



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

|                        |            |
|------------------------|------------|
| ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ |            |
| ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ |            |
| ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ |            |
| Αριθμ. Πρωτ.:.....     | 1953       |
| Ημερομηνία:.....       | 5 / 6 / 20 |

**ΜΟΤΙΒΑ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ**  
**ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ**  
**Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΣΚΑΡΒΕΛΗ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΚΟΥΤΣΙΑΣ ΧΡΗΣΤΟΣ**

**Α.Μ.Φ.: 2539**

**Επιβλέπων: ΚΟΚΚΩΝΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ**

**Άρτα, Ιούνιος 2020**

**Melodic Patterns in Popular Music Repertoire**

**During the interwar period**

**The case of Kostas Skarvelis**

## **Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή**

Άρτα, 19/06/2020

### **ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ**

#### **1. Επιβλέπων καθηγητής**

Γεώργιος Κοκκώνης

Υπογραφή

Αναπληρωτής καθηγητής

#### **2. Μέλος επιτροπής**

Νικόλαος Ορδουλίδης

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

#### **3. Μέλος επιτροπής**

Σπήλιος Κούνας

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Υπογραφή

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή

© Χρήστος Κούτσιας, 2020.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

### **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα 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.

Χρήστος Κούτσιας

Υπογραφή:

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Τα χρόνια τα οποία πέρασα στο πρώην Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου και νυν Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, ήταν τα πιο σημαντικά χρόνια της ζωής μου, και είναι η φοίτησή μου στο Τμήμα, αυτό που με έκανε ότι είμαι σήμερα, μουσικά και όχι μόνο. Το λιγότερο που μπορώ να κάνω λοιπόν, είναι να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές οι οποίοι με βοήθησαν να διευρύνω τους μουσικούς και επιστημονικούς μου ορίζοντες. Τους ευχαριστώ λοιπόν όλους ανεξαιρέτως, και ξεχωριστά έναν - έναν για την βοήθεια και την εξέλιξη που έλαβα μέσα από αυτό το Τμήμα.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Όπως γίνεται εμφανές και από τον τίτλο, η εργασία αυτή έχει ως στόχο να εντοπίσει και να παρουσιάσει συγκεκριμένα μοτίβα σύνθεσης, τα οποία εμφανίζονται σε όλη την έκταση του υλικού που επιλέχθηκε προς μελέτη και αποτελούν κατ' εμέ «συνθετικές νόρμες» για την περίοδο του ελληνικού μεσοπολέμου η οποία προσδιορίζεται χονδρικά την περίοδο 1922-1940 (Σφέτας, 2011: 33-46). Η επιλογή αυτής της χρονικής περιόδου δεν είναι τυχαία, καθώς αποτελεί κομβικό σημείο της εξέλιξης του αστικού λαϊκού τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο με την εμφάνιση δυο μεγάλων υπομονάδων αυτή του «σμυρναϊκού» και αυτή του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου.

Παράλληλα με την μουσική πραγματικότητα, την περίοδο αυτή έχουμε και σημαντικές ιστορικές «στιγμές» στην μεσόγειο αλλά και σε όλο τον κόσμο, όπως είναι η εφεύρεση του γραμμοφώνου και η μεταναστευτική κινητικότητα, που θα εξηγήσουμε στην συνέχεια γιατί μας αφορούν στην συγκεκριμένη μελέτη. Επίσης τυχαία, δεν ήταν και η επιλογή του συνθέτη. Ο Κώστας Σκαρβέλης είναι κατά την γνώμη μου και όχι μόνο, μια από τις πιο σημαντικές μουσικές φυσιογνωμίες του ρεμπέτικου, και είναι βασικός διαμορφωτής του ύφους και της ενέργειας που αποπνέει στον απόηχό της η μουσική αυτής της περιόδου. Ο αριθμός αλλά και η ιδιομορφία των συνθέσεών του μας επιτρέπουν να του αποδώσουμε άφοβα αυτόν τον χαρακτηρισμό. Έτσι, αν και ο ρόλος του προαναφερόμενου είναι πολλαπλός (κιθαρίστας αλλά και συνθέτης - στιχουργός), στην συγκεκριμένη εργασία θα μελετηθεί η μια μόνο διάσταση του έργου του, η συνθετική του διάσταση.

Για την υλοποίηση της έρευνας αυτής, μελετήθηκε όλη η δισκογραφία του επιλεγόμενου συνθέτη, με βάση τον κατάλογο της Ανώνυμης Εταιρίας Πνευματικής Ιδιοκτησίας (ΑΕΠΙ). Έπειτα πραγματοποιήθηκε μια σχετική ομαδοποίηση με βάση τους ρυθμούς αλλά και τα τροπικά περιβάλλοντα στα οποία είναι γραμμένα τα κομμάτια. Η ομαδοποίηση αυτή μας βοήθησε να σχολιάσουμε τις γενικότερες συνθετικές τάσεις του καλλιτέχνη, που από ότι φαίνεται αντικατοπτρίζουν τους κανόνες «ακουστικής λογικής» που επικράτησαν και στα χρόνια που ακολούθησαν. Τέλος, επιλέχθηκε ένας επαρκής αλλά και αντιπροσωπευτικός αριθμός μοτίβων στα οποία βρίσκεται και το νόημα της εργασίας αυτής. Τα μοτίβα χωρίστηκαν σε μελωδικά και ρυθμικά και μελετήθηκαν συγκριτικά, ώστε να φτάσουμε στα τελικά συμπεράσματα.

**Λέξεις-κλειδιά:** Σκαρβέλης, μεσοπόλεμος, ρεμπέτικο, μοτίβο, σύνθεση

## ABSTRACT

As it can be seen from the title the aim of this thesis is to identify and present specific composition patterns which appear throughout the material selected for study and in my mind consist of «composition norms» during the period of the Greek interwar period which is roughly determined from 1922 to 1940, (Sfetas, 2011: 33-46). The choice of this time period is not accidental, as it is a key point in the evolution of the popular urban song in Greece with the appearance of two major subgroups, that of the “Smyrneiko” and that of the “Pireotiko” rebetiko.

Along with the musical reality, at that time period we also have important historical “movements” in the Mediterranean and around the world such as the invention of the gramophone and the migration movement, the importance of those for the study will be explained later. Also the choice of the composer selected for this thesis is not accidental. Kostas Skarvelis is in my view one of the most important musical figures of rebetiko and he is also mainly the one who shaped the style and energy of that music at this time period. The number and idiosyncrasies of his compositions allow us to characterize him without doubt. Thus, although the role of Kostas Skarvelis in the musical word is multiple (guitarist and composer – lyricist), in this particular thesis only one area of his work will be studied, the synthetic side.

For the implementation of this research, the entire discography of the selected composer was studied, based on a list of the Anonymous Intellectual Property Company (AIPC). Then a basic grouping was performed based on the rhythms and the “modality area” in which the pieces have been written. This grouping helped us to comment on the general synthetic tendencies of the artist, which apparently reflect the rules of the “acoustic logic” that dominated in the years that followed. Finally, a sufficient and representative number of patterns were chosen, from which the meaning of this thesis is shown. The patterns were divided into melodic and rhythmic patterns and were compared, in order to reach the final conclusion.

Keywords: Skarvelis, interwar, rebetiko, pattern, composition

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

|                                                      |           |
|------------------------------------------------------|-----------|
| Περίληψη.....                                        | vii       |
| Abstract.....                                        | viii      |
| Πίνακας Περιεχομένων.....                            | ix        |
| Αντί Εισαγωγής.....                                  | 10        |
| <b>Κεφάλαιο 1: Μια ιστορική επισκόπηση.....</b>      | <b>12</b> |
| 1.1 Ιστορικό πλαίσιο .....                           | 12        |
| 1.2 Βιογραφικά στοιχεία του Κώστα Σκαρβέλη.....      | 17        |
| <b>Κεφάλαιο 2: Μεθοδολογία ανάλυσης.....</b>         | <b>21</b> |
| 2.1 Μελωδικές και ρυθμικές οντότητες.....            | 21        |
| 2.2 Πίνακες κατάταξης τραγουδιών.....                | 25        |
| <b>Κεφάλαιο 3: Μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα .....</b> | <b>32</b> |
| 3.1 Καταγραφή και ανάλυση μοτίβων.....               | 32        |
| Συμπεράσματα.....                                    | 58        |
| Βιβλιογραφία.....                                    | 62        |
| Παράρτημα 1.....                                     | 65        |

## ΑΝΤΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

Το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, πραγματοποιούνται στην Μεσόγειο πολλές κοινωνικοπολιτικές αλλαγές. Οι συνέπειες του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, η υπογραφή της συνθήκης της Λωζάνης και η μεταναστευτική κινητικότητα είναι μερικοί μόνο από τους πολλούς παράγοντες που αναπροσδιόρισαν την σύσταση του υπάρχοντος πληθυσμού<sup>1</sup>. Οι αλλαγές αυτές, όπως ήταν επόμενο επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την καλλιτεχνική έκφραση αλλά και γενικότερα την πολιτισμική υπόσταση του γεωγραφικού αυτού χώρου. Στο παράδειγμα της Ελλάδας, όπου η πολυπολιτισμικότητα, η θρησκευτική και η γλωσσική ετερότητα είναι κυρίαρχο στοιχείο του νεοσύστατου αυτού κράτους, οι μεταβολές των πολιτισμικών εκφάνσεων εντοπίζονται και στο μουσικοποιητικό<sup>2</sup> περιεχόμενο (Μακρής, 2013: 7). Η μουσική, ως έκφραση του λαϊκού πολιτισμού, τόσο στον χώρο της υπαίθρου όσο και στον χώρο του άστεως, μαρτυρά τις «κοινωνικές ανακατατάξεις» και τις μεταβολές του πολιτισμικού χώρου στον οποίο πραγματώνεται.

Έχοντας στο επίκεντρο την μελωδική και ρυθμική τροπικότητα, και γνώμονα το συνθετικό έργο του Κώστα Σκαρβέλη, η παρούσα εργασία έχει ως σκοπό να φανερώσει τις υφολογικές ιδιαιτερότητες που έχει το αστικό λαϊκό τραγούδι τις δεκαετίες 1920-1940, και πως αυτές προέκυψαν ως ζύμωση της μουσικής πραγματικότητας με το ιστορικό υπόβαθρο. Για την επίτευξη του σκοπού αυτού θα χρησιμοποιηθεί η έννοια του «μοτίβου» ως επανάληψη μουσικών φράσεων, αλλά και ως συστηματική χρήση επαναλαμβανόμενων μελωδικών περιβαλλόντων σε συνδυασμό με κάποια ρυθμική οντότητα όπως αυτή του εννεάσημου ή του δίσσημου<sup>3</sup>. Η παρατήρηση των μοτίβων αυτών, ομολογώ πως αρχικά έγινε τυχαία, μέσα από την πρακτική τριβή μου με το ρεπερτόριο αυτό με την ιδιότητα του κιθαρίστα. Είναι φύση αδύνατο παίζοντας την «Ζηλιάρα» του Σκαρβέλη ή το «Μα τι να κάνω σ' αγαπώ», να μην παρατηρήσει κανείς την συνέπεια με την οποία ο συνθέτης δημιουργεί οντότητες χρησιμοποιώντας τα βασικά δομικά στοιχεία των λαϊκών δρόμων και των ρυθμών που κυριαρχούν στο ρεπερτόριο αυτό, συνδυάζοντας τα με ακουστικές «μνήμες» και πρακτικές τις οποίες ανακαλεί και παραλλάσει περίτεχνα. Θεωρώ εξαιρετικά ενδιαφέρον τον τρόπο με τον οποίο ο Σκαρβέλης παρουσιάζει «κρυμμένο» το ίδιο μοτίβο

---

<sup>1</sup> Σπυρίδων Σφέτας, *Εισαγωγή στη Βαλκανική ιστορία*, τόμος Β, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2011, σ. 9.

<sup>2</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο μουσικοποιητικό περιεχόμενο για να περιγράψω την διπλή διάσταση του λαϊκού τραγουδιού ως μουσική αλλά και ποιητική οντότητα.

<sup>3</sup> Στην παρατήρηση αυτή δεν αναφέρομαι επίτηδες στην ρυθμική αγωγή του μέτρου ή σε κλάσματα, θέλοντας να υπογραμμίσω την ύπαρξη «οικογένειας» ρυθμών όπως το ζεϊμπέκικο με τον καρσιλαμά και τον αργιλαμά οι οποίοι δημιουργούν μια ξεχωριστή οντότητα.

σε 2 ή και περισσότερα κομμάτια, τα οποία όμως έχουν ξεχωριστό χαρακτήρα και ομορφιά. Έτσι, αποφάσισα να πραγματοποιήσω αυτή την έρευνα αναδεικνύοντας τις οντότητες και τα μοτίβα για τα οποία έγινε λόγος.

Στο πρώτο κεφάλαιο το οποίο αποτελείται από δύο υποκεφάλαια, πραγματοποιείται μια ιστορική επισκόπηση των δεκαετιών που εξετάζουμε. Αναλύεται επίσης και το εννοιολογικό πλαίσιο το οποίο χρησιμοποιείται όπως και το περιεχόμενο σημαντικών όρων όπως «ρεμπέτικο» ή «τροπικό περιβάλλον». Στο υποκεφάλαιο που ακολουθεί αναλύονται εν τάχει τα βιογραφικά στοιχεία του Κώστα Σκαρβέλη και η συνθετική και μουσική του πορεία, δεδομένα που εντοπίστηκαν μέσω της βιβλιογραφίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται λεπτομερώς η μεθοδολογία η οποία ακολουθήθηκε κατά τη διάρκεια της μελέτης, όπως επίσης και τα διάφορα ζητήματα που προκύπτουν όσον αφορά την μουσικολογική ανάλυση του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Ακολουθεί το υποκεφάλαιο 2.2 στο οποίο υπάρχουν τρεις πίνακες όπου περιλαμβάνουν όλη την εργογραφία του συνθέτη. Τα κομμάτια κατατάχθηκαν σε κάθε πίνακα με βάση το τροπικό τους περιβάλλον όπως εξηγούμε στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο. Έπειτα από κάθε πίνακα υπάρχουν κάποια σχόλια που αφορούν τις συνθετικές τάσεις του Σκαρβέλη.

Το επόμενο κεφάλαιο (Κεφάλαιο 3) περιλαμβάνει καταγεγραμμένα σε παρτιτούρα όλα τα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα που εντοπίστηκαν, τα οποία έχουν ομαδοποιηθεί σε δύο ενότητες. Οι καταγραφές παρουσιάζονται ανά ζεύγος και μελετώνται συγκριτικά. Το πρώτο σκέλος της σύγκρισης αφορά την ρυθμική τους συγκρότηση και το δεύτερο σκέλος αφορά την μελωδική διαποίκιση που χρησιμοποιούν.

Τέλος πραγματοποιείται μια ανασκόπηση των συμπερασμάτων στα οποία καταλήξαμε κατά τη διάρκεια της έρευνας στα επί μέρους κεφάλαια, όπως επίσης υπάρχει συγκεντρωμένη και η βιβλιογραφία η οποία χρησιμοποιήθηκε.

Στόχος της συγκεκριμένης έρευνας είναι να αναδείξει σε κάποιο βαθμό το ύφος, τις συνθετικές τάσεις και την ύπαρξη «τροπικών οντοτήτων» στο αστικό λαϊκό τραγούδι την περίοδο του μεσοπολέμου, υπό το πρίσμα καλλιτεχνών που πρωταγωνιστούν στο είδος όπως ο Κώστας Σκαρβέλης. Θα ήταν ενδιαφέρον μελλοντικά στα πλαίσια μιας πιο διευρυμένης έρευνας να μελετηθεί το ρεπερτόριο σε όλο του το φάσμα. Ευελπιστούμε επίσης μελλοντικά να καλυφθεί και αυτό το βιβλιογραφικό κενό που εντοπίστηκε πως υπάρχει όσον αφορά το κομμάτι της ανάλυσης.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

### 1.1 ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

«Η παλαιότερη γνωστή χρήση του όρου ρεμπέτικο ως προσδιορισμού τραγουδιού απαντά στις ετικέτες δίσκων γραμμοφώνου τυπωμένων στην Αμερική και την Αγγλία κατά τη δεύτερη και Τρίτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα» (Gauntlett 2001: 31-32). Προφανώς, το είδος αυτό δεν είναι μια τυχαία ανακάλυψη της δισκογραφίας. Το σίγουρο είναι πως για κάποιο λόγο κίνησε αρκετά το ενδιαφέρον των δισκογραφικών εταιριών. Οι πρώτες ηχογραφήσεις που παρουσιάζουν στιχουργικές, οργανολογικές, αλλά και υφολογικές αναφορές σε αυτή τη μουσική οντότητα έχουν γίνει στην Αμερική. Πρόκειται για Έλληνες μετανάστες, οι οποίοι -όπως γίνεται και σε κάθε μεταναστευτικό κύμα- «κουβάλησαν» μαζί με τις αποσκευές τους και το πολιτισμικό τους κεφάλαιο, τις μουσικές και τις συνήθειές τους<sup>4</sup>. Έτσι οι Έλληνες της Αμερικής, ανακαλώντας τις μουσικές τους «μνήμες» και χρησιμοποιώντας πρακτικές και στοιχεία των μουσικών της «νέας γης» στην οποία εγκαταστάθηκαν (π.χ. η τεχνική της τσιμπητής κιθάρας όπως παίζει ο Γιώργος Κατσαρός η οποία εικάζεται ότι υιοθετήθηκε ως στοιχείο της blues μουσικής ή η τεχνική της χαβάγιας με αναφορές στην παράδοση της Αργεντινής), δημιούργησαν ένα ενδιαφέρον κράμα το οποίο ηχογραφήθηκε ως η λαϊκή μουσική των Ελλήνων προσφύγων της Αμερικής.

Πριν ξεκινήσουμε όμως να μιλάμε για το ρεμπέτικο θα πρέπει να προσδιορίσουμε τι εννοούμε με την χρήση του όρου. «Το γεγονός ότι το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ένα σύνθετο μórφωμα στίχων, μουσικής και χορού, καθιστά απαραίτητη την εφαρμογή πολλαπλών κριτηρίων κατά την ανάλυσή του. Εν τούτοις η παρουσία ενός ή περισσότερων χαρακτηριστικών συστατικών του είδους σε κάποια εκτέλεση ενός τραγουδιού έχει θεωρηθεί επαρκής λόγος κατάταξής του ως ρεμπέτικου» (Gauntlett 2001: σ. 52). Η χρήση του όρου στην δισκογραφία, φαίνεται να χρησιμοποιείται για να περιγράψει έναν αρκετά ανομοιογενές -από θεματολογική, υφολογική και μουσικολογική άποψη- όγκο τραγουδιών. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν κάποια γενικά κριτήρια τα οποία μπορούν να μας βοηθήσουν να περιορίσουμε έστω το περιεχόμενο του όρου. Όσον αφορά την

---

<sup>4</sup>Anastasios M. Tamis, "Greek migration and settlement in South America", in K. Loukeris, & K. Petrakis (eds), *The roads of the Greeks*, Polaris Publishing, Athens 2009, σ. 78-161.

θεματολογία, «τα δύο μονιμότερα θέματα είναι σίγουρα η περιθωριακή ζωή των πόλεων (με κύριες δραστηριότητες τη χασισοποσία και την εν γένει χρήση ναρκωτικών, τη βία, την αλητεία και τον εγκλεισμό στη φυλακή) και οι ερωτικές σχέσεις (πολλά δίστιχα ερωτικού περιεχομένου όντας κοινά στο ρεμπέτικο και στο δημοτικό τραγούδι)» (Gauntlett 2001: 54). Επίσης συχνός είναι και ο σχολιασμός διαφόρων κοινωνικών ανησυχιών ή ζητημάτων που αφορούν την επικαιρότητα (βλ. το τραγούδι «Πλημμύρα» του Μ. Βαμβακάρη).

Το ρεμπέτικο είναι ένας ειδολογικός όρος ο οποίος χαρακτηρίζει έναν αχανή ρεπερτοριακό όγκο. Συνεπώς πέραν από το περιεχόμενο των στίχων θα πρέπει να ορίσουμε και κάποια μουσικολογικά κριτήρια τα οποία καθιστούν ένα τραγούδι ως τέτοιο. Στην αναζήτηση των μουσικών στοιχείων που διέπουν το ρεμπέτικο οι δυσκολίες που συναντάμε είναι πολλών ειδών. Το γεγονός ότι πρόκειται για ένα αρκετά μικτογενές μουσικό ιδίωμα του οποίου τα οργανολογικά – υφολογικά στοιχεία ποικίλουν, καθώς όπως θα δείξουμε στην συνέχεια της εργασίας αυτής στο ρεμπέτικο βρίσκουμε «αναφορές» σε διάφορες μουσικές παραδόσεις και οντότητες, καθιστά τον ορισμό συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του σχεδόν αδύνατο.

Όπως αναφέρει και ο Ν. Ορδουλίδης<sup>5</sup>, το ρεμπέτικο εντάσσεται στην κατηγορία του ελληνικού αστικού λαϊκού τραγουδιού, το οποίο χαρακτηρίζεται από πολυστυλιτισμό και πολυμορφικότητα. Σύμφωνα με τον Ηλία Πετρόπουλο η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού χωρίζεται σε τρεις περιόδους: την πρώτη περίοδο κατά την οποία κυριαρχεί το Σμυρνέικο και «ανατολίτικο» στυλ, την δεύτερη περίοδο την οποία ο μελετητής ονομάζει «κλασική» κατά την οποία τα ανατολίτικα όργανα αντικαθίστανται με μπουζούκι, μπαγλαμά και κιθάρα και την τρίτη περίοδο (λαϊκή) της ευρείας διάδοσης και αποδοχής του είδους<sup>6</sup>. Η περιοδολόγηση αυτή αν και όχι απόλυτα ακριβής φανερώνει μια γενική εικόνα της ιστορίας του ρεμπέτικου τραγουδιού η οποία ανταποκρίνεται σε κάποιο βαθμό στην πραγματικότητα. Ως κοινωνικός χώρος το ρεμπέτικο εμφανίζεται σε οικισμούς με αστική συγκρότηση όπου η γκάμα των ακροατών του κυμαίνεται σε ποικίλα κοινωνικά στρώματα με μεγαλύτερο ποσοστό αυτών να προέρχονται από τις «λαϊκές τάξεις» (Μπαγιόκας, 2008: 231-248). Στα πλαίσια πάντως αυτής της εργασίας, στη σφαίρα του ρεμπέτικου εντάσσουμε όλο αυτό το ρεπερτοριακό σώμα των ηχογραφήσεων των Αθηνών

---

<sup>5</sup> Ορδουλίδης Νίκος, *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω – Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;*, Fagotto, Αθήνα, 2017, σ. 100.

<sup>6</sup> Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 1991, σ. 17.

και της Σμύρνης, στα κείμενα των οποίων εκφράζεται τόσο η έννοια της «περιθωριακότητας»<sup>7</sup> όσο και ο αστικός βίος.

Όπως προκύπτει από τον διαχωρισμό του ύφους σε «σφυρναίικο» και «πειραιώτικο» στυλ, που διαφαίνεται σε πληθώρα ερευνών γύρω από το ρεμπέτικο, το είδος αυτό δεν είναι πάντα το ίδιο. Μέσα στο πολύ σύντομο χρονικό διάστημα της πεντηκονταετίας 1900-1950, το ρεμπέτικο τροποποιείται πολλές φορές οργανολογικά, υφολογικά και στιχουργικά. Οι ιστορικές συγκυρίες, τα πολιτικά καθεστώτα<sup>8</sup> και ο ρυθμός εξέλιξης συνέλαβαν καθοριστικά στην πολύ γρήγορη συχνότητα μεταβολής του. Στον «λόγιο κόσμο», το πρώτο μελάνι για το ρεμπέτικο χύθηκε το 1929 όταν ο δημοσιογράφος και λόγιος του μεσοπολέμου Κώστας Φαλταίτς, προσπαθεί να επισύρει την προσοχή των λαογράφων και του κοινού στο ρεμπέτικο, με το άρθρο «Τα τραγούδια του μπαγλαμά» στο τεύχος 253 του περιοδικού Μπουκέτο (Βλησίδης 2018: 14-15). Έκτοτε, πολὺς λόγος έχει γίνει, και το ρεμπέτικο έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον αρκετών επιστημονικών πεδίων όπως η ανθρωπολογία και η μουσικολογία.

