



Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ



**ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ &
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΣΚΛΑΒΕΝΙΤΗ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ

ΘΕΜΑ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΤΣΙΤΣΑΝΗ

Στίχος, Ορχήστρα, Ρυθμός, Μελωδία

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΑΤΣΟΥΡΑΣ ΣΩΤΗΡΙΟΣ



ΑΡΤΑ 2008

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ

**ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ &
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΣΚΛΑΒΕΝΙΤΗ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ

ΘΕΜΑ:

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΤΣΙΤΣΑΝΗ

Στίχος, Ορχήστρα, Ρυθμός, Μελωδία

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΑΤΣΟΥΡΑΣ ΣΩΤΗΡΙΟΣ

Άρτα 2008

Περιεχόμενα

1.	Πρόλογος	5
2.	Εισαγωγή.....	6
3.	Σύντομη αναφορά στη μουσική και τις ορχήστρες πριν από τον Β. Τσιτσάνη (1830-1936).....	8
3.1	Για τα δημοτικά τραγούδια.....	8
3.2	Για τη Βυζαντινή μουσική	10
3.3	Για τη λόγια μουσική.....	11
3.4	Για την επτανησιακή - αθηναϊκή καντάδα. Το αθηναϊκό τραγούδι και ο Αττίκ.....	12
3.4.1	Η περίπτωση του Αττίκ (1885-1944).....	13
3.5	Για το σμυρναϊκό τραγούδι.....	14
4.	Η τετράδα του Πειραιά. Ο Μάρκος και το πειραιώτικο ρεμπέτικο	16
5.	Η μουσική παιδεία του Τσιτσάνη στα Τρίκαλα.....	18
6.	Περίοδοι δημιουργίας	23
7.	Ο στίχος.....	25
7.1	Μορφολογικά στοιχεία του στίχου.....	27
7.1.1	Μέτρα.....	27
7.1.2	Στροφές και στίχοι	27
7.1.3	Εκφραστικά μέσα	28
7.1.3.1	Το στοιχείο της επανάληψης.....	29
7.1.3.2	Η χρήση των επιθέτων	34
7.1.3.3	Ομοιοκαταληξία.....	36
7.1.4	Άλλα εκφραστικά μέσα και σχήματα λόγου.....	39
7.1.4.1	Σχετικά με τη θέση των λέξεων	39
7.1.4.2	Σχετικά με την πληρότητα του λόγου	40
7.1.4.3	Σχετικά με τη σημασία των λέξεων:	41
7.2	Θεματολογία των τραγουδιών του Β. Τσιτσάνη	43
7.2.1	Ο Έρωτας και η γυναίκα	43
7.2.2	Τραγούδια του ονείρου και της φαντασίας. Ανατολίτικα κι εξωτικά.....	46
7.2.3	Κοινωνικά τραγούδια. Τραγούδια διαμαρτυρίας	48
7.2.4	Τραγούδια της φυλακής.....	51
7.2.5	Τραγούδια της ξενιτιάς.....	52
7.2.6	Χασικλίδικα τραγούδια.....	53

7.2.7	<i>Τραγούδια με αναφορές σε γεγονότα, πρόσωπα και τόπους</i>	55
8.	Τα όργανα. Σύνθεση ορχήστρας	60
8.1	<i>Προπολεμική περίοδος (1936-1940)</i>	60
8.2	<i>Πρώτη μεταπολεμική περίοδος (1946-1956)</i>	62
8.3	<i>Δεύτερη μεταπολεμική περίοδος (1957-1973)</i>	64
8.4	<i>Μεταπολιτευτική περίοδος (1974-1983)</i>	65
9.	Ο ρυθμός	66
9.1	<i>Προπολεμική περίοδος (1936-1940)</i>	66
9.2	<i>Πρώτη μεταπολεμική περίοδος (1946-1956)</i>	69
9.3	<i>Δεύτερη μεταπολεμική περίοδος (1957-1973)</i>	74
9.4	<i>Μεταπολιτευτική περίοδος (1974-1983)</i>	78
10.	Η μελωδία, οι δρόμοι και η αρμονία	80
10.1	<i>Προπολεμική περίοδος (1936-1940)</i>	82
10.2	<i>Πρώτη μεταπολεμική περίοδος (1946-1956)</i>	91
10.3	<i>Δεύτερη μεταπολεμική περίοδος (1957-1973)</i>	96
10.4	<i>Μεταπολιτευτική περίοδος (1974-1983)</i>	97
11.	Επίλογος	98
	Βιβλιογραφία - Αρθρογραφία	100
	Επίμετρο	Error! Bookmark not defined.

1. Πρόλογος

Όταν άρχισα να εργάζομαι πάνω στην ιδέα μιας πτυχιακής εργασίας γύρω από το έργο του Βασίλη Τσιτσάνη, δεν πίστευα ότι θα έφθανα να ανακαλύψω τόσο σημαντικές πτυχές του λαϊκού αυτού δημιουργού. Η εκπόνηση αυτής της εργασίας, θεωρώ, πλέον, πως είναι ένα μεγάλο κομμάτι της γνώσης που απέκτησα ως σπουδαστής.

Γνωρίζω καλά, ότι τίποτα δεν θα είχα καταφέρει αν δεν είχα τη βοήθεια κάποιων πολύ σημαντικών προσώπων. Για αυτό το λόγο, θέλω στις λίγες αυτές γραμμές να τους ευχαριστήσω.

Πρωτίστως, θέλω να ευχαριστήσω τον κ. Σωτήρη Κατσούρα, γιατί ως επόπτης καθηγητής αυτής της εργασίας, υπήρξε πολύτιμος σύμβουλος με συνεχή και καταλυτική παρουσία στην πρόοδο των προσπαθειών μου.

Θέλω, επίσης, να ευχαριστήσω όλο το εκπαιδευτικό προσωπικό του τμήματος, για τον πλούτο των γνώσεων που μου προσέφεραν ως σπουδαστή, αλλά και για τον τρόπο σκέψης που μου μετέδωσαν ως άνθρωπο. Και τα δύο, υπήρξαν στοιχεία απαραίτητα στη προσπάθειά μου πάνω στο κείμενο που ακολουθεί.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω το κοντινό οικογενειακό μου περιβάλλον για την αδιάκοπη ψυχολογική στήριξη που απαιτείται για μια τέτοια προσπάθεια.

2. Εισαγωγή

Το έργο όλων των σημαντικών δημιουργών του λαϊκού μας τραγουδιού έχει πάρει τη θέση του στο σώμα της ελληνικής παράδοσης. Σε αυτό, συντέθηκε τα μέγιστα, η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού μετά το 1980. Πολλοί και αξιόλογοι ερευνητές προσπάθησαν τότε, να ορθώσουν έναν επιστημονικό λόγο σχετικά με τη γέννηση του ρεμπέτικου τραγουδιού και την εξέλιξή του. Το γεγονός αυτό επέφερε καρπούς, καθώς, τα τελευταία 25 χρόνια έγιναν συντονισμένες προσπάθειες για τη μελέτη και αξιολόγηση του έργου των λαϊκών δημιουργών. Πρωτίστως, εμπλουτίστηκε η εικόνα που έχουμε για το μέγεθος του έργου αυτού, με την οργάνωση και καταγραφή του υλικού που υπήρχε σε κρατικά και ιδιωτικά αρχεία δισκογραφίας.

Αυτή η έρευνα, αφορά μια από τις σημαντικότερες μορφές της ελληνικής λαϊκής μουσικής, τον Βασίλη Τσιτσάνη. Το μέγεθος του ονόματος του Τσιτσάνη δεν απαιτεί πολλά σχόλια, διότι ο ίδιος αναγνωρίστηκε όσο κανείς άλλος από το ευρύτερο κοινό, όσο ήταν στη ζωή. Στα περίπου 50 χρόνια με αδιάκοπη παρουσία στη δισκογραφία αλλά και στο νυχτερινό πάλκο, απέσπασε τις καλύτερες κριτικές από τα σημαντικότερα ονόματα, όλου του καλλιτεχνικού χώρου. Αποκορύφωμα, η κρίση του ζωγράφου Γιάννη Τσαρούχη, ότι *ο Τσιτσάνης είναι η μόνη απόδειξη πως έχουμε πολιτισμό*¹.

Μια προσωπικότητα με την ακτινοβολία του Τσιτσάνη, δεν μπορούσε παρά να προκαλέσει το μέγιστο ενδιαφέρον των ερευνητών του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού. Το έργο του Τσιτσάνη ερευνήθηκε όσο κανενός άλλου λαϊκού δημιουργού και αυτό το αποδεικνύουν τα σχετικά συγγράμματα που έχουν εκδοθεί. Ο αριθμός των συγγραμμάτων αυτών είναι πολλαπλάσιος εκείνων που αφορούν άλλους δημιουργούς. Οι συγγραφείς τους, επιχείρησαν να ρίξουν φως στα σημεία εκείνα που θεώρησαν ενδιαφέροντα και άξια έρευνας.

Ένα θεμελιακό ζήτημα, αυτό της καταγραφής των τραγουδιών του Τσιτσάνη, έχει φθάσει στις μέρες μας σε πολύ καλύτερη μορφή απ' ότι στο παρελθόν. Η πληρέστερη καταγραφή, έγινε από τον Θεόφιλο Αναστασίου και περιέχει 546 τίτλους τραγουδιών.² Η καταγραφή αυτή, θα είναι και ο απαιτούμενος χάρτης των τραγουδιών για την παρούσα έρευνα.

Εκτός, όμως, από τα θέματα καταγραφής υπάρχουν πεδία έρευνας στο έργο του Τσιτσάνη, τα οποία δεν έχουν ακόμη προσεγγιστεί από τον ερευνητικό τομέα. Αποτέλεσμα αυτών των άγνωστων πτυχών, είναι η σύγχυση που επικρατεί για σημαντικά θέματα που αφορούν το έργο του Τσιτσάνη.

Σκοπός αυτής της έρευνας είναι να ανοίξει καινούρια πεδία έρευνας και να προσεγγίσει θέματα που θα προσθέσουν νέα δεδομένα στην εικόνα του δημιουργού Τσιτσάνη.

Έτσι, επιδιώκουμε μια ανάλυση του έργου του, που αρχίζει από τα παιδικά του χρόνια και φθάνει μέχρι το θάνατό του. Η ανάλυση αυτή βοηθά να προβληθεί το παλιό και το καινούριο μέσα από το έργο του. Τί, δηλαδή, προϋπήρχε στη λαϊκή μουσική και τί έφερε ο Τσιτσάνης με τα τραγούδια του. Παράλληλα, εξετάζουμε και τις τεχνικές που χρησιμοποίησε ώστε να παράγει κάτι, που, πιθανόν, να θεωρείται νεωτεριστικό.

Ωστόσο, για να κατανοήσουμε το καινούριο πρέπει να γνωρίζουμε το παλιό. Γι αυτό πριν αναφέρουμε οτιδήποτε, θα κάνουμε μια ιστορική αναδρομή στο μουσικό

¹ Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος (β' έκδοση), Αθήνα 1979, σ.259

² Θ. Αναστασίου, *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004

παρελθόν του ελληνικού χώρου. Η ιστορική αναδρομή αυτή ξεκινά από το 1830 και την ίδρυση του ελληνικού κράτους και φθάνει εκατό χρόνια αργότερα στην τετράδα του Πειραιά και την ορχήστρα με μουτζουκομπαλαμάδες.

Η ανίχνευση των καλλιτεχνικών «καταβολών» αλλά και της μουσικής παιδείας του Τσιτσάνη, στρέφει αναπόφευκτα την έρευνα στα παιδικά του χρόνια, στα Τρίκαλα. Εκεί αναζητούμε τα πρωτογενή ερεθίσματα που οδήγησαν το συνθέτη αφενός στην ενασχόλησή του με τη μουσική και αφετέρου, σε ότι ο ίδιος δημιούργησε, στο προσωπικό του συνθετικό στυλ.

Η προσπάθεια να αποδώσουμε στον Τσιτσάνη μόνο όσα του αναλογούν, προϋποθέτει την ανάλυση του έργου του. Η ανάλυση μας, ξεκινά από τα κείμενα των τραγουδιών στα οποία βρίσκονται απαντήσεις σε πολλά ερωτήματα. Η πλειονότητα του μουσικού κόσμου, για παράδειγμα, θεωρεί τον Τσιτσάνη «εξευγενιστή» του ρεμπέτικου τραγουδιού. Πώς μπορούμε, όμως, να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο αν δεν εντυπήσουμε στο λόγο που απηύθυνε με τα τραγούδια του; Έτσι, εκτός από τη μορφολογική, γλωσσολογική και λογοτεχνική ανάλυση του στίχου, επιχειρούμε και τη θεματολογική κατάταξη των τραγουδιών, η οποία απουσιάζει από το πλήθος των συγγραμμάτων για τον Τσιτσάνη.

Η όποια καινοτομία, όμως, αφορά το σύνολο των τραγουδιών και όχι μόνο το στίχο του. Έτσι, αναλύουμε αντίστοιχα, την ορχήστρα, το ρυθμικό αλλά και το μελωδικό στοιχείο των τραγουδιών. Κάθε άξονας ανάλυσης, δίνει απαντήσεις σε αντίστοιχα ερωτήματα.

Στην ανάλυση των οργάνων που στελεχώνουν την ορχήστρα του Τσιτσάνη αναζητούμε πληροφορίες για το γενετικό υλικό της λαϊκής ορχήστρας, που επικράτησε πριν και μετά το τέλος του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Ομοίως, επιβάλλεται η ρυθμολογική ανάλυση, γιατί στους ρυθμούς και την εκτέλεσή τους, απεικονίζεται ένα μεγάλο κομμάτι της μουσικής δημιουργίας αλλά και της εξέλιξης μουσικολογικών στοιχείων.

Τέλος, το σύνολο της έρευνας αυτής ολοκληρώνεται με την ανάλυση των μελωδικών κινήσεων και της χρήσης των λαϊκών δρόμων. Πρόκειται για ένα πεδίο, στο οποίο επικρατεί σύγχυση, σχετικά με τις αρχές, στις οποίες δομήθηκε η μουσική του Τσιτσάνη (κλίμακες της δυτικής μουσικής-τροπική μουσική). Για την ανάγκη της κατανόησης των μουσικών φαινομένων, συστήσαμε μια σειρά από μεταγραφές-παρτιτούρες τραγουδιών που παραθέτονται στο σχετικό κεφάλαιο.

3. Σύντομη αναφορά στη μουσική και τις ορχήστρες πριν από τον Β. Τσιτσάνη (1830-1936).

Εισαγωγικά

Προσπαθώντας να αναλύσουμε το προφίλ του δημιουργού¹ Τσιτσάνη, όσον αφορά το κομμάτι εκείνο που διαχωρίζει μια πρωτογενής έμπνευση από κάτι άλλο σαφώς επηρεασμένο, είναι απαραίτητο να ανατρέξουμε στο άμεσο παρελθόν της μουσικής του. Τα είδη της μουσικής που θα αναφέρουμε, λειτουργούν, σύμφωνα με πολλούς ερευνητές του ρεμπέτικου, καταλυτικά πάνω στη συνθετική φόρμα του Β. Τσιτσάνη. Μπορούμε, ωστόσο, να διευρύνουμε το στόχο αυτής της αναφοράς, καθώς θα συναντήσουμε όλα εκείνα τα στοιχεία που επηρέασαν, γενικότερα, τη μορφή του ρεμπέτικου τραγουδιού. Ουσιαστικά, μέσω αυτής της διαδικασίας, αναζητούμε τα συστατικά της γέννησης του νέου είδους (κλασικό ρεμπέτικο), από τη μελέτη των οποίων προκύπτουν γόνιμα συμπεράσματα για τη διαδικασία της ανάλυσης του έργου του Β. Τσιτσάνη.

Ωστόσο, δεν πρέπει, οτιδήποτε αναφέρεται ως πρόγονος του νέου είδους, να εννοείται και πρόγονος του Τσιτσάνη. Χρειάζεται κριτική στάση των όσων λέγονται και γράφονται κατά καιρούς για το θέμα αυτό. Πολλές από τις απόψεις για τη σχέση του Τσιτσάνη με τη μουσική, γενικότερα, που προϋπήρχε εκείνου, είναι μεταξύ τους αντιθετικές.

Έχοντας δεδομένο το -κοινώς- λεγόμενο, ότι, δηλαδή, στην τέχνη δεν υπάρχει παρθενογένεση, δικαίως αναζητήθηκαν και αναζητούνται πληροφορίες για το γενετικό υλικό του ρεμπέτικου στα χρόνια πριν από την εμφάνισή του. Η σύνδεση αυτή, έχει φθάσει μέχρι τα αρχαϊκά χρόνια. Εμείς, θα επιμείνουμε σε μια πολύ συγκεκριμένη χρονική περίοδο (1830-1936), γιατί αυτά που έχει να μας πει, είναι και πολύ περισσότερα αλλά και σαφώς πιο αξιόπιστα από εκείνα που χάνονται στο βάθος των αιώνων. Το χρονικό όριο, δηλαδή, έχει αφετηρία, την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους (1830) και τέρμα, την εμφάνιση του Τσιτσάνη στη δισκογραφία (1936).

Στη διάρκεια αυτών των εκατό χρόνων ζυμώνεται στα μεγάλα αστικά κέντρα το ρεμπέτικο τραγούδι. Έτσι, θα επιδιώξουμε να εντοπίσουμε τα διαφορετικά ύφη της μουσικής που κυριαρχούν τότε στον ελλαδικό χώρο και τα παράλια της Μ. Ασίας και άμεσα ή έμμεσα τροφοδοτούν με στοιχεία το ρεμπέτικο τραγούδι. Θα μιλήσουμε πρώτα για το δημοτικό τραγούδι. Θα αναφερθούμε αντίστοιχα, στην έντεχνη (κλασική) μουσική αλλά και το βυζαντινό μέλος. Έπειτα, θα αναφερθούμε στη μουσική της Σμύρνης και της Πόλης εκείνης της περιόδου. Θα μας απασχολήσουν οι Εστουδιαντίνες αλλά και το ευρύτερο σμυρναϊκό ύφος. Ακόμη, η λόγια μουσική και η αθηναϊκή και επτανησιακή καντάδα.

3.1 Για τα δημοτικά τραγούδια

Τα πρώτα δημοτικά τραγούδια θεωρούνται τα ακριτικά τραγούδια (9ος-11ος αιώνας), που ανήκουν στη εποχή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, και οι παραλογές, τραγούδια της ίδιας εποχής με αφετηρία το εσωτερικό της Μ. Ασίας. Τα μεν πρώτα, περιγράφουν τη ζωή των αγωνιστών ακριτών στα σύνορα του Βυζαντίου, τα δε, είναι διηγηματικού χαρακτήρα και αφηγούνται κοινωνικά γεγονότα, ενέχοντας έντονα φανταστικά στοιχεία. Τα υπόλοιπα είναι τραγούδια της καθημερινής ζωής.

¹ Με τη λέξη αυτή αναφερόμαστε στο Β. Τσιτσάνη, προσπαθώντας να συμπεριλάβουμε όλες τις ιδιότητές του: συνθέτης, στιχουργός, ενορχηστρωτής, μουσικός (οργανοπαίκτης) και τραγουδιστής.

Μετά την κατάληψη της Πόλης από τους Τούρκους και την κατάρρευση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, το σημαντικότερο μέρος του δημοτικού τραγουδιού αποτελούν τα κλέφτικα τραγούδια. Με την έναρξη του αγώνα στα τραγούδια υπάρχει έντονο το ηρωικό στοιχείο. Οι περισσότεροι, δε, μελετητές οριοθετούν τη λήξη της δημιουργικής περιόδου του δημοτικού στην ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους (1830), όταν, δηλαδή, τελειώνουν οι αγώνες των ελλήνων για την κατάκτηση της ελευθερίας τους. Ο Γ. Βουρνάς, για παράδειγμα, ισχυρίζεται ότι: «Σήμερα με τον όρο δημοτικό τραγούδι εννοούμε όλα τα τραγούδια που έχουν γίνει κυρίως ως την Επανάσταση του 21 - ακριτικό και κλέφτικο ενώ με τον όρο λαϊκό τραγούδι εννοούμε όλα τα νεότερα...».¹

Το σημείο αυτό, όπου το δημοτικό τραγούδι, η μουσική της υπαίθρου αρχίζει να εξασθενεί και παύει να δημιουργεί πρωτότυπα σχήματα, σημαίνει και τη μετάβαση σε ένα άλλο είδος. Ο Ντ. Χριστιανόπουλος παρατηρεί σχετικά: «...στα ελληνικά χωριά εξακολουθούσε να ζει ανόθευτη η χιλιόχρονη παράδοση, πού άρχιζε από τα ακριτικά και συνεχίζονταν με τα κλέφτικα. Εκεί τα λαϊκά μας τραγούδια είχαν φτάσει σε μια σπάνια τελειότητα και ομορφιά, σε μιαν αξεπέραστη ποιητική καθαρότητα, ενώ παράλληλα άρχιζε να διαφαίνεται κάποια εξάντληση. Όταν όμως η Ελλάδα έγινε ανεξάρτητο κράτος και η διαμόρφωση της ζωής μετατοπίστηκε απ' το χωριό στις πόλεις, τα τραγούδια τού βουνού και τού κάμπου άρχισαν να σβήνουν».² Η μεγάλη ανάπτυξη των αστικών κέντρων, μετατοπίζει τη μουσική δημιουργία και τη λαϊκή έμπνευση από τη φύση και το βουνό στη ζωή της πόλης.

Το δημοτικό τραγούδι, όμως, δεν χάνεται ξαφνικά. Δεν θα μπορούσε να δικαιολογηθεί αυτό από καμιά ιστορική συγκυρία. Η φθορά στη μουσική και στην τέχνη, είναι εξίσου, ορατή και αόρατη. Το δημοτικό τραγούδι συνεχίζει να τραγουδιέται στην ύπαιθρο η οποία προχώρησε με πολύ αργά βήματα προς τον αστικό τρόπο ζωής. Μόνο που τώρα δε μπορούμε να μιλήσουμε τόσο για δημιουργία αλλά περισσότερο για συντήρηση. Τα παλιότερα μοτίβα της δημοτικής μουσικής, αναβιώνουν πια με καινούρια θέματα. Παρόλο που το δημοτικό τραγούδι συντηρείται, είναι φανερό πια στα μισά του 19^{ου} αιώνα, ότι η μουσική δημιουργία έχει μετατοπιστεί. Ο Π. Κουνάδης επισημαίνει: «Το δημοτικό τραγούδι, που υπήρξε για αιώνες η κύρια ψυχαγωγική έκφραση των αγροτικών πληθυσμών, δεν αρκούσε πλέον για να "καταγράψει" τα καινούργια προβλήματα και να ικανοποιήσει τις νέες ανάγκες ψυχαγωγίας στους τομείς του τραγουδιού και του χορού. Επιπλέον, δεν κατάφερε να ενώσει τους από κάθε γωνιά του ελλαδικού χώρου προερχόμενους κατοίκους των νέων αστικών περιοχών, εντός και εκτός της απελευθερωμένης Ελλάδας».³ Λέγεται, ότι για να ξεπέσει ένα πολιτιστικό είδος και να διαγραφεί από την κοινωνική συνείδηση, πρέπει να αντικατασταθεί με κάτι άλλο.

Το δημοτικό τραγούδι έχει, φυσικά, ορισμένα μουσικά στοιχεία. Αυτά τα στοιχεία όμως δύσκολα μπαίνουν σε μια ενότητα καθώς διαφέρουν ανά περιοχή. Έτσι άλλα στοιχεία εντοπίζονται στο ηπειρώτικο τραγούδι, άλλα στο ρουμελιώτικο, άλλα στο θεσσαλικό και άλλα στο νησιώτικο. Μπορούμε, αρχικά, να διακρίνουμε δύο διαφορετικές μουσικές φόρμες -της στεριάς και της θάλασσας. Στη στεριανή Ελλάδα συναντάμε και κλίμακες χωρίς ημιτόνια και στίχους ανομοιοκατάληκτους. Στα νησιά οι κλίμακες έχουν πάντοτε ημιτόνια, κυριαρχεί η ρίμα (δίστιχα, μαντινάδες) και οι περισσότεροι χορευτικοί ρυθμοί είναι δίσημοι (2/4). Στη Μικρά Ασία, στα νησιά του

¹ Βουρνάς Τάσος, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι», Επιθεώρηση Τέχνης, τευχ. 76, Απρίλιος 1961, σσ. 277-85.

² Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1961

³ Κουνάδης Παναγιώτης, «Από το Δημοτικό στο Ρεμπέτικο», Δίφωνο, Δεκέμβρης 1998

ανατολικού Αιγαίου, στα Δωδεκάνησα και στην Κύπρο συναντάμε ακόμη, καρσιλαμάδες και τα ζειμπέκινα (9/8).

Αντίστοιχα, διαφέρουν και τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στη στεριανή και τη νησιωτική μουσική. Στη στεριανή μουσική συναντάμε τις παραδοσιακές ζυγίες, ζουρνάς-νταούλι και γκάντα-νταχαρές (ντέφι), που αργότερα εγκαταλείπονται για να σχηματιστεί η κομπανία που περιλαμβάνει κλαρίνο, βιολί, λαγούτο, σαντούρι (μερικές φορές) και ντέφι ή τουμπελέκι. Στα νησιά οι ζυγίες λύρα-νταουλάκι και τσαμπούνα-τουμπάκι αντικαταστάθηκαν από το βιολί και το λαγούτο. Η λύρα διατηρήθηκε στην Κρήτη με αρκετές μορφολογικές αλλαγές με πρότυπο το βιολί.

Το δημοτικό τραγούδι και της στεριανής και της νησιωτικής Ελλάδας, δεν έχει ομογενοποιημένα μουσικά στοιχεία, αλλά διαφέρει από περιοχή σε περιοχή. Ωστόσο, ένας πολύ σημαντικός παράγοντας επικοινωνίας των περιοχών αυτών υπήρξαν οι γύφτοι. Ο γύφτος, υπήρξε ο μεγαλύτερος συνδετικός δεσμός ανάμεσα στις διαφορετικές περιοχές. Και όταν η μουσική παράδοση και οι τεχνικές του ζουρνά και της φλογέρας μεταγγίστηκαν στο κλαρίνο, οι γύφτοι μουσικοί ανέπτυξαν εξαιρετική δεξιοτεχνία και εκμεταλλεύτηκαν τις πολύ μεγαλύτερες δυνατότητες που τους προσφέρουν όργανα, όπως το κλαρίνο και το βιολί.

Όπως αναφέρει ο Ν. Γεωργιάδης, οι ξένοι μελετητές όχι απλά συνέδεσαν, αλλά κατέταξαν τα δημοτικά τραγούδια με τον όρο *λαϊκά* τραγούδια. Αντίθετα οι ντόπιοι μελετητές τους απέδωσαν τον όρο *δημώδη* ή δημοτικά τραγούδια.¹ Ο Ν. Γεωργιάδης στο σύγγραμμά του με τίτλο του «*Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη. Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*», ουσιαστικά, έψαξε το λαϊκό αστικό τραγούδι μέσα στις συλλογές δημοτικών τραγουδιών, αναζητώντας εκεί την ενότητα και το παρελθόν του. Με μεγάλη επιτυχία και μέσα από πολλά παραδείγματα, καταφέρνει να συνδέσει το ρεμπέτικο στίχο με τη βάση μιας πυραμίδας δημοτικών παραλλαγών. Μεταθέτει το χρόνο γέννησης του ρεμπέτικου πολλές δεκαετίες νωρίτερα, τονίζοντας το ρόλο πελατειακών σχέσεων των επαγγελματιών τραγουδοποιών με το εύπορο κοινό τους, στη διαμόρφωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

3.2 Για τη Βυζαντινή μουσική

Στοιχεία που να επιβεβαιώνουν άμεση σχέση της Βυζαντινής μουσικής με το ρεμπέτικο τραγούδι δύσκολα διακρίνονται. Ωστόσο υπάρχει η ελληνογενής θεωρία που θέλει το οθωμανικό σύστημα των δρόμων, που συνδέεται με το σμυρναίικο-ρεμπέτικο, να πηγάζει από τον οκτάηχο του Ιωάννη του Δαμασκηνού (676-754 μ.Χ.). Όταν, δηλαδή, επικράτησε η οθωμανική αυτοκρατορία, οι Τούρκοι φέρονται να πήραν τα βυζαντινά μουσικά στοιχεία και οι ήχοι μετατράπηκαν σε δρόμους. Μπορεί, λοιπόν, να είναι συγγενικές οι μουσικές, αυτό όμως που διαφοροποιεί την ισλαμική κοσμική μουσική από την εκκλησιαστική μουσική των ορθοδόξων «είναι η συστηματική παρουσία του αυτοσχεδιασμού στην πρώτη, ως λειτουργικού στοιχείου της μουσικής πραγμάτωσης. Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική δεν είναι και ουδέποτε υπήρξε τόπος αυτοσχεδιασμού και αυτενέργειας»². Έτσι, προσπάθειες όπως αυτή λ.χ. για να συνδεθούν τεχνικά οι αμανέδες με την βυζαντινή μουσική, δεν θα μας απασχολήσουν. Εξάλλου, η περίπτωση του αμανέ δεν συνηθίζεται στο έργο του Β. Τσιτσάνη, ώστε να χρειαστεί να εμβαθύνουμε.

¹ Γεωργιάδης Νέαρχος. *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη. Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1997

² Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα 1999, σ. 161

3.3 Για τη λόγια μουσική

Από το 1830 και μετά την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας της χώρας, αρχίζει να διαμορφώνεται η *εθνική έντεχνη μουσική*. Πρόκειται για έργα επώνυμων ελλήνων καλλιτεχνών που το ύφος τους και η απόδοσή τους αντλούνται από αυτό που γενικότερα ονομάζουμε κλασική μουσική. Νωρίτερα από το 1830, μόνο στα Επτάνησα που δεν γνώρισαν τούρκικη κατοχή, γίνονταν προσπάθειες να δημιουργηθούν έντεχνα έργα.

Την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} και μέσα στο πνεύμα πειραματισμού με τις μουσικές φόρμες και τα διάφορα μουσικά είδη, οι δημιουργοί της έντεχνης μουσικής δείχνουν μεγάλο ενδιαφέρον για το δημοτικό τραγούδι. Στη βάση του δημοτικού τραγουδιού δημιουργείται ένα νέο μουσικό είδος για την Ελλάδα (*το κωμειδύλλιο*), με πρωτεργάτες τους Δ. Κορομηλά και Δ. Κόκκο.

Στη δεκαετία 1920-30, εμφανίζονται μουσικοσυνθέτες, διευθυντές ορχήστρας, μουσικοκριτικοί, που αποφοιτούν από ελληνικά μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα (Ν. Σκαλκώτας, Α. Νεζερίτης, Α. Ευαγγελάτος κ.α) και οι οποίοι αφήνουν το στίγμα τους σε αυτό το είδος της μουσικής.

Ας επανέλθουμε όμως στην Επτανησιακή Σχολή, γιατί προηγείται χρονικά. Τα Επτάνησα ήταν υπό την κατοχή των Ενετών και η μουσική τους καλλιέργεια δεν επηρεάστηκε σημαντικά από τους Οθωμανούς και το Πατριαρχείο. Αποτέλεσμα αυτών, ήταν τα μουσικά ακούσματα των επτανήσιων να προσεγγίζουν εκείνα των κατοίκων της Ιταλίας. Όταν δημιουργείται πια το ελεύθερο ελληνικό κράτος και ως που να συγκροτηθεί σταδιακά στη χώρα αστική τάξη, τα Επτάνησα προσφέρουν ήδη υψηλό μουσικό έργο.

Ο Κερκυραίος Νικόλαος Μάντζαρος (1795-1872), μελοποίησε το ποίημα του Διονυσίου Σολωμού *Ύμνος στην Ελευθερία*, του οποίου οι 2 πρώτες stroφές καθιερώθηκαν το 1865 ως Εθνικός Ύμνος της Ελλάδας. Δίδαξε για πολλά χρόνια μουσική και ανάμεσα στους μαθητές του είχε πολλούς από τους μεταγενέστερους μεγάλους συνθέτες.

Μαθητής του Μάντζαρου, ήταν και ο Παύλος Καρρέρ. Είναι ο συνθέτης του γνωστού τραγουδιού «Ο γερο Δήμος πέθανε» στο έργο «Μάρκος Μπότσαρης», το οποίο είναι ένα από τα πρώτα τραγούδια με ελληνικό στίχο που ηχογραφήθηκαν στο γραμμόφωνο και πολλοί νομίζουν ότι είναι δημοτικό. Την ακτινοβολία της επτανησιακής σχολής μπορούμε να αναλογιστούμε από όσα καταγράφει ο Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης αναφερόμενος μέσα από το *γέρο-Δήμο* στα πρώτα βήματα του γραμμοφώνου: «Στις Ιταλικές ηχογραφήσεις που γίνονται στο Μιλάνο από τον ηχολήπτη Ουίλιαμ Γκάισμπεργκ εντοπίζεται τουλάχιστον ένα ελληνικό άσμα, από το μελόδραμα *Μάρκος Μπότσαρης*, του Παύλου Καρρέρ, ο πασίγνωστος *Γερο-Δήμος*, σε στίχους του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, με τον τραγουδιστή Δημήτριο Καρόπουλο, δίσκος ZONOPHONE, διαμέτρου 10 ιντσών, τυπωμένος (1903) μόνο στην μια όψη. [...] Υπάρχουν και άλλες εκδόσεις του *Γέρο-Δήμου*, του Π. Καρρέρ, δείγμα της δημοτικότητας του τραγουδιού, μια ακόμα στο Μιλάνο από την GRAMOPHONE, με τον άγνωστο τραγουδιστή STERIO, [...] άλλη στην Κωνσταντινούπολη περίπου το 1910, με την Εστουντιαδίνα του Π. Ζουναράκη συνοδεία αρμόνικας, μαντολίνου και κιθάρας, μια τρίτη εκδοχή με τον Αντώνιο Βάλτερ, μια τέταρτη με τον τενόρο Ι. Κοκκίνη και στις ΗΠΑ: με τον τενόρο Μάριο Λυμπερόπουλο το 1917, με το βαθύφωνο Κώστα Νικολάου τον Ιούλιο του 1918, με τον Κώστα Πετρόπουλο (1887-1949) τον

Μάρτιο του 1923, όλοι για λογαριασμό της COLUMBIA, και με τον Νίκο Μοσχονά (1907-1975) στις 3 Ιουλίου 1941, για την RCA-VICTOR»¹.

Ένας ακόμη μαθητής του Μάντζαρου, ο Σπ. Ξύνδας, σπούδασε στη Νάπολη και έγινε εξαιρετικός κιθαριστής. Έγραψε πολλά έργα για κιθάρα, αλλά και διάφορα άλλα, όπως τραγούδια και όπερες με ελληνικό κείμενο. Από τους μεγάλους της επτανησιακής σχολής ήταν και ο Σπ. Σαμάρας, μαθητής του Ξύνδα, που έγραψε ιταλικές όπερες και οπερέτες. Μελοποίησε στίχους του Κωστή Παλαμά και ανάμεσά τους τον Ολυμπιακό Ύμνο, που καθιερώθηκε στους πρώτους Ολυμπιακούς αγώνες το 1896.

Στα χνάρια της Επτανησιακής Σχολής, δημιουργήθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα η Εθνική Σχολή με κεντρικό γεωγραφικό άξονα την Αθήνα. Οι συνθέτες που εντάσσονται στην Εθνική Σχολή, αντλούν στοιχεία από την εκκλησιαστική μουσική, το δημοτικό τραγούδι και την επτανησιακή παράδοση. Εξάλλου, ηλικιακά, οι πρώτοι συνθέτες αυτής της σχολής είναι Επτανήσιοι.

Ο Κεφαλλονίτης Διονύσιος Λαυράγκας (1860-1941), ίδρυσε και καθιέρωσε το Ελληνικό Μελόδραμα που απετέλεσε τον πρόδρομο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Ο Κερκυραίος Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945), σπούδασε στη Νάπολη και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου συνέθεσε αξιόλογα έργα και επηρέασε τα μουσικά πράγματα με τα θεωρητικά κείμενά του που δημοσίευε.

Η αλλαγή στα χαρακτηριστικά αυτής της Σχολής, επέρχεται με τον Μανόλη Καλομοίρη (1883-1962). Γεννήθηκε στη Σμύρνη και σπούδασε στην Αθήνα και στη Βιέννη. Ίδρυσε το 1911 το Ελληνικό Ωδείο και το 1926 το Εθνικό Ωδείο. Υπήρξε Ακαδημαϊκός και πρόεδρος της Λυρικής Σκηνής. Έγραψε όπερες, έργα για ορχήστρα, κοντσέρτα, τραγούδια και μουσική δωματίου.

Άλλοι γνωστοί συνθέτες της Εθνικής Σχολής είναι ο Μάριος Βάρβογλης (1885-1967), ο Αιμίλιος Ριάδης (1886-1935) και ο Πέτρος Πετρίδης (1892-1977). Παράλληλα με αυτούς, οι Θεόφραστος Σακελλαρίδης (1883-1950) και Νίκος Χατζηαποστόλου (1879-1941), δίνουν στην οπερέτα ελληνικό χαρακτήρα.

Τέλος, μπορούμε να αναφέρουμε κάποιους νεότερους Έλληνες συνθέτες όπως ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960), ο Αντίοχος Ευαγγελάτος (1903-1981) ο Γιάννης Κωνσταντινίδης² (1903-1984) και ο Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949).

3.4 Για την επτανησιακή - αθηναϊκή καντάδα. Το αθηναϊκό τραγούδι και ο Αττίκ

Όπως αναφέραμε, τα Επτάνησα και μετά την δημιουργία ελληνικού κράτους έμειναν υπό την κατοχή των Ενετών. Έτσι, στα λαϊκά στρώματα των επτανήσιων, η ιταλογενής καντάδα αντικατέστησε σταδιακά το δημοτικό τραγούδι. Το είδος που ονομάστηκε επτανησιακή καντάδα, έχει άμεση σχέση με το ιταλικό μελόδραμα, που βρήκε γόνιμο έδαφος στο φιλόμουσο επτανησιακό κοινό και απέκτησε φανατικούς οπαδούς.

Ποια είναι η διαδικασία παραγωγής της καντάδας μέσα από τις ιταλικές οπερέτες δε μπορεί να εντοπιστεί με ακρίβεια. Η καντάδα εξελίσσεται καθώς από τη λόγια ή λαϊκή έκφραση των συνθετών της επτανησιακής σχολής, περνά σε λαϊκούς συνθέτες ή τραγουδιστές για να καταλήξει στο στόμα του λαού. Με την επτανησιακή καντάδα αρχίζει η μετά-επαναστατική περίοδος που μπορούμε να πούμε ότι γεννιέται

¹ Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Αδέσποτες μελωδίες*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1999, σσ. 69-69

² Συνθέτες «λόγιας» μουσικής έγραφαν συχνά δημοφιλή τραγούδια κινούμενοι, συνήθως, από βιοποριστικούς λόγους. Μία τέτοια πολύ γνωστή περίπτωση είναι και αυτή του Γιάννη Κωνσταντινίδη, ο οποίος παράλληλα με την «έντεχνη» δημιουργία του έγραψε και ένα πολύ μεγάλο αριθμό ελαφρών τραγουδιών που είχαν μεγάλη επιτυχία, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης.

ελληνικό λαϊκό τραγούδι. Το γεγονός ότι μετά την ελληνική επανάσταση του 1821, τα Επτάνησα ήταν ο κυρίαρχος φορέας δημιουργίας ελληνικής λόγιας μουσικής αναπότρεπτα οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι μετέπειτα μουσικές προσπάθειες στην Ελλάδα, δανείστηκαν στοιχεία από την επτανησιακή μουσική. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να αναφέρουμε ότι ο ίδιος ο Β. Τσιτσάνης, θεωρούσε πολλά από τα πρώτα του τραγούδια καντάδες.¹

Η Αθήνα, είχε γνωρίσει το ιταλικό μελόδραμα το 1937 όταν εμφανίζεται στην Αθήνα ο πρώτος μελοδραματικός θίασος που παίζει αποσπάσματα από τον «Κουρέα της Σεβίλλης», του Ροσσίνι. Το 1838 άνοιξε το πρώτο επίσημο θέατρο, και εγκαινιάστηκε με όπερα του Ντονιτσέτι. Ωστόσο, η Αθήνα μετά το 1870 δίνει καρπούς ανάλογους του γενικότερου ενθουσιασμού προς το είδος αυτό. Είναι η εποχή που γεννιέται το αθηναϊκό τραγούδι, η καντάδα και τα τραγούδια των αθηναϊκών επιθεωρήσεων και των οπερετών.

Τη δεκαετία 1880-1890 σημειώνονται οι πρώτες απόπειρες δημιουργίας ενός τραγουδιού που να διαχωρίζει τη θέση του από το ιταλικό μελόδραμα. Η επίδραση βέβαια του ιταλικού μελοδράματος είναι ευδιάκριτη αλλά αφομοιωμένη σε βαθμό που να μη παρουσιάζεται επιφανειακή. Όλες οι ιταλικές μελωδίες επεξεργάστηκαν, έγιναν απλούστερες και προσαρμόστηκαν στο μουσικό αίσθημα των Ελλήνων. Θεμελιωτές είναι ο Τιμόθεος Ξανθόπουλος και ο Δημήτριος Ρόδιος, αλλά ο κυριότερος εκπρόσωπος είναι ο Νικόλαος Κόκκινος. Η περίοδος αυτή του αθηναϊκού τραγουδιού, φθάνει μέχρι το 1930. Μετά το 1930 οι Έλληνες συνθέτες, παλινδρομώντας ανάμεσα σε διάφορες επιρροές που δέχονταν, γράφουν σε ρυθμούς και μελωδίες που παραπέμπουν στις αθηναϊκές καντάδες και τα τραγούδια των επιθεωρήσεων.

3.4.1 Η περίπτωση του Αττίκ (1885-1944)

Ο Αττίκ², γεννήθηκε στην Αίγυπτο από ευκατάστατο πατέρα, και έτσι ανατράφηκε σύμφωνα με την ευρωπαϊκή και ειδικότερα τη γαλλική κουλτούρα. Από μικρή ηλικία έκανε μαθήματα φλάουτου και πιάνου και ολοκλήρωσε τη μουσική του παιδεία στο Παρίσι όπου κάνει τα πρώτα του καλλιτεχνικά βήματα. Η επιτυχία του στο παριζιάνικο κοινό, σαν συνθέτης και ερμηνευτής, τον έκανε περιζήτητο και έπαιξε στα μεγαλύτερα κέντρα του Παρισιού και της Ευρώπης, ενώ παράλληλα έδωσε πολλές συναυλίες ανά τον κόσμο.

Μετά την οικονομική καταστροφή της οικογένειάς του, εγκατέλειψε την καριέρα του στο εξωτερικό κι επέστρεψε στην Αθήνα. Το 1930 ο Αττίκ ξεκινάει την περίφημη Μάντρα του, ένα πρωτοποριακό εγχείρημα για την εποχή του. Η Μάντρα ήταν το μέρος όπου έδινε στην κυριολεξία παράσταση «one man show», γιατί εκτός από εξάιρετος πιανίστας, συνθέτης και τραγουδιστής, ήταν ηθοποιός και μίμος. Ένα άλλο ταλέντο του Αττίκ, ήταν το διπλό σφύριγμα. Συχνά συνόδευε τον εαυτό του στο πιάνο σφυρίζοντας σε δύο διαφορετικές νότες ταυτόχρονα, σχηματίζοντας διφωνίες. Στη Μάντρα, δίπλα στον Αττίκ μαθήτευσαν κι έκαναν τα πρώτα τους βήματα πολλοί μετέπειτα επιτυχημένοι καλλιτέχνες όπως η Κάκια Μένδρη, η Δανάη, η Νινή Ζαχά, οι αδελφές Καλουτά, ο Μίμης Τραϊφόρος και ο Οικονομίδης.

Τα τραγούδια του Αττίκ είναι «ευρωπαϊκά» και δεν σχετίζονται άμεσα με την ελληνική μουσική παράδοση. Ωστόσο, οι μουσικές φόρμες που συνέθετε είναι διανθισμένες με σπάνιες μελωδίες και τα μουσικά θέματά τους είναι άρτια

¹ Τσιτσάνης Β., *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σ.33

² Το πραγματικό του όνομα είναι Κλέων Τριανταφύλλου.

επεξεργασμένα. Η μουσική του Αττίκ ήταν ευρωπαϊκή, οι στίχοι του όμως ήταν ελληνικοί, μελαγχολικοί και ερωτικοί, συνθέτοντας ευαίσθητες συναισθηματικές καταστάσεις.

Παρόλο που οι τραγουδοποιοί της εποχής του ήταν διαιρεμένοι σε δύο στρατόπεδα, από τη μια οι ρεμπέτες του περιθωρίου κι από την άλλη οι συνθέτες ελαφρού τραγουδιού των σαλονιών, ο Αττίκ ήταν συμπαθής σε όλους. Παρά την έχθρα που υπήρχε ανάμεσα στα δυο στρατόπεδα, αυτός ήταν ιδιαίτερα αγαπητός σε όλους¹.

3.5 Για το σμυρναϊκό τραγούδι

Το σμυρναϊκό τραγούδι είναι συνυφασμένο με το ρεμπέτικο, όσο και η Σμύρνη το β' μισό του 19^{ου} αιώνα και μέχρι το 1922, με το γενικότερο ελληνικό στοιχείο. Ο Μικρασιατικός χώρος μπορεί να διαιρεθεί σε τρεις γεωγραφικές περιοχές: στη δυτική και παραλιακή ζώνη, στα κεντρικά της Ανατολίας και στην ορεινή περιφέρεια του Πόντου. Οι Έλληνες αναπτύχθηκαν περισσότερο στην περιοχή των δυτικών παράλιων καθώς είχαν αναπτύξει εμπορικές σχέσεις με τη μητροπολιτική Ελλάδα. Τα μεγάλα λιμάνια του Αιγαίου είχαν γίνει σημεία ανταλλαγής προϊόντων, πληθυσμών και πολιτιστικών αγαθών.

Η Σμύρνη στην περίοδο 1880-1920 συγκέντρωνε όλο το εμπόριο της δυτικής και νότιας Μικράς Ασίας. Στα χρόνια του 1912 ο πληθυσμός της πόλης υπολογιζόταν σε 240.000 κατοίκους. Οι Έλληνες ήταν 100.000, οι Τούρκοι 60.000, Εβραίοι 20.000, Αρμένιοι 15.000 και 15-20.000 διαφόρων εθνοτήτων. Οι Έλληνες κατοικούσαν κοντά στο λιμάνι και στο εμπορικό κέντρο, τον Φραγκομαχαλά, εδώ που από τον 16ο αιώνα διαμένουν οι Ευρωπαίοι, κυρίως Άγγλοι, Γάλλοι, Ολλανδοί, Βενετοί, Γενουάτες. Μοιραία, λοιπόν, η Σμύρνη υπήρξε το σταυροδρόμι εκείνο στο οποίο συναντήθηκαν οι μουσικές της Ανατολής και της Δύσης.

Το μουσικό περιβάλλον της Σμύρνης διακρινόταν για την ιδιότυπη και χαρακτηριστική πολυφωνία του. Γνωστά στέκια της εποχής ήταν τα *καφέ αμάν*, με πάλκο, ορχήστρα και μια ή δυο τραγουδίστριες. Ονομάστηκαν έτσι γιατί εκεί τραγουδιόνταν πολλοί αμανέδες. Ο αμανές αντίστοιχα πήρε το όνομά του από τη λέξη *αμάν* (στα τούρκικα: έλεος), που συχνά επαναλαμβανόταν. Τα όργανα που χρησιμοποιούσε η κομπανία στα καφέ αμάν ήταν το ούτι, το βιολί, το νέι (ή νάι), το ντέφι, το κανονάκι, το σαντούρι και το τουμπελέκι.

Μια σχετική, θα λέγαμε, έννοια του *καφέ αμάν* είναι ο *τεκές*². Μέσα σε αυτούς τους μικρούς κλειστούς χώρους, αναδεικνύονται το σάζι και ο ταμπουράς, το βιολί και το ούτι, το σαντούρι και το κανονάκι κλπ. Η συνύπαρξη μουσικών διαφορετικών εθνοτήτων, δημιουργεί με τον καιρό ένα μουσικό κράμα. Έτσι, ο ελληνικός δεκαπεντασύλλαβος συναντά, τότε, τα αραβοπερσικά μακάμια και η δυτική ομοιοκαταληξία και το ρεφρέν συναντούν τον αμανέ και το ταξίμι (αυτοσχεδιασμός). Και εξαιτίας του αργιλέ και της χρήσης χασίς, στοιχεία απαραίτητα για την έκσταση

¹ Ο Γιάννης Παπαιωάννου φέρεται να είχε πει ότι «οι μόνοι που αξίζουν από τους απέναντι, είναι ο Αττίκ κι ο Γούναρης, γιατί εκείνοι είναι σαν κι εμάς, έχουν καρδιά μπουστάνι».

