



Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΘΕΜΑ: Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932-1936- Ανάλυση  
στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη**

**Φοιτητής: Μπαρμπάτσης Ανέστης**

**Επόπτης καθηγητής: Κοκκώνης Γιώργος**

**ΑΡΤΑ 2008**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	2
Εισαγωγή.....	4
Α΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ	
1. Συνοπτική περιγραφή της ιστορίας της πόλης των Τρικάλων από την απελευθέρωση το 1881 έως την δεκαετία του 1930.....	7
2. Η μουσική ζωή στα Τρίκαλα κατά την περίοδο 1881-1936.....	14
Β΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
1. Βασίλης Τσιτσάνης - Βιογραφικά στοιχεία – παιδική ηλικία.....	21
2. Χρονολόγηση μουσικών κομματιών Τρικαλινής περιόδου.....	24
3. Τα κείμενα των τραγουδιών.....	27
4. Θεματολογική κατάταξη.....	30
5. Τα τραγούδια με τις ονομαστικές αναφορές.....	40
Γ΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ	
1. Σύσταση ορχήστρας – Ρόλος μουσικών οργάνων.....	42
2. Ρυθμοί – Χοροί – Φόρμα.....	48
3. Ανάλυση της τροπικότητας των συνθέσεων.....	55
Συμπεράσματα.....	69
Επίλογος.....	73
Βιβλιογραφία-Πηγές .....	74

Παράρτημα.....77

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το παρακάτω σύγγραμμα αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι Ηπείρου, στα πλαίσια της ολοκλήρωσης του κύκλου του προγράμματος σπουδών.

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος προέκυψε μετά από συζήτηση με τον επόπτη και καθοδηγητή μου, καθηγητή Γιώργο Κοκκκώνη, τον οποίο και ευχαριστώ. Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής που στα τέσσερα χρόνια σπουδών με βοήθησαν με τις γνώσεις τους και την προσωπική τους εργασία μέσα από τα μαθήματα, να διευρύνω τις γνώσεις μου και να μπορώ οργανωμένα και μεθοδικά να τις αναπτύσσω και να τις καταθέτω, όπως ευελπιστώ πως έκανα στην παρούσα εργασία. Θέλω να ευχαριστήσω τους φίλους και συμφοιτητές μου, Σπήλιο Κούνα, Γιώργο Ευαγγέλου, Κίμωνα Ξύγκη, Παναγιώτη Κολοβό και Δημήτρη Βασιλείου για την πολύτιμη βοήθεια τους. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω του υπάλληλους της βιβλιοθήκης του ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ και της δημοτικής βιβλιοθήκης Τρικάλων.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην συγκεκριμένη εργασία θα ασχοληθούμε με την ανάλυση του πρώιμου συνθετικού μουσικού έργου του Βασίλη Τσιτσάνη, καθώς και την ανάδειξη, στον απαιτούμενο βαθμό, του ιστορικού-κοινωνικού-πολιτισμικού πλαισίου, μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, ιδιαίτερα σε μια περίοδο όπου η πόλη των Τρικάλων γνώρισε μια οικονομική ευημερία που διαμόρφωσε ένα έδαφος πρόσφορο για κάποια πολιτισμική ανάπτυξη. Το θέατρο και ο κινηματογράφος αποτέλεσαν νέες μορφές ψυχαγωγίας για τους Τρικαλινούς, ενώ η έκδοση περιοδικών εντύπων και εφημερίδων και η λειτουργία ωδείου συμπλήρωσαν την πολιτισμική εικόνα της πόλης κατά την δεκαετία του 1920 και 1930.

Ο Βασίλης Τσιτσάνης γεννήθηκε στα Τρίκαλα το έτος 1915. Από μικρή ηλικία αρχίζει να ασχολείται με την μουσική και μέχρι το έτος 1936, όπου και φεύγει από τα Τρίκαλα, έχει συνθέσει σαράντα περίπου μουσικά κομμάτια. Ο συγγραφέας Ντίνος Χριστιανόπουλος, ο οποίος έχει ασχοληθεί γενικότερα με την μελέτη του ρεμπέτικου τραγουδιού και ειδικότερα με τον Β. Τσιτσάνη, στο βιβλίο του *Ο Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του*, επιχειρεί μια καταγραφή του προπολεμικού μουσικού του έργου και μια ταξινόμηση αυτού σε υποπεριόδους. Η πρώτη περίοδος δημιουργίας με την οποία θα ασχοληθούμε στην παρούσα εργασία είναι η Τρικαλινή περίοδος, η οποία κατατάσσεται χρονολογικά από τον συγγραφέα στα 1932-1936. Αποτελείται από σαράντα μουσικά κομμάτια, εκ των οποίων τα τριανταπέντε είναι τραγούδια και τα πέντε οργανικά και ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1936-1948.

Από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρούμε ότι ολόκληρη η χώρα έχει ανοιχτεί στην ευρωπαϊκή πρόκληση, η οποία ξεκινάει από το κοινωνικοοικονομικό μοντέλο για να φτάσει ως την καλλιτεχνική δημιουργία. Στα πλαίσια της αποτουρκοποίησης της πόλης των Τρικάλων, η αστική τάξη προσπαθούσε να ζήσει σύμφωνα με τις επιταγές του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Ο τρόπος που διασκέδαζε η τάξη αυτή, χαρακτηριζόταν από μια ροπή προς τα δυτικά πολιτισμικά πρότυπα και είχε τους δικούς της χώρους ψυχαγωγίας. Άκουγαν τα ευρωπαϊκά τραγούδια της εποχής

και χόρευαν ευρωπαϊκούς χορούς, όπως βαλς, ταγκό, κ.α. Η αστική τάξη δημιουργεί μια εγγράμματη μουσική παιδεία, κυρίως μέσω των μουσικών συλλόγων και ωδείων στα οποία διδάσκεται και παίζεται κυρίως ευρωπαϊκή μουσική. Βέβαια, τα μουσικά ακούσματα ήταν ποικίλα, δεν περιορίζονταν μόνο στην ευρωπαϊκή μουσική, οι κάτοικοι ήταν εξοικειωμένοι με τους δημοτικούς σκοπούς και τα σεφαρατίδικα τραγούδια, γεγονός που οφείλονταν στην πολυπολιτισμική σύνθεση της Τρικαλινής κοινωνίας. Εκτός από την Φιλαρμονική, τα μουσικά σωματεία και την μαντολινάτα, γίνεται αναφορά και στις πιο λαϊκές διασκεδάσεις όπως τα καφέ αμάν και τα καφέ σαντάν με τις αλλοδαπές αρτίστες που συχνά προκαλούσαν την τοπική κοινωνία με την «ελευθέρια» συμπεριφορά τους. Επίσης, γίνεται αναφορά στις διάφορες ορχήστρες που κατά καιρούς έπαιζαν μουσική σε κέντρα διασκεδάσεως της πόλης των Τρικάλων.

Το υλικό από το οποίο άντλησε η μελέτη, όσον αφορά την μουσική ζωή των Τρικάλων, προέρχεται από εφημερίδες και περιοδικά της εποχής τα οποία αποδελτιώθηκαν από τη συγγραφέα Μαρούλα Κλιάφα, στα βιβλία: *Από τον Σεϊφουλάχ ως τον Τσιτσάνη, Οι μεταμορφώσεις μια κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν στον τύπο της εποχής τόμος Α' 1881-1910, τόμος Β' 1911-1940*, Κέδρος Αθήνα 1996 και *Μια σερενάτα στον Ληθαίο, Η μουσική κίνηση στα Τρίκαλα 1881-1965*, Κέδρος Αθήνα 2003. Ένα από τα βασικά προβλήματα που έπρεπε να αντιμετωπίσουμε ήταν η έλλειψη άμεσης επιστημονικής βιβλιογραφίας που να αφορά το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο της πόλης των Τρικάλων. Γι' αυτό το λόγο, η ιστορική επισκόπηση γίνεται ως ένα βαθμό για όλη τη Θεσσαλία.

Όσον αφορά τις θεματικές ενότητες που οργανώνουν τη δομή του παρόντος συγγράμματος έχουν χωριστεί ως εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια συνοπτική ιστορική αναδρομή στην πορεία και διαμόρφωση της πόλης των Τρικάλων, από τα χρόνια της απελευθέρωσης έως τα μέσα της δεκαετίας του 1930. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στην μουσική ζωή της πόλης, στους χώρους ψυχαγωγίας, τα ωδεία, τα μουσικά σωματεία κ.α. Η επιλογή αυτή βασίζεται στο γεγονός ότι η απελευθέρωση αποτελεί ορόσημο για την πόλη, η οποία αποτουρκοποιείται και προσπαθεί να ενταχθεί στο νεοελληνικό

κράτος. Το ιστορικό πλαίσιο εκτείνεται έως τα μέσα της δεκαετίας του 1930, προκειμένου να δούμε τις επιρροές που δέχθηκε ο Βασίλης Τσιτσάνης στο πρώιμο συνθετικό του έργο, τόσο από το οικογενειακό του περιβάλλον όσο και από τον κοινωνικό του περίγυρο, ώστε να διαπιστώσουμε εάν μπορούμε να μιλάμε για μια αυτόνομη περίοδο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, αρχικά, θα αναφερθούμε στα βιογραφικά στοιχεία που αφορούν την παιδική ηλικία του συνθέτη. Στην συνέχεια, θα παρουσιάσουμε τα μουσικά κομμάτια της Τρικαλινής περιόδου χρονολογικά, κατά έτη σύνθεσης και ηχογράφησης. Έπειτα, θα αναλύσουμε τα ποιητικά κείμενα των τραγουδιών και θα τα ταξινομήσουμε σε διαφορετικές θεματικές κατηγορίες. Τέλος, στο κεφάλαιο αυτό θα αναφερθούμε στα τραγούδια με τις ονομαστικές αναφορές.

Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο αφορά την μουσικολογική ανάλυση των μουσικών κομματιών. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται στους διάφορους τύπους ορχήστρας που προκύπτουν από το εξεταζόμενο ηχογραφημένο υλικό καθώς και στο ρόλο των μουσικών οργάνων. Στην συνέχεια, επιχειρείται μια περιγραφή της ρυθμικής τους δομής καθώς και των τύπων φόρμας αυτών. Το κεφάλαιο κλείνει με την ανάλυση της τροπικότητας των συνθέσεων, με την χρήση των λαϊκών δρόμων και μουσικών παραδειγμάτων.

Εάν δεν μπορέσουμε να προσεγγίσουμε τις λύσεις στους παραπάνω προβληματισμούς, ελπίζουμε να μπορέσουμε μέσα από αυτήν την προσπάθεια, να θέσουμε όσον το δυνατόν περισσότερους νέους προβληματισμούς και να καταδείξουμε, αν είναι δυνατόν, νέα πεδία έρευνας σχετικά με το πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη, και με τις άλλες υποπεριόδους της προπολεμικής εποχής.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

### ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

**Συνοπτική περιγραφή της ιστορίας της πόλης των Τρικάλων από την απελευθέρωση το 1881 έως την δεκαετία του 1930.**

Η πόλη των Τρικάλων βρίσκεται στο βορειοδυτικό άκρο της Θεσσαλικής πεδιάδας. Πρωτεύουσα του ομώνυμου νομού, με οικονομία που στηρίζονταν πάντα στην γεωργία και την κτηνοτροφία, απελευθερώθηκε από τον τουρκικό ζυγό το 1881. Αρχικά, έφερε την ονομασία Τρίκκη, ή Τρίκη, ή Τρίκα. Το όνομα το πήρε από την κόρη του μυθικού ήρωα Ασώπου και της συζύγου του Υψέως. Ήταν πρωτεύουσα της αρχαίας Εστιαιώτιδας και παλιότερα έφερε το όνομα Δωρίς. Ως Τρίκαλα αναφέρονται για πρώτη φορά στα 1082-1083, όταν ήλθαν και την κατέλαβαν οι Νορμανδοί<sup>1</sup>.

Ο περιηγητής Emil Isabert<sup>2</sup> που επισκέφθηκε τα Τρίκαλα το 1873 αναφέρει ότι κατοικούνταν από 10.900 κατοίκους, εκ των οποίων 7000 ήταν Έλληνες, 3000 Τούρκοι και 400 Εβραίοι. Υπήρχαν 7 χριστιανικοί ορθόδοξοι ναοί και 4 παρεκκλήσια, 7 τζαμιά και 4 μεστζήτια, 30 χάνια, 4 ελληνικά σχολεία, 1 τούρκικο και 1 στρατώννα. Επίσης, υπήρχαν και πέντε τεκέδες (ησυχαστήρια Δερβίσιδων) και 3 δημόσια λουτρά (χαμάμ). Οι χριστιανοί ήταν μαζεμένοι στις συνοικίες *Βαρούσι*, *Παλιοσάραγο*, *Τέσσερα κανάλια* και *Τρία χάνια*, ενώ οι Τούρκοι στους άλλους μαχαλάδες ανακατεμένοι με ελληνικές οικογένειες. Μετά την απελευθέρωση στα πλαίσια της αποτουρκοποίησης της πόλης και ως μια προσπάθεια ένταξής της στο νεοελληνικό κράτος, υπήρχε μια τάση να εξαφανιστεί κάθε τι τούρκικο. Η ανάπτυξη της πόλης αρχίζει με την δημιουργία ρυμοτομικού σχεδίου, το οποίο άρχισε να εφαρμόζεται από το 1885. Ο πληθυσμός, αργά αλλά σταθερά, αυξάνεται συνεχώς. Κάτοικοι από τα γύρω ορεινά χωριά εγκαθίστανται στην πόλη, με πρώτους και περισσότερους τους Βλαχόφωνους<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Κατσόγιαννος Νεκτάριος, *Τα Τρίκαλα και οι συνοικισμοί τους*, Εκδόσεις Καρατάσιου, Λάρισα 1992, σελ. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, σελ.30

<sup>3</sup> *Ibid.*, σελ. 30, 41.



Ένα χρόνο πριν την ενσωμάτωση της Θεσσαλίας στον εθνικό κορμό, έγινε από το επιτελικό γραφείο του Υπουργείου Στρατιωτικών λεπτομερέστατος πίνακας των πόλεων και των χωριών της Θεσσαλίας καθώς και του πληθυσμού τους. Από τους διάφορους αυτούς καταλόγους προκύπτει, ότι ο συνολικός πληθυσμός της κυμαινόταν ανάμεσα στους 325.000 ως 340.000 κατοίκους, από τους οποίους το 1/8 περίπου ήταν Οθωμανοί και ένα πολύ μικρό ποσοστό Εβραίοι. Αναφορικά με την κατανομή του πληθυσμού οι Έλληνες ήταν σχεδόν οι αποκλειστικοί κάτοικοι των ορεινών όγκων. Πλειοψηφούσαν επίσης και στον κάμπο και στα περισσότερα αστικά κέντρα. Στον κάμπο οι αγροτικοί πληθυσμοί, γνωστοί ως «καραγκούνηδες» στις περιοχές Τρικάλων και Καρδίτσας και ως «κατζανάδες» στην πεδιάδα των Φαρσάλων, ήταν κυρίως κολίγοι και παρακεντέδες (αγωγιάτες και τεχνίτες) στα τσιφλίκια. Ο ρόλος των νομάδων κτηνοτρόφων στο πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό γίνεσθαι της περιοχής δεν πρέπει ωστόσο να παραγνωριστεί. Οι ομάδες των Σαρακατσαναίων, Βλάχων και Αρβανιτοβλάχων οδηγούσαν τα μεγάλα κοπάδια τους στις εύφορες πεδιάδες της Θεσσαλίας, υπακούοντας στο νόμο της αέναης μετακίνησης των νομαδικών κτηνοτροφικών πληθυσμών από τα ορεινά στα πεδινά και το αντίστροφο. Ο τουρκικός πληθυσμός της Θεσσαλίας αποτελούταν από Κονιάρους, Τούρκους εποίκους, που είχαν μεταφερθεί εκεί λίγο μετά την ολοκλήρωση της κατάκτησης της Θεσσαλίας από τους Τούρκους στα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνα. Οι Τούρκοι είχαν καταλάβει τις ευφορότερες περιοχές της χώρας στις υπώρειες του Ολύμπου και της Όσσας ως το Πήλιο, στα περίχωρα των Τρικάλων και της Λάρισας ως το Ζάρκο, την Κάρλα, τα Αμπελάκια, τη Ματαράγκα και τα Φάρσαλα, γύρω από το Βελεστίνο και τον Αλμυρό. Το πληθυσμιακό σύνολο της περιοχής συμπλήρωναν οι νησίδες αρβανίτικου πληθυσμού που ήταν διάσπαρτες στον κάμπο<sup>4</sup>.

Το έτος 1878 με τη συνθήκη του Βερολίνου<sup>5</sup> η Θεσσαλία παραχωρείται στην Ελλάδα, ωστόσο, η τελική ελληνοτουρκική συμφωνία υπογράφηκε στις 20 Ιουνίου /

---

<sup>4</sup> Αλλαμάνη Έφη, «Θεσσαλία» στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* τ. ΙΓ 1833-1881, Εκδοτική Αθηνών 1980, σελ.396-398

<sup>5</sup> Η συνθήκη του Βερολίνου, η οποία ήταν μεγάλης σημασίας για την περιοχή των Βαλκανίων, δεν υπήρξε ευνοϊκή για την Ελλάδα. Η παρέμβαση του Άγγλου πρωθυπουργού Γουλιέλμου Ερρίκου

2 Ιουλίου 1881. Τον Αύγουστο του 1881, ο ελληνικός στρατός αφού ελευθερώνει την Καρδίτσα και τα Τρίκαλα, προχωρεί προς τη Λάρισα και τέλος στις 2 Νοεμβρίου μπαίνει στο Βόλο. Ήδη από το 1880 έχουν δημιουργηθεί στην Ελλάδα δύο πολιτικοί συνασπισμοί. Από τη μια μεριά είναι ο Χαρίλαος Τρικούπης, που συγκεντρώνει γύρω του τα προοδευτικά στοιχεία της αστικής τάξης και μεγάλο μέρος του λαού, κι από την άλλη το κόμμα του Κουμουνδούρου και στη συνέχεια του Θ. Δελληγιάννη (1883) πλασιωμένο από τους συντηρητικούς. Οι εκλογές του 1881 δίνουν την πλειοψηφία στον Χ. Τρικούπη, ο οποίος αναδιοργανώνει τον στρατό, τη διοίκηση και με μια σειρά δημοσίων έργων αλλάζει την όψη της χώρας. Όμως η οικονομική του πολιτική ευνοεί το μεγάλο κεφάλαιο. Έτσι οι Έλληνες της διασποράς, μεγαλέμποροι και τραπεζίτες, έρχονται στη Θεσσαλία και αγοράζουν απέραντες εκτάσεις γης. Στα 1882 το 50,5% της συνολικής επιφάνειας του κάμπου και το 75% των καλλιεργούμενων εκτάσεων βρίσκεται στα χέρια των τσιφλικάδων. Στις ιδιόκτητες αυτές εκτάσεις δουλεύει μέσα σε άθλιες βιοτικές συνθήκες ο μισός αγροτικός πληθυσμός της Θεσσαλίας<sup>6</sup>. Η κατασκευή του σιδηροδρομικού δικτύου στη Θεσσαλία δίνει ζωή στον κάμπο. Οι δύο δρόμοι που ήταν σε χρήση την εποχή αυτή ήταν, αυτός που οδηγούσε από το Βόλο στα Ιωάννινα περνώντας από τη Λάρισα, τα Τρίκαλα, την Καλαμπάκα και το Μέτσοβο, και ο δρόμος που οδηγούσε από τη Λάρισα στη Θεσσαλονίκη. Οι υπόλοιποι δύσβατοι στην καλύτερη περίπτωση, ένωναν τις διάφορες πόλεις και κωμοπόλεις. Η έλλειψη συγκοινωνίας, η

---

Βάδινγκτον για προσάρτηση της Θεσσαλίας και της Ηπείρου στην Ελλάδα έγινε δεκτή και κατοχυρώθηκε στο 13<sup>ο</sup> Πρωτόκολλο της συνθήκης. Έπειτα από κωλυσιεργίες της Τουρκίας, η μεικτή επιτροπή, της οποίας η δημιουργία προβλεπόταν από τη συνθήκη, σταμάτησε τις εργασίες της. Η παρέμβαση του νέου Άγγλου Πρωθυπουργού Γλάδστωνος οδήγησε στη σύγκληση διεθνούς διάσκεψης στο Βερολίνο για τη διευθέτηση του Ηπειροθεσσαλικού προβλήματος. Έπειτα από διπλωματικές επαφές των Μεγάλων Δυνάμεων συνήλθαν οι Πρεσβευτές στην Κωνσταντινούπολη το Φεβρουάριο του 1881 και αποφάσισαν την παραχώρηση στην Ελλάδα της Θεσσαλίας και ενός μόνο τμήματος της Άρτας. Η νέα συνοριακή γραμμή άρχιζε από το στενό Καραλή Δερβέν μεταξύ των εκβολών του Σαλαμβριά (Πηνειού) και του Πλαταμώνα, περνούσε από τις ακρώρειες του Ολύμπου, τα υψώματα του Ζάρκου και τις κορυφές του Ζυγού και κατέληγε στο ποτάμι της Άρτας. βλ. Σπύρος Λ. Μπρέκης, *Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος (19<sup>ος</sup> αιώνας)*. Αθήνα 2000, «Το Ηπειροθεσσαλικό ζήτημα» στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* τ. ΙΔ, 1881-1913, Εκδοτική Αθηνών 1980, σελ. 359-365.

<sup>6</sup> Κλιάφα Μαρούλα, *Θεσσαλία 1881-1981, εκατό χρόνια ζωή*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σελ. 12.

άγνοια των καινούριων μεθόδων στην καλλιέργεια, η ληστεία που μάστιζε τον τόπο και το χαμηλό πνευματικό επίπεδο των κολίγων, δεν επέτρεψαν την ανάπτυξη της Θεσσαλίας<sup>7</sup>.

Η απελευθέρωση της Θεσσαλίας δε σήμαινε βέβαια και τη βελτίωση της κατάστασης αφού η οικονομική εξαθλίωση των περισσότερων κατοίκων της συνεχίστηκε, αν όχι επιδεινώθηκε. Σ' αυτό οδήγησε η φυγή των Οθωμανών κατοίκων της Θεσσαλίας Κονιάρων και Τούρκων οι οποίοι, μετά την υπογραφή της συνθήκης του Βερολίνου του 1878, άρχισαν να εγκαταλείπουν τη γενέθλια γη ξεπουλώντας σπίτια, ζώα, χωράφια, καταστήματα, οικόπεδα. Το βιος τους βρέθηκε στα χέρια πλούσιων Ελλήνων, τόσο της Θεσσαλίας όσο και της υπόλοιπης Ελλάδας και κυρίως του εξωτερικού. Οι τελευταίοι, αγόρασαν σε εξευτελιστικές τιμές τα τσιφλίκια που πουλούσαν οι Οθωμανοί. Οι πλούσιοι μεγαλοτραπεζίτες και βιομήχανοι του εξωτερικού (Κ. Ζάππας, Γ. Αβέρωφ, Ζαρίφης, Χρηστάκης Εφένδης, Ζωγράφος, Συγγρός, Χαροκόπος, Τερτίπης) αγόρασαν τεράστιες εκτάσεις Θεσσαλικής εύφορης γης. Με τους όρους των συμβάσεων, στους αγοραστές δεν ανήκαν μόνο τα κτήματα αλλά ακόμη και ότι εμπεριέχονταν σ' αυτά, συμπεριλαμβανομένων των 11.000 οικογενειών κολίγων-καλλιεργητών και των 7.000 παρακεντέδων, οι οποίοι κατοικούσαν σε 350 με 360 χωριά<sup>8</sup>. Φαίνεται ότι οι κυβερνήσεις δεν τολμούσαν ή δεν ήθελαν να αντιπαρατεθούν με τους ισχυρούς αυτούς οικονομικούς παράγοντες, αφενός γιατί τους στήριζαν οικονομικά και αφετέρου γιατί τις δικές τους επενδύσεις προσδοκούσαν οι κυβερνώντες για να προωθηθεί η ανταγωνιστικότητα της ελληνικής οικονομίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πολιτική της κυβέρνησης Τρικούπη, η οποία σε συζήτηση στη βουλή με θέμα την αντιπαραθεση στο αγροτικό ζήτημα, υποστήριζε με σθένος την εμμονή στους δύο όρους της «Συμβάσεως περί διαρρυθμίσεως των ελληνοτουρκικών συνόρων», οι οποίοι δέσμευαν την Ελλάδα να μη μεταβάλλει το προηγούμενο ιδιοκτησιακό καθεστώς. Η διατήρηση του καθεστώτος των τσιφλικιών και η εδραίωση της εκμετάλλευσης των Θεσσαλών αγροτών από τους

---

<sup>7</sup> Βαγγέλης Πρόντζας, *Οικονομία και γαιοκτησία στη Θεσσαλία (1881-1912)*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992, σελ. 75-89.