«Η μουσική παράδοση της Σμύρνης, που μεταλαμπαδεύτηκε στην κυρίως Ελλάδα από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ιδιαίτερα μετά το 1922, αποτέλεσε μία από τις βάσεις του ρεμπέτικου και μεταγενέστερα του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού»<sup>9</sup>. Κατ' επέκταση, η πρώτη ζωή του ρεμπέτικου θα λέγαμε ότι είναι αυτή στην Σμύρνη και τα ανατολικά παράλια της Μεσογείου. Εκεί πραγματώνεται στην πιάτσα και ηχογραφείται από τους πρωταγωνιστές του όπως ο Βαγγέλης Παπάζογλου, ο Παναγιώτης Τούντας ή ο Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης). «Την περίοδο που μας απασχολεί, η απελευθερωμένη Ελλάδα επιχειρεί εναγώνιες αναγωγές στο ένδοξο αρχαίο και μεσαιωνικό (βυζαντινό) παρελθόν, με καθολική απόρριψη του οθωμανικού/τουρκικού παράγοντα, και ταυτόχρονη οικειοποίηση των ευρωπαϊκών πολιτισμικών προτύπων» (Κοκκώνης 2017: 98). Ένα πρότυπο στο οποίο θα μπορούσε να αναχθεί αυτός ο ισχυρισμός είναι αυτό της εστουδιαντίνας, η οποία υφολογικά, οργανολογικά και στιχουργικά θα λέγαμε ότι παραπέμπει στην δύση, τις ιταλικές οπερέτες και το ελαφρό-επιθεωρησιακό τραγούδι.

---

<sup>7</sup> Για την έννοια της περιθωριακότητας στον κόσμο των ρεμπετών βλ. Κ. Βεργόπουλος «Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι», *Αυγή* (25-12-1974).

<sup>8</sup> Σε αυτό το σημείο αναφέρομαι στην επιρροή της Μεταξικής πολιτικής και της λογοκρισίας στο ρεμπέτικο τραγούδι βλ. (Μπαγιόκας 2008: σ. 24-26).

<sup>9</sup> Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη η μουσική ζωή 1900-1922*, επιμ. Διονυσόπουλος Νίκος, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002, σ. 11.

Παρόλα αυτά, το «ανατολίτικο» στοιχείο δεν έπαψε ποτέ να είναι παρόν σε όλες τις εκφάνσεις του νεοελληνικού πολιτισμού από την μαγειρική και τις καθημερινές συνήθειες, μέχρι την μουσική και την τροπικότητα<sup>10</sup>. Έτσι, το ρεμπέτικο, σε κάθε στιγμή του, θεωρώ πως είναι ένα κράμα δυτικοευρωπαϊκών και ανατολικών πρακτικών, το οποίο κλείνει το μάτι και στις δυο πλευρές. Το δίπολο αυτό (Ανατολή/Δύση), στην μουσική το περιγράφει το σχήμα αλατούρκα/αλαφράγκα<sup>11</sup>, πίσω από το οποίο -όπως μας εξηγεί ο Γ. Κοκκώνης στο βιβλίο του «Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις»- διακρίνονται οι δύο ηγεμονικές πολιτικές οντότητες της εποχής. Ωστόσο ο συγγραφέας στη συνέχεια, καταλήγει πως οι δυο αυτές έννοιες είναι κατασκευασμένες και αποτελούν στερεότυπα.

Η πτώση της «μεγάλης ιδέας», η Μικρασιατική καταστροφή και η υπογραφή της συνθήκης της Λωζάνης το 1923 έφεραν στην Ελλάδα μεγάλο αριθμό προσφύγων οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στα μεγάλα αστικά κέντρα<sup>12</sup>. Όπως ήταν φυσικό, εντός των προσφύγων συμπεριλαμβάνονταν και μουσικοί προερχόμενοι τόσο από τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολής (κυρίως από την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη), όσο και κάποιοι από την ενδοχώρα<sup>13</sup>. Όπως και στο παράδειγμα των Ελλήνων της Αμερικής, έτσι και εδώ οι προσφυγικοί πληθυσμοί δεν απαρνήθηκαν την πολιτισμική τους ταυτότητα επειδή εντάχθηκαν σε ένα διαφορετικό σύνολο, αλλά συνυπήρξαν και επικοινωνήσαν με την μουσική πραγματικότητα με την οποία βρέθηκαν αντιμέτωποι στον τόπο που μετανάστευσαν. Σύμφωνα με τον Παπανικολάου (Παπανικολάου 2007: 61-67), μετά το 1922, το καθιερωμένο αστικό τραγούδι των μικρασιατικών κέντρων έρχεται σε επαφή με μια άλλη παράδοση, εκείνη του:

α) περιθωριακού τραγουδιού των ελληνικών λιμανιών και

β) του ελληνικού υποκόσμου.

<sup>10</sup> Οι επιρροές δεν εντοπίζονται μόνο σε σχέση με την οθωμανική παράδοση αλλά και με την ευρύτερη εξωτική διάθεση που διέπει την ελληνική αστική λαϊκή μουσική από το 1950 και έπειτα, η οποία προέρχεται από πολλούς παράγοντες. Καθοριστικό ρόλο διατέλεσε και η διάδοση του ινδικού κινηματογράφου στον ελλαδικό χώρο.

<sup>11</sup> Ο χαρακτηρισμός «αλατούρκα» για τις ανατολικότροπες και «αλαφράγκα» για τις δυτικότροπες μελωδίες, έγκειται σε υφολογικά κριτήρια, στοιχεία τροπικότητας και έμφαση από την μία στην μονοφωνία ή από την άλλη στην πολυφωνία της μουσικής έκφρασης. Παράλληλα έχουμε και «πολιτισμικούς χώρους» στους οποίους ενσωματώνεται το δίπολο αυτό. Οι χώροι αυτοί είναι τα καφωδεία του «καφέ αμάν» και του «καφέ σαντάν» (βλ. Κοκκώνης Γεώργιος, «Αλατούρκα αλαφράγκα και καφέ-αμάν», στο Γ. Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα, 2017, σ. 97-131).

<sup>12</sup> Βερέμης Θ. & Κολιόπουλος Ι., *Ελλάς, Η σύγχρονη συνέχεια, από το 1821 μέχρι σήμερα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2006, σ. 363.

<sup>13</sup> Το τεκμήριο αυτό προκύπτει πολλάκις κυρίως μέσα από τις βιογραφίες λαϊκών μουσικών τις οποίες έχει κάνει ο ερευνητής Παναγιώτης Κουνάδης.

Το αμάλγαμα που προέκυψε από τη συνάντηση αυτή σύντομα αφομοιώθηκε και προωθήθηκε από την αναδύομενη εθνική μουσική βιομηχανία. Η συνάντηση αυτή θεωρείται ευρέως ως ένας «γάμος» ανάμεσα σε ένα ήδη αναπτυγμένο αστικό λαϊκό στυλ μουσικής και ένα άλλο που εμφανίζεται αργά ως προϊόν υποकुουλτούρας, ανατρεπτικό, υπόγειο, οριακό μέσα σε ένα σύνολο μουσικών και κοινωνικών πρακτικών (και αναφορών). Μέσω αυτού του γάμου, η παράδοση του «υποκόσμου» απέκτησε λαϊκή νομιμότητα και οι ανατολικοί τύποι υιοθέτησαν μια σειρά αναφορών «υποκόσμου» προκειμένου να εδραιωθούν τόσο στιλιστικά όσο και ειδολογικά.

Όσον αφορά το μπουζούκι, ο ακριβής προσδιορισμός της «γέννησής» του και της ένταξής του στην δισκογραφία δεν είναι εφικτός. Θα μπορούσαμε βέβαια να αναφέρουμε πως η πρώτη ηχογράφηση αυτού του οργάνου στην Αθήνα πραγματοποιείται το 1931 στην εταιρία Columbia (Κουρούσης 2013: 84-87). Ο «νέος» αυτός ήχος της «κρυστάλλινης πενιάς» σε συνδυασμό με την δυναμική και την ένταση που παράγει το μπουζούκι, δεν δυσκολεύεται να κυριαρχήσει και να δημιουργήσει μια νέα «ακουστική λογική» για το ρεμπέτικο τραγούδι. Το πειραιώτικο ρεμπέτικο, με κύριους αντιπροσώπους του τον Μάρκο Βαμβακάρη, τον Γιώργο Μπάτη, τον Ανέστη Δελιά κ.ά., γίνεται πλέον κανόνας όσον αφορά την μουσική λαϊκή έκφραση στο άστυ, υποτάσσοντας έτσι και όλη την μουσική κοινότητα να υπακούσει σε αυτή τη «νόρμα».

Βεβαίως, εδώ θα πρέπει να πούμε ότι στην εξέλιξη αυτή του αστικού λαϊκού τραγουδιού, καταλυτικό ρόλο παίζει και η εμφάνιση της βιομηχανίας του δίσκου στην Ελλάδα και σε όλο τον κόσμο. Η εφεύρεση του φωνόγραφου το 1877 από τον Tomas Edison και η εφεύρεση του γραμμοφώνου το 1886 από τον Emil Berliner, δημιουργούν μοιραία μια νέα μουσική βιομηχανία η οποία έχει την δύναμη να επιβάλλει τους δικούς της κανόνες και να διαμορφώσει σε κάποιο βαθμό την κοινή μουσική γνώμη, κάτι που συνήθως το παραβλέπουμε αγνοώντας ή υποτιμώντας την δύναμή της (Pennanen, 2005). Επιπλέον, εκτός από την μεγάλη ορατότητα που αποκτάν οι μουσικοί η οποία εννοείται, η δισκογραφία φέρνει έναν καινούριο παράγοντα αυτόν της «επαγγελματοποίησης» της λαϊκής μουσικής/των λαϊκών μουσικών που μέχρι τότε δεν υπήρχε<sup>14</sup>. Οι λαϊκοί μουσικοί όπως ο Μάρκος ή ο Σκαρβέλης, πριν την εμφάνιση των δισκογραφικών εταιριών βγάζουν τα προς το ζην από πλείστα άλλα επαγγέλματα παρά της μουσικής. Πλέον όμως, ένας μουσικός μπορεί να ασκήσει το επάγγελμα του μουσικού παραγωγού στις εταιρίες τις

---

<sup>14</sup> Ενδεχομένως το φαινόμενο του επαγγελματία μουσικού να εμφανιζόταν σε κάποια παραδείγματα αυτών που εργάζονταν στα μουσικά καφωδεία (βλ. υποσημείωση 9).

οποίες ιδρύονται την περίοδο εκείνη στην Ελλάδα και παράλληλα να αποκομίσει κέρδη με την ηχογράφηση δίσκων 78 στροφών με δικές του συνθέσεις.

Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε ότι το προνόμιο αυτό δεν το είχαν όλοι. Οι περισσότερες θέσεις στις εταιρίες καλύφθηκαν από μουσικούς της επονομαζόμενης «Σμυρναϊκής σχολής». «Λόγω του αδιαμφισβήτητου επαγγελματισμού τους οι ταλαντούχοι και δεξιοτέχνες αυτοί Σμυρνιοί, ήδη γνωστοί στον κόσμο της νεοσύστατης μουσικής βιομηχανίας, γρήγορα θα αναλάβουν διευθυντικές θέσεις στις εταιρίες γραμμοφώνησης και ούτε λίγο ούτε πολύ θα σηκώσουν τελικά στους ώμους τους όλη τη μετέπειτα εγχώρια παραγωγή»<sup>15</sup>. Επίσης, η νέα αυτή κατάσταση δημιουργεί μια σχέση αγοράς – ζήτησης, η οποία ωθεί τους μουσικούς να γράψουν μεγάλο αριθμό κομματιών σε όσο το δυνατόν πιο σύντομο χρονικό διάστημα, δοκιμάζοντας έτσι τις συνθετικές τους ικανότητες. Έτσι λοιπόν, το ρεμπέτικο ζει την δεύτερη ζωή του στον Πειραιά, φτάνοντας στα μέσα της δεκαετίας του 50 όπου αρχίζει να φθίνει, δίνοντας την θέση του στο «λαϊκό»<sup>16</sup> τραγούδι.

## 1.2 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΣΚΑΡΒΕΛΗ

Αν και η έρευνα γύρω από τον Σκαρβέλη έχει αυξηθεί τα τελευταία χρόνια κυρίως στον ακαδημαϊκό χώρο με την εκπόνηση Πτυχιακών/Διπλωματικών εργασιών (Βλ. δύο πτυχιακές εργασίες των Ευαγγέλου Γ. και Αθανασίου Ι. οι οποίες έλαβαν χώρα στο πρώην τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, και την διπλωματική εργασία του Παπαγεωργίου Ι. στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας), αλλά και με τις μελέτες που προηγούνται των Τάσο Σχορέλη<sup>17</sup> και Παναγιώτη Κουνάδη<sup>18</sup>, θεωρώ απαραίτητο να αναλώσω λίγο χρόνο στην πολυτάραχη ζωή του συνθέτη επικεντρώνοντας στα σημεία τα οποία μας ενδιαφέρουν για να κατανοήσουμε εις βάθος την εξελικτική του πορεία. Για τον λόγο αυτό, η παρουσίαση των στοιχείων της βιογραφίας του συνθέτη θα γίνει υπό το πρίσμα της εργασίας αυτής.

---

<sup>15</sup> Κοκκώνης Γεώργιος, «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας», αδημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 25-27 Μαΐου, 2005.

<sup>16</sup> Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά τον προσδιορισμό του όρου βλ.: D. Michael, *Tsitsanis and the birth of the "new" laiko tragoudi*, Modern Greek Studies (Australia and New Zealand), <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/MGST/article/view/6545/7192>, (επίσκεψη της 7ης Μαΐου 2020)

<sup>17</sup> Σχορέλης Τάσος, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, Τόμος Γ, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 1978

<sup>18</sup> Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Τόμος Β', Εκδόσεις Κατάρτι, 2003, σ. 87-93

Ο Κώστας Σκαρβέλης<sup>19</sup> γεννήθηκε το 1876<sup>20</sup> στην Κωνσταντινούπολη από εύπορη οικογένεια. Παρόλα αυτά, τα παιδικά του χρόνια ήταν δύσκολα καθώς οι γονείς του χώρισαν όσο ο συνθέτης ήταν σε νεαρή ηλικία. Η σχέση του με την μουσική ξεκίνησε από τα πρώτα χρόνια της ζωής του και υπάρχουν αναφορές ότι ήταν από τότε ένας ταλαντούχος κιθαρίστας. Βέβαια δεν γνωρίζουμε την ακριβή μουσική του παιδεία. Μπορούμε όμως να υποθέσουμε για λόγους που θα αναφέρουμε στην συνέχεια, πως προήλθε από κάποιου είδους ωδείο και αφορά την δυτική μουσική. Τον ισχυρισμό αυτό μπορούμε να τον στηρίξουμε ακόμα πιο πολύ καθώς γνωρίζουμε ότι ήδη από το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα υπάρχουν και λειτουργούν «σχολές» δυτικής μουσικής παιδείας στην Πόλη. Φυσικά μέσα σε αυτό το πολυπολιτισμικό κέντρο όπως είναι η Κωνσταντινούπολη, τα ακούσματά του ποικίλουν από μουσικές με αναφορές στην ανατολική τροπικότητα μέχρι ότι μπορεί να φανταστεί κανείς.

Μέχρι τα 22 του χρόνια έμεινε στην Κωνσταντινούπολη. Το 1898, φυγαδεύτηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, καθώς η κατάταξή του στον Τουρκικό στρατό θα ήταν αναπόφευκτη αν έμενε στην γενέτειρά του. Από το 1898 μέχρι το 1915 όπου και μετανάστευσε στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην πόλη της Αθήνας, δεν υπάρχουν στοιχεία για το που βρίσκεται και ποια είναι η σχέση του με την μουσική. Προφανώς τα δύσκολα αυτά χρόνια τα οποία βρέθηκε για πρώτη φορά σε έναν άγνωστο τόπο ως μετανάστης, ο αγώνας για την επιβίωση δεν θα του άφηνε μεγάλο περιθώριο για άλλα πράγματα.

Έτσι λοιπόν, βρίσκεται στην πόλη στην οποία άνθισε μουσικά και έγραψε όλα του τα τραγούδια, στην Αθήνα. Εκεί αρχίζει να εργάζεται ως κατασκευαστής υποδημάτων πολυτελείας. Εν τω μεταξύ, τα δυο μεγάλα μεταναστευτικά κύματα λαβαίνουν χώρα στην μεσόγειο και η Αθήνα μαζί με τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας κατακλύζονται από ανθρώπους ξεριζωμένους από τα παράλια της ανατολικής μεσογείου. Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, μέσα σε αυτούς βρίσκονται και εκατοντάδες μουσικοί της Σμύρνης και της Πόλης. Ο Σκαρβέλης αρχίζει και γνωρίζεται γρήγορα με τους μουσικούς αυτούς τους οποίους και συνεργάζεται στην συνέχεια. Προφανώς η γνωριμία γίνεται μέσω της «πιάτσας» στην οποία έχει αρχίσει να δουλεύει με την ιδιότητα του κιθαρίστα στα λαϊκά πάλκα την δεκαετία που μεσολαβεί. Στην συνέχεια συνεργάζεται με όλους σχεδόν τους

---

<sup>19</sup> Οι πληροφορίες σχετικά με τα βιογραφικά στοιχεία του Κώστα Σκαρβέλη αντλούνται κυρίως από την έρευνα του Παναγιώτη Κουνάδη (ό.π. 2003), αλλά και από τις εργασίες οι οποίες αναφέρθηκαν.

<sup>20</sup> Καλογερόπουλος Τάκης, «Σκαρβέλης Κων/νος» στο Λεξικό της ελληνικής μουσικής, Από τον Ορφέα έως σήμερα, Τόμος 5 Πασ - Σ, Εκδόσεις Γιαλλέλη, 1998, σ. 419.

μουσικούς που πρωταγωνιστούν την εποχή εκείνη όπως οι Τούντας, Περιστέρης, Σέμσης, Δραγάσης, Μάρκος και εδραιώνεται γρήγορα στην μουσική πραγματικότητα της Αθήνας.

Το 1925 το όνομά του αρχίζει και μπαίνει στις πρώτες δισκογραφικές δουλειές και 3 χρόνια αργότερα ηχογραφεί τον πρώτο του δίσκο ο οποίος δεν περνάει απαρατήρητος. Έκτοτε ηχογραφεί πάνω από 150 τραγούδια<sup>21</sup> στο όνομά του από τα οποία μπορούμε σήμερα να ακούσουμε τα 147 και συμμετέχει ως κιθαρίστας σε πολλές άλλες ηχογραφήσεις. Το 1930 σε ηλικία πενήντα ετών γίνεται ο πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής της ελληνικής Columbia, κάτι που ενισχύει ακόμα περισσότερο την πεποίθηση ότι ήταν μια από τις σημαντικότερες μουσικές φυσιογνωμίες της Ελλάδας του μεσοπολέμου. Επίσης, υπήρξε μέλος της περίφημης «πειραιώτικης κομπανίας» ή «η τετράς η ξακουστή του Πειραιώς» με τους Μάρκο Βαμβακάρη, Ανέστη Δελιά, Στράτο Παγιουμτζή και Γιώργο Μπάτη, σχήμα που κυριαρχούσε στα κέντρα του Πειραιώτικου ρεμπέτικου την εποχή που εξετάζουμε.

Συμπεραίνουμε λοιπόν, ότι ο Κώστας Σκαρβέλης υπήρξε ένας δεινός κιθαρίστας και μουσικός ο οποίος «ήταν εκεί για να βγάλει τη δουλειά». Το όνομά του έχει ταυτιστεί σε μεγάλο βαθμό με αυτό του τραγουδιστή Γιώργου Κάβουρα ο οποίος τραγουδάει περίπου 44 από τα τραγούδια του<sup>22</sup> και είναι εν τέλει βασικός συνδιαμορφωτής αυτού που θα λέγαμε «το ύφος του Σκαρβέλη» καθώς έχει στιγματίσει με τις ερμηνείες του τα κομμάτια. Ο Γιάννης Παπαϊωάννου στην αυτοβιογραφία του η οποία εκδίδεται το 1982, αναφέρει πως ο Σκαρβέλης υπήρξε ένας διαβασμένος μουσικός ο οποίος έπαιζε κιθάρα στους πιο πολλούς δίσκους του και μάλιστα έπαιζε με δάχτυλα χωρίς πένα (Χατζηδουλής 1996). Τα 2 αυτά τεκμήρια σε συνδυασμό με την γενικότερη πορεία του συνθέτη, μας επιτρέπουν να πούμε χωρίς φόβο πως πρόκειται για έναν συνειδητοποιημένο μουσικό, γνώστη της μουσικής θεωρίας<sup>23</sup> και πράξης. Μια ακόμα υπόθεση που μπορούμε να κάνουμε λογιζόμενοι αυτά τα δύο τεκμήρια είναι ότι αν ο Σκαρβέλης έχει κάποια μουσική «παιδεία» και δεν είναι αυτοδίδακτος, αυτή προέρχεται από το περιβάλλον της λεγόμενης

---

<sup>21</sup> Ο ακριβής αριθμός των τραγουδιών που έχει γράψει ο συνθέτης δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί, διότι υπάρχουν τραγούδια των οποίων το ηχητικό υλικό δεν βρέθηκε συνεπώς μπορεί να πρόκειται για επανεκτελέσεις παλιότερων με διαφορετικό τίτλο (πράγμα που γίνεται επανειλημμένα όπως διαπιστώνουμε στις καρτέλες της ΑΕΠΙ).

<sup>22</sup> Ο ακριβής αριθμός των κομματιών στα οποία τραγουδάει ο Κάβουρας δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί καθώς για αυτά που δεν μπορούμε να τα ακούσουμε δεν υπάρχουν τα στοιχεία ηχογράφησης.

<sup>23</sup> Σε αυτό το σημείο δεν εννοούμε σε καμία περίπτωση ότι ο συνθέτης γνωρίζει γραφή και ανάγνωση παρτιτούρας. Αυτό που υποθέτουμε (το οποίο προκύπτει από την ανάλυση του προφίλ του) είναι ότι μέσα στο πλαίσιο προφορικότητας το οποίο διέπει την λαϊκή μουσική στην οποία δραστηριοποιείται, ο Σκαρβέλης φαίνεται να γνωρίζει την συμπεριφορά των τροπικών μορφωμάτων που μεταχειρίζεται στο συνθετικό του έργο.

«δυτικής μουσικής». Αυτή η συνειδητοποίηση, δεν γίνεται για αξιολογικούς λόγους. Είναι ένας σημαντικός παράγοντας που μας βοηθά να κατανοήσουμε τον τρόπο σκέψης του τραγουδοποιού και να οργανώσουμε την έρευνά μας προς την επιθυμητή κατεύθυνση.