² Ο τεκές ήταν τόπος συνάθροισης-ιερό των Δερβίσηδων που ήταν μοναστικά Ισλαμικά τάγματα. Οι χόρευαν έναν κυκλικό χορό και τούς συνόδευαν πάντα κορυφαίοι μουσικοί. Το μυστικιστικό περιβάλλον και η χασισοποτεία κάνει και τους μάγκες να ονομάσουν τα δικά τους ιδιαίτερα δωμάτια τεκέδες.

παικτών και κοινού, οι μικροί αυτοί χώροι θα ονομαστούν *τεκέδες*. Ο τεκές ήταν ο κατεξοχήν χώρος που διασκεδάζαν οι *μάγκες*¹.

Οι επαγγελματικές ορχήστρες της εποχής αυτής ονομάστηκαν εστουδιαντίνες και εκτελούσαν ευρωπαϊκή μουσική με κυρίαρχα όργανα την κιθάρα και το μαντολίνο, λαϊκή μουσική με βιολί και σαντούρι και τουρκική μουσική με ούτι και κανονάκι. Την εστουδιαντίνα την αποτελούσαν τρεις με οκτώ οργανοπαίκτες, δύο-τρεις τραγουδιστές και ενίοτε ολιγομελής χορωδία. Οι εστουδιαντίνες στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα αποτελούσαν κάτι σαν ανώτατο σχολείο μουσικής. Οι μεγαλύτεροι μουσικοί της περιοχής συμμετείχαν σε αυτές. Η πρώτη γνωστή εστουδιαντίνα δημιουργήθηκε το 1898 από το Βασίλη Σιδερή, η οποία ονομάστηκε Πολιτάκια² και αρχικά αποτελούνταν από δύο φουσαρμόνικες, ένα μαντολίνο και μια κιθάρα.

Με την μικρασιατική καταστροφή, το 1922, και την ανταλλαγή των πληθυσμών, το 1924, δημιουργείται στον ελληνικό χώρο η μεγαλύτερη κοινωνική αναστάτωση της νεότερης ιστορίας του. Οι πρόσφυγες έφεραν μαζί τους τα όργανα, τα τραγούδια τους, τις συνήθειές τους. Στους προσφυγικούς συνοικισμούς που ζούσαν και που δημιουργήθηκαν γύρω από την Αθήνα, τον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη, άνοιξαν μαγαζιά για να παίζουν τη μουσική τους και να ακούνε τα τραγούδια τους. Στα μαγαζιά αυτά πήγαινε και ο κόσμος που δεν ήταν πρόσφυγες, αλλά ζούσε στον ίδιο χώρο και κάτω από τις ίδιες συνθήκες με εκείνους.

Και οι πρόσφυγες, πήγαιναν τακτικά στους ήδη υπάρχοντες τεκέδες, όπου άκουγαν τη μουσική και τα τραγούδια που είχαν οι μάγκες. Στη θεματολογία των τραγουδιών αυτών τον πρώτο ρόλο έχει το χασίσι, η φυλακή και η παρανομία. Η ενορχήστρωση είναι πολύ απλή και κυρίαρχο στοιχείο των τραγουδιών είναι ο αυτοσχεδιασμός και η λιτότητα ποιητικού ύφους. Οι δημιουργοί τους είναι ανώνυμοι και ο χώρος παραγωγής τους ο τεκές και η φυλακή. Η αμοιβαία επίδραση μεταξύ των δυο ειδών, είχε σαν αποτέλεσμα το μικρασιάτικο τραγούδι να χάσει σταδιακά τα προσφυγικά του χαρακτηριστικά και να μετεξελιχθεί.

Ωστόσο το στοιχείο της νέας εποχής, η παραγωγή δίσκων, που ήδη από την προηγούμενη δεκαετία, είχε κάνει την εμφάνισή, του έφερε νέα δεδομένα. Ο Ηλίας Βολιότης – Καπετανάκης αναφέρει για τις δισκογραφικές επιχειρήσεις της εποχής: «[...] για να καλύπτουν το υψηλότατο κόστος της φωνοληψίας και της εκτύπωσης και συγχρόνως για να αποκομίζουν το μέγιστο κέρδος, θα πρέπει να ρίχνουν στην αγορά δίσκους με απήγηση στο πλατύτερο κοινό. Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 κάνουν ριζική αλλαγή στο ρεπερτόριό τους. Παράλληλα με τις λεγόμενες ελαφρές, οπερετίστικες, μελοδραματικές και επιθεωρησιακές, κατά το πλείστον μεταγλωττισμένες, συνθέσεις δισκογραφούν ολοένα πιο μαζικά και οργανωμένα τα καλύτερα από τα δημοτικά και λαϊκά άσματα, τα οποία παίζουν στα πάλκα και τις παρές οι σμυρναίικες και οι ελλαδίτικες κομπανίες»³.

Με τους πρώτους δίσκους, βγαίνουν από την ανωνυμία οι πρώτοι μουσικοί του *σμυρνέϊκου-ρεμπέτικου* τραγουδιού. Οι πιο γνωστοί ήταν ο Γιάννης Εϊτζιρίδης, (Γιοβάν Τσαούς), ο Δραγάτσης, ο Μαρίνος, ο Καρύπης, ο Τούντας, ο Σκαρβέλης, ο Λορέντζος, ο Σέμψης ή Σαλονικιός, ο Τομπούλης, ο Ογδοντάκης, ο Νούρος, ο Ρούκουνας, ο Στελλάκης Περπινιάδης, ο Βαγγέλης Παπάζογλου και γυναίκες όπως η Μαρίκα Παπαγκίκα, η Ρίτα Αμπατζή και η Ρόζα Εσκενάζυ.

¹ Η «κλεφτουριά» των αστικών κέντρων. Ήταν άνθρωποι τυπικά νομιμόφρονες, κάνοντας, ωστόσο, μια παράλληλη, παράνομη ζωή.

² Μετά το 1910 συμμετέχουν στα «Πολιτάκια», οι Παναγιώτης Τούντας, Βαγγέλης Παπάζογλου, Σπύρος Περιστέρης κ.α.

³ Βολιότης – Καπετανάκης Ηλίας, *Αδέσποτες μελωδίες*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1999, σ.98

4. Η τετράδα του Πειραιά. Ο Μάρκος και το πειραιώτικο ρεμπέτικο

Ο Μάρκος Βαμβακάρης (1905-1972), υπήρξε αναμφισβήτητα πρωτοπόρος στο δημιούργημα που ονομάστηκε ρεμπέτικο άρα και πρωτεργάτης του λαϊκού τραγουδιού, το οποίο βγήκε από τα σπλάχνα του ρεμπέτικου. Είναι πολύ δύσκολο να διακρίνει κανείς μέχρι πού φθάνει το δημοτικό, πού αρχίζει το ρεμπέτικο, από πού ξεκινά ο Μάρκος και πότε η σκυτάλη περνά σε άλλους συνθέτες, ανάμεσά τους κι ο Τσιτσάνης.

Αυτό που είναι βέβαιο, είναι ότι ο Μάρκος υπήρξε, για όλους τους μετέπειτα δημιουργούς, ο κατεξοχήν οδηγός στο δρόμο για το νεώτερο ελληνικό λαϊκό τραγούδι. Όπως είναι επίσης βέβαιο, ότι και ο Βαμβακάρης επηρεάστηκε από μουσικές και δημιουργούς της εποχής του. Ο Π. Κουνάδης επισημαίνει: «...πρέπει να συνειδητοποιήσουμε οριστικά ότι δεν υπήρξε ούτε θα υπάρξει ποτέ παρθενόγενεση. Πριν από κάθε σπουδαίο δημιουργό κάποιοι άλλοι άνοιξαν δρόμο, πάνω στον οποίο βάδισε για να δημιουργήσει. Και μετά από κάθε δημιουργό οι νεώτεροι θα περπατήσουν στα βήματα των προηγούμενων για ν' ανοίξουν τους δικούς τους δρόμους».¹ Δεν είναι τυχαίο ότι Βαμβακάρης ανέφερε ως καλύτερο της εποχής του τον Αττίκ και θαύμαζε εξίσου τον Τούντα και τον Σκαρβέλη.

Ο Μάρκος Βαμβακάρης γεννήθηκε στη Σύρο το 1905, ένα μέρος που υπήρξε βαθιά επηρεασμένο από τη μουσική της Σμύρνης, αλλά και της Ανατολής γενικότερα. Στα 1917 περίπου, φθάνει στον Πειραιά αναζητώντας την τύχη του. Κάνοντας πολλές δουλειές για να επιζήσει και όντας ο ίδιος μετανάστης, γίνεται ένα με τον προσφυγικό πληθυσμό που κατάκλεισε το λιμάνι μετά την καταστροφή στη Μ. Ασία το 1922.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1920, έρχεται σε επαφή με το μουζούκι. Αρχίζει να γράφει δικά του τραγούδια στα τέλη της δεκαετίας του 1920. Το 1932 θα αρχίσει τις ηχογραφήσεις των τραγουδιών του παρέα με τον Γ. Μπάτη, τον Στρ. Παγιουμτζή και τον Αν. Δελλιά. Αυτοί αποτελούν την ξακουστή τετράδα του Πειραιά. Το μουζούκι του Μάρκου και του Δελλιά, ο μπαγλαμάς του Μπάτη, η κιθάρα του Σ. Περιστέρη και ενίοτε ένα κομπολόι με ποτήρι (ή ζήλια), στοιχειοθετούν την μορφή της κλασικής ρεμπέτικης κομπανίας. Αργότερα, μετά το 1937 θα προστεθεί και το ακορντεόν.

Αποτέλεσμα του πρωτογενούς αυθορμητισμού στη σύνθεση της ορχήστρας και την εκτέλεση των τραγουδιών τους, είναι να ονομάζουμε πλέον σήμερα την παρέα αυτή «Σχολή του Πειραιά». Είναι η Σχολή που καθιέρωσε την κομπανία με μουζουκομπαγλαμπάδες και το 1934 αποτέλεσαν το πρώτο συγκρότημα με μουζούκια στο κέντρο του Σαραντόπουλου, στην Ανάσταση του Πειραιά.

Ο Μάρκος Βαμβακάρης θεωρείται ο *πατριάρχης* του ρεμπέτικου και η κυρίαρχη μορφή της πειραιώτικης κομπανίας. Χρησιμοποιεί διάφορα κουρδίσματα στο μουζούκι, δίνοντας άλλες δυνατότητες στο όργανο. Καθιερώνει ως κατεξοχήν ρυθμούς του ρεμπέτικου, τον χασάπικο και το ζειμπέκικο, καθώς από τα 147 τραγούδια του, τα 76 είναι χασάπικα και τα 67 ζειμπέκικα².

Οργανώνει τους στίχους του κυρίως σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Μερικά τραγούδια έχουν τετράστιχες στροφές και σπάνια συναντάμε στροφές με τρεις, πέντε, έξι και οκτώ στίχους.

Το μεγαλύτερο μέρος των τραγουδιών του, μπορούν να στοιχειοθετήσουν δυο κυρίαρχες θεματικές ενότητες. Είναι τα χασικλίδικα τραγούδια και τα τραγούδια ερωτικού περιεχομένου. Τις θεματικές αυτές συμπληρώνει μια σειρά

¹ Κουνάδης Παναγιώτης, *Μάρκος Βαμβακάρης*, Κατάρτι, Αθήνα 2005, σ. 10

² ο.π., σ. 16

αυτοβιογραφικών τραγουδιών, κάποια που αναφέρονται σε πρόσωπα, γεγονότα, επαγγέλματα και κάποια που περιγράφουν στιγμές της φυλακής.

Η συντριπτική πλειοψηφία των τραγουδιών εκτελούνται σε γρήγορο τέμπο. Αυτό βοηθά την ιδιότυπη βραχνή φωνή του Μάρκου με την κοφτή εκφορά, που δεν θα μπορούσε να αποδώσει με άνεση μακρόσυρτες λέξεις ή φράσεις.

Οι γνώσεις του για τους δρόμους αποτυπώνονται στα τραγούδια του. Χρησιμοποιεί όλους τους δρόμους που χρησιμοποίησε και η γενιά των μικρασιάτων συνθετών. Στη Σχολή του Πειραιά, το αρμονικό μινόρε αλλά και το ματζόρε συναντούνται κυρίως με όξυνση της τέταρτης. Αυτή η έλξη της τέταρτης προς την πέμπτη, συνηθίζεται από τους λαϊκούς μουσικούς, να ονομάζει τον αντίστοιχο δρόμο, περαιώτικο.

Η αρμονία του πρώτου ρεμπέτικου είναι λιτή και την καθορίζει σχεδόν αποκλειστικά η συνοδεία της κιθάρας, καθώς το δεύτερο μπουζούκι δεν υπάρχει ακόμη¹ (τουλάχιστον μέχρι το 1937) και οι φωνές δεν συνοδεύονται από σεκόντα. Η κιθάρα περιορίζεται στις βασικές συγχορδίες του εκάστοτε δρόμου και συχνά «συγκρούεται» αρμονικά με τη μελωδία. Το αρμονικό αυτό μπέρδεμα, ακούσιο ή εκούσιο, είναι ένα βασικό στοιχείο του ύφους, που αποδίδει η πρώτη ρεμπέτικη κομπανία.

Αυτά, είναι μερικά από τα κύρια γνωρίσματα της πρώτης περιόδου του κλασικού ρεμπέτικου, τα οποία αναμφισβήτητα κυριαρχούν, όταν το 1936 εμφανίζεται ο Τσιτσάνης στην δισκογραφία.

¹ Υπάρχουν ηχογραφήσεις με δεύτερο μπουζούκι νωρίτερα από το 1937 που όμως δεν συνοδεύει το πρώτο με διφωνίες αλλά συνήθως παίζει ανοιχτά.

5. Η μουσική παιδεία του Τσιτσάνη στα Τρίκαλα

Είναι εύλογο να σκεφθεί κανείς, ότι ο Τσιτσάνης για να δημιουργήσει, στηρίχθηκε πάνω σε κάποιο ευρέως γνωστό είδος μουσικής ή τουλάχιστον στο ρεμπέτικο του Πειραιά, που ήδη ήταν γνωστό στον ελληνικό χώρο, με τις πλάκες γραμμοφώνου. Για να καταφέρει, όμως, κανείς να κρίνει, κατά κάποιο τρόπο, τον δημιουργό Τσιτσάνη και να ερευνήσει τυχόν επιρροές του, πρέπει πρωτίστως να ασχοληθεί με το περιβάλλον που γεννιέται και ανδρώνεται. Το ίδιο υποστηρίζει ο Πάνος Γεραμάνης: «Μέσα από προσωπικές και πολύωρες αφηγήσεις του Βασίλη Τσιτσάνη, φαίνεται καθαρά ότι η μεγάλη πορεία του μεγαλοφώνου συνθέτη δρομολογείται από τα Τρίκαλα και είναι δεμένη με τα γεγονότα της παιδικής του ηλικίας».¹

Ο Τσιτσάνης γεννήθηκε στα Τρίκαλα το 1915. Ήταν γιος ενός Καραγκούνη τσαρουχά από τα Γιάννενα, ο οποίος περίπου το 1900 εγκαθίσταται στα Τρίκαλα. Η μητέρα του καταγόταν από τα Ζαγόρια. Από τον ίδιο τον Τσιτσάνη επισημαίνεται η αγάπη του πατέρα του για τη μουσική². Ο Κώστας Τσιτσάνης πάνω σε μια ιταλική μαντόλα, έπαιζε, στις ελεύθερες από τη δουλειά ώρες του, κλέφτικα τραγούδια. Όπως μας πληροφορεί η αδερφή του Βασίλη, η Χόρη, ο Κώστας Τσιτσάνης εκτός από τη μαντόλα, έψελνε και στην εκκλησία: «Ο πατέρας μου ήταν κύριος, μανιώδης κηρυγός, έπαιζε μουζούκι για το κέφι του, ήταν και ψάλτης»³. Όταν ο Τσιτσάνης ήταν ακόμη πολύ μικρός⁴, ο πατέρας του πήρε τη μαντόλα και την πήγε σ' έναν οργανοποιό για να της μακρύνει το «μανίκι», κάνοντάς τη έτσι να μοιάζει με μουζούκι. Παράλληλα έγραψε τον Βασίλη στο παράρτημα του Ελληνικού Ωδείου στα Τρίκαλα. Παρακολούθησε μαθήματα βιολιού με δάσκαλο τον Στέλιο Περιστέρη⁵. Μετά το θάνατο του πατέρα του, κι ενώ ο ίδιος ήταν περίπου έντεκα χρονών, πιάνει για πρώτη φορά στα χέρια του το όργανο του πατέρα του ενώ ο μεγαλύτερος αδερφός του, ο Χρήστος, είχε αρχίσει ήδη να παίζει σε αυτό τα πιο γνωστά ρεμπέτικα της εποχής.

Η ιστορία αυτού του οργάνου είναι και το πρώτο σημείο, από το οποίο μπορούμε να συμπεράνουμε ορισμένα πολύ σημαντικά πράγματα. Είναι σημαντικό να ξέρουμε ότι ο Τσιτσάνης μέχρι τα έντεκά του χρόνια, μεγάλωσε σε ένα μουσικό οικογενειακό περιβάλλον. Και είναι ακόμα πιο σημαντικό να επισημάνουμε, ότι τα ακούσματά του προέρχονταν από ένα όργανο της δυτικής μουσικής, στο οποίο όμως εκτελούνταν παραδοσιακά και ρεμπέτικα τραγούδια. Αυτή η ζεύξη του δυτικού στοιχείου, με το παραδοσιακό και ρεμπέτικο, όσο κι αν φαίνεται συμπτωματική στο σημείο αυτό, στη μετέπειτα πορεία του Τσιτσάνη αποτελεί σταθμό για καινοτομίες πάνω στη λαϊκή μουσική. Αυτές, θα τις αναλύσουμε διεξοδικά στα επόμενα κεφάλαια.

Ας επανέλθουμε, όμως, στην παιδική ηλικία του Τσιτσάνη και να δούμε ποια ήταν η συνέχειά του με τη μουσική. Ο Τσιτσάνης μελετούσε σχεδόν κάθε μέρα το

¹ Γεραμάνης Πάνος, «Βασίλης Τσιτσάνης, Ο ζωγράφος της λαϊκής μουσικής», Τα Νέα, 28-12-1999, σ.16

² «Ο πατέρας μου λοιπόν, είχε ένα παλιό ιταλικό μαντολίνο που το έπαιρνε και έπαιζε όταν σκόλαγε από τη δουλειά του ή όταν είχαμε γιορτές. Κι έπαιζε αποκλειστικά κλέφτικα τραγούδια με ιδιαίτερη δεξιότητα». (Τσιτσάνης Β., *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σ.7)

³ Αφήγηση της Χόρης Ντουσικά στο *Επίμετρον* του: Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια* (β' έκδοση), Αθήνα 1979, σ.268

⁴ Όπως προκύπτει από μαρτυρίες του Τσιτσάνη ήταν κάτω από δέκα ετών.

⁵ Αδερφός του Σπύρου, που ήταν μαέστρος στη δισκογραφική εταιρεία ODEON. Ο Τσιτσάνης γράφτηκε στο Ελληνικό Ωδείο το 1924, χρονιά που ιδρύθηκε κάτω από τις οδηγίες του Μανώλη Καλομοίρη.

όργανο που είχε στα χέρια του, αναπτύσσοντας έτσι, μεγάλη ευχέρεια στο παίξιμό του. Πηγαίνοντας στο γυμνάσιο, συνέχισε και τα μαθήματα στο βιολί με ένα ιταλό δάσκαλο, τον Ραφαέλ Γιόσσα. Το 1929 δίνεται από μαθητές του γυμνασίου η θεατρική παράσταση «*Η Εσμέ η Τουρκοπούλα*». Ο Τσιτσάνης, πίσω από τα παρασκήνια συνοδεύει με το βιολί του την παράσταση¹. Ο Τσιτσάνης αναφέρει ότι ο Γιόσσα ήταν ξετρελαμένος μαζί του, όμως εκείνον δεν τον τραβούσε το βιολί. Είχε αφοσιωθεί στο μπουζούκι. Έπαιζε τακτικά στους φίλους του, ενώ είχε αρχίσει να γράφει και τραγούδια. Ήταν στις πρώτες τάξεις του γυμνασίου και αναλάμβανε να διευθύνει τις σχολικές συναυλίες. Αργότερα συμμετέχει με το τρίο Μπαρόνε σε παραστάσεις στον κινηματογράφο «Πανελλήνιον»². Σταδιακά, θα δημιουργήσει με φίλους του τα πρώτα «ερασιτεχνικά» συγκροτήματα. Πότε με τον Κιούση, πότε με τον Σιούγα και πότε με τον Ταμβακά.

Θα σταθούμε τώρα σε αυτά τα χρόνια της πρώτης δημιουργίας του Τσιτσάνη, προσπαθώντας να βρούμε πηγές μουσικής που τροφοδότησαν το ταλέντο του νεαρού, τότε, συνθέτη.

Μια πολύ σημαντική πηγή, ήταν τα χρόνια που παρακολούθησε μαθήματα θεωρητικών και βιολιού στο ωδείο των Τρικάλων, αλλά και μετέπειτα με το Γιόσσα. Αν λοιπόν ο Τσιτσάνης εκείνη την περίοδο ή και αργότερα, επηρεάστηκε από κάπου, αυτό θα μπορούσε να ήταν η ευρωπαϊκή μουσική που εκτελούσε στο βιολί και γενικά ο δυτικός τρόπος εκτέλεσης. Αλλά και η λεγόμενη ελαφρά ευρωπαϊκή μουσική ήταν πολύ γνωστή στο Βασίλη Τσιτσάνη. Αυτό συνέβη και χάρη στη φιλία του με το συμμαθητή του Τάσο Κιούση, ο οποίος γνώριζε καλό μαντολίνο από τη ρωσικής καταγωγής μητέρα του. Αυτός τον έμαθε να παίζει στο μπουζούκι ερωτικά και χορευτικά «τραγουδάκια» σε ρυθμούς όπως φοξ, ταγκό και βαλς. Δηλαδή, έμαθε να παίζει σε ρυθμούς που δεν είχαν καμία απολύτως σχέση με το ρεμπέτικο. Η ευρωπαϊκού χαρακτήρα μουσική ζωή των Τρικάλων, περιγράφεται από τον Λάζαρο Αρσενίου³:

«Τις νύχτες οι συνοικίες δονούνταν από καντάδες, ερωτικά τραγουδάκια, σερενάτες, έως και άριες από όπερες. Όλοι σχεδόν οι νέοι τότε μετείχαμε σε μια παρέα κανταδόρων, που συχνά συνόδευε το τραγούδι με κιθάρα, μαντολίνο, φλάουτο ή άλλο όργανο. Ο Τσιτσάνης είχε το μπουζούκι με το οποίο συνόδευε τα τραγουδάκια της παρέας του ή τα έπαιζε «σόλο» στο ενδιάμεσο. Τα Τρίκαλα είχαν πλούσια μουσική ζωή. Πρωτοστατούσε η Λέσχη Φιλόμουσων. Συχνά δίνονταν συναυλίες χορωδίας, φιλαρμονικής, μαντολινάτας κοριτσιών και αγοριών, του Τρίο Μπαρόνε, που διέμενε μόνιμως στην πόλη, και συγκροτημάτων χαβάγιας που έρχονταν από την Αθήνα. Συχνά επίσης ήταν τα ρεσιτάλ βιολιού του γιατρού Φ. Χριστοδήμου, τα ρεσιτάλ βιολοντσέλου του Ρώσου Μισέλ Ρεσέντικωφ, μόνιμου κατοίκου Τρικάλων, τα ρεσιτάλ κλασικής κιθάρας κ.ά. Στα Τρίκαλα ερχόταν και η Λυρική Σκηνή. Πολλοί νέοι επηρεάζονταν από τις παραστάσεις της και μάθαιναν άριες.»

Ο Τσιτσάνης, λοιπόν, είχε σημαντικά ακούσματα και γνώσεις ευρωπαϊκής μουσικής και τα χρησιμοποιούσε όλα αυτά, πολύ πριν εμφανιστεί στη δισκογραφία. Ο Νέαρχος Γεωργιάδης αναφέρει σχετικά:

¹ Αλεξίου Σώτος, «Βασίλης Τσιτσάνης, Μάνα, με κοροϊδεύουν και με περιφρονούν», Τα Νέα, 12-07-1999, σ. 4

² «Από το 1932 ως τις αρχές του 1933 ο μουσικός Μπαρόνε επένδυε τις κινηματογραφικές ταινίες στον κινηματογράφο «Πανελλήνιον» με μουσική «συγχρονισμένη», όπως φαίνεται από τις καταχωρίσεις στον τοπικό Τύπο. Πολλές φορές έπαιρνε μαζί του και τον Τσιτσάνη». (Αλεξίου Σώτος, *ο ξακουστός Τσιτσάνης*, Κοχλίας, Αθήνα 2003, σ. 421)

³ Συμμαθητής του Β. Τσιτσάνη. Η μαρτυρία βρίσκεται στο: Ρήγα Αναστασία – Βαλεντίνη, *Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2004, σ.46

«Γνώστης της ευρωπαϊκής μουσικής και των ιταλιάνικων μελωδιών, αφού είχε πάει στο ωδείο κι είχε δάσκαλο βιολιού τον Ιταλό Γιόσα, σκέφτηκε να συνδυάσει την καντάδα με το μπουζούκι, τους ελληνικούς λαϊκούς ρυθμούς και το λαϊκό στίχο. Έτσι καλλιέργησε συστηματικά τη λαϊκή καντάδα, πριν ακόμα κάνει την είσοδό του στη δισκογραφία. Το μπουζούκι ήταν ιδανικό για την εκτέλεση της λαϊκής καντάδας, επειδή είναι όργανο που αποδίδει τη μελωδία, αλλά ταυτόχρονα και όργανο συνοδείας. Στα χέρια ενός καλού εκτελεστή ισοδυναμεί με μια μικρή ορχήστρα. Κι ο Τσιτσάνης πότε μόνος με το μπουζούκι του, πότε μαζί με κάποιον φίλο του που έπαιζε κιθάρα, έκανε λαϊκές καντάδες έξω από τα πλουσιόσπιτα που κρύβαν όμορφες αρχοντοπούλες, αλλά και νόστιμες υπηρέτριες - παιδιά της προσφυγιάς και της φτωχολογιάς»¹.

Μια εντελώς διαφορετική πηγή, που τροφοδότησε τον Τσιτσάνη με μουσικά ερεθίσματα είναι η δημοτική μουσική. Όπως αναφέραμε, ο πατέρας του έπαιζε στη μαντόλα και τραγουδούσε κλέφτικα τραγούδια. Εκτός από αυτά όμως που άκουγε από τον πατέρα του, είχε ακούσει και μερικά από τα καλύτερα δημοτικά συγκροτήματα της εποχής εκείνης. Ήταν συγκροτήματα που έρχονταν στα Τρίκαλα, για να δουλέψουν σε κέντρα με ψησταριές, που ήταν κατά μήκος της οδού Λαρίσης. Ο Λ. Αρσενίου αναφέρει και σχολιάζει το γεγονός:

«Σε κάποιο από αυτά έπαιζε και ο διάσημος αργότερα κλαρινίστας Νικόλαος Καρακώστας. Από αυτό το δρόμο περνούσε ο Τσιτσάνης πηγαίνοντας στο σπίτι του. Άκουγε τα τραγούδια και τα μάθαινε, όπως κι εμείς οι άλλοι νέοι. Ακούγοντας λοιπόν δημοτική μουσική ο Τσιτσάνης έμαθε να παίζει στο μπουζούκι τραγούδια με άλλους ρυθμούς και εξέλιξη μελωδίας διαφορετική τόσο από τη ρεμπέτικη όσο και από την ευρωπαϊκή»².

Πρέπει, ωστόσο, να πούμε ότι ο ίδιος ο Τσιτσάνης υποστήριξε ότι δεν τον επηρέασαν τα δημοτικά τραγούδια τότε, γιατί δεν του έκαναν εντύπωση. «Αργότερα, στην πορεία, κατάλαβα τις αξίες, τις μεγάλες αξίες που κρύβει μέσα του το δημοτικό τραγούδι»³. Ωστόσο, σχετικά με την επιρροή που άσκησε πάνω του, πρέπει να γνωρίζουμε ότι ο Τσιτσάνης κατείχε αρκετά στοιχεία για τη δημοτική μουσική.

Αυτό που γνώριζε, όμως, ακόμα καλύτερα ήταν τα ρεμπέτικα τραγούδια εκείνης της περιόδου. Αυτά του μάθαινε στο μπουζούκι ο μεγαλύτερος αδερφός του, ο Χρήστος. Σε ηλικία περίπου δεκαοκτώ χρόνων, ο Τσιτσάνης βρίσκεται να παίζει αυτά τα τραγούδια με το μπουζούκι του σε ένα από τα κέντρα που ήταν κοντά στους στρατώνες, ψυχαγωγώντας τους φαντάρους. Το μαγαζί αυτό που δούλευε τότε ο Τσιτσάνης, διέθετε γραμμόφωνο με όλα τα καινούρια τραγούδια.⁴ Έτσι τα άκουγε και τα «περνούσε» μετά στο μπουζούκι του. Αλλά και σε όλα τα συγκροτήματα που σχημάτιζε με τους φίλους του, τα ρεμπέτικα είχαν τον πρώτο λόγο. Το συγκρότημα με τον Ταμβακά, μάλιστα, διήρκεσε και μερικά χρόνια. Έπαιζαν σε κάποιο καφενείο για ψυχαγωγία αλλά και σε ταβέρνες και κέντρα. Σε αυτά τα κέντρα έπαιζαν κυρίως ρεμπέτικα αλλά και δημοτικά και μοντέρνα.

Πρέπει να πούμε ότι και σε αυτό το σημείο, ο Τσιτσάνης δηλώνει ανεπηρέαστος από τη μουσική του Μάρκου και των άλλων συνθετών του ρεμπέτικου. Παράλληλα, θαυμάζει τον Βαγγέλη Παπάζογλου, του οποίου τα τραγούδια, του προξενούν μεγάλη εντύπωση. Αναφέρει σχετικά: «Ο Παπάζογλου έγραφε σε δικό του

¹ Γεωργιάδης Νέαρχος, «Κοινωνικά, Πολιτικά και Καλ/χνικά Βιώματα της Παιδικής και Εφηβικής Ηλικίας του Τσιτσάνη», Νέα Εποχή, τεύχ. 3 (250) 1998, σσ. 11-15

² Συμμαθητής του Β. Τσιτσάνη. Η μαρτυρία είναι στο: Ρήγα Αναστασία - Βαλεντίνη, *Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2004, σ.46

³ Τσιτσάνης Β., *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σ.10

⁴ Μαρτυρία του φίλου του Τσιτσάνη Μπακοβασίλη στο: Αλεξίου Σώτος, *ο ζακουστός Τσιτσάνης*, Κοχλίας, Αθήνα 2003, σ. 22

στιλ, τελείως διαφορετικό από όλους τους άλλους. Δεν είχε εκείνες τις μουρμούρικες σμυρναϊκές μελωδίες. Είχε κάτι ξεχωριστό, πού δεν προϋπήρχε. Είχε κάτι το εντελώς προσωπικό, μπορώ να σου πω, δικό του μουσικό κόσμο. Ήταν πολύ μεγάλος και εμπνευσμένος συνθέτης. Πάρε σαν παράδειγμα τα τραγούδια του, πού όλα σχεδόν είναι αριστουργήματα. Εκείνη η «Μπαμπέσα» που είχε γράψει είναι φοβερό τραγούδι, συγκλονιστικό, έργο ολόκληρο. Όταν βγήκε έγινε χαλασμός κόσμου. Θυμάμαι ότι την τραγουδούσαν όλες οι κοινωνικές τάξεις. Πολύ μ' εντυπωσίασε τότε αυτό. Και να ξέρεις ότι νόμιζα πώς το 'χει γράψει κανένας συνθέτης από τους ελαφρούς. Δεν περίμενα λαϊκός συνθέτης να έχει γράψει τέτοιο τραγούδι, γιατί δεν έγραφαν τέτοιο στιλ τότε οι λαϊκοί συνθέτες»¹.

Το ερώτημα που γεννιέται, είναι πώς μπορεί κανείς να μείνει ανεπηρέαστος από κάτι που θαυμάζει τόσο πολύ; Αν αυτό που κατασκεύασε τότε ο Τσιτσάνης δεν ήταν ούτε δημοτικό, ούτε ευρωπαϊκό, ούτε ρεμπέτικο τότε πού στηρίχθηκε για να το δημιουργήσει; Οι απαντήσεις που μπορούν να δοθούν σε αυτό το ερώτημα είναι πολλές, ίσως και περισσότερες από όσες κατά καιρούς δόθηκαν. Το σίγουρο είναι, ότι για να καταλήξουμε σε κάποιο συμπέρασμα λιγότερο επισφαλές, θα πρέπει να μελετήσουμε το μουσικό του έργο. Ωστόσο πρέπει να είμαστε βέβαιοι ότι το φαινόμενο Τσιτσάνης, όπως και όλα τα φαινόμενα στην παγκόσμια τέχνη, δεν ξεφύτρωσε από το πουθενά. Αυτό που ο Τσιτσάνης ονόμασε «δικό του μουσικό κόσμο»², μπορεί να ερμηνευθεί με πολλούς τρόπους. Ο Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης δίνει τη δική του ερμηνεία: «Στον καμβά του λεγόμενου πειραιώτικου ύφους αφομοιώνει με τον δικό του τρόπο ολόκληρη την παλιά μουσική προίκα και νεότερα δυτικότροπα ερεθίσματα. Εφαλτήρια προσωπικής μουσικής ανέλιξης, ανόμοιας με άλλες παράλληλες προσπάθειες. Περίτεχνο ανάπτυγμα μελωδίας. Τώρα δεν παίζουν βιολιά, σαντούρια και άλλα εγνωσμένων δυνατοτήτων μουσικά όργανα, αλλά "ταπεινοί" και αποδιοπομπαίοι μουτζουκομπαλαμάδες που εκτελούν δύσκολους μουσικούς ακροβατισμούς, δίχως ωστόσο "να κάνουν σκόντο" στο ύφος και το συναίσθημα».³

Μια άλλη επισήμανση όσον αφορά το προσωπικό ύφος και τον ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης, που παρουσιάζουν τα πρώτα τραγούδια του Τσιτσάνη, είναι αυτή του στιχουργού Κ. Βίρβου. Ο Βίρβος παρατηρεί ότι ο Τσιτσάνης με το ταλέντο του, αφομοίωσε αφενός τα ηπειρώτικα τραγούδια πού άκουγε μέσα στο σπίτι του, και αφετέρου τα διάφορα μάγικα που άκουγε από τους κατάδικους στρατιώτες, που έμεναν στη στρατώνα, πολύ κοντά στο σπίτι του.

Οι περισσότερες κρίσεις για τον Β. Τσιτσάνη έχουν ένα κοινό τόπο, που έχει τις ρίζες του στην παιδική του ηλικία. Όλες έχουν να κάνουν με τα μουσικά ερεθίσματα, που δέχθηκε εκείνα τα χρόνια στα Τρίκαλα, δηλαδή, με όσα παραπάνω αναφέραμε. Τις γνώσεις του γύρω από την δυτική μουσική, τη δημοτική μουσική, το ρεμπέτικο, το σμυρναϊκό και το ελαφρό τραγούδι. Το σημείο δε, που οι περισσότερες απόψεις συγκλίνουν, είναι ότι ο Τσιτσάνης όταν ξεκινά να δημιουργεί, αντί να επιλέξει κάποιο από τα είδη που έχουν επιβληθεί (το πειραιώτικο, τους μουτζουκομπαλαμάδες, το σμυρναϊκό, τον ήχο της εστουδιαντίνας αλλά και του ελαφρού τραγουδιού), τα χρησιμοποιεί όλα. Σε αυτό ακριβώς το σημείο πιθανότατα, έγκειται και η διαφορετικότητά του. Ο Κ. Φέρρης αναφέρει: «Ο Τσιτσάνης

¹ Τσιτσάνης Β., *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σ. 9

² ο.π.

³ Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή*, Λιβάνη, Αθήνα 1997, σ. 216

δημιούργησε την έννοια της κίνησης προς την εξέλιξη χρησιμοποιώντας όλα τα είδη, όλες τις παραλλαγές, με την ίδια αξία και με ίσους όρους.»¹

Αυτά τα στοιχεία, βέβαια, αλλά και άλλες παρόμοιες κρίσεις θα αξιολογηθούν καλύτερα στη συνέχεια, μελετώντας με λεπτομέρεια το συνθετικό έργο του Τσιτσάνη.

¹ Κείμενο του Κώστα Φέρρη (σκηνοθέτης-συγγραφέας) με τίτλο «Κοινωνικομουσικολογικές επιδράσεις στο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη», στο: Ρήγα Αναστασία - Βαλεντίνη, *Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 68

6. Περίοδοι δημιουργίας

Το έργο του Βασίλη Τσιτσάνη υπολογίζεται περίπου στα 700 τραγούδια. Ο ακριβής αριθμός είναι κάτι που θα αποτελέσει και στο μέλλον πεδίο ανεξάντλητης έρευνας, καθώς διαφεύγουν της προσοχής μας τραγούδια που δεν βγήκαν ποτέ σε δίσκο, άλλα που έμειναν στα δείγματα και πολλά τραγούδια που χαρίστηκαν σε άλλους καλλιτέχνες. Η πιο ολοκληρωμένη σχετική έρευνα, μέχρι σήμερα, από το Θ. Αναστασίου¹, αριθμεί 580 τραγούδια.

Για τη συστηματικότερη μελέτη του έργου του, θα κατατάξουμε τα τραγούδια αυτά σε περιόδους. Τα κριτήρια αυτής της κατηγοριοποίησης αφορούν τόσο ιστορικά γεγονότα (π.χ. Β΄ παγκόσμιος, δικτατορία), όσο και σημαντικές διαφορές στη διαδικασία της κατασκευής των τραγουδιών του.

Την πρώτη περίοδο δισκογραφικής δημιουργίας του (1936-1940), διακόπτει ο ελληνοϊταλικός πόλεμος και η κατοχή. Είναι εμφανής η ανάγκη να μελετούμε ξεχωριστά την προπολεμική αυτή περίοδο, διότι εκεί εντοπίζουμε τα πρώτα «δείγματα γραφής» του συνθέτη. Η ερμηνεία αυτών των τραγουδιών, στηρίχθηκε σε φωνές ήδη καταξιωμένες στο χώρο της δισκογραφίας λαϊκών τραγουδιών. Εξάλλου, ο Τσιτσάνης, ειδικά στα πρώτα του δισκογραφικά βήματα, προφανώς, δεν είχε ακόμη την πολυτέλεια να επιλέγει ο ίδιος τους συντελεστές των δίσκων του.

Πολλά θα αλλάξουν με την απελευθέρωση και την επαναλειτουργία των δισκογραφικών εταιριών. Ο Τσιτσάνης στα χρόνια που ακολουθούν (1946-1956), αλλάζει τη γκάμα των τραγουδιστών που ερμηνεύουν τα τραγούδια του. Νέες φωνές όπως η Σ. Μπέλλου, ο Π. Τσαουσάκης, η Ι. Γεωργακοπούλου, η Στ. Χασκήλ, η Μ. Νίνου, η Α. Χρυσάφη κ.α., δίνουν διαφορετικό ύφος στα νέα του τραγούδια. Εξάλλου, ο ίδιος ο Τσιτσάνης τόνισε ότι, εκείνη τη περίοδο, γράφει πάνω στις ιδιαιτερότητες των φωνών αυτών: *«Κάθε τραγούδι που έφτιαχνα ήταν για ένα συγκεκριμένο λαιμό. Τα τραγούδια μου τα ερμήνευαν όπως ήθελα εγώ και όχι όπως ήθελε ή είχε μάθει ο καθένας».*²

Την επόμενη περίοδο (1957-1973), εγκαταλείπει κατά το μεγαλύτερο μέρος, τη συνεργασία με τους τραγουδιστές της προηγούμενης περιόδου και συνεργάζεται με φωνές που αναδεικνύονται σταδιακά ως κύριοι εκφραστές του λαϊκού τραγουδιού, για δυο δεκαετίες περίπου. Αυτοί είναι ο Σ. Καζαντζίδης, ο Γρ. Μπιθικώτσης, η Κ. Γκρέυ, η Π. Πάνου, η Γ. Λίδια, ο Μ. Αγγελόπουλος, ο Στρ. Διονυσίου και ο Π. Γαβαλάς. Σε αυτή την περίοδο αρχίζει και μια σειρά επανεκτελέσεων τραγουδιών των δύο πρώτων περιόδων με αυτούς τους ερμηνευτές.

Την περίοδο αυτή, σηματοδοτεί και η μεγάλη αλλαγή στην τεχνολογία παραγωγής δίσκων, καθώς εκδίδονται από το 1958 οι πρώτοι δίσκοι των 45 στροφών. Οι δίσκοι αυτοί είναι πλέον στερεοφωνικοί. Ο καλύτερος ήχος των δίσκων και οι αλλαγές στον τρόπο ηχογράφησης, δεν θα αφήσουν ανεπηρέαστη τη διαδικασία της ενορχήστρωσης των τραγουδιών.

Στα τέλη της περιόδου (1967-1973), ο Τσιτσάνης προχωρά σε νέες συνεργασίες με τη Χ. Λαμπράκη και τη Β. Μοσχολιού.

Η τελευταία περίοδος (1974-1983), ανοίγει με την μεταπολίτευση και φθάνει ως την τελευταία του δισκογραφική παραγωγή, λίγους μήνες πριν το θάνατό του. Την δεκαετία αυτή εκδίδει πολύ λίγα τραγούδια, τα οποία ερμηνεύει κυρίως ο ίδιος, με

¹ Αναστασίου Θεόφιλος, *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004

² Τσιτσάνης Β., *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σ.29

εξαίρεση κάποια τραγούδια που έδωσε στη Β. Μοσχολιού και τη Δ. Γαλάνη. Συνεχίζει, ωστόσο, τις επανεκδόσεις παλαιότερων τραγουδιών του.

Μια συνολική, λοιπόν, εικόνα του έργου του, περιλαμβάνει τέσσερις περιόδους δημιουργίας. Σ' αυτές θα αναφερθούμε πολλές φορές στην ανάλυση που ακολουθεί, προκειμένου η έρευνά μας να είναι μεθοδικότερη και αποτελεσματική.

Συνοψίζοντας, θα αναφερόμαστε στις εξής περιόδους:

1. **Προπολεμική περίοδος (1936-1940).** Περιλαμβάνει περίπου 100 τραγούδια.
2. **Πρώτη μεταπολεμική περίοδος (1946-1956).** Περιλαμβάνει 235 περίπου τραγούδια.
3. **Δεύτερη μεταπολεμική περίοδος (1957-1973).** Περιλαμβάνει 180 περίπου τραγούδια.
4. **Μεταπολιτευτική περίοδος (1974-1983).** Περιλαμβάνει 37 τραγούδια.

Η αναλυτική κατάταξη των τραγουδιών ανά περίοδο, βρίσκεται στους αντίστοιχους πίνακες του επιμέτρου.

7. Ο στίχος

Εισαγωγικά

Ενώ το έργο του Βασίλη Τσιτσάνη υπολογίζεται, όπως είδαμε, περίπου στα 700 τραγούδια, οι δοσοληψίες της εποχής, αποτέλεσαν την απαρχή για να επιτεθούν αργότερα κάποιοι στο Τσιτσάνη, διεκδικώντας την πατρότητα της μουσικής και κυρίως των στίχων κάποιων τραγουδιών.

Είναι γνωστό, ότι ο Τσιτσάνης συνεργάστηκε σε πολλά τραγούδια με διάφορους στιχουργούς (Κ. Βίρβος, Ε. Παπαγιαννοπούλου, Ν. Ρούτσος κ.α.). Πιθανότατα αυτό συνέβη διότι ήταν εξαντλητικό το πρόγραμμα εργασίας του, τόσο στα νυχτερινά κέντρα, όσο και σε ώρες που έγραφε τραγούδια αλλά και σε πρόβες και φωνοληψίες, και θα έπρεπε να βρει τρόπους να δουλεύει κάποια κομμάτια πιο γρήγορα. Παράλληλα λόγω της φήμης που είχε αποκτήσει ήδη, προπολεμικά, συνεχώς πείζονταν για συνεργασίες. Έτσι, μοίραζε θέματα σε στιχουργούς, έδινε τη βασική ιδέα και στη συνέχεια επεξεργαζόταν ο ίδιος αυτά που είχαν φτιάξει οι συνεργάτες του και αν είχαν ενδιαφέρον, τους έδινε την τελική μορφή που γινόταν τραγούδι.

Γι' αυτή τους τη συνεργασία και συμβολή στη δημιουργία κάποιου τραγουδιού, η αμοιβή τους ήταν ή κάποια εφάπαξ καταβολή συμφωνημένου χρηματικού ποσού, ή η μεταβίβαση μέρους των πνευματικών δικαιωμάτων του τραγουδιού, ανάλογα με το βαθμό της συμμετοχής του καθενός. Ο Τσιτσάνης φρόντιζε να διευθετεί τις οικονομικές του υποχρεώσεις με τους συναδέλφους του στιχουργούς. Παρόλα αυτά, κάποιοι διεκδίκησαν φθάνοντας μέχρι τα δικαστήρια, ακόμη και 20 χρόνια μετά την κυκλοφορία δίσκου, την πατρότητα στίχων, που σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του, συμμετείχαν στην συγγραφή τους.

Τον τρόπο που δούλευε ο Τσιτσάνης με τους συνεργάτες του στιχουργούς, περιγράφουν τα λόγια του Διονύση Μηλιόπουλου, διευθυντή παραγωγής και γενικού υπεύθυνου του εργοστασίου της Columbia στη Ριζούπολη, για τα τραγούδια που πήγαιναν για ηχογράφιση: *«Ο Τσιτσάνης συγκλονιζόταν από τον καλό στίχο. Όταν δούλευε πολύ και δεν είχε χρόνο να γράψει στίχους, έδινε το θέμα που ήθελε σε συνεργάτη του στιχουργό. Το ίδιο έκανε και με τη γριά, Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, και μετά μου έλεγε: “Κοίτα τι μου έφερε βρε Διονύση, και να πως το έκανα”. Ήταν ένα άλλο εντελώς τραγούδι. Το ίδιο έκανε με όλους κι ας έχουν το όνομά τους στο δίσκο. Εμείς στην εταιρεία τον στίχο κοιτούσαμε. Αν ο στίχος ήταν καλός δίναμε το Ο.Κ. Ο Τσιτσάνης τα ψείριζε, δεν τα έφερνε αμέσως. Έχω ένα δυο τραγούδια, μου έλεγε. Φέρ' τα να τα στείλω στη λογοκρισία, του έλεγα. Τι να έλεγα στον Τσιτσάνη; Να τα δω πρώτα αν είναι καλά; Δεν υπήρχε στιχουργός να μπορεί να ικανοποιήσει τον Τσιτσάνη. Με όλους όσους συνεργάστηκε, η παρέμβασή του στο στίχο ήταν καθοριστική. Με αυτό τον τρόπο έκανε τις συνεργασίες του. Έλεγε γράψε κάτι στο τάδε θέμα ή καμιά φορά ο στιχουργός του πρότεινε ένα θέμα. Άσ' το δεν τραβάει ή θα του έλεγε γράψε και βλέπουμε. Έτσι δούλευε και, επειδή αυτός ο τρόπος ήταν δύσκολο να τον ικανοποιήσει ένας στιχουργός, έγραφε μόνος του τους στίχους. Μόνο το 5% των τραγουδιών του έχουν άλλο στιχουργό»*.¹

Ωστόσο, παρά τις διενέξεις που προέκυψαν με την πάροδο του χρόνου, αποτελεί γεγονός ότι στο μεγαλύτερο μέρος των τραγουδιών, ο Τσιτσάνης έγραψε ο ίδιος τους στίχους του. Κι είναι τελικά αδιάφορο, αν «έκλεψε» ή παράλλαξε ένα

¹ Αλεξίου Σώτος, *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*, Κοχλίας, Αθήνα 2003, σ.238

τραγούδι, έναν σκοπό, μιαν ιδέα, έναν στίχο. Ο όγκος και η ποιότητα του έργου του είναι τέτοια, που δεν ακυρώνονται από φήμες ή ακόμη και βάσιμες διεκδικήσεις.

