



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.: 1682
Ημερομηνία: 27 / 4 / 20

ΟΙ ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ ΧΙΩΤΗ

Πτυχιακή εργασία

Βασίλειος Λέκκας

Α.Μ.Φ: 2301

Υπό την εποπτεία του κ. Γιώργου Κοκκώνη

ΑΡΤΑ, ΜΑΙΟΣ 2020

Arrangements in Manolis Chioti's repertoire

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 14/05/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Γεώργιος Κοκκώνης

Υπογραφή

Αναπληρωτής καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Σπήλιος Κούνας

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

3. Μέλος επιτροπής

Νίκος Ορδουλίδης

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Η Πρόεδρος του Τμήματος
Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή

© Βασίλειος Λέκκας, 2020.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Στους γονείς μου και στον αδερφό μου

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Βασίλειος Λέκκας

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αφορμή για την υλοποίηση της παρούσας πτυχιακής εργασίας αποτέλεσε ο συνδυασμός δυο καταστάσεων. Αφ' ενός ο θαυμασμός μου προς το πρόσωπο του Μανώλη Χιώτη ο οποίος ξεκίνησε από τα παιδικά μου χρόνια και κορυφώθηκε στα εφηβικά και αφ' ετέρου η προσέγγιση και ανάλυση του έργου του με επιστημονικά, πλέον, εργαλεία. Η εις βάθος ανάλυση δηλαδή, συγκεκριμένου μέρους του έργου του, με σκοπό την κατανόηση της καλλιτεχνικής του αξίας, ως προέκταση του θαυμασμού μου. Εν ολίγοις η βάση του τρόπου σκέψης γύρω από αυτή την έρευνα αποτέλεσε το «πώς» και το «γιατί» ο Μανώλης Χιώτης αποτελεί σημείο αναφοράς για κάθε μουζουξή και γενικότερα μουσικό, καθώς και οι λόγοι που η συγκεκριμένη προσωπικότητα μπορεί ακόμα να ενσταλάξει τον θαυμασμό ακόμα και τόσα χρόνια μετά το θάνατο του. Η ενασχόληση μου με το μουζούκι και τα πρώτα ακούσματα με το λαϊκό ρεπερτόριο έθεσαν τις βάσεις προκειμένου να κατασταλάξω στο πρόσωπο με το οποίο θα ήθελα να ασχοληθώ και ερευνητικά κατά την διάρκεια προετοιμασίας της πτυχιακής μου εργασίας. Η ειδίκευση όμως συγκεκριμένα με το θέμα των ενορχηστρώσεων είναι αποτέλεσμα της φοίτησης μου στο πρώην τμήμα Λαϊκής Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Άρτας και νυν Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Για αυτό λόγο θα ήθελα να ευχαριστήσω συγκεκριμένα: Την κα. Μαρία Ζουμπούλη με την οποία θέσαμε τις βάσεις της μεθοδολογικής προσέγγισης στην έρευνα μέσω του μαθήματος Μεθοδολογία της έρευνας, τον κ. Νίκο Ορδουλίδη για τις συζητήσεις μας και το αρχικό στήσιμο του θέματος της εργασίας μου μιας και αποτέλεσε για λίγο χρονικό διάστημα τον αρχικό επόπτη της εργασίας μου και τους συμφοιτητές μου Χρήστο Κούτσια και Αγγελική Βινιάδου για τις συζητήσεις μας και τις χρήσιμες συμβουλές τους. Εξίσου ένα μεγάλο ευχαριστώ στην φίλη Βασιλική Πλάγκα για την πολύτιμη βοήθεια της πάνω σε τεχνικά ζητήματα του Word, του Power Point καθώς και στην οργάνωση της ψηφιοποιημένης μορφής της εργασίας. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον επόπτη της πτυχιακής μου εργασίας κ. Γιώργο Κοκκώνη για την συνεργασία που είχαμε καθώς και για την πολύτιμη βοήθεια και την καθοδήγηση που μου παρείχε. Τέλος τις θερμές μου ευχαριστίες στην οικογένεια μου για την οικονομική και ψυχολογική στήριξη κατά την διάρκεια των σπουδών μου. Ιδιαίτερη μνεία σε αυτούς που ήρθαν αλλά και έφυγαν στο πέραςμα αυτών των 5,5 χρόνων.

Περίληψη

Το θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι η ανάλυση των ενορχηστρώσεων στις συνθέσεις του Μανώλη Χιώτη. Εξετάζουμε τους ρόλους και τον τρόπο εκτέλεσης των οργάνων που συμμετέχουν στις ηχογραφήσεις. Στη συνέχεια δημιουργούμε ένα τύπο ορχήστρας που θα βασίζεται σε κάθε όργανο. Κύριος στόχος είναι η ανάδειξη καινοτομιών που ο Μανώλης Χιώτης εισήγαγε στις συνθέσεις του και παγίωσε μέσω της, συνεχώς ανανεωμένης, ορχήστρας του. Τα δυο βασικά μεθοδολογικά μου εργαλεία ήταν η δισκογραφική έρευνα των ηχογραφήσεων του δημιουργού και η μουσικολογική ανάλυση των ενορχηστρώσεων του, παίρνοντας δείγματα συνθέσεων, για κάθε όργανο, από όλες τις χρονικές περιόδους των ηχογραφήσεων του (1938 – 1970). Για την δισκογραφική έρευνα και τεκμηρίωση βασίστηκα στην πτυχιακή εργασία της Βασιλικής Ηλιάδου: *Τεκμηρίωση της Δισκογραφίας του Μανώλη Χιώτη - Εμπορικές ηχογραφήσεις στην Αθήνα*. Για την μεθοδολογία ανάλυσης των ενορχηστρώσεων βασίστηκα σε αντίστοιχα μουσικολογικά εγχειρίδια της Κλασικής, Pop και Jazz μουσικής όπως τα: *The study of orchestration* Samuel Adler (1989), *Analysing Popular Music* David Machin (2010) και *Analysis of Jazz, A comprehensive approach* Laurent Gugny (2009).

Λέξεις κλειδιά: ρόλοι μουσικών οργάνων, τρόπος εκτέλεσης, καινοτομίες, επιρροές, ενορχηστρώσεις.

Abstract

The topic of this dissertation is the analysis of the arrangements in Manolis Chioti's compositions. We are examining the roles and the way of performance of the instruments that take part in the recordings. Next we create a type of ensemble based on each instrument. The main goal is the designation of the innovations that Manolis Chiotis suggested in his compositions and consolidated through his, constant renewed, ensemble. My two main methodological tools were the discographic research of the creator's recording and the musicological analysis of his arrangements, taking samples for each instrument from his compositions throughout of all the chronological periods of his recordings (1938-1970). For the discographic research and documentation I relied on Vasiliki's Iliadou dissertation *Documentation of the Discography of Manolis Chiotis - Popular recordings in Athens*. For the arrangement's analysis methodology I relied on corresponding musicological manuals for Classical, Popular and Jazz music such as: *The study of orchestration*, Samuel Adler (1989), *Analysing Popular Music*, David Machin (2010) and *Analysis of Jazz- A comprehensive approach*, Laurent Gugnny (2009).

Key words: musical instrument roles, mode of execution, innovations, influences, arrangements.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη.....	ix
Abstract.....	x
Πίνακας Περιεχομένων.....	xi
Εισαγωγή.....	12
Κεφάλαιο 1: Σολιστικά όργανα.....	15
1.1 Το βιολί στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	15
1.2 Η κιθάρα στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	24
1.3 Το ακορντεόν στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	34
1.4 Τα πνευστά στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	41
Κεφάλαιο 2: Όργανα συνοδείας.....	50
2.1 Το πιάνο στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	50
2.2 Τα κρουστά στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	54
2.3 Το κοντραμπάσο στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	59
Κεφάλαιο 3: Δευτερεύοντα όργανα.....	64
3.1 Το 2 ^ο μπουζούκι στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	64
3.2 Το αρμόνιο στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	69
Κεφάλαιο 4: Το μπουζούκι στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη.....	74
Συμπεράσματα.....	104
Βιβλιογραφία.....	119

Εισαγωγή

Βασικοί μέθοδοι ανάλυσης μέσα στα πλαίσια της λαϊκής μουσικολογίας (popular musicology), αποτελούν τόσο η μουσική ανάλυση όσο και η δισκογραφική έρευνα (βλ. Moore¹ 2007 και Scott² 2009). Και αυτό διότι το υλικό που έχουμε κληθεί να ερευνήσουμε έχει ως τεκμήριο του τις ιστορικές ηχογραφήσεις και όχι χειρόγραφες παρτιτούρες όπως συμβαίνει με την «κλασική», «παραδοσιακή» μουσικολογία. Για αυτό ακριβώς η μεθοδολογία μας απέναντι στα λαϊκά μουσικά είδη πρέπει να διαφέρει από τις προσεγγίσεις που θα εφαρμόζαμε στην «σημειογραφημένη» μουσική (Lilliestam³ 1996). Βασικό μας εργαλείο για την ανάλυση οποιουδήποτε λαϊκού μουσικού έργου είναι η κατανόηση των Δρόμων πάνω στους οποίους δημιουργήθηκαν τα έργα αυτά. Σχετικά με τους λαϊκούς Δρόμους βασίστηκα στα εγχειρίδια: *Λαϊκή κιθάρα – Τροπικότητα και εναρμόνιση* (2013) και *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)* (2014), των Δημήτρη Μυστακίδη και Νίκου Ορδουλίδη αντίστοιχα. Επιπλέον για την τροπική ανάλυση Εισαγωγών και ταξιμιών βασίστηκα στα εγχειρίδια των: Ανδρίκου Ν. (2018), *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*, Αυντεμίρ Μ. (2012), *Το τούρκικο Μακάμ* και Βούλγαρη Ε. – Βανταράκη Β. (2006), *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου – Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922 – 1940*. Τα παραπάνω εγχειρίδια με βοήθησαν τόσο στην μεθοδολογία ανάλυσης όσο και στην χρήση της αντίστοιχης ορολογίας η οποία παραπέμπει στο μουσικό σύστημα των Μακάμ.

Η ενασχόληση μου με την μουσική, και πιο συγκεκριμένα με το μπουζούκι, με διευκόλυνε στην αποκωδικοποίηση και ανάλυση του συνθετικού έργου του Μανώλη Χιώτη με βάση τις ενορχηστρώσεις, τουλάχιστον στον βαθμό που μπόρεσα να φέρω κάτι τέτοιο εις πέρας. Εκτός από την μουσικολογική ανάλυση μια ακόμα πρόκληση που κλίθηκα να αντιμετωπίσω ήταν αυτή του λεγόμενου «εξωτισμού». Το να μην ακολουθήσω και εγώ δηλαδή την κατασκευή ορισμένων στερεοτυπικών αφηγημάτων που αποτελούν μετέπειτα ερμηνείες του έργου του Μανώλη Χιώτη και δημιουργούν ντετερμινιστικά συμπεράσματα για αυτό, σε σημείο που αποπροσανατολίζουν την ουσιαστική μουσικολογική έρευνα. Χαρακτηριστικότερο

¹ Allan F. Moore, *Critical essays in Popular Musicology*, Ashgate, 2007, σελ: 11.

² Derek B. Scott, *Popular Musicology*, Ashgate, 2009, σελ: 4.

³ Lars Lilliestam, *On playing by ear*, Cambridge University Press, 1996, σελ: 195-197.

αφήγημα που ακούγεται συνέχεια όταν μιλάμε για τον Χιώτη είναι πάντοτε το: «Ο Χιώτης είναι Jazz.» Ποια είναι άραγε τα χαρακτηριστικά που θα οδηγούσαν σε μια τόσο γενική ταυτοποίηση του συνθετικού έργου του Μανώλη Χιώτη όταν μάλιστα ακόμα και τα τραγούδια που θα αποκαλούσαμε «jazz» ηχογραφούνται για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα σε σχέση με τα, συνολικά, 25⁴ χρόνια της δισκογραφικής του καριέρας; Για να απαντήσουμε σε αυτό, όπως και σε πολλά άλλα ερωτήματα πρέπει να γίνει μια πιο λεπτομερή και ψύχραιμη ανάλυση και έρευνα.

«Οι κοινωνικές και πολιτιστικές επιδράσεις παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των μουσικών μορφών και των στυλ μιας εποχής, αλλά ακόμα και της μουσικής γλώσσας και του προσωπικού στυλ κάθε συνθέτη». Με αυτά τα λόγια ο Τζων Μπλάκινγκ⁵ προσεγγίζει την περίπτωση της μουσικής έκφρασης στο πλαίσιο της κοινωνίας στο βιβλίο του *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας* (Τζων Μπλάκινγκ 1981). Το νόημα της συγκεκριμένης παραγράφου αποτελεί ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα της αποτίμησης του συνθετικού έργου του Μανώλη Χιώτη. Ένα έργο επηρεασμένο από ένα πλήθος συνιστωσών.

Η αρχή του καλλιτεχνικού δισκογραφικού του έργου βρίσκει τον νεαρό Μανώλη Χιώτη να ηχογραφεί το 1938 στην Columbia τα πρώτα του τραγούδια. Ήδη η πρώτη εξωτερική παρέμβαση, με την μορφή επιβολής, έχει τεθεί δια νόμου.

Η δικτατορία του Ι. Μεταξά επιβάλλει λογοκρισία⁶ απαγορεύοντας την ηχογράφιση τραγουδιών όπου η «ανατολίτικη» συνθήκη κυριαρχεί στις μελωδίες των συνθέσεων. Συνθέσεις δηλαδή που παραπέμπουν στην μουσική παράδοση του αμανέ και μελωδίες που ενσωματώνουν το «ala turca» στοιχείο. Επιπλέον απαγορεύονται και οι ηχογραφήσεις τραγουδιών που έχουν ως θεματολογία τους το χασίς και την ζωή του υποκόσμου. Ακολουθούν δυο πόλεμοι και μια κατοχή. Στην ανατολή της μετεμφυλιακής Ελλάδας η κοινωνία προσπαθεί να βρει τον βηματισμό της. Οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί αποτυπώνονται και στα λαϊκά τραγούδια της εποχής.

Η ανάγκη για φυγή και το εξωτικό σε μια Ελλάδα που προσπαθεί να ορθοποδήσει, θα φέρει μια νέα αλλαγή⁷ στο λαϊκό τραγούδι, με επιρροές από ξένα ακούσματα, εισαγωγή νέων οργάνων, πιο σύνθετων ενορχηστρώσεων και διεύρυνση της θεματολογίας του στίχου. Έρχονται στο προσκήνιο υβριδικά μουσικά στυλ όπως το «αρχοντορεμπέτικο», συνδυασμός του λαϊκού και «ελαφρολαϊκού» τραγουδιού, καθώς και το κυνήγι του

⁴ Η δισκογραφική καριέρα του Μανώλη Χιώτη, με δικές του συνθέσεις, ξεκινάει το 1938 και τελειώνει το 1970. Αφαιρούμε την χρονική περίοδο 1941-1945 όπου εξ αιτίας της Κατοχής κλείνει το εργοστάσιο της Columbia και δεν πραγματοποιείται καμία ηχογράφιση, καθώς και την χρονική περίοδο 1966-7 όπου ο Μανώλης Χιώτης δεν ηχογραφεί κανένα τραγούδι.

⁵ Βλ: Τζων Μπλάκινγκ, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Νεφέλη, 1981, σελ: 83.

⁶ Βλ: Λάμπρος Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι – 1821 – 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος ΑΕ, Αθήνα 2009, σελ: 248-9.

⁷ Αυτόθι, σελ: 306-7, 312.

«Αμερικάνικου ονείρου». Σε αυτές τις μεγάλες κοινωνικές αλλαγές που πραγματώνονται στην Ελλάδα διαμορφώνεται σταδιακά και ο Μανώλης Χιώτης ο οποίος λόγω της καλλιτεχνικής του ιδιοσυγκρασίας, επιζητώντας διαρκής ανανέωση, θα αφουγκραστεί τις παραπάνω κοινωνικές δημιουργώντας εν τέλει τις δικές του καινοτομίες και αλλαγές στο λαϊκό τραγούδι.

Κεφάλαιο 1: Σολιστικά όργανα

1.1 Το βιολί στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη

Το βιολί αποτέλεσε ένα όργανο με συχνή παρουσία στις ηχογραφήσεις του Μανώλη Χιώτη. Παρόλα αυτά, πλην ορισμένων περιπτώσεων, το βιολί δεν διατήρησε τον πρωταγωνιστικό ρόλο που κατείχε στο ρεπερτόριο των καφέ αμάν⁸ της προπολεμικής περιόδου. Οι εκτελεστικές δυνατότητες του οργάνου αξιοποιήθηκαν με διάφορους τρόπους, κάτι που αποδεικνύεται από τους διαφορετικούς και ποικίλους ρόλους που αυτό είχε στις συνθέσεις του δημιουργού. Για παράδειγμα, οι σολιστικές του δυνατότητες αξιοποιήθηκαν στην εκτέλεση Εισαγωγών, είτε μαζί με το μπουζούκι (ή την κιθάρα) είτε σόλο, ενώ ο ασυγκέραστος τρόπος παιξίματος του χρησιμοποιήθηκε σε εκτέλεση της μελωδίας των στίχων, ταυτόχρονα με τον ερμηνευτή. Επιπλέον παρατηρούνται και ορισμένες τεχνικές του βιολιού όσον αφορά τον τρόπο παιξίματος του όπως το glissando, οι τενούτες και το pizzicato. Ωστόσο το βιολί δεν αξιοποιήθηκε τόσο όσο άλλα όργανα όπως τα πνευστά ή το ακορντεόν. Ακόμα και σε περιπτώσεις όπου αυτό κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο μαζί με κάποιο άλλο όργανο, εκτελώντας απόσπασμα της Εισαγωγής, παρατηρούμε ότι η προσθήκη του έγινε αποκλειστικά για να υπάρξει μια διαφοροποίηση στον ήχο της ορχήστρας. Ουσιαστικά δεν αλλάζει κάτι με την προσθήκη του παρά μόνο η ευδιάκριτη αλλαγή στον ήχο που δημιουργείται από τον τρόπο εκτέλεσης του βιολιού σε σχέση με αυτόν της κιθάρας ή του μπουζουκιού. Υποθέτω πως η ορχήστρα με βασικά όργανα την κιθάρα και το βιολί παραπέμπει σε αυτή του καλλιτέχνη της Gypsy Jazz, Django Reinhardt. Με τον Χιώτη να προσπαθεί να την προσεγγίσει τουλάχιστον μιμητικά. Μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων παρατηρούμε τους εξής ρόλους του βιολιού:

α) Οργανική εκτέλεση της μελωδικής ανάπτυξης των στίχων

Εδώ παρατηρούμε έναν όχι και τόσο συχνό ρόλο του βιολιού. Τον εντοπίζουμε στην σύνθεση *Τα πεταλάκια*⁹ (ερμηνεία Νίκου Γούναρη).

Το βιολί εκτελεί οργανικά την μελωδική ανάπτυξη του κουπλέ, με το ακορντεόν και το μπουζούκι, να το διαδέχονται στον ίδιο ρόλο. Κάνει μια πολύ σύντομη εμφάνιση. Ωστόσο ο συγκεκριμένος του ρόλος αποτελεί μέρος της αυτονομίας του μέσα στην σύνθεση. Το βιολί εκτελεί για 4 δευτερόλεπτα οργανικά

⁸ Βλ. ενδεικτικά Γ. Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις - Λαϊκές Πραγματώσεις, Αλατούρκα, Αλαφράγκα και Καφέ Αμάν*, Αθήνα, Fagottobooks, 2017, σελ. 108-9.

⁹ Liberty 124, 1950 – 1960. Στην ιστοσελίδα rebetiko.sealabs.net αναφέρεται η χρονολογία 1956. (Επίσκεψη: 29/2/2020).

τον στίχο: *Για να βρεις κυρά μου γούστα, πάμε τσάρκα με την σούστα*. Βέβαια δεν κάνει αισθητή την παρουσία του και παίζει συγκρατημένα.

β) Ταυτόχρονη εκτέλεση με την ερμηνεία της φωνής

Συχνός ρόλος του βιολιού στο ρεπερτόριο του δημιουργού. Το βιολί ακολουθεί τον ερμηνευτή εκτελώντας από πίσω του την μελωδία που ερμηνεύει ο ίδιος. Ο ασυγκέραστος τρόπος παιξίματος του οργάνου διευκολύνει την από κοινού εκτέλεση με την φωνή μιας και μπορεί να ακολουθήσει τις τσαλκάντζες και τα γυρίσματα της.

Ο συγκεκριμένος ρόλος του βιολιού είναι έκδηλος στις συνθέσεις *Βουνό με βουνό δε σμίγει*¹⁰ (συνδημιουργία Μανώλη Χιώτη – Δημήτρη Σέμση) και *Παράκλησις*¹¹. Το βιολί εκτελεί την μελωδία στο ίδιο ύψος με τις φωνές και στα δυο τραγούδια:

1) Στην ψηλή περιοχή στη σύνθεση *Το βουνό με το βουνό δε σμίγει* ακολουθώντας την φωνή του Στελλάκη Περπινιάδη.

2) Στην μεσαία έως ψηλή περιοχή στο τραγούδι *Παράκλησις* ακολουθώντας την φωνή του Στέλιου Καζαντζίδη. Το βιολί εκτελεί την σύνθεση με έντονο vibrato και στην Εισαγωγή και κατά την διάρκεια της ερμηνείας του Στέλιου Καζαντζίδη. Ένας προφανής λόγος είναι η επιρροή του συνθέτη από το εντεχνολαϊκό¹² τραγούδι της εποχής με κύριο εκπρόσωπο τον Μίκη Θεοδωράκη, με τον οποίο ο Μανώλης Χιώτης συνεργάστηκε. Το έντονο vibrato του βιολιού σε συνδυασμό με τον λυρικό τρόπο απόδοσης του τραγουδιού από τον ερμηνευτή έχουν ως σκοπό να δημιουργήσουν μια πιο «σκοτεινή» ατμόσφαιρα και αισθητική στη σύνθεση. Δηλαδή ο έντονος συναισθηματισμός στον τρόπο ερμηνείας του Στέλιου Καζαντζίδη καθώς και ο αντίστοιχος τρόπος εκτέλεσης του βιολιού, με το αργό tempo και τον παλλόμενο ήχο του vibrato που προσομοιάζει την ερμηνεία του Καζαντζίδη, έχουν ως στόχο την δημιουργία μιας συγκινησιακά φορτισμένης απόδοσης των στίχων του Γιώργου Βρούβα.

Μια ακόμα χαρακτηριστική δυνατότητα του βιολιού είναι ότι η μπορεί να ακολουθήσει την φωνή και σε σημεία που απαιτούν διάρκεια από τον ερμηνευτή σε μια νότα, λόγω της χρήσης του δοξαριού

γ) Σύντομες ανταποκρίσεις και διάφορες εκτελεστικές τεχνικές

Ένας αρκετά συνήθης ρόλος του βιολιού. Ο τρόπος εκτέλεσης και οι τεχνικές του χρησιμοποιούνται για να προσδώσουν μια μορφή πολυφωνίας στη σύνθεση. Σε

¹⁰ Columbia CG 2197 - DG 6618, 1946.

¹¹ HMV 7XGA 1181- 7PG 3015 1961.

¹² Βλ. ενδεικτικά: Καλαντζής Δημήτρης, *Λαϊκότροποι δρόμοι και παραδοσιακός θρήνος στο εντεχνολοϊκό τραγούδι – η περίπτωση του Επιταφίου των Γιάννη Ρίτσου – Μίκυ Θεοδωράκη*, Μάιος 2018, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών Τμήμα Λαϊκής Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι Ηπείρου.

αυτή τη περίπτωση εξετάζουμε τον ρόλο των σύντομων ανταποκρίσεων στην Εισαγωγή ή κατά την διάρκεια της απόδοσης του τραγουδιού από τον ερμηνευτή. Οι ανταποκρίσεις παρεμβάλλονται στην μελωδία που εκτελεί το βασικό όργανο, και κατά την διάρκεια της ερμηνείας, στις σύντομες παύσεις του τραγουδιστή. Παράλληλα εξετάζουμε και τον ρόλο διάφορων εκτελεστικών τεχνικών.

Με τον όρο «εκτελεστικές τεχνικές» εννοούμε εκτελεστικές δυνατότητες του βιολιού όπως οι τενούτες και το pizzicato. Η συγκεκριμένη ενορχηστρωτική τεχνική χρησιμοποιείται από τον συνθέτη για να ενισχύσει πάλι την πολυφωνική αισθητική της σύνθεσης.

Παρατηρούμε ότι οι τεχνικές των σύντομων ανταποκρίσεων και των καλλωπισμών γίνονται σε επανεκτελέσεις τραγουδιών του συνθέτη με καλλιτέχνες από το «ελαφρό» ρεπερτόριο. Πρόκειται για τις συνθέσεις: *Τα πεταλάκια*, με ερμηνευτή τον Νίκο Γούναρη που εξετάσαμε προηγουμένως, και *Σκοτώσέ με*¹³ (*Το μαχαίρι*, στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης) με ερμηνευτή τον Τώνη Μαρούδα. Προφανώς ο συνθέτης ήθελε να προσδώσει στις επανεκτελέσεις των τραγουδιών του την αισθητική του «ελαφρού» με διαφορετική αξιοποίηση του βιολιού, το οποίο κατέχει σημαντική θέση στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Ένα τεκμήριο που ενισχύει την παραπάνω άποψη είναι ότι η ορχήστρα του τραγουδιού *Σκότωσε με* διευθύνεται από τον ίδιο τον Μανώλη Χιώτη. Ίσως το ίδιο να ισχύει και για τη σύνθεση *Τα πεταλάκια*.

Την περίπτωση των ανταποκρίσεων την παρατηρούμε στη σύνθεση *Σκότωσε με*. Το βασικό σολιστικό όργανο είναι η ηλεκτρική κιθάρα (μάλλον παίζεται από τον ίδιο τον συνθέτη). Η ηλεκτρική κιθάρα εκτελεί δυο φορές την Εισαγωγή. Δημιουργείται παύση της ηλεκτρικής κιθάρας πριν την επανάληψη της. Στην παύση αυτή δυο βιολιά εκτελούν μια σύντομη ανταπόκριση. Η ανταπόκριση που εκτελεί το 1^ο βιολί είναι ένα 8χορδο Χιτζάζ σε ανοδική κίνηση, από την 5^η βαθμίδα του λαϊκού Δρόμου Μινόρε μέχρι την οκτάβα της. Δεν ακούγεται καθαρά η κίνηση του 2^{ου} βιολιού. Φαίνεται να ξεκινάει την εκτέλεση κάποιας αντίθετης κίνησης ή την ίδια φράση μια οκτάβα κάτω αλλά διακόπτει το παίξιμο του στις πρώτες νότες. Στην συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε έναν συγκερασμένο τρόπο εκτέλεσης των δυο βιολιών, χωρίς την χρήση «μαλακών» διαστημάτων.

¹³HMV OGA 2421 – AO 5333, 1956.

Σύντομες ανταποκρίσεις έχουμε και κατά την διάρκεια της ερμηνείας, ενδιάμεσα από σύντομες παύσεις («ανάσες») του τραγουδιστή. Πρόκειται για μικρές χρωματικές φράσεις που εκτελούνται legato και καταλήγουν στην 2^η, την 1^η και την 4^η βαθμίδα του Δρόμου. Στην ίδια σύνθεση έχουμε και την τεχνική των τενούτων. Πρόκειται για νότες διάρκειας αποδοσμένες από το ένα βιολί κατά την διάρκεια εκτέλεσης της Εισαγωγής από την ηλεκτρική κιθάρα. Το βιολί εκτελεί 3 νότες: την 4^η, την 3^η και την 2^η του Δρόμου. Την τεχνική pizzicato την ακούμε στο ρεφρέν. Το βιολί εκτελεί διακριτικά ανάλυση συγχορδίας Μινόρε με την τεχνική pizzicato πίσω από την ερμηνεία της φωνής. Παρακάτω βλέπουμε τις τενούτες που εκτελεί το βιολί στην σύνθεση *Σκότωσε με*:

1) *Σκότωσε με*

Σκότωσε με (Το μαχαίρι)
Εκτέλεση Τ. Μαρούδα

Μ. Χιώτη

♩=90

Ηλεκτρική
κιθάρα

Βιολί

Την ίδια τεχνική ακούμε και στην σύνθεση *Τα πεταλάκια*. Και εδώ γίνεται στο ρεφρέν. Εδώ το βιολί αναλύει συγχορδία Ματζόρε αλλά η ανάλυση είναι πολύ σύντομη και όχι τόσο αισθητή όσο στο προηγούμενο τραγούδι. Η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιείται διαφορετικά σε σχέση με την προηγούμενη σύνθεση. Εδώ το βιολί δεν εκτελεί τενούτες στην Εισαγωγή συνοδεύοντας το βασικό όργανο. Οι τενούτες εκτελούνται στην αρχή του 2^{ου} ημιστίχιου, πίσω από την ερμηνεία του τραγουδιστή. Το βιολί κάνει γρήγορη ανάλυση της 1^{ης} συγχορδίας του Δρόμου Ματζόρε στα πρίμα, εκτελώντας, έχοντας μικρή διάρκεια σε κάθε νότα, την τονική στην οκτάβα και την δεσπόζουσα σε καθοδική κίνηση.

δ) Πρωταγωνιστικός ρόλος στις Εισαγωγές

Όχι και τόσο συχνός ρόλος του βιολιού σε σχέση με άλλα σολιστικά όργανα στο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη όπως το μπουζούκι ή το ακορντεόν. Ωστόσο σε ορισμένες περιπτώσεις το βιολί αξιοποιείται και σαν πρωταγωνιστικό όργανο από τον δημιουργό, κάτι το οποίο είναι έκδηλο κυρίως στο κιθαριστικό του ρεπερτόριο καθώς και σε ορισμένες ηχογραφήσεις που ο συνθέτης συνεργάζεται με καλλιτέχνες από το λεγόμενο «αρχοντορεμπέτικο»¹⁴.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από το ρεπερτόριο της κιθάρας, όπου γίνεται χρήση του βιολιού στην Εισαγωγή, είναι η σύνθεση *Για κοίτα μια γυναίκα*¹⁵. Στο συγκεκριμένο τραγούδι το βιολί εκτελεί την Εισαγωγή με την κιθάρα, η οποία παίζει και το μεγαλύτερο μέρος της. Το βιολί ξεκινάει την Εισαγωγή εκτελώντας σύντομες μελωδικές φράσεις. Η κιθάρα παρεμβαίνει ανάμεσα στις φράσεις του βιολιού εκτελώντας επίσης μια δική της σύντομη φράση, η οποία ενώνει τις αντίστοιχες του βιολιού. Η υπόλοιπη Εισαγωγή εκτελείται μόνο από την κιθάρα. Η εμφάνιση του βιολιού, στη συγκεκριμένη σύνθεση, ως σολιστικό όργανο που συνδιαλέγεται με ένα άλλο (κιθάρα) διαρκεί 7 δευτερόλεπτα. Οι φράσεις του βιολιού εκτελούνται ενωμένες, χωρίς διακοπή του ήχου (*legato*), ενώ με το δοξάρι προσθέτει διάρκεια στις τελευταίες νότες των δυο μελωδικών του φράσεων, την ώρα που η κιθάρα παρεμβάλλεται με τα δικά της σύντομα γυρίσματα. Παρακάτω βλέπουμε την αρχή της Εισαγωγής της σύνθεσης *Για κοίτα μια γυναίκα*:

¹⁴ Βλ. ενδεικτικά Dafni Tragaki, *Rebetiko Worlds ethnomusicology and ethnography in the city*, Cambridge, Scholars Publishing, 2007, σελ. 66-67. Βλ. επίσης, Λ. Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε., Αθήνα 2009, σελ. 306-312.

¹⁵ COLUMBIA CG 2198- DG 6618, 1946.

2) Για κοίτα μια γυναίκα

Για κοίτα μια γυναίκα

Μανώλη Χιώτη

Βιολί

Κιθάρα

♩ = 100

Υπάρχουν βέβαια συνθέσεις του δημιουργού, βασισμένες στην κιθάρα, όπου το βιολί έχει μεγαλύτερη παρουσία και πιο ενεργό ρόλο. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η δημιουργία *Το κοριτσάκι μου*¹⁶. Και εδώ η Εισαγωγή εκτελείται από την κιθάρα και το βιολί αλλά με έναν διαφορετικό τρόπο. Σε αντίθεση με την περίπτωση της προηγούμενης σύνθεσης, εδώ δεν έχουμε κυριαρχία της κιθάρας στην Εισαγωγή. Ο συνθέτης βέβαια, και σε αυτή τη σύνθεση, αξιοποιεί τις κιθάρες με τον ίδιο τρόπο όπως και στην προηγούμενη. Οι κιθάρες εκτελούν μελωδικές φράσεις ανάμεσα ή πάνω στις φράσεις του βιολιού. Η Εισαγωγή εκτελείται αρχικά από τις κιθάρες και στη συνέχεια από το βιολί σε επανάληψη. Αυτό δημιουργεί μια πιο εκτενή Εισαγωγή σε σχέση με το προηγούμενο παράδειγμα. Υπάρχει διαφορά στον τρόπο εκτέλεσης των δυο οργάνων. Οι κιθάρες παίζουν την Εισαγωγή με δυο τρόπους. Αρχικά με στακάτες φράσεις, στα αρχικά της σημεία, και στην συνέχεια, πριν δώσουν την θέση τους στο βιολί, με παρατεταμένη εκτέλεση των νοτών χρησιμοποιώντας την τεχνική tremolo. Αντίθετα το βιολί εκτελεί όλες του τις φράσεις χρησιμοποιώντας την τεχνική του legato. Οι φράσεις του ακούγονται ενωμένες, και οι τελευταίες νότες σε κάθε του φράση ακούγονται με διάρκεια λόγω της χρήσης του δοξαριού. Το βιολί και οι 2 κιθάρες παίζουν ταυτόχρονα σε σημείο της Εισαγωγής, λίγο πριν το φινάλε της. Το

¹⁶HMV OGA 1181 - AO 2718, 1946.

μελωδικό γύρισμα που εκτελούν οι κιθάρες είναι 2⁸⁵ πάνω στην μελωδία του βιολιού. Οι κιθάρες χρησιμοποιούν την τεχνική tremolo προκειμένου το παίξιμο τους να συμβαδίζει και να συγχρονιστεί με την διάρκεια που δίνει το δοξάρι στον τρόπο εκτέλεσης του βιολιού.

Ένα ακόμα παράδειγμα αξιοποίησης του βιολιού ως σολιστικό όργανο, με πρωταγωνιστικό ρόλο στην Εισαγωγή, αποτελεί η σύνθεση *Τα πεταλάκια* (ερμηνεία: Νίκος Γούναρης – στίχοι: Νίκος Ρούτσος). Πρόκειται για την 2^η εκτέλεση του τραγουδιού και την συνεργασία του συνθέτη με καλλιτέχνες από το «ελαφρολαϊκό» ρεπερτόριο. Εδώ η Εισαγωγή εκτελείται από τρία σολιστικά όργανα: το μπουζούκι, το ακορντεόν και το βιολί. Η πρώτη και η τρίτη Εισαγωγή εκτελούνται από το μπουζούκι και στη συνέχεια σε επανάληψη από το βιολί. Η δεύτερη Εισαγωγή παίζεται από το ακορντεόν και έπειτα σε επανάληψη από το βιολί. Εδώ μας φανερώνεται μια ακόμα πτυχή όσον αφορά τον τρόπο εκτέλεσης του βιολιού, αυτή της δεξιοτεχνίας. Η Εισαγωγή αποτελείται από γρήγορες φράσεις οι οποίες κινούνται αρχικά ανοδικά και έπειτα καθοδικά στον λαϊκό Δρόμο Ματζόρε. Η ταχύτητα των φράσεων στην συγκεκριμένη εκτέλεση είναι γρήγορη, γεγονός που καθιστά την διάρκεια της Εισαγωγής ακόμα πιο σύντομη σε σύγκριση με τις συνθέσεις που εξετάσαμε προηγουμένως. Οι φράσεις του βιολιού στην Εισαγωγή ακούγονται ελαφρώς πιο ενωμένες από αυτές του μπουζουκιού. Υπάρχουν ορισμένα τεχνητά ζητήματα που ενισχύουν την θέση του βιολιού ως δεξιοτεχνικό όργανο στην συγκεκριμένη εκτέλεση:

α) Η χρήση δοξαριού αντί για πένες καθιστά πιο εύκολη την ευχέρεια στην εκτέλεση δεξιοτεχνικών συνθέσεων.

β) Η μικρή έκταση της ταστιέρας του βιολιού σε σύγκριση με την ταστιέρα του μπουζουκιού ή του ακορντεόν δυσκολεύει την εκτέλεση, καθιστώντας δεξιοτεχνικές φράσεις ακόμα πιο δύσκολες ως προς την απόδοση τους.

Τέλος έχουμε την περίπτωση της σύνθεσης *Παράκλησις* (στίχοι: Γιώργος Βρούβας). Στη συγκεκριμένη σύνθεση παρατηρούμε αλλαγές στη φόρμα που είναι αποτέλεσμα της ενορχήστρωσης όσον αφορά τον ρόλο των οργάνων. Έχουμε επίσης εκτενή Εισαγωγή. Η σύνθεση δεν ξεκινάει με μια τυπική Εισαγωγή που θα αποτελούσαν από μια μελωδία με παράλληλη συγχορδιακή και ρυθμολογική συνοδεία. Αρχίζει το μπουζούκι αναλύοντας μια Μινόρε συγχορδία. Ακολουθεί το

βιολί που εκτελεί μια σύντομη φράση χωρίς συνοδεία. Η μελωδία παίζεται αργά, με διάρκεια στις φράσεις και έντονο vibrato. Ακολουθεί το μπουζούκι με μερικές ακόμα αναλύσεις. Το μπουζούκι και το ντέφι δίνουν δυο μέτρα και αρχίζει η ερμηνεία. Μετά το 2^ο τετράστιχο έχουμε ολόκληρη την Εισαγωγή την οποία αρχίζει το βιολί. Η μελωδία που εκτελεί το βιολί είναι η αρχική σύντομη φράση που έπαιξε ανάμεσα από τις αναλύσεις του μπουζουκιού. Εδώ όμως έχουμε προέκταση της Εισαγωγής με συνέχεια της μελωδικής ανάπτυξης. Μετά από την σύντομη φράση του βιολιού προστίθεται και το ακορντεόν. Τα δυο όργανα εκτελούν σε 1^{ης}-3^{ης} την συνέχεια της μελωδίας. Ο τρόπος εκτέλεσης του βιολιού είναι το ίδιο όπως και στην αρχή. Οι μελωδικές φράσεις εκτελούνται αργά και με διάρκεια. Στη συνέχεια με την προσθήκη του ακορντεόν, το βιολί ανεβαίνει μια οκτάβα και εκτελούν την μελωδία ταυτόχρονα σε 1^{ης}-3^{ης}. Αρχικά το ακορντεόν βρίσκεται μια οκτάβα κάτω. Κατά την διάρκεια της τελευταίας φράσης που εκτελεί μαζί με το βιολί, το ακορντεόν ανεβαίνει και αυτό μια οκτάβα εκτελώντας μαζί του ταυτοφωνία Δεν υπάρχει πρόβλημα στον συντονισμό των δυο οργάνων όσον αφορά τον τρόπο εκτέλεσης τους. Και τα δυο όργανα μπορούν να εκτελέσουν την Εισαγωγή έχοντας διάρκεια στο παίξιμο, το βιολί χρησιμοποιώντας το δοξάρι και το ακορντεόν τον αέρα της φυσούνας. Προφανώς ήταν επιλογή του συνθέτη να δημιουργήσει ηχητική αντίθεση αλλάζοντας το ύψος του βιολιού από την κάτω στην πάνω οκτάβα. Η αντίθεση ενισχύεται με την προσθήκη του ακορντεόν που παίρνει την θέση του βιολιού με την εκτέλεση της 2^{ης} φωνής μια οκτάβα κάτω. Τέλος, όπως προαναφέραμε, ακούμε το βιολί να εκτελεί την μελωδία των στίχων κατά την διάρκεια της ερμηνείας του τραγουδιστή, εξίσου με έντονο vibrato. Παρακάτω βλέπουμε το θέμα του βιολιού και του μπουζουκιού στην σύνθεση *Παράκλησις*:

Παράκλησις

Μανώλη Χιώτη
Γιώργου Βρούβα

♩ = 59

Μπουζούκι

Βιολί

Όπως προαναφέραμε ο λυρικός τρόπος απόδοσης του τραγουδιού από τον Στέλιο Καζαντζίδη σε συνδυασμό με τον τρόπο εκτέλεσης του βιολιού θυμίζει αισθητικά το εντεχνολαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του 1960. Πράγματι η χρονολογία της ηχογράφησης (1961), αποδεικνύει τον παραπάνω ισχυρισμό. Έχει προηγηθεί η συνεργασία του Μανώλη Χιώτη και του Μίκυ Θεοδωράκη στον δίσκο *Επιτάφιος*, όπου ο δημιουργός διετέλεσε βασικός σολίστας. Προφανώς ο λαϊκός συνθέτης επηρεασμένος από το ρεύμα της εποχής συνέθεσε την παραπάνω δημιουργία θέλοντας να της προσδώσει την εν λόγω αισθητική.