<sup>8</sup> Λάζαρος Αρσενίου, *Το έπος των Θεσσαλών αγροτών και η εξέγερσή τους (1881-1993)*, Φιλολογικός-Ιστορικός-Λογοτεχνικός Σύνδεσμος Τρικάλων (Φ.Ι.Λ.Ο.Σ.) Κείμενα και μελέτες, Τρίκαλα 1994, σελ. 24.

κεφαλαιούχους μεγαλοτσιφλικάδες και κατόπιν πολιτευτές, οδηγούσε στη βαθιά απογοήτευση και δυσαρέσκεια στο πρόσωπο της «ελευθερώτριας» ελληνικής κυβέρνησης<sup>9</sup>.

Η σύντομη αναφορά στα κυριότερα χαρακτηριστικά της Θεσσαλικής υπαίθρου, την εποχή της απελευθέρωσής της και της προσάρτησής της στο ελληνικό κράτος, στοχεύει στην κατάδειξη της γενικότερης εικόνας που βασίλευε αυτή την περίοδο στην κεντρική Ελλάδα. Η ληστεία ως απότοκο φαινόμενο αυτής της κατάστασης, έμελλε να ταλανίσει όχι μόνο την κυβέρνηση αλλά πολλές φορές και τον ίδιο το λαό. Οι διάφορες εθνοτικές ομάδες που στήριζαν ποικιλοτρόπως τους ομόφυλους τους ληστές, η ανυπαρξία επικοινωνιακού δικτύου, που καθιστούσε δυσχερέστατη ως αδύνατη τη μεταφορά μεγάλων στρατιωτικών δυνάμεων από την περιοχή της Φθιώτιδας, και η ολοένα αυξανόμενη επιδείνωση της κοινωνικής ανισότητας, η οποία οδηγούσε σε αύξηση των ληστρικών συμμοριών, προεξοφλούσε πως η καταπολέμηση της ληστείας θα ήταν δύσκολο έργο.

Η ένδεια και η φτώχεια των Θεσσαλών αγροτών επιδεινώνεται με τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Τα Τουρκικά στρατεύματα οργανωμένα από τους Γερμανούς αξιωματικούς, καταλαμβάνουν την Θεσσαλία την άνοιξη του 1897. Με την επέμβαση των ξένων δυνάμεων υπογράφεται ανακωχή και λίγους μήνες αργότερα οι Τούρκοι φεύγουν από την Θεσσαλία, την οποία όμως στο μεταξύ έχουν κάψει και λεηλατήσει<sup>10</sup>.

Στη συνέχεια, εγκαθίστανται στην πόλη Έλληνες που έρχονται από την Ρουμανία, την Αίγυπτο, την Ρωσία, την Κωνσταντινούπολη, την Γαλλία και την Αμερική. Λόγω της μεγάλης οικονομικής τους άνεσης γίνονται κάτοχοι τεράστιων εκτάσεων γης τις οποίες αγοράζουν από τους Τούρκους Μπέηδες. Επιπλέον, φέρνουν άλλες συνήθειες διαφορετικές από αυτές των ντόπιων. Ο ερχομός του 20<sup>ου</sup> αιώνα βρίσκει το κεντρικό τμήμα της πόλης εντελώς αλλαγμένο με την δημιουργία νέων οικοδομικών τετραγώνων. Η ανώτερη κοινωνικά τάξη κάνει πιο έντονη την παρουσία της χτίζοντας σπίτια με νεοκλασικά πρότυπα. Αναπτύσσονται

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, σελ.46.

<sup>10</sup> Κλιάφα Μαρούλα, *ο.π.*, σελ. 12.

δραστηριότητες σε όλους τους τομείς, ιδιαίτερα όμως στο εμπόριο. Οι νέοι αυτοί κάτοικοι, από τα πρώτα χρόνια της πολιτογραφήσεως τους, επιβάλλονται και κυριαρχούν, ώστε να αποτελέσουν την αστική τάξη των Τρικάλων<sup>11</sup>. Τα λίγα παιδιά αγροτών που έχουν καταφέρει να σπουδάσουν γυρίζουν στον τόπο τους και βοηθούν τους κολίγους να συνειδητοποιήσουν την θέση τους και να ζητήσουν τα δίκια τους. Άλλωστε και το γενικότερο κλίμα είναι ευνοϊκό διότι γίνεται πια φανερή η ανάγκη μιας γενικής μεταρρύθμισης στην πολιτική ζωή της χώρας. Τον Αύγουστο του 1909 γίνεται η επανάσταση στο Γουδί από το στρατιωτικό σύνδεσμο και λίγο αργότερα εμφανίζεται στο προσκήνιο της πολιτικής ο Ελευθέριος Βενιζέλος. Την ίδια εποχή στη Θεσσαλία οι κολίγοι οργανώνονται. Ήδη από το 1907 έχει ιδρυθεί στα Τρίκαλα γεωργικός σύνδεσμος με κύρια επιδίωξη την απαλλοτρίωση τσιφλικιών. Στη συνέχεια, ανάλογες κινήσεις γίνονται σε όλες τις Θεσσαλικές πόλεις. Στις ορεινές περιοχές και ιδιαίτερα στα χωριά του Ασπροποτάμου, οι κάτοικοι ασχολούμενοι με την κτηνοτροφία και τις σχετικές μ' αυτή βιοτεχνίες έχουν αποκτήσει μια κάποια οικονομική άνεση που τους επιτρέπει να σπουδάσουν τα παιδιά τους. Όπως προαναφέραμε, με την άφιξη των Θεσσαλών μεταναστών αρχίζει σιγά-σιγά να αναπτύσσεται η αστική τάξη. Οι κάτοικοι των ορεινών περιοχών κατεβαίνουν στην πόλη των Τρικάλων και ασχολούνται με το εμπόριο. Αναπτύσσουν την τυροκομία (κασέρι και κεφαλοτύρι), οι γυναίκες υφαίνουν στερεά μάλλινα υφάσματα τα οποία πωλούν στα «παζάρια»<sup>12</sup>.

Σύμφωνα με μαρτυρίες παλιών Τρικαλινών, στα 1915 κάνουν την εμφάνιση τους τα πρώτα αυτοκίνητα. Στα 1918 αρχίζουν να κυκλοφορούν στην πόλη τα πρώτα μικρά αυτοκίνητα τύπου «φορντ». Προτού εμφανιστεί το αυτοκίνητο αλλά και για πολλά χρόνια μετά, το μοναδικό μέσο συγκοινωνίας ήταν ο Θεσσαλικός σιδηρόδρομος που άρχισε να λειτουργεί από το 1887. Με αυτό τον τρόπο γίνονταν η διακίνηση επιβατών και εμπορευμάτων για την Καλαμπάκα, την Καρδίτσα, καθώς και για το λιμάνι του Βόλου, το οποίο ήταν σημαντικό εμπορικό κέντρο της χώρας. Η

---

<sup>11</sup> Τριανταφύλλου Ι. Θεολόγης, *Τα παλιά Τρίκαλα αναμνήσεις και ιστορήματα*, Τρίκαλα 1977, σελ. 103.

<sup>12</sup> *Ibid.*, σελ. 138.

συγκοινωνία με τα ορεινά χωριά γίνονταν με τα υποζύγια ενώ με τα χωριά του κάμπου με κάρρα<sup>13</sup>.

Βασικός συντελεστής της εμπορικής κίνησης στην Θεσσαλία κατά την περίοδο 1881-1910, μα και αργότερα ως το 1940, είναι οι εμποροπανηγύρεις, οι οποίες κρατούν μια βδομάδα κι όπου γίνονται κυρίως αγοραπωλησίες ζώων. Στον τομέα της βιομηχανίας κατά την περίοδο αυτή, η δυτική Θεσσαλία δεν έχει κάτι το αξιόλογο να επιδείξει. Εκτός από το εργοστάσιο ζαχαρώδους (το πρώτο στην Ελλάδα), που ίδρυσε ο Χρ. Ζωγράφος στα κτήματά του στη Ζωγραφιά το 1896 και το οποίο έκλεισε το 1909, όλες οι άλλες προσπάθειες δεν ξεπερνούν τα όρια της απλής βιοτεχνίας. Στα 1908 ιδρύεται στο Βόλο το «Ανώτερο Παρθεναγωγείο». Η ίδρυση του σχολείου αυτού αποτέλεσε σταθμό για την παιδεία, διότι οι μαθήτριες διδάσκονται για πρώτη φορά τη δημοτική γλώσσα, διαβάζουν αρχαίους συγγραφείς από μεταφράσεις και μορφώνονται σύμφωνα με τις κοινωνικές και πνευματικές ανάγκες της εποχής. Η δημιουργία ενός τόσο προοδευτικού σχολείου στη Θεσσαλία, η αγροτική επανάσταση στο Κιλελέρ στις 6 Μαρτίου του 1910 και η ίδρυση εργατικών κέντρων στο Βόλο (1905) και στη Λάρισα (1910) μαρτυρούν πως ο Θεσσαλικός λαός, τριάντα μόλις χρόνια μετά την απελευθέρωση του από τον Τουρκικό ζυγό, ήταν έτοιμος να υιοθετήσει μαζί με τους υπόλοιπους Έλληνες τα ιδεολογικά ρεύματα της φιλελεύθερης Δύσης<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, σελ. 138.

<sup>14</sup> Κλιάφα Μαρούλα, *ο.π.*, σελ. 13.

## Η μουσική ζωή στα Τρίκαλα κατά την περίοδο 1881-1936

Την εποχή εκείνη, όπως προείπαμε, την πόλη κατοικούσαν Σαρακατσάνοι, Βλάχοι, Οθωμανοί, Εβραίοι, λίγοι Αλβανοί και ακόμα λιγότεροι Τσιγγάνοι. Λόγω της ύπαρξης διαφορετικών εθνοπολιτισμικών ομάδων τα μουσικά ακούσματα θα πρέπει να ήταν ποικίλα. Δυστυχώς, δεν υπάρχουν πολλά στοιχεία για την μουσική ζωή στα Τρίκαλα τα πρώτα χρόνια της απελευθέρωσης, όμως αξίζει να αναφερθεί ότι το βράδυ που ο Ελληνικός στρατός εισήλθε στην πόλη (23 Αυγούστου 1881) τέσσερις ντόπιοι μουσικοί οι οποίοι έπαιζαν αυλό, βιολί, ντέφι και ο τέταρτος τραγουδούσε, αυτοσχεδίαζαν στίχους υμνώντας τους απελευθερωτές<sup>15</sup>. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα λειτουργούσε στον γυφτομαχαλά της πόλης σχολή κλαρίνου με δάσκαλο τον κλαρινίστα Γιώργο Αρίφη ή Αλιμαζή. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι η Δέσποινα Μαζαράκη εντόπισε στα Τρίκαλα και στο Βόλο μουσικούς του καφέ-αμάν, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>16</sup>. Άλλοι από αυτούς ήταν Τουρκόγυφτοι (Μουσουλμάνοι τσιγγάνοι) και άλλοι όχι. Συνεχίζει λέγοντας ότι από αυτούς τους μουσικούς μάθανε να παίζουν μουσικά όργανα και πολλοί άλλοι, από διάφορα μέρη της Ελλάδας. Γενικά, ο τύπος της εποχής δεν ασχολούνταν με τις ντόπιες κομπανίες και θα μπορούσαμε να πούμε ότι αγνοούσε συστηματικά τους λαϊκούς μουσικούς.

Όσον αφορά τα καφωδεία και τα καφέ σαντάν κατά τα πρώτα χρόνια της απελευθέρωσης, υπάρχουν πολλές αναφορές από τον τύπο. Συγκεκριμένα το 1894 υπήρχαν πέντε καφέ σαντάν με μουσική για όλες τις προτιμήσεις. Χαρακτηριστικά αναφέρεται: «Περιστρέφεται όλη η Τρικαλινή κοινωνία τας εσπέρας. Έλληνες, Βλάχοι, Τούρκοι και Ισραηλίται παντός επαγγέλματος και πάσης κοινωνικής ποιότητας, εκεί διέρχονται τας θερινάς ώρας των, ποικίλας λαλούντες γλώσσας..», «Ολίγον παρέκει ιερόδουλοι Ιταλίδες εν περισσειά τραγικότητος στρέφουσι ως ανεμόμυλοι τας χείρας των και αδούσιν αγοραία άσματα...», ακόμη μας δίνονται πληροφορίες για το ρεπερτόριο «...υπό τους τους ήχους των σαντουριών άδει τον

<sup>15</sup> Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον ληθαίο*, Κέδρος, Αθήνα 2003, σελ. 13.

<sup>16</sup> Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σελ. 40.

*Μέμον της, Κουζούμ Μέμον της και μεθύσκει μερικής Ανατολίτας*»<sup>17</sup>. Με βάση το ρεπερτόριο και τα μουσικά όργανα παρατηρούμε ότι υπήρχαν και καφέ αμάν. Στα 1902 έχουμε πληροφορίες ότι «οι πιο γλεντζέδες προτιμούν να πίνουν ρούμι στο καφέ αμάν της Μαρουγκίνας»<sup>18</sup>, ενώ στα 1905 αναφέρεται ότι «...δεν λείπουν και τα καφέ αμάν όπου χοροπηδούν γυναίκες»<sup>19</sup>. Στα 1910 πληροφορούμαστε ότι: «Τα Τρίκαλα είχαν πλημμυρίσει θεάματα. Καραγκιόζηδες, κινηματογράφοι, γκάιδες, φωνόγραφοι, αοιδοί. Πάνω από δέκα καφωδεΐα»<sup>20</sup>. Στα 1910 περίπου, η αστυνομία «κλείνει» τους χώρους αυτούς προκαλώντας την δυσαρέσκεια του ανδρικού πληθυσμού. Ο Νεκτάριος Κατσόγιανος αναφέρει ότι με τον ερχομό των Τούρκων πάλι, το 1897 και την παραμονή τους για δεκατρείς μήνες, αυξάνουν τα καφέ αμάν μια και αυτοί ήταν οι τακτικοί πελάτες. Οι τραγουδίστριες των καφέ αμάν συνήθως ήταν Αρμένισσες, Μικρασιάτισσες και Εβραίες, οι οποίες πάνω σε κάποιο πρόχειρο ξύλινο πάγκο τραγουδούσαν τσιφτετέλια, αμανέδες και γιαρέδες (είδος παθητικού ανατολίτικου ερωτικού άσματος) με τη συνοδεία λαϊκών οργάνων. Κατά τον συγγραφέα, οι ορχήστρες των καφέ αμάν στην πόλη των Τρικάλων συνήθως αποτελούνταν από βιολί, κλαρίνο, μπουζούκι, λαούτο, σαντούρι και τουμπερλέκι. Στα Τρίκαλα πριν την ανταλλαγή των πληθυσμών, οι μουσικοί των καφέ αμάν έπαιζαν σε πλούσια τουρκικά σπίτια, με τη διαφορά ότι η ορχήστρα ήταν αθέατη, τοποθετημένη πίσω από κάποιο παραβάν<sup>21</sup>. Δηλώνεται επίσης ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1880-1890 παράλληλα με τα καφέ αμάν εμφανίζονται και κάποια άλλα στέκια, που έφεραν τον τίτλο «Ζυθοπωλείον» και προσέφεραν και αυτά ποικίλη διασκέδαση. Η διαφορά τους ήταν στο ότι προσέφεραν και μπύρα εκτός από τα άλλα ποτά. Βέβαια, τα καφέ σαντάν δεν σταματούν να λειτουργούν στην πόλη των Τρικάλων. Το τελευταίο σχόλιο για κάποιο καφέ σαντάν της πόλης το βρίσκουμε στην εφημερίδα Αναγέννηση στις 10/9/1926. Πιο συγκεκριμένα αναφέρεται: «Χτες την νύκτα επεισόδιον και τραυματισμοί μεταξύ μεθυσμένων θαμώνων και διευθυντών του καφέ σαντάν, διετάραξαν την ησυχίαν της πόλεως. Οι

<sup>17</sup> Κλιάφα Μαρούλα, *Τρίκαλα, Από τον Σείφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν στον τύπο της εποχής τόμος Α 1881-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1996, σελ. 138.

<sup>18</sup> *Ibid.*, σελ. 219.

<sup>19</sup> *Ibid.*, σελ. 261.

<sup>20</sup> *Ibid.*, σελ. 330.

<sup>21</sup> Κατσόγιαννός Νεκτάριος, *Τωρινά και περασμένα και παλιά στέκια των Τρικάλων*, Πολιτιστικός οργανισμός Δήμου Τρικκαίων Τόμος Α', Τρίκαλα 1998, σελ. 65.



*χωροφύλακες εξυλοκοπήθησαν παρεμβάντες και όταν προσέτρεξαν και άλλοι εδέησε να λήξη το επεισόδιον και κλείση το κέντρον»<sup>22</sup>.*

Τον Ιούλιο του 1911, λίγες μόνο εβδομάδες ύστερα από την πανηγυρική ψήφιση του νέου «ανορθωτικού» Συντάγματος του Ελευθερίου Βενιζέλου και την επίσημη εγκαινίαση της δεύτερης (μετά από του Τρικούπη) εποχής συστηματικού εξευρωπαϊσμού και αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας, ο Αθηναϊκός τύπος αρχίζει μια σειρά από συνεντεύξεις γύρω από το ζήτημα του εξευρωπαϊσμού των μουσικών προτιμήσεων των λαϊκών μαζών<sup>23</sup>. Έτσι η αστική τάξη των Τρικάλων θέλοντας να οργανωθεί με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα, ιδρύει την «Φιλαρμονική Εταιρεία», η οποία έχει ως στόχο την δημιουργία ορχήστρας (πνευστών, κρουστών και μαντολινάτας) για την μουσική καλλιέργεια και ψυχαγωγία των κατοίκων της πόλης. Το ρεπερτόριο της ήταν επί το πλείστον κλασικό, άριες από τον Κουρέα της Σεβίλλης, τον Αττίλα, διάφορα μαρς κ.τ.λ. Η «Φιλαρμονική Εταιρεία» δίνει συναυλίες δύο φορές την εβδομάδα στην πλατεία της πόλης, καθώς και σε διάφορα καφωδεία, με μεγάλη απήχηση στο κοινό. Με την πάροδο του χρόνου αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής ζωής της πόλης και εκτός από τις καθιερωμένες της εμφανίσεις συμμετείχε σε όλες τις εκφάνσεις της Τρικαλινής ζωής<sup>24</sup>. Στα 1908 η «Φιλαρμονική Εταιρεία» διαπιστώνοντας ότι η πόλη διαθέτει πολλούς ερασιτέχνες μουσικούς αποφάσισε να ιδρύσει μαντολινάτα. Ο τοπικός τύπος επικροτεί την απόφαση αυτή με την επισήμανση ότι η ίδρυση μαντολινάτας θα αποτελέσει βήμα για την διάδοση της μουσικής σε όλες τις κοινωνικές τάξεις. Η επιτυχία της μαντολινάτας ήταν μεγάλη έτσι ώστε να ιδρυθεί και γυναικείο τμήμα. Η Φιλαρμονική Εταιρεία διοργάνωνε χοροεσπερίδες με ρεπερτόριο που επέτρεπε στους συμμετέχοντες να χορεύουν από συρτό έως πόλκα και από τσάμικο ως λασιένδες και βαλς. Οι μουσικοί της μαντολινάτας πέρα από τις χοροεσπερίδες έπαιζαν σε διάφορα εξοχικά κέντρα. Επίσης, έπαιζαν δύο φορές την εβδομάδα στην πλατεία «Ρήγα Φεραίου», τόπο σύνταξης των αστών, και μια φορά την εβδομάδα στην πλατεία «Ενώσεως», στέκι των λαϊκών τάξεων<sup>25</sup>. Και πάλι ο τύπος μας

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, σελ. 73.

<sup>23</sup> Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα 1986, σελ. 105.

<sup>24</sup> Μαρούλα Κλιάφα, *Η μουσική κίνηση... ο.π.*, σελ. 22.

<sup>25</sup> *Ibid.*, σελ. 33.

πληροφορεί ότι τα καλοκαίρια οι Τρικαλινοί σύχναζαν στο εξοχικό κέντρο «Πορτ Αρθούρ», στο οποίο ένας τενόρος τραγουδούσε διάφορες άριες, ενώ οι νεότεροι διασκεδάζαν στο καφενείο του «Κλείδωνα», για να δουν τα «Καντιωτάκια» να χορεύουν ένα νέο χορό που ονομάζονταν ταγκό. Η μπάντα και η μαντολινάτα δεν σταματά να πρωτοστατεί στην ζωή της πόλης, λαμβάνει μέρος σε διάφορες εκδηλώσεις δίνοντας συναυλίες με έργα των Μπραμς, Τοζέλι και Μέντελσον<sup>26</sup>.

Μετά το 1922, η άφιξη και εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στην πόλη ήταν καταλυτική. Παρ' όλο που τα ήθη της εποχής δεν επέτρεπαν τον συγχρωτισμό των κοινωνικών τάξεων, οι γόννοι των αστών συνήθιζαν να συχνάζουν στην πλατεία των σημερινών δικαστηρίων, όπου οι Μικρασιάτες «έστηναν» υπαίθρια γλέντια. Οι αστοί γοητεύονται από τα σμυρναίικα τραγούδια, τον ζεϊμπέκικο και χασάπικο χορό και οι εργάτες θέλγονται από το φοξ και το τσάρλεστον των αστών. Σε σύντομο χρονικό διάστημα ο χασάπικος χορός από την πλατεία δικαστηρίων θα μεταπηδήσει στο κοσμικό κέντρο διασκέδασης «Πανελλήνιον». Ο τύπος της εποχής μας πληροφορεί ότι τον χόρεψε πρώτος ο Κόλλιας, συνοδευόμενος από δυο κυρίες<sup>27</sup>. Το 1931 υπάρχουν πολλά κέντρα διασκεδάσεως τα οποία παίζουν διαφορετικά είδη μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, τα δυο στέκια των αστών το «Πανελλήνιον» και η «Αίγλη», διέθεταν ζωντανές ορχήστρες οι οποίες έπαιζαν «έντεχνη» μουσική, οι υπόγειες ταβέρνες «Ντορέ», «Μποέμ» και «Υποβρύχιον» είχαν ορχήστρες με μαντολίνα και κιθάρες, ενώ το καφενείο «Κέντρον» φιλοξενούσε μια κομπανία από τη Θεσσαλονίκη η οποία έπαιζε ανατολίτικη μουσική. Σημαντικό γεγονός αυτής της χρονιάς ήταν η άφιξη του μουσικού θιάσου «Ελληνικόν Μελόδραμα», το οποίο έδωσε παραστάσεις στο θερινό κινηματογράφο «Αττικόν» με τα έργα *Άιντα*, *Τραβιάτα*, *Μάρκος Μπότσαρης*. Το έργο *Μάρκος Μπότσαρης* ανήκει στον Ζακυνθινό συνθέτη Παύλο Καρρέρ. Η παράσταση προέβλεπε αναπαράσταση της μάχης του 1821<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, σελ. 45.

