

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΙΜΟΥ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ
ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗ, 1961-1969**

Πτυχιακή εργασία
του ΜΑΥΡΟΚΕΦΑΛΙΔΗ ΠΑΝΤΕΛΗ
ΑΜΦ: 1116

υπό την εποπτεία του κ. ΚΟΚΚΩΝΗ ΓΙΩΡΓΟΥ

Άρτα
Μάιος 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αντί προλόγου.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
Λίγα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
Κοινωνικό – ιστορικό – πολιτισμικό πλαίσιο.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
Οι λαϊκότροποι συνθέτες.....	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	
Κατάλογος τραγουδιών – εξεταζόμενο υλικό.....	19
Ερμηνευτές – ερμηνεύτριες.....	26
Ρυθμοί.....	29
Οργανολόγιο.....	41
Ρόλοι οργάνων.....	48
Τροπικότητα και Εναρμόνιση.....	60
Μορφολογία.....	80
Ποιητικό κείμενο.....	87
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	91
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	95

Αντί προλόγου

Η παρούσα εργασία δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς τις πολύτιμες συμβουλές και την καθοδήγηση του επόπτη καθηγητή Γιώργου Κοκκώνη τον οποίο και ευχαριστώ. Ευχαριστίες οφείλω και στον καθηγητή μου Στάθη Σαββίδη ο οποίος με βοήθησε στην ψηφιοποίηση των μουσικών καταγραφών.

Ευχαριστώ επίσης τους Κώστα Λαφτσίδα, Τριαντάφυλλο Καμψιάδη και Κώστα Μπάτζιο για τις εποικοδομητικές συζητήσεις που κάναμε γύρω από το θέμα της εργασίας μου. Για την υπομονή της και την αμέριστη βοήθεια της ευχαριστώ τη σύντροφό μου Άννα Σταματάκη.

Αφιερώνω την εργασία μου στους γονείς μου Παναγιώτη και Μάρθα καθώς και στην αδερφή μου Ελένη, στους οποίους οφείλω το μεγαλύτερο ευχαριστώ για τους κόπους και τις θυσίες που έκαναν και συνεχίζουν να κάνουν για εμένα.

Παντελής Μαυροκεφαλίδης

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία επιχειρεί τη μουσικολογική ανάλυση του πρώιμου συνθετικού έργου του Σταύρου Κουγιουμτζή. Επιλέγουμε ως πρώιμη συνθετική περίοδο την περίοδο 1961-1969. Η χρονολογία 1961 σηματοδοτεί την είσοδο του συνθέτη στη δισκογραφία ενώ η χρονολογία 1969 την ηχογράφιση του τραγουδιού *Να 'τα 'ναι το '21*, που σύμφωνα με τον ίδιο το συνθέτη είναι η πρώτη του δισκογραφική επιτυχία. Από την επόμενη δεκαετία παρατηρούμε κάποιες αλλαγές στο συνθετικό ύφος του Κουγιουμτζή. Κάποιες από τις αλλαγές αυτές είναι η εγκατάλειψη του ύφους του νέου κύματος η οποία απαντάται έντονα στην εξεταζόμενη περίοδο (1961 – 1969) καθώς και η χρήση νέων ερμηνευτών και ερμηνευτριών που διαμορφώνουν ένα νέο ηχητικό τοπίο σε σχέση με αυτό της προηγούμενης δεκαετίας. Οι κυριότεροι ερμηνευτές είναι: ο Γ. Καλατζής, ο Γ. Πάριος, η Χ. Αλεξίου και κυρίως ο Γ. Νταλάρας.

Η επιλογή του συγκεκριμένου συνθέτη έγινε αρχικά λόγω των αισθητικών προτιμήσεων του γράφοντος καθώς και της προσωπικής εμπειρίας του τελευταίου στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο, η οποία σχετίζεται με την ιδιότητα του ως μουσικού. Ακόμα, το γεγονός πως δεν υπάρχει κάποια ανάλογη εργασία που να επιχειρεί τη μουσικολογική ανάλυση του συγκεκριμένου συνθετικού έργου, ενίσχυσε την επιθυμία μας να ασχοληθούμε με το συγκεκριμένο συνθέτη.

Μέσα από την έρευνα του θέματος εντοπίστηκαν διάφορα ενδιαφέροντα στοιχεία που γέννησαν μια σειρά ερωτημάτων. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά. Αρχικά θεωρούμε ανάγκη να προσδώσουμε μια ταυτότητα στον Κουγιουμτζή. Στη συνέχεια, επιχειρούμε μια μουσικολογική ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό του έργο. Οι παράμετροι με τους οποίους ασχοληθήκαμε είναι: τα ρυθμικά μέτρα και τα ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, το οργανολόγιο καθώς και ο τρόπος με τον οποίο δομεί ο συνθέτης της ορχήστρες των ηχογραφήσεων, τη μορφολογική δομή των συνθέσεων, τους ερμηνευτές των ηχογραφήσεων, μιας και οι τελευταίοι παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο αλλά και καθοριστικό ως προς τη ταυτότητα του συνθέτη και τέλος στην τροπική και αρμονική ανάλυση του εξεταζόμενου υλικού. Επίσης, μια παράμετρος που εξετάζεται είναι αυτή του ποιητικού κειμένου. Αν και στο αρχικό σχέδιο έρευνας

δεν αποτελούσε βασική παράμετρο της εργασίας, εντούτοις στην συνέχεια αποδείχτηκε αναγκαία για τον συγκεκριμένο συνθέτη, λόγω του ότι ένα μεγάλο μέρος των ποιητικών κειμένων του εξεταζόμενου υλικού ανήκουν στο Κουγιουμτζή, αλλά και λόγω του γενικότερου αισθητικού προτύπου που συναντάμε την δεκαετία του 1960 που δίνει πρωταγωνιστικό ρόλο στο ποιητικό κείμενο.

Οι παραπάνω παράμετροι εξετάζονται σε δύο επίπεδα. Εξετάζουμε τα στοιχεία της κάθε παραμέτρου αλλά και από ποιον μουσικό χώρο προέρχονται καθώς και την συνθετική επεξεργασία τους από τον Κουγιουμτζή. Αυτό συμβαίνει λόγω της διαφορούμενης ταυτότητας του συγκεκριμένου συνθέτη, που όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια της παρούσας εργασίας συνδυάζει στοιχεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού επεξεργασμένα με λόγιο τρόπο. Έτσι, αποδομώντας τις παραπάνω παραμέτρους, εντοπίζουμε ποια στοιχεία προέρχονται από το αστικό λαϊκό τραγούδι και ποια είναι η λόγια επεξεργασία του συνθέτη σε αυτά. Πριν την ανάπτυξη των παραπάνω στοιχείων, εστιάζουμε στο κοινωνικό-ιστορικό-πολιτισμικό πλαίσιο της συγκεκριμένης δεκαετίας, αλλά και στη παράθεση κάποιων βιογραφικών στοιχείων του συνθέτη, προκειμένου να κατανοήσουμε τους παράγοντες που διαμορφώνουν τη συνθετική του ταυτότητα.

Σχετικά με τον όρο «αστικό λαϊκό τραγούδι» χρησιμοποιούμε τον όρο όπως χρησιμοποιείται και από τον Λ. Οικονόμου. Ο τελευταίος με τον όρο «λαϊκό τραγούδι» εννοεί τη μουσική με μπουζούκι, που επικρατεί στη μεταπολεμική εποχή. Το συγκεκριμένο είδος είναι μια μετεξέλιξη του ρεμπέτικου¹ τραγουδιού όπου μετά το 1940 και με καθοριστικό το συνθετικό έργο του Β.Τσιτσάνη², το ρεμπέτικο γίνεται

¹ Για το ρευστό όρο «ρεμπέτικο» βλ.: Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Μτφρ. Κ. Βλησίδης. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου. 2001. (σ. 23-59).

² Για τους παράγοντες που συντέλεσαν στην μετεξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού στο αστικό λαϊκό τραγούδι (λογοκρισία της Χούντας του Μεταξά, εκδυτικισμός, νέος τρόπος ενορχήστρωσης, είσοδος του ηλεκτρικού μπάσου, του dram set κ.α.) βλ.: Ordoulidis, N. (2012). *The recording career of Vasilis Tsitsanis (1936-1983): An analysis of his Music and the Problems of Research into Greek Popular Music*. The University of Leeds. (σ. 41-48).

αποδεκτό από τα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα³. Επίσης το αστικό λαϊκό τραγούδι προέρχεται από τον γενικότερο όρο «αστική λαϊκή μουσική» όπου σύμφωνα με τη Ρ. Δαλιανούδη είναι «το επώνυμο μουσικό προϊόν που εκφράζει και ικανοποιεί το καλλιτεχνικό αισθητήριο της πλειοψηφίας του λαού των πόλεων»⁴. Ακόμα η Δαλιανούδη δείχνει να συμφωνεί με τον Οικονομίδη για την αποδοχή του ρεμπέτικου τραγουδιού από τα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα.

Λίγα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη

Ο Σταύρος Κουγιουμτζής (1932 – 2005) γεννήθηκε και μεγάλωσε σε έναν προσφυγικό συνοικισμό της Θεσσαλονίκης, κοντά στις φυλακές του Γεντί Κουλέ. Ο θάνατος του πατέρα του ανάγκασε τον Κουγιουμτζή να εργαστεί από μικρή ηλικία κάνοντας διάφορες δουλειές όπως μικροπωλητής τσιγάρων και κουλουριών. Από τα παραπάνω γίνεται εύκολα κατανοητό πως ο Κουγιουμτζής προέρχεται από λαϊκά κοινωνικά στρώματα.

Τα πρώτα του ακούσματα ήταν τα ρεμπέτικα τραγούδια τα οποία άκουγε στο συνοικιακό καφενείο της γειτονιάς του. Στα δεκαπέντε του χρόνια γράφεται στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, όπου ασχολείται με το πιάνο κάνοντας παράλληλα μαθήματα αρμονίας, αντίστιξης και φούγκας. Από το 1953 άρχισε να εργάζεται ως πιανίστας σε νυχτερινά κέντρα της Θεσσαλονίκης και από το 1961 να ηχογραφεί δικές του συνθέσεις.

Το 1967 παντρεμένος πια με την Αιμιλία Κουγιουμτζή, μετακομίζει στην Αθήνα. Έτσι βρίσκεται σε ένα μεγαλύτερο αστικό κέντρο, έχοντας ευκολότερη προσβασιμότητα σε δισκογραφικές εταιρίες. Παράλληλα συνεχίζει τις μουσικές του σπουδές, μαθητεύοντας στο συνθέτη και δάσκαλο σύγχρονης μουσικής Γ.Α. Παπαιωάννου. Η δύσκολη οικονομική του κατάσταση τον ανάγκασε να παίζει πιάνο σε ταβέρνες.

³ Με την αναφορά στο μπουζούκι και στο ρεμπέτικο τραγούδι, είναι εύκολο να καταλάβουμε πως αναφέρεται στην αστική λαϊκή μουσική. Οικονόμου, Λ. (2005). Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλαδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20^{ου} αιώνα. *Δοκιμές*, 13-14, 361-398.

⁴ Δαλιανούδη, Ρ. (2009). *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση: από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*. Αθήνα: Ελληνικά Πρόσωπα Εμπειρία Εκδοτική. (σ. 28-29).

Το 1969 συνεργάζεται με τη στιχουργό Σώτια Τσώτου. Καρπός αυτής της συνεργασίας είναι το τραγούδι *Να 'τα 'ναι το '21* που γίνεται εμπορική επιτυχία, ανοίγει τις πόρτες των δισκογραφικών εταιριών και καθιερώνει τον Κουγιουμτζή σαν συνθέτη γνωστοποιώντας τον στο ευρύ κοινό. Επίσης έχει ήδη συνεργαστεί με τον Γ.Νταλάρα όπου γίνεται και ο βασικός ερμηνευτής των τραγουδιών του από την επόμενη δεκαετία⁵.

⁵ Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία βλ: Κουγιουμτζής, Σ. (2005). *Χρόνια σαν βροχή*. Θεσσαλονίκη: Ιανός. Μυλωνάς, Κ. (1985). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 2: 1960-1970*. Αθήνα: Κέδρος. (σ. 153-155) και Καλογερόπουλος, Τ. (1998). Κουγιουμτζής Σταύρος. Στο *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής: από τον Ορφέα μέχρι σήμερα*. Τόμος 3. Αθήνα: Γιαλελής. (σ. 275-276).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Κοινωνικό – ιστορικό – πολιτισμικό πλαίσιο

Εμπνεόμενοι από τον Τζων Μπλάκινγκ, ο οποίος πιστεύει πως η μουσική ανάλυση πρέπει να εντάσσεται στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, στο οποίο αναπτύσσεται⁶, προβαίνουμε σε μια σκιαγράφιση του κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Ο Η. Νικολακόπουλος χαρακτηρίζει την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της μεταπολεμικής Ελλάδας με τον όρο «καχεκτική δημοκρατία»⁷. Αυτό συμβαίνει κυρίως λόγω του ότι η ελληνική κοινωνία δεν έχει ξεπεράσει το πλήγμα που έχει δεχτεί από το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο αλλά και από τον εμφύλιο. Εστιάζοντας στον τόπο καταγωγής του συνθέτη παρατηρούμε πως σύμφωνα με τον Δ. Δρογίδη, η Θεσσαλονίκη δεν έχει ξεφύγει από το «εμφυλιοπολεμικό» κλίμα και αυτό γίνεται αντιληπτό από τις τρεις πολιτικές δολοφονίες κατά την περίοδο 1947 – 1967 που γίνονται στην πόλη. Τα εγκλήματα αυτά έχουν σαν αποτέλεσμα τις έντονες αντιδράσεις της εκάστοτε αντιπολίτευσης προς την εκάστοτε κυβέρνηση και το παλάτι⁸.

Το 1961, ο τότε πρωθυπουργός Κωνσταντίνος Καραμανλής υπογράφει τη συμφωνία σύνδεσης της Ελλάδας με την Ε.Ο.Κ. Παράλληλα την ίδια χρονιά η χώρα ετοιμάζεται για εκλογές, μιας και έχει συμπληρωθεί η τετραετία του Καραμανλή. Τα εκλογικά αποτελέσματα δίνουν και πάλι την νίκη στην ΕΡΕ (το κόμμα που ηγείται ο Καραμανλής). Το εκλογικό αυτό αποτέλεσμα προσβάλλεται από το Γεώργιο Παπανδρέου που το κατηγορεί για εκλογική νοθεία και οδηγεί την Ελλάδα σε διχασμό⁹.

⁶ Μπλάκινγκ, Τ. (χ.χ). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Μτφρ. Μ. Γρηγορίου. Αθήνα: Νεφέλη. 1981. (σ. 81).

⁷ Νικολακόπουλος, Η. (2001). *Η καχεκτική δημοκρατία: κόμματα και εκλογές 1946 – 1967*. Αθήνα: Πατάκη.

⁸ Δρογίδης, Δ. (1996). *Θεσσαλονίκη 1897 – 1997: Τα τελευταία εκατό χρόνια της νεότερης πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press. (σ. 386-387).

⁹ Αυτόθι (σ. 354-357).

Το έντονο πολιτικό κλίμα που περιγράφουμε παραπάνω κορυφώνεται με τη δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγορίου Λαμπράκη το 1963 στη Θεσσαλονίκη. Το πολιτικό αυτό γεγονός ταραξίζει το πολιτικό σύστημα της χώρας. Μέσω της δολοφονίας αυτής η αριστερά ηρωοποιείται και ο Λαμπράκης γίνεται ίνδαλμα χιλιάδων νέων αριστερών¹⁰. Μέσα στον πολιτικό «σάλο» που επικρατεί, ο Καραμανλής παραιτείται λόγω της ρήξης του με το παλάτι. Το 1964 κερδίζει τις εκλογές η Ε.Κ. και πρωθυπουργός γίνεται ο Γεώργιος Παπανδρέου. Το 1965 ο Παπανδρέου έχει να αντιμετωπίσει τις φήμες που θέλουν το γιο του Ανδρέα να είναι αρχηγός της οργάνωσης «ΑΣΠΙΔΑ». Το παραπάνω γεγονός καθώς και η ρήξη του Παπανδρέου με το παλάτι τον οδηγούν σε παραίτηση. Σε ανάλογο πολιτικό παραλήρημα συνεχίζεται η πολιτική ζωή της χώρας, καταλήγοντας στην εμφάνιση της δικτατορίας των συνταγματαρχών στις 12 Απριλίου το 1967¹¹.

Εστιάζοντας στην πόλη καταγωγής του συνθέτη, παρατηρούμε μία ραγδαία αύξηση του πληθυσμού κατά την εικοσαετία 1951-1971 λόγω της εσωτερικής μετανάστευσης που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη περίοδο. Επακόλουθο της πληθυσμιακής αύξησης είναι η έντονη ανοικοδόμηση, όπου αλλάζει τη φυσιογνωμία της πόλης καθώς και τον τρόπο ζωής των κατοίκων. Αν και στη πόλη παρατηρείται βιομηχανική ανάπτυξη λόγω του συσσωρευμένου πληθυσμού, εντούτοις το γενικότερο ασταθές πολιτικό κλίμα δεν βοηθά στην οικονομική ανάπτυξη¹².

Όσον αφορά τη μουσική ζωή της πόλης, παρατηρούμε μια σταδιακή αύξηση από φιλαρμονικές μπάντες, χορωδίες ακόμα και συμφωνικές ορχήστρες. Η δημιουργία τους ξεκινάει πριν από την απελευθέρωση της πόλης το 1912 και κορυφώνεται σταδιακά. Διακρίνουμε μια διάθεση «εκδυτικοποίησης» της πόλης. Καταλυτικό ρόλο παίζει η γερμανική κατοχή, μιας και η πρώτη όπερα της πόλης δημιουργείται από γερμανούς για λόγους προπαγάνδας. Ορόσημο της μουσικής ανάπτυξης της Θεσσαλονίκης είναι η ίδρυση του Κ.Ω.Θ. (Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης) το 1914. Διευθυντής του Κ.Ω.Θ. από το 1957 έως το 1971 είναι ο

¹⁰ Αυτόθι (σ. 358-359).

¹¹ Αυτόθι (σ. 371-374).

¹² Αυτόθι (σ.377-378).

Σόλων Μιχαηλίδης¹³. Επίσης το 1962 διοργανώνεται το πρώτο «Φεστιβάλ Ελληνικού Τραγουδιού» που κεντρίζει την προσοχή της πόλης¹⁴.

Γενικότερα στον ελλαδικό χώρο τη δεκαετία του 1960 παρατηρούμε μια ανάπτυξη τόσο της ποίησης και της λογοτεχνίας όσο και του θεάτρου και του κινηματογράφου. Αναλυτικότερα στο χώρο της ποίησης και της λογοτεχνίας έχουμε την έκδοση σημαντικών ποιητικών έργων από τους Ρίτσο, Ελύτη, Εμπειρικό κ.α. Αξίζει να σημειωθεί ότι το 1963 απονεμήθηκε στο Γ. Σεφέρη το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας. Ωστόσο, η ανάπτυξη αυτή διεκόπη λόγω της επιβολής της δικτατορίας τον Απρίλη του 1967, όπου οι ποιητές και οι λογοτέχνες έρχονται αντιμέτωποι με τη λογοκρισία, αν δεν βρίσκονται στη φυλακή ή στην εξορία. Παράλληλα στη θεατρική ζωή παρατηρούμε βήματα ανάπτυξης, με χαρακτηριστική την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος στη Θεσσαλονίκη το 1961. Όσον αφορά τον κινηματογράφο, υπήρξαν ελληνικές παραγωγές που επεκτάθηκαν σε διεθνές επίπεδο, όπως για παράδειγμα η ταινία *Ποτέ την Κυριακή*¹⁵.

Όσον αφορά τη μουσική παρατηρούμε ήδη από την προηγούμενη δεκαετία την εμφάνιση των Χατζιδάκι – Θεοδωράκη όπου με το έργο τους θα επηρεάσουν την επόμενη γενιά συνθετών¹⁶. Την δεκαετία 1960 παρατηρούμε και την είσοδο ενός καινούργιου μουσικού είδους στην ελληνική δισκογραφία. Πρόκειται για το Νέο Κύμα όπου εισάγεται κυρίως από το συνθέτη Γιάννη Σπανό¹⁷. Επίσης τα νέα μουσικά στέκια των μπουάτ, που εμφανίζονται την ίδια περίοδο, προτείνουν έναν νέο τρόπο διασκέδασης και ψυχαγωγίας όπου η χορευτική διαδικασία απουσιάζει και ο θαμώνας λειτουργεί περισσότερο ως ακροατής.

¹³ Κοντά του σπούδασε ανώτερα θεωρητικά ο Κουγιουμτζής. βλ: Καλογερόπουλος, Τ. (1998), ό, π. τ. 3. (σ. 275-276).

¹⁴ Για περισσότερα για τη μουσική ζωή της πόλης βλ: Καλογερόπουλος, Τ. (1998), ό, π. τ. 2. (σ. 402-408) και Δρογίδης, Δ. (1996), ό, π. (σ. 499-507).

¹⁵ Νίκα, Μ. (2012). *Το Νέο Κύμα στην ελληνική μουσική κοινότητα της δεκαετίας του 1960*. Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. (σ13-16).

¹⁶ Μυλωνάς, Κ. (1985), ό, π. (σ. 109-110).

¹⁷ Για περισσότερα βλ: Αυτόθι σ. 171-196 και Νίκα, Μ. (2012), ό, π. (σ. 13-16).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Οι λαϊκότεροι συνθέτες

Μέσα από την ανάλυση του πρώιμου συνθετικού έργου του Σταύρου Κουγιουμτζή, εντοπίζουμε την άντληση μουσικών στοιχείων από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο (ρυθμός, κλίμακες, φόρμες) και μία λόγια επεξεργασία των παραπάνω στοιχείων στις συνθέσεις του. Από αυτό προκύπτει ένα πρόβλημα, που σχετίζεται με την «ένταξη» του Κουγιουμτζή σε κάποιο μουσικό χώρο και στην προσπάθεια μας να προσδώσουμε στο συνθέτη μια ταυτότητα. Πιο συγκεκριμένα, είναι ο Κουγιουμτζής λαϊκός συνθέτης (εφόσον χρησιμοποιεί μουσικά στοιχεία από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο) ή λόγιος, μιας και η διαχείριση των στοιχείων αυτών έχουν μια λόγια επεξεργασία;

Η S. Faroqi χρησιμοποιεί τον όρο «λαϊκότερη κουλτούρα» για να περιγράψει την τάση εγγράμματων Οθωμανών, οι οποίοι ανήκουν στην «υψηλή κουλτούρα» και χρησιμοποιούν στοιχεία της «λαϊκής κουλτούρας»¹⁸. Δανειζόμαστε τον όρο «λαϊκότερος» για να περιγράψουμε ανάλογα φαινόμενα στην περίπτωση μας και συγκεκριμένα τους συνθέτες με ανάλογα χαρακτηριστικά. Ο Γ. Κοκκώνης έχει κατατάξει τους Χατζιδάκι και Θεοδωράκη στους λαϊκότερους συνθέτες¹⁹. Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι οι εν λόγω συνθέτες είναι εγγράμματοι μουσικοί και αυτό αποδεικνύεται από τις μουσικές σπουδές που πραγματοποίησαν (υψηλή κουλτούρα) και από το γεγονός πως συνηθίζουν να χρησιμοποιούν στοιχεία από το λαϊκό τραγούδι (λαϊκή κουλτούρα).

Στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα υπάρχουν παραδείγματα που μας δείχνουν ανάλογες περιπτώσεις σύζευξης μουσικών στοιχείων της λαϊκής μουσικής και λόγιας ευρωπαϊκής. Πέραν της περίπτωσης της «εθνικής σχολής» στις αρχές του 20^{ου} αιώνα,

¹⁸ Faroqi, S. (2000). *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική αυτοκρατορία: από τον Μεσαίωνα ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα*. Μτφρ. Κ. Παπακωνσταντίνου. Αθήνα: Εξάντας, 2000. (σ. 17-19).