3) Εισαγωγικό ταξίμι

Υπήρξαν δυο συνθέσεις όπου ο Μανώλης Χιώτης αξιοποίησε την εκτελεστική δυνατότητα του βιολιού ως προς τον αυτοσχεδιασμό. Μια τέτοια περίπτωση είναι η σύνθεση *Κίνδυνος θάνατος*¹⁷ σε ερμηνεία Μανώλη Αγγελόπουλου.

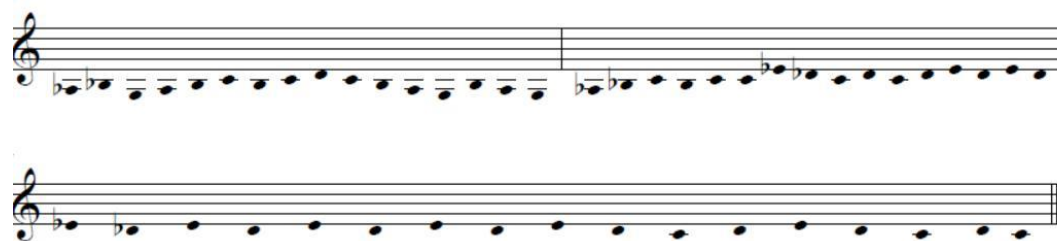
Έχουμε έναν σύντομο αυτοσχεδιασμό 12 δευτερολέπτων που γίνεται πάνω στον Δρόμο Χιτζάζ. Διακρίνουμε τον ala turca τρόπο εκτέλεσης του βιολιού με την

¹⁷ HMV 7XGA 1951 – 7PG 3390, 1964.

χρήση μαλακών¹⁸ διαστημάτων. Η τονικότητα του είναι η Ντο. Η τροπική ανάλυση του ταξιμιού έχει ως εξής:

«Ανοίγει» στην 7^η βαθμίδα (Σιβ) και με κίνηση Ουσάκ από την 5^η βαθμίδα κάτω από την οκτάβα (Σολ) ανεβαίνει στη βάση (Ντο). Αμέσως κατεβαίνει πίσω στην Σολ με κίνηση Ραστ (μετατροπία: Ρε φυσικό από Ρεβ). Κάνει πάλι κίνηση Ουσάκ στην Σολ και ανεβαίνει πάλι στην Ντο. Από εκεί κάνει κίνηση Ουσάκ (μετατροπία: Μιb από Μι φυσικό), μένει λίγο στην χαμηλωμένη 3^η και πάλι με κίνηση Ουσάκ καταλήγει στην βάση για να ολοκληρώσει το ταξίμι. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή του ταξιμιού:

4) Κίνδυνος θάνατος



Ο τύπος ορχήστρας που παρατηρείται με βάση τα παραδείγματα *Τα πεταλάκια*, *Κίνδυνος θάνατος* και *Παράκλησις* είναι ο Α (1 ή 2 μπουζούκι, ή ακορντεόν, 1 ή 2 βιολιά, ή κρουστό). Τα παραδείγματα: *Για κοίτα μια γυναίκα*, *Το κοριτσάκι μου*, *Βουνό με βουνό δε σμίγει* και *Σκότωσέ με* δημιουργούν τον υποτύπο Α1 (2 ή 3 κιθάρες ή ηλεκτρική κιθάρα, 1 ή 2 βιολιά, ή πιάνο, ή μπάσο, ή ντραμς).

1.2 Η κιθάρα στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη

Η επιλογή της κιθάρας στις ηχογραφήσεις του Μανώλη Χιώτη αποτελεί μια ενδιαφέρουσα περίπτωση τόσο για τον ρόλο που αυτή κατείχε στην ορχήστρα όσο και για το χρονικό πλαίσιο στο οποίο την χρησιμοποίησε ο συνθέτης. Γενικότερα το ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη χαρακτηρίζεται από καινοτομίες όσον αφορά την εισαγωγή νέων οργάνων στην ορχήστρα καθώς και για τους ρόλους που αυτά κατείχαν. Η κιθάρα αποτελεί αυτό που θα ονομάζαμε «γέφυρα» ανάμεσα στην

¹⁸ Βλ.: Ευγένιος Βούλγαρης – Βασίλης Βανταράκης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα ρεμπέτικα – 1922-1940*, faggotto books, 2006, σελ:16-18.

πρώιμη περίοδο του ρεμπέτικου και στην ηχογράφηση των πρώτων μεταπολεμικών συνθέσεων. Πιο συγκεκριμένα με την επαναλειτουργία της Columbia το 1946 ο Μανώλης Χιώτης είναι ο μόνος συνθέτης που συντηρεί κατά κάποιο τρόπο την θέση της κιθάρας ως βασικό σολιστικό όργανο, έστω και σε περιορισμένο αριθμό ηχογραφήσεων, κατά τα πρότυπα της προπολεμικής ορχήστρας¹⁹. Η τεχνοτροπία της κιθάρας απασχόλησε πολλούς μεγάλους δεξιοτέχνες της περιόδου αυτής, πέρα του Μανώλη Χιώτη, όπως: τον Δημήτρη Στεργίου (ή *Μπέμπη*), τον Γιάννη Σταματίου (ή *Σπόρο*), τον Χάρη Λεμονόπουλο κ.ά. Είναι γνωστό ότι ο δημιουργός ξεκίνησε την μουσική του καριέρα ως κιθαρίστας, πριν μεταβεί στο μπουζούκι, από το συγκρότημα του Κ. Μπέζου (Α. Κωστή) τα *Άσπρα πουλιά* όπως δηλώνει ο ίδιος ο συνθέτης σε συνέντευξή του στον δημοσιογράφο Τάσο Κουτσοθανάση στα τέλη του 1960²⁰. Το γεγονός ότι η κιθάρα αποτέλεσε μια συνήθης επιλογή για τον συνθέτη φαίνεται και από το γεγονός ότι συμμετείχε και σε ηχογραφήσεις άλλων δημιουργών της εποχής ως κιθαρίστας (*Το μινόρε του Τσιτσάνη*²¹: Μπουζούκι: Βασίλης Τσιτσάνης, Κιθάρα: Μανώλης Χιώτης). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο Μανώλης Χιώτης συμπράττει στις ηχογραφήσεις του τόσο με κιθαρίστες της παλιάς σχολής (Κ. Καρίπης, Στ. Χρυσίνης) όσο και με μεγάλους δεξιοτέχνες της εποχής του (*Μπέμπης*, Λεμονόπουλος;). Πιο αναλυτικά μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων παρατηρούμε τους εξής ρόλους της κιθάρας:

α) Ο ρόλος της συνοδείας

Στις πρώιμες ηχογραφήσεις του Μ. Χιώτη που ξεκινούν το 1938 ένας συνηθισμένος τρόπος εκτέλεσης της συνοδείας ήταν οι κάθετες συγχορδίες με την χρήση μπάσογραμμών. Στις ηχογραφήσεις με πρωταγωνιστικό ρόλο την κιθάρα, που ξεκινάνε σχεδόν μια δεκαετία αργότερα, η εκτέλεση των μπάσογραμμών φαίνεται να εγκαταλείπεται. Εξαίρεση αποτελεί η σύνθεση *Μακπουλέ* που αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση και ο ρόλος της κιθάρας εξετάζεται παρακάτω. Ο τρόπος της συνοδείας στο μεταπολεμικό κιθαριστικό ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη είναι η κάθετη συγχορδιακή ακολουθία με το πρώτο χτύπημα στην νότα να βρίσκεται στην μπάσα χορδή (τονική της συγχορδίας ή δεσπόζουσα) και το δεύτερο σε όλη την συγχορδία. Η πλειοψηφία των τραγουδιών που εξετάζουμε είναι σε μέτρο 2/4 και σε

¹⁹ Βλ. ενδεικτικά: Δημήτρης Μυστακίδης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα και εναρμόνιση*, 2013, Εκδόσεις Πριγκηπέσσα, σελ. 6.

²⁰ https://www.youtube.com/watch?v=EVHx5_wObpQ.

²¹ HMV, OGA 1194- AO 2726, 1946. (<https://www.youtube.com/watch?v=Y5YhdlQxINI>).

συγκεκριμένες περιπτώσεις όπως στη σύνθεση *Το κοριτσάκι μου*²², η ονομασία που αναγράφεται για τον ρυθμό πάνω στις ετικέτες δίσκων είναι η: «αλέγκρο».

Ίσως η διάκριση αυτή στην ονομασία να βασίζεται στο γρήγορο tempo για να ξεχωρίζει αυτό το ύφος συνθέσεων από άλλες δημιουργίες γραμμένες σε μέτρο 2/4, με πιο αργό tempo, κοινώς τα χασάπικα. Βασική επιρροή στο στυλ σύνθεσης ορισμένων τραγουδιών του Μανώλη Χιώτη βασισμένα σε κιθάρα (και μπουζούκι), στα μέσα και τέλη της δεκαετίας του 1940, αποτέλεσε η Jazz Manouche ή αλλιώς Gypsy Jazz με κύριο εκπρόσωπο της την εποχή εκείνη τον Django Reinhardt. Φαίνεται όμως πως η επιρροή είναι πιο έκδηλη στο μελωδικό μέρος όπου η μελωδική ανάπτυξη ορισμένων συνθέσεων του δημιουργού έχουν το feeling μιας σύνθεσης Gypsy Jazz της εποχής. Όσον αφορά το ρυθμικό μέρος βέβαια αυτό φαίνεται να εκτείνεται μέχρι το κομμάτι του γρήγορου τέμπου αφού εκτελεστικά διαφέρουν μιας και το φραζάρισμα του ρυθμού²³ της Gypsy Jazz, με το όνομα La Pompe, είναι 4/4 με έμφαση στο δεύτερο και τέταρτο χτύπημα του μέτρου ενώ στις ηχογραφήσεις του Μανώλη Χιώτη η συνοδεία²⁴ της κιθάρας εκτελεί ένα 2/4 απλά πιο γρήγορο.

Ο Μανώλης Χιώτης πειραματίζεται και στον τομέα της αρμονίας όσον αφορά την συνοδεία της κιθάρας, εμπλουτίζοντας το αρμονικό «περιβάλλον» των συνθέσεων του, εισάγοντας ταυτόχρονα και νέες συγχορδίες στις πτώσεις του.

Πιο συγκεκριμένα στη σύνθεση *Ο πασατέμπος*²⁵ (ερμηνεία Ι. Γεωργακοπούλου) ο Μανώλης Χιώτης εισάγει²⁶ την 2^η συγχορδία του Δρόμου Χιτζάζ στην συνοδεία δημιουργώντας και παγιώνοντας την πτώση I-II-I, αντικαθιστώντας την μέχρι πρότινος πτώση I-II-I που χρησιμοποιούνταν από τους προηγούμενους προπολεμικούς συνθέτες.

Σε ορισμένα σημεία της σύνθεσης *Βουνό με βουνό*²⁷ ο Μανώλης Χιώτης εισάγει²⁸ την 6^η συγχορδία του Δρόμου μέσα στην, τυποποιημένη πλέον, πτώση μιας

²²LIBERTY 61, 1946.

²³Βλ ενδεικτικά: Ben Givan, *Discontinuity in the music of Django Reinhardt*, Spring 2002, Trustees of Columbia University in the City of new York, pages: 244-5.

²⁴Βλ ενδεικτικά: Ευαγγέλου Γιώργος Αθ., *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρι και Μανώλη Χιώτη*, 2008, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, σελ. 99-101.

²⁵HMV OGA 1148 – AO 2698, 1946.

²⁶Αυτόθι, σελ. 99-100.

²⁷COLUMBIA CG 2197 – DG 6618, 1946.

²⁸Αυτόθι, σελ. 101.

Μινόρε σύνθεσης. Η πτώση I-V-I εμπλουτίζεται και πλέον έχουμε την πτώση I-VI-V-I. Μια προετοιμασία δηλαδή, της αρμονικής ακολουθίας, για την τελική κατάληξη της συγχορδίας.

β) Εκτέλεση φράσεων και ανταποκρίσεων πίσω από την ερμηνεία του τραγουδιστή ή της τραγουδίστριας

Ως σολιστικά όργανα οι κιθάρες έχουν την κύρια παρουσία όσον αφορά τις ανταποκρίσεις κατά την διάρκεια της ερμηνείας των τραγουδιστών, αν και ο ρόλος τους δεν έχει την σύνθετη δομή που παρατηρείται στις Εισαγωγές. Σε γενικές γραμμές ο ρόλος της κιθάρας είναι να εκτελεί ανταποκρίσεις ανάμεσα από τις φράσεις του τραγουδιστή και της τραγουδίστριας ή κατά την διάρκεια των καταληκτικών φράσεων τους στους στίχους. Οι απαντήσεις αυτές είναι είτε γρήγορες και δεξιοτεχνικές ή απλές και σύντομες φράσεις που οδηγούν στον επόμενο στίχο ή στο ρεφρέν. Οι φράσεις αυτές είναι κυρίως ανοδικές διατονικές κινήσεις στον λαϊκό Δρόμο του εκάστοτε κομματιού και έπειτα μερικές χρωματικές. Παρατηρείται ότι σε τραγούδια με πιο δεξιοτεχνικά και γρήγορα γυρίσματα επιλέγεται να παίζει μια κιθάρα και όχι δυο, όπως στις Εισαγωγές με $1^{εξ}$ - $3^{εξ}$. Επιπλέον υπάρχουν σύντομες φράσεις σε $1^{εξ}$ - $3^{εξ}$ και σύντομες, αντίθετες κινήσεις πάλι σε $1^{εξ}$ – $3^{εξ}$.

Στη σύνθεση *Το κοριτσάκι μου* η κιθάρα εκτελεί για ορισμένο χρονικό διάστημα την μελωδία του στίχου που ερμηνεύει ο τραγουδιστής.

γ) Πρωταγωνιστικός ρόλος σε Εισαγωγή

Στο δείγμα του ρεπερτορίου που εξετάζουμε ουσιαστικά η κιθάρα αντικαθιστά το μπουζούκι ως πρωταγωνιστικό όργανο. Παρατηρήθηκαν δυο ενορχηστρωτικές τεχνικές στις συνθέσεις με βασικό όργανο την κιθάρα:

1) Οι κιθάρες εκτελούν την Εισαγωγή σε $1^{εξ}$ - $3^{εξ}$.

2) Οι κιθάρες μοιράζονται την Εισαγωγή με ένα ακορντεόν ή ένα βιολί.

Οι ρόλοι των έτερων σολιστικών οργάνων, που συμπράτουν με τις κιθάρες, είναι οι εξής:

3) Σε αντίθεση με πολλά τραγούδια του συνθέτη, εκείνης της περιόδου, ηχογραφημένα με μπουζούκι/ια η Εισαγωγή δεν παίζεται διαδοχικά, δηλαδή πρώτα από το μπουζούκι (ή τα μπουζούκια) και έπειτα από το δεύτερο σολιστικό όργανο (συνήθως βιολί ή ακορντεόν). Εδώ έχουμε συνεχής εναλλαγή των μελωδικών

φράσεων της κιθάρας (ή των κιθαρών) με αυτές του δεύτερου σολιστικού οργάνου. Οι φράσεις αυτές διαδέχονται η μια την άλλη. Μια τέτοια περίπτωση είναι η σύνθεση *Τζεμιλέ*²⁹. Παρακάτω παρατηρούμε ένα μέρος της Εισαγωγής όπου οι κιθάρες συνδιαλέγονται με το ακορντεόν.

1) *Τζεμιλέ*

Τζεμιλέ

Μανώλη Χιώτη

♩=112

4

tr

7

Ακορντεόν

Κιθάρες

4) Μια ενιαία Εισαγωγή που εκτελείται αρχικά από τις κιθάρες και στη συνέχεια από το ακορντεόν ή το βιολί.

5) Επιπλέον κατά την διάρκεια του θέματος της μιας κιθάρας μια δεύτερη εκτελεί σύντομες, αντίθετες κινήσεις παίζοντας σε $3^{εξ}$ σε συγκεκριμένα σημεία της Εισαγωγής.

Οι κιθάρες κάνουν φράσεις σε $1^{εξ}$ – $3^{εξ}$ ενδιάμεσα των θεμάτων του βιολιού στη σύνθεση *Το κοριτσάκι μου*. Όπως αναφέραμε και στο κεφάλαιο του Βιολιού η Εισαγωγή εκτελείται αρχικά από τις δυο κιθάρες και στην συνέχεια από το βιολί σε επανάληψη. Με αυτό το τρόπο η Εισαγωγή γίνεται εκτενέστερη. Οι κιθάρες παίζουν πιο staccato στην αρχή της Εισαγωγής. Για να συγχρονιστούν με το βιολί, χρησιμοποιούν την τεχνική tremolo προκειμένου να προσδώσουν διάρκεια στον τρόπο της εκτέλεσης τους.

Επιπλέον στη σύνθεση *Βουνό με βουνό* υπάρχουν σημεία όπου οι κιθάρες παίζουν σε $1^{εξ}$ - $3^{εξ}$. Ωστόσο ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό που παρατηρούμε στην

²⁹COLUMBIA CG2286 – DG 6664, 1947.

συγκεκριμένη Εισαγωγή είναι ότι οι δυο κιθάρες εναλλάσσουν η κάθε μια τα δικά της θέματα που αποτελούνται από διαφορετικές μελωδικές φράσεις, αρπίσματα και γυρίσματα.

Στη σύνθεση *Ο πασατέμπος* (ερμηνεία: Ι. Γεωργακοπούλου) παρατηρούμε ότι πίσω από το μελωδικό θέμα της κιθάρας (καθώς και σε σημείο του τραγουδιού) μια δεύτερη κιθάρα κάνει μια σύντομη φράση στα πρίμα για σιγόντο. Ο Μανώλης Χιώτης εδώ κάνει χρήση σύντομων αντιστικτικών μελωδικών φράσεων οι οποίες αποτελούν αρμονικά περάσματα και λειτουργούν ως ανταποκρίσεις στα όργανα που εκτελούν την μελωδία ή στις φωνές που ερμηνεύουν τους στίχους. Ο συνθέτης θα κάνει ακόμα μεγαλύτερη χρήση των συγκεκριμένων αντιστικτικών φράσεων στις συνθέσεις του όταν θα έρθει σε επαφή με πνευστά των big bands³⁰ όπως το alto σαξόφωνο, τη τρομπέτα και το κλαρινέτο.

δ) Η περίπτωση της σύνθεσης *Μακπουλέ*³¹

Αναφέρεται ως συνδημιουργία των Μανώλη. Χιώτη και Γιώργου Μητσάκη. Στη συγκεκριμένη σύνθεση η κιθάρα εκτελεί την Εισαγωγή με το ακορντεόν. Υπάρχουν ορισμένες αλλαγές στη δομή οι οποίες διαφοροποιούν την συγκεκριμένη σύνθεση από τις υπόλοιπες. Μια κιθάρα ξεκινάει με ένα μελωδικό/συγχορδιακό μοτίβο με μπάσο γραμμές και δίνει την θέση της στο ακορντεόν. Τα δυο όργανα εκτελούν μια μελωδική φράση εναλλάξ σε επανάληψη χωρίς ρυθμική και συγχορδιακή συνοδεία. Υπάρχει μια μικρή διαφορά στον τρόπο εκτέλεσης των δυο οργάνων. Το ακορντεόν έχει ελαφρώς μεγαλύτερη διάρκεια στο παίξιμο του, λόγω προφανώς του αέρα της φουσούνας, σε αντίθεση με την κιθάρα που παίζει πιο στακάτα. Το γεγονός όμως ότι τα όργανα παίζουν διαδοχικά και χωρίς συνοδεία δεν δημιουργεί πρόβλημα στον συγχρονισμό τους. Μια ανοδική κίνηση του Δρόμου από το ακορντεόν το οδηγεί σε ταυτόχρονη εκτέλεση με την κιθάρα της δεύτερης συγχορδίας του Δρόμου. Η κιθάρα καταλήγει με γύρισμα στο αρχικό μελωδικό/συγχορδιακό μοτίβο για να εισάγει το τραγούδι. Η κιθάρα εκτελεί μελωδικά στα μπάσα την μελωδία του πρώτου ημιστίχιου που ερμηνεύει η φωνή. Στη συνέχεια εκτελεί $1^{εξ} - 3^{εξ}$, με μια δεύτερη κιθάρα, την μελωδία του δεύτερου ημιστίχιου. Κατά την διάρκεια του τρίτου ημιστίχιου η μια κιθάρα εκτελεί ένα πολύ

³⁰ Βλ. ενδεικτικά: Ben Givan, *Discontinuity in the Music of Django Reinhardt*, Spring 2002, Trustees of Columbia University in the City of New York, page: 248.

³¹ HMV OGA 1420 – AO 2865, 1948/9.

γρήγορο γύρισμα πίσω από την ερμηνεύτρια. Επιπλέον εκτελεί διακριτικά την μελωδία του πρώτου ημιστίχιου του δεύτερου στίχου, πίσω από την ερμηνεύτρια, και κάνει ένα ακόμα πολύ γρήγορο γύρισμα στο τέλος του. Το ίδιο κάνει και στο επόμενο ημιστίχιο και επιστρέφει στο αρχικό μελωδικό/συγχορδιακό μοτίβο χωρίς να το ολοκληρώσει. Οι κιθάρες και το ακορντεόν συνδιαλέγονται αμέσως μετά εκτελώντας την μελωδική γραμμή του δεύτερου ημιστίχιου. Το ακορντεόν εκτελεί πρώτο την μελωδία και οι κιθάρες την επανάληψη της σε 1^{ης} – 3^{ης}. Μια κιθάρα εκτελεί το τέλος του ημιστίχιου που παίζεται οργανικά. Στη συνέχεια η κιθάρα συνεχίζει να εκτελεί γρήγορα γυρίσματα πίσω από την ερμηνεύτρια και να παίζει διακριτικά την μελωδία πίσω της ενώ μια δεύτερη συνοδεύει. Με μια ανοδική κίνηση του λαϊκού Δρόμου Χιτζάζ η κιθάρα κλείνει το τραγούδι μαζί με το ακορντεόν με την συγχορδιακή ακολουθία II – I. Παρακάτω βλέπουμε την Εισαγωγή και τα πρώτα μέτρα της ερμηνείας της φωνής στην σύνθεση *Μακπουλέ*:

2) Μακπουλέ

Μακπουλέ

Μανώλη Χιώτη
Γιώργου Μητσάκη

a tempo

Κιθάρα

Ακορντεόν

Φωνή

ε) Προεισαγωγές/σύντομοι αυτοσχεδιασμοί, ταξίμια

Η κιθάρα αντικαθιστά το μπουζούκι, ως βασικό όργανο, σε ορισμένες συνθέσεις του Μανώλη Χιώτη. Ωστόσο δεν έχει σημαντική παρουσία στον τομέα του αυτοσχεδιασμού ή των Προεισαγωγών. Ωστόσο σε ορισμένες περιπτώσεις αυτοσχεδιασμών, έστω και σύντομων, διακρίνουμε καινοτομίες στην εκτέλεση της κιθάρας.

Πιο συγκεκριμένα στη σύνθεση *Βουνό με βουνό* έχουμε έναν μικρής διάρκειας αυτοσχεδιασμό, 16 δευτερολέπτων, που η πλειοψηφία των φράσεων του είναι

αναλύσεις συγχορδιών και ενδιαμέσα πολύ μικρές φράσεις με τις οποίες συνδέονται οι αναλύσεις. Το χαρακτηριστικό στον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό είναι ότι, αν και σύντομος, διαφαίνονται εκτελεστικές πρακτικές και νεωτερισμοί που δείχνουν την εκτελεστική ευχέρεια του συνθέτη και στο όργανο της κιθάρας καθώς και την ολοένα αυξανόμενη τάση του για καινοτομίες. Αναλυτικότερα έχουμε αναλύσεις³² συγχορδιών σε όλη την έκταση της κιθάρας και όχι μόνο στις μπάσες χορδές (μουργκάνες), δηλαδή στην κάτω περιοχή της. Επιπλέον ο συνθέτης εμπλουτίζει την συγχορδία της τονικής στην ανάλυση της, προσθέτοντας της την 6^η νότα του Δρόμου Μινόρε. Δεν προσεγγίζει δηλαδή την συγχορδία ως τρίφωνη αλλά ως μια τετράφωνη Μινόρε συγχορδία με 6 δηλαδή: G-Bb-D-Eb. Η προσθήκη της 6^{ης} βαθμίδας στις συγχορδίες αποτέλεσε χαρακτηριστικό του ρεπερτορίου της Jazz³³ όσον αφορά τον εμπλουτισμό της αρμονίας με σκοπό την πολυπλοκότητα της ενορχήστρωσης.

Στη σύνθεση *Τζεμιλέ* έχουμε, ως μια μικρή Προεισαγωγή, την αλληλουχία δύο συγχορδιών σε επανάληψη με ενδιαμέσα ρυθμικά χτυπήματα στο σκάφος της κιθάρας. Οι συγχορδίες είναι η I και η II με 7^η, του δρόμου Χιτζάζ. Το σύντομο συγχορδιακό και ρυθμικό αυτό μοτίβο προετοιμάζει την έναρξη της Εισαγωγής.

Την περίπτωση ταξιμιού της κιθάρας την συναντάμε στη σύνθεση *Του πόνου το ποτήρι*³⁴ (*Σύρτε και φέρτε τον παπά*) σε στίχους Ν. Ρούτσου. Σε αντίθεση με την περίπτωση του τραγουδιού *Βουνό με βουνό* εδώ δεν έχουμε αναλύσεις συγχορδιών με ενδιαμέσες σύντομες, συνδετικές, μελωδικές φράσεις αλλά μια αυτοσχεδιαστική μελωδική πορεία³⁵ (*seyir* στην παράδοση των Μακάμ) πάνω στον λαϊκό Δρόμο Ουσάκ.

Η χρονική διάρκεια του ταξιμιού είναι 18 δευτερόλεπτα και η τονικότητα του η Σι. Το ταξίμι «ανοίγει» στην 3^η βαθμίδα του Δρόμου (Ρε) και αμέσως ισχυροποιεί την 4^η βαθμίδα του Δρόμου (Μι) ως ισχυρό τονικό κέντρο κάνοντας σύντομη κατάληξη εκεί έπειτα από γρήγορη μελωδική φράση σε καθοδική κίνηση. Η γρήγορη μελωδική φράση ξεκινάει από την 7^η βαθμίδα του Δρόμου (Λα), στην οκτάβα, και

³² Βλ. ενδεικτικά: Ευαγγέλου Γιώργος Αθ., *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερί και Μανώλη Χιώτη*, 2008, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, σελ.101.

³³ Βλ. ενδεικτικά: *Analysis of jazz- a comprehensive approach.*, Outre Measure, The University Press of Mississippi, 2009, pages 100-1.

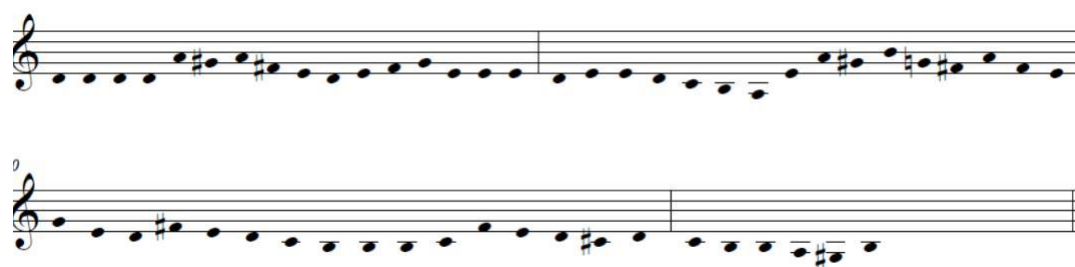
³⁴ ODEON 4341 – GA 7589, 1950.

³⁵ Βλ.: Νίκος Ανδρικός, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο Μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*, ΤΟΠΟΣ, Αθήνα 2018, σελ: 45-56.

την 6^η (Σολ) η οποία στην συγκεκριμένη φράση είναι οξυμένη. Πρόκειται για ιδιοματισμό του Δρόμου Ουσάκ όπου η 6^η βαθμίδα έλκεται από την 7^η η οποία επίσης αποτελεί ισχυρό τονικό κέντρο του Δρόμου. Μετά από σύντομη κατάληξη στην Μι ξεκινάει πάλι καθοδική κίνηση από την 7^η βαθμίδα στην οκτάβα (έχοντας πάλι # στην Σολ) και εκτελεί σύντομα περάσματα στην Σι, την Λα, την Σολ (με αναίρεση), την Φα# και την βάση που είναι το Σι. Τέλος από την Σι κάνει ένα σύντομο πέρασμα πάλι από την 4^η βαθμίδα και εκτελώντας έναν ακόμα ιδιοματισμό του Δρόμου με χρωματική κίνηση στην 2^η βαθμίδα τελειώνει το ταξίμι με τις νότες Λα-Σολ#-Σι.

Πρόκειται για ένα σύντομο ταξίμι εξ' αιτίας του περιορισμένου χρόνου ηχογράφησης. Η κιθάρα εκτελεί μια τυπική μελωδική πορεία περνώντας από τα ισχυρά τονικά κέντρα του Δρόμου που τον αποτελούν η 1^η, η 4^η και η 7^η βαθμίδα του, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα και ορισμένους βασικούς ιδιοματισμούς του όπως η όξυνση της 6^{ης} βαθμίδας που έλκεται από την 7^η και η χρωματική κίνηση στην 2^η. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή³⁶ της μελωδικής πορείας του ταξιμιού της κιθάρας:

3) Του πόνου το ποτήρι



Ο τύπος ορχήστρας που παρατηρείται με βάση τα παραπάνω παραδείγματα είναι ο: Β (2 ή 3 κιθάρες, ακορντεόν ή βιολί).

Ο Μανώλης Χιώτης επαναφέρει την κιθάρα στο προσκήνιο στα τέλη της δεκαετίας του 1960 (1968) σε μερικά από τα τελευταία του τραγούδια. Οι ρόλοι της είναι οι εξής:

- 1) Η κιθάρα ακούγεται να δίνει ορισμένα μέτρα μαζί με τα ντραμς και το κρουστό πριν την έναρξη της Εισαγωγής

³⁶ Για λόγους ευκολίας το ύψος της μελωδίας του ταξιμιού στην παρούσα καταγραφή είναι μια οκτάβα επάνω.

- 2) Εκτέλεση αρπισμάτων ενδιάμεσα από τον αυτοσχεδιασμό του μπουζουκιού
- 3) Η κιθάρα μοιράζεται ένα μικρό απόσπασμα της Εισαγωγής με ένα άλλο σολιστικό όργανο (μπουζούκι). Μια παλιά ενορχηστρωτική τεχνική όσον αφορά την κιθάρα.

Οι ρόλοι αυτοί εντοπίζονται στις συνθέσεις *Μάζεψε τα πράγματα σου*³⁷, *Ποτέ δεν είναι αργά*³⁸ και *Τι κορίτσι είμαι εγώ*³⁹ αντίστοιχα.

Ο υποτύπος ορχήστρας με βάση τα παραπάνω παραδείγματα είναι ο: B1 (1 ή 2 μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν ή αρμόνιο ή ντραμς ή μπάσο ή κρουστό).

1.3 Το ακορντεόν στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη

Το ακορντεόν αποτέλεσε ένα από τα βασικότερα όργανα της ορχήστρας του Μανώλη Χιώτη λόγω του εύρους των εκτελεστικών του δυνατοτήτων. Αποτέλεσε το όργανο με την πιο συχνή παρουσία στις ηχογραφήσεις του δημιουργού, μετά το μπουζούκι, που ήταν και το βασικό όργανο του ίδιου του συνθέτη. Ο Μανώλης Χιώτης αξιοποίησε τις δυνατότητες του ακορντεόν, κυρίως στο σολιστικό μέρος, όχι μόνο μοιράζοντας μαζί του τις Εισαγωγές αλλά ταυτόχρονα δίνοντας του να εκτελέσει τραγούδια υψηλής δεξιοτεχνικής σημασίας από άποψη ταχύτητας και αρκετά σύνθετων μελωδικών μοτίβων. Μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων παρατηρούμε τους εξής ρόλους του ακορντεόν:

α) Συνοδεία

Ένας βασικός ρόλος που φανερώνει μια ακόμα δυνατότητα του ακορντεόν, αυτή τη φορά ως συνοδευτικό όργανο. Το αριστερό χέρι, κυρίως, αλλά και το δεξί εκτελούν την αρμονική και ρυθμική συνοδεία της σύνθεσης. Το δεξί χέρι των πλήκτρων χρησιμοποιείται κυρίως για την εκτέλεση της μελωδίας με ταυτόχρονη εκτέλεση των συγχορδιών και του ρυθμού από το αριστερό χέρι που έχει στην διάθεση του τα κουμπιά του ακορντεόν.

³⁷ HMV, 7PG 3846, 1969.

³⁸ COLUMBIA, 7XCG 3325- SCDG 3873, 1969.

³⁹ HMV, 7PG 3846, 1969.

β) Εκτέλεση αντιστικτικών μελωδικών φράσεων που παρεμβάλλονται στο θέμα του μπουζουκιού

Η χρήση αντιστικτικών μελωδικών φράσεων, από σολιστικά όργανα στις συνθέσεις του δημιουργού, αρχίζει και γίνεται πιο συχνή όταν ο Μανώλης Χιώτης έρχεται σε επαφή με τα πνευστά των big bands⁴⁰ (τρομπέτα, σαξόφωνο, κλαρινέτο). Στόχος της εν λόγω εννοχρηστωτικής επιλογής είναι η δημιουργία πολυφωνίας στην σύνθεση. Οι γραμμές μελωδικών φράσεων, εμπλουτίζουν την Εισαγωγή και τα μέρη όπου ερμηνεύει η φωνή. Το ακορντεόν αξιοποιείται, σε συγκεκριμένα τραγούδια, με τον ίδιο τρόπο. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί η σύνθεση *Ηλιοβασιλέματα*⁴¹ (στίχοι: Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου). Το ακορντεόν δεν έχει έντονη παρουσία σε όλη τη σύνθεση και ο ρόλος του εδώ είναι η εκτέλεση δυο σύντομων μελωδικών φράσεων ενδιάμεσα της μελωδίας του μπουζουκιού. Το τραγούδι είναι γραμμένο σε Δρόμο Ματζόρε και η τονικότητα του είναι η Λα. Το μπουζούκι ξεκινάει την Εισαγωγή με ανάλυση της 1^{ης} συγχορδίας του Δρόμου με το ακορντεόν να ακολουθεί εκτελώντας μια διατονική/χρωματική φράση τεσσάρων νοτών που περιλαμβάνει τις νότες Λα-Σι-Ντο-Ντο#. Στη συνέχεια το μπουζούκι αναλύει την 2^η συγχορδία του Δρόμου με το ακορντεόν να συνεχίζει παίζοντας εξίσου μια χρωματική/διατονική φράση που περιλαμβάνει τις νότες Λα#-Σι-Ντο#-Ρε. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί έναν ιδιοματισμό του Δρόμου οξύνοντας την νότα της τονικής (Λα# από Λα). Το ακορντεόν προστίθεται στην επανάληψη της Εισαγωγής. Οι φράσεις αυτές εκτελούνται αρχικά από το μπουζούκι. Όπως παρατηρούμε ο ρόλος του ακορντεόν είναι περιορισμένος και πολύ συγκεκριμένος σε αυτή τη σύνθεση. Ο συνθέτης το εισάγει στην επανάληψη της Εισαγωγής προκειμένου να δημιουργήσει ένα διαφορετικό άκουσμα από αυτό του μπουζουκιού μέσα από την εκτέλεση των συγκεκριμένων φράσεων προσθέτοντας ποικιλομορφία στο ηχητικό τοπίο.

γ) Ανταποκρίσεις και οργανική εκτέλεση της μελωδίας της φωνής

Ο Μανώλης Χιώτης αξιοποιεί ακόμα περισσότερο τις σολιστικές δυνατότητες του ακορντεόν κυρίως μέσω των ανταποκρίσεων αλλά και μέσω της οργανικής εκτέλεσης της μελωδίας που τραγουδάει ο ερμηνευτής ή η ερμηνεύτρια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για να κατανοήσουμε τον ρόλο των ανταποκρίσεων

⁴⁰ Βλ. ενδεικτικά: Ben Givan, *Discontinuity in the Music of Django Reinhardt*, Spring 2002, Trustees of Columbia University in the City of New York, page: 248.

⁴¹ ΝΙΝΑ 660, 1958.

είναι, και εδώ, η σύνθεση *Ο αράπης* (ερμηνεία: Σταύρου Τζουανάκου). Το ακορντεόν εκτελεί ανταποκρίσεις ανάμεσα από τις παύσεις της φωνής, λειτουργώντας ταυτόχρονα σαν γέφυρα ανάμεσα από τους στίχους. Οι ανταποκρίσεις στη συγκεκριμένη σύνθεση είναι και εδώ οργανική εκτέλεση της μελωδίας της φωνής, μόνο που το ακορντεόν δεν εκτελεί οργανικά ολόκληρη την μελωδία του στίχου αλλά την μισή. Στην δεύτερη ανταπόκριση το ακορντεόν ξεκινάει με ένα γρήγορο γύρισμα, δείχνοντας σημάδια της δεξιοτεχνίας του δεξιού χεριού. Κατά την διάρκεια του ρεφρέν το ακορντεόν εκτελεί μικρές και σύντομες μελωδικές φράσεις που συνδέουν τους στίχους. Παρατηρείται ότι ο συνθέτης παραχωρεί πλήρη αυτονομία στο ακορντεόν στον τομέα των ανταποκρίσεων. Το μπουζούκι ακούγεται μόνο στην πρώτη ανταπόκριση, εκτελώντας τις ίδιες νότες, αλλά και εκεί παίζει πίσω από το ακορντεόν. Στην δεύτερη ανταπόκριση και στο ρεφρέν ακούγεται μόνο το ακορντεόν.

Η οργανική εκτέλεση της μελωδίας της φωνής παρατηρείται και σε άλλες συνθέσεις, όχι με τη μορφή ανταποκρίσεων αυτή τη φορά αλλά σαν ένα ξεχωριστό μελωδικό θέμα. Τον συγκεκριμένο ρόλο του ακορντεόν τον συναντάμε στη σύνθεση *Έχω κουμπάρο λεβεντιά*⁴² (ερμηνεία: Γιώτα Λύδια και Μανώλη Χιώτη). Μετά το τρίτο ρεφρέν το ακορντεόν εκτελεί με το βιολί την μελωδία του κουπλέ. Τα δυο σολιστικά όργανα εκτελούν την ίδια μελωδία σε επανάληψη, πρώτα το βιολί και μετά το ακορντεόν, καθώς η μελωδία των 2 ημιστιχίων που ερμηνεύει η φωνή είναι η ίδια. Τα δυο όργανα ταιριάζουν στον τρόπο εκτέλεσης, μιας και εκτός του ότι παίζουν στο ίδιο ύψος και τα δυο έχουν την δυνατότητα της εκτέλεσης με διάρκεια, το βιολί χρησιμοποιώντας το δοξάρι και το ακορντεόν τον αέρα της φυσούνας.