Ας επανέλθουμε όμως, στο στιχουργό Τσιτσάνη. Μπορεί το προφίλ του σύγχρονου στιχουργού να έχει υποστεί μεγάλη ζημιά, ωστόσο θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο, με την έννοια που καθιστά τον στιχουργό, ποιητή. Σήμερα ο όρος στιχουργός ενέχει κάποια μειωτική σημασία. Υπονοεί εκείνον, που κατασκευάζει στίχους και μάλιστα στίχους εύκολους. Βέβαια, αντίστροφα, η έννοια του ποιητή μερικές φορές είναι αρκετά υπερτιμημένη, χωρίς τα αποτελέσματα να δικαιολογούν, πολλές φορές, την αξία της. Οι κανόνες που διέπουν τη συγκρότηση του στίχου και γενικά του ποιήματος, αποτελούν τη *Στιχουργική*.

Αυτό που πρέπει να τονιστεί, είναι πως ο Τσιτσάνης δημιούργησε μια μεγάλη σχολή στιχουργών. Ο Κώστας Βίρβος, ένας από τους σημαντικότερους στιχουργούς του λαϊκού μας τραγουδιού είπε: «ο σημαντικότερος στιχουργός από όλους μας του λαϊκού τραγουδιού ήταν ο Βασίλης Τσιτσάνης».¹ Και αυτό είναι κάτι που παραδέχονται οι ίδιοι οι στιχουργοί, σύγχρονοι αλλά και μεταγενέστεροι του Τσιτσάνη.

Ο Σώτος Αλεξίου αναφέρει μια πραγματικά σπάνια εξομολόγηση του Γ. Μητσάκη. Είναι σπάνιο, όταν ένας κορυφαίος λαϊκός δημιουργός, όπως ο Γιώργος Μητσάκης λέει: «Αντέγραφα πολλές φορές τον τρόπο σκέψης και τον τρόπο που έχτιζε τα τραγούδια του ο Τσιτσάνης. Αισθάνθηκα πολύ ωραία όταν ο Βασίλης το 1949 μου έντυσε με μουσική τους στίχους μου, για το τραγούδι “Ο Νικόλας ο ψαράς”. Για να τους προτιμήσει φαίνεται πως κάτι άξιζα κι εγώ σαν στιχουργός»².

Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, σε μαγνητοφωνημένη συνέντευξη που έδωσε στον Παναγιώτη Κουνάδη, δηλώνει πως θεωρεί τον Τσιτσάνη δάσκαλό της και ότι χωρίς τη δική του συμβολή δεν θα είχε γράψει ποτέ τραγούδια. Τον Μάρτιο του 1971, στη συνέντευξή της αυτή, λέει: «Εγώ δεν καταλάβαινα από στίχους, κάτι ψευτοποιήματα έγραφα. Ο Βασίλης Τσιτσάνης είναι αυτός που μ’ έμαθε να γράφω τραγούδια».³

Και είναι πολλοί εκείνοι, μουσικοί και ερευνητές, που έχουν τοποθετηθεί ανάλογα για τους στίχους του Τσιτσάνη. Γι αυτό, πρωτίστως θα επιδιώξουμε μια στιχουργική ανάλυση των τραγουδιών του, από την οποία θα βγάλουμε όσο το δυνατό περισσότερα συμπεράσματα για το δημιουργό Τσιτσάνη.

¹ Ρήγα Αναστασία – Βαλεντίνη, *Βασίλης Τσιτσάνης - Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, (Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Τσιτσανικού συνεδρίου), Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 154

² Αλεξίου Σώτος, *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*, Κοχλίας, Αθήνα 2003, σ. 238

³ Κείμενο του Παναγιώτη Κουνάδη στο: Ρήγα Αναστασία-Βαλεντίνη, *Βασίλης Τσιτσάνης – Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2003, σελ. 59

επτάστιχες και οκτάστιχες. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί εδώ, επισημαίνει και ο Θ. Αναστασίου: «...χρησιμοποιεί συμπλέγματα στίχων που μάλλον δεν χρησιμοποιούσαν τότε στα λαϊκά τραγούδια, αλλά είτε στην ποίηση, είτε στα ελαφρά, ευρωπαϊκού στυλ τραγούδια. Αναφέρομαι στην εξάστιχη στροφή με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, που χρησιμοποιεί στο ρεφρέν των τραγουδιών “Μάγια μου ‘κανες” και “Με λικέρ και με σαμπάνια” (1937)»¹. Αυτό τον τρόπο γραφής θα ακολουθήσει αργότερα και σε άλλα τραγούδια όπως οι «Αραπίνες (1946)», «Αν σ’ αφήσει τι θα κάνεις» (1946), «Σταυροδρόμι της ζωής» (1947), «Τα μοντέρνα τα κορίτσια» (1949) και «Πάλι θα σμίξουμε» (1949).

Παραδείγματα εξάστιχης στροφής με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία:

<p style="text-align: center;"> <i>Νύχτες μαγικές, ονειρεμένες, αγάπες λάγνες, ξεχασμένες στην ξενιτιά. τρέχει ο νους μου προς τα περασμένα, τα βράδια μου τα αγαπημένα στην Αραπιά.</i> </p>	<p>«Αραπίνες» (1946)</p>
<p style="text-align: center;"> <i>Δυο κορίτσια απ’ τα μοντέρνα μας την κλείσαν την ταβέρνα, για ν’ ακούσουνε μια φίνα μπουζουκιά. Στων κεφιών τους τα χατίρια σπάσαν πιάτα και ποτήρια και ντρόπιασαν όλη τη μαγκιά.</i> </p>	<p>«Τα μοντέρνα τα κορίτσια» (1949)</p>

7.1.3 Εκφραστικά μέσα

Ο Τσιτσάνης χρησιμοποιεί πάμπολλα τεχνικά στιχουργικά μέσα, που δίνουν μια μορφολογική ποικιλία στα τραγούδια του. Άξιο αναφοράς ωστόσο, είναι το γεγονός ότι κατά την πρώτη περίοδο δημιουργίας (1936-1940), δεν χρησιμοποιεί στα τραγούδια του το ρεφρέν, το οποίο θεωρείται από πολλούς ότι αυτός καθιέρωσε. Από τα εκατό περίπου τραγούδια που ηχογραφεί σε αυτή την περίοδο, χρησιμοποιεί ρεφρέν μόνο σε τρία². Μετά τον πόλεμο και ως το 1952 αρχίζει μια κάπως συχνότερη χρήση του ρεφρέν, το οποίο παγιώνεται στα τραγούδια του από το 1953 και έπειτα. Μια πιθανή εξήγηση που ο Τσιτσάνης ενώ πειραματίζεται από νωρίς στο ρεφρέν, εντούτοις το αποφεύγει, είναι να ήθελε να προσομοιάζει ο λόγος, του με αυτόν του δημοτικού τραγουδιού και όχι με αυτόν των ελαφρών τραγουδιών. Τα ελαφρά δυτικότροπα τραγούδια της εποχής είχαν κατά κανόνα ρεφρέν.

Σύμφωνα με τον Θ. Αναστασίου, ο Τσιτσάνης απέφυγε το ρεφρέν στην αρχή, θέλοντας να διατηρήσει την ίδια συναισθηματική φόρτιση στον ακροατή σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού. Εξάλλου η περίπτωση του ρεφρέν θα ήταν η εύκολη λύση στην οποία κάθε δημιουργός θα μπορούσε να εθιστεί.³

Ωστόσο, όταν από το 1953 το ρεφρέν χρησιμοποιείται συστηματικά από όλους τους λαϊκούς συνθέτες, πιθανότατα αναγκάζεται και ο ίδιος να ακολουθήσει αυτό το ρεύμα.

¹ Αναστασίου Θεόφιλος, *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004, σσ. 19-20.

² Τα τραγούδια αυτά είναι τα εξής:

1. Με θαμπώνουν οι ματιές σου. (1937)
2. Με λικέρ και με σαμπάνια. (1937)
3. Να πάμε για τη Βούλα. (1939)

³ Αναστασίου Θεόφιλος, ο.π., σ 16.

7.1.3.1 Το στοιχείο της επανάληψης

Στα τραγούδια της πρώτης περιόδου που εκλείπει το ρεφρέν, η έμφαση στο κείμενο δίνεται κυρίως με το στοιχείο της επανάληψης. Η επανάληψη, που είναι κοινό στοιχείο στα περισσότερα ρεμπέτικα τραγούδια, είναι ένα από τα κύρια μέσα έκφρασης του δημοτικού τραγουδιού. Οι μορφές της επανάληψης ποικίλουν και χρησιμοποιείται ανάλογα με το νόημα των στίχων. Μπορεί να επαναλαμβάνεται μόνο το ρήμα ή ένα επίθετο και να δίνεται έτσι έμφαση στη στιγμιαία ενέργεια ή την ιδιότητα αντίστοιχα. Για παράδειγμα, θα αναφέρουμε ένα από τα πρώτα τραγούδια που ηχογράφησε ο Τσιτσάνης το 1936, το «Μαντήλι Χρυσοκεντημένο» με την Ελβίρα Κάκκη, ψευδώνυμο της Ισπανίδας υψιφώνου Elvira de Hidalgo¹. Το τραγούδι αυτό, διαθέτει πολλά επαναληπτικά μέρη γιατί ουσιαστικά πρόκειται για διασκευή που έκανε ο Τσιτσάνης σε παλιότερο δημοτικό τραγούδι.²

γιε μ' να 'χει γαλάζια φρύδια
μαύρα μάτια, μαύρα φρύδια.

.....
γιε μ', στη ρίζα κρύα βρύση
ποιος να πιει ποιος να γεμίσει.

.....
Εκεί έσκυψα να πιω κι εγώ
μα τ' άστρο μα τον ουρανό

Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει ειδικό ενδιαφέρον, γιατί είναι μόλις η δεύτερη επαφή του Τσιτσάνη με τη δισκογραφία. Ωστόσο, διακρίνεται και η εκτίμησή του προς το δημοτικό τραγούδι, το οποίο γνώριζε καλά από τα παιδικά του χρόνια.

Τα παραδείγματα επανάληψης λέξεων, είναι άφθονα σε όλες της περιόδους δημιουργίας του Τσιτσάνη. Ας αναφέρουμε μερικά:

¹ Η Elvira de Hidalgo ζούσε στην Ελλάδα και υπήρξε δασκάλα της Μαρίας Κάλλας.

² Η παραλλαγή του ίδιου δημοτικού τραγουδιού στο: Αναστασίου Θεόφιλος, Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004, σ. 407.

Παραθέτουμε εδώ την διασκευή του Τσιτσάνη και το δημοτικό τραγούδι:

Ποιος είδε πράσινο δεντρί,
μαυροματούσα και ξανθή,
γιε μ' να 'χει γαλάζια φύλλα,
μαύρα μάτια, μαύρα φρύδια.

Και στην κορφή μαλάματα,
κορίτσια με τα κλάματα,
γιε μ' στη ρίζα κρύα βρύση,
ποιος να πιει ποιος να γεμίσει.

Εκεί έσκυψα να πιω κι εγώ
μα τ' άστρο μα τον ουρανό
γιε μ' να πιω και να γεμίσω,
μαύρα μάτια να φιλήσω.

Μου 'πεσε το μαντίλι μου,
καημό που 'χουν τα χείλη μου,
γιε μ' το χρυσοκεντημένο,
μια χαρά ήταν το καημένο.

Ποιος είδε πράσινο δεντρί,
μαυροματούσα και ξανθή,
να 'χει ασημένια φύλλα,
μαύρα μάτια, μαύρα φρύδια,
και στην κορφή μαλάματα,
ματάκια με τα κλάματα,
στη ρίζα κρύα βρύση,
ποιος να κάμει δίκια κρίση.
Έσκυψα κει να πιω νερό,
για της αγάπης τον καημό,
να πιω και να γιομίσω,
την καρδιά μου να δροσίσω.
Μο 'πεσε το μαντίλι μου,
καημό πο 'χει τ' αχείλι μου,
το χρυσοκεντημένο,
μια χαρά ήταν το καημένο,
οπού μου το κεντούσανε,
απάρθена κοράσια,
σαν του Μάη τα κεράσια.

Το 'να ήταν απ' τα Γιάννενα,
ντυμένο στα μετάξια,
τ' άλλο από το Ζαγόρι,
ροδοκόκκινο αγόρι.
Το 'να μου κέντησεν αϊτό,
δε βγαίνεις όξω να σε ιδώ,
και το άλλο τον πετρίτη,
τη Δευτέρα και την Τρίτη.
Αν το 'βρει νιος, να το χαρεί,
μαυροματούσα και ξανθή
και νια, να το κερδέσει,
για να ζώνεται στη μέση.

Παραδοσιακό

B. Τσιτσάνης

γιατί <i>έχω</i> εγώ μεράκι, <i>έχω</i> μέσα μου σαράκι	«Να γιατί περνώ» (1937)
..... <i>Μην</i> κλαις και <i>μην</i> πικραίνεσαι και <i>μη</i> βαριά στενάζεις	«Οι φιλενάδες» (1939)
..... <i>Τέτοια</i> νιάτα, <i>τέτοια</i> κάλλη θα τα φάει η μαύρη γη	«Μια και η ζωή θα σβήσει» (1947)
..... <i>Περιπλανώμενη</i> ζωή, <i>περιπλανώμενο</i> κορμί	«Περιπλανώμενη ζωή» (1953)
..... <i>Κλάψε</i> καρδιά μου <i>σήμερα</i> τη μαύρη μου τη μοίρα <i>κλάψε</i> για τον κατήφορο, που στη ζωή μου πήρα	«Ίσως αύριο» (1958)
..... <i>Όλα</i> σπάζ 'τα <i>όλα</i> κάφ 'τα, κορίτσι μου <i>όλα</i> για σένα	«Όλα για σένα» (1967)

Εκτός από την επανάληψη λέξεων, μπορεί να γίνεται και επανάληψη μιας ολόκληρης πρότασης και να τονίζεται μ' αυτό τον τρόπο το περιεχόμενό της και το συναισθηματικό της φορτίο. Συνηθισμένο μοτίβο των δημοτικών τραγουδιών, είναι η επανάληψη φράσεων με μορφή ερωτήσεων και απαντήσεων.

π.χ. -*Μήνα σε γάμο ρίχνονται; Μήνα σε χαροκόπι;*
-*Μηδέ σε γάμο ρίχνονται, μηδέ σε χαροκόπι.*

Στα ρεμπέτικα, που σπάνια υπάρχει διαλογικό στοιχείο, η επανάληψη των φράσεων υπερτονίζει τα γεγονότα και εξυπηρετεί την κατανομή των στροφών πάνω στη μουσική. Αυτή η επανάληψη των στίχων απαντάται στα περισσότερα τραγούδια του Τσιτσάνη, μέχρι το 1953 και τη «στροφή» στην τεχνική του ρεφρέν. Παρατηρώντας τα κείμενα αυτών των τραγουδιών, διαπιστώνουμε ότι χρησιμοποιεί (από την πρώτη κιόλας περίοδο δημιουργίας) την τεχνική της επανάληψης στίχων, διαθέτοντας τεράστια ποικιλία συνδυασμών:

➤ Επανάληψη στα δίστιχα:

- Επανάληψη του δεύτερου στίχου (σχ.1,2,2).

Παράδειγμα:

Έχω να λάβω γράμμα σου σαράντα μέρες τώρα. Τάχα να ζεις ή χάθηκες σαν το πουλί στη μπόρα. <i>Τάχα να ζεις ή χάθηκες σαν το πουλί στη μπόρα.</i>	«Το γράμμα» (1949)
---	-----------------------

- Επανάληψη του πρώτου και μετά του δεύτερου στίχου (σχ.1,1,2,2).

Τα λερωμένα τ' άπλυτα, τα παραπεταμένα, <i>τα λερωμένα τ' άπλυτα, τα παραπεταμένα,</i> μάστα και φύγε, φίλε μου, δεν κάνεις πια για μένα, <i>μάστα και φύγε, φίλε μου, δεν κάνεις πια για μένα.</i>	«Τα λερωμένα τ' άπλυτα» (1952)
--	-----------------------------------

- Επανάληψη του πρώτου στίχου μετά το δεύτερο (σχ.1,2,1).

Για μας ο κόσμος τι θα πει, αυτό μη σε πειράζει, εμείς αποφασίσαμε να γίνουμε ζευγάρι. <i>Για μας ο κόσμος τι θα πει, αυτό μη σε πειράζει.</i>	« Την Κυριακή το δειλινό» (1939)
--	-------------------------------------

Καρδούλα μου πως άντεξες τους πόνους,
που μ έχουν καταντήσει πια τρελό.
*Καρδούλα μου πως άντεξες τους πόνους,
που μ έχουν καταντήσει πια τρελό.*

«Με πήρε το ξημέρωμα στους δρόμους»
(1950)

- Επανάληψη των δυο τελευταίων στίχων αντίστροφα (σχ.1,2,3,4-4,3).

Γύρνα μόνος μες στη νύχτα,
γύρισε να ξεχαστείς.
Κι αν σε πλήγωσε μια πονηρή
Άσ' την να υποφέρει την τρελή.
*Άσ' την να υποφέρει την τρελή,
κι αν σε πλήγωσε μια πονηρή.*

«Γύρνα μόνος μες στη νύχτα»
(1946)

- Επανάληψη όλων των στίχων αντίστροφα κατά ζεύγη (σχ.1,2,3,4-3,4,1,2).

Μια νύχτα κάτω στο Πασαλιμάνι,
μια νόστιμη Σμυρνια,
μικρούλα που σε ντέρτι μου 'χει βάλει,
και πόνο στην καρδιά.
*Μικρούλα που σε ντέρτι μου 'χει βάλει,
και πόνο στην καρδιά.
Μια νύχτα κάτω στο Πασαλιμάνι,
μια νόστιμη Σμυρνια.*

«Μια νύχτα στο Πασαλιμάνι»
(1938)

- Διπλή επανάληψη του πρώτου στίχου (σχ.1,1,1,2,3,4).

Απόψε πάλι θα τα πιω,
απόψε πάλι θα τα πιω,
απόψε πάλι θα τα πιω,
εγώ για σένα, βρε Μαριώ
και θά 'ρθω στο τσαρδί σου,
ν' αράξω πια μαζί σου.

«Πάρε με, Μάρω, πάρε με»
(1948)

- Επανάληψη του τελευταίου στίχου κάθε στροφής (σχ.1,2,3,4-4)

Πέφτουν τις βροχής οι στάλες
κι εγώ κάθομαι στις σκάλες.
Θα 'θελα να μπω σαν πρώτα
μα κρατάς κλειστή τη πόρτα,
μα κρατάς κλειστή τη πόρτα.

«Πέφτουν τις βροχής οι στάλες»
(1947)

➤ Επανάληψη στα πεντάστιχα:

- Επανάληψη του τρίτου, τέταρτου και πέμπτου στίχου (σχ.1,2,3,4,5-3,4,5)

Απόψε το μπουζούκι σου,
θα στο μαλαματώσω.
Ρίξε την πιο γλυκιά πενιά
κι αν πάθεις και καμιά ζημιά, Τσιτσάνη μου,
εγώ θα στην πληρώσω.

«Κι αν πάθεις και καμιά ζημιά»
(1950)

*Ρίξε την πιο γλυκιά πενιά
κι αν πάθεις και καμιά ζημιά, Τσιτσάνη μου,
εγώ θα στην πληρώσω.*

- Επανάληψη του τέταρτου και πέμπτου στίχου (σχ.1,2,3,4,5-4,5).

*Στέλλα μωρ' Στέλλα,
κακιά κοπέλα,
δεν το 'πραξες καλά.*

«Στέλλα μωρ' Στέλλα»¹
(1947)

*Παράτησες τον άντρα σ', μωρ' Στέλλα,
πέρα στα Δολιανά.*

*Παράτησες τον άντρα σ', μωρ' Στέλλα,
πέρα στα Δολιανά.*

➤ Επανάληψη στα εξάστιχα:

- Επανάληψη των τριών τελευταίων στίχων. (σχ.1,2,3,4,5,6-4,5,6)

*Ταπεινωμένη και θλιμμένη,
σαν κουρέλι πεταμένη,
μες στο δρόμο λίγη αγάπη μου ζητούσες.*

«Στο σταυροδρόμι της ζωής»
(1947)

*Στο σταυροδρόμι της ζωής,
γιατί μπροστά μου να βρεθείς
και τη μάσκα της ψευτιάς να μου φορείς;*

*Στο σταυροδρόμι της ζωής,
γιατί μπροστά μου να βρεθείς
και τη μάσκα της ψευτιάς να μου φορείς;*

- Επανάληψη των δύο τελευταίων στίχων. (σχ.1,2,3,4,5,6-5,6).

*Βρε φίλε είσαι τρομερός αισθηματίας.
Κάθε γυναίκα που φιλάς
και που μαζί της περπατάς,
στο πι και φι την αγαπάς
και πέφτεις θύμα της Κικής και της Μαρίας.
Βρε Νίκο, είσαι τρομερός αισθηματίας.
Και πέφτεις θύμα της Κικής και της Μαρίας.
Βρε Νίκο, είσαι τρομερός αισθηματίας.*

«Ο αισθηματίας»²
(1953)

- Επανάληψη όλων των στίχων αντίστροφα ανά τρεις. (σχ.1,2,3,4,5,6-1,2,3,4,5,6).

*Το καλοκαίρι τώρα
σε κάποια φίνα χώρα
θα πάμε να γυρίσουμε μαζί.
Μακριά σε ξένα μέρη*

¹ Ο Θ. Αναστασίου αναφέρει για το τραγούδι αυτό: «Μια ακόμη διασκευή γνωστού δημοτικού τραγουδιού, της περιοχής Ασπροποτάμου Τρικάλων, όπου βρίσκεται το χωριό Δολιανά». (Αναστασίου Θεόφιλος, Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004, σ.110)

² Οι στίχοι είναι από κοινού του Τσιτσάνη και του Γεράσιμου Τσάκαλου.

κι ο κόσμος μη σε μέλει,
ποτέ να μη σου καίγεται καρφί.
Μακριά σε ξένα μέρη
κι ο κόσμος μη σε μέλει,
ποτέ να μη σου καίγεται καρφί.
Το καλοκαίρι τώρα
σε κάποια φίνα χώρα
θα πάμε να γυρίσουμε μαζί.

«Ο Τσιτσάνης στην Παραγουάη»
(1939)

Αυτά, είναι τα κυριότερα επαναληπτικά σχήματα. Υπάρχουν, ωστόσο, πολλά ακόμη τραγούδια, που η επανάληψη των στίχων δεν ακολουθεί ένα συγκεκριμένο σχήμα. Στη «Σατράπισσα» (Αραμπάς περνά), επαναλαμβάνονται οι στίχοι 1,2,4 κάθε στροφής.

Αραμπάς περνά ,
Αραμπάς περνά
Κι η σατράπισσα,
κι η σατράπισσα
που αγάπησα είναι μέσα
αγκαλιάζεται,
αγκαλιάζεται
κι ούτε νοιάζεται η μπαμπέσα.

«Η σατράπισσα»
(1948)

Σε πολλά τραγούδια ο Τσιτσάνης, χρησιμοποιεί απλά έναν καταληκτήριο στίχο, που παραμένει ο ίδιος σε κάθε στροφή. Στο «*Χατζή Μπαζέ*» (1946), οι τρεις στροφές κλείνουν με το στίχο *θα σου παίξω φίνο μπαγλαμά*. Το ίδιο συμβαίνει στο «*Ζητήσατε τη γυναίκα*» (1947), στο «*Κάνε λιγάκι υπομονή*» (1948), στο «*Στρώσε μου να κοιμηθώ*» (1950), στο «*Απόψε κάνεις μπαμ*» (1952) και σε άλλα τραγούδια.

Υπάρχουν, τέλος, τραγούδια στα οποία δεν υπάρχει ούτε επανάληψη, ούτε ρεφρέν, όπως η «*Αρχόντισσα*» (1938), το «*Κάτσε ν' ακούσεις μια πενιά*» (1946), η «*Αχάριστη*» (1947) και άλλα. Ο Θ. Αναστασίου θεωρεί ότι ο Τσιτσάνης «...*εφόσον δεν χρησιμοποιεί ούτε επαναλήψεις, ούτε ρεφρέν, είναι απολύτως σίγουρος, ότι δεν υπάρχει ανάγκη να φορτιστούν συναισθηματικά κάποιοι στίχοι περισσότερο από κάποιους άλλους, ότι έχει κατορθώσει να γράψει αισθητικά άρτιους στίχους, που μπορούν να λειτουργήσουν χωρίς να έχουν ανάγκη από οποιοδήποτε βοήθημα*»¹.

7.1.3.2 Η χρήση των επιθέτων

Το επίθετο στους στίχους του Τσιτσάνη, χρησιμοποιείται όπως και στα δημοτικά τραγούδια. Είναι, δηλαδή, εκείνο, που θα δώσει στο ουσιαστικό μια πραγματική ιδιότητα, ένα χαρακτηριστικό του γνώρισμα. Είναι, παράλληλα, αισθητή η διάθεση του Τσιτσάνη να φορτίζει τους ήρωές του με τα πάθη τους, τους προβληματισμούς τους, τον έρωτα, τη φτώχεια, το κοινωνικό κατρακύλισμα, την απογοήτευση. Όπως υποστηρίζει ο Μανόλης Ξενάκης, το επίθετο στα δημοτικά τραγούδια είναι μέσο έμφασης του ουσιαστικού και δεν εξυπηρετεί την αισθητική της γραφής. «... *το Δημοτικό τραγούδι, ψυχογραφεί μα δεν ψυχαναλύει τους ήρωές του. Αντίθετα στα ρεμπέτικα υπάρχει μια ψυχαναλυτική διάθεση και το “πρόσωπο” συνεχώς*

¹ Αναστασίου Θεόφιλος, *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004, σ.18.

εκτίθεται, απολογείται για την κατάντια του και τέλος ο εξομολογητικός του τόνος είναι καθαρός χωρίς προσπάθεια για αυτοθέσμιση της έκφρασής του».¹

Αν επιχειρήσουμε, να αναλύσουμε, τη χρήση επιθέτων στα τραγούδια του Τσιτσάνη, θα διαπιστώσουμε τη διάθεσή του να περιγράψει, όσο και να ψυχαναλύσει τους ήρωες των στίχων του. Πρώτα, θα σταθούμε στο συχνότατο στοιχείο της στιχουργικής του, το επίθετο να εννοεί το ουσιαστικό. Δηλαδή, παραμένει μόνο (ή μαζί με άλλα επίθετα) και περικλείει αυτό τη συναισθηματική αξία του στίχου.

*Γιατί σκληρέ με μίσησες, δεν θέλεις πια φιλία
κι εξήγηση δεν μου 'δωσες, σκληρόκαρδε,
αφού είσαι συ η αιτία.*

«Πικρός θα 'ναι ο πόνος μου»
(1936)

*Παιχνιδιάρρα μου τρελαίνομαι, ζαλίζομαι,
με τα νάζια σου, ξανθιά πώς ξεμυαλίζομαι.*

«Με θαμπώνουν οι ματιές σου»
(1937)

*Γιατί το δρόμο σου ν' αλλάζεις
για δυο στολίδια, άμυαλη, τρελή;
Και το στεφάνι σου να το πετάξεις,
να γίνεις στη ζωή αμαρτωλή;*

«Η αμαρτωλή»
(1947)

Όπως συμπεραίνουμε από τα παραπάνω, όλα τα επίθετα των παραδειγμάτων αναφέρονται όλα σε πρόσωπα (σκληρέ άντρα, παιχνιδιάρρα γυναίκα, αμαρτωλή γυναίκα). Είναι μια ακόμη στιχουργική συνήθεια του Τσιτσάνη. Υπερφορτίζει τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν στα κείμενα των τραγουδιών του, ντύνοντάς τα με πολλά επίθετα.

*Είμαι παιδάκι με ψυχή και ζηλεμένο,
παιδάκι όμορφο, τσαχπίνικο, τρελό.*

«Όλα τα έχω βαρεθεί»
(1938)

*Εκεί που μ' αγαπούσανε γλυκές προσφυγοπούλες,
γαλανομάτες, καστανές και φίνες μοδιστρούλες.*

«Στης Σαλονίκης τα στενά»
(1938)

*Όλα για σένα κούκλα μου,
να μου τα φας πλανεύτρα.
Τι αξίζουν τα παλάτια και τα κάστρα
μπρος τα μάτια σου τσιγγάνα ξελογιάστρα.*

«Όλα για σένα κούκλα μου»
(1947)

*Δεν την πρόσεχα τα βράδια που γυρνούσε
στο φτωχικό μου το σπιτάκι την τρελή.
Ήταν γυναίκα μου η κακούργα και πουλούσε
το κορμί της σ' άλλον, η μπαμπέσα, η πονηρή.*

«Ντροπιασμένος στη ζωή»
(1950)

Μια προσφιλής στιχουργική συνήθεια του Τσιτσάνη, είναι να χρησιμοποιεί συγκεκριμένα επίθετα ή ουσιαστικοποιηθέντα επίθετα και επιθετικές μετοχές, που προφανώς ο ίδιος θεωρεί ότι έχουν μεγάλη ποιητική αξία και γι αυτό τα εντάσσει σε πάμπολλα τραγούδια. Είναι τόσο συχνή η παρουσία τους, που κάποιος θα μπορούσε να αναγνωρίσει το «γράψιμο» του Τσιτσάνη μόνο από αυτά. Με πολύ μεγάλη συχνότητα, εμφανίζεται το επίθετο γλυκός. Αρκεί να σκεφθεί κανείς ότι από τα 93²

¹ Το κείμενο του Μανόλη Ξενάκη βρίσκεται στο *Επίμετρον* του: Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια* (β' έκδοση), Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 276

² Τα επίθετα αναζητήθηκαν στα προπολεμικά τραγούδια διότι το δείγμα ήταν καταλληλότερο για αναλυτική έρευνα. Στον αριθμό 93 δεν περιλαμβάνονται τα 3 οργανικά.

*Μπράβο μπουζούκι μου φτωχό, με βγάζεις παλι - κάρι,
μέσα στα φύλλα της καρδιάς σ' έχω κρυφό κα – μάρι.* «Μπράβο μπουζούκι μου»
(1951)

- **Προπαροξύτση.** Το τελευταίο τονισμένο φωνήεν, βρίσκεται στην προπαρολήγουσα. Και εδώ μερικές φορές περιλαμβάνεται και το προηγούμενο σύμφωνο.

*Παιχνιδιάρια μου τρελαίνομαι, ζα - λίζομαι,
με τα νάζια σου, ζανθιά πώς ξεμυα - λίζομαι.* «Με θαμπώνουν οι ματιές σου»
(1937)

*Πάλιωσε το σα - κάκι μου,
θα σβήσω απ' το με - ράκι μου.* «Πάλιωσε το σακάκι μου»
(1948)

- **Ομοιοκαταληξία ηχώ.** Το πρώτο σκέλος είναι τμήμα μιας λέξης και το δεύτερο ολόκληρη λέξη (και αντίστροφα).

*Πόσο ήθελα ρε φίλε να 'χα φουλ το πορτοφ - όλι,
με μια κούρσα να βολτάρω μέσα στην Ελλάδα όλη.* «Βόλτα μέσα στην Ελλάδα»
(1952)

*Και καημό έχω μεγ - άλο,
δε μπορώ να πάρω άλλο.* «Πάλιωσε το σακάκι μου»
(1948)

- **Ομοιοκαταληξία με προσθήκη.** Στην πρώτη λέξη της ομοιοκαταληξίας προστίθεται κάτι και προκύπτει η δεύτερη.

*Γκουβερνάντα μου θα σου το πω
και καθόλου δε θα ντρα – πώ* «Γκουβερνάντα»
(1937)

*Είναι πικρά, είναι βαριά τα ξένα χέρια,
τα ξένα χέρια είναι μαχαίρια, είναι μα – χαίρια.* «Τα ξένα χέρια»
(1962)

- **Ομοιοκαταληξία μωσαϊκό.** Η ομοιοκαταληξία περιλαμβάνει πάνω από δυο λέξεις.

*Μα μόλις ξεκινήσαμε, φρεσκάρισε ο μπάτης
και η μαργιόλα θάλασσα, αχ τι καημός, άρχισε τα δικά της* «Να πάμε για τη Βούλα»
(1939)

- **Ομοιοκαταληξία με μόρια.**

*Καθώς ο μπάτης θα χαϊδεύει τα μαλάκια σου,
τα χείλη μου θα σμίγουν στα χειλάκια σου.* «Το ξεφάντωμα»
(1948)

Αυτά, είναι τα κυριότερα είδη ομοιοκαταληξίας που συναντάμε στα τραγούδια του Τσιτσάνη. Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις, που στο ίδιο τραγούδι συναντάμε ομοιοκαταληξίες διαφορετικού τύπου, «...γεγονός που αυξάνει περισσότερο την αισθητική απόλαυση του ακροατή, εφ' όσον προκαλούν διάψευση της προσδοκίας του μετά την ακρόαση της πρώτης στροφής»¹.

Σημαντικό ρόλο στην αισθητική του τραγουδιού παίζει και η θέση των στίχων που ομοιοκαταληκτούν. Η πιο συνηθισμένη μορφή στα λαϊκά τραγούδια, είναι αυτή των ομοιοκατάληκτων διστίχων. Ο Τσιτσάνης, παράλληλα με τα διστίχα αυτά,

¹ Αναστασίου Θεόφιλος., *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004, σ. 26

χρησιμοποιεί επιπλέον, πολλούς τρόπους για να εντάσσει την ομοιοκαταληξία στις στροφές:

- **Ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία.** Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν, τοποθετούνται ο ένας μετά τον άλλο (σχηματίζοντας ζευγάρια).

*Σε τούτο το παλιόσπιτο σε τούτο το ρημάδι
θάψαμε την αγάπη μας ένα Σαββάτο βράδυ.* (σχήμα α - α)
«Το παλιόσπιτο»
(1950)

*Ένα τέτοιο παλικάρι πώς το ντρόπιασες εσύ.
Και μια όμορφη αγάπη περιφρόνησες;
Την καλή μου την καρδιά την δολοφόνησες.* (σχήμα χ - α - α)¹
«Ένα τέτοιο παλικάρι»
(1950)

*Χωρίσαμε απόβραδο
κι ήτανε Σαββατόβραδο.
Κι ως τα βαθιά χαράματα
με πνίζανε τα κλάματα.* (σχήμα α - α - β - β)
«Το απόβραδο»
(1959)

*Με την σκληρή σου την καρδιά
πόσα δεν έκαψες παιδιά.
Και 'μένα μ' έμπλεξες για να με κάψεις
και τώρα θέλεις να με δεις
να 'χω για σύντροφο τον ίσκιο της φυλακής.* (σχήμα α - α - χ - β - β)
«Στης φυλακής τον ίσκιο»
(1951)

Αντίστοιχα με το σχήμα α - α - χ - β - β, στα πεντάστιχα συναντάμε και τα σχήματα χ - α - α - β - β και α - α - β - β - χ, με ένα ανομοιοκατάληκτο στίχο καθώς και τα σχήματα α - α - α - β - β και α - α - β - β - β που όλοι οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν. Άλλες περιπτώσεις ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας έχουμε στα εξάστιχα και τα οκτάστιχα (α - α - β - β - γ - γ και α - α - β - β - γ - γ - δ - δ αντίστοιχα).

- **Πλεχτή ομοιοκαταληξία.** Σ' ένα τετράστιχο ομοιοκαταληκτούν ο πρώτος με τον τρίτο και ο δεύτερος με τον τέταρτο (σχ. α - β - α - β).

*Μ' άλλον τα 'χες και μου πούλαγες αισθήματα
σκανδαλιάρικο κουκλί.
Μ' έβλεπες σαν είχες караβοτσακίσματα
και ταρίφα μου 'κοβες διπλή.* «Εγώ είμαι το μπεγλέρι σου»
(1956)

- **Ζευγαροπλεχτή ομοιοκαταληξία.** Σ' ένα εξάστιχο ομοιοκαταληκτούν ο πρώτος με το δεύτερο, ο τέταρτος με τον πέμπτο και ο τρίτος με τον έκτο (σχ. α - α - β - γ - γ - β).

Παραδείγματα εξάστιχων στροφών με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία στη σελ.

Υπάρχουν, όμως, πολλά τραγούδια που δεν ακολουθούν κάποιο από τα «κλασικά» στιχουργικά σχήματα που αναφέραμε. Για παράδειγμα, θα φέρουμε ένα τετράστιχο που οι δυο πρώτοι στίχοι, δεν ομοιοκαταληκτούν με κανένα και

¹ Όπου «χ» οι στίχοι που δεν ομοιοκαταληκτούν.

ομοιοκαταληκτεί ο τρίτος με τον τέταρτο. Και στη συνέχεια αναφέρουμε ένα πεντάστιχο, που ομοιοκαταληκτούν ο πρώτος με το δεύτερο και ο τρίτος με τον πέμπτο.

Όταν στα κέντρα κάθε βράδυ σε πηγαίνω
κι όλοι τριγύρω σε κοιτάζουνε στα μάτια,
να μη τολμήσεις, να προσέξεις μη τυχόν παρεκτραπείς
γιατί να ξέρεις πως θα παραξηγηθείς.

σχ. χ – χ – α – α
«Όταν στα κέντρα σε πηγαίνω»
(1947)

Μάγισσα τσιγγάνα απ' τη Βαγδάτη
μάγια να μου πεις για την αγάπη.
Ξημερώνω στις Αθήνας τα δρομάκια σαν τρελός
και με βλέπουν οι περαστικοί.
Ο αλήτης λένε, να 'τος ο φτωχός.

σχ. α – α – β – χ – β
«Μάγισσα της Βαγδάτης»
(1946)

Ομοίως σε πεντάστιχα μπορούμε να συναντήσουμε ομοιοκαταληξία μόνο του (σχ. χ – χ – α – α – χ) ή του τρίτου με τον τέταρτο και του δεύτερου με τον πέμπτο (σχ. χ – α – β – β – α). Στα πεντάστιχα συναντάμε και τα σχήματα χ – α – χ – α – χ και χ – α – α – α – χ. Στα εξάστιχα, τέλος, συναντάμε σχήματα όπως:

- α – β – β – β – α – α
- χ – α – β – β – α – α

Σε όλα αυτά μπορούμε αν θέλουμε να προσθέσουμε εξεζητημένες περιπτώσεις, κάτι που δεν χρειάζεται γιατί η ποικιλία αυτών είναι ανεξάντλητη.

7.1.4 Άλλα εκφραστικά μέσα και σχήματα λόγου

Στη «ποίηση» του Τσιτσάνη, μπορούμε να εντοπίσουμε όλα εκείνα τα σχήματα λόγου, με τα οποία μπορεί να αναλυθεί «λογοτεχνικά» ένα κείμενο. Πρόκειται για τεχνικά μέσα, που διευρύνουν τους εκφραστικούς τρόπους του στιχουργού¹. Είναι εκείνες οι ιδιορρυθμίες του λόγου, που κάνουν πιο ζωντανό και παραστατικό το στίχο και κερδίζουν το ενδιαφέρον του ακροατή. Ας δούμε πως χρησιμοποιεί ο Τσιτσάνης τα σχήματα αυτά.

7.1.4.1 Σχετικά με τη θέση των λέξεων

Υπερβατό: όταν μια λέξη ή φράση παρεμβάλλεται ανάμεσα σε δυο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή και λογική και συντακτική σχέση.

Παραδείγματα:

*Μαύρη μου κάνεις τη ζωή και βαριαναστενάζω.
Πώς δεν τσάκισε ακόμα της καρδιάς σου η αντοχή;
Μου έλεγε δεν θα αρνηθεί ποτέ τον ερωτά μου*

Πρωθύστερο: μια λέξη ή έννοια μπαίνει δεύτερη, ενώ λογικά και χρονικά προηγείται.

*Μην κλαις και μην πικραίνεσαι και μη βαριά στενάξεις
Ζαλίζομαι σαν σε κοιτώ, μικρή μου παντρεμένη.
Και θα της πω τα βάσανα, αυτά που 'χω τραβήξει.*

¹ Τα θεωρητικά στοιχεία για τα σχήματα λόγου είναι δανεισμένα από το σχολικό εγχειρίδιο θεωρητικής κατεύθυνσης της Γ' τάξης Ενιαίου Λυκείου: Γεωργιάδου Α. – Δανιήλ Α. – Δεληγιάννη Ε., *Νεοελληνική Λογοτεχνία, Ελληνικά γράμματα*, Αθήνα 2002, σσ. 24-32

Αναστροφή: όταν σκόπιμα ανατρέπεται η φυσική σειρά των λέξεων.

*Στης ζωής τη στράτα, αργοσβήνεις μόνη, δίχως να 'χεις καμιά συντροφιά, μαυρομάτα.
Σκλάβος στο δικό της φιλί, είμαι στο σεβντά της δεμένος.*

Χιαστό: όταν παρατίθενται δυο ζεύγη εννοιών και η τρίτη έννοια αντιστοιχεί στη δεύτερη και η τέταρτη στην πρώτη.

*Χτύπα το ντέφι σου τσιγγάνα, να πονέσει
και συ τσιγγάνε σπάσε το βιολί.*

ντέφι ↗ ↘ τσιγγάνα
τσιγγάνος ↖ ↙ βιολί

*Σκλάβος στο δικό της φιλί,
είμαι στο σεβντά της δεμένος.*

σκλάβος ↗ ↘ φιλί
σεβντάς ↖ ↙ δεμένος

Παρήχηση: όταν ένας φθόγγος (προπαντός σύμφωνο) επαναλαμβάνεται στον ίδιο στίχο.

*Πήρα τη στράτα κι έρχομαι μες στη βροχή και βρέχομαι.
Πάρε, Χάρε, την ψυχή μου ησυχία για να βρω.
Για κοίτα κόσμε ένα κορμί που μπήκε μες στο μαγαζί.*

Παρονομασία ή ετυμολογικό σχήμα: όταν λέξεις ομόηχες (ή συγγενείς), μπαίνουν η μια κοντά στην άλλη.

*Γιατί αν ήρθες για **μαλλί, άμυαλη**, θα φύγεις κουρεμένη.
Να **ανάψουνε** και να **καούν**, πως **έκαψαν** κι εμένα.*

Ασύνδετο: όταν λέξεις μπαίνουν η μια μετά την άλλη χωρίς σύνδεσμο.

*Νύχτες μαγικές, ονειρεμένες, αγάπες λάγνες, ξεχασμένες.
Οι ξελογιάστρες, οι κακές, οι άπιστες ζηλιάρες.
Όλες όμορφες, γεμάτες, ζηλεμένες, κουνιστές.*

Πολυσύνδετο: Αλληπάλληλες λέξεις που συνδέονται με το **και**.

*Για σένα εγώ αλήτεψα και έγινα ρεμπέτης,
μπερμπάντης **και** ξενύχτης **και** σερέτης.*

*Μ' έστρωσαν **κι** ένα ντιβάνι **κι** έπεσα να κοιμηθώ.*

7.1.4.2 Σχετικά με την πληρότητα του λόγου

Πλεονασμός: το νόημα εκφράζεται με περισσότερες λέξεις από όσες χρειάζονται.

*Απόψε που **χωρίζουμε** κι **όλα τελειώνουν**.
Θα κάνω τη φιγούρα μου και θα 'ρθω **απόψε βράδυ**,
στις **δώδεκα** μες στο **βαθύ σκοτάδι**.*

Ο πλεονασμός είναι στοιχείο έντονο στους στίχους του Τσιτσάνη και δίνεται με πολλούς τρόπους. Ένας από αυτούς, είναι με το **σχήμα εκ παραλλήλου**, όταν δηλαδή, μια έννοια εκφράζεται και καταφατικά και αρνητικά.

[*Κι αν δεν πάμε στη δουλειά μα και στο σπίτι,
κι αν ο έρωσ μάς τραβάει σαν το μαγνήτη.*

[*Κι αν γουστάρουμε τον βίο του αλήτη
και δεν έχουμε το σήμερα να φάμ'.*

[*Δεν ήρθα απόψε εγώ εδώ για να γλεντήσω.
Ήρθα μονάχα να παρηγορηθώ.*

[*Να την ξεχάσω
και να μη τη θυμηθώ*

Ένας άλλος τρόπος είναι η **περίφραση**. Η περιγραφή, δηλαδή, μιας έννοιας με δύο ή περισσότερες λέξεις αντί μιας.

*Όταν σε βλέπω βροχερή (αντί: όταν βρέχει)
Τρελός απ' το πολύ πιστό (αντί: μεθυσμένος)*

Ένα με δύο (εν δια δυοίν): μια έννοια εκφράζεται με δυο λέξεις που συνδέονται με το *και*.

*Κι αν είμαι μάτια μου **μπεκρής** και **μπατιράκι**.
Εξεκίνησα ένα βράδυ **σουρωμένος** και **τρελός**.*

Επαναφορά: δύο ή περισσότερες φράσεις αρχίζουν με την ίδια λέξη.

***Τι** σήμερα, **τι** αύριο, **τι** τώρα.
Να γιατί γυρνώ μες στην Αθήνα, **να** γιατί πάντα τα κοπανώ.
Με γλέντια, **με** γραμμόφωνα, **με** χίλια δυο μεράκια.*

7.1.4.3 Σχετικά με τη σημασία των λέξεων:

Από αυτή την κατηγορία των σχημάτων αυτό που ξεχωρίζει στους στίχους του Τσιτσάνη είναι η **μεταφορά**. Πολλές λέξεις, κυρίως επίθετα και επιθετικές μετοχές, τις βρίσκουμε με άλλη, μη κυριολεκτική σημασία.

*Μπράβο μπουζούκι μου φτωχό.
Το σκαλοπάτι σου απόψε θα ρωτήσω.
Μέσα στις φτώχειας το μπαζέ είμαι κι εγώ λουλούδι.*

Συνεκδοχή: μια λέξη που δε σημαίνει ακριβώς αυτό που φαίνεται αλλά κάτι άλλο σχετικό. Παρουσιάζεται με πολλές περιπτώσεις όπως:

- α) μέρος αντί για το όλο: *Κάτσε ν' ακούσεις μια **πενιά**.* (αντί: **μπουζούκι**)
- β) το ένα αντί για τα πολλά: *Απόψε θέλω η καρδιά μου να πιστέψει
πως **η γυναίκα** το πουλάει το φιλί.* (αντί: **οι γυναίκες**)
- γ) η ύλη αντί για αυτό που φτιάχνεται από αυτή: *Ξυπνώ και βλέπω **σίδερα**.* (αντί: σιδερένιες **αλυσίδες**)

Υπερβολή: όταν μεγαλοποιείται μια κατάσταση για να προκαλέσει εντύπωση.

*Από βουνό κι από γκρεμό κι από μεγάλο ρέμα
επέρασα για να σε βρω χίλια ποτάμια αίμα.*

Παρομοίωση: σύγκριση δύο προσώπων ή πραγμάτων για να τονιστεί η ιδιότητα του ενός.

*Μες στην ταβέρνα μπαίνω σαν τη νυχτερίδα.
Σαν αρχόντισσα ντυμένη βρε τσιγγάνα.
Ταπεινωμένη και θλιμμένη, σαν κουρέλι πεταμένη.*

Κλιμακωτό: η κλιμάκωση της έντασης σε μια σειρά ενεργειών.

*Σ' **αγάπησα**, **δυστύχησα** για σένα και **σέρνομαι**, πανούργα μακριά.
Τη φωτιά **μ' άναψες** και **καίγομαι**, **σβήνω** και **μαραίνομαι**.*

Προσωποποίηση: όταν αποδίδονται ανθρώπινες ιδιότητες σε αντικείμενα, ζώα ή αφηρημένες έννοιες.

Απόψε μες στο καπηλειό που τα μπουζούκια κλαίνε.

Αντιλαλούνε τα βουνά.

Χτύπα το ντέφι σου τσιγγάνα να πονέσει.

7.2 Θεματολογία των τραγουδιών του Β. Τσιτσάνη

Ο Τσιτσάνης κάλυψε με τα τραγούδια του, μια πολύ μεγάλη γκάμα θεμάτων. Η πλειονότητα, ωστόσο, των τραγουδιών του, αναφέρονται στις σχέσεις των δυο φίλων. Πρόκειται δηλαδή για ερωτικά τραγούδια. Παράλληλα όμως με αυτά, δημιούργησε τραγούδια εξωτικά, τραγούδια κοινωνικού περιεχομένου, της καθημερινής ζωής, τραγούδια της ξενιτιάς αλλά και χασικλίδικα, της φυλακής, της μαγκιάς και του υποκόσμου. Την πρώτη περίοδο δημιουργίας ο Τσιτσάνης, καταπιάνεται με τον έρωτα στο 80% περίπου των τραγουδιών του. Μετά το 1946 και μέχρι το 1959, ένα μεγάλο ποσοστό (30% περίπου) των τραγουδιών του, αναφέρονται σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα.