¹⁹ Κοκκώνης, Γ. (2006). *Έντυπες συνέργειες, άτυπες συναινέσεις: έλληνες συνθέτες και δημοτικό τραγούδι*. Στο Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική, Αθήνα: Μέγαρο μουσικής.

η οποία αντλεί στοιχεία από τη δημοτική μουσική²⁰, εστιάζουμε την ανάλυση μας στην περίπτωση δύο συνθετών της μεταπολεμικής περιόδου που παρατηρούμε ανάλογες συνθετικές συμπεριφορές. Οι συνθέτες αυτοί είναι ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης.

Οι εν λόγω συνθέτες αντλούν στοιχεία κυρίως από το ρεμπέτικο και το αστικό λαϊκό τραγούδι μιας και έχουν μεγαλύτερη πρόσβαση σε αυτά (λόγω του ότι τα είδη αυτά λειτουργούν στον αστικό χώρο) και λιγότερο από το δημοτικό τραγούδι αφού το τελευταίο είναι περισσότερο συνυφασμένο με το χώρο της υπαίθρου.

Ο Χατζιδάκις παρακολουθώντας την ευρωπαϊκή και αμερικάνικη μουσική σκηνή, επηρεάζεται από ξένους ομότεχνους του, οι οποίοι διαμορφώνουν σε υπερτοπικό επίπεδο νέα είδη μουσικής, χρησιμοποιώντας στοιχεία της «ενεργής» λαϊκής τους μουσικής²¹. Ο Χατζιδάκις επηρεασμένος από τους ξένους ομότεχνούς του αλλά και από έλληνες διανοούμενους, κυρίως από τη λεγόμενη γενιά του '30²², εντοπίζει το ρεμπέτικο ως το πλέον «ελληνικό» τραγούδι. Ο Χατζιδάκις βρίσκει την ελληνικότητα που αναζητά μέσα σε ένα είδος μουσικής το οποίο είναι ενεργό. Προβαίνει στην «αποποινικοποίηση» του ρεμπέτικου (μιας και το τελευταίο ήταν συνυφασμένο με περιθωριακές κοινωνικές ομάδες) μέσω μιας διάλεξης το 1949. Στη διάλεξη αυτή προσπαθεί να πείσει την ελίτ του Αθηναϊκού κοινού, πως το ρεμπέτικο τραγούδι περιέχει στοιχεία από την αρχαία ελληνική τραγωδία, από τη δημοτική μουσική αλλά και από το βυζαντινό μέλος²³.

Ο Θεοδωράκης επίσης υπερασπίζεται το ρεμπέτικο. Διαπιστώνει πως το συγκεκριμένο είδος αφομοιώνει όλα εκείνα τα μουσικά στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού και της βυζαντινής υμνολογίας²⁴. Επίσης το ρεμπέτικο δανείζεται την

²⁰ Κοκκώνης, Γ. (2006). *Έντυπες συνέργειες, άτυπες συναινέσεις: έλληνες συνθέτες και δημοτικό τραγούδι*. Στο Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική, Αθήνα: Μέγαρο μουσικής.

²¹ Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι αυτά της Ισπανίας με το flamenco, της Πορτογαλίας με το fado, της Αργεντινής με το tango και της Αμερικής με τη blues και τη jazz. Δαλιανούδη, Ρ. (2009), ό, π. (σ. 47-50).

²² Αυτόθι (σ. 53).

²³ Αυτόθι (σ. 52).

²⁴ Θεοδωράκης, Μ., & Κοντογιώργης, Γ. (2008). *Ελληνικότητα και «διανόηση»*. Θεσσαλονίκη: Ιανός. (σ. 42-45).

αρμονία από την «καντάδα». Πιστεύει πως είναι το μόνο θετικό στοιχείο που δίνει το συγκεκριμένο είδος στο ρεμπέτικο τραγούδι, λόγω του ότι το πρώτο είναι συνυφασμένο με την ιταλική μουσική²⁵. Επίσης, βάλλεται κατά πολλών ελλήνων λόγιων συνθετών και σχολών. Αναφέρεται με επικριτικό τόνο στην «Επτανησιακή Σχολή» και κυρίως στο Μάντζαρο, χαρακτηρίζοντας τις μελωδίες του «ψευδοϊταλιάνικες»²⁶. Εναντιώνεται στην «Εθνική σχολή» λόγω της άντλησης αυτούσιων μελωδικών θεμάτων από τη δημοτική μουσική και τη διαχείρισή τους με τη «γραμματική» της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής. Πιστεύει πως ο λόγιος συνθέτης πρέπει να αφομοιώσει τα μουσικά στοιχεία του λαϊκού τραγουδιού και να δημιουργήσει δικά του μελωδικά θέματα και όχι να «αναμασά» ήδη υπάρχουσες μελωδίες²⁷. Βάλλεται κατά του ρεύματος του δωδεκαφθογγισμού και της πρωτοποριακής μουσικής λόγω του ότι (σύμφωνα με τον ίδιο) βασίζεται σε μαθηματικούς υπολογισμούς και πως το είδος αυτό «υποφέρει από συναίσθημα κατωτερότητας» σε σχέση με το ρομαντισμό. Κατηγορεί το παραπάνω ρεύμα για «σνομπισμό» και «βεντετισμό» λόγω του ότι υποστηρίζεται με επιχορηγήσεις από τον κρατικό μηχανισμό, ενώ απευθύνεται μόνο σε μια μικρή μερίδα της ελίτ και όχι στο σύνολο του λαού²⁸.

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό πως και οι δύο συνθέτες εστιάζουν στην ελληνικότητα, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας. Ο Χατζιδάκις, ως θερμός υποστηρικτής του Στραβίνσκι²⁹, αντλεί μουσικά στοιχεία από την λαϊκή μουσική, όχι με σκοπό να διαμορφώσει μια εθνική ταυτότητα των ελλήνων, η οποία θα βασίζεται σε «νεκραναστάσεις» (υπονοώντας το δημοτικό τραγούδι), αλλά στη διαμόρφωση μιας λόγιας μουσικής, η οποία θα χρησιμοποιεί στοιχεία από τη «ζώσα λαϊκή παράδοση»³⁰. Η «ζώσα λαϊκή παράδοση» για το Χατζιδάκι φαίνεται να είναι το ρεμπέτικο τραγούδι. Ο Θεοδωράκης, με περισσότερο ζήλο από το Χατζιδάκι, όχι

²⁵ Θεοδωράκης, Μ. (1986). *Για την ελληνική μουσική*. Αθήνα: Καστανιώτη. (σ. 161).

²⁶ Αυτόθι (σ. 46).

²⁷ Αυτόθι (σ. 157-169).

²⁸ Αυτόθι (σ. 46-65).

²⁹ Σύμφωνα με τον Στραβίνσκι «η ανανέωση δίνει καρπούς μόνο όταν βαδίζει χέρι-χέρι με την παράδοση». Στραβίνσκι, Ι. (1942). *Μουσική ποιητική*. Μτφρ. Μ. Γρηγορίου. Αθήνα: Νεφέλη. 1980. (σ. 129).

³⁰ Δαλιανούδη, Ρ. (2009), ό. π. (σ. 50).

μόνο αντλεί στοιχεία από το ρεμπέτικο τραγούδι, αλλά αναφέρεται στα τραγούδια του συγκεκριμένου ρεπερτορίου με τον όρο: «έργο τέχνης»³¹, δηλώνοντας μαθητής των λαϊκών συνθετών³². Για τους παραπάνω λόγους (και όχι μόνο) ο Μ. Τσέτσος το χαρακτηρίζει «λαϊκιστή»³³. Η κύρια διαφορά μεταξύ των δύο συνθετών, σύμφωνα με τον Θεοδωράκη, είναι ότι ο μεν Χατζιδάκις αντιμετωπίζει τη λαϊκή μουσική «απέξω» και «εκ των άνω», ενώ ο πρώτος «εκ των έσω». Με τον τρόπο αυτό ο Θεοδωράκης αναδεικνύει την άμεση σχέση του με το λαό, τον οποίο αντιμετωπίζει με «έντονη ρομαντική διάθεση» και «πολιτιστική αξία», ενώ ο Χατζιδάκις αντιμετωπίζει το λαό με περισσότερο «ρεαλισμό»³⁴.

Όπως αναφέραμε και παραπάνω οι δύο συνθέτες έχουν κοινό σημείο αφοράς το ρεμπέτικο τραγούδι. Από τις αναφορές τους στο μπουζούκι³⁵, αλλά και στους ρυθμούς του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου³⁶, αντιλαμβανόμαστε πως το ρεμπέτικο τραγούδι για αυτούς, συνδέεται με την «κλασική περίοδο» (1922-1940) σύμφωνα με την περιοδολόγηση του Σ. Δαμιανάκου³⁷. Ο Γ. Κοκκώνης εντοπίζει πως οι «ρεμπετολόγοι», βρίσκουν τον «εξελληνισμό» και την «δωρική λιτότητα», στη συγκεκριμένη περίοδο³⁸. Επίσης, από το γεγονός πως ο Θεοδωράκης επιλέγει για εκτελεστή του μπουζουκιού το Μ. Χιώτη, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως δεξιότεχνος του συγκεκριμένου οργάνου, αλλά και το γεγονός πως ο Θεοδωράκης αναφέρεται με επικριτικό τόνο στο περιεχόμενο του στίχου κάποιων ρεμπέτικων τραγουδιών, ο οποίος έχει στη θεματική του το χασίσι, αλλά αναφέρεται με θαυμασμό στους στίχους οι οποίοι έχουν στη θεματική τους τον έρωτα αλλά και τον «υποσιτισμό των

³¹ Θεοδωράκης, Μ. (1986), ό, π. (σ. 242).

³² Αυτόθι. (σ. 177).

³³ Τσέτσος, Μ. (2011). *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα. (σ.171).

³⁴ Θεοδωράκη, Μ. (2004). *Μάνου Χατζιδάκι εγκώμιον*. Θεσσαλονίκη: Ιανός. (σ. 38-39).

³⁵ Θεοδωράκης, Μ. (1986), ό, π. (σ. 176).

³⁶ Αυτόθι (σ. 193-194).

³⁷ Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον. (σ.274-275).

³⁸ Κοκκώνης, Γ.(2005). *Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας*, στο ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι. Αθήνα: επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου: Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός. (Μη δημοσιευμένο άρθρο).

εργαζομένων»³⁹, αντιλαμβανόμαστε πως εννοεί την «εργατική περίοδο» (1940-1953)⁴⁰.

Από τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε πως, οι δύο συνθέτες έχοντας ως κεντρικό άξονα την ελληνικότητα, (η οποία απαντάται σύμφωνα με τους παραπάνω συνθέτες μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι των δύο τελευταίων περιόδων της κατά Δαμιανάκου περιοδολόγησης) και την άντληση μουσικών στοιχείων από το ρεμπέτικο τραγούδι μέσω μιας λόγιας επεξεργασίας των στοιχείων αυτών, κατορθώνουν να διαμορφώσουν ένα αισθητικό πρότυπο, το οποίο επηρεάζει πολλούς μεταγενέστερους συνθέτες.

Στο αισθητικό πρότυπο που διαμορφώνουν οι δύο παραπάνω συνθέτες, καταλυτικό ρόλο παίζει η μελοποίηση λόγων ποιητικών κειμένων. Χαρακτηριστική είναι η συνεργασία του Χατζιδάκι με τον Ν. Γκάτσο και του Θεοδωράκη με τον Γ. Ρίτσο και τον Ο. Ελύτη. Οι εν λόγω συνθέτες εστιάζουν στη μελοποίηση λόγια επεξεργασμένου ποιητικού κειμένου και όχι «αυθόρμητου» στίχου όπως στη λαϊκή μουσική έκφραση. Σταθμός στην ανάλυση μας είναι η μελοποίηση του ποιήματος του *Επιταφίου* του Γ. Ρίτσου από το Μ. Θεοδωράκη. Ο Θεοδωράκης μελοποιώντας το ποιητικό κείμενο του *Επιταφίου*, χρησιμοποιώντας μουσικά στοιχεία από τη λαϊκή μουσική, όπως ρυθμούς και τρόπους, αναθέτει στο Χατζιδάκι την ενορχήστρωση του έργου. Ο τελευταίος επιλέγει για βασική ερμηνεύτρια τη Ν. Μούσχουρη και χρησιμοποιεί κύρια σολιστικά όργανα το μαντολίνο και το πιάνο. Ο Θεοδωράκης προβαίνει στην επανεκτέλεση του συγκεκριμένου έργου. Αυτή τη φορά βασικός ερμηνευτής είναι ο Γ. Μπιθικότσης και κύριο σολιστικό όργανο το μπουζούκι με εκτελεστή το Μ. Χιώτη. Παρατηρούμε τη διαφορετική προσέγγιση των δύο συνθετών. Ο μεν Χατζιδάκις επιλέγει μία ερμηνεύτρια με λυρικά στοιχεία και μουσικά όργανα αρκετά αποκομμένα από το αστικό λαϊκό τραγούδι. Ο Θεοδωράκης, επιλέγει για βασικό ερμηνευτή, έναν τραγουδιστή άμεσα συνδεδεμένο με το αστικό λαϊκό τραγούδι και ένα όργανο με άμεση σχέση με το τελευταίο μουσικό είδος.

Οι δύο εκτελέσεις του *Επιταφίου* χωρίζουν την Ελλάδα σε δύο στρατόπεδα. Από τη μία πλευρά η άρχουσα τάξη παίρνει το μέρος του Χατζιδάκι ενώ η νεολαία

³⁹ Θεοδωράκης, Μ. (1986), ό. π. (σ. 165-166).

⁴⁰ Δαμιανάκος, Σ. (2001), ό. π. (σ. 275-276).

και η εργατική τάξη υπερασπίζεται την εκτέλεση του Θεοδωράκη⁴¹. Η υψηλή τάξη αντιδρά στη σύζευξη λόγιας ποίησης με όργανα όπως το μπουζούκι και λαϊκούς τραγουδιστές όπως ο Μπιθικώτσης⁴². Από την άλλη η νεολαία η οποία αποκτά αριστερή πολιτική συνείδηση υποστηρίζει τον Θεοδωράκη. Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι η μουσική έχει την ικανότητα να συμβολίζει αντιπροσωπευτικά το λαό μέσω του συναισθήματος⁴³. Ο Κουγιουμτζής δείχνει να προτιμά αισθητικά την εκτέλεση Θεοδωράκη. Συγκινείται από την συγκεκριμένη εκτέλεση και αναφέρεται σε αυτήν ως «το θαύμα της μουσικής»⁴⁴.

Συνοψίζοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως οι δύο συνθέτες: α) είναι εγγράμματοι, β) επεξεργάζονται στοιχεία της λαϊκής μουσικής (κυρίως του ρεμπέτικου τραγουδιού) με λόγιο τρόπο, για το λόγο αυτό τους ονομάζουμε λαϊκότροπους, γ) μελοποιούν λόγια επεξεργασμένο ποιητικό κείμενο. Τα παραπάνω είναι κάποια κοινά χαρακτηριστικά που συναντάμε στους δύο συνθέτες. Εντούτοις αναδείξαμε διαφορετικά ιδεολογικά ζητήματα ανάμεσά τους. Πέραν από τις ιδεολογικές διαφορές που αναδείξαμε, μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στους δύο συνθέτες είναι ο πολιτικός χώρος από τον οποίο προέρχονται, μέσα σε μία εποχή με έντονα πολιτικά προβλήματα. Ο Θεοδωράκης, προερχόμενος από τον χώρο της αριστεράς, αναδεικνύει τις πολιτικές του θέσεις μέσα από το συνθετικό του έργο.

Ο Μυλωνάς παρατηρεί πως συνθέτες της δεκαετίας του 1960, αποδέχονται το ύφος της σχολής Θεοδωράκη – Χατζιδάκι. Οι συνθέτες αυτοί σύμφωνα με το Μυλωνά είναι οι: Σ. Ξαρχάκος, Χ. Λεοντής, Γ. Μαρκόπουλος, Δ. Μούτσης, Μ. Λοΐζος, Λ. Κόκκοτος, Γ. Γλέζος και ο Σ. Κουγιουμτζής⁴⁵. Το συνθετικό έργο των παραπάνω συνθετών είναι ανομοιογενές όπως ανομοιογενές είναι και το συνθετικό έργο των Θεοδωράκη – Χατζιδάκι. Εντούτοις το κοινό που έχουν οι παραπάνω συνθέτες είναι τα τρία στοιχεία που εντοπίσαμε και στους δύο προγενέστερους συνθέτες (είναι εγγράμματοι, χρησιμοποιούν λαϊκά μουσικά στοιχεία επεξεργασμένα με λόγιο τρόπο και μελοποιούν λόγια επεξεργασμένα ποιητικά κείμενα). Επίσης είναι

⁴¹ Τσέτσος, Μ. (2011), ό π. (σ. 191).

⁴² Μυλωνάς, Κ. (1985), ό π. (σ. 47-50).

⁴³ Τσέτσος, Μ. (2011), ό π. (σ.191).

⁴⁴ Κουγιουμτζής, Σ. (2005), ό π. (σ. 22).

⁴⁵ Μυλωνάς, Κ. (1985), ό π. (σ. 109-169).

γνωστή η σχέση πολλών εκ των παραπάνω συνθετών με το πολιτικό χώρο της αριστεράς. Ο Κουγιουμτζής ίσως είναι ο πλέον μη ταυτισμένος με κάποιο πολιτικό χώρο συνθέτης, σε σχέση με τους παραπάνω. Για το λόγο αυτό τα ποιητικά κείμενα που συνοδεύουν τις συνθέσεις του δεν έχουν (τουλάχιστον άμεσα) πολιτικό λόγο. Ουσιαστικά ο Κουγιουμτζής όντας εγγράμματος μουσικός, επηρεάζεται από το αισθητικό πρότυπο των δύο συνθετών και όχι από την πολιτική ή ιδεολογική τους ταυτότητα.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να οριστεί το αισθητικό πρότυπο που αναφέρουμε παραπάνω σε εννοιολογικό επίπεδο. Παραπάνω έχουμε αναφέρει τα κύρια χαρακτηριστικά του νέου αισθητικού προτύπου που διαμορφώνουν οι δύο συνθέτες. Ο Θεοδωράκης προσπαθώντας να πλαισιώσει τόσο αισθητικά όσο και θεσμικά το παραπάνω αισθητικό πρότυπο, προβαίνει στη δημιουργία του όρου «έντεχνο λαϊκό τραγούδι». Ο διαφορούμενος αυτός όρος είναι έντονα ιδεολογικά φορτισμένος, με το Θεοδωράκη να υπερασπίζεται το λαό και να στρέφεται κατά της ελίτ. Ο Θεοδωράκης μέσω της σύζευξης λόγιας ποίησης και λαϊκών μουσικών στοιχείων, επιχειρεί τη δημιουργία μιας ενιαίας πολιτισμικής ταυτότητας, η οποία θα δημιουργείται από το λαό για το λαό⁴⁶. Η κίνηση αυτή χαρακτηρίζεται από τον Τσέτσο ως: «πολιτισμικός λαϊκισμός»⁴⁷. Αν και ο όρος είναι πολύ γενικός αλλά και ιδεολογικά φορτισμένος, είναι ικανός να περιγράψει το γενικότερο αισθητικό πρότυπο των δύο συνθετών (κυρίως του Θεοδωράκη) αλλά και τη μεταγενέστερη γενιά συνθετών, στην οποία ανήκει ο Κουγιουμτζής.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω παρατηρούμε ότι ο Κουγιουμτζής εμπνέεται από τους δύο συνθέτες Θεοδωράκη - Χατζιδάκι και αντλεί στοιχεία από αυτούς. Μέσα από την έρευνά μας όμως βλέπουμε ότι η ταυτότητα του συνθέτη διαμορφώνεται και από έναν ακόμη παράγοντα, το Νέο Κύμα. Σύμφωνα με τον Κ. Μυλωνά το νέο κύμα εμφανίζεται στην Ελλάδα το 1964. Εισηγητής του νέου μουσικού είδους είναι ο Γιάννης Σπανός. Για το νέο μουσικό είδος δείχνει ενδιαφέρον

⁴⁶ Λουφόπουλος, Χ. (2012). *Η μελοποίηση του Άξιον Εστί του Οδυσσέα Ελύτη από το Μίκη Θεοδωράκη*. Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. (σ. 61-68).

⁴⁷ Τσέτσος, Μ. (2011), ό. π. (σ. 176-182).

η δισκογραφική εταιρεία Lyra όπου διευθυντής είναι ο Αλέκος Πατσιφάς⁴⁸. Τη συγκεκριμένη περίοδο ο Κουγιουμτζής συνεργάζεται με την εταιρεία Lyra. Ο Κουγιουμτζής φαίνεται να επηρεάζεται από το νέο μουσικό είδος προβαίνοντας στη σύνθεση τραγουδιών σε ανάλογο ύφος. Αυτό γίνεται αντιληπτό από τη λιτή ενορχήστρωση που είναι χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου είδους, καθώς επίσης και με τη χρήση ερμηνευτών που ταυτίζονται με το είδος αυτό (Π. Αστεριάδη, Κ. Χωματά Γ. Ζωγράφος κ.α.). Χαρακτηριστικό της συμμετοχής του Κουγιουμτζή στο παραπάνω μουσικό είδος είναι το γεγονός πως ο Ο. Τσουνάκος τον αναφέρει ανάμεσα στους συνθέτες του συγκεκριμένου μουσικού είδους⁴⁹.

⁴⁸ Ο Αλέκος Πατσιφάς γεννήθηκε το 1921 στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Τελείωσε το γυμνάσιο στο Παρίσι και νομικά στην Ελλάδα. Την δεκαετία του '50 ασχολείται με τη δισκογραφία ως στέλεχος της Philips και στη συνέχεια ως διευθυντής της Fidelity. Το 1964 ιδρύει την εταιρία Lyra όπου έδωσε βήμα στο προοδευτικό και ποιοτικό τραγούδι. Μπαλαχούτης, Κ. (2004). *Τα μεγάλα 45αρια*. Αθήνα: Ηλιοτρόπιο. (σ. 31).

⁴⁹ Τσουνάκος, Ο. (2007). Σύγχρονο ελληνικό τραγούδι. Στο Μ. Κούρση (Επίμ.), *Μουσική* (σ. 381-384). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Κατάλογος τραγουδιών – εξεταζόμενο υλικό

Στην περίοδο που εξετάζουμε (1961-1969) εντοπίζουμε 50 ηχογραφήσεις του συνθέτη Σταύρου Κουγιουμτζή. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζουμε τις συνθέσεις αυτές. Πιο συγκεκριμένα στην πρώτη στήλη αναφέρουμε τον αύξοντα αριθμό, στην δεύτερη τον τίτλο του τραγουδιού, στην τρίτη τον αριθμό της εκτέλεσης του τραγουδιού, στην τέταρτη το όνομα του στιχουργού, στην πέμπτη το όνομα του ερμηνευτή, στην έκτη το όνομα της δισκογραφικής εταιρίας και στην έβδομη την χρονολογία της δισκογραφικής κυκλοφορίας του τραγουδιού⁵⁰:

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΕΚΤΕΛΕΣΗ	ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΑΝ ΔΕΙΣ ΣΤΟΝ ΥΠΝΟ ΣΟΥ ΕΡΗΜΙΑ	1	Σταύρος Κουγιουμτζής	Μανώλης Καναρίδης	Fidelity	1961
2	ΕΙΧΑ ΕΝΑ ΚΑΡΑΒΑΚΙ	1	Σταύρος Κουγιουμτζής	Μανώλης Καναρίδης	Fidelity	1961
3	ΝΥΧΤΑ ΒΑΘΕΙΑ ΧΩΡΙΣ ΑΥΓΗ	1	Σταύρος Κουγιουμτζής	Μανώλης Καναρίδης	Fidelity	1961
4	ΠΕΡΙΣΤΕΡΑΚΙ	1	Σταύρος Κουγιουμτζής	Ζωή Κουρούκλη	Philips	1961
5	ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΠΟΥ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕΣ	1	Σταύρος Κουγιουμτζής	Μανώλης Καναρίδης	Fidelity	1961
6	ΑΝ ΔΕΙΣ ΣΤΟΝ ΥΠΝΟ ΣΟΥ ΕΡΗΜΙΑ	2	Σταύρος Κουγιουμτζής	Μάριον Σίβα	Philips	1962
7	ΕΛΑΣΑΝ ΑΓΓΕΛΟΣ	1	Γιώργος Θέμελης	Γιάννης Βογιατζής	Philips	1962
8	Η ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ	1	Γιώργος Θέμελης	Μάριον Σίβα	Philips	1962
9	Ο ΗΛΙΟΣ ΓΕΡΝΕΙ	1	Γιώργος Θέμελης	Γιάννης Βογιατζής	Philips	1962

⁵⁰ Τα στοιχεία του πίνακα αντλήθηκαν από την αυτοβιογραφία του Σταύρου Κουγιουμτζή. Κουγιουμτζής, Σ. (2005), ό. π. (σ. 267-270).