δ) Εκτέλεση της Εισαγωγής μαζί με το μπουζούκι

Ο πιο συνηθισμένος ρόλος του ακορντεόν που παρατηρείται στην πλειοψηφία των ηχογραφήσεων που αυτό συμμετέχει. Ο συγκεκριμένος ρόλος χωρίζεται σε δυο κατηγορίες:

- 1) Το ακορντεόν εκτελεί σε επανάληψη το μελωδικό θέμα του μπουζουκιού,
- 2) Το ακορντεόν μοιράζεται μια ενιαία μελωδία μαζί με το μπουζούκι.

⁴²Columbia CG 3410 – DG 7213, 1956.

Τις δυο αυτές κατηγορίες τις παρατηρούμε στις συνθέσεις *Ο αράπης*⁴³ (σε ερμηνεία Σταύρου Τζουανάκου) και *Μην περιμένεις άδικα*⁴⁴ αντίστοιχα.

Η σύνθεση *Ο αράπης* επιβεβαιώνει την περίπτωση που αναφέραμε στην εισαγωγή, σχετικά με την εκτέλεση δεξιοτεχνικών μελωδιών από το ακορντεόν. Η συγκεκριμένη σύνθεση βασίζεται:

α) Στην ταχύτητα των μελωδικών μοτίβων

β) Στις ανοδικές και καθοδικές κινήσεις της μελωδίας

γ) Στην χρήση ιδιοματισμών του Λαϊκού Δρόμου που δημιουργούν χρωματικές κινήσεις, οι οποίες διευκολύνουν ακόμα περισσότερο την γρήγορη εκτέλεση του ακορντεόν με το δεξί χέρι που εκτελεί το μέρος της μελωδίας.

Η περίπτωση της σύνθεσης *Μην περιμένεις άδικα* είναι διαφορετική καθώς πρόκειται για ένα χασάπικο σε αργό tempo. Το δεξί χέρι εδώ, αφού κάνει μια μικρή ανοδική κίνηση, στην τονική του δρόμου σε οκτάβα, συνεχίζει με καθοδική κίνηση της μελωδίας που βασίζεται σε όγδοα εκτελεσμένα σε αργό tempo φτάνοντας μέχρι την 5^η βαθμίδα του Δρόμου (δεσπόζουσα). Εκτελεί ορισμένες γρήγορες και σύντομες φράσεις σε ανοδική πορεία της μελωδίας, αρχικά στη βάση του Δρόμου, όπου με 16^α και χρωματική κίνηση καταλήγει στην 6^η βαθμίδα. Στη συνέχεια εκτελεί το ίδιο μελωδικό/ρυθμικό μοτίβο ξεκινώντας από την 5^η βαθμίδα καταλήγει στην 3^η και κλείνει στη βάση του Δρόμου στην οκτάβα.

Η συγκεκριμένη ενορχηστρωτική επιλογή, το να εκτελέσει δηλαδή το ακορντεόν την συνέχεια της Εισαγωγής και όχι απλά την μελωδία του μπουζουκιού σε επανάληψη, δείχνει ότι ο δημιουργός αρχίζει και προβληματίζεται γύρω από το θέμα των εκτενών Εισαγωγών. Με αυτή τη σύνθεση ο Μανώλης Χιώτης δείχνει ότι η Εισαγωγή του δεν χρειάζεται να έχει επαναλήψεις μελωδικών θεμάτων προκειμένου να αποκτήσει έκταση. Η Εισαγωγή της συγκεκριμένης δημιουργίας αποτελεί μια μελωδία η οποία κατανέμεται στα δυο όργανα και όχι μια πιο μικρή σε έκταση Εισαγωγή που εκτελείται δυο φορές, την πρώτη φορά από το μπουζούκι και την δεύτερη από το ακορντεόν. Παρακάτω βλέπουμε τις καταγραφές των δύο Εισαγωγών:

⁴³HMV OGA 2031 – AO 5139, 1953.

⁴⁴Odeon GO 4535 – GA 7660, 1951.

1) Ο Αράπης

Ο αράπης
(Ερμηνεία Στ. Τζουανάκου)

Μ. Χιώτη

$\text{♩} = 125$

Μπουζούκι

3

5

Ακορντεόν

7

9

2) Μην περιμένεις άδικα

Μην περιμένεις άδικα

Μ. Χιώτη

♩=92

Μπουζούκι

4

7

10

13

16

19

Ακορντεόν

Ο τύπος ορχήστρας που παρατηρείται με βάση τα παραπάνω παραδείγματα είναι ο: Γ (Μπουζούκι/ια, ακορντεόν, βιολί ή κιθάρα ή μπάσο ή πιάνο).

ε) Η περίπτωση της σύνθεσης Ζιγκουάλα

Υπάρχει ωστόσο και μια σύνθεση του Μανώλη Χιώτη όπου παρατηρούμε περαιτέρω αυτονομία του ακορντεόν. Πρόκειται για τη σύνθεση Ζιγκουάλα⁴⁵. Ο ρόλος του ακορντεόν στη συγκεκριμένη δημιουργία είναι:

α) Η συμμετοχής στην Προεισαγωγή

β) Η εκτέλεση της Εισαγωγής μαζί με την κιθάρα

⁴⁵Columbia DG 7174, 1955.

γ) Ανταποκρίσεις

Η δομή παρουσιάζεται ως εξής:

Η προεισαγωγή που εκτελεί το ακορντεόν είναι ουσιαστικά ένα μέρος της Εισαγωγής, μια σύντομη μελωδική φράση που εκτελείται χωρίς αρμονική ή ρυθμική συνοδεία. Το μπουζούκι απουσιάζει από την συγκεκριμένη σύνθεση. Το ακορντεόν μοιράζεται την Εισαγωγή με την κιθάρα η οποία αντικαθιστά το μπουζούκι. Οι ρόλοι και ο τρόπος εκτέλεσης των οργάνων εδώ δημιουργούν μια εκτενή Εισαγωγή. Ξεκινάει η κιθάρα εκτελώντας το δικό της μελωδικό θέμα ενώ το ακορντεόν εκτελεί ενδιάμεσα γυρίσματα. Στη συνέχεια το ίδιο θέμα της κιθάρας εκτελείται από το ακορντεόν, σε επανάληψη, με μικρή ενδιάμεση συμμετοχή της κιθάρας. Το ακορντεόν κατέχει και πρωταγωνιστικό ρόλο μέσα στη σύνθεση εκτελώντας ανταποκρίσεις ανάμεσα από παύσεις της φωνής.

Στις καταληκτικές φράσεις των δυο οργάνων στην Εισαγωγή παρατηρούμε δυο ενορχηστρωτικές τεχνικές:

α) Στο τέλος των φράσεων τους κάθε όργανο έχει διάρκεια στην εκτέλεση του, κρατώντας χρονικά την τελευταία του νότα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα το άλλο όργανο να ξεκινάει την ανταπόκριση ή το δικό του θέμα της Εισαγωγής πριν ολοκληρωθεί η εκτέλεση του προηγούμενου οργάνου. Ουσιαστικά το επόμενο όργανο ξεκινάει την μελωδική του ανάπτυξη «μέσα» από την νότα του οργάνου που προηγήθηκε, ενώ δηλαδή η νότα του πρώτου οργάνου ακόμα ηχεί.

β) Για να επιτευχθεί η διάρκεια στην εκτέλεση της τελευταίας νότας απαιτείται διαφορετικός τρόπος εκτέλεσης από τα όργανα.

Η κιθάρα ως ένα νυκτό έγχορδο χρησιμοποιεί τιν παρακάτω τεχνικές:

α) Τεχνική της αποτζιατούρας όπου εκτελώντας μια νότα, προσθέτει το άκουσμα και της επόμενης

β) Την τεχνική tremolo εκτελώντας παρατεταμένα την νότα στην καταληκτική της φράση, δίνοντας έτσι διάρκεια στο άκουσμα της.

Αντίθετα το ακορντεόν ως ένα πληκτροφόρο όργανο δεν χρειάζεται να χρησιμοποιήσει κάποια επιπλέον τεχνική. Εκτελεί την τελευταία του νότα, στις καταληκτικές του φράσεις χρησιμοποιώντας τον αέρα της φυσούνας δίνοντας έτσι διάρκεια στο παίξιμο του. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή της Εισαγωγής:

3) Ζιγκουάλα

Ζιγκουάλα

Μανώλη Χιώτη

Ακορντεόν

Κιθάρα

6

11

16

Η παραπάνω σύνθεση δημιουργεί τον υποτύπο: Γ1 (Ακορντεόν, κιθάρα, πιάνο, κρουστό).

1.4 Τα πνευστά στο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη

Για αρκετό χρονικό διάστημα τα πνευστά δεν απασχόλησαν ιδιαίτερα τον Μανώλη Χιώτη ως προς την ένταξη τους στην ορχήστρα του ηχογραφημένου ρεπερτορίου του. Υπάρχουν ηχογραφήσεις στα τέλη της δεκαετίας του 1940 (1948) και στις αρχές του 1950 (1952) όπου ο συνθέτης εισάγει στην ορχήστρα του το

κλαρίνο. Οι ηχογραφήσεις με κλαρίνο βέβαια απαντώνται σε μικρό αριθμό σε σχέση με άλλα σολιστικά όργανα που ο δημιουργός χρησιμοποιεί εκείνη την περίοδο στην ορχήστρα του, όπως το 2^ο μπουζούκι, το ακορντεόν και το βιολί.

Όταν υπάρχει, το κλαρίνο χρησιμοποιείται και αυτό ως ένα σολιστικό όργανο, χωρίς κάποιον περαιτέρω ρόλο, όπως για παράδειγμα στις περιπτώσεις των συνθέσεων *Λακμέ*⁴⁶ και *Συλβάνα*⁴⁷ όπου μοιράζεται την Εισαγωγή με τα υπόλοιπα σολιστικά όργανα (μπουζούκι, ακορντεόν), χωρίς να εμφανίζεται περαιτέρω μέσα στην σύνθεση.

Η Εισαγωγή της σύνθεσης *Λακμέ* εκτελείται, στο μεγαλύτερο μέρος της, από το ακορντεόν και το κλαρίνο. Το κλαρίνο εισάγεται στην 2^η Εισαγωγή και διαδέχεται το ακορντεόν. Παίζουν σε διαφορετικό ύψος, με το κλαρίνο να βρίσκεται στην ψηλή περιοχή, ξεχωρίζοντας με αυτόν τον τρόπο. Και τα δυο όργανα έχουν διάρκεια στον τρόπο εκτέλεσης τους. Η Εισαγωγή κλείνει με ένα σύντομο γύρισμα, σε καθοδική κίνηση, των μπουζουκιών σε 1^{ες}-3^{ες}. Η διαδοχική εκτέλεση μιας ενιαίας μελωδίας από 3 σολιστικά όργανα δημιουργεί μια εκτενή Εισαγωγή. Στην συγκεκριμένη σύνθεση το κλαρίνο δεν ακολουθεί τις τεχνικές ενός λαϊκού κλαρίνου αλλά παίζει με συγκερασμένα διαστήματα, σε αντίθεση με συνθέτες της εποχής που το χρησιμοποιούσαν για αλατούρκα εισαγωγικά ταξίμια όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης⁴⁸.

Την ίδια περίπτωση συναντάμε και στην σύνθεση *Συλβάνα*. Η Εισαγωγή εκτελείται διαδοχικά από το κλαρίνο, το ακορντεόν και 2 μπουζούκια. Η εμφάνιση τους κλαρίνου στην Εισαγωγή είναι περιορισμένη, μιας και εκτελεί ορισμένες σύντομες μελωδικές φράσεις. Στην συγκεκριμένη σύνθεση βέβαια έχουμε μια προεισαγωγή που εκτελείται από το κλαρίνο η οποία εξετάζεται παρακάτω. Το θέμα του κλαρίνου στην Εισαγωγή είναι δυο σύντομες μελωδικές φράσεις τις οποίες χρησιμοποιεί στον σύντομο προεισαγωγικό αυτοσχεδιασμό του. Το κλαρίνο εκτελεί διαστήματα ρευστότερα και μαλακότερα του συγκερασμένου συστήματος.

Παρά τον μικρό αριθμό εμφανίσεων του, ο Μανώλης Χιώτης δίνει στο κλαρίνο την δυνατότητα να αναδείξει (σε περιορισμένο χρονικό διάστημα λόγω της

⁴⁶ PARLOPHONE GO3988 – B 74138, 1948.

⁴⁷ ODEON GO4619 – GA7666, 1952.

⁴⁸ Βλ. ενδεικτικά: Ορδουλίδης Νίκος, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*, ΙΑΝΟΣ ο μελωδός, Οκτώβριος 2014, σελ. 116-117, 120-121, 131-132, 248. Στις σελίδες 116-117, 120-121, 131-132 αναφέρεται η μουσική παράδοση των Μακάμ και η συσχέτιση τους με τους λαϊκούς Δρόμους, ενώ στην σελίδα 248 αναφέρεται η περίπτωση της σύνθεσης *Τα χρώματα της ξενιτιάς* (ODEON GO 4704 – GA 7689, 1952.) όπου έχουμε εισαγωγικό ταξίμι από το κλαρίνο.

τεχνολογίας ηχογραφήσεων της εποχής) τον αυτοσχεδιαστικό του χαρακτήρα. Στη σύνθεση *Συλβάνα* έχουμε μια προεισαγωγή 14 δευτερολέπτων σε Δρόμο Χιτζάζ όπου το κλαρίνο εκτελεί ένα γρήγορο γύρισμα και τις σύντομες μελωδικές φράσεις που εκτελεί στην Εισαγωγή, χωρίς συνοδεία. Μιμείται ουσιαστικά ένα *a capella* ταξίμι.

Όπως προαναφέραμε, μετά τον αυτοσχεδιασμό το κλαρίνο συνεχίζει την απόδοση της Εισαγωγής εκτελώντας δυο μελωδικές φράσεις που έπαιξε στον αυτοσχεδιασμό του πάνω στον ρυθμό του *bolero*. Στην συνέχεια η Εισαγωγή εκτελείται από το ακορντεόν και τα δυο μπουζούκια.

Στη σύνθεση *Καταστροφή*⁴⁹ (*Τι θέλεις μάνα δυστυχισμένη*) έχουμε ένα ταξίμι 35 δευτερολέπτων του κλαρίνου σε δρόμο Σαμπά. Όπως συμβαίνει με την μελωδική ανάπτυξη του Δρόμου (και του Μακάμ) σε αυτοσχεδιασμό, το κλαρίνο αφιερώνει τον περισσότερο χρόνο του γύρω από την 3^η βαθμίδα του Δρόμου όπου σχηματίζεται επιπλέον ο Δρόμος Χιτζάζ. Η τροπική ανάλυση του ταξιμιού έχει ως εξής:

Η τονικότητα της σύνθεσης είναι η Λα. Το κλαρίνο «ανοίγει» το ταξίμι του στην 7^η βαθμίδα (Σολ) του Δρόμου, στην κάτω οκτάβα.. Αφού κρατήσει την Σολ για σύντομη χρονική διάρκεια κάνει ένα γρήγορο πέρασμα Ουσάκ στην βάση του (Λα) Δρόμου και κάνει μια σύντομη κατάληξη εκεί. Στην συνέχεια από την βάση του ανεβαίνει με κίνηση Σαμπά και φτάνει έως την 3^η βαθμίδα του Δρόμου (Ντο). Αφού εκτελέσει κίνηση Χιτζάζ κάνει μια σύντομη κατάληξη στην εν λόγω βαθμίδα. Από εκεί εκτελεί Ραστ κατεβαίνοντας προς την 7^η βαθμίδα και καταλήγοντας πάλι στην 3^η παίζοντας τις νότες Ντο-Σι-Λα-Σολ-Ντο. Μετά από μια ακόμα σύντομη κατάληξη στην Ντο επαναλαμβάνει την ίδια μελωδική κίνηση και ατελής κατάληξη στην Ντο. Ακολουθούν ορισμένες σύντομες καταλήξεις. Αρχικά βρίσκεται γύρω από την 3^η βαθμίδα κάνοντας πάλι σύντομη κατάληξη στην Ντο αφού το ταξίμι περιστρέφεται γύρω από το 3χορδο Ντο-Σι-Ρεβ . Από εκεί κάνει σύντομες καταλήξεις στην Σι, την Λα και την Σολ, εκτελώντας σύντομες μελωδικές φράσεις, κάνοντας πάλι καθοδική κίνηση. Από την 7^η βαθμίδα ανεβαίνει ξανά μέχρι το Ντο για να εκτελέσει κίνηση Χιτζάζ και να κάνει σύντομα περάσματα στην Σι, την Λα (με κίνηση Ουσάκ από το Ντο) και τέλος από την Σολ πάλι με κίνηση Ουσάκ να καταλήξει στην βάση του Δρόμου (Λα). Από εκεί εκτελεί τις νότες Σολ (με σύντομο *vibrato*) και Λα για να ολοκληρώσει το ταξίμι. Στις παύσεις της 1^{ης} και 2^{ης} φράσης του κλαρίνου (σύντομη

⁴⁹ ODEON GO4457 – GA 7607, 1950.

στάση στην βάση μετά από κίνηση Ουσάκ και σύντομη στάση στην 3^η βαθμίδα μετά από κίνηση Ραστ) η κιθάρα εκτελεί τις νότες Σολ-Λα, στα μπάσα, προκειμένου να δώσει έμφαση στο τονικό κέντρο και να προσδώσει ένα πιο «βαρύ» κλίμα στην αισθητική του ταξιμιού το οποίο με την σειρά του εξυπηρετεί το συνολικό ζοφερό και θλιβερό νόημα της σύνθεσης με βάση τους στίχους.

Εδώ έχουμε μια τυπική χρήση του κλαρίνου με ένα σύντομο ταξίμι χωρίς χρήση συγκεκριμένων διαστημάτων. Ο Μανώλης Χιώτης κάνει χρήση εδώ ενός οριενταλιστικού⁵⁰ στοιχείου, παραπέμποντας στην παράδοση του αμανέ. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή της μελωδικής πορείας του ταξιμιού του κλαρίνου:

1) Καταστροφή



Η περίπτωση της ένταξης των πνευστών στην ορχήστρα του Μανώλη Χιώτη θα αλλάξει ριζικά από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και πιο συγκεκριμένα από το 1956 και έπειτα, όταν ο δημιουργός θα κάνει το πρώτο του ταξίδι στην Αμερική. Εκεί θα έρθει σε επαφή με τους ήχους της αφροκουβανέζικης (λάτιν) μουσικής, όπως αυτή έχει εισαχθεί στα αστικά κέντρα της Βόρειας Αμερικής, (κυρίως στη Ν. Υόρκη και στο Σικάγο), καθώς και με το ρεπερτόριο της τζαζ. Ο ίδιος θα ενσωματώσει στις συνθέσεις του όχι μόνο μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα τα οποία θυμίζουν το εν λόγω ρεπερτόριο αλλά θα εισάγει στην ορχήστρα του και όργανα τα οποία έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στα συγκεκριμένα μουσικά στυλ. Τα όργανα που εισάγει ο δημιουργός στην ορχήστρα του από το jazz ρεπερτόριο είναι τα πνευστά και τα κρουστά. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 (1958) ξεκινάνε οι ηχογραφήσεις όπου πνευστά όπως το alto σαξόφωνο, η τρομπέτα και το κλαρινέτο κατέχουν βασικό ρόλο

⁵⁰Βλ. ενδεικτικά: Edward W. Said, *Οριενταλισμός*, Νεφέλη, Μάρτιος 1996, σελ 12-16.

στην ορχήστρα, όχι μόνο ως σολιστικά όργανα, αλλά και ως σύνολο πνευστών εντός της ενορχήστρωσης. Πιο συγκεκριμένα μέσω παραδειγμάτων βλέπουμε τους εξής ρόλους των παραπάνω πνευστών:

α) Τενούτες σε αυτοσχεδιασμό του μπουζουκιού

Υπήρξαν πολλές περιπτώσεις όπου ο Μανώλης Χιώτης ανέδειξε την δεξιοτεχνία του μέσω των συνθέσεων του εκτελώντας ένα ενδιάμεσο (κυρίως) σόλο, καθαρά αυτοσχεδιαστικό ή με verso. Δεν ήταν όμως πολλές οι περιπτώσεις που αυτό θα το έκανε σε συνεργασία με πνευστά.

Ωστόσο αυτό συμβαίνει στην 1^η εκτέλεση της σύνθεσης *Περασμένες μου αγάπες*⁵¹ (στίχοι: Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου). Μετά το 2^ο κουπλέ ο συνθέτης εκτελεί ένα σόλο με verso (ρυθμικομελωδικές φράσεις που εναλλάσσονται). Ο ρόλος των πνευστών (τρομπέτα, κλαρινέτο) εδώ, που εισάγονται στο 2^ο θέμα του σόλο, είναι να εκτελούν νότες διάρκειας (τενούτες) πίσω από το μπουζούκι πλαισιώνοντας το. Τα πνευστά εκτελούν 2 νότες διάρκειας με απόσταση μιας 3^{ης} μεγάλης αυξάνοντας σταδιακά την ένταση. Ξεκινάνε δηλαδή σε χαμηλή ένταση κρατώντας διάρκεια στην 1^η νότα και με απότομο crescendo καταλήγουν μια 3^η μεγάλη πάνω. Στο 3^ο θέμα του σόλο παίζουν πάλι τενούτες αλλά και νότες με staccato και την πρώτη φορά ακολουθούν το μπουζούκι στην καταληκτική φράση του σόλο. Στην επανάληψη και στο τέλος του σόλο όχι. Ουσιαστικά τα πνευστά εκτελούν την αρμονία της σύνθεσης με τενούτες ή ρυθμικές φράσεις.

β) Αντιστικτικές μελωδικές φράσεις στην σύνθεση

Ένας πολύ συνηθισμένος ρόλος των πνευστών στο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη είναι αυτός των αντιστικτικών μελωδικών φράσεων στην σύνθεση. Την συγκεκριμένη εκτελεστική τεχνική ο δημιουργός την δανείστηκε από τις big bands⁵² οι οποίες απάρτιζαν το ρεπερτόριο της τζαζ αλλά και το λατινοαμερικάνικο στυλ. Πρόκειται για νότες ή πολύ σύντομες φράσεις που ακούγονται πίσω από το βασικό όργανο (στη συγκεκριμένη περίπτωση το μπουζούκι) το οποίο εκτελεί την Εισαγωγή. Οι νότες αυτές, που αποτελούν αναλύσεις σύντομων φράσεων και εκτελούνται staccato από τα πνευστά αποτελούν αρμονικά περάσματα τα οποία λειτουργούν αντιστικτικά ως ανταποκρίσεις.

⁵¹COLUMBIA 7XCG 471 – SCDG 2682, 1960.

⁵²Βλ ενδεικτικά: Ben Givan, *Discontinuity in the Music of Django Reinhardt*, Spring 2002, Trustees of Columbia University in the City of new York, page: 248.

Την συγκεκριμένη τεχνική την παρατηρούμε στη σύνθεση *Λαός και Κολωνάκι*⁵³. Τα πνευστά εκτελούν τις σύντομες αντιστικτικές τους μελωδικές φράσεις ανάμεσα από παύσεις της φωνής στην αρχή του κάθε κουπλέ είτε μόνα τους είτε tutti με το μπουζούκι. Οι φράσεις εκτελούνται με ταυτοφωνία και αποτελούν μια σύντομη μελωδική ανταπόκριση που καταλήγει στην τονική του Δρόμου.

γ) Ο ρόλος των ανταποκρίσεων

Σε ορισμένες περιπτώσεις με τα παραπάνω πνευστά παρατηρείται ότι το μπουζούκι έχει ελάχιστη ή ακόμα και καθόλου παρουσία μέσα στη σύνθεση όσον αφορά τις ανταποκρίσεις.

Τα πνευστά αναλαμβάνουν αυτόν τον ρόλο εκτελώντας σύντομες και γρήγορες φράσεις (σε 1^{ης}-3^{ης}) ανάμεσα από τους στίχους των ερμηνευτών όπως στη σύνθεση *Τέτοια χαρά δε θα τη δεις* ή πιο αργές, ανάλογα το tempo του τραγουδιού, όπως στη σύνθεση *Δε θέλω πια να ζαναρθείς*.

Οι ανταποκρίσεις αυτές:

- α) Αποτελούν μικρές γέφυρες ανάμεσα από τους στίχους των ερμηνευτών
- β) Εξυπηρετούν την δομή της σύνθεσης
- γ) Οδηγούν στο ρεφρέν
- δ) Οδηγούν στο φινάλε.

Στη συνέχεια παρατηρούμε τις σύντομες μελωδικές φράσεις/ανταποκρίσεις των πνευστών στη σύνθεση *Τέτοια χαρά δε θα τη δεις*:

⁵³PARLOPHONE B 74511, 1959.

2) Τέτοια χαρά δε θα τη δεις

Τέτοια χαρά δε θα τη δεις

Μανώλη Χιώτη

♩ = 101

Φωνή

Πνευστά

5

Επιπλέον στη σύνθεση *Τέτοια χαρά δε θα τη δεις* τα πνευστά ακούγονται να εκτελούν διακριτικά και πίσω από την φωνή, κατά την διάρκεια του ρεφρέν, σύντομες αναλύσεις μελωδικών φράσεων.

δ) Σολιστικός ρόλος σε Εισαγωγή

Όπως στην περίπτωση του κλαρίνου έτσι και εδώ, αξιοποιείται ο σολιστικός ρόλος των πνευστών ως προς την εκτέλεση της Εισαγωγής. Δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα μας παρουσιάζουν τον συγκεκριμένο ρόλο:

α) Στη σύνθεση *Δε θέλω ποια να ξαναρθεί*⁵⁴ τα πνευστά (σαξόφωνο, τρομπέτα) μοιράζονται την Εισαγωγή με το μπουζούκι και με το ακορντεόν το οποίο εκτελεί μια σύντομη, ενδιάμεση μελωδική φράση. Παρατηρούμε το στοιχείο του εξωτισμού καθώς έχουμε μια σύνθεση όπου κυριαρχούν τα πνευστά και ο ρυθμός της είναι το bolero. Ένας παράγοντας που ίσως ενισχύει τα παραπάνω είναι ότι ενώ η μελωδία της σύνθεσης καταλήγει σε δρόμο Μινόρε, τα πνευστά διατηρούν την μελωδική τους πορεία κυρίως γύρω από την 5^η βαθμίδα του δρόμου όπου και σχηματίζεται ο δρόμος Χιτζάζ. Το συνεχές άκουσμα αυτού του τριημιτόνιου σε συνδυασμό με την ανάλυση της συγχορδίας ματζόρε μεθ' εβδόμης που εκτελούν τα

⁵⁴ COLUMBIA 7XCG 428 – SCDG 2660, 1660, rebetiko.sealabs.net: 1959. (Επίσκεψη στις 25/2/2020).

πνευστά (πολύ συνήθης συγχορδία στις συνθέσεις του Μανώλη Χιώτη) προσδίδουν στη σύνθεση έναν υβριδικό χαρακτήρα που συνδυάζει δυτικούς ρυθμούς και τα όργανα της big band με τους λαϊκούς δρόμους, προερχόμενους από την παράδοση των Μακάμ. Επιπλέον στην Εισαγωγή της συγκεκριμένης σύνθεσης τα πνευστά δεν μένουν μόνο στον σολιστικό τρόπο εκτέλεσης αλλά παρεμβάλλονται και ανάμεσα στο θέμα του μπουζουκιού εκτελώντας σύντομες μελωδικές φράσεις, σε μορφή «διαλόγου» με το μπουζούκι. Οι συγκεκριμένες φράσεις κλείνουν την Εισαγωγή. Παρακάτω βλέπουμε απόσπασμα της μελωδίας που εκτελούν τα πνευστά στη σύνθεση *Δε θέλω πια να ξαναρθείς*.

3) *Δε θέλω πια να ξαναρθείς*⁵⁵

Δε θέλω πια να ξαναρθείς

Μανώλη Χιώτη



Άλλη μια τέτοια περίπτωση είναι η δημιουργία *Τέτοια χαρά δε θα τη δεις*⁵⁶ όπου δύο alto σαξόφωνα μοιράζονται την Εισαγωγή με το μπουζούκι. Εδώ η μελωδική πορεία των οργάνων δεν παρεμβάλλεται η μια μέσα στην άλλη, αλλά τα σολιστικά όργανα εκτελούν την Εισαγωγή διαδοχικά, πρώτα το μπουζούκι και έπειτα τα σαξόφωνα. Τα πνευστά εκτελούν την μελωδία τους σε 1^{ης}-3^{ης}. Παρακάτω βλέπουμε το θέμα των alto σαξοφώνων στην σύνθεση *Τέτοια χαρά δε θα τη δεις*.

⁵⁵ Η τρομπέτα εκτελεί την πάνω φωνή και το σαξόφωνο την κάτω.

⁵⁶ HMV 7XGA 1657 – 7PG 3253, 1962, rebetiko.sealabs.net: 1963. (Επίσκεψη στις 25/2/2020.)

4) Τέτοια χαρά δε θα τη δεις

Τέτοια χαρά δε θα τη δεις

Μανώλη Χιώτη



Τα πνευστά και το μπουζούκι και στις δυο συνθέσεις εκτελούν μια ενιαία Εισαγωγή, έχοντας το καθένα την δική του μελωδική πορεία χωρίς να επαναλαμβάνουν κάποιο μελωδικό θέμα. Με τον τρόπο αυτό οι συγκεκριμένοι ρόλοι καθώς και ο τρόπος εκτέλεσης των οργάνων δημιουργούν πιο εκτενείς Εισαγωγές.

Ο τύπος ορχήστρας των πνευστών είναι ο (1 ή 2μπουζούκια, πνευστά [σαξόφωνο, τρομπέτα, κλαρινέτο], ακορντεόν, ντραμς, κρουστό ή μπάσο).

Το πρώτο πνευστό που χρησιμοποιεί ο Μανώλης Χιώτης στις ηχογραφήσεις του είναι το κλαρίνο. Ο υποτύπος ορχήστρας που δημιουργείται για το όργανο του κλαρίνου είναι ο Δ1 (1 ή 2 μπουζούκια, ακορντεόν, κλαρίνο, κιθάρα).

Κεφάλαιο 2: Όργανα συνοδείας

2.1 Το πιάνο στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη

Το πιάνο αποτέλεσε ένα από τα όργανα με αρκετά συχνή παρουσία στην ορχήστρα του συνθέτη. Λόγο του εύρους των εκτελεστικών του δυνατοτήτων υπήρξε μια συχνή επιλογή του δημιουργού στις ηχογραφήσεις των τραγουδιών του. Σε αρκετές περιπτώσεις οι πιανίστες ήταν αυτοί οι οποίοι «έστηναν» και διαμόρφωναν κατά κάποιο τρόπο μέρος του μουσικού προγράμματος αφού, πολλοί από αυτούς, ως εγγράμματοι μουσικοί μπορούσαν να κωδικοποιήσουν εύκολα εκτελεστικά μοτίβα και να τα παγιώσουν συμβάλλοντας στην δομή και το συνολικό αποτέλεσμα της ορχήστρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, που επιβεβαιώνει τα παραπάνω, είναι αυτό της Ευαγγελίας Μαργαρώνη, πιανίστριας του Βασίλη Τσιτσάνη, η οποία έπαιξε σημαντικό ρόλο στην δομή του συνθετικού του έργου. Ο ίδιος ο Τσιτσάνης της ζητούσε να σημειώνει και να καταγράφει πολλά από αυτά που εκείνος έπαιζε και ήθελε να κρατήσει κατά την διάρκεια των ζωντανών εκτελέσεών του. Επιπλέον ο Βασίλης Τσιτσάνης εμπιστευόταν την Ευαγγελία Μαργαρώνη ως προς την εναρμόνιση των τραγουδιών του, την ενορχήστρωση αλλά και την μελωδική σύνθεση⁵⁷. Δυστυχώς λόγω προβλημάτων στην έρευνα για το αστικό λαϊκό τραγούδι (μεθοδολογικά ζητήματα, αξιόπιστες πηγές, ελλείψεις καταλόγων κλπ), δεν γνωρίζουμε πολλά για την ζωή, τις σπουδές και γενικότερα για το συνολικό μουσικό υπόβαθρο όσων πλαισίωσαν τις ορχήστρες στο ρόλο του πιανίστα. Στην περίπτωση του Μανώλη Χιώτη το πιάνο κάνει την εμφάνισή του στην δισκογραφία στα τέλη της δεκαετίας του 1940 (1949) λίγα χρόνια μετά την επαναλειτουργία της Columbia το 1946 και έκτοτε άρχισε να χρησιμοποιείται πολύ συχνά από τον δημιουργό στις ηχογραφήσεις του. Παρατηρείται ότι με το πέρασμα των χρόνων δεν αυξάνεται μόνο η παρουσία του πιάνου στις εκτελέσεις των τραγουδιών του συνθέτη αλλά και ο συνολικός του ρόλος του στην ορχήστρα, με πιο έντονη εμφάνιση και ενεργή συμμετοχή σε σημεία της Εισαγωγής και σε σημεία κατά την διάρκεια της ερμηνείας των τραγουδιστών. Πιο συγκεκριμένα μέσω παραδειγμάτων παρατηρούμε τους εξής ρόλους του πιάνου:

α) Συνοδευτικός ρόλος

⁵⁷ Βλ. ενδεικτικά: Νίκος Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*, Οκτώβριος 2014, ΙΑΝΟΣ ο μελωδός, Θεσσαλονίκη, σελ. 57-8.

Ένας από τους βασικότερους ρόλους του πιάνου στο ρεπερτόριο του συνθέτη. Το πιάνο εκτελεί τον ρυθμό στα μπάσα και την μεσαία περιοχή (ή και στα πρίμα). Το αριστερό χέρι του μπάσου εκτελεί την τονική και την δεσπόζουσα νότα (1^η και 5^η) της εκάστοτε συγχορδίας και το αριστερό την τρίφωνη συγχορδία. Μερικές φορές ξεφεύγει λίγο από τον παραδοσιακό συνοδευτικό ρόλο και σε ορισμένες συνθέσεις παρατηρείται ότι:

1) Εκτελεί την συνοδεία αντιχρονιστικά, παίζοντας την εκάστοτε συγχορδία αμέσως μετά το ισχυρό μέρος του μέτρου. Για παράδειγμα σε ορισμένα σημεία της σύνθεσης *Θα μου βάλεις την κουλούρα* όπου έχουμε τον ρυθμό Swing, σε μέτρο 2/4, το πιάνο εκτελεί συγχορδία στο 2^ο «χτύπημα» του ρυθμού, όπου βρίσκετε το ασθενές μέρος του μέτρου.

2) Εκτέλεση μέρους της Εισαγωγής στα πρίμα και ταυτόχρονα σύντομες αναλύσεις νοτών στα μπάσα. Τον παραπάνω τρόπο συνοδείας του πιάνου τον συναντούμε στην σύνθεση *Αφού το θες*.

Η συνοδεία στα πρίμα αποτελεί χαρακτηριστικό τρόπο εκτέλεσης του πιάνου όπως ακούμε στην Εισαγωγή της σύνθεσης *Γιατί αγάπη μου γιατί*⁵⁸. Το πιάνο εκτελεί την 1^η βαθμίδα της συγχορδίας σε τέταρτο παρεστιγμένο και την 5^η (δυο φορές) σε όγδοα.

β) Σύντομες αντιστικτικές φράσεις, γρήγορα γυρίσματα και ανταποκρίσεις

Αρκετά συνήθης ρόλος και τρόπος εκτέλεσης του πιάνου. Ο συγκεκριμένος ρόλος εκτός του ότι δημιουργεί ένα πολυφωνικό ηχητικό τοπίο μέσα στη σύνθεση, αποτελεί ταυτόχρονα και τρόπο ανάδειξης των δεξιοτεχνικών εκτελεστικών δυνατοτήτων του πιάνου.

Στη σύνθεση *Γιατί αγάπη μου γιατί* το πιάνο εκτελεί μια μελωδική φράση, ταυτόχρονα στα μπάσα και στα πρίμα (2 οκτάβες), σαν γύρισμα κατά την διάρκεια παύσης στην Εισαγωγή, που εκτελείται από το μπουζούκι και τα πνευστά.

⁵⁸LIBERTY, LIB 310, 1958.

Στη σύνθεση *Δάκρυα*⁵⁹, με ερμηνεύτρια την Μαριάννα Χατζοπούλου, ο τρόπος εκτέλεσης των γυρισμάτων στην Εισαγωγή είναι πιο δεξιοτεχνικός. Στη συγκεκριμένη σύνθεση το πιάνο:

1) Δεν παρεμβάλλεται ανάμεσα στα θέματα του μπουζουκιού αλλά αμέσως μετά το τέλος της φράσης του εκτελεί ένα πολύ γρήγορο, χρωματικό γύρισμα. Ο συγχρονισμός των δύο οργάνων δίνει την εντύπωση ότι η φράση του πιάνου αποτελεί προέκταση και συνέχεια αυτής του μπουζουκιού αφού η φράση του δεύτερου τελειώνει στα πρίμα και του πιάνου ξεκινάει από εκεί.

2) Το πιάνο εκτελεί πολύ σύντομες φράσεις στην Εισαγωγή πίσω από το μπουζούκι.

3) Τέλος, το πιάνο εκτελεί ένα επίσης γρήγορο γύρισμα πίσω από τις τελικές συγχορδίες του μπουζουκιού για να κλείσουν μαζί την Εισαγωγή.

Ο παραπάνω ρόλος των αντιστικτικών μελωδικών φράσεων είναι έκδηλος με όλα τα σολιστικά όργανα στο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη. Με τον ίδιο τρόπο αξιοποιείται εδώ και το πιάνο. Η βασική διαφορά στην συγκεκριμένη σύνθεση είναι ότι το πιάνο δεν εκτελεί την αρμονία της σύνθεσης όπως έκαναν π.χ. τα πνευστά ή το ακορντεόν, αλλά πολύ γρήγορες χρωματικές μελωδικές φράσεις σε όλη, σχεδόν, την έκταση του πιάνου.

γ) Σολιστικός ρόλος σε Εισαγωγές

Ενώ στις πρώτες ηχογραφήσεις του πιάνου δεν είναι και τόσο έκδηλη η συμμετοχή του στις Εισαγωγές των τραγουδιών, εκτός του ρόλου της συνοδείας και κάποιων σύντομων γυρισμάτων, αυτό σταδιακά αλλάζει σε αρκετά μεγάλο βαθμό. Το πιάνο συμμετέχει πιο ενεργά και στις Εισαγωγές με διάφορους τρόπους.

Αρχικά στη σύνθεση *Αφού το θες*⁶⁰ (ερμηνεία Γιώτα Λύδια- Μανώλης Χιώτης) ακούμε το πιάνο να εκτελεί το 2^ο μέρος της Εισαγωγής, ταυτόχρονα με το μπουζούκι. Το πιάνο εκτελεί τις ίδιες νότες με το μπουζούκι, μια οκτάβα επάνω, στην ψηλότερη περιοχή του.

Η σύνθεση όμως όπου ο Μανώλης Χιώτης εξαντλεί τις δυνατότητες του πιάνου, στο βαθμό που αυτό ήταν εφικτό, είναι η: *Θα μου βάλεις την κουλούρα*⁶¹

⁵⁹ PARLOPHONE, LG 1129 – B 74444, 1958.

⁶⁰ ODEON LG 1128 – GA 7984, 1958, Κασίτας: 1957.

⁶¹ ODEON LG 1135 – GA 7995, 1958.