<sup>27</sup> Κλιάφα Μαρούλα, «Το ρεμπέτικο τραγούδι, η Τρικαλινή κοινωνία και ο τοπικός τύπος» στο *Τρικαλινή λαϊκή μούσα*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2004, σελ. 36.

<sup>28</sup> Λεωτσάκος Γιώργος, *Η όπερα στην Ελλάδα 1733-1940: Μια ιστορική σκιαγραφία της ελληνικής όπερας* εως την ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Εφημερίδα «Καθημερινή» 4/4/1999.

Το κοινό ήταν ήδη μυημένο σε αυτό το ρεπερτόριο από τις συναυλίες της μπάντας, αλλά και τους κανταδόρους οι οποίοι κατά τις νυχτερινές τους εξορμήσεις συνήθιζαν να τραγουδούν στα ιταλικά. Οι άνθρωποι της λαϊκής τάξης οι οποίοι δεν διέθεταν χρήματα στέκονταν έξω όρθιοι αρκούμενοι στο να ακούν την μουσική<sup>29</sup>.

Όπως προαναφέραμε, από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 οι Τρικαλινοί άρχισαν να δείχνουν μια ιδιαίτερη προτίμηση για τα «μπαγλαμαδάκια», όπως πολλοί αποκαλούσαν την εποχή εκείνη τα «ρεμπέτικα» τραγούδια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός πως στα 1927 μέσα στο κατεξοχήν στέκι των αστών «Πανελλήνιον», ακούγεται ένα τραγούδι με τους παρακάτω στίχους: «*με βιολιά και με λατέρνες/ με μπουζούκι μπαγλαμά/ μέσα σ' όλες τις ταβέρνες/ θα τα κάνουμε κιμά*»<sup>30</sup>. Από τα γραφόμενα στον τοπικό τύπο της εποχής του Μεσοπολέμου γίνεται φανερό ότι το «ρεμπέτικο» είχε αρκετούς θιασώτες. Στη διάδοση του συνέβαλαν τα Αθηναϊκά συγκροτήματα «Ριρίκες» και «Πράσινα πουλιά» που έπαιζαν στα καφενεία του σιδηροδρομικού σταθμού, στα οποία σύχναζαν και πολλοί αστοί. Η Μαρούλα Κλιάφα αναφέρει ότι κάποιος καλοκαιριάτικος βράδυ στο καφενείο «Λούνα Πάρκ», ακούστηκε ένα τραγούδι με τους παρακάτω στίχους: «*Το πιο γλυκό μεθύσι/ το βρίσκω στο χασίσι/ τον κάθε πόνο σβήνει/ και λησμονιά αφήνει*»<sup>31</sup>. Στην πραγματικότητα πρόκειται για «ελαφρό» τραγούδι της εποχής και όχι για «ρεμπέτικο». Για αυτό το ζήτημα έχει γίνει μεγάλος λόγος, δηλαδή για το πώς «ελαφρά» τραγούδια έχουν χαρακτηριστεί ως «ρεμπέτικα»<sup>32</sup>. Γι' αυτό το οποίο μπορούμε να είμαστε σχεδόν βέβαιοι, είναι ότι ο Τρικαλινός τύπος κατά την δεκαετία του 30' δεν ήταν αρνητικός προς το «ρεμπέτικο» τραγούδι. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το πρόβαλλε, αφού συχνά δημοσίευε τους στίχους των τραγουδιών που λάνσαραν οι διάφορες κομπανίες. Στην ευμενή αντιμετώπιση του «ρεμπέτικου» τραγουδιού από τις τοπικές εφημερίδες, πιθανόν να συνέτεινε και η πολυπολιτισμική σύνθεση της Τρικαλινής

---

<sup>29</sup> Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στο ληθαίο*, Αθήνα 2003, σελ. 58.

<sup>30</sup> Κλιάφα Μαρούλα, *Τρίκαλα, Από τον Σείφουλλαχ ως τον Τσιτσάνη – Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν από τον τύπο της εποχής τόμος Β 1911-1940*, Κέδρος, Αθήνα 1998, σελ. 239.

<sup>31</sup> Κλιάφα Μαρούλα, «Το ρεμπέτικο τραγούδι, η Τρικαλινή κοινωνία και ο τοπικός τύπος» στο *ο.π.*, σελ. 37.

<sup>32</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Σαββόπουλος Πάνος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, *Περιοδικό και εκδόσεις οδός Πάνος και εκδόσεις Σιγαρέτα*, Αθήνα 2006.

κοινωνίας. Η συμβίωση Εβραίων, Σαρακατσάνων, Βλάχων και Μικρασιατών μετά το 1922 είχε ως αποτέλεσμα την δημιουργία ποικίλων ακουσμάτων. Οι κάτοικοι ήταν εξοικειωμένοι με τους δημοτικούς σκοπούς, τα σεφαρατίδικα τραγούδια και τους τούρκικους αμανέδες.

Καθοριστική για τα μουσικά δρώμενα της πόλης ήταν η ίδρυση, το Μάιο του 1933, του σωματίου «Ένωσις Φιλόμουσων και Εκδρομέων», η οποία, αφ' ενός έδωσε την δυνατότητα σε πολλά άπορα παιδιά να πάρουν μαθήματα εγχόρδων από των Ραφαήλ Γιόσσα<sup>33</sup> και φωνητικής από την Ίντα Γιόσσα και αφετέρου δημιούργησε μια πολύ καλή μαντολινάτα και χορωδία. Το καλοκαίρι του 1934 ήταν πλημμυρισμένο από μουσική. Στο «Πανελλήνιον» έπαιζε το Τρίο Γιόσσα και στο καφενείο «Μαρουγκίνα» μια κωνσταντινουπολίτικη κομπανία με κιθάρα, βιολί και σαντούρι<sup>34</sup>. Πολλοί όμως ήταν αυτοί οι οποίοι σύχναζαν στα καφενεία του σιδηροδρομικού σταθμού για να ακούσουν τα μάγκικα ή σέρτικα τραγούδια, όπως αποκαλούσαν τότε τα «ρεμπέτικα». Το φθινόπωρο του 1934, ύστερα από ενέργειες του ζεύγους Γιόσσα, ο διευθυντής του Εθνικού Ωδείου Μανόλης Καλομοίρης ανακοίνωσε την ίδρυση ωδείου στα Τρίκαλα. Το καλοκαίρι του 1935, τα σκήπτρα στην ψυχαγωγία των Τρικαλινών κατείχαν τα εξοχικά καφενεία του σιδηροδρομικού σταθμού «Λούνα Παρκ» και «Θεσσαλικόν». Στο πρώτο, τραγουδούσε το «Τρίο Παγάνα» υπό τη διεύθυνση της μαέστρου Ζαζά, ενώ στο «Θεσσαλικόν» έπαιζε το κουαρτέτο των αδελφών Πανδρά με συνεργάτη τον Ραφαήλ Γιόσσα. Ζωντανή όμως ρώσικη ορχήστρα με τσιγγάνικες και ρώσικες μελωδίες, διέθετε το «Πανελλήνιον» το οποίο αργότερα φιλοξένησε για τρεις ημέρες τον Αττίκ.

Το βενιζελικό κίνημα του 1935 έφερε αντιμέτωπους δυο Τρικαλινούς: τον Στέφανο Σαράφη και τον Γεώργιο Κονδύλη. Ο δεύτερος θα καταπνίξει το κίνημα και θα τιμωρήσει τους συμμετέχοντες σε αυτό ναύτες, μετατάσσοντάς τους στο στρατό ξηράς και στέλνοντάς τους να υπηρετήσουν στο 5<sup>ο</sup> Σύνταγμα Τρικάλων. Κατά τον Τρικαλινό στιχουργό Κώστα Βίρβο, οι ναύτες ερχόμενοι στην πόλη έφεραν μαζί τους

---

<sup>33</sup> Ιταλικής καταγωγής, διετέλεσε διευθυντής παραρτήματος του Εθνικού Ωδείου στα Τρίκαλα μέχρι το φθινόπωρο του 1935. Το ωδείο τελούσε υπό την καλλιτεχνική εποπτεία του Μανόλη Καλομοίρη, λειτουργούσαν μαθήματα πιάνου, βιολιού, κιθάρας και πνευστών. Βλ. Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στο Ληθαίο*, Κέδρος, Αθήνα 2003, σελ. 63.

<sup>34</sup> Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον Ληθαίο*, Κέδρος, Αθήνα 2003, σελ. 61,62.

τα τραγούδια των λιμανιών, τα οποία τραγουδούσαν μαζί με τους περιθωριακούς και τις πόρνες στα καφενεία κοντά στις στρατώνες. Συνεχίζει λέγοντας ότι η πρόσμιξη της δημοτικής μουσικής με το μικρασιατικό και το αστικό τραγούδι δημιούργησαν ένα καινούργιο είδος λαϊκού τραγουδιού<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, σελ. 36.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

### Βασίλης Τσιτσάνης - Βιογραφικά στοιχεία – παιδική ηλικία

Ο Βασίλης Τσιτσάνης γεννήθηκε στα Τρίκαλα το 1915. Οι γονείς του πριν ακόμα γεννήσουν τα παιδιά τους είχαν φύγει γύρω στα 1900 από την τουρκοκρατούμενη Ήπειρο προς τη Θεσσαλία, που είχε μόλις ελευθερωθεί (1881), για να εγκατασταθούν στα Τρίκαλα. Ο πατέρας του Κώστας Τσιτσάνης (1864-1927) κατάγονταν από τα Γιάννενα και η μητέρα του Βικτωρία Λάζου από το Ζαγοροχώρια. Ο Β. Τσιτσάνης είχε τρία αδέρφια: Τον Νίκο και τον Χρίστο που ήταν μεγαλύτεροί του και την Τερψιχόρη που ήταν μικρότερή του. Ο πατέρας του, τσαρουχάς στο επάγγελμα, είχε ένα ιταλικό μαντολίνο που το είχε μετατρέψει σε μπουζούκι και έπαιζε αποκλειστικά κλέφτικα τραγούδια με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία<sup>36</sup>. Σύμφωνα με μαρτυρία του Β. Τσιτσάνη δεν τον άφηνε ούτε να το αγγίξει διότι, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά *«όποιος έχει στα χέρια του αυτό το όργανο, τον περιφρονούν»*<sup>37</sup>. Μετά από παρότρυνση του πατέρα, ο Β. Τσιτσάνης πηγαίνει στο ωδείο για να μάθει βιολί. Ο Ραφαήλ Γιόσσα ο οποίος υπήρξε καθηγητής του στο βιολί, συχνά του εμπιστεύονταν και την διεύθυνση της μαθητικής ορχήστρας. Εκτός όμως από τα μαθήματα βιολιού ο Τσιτσάνης, κατά μαρτυρία του συμμαθητή του Λάζαρου Αρσενίου, φαίνεται πως είχε πάρει και μερικά μαθήματα μπαλαλάικας από την Ρωσίδα μητέρα του πολύ στενού του φίλου εκείνη την εποχή, Τάσου Κιούση. Ο τοπικός τύπος, ως την ημέρα που ο Τσιτσάνης αναχώρησε για σπουδές στην Αθήνα δεν αναφέρει ποτέ το όνομα του, ούτε καν στις μαθητικές εκδηλώσεις<sup>38</sup>. Μετά το θάνατο του πατέρα του σε ηλικία 12 ετών πιάνει στα χέρια του το μπουζούκι, η επιλογή του αυτή προκάλεσε την δυσαρέσκεια τόσο του δασκάλου του Ραφαήλ Γιόσσα όσο και του οικείου του περιβάλλοντος στα Τρίκαλα. Χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Οι συμπατριώτες μου και οι συμμαθητές μου καμάρωναν για μένα, για τις επιδόσεις μου στο βιολί. Αργότερα όμως τους πίκρανα με την απόφαση μου να εγκαταλείψω το βιολί και να γίνω μπουζουξής»*<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Χατζηδουλής Κώστας, *Βασίλης Τσιτσάνης, Η ζωή μου το έργο μου*, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σελ. 7.

<sup>37</sup> Αλεξίου Σώτος, *Η παιδική ηλικία ενός ξεχωριστού δημιουργού*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σελ. 30.

<sup>38</sup> *Ibid.*, σελ. 59.

<sup>39</sup> Αλεξίου Σώτος, *ο.π.*, σελ. 31.

Πίσω από το σπίτι του Τσιτσάνη βρίσκονταν η «Μάντρα του Αλευρά» μια ταβέρνα που τη λέγανε «μάντρα», γιατί είχε αυλή περιφραγμένη με ξύλινο τοίχο. Τα βράδια μετατρέπονταν σε τεκέ<sup>40</sup>. Διέθετε γραμμόφωνο ενώ συχνά φιλοξενούσε πλανόδιες μουσικές κομπανίες ή φαντάρους από το στρατώνα που έπαιζαν μπουζούκι. Ο μικρός Βασίλης από το παράθυρο του σπιτιού του άκουγε τα τραγούδια. Στην οδό Λαρίσης όπου βρίσκονταν η μπροστινή είσοδος του σπιτιού του, λειτουργούσαν κέντρα διασκεδάσεως με ορχήστρες δημοτικής μουσικής και άλλα με γραμμόφωνα που έπαιζαν λαϊκά τραγούδια. Κοντά στο σιδηροδρομικό σταθμό υπήρχαν καφενεία με γραμμόφωνα. Ο Β. Τσιτσάνης όταν μάθαινε πως ήρθαν δίσκοι με καινούρια τραγούδια πήγαινε αμέσως να τους ακούσει. Όταν δεν κατάφερνε να ακούσει ένα τραγούδι από το γραμμόφωνο όσες φορές ήθελε για να το απομνημονεύσει, παρακαλούσε άλλους που το ξέρανε να του το τραγουδήσουν για να το μάθει<sup>41</sup>. Πριν από τον Βασίλη Τσιτσάνη, μπουζούκι άρχισε να μαθαίνει ο αδελφός του Χρίστος, ο οποίος είχε αρχίσει κιόλας να παίζει επαγγελματικά και όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Με τον Χρίστο παραβγαίναμε ποιος θα βγάλει τις πιο γλυκές νότες*»<sup>42</sup>. Η Μαρούλα Κλιάφα, μέσα από τον τοπικό τύπο μας πληροφορεί: Στα 1930 στέκι των караγκιοζοπαικτών ήταν το καφενείο «Μαρουγκίνα», όπου συχνά τις παραστάσεις συνόδευαν ο Χρίστος Τσιτσάνης με το μπουζούκι του και ο Γιούλης με το σαντούρι του. Σύμφωνα με μαρτυρία του Μήτσου Παπαγιωργαρά (παλιού γλεντζέ των Τρικάλων) «*ο Βασίλης Τσιτσάνης δεν καταδέχονταν να παίζει γιατί ήταν γυμνασιόπαιδο*»<sup>43</sup>. Σύμφωνα με μαρτυρία του Λάζαρου Αρσενίου, ο Β. Τσιτσάνης γνωρίστηκε με τον μαθητή ακόμα Γ. Ταμβάκα που έπαιζε κλασική κιθάρα και σχημάτισαν ένα ερασιτεχνικό συγκρότημα. Προηγουμένως, ο Τσιτσάνης μετείχε και σε άλλα συγκροτήματα με άλλους συμμαθητές του, με τον Κιούση που έπαιζε μαντολίνο, τον Σιούγα που έπαιζε κιθάρα, τον Γαλανόπουλο που έπαιζε φλάουτο. Παρότι αυτά τα συγκροτήματα δεν είχαν μεγάλη διάρκεια, το συγκρότημα Ταμβάκα – Τσιτσάνη διήρκησε πολλά χρόνια. Έπαιζαν «ρεμπέτικα» και δημοτικά σε καφενεία και ταβέρνες καθώς και σε

<sup>40</sup> Η φυσιογνωμία του τεκέ στην Ελλάδα είναι διαφορετική από αυτή της Τουρκίας. Στην Ελλάδα χρησιμοποιείται ως χώρος χασισοποιτείας ενώ στην Τουρκία ως θρησκευτικός-τελετουργικός χώρος.

<sup>41</sup> Γεωργιάδης Νέαρχος, *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2005, σελ. 82.

<sup>42</sup> Αλεξίου Σώτος, ο.π., σελ. 36.

<sup>43</sup> Κλιάφα Μαρούλα «Το ρεμπέτικο τραγούδι, η Τρικαλινή κοινωνία και ο τοπικός τύπος» στο *Τρικαλινή λαϊκή μουσική*, Αναστασία – Βαλεντίνη Ρήγα, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2004, σελ. 36.

ακροποταμιές του Ληθαίου. Τα βράδια έπαιζαν καντάδες στις συνοικίες των Τρικάλων<sup>44</sup>. Παράλληλα, τραγουδά και παίζει επαγγελματικά στις ταβέρνες «Πράσινα σαλόνια» και «Ακαδημία» που βρίσκονταν στην Καλαμπάκα<sup>45</sup>.

Η εμφάνιση του συνθέτη στα στενά του *Βαρουσίου*<sup>46</sup> με τα δικά του τραγούδια, άλλαξε τις ισορροπίες στις ομάδες των κανταδόρων. Τα όργανα που χρησιμοποιούσαν οι κανταδόροι ήταν το μαντολίνο και η κιθάρα και το ρεπερτόριο τους οι καντάδες. Ο Τσιτσάνης αλλάζοντας τόσο το ρεπερτόριο, με τα δικά του τραγούδια, όσο και την σύσταση της ορχήστρας με το μπουζούκι του, έρχεται σε ρήξη με τους «παραδοσιακούς» κανταδόρους<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Αρσενίου Λάζαρος «Βασίλης Τσιτσάνης» στο *ο.π.*, σελ. 47.

<sup>45</sup> Αλεξίου Σώτος, *ο.π.*, σελ. 83.

<sup>46</sup> Συνοικία των Τρικάλων όπου γίνονταν καντάδες. Κατά τον Τσιτσάνη την περίοδο αυτή στο Βαρούσι μένανε μερικά από τα ωραιότερα κορίτσια που υπήρξαν ποτέ στα Τρίκαλα. Βλ. *ibid* σελ. 47.

<sup>47</sup> *Ibid.*, σελ. 47.



## Χρονολόγηση μουσικών κομματιών Τρικαλινής περιόδου

Στην συγκεκριμένη ενότητα θα ασχοληθούμε με την χρονολόγηση των μουσικών κομματιών που γράφτηκαν από τον συνθέτη κατά την παραμονή του στην πόλη των Τρικάλων. Στον τομέα της καταγραφής των κειμένων και της δισκογραφίας, μια πρώτη καταγραφή είχε γίνει το 1994 από τον Ντίνο Χριστιανόπουλο (*Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του 1932–1946*, Διαγώνιος) και μια δεύτερη καταγραφή, από τον Διονύση Μανιάτη το ίδιο έτος (*Βασίλης Τσιτσάνης ο ατελείωτος*, Πιτσιλός)<sup>48</sup>. Στην συνέχεια, ακολουθεί η καταγραφή του Θεόφιλου Αναστασίου (*Βασίλης Τσιτσάνης, Άπαντα*, Λαϊκό Τραγούδι, Αθήνα 2004). Κατά τον Ντίνο Χριστιανόπουλο η προπολεμική περίοδος του Τσιτσάνη χωρίζεται σε τρεις υποπεριόδους

α) Τρικαλινή περίοδος (1932–1936)

β) Η πρώτη παραμονή στην Αθήνα (1936–1938)

γ) Η περίοδος της Θεσσαλονίκης (1938-1946)

Ο συγγραφέας εικάζει ότι τα μουσικά κομμάτια που αναγράφονται στον παρακάτω πίνακα ανήκουν στην Τρικαλινή περίοδο<sup>49</sup>. Πιο συγκεκριμένα πρόκειται για 35 τραγούδια και 5 οργανικά κομμάτια. Ο παρακάτω πίνακας αποτελείται από δυο στήλες όπου στην πρώτη, απεικονίζεται η χρονολόγηση των τραγουδιών κατά έτη σύνθεσης, ενώ στην δεύτερη στήλη η χρονολόγηση των τραγουδιών κατά έτη ηχογράφησης.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΚΑΤΑ ΕΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗΣ <sup>50</sup>	ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΚΑΤΑ ΕΤΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ <sup>51</sup>
<b>1932</b>	
Μεσ' την πολλή σκοτούρα μου	<b>1938</b>
Μάγισσα της Αραπιάς	<b>1939</b>
Ατελείωτο (Οργανικό)	<b>1939</b>
Τα ωραία του Τσιτσάνη (Οργανικό)	<b>1948</b>

<sup>48</sup> Gauntlet Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001, σελ. 14.

<sup>49</sup> Ντίνος Χριστιανόπουλος, *Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του*, εκδόσεις Διαγώνιου, 1994, σελ.17.

<sup>50</sup> *Ibid.*, σελ.93.

<sup>51</sup> Αναστασίου Θεόφιλος, *Βασίλης Τσιτσάνης, Άπαντα*, εκδόσεις Λαϊκό τραγούδι, Αθήνα 2004.

<b>1933</b>	
Για σένα ξενυχτώ	<b>1937</b>
<b>1934</b>	
Να γιατί περνώ	<b>1937</b>
Τα βελουδένια μάτια σου	<b>1939</b>
Ο Τσιτσάνης στην ζούγκλα	<b>1939</b>
<b>1935</b>	
Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε	<b>1936</b>
Τα χάνω σαν σε βλέπω	<b>1937</b>
<b>1936</b>	
Χαρέμια με διαμάντια	<b>1940</b>
<b>1932 – 1936</b>	
Μποέμισσα (ρεμπέτικο)	<b>1938</b>
Αγαπώ μια παντρεμένη	<b>1938</b>
Παραγουάη	<b>1939</b>
<b>1936 – 1937</b>	
Η μικρή των Ποδαράδων	<b>1938</b>
<b>1932 – 1937</b>	
Απόψε να μην κοιμηθείς	<b>1938</b>
Θα βρώ μια άλλη με καρδιά	<b>1939</b>
<b>1932 – 1938</b>	
Νταίζυ	<b>1939</b>
Τα παντρεμέναδικα	<b>1939</b>
Τρικαλινή Τσαχπίνα	<b>1937</b>
Θα προτιμήσω θάνατο	<b>1939</b>
Τι θέλεις από μένα	<b>1938</b>
<b>1932 – 1939</b>	
Τρικαλινό Ζεϊμπέκικο (Οργανικό)	<b>1939</b>
Χορός Πολίτικος (Οργανικό)	<b>1938</b>
Τώρα γυρνάς στις γειτονιές	<b>1939</b>
Δε σε θέλω πια	<b>1939</b>
Μπράβο σου πως με δουλεύεις	<b>1938</b>
Τσιγγάνα μου γλυκιά	<b>1938</b>
Κάποτε ζήλεψα κι εγώ	<b>1938</b>
Μελαχρινή κοπέλα	<b>1938</b>
Γκουβερντάντα	<b>1937</b>
Πάνε τα παλιά	<b>1938</b>
<b>1932 – 1940</b>	
Μια βίλλα εγώ θα σου' χτιζα	<b>1939</b>
Για μια Ξανθούλα	<b>1940</b>
Ο κόσμος απ' τη ζήλια του	<b>1940</b>
Θα ρωτήσω τη μαμά σου	<b>1938</b>
Ταταυλιανό (Οργανικό)	<b>1939</b>
Την Κυριακή το δειλινό	<b>1939</b>
Μαζί μου δεν ταιριάζεις	<b>1946</b>
Αν θα σ' αφήσει τι θα κάνεις	<b>1946</b>

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα παρατηρούμε τα εξής: Η σύνθεση των μουσικών κομματιών οριοθετείται χρονολογικά από τον Ν. Χριστιανόπουλο στα έτη 1932-1936, παρόλα αυτά εικάζει ότι η σύνθεση κάποιων μουσικών κομματιών έγινε πέρα από αυτή την περίοδο (πιο συγκεκριμένα μέχρι την δεκαετία του 1940). Για τις ανάγκες της πτυχιακής εργασίας δεχόμαστε την παραπάνω ταξινόμηση ως έχει.