10	ΟΤΑΝ ΗΜΟΥΝΑ ΠΑΙΔΙ ⁵¹	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Μάριον Σίβα	Philips	1962
11	ΦΕΥΓΕΙ Η ΧΑΡΑ	1	Γιώργος Οικονομίδη ς	Μάριον Σίβα	Philips	1962
12	ΜΗ ΜΟΥ ΘΥΜΩΝΕΙΣ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Χορωδία Φ.Ε.Μ.	Fidelity	1964
13	ΓΛΥΚΟΧΑΡΑ ΜΑΤΑ	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Χορωδία Φ.Ε.Μ.	Fidelity	1964
14	ΗΣΟΥΝΑ ΦΩΣ ΚΑΙ ΧΑΘΗΚΕΣ	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Χορωδία Φ.Ε.Μ.	Fidelity	1964
15	ΚΡΥΦΟΣ ΚΑΪΜΟΣ	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Χορωδία Φ.Ε.Μ.	Fidelity	1964
16	ΑΝΑΨΕ ΤΩΡΑ ΤΗ ΦΩΤΙΑ	1	Θανάσης Μαργαρίτη ς	Γιάννης Πουλόπουλο ς	Lyra	1965
17	ΑΣ ΗΤΑΝ ΝΑ 'ΧΑ	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Αλέξης Γεωργίου- Εφη Καρρά	Lyra	1965
18	ΚΡΥΦΟΣ ΚΑΪΜΟΣ	2	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Φώτης Δήμας	Lyra	1965
19	ΕΡΗΜΟΣ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΙΑ	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Φώτης Δήμας	Lyra	1965
20	ΚΑΛΑΜΑΡΙΑ	1	Θανάσης Μαργαρίτη ς	Γιάννης Πουλόπουλο ς	Lyra	1965
21	ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΩΡΙΣ ΑΓΑΠΗ	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Αλέξης Γεωργίου	Lyra	1965
22	ΜΗ ΜΟΥ ΘΥΜΩΝΕΙΣ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	2	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Γιάννης Πουλόπουλο ς	Lyra	1965
23	ΑΚΡΙΒΟ ΜΟΥ ΤΑΙΡΙ	1	Μαρία Γκόπη	Πόπη Αστεριάδη	Lyra	1967
24	ΑΝ ΕΙΝ' ΝΑ 'ΡΘΕΙΣ	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Χριστόφορο ς	Odeon	1967
25	ΔΥΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΑ	1	Σταύρος Κουγιουμτζ ής	Καίτη Θεοχάρη	Lyra	1967
26	ΚΑΡΤΕΡΩ	1	Ιωάννης Κακουλίδης	Καίτη Θεοχάρη	Lyra	1967

⁵¹ Αν και στο προαναφερθέντα βιβλίο ο τίτλος του τραγουδιού αναγράφεται με τον τίτλο: *Όταν ήμουνα μικρή* Κουγιουμτζής, Σ. (2005), ό. π. (σ. 268) από την ακρόαση του τραγουδιού εντοπίσαμε πως ο στίχος του τραγουδιού είναι *Όταν ήμουνα παιδί*. Ακόμα στο ίδιο βιβλίο όπου αναφέρονται οι στίχοι των τραγουδιών Αυτόθι (σ. 137) εντοπίζουμε επίσης τον τελευταίο τίτλο. Συμπερασματικά καταλήγουμε στο ότι ο στίχος του τραγουδιού είναι *Όταν ήμουνα παιδί* και όχι *μικρή* και πιθανόν πρόκειται για τυπογραφικό λάθος.

27	ΜΑΥΡΙΣΕ Ο ΟΥΡΑΝΟΣ	1	Ιωάννης Κακουλίδης	Αλέκα Μαβίλη	Odeon	1967
28	Ο ΜΠΑΡΜΠΑΘΑΝΟΣ	1	Κώστας Βάρναλης	Χριστόφορος	Odeon	1967
29	ΟΤΑΝ ΘΑ ΄ΡΘΕΙΣ	1	Θανάσης Μαργαρίτης	Γιάννης Ζανιώτης	Lyra	1967
30	ΟΤΑΝ ΘΑ ΄ΡΘΕΙΣ	2	Θανάσης Μαργαρίτης	Γιώργος Ζωγράφος	Lyra	1967
31	ΣΑΝ ΕΝΑΣΤΕΡΙ	1	Γιώργος Θέμελης	Γιώργος Ζωγράφος	Lyra	1967
32	ΣΤΑ ΜΑΤΙΑ ΣΟΥ ΕΠΕΣΕ ΒΡΟΧΗ	1	Ιωάννης Κακουλίδης	Αλέκα Μαβίλη	Odeon	1967
33	ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΓΛΥΚΟΧΑΡΑΜΑ	1	Ιωάννης Κακουλίδης	Γιάννης Ζανιώτης	Lyra	1967
34	ΠΛΗΓΩΜΕΝΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ	1	Μαρία Κουγιουμτζή	Πόπη Αστεριάδη	Lyra	1967
35	ΚΑΠΟΥ ΣΤΑ ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ	1	Σταύρος Κουγιουμτζής	Γιώργος Νταλάρας	Minos	1968
36	ΜΑ ΘΑ ΞΑΝΑΡΘΕΙΣ	1	Μαρία Κουγιουμτζή	Καίτη Χωματά	Lyra	1968
37	ΠΗΡΕΣ ΑΠ΄ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	1	Σταύρος Κουγιουμτζής	Γρηγόρης Μπιθικώτσης	HMV	1968
38	ΠΟΙΟ ΔΡΟΜΟ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΩ	1	Σταύρος Κουγιουμτζής	Γιώργος Νταλάρας	Minos	1968
39	ΠΟΥ ΄ΝΑΙ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ	1	Άκος Δασκαλόπουλος	Γρηγόρης Μπιθικώτσης-Χαρούλα Λαμπράκη	HMV	1968
40	ΕΙΠΕΣ ΑΝΤΙΟ (ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ)	1	Σταύρος Κουγιουμτζής	Γιώργος Νταλάρας	Minos	1969
41	ΚΑΠΟΥ ΣΤΑ ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ	2	Σταύρος Κουγιουμτζής	Γιάννης Πάριος	Minos	1969
42	ΚΡΥΦΟΣ ΚΑΪΜΟΣ	3	Σταύρος Κουγιουμτζής	Γιάννης Πάριος	Minos	1969
43	ΝΑ ΄ΤΑ ΄ΝΑΙ ΤΟ ΄21	1	Σώπια Τσώτου	Γιώργος Νταλάρας	Minos	1969
44	ΝΑ ΄ΤΑ ΄ΝΑΙ ΤΟ ΄21	2	Σώπια Τσώτου	Γρηγόρης Μπιθικώτσης	HMV	1969
45	ΝΑ ΄ΤΑ ΄ΝΑΙ ΤΟ ΄21	3	Σώπια Τσώτου	άγνωστος	Lyra	1969
46	ΝΑ ΄ΤΑ ΄ΝΑΙ ΤΟ ΄21	4	Σώπια Τσώτου	Σταύρος Μιχαλόπουλος	Pan Vox	1969
47	ΝΑ ΄ΤΑ ΄ΝΑΙ ΤΟ ΄21	5	Σώπια Τσώτου	Λουκάς Δέλλιος	Zodiac	1969
48	Ο ΟΥΡΑΝΟΣ	1	Σταύρος	Γιώργος	Minos	1969

	ΦΕΥΓΕΙ ΒΑΡΥΣ		Κουγιουμτζή ής	Νταλάρας		
49	Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΦΕΥΓΕΙ ΒΑΡΥΣ	2	Σταύρος Κουγιουμτζή ής	Γιώργος Γερολυμάτος	Zodiac	1969
50	ΠΟΥ ΊΝΑΙ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ	2	Άκος Δασκαλόπ ουλος	Γιώργος Νταλάρας	Minos	1969

Από τον παραπάνω πίνακα μπορούμε να αντλήσουμε κάποια συμπεράσματα για την δισκογραφική δράση του Κουγιουμτζή κατά την περίοδο που εξετάζουμε. Εξετάζοντας τις χρονολογίες παρατηρούμε πως η δισκογραφική δραστηριότητα του συνθέτη διαμορφώνεται ως εξής:

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΕΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
1961	5
1962	6
1963	0
1964	4
1965	7
1966	0
1967	11
1968	5
1969	11

Στις χρονιές 1963 και 1966 δεν ηχογραφεί κανένα τραγούδι. Δεν μπορούμε να εξηγήσουμε το λόγο για τον οποίο γίνεται αυτή η διακοπή. Μπορούμε όμως να υποθέσουμε το λόγο για τον οποίο αυξάνεται ο αριθμός των ηχογραφήσεων την χρονιά 1967. Πιθανότατα η αύξηση των ηχογραφήσεων σχετίζεται με το γεγονός πως τη συγκεκριμένη χρονιά ο συνθέτης μετακομίζει από την Θεσσαλονίκη στην Αθήνα. Η μετακίνηση του συνθέτη σε ένα ακόμα μεγαλύτερο αστικό κέντρο του επιτρέπει να ηχογραφεί περισσότερα τραγούδια. Αν και συνεχίζει να κατοικεί στην Αθήνα και το 1968, παρατηρούμε μια πτώση του αριθμού των ηχογραφήσεων τη συγκεκριμένη χρονιά. Η μείωση αυτή των ηχογραφήσεων σχετίζεται με το γεγονός πως ο Κουγιουμτζής ερχόμενος στην Αθήνα, ξεκινάει μαθήματα «σύγχρονης μουσικής», τα οποία συνεχίζει για ενάμιση χρόνο. Η διακοπή των μαθημάτων σχετίζεται με το γεγονός πως επιλέγει να αφοσιωθεί στην σύνθεση τραγουδιών⁵². Από το γεγονός

⁵² Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Ο λόγος που κατέβηκα στην Αθήνα δεν ήταν μόνο οι εταιρίες και τα τραγούδια. Στην Αθήνα υπήρχε ο μοναδικός τότε δάσκαλος σύγχρονης μουσικής, ο Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου.[...] Στα μαθήματα που έκανα για ενάμιση χρόνο περίπου, δεν μπορώ να πω ότι ήμουν άριστος μαθητής, γιατί παράλληλα έγραφα τραγούδια και τα βράδια έπαιζα σε καμιά ταβέρνα για το

αυτό μπορούμε να δικαιολογήσουμε την αυξημένη δισκογραφική δραστηριότητα της χρονιάς 1969.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινίσουμε τον τύπο δίσκου που κυκλοφορούν δισκογραφικά τα τραγούδια του Κουγιουμτζή. Πρόκειται για δίσκους 45 στροφών⁵³ μιας και οι δίσκοι 78 στροφών έχουν εκτοπιστεί από τη δεκαετία του 1950, ενώ οι δίσκοι 33^{ov} στροφών εμφανίζονται σταδιακά την δεκαετία του 1960 και κυριαρχούν την δεκαετία του 1970⁵⁴.

Σχετικά με τους ερμηνευτές των παραπάνω εκτελέσεων εντοπίσαμε 33 τραγούδια όπου ερμηνεύει άντρας, 12 τραγούδια όπου ερμηνεύει γυναίκα, 4 τραγούδια όπου ο ερμηνευτικός ρόλος πραγματοποιείται από χορωδία και 1 σύνθεση όπου είναι άγνωστο το όνομα του ερμηνευτή ή της ερμηνεύτριας. Διακρίνοντας τον κατά πολύ μεγαλύτερο αριθμό των ερμηνευτών σε σχέση με τον αριθμό των ερμηνευτριών θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε πως ο δισκογραφικός χώρος εμφανίζεται περισσότερο ανδροκρατούμενος, τουλάχιστον στην συγκεκριμένη περίπτωση.

Επίσης παρατηρούμε πως στο χρονικό διάστημα 1961-1969 κυκλοφορούν συνθέσεις από διάφορες δισκογραφικές εταιρίες. Οι πρώτες ηχογραφήσεις κυκλοφορούν από την δισκογραφική εταιρία Fidelity και τη Phillips όπου κυκλοφορούν 8 και 7 συνθέσεις από κάθε εταιρία μέχρι το 1964. Στην συνέχεια ο Κουγιουμτζής συνεργάζεται με την δισκογραφική εταιρία Lyra από το 1965 έως και το 1969, ηχογραφώντας 17 συνθέσεις. Ενώ η μεγαλύτερη συνεργασία του Κουγιουμτζή είναι με την εταιρία Lyra, (και από την άποψη του χρονικού διαστήματος αλλά και από τον αριθμό των παραγωγών) εντούτοις ο συνθέτης συνεργάζεται το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα και με άλλες εταιρίες όπως η Odeon

μεροκάματο.[...] Έπρεπε να διαλέξω. Δυο καρπούζια σε μια μασχάλη δεν κρατιούνται. Η σύγχρονη μουσική με γοήτευε, το τραγούδι με συγκινούσε. Επιπλέον, όμως, ήταν κι ένας άλλος λόγος, πολύ σοβαρός, η επιβίωση. Από τη σύγχρονη μουσική στην Ελλάδα δεν βγάζεις ούτε δραχμή, αν δεν πληρώνεις κι από πάνω. Έτσι, η ζυγαριά έγειρε οριστικά προς το τραγούδι. Κουγιουμτζής, Σ. (2005), ό. π. (σ. 26-27).

⁵³ Αυτόθι (σ. 267).

⁵⁴ Νοταράς, Γ. (2008). *Από τις 78 στροφές στο CD: 80 χρόνια ελληνικής δισκογραφίας*. Αθήνα: Καστανιώτη. (σ. 15)

όπου δισκογραφεί 4 συνθέσεις σε πρώτη εκτέλεση, η Μίνος όπου δισκογραφεί 8 συνθέσεις εκ των οποίων οι 5 είναι σε πρώτη εκτέλεση και στην ΗΜV όπου ηχογραφεί 3 συνθέσεις εκ των οποίων οι 2 είναι σε πρώτη εκτέλεση. Επίσης από τις εταιρίες Pan Vox και Zodiac κυκλοφορούν κάποιες συνθέσεις του, παρόλα αυτά οι εκτελέσεις αυτές δεν είναι οι πρώτες και δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι πως ο Κουγιουμτζής συμμετείχε στις ηχογραφήσεις αυτές σαν ενορχηστρωτής ή σαν εκτελεστής.

Από τα παραπάνω συμπεράνουμε πως η δισκογραφική δραστηριότητα του Κουγιουμτζή γίνεται σε συνεργασία με δισκογραφικές εταιρίες όπου μονοπωλούν στον χώρο της δισκογραφίας. Οι εταιρίες αυτές είναι η Fidelity, η Phillips, η Lyra, η Odeon, η ΗΜV (His Master's Voice) και η Μίνος. Οι υπόλοιπες εταιρίες δεν είναι του ίδιου διαμετρήματος με τις προαναφερθείσες και αυτό προκύπτει από το γεγονός πως δεν αναφέρονται σε βιβλία⁵⁵ που ασχολούνται με την δισκογραφική παραγωγή στην Ελλάδα την περίοδο που εξετάζουμε. Επίσης μέσα από την αναζήτηση πληροφοριών για τις παραπάνω εταιρίες εντοπίσαμε κάποια ενδιαφέροντα στοιχεία που περιγράφουν τον δισκογραφικό χώρο. Η εταιρία Fidelity είναι θυγατρική της Phillips. Στην πρώτη είναι διευθυντής ο Αλέκος Πατσιφάς. Μετά την απορρόφηση της Fidelity από τη Phillips, ο Πατσιφάς ιδρύει την δισκογραφική εταιρία Lyra. Όσον αφορά την δισκογραφική εταιρία Odeon, το μεγαλύτερο μέρος των μετοχών της ανήκουν στο Μίνωα Μάτσα όπου αργότερα η εταιρία θα μετονομαστεί σε Μίνος. Επίσης η εταιρία ΗΜV ανήκει στον Τάκη Λαμπρόπουλο (ιδιοκτήτη και της εταιρίας Columbia). Από τα παραπάνω προκύπτει πως στον δισκογραφικό χώρο και πίσω από τα ονόματα των εταιριών πρωταγωνιστούν ουσιαστικά τρεις επιχειρηματίες: ο Αλέκος Πατσιφάς, ο Μίνωας Μάτσας και ο Τάκης Λαμπρόπουλος⁵⁶.

Στην συνέχεια παρουσιάζουμε το υλικό που αναλύουμε στην παρούσα εργασία. Παρατηρώντας των παραπάνω πίνακα διαπιστώνουμε πως υπάρχουν παραπάνω από μία εκτελέσεις σε κάποια τραγούδια. Στη δική μας ανάλυση επιλέγουμε να αναλύσουμε μία εκτέλεση από κάθε σύνθεση προκειμένου να μην οδηγηθούμε σε λανθασμένα συμπεράσματα. Για παράδειγμα, στον παραπάνω πίνακα

⁵⁵ Νοταράς, Γ. (2008). *Από τις 78 στροφές στο CD: 80 χρόνια ελληνικής δισκογραφίας*. Αθήνα: Καστανιώτη. - Μπαλαχούτης, Κ. (2004). *Τα μεγάλα 45αρια*. Αθήνα: Ηλιοτρόπιο.

⁵⁶ Μπαλαχούτης, Κ. (2004), ό, π. (σ. 37-41).

παρατηρούμε πως το τραγούδι *Να 'τα 'ναι το '21* απαντάται σε 5 εκτελέσεις. Συμπεριλαμβάνοντας και τις 5 εκτελέσεις στην ανάλυσή μας, θα προέκυπταν επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά (όπως ο ρυθμός που σε όλες τις εκτελέσεις είναι ο ίδιος) και θα οδηγούμασταν σε ψευδή ποσοστά ως προς την χρήση κάποιων μουσικών στοιχείων. Για τον λόγο αυτό επιλέγουμε μία εκτέλεση για κάθε τραγούδι και συγκεκριμένα την πρώτη.

Από τις 38 πρώτες εκτελέσεις των παραπάνω συνθέσεων κατορθώσαμε να εντοπίσουμε σε ηχητική μορφή τις 30. Από τις 8 συνθέσεις που δεν κατορθώσαμε να εντοπίσουμε σε ηχητική μορφή την πρώτη εκτέλεση, αναζητήσαμε κάποια επανεκτέλεση ώστε να διαμορφωθεί όσο γίνεται ένα πιο πλήρες υλικό. Από τις 8 συνθέσεις εντοπίσαμε μόνο μία σύνθεση η οποία είχε παραπάνω από μία εκτελέσεις και επιλέξαμε την δεύτερη. Πρόκειται για τη σύνθεση *Κρυφός Καϋμός*. Σύμφωνα με τα παραπάνω το εξεταζόμενο υλικό που προκύπτει διαμορφώνεται από 30 συνθέσεις σε πρώτη εκτέλεση και μία σύνθεση σε δεύτερη εκτέλεση. Έτσι προκύπτουν 31 συνθέσεις προς ανάλυση. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζουμε το εξεταζόμενο υλικό που προκύπτει, παραθέτοντας στην πρώτη στήλη των αύξοντα αριθμό, στην δεύτερη τον τίτλο του τραγουδιού, στην τρίτη τον ερμηνευτή και στην τέταρτη τη χρονολογία της δισκογράφησης.

A/A	ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ-ΤΡΙΑ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΑΝ ΔΕΙΣ ΣΤΟΝ ΥΠΝΟ ΣΟΥ ΕΡΗΜΙΑ	Μανώλης Καναρίδης	1961
2	ΕΙΧΑ ΕΝΑ ΚΑΡΑΒΑΚΙ	Μανώλης Καναρίδης	1961
3	ΝΥΧΤΑ ΒΑΘΕΙΑ ΧΩΡΙΣ ΑΥΓΗ	Μανώλης Καναρίδης	1961
4	ΠΕΡΙΣΤΕΡΑΚΙ	Ζωή Κουρούκλη	1961
5	ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΠΟΥ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕΣ	Μανώλης Καναρίδης	1961
6	ΕΛΑ ΣΑΝ ΑΓΓΕΛΟΣ	Γιάννης Βογιατζής	1962
7	ΟΤΑΝ ΗΜΟΥΝΑ ΠΑΙΔΙ	Μάριον Σίβα	1962
8	ΜΗ ΜΟΥ ΘΥΜΩΝΕΙΣ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	Χορωδία Φ.Ε.Μ.	1964
9	ΓΛΥΚΟΧΑΡΑΜΑΤΑ	Χορωδία Φ.Ε.Μ.	1964
10	ΑΝΑΨΕ ΤΩΡΑ ΤΗ ΦΩΤΙΑ	Γιάννης Πουλόπουλος	1965
11	ΑΣ ΗΤΑΝ ΝΑ 'ΧΑ	Αλέξης Γεωργίου-Εφη Καρρά	1965
12	ΚΡΥΦΟΣ ΚΑΪΜΟΣ	Φώτης Δήμας	1965
13	ΕΡΗΜΟΣ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΙΑ	Φώτης Δήμας	1965
14	ΚΑΛΑΜΑΡΙΑ	Γιάννης Πουλόπουλος	1965
15	ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΩΡΙΣ ΑΓΑΠΗ	Αλέξης Γεωργίου	1965
16	ΑΚΡΙΒΟ ΜΟΥ ΤΑΙΡΙ	Πόπη Αστεριάδη	1967

17	ΑΝ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΄ΡΘΕΙΣ	Χριστόφορος	1967
18	ΔΥΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΑ	Καίτη Θεοχάρη	1967
19	ΚΑΡΤΕΡΩ	Καίτη Θεοχάρη	1967
20	Ο ΜΠΑΡΜΠΑ ΘΑΝΟΣ	Χριστόφορος	1967
21	ΟΤΑΝ ΘΑ ΄ΡΘΕΙΣ	Γιάννης Ζανιώτης	1967
22	ΣΑΝ ΕΝΑ ΑΣΤΕΡΙ	Γιώργος Ζωγράφος	1967
23	ΠΛΗΓΩΜΕΝΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ	Πόπη Αστεριάδη	1967
24	ΚΑΠΟΥ ΣΤΑ ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ	Γιώργος Νταλάρας	1967
25	ΜΑ ΘΑ ΞΑΝΑΡΘΕΙΣ	Καίτη Χωματά	1968
26	ΠΗΡΕΣ ΑΠ΄ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	Γρηγόρης Μπιθικώτσης	1968
27	ΠΟΙΟ ΔΡΟΜΟ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΩ	Γιώργος Νταλάρας	1968
28	ΠΟΥ ΄ΝΑΙ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ	Γρηγόρης Μπιθικώτσης- Χαρούλα Λαμπράκη	1968
29	ΕΙΠΕΣ ΑΝΤΙΟ (ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ)	Γιώργος Νταλάρας	1969
30	ΝΑ ΄ΤΑ ΄ΝΑΙ ΤΟ ΄21	Γιώργος Νταλάρας	1969
31	Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΦΕΥΓΕΙ ΒΑΡΥΣ	Γιώργος Νταλάρας	1969

Ερμηνευτές – ερμηνεύτριες

Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε στους ερμηνευτές των παραπάνω συνθέσεων. Παρατηρώντας τον παραπάνω πίνακα δεν μπορούμε να ισχυριστούμε πως επιλέγει έναν συγκεκριμένο ερμηνευτή για τα τραγούδια του (κάτι που συμβαίνει την επόμενη δεκαετία με τον Γ. Νταλάρα). Για τον λόγο αυτό έχουμε πληθώρα ερμηνευτών. Μέσα από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας εντοπίσαμε κάποιες πληροφορίες για τους παραπάνω ερμηνευτές εστιάζοντας κυρίως στον χώρο από τον οποίο προέρχεται ο καθένας .