(στίχοι: Κώστας Κοφινιώτης). Οι συνθέσεις όπου το πιάνο αυτονομείται πλήρως όσον αφορά τις εκτελεστικές του δυνατότητες δεν αποτελούν την πλειοψηφία των συνθέσεων του δημιουργού. Ωστόσο στην συγκεκριμένη σύνθεση διακρίνουμε σημαντική πληροφορία ως προς τον δεξιοτεχνικό τρόπο εκτέλεσης, τις αναλύσεις των συγχορδιών, τις γρήγορες χρωματικές φράσεις και συνολικά την πλούσια φρασεολογία του. Στη συγκεκριμένη δημιουργία φαίνονται οι επιρροές του δημιουργού από το μουσικό στυλ του Swing⁶². Ο χαρακτηριστικός τρόπος εκτέλεσης του πιάνου είναι έκδηλος κατά την διάρκεια του ρεφρέν. Το πιάνο εκτελεί αυτόνομα (πάντα μέσα στον ρυθμό 2/4) δικές του μελωδικές φράσεις και αναλύσεις πίσω από την φωνή και τα ντραμς. Οι μελωδικές αυτές φράσεις παίζονται στην κλίμακα Ντο Μινόρε με ύφεση στην δεσπόζουσα (Σολ) και η ρυθμική τους ακολουθία είναι αυτή του Swing, όγδοο και δέκατο έκτο. Χαρακτηριστικές είναι επίσης και οι χρωματικές φράσεις, όπου ο πιανίστας εκτελεί πολύ γρήγορα περάσματα σε όλη την ταστιέρα, παίζοντας διαδοχικά όλα τα άσπρα πλήκτρα. Οι μελωδικές αναλύσεις του πιάνου αγγίζουν τα όρια του αυτοσχεδιαστικού τρόπου εκτέλεσης καθώς δεν μοιράζεται κάποιο θέμα με άλλο όργανο, πέρα του ότι οι φράσεις του μένουν στα όρια του ρυθμού 2/4 που αποδίδεται από τα ντραμς. Κατά την διάρκεια του πρώτου ρεφρέν το πιάνο εκτελεί τις αναλύσεις μελωδικών φράσεων και κατά την διάρκεια του δεύτερου τις πολύ γρήγορες χρωματικές φράσεις, προσδίδοντας ποικιλομορφία στον τρόπο εκτέλεσης του. Το πιάνο εκτελεί πάλι κάποιες ελαττωμένες συγχορδίες στην αρχή του τρίτου ρεφρέν. Ωστόσο διακόπτει απότομα την εκτέλεση τους καθώς γίνεται φινάλε στην σύνθεση. Οι συγκεκριμένοι τρόποι εκτέλεσης δημιουργούν πολυφωνία στην σύνθεση μιας και ταυτόχρονα με την μελωδική ανάπτυξη της φωνής το πιάνο εκτελεί τις παραπάνω τεχνικές. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή της αρχής του Ρεφρέν όπου το πιάνο εκτελεί τις μελωδικές του φράσεις ταυτόχρονα με την ερμηνεία των τραγουδιστών:

⁶² Βλ. ενδεικτικά: Laurent Cugny, *Analysis of Jazz/A comprehensive approach*, 2009, Outre Mesure as Analyser le jazz, The University Press of Mississippi, page 175.

1) Θα μου βάλεις την κουλούρα

Θα μου βάλεις την κουλούρα

Μανώλη Χιώτη
Κώστα Κοφινιώτη

♩ = 90

Φωνές

Πιάνο

Με βάση τα παραπάνω παραδείγματα ο τύπος ορχήστρας του πιάνου είναι ο:
Ε (μπουζούκι, πιάνο, ντραμς ή μπάσο, ή ακορντεόν ή πνευστό ή κιθάρα)

2.2 Τα κρουστά στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη

Δεν ήταν μόνο τα πνευστά που απέκτησαν σημαντική θέση και ρόλο στο ρεπερτόριο και την ορχήστρα του Μανώλη Χιώτη, μετά το πρώτο του ταξίδι στην Αμερική, αλλά και τα κρουστά. Τα κρουστά αποτελούν βασικά όργανα στο αφροκουβανέζικο (λάτιν) ρεπερτόριο από το οποίο επηρεάστηκε ο συνθέτης. Το συγκεκριμένο μουσικό στυλ καθιερώθηκε⁶³ στην Αμερική από κουβανούς μετανάστες και μουσικούς της τζαζ. Τα βασικά κρουστά που ο δημιουργός ενσωμάτωσε στην ορχήστρα του και προερχόταν από το εν λόγω μουσικό είδος της Βορείου Αμερικής, ήταν τα bongos και οι μαράκες. Το όργανο όμως που αποτέλεσε την βασική επιλογή του Μανώλη Χιώτη και ήταν σχεδόν πάντοτε παρόν στις ηχογραφήσεις του, από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 μέχρι και το τέλος της

⁶³ Mervyn Cooke, David Horn, *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press, 2002, σελ: 140, 265, 404.

δισκογραφικής του καριέρας, ήταν τα ντραμς. Ο λόγος της επιλογής των ντραμς δεν ήταν μόνο η επαφή του δημιουργού με το ρεπερτόριο της jazz όπου τα ντραμς αποτελούν βασικό όργανο αλλά και λόγω του εξηλεκτρισμού της ορχήστρας. Από τα μέσα προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 η ηλεκτρική ενίσχυση των οργάνων γίνεται η βασική συνθήκη που επικρατεί τόσο στα νυκτερινά κέντρα όσο και στις ηχογραφήσεις. Ο Μανώλης Χιώτης ακολουθεί αμέσως την νέα τάση έχοντας ηλεκτρική ενίσχυση αρχικά στο τρίχορδο μπουζούκι του και στην συνέχεια στο τετράχορδο στο οποίο ήταν και εισηγητής. Ο ηλεκτρικός ήχος των πρωταγωνιστικών οργάνων στην ορχήστρα απαιτούσε την ύπαρξη αντίστοιχων συνοδευτικών οργάνων των οποίων ο ηχητικός όγκος θα μπορούσε να ανταπεξέλθει με τις υψηλές πλέον ηχητικές εντάσεις. Τα ντραμς λοιπόν αποτέλεσαν την κατάλληλη επιλογή. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα όργανα που αναλύσαμε έως τώρα θα εξετάσουμε τα κρουστά όχι με βάση τον ρόλο τους στην ορχήστρα, αφού αυτός είναι πάντοτε συνοδευτικός, αλλά με βάση τον τρόπο εκτέλεσης τους και πώς πλαισιώνουν με αυτόν την υπόλοιπη ορχήστρα.

α) Η τεχνική high cymbal⁶⁴ των ντραμς και οι μαράκες

Μια πολύ συνήθης τεχνική των ντραμς ήταν η λεγόμενη high cymbal. Ο συγκεκριμένος τρόπος εκτέλεσης είναι έκδηλος στη σύνθεση *Αφού το θες*⁶⁵ (ερμηνεία: Γιώτα Λύδια-Μανώλης Χιώτης). Τα ντραμς εκτελούν ρυθμικές φράσεις 4/4 στα πιατίνια. Ο εξωτερικός ρυθμός είναι όγδοο παρεστιγμένο και δέκατο έκτο. Ο συγκεκριμένος τρόπος εκτέλεσης των 4/4 απαντάται πολύ στο ρεπερτόριο της Swing⁶⁶. Παρακάτω το ρυθμικό μοτίβο στην αρχή της Εισαγωγής:

⁶⁴ *Αυτόθι*, σελ: 54, 144. Τα ντραμς εκτελούν δηλαδή τον ρυθμό στο πιατίνι και όχι στα τύμπανα.

⁶⁵ COLUMBIA CG 3712 – DG 7357, 1957.

⁶⁶ Βλ. ενδεικτικά: Laurent Cugny, *Analysis of Jazz/A comprehensive approach*, 2009, Outre Mesure as Analyser le jazz, The University Press of Mississippi, page 175.

1) *Αφού το θες*

Αφού το θες

Μανώλη Χιώτη



Οι μαράκες χρησιμοποιήθηκαν σε ορισμένα τραγούδια για να στολίσουν το κομμάτι παίζοντας όγδοα καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης όπως στην περίπτωση της σύνθεσης *Περασμένες μου αγάπες*⁶⁷ (ερμηνεία Μαίρη Λίντα-Μανώλη Χιώτης).

β) Η περίπτωση της σύνθεσης *Μη μου χαλάς τα γούστα μου*

Στη σύνθεση *Μη μου χαλάς τα γούστα μου*⁶⁸ (στίχοι: Χρήστου Κολοκοτρώνη) έχουμε για πρώτη φορά την ύπαρξη bongos στις ηχογραφήσεις του Μανώλη Χιώτη. Εκεί τα κρουστά δίνουν 4 μέτρα πριν την Εισαγωγή. Πρόκειται για τσιφτετέλι και ο εξωτερικός ρυθμός που παίζουν είναι: όγδοο, τέταρτο, όγδοο, τέταρτο και τέταρτο. Στα πρώτα δυο μέτρα τα κυρίως χτυπήματα δίνονται στο μικρό τύμπανο και τα μπάσα στο μεγάλο. Έχουμε το αρχικό χτύπημα που είναι τέταρτο και στην συνέχεια ρυθμικά μοτίβα 16^{ov} και όγδων. Στα επόμενα 2 μέτρα τα bongos παίζουν αρχικά γρήγορα χτυπήματα σε 16^a και όγδοα, σε μικρό και μεγάλο τύμπανο εναλλάξ και τέλος στο μικρό τύμπανο εκτελούνται οι τελικές ρυθμικές φράσεις με crescendo όπου έχουμε 16^a σε τρίχα. Τα κρουστά διατηρούν την τεχνική με την οποία εκτέλεσαν τα δυο πρώτα μέτρα καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού. Παρακάτω βλέπουμε το ρυθμικό μοτίβο των bongos:

⁶⁷ COLUMBIA 7XCG 816 – SCDG 2846, 1960.

⁶⁸ HMV OGA 2448 – AO 5348, 1956

2) *Μη μου χαλάς τα γούστα μου*

Μη μου χαλάς τα γούστα μου

Μανώλη Χιώτη
Χρήστου Κολοκοτρώνη

♩ = 105

The musical notation is in 4/4 time. The first staff contains two measures of eighth-note patterns, each followed by a quarter rest. The second staff begins with a measure of eighth notes, followed by five measures of triplets of eighth notes, and ends with a quarter rest. A 'cresc.' marking is placed above the first triplet measure. The piece concludes with a double bar line.

γ) Η περίπτωση της σύνθεσης *Είμαι τσιγγάνα φλογερή*

Στη σύνθεση *Είμαι τσιγγάνα φλογερή*⁶⁹ τα ντραμς εισάγουν το κομμάτι δίνοντας 2 μέτρα στα τύμπανα μιμούμενα τον τρόπο παιξίματος των bongos. Εκτελούν ρυθμική φράση 4/4 σε 16^a. Το ίδιο ρυθμικό μοτίβο ακολουθείται σε όλη τη σύνθεση, στην Εισαγωγή και πίσω από την ερμηνεία της φωνής. Κατά την διάρκεια απότομης παύσης του μπουζουκιού σε εσωτερικό αυτοσχεδιασμό, τα ντραμς εκτελούν αρχικά το ίδιο ρυθμολογικό μοτίβο και στην συνέχεια ρυθμικές φράσεις στο μικρό τύμπανο με crescendo. Παρακάτω η καταγραφή του ρυθμικού μοτίβου:

3) *Είμαι τσιγγάνα φλογερή*

Είμαι τσιγγάνα φλογερή

Μανώλη Χιώτη

♩ = 70

The musical notation is in 4/4 time. The first staff contains two measures of eighth-note patterns, each followed by a quarter rest. The second staff begins with a measure of eighth notes, followed by five measures of triplets of eighth notes, and ends with a quarter rest. A 'cresc.' marking is placed above the first triplet measure. The piece concludes with a double bar line.

δ) Η περίπτωση της σύνθεσης *Ένα κουπλέ και ένα ρεφρέν*

⁶⁹COLUMBIA SCDG 3179, 1962.

Όπως αναφέραμε στο κεφάλαιο των πνευστών με την περίπτωση του κλαρίνου έτσι και εδώ, τα κρουστά δεν έχουν μεγάλη συμμετοχή στις ηχογραφήσεις πριν από τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Η εκτελεστική πρακτική των κρουστών δεν τους επιτρέπει να κατέχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στο ρεπερτόριο που εξετάζουμε, παρόλο που η υιοθέτηση τους από τον Μανώλη Χιώτη αποτέλεσε καινοτομία και νεοτερισμό για τα δεδομένα της εποχής. Ωστόσο μέσα στον μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων του συνθέτη υπάρχει μια σύνθεση του όπου μπορούμε να περιγράψουμε τον ρόλο των κρουστών ως πρωταγωνιστικό λόγω της ιδιαιτερότητας της ορχήστρας στην συγκεκριμένη σύνθεση και βέβαια λόγω του τρόπου εκτέλεσης.

Πρόκειται για την σύνθεση *Ένα κουπλέ και ένα ρεφρέν*⁷⁰. Η ιδιαιτερότητα έγκειται στο ότι έχουμε μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση σύνθεσης ορχήστρας. Η ορχήστρα της συγκεκριμένης σύνθεσης αποτελείται μόνο από το μπουζούκι και τα bongos που παίζουν σχεδόν αυτοσχεδιαστικά και αυτονομούνται πλήρως όσον αφορά τον ρόλο τους σε σχέση με τις υπόλοιπες συνθέσεις όπου συμμετέχουν. Τα κρουστά ξεκινάνε με ένα ελεύθερο αυτοσχεδιαστικό παίξιμο και στα δυο τύμπανα. Παρατηρείται ότι στο μικρό τύμπανο εκτελούνται πιο γρήγορα χτυπήματα σε 16^α και 32^α ενώ στο μεγάλο πιο στακάτα και λίγο πιο αργά. Τα κρουστά συνεχίζουν την εκτέλεση τους πίσω από το, σχεδόν, αυτοσχεδιαστικό παίξιμο του μπουζουκιού. Αρχικά για λίγο εκτελεί ρυθμικές φράσεις σε 2/4 και στα δυο τύμπανα και συνεχίζει με γρήγορα χτυπήματα στο μικρό. Η υπόλοιπη εκτέλεση τους είναι πιο ελεύθερη. Το ίδιο μοτίβο ακολουθεί και πίσω από την φωνή κατά την διάρκεια της ερμηνείας της. Τα 2/4 εκτελούνται με γρήγορα χτυπήματα στο μικρό τύμπανο. Δίνει πιο ελεύθερα χτυπήματα κατά την διάρκεια των καταλήξεων της φωνής και των φράσεων του μπουζουκιού.

Ο τύπος ορχήστρας όπου τα κρουστά έχουν συχνή εμφάνιση και μεγαλύτερο ρόλο στην ορχήστρα είναι ο: ΣΤ (μπουζούκι, πνευστά [ακορντεόν], ντραμς, κρουστά, μπάσο, πιάνο).

Παρατηρούμε ότι από τον παραπάνω τύπο ορχήστρας λείπει η κιθάρα. Αυτό συμβαίνει λόγω της ρευστότητας του ρυθμού και των ρυθμικών φράσεων που ο δημιουργός ήθελε να έχουν οι συνθέσεις του ώστε να τους αποδοθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το λατινοαμερικάνικο μουσικό ύφος. Τα κρουστά αποτελούν

⁷⁰HMV 7XGA 896 – 7PG 2888, 1961

καταλληλότερα όργανα για αυτόν τον σκοπό από ότι η κιθάρα. Ωστόσο, όπως προαναφέραμε, τα κρουστά είχαν, έστω και σε μικρό αριθμό ηχογραφήσεων, συμμετοχή στο έργο του Μανώλη Χιώτη πριν αυτός επηρεαστεί από το αφροκουβανέζικο ρεπερτόριο. Οι παραπάνω ηχογραφήσεις αποτυπώνονται στον υποτύπο ορχήστρας: ΣΤ1 (μπουζούκι, κιθάρα, κρουστό, [ακορντεόν, μπαγλαμάς]).

Η περίπτωση της σύνθεσης *Ένα κουπλέ και ένα ρεφρέν* που εξετάσαμε είναι πολύ ενδιαφέρουσα αφού εκεί τα όργανα που συνδιαλέγονται είναι μόνο το μπουζούκι και το κρουστό. Βάση αυτού το κρουστό αποτελεί ένα από τα βασικά όργανα της ορχήστρας. Ωστόσο η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί την μοναδική περίπτωση όπου παρατηρούμε αυτό το σχήμα ορχήστρας. Με βάση την παραπάνω σύνθεση δημιουργείται ο υποτύπος: ΣΤ2 (μπουζούκι, κρουστό).

2.3 Το μπάσο στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη

Το μπάσο αποτέλεσε ένα από τα βασικότερα όργανα στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη όχι μόνο λόγω της παρουσίας του στην πλειοψηφία των ηχογραφημένων δημιουργιών του αλλά και λόγω της επιλογής του συνθέτη να είναι ένα από τα βασικά όργανα συμμετοχής στις ηχογραφήσεις. Το μπάσο και τα ντραμς αποτέλεσαν τον πυλώνα της ορχήστρας του Μανώλη Χιώτη την περίοδο που ο συνθέτης έρχεται σε επαφή με τις big band⁷¹ ορχήστρες της Jazz της Ν. Υόρκης, και πιο συγκεκριμένα με το μουσικό στυλ του Swing. Παρατηρούμε βέβαια ότι το μπάσο αποτέλεσε (μαζί με τα ντραμς) το βασικό συνοδευτικό όργανο ακόμα και σε «κλασικούς» λαϊκούς ρυθμούς όπως το ζεϊμπέκικο και το χασάπικο, με βασικά σολιστικά όργανα να είναι κυρίως το μπουζούκι και το ακορντεόν, αντικαθιστώντας την κιθάρα. Ένας προφανής λόγος για την παραπάνω αλλαγή είναι ότι ο συνθέτης επηρεασμένος από τις big bands της Jazz, έθεσε εκτός ορχηστρικού πλαισίου την κιθάρα και έθεσε στο μπάσο τον ρόλο της αρμονικής υποστήριξης των συνθέσεων του. Αυτό θα γινόταν εφικτό με την συνεχή ακολουθία νοτών και χρωματικών φράσεων οι οποίες θα ανέπτυσαν την αρμονία του τραγουδιού. Η ανάπτυξη αρμονικών φράσεων μέσω χρωματικών κινήσεων του μπάσου είχαν ως στόχο την

⁷¹ Βλ. ενδεικτικά: Ben Givan, *Discontinuity in the Music of Django Reinhardt*, Spring 2002, Trustees of Columbia University in the City of New York, page: 248.

εκτέλεση αρπισμάτων των εκάστοτε συγχορδιών αφού οι εν λόγω φράσεις οδηγούσαν διαδοχικά στην 1^η, 3^η και 5^η βαθμίδα της συγχορδίας. Μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων παρατηρούμε τους εξής ρόλους του μπάσου:

α) Συνοδευτικός ρόλος στα ισχυρά μέρη του μέτρου

Ένας αρκετά συνήθης ρόλος του μπάσου που παρατηρείται κυρίως στα ζεϊμπέκικα του Μανώλη Χιώτη. Είτε στην Εισαγωγή είτε κατά την διάρκεια ερμηνείας του τραγουδιστή ή της τραγουδίστριας, το μπάσο τονίζει τα ισχυρά μέρη του ρυθμού. Η συνέχεια της ρυθμικής συνοδείας εκτελείται από άλλο όργανο, κυρίως την κιθάρα. Λαμβάνοντας υπ' όψιν την ρυθμική ακολουθία του «παλιού ζεϊμπέκικου», το μπάσο εκτελεί το πρώτο «χτύπημα» του ρυθμού παίζοντας την πρώτη βαθμίδα της συγχορδίας (τονική). Τα επόμενα δυο «χτυπήματα» του ρυθμού σε όγδοα εκτελούνται από την κιθάρα η οποία παίζει ολόκληρη όλη την συγχορδία. Το μπάσο συνεχίζει εκτελώντας την πέμπτη βαθμίδα της συγχορδίας (δεσπόζουσα) με την κιθάρα να συνεχίζει κατά τον ίδιο τρόπο. Βλέπουμε λοιπόν ότι το μπάσο εκτελεί τις κύριες βαθμίδες της συγχορδίας σε τέταρτα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του συγκεκριμένου τρόπου εκτέλεσης είναι η σύνθεση *Κλάψε με μάνα μου γλυκιά* (Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης). Παρακάτω βλέπουμε την συνοδεία του μπάσου στην εισαγωγή της σύνθεσης *Κλάψε με μάνα μου γλυκιά*:

1) *Κλάψε με μάνα μου γλυκιά.*

Κλάψε με μάνα μου γλυκιά

Μανώλη Χιώτη
Χρήστου Κολοκοτρώνη

♩ = 62

Μπουζούκι

Μπάσο

β) Συνοδευτικός ρόλος με εκτέλεση όλου του ρυθμού

Ένας ακόμα συνήθης ρόλος του μπάσου είναι να εκτελεί όλη την ρυθμική συνοδεία καθ' όλη την διάρκεια του τραγουδιού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του τρόπου εκτέλεσης είναι η σύνθεση *Δυο καρδιές χωρίσανε*, σε μέτρο 4/4. Το μπάσο εκτελεί όλο το ρυθμικό μοτίβο στην Εισαγωγή και πίσω από την ερμηνεία των τραγουδιστών (τέταρτο στην τονική νότα της συγχορδίας, δύο όγδοα στην πρώτη και τρίτη νότα της συγχορδίας, τέταρτο στην δεσπόζουσα και τέταρτο στην τονική). Στη συγκεκριμένη σύνθεση όλα τα όργανα κάνουν παύση σε γύρισμα του μπουζουκιού και παίζουν πάνω στα ισχυρά μέρη του μέτρου.

γ) Walking bass

Το walking bass αποτέλεσε έναν από τους πιο συνηθισμένους τρόπους εκτέλεσης του μπάσου. Ο συνθέτης δανείστηκε την συγκεκριμένη τεχνική από το ρεπερτόριο της Swing⁷². Σε πολλές συνθέσεις του δημιουργού ακούμε το μπάσο να εκτελεί σύντομες μελωδικές φράσεις κατά την διάρκεια εκτέλεσης της σύνθεσης από κάποιο σολιστικό όργανο είτε πίσω από την ερμηνεία του τραγουδιστή ή της τραγουδίστριας. Υπάρχουν ωστόσο δυο περιπτώσεις συνθέσεων όπου το μπάσο μας παρουσιάζει το εύρος των εκτελεστικών του δυνατοτήτων καθώς δεν μένει μόνο στην εκτέλεση σύντομων μελωδικών φράσεων, σε συγκεκριμένα σημεία αλλά επεκτείνεται στην εκτέλεση γρήγορων μοτιβικών φράσεων καθ' όλη την διάρκεια της σύνθεσης. Ο συγκεκριμένος ρόλος του μπάσου στην ορχήστρα δημιουργεί μια ξεχωριστή μελωδική γραμμή κατά την διάρκεια εκτέλεσης του τραγουδιού προσδίδοντας ένα πολυφωνικό ύφος στη σύνθεση.

Πρώτο ενδεικτικό παράδειγμα είναι η περίπτωση της σύνθεσης *Η Σκούνα* όπου το μπάσο εκτελεί μια σύντομη φράση στην Εισαγωγή, ανάμεσα από παύση του μπουζουκιού και των πνευστών. Η φράση που αναλύει το μπάσο είναι η τελευταία φράση που εκτέλεσε το μπουζούκι στα πρίμα πριν την παύση του. Πρόκειται για μια σύντομη χρωματική φράση του μπάσου που ξεκινάει από την 5^η βαθμίδα του Δρόμου και καταλήγει στην 1^η. Η ίδια σύντομη μελωδική φράση ακούγεται και κατά την διάρκεια της ερμηνείας των τραγουδιστών, η οποία οδηγεί στο ρεφρέν.

⁷² Βλ. ενδεικτικά: Laurent Cugny, *Analysis of Jazz/A comprehensive approach*, 2009, Outre Mesure as Analyser le jazz, The Univeristy Press of Mississippi, page 175.

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα όμως αποτελεί η σύνθεση *Λαός και Κολωνάκι*. Οι φράσεις του μπάσου ακούγονται ευκρινέστερα από το 5^ο δευτερόλεπτο της σύνθεσης και έπειτα. Ο ρόλος του μπάσου είναι αυτός που περιγράψαμε στην εισαγωγή. Το μπάσο εκτελεί την συγχχορδιακή συνοδεία της σύνθεσης εκτελώντας τις εκάστοτε συγχχορδίες με αρπίσματα. Παρακάτω βλέπουμε τον εν λόγω ρόλο στην Εισαγωγή της σύνθεσης όπου το μπάσο εκτελεί τις βαθμίδες της 1^{ης} συγχχορδίας με αναίρεση στην 3^η βαθμίδα (Η Mi_b γίνεται Mi φυσική και έχουμε μετατροπία απο Ντο Μινόρε σε Ντο Ματζόρε). Εκτελεί επιπλέον συνδετικές φράσεις οι οποίες καταλήγουν στην 1^η , 3^η και 5^η βαθμίδα της συγχχορδίας. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή της τεχνικής walking bass σε απόσπασμα της Εισαγωγής:

2) *Λαός και Κολωνάκι*

Λαός και Κολωνάκι

Μανώλη Χιώτη

$\text{♩} = 96$

Μπουζούκι

Ακορντεόν

Μπάσο

Ο τύπος ορχήστρας του μπάσου με βάση τα παραπάνω παραδείγματα είναι ο:

Z) 1 ή 2 μπουζούκια, ακορντεόν ή πνευστά, ή ντραμς, μπάσο, πιάνο ή βιολί.

Η ορχήστρα του συνθέτη στα τέλη της δεκαετίας του 1950 (1958) και στα μέσα της δεκαετίας του 1960 (1965) όπου το μπάσο αποτέλεσε ένα από τα βασικά όργανα αποτυπώνεται στον υποτύπο: Z1) Μπουζούκι, ακορντεόν, μπάσο, ντραμς

Κεφάλαιο 3: Δευτερεύοντα όργανα⁷³

3.1 Το 2^ο μπουζούκι στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη

Το συνθετικό έργο του Μανώλη Χιώτη χαρακτηρίζεται, εκτός από τις καινοτομίες που ο ίδιος εισήγαγε στην ορχήστρα και στις ενορχηστρώσεις του και από το πρότυπο του συνθέτη – σολίστ που ο ίδιος πριμοδότησε, όχι μόνο στην δισκογραφία αλλά και γενικότερα στις εμφανίσεις του στα νυκτερινά κέντρα καθώς και στις κινηματογραφικές ταινίες της εποχής. Η εικόνα δηλαδή του βιρτουόζου που με βασικό όργανο του το μπουζούκι θα αυτονομηθεί από την ορχήστρα και θα προβληματιστεί γύρω από ζητήματα δεξιοτεχνίας και διαχείρισης του οργάνου. Μέσω των πολύπλοκων δομικά Εισαγωγών, της δεξιοτεχνικής φρασεολογίας σε ανταποκρίσεις και εσωτερικούς, κυρίως ,αυτοσχεδιασμούς θα αναδείξει πλήρως τις εκτελεστικές δυνατότητες του οργάνου. Ωστόσο το συνθετικό του έργο δεν χαρακτηρίζεται μόνο από υψηλής δεξιοτεχνικής σημασίας δημιουργίες οι οποίες εκτελούνται από ένα μπουζούκι το οποίο τίθεται στο επίκεντρο ως πρωταγωνιστικό όργανο. Στην πλειοψηφία των τραγουδιών του το βασικότερο όργανο είναι το μπουζούκι του ίδιου αλλά από την αρχή της δισκογραφικής του καριέρας (1938) και από τις πρώτες μεταπολεμικές ηχογραφήσεις (1946) μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950 (1953) ο Μανώλης Χιώτης είχε σχεδόν πάντοτε ένα 2^ο μπουζούκι στην ορχήστρα του. Οι συγκεκριμένες χρονικές περίοδοι φέρνουν στο προσκήνιο ένα μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων όπου παρατηρεί κανείς δυο μπουζούκια αντί για ένα. Μια εντελώς διαφορετική ενορχηστρωτική επιλογή από αυτές που θα ακολουθούσε ο συνθέτης μετέπειτα. Μέσω ενδεικτικών παραδειγμάτων παρατηρούμε τους εξής πολύ συγκεκριμένους ρόλους του 2^{ου} μπουζουκιού:

α) Εκτέλεση στα πρίμα, tutti με τους ερμηνευτές(;)

Ενδέχεται τα μπουζούκια να εκτελούν σε 1^{ης} – 3^{ης} την μελωδία των στίχων ταυτόχρονα με την ερμηνεία τους από τους τραγουδιστές, στην ψηλή περιοχή. Ο συγκεκριμένος ρόλος των μπουζουκιών φαίνεται να είναι έκδηλος στη σύνθεση *Παλιά μου αγάπη* (1938). Ωστόσο λόγω της ποιότητας του ήχου της ηχογράφησης και

⁷³ Όπως αναφέρω και στα συμπεράσματα ως δευτερεύοντα όργανα ορίζω το 2^ο μπουζούκι και το αρμόνιο. Το 2^ο μπουζούκι διότι αν και συμμετέχει σε αρκετές ηχογραφήσεις ουσιαστικά δεν επιφέρει κάποια αλλαγή στην ενορχήστρωση και το αρμόνιο διότι παρόλο που αναπληρώνει και αντικαθιστά τα σολιστικά όργανα που αναφέραμε στο Κεφάλαιο 1, συμμετέχει μόνο σε 8 ηχογραφήσεις.

λόγω του ότι, εφόσον τα μπουζούκια εκτελούν τον παραπάνω ρόλο, παίζουν διακριτικά, μπορώ μόνο να το υποθέσω.

β) Συνοδεία στα πρίμα

Λιγότερο συνηθισμένος ρόλος του 2^{ου} μπουζουκιού που απαντάτε κυρίως σε ορισμένα τραγούδια του πρώιμου, προπολεμικού έργου του συνθέτη. Ο συγκεκριμένος τρόπος εκτέλεσης/συνοδείας έχει παρατηρηθεί σε:

1) Εισαγωγή σύνθεσης

2) Αυτοσχεδιασμό

Όσον αφορά την περίπτωση της Εισαγωγής, στη 2^η σύνθεση του Μανώλη Χιώτη *Παλιά μου αγάπη* παρατηρούμε τα δυο μπουζούκια να παίζουν αρχικά σε 1^{ης} – 3^{ης} και στη συνέχεια της μελωδικής ανάπτυξης να συνεχίζει το ένα ενώ το δεύτερο να εκτελεί στην ψηλή περιοχή μια νότα με διάρκεια (πάνω – κάτω πένα σε όγδοα και δέκατα έκτα) μιμούμενο τον τρόπο εκτέλεσης του μπαγλαμά αλλά με ένα πιο «μαντολινίστικο» άκουσμα. Πρόκειται για τον ρόλο του ισοκρατήματος, τον οποίο ο συνθέτης χρησιμοποίησε στο προπολεμικό του ρεπερτόριο. Παρακάτω παρατηρούμε την συνοδεία του 2^{ου} μπουζουκιού στο 1^ο σε απόσπασμα της Εισαγωγής της σύνθεσης *Παλιά μου αγάπη*:

1). *Παλιά μου αγάπη*

Παλιά μου αγάπη

Μανώλη Χιώτη
Στεφανάκη Σπιτάμπελου

♩ = 103

The musical score is for the introduction of the song 'Παλιά μου αγάπη' by Manolis Xiotis. It is written for two bouzoukia. The first bouzouki (1ο μπουζούκι) is in the treble clef, and the second (2ο μπουζούκι) is in the bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 9/8. The tempo is marked as ♩ = 103. The first bouzouki plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the second bouzouki provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The score is divided into two measures by a double bar line.

Την περίπτωση του αυτοσχεδιασμού την απαντάμε στην πρώτη σύνθεση του δημιουργού, *Καινούργια νιώθω τη ζωή*, όπου έχουμε ένα εισαγωγικό ταξίμι 21 δευτερολέπτων. Στα 15 δευτερόλεπτα του ταξιμιού το 1^ο μπουζούκι εκτελεί συγχорδιακές ακολουθίες σε Β' αναστροφή, σχετικά στην ψηλή περιοχή του μπουζουκιού. Το 2^ο μπουζούκι εκτελεί ουσιαστικά και εδώ την 2^η φωνή μια 3^η πάνω

στην ψηλή περιοχή (πρίμα). Η επιλογή εκτέλεσης τόσο αυτών όσο και των μετέπειτα συνθέσεων στην ψηλή περιοχή καθώς και η επιλογή της 2^{ης} να βρίσκεται ένα διάστημα 3^{ης} επάνω, κατά πάσα πιθανότητα έγινε εξ αιτίας της έλλειψης ηλεκτρικού ήχου στις τότε συνθήκες ηχογράφησης. Οι ρόλοι των μπουζουκιών έτσι θα ήταν πιο ευδιάκριτοι.

Στην Εισαγωγή της συγκεκριμένης σύνθεσης ίσως να υπάρχουν τρία μπουζούκια όπου τα δυο παίζουν σε 1^{ης}- 3^{ης} και το τρίτο έχει τον ρόλο της συνοδείας στα πρίμα, μιμούμενο και εδώ τον τρόπο εκτέλεσης του μπαγλαμά.

γ) Δεύτερη φωνή στις ανταποκρίσεις

Ο δεύτερος πιο συνηθισμένος ρόλος του 2^{ου} μπουζουκιού. Το είδος των ανταποκρίσεων που έχει παρατηρηθεί είναι δυο ειδών:

1) Σύντομες φράσεις ή γυρίσματα: Ο ρόλος τους είναι να αποτελούν γέφυρα ανάμεσα από τους στίχους, στις «ανάσες» του τραγουδιστή ή της τραγουδίστριας. Δεν αναδεικνύουν τις δεξιότητες ικανότητες των εκτελεστών. Τον συγκεκριμένο ρόλο τον παρατηρούμε στην σύνθεση *Το καφεδάκι*. Γίνεται ένα πολύ σύντομο γύρισμα μετά το 1^ο και το 2^ο ημιστίχιο το οποίο καταλήγει στην 5^η βαθμίδα του λαϊκού Δρόμου Μινόρε, από το 1^ο μπουζούκι, με το 2^ο να εκτελεί την 2^η φωνή του γυρίσματος.

2) Οργανική εκτέλεση ημιστίχιου: Πρόκειται για έναν συνηθισμένο τρόπο εκτέλεσης που έχει παρατηρηθεί και σε συνθέσεις του δημιουργού αποδοσμένες από ένα μπουζούκι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του ρόλου αποτελεί η σύνθεση *Μαζί σου ξεμυαλίστηκα*. Εδώ τα δυο μπουζούκια εκτελούν οργανικά, σε 1^{ης}-3^{ης}, το 2^ο ημιστίχιο του στίχου που προηγουμένως έχει ερμηνευτεί από την τραγουδίστρια. Ο ρόλος αυτού του είδους της ανταπόκρισης, στη συγκεκριμένη σύνθεση, είναι να αποτελεί γέφυρα για το ρεφρέν που ακολουθεί. Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίπτωση ανταπόκρισης εδώ δεν έχουμε ένα σύντομο γύρισμα των μπουζουκιών αλλά ένα λίγο πιο εκτενές, καθώς μιλάμε για οργανική εκτέλεση ενός ημιστιχίου. Για το λόγο αυτό τα μπουζούκια δεν την εκτελούν με staccato και γρήγορο τρόπο αλλά ακολουθούν την χρονική διάρκεια και την μελωδική ανάπτυξη της ερμηνεύτριας, στο βαθμό που αυτό είναι εφικτό. Για αυτό το λόγο χρησιμοποιούν συνεχόμενα, διπλά «χτυπήματα» της πένας, προκειμένου να εκτελούν 2 νότες τη φορά καθώς και την

τεχνική της αποτζιατούρας προσεγγίζοντας όσο γίνεται πιστότερα τα γυρίσματα της φωνής. Παρακάτω παρατηρούμε την ανταπόκριση των δυο μπουζουκιών:

2) Μαζί σου ξεμυαλίστηκα

Μαζί σου ξεμυαλίστηκα

Μανώλη Χιώτη

Φωνή

Μπουζούκι

Μπουζούκι

3

5

δ) Δεύτερη φωνή στην Εισαγωγή

Ο πιο συνηθισμένος ρόλος του 2^{ου} μπουζουκιού. Το 2^ο μπουζούκι εκτελεί την δεύτερη φωνή που είναι ουσιαστικά η μελωδική ανάπτυξη της Εισαγωγής η οποία ξεκινάει ένα διάστημα 3^{ης} πάνω ή κάτω από την 1^η νότα της μελωδίας, ακολουθώντας την πορεία της πάνω στην τροπικότητα του εκάστοτε Λαϊκού Δρόμου. Ο βασικότερος λόγος εισαγωγής 2^{ου} μπουζουκιού στην ορχήστρα γίνεται προκειμένου να ενισχυθεί ο ηχητικός όγκος της μελωδίας για ένα πιο πλούσιο ηχητικό αποτέλεσμα. Έχει παρατηρηθεί σε ορισμένα τραγούδια, το 2^ο μπουζούκι να μην παίζει σε κάποια επόμενη Εισαγωγή της σύνθεσης και αυτή να εκτελείται από ένα μπουζούκι. Ο Μανώλης Χιώτης το εγκαταλείπει από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 (1954) όταν αρχίσει να δημιουργεί πιο δεξιοτεχνικές συνθέσεις και, στα μετέπειτα χρόνια, να εισάγει στην ορχήστρα του πνευστά και κρουστά. Εκτός από συγκεκριμένες

περιπτώσεις, το εισάγει πάλι στο όψιμο συνθετικό του έργο στα τέλη της δεκαετίας του 1960 (1968).

Ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα του συγκεκριμένου ρόλου είναι οι συνθέσεις *Καινούργια νιώθω τη ζωή*⁷⁴, *Παλιά μου αγάπη*⁷⁵, (συνδημιουργίες με τον Στεφανάκη Σπιτάμπελο) οι οποίες ανήκουν στο προπολεμικό ηχογραφημένο ρεπερτόριο του δημιουργού, και οι συνθέσεις *Το καφεδάκι*⁷⁶ και *Μαζί σου ξεμυαλίστηκα*⁷⁷, συνθέσεις ηχογραφημένες στις αρχές της δεκαετίας του 1950.

Υπήρξαν ωστόσο και δεξιοτεχνικές συνθέσεις τις οποίες ο Μανώλης Χιώτης εκτέλεσε μαζί με ένα 2^ο μπουζούκι σε 1^{8ς}-3^{8ς}. Μια τέτοια περίπτωση είναι η σύνθεση *Ο αράπης*⁷⁸ (σε ερμηνεία Σταύρου Τζουανάκου και Άννας Μπέλλα). Όπως αναφέραμε και στο κεφάλαιο του Ακορντεόν η Εισαγωγή της συγκεκριμένης σύνθεσης βασίζεται:

- 1) Στην ταχύτητα των μελωδικών μοτίβων
- 2) Στις ανοδικές και καθοδικές κινήσεις της μελωδίας
- 3) Στους ιδιοματισμούς του Λαϊκού Δρόμου Χιτζάζ που δημιουργούν χρωματικές κινήσεις οι οποίες πριμοδοτούν την γρήγορη και δεξιοτεχνική εκτέλεση της Εισαγωγής.

Παρακάτω παρατηρούμε την Εισαγωγή της σύνθεσης σε εκτέλεση των δυο μπουζουκιών:

⁷⁴COLUMBIA CG 1773 – DG 6393, 1938.

⁷⁵COLUMBIA CG 1774 – DG 6393, 1938.

⁷⁶PARLOPHONE GO 4348 – B 74204, 1950.

⁷⁷ODEON GO 4124 – GA 7506, 1949.

⁷⁸HMV OGA 2031 – AO 5139, 1953.

3) Ο αράπης

Ο αράπης

(Ερμηνεία Στ. Τζουανάκου)

Μανώλη Χιώτη



Ο τύπος ορχήστρας που παρατηρείται με βάση τα παραπάνω παραδείγματα είναι ο: Η (2 ή 3; μπουζούκια, [ακορντεόν], κιθάρα, [μπαγλαμάς])

Το 2^ο μπουζούκι βέβαια έχει βρεθεί και σε ορχήστρες του συνθέτη όπου εισάγονται και άλλα όργανα χωρίς ωστόσο να αλλάζει ο ρόλος του. Συνολικά ο υποτύπος της ορχήστρας αυτής είναι ο: Η1 (2 μπουζούκια, ακορντεόν ή βιολί, [κιθάρα], ντραμς, μπάσο ή πιάνο ή αρμόνιο).