## Τα κείμενα των τραγουδιών

Η στιχουργία των τραγουδιών της συγκεκριμένης περιόδου βασίζεται στον iamβικό και τροχαϊκό ρυθμό, με ποικιλία μέτρων από επτά έως και δεκαπέντε συλλαβές. Σε πολλά όμως τραγούδια ο ρυθμός είναι μικτός και το μέτρο δεν παρουσιάζει συνέπεια. Πιο συγκεκριμένα, στο σύνολο των 35 τραγουδιών που εξετάζουμε, 27 τραγούδια βασίζονται στον iamβικό ρυθμό, εκ των οποίων τα 18 έχουν μέτρο 15σύλλαβο, ενώ τα υπόλοιπα 9 δεν παρουσιάζουν συνέπεια ως προς το μέτρο. Στον τροχαϊκό ρυθμό βασίζονται 4, εκ των οποίων τα 2 δεν παρουσιάζουν συνέπεια ως προς το 15σύλλαβο μέτρο. Στα υπόλοιπα 4, ο ρυθμός είναι μικτός και δεν παρουσιάζουν συνέπεια ως προς το μέτρο. Η πρακτική αυτή πιθανόν να φανερώνει ότι ο συνθέτης πρώτα συνέθετε την μελωδία και δεν τον ενδιέφερε τόσο η μορφολογική συνέπεια του στίχου ή ότι τα συνέθετε ταυτόχρονα. Η ποικιλία στη μορφή των στροφών των τραγουδιών είναι μεγάλη, καθώς ο συνθέτης χρησιμοποιεί όλους τους πιθανούς συνδυασμούς στίχων. Υπάρχουν τραγούδια που περιέχουν από δύο μέχρι και οκτώ στίχους. Βλέπουμε μια προσπάθεια του συνθέτη να παρουσιάζει κάτι διαφορετικό από τραγούδι σε τραγούδι. Για να εξυπηρετήσει αυτό τον σκοπό, μη θέλοντας στην αρχή να χρησιμοποιήσει το ρεφρέν, χρησιμοποιεί την επανάληψη κατά την εκτέλεση του τραγουδιού. Επαναλαμβάνει έναν ή και περισσότερους στίχους με αποτέλεσμα είτε να αποκτούν όλοι την ίδια βαρύτητα είτε, μερικοί από αυτούς, να συγκεντρώνουν το συναισθηματικό φορτίο του τραγουδιού. Οι τεχνικές επανάληψης που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στα τραγούδια που αναλύουμε είναι οι εξής<sup>52</sup>:

Στα δίστιχα:

- Επαναλαμβάνεται ο δεύτερος στίχος (σχ. 1,2,2)<sup>53</sup>
- Επαναλαμβάνονται δύο φορές οι στίχοι κάθε στροφής με αντίστροφη σειρά τη δεύτερη φορά (σχ. 1,2,2,1)<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Αναστασίου Θεόφιλος, *ο.π.*, Λαϊκό Τραγούδι, Αθήνα 2004, σελ. 17.

<sup>53</sup> Τα τραγούδια που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία είναι: «Τα χάνω σαν σε βλέπω», «Κάποτε ζήλεψα», «Μες την πολλή σκοτούρα μου», «Νταίζη», «Τώρα γυρνάς στις γειτονιές», «Παντρεμέναδικα», Η μάγισσα της αραπιάς», «Θα βρώ μια άλλη με καρδιά», Μαζί μου δεν ταιριάζεις».

- Επαναλαμβάνεται ο πρώτος στίχος μετά τον δεύτερο (σχ. 1,2,1)<sup>55</sup>
- Επαναλαμβάνεται δύο φορές και ο πρώτος και ο δεύτερος στίχος (σχ. 1,1,2,2)<sup>56</sup>
- Στις δυο πρώτες στροφές ο δεύτερος στίχος τραγουδιέται δύο φορές, ενώ στην τρίτη και τέταρτη στροφή τραγουδιέται και πάλι η πρώτη μετά η δεύτερη (σχ. 1,2,2 - 1,2,2 - 1,2,1- 1,2,1)<sup>57</sup>

Στα τετράστιχα ακολουθεί τα σχήματα:

- Επαναλαμβάνονται δυο φορές οι δυο τελευταίοι στίχοι (σχ. 1,2,3,4 – 3,4)<sup>58</sup>
- Επαναλαμβάνονται δυο φορές όλοι οι στίχοι με αντίστροφη σειρά τη δεύτερη φορά (σχ. 1,2,3,4 – 3,4,1,2)<sup>59</sup>

Στα πεντάστιχα ακολουθεί τα σχήματα:

- Επαναλαμβάνεται δυο φορές ο πρώτος στίχος (1,1,2,3,4,5)<sup>60</sup>

Στα εξάστιχα ακολουθεί τα σχήματα:

- Επαναλαμβάνονται και δεύτερη φορά οι στροφές με αντίστροφη σειρά στίχων ανά τρεις (σχ. 1,2,3,4,5,6 – 4,5,6,1,2,3)<sup>61</sup>

Γενικά παρατηρούμε ότι υπάρχει μεγάλη ποικιλία στις τεχνικές επανάληψης που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι έχει μια διάθεση να πρωτοπορεί δοκιμάζοντας καινούργιες τεχνικές. Όσο αφορά την επανάληψη των στίχων σε σχέση με τις μουσικές φράσεις, παρατηρούμε ότι μόνο σε λίγες περιπτώσεις έχουμε αλλαγές. Πιο συγκεκριμένα, στα τραγούδια: «*Κάποτε ζήλεψα κι εγώ*», «*Την Κυριακή το δειλινό*», «*Τα βελουδένια μάτια*», «*Για μια*

<sup>54</sup> «Δε σε θέλω πια», Χαρέμια με διαμάντια», «Ο κόσμος απ' τη ζήλια του»

<sup>55</sup> «Την Κυριακή το δειλινό»

<sup>56</sup> «Τα βελουδένια μάτια», «Για μια ξανθούλα»

<sup>57</sup> «Μια βίλλα εγώ θα σου χτιζα»

<sup>58</sup> «Τρικαλινή τσαχπίνα», «Μποέμισσα»

<sup>59</sup> «Μπράβο σου πως με δουλεύεις», «Τσιγγάνα μου γλυκιά»

<sup>60</sup> «Θα προτιμήσω θάνατο»

<sup>61</sup> «Σε φίνο ακρογιάλι» (Παραγουάη)

ξανθούλα», ο τελευταίος στίχος κάνει άνοιγμα στην πέμπτη βαθμίδα και όταν επαναλαμβάνεται καταλήγει στην πρώτη βαθμίδα. Επίσης, στα τραγούδια: «Τα χάνω σαν σε βλέπω», «Ο κόσμος απ' τη ζήλια του», όταν επαναλαμβάνεται ο τελευταίος στίχος, η μελωδική γραμμή είναι εντελώς διαφορετική. Στην πρώτη περίπτωση, ο τελευταίος στίχος κάνει άνοιγμα στην τέταρτη βαθμίδα και όταν επαναλαμβάνεται καταλήγει στην πρώτη βαθμίδα. Στην δεύτερη περίπτωση, αρχικά η μελωδία κινείται στην *Ματζόρε κλίμακα* και όταν επαναλαμβάνεται κινείται στην *Φυσική μινόρε κλίμακα*, με άνοιγμα στην πέμπτη και κατάληξη στην πρώτη βαθμίδα. Στα υπόλοιπα τραγούδια<sup>62</sup> δεν υπάρχει ούτε επανάληψη ούτε ρεφρέν, εκτός από το τραγούδι «Αν θα σ' αφήσει τι θα κάνεις» το οποίο ηχογραφεί το 1948. Αυτό είναι ίσως άλλη μία ένδειξη ότι πρώτα συνέθετε το στίχο και έπειτα την μελωδία. Επίσης, υπάρχει το ενδεχόμενο να είναι σίγουρος για την αισθητική αρτιότητα των στίχων έτσι ώστε να μην υπάρχει ανάγκη να τονιστούν συναισθηματικά κάποιοι στίχοι περισσότερο από κάποιους άλλους μέσω της επανάληψης. Από όσο γνωρίζουμε, ο Μάρκος Βαμβακάρης χρησιμοποιεί την επανάληψη των στίχων στα προπολεμικά του τραγούδια<sup>63</sup>. Πιθανόν ο Β. Τσιτσάνης να παραδειγματίστηκε από τον Μ. Βαμβακάρη ή να ακολούθησε, όπως και ο Βαμβακάρης, την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού που επίσης δεν χρησιμοποιεί το ρεφρέν. Μπορεί ακόμη να ήθελε να διατηρήσει μια απόσταση από τα «ελαφρά τραγούδια ευρωπαϊκού στυλ», οπότε τα τραγούδια του θα διέφεραν όχι μόνο στον ήχο και στο περιεχόμενο αλλά και στην στιχουργική μορφή. Όσον αφορά την εισαγωγή του ρεφρέν κατά την μεταπολεμική περίοδο, μπορεί να την χρησιμοποίησε υπακούοντας στο γεγονός ότι όλοι οι άλλοι λαϊκοί συνθέτες ακολούθησαν πια αυτόν τον τρόπο γραφής, κάτι που δεν είναι απίθανο να προκάλεσε μια γενικότερη αλλαγή στις προτιμήσεις του κοινού<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> «Σ' έναν τεκέ μπουκάρανε», «Να γιατί περνώ», «Γκουβερνάντα», «Για σένα ξενοχτά», «Τα χάνω σαν σε βλέπω», «Πάνε τα παλιά», «Αγαπώ μια παντρεμένη», «Η μικρή των ποδαράδων», «Τι θέλεις από μένα», «Απόψε να μην κοιμηθείς», «Θα ρωτήσω τη μαμά σου», «Ο Τσιτσάνης στην Ζούγκλα»,

<sup>63</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, *Συνθέτες του ρεμπέτικου – Μάρκος Βαμβακάρης I και II*, MINOS EMI, Αθήνα 1999.

<sup>64</sup> Αναστασίου Θεόφιλος, ο.π., σελ. 16.

## Θεματολογική κατάταξη

Εξετάζοντας το σύνολο των 35 τραγουδιών του Βασίλη Τσιτσάνη της συγκεκριμένης περιόδου, εντοπίσαμε διάφορες θεματικές κατηγορίες στις οποίες μπορούν να ταξινομηθούν τα ποιητικά τους κείμενα. Τα περισσότερα από τα κείμενα αυτά ανήκουν στον Βασίλη Τσιτσάνη. Σε μερικά τραγούδια τα πνευματικά δικαιώματα ανήκουν κατά 50% στον συνθέτη και 50% στον εκάστοτε τραγουδιστή<sup>65</sup>, χωρίς όμως να διευκρινίζεται αν αυτό το ποσοστό συνιδιοκτησίας αφορά τον στίχο ή την μουσική. Η θεματική κατηγορία αποτελεί την κεντρική ιδέα γύρω από την οποία περιστρέφεται η αφήγηση του κειμένου και καθορίζει την θεματική του κατανομή. Σύμφωνα με τον Στάθη Δαμιανάκο<sup>66</sup>, σε κάθε ποιητικό κείμενο η ύπαρξη ενός και μοναδικού κεντρικού μοτίβου δεν αποτελεί νόμο διότι έχουμε να κάνουμε με τραγούδια τα οποία έχουν διπλό κεντρικό μοτίβο. Όμως αυτό δεν πρέπει να το συγχέουμε με την περίπτωση παράλληλης αναφοράς. Για παράδειγμα, μπορεί σε ένα ποιητικό κείμενο του οποίου το κεντρικό μοτίβο να είναι η «φυγή» να έχουμε αναφορά και στον έρωτα. Έχουμε να προτείνουμε 4 διαφορετικές θεματικές κατηγορίες ποιητικών κειμένων τις οποίες και κατατάσσουμε στον παρακάτω πίνακα, στον οποίο έχουμε:

- Στην πρώτη κάθετη στήλη τον αύξοντα αριθμό των κατηγοριών
- Στην δεύτερη κάθετη στήλη τον τίτλο κάθε κατηγορίας
- Στην τρίτη κάθετη στήλη τον αριθμό τραγουδιών

κάθε κατηγορίας

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
1	Χασικλίδικα	1
2	Ερωτικά	27
3	Τραγούδια «φυγής»	3

<sup>65</sup> *Ibid.*, σελ. 38.

<sup>66</sup> Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, 2001, σελ. 174.

4	« Τα Παραμυθένια παλάτια» <sup>67</sup>	4
---	---	---

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα, παρατηρούμε ότι το περιεχόμενο του στίχου που παραπέμπει στον ιδεόκοσμο και τον στενότερο χώρο των ρεμπετών, σταδιακά εγκαταλείπεται. Η στροφή προς άλλες θεματικές συμβάλλει στην διαμόρφωση μιας νέας, πιο «εκλεπτυσμένης» πια εικόνας για το έργο του δημιουργού, γεγονός που συντελεί στη διεύρυνση του σώματος υποδοχής στο οποίο συγκαταλέγονται πλέον και τα μέλη της «καλής κοινωνίας», οπαδών του οράματος του «εξευρωπαϊσμού». Η «καλή κοινωνία» αποδέχεται ευκολότερα την μουσική αυτή διαφοροποίηση αφού αναγνωρίζει από τη μία τα επιθυμητά εξευρωπαϊσμένα στοιχεία ενώ γοητεύεται από την άλλη από τον μη οικείο ήχο των μπουζουκιών, στα πλαίσια ενός μουσικού «εξωτισμού»<sup>68</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μουσικολόγος Σοφία Σπανούδη, η οποία παρά την αρνητική της θέση για το «ρεμπέτικο» τραγούδι, ασκεί για πρώτη φορά θετική κριτική στο μουσικό έργο του Βασίλη Τσιτσάνη<sup>69</sup>.

Θα προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε την θεματική κάθε κατηγορίας ώστε να γίνουν κατανοητές οι διακρίσεις μεταξύ των κατηγοριών και η τελική διαμόρφωση τους.

Η πρώτη θεματική κατηγορία είναι αυτή των χασικλίδικων τραγουδιών. Μέσα από την ποιητική τους εξυμνείται η ιδιαιτερότητα και η ομορφιά του μάγκα χασικλή, η αλληλεγγύη και ο συμβολικός δεσμός των χασισοποτών και το στοιχείο της απόλαυσης κατά τη διάρκεια της χασισοποσίας. Η χασισοποσία, βασική επικοινωνιακή και ψυχαγωγική πρακτική της ομάδας εμπεριείχε επιμέρους τελεστικές φάσεις, όπως το μαστούρωμα, την οργανοπαιξία, το τραγούδι και το χορό, οι οποίες στόχευαν στην ένταξη της σωματικής και συγκινησιακής διέγερσης

<sup>67</sup> Δανειζόμαστε τον όρο «Τα παραμυθένια παλάτια» αλλά και την έννοια του από το βιβλίο: Γεωργιάδης Νέαρχος, *Το φαινόμενο Τσιτσάνης, Σύγχρονη εποχή*, Αθήνα 2005, σελ. 139. Η συγκεκριμένη θεματική κατηγορία θα αναλυθεί παρακάτω σε άλλη ενότητα.

<sup>68</sup> Τσολάκης Πέτρος, *Το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη και η δισκογραφία*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2007, σελ. 84.

<sup>69</sup> Σπανούδη Σοφία, *Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: ο Τσιτσάνης*, Εφημερίδα «Τα Νέα», 1/2/1951.



και ευφορίας, όπου ο εαυτός σύγκλινε προς το σώμα της παρέας<sup>70</sup>. Παραθέτουμε τους στίχους του μοναδικού χασικλίδικου τραγουδιού του Β. Τσιτσάνη της συγκεκριμένης περιόδου:

Σ' έναν τεκέ μπουκάρανε τρεις μάγκες φιλαράκοι  
το ναργιλέ σκαρώσανε με προυσιανό μαυράκι

Φίνο ντεκέ σκαρώσανε που δούλευε ρολόι  
και πήγαινε και δούλευε όλο το σκυλολόι

Και η Γιωργία η τρανή με κέφι και μεράκι  
σαμπαχαδάκι έλεγε με φίνο μπουζουκάκι

Κι' αφού την πίναν έξυπνα οι μάγκες οι λεβέντες  
τον ντεκετζή ειδιάταξαν τις λουλαδιές ντουμπλέδες

Η Τάνια Ιακώβου – Ραχματουλίνα στο άρθρο της με τίτλο «Τα Τρίκαλα στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη», αναφέρει ότι πηγές έμπνευσης του συνθέτη για τραγούδια με χασικλίδικο και μάγκικο περιεχόμενο αποτέλεσαν τα παρακάτω θέματα: πρώτο θέμα αποτελεί η μάντρα του Αλευρά. Πρόκειται για μια ταβέρνα-τεκέ, που διέθετε γραμμόφωνο και ήταν πολύ κοντά στο πατρικό σπίτι του Τσιτσάνη. Εκεί μαζεύονταν μάγκες να πιούν και να διασκεδάσουν. Ένα άλλο θέμα είναι τα «πέριξ», τα χωράφια πίσω από τους στρατώνες, όπου οι εξόριστοι στρατιώτες άναβαν φωτιές για να καπνίσουν τον αργιλέ τους. Σύμφωνα με μαρτυρία του Γιώργου Ταμβακά (παιδικού φίλου του Τσιτσάνη), οι δυο τους τις νύχτες παρακολουθούσαν κρυφά και από μακριά αυτή την ιεροτελεστία (έτσι τους φαίνονταν η συγκεκριμένη πράξη)<sup>71</sup>. Πιθανόν όλες αυτές οι εικόνες που παρουσιάζουν σκηνές και γεγονότα από την καθημερινότητα των Τρικάλων, να επηρέασαν τον συνθέτη για την δημιουργία τραγουδιών με χασικλίδικο περιεχόμενο.

---

<sup>70</sup> Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα – Παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στο Λάκκο Ηρακλείου (1900 -1940)*, Πλέθρον, Αθήνα 1999, σελ. 212, 239.

<sup>71</sup> Τάνια Ιακώβου – Ραχματουλίνα, «Τα Τρίκαλα στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη» στο *Βασίλης Τσιτσάνης ένας μεγαλοφυής συνθέτης*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2003, σελ. 43.

Η δεύτερη θεματική κατηγορία περιλαμβάνει τα ποιητικά κείμενα που χαρακτηρίζονται ως ερωτικά. Κύριο χαρακτηριστικό αποτελεί η έκφραση του ερωτικού συναισθήματος από την πλευρά του κεντρικού προσώπου. Όμως δεν πρόκειται για 26 τραγούδια με κοινό περιεχόμενο, διότι το θέμα, δηλαδή ο έρωτας, μπορεί να είναι κοινό αλλά δεν εκδηλώνεται με τον ίδιο τρόπο κάθε φορά.

Άλλοτε υπάρχει εξομολογητική διάθεση προς ένα ανεκπλήρωτο έρωτα:

Έρχεσαι με κοροϊδεύεις  
κι' όλο λες πως μ' αγαπάς  
τα μυαλά σου ξεσηκώνεις  
πονηρά σαν με κοιτάς

Ξελογιάστρα είσαι πες μου το  
αχ τσαχτίνα μου γλυκιά  
και τα χάνω σαν σε βλέπω  
με την κίτρινη ποδιά

Μες στα έξυπνα σου κάλη  
στη θολή σου τη ματιά  
υποφέρω εγώ για σένα  
ατσιγγάνα μου γλυκιά

Φτάνει πια μη με παιδεύεις  
μη μου δείχνεις απονιά  
δυο γλυκά φιλάκια δος' μου  
εσύ τσιγγάνα μου γλυκιά

άλλοτε φαίνονται τα προβλήματα και το τέλος μια ερωτικής σχέσης:

Προχθές το βράδυ στο στενό σου είπα  
να μην πιστεύεις πως ακόμα σ' αγαπώ  
αγάπησα μια μοδιστρούλα ωραία και μ' αυτή  
τα βράδια πάντα πίνω και μεθώ

Να φύγεις δεν σε θέλω πια κοντά μου  
ν' ακούσω πια δεν θέλω την ψεύτρα σου μιλιά  
μεράκια και σκοτούρες πια δεν βάζω στην καρδιά  
να τα ξεχάσεις πάνε τα παλιά

Και πάλι στο τονίζω δεν σε θέλω  
να φύγεις και να βρείς αλλού παρηγοριά  
κουράστηκα μαζί σου να τραβιέμαι να υποφέρω  
να φύγεις μάθε δεν σε θέλω πιά.

άλλοτε πάλι φαίνεται η ερωτική επιθυμία για το άλλο φύλο και η εξομολόγηση αυτής:

Απόψε φώς μου ξαγρυπνώ για σένα νε και μόνο  
γιατί εσένα αγάπησα με την καρδιά  
σ' αυτόν τον ψεύτικο τον κόσμο

Απόψε να μην κοιμηθείς αυτό θα σου ζητήσω  
θα' ρθω με κάτι φίλους μου για σένα νε  
για να σου τραγουδήσω

Απόψε έχω στολιστεί με χίλια δυο μεράκια  
να φχαριστίσω δυο όμορφα τσαχτίνα  
κατάμαυρα ματάκια

Στο σύνολο των τραγουδιών που εξετάζουμε, υπάρχουν δυο τραγούδια με ερωτική θεματολογία που περιέχουν ρητές αναφορές σε πόλεις. Πρόκειται για τα τραγούδια «*Τρικαλινή τσαχτίνα*» και «*Η μικρή των Ποδαράδων*». Μέσα από αυτή την πρακτική, ο συνθέτης προβάλλει την ιδιαίτερη του πατρίδα τα Τρίκαλα από όπου κατάγεται η κοπέλα (στην πρώτη περίπτωση) ή κάποια άλλη συνοικία (στη δεύτερη περίπτωση), όπως είχαν κάνει προηγουμένως ο Μ. Βαμβακάρης με τη

«Φραγκοσυριανή», ο Γ. Παπαϊωάννου με τη «Φαληριώτισσα», ο Παναγιώτης Τούντας με τις Σμυρνιές και τις γυναίκες που κατοικούσαν σε Αθηναϊκές συνοικίες (π.χ. Παγκρατιώτισσα, Δραπετσωνίτισσα κ.α.)<sup>72</sup>.

Η τρίτη θεματική κατηγορία που εξετάζουμε, είναι αυτή των τραγουδιών «φυγής». Πιο συγκεκριμένα, εκφράζουν την ψυχική ανάγκη απόδρασης του ατόμου από μια δυσάρεστη καθημερινή πραγματικότητα και καταφυγής του σε τόπους «εξωτικούς» που υποτίθεται πως όλα είναι πιο ευχάριστα, πιο ιδανικά. Σε καθένα από αυτά τα τραγούδια ο Βασίλης Τσιτσάνης επισκέπτεται μια συγκεκριμένη χώρα και επιφυλάσσει στον εαυτό του κάποιο σημαντικό και συγκεκριμένο ρόλο<sup>73</sup>.