Ο Μανώλης Καναρίδης προέρχεται από το χώρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού και αυτό μπορούμε να το αντιληφθούμε από την συνεργασία του με το Γιώργο Ζαμπέτα σε τραγούδια όπως το *Όταν θα λάβεις αυτό το γράμμα*, *Ο αράπης* και *Ο μαθητής* όπου ο Καναρίδης είναι ο ερμηνευτής των πρώτων εκτελέσεων των παραπάνω τραγουδιών⁵⁷.

Ο Γιάννης Βογιατζής είναι ηθοποιός και ερμηνευτής της «ελαφράς» μουσικής. Σπούδασε στο Εθνικό και στο Ελληνικό Ωδείο και έχει εμφανιστεί σε μουσικά θέατρα, σε επιθεωρήσεις αλλά και στον κινηματογράφο. Επίσης έχει πολλές

⁵⁷ Γεραμάνης, Π. (2007). *Η ζωή μου ένα τραγούδι*. Αθήνα: Καστανιώτης. (σ. 263).

διακρίσεις στο Φεστιβάλ Τραγουδιού⁵⁸. Η Ζωή Κουρούκλη προέρχεται επίσης από το χώρο της «ελαφράς» μουσικής με διακρίσεις σε Φεστιβάλ Τραγουδιού⁵⁹. Από τον ίδιο χώρο προέρχεται και ο ερμηνευτής Φώτης Δήμας⁶⁰. Για την Μάριον Σίβα δεν κατορθώσαμε να βρούμε πληροφορίες από το προαναφερθέντα λεξικό, αυτό σημαίνει πως η συγκεκριμένη ερμηνεύτρια δεν είναι του ίδιου διαμετρήματος με τους άλλους ερμηνευτές. Έτσι αναζητήσαμε πληροφορίες στο διαδίκτυο⁶¹ όπου εντοπίσαμε πως το πραγματικό της όνομα είναι Ζαχαρούλα Μπούρμπουλα. Συνεργάστηκε με σπουδαίους συνθέτες του «ελαφρού» και του «έντεχνου» τραγουδιού, όπως για παράδειγμα τον Τάκη Μωράκη και το Σταύρο Κουγιουμτζή.

Η χορωδία Φ.Ε.Μ. (χορωδία Φίλων Ελληνικής Μουσικής) προέκυψε από τον ομώνυμο σύλλογο (Φ.Ε.Μ.). Η αρχική ονομασία του, ήταν σύλλογος «Φίλων της Μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη» και δημιουργήθηκε λόγω του «αποκλεισμού» του συνθέτη από τις ραδιοφωνικές εκπομπές. Ιδρυτικά μέλη του συλλόγου είναι ο Παναγιώτης Κουνάδης, ο Μάνος Λοιζος, ο Στάθης Δαμιανάκος κ.α. Η χορωδία Φ.Ε.Μ. θα χρησιμοποιηθεί το 1962 από το Μίκη Θεοδωράκη στο Παρίσι υπό την διεύθυνση του Μάνου Λοιζου και την ίδια χρονιά από τον Χρήστο Λεοντή⁶².

Ο Γιάννης Πουλόπουλος είναι ερμηνευτής του «νέο-λαϊκού» και του «έντεχνου ελληνικού τραγουδιού». Το 1963 συνεργάστηκε με τον Μίκη Θεοδωράκη (*Η γειτονιά των αγέλων*) ενώ από το 1964 εμφανίζεται σε μπουάτ ερμηνεύοντας τραγούδια του Νέου Κύματος. Επίσης έχει συνεργαστεί με συνθέτες όπως ο Μίμης Πλέσσας, ο Νίκος Μαμαγκάκης, ο Γιώργος Κατσαρός κ.α. Ακόμα εμφανίστηκε σε αρκετές κινηματογραφικές ταινίες⁶³.

Η Πόπη Αστεριάδη⁶⁴ και η Καίτη Χωματά⁶⁵ είναι από τις πιο αντιπροσωπευτικές ερμηνεύτριες του «Νέου Κύματος». Από τον ίδιο μουσικό χώρο

⁵⁸ Καλογερόπουλος, Τ. (1998), ό, π. τ. 1. (σ. 388).

⁵⁹ Αυτόθι τ. 3. (σ. 303).

⁶⁰ Αυτόθι τ. (σ. 53).

⁶¹ Μάριον Σίβα 1939-1981 (2010). <http://istosingreece.blogspot.gr/2010/11/1939-1981.html> (τελευταία επίσκεψη 28.5.2013).

⁶² Παπαδόπουλος, Λ. (2000). *Μάνος Λοιζος*. Αθήνα: Κάκτος. (σ. 54-56).

⁶³ Καλογερόπουλος, Τ. (1998), ό, π. τ. 5. (σ. 157).

⁶⁴ Αυτόθι τ. 1. (σ. 274).

προέρχεται ο τραγουδιστής και ηθοποιός Γιώργος Ζωγράφος⁶⁶ και ο Αλέξης Γεωργίου⁶⁷.

Από την άλλη ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης είναι τραγουδιστής αλλά και τραγουδοποιός της αστικής λαϊκής μουσικής. Έχει συνεργαστεί ως τραγουδιστής με συνθέτες όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Μανώλης Χιώτης αλλά και με λαϊκότροπους συνθέτες όπως ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης⁶⁸. Ο Γιώργος Νταλάρας είναι τραγουδιστής της «λαϊκής» και της «νέο-ελαφράς» μουσικής. Δισκογραφικά εμφανίζεται το 1967 και στη συνέχεια ερμηνεύει τραγούδια του Σταύρου Κουγιουμτζή όπου θα γίνει και ο βασικός ερμηνευτής των συνθέσεων του τελευταίου⁶⁹.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως οι ερμηνευτές των συνθέσεων του Κουγιουμτζή προέρχονται κυρίως από το χώρο της ελαφράς μουσικής και του Νέου Κύματος. Εξαιρεση αποτελούν ο Καναρίδης ο οποίος προέρχεται από τη χώρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού και ο Μπιθικώτσης ο οποίος προέρχεται επίσης από τον ίδιο χώρο, όμως έχει σημαντικές συνεργασίες με τους Μ. Θεοδωράκη και Μ. Χατζιδάκι. Έτσι συμπεραίνουμε πως ο Κουγιουμτζής επιλέγει ερμηνευτές που δεν σχετίζονται με το αστικό λαϊκό τραγούδι αλλά και όταν αυτό συμβαίνει επιλέγει ερμηνευτές (όπως ο Πουλόπουλος αλλά κυρίως ο Μπιθικώτσης) οι οποίοι έχουν τραγουδήσει έργα των Χατζιδάκι – Θεοδωράκη και έχουν ταυτιστεί με αυτά, όπως ο *Επιτάφιος* του Θεοδωράκη. Ο συνδυασμός ερμηνευτών που δεν προέρχονται από το χώρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού, σε ένα ρεπερτόριο όπου όπως θα διαπιστώσουμε σε επόμενο κεφάλαιο το μπουζούκι έχει πρωταγωνιστικό ρόλο όπως και οι ρυθμοί του χασάπικου, του χασαποσέρβικου και του ζεϊμπέκικου, μας δείχνει τη διαφορούμενη ταυτότητα του λαϊκότροπου αυτού συνθέτη. Ενώ υπάρχει ένα πλήθος από λαϊκά μουσικά στοιχεία, ο Κουγιουμτζής επιλέγει ερμηνευτές με έντονα λυρικό ύφος. Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι οι περισσότεροι από τους παραπάνω ερμηνευτές, έχουν σπουδάσει μονωδία ή έχουν κάνει παρεμφερή μαθήματα. Το αποτέλεσμα της

⁶⁵ Αυτόθι τ. 6. (σ. 633).

⁶⁶ Αυτόθι τ. 2. (σ. 322-323).

⁶⁷ Μυλωνάς, Κ. (1985), ό, π. (σ. 283).

⁶⁸ Καλογερόπουλος, Τ. (1998), ό, π. τ. 4. (σ. 262- 263).

⁶⁹ Αυτόθι τ. 4. (σ. 384-385).

παραπάνω σύζευξης είναι να προκύπτει ένα ρεπερτόριο στο οποίο να συναντάμε συνθέσεις στο ρυθμό του χασάπικου, του χασαποσέρβικου, και του ζειμπέκικου, με σολιστικό όργανο το μπουζούκι και ένα ερμηνευτικό ύφος από τους ερμηνευτές που να μη σχετίζεται με την λαϊκότητα των παραπάνω μουσικών στοιχείων. Οι εν λόγω ερμηνευτές εστιάζουν περισσότερο σε μια φωνητική ομοιογένεια σε όλη τη μελωδική έκταση μιας σύνθεσης, με «στρογγυλά» φωνήεντα και μια φωνητική τοποθέτηση στηριγμένη κυρίως στο αντηχείο του στέρνου, με αποτέλεσμα ο φωνητικός ήχος να είναι πλούσιος σε αρμονικούς. Όσον αφορά τα φωνητικά ποικίλματα των συγκεκριμένων ερμηνευτών, δεν έχουν κανένα συγγενή στοιχείο με τα ποικίλματα των ερμηνευτών του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Με τον τρόπο αυτό ο Κουγιουμτζής διαμορφώνει μία ετερότητα σε σχέση με το αστικό λαϊκό τραγούδι. Χρησιμοποιώντας ερμηνευτές με τα παραπάνω στοιχεία δείχνει τη διαφορά του σε σχέση με τους λαϊκούς συνθέτες, ενώ παράλληλα διαμορφώνει μια προσωπική ταυτότητα. Μέσω της χρήσης ερμηνευτών με έντονα λυρικά στοιχεία, αναδεικνύει μια λογιότητα σε ένα φαινομενικά αστικό-λαϊκό πλαίσιο.

Ρυθμοί

Στο παρόν υποκεφάλαιο παρουσιάζουμε και αναλύουμε τα ρυθμικά μέτρα που συναντάμε στο εξεταζόμενο υλικό, καθώς και τα ρυθμικά μοτίβα με τα οποία παρουσιάζονται. Σχετικά με τα ρυθμικά μέτρα που χρησιμοποιεί ο Κουγιουμτζής παρατηρούμε πως από τις 31 συνθέσεις οι 23 είναι γραμμένες στο ρυθμικό μέτρο 2/4, οι 7 στο ρυθμικό μέτρο 9/8 και μία σύνθεση που εναλλάσσει δύο ρυθμικά μέτρα: 5/4 και 3/4. Όπως φαίνεται και από τον παρακάτω πίνακα το ποσοστό σε σχέση με το σύνολο των 31 τραγουδιών διαμορφώνεται ως εξής: 74,2% στο ρυθμικό μέτρο 2/4, 22,6% στο ρυθμικό μέτρο 9/8 και στη μία σύνθεση όπου εναλλάσσονται τα ρυθμικά μέτρα 5/4 και 3/4 αντιστοιχεί το 3.2%.

A/A	ΡΥΘΜΙΚΟ ΜΕΤΡΟ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΠΟΣΟΣΤΑ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΣΥΝΟΛΟ ΤΩΝ 31 ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
1	2/4	23	74,2%
2	9/8	7	22,6%

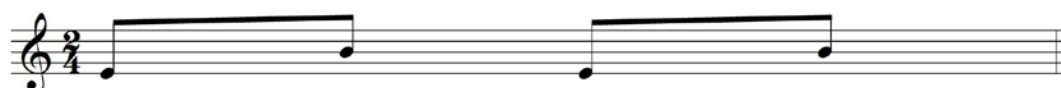
3	5/4 και 3/4	1	3,2%
		Σύνολο: 31	Σύνολο: 100%

Στην συνέχεια θα αναλύσουμε τα ρυθμικά μοτίβα που συνδέονται με τα παραπάνω ρυθμικά μέτρα.

Ρυθμός 2/4

Σχετικά με το μέτρο 2/4 παρατηρούμε την χρήση των ρυθμικών μοτίβων: του χασάπικου, του χασαποσέρβικου⁷⁰ (στην ουσία πρόκειται για το ίδιο ρυθμικό μοτίβο όπου το μόνο που αλλάζει είναι η ταχύτητα στην οποία παίζεται), του μπαγιό και κάποιες συνθέσεις που δεν αντιστοιχούν με κάποιο χορό ώστε να τα παραληρήσουμε, όμως θα τις αναλύσουμε παρακάτω.

Σχετικά με το ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου και του χασαποσέρβικου, η ρυθμική αγωγή τους διαμορφώνεται ως εξής⁷¹:



Στα συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα εντοπίσαμε 12 συνθέσεις στην ρυθμική αγωγή του χασάπικου και 5 στο χασαποσέρβικου. Στους παρακάτω πίνακες παρουσιάζουμε αναλυτικά τις συνθέσεις αυτές. Στην πρώτη στήλη αναφέρουμε τον αύξοντα αριθμό, στην δεύτερη τα ονόματα των συνθέσεων, στην τρίτη την ταχύτητα των συνθέσεων και στην τέταρτη την χρονολογία δισκογράφησης τους:

A/A	ΟΝΟΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΣΤΟ ΡΥΘΜΙΚΟ ΜΟΤΙΒΟ ΧΑΣΑΠΙΚΟΥ	ΣΤΟ ΤΟΥ	ΤΑΧΥΤΗΤΑ ΣΕ bpm	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΑΝ ΔΕΙΣ ΣΤΟΝ ΥΠΝΟ ΣΟΥ ΕΡΗΜΙΑ		55	1961
2	ΕΛΑ ΣΑΝ ΑΓΓΕΛΟΣ		55	1962
3	ΜΗ ΜΟΥ ΘΥΜΩΝΕΙΣ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ		50	1964
4	ΑΝΑΨΕ ΤΩΡΑ ΤΗ ΦΩΤΙΑ		55	1965

⁷⁰ Τα ονόματα των ρυθμικών μοτίβων αντλήθηκαν από τη μελέτη του Λευτέρη Παύλου: Παύλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto books - Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου. (σ. 30).

⁷¹ Στη συγκεκριμένη περίπτωση αλλά και σε κάθε καταγραφή ρυθμικών μοτίβων, η νότα μι της πρώτης γραμμής συμβολίζει το «μπάσο» ενώ η νότα σι της τρίτης γραμμής συμβολίζει το «πρίμο».

5	ΕΡΗΜΟΣ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΙΑ	53	1965
6	ΔΥΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΑ	53	1967
7	Ο ΜΠΑΡΜΠΑ ΘΑΝΟΣ	54	1967
8	ΟΤΑΝ ΘΑ 'ΡΘΕΙΣ	60	1967
9	ΠΟΙΟ ΔΡΟΜΟ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΩ	60	1968
10	ΕΙΠΕΣ ΑΝΤΙΟ (ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ)	57	1969
11	ΝΑ 'ΤΑ 'ΝΑΙ ΤΟ '21	63	1969
12	Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΦΕΥΓΕΙ ΒΑΡΥΣ	55	1969

A/A	ΟΝΟΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΣΤΟ ΡΥΘΜΙΚΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΟΥ ΧΑΣΑΠΟΣΕΡΒΙΚΟΥ	ΤΑΧΥΤΗΤΑ ΣΕ bpm	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΕΙΧΑ ΕΝΑ ΚΑΡΑΒΑΚΙ	97	1961
2	ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΠΟΥ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕΣ	95	1961
3	ΑΣ ΗΤΑΝ ΝΑ 'ΧΑ	135	1965
4	ΚΑΛΑΜΑΡΙΑ	131	1965
5	ΚΑΡΤΕΡΩ	120	1967

Σχετικά με το ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου, από τις χρονολογίες προκύπτει πως ο Κουγιουμτζής έχει τουλάχιστον μία σύνθεση κάθε χρόνο στην περίοδο που εξετάζουμε. Στην περίπτωση του χασαποσέρβικου παρατηρούμε πως οι 5 συνθέσεις μοιράζονται σε τρεις χρονιές, 2 συνθέσεις το 1961, 2 συνθέσεις το 1965 και μία το 1967.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναλογιστούμε αν οι συνθέσεις αυτές θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν χορευτικές. Με τον τρόπο αυτό θα μπορούσαμε να δώσουμε μια ταυτότητα στον συνθέτη. Πιο συγκεκριμένα προσπαθούμε να συμπεραίνουμε αν ο Κουγιουμτζής προορίζει τις συνθέσεις του για χορό ή για να συγκινήσει. Στην περίπτωση των χασάπικων μπορούμε να πούμε πως θα μπορούσαν να χορευτούν λόγω του ότι η ταχύτητα τους και η χρήση του μπουζουκιού ως κύριου σολιστικού οργάνου στα περισσότερα από τα παραπάνω τραγούδια, μας επιτρέπει έναν τέτοιο ισχυρισμό. Αν και τα παραπάνω χαρακτηριστικά, μας επιτρέπουν έναν τέτοιο ισχυρισμό, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τον χώρο στον οποίο παίζονται τα παραπάνω τραγούδια. Ο χώρος που παίζονταν τα τραγούδια αυτά είναι οι λεγόμενες «μπουάτ» και αυτό προκύπτει, από το γεγονός πως οι περισσότεροι από τους ερμηνευτές των συνθέσεων αυτών εμφανίζονταν στους αντίστοιχους χώρους. Στους συγκεκριμένους χώρους η χορευτική διαδικασία απουσιάζει παντελώς. Από το γεγονός αυτό αντιλαμβανόμαστε πως οι συνθέσεις αυτές δεν προορίζονται για να χορευτούν αλλά για να συγκινήσουν τον ακροατή.

Ας δούμε τι συμβαίνει στην περίπτωση του χασαποσέρβικου. Αν και σε αυτές τις συνθέσεις το μπουζούκι έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και η ταχύτητα ενδείκνυται για αυτόν το σκοπό, παρατηρούμε τον έντονο τονισμό των ασθενών σημείων του μέτρου:



Η τεχνική αυτή παρατηρείται έντονα και στον Μ. Θεοδωράκη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εφαρμογής της παραπάνω τεχνική από τον εν λόγω συνθέτη είναι το τραγούδι: *Η Μαργαρίτα η Μαργαρώ*.

Από τα παραπάνω προκύπτει πως ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί ρυθμικά μέτρα από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Εντούτοις στους χώρους που εμφανίζονται οι ερμηνευτές των συνθέσεων αυτών (μπουάτ), δεν συνδυάζεται η μουσική με τον χορό. Περισσότερο θα λέγαμε πως ο θαμώνας τέτοιων χώρων λειτουργεί ως ακροατής. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός πως στους χώρους αυτούς οργανώνονταν φιλολογικές βραδιές⁷² (απουσία ακόμα και της ίδιας της μουσικής).

Η παραπάνω πρακτική συναντάται επίσης στους Χατζιδάκι και Θεοδωράκη. Η χρήση δομικών μουσικών στοιχείων από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο (όπως ο ρυθμός: χασάπικο, χασαποσέρβικο και όπως θα δούμε παρακάτω το ζεϊμπέκικο) και η λόγια επεξεργασία τους, σε συνδυασμό με τον «εξοβελισμό» της χορευτικής διαδικασίας, συναντάται στους προαναφερθέντες (και προγενέστερους από τον Κυγιουμτζή) συνθέτες. Η Ρ. Δαλιανούδη μας γνωστοποιεί πως οι συνθέσεις του Χατζιδάκι οι οποίες είναι γραμμένες σε ανάλογα ρυθμικά μέτρα, δεν χορευόταν ή αν χορευόταν υπήρχε έντεχνη χορογραφία και εκτελούταν από έντεχνο χορευτή⁷³. Ο Θεοδωράκης επιλέγει να παρουσιάζει τις συνθέσεις του σε συναυλιακούς χώρους όπου η διαδικασία του «αυθόρμητου» χορού δεν απαντάται στους χώρους αυτούς⁷⁴. Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως οι λαϊκότεροι συνθέτες εστιάζουν στο

⁷² Γεραμάνης, Π. (2007), ό, π. (σ.118).

⁷³ Δαλιανούδη, Ρ. (2009), ό, π. (σ. 186-187).

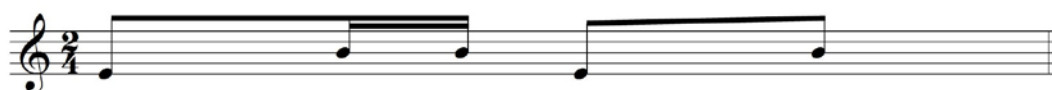
⁷⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η παρουσίαση του *Επιταφίου* (η δεύτερη εκτέλεση όπου ερμηνευτής είναι ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης) όπου η συναυλία γίνεται στην αίθουσα «Ελευθερίου Βενιζέλου». Θεοδωράκης, Μ. (1986), ό, π. (σ. 169).

καθαρά μουσικό περιεχόμενο της λαϊκής έκφρασης παραγκωνίζοντας το χορευτικό. Στους χώρους όμως όπου λειτουργεί η αμιγώς λαϊκή μουσική(κέντρα διασκέδασης), ο χορός είναι αναπόσπαστο κομμάτι της.

Η Δαλιανούδη ορμώμενη από το συνθετικό έργο του Χατζιδάκι, το οποίο συνδυάζει στοιχεία από την λόγια ευρωπαϊκή μουσική αλλά και στοιχεία από την λαϊκή (δημοτικό, αστικό λαϊκό και ρεμπέτικο) χαρακτηρίζει την αισθητική του με τον όρο «επιτραπέζια» λόγω της έλλειψης της χορευτική διαδικασίας. Αυτό συμβαίνει προκειμένου να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στο ποιητικό κείμενο και σε μια «εγκεφαλική»⁷⁵ ακρόαση από τον ακροατή.

Από τα παραπάνω προκύπτει πως ο Κουγιουμτζής επηρεασμένος από τους προγενέστερους από αυτών, λαϊκότροπους συνθέτες, αντιλαμβάνεται το μέτρο 2/4 σαν μία «ρυθμική συνθήκη» και όχι σαν ένα χορευτικό ρυθμό (χασάπικο ή χασαποσέρβικο). Σε αυτό το εγχείρημα βρίσκει πρόσφορο έδαφος στην ύπαρξη χώρων (μπουάτ) που συνηθίζεται η «εγκεφαλική» ακρόαση αποκομμένη από την χορευτική διαδικασία.

Πέραν όμως του χασάπικου και του χασαποσέρβικου, εντοπίζουμε και άλλες συνθέσεις στο μέτρο 2/4 που δεν αντιστοιχούν με την παραπάνω ρυθμική δομή. Εντοπίσαμε 2 συνθέσεις όπου το βασικό ρυθμικό μοτίβο τους είναι το μπαγιά:



Οι συνθέσεις αυτές είναι οι: *Περιστεράκι μου* που ηχογραφείται το 1961 και *Κυριακή χωρίς αγάπη* που ηχογραφείται το 1965. Στο πρώτο τραγούδι το ρυθμικό μοτίβο του μπαγιά διατηρείται ως έχει σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού εκτός από κάποια σημεία όπου τα συνοδευτικά όργανα τονίζουν τις συλλαβές των στίχων. Παρουσιάζουμε ένα απόσπασμα του τραγουδιού για να δείξουμε τον τρόπο που εναλλάσσονται τα ρυθμικά μοτίβα. Αν και το μέτρο είναι 2/4 εμείς χρησιμοποιούμε για την μουσική καταγραφή του τραγουδιού το μέτρο 2/2 για την αποφυγή χρήσης μικρών ρυθμικών αξιών. Στο πρώτο πεντάγραμμο του συστήματος

⁷⁵Αυτόθι (σ. 187).