Αν κοιτάξουμε το σύνολο των τραγουδιών του, θα εντοπίσουμε εκείνες τις κατηγορίες θεμάτων που τα χαρακτηρίζουν. Θα προσπαθήσουμε παρακάτω να εμβαθύνουμε στις θεματικές αυτές, για να δούμε πώς διαπραγματεύεται ο στιχουργός Τσιτσάνης, συγκεκριμένες ή αφηρημένες έννοιες, καταστάσεις, πρόσωπα και γεγονότα. Οι θεματικές αυτές είναι:

- Ο Έρωτας και η γυναίκα.
- Τραγούδια του ονείρου και της φαντασίας. Ανατολίτικα κι εξωτικά
- Κοινωνικά τραγούδια. Τραγούδια «διαμαρτυρίας»
- Τραγούδια της φυλακής
- Τραγούδια της ξενιτιάς
- Χασικλίδικα τραγούδια
- Τραγούδια με αναφορές σε γεγονότα, πρόσωπα και τόπους

Τέλος, συναντάμε μερικά τραγούδια που δεν ανήκουν σε κάποια από τις κύριες αυτές κατηγορίες. Είναι κάποια τραγούδια με θέμα την ταβέρνα (π.χ. «Όταν πίνεις στη ταβέρνα» -1947), τη φτώχεια («Της φτώχειας τα κουρέλια» -1952), την εργατιά («Οι φάμπρικες» -1950).

7.2.1 Ο Έρωτας και η γυναίκα

Η διάθεση του Τσιτσάνη να τραγουδήσει τον έρωτα και τη γυναίκα, φαίνεται από την πρώτη περίοδο δημιουργίας, όταν από τα 93 περίπου τραγούδια που εκδίδει σε δίσκους γραμμοφώνου, τα 80 είναι ερωτικού περιεχομένου. Αν και το ποσοστό αυτό μειώνεται, στα χρόνια από το 1946 ως το 1959, θα κορυφωθεί την δεκαετία 1959-1969, όταν από τα 125 περίπου τραγούδια που κυκλοφορεί, στα 120 το θέμα είναι ερωτικό. Στα επόμενα χρόνια, ηχογραφεί λίγα σχετικά καινούρια τραγούδια, τα οποία είναι κατά βάση ερωτικά (σε ποσοστό 70% περίπου).

Αν και στο σύνολό τους, τα περισσότερα τραγούδια δεν αναφέρουν ονόματα, υπάρχουν ωστόσο εκείνα, στα οποία διακρίνεται η ανάγκη του ίδιου του Τσιτσάνη να εκφράσει τα προσωπικά του συναισθήματα. Έτσι σε ένα από τα πρώτα του τραγούδια με τίτλο «Με λικέρ και με σαμπάνια» (1937), αναφέρεται στο *Καλιοπάκι*. Πληροφορίες σχετικά με το όνομα αυτό δεν υπάρχουν. Για τη *Μαριώ*, όμως, που αναφέρει την ίδια χρονιά στο «Μαριώ και μανάβης» γνωρίζουμε ότι είχε συνάψει μαζί της σχέσεις, όταν υπηρετούσε στο τάγμα τηλεγραφητών στη Θεσσαλονίκη¹. Την επόμενη χρονιά (1938), θα ηχογραφήσει ένα ακόμη τραγούδι με τίτλο «Η Μαριώ», αλλά και τη «Βασίλω», θέλοντας μέσα από αυτό το τραγούδι, να περιγράψει την

¹ Αλεξίου Σώτος, *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*, Κοχλίας, Αθήνα 2003, σ.64

ιστορία ενός φίλου του¹. Το 1939 γνωρίζει τη Νταίζυ Σταυροπούλου, που ερμήνευσε πολλά από τα τραγούδια της προπολεμικής περιόδου. Σε αυτή, αναφέρεται το τραγούδι με τίτλο «Νταίζυ». Την ίδια χρονιά κυκλοφορεί και το «Δώδεκα η ώρα», στο οποίο αναφέρεται ξανά στη *Μαριώ*. Στη Θεσσαλονίκη γνωρίζει και τη μετέπειτα γυναίκα του *Ζωή Σαμαρά*, στην οποία αναφέρεται στο «Ζωίτσα μου», που ηχογραφεί το 1940.

Όταν μετά τον πόλεμο ξαναοίγουν οι δισκογραφικές εταιρίες (1946), η χρήση των γυναικείων ονομάτων στα τραγούδια του Τσιτσάνη, μοιάζει να είναι περισσότερο τυχαία ή δεν αφορά πάντα προσωπικές του αφηγήσεις. Έτσι, το 1946 αναφέρεται η *Μαριγούλα*, στο «Χατζή μπαξές». Ακολουθεί το 1947, μια διασκευή δημοτικού τραγουδιού με τίτλο «Στέλλα μωρ' Στέλλα», «Η Μαρίτσα στο χαρέμι» και η «Κατερίνα Θεσσαλονικιά». Το 1948, ηχογραφεί το «Πάρε με, Μάρω, πάρε με» και τον επόμενο χρόνο το «Πω, πω, πω Μαρία». Το 1950, είναι η «Γκιουλ Μπαχάρ», ένα χρόνο μετά, ηχογραφείται η «Σεράχ» και το 1953 η *Ζαΐρα*². Στα επόμενα χρόνια, σπάνια συναντάμε κάποιο τραγούδι να τονίζει αποκλειστικά μια γυναίκα. Ωστόσο, θέλοντας να συνεχίσει την παράδοση των παλιότερων *οριεντάλ* επιτυχιών, το 1959 θα κυκλοφορήσει τη «Φαρίντα» και την «Τοπάζια». Το 1967 κυκλοφορεί τη «Μαρία», που είναι και το τελευταίο αυτής της κατηγορίας τραγούδι.

Σε όλα τα υπόλοιπα τραγούδια, η γυναίκα είναι ανώνυμη και κατά κανόνα ανύπαντρη.³ Η ανώνυμη αυτή γυναίκα δεν περιγράφεται στους στίχους του Τσιτσάνη. Σε κανένα τραγούδι δεν υπάρχει περιγραφή προσώπου ή σώματος. Αντίθετα, κοσμεύεται με πολλούς γενικότερους χαρακτηρισμούς. Είναι: *κοπελίτσα, κοριτσάκι, όμορφη, ξελογιάστρα, μικρή, γλυκιά, παιχνιδιάρια, ξανθιά, μικρούλα, τρελή, μαυρομάτα, πεταχτή, ζηλεμένη, κουνιστή, τσαχπίνα, νόστιμη, γαλανομάτα, ωραία, μάγισσα, τσιγγάνα, αρχόντισσα, πριγκιπέσα, αριστοκράτισσα, καλοντυμένη, μοιραία, γόησσα, φίνα, κούκλα, ξελογιάστρα, θεότρελη* αλλά και *αχάριστη, μπαμπέσα, πονηρή, αμαρτωλή, παραδόπιση, σατράπισσα, διάβολος*.

Ο Τσιτσάνης προβάλλει τη γυναίκα, όπως όλα τα θέματα στα τραγούδια του, σε πρώτο πρόσωπο. Ο Θ. Αναστασίου αναφέρει: «*Η χρήση του πρώτου προσώπου υποδηλώνει ότι ο τραγουδοποιός συμμετέχει προσωπικά, άμεσα και συγκινησιακά στη σκηνή που παρουσιάζει*»⁴. Είναι σπάνιες οι περιπτώσεις τραγουδιών που αφηγείται σε τρίτο πρόσωπο και όχι σε πρώτο. Έτσι, με την αυτοδιηγητική⁵ αφήγηση, γίνεται προσιτή στον ακροατή η συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο πρωταγωνιστής: *έχω σεβντά, έχω μεράκι, τα χάνω σαν σε βλέπω, μου πληγώνεις την καρδιά, μου ξεσηκώνεις τα μυαλά, έχω σαρακι, έχω το διπλό φαρμάκι, δεν μπορώ να κοιμηθώ, μου 'ρχεται να τρελαθώ, ραϊζει η καρδιά, καίνε τα σωθικά, γίνομαι κομμάτια, μ' άναψες καημούς, ζαλίστηκα πια δε βαστώ, μ' έκανες σκλάβο, πίνω φαρμάκια, σκίζεται η καρδιά, χάνω το μυαλό μου, μαραζώνει η καρδιά, πονάνε τα φυλλοκάρδια, με πιάνει πόνος στην ψυχή, έχω κρυφό καημό, με δέρνει μεράκι, με πιάνει ζάλη στο κεφάλι, μαραζώνω, μου 'χεις κάψει την καρδιά, η καρδιά μου σπαράζει, έχω ντέρτι, μέρα νύχτα λιώνω, χαρά δεν ξέρω τι θα πει, έχω πικρό παράπονο κ.α.*

¹ Αναστασίου Θεόφιλος, «Η γυναίκα, ο έρωτας κι ο ερωτευμένος στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη», Νέα Εποχή, τεύχ. 3 (250) 1998, σσ. 25-27

² Οι στίχοι είναι του Κώστα Βίββου.

³ Οι μοναδικές περιπτώσεις που αναφέρεται παντρεμένη γυναίκα, είναι στα τραγούδια «Αγαπώ μια παντρεμένη» (1940) και «Χαρέμια με διαμάντια» (1940).

⁴ Αναστασίου Θεόφιλος, ο.π.

⁵ **Αυτοδιηγητική αφήγηση:** Όταν ο αφηγητής αφηγείται μια ιστορία στην οποία παίρνει μέρος ως πρωταγωνιστής και παρουσιάζει μια εσωτερική οπτική γωνία της υπόθεσης. (Γεωργιάδου Α. – Δανιήλ Α. – Δεληγιάννη Ε., *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2002, σ.15)

Ο Θ. Αναστασίου, παρατηρεί τις αντιδράσεις του ερωτευμένου στους στίχους του Τσιτσάνη και τονίζει το γεγονός ότι, παρόλα τα εμπόδια που αντιμετωπίζει, εντούτοις η συμπεριφορά του αποπνέει ένα πρωτόγνωρο, για τα λαϊκά τραγούδια της εποχής¹, ρομαντισμό: «...ο ρομαντισμός, που υπάρχει διάχυτος, εκφράζεται πάλι με συγκεκριμένες εικόνες της καθημερινής ζωής: δροσερά βραδάκια, σκοτεινά δρομάκια, χιονισμένη νύχτα, σκοτάδι βαθύ, λαϊκή μουσική, γλυκές νυχτερινές καντάδες, βαρκάδες με τελικό προορισμό ήσυχα λιμανάκια, ακροθαλασσιές ή απλώς γλυκιά ρομάντζα».²

Τα τραγούδια αυτά, μπορούν και αποπνέουν και ένα μελοδραματικό χαρακτήρα. Ο ερωτευμένος άντρας, φαίνεται ικανός να κάνει τα πάντα για την αγαπημένη του. Τυφλωμένος από τον έρωτα, την πλησιάζει πάντα με αγνές προθέσεις, ενώ εκείνη αποδεικνύεται στο τέλος ψεύτρα και άπιστη. Ανύποπτος καθώς είναι, απατάται και κλαίει για την αγάπη του, η οποία φαντάζει μοναδική.

Ο Θ. Αναστασίου αν και εντοπίζει αυτά τα μελοδραματικά στοιχεία, τα θεωρεί συνυφασμένα με τη νεαρή κυρίως ηλικία του Τσιτσάνη και όχι ικανά να αναιρέσουν το γενικά ρεαλιστικό χαρακτήρα των τραγουδιών του. «Σημαντικότερη έκφανση του οποίου αποτελούν τα ερωτικά-ταξικά τραγούδια του: “Αρχόντισσα”, “Είσαι αριστοκράτισσα κι ωραία”, “Κάποτε ζήλεψα”, που καταλήγουν στην εγκατάλειψη του ταξικά υποδεέστερου, ερωτευμένου άντρα, από μια ουρανοκατέβατη στο λαϊκό χώρο μεγαλοαστή. [...] Εκείνος, έχοντας την αίσθηση ότι τον χρησιμοποίησαν περίπου σαν αντικείμενο, οδηγείται μέσ' απ' αυτή τη σχέση στην οδυνηρή συνειδητοποίηση της ταξικής του υπόστασης, αφήνοντας ένα υπονοούμενο δίδαγμα στους ακροατές: καμιά σχέση δεν μπορεί ν' αναπτυχθεί ανάμεσα στους πλούσιους και τους φτωχούς. Η ανώτερη τάξη εκμεταλλεύεται και χρησιμοποιεί, πάντα και σε κάθε είδους σχέση, τις κατώτερες χωρίς ίχνος συναισθηματισμού».³

Κι αν ο έρωτας στον Τσιτσάνη είναι λίγο μελοδραματικός, περισσότερο μελοδραματική είναι η στιγμή του χωρισμού. Ο χωρισμός στα τραγούδια του Τσιτσάνη, είναι ήσυχος και ειρηνικός χωρίς αντιπαραθέσεις, αλλά ταυτόχρονα έντονα συγκινησιακά φορτισμένος:

*Χωρίσαμε ένα δειλινό με δάκρυα στα μάτια.
Η αγάπη μας ήταν γραφτό να γίνει δυο κομμάτια.*

«Χωρίσαμε ένα δειλινό»
(1947)

*Τι σήμερα τι αύριο τι τώρα;
Ας καθαρίσουμε μια ώρα αρχύτερα.
Του χωρισμού μας έφτασε η ώρα,
μπορεί και για τους δυο να ναι καλύτερα,
ας καθαρίσουμε μια ώρα αρχύτερα.*

«Τι σήμερα τι αύριο τι τώρα»
(1953)

Ενδιαφέρον έχει να αντιπαραθέσουμε, ένα γρήγορο χασάπικο του Μάρκου στο οποίο μας λέει, πως θέλει να λύσει τις διαφορές του με τη γυναίκα:

*Τώρα θα κάνω έφεση μήπως με βγάλουν όζω
κακούργα, δολοφόνισσα για να σε πετσοκόψω.
Να σου 'χυνα πετρέλαιο κι υστέρα να σε κάψω
και μες το ξεροπήγαδο να πα' να σε πετάζω.*

«Ισοβίτης»
Δίσκος: COLUMBIA 6148
(1936)

¹ Ενν. της πρώτης (προπολεμικής) περιόδου του Τσιτσάνη αλλά και του κλασικού ρεμπέτικου τραγουδιού.

² Αναστασίου Θεόφιλος, «Η γυναίκα, ο έρωτας κι ο ερωτευμένος στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη», Νέα Εποχή, Τευχ. 3 (250) 1998, σσ. 25-27

³ ο.π.

Η ιδέα της εκδίκησης προς την άπιστη και σκάρτη γυναίκα εμφανίζεται μερικές φορές και στους στίχους του Τσιτσάνη, όμως, ποτέ δε φτάνει στη βιαιοπραγία και γενικότερα σε ακραίες συμπεριφορές.

7.2.2 Τραγούδια του ονείρου και της φαντασίας. Ανατολίτικα κι εξωτικά

Πρόκειται για μια σειρά τραγουδιών που σχετίζονται με φανταστικά ταξίδια. Είναι τραγούδια φυγής που εκφράζουν μια γενικότερη διάθεση για απόδραση από την καθημερινότητα και τα προβλήματα της ζωής, με προορισμό μακρινά κι εξωτικά μέρη. Σε αυτούς τους τύπους όλα εξιδανικεύονται και είναι πιο όμορφα και ευχάριστα. Το ερωτικό στοιχείο ενέχεται και σε αυτά τα τραγούδια που όμως μπορούν από μόνα τους να απαρτίσουν μια ξέχωρη θεματική, τόσο δυνατή, που πιθανότατα εκφράζει περισσότερο από κάθε άλλη τον Τσιτσάνη.

Πολλές θέσεις έχουν καταγραφεί από μελετητές για τα ερεθίσματα εκείνα του Τσιτσάνη, που τον οδήγησαν σε αυτές τις συνθέσεις. Μια πολύ ενδιαφέρουσα προσέγγιση θέλει τα τραγούδια αυτά να ανταποκρίνονται στην ανάγκη του για ψυχική μετανάστευση από ένα περιβάλλον το οποίο τον έκανε να υποφέρει αφόρητα. Αυτή την εξήγηση δίνει και ο Νέαρχος Γεωργιάδης υποστηρίζοντας ότι: «*Η φτώχεια των εφηβικών του χρόνων (το πονεμένο του μυστικό) του άφησε τραύματα ανεπούλωτα. Μπορεί οι πληγές να επουλώθηκαν με τις κατοπινές του επιτυχίες, αλλά οι ουλές παρέμειναν ευδιάκριτες, να πονούν για πάντα, έως το τέλος του βίου. Σε όλη του τη ζωή ο Τσιτσάνης, κι αυτό είναι γνωστό, είχε τη φοβία της φτώχειας*».¹

Με βάση αυτά που ο Τσιτσάνης ιστορεί στα τραγούδια του ο Ν. Γεωργιάδης δημιούργησε τον παρακάτω πίνακα², στον οποίο εκφράζονται οι επιθυμίες του, μέσα από ζεύγη αντιθετικών εννοιών.

Συνηθισμένη διαμονή	Ξένα εξωτικά μέρη
Όλα άσχημα	Όλα όμορφα
Κακοκαιρία	Καλοκαιρία
Ανθυγιεινό κλίμα	Υγιεινό κλίμα
Έλλειψη θάλασσας	Θάλασσα
Στασιμότητα	Κινητικότητα
Πίκρα, οδύνη	Γλέντι, ευτυχία, λήθη
Καταπιεσμένος ερωτισμός	Ελεύθερος ερωτισμός
Φτώχεια, μιζέρια	Ευπορία

Το πρώτο μέρος κάθε ζεύγους είναι δυσάρεστο και το δεύτερο ευχάριστο. Στον πίνακα αυτό, φαίνεται το πέρασμα από την οδυνηρή κατάσταση στη φανταστική πραγματικότητα, όπου ικανοποιούνται όλες οι επιθυμίες.

Οι αναφορές του Τσιτσάνη σε εξωτικά μέρη, αρχίζουν το 1937 στο τραγούδι «Με λικέρ και με σαμπάνια».

*Με σπανιόλικες χαβάγιες,
με σαράντα ατσιγγάνες,
τη ζωή μποέμικα περνώ*

*Με λικέρ και με σαμπάνια,
να μου φύγουν τα φαρμάκια,
αφού ξέρεις χρόνια σ' αγαπώ*

«Με λικέρ και με σαμπάνια» (1937)

¹ Κείμενο του Ν. Γεωργιάδη με τίτλο «*Τα φανταστικά τραγούδια του Τσιτσάνη*» στο: Ρήγα Αναστασία - Βαλεντίνη, *Βασίλης Τσιτσάνης, Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 52

² Ο πίνακας του Ν. Γεωργιάδη βρίσκεται στο: Ρήγα Αναστασία - Βαλεντίνη, ο.π., σ. 51

Ακολουθεί το τραγούδι «Ο Τσιτσάνης στο Μόντε Κάρλο», στο οποίο ο συνθέτης, πάντα σε πρώτο πρόσωπο, «ταξιδεύει» στο Παρίσι για να δοκιμάσει τη τύχη του στη ρουλέτα και τις Παριζιάνες.

*Μια βραδιά στο Μόντε Κάρλο πήγα να παρευρεθώ,
μες στους άσους της ρολίνας να τους συναγωνιστώ.*

«Ο Τσιτσάνης στο Μόντε Κάρλο» (1937)

Επόμενοι σταθμοί η Παραγουάη και η αφρικανική ζούγκλα. Στο πρώτο με τίτλο «Ο Τσιτσάνης στην Παραγουάη» αρχίζει και διαφαίνεται ότι το καλοκαίρι και η θάλασσα αποτελούν για το συνθέτη σύμβολα υγείας και χαράς. Είναι γνωστό εξάλλου ότι στο συγκεκριμένο τραγούδι διέπραξε ένα γεωγραφικό λάθος, καθώς πρόσθεσε *φίνα ακρογιαλία* στην Παραγουάη, τη μόνη μεσόγειο χώρα της Λατινικής Αμερικής. Στο επόμενο με τίτλο «Ο Τσιτσάνης στη ζούγκλα», ο Τσιτσάνης επηρεασμένος από τη μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία του «Ταρζάν» αποφασίζει να τον συναντήσει και να τον συγκινήσει παίζοντάς του μπαγλαμά.

*Μες στην Παραγουάη,
σε φίνο ακρογιαλί,
θα στήσουμε τσαντίρι ζηλευτό.*

*Θα πίνουμε σαμπάνια,
πριν πάμε για τα μπάνια,
με μπουζουκάκι έξυπνο, τρελό*

«Ο Τσιτσάνης στην Παραγουάη» (1939)

*Θα πάω μες στην Αφρική τα μέρη να γνωρίσω,
παίζοντας το μπουζούκι μου τους μαύρους να ελκόςω*

«Ο Τσιτσάνης στη ζούγκλα»

*Μέσα στη ζούγκλα τον Ταρζάν θα πάω να συναντήσω,
να παίξω φίνο μπαγλαμά κι ίσως τον συγκινήσω.*

(1939)

Ένα τραγούδι που αποτελεί εξαιρετικό δείγμα αυτής της κατηγορίας, είναι αυτό με τίτλο «Έλα μικρό να φύγουμε» με ερμηνευτή τον Στράτο Παγιουμτζή¹. Περιλαμβάνει όλα εκείνα τα σημεία που παρουσιάζει στον πίνακά του ο Ν. Γεωργιάδης. Υπάρχει το εξωτικό μέρος, *η Χαβάη που δε πηγαίνει κανείς μόνος του*, αλλά παρέα με μια *κούκλα*. Εκεί είναι *όλα όμορφα και διαρκές καλοκαίρι*. Είναι τόπος που με συνεχή *γλέντια*, *ξεχνάει κανείς τις πίκρες και τα φαρμάκια*.

*Έλα μικρό να φύγουμε να πάμε σ' άλλα μέρη,
εκεί που 'ν' όλα όμορφα και πάντα καλοκαίρι*

*Έλα να ταξιδέψουμε, να πάμε στη Χαβάη,
εκεί τους πόνους, κούκλα μου, κάθε καρδιά ξεχνάει.*

«Έλα μικρό να φύγουμε»

(1939)

*Να ζούμε δίχως πείσματα σαν δυο τρελά πουλάκια,
μες στις χαρές να σβήγουνε και πίκρες και φαρμάκια.*

Ακολουθεί η πολύ γνωστή «Μάγισσα της Αραπιάς» (1939). Η προσφιλής συνήθεια του Τσιτσάνη να αναφέρει συχνά μάγισσες και παλάτια δίνει στα τραγούδια του εκτός από τον εξωτικό χαρακτήρα και στοιχεία παραμυθιού. Τέτοια στοιχεία ενέχει και το «Χαρέμια με διαμάντια» (1940) που κλείνει την πρώτη περίοδο δημιουργίας, όσον αφορά τα τραγούδια αυτής της κατηγορίας. Η μεταπολεμική περίοδος έχει πρώτο εξωτικό θέμα τη «Μάγισσα της Βαγδάτης».

¹Το τραγούδι το «χάρισε» ο Τσιτσάνης στο Στράτο Παγιουμτζή, καθώς κυκλοφόρησε στο όνομά του.

*Μάγισσα τσιγγάνα απ' τη Βαγδάτη
μάγια να μου πεις για την αγάπη.*

«Μάγισσα της Βαγδάτης»
(1946)

Η μεγάλη επιτυχία όμως θα έρθει λίγο αργότερα με τις «Αραπίνες» (1946). Η περιγραφικότητα του τραγουδιού είναι κινηματογραφική. Το θέμα του είναι μια *μαγική* νύχτα στην αραπιά με ούισκι *γλυκές* κιθάρες και *λάγνες* αραπίνες με *φιδίσια* κορμιά που χορεύουν *ερωτικά* με μάτια *φλογισμένα*. Το θέμα αυτό δίνεται απλά, με τη χρήση επιθέτων. Μόλις δυο ρήματα υπάρχουν σε όλο το τραγούδι, γεγονός που σταματά το χρόνο και τον κρατά κολλημένο στη νύχτα εκείνη από τα περασμένα την οποία αναπολεί (*τρέχει*) ο νους.

Τα επόμενα χρόνια ακολουθούν τραγούδια που είτε ενέχουν το εξωτικό στοιχείο και τη διάθεση φυγής, είτε χαρακτηρίζονται ρυθμικά ως *ανατολίτικα* ή *οριεντάλ*, χαρακτηρισμοί που τα συνοδεύουν και στις επιγραφές των δίσκων:

Τίτλος τραγουδιού	Έτος	Τίτλος τραγουδιού	Έτος
Σκλάβες του Πασά	1947	Ζαΐρα	1953
Αράπικο λουλούδι	1947	Φελάχες γλυκές	1956
Η Μαρίτσα στο χαρέμι	1947	Η Φαρίντα	1959
Αργοσβήνεις μόνη	1947	Τοπάζια	1959
Μπορεί να το 'χουν πλανέψει	1948	Το χαστούκι	1961
Αραμπέλα	1948	Έρθα κοντά σου	1963
Γκιουλ Μπαχάρ	1950	Υπάρχει μια φλόγα	1963
Σεράχ	1951	Η σκιά μου κι εγώ	1975

7.2.3 Κοινωνικά τραγούδια. Τραγούδια διαμαρτυρίας

Τα κοινωνικά τραγούδια είναι μια πολύ μεγάλη ενότητα, η οποία μπορεί να περιλαμβάνει πολλές επιμέρους κατηγορίες τραγουδιών. Έτσι μπορούμε να εντάξουμε εδώ τα τραγούδια της φτώχειας και όλα εκείνα τα μελαγχολικά και «παραπονιάρικα» τραγούδια που μιλούν για την κοινωνία, *το ντουινιά*, τη μοίρα και τα μικρά η μεγαλύτερα προβλήματα της ζωής. Ο Τσιτσάνης ασχολήθηκε επιμελώς με αυτά τα θέματα αμέσως μετά τον πόλεμο, από τη δεύτερη, δηλαδή, περίοδο δημιουργίας. Το γεγονός ότι στα πρώτα εκατό περίπου τραγούδια της προπολεμικής περιόδου, δεν αγγίζει τέτοια θέματα μπορεί να βρει πιθανές εξηγήσεις. Από τη μια, το νεαρό της ηλικίας, που από τη φύση του πιο αισιόδοξο, πιο προοδευτικό και ρομαντικό, προτιμά τον έρωτα στους στίχους. Από την άλλη δεν έχουν έρθει ακόμα τα δεινά του Β' παγκοσμίου πολέμου και του μετέπειτα εμφυλίου που σημάδεψαν καθοριστικά την πορεία του λαϊκού τραγουδιού.

Γι αυτά τα δεινά, ο Τσιτσάνης θα γράψει μερικά από τα καλύτερα τραγούδια του. Είναι τα τραγούδια που συνηθίζουμε να αποκαλούμε «κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα». Είναι τραγούδια διαμαρτυρίας που κι αυτά μιλάνε για τη φτώχεια και την επιβίωση, αλλά μερικές φορές γίνονται μέσα ξεκάθαρα, για να τονιστεί η κοινωνική αδικία αλλά και η πολιτική αστάθεια της εποχής. Ο Τσιτσάνης υπήρξε από εκείνους που δεν έμεινε αμέτοχος στον πόνο που κυριαρχούσε γύρω του. Με όπλο την μουσική του φτιάχνει τραγούδια που, κατά τα άλλα, δεν ξεχωρίζουν σε τίποτα από τα υπόλοιπα, μόνο στο ότι διεκτραγωδούν τα βάσανα της συντριπτικής πλειοψηφίας του κόσμου που είναι προδομένος και θύμα. Με τα τραγούδια αυτά τον ακολουθεί στα σκοτεινά κελιά των φυλακών και τα δεινά της εξορίας.

Βασικό εμπόδιο σε αυτές τις συνθέσεις ήταν η επιτροπή λογοκρισίας των τραγουδιών που έπρεπε να δώσει σε κάθε περίπτωση την άδειά της για την

κυκλοφορία τους. Ο Τσιτσάνης προσπάθησε πολλές φορές να ξεγελάσει την λογοκρισία και πέτυχε να περάσει από την επιτροπή στίχους που μέσα από την αφήγηση άλλων γεγονότων, περνούν μηνύματα ρήξης προς το νοσηρό κατεστημένο.

Η αρχή γίνεται το 1947 με το «Κάποια μάνα αναστενάζει»¹. Το τραγούδι αυτό έτυχε τεράστιας απήχησης² και ένα μήνα μετά την κυκλοφορία του απαγορεύτηκε με διαταγή του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως. Την ίδια χρονιά κυκλοφορεί το «Για μια κόρη ξελογιάστρα», για το οποίο ο Τσιτσάνης αναφέρει στην αυτοβιογραφία του:

«Πολλά τραγούδια έγραψα στην περίοδο του εμφυλίου πολέμου, στα οποία έβαζα αλληγορικά λόγια από το φόβο της λογοκρισίας. Έγραψα το 1948³ ένα τραγούδι – που μετά από λίγους μήνες κυκλοφόρησε και σε δίσκο – και λέω: “Χτίζονται και γκρεμίζονται κάστρα σ’ ένα γλέντι φοβερό, για μια κόρη ξελογιάστρα, κι αν χαθεί πού θα τη βρω”. [...] Σ’ αυτά που μιλάω “για μια κόρη ξελογιάστρα” εννοώ την πατρίδα μας. Δεν είναι άλλη από την Ελλάδα αυτή η κόρη, που γι αυτήν γκρέμιζαν κάστρα στο φοβερό εκείνο χαλασμό του εμφυλίου. Μήπως δεν ήταν έτσι; Δεν μπορούσα να μη βγάλω από μέσα μου εκείνο που μ’ έτρωγε, δηλαδή το φόβο για τον ενδεχόμενο χαμό της. Και αυτό ήταν που μέτραγε περισσότερο από όλα. Τι άλλο μπορούσα να κάνω εγώ, ένας καλλιτέχνης, στο αλληλοφάγωμα; Το είπα, ότι δεν έχω άλλα όπλα από τα τραγούδια μου...»⁴

Είναι πολλές ακόμη οι περιπτώσεις που για να ηχογραφηθούν τα τραγούδια ο Τσιτσάνης αναγκαζόταν να αλλάξει λίγο τους στίχους που απέρριπτε η λογοκρισία. Ένα από αυτά ήταν η «Αχάριστη» (1947). Ο Τσιτσάνης αντικατέστησε τον πρώτο στίχο της δεύτερης στροφής, «το έγκλημά μου μ’ έριξε στα ξένα» που απορρίφθηκε από τη λογοκρισία με το στίχο, «τα βάσανά μου μ’ έριξαν στα ξένα». Η συνέχεια γίνεται με το «Ως πότε πια τέτοια ζωή», με ξεκάθαρο αντιπολεμικό μήνυμα, γεγονός που αποφέρει την απαγόρευση του δίσκου και την εκτέλεση του τραγουδιού στα κέντρα διασκέδασης.

<i>Ως πότε πια τέτοια ζωή να ζούμε χωρισμένοι και στη δική μας συμφορά να χαίρονται οι ξένοι να χαίρονται και να γελούν φίλοι γνωστοί και ξένοι.</i>	<i>«Ως πότε πια τέτοια ζωή» (1947)</i>
--	--

¹ Οι στίχοι είναι από κοινού του Β. Τσιτσάνη και του Μ. Μπακάλη.

² Ο Θ. Αναστασίου μας παραπέμπει στο μυθιστόρημα του Ρένου Αποστολίδη «Πυραμίδα 67», γραμμένο το 1950, στο: Αναστασίου Θεόφιλος, Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα, έκδοση του περιοδικού “Λαϊκό Τραγούδι”, Αθήνα 2004, σσ. 409-410

«...παντού όπου υπήρχε στρατός, παντού όπου υπήρχε αντάρτικο, παντού όπου καπνός, χαλασμός κι ερείπια! –η χώρα τούτη ολάκερη, μια ολόκληρη τριετία, τραγούδησε ένα τραγούδι, το ίδιο και πάλι το ίδιο, μ’ επιμονή, με άφατο πόνο, με σπαραγμό και δάκρυα σ’ όλα τα μάτια, κάποιο απλό λαϊκό, σερέτικο. Στα σκοτεινά μουντρούμια των απομονωτηρίων τα δάκρυα έσταζαν. Στις ζύλινες παράγκες και στ’ αντίσκηνα των εξοριών, τα δάκρυα έσταζαν. [...] Στους θαλάμους των νοσοκομείων, τα δάκρυα έσταζαν. Στρατιώτες κλαίγαν, κλαίγαν αντάρτες, εξόριστοι, άμαχοι, άνθρωποι των πόλεων. [...] Κι όταν στις ταβέρνες σηκωνόταν άξαφνα κάποιος να το χορέψει δέος τους κάτεχε όλους – εξομολόγηση ομαδική!... Το απαγόρευαν, το κυνήγησαν, διάταζαν πια να μην παίζεται, να μην ακούεται πια, στόμα που φοράει το χακί να μην το τραγουδήσει, στόμα κανένα να μην το ξαναπεί!... Μα εκείνο ακίνητο! Σ’ όλα τα στόματα είχε κολλήσει, σ’ όλα τα’ αυτιά είχε βιδωθεί, μ’ όλους τους χτύπους είχε δεθεί – μ’ όλους τους χτύπους, μ’ όλες τις καρδιές. [...] Πάνω στα υψώματα, απ’ τα μεγάφωνα των μονάδων, που ήταν στημένα για την προπαγάνδα κι απ’ τα χωνιά τα’ αντάρτικα, που ήταν για τη «διαφώτιση», τρία ολάκερα χρόνια, σαν τέλειωναν τα διαταγμένα λόγια τους οι «επίτροποι» και οι «Α2» τραγουδούσαν οι άλλοι το ίδιο τραγούδι:

*Κάποια μάνα αναστενάζει
μέρα νύχτα ανησυχεί...»*

³ Τα τραγούδι κυκλοφόρησε το 1947. Ο Τσιτσάνης δε θυμάται ακριβή ημερομηνία και προσεγγίζει το χρόνο στα 1948.

⁴ Τσιτσάνης Β., *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σσ.142-144

Το 1947 θα ηχογραφήσει και «Το ρημαγμένο σπίτι», όπου ο πόνος από τα δεινά του πολέμου ξεχειλίζει στους στίχους του. Η δεύτερη στροφή του τραγουδιού έχει παρομοιαστεί με το δημοτικό «Του νεκρού αδερφού».

*Ούτε μάνα, ούτε αδέρφια κι εγώ έρημο πουλί,
βλέπω αράχνες στο κατώφλι και χορτάρια στην αυλή.* «Το ρημαγμένο σπίτι»
(1947)

Τα επόμενα χρονιά και ενώ ο εμφύλιος μαίνεται, ο Τσιτσάνης συνεχίζει να δίνει στα τραγούδια του τον ίδιο μελαγχολικό τόνο. Ο Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης σχολιάζει τον τρόπο που ο Τσιτσάνης ξεγελούσε τη λογοκρισία και ηχογραφούσε αυτά τα τραγούδια: «Ακόμα και από τον πόνο του περιπλανώμενου αλήτη, εκεί που δεν το περιμένεις, ξεπετάγεται από τον Τσιτσάνη η εμπρηστική φράση. Όπως στο ζειμπέκικο «Απ' τη μάνα μου διωγμένος», που τραγουδούν ο Μ. Βαμβακάρης με την Ελένη Λαμπίρη. Όταν, το 1948, λες "σαν τη ρημαγμένη χώρα μοιάζει η δόλια μου καρδιά" και οι πέτρες ακόμα καταλαβαίνουν πού το πας!»¹ Ένα ακόμη τραγούδι ηχογραφημένο το 1948 είναι και το «Κάνε λιγάκι υπομονή» που δεν είχε διαφορετική τύχη από τα υπόλοιπα καθώς απαγορεύτηκε και η απαγόρευσή του αυτή συνεχίστηκε ακόμα και μετά το τέλος του εμφυλίου.

*Μην απελπίζεσαι και δε θ' αργήσει
κοντά σου θα 'ρθει μια χαραυγή* καινούρια αγάπη να σου ζητήσει
κάνε λιγάκι υπομονή
«Κάνε λιγάκι υπομονή» (1948)

Ακολουθεί η «Συννεφιασμένη Κυριακή»² με τον Πρόδρομο Τσαουσάκη και τη Σωτηρία Μπέλλου (1948). Έχουν γραφτεί και ειπωθεί τόσα πολλά γι αυτό το τραγούδι, που η αναφορά του και μόνο αρκεί για να μεταφέρει το κλίμα της εποχής. Τεράστια απήχηση στο κοινό είχε και «Το γράμμα» που κυκλοφορεί το 1949.

*Έχω να λάβω γράμμα σου σαράντα μέρες τώρα.
Τάχα να ζεις ή χάθηκες σαν το πουλί στη μπόρα.* «Το γράμμα»
(1949)

Με τη λήξη του εμφυλίου ο Τσιτσάνης συνεχίζει να γράφει τραγούδια με βαθύ κοινωνικό προβληματισμό. Μερικά από αυτά είναι:

Τίτλος	Έτος
Τα ναυάγια ³	1951
Ο ουρανός έχει μαυρίσει	1951
Κατηγορώ την κοινωνία	1952
Της φτώχειας τα κουρέλια	1952
Φτωχέ διαβάτη ⁴	1952
Μαύρα τα βλέπω κι άραχνα	1953
Μαύρισε ο ουρανός	1958

¹ Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή, Η Τριλογία της μουσικής -I*, Λιβάνη, Αθήνα 1997, σσ. 282-283.

² Οι στίχοι είναι από κοινού με τον Α. Γκούβερη. Σε ποιο βαθμό έχει επηρεάσει το τελικό αποτέλεσμα ο Α. Γκούβερης δε διασαφηνίστηκε ποτέ. Η πιθανότερη εκδοχή, είναι να έχει γράψει μόνο ένα κομμάτι.

³ Ηχογραφήθηκε το 1951, απαγορεύτηκε και εκδόθηκε από το δείγμα το 1987.

⁴ Ο Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης αναφέρει: «Με το «Φτωχέ διαβάτη» ο Τσιτσάνης εκπέμπει ένα ακόμα πανανθρώπινο μήνυμα και φυσικά απαγορεύεται αμέσως μετά την κυκλοφορία του δίσκου, που ερμηνεύεται από τον συνθέτη και την Σωτηρία Μπέλλου». [Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, «Το παλιό και το καινούριο, μύθος και πραγματικότητα στο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη», Νέα Εποχή, Τευχ. 3 (250) 1998, σσ. 28-31]

Το 1956 υποβάλλει στη λογοκρισία το τραγούδι «Της κοινωνίας η διαφορά», σύνθεση του 1951, στο οποίο αντιμετωπίζει πολύ ρεαλιστικά και παραστατικά το θέμα του ταξικού προβλήματος. Η λογοκρισία, όπως ήταν αναμενόμενο, το απορρίπτει αμέσως. Ο Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης αναφέρει σχετικά: «Ο... βλάχος είναι όμως... πονηρός! Ο Τσιτσάνης κατορθώνει τελικά και ξεγελά την λογοκρισία περνά το τελευταίο τετράστιχο σε ένα πιο "ανώδυνο" ερωτικό τραγούδι με σαφέστατο ελπιδοφόρο μήνυμα και μάλιστα σε μια σημαδιακή στιγμή για τις εγχώριες πολιτικές εξελίξεις! Στο ζειμπέκικο του 1958, με τίτλο "Σ' άλλους δρόμους θα βαδίσω" και ερμηνεύτρια την Γιώτα Λύδια»:¹

*Όχι πια άλλα δάκρυα, όχι άλλα καρδιοχτύπια,
μου φτάνουν για χατίρι σου όσα φαρμάκια ήπια.
Έχει η ζωή γυρίσματα, έχει και μονοπάτια,
γκρεμίζουν φτωχοκάλυβα και χτίζονται παλάτια.
Χρόνια και χρόνια πλάι σου έφτυσα μαύρο αίμα,
μα η υπομονή έχει όρια κι ο πόνος έχει τέρμα.*

«Σ' άλλους δρόμους θα βαδίσω»
(1958)

ΡΕΦΡΕΝ: Σ' άλλους δρόμους θα βαδίσω,
τις παλιές πληγές θα κλείσω.

Το αρχικό τραγούδι «Της κοινωνίας η διαφορά», θα δισκογραφηθεί πολύ αργότερα, το 1980, στα «Ρεμπέτικα της κατοχής» με το Γ. Νταλάρα.

Πριν κλείσουμε την ενότητα αυτή, πρέπει να αναφέρουμε ότι ο Τσιτσάνης κατά τη διάρκεια της κατοχής, όταν ήταν ακόμη στη Θεσσαλονίκη, έγραψε δυο ΕΑΜικούς ύμνους. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος επισημαίνει: «Ανεξήγητο παραμένει ένα θέμα σχετικό με τη ζωή του Τσιτσάνη στην κατοχική Θεσσαλονίκη. Πώς παρά τις στενές σχέσεις του με τον Μουσχοунτή έγραψε το 1944, τους δύο εαμικούς ύμνους που τραγουδήθηκαν από τους αριστερούς, αλλά ποτέ δεν βγήκαν σε δίσκο. Μάλιστα, σύμφωνα με Βίρβο, τους έπαιζε ο ίδιος ο Τσιτσάνης, κρυφά στο ουζερί του»². Όταν έγινε γνωστό αυτό κάποιοι έσπευσαν να χαρακτηρίσουν πολιτικά τον Τσιτσάνη. Το ίδιο όμως έκαναν και άλλοι νωρίτερα προφασιζόμενοι τις σχέσεις του με τον Μουσχοунτή.

7.2.4 Τραγούδια της φυλακής

Μια ακόμη κατηγορία τραγουδιών κοινωνικού περιεχομένου είναι τα τραγούδια της φυλακής. Κατάλοιπα της καταγωγής των ρεμπέτικων τραγουδιών, που εντούτοις, τέτοια τραγούδια συνέχισαν να γράφουν πολλοί συνθέτες του ρεμπέτικου ανάμεσά τους και ο Τσιτσάνης. Ο Τσιτσάνης, αντίθετα με άλλους σύγχρονους του συνθέτες άργησε να δώσει δείγμα τέτοιου τραγουδιού. Το 1950 κυκλοφορεί με τον Πρόδρομο Τσαουσάκη το «Βαριά χτυπούν τα σήμαντρα» που είναι το πρώτο τραγούδι σχετικά με το θέμα των φυλακισμένων. Σχετικό είναι και το τραγούδι που βρίσκεται στην άλλη πλευρά του ίδιου δίσκου πάλι με τον Τσαουσάκη, με τίτλο «Τη μοίρα μου την είδα».

Βαριά χτυπούν τα σήμαντρα πέρα στα παραπήγματα.

Κι ένας κατάδικος, γεμάτος πόνο, μες στο τραγούδι ζητάει παρηγοριά.

«Βαριά χτυπούν τα σήμαντρα» (1950)

¹ Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή, Η Τριλογία της μουσικής -I*, Λιβάνη, Αθήνα 1997, σ. 284.

² Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 16

*Μες στις φουρτούνες της ζωής παλεύω απελπισμένος,
γιατί καταδικάστηκα ερήμην ο καημένος.*

«Τη μοίρα μου την είδα»
(1950)

Ακολουθούν τα τραγούδια:

Τίτλος	Έτος
Για μια γυναίκα χάθηκα	1951
Μες στο κελί μου ξάγρυπνος	1951
Στης φυλακής τον ίσκιο	1951
Ξυπνώ και βλέπω σίδερα	1952
Κατάδικος για πάντα ¹	1956
Δεν σ' άκουσα μανούλα μου	1961
Πέρα στα κάστρα του Γεντή ²	1979

7.2.5 Τραγούδια της ξενιτιάς

Είναι μια κατηγορία τραγουδιών, κοινή του ρεμπέτικου και των δημοτικών τραγουδιών. Τραγούδια που αναφέρονται σε συγγενείς ή αγαπημένα πρόσωπα, που αναγκάζονται να ζήσουν χωριστά και μακριά ο ένας από τον άλλο.

Κοινή συνισταμένη των περισσότερων τραγουδιών αυτών (δημοτικών και ρεμπέτικων), είναι η παρουσία της μάνας. Είναι το τραγικό πρόσωπο που περιμένει κάποια στιγμή να γυρίσει το παιδί της από την ξενιτιά. Ωστόσο η διήγηση στα περισσότερα τραγούδια, δημοτικά και ρεμπέτικα, γίνεται από την πλευρά του ξενιτεμένου.

Ο Τσιτσάνης καταπιάστηκε από την αρχή της πορείας του με την κατηγορία αυτή των τραγουδιών. Όπως είδαμε πιο πάνω, μερικές φορές η ξενιτιά ήταν πρόφαση για να αναδείξει μέσα από τα τραγούδια του τα προβλήματα και τα δεινά του εμφυλίου. Τις περισσότερες φορές, όμως, τα τραγούδια μιλάνε για τον πόνο του ξενιτεμένου. Το 1938 ηχογραφήθηκε η «Ξενιτιά».

*Ξενιτεμένος κι έρημος στην ξενιτιά γυρίζω,
τις πίκρες και τα βάσανα μπροστά μου αντικρίζω.*

«Ξενιτιά»
(1938)

*Πολλές φορές, βρε μάνα μου, θυμήθηκα εσένα,
απ' τα πολλά τα βάσανα που τράβηξα στα ξένα.*

Το 1949 κυκλοφορεί το «Απόψε μες στο καπηλειό». Σ' αυτό το τραγούδι η ξενιτιά χωρίζει ένα ζευγάρι.

¹ Το δεύτερο τραγούδι της συνεργασίας Τσιτσάνη-Καζαντζίδη. Είναι η μοναδική φορά που ο Τσιτσάνης συμμετέχει σε ηχογράφιση δίσκου με πρόζα. Ταυτόχρονα είναι το πρώτο τραγούδι της «πιανιστικής» συνεργασίας του με την Ευαγγελία Μαργαρώνη η οποία ως τότε έπαιζε μαζί του μόνο ακορντεόν: «Με το πιάνο αρχή κάναμε σε ένα τραγούδι που το έλεγε ο Καζαντζίδης και είχε και μια πρόζα με το Βασίλη». [Αλεξίου Σώτος, *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*, Κοχλίας, Αθήνα 2003, σ.206]
Η πρόζα αυτή είναι η εξής:

Ονειρα κάναμε μες στη ζωή, με πάθος κι οι δυο αγαπιόμαστε.

Μα μήκε ο τρίτος ανάμεσά μας, ενώ την άλλη Κυριακή θα παντρευόμαστε.

² Σύμφωνα με το Θ. Αναστασίου, άρχισε να το γράφει το 1977. Ηχογραφήθηκε στις αρχές του 1979. Το 1981 το έδωσε στο Κώστα Χατζηδουλή, ο οποίος το ηχογράφησε με το Γ. Νταλάρα το 2001. [Αναστασίου Θεόφιλος, *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004 σ. 399]

*Μ' ένα καράβι έφυγε αυτή που είχα αγαπήσει,
πάει στα ξένα μακριά και πια δε θα γυρίσει.* «Απόψε μες στο καπηλειό»
(1949)

Το 1950, στο «Όνειρο της αδερφής¹», η ιστορία ξεδιπλώνεται μέσα από τη διήγηση του ονείρου της αδερφής, προς τη μάνα.

*Είδα ότι το παιδί μας ήρθε απ' την ξενιτιά.
Το παλικάρι που λείπει χρόνια, το αγκάλιαζες σφιχτά.* «Το Όνειρο της αδερφής»
(1950)

Το χαρακτηριστικότερο τραγούδι αυτής της κατηγορίας είναι «Το παράπονο του ξενιτεμένου». Με εξαιρετικές μεταφορές στη δεύτερη στροφή που θυμίζουν αντίστοιχες δημοτικών τραγουδιών.

*Κλαίνε τα πουλιά για αέρα
και τα δέντρα για νερό,
κλαίω μανούλα μου κι εγώ για σένα,
που έχω χρόνια για να σε δω* «Το παράπονο του ξενιτεμένου»
(1951)

Το 1958 ηχογραφείται η «Καταραμένη ξενιτιά» και το «Πανάθεμά τα, τα λεφτά». Το 1962, ακούγεται σε κινηματογραφική ταινία το τραγούδι «Τα ξένα χέρια». Τελευταίο τραγούδι με αυτό το θέμα είναι το «Δε θέλω να ξενιτευτείς²» (1964).

7.2.6 Χασικλίδικα τραγούδια

Είναι γνωστό ότι ο Τσιτσάνης ποτέ δεν παραδέχτηκε ότι είχε σχέση με το χασίς. Ισχυρίστηκε επανειλημμένως ότι δεν κάπνισε ποτέ του χασίς, ούτε πήγε φυλακή όπως πολλοί ομότεχοί του. Εντούτοις, έγραψε κάποια τραγούδια θέλοντας, όπως ο ίδιος είχε πει, να εκφράσει τους καημούς της κοινωνικής αυτής ομάδας, όπως έγραφε για τους καημούς πολλών άλλων ομάδων³. Για καθένα από τα τραγούδια αυτά είχε (κατασκευάσει;) και μια ιστορία με την οποία απαντούσε όταν τον ρωτούσαν σχετικά.