Το 1942 πέθανε σε ηλικία εξήντα έξι ετών. Το πιστοποιητικό θανάτου έγγραφε ως αιτία τον υποσιτισμό, γεγονός που μας κάνει να λογιστούμε πως η φτώχεια και ο θάνατος δεν κάνουν διακρίσεις σε εποχές «κρίσεων». Το παρατσούκλι του ήταν το «Παστουρμάς» κάτι που υποδηλώνει έμμεσα πως ήταν λάτρης του καλού φαγητού και συγκεκριμένα του παστουρμά. Αφήνει πίσω του φεύγοντας ένα μεγάλο μουσικό έργο το οποίο είναι αξιέπαινο και αξίζει να μελετηθεί από κάθε ενδεχόμενο «λαϊκό κιθαρίστα». Σημαντικό είναι επίσης να αναφερθεί πως στην δισκογραφία εμφανίζεται και με το ψευδώνυμο «Ιωάννης Καραμαούνας»<sup>24</sup>, όνομα στο οποίο υπάρχουν αρκετές συνθέσεις του και φαίνεται να είναι ο άντρας της αδερφής του (Αθανασίου 2016: 9, Παπαγεωργίου 2017: 12).

---

<sup>24</sup> Την εποχή εκείνη, συνηθίζονταν να γράφονται πολλά κομμάτια γνωστών συνθετών σε ονόματα τρίτων για λόγους πνευματικής ιδιοκτησίας και δικαιωμάτων.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

#### 2.1 ΜΕΛΩΔΙΚΕΣ ΚΑΙ ΡΥΘΜΙΚΕΣ ΟΝΤΟΤΗΤΕΣ

Το ρεμπέτικο είναι ένα λαϊκό μουσικό φαινόμενο το οποίο λαβαίνει χώρα κατά βάση στην μεσόγειο<sup>25</sup> και συγκεκριμένα σε όλη την έκταση της (τότε) ελληνικής επικράτειας. Όπως και το δημοτικό, το οποίο είναι και αυτό η μουσική έκφραση του λαϊκού πολιτισμού αλλά στο ύπαιθρο, διαχωρίζονται από οποιαδήποτε «λόγια» έκφραση στον γεωγραφικό αυτό χώρο. Λόγω της γεωπολιτικής θέσης της Ελλάδας, των κατοχικών δυνάμεων που την κατέκτησαν ανά τους αιώνες και την μεταναστευτική κινητικότητα, οι επιρροές που έχει δεχθεί είναι αυτές του δυτικοευρωπαϊκού και του Οθωμανοτουρκικού πολιτισμού, κάτι που εντοπίζεται άλλωστε και σε πλήθος ηχογραφημάτων όπου παρατηρούμε ότι δομικά στοιχεία της δυτικής μουσικής έκφρασης, όπως η εναρμόνιση με τρίφωνες συγχορδίες, συνυπάρχουν με τον διαστηματικό κόσμο και τη τροπική κινησιολογική συμπεριφορά των ανατολικών μελωδικών φαινομένων<sup>26</sup>. Θεωρώ λοιπόν πως ο νεοελληνικός πολιτισμός και κατ' επέκταση οι άνθρωποι που τον πραγματώνουν, ενσωματώνει ασυνείδητα το δίπολο ανατολή-δύση γεφυρώνοντας το χάσμα που υποθέτει πως υπάρχει ανάμεσά τους. Είναι όμως αισθητά τα όρια του «ενός» και του «άλλου»; Που τελειώνει η δύση και που αρχίζει η ανατολή;

Στα ερωτήματα αυτά προφανώς και υπάρχουν παραπάνω από μια απαντήσεις διότι έχουν διαφορετικά σημασιόμενα και διαφορετικές αναγνώσεις για τον κάθε ένα. Το επόμενο ερώτημα που προκύπτει όσον αφορά την θεωρητική προσέγγιση είναι το εξής: με ποιο θεωρητικό σύστημα θα κάνουμε τροπική ανάλυση σε ένα ρεμπέτικο τραγούδι; Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να καταστεί κατανοητό το γεγονός ότι η πράξη προηγείται της θεωρίας, ειδικά όσο μιλάμε για λαϊκές οντότητες όπως το ρεμπέτικο. Όσο οι λαϊκοί μουσικοί συνθέτουν, παίζουν και τραγουδούν το νέο αυτό είδος το 1915, το 1925 ή το

---

<sup>25</sup> Δαλιανούδη Ρενάτα, *Η ανάδειξη αστικών λαϊκών μουσικών στον 20<sup>ο</sup> αιώνα: fado, tango, flamenco, jazz, ρεμπέτικο. Ιστορικό, πολιτικό και μουσικό πλαίσιο*, στον τόμο αφιέρωμα στον Καθηγητή Γεώργιο Αμαργιανάκη, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2013, σ. 438-439.

<sup>26</sup> Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου - Συμρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagottobooks και ΤΛΠΜ, Αθήνα 2007

1930 δεν είναι το πρώτο τους μέλημα σε ποια τροπική θεωρία θα το εντάξουν. Τα ζητήματα αυτά τα θέτουν οι μουσικολόγοι δεκαετίες αργότερα όταν θα κληθούν να μελετήσουν και να αναλύσουν το έργο του. Όσον αφορά το λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα, η μουσικολογία έχει αναπτύξει δυο μεθοδολογικά εργαλεία ανάλυσης.

Η μια άποψη είναι πως η θεωρία η οποία είναι καταλληλότερη για την ανάλυση των ρεμπέτικων τραγουδιών είναι αυτή των *maqam*. Πολλά εγχειρίδια τα οποία έχουν γραφτεί χρησιμοποιούν την ανατολική τροπική θεωρία για να αναλύσουν τα ρεμπέτικα τραγούδια (βλ. Βούλγαρης, Βανταράκης 2006). Αυτός ο τρόπος ανάλυσης φαίνεται αρχικά να είναι σωστός, όμως προκύπτουν στην χρήση του διάφορα ζητήματα. Το πρώτο και κύριο είναι ότι το ρεμπέτικο είναι μια πολυφωνική μουσική η οποία χρησιμοποιεί συγχχορδικές πρακτικές εναρμόνισης κατά μεγάλο ποσοστό σε αντίθεση με την μονοφωνία η οποία διέπει το οθωμανικό ρεπερτόριο και την εναρμόνιση τύπου ισοκρατήματος. Το δεύτερο ζήτημα που προκύπτει είναι η συνύπαρξη συγκερασμένων και ασυγκέραστων οργάνων στο ρεπερτόριο αυτό. Πώς θα διαχωρίσουμε για παράδειγμα το κιουρντί με το ουσάκ και πως θα χαρακτηρίσουμε ένα κομμάτι στο οποίο παίζουν ταυτόχρονα ένα βιολί το οποίο χρησιμοποιεί μαλακά-ουδέτερα διαστήματα και μια κιθάρα η οποία χρησιμοποιεί τρίφωνες συγχχορδίες που έρχονται σε ρήξη με τα διαστήματα αυτά; Επίσης ένα ακόμη ζήτημα το οποίο προκύπτει είναι η ασυνέπεια των συνθέσεων στην μελωδική ανάπτυξη η οποία προτείνεται από τα *maqam*. Βλέποντας ένα κομμάτι να γίνεται απροειδοποίητα νιαβέντ<sup>27</sup> από σεγκιά<sup>28</sup> χωρίς καμία προετοιμασία (π.χ. το τραγούδι «Δεν θέλω μάγκα μου») μπορούμε να οδηγηθούμε εύκολα σε συμπεράσματα τύπου «τροπικό λάθος της σύνθεσης». Το ζήτημα όμως είναι να βρεθεί ένα θεωρητικό εργαλείο το οποίο να εξηγεί το φαινόμενο και όχι να το καταρρίπτει.

«Η χρήση και ενσωμάτωση του μακάμ στην ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι ένα φαινόμενο σύγχρονο και σε εξέλιξη. Η δυναμική που παρουσιάζει κάνει αδύνατη την ολοκληρωτική του αποτίμηση στην παρούσα φάση. Άλλωστε θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ως μια υγιείς εξελικτική διαδικασία μιας μουσικής παράδοσης που επιδιώκει να βρει τη θέση της στο παρόν και το μέλλον» (Σινόπουλος, 2010). Μπορεί βέβαια να μην βρεθεί ποτέ ένα ολιστικό εργαλείο ανάλυσης, όμως με βάση τα όσα έχουν υποστηριχθεί για τη θεωρία των τροπικών συστημάτων, έχει ενδιαφέρον να μελετηθούν οι

---

<sup>27</sup> Βλ. Μυστακίδης, 2013: 211.

<sup>28</sup> Βλ. *Αυτόθι*, σ. 162.

ηχογραφήσεις και τα ρεπερτόριο εν γένει ώστε να αποκτήσουμε μια διαυγέστερη εικόνα για τις μουσικές πρακτικές πάνω στις τροπικές μουσικές.

Η άλλη άποψη είναι πως για την ανάλυση του ιδιόμορφου αυτού ρεπερτοριακού όγκου, είναι ανάγκη να δημιουργηθεί ένα υβριδικό σύστημα καταγραφής και ανάλυσης. Μελέτες όπως του Χαράλαμπου Παγιάτη (Παγιάτης 1992), του Δημήτρη Μυστακίδη (ό.π, 2013) ή του Νίκου Ανδρίκου (Ανδρίκος 2018) προτείνουν το σύστημα των λαϊκών δρόμων για την ανάλυση των λαϊκών μορφωμάτων στη μεσόγειο. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι και αυτό το σύστημα βρίσκεται σε εξέλιξη και επιδέχεται αρκετές τροποποιήσεις στο πέρασμα των χρόνων.

Για την συγκεκριμένη εργασία όμως, μιας και ο σκοπός της δεν είναι η τροπική ανάλυση των συνθέσεων αλλά η ανάδειξη του ύφους και των μοτίβων που υπάρχουν στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο και συγκεκριμένα στα τραγούδια του Σκαρβέλη, θα χρησιμοποιηθεί μια ακόμη πιο γενικευμένη θεωρητική προσέγγιση. Για τον λόγο αυτό, τα κομμάτια θα ομαδοποιηθούν σε τέσσερις τροπικές – υφολογικές οντότητες. Οι οντότητες αυτές είναι οι εξής:

1. Μινόρε
2. Ραστ
3. Ουσάκ
4. Χιτζάζ – Σαμπά

Στην πρώτη κατηγορία θα ενταχθούν τα κομμάτια τα οποία ακολουθούν την συμπεριφορά αρμονικού μινόρε, φυσικού μινόρε<sup>29</sup>, νιαβέντ και νικρίζ. Οι δρόμοι αυτοί ομαδοποιούνται κατ' αυτό τον τρόπο λόγω της κοινής τρίτης μικρής, η οποία χαρακτηρίζεται από τους λαϊκούς μουσικούς συνήθως γενικευμένα ως «μινόρε». Στην δεύτερη οντότητα, θα ενταχθούν όλα τα κομμάτια τα οποία είναι γραμμένα σε δρόμους όπως ραστ, ματζόρε, σεγκιά, χουζάμ και όλες οι παραλλαγές τους. Στην τρίτη κατηγορία θα ενταχθούν όλα τα κομμάτια τα οποία ακολουθούν την κλιμακική δομή του ουσάκ άσχετα από την μελωδική τους ανάπτυξη ή την βαθμίδα εισόδου. Κατ' επέκταση, συμπεριφορές όπως μπεγιατί, χουσεϊνί, μουχαγιέρ κατατάσσονται στην ίδια οντότητα. Επίσης στην ίδια κατηγορία έχουν ενταχθεί και τα κομμάτια τα οποία παραπέμπουν στο

---

<sup>29</sup> Σε κάποιες περιπτώσεις, ειδικά στα κομμάτια τα οποία είναι γραμμένα σε μοτίβα από τη λαϊκή μουσική της υπαίθρου (δημοτικό), οι διαφορές μεταξύ φυσικού μινόρε και μαλακού ουσάκ είναι πολύ λεπτές, διότι μπορεί η ορχήστρα να ακολουθεί την συγχорδιακή ακολουθία του φυσικού μινόρε (7<sup>η</sup> ματζόρε) και ο τραγουδιστής ή κάποιο ασυγκέραστο όργανο να χρησιμοποιούν μαλακή δεύτερη.

καρτσιγιάρ. Στην τέταρτη και τελευταία κατηγορία έχουν ενταχθεί τα κομμάτια τα οποία είναι γραμμένα στους δρόμους χιτζάζ και σαμπά. Η ομαδοποίηση αυτή έγινε για τον μόνο λόγο ότι αυτά τα κομμάτια αποτελούν πολύ μικρό ποσοστό από το σύνολο των συνθέσεων (μόλις 14 από τα 147 και από τους δυο δρόμους), συνεπώς δεν μπορεί για κανένα λόγο να υποθεθεί κάποια «οντότητα» και να μελετηθεί το ύφος. Ένας ακόμα λόγος για τον οποίο έγινε η ομαδοποίηση αυτή, είναι το γεγονός ότι το χιτζάζ υπάρχει μέσα στο σαμπά (στην τρίτη βαθμίδα) ως πενταχορδική δομή στο σύστημα των λαϊκών δρόμων.

Θα πρέπει να γίνει κατανοητό το γεγονός ότι η μεθοδολογία αυτή δεν προτείνεται σε καμία περίπτωση για έρευνες οι οποίες δεν είναι παρεμφερείς με την συγκεκριμένη. Η γενικευμένη και απλοποιημένη αυτή ομαδοποίηση έγινε ύστερα από την παρατήρηση ίδιων συμπεριφορών στους δρόμους που υπάρχουν σε κάθε μια από τις οντότητες που προτείνονται. Για παράδειγμα στα κομμάτια της τρίτης κατηγορίας παρατηρήθηκε έντονα η χρωματική κατάληξη στην 1<sup>η</sup> ή την 5<sup>η</sup> βαθμίδα και στα κομμάτια της δεύτερης κατηγορίας παρατηρήθηκε σε πολλές περιπτώσεις το «χτίσιμο» μιας μελωδίας πάνω στο άρπισμα της συγχορδίας της πρώτης βαθμίδας στην εισαγωγή. Σημαντικό είναι επίσης να αναφερθεί το γεγονός ότι καταλήξαμε στη συγκεκριμένη μεθοδολογική προσέγγιση έπειτα (και όχι πριν) από την συστηματική ακρόαση όλης της δισκογραφίας του Κώστα Σκαρβέλη. Τα κριτήρια επιλογής των συγκεκριμένων ομάδων είναι 1: αρμονικά και 2: υφολογικά. Συνεπώς οι παράμετροι ομαδοποίησης έχουν να κάνουν κυρίως με την κοινή συγχορδική ακολουθία που εντοπίζεται στους εκάστοτε δρόμους (με όλες τις συνέπειες που έχει αυτό στη μελωδική ανάπτυξη) και με την κοινή αίσθηση που απορρέουν οι συγκεκριμένοι δρόμοι στο άκουσμά τους<sup>30</sup>.

Παράλληλα με την ομαδοποίηση των τροπικών οντοτήτων, θα επιχειρηθεί και μια ομαδοποίηση ρυθμικών συμπεριφορών. Συνεπώς ρυθμοί όπως το τσιφτετέλι, το μπαγιά ή το συρτό λαμβάνονται υπόψη σαν κομμάτια της ίδιας ρυθμικής ομάδας. Ομοίως θα ομαδοποιηθούν το ζειμπέκικο (παλιό ή καινούριο) με τον καρσιλαμά, το απτάλικο, τον αγριλαμά και ούτω καθεξής. Οι ομαδοποιήσεις σε επίπεδο ρυθμού έγιναν με βάση το μουσικό μέτρο της κάθε οντότητας. Στόχος αυτής της μεθοδολογικής προσέγγισης, είναι

---

<sup>30</sup> Όσον αφορά τα υφολογικά κριτήρια των λαϊκών δρόμων, έχει παρατηρηθεί σε αρκετές μελέτες γύρω από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο το φαινόμενο της ταύτισης μιας θεματικής ενότητας στίχων με κάποια τροπική (μελωδική και ρυθμική) οντότητα. Ένα παράδειγμα είναι αυτό των κομματιών της δεκαετίας του '50 που χαρακτηρίζουμε ως «μαύρα». Σε αυτό το παράδειγμα η θεματική ενότητα των τραγουδιών που μιλάνε για την φτώχεια, τον θάνατο, την πείνα και την κοινωνική εξαθλίωση ταυτίζονται σε πολύ μεγάλο ποσοστό με την τροπική οντότητα ουσάκ και τον ζειμπέκικο ρυθμό (βλ. Σισσαμπέρης Ιωάννης, *Το «μαύρο» τραγούδι της δεκαετίας του '50: η περίπτωση του Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2017, σ. 85).

να αναδειχθεί εν τέλει ο αλληλοσυσχετισμός των επιλογών τροπικής και ρυθμικής οντότητας που κάνει ο Σκαρβέλης σε κάθε περίπτωση. Έτσι, εκτός από τα μελωδικά ή ρυθμικά μοτίβα που τίθενται προς ανάλυση, στα συμπεράσματά μας θα μπορούμε να έχουμε μια πανοραμική εικόνα όσον αφορά τις συνθετικές «νόρμες» της εποχής σε όλα τα επίπεδα. Οι 3 ρυθμικές ομάδες οι οποίες θα συζητηθούν και μας ενδιαφέρουν λόγω του μεγάλου αριθμού συνθέσεων που κατέχουν είναι οι εξής:

1. Η ομάδα του δίσημου (χασάπικα, σέρβικα, μπάλος)
2. Η ομάδα του εννεάσημου (ζεϊμπέκικα, καρσιλαμάδες απτάλικά κ.λπ.)
3. Και η ομάδα του τετράσημου (τσιφτετέλια, συρτά)

Προφανώς και υπάρχουν κομμάτια στην δισκογραφία του Σκαρβέλη που ανήκουν σε άλλες ρυθμικές ομάδες όπως 3/4 ή 7/8, τα οποία δεν θα μας απασχολήσουν στην συγκεκριμένη εργασία λόγω του περιορισμένου εύρους τους μέσα στη συνολική του εργογραφία. Εκτός έρευνας επίσης τέθηκαν και τα κομμάτια τα οποία είναι δημοτικοφανή καθώς η συγκεκριμένη εργασία αφορά το αστικό λαϊκό τραγούδι. Παρόλα αυτά στους πίνακες που ακολουθούν βρίσκονται όλα τα τραγούδια καταγεγραμμένα.

## 2.2 ΠΙΝΑΚΕΣ ΚΑΤΑΤΑΞΗΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

Στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο ακολουθούν 4 πίνακες οι οποίοι κατατάσσουν τα τραγούδια που πραγματεύεται η εργασία με βάση το τροπικό περιβάλλον καταρχάς και τη ρυθμική συγκρότηση δευτερευόντως. Στις περιπτώσεις όπου παρατηρήθηκε εναλλαγή δύο ή και παραπάνω τροπικών περιβαλλόντων, την ταύτιση μιας σύνθεσης με μια τροπική οντότητα καθόρισαν και οι παράγοντες α) του αρμονικού κύκλου στην αρχή και β) στην τελική πτώση των θεμάτων κάθε φορά. Οι πίνακες αυτοί θα μας βοηθήσουν να μελετήσουμε στατιστικά δεδομένα που αφορούν το ρεπερτόριο το οποίο μελετάμε. Αμέσως μετά από κάθε πίνακα ακολουθεί ο σχολιασμός και η ερμηνεία των δεδομένων που εντοπίστηκαν.

### ΠΙΝΑΚΑΣ 1 - ΕΝΟΤΗΤΑ ΜΙΝΟΡΕ

| A/A | ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ            | ΡΥΘΜΙΚΗ ΟΜΑΔΑ |
|-----|-----------------------------|---------------|
| 1   | Αγάπα την μανούλα σου       | 2/4           |
| 2   | Απ' τον καημό μου πίνω      | 2/4           |
| 3   | Για μια μικρούλα αναστενάζω | 2/4           |
| 4   | Δεν θέλουνε να σου μιλώ     | 2/4           |
| 5   | Μη μου λες γιατί ξεχνάω     | 2/4           |
| 6   | Δεν είσαι εσύ για μένα      | 2/4           |

|    |                              |     |
|----|------------------------------|-----|
| 7  | Δεν τον θέλω                 | 2/4 |
| 8  | Είναι δυο χρόνια που αγαπώ   | 2/4 |
| 9  | Είναι κακούργα η μάνα σου    | 2/4 |
| 10 | Είσαι γκρινιάρη και γλωσσού  | 2/4 |
| 11 | Έλα μικρούλα (μια τσαχπίνη)  | 2/4 |
| 12 | Που πηγαίνεις Ερηνάκι        | 2/4 |
| 13 | Η μάνα σου θα τα πληρώσει    | 2/4 |
| 14 | Θα χαθώ μικρή μου            | 2/4 |
| 15 | Καρδιοκλέφτρα                | 2/4 |
| 16 | Μάγισσα                      | 2/4 |
| 17 | Μάγκας σεβνταλής             | 2/4 |
| 18 | Μη θες να τυραννιούμαι       | 2/4 |
| 19 | Μη μου λες πως δεν με θέλεις | 2/4 |
| 20 | Μη σε πλανέψουν τα λεφτά     | 2/4 |
| 21 | Ο κόσμος πλούτη λαχταρά      | 2/4 |
| 22 | Ο μάγκας                     | 2/4 |
| 23 | Ο τσιγκούνης ο μπαμπάς σου   | 2/4 |
| 24 | Όλο ψέματα μου λες           | 2/4 |
| 25 | Όσο κι αν πονώ               | 2/4 |
| 26 | Όταν σε βλέπω να γυρίζεις    | 2/4 |
| 27 | Παραπονιάρη                  | 2/4 |
| 28 | Πες το ναι και δεν θα χάσεις | 2/4 |
| 29 | Πια δεν με γελάς             | 2/4 |
| 30 | Πονώ δεν με ρωτά κανείς      | 2/4 |
| 31 | Σε γελάσανε                  | 2/4 |
| 32 | Σε ξέχασα δεν σε πονώ        | 2/4 |
| 33 | Στον Περαιά μια βραδιά       | 2/4 |
| 34 | Τα μάτια και τα μάγουλα      | 2/4 |
| 35 | Της καρδιάς το τικ τακ       | 2/4 |
| 36 | Τι έχεις και δεν μου μιλάς   | 2/4 |
| 37 | Τράβα ρε αλάνη               | 2/4 |
| 38 | Τσάκα τσούκα σπάστα          | 2/4 |
| 39 | Χασαπάκι                     | 2/4 |
| 40 | Ψεύτρα                       | 2/4 |
| 41 | Γιατί να με γελάσεις         | 9/8 |
| 42 | Δυο χρόνια με κολάκευες      | 9/8 |
| 43 | Μ' έδωκες σε πλούσιο         | 9/8 |
| 44 | Ποιος είμαι δεν θυμάσαι      | 9/8 |
| 45 | Χήρα μ' έκανες               | 9/8 |
| 46 | Βλαχοπούλα                   | 4/4 |
| 47 | Κόρη του παππά               | 4/4 |
| 48 | Πολίτικο συρτό               | 4/4 |
| 49 | Ψαραδάκι                     | 4/4 |
| 50 | Τι θέλει ο κουμπάρος         | 7/8 |
| 51 | Μαρουσιώτισσα                | 7/8 |
| 52 | Παναγιώτα                    | 7/8 |
| 53 | Πες μου καλαματιανή μου      | 7/8 |
| 54 | Ελένη μοναχή                 | 7/8 |
| 55 | Αιγιοτοπούλα                 | 3/4 |
| 56 | Ερηνάκι                      | 3/4 |

Η πρώτη και μεγαλύτερη οντότητα που υπάρχει στην δισκογραφία του Κώστα Σκαρβέλη είναι αυτή του μινόρε με 56 από τα 147 κομμάτια να ανήκουν σε αυτή. Αυτό από μόνο του αποτελεί σημαντικό στατιστικό δεδομένο όσον αφορά τις «προτιμήσεις» του συνθέτη καθώς φαίνεται πως έχει μια ιδιαίτερη έφεση στις μινόρε συνθέσεις και συγκεκριμένα στους δρόμους νικρίζ και νιαβέντ. Η οντότητα αυτή όμως φαίνεται να είναι κάτι παραπάνω από μια τυχαία αρμονική επιλογή. Όπως φαίνεται και στον πίνακα 1 η συντριπτική πλειοψηφία των μινόρε συνθέσεων (40 από τα 56 τραγούδια) είναι γραμμένα σε μέτρο 2/4 (κατά κύριο λόγο πολιτικά χασάπικα). Εδώ μπορούμε να υποθέσουμε πως ο συνθέτης αντλεί έμπνευση από μια μεγαλύτερη μουσική «οικουμενή», αυτή του μινόρε όπως εντοπίζεται στην ευρύτερη βαλκανική και όχι μόνο, είτε ως Ταταυλιανό χασάπικο (Ορδουλίδης 2017) είτε ως χώρα ή σίρμπα (Κοκκώνης 2017: 133-156). Η υπόθεση αυτή αντανακλά τις συνέπειες των μουσικών δικτύων, των δανείων και των αντιδανείων και του μουσικού εξευρωπαϊσμού στην δισκογραφία των 78 στροφών. Μεγάλο κομμάτι των συνθέσεων αυτών επίσης συνηθίζεται να υπόκειται σε αρμονικές μεταβολές. Πολύ συνήθεις μετατροπία είναι αυτή του ραστ στην 1<sup>η</sup> βαθμίδα του μινόρε ή σε σχετικές άλλες βαθμίδες όπως η 3<sup>η</sup>. Αυτό που παρατηρείται είναι το εξής: στα κομμάτια που είναι νικρίζ ή νιαβέντ η μετατροπία γίνεται πάντα στο σεγκιά διατηρώντας την σκληρή χρωματική συμπεριφορά (βλ. «Μάγισσα», «Χήρα μ' έκαψες», «Της καρδιάς το τικ τακ»). Στις περιπτώσεις που το κομμάτι είναι φυσικό ή αρμονικό μινόρε η μετατροπία γίνεται συνήθως στο ραστ ή στο ματζόρε περιβάλλον διατηρώντας την σκληρή διατονική συμπεριφορά (βλ. «Που πηγαίνεις Ερηνάκι», «Μη θες να τυραννιούμαι», «Όσο κι αν πονώ», «Στον Περαιά μια βραδιά»). Η συμπεριφορά αυτή εντοπίζεται έντονα σε όλο το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο και όχι μόνο στα κομμάτια που αναλύονται στην προκειμένη εργασία, κάτι που μας αποδεικνύει σε πρώτο επίπεδο την ύπαρξη μοτίβων σύνθεσης σε αυτό. Ρυθμολογικά ακολουθούν οι οντότητες 9/8 με 5 ηχογραφήματα, 7/8 με άλλα 5, 4/4 με 4 και 3/4 με 2 κομμάτια.