καταγράφουμε τη μελωδική γραμμή της φωνής ενώ στο δεύτερο πεντάγραμμο παρουσιάζουμε τα ρυθμικά μοτίβα που συναντάμε:

Παρατηρούμε πως στο μέτρα 1, 5 και 6 η συνοδεία τονίζει μόνο το πρώτο σημείο του μέτρου ακλουθώντας τις ρυθμικές αξίες που εκτελεί η φωνή. Σε όλα τα υπόλοιπα μέτρα, ακολουθείται το ρυθμικό μοτίβο του μπαγιά. Η μη καθολική τήρηση του ρυθμικού μοτίβου του μπαγιά (ρυθμός που προέρχεται από το λαϊκό ρεπερτόριο), μας δείχνει τη διάθεσή του στο να επεξεργαστεί με έναν πιο λόγιο τρόπο τον ρυθμό.

Στο δεύτερο τραγούδι: *Κυριακή χωρίς αγάπη*, παρατηρούμε στην εισαγωγή και στο κουπλέ την κιθάρα να παίζει στο ρυθμικό μοτίβο του μπαγιά, το μπάσο να τονίζει τα ισχυρά σημεία του μέτρου και η ντραμς να παίζει αξίες δέκατου έκτου τονίζοντας τα ισχυρά σημεία του μέτρου:

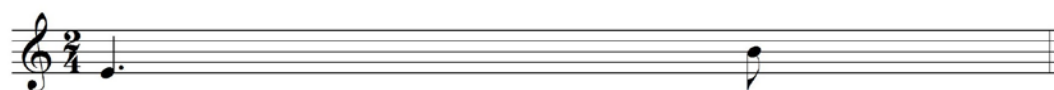
Στο ρεφρέν παρατηρούμε τη ντραμς να παίζει και αυτή το ρυθμικό μοτίβο του μπαγιά μαζί με την κιθάρα ενώ το μπάσο συνεχίζει να παίζει τα ισχυρά μέρη του

μέτρου. Και σε αυτή την περίπτωση διαπιστώνουμε μία πιο λόγια επεξεργασία του ρυθμού, μιας και η ντραμς δεν τηρεί ένα ενιαίο ρυθμικό μοτίβο σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, αλλά τα ρυθμικά μοτίβα διαφοροποιούνται ανάλογα με την μορφολογική δομή της σύνθεσης.

Στην συνέχεια παρουσιάσουμε τις 4 συνθέσεις που είναι γραμμένες στο μέτρο 2/4 αλλά δεν μπορούμε να τις συνδυάσουμε με κάποιο όνομα ρυθμικού μοτίβου όπως τις παραπάνω. Οι συνθέσεις αυτές είναι οι: *Ακριβό μου ταίρι*, *Σαν ένα αστέρι*, *Πληγωμένο περιστέρι* και *Μα θα ξανάρθεις*. Οι τρεις πρώτες συνθέσεις ηχογραφούνται το 1967 ενώ η τελευταία το 1968.

Στο τραγούδι *Ακριβό μου ταίρι* τον συνοδευτικό ρόλο αναλαμβάνουν τα όργανα: κλασική κιθάρα και μπάσο. Ουσιαστικά η συνοδεία βασίζεται στο ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου μιας και το μπάσο τονίζει τα ισχυρά μέρη του μέτρου. Η κιθάρα όμως δεν συνοδεύει με την ακριβή εφαρμογή του ρυθμικού αυτού μοτίβου, αλλά χρησιμοποιεί την τεχνική του αρπάζ. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρούμε και στις δύο τελευταίες συνθέσεις: *Πληγωμένο περιστέρι* και *Μα θα ξανάρθεις*.

Στο τραγούδι *Σαν ένα αστέρι* παρατηρούμε στο κουπλέ μια μπαλάντα όπου η ρυθμική συνοδεία γίνεται από την κιθάρα η οποία παίζει αρπίσματα τρίηχων. Στο ρεφρέν το ρυθμικό μοτίβο αλλάζει και διαμορφώνεται ως εξής:



Η χρήση αυτού του μοτίβου στο ρεφρέν αλλά και το γεγονός πως από την δυναμική του piano που συναντάμε στο κουπλέ περνάει στην δυναμική του forte έχει ως αποτέλεσμα την προσπάθεια του συνθέτη να συγκινήσει τον ακροατή μέσω της αλλαγής των ρυθμικών μοτίβων αλλά και την εναλλαγή των δυναμικών της ορχήστρας.

Ρυθμός 9/8

Στο σημείο αυτό θα αναλύσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Κουγιουμτζής διαχειρίζεται το ρυθμικό μέτρο 9/8. Τα ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιεί ο

Κουγιουμτζής στο συγκεκριμένο ρυθμικό μέτρο είναι το καινούργιο ή διπλό ζεϊμπέκικο όπου απαριθμήσαμε 6 συνθέσεις και ο καρσιλαμάς όπου συναντήσαμε μία σύνθεση. Παρακάτω παρουσιάζουμε τα προαναφερθέντα ρυθμικά μοτίβα:

Καινούργιο ή διπλό ζεϊμπέκικο:



Καρσιλαμάς:



Στους παρακάτω πίνακες παρουσιάζουμε τις συνθέσεις που είναι γραμμένες στα παραπάνω ρυθμικά μοτίβα. Πιο συγκεκριμένα στην πρώτη στήλη αναφέρουμε τον αύξοντα αριθμό, στην δεύτερη τα ονόματα των συνθέσεων, στην τρίτη την ταχύτητα τους και στην τέταρτη την χρονολογία που κυκλοφορούν δισκογραφικά.

A/A	ΟΝΟΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΣΤΟ ΡΥΘΜΙΚΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΟΥ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟΥ ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟΥ	ΤΑΧΥΤΗΤΑ ΣΕ bpm	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΝΥΧΤΑ ΒΑΘΕΙΑ ΧΩΡΙΣ ΑΥΓΗ	72	1961
2	ΓΛΥΚΟΧΑΡΑΜΑΤΑ	61	1964
3	ΚΡΥΦΟΣ ΚΑΨΜΟΣ	69	1965
4	ΑΝ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΄ΡΘΕΙΣ	68	1967
5	ΚΑΠΟΥ ΣΤΑ ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ	67	1968
6	ΠΗΡΕΣ ΑΠ' ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	67	1968

A/A	ΟΝΟΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΣΤΟ ΡΥΘΜΙΚΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΟΥ ΚΑΡΣΙΛΑΜΑ	ΤΑΧΥΤΗΤΑ ΣΕ bpm	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΠΟΥ ΄ΝΑΙ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ	146	1968

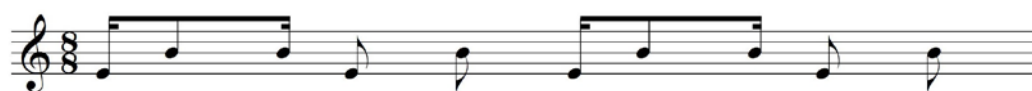
Παρατηρούμε πως ο συνθέτης αντλεί ρυθμικά μοτίβα από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο, η παρατήρηση αυτή ισχύει και για την περίπτωση των ρυθμικών μοτίβων του χασάπικου, του χασαποσέρβικου και του μπαγιό. Στο ερώτημα αν οι συνθέσεις

αυτές μπορούν να χορευτούν ισχύει ότι αναφέραμε και στην περίπτωση του χασάπικου.

Σχετικά με την σύνθεση: *Αν ειν' να 'ρθεις* την οποία συγκαταλέξαμε στο ρυθμικό μοτίβο του καινούργιου ζεϊμπέκικου θα πρέπει να κάνουμε μία παρατήρηση. Αν και σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού τα συνοδευτικά όργανα τηρούν το παραπάνω ρυθμικό μοτίβο, εντούτοις στην εισαγωγή παρατηρούμε μια διαφορετική διαχείριση των ρυθμικών μοτίβων η οποία προκύπτει από την έμφαση που δίνεται από την συνοδεία της κιθάρας τόσο στο ρυθμικό όσο και στο αρμονικό πεδίο:



Ο συνθέτης διαχειρίζεται με έναν λογίο τρόπο την ρυθμική αγωγή της εισαγωγής του συγκεκριμένου τραγουδιού. Χρησιμοποιεί τα μέτρα 8/8 και 5/8. Έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίον τα διαχειρίζεται. Στην αρχή των πρώτων δύο μέτρων (8/8) χρησιμοποιεί το χαρακτηριστικό μοτίβο του καινούργιου ζεϊμπέκικου σε έναν βαθμό, ενώ στην συνέχεια παραλλάσσει το ρυθμικό μοτίβο. Παρατηρώντας το τελευταίο μέτρο της εισαγωγής (5/8) είναι ουσιαστικά τα 5 τελευταία όγδοα του ρυθμικού μοτίβου του καινούργιου ζεϊμπέκικου. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με στο τραγούδι *Πήρες απ' τα μάτια μου*, όπου το πρώτο μέτρο της εισαγωγής είναι γραμμένο στο ρυθμικό μέτρο 8/8. Ουσιαστικά πρόκειται για ζεϊμπέκικο όπου παραλείπεται το τελευταίο όγδοο:



Το γεγονός πως η χρήση των μέτρων 8/8 στην εισαγωγή του τραγουδιών, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως μια συμβολική προσπάθεια του συνθέτη, στο να αναδείξει τη μη χορευτική χρήση των τραγουδιών αυτών. Πιο συγκεκριμένα ο συνθέτης μέσω της χρήσης διαφορετικού ρυθμικού μέτρου από αυτό των 9/8^{ov}, πιθανόν προσπαθεί να πείσει το κοινό πως οι συνθέσεις προορίζονται για ακρόαση

και όχι για χορό, αλλά και να αναδείξει τη λόγια επεξεργασία των ρυθμικών μοτίβων και μέτρων που χρησιμοποιεί.

Ο Θεοδωράκης αναφερόμενος στο ζεϊμπέκικο, γοητεύεται από τη συνύπαρξη ζυγού και περιττού ρυθμικού μοτίβου μέσα σε ένα ρυθμικό μέτρο $(2+2+2+3)^{76}$. Αναλύει επίσης τον τρόπο με τον οποίο επιλέγει το συγκεκριμένο ρυθμικό μέτρο σε κάποιες συνθέσεις του *Επιτάφιου*:

«Βάζοντας τις μελωδίες αυτές μέσα σε ένα ενιαίο μέτρο 2/8, πάντοτε κάτι περίσσευε. [...] Η κάθε μελωδική φράση μου έπαιρνε 4 μέτρα από 2/8. Δηλαδή $2/8 + 2/8 + 2/8 + 2/8$, όμως η κατάληξη που έπεφτε στα τελευταία 2/8 ήταν σύντομη, μικρή δεν είχε αέρα. Αναγκαζόμουν, λοιπόν, να προσθέτω ένα πέμπτο μέτρο 2/8 για να μεγαλώσω την κατάληξη. Είχα δηλαδή για κάθε φράση το σχήμα $2/8 + 2/8 + 2/8 + [2/8 + 2/8]$. Όμως τώρα αυτή η κατάληξη ήταν φανερά μεγαλύτερη απ' όσο έπρεπε. Περίσσευε. Και ξαφνικά βρήκα τη λύση: η αλήθεια βρισκόταν ανάμεσα στο 2 και στο 4, δηλαδή στο 3. Ο αληθινός ρυθμός έπρεπε να είναι $2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8$. Δηλαδή ζεϊμπέκικος! Η μελωδία μου – επηρεασμένη από τη λαϊκή μας μουσική – έφερνε μέσα της οργανικά και το λαϊκό ρυθμό»⁷⁷.

Από το παραπάνω απόσπασμα μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε πως ο Θεοδωράκης μέσω μιας τέτοιας ανάλυσης φανερώνει τη κύρια διαφορά ενός λαϊκότροπου συνθέτη σε σχέση με έναν λαϊκό. Ένας λαϊκός συνθέτης δεν αντιμετωπίζει το ζεϊμπέκικο σαν «9/8», αλλά σαν μια σειρά τονισμών στην οποία πρέπει να προσαρμόσει τη μελωδία του. Ο Θεοδωράκης μέσω της ανάλυσής του, μας δείχνει τον τρόπο που επεξεργάζεται ένα λαϊκό ρυθμικό μέτρο ένας λόγιος συνθέτης.

Ο λόγος για τον οποίο οι παραπάνω συνθέτες έχουν τη δυνατότητα να αποδομήσουν τα ρυθμικά μέτρα, έγκειται κυρίως στις μουσικές σπουδές που έκαναν. Η ικανότητα τους να μπορούν να διαβάσουν και να γράψουν μουσική, τους διαφοροποιεί από τους λαϊκούς μουσικούς οι οποίοι γνωρίζουν τη μουσική καθαρά βιωματικά. Η περίπτωση του Κουγιουμτζή έχει ενδιαφέρον λόγω του ότι ο τελευταίος προέρχεται από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα, πράγμα που του επιτρέπει να

⁷⁶ Θεοδωράκης, Μ. (1986), ό, π. (σ. 193).

⁷⁷ Αυτόθι (σ. 194).

γνωρίζει τη λαϊκή μουσική εκ των έσω (βιωματικά). Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός πως ο Κουγιουμτζής έπαιζε πιάνο σε κέντρα που παιζόταν λαϊκή μουσική (ταβέρνες)⁷⁸. Από αυτό αντιλαμβανόμαστε πως ο Κουγιουμτζής γνωρίζει ένα είδος μουσικής εκ των έσω αλλά έχει την ικανότητα να την αναλύσει και να την αποδομήσει, αντλώντας έτσι τα μουσικά στοιχεία που χρειάζεται για να τα εφαρμόσει στις δικές του συνθέσεις.

Ρυθμοί 5/4 και 3/4

Στην περίπτωση αυτήν έχουμε το τραγούδι: *Όταν ήμουνα παιδί* (1962). Στη συγκεκριμένη σύνθεση παρατηρούμε έναν επίσης λόγιο τρόπο της διαχείρισης των ρυθμικών μέτρων. Η εισαγωγή του τραγουδιού είναι γραμμένη στο μέτρο 5/4 (στα 90 bpm):



Το θέμα Α και το θέμα Β του τραγουδιού είναι γραμμένα στο ρυθμικό μέτρο 3/4. Έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται το μέτρο 3/4 στο θέμα Α (στα 122 bpm). Ενώ όλη η ορχήστρα ακολουθεί το μέτρο 3/4 τα κρουστά παίζουν το εξής:

Two staves of music in 3/4 time signature. The top staff is labeled 'Υπόλοιπη Ορχήστρα' (Rest of the Orchestra) and contains a melody of six quarter notes: B-flat, D, E, F, G, and A. The bottom staff is labeled 'Κρουστά' (Percussion) and contains a rhythmic pattern of six eighth notes: B-flat, D, E, F, G, and A, with a small accent mark under the first note. Both staves end with a double bar line.

Παρατηρώντας την ρυθμική αγωγή που εκτελούν τα κρουστά και παραβλέποντας το ρυθμικό μέτρο θα μπορούσαμε να παραληρήσουμε τα ρυθμικά αυτά μοτίβα με εκείνα του χασαποσέρβικου. Με τον τρόπο αυτόν ο Κουγιουμτζής δίνει την αίσθηση πως έχουμε δύο ρυθμικά μέτρα σε ένα. Επίσης παρατηρώντας το

⁷⁸ Κουγιουμτζής, Σ. (2005), ό. π. (σ. 27).

θέμα Β του τραγουδιού διαπιστώνουμε πως τα κρουστά παίζουν στο μέτρο 3/4 (στα 116 bpm) όπως και η υπόλοιπη ορχήστρα. Με την σύνθετη αυτή εναλλαγή ρυθμικών μέτρων και με την αυξομείωση της ταχύτητας, ο Κουγιουμτζής δείχνει να προσπαθεί να συγκινήσει τον ακροατή, δίνοντας μια αίσθηση «ηρεμίας» στην εισαγωγή και στο θέμα Β συνοδευόμενη με την δυναμική του piano, και την αίσθηση της «έντασης» στο θέμα Α με την προαναφερθείσα τεχνική, συνοδευόμενη με την δυναμική του forte.

Από τα παραπάνω προκύπτει πως ο Κουγιουμτζής επιμένει στην χρήση του ρυθμικού μέτρου 2/4, με μεγαλύτερη προτίμηση στο ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου. Το γεγονός πως προτιμάει να συνθέτει στο ρυθμικό μέτρο 2/4 δικαιολογείται από την άποψη πως το συγκεκριμένο μέτρο συναντάται περισσότερο σε λόγιες μουσικές.

Ακόμα διαπιστώσαμε πως ο Κουγιουμτζής δεν προορίζει τις συνθέσεις του για να χορευτούν αλλά για να συγκινήσουν, άρα το δάνειο ρυθμικών μοτίβων από το αστικό λαϊκό τραγούδι, αφορούν καθαρά το ρυθμικό μοτίβο και όχι το χορευτικό. Επίσης συναντήσαμε συνθέσεις που η επεξεργασία του ρυθμού γίνεται με έναν λόγιο τρόπο. Είναι αρκετές εκείνες η περιπτώσεις όπου ο Κουγιουμτζής δεν αρκείται στο να χρησιμοποιήσει το ρυθμικό μοτίβο όπως το αντλεί από το «λαϊκό» ρεπερτόριο, αλλά με διάφορες τεχνικές τις οποίες αναλύσαμε παραπάνω, προσπαθεί να επαναδιαπραγματευθεί τα ρυθμικά αυτά μοτίβα με έναν πιο λόγιο τρόπο. Η σύνθετη αυτή διαχείριση των ρυθμικών μέτρων του αστικού λαϊκού τραγουδιού, από τον Κουγιουμτζή, μας επιτρέπει να τον εντάξουμε στην κατηγορία των λαϊκότροπων συνθετών. Σαν γενικό συμπέρασμα αναλογιζόμενοι όλα τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε πως ο Κουγιουμτζής αναζητά μια συνθετική ταυτότητα που κυμαίνεται ανάμεσα στο δίπολο λογιότητα και λαϊκότητα.

Οργανολόγιο

Στο παρόν υποκεφάλαιο αναλύουμε το οργανολόγιο που εντοπίσαμε σε κάθε μια από τις συνθέσεις που εξετάζουμε. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζουμε τα μουσικά όργανα που εντοπίσαμε σε κάθε σύνθεση. Πιο συγκεκριμένα στη πρώτη στήλη αναφέρουμε τον αύξοντα αριθμό, στη δεύτερη στήλη τα ονόματα των συνθέσεων, στην τρίτη τα μουσικά όργανα που διαμορφώνουν την ορχήστρα κάθε

σύνθεσης, στην τέταρτη τον αριθμό των οργάνων της εκάστοτε ορχήστρας και στην πέμπτη τη χρονολογία της δισκογράφησης.

A/A	ΟΝΟΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΟ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΟΡΓΑΝΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΑΝ ΔΕΙΣ ΣΤΟΝ ΥΠΝΟ ΣΟΥ ΕΡΗΜΙΑ	ηλεκτρικό μπουζούκι- κιθάρα- κόντρα μπάσο- ντραμς	4	1961
2	ΕΙΧΑ ΕΝΑ ΚΑΡΑΒΑΚΙ	ηλ. μπουζούκι- ακορντεόν- κόντρα μπάσο- ντραμς	4	1961
3	ΝΥΧΤΑ ΒΑΘΕΙΑ ΧΩΡΙΣ ΑΥΓΗ	ηλ. μπουζούκι- ακορντεόν- μπαλαμάς- κιθάρα- ντραμς	5	1961
4	ΠΕΡΙΣΤΕΡΑΚΙ	Βιολιά-ακορντεόν- πιάνο-κόντρα μπάσο- κρουστά	5	1961
5	ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΠΟΥ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕΣ	ηλ. μπουζούκι- ακορντεόν- πιάνο- κιθάρα- κόντρα μπάσο- ντραμς	6	1961
6	ΕΛΑ ΣΑΝ ΑΓΓΕΛΟΣ	μπουζούκι- ξυλόφωνο- ακορντεόν- μεταλόφωνο- κόντρα μπάσο- ντραμς	6	1962
7	ΟΤΑΝ ΗΜΟΥΝΑ ΠΑΙΔΙ	ηλ. μπουζούκι- ξυλόφωνο-ακορντεόν- κιθάρα- κόντρα μπάσο- ντραμς	6	1962
8	ΜΗ ΜΟΥ ΘΥΜΩΝΕΙΣ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	2 ηλ. μπουζούκια- ακορντεόν- κιθάρα- ντραμς	5	1964
9	ΓΛΥΚΟΧΑΡΑΜΑΤΑ	2 ηλ. μπουζούκια- ακορντεόν- κιθάρα- κόντρα μπάσο- ντάμς	6	1964
10	ΑΝΑΨΕ ΤΩΡΑ ΤΗ ΦΩΤΙΑ	2 ηλ. μπουζούκια- φλάουτο- κόντρα μπάσο- ντραμς	5	1965
11	ΑΣ ΗΤΑΝ ΝΑ ΄ΧΑ	μπουζούκι- ξυλόφωνο- κόντρα μπάσο- ντραμς	4	1965
12	ΚΡΥΦΟΣ ΚΑΪΜΟΣ	2 μπουζούκια- κιθάρα- ντραμς	4	1965
13	ΕΡΗΜΟΣ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΙΑ	2 μπουζούκια- φλάουτο- κιθάρα- ντραμς	5	1965
14	ΚΑΛΑΜΑΡΙΑ	2 ηλ. μπουζούκια- κόντρα μπάσο- ντραμς	4	1965

15	ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΩΡΙΣ ΑΓΑΠΗ	ηλ. μπουζούκι-φλάουτο-κιθάρα-ντραμς	5	1965
16	ΑΚΡΙΒΟ ΜΟΥ ΤΑΙΡΙ	μεταλόφωνο- φλάουτο-κιθάρα	3	1967
17	ΑΝ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΄ΡΘΕΙΣ	2 ηλ. μπουζούκια-μπαγλαμάς- κιθάρα-ντραμς	5	1967
18	ΔΥΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΑ	2 μπουζούκια-μπαγλαμάς- κιθάρα-κόντρα μπάσο- ντραμς	6	1967
19	ΚΑΡΤΕΡΩ	2 μπουζούκια- κιθάρα-κόντρα μπάσο- ντραμς	5	1967
20	Ο ΜΠΑΡΜΠΑ ΘΑΝΟΣ	2 ηλ. μπουζούκια-τσέλο- μπαγλαμάς-κιθάρα- κόντρα μπάσο-ντραμς	7	1967
21	ΟΤΑΝ ΘΑ ΄ΡΘΕΙΣ	2 ηλ. μπουζούκια-κιθάρα-ντραμς	4	1967
22	ΣΑΝ ΕΝΑ ΑΣΤΕΡΙ	μπουζούκι- ακορντεόν-φλάουτο- κιθάρα ντραμς	5	1967
23	ΠΛΗΓΩΜΕΝΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ	μεταλόφωνο- φλάουτο-κιθάρα	3	1967
24	ΚΑΠΟΥ ΣΤΑ ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ	3 μπουζούκια- τσέλο-μπαγλαμάς- κιθάρα-κόντρα μπάσο- ντραμς	8	1968
25	ΜΑ ΘΑ ΞΑΝΑΡΘΕΙΣ	κιθάρα	1	1968
26	ΠΗΡΕΣ ΑΠ' ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	2 ηλ. μπουζούκια-τσέλο- μπαγλαμάς-πιάνο- κόντρα μπάσο-ντραμς	7	1968
27	ΠΟΙΟ ΔΡΟΜΟ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΩ	2 ηλ. μπουζούκια-μπαγλαμάς- κιθάρα-κόντρα μπάσο- ντραμς	6	1968
28	ΠΟΥ ΄ΝΑΙ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ	3 ηλ. μπουζούκια-τσέλο- κιθάρα- κόντρα μπάσο- ντραμς	8	1968
29	ΕΙΠΕΣ ΑΝΤΙΟ (ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ)	2 μπουζούκια- τσέλο-μπαγλαμάς- κιθάρα-κόντρα μπάσο- ντραμς	7	1969
30	ΝΑ ΄ΤΑ ΄ΝΑΙ ΤΟ ΄21	2 ηλ. μπουζούκια-τσέλο- μπαγλαμάς-κιθάρα- κόντρα μπάσο-ντραμς	7	1969
31	Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΦΕΥΓΕΙ ΒΑΡΥΣ	2 μπουζούκια- τσέλο-κιθάρα- κόντρα μπάσο-ντραμς	6	1969

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα διαπιστώνουμε πως η κάθε σύνθεση συνοδεύεται από διαφορετική ορχηστρική δομή. Σίγουρα υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ τους, παρόλα αυτά δεν συναντάμε πανομοιότυπη ορχήστρα στις παραπάνω συνθέσεις. Όσον αφορά τον αριθμό των οργάνων κάθε ορχήστρας παρατηρούμε πως πλαισιώνεται από 3 έως 8 όργανα (εξαιρέση αποτελεί η σύνθεση *Μα θα ξανάρθεις* όπου η σύνθεση εκτελείται μόνο από μια κιθάρα). Στις περισσότερες συνθέσεις η ορχήστρα αποτελείται από 5 ή 6 όργανα.