Στην *Μάγισσα της Αραπιάς* θεωρεί τον εαυτό του μαγεμένο από κάποια «τρελή». Σκοπός του ταξιδιού του στην Αραπιά να βρει μια μάγισσα που θα τον ελευθερώσει από τα κακά μάγια και θα τα στρέψει εναντίον της αγαπημένης του. Έτσι, από τη μια θα λυτρωθεί ο ίδιος και από την άλλη θα ανταποδώσει το κακό και θα εκδικηθεί.

Θα πάω εκεί στην Αραπιά γιατί μ' έχουν μιλήσει  
για μια μεγάλη μάγισσα τα μάγια να μου λύσει

Και θα της πω τα βάσανα αυτά που' χω τραβήξει  
και τα σημάδια της τρελής σε μια φωτιά να ρίξει

Να ανάψουνε και να καούν ως έκαψε και μένα  
τα μάγια να την πιάσουνε να σέρνεται στα ξένα

Παρόμοιες αναφορές συναντάμε και στην λαϊκή σκέψη του δημοτικού τραγουδιού, όπου τον ξενιτεμένο απατούν τότε η ίδια η ξενιτιά, τότε ο κόσμος, τότε η φύση, τότε οι ξένες γυναίκες και οι μάγισσες. Η μαγεία εμφανίζεται ως βασικό και απαραίτητο χαρακτηριστικό, της ειδικά οδυνηρής και μισητής μορφής ατομικού και συλλογικού κακού που είναι η ξενιτιά. Υπάρχει η δυνατότητα δημιουργίας άλλης οικογένειας στα ξένα, ενώ υποτίθεται ότι το ίδιο το μοτίβο την

<sup>72</sup> *Ibid.*, σελ. 41.

<sup>73</sup> Γεωργιάδης Νέαρχος, *ο.π.* σελ. 124.

αποκλείει. Η δυνατότητα αυτή αποτελεί ακριβώς το νόημα του θέματος «της μάγισσας». Όσο ανέφικτη και αν είναι θεωρητικά η δημιουργία από τον άντρα καινούργιας οικογένειας στα ξένα, τελικά είναι εφικτή. Δεν είναι πια το απλό γεγονός του εκπατρισμού που κρατά τον ξενιτεμένο μακριά από τον τόπο του αλλά η καινούργια ζωή. Όμως, αφού ο ξένος τόπος αποτελεί ή επιφέρει την άρνηση και την καταστροφή όλων των αξιών της λαϊκής κοινωνίας, η προσαρμογή του ξενιτεμένου, η απάρνηση αυτή μιας σκέψης που συμμεριζότανε μέχρι προ ολίγου, αποτελεί ακατανόητο μυστήριο. Το μυστήριο αυτό εξηγείται λοιπόν μυθικά με την επέμβαση μιας ξένης γυναίκας μάγισσας<sup>74</sup>.

Ο έρωτας κατέχει σημαντική θέση στα τραγούδια «φυγής». Άλλες φορές ο νεαρός συνθέτης θα συναντήσει όμορφες κοπέλες όταν φθάσει στον προορισμό του και άλλες φορές παίρνει μαζί του και την αγαπημένη του, αποσπώντας την έτσι από ένα περιβάλλον όπου ο έρωτάς τους εμποδίζεται από την εχθρική κοινή γνώμη. Με το τραγούδι «Σε φίνο ακρογιαλί» προκαλεί τη φανταστική ή πραγματική του αγαπημένη σε ένα ταξίδι φυγής σε μια χώρα «εξωτική» όπως η Παραγουάη. Η θάλασσα, που δεν υπήρχε στα Τρίκαλα, φαίνεται πως ήταν μια μεγάλη έλλειψη των παιδικών χρόνων του συνθέτη. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί αντίθεση προς τα στάσιμα και βαλτώδη νερά που υπήρχαν τότε στην περιοχή των Τρικάλων και δήλωναν ακινησία και μονοτονία. Η σαμπάνια ως ακριβό και αριστοκρατικό ποτό που είναι, συμβολίζει την επιθυμία του νεαρού συνθέτη να έχει μια εύπορη ζωή μια οικονομική άνεση<sup>75</sup>.

Το καλοκαίρι τώρα

σε κάποια φίνα χώρα

θα πάμε να γλεντήσουμε μαζί

μακριά σε ξένα μέρη

κι' ο κόσμος μη σε μέλλει

ποτέ να μη σου καίγεται καρφί

Μες την Παραγουάη

<sup>74</sup> Guy Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, Ερμής, Αθήνα 1990, σελ. 160, 163.

<sup>75</sup> *Ibid.*, σελ. 127.

σε φίνο ακρογιάλι  
θα στήσουμε τσαντίρι ζηλευτό  
θα πίνουμε σαμπάνια  
πριν πάμε για τα μπάνια  
με μπουζουκάκι έξυπνο τρελό

Γύρω στα 1915 κάνει την εμφάνιση του στα Τρίκαλα ο πρώτος κινηματογράφος ο οποίος πρόβαλε βουβές ταινίες διάρκειας τριών ή και πέντε λεπτών η κάθε μία. Μετά το 1930 ανοίγει στα Τρίκαλα ο πρώτος ομιλών κινηματογράφος «Ρεξ», με την χαρακτηριστική ταμπέλα που έγραφε: «*προβάλλει ταινίας άδουσας, ηχητικής και ομιλούσας*»<sup>76</sup>. Η πρώτη ομιλούσα ταινία «Ταρζάν», που έκανε μεγάλη παγκόσμια αίσθηση και είχε πρωταγωνιστή τον Τζόνι Βαϊσμίλερ, προβλήθηκε στα 1932. Ο συνθέτης ήταν 17 χρονών όταν είδε τις πρώτες ομιλούσες ταινίες με τον «Ταρζάν». Σε συνέντευξή του ο συνθέτης λέει ότι το «*Ο Τσιτσάνης στην ζούγκλα*» το έγραψε όταν ήταν έφηβος ακόμη, ενώ σε άλλη συνέντευξη του, ότι το έγραψε όταν έκανε την θητεία του στη Θεσσαλονίκη. Είναι φυσικό να υποθέσουμε ότι ξεκίνησε να το γράφει γύρω στα 1932 και να το ολοκλήρωσε αργότερα στα 1939 όταν και το ηχογράφησε<sup>77</sup>. Το τρίτο τραγούδι που κατατάσσουμε στην θεματική κατηγορία «τραγούδια φυγής» είναι λοιπόν «*Ο Τσιτσάνης στην ζούγκλα*». Το ταξίδι στην αφρικανική ζούγκλα θα πραγματοποιηθεί υπό τον όρο ότι ο νεαρός Τσιτσάνης θα κερδίσει τον πρώτο αριθμό του λαχείου. Άρα προϋπόθεση για το ταξίδι είναι και εδώ η οικονομική άνεση. Το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς (όπως συνέβη και στο τραγούδι «*Ο Τσιτσάνης στην Παραγουάη*») είναι τα μόνα αντικείμενα από την καθημερινή του ζωή, που θέλει να πάρει μαζί του.

Βόηθα Χριστέ και Παναγιά, λαχείο σαν θα πάρω  
να πέσει ο πρώτος αριθμός, την βόλτα μου να κάνω

Θα πάω μες την Αφρική τα μέρη να γνωρίσω  
παίζοντας το μπουζούκι μου τους μαύρους να ελκύσω

<sup>76</sup> Τριανταφύλλου Ι. Θεολόγης, ο.π., σελ. 134.

<sup>77</sup> *Ibid.*, σελ. 129.

Μέσα στην ζούγκλα τον Ταρζάν θα πάω να συναντήσω  
να παίξω φίνο μπαγλαμά κι ίσως τον συγκινήσω

Η τέταρτη θεματική περιλαμβάνει τραγούδια τα οποία κατατάσσουμε στην κατηγορία «Τα παραμυθένια παλάτια». Ο Βασίλης Τσιτσάνης όταν ρωτήθηκε για το πού οφείλονται οι συχνές αναφορές του σε μάγια, παλάτια, χαρέμια, αρχοντοπούλες κ.λ.π., δήλωσε πως: «*τούτο οφείλεται πως από μικρά παιδιά οι μανάδες μας μεγάλωναν και μας κοίμιζαν με παιδικά παραμύθια και διαρκώς η φαντασία μας ανιχνεύει*»<sup>78</sup>. Τα παραμύθια που άκουγε από την μητέρα του έδιναν ένα πολύ καλό υλικό για να οικοδομήσει τους κόσμους της φαντασίας του. Οι φαντασιώσεις του για απόδραση από την φτώχεια σε χώρους με χαρέμια, κάστρα και παλάτια, γίνονταν στίχοι και τραγούδια. Η πρακτική αυτή μας παραπέμπει στις παραλογές του δημοτικού τραγουδιού. Κύριος σκοπός των παραλογών είναι να διηγηθούν με τρόπο ποιητικό μια ιστορία, μια «παράδοση», ένα μύθο ή ένα σημαντικό περιστατικό. Έχουν έντονο το παραμυθένιο στοιχείο και θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μια μορφή εκδήλωσης της λαϊκής φαντασίας<sup>79</sup>. Επίσης, παρόμοια αναφορά έχουμε από τον Στάθη Δαμιανάκο, ο οποίος στην θεματολογική ταξινόμηση που κάνει κατατάσσει τα τραγούδια αυτά στην κατηγορία της φαντασίας και του ονείρου<sup>80</sup>. Για παράδειγμα στο τραγούδι *Αγαπώ μια παντρεμένη* ταυτίζει τον έρωτά του με μια όμορφη παντρεμένη, με έντονο προστατευτικό χαρακτήρα, αφού έχει τη δύναμη να του χτίσει «παλάτια στολισμένα με διαμάντια»

Αγαπώ μια παντρεμένη όμορφη καλοντυμένη  
όμορφη καλοντυμένη σπίτονοικοκυρεμένη

Μ' έχει και με καμαρώνει και ποτέ δε με μαλώνει  
έίν' ωραία και μ' αρέσει ήσυχη και με προσέχει

Θα μου χτίσει και παλάτια στολισμένα με διαμάντια

<sup>78</sup> *Ibid.*, σελ. 139.

<sup>79</sup> Ιωάννου Γιώργος, *Το δημοτικό τραγούδι παραλογές*, Εστία, Αθήνα 1996, σελ. 7,8.

<sup>80</sup> Δαμιανάκος Στάθης, *ο.π.*, σελ. 175, 180.

να' ρχονται τα χανουμάκια να μας παίζουν μπουζουκάκια

Σε ένα άλλο τραγούδι, αντί να είναι αυτός προστατευόμενος της βασίλισσας που χτίζει παλάτια, γίνεται ο ίδιος ο βασιλιάς που θα τα χτίσει

Παλάτια χρυσοστόλιστα χαρέμια με διαμάντια  
θα χτίσω και θα κάθεσαι να σε κοιτώ στα μάτια

Σαν άγγελος μου φαίνεσαι στο θρόνο καθισμένη  
ζαλίζομαι σαν σε κοιτώ μικρή μου παντρεμένη

Ότι ζητήσεις θα το βρεις μικρή μου παντρεμένη  
δε θα σου λείψει τίποτα θα ζεις ευτυχισμένη

Θα χτίσω και θα κάθεσαι να σε κοιτώ στα μάτια  
παλάτια χρυσοστόλιστα χαρέμια με διαμάντια



## Τα τραγούδια με τις ονομαστικές αναφορές

Σε πολλές ηχογραφήσεις της δεκαετίας του 30' θα ακούσουμε ανταλλαγές χαιρετισμών στις οποίες ονοματίζονταν οι εκτελεστές. Η πρακτική αυτή είχε ως σκοπό να συνδέσει άμεσα και δια της ακοής το τραγούδι με τον δημιουργό ή τον εκτελεστή του. Σε άλλες περιπτώσεις ακούμε τον τραγουδιστή ή την τραγουδίστρια να χαιρετούν επαινώντας τον εαυτό τους, όπως και πολλές φορές την δισκογραφική εταιρία. Για παράδειγμα, ο Κώστας Ρούκουνας, η Ρίτα Αμπατζή καθώς και πολλοί άλλοι, συνήθιζαν ανάμεσα στις στροφές των τραγουδιών να φωνάζουν στον εαυτό τους φράσεις του είδους: «Γεια σου Σαμιωτάκη παραπονιάρη μου, γεια σου» ή «Γεια σου Ρίτα». Η πρακτική αυτή θυμίζει την κατοχύρωση των πνευματικών δικαιωμάτων στους δίσκους 78 στροφών. Ακόμη, μπορούμε να υποθέσουμε ότι συνέβαινε κάτι τέτοιο, διότι μεγάλος αριθμός των ακροατών δεν ήξερε γράμματα για να διαβάσει τα ονόματα στην ετικέτα των δίσκων ή και γιατί πολλοί ακροατές δεν είχαν δικό τους φωνόγραφο αλλά μάθαιναν τα τραγούδια από τα γραμμόφωνα των καφενείων και των φωνογραφιτζήδων. Η πρακτική αυτή συνεχίστηκε και καθιερώθηκε. Όμως ο Μάρκος Βαμβακάρης εισάγει ένα νέο τέχνασμα φτιάχνοντας τραγούδια που αναφέρονται στον εαυτό του. Στο «Ο Μάρκος πολυτεχνίτης», απ αριθμεί τις δουλειές που έκανε με τα διάφορα ευτράπελα που συνέβαιναν στην κάθε μια. Στο «Ο Μάρκος ο Συριανός», περιγράφει την ενθουσιώδη υποδοχή που του επιφύλασαν οι θαμώνες της ταβέρνας. Η προσωπικότητα του Μάρκου πρέπει να έκανε μεγάλη εντύπωση στον νεαρό Τσιτσάνη από τον καιρό ακόμα που ζούσε στα Τρίκαλα. Ο παιδικός φίλος του Βασίλη Τσιτσάνη Γιώργος Ταμβακάς ,αναφέρει ότι όταν το 1936 ήρθαν στα Τρίκαλα για να παίξουν ο Μάρκος, ο Στράτος και ο Μπάτης, ο Τσιτσάνης βρισκόνταν στο ακροατήριο και ήταν η πρώτη φορά που άκουγε ρεμπέτικα από επαγγελματική κομπανία<sup>81</sup>. Μελέτησε την τεχνική του και σε κάποιες περιπτώσεις αντέγραψε κάποια στυλ τραγουδιών του Μάρκου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το τραγούδι «Στον Άγιο Κωνσταντίνο» που θυμίζει αρκετά έντονα το «Μ' έκανες και χώρισα» του Μάρκου όσον αφορά την μουσική. Στην συνέχεια, χρησιμοποιεί τις διαφημιστικές μεθόδους του Μ. Βαμβακάρη. Σε πρώτη φάση, τοποθετεί το όνομα του στους τίτλους των τραγουδιών: «Ο Τσιτσάνης

---

<sup>81</sup> Αθανασάκης Μανόλης, *Βασίλης Τσιτσάνης 1946*, Λαϊκό Τραγούδι, Αθήνα 2006, σελ. 102.

στην ζούγκλα», «Ο Τσιτσάνης στο Μόντε Κάρλο», «Ο γάμος του Τσιτσάνη», «Ο Τσιτσάνης στην Παραγουάη». Στην συνέχεια, το όνομά του εισέρχεται και στους στίχους όπως στο τραγούδι του 1938 με τίτλο «Το τάγμα τηλεγραφητών»

Πέντε μήνες βρίσκομαι μες τη Θεσσαλονίκη  
στο τάγμα τηλεγραφητών εκεί που μου ανήκει

Ενόμιζα πως θα' μouna παντοτινά πολίτης  
μα πήρα τον ασύρματο και έγινα προφήτης

Στον ώμο τον φορτώνομαι και στο Ντεπό πηγαίνω  
κορίτσια της καλαμαριάς όλα τα ξετρελαίνω

Αριστοκράτισσες μικρές ζητούνε να με δούνε  
στου «Φλόκα» περιφέρονται για μένα συζητούνε  
Τσιτσάνη ν' αντικρύσουνε να παρηγορηθούνε

Μεταπολεμικά, οι αναφορές του ονόματός του στους στίχους των τραγουδιών γίνονται πιο συχνά, μετατρέποντας το ίδιο το διαφημιστικό εύρημα σε χαρακτηριστικό του στερεότυπο. Ο στίχος που παλιότερα μαζί με όλο το τραγούδι αναζητούσε την ώθηση της διαφήμισης για να φτάσει στο ευρύ κοινό, διαμορφώνεται τώρα έτσι ώστε να κομίζει ο ίδιος το διαφημιστικό μήνυμα. Το τραγούδι καταλήγει να περιέχει ως επιμέρους συστατικό του την εμπορική του προώθηση, φτάνει στο σημείο να διαφημίζει το ίδιο τον εαυτό του<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, σελ. 104.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

### ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ

#### Σύσταση Ορχήστρας – Ρόλος μουσικών οργάνων

Στην συγκεκριμένη ενότητα θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε την σύνθεση της ορχήστρας των μουσικών κομματιών της Τρικαλινής περιόδου, τα οποία ηχογραφούνται στο χρονικό διάστημα 1936–1948. Στη συνέχεια, θα περιγράψουμε τους ρόλους και τις σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ των οργάνων καθώς εξελίσσεται η σύνθεση της ορχήστρας. Παρατηρώντας την σύσταση της ορχήστρας του ηχογραφημένου υλικού που εξετάζουμε, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι κάποια μουσικά όργανα κυριαρχούν ως προς την συχνότητα εμφάνισης τους μέσα στο υλικό αυτό. Τα μουσικά αυτά όργανα είναι το μπουζούκι, η κιθάρα και ο μπαγλαμάς, όργανα τα οποία δομούν τον τύπο της λαϊκής ορχήστρας. Αναλύοντας λοιπόν το ηχογραφημένο υλικό, διακρίνουμε επτά διαφορετικούς τύπους ορχήστρας οι οποίοι αναγράφονται στον παρακάτω πίνακα, στον οποίο και έχουμε:

- Στην πρώτη κάθετη στήλη τον αύξοντα αριθμό των κατηγοριών
- Στην δεύτερη κάθετη στήλη τον τύπο ορχήστρας
- Στην τρίτη κάθετη στήλη τον αριθμό των μουσικών κομματιών
- Στην τέταρτη κάθετη στήλη την χρονολογία εμφάνισης

A/A	ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Μπουζούκι, κιθάρα.	2	1937 – 1939
2	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς.	24	1937 – 1940
3	Δυο μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς.	8	1937 – 1939
4	Δυο Μπουζούκια, κιθάρα.	3	1946 – 1948

<b>5</b>	Μπουζούκι, Μαντολίνο, κιθάρα.	1	1938
<b>6</b>	Βιολί, μπουζούκι, κιθάρα.	1	1938
<b>7</b>	Μπουζούκι, πιάνο, κιθάρα.	1	1936

Κατ' αρχάς, πρέπει να διευκρινίσουμε ότι δεν έχουμε ποτέ την απόλυτη διαδοχή ενός τύπου ορχήστρας από κάποιον άλλο αλλά παράλληλες εμφανίσεις των τύπων ορχήστρας. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι σταματά να εξελίσσεται η σύνθεση της ορχήστρας στο χρονικό διάστημα 1936–1948. Ο πρώτος τύπος ορχήστρας που εμφανίζεται είναι και ο πρώτος του πίνακα, με όργανα το μπουζούκι και την κιθάρα. Πρόκειται για τον απλούστερο τύπο ορχήστρας σε σχέση με τους υπόλοιπους αφού περιλαμβάνει μόνο δυο όργανα. Συναντάμε μόνο δυο μουσικά κομμάτια, εκ των οποίων το πρώτο ηχογραφείται το 1937 και το δεύτερο ηχογραφείται το 1939. Το μπουζούκι είναι το βασικό σολιστικό όργανο ενώ η κιθάρα το τυπικά συνοδευτικό. Πιο συγκεκριμένα, παίζει συγχορδίες χωρίς να χρησιμοποιεί την μελωδική γραμμή του μπάσου.

Είναι ο τύπος πάνω στον οποίο θα στηριχθούν όλοι οι υπόλοιποι διότι τα μουσικά όργανα αυτού του είδους υπάρχουν και σε όλους τους άλλους. Με την προσθήκη του μπαγλαμά δημιουργείται ο δεύτερος τύπος ορχήστρας ο οποίος εμφανίζεται κατά το χρονικό διάστημα 1937–1940. Πρόκειται για τον τύπο ορχήστρας με τα περισσότερα τραγούδια συγκριτικά με τους υπόλοιπους. Συναντάμε 24 μουσικά κομμάτια, εκ των οποίων ένα είναι ηχογραφημένο το 1937, επτά το 1938, έντεκα το 1939 και τέσσερα το 1940. Σε αυτό τον τύπο το μπουζούκι είναι το βασικό σολιστικό όργανο. Παρατηρούμε ότι η κιθάρα χρησιμοποιεί την μελωδική γραμμή του μπάσου, άλλοτε παίζοντας στις πτώσεις άλλοτε παίζοντας την ίδια φράση με τη μελωδία και άλλοτε παίζοντας στις μεταβάσεις από την μια συγχορδία στην άλλη.

Παράδειγμα 1 (εισαγωγή τραγουδιού «Απόψε να μην κοιμηθείς»)

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Μπουζούκι' and contains a melodic line in 4/4 time with a key signature of one flat. It features several triplet markings (indicated by the number '3' above the notes). The middle staff is labeled 'Μπαγλαμάς' and contains a rhythmic accompaniment with triplets. The bottom staff is labeled 'Κιθάρα' and contains a rhythmic accompaniment with triplets. The score concludes with a double bar line.

Όπως βλέπουμε και από το παραπάνω παράδειγμα, ο μπαγλαμάς δεν αρκείται μόνο στον τυπικό συνοδευτικό ρόλο παίζοντας συγχορδίες αλλά στην κατάληξη παίζει και το μελωδικό θέμα μαζί με το μπουζούκι. Επίσης, σε κάποιες περιπτώσεις παίζει διφωνίες (διαστήματα τρίτης), ενώ σε κάποιες άλλες λειτουργεί ως ισοκράτης παίζοντας νότες με τρέμολο.

Παράδειγμα 2: ο μπαγλαμάς παίζοντας διφωνίες (εισαγωγή τραγουδιού «Μες την πολλή σκοτούρα μου»)

The musical score for Example 2 consists of two staves. The top staff is labeled 'Μπουζούκι' and the bottom staff is labeled 'Μπαγλαμάς'. Both staves are in 9/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line on each staff, starting with a treble clef and a sharp sign for the second line. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a whole note rest.

Παράδειγμα 3: ο μπαγλαμάς ως ισοκράτης (τέταρτο μέρος οργανικού «Τρικαλινό»)

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is labeled 'Μπουζούκι' and the bottom staff is labeled 'Μπαγλαμάς'. Both staves are in 9/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The top staff features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. The bottom staff features a steady eighth-note pattern, starting with a '2' above the first note, indicating a second ending or a specific rhythmic marking.

Με την προσθήκη του δεύτερου μπουζουκιού κάνει την εμφάνιση του ο τρίτος τύπος ορχήστρας ο οποίος αποτελείται από δυο μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμά. Χρονολογικά εξελίσσεται παράλληλα με τον δεύτερο τύπο αλλά με μικρότερη συχνότητα εμφάνισης. Ως προς τον ρόλο των οργάνων, η διαφορά με τον δεύτερο τύπο είναι ότι το δεύτερο μπουζούκι παίζει διφωνίες ενώ ο μπαγλαμάς χάνει τον πολύπλευρό του ρόλο, αρκούμενος στον τυπικά συνοδευτικό ρόλο.