## ΠΙΝΑΚΑΣ 2 - ΕΝΟΤΗΤΑ ΡΑΣΤ

| A/A | ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ              | ΡΥΘΜΙΚΗ ΟΜΑΔΑ |
|-----|-------------------------------|---------------|
| 1   | Απόψε είδα όνειρο             | 9/8           |
| 2   | Βρε τύχη πως με τυραννάς      | 9/8           |
| 3   | Δεν θα 'ρθω πια στην Κοκκινιά | 9/8           |
| 4   | Δεν με λυπάσαι άσπλαχνη       | 9/8           |
| 5   | Δεν είμαι εγώ για σένα        | 9/8           |
| 6   | Δερβισάκι                     | 9/8           |
| 7   | Δυο μάγκες με βαρέσανε        | 9/8           |

|    |                                 |     |
|----|---------------------------------|-----|
| 8  | Ένα βράδυ αν δε σε δω           | 9/8 |
| 9  | Η μόδα                          | 9/8 |
| 10 | Θα σε κλέψω θα σε πάρω          | 9/8 |
| 11 | Κάθε βραδάκι με γελάς           | 9/8 |
| 12 | Κακούργα άπονη                  | 9/8 |
| 13 | Κακούργα άπονη (Μεσ' την Αθήνα) | 9/8 |
| 14 | Κάτσε ήσυχα βρε γέρο (Σταμάτης) | 9/8 |
| 15 | Μελαχρινούλα                    | 9/8 |
| 16 | Μέσα στο Τουρκολίμανο           | 9/8 |
| 17 | Μη σε μέλει μαυρομάτα           | 9/8 |
| 18 | Ξενύχτης πάλι έμεινα            | 9/8 |
| 19 | Ο βλάμης του Ψυρρή              | 9/8 |
| 20 | Όταν το πίνω το κρασί           | 9/8 |
| 21 | Παραπονιέμαι στον ντουινιά      | 9/8 |
| 22 | Πες μου το ναι                  | 9/8 |
| 23 | Στρίβε ρε Καράμπελα             | 9/8 |
| 24 | Τι μου 'κανες δεν το ξεχνώ      | 9/8 |
| 25 | Το μπουζουκάκι                  | 9/8 |
| 26 | Φταις εσύ γιατί μεθάω           | 9/8 |
| 27 | Αλανιάρα και παραλυμένη         | 2/4 |
| 28 | Δεν θέλω μάγκα μου              | 2/4 |
| 29 | Δεν θέλω πια να με κοιτάς       | 2/4 |
| 30 | Ζωίτσα                          | 2/4 |
| 31 | Θα σε πλανέψω μια φορά          | 2/4 |
| 32 | Κρυφά θα παντρευτούμε           | 2/4 |
| 33 | Κρυφό τον έχω τον καημό         | 2/4 |
| 34 | Μαστόρισσα Καμωματού            | 2/4 |
| 35 | Μη μ' αρνηθείς μικρούλα μου     | 2/4 |
| 36 | Ο Γιαννάκης                     | 2/4 |
| 37 | Πολίτισσα                       | 2/4 |
| 38 | Τα δυο γλυκά ματάκια σου        | 2/4 |
| 39 | Τα τσαχπινικά σου μάτια         | 4/4 |
| 40 | Χωρίς εσένα δε μπορώ            | 4/4 |
| 41 | Αγιάτρευτος καημός              | 4/4 |
| 42 | Γιατί δε βγαίνεις να σε δω      | 4/4 |
| 43 | Η αλανιάρα                      | 4/4 |
| 44 | Κανείς δε βρέθηκε γιατρός       | 4/4 |
| 45 | Μη κλαις μανούλα μου            | 4/4 |
| 46 | Το τσαγκαράκι                   | 4/4 |
| 47 | 48 χιλιάρικα                    | 7/8 |
| 48 | Η πολίτισσα                     | 7/8 |
| 49 | Πλανεύτρα                       | 6/8 |

Η δεύτερη μεγαλύτερη οντότητα είναι αυτή του ραστ με 49 περιπτώσεις τραγουδιών να έχουν γραφτεί σε αυτό το τροπικό περιβάλλον. Θα μπορούσε κάλλιστα το όνομα αυτής της ενότητας να είναι «ενότητα ματζόρε», καθώς στα πλαίσια της προφορικότητας που διέπει αυτό το λαϊκό μόρφωμα που εξετάζουμε οι δύο αυτές έννοιες παρουσιάζονται πολλές φορές ως ένα. Όσον αφορά τη βιβλιογραφία, τα συγγράμματα

γύρω από την περιγραφή του όρου «ματζόρε» θα μπορούσαν να ταξινομηθούν σύμφωνα με τον Κούνα στις εξής τέσσερις κατηγορίες:

«α) συγγράμματα στα οποία δεν περιλαμβάνεται αναφορά στην κατηγορία Ματζόρε.

Ο λόγος για τον οποίο παραλείπεται εντελώς η συγκεκριμένη τροπική κατηγορία είναι συνήθως η ανάλυση και κατάταξη των συνθέσεων αποκλειστικά με τις κατηγορίες του τουρκικού *maqam*(...).

β) συγγράμματα στα οποία υπάρχει η αναφορά στο Ματζόρε, αλλά αυτό δεν διαχωρίζεται από το Ραστ, με το οποίο επί της ουσίας θεωρείται ταυτόσημο, σε σημείο ώστε οι δυο κατηγορίες να εκλαμβάνονται ως οιονεί τροπικά συνώνυμα.

γ) συγγράμματα στα οποία οι όροι Ματζόρε και Μινόρε περιγράφονται ως ομαδοποιήσεις λαϊκών δρόμων.

δ) συγγράμματα στα οποία το Ματζόρε διαχωρίζεται από το Ραστ και περιγράφεται αυτόνομα ως λαϊκός δρόμος. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων αυτής της κατηγορίας οι διαφοροποιήσεις οι οποίες σημειώνονται κατά τη σύγκριση των δυο όρων είναι αρκετά περιορισμένες, με κύρια διάκριση τη μη ταύτιση ανοδικής και καθοδικής δομής(...)» (Κούνας, 2019: 156-160).

Στην οντότητα αυτή είναι εμφανής η αναφορά και η μετάβαση στο Πειραιώτικο ρεμπέτικο κάτι που επιβεβαιώνεται από τον επαναλαμβανόμενο συνδυασμό με το μέτρο 9/8 (26 από τα 49) και συγκεκριμένα του «παλιού ζεϊμπέκικου». Φαίνεται πως για αυτό το ρεπερτόριο η χρήση του ραστ και του σεγκιά δρόμου στο ρυθμικό πρότυπο του 9 είναι η «φόρμουλα» για μια επιτυχημένη σύνθεση. Αυτό βέβαια υποθέτουμε πως έχει να κάνει και με το κοινό στο οποίο απευθύνεται καθώς πρέπει να έχουμε πάντα στο μυαλό μας πως οι δημιουργοί δεν γράφουν τα τραγούδια για τον εαυτό τους αλλά για λόγους βιοπορισμού, ορατότητας και ζήτησης όντας κομμάτια της μουσικής βιομηχανίας.

Το «μοτίβο» αυτό επαναλαμβάνεται από όλους τους πρωταγωνιστές του Πειραιώτικου ρεμπέτικου όπως ο Μάρκος (βλέπε τα τραγούδια «Αλανιάρης», «Όσοι έχουνε πολλά λεφτά», «Ήθελα νά 'μουν Ηρακλής» κ.α.) με τον οποίο και συνεργάζεται ο Σκαρβέλης όπως αναφέραμε και στην βιογραφία του. Βέβαια η ενότητα αυτή υπακούει και σε μια προγενέστερη «ακουστική λογική». Από την παράδοση της εστουδιαντίνας και του ελαφρού - επιθεωρησιακού τραγουδιού έχουμε την χρήση του ραστ και του ματζόρε σε συνδυασμό με το χασάπικο σε μεγάλο ποσοστό, κάτι που υπάρχει και εδώ με 12 συνθέσεις να είναι σε αυτό το ρυθμικοαρμονικό πρότυπο. Η διαφορά εδώ βέβαια είναι πως σε αυτή

την περίπτωση χρησιμοποιείται πιο πολύ η σκληρή διατονική συμπεριφορά της οντότητας (καθαρό ραστ) σε αντίθεση με την σκληρή χρωματική συμπεριφορά που συναντάται στην προηγούμενη περίπτωση (σεγκιά).

Ακολουθούν οι ρυθμικές ομάδες του 4/4 με 8 τραγούδια και αναφορές άλλοτε στα τσιφτετέλια της Οθωμανικής παράδοσης και άλλοτε στο παραδοσιακό (νησιώτικο) ρεπερτόριο (βλέπε το τραγούδι «κανείς δεν βρέθηκε γιατρός», στο οποίο ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως «γύρισμα» ενδιάμεσα από τους στίχους του μανέ που ακούγεται στο τέλος του τραγουδιού, ένα ολόκληρο θέμα του νησιώτικου μπάλου ο οποίος είναι γνωστός ως «Μπάλος ντο ματζόρε»), του 7/8 με 2 τραγούδια και τέλος το τραγούδι «Πλανεύτρα» το οποίο είναι γραμμένο σε ένα γρήγορο δάρι. Αξίζει να σημειωθεί εδώ, πως η γρήγορη ταχύτητα στην οποία παίζεται το συγκεκριμένο τραγούδι δίνει την αίσθηση του 2/4. Στο ίδιο κομμάτι παρατηρούμε μια μελωδική ομοιότητα με την μήτρα του γνωστού «Καροτσέρη» (βλ. Ορδουλίδης 2017). Πιο συγκεκριμένα, στο δεύτερο θέμα της εισαγωγής του κομματιού ο συνθέτης φαίνεται να δανείζεται ιδέες από την πολυχρησιμοποιημένη αυτή μελωδική οντότητα.

### ΠΙΝΑΚΑΣ 3 – ΕΝΟΤΗΤΑ ΟΥΣΑΚ

| A/A | ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ           | ΡΥΘΜΙΚΗ ΟΜΑΔΑ |
|-----|----------------------------|---------------|
| 1   | Είμαι τεχνίτης ξακουστός   | 9/8           |
| 2   | Κακούργα μάνα              | 9/8           |
| 3   | Μα τι να κάνω σ' αγαπώ     | 9/8           |
| 4   | Μάνα μη με καταριέσαι      | 9/8           |
| 5   | Μανώλη κάθισε καλά         | 9/8           |
| 6   | Με το παλιό σακάκι         | 9/8           |
| 7   | Μες τη μπύρα του Γιαννάκη  | 9/8           |
| 8   | Μέσα στα ξένα έρημος       | 9/8           |
| 9   | Μέσα στο πασαλιμάνι        | 9/8           |
| 10  | Ο γάμος του μπεκρή         | 9/8           |
| 11  | Πονώ δε με λυπάσαι         | 9/8           |
| 12  | Στα ξένα με άφησες         | 9/8           |
| 13  | Τεχνίτης και κατεργάρης    | 9/8           |
| 14  | Τι να τα κάνω τα λεφτά     | 9/8           |
| 15  | Το γλυκό φιλί              | 9/8           |
| 16  | Το μάθανε πως σ' αγαπώ     | 9/8           |
| 17  | Το παιχνίδι του Αμερικάνου | 9/8           |
| 18  | Τουρκολιμανιώτισσα         | 9/8           |
| 19  | Αλανιάρια σεβνταλού        | 4/4           |
| 20  | Βρε χήρα κάθισε καλά       | 4/4           |
| 21  | Είσαι ψεύτης Παναγιώτη     | 4/4           |
| 22  | Θέλω να πίνεις να μεθάς    | 4/4           |
| 23  | Μαριγούλα                  | 4/4           |
| 24  | Μαρικόκι                   | 4/4           |

|    |                         |     |
|----|-------------------------|-----|
| 25 | Μη μου λες να παντρευτώ | 4/4 |
| 26 | Νέα σμυρνιά             | 4/4 |
| 27 | Σπάστα και τα πληρώνω   | 4/4 |
| 28 | Στο καφέ αμάν           | 4/4 |

Η Τρίτη οντότητα με βάση των αριθμό των συνθέσεων είναι αυτή του ουσάκ. Εδώ παρατηρούμε κάτι το αξιοσημείωτο αν και διόλου αξιοπερίεργο. Από τις 28 συνθέσεις που εντάσσονται σε αυτό το αρμονικό περιβάλλον οι 18 ανήκουν στην ρυθμική ομάδα του 9/8 σε όλες του σχεδόν τις παραλλαγές και οι 10 σε αυτή του 4/4 με κυρίως τσιφτετέλια και λίγα συρτά. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναρωτηθούμε τα εξής: γιατί στο σύνολο αυτό εντοπίζονται μόνο 2 ρυθμικές ομάδες σε αντίθεση με τους δυο προηγούμενους πίνακες; Γιατί δεν υπάρχει για παράδειγμα κανένα χασάπικο που να είναι γραμμένο σε ουσάκ; Η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα είναι εξίσου απλή και σύνθετη την ίδια στιγμή. Εδώ μπορούμε να κάνουμε μια υπόθεση πως ο συνθέτης επηρεάζεται ασυνείδητα από πολλούς παράγοντες όπως τα ακούσματα που έχει, η δισκογραφία που φτάνει στα χέρια του, ο κινηματογράφος αργότερα ακόμα και ο τύπος στον οποίο προβάλλονται πολιτικές αντιπαραθέσεις προτάσσοντας πολιτισμικά κριτήρια όπως οι μουσικές προτιμήσεις. Η ενοχοποίηση του αμανέ<sup>31</sup> για παράδειγμα ή του τσιφτετελιού ως «Οθωμανικά» στοιχεία έφεραν μεγάλες αλλαγές στην δισκογραφία. Η εποχή της λογοκρισίας (είτε από κρατικούς μηχανισμούς είτε στα πλαίσια της «αυτολογοκρισίας») και της δικτατορίας επηρέασαν δραματικά τις συνθετικές τάσεις της μετέπειτα εποχής, τόσο θεματολογικά όσον αφορά τους στίχους όσο και υφολογικά όσον αφορά την φόρμα και την τροπικότητα<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Βλ. Βλησίδης Κώστας, *Όψεις του ρεμπέτικου*, Εικοστού πρώτου, Αθήνα, 2004, σ. 17-19.

<sup>32</sup> Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά τη λογοκρισία στο ρεμπέτικο τραγούδι βλ. *Αυτόθι*, 11-65.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### ΜΕΛΩΔΙΚΑ ΚΑΙ ΡΥΘΜΙΚΑ ΜΟΤΙΒΑ

#### 3.1 ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΜΟΤΙΒΩΝ

Στο κεφάλαιο αυτό, ακολουθεί η παράθεση των μελωδικών – ρυθμικών μοτίβων τα οποία εντοπίστηκαν ύστερα από την ακρόαση του μουσικού περιεχομένου. Τα μοτίβα καταγράφηκαν σε παρτιτούρα για να γίνει δυνατή η ανάλυση και η μελέτη τους με τα εργαλεία της συστηματικής μουσικολογίας. Στις παρτιτούρες που ακολουθούν, δεν καταγράφεται όλη η ενορχήστρωση του κομματιού καθώς αυτό θα αποσπούσε την προσοχή μας από τον σκοπό της προκείμενης μελέτης. Για τον λόγο αυτό καταγράφηκε μόνο ο βασικός κορμός της κάθε μελωδίας η οποία παρατίθεται. Τα υφολογικά στοιχεία όπως οι αποτζιατούρες, η σύζευξη διαρκείας κ.λπ. παραλείπονται εφόσον κριθεί αναγκαίο καθώς δεν αφορούν την σύνθεση αυτή καθαυτή αλλά την κάθε εκτέλεση και την λογική της ορχήστρας που εκτελεί τα κομμάτια. Τα τραγούδια μελετήθηκαν κατά βάση από τις πρώτες εκτελέσεις τους με την λογική ότι αυτές είναι όσο το δυνατόν πιο κοντά στην αρχική ιδέα του συνθέτη.

Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε και τις τεχνικές δυσκολίες τις οποίες υπήρξαν στην ακρόαση όπως η κακή ποιότητα του ηχογραφήματος και η δυσκολία εντοπισμού των συχνοτήτων. Σε πολλές περιπτώσεις, επειδή μιλάμε για δίσκους οι οποίοι έχουν δημιουργηθεί σχεδόν μια εκατονταετία πριν, η ηχογράφιση είναι αρκετά «βρώμικη» με αποτέλεσμα την δυσκολία στην καταγραφή της. Επίσης σε πολλές περιπτώσεις οι δίσκοι όντας πολλαπλώς μεταχειρισμένοι μπορεί να «χάνουν» στροφές με αποτέλεσμα μια ηχογράφιση να ακούγεται μεταξύ Fm-F#m. Έτσι τα κομμάτια καταγράφηκαν κατά προσέγγιση από τόνους οι οποίοι είναι ευανάγνωστοι στην παρτιτούρα (λίγες αλλοιώσεις) και καθιστούν πιο αντιληπτή την ανάλυση. Επίσης, οι οκτάβες στις οποίες είναι καταγεγραμμένες οι μελωδίες είναι σχετικές. Στο λαϊκό ρεπερτόριο, και ειδικά όταν το όργανο το καθιστά εφικτό, ο οργανοπαίχτης μπορεί να παίζει μια μελωδία σε παραπάνω από δυο οκτάβες σε κάθε επανάληψη της φράσης ή να μεταπηδά χωρίς «λογική» από οκτάβα σε οκτάβα κατά τη διάρκεια μιας κίνησης. Αυτό, γίνεται για λόγους εντυπωσιασμού και επίδειξης δεξιότητας του μουσικού.

Η μελέτη που ακολουθεί πραγματοποιείται συγκριτικά σε δυο μελωδικές φράσεις κάθε φορά. Οι φράσεις χωρίστηκαν σε μικρότερες υπομονάδες (ανά μέτρο ή ανά μέρος του μέτρου) και μελετήθηκαν σε δύο σκέλη. Στην αρχή επιχειρούμε την ρυθμική τους σύγκριση με βάση τις αξίες που χρησιμοποιούνται και έπειτα η ανάλυση αγγίζει τη μελωδική διαποίκιση. Σημαντική συμβολή σε αυτό το κομμάτι της έρευνας αποτελεί και η διδακτορική διατριβή του Γιάννη Ζαρία<sup>33</sup>, στην οποία ο συγγραφέας μελετά τη διαποίκιση στο ελληνικό παραδοσιακό βιολί και τις ερμηνευτικές πρακτικές του. Σημειώνουμε εδώ πως στην προκειμένη έρευνα δεν εξετάζουμε το φαινόμενο τόσο σχολαστικά.

Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι τα μοτίβα που εντοπίστηκαν αφορούν μόνο τις 2 ενότητες την Ενότητα Μινόρε (βλ. κεφάλαιο 2.2: Πίνακας 1) και την Ενότητα Ουσάκ (βλ. κεφάλαιο 2.2: Πίνακας 3). Ρυθμολογικά οι συνθέσεις στις οποίες ο Σκαρβέλης φαίνεται να έχει ιδιαίτερα «μοτιβική» διάθεση περιορίζονται στις οντότητες 2/4 και 9/8, κάτι που προδίδει την «παραδοσιακή» φυσιολογία που έχουν οι ρυθμοί σε αυτές τις ομάδες, με όλες τις συνέπειες που έχει αυτό στη σύνθεση και τη μελωδική ανάπτυξη.

---

<sup>33</sup> Ζαρίας Γιάννης, *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2013.

## ΕΝΟΤΗΤΑ ΟΥΣΑΚ

### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 1

Στις παρακάτω καταγραφές αντιπαραβάλλονται τα κομμάτια «Μα τι να κάνω σ' αγαπώ» και «Πονώ δε με λυπάσαι». Τα δύο αυτά κομμάτια είναι γραμμένα σε δρόμο ουσάκ και σε μέτρο 9/8 (Απτάλικο). Η δομή τους είναι ίδια καθώς αποτελούνται ομοίως από μία Εισαγωγή<sup>34</sup>, το Θέμα Α και το Θέμα Β όπου εκτελείται και το φωνητικό μέρος. Σε αυτό το σημείο τίθενται προς ανάλυση το Θέμα Α των δύο αυτών τραγουδιών όπου εντοπίστηκαν και οι ομοιότητες. Οι καταγραφές έχουν γίνει κατά προσέγγιση από ΜΙ ουσάκ.

Μα τι να κάνω σ' αγαπώ (Θέμα Α)



Πονώ δε με λυπάσαι (Θέμα Α)



**Ρυθμολογική σύγκριση:** όπως παρατηρούμε στις παραπάνω καταγραφές, τα θέματα Α των δύο αυτών κομματιών παρουσιάζουν αρκετές ρυθμικές ομοιότητες. Το μοτίβο 1 ταυτίζεται απόλυτα ρυθμικά με τα μοτίβα 1α και 1β τα οποία αποτελούν τους τρεις πρώτους χρόνους του μέτρου και απαρτίζονται από το ρυθμικό σχήμα «τέταρτο – τέταρτο – τέταρτο». Εδώ θα πρέπει να πούμε πως τα μοτίβα αυτά χαρακτηρίζονται τόσο

<sup>34</sup> Από εδώ και στο εξής η λέξη Εισαγωγή με Ε κεφαλαίο παραπέμπει στον μορφολογικό όρο.