3.2 Το αρμόνιο στο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη

Το αρμόνιο αποτέλεσε το τελευταίο όργανο που ο Μανώλης Χιώτης εισήγαγε στην ορχήστρα του και πιο συγκεκριμένα το 1968, στις ηχογραφήσεις των τελευταίων του τραγουδιών (1968-1970). Για την ακρίβεια ο αριθμός των συνθέσεών του, όπου περιλαμβάνεται το αρμόνιο, ανέρχεται στις επτά με το ένα από αυτά να ηχογραφείται μετά τον θάνατό του (*Θα κάνω ότι πέθανα*⁷⁹). Το αρμόνιο εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη το 1956 στο τραγούδι *Όσα φέρνει η ώρα*

⁷⁹CORONET, 1970.

(Σε λίγα δευτερόλεπτα), σε 2^η εκτέλεση που πραγματοποιήθηκε στην Αμερική με μπουζούκι τον Γιάννη Τατασόπουλο και ερμηνεία Γιάννη Τατασόπουλου και Ρένας Ντάλια. Ο Μανώλης Χιώτης κατά πάσα πιθανότητα δεν συμμετείχε⁸⁰ στην ηχογράφιση. Με βάση το παρόν στοιχείο πιθανολογώ ότι τα ηλεκτρικά όργανα ήταν ήδη παρόντα στο ελληνικό λαϊκό ηχογραφημένο ρεπερτόριο της Αμερικής και εδώ χρησιμοποιήθηκαν αργότερα. Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 έχουμε ηχογραφήσεις του συνθέτη με ηλεκτρική κιθάρα (Σκότωσε με, Εκτέλεση: Τώνη Μαρούδα, 1956).

Επιπλέον πιθανολογούμε πως ο Μανώλης Χιώτης φαίνεται να μην καταπιάστηκε εξ αρχής με την ιδέα της ένταξης του αρμονίου στο ρεπερτόριο του μιας και το συγκεκριμένο όργανο δεν εξυπηρετούσε το μουσικό ύφος που ο ίδιος ήθελε να εδραιώσει μέσω των συνθέσεων του. Με την επιστροφή του όμως από το δεύτερο και τελευταίο του ταξίδι στην Αμερική το 1968 αποφάσισε να δοκιμάσει, έστω και για μικρό αριθμό ηχογραφήσεων, τις δυνατότητες που του προσέφερε το αρμόνιο. Υπήρξε και πάλι η ανάγκη προσθήκης ενός ακόμα ηλεκτρικού οργάνου στην ορχήστρα που θα μπορούσε να συνυπάρξει με όργανα όπως τα, εξίσου πλέον, ηλεκτρικά μπουζούκια και με τον μεγάλο ηχητικό όγκο των ντραμς. Ο βασικός ρόλος του φαίνεται να είναι η αντικατάσταση οργάνων όπως του ακορντεόν, του πιάνου του βιολιού και των πνευστών που πλαισίωναν την ορχήστρα του συνθέτη σε παλιότερες ηχογραφήσεις. Το αρμόνιο μοιράζεται τις Εισαγωγές με το μπουζούκι, προσφέρει διάρκεια στην εκτέλεση και εμπλουτίζει τη σύνθεση με σύντομες μελωδικές αντιστικτικές φράσεις. Πιο συγκεκριμένα, μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων βλέπουμε τους εξής ρόλους του αρμονίου:

α) Νότες διαρκείας(tenutes)

Εδώ αξιοποιείται η διάρκεια στο παίξιμο που μπορούν να προσφέρουν οι εκτελεστικές δυνατότητες του αρμονίου, αντικαθιστώντας έτσι άλλα όργανα της ορχήστρας του συνθέτη όπως το βιολί το ακορντεόν και τα πνευστά καθώς και τον ρόλο τους στις συνθέσεις.

⁸⁰ Υποστηρίζω το παραπάνω γνωρίζοντας, από την βιογραφία του Μανώλη Χιώτη (Κασίτας 2009), ότι το πρώτο ταξίδι του συνθέτη στην Αμερική γίνεται το 1957. Οπότε το 1956 βρισκόταν ακόμα στην Ελλάδα. Επιπλέον εκτός από λίγες ηχογραφήσεων όπου ο Χιώτης συμμετέχει ως κιθαρίστας δεν έχουμε πουθενά κάποιο τεκμήριο που να υποδηλώνει ότι συμμετέχει σε κάποια ηχογράφιση με κάποιο άλλο όργανο πλην του μπουζουκιού. Οπότε αφού στην ηχογράφιση βασικός σολίστας ήταν ο Ι. Τατασόπουλος αποκλείω την συμμετοχή του Χιώτη σε αυτή.

Πιο συγκεκριμένα, στη σύνθεση *Ποτέ δεν είναι αργά*⁸¹ ακούμε το αρμόνιο να εκτελεί νότες διάρκειας στην Εισαγωγή πίσω από τα μπουζούκια και κατά την διάρκεια ερμηνείας της φωνής. Ο βασικός του ρόλος εδώ είναι ο περαιτέρω εμπλουτισμός της σύνθεσης με τενούτες οι οποίες θα ενισχύουν το αρμονικό της πλαίσιο. Ο τρόπος εκτέλεσης του είναι πολύ διακριτικός και μόλις που ακούγεται. Εκτελεί τις τονικές βαθμίδες κάθε συγχορδίας αλλά και νότες μαζί με την φωνή και τα μπουζούκια ακολουθώντας τις τσαλκάντζες και τα γυρίσματα τους αντίστοιχα. Ουσιαστικά με τις τενούτες το αρμόνιο αντικαθιστά τον ρόλο των πνευστών, εκτελώντας την αρμονία της σύνθεσης.

β) Στακάτες νότες και σύντομες αντιστικτικές μελωδικές φράσεις

Εδώ βρίσκουμε τον γνώριμο ρόλο και τρόπο εκτέλεσης που κατείχε το πιάνο σε παλαιότερες συνθέσεις του Μανώλη Χιώτη.

Αρχικά στη σύνθεση *Απόψε έχω μεγάλο πόνο*, το αρμόνιο, εκτελεί νότες με forte, ίδιες με αυτές του μπουζουκιού σε ημιτελείς φράσεις του. Κατά την διάρκεια της ερμηνείας της φωνής εκτελεί σύντομες μελωδικές αντιστικτικές φράσεις ανάμεσα από τα λόγια σε κουπλέ και ρεφρέν. Οι φράσεις αυτές αποτελούν γέφυρα στην σύνδεση των στίχων και θυμίζουν τον αντίστοιχο ρόλο των πνευστών σε παλαιότερες δημιουργίες του Μανώλη Χιώτη.

Τον τρόπο εκτέλεσης με στακάτες νότες παιγμένες forte τον βλέπουμε και στη σύνθεση *Μάζεψε τα πράγματα σου*⁸². Εδώ το αρμόνιο εκτελεί πάλι μαζί με το μπουζούκι τις αρχικές νότες της Εισαγωγής. Το αρμόνιο εκτελεί πάλι σύντομες μελωδικές αντιστικτικές φράσεις κατά την διάρκεια ερμηνείας της φωνής μόνο που εδώ οι φράσεις είναι πιο γρήγορες από την προηγούμενη σύνθεση και εκτελούνται απότομα και κοφτά. Το αρμόνιο χρησιμοποιείται και εδώ προκειμένου να εμπλουτίσει τη σύνθεση και της προσδώσει ένα πολυφωνικό ύφος.

γ) Καταμερισμός της Εισαγωγής με τα μπουζούκια

Εδώ ο συνθέτης αξιοποιεί την σολιστική δυνατότητα του οργάνου βάζοντας το να εκτελέσει απόσπασμα από την Εισαγωγή της σύνθεσης. Το αρμόνιο εκτελεί είτε απόσπασμα μια ενιαίας Εισαγωγής είτε επανάληψη της αφού έχει προηγηθεί η

⁸¹COLUMBIA, 7XCG 3325 – SCDG 3873, 1969.

⁸²HMV, 7PG 3846, 1969.

εκτέλεση της από τα μπουζούκια όπως στις συνθέσεις *Έτσι γουστάρω εγώ*⁸³ και *Θα κάνω ότι πέθανα*, αντίστοιχα.

Στην σύνθεση *Θα κάνω ότι πέθανα* το αρμόνιο εκτελεί σε επανάληψη ένα απόσπασμα της Εισαγωγής που προηγουμένως έχουν εκτελέσει τα δυο μπουζούκια. Η μελωδία που εκτελεί είναι σύντομης χρονικής διάρκειας και ο τρόπος εκτέλεσης του προσομοιάζει αυτόν των μπουζουκιών με στακάτες και σύντομες, κοφτές φράσεις. Παρακάτω βλέπουμε την μελωδία που εκτελεί το αρμόνιο στη σύνθεση *Θα κάνω ότι πέθανα*.

1) *Θα κάνω ότι πέθανα*

Θα κάνω ότι πέθανα

Μανώλη Χιώτη



δισκογραφικής του καριέρας το 1968) και κανένα άλλο σολιστικό όργανο όπως π.χ. το ακορντεόν, το οποίο συμμετείχε σχεδόν πάντα στις ηχογραφήσεις, ή τα πνευστά. Τον πρωταγωνιστικό ρόλο, στα τελευταία τραγούδια του Μανώλη Χιώτη, μετά τα μπουζούκια, τον έχει το αρμόνιο.

Ο τύπος ορχήστρας του αρμονίου είναι ο: Θ (1 ή 2 μπουζούκια, αρμόνιο, κιθάρα, ντραμς, μπάσο ή μαράκες).

Κεφάλαιο 4: Μπουζούκι

Το μπουζούκι στις ενορχηστρώσεις του Μανώλη Χιώτη

Όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, σχετικά με την ένταξη του 2^{ου} μπουζουκιού στην ορχήστρα του Μανώλη Χιώτη, δεν ήταν σημαντικές μόνο οι καινοτομίες που ο ίδιος εισήγαγε μέσω του συνθετικού του έργου αλλά και η παγίωση της εικόνας του δεξιότεχνη. Η περίπτωση του μπουζουκιού αποτελεί το καλύτερο και χαρακτηριστικότερο παράδειγμα γεφύρωσης των δυο αυτών συνθηκών. Της περίπτωσης δηλαδή ηχογραφήσεων μεγάλου αριθμού συνθέσεων με την εισαγωγή καινοτόμων στοιχείων και παράλληλη ανάπτυξη της δεξιότητας, με βασικό σολιστικό όργανο το μπουζούκι. Ανεξάρτητα από την ηλικία του (17 χρονών) και παρά το γεγονός ότι ηχογράφησε μόλις 6 τραγούδια προπολεμικά, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ζητήματα δεξιότητας και οργανογνωσίας τον προβληματίσαν εξ' αρχής αφού στα 3 από αυτά υπάρχει ταξίμι. Εξ άλλου η περίοδος 1937-8 και έπειτα αποτέλεσε σημείο αναφοράς για το λαϊκό τραγούδι καθώς είχαμε την εμφάνιση και άλλων δημιουργών, πλην του Μανώλη Χιώτη, όπως του Βασίλη Τσιτσάνη και του Γιάννη Παπαϊωάννου, δημιουργώντας ο καθένας την δική του πορεία στα μετέπειτα χρόνια των ηχογραφήσεων και των νυχτερινών κέντρων.

Θα ακολουθήσουν οι πρώτες μεταπολεμικές ηχογραφήσεις όπου θα είναι έκδηλες οι επιρροές από την Gypsy⁸⁵ Jazz (Manouche Jazz) όπου ο συνθέτης θα μεταφέρει ένα συγκεκριμένο μέρος αυτού του μουσικού στυλ στο μπουζούκι (σε ορισμένες περιπτώσεις και στην κιθάρα) με μελωδική φρασεολογία που θα απαρτίζεται από αναλύσεις συγχορδιών ντιμινουίτας και εναλλαγής τους με αναλύσεις συγχορδιών μινόρε. Ωστόσο οι επιρροές θα περιοριστούν μόνο στο σημείο της ένταξης αναλύσεων συγχορδιών στα τραγούδια του συνθέτη. Οι αναλύσεις ντιμινουίτας θα αποτελέσουν βασικό δομικό χαρακτηριστικό των μελωδιών του. Σε ένα βαθμό θα επηρεαστεί και το πλαίσιο της συνοδείας αφού ο Μανώλης Χιώτης θα αρχίσει να χρησιμοποιεί όλο και περισσότερο συγχορδίες μεθ' εβδόμης⁸⁶. Μπορούμε να πούμε ότι ο συνθέτης έκανε μια εντελώς επιφανειακή προσέγγιση στην μελέτη και

⁸⁵ Βλ. ενδεικτικά: Cooke, Mervyn, Horn, David, *The Cambridge companion to Jazz*, Cambridge University Press, New York, 2002.

⁸⁶ Βλ. ενδεικτικά: Ευαγγέλου Γιώργος Αθ., *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερί και Μανώλη Χιώτη*, 2008, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, σελ. 99-

κατανόηση του εν λόγω ρεπερτόριο το οποίο βασίζεται κυρίως στο κομμάτι του αυτοσχεδιασμού. Κατά τα άλλα η σύσταση της ορχήστρας του εκείνη την περίοδο⁸⁷ φαίνεται ότι γίνεται απλώς για να προσομοιάσει τον ήχο της ορχήστρας του Django Reinhardt. Δηλαδή η προσθήκη του βιολιού σε ορισμένες συνθέσεις του με μόνο σκοπό την ύπαρξη του στην Εισαγωγή και την σύμπραξή του με την κιθάρα (ή το μπουζούκι), δημιουργώντας έτσι τον γνώριμο ήχο μια μπάντας Gypsy Jazz, έστω και στο επίπεδο του «ήχου» των δυο πρωταγωνιστικών οργάνων.

Θα ακολουθήσουν οι συνθέσεις τραγουδιών στα μέσα της δεκαετίας του 1950 όπου ο δημιουργός θα αναπτύξει στο μέγιστο τις εκτελεστικές δυνατότητες του εξάχορδου μπουζουκιού, στο βαθμό που αυτό μπορούσε να καλύψει τις συνθετικές του ανάγκες. Οι συνθέσεις του εκείνη την περίοδο χαρακτηρίζονται από ακόμα πιο πολύπλοκα δεξιολογικά μελωδικά μοτίβα, μελωδίες που βασίζονται σε αναλύσεις συγχορδιών (ντιμινουίτες και μινόρε), γρήγορη εκτέλεση ακόμα και αν η μελωδία της σύνθεσης ήταν μια απλή ανοδική και καθοδική κίνηση επάνω στον εκάστοτε λαϊκό Δρόμο και τέλος δεξιολογικές ανταποκρίσεις στη σύνθεση που εγκαθίδρυσαν το μπουζούκι ως τον βασικό πρωταγωνιστή της ορχήστρας.

Παράλληλα έχουμε ολοένα και μεγαλύτερη αύξηση του αριθμού των ταξιμιών, την εμφάνιση εσωτερικών αυτοσχεδιασμών/σόλο και τον εξηλεκτρισμό⁸⁸ της ορχήστρας ο οποίος θα αποτελέσει την βάση για τον μετέπειτα γνώριμο εκτελεστικό «ήχο» του Μανώλη Χιώτη. Ο ίδιος θα πριμοδοτήσει επιπλέον την ένταση στο παίξιμο του επιλέγοντας να εκτελεί κάθε φορά τις συνθέσεις του στην ψηλή, κυρίως, περιοχή του μπουζουκιού (πρίμα), φτάνοντας μέχρι την μεσαία. Οι μεγάλες αλλαγές θα έρθουν στα τέλη της δεκαετίας του 1950, μετά την επιστροφή του δημιουργού από το πρώτο του ταξίδι στην Αμερική και με τις επιρροές του εκεί ρεπερτορίου της Jazz. Ο Μανώλης Χιώτης θα φέρει μαζί του τα ακούσματα των big bands⁸⁹, συνθέτοντας μελωδίες βασισμένες σε μπουζούκι και σύνολο πνευστών (τρομπέτα, alto σαξόφωνο και κλαρινέτο). Προκειμένου να ενισχύσει αυτό του το εγχείρημα προχώρησε σε μια ακόμα μεγάλη καινοτομία εισάγοντας το τετράχορδο μπουζούκι. Ουσιαστικά ένα μπουζούκι όπου ο δημιουργός θα μετέφερε σε αυτό τις εκτελεστικές δυνατότητες της κιθάρας. Η κιθάρα ήταν ένα όργανο το οποίο ο

⁸⁷ Μιλάμε για την χρονική περίοδο 1946-1950.

⁸⁸ Βλ ενδεικτικά: Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις - Λαϊκές πραγματώσεις*, Faggotobooks, 2017, σελ. 179-180.

⁸⁹ Βλ ενδεικτικά: Ben Givan, *Discontinuity in the Music of Django Reinhardt*, Spring 2002, Trustees of Columbia University in the City of new York, page: 248.

δημιουργός αφαίρεσε από την ορχήστρα που εκτελούσε τις συνθέσεις του επηρεασμένες από το ρεπερτόριο της Jazz. Ο Μανώλης Χιώτης θα φέρει μαζί του τα ακούσματα των big bands⁹⁰, συνθέτοντας μελωδίες βασισμένες σε μπουζούκι και σύνολο πνευστών (τρομπέτα, alto σαξόφωνο και κλαρινέτο). Προφανής λόγος ήταν ότι ο δημιουργός ήθελε να ενσωματώσει στο ρεπερτόριο του το οργανολόγιο του συγκεκριμένου μουσικού είδους όπου τα πνευστά, το μπάσο και τα ντραμς των big bands έχουν τον πρώτο λόγο. Ο συνθέτης, σαν εξίσου ικανός κιθαρίστας που ήταν, με την δημιουργία ενός μπουζουκιού με 8 χορδές και την τεχνική της κιθάρας άλλαξε τον τρόπο εκτέλεσης του από οριζόντιο, κάτι το οποίο απαιτούσε η τεχνολογία του εξάχορδου μπουζουκιού, σε κάθετο διευκολύνοντας έτσι τις μελωδικές του φράσεις. Αυτό του επέτρεψε να παίζει πολύ πιο άνετα με πνευστά όπως οι τρομπέτες, τα σαξόφωνα και τα κλαρινέτα αφού ο ίδιος ουσιαστικά εκτελούσε την ίδια την αρμονία της σύνθεσης πολύ πιο εύκολα από ότι έκανε με το εξάχορδο μπουζούκι. Δεν ήταν όμως μόνο ο τρόπος εκτέλεσης που άλλαξε και διευκόλυνε ένα τέτοιο εγχείρημα. Ήταν και ζητήματα τεχνολογίας πέρα από αυτά της κατασκευής του νέου μπουζουκιού. Ο εξηλεκτρισμένος, πλέον, ήχος δεν έμεινε στάσιμος μόνο στο κομμάτι της έντασης αλλά και της ποιότητας. Οι ενισχυτές (συγκεκριμένα οι τύπου Fender) έδωσαν στον συνθέτη έναν ακόμα πιο καθαρό ηλεκτρικό ήχο που σε συνδυασμό με τις επιπλέον δυνατότητες που είχαν για διάρκεια και ψηλή ένταση στο παίξιμο έδωσαν στον Μανώλη Χιώτη την δυνατότητα να συνθέτει τραγούδια συμπράττοντας με τα συγκεκριμένα πνευστά, πετυχαίνοντας το επιθυμητό του αποτέλεσμα.

Πιο συγκεκριμένα μέσω ενδεικτικών παραδειγμάτων βλέπουμε τους εξής, πολύπλευρους ρόλους του μπουζουκιού:

Α) Εκτέλεση μελωδίας των στίχων πίσω από την ερμηνεία της φωνής

Ένας ακόμα συνηθισμένος τρόπος εκτέλεσης των οργάνων σε πολλές συνθέσεις του δημιουργού ήταν η οργανική εκτέλεση της μελωδίας των στίχων ταυτόχρονα με την ερμηνεία τους από τον τραγουδιστή ή την τραγουδίστρια.

Το παραπάνω επιβεβαιώνει η σύνθεση *Ο ναυτικός*⁹¹ (στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης) όπου το μπουζούκι εκτός από ανταποκρίσεις ενδιάμεσα και κατά την διάρκεια της ερμηνείας ακολουθεί και την μελωδική ανάπτυξη της φωνής. Το τονικό

⁹⁰ Βλ. ενδεικτικά: Ben Givan, *Discontinuity in the Music of Django Reinhardt*, Spring 2002, Trustees of Columbia University in the City of New York, page: 248.

⁹¹ COLUMBIA, CG 3706 - DG 7358, 1957.

ύψος του οργάνου που επιλέγεται για αυτόν τον σκοπό είναι η ψιλή περιοχή όπου το μπουζούκι θα μπορεί να διακρίνεται μαζί με την φωνή. Το μπουζούκι αποδίδει την μελωδία των στίχων με γρήγορες και στακάτες φράσεις. Ο συνδυασμός ενός συγκερασμένου οργάνου όπως το μπουζούκι με την φωνή της Πόλυ Πάνου που ερμηνεύει τους στίχους είναι ταιριαστός μιας και η φωνή της ερμηνεύτριας δεν εκτελεί τσαλκάντζες με μαλακά διαστήματα, που δεν θα μπορούσε να ακολουθήσει το μπουζούκι.

Β) Επανάληψη μελωδίας του στίχου σε οργανική εκτέλεση

Ένας εξίσου συνηθισμένος ρόλος που είχαν πολλά σολιστικά όργανα στο ρεπερτόριο του δημιουργού όπως το ακορντεόν, το βιολί κα. Το μπουζούκι εκτελεί την μελωδία του στίχου σε επανάληψη, δηλαδή μετά την ερμηνεία του από την φωνή.

Ο παραπάνω ρόλος του μπουζουκιού είναι έκδηλος στη σύνθεση *Μαζί σου ξεμυαλίστηκα*⁹² όπου γίνεται οργανική εκτέλεση του κουπλέ πριν από το ρεφρέν. Το τονικό ύψος εκτέλεσης του μπουζουκιού κυμαίνεται από την μεσαία προς την ψιλή περιοχή. Σε αντίθεση με την προηγούμενη σύνθεση που εξετάσαμε το μπουζούκι εκτελεί οργανικά το κουπλέ (υπάρχει και 2^ο μπουζούκι που παίζει τις 2^{ες}) μετά την ερμηνεία του από την φωνή οπότε συχνοτικά τραγουδίστρια και μπουζούκι δεν συμπίπτουν. Το μπουζούκι εκτελεί την μελωδία της φωνής με διπλά χτυπήματα σε κάθε νότα χρησιμοποιώντας τρίλιες. Ο παραπάνω τρόπος εκτέλεσης γίνεται προφανώς για να εμπλουτίσει το παίξιμο του και να καταφέρει να μιμηθεί καλύτερα την μελωδική ανάπτυξη της ερμηνεύτριας κάτι το οποίο δεν θα κατάφερνε αν έπαιζε πχ μόνο με στακάτες νότες.

Γ) Ανταποκρίσεις

Οι ανταποκρίσεις του μπουζουκιού στις συνθέσεις αποτέλεσαν ένα ακόμα πλαίσιο στο οποίο ο δημιουργός μπόρεσε να αναδείξει την δεξιότητα του καθώς και τις εκτελεστικές δυνατότητες του οργάνου.

Η σύνθεση *Το κλάμα της πενιάς*⁹³ (στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου εκτέλεσης των ανταποκρίσεων από το μπουζούκι. Μια συνήθης τεχνική είναι η χρήση glissando πίσω από τον ερμηνευτή. Κατά την διάρκεια της ερμηνείας του τραγουδιστή ο συνθέτης:

⁹² ODEON, GO 4124 - GA 7506, 1949.

⁹³ COLUMBIA, CG 3337 - DG 7168, 1955.

α) Εκτελεί ένα μελωδικό γύρισμα, το οποίο αποτελείται από αλληλουχίες διφωνιών

β) Εκτελεί τις πρώτες νότες της φράσης στην ψηλή περιοχή (πρίμα) και

γ) Με glissando καταλήγει στην μεσαία περιοχή όπου περνώντας διατονικές και χρωματικές διφωνίες του Δρόμου καταλήγει στις ίδιες νότες με τις οποίες ξεκίνησε αλλά μια οκτάβα κάτω.

Στην ίδια σύνθεση παρατηρούμε μια ακόμα συνηθισμένη τεχνική η οποία αυτή τη φορά δε γίνεται κατά την διάρκεια της ερμηνείας του τραγουδιστή, αλλά όταν αυτός φτάνει στην κατάληξη της τελευταίας λέξης του στίχου. Το μπουζούκι αναλύει την, Μινόρε, συγχορδία της τονικής στα πρίμα με απότομο και γρήγορο τρόπο έτσι ώστε η 5^η και η 1^η βαθμίδα της συγχορδίας να ακούγονται σχεδόν μαζί. Η φράση συνεχίζεται με χρωματική κίνηση από την 5^η βαθμίδα μέχρι την 4^η και από κει καταλήγει με διατονική φράση στην 3^η βαθμίδα. Η τεχνική αυτή καθιστά την παραπάνω φράση μια γρήγορη και σύντομη γέφυρα ανάμεσα από τις παύσεις της φωνής του ερμηνευτή.

Στη σύνθεση *Καλύτερα μια μαχαίριά*⁹⁴ (στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης) έχουμε την περίπτωση όπου το μπουζούκι έχει περισσότερο χώρο να εκφραστεί με πιο δεξιολογικές και εκτενείς μελωδικές φράσεις, ανάμεσα από τις παύσεις της φωνής. Η σύνθεση είναι γραμμένη πάνω στον λαϊκό δρόμο Ουσάκ

Πιο συγκεκριμένα ανάμεσα από τα δυο ημιστίχια το μπουζούκι αναλύει την συγχορδία της 3^{ης} βαθμίδας και με γρήγορες διατονικές φράσεις με τρίηχα, σε ανοδική πορεία, κάνει πολύ σύντομες στάσεις στην 5^η, την 6^η και 7^η βαθμίδα. Από εκεί αμέσως μετά βρίσκεται στην 3^η βαθμίδα της οκτάβας και με γρήγορη τρίλια μεταξύ 7^{ης} και 1^{ης} βαθμίδας κάνει σύντομη στάση στην 5^η βαθμίδα. Ακολουθεί το ίδιο μοτίβο από την 3^η βαθμίδα, με ποίκιλμα αυτή τη φορά μεταξύ 7^{ης} και τονικής, στα πρίμα όπου αναλύεται η συγχορδία της 3^{ης} βαθμίδας για να ολοκληρωθεί η φράση. Στη συνέχεια μετά και το 2^ο ημιστίχιο, όπου ολοκληρώνεται ο πρώτος στίχος, έχουμε ανάλυση της συγχορδίας της 2^{ης} βαθμίδας που καταλήγει στην 7^η νότα του Δρόμου. Από εκεί με μια γρήγορη διατονική/χρωματική φράση κάνει σύντομη στάση στην 2^η βαθμίδα του Δρόμου στην οκτάβα (πρίμα). Η φράση τελειώνει με καθοδική κίνηση από την 6^η βαθμίδα μέχρι την 2^η για μια εξίσου σύντομη στάση και στη συνέχεια με

⁹⁴COLUMBIA, CG 3703 - DG 7359, 1957.

την εκτέλεση ενός τετραχόρδου Ουσάκ από την βάση του για να συνεχιστεί η ροή της σύνθεσης.

Οι παραπάνω δεξιότητες φράσεις μας αποδεικνύουν ότι ο συνθέτης δεν ήθελε να χρησιμοποιεί τις ανταποκρίσεις του μόνο ως σύντομες γέφυρες που θα ενώνουν τους στίχους αλλά επιδίωξε να ισχυροποιήσει στην ορχήστρα τον ρόλο του μπουζουκιού ως το δεξιότεχνικό πρωταγωνιστικό όργανο, το οποίο θα ξεχωρίζει στη σύνθεση μαζί με τον ερμηνευτή.

Δ) Εκτέλεση Εισαγωγών

Δεν είναι μόνο η εκτέλεση δεξιότεχνικών Εισαγωγών χαρακτηριστικός ρόλος του μπουζουκιού στην ορχήστρα αλλά ούτε και η πολύπλοκη φρασεολογία του σε ανταποκρίσεις. Ο συνθέτης πέρασε από διάφορα στάδια σύνθεσης των μελωδιών του κατά την διάρκεια της δισκογραφικής του καριέρας. Κάτι τέτοιο είχε σαφές αντίκτυπο τόσο στον τρόπο εκτέλεσης του μπουζουκιού όσο και στην θέση του στην ορχήστρα, που αν και πρωταγωνιστικός, με το πέρασμα των χρόνων δίνει επιπλέον χώρο στην ένταξη και έκφραση άλλων οργάνων, συμπράττοντας μαζί τους. Παρακάτω παρουσιάζουμε 3 χαρακτηριστικά παραδείγματα του πολυποίκιλου τρόπου σύνθεσης του δημιουργού.

Αρχικά έχουμε τη σύνθεση *Το χρήμα δε το λογαριάζω*⁹⁵ (*Γιατί δε λες το ναι και συ*), σε πρώτη εκτέλεση με ερμηνευτή το Στράτο Παγιουμτζή. Η συγκεκριμένη δημιουργία ξεκινάει με ταξίμι το οποίο αναλύθηκε προηγουμένως. Η σύνθεση είναι γραμμένη πάνω στους λαϊκούς δρόμους Χιτζασκιάρ/Χιτζάζ. Η συγκεκριμένη δημιουργία ανήκει στο πρώιμο συνθετικό έργο του Μανώλη Χιώτη μιας και αποτελεί το ένα από τα έξι τραγούδια τα οποία ο δημιουργός ηχογράφησε προπολεμικά, το 1940. Ακούγοντας το τραγούδι και γνωρίζοντας το χρονικό πλαίσιο στο οποίο ηχογραφήθηκε θα κατατάσσαμε το στυλ του στο λεγόμενο ρεμπέτικο ύφος. Σαφώς υπάρχουν πολλές προβληματικές τόσο με τον όρο ρεμπέτικο τραγούδι όσο και με τον όρο λαϊκό όσον αφορά το περιεχόμενο και το εννοιολογικό περιεχόμενο των δύο. Πότε ορίζεται η αφετηρία του πρώτου, ποια είναι η αφετηρία του άλλου, ποια είναι τα δομικά στοιχεία που το διαφοροποιούν από το προηγούμενο κ.ά. Ωστόσο για τη διευκόλυνση του συγκεκριμένου θέματος θα ορίσω το ρεμπέτικο στυλ, ως τρόπο συνθετικής γραφής, πιο δωρικό στην μελωδική ανάπτυξη του Δρόμου, χωρίς έντονες

⁹⁵COLUMBIA, CG 2125 - DG 6589, 1940.

και εκτενείς μετατροπίες σε άλλους συγγενικούς δρόμους και τέλος χωρίς την προσθήκη κάποιου άλλου σολιστικού οργάνου πλην του μπουζουκιού⁹⁶.

Στη σύνθεση *Το χρήμα δε το λογαριάζω* βλέπουμε τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Το μπουζούκι είναι ο πρωταγωνιστής, χωρίς την προσθήκη κάποιου επιπλέον οργάνου. Επιπλέον βλέπουμε έναν τρόπο εκτέλεσης τον οποίο ο συνθέτης λησμονεί εντελώς στην μετέπειτα συνθετική του πορεία, ακόμα και την χρονική περίοδο που εξακολουθεί να παίζει και να ηχογραφεί με το τρίχορδο μπουζούκι του. Πρόκειται για τη χρήση της μπάσας χορδής του μπουζουκιού (μουργκάνα ή μουργκάνα). Η βασική ιδέα του συνθέτη είναι να βασίσει την μελωδία της σύνθεσης πάνω στις νότες του Δρόμου, ανεπτυγμένο σε 3 οκτάβες. Για αυτό με staccato και αργό τρόπο εκτέλεσης (παίζει ρόλο το ότι το κομμάτι είναι χασάπικο) στις δυο πρώτες οκτάβες, εκτελεί τις νότες του Δρόμου, 3 στην μουργκάνα και μια στην κάτω Ρε ενώνοντας κάθε φορά τις φράσεις με μια ανοιχτή Ρε μουργκάνα. Το παίξιμο της ανοιχτής χορδής σε τραγούδια που είχαν γραφτεί σε τονικότητα Ρε αποτελεί έναν ακόμα τρόπο εκτέλεσης της παλιάς σχολής του μπουζουκιού που θα ονομάζαμε «Πειραιώτικη», όπου βασικός πρωταγωνιστής της ορχήστρας ήταν το μπουζούκι. Στην συνέχεια με τρίλια στην βάση του Δρόμου στην οκτάβα καταλήγει με χρωματική κίνηση στα πρίμα, στη δεσπόζουσα του Δρόμου (5^η βαθμίδα) κάνοντας σύντομη κατάληξη με γύρισμα, πάλι στη βάση του Δρόμου στα πρίμα. Τέλος ξεκινάει η κατάληξη της Εισαγωγής με καθοδική πορεία του Δρόμου και σε αντίθεση με το πρώτο μέρος της Εισαγωγής οι νότες παίζονται διαφορετικά από το μπουζούκι. Η τέταρτη νότα στα μπάσα της ψηλής περιοχής παίζεται μονή και εκτελώντας 5

χτύπημα στην 6^η νότα του δρόμου της πρώτης χορδής. Στη συνέχεια το μπουζούκι παίζει την 1^η και 5^η νότα του δρόμου μονές ανάμεσα από το μπάσο χτύπημα της κιθάρας, την 2^η, την τονική και την τρίτη νότα του Δρόμου μαζί με το χτύπημα του μπουζουκιού στο ισχυρό μέτρο και τέλος κλείνει με καθοδική κίνηση Χιτζασκιάρ από την τονική της οκτάβας μέχρι την βάση του. Συγκεκριμένα σημεία των

Εισαγωγών παίζονται ελαφρώς διαφοροποιημένα. Στην περίπτωση της 2^{ης} Εισαγωγής ο συνθέτης δεν συνδέει τις αρχικές του φράσεις με χτύπημα στην μουργκάνα όπως πριν αλλά αυτή τη φορά παίζει ανοιχτά την Ρε της 1^{ης} χορδής δίνοντας της τρία

⁹⁶ Χαρακτηριστικό γνώρισμα του προπολεμικού ρεπερτορίου της λεγόμενης «Πειραιώτικης» σχολής με κύριο εκπρόσωπο της τον Μάρκο Βαμβακάρη. Αυτό συμβαίνει και στα 6 προπολεμικά τραγούδια του Μανώλη Χιώτη όπου πρωταγωνιστής είναι μόνο το μπουζούκι ή δυο μπουζούκια. Βλ ενδεικτικά: Dafni Tragaki, *Rebetiko Worlds* Cambridge, Scholar Publishing, 2007, pages: 275-276.

χτυπήματα για να γεμίσει την φράση και όχι ένα. Στην περίπτωση της 3^{ης} Εισαγωγής υπάρχει μια μικρή διαφορά στον τρόπο κατάληξης της Εισαγωγής. Το μπουζούκι καθυστερεί ελάχιστα στην 6^η νότα του δρόμου, στην μεσαία περιοχή, και το γύρισμα στην βάση του δρόμου για φινάλε της Εισαγωγής γίνεται πιο γρήγορα. Επιπλέον η αφετηρία για το κλείσιμο της Εισαγωγής εδώ δεν είναι η 3 νότα του Δρόμου όπως στην 1^η εισαγωγή αλλά η 6^η.

Το συγκεκριμένο παράδειγμα μας υποδηλώνει ότι ο συνθέτης έκανε εξ αρχής γνωστές τις προθέσεις του, όσον αφορά την έκταση του τονικού ύψους των μελωδιών του, φτάνοντας με το μπουζούκι του στο όριο της ψηλής περιοχή. Επιπλέον το γεγονός ότι εκτελεί διαφορετικά κάθε φορά τις Εισαγωγές του τραγουδιού, έστω και με μικρές διαφορές, κατά πάσα πιθανότητα υποδηλώνει την μεγάλη αυτοπεποίθηση και έλεγχο που ο δημιουργός είχε πάνω στο όργανο του εξαρχής, ακόμα δηλαδή και στις πρώτες ηχογραφήσεις του, παρά το νεαρό της ηλικίας του. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι η τεχνολογία ηχογράφησης της εποχής δεν επέτρεπε το παραμικρό λάθος κατά την διάρκεια της γραμμοφώνησης του δίσκου καθώς κάτι τέτοιο θα προϋπόθετε την έναρξη ηχογράφησης από την αρχή.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα Εισαγωγής του συνθέτη βρίσκουμε στη σύνθεση *Το ποινικό μητρώο*⁹⁷ (*Κάτσε καλά*) σε στίχους Χρήστου Κολοκοτρώνη.

Η σύνθεση είναι σε μέτρο 2/4 με αρκετά γρήγορο tempo. Ο τρόπος εκτέλεσης του μπουζουκιού εδώ διαφέρει από ένα staccato παίξιμο, σε αργό tempo όπως θα ήταν ένα χασάπικο εκείνης της χρονικής περιόδου. Ο συνθέτης επιλέγει πάλι την ψιλή περιοχή (πρίμα) σαν το τονικό ύψος της σύνθεσης του και μοιράζεται την Εισαγωγή με το ακορντεόν. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου εκτέλεσης του μπουζουκιού του Μανώλη Χιώτη είναι ότι χρησιμοποιεί παύσεις στις φράσεις του. Μετά την πρώτη φράση που αποτελείται από 3 νότες ο συνθέτης κάνει μια πολύ σύντομη παύση πριν περάσει στην επόμενη και κάνει το ίδιο και μετά την 2^η φράση του πριν κλείσει το δικό του θέμα της Εισαγωγής. Το ίδιο μοτίβο ακολουθεί και στις φράσεις του το ακορντεόν. Ακόμα ένα χαρακτηριστικό του τρόπου εκτέλεσης του μπουζουκιού είναι οι τονισμοί στις φράσεις των μελωδιών του. Παρόλο που το μελωδικό θέμα του μπουζουκιού εδώ είναι αρκετά σύντομο ο δημιουργός, εκτελεστικά, δίνει έμφαση τονίζοντας την νότα στο τέλος της κάθε φράσης. Με τον

⁹⁷ PARLOPHONE, B 74274, 1953.

ίδιο τρόπο εκτελεί τις φράσεις του και το ακορντεόν. Εξίσου χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης δίνει έμφαση στις νότες που επιθυμεί και παρατηρείται σε πληθώρα συνθέσεων του. Κάθε φορά που ο συνθέτης θέλει να δώσει έμφαση σε μια νότα, τονίζοντας τη, αφού την εκτελέσει κάνει απότομη κίνηση των δαχτύλων του προς τα πάνω ή προς τα κάτω της νότας, σαν να ήθελε να ξεκινήσει ένα glissando, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο τον τονισμό της.

Το συνολικό συνδυαστικό άκουσμα του τρόπου εκτέλεσης της μελωδίας και του tempo δίνει το feeling ενός ακόμα μουσικού στυλ από το οποίο επηρεάστηκε ο συνθέτης. Της Jazz Manouche ή αλλιώς Gypsy Jazz με εκπρόσωπο της την εποχή εκείνη τον κιθαρίστα Django Reinhardt. Τεχνικές⁹⁸ στον τρόπο εκτέλεσης όπως:

α) Οι απότομες και σύντομες συγχοπές του μπουζουκιού

β) Τα μελωδικά μοτίβα με το γκρουπάρισμα το νοτών σε 16^α και όγδοα

γ) Η αύξηση του tempo φαίνεται να είναι αποτέλεσμα της επιρροής του συνθέτη από το συγκεκριμένο μουσικό. Αυτό αποδεικνύει ότι ο Μανώλης Χιώτης ήθελε πάντοτε να ακολουθεί και να επηρεάζεται από τα δημοφιλή μουσικά στυλ της εκάστοτε εποχής και επιρροές του δεν έχουν την αφετηρία τους στο πρώτο του ταξίδι στην Αμερική όπου ήρθε σε επαφή με τις Jazz big bands της Ν. Υόρκης.