Θα πρέπει, όμως, να προβάσουμε και την εκ διαμέτρου αντίθετη άποψη που θέλει το Τσιτσάνη να μη διαφοροποιείται σε τίποτα από το σινάφι του και να κάνει χρήση χασίς, οπότε τα τραγούδια αυτά έχουν και βιωματικό χαρακτήρα. Ο Γιώργος Σκαμπαρδώνης κρίνει «ύποπτες ουσιών», τις σχέσεις του συνθέτη με τον κουμπάρο του Νίκο Μουσχουντή, που ήταν υποδιοικητής Ασφαλείας Θεσσαλονίκης την περίοδο του πολέμου και της κατοχής αλλά και φανατικός του ρεμπέτικου: «Ο Μουσχουντής είχε λόξα με τον Τσιτσάνη. [...] Εξάλλου, έγινε κουμπάρος του. Μερικοί λένε ότι ίσως του έδινε και μαύρο, από εκείνο που κάτασχε από λαθρεμπόρους. Είναι πιθανό... Εξάλλου ο Τσιτσάνης, ας μην κρυβόμαστε, ήξερε τι γινόταν όταν συνέβαινε στα πέριξ φωτιές να καίνε. Τι έφερνε, αργότερα, το παπόρι απ' την Περσία. Και στον τεκέ του Σιδέρη, που ήταν κολλητά στα Κούτσουρα του Δαλαμάγκα, τι κάνανε, άραγε, οι μάγκες πρωί-πρωί με τη δροσούλα. Μπιρίμπα έπαιζαν ή τις κουμπάρες; Κι ο

¹ Η Σοφία Σπανούδη θεωρεί ότι και αυτό το τραγούδι αναφέρεται στα δεινά του πολέμου: «Το “Όνειρο της αδελφής” στην απλοϊκή του εξελίξει, ανιστορεί τον στοργικό πόνο της νέας για τον αδελφό της που πολεμά για την πατρίδα. Τον βλέπει στο όνειρο της και λέει στη μάνα της πως αυτό είναι καλό σημάδι. Το τραγούδι τελειώνει με μια θερμή επίκληση των δύο γυναικών στην Παναγία, μιαν αγνότατη προσευχή παλλόμενη από ζωφόρο ελπίδα». (Σπανούδη Σοφία, «Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: ο Τσιτσάνης», Τα Νέα, 1-2-1952

² Στίχοι: Β. Τσιτσάνη – Γ. Μοσχονά.

³ Κείμενο του S. Gauntlett με τίτλο «Μια συνέντευξη με τον Τσιτσάνη», στο *Επιμέτρον* του: Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια* (β' έκδοση), Αθήνα 1979, σ.273

Μουσχουντής ήξερε, βέβαια, τι γινόταν, πολύ καλά. Πότε έκανε ντου, πότε μαλάκωνε. Μια μπουζούριαζε τον Σιδέρη στο Γεντί Κουλέ, μια τον άφηνε χαλαρό, στον τεκέ. Με την πίεση θα μάζευε κι αυτός από 'κει τις πληροφορίες του. Έπαιρνε κι έδινε»¹.

Ωστόσο, πιο κοντά στην πραγματικότητα, αυτή που τελικά αφήνει ο Τσιτσάνης στο συνολικό του έργο, ίσως είναι όσα αναφέρει ο Ντίνος Χριστιανόπουλος: «Ο Τσιτσάνης βρήκε ένα τραγούδι χασικλίδικο, μόρτικο, περιφρονημένο· το βρήκε στο στόμα των φυλακισμένων και των κακούργων, στα τσογλάνια της αγοράς και του λιμανιού και το καθάρισε από κάθε πρόστυχο και χαμηλό, πέταξε την αργκό και τους ιδιοματισμούς, έκοψε τα πολλά στριφογυρίσματα και τα τούρκικα μοτίβα, πλούτισε τα θέματά του με κοινωνικά στοιχεία και το 'κανε ν' αγκαλιάσει τα μεράκια και τα ντέρτια της ελληνικής ψυχής»². Είναι γεγονός ότι ο Τσιτσάνης δεν έγινε γνωστός για τα χασικλίδικα τραγούδια που έγραψε. Αυτά μπροστά στο έργο του είναι πολύ λίγα και σίγουρα δεν μπορούν μόνο τους να το χαρακτηρίσουν.

Άλλωστε, δεν έχουν σχέση με τα πολλά βιωματικού χαρακτήρα, αντίστοιχα τραγούδια του Μάρκου. Σε μια συνέντευξή του, μάλιστα, στον «Ταχυδρόμο» το 1951 είχε δηλώσει ότι έπρεπε να αντιδράσει στα χασικλίδικα του Μάρκου που ήταν τραγούδια ψυχικής διαφθοράς και είχαν δημιουργήσει εχθρική ατμόσφαιρα για το νεογέννητο λαϊκό τραγούδι. Κάποιοι τότε μετέφρασαν τα λόγια του ως ύβρη απέναντι στους μάγκες και τους χασικλήδες που αντιπροσώπευε ο Μάρκος. Άλλοι έσπευσαν να τον κατηγορήσουν ότι καλύπτεται πίσω από όσα φανταστικά γράφουν γι αυτόν οι ερευνητές-δημοσιογράφοι, τη στιγμή που αυτός τους εκμεταλλεύεται και τους δουλεύει. Άλλοι πάλι ρωτούσαν ποιός είναι αυτός ο νεαρός (21 χρονών το 1936) που παίζει μπουζούκι, όργανο του υποκόσμου για την εποχή εκείνη, για τον επιούσιο, και προβληματίζεται και επί θεωρητικής βάσεως για την αναβάθμιση του ρεμπέτικου;³

Ο Τσιτσάνης έγραψε 12 τραγούδια με θέμα γύρω από το χασίς και τη μαστούρα. Στην παρθενική του ηχογράφιση το 1936 περνά σε δίσκο το τραγούδι «Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε»⁴ με ερμηνεύτρια τη Γεωργία Μηττάκη. Για τη Γεωργία Μηττάκη (ή Τρανή), γράφτηκε και η τρίτη στροφή λίγο πριν την ηχογράφιση. Είναι το μοναδικό χασικλίδικο που ηχογράφησε ο Τσιτσάνης πριν τον πόλεμο.

Μετά την απελευθέρωση, το 1946, και προτού ανασυσταθεί για τα καλά η επιτροπή λογοκρισίας, ο Τσιτσάνης προλαβαίνει και ηχογραφεί δυο τραγούδια: «Το πρωί με τη δροσούλα» και «Της μαστούρας ο σκοπός». Ανάλογο περιεχόμενο έχει και το τραγούδι «Κάτσε ν' ακούσεις μια πενιά»⁵, το οποίο ο Τσιτσάνης αναγκάστηκε να το διασκευάσει για να ξεπεράσει το εμπόδιο της λογοκρισίας. Έτσι ο στίχος *κι αν θες να πεις και αργιλέ έγινε κι αν θες ζειμπέκινο γλυκό*, ο στίχος *σε βλέπω είσαι χαρμάνης έγινε και τη σειρά σου χάνεις* και ο στίχος *ο αργιλέ είναι έτοιμος έγινε το ζειμπεκάκι ειν' έτοιμο*. Ο τελευταίος στίχος δείχνει το τυπικό που τηρείται στον τεκέ: πρώτος φουμάρει ο πληρώνων κι ακολουθούν οι φίλοι.

*Κι αν δε σ' αρέσουν όλα αυτά
που σου 'χα πει πρωτίστως,
ο αργιλέ είν' έτοιμος
κι έχει το λόγο ο Χρήστος.*

*«Κάτσε ν' ακούσεις μια πενιά»
(1946)*

¹ Γιώργος Σκαμπαρδώνης, «Ουζερί Τσιτσάνης», Κέδρος, Αθήνα 2001

² Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1961

³ Παπαδάκης Γιώργος, *Κορυφαίος του αντι-ρεμπέτικου (Για τον Τσιτσάνη)*, εφημ. «Τα Νέα», 10-2-2001, σ.22

⁴ Τα δικαιώματα του τραγουδιού είναι από 50% με τον Δ. Περδικόπουλο.

⁵ Άλλος τίτλος του τραγουδιού «Ο Χρήστος» σε εκτέλεση με το Σ. Παγιουμτζή.

ένας συνειδητός υμνητής πόλεων. Αυτό φαίνεται απ' το γεγονός ότι αφιερώνει περισσότερα του ενός τραγούδια σε κάθε μια από τις τρεις πόλεις που αγαπά. Τις προσωποποιεί, σαν να 'ναι γυναίκες. Τις συγκρίνει μεταξύ τους: "Κι αν ζω στην ξελογιάστρα την Αθήνα / για σένα τραγουδώ κάθε βραδιά". Συνεχίζει, λοιπόν, την παράδοση αυτή με πολλά τραγούδια του που περιέχουν αναφορές κυρίως σε τρεις πόλεις: την Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη και τα Τρίκαλα. Τα τελευταία υπήρξαν πηγή έμπνευσης για τον Βασίλη Τσιτσάνη όχι μόνο γιατί εδώ γεννήθηκε και μεγάλωσε, και είναι φυσικό να συνδέεται συναισθηματικά με τη γενέτειρά του. Αλλά και γιατί τα βιώματα που είχε στην ιδιαίτερή του πατρίδα επηρέασαν καθοριστικά τόσο τον ίδιο, σαν προσωπικότητα, όσο και το έργο του».¹

Η Τ. Ραχματούλινα, στο ίδιο άρθρο, αναφέρει ότι ο Τσιτσάνης μπορεί να υπήρξε κατά κάποιο τρόπο τυχερός που μεγάλωσε στα Τρίκαλα γιατί είναι μια πόλη που «..ένιωσε όσο λίγες στο πετσί της όλα τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα που διαδραματίστηκαν στην Ελλάδα τους τελευταίους αιώνες». Αυτά, δηλαδή, που περιγράφει ο Τσιτσάνης στα τραγούδια του, τη φτώχεια, την αδικία, τη μετανάστευση, τους κατάδικους, τους εξόριστους, τους τσιγγάνους, όλα τα γνώρισε στην πόλη του. Τα τραγούδια που αναφέρονται στα Τρίκαλα είναι τα εξής:

Τίτλος	Έτος
Τρικαλινή τσαχπίνα	1937
Ο Σαρκαφλιάς	1939
Ματσαράγκα	1939
Της μαστούρας ο σκοπός ²	1946
Στον Άγιο Κωνσταντίνο ³	1946
Τρικαλινή παλιά μου αγάπη	1950
Βόλτα μέσα στην Ελλάδα	1952

Στη Θεσσαλονίκη αναφέρονται:

Τίτλος	Έτος
Ο ασυρματιστής	1938
Στης Σαλονίκης τα στενά	1938
Χατζή μπαξές	1946
Όμορφη Θεσσαλονίκη	1950
Θεσσαλονίκη ξακουσμένη	1959

Στην Αθήνα αναφέρονται:

Τίτλος	Έτος
Να γιατί περνώ ⁴	1937
Αθηναίισα	1946
Μες στην Αθήνα	1950
Μες στην Αθήνα που γυρνάς	1969

¹ Ραχματούλινα Τάνια, «Τα Τρίκαλα στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη», Νέα Εποχή, τευχ. 3 (250) 1998, σσ. 21-24.

² Αναφέρονται τα περίζ. «Τα περίζ είναι τα χωράφια πίσω από τους στρατώνες, όπου ανάβανε φωτιές οι εξόριστοι στρατιώτες για να καπνίσουνε τον αργιλέ τους». (Ραχματούλινα Τάνια, ο.π.)

³ Ο Άγιος Κωνσταντίνος είναι μια μεγάλη περιοχή των Τρικάλων, γύρω από την ομώνυμη εκκλησία.

⁴ Αναφορά στην Αθήνα: Να γιατί γυρνώ μες στην Αθήνα, να γιατί πάντα τα κοπανώ.

*Άνω κάτω χθες τα κάναμε,
στου Σιδέρη τον παλιό τεκέ.*

«Το πρωί με τη δροσούλα» (1946)

*Πάμε τσάρκα στην Ακρόπολη, στη Βάρνα
κι από κει στα Κούτσουρα του Δαλαμάγκα.*

«Χατζή μπαξές» (1946)

Το 1949 στο «Καινούριο τσιφτετέλι» ο Τσιτσάνης εμφανίζεται πάλι στους στίχους του να παίζει στο μπουζούκι του τσιφτετέλι με *αράπικη πενιά* και δίπλα του να τον συνοδεύει μια *αραπίνα* παίζοντας μπαγλαμά.

*Όταν παίζει ο Τσιτσάνης την αράπικη πενιά
και η αραπίνα δίπλα παίζει φινό μπαγλαμά,
όλοι πίνουν και τα σπάνε με μεράκι στην καρδιά.*

«Το καινούριο τσιφτετέλι»
(1949)

Την επόμενη χρονιά ο Τσιτσάνης παίζει την *πιο γλυκιά πενιά* στο «Κι αν πάθεις και καμιά ζημιά».

*Απόψε το μπουζούκι σου, θα στο μαλαματώσω.
Ρίξε την πιο γλυκιά πενιά
κι αν πάθεις και καμιά ζημιά, Τσιτσάνη μου,
εγώ θα στην πληρώσω.*

«Κι αν πάθεις και καμιά ζημιά»
(1950)

Το 1952 κυκλοφορεί το «Απόψε κάνεις μπαμ» με τη Σ. Μπέλου, τον Τ. Μπίνη και τον Τσιτσάνη. Το ίδιο τραγούδι συμπεριλαμβάνεται στο δίσκο του 1954 με τη Μ. Νίνου και τον Τσιτσάνη στη ζωντανή ηχογράφιση που έγινε στην αίθουσα του «Παρνασσού». Η διαφορά τους στο στίχο, βρίσκεται στο ρεφρέν της 2^{ης} στροφής, όπου στην εκτέλεση του 1954 αναφέρεται πάλι το όνομα του Τσιτσάνη.

*Απόψε στην ταβέρνα,
πω, πω, τι έχει να γίνει.*
Δίσκος: ODEON 7716 (1952)

«Απόψε κάνεις μπαμ»

*Απόψε στου Τσιτσάνη
πω, πω, τι έχει να γίνει.*
Δίσκος: PHILIPS 6483 (1954)

Τα επόμενα χρόνια το όνομα του Τσιτσάνη θα ακουστεί σε 3 ακόμη τραγούδια:

Τίτλος	Έτος
Ο κουμπάρος ο Τσιτσάνης	1963
Που σε βρήκα που με βρήκες	1964
Όλα για σένα	1967

Το 1973, ένα χρόνο μετά το θάνατο του Γιάννη Παπαϊωάννου, στενού φίλου και συνεργάτη του Τσιτσάνη, κυκλοφορεί «Το τραγούδι του Γιάννη». Σε πολλά ακόμη τραγούδια αναφέρονται ονόματα, δίχως να έχει διευκρινιστεί αν υπήρξαν πραγματικά πρόσωπα ή είναι δημιουργήματα της φαντασίας του Β. Τσιτσάνη.

- *Αναφορές σε γεγονότα*

Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν τα τραγούδια που οι στίχοι τους αποτελούν την ποιητική έκφραση ενός ερεθίσματος που βασίζεται σε ένα πραγματικό γεγονός. «Ο ασυρματιστής» (1938), που περιγράφει τον πρώτο καιρό που παρουσιάστηκε φαντάρος ο Τσιτσάνης στο Τάγμα Τηλεγραφητών, είναι ένα από αυτά. Ο «Σαρκαφλιάς» (1939), περιγράφει επίσης μια αληθινή ιστορία. Το τραγούδι «Τα νησιά» (1953), ηχογραφήθηκε μετά τους σεισμούς που έγιναν τον Αύγουστο του 1953

και ισοπέδωσαν την Κεφαλονιά, τη Ζάκυνθο και τα άλλα νησιά του Ιονίου. Ο «Ντράκουλας» (1959), βασίστηκε στην αντίστοιχη κινηματογραφική επιτυχία της εποχής. Τέλος, «Το βαπόρι απ' την Περσία» (1977) περιγράφει όσα διαδραματίστηκαν το 1977 στον Ισθμό της Κορίνθου.

8. Τα όργανα. Σύνθεση ορχήστρας

Ο Τσιτσάνης, είναι γνωστό πλέον, υπήρξε σπουδαίος ενορχηστρωτής, πρωτοπόρος σε πολλά θέματα που τελικά αφορούν την πορεία της διαμόρφωσης της λαϊκής ορχήστρας. Ας δούμε όμως αναλυτικά και με χρονολογική σειρά πως κινήθηκε στον τομέα της ενορχήστρωσης.

8.1 Προπολεμική περίοδος (1936-1940)

Για την καλύτερη παρατήρηση των στοιχείων της ενορχήστρωσης –ειδικά αυτής της περιόδου που το ρεμπέτικο τραγούδι βρίσκεται ακόμη στην κλασική του μορφή ύφους και ορχήστρας, συστήσαμε ένα αναλυτικό πίνακα¹ της ορχήστρας όλων των προπολεμικών τραγουδιών του Τσιτσάνη. Έτσι πολλά συμπεράσματά μας προκύπτουν αβίαστα, απλά παρατηρώντας τα στοιχεία του πίνακα αυτού και παράλληλα στηριζόμενοι στην παρατήρηση ηχητικών δειγμάτων τραγουδιών άλλων συνθετών της ίδιας χρονικής περιόδου.

Παρατηρώντας, λοιπόν, τον πίνακα αυτό, συμπεραίνουμε ότι ο Τσιτσάνης από τη στιγμή που εμφανίζεται στο χώρο της δισκογραφίας, χρησιμοποιεί την γνωστή μορφή λαϊκής κομπανίας, αυτή που καθιέρωσε ο Μ. Βαμβακάρης και η Σχολή του Πειραιά. Έτσι στα περισσότερα τραγούδια αυτής της περιόδου την ορχήστρα του Τσιτσάνη αποτελούν το μπουζούκι, η κιθάρα και ο μπαγλαμάς. Το ίδιο συμβαίνει με τους υπόλοιπους συνθέτες της κλασικής περιόδου του ρεμπέτικου, όπως ο Παπαϊωάννου και ο Χατζηχρήστος, αλλά και όσους παλιότερους εγκατέλειψαν εντελώς ή εν μέρει το σμυρναϊκό ύφος και αφομοίωσαν τους μπουζοκομπανιμάδες.

Μπορεί όμως η βάση της ορχήστρας αυτής να είναι η ίδια, ωστόσο υπάρχουν πολλά σημεία που αξίζει να σταθούμε. Αν λοιπόν αυτό που καθιερώθηκε ως τυποποιημένη μορφή της λαϊκής ορχήστρας είναι το μπουζούκι, η κιθάρα και ο μπαγλαμάς τότε ενδιαφέρον παρουσιάζει να δούμε τι γίνεται με τα όργανα που εισχωρούν σταδιακά στη λαϊκή ορχήστρα.

Το πρώτο στοιχείο που πηγάζει από τον πίνακα που προαναφέραμε, είναι ότι ο Τσιτσάνης δίνει στο δεύτερο μπουζούκι ένα πολύ σημαντικό μέρος της έκφρασής του². Η διάθεσή του να καθιερωθεί το δεύτερο μπουζούκι στη λαϊκή ορχήστρα φαίνεται όταν το χρησιμοποιεί την περίοδο αυτή στο 40% των τραγουδιών του. Σε πολλά, επίσης, τραγούδια που δεν υπάρχει δεύτερο μπουζούκι, παίζει ο ίδιος πρώτες και δεύτερες φωνές με διπλοπενιές. Αυτή η τεχνική, για πρώτη φορά εμφανίζεται σε τόσο εξαιρετικό επίπεδο, καθώς εκτελεί με αυτό τον τρόπο, φράσεις υψηλής παικτικής δυσκολίας

Αντίθετα ο Μάρκος Βαμβακάρης ως το 1936 και σε 54 τραγούδια, δεν χρησιμοποιεί καθόλου δεύτερο μπουζούκι. Τότε αρχίζει να το εντάσσει στα τραγούδια του (ο Μάρκος ή ο Σπύρος Περιστέρης;) με τελείως διαφορετικό αρμονικό ρόλο από αυτόν που έχει στα τραγούδια του Τσιτσάνη³. Εκτός από τον Τσιτσάνη διάθεση να καθιερώσουν το δεύτερο μπουζούκι που συνοδεύει με διφωνίες το πρώτο, δείχνουν προπολεμικά ο Κ. Σκαρβέλης και ο Γ. Παπαϊωάννου.

¹ Ο πίνακας βρίσκεται στις σελίδες του επιμέτρου.

² Οι λόγοι θα αναλυθούν καλύτερα στο κεφάλαιο που αφορά την μελωδία και αρμονία των τραγουδιών αυτών.

³ Τα μπουζούκια στα τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη δεν παίζουν διφωνίες αλλά ψηλά – χαμηλά. Ο Παναγιώτης Κουνάδης αναφέρει ως πρώτο τραγούδι του Μάρκου με δυο μπουζούκια το «Γέρασες και πια δεν σ' αγαπώ» ODEON GA 1979 (1936) στο: Κουνάδης Παναγιώτης, *Μάρκος Βαμβακάρης*, Κατάρτι 2005, σ. 154

Το ακορντεόν και το βιολί δεν έχουν κερδίσει θέση στην ορχήστρα του Τσιτσάνη αυτήν την περίοδο. Σε μόνο δυο τραγούδια συναντάμε βιολί «Με θαμπώνουν οι ματιές σου» (1937) και «Απόψε να μη κοιμηθείς» (1938) και σε ένα ακορντεόν «Αφού μ' αρέσει να γυρνώ» (1939).

Με την ίδια συχνότητα χρησιμοποιούνται αυτά τα όργανα από όλους τους προπολεμικούς συνθέτες¹. Αναφερόμαστε πάντα στις ορχήστρες με μπουζούκι, κιθάρα και μπαλαμά. Δεν πρέπει να τις συγχέουμε με το Σμυρναϊκό ύφος και τραγούδι το οποίο ακόμη συνεχίζει να αφήνει δείγματα δημιουργίας.

Αυτό που είναι άξιο παρατήρησης είναι η συμμετοχή πιάνου σε πέντε τραγούδια της προπολεμικής περιόδου. Στους δυο πρώτους δίσκους που φωνογράφησε ο Τσιτσάνης το 1936, παίζει πιάνο ο Σπύρος Περιστέρης που ήταν και ο υπεύθυνος των ηχογραφήσεων λαϊκών τραγουδιών στην ODEON που διεύθυνε ο Μίνωας Μάτσας. Ποιός έκανε την επιλογή να εντάξει το πιάνο σε αυτές τις ηχογραφήσεις, είναι δύσκολο να απαντηθεί με βεβαιότητα. Ωστόσο πρέπει να είναι καθοριστική η άποψη του Τσιτσάνη, αλλά και του Δ. Περδικόπουλου για τον πρώτο δίσκο² και της Elvira de Hidalgo (Ελβίρα Κάκκη) για τον δεύτερο³. Πιο καθοριστική και από αυτή του μαέστρου Σ. Περιστέρη. Ο Σ. Περιστέρης όπως και άλλοι λαϊκοί μαέστροι (π.χ. Π. Τούντας) ήταν επιφορτισμένος με τις ενορχηστρώσεις, την επιλογή τραγουδιστών, των μουσικών και του ρεπερτορίου. Και ενώ η παρέμβασή του στα τραγούδια πολλών συνθετών ήταν ιδιαίτερα σημαντική, ωστόσο το πιάνο απαντάται πολύ σπάνια στις ηχογραφήσεις λαϊκών τραγουδιών της εποχής. Αρκεί να αναλογιστούμε ότι στα τραγούδια του Μάρκου που ήταν υπεύθυνος ο Περιστέρης αλλά και βασικός συντελεστής από το 1934 και μετά καθώς παίζει συχνά μπουζούκι ή κιθάρα, με το πιάνο συμμετέχει πρώτη φορά σε ηχογράφιση το 1946⁴. Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι ο Τσιτσάνης ηχογράφησε πέντε τραγούδια με πιάνο 10 χρόνια (1936 με 1946) προτού το επιχειρήσει ο Μ. Βαμβακάρης, ο κυριότερος εκφραστής της κλασικής μορφής της ρεμπέτικης κομπανίας. Τα τραγούδια αυτά είναι:

1. Σ' ένα ντεκέ σκαρώσανε (1936)
2. Μαντίλι χρυσοκεντημένο (1936)
3. Πικρός θα 'ναι ο πόνος μου (1936)
4. Γειτόνισσα (1937)
5. Στης Σαλονίκης τα στενά (1938)

Όταν αναφερόμαστε στην ρεμπέτικη ορχήστρα πρέπει να υπερτονίζουμε το γεγονός ότι με τον Τσιτσάνη καθιερώνεται, από την προπολεμική περίοδο, ως βασικός τρόπος εκτέλεσης, η ερμηνεία του τραγουδιού από τουλάχιστον δύο φωνές. Με μια προσεκτική ματιά στον πίνακα με τη σύνθεση της ορχήστρας, εντοπίζουμε ότι από τα 93 τραγούδια αυτής της περιόδου (αφαιρώντας τα οργανικά), τα 68 ερμηνεύονται από δύο φωνές. Οι φωνές αυτές κινούνται κατά κύριο λόγο με

¹ Ο «προπολεμικός» Βαμβακάρης π.χ. χρησιμοποιεί σε πέντε τραγούδια ακορντεόν και δε χρησιμοποιεί σε κανένα βιολί.

² Εξάλλου στην άλλη πλευρά του δίσκου (ODEON 1929) που περιέχει το «Σ' ένα ντεκέ σκαρώσανε» βρίσκεται το τραγούδι «Ο αμαζιάς» του Δημήτρη Περδικόπουλου, στο οποίο πάλι συμμετέχει το πιάνο.

³ Ο δίσκος αυτός (ODEON 1990) από τη μια πλευρά έχει το «Μαντήλι Χρυσοκεντημένο» και από την άλλη το «Πικρός θα είναι ο πόνος μου». Και στα δύο τραγουδά η Elvira de Hidalgo.

⁴ Το τραγούδι είναι το «Άδειασέ μου τη γωνιά» (Δίσκος: PARLOPHONE B-74078) σύμφωνα με τον Π. Κουνάδη στο: Κουνάδης Παναγιώτης, Μάρκος Βαμβακάρης, Κατάρτι 2005, σ. 242.

Ο Σ. Περιστέρης θα παίζει πιάνο σε τέσσερα ακόμη τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη ηχογραφημένα το 1949 και το 1950.

διφωνίες (57 τραγούδια) και σε μερικές περιπτώσεις με οκτάβα ή ταυτοφωνία στην ίδια οκτάβα (11 τραγούδια).

Προς αυτή την κατεύθυνση κινούνται προπολεμικά ο Α. Χατζηχρήστος, ο Γ. Παπαϊωάννου και ο Δ. Γκόγκος (Μπαγιαντέρας), σε πολύ μικρότερο, όμως, δείγμα από αυτό των τραγουδιών του Τσιτσάνη. Αντίθετα ο Μ. Βαμβακάρης σε δείγμα 123 τραγουδιών προπολεμικά χρησιμοποιεί δεύτερο ερμηνευτή (από το 1936 και μετά) σε 32 τραγούδια, από τα οποία μόνο τα 9 περιέχουν σεκόντο, ενώ τα υπόλοιπα οκτάβες.

Τέλος, να αναφέρουμε ότι από αυτή κιάλας την περίοδο ο Τσιτσάνης κατάφερε να αναγράφεται στους δίσκους του, το όνομά του ως υπεύθυνου διεύθυνσης ορχήστρας ακόμη και σε περιπτώσεις που υπεύθυνος γι αυτό στην εταιρία, ήταν κάποιος άλλος.¹ Σύμφωνα με τον Π. Κουνάδη, ο Βαμβακάρης απέκτησε αυτό το «προνόμιο» μόνο σε τρεις δίσκους που ηχογράφησε το 1960.²

8.2 Πρώτη μεταπολεμική περίοδος (1946-1956)

Οι πρώτες ηχογραφήσεις του Τσιτσάνη το 1946 αντηχούν ακόμη το πνεύμα της προπολεμικής περιόδου. Το μπουζούκι η κιθάρα και ο μπαγλαμάς παραμένουν ως ο βασικός κορμός της ορχήστρας. Από τους πρώτους δίσκους όμως φαίνεται κάτι να έχει αλλάξει. Είναι η παγιοποίηση του δεύτερου μπουζουκιού. Ελάχιστα τραγούδια αυτής της περιόδου δεν έχουν δεύτερο μπουζούκι για τις διφωνίες στα οργανικά μέρη. Η δεύτερη παρατήρηση αφορά το ακορντεόν περισσότερο, αλλά και το βιολί, που στέκουν πλέον ισότιμα δίπλα στα μπουζούκια. Ειδικά στα «οριεντάλ» τραγούδια που «εισάγει» ο συνθέτης από τις αρχές της περιόδου, τα όργανα αυτά έχουν κυρίαρχο ρόλο.

Το 1948 θα εντάξει το κλαρίνο στη λαϊκή ορχήστρα που εκτελεί το «Μπορεί να το 'χουν πλανέψει»³. Δεν είναι η πρώτη φορά που ακούγεται το κλαρίνο σε λαϊκή ορχήστρα με μπουζούκια.⁴ Δεν είναι, όμως, μια μεμονωμένη περίπτωση αυτό το τραγούδι. Την ίδια χρονιά, θα ηχογραφήσει με τη συμμετοχή κλαρίνου, την «Αραμπέλα» (1948), ενώ κλαρίνο θα ακουστεί ακόμη στη «Σεράχ» (1951), στη «Ζαΐρα» (1953), στην «Περιπλανώμενη ζωή» (1953), και στο «Εγώ είμαι το πεγλέρι σου» (1956). Όλα τα τραγούδια αυτά ήταν σε ρυθμό *οριεντάλ*, εκτός από τα δυο τελευταία. Και προκαλεί αίσθηση, η απόπειρα του Τσιτσάνη να ηχογραφήσει με κλαρίνο την ελεύθερη προεισαγωγή στην «Περιπλανώμενη ζωή», ένα αργό και «βαρύ» ζεϊμπέκικο. Στην «Γκιούλ μπαχάρ» (1950), θα χρησιμοποιήσει ένα ακόμη πνευστό, το όμποε.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση της «Αραμπέλα». Πρόκειται για μια μοναδική, για τα μέχρι τότε δεδομένα των λαϊκών δημιουργιών, σύνθεση ορχήστρας. Κοντραμπάσο, πιάνο και κιθάρα καλύπτουν τα συνοδευτικά μέρη και η μελωδία εξελίσσεται με ακορντεόν, κλαρίνο και δύο βιολιά. Το ρυθμικό μέρος τονίζεται με την παρουσία ξύλινου κρουστού, τύπου woodblock. Είναι η πρώτη, ίσως, φορά που φαίνεται καθαρά η σχέση «επιρροής» του Τσιτσάνη με τη δυτική μουσική και το ελαφρό τραγούδι.

¹ Υπάρχει φωτογραφία του δίσκου της ODEON με αριθμό 7322, στον οποίο αναγράφεται η διεύθυνση ορχήστρας από τον Β. Τσιτσάνη, στο: Αλεξίου Σώτος, *Ο ζακουστός Τσιτσάνης*, Κοχλίας, Αθήνα 2003, σ.431

² Κουνάδης Παναγιώτης, *Μάρκος Βαμβακάρης*, Κατάρτι 2005, σσ. 268-273

³ Το τραγούδι «Μπορεί να το 'χουν πλανέψει» κυκλοφόρησε και με τον τίτλο «Ακρογιαλιές – Δειλινά», με τον οποίο είναι ευρύτερα γνωστό.

⁴ Κλαρίνο ακούγεται και στον «Καϊζή» του Απ. Χατζηχρήστου και στο «Τέτοια ζωή με βάσανα» (1948) του Μ. Βαμβακάρη.

Αυτό που είναι άξιο ακόμη μεγαλύτερης προσοχής είναι, ότι στην άλλη πλευρά του δίσκου υπάρχει η δεύτερη, μέσα στο 1948, ηχογράφιση της «Γερακίνας», την οποία εκτελεί η ίδια ακριβώς μπάντα. Ο Τσιτσάνης έχοντας επιλέξει αυτή την μπάντα για την «Αραμπέλα», τη χρησιμοποιεί και στην επανεκτέλεση της «Γερακίνας». Η επιλογή αυτή δείχνει τη διάθεση του συνθέτη να «παντρέψει» το άκουσμα του ελαφρού δυτικότροπου τραγουδιού με στοιχεία που παραπέμπουν στην παραδοσιακή μουσική του ελλαδικού χώρου.

Τα στοιχεία αυτά τα έχει η «Γερακίνα». Πρόκειται για σύνθεση σε ρυθμό 7/8 (καλαματιανό) με απλή μελωδική γραμμή πάνω σε ματζόρε κλίμακα και τον πιο συνήθη αρμονικό κύκλο (1^η +, 2^η -, 5^η +), όπως και στα αντίστοιχα παραδοσιακά τραγούδια, κυρίως τα νησιωτικά.

Στη «Γερακίνα», φαίνεται πόσο μπορεί η ορχήστρα και τα όργανα που την απαρτίζουν, να επηρεάσει το στίχο αλλά και τα υπόλοιπα συστατικά μέρη ενός τραγουδιού. Ο Τσιτσάνης προκειμένου να εντάξει τη Γερακίνα στο καινούριο της «περιβάλλον» απέκλεισε κάποια στοιχεία που είχε η προηγούμενη, πρώτη εκτέλεση.¹ Πρώτα απέκλεισε το μπουζούκι. Στη συνέχεια έκανε κάποιες μετατροπές που έχουν ως πιθανότερο σκοπό να «εξευγενίσουν» τον στίχο και τη μουσική. Αφαίρεσε το ρεφρέν στην αρχή ξεκινώντας με εισαγωγή και απέβαλε το πρόθεμα «ορέ» και από τις πέντε στροφές του τραγουδιού. Οι οκτάβες στη καινούρια εκτέλεση έγιναν διφωνίες και οι «απαντήσεις» ανάμεσα στους στίχους άλλαξαν και προσαρμόστηκαν στα καινούρια όργανα.

Ας επανέλθουμε, όμως, να δούμε τι γίνεται με τα υπόλοιπα όργανα, την περίοδο αυτή. Το πιάνο δεν καθιερώνεται στην ορχήστρα αυτής της περιόδου. Μόνο τέσσερα τραγούδια έχουν πιάνο με πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση «Τα διαλεχτά παιδιά» (1951). Είναι το χασαποσέρβικο (2/4) που είναι γνωστό με τον τίτλο «Είμαστε αλάνια». Εδώ το πιάνο εκτός από τα μελωδικά μέρη που εκτελεί, συνοδεύει με ένα πρωτότυπο τρόπο, τα μπουζούκια και τις φωνές, καθώς εκτελεί μια σειρά από αρπίσματα σε αξίες δεκάτων έκτων και τονίζει ιδιαίτερα την 7^η της δεσπόζουσας..

Αντίθετα, το κοντραμπάσο, αυτή την περίοδο αποκτά μια αξιόλογη θέση στην ορχήστρα του Τσιτσάνη. Πιο συστηματική η συμμετοχή του, σε 30 περίπου τραγούδια, γίνεται στις ηχογραφήσεις μετά το 1950, κυρίως σε ζεϊμπέκικα και χασάπικα.

Ένα ακόμη καινούριο στοιχείο αυτής της περιόδου, είναι η χρήση των κρουστών. Παρουσιάζονται κι αυτά στα οριεντάλ τραγούδια (Αραμπέλα, Σεράχ, Ζαΐρα, Φελάχες γλυκές). Στα τέλη της περιόδου διαφαίνεται μια τάση να γίνεται πιο τακτική η χρήση των κρουστών. Σε χασάπικα ακούγονται ζήλια, σε καρσιλαμά ντέφι και σε ζεϊμπέκικο καμπάνα.

Στο τραγουδιστικό μέρος, ο Τσιτσάνης συνεχίζει ό,τι ξεκίνησε την προπολεμική περίοδο. Τα τραγούδια του ερμηνεύουν δυο, τρεις και τέσσερις καμιά φορά τραγουδιστές. Τα σεκόντα και οι μονωδίες εναλλάσσονται συνεχώς μέσα σε κάθε τραγούδι δίνοντάς του ένα χορωδιακό τόνο, που, ωστόσο, ταιριάζει απόλυτα αρμονικά με τη λαϊκή έκφραση της μουσικής και του στίχου. Είναι η λεπτομέρεια που κάνει τα τραγούδια τόσο της προηγούμενης όσο και αυτής της περιόδου να ξεχωρίζουν από εκείνα άλλων συνθετών, σύγχρονων του Τσιτσάνη. Σε σύνολο 233 τραγουδιών μόλις 34 έχουν ένα μόνο ερμηνευτή ενώ σε 130 ερμηνεύουν δύο, σε 60 τρεις και σε 3 τραγούδια συναντάμε τέσσερις ερμηνευτές².

¹ Εκτέλεση με την Ι. Γεωργακοπούλου και τον Τσιτσάνη. Δίσκος: HMV 2827 (1948)

² Το σύνολο των τραγουδιών αυτής της περιόδου συμπληρώνουν 6 οργανικά τραγούδια.

8.3 Δεύτερη μεταπολεμική περίοδος (1957-1973)

Το ρεμπέτικο, ως τραγούδι μιας ιδιαίτερης κοινωνικής ομάδας, χάνεται πλέον μέσα στην ίδια την εξέλιξή του. Γίνεται τραγούδι όλου του κοινωνικού συνόλου, των αστών αλλά και της επαρχίας. Από τα μέσα της δεκαετίας του '50 μπορούμε να μιλάμε για αυτό που οι περισσότεροι εννοούν λαϊκό τραγούδι.

Ο Τσιτσάνης διατηρεί το σχήμα της ορχήστρας με το κοντραμπάσο, την κιθάρα, τα δυο μπουζούκια, το μπαγλαμά και το ακορντεόν ως βασικά όργανα με τις συχνές συμμετοχές του πιάνου, του βιολιού, πνευστών, κρουστών και αυτή την περίοδο και τυμπάνων ακόμη και αρμόνιου που μετά το 1965 εισχωρεί στις λαϊκές ορχήστρες. Ειδικά για το πιάνο, πρέπει να αναφέρουμε τη μόνιμη πια συνεργασία του με την Ευαγγελία Μαργαράνη και στους δίσκους μετά το 1956 αλλά και νωρίτερα στα κέντρα, όπου εμφανιζόταν.

Ένα πολύ σημαντικός σταθμός για το νέο «λαϊκό τραγούδι», που δεν άφησε ανεπηρέαστο τον Τσιτσάνη, είναι τα χρόνια της περίφημης «ινδοκρατίας». Με αυτό τον όρο εννοείται η εισροή «κλεμμένων» ινδικών μελωδιών στα λαϊκά τραγούδια, κυρίως τη δεκαετία του '60. Υπολογίζεται ότι το φαινόμενο αυτό διήρκεσε δεκαπέντε με είκοσι περίπου χρόνια με πιο έντονη την παρουσία κατά την περίοδο 1955-1965. Ο Τσιτσάνης καταγγέλλει στον τύπο της εποχής, τους συνθέτες που παρουσίαζαν αυτά τα τραγούδια ως ελληνικά. Στην αυτοβιογραφία του αναφέρει σχετικά: «Οι ανεύθυνοι αυτοί δήθεν συνθέτες, χωρίς ίχνος ντροπής, έπαιρναν μουσικές από ινδικούς δίσκους και αφού άλλαζαν τα λόγια με ελληνικά, τα παρουσίαζαν στο κοινό σαν γνήσια ελληνικά τραγούδια και φυσικά δημιουργήματά τους».¹

Οι δίσκοι με τα κλεμμένα ινδικά τραγούδια μονοπωλούν το ενδιαφέρον του κοινού, κάνοντας τεράστια επιτυχία. Ο Τσιτσάνης, τότε, προσπαθεί να ανταγωνιστεί τους συνθέτες αυτούς και αντλεί στοιχεία από τα τραγούδια αυτά, προκειμένου να μην πάθει αυτό που έπαθαν άλλοι μεγάλοι συνθέτες της γενιάς. Ο Ηλ. Πετρόπουλος σε ένα άρθρο του αναφέρει: «Τη δεκαετία του '50 οι φωνογραφικές εταιρείες δολοφόνησαν, εν ψυχρώ, την παλιά φρουρά του ρεμπέτικου (Μάρκος, Παπαϊωάννου, Στράτος, Κερομύτης, Γενίτσαρης, Μητσάκης, Γεωργακοπούλου κ.ά.). Ο Χιώτης επέζησε γιατί εγκατάλειψε το στιγματισμένο τρίχορδο μπουζούκι και το κλασικό ρεπερτόριο. Ο Τσιτσάνης κατάφερε να διατηρήσει μια μειωμένη θέση, με σχετική αξιοπρέπεια».²

Τα στοιχεία που αντλεί ο Τσιτσάνης από το ύφος των λαϊκών τραγουδιών της εποχής και από τα διασκευασμένα ινδικά, αφορούν και την ενορχήστρωση των τραγουδιών. Συγκεκριμένα τη δεκαετία του '60 επιλέγει να χρησιμοποιήσει σε αρκετά τραγούδια τον ήχο ηλεκτρικού μπουζουκιού και κυρίως στις συνεργασίες του με τραγουδιστές που ανήκαν στον κύκλο των φερόμενων «συνθετών της ινδοκρατίας» (Α. Ρεπάνης, Π. Γαβαλάς, Μ. Αγγελόπουλος κ.α.). Ο ήχος αυτός του μπουζουκιού εκφράζει απόλυτα την περίοδο αυτή. Οικειοποιείται και τον συνδυασμό ακορντεόν-βιολιού που χαρακτηρίζει τα οργανικά μέρη αυτής της περιόδου. Μια εισαγωγή, για παράδειγμα, χωρίζεται, τώρα, σε δυο επιμέρους φράσεις, εκ των οποίων τη μια εκτελούν τα μπουζούκια και την άλλη σε ταυτοφωνία το ακορντεόν και το βιολί. Ο Τσιτσάνης άφησε να εννοηθεί ότι πήρε τέτοιου είδους στοιχεία προκειμένου να ανταγωνιστεί το κλίμα της εποχής: «Κάθε ελληνικό πέρναγε απαρατήρητο. Προσπαθούσα να γράψω κάτι πάνω στις μελωδίες που έκλεβαν, κάτι δικό μου, για να

¹ Τσιτσάνης Β., *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σ.40

² Πετρόπουλος Ηλίας, «Ο προικισμένος (Για τον Τσιτσάνη)», Τα Νέα, 10-02-2001, σ. 29

τους συναγωνισθώ».¹ Ανάλογα στοιχεία θα συναντήσουμε όταν θα αναφερθούμε στη μελωδία των τραγουδιών του Τσιτσάνη.

Τέλος, ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο αυτής της περιόδου είναι η στροφή του Τσιτσάνη στον τρόπο που προτιμά να ερμηνεύονται τα τραγούδια του. Στις προηγούμενες περιόδους είδαμε ότι προτιμήθηκε η ποικιλία των φωνών. Αυτό αλλάζει ριζικά τα χρόνια που θα ακολουθήσουν.

Η πιθανότερη εκδοχή είναι να προσπάθησε να ομογενοποιήσει τα τραγούδια του, ώστε να ενταχθούν ομαλά στα πλαίσια μιας νέας αισθητικής του λαϊκού τραγουδιού, που κυριάρχησε τότε. Εξάλλου η εποχή του λαϊκού τραγουδιού χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση τραγουδιστών όπως οι Σ. Καζαντζίδης, ο Γρ. Μπιθικώτσης, η Κ. Γκρέυ, η Π. Πάνου, η Γ. Λίδια, ο Μ. Αγγελόπουλος, ο Στρ. Διονυσίου, Π. Γαβαλάς, που για πρώτη φορά μπαίνουν σε πρώτο πλάνο και αποκτούν μεγάλη φήμη, υποσκελίζοντας πολλές φορές ακόμη και τον συνθέτη ή το στιχουργό.

Έτσι, σε σύνολο 180 περίπου τραγουδιών, τα 90 ερμηνεύονται από ένα μόνο τραγουδιστή, τα 80 από δύο και μόλις 10 από τρεις.

8.4 Μεταπολιτευτική περίοδος (1974-1983)

Στην τελευταία αυτή περίοδο, η ορχήστρα του Τσιτσάνη έχει όλα τα στοιχεία μιας πλήρους σύγχρονης ορχήστρας. Χρησιμοποιούνται όλα τα όργανα, ανάλογα, βέβαια, με το είδος του τραγουδιού. Αυτό υπήρξε και η αιτία που ο Τσιτσάνης κατηγορήθηκε από πολλούς ότι προς τα τέλη της ζωής του άλλαξε την αισθητική του δίνοντας «χώρο» σε όργανα όπως η Drums που συνοδεύει το «Βαπόρι απ' την Περσία» (1977) και το «Δηλητήριο στη φλέβα» (1978). Τα τραγούδια αυτά, μάλιστα, θεωρήθηκαν και για άλλους λόγους, η παρακμή του «ρεμπέτη» Τσιτσάνη. Ο Ηλίας Βολιότης Καπετανάκης αναφέρει: «Θλιβερή εμπειρία να βλέπεις τον Τσιτσάνη να το λέει, προς το τέλος της ζωής του σε άθλια ή «κυριλέ» σκυλάδικα, προς τέρψη βάρβαρων νεόπλουτων, σπαταλούντων ξένα ή παντοιοτρόπως κλεμμένα χρήματα, επιδειξιών θαμώνων».²

¹ Τσιτσάνης Β., *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σ.41

² Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή, Η Τριλογία της μουσικής -1*, Λιβάνη, Αθήνα 1997, σσ. 294-295.

9. Ο ρυθμός

*Εισαγωγικά*¹.

Με τον όρο ρυθμό, αναφερόμαστε σε μια πολυδιάστατη αλληλουχία από χτύπους, η οποία αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε τραγουδιού. Σύμφωνα με την ομοιογένεια των ρυθμικών ιδιοτήτων γίνεται και η κατηγοριοποίηση των τραγουδιών ανά ρυθμό.

Βασικό γνώρισμα του ρυθμού είναι το **μέτρο**, που εκφράζει ένα ίσο άθροισμα αξιών που επαναλαμβάνεται. Το μέτρο, στην ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία, δηλώνεται με την ρυθμική αγωγή, ένα κλάσμα που προκαθορίζει το ίσο άθροισμα των αξιών. Ο αριθμητής δηλώνει σε πόσα μέρη ολοκληρώνεται ένα μέτρο και ο παρονομαστής δηλώνει τη μονάδα μέτρησης και κατά μια έννοια, τη σχετική ταχύτητα του κομματιού. Αν π.χ. ένα τραγούδι έχει ρυθμική αγωγή 9/8, τότε ξέρουμε από τον αριθμητή ότι σε κάθε ρυθμική επανάληψη υπάρχει ένα άθροισμα αξιών, ίσο με 9 και από τον παρονομαστή ότι αυτά τα 9 είναι όγδοα. Ξέρουμε, επίσης, μια σχετική ταχύτητα, καθώς εκτελούμε τα όγδοα σε συνάρτηση με την ταχύτητα των υπόλοιπων αξιών².

Ο πλήρης ορισμός της ταχύτητας επιτυγχάνεται μόνο με την ένδειξη του tempo. Το tempo μπορεί να δηλωθεί είτε με τους λατινικούς όρους της κλασικής μουσικής (allegro, allegretto, adagio, andante, presto κλπ), είτε με αριθμητική ένδειξη χτυπημάτων της εκάστοτε μονάδας μέτρησης ανά λεπτό ($\theta=100$, $\varepsilon=80$).

Όλες, σχεδόν, οι μουσικές συνθέσεις έχουν μέτρο αλλά όχι απαραίτητα και ρυθμό. Έτσι, ένα δεύτερο βασικό γνώρισμα του ρυθμού που προκύπτει από την κατηγοριοποίηση των μέτρων είναι ότι έχει συγκεκριμένες ισχυρές και ασθενείς **θέσεις**.

Η βασική κατηγοριοποίηση των μέτρων γίνεται σε απλά και σύνθετα. Απλά λέγονται εκείνα που έχουν αριθμητή 2 και 3. Σε αυτά, το πρώτο σημείο (το «1» του αριθμητή) είναι το ισχυρό και τα άλλα ασθενή. Σύνθετα μέτρα λέγονται εκείνα που έχουν αριθμητή από 4 και άνω. Τα σύνθετα μέτρα χωρίζονται σε κανονικά και ακανόνιστα (ή μικτά). Ένα κανονικό σύνθετο είναι σύνολο όμοιων απλών ενώ το ακανόνιστο είναι σύνολο διαφορετικών απλών. Έτσι, δημιουργείτε ένα σύστημα τονισμών των μέτρων που αποτελεί τον πυρήνα του ρυθμού.