Παράδειγμα 4: Δύο μπουζούκια παίζουν διφωνίες (εισαγωγή τραγουδιού «Τρικαλινή τσαχπίνα»)

The image shows a musical score for two bouzoukia. It consists of four staves. The top two staves are for the first bouzouki, and the bottom two staves are for the second. The music is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first two staves play a continuous eighth-note pattern. The third and fourth staves play a similar pattern, with the third staff starting at measure 6. The score is enclosed in a rectangular box.

Ο τέταρτος κατά σειρά τύπος ορχήστρας κάνει την εμφάνιση του μεταπολεμικά, με κύριο χαρακτηριστικό την απουσία του μπαγλαμά και αποτελείται από δύο μπουζούκια και μια κιθάρα. Το ένα από τα τρία μουσικά κομμάτια αυτού του τύπου ηχογραφείται στα 1948, ενώ τα υπόλοιπα δυο στα 1946. Οι υπόλοιποι 3 τύποι ορχήστρας περιλαμβάνουν από ένα μόλις τραγούδι. Χρονολογικά εμφανίζονται στα 1936 (5<sup>ο</sup> τύπος) και 1938 (6<sup>ο</sup> και 7<sup>ο</sup> τύπος). Και στις τρεις περιπτώσεις θα λέγαμε ότι το δεύτερο μπουζούκι αντικαθίσταται από το πιάνο, το μαντολίνο και το βιολί για κάθε περίπτωση. Στον πέμπτο τύπο το μαντολίνο παίζει διφωνίες στο μπουζούκι, στον έκτο τύπο το βιολί παίζει το μελωδικό θέμα ενώ το μπουζούκι συνοδεύει παίζοντας διφωνίες, και στον έβδομο τύπο το πιάνο παίζει το ίδιο μελωδικό θέμα με το μπουζούκι. Μπορούμε φυσικά να υποθέσουμε πως αυτοί οι τύποι ορχήστρας, ίσως να επιλέχθηκαν για τυχαίους λόγους και οπωσδήποτε πρόκειται για εξαιρέσεις.

Αντιλαμβανόμαστε ότι η εξέλιξη ως προς την σύνθεση της ορχήστρας έχει να κάνει με την προσθήκη οργάνων κάθε φορά, η οποία ερμηνεύεται ως μια επιθυμία για μια διαρκώς συνθετότερη ορχήστρα. Οι τύποι ορχήστρας που περιγράψαμε αντιστοιχούν στα στάδια εξέλιξης της σύνθεσης του πρώτου τύπου ορχήστρας. Έτσι, ενώ αρχικά συναντάμε την πιο απλή μορφή ορχήστρας η οποία αποτελείται από το μπουζούκι και την κιθάρα, περνάμε σε πιο σύνθετες μορφές αρχικά με την προσθήκη μπαλαμά και στη συνέχεια με την προσθήκη του δεύτερου μπουζουκιού. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των τριών τελευταίων τύπων ορχήστρας του πίνακα, με την προσθήκη μαντολίνου, βιολιού και πιάνου αντίστοιχα. Γενικά, δεν μπορούμε να πούμε ότι ο Β. Τσιτσάνης εισάγει ένα διαφορετικό τύπο ορχήστρας, απλά αντιγράφει πρότυπα από άλλους συνθέτες. Οι ηχογραφήσεις του Μ. Βαμβακάρη θα οδηγήσουν σε μεγάλο βαθμό στην υιοθέτηση αυτής της ορχήστρας από μικρασιάτες συνθέτες της εποχής του αλλά και την επιβολή αυτής ως ενορχηστρωτική δομή για τους νεώτερους του (π.χ. Β. Τσιτσάνης, Γ. Παπαϊωάννου)<sup>83</sup>.

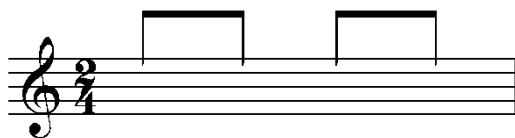
---

<sup>83</sup> Τσολάκης Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 88.





## Χασάπικο



## Καλαματιανό



Στο πρώτο τραγούδι που ηχογραφεί το οποίο και είναι το «Σ' έναν τεκέ μπουκάρανε» (1936), ο ρυθμός συνοδείας που ακολουθεί η κιθάρα στην εισαγωγή είναι ο τύπος του «παλιού» ζεϊμπέκικου, ενώ στο κουπλέ ο τύπος του «καινούργιου» ζεϊμπέκικου. Μετά ακολουθούν: 1 απτάλικο «Τσιγγάνα μου γλυκιά» (1938), 1 καμηλιέριο «Μελαχρινή κοπέλα» (1938), 4 στον τύπο του «παλιού» ζεϊμπέκικου «Αγαπώ μια παντρεμένη» (1938), «Μες την πολλή σκοτούρα μου» (1938), «Τα βελουδένια μάτια σου» (1939), «Τρικαλινό» (1939), 8 στον τύπο του «καινούργιου» ζεϊμπέκικου «Νταίζου» (1939), «Τώρα γυρνάς στις γειτονιές» (1939), «Παντρεμενάδικα» (1939), «Μια βίλλα εγώ θα σου' χτιζα» (1939), «Χαρέμια με διαμάντια» (1940), «Ο κόσμος απ' τη ζήλια του» (1940), «Για μια ξανθούλα» (1940), «Μαζί μου δεν ταιριάζεις» (1946). Παρατηρούμε ότι η συχνότητα εμφάνισης του τύπου του «παλιού» ζεϊμπέκικου επικρατεί από το 1936-1939. Σταδιακά μειώνεται μέχρι που αντικαθίσταται από τον τύπο του «καινούργιου» ζεϊμπέκικου 1939-1946. Και εδώ όπως και στις τεχνικές επανάληψης των στίχων, παρατηρούμε μια διάθεση του συνθέτη να καινοτομεί χρησιμοποιώντας νεωτερικά στοιχεία.

Όπως προαναφέραμε, το υλικό που εξετάζουμε αποτελείται από 40 μουσικά κομμάτια, εκ των οποίων τα 35 είναι τραγούδια και τα υπόλοιπα 5 οργανικά. Όσον αφορά τα τραγούδια έχουμε να προτείνουμε 5 διαφορετικούς τύπους μουσικής φόρμας. Στους πίνακες που ακολουθούν απεικονίζονται τα τραγούδια που ανήκουν σε κάθε τύπο φόρμας, καθώς και η συχνότητα εμφάνισης τους.

Ο πρώτος τύπος έχει την δομή: Εισαγωγή κουπλέ, το οποίο επαναλαμβάνεται άλλες δυο ή και τρεις φορές και κλείσιμο με την εισαγωγή.

A/A	ΤΙΤΛΟΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Σένα τεκέ σκαρώσανε	1936
2	Να γιατί περνώ	1937
3	Για σένα ξενυχτώ	1937
4	Τα χάνω σαν σε βλέπω	1937
5	Τρικαλινή τσαχπίνα	1937
6	Μπράβο σου πως με δουλεύεις	1938
7	Τσιγγάνα μου γλυκιά	1938
8	Μελαχρινή κοπέλα	1938
9	Η μικρή των Ποδαράδων	1938
10	Μποέμισσα	1938
11	Τι θέλεις από μένα	1938
12	Απόψε να μην κοιμηθείς	1938
13	Μες την πολλή σκοτούρα μου	1938
14	Θα ρωτήσω τη μαμά σου	1938
15	Τα βελουδένια μάτια	1939
16	Ο Τσιτσάνης στην ζούγκλα	1939
17	Την Κυριακή το δειλινό	1939
18	Τώρα γυρνάς στις γειτονιές	1939
19	Τα παντρεμέναδικα	1939
20	Θα προτιμήσω θάνατο	1939
21	Μια βίλλα εγώ θα σου' χτιζα	1939
22	Χαρέμια με διαμάντια	1940
23	Σε μια ξανθούλα	1940
24	Μαζί μου δεν ταιριάζεις	1946

Ο δεύτερος τύπος αποτελείται από δύο διαφορετικές εισαγωγές οι οποίες παίζονται εναλλάξ και έχει την δομή: Α εισαγωγή-κουπλέ, Β εισαγωγή-κουπλέ, Α εισαγωγή-κουπλέ, Β εισαγωγή-κουπλέ και κλείνει με την εισαγωγή Α.

A/A	ΤΙΤΛΟΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
-----	-------------------	-------------------------

1	Γκυβερνάντα	1937
2	Κάποτε ζήλεψα	1938
3	Νταίζυ	1939

Η μελωδία της εισαγωγής Β του τραγουδιού «Γκυβερνάντα» είναι ίδια με το κουπλέ.

Ο τρίτος τύπος έχει την δομή: Προεισαγωγή–εισαγωγή-κουπλέ, εισαγωγή-κουπλέ, εισαγωγή-κουπλέ και κλείνει με την εισαγωγή. Στα πέντε πρώτα τραγούδια που αναγράφονται στον παρακάτω πίνακα η προεισαγωγή είναι ανεξάρτητο μελωδικό θέμα το οποίο δεν επαναλαμβάνεται ξανά. Στα υπόλοιπα δύο τραγούδια η προεισαγωγή παίζεται καθ' όλη την διάρκεια του τραγουδιού πριν από την εισαγωγή. Πρόκειται για δύο ανεξάρτητα μελωδικά θέματα τα οποία κάνουν άνοιγμα στην πέμπτη βαθμίδα και κλείσιμο στην πρώτη. Ο Βασίλης Τσιτσάνης αναφέρει ότι η προεισαγωγή γι' αυτόν ήταν «ένα είδος προθέρμανσης»<sup>85</sup>, δηλαδή μια μελωδική φράση η οποία προετοιμάζει το τραγούδι. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η προεισαγωγή για τον συνθέτη, αντικαθιστά ως ένα βαθμό την εισαγωγή σε ελεύθερο ρυθμό.

A/A	ΤΙΤΛΟΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Πάνε τα παλιά	1938
2	Ο Τσιτσάνης στην Παραγουάη	1939
3	Δεν σε θέλω πια	1939
4	Μάγισσα της Αραπιάς	1939
5	Θα βρω μια άλλη με καρδιά	1939
6	Αγαπώ μια παντρεμένη	1938
7	Ο κόσμος απ' τη ζήλια του	1940

Ο τέταρτος τύπος έχει την δομή: Εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν, Εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν και κλείνει με την εισαγωγή. Σε αυτή την κατηγορία ανήκει το τραγούδι «Αν θα σ' αφήσει τι θα κάνεις» το οποίο ηχογραφείται στα 1946.

<sup>85</sup> Χατζηδουλής Κώστας, ο.π., σελ. 16.

Ο πέμπτος τύπος αφορά τα οργανικά μουσικά κομμάτια, τα οποία αποτελούνται από μουσικά θέματα με διαφορετική μελωδική γραμμή.

A/A	ΟΡΓΑΝΙΚΑ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Χορός Πολίτικος (χασαποσέρβικο)	1938
2	Ατελείωτο (χασαποσεέρβικο)	1939
3	Ταταυλιανό (χασαποσέρβικο)	1939
4	Τρικαλινό (ζείμπέκι)	1939
5	Τα ωραία του Τσιτσάνη (χασαποσέρβικο)	1948

Τα τραγούδια «Για σένα ξενυχτώ», «αγαπώ μια παντρεμένη», «Μποέμισσα», «Νταίζυ», «Παραγουάη», «Την Κυριακή το δειλινό», «Θα προτιμήσω θάνατο» ξεκινούν με εισαγωγή σε ελεύθερο ρυθμό.

Όπως και στην ανάλυση των τύπων ορχήστρας έτσι και εδώ γίνεται αντιληπτό ότι δεν υπάρχει απόλυτη διαδοχή ενός τύπου φόρμας από έναν άλλο αλλά παράλληλες εμφανίσεις αυτών. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι σταματά να εξελίσσεται η δομή της φόρμας κατά το διάστημα 1936-1948.

Πιο συγκεκριμένα παρατηρούμε ότι ο πρώτος τύπος φόρμας δεν σταματά να χρησιμοποιείται από τον συνθέτη τόσο προπολεμικά όσο και μεταπολεμικά (1936-1946). Τα ποιητικά κείμενα που χρησιμοποιούνται αναφέρονται στις εξής θεματικές κατηγορίες: 1 χασικλίδικο, 1 φυγής, 1 παραμυθένια παλάτια και 22 ερωτικά. Οι τύποι ορχήστρας που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής: Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο: (1)<sup>86</sup>. Μπουζούκι, κιθάρα, μαντολίνο: (1)<sup>87</sup>. Μπουζούκι, κιθάρα, βιολί: (1)<sup>88</sup>. Δύο

---

<sup>86</sup> Σ' έναν τεκέ σκαρώσανε.

<sup>87</sup> Τι θέλεις από μένα.

<sup>88</sup> Απόψε να μην κοιμηθείς.

μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς: (4)<sup>89</sup>. Δύο μπουζούκια, κιθάρα: (6)<sup>90</sup>. Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς: (11)<sup>91</sup>.

Ο δεύτερος τύπος φόρμας περιλαμβάνει 3 τραγούδια τα οποία ανήκουν στην θεματική κατηγορία με τίτλο ερωτικά. Χρονολογικά εμφανίζονται κατά τα έτη 1937, 1938 και 1939 αντίστοιχα. Οι τύποι ορχήστρας που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής: Μπουζούκι, κιθάρα: (1)<sup>92</sup>. Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς: (2)<sup>93</sup>.

Ο τρίτος τύπος φόρμας περιλαμβάνει 7 τραγούδια τα οποία ανήκουν στις εξής θεματικές κατηγορίες: 4 ερωτικά, 2 φυγής και 1 παραμυθένια παλάτια. Χρονολογικά το ένα από αυτά εμφανίζεται το 1938 και τα υπόλοιπα 4 το 1939. Και τα 7 τραγούδια ανήκουν στον τύπο ορχήστρας: Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς.

Ο τέταρτος τύπος φόρμας περιλαμβάνει μόλις 1 τραγούδι το οποίο κάνει την εμφάνιση του στα 1946 και ανήκει στην θεματική κατηγορία με τίτλο ερωτικά. Ο τύπος ορχήστρας που χρησιμοποιείται είναι: Δύο μπουζούκια, κιθάρα.

Ο πέμπτος τύπος περιλαμβάνει 5 οργανικά τα οποία αποτελούνται από τρία ή και τέσσερα μουσικά θέματα με διαφορετική μελωδική γραμμή. Χρονολογικά εμφανίζονται κατά τα έτη 1938-1948. Πιο συγκεκριμένα, τα οργανικά «Χορός πολίτικος», «Ατελείωτο», «Τρικαλινό», αποτελούνται από τρία διαφορετικά μουσικά θέματα, ενώ τα οργανικά «Ταταυλιανό» και «Τα ωραία του Τσιτσάνη» από τέσσερα. Οι τύποι ορχήστρας που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής: Μπουζούκι, κιθάρα: (1)<sup>94</sup>. Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς: (3)<sup>95</sup>. Δύο μπουζούκια, κιθάρα: (1)<sup>96</sup>. Κατά τον Νέαρχο Γεωργιάδη τα οργανικά κομμάτια του Τσιτσάνη έχουν επηρεαστεί από το ρεπερτόριο των καφέ-αμάν<sup>97</sup>. Αναφέρεται επίσης ότι το ρεπερτόριο αυτό

---

<sup>89</sup> Μες την πολλή σκοτούρα μου, Τα βελουδένια μάτια, Θα προτιμήσω θάνατο, Μια βίλλα εγώ θα σου' χτιζα.

<sup>90</sup> Για σένα ξενυχτώ, Τα χάνω σαν σε βλέπω, Τρικαλινή τσαχπίνα, Τσιγγάνα μου γλυκιά, Θα ρωτήσω τη μαμά σου, Μαζί μου δεν ταιριάζεις.

<sup>91</sup> Να γιατί περνώ, Μπράβο σου πως με δουλεύεις, Μελαχρινή κοπέλα, Η μικρή των ποδαράδων, Μποέμισσα, Ο Τσιτσάνης στην ζούγκλα, Την Κυριακή το δειλινό, Τα Παντεμενέδικα, Τώρα γυρνάς στις γειτονιές, Χαρέμια με διαμάντια, Σε μια ξανθούλα.

<sup>92</sup> Γκουβερνάντα.

<sup>93</sup> Κάποτε ζήλεψα κι εγώ, Νταίζυ.

<sup>94</sup> Ατελείωτο.

<sup>95</sup> Τρικαλινό, Ταταυλιανό, Χορός Πολίτικος.

<sup>96</sup> Τα ωραία του Τσιτσάνη.

<sup>97</sup> Γεωργιάδης Νέαρχος, ο.π., σελ. 97.

εκτός από αμανέδες περιλάμβανε ζεϊμπέκικα, αϊντινίτικα, τσιφτετέλια, αλέγκρα, χόρες, καζάσκες, σέρβικα και χασαποσέρβικα<sup>98</sup> Αυτό πιθανόν να μην ισχύει διότι όπως προαναφέραμε, τα καφέ-αμάν στην πόλη των Τρικάλων σταματούν να λειτουργούν γύρω στα 1910 όπου ο συνθέτης δεν είχε γεννηθεί. Δεν αποκλείεται όμως να άκουσε αυτό το ρεπερτόριο από πλανόδιους μουσικούς ή διάφορες ορχήστρες που έπαιζαν κατά καιρούς στα Τρίκαλα.

Συμπερασματικά, όσον αφορά τους τύπους φόρμας σε σχέση με τις μουσικές φράσεις παρατηρούμε ότι σε λίγες μόνο περιπτώσεις έχουμε αλλαγές. Πιο συγκεκριμένα, στα τραγούδια παρατηρούμε ότι η προεισαγωγή σε σχέση με την εισαγωγή και το θέμα (κουπλέ-ρεφρέν), είναι ανεξάρτητα μελωδικά θέματα. Το ίδιο συμβαίνει και στα οργανικά κομμάτια τα οποία αποτελούνται από τρία ή και τέσσερα διαφορετικά μουσικά μέρη. Εξαίρεση αποτελούν τα τραγούδια «Γκουβερνάντα» και «Αγαπώ μια παντρεμένη». Στην πρώτη περίπτωση η μελωδία της Β εισαγωγής είναι ίδια με το κουπλέ, ενώ στην δεύτερη περίπτωση η μελωδία της Α εισαγωγής είναι ίδια με το κουπλέ.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, σελ. 95.

## Ανάλυση της τροπικότητας των συνθέσεων

Στην ανάλυση που ακολουθεί θα προσεγγίσουμε την εξέλιξη της μελωδικής γραφής της Τρικαλινής περιόδου, κρατώντας αρχικά ως βασικό άξονα προσέγγισης την χρήση των λαϊκών δρόμων<sup>99</sup>. Οι λαϊκοί δρόμοι αν και έχουν έντονο το στοιχείο της τροπικότητας στον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με τα αντίστοιχα μακάμ (όσον αφορά τα τετράχορδα και τους δεσπόζοντες φθόγγους). Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται πιο απλά, μόνο σαν κλίμακες. Η αντιμετώπιση αυτή είναι σε μεγάλο βαθμό ελλιπής, διότι δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το σύνολο των γνωρισμάτων που αφορούν τις καταβολές των δρόμων από το μουσικό σύστημα των μακάμ, ιδιαίτερα αυτών που σχετίζονται με την έννοια της κλίμακας (δομή, φθογγικά υποσύνολα). Ύστερα από την μελωδική εξέταση του ηχογραφημένου υλικού, διαπιστώνουμε πως υπάρχουν κάποιοι μελωδικοί τύποι (μελωδικές συμπεριφορές) οι οποίοι επαναλαμβάνονται και μεταβάλλονται. Στον παρακάτω πίνακα παραθέτουμε του λαϊκούς δρόμους καθώς και την συχνότητα εμφάνισης τους στο εξεταζόμενο υλικό, όπως αυτή προκύπτει από τον αριθμό των τραγουδιών που είναι γραμμένα σε κάθε λαϊκό δρόμο. Σε πολλά από τα μουσικά κομμάτια συνδυάζονται δύο ή και τρεις λαϊκοί δρόμοι ή κλίμακες. Ως κύριος δρόμος λαμβάνεται αυτός με τον οποίο ανοίγει και κλείνει το κάθε μουσικό κομμάτι.

A/A	ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΛΑΪΚΟΥ ΔΡΟΜΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
1	Αρμονικό μινόρε	13
2	Φυσικό μινόρε	10
3	Ματζόρε	7
4	Χιτζασκιάρ	5
5	Ράστ	2
6	Ουσάκ	2
8	Χουζάμ	1

<sup>99</sup> Όλοι οι λαϊκοί δρόμοι που αναφέρονται στην συγκεκριμένη ενότητα, αναλύονται στο βιβλίο: Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο – Μέθοδος εκμάθησης*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004.



Παρατηρώντας την χρονολογική τοποθέτηση των εξεταζόμενων μουσικών κομματιών διαπιστώνουμε πως αρκετοί από τους δρόμους, ιδιαίτερα αυτοί με την μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης στο εξεταζόμενο υλικό, παρουσιάζονται συστηματικά σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους. Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα από το σύνολο των 40 μουσικών κομματιών, τα 13 χρησιμοποιούν την κλίμακα *Αρμονικό μινόρε* και ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1936-1948. Ακολουθούν 10 μουσικά κομμάτια τα οποία χρησιμοποιούν την κλίμακα *Φυσικό μινόρε* και ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1938-1940. Στην συνέχεια έχουμε 7 μουσικά κομμάτια τα οποία χρησιμοποιούν την *Ματζόρε κλίμακα* και ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1937-1940, 5 μουσικά κομμάτια τα οποία χρησιμοποιούν το λαϊκό δρόμο *Χιτζασκιάρ* και ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1937-1940. Ακολουθούν 2 *Ράστ* τα οποία ηχογραφούνται την περίοδο 1937-1939, 2 *Ουσάκ* τα οποία ηχογραφούνται κατά τα έτη 1936 και 1946 αντίστοιχα και 1 *Χουζάμ* το οποίο ηχογραφείται κατά το έτος 1939. Γενικότερα συμπεραίνουμε ότι οι δρόμοι *Αρμονικό* και *Φυσικό μινόρε* εμφανίζουν το μεγαλύτερο ποσοστό συμμετοχής στο ρεπερτόριο της περιόδου 1936-1948. Παράλληλα όμως κάνουν την εμφάνιση τους και δρόμοι όπως το *Χιτζασκιάρ*, το *Χουζάμ*, το *Ουσάκ*, το *Ράστ* και το *Ματζόρε* με μικρότερη συχνότητα εμφάνισης.

Καταλήγοντας σε ότι αφορά την εξέλιξη των μελωδικών τύπων που χρησιμοποιεί ο Τσιτσάνης, διαπιστώνουμε ότι κυριαρχεί η χρήση του *Αρμονικού* και *Φυσικού μινόρε* δρόμου. Αυτό, σε συνδυασμό με το γεγονός μιας κάθετης εναρμόνισης που μας παραπέμπει στο Δυτικό τονικό σύστημα, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το μουσικό συντακτικό του συνθέτη έχει προσαρμοστεί σε ένα «εξευρωπαϊσμένο» περιβάλλον<sup>100</sup>. Ο Πέτρος Τσολάκης<sup>101</sup> αναφέρει ότι «στα πλαίσια μιας κοινωνίας όπου η αστική άρχουσα τάξη, η οποία κατέχει και ελέγχει τη δισκογραφία, επιβάλλει την ιδέα της πολιτισμικής στροφής προς τη Δύση, η εξέλιξη του έργου του συνθέτη φαίνεται να ενσωματώνει, σε ένα ορισμένο βαθμό την τάση αυτή. Έτσι το έργο του από τη μια «αποστιγματίζεται» μουσικά από το γενεσιουργό κοινωνικό της πλαίσιο ενώ γίνεται δεκτό από την άλλη από ένα ευρύτερο κοινό

<sup>100</sup> Risto Pekka Pennanen, *The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s*.