Σχετικά με τον αριθμό των οργάνων της ορχήστρας ο Κουγιουμτζής αναφέρει στην αυτοβιογραφία του: *«Ο Πατσιφάς (διευθυντής της δισκογραφικής εταιρίας Lyra) είχε οικονομικές δυσκολίες με την εταιρία του και, όταν του πρότεινες κάποια τραγούδια, σε ρωτούσε: «Πόσα όργανα χρειάζεσαι;» Αν του 'λεγες οκτώ ή δέκα, τα πράγματα δυσκόλευαν πολύ»*. Από αυτό μπορούμε να συμπεράνουμε το πως μπορούν να επηρεάσουν την τελική «εικόνα» των τραγουδιών, οι δισκογραφικές εταιρίες. Ο Κουγιουμτζής συνεχίζει: *«Όταν ήμουν ακόμη στη Θεσσαλονίκη και του τηλεφωνούσα για καμιά συνεργασία, άρχιζε να μου λέει ότι είναι φορτωμένος, ότι δεν έχει στούντιο προς το παρόν και άλλα τέτοια. Στη συνέχεια όμως με ρωτούσε: «Πόσα όργανα χρειάζεσαι;» εγώ που γνώριζα το οικονομικό του πρόβλημα, του απαντούσα: «Τέσσερα». Τότε ως δια μαγείας άλλαξε η κατάσταση. «Ωραία μου 'λεγε, «ωραία. Από βδομάδα σου κλείνω στούντιο». Ύστερα θυμόταν κάτι ακόμη: «δεν μου λες σεκόντα θα χρειαστείς;» «Όχι» του 'λεγα, γιατί ήξερα πως αντιπαθούσε τα σεκόντα. Και εκείνος: «Λοιπόν, σε περιμένω εξ' άπαντος». Η αλήθεια είναι πως εκτός από τα οικονομικά προβλήματα ήταν και κάτι άλλο. Δεν του άρεζαν τα πολλά όργανα. Και μέχρι ενός σημείου είχε δίκιο. Όχι, όμως, σε τέτοιο βαθμό. Έξι μ' επτά όργανα είναι ότι πρέπει για μια συνοδεία, κατά τη γνώμη μου. Λιγότερα φτωχαίνουν το τραγούδι, περισσότερα το χαλάνε»⁷⁹*. Ο Κουγιουμτζής μας αποκαλύπτει την «διπλωματική» στάση που κρατούσε απέναντι στον διευθυντή της δισκογραφικής εταιρίας, προκειμένου να καταφέρει να ηχογραφήσει τα τραγούδια του, έστω και με λιγότερα όργανα από ότι ο ίδιος θα ήθελε.

⁷⁹ Κουγιουμτζής, Σ. (2005), ό. π. (σ. 39).

Από την άλλη μεριά όμως θα πρέπει να αναφέρουμε πως από την ανάλυση των τραγουδιών τα οποία κυκλοφορούν δισκογραφικά από την εταιρία Lyra⁸⁰, εντοπίσαμε συνθέσεις οι οποίες έχουν παραπάνω από 4 όργανα, επίσης σε κάποια από αυτά διακρίνουμε «σεκόντα»⁸¹. Από τα παραπάνω θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε πως ο Κουγιουμτζής είναι κάπως υπερβολικός σε σχέση με τον Πατσιφά και τον αριθμό των οργάνων, από την άποψη πως στην ανάλυση των συγκεκριμένων τραγουδιών εντοπίσαμε και περισσότερα από τέσσερα όργανα. Εντούτοις έχει σημασία να αναφερθεί αυτό το σημείο της αυτοβιογραφίας του Κουγιουμτζή, προκειμένου να αναλογιστούμε την «εξουσία» που μπορούν να ασκήσουν οι δισκογραφικές εταιρίες στον εκάστοτε συνθέτη και να επηρεάσουν την τελική «εικόνα» μιας σύνθεσης (στην προκειμένη περίπτωση στο σχηματισμό της ορχήστρας) αλλά και κατ' επέκταση την «εικόνα» του ίδιου του συνθέτη.

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα διαπιστώνουμε πως το κύριο σολιστικό όργανο είναι το μπουζούκι όπου άλλοτε εμφανίζεται με «φυσικό ήχο» και άλλοτε με ηλεκτρική ενίσχυση⁸². Δεν διακρίνουμε κάποια χρονική διαδοχή ανάμεσα στις δύο περιπτώσεις. Η εμφάνιση τους είναι παράλληλη κατά την διάρκεια της περιόδου που εξετάζουμε. Παρατηρούμε όμως πως είναι πιο συχνή η χρήση του μπουζουκιού με «ηλεκτρικό ήχο» (17 συνθέσεις) σε σχέση με τη χρήση του μπουζουκιού με φυσικό ήχο (10 συνθέσεις). Ακόμα παρατηρούμε πως το 1964 έχουμε για πρώτη φορά στην ορχήστρα δύο μπουζούκια. Η χρήση των δύο μπουζουκιών καθιερώνεται από το 1964 στον σχηματισμό της εκάστοτε ορχήστρας από τον Κουγιουμτζή⁸³. Επίσης

⁸⁰ Τα τραγούδια αυτά είναι: *Άναψε τώρα τη φωτιά, Ας ήταν να 'χα, Κρυφός καΐμος, Έρημος μες' την ερημιά, Καλαμαριά, Κυριακή χωρίς αγάπη, Ακριβό μου ταίρι, Δυο περιστέρια, Καρτερώ, Όταν θα 'ρθεις, Σαν ένα αστέρι, Πληγωμένο περιστέρι, Μα θα ζανάρθεις.*

⁸¹ Με τον όρο «σεκόντα» ο Κουγιουμτζής προφανώς αναφέρεται στην χρήση δύο μπουζουκιών στην ορχήστρα ή γενικότερα σε πάνω από ένα σολιστικά όργανα, μιας και η επιμονή του Πατσιφά στην μη χρήση «σεκόντου», έγκειται περισσότερο σε οικονομικούς λόγους και λιγότερο σε αισθητικούς.

⁸² Σύμφωνα με τον Δημήτρη Βλαχομήτρο το μπουζούκι με ηλεκτρική ενίσχυση είναι χαρακτηριστικό της δεκαετίας 1950 από τους εκτελεστές του μπουζουκιού. Η τάση αυτή περνάει και στη δισκογραφία. Βλαχομήτρος, Δ. (2010). *Το πρώιμο συνθετικό έργο του Γιώργου Ζαμπέτα: 1953-1960*. Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. (σ. 22).

⁸³ Εξαιρέση αποτελούν οι συνθέσεις *Ας ήταν να 'χα* (1965), *Κυριακή χωρίς αγάπη* (1965) και *Σαν ένα αστέρι* (1967). Είναι η μοναδικές συνθέσεις μετά το 1964 όπου η ορχήστρα έχει ένα μπουζούκι.

εντοπίσαμε δύο συνθέσεις όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί 3 μπουζούκια. Πρόκειται για τις συνθέσεις: *Κάπου στα Πετράλωνα* (1968) και *Που 'ναι τα χρόνια* (1969).

Η επιλογή του μπουζουκιού ως κύριο σολιστικό όργανο, μας δείχνει την τάση του συνθέτη να χρησιμοποιήσει ένα όργανο το οποίο είναι συνυφασμένο με το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Επίσης η χρήση του μπουζουκιού γίνεται και από τους λαϊκότερους: Θεοδωράκη – Χατζιδάκι. Ο Θεοδωράκης μάλιστα χαρακτηρίζει το μπουζούκι ως «το σύγχρονο εθνικό λαϊκό όργανο», παρομοιάζοντάς το με τη κιθάρα στο «σπανιόλικο» φλαμέγκο και τη μπαλαλάικα στα ρώσικα τραγούδια⁸⁴. Από αυτό παρατηρούμε πως οι λόγοι της επιλογής του μπουζουκιού από το Θεοδωράκη, δεν είναι μόνο αισθητικοί αλλά κυρίως ιδεολογικοί. Ο Κουγιουμτζής σε αντίθεση με τον λαλίστατο Θεοδωράκη, δεν έχει έκφραση τις απόψεις του στο ζήτημα της «ελληνικότητας», παρόλα αυτά ο επηρεασμός από τον τελευταίο σε αισθητικό επίπεδο είναι καταφανής. Πιο συγκεκριμένα, ο Κουγιουμτζής φαίνεται να επιλέγει το συγκεκριμένο όργανο επηρεασμένος από το λαϊκότερο αισθητικό πρότυπο που διαμορφώνει ο Θεοδωράκης. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός, πως ο Κουγιουμτζής δείχνει να ενθουσιάζεται με την δεύτερη εκτέλεση του *Επιταφίου*, όπου το σολιστικό ρόλο της ορχήστρας αναλαμβάνει το μπουζούκι.

Παράλληλα με το μπουζούκι έχουμε και συχνή χρήση του ακορντεόν το οποίο εντοπίστηκε σε 7 συνθέσεις. Παρατηρούμε πως η χρήση του εντοπίζεται στα τρία πρώτα χρόνια της εξεταζόμενη περιόδου (1961-1964) και σε μία σύνθεση του 1967.

Από το 1965 έχουμε την εμφάνιση του φλάουτου στις ορχήστρες του Κουγιουμτζή. Η παρουσία του φλάουτου δεν σχετίζεται τόσο με την υποχώρηση του ακορντεόν, όσο με την καθιέρωση του δεύτερου μπουζουκιού. Ο ρόλος του φλάουτου δεν είναι ίδιος με αυτόν του ακορντεόν στο τρόπο της ενορχήστρωσης του Κουγιουμτζή. Πέραν των παραπάνω εντοπίσαμε και όργανα όπως το ξυλόφωνο σε τρεις συνθέσεις και το μεταλόφωνο σε δύο. Το πρώτο εμφανίζεται σε συνθέσεις του 1962 και σε μία σύνθεση του 1965 ενώ το δεύτερο σε δύο συνθέσεις του 1967. Σπάνια επίσης είναι και η χρήση του πιάνου στις ορχήστρες του Κουγιουμτζή αφού εντοπίστηκε μόνο σε τέσσερις συνθέσεις. Είναι εντυπωσιακή η απουσία του πιάνου, λόγω του ότι ο ίδιος ο Κουγιουμτζής ήταν πιανίστας. Ένα άλλο όργανο που

⁸⁴ Θεοδωράκης, Μ. (1986), ό, π. (σ. 176).

καθιερώνεται στις ορχήστρες του Κουγιουμτζή από το 1967 είναι το τσέλο το οποίο εντοπίστηκε σε 6 συνθέσεις.

Σχετικά με τα συνοδευτικά όργανα, ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί κυρίως τα όργανα: κιθάρα, κόντρα μπάσο και ντραμς. Η ντραμς εντοπίστηκε σε 28 από τις 31 συνθέσεις. Η κιθάρα και το κόντρα μπάσο εμφανίζονται στις ορχήστρες από την αρχή τις εξεταζόμενης περιόδου μέχρι και το τέλος της (1961-1969). Την περίοδο όπου ο Κουγιουμτζής δισκογραφεί στην εταιρία Lyra (1965-1967) παρατηρούμε την εμφάνιση ή της κιθάρας ή του κόντρα μπάσου. Διαπιστώνουμε πως ο Κουγιουμτζής προτιμά να «θυσιάσει» κάποιο αρμονικό-συνοδευτικό όργανο όπως την κιθάρα ή το κόντρα μπάσο, παρά κάποιο μελωδικό όπως φαίνεται και από τον παραπάνω πίνακα. Τέλος διακρίνουμε την καθυστερημένη χρήση του μπαλαμά (εκτός του τραγουδιού *Νύχτα βαθιά χωρίς αυγή* που ηχογραφείται το 1961), όπου εδραιώνεται στις ορχήστρες των ηχογραφήσεων από το 1967 και μετά.

Σύμφωνα με τα παραπάνω μπορούμε να πούμε πως η βασική ορχήστρα του Κουγιουμτζή δομείται από τα όργανα: μπουζούκι (αρχικά από ένα και στη συνέχεια και από δεύτερο), κιθάρα, κόντρα μπάσο (με περιπτώσεις όπου επιλέγει ένα από τα δύο συνοδευτικά όργανα, περισσότερο για οικονομικούς λόγους παρά για αισθητικούς) και ντραμς. Σαν δεύτερο σολιστικό όργανο χρησιμοποιεί το ακορντεόν μέχρι το 1964. Μαζί με το ακορντεόν υπάρχουν δύο συνθέσεις όπου στην ορχήστρα προστίθεται και το ξυλόφωνο. Από το 1965 ο Κουγιουμτζής συνεργάζεται με την δισκογραφική εταιρία Lyra. Από την αρχή της συνεργασίας παρατηρούμε την απουσία του ακορντεόν αλλά την καθιέρωση του δεύτερου μπουζουκιού είδη από την προηγούμενη χρονιά (1964) αλλά και την συχνή παρουσία του φλάουτου. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να παρατηρήσουμε πως ο Κουγιουμτζής δείχνει μια τάση εμπλουτισμού της ορχήστρας με περισσότερα μελωδικά όργανα, αφού προστίθεται το δεύτερο μπουζούκι και το φλάουτο. Αυτό έχεις σαν αποτέλεσμα την απουσία της κιθάρας ή του κόντρα μπάσου για τους οικονομικούς λόγους που εξηγήσαμε παραπάνω. Ακόμα παρατηρούμε πως κατά την συνεργασία του συνθέτη με τη συγκεκριμένη εταιρία εντοπίσαμε και τα τρία από τα τέσσερα τραγούδια όπου απουσιάζει το μπουζούκι, αναλαμβάνοντας το σολιστικό ρόλο το μεταλλόφωνο και το φλάουτο (στα δύο τραγούδια *Ακριβό μου ταίρι* και *Πληγωμένο περιστέρι* που ηχογραφούνται το 1967). Το τραγούδι *Μα θα ξανά 'ρθεις* συνοδεύεται μόνο από

κιθάρα. Το 1967 ο Κουγιουμτζής συνεργάζεται και με την εταιρία Odeon όπου ηχογραφεί δύο τραγούδια (*Αν είναι να 'ρθεις* και *Ο μπάρμπα-Θάνος*), όπου έχουμε για πρώτη φορά τη συμμετοχή του τσέλου (στο δεύτερο τραγούδι) αλλά και την συμμετοχή του μπαγλαμά και στα δύο τραγούδια. Τις χρονιές 1968 και 1969 ο Κουγιουμτζής συνεργάζεται κυρίως με την δισκογραφική εταιρία Minos όπου το τσέλο και ο μπαγλαμάς συνεχίζουν να συμμετέχουν στις διάφορες ορχήστρες. Επίσης παρατηρούμε την απουσία του φλάουτου από τις ενορχηστρώσεις του Κουγιουμτζή μετά την συνεργασία του με την εταιρία Odeon (1967). Εντοπίζεται μόνο στο τραγούδι *Να 'τα 'ναι το '21* το 1969.

Τέλος θα πρέπει να σχολιάσουμε το γεγονός πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί μουσικά όργανα (σε σολιστικό ρόλο) τα οποία είναι τονικά συγκερασμένα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ο διαστημικός κόσμος των μελωδικών θεμάτων του Κουγιουμτζή να βασίζεται σε αυστηρά συγκερασμένες κλίμακες. Αν και η παρατήρηση αυτή είναι ως ένα σημείο αυτονόητη, την παραθέτουμε προκειμένου να διαμορφώσουμε την ταυτότητα του συνθέτη. Ήδη από το 1952, συνθέτες του αστικού λαϊκού τραγουδιού χρησιμοποιούν «ανατολίτικα» στοιχεία στις συνθέσεις τους, παρόλα αυτά υπήρξαν και συνθέτες που παρέμειναν σε ένα πιο δυτικό ύφος όπως ο Χιώτης και ο Ζαμπέτας⁸⁵. Ακόμα όμως και ο «δυτικότερος» Ζαμπέτας⁸⁶ χρησιμοποιεί στις ενορχηστρώσεις του κλαρίνο όπου το παίξιμό του είναι «ala turka»⁸⁷. Αντίθετα ο Κουγιουμτζής αποφεύγει να χρησιμοποιήσει μουσικά όργανα μη συγκερασμένα. Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για τους Χατζιδάκι και Θεοδωράκη οι οποίοι ακολουθούν ανάλογη πρακτική.

Ρόλοι οργάνων

Στο παρόν κεφάλαιο αναλύουμε τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης διαχειρίζεται τα μουσικά όργανα που εντοπίσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Όπως προαναφέραμε, το κύριο σολιστικό όργανο στις ορχήστρες του Κουγιουμτζή είναι το μπουζούκι. Ο κύριος ρόλος του μπουζουκιού είναι η ανάπτυξη των μελωδικών

⁸⁵ Γεωργιάδης, Ν. (2005). *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*. Αθήνα: Νέα εποχή. (σ. 197).

⁸⁶ Βλαχομήτρος, Δ. (2010), ό. π. (σ. 88).

⁸⁷ Αυτόθι. (σ.31).

θεμάτων των εισαγωγών των τραγουδιών και οι μελωδικές απαντήσεις ανάμεσα στις παύσεις του ερμηνευτή.

Αρχικά θα αναφερθούμε στη περίπτωση των εισαγωγών. Από την ανάλυση μας εντοπίσαμε 17 συνθέσεις όπου η μελωδική ανάπτυξη της εισαγωγής γίνεται εξολοκλήρου από το μπουζούκι. Οι συνθέσεις αυτές παρουσιάζονται στον παρακάτω πίνακα:

A/A	ΟΝΟΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΩΝ
1	ΑΝ ΔΕΙΣ ΣΤΟΝ ΥΠΝΟ ΣΟΥ ΕΡΗΜΙΑ	1
2	ΜΗ ΜΟΥ ΘΥΜΩΝΕΙΣ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	2
3	ΑΝΑΨΕ ΤΩΡΑ ΤΗ ΦΩΤΙΑ	2
4	ΚΡΥΦΟΣ ΚΑΪΜΟΣ	2
5	ΕΡΗΜΟΣ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΙΑ	2
6	ΚΑΛΑΜΑΡΙΑ	2
7	ΑΝ ΕΙΝΑΙ ΝΑ 'ΡΘΕΙΣ	2
8	ΔΥΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΑ	2
9	ΚΑΡΤΕΡΩ	2
10	Ο ΜΠΑΡΜΠΑ ΘΑΝΟΣ	2
11	ΟΤΑΝ ΘΑ 'ΡΘΕΙΣ	2
12	ΚΑΠΟΥ ΣΤΑ ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ	3
13	ΠΗΡΕΣ ΑΠ' ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	2
14	ΠΟΙΟ ΔΡΟΜΟ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΩ	2
15	ΠΟΥ 'ΝΑΙ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ	3
16	ΕΙΠΕΣ ΑΝΤΙΟ (ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ)	2
17	Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΦΕΥΓΕΙ ΒΑΡΥΣ	2

Από τον πίνακα διακρίνουμε την χρήση ενός, δύο και τριών μπουζουκιών σε κάθε τραγούδι. Η περίπτωση που έχουμε μόνο ένα μπουζούκι είναι το τραγούδι *Αν δεις στον ύπνο σου ερημιά*⁸⁸:

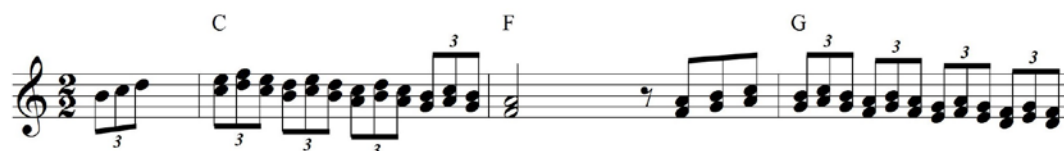
Bm Em

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΟΥ

F# G F# Bm F# Bm

⁸⁸ Αν και το τραγούδι είναι χασάπικο (2/4) εμείς επιλέγουμε να το καταγράψουμε σε μέτρο 2/2 για την αποφυγή μικρών ρυθμικών αξιών:

Σχετικά με τα τραγούδια όπου υπάρχουν δύο μπουζούκια, έχουμε την χρήση παράλληλων φωνών σε διαστήματα 3ης. Π.χ. το τραγούδι *Άναψε τώρα τη φωτιά* όπου το ένα μπουζούκι αναλαμβάνει την κάτω φωνή (1^η φωνή) και το δεύτερο την πάνω (2^η φωνή):



Στην περίπτωση όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί τρία μπουζούκια όπως στο τραγούδι *Κάπου στα Πετράλωνα*, τα δύο μπουζούκια παίζουν πρώτη και δεύτερη φωνή σε διαστήματα τρίτης, ενώ το τρίτο μπουζούκι έχει ρόλο περισσότερο αρμονικό. Στην ουσία αναδεικνύει τους αρμονικούς κύκλους με διφωνίες και την τεχνική του tremolo. Παρακάτω παρουσιάζουμε την εισαγωγή του συγκεκριμένου τραγουδιού. Στην συγκεκριμένη περίπτωση η 1^η φωνή είναι η πάνω και η 2^η η κάτω, ενώ στο δεύτερο πεντάγραμμο του συστήματος καταγράφουμε το τρίτο μπουζούκι⁸⁹:



Μέσα από την ανάλυση των τραγουδιών παρατηρούμε πως οι εισαγωγές των τραγουδιών του Κουγιουμτζή δεν προσδίδουν ιδιαίτερο δεξιολογικό ρόλο στο μπουζούκι. Αντίθετα συνθέτες του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου όπως για παράδειγμα οι Ζαμπέτας, Χιώτης κ.α. αναδεικνύουν τις δεξιολογικές τους ικανότητες στο

⁸⁹ Αν και το μέτρο είναι 9/8, εμείς καταγράφουμε στο μέτρο 9/4 για τον ίδιο λόγο που αναφέραμε παραπάνω.

συγκεκριμένο όργανο. Αυτό οφείλεται στη τάση της προηγούμενης δεκαετίας στην δεξιοτεχνική ανάπτυξη του μπουζουκιού⁹⁰. Επίσης ανάλογο παίξιμο του μπουζουκιού συναντάμε και σε συνθέσεις του Θεοδωράκη όπου εκτελεστής είναι ο Χιώτης (βλ. δεύτερη εκτέλεση *Επιτάφιου* με Μπιθικώτση). Επανερχόμενοι στη περίπτωση του Κουγιουμτζή, όπως προαναφέραμε ο τελευταίος δεν προσδίδει δεξιοτεχνικά θέματα στο μπουζούκι. Εντούτοις εντοπίσαμε συνθέσεις όπου οι εισαγωγές των τραγουδιών έχουν δεξιοτεχνικά χαρακτηριστικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εισαγωγή του τραγουδιού *Κρυφός Καϋμός*:

Παρατηρούμε πως η καταληκτική φράση της εισαγωγής είναι ιδιαίτερα δεξιοτεχνική. Στην πραγματικότητα όμως είναι μια από τις λίγες εξαιρέσεις όπου συναντάμε ανάλογα θέματα από το μπουζούκι. Αν και οι εισαγωγές δεν είναι ιδιαίτερα δεξιοτεχνικές, στο μεγαλύτερο σύνολο των τραγουδιών οι εκτελεστές του μπουζουκιού εφαρμόζουν τα τεχνικά χαρακτηριστικά που σχετίζονται με το συγκεκριμένο όργανο (*arroggiatura*, *tremolo* κ.α.).