Τους τονισμούς αυτούς αγκαλιάζουν ο **στίχος** και η **μελωδία** του τραγουδιού. Μία φράση των στίχων, ολοκληρώνεται, ανάλογα με το ρυθμό, σε συγκεκριμένο αριθμό μέτρων. Επιπλέον, οι τονισμένες συλλαβές των λέξεων, συμπίπτουν (τις περισσότερες φορές) με τις ισχυρές θέσεις του ρυθμού.

Μια ακόμη κατηγοριοποίηση του μέτρου, που απεικονίζει και το είδος του ρυθμού, γίνεται με βάση τα μέρη του αριθμητή. Έτσι έχουμε ρυθμούς δίσημους (ή διμερής ή δυάρια), τρίσημους (ή τριμερής ή τριάρια), τετράσημους (ή τεσσάρια) κλπ.

Ένα ακόμη βασικό γνώρισμα του ρυθμού, ιδιαίτερα όταν αναφερόμαστε σε λαϊκά τραγούδια, είναι ότι αποτελεί ένα **χορό**, οι βηματισμοί του οποίου αντιστοιχούν στα χαρακτηριστικά του ρυθμού που προαναφέραμε.

9.1 Προπολεμική περίοδος (1936-1940)

¹ Αναφέρονται στοιχεία από το θεωρητικό: Χριστοφίλου Δ. Ιωάννης, *Θεωρία της Μουσικής*, Music Lovers, Αθήνα 1985

² Η ανάλυση της «σχετικής ταχύτητας» γίνεται σύμφωνα με τις σχέσεις των αξιών. Π.χ. Το μισό είναι δυο φορές πιο αργό από το τέταρτο, το τέταρτο διπλάσιο του ογδόου κ.λ.π.

Οι ρυθμοί-χοροί πάνω στους οποίους στηρίχθηκε το κλασικό ρεμπέτικο είναι ο ζεϊμπέκικος κι ο χασάπικος. Όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Μάρκος Βαμβακάρης συνέθεσε σε όλη τη ζωή του, αποκλειστικά στους δυο αυτούς ρυθμούς, με εξαίρεση δύο μόνο συρτά¹. Ο Τσιτσάνης, βαδίζοντας στα χνάρια που χάραξε η πειραιώτικη σχολή, γράφει κατά την πρώτη περίοδο κυρίως χασάπικα και ζεϊμπέκικα.

Πίνακας κατάταξης τραγουδιών ανά ρυθμό προπολεμικής περιόδου (1936-1940).

Ρυθμός	Αριθμός Τραγουδιών	Ποσοστό
Χασάπικο	47	49%
Ζεϊμπέκικο	38	40%
Χασαποσέρβικο	6	6%
Συρτό	3	3%
Καλαματιανό	2	2%
Σύνολο τραγουδιών: 96		

Όπως παρατηρούμε στο σχετικό πίνακα, ο Τσιτσάνης αφήνει από νωρίς «χώρο» και σε άλλους ρυθμούς. Το χασαποσέρβικο, βέβαια, είναι προέκταση του χασάπικου (γρήγορο χασάπικο). Τα υπόλοιπα πέντε τραγούδια, όμως, δείχνουν μια ξεχωριστή σχέση με τη δημοτική παράδοση.

Εξάλλου, στα πρώτα βήματά του, ο Τσιτσάνης, πιθανότατα επηρεάστηκε από τον Δημήτρη Πεردικόπουλο. Όταν ο Τσιτσάνης ξεκινούσε την καριέρα του στις δισκογραφικές εταιρίες, ο Πεردικόπουλος ήταν ήδη γνωστός τραγουδιστής δημοτικών και σμυρναϊκών τραγουδιών. Εκείνος τον βοήθησε να μπει στα στούντιο της ODEON και να ηχογραφήσει τα πρώτα τραγούδια του. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι σε δυο συρτά και σε ένα καλαματιανό αυτής της περιόδου, τραγουδά ο Πεردικόπουλος. Σε δυο² από αυτά, μάλιστα, ο Πεردικόπουλος έπαιρνε κατοχυρωμένα ποσοστά ως κατά 50% δημιουργός τους.

Ο ρυθμός, αυτή την περίοδο, δίνεται αποκλειστικά με το τέμπο της κιθάρας, καθώς τα κρουστά δεν έχουν ακόμη εισχωρήσει στη κλασική λαϊκή ορχήστρα με μπουζούκι κιθάρα και μπαγλαμά. Η κιθάρα εκτελεί και το ρυθμικό μέρος αλλά και την αρμονία των τραγουδιών. Τα τονισμένα μέρη (ισχυρά- dum) παίζονται με τις μπάσες χορδές ενώ οι άρσεις (ασθενή- tek) με συγχορδία, κυρίως στις τρεις κάτω χορδές (καντίνα).

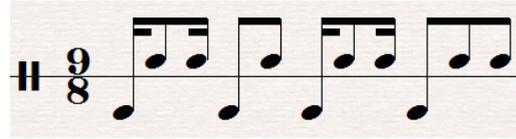
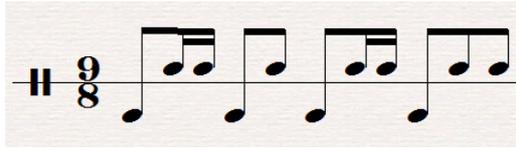
Στο χασάπικο και το χασαποσέρβικο δε συναντάμε κάποια ιδιαίτερη ποικιλία στην εκτέλεση, σε αντίθεση με το ζεϊμπέκικο. Το ζεϊμπέκικο συναντάται με τρεις διαφορετικές μορφές που διαφέρουν μεταξύ τους σε στη δομή των αξιών και των τονισμών. Οι μορφές αυτές είναι:

α) «Παλιό» ζεϊμπέκικο

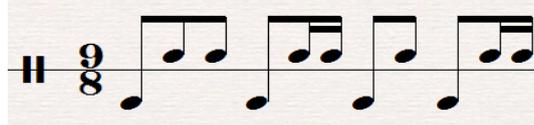
β) «Νέο» ζεϊμπέκικο

¹ Κουνάδης Παναγιώτης, *Μάρκος Βαμβακάρης*, Κατάρτι 2005, σελ. 16-17.

² «Με θαμπώνουν οι ματιές σου» (1937) και «Γκουβερνάντα» (1937).



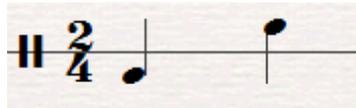
γ) Απτάλικο ζειμπέκικο



Ο Τσιτσάνης φαίνεται να προτιμά τον δεύτερο τρόπο, αφού έτσι εκτελούνται τα 20 από τα 38 ζειμπέκικα, μέχρι το 1940. Με τον πρώτο τρόπο εκτελούνται 13 ζειμπέκικα και με τον τρίτο 3 από αυτά. Υπάρχουν δυο τραγούδια στα οποία χρησιμοποιούνται εναλλάξ ο πρώτος και ο δεύτερος τρόπος¹. Τέλος, σε κάποιες περιπτώσεις τραγουδιών, η κιθάρα εκτελεί σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο ενώ ο μπαγλαμάς εκτελεί ρυθμικά συγχορδίες πάνω στον δεύτερο τρόπο².

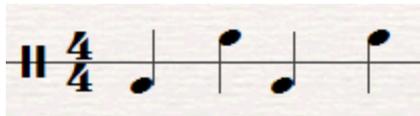
Το χασάπικο, στη ρυθμική αγωγή των 2/4, εκτελείται με ένα τέταρτο στο μπάσο (θέση) και ένα σε συγχορδία (άρση). Γράφεται, επίσης και σε 4/4 (2/4 + 2/4).

Χασάπικο



Το χασαποσέρβικο (2/4 ή 4/4) εκτελείτε με μπάσσο στον πρώτο και τον τρίτο χρόνο και με συγχορδία στον δεύτερο και τον τέταρτο.

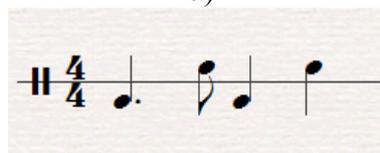
Χασαποσέρβικο



Τα δυο από τα τρία συρτά εκτελούνται με τον ίδιο τρόπο (α), ενώ η «Γκουβερνάντα» εναλλάσσει ρυθμικά σχήματα που θυμίζουν πολύ νησιωτικό μπάλο, με μια μόνο θέση και συνεχείς άρσεις (β) ή με θέση στον πρώτο χρόνο και την δεσπόζουσα της στον τελευταίο χρόνο (γ).

Συρτό

α)

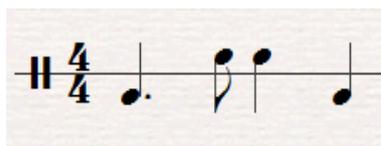
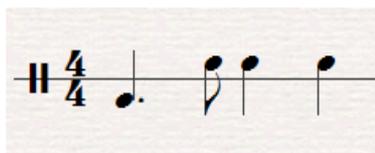


β)

γ)

¹ Αναστασίου Θεόφιλος, *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004 σ.39, 60. Τα τραγούδια αυτά είναι το «Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε» (1936) και «Θα 'ρθω μια γλυκιά βραδιά» (1938).

² Όπως στο «Θα 'ρθω μια γλυκιά βραδιά» (1938).



Τέλος, τα δυο τραγούδια σε 7/8 (καλαματιανό) συνοδεύονται ρυθμικά με τον ίδιο τρόπο.

7/8 (Καλαματιανό), 3+2+2



Πριν αφήσουμε αυτή τη περίοδο, πρέπει να επισημάνουμε ότι τα περισσότερα από τα τραγούδια της περιόδου ήταν παιγμένα αργά. Ο Τσιτσάνης, κάνει μεγάλη αίσθηση από τα πρώτα τραγούδια που γράφει, γιατί ήταν διαφορετικά από εκείνα του πειραιώτικου ύφους. Μια από τις διαφορές, λοιπόν, ήταν το τέμπο των τραγουδιών. Το τέμπο του Τσιτσάνη, για παράδειγμα, ήταν πολύ χαμηλότερο από αυτό του Βαμβακάρη, στο σύνολο των ρυθμών. Αυτό βοήθησε τον Τσιτσάνη να δίνει στις μουσικές φράσεις μεγαλύτερη λεπτομέρεια και τον εκάστοτε τραγουδιστή να μπορεί με άνεση να «χρωματίζει» τα τραγούδια.

9.2 Πρώτη μεταπολεμική περίοδος (1946-1956)

Μετά τον πόλεμο ο Τσιτσάνης διευρύνει τη γκάμα των ρυθμών που γράφει τα τραγούδια του. Θα ηχογραφήσει τραγούδια σε ρυθμούς όπως το οριεντάλ (rumba), το τσιφτετέλι, ο καρσιλαμάς.

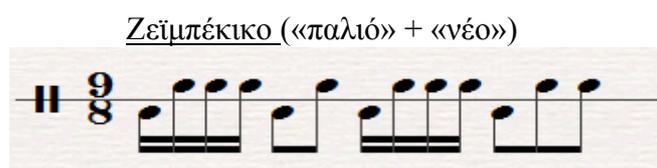
Πίνακας κατάταξης τραγουδιών ανά ρυθμό, πρώτης μεταπολεμικής περιόδου (1946-1956).

Ρυθμός	Αριθμός Τραγουδιών	Ποσοστό
Ζεϊμπέκικο	144	62%
Χασάπικο	43	18%
Χασαποσέρβικο	24	10%
Οριεντάλ	11	4,5%
Συρτό	5	2%
Τσιφτετέλι	2	1%
Πολυρυθμικά οργανικά	2	1%
7/8 Καλαματιανό	1	0,5%
Καρσιλαμάς	1	0,5%
Συρτό στα τρία	1	0,5%
Σύνολο τραγουδιών: 233		

Όπως διαπιστώνουμε από τον παραπάνω πίνακα, ο Τσιτσάνης κατα το μεγαλύτερο ποσοστό γράφει τα τραγούδια αυτής της περιόδου σε ρυθμό ζεϊμπέκικο. Τα περισσότερα από αυτά εκτελούνται από την κιθάρα με «παλιό» ζεϊμπέκικο, τα υπόλοιπα με «νέο» ζεϊμπέκικο και τρία μόνο με απτάλικο. Πολλά από τα ζεϊμπέκικα

αυτής της περιόδου εκτελούνται εναλλάξ με τους δυο πρώτους τρόπους, γεγονός που καταδεικνύει την επιμέλεια που έδειχνε ο Τσιτσάνης στο πάντρεμα στίχου και μουσικής. Έτσι, οι τονισμοί των ισχυρών μερών του ρυθμού εξαρτώνται άμεσα από τις τονισμένες λέξεις κι εκφράσεις.

Τη ρυθμική αυτή ποικιλία του ζεϊμπέκικου ενισχύει σε πολλά τραγούδια κι ο μπαγλαμάς που μπορεί να εκτελεί είτε τον α είτε το β τρόπο είτε, πιο συχνά, συνεχή χτυπήματα συγχορδιών σε αξίες δεκάτων έκτων (18/16). Σε πολλά τραγούδια¹, οι δυο τρόποι (α και β) ομαδοποιούνται όταν εκτελούνται ταυτόχρονα, ένας από τον μπαγλαμά και άλλος από την κιθάρα. Η συνύπαρξη των δυο δημιουργεί την αίσθηση ενός πιο πληθωρικού ρυθμικού σχήματος για το ζεϊμπέκικο. Αυτό, αναλύεται ως εξής:



Ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει την πιο παραγωγική περίοδο δημιουργίας του Τσιτσάνη, είναι ο «ανατολίτικος» ρυθμός σε 11 τραγούδια. Ο όρος «ανατολίτικο», αναγράφεται στους δίσκους που κυκλοφόρησαν αυτά τα τραγούδια². Για τα ίδια τραγούδια σε διάφορες καταγραφές έχουν χρησιμοποιηθεί κι άλλοι όροι, προκειμένου να χαρακτηριστεί η ρυθμική τους ταυτότητα. Ο Ηλίας Πετρόπουλος χαρακτηρίζει τραγούδια με το ίδιο ή παρόμοιο ρυθμικό μοτίβο, άλλο ως «ανατολίτικο», άλλο ως «αράπικο» κι άλλο ως «τσιφτετέλι»³. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος χρησιμοποιεί επίσης πολλούς όρους. Σε καταγραφή τραγουδιών του Τσιτσάνη, αναφέρει για τις «Αραπίνες»: «Χορός: Τσιφτετέλι ή ανατολίτικο ή οριεντάλ»⁴. Ο Αντώνης Κόντος στο «Αλφαβητάρι του Τσιτσάνη»⁵, που αποτελεί ακόμη μια καταγραφή τραγουδιών του Τσιτσάνη, χρησιμοποιεί τον όρο «ανατολίτικο». Στην καταγραφή του Κ. Χατζηδουλή που συνοδεύει την αυτοβιογραφία του Τσιτσάνη, όλα τα τραγούδια αυτά αναφέρονται ως «οριεντάλ». Το ίδιο συμβαίνει στη νεώτερη και πιο ολοκληρωμένη καταγραφή του Θ. Αναστασίου⁶.

Το *οριεντάλ*, που είναι κι ο επικρατέστερος όρος σήμερα, δηλώνει μια ρυθμική αγωγή 4/4 και ως ρυθμός είναι γνωστός ανά τον κόσμο με το λατινικό «Rumba» αλλά και ως «Bolero». Ο Τσιτσάνης χρησιμοποίησε πολλές εκδοχές του βασικού ρυθμικού πυρήνα του οριεντάλ και κατάφερε να το εντάξει με μεγάλη επιτυχία, στο πνεύμα του τότε λαϊκού τραγουδιού. Ο βασικός ρυθμός έχει ισχυρά

¹ Μερικά από αυτά είναι: «Θα μπλέξω μ' άλλη» (1947), «Η Μαγγιόρα» (1947), «Το ξεφάντωμα» (1948), «Σε πήραν απ' τα χέρια μου» (1948), «Γιατί με ζύπνησες πρωί» (1948)

² Φωτογραφία του δίσκου COLUMBIA 6900 (1950), με εμφανή την αναγραφή της λέξης «ανατολίτικο» δίπλα από τον τίτλο «ΓΚΙΟΥΛ-ΜΠΑΧΑΡ» στο: Αναστασίου Θεόφιλος, Βασίλης Τσιτσάνης – Απαντα, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004 σ.172.

³ Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια* (β' έκδοση), Αθήνα 1979, σσ.172-174

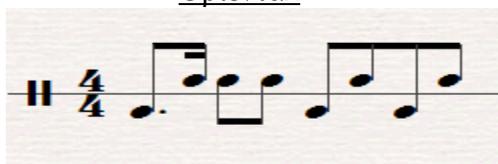
⁴ Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Τα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη που γράφτηκαν στη Θεσσαλονίκη επί γερμανικής κατοχής*, Μπιλιέτο, Παιανία 2001, σ. 22

⁵ Το «Αλφαβητάρι του Τσιτσάνη» από τα πρακτικά του Α' Πανελληνίου Τσιτσανικού Συνεδρίου, στο: Ρήγα Αναστασία - Βαλεντίνη, Βασίλης Τσιτσάνης, Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2003, σσ.87-150

⁶ Αναστασίου Θεόφιλος, Βασίλης Τσιτσάνης – Απαντα, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004. Κάποια λάθη που υπάρχουν σχετικά με την καταγραφή των ρυθμών, τα επισημαίνουμε στο σχετικό πίνακα του επιμέτρου.

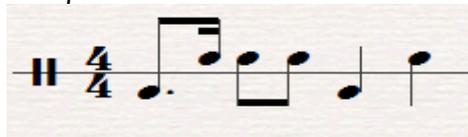
μέρη στον πρώτο, τον τρίτο και τον τέταρτο χρόνο με κυρίαρχο και πιο βαθύ τονισμό αυτόν του πρώτου χρόνου:

Οριεντάλ

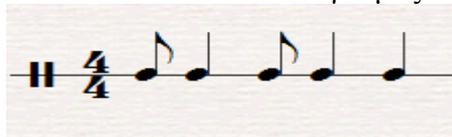


Τα συγκεκριμένα τραγούδια, ωστόσο, είναι παιγμένα με τη λογική της σύνθεσης του ρυθμού από όλα τα όργανα. Στις «Αραπίνες»¹ (1946), η κιθάρα και ο μπαγλαμάς, κυρίως, αλλά και τα μπουζούκια και το ακορντεόν σε ορισμένα σημεία εκτελούν διαφορετικά ρυθμικά σχήματα και όλα μαζί αφήνουν μια ολοκληρωμένη αίσθηση του οριεντάλ.

Κιθάρα



Μπαγλαμάς



Ακορντεόν

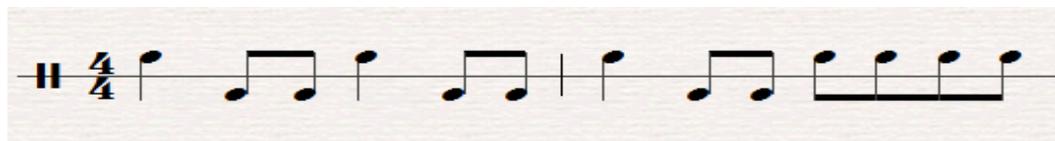


Μπουζούκι



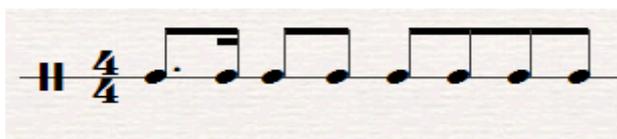
Όπως αναφέραμε, όταν εξετάζαμε τη σύνθεση της ορχήστρας του Τσιτσάνη, αυτή τη περίοδο και ειδικά στα οριεντάλ τραγούδια ακούγονται, για πρώτη φορά, κρουστά όργανα. Στο «Μπορεί να το 'χουν πλανέψει» (1948), ακούγεται ξύλινο κρουστό που μοιάζει με κουταλάκια αλλά και τις ισπανικές καστανιέτες, καθώς έχει τη δυνατότητα να εκτελεί πολύ γρήγορες τρίλιες.

Στην «Αραμπέλα» (1948), ακούγεται είδος ξύλινου κροτάλου (woodblock), του οποίου το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα, ολοκληρώνεται σε δύο μέτρα και έχει ως εξής:

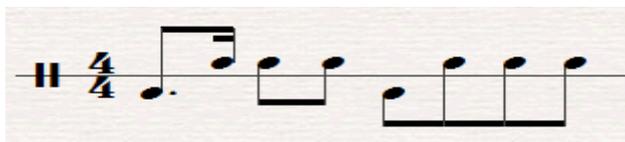


Στη «Γκιουλ μπαχάρ» (1950) ακούγεται κρουστό τύπου bongos (μονό) που παίζεται με μπαγκέτες και χτυπήματα ίδιου τονικά ύψους:

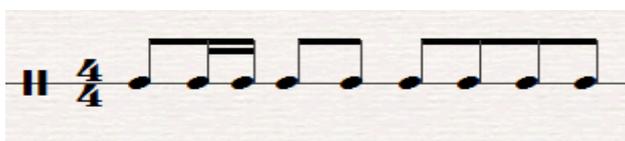
¹ Στην εκτέλεση με ερμηνευτές την Ι. Γεωργακοπούλου και τον Σ. Περπινιάδη [Δίσκος: HMV 2722 (1946)]. Κυκλοφόρησε το 1946 σε δυο διαφορετικές εκτελέσεις, μια από την ODEON και μια από τη HMV.



Το ίδιο κρουστό συνοδεύει τη «Σεράχ» (1951), παιγμένο με χέρια αυτή τη φορά και αποδίδοντας ήχους διαφορετικού τονικά ύψους:



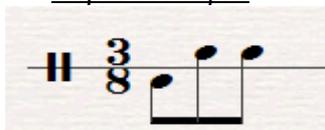
Στη «Ζαΐρα» (1953), ακούγεται τύμπανο (snare), που παίζεται με μπαγκέτες, γεγονός σπάνιο για την εποχή του τραγουδιού αυτού:



Με το ίδιο ακριβώς ρυθμικό μοτίβο συνοδεύονται και οι «Φελάχες γλυκές» (1956), μόνο που αυτή τη φορά συνοδεύει ξύλινο κρουστό.

Στα 5 συρτά αυτής της περιόδου το ρυθμικό σχήμα είναι ίδιο με εκείνο των συρτών της προπολεμικής περιόδου (συρτό β). Το καινούριο ρυθμικά στοιχείο, είναι ένα συρτό στα τρία, που ηχογραφεί ο Τσιτσάνης το 1947, με τίτλο «Στέλλα μωρ' Στέλλα» και πρόκειται για διασκευή του γνωστού δημοτικού τραγουδιού που αναφέρεται στη περιοχή του Ασπροποτάμου Τρικάλων, όπου βρίσκεται το χωριό Δολιανά.¹ Η διασκευή του Τσιτσάνη, δεν αφορά τόσο το στίχο και τη βασική μελωδία όσο την ορχήστρα του τραγουδιού αυτού που αποτελεί την κλασική ορχήστρα του ρεμπέτικου (μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς). Όσον αφορά το ρυθμό που εκτελεί εδώ η κιθάρα, είναι ίδιος με αυτόν που εκτελούν τα λαούτα και το ντέφι στις παραδοσιακές κομπανίες:

Συρτό στα τρία



Τα δυο τσιφτετέλια που φαίνονται στον πίνακα αυτής της περιόδου, ταιριάζουν απόλυτα στο πλέον συνηθισμένο ρυθμικό μοτίβο για το τσιφτετέλι:

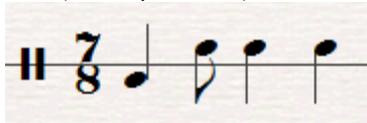
Τσιφτετέλι



¹ Αναστασίου Θεόφιλος, Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004, σ.110

Το καλαματιανό (7/8) («Η Γερακίνα») διαφέρει από αυτά της προπολεμικής περιόδου και εκτελείται με μια μόνο ισχυρή θέση.

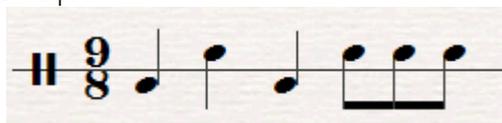
7/8 (Καλαματιανό), 3+2+2



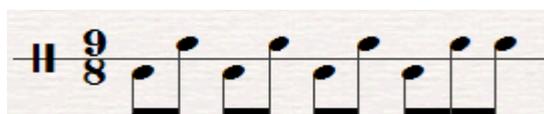
Μια διαφορετική εκδοχή του μέτρου 9/8, ο καρσιλαμάς απαντάται στα τέλη της περιόδου (1956) στο «Για κοίτα, κόσμε» με γρήγορο τέμπο και τη ρυθμική συνοδεία από ντέφι. Τις βασικές αρχές του ρυθμού εκτελεί το ντέφι και η κιθάρα αναλύει το ρυθμό σε όλα τα σύνολα των ογδόων:

9/8 Καρσιλαμάς

Ντέφι



Κιθάρα



Μεγάλο ρυθμικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν δυο πολυρυθμικά οργανικά κομμάτια, ένα στην αρχή και ένα στα τέλη της περιόδου. Από την προσεκτική ακρόασή τους προκύπτει ότι πρόκειται για την ίδια μουσική ιδέα του Τσιτσάνη που έχει δοθεί με δυο διαφορετικούς τρόπους. Τα δυο οργανικά συνδέονται με το γεγονός ότι κλείνουν με το ίδιο οργανικό θέμα σε ρυθμό 2/4 (χασαποσέρβικο). Και στα δυο ακούγονται μόνο μπουζούκι και κιθάρα. Και στα δυο το μπουζούκι, καθ' όλη τη διάρκεια, πλην του τελευταίου θέματος, παίζει αυτοσχεδιαστικά (ταξίμι σε Ρε μινόρε) και η κιθάρα συνοδεύει ρυθμικά και αρμονικά.

Το πρώτο, ηχογραφημένο το 1946, έχει τίτλο «Το μινόρε του Τσιτσάνη» και αρχική ρυθμική αγωγή 4/4. Στο αυτοσχεδιαστικό μέρος (Α) που είναι και το μεγαλύτερο η κιθάρα συνοδεύει με δυο παρεμφερείς τρόπους:

4/4α)



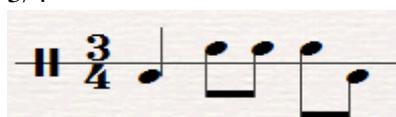
4/4β)



Μετά το αυτοσχεδιαστικό μέρος, ακολουθεί ένα δεύτερο (Β), κατά το οποίο το μπουζούκι παίζει μια μελωδία σε 4/4 χωρίς τη συνοδεία της κιθάρας. Έπειτα κλείνει με το μέρος σε 2/4 (Γ).

Το δεύτερο οργανικό, είναι ηχογραφημένο το 1954 με τίτλο «Σόλο μινόρε» και αρχική ρυθμική αγωγή 3/4. Στο αυτοσχεδιαστικό μέρος (Α) που πάλι είναι το μεγαλύτερο, η κιθάρα συνοδεύει ως εξής:

3/4



Στο επόμενο μέρος (B) το μπουζούκι παίζει την ίδια μελωδία (σε 4/4) με αυτή του πρώτου οργανικού (δηλ. το Β από «Το μινόρε του Τσιτσάνη») αυτή τη φορά συνοδευόμενο από την κιθάρα με αρπασμούς (σε όγδοα). Έπειτα κλείνει κι αυτό με το μέρος σε 2/4 (Γ).

Τα δυο αυτά οργανικά στο πρώτο μέρος τους (Α), αναδεικνύουν ένα τρόπο εκτέλεσης αυτοσχεδιασμού, που δεν συνηθίζεται, μέχρι τότε (1946), στα ρεμπέτικα τραγούδια. Και το κυριότερο, η εκτέλεση της ρυθμικής αγωγής τους, δεν παραπέμπει, άμεσα ή έμμεσα, σε κανένα χορό.

9.3 Δεύτερη μεταπολεμική περίοδος (1957-1973)

Είναι η περίοδος που, κυρίως κατά τη διάρκεια αυτής, ομογενοποιούνται όλα εκείνα τα στοιχεία των συνθετών ρεμπέτικου, οδηγώντας το είδος στην ευρύτερη έννοια του λαϊκού τραγουδιού. Ανάμεσα σε αυτά τα στοιχεία, κάποια αφορούν το ρυθμό. Ο Τσιτσάνης, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα μετατοπίζει τις κυρίαρχες προτιμήσεις του, όσον αφορά του ρυθμούς που επιλέγει.

Πίνακας κατάταξης τραγουδιών ανά ρυθμό, δεύτερης μεταπολεμικής περιόδου (1957-1973).

Ρυθμός	Αριθμός Τραγουδιών	Ποσοστό
Ζεϊμπέκικο	76	42,5%
Συρτό-Μπαγιά	31 (10-21)	17,5%
Τσιφτετέλι	18	10%
Χασάπικο	17	9,5%
Βαλς	6	3,5%
Οριεντάλ	6	3,5%
Καρσιλαμάς	5	3%
Χασαποσέρβικο	5	3%
5/8	4	2%
7/8 Λάζικος	3	1,5%
Μάμπο	3	1,5%
7/8 Καλαματιανό	1	0,5%
Τσάμικο	1	0,5%
Μπαλάντα 4/4	1	0,5%
Πολυρυθμικά οργανικά	2	1%
Σύνολο τραγουδιών: 180		

Στο ζεϊμπέκικο δεν υπάρχουν συναντάμε ρυθμικές αλλαγές. Συναντάμε, όμως, τραγούδια με τη μορφή του *καμηλιέρικου* που δεν είχαμε συναντήσει στις προηγούμενες περιόδους:

Ζεϊμπέκικο (καμηλιέρικο)



π.χ. Το κορίτσι μου ζηλεύει (1962), Με παράσυρε το ρέμα (1968)

Μετά το 1960, η συνοδεία του χασάπικου από κρουστά (συνήθως πιατίνα), ενίοτε παίρνει τη μορφή του επίσης δίσημου 6/8 (3+3). Στη γραφή των μουσικών κειμένων δε χρησιμοποιούμε δεύτερη ρυθμική αγωγή για αυτά τα μέρη του χασάπικου. Τα εντάσσουμε στο μέτρο του χασάπικου με τρίχα ογδών, διατηρώντας ενιαία ρυθμική αγωγή 2/4:

Χασάπικο

και

Αυτό που πρέπει να επισημάνουμε, είναι η παγιοποίηση της ρυθμικής συνοδείας των κρουστών και σε αυτούς τους ρυθμούς, όπως και στους υπόλοιπους αυτή τη περίοδο. Άλλες αξιόλογες μεταβολές στη ρυθμική συνοδεία, δεν εντοπίζονται ούτε στο τσιφτετέλι, το οριεντάλ, το χασαποσέρβικο και τον καρσιλαμά. Σε αυτούς τους ρυθμούς παρατηρείται, ωστόσο, αλλαγή στο τέμπο των περισσοτέρων τραγουδιών, που είναι πιο γρήγορο από εκείνο των προηγούμενων περιόδων.

Και ενώ το ζειμπέκικο παραμένει πρώτο στο ποσοστό του συνόλου των τραγουδιών, για πρώτη φορά βλέπουμε ρυθμούς, όπως το συρτό και το τσιφτετέλι, να καταλαμβάνουν ένα πολύ μεγάλο μέρος των τραγουδιών. Είναι η περίοδος που οι περισσότεροι λαϊκοί συνθέτες, δείχνουν ανάλογη προτίμηση σε γρήγορα ρυθμικά τραγούδια (μάμπο, μπαγιο κ.α).

Το συρτό αποτελεί αυτή τη περίοδο μια πολύ ειδική κατηγορία. Οι ρυθμικές του αναλύσεις ποικίλουν όσο ποτέ. Επειδή, όμως, ο χορός, που είναι βασικό μέρος της σύστασης του ρυθμού, παραμένει ο ίδιος κάθε φορά, αντιμετωπίζουμε το συρτό ως ένα σύνολο διαφορετικών εκδοχών.

Η παρακάτω εκδοχή, μοιάζει ως άμεση συνέχεια και εξέλιξη του συρτού των προηγούμενων περιόδων. Τα κρουστά τονίζουν το 4^ο και το 7^ο όγδοο και η κιθάρα παίζει αντίστοιχα στο ισχυρό (dum) και στα τονισμένα tek των κρουστών:

Συρτός (κρουστά) (κιθάρα)

π.χ. «Δεν βρίσκω ανταπόκριση» (1964), «Φαρμακωμένα χείλη» (1966) κ.α

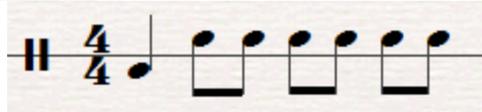
Μια από τις εκδοχές του συρτού είναι το μπαγιο. Το μπαγιο αποτελεί χαρακτηριστικότερο δείγμα γραφής αυτής της εποχής για πολλούς συνθέτες. Η εκτέλεσή του από τα όργανα συνοδείας του ρυθμού μπορεί να είναι απλή αλλά και σύνθετη. Στην απλή μορφή του έχει ως εξής:

Μπαγιο

π.χ. «Όσο με μαλώνεις» (1962), «Το 'ξερα πως θα μου φύγεις» (1963)

Τα όργανα που εκτελούν το ρυθμό αυτό είναι κυρίως τα κρουστά η κιθάρα και το μπάσο. Σε αυτή την κατηγορία τραγουδιών δε συναντάμε μπαγλαμά. Πολλές φορές το μπαγιά εμφανίζεται με μια πιο πληθωρική μορφή που κυρίως εξαρτάται από την εκτέλεση των κρουστών (μπόγκος, woodblock, πιατίνια, ντέφι κ.α.). Έτσι, το συναντάμε και με την εκδοχή:

Μπαγιά



π.χ. «Τα λιμάνια» (1962)

Μερικές φορές η ταχύτητα των τραγουδιών αυτών μας οδηγεί σε ένα διαφορετικό τρόπο γραφής. Ο ίδιος ρυθμός π.χ. στη «Διπλή ζωή» (1964), προσεγγίζεται καλύτερα με ρυθμική αγωγή 2/4. Τα όργανα της ρυθμικής συνοδείας είναι τα κρουστά και το κοντραμπάσο που εκτελεί σε κάθε μέτρο δυο αξίες τετάρτων (τονική-δεσπόζουσα):

Κρουστά



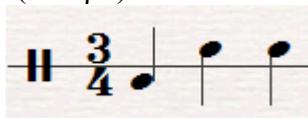
Κοντραμπάσο



Ένας ακόμη ρυθμός που απασχόλησε τον Τσιτσάνη αυτή τη περίοδο, είναι το βαλς. Το βαλς είναι κατεξοχήν ευρωπαϊκός ρυθμός-χορός και χρησιμοποιήθηκε κυρίως στα ελαφρά τραγούδια (π.χ. *Άστα τα μαλάκια σου*) μέχρι το 1960 περίπου. Μετά το 1960, αρκετοί λαϊκοί συνθέτες έδωσαν τραγούδια σε αυτό το ρυθμό. Αν και ο Τσιτσάνης, δεν είχε δώσει στις προηγούμενες περιόδους τέτοια τραγούδια, ωστόσο το βαλς δεν αποτελεί δικό του νεωτεριστικό στοιχείο γι αυτή τη περίοδο καθώς έχει χρησιμοποιηθεί πολλά χρόνια νωρίτερα από τον Απ. Χατζηχρήστο.¹

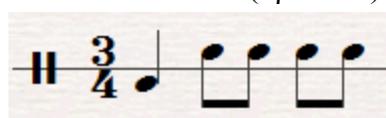
Η Ρυθμική αγωγή του βαλς είναι 3/4 και ο βασικός ρυθμός συμπίπτει με την εκτέλεση της κιθάρας. Τα κρουστά (συνήθως μπόγκος ή τουμπερλέκι) εκτελούν όλα τα όγδοα του 2^{ου} και του 3^{ου} χρόνου:

(κιθάρα)



Βαλς

(κρουστά)



π.χ. «Μ' έχουν γελάσει δυο μαύρα μάτια» (1961), «Υπάρχει μια φλόγα» (1963)

Ένας ρυθμός που δεν χρησιμοποιείται στις προηγούμενες περιόδους είναι ο λάζικος (ή μαντηλάτος) (7/8). Τα τρία τραγούδια που γράφει ο Τσιτσάνης αυτή τη περίοδο σ' αυτό το ρυθμό, έγιναν μεγάλες επιτυχίες και μέχρι σήμερα αποτελούν σημαντικά κομμάτια του κλασικού «χορευτικού» λαϊκού ρεπερτορίου. Ο λάζικος διαφέρει από το καλαματιανό, καθώς η δομή του στα σύνολα των ογδών, είναι διαφορετική (2+2+3):

¹ Δυο πολύ γνωστά τραγούδια του Χατζηχρήστου σε ρυθμό βαλς, το «Έλα να πάμε τσάρκα» και το «Ας μην ξημέρωνε ποτέ» ηχογραφήθηκαν τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια.



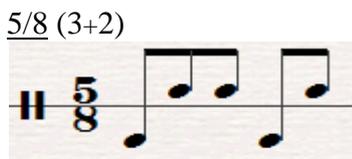
π.χ. «*Η γυναίκα μου η μουρμούρα*» (1966)

Στα άλλα δυο τραγούδια τα κρουστά εκτελούν πιο πληθωρικό σχήμα:



«*Η γκρινιέρα*» (1965), «*Άντρα μου παραπονιάρη*» (1967)

Αυτή τη περίοδο χρησιμοποιείται για πρώτη φορά και το μέτρο 5/8 σε τέσσερα τραγούδια. Και αυτό εμφανίζεται μετά το 1960 σε δίσκους λαϊκών συνθετών. Ο Τσιτσάνης το χρησιμοποιεί και στις δυο εκδοχές του:

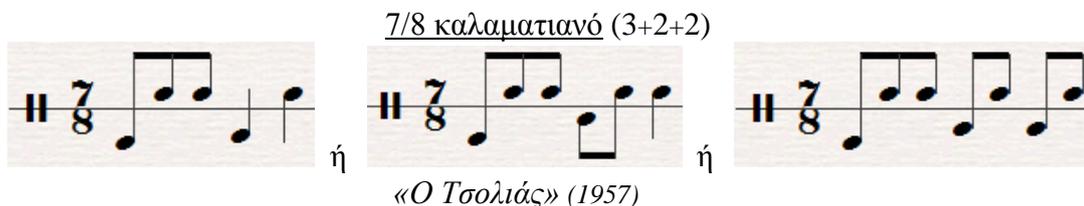


π.χ. «*Ο καπετάνιος κλαίει*» (1964)

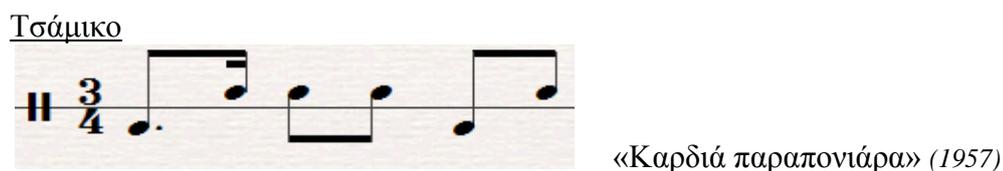


π.χ. «*Απ' τα χείλη σου τα γραμμένα*» (1969)

Το καλαματιανό αυτής της περιόδου συνοδεύεται μόνο από κιθάρα που εκτελεί τότε απλά και τότε πληθωρικότερα ρυθμικά σχήματα:

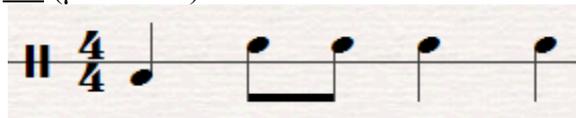


Αξιοσημείωτη και η εμφάνιση τσάμικου ($\frac{3}{4}$) ανάμεσα στις λαϊκές συνθέσεις της εποχής. Ο Τσιτσάνης ηχογραφεί το 1957 με τη φωνή της δημοτικής τραγουδίστριας Σ. Βασιλείου την «*Καρδιά παραπονιάρη*». Τη μελωδία εκτελούν κλαρίνο και βιολί ενώ η κιθάρα συνοδεύει στο ρυθμό του τσάμικου:



Ένα ακόμη ιδιαίτερο τραγούδι είναι η «*Πολιορκία*» (1964), με μέτρο 4/4 (μπαλάντα) και ρυθμό που δεν παραπέμπει σε κανένα αντίστοιχο χορό:

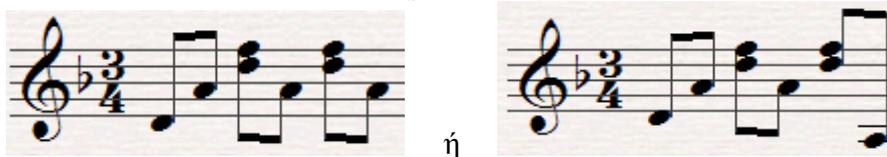
4/4 (μπαλάντα)



«Πολιορκία» (1964)

Όπως και στη προηγούμενη, έτσι και σ' αυτή τη περίοδο συναντάμε δυο αυτοσχεδιαστικά πολυρυθμικά οργανικά με συνοδεία μόνο κιθάρας. Το «Νέο μινόρε» (1961) αρχίζει με μέτρο 3/4 και μετά από ένα ελεύθερο ρυθμού μέρος του μπουζουκιού περνά σε μέτρο 2/4 (χασαποσέρβικο). Στο πρώτο μέρος (3/4), η κιθάρα συνοδεύει παίζοντας μπάσα διαφορετικού τονικού ύψους (τονική – δεσπόζουσα ή μέση). Η συνοδεία αυτή της κιθάρας, φαίνεται στα παρακάτω μέτρα:

3/4 (μπαλάντα)



ή

Το δεύτερο οργανικό, η «Φαντασία» (1961), ξεκινά με ελεύθερο, χωρίς ρυθμική συνοδεία, αυτοσχεδιασμό του μπουζουκιού. Στο δεύτερο θέμα του γίνεται χασάπικο και στο τελευταίο χασαποσέρβικο.

Τέλος, αυτή τη περίοδο ο Τσιτσάνης, σαφώς επηρεασμένος από αντίστοιχες επιτυχίες της εποχής, όπως του ντουέτου Μ. Χιώτης – Μ. Λίντα, γράφει τρία τραγούδια που ρυθμικά αντιστοιχούν περισσότερο στο λατινικό mambo. Σε ένα από αυτά μάλιστα τραγουδούν ο Μ. Χιώτης και η Μ. Λίντα («Η συνοικία μου» [1960]).

9.4 Μεταπολιτευτική περίοδος (1974-1983)

Στη τελευταία αυτή περίοδο που περιλαμβάνει μόλις 37 τραγούδια τα μισά είναι σε ρυθμό ζεϊμπέκικο και τα υπόλοιπα στους άλλους ρυθμούς. Στο μικρό αυτό δείγμα τραγουδιών ξεχωρίζουν δυο τραγούδια σε 3/4 και άλλα δυο σε 5/8, ρυθμοί που συναντήσαμε και στη προηγούμενη περίοδο.

Πίνακας κατάταξης τραγουδιών ανά ρυθμό, μεταπολιτευτικής περιόδου. (1974-1983)

Ρυθμός	Αριθμός Τραγουδιών	Ποσοστό
Ζεϊμπέκικο	18	49%
Χασάπικο	4	11%
Χασαποσέρβικο	3	8%
Μπαλάντα 3/4	2	5,5%
5/8	2	5,5%
Συρτό	1	2,5%
Τσιφτετέλι	1	2,5%
Καρσιλαμάς	1	2,5%
Οριεντάλ	1	2,5%
Ελεύθερα οργανικά	4	11%
Σύνολο τραγουδιών: 37		

Όλοι οι ρυθμοί που καταγράφονται στο παραπάνω πίνακα, έχουν αναλυθεί ήδη στις προηγούμενες περιόδους. Τα περισσότερα από αυτά είναι ηχογραφημένα με πληθώρα οργάνων, σολιστικών αλλά και συνοδείας. Οι ρυθμοί τους αποδίδονται αντίστοιχα από πολλά όργανα. Μοναδική εξαίρεση, μια σειρά από αυτοσχεδιαστικά οργανικά (ταξίμια με μπουζούκι) που εκδόθηκαν στον ίδιο δίσκο και δεν έχουν καθόλου ρυθμική συνοδεία.

10. Η μελωδία, οι δρόμοι και η αρμονία

Εισαγωγικά.

Βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός τραγουδιού είναι η μελωδία και η αρμονική συνοδεία της. Είναι εκείνα τα γνωρίσματα που μαζί με το ρυθμό και το στίχο και την καταγραφή της ορχήστρας, αποτελούν τους βασικούς άξονες μιας μουσικολογικής ανάλυσης.

Η ανάγκη να μελετηθούν παράλληλα η μελωδία και η αρμονία είναι προφανής. Τα στοιχεία ανάλυσης του ενός καθορίζονται από εκείνα του άλλου. Ο δρόμος-κλίμακα, η μελωδική φόρμα αλλά και οι περιπτώσεις πολυφωνίας κάθε τραγουδιού, καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την αρμονική του δομή. Αυτό, βέβαια, δε συνέβη με όλους τους συνθέτες της εποχής του Τσιτσάνη και του ρεμπέτικου γενικότερα. Οι συμυρνοί συνθέτες, για παράδειγμα, δεν εναρμόνισαν τις συνθέσεις τους με βάση τις αρχές της τονικής μουσικής. Σε πολλές ηχογραφήσεις δεν υπάρχει καν κάποιο όργανο για να υποστηρίξει αρμονικά τις μελωδίες.

Ένας επιπλέον λόγος που μας επιβάλλει συστηματικότερη μελέτη γύρω από αυτά τα θέματα είναι οι πολλές αντικρουόμενες απόψεις που κατά καιρούς διατυπώθηκαν από μελετητές του ρεμπέτικου με αποτέλεσμα να υπάρχει ένα τεράστιο νεφέλωμα γύρω από τα χαρακτηριστικά της μουσικής του Τσιτσάνη.

Ο Η. Γεωργαλής αναφέρει ότι: *«Ο Τσιτσάνης έγραψε μόνο ματζόρε και μινόρε τραγούδια και ελάχιστα σε πλάγιο δεύτερο»*.¹

Ο Π. Κουνάδης σε ένα από τα συγγράμματά του σχολιάζει την άποψη του Μ. Θεοδωράκη για τον Τσιτσάνη και του δρόμους: *«Για τον νέο γράφοντα - πόσης άραγε απασχόλησης και μελέτης - τα πράγματα είναι ξεκάθαρα. Ο Τσιτσάνης, εν γνώσει του και με τη δική του θέληση, αποποιήθηκε τη χρήση των "δρόμων" στην κατασκευή των τραγουδιών του και έφτασε έτσι σε "ασύλληπτα ύψη" ποικιλίας και πολυμορφίας, καταλήγοντας στους εξής δύο "δρόμους" - μάλλον κλίμακες της ευρωπαϊκής μουσικής - τον εξής ένα "Μινόρε!" (και μάλιστα το ευρωπαϊκό)»*.²

Πολλές δεκαετίες νωρίτερα, η Σ. Σπανούδη χαιρετίζει την «επιλογή» του Τσιτσάνη να αφαιρέσει εκείνα τα στοιχεία της τροπικής μουσικής που κυριαρχούσαν επί πολλά χρόνια (π.χ. τριημιτόνιο): *«Το μικρό αυτό μουσικό σύνολο είναι θαυμαστό για την ομοιογένεια και τη διαβάθμιση των ηχητικών χρωματισμών που λείπουν συνήθως από κάθε άλλη λαϊκή μουσική δημοτικών τραγουδιών. Η κυριαρχία του διατονικού γένους και η επίμονη αποφυγή καταχρήσεως των χρωματικών κλιμάκων και των επηυξημένων δευτέρων, δίνουν στη μουσική αυτή ένα Δωρικό χαρακτήρα που την εξευγενίζει»*.³

Στην αντίπερα όχθη ο Π. Κουνάδης αναφέρει πως η νεώτερη έρευνα κατέληξε στα εκ διαμέτρου αντίθετα αποτελέσματα: *«Δεν πρέπει να θεωρείται ότι είναι "προς τιμήν των συνθετών", οι οποίοι **δήθεν** έκαναν πέρα το χρωματικό γένος, γένος που δεν χρησιμοποιείται στη Δύση. [...] Αυτό που έχει αποδειχθεί από την τεχνολόγηση των πρώτων τραγουδιών του Τσιτσάνη, έως το 1940-1941, είναι ότι σχεδόν όλα είναι γραμμένα σε μη ευρωπαϊκούς μουσικούς δρόμους. Αυτό είναι ένα πρώτο στοιχείο που δείχνει ότι ο Τσιτσάνης —αν και ο ίδιος στις κατ' ιδίαν συζητήσεις μας θεωρούσε ότι*

¹ Γεωργαλής Ηλίας, «Διάφανος ή Αδιαπέραστος;», Άρδην, τευχ. 64

² Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τ. Α', Κατάρτι, Αθήνα 2000. Το απόσπασμα είναι από το σχετικό κεφάλαιο με τίτλο: *Το θράσος της «γνώσης» ή το «θάρος» της άγνοιας Για το ρεμπέτικο, τον Τσιτσάνη, τους «δρόμους κ.ά.*

³ Σπανούδη Σοφία, «Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: ο Τσιτσάνης», Τα Νέα, 1-2-1952

δεν εκφράζεται με τα τραγούδια του στο σμυρνέικο ή στο ανατολίτικο ιδίωμα—κινούνται μη συνειδητά ακριβώς πάνω σ' αυτούς τους δρόμους, σ' αυτές τις κλίμακες».¹

Πώς τελικά αντιμετωπίζει ο Τσιτσάνης τους δρόμους τη μελωδία και την εναρμόνισή της θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε παρακάτω. Και η ανάλυση αυτών των στοιχείων προϋποθέτει έρευνα στο πρωτογενές υλικό που δεν είναι άλλο από τις ηχογραφήσεις των τραγουδιών, που εμπεριέχουν τις ορθότερες κι αντικειμενικότερες απαντήσεις στα θέματα που μας απασχολούν.