από ισορρυθμία (γίνεται χρήση μόνο τετάρτων) τηρώντας την παράδοση του απτάλικου που δεν προτείνει ρυθμική κινητικότητα σε αυτό το σημείο του μέτρου.

Προχωρώντας στο δεύτερο μέρος του μέτρου, παρατηρούμε πως σε αυτό το σημείο υπάρχει μια ρυθμική διαφοροποίηση όσον αφορά το μοτίβο 2. Στα μοτίβα 2α και 2β τα οποία χαρακτηρίζονται επίσης από ισορρυθμία, η κίνηση γίνεται συλλαβικά σε συνάρτηση με τους στίχους με το ρυθμικό σχήμα «όγδοο – όγδοο – όγδοο – όγδοο», ενώ στο μοτίβο 2 ο συνθέτης επιλέγει να εισάγει το στοιχείο της «στιγμής» (παρεστιγμένο) με το σχήμα «τέταρτο παρεστιγμένο –όγδοο» «επεμβαίνοντας» έτσι στην ρυθμική οργάνωση σε συνάρτηση με τον παλμό που προτείνει το απτάλικο και τονίζοντας την άρση του δεύτερου χρόνου του μοτίβου.

Συνεχίζοντας την ανάλυση στους τέσσερις τελευταίους χρόνους του μέτρου, παρατηρούμε ότι η ρυθμική συνάφεια τηρείται στο έπακρο καθώς τα μοτίβα 3, 3α και 3β ταυτίζονται απόλυτα και αποτελούνται από το ρυθμικό σχήμα «όγδοο – όγδοο – όγδοο – όγδοο – μισό». Όπως φαίνεται και σε αυτό το σημείο ο συνθέτης κινείται με βάση την ισορρυθμία στο απτάλικο με λίγες καινοτομίες όσον αφορά το ρυθμικό μέρος.

**Μελωδική σύγκριση:** αντιπαραβάλλοντας τις δυο φράσεις βλέπουμε ότι πρόκειται για μια παρόμοια μελωδική πορεία, μόνο που στην πρώτη περίπτωση γίνεται σε σύμπτυξη. Τα δύο μέρη ξεκινάνε ομοίως με ένα άνοιγμα από την υποτονική στην τονική εδραιώνοντάς την ως κύρια βαθμίδα και εξελίσσονται με ένα άλμα διαστήματος 6ης μικρής κάνοντας μια κίνηση γύρω από την 5η βαθμίδα στην οποία και καταλήγουν. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να πούμε πως οι δύο αυτές φράσεις είναι αρκετά «παραδοσιακές» όταν συναντάμε συνθέσεις σε απτάλικο ρυθμό. Οι μελωδίες αυτές έχουν αρκετές αναφορές σε διάφορες «παραδοσιακές» μελωδικές μήτρες οι οποίες βρίσκονται διάσπαρτες με διάφορες παραλλαγές σε όλη τη Μεσόγειο και αφορούν το λαϊκό ρεπερτόριο, όπως για παράδειγμα το κομμάτι «Αιτία είναι ο γερμανός» το οποίο αναγράφεται ως «παραδοσιακό» και έχει ακριβώς την ίδια Εισαγωγή με το κομμάτι «Πονώ δεν με λυπάσαι». Συνεπώς το σχόλιο που πρέπει να κάνουμε εδώ είναι ότι ο Σκαρβέλης φαίνεται να αντλεί ιδέες σε μεγάλο βαθμό από το προϋπάρχον (παραδοσιακό) υλικό στα πλαίσια των δανείων και των αντιδανείων, παίρνοντας αυτή τη μήτρα από εκεί και παραλλάσσοντάς την σε μετέπειτα συνθέσεις του.

Πιο συγκεκριμένα, τα μοτίβα 1 και 1α ταυτίζονται μελωδικά, ενώ το μοτίβο 1β χρησιμοποιεί την ίδια κίνηση με τα δύο προηγούμενα στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα. Αυτή η

συμπεριφορά εξηγείται τροπικά καθώς γνωρίζουμε ότι στην δομή του ουσάκ υπάρχει ένα τετράχορδο όμοιας συμπεριφοράς με αυτή της 1ης βαθμίδας στην 5η του βαθμίδα. Με λίγα λόγια θα μπορούσαμε να πούμε ότι σε αυτό το σημείο πραγματοποιείται μια αρμονική μεταφορά στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα. Στην προκειμένη περίπτωση δηλαδή ο συνθέτης χρησιμοποιεί την ιδιότητα αυτή του δρόμου που παραπέμπει και στο μακάμ χουσεϊνί για να εμπλουτίσει αρμονικά το κομμάτι. Συνεχίζοντας την μελωδική σύγκριση, αυτό που παρατηρούμε είναι ότι στα μοτίβα 2, 2α και 2β η μελωδία εκτυλίσσεται γύρω από την 6<sup>η</sup> βαθμίδα και στα μοτίβα 2 και 2α υπάρχει το κοινό ανοδικό διάστημα 6<sup>ης</sup> μικρής (MI – NTO). Επίσης στο μοτίβο 3α βλέπουμε την κίνηση 5 – 1 από το μεσαίο ΣΙ προς τη βάση ενώ στο μοτίβο 3β πραγματοποιείται η ίδια κίνηση σε αναστροφή (1 – 5) από την οκτάβα στο μεσαίο ΣΙ. Τέλος στα μοτίβα 2β και 3β παρατηρείται η ίδια ακριβώς μελωδική ανάπτυξη σε διάστημα 3<sup>ης</sup> μικρής (ΣΙ – ΡΕ). Ένα ακόμη σχόλιο που θα πρέπει να κάνουμε εδώ είναι ότι στο τελευταίο σημείο των μέτρων (μοτίβα 3, 3α και 3β) ο σκοπός της μελωδικής κίνησης είναι καταληκτικός καθώς παρατηρούμε τον πτωτικό χαρακτήρα τον οποίο αποκτά μιας και βρισκόμαστε πλέον στην ολοκλήρωση των φράσεων.

Οι ομοιότητες τις οποίες παρουσιάζουν οι δύο φράσεις θα λέγαμε ότι αφορούν και το ρυθμικό αλλά και το μελωδικό μέρος. Αν θα έπρεπε να το κατατάξουμε σε ένα από τα δυο θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι περισσότερες ομοιότητες αφορούν το ρυθμικό κομμάτι της ανάλυσης με το ποσοστό ταύτισης να ξεπερνά το 66%<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Το ποσοστό αυτό προκύπτει από τον διαχωρισμό των μέτρων που απαρτίζονται οι φράσεις σε τρία μέρη. Έτσι η αναφορά αυτή υπογραμμίζουμε πως γίνεται κατά προσέγγιση και δεν αποτελεί ένα ακριβή στατιστικό δεδομένο.

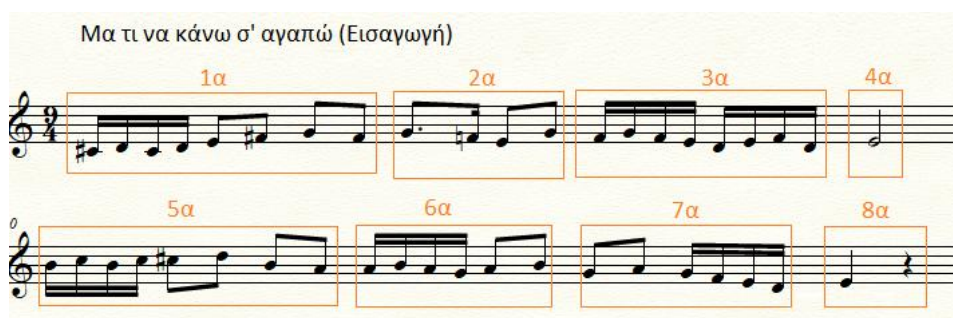
## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 2

Στις παρακάτω καταγραφές αντιπαραβάλλονται τα κομμάτια «Τι θέλεις μάνα τον γιατρό» και «Μα τι να κάνω σ' αγαπώ». Τα δύο αυτά τραγούδια είναι επίσης γραμμένα σε δρόμο ουσάκ και σε μέτρο 9/8 (Απτάλικο). Η δομή τους αποτελείται από μία Εισαγωγή, το Θέμα Α και το Θέμα Β όπου εκτυλίσσεται και το φωνητικό μέρος. Σε αυτό το σημείο τίθενται προς ανάλυση οι Εισαγωγές των δύο αυτών κομματιών όπου εντοπίστηκαν και οι ομοιότητες. Οι καταγραφές έχουν γίνει κατά προσέγγιση από ΜΙ ουσάκ.

Τι θέλεις μάνα τον γιατρό (Εισαγωγή)



Μα τι να κάνω σ' αγαπώ (Εισαγωγή)



**Ρυθμολογική σύγκριση:** συγκρίνοντας τις δύο αυτές φράσεις παρατηρούμε με μία πρώτη ματιά πως υπάρχει μεγάλη ρυθμική ομοιότητα. Βλέποντας τις υπομονάδες που έχουμε σημειώσει ξεχωριστά προκύπτουν οι εξής παρατηρήσεις. Τα μοτίβα 1 και 1α που αποτελούν τους τρεις πρώτους χρόνους του απτάλικου ταυτίζονται απόλυτα. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε πως εδώ ο συνθέτης φαίνεται να προσπαθεί να «αποφύγει» την ισορρυθμία που προβλέπει ο συγκεκριμένος ρυθμός σε αυτό το σημείο του μέτρου παραλλάσσοντας το βασικό μοτίβο με το ρυθμικό σχήμα «τέσσερα δέκατα έκτα – δύο όγδοα – δύο όγδοα». Το συγκεκριμένο μοτίβο εμφανίζεται και σε ένα ακόμη σημείο (5α) ισχυροποιώντας την παρουσία του.

Συνεχίζοντας με τα μοτίβα 2 και 2α παρατηρούμε ότι και εδώ τηρείται η ίδια ρυθμική συγκρότηση και στις δύο φράσεις. Αυτό που πρέπει να παρατηρήσουμε και εδώ

είναι η χρήση του παρεστιγμένου στον τέταρτο χρόνο όπου ο συνθέτης τονίζει την άρση για ακόμη μια φορά και δίνει στη φράση ένα πιο «χορευτικό» χαρακτήρα.

Στα μοτίβα 3 και 3α ο Σκαρβέλης διαφοροποιεί ελάχιστα τις δύο φράσεις. Ενώ το μοτίβο 3α χαρακτηρίζεται από μια ισορρυθμία (χρήση μόνο δέκατων έκτων) το μοτίβο 3 χρησιμοποιεί το ρυθμικό σχήμα «τέσσερα δέκατα έκτα – δύο όγδοα». Αυτό που μπορούμε να σχολιάσουμε εδώ είναι ότι φαίνεται το μοτίβο 3α να είναι παραλλαγή του 3 το οποίο με τη σειρά του είναι παραλλαγή του σχήματος «τέταρτο – όγδοο – όγδοο» το οποίο είναι η ρυθμική συγκρότηση που προτείνει το απτάλικο σε αυτό το σημείο του μέτρου. Με λίγα λόγια ο συνθέτης εδώ εξελίσσει σε δύο επίπεδα το βασικό ρυθμικό μοτίβο θέλοντας κάθε φορά να «χωρέσει» όσο το δυνατόν περισσότερες αξίες, κάνοντας τη φράση πιο δεξιοτεχνική.

Στις καταλήξεις 4 και 4α ο συνθέτης τηρεί το ίδιο ρυθμικό σχήμα και στις δύο φράσεις. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε εδώ πως σε κάθε επανάληψη της Εισαγωγής ο εκτελεστής του μελωδικού οργάνου παίζει το συγκεκριμένο σημείο και με διαφορετικό τρόπο, κάτι το οποίο είναι και φυσικό αν λογιστούμε το λαϊκό πλαίσιο στο οποίο πραγματώνεται η ηχογράφηση όπου οι εκτελεστές έχουν μια σχετική ελευθερία έκφρασης όπως σχολιάσαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια.

Περνώντας στο δεύτερο μέτρο των δύο Εισαγωγών, εντοπίζουμε όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω ότι το μοτίβο 5α χρησιμοποιεί την ίδια ρυθμική συγκρότηση με τα 1 και 1α, ενώ το μοτίβο 5 χαρακτηρίζεται από ισορρυθμία (χρήση μόνο ογδών). Μπορούμε να υποθέσουμε πως αυτό συμβαίνει στα πλαίσια της χρονικής διαφοροποίησης του αρχικού μοτίβου με τον τρόπο που περιγράψαμε και στα μοτίβα 3 και 3α.

Η ίδια συμπεριφορά παρατηρείται και στο επόμενο σημείο του μέτρου στα μοτίβα 6 και 6α. Ο συνθέτης εμπλουτίζει με περισσότερες αξίες το μοτίβο 5α που αποτελείται από το ρυθμικό σχήμα «τέσσερα δέκατα έκτα – δύο όγδοα», το οποίο υπάρχει και στο μοτίβο 3 αλλά και στους δύο πρώτους χρόνους των μοτίβων 1, 1α και 5α. Ιδιαίτερη είναι η χρήση του ρυθμικού σχήματος «όγδοο - δύο δέκατα έκτα - όγδοο - όγδοο» στο μοτίβο 6 όπου εξυπηρετεί και σε αυτή την περίπτωση την χορευτική διάσταση του ρυθμού.

Συνεχίζοντας την ρυθμολογική ανάλυση, βλέπουμε ότι το μοτίβο 7 χαρακτηρίζεται επίσης από ισορρυθμία (χρήση μόνο ογδών) ενώ το μοτίβο 7α αποτελείται από το σχήμα «δύο όγδοα – τέσσερα δέκατα έκτα». Η παραλλαγή αυτή ενισχύει ακόμα περισσότερο τα σχόλια που κάναμε πιο πάνω όσον αφορά τον εμπλουτισμό του δεύτερου θέματος

(Εισαγωγή από το κομμάτι «Μα τι να κάνω σ' αγαπώ») με περισσότερες αξίες σε όλο το φάσμα της σύστασής του. Τέλος η κατάληξη που βρίσκεται στα 8 και 8α πραγματοποιείται με τον ίδιο τρόπο και στις δύο περιπτώσεις και χαρακτηρίζεται ομοίως από ισορρυθμία.

**Μελωδική σύγκριση:** όσον αφορά τη μελωδία φαίνεται να υπάρχει μεγάλη ομοιότητα των δύο μουσικών θεμάτων και σε αυτό το σκέλος. Το πρώτο πράγμα που παρατηρούμε είναι η αρμονική συνάφεια που παρουσιάζουν, καθώς και οι δύο φράσεις εκκινούν με μία περιέλιξη γύρω από το τονικό κέντρο (ΜΙ) εκμεταλλευόμενες το τετράχορδο ραστ που υπάρχει κάτω από αυτό. Συνεχίζουν ομοίως με μια ανοδική κίνηση από την 5<sup>η</sup> βαθμίδα (ΣΙ) προς την οκτάβα, και πραγματοποιούν μια στιγμιαία πτώση στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα (ΛΑ). Τέλος ενισχύουν ακόμα περισσότερο την πτωτική τους κατεύθυνση για να καταλήξουν στη βάση.

Όπως αναφέραμε και στην αρχή του κεφαλαίου αυτού, οι οκτάβες που παίζονται οι φράσεις είναι πάντοτε σχετικές, καθώς μπορεί το πρώτο μέτρο της Εισαγωγής να παιχτεί την πρώτη φορά στην οκτάβα όπου φαίνεται στην καταγραφή και στην επανάληψη της Εισαγωγής, στην επόμενη «στροφή» του κομματιού να παιχτεί μια οκτάβα χαμηλότερα. Για τον λόγο αυτό θεωρώ πως δεν έχει τόσο μεγάλη σημασία να λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι στην συγκεκριμένη καταγραφή η πρώτη φράση φαίνεται να έχει μια μελωδική πορεία καθοδική σε αντίθεση με τη δεύτερη φράση η οποία φαίνεται να έχει ανοδική – καθοδική. Έτσι παρατηρώντας τις βαθμίδες κίνησης των δυο αυτών θεμάτων βλέπουμε όχι μόνο μια ρυθμική αλλά και μια αρμονική συνάφεια κινήσεων.

Κάτι ακόμη που εντοπίζουμε είναι ότι στα μοτίβα 1 και 2 ενισχύεται η κίνηση 1 – 5 – 1, από τη μία με το τετράχορδο ραστ από την 5<sup>η</sup> βαθμίδα στην οκτάβα και από την άλλη με το άρπισμα ΣΙ – ΜΙ στο μοτίβο 2. Στον αντίποδα, αξιοσημείωτη είναι η βηματικότητα που διέπει ολόκληρη τη δεύτερη φράση (Εισαγωγή του «Μα τι να κάνω σ' αγαπώ») καθώς όπως βλέπουμε το μεγαλύτερο διάστημα που υπάρχει είναι το διάστημα 3<sup>ης</sup> ενώ η μελωδική ανάπτυξη γίνεται σε μεγάλο εύρος της σύνθεσης με διαστήματα δευτέρας. Η βηματική κινησιολογία απαντάται σε μεγάλο ποσοστό των συνθέσεων του Σκαρβέλη όπως θα δούμε στη συνέχεια και αποτελεί βασικό δομικό τους συστατικό.

Ένα ακόμη στοιχείο το οποίο πρέπει να σημειώσουμε είναι ότι το μοτίβο 5α φαίνεται να είναι μια αρμονική μεταφορά του μοτίβου 1α σε άλλη βαθμίδα. Αυτή τη συμπεριφορά την είδαμε και στο προηγούμενο παράδειγμα, γεγονός που μας οδηγεί να

πούμε ότι ο συνθέτης αρέσκεται στο να χρησιμοποιεί την αρμονική διάσταση των δρόμων (την οποία γνωρίζει καλά μέσω της ιδιότητάς του κιθαρίστα), για να μεταφέρει το ίδιο ρυθμικό – μελωδικό σχήμα σε διάφορα αρμονικά τοπία εντός της ίδιας σύνθεσης. Τέλος θα πρέπει να πούμε ότι οι δύο φράσεις αποκτούν πτωτικό χαρακτήρα στο ίδιο σημείο, με τα μοτίβα 5, 6, 7 και 5α, 6α και 7α αντίστοιχα να προετοιμάζουν την κατάληξη στη βάση στα 8 και 8α.

### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 3

Σε συνέχεια της ανάλυσης του τροπικού περιβάλλοντος ουσάκ, οι φράσεις που παρατίθενται σε αυτό το σημείο αφορούν δυο κομμάτια που έχουν αναφερθεί και πιο πάνω. Πρόκειται για τα κομμάτια «τι θέλεις μάνα τον γιατρό» και «πονώ δεν με λυπάσαι των οποίων η φόρμα αποτελείται από την Εισαγωγή, το Θέμα Α και το Θέμα Β. Σε αυτό το σημείο τίθενται προς μελέτη το Θέμα Β. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι όπως προκύπτει από την ανάλυση, τα μοτίβα που παρουσιάζουν ομοιότητες αφορούν πάντα ίδια μέρη των τραγουδιών. Μπορούμε να υποθέσουμε πως αυτό συμβαίνει διότι ο Σκαρβέλης έχει στο μυαλό του μια σαφή εικόνα της φόρμας των συνθέσεων που θέλει να δημιουργήσει. Οι καταγραφές έχουν γίνει κατά προσέγγιση από ΜΙ ουσάκ.

Τι θέλεις μάνα τον γιατρό (Θέμα Β)

Πονώ δε με λυπάσαι (Θέμα Β)

**Ρυθμολογική σύγκριση:** οι δύο αυτές φράσεις παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες όσον αφορά την ρυθμική τους συγκρότηση. Όπως φαίνεται ξεκάθαρα και στις καταγραφές, τα μοτίβα 1 και 1α, τα οποία αποτελούν τους τρεις πρώτους χρόνους του

απτάλικου ταυτίζονται ρυθμικά σε ποσοστό 100%. Ενδιαφέρον εδώ είναι ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί το σχήμα «όγδοο – όγδοο – τέταρτο – τέταρτο» για να «σπάσει» το μονότονο της ισορρυθμίας που υπάρχει σε αυτό το σημείο του μέτρου λόγω της παράδοσης του απτάλικου. Παρόλα αυτά το ρυθμικό σχήμα παραμένει σχετικά απλό και δεν βλέπουμε κάποια ιδιαίτερη παραλλαγή του.

Εν συνεχεία, αυτό που αξίζει να σημειώσουμε είναι η εμφάνιση του παρεστιγμένου ως υφολογικό στοιχείο στο μοτίβο 2. Όπως σχολιάσαμε και σε προηγούμενα παραδείγματα το στοιχείο αυτό «διασπά» την ρυθμική σύσταση που προτείνει το απτάλικο σε αυτό το σημείο του μέτρου και δίνει έμφαση στην άρση του δεύτερου χρόνου. Αυτό το δεδομένο είναι σημαντικό αν λάβουμε υπόψη το χρονικό πλαίσιο στο οποίο πραγματώνεται το μουσικό φαινόμενο το οποίο μελετάμε, καθώς ο τονισμός της άρσης (ειδικά σε ρυθμούς που έχουν μια «παράδοση» όπως το απτάλικο) θα λέγαμε ότι εισάγεται στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο πολύ αργότερα ως στοιχείο εξωτερικών μουσικών ιδιωμάτων στα πλαίσια του εξωτισμού.

Στο επόμενο σημείο το μέτρο που έχουμε σημειώσει προκύπτουν τα μοτίβα 3 και 3α. Εδώ τηρείται για ακόμη μία φορά η ίδια ρυθμική συγκρότηση. Τα μοτίβα αυτά χαρακτηρίζονται επίσης από ισορρυθμία (χρήση μόνο ογδών) και οι αξίες συμπίπτουν με τον παλμό του μέτρου (9/8). Αυτό το ρυθμικό σχήμα εντοπίζεται επίσης και στο μοτίβο 7, στο ίδιο σημείο του μέτρου.

Συνεχίζοντας την ρυθμική ανάλυση, τα 4 και 4α παρατηρούμε ότι αποτελούνται επίσης από τις ίδιες αξίες. Σε αυτό το σημείο του μέτρου τα μοτίβα φαίνεται να προκύπτουν από τον εξωτερικό ρυθμό του απτάλικου. Κατ' επέκταση έχουμε το σχήμα «τέταρτο – όγδοο – όγδοο».

Στο δεύτερο μέτρο των δύο φράσεων και συνεπώς στα μοτίβα 5 και 5α παρατηρούμε για άλλη μια φορά την ίδια ρυθμική σύσταση. Τα συγκεκριμένα μοτίβα είναι ισορρυθμικά (χρήση μόνο ογδών) κάτι που προβλέπεται από την απουσία ρυθμικής κινητικότητας που προτείνει το απτάλικο στους τρεις πρώτους χρόνους. Βλέπουμε επίσης ότι οι αξίες συμπίπτουν και εδώ με τον παλμό του μέτρου κάτι που μας οδηγεί να χαρακτηρίσουμε την οντότητα αυτή ως ρυθμικά απλή.

Κλείνοντας την ρυθμική σύγκριση θα πρέπει να σχολιάσουμε ότι το μοτίβο 6α ταυτίζεται ρυθμικά με το μοτίβο 2α (και εδώ η ομοιότητα είναι στο ίδιο σημείο του μέτρου) ενώ το μοτίβο 7α φαίνεται να είναι ίδιο (αλλά αναστραμμένο) με το μοτίβο 6.

Παρόλη την ρυθμική διαφοροποίηση σε αυτό το σημείο των δύο φράσεων , το κλείσιμο γίνεται με τον ίδιο τρόπο στα 8 και 8α τα οποία χαρακτηρίζονται επίσης από ισορρυθμία.