<sup>101</sup> Τσολάκης Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 83.

καθότι εξακολουθεί να ενσωματώνει βασικά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής. Το γεγονός αυτό οδηγεί στη διεύρυνση της αγοράς των τραγουδιών του δημιουργού, δηλαδή στη διοχέτευση του σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες. Με τον τρόπο αυτό επιτείνεται και η γενικότερη διεύρυνση της αγοράς του ρεμπέτικου τραγουδιού».

Στην συνέχεια θα επιχειρήσουμε μια περιγραφή των μουσικών γνωρισμάτων που χαρακτηρίζουν την μελωδική γραφή, καθώς και τον συσχετισμό αυτών των γνωρισμάτων με τους δρόμους και τους τρόπους εναρμόνισης που συναντάμε στο εξεταζόμενο ηχογραφημένο υλικό. Όσον αφορά την μελωδική έκταση των μουσικών κομματιών συναντάμε περιπτώσεις κατά τις οποίες αυτή κυμαίνεται στα πλαίσια μίας οκτάβας, συχνά δε και πέραν αυτής. Σε σχέση με τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας, ο δημιουργός ακολουθεί μια οριζόντια μελωδική κίνηση η οποία οδηγεί σε ανιούσες και κατιούσες μελωδικές πορείες. Οι μελωδίες τηρούν μια συγκεκριμένη δομική μορφή η οποία ορίζεται με βάση τους δεσπόζοντες φθόγγους. Οι φθόγγοι αυτοί είναι η I βαθμίδα (είτε ως βάση, είτε ως κορυφή του δρόμου σε διάστημα οκτάβας), η III , η IV και η V οι οποίες παίζουν καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη κάθε μελωδίας. Το μουσικό χαρακτηριστικό που κυριαρχεί κατά την περίοδο 1936-1948 σχετίζεται ιδιαίτερα με τους δρόμους *Αρμονικό και Φυσικό μινόρε* και αφορά τις μετατροπίες των δρόμων ή τις εναλλαγές τους στην διάρκεια ενός μουσικού κομματιού.

Εξετάζοντας αναλυτικότερα τα μουσικά κομμάτια οδηγούμαστε σε κάποιες περιπτώσεις μετατροπιών οι οποίες διαφοροποιούνται με βάση κάποια κριτήρια, τα οποία και θα παρουσιάσουμε παρακάτω τοποθετημένα κατά την μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης.

Η πρώτη περίπτωση μετατροπίας αφορά διαφορετικού τύπου δρόμους, δηλαδή ένα ματζόρε δρόμο, με την έννοια ότι η συγχορδία της βάσης του είναι ματζόρε και ένα μινόρε δρόμο με την έννοια αντίστοιχα ότι η συγχορδία της βάσης του είναι μινόρε. Έτσι για παράδειγμα η πρώτη μελωδική φράση ενός θέματος μπορεί να ανήκει στον *Φυσικό* ή *Αρμονικό μινόρε* δρόμο και η δεύτερη μελωδική φράση στους δρόμους *Χουζάμ*, *Ράστ* ή *Σεγκιά* με βάση την τρίτη βαθμίδα του

Αρμονικού ή Φυσικού μινόρε. Στο εξεταζόμενο υλικό συναντάμε τις παρακάτω περιπτώσεις: Η πρώτη μελωδική φράση του τραγουδιού «Τι θέλεις από μένα» ανήκει στον Αρμονικό μινόρε ενώ η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο Χουζάμ με βάση την τρίτη βαθμίδα του Αρμονικού μινόρε. Η πρώτη μελωδική φράση του τραγουδιού «Ο Τσιτσάνης στην ζούγκλα» ανήκει στον Σεγκιά δρόμο και η δεύτερη μελωδική φράση στον Φυσικό μινόρε δρόμο.

Η πρώτη μελωδική φράση του τραγουδιού «Την Κυριακή το δειλινό» κινείται στους δρόμους Σεγκιά και Χουζάμ



και η δεύτερη μελωδική φράση στον Αρμονικό μινόρε δρόμο.



Στο τραγούδι «*Τώρα γυρνάς στις γειτονιές*» η πρώτη μελωδική φράση ανήκει στον δρόμο *Χουζάμ*



και η δεύτερη μελωδική φράση στον *Αρμονικό μινόρε* δρόμο



Στην δεύτερη περίπτωση μετατροπίας έχουμε δύο μελωδικές φράσεις στα πλαίσια ενός θέματος, οι οποίες ανήκουν σε διαφορετικό δρόμο κρατώντας όμως κοινή την βάση και τον τύπο συγχορδίας της βάσης.

Για παράδειγμα η πρώτη μελωδική φράση του τραγουδιού «Σ' έναν τεκέ μπουκάρανε» κινείται στον *Αρμονικό μινόρε* δρόμο



και η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο *Σαμπά* της ίδιας τονικής βάσης.



Επίσης, η πρώτη μελωδική φράση<sup>102</sup> του τραγουδιού «Μες την πολλή σκοτούρα μου» κινείται στον *Αρμονικό μινόρε* δρόμο και η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο *Καρτζιγάρ* (Πιο συγκεκριμένα έχουμε χρησιμοποίηση της έλξης της πέμπτης βαθμίδας η οποία υποδηλώνει ένα άκουσμα Καρτσιγάρ.

<sup>102</sup> Η πρώτη μελωδική φράση του συγκεκριμένου τραγουδιού αναλύεται στην ενότητα με τίτλο: Σύσταση ορχήστρας-Ρόλος μουσικών οργάνων παράδειγμα 2 σελ. 43.



Η πρώτη μελωδική φράση του τραγουδιού «Να γιατί περνώ» κινείται στον δρόμο *Νιαβέντ* και η δεύτερη μελωδική φράση στον *Αρμονικό μινόρε* δρόμο. Το ίδιο συμβαίνει και στο τραγούδι με τίτλο «Αγαπώ μια παντρεμένη», μόνο που η πρώτη μελωδική φράση κινείται στον *Αρμονικό μινόρε* δρόμο (συγκεκριμένα στο πρώτο πεντάχορδο)



και η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο *Νιαβέντ*.

Προεισαγωγή

Στα τραγούδια «Μπράβο σου πως με δουλεύεις» και «Κάποτε ζήλεψα», η πρώτη μελωδική φράση κινείται στον *Φυσικό μινόρε* δρόμο ενώ η δεύτερη στον δρόμο *Νιαβέντ*. Δε λείπουν και οι περιπτώσεις συνδυασμού του *Αρμονικού* και *Φυσικού μινόρε*, τις οποίες συναντούμε στα τραγούδια με τίτλο: «Απόψε να μην κοιμηθείς», «Θα ρωτήσω τη μαμά σου», «Τα παντρεμέναδικα», «Χαρέμια με διαμάντια». Επίσης, στο τραγούδι «Ο κόσμος απ' τη ζήλεια του», η πρώτη μελωδική φράση κινείται στον *Αρμονικό μινόρε* δρόμο και η δεύτερη στην *Ματζόρε* κλίμακα.

Συσχετίζοντας τις περιπτώσεις μετατροπίας με τους λαϊκούς δρόμους οδηγούμαστε σε ένα σύνολο διαπιστώσεων. Γνωρίζουμε ότι ο *Αρμονικός* και ο *Φυσικός μινόρε* δρόμος είναι ταυτόχρονα δύο κλίμακες της ευρωπαϊκής μουσικής. Η συχνότερη περίπτωση μετατροπίας στο ηχογραφημένο υλικό αφορά την εναλλαγή ενός από τους παραπάνω δρόμους με τους δρόμους *Χουζάμ*, *Ράστ* και *Σεγκιά*, έχοντας ως βάση την τρίτη βαθμίδα των προηγούμενων μινόρε δρόμων. Όμως οι *Ράστ*, *Χουζάμ* και *Σεγκιά* είναι δρόμοι οι οποίοι παραπέμπουν εύκολα στην *Ματζόρε* κλίμακα. Ειδικά ο δρόμος *Ράστ*, διαφοροποιείται στην ίσα συγκερασμένη του εκδοχή από τη *Ματζόρε* κλίμακα στην αυξομείωση της έβδομης βαθμίδας κατά την ανιούσα ή κατιούσα μελωδική πορεία αντίστοιχα (Όταν σκεφτόμαστε με τη λογική της κλίμακας). Οι κλίμακες διαστηματικά είναι κατά κάποιο τρόπο κοινές, άρα έχουμε τη μετατροπία από μια *Μινόρε* κλίμακα στη σχετική της *Ματζόρε*. Σε ότι αφορά τους δρόμους *Χουζάμ* και *Σεγκιά*, το γεγονός ότι αποτελούν συγγενείς

δρόμους του *Ράστ* (διαφοροποιούνται ως εξής: η δεύτερη βαθμίδα στο *Χουζάμ* είναι αυξημένη και στο *Σεγκιά*, εκτός από την δεύτερη αυξημένη έχουμε και έκτη ύφεση) καθώς και ότι τοποθετούνται στην ίδια θέση με το *Ράστ* δεν οδηγεί σε κάποια έντονη μελωδική διαφοροποίηση σε σχέση με την προηγούμενη μετατροπία. Θα μπορούσαμε επομένως να διατυπώσουμε ότι, η συγκεκριμένη μελωδική συμπεριφορά εμφανίζει αντιστοιχία με μια αρκετά συνήθη μετατροπία στην ευρωπαϊκή μουσική.

Στα τραγούδια «*Γκουβερνάντα*», «*Παραγουάη*» και «*Αν θα σ' αφήσει τι θα κάνεις*» τα οποία ανήκουν στην *Ματζόρε* κλίμακα, υπάρχουν επιρροές από τη δύση και το ελαφρό τραγούδι κυρίως στο τραγούδισμα και στον τρόπο διαχείρισης του ματζόρε. Η ροπή προς μια περισσότερο δυτικότροπη μεταχείριση είναι μεγάλη, με χαρακτηριστικό τις στάσεις της μελωδίας στην τέταρτη βαθμίδα και την προσθήκη της V και V7 συγχορδίας στην αρμονική υποστήριξη. Όταν ο τραγουδιστής τραγουδάει, το μπουζούκι συνοδεύει με διφωνίες (μερικές φορές και συγχορδίες) και όχι με τη μελωδία. Στο τραγούδι «*Αν θα σ' αφήσει τι θα κάνεις*» προκύπτει μια υβριδική τροπική μελωδική συμπεριφορά με ανάμιξη μουσικών χαρακτηριστικών από τους δρόμους *Ράστ* και *Ματζόρε*. Πιο συγκεκριμένα, στην αρμονική υποστήριξη ενώ ακολουθεί τον συγχορδιακό κύκλο της *Ματζόρε* κλίμακας, προσθέτει και την II<sup>m</sup> που είναι χαρακτηριστικό του δρόμου *Ράστ*. Υποθέτουμε ότι μπορεί να οφείλεται στο ότι ο δρόμος *Ράστ*, ως συγκερασμένη εκδοχή του αντίστοιχου μακάμ *Ράστ*, καταλήγει σε ένα κοινό διαστηματικό πλαίσιο με την *Ματζόρε* και αυτό επιτρέπει να δανείζονται μουσικές φράσεις ο ένας από τον άλλο.

Ο Φιλανδός μουσικολόγος Risto Pekka Pennanen αναφέρει ότι ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της έγχορδης αρμονίας στους δρόμους *Ράστ*, *Χουζάμ* και της *Ματζόρε κλίμακας* στη μεταπολεμική περίοδο, είναι συχνή η χρήση των συγχορδιών II<sup>m</sup> ως υποκατάστατο της IV και της συγχορδίας V7. Συνεχίζει λέγοντας ότι η αρμονική αυτή συμπεριφορά έχει επιρροές από τις Αθηναϊκές καντάδες, σερενάτες, που επηρεάστηκαν από την Ιταλική Ναπολιτάνικη μουσική, ή άμεσα από την Δυτική μουσική<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Risto Pekka Pennanen, *ο.π.*



Βέβαια, δεν λείπουν και οι συνδυασμοί της *Ματζόρε* κλίμακας με άλλους δρόμους. Για παράδειγμα στο τραγούδι «*Μια βίλα εγώ θα σου χτιζα*» η εισαγωγή κινείται στον *Αρμονικό μινόρε* δρόμο της ίδιας τονικής βάσης (συγκεκριμένα στο πρώτο πεντάχορδο)



ενώ το κουπλέ κινείται στην *Ματζόρε* κλίμακα



Στο ορχηστρικό «*Ατελείωτο*» το πρώτο και το δεύτερο μουσικό μέρος κινούνται στην *Ματζόρε* κλίμακα



ενώ το τρίτο μουσικό μέρος στον δρόμο *Χιτζασκιάρ* της ίδιας βάσης.



Στο τραγούδι «*Για σένα ξενυχτώ*» η εισαγωγή κινείται στον δρόμο *Χιτζασκιάρ* ενώ στο κουπλέ αρχικά συνεχίζει να κινείται στον δρόμο *Χιτζασκιάρ* και στην συνέχεια καταλήγει στον δρόμο *Ράστ* της ίδιας βάσης. Παρόμοια συμπεριφορά παρατηρούμε και στο τραγούδι «*Μποέμισσα*», όπου η εισαγωγή κινείται στον δρόμο *Χιτζασκιάρ*



ενώ το κουπλέ αρχικά κινείται στον δρόμο *Σεγκιά* και στην συνέχεια καταλήγει στον δρόμο *Ράστ* της ίδιας βάσης.



Το ίδιο συμβαίνει και στο τραγούδι «Δε σε θέλω πια», όπου η εισαγωγή κινείται στον δρόμο *Χιτζασκιάρ* και καταλήγει σε αυτόν με πέμπτη ελαττωμένη, ενώ το κουπλέ κινείται στον δρόμο *Ράστ*. Στην εισαγωγή, όταν η μελωδία ανεβαίνει πάνω από την οκτάβα, αυξάνεται η δεύτερη βαθμίδα. Στο τραγούδι «Θα ρωτήσω τη μαμά σου», η εισαγωγή κινείται στον δρόμο *Σεγκιά* και καταλήγει στον δρόμο *Χιτζασκιάρ* με πέμπτη ελαττωμένη, ενώ το κουπλέ κινείται στο δρόμο *Χιτζασκιάρ*.

Στο τραγούδι «Νταίζυ» η εισαγωγή κινείται στον δρόμο *Χιτζασκιάρ*,

ενώ το κουπλέ στον δρόμο *Σεγκιά* καταλήγοντας στην τρίτη βαθμίδα.



Στα δύο και μοναδικά *Ουσάκ* που συναντούμε στην συγκεκριμένη περίοδο, παρατηρούμε ότι συχνά κάνει αντικατάσταση της VII συγχορδίας με V, γεγονός που δεν συνάδει με την θεωρία της αρμονίας των λαϊκών δρόμων. Πιθανόν η συγκεκριμένη εκδοχή του *Ουσάκ* έχει κάνει τον δημιουργό να το θεωρεί άλλοτε ως *Φυσικό μινόρε* και άλλοτε ως συνδυασμό των δύο δρόμων. Ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται τα *Ουσάκ* καθώς και ο μειωμένος αριθμός σύνθεσης πάνω στο συγκεκριμένο δρόμο, μας οδηγεί στην λογική ότι ο Τσιτσάνης έχει μια διάθεση να το αναλύει ως ευρωπαϊκή κλίμακα.

Στο σύνολο των πέντε οργανικών μουσικών κομματιών, αντιλαμβανόμαστε ότι το καθένα από αυτά αποτελείται από τέσσερα διαφορετικά μουσικά μέρη (πάρτες), στα οποία και έχουμε συνδυασμό δύο ή και περισσότερων λαϊκών δρόμων. Πιο συγκεκριμένα, το οργανικό *Ατελείωτο* αποτελείται από τέσσερα διαφορετικά μουσικά μέρη εκ των οποίων το πρώτο, δεύτερο και τέταρτο μέρος κινούνται στην *Ματζόρε* κλίμακα, ενώ το τρίτο μέρος κινείται στον λαϊκό δρόμο *Χιτζασκιάρ* της ίδιας τονικής βάσης.

Στο οργανικό *Τρικαλινό*, το πρώτο μουσικό μέρος κινείται στον δρόμο *Ράστ* με άνοιγμα στην πέμπτη βαθμίδα και τελική κατάληξη στην πρώτη βαθμίδα. Το δεύτερο μουσικό μέρος, κινείται στον δρόμο *Σεγκιά* με άνοιγμα και τελική κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα. Το τρίτο μουσικό μέρος, κινείται στην κλίμακα *Αρμονικό μινόρε* και το τέταρτο στον λαϊκό δρόμο *Καρτσιγιάρ*.

Στο οργανικό *Ταταυλιανό*, το πρώτο μέρος κινείται στο πρώτο τετράχορδο της κλίμακας *Φυσικό μινόρε*. Το δεύτερο μέρος, κινείται στην κλίμακα *Αρμονικό μινόρε* με ατελή κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα και τελική στην πρώτη. Το τρίτο και τέταρτο μέρος, κινούνται επίσης στην κλίμακα *Αρμονικό μινόρε*. Και τα τέσσερα μέρη παίζονται στην ίδια τονική βάση.

Στο οργανικό *Χορός Πολίτικος*, το πρώτο μέρος κινείται στην κλίμακα *Ματζόρε* ενώ το δεύτερο μέρος στην κλίμακα *Αρμονικό μινόρε* της ίδιας τονικής βάσης. Το τρίτο μέρος, κινείται στην *Ματζόρε κλίμακα* όμως μια τρίτη μικρή πάνω από τη βάση και στην συνέχεια καταλήγει στην κλίμακα *Αρμονικό μινόρε* της αρχικής βάσης.

Στο οργανικό *Τα ωραία του Τσιτσάνη*, το πρώτο μέρος κινείται στην κλίμακα *Αρμονικό μινόρε* ενώ το δεύτερο μέρος στην κλίμακα *Ματζόρε* της ίδιας βάσης. Το τρίτο μέρος, κινείται στην κλίμακα *Αρμονικό μινόρε* μια τρίτη πίσω από την τονική βάση. Το τέταρτο μέρος, κινείται στην *Ματζόρε κλίμακα* της αρχικής βάσης.

Συμερασματικά μέσα από τα μουσικά παραδείγματα διακρίνουμε ότι κατά την μελωδική ανάπτυξη κυριαρχούν τα ρυθμικά μοτίβα των τρίηχων και δεκάτων έκτων. Σε πολλά από τα μουσικά κομμάτια το μπουζούκι παίζει διφωνίες, δηλαδή διαστήματα σε παράλληλες τρίτες. Συνήθως χρησιμοποιεί δύο ή και περισσότερους λαϊκούς δρόμους μέσα σε ένα μουσικό κομμάτι. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για πολύπλοκη μελωδική ανάπτυξη σε σχέση με τις αντίστοιχες που κυριαρχούσαν εκείνη την εποχή (π.χ. Μάρκος Βαμβακάρης).

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κλείνοντας το τελευταίο κεφάλαιο θα μπορούσαμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα. Στην περίπτωση της πόλης των Τρικάλων, με την ύπαρξη διαφορετικών εθνοπολιτισμικών ομάδων, καθώς και με την πολιτιστική δραστηριότητα της αστικής τάξης που προσπαθούσε να συμβαδίσει με τα ευρωπαϊκά πρότυπα ψυχαγωγίας, διαμορφώθηκε ένα πολυπολιτισμικό μουσικό μείγμα το οποίο επηρέασε τον συνθέτη. Το μουσικό αυτό μείγμα είχε επιρροές και από τους δύο βασικούς πολιτισμικούς θύλακες που είχαν δημιουργηθεί στην πόλη, από τη μια το ανατολίτικο στοιχείο και από την άλλη η αστική κουλτούρα της ανώτερης κοινωνικά τάξης, η οποία βασίζονταν στον εισαγόμενο ευρωπαϊκό πολιτισμό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα του μουσικού αυτού μείγματος είναι τα εξής. Το γεγονός ότι είχε Ιταλό δάσκαλο στο βιολί, καθώς και η εξευρωπαϊσμένη μουσική στην πόλη των Τρικάλων. Σημαντικό στοιχείο αποτελούν επίσης τα ακούσματα που πιθανόν να είχε ο συνθέτης από το ρεπερτόριο των καφέ αμάν.

Στα μουσικά κομμάτια που εξετάσαμε διακρίναμε διάφορα μουσικά ιδιώματα. Αφ' ενός ο συνθέτης είχε σημαντικές γνώσεις και ακούσματα από τη δυτική μουσική, αφ' ετέρου γνώριζε βιωματικά τους ρυθμούς και τις μελωδίες των δημοτικών τραγουδιών (θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σχέση του με τη δημοτική «παράδοση» συνδέεται με τα ακούσματα που είχε από τον πατέρα του). Ακόμη παρατηρούμε ότι προσανατολίζεται προς ένα άλλο μουσικό ιδίωμα, το οποίο μοιάζει με αυτό της «καντάδας», όπου κυριαρχούν τα διαστήματα σε παράλληλες τρίτες τόσο στις φωνές όσο και στο παίξιμο των οργάνων. Βέβαια, ο συγκεκριμένος προσανατολισμός δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι τυχαίος, διότι όπως προείπαμε στα Τρίκαλα από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα περίπου, υπήρχαν κανταδόροι οι οποίοι συνήθιζαν να τραγουδούν στα ιταλικά.

Στο σύνολο των σαράντα μουσικών κομματιών της Τρικαλινής περιόδου παρατηρούμε τα εξής: όσον αφορά τα κείμενα των τραγουδιών διαπιστώνουμε ότι βασίζονται σε ιαμβικά και τροχαϊκά μέτρα, που είναι άλλωστε εκείνα που χρησιμοποιούνται κατά αποκλειστικότητα στα δημοτικά τραγούδια. Κυρίαρχο ρόλο έχουν τα ιαμβικά μέτρα, με ποικιλία συλλαβών από επτά έως δεκαπέντε και

ακολουθούν τα τροχαϊκά με ποικιλία συλλαβών από οκτώ έως δεκαπέντε. Σε πολλά τραγούδια το μέτρο είναι μικτό, από iamβικούς και τροχαϊκούς στίχους, ένας τρόπος γραφής που επίσης χρησιμοποιείται στα δημοτικά τραγούδια. Στην συγκεκριμένη περίοδο, δεν παρατηρείται χρήση άλλων μέτρων και μπορούμε να πούμε ότι η εικόνα των τραγουδιών από μετρική άποψη είναι απλή. Ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί το ρεφρέν αλλά διάφορες τεχνικές επανάληψης. Όσο αφορά την επανάληψη των στίχων σε σχέση με τις μουσικές φράσεις, βλέπουμε ότι σε λίγες μόνο περιπτώσεις έχουμε αλλαγές.