Ο Κουγιουμτζής μας γνωστοποιεί το γεγονός πως στις πρώτες ηχογραφήσεις των τραγουδιών του, βασικός εκτελεστής του μπουζουκιού είναι ο Γιώργος Ζαμπέτας⁹¹. Ο Κουγιουμτζής περιγράφοντας την συζήτηση του με τον Ζαμπέτα, αναφέρει την αδυναμία του τελευταίου στην μουσική ανάγνωση και την παρότρυνση του Κουγιουμτζή προς τον Ζαμπέτα να «παίζει ελεύθερα». Από αυτό αντιλαμβανόμαστε την διαφορά ενός λαϊκού μουσικού σε σχέση με έναν λαϊκότροπο. Ο τελευταίος εμπιστεύεται τον πρώτο στο να παίζει τα μελωδικά θέματα των συνθέσεων του με τον δικό του τρόπο λόγω της αδυναμίας του να διαβάσει την μελωδική γραμμή που του αναθέτει.

⁹⁰ Βλαχομήτρος, Δ. (2010), ό. π. (σ. 58).

⁹¹ http://www.youtube.com/watch?v=an_mfgYLOIQ (τελευταία επίσκεψη 7.6.2013).

Παραπάνω αναφέραμε πως οι εκτελεστές του μπουζουκιού χρησιμοποιούν τα τεχνικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου οργάνου, εντούτοις παρατηρούμε συνθέσεις όπου τα χαρακτηριστικά αυτά απουσιάζουν. Την χρονολογία 1967 ο Κουγιουμτζής ηχογραφεί συνθέσεις του με τη δισκογραφική εταιρία Lyra όπου το μπουζούκι δεν έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο που είχε τις προηγούμενες χρονιές αλλά και τις επόμενες. Εντοπίσαμε συνθέσεις όπου αφαιρούνται από το μπουζούκι τα τεχνικά εκείνα στοιχεία που το συνοδεύουν με αποτέλεσμα ο ρόλος του να μην αναδεικνύεται όπως σε άλλες εκτελέσεις. Την χρονιά 1967 και 1968 συναντάμε τις δύο συνολικά συνθέσεις όπου απουσιάζει παντελώς το μπουζούκι. Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι ο συνθέτης στρέφεται προς το Νέο Κύμα. Το μουσικό αυτό είδος, σχετίζεται άμεσα με την δισκογραφική εταιρία Lyra⁹². Επίσης το γεγονός πως οι συγκεκριμένες συνθέσεις ερμηνεύονται από ερμηνευτές οι οποίοι προέρχονται από τον συγκεκριμένο μουσικό χώρο (Αστεριάδη, Χωματά και Ζωγράφο) ενισχύει τη παραπάνω άποψη. Ο Κώστας Μυλωνάς μας αναφέρει πως το συγκεκριμένο είδος χαρακτηρίζεται από τον μικρό αριθμό οργάνων στην ενορχήστρωση⁹³, κάτι που χαρακτηρίζει τις εν λόγω συνθέσεις.

Παραπάνω παρουσιάσαμε κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα, όπου το μπουζούκι εκτελεί τις εισαγωγές των τραγουδιών. Πέραν όμως των περιπτώσεων αυτών εντοπίσαμε συνθέσεις όπου οι εισαγωγές εκτελείται πέραν του μπουζουκιού και από άλλα όργανα. Πιο συγκεκριμένα στο τραγούδι *Είχα ένα караβάκι* η εισαγωγή εκτελείται από μπουζούκι και ακορντεόν:

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics "ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ" and "ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ" and the bass line. The second system shows the continuation of the bass line. Chords Dm, F, Gm, Bb, A, and Dm are indicated above the notes.

⁹² Καλογερόπουλος, Τ. (1998), ό, π. τ. 4. (σ. 331-332).

⁹³ Μυλωνάς, Κ. (1985), ό, π. (σ. 172).

Το μπουζούκι που καταγράφεται στο πρώτο πεντάγραμμο του συστήματος, εκτελεί το πρώτο μέρος της εισαγωγής. Στο μέτρο 9 συνεχίζει το ακορντεόν (δεύτερο πεντάγραμμο συστήματος). Το μπουζούκι δεν παίζει κάποια μελωδική φράση μαζί με το ακορντεόν. Αρκείται στο να παίζει τις συγχορδίες του τραγουδιού χωρίς όμως να τηρεί την ρυθμική αγωγή του χασαποσέρβικου, αφού τονίζει μόνο το ισχυρό σημείο του μέτρου.

Μία άλλη περίπτωση όπου η εισαγωγή εκτελείται από μπουζούκι και ακορντεόν είναι το τραγούδι: «Γλυκοχαράματα»:

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Γλυκοχαράματα'. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff is a guitar part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with chords B and Am indicated above it. The third staff is an accordion part with a similar rhythmic pattern, with chords Am, C, B, C, and B indicated above it. The lyrics 'ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΑ' and 'ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ' are written below the respective staves.

Στη προκειμένη περίπτωση, η εισαγωγή ξεκινάει με τα δύο μπουζούκια, στο μέτρο 2, συνεχίζει το ακορντεόν χωρίς τα μπουζούκια. Στο τέλος του μέτρου η καταληκτική μελωδική φράση της εισαγωγής εκτελείται πάλι από τα δύο μπουζούκια. Η διαφορά των εισαγωγών των τραγουδιών *Είχα ένα караβάκι* και *Γλυκοχαράματα* (όσον αφορά τους ρόλους των οργάνων: μπουζούκια και ακορντεόν) είναι ότι στο πρώτο τραγούδι το ακορντεόν εκτελεί το μελωδικό θέμα της εισαγωγής διαδεχόμενο τα μπουζούκια μέχρι το τέλος της εισαγωγής, ενώ στη δεύτερη περίπτωση τα μπουζούκια εκτελούν και την καταληκτική φράση της εισαγωγής. Αυτό που μπορούμε να συμπεράνουμε είναι το γεγονός πως τα μπουζούκια και το ακορντεόν δεν παίζουν ποτέ παράλληλα κάποιο μελωδικό θέμα της εισαγωγής. Έτσι προκύπτει πως το «σχήμα» μπουζούκια-ακορντεόν, έχουν ρόλο «ερώτησης-απάντησης» και όχι παράλληλης ανάπτυξης του μελωδικού θέματος.

Στη συνέχεια αναλύουμε τη περίπτωση όπου η εισαγωγή του τραγουδιού εκτελείται με μπουζούκι και ξυλόφωνο. Πρόκειται για το τραγούδι *Ας ήταν να 'χα:*

Παρατηρούμε πως το πρώτο μέρος της εισαγωγής εκτελείται με μπουζούκι ενώ από το μέτρο 9 έχουμε την εμφάνιση του ξυλόφωνου όπου παίζει την ίδια μελωδική γραμμή με το μπουζούκι σε διάστημα ογδός (μια οκτάβα επάνω).

Στην περίπτωση του τραγουδιού *Ελα σαν άγγελος* παρατηρούμε πως η εισαγωγή εκτελείται από μπουζούκι-ακορντεόν-ξυλόφωνο και μεταλλόφωνο:

Παρατηρούμε πως η εισαγωγή επαναλαμβάνεται δύο φορές. Την πρώτη φορά (μέτρα: 1-6) το μελωδικό θέμα εκτελείται από το ξυλόφωνο. Στο μέτρο 3 εμφανίζεται το ακορντεόν όπου παίζει μία «απάντηση» στο μελωδικό θέμα της εισαγωγής. Στα μέτρα 4 και 5 το ξυλόφωνο συνεχίζει το μελωδικό θέμα της εισαγωγής ενώ το ακορντεόν παίζει φθόγγους της συγχορδίας στα ισχυρά σημεία του μέτρου. Στο μέτρο

6 παίζει ακόμα μια «απάντηση» στο μελωδικό θέμα της εισαγωγής. Από το μέτρο 7 ξεκινάει ουσιαστικά η επανάληψη της εισαγωγής, αυτή τη φορά το μελωδικό θέμα εκτελείται από το μπουζούκι. Το ακορντεόν στο μέτρο 7 παίζει την τονική νότα της συγχορδίας, ενώ στο μέτρο 8 αναλαμβάνει την δεύτερη φωνή σε παράλληλη τρίτη. Στο μέτρο 9 έχουμε «απάντηση» από το μεταλλόφωνο. Με τον ίδιο τρόπο εκτελούνται και τα μέτρα 10, 11 και 12.

Ανάλογη είναι και η περίπτωση του τραγουδιού *Όταν ήμουν παιδί*. Το ξυλόφωνο μαζί με το ακορντεόν παίζουν τη μισή εισαγωγή και το δεύτερο μισό της εισαγωγής παίζεται από το μπουζούκι.

Παρακάτω θα ασχοληθούμε με τις περιπτώσεις όπου η εισαγωγή εκτελείται από μπουζούκι και φλάουτο. Οι συνθέσεις που εντοπίσαμε αυτό το συνδυασμό οργάνων είναι τα τραγούδια *Έρημος μες στην ερημιά* και *Να 'τα 'ναι το' 21*.

Έρημος μες στην ερημιά:

The musical score is written in 2/2 time and G major. It consists of two systems of staves. The first system shows the Mπουζούκι (Bouzouki) part in the upper staff and the Φλάουτο (Flute) part in the lower staff. The Mπουζούκι part starts with a whole note chord E, followed by a half note G, a quarter note A, and a quarter note B. The Φλάουτο part starts with a whole note chord Am, followed by a half note B, a quarter note C, and a quarter note B. The second system continues the Mπουζούκι part with a whole note chord Am, followed by a half note B, a quarter note C, and a quarter note B. The Φλάουτο part continues with a whole note chord Am, followed by a half note B, a quarter note C, and a quarter note B. The score is labeled with the instrument names 'ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ' and 'ΦΛΑΟΥΤΟ' above their respective staves.

Να 'τα 'ναι το ' 21:

The musical score is written in 3/8 time. The first system shows the melody for 'ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ' and the guitar accompaniment for 'ΦΛΑΟΥΤΟ'. The second system continues the melody and guitar accompaniment. Chords are indicated above the melody: Dm, Am, Dm, F, E, Am, E, Am. The guitar part features triplets and trills.

Παρατηρούμε πως το φλάουτο δεν αναλαμβάνει κάποιο μελωδικό θέμα. Ο Κουγιουμτζής το χρησιμοποιεί κυρίως για να τονίσει κάποιες νότες της εκάστοτε συγχορδίας αλλά και για να εκτελέσει μαζί με το μπουζούκι τις καταληκτικές φράσεις τις εισαγωγής σε απόσταση οκτάβας. Η προεισαγωγή του τραγουδιού η οποία παίζεται με φλάουτο, μας θυμίζει «στρατιωτικό εμβατήριο». Αυτό γίνεται αντιληπτό από το στακάτο παίξιμο του φλάουτου. Ο συνθέτης προσπαθεί να δημιουργήσει ένα ανάλογο αισθητικό πλαίσιο με αυτό του στίχου, λόγω του ο τελευταίος σχετίζεται άμεσα με τα «επαναστατικά» γεγονότα του 1821. Ενώ στην προεισαγωγή του τραγουδιού συναντάμε μια αισθητική που συνάπτει περισσότερο με στρατιωτική μπάντα, παρατηρούμε πως το υπόλοιπο τραγούδι δεν έχει ανάλογα χαρακτηριστικά. Πρόκειται για ένα χασάπικο όπου κυριαρχεί το μπουζούκι, και δεν χρησιμοποιούνται όργανα ή δυναμικές που σχετίζονται με την παραπάνω αισθητική. Πιο συγκεκριμένα δίνει την αίσθηση πως η σύνθεση αυτή (πέραν φυσικά της προεισαγωγής) θα μπορούσε να συνοδεύεται από στίχους, με εντελώς διαφορετική θεματική, πιθανόν ακόμα και στίχους με θέμα τον έρωτα.

Παραπάνω αναλύσαμε τις εισαγωγές των τραγουδιών όπου συμμετέχει το μπουζούκι αλλά και άλλα σολιστικά όργανα όπως το ακορντεόν, το ξυλόφωνο, το μεταλλόφωνο και το φλάουτο. Σύμφωνα με την ανάλυση μας προκύπτει πως από τα προαναφερθέντα όργανα (πέραν του μπουζουκιού) μόνο το ακορντεόν και το ξυλόφωνο αναλαμβάνουν να εκτελέσουν μελωδικά θέματα της εκάστοτε εισαγωγής. Το φλάουτο και το μεταλλόφωνο έχουν τον ρόλο του να «γεμίζουν» της παύσεις των

παραπάνω οργάνων (μπουζούκι και ακορντεόν) δίνοντας μια αίσθηση «ερώτησης-απάντησης». Επίσης εντοπίσαμε το φλάουτο να χρησιμοποιείται και για την ανάδειξη της αρμονίας μιας και σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρήσαμε να παίζει βασικές νότες της εκάστοτε συγχορδίας. Ακόμα εντοπίσαμε το φλάουτο, να παίζει μαζί με το μπουζούκι την καταληκτική φράση του μελωδικού θέματος της εισαγωγής σε απόσταση οκτάβας.

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο Κουγιουμτζής αναθέτει μελωδικά θέματα στο ακορντεόν. Η σύμπραξη μπουζουκιού και ακορντεόν, με τα δύο όργανα να μοιράζονται μέρη της εισαγωγής είναι κάτι που το συναντάμε και πριν τον Κουγιουμτζή στο αστικό λαϊκό τραγούδι⁹⁴. Επίσης η συστηματική χρήση του ακορντεόν εντοπίζεται μέχρι και την χρονιά 1964. Σύμφωνα με την παρατήρηση μπορούμε να συμπεράνουμε πως μέχρι το 1964 ο Κουγιουμτζής, ενορχηστρώνει τις συνθέσεις του με όργανα αλλά και με τρόπο που είναι περισσότερο κοντά στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Είδη όμως από το 1962 χρησιμοποιεί και όργανα όπως το μεταλλόφωνο και το ξυλόφωνο που δεν είναι και τόσο συνηθισμένα σε τέτοιου είδους ορχήστρες όπου πρωταγωνιστεί το μπουζούκι. Από αυτό μπορούμε να διακρίνουμε την προσπάθεια του συνθέτη να εμπλουτίσει τις ορχήστρες του με όργανα που όπως προαναφέραμε δεν είναι συνηθισμένα στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Επίσης τα όργανα αυτά προέρχονται από το χώρο της ευρωπαϊκής μουσικής. Η επιλογή αυτή πιθανόν γίνεται με σκοπό ο Κουγιουμτζής να δημιουργήσει μία αισθητική ταυτότητα η οποία έχει σαν σημείο αναφοράς την αστική λαϊκή ορχήστρα του «μπουζουκιού» αλλά και έναν «δυτικό» ήχο από όργανα όπως το ξυλόφωνο και το μεταλλόφωνο. Η άποψη αυτή ενισχύεται από την εμφάνιση και τη συστηματική χρήση του φλάουτου από το 1965 μέχρι το 1967(εξαίρεση αποτελεί το τραγούδι *Να 'τα 'ναι το '21* που ηχογραφείται το 1969). Το γεγονός της αποχώρησης του ακορντεόν από τις ορχήστρες του Κουγιουμτζή και η παρουσία του φλάουτου (με τον ρόλο που αναλύθηκε παραπάνω) φανερώνει την προσπάθεια του Κουγιουμτζή να «ισορροπήσει» σε έναν «ήχο» «αστικολαϊκό» με κύριο σολιστικό όργανο το μπουζούκι, και σε έναν «ήχο» «ευρωπαϊκό». Από τον δεύτερο δίνει την αίσθηση πως απλός στόχος του είναι ένα

⁹⁴ Βλαχομήτρος, Δ. (2010), ό, π. (σ. 31).

νέο ηχόχρωμα μπουζουκιού και φλάουτου, με το δεύτερο να έχει περιορισμένο ρόλο σε μελωδικές αναπτύξεις.

Από το 1967 και έπειτα εντοπίζουμε την απουσία του φλάουτου και την εμφάνιση του τσέλου. Ο ρόλος του τσέλου είναι αρκετά παρόμοιος με αυτόν του φλάουτου, λόγω του ότι και αυτό έχει το ρόλο του να παίζει νότες τις εκάστοτε συγχορδίας. Φυσικά η φυσιολογία του οργάνου δεν του επιτρέπει να έχει την ίδια ακουστικότητα με το φλάουτο λόγω της ικανότητας του να παράγει χαμηλότερες τονικά νότες. Έτσι η παρουσία του στην ορχήστρα είναι ιδιαίτερα διακριτική και λιγότερο ευδιάκριτη σε σχέση με το φλάουτο. Παρόλα αυτά το εντοπίζουμε και σε περιπτώσεις όπου αναλαμβάνει την δεύτερη φωνή (παράλληλες τρίτες) στο τραγούδι *Είπες αντίο*.

Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με τις οργανικές απαντήσεις του μπουζουκιού, ανάμεσα στα μελωδικά θέματα του ερμηνευτή. Παρατηρούμε πως ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί, για τις απαντήσεις του μπουζουκιού, μελωδικά θέματα από το ρεπερτόριο του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Παρακάτω δίνουμε κάποια παραδείγματα για να τεκμηριώσουμε με την παραπάνω παρατήρηση. Στο τραγούδι *Αν δεις στον ύπνο σου ερημιά*, παρατηρούμε πως οι απαντήσεις του μπουζουκιού είναι μελωδικά θέματα που τα συναντάμε στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο:

The image shows a musical score for the song "Αν δεις στον ύπνο σου ερημιά". It consists of three staves of music in the key of D major (one sharp). The first staff (measures 9-12) is labeled "ΘΕΜΑ Α" and "ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ", featuring a melodic line with triplets and a guitar accompaniment. The second staff (measures 13-16) is labeled "ΘΕΜΑ Α" and "ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ", continuing the melodic line with a double bar line and repeat sign. The third staff (measures 17-20) is labeled "ΘΕΜΑ Β" and "ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ", featuring a melodic line with a long note and a guitar accompaniment. The lyrics are: "Αν δεις στον ύπνο σου ερημιά και δέ ντρα μα ραμέ να θα κλαίν στον κήπο σου πουλιά και μια καρδιά σ'αξέ ενα".

Πιο συγκεκριμένα η απάντηση του μπουζουκιού στα μέτρα 11 και 12 είναι μία συγχορδιακή ανάλυση τρήχων που απαντάται στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Το ίδιο συμβαίνει και με την απάντηση στο μέτρο 16 όπου γεφυρώνει τα δύο μελωδικά θέματα (Θέμα Α – Θέμα Β).

Ανάλογη περίπτωση έχουμε και στο τραγούδι: Στο σπίτι που γεννήθηκες:

10 D Em Em A D
 Στο σπίτι που γεννή-θη-κες εί-δες μι-κρή τον κοο-ο-ο-σμό
 17 F# Bm F#
 και να φυ-τέ-ψω λε-μο-νιά βα-σι-λι-κό και δυά-ο-ο-
 24 Bm Bm F#m Bm
 σμό κλαί-ει η καρδιά μου και ποο-νώ αυ-το το
 31 B B7 Em F# Bm
 γκρί-ζο δειει-ει-λι-νό κλαί-ει ηκα-ρδιά μου και πο νό

Παρατηρούμε πως και σε αυτή την περίπτωση ο Κουγιουτζίης δεν καινοτομεί στην σύνθεση νέων μελωδικών απαντήσεων (βλ. μέτρα: 12-13, 16-17, 21, 25, 28-29 και 32-33). Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι ο Κουγιουμτζής, όπως αναφέραμε και παραπάνω, εμπιστεύεται τον εκτελεστή του μπουζουκιού να παίζει ελεύθερα, μιας και ο τελευταίος αδυνατεί στο να εκτελέσει νότα προς νότα τις μελωδικές γραμμές που καταγράφει ο Κουγιουμτζής. Σαν αποτέλεσμα αυτής της πρακτικής είναι, να χρησιμοποιούνται μελωδικά θέματα, τα οποία είναι οικεία στον εκάστοτε εκτελεστή του μπουζουκιού.

Πέραν του μπουζουκιού το οποίο αναλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος των μελωδικών απαντήσεων, παρατηρούμε τον ρόλο αυτόν και στο ξυλόφωνο στο τραγούδι: *Ας ήταν να'χα:*

G D A7 D
 ΕΡΜΗΝΤΕΥΤΗΣ
 γλακοτρα-γού-δι ναμουκε-ντά-ει καιναμου σβή-νει τουστ'αγ-μό
 ΞΥΛΟΦΩΝΟ

Παρατηρούμε πως το ξυλόφωνο αρκείται στην ανάλυση συγχορδιών. Και σε αυτή την περίπτωση εντοπίζουμε πως ο Κουγιουμτζής δεν καινοτομεί στη σύνθεση νέων μελωδικών γραμμών όσον αφορά τις μελωδικές απαντήσεις.

Τροπικότητα και εναρμόνηση

Στο παρόν υποκεφάλαιο αναλύουμε την τροπική συμπεριφορά των συνθέσεων του Κουγιουμτζή. Για την ανάλυση μας χρησιμοποιούμε τους λαϊκούς δρόμους-κλίμακες. Η κύρια προβληματική που αντιμετωπίζουμε είναι η δυσκολία να κατηγοριοποιήσουμε το εξεταζόμενο υλικό σε κλίμακες. Όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω, ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί κατά κόρον τη μινόρε κλίμακα. Στους λαϊκούς δρόμους χρησιμοποιούνται δύο τύποι για την περιγραφή της μινόρε κλίμακας, αυτή του φυσικού μινόρε⁹⁵ και του αρμονικού μινόρε⁹⁶. Η διαφορά τους έγκειται στην έβδομη βαθμίδα, όπου στην πρώτη περίπτωση συναντάμε το μουσικό διάστημα εβδόμης μικρό, ενώ στην δεύτερη το εβδόμης μεγάλο.

Από την ανάλυση του υλικού μας παρατηρούμε την σύμπτυξη των δύο κλιμάκων στις συνθέσεις του Κουγιουμτζή. Σε όλο το φάσμα του υλικού μας παρατηρούμε πως ο συνθέτης δεν επιλέγει μία από τις δύο κλίμακες για την ανάπτυξη των μελωδικών θεμάτων. Πιο συγκεκριμένα παρατηρούμε πως η 7^η βαθμίδα δεν έχει σταθερή θέση. Το γεγονός αυτό δυσκολεύει την ανάλυσή μας και τονίζει την αδυναμία του «υβριδικού» συστήματος των λαϊκών δρόμων⁹⁷ για την ανάλυση τέτοιου είδους φαινομένων. Την προβληματική της κατηγοριοποίησης των συνθέσεων σε μία από τις δύο προαναφερθείσες κλίμακες, εντοπίζει και ο Ordoulidis⁹⁸ στην μουσικολογική ανάλυση, του συνθετικού έργου του Τσιτσάνη. Ο

⁹⁵ Μυστακίδης, Δ. (2004). *Το λαούτο: μέθοδος εκμάθησης*. Θεσσαλονίκη: Εν χορδαίς. (σ.94).

⁹⁶ Αυτόθι σ. (104).

⁹⁷ Ο Νίκος Ανδρικός αναδεικνύει την προβληματική του «συστήματος των λαϊκών δρόμων» στο να περιγράψει θεωρητικά φαινόμενα της λαϊκής μουσικής. Η προσέγγιση του βασίζεται περισσότερο σε επίπεδο θεωρητικό και όχι σε πρακτικό μιας και στην δεύτερη περίπτωση, οι λαϊκοί δρόμοι έχουν τον χαρακτήρα της κωδικοποίησης των κλιμάκων και συντελούν στην επικοινωνία των λαϊκών μουσικών. Ανδρικός, Ν. (2010). Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του. Στο Μ. Ζουμπούλη (Επιμ.), *Μουσική (και) θεωρία: τετράδιο 5*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. (σ. 96-106).

⁹⁸ Ordoulidis, N. (2012), ό, π. (σ. 133-136).