**Μελωδική σύγκριση:** όσον αφορά την αρμονική τους συγκρότηση οι δύο αυτές φράσεις φαίνεται να παρουσιάζουν ομοιότητες και σε αυτό το κομμάτι της σύστασής τους. Η κινησιολογία που χρησιμοποιούν είναι παρόμοια καθώς όπως βλέπουμε ξεκινούν και τα δύο την μελωδική ανάπτυξη στην οκτάβα, πραγματοποιούν μια εντελής κατάληξη στην 4<sup>η</sup> (ΛΑ) βαθμίδα και καταλήγουν έπειτα στη βάση (ΜΙ). Πιο συγκεκριμένα τα μοτίβα 1 και 1α ταυτίζονται και μελωδικά σε ποσοστό 100%, κάτι που είναι πολύ βασικό καθώς αποτελούν την αρχή της φράσης.

Στη συνέχεια τα μοτίβα 2 και 2α φαίνεται να διαφοροποιούνται εκτός από ρυθμικά και μελωδικά. Παρόλα αυτά η ανάπτυξη ξεκινάει και στα δύο από την οκτάβα και εξυπηρετεί τον ίδιο σκοπό, ο οποίος είναι η καθοδική (πτωτική) πορεία που ακολουθεί η μελωδία στη συνέχεια.

Στις δύο επόμενες υπομονάδες τις οποίες έχουμε σημειώσει, δηλαδή στα μοτίβα 3, 4 και 3α, 4α αντιστοίχως η μελωδική ταύτιση φαίνεται να συνοδεύει την ρυθμική. Τα μοτίβα αυτά χρησιμοποιούν τις ίδιες νότες σε συνδυασμό με την όμοια ρυθμική συγκρότηση. Συνεπώς μπορούμε να πούμε πλέον ότι είναι ίδια σε όλο τους το εύρος.

Τα μοτίβα 5 και 5α διαφοροποιούνται σε σχέση με την κινησιολογία τους. Πιο συγκεκριμένα το 5 χρησιμοποιεί διαστήματα 3<sup>ης</sup> για να καταλήξει από την 7<sup>η</sup> βαθμίδα (ΡΕ) στην 4<sup>η</sup> (ΛΑ) ενώ το 5α κινείται ανοδικά από το ΛΑ στο ΡΕ και καταλήγει πάλι εκεί όπου ξεκίνησε η μελωδική του ανάπτυξη. Παρόλα αυτά ο σκοπός τους είναι ίδιος και εδώ καθώς φαίνεται ότι ο συνθέτης επιθυμεί να πραγματοποιήσει μια εντελή κατάληξη στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα (ΛΑ) ομοίως.

Προχωρώντας στις επόμενες υπομονάδες οι οποίες είναι οι 6 και 6α εντοπίζουμε αρκετές διαφορές στην μελωδική τους σύσταση. Αυτό που πρέπει να σημειώσουμε είναι ότι το 6α είναι μια αρμονική μεταφορά του μοτίβου 2α το οποίο βρίσκεται ακριβώς από πάνω στο ίδιο σημείο του προηγούμενου μέτρου. Για άλλη μία φορά ο Σκαρβέλης μεταφέρει μελωδικές/ρυθμικές φράσεις σε διαφορετικές βαθμίδες εντός της ίδιας σύνθεσης. Σε αυτή την περίπτωση η μεταφορά πραγματοποιείται σε ένα καθοδικό διάστημα 5<sup>ης</sup>.

Τα 7 και 7α διαφέρουν ελάχιστα στην μελωδική τους σύσταση, όμως η κινησιολογία τους είναι πανομοιότυπη καθώς επιχειρείται σε αυτό το σημείο και

προετοιμάζεται κατά κάποιο τρόπο η κατάληξη στη βάση, η οποία πραγματοποιείται εν τέλει στα 8 και 8α αντίστοιχα. Αυτό που πρέπει να πούμε ως καταληκτικό σχόλιο είναι ότι και οι δύο φράσεις, σε όλο τους το φάσμα έχουν έναν πτωτικό χαρακτήρα, κάτι που είναι λογικό καθώς πλησιάζουμε στην ολοκλήρωση της μουσικής «περιόδου». Επίσης η φυσιολογία των θεμάτων που αναλύονται σε αυτή την ενότητα είναι αρκετά «παραδοσιακή».

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 4

Κλείνοντας την ανάλυση των μοτίβων που αναφέρονται τροπικά στην οντότητα ουσάκ, σε αυτό το σημείο αντιπαραβάλλονται μέρη των κομματιών «Μανώλη κάθισε καλά» και «Μάνα μη με καταριέσαι» τα οποία επίσης είναι γραμμένα σε μέτρο 9/8 (παλιό ζεϊμπέκικο). Η δομή τους αποτελείται από μια Εισαγωγή, το Θέμα Α και το Θέμα Β και σε αυτό το σημείο τίθενται προς ανάλυση μόνο οι Εισαγωγές τους. Όπως φαίνεται η οντότητα αυτή (ουσάκ) προσφέρει έναν μεγάλο αριθμό τραγουδιών που αφορούν άμεσα την έρευνά μας. Θα πρέπει να σημειωθεί πως το δεύτερο και το τρίτο σύστημα του πρώτου μέρους θεωρούνται ως επανάληψη της ίδιας φράσης. Συνεπώς το ένα παραπάνω μέτρο που προκύπτει σε σχέση με το δεύτερο μέρος δεν μας ενοχλεί. Οι καταγραφές έχουν γίνει κατά προσέγγιση από ΜΙ ουσάκ.

Μανώλη κάθισε καλά (Εισαγωγή)

Μάνα μη με καταριέσαι (Εισαγωγή)

**Ρυθμολογική σύγκριση:** τα μέρη που αντιπαραβάλλονται σε αυτό το σημείο παρουσιάζουν ρυθμολογικές ομοιότητες ως ένα βαθμό. Συγκεκριμένα τα μοτίβα 1 και 1α ταυτίζονται ρυθμικά σε μεγάλο ποσοστό. Η μόνη διαφορά τους είναι η παύση ογδού που υπάρχει στη θέση του πρώτου χρόνου του μοτίβου 1α. Το γεγονός αυτό είναι αξιοσημείωτο καθώς δεν το βλέπουμε σε συνθέσεις της περιόδου, να ξεκινούν δηλαδή με παύση στη θέση του πρώτου χρόνου. Αυτή η συγκρότηση δίνει την αίσθηση του «λεβάρε» και δείχνει ότι το μοτίβο 1α είναι μια παραλλαγή του μοτίβου 1 στην οποία ο συνθέτης εξελίσσεται ενορχηστρωτικά<sup>36</sup>.

Συνεχίζοντας παρατηρούμε ότι τα μοτίβα 2 και 2α τα οποία χαρακτηρίζονται από ετεορρυθμία (χρήση διαφορετικών αξιών εντός του ίδιου μοτίβου), διαφοροποιούνται ελάχιστα ρυθμικά. Η μόνη διαφορά εντοπίζεται στην άρση του πρώτου χρόνου όπου το 2α έχει ένα όγδοο ενώ το 2 έχει δύο δέκατα έκτα. Οι υπόλοιπες αξίες είναι ίδιες. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το μοτίβο 2 εντοπίζεται πολλάκις και στα 3, 6, 7 και 6α ισχυροποιώντας την παρουσία του.

Τα επόμενο μοτίβο που προκύπτει είναι το 3α το οποίο χαρακτηρίζεται από ισορρυθμία και διαφοροποιείται κατ' αυτό τον τρόπο από το αντίστοιχό του (μοτίβο 3). Η συγκεκριμένη ρυθμική συγκρότηση εντοπίζεται επίσης και στα μοτίβα 5 και 5α.

Αυτή η ρυθμική διαφοροποίηση ανά σημείο του μέτρου συνεχίζεται και στα μοτίβα 4 και 4α αντίστοιχα. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε την σημαντική «διαταραχή» της ρυθμικής συγκρότησης σε συνάρτηση με τον παλμό του παλιού ζεϊμπέκικου, την οποία έχει την τάση να προκαλέσει ο Σκαρβέλης σε αυτό το σημείο του μέτρου και στα δύο παραδείγματα. Βλέποντας τους τελευταίους τρεις χρόνους των συστημάτων που τίθενται προς ανάλυση (μοτίβα 4, 8, 8', 4α και 8α), παρατηρούμε 5 διαφορετικές ρυθμικές εκδοχές. Το δεδομένο αυτό είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον διότι η φυσιολογία αυτού του ρυθμού δεν προβλέπει ιδιαίτερη κινητικότητα σε αυτό το σημείο.

Εν συνεχεία προκύπτουν τα μοτίβα 5 και 5α. Οι οντότητες αυτές, όπως φαίνεται και στις καταγραφές ταυτίζονται σε ποσοστό 100%. Σημαντικό επίσης είναι να αναφέρουμε ότι χαρακτηρίζονται από ισορρυθμία (χρήση μόνο δεκάτων έκτων).

Αμέσως μετά έχουμε τα μοτίβα 6 και 6α τα οποία ταυτίζονται επίσης σε όλο τους το φάσμα. Το συγκεκριμένο μοτίβο το οποίο απαρτίζει το ρυθμικό σχήμα «τέσσερα

---

<sup>36</sup> Η παρατήρηση αυτή στηρίζεται στο γεγονός ότι η παύση στη θέση του πρώτου χρόνου καθιστά πιο «περίτεχνη» την ενορχήστρωση και πιο δύσκολη την συνεννόηση των μουσικών που εκτελούν το κομμάτι, καθώς κάποιος πρέπει να δώσει (έστω και νοερά) το «1».

δέκατα έκτα – δύο όγδοα», έχει έντονη παρουσία και στα δύο παραδείγματα όπως αναφέραμε και πιο πάνω και αποτελεί βασικό δομικό τους στοιχείο.

Τέλος, έχουμε τα μοτίβα 7 και 7α τα οποία διαφοροποιούνται ρυθμικά, καθώς το πρώτο χαρακτηρίζει η ετεορρυθμία (χρήση διαφορετικών αξιών) και το δεύτερο η ισορρυθμία (χρήση μόνο ογδών), τα οποία ακολουθούνται από τις καταλήξεις των φράσεων που αναλύσαμε σε προηγούμενο σχόλιο. Ως γενική παρατήρηση σε σχέση με την ρυθμική συγκρότηση των δύο παραδειγμάτων, θα πρέπει να πούμε ότι το δεύτερο φαίνεται να είναι πιο «αραιό» όσον αφορά την συχνότητα των αξιών που το στελεχώνουν.

**Μελωδική σύγκριση:** οι δύο παραπάνω φράσεις παρουσιάζουν πολλές αρμονικές – μελωδικές ομοιότητες. Στο πρώτο μέτρο και των δύο θεμάτων, η μελωδία εκμεταλλεύεται ομοίως το τετράχορδο ραστ κάτω από το τονικό κέντρο για να καταλήξει εν τέλει, με διαφορετικό τρόπο βέβαια στην οκτάβα. Η διαφορά είναι ότι στην πρώτη περίπτωση η ανάπτυξη ξεκινάει γύρω από την βάση και καταλήγει έπειτα στην οκτάβα, ενώ στο μοτίβο 8 η ανάπτυξη ξεκινάει γύρω από την οκτάβα εξ αρχής. Βέβαια και στις δυο περιπτώσεις η κίνηση που γίνεται δίνει την αίσθηση της πτώσης 1 – 5 – 1 και η αρμονική συνάφεια είναι εμφανέστατη.

Περνώντας στο δεύτερο μέτρο βλέπουμε ότι η μελωδία ξεκινάει από την οκτάβα και καταλήγει στην βάση με μία παρόμοια κίνηση και στις δύο εκδοχές. Τα μοτίβα 5 και 6 ταυτίζονται μελωδικά (και ρυθμικά) σε ποσοστό 100% με τα αντίστοιχα 5α και 6α. Αυτό που διαφοροποιεί τις δύο φράσεις είναι οι καταλήξεις στα 7, 8' και 7α, 8α. Η κατάληξη στην πρώτη περίπτωση γίνεται με μια κίνηση η οποία κατεβαίνει βηματικά στην υποτονική, ανεβαίνει μέχρι την 3<sup>η</sup> βαθμίδα και μετά καταλήγει στη βάση με δύο ανοδικά βηματικά διαστήματα (MI – ΦΑ και PE – MI), ενώ στη δεύτερη περίπτωση γίνεται με χρωματική κίνηση από την 3<sup>η</sup> στην 1<sup>η</sup> βαθμίδα. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτές οι δύο φράσεις ταυτίζονται περισσότερο στα πλαίσια της μελωδικής παρά της ρυθμικής τους διάστασης.

Εδώ θα πρέπει να σχολιάσουμε το γεγονός ότι οι δύο καταλήξεις που βλέπουμε στα 8' και 8α αποτελούν συχνή συνθετική επιλογή για το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο, καθώς μπορούμε να τα εντοπίσουμε σε πολλά τραγούδια από διαφορετικούς συνθέτες (βλ. ενδεικτικά τα κομμάτια «Ψεύτισε πλέον ο ντουινιάς» στο οποίο ο Κώστας Ρούκουνας χρησιμοποιεί το μοτίβο 8' ως κατάληξη της Εισαγωγής και το οργανικό σόλο «Γκιουζέλ» στο οποίο ο Σπύρος Περιστέρης χρησιμοποιεί το ίδιο μοτίβο ως κατάληξη των δύο

τελευταίων θεμάτων του). Οι συνθέσεις στις οποίες απαντώνται μπορεί να ποικίλουν τροπικά.

Εξίσου σημαντικός είναι και ο παράγοντας του μουσικού ο οποίος παίζει το σολιστικό όργανο. Υποθέτουμε ότι ο Σκαρβέλης δρώντας σε ένα πλαίσιο «προφορικότητας», δεν γράφει σε παρτιτούρα τα κομμάτια που δημιουργεί πριν τα δώσει στους μουσικούς που θα τα εκτελέσουν μαζί του στην ηχογράφηση, αλλά τα επικοινωνεί μαζί τους παίζοντάς τους τον βασικό κορμό της μελωδίας. Κατ' επέκταση θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι μουσικοί οι οποίοι τα εκτελούν έπειτα από τις υποδείξεις του, στο ευέλικτο αυτό περιβάλλον της λαϊκής μουσικής είναι βασικοί συνδημιουργοί τους. Έτσι θα μπορούσε το ίδιο κομμάτι να έχει έναν τελείως διαφορετικό χαρακτήρα αν ο Σκαρβέλης διάλεγε άλλα άτομα να το εκτελέσουν. Κάνουμε ξεκάθαρο με τον τρόπο αυτό, ότι τα μουσικά έργα που παράγονται στον λαϊκό κόσμο είναι ρευστά από την «γέννησή» αλλά και σε όλη την διάρκεια της ζωής τους, καθώς η «σύνθεση» εδώ δεν έχει την ίδια σημασία που έχει σε οποιαδήποτε «λόγια» μουσική έκφραση όπως για παράδειγμα στην επονομαζόμενη «λόγια δυτική μουσική».

## ΕΝΟΤΗΤΑ ΜΙΝΟΡΕ

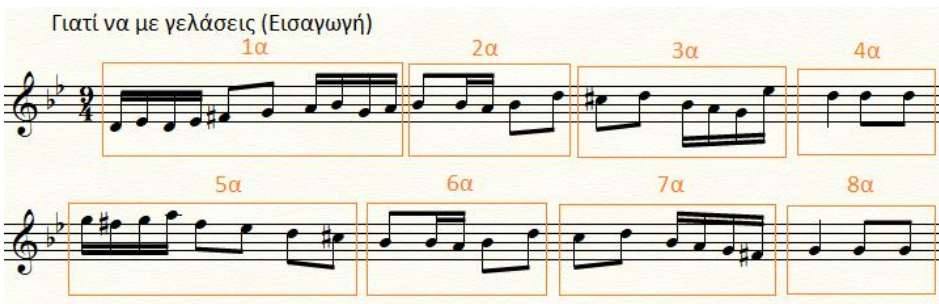
### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 1

Σε αυτό το σημείο η μελέτη επικεντρώνεται στα δεδομένα του Πίνακα 1 (βλ. υποκεφάλαιο 2.2). Συνεπώς το τροπικό περιβάλλον το οποίο θα μας απασχολήσει είναι το «Μινόρε». Οι φράσεις που τίθενται προς μελέτη σε αυτό το παράδειγμα αφορούν τα κομμάτια «Με πάντρεψες με πλούσιο» και «Γιατί να με γελάσεις». Η δομή των τραγουδιών αυτών αποτελείται ομοίως από την Εισαγωγή, το Θέμα Α και το Θέμα Β. Στις παρακάτω καταγραφές αντιπαραβάλλονται οι Εισαγωγές των κομματιών αυτών. Πιο συγκεκριμένα, τα μέρη είναι γραμμένα στον λαϊκό δρόμο Νιαβέντ και σε μέτρο 9/8 (απτάλικο). Οι καταγραφές έχουν γίνει κατά προσέγγιση από ΣΟΛ νιαβέντ.

Με πάντρεψες με πλούσιο (Εισαγωγή)



Γιατί να με γελάσεις (Εισαγωγή)



**Ρυθμολογική σύγκριση:** συγκρίνοντας τις δύο αυτές Εισαγωγές παρατηρούμε με μια πρώτη οπτική επαφή ότι ταυτίζονται σε ένα μεγάλο ποσοστό της σύστασής τους. Οι μόνες διαφορές που φαίνεται να υπάρχουν είναι στους 3 πρώτους χρόνους των μέτρων τους. Πιο συγκεκριμένα, όπως εντοπίζουμε στα μοτίβα 1 και 5 τα οποία είναι όμοια και χαρακτηρίζονται από ετερορρυθμία (χρήση διαφορετικών αξιών), η πρώτη φράση χρησιμοποιεί το σχήμα «δύο δέκατα έκτα – ένα όγδοο» το οποίο επαναλαμβάνεται τρεις

φορές. Στη δεύτερη καταγραφή, οι τρεις πρώτοι χρόνοι του απτάλικου καλύπτονται από τα σχήματα «τέσσερα δέκατα έκτα – δύο όγδοα – τέσσερα δέκατα έκτα» στο μοτίβο 1α και «τέσσερα δέκατα έκτα – δύο όγδοα – δύο όγδοα» στο μοτίβο 5α. Συνεπώς σε αυτό το σημείο του μέτρου οι δύο φράσεις διαφοροποιούνται ρυθμικά.

Όσον αφορά το υπόλοιπο εύρος των δύο Εισαγωγών, όπως φαίνεται ξεκάθαρα και στις καταγραφές η ταύτιση είναι απόλυτη καθώς τα μοτίβα 2, 3, 4, 6, 7, 8 είναι ίδια με τα αντίστοιχα 2α, 3α, 4α, 6α, 7α, και 8α της δεύτερης φράσης.

Εδώ θα πρέπει να σχολιάσουμε πως η επιλογή αυτή της «δίμετρης» Εισαγωγής όσον αφορά τα κομμάτια που γράφονται σε μέτρο 9/8 αποτελεί γενικό «κανόνα» στο υλικό το οποίο εξετάζουμε. Συνεπώς μπορούμε να πούμε πως είναι και αυτό ένα «μοτίβο» το οποίο επαναλαμβάνεται και εδραιώνεται.

Ένα ακόμη σχόλιο που θα μπορούσαμε να κάνουμε όσον αφορά την ρυθμική συγκρότηση των παραπάνω φράσεων, είναι ότι πλησιάζουν αρκετά στον εξωτερικό ρυθμό του απτάλικου. Συνεπώς η ρυθμική τους διάσταση θα λέγαμε ότι είναι αρκετά απλή χωρίς κάποια ιδιαίτερη καινοτομία.

**Μελωδική σύγκριση:** όσον αφορά τη μελωδική διαποίκιση οι δύο Εισαγωγές παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες και σε αυτό το συστατικό τους στοιχείο. Όπως φαίνεται πιο πάνω οι φράσεις είναι πανομοιότυπες με τις μόνες διαφορές να εντοπίζονται στα μοτίβα 1, 5 και 1α, 5α αντιστοίχως. Στο υπόλοιπο φάσμα τους οι δύο φράσεις είναι ίδιες κάτι που μας οδηγεί στο σχόλιο ότι η ταύτιση γίνεται σε ποσοστό 75%. Το στατιστικό αυτό στοιχείο προκύπτει από τον διαχωρισμό των μέτρων σε 4 υπομονάδες ο οποίος έχει πραγματοποιηθεί στο συγκεκριμένο παράδειγμα.

Αυτό που είναι αξιοσημείωτο είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης παραλλάσسونτας έναν μόνο παράγοντα, και συγκεκριμένα τον τρόπο με τον οποίο η μελωδία «φτάνει» στην 3<sup>η</sup> βαθμίδα (ΣΙb), δημιουργεί δυο εντελώς διαφορετικές «ατμόσφαιρες» στις Εισαγωγές αυτών των κομματιών που ηχογραφούνται με απόσταση σχεδόν ενός έτους. Όπως βλέπουμε στο μοτίβο 1, σε αυτή την περίπτωση η κίνηση με την οποία η μελωδία καταλήγει στην 3<sup>η</sup> βαθμίδα είναι καθοδική. Πιο συγκεκριμένα η μελωδία κατεβαίνει βηματικά όλη την κλίμακα από το άνω ΣΙb στο μεσαίο ΣΙb. Αντίθετα στο μοτίβο 1α η κίνηση γίνεται ανοδικά από το ΡΕ στο ΣΙb. Στα 5 και 5α η ανάπτυξη είναι καθοδική ομοίως και στις δύο Εισαγωγές.

Με μια γενική ματιά βλέπουμε επίσης, πως και οι δύο φράσεις εξελίσσονται σε τρεις από τις κύριες βαθμίδες του δρόμου δηλαδή στην 1<sup>η</sup>, στην 3<sup>η</sup> και στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα όπου ο συνθέτης πραγματοποιεί εντελής ατελής και τελικές καταλήξεις στα μοτίβα 2, 4, 8 και 2α, 4α και 8α αντίστοιχα. Η κινησιολογία αυτή βασίζεται ουσιαστικά στο άρπισμα της συγχορδίας που αναπτύσσεται στην 1<sup>η</sup> βαθμίδα δηλαδή της συγχορδίας Gm.

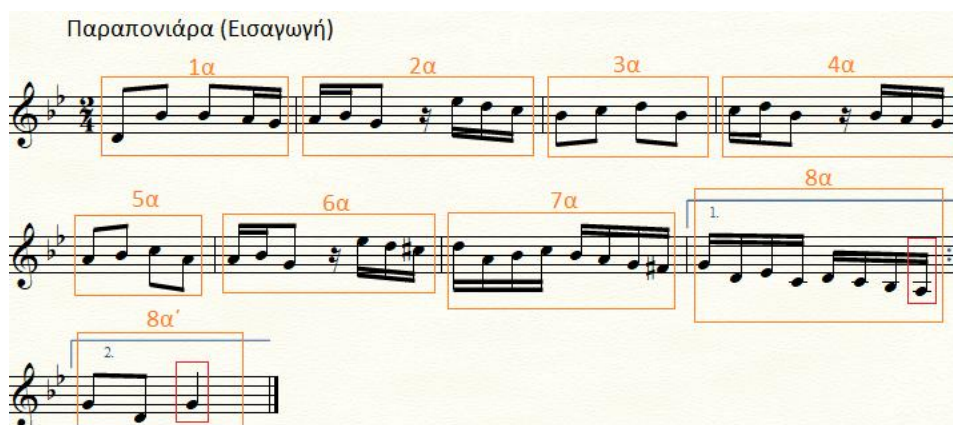
Ένα ακόμη στοιχείο το οποίο αξίζει να σχολιαστεί, είναι η κίνηση που γίνεται στα 1α και 5α. Αντιπαραβάλλοντας τις δυο αυτές υπομονάδες παρατηρούμε πως ο συνθέτης βασίζεται σε μια αντιστικτική κίνηση προς την 3<sup>η</sup> βαθμίδα. Τα δύο αυτά στοιχεία που αναφέρθηκαν είναι αρκετά εμφανή σε όλη την εργογραφία του Σκαρβέλη ο οποίος στηρίζεται πάμπολλες φορές σε κινήσεις που βασίζονται σε πρακτικές εναρμόνισης με τις οποίες ο ίδιος είναι οικείος μέσω της κιθαριστικής του δράσης, και τις χρησιμοποιεί για να «σκαρφιστεί» μελωδίες.