Πριν περάσουμε στην κατά περίοδο ανάλυση, πρέπει να έχουμε υπόψη ένα καθοριστικό στοιχείο για την πορεία των ηχογραφήσεων. Είναι η επιτροπή λογοκρισίας των τραγουδιών που συνέστησε η δικτατορία του Μεταξά. Πόσο άμεσα επηρέασε τη δομή της μουσικής των τραγουδιών εξηγεί ο Π. Κουνάδης: «*Ο Μεταξάς δεν είναι μόνο ο πολιτικός παράγων μιας κατάστασης που θέλει να στρέψει την Ελλάδα στην Ευρώπη, έχει εκείνες ή άλλες απόψεις, είναι δικτάτορας και όλα αυτά. [...] Λέγεται μάλιστα ότι ο ίδιος ο Μεταξάς, επειδή είχε μουσικές γνώσεις, επέβαλε στον Ψαρούδα και σε μια σειρά μουσικούς ευρωπαϊκής αντίληψης να μετατρέπουν τα τριημιτόνια σε τόνους και να φτιάχνουν τα διατονικά γένη*».²

Σημείο αναφοράς για τους λαϊκούς δρόμους, έχουμε θέσει τη σχετική μελέτη του Δ. Μυστακίδη που περιλαμβάνεται στη μέθοδο για το λαούτο³. Αυτή η συλλογή και καταγραφή των δρόμων είναι ιδανική για την ανάλυση που επιχειρούμε, καθώς παρουσιάζει με πληρότητα όλα τα χαρακτηριστικά τους, στη συγκεκριμένη εκδοχή του καθενός.

¹ Ρήγα Αναστασία - Βαλεντίνη, *Βασίλης Τσιτσάνης, Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2003, σ.161

² ο.π.

³ Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004, σσ.82-240

10.1 Προπολεμική περίοδος (1936-1940)

Η πρώτη περίοδος της δισκογραφίας του Τσιτσάνη απαντά στα περισσότερα από τα παραπάνω ερωτήματα. Η ανάλυση των μελωδιών, μας δείχνει ότι πολλά από όσα κατά καιρούς έχουν γραφτεί είναι λανθασμένα. Ο Τσιτσάνης, μέσω των τραγουδιών του, φαίνεται ότι υπήρξε εξ' αρχής, γνώστης όλων των δρόμων αλλά και της τροπικής συμπεριφοράς του καθενός από αυτούς. Χρησιμοποιεί όλους τους βασικούς δρόμους, εναρμονίζοντάς τους πλήρως.

Αυτό που προκαλεί μεγάλη εντύπωση είναι ότι καθένα από αυτά τα πρώτα του τραγούδια, αποτελεί ένα συνονθύλευμα δρόμων. Η ποικιλία των συνδυασμών των δρόμων είναι μεγάλη. Σε σύνολο 96 τραγουδιών, αυτά που η μελωδία τους στηρίζεται σε ένα μόνο δρόμο δεν ξεπερνούν τα 25. Σε μερικά από αυτά πάλι υπάρχει κάποιου είδους σχετική μετατροπή (π.χ. μινόρε – σχετική μαντζόρε) ή κάποια μικρή μελωδική «παραπομπή» σε άλλο δρόμο.

Επομένως, είναι σχεδόν αδύνατο να δοθεί με ακριβείς αριθμούς η χρήση καθενός από τους δρόμους. Το βέβαιο είναι ότι κάποιοι χρησιμοποιούνται με μεγαλύτερη συχνότητα από κάποιους άλλους. Πρέπει, βέβαια, να διευκρινιστεί ότι στη μελωδική ανάλυση, υπόκεινται όλα τα μέρη των τραγουδιών. Ένα τραγούδι, για παράδειγμα, μπορεί να έχει ελεύθερη προεισαγωγή (ταξίμι), ορχηστρικά μέρη (εισαγωγή, ανταποκρίσεις, «γεμίσματα»), τραγουδιστικά μέρη και solo (ταξίμι). Ένα διαφωτιστικό, κατά τα άλλα, διάγραμμα των βασικών -ανά τραγούδι- δρόμων που χρησιμοποιεί ο Τσιτσάνης αυτή τη περίοδο θα είχε ως εξής:

Διάγραμμα 1:

Συχνότητα βασικών δρόμων στα τραγούδια



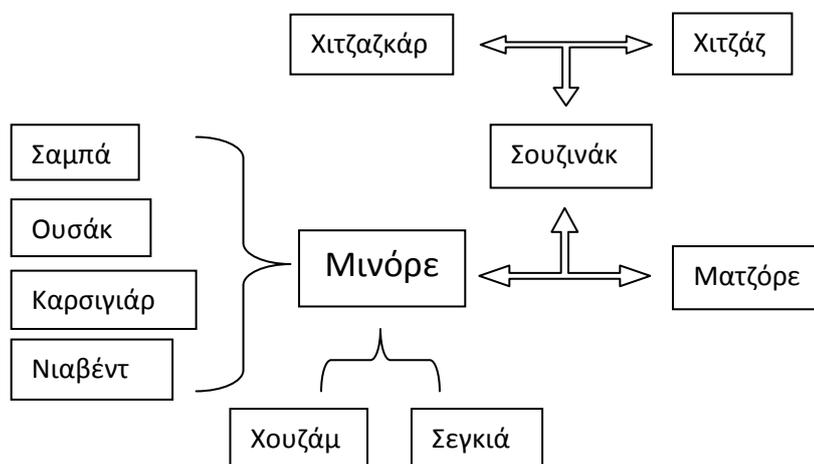
Η ομαδοποίηση των δρόμων στο παραπάνω διάγραμμα, έγινε με βάση τις πιο τακτικές αλλαγές δρόμων που συναντάμε αλλά και τον αριθμό των τραγουδιών. Το μινόρε (αρμονικό και φυσικό) εναλλάσσεται σε αρκετά τραγούδια με τη σχετική ματζόρε κλίμακα αλλά και με την ομώνυμη ματζόρε. Το ματζόρε αντίστοιχα εναλλάσσεται με το σουζινάκ¹. Οι δρόμοι αυτοί αποτελούν την πρώτη ομάδα που είναι η μεγαλύτερη και χαρακτηριστικό αυτής της ομάδας το διατονικό γένος στο βασικό τετράχορδο. Τη δεύτερη ομάδα αποτελούν δρόμοι χρωματικού γένους, το χιτζάζ και το χιτζαζκάρ. Η ομαδοποίηση στη τρίτη και τέταρτη κατηγορία αφορά

¹ Ο δρόμος αυτός που αναλύεται στη συνέχεια, δεν περιλαμβάνεται στην ανάλυση του Δ. Μυστακίδη αλλά στο:

Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα 1999, σ. 220

κυρίως τον αριθμό των τραγουδιών που είναι σχετικά μικρός. Οι σχέσεις ανάμεσα στους δρόμους, σύμφωνα με τις συχνότερες αλλαγές που γίνονται μεταξύ τους, φαίνονται πιο αναλυτικά στο διάγραμμα 2.

Διάγραμμα 2:
Πορεία συχνότερων αλλαγών



Ωστόσο, η ανάγνωση των παραπάνω διαγραμμάτων δεν ολοκληρώνει την εικόνα της προπολεμικής περιόδου. Το γεγονός αυτό, οφείλεται στην δυσκολία να κρίνουμε σε ένα τραγούδι με πολλές αλλαγές δρόμων, ποιος «υπερέχει» και, κατά συνέπεια, κρίνεται ως βασικός.

Για αυτό το λόγο, σε ορισμένες καταγραφές, οι ερευνητές χαρακτηρίζουν το δρόμο του κάθε τραγουδιού, με βάση ένα μόνο από τα μελωδικά του μέρη (συνήθως το τραγουδιστικό μέρος). Στη περίπτωση του προπολεμικού Τσιτσάνη ούτε αυτή η τακτική θα μας οδηγούσε σε ευκολότερη εξαγωγή συμπερασμάτων, καθώς πολλές αλλαγές στους δρόμους, γίνονται και μέσα στο ίδιο μελωδικό μέρος.

Ένα από αυτά τα μέρη, η προεισαγωγή, εμφανίζεται σε 20 τραγούδια. Στα 17 από αυτά, η μελωδία της είναι στον ίδιο δρόμο με την εισαγωγή που ακολουθεί. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα υπόλοιπα 3 τραγούδια στα οποία δεν είναι ίδιος ο δρόμος προεισαγωγής-εισαγωγής. Στο χασάπικο «Στης Σαλονίκης τα στενά» (1938), η προεισαγωγή δομείται με βάση το Ρε αρμονικό μινόρε και το Φα σουζινάκ. Η εισαγωγή και όλο το υπόλοιπο τραγούδι είναι γραμμένα πάνω στο δρόμο Φα ματζόρε.¹ Στην «Πολίτισσα», η προεισαγωγή έχει κοινό δρόμο με το τραγουδιστικό μέρος (Φα σουζινάκ) αλλά όχι με την εισαγωγή (Φα ματζόρε). Στην «Καλαμπακιώτισσα» (1938), η προεισαγωγή είναι σε ουσάκ (Λα) το οποίο δεν ξαναεμφανίζεται στο υπόλοιπο τραγούδι (Λα- αρμονικό και Ντο χουζάμ).

Όπως αναφέραμε, η εναλλαγή στους δρόμους της πρώτης κατηγορίας του διαγράμματος, είναι συχνότερη. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το χασάπικο «Ο Τσιτσάνης στο Μόντε Κάρλο» (1937).

¹ Η ύφεση στην 6^η που μεταβάλλει το ματζόρε δρόμο σε σουζινάκ, παρουσιάζεται μόνο σε ένα μέτρο του τραγουδιού.

Ο Τσιτσάνης στο Μόντε Κάρλο

$\text{♩} = 120$

4

7

10

13

16

19

22

Μια βρα διά στο Μόντε Κάρλο
 πήγα να παρευρεθώ μες στους άσους
 της γαλινας να τους συναγωγή νιστώ

Η προεισαγωγή του τραγουδιού και το πρώτο μέρος της εισαγωγής (μέτρα 1-8), είναι πάνω στη ματζόρε κλίμακα με τονική το Φα.



Η εναρμόνιση γίνεται με τις βασικές συγχορδίες του δρόμου (1^{n+} , 4^{n+} , 5^{n+}), που είναι όλες ματζόρε.

Το δεύτερο μέρος της εισαγωγής (μέτρα 9-16) είναι πάνω στην ομώνυμη (Φα) αρμονική μινόρε.



Η εναρμόνιση γίνεται πάλι με τις βασικές συγχορδίες (1^η- , 4^η- ,5^η+), χρησιμοποιώντας επιπλέον την ελαττωμένη της τονικής. Η χρήση αυτής της συγχορδίας συναντάται σε αυτό το δρόμο και την ακολουθεί συνήθως η συγχορδία της δεσπόζουσας (5^η+).

Το τραγουδιστικό μέρος (μ. 17-24), αντιστοιχεί στο δρόμο σουζινάκ. Η διαφορά με το ματζόρε είναι στο υψηλό τετράχορδο, το οποίο εδώ είναι χιτζάζ.



Η εναρμόνιση γίνεται με τις βασικές συγχορδίες (1^η+ , 4^η- ,5^η+).

Η αλλαγή του δρόμου από ματζόρε σε ομώνυμη μινόρε και το αντίστροφο, αποτελεί προσφιλή τεχνική του προπολεμικού Τσιτσάνη. Η ίδια αλλαγή γίνεται ακόμη στα τραγούδια: «Χορός Πολίτικος» (1938), «Την Κυριακή το δειλινό» (1939), «Μια βίλα εγώ θα σου 'χτιζα» (1939), «Ο κόσμος απ' τη ζήλια του» (1940).

Ακόμη πιο συχνά αυτή την περίοδο εμφανίζεται η εναλλαγή και του μινόρε και του ματζόρε με το σουζινάκ. Η πρώτη περίπτωση (μινόρε-σουζινάκ) συναντάται είτε με κοινή βάση για τους δυο δρόμους όπως στα: «Με λικέρ και με σαμπάνια» (1937), «Το τρελοκόριτσο» (1938), «Ο Τσιτσάνης στη ζούγκλα» (1939), είτε με το σουζινάκ να ξεκινά από την 3^η του μινόρε όπως στα: «Ξελογιάστρα» (1937), και «Στης Σαλονίκης τα στενά» (1938).

Η δεύτερη περίπτωση (ματζόρε-σουζινάκ με κοινή βάση), που μελωδικά διαφοροποιείται μόνο στην 6^η βαθμίδα και αρμονικά στη συγχορδία της 4^η (4^η + με 4^η – αντίστοιχα), απαντάται στα: «Ξελογιάστρα» (1937), «Γειτόνισσα» (1937), «Τρικαλινή Τσαχπίνα» (1937), «Στης Σαλονίκης τα στενά» (1938), «Πολίτισσα» (1938), «Καμαριέρα» (1939), «Μπατίρης» (1940).

Όπως φαίνεται στο διάγραμμα 2, η μινόρε κλίμακα είναι κέντρο σύνδεσης των περισσότερων δρόμων για τον Τσιτσάνη. Πρέπει να σημειώσουμε ότι η μινόρε κλίμακα συναντάται κατά 80% αρμονική. Συχνά στην κάθοδο, η αρμονική μινόρε γίνεται φυσική. Ακόμη, όμως, και όταν εμφανίζεται η φυσική κλίμακα σπάνια εναρμονίζεται ανάλογα. Συνήθως, η συγχορδία της 5^η παραμένει ματζόρε και της 7^η ελαττωμένη αντί μινόρε και ματζόρε αντίστοιχα.

Στο ζεϊμπέκικο «Οι μερακλήδες» (1938) η αρμονική μινόρε εναλλάσσεται με το νιαβέντ. Στην εισαγωγή (μέτρα 1-4) και στα μέτρα 5-6 συναντάμε την Ρε αρμονική μινόρε που στην κάθοδο γίνεται φυσική. Η εναρμόνιση γίνεται με 1^η - και 5^η+



Στα μέτρα 7-10 η μελωδία περνάει στο δρόμο νιαβέντ με βάση το Ρε και σε κατιούσα επίσης μορφή. Όπως και προηγουμένως αναιρεί τη Ντο#.



Η εναρμόνιση του νιαβέντ έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον καθώς πάνω στη 4^η βαθμίδα (Σολ#) χρησιμοποιείται η ματζόρε συγχορδία της 2^{ης} (Μι+). Η χρήση αυτής της συγχορδίας σπανίζει στα τραγούδια αυτής της εποχής.

Οι μερακλήδες

♩ = 90

D m A D m

2 D m A D m

3 A D m

4 A D m

5

6 Ο ποιος γεν νιέ ται με ρα κλής

7 δε ξέ ρει τί να κά νει

8 F

9 E D m A D m

10 F

11 E D m A D m

12 τον πό νο του να γιά νει

13 πί νει και γί νε ται μπε κής, ψεύ τη ντου νιά

14 τον πό νο του να γιά νει

15 πί νει και γί νε ται μπε κής, αχ βρε ντου νιά

16 τον πό νο του να γιά νει

Εναλλαγή έχουμε και ανάμεσα στο μινόρε και το σαμπά. Τη συναντάμε στο μοναδικό τραγούδι που ο Τσιτσάνης χρησιμοποιεί το σαμπά, το ζειμπέκικο «Σ' έναν ντεκέ σκαρώσανε» (1936).

Καλαμπακιώτισσα

$\text{♩} = 80$ G Am C

2 G Am E Am *Fine*

3

4 Στην Κα λα μπά κα μα βρα διά,
θα πά ω να με θύ— σω

5 C
για τί με κά— ποια τρε λή— ξαν θιά, έ— χω σεβ— ντά

6
θέ λω να της— μι λή— σω

7
για τί με κά— ποια τρε λή— ξαν θιά έ— χω σεβ— ντά

8 E Am
θέ λω να της— μι— λή— σω

Στην εισαγωγή του τραγουδιού (μέτρα 1-2) η μελωδία έχει αφετηρία το 5χορδο ράστ που βρίσκεται κάτω από τη βάση του μινόρε. Στα επόμενα δυο μέτρα (3-4) και στο τελευταίο (8), κινείται καθαρά πάνω στο Λα αρμονικό μινόρε.

5χορδο ραστ

& σε καθοδική κίνηση

Η αρμονικός κύκλος περιλαμβάνει και τη ματζόρε συγχορδία της 7^{ης} της φυσικής κλίμακας διότι έτσι εναρμονίζεται το Σολ από το 5χορδο ραστ (ως 4^η του

5χορδου). Οι υπόλοιπες συγχορδίες είναι στη βασική εναρμόνιση του δρόμου (1^η-, 3^η+, 5^η+).

Στα επόμενα μέτρα (5-7), η μελωδία κινείται πάνω στο Ντο χουζάμ, με την 7^η ενίοτε χαμηλωμένη, γιατί δεν έχει πάντα πορεία προς την κορυφή.



Η εναρμόνιση περιλαμβάνει μόνο την τονική του χουζάμ (1^η +).

Μια άλλη περίπτωση δρόμου, ο καρσιγιάρ, εμφανίζεται αρκετά συχνά αυτή την περίοδο και συνδέεται και με την (ομώνυμη συνήθως) αρμονική-φυσική μινόρε και με τη ματζόρε κλίμακα όπως στο ζεϊμπέκικο «Γι αυτά τα μαύρα μάτια σου» (1940).

Γι αυτά τα μαύρα μάτια σου

♩ = 90

1 Cm Am C

2 Cm Am

3 Cm Am C

4 Cm Am

5 C G C Γι

6 G C

7 F E Am Dm

8 F E Am

ατά τα μαύ ρα μά τια σου τα βρά δια ξε νυ χτά ω γι

ατά τα μαύ ρα μά τια σου τα βρά δια ξε νυ χτά ω κι

απ' όξω από το σπί τι σου για σέ να τρα γου δά ω κι

απ' όξω από το σπί τι σου για σέ να τρα γου δά ω

Η εισαγωγή (μέτρα 1-4) με εξαίρεση τους 3 τελευταίους χρόνους των μέτρων 1 και 3 είναι πάνω στο Λα καρσιγιάρ. Ο δρόμος εναρμονίζεται με 1^η- και 3^η-.



Στα μέτρα 5-6 καθώς και στους χρόνους της εισαγωγής που προαναφέραμε, η μελωδία κινείται στο Ντο ματζόρε και εναρμονίζεται ανάλογα με 1^η + και 5^η +.



Στα δυο τελευταία μέτρα η μελωδία περνά στη σχετική φυσική μινόρε με «δανεισμό» της χρωματικής καθόδου 3^{ης} προς 1^η από το καρσιγάρ. Η εναρμόνιση είναι ξανά αντίστοιχη της αρμονικής μινόρε (1^η- , 4^η- , 5^η+, 6^η+).



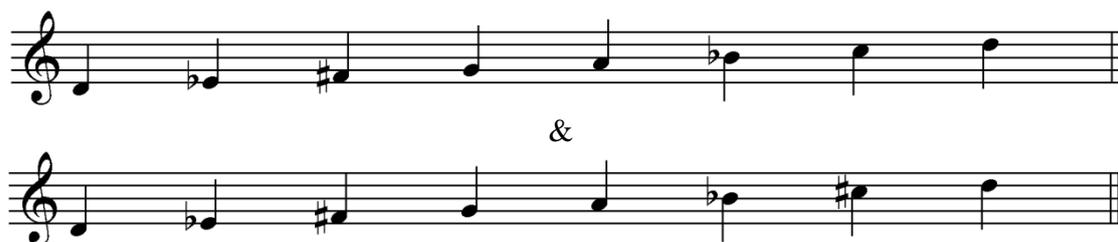
Μια άλλη κατηγορία τραγουδιών, αποτελούν τα χρωματικού γένους χιτζάζ και χιτζαζκάρ τα οποία πολλάκις συνδέονται μεταξύ τους αλλά και με το σουζινάκ. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει το χασάπικο «Δυο χρόνια σ' αγαπώ» (1938).

Δυο χρόνια σ' αγαπώ

♩ = 70

χρόνια τώρα σ' αγαπώ, είμαι πιστός σ' εσένα μα εσύ πια άλλον αγαπάς. Θέλεις να χεις κίε μένα μα εσύ πια άλλον αγαπάς, θέλεις να χεις κίε μένα. Δυο χρόνια τώρα σ' αγαπώ είμαι πιστός σ' εσένα

Όπως παρατηρούμε στη μεταγραφή του τραγουδιού, καθ' όλη του τη διάρκεια εναλλάσσονται μελωδικές φράσεις πάνω στο χιτζάζ και το χιτζαζκάρ. Και οι δυο δρόμοι έχουν κοινή βάση το Ρε και έχουν, αντίστοιχα, ως εξής:



Η εναρμόνιση γίνεται με 1^{n+} , 2^{n+} , 4^{n-} , που είναι κοινές στους δύο δρόμους και επιπλέον χρησιμοποιούνται αντίστοιχα με τους δρόμους η 7^{n-} και η 5^{n+} .

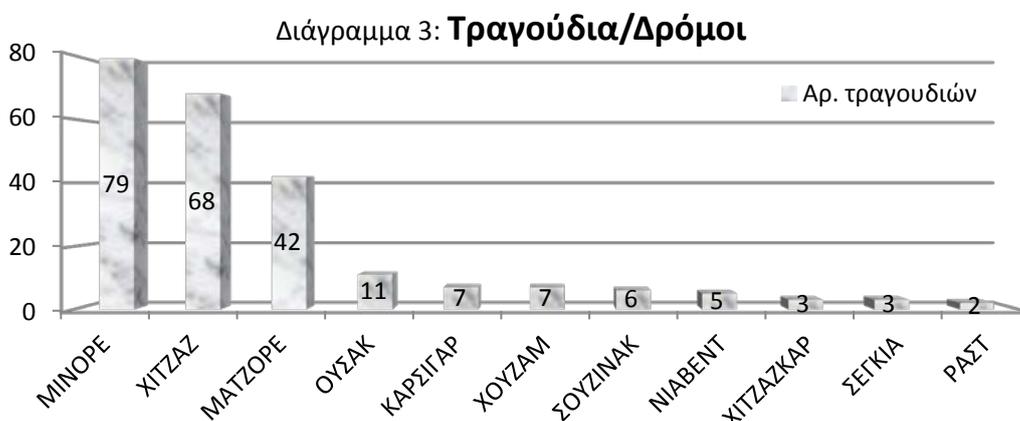
Πριν αφήσουμε τη προπολεμική περίοδο, να κάνουμε κάποιες γενικές επισημάνσεις για τη μελωδία και την αρμονία των τραγουδιών. Ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της μελωδίας που αγκαλιάζεται και από την αρμονία, είναι οι εναλλαγές της σε μονοφωνικές και πολυφωνικές φόρμες. Στα τραγούδια που ήδη έχουμε αναλύσει, φαίνεται ξεκάθαρα πως μια μελωδία μπορεί ενώ κινείται σε μονοφωνία, να περνά σε διφωνία και να καταλήγει ακόμη και σε οκτάβα, ταυτοφωνία ή ξανά σε μονοφωνία. Στη διαδικασία αυτή της ποικιλομορφίας των φωνών παίζουν μεγάλο ρόλο οι δρόμοι που επιλέγονται και τα διαστήματα που κινείται η μελωδία. Είναι ένας πολύ σημαντικός λόγος που ο Τσιτσάνης αν και χρησιμοποιεί εξ αρχής όλους του δρόμους, εντάσσει στα περισσότερα τραγούδια του φράσεις σε μινόρε και ματζόρε, δρόμοι στους οποίους αναδεικνύονται περισσότερο τα χορωδιακά μέρη των φωνών και οι διφωνίες των μουζουκιών.

Ένα ακόμη στοιχείο αυτής της περιόδου, είναι η πλήρη εναρμόνιση που παρουσιάζουν τα περισσότερα τραγούδια. Υπάρχουν, βέβαια, ορισμένα με εναρμόνιση σαφώς πιο λιτή και «προσαρμοσμένη» στο γενικότερο ύφος της εποχής αυτής του ρεμπέτικου.

10.2 Πρώτη μεταπολεμική περίοδος (1946-1956)

Μετά την απελευθέρωση, ο Τσιτσάνης συνεχίζει να χρησιμοποιεί περίπου την ίδια συνθετική φόρμα με τα τραγούδια της προπολεμικής περιόδου. Το κέντρο που δομεί τις μελωδίες του παραμένει η μινόρε κλίμακα. Στη συντριπτική πλειοψηφία των τραγουδιών, υπάρχει έστω και μια μελωδική φράση πάνω στη μινόρε κλίμακα.

Μια προφανής διαφορά από τα προηγούμενα χρόνια, αποτελεί η χρήση ενός βασικού δρόμου σε κάθε τραγούδι που κάνει αισθητή την «παρουσία» του σε σχέση με τους δρόμους-αλλαγές του τραγουδιού. Αυτό μας βοηθά να κατατάξουμε τα 233 τραγούδια αυτής της περιόδου ανά δρόμο:



Οι αλλαγές-μετατροπίες στις οποίες αναφερθήκαμε στη προηγούμενη περίοδο εμφανίζονται και σε αυτά τα τραγούδια. Η αλλαγή, για παράδειγμα, από το μινόρε στο ομώνυμο ματζόρε και αντίστροφα, εντοπίζεται σε πολλά τραγούδια, όπως: «Το πρωί με τη δροσούλα» (1946), «Γύρνα μόνος μες στη νύχτα» (1946), «Απ' τη μάνα μου διωγμένος» (1948), «Εγώ είμαι το μπεγλέρι σου» (1956). Η εναλλαγή ανάμεσα στις σχετικές μινόρε και ματζόρε γίνεται περίπου στο 50% των τραγουδιών που αφορούν αυτές τις δυο κλίμακες.

Το χιτζάζ, όπως φαίνεται από το διάγραμμα προτιμείται στα τραγούδια, αυτής της περιόδου. Ένας πρόσθετος λόγος είναι διότι από την 4^η βαθμίδα σχηματίζει 5χορδο μινόρε που διευκολύνει την πολυφωνική ανάπτυξη της μελωδίας. Πολλές φορές, το χιτζάζ παρουσιάζει όξυνση στην 7^η, όπως το χιτζαζκάρ, ποτέ όμως δεν είναι σε στάση της μελωδίας και ποτέ δεν εναρμονίζεται με 5^η+. Μερικές φορές, πάλι, μετατρέπεται σε ματζόρε που ξεκινά από την 4^η του χιτζάζ. Αυτό συμβαίνει σε τραγούδια όπως: «Παίξτε μουζούκια» (1953), «Έλα όπως είσαι» (1953), «Νύχτα χωρίς ξημέρωμα» (1954), «Τι μπελάς το γυναικείο φύλο» (1954).

Λόγω του χρωματικού γένους, της ηχητικής αίσθησης που προκαλεί το τριημιτόνιο, ο χιτζάζ δρόμος είναι αυτός που προτιμήθηκε για τα ανατολίτικα τραγούδια του Τσιτσάνη. Από τα 11 τραγούδια σε οριεντάλ ρυθμό, τα 6 είναι σε χιτζάζ, 4 σε μινόρε και 1 σε ουσάκ.

Ένα από τα χασάπικα σε χιτζάζ είναι και η «Μάγισσα της Βαγδάτης» (1946) που θεματικά εντάσσεται στα ανατολίτικα τραγούδια.

Μάγισσα της Βαγδάτης

Μά γισ σα τσιγ γά να απ'τη Βαγ δά τι
 μά για να μου πεις για την α γ'α πι.
 Ξη με ρώ νω στις Α θή νας τα δρο μά κια σαν τρε λός και με
 βλέπουν πά ντα οι πε ρα στι κοί. Ο α λή της, λέ ve,
 νά τος ο φτω χός

Σε όλο το τραγούδι επικρατεί ο βασικός δρόμος Φα# χιτζάζ. Στα σημεία που υπάρχει δίεση στην 7^η (Μι), πρόκειται για έλξη προς την τονική και όχι για περίπτωση χιτζάζκάρ.



Η εναρμόνιση περιλαμβάνει όλες τις βασικές συγχορδίες του χιτζάζ, 1^η+, 2^η+, 4^η-, 7^η-. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διφωνίες που σε πολλά σημεία παίζονται από ένα μπουζούκι. Στο μέτρο 8, το 2^ο μπουζούκι ξεκινά αντίθετη χρωματική κίνηση από διάφωνο προς τη βασική μελωδία φθόγγο. Η συγκεκριμένη κίνηση και από τις δυο φωνές αποτελεί πολύ σπάνια περίπτωση πτώσης του χιτζάζ.

Μια μεγάλη κατηγορία τραγουδιών αυτή τη δεκαετία, είναι και αυτή του ματζόρε. Πολύ συχνή μετατροπή, εκτός από τη σχετική μινόρε, είναι η μινόρε που ξεκινά από τη 2^η του ματζόρε. Αυτό συμβαίνει και στο χασάπικο «Το σκαλοπάτι σου» (1952).

Το σκαλοπάτι σου

♩ = 85

Το σκαλοπάτι σου θα κάνω για κρεβάτι
 αφού την πόρτα σου την άφησες κλειστή
 Θα μείνω έξω μια και το βαλες γι'νά τι
 κια πότο κρύο η καρδιά μου θα σβηστεί

Θα μείνω

Η βασική κλίμακα είναι η Sib ματζόρε, την οποία η μελωδία ακολουθεί μέχρι και το μέτρο 17 και από το 22 ως το τέλος. Η αναίρεση στο Μι (μέτρα 9 και 13) είναι ποικιλματική κίνηση (έλξη) του Φα.



Η κλίμακα εναρμονίζεται με όλες τις βασικές συγχορδίες (1^{n+} , 4^{n+} , 5^{n+}), αλλά και τη μινόρε συγχορδία της 6^{ns} , καθώς και με μια σπάνια χρήση της 2^{ns+} (Nτο), ως παρενθετική δεσπόζουσα της 5^{ns} (Φα).

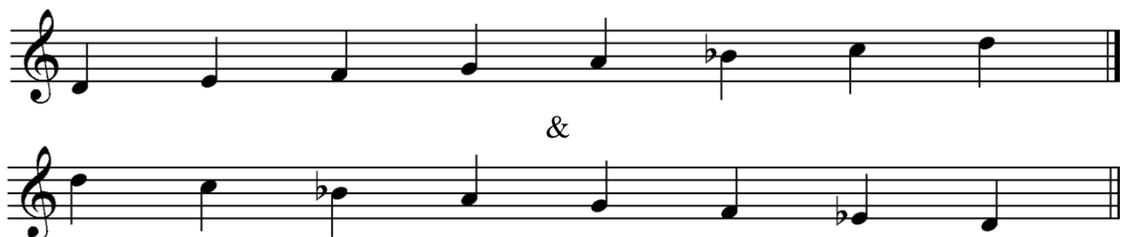
Στα μέτρα 18-21 γίνεται μετατροπία στη μινόρε κλίμακα με βάση τη 2^{η} του ματζόρε (Nτο). Έτσι, δικαιολογείται και η εναρμόνιση με Σολ+, που είναι η δεσπόζουσα συγχορδία της Nτο αρμονικής μινόρε.



Η ίδια μετατροπία απαντάται και σε άλλα τραγούδια, όπως: «Πω, πω, πω Μαρία» (1949), «Μες στην Αθήνα» (1950), «Τα διαλεχτά παιδιά» (1951), «Την πιο ωραία μου ζωή» (1951).

Ένας δρόμος που χρησιμοποιήθηκε κυρίως σε ζεϊμπέκικα αυτή την περίοδο είναι ο ουσάκ, που παρουσιάζεται με έντονο τροπικό χαρακτήρα, όπως φαίνεται και στο «Ξυπνώ και βλέπω σίδερα» (1952).

Σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, όπως φαίνεται στη μεταγραφή που ακολουθεί, η ανιούσα και η κατιούσα κλίμακα του ουσάκ διαφοροποιούνται στη 2^{η} βαθμίδα. Στην ανοδική πορεία της μελωδίας ακολουθεί τα διαστήματα της φυσικής μινόρε ενώ στην κάθοδο η 2^{η} βαρύνεται.



Σε μερικές ανοδικές φράσεις (μέτρο 4), κάτω από την κορυφή, σχηματίζεται σε ανοδική πορεία πεντάχορδο ράστ, που κι αυτό στην καθοδική κίνηση της μελωδίας, επανέρχεται στα διαστήματα του ουσάκ.



Η εναρμόνιση γίνεται με τις βασικές συγχορδίες του ουσάκ, $1^{\eta-}$, $4^{\eta-}$, $7^{\eta-}$. Χρησιμοποιείται ακόμη η 4^{n+} , με την οποία εναρμονίζεται η φράση που κινείται στο πεντάχορδο ράστ. Ενδιαφέρον έχει η συνοδεία της κιθάρας που σε πολλές φράσεις παίζει αντιστικτικά με κινήσεις στις μπάσες χορδές. Με αυτόν τον τρόπο, αποφεύγει να χρησιμοποιήσει τη συγχορδία της 7^{ns+} (Nτο+), με την οποία θα μπορούσε να εναρμονιστεί η ανοδική κίνηση που ξεκινάει από την υποτονική και συνεχίζει με Mi φυσικό.

Ευπνώ και βλέπω σίδηρα

Cm Gm
 3 Cm Dm Cm Dm
 4 G Cm Dm Ευ
 5 B^b Dm Cm Dm
 6 Gm Dm Cm Dm
 7 Gm
 8 Cm Dm
 9 C Gm
 10 Cm Dm Cm Dm
 Για finale:
 Cm Dm Cm Dm

πνώ — και βλέ — πω — σί — δε — ρα — στη γη στε ρε — ω — μέ — να
 και μ'α λυ σί δεξ σταυ ρω — τέξ — τα χέ — ρια — μου — δε — μέ — να
 και μ'α λυ σί δεξ σταυ ρω — τέξ — τα χέ ρια μου δε — μέ — να
 Πέ — σαν — τα — μά — ντα — λα — βα — ριά
 και σκο τει — νιά — σαν — τα — κε — λιά.
 Πέ — σαν — τα — μά — ντα — λα — βα — ριά
 και σκο τει — νιά — σαν — τα — κε — λιά

Οι υπόλοιποι δρόμοι, όπως φαίνεται στο διάγραμμα 3, εκπροσωπούνται από λιγότερα τραγούδια αυτή τη δεκαετία. Εντύπωση προκαλεί η παντελής απουσία του σαμπά, ακόμη και ως δευτερεύουσα μετατροπία, σε 233 τραγούδια. Το μοναδικό τραγούδι σε αυτό το δρόμο, μέχρι το 1956, μας γυρνά πίσω, στην παρθενική ηχογράφιση του «Σ' έναν ντεκέ σκαρώσανε» (1936).

10.3 Δεύτερη μεταπολεμική περίοδος (1957-1973)

Η δεύτερη μεταπολεμική περίοδος είναι αυτή που αλλάζει τις γνωστές αναλογίες των δρόμων που υπήρχαν τα προηγούμενα χρόνια. Βάση για τη μεταβολή αυτή, υπήρξε η δεκαετία του '60 και ιδιαίτερα η περίοδος μέχρι το 1967. Είναι τα χρόνια που κυριαρχεί στη λαϊκή μουσική το φαινόμενο της «ινδοκρατίας». Έτσι, πολλά τραγούδια του Τσιτσάνη είναι γραμμένα πάνω στο δρόμο ουσάκ, που την περίοδο αυτή προτιμείται από πολλούς λαϊκούς συνθέτες.

Στο παρακάτω διάγραμμα φαίνεται ότι στα χρόνια 1957-1973 υπάρχει μια σχετική ισορροπία ανάμεσα σε τέσσερις κυρίαρχους δρόμους (μινόρε, ματζόρε, χιτζάζ ουσάκ).



Οι δρόμοι που φαίνονται στο διάγραμμα είναι και αυτοί που χρησιμοποιεί ο Τσιτσάνης ως βασικούς στα τραγούδια αυτής της περιόδου. Οι υπόλοιποι δρόμοι μπορεί να ακουστούν μόνο ως μετατροπία κάποιου τραγουδιού. Ο δρόμος σαμπά, για παράδειγμα (που έχει να παρουσιαστεί από το 1936), εμφανίζεται σε μετατροπία από τον καρσιγάρ, που είναι ο βασικός δρόμος στο ζείμπέκικο «Φίλος και γυναίκα» (1957). Ο δρόμος σουζινάκ, που κατά τα προπολεμικά χρόνια χρησιμοποιήθηκε πολύ συχνά, αυτή τη περίοδο τον συναντάμε ως βασικό σε ένα μόνο τραγούδι, το «Απόψε στις ακρογιαλιές» (1968).

Στις προηγούμενες περιόδους, ο Τσιτσάνης χρησιμοποίησε τη μινόρε κλίμακα κυρίως ως αρμονική και σε μερικά τραγούδια ως φυσική αλλά πάντα με τις συγχορδίες της αρμονικής. Αυτή τη περίοδο βλέπουμε μερικά τραγούδια που είναι πάνω σε μινόρε, να χρησιμοποιούν και τα διαστήματα αλλά και την εναρμόνιση της φυσικής κλίμακας (1^η-, 4^η-, 5^η-, 7^η+).

Συχνότερη μετατροπία του δρόμου, παραμένει η αλλαγή στη σχετική ματζόρε. Μερικές φορές, γίνεται μετατροπία πάλι σε μινόρε από την 5^η βαθμίδα, όπως στα: «Τα λιμάνια» (1962), «Διπλή ζωή» (1964), «Όλα για όλα τα έχω παίξει» (1969).

Η μετατροπία από μινόρε σε ομώνυμη ματζόρε και το αντίστροφο και αυτή τη περίοδο απαντάται σε πολλά τραγούδια, όπως: «Εσύ βρε παλιοκόριτσο» (1957), «Οι γυναίκες μοιάζουν με τις γάτες» (1958), Θεσσαλονίκη ξακουσμένη (1959), «Δείρε με και μάλωσέ με» (1967).

Στα τραγούδια που βασικός δρόμος είναι ο ματζόρε, μετά τη μετατροπία στη σχετική μινόρε, συναντάμε συχνά την αλλαγή στη μινόρε από τη 2^η βαθμίδα. Μερικά

τραγούδια με αυτή την αλλαγή είναι: «Τα αντράκια» (1957), «Η ρεζέρβα» (1957), «Το μαύρο ριζικό» (1959), «Ο μάγκας κάνει δυο δουλειές» (1971).

Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση για το χιτζάζ δρόμο, είναι, ότι πολλά τραγούδια σε χιτζάζ, μοιάζουν να έχουν δυο τονικά κέντρα, την 1^η και την 4^η, καθώς η μελωδία πολλές φορές κινείται περισσότερο από την 4^η και πάνω, στο 5χορδο μινόρε (μπουσελίκ).

Και σε αυτή την περίοδο, συναντάμε την αλλαγή σε ματζόρε από την 4^η βαθμίδα του χιτζάζ. Αυτό συμβαίνει και στα: «Όλα για σένα» (1967), «Στην απάνω σκάλα» (1971), «Το τραγούδι του Γιάννη» (1973).

Τέλος, στον ουσάκ δρόμο, όπως και στο μινόρε, απαντάμε μετατροπία σε μινόρε από την 5^η βαθμίδα, όπως στα: «Φαρμακωμένα χείλη» (1966), «Τι κι αν ζούσαμε μαζί» (1966).

10.4 Μεταπολιτευτική περίοδος (1974-1983)

Τα λίγα τραγούδια αυτής της περιόδου, είναι πάνω στους τέσσερις κύριους δρόμους (μινόρε, ματζόρε, χιτζάζ ουσάκ), που επικράτησαν και τα προηγούμενα χρόνια. Εξαίρεση αποτελεί το τραγούδι «Που να πω τα βάσανά μου» (1975), που είναι σε δρόμο νικρίζ. Στο δρόμο αυτό δεν συναντήσαμε καμιά άλλη σύνθεση του Τσιτσάνη. Ο τρόπος που οργανώνει τις μελωδίες των τραγουδιών του είναι ο ίδιος και οι μετατροπίες των δρόμων, αυτές που ήδη έχουμε αναφέρει παραπάνω.

11. Επίλογος

Όπως είδαμε, το έργο του Τσιτσάνη αποτελεί πεδίο ανοιχτό για μουσικολογική έρευνα. Όσα είδαμε και αναλύσαμε στις προηγούμενες σελίδες θα μπορούσαν να είναι μόνο μια εισαγωγή στην ανάλυση που θα πλησίαζε να αγγίξει το συνολικό του έργο. Στις σελίδες αυτές, συναντήσαμε μερικές απόψεις και θα μπορούσαμε να αναφέρουμε δεκάδες άλλες, που έχουν κατατεθεί για αυτόν.

Ο Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης αξιολογώντας το έργο και την πορεία του Τσιτσάνη αναφέρει: «*Ο Τσιτσάνης με το έργο του ανανέωσε με την σειρά του την λαϊκή ελληνική μουσική, αξιοποίησε με το ταλέντο του ό, τι μπορούσε να πάρει από τον κοινωνικό περίγυρο αλλά και από την πολιτιστική κληρονομιά των αιώνων και έβγαλε μοναδικής πρωτοτυπίας τραγούδια*»¹.

Ο Τσιτσάνης, υπήρξε σίγουρα πηγή ανανέωσης για το παλιότερο ρεμπέτικο τραγούδι. Δεν επιβλήθηκε σε αυτό, αλλά, το αξιοποίησε. Όπως αξιοποίησε όλα τα ακούσματα που είχε, μέχρι να αρχίσει να ηχογραφεί τα τραγούδια του. Δεν είναι τυχαίο που τα πρώτα του τραγούδια μοιάζουν με καντάδες. Δεν είναι, επίσης, τυχαίο που πολλά τραγούδια του αποτελούν διασκευές δημοτικών τραγουδιών.

Μέσα στα τραγούδια του, υπάρχουν συνεχείς παραπομπές σε άλλα «είδη» μουσικής. Όλα τα στοιχεία αυτά, απόλυτα ζυμωμένα κι εναρμονισμένα μεταξύ τους, καταλήγουν στον προσωπικό τρόπο εκτέλεσης κι έκφρασης του Τσιτσάνη.

Αυτός ο τρόπος, που προσπαθήσαμε να αναδείξουμε σε αυτή την έρευνα, έχει μερικά έντονα χαρακτηριστικά. Πρωτίστως, διαθέτει στίχο-λόγο με ξεκάθαρη δομή, απλά νοήματα, δοσμένα με πλήθος λογοτεχνικών και ποιητικών στοιχείων.

Διαθέτει καινοτόμο ορχήστρα. Πλήθος οργάνων, ξένα πολλές φορές στο προϋπάρχον άκουσμα, γίνονται μέσα λαϊκής έκφρασης.

Έχει ρυθμική ποικιλία. Μέσα από την επιλογή των ρυθμών των τραγουδιών, αλλά και των ρυθμικών οργάνων δημιουργεί συγκεκριμένες «προϋποθέσεις» για τον ακροατή.

Σαφές παράδειγμα, τα οριεντάλ τραγούδια της 1^{ης} μεταπολεμικής περιόδου. Ο ρυθμός και τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία της σύνθεσης που αναλύσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, συνδέονται εδώ. Ο στίχος των τραγουδιών, η δύναμη του λόγου είναι το μέσο που μεταφέρει τις εξωτικές εικόνες της ανατολής. Ο ρυθμός (οριεντάλ), τα διαφόρων ειδών κρουστά που τον εκτελούν και τα όργανα που, κάποια από αυτά, χρησιμοποιούνται για πρώτη φορά (π.χ. όμποε) σε αυτό το είδος λαϊκής δημιουργίας, εντείνουν το εξωτικό περιβάλλον που δημιουργεί ο στίχος. Και, αν προσθέσουμε τις μελωδικές κινήσεις (παρουσία τριμυτονίου) και τους δρόμους (κατά κανόνα χιτζάζ) που χρησιμοποιούνται σε αυτά τα τραγούδια, δημιουργείται η εικόνα ενός καλοδουλεμένου συνόλου.

Τέλος, πρέπει να επισημάνουμε ότι τα τραγούδια του Τσιτσάνη, σε όλες τις περιόδους, έχουν καθαρά τροπικό χαρακτήρα στη σύνθεση της μελωδίας τους. Είναι εύκολο να παρασυρθεί κανείς και να εντάξει τον Τσιτσάνη σε δυτικότροπα καλούπια κλιμάκων, αν δεν έχει μελετήσει τις μελωδικές φόρμες που χρησιμοποιεί και την αρμονική τους προσέγγιση.

Η σύγχυση αυτή, δημιουργήθηκε, γιατί στο έργο του Τσιτσάνη, συναντιούνται για πρώτη φορά δυο διαφορετικά, μέχρι τότε, μουσικά συστατικά. Από τη μια, είναι η ανάπτυξη της μελωδία με βάση ένα πλήθος δρόμων, των οποίων κατείχε την γνώση, αξιοποιώντας τη μουσική κληρονομιά των μικρασιάτων συνθετών και του δημοτικού τραγουδιού. Από την άλλη είναι η ανάπτυξη της πολυφωνίας (οργάνων και φωνών)

¹ Κείμενο του Ηλία Βολιότη-Καπετανάκη στο: Ρήγα Αναστασία - Βαλεντίνη, *Βασίλης Τσιτσάνης, Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 37

στις λαϊκές συνθέσεις, σε τέτοιο βαθμό, ώστε τα τραγούδια να μοιάζουν με καντάδες ή με τα ελαφρά τραγούδια της εποχής που είχαν χορωδιακό στοιχείο.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, κατανοούμε καλύτερα, όσα αναφέρει ο Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης. Η πρωτοτυπία του Τσιτσάνη, έγκειται στη ζύμωση πολλών διαφορετικών μουσικών αντιλήψεων, την οποία έκανε μέσα στα δικά του λαϊκά τραγούδια.