Ωστόσο όπως προαναφέραμε και στην Εισαγωγή, η επαφή του με το συγκεκριμένο ρεπερτόριο είναι εντελώς επιδερμική και περιορίζεται στην υιοθέτηση ορισμένων τεχνικών στον τρόπο εκτέλεσης, εμπλουτισμού της αρμονίας, και «ηχοτοπίου» ορχήστρας.

Το τελευταίο παράδειγμα έρχεται από τις συνθέσεις που ο δημιουργός έχει εγκαθιδρύσει πλέον τον γνώριμο ήχο του (ηλεκτρικό μπουζούκι, εκτέλεση στα πρίμα κ.ά.) και έχει εισάγει τον βασικό του τύπο ορχήστρας, για την εποχή εκείνη, με τα πνευστά και τα κρουστά.

Πρόκειται για τη σύνθεση *Το τελευταίο ποτηράκι*⁹⁹ (στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης). Ο ρόλος και ο τρόπος εκτέλεσης του μπουζουκιού στη συγκεκριμένη δημιουργία είναι πολύ συγκεκριμένος. Η σύνθεση είναι γραμμένη πάνω στον λαϊκό Δρόμο Χιτζάζ αλλά η μελωδική της ανάπτυξη δεν δίνει ιδιαίτερη έμφαση γύρω από το χαρακτηριστικό σημείο του Χιτζάζ που είναι το τριμημίτονο

⁹⁸Βλ ενδεικτικά: Ben Givan, *Discontinuity in the Music of Django Reinhardt*, ό.π., σ: 248.

⁹⁹HMV, 7XGA 638 - 7PG 2769, 1960.

μεταξύ 2^{ης} και 3^{ης} βαθμίδας. Το θέμα του μπουζουκιού σε αυτή τη σύνθεση είναι απλά η εκτέλεση αλληλουχίας 2 φθόγγων, 2 διαφορετικών συγχορδιών του Δρόμου και ένα γύρισμα για να κλείσει την Εισαγωγή. Για την διευκόλυνση της ανάλυσης θα αναφερθούμε στην τονικότητα της σύνθεσης που είναι η Λα. Το μπουζούκι σε αυτή τη δημιουργία συνδιαλέγεται με τα πνευστά (κλαρινέτο και τρομπέτα) και εκτελεί τις παρακάτω αλληλουχίες φθόγγων ανάμεσα από τα θέματα τους. Για ακόμα μια φορά το τονικό ύψος που επιλέγεται από τον συνθέτη είναι τα πρίμα. Μετά την προεισαγωγή η οποία γίνεται με acapella μελωδικό μοτίβο των φωνών, το μπουζούκι ξεκινάει εκτελώντας τις νότες της 1^{ης} συγχορδίας του Δρόμου (Λα ματζόρε) σε δυάδες. Αρχικά εκτελεί την Λα στα πρίμα στην πρώτη χορδή και την Ντο# στην χορδή Λα και αυτή στα πρίμα. Ακολουθεί αμέσως η εκτέλεση της νότας Μι, λίγο πιο χαμηλά από την νότα Λα, εξίσου στην Ρε χορδή και η νότα Ντο# στο αρχικό της σημείο. Οι φθόγγοι εκτελούνται ταυτόχρονα σε ζευγάρια. Ακολουθεί μελωδικό θέμα των πνευστών όπου ξεκινάνε από την βάση στην οκτάβα και καταλήγουν στην 3^η νότα του Δρόμου. Αυτό το μοτίβο εκτελείται σε επανάληψη. Στη συνέχεια το μπουζούκι εκτελεί κατά τον ίδιο τρόπο τους φθόγγους της 4^{ης} συγχορδίας του Δρόμου (Ρε μινόρε). Αρχικά το Λα στην προηγούμενη θέση του και το Φα από πάνω του στην Λα χορδή και στην συνέχεια την νότα Φα στην 1^η χορδή και την νότα Ρε στην Λα χορδή. Τα πνευστά με το θέμα τους ξεκινάνε από την βάση του Δρόμου και καταλήγουν εκεί. Ακολουθεί σύντομο γύρισμα του μπουζουκιού και ανάλυση της 1^{ης} συγχορδίας του Δρόμου με τρίλια από την 6^η νότα του Δρόμου για κλείσιμο της Εισαγωγής. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή της Εισαγωγής:

1) Το τελευταίο ποτηράκι¹⁰⁰

Το τελευταίο ποτηράκι

Μανώλη Χιώτη
Χρήστου Κολοκοτρώνη

♩ = 57

Μπουζούκι

Πνευστά

Ο τρόπος που το μπουζούκι εκτελεί τις παραπάνω νότες είναι ο ίδιος τρόπος που περιγράψαμε στη προηγούμενη σύνθεση, *Το ποινικό μητρώο*, μόνο που εδώ είναι ακόμα πιο έκδηλος λόγω μιας σειράς παραγόντων. Ο συνθέτης σέρνει απότομα τα δάχτυλα του πάνω στις χορδές, κατά την διάρκεια εκτέλεσης των φθόγγων, αποδίδοντας τους έτσι το χαρακτηριστικό, κοφτό και τονισμένο άκουσμα τους. Εδώ ο Μανώλης Χιώτης έχει περάσει στην περίοδο εξηλεκτρισμού του μπουζουκιού του καθώς και στην εποχή του 4χορδου μπουζουκιού. Η ταστιέρα του 4χορδου μπουζουκιού, όπου τα τάστα είναι πιο μικρά από αυτά του 3χορδου μπουζουκιού,

¹⁰⁰ Η τρομπέτα εκτελεί την πάνω φωνή και το κλαρινέτο την κάτω.

βολεύουν ακόμα περισσότερο στην εκτέλεση τέτοιων γρήγορων και κοφτών φράσεων. Η ηλεκτρική ενίσχυση του μπουζουκιού συμβάλλει στην ένταση όσον αφορά την απόδοση αυτών των φράσεων κάτι το οποίο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ορχήστρα του Μανώλη Χιώτη, αφού όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή του κεφαλαίου, ο ηλεκτρικός ήχος του μπουζουκιού διευκόλυνε τον συνθέτη να παίξει με άνεση πλάι σε όργανα που διαθέτουν, εκ κατασκευής, πολύ υψηλής έντασης ήχο καθώς και διάρκεια.

Τέλος μια ακόμα παρατήρηση που θα έπρεπε να γίνει είναι η σημασία του ρόλου του μπουζουκιού στην συγκεκριμένη ηχογράφιση. Παρόλο που ο συνθέτης έγραψε αρκετές δεξιοτεχνικές συνθέσεις, οργανικά σόλο αλλά και εκτέλεσε εσωτερικούς αυτοσχεδιασμούς με υψηλό δεξιοτεχνικό επίπεδο, με τον τύπο ορχήστρας του να βασίζεται στα πνευστά και τα κρουστά, εδώ έχουμε ένα διαφορετικό παράδειγμα. Στη συγκεκριμένη σύνθεση το μπουζούκι δεν ξεχωρίζει με κάποιον τρόπο από την υπόλοιπη ορχήστρα και μάλιστα χρησιμοποιείται προκειμένου να εμπλουτίσει τη σύνθεση, με σύντομες και κοφτές φράσεις στα πρίμα, ανάμεσα από τα θέματα των πνευστών (με εξαίρεση τη φράση που κλείνει την Εισαγωγή).

Πρόκειται για ένα τρόπο ενορχήστρωσης που ο συνθέτης χρησιμοποιούσε συχνά εκείνη την χρονική περίοδο, μετά το πρώτο του ταξίδι στην Αμερική. Το μπουζούκι, χωρίς να χάνει τον σολιστικό του χαρακτήρα βέβαια, αποτέλεσε κυρίως μέρος του όλου της ορχήστρας, χωρίς να ξεχωρίζει από τα πνευστά τα οποία ο δημιουργός ήθελε να πριμοδοτήσει. Το μπουζούκι εκτελεί μελωδικά θέματα των οποίων η σημασία ήταν να αποτελέσουν συνδετικά μέρη στη σύνθεση σε συνδυασμό με τα πνευστά και όχι θέματα στα οποία θα ξεχώριζε. Σύντομες αντιστικτικές μελωδικές φράσεις δηλαδή οι οποίες θα απέδιδαν ένα πιο πολυφωνικό χαρακτήρα στη δημιουργία και ουσιαστικά θα εκτελούσαν και την αρμονία της σύνθεσης. Προσωπική άποψη είναι ότι ο συνθέτης εισήγαγε αυτό το στυλ ενορχήστρωσης (όσον αφορά το λαϊκό τραγούδι) όπου όλα τα όργανα σολιστικά ή συνοδευτικά θα έχουν συγκεκριμένους ρόλους μέσα στη σύνθεση χωρίς να ξεχωρίζουν ή ορισμένα από αυτά να πριμοδοτούνται ελάχιστα, όπως το μπουζούκι. Ο Μανώλης Χιώτης ξεκίνησε να χρησιμοποιεί την συγκεκριμένη ενορχηστρωτική τεχνική πριν την εισάγουν στις

δημιουργίες τους οι λεγόμενοι «εντεχνολαϊκοί»¹⁰¹ συνθέτες όπως ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Σταύρος Ξαρχάκος. Δεν μπορεί να απαντηθεί αν οι εν λόγω συνθέτες εντόπισαν αυτήν την εννοησιακή ιδέα στις συνθέσεις του Μανώλη Χιώτη αλλά εύλογα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο λαϊκός συνθέτης θέλησε να προσδώσει μια «λόγια» προσέγγιση στις δημιουργίες του, προσπαθώντας να έχει μια ορχήστρα όπου θα ακούγονται παράλληλα μελωδικά μοτίβα ακόμα και αν το τελικό αποτέλεσμα ήταν απλά θέματα που εναλλάσσονταν μεταξύ τους σε μορφή διαλόγου.

Ε) Εκτέλεση δεξιοτεχνικών Εισαγωγών

Με τον όρο δεξιοτεχνία εννοούμε την ευχέρεια και την υψηλού επιπέδου ικανότητα που κάποιο άτομο κατέχει σε κάποια μορφή τέχνης ή άλλης δραστηριότητας. Στη περίπτωση μας όρος δεξιοτεχνία μας βοηθάει να κατανοήσουμε περιπτώσεις όπου ο εκάστοτε μουσικός έχει λύσει τεχνικά ζητήματα σχετικά με το όργανο του. Η ανάπτυξη λοιπόν της δεξιοτεχνίας του και η κατάκτηση της τεχνοτροπίας του οργάνου μπορεί να ερμηνευτεί σε πολύ μεγάλο βαθμό από τις συνθέσεις του. Τα μέσα¹⁰² της δεκαετίας του 1950 αποτελούν το σημείο τομής για αυτήν την συνθετική πλευρά του Μανώλη Χιώτη. Ο ίδιος εγκαταλείπει το 2^ο μουζούκι από την ορχήστρα του και τις πιο απλές, δομικά, μελωδίες με 1^{ες} – 3^{ες} αρχίζοντας πλέον να συνθέτει τραγούδια με πιο γρήγορες Εισαγωγές, πιο περίπλοκη φρασεολογία και ακόμα περισσότερες αναλύσεις συγχορδιών ντιμινούτας που αποτελούσαν ανέκαθεν συνθετική του τεχνική. Αυξάνοντας λοιπόν το δεξιοτεχνικό επίπεδο των συνθέσεων του και βγάζοντας τις διφωνίες έθεσε το δικό του μουζούκι ως τον βασικό πρωταγωνιστή της ορχήστρας του και ανήγαγε το δικό του τρόπο εκτέλεσης στην κορυφή της ιεραρχίας της ορχήστρας. Υπήρξαν παραδείγματα τραγουδιών όπου εκτελέστηκαν με δυο μουζούκια και χαρακτηριστικό τους ήταν η πολύ γρήγορη εκτέλεση σε όλη την οκτάβα του Δρόμου, όπως πχ το τραγούδι *Ο αράπης* που έχουμε εξετάσει προηγουμένως. Ωστόσο η εμφάνιση δεξιοτεχνικών συνθέσεων παρατηρείται ότι αυξάνεται στην δισκογραφία όταν ο συνθέτης αποφασίζει να παίζει μόνος του, χωρίς κάποιο 2^ο μουζούκι.

¹⁰¹ Βλ. ενδεικτικά: Μπουτσιούλης Κωνσταντίνος, *Ετεροτοπίες του ρεμπέτικου, διασκευές ρεμπέτικων από νεοέλληνες συνθέτες.*, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (νυν Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), 21/2/2020 σελ: 24,25, 34, 36, 44-45.

¹⁰² Ορίζω σαν αφητηρία το έτος 1954 με την ηχογράφιση της σύνθεσης *Το φτωχομπούζουκο*.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα των παραπάνω αποτελεί η σύνθεση *Απόψε φίλα με*¹⁰³ (στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης) σε ερμηνεία Στέλιου Καζαντζίδη και Καίτης Γκρέυ. Την πρώτη Εισαγωγή ο δημιουργός την μοιράζεται με το ακορντεόν. Σε όλες τις υπόλοιπες παίζεται το μελωδικό θέμα Εισαγωγής του μπουζουκιού. Η δημιουργία είναι γραμμένη σε Δρόμο Μινόρε. Ο συνθέτης ξεκινάει να εκτελεί το θέμα του από την περιοχή της πέμπτης βαθμίδας, στην κάτω οκτάβα και με γρήγορες διατονικές φράσεις φτάνει μέχρι την φυσική (με αναίρεση) 7^η του Δρόμου με ανοδική κίνηση. Από εκεί κατεβαίνει πάλι με τις ίδιες γρήγορες διατονικές φράσεις μέχρι την βάση του Δρόμου (τονική) και με ένα σύντομο μοτίβο εναλλαγής νοτών στην βάση, στην 3^η και στην 6^η βαθμίδα του Δρόμου καταλήγει στην 5^η (δεσπόζουσα) με ένα γρήγορο διατονικό πέρασμα. Ο συνθέτης εκτελεί γρήγορες στακάτες νότες χωρίς περαιτέρω στολίδια προκειμένου να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα.

Μια αντίστοιχης συνθετικής λογικής δημιουργία είναι η σύνθεση *Το φτωχομπούζουκο*¹⁰⁴ (1^η εκτέλεση με ερμηνευτή τον Θανάση Ευγενικό). Η σύνθεση είναι γραμμένη πάνω στον λαϊκό Δρόμο Ουσάκ. Ξεκινάει από την 7^η και την βάση του Δρόμου και με επίσης γρήγορες διατονικές φράσεις φτάνει αρχικά με ανοδική κίνηση στην 2^η νότα του Δρόμου, σε οκτάβα. Κατεβαίνει πάλι στην τονική και με σύντομη ανοδική κίνηση και ένα γρήγορο γύρισμα καταλήγει στην 7^η νότα σε οκτάβα και κάνει μια σύντομη στάση εκτελώντας τη νότα με τρίλλιες. Στη συνέχεια από αυτή τη θέση αναλύει την συγχορδία που σχηματίζεται από την 7^η βαθμίδα του Δρόμου με τρίηχα σε ανοδική και καθοδική κίνηση. Τέλος ξεκινάει από την έκτη βαθμίδα του Δρόμου ,με αναίρεση, και με διατονικές κινήσεις φτάνει μέχρι την τονική της ψηλής περιοχής, εκτελεί πάλι το αρχικό θέμα μέχρι την τονική στα μπάσα και με γρήγορο γύρισμα κλείνει την Εισαγωγή στην τονική της οκτάβας. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή της Εισαγωγής:

¹⁰³ HMY, OGA 2167 – AO 5209, 1954.

¹⁰⁴ Liberty, 173, 1954.

2) Το φτωχομπούζουκο

Το φτωχομπούζουκο

Μανώλη Χιώτη



Πρόκειται ουσιαστικά για μια Εισαγωγή όπου ο συνθέτης περνάει, με γρήγορες φράσεις του μπουζουκιού, όλο το Δρόμο σε 3 οκτάβες κάνοντας παράλληλα και σύντομες - μισές καταλήξεις στις βασικές βαθμίδες του Ουσάκ. Τα παραπάνω παραδείγματα μας δείχνουν την μεγάλη επιθυμία του συνθέτη να προάγει την ταχύτητα ταυτόχρονα με την δύσκολη φρασεολογία. Η συνθετική έμπνευση όμως του δημιουργού, εκείνη την χρονική περίοδο, δεν έμεινε μόνο σε Εισαγωγές που βασίζονταν, αμιγώς, σε γρήγορα περάσματα των Δρόμων, με ανοδικές και καθοδικές μελωδικές κινήσεις.

Η δημιουργία *Σε λίγα δευτερόλεπτα*¹⁰⁵ (στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα σύνθεσης που συνδυάζει ταχύτητα και πολυπλοκότητα στην φρασεολογία της. Η Εισαγωγή βασίζεται στην ανάλυση συγχορδιών ντιμινουίτας με 6, ελαττωμένων, σε μετατροπίες συγχορδιών και γρήγορες ενδιάμεσες συνδετικές φράσεις μεταξύ των αναλύσεων. Η βάση της σύνθεσης είναι ο Δρόμος Μινόρε, που περιέχει ωστόσο πολλούς ιδιοματισμούς στην Εισαγωγή. Θα ορίσουμε την τονικότητα του κομματιού σε Σολ για την διευκόλυνση των αναλύσεων που εκτελεί το μπουζούκι. Οι αναλύσεις είναι αλυσιδωτές με την έννοια ότι η μια ακολουθεί την άλλη και κάθε συγχορδία είναι προέκταση των νοτών της προηγούμενης με τον τρόπο που αναλύονται. Το μπουζούκι ξεκινάει αναλύοντας τις συγχορδίες: F#6 dim, Eb6 dim, C6 dim, A6 dim και με γρήγορη φράση κάνει σύντομη στάση στην τονική, στην κάτω οκτάβα. Ακολουθούν δυο μετατροπίες με αναλύσεις συγχορδιών της G (από G m) και της B dimin (από Bb) οι οποίες εκτελούνται από δυο φορές η κάθε μια. Ακολουθεί η ανάλυση της D dimin, μια ακόμα γρήγορη μετατροπία με ένα σύντομο πέρασμα Χιτζάζ από την τονική και με ένα γρήγορο γύρισμα και δυο χρωματικές φράσεις σύντομη κατάληξη στην 7^η (φυσική) βαθμίδα του Δρόμου. Ακολουθεί η ανάλυση της F και A dimin και μια γρήγορη φράση που κάνει μια εξίσου σύντομη κατάληξη στην 3^η βαθμίδα του Δρόμου. Ακολουθεί γρήγορη χρωματική κίνηση και οι αναλύσεις των συγχορδιών: F#6 dim, A6 dim και C6 dim που κάνει σύντομη κατάληξη στην 7^η βαθμίδα του Δρόμου αυτή τη φορά οξυμένη. Η Εισαγωγή οδεύει προς την ολοκλήρωση της με ανοδική κίνηση και ανάλυση των συγχορδιών D, Eb, F# min και γρήγορο γύρισμα που καταλήγει στην τονική για να κλείσει με το συνηθισμένο τρόπο κατάληξης μιας Μινόρε σύνθεσης, με τις συγχορδίες D και G min (V – I). Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή της Εισαγωγής:

¹⁰⁵ COLUMBIA, CG 3336 - DG 7168, 1955.

3) Σε λίγα δευτερόλεπτα

Σε λίγα δευτερόλεπτα

Μανώλη Χιώτη
Χρήστου Κολοκοτρώνη



Παρατηρούμε λοιπόν το δεξιότεχνικό επίπεδο που ο δημιουργός ήθελε να εδραιώσει χρησιμοποιώντας αναλύσεις στο μεγαλύτερο μέρος της παραπάνω σύνθεσης. Αυτό μάλιστα γίνεται σε ένα όργανο όπου οι αναλύσεις αυτές εκτελούνται με οριζόντιο τρόπο στην ταστιέρα, αν λάβει κανείς υπ' όψιν του την τεχνολογία του δχορδου μπουζουκιού, καθιστώντας τον τρόπο εκτέλεσης ακόμα πιο δύσκολο. Το συγκεκριμένο παράδειγμα αποτελεί επίσης ένδειξη της μεταφοράς του κιθαριστικού τρόπου εκτέλεσης (και των αρμονικών γνώσεων που αυτός συνεπάγεται) του συνθέτη στο μπουζούκι κάτι το οποίο θα τον οδηγήσει στην δημιουργία του τετράχορδου μπουζουκιού τα επόμενα χρόνια.

ΣΤ) Εισαγωγικά ταξίμια και προεισαγωγές

Τα εισαγωγικά ταξίμια και οι προεισαγωγικοί αυτοσχεδιασμοί, στο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη, δεν αποτέλεσαν τόσο μεγάλο σημείο αναφοράς¹⁰⁶

¹⁰⁶Βλ. ενδεικτικά: Παπασολομώντος Γεώργιος, *Μορφολογική και αρμονική ανάλυση στα εισαγωγικά ταξίμια του Μανώλη Χιώτη*, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (νυν Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), 12/12/2017 σελ: 30.

όσο οι πολύπλοκες Εισαγωγές του, οι πολλές και ποικίλες καινοτομίες στις συνθέσεις του και κυρίως όσο οι εσωτερικοί αυτοσχεδιασμοί του. Ωστόσο υπάρχουν αξιοσημείωτες περιπτώσεις που πρέπει να αναφερθούν. Στην παρούσα ενότητα γίνεται ο διαχωρισμός σε δυο ξεχωριστά θέματα:

α) Στα «εισαγωγικά ταξίμια» και

β) Στους «προεισαγωγικούς αυτοσχεδιασμούς».

Η συγκεκριμένη διάκριση γίνεται για να καλύψει δυο μορφές αυτοσχεδιασμών. Στη μια περίπτωση έχουμε τον αυτοσχεδιασμό πάνω σε ένα λαϊκό Δρόμο με φράσεις που εναλλάσσονται διαρκώς, σε μια συνεχή ροή, βασισμένες στους «κανόνες» μελωδικής ανάπτυξης του εκάστοτε λαϊκού Δρόμου (seyir στη παράδοση των Μακάμ. Στην άλλη περίπτωση διακρίνουμε μια αρκετά διαφορετική μορφή αυτοσχεδιασμού, αυτό που ίσως με βάση την ορολογία των λαϊκών μουσικών θα ονομάζαμε «φαντασία». Πρόκειται για αυτοσχεδιασμό που βασίζεται στον συνδυασμό εναλλαγής συγχορδιών με ενδιαμέσες, συνδετικές μελωδικές φράσεις. Τα χαρακτηριστικά που τον διαχωρίζουν από την περίπτωση του ταξιμιού είναι κυρίως

α) Η χρήση συγχορδιών στην μελωδική του ανάπτυξη, εκτελεσμένες με διαφοροποιήσεις στην ταχύτητα

β) Οι γρήγορες συνδετικές φράσεις που ενώνουν και εξυπηρετούν την συγχορδιακή ακολουθία καθώς και

γ) Οι ισόποσες χρονικές παύσεις στην μελωδική ανάπτυξη.

Η φαντασία δεν έχει την δομή του ταξιμιού όπου η φρασεολογία είναι συνεχής και οι πιθανές παύσεις γίνονται σε δεσπόζοντες φθόγγους του Δρόμου για λίγο. Οι παύσεις είναι χαρακτηριστικό δομικό μέρος της φαντασίας. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά της δίνουν εύλογα την εντύπωση ότι ο συνθέτης έχει σκεφτεί εκ των προτέρων την δομή του εν λόγω τύπου αυτοσχεδιασμού καθώς και την επιτέλεση του. Προφανώς το ίδιο θα ισχύει και στην περίπτωση του ταξιμιού αν αναλογιστούμε τις συνθήκες ηχογράφησης της εποχής, ωστόσο το ταξίμι δίνει πιο πολύ την αίσθηση της ελευθερίας στην εκτέλεση του σε αντίθεση με τη φαντασία η οποία χρειάζεται μια εκ των προτέρων προετοιμασία για την υλοποίηση της. Μια προετοιμασία δηλαδή που θα απαιτούσε και η σύνθεση ενός τραγουδιού Έχοντας ξεκαθαρίσει τα παραπάνω παρατηρούμε την πρώτη περίπτωση ταξιμιού στο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη.

Πρόκειται για ταξίμι του συνθέτη πριν από τη σύνθεση *Γιατί δε λες το ναι και συ (Το χρήμα δε το λογαριάζω)* στην πρώτη εκτέλεση με ερμηνευτή τον Στράτο Παγιουμτζή. Για λόγους ευκολίας θα ορίσουμε την τονικότητα η οποία είναι η Ρε. Το ταξίμι γίνεται πάνω στον λαϊκό Δρόμο Χιτζασκιάρ και έχει διάρκεια 26 δευτερολέπτων. Η τροπική ανάλυση του ταξιμιού έχει ως εξής:

Ξεκινάει με άρπισμα της 1^{ης} συγχορδίας του Δρόμου, της Ρε Ματζόρε. Ανοίγει με φράση ημιτονίου στον 5^ο φθόγγο του δρόμου (Λα) από το Σολ# και κρατάει την νότα για μια μικρή διάρκεια, 4 δευτερολέπτων, παίζοντας τρίηχα. Συνεχίζει από την 3^η νότα του Δρόμου και διατηρώντας την # στην Σολ δημιουργεί μια σύντομη μετατροπία στο δρόμο Σαμπά κινούμενος πάνω στο 4χορδο Φα# Σαμπά (Φα#-Σολ#-Λα-Σιβ-Ντο#). Ο τρόπος εκτέλεσης του μπουζουκιού εδώ γίνεται αρχικά με τρίηχο στην Φα# και στη συνέχεια με legato στις νότες, στην ανοδική κίνηση του 4χορδου, και πάλι με legato στις νότες, στην καθοδική του κίνηση μέχρι το Φα#. Από εκεί έχοντας πάλι ως βάση του το Φα# ξεκινάει και πάλι την ανοδική του κίνηση με διπλά χτυπήματα στις νότες Λα-Σολ# και legato στις νότες από το Σιβ μέχρι και το Φα# της οκτάβας και από κει ένα μια γρήγορη μελωδική κίνηση (πάλι με legato) γύρω από την βάση, την νότα Ρε. Εκεί κάνει μια ημιτελή κατάληξη (σύντομη στάση).

Στη συνέχεια δίνοντας διπλό χτύπημα και εκτελώντας τρίηχο στην Ρε, ακολουθεί ένας μικρός ανοδικός και καθοδικός κύκλος με την τεχνική glissando. Αρχικά φεύγει με glissando, ανοδικά, στην Φα#, από την Φα# καταλήγει στην Λα, από εκεί πάλι πίσω στην Φα# και από την Φα# πίσω στην Μιβ. Από την Μιβ έχουμε καθοδική μελωδική ανάπτυξη του αυτοσχεδιασμού πάλι με την τεχνική legato σε κάθε νότα. Με γρήγορη φράση στις νότες Λα-Σολ# και Φα# το ταξίμι γυρνάει στην βάση του, την Ρε. Με γρήγορη, χρωματική κίνηση Χιτζασκιάρ από την 7^η νότα του Δρόμου (Ντο#) ο συνθέτης κάνει και πάλι μια ανοδική κίνηση στην νότα Σολ (πρώτη φορά σε όλο το ταξίμι που η συγκεκριμένη νότα παίζεται φυσική) και με όξυνση της 6^{ης} βαθμίδας (Σιβ σε Σι φυσικό) κάνει μια σύντομη κίνηση Χιτζάζ από την 4^η βαθμίδα και καταλήγει με γρήγορη φράση γύρω από τις νότες Ντο#, Ρε και Μιβ στη βάση του δρόμου, την Ρε. Οι κινήσεις αυτές γίνονται από έναν συνδυασμό νοτών που εκτελούνται με staccato και γρήγορο τρόπο και νοτών που εφαρμόζεται πάλι η τεχνική legato. Το ταξίμι κλείνει με καταληκτικό μελωδικό σχήμα, σε όγδοα μεταξύ της 5^{ης}, 3^{ης} και 1^{ης} νότας της 1^{ης} συγχορδίας του Δρόμου, της Ρε Ματζόρε. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή της μελωδικής πορείας του ταξιμιού:

4) Γιατί δε λες το ναι και συ



Το παραπάνω ταξίμι, αν και σύντομο στην διάρκεια του, μας δίνει χρήσιμες πληροφορίες για το μουσικό υπόβαθρο του συνθέτη, ήδη από εκείνη την χρονική περίοδο. Παρόλο το νεαρό της ηλικίας του (19 χρονών τότε στην ηχογράφηση) ο Μανώλης Χιώτης είχε ήδη πολλές γνώσεις πάνω στους λαϊκούς Δρόμους, κάτι που εύκολα καταλαβαίνουμε από τις μετατροπές που ο συνθέτης εφαρμόζει στο ταξίμι του, περνώντας και σε άλλους Δρόμους. Ήδη από την αρχή του ταξιμιού ο δημιουργός, ανοίγοντας σε δεσπόζοντα φθόγγο του δρόμου, ξεκινάει με Σαμπά από την 3^η νότα για να επεκταθεί στη συνέχεια στο Χιτζασκιάρ στην οκτάβα. Είχε ήδη πολύ καλή αντίληψη του συνδυασμού των Δρόμων αφού η 5^η νότα (Λα) του Δρόμου στον οποίο βρισκόταν (Χιτζασκιάρ) αποτέλεσε βάση του επόμενου Δρόμου (Σαμπά). Είναι γνωστό από την παράδοση των Μακάμ ότι η 3^η νότα είναι ο ισχυρός φθόγγος του Σαμπά. Με καθοδική κίνηση φεύγει από την οκτάβα και εκτελώντας σύντομη κίνηση Χιτζάζ στην 5^η και για ακόμα μια φορά κίνηση Σαμπά από την 3^η νότα (Φα#) γυρνάει στη βάση. Από εκεί εκτελώντας Χιτζασκιάρ από την 7^η νότα καταλήγει στην Σολ την οποία παίζει φυσική και με δίεση στην 6^η νότα (Σι_b – Σι φυσικό) γίνεται άλλο ένα σύντομο πέρασμα στον Δρόμο Χιτζάζ από την 4^η βαθμίδα.

Αθροιστικά ο συνθέτης περνάει 4 δρόμους. Χαρακτηριστικό είναι επίσης το γεγονός ότι στην μεγαλύτερη χρονική διάρκεια του ταξιμιού ο συνθέτης επιμένει στην οξυμένη 4^η νότα του Δρόμου, δημιουργώντας μια έλξη προς την 5^η που αποτελεί ισχυρό τονικό κέντρο του Δρόμου όπως προαναφέραμε. Οι ιδιοματισμοί και οι

συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες του κάθε Δρόμου ήταν γνωστά στον συνθέτη. Τέλος αξίζει να αναφερθούμε στην φρασεολογία με την οποία ο Μανώλης Χιώτης πραγματώνει το ταξίμι του. Ο αυτοσχεδιασμός του είναι γεμάτος με γρήγορες, συνεχώς εναλλασσόμενες φράσεις, όπου υπερισχύει η τεχνική legato με μερικά glissando, αποτζιατούρες και γρήγορες στακάτες φράσεις σε συγκεκριμένα σημεία. Οι γρήγορες legato φράσεις υπήρξαν χαρακτηριστικό γνώρισμα του τρόπου εκτέλεσης του Γιάννη Παπαϊωάννου¹⁰⁷ ο οποίος άρχισε να κάνει τα πρώτα του βήματα στην δισκογραφία και τον χώρο του πάγκου την ίδια περίοδο με τον Μανώλη Χιώτη, στα μέσα προς τέλη της δεκαετίας του 1930. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο δημιουργός επηρεάστηκε από τις εκτελεστικές του τεχνικές στα ταξίμια καθώς και την φρασεολογία του.

Την περίπτωση των προεισαγωγικών αυτοσχεδιασμών (φαντασία) την παρατηρούμε στη σύνθεση *Σε λίγα δευτερόλεπτα*.

Η σύνθεση είναι γραμμένη στον Δρόμο Μινόρε και η τονικότητα η Σολ. Η περιοχή του μπουζουκιού που ο συνθέτης επιλέγει να εκτελέσει τον αυτοσχεδιασμό του ξεκινάει από την ψηλή (πρίμα) και εκτείνεται μέχρι την μεσαία. Η διάρκεια του αυτοσχεδιασμού είναι 37 δευτερόλεπτα. Η μελωδική πορεία του αυτοσχεδιασμού έχει ως εξής:

Αρχικά ο Μανώλης Χιώτης αναλύει την συγχορδία της Σολ Μινόρε στα πρίμα παίζοντας τρίηχα. Έπειτα από μια σύντομη παύση εκτελεί την συγχορδία της Φα Ματζόρε στην ίδια περιοχή με την τεχνική tremolo έχοντας αυξομείωση στον ήχο του. Στη συνέχεια κατεβαίνει μια οκτάβα και αναλύει πάλι την συγχορδία της Σολ Μινόρε παίζοντας τρίηχα και με μια σύντομη μελωδική φράση κάνει σύντομη στάση στην 5^η βαθμίδα του Δρόμου. Μετά από μια ακόμα σύντομη παύση εκτελεί την συγχορδία Ντο# dim, παραλείποντας την 5^η βαθμίδα λόγω του ότι χρησιμοποιεί ακόμα το τρίχορδο μπουζούκι. Και εδώ ο συνθέτης εκτελεί την συγχορδία με αυξομείωση στον ήχο του. Στη συνέχεια εκτελεί 2 γρήγορες χρωματικές φράσεις. Αρχικά ένα γύρισμα που καταλήγει στην νότα Λα στα πρίμα, και στη συνέχεια, αφού κάνει μια ακόμα σύντομη παύση, το 4χορδο Ντο, Ντο#, Ρε, Μιb μια οκτάβα κάτω. Αφού εκτελέσει και τη 2^η χρωματική φράση έχοντας αφετηρία πάλι την νότα Ντο, θα

¹⁰⁷ Βλ. ενδεικτικά: *Ζητήματα τροπικότητας και αισθητικής στα οργανικά ταξίμια του Γιάννη Παπαϊωάννου*, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (νυν Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), 23/9/2015, σελ: 24, 26, 39, 62, 87.

αναλύσει την συγχορδία Ρε Ματζόρε 7, με πολύ γρήγορη ανοδική και καθοδική κίνηση. Στην καθοδική κίνηση της ανάλυσης θα καταλήξει και πάλι στην 5^η βαθμίδα του Δρόμου. Ο αυτοσχεδιασμός περνάει στην τελική φάση του με τον συνθέτη να εκτελεί, έπειτα από μια σύντομη παύση, τις συγχορδίες Ρε Ματζόρε, Μιb Ματζόρε και Φα# ελαττωμένη, σε τρίηχα με αργό τρόπο. Τέλος θα ακολουθήσουν οι συγχορδιακές ακολουθίες Μιb Ματζόρε, Φα# ελαττωμένη, Μιb Ματζόρε και Ρε Ματζόρε, Μιb Ματζόρε, Φα# ελαττωμένη, Σολ Μινόρε με tremolo, όλες με αργό τρόπο εκτέλεσης. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή του αυτοσχεδιασμού:

5) Σε λίγα δευτερόλεπτα



Ο σχετικά σύντομος αυτός αυτοσχεδιασμός δείχνει τόσο την ευχέρεια του συνθέτη στην εκτέλεση όσο και τις γνώσεις του πάνω στον λαϊκούς Δρόμους αν αναλογιστούμε τις μετατροπές που συμπεριλαμβάνει, καθώς και τις ντιμιனுίτες που αναλύει. Στην εκτέλεση της πρώτης του κιόλας φράσης περιλαμβάνει στον αυτοσχεδιασμό του της δυο υποστάσεις του Δρόμου Μινόρε (αρμονικό και φυσικό). Αφού ο συνθέτης καταλήξει αρχικά στη νότα Σολ με Φα#, αμέσως εκτελεί την συγχορδία της Φα Ματζόρε η οποία περιέχει το Φα φυσικό. Στη συνέχεια αφού αναλύσει πάλι τη συγχορδία της Σολ Μινόρε και κάνει παύση στη νότα Ρε, εκτελεί την συγχορδία Ντο# ντιμινουίτα χωρίς την 5^η βαθμίδα, κάνοντας μια σύντομη μετατροπία. Οξύνοντας την νότα Ντο ο συνθέτης προσθέτει την εν λόγω ντιμινουίτα στον αυτοσχεδιασμό του συνδέοντας την με την Σολ Μινόρε που έχει προηγηθεί.

Δηλαδή ακόμα και αν παραλείπει την 5^η βαθμίδα στην εν λόγω ντιμινουίτα ο συνθέτης την έχει προσθέσει ήδη προηγουμένως αναλύοντας την Σολ Μινόρε. Τέλος ο συνθέτης αναιρεί την δίσηση στη Ντο για να αναλύσει μια ακόμα ντιμινουίτα, την Ρε Ματζόρε. Ο Μανώλης Χιώτης έχει μοιράσει ισόποσα τις τεχνικές εκτέλεσης του σε κάθε σημείο του αυτοσχεδιασμού του, ξεκινώντας κάθε ανάλυση με τρίηχα και εκτελώντας κάθε συγχορδία μετά από κάθε ανάλυση, αρχικά με forte και σταδιακά με decrescendo. Χρησιμοποιεί και τις δύο φορές την τεχνική tremolo. Το ίδιο ισχύει και στο τέλος του αυτοσχεδιασμού όπου εκτελεί την συγχορδιακή του ακολουθία αρχικά με τρίηχα και στη συνέχεια με tremolo, παίζοντας συνεχώς αργά και a tempo. Η εκτελεστική ευχέρεια του συνθέτη φαίνεται στις σύντομες αλλά πολύ γρήγορες μελωδικές φράσεις και αναλύσεις οι οποίες αποτελούν συνδυαστικά σημεία μέσα στον αυτοσχεδιασμό του.

Ζ) Εσωτερικά ταξίμια και αυτοσχεδιασμοί

Με τον όρο «εσωτερικά» εδώ ορίζουμε τους αυτοσχεδιασμούς του Μανώλη Χιώτη οι οποίοι γίνονται μέσα στη σύνθεση και ουσιαστικά παρεμβάλλονται στην δομή της. Για αυτό το λόγο, σε αντίθεση με τα εισαγωγικά ταξίμια που εξετάσαμε παραπάνω, οι εν λόγω αυτοσχεδιασμοί εκτελούνται με αρμονική και ρυθμική συνοδεία μιας και αποτελούν δομικό μέρος της ίδιας της σύνθεσης και όχι κάτι που προηγείται αυτής. Στην πλειοψηφία τους η εκτέλεση των συγκεκριμένων αυτοσχεδιασμών γίνεται ανάμεσα από την ερμηνεία των στίχων, του τραγουδιστή ή της τραγουδίστριας. Αφού ολοκληρωθεί ο αυτοσχεδιασμός θα γίνει επανάληψη σε στίχο (συνήθως το ρεφρέν) και η σύνθεση θα ολοκληρωθεί. Βλέπουμε ότι βασικός ρόλος της ύπαρξης ενός εσωτερικού αυτοσχεδιασμού είναι η ανάδειξη της δεξιοτεχνίας του εκτελεστή, κάτι το οποίο ο Μανώλης Χιώτης δούλεψε ολοένα και περισσότερο, ενώ η παρέμβαση ενός αυτοσχεδιασμού μέσα στη σύνθεση συντελεί στην περαιτέρω έκταση της. Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση των εισαγωγικών ταξιμίων και αυτοσχεδιασμών, έτσι και εδώ θα γίνει ένας διαχωρισμός σε «ελεύθερο» και «δομημένο εκ των προτέρων» αυτοσχεδιασμό. Δηλαδή δυο διαφορετικές αντιλήψεις περί εκτέλεσης αυτοσχεδιασμού:

α) Ο εκτελεστής θα ακολουθήσει μια μελωδική πορεία στο ταξίμι του που θα χαρακτηρίζεται από μελωδικές φράσεις οι οποίες θα έχουν μια συνεχή ροή, θα κάνουν ημιτελές στάσεις σε ισχυρά τονικά κέντρα του εκάστοτε Δρόμου και εάν

υπάρχουν ρυθμικομελωδικές φράσεις, αυτές θα αποτελούν επιμέρους δομικά στοιχεία του ταξιμιού. Ο αυτοσχεδιασμός εδώ θα είναι μελωδιοκεντρικός.