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 2

Στο παρακάτω παράδειγμα αντιπαραβάλλονται οι Εισαγωγές των κομματιών «Τσακπίνα» και «Παραπονιάρια». Σε αυτό το σημείο επεκτείνουμε ρυθμολογικά την έρευνά μας καθώς μελετάμε εδώ την οντότητα του δίσημου. Τα δύο αυτά τραγούδια είναι γραμμένα σε μέτρα 2/4 (χασάπικο) και τροπικά κινούνται μεταξύ φυσικού και αρμονικού μινόρε. Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως το πρώτο κομμάτι γνωρίζει μια επανεκτέλεση με τραγουδιστή τον Αντώνη Διαμαντίδη (Νταλγκά) στο οποίο ο Σκαρβέλης χρησιμοποιεί μια διαφορετική Εισαγωγή. Η εκτέλεση της οποίας η Εισαγωγή είναι καταγεγραμμένη εδώ, είναι αυτή όπου τραγουδιστής είναι ο Θάνος Κουρμέντελος. Οι καταγραφές έχουν γίνει κατά προσέγγιση από ΣΟΛ μινόρε.

Τσακπίνα (Εισαγωγή)

The image shows the musical notation for the introduction of 'Tsakpina'. It consists of two staves of music in G minor (one flat) and 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. Each measure is numbered above it. The notation includes eighth and quarter notes, with some measures containing rests. Measure 8 ends with a double bar line and a repeat sign.



**Ρυθμολογική σύγκριση:** σε αυτό το παράδειγμα η ομαδοποίηση των μοτίβων έχει γίνει ανά μέτρο. Το γεγονός αυτό είναι συνέπεια της φυσιολογίας του συγκεκριμένου ρυθμού όπου κάθε μέτρο μπορεί να είναι ένα αυτοτελές μοτίβο. Όπως φαίνεται στις παραπάνω καταγραφές τα μοτίβα 1 και 1α που αποτελούν το πρώτο μέτρο των δύο φράσεων ταυτίζονται απόλυτα ρυθμικά. Η ρυθμική τους σύσταση, αν και χαρακτηρίζονται από ετερορρυθμία είναι σχετικά απλή με το ρυθμικό σχήμα «δύο όγδοα – όγδοο – δύο δέκατα έκτα».

Στη συνέχεια προκύπτουν τα μοτίβα 2 και 2α τα οποία επίσης είναι όμοια. Η μόνη διαφορά που εντοπίζεται είναι η προσθήκη του ενός παραπάνω δεκάτου έκτου στο μοτίβο 2α το οποίο δίνει την αίσθηση του λεβάρε ενώ στο μοτίβο 2 τονίζεται πιο πολύ η άρση του δεύτερου χρόνου. Θα πρέπει να πούμε επίσης ότι το μοτίβο 2 ταυτίζεται με το μοτίβο 4, και το μοτίβο 2α ταυτίζεται ομοίως με το 4α αλλά και το 6α, ισχυροποιώντας έτσι την παρουσία τους. Επί της ουσίας λόγω του μεγάλου ποσοστού ομοιότητας θεωρούμε ότι πρόκειται για παραλλαγή του ίδιου μοτίβου και όχι για διαφορετική ρυθμική προσέγγιση.

Έπειτα έχουμε τα μοτίβα 3 και 3α τα οποία χαρακτηρίζει η ισορρυθμία (χρήση μόνο ογδών). Η συγκεκριμένη ρυθμική συγκρότηση είναι σχετικά απλή καθώς συμπίπτει με τον παλμό του μέτρου 2/4. Το μοτίβο αυτό εντοπίζεται επίσης και στα 5, 6, 7, 3α και 5α κάνοντας αισθητή την παρουσία του. Η συχνότητα εμφάνισής του μας οδηγεί στο σχόλιο ότι αποτελεί βασικό δομικό στοιχείο των δύο φράσεων.

Οι δύο φράσεις διαφοροποιούνται ρυθμικά από τα μοτίβα 6 και 6α αντιστοίχως. Το σχόλιο που πρέπει να κάνουμε εδώ είναι ότι η δεύτερη φράση φαίνεται να χρησιμοποιεί μια πυκνότερη ρυθμική προσέγγιση στην κατάληξή της. Το δεδομένο αυτό μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η δεύτερη Εισαγωγή είναι παραλλαγή της πρώτης.

Επίσης σημαντική είναι και η παρατήρηση της σχετικής ισορρυθμίας που διέπει αυτά τα δύο μουσικά θέματα. Ο ισορρυθμικός αυτός χαρακτήρας εντοπίζεται και στα μοτίβα 7α και 8α τα οποία ακολουθούν την ίδια ρυθμική συγκρότηση με το σχήμα «τέσσερα δέκατα έκτα – τέσσερα δέκατα έκτα».

**Μελωδική σύγκριση:** τα δύο αυτά θέματα παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες οι οποίες έχουν να κάνουν με την αρμονική/μελωδική τους συγκρότηση. Βλέποντας «διαγώνια» τις καταγραφές εντοπίζουμε πως και οι δύο φράσεις χρησιμοποιούν την ίδια αρμονική ακολουθία (1-3-5-1). Αυτό που τις διαφοροποιεί ελάχιστα είναι ο τρόπος μετάβασης από την μια βαθμίδα στην άλλη.

Η ουσιαστική αλλαγή έρχεται από το μέτρο 6 και μετά όπου βλέπουμε τη δεύτερη Εισαγωγή να χρησιμοποιεί μια πυκνότερη μελωδική διαποίκιση από την πρώτη και μια πιο περίτεχνη μετάβαση της μελωδίας από την 5<sup>η</sup> στην 1<sup>η</sup> βαθμίδα. Θα μπορούσε να πει κάποιος πως το κομμάτι στο συγκεκριμένο σημείο «δοκιμάζει» την τεχνική κατάρτιση του μουσικού που παίζει την μελωδία καθώς απαιτεί εκτός από την γρήγορη ταχύτητα και μια βηματική μελωδική ανάπτυξη σε δυόμιση οκτάβες μόλις σε 2 μέτρα. Ο μουσικός δηλαδή θα πρέπει να γνωρίζει σε όλη την έκταση το όργανο που χειρίζεται για να παίζει αυτό το τραγούδι. Παρά την παραλλαγή αυτή η κίνηση γίνεται ομοίως καθοδικά προς την βάση η οποία όπως εξηγούμε στην αρχή του κεφαλαίου είναι πάντα σχετική.

Πιο συγκεκριμένα όπως φαίνεται και στις καταγραφές, οι δύο φράσεις ταυτίζονται απόλυτα μελωδικά από το μέτρο 1 έως το μέτρο 5. Εδώ θα πρέπει να πούμε ότι ο Σκαρβέλης χρησιμοποιεί στο έπακρο την ευχέρεια που το δίνει το περιβάλλον μινόρε για αρμονικές μεταφορές, κάτι που φαίνεται έντονα από το μοτίβο 2 μέχρι το μοτίβο 5 αλλά και τα αντίστοιχα μοτίβα της δεύτερης φράσης. Κάτι ακόμα το οποίο αξίζει να σημειώσουμε είναι το γεγονός ότι τα μελωδικά μοτίβα 6, 7 και 8 τα οποία αποτελούν την κατάληξη της πρώτης Εισαγωγής, εμφανίζονται σε σύμπτυξη στο μοτίβο 8α.

Συγκρίνοντας λοιπόν αυτά τα δύο μέρη καταλήγουμε ότι πρόκειται για την ίδια αρμονική συγκρότηση, ρυθμικά παραλλαγμένη σε ορισμένα σημεία της δομής τους. Όσον αφορά τον προσδιορισμό της αρχικής «μελωδικής μήτρας» θα λέγαμε ότι η πρώτη Εισαγωγή δείχνει να είναι πιο κοντά στην αρχική πρόσληψη. Ο Σκαρβέλης σε αυτή την περίπτωση ανακαλεί μια μουσική «ιδέα» την οποία έχει γράψει ο ίδιος και την μετατρέπει σε μια πιο δεξιοτεχνική προσέγγιση του ίδιου αρμονικού – ρυθμικού σχήματος. Μπορούμε

να πούμε πως βλέπουμε σε αυτό το παράδειγμα και την τόσο γρήγορη εξέλιξη του ίδιου του μουσικού στον χώρο της σύνθεσης.

### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 3

Στο συγκεκριμένο παράδειγμα αντιπαραβάλλονται φράσεις των κομματιών «Όλο ψέματα μου λες» και «Που πηγαίνεις Ερηνάκι» τα οποία είναι γραμμένα επίσης σε μέτρο 2/4 (χασάπικο) και χρησιμοποιούν το τροπικό περιβάλλον του αρμονικού μινόρε. Η δομή των τραγουδιών αποτελείται ομοίως από την Εισαγωγή, το Θέμα Α και το Θέμα Β. Στο σημείο αυτό τίθενται προς μελέτη μόνο οι Εισαγωγές τους. Οι καταγραφές έχουν γίνει κατά προσέγγιση από ΣΙ μινόρε.

Όλο ψέματα μου λες (Εισαγωγή)

Που πηγαίνεις Ερηνάκι (Εισαγωγή)

**Ρυθμολογική σύγκριση:** οι δύο φράσεις που παρατίθενται παραπάνω διαφοροποιούνται κατά μεγάλο ποσοστό ρυθμικά, καθώς την πρώτη χαρακτηρίζει η ετεορρυθμία και την δεύτερη η ισορρυθμία με συχνή παρουσία του σχήματος «τέσσερα δέκατα έκτα» και στις δύο περιπτώσεις. Αν μελετήσουμε κάθε μία από τις υπομονάδες που

έχουμε σημειώσει παρατηρούμε αρχικά ότι οι δύο Εισαγωγές ξεκινούν με ένα πανομοιότυπο λεβάρε. Στη συνέχεια το μοτίβο 1 το οποίο αποτελείται από το ετερορρυθμικό σχήμα «δύο όγδοα – τέσσερα δέκατα έκτα» και εντοπίζεται και στα 2, 5 και 6, διαφοροποιείται ρυθμικά από το μοτίβο 1α το οποίο χαρακτηρίζει η ισορρυθμία (χρήση μόνο δέκατων έκτων) και είναι όμοιο με τα 3, 4, 7, 2α, 4α, 5α και 6α.

Στην πρώτη Εισαγωγή φαίνεται να κυριαρχεί το ρυθμικό σχήμα «δύο όγδοα – τέσσερα δέκατα έκτα» ενώ στη δεύτερη κυρίαρχη παρουσία κατέχει το σχήμα «τέσσερα δέκατα έκτα – τέσσερα δέκατα έκτα». Ένα άλλο μοτίβο το οποίο εντοπίζεται στη δεύτερη Εισαγωγή είναι το σχήμα «τρία δέκατα έκτα – 2 τριακοστά δεύτερα – ένα δέκατο έκτο – δύο τριακοστά δεύτερα – δύο δέκατα έκτα» το οποίο βρίσκεται στα 3α και 7α. Το συγκεκριμένο σχήμα έχει μια πρωτόγνωρη ρυθμική περιπλοκότητα σε σχέση με τα παραδείγματα τα οποία εξετάσαμε μέχρι στιγμής καθώς η παρουσία των τριακοστών δευτέρων δίνει την αίσθηση του τρίηχου.

Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως στις δύο Εισαγωγές παρουσιάζονται ομοιότητες στα ίδια σημεία των μέτρων καθώς τα μοτίβα 1 και 2 είναι όμοια με τα 5 και 6 όπως και τα μοτίβα 1α και 2α είναι όμοια με τα 5α και 6α. Επίσης το μοτίβο 3 είναι ίδιο με το μοτίβο 7 όπως και το 3α με το 7α. Πάντως και τις δύο φράσεις χαρακτηρίζει μια σχετική ρυθμική απλότητα εν γένει καθώς η σύστασή τους ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με τον παλμό του μέτρου.

**Μελωδική σύγκριση:** όσον αφορά την αρμονική τους συγκρότηση οι δύο Εισαγωγές παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες σε όλο τους το φάσμα. Εδώ θα πρέπει να πούμε πως αυτή η μελωδική μήτρα βρίσκεται και στις Εισαγωγές άλλων κομματιών όπως είναι το «Για σένα μαυρομάτα μου» του Σπύρου Περιστέρη, το οποίο γράφεται λίγο μετά από αυτά τα δύο. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στα εξής δυο συμπεράσματα. Είτε οι δύο συνθέτες επηρεάζονται ο ένας από τον άλλον μέσω της συνεργασίας τους στις δισκογραφικές εταιρίες, είτε πρόκειται για μια μελωδία την οποία «δανείζονται» και οι δύο από κάποια άλλη «οντότητα».

Όπως και νά 'χει, το μόνο σίγουρο είναι ότι οι συνθέτες εκείνη την περίοδο δεν διστάζουν να επαναλάβουν μια πετυχημένη «συνταγή» την οποία έχουν δοκιμάσει στο παρελθόν και να πειραματιστούν απάνω της δημιουργώντας μια πληθώρα παρόμοιων συνθέσεων. Ένας ακόμη παράγοντας που τους οδηγεί σε τέτοιες ενέργειες είναι και αυτός της αυξημένης ζήτησης που δημιουργεί η βιομηχανία της μουσικής όπως αναφέραμε στο

υποκεφάλαιο 1.2. Πάντως, αν το μοτίβο αυτό αποτελεί σύνθεση του Σκαρβέλη, η μετέπειτα χρήση του από έναν καλλιτέχνη του βεληνεκούς του Σπύρου Περιστέρη μας κάνει να αναλογιστούμε την σημαντική θέση που κατέχει ο συνθέτης στο μουσικό γίγνεσθαι.

Συγκρίνοντας λοιπόν τις δύο φράσεις, το πρώτο πράγμα που παρατηρούμε είναι ότι κινούνται στις ίδιες βαθμίδες και στα ίδια αρμονικά «τοπία». Αυτό που αλλάζει, είναι ο τρόπος μετάβασης από την μία βαθμίδα στην άλλη. Αρμονικά, παρατηρούμε μια κίνηση 4 – 1 – 5 – 1, που θα λέγαμε ότι είναι μια αρκετά συνηθισμένη ακολουθία όσον αφορά το περιβάλλον μινόρε. Επίσης αξιοσημείωτος είναι και ο γρήγορος αρμονικός ρυθμός που διέπει τις δύο Εισαγωγές.

Πιο συγκεκριμένα στα μοτίβα 1 και 1α πραγματοποιείται μια ατελής κατάληξη στο ΣΟΛ το οποίο όμως αρμονικά ανήκει στην συγχορδία της τέταρτης βαθμίδας (Em). Στη συνέχεια στα μοτίβα 2 και 2α πραγματοποιείται μια εντελής κατάληξη στο ΦΑ# το οποίο είναι η πέμπτη της συγχορδίας της βάσης (Bm). Στο επόμενο μέτρο και κατ' επέκταση στα μοτίβα 3 και 3α η μελωδία κινείται γύρω από την 5<sup>η</sup> βαθμίδα (ΦΑ#) οδηγώντας μοιραία στο αρμονικό τοπίο της συγχορδίας F#. Εν συνεχεία έχουμε το αναμενόμενο το οποίο είναι η εντελής κατάληξη στο αρμονικό περιβάλλον της 1<sup>ης</sup> βαθμίδας και της συγχορδίας Bm καθώς προηγείται η εμφάνιση της 5<sup>ης</sup>. Η αρμονική αυτή ακολουθία επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο στα μοτίβα 5, 6, 7, 8 αλλά και στα μοτίβα 5α, 6α, 7α και 8α.

Συνεπώς θα λέγαμε ότι οι δύο φράσεις ταυτίζονται σε μεγαλύτερο βαθμό με βάση την αρμονική – μελωδική τους σύσταση παρά την ρυθμική τους συγκρότηση. Ένα ακόμη δεδομένο το οποίο μπορούμε να εξάγουμε από τα παραπάνω παραδείγματα είναι ότι στην ρυθμική οντότητα του 2/4 σε συνδυασμό με το τροπικό περιβάλλον Μινόρε, παρατηρούμε πολλάκις το στοιχείο του γρήγορου αρμονικού ρυθμού και την χρήση αρμονικών μεταφορών σε σχετικές πάντα βαθμίδες οι οποίες πραγματοποιούνται κάποιες φορές «απροειδοποίητα» και κάποιες άλλες προετοιμάζονται περίτεχνα είτε με «τεχνητές δεσπόζουσες» είτε με μελωδικές μετατροπές.

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 4

Το τέταρτο και τελευταίο παράδειγμα της συγκεκριμένης ενότητας αλλά και ολόκληρου του υποκεφαλαίου, αφορά την Εισαγωγή των κομματιών «Πες το ναι και δε θα χάσεις» και «Απ' τον καημό μου πίνω. Οι παρακάτω καταγραφές αφορούν επίσης την μεγαλύτερη σε συχνότητα εμφάνισης ρυθμολογική – τροπική οντότητα. Το μέτρο των δύο τραγουδιών είναι 2/4 (χασάπικο) και οι καταγραφές έχουν γίνει κατά προσέγγιση από ΣΟΛ μινόρε.

Πες το ναι και δεν θα χάσεις (Εισαγωγή)

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

Απ' τον καημό μου πίνω (Εισαγωγή)

1α 2α 3α 4α

5α 6α 7α 8α

9α 10α 11α 12α

13α 14α 15α 16α

**Ρυθμολογική σύγκριση:** οι δύο αυτές φράσεις παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες στη ρυθμολογική τους οργάνωση. Με μία «πανοραμική» οπτική προσέγγιση παρατηρούμε ότι πρόκειται για δύο από τα πιο περίτεχνα παραδείγματα φράσεων από αυτά όπου έχουν τεθεί προς ανάλυση μέχρι στιγμής. Οι ομοιότητες που παρουσιάζουν αφορούν κατά κύριο

λόγο διαφορετικά σημεία των συστημάτων τους, συνεπώς θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε ως ένα δημιουργικό «κολάζ» όμοιων ρυθμικών μοτίβων.

Πιο συγκεκριμένα, τα μοτίβα 1 και 2 τα οποία χαρακτηρίζει η ισορρυθμία (χρήση μόνο ογδών) είναι όμοια με τα αντίστοιχα 1α και 2α της δεύτερης Εισαγωγής. Το ισορρυθμικό αυτό σχήμα το οποίο συμπίπτει με τον παλμό του μέτρου 2/4 εντοπίζεται επίσης και στα 5, 6 7α, 9α, 11α και 13α κάνοντας έτσι αισθητή την παρουσία του σε όλο το φάσμα των δύο Εισαγωγών.

Το επόμενο ρυθμικό μοτίβο το οποίο εντοπίζουμε είναι το 3. Αυτό το ρυθμικό σχήμα εμφανίζεται σε διάφορα σημεία των δύο συνθέσεων όπως στα 7, 10α και 12α αλλά και σε διάφορες παραλλαγές όπως στο μοτίβο 10 όπου το πρώτο μέρος αντικαθίσταται από δύο όγδοα αλλά και στα 4α και 8α όπου το πρώτο μέρος αντικαθίσταται από ένα τέταρτο. Μια ακόμη παραλλαγή θα μπορούσαμε να πούμε ότι βλέπουμε και στο μοτίβο 15α καθώς έχουμε την ίδια χρήση αξιών με μόνη διαφορά την παύση δεκάτου έκτου στην θέση του δεύτερου χρόνου όπου αντικαθίσταται από ένα δέκατο έκτο. Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε ότι το συγκεκριμένο μοτίβο το εντοπίζουμε και σε προηγούμενες φράσεις όπως στο Παράδειγμα 2 της Ενότητας Μινόρε, συνεπώς θα πρέπει να σχολιάσουμε ότι πρόκειται για ένα μοτίβο το οποίο χρησιμοποιείται επανειλημμένα στην ρυθμολογική οντότητα του 2/4 και στις συνθέσεις που αφορούν τα δεδομένα του Πίνακα 1.

Το επόμενο μοτίβο που εντοπίζουμε είναι το 4 το οποίο χαρακτηρίζει η ετερορρυθμία και ταυτίζεται ρυθμικά με το μοτίβο 8. Όπως φαίνεται και στις καταγραφές σε αυτό το σημείο οι δύο φράσεις διαφοροποιούνται αρκετά ρυθμικά. Ένα στοιχείο το οποίο αξίζει επίσης να αναφέρουμε είναι το γεγονός ότι η πρώτη φράση χρησιμοποιεί την ίδια ρυθμική συγκρότηση στα δύο πρώτα συστήματα. Συγκρίνοντας τα δύο συστήματα βλέπουμε ότι ο συνθέτης κάνει χρήση της ίδιας ακολουθίας ρυθμικών μοτίβων. Συνεπώς τα μοτίβα 1, 2, 3, 4 ταυτίζονται ρυθμικά σε ποσοστό 100% με τα αντίστοιχα μοτίβα 5, 6, 7, 8 του δεύτερου συστήματος.

Ένα σημείο στο οποίο ταυτίζονται ρυθμικά οι δύο Εισαγωγές είναι η κατάληξή τους. Όπως βλέπουμε το μοτίβο 12 ταυτίζεται απόλυτα με το μοτίβο 16α της δεύτερης φράσης. Εδώ θα πρέπει να πούμε πως οι δύο φράσεις διαφέρουν στην έκτασή τους καθώς η πρώτη αποτελείται από 12 ενώ η δεύτερη από 16 μέτρα. Όμως στην εκτέλεση του πρώτου κομματιού η Εισαγωγή παίζεται 2 φορές, έτσι οδηγούμαστε μοιραία στα 24 μέτρα.

**Μελωδική σύγκριση:** όσον αφορά την μελωδική διαποίκιληση, οι δύο Εισαγωγές διαφοροποιούνται αρκετά. Και οι δύο φράσεις χρησιμοποιούν την αρμονική ακολουθία 1 – 5 – 1 – 4 – 5 – 1. Αυτό που τις διαφοροποιεί είναι η διάρκεια όπου η μελωδία εκτυλίσσεται γύρω από κάθε βαθμίδα καθώς στη δεύτερη Εισαγωγή βλέπουμε να υπάρχει μια πιο μακροσκελή ανάπτυξη. Βέβαια το δεδομένο αυτό είναι συνέπεια και των παραπάνω μέτρων και κατ' επέκταση της μεγαλύτερης έκτασης που έχει η δεύτερη φράση.

Οι δύο Εισαγωγές ξεκινούν με τα ίδια μοτίβα. Όπως φαίνεται και στις παραπάνω καταγραφές, τα μοτίβα 1 και 2 ταυτίζονται σε ποσοστό 100%, ρυθμικά αλλά και μελωδικά με τα μοτίβα 1α και 2α της δεύτερης φράσης. Όμοια μελωδική συμπεριφορά παρατηρούμε και στις καταλήξεις των δύο Εισαγωγών, καθώς όπως βλέπουμε η πορεία της μελωδίας γίνεται ομοίως καθοδικά προς τη βάση. Στο συγκεκριμένο σημείο η μελωδική ανάπτυξη αποκτά πτωτικό χαρακτήρα καθώς πλησιάζουμε στην ολοκλήρωση του Θέματος. Το κλείσιμο γίνεται και στις δύο φράσεις με μία κίνηση 1 – 5 – 1 όπως φαίνεται στα 12 και 16α.

Ένα στοιχείο ακόμη το οποίο πρέπει να σχολιάσουμε είναι ότι οι δύο φράσεις χρησιμοποιούν παρόμοιες μελωδικές πτώσεις στις βαθμίδες όπου κινούνται όπως και παρόμοιες μελωδικές μεταφορές. Κατά κύριο λόγο πρόκειται για δύο φράσεις οι οποίες παρουσιάζουν περισσότερες ρυθμικές παρά μελωδικές ομοιότητες.