Εξετάζοντας το σύνολο των τραγουδιών εντοπίσαμε διάφορες θεματικές κατηγορίες στις οποίες μπορούν να καταταχθούν τα ποιητικά τους κείμενα. Πιο συγκεκριμένα, προτείναμε τέσσερις διαφορετικές θεματικές κατηγορίες: α) Χασικλίδικα β) Ερωτικά γ) Τραγούδια «φυγής» δ) «Τα παραμυθένια παλάτια». Συμπερασματικά, καταλήγουμε στο γεγονός ότι ο συνθέτης κρατούσε μια σχετική απόσταση από το περιβάλλον και την κουλτούρα του υπόκοσμου. Αν και το πρώτο τραγούδι που εκδόθηκε με το όνομα του ήταν το «Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε», παρέμεινε το μοναδικό του προπολεμικό τραγούδι με αναφορά στο χασίς. Τα τραγούδια στα οποία στηρίχθηκε η δημόσια εικόνα του ήταν, ως επί το πλείστον, ερωτικού περιεχομένου. Για να τα κάνει να ξεχωρίσουν, αφού όλοι πια έγραφαν ερωτικούς στίχους, επινοούσε διάφορα τεχνάσματα ή μιμούνταν τεχνικές παλιότερων συνάδελφων του όπως: αναφορές στην ιδιαίτερη του πατρίδα («Τρικαλινή τσαχπίνα»), περιγραφές εξωτικών αποδράσεων («Ο Τσιτσάνης στην Παραγουάη»), ακόμα και συμμετοχές ηρώων του κινηματογράφου («Ο Τσιτσάνης στην ζούγκλα»).

Μελετώντας την σύσταση ορχήστρας του ηχογραφημένου υλικού, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι τα μουσικά όργανα που κυριαρχούν είναι το μπουζούκι, η κιθάρα και ο μπαγλαμάς, όργανα τα οποία δομούν τον τύπο της λαϊκής ορχήστρας. Σους επτά διαφορετικούς τύπους ορχήστρας που εντοπίσαμε, βλέπουμε ότι δεν έχουμε ποτέ την απόλυτη διαδοχή ενός τύπου ορχήστρας από κάποιον άλλο αλλά παράλληλες εμφανίσεις αυτών. Γενικά συμπεραίνουμε ότι η εξέλιξη ως προς την σύνθεση της ορχήστρας έχει να κάνει με την προσθήκη οργάνων κάθε φορά, η οποία ερμηνεύεται ως μια επιθυμία για μια διαρκώς

συνθετότερη ορχήστρα. Δεν μπορούμε να πούμε ότι ο Β. Τσιτσάνης εισάγει ένα διαφορετικό τύπο ορχήστρας απλά αντιγράφει πρότυπα από άλλους συνθέτες. Όσο αφορά τον ρόλο των οργάνων διαπιστώσαμε ότι το μπουζούκι είναι το βασικό σολιστικό όργανο, ενώ η κιθάρα το τυπικά συνοδευτικό. Ο μπαγλαμάς άλλοτε λειτουργεί ως καθαρά συνοδευτικό όργανο (παίζοντας συγχορδίες ή Ισοκράτη) και άλλοτε παίζοντας κάποιο μελωδικό θέμα. Εντούτοις χρησιμοποιεί βιολί και πιάνο, δύο όργανα που θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε ως νεωτερικά, λαμβάνοντας υπόψη την σύσταση της ορχήστρας που επικτατούσε εκείνη την εποχή.

Από ρυθμικής άποψης τα 40 μουσικά κομμάτια μοιράζονται σε 15 ζεϊμπέκικα, 19 χασάπικα, 5 χασαποσέρβικα και ένα καλαματιανό. Όσον αφορά τα ζεϊμπέκικα, διαπιστώνουμε ότι η συχνότητα εμφάνισης του τύπου του «παλιού» ζεϊμπέκικου μειώνεται, μέχρι που αντικαθίσταται μεταπολεμικά από τον τύπο του «καινούργιου» ζεϊμπέκικου. Σχετικά με τη μουσική φόρμα, βλέπουμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί πέντε διαφορετικούς τύπους. Όπως και στην ανάλυση των τύπων ορχήστρας, έτσι και εδώ, παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει απόλυτη διαδοχή ενός τύπου φόρμας από έναν άλλο αλλά παράλληλες εμφανίσεις αυτών. Παρόλα αυτά, η δομή της φόρμας δεν σταματά να εξελίσσεται κατά το διάστημα 1936–1948. Αναφορικά με τους τύπους φόρμας σε σχέση με την μουσική, σε λίγες μόνο περιπτώσεις έχουμε αλλαγές. Τα μουσικά θέματα (προεισαγωγή, εισαγωγή, κουπλέ, ρεφρέν, πάρτες) που δομούν τους τύπους φόρμας είναι διαφορετικά μεταξύ τους ως προς τη μελωδία.

Μετά την ανάλυση της τροπικότητας των συνθέσεων σε σχέση με την εξέλιξη των μελωδικών τύπων που χρησιμοποιεί ο Β. Τσιτσάνης, διαπιστώσαμε ότι κυριαρχεί η χρήση του *Αρμονικού* και *Φυσικού μινόρε δρόμου* και της *Ματζόρε κλίμακας*. Παράλληλα, όμως, κάνουν και την εμφάνισή τους με μικρότερη συχνότητα και νέοι δρόμοι όπως το *Χιτζασκιάρ*, το *Χουζάμ*, το *Ουσάκ* και το *Ράστ*. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το μουσικό συντακτικό του συνθέτη έχει χαρακτηριστικά τόσο από το Δυτικό τονικό σύστημα όσο και από την «παράδοση» των μακάμ.



Γενικά διακρίνουμε μια διάθεση του συνθέτη να καινοτομεί χρησιμοποιώντας καινούργιες ιδέες όπως, διαφορετικές τεχνικές επανάληψης των στίχων, των ρυθμικών μοτίβων, της θεματικής των ποιητικών κειμένων και των μουσικών οργάνων.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μελετώντας τη βιβλιογραφία για τις ανάγκες της συγγραφής της παρούσας εργασίας διαπιστώσαμε ότι υπάρχει πληθώρα ερευνών προσανατολισμένων τόσο στην ιστορική, κοινωνιολογική ανάλυση όσο και στην ανάλυση των ποιητικών κειμένων. Παράλληλα, το γεγονός αυτό ανέδειξε ένα σημαντικό έλλειμμα όσον αφορά την προσέγγιση και μελέτη του υλικού με χρήση των μεθοδολογικών εργαλείων της επιστήμης της μουσικολογίας. Πιο συγκεκριμένα, την ανάλυση των τύπων ορχήστρας, φόρμας και τροπικότητας των συνθέσεων, λαμβάνοντας πάντα υπόψη το ιστορικό και κοινωνιολογικό πλαίσιο της εποχής.

Στην εν λόγω εργασία επιχειρήσαμε μια πολυπρισματική μελέτη πάνω στο πρώιμο συνθετικό έργο του Βασίλη Τσιτσάνη, όπως προτείνει η σύγχρονη μουσικολογία, εξετάζοντας την μουσική ως μέρος του ευρύτερου πολιτισμού της κοινωνίας των Τρικάλων, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Τόσο η ύπαρξη ιστορικών και κοινωνικών αναλύσεων και ποιητικών κειμένων, σε συνδυασμό με την εύκολη πλέον πρόσβαση στο πρωτογενές υλικό των ηχογραφήσεων, καθιστούν πρόσφορο το έδαφος για την διεξαγωγή ερευνών αυτού του τύπου, πάνω στο ανεξερεύνητο ακόμα αστικό λαϊκό τραγούδι.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασάκης Μανόλης, *Βασίλης Τσιτσάνης 1946*, Λαϊκό τραγούδι, Αθήνα 2006.

Αλεξίου Σώτος, *Η παιδική ηλικία ενός ξεχωριστού δημιουργού*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2001.

Αρσενίου Λάζαρος, *Το έπος των Θεσσαλών αγροτών και η εξέγερσή τους (1881-1993)*, Φιλολογικός – Ιστορικός – Λογοτεχνικός Σύνδεσμος Τρικάλων (Φ.Ι.Λ.Ο.Σ.) Κείμενα και μελέτες, Τρίκαλα 1994.

Βαλεντίνη Ρήγα – Αναστασία, *Βασίλης Τσιτσάνης Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, εκδόσεις ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2001.

Βαλεντίνη Ρήγα – Αναστασία, *Τρικαλινή λαϊκή μούσα*, εκδόσεις ελληνικά γράμματα. Αθήνα 2004.

Γεωργιάδης Νέαρχος, *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2005.

Gauntlet Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001.

Guy Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, Ερμής, Αθήνα 1990.

Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, νέα έκδοση 2001.

Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα – Παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στο Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*, Πλέθρον, Αθήνα 1999.

*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* τ. ΙΓ 1833-1881, Εκδοτική Αθηνών 1980.

*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους τ. ΙΔ, 1881-1913, Εκδοτική Αθηνών 1980.*

*Ιωάννου Γιώργος, Το δημοτικό τραγούδι παραλογές, Εστία, Αθήνα 1996.*

*Κατσόγιανος Νεκτάριος, Τα Τρίκαλα και οι συνοικισμοί τους, εκδόσεις Καρατάσιου, Λάρισα 1992.*

*Κατσόγιανος Νεκτάριος, Τωρινά και περασμένα και τα παλιά στέκια των Τρικάλων, Πολιτιστικός οργανισμός Δήμου Τρικκαίων Τόμος Α΄, Τρίκαλα 1998.*

*Κλιάφα Μαρούλα, Μια σερενάτα στον Ληθαίο – Η μουσική κίνηση στα Τρίκαλα 1881-1965, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 2003.*

*Κλιάφα Μαρούλα, Τρίκαλα, Από τον Σεϊφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη – Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν από τον τύπο της εποχής. Τόμος Α 1881-1910, Κέδρος, 1996.*

*Κλιάφα Μαρούλα, Τρίκαλα, Από τον Σεϊφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη – Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν από τον τύπο της εποχής. Τόμος Β 1911-1940, Κέδρος, 1998.*

*Κλιάφα Μαρούλα, Θεσσαλία 1881-1981 εκατό χρόνια ζωή, Κέδρος, Αθήνα 1983.*

*Μαζαράκη Δέσποινα, Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα, Κέδρος, Αθήνα 1984.*

*Μυστακίδης Δημήτρης, Το λαούτο - μέθοδος εκμάθησης, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004.*

*Πάυλου Λευτέρης, Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια τους οργανικούς σκοπούς, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής και fagotto, Αθήνα 2006.*

Πρόντζας Βαγγέλης, *Οικονομία και γαιοκτησία στη Θεσσαλία (1881-1912)*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992.

Σαββόπουλος Πάνος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, Περιοδικό & εκδόσεις Οδός Πάνος και εκδόσεις Σιγαρέτα, Αθήνα 2006.

Τριανταφύλλου Ι. Θεολόγης, *Τα παλιά Τρίκαλα αναμνήσεις και ιστορήματα*, Τόμος 'Β, Τρίκαλα 1977.

Τσολάκης Πέτρος, *Το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη και η δισκογραφία*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2007.

Χατζηδουλής Κώστας, *Η ζωή μου το έργο μου*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1979.

Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα 1986.

Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του*, εκδόσεις Διαγωνίου, Θεσσαλονίκη 1994.

## ΠΗΓΕΣ

Κουνάδης Παναγιώτης, *Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας*, Συνθέτες του Ρεμπέτικου-Μάρκος Βαμβακάρης Ι και ΙΙ, MINOS EMI, Αθήνα 1999.

Λεωτσάκος Γιώργος, *Η όπερα στην Ελλάδα 1733-1940: Μια ιστορική σκιαγραφή της ελληνικής όπερας έως την ίδρυση της Εθνικής Λυρικής σκηνής*, Εφημερίδα «Καθημερινή», 4/4/1999.

Risto Pekka Pennanen, *The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s*.

Σπανούδη Σοφία, *Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: ο Τσιτσάνης*, Εφημερίδα «Τα Νέα», 1/2/1951.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### Η δισκογραφία του Β. Τσιτσάνη κατά την περίοδο 1936 - 1948

ΤΙΤΛΟΣ	ΕΤΑΙΡΙΑ α. μήτρας	ΧΡΟΝ. ΗΧΟΓ/ΣΗΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
ΣΕ ΕΝΑ ΝΤΕΚΕ ΜΠΟΥΚΑΡΑΝΕ	ODEON 1929	1936	Πιάνο, μπουζούκι, κιθάρα
ΝΑ ΓΙΑΤΙ ΠΕΡΝΩ	ODEON 1990	1937	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΓΚΟΥΒΕΡΝΑΝΤΑ	COLUMBIA 6305	1937	Μπουζούκι, κιθάρα
ΓΙΑ ΣΕΝΑ ΞΕΝΥΧΤΩ	COLUMBIA 6344	1937	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΤΑ ΧΑΝΩ ΣΑΝ ΣΕ ΒΛΕΠΩ	COLUMBIA 6344	1937	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΤΡΙΚΑΛΙΝΗ ΤΣΑΧΠΙΝΑ	HMV 2448	1937	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΜΠΡΑΒΟ ΣΟΥ ΠΩΣ ΜΕ ΔΟΥΛΕΥΕΙΣ	ODEON 7181	1938	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΤΣΙΓΓΑΝΑ ΜΟΥ ΓΛΥΚΙΑ	ODEON 7181	1938	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΧΟΡΟΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ	ODEON 7214	1938	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΚΑΠΟΤΕ ΖΗΛΕΨΑ	ODEON 7222	1938	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΠΑΝΕ ΤΑ ΠΑΛΙΑ	ODEON 7248	1938	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΜΕΛΑΧΡΙΝΗ ΚΟΠΕΛΑ	ODEON 7222	1938	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΑΓΑΠΩ ΜΙΑ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΗ	ODEON 72454	1938	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς
Η ΜΙΚΡΗ ΤΩΝ ΠΟΔΑΡΑΔΩΝ	COLUMBIA 6432	1938	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΜΠΟΕΜΙΣΣΑ	HMV 2463	1938	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΤΙ ΘΕΛΕΙΣ ΑΠ'Ο ΜΕΝΑ	HMV 2484	1938	Μπουζούκι, μαντολίνο, κιθάρα
ΑΠΟΨΕ ΝΑ ΜΗΝ ΚΟΙΜΗΘΕΙΣ	HMV 2538	1938	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, βιολί
ΜΕΣ ΤΗ ΠΟΛΛΗ ΣΚΟΤΟΥΡΑ ΜΟΥ	HMV 2540	1938	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΘΑ ΡΩΤΗΣΩ ΤΗ ΜΑΜΑ ΣΟΥ	HMV 2540	1938	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΤΑ ΒΕΛΟΥΔΕΝΙΑ ΜΑΤΙΑ ΣΟΥ	COLUMBIA 6451	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΝΤΑΙΖΗ	COLUMBIA 6479	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΠΑΡΑΓΟΥΑΗ	COLUMBIA 6479	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
Ο ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΣΤΗ ΖΟΥΓΚΛΑ	COLUMBIA 6511	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟ ΔΕΙΛΙΝΟ	COLUMBIA 6528	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΔΕ ΣΕ ΘΕΛΩ ΠΙΑ	HMV 2600	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΤΩΡΑ ΓΥΡΝΑΣ ΣΤΙΣ ΓΕΙΤΟΝΙΕΣ	HMV 2600	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΤΑΥΤΑΛΙΑΝΟ	HMV 2628	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΤΑ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΑΔΙΚΑ	HMV 2645	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΘΑ ΠΡΟΤΙΜΗΣΩ ΘΑΝΑΤΟ	HMV 2657	1939	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς
ΜΑΓΙΣΣΑ ΤΗΣ ΑΡΑΠΙΑΣ	HMV 2657	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΜΙΑ ΒΙΛΑ ΕΓΩ ΘΑ ΣΟΥ ΧΤΙΖΑ	HMV 2666	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΘΑ ΒΡΩ ΜΙΑ ΆΛΛΗ ΜΕ ΚΑΡΔΙΑ	COLUMBIA 2546	1940	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΧΑΡΕΜΙΑ ΜΕ ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ	COLUMBIA 6556	1940	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
Ο ΚΟΣΜΟΣ ΑΠ ΤΗ ΖΗΛΙΑ ΤΟΥ	COLUMBIA 6566	1940	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΓΙΑ ΜΙΑ ΞΑΝΘΟΥΛΑ	COLUMBIA 6566	1940	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΤΑ ΩΡΑΙΑ ΤΟΥ ΤΣΙΤΣΑΝΗ	COLUMBIA DG 6718	1948	Μπουζούκι, μπουζούκι, κιθάρα
ΑΤΕΛΕΙΩΤΟ	COLUMBIA 6449	1939	Μπουζούκι, κιθάρα
ΜΑΖΙ ΜΟΥ ΔΕΝ ΤΑΙΡΙΑΖΕΙΣ	COLUMBIA 6617	1946	Μπουζούκι, μπουζούκι, κιθάρα
ΑΝ ΘΑ Σ' ΑΦΗΣΕΙ ΤΙ ΘΑ ΚΑΝΕΙΣ	HMV 2726	1946	Μπουζούκι, μπουζούκι, κιθάρα
ΤΡΙΚΑΛΙΝΟ ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ	Δεν βρέθηκαν στοιχεία για την δισκογραφική εταιρία	1939	Μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα

## Μορφολογική ανάπτυξη του υλικού

ΡΥΘΜΟΣ ΧΟΡΟΣ	ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΕ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΡΥΘΜΟ	ΠΡΟΕΙΣΑΓΩΓΗ	ΕΙΣΑΓΩΓΗ-ΚΟΥΠΛΕ
ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ			ΣΕ ΕΝΑ ΝΤΕΚΕ ΣΚΑΡΩΣΑΝΕ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			ΝΑ ΓΙΑΤΙ ΠΕΡΝΩ
ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟ			
ΧΑΣΑΠΙΚΟ	ΓΙΑ ΣΕΝΑ ΞΕΝΥΧΤΩ		ΓΙΑ ΣΕΝΑ ΞΕΝΥΧΤΩ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			ΤΑ ΧΑΝΩ ΣΑΝ ΣΕ ΒΛΕΠΩ
ΣΕΡΒΙΚΟ			ΤΡΙΚΑΛΙΝΗ ΤΣΑΧΠΙΝΑ
			ΜΠΡΑΒΟ ΣΟΥ ΠΩΣ ΜΕ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			ΔΟΥΛΕΥΕΙΣ
ΑΠΤΑΛΙΚΟ			ΤΣΙΓΓΑΝΑ ΜΟΥ ΓΛΥΚΙΑ
ΣΕΡΒΙΚΟ			
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			
ΧΑΣΑΠΙΚΟ		ΠΑΝΕ ΤΑ ΠΑΛΙΑ	
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ			ΜΕΛΑΧΡΙΝΗ ΚΟΠΕΛΑ
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ	ΑΓΑΠΩ ΜΙΑ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΗ		ΑΓΑΠΩ ΜΙΑ ΠΑΝΤΡΕΜΑΝΗ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			Η ΜΙΚΡΗ ΤΩΝ ΠΟΔΑΡΑΔΩΝ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ	ΜΠΟΕΜΙΣΑ		ΜΠΟΕΜΙΣΑ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			ΤΙ ΘΕΛΕΙΣ ΑΠΟ ΜΕΝΑ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			ΑΠΟΨΕ ΝΑ ΜΗΝ ΚΟΙΜΗΘΕΙΣ
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ			ΜΑΣ ΤΗ ΠΟΛΗ ΣΚΟΤΟΥΡΑ ΜΟΥ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			ΘΑ ΡΩΤΗΣΩ ΤΗ ΜΑΜΑ ΣΟΥ
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ			ΤΑ ΒΕΛΟΥΔΕΝΙΑ ΜΑΤΙΑ
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ	ΝΤΑΙΖΗ		
ΧΑΣΑΠΙΚΟ	ΠΑΡΑΓΟΥΑΗ	ΠΑΡΑΓΟΥΑΗ	
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			Ο ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΣΥΗ ΖΟΥΓΚΛΑ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ	ΤΗ ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟ ΔΕΙΛΙΝΟ		ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟ ΔΕΙΛΙΝΟ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ		ΔΕ ΣΕ ΘΕΛΩ ΠΙΑ	
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ			ΤΩΡΑ ΓΥΡΝΑΣ ΣΤΙΣ ΓΕΙΤΟΝΙΕΣ
ΧΑΣΑΠΟΣΕΡΒΙΚΟ			
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ	ΘΑ ΠΡΟΤΙΜΗΣΩ ΘΑΝΑΤΟ		ΤΑ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΑΔΙΚΑ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			ΘΑ ΠΡΟΤΙΜΗΣΩ ΘΑΝΑΤΟ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ		ΜΑΓΙΣΑ ΑΡΑΠΙΑΣ	
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ		ΘΑ ΒΡΩ ΜΙΑ ΆΛΛΗ ΜΕ ΚΑΡΔΙΑ	ΜΙΑ ΒΙΛΑ ΕΓΩ ΘΑ ΣΟΥ ΧΤΙΖΑ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ			
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ			
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ			ΓΙΑ ΜΙΑ ΞΑΝΘΟΥΛΑ
ΧΑΣΑΠΟΣΕΡΒΙΚΟ			
ΧΑΣΑΠΟΣΕΡΒΙΚΟ			
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ			

ΧΑΣΑΠΙΚΟ  
ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ

## 2 ΕΙΣΑΓΩΓΕΣ

ΜΙΑ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΜΙΑ ΚΟΥΠΛΕ

ΚΑΠΟΤΕ ΖΗΛΕΨΑ (ΕΝΑΛΛΑΞ)

ΝΤΑΙΖΗ (ΕΝΑΛΛΑΞ)

ΧΑΡΕΜΙΑ ΔΙΑΜΑΝΤΙΑ (2 ΜΕΡΗ 5<sup>H</sup> ΚΑΙ 1<sup>H</sup>)  
Ο ΚΟΣΜΟΣ ΑΠ ΤΗ ΖΗΛΙΑ (2 ΜΕΡΗ ΑΝΟΙΓΜΑ  
ΣΤΗΝ 5<sup>H</sup> ΚΑΙ ΚΑΤΑΛΛΗΞΗ ΣΤΗΝ 1<sup>H</sup> ΒΑΘΜΙΔΑ)

## ΛΑΪΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ

ΑΡΜ ΜΙΝΟΡΕ Κ ΣΑΜΠΑ

ΑΡΜ ΜΙΝΟΡΕ Κ ΝΙΑΒΕΝΤ

ΜΑΤΖΟΡΕ ΚΛΙΜΑΚΑ

ΧΙΤΖΑΣ ΧΑΤΖΑΣΚΙΑΡ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΡΑΣΤ ΜΕ ΣΕΓΚΙΑ

ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ Κ ΝΙΑΒΕΝΤ

ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΜΑΤΖΟΡΕ

ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ Κ ΝΙΑΒΕΝΤ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΟΥΣΑΚ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ ΚΑΙ ΝΙΑΒΕΝΤ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ, ΣΕΓΚΙΑ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΕ ΤΡΙΤΗ ΡΑΣΤ

ΦΥΣΙΚΟ ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ ΚΑΡΤΣΙΓΑΡ

ΦΥΣΙΚΟ ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ, ΣΕΓΚΙΑ

ΜΑΤΖΟΡΕ ΚΛΙΜΑΚΑ

ΣΕΓΚΙΑ ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΧΟΥΖΑΜ ΣΕΓΚΙΑ ΑΡΜΟΝΙΚΟ

ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ, ΣΕΓΚΙΑ

ΡΑΣΤ Κ ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΦΥΣΙΚΟ ΑΡΜΟΝΙΚΟ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ

ΜΑΤΖΟΡΕ Κ ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ

ΦΥΣΙΚΟ ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΝΙΑΒΕΝΤ

ΦΥΣΙΚΟ ΑΡΜΟΝΙΚΟ

ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΜΑΤΖΟΡΕ

## ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

ΧΑΣΙΚΛΙΔΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΠΑΡΑΜΥΘΕΝΙΑ ΠΑΛΑΤΙΑ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΦΥΓΗΣ

ΦΥΓΗΣ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΟΡΓΑΝΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΦΥΓΗΣ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΠΑΡΑΜΥΘΕΝΙΑ ΠΑΛΑΤΙΑ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΕΡΩΤΙΚΟ

ΟΡΓΑΝΙΚΟ

ΟΡΓΑΝΙΚΟ