β) Ο εκτελεστής θα βασίσει τον αυτοσχεδιασμό του σε ρυθμικομελωδικές φράσεις (verso) τις οποίες εκτελεί διαδοχικά σε διαφορετικές βαθμίδες του Δρόμου και αποτελούν βασικό δομικό χαρακτηριστικό του. Ο αυτοσχεδιασμός εδώ είναι αρμονιοκεντρικός καθώς γίνεται διαδοχική ανάλυση διάφορων συγχορδιών του Δρόμου. Οι γρήγορες μελωδικές φράσεις και γυρίσματα που υπάρχουν αποτελούν συνδετικό κρίκο ως προς την ανάπτυξη των παραπάνω θεμάτων. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν και για το φινάλε του αυτοσχεδιασμού.

Να σημειωθεί ότι οι έννοιες του «ελεύθερου» και «προετοιμασμένου» αυτοσχεδιασμού είναι ρευστές και πως δεν υπάρχει ποτέ τίποτα το εντελώς ελεύθερο σε έναν αυτοσχεδιασμό. Ακόμα και στην περίπτωση του «ελεύθερου» αυτοσχεδιασμού, όπου κυριαρχεί η μακαμική λογική και προσέγγιση υπάρχουν στυλιζαρισμένες φράσεις τις οποίες ο εκτελεστής θα ενσωματώσει για την απόδοση του αυτοσχεδιασμού καθώς και ένα minimum άτυπων «κανόνων», όσον αφορά την ανάπτυξη της μελωδικής πορείας, τους οποίους ο εκτελεστής οφείλει να ακολουθήσει προκειμένου το ταξίμι του να βγει «σωστό». Ο διαχωρισμός γίνεται για να ορίσουμε με όση περισσότερη σαφήνεια και ακρίβεια μπορούμε την εκτελεστική επιτέλεση του συνθέτη στους αυτοσχεδιασμούς καθώς και την μεταβολή στην μουσική του αντίληψη για το πως θα μπορούσε να δομηθεί και να εδραιωθεί μέσα στην σύνθεση ένας αυτοσχεδιασμός. Η αλλαγή στον τρόπο σκέψης του Μανώλη Χιώτη όσον αφορά το αυτοσχεδιαστικό μέρος φαίνεται να συντελείται όταν έρχεται σε επαφή με το ρεπερτόριο της Jazz της Ν. Υόρκης καθώς και με ρυθμούς όπως το swing και η rumba. Η επαφή αυτή με το ξένο ρεπερτόριο και τους ρυθμούς του συμπίπτει με την δημιουργία του 4χορδου μπουζουκιού. Υπάρχουν διαφωνίες στους κύκλους των μουσικών ως προς το ποιος δημιούργησε εν τέλει το 4χορδο μπουζούκι, ποιος είχε την ιδέα και ποιος ήταν ο πρώτος που ουσιαστικά πειραματίστηκε πάνω σε αυτό το εγχείρημα. Όπως και να έχει ο Μανώλης Χιώτης υπήρξε ο άνθρωπος που καθιέρωσε το 4χορδο μπουζούκι στην δισκογραφία, τα κέντρα και σμίλεψε νέες εκτελεστικές πρακτικές μέσω αυτού. Οι μεγάλες αυτές αλλαγές δεν άφησαν ανεπηρέαστο και το κομμάτι του αυτοσχεδιασμού.

Πλέον το νέο αυτό όργανο με το κούρδισμα της κιθάρας έναν τόνο κάτω (Ρε-Λα-Φα-Ντο) καθώς και ο κάθετος τρόπος παιξίματος του, έδωσαν την ευκαιρία στον

συνθέτη να δημιουργήσει έναν νέο τύπο αυτοσχεδιασμού όπου στο επίκεντρο θα βρίσκεται η αρμονία και η ανάπτυξη αυτής. Είναι λογικό μια τέτοια αυτοσχεδιαστική πρακτική να συνοδεύεται από όργανα όπως τα πνευστά των big bands τα κρουστά. Τα κρουστά συγκροτούν το ρυθμικό πλαίσιο και τα πνευστά (όπου υπάρχουν) ενισχύουν κάθε φορά το αρμονικό περιβάλλον της σύνθεσης εκτελώντας την τονική της εκάστοτε συγχορδίας (είτε μαζί με την 3^η είτε όχι) με τενούτες. Το μπουζούκι φέρνει ενσωματώνει όλα τα παραπάνω στην εκτέλεση του αυτοσχεδιασμού με σύνθετες και πολύπλοκες φράσεις οι οποίες εμπεριέχουν τα στοιχεία που αναφέραμε παραπάνω. Ίσως θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτού του είδους ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί μια νέα, μικρής έκτασης, οργανική σύνθεση που εμπεριέχεται μέσα στην αρχική σύνθεση.

Παρατηρούμε ταυτόχρονα μια σχετική απομάκρυνση του συνθέτη από την «ανατολίτικη» αντίληψη του αυτοσχεδιασμού που βασίζεται στην μελωδική ανάπτυξη και πορεία (seyir) επάνω στον εκάστοτε λαϊκό Δρόμο και έχει την βάση της στην παράδοση των Μακάμ. Ωστόσο δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι η εν λόγω αυτοσχεδιαστική αντίληψη εκλείπει από το ρεπερτόριο του συνθέτη. Ο Μανώλης Χιώτης εξακολουθεί να εκτελεί στις συνθέσεις του την πρώτη περίπτωση ταξιμιών που αναφέραμε, ακόμα και όταν έρχεται σε επαφή με άλλα ρεπερτόρια και ρυθμούς, έχοντας πλέον το 4χορδο μπουζούκι του. Λέγοντας αυτά θα αναλύσουμε τους αυτοσχεδιασμούς σε δυο συνθέσεις που αποτυπώνουν τα παραπάνω. Πρόκειται για τα τραγούδια *Ας ειν' καλά το αγόρι μου* (στίχοι: Χρήστου Κολοκοτρώνη) σε ερμηνεία Γιώτας Λύδια και Μανώλη Χιώτη και *Περασμένες μου αγάπες* (στίχοι: Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου) σε ερμηνεία Μαίρης Λίντα και Μανώλη Χιώτη.

Το ταξίμι μέσα στη σύνθεση *Ας ειν' καλά το αγόρι μου*¹⁰⁸ βασίζεται στην λογική των Μακάμ όπου δομικό στοιχείο του αυτοσχεδιασμού είναι η μελωδική του πορεία με στάσεις¹⁰⁹ σε συγκεκριμένες βαθμίδες του Δρόμου, συγκεκριμένες κινήσεις της μελωδίας ακόμα και κάποιες τυποποιημένες φράσεις. Είναι διάρκειας 57 δευτερολέπτων, η τονικότητα του είναι η Ρε και ο Δρόμος είναι ο Ουσάκ. Ο Μανώλης Χιώτης αρχίζει την εκτέλεση της 2^{ης} Εισαγωγής όπου αλλάζοντας την μελωδική πορεία της στις πρώτες νότες εισάγει το ταξίμι. Η τροπική ανάλυση του ταξιμιού έχει ως εξής:

¹⁰⁸ COLUMBIA, CG 3290 - DG 7143, 1955.

¹⁰⁹ Για καταλήξεις, έλξεις, μετατροπές, καταλήξεις και μελωδική ανάπτυξη στην Μακαμική προσέγγιση βλ.: Μουράτ Αυντεμίρ, *Το Τούρκικο Μακάμ*, fagotto books, Νοέμβριος 2012 σελ: 22-25.

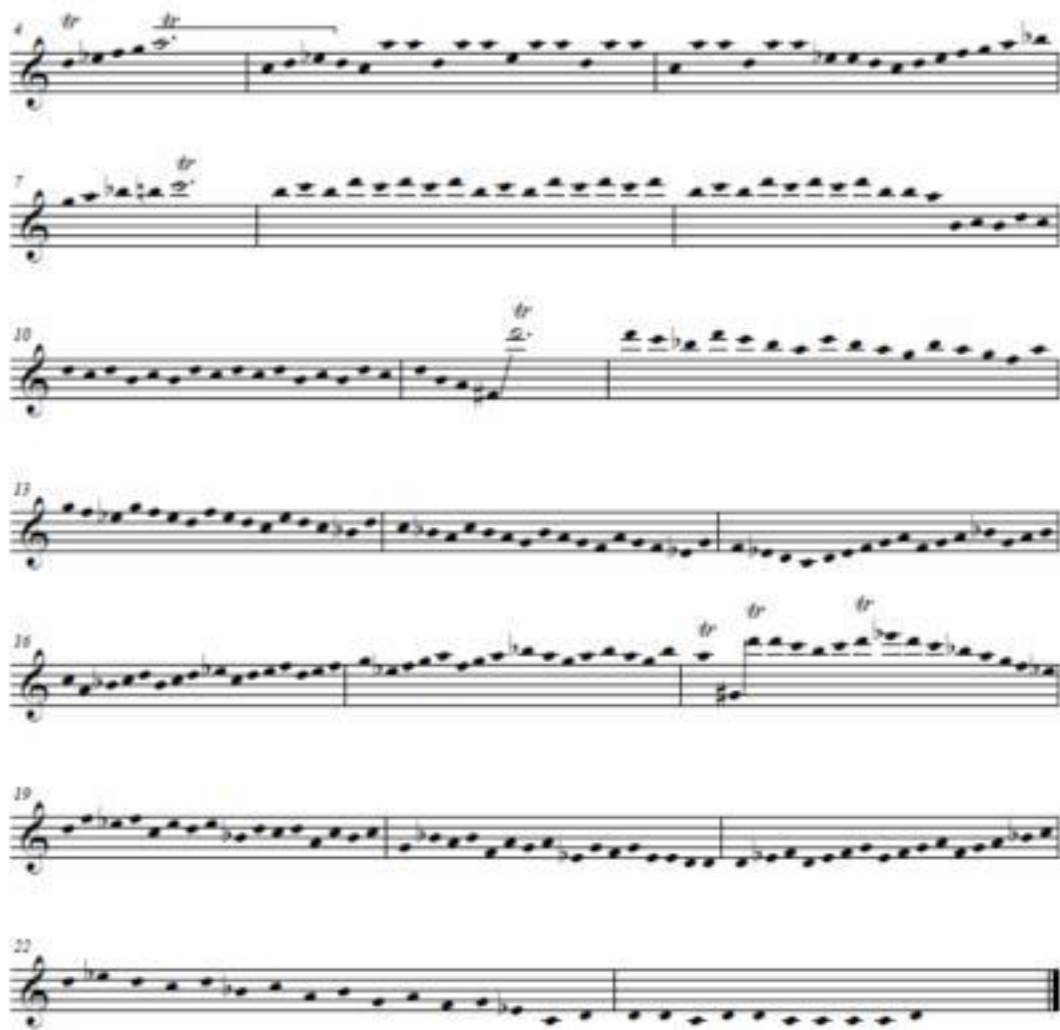
Το ταξίμι «ανοίγει» στην 7^η βαθμίδα (Ντο) στην οκτάβα και με τρέμολο από την τονική (Ρε) καταλήγει στην δεσπόζουσα (Λα) στα πρίμα. Εκεί συνεχίζει να κρατάει την νότα Λα με τρέμολο ταυτόχρονα εκτελεί στην πάνω χορδή τις νότες Ντο-Ρε-Μιb-Ρε. Αφού εκτελέσει το παραπάνω μελωδικό μοτίβο το επαναλαμβάνει άλλες δύο φορές χωρίς την τεχνική τρέμολο αυτή τη φορά αλλά με διπλό χτύπημα της πένας στην νότα Λα μετά από την εκτέλεση κάθε νότας στην επάνω χορδή. Συνεχίζει από την νότα Ντο της ΛΑ χορδής και με ανιούσα μελωδική κίνηση φτάνει στην νότα Ντο της ΡΕ χορδής, δηλαδή στα πρίμα λίγο πριν το τέλος της ταστιέρας. Φτάνει στη Ντο κάνοντας χρωματική κίνηση στην 6^η βαθμίδα (Λα-Σιb-Σι-Ντο), ένας από τους συχνότερους ιδιοματισμούς του Δρόμου Ουσάκ όπου η έκτη βαθμίδα έλκεται από την 7^η που αποτελεί ισχυρό τονικό κέντρο του Δρόμου. Εκεί κάνει σύντομη στάση στη Ντο κρατώντας χρησιμοποιώντας πάλι την τεχνική τρέμολο για να της αποδώσει διάρκεια. Εκεί επαναλαμβάνει γρήγορα 3 φορές το μελωδικό σχήμα Σι φυσικό-Ντο-Σι-Ρε-Ντο-Ρε-Ντο-Ρε-Σι. Το μελωδικό σχήμα τελειώνει με διπλό χτύπημα στη νότα Σι και ένα περαστικό χτύπημα στη Λα. Επαναλαμβάνει το ίδιο μια οκτάβα κάτω, στην μεσαία περιοχή του μπουζουκιού, δίνοντας ένα χτύπημα στο φυσικό Σι και όχι δυο όπως στα πρίμα. Στη συνέχεια φαίνεται να ξεκινάει ένα glissando με τρέμολο από την Φα#, στα πρώτα τάστα της χορδής, αλλά σχεδόν αμέσως βρίσκεται στην νότα Ρε, στη τελευταία οκτάβα λίγο πριν το τέλος της ταστιέρας. Εκεί κάνει σύντομη στάση κρατώντας την Ρε με τρέμολο. Από εκεί ξεκινάει μια γρήγορη μελωδική κίνηση σε καθοδική πορεία, που περιλαμβάνει όλες τις νότες του Δρόμου στην έκταση της ταστιέρας.

Το μελωδικό μοτίβο περιλαμβάνει κάθε φορά την εκτέλεση 4 νοτών ξεκινώντας από την νότα Ρε και έχοντας κάθε φορά σαν βάση του την αμέσως επόμενη, πάντα σε καθοδική πορεία (Ντο, Σιb, Λα κ.ο.κ). Φτάνει μέχρι την νότα Ρε της ΛΑ χορδής δηλαδή 2 οκτάβες κάτω. Από εκεί ξεκινάει αμέσως μια ανοδική κίνηση αυτή τη φορά, έχοντας σαν αφετηρία την Ντο. Εκτελεί το δχορδο Ντο-Ρε-Μιb-Φα-Σολ-Λα και φεύγει από το Φα παίζοντας πάλι ζευγάρια 4 νοτών (Φα-Σολ-Λα-Σιb) έχοντας ξανά ως βάση την αμέσως επόμενη νότα, σε ανοδική κίνηση (Σολ, Λα, Σιb κ.ο.κ). Καταλήγει στην Λα στην ψιλή περιοχή μετά από μελωδικό σχήμα Φα-Σολ-Λα-Σιb-Λα- Σολ-Λα-Σιb-Σολ-Λα-Σιb-Λα. Μένει ελάχιστα στην Λα με τρέμολο. Όπως και προηγουμένως όπου είχαμε την έναρξη ενός glissando από την Φα#, μια οκτάβα κάτω, με σχεδόν απευθείας κατάληξη στην Ρε στα πρίμα, έτσι και τώρα

έχουμε την ίδια κίνηση ανάμεσα από τις νότες Σολ#-Ντο. Ο συνθέτης ανεβαίνει ένα τόνο για την επανάληψη της εν λόγω κίνησης (από Φα# σε Σολ#) και κατεβαίνει έναν για την κατάληξη της (από Ρε σε Ντο). Μένει ελάχιστα στη Ντο με τρέμολο και αφού εκτελέσει τις νότες Ρε-Ντο-Σι φυσικό-Ντο-Ρε, μένει επίσης ελάχιστα στη Ρε με τρέμολο. Ξεκινώντας από την Μιb, στα τελευταία τρία της ΡΕ χορδής κατεβαίνει μέχρι την Μιb της ΛΑ χορδής. Βρισκόμαστε ακόμα στη ψιλή περιοχή.

Από εκεί εκτελείται το παρακάτω μελωδικό μοτίβο σε καθοδική κίνηση: Ρε-Φα-Μιb-Φα, Ντο-Μιb-Ρε-Μιb, Σιb-Ρε-Ντο-Ρε, Λα-Ντο-Σιb-Ντο, Σολ-Σιb-Λα-Σιb, Φα-Λα-Σολ-Λα, Μιb-Σολ-Φα-Σολ διπλό Μιb και διπλό Ρε με αποτζιατούρα και στις δυο νότες. Κάθε 1^η νότα από το παραπάνω μελωδικό σχήμα εκτελείται στην ΛΑ χορδή και οι υπόλοιπες 3 στη ΡΕ. Οι δυο τελευταίες νότες (Μιb, Ρε) καταλήγουν στη ΛΑ. Από την Ρε της ΛΑ χορδής γίνεται ανοδική κίνηση Ουσάκ μέχρι το Σιb, με την προηγούμενη λογική, όπου κάθε επόμενη νότα αποτελεί αφετηρία της μελωδικής κίνησης. Μετά την Σιb ακολουθεί η τελική καθοδική μελωδική κίνηση για να ολοκληρωθεί το ταξίμι. Εκτελούνται οι νότες Ντο-Ρε στην οκτάβα και αμέσως οι νότες Μιb-Ρε-Ντο. Στη συνέχεια έχουμε την εκτέλεση διπλών χτυπημάτων σε ζευγάρια νοτών σε καθοδική μελωδική πορεία (Ντο-Ρε-Ντο-Ρε, Σιb-Ντο-Σιb-Ντο κοκ). Φτάνει μέχρι τη νότα Μιb στη ΛΑ χορδή. Από εκεί ακολουθεί ρυθμική εκτέλεση τσιφτετελιού μεταξύ των νοτών Ντο-Ρε και το ταξίμι ολοκληρώνεται στη βάση του. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή της μελωδικής πορείας του ταξιμιού:

6) *Ας ειν' καλά το αγόρι μου*



Βασικά δομικά στοιχεία του παραπάνω ταξιμιού αποτελούν:

α) Η συχνή χρήση της τεχνικής tremolo

β) Η συχνή χρήση της τεχνικής glissando

γ) Μελωδικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται μέσα στο ταξίμι

δ) Συχνή ανοδική και καθοδική πορεία της μελωδίας του ταξιμιού επάνω στον Ουσάκ.

Παρατηρούμε λοιπόν μια τυποποίηση στο παραπάνω ταξίμι με τεχνικές και κινήσεις της μελωδίας που επαναλαμβάνονται. Ο αυτοσχεδιασμός στην σύνθεση *Περασμένες μου αγάπες*¹¹⁰ βασίζεται στην λογική των ρυθμικομελωδικών φράσεων

¹¹⁰ COLUMBIA, 7XCG 816 - SCDG 2846, 1960.

που εναλλάσσονται σε συνδυασμό με τα πολύ γρήγορα μελωδικά γυρίσματα. Έχει διάρκεια 57 δευτερόλεπτα και ο συνθέτης τον εκτελεί μετά το 3^ο ρεφρέν. Η τονικότητα του τραγουδιού είναι η Λα και ο Δρόμος του ο Χιτζάζ. Ωστόσο θα παρατηρήσουμε μετατροπές στην 3^η βαθμίδα του Δρόμου κατά την διάρκεια της ανάπτυξη του συγκεκριμένου αυτοσχεδιασμού. Η μελωδική πορεία του αυτοσχεδιασμού έχει ως εξής:

«Ανοίγει» στην βάση του Δρόμου (Λα) και με γρήγορο γύρισμα 16^{ων} εκτελεί τις νότες Μι-Φα-Μι-Ρε#-Μι (η 3^η βαθμίδα έλκεται από την πρώτη). Αμέσως αναλύεται τρεις φορές η συγχορδία που σχηματίζεται από την τονική (Λα Ματζόρε). Αυτό είναι το πρώτο ρυθμικομελωδικό μοτίβο του αυτοσχεδιασμού. Αμέσως στο ίδιο μοτίβο, αναλύεται φράση από την 5^η βαθμίδα του Δρόμου με τις νότες Μι-Φα-Σολ-Φα-Μια-Φα και αναλύεται, πάλι 3 φορές, η συγχορδία της 2^{ης} βαθμίδας του Δρόμου, της Σιb Ματζόρε (Σιb-Ρε-Φα), δηλαδή ένα ημιτόνιο πάνω. Ακολουθεί το ίδιο μοτίβο ένα τόνο πάνω με γρήγορη φράση στις νότες Φα#-Σολ-Λα-Σολ-Φα#-Σολ (η 6^η βαθμίδα έλκεται από την 7^η) και ανάλυση της συγχορδίας Ντο Ματζόρε (μετατροπία της Ντο# σε Ντο φυσική). Οι ίδιες φράσεις επαναλαμβάνονται. Ακολουθεί το 2^ο ρυθμικομελωδικό μοτίβο του αυτοσχεδιασμού. Ξεκινώντας από την 5^η βαθμίδα (Μι) εκτελεί γρήγορη φράση σε 16^α στις νότες Μι-Φα-Σολ-Φα-Μι-Φα-Σολ. Συνεχίζει χρωματικά από την Μι και έχοντας σαν βάση την Φα# εκτελεί τις νότες Φα#-Σολ-Λα-Σολ-Φα#-Σολ-Σιb. Από την Φα# συνεχίζει στην Λα και εκτελώντας το τριημιτόνιο Λα-Σιb-Ντο# επιστρέφει πίσω στην Μι από όπου ξεκίνησε (βρισκόμαστε στην ψιλή περιοχή- πρίμα). Με την ίδια φράση καταλήγει για πολύ λίγο στην Λα αφού εκτελέσει την φράση του τριημιτονίου. Αμέσως εκτελεί glissando από την Λα μια οκτάβα κάτω μέχρι την Λα της ψιλής περιοχής και επαναλαμβάνει το ίδιο μοτίβο. Ακολουθούν πολύ γρήγορα μελωδικά γυρίσματα τα οποία θα οδηγήσουν τον αυτοσχεδιασμό σε φινάλε. Το πρώτο γύρισμα γίνεται στο τριημιτόνιο Λα-Σιb-Ντο# και ακολουθεί καθοδική κίνηση προς την 7^η βαθμίδα (Σολ). Η ίδια λογική ακολουθείτε από την νότα Σολ με φράση που περιλαμβάνει επίσης τις νότες Λα-Σιb και καθοδική κίνηση που οδηγεί στην Φα. Από εκεί γίνεται πάλι καθοδική κίνηση της μελωδίας μέχρι την Ντο φυσική (Φα-Σολ-Φα-Σολ-Λα-Σολ-Φα-Μι-Ρε-Ντο). Το ίδιο μελωδικό μοτίβο ακολουθείται αμέσως μετά από την νότα Μι (Μι-Φα-Μι-Φα-Σολ-Φα-Μι-Ρε-Ντο-Σιb). Από την νότα Σιb γίνεται τέλος μια ανοδική πορεία προς την Λα στην ψιλή περιοχή (Σιb-Ντο-Σιb-Ρε-Ντο-Μι-Ρε-Φα-Μι-Σολ-Φα-Λα).

Επαναλαμβάνεται το ίδιο μελωδικό μοτίβο, από το γύρισμα στο τριμητόνιο, δίνονται 4 χτυπήματα στις τελικές νότες Λα-Ντο# (σε διάστημα 6^{ης} μικρό) και ο αυτοσχεδιασμός ολοκληρώνεται. Παρακάτω βλέπουμε την καταγραφή του αυτοσχεδιασμού:

7) Περασμένες μου αγάπες

Περασμένες μου αγάπες
(αυτοσχεδιασμός)

Μανώλη Χιώτη
Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου

♩ = 94

Συνολικά ο τύπος ορχήστρας του μπουζουκιού με βάση το ηχογραφημένο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη είναι ο:

Ι) 1 μπουζούκι (ή 2 μπουζούκια), ακορντεόν ή πνευστά ή βιολί ή κιθάρα ή κοντραμπάσο, ή κρουστά ή πιάνο ή αρμόνιο.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα μελέτη είδαμε πως ο Μανώλης Χιώτης αξιοποίησε με διάφορους και ποικίλους τρόπους έναν αρκετά μεγάλο αριθμό οργάνων. Πιο συγκεκριμένα ο συνθέτης εισήγαγε 10 διαφορετικά όργανα στην ορχήστρα του από το 1938 έως το 1970. Κάποιοι από αυτούς τους ρόλους παγιώθηκαν και αποτέλεσαν τις δομικές ενορχηστρωτικές τεχνικές πάνω στις οποίες ο συνθέτης δημιούργησε το ρεπερτόριο του. Κάποιοι άλλοι δοκιμάστηκαν αλλά λησμονήθηκαν αργότερα από τον συνθέτη. Αυτό ωστόσο εντάσσεται στο πλαίσιο μιας διαρκούς ανανέωσης της ορχήστρας όχι μόνο από άποψη οργάνων αλλά και όσον αφορά τους νέους ρόλους που αυτά θα κατείχαν. Εν ολίγοις ο γενικότερος τρόπος σκέψης του Μανώλη Χιώτη όσον αφορά τον προβληματισμό του γύρω από την διαρκώς διερεύνηση των διάφορων τρόπων εκτέλεσης των οργάνων και το πως αυτά μπορούσαν να συνυπάρχουν κάθε φορά στην ορχήστρα του. Τα παραπάνω παρουσιάστηκαν μέσω των τύπων ορχήστρας που παραθέσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια. Πριν προχωρήσουμε σε μια στατιστική έρευνα σχετικά με την εμφάνιση των διάφορων οργάνων στο ρεπερτόριο του θα κάνουμε μια περίληψη των όσων ειπώθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια μιας και το κοινωνικό πλαίσιο του δημιουργού αποτελεί μια ευκαιρία για διάφορες αναγνώσεις και ερμηνείες, στο βαθμό βέβαια που αυτές δεν εξωραϊζουν, ούτε δημιουργούν «αγιογραφίες» αλλά ανταποκρίνονται όσο γίνεται καλύτερα στην πραγματικότητα.

Η αρχική μου εκτίμηση είναι ότι η ανάγκη του συνθέτη να ξεκόψει από τον κόσμο της «μαγκιάς» όσον αφορά την θεματολογία των τραγουδιών του καθώς και η τάση απομάκρυνσης από το είδος του «Πειραιώτικου» ρεμπέτικου τον οδήγησαν στην δημιουργία των δικών του καινοτομιών και στην εδραίωση του δικού του συνθετικού στυλ. Ωστόσο αυτή η ρήξη ήρθε σταδιακά και βιωματικά για τον ίδιο αφού, όπως μαθαίνουμε στην αυτοβιογραφία¹¹¹ του Μάρκου Βαμβακάρη, (Αγγελικής Βέλλου Κάιλ, 1978), ο Μανώλης Χιώτης έκανε τα πρώτα του μουσικά βήματα στο χώρο του πάλκου δίπλα στους μουσικούς της «παλιάς σχολής». ». Την ίδια πληροφορία την διασταύρωσα στο βιβλίο¹¹² του Γιώργου Αλτή (2008): *Οκτώ Λαϊκά Πορτραίτα*. Έχοντας λοιπόν την εμπειρία που απέκτησε συμπράττοντας με τους προπολεμικούς δημιουργούς, ήταν σε θέση να αφουγκραστεί, μεταπολεμικά, τις

¹¹¹ Βλ: Αγγελική – Βέλλου – Κάιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης – Αυτοβιογραφία*, Παπαζήση, Αθήνα 1978.

¹¹² Βλ: Γιώργος Αλτής, *Οκτώ Λαϊκά Πορτραίτα*, Περιοδικό Λαϊκό Τραγούδι, 2008, σελ: 240.

αλλαγές που βίωνε το λαϊκό τραγούδι. Αυτό ήταν κάτι που οι προκάτοχοι του δεν ήταν σε θέση να ακολουθήσουν: Τα ανανεωτικά μουσικά ρεύματα που συνυπήρξαν ή ενσωματώθηκαν μέχρι ενός βαθμού από διάφορους μεταπολεμικούς συνθέτες. Αυτή είναι και η περίπτωση του Μανώλη Χιώτη. Μέσω της έρευνας παρατηρούμε ότι ορχηστρικά αλλά και ενορχηστρωτικά ακολουθεί και ενσωματώνει πάντοτε το ρεύμα και τις τάσεις της εκάστοτε εποχής, από την πιο μικρή έστω επιφανειακή προσθήκη, μέχρι στυλιστικές καινοτομίες. Ήδη στις πρώτες μεταπολεμικές ηχογραφήσεις ενσωματώνει, για ένα συγκεκριμένο αριθμό ηχογραφήσεων, την κιθάρα ως σολιστικό όργανο στην ορχήστρα του. Μετέφερε την παλιά συνθήκη που επικρατούσε στις προπολεμικές ηχογραφήσεις όπου η κιθάρα είχε πιο πρωταγωνιστικό ρόλο, στην εποχή του και σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο ίδιος ήταν δεξιοτέχνης της κιθάρας.

Ακολουθούν ορισμένες ηχογραφήσεις όπου ο ίδιος θα προσπαθήσει να μιμηθεί τον «ήχο» της ορχήστρας του Django Reinhardt, εκπροσώπου της Ευρωπαϊκής Jazz και του στυλ Gypsy Jazz. Η μίμηση στο εν λόγω είδος βέβαια θα αναλωθεί στην επιφανειακή σύμπραξη της κιθάρας (ή του μπουζουκιού) με το βιολί στις Εισαγωγές ορισμένων συνθέσεων του. Δεν υπάρχει δηλαδή η αυτοσχεδιαστική ανάπτυξη μελωδικών θεμάτων από τα δυο όργανα παρά μόνο το γεγονός ότι τα εν λόγω όργανα «ακούγονται να παίζουν μαζί», κάτι το οποίο παραπέμπει στον ήχο της ορχήστρας του Django όπου κιθάρα και βιολί είναι τα βασικά όργανα και συνδιαλέγονται το ένα το άλλο. Ωστόσο σε προσωπικό επίπεδο ο συνθέτης φαίνεται να έχει επηρεαστεί παραπάνω από το στυλ του Django, όσον αφορά τον τρόπο εκτέλεσης, καθώς αναγνωρίζουμε στο παίξιμο του αναλύσεις συγχορδιών ντιμινουίτας, Μινόρε μεθ' 7^{ης} και Μινόρε με 6. Την ίδια λογική, αναλύσεων συγχορδιών, θα ενσωματώσει και στο μπουζούκι του συνθέτοντας τραγούδια όπου οι αναλύσεις των εκάστοτε συγχορδιών θα αποτελέσουν δομικό στοιχείο της Εισαγωγής.

Ακολουθεί η ανάπτυξη σε προσωπικό επίπεδο για τον δημιουργό, όσον αφορά το επίπεδο δεξιοτεχνίας. Εγκαταλείπει το 2^ο μπουζούκι από την ορχήστρα του γράφοντας εκτενέστερες και πιο πολύπλοκες Εισαγωγές. Πολλές από αυτές τις συνθέσεις θα αποτυπωθούν με την φωνή του Στέλιου Καζαντζίδη, του οποίου ο Μανώλης Χιώτης θα είναι καθοδηγητής. Πολλά από αυτά τα τραγούδια, με βασικό στιχουργό τον Χρήστο Κολοκοτρώνη, θα αποτυπώσουν τον πόνο του εμφυλίου, του θανάτου και της απελπισίας. Συγκαταλέγονται στα επονομαζόμενα «μαύρα»

τραγούδια του συνθέτη όπου, χωρίς να εγκαταλείψει τον δεξιοτεχνικό τρόπο γραφής των Εισαγωγών και των ανταποκρίσεων, θα περιγράψει το ζοφερό κλίμα της εποχής βασιζόμενος σε μια τυπική λαϊκή ορχήστρα (μπουζούκι, κιθάρα, κόντρα μπάσο, μπαγλαμάς). Όλες αυτές του οι συνθέσεις είναι γραμμένες επάνω στον ρυθμό του ζεϊμπέκικου. Όπως προαναφέραμε ο Μανώλης Χιώτης αφουγκραζόταν τον παλμό εκείνης της εποχής θέλοντας να εκφράσει τους καημούς της μέσα από τα τραγούδια του.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 (1955-6) όταν και ο ίδιος θα εγκαταλείψει και την σύνθεση των «μαύρων» συνθέσεων του θα ακολουθήσει μια σειρά από καινοτομίες οι οποίες και θα τον ακολουθήσουν και στη συνέχεια της δισκογραφικής του καριέρας και όχι μόνο. Πρόκειται για τον εξηλεκτρισμό του μπουζουκιού (ακόμα και την περίοδο του τρίχορδου), την δημιουργία και εγκαθίδρυση του τετράχορδου μπουζουκιού καθώς και για την επαφή του με διάφορα υποστυλ της Jazz όπως το Swing και η bebop με τις big bands¹¹³. Για ακόμα μία φορά

η προσπάθεια του έγκειται στην εισαγωγή οργάνων από αυτό το ρεπερτόριο στο δικό του (πνευστά όπως το σαξόφωνο, η τρομπέτα και το κλαρινέτο) και η αφομοίωση εκτελεστικών πρακτικών τους. Σε πολλές συνθέσεις του Μανώλη Χιώτη θα ακούσουμε τα πνευστά να εκτελούν αντιστικτικές κινήσεις (ακόμα και να εκτελούν την Εισαγωγή) πάνω στο μελωδικό θέμα που εκτελεί ο ίδιος με το μπουζούκι του ή θα αντιληφθούμε την ύπαρξη του walking bass. Επιπλέον πριμοδοτούνται τα κρουστά όπως τα bongos και οι μαράκες τα οποία αποτελούν την ρυθμολογική συγκρότηση των συνθέσεων του μαζί με τα ντραμς. Και τα δυο θα αξιοποιηθούν κυρίως σε ρυθμούς με μέτρο 4/4 όπως η Rumba και το Swing. Τα ντραμς αποτέλεσαν ακόμα πιο βασικό όργανο καθώς ο συνθέτης το χρησιμοποιεί ακόμα και σε συνθέσεις που είναι γραμμένες επάνω στους ρυθμούς του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου.

Θα υπάρξουν σποραδικές συνθέσεις όπου ο Μανώλης Χιώτης θα πριμοδοτήσει τις εκτελεστικές πρακτικές διάφορων άλλων οργάνων χωρίς ωστόσο να τα αξιοποιεί πιο συστηματικά, με τον ίδιο τρόπο, στην πορεία. Παραδείγματος χάριν, στο έτος 1961, όπως είδαμε, έχουμε την σύνθεση *Παράκλησις* με βασικό ερμηνευτή τον Στέλιο Καζαντζίδη και πρωταγωνιστικό όργανο το βιολί. Ο τρόπος εκτέλεσης του βιολιού σε συνδυασμό με τον λυρικό τρόπο ερμηνείας του Καζαντζίδη θυμίζει έντονα

¹¹³ Βλ.: Cooke, Mervyn, Horn, *The Cambridge companion to Jazz*, Cambridge University Press, 2002, σελ: 67.

το «εντεχνολαϊκό», πολιτικό τραγούδι της περιόδου με κύριο εισηγητή τον Μίκυ Θεοδωράκη. Δεν υπάρχει όμως κάποιο άλλο παράδειγμα όπου το βιολί να παίζει με αυτόν τον τρόπο και να έχει τόσο βασικό ρόλο σε σύνθεση.

Άλλο ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η σύνθεση *Θα μου βάλεις την κουλούρα*, σε ερμηνεία Μανώλη Χιώτη και Μαίρης Λίντα, όπου στο ρεφρέν το πιάνο εκτελεί αντιστικτικές κινήσεις παίζοντας ουσιαστικά την αρμονία της σύνθεσης πίσω από την ερμηνεία των τραγουδιστών. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος εκτέλεσης καθώς ομαδοποιεί τις νότες του σε όγδοα παρεστιγμένα και 16^α κάτι το οποίο συμβαίνει στο είδος του Swing. Επιπλέον το πιάνο αναλύει συγχορδίες Μινόρε, με ύφεση στην 5^η, βαθμίδα εκτελώντας ελαττωμένες συγχορδίες, κάτι το οποίο ήταν χαρακτηριστικό του bebop. Δεν υπάρχει όμως κάποια άλλη σύνθεση όπου το πιάνο να παίζει με αυτόν τον τρόπο.

Τέλος έχουμε την περίπτωση του μπουζουκιού. Στο πέρασμα των χρόνων ο συνθέτης αναπτύσσει ολοένα και περισσότερο την δεξιολογική του δεινότητα. Όσον αφορά το τρίχορδο μπουζούκι υπάρχει μια συνεχής διεύρυνση των εκτελεστικών του δυνατοτήτων. Προπολεμικά ακούμε τον Χιώτη να χρησιμοποιεί τεχνικές τις οποίες αργότερα λησμονεί όπως την χρήση της μπάσας χορδής (μουργκάνας) με συνεχόμενη συνήχηση της ή την συνοδεία του 2^{ου} μπουζουκιού στα πρίμα εκτελώντας όγδοα, μιμούμενο τον μπαγλαμά. Μεταπολεμικά ακολουθούν συνθέσεις όπου αυξάνονται οι μετατροπές στη μελωδία και αυξάνεται το tempo των τραγουδιών του. Αυτές οι αλλαγές απαιτούν μεγαλύτερο επίπεδο δεξιολογίας καθώς αυξάνεται η πολυπλοκότητα των μελωδιών και η ταχύτητα κατά την διάρκεια της εκτέλεσής τους. Όπως αναφέραμε και πιο πάνω η δεκαετία του 1950 θα αποτελέσει σημείο τομής για την ανάπτυξη της δεξιολογίας του. Πιο συγκεκριμένα από το 1954 οι Εισαγωγές του θα αποτελέσουν μια δεξιολογική πρόκληση με τις πολύ γρήγορες ανοδικές και καθοδικές κινήσεις της μελωδίας καθώς και με μελωδίες των οποίων η δομή θα απαρτίζεται από αλυσιδωτές αναλύσεις συγχορδιών οι οποίες θα εκτελούνται με εξίσου πολύ γρήγορο τρόπο. Η καθιέρωση του 4χορδου σε συνδυασμό με τον ηλεκτρικό ήχο θα τον οδηγήσει στην δημιουργία ακόμα περισσότερων δεξιολογικών συνθέσεων καθώς και οργανικών σόλο. Η ανάπτυξη του δεξιολογικού του επιπέδου, την εποχή του 4χορδου, γίνεται αντιληπτή και από την αύξηση των εσωτερικών αυτοσχεδιασμών στις συνθέσεις του. Ο «κιθαριστικός», κάθετος τρόπος εκτέλεσης θα διευκολύνει τον δημιουργό στην πολυπλοκότητα των μελωδιών και των

ανταποκρίσεων, χάρη στην οικονομία των κινήσεων που αυτός απαιτεί. Παρατηρούμε λοιπόν ότι το ζήτημα της δεξιοτεχνικής ανάπτυξης πήγαινε γραμμικά με την δισκογραφική καριέρα του Μανώλη Χιώτη. Όσο ο Χιώτης δημιουργούσε ολοένα και περισσότερα τραγούδια υπήρχε και παράλληλη ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας, μέσω της σύνθεσης. Αξίζει βέβαια να σημειωθεί πως σε ορισμένες συνθέσεις του δημιουργού (κυρίως σε αυτές που συμπράττει με τα πνευστά και το ακορντεόν) το μπουζούκι δεν ξεχωρίζει με κάποιον τρόπο από την υπόλοιπη ορχήστρα είτε γιατί μοιράζεται την Εισαγωγή με τα άλλα σολιστικά όργανα είτε γιατί το ίδιο το μπουζούκι αφήνει περισσότερο χώρο έκφρασης σε κάποιο άλλο σολιστικό όργανο. Η τελευταία περίπτωση είναι πιο έκδηλη κυρίως με την ένταξη των πνευστών στην ορχήστρα.