Υφολογικά θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτού του είδους η μελωδική – ρυθμική μεταχείριση που βλέπουμε στις δύο φράσεις παραπέμπει στο ρεπερτόριο της «Εστουδιαντίνας», του «αλά φράνκα» και του ελαφρού τραγουδιού. Τα στοιχεία που μας οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα είναι ο τρόπος με τον οποίο συντάσσεται η μελωδική ανάπτυξη, η αρμονικές ακολουθίες αλλά και οι ρυθμικές φράσεις που χρησιμοποιούν.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ως γενικό σχόλιο θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο ρεπερτόριο αυτό παρατηρούμε συνθέσεις με αναφορές σε διαφορετικές μουσικές παραδόσεις με τις οποίες ο Σκαρβέλης συνομιλεί, ανατρέχει και αντλεί στοιχεία είτε ως αυτούσια θέματα από άλλα κομμάτια, είτε ως αρμονικά – μελωδικά – ρυθμικά πρότυπα. Αυτό άλλωστε πριν την εποχή της πνευματικής ιδιοκτησίας ήταν όχι απλά σύνηθες αλλά θεμιτό με παραδείγματα όπως η «πριγκηπέσα»<sup>37</sup> που πλανάται ως διάσπαρτη μελωδία σε όλο τον κόσμο, ή το κομμάτι «ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» και η όλη συζήτηση γύρω από την Κάρμεν και την δίκη των ρεμπετών<sup>38</sup>.

Σε καμία περίπτωση δεν θα έπρεπε να αφήσουμε ζητήματα όπως η «αυθεντικότητα» των συνθέσεων που τίθενται προς ανάλυση ή η ηθική ορθότητα να «μολύνουν» τους σκοπούς της έρευνάς μας. Είναι όμως βασικό να κατανοήσουμε τον τρόπο σκέψης του Σκαρβέλη και το γεγονός πως στην σύνθεση και στην μουσική δεν υπάρχει παρθενογένεση. Η έμπνευση και η συνθετική δεινότητα αντανακλάν την ικανότητα του δημιουργού να ανακαλεί μουσικές του «μνήμες» και να τις ανανοηματοδοτεί σε ένα διαφορετικό, εξίσου ενδιαφέρον πλαίσιο με τόση δεξιοτεχνία. Κατ' αυτό τον τρόπο τα κομμάτια του Σκαρβέλη αποτελούν κατ' εμέ ένα δημιουργικό κολάζ όμοιων ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων. Οι συνθέσεις φαίνεται να ταυτίζονται σε μεγαλύτερο ποσοστό με βάση τη ρυθμική παρά την αρμονική – μελωδική τους συγκρότηση. Σημαντικό είναι επίσης να αναφερθεί το γεγονός ότι οι ομοιότητες εντοπίζονται κατά βάση σε ίδια θέματα αλλά και σε παρόμοια σημεία των μέτρων και των συστημάτων που τις συγκροτούν.

**Ρυθμολογικά:** οι ρυθμικές οντότητες που φαίνεται να κυριαρχούν στο εξεταζόμενο ρεπερτόριο είναι η ομάδα του 2/4 με 55 περιπτώσεις κομματιών να είναι γραμμένα σε αυτό το ρυθμικό πρότυπο και η ομάδα του 9/8 με 52 περιπτώσεις αντίστοιχα όπως φαίνεται και στους πίνακες του υποκεφαλαίου 2.2 αλλά και στο παράρτημα 1. Σε αυτές τις οντότητες η μοτιβική διάθεση του συνθέτη είναι εμφανέστατη, καθώς τα παραδείγματα από τα οποία αντλήσαμε τα μοτίβα που εξετάστηκαν στο Κεφάλαιο 3 ανήκουν

---

<sup>37</sup> Ορδουλίδης Νίκος, *Η περιπλάνηση της πριγκηπέσσας*, στο Γ. Κοκκώνης, Σ. Κοζιού (επιμ.), *Αστικές λαϊκές μουσικές*, Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας “Ο Απόλλων” Καρδίτσας-Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Καρδίτσας, 2020, σ. 185-203.

<sup>38</sup> Βλ. πρακτικά ημερίδας (*Η δίκη των ρεμπετών*, 2018).

αποκλειστικά σε αυτές τις ρυθμικές ομάδες. Έντονη παρουσία έχει και η ομάδα του τετράσημου με 25 συνθέσεις να υπάγονται σε αυτή.

Κάτι το οποίο αξίζει να σημειώσουμε είναι η αριθμητική συνέπεια η οποία φαίνεται να υπάρχει ως προς την «έκταση» των Εισαγωγών ανάλογα με τη ρυθμική ομάδα. Πιο συγκεκριμένα στις συνθέσεις οι οποίες ακολουθούν το ρυθμικό πρότυπο του 9/8 η σύνηθες επιλογή είναι η Εισαγωγή να εκτείνεται σε δύο μέτρα. Το δεδομένο αυτό είναι συνάρτηση πολλών παραγόντων όπως είναι η μακροσκελής δομή των μέτρων σε αυτό το ρυθμικό πρότυπο, η αριθμητική συνάφεια αλλά και η τεχνολογία ηχογράφησης την περίοδο αυτή<sup>39</sup>. Στα κομμάτια τα οποία είναι γραμμένα στο ρυθμικό πρότυπο του 2/4 φαίνεται να υπάρχει μια ταύτιση με τον αριθμό 8. Οι Εισαγωγές των κομματιών που ανήκουν σε αυτή τη ρυθμική ομάδα εκτείνονται συνήθως σε 8 μέτρα ή πολλαπλάσια αυτού.

Η ρυθμική συγκρότηση των συνθέσεων είναι στις περισσότερες περιπτώσεις σχετικά απλή με τα ρυθμικά μοτίβα να είναι αρκετά κοντά στις παραδόσεις του απτάλικου ή του χασάπικου. Σε πολλά παραδείγματα μοτίβων συγκροτείται ένας ισορρυθμικός χαρακτήρας με το ρυθμικό σχήμα που υπάρχει να συμπίπτει με τον παλμό του μέτρου. Λίγες είναι οι φορές όπου ο συνθέτης επιχειρεί ρυθμικές καινοτομίες και παραλλάσει το ρυθμικό μοτίβο που προτείνει ο εκάστοτε ρυθμός.

Κάτι ακόμη το οποίο αξίζει να σημειώσουμε είναι το γεγονός ότι στα παραδείγματα που αναλύθηκαν στο Κεφάλαιο 3 και αφορούν την ρυθμική ομάδα του εννεάσημου, υπάρχει ρυθμική στατικότητα στο σημείου του μέτρου όπου βρίσκεται το «τριάρυ». Συνέπεια αυτής της ενέργειας υποθέτουμε ότι αποτελούν οι χορευτικές πρακτικές που διέπουν αυτό το ρεπερτόριο. Η χορευτική διάσταση των ρυθμών μπορεί να επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τις συνθετικές και εκτελεστικές πρακτικές που συντάσσονται σε ένα λαϊκό ρεπερτοριακό σώμα.

**Μελωδικά:** ύστερα από την ανάλυση των δεδομένων του υποκεφαλαίου 2.2 και την μεθοδολογίας ομαδοποίησης που χρησιμοποιήθηκε καταλήγουμε στα εξής συμπεράσματα: η μεγαλύτερη τροπική οντότητα που υπάρχει στο ρεπερτόριο είναι αυτή του Μινόρε (56 από τα 147 κομμάτια). Ακολουθεί η οντότητα Ραστ/Ματζόρε με ένα εξίσου σημαντικό ποσοστό (49 από τα 147). Εν συνεχεία με ένα μικρότερο αλλά όχι αμελητέο ποσοστό βρίσκεται η οντότητα Ουσάκ, με 28 κομμάτια από το σύνολο το

<sup>39</sup> Εδώ αναφερόμαστε στην έκταση των δίσκων 78 στροφών όπου ο μέγιστος χρόνος που μπορεί να αποτυπωθεί είναι τα τρία λεπτά, δεδομένο που πρέπει να λάβει υπόψη του ο συνθέτης.

συνθέσεων να είναι γραμμένα σε αυτό το τροπικό περιβάλλον. Τέλος έχουμε την ενότητα Χιτζάζ – Σαμπά (βλ. Παράρτημα 1) με ένα πολύ μικρό ποσοστό (μόλις 14 συνθέσεις) να βρίσκονται σε αυτό το μόρφωμα. Οι οντότητες αυτές φαίνεται να επικοινωνούν με μεγαλύτερες «μουσικές οικουμένες» με τις οποίες ο συνθέτης βρίσκεται σε επαφή. Οι συνθέσεις του Σκαρβέλη έχουν αναφορές σε πολλές συγγενείς μουσικές παραδόσεις καθώς ο συνθέτης φαίνεται να συνομιλεί μαζί τους αντλώντας θέματα αλλά και συνθετικά πρότυπα.

Όσον αφορά την κινησιολογία και τη μελωδική διαποίκιση, οι συνθέσεις κινούνται σε μεγάλο ποσοστό βηματικά. Έντονη είναι και η χρήση εναρμονιστικών πρακτικών όπως οι αντιστικτικές κινήσεις και οι αρπισμοί συγχορδιών, στις οποίες στηρίζεται ο συνθέτης για να φτιάξει μελωδικά μοτίβα και να πραγματοποιήσει πτώσεις σε σχετικές βαθμίδες. Επίσης μεγάλο ποσοστό των μελωδικών μοτίβων υπόκεινται σε αρμονικές μεταφορές εντός των ίδιων συνθέσεων. Η χρήση αυτής της πρακτικής είναι αρκετά εμφανείς στις συνθέσεις που αφορούν τα δεδομένα των Πινάκων 1 και 3 του υποκεφαλαίου 2.2. Φαίνεται ότι τα τροπικά περιβάλλοντα Μινόρε και Ουσάκ δίνουν αρκετό χώρο στο συνθέτη για τέτοιου είδους μελωδικές συμπεριφορές.

Κάτι ακόμα το οποίο θα πρέπει να σημειώσουμε, είναι το γεγονός ότι οι οντότητες Ραστ/Ματζόρε και Μινόρε δείχνουν να αποτελούν συγγενικά τροπικά συστήματα. Κατά μεγάλο ποσοστό οι συνθέσεις αυτών των ομάδων πραγματοποιούν μετατροπές από το ένα στο άλλο. Αυτό το συνθετικό πρότυπο επαναλαμβάνεται αρκετές φορές ισχυροποιώντας την παρουσία του.

Σε μικρότερο ποσοστό φαίνεται να επικοινωνούν και τα τροπικά μορφώματα Ουσάκ και Σαμπά. Σε κάποιες περιπτώσεις κομματιών του Πίνακα 3 το Σαμπά χρησιμοποιείται ως «γύρισμα» σε ένα διαφορετικό θέμα. Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε βέβαια ότι οι δύο περιπτώσεις μετατροπών που αναφέρθηκαν πιο πάνω εξηγούνται με βάση την τροπική θεωρία των λαϊκών δρόμων αλλά και του μακάμ σε κάποιο βαθμό. Εξαιρετικά ενδιαφέροντα είναι η περίπτωση του κομματιού «Ψεύτρα» το οποίο πραγματοποιεί μετατροπή από το Νικρίζ στο Σαμπά στη βάση του, έπειτα γίνεται μια κίνηση Σεγκιά στην τρίτη βαθμίδα και κλείνει με επιστροφή στο Νικρίζ. Το κομμάτι αυτό είναι το μοναδικό το οποίο έχουμε εντοπίσει με τόση αρμονική κινητικότητα και αποτελεί ιδιόζουσα περίπτωση.

Στο περιβάλλον Ουσάκ οι συνθέσεις κινούνται κατά κανόνα στις βαθμίδες 1, 4 και 5. Η πορεία της μελωδίας είναι συνήθως ανοδική – καθοδική και η μελωδία μπορεί να κινείται σε διαφορετικές οκτάβες σε κάθε στροφή του τραγουδιού. Το δεδομένο αυτό καθιστά τον συχνοτικό ορισμό της βάσης σχεδόν αδύνατο σε ορισμένες περιπτώσεις όπως σχολιάσαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια. Ένα ακόμη δεδομένο το οποίο αξίζει να σημειώσουμε είναι ότι ο Σκαρβέλης μιμείται τις κινούμενες βαθμίδες που υπάρχουν στο περιβάλλον ουσάκ και τη μαλακή συμπεριφορά με χρωματικές κινήσεις. Οι κινήσεις αυτές γίνονται συνήθως καθοδικά προς τις βαθμίδες 1 και 5 όπου πραγματοποιούνται ατελής, εντελής και τελικές πτώσεις.

Σε κάθε περίπτωση ο Σκαρβέλης φαίνεται να γνωρίζει σε μεγάλο βαθμό, μέσω τις πρακτικής τριβής με το ρεπερτόριο, τα τροπικά μορφώματα τα οποία μεταχειρίζεται στο συνθετικό του έργο. Αν λάβουμε υπόψη ότι ήταν αγράμματος όπως πολλές πηγές τον θέλουν, και το γεγονός ότι οι συγκυρίες τον φέρανε να κάνει το γύρω της Μεσογείου χωρίς να έχει μόνιμη κατοικία και οικονομική ευχέρεια για μεγάλο διάστημα της ζωής του, για να καταλήξει εν τέλει στην Αθήνα και να καταφέρει μέσα σε δυόμιση δεκαετίες να δημιουργήσει ένα τόσο μεγάλο όγκο τραγουδιών και να καταλάβει σημαντικές θέσεις και διακρίσεις, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι πρόκειται για μία πολυμήχανη, εύστροφη και εργατική μουσική φυσιογνωμία.

Κομβικό σημείο της καριέρας του αποτελούν και οι συνεργασίες με τον Μάρκο Βαμβακάρη και τους μουσικούς της «Σμυρναϊκής σχολής» από τους οποίους ο συνθέτης επηρεάζεται συνθετικά και υφολογικά. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι Σκαρβέλης πατάει με το ένα πόδι στο Σμυρναϊκό και με το άλλο στο Πειραιώτικο ρεμπέτικο και αποτελεί τον συνδυαστικό κρίκο των δύο αυτών ρεπερτοριακών μορφωμάτων.

Ο μεγάλος αριθμός των συνθέσεων που δημιούργησε σε συνάρτηση με το μικρό διάστημα δράσης του, και η γενικότερα πολυτάραχη και πολυπόθητη μουσική του πορεία, τον καθιστούν ως έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες του αστικού λαϊκού τραγουδιού στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Απόδειξη αυτού του συλλογισμού αποτελεί το γεγονός ότι τα περισσότερα τραγούδια του παίζονται ακόμη και σήμερα και αποτελούν βασικό δομικό στοιχείο της σύγχρονης ρεμπέτικης σκηνής. Άλλωστε ο πιο αντικειμενικός και χειροπιαστός κριτής όλων των πραγμάτων είναι η διαχρονική πορεία τους και το στίγμα που αφήνουν στο πέρασμα των χρόνων.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Anastasios M. Tamis, "Greek migration and settlement in South America", in K. Loukeris, & K. Petrakis (eds), *The roads of the Greeks*, Polaris Publishing, Athens, 2009.

D. Michael, "Tsitsanis and the birth of the “new” laiko tragoudi", *Modern Greek Studies* (Australia and New Zealand), προσβάσιμο στο:  
<https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/MGST/article/view/6545/7192>.

Gountlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001.

Papanikolaou Dimitris, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, Legenda, Oxford, 2007.

Pennanen Risto Pekka, Commercial recordings and source criticism in music research: some methodological views, προσβάσιμο στο:  
[https://www.academia.edu/6307393/Commercial\\_Recordings\\_and\\_Source\\_Criticism\\_in\\_Music\\_Research\\_Some\\_Methodological\\_Views](https://www.academia.edu/6307393/Commercial_Recordings_and_Source_Criticism_in_Music_Research_Some_Methodological_Views).

Αθανασίου Ιωάννης, *Η λαϊκή κιθάρα και η αρμονία στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική των 78 στροφών μέσα από το δισκογραφικό έργο του Κώστα Σκαρβέλη (1927 - 1941)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Πτυχιακή εργασία, Άρτα, 2016.

Ανδρίκος Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι, Σχεδιάσμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*, Τόπος, Αθήνα, 2018.

Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου - Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagottobooks και ΤΛΠΜ, Αθήνα 2007.

Βερέμης Θ. & Κολιόπουλος Ι., *Ελλάς, Η σύγχρονη συνέχεια, από το 1821 μέχρι σήμερα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2006.

Βλησίδης Κώστας, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929 – 1959)*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2018.

Βλησίδης Κώστας, *Όψεις του ρεμπέτικου*, Εικοστού πρώτου, Αθήνα, 2004.

Δαλιανούδη Ρενάτα, «Η ανάδειξη αστικών λαϊκών μουσικών στον 20<sup>ο</sup> αιώνα: fado, tango, flamenco, jazz, ρεμπέτικο. Ιστορικό, πολιτικό και μουσικό πλαίσιο», στον τόμο αφιέρωμα στον Καθηγητή Γεώργιο Αμαργιανάκη, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2013.

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

Ζαριάς Γιάννης, *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2013.

*Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου Νομική Σχολή Εθνικού & Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Πρακτικά της ημερίδας που έλαβε χώρα την Πέμπτη 14 Απριλίου 2016, ώρα 9.00 - 16.00 στο αμφιθέατρο Δρακόπουλου του Πανεπιστημίου Αθηνών, 2018.

Κ. Βεργόπουλος «Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι», *Αυγή* (25-12-1974).

Καλογερόπουλος Τάκης, «Σκαρβέλης Κων/νος» στο *Λεξικό της ελληνικής μουσικής, Από τον Ορφέα έως σήμερα*, Τόμος 5 Πασ - Σ, Εκδόσεις Γιαλλέλη, 1998.

Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη η μουσική ζωή 1900-1922*, επιμ. Διονυσόπουλος Νίκος, MusicCorner&Τήνελλα, Αθήνα 2002.

Κοκκώνης Γεώργιος, *Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας*, αδημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 25-27 Μαΐου, 2005.

Κοκκώνης Γεώργιος, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα, 2017.

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Τόμος Β', Εκδόσεις Κατάρτι, 2003.

Κούνας Σπήλιος, *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι του Ελλαδικού Χώρου κατά την Περίοδο των Πρώιμων Ηχογραφήσεων Υφολογία, Τροπικότητες, Επιτέλεση*, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Διδακτορική διατριβή, Μυτιλήνη, 2019.

Κουρούσης Σταύρος, *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι, Η ιστορία και η εξέλιξη του μπουζουκιού και οι πρώτες του ηχογραφήσεις (1926-1932)*, Orpheum Phonograph, Αθήνα, 2013.

Μακρύς Διονύσης, *Όψεις της συγχорδιακής διαχείρισης στο αστικό λαϊκό τραγούδι τη δεκαετία του 1930 (Η περίπτωση του Κώστα Σκαρβέλη)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Πτυχιακή εργασία, Άρτα, 2013.

Μπαγιόκας Γρηγόρης, *Το ρεμπέτικο στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931 – 40*, Τμήμα Ψυχολογίας Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 2008.

Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαούτο, Τροπικότητα & Εναρμόνιση*, Εκδόσεις Πριγκιπέσσα, Θεσσαλονίκη, 2013.

Ορδουλίδης Νίκος, *Αθήνα: Ταταυλιανό / New York: Beykos*, στο «Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις». Ετήσιο Συνέδριο Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, 1-2 Δεκεμβρίου 2017 (υπό δημοσίευση).

Ορδουλίδης Νίκος, Η περιπλάνηση της πριγκιπέσσας, στο Γ. Κοκκώνης, Σ. Κοζιού (επιμ.), *Αστικές λαϊκές μουσικές, Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας “Ο Απόλλων” Καρδίτσας-Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Καρδίτσας*, 2020, σ. 185-203.

Ορδουλίδης Νίκος, *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω – Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;*, Fagottobooks, Αθήνα, 2017.

Παγιάτης Χαράλαμπος, *Οι λαϊκοί δρόμοι*, Fagottobooks, Αθήνα, 1992.

Παπαγεωργίου Γιάννης, *Κώστας Σκαρβέλης: καταγραφή και ανάλυση του έργου του*, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Διπλωματική Εργασία, Θεσσαλονίκη, 2017.

Παπαϊωάννου Γιάννης, *Ντόμπρα και σταράτα*, Χατζηδουλής Κώστας, Αυτοβιογραφία, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα, 2006.

Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 1991.

Σινόπουλος Σωκράτης, *Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής*, στο Μουσική (και) θεωρία τα κείμενα, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2010.

Σισσαμπέρης Ιωάννης, *Το «μαύρο» τραγούδι της δεκαετίας του '50: η περίπτωση του Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2017.

Σφέτας Σπυρίδων, *Εισαγωγή στη Βαλκανική ιστορία*, τόμος Β, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2011.

Σχορέλης Τάσος, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, Τόμος Γ, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 1978.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

**ΠΙΝΑΚΑΣ 4 – ΕΝΟΤΗΤΑ ΧΙΤΖΑΖ - ΣΑΜΠΑ**

| A/A | ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ          | ΡΥΘΜΙΚΗ ΟΜΑΔΑ |
|-----|---------------------------|---------------|
| 1   | Κακιά γειτόνισσα          | 4/4           |
| 2   | Μ' αυτά τα μάτια          | 4/4           |
| 3   | Μαρκοπουλιώτισσα          | 4/4           |
| 4   | Το καπελάκι σου στραβά    | 4/4           |
| 5   | Ψαράδες                   | 4/4           |
| 6   | Δυο Πειραιώτες μια βραδιά | 9/8           |
| 7   | Ο Βορονώφ                 | 9/8           |
| 8   | Ταμπουριώτισσα            | 9/8           |
| 9   | Μπάλος                    | 2/4           |
| 10  | Αγορά (μες την αγορά)     | 2/4           |
| 11  | Δεν τον θέλω μάνα         | 2/4           |
| 12  | Ο Μπεκρής                 | 2/4           |
| 13  | Τα μαύρα μάτια            | 7/8           |
| 14  | Το μωρό (μανές)           | -             |

Όπως αναφέραμε και στο υποκεφάλαιο 2.1, τα κομμάτια αυτού του πίνακα δεν θα τεθούν προς ανάλυση καθώς ο αριθμός τους είναι πολύ μικρός για να εννοήσουμε κάποια οντότητα. Εδώ θα ήθελα να κάνω ξεκάθαρο ότι η ομαδοποίηση αυτή δεν έγκειται σε καμία περίπτωση σε μορφολογικά, τροπικά ή υφολογικά κριτήρια. Η παράθεση των κομματιών αυτών σε έναν ξεχωριστό πίνακα έγινε μόνο για λόγους καταγραφής και έρευνας. Έτσι, οι συγκεκριμένοι πίνακες εκτός από την παρούσα εργασία ευελπιστώ να βοηθήσουν και κάποια μελλοντική μελέτη ανατρέχοντας σε αυτούς. Αν θα μπορούσε να γίνει κάποιο σχόλιο για την ενότητα αυτή θα ήταν το γεγονός ότι φαίνεται να υπάρχει μια σχετική ομοιότητα του σαμπά με το ουσάκ και να είναι δυο συγκοινωνούντα τροπικά περιβάλλοντα τα οποία δανείζονται ιδέες το ένα από το άλλο. Μάλιστα πολλά από τα κομμάτια του πίνακα 3 χρησιμοποιούν το σαμπά ως «γύρισμα» (βλέπε το κομμάτι «με το παλιό σακάκι» ή το «μη μου λες να παντρευτώ»). Αυτό άλλωστε εξηγείται και θεωρητικά καθώς στην τροπική θεωρία το ουσάκ υπάρχει μέσα στο σαμπά.