Βιβλιογραφία - Αρθρογραφία

Αλεξίου Σώτος, «Βασίλης Τσιτσάνης, Μάνα, με κοροϊδεύουν και με περιφρονούν», Τα Νέα, 12-07-1999, σ.4

Αλεξίου Σώτος, *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*, Κοχλίας, Αθήνα 2003

Αναστασίου Θεόφιλος, «Η γυναίκα, ο έρωτας κι ο ερωτευμένος στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη», Νέα Εποχή, τευχ. 3 (250) 1998, σ. 25-27

Αναστασίου Θεόφιλος, *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα 2004

Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Αδέσποτες μελωδίες*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1990

Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή, Η Τριλογία της μουσικής -1*, Λιβάνη, Αθήνα 1997

Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, «Το παλιό και το καινούριο, μύθος και πραγματικότητα στο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη», Νέα Εποχή, τευχ. 3 (250) 1998, σσ. 28-31

Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα 1999

Βουρνάς Τάσος, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι», Επιθεώρηση Τέχνης, τευχ. 76 Απρίλιος 1961, σσ. 277-85

Γεραμάνης Πάνος, «Βασίλης Τσιτσάνης. Ο ζωγράφος της λαϊκής μουσικής. Αφιέρωμα ο Ελληνικός 20ος αιώνας, τα πρόσωπα», Τα Νέα, 28-12-1999, σ. 16

Γεωργαλής Ηλίας, «Διάφανος ή Αδιαπέραστος;», Άρδην, τευχ. 64

Γεωργιάδης Νέαρχος, *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη. Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, Σύγχρονη εποχή (β' έκδοση), Αθήνα 1997

Γεωργιάδης Νέαρχος, «Κοινωνικά, πολιτικά και καλλιτεχνικά βιώματα της παιδικής και εφηβικής ηλικίας του Τσιτσάνη», Νέα Εποχή, τευχ. 3 (250) 1998, σσ. 11-15

Γεωργιάδου Α. – Δανιήλ Α. – Δεληγιάννη Ε., *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2002

Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Ερμείας, Αθήνα 1976

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

Κουνάδης Παναγιώτης, *Μάρκος Βαμβακάρης 1905-1972*, Κατάρτι, Αθήνα 2005

- Λεούση Λίντα, *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής*, Άγκυρα, Αθήνα 2003
- Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα 1999
- Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004
- Παπαδάκης Γιώργος, «Κορυφαίος του αντι-ρεμπέτικου (Για τον Τσιτσάνη)», Τα Νέα, 10-02-2001, σ.22
- Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος (β' έκδοση), Αθήνα 1979
- Πετρόπουλος Ηλίας, «Ο προικισμένος (Για τον Τσιτσάνη)», Τα Νέα, 10-02-2001, σ.29
- Ραχματούλινα Τάνια, «Τα Τρίκαλα στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη», Νέα Εποχή, τευχ. 3 (250) 1998
- Ρήγα Αναστασία – Βαλεντίνη, *Βασίλης Τσιτσάνης - Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, (Πρακτικά Α' Πανελληνίου Τσιτσανικού συνεδρίου), Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2003
- Ρήγα Αναστασία - Βαλεντίνη, *Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2004
- Σκαμπαρδώνης Γιώργος, *Ουζερί Τσιτσάνης*, Κέδρος, Αθήνα 2001
- Σπανούδη Σοφία, «Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: ο Τσιτσάνης», Τα Νέα, 1-2-1952
- Τσιτσάνης Βασίλης, *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1979
- Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1961
- Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Τα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη που γράφτηκαν στη Θεσσαλονίκη επί γερμανικής κατοχής*, Μπιλιέτο, Παιανία 2001
- Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 2002
- Χριστοφίλου Δ. Ιωάννης, *Θεωρία της Μουσικής*, Music Lovers, Αθήνα 1985

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

- Πίνακες τραγουδιών ανά περίοδο με βάση την καταγραφή του Θ. Αναστασίου.
- Πίνακας οργάνων προπολεμικής περιόδου.
- Πίνακας διόρθωσης της καταγραφής των ρυθμών από τον Θ. Αναστασίου.

Πίνακας προπολεμικής περιόδου (1936 – 1940)

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
1	Σ' έναν ντεκέ σκαρώσανε	ODEON 1929	1936
2	Μαντίλι χρυσοκεντημένο	ODEON 1990	
3	Πικρός θα 'ναι ο πόνος μου		
4	Να γιατί περνώ	ODEON 7005	1937
5	Όλα τα έχω βαρεθεί	ODEON 7068	
6	Ξελογιάστρα		
7	Γειτόνισσα	PARLOPHONE21897	
8	Με θαμπώνουν οι ματιές σου	PARLOPHONE21936	
9	Με λικέρ και με σαμπάνια		
10	Μαριώ και μανάβης	COLUMBIA 6305	
11	Γκουβερνάντα		1938
12	Για σένα ξενυχτώ	COLUMBIA 6344	
13	Τα χάνω σαν σε βλέπω		
14	Ο Τσιτσάνης στο Μόντε Κάρλο	HMV 2448	
15	Τρικαλινή Τσαχπίνα		
16	Ξενιτιά	ODEON 7095 (7330)	
17	Το τρελοκόριτσο		
18	Σήμερα ξύπνησα πρωί	ODEON 7107 (7330)	
19	Ο ασυρματιστής	ODEON 7127	1938
20	Από σένα τι ζηλεύω		
21	Η Βασίλω	ODEON 7139	
22	Δυο χρόνια σ' αγαπώ		
23	Μπράβο σου πώς με δουλεύεις	ODEON7181	
24	Τσιγγάνα μου γλυκιά		
25	Στα ταβερνειά θα τριγυρνώ	ODEON 7182	
26	Στης Σαλονίκης τα στενά		
27	Η Μαριώ	ODEON7214	
28	Χορός πολιτικός, σόλο		
29	Κάποτε ζήλεψα	ODEON 7222	
30	Μελαχρινή κοπέλα		
31	Πάνε τα παλιά	ODEON 7248	
32	Προξενεύουν τον Σταμάτη		
33	Μαζί σου που 'χω μπλέξει	ODEON 725	
34	Αγαπώ μια παντρεμένη		
35	Μια νύχτα στο Πασαλιμάνι	ODEON 7287	
36	Οι μερακλήδες		
37	Θα 'ρθω μια γλυκιά βραδιά	COLUMBIA 6357	
38	Σ' αυτόν τον κόσμο δυστυχής		
39	Η μικρή των Ποδαράδων	COLUMBIA 6432	
40	Αρχόντισσα	COLUMBIA 6440	
41	Μποέμισσα	HMV 2463	
42	Όταν σε πρωτογνώρισα		
43	Πολίτισσα	HMV 2484	
44	Τι θέλεις από μένα		
45	Παρηγοριά τα μάτια σου	HMV 2523	
46	Δεν το 'πα το παράπονο		
47	Απόψε να μην κοιμηθείς	HMV 2538	
48	Μες στην πολλή σκοτούρα μου	HMV 2540	

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
49	Θα ρωτήσω τη μαμά σου	HMV 2540	1938
50	Φάνταζες σαν πριγκηπέσσα	ODEON 7322	1939
51	Είσαι αριστοκράτισσα κι ωραία		
52	Ο γάμος του Τσιτσάνη	COLUMBIA 6449	
53	Ατελείωτο, σόλο		
54	Τα βελουδένια μάτια σου	COLUMBIA 6451	
55	Νταίζυ	COLUMBIA 6479	
56	Ο Τσιτσάνης στην Παραγουάη		
57	Να πάμε για τη Βούλα	COLUMBIA 6488	
58	Σε περιμένουνε, σε συζητούνε		
59	Ο Τσιτσάνης στη ζούγκλα	COLUMBIA 6511	
60	Δώδεκα η ώρα	COLUMBIA 6528	
61	Την Κυριακή το δειλινό		
62	Την ομορφιά σου έχασες	HMV 2571	
63	Πάνε τα λεφτά μου		
64	Δε σε θέλω πια	HMV 2600	
65	Τώρα γυρνάς στις γειτονιές		
66	Καλαμπακιώτισσα	HMV 2610	
67	Μηχανικά με μπέρδεψες		
68	Ο Σαρκαφλιάς	HMV 2628	
69	Το ταταυλιανό, σόλο		
70	Οι φιλενάδες	HMV 2629	
71	Μικρή μικρή σ' αγάπησα	HMV 2637	
72	Σκληρόκαρδη		
73	Σαν εγγλέζα να φερθείς	HMV 2640	
74	Τα Παντρεμενάδικα	HMV 2645	
75	Θα προτιμήσω θάνατο		
76	Έλα μικρό να φύγουμε	HMV 2647	
77	Λαρισινή		
78	Αφού μ' αρέσει να γυρνώ	HMV 2655	
79	Είσαι σαν νεράιδα		
80	Μάγισσα της Αραπιάς	HMV 2657	
81	Μια βίλα εγώ θα σου 'χτιζα		
82	Θα βρω μια άλλη με καρδιά	HMV 2666	
83	Ματσαράγκα	HMV 2667	
84	Καμαριέρα		
85	Το σύρε κι έλα αρχίνισα	COLUMBIA 6535	1940
86	Το κατσαρό σου το μαλλί		
87	Σε ζηλεύω σε πονώ	COLUMBIA 6546	
88	Χαρέμια με διαμάντια		
89	Φίνα θα την περνάμε	COLUMBIA 6547	
90	Γι' αυτά τα μαύρα μάτια σου		
91	Ο κόσμος απ' τη ζήλια του	COLUMBIA 6556	
92	Τ άδικο ο Θεός δεν θέλει		
93	Για μια ξανθούλα	COLUMBIA 6566	
94	Ζωίτσα μου		
95	Μπατίρης	HMV 2695	
96	Μ' έναν πικρό αναστεναγμό		

Πίνακας πρώτης μεταπολεμικής περιόδου (1946-1956)

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
1	Κάτσε ν' ακούσεις μια πενιά	ODEON 7351	1946
2	Βράσε τη ρούμπα το σουίνγκ	ODEON 7354	
3	Το πρωί με τη δροσούλα	COLUMBIA 6598	
4	Χατζή μπαξές		
5	Της μαστούρας ο σκοπός	COLUMBIA 6599	
6	Βάρκα γιαλό		
7	Με γυναίκες μην τραβιέσαι	COLUMBIA 6600	
8	Αθηναίισσα		
9	Μαζί μου δεν ταιριάζεις	COLUMBIA 6617	
10	Στον Άγιο Κωνσταντίνο		
11	Γύρνα μόνος μες στη νύχτα	COLUMBIA 6619	
12	Μάγισσα της Βαγδάτης		
13	Δεν με στεφανώνεσαι	HMV 2704	
14	Ο ζητιάνος	HMV 2722	
15	Αραπίνες		
16	Αν σ'αφήσει τι θα κάνεις	HMV 2726	
17	Το μινόρε του Τσιτσάνη, σόλο		
18	Σκλάβες του πασά	ODEON 7378	
19	Στέλλα μωρ' Στέλλα		
20	Μόρτισσα	ODEON 7391	
21	Η μαγκιόρα		
22	Αράπικο λουλούδι	ODEON 7399	
23	Τρέξε μάγκα να ρωτήσεις		
24	Της μπαμπέσας το γλυκό φιλί	ODEON 7416	
25	Γιατί να φύγεις μακριά		
26	Μάνα με πάντρεψες μικρή	ODEON 7418	
27	Τρεις θα 'ναι οι ώρες σου	PARLOPHONE 74100	
28	Χωρίσαμε ένα δειλινό	COLUMBIA 6626	
29	Η Μαρίτσα στο χαρέμι		
30	θα παίζω μ' όλες θα γελώ	COLUMBIA 6629	
31	Στο σταυροδρόμι της ζωής		
32	Όταν στα κέντρα σε πηγαίνω	COLUMBIA 6641	
33	Τα παιδιά της αγοράς		
34	Κάποια μάνα αναστενάζει	PARLOPHONE 74100	
35	Η παραδόπιστη	COLUMBIA 6652	
36	Τί τη θέλεις την τσιγγάνα	COLUMBIA 6659	
37	Πέφτουν της βροχής οι στάλες		
38	Η αμαρτωλή	COLUMBIA 6674	
39	Για μια κόρη ξελογιάστρα		
40	Αργοσβήνεις μόνη	COLUMBIA 6683	
41	Γλεντά μην αργοπορείς		
42	Ο τρελός τσιγγάνος	HMV 2737	
43	Αχάριστη	HMV 2740	
44	Θα μπλέξω μ' άλλη		
45	Όλα για σένα κούκλα μου	HMV 2749	
46	Κατερίνα Θεσσαλονικιά	HMV 2761	
47	Ως πότε πια τέτοια ζωή		
48	Το ρημαγμένο σπίτι	HMV 2764	
49	Κάτσε φρόνιμα γκρινιάρια		
50	Μια και η ζωή θα σβήσει	HMV 2772	
51	Όταν πίνεις στην ταβέρνα	HMV 2774	

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
52	Καλέ μου το παιδί	HMV 2774	1947
53	Απ' τη μάνα μου διωγμένος	ODEON 7475	1948
54	Ζητήσατε τη γυναίκα		
55	Κρασί, γυναίκα και χαρτί	ODEON 7496	
56	Τα φτωχαδάκια		
57	Η σατράπισσα	PARLOPHONE 74136	
58	Το ομορφόπαιδο		
59	Πάλιωσε το σακάκι μου	COLUMBIA 6715	
60	Ακρογιαλιές, δειλινά		
61	Κι αν έμπλεξες με άλλον	COLUMBIA DG 6718	
62	Τα ωραία του Τσιτσάνη, σόλο		
63	Μάγκα μου συμμορφώσου	COLUMBIA 6723	
64	Κάποιος άγνωστος αλήτης		
65	Αραμπέλα	COLUMBIA 6729	
66	Τι το 'θελα να μπλέξω	COLUMBIA 6732	
67	Το πικραμένο αγόρι		
68	Το ξεφάντωμα	COLUMBIA 6735	
69	Θα γυρίσεις, θα 'ρθεις πάλι πίσω		
70	Σε πήραν απ' τα χέρια μου	COLUMBIA 6737	
71	Κι ύστερα θα κάθεται		
72	Κάνε λιγάκι υπομονή	COLUMBIA 6747	
73	Πέφτεις σε λάθη		
74	Η βδομάδα	COLUMBIA 6759	
75	Η θεατρίνα		
76	Γλεντά με φως μου γλεντά με	HMV 2786	
77	Χήρα ζωντοχήρα		
78	Έχει δίκιο το παιδί	HMV2814	
79	Γιατί με ξύπνησες πρωί		
80	Από γυναίκες, δάκρυα	HMV 2822	
81	Η γερακίνα	HMV 2827	
82	Πάρε με Μάρω		
83	Συννεφιασμένη Κυριακή	HMV 2834	
84	Σ' έχω κάνει πέρα		
85	Μάγκας του γλυκού νερού	PARLOPHONE74151	1949
86	Κλαμένη ήρθες μια βραδιά	COLUMBIA 6761	
87	Το καινούριο τσιφτετέλι		
88	Για τα μάτια π' αγαπώ	COLUMBIA 6786	
89	Παντρεμένος		
90	Καθαρίζω για σένα και για πάρτη μου	COLUMBIA 6800	
91	Τα μοντέρνα κορίτσια		
92	Απόψε μες στο καπηλειό	COLUMBIA 6814	
93	Σκέψου τη δόλια μάνα σου		
94	Ο μαχαλόμαγκας	HMV 2856	
95	Το γράμμα	HMV 2857	
96	Ένοχο με φωνάζουνε		
97	Ο τραυματίας	HMV 2875	
98	Πω, πω, πω Μαρία		
99	Πού θα τα βρεις στρωμένα	HMV 2890	
100	Παίξε Χρήστο το μπουζούκι		
101	Ο Νικόλας ο ψαράς	HMV 2893	
102	Πάλι θα σμιζουμε		
103	Δεν έτυχε συμπόνια να ζητήσεις (Τρελή γαλανομάτα)	HMV 2894	

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
104	Τα ορφανά	HMV 2894	1949
105	Η τύχη με κατάτρεξε	REGAL 70327 / 73	
106	Το χαρακίρι	ODEON 7657	1950
107	Τα νιάτα τα μπερμπάντικα		
108	Αντιλαλούνε τα βουνά	PARLOPHONE 74240	
109	Οι φάμπρικες	COLUMBIA 6819	
110	Η καρδιά σου θα γίνει χρυσή		
111	Παλιοκόριτσο για σένα	COLUMBIA 6832	
112	Ο Αντώνης ο τεμπέλης		
113	Το κουμπί	COLUMBIA 6847	
114	Στη ζωή μου έχω πληγωθεί	COLUMBIA 6855	
115	Ντροπιασμένος στη ζωή	COLUMBIA 6882	
116	Μη μου ξαναφύγεις πια	COLUMBIA 6886	
117	Κι αν πάθεις και καμιά ζημιά (Τσιτσάνη μου)		
118	Σε τούτο το παλιόσπιτο	COLUMBIA 6900	
119	Γκιουλ Μπαχάρ		
120	Με πήρε το ξημέρωμα στους δρόμους	COLUMBIA 6904	
121	Κάνε λίγο το κορόδο		
122	Τσιγγάνε σπάσε το βιολί	HMV 2909	
123	Ένα τέτοιο παλικάρι		
124	Όσα δε φτάνει η αλεπού (Ο ζηλιάρης)	HMV 2911	
125	Η καινούργια φιλενάδα		
126	Βίρα την άγκυρα παιδιά	HMV2912	
127	Τρελή που θέλεις να με στεφανώσεις		
128	Με λες μπεκρή και μπατιράκι	HMV 2919	
129	Βγάλε τη μάσκα		
130	Ο χωρισμός που μάντεψες	HMV 2928	
131	Γεια σου καΐκι μου Αη Νικόλα	HMV 2930	
132	Βιτριόλι		
133	Ο νοικοκύρης	HMV 2939	
134	Σε διώξαν απ' την Κοκκινιά		
135	Η παρεξήγηση	HMV 2942	
136	Σου 'χω πολλά μαζεμένα		
137	Βαριά χτυπούν τα σήμαντρα	HMV 2956	
138	Τη μοίρα μου την είδα		
139	Το κρεβάτι του πόνου	HMV 2960	
140	Στρώσε μου να κοιμηθώ	HMV 2964	
141	Όμορφη Θεσσαλονίκη		
142	Τρικαλινή παλιά μου αγάπη	HMV 2971	
143	Το όνειρο της αδελφής		
144	Μες στην Αθήνα	HMV 2977	
145	Η φωτιά		
146	Τα ναυάγια	HMV 1701801/87	
147	Τύχη γιατί με κυνηγάς	PARLOPHONE 74254	1951
148	Ποια καρδιά δεν θα ραγίσει		
149	Τα διαλεχτά παιδιά	COLUMBIA 6913	
150	Το θύμα	COLUMBIA 6913	
151	Μπράβο μπουζούκι μου	COLUMBIA 6924	
152	Γιατί δεν μου μιλάει	COLUMBIA 6940	
153	Εσύ που με ξεμάλισες		
154	Η αγλάδα έχει πίσω την ουρά	HMV 2984	
155	Για μια γυναίκα χάθηκα		

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ	
156	Το παράπονο του ξενιτεμένου	HMV 2995	1951	
157	Είμαι μια δυστυχισμένη	HMV 5000		
158	Βαστά καρδιά μου			
159	Σεράχ	HMV 5009		
160	Μες στο κελί μου ξάγρυπνος			
161	Ο ουρανός έχει μαυρίσει	HMV 5028		
162	Πλήγωσε με	HMV 5083		
163	Την πιο ωραία μου ζωή	COLUMBIA 6917		
164	Εξεκίνησα ένα βράδι	COLUMBIA 6998		
165	Στης φυλακής τον ίσκιο			
166	Τα καβουράκια	ODEON 7663		1952
167	Δίωξε με μάνα δίωξε με			
168	Βόλτα μέσα στην Ελλάδα	ODEON 7670		
169	Κατηγορώ την κοινωνία			
170	Τα χώματα της ξενιτιάς	ODEON 7689		
171	Το κουρμπέτι			
172	Το σκαλοπάτι σου	ODEON 7708		
173	Είμαι κόκορας κεφάτος			
174	Απόψε κάνεις μπαμ	ODEON 7716		
175	Φτωχό κορμί			
176	Τα λερωμένα τ' άπλυτα	PARLOPHONE 74261		
177	Ξυπνώ και βλέπω σίδερα			
178	Τα βλέπω σκοτεινά	PARLOPHONE 74271		
179	Της φτώχειας τα κουρέλια			
180	Φιλότιμο δεν έχεις πια	PARLOPHONE 74279		
181	Στερνή μου γνώση	PARLOPHONE 74287		
182	Φτωχέ διαβάτη			
183	Φτωχόπαιδο με γνώρισες	ODEON 7732	1953	
184	Μπαρμπαριά			
185	Παίξτε μπουζούκια	ODEON 7737		
186	Τα νησιά			
187	Ό,τι μου κάνεις θα σου κάνω	ODEON 7753		
188	Ο αισθηματίας			
189	Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα	ODEON 7765		
190	Έλα όπως είσαι			
191	Άσε τον άντρα π' αγαπώ	ODEON 7774		
192	Εσύ μου πήρες τη χαρά			
193	Ζαΐρα	ODEON 7789		
194	Περιπλανώμενη ζωή			
195	Σε παλάτια και τσαντίρια	PARLOPHONE 74296		
196	Ως πότε ο μάγκας σου			
197	Σε σαλόνια μπήκες τώρα	PARLOPHONE 74298		
198	Να φύγεις να μ' αφήσεις			
199	Γεννήθηκα για να πονώ	PARLOPHONE 74306		
200	Θα κάνω ντου βρε πονηρή			
201	Είσαι μεγάλος γόης	PARLOPHONE 74318		
202	Ο ντουινιάς με κατακρίνει	COLUMBIA 7041		
203	Μαύρα τα βλέπω κι άραχνα			
204	Για να σε κάνω άνθρωπο	ODEON 7809	1954	
205	Νύχτα χωρίς ξημέρωμα	PARLOPHONE 74333		
206	Κι αυτό θα περάσει			
207	Είμαστε ζευγάρι φίνο	PARLOPHONE 74337		
208	Το ντιβάνι	PARLOPHONE 74344		

Α/Α	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
209	Μάνα μου εσύ τα φταις	PARLOPHONE 74344	1954
210	Τι μπελάς το γυναικείο φύλο	MELODY MG-1004	
211	Μπάλλοι	MELODY SLMG 603	
212	Δυο χόρα αλέγκρα	PHILIPS 6483004	
213	Χασαποσέρβικος χορός		
214	Σόλο μπουζούκι		
215	Σόλο Μινόρε		
216	Πάμε για μπάνιο	ODEON 7847	1955
217	Παιδί μου εγώ για σένα		
218	Μάμπο με τρελές πενιές	MELODY MG-53	
219	Κερνά με, πόνε, κερνά με	PARLOPHONE 74379	
220	Για κοίτα κόσμε	COLUMBIA 7218	1956
221	Στιγματισμένος, καταστραμμένος		
222	Με πρόδωσες, με σκότωσες	COLUMBIA 7254	
223	Στο ίδιο σταυροδρόμι		
224	Κατάδικος για πάντα	HMV5316	
225	Κάθε βράδυ λυπημένη	COLUMBIA 7288	
226	Πάει κι αυτός		
227	Μη μου φύγεις	HMV5316	
228	Η δικτατόρισσα	HMV 5329	
229	Φελάχες γλυκιές		
230	Μ' έβαλες στο μαυροπίνακα	HMV 5350	
231	Σ' όλα τα στέκια θα μπουκάρω		
232	Το πουκάμισο	HMV 5364	
233	Εγώ είμαι το μπεγλέρι σου		

Πίνακας δεύτερης μεταπολεμικής περιόδου (1957-1973)

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
1	Τ' αντράκια	COLUMBIA 7302	1957
2	Κοινωνία και γυναίκα		
3	Εσύ βρε παλιοκόριτσο	COLUMBIA 7304	
4	Φίλος και γυναίκα		
5	Πού θα μείνω απόψε	COLUMBIA 7318	
6	Μες στου Μαρίνου		
7	Ακόμα και στην κόλαση	COLUMBIA 7350	
8	Αράπικο τσιφτετέλι		
9	Κατηγορούμενο κορμί	COLUMBIA 7351	
10	Γιορτάζεις σήμερα		
11	Πάρε το δάκρυ μου βοριά	COLUMBIA 7373	
12	Να 'χα καρδιά από σίδηρο		
13	Ο τσολιάς	HMV 5374	1958
14	Ποια φωτιά να πρωτοσβήσω		
15	Η ρεζέρβα	HMV 5413	
16	Ο φλώρος		
17	Το κόκκινο μαντίλι	HMV 5417	
18	Αλά τούρκα χόρεψε μου		
19	Κακιά πληγή	HMV 5428	
20	Μη με διώχνεις μακριά σου		
21	Καρδιά παραπονιάρρα	HMV 5377	
22	Σύρε μάνα πες τον Γιάννη		
23	Σατράπισσα με λένε	HMV 7PG 2565	
24	Το καράβι		
25	Πεθαίνω για το δίκιο μου	COLUMBIA 7393	1958
26	Οι γυναίκες μοιάζουν με τις γάτες		
27	Είμαι αγόρι και δεν κάνει	COLUMBIA 7394	
28	Ο Θεός να σε φυλάει		
29	Καταραμένη ξενιτιά	HMV 5483	
30	Μαύρισε ο ουρανός		
31	Πανάθεμά τα τα λεφτά	HMV 5492	
32	Στα μάτια σου αιχμάλωτος		
33	Ίσως αύριο	HMV 5497	
34	Δεν έκανες για σπίτι εσύ		
35	Της ταβέρνας το ρολόι	HMV 5515	
36	Μητέρα, αχ μητέρα		
37	Απ' το χάρο γλίτωσε με	HMV 5516	
38	Στερνό μου γλυκοχάραμα		
39	Σ' άλλους δρόμους θα βαδίσω	HMV 5517	
40	Εβίβα		
41	Σήμερα πονάω	HMV 5525	
42	Πάρε πιστόλι πιο καλά		
43	Τα βαγόνια	HMV 5537	
44	Ομορφοπαλικάρο μου		
45	Ρίξε μου μια γλυκιά πενιά	COLUMBIA 7447	1959
46	Το μαύρο ριζικό		
47	Πριν την αυγή	COLUMBIA 7526	
48	Μαυρομάτα, μαυρομάτα		
49	Τα καράβια και τα τραίνα	COLUMBIA 7531	
50	Ένα ταξίδι είν' η ζωή		
51	Χριστίνα	COLUMBIA 7576	

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
52	Ντράκουλας	COLUMBIA 7576	1959
53	Στους δρόμους γλέντια ακούγονται	COLUMBIA 7600	
54	Θέλω μάγκα και σατράπη		
55	Ένα μήνα σ' έχασα (Ντόκτορ)	HMV 5562	
56	Το απόβραδο		
57	Η Φαρίντα	HMV 5585	
58	Καλημέρα, καληνύχτα		
59	Μαχαρανή	HMV 5608	
60	Τα φώτα σβήσανε		
61	Τοπάζια	HMV 5614	
62	Ήμουνα κάποτε κι εγώ		
63	Την τελευταία μου ζαριά	COLUMBIA 7583	
64	Θεσσαλονίκη ξακουσμένη		
65	Κάνε καρδιά μου υπομονή	COLUMBIA SCDG 2797	
66	Στο δρόμο τον παράνομο		
67	Μεθυσμένος θα 'ρθω απόψε	HMV 7PG 2832	
68	Το κατρακύλισμα		
69	Σκίσε το ανώνυμο γράμμα	HMV 7PG 2858	
70	Η συνοικία μου		
71	Ας έβρισκα έναν έρωτα	COLUMBIA SCDG 2866	1961
72	Κάποιο ηλιοβασίλεμα		
73	Το τέλος σου ποιο θα 'ναι	COLUMBIA SCDG 3025	
74	Το ποτάμι		
75	Μη χειρότερα Θεέ μου	HMV 7PG 2904	
76	Πόσες κατηγορίες		
77	Θέλω να είναι Κυριακή	HMV 7PG 2911	
78	Το χαστούκι		
79	Μ' έχουν γελάσει δυο μαύρα μάτια	HMV 7PG 3004	
80	Πού είναι η αγάπη μου	HMV 7PG 3067	
81	Το μπριγιάν		
82	Μείνε αγάπη μου κοντά μου	HMV7PG3115	
83	Δεν σ' άκουσα μανούλα μου		
84	Νέο Μινόρε (ορχηστρικό)	COLUMBIA 3129	
85	Φαντασία (ορχηστρικό)		
86	Τα λιμάνια	COLUMBIA SCDG 3197	1962
87	Το κορίτσι μου ζηλεύει		
88	Δεν ξέρεις την καρδιά μου	HMV 7PG 3226	
89	Αφού δεν μ' αγαπούσες		
90	Τα ξένα χέρια	HMV7PG3216	
91	Όσο με μαλώνεις		
92	Δυο φορές σε πίστεψα	COLUMBIA SCDG 3311	1963
93	Συμπάθα με αγάπη μου		
94	Μάτια δεκατέσσερα	COLUMBIA SCDG 3349	
95	Ήρθα κοντά σου		
96	Το 'ξερά πως θα μου φύγεις	HMV 7PG 3279	
97	Κλάψε σήμερα καρδιά μου		
98	Υπάρχει μια φλόγα	HMV 7PG 3307	
99	Έλα να κλάψουμε μαζί		
100	Κι όμως την πίστευα	HMV 7PG 3335	
101	Ο κουμπάρος ο Τσιτσάνης		
102	Φτάνει, φτάνει	HMV 7PG 3340	
103	Μ' έφαγες, μ' έφαγες		
104	Πες μου τύραννε τι θέλεις	HMV 7PG 3348	

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
105	Εμπρός Παναθηναϊκέ	HMV 7PG 3348	1963
106	Δική μου για πάντα	HMV 7PG 3361	
107	Εσύ γλυκιά μου μόνο		1964
108	Δεν θέλω να ξενιτευτείς	HMV 7PG 3362	
109	Πολιορκία		
110	Και χίλιες καρδιές	HMV 7PG 3376	
111	Μακριά μου εσύ δεν κάνεις		
112	Γλυκέ μου άντρα γεια σου	HMV 7PG 3478	
113	Πού σε βρήκα, πού με βρήκες		
114	Διπλή ζωή	HMV 7PG 3384	
115	Ο καπετάνιος κλαίει		
116	Από μια πικρή κουβέντα	HMV 7PG 3438	
117	Δεν βρίσκω ανταπόκριση		
118	Ρώτα πρώτα την καρδιά σου	HMV 7PG 3439	
119	Περίμενες την ώρα		
120	Αστραπή, βροχή, χαλάζι	HMV 7PG 3444	
121	Στην καρδιά μου άλλη δεν χωράει		
122	Βρήκα τα μάτια	HMV 7PG 3445	
123	Ανάθεμα την ομορφιά σου		
124	Ήταν τρέλα μεγάλη	HMV 7PG 3485	
125	Να το προσέχεις το παιδί		
126	Ξημερώνει καινούρια ζωή	HMV 7PG 3506	1965
127	Αγαπώ και πονώ (δυστυχώς)		
128	Η γκρινιέρα	HMV 7PG 3540	
129	Πονάω και μ' αρέσει		
130	Άλλα μου έλεγες στην αγκαλιά σου	HMV 7PG 3549	
131	Δεν είναι μαχαίρι		
132	Απ' τον καημό ξεχείλισα	HMV 7PG 3568	
133	Η ξεμυαλίστρα		
134	Ποιος δρόμος σ' έφερε κοντά μου	HMV 7PG 3586	
135	Φαρμακωμένα χείλη		
136	Δε ρωτώ ποια είσαι	HMV 7PG 3615	
137	Τι κι αν ζούσαμε μαζί		
138	Φίλησα δυο ξένα χείλη	HMV 7PG 3645	
139	Η γυναίκα μου η μουρμούρα		
140	Γυναίκα δίχως σύνορα	HMV 7PG 3659	1967
141	Μέσα στην καταστροφή μου		
142	Δείρε με και μάλωσε με	HMV 7PG 3660	
143	Όνειρο ήταν οι νύχτες		
144	Παρηγόρα με, μπουζούκι μου	HMV 7PG 3678	
145	Μαρία		
146	Μετρήστε τις πληγές	HMV 7PG 3679	
147	Όλα για σένα		
148	Καλύτερα σ' ένα κελί	HMV 7PG 3708	
149	Του φτωχού το σπίτι		
150	Η γυναίκα όταν φύγει	HMV 7PG 3729	
151	Όσο βρόνταναν τα φράγκα		
152	Μες στα μάτια κοίταξε με	HMV 7PG 3730	
153	Άντρα μου παραπονιάρη		
154	Απόψε στις ακρογιαλιές	HMV 7PG 3748	1968
155	Το σπίτι που γεννήθηκε		
156	Δεν είναι όνειρο η ζωή	HMV 7PG 3769	
157	Ψιλή βροχή στα μάτια σου	HMV 7PG 3797	

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ
158	Το παιδί απ' το λιμάνι	HMV 7PG 3797	1968
159	Με παράσυρε το ρέμα	HMV 7PG 3800	
160	Αν πεθάνω		1969
161	Μια λεβέντισσα κοπέλα	HMV7PG3824	
162	Απ' τα χείλη σου τα γραμμένα		
163	Όταν θα σμίξεις μ' αυτόν που θ' αγαπήσεις	HMV 7PG 3825	
164	Ας μ' έκαιγαν χίλιες φωτιές		
165	Μες στην Αθήνα που γυρνάς	HMV 7PG 3836	
166	Χάνω απόψε μια ψυχή		
167	Όλα για όλα τα 'χω παίξει	HMV 7PG 3837	
168	Ο μπεσαλής		
169	Σ' ανοίγω πόρτες κι αγκαλιές	HMV 7PG 3838	
170	Το μυγδαλάκι		
171	Της καρδιάς τα όνειρα	HMV 7PG 3839	1970
172	Γκρεμισμένο μου σπιτάκι		
173	Κάτσε να λογαριαστούμε	HMV 7PG 3953	
174	Το τσιφτετέλι του Τσιτσάνη		
175	Ο μάγκας κάνει δυο δουλειές	HMV7PG8050	1971
176	Στην απάνω σκάλα		
177	Πες μου φίλε τον καημό σου	HMV7PG8051	
178	Το καράβι που σαλπάρει		
179	Το τραγούδι του Γιάννη	COLUMBIA SCDG 4117	1973
180	Τα μούρα		

Πίνακας μεταπολιτευτικής περιόδου (1974-1983)

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΔΙΣΚΟΣ	ΕΤΟΣ	
1	Της γερακίνας γιος	EMI 70172	1975	
2	Νοσταλγία			
3	Μαυρομάτα			
4	Το παλικάρι στο σφυρί			
5	Ο γλεντζές			
6	Το φίλντισι κομπολογάκι μου			
7	Η σκιά μου κι εγώ			
8	Αστροφεγγιά			
9	Ο Τακατζίφας			
10	Σταυραετός			
11	Πού να πω τα βάσανα μου			
12	Μου πήραν και τα ρέστα μου			
13	Το βαπόρι απ' την Περσία	COLUMBIA 70529	1977	
14	Μπλόκος	CBS 83406		
15	Δηλητήριο στη φλέβα			
16	Πρίγκιπας			
17	Μη μου τη σπας, θα γίνει σαματάς			
18	Λαθρέμπορας			
19	Την αντάμωσα ένα βράδυ			
20	Αυτό το βράδυ χάνομαι			
21	Δεν ξαναπέφτω στην αγκαλιά σου			
22	Στη δική μου καρδιά			
23	Μοντέρνες και μαγκίτισσες Αθηναίισσες			
24	Τσαρκίτσα			
25	Πω πω ζημιά που πάθαμε		CBS 7815	1979
26	Της κοινωνίας η διαφορά	MINOS MSM 391	1980	
27	Σόλο σε ρυθμό 5/8 λα μινόρε	VENUS SV 35	1983	
28	Ταξίμι μινόρε			
29	Ταξίμι Πειραιώτικο			
30	Ταξίμι Χετζάς - Πειραιώτικο - Αλέγκρο 9/8			
31	Το Μινόρε του Τσιτσάνη			
32	Αυτοσχεδιασμοί			
33	Δεν ξαναπιάνω γκόμενα			
34	Η λιτανεία του μάγκα			VENUS SV 75
35	Πριγκιπομαστούρηδες			
36	Με κάλεσαν ένα βράδυ			
37	Σε λαχτάρισα άργιλε μου			

Τα όργανα στα προπολεμικά τραγούδια (1936-1940)

ΤΙΤΛΟΣ	ΕΤΟΣ	ΟΡΓΑΝΑ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ	
Σ' ΕΝΑΝ ΝΤΕΚΕ ΣΚΑΡΩΣΑΝΕ	1936	Μπουζούκι, Κιθάρα, Πιάνο, Φωνή	
ΜΑΝΤΙΛΙ ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΜΕΝΟ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Πιάνο, Φωνή	
ΠΙΚΡΟΣ ΘΑ 'ΝΑΙ Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Πιάνο, Φωνή	
ΝΑ ΓΙΑΤΙ ΠΕΡΝΩ	1937	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (οκτάβα)	
ΟΛΑ ΤΑ ΕΧΩ ΒΑΡΕΘΕΙ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΞΕΛΟΓΙΑΣΤΡΑ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Πιάνο, Φωνή	
ΜΕ ΘΑΜΠΩΝΟΥΝ ΟΙ ΜΑΤΙΕΣ ΣΟΥ		Μπουζούκι, Μπαγλαμάς, Κιθάρα, Βιολί, Φωνή	
ΜΕ ΛΙΚΕΡ ΚΑΙ ΜΕ ΣΑΜΠΑΝΙΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΜΑΡΙΩ ΚΑΙ ΜΑΝΑΒΗΣ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Φωνή	
ΓΚΟΥΒΕΡΝΑΝΤΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Φωνή	
ΓΙΑ ΣΕΝΑ ΞΕΝΥΧΤΩ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΤΑ ΧΑΝΩ ΣΑΝ ΣΕ ΒΛΕΠΩ		2 Μπουζούκια (το 2 ^ο παίζει ακόρντα), Κιθάρα, Φωνή	
Ο ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΣΤΟ ΜΟΝΤΕ ΚΑΡΛΟ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΤΡΙΚΑΛΙΝΗ ΤΣΑΧΠΙΝΑ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΞΕΝΙΤΙΑ		1938	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)
ΤΟ ΤΡΕΛΟΚΟΡΙΤΣΟ			Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)
ΣΗΜΕΡΑ ΞΥΠΝΗΣΑ ΠΡΩΙ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Φωνή		
Ο ΑΣΥΡΜΑΤΙΣΤΗΣ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Φωνή		
ΑΠΟ ΣΕΝΑ ΤΙ ΖΗΛΕΥΩ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή		
Η ΒΑΣΙΛΩ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΔΥΟ ΧΡΟΝΙΑ Σ' ΑΓΑΠΩ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΜΠΡΑΒΟ ΣΟΥ ΠΩΣ ΜΕ ΔΟΥΛΕΥΕΙΣ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΤΣΙΓΓΑΝΑ ΜΟΥ ΓΛΥΚΕΙΑ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 φωνές (διφωνία)		
ΣΤΑ ΤΑΒΕΡΝΕΙΑ ΘΑ ΓΥΡΝΩ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΣΤΗΣ ΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΤΑ ΣΤΕΝΑ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Πιάνο, 2 Φωνές (διφωνία)		
Η ΜΑΡΙΩ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΧΟΡΟΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ (ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ)	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς		
ΚΑΠΟΤΕ ΖΗΛΕΨΑ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή		
ΜΕΛΑΧΡΟΙΝΗ ΚΟΠΕΛΑ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή		
ΠΑΝΕ ΤΑ ΠΑΛΙΑ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΠΡΟΞΕΝΕΥΟΥΝ ΤΟΝ ΣΤΑΜΑΤΗ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή		
ΜΑΖΙ ΣΟΥ ΠΟΥ 'ΧΩ ΜΠΛΕΞΕΙ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΑΓΑΠΩ ΜΙΑ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΗ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή		
ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΣΤΟ ΠΑΣΑΛΙΜΑΝΙ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΟΙ ΜΕΡΑΚΛΗΔΕΣ	2 Μπουζούκια (το 2 ^ο παίζει ανοιχτά), Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή		
ΘΑ 'ΡΘΩ ΜΙΑ ΓΛΥΚΙΑ ΒΡΑΔΙΑ	2 Μπουζούκια (το 2 ^ο παίζει ανοιχτά), Μπάντζο (:), Κιθάρα, Φωνή		
Σ' ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΔΥΣΤΥΧΗΣ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπάντζο, 2 φωνές (διφωνία)		
Η ΜΙΚΡΗ ΤΩΝ ΠΟΔΑΡΑΔΩΝ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή		
ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΜΠΟΕΜΙΣΣΑ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΟΤΑΝ ΣΕ ΠΡΩΤΟΓΝΩΡΙΣΑ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΠΟΛΙΤΙΣΣΑ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 φωνές (διφωνία)		
ΤΙ ΘΕΛΕΙΣ ΑΠΟ ΜΕΝΑ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Φωνή		
ΠΑΡΗΓΟΡΙΑ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΣΟΥ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Κοντραμπάσο, Φωνή		
ΔΕΝ ΤΟ 'ΠΑ ΤΟ ΠΑΡΑΠΟΝΟ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Κοντραμπάσο, Φωνή		
ΑΠΟΨΕ ΝΑ ΜΗ ΚΟΙΜΗΘΕΙΣ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Βιολί, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΜΕΣ' ΤΗΝ ΠΟΛΛΗ ΣΚΟΤΟΥΡΑ ΜΟΥ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή		
ΘΑ ΡΩΤΗΣΩ ΤΗ ΜΑΜΑ ΣΟΥ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		

ΦΑΝΤΑΖΕΣ ΣΑΝ ΠΡΙΓΚΗΠΕΣΣΑ	1939	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (οκτάβα)	
ΕΙΣΑΙ ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΙΣΣΑ ΚΙ ΩΡΑΙΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Φωνή	
Ο ΓΑΜΟΣ ΤΟΥ ΤΣΙΤΣΑΝΗ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΑΤΕΛΕΙΩΤΟ (ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ)		Μπουζούκι, Κιθάρα	
ΤΑ ΒΕΛΟΥΔΕΝΙΑ ΜΑΤΙΑ ΣΟΥ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή	
ΝΤΑΙΖΥ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
Ο ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΓΟΥΑΗ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΝΑ ΠΑΜΕ ΓΙΑ ΤΗ ΒΟΥΛΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΣΕ ΠΕΡΙΜΕΝΟΥΝΕ, ΣΕ ΣΥΖΗΤΟΥΝΕ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
Ο ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΣΤΗ ΖΟΥΓΚΛΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΔΩΔΕΚΑ Η ΩΡΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟ ΔΕΙΛΙΝΟ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΤΗΝ ΟΜΟΡΦΙΑ ΣΟΥ ΕΧΑΣΕΣ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΠΑΝΕ ΤΑ ΛΕΦΤΑ ΜΟΥ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΔΕΝ ΣΕ ΘΕΛΩ ΠΙΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΤΩΡΑ ΓΥΡΝΑΣ ΣΤΙΣ ΓΕΙΤΟΝΙΕΣ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΚΑΛΑΜΠΑΚΙΩΤΙΣΣΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΜΕ ΜΠΑΡΔΕΨΕΣ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
Ο ΣΑΡΚΑΦΛΙΑΣ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΤΑΥΤΑΛΙΑΝΟ (ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ)		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς	
ΟΙ ΦΙΛΕΝΑΔΕΣ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (οκτάβα)	
ΜΙΚΡΗ ΜΙΚΡΗ Σ' ΑΓΑΠΗΣΑ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΣΚΛΗΡΟΚΑΡΔΗ		2 Μπουζούκια (το 2 ^ο παίζει ανοιχτά), Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΣΑΝ ΕΓΓΛΕΖΑ ΝΑ ΦΕΡΘΕΙΣ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΤΑ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΑΔΙΚΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΘΑ ΠΡΟΤΙΜΗΣΩ ΘΑΝΑΤΟ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΕΛΑ ΜΙΚΡΟ ΝΑ ΦΥΓΟΥΜΕ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΛΑΡΙΣΙΝΗ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Φωνή	
ΑΦΟΥ Μ' ΑΡΕΣΕΙ ΝΑ ΓΥΡΝΩ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Ακορντεόν, 2 Φωνές (οκτάβα)	
ΕΙΣΑΙ ΣΑΝ ΝΕΡΑΪΔΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΜΑΓΙΣΣΑ ΤΗΣ ΑΡΑΠΙΑΣ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΜΙΑ ΒΙΛΑ ΕΓΩ ΘΑ ΣΟΥ 'ΧΤΙΖΑ		2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΘΑ ΒΡΩ ΜΙΑΝ ΑΛΛΗ ΜΕ ΚΑΡΔΙΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (οκτάβα)	
ΜΑΤΣΑΡΑΓΚΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)	
ΤΟ ΣΥΡΕ ΚΙ ΕΛΑ ΑΡΧΙΣΑ		Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (οκτάβα)	
ΤΟ ΚΑΤΣΑΡΟ ΣΟΥ ΤΟ ΜΑΛΛΙ		1940	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)
ΣΕ ΖΗΛΕΥΩ ΣΕ ΠΙΟΝΩ			Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)
ΧΑΡΕΜΙΑ ΜΕ ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ			Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (ταυτοφωνία)
ΦΙΝΑ ΘΑ ΤΗΝ ΠΕΡΝΑΜΕ			2 Μπουζούκια, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)
ΓΙ' ΑΥΤΑ ΤΑ ΜΑΥΡΑ ΜΑΤΙΑ ΣΟΥ			Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (ταυτοφωνία)
Ο ΚΟΣΜΟΣ ΑΠ' ΤΗ ΖΗΛΕΙΑ ΤΟΥ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 3 Φωνές (ταυτοφωνία-οκτάβα)		
Τ' ΑΔΙΚΟ Ο ΘΕΟΣ ΔΕ ΘΕΛΕΙ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΓΙΑ ΜΙΑ ΞΑΝΘΟΥΛΑ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΖΩΠΤΑ ΜΟΥ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (διφωνία)		
ΜΠΑΤΙΡΗΣ	Μπουζούκι, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, 2 Φωνές (οκτάβα)		
Μ' ΕΝΑΝ ΠΙΚΡΟ ΑΝΑΣΤΕΝΑΓΜΟ	2 Μπουζούκια, Κιθάρα, 2 Φωνές (διφωνία)		

Ο πίνακας που ακολουθεί, αναφέρεται στη πληρέστερη καταγραφή τραγουδιών του Β. Τσιτσάνη από τον Θεόφιλο Αναστασίου [Θεόφιλος Αναστασίου, *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, έκδοση του περιοδικού «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα (2004)]. Ορισμένα λάθη της καταγραφής αυτής σε σχέση με τους ρυθμούς των τραγουδιών, εντοπίστηκαν και εδώ παρουσιάζονται οι διορθώσεις τους.

Διόρθωση της καταγραφής των ρυθμών

ΣΕΛΙΔΑ	ΤΙΤΛΟΣ	ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ	ΔΙΟΡΘΩΣΗ
42	Ξελογιάστρα	Βαλσάκι	Χασαποσέρβικο
92	Ζωίτσα μου	Ζεϊμπέκικο	Χασάπικο
103	Αθηναίισσα	Αλέγκρο	Οριεντάλ
176	Όσα δε φτάνει η αλεπού (Ο ζηλιάρης)	Ζεϊμπέκικο	Χασάπικο
201	Τα καβουράκια	Χασαποσέρβικο	Ζεϊμπέκικο
205	Είμαι κόκορας κεφάτος	Αλέγκρο	Ζεϊμπέκικο
214	Ό, τι μου κάνεις θα σου κάνω	Αλέγκρο	Ζεϊμπέκικο
283	Μεθυσμένος θα ῥθω απόψε	Τσιφτετέλι	Μάμπο
294	Μείνε, αγάπη μου, κοντά μου	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
295	Τα λιμάνια	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
297	Το κορίτσι μου ζηλεύει	Καρσιλαμάς	Ζεϊμπέκικο
298	Αφού δεν μ' αγαπούσες	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
299	Όσο με μαλώνεις	Τσιφτετέλι	Μπαγιό
301	Δυο φορές σε πίστεψα	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
301	Συμπάθα με αγάπη μου	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
303	Το ῥερα πως θα μου φύγεις	Συρτοτσιφτετέλι	Συρτό
304	Υπάρχει μια φλόγα	Οριεντάλ	Βαλς
307	Μ' έφαγες, μ' έφαγες	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
308	Εμπρός Παναθηναϊκέ	Εμβατήριο	Μπαγιό
309	Εσύ γλυκιά μου μόνο	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
314	Διπλή ζωή	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
315	Ο καπετάνιος κλαίει	Συρτοτσιφτετέλι	Βαλς και 5/8
316	Δεν βρίσκω ανταπόκριση	Τσιφτετέλι	Συρτό
322	Η γκρινιέρα	Συρτό	Λάζικος
325	Φαρμακωμένα χείλη	Συρτοτσιφτετέλι	Συρτό
327	Τι κι αν ζούσαμε μαζί	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
329	Η γυναίκα μου η μουρμούρα	Συρτοτσιφτετέλι	Λάζικος
338	Καλύτερα σ' ένα κελί	Συρτοτσιφτετέλι	Μπαγιό
341	Άντρα μου παραπονιάρη	Συρτό	Λάζικος
347	Απ' τα χείλη σου τα γραμμένα	Αλέγκρο	5/8
350	Σ' ανοίγω πόρτες κι αγκαλιές	Αλέγκρο	Οριεντάλ
351	Το μυγδαλάκι	Λαϊκό βαλς	5/8
364	Το φίλντισι κομπολογάκι μου	Αλέγκρο	5/8
365	Η σκιά μου κι εγώ	Μπαλάντα	Οριεντάλ
367	Πού να πω τα βάσανά μου	Συρτοτσιφτετέλι	Συρτό