Αφού κάναμε μια σύντομη περίληψη των όσων αναφέραμε στα κεφάλαια, θα ακολουθήσουν ορισμένες στατιστικές πληροφορίες για τα όργανα που συμμετείχαν στην ορχήστρα του Μανώλη Χιώτη προκειμένου να εξάγουμε ακόμα πιο ασφαλή συμπεράσματα.

Κατά την διάρκεια της έρευνας μου κατέγραψα 435¹¹⁴ ηχογραφήσεις του Μανώλη Χιώτη. Στον αριθμό αυτό και κατ' επέκταση στην παρούσα έρευνα, δεν συμπεριλαμβάνονται οργανικές συνθέσεις του δημιουργού. Επιπλέον στις αναλύσεις συνθέσεων, στα κεφάλαια της πτυχιακής, με βάση το κάθε όργανο δεν συμπεριλαμβάνονται επανεκτελέσεις σε τραγούδια του Μανώλη Χιώτη όπου δεν συμμετέχει ο ίδιος ως συντελεστής. Οι επανεκτελέσεις αυτές βέβαια συμπεριλαμβάνονται στον άνωθεν αριθμό.

Σολιστικά όργανα

Βιολί: Το βιολί συμμετέχει σε 75 από τις 435 ηχογραφήσεις. Το πρώτο τραγούδι με βιολί ηχογραφείται το 1946 και το τελευταίο το 1965. Οι ηχογραφήσεις του βιολιού χωρίζονται σε δυο χρονικές περιόδους, 1946-1954 και 1960-1965. Ο κύριος όγκος ηχογραφήσεων ανήκει στην 2^η περίοδο με 66 ηχογραφήσεις. Οι βασικοί ρόλοι του βιολιού είναι να εκτελεί σύντομες αντιστικτικές κινήσεις στην εκτέλεση

¹¹⁴ Για την εύρεση και τεκμηρίωση των ηχογραφήσεων βασίστηκα στην πτυχιακή εργασία της Βασιλικής Ηλιάδου: *Τεκμηρίωση της Δισκογραφίας του Μανώλη Χιώτη - Εμπορικές ηχογραφήσεις στην Αθήνα*. Έχοντας ακούσει το ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη αναφέρω ότι λείπουν κάποιες ελάχιστες ηχογραφήσεις από το corpus των καταγεγραμμένων ηχογραφήσεων του. Βέβαια ο κύριος όγκος του ηχογραφημένου του ρεπερτορίου είναι καταγεγραμμένος και στον κατάλογο περιλαμβάνονται σχεδόν όλα τα τραγούδια.

της Εισαγωγής ή στην ερμηνεία των στίχων και να εκτελεί την μελωδία των στίχων παράλληλα με την ερμηνεία των τραγουδιστών. Δεύτερος πιο συχνός ρόλος είναι ο καταμερισμός της Εισαγωγής με κάποιο άλλο σολιστικό όργανο (κυρίως το μπουζούκι). Υπάρχει μια σύνθεση όπου θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε «βιολιοκεντρική» και είναι η σύνθεση *Παράκλησις* που αναλύσαμε. Σε άλλες δυο συνθέσεις το βιολί εκτελεί έναν σύντομο αυτοσχεδιασμό (*Γράμματα μου στέλνεις* και *Κίνδυνος θάνατος* τον οποίο αναλύσαμε). Συμπερασματικά το βιολί ακολουθεί κυρίως έναν συμβατικό ρόλο καθώς στην πλειοψηφία των ηχογραφήσεων χρησιμοποιείται προκειμένου να εμπλουτίσει την σύνθεση με τις δικές του μελωδικές γραμμές. Αξιοποιείται σε αρκετές συνθέσεις και ως σολιστικό όργανο, εκτελώντας την Εισαγωγή, χωρίς ωστόσο να γίνεται κάποια μεγάλη αλλαγή. Αξιοποιείται σε ελάχιστο βαθμό ως όργανο το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηρίσει το ρεπερτόριο του δημιουργού μιας και υπάρχει μόλις μια σύνθεση που βασίζεται αποκλειστικά σε αυτό και μόνο δυο συνθέσεις όπου εκτελεί αυτοσχεδιασμό και μάλιστα σύντομης διάρκειας.

Κιθάρα (πρωταγωνιστικός ρόλος): Η κιθάρα συνολικά συμμετέχει σε 207 από τις 435 ηχογραφήσεις. Εξετάζουμε κυρίως την περίπτωση όπου η κιθάρα αποτελεί το βασικό όργανο της ορχήστρας του Μανώλη Χιώτη, αντικαθιστώντας το μπουζούκι. Εξ' άλλου η κιθάρα εκτελείται και αυτή σολιστικά από τον ίδιο τον συνθέτη στο ρεπερτόριο του. Από τις 207 ηχογραφήσεις η κιθάρα συμμετέχει σε 12 ως σολιστικό όργανο (11 ηχογραφήσεις με «λαϊκή» κιθάρα και 1 με ηλεκτρική). Η κύρια χρονική περίοδος όπου η κιθάρα συμμετέχει ως σολιστικό όργανο στην ορχήστρα είναι από το 1946 έως το 1950. Έχουμε άλλες δυο ηχογραφήσεις το 1955. Παρά τον μικρό αριθμό ηχογραφήσεων το «κιθαριστικό» ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη αποτελεί σημείο αναφοράς καθώς συνέβαλε στην ανάπτυξη της τεχνοτροπίας της λαϊκής κιθάρας. Σε αυτές τις 11 ηχογραφήσεις έχουμε την σύμπραξη του δημιουργού με άλλους μεγάλους δεξιότεχνες της εποχής όπως τον Δημήτρη Στεργίου («Μπέμπη») και κιθαρίστες από το προπολεμικό ρεπερτόριο όπως τους Κώστα Σκαρβέλη και Στέλιο Χρυσίνη. Εκεί σμιλεύονται νέες τεχνικές εκτέλεσης όπως οι αναλύσεις συγχορδιών σε όλο το εύρος της ταστιέρας, η εισαγωγή 4φωνων συγχορδιών ντιμινουίτας και οι γρήγορες μελωδικές φράσεις εκτελεσμένες σε γρήγορο tempo. Ο Χιώτης κατά πάσα πιθανότητα εκτελεί και την ηλεκτρική κιθάρα που ακούγεται στην επανεκτέλεση της σύνθεσης του *Σκότωσε με*, με ερμηνευτή τον

Τώνυ Μαρούδα. Υποστηρίζω το παραπάνω από το γεγονός ότι ο δίσκος της ηχογράφησης αναγράφει ότι η συνοδεία της ορχήστρας γίνεται υπό την διεύθυνση του Μανώλη Χιώτη. Επιπλέον στο βιβλίο του Αντώνη Κασίτα (2009) *Μανώλης Χιώτης- Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, καθώς και στο ομώνυμο ντοκιμαντέρ του, μαθαίνουμε ότι ο Χιώτης αγόρασε μια ηλεκτρική κιθάρα από έναν Ιταλό μουσικό στη Τρούμπα. Υπάρχει και σχετική φωτογραφία του δημιουργού ο οποίος κρατάει μια ηλεκτρική κιθάρα. Γενικότερα η κιθάρα αποτέλεσε ένα από τα βασικότερα όργανα της ορχήστρας του Μανώλη Χιώτη καθώς συμμετέχει σχεδόν στις μισές ηχογραφήσεις και είναι πάντα παρόν από το 1938 έως το 1958. Αυτό θα αρχίζει να αλλάζει από το 1958 και έπειτα. Η κιθάρα θα έχει και πάλι συμμετοχή σε πολλές ηχογραφήσεις αλλά θα υπάρξουν ταυτόχρονα εξίσου πολλές όπου κιθάρα θα βγει από την ορχήστρα. Στα έτη 1958, 1960 και 1962 υπάρχει μια σειρά από αρκετές ηχογραφήσεις όπου ο δημιουργός δεν περιλαμβάνει την κιθάρα. Οι χρονολογίες αυτές συμπίπτουν με τους νεωτερισμούς του συνθέτη στην ορχήστρα. Εισάγονται πνευστά από τις big bands της Jazz, αυξάνεται η συμμετοχή του μπάσου και των κρουστών και έχουμε πλέον την καθιέρωση του 4χορδου μπουζουκιού. Πλέον τα παραπάνω όργανα μπορούν να εκτελέσουν την αρμονία στην θέση της κιθάρας. Το μπάσο με την τεχνική walking bass, τα πνευστά εκτελώντας τις βασικές βαθμίδες κάθε συγχορδίας με τενούτες και το 4χορδο μπουζούκι χάρη στην τεχνολογία του όπου ο Μανώλης Χιώτης μπορεί να εκτελέσει ταυτόχρονα την μελωδία και την αρμονία της σύνθεσης. Για αυτό το λόγο, εκείνη την χρονική περίοδο, ο Χιώτης αφαιρεί την κιθάρα ακόμα και από συνθέσεις που είναι γραμμένες επάνω σε «κλασικούς» ρυθμούς του λαϊκού όπως το ζεϊμπέκικο και το χασάπικο και όχι μόνο από συνθέσεις που γράφονται με βάση τους ρυθμούς bolero, rumba, swing κ.α. Εξ' άλλου σε πολλές από τις ηχογραφήσεις όπου δεν συμμετέχει η κιθάρα υπάρχει και το ακορντεόν το οποίο ενισχύει με την σειρά του το αρμονικό πλαίσιο.

Ακορντεόν: Το ακορντεόν συμμετέχει σε 252 από τις 435 ηχογραφήσεις. Μπορούμε να εξάγουμε το ασφαλές συμπέρασμα ότι το ακορντεόν αποτέλεσε το βασικότερο όργανο της ορχήστρας του Μανώλη Χιώτη μετά το μπουζούκι αφού συμμετέχει σε περισσότερες από τις μισές ηχογραφήσεις. Οι μόνες χρονολογίες όπου το ακορντεόν δεν εμφανίζεται σε συνεχόμενες ηχογραφήσεις είναι: το 1955, το 1957 και το 1968. Στις δυο πρώτες ο Μανώλης Χιώτης ηχογραφεί μια σειρά από δεξιοτεχνικές συνθέσεις και πιθανότατα να ήθελε να εδραιώσει το μπουζούκι ως το

βασικότερο όργανο της ορχήστρας το οποίο θα εκτελέσει τις εν λόγω δημιουργίες. Το 1968 ο Μανώλης Χιώτης οδεύει προς το τέλος της δισκογραφικής του καριέρας η οποία τελειώνει το 1970 λόγω του θανάτου του. Αφαιρεί και το ακορντεόν από την ορχήστρα αντικαθιστώντας το με το αρμόνιο, στις ηχογραφήσεις των τελευταίων του τραγουδιών. Υπάρχει μόνο μια σύνθεση το 1968 που περιλαμβάνει και τα δυο όργανα. Παρόλα αυτά το ακορντεόν ήταν πάντοτε παρόν από τις μεταπολεμικές ηχογραφήσεις του δημιουργού, και έπειτα σε κάθε φάση του καλλιτεχνικού του έργου. Είτε ηχογραφούσε με 2 μπουζούκια, είτε με κιθάρες, είτε αρκετές δεξιοτεχνικές συνθέσεις με 1 μπουζούκι, είτε πάλι με τα πνευστά των big bands, το ακορντεόν είχε πάντοτε θέση στο ρεπερτόριο του ανεξαρτήτως ρόλου. Ο βασικός του ρόλος ήταν ο καταμερισμός της Εισαγωγής μαζί με το μπουζούκι (ή την κιθάρα). Ο Χιώτης, εκτελεστικά του εμπιστευόταν μια ευρεία ποικιλία μελωδιών, από τις πιο απλές του, μέχρι πιο δεξιοτεχνικές από άποψη ταχύτητας και πολύπλοκων μελωδικών μοτίβων. Άλλοι βασικοί ρόλοι του ήταν προφανώς ο ρόλος της συνοδείας αλλά και οι ανταποκρίσεις μέσα στη σύνθεση. Οι ανταποκρίσεις ήταν ένας ακόμα λόγος που αποδεικνύει ότι ο Χιώτης υπολόγιζε και εμπιστευόταν το ακορντεόν για της εκτελεστικές του δυνατότητες. Υπήρξαν και συνθέσεις όπου ακούμε το ακορντεόν να εκτελεί αντιστικτικές φράσεις προκειμένου να εμπλουτίσει την μελωδική γραμμή της Εισαγωγής ή την μελωδική γραμμή των στίχων κατά την διάρκεια της ερμηνείας τους.

Πνευστά: Τα πνευστά τα οποία ο συνθέτης αξιοποίησε στις δημιουργίες του ήταν, αρχικά το κλαρίνο για έναν συγκεκριμένο και μικρό αριθμό ηχογραφήσεων και στη συνέχεια κυρίως τα πνευστά των big bands της Jazz (τρομπέτα, alto σαξόφωνο και κλαρινέτο). Το κλαρίνο συμμετέχει σε 4 από τις 435 ηχογραφήσεις. Στις 3 μοιράζεται την Εισαγωγή με τα υπόλοιπα σολιστικά όργανα (μπουζούκι ή κιθάρα και ακορντεόν). Στην 4^η εκτελεί μόνο του την τελευταία Εισαγωγή. Στην 4^η σύνθεση (*Καταστροφή*) εκτελεί ένα εισαγωγικό ταξίμι. Στη σύνθεση *Συλβάνα* εκτελεί μια πολύ σύντομη προεισαγωγή ενώ στη σύνθεση *Ψάχνω να σε βρω* ένα σύντομο εσωτερικό ταξίμι. «Μαλακά» διαστήματα εκτελεί μόνο στη σύνθεση *Καταστροφή*.

Τα πνευστά των big bands συμμετέχουν συνολικά 71 φορές στις 435 ηχογραφήσεις. Ο αριθμός συμμετοχής τους είναι πιο μικρός συγκριτικά με άλλα όργανα του συνθέτη όπως το ακορντεόν ωστόσο τα όργανα αυτά έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση του συνθετικού «ήχου» του συνθέτη καθώς η

ένταξη τους στην ορχήστρα αποτέλεσε έναν από τους βασικούς νεωτερισμούς του. Εισάγονται στην ορχήστρα το 1959 και μέχρι το 1964 αποτελούν βασικό δομικό στοιχείο της ορχήστρας του Μανώλη Χιώτη ως σύνολο πνευστών. Βασικοί τους ρόλοι είναι η εκτέλεση Εισαγωγών μαζί με το μπουζούκι (ή άλλα σολιστικά όργανα) και οι αντιστικτικές κινήσεις με σκοπό να προσδώσουν ένα πολυφωνικό ύφος στη σύνθεση. Υπάρχουν και συνθέσεις όπου ο Χιώτης τους δίνει περισσότερο χώρο έκφρασης όπως στην δημιουργία *Δε θέλω πια να ξαναρθείς* και *Το τελευταίο ποτηράκι*. Τα εν λόγω πνευστά εκτελούν πολλές φορές τις αντιστικτικές τους φράσεις ανάμεσα από το μελωδικό θέμα του μπουζουκιού, μια τεχνική την οποία ο συνθέτης δανείστηκε από το Bebop. Επιπλέον ένας ακόμα ρόλος των πνευστών είναι να εκτελούν την αρμονία της σύνθεσης παίζοντας τενούτες στις βασικές βαθμίδες κάθε συγχορδίας. Τον ρόλο αυτό τον ακούμε σε σημεία της Εισαγωγής, κατά την διάρκεια της ερμηνείας των τραγουδιστών και σε εσωτερικούς αυτοσχεδιασμούς του μπουζουκιού.

Όργανα συνοδείας

Πιάνο: Το πιάνο συμμετέχει σε 123 από τις 435 ηχογραφήσεις. Υπήρξε ένα όργανο με αρκετά μεγάλη συμμετοχή στην ορχήστρα του συνθέτη από το 1949 έως το 1965. Ωστόσο παρά την συχνή συμμετοχή του λίγες ήταν οι φορές όπου κάποια εκτελεστική τεχνική του θα ξεχώριζε και δε θα έμενε στον συμβατικό ρόλο της συνοδείας, πολλές φορές μόνο στην ψιλή περιοχή (πρίμα). Σε ορισμένες συνθέσεις όπου κάνει πιο αισθητή την παρουσία του εκτελεί μέρος της Εισαγωγής μαζί με το μπουζούκι ή γρήγορες, χρωματικές αντιστικτικές φράσεις σε παύσεις των θεμάτων του μπουζουκιού. Υπάρχει μια σύνθεση στην οποία αξιοποιεί την εκτελεστική του δυνατότητα. Πρόκειται για το τραγούδι *Θα μου βάλεις τη κουλούρα* όπου όπως αναλύσαμε αναλύει συγχορδίες με 5b πίσω από την ερμηνεία των τραγουδιστών στο ρεφρέν. Επιπλέον στη σύνθεση *Αγαπούλα μου οκέυ* το πιάνο αναλύει συγχορδίες μινόρε και ντιμιனுίτες πίσω από εσωτερικό αυτοσχεδιασμό του μπουζουκιού. Συμπερασματικά, όπου του δίνεται η δυνατότητα να εκφραστεί περαιτέρω, το πιάνο προσφέρει στιγμιότυπα όπου μας δείχνει μέρος των εκτελεστικών του δυνατοτήτων. Αυτό όμως συμβαίνει σε μικρό αριθμό συνθέσεων σε σχέση με την συμμετοχή του.

Κοντραμπάσο: Το μπάσο συμμετέχει σε 214¹¹⁵ από τις 435 ηχογραφήσεις. Σίγουρα συμμετέχει σε παραπάνω από τις μισές ηχογραφήσεις του συνθέτη. Αποτελεί ένα από τα βασικά όργανα της ορχήστρας μιας και είναι παρόν σε όλες τις χρονικές περιόδους. Από το 1959 όπου έχουμε την εισαγωγή πνευστών το μπάσο μαζί με το μπουζούκι, το ακορντεόν και τα ντραμς αποτελούν την κύρια δομή της ορχήστρας. Από το 1965 φαίνεται να λιγοστεύει η συμμετοχή του στην ορχήστρα και ο συνθέτης το χρησιμοποιεί πιο αραιά. Βασικότερη τεχνική του ήταν το walking bass, μια τεχνική την οποία αξιοποιεί σε πολλές ηχογραφήσεις. Ο Χιώτης το δανείστηκε από το Swing. Το μπάσο αποτέλεσε το βασικό όργανο για την υποστήριξη μιας συνεχόμενης ροής της αρμονίας μέσα στη σύνθεση. Μπορούσε να αναπτύσσει συνεχώς την αρμονία μέσω χρωματικών κινήσεων που οδηγούσαν στις κύριες βαθμίδες των συγχορδιών. Επίσης σε πολλές συνθέσεις ο ρόλος του ήταν πιο συμβατικός, εκτελώντας απλά τον ρυθμό ή τα ισχυρά μέρη αυτού.

Κρουστά: Τα βασικότερα κρουστά στο ρεπερτόριο του συνθέτη είναι τα bongos και τα ντραμς. Συνολικά και τα δυο έχουν συμμετοχή σε 327 ηχογραφήσεις από τις 435. 145 τα bongos και 184 τα ντραμς. Τα όργανα που ήταν υπεύθυνα για την ρυθμική συγκρότηση των συνθέσεων του δημιουργού κατέχουν εξέχουσα θέση στο ρεπερτόριο του. Τα ντραμς εισάγονται στο ρεπερτόριο του από το 1955 και τα κρουστά από το 1956 και είναι συνέχεια παρόντα από εκεί και έπειτα σχεδόν σε κάθε ηχογράφιση του συνθέτη. Τα ντραμς κυρίως από το 1958 και τα κρουστά από το 1960. Τα κρουστά έχουν περισσότερη συμμετοχή σε ρυθμούς με μέτρο 4/4 ενώ το ντραμς παρατηρείται ότι έχει πιο ευρεία συμμετοχή σε ζεϊμπέκικα, χασάπικα, swing, καλαματιανά, τσιφτετέλια κλπ. Ρυθμοί όπως το bolero και το cha cha χρειαζόταν την δυναμική και την ροή των κρουστών στην εκτέλεση του ρυθμού ενώ ο εξηλεκτρισμός της ορχήστρας επέτρεψε την εισαγωγή οργάνων με μεγαλύτερο ηχητικό όγκο όπως τα ντραμς.

Δευτερεύοντα όργανα

Ως δευτερεύοντα όργανα αναφέρω το 2^ο μπουζούκι και το αρμόνιο. Το 2^ο μπουζούκι γιατί ενώ έχει αρκετά συχνή συμμετοχή στις ηχογραφήσεις, δεν έχει κάποιον άλλον ρόλο πέρα από το να εκτελεί την μελωδία του 1^{ου} μπουζουκιού με απόσταση ενός διαστήματος 3^{ης}, παίζοντας πρίμο-σεκόντο. Το αρμόνιο γιατί, ενώ

¹¹⁵ Ο αριθμός κατά πάσα πιθανότητα είναι πολύ μεγαλύτερος καθώς δεν μπορούσα να διακρίνω αν σε πολλές ηχογραφήσεις του συνθέτη άκουγα κοντραμπάσο ή μπασοκίθαρο.

αναπληρώνει κάποιους από τους ρόλους άλλων σολιστικών, πρωταγωνιστικών οργάνων τα οποία ο συνθέτης αφαιρεί από την ορχήστρα, συμμετέχει μόνο σε 7 ηχογραφήσεις.

2^ο μπουζούκι: Εμφανίζεται συνολικά 82 φορές, κυρίως σε δυο περιόδους. Αρχικά από την έναρξη της δισκογραφικής καριέρας του συνθέτη το 1938 μέχρι το 1953 και στη συνέχεια προς το τέλος της καριέρας του, από το 1968 μέχρι το 1970 όπου το επαναφέρει. Εμφανίζεται αραιά και σε μερικές ηχογραφήσεις στα ενδιάμεσα έτη. Κύριος ρόλος του είναι ο εμπλουτισμός της μελωδίας και η ενίσχυση του ηχητικού όγκου με την εκτέλεση 1^{ης}- 3^{ης}. Ο Χιώτης το αφαιρεί σχεδόν εντελώς από την ορχήστρα του όταν αρχίζει να συνθέτει πιο δεξιοτεχνικές συνθέσεις.

Αρμόνιο: Εμφανίζεται μόλις 8 φορές στις ηχογραφήσεις (η 8^η μετά τον θάνατο του συνθέτη) από το 1968 μέχρι το 1970. Αντικαθιστά ορισμένους ρόλους άλλων σολιστικών οργάνων όπως ο καταμερισμός της Εισαγωγής, οι ανταποκρίσεις, σύντομες αντιστικτικές φράσεις και εκτέλεση των κύριων βαθμίδων των συγχορδιών με τενούτες. Παρά τον μικρό αριθμό συμμετοχής ο συνθέτης φαίνεται ότι ήθελε να εξερευνήσει και να αξιοποιήσει περαιτέρω τις δυνατότητές του κάτι το οποίο εν τέλει δεν κατάφερε να υλοποιήσει.

Μπουζούκι

Στις 435 ηχογραφήσεις υπήρξαν 12 ηχογραφήσεις με κιθάρα ως σολιστικό όργανο, 4 ηχογραφήσεις που έγιναν στην Αμερική από διάφορους καλλιτέχνες, 5 ηχογραφήσεις όπου μπουζουξής ήταν ο Γιάννης Τατασόπουλος, 1 όπου μπουζουξής ήταν ο Κώστας Καπλάνης, άλλες 3 ηχογραφήσεις Αμερικής με ερμηνευτή τον Μητσάκη Ορφανίδη και άγνωστο μπουζουξή και τέλος ορισμένες ηχογραφήσεις συνθέσεων του Χιώτη με εκτελεστές τους Κώστα Παπαδόπουλο και Λάκη Καρνέζη σε ερμηνεία της Μαίρης Λίντα, των οποίων τον αριθμό αγνοώ. Το άθροισμα των αρχικών στοιχείων μας κάνει 25. Οι ηχογραφήσεις των Παπαδόπουλο-Καρνέζη σίγουρα δεν ξεπερνούν τις 10 οπότε με μια γενική εκτίμηση έχουμε 405-410 ηχογραφήσεις όπου βασικό όργανο (ή ένα από τα βασικά όργανα) αποτελεί το μπουζούκι του Μανώλη Χιώτη. Το 4χορδο μπουζούκι εισάγεται κατά πάσα πιθανότητα το 1958 στις ηχογραφήσεις του.

Για τον συνθέτη το μπουζούκι υπήρξε το βασικό όργανο. Ένα όργανο που τον βοήθησε να αναπτύξει τον μουσικό του κόσμο. Πάνω σε αυτό το όργανο σμίλεψε

νέες τεχνικές εκτέλεσης, εφάρμοσε στοιχεία από τις επιρροές του, μετέφερε άλλες εκτελεστικές πρακτικές (κιθάρα), στήριξε τις ενορχηστρωτικές του καινοτομίες και ανέπτυξε τις συνθετικές του ιδέες.

Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι δεν αξιοποίησε το κάθε όργανο ισάξια στην ορχήστρα του και δεν έδωσε σε όλα τα όργανα τις ίδιες ευκαιρίες έκφρασης, σαν τελικό απολογισμό μπορούμε να αναφέρουμε ότι μέσω των ορχηστρών του ο Χιώτης ήθελε να εδραιώσει συγκεκριμένες ενορχηστρωτικές τεχνικές. Εκλαϊκευμένα θα λέγαμε ότι ήθελε να «σταντάρει» εκτελεστικές πρακτικές. Το παραπάνω συμπέρασμα ισχυροποιείται από το γεγονός ότι ο συνθέτης αξιοποιούσε πολλές φορές τα όργανα με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Π.χ. σολιστικά όργανα όπως το βιολί, το ακορντεόν και τα πνευστά εκτελούν: αντιστικτικές μελωδικές φράσεις πάνω στα θέματα του μπουζουκιού (ή της κιθάρας), εκτελούν τενούτες ως όργανα που μπορούν να προσφέρουν διάρκεια, ή ακόμα και ανταποκρίσεις ορισμένες φορές και δεξιοτεχνικές. Τα παραπάνω δημιουργούν μια πολυφωνία στη σύνθεση με ρόλους καταναμημένους έτσι ώστε να μιλάμε για έναν πιο σύνθετο τρόπο δημιουργίας. Ακόμα και αν το βιολί π.χ. δεν αξιοποιήθηκε όσο το ακορντεόν ή τα πνευστά των big bands. Το ίδιο ισχύει και για τα συνοδευτικά όργανα. Ο Χιώτης δεν ήθελε να ακούει συνεχώς στις συνθέσεις του την αρμονία αποδοσμένη με έναν συμβατικό εκτελεστικό τρόπο. Για αυτό, εφαρμόζοντας τεχνικές από το Swing, καθοδήγησε το πιάνο να εκτελεί την αρμονία κάποιες φορές με αναλύσεις συγχορδιών, και κυρίως το μπάσο να ισχυροποιεί τον αρμονικό κόσμο της σύνθεσης με την τεχνική walking bass. Η δυναμική και η ρευστότητα στην απόδοση του ρυθμού από τα κρουστά, σε σχέση με την κιθάρα, πριμοδοτήθηκαν σε συνθέσεις κυρίως γραμμένες σε μέτρο 4/4 (rumba, bolero, swing κ.α.). Τα παραπάνω πλαισιώναν τον δεξιοτεχνικό τρόπο εκτέλεσης και τις πολύπλοκες τεχνικές του βασικού σολιστικού οργάνου, του μπουζουκιού και για μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο (1946-1950) και της κιθάρας.

Γενικότερα ίσως θα λέγαμε ότι η συνεχής ύπαρξη, άρα και εδραίωση, όλων των παραπάνω δημιουργούν, όσον αφορά τις προσεγγίσεις και τον τρόπο αντίληψης του συνθέτη, μια μορφή «λογιότητας» υπό την έννοια ότι ο ίδιος ήθελε να παγιώσει συγκεκριμένους ρόλους στα όργανα της ορχήστρας του. Υπήρχε δηλαδή μια συστηματοποίηση στον τρόπο που συνέθετε και δεν είχε αφηρημένες ιδέες που δεν μπόρεσε να τις βάλει ποτέ σε μια σειρά και να τις υλοποιήσει. Τον παραπάνω ισχυρισμό μου τον επιβεβαιώνει και μια μαρτυρία στην αυτοβιογραφία της Γιώτας

Λύδια, όπως αυτή παρουσιάζεται στο βιβλίο¹¹⁶ του Αντώνη Κασίτα (2009) για την ζωή του Μανώλη Χιώτη. Μεταξύ άλλων η ίδια αναφέρει ότι: «Ο Χιώτης ήταν αυστηρός στο στούντιο. Τον φοβόμουν λίγο τον Χιώτη για αυτή του την τελειομανία. Τις περισσότερες φορές τα τραγούδια του ήταν σκηνοθετημένα μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια»

Άρα οι ηχογραφήσεις που ακολουθούσαν ήταν εξαντλητικά δουλεμένες και «στημένες» εκ των προτέρων. Αυτό μου έκανε εντύπωση και όσον αφορά τα ταξίμια του. Στις δυο εκτελέσεις του τραγουδιού *Ας ειν' καλά το αγόρι μου*, στις οποίες συμμετέχει ως εκτελεστής, κάνει έναν σχεδόν ολόιδιο εσωτερικό αυτοσχεδιασμό (με ρυθμική συνοδεία τσιφτετελιού) που υποτίθεται ότι είναι πιο «ελεύθερος» κάθε φορά στην φρασολογία του.

Καθ' όλη τη διάρκεια της μουσικής του πορείας ο Μανώλης Χιώτης υπήρξε ένα ανήσυχο πνεύμα που είχε διαρκώς την τάση να πειραματίζεται πάνω σε νέες ιδέες. Με μια πιο προσεχτική ματιά στην ανάλυση των ορχηστρών του καταλαβαίνουμε ότι όλες του οι ιδέες προερχόταν από μουσικές τάσεις και ρεύματα της εκάστοτε εποχής. Ο Χιώτης ήταν πάντοτε ανοιχτός στις επιρροές και στην εισαγωγή στοιχείων στο ρεπερτόριο από το εκάστοτε μουσικό είδος, ακόμα και αν η προσέγγιση του πάνω σε κάποιο από αυτά τα είδη ήταν επιφανειακή και αναλωνόταν μόνο στην μίμηση. Όπως και να έχει αυτό που τον χαρακτήριζε ήταν η διαρκής τάση για αλλαγή. Στις ενορχηστρώσεις του φαίνονται είτε σε μικρό είτε σε μεγάλο βαθμό οι επιρροές του από την Gypsy Jazz, το «ελαφρολαϊκό» ελληνικό τραγούδι, το «πολιτικό» τραγούδι της δεκαετίας του 1960, το Swing και από τις big bands του Bebop.

Προφανώς και δεν αφομοίωσε το εκατό τοις εκατό του κάθε μουσικού είδους αλλά ήθελε πάντοτε να «δανείζεται» τα στοιχεία εκείνα που θεωρούσε χρήσιμα ή έστω τα στοιχεία εκείνα που αυτός κατανοούσε και να τα ενσωματώνει στο δικό του ρεπερτόριο. Δεν αξιοποιήθηκαν όλα τα όργανα στον ίδιο βαθμό (όπως π.χ. το βιολί και το πιάνο σε σχέση με τα πνευστά ή τα κρουστά) αλλά στόχος του δημιουργού ήταν η ολοένα και μεγαλύτερη ανάπτυξη τόσο της δεξιοτεχνίας του ως βιρτουόζος όσο και η πολυπλοκότητα των ενορχηστρώσεων του, με περισσότερους και πιο σύνθετους ρόλους οργάνων στο πέρασμα των χρόνων (τουλάχιστον μέχρι την

¹¹⁶ Βλ.: Αντώνης Κασίτας, *Μανώλης Χιώτης – Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, ΚΨΜ, Αθήνα 2009, σελ.: 89.

περίοδο 1963-4 πριν φύγει πάλι για την Αμερική). Όλο αυτό σε συνάρτηση με την ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας του πάνω στο μπουζούκι, που ήταν το κατεξοχήν όργανο πάνω στο οποίο βάσισε την ορχήστρα του. Το αποτέλεσμα ήταν εκτενής μελωδίες, πολύπλοκες ενορχηστρώσεις και υψηλό δεξιοτεχνικό εκτελεστικό επίπεδο.

Είναι πολύ γενικό και άτοπο να πούμε, αυτό που έχει ακουστεί πολλές για τον συνθέτη, ότι «Ο Χιώτης είναι Jazz». Ίσως εξίσου λάθος κατά την γνώμη μου είναι να κρίνουμε τον δημιουργό με γνώμονα τις τεχνοτροπίες διαφόρων ειδών της Jazz και το κατά πόσο ο Χιώτης ανταποκρίνεται σε αυτές. Ο Χιώτης πήρε στοιχεία και τεχνικές από τα εν λόγω είδη και τα εφάρμοσε πάνω σε αυτό που ο ίδιος ήξερε καλύτερα να κάνει. Λαϊκά τραγούδια βασισμένα στη φόρμα και δομή της εποχής, θέλοντας να εισάγει τις δικές του καινοτομίες όσον αφορά οργανολόγιο, τρόπους εκτέλεσης, αλλαγές στη δομή με παρεμβολή εσωτερικών αυτοσχεδιασμών κλπ.

Εν τέλει μπορούμε να εξάγουμε το ασφαλές συμπέρασμα ότι οι ενορχηστρωτικές προσεγγίσεις και οι καινοτομίες του Μανώλη Χιώτη πέτυχαν καθώς κατάφεραν να παγιωθούν και να εδραιωθούν χάρη στην μεγάλη επιτυχία και εμπορικότητα πολλών συνθέσεων του. Οι συνθέσεις του, οι αυτοσχεδιασμοί του, τα σόλο του, ο τρόπος εκτέλεσης του και οι επανεκτελέσεις πολλών τραγουδιών του θα κατέχουν πάντοτε μια εξέχουσα θέση ανάμεσα στους μουσικούς, μπουζουξήδες και μη. Και θα κατέχουν επειδή στη βάση τους υπάρχει ο κεντρικός τρόπος σκέψης και αντίληψης του συνθέτη: Διαρκής ανανέωση και βελτίωση σε μουσικό επίπεδο. Αυτό ο Μανώλης Χιώτης το πέτυχε.

Από την προσωπική μου εμπειρία έχω παρατηρήσει ότι όταν κάνουμε μια συνολική αποτίμηση του έργου του Μανώλη Χιώτη συχνά ακούγεται η γενικόλογη και αυθαίρετη αντίληψη ότι «Ο Χιώτης ήταν 100 ή 1000 χρόνια μπροστά από την εποχή του». Όπως ανέφερα και στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας τέτοιου είδους γενικά συμπεράσματα δεν μας βοηθούν να κατανοήσουμε επακριβώς το μέγεθος της καλλιτεχνικής αξίας του συνθέτη καθώς, όπως αναφέρω παραπάνω, δεν μας παρουσιάζουν με ποιον τρόπο ο Χιώτης δημιούργησε αυτήν την καλλιτεχνική αξία. Ο συνθέτης καθιερώθηκε στις συνειδήσεις μουσικών και ακροατών επειδή οι καινοτομίες του αποτελούν συνιστώσα των επιρροών από τα διάφορα μουσικά είδη με τα οποία ο ίδιος ήρθε σε επαφή κατά την διάρκεια όλων των χρονικών περιόδων που ηχογραφόσε. Συμπερασματικά η καλλιτεχνική αξία του Μανώλη Χιώτη δεν

έγκειται στο γεγονός ότι υπήρξε «100 ή 1000 χρόνια μπροστά από την εποχή του»
αλλά στο ότι υπήρξε «ένας άνθρωπος της εποχής του».

Βιβλιογραφία

1. Αλτής Γ., *Οκτώ λαϊκά πορτραίτα - Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού την δεκαετία του 1950*, περιοδικό «Λαϊκό τραγούδι», Αθήνα, 2008.
2. Ανδρίκος Ν., *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*, Τόπος, Αθήνα, 2018.
3. Αυντεμίρ Μουράτ., *Το τούρκικο Μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα, Νοέμβριος 2012.
4. Βέλλου Α.Κ., *Μάρκος Βαμβακάρης- Αυτοβιογραφία*, Παπαζήση, Αθήνα, 1978.
5. Βούλγαρης Ε. Βανταράκης Β., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου - Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Τμήμα Λαϊκής Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, 2006.
6. Ηλιάδου Β., *Τεκμηρίωση της δισκογραφίας του Μανώλη Χιώτη – Εμπορικές ηχογραφήσεις στην Αθήνα*, πτυχιακή εργασία Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (νυν τμήμα Μουσικών σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), Άρτα, 2018.
7. Καλαντζής ., *Λαϊκότροποι δρόμοι και παραδοσιακός θρήνος στο έντεχνο ελληνικό τραγούδι - η περίπτωση του Επιτάφιου των Γιάννη Ρίτσου - Μίκη Θεοδωράκη.*, πτυχιακή εργασία Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (νυν τμήμα Μουσικών σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), Άρτα, 2018.
8. Κασίτας Α., *Μανώλης Χιώτης – Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2009.
9. Κοκκώνης Γ., *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις – Λόγιες αναγνώσεις – Λαϊκές πραγματώσεις*, Fagotto books, Αθήνα, 2017.
10. Λιάβας Λ., *Το ελληνικό τραγούδι – Από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, ΚΑΠΟΝ, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε, Αθήνα, 2009.
11. Μπλάκινγκ Τζ., *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Νεφέλη, 1981.
12. Μπουτσιούλης Κ., *Ετεροτοπίες του ρεμπέτικου, διασκευές ρεμπέτικων από νεοέλληνες συνθέτες*, Πτυχιακή εργασία Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών

Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (νυν τμήμα Μουσικών σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), Άρτα, 2020.

13. Μυστακίδης ., *Λαϊκή κιθάρα – Τροπικότητα και εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, 2013.

14. Νόλας Αντ. *Ζητήματα τροπικότητας και αισθητικής στα οργανικά ταξίμια του Γιάννη Παπαϊωάννου*, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (νυν τμήμα Μουσικών σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), Άρτα, 2015.

15. Ορδουλίδης Ν., *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*, ΙΑΝΟΣ, Οκτώβριος 2014.

16. Παπασολομώντος Γ., *Μορφολογική και αρμονική ανάλυση στα εισαγωγικά ταξίμια του Μανώλη Χιώτη*, πτυχιακή εργασία Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (νυν τμήμα Μουσικών σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), Άρτα, 2017.

17. Παύλου Λ., *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, Faggoto books, Αθήνα, Μάιος 2006.

18. Adler S., *The study of orchestration*, W. W Norton and Company, Inc., Third edition 2002.

19. Cooke M. Horn D., *The Cambridge companion to Jazz*, Cambridge University press, 2002.

20. Cugny L., *Analysis of Jazz*, The University Press of Mississippi, 2009.

21. Gauntlett Στ., *Ρεμπέτικο τραγούδι – Συμβολή στην επιστημονική προσέγγιση*, του Εικοστού Πρώτου, 2001.

22. Givan B., *Discontinuity in the Music of Django Reinhardt*, Trustees of Columbia University, New York, 2002.

23. Lilliestam L., *On playing by ear*, Cambridge University Press, 1996.

24. Machin D., *Analysing popular music*, Sage, 2010.

25. Middleton R., *Voicing the popular*, Routledge, 2006.

26. Moore A. F., *Analysing Popular music*, Cambridge University Press, 2009.

27. Moore A.F., *Critical Essays in Popular music*, Ashgate, 2007.
28. Said E.D, *Οριενταλισμός*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1996.
29. Scott D.B, *Popular musicology*, Ashgate, 2009.
30. Tragaki D., *Rebetiko Worlds – ethnomusicology and ethnography in the city*, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

ΠΗΓΕΣ

<http://db.tsitsanis-database.com/console.asp?action=tables&table=songs>

(Τελευταία επίσκεψη: 14/4/2020).

<https://rebetiko.sealabs.net> (Τελευταία επίσκεψη: 25/2/2020).

https://www.youtube.com/watch?v=EVHx5_wObpQ. (Τελευταία επίσκεψη: 19/11/2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=Y5YhdlQxINI>. (Τελευταία επίσκεψη: 19/11/2019).