τελευταίος στηρίζει την ανάλυσή του, στο γενικότερο αισθητικό περιβάλλον της εκάστοτε σύνθεσης καθώς και στην αρμονική σύστασή της (η 5^η ματζόρε συγχορδία παραπέμπει στο αρμονικό μινόρε).

Η προβληματική έγκειται στην έντονη τροπική συμπεριφορά των λαϊκών δρόμων και της άμεσης σχέσης των λαϊκών δρόμων με το τροπικό σύστημα των μακάμ όσον αφορά τα τετράχορδα και τους δεσπίζοντες φθόγγους⁹⁹. Η 7^η βαθμίδα λόγω του ότι είναι η πλέον γειτονική βαθμίδα της τονικής, χαρακτηρίζεται από την αδυναμία της να σταθεί σε μια συγκεκριμένη θέση. Έτσι η θέση της επηρεάζεται άμεσα από την μελωδική κίνηση. Αυτή η τροπική συμπεριφορά εξηγείται με την έννοια της «μελωδικής έλξης»¹⁰⁰, που συναντάται στο τροπικό σύστημα των μακάμ. Στην δική μας ανάλυση δεν χρησιμοποιούμε το τροπικό σύστημα των μακάμ, μιας και η χρήση ενός τέτοιου συστήματος θα διαστρέβλωνε την εικόνα του συνθέτη αφού ο τελευταίος αντιλαμβάνεται την μουσική με όρους ευρωπαϊκής μουσικής στο ίσο συγκερασμένο σύστημα. Παρόλα αυτά είναι καταφανής η τροπική συμπεριφορά (μόνο σε κλίμακες μινόρε, ματζόρε και χιτζάζ, αφού είναι οι μόνοι τρόποι που χρησιμοποιεί) των συνθέσεων του μιας και η ίδιες τροπικές συμπεριφορές, συναντούνται έντονα στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο.

Λόγω των παραπάνω μελωδικών συμπεριφορών, αποφασίσαμε να μην χωρίσουμε τις συνθέσεις στις δύο κατηγορίες της μινόρε κλίμακας-δρόμου, αλλά να εξετάσουμε μεμονωμένα κάποια παραδείγματα που θα αναδείξουν την μελωδική συμπεριφορά των συνθέσεων του Κουγιουμτζή. Πιο συγκεκριμένα όλες οι συνθέσεις οι οποίες έχουν συμπεριφορά μινόρε, λόγω του ότι σε όλες τις περιπτώσεις η 7^η βαθμίδα διαμορφώνεται ανάλογα την μελωδική κίνηση κατηγοριοποιούνται στην «οικογένεια μινόρε». Πέραν από την μινόρε κλίμακα, εντοπίσαμε συνθέσεις οι οποίες ανήκουν στις κλίμακες ματζόρε¹⁰¹ και χιτζάζ¹⁰². Στους παρακάτω πίνακες

⁹⁹ Μπαρμπάτσης, Α. (2008). *Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932-1936 – Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη*. Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. (σ.55).

¹⁰⁰ Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου και Fagotto. (σ. 20).

¹⁰¹ Μυστακίδης, Δ. (2004), ό, π. (σ. 82).

¹⁰² Αυτόθι (σ.134).

παραθέτουμε τις συνθέσεις του εξεταζόμενου υλικού με γνώμονα την κλίμακα-δρόμο στην οποία κινούνται:

A/A	ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΚΛΙΜΑΚΑ-ΔΡΟΜΟ ΜΙΝΟΡΕ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΑΝ ΔΕΙΣ ΣΤΟΝ ΥΠΝΟ ΣΟΥ ΕΡΗΜΙΑ	1961
2	ΕΙΧΑ ΕΝΑ ΚΑΡΑΒΑΚΙ	1961
3	ΝΥΧΤΑ ΒΑΘΕΙΑ ΧΩΡΙΣ ΑΥΓΗ	1961
4	ΠΕΡΙΣΤΕΡΑΚΙ	1961
5	ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΠΟΥ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕΣ	1961
6	ΕΛΑ ΣΑΝ ΑΓΓΕΛΟΣ	1962
7	ΟΤΑΝ ΗΜΟΥΝΑ ΠΑΙΔΙ	1962
8	ΜΗ ΜΟΥ ΘΥΜΩΝΕΙΣ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	1964
9	ΓΛΥΚΟΧΑΡΑΜΑΤΑ	1964
10	ΑΝΑΨΕ ΤΩΡΑ ΤΗ ΦΩΤΙΑ	1965
11	ΕΝΑΣ ΚΡΥΦΟΣ ΚΑΪΜΟΣ	1965
12	ΑΝ ΕΙΝΑΙ ΝΑ 'ΡΘΕΙΣ	1967
13	ΑΚΡΙΒΟ ΜΟΥ ΤΑΙΡΙ	1967
14	ΚΑΡΤΕΡΩ	1967
15	Ο ΜΠΑΡΜΠΑ ΘΑΝΟΣ	1967
16	ΟΤΑΝ ΘΑ 'ΡΘΕΙΣ	1967
17	ΣΑΝ ΕΝΑ ΑΣΤΕΡΙ	1967
18	ΜΑ ΘΑ ΞΑΝΑΡΘΕΙΣ	1968
19	ΠΗΡΕΣ ΑΠ' ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	1998
20	ΠΟΙΟ ΔΡΟΜΟ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΩ	1968
21	ΠΟΥ 'ΝΑΙ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ	1968
22	ΝΑ 'ΤΑ 'ΝΑΙ ΤΟ '21	1969
23	Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΦΕΥΓΕΙ ΒΑΡΥΣ	1969

A/A	ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΚΛΙΜΑΚΑ-ΔΡΟΜΟ ΜΑΤΖΟΡΕ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΑΣ ΗΤΑΝ ΝΑ 'ΧΑ	1965
2	ΚΑΛΑΜΑΡΙΑ	1965
3	ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΩΡΙΣ ΑΓΑΠΗ	1965
4	ΔΥΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΑ	1967
5	ΠΛΗΓΩΜΕΝΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ	1967
6	ΚΑΠΟΥ ΣΤΑ ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ	1968
7	ΕΙΠΕΣ ΑΝΤΙΟ (ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ)	1968

A/A	ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΚΛΙΜΑΚΑ-ΔΡΟΜΟ ΧΙΤΖΑΖ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΕΡΗΜΟΣ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΙΑ	1965

Από τα παραπάνω προκύπτει πως ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί την κλίμακα μινόρε σε 23 συνθέσεις, σε ποσοστιαίες μονάδες ο αριθμός αυτός μεταφράζεται 74,2% σε σχέση με το σύνολο των 31 τραγουδιών, 7 συνθέσεις στην κλίμακα ματζόρε (22,6%) και μία σύνθεση όπου χρησιμοποιεί το λαϊκό δρόμο χιτζάζ (3,2%). Στον παρακάτω πίνακα αναφέρουμε τα στοιχεία αυτά:

A/A	ΟΝΟΜΑ ΔΡΟΜΟΥ-ΚΛΙΜΑΚΑΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΠΟΣΟΣΤΙΑΙΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΣΥΝΟΛΟ ΤΩΝ 31 ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
1	MINOPE	23	74,2%
2	MATZOPE	7	22,6%
3	XITZAZ	1	3,2%
	ΣΥΝΟΛΟ	31	100%

Είναι φανερή η διάθεση του συνθέτη στη χρήση της μινόρε κλίμακας αλλά και της ματζόρε μιας και οι δύο τελευταίες (κυρίως η πρώτη) είναι οι κλίμακες στις οποίες ο Κουγιουμτζής βασίζει τα μελωδικά θέματα των συνθέσεών του. Παρατηρούμε επίσης πως στον δρόμο χιτζάζ υπάρχει μόνο μία σύνθεση.

Είναι φανερή η προτίμηση του συνθέτη σε κλίμακες που σχετίζονται άμεσα με την ευρωπαϊκή μουσική. Παρατηρούμε πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί επιλεκτικά δρόμους από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Πιο συγκεκριμένα δεν εντοπίζουμε συνθέσεις όπου χρησιμοποιούνται λαϊκοί δρόμοι όπως ουσάκ, σαμπά κ.α. που χρησιμοποιούνται κατά κόρον από συνθέτες του αστικού λαϊκού τραγουδιού¹⁰³. Με τον τρόπο αυτό ο Κουγιουμτζής προφανώς προσπαθεί να δημιουργήσει μια «ετερότητα» με το αυτό καθεαυτό λαϊκό τραγούδι, αναδεικνύοντας ένα άκουσμα περισσότερο δυτικότροπο.

Στη συνέχεια του κεφαλαίου, παρουσιάζουμε κάποια παραδείγματα τραγουδιών, προκειμένου να κατανοήσουμε τους τρόπους με τους οποίους αναπτύσσει ο Κουγιουμτζής τα μελωδικά θέματα καθώς και τον τρόπο με τον οποίο εναρμονίζει τις συνθέσεις του. Αρχικά παρουσιάζουμε κάποιες συνθέσεις που ανήκουν στη μινόρε κλίμακα.

¹⁰³ Ο Θόδωρος Δερβενιώτης υποστηρίζει πως τις δεκαετίες 1950 και 1960 η κλίμακα ουσάκ χρησιμοποιείται έντονα στο «μετεμφυλιακό τραγούδι». Γεωργιάδης, Ν., & Ραχματουλίνα, Τ. (2003). *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή. (σ. 103).

Αν δεις στον ύπνο σου ερημιά:

Bm Em

5 F# G F# Bm F# Bm

9 Bm

13 F# Em G Bm

17 Bm F#7 G Em F#

Αν δεις στον ύπνο σου ερημιά
 και δέντρα μαράμενα
 θα κλαίν στον κήπο σου πουλιά και μια καρδιά στα ξέενα

Η σύνθεση είναι σε τόνο Bm, παρατηρούμε πως η μελωδική γραμμή της εισαγωγής ξεκινάει από την 5^η βαθμίδα. Στο μέτρο 3 η μελωδία αναβαίνει μέχρι την οκτάβα χρησιμοποιώντας λα φυσικό και κατεβαίνει μέχρι το μι, με το λα πάλι σε φυσική θέση. Το γεγονός πως η έβδομη βαθμίδα είναι πάντα σε διάστημα εβδόμης μικρό, μας παραπέμπει στην κλίμακα του φυσικού μινόρε. Παρόλα αυτά παρατηρούμε πως σε όλη την μελωδική ανάπτυξη του τραγουδιού παρατηρούμε πως εναρμονίζει με F# συγχορδία που παραπέμπει στο αρμονικό μινόρε. Στο μέτρο 7 χρησιμοποιεί την λα# (κάτω από τη βάση) και σε μη ισχυρό σημείο του μέτρου. Η μελωδική ανάπτυξη του τραγουδιστή ξεκινάει από την τρίτη βαθμίδα της τονικής συγχορδίας. Η πρώτη μελωδική φράση του τραγουδιστή (μέτρα: 9-10), αναπτύσσεται εντός του πεντάχορδου μινόρε και η απάντηση του μπουζουκιού (μέτρα: 11-12) είναι η ανάλυση με τρίχη της τονικής συγχορδίας Bm. Στη δεύτερη μελωδική φράση του τραγουδιστή (μέτρα: 13-15), παρατηρούμε να χρησιμοποιείται η πέμπτη ματζόρε συγχορδία (F#) για την εναρμόνιση της ντο# καθώς και την αποφυγή της έβδομης βαθμίδας κατά την μελωδική ανάπτυξη. Στο μέτρο 16 έχουμε μια περαστική φράση από το μπουζούκι όπου συνδέει το θέμα Α (μέτρα: 9-15) με το θέμα Β (μέτρα: 17-23). Στο θέμα Β εντοπίζουμε πως η βασική μελωδική γραμμή (επάνω φωνή) συνοδεύεται

από μια δεύτερη φωνή σε διαστήματα 6^η προς τα κάτω. Παρατηρούμε πως ο Κουγιουμτζής ξεκινάει την ανάπτυξη της μελωδίας του συγκεκριμένου θέματος με την νότα ρε, της πάνω οκτάβας (μέτρο 17). Από αυτό αντιλαμβανόμαστε πως ο συνθέτης προσπαθεί να συγκινήσει τον ακροατή, εφόσον αναπτύσσει την μελωδική γραμμή του συγκεκριμένου θέματος από μια υψηλή (σε σχέση με το προηγούμενο θέμα) νότα και καταλήγοντας την συγκεκριμένη φράση στην ντο# με εναρμόνιση F#. Στην συνέχεια παρατηρούμε την χρήση της νότας λα. Στο τελευταίο μέτρο παρατηρούμε πως η μελωδία σταματάει στο φα# με εναρμόνιση F#. Διαπιστώνουμε πως η σύνθεση κάνει ατελή κατάληξη στην φα#.

Από την παραπάνω σύνθεση παρατηρούμε πως είναι μάλλον αδύνατο να κατατάξουμε την σύνθεση σε μία από τις δύο κλίμακες (φυσικό ή αρμονικό μινόρε) μιας και η θέση της έβδομης βαθμίδας δεν είναι σταθερή. Παρόλα αυτά διαπιστώνουμε πως ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί κατά κόρον την πέμπτη ματζόρε συγχορδία που παραπέμπει στην αρμονική μινόρε.

Στην συνέχεια αναλύουμε την σύνθεση: *Έλα σαν άγγελος:*

Em B Am B

6 Em Em Em B Am

11 B Em Em B Em B

19 Em E7 Am Em B7 C

28 E7 Am Em B Em

Έ - λα σαν άγ - γε - λος και μεί - νε δώ - σε μου πό - νο να πο -
 νώ - κορ - μί να πέ - σω - ω να πε - θά - νό - ω και θά - λασ - σά να ξα - πλω - θώ -
 κορμί να πέ - σω - ω να πε - θά - νω - ω και θα - λασ - σά να ξα - πλω - θώ - ω - ω - ω

Η εισαγωγή του τραγουδιού (η οποία επαναλαμβάνεται δύο φορές την πρώτη με ξυλόφωνο και τη δεύτερη με ξυλόφωνο και μπουζούκι σε διαστήματα τρίτης). (μέτρα:1-12) ξεκινάει από τη πέμπτη βαθμίδα (σι αφού η τονική του τραγουδιού είναι η Em) της κλίμακας, με στάσεις στις νότες φα# (δεύτερη βαθμίδα) την οποία εναρμονίζει με την συγχορδία B, στην νότα λα (τέταρτη βαθμίδα) την οποία εναρμονίζει με Am και στην τονική. Παρατηρούμε πως κατά την μελωδική ανάπτυξη του ερμηνευτή ο Κουγιουμτζής ανεβάζει (ως προς την μελωδική έκταση) σταδιακά τη μελωδική γραμμή. Ως προς το σύνολο της σύνθεσης παρατηρούμε πως η έβδομη βαθμίδα είναι πάντα σε διάστημα εβδόμης μικρής (νότα ρε) όμως η εναρμόνιση του τραγουδιού έχει πάντα την χρήση της πέμπτης ματζόρε (B). Ακόμα χρησιμοποιεί τη τονική συγχορδία ως ματζόρε (E7 μέτρα:20 και 28) ως πτωτική στην τέταρτη συγχορδία (Am).

Παρακάτω παρουσιάζουμε το τραγούδι: *Μη μου θυμώνεις μάτια μου:*

The musical score is written in 2/4 time and features the following lyrics and chord progressions:

Am E7 F

7 E Am Am F E Am

Μη - η μου θυ - μώ - νεις, μά - τια μου

12 E Dm Am

που φεύ - γω για τα ξέ - ε - να

17 F Dm E Am

πού - λι θα γί - νω και - αι - αι θα 'ρθώ πά - λι κο - ντά σε σε - ε - ε - να

24 Am E Am F G

Α - νοιξ' το πα - ρα - θύ - ρι - σου ε - ρω - τα κια - δερ - φε - ε

31 C Am Dm

μου και με γλυ - κό χα μο - γε - λο - ο - ο - ο - ο - ο

36 Am Am E Am

ο μια κα - λη - η - νύ - χτα - πε - ες μου

Όπως και στα παραπάνω τραγούδια, παρατηρούμε η μελωδική ανάπτυξη της εισαγωγής, ξεκινάει από την πέμπτη βαθμίδα (από τη νότα μι μιας και η τονική του τραγουδιού είναι η Am). Ο αρμονικός κύκλος της εισαγωγής (μέτρα: 1-8) κινείται στις συγχορδίες: Am (τονική συγχορδία), E7 (πέμπτη βαθμίδα), F (έκτη βαθμίδα). Επίσης παρατηρούμε στο τρίτο μέτρο η νότα ντο παίρνει δίεση λόγω του ότι έλκεται από τη ρε. Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι στην συγκεκριμένη μουσική φράση η μελωδία κινείται περιστροφικά γύρο από τη νότα ρε. Στο μέτρο 8 παρατηρούμε πως η μελωδική φράση που γεφυρώνει το θέμα της εισαγωγής με αυτό του κουπλέ, είναι η κλίμακα μι χιτζάζ, όπου σταματάει στην πρώτη νότα του ερμηνευτή (μι). Σε όλη τη διάρκεια του κουπλέ (μέτρα: 9-23) παρατηρούμε πως η έκταση του ερμηνευτή παραμένει εντός της οκτάβας της κλίμακας, με την έβδομη σε διάστημα εβδόμης μικρό, όταν αυτή βρίσκεται πάνω από τη βάση και σε απόσταση ημιτονίου κάτω από αυτήν. Εντοπίζουμε επίσης μια ιεράρχηση της μελωδικής ανάπτυξης όσον αφορά την μελωδική έκταση του τραγουδιού. Η παραπάνω άποψη ενισχύεται από το γεγονός πως στο ρεφρέν του τραγουδιού (μέτρα 25-39) η πρώτη νότα του ρεφρέν είναι η νότα ντο (η τρίτη βαθμίδα της κλίμακας πάνω από την οκτάβα). Είναι εμφανής η προσπάθεια του συνθέτη να φορτίσει συναισθηματικά τον ακροατή, κατά την ανάπτυξη του ρεφρέν, μιας και στο σημείο αυτό εντοπίζουμε τις υψηλότερες τονικά νότες της σύνθεσης. Σχετικά με την έβδομη βαθμίδα η θέση της επηρεάζεται άμεσα από την ανοδική ή καθοδική κίνηση της μελωδίας και από την κατάληξη της εκάστοτε μελωδικής φράσης. Στο μέτρο 30 παρατηρούμε την σπανιότατη για τον Κουγιουμτζή χρήση της έβδομης ματζόρε συγχορδίας (G) για την εναρμόνιση της έβδομης βαθμίδας. Ουσιαστικά η G χρησιμοποιείται ως πτωτική της C (μέτρο 31).

Στις δύο επόμενες συνθέσεις παρατηρούμε την έντονη χρήση της σχετικής ματζόρε κλίμακας στο θέμα της εισαγωγής και στο θέμα A (για την πρώτη) και στο κουπλέ (για την δεύτερη). Η πρώτη σύνθεση έχει τίτλο:

Στο σπίτι που γεννήθηκες:

F#m Bm F#m Bm F#m

Bm F#m Bm Bm A

D Em Em A D

F# Bm F#

Bm Bm F#m Bm

B B7 Em F# Bm

Bm F# Bm

Στό σπί-τι που γεν-νή-η-θη-κες εί-δες μι-κρή τον κο-ο-ο-ο-σμό
 και να φυ-τέ-ψω λε-μο-νιά βα-σι-λι-κό και δυό-ο-ο-ο-σμό
 κλαί-ει ηκα-ρδιά μου και πο-ο-νό αυ-το το
 γκρί-ζο δει-ει-ει-λι-νό κλαί-ει ηκα-ρδιά μου και πο-νό
 κλαί-ει ηκα-ρδιά μου και πο-νό

Η τονική του τραγουδιού είναι η Bm. Στην προεισαγωγή του τραγουδιού (μέτρα: 1-4), παρατηρούμε πως η μελωδική γραμμή αυτή της φράσης, φαίνεται να κινείται εντός του τετραχόρδου F#m. Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι ο συνθέτης αντικαθιστά τη νότα σολ, με σολ#. Με τον τρόπο αυτό και λόγω του ότι η αλλοίωση αυτή γίνεται στην αρχή του τραγουδιού και με την χρήση της συγχορδίας F#m, ο συνθέτης «κουρδίζει» τον ακροατή σε μία κλίμακα την οποία δεν συνεχίζει να χρησιμοποιεί κατά την μελωδική ανάπτυξη του ερμηνευτή. Με τον τρόπο αυτό προσπαθεί να «ξαφνιάσει» τον ακροατή αλλά και χρησιμοποιεί εναλλακτικούς τρόπους για τη διαχείριση της μινόρε κλίμακας. Ουσιαστικά η σολ# που φαίνεται σαν δεύτερη βαθμίδα του F#m δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια έκτη μεγάλη η οποία εγκαταλείπει την φυσική της θέση λόγω της έλξης της από την έβδομη βαθμίδα λα. Η

ίδια παρατήρηση ισχύει και για την εισαγωγή του τραγουδιού (μέτρα: 5-8). Στο μέτρο 9 παρατηρούμε τη χρήση της συγχορδίας A η οποία χρησιμοποιείται πτωτικά προς την τρίτη ματζόρε συγχορδία (D) όπου γίνεται και το κύριο τονικό κέντρο σε όλη τη διάρκεια των μέτρων: 10-17. Στο μέτρο 17 παρατηρούμε μια καθοδική κίνηση της μελωδίας από το μπουζούκι η οποία καταλήγει στη ντο# και στη χρήση της πέμπτης ματζόρε συγχορδίας (F#) η οποία χρησιμοποιείται ως πτωτική της τονικής Bm. Στο μέτρο 26 όπου αρχίζει το μελωδικό θέμα B, παρατηρούμε πως ο αρμονικό κύκλος κινείται στα πλαίσια της αρμονικής μινόρε κλίμακας, με την χρήση της τονικής ως ματζόρε όπου χρησιμοποιείται πτωτικά προς την τέταρτη συγχορδία Em. Η κατάληξη του τραγουδιού γίνεται στην οκτάβα της κλίμακας.

Το επόμενο τραγούδι έχει τίτλο: *Άναψε τώρα τη φωτιά*. Παρατηρούμε και σε αυτή την περίπτωση, πως στην εισαγωγή (μέτρα: 1-5) και στο κουπλέ (μέτρα: 5-21) η μελωδική γραμμή αλλά και οι αρμονικοί κύκλοι, κινούνται στα πλαίσια της σχετικής ματζόρε (C μιας και η τελική κατάληξη του τραγουδιού γίνεται στη Am). Στο μέτρο 22 εντοπίζουμε μια φράση από τα μπουζούκια, που συνδέουν το μελωδικό θέμα του κουπλέ με αυτό του ρεφρέν, όπου η μελωδική φράση καταλήγει στην τρίτη βαθμίδα του Am (ντο) με συγχορδία Am. Η επόμενη απάντηση του μπουζουκιού στα μέτρα 25 και 26 μας δείχνει μια αρκετά δεξιοτεχνική απάντηση του μπουζουκιού και την χρήση «ξένων» νοτών από την κλίμακα όπου χρησιμοποιούνται με την λογική των μελωδικών έλξεων. Επίσης η απάντηση του μπουζουκιού στα μέτρα 37-38 με την χρήση της μικρής δεύτερης βαθμίδας (σι b), παρατηρούμε πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί την συγκεκριμένη αλλοίωση προκειμένου να κατεβάσει την μελωδία στο Dm. Έτσι η σι b δεν είναι στην ουσία μια δεύτερη μικρή για το Am, αλλά μια έκτη μικρή για το Dm όπου γίνεται κύριο τονικό κέντρο στο μέτρο 39. Στην συνέχεια στα μέτρα 41-42, με μία κατιούσα μελωδική κίνηση των μπουζουκιών στην κλίμακα μι χιτζάζ, ο συνθέτης καταφέρνει να καταλήξει τη μελωδική γραμμή του ερμηνευτή στην πέμπτη του αρμονικού μινόρε και να κάνει τελική κατάληξη στην Am στο μέτρο 45.

Άναψε τώρα τη φωτιά:

The musical score is written in 3/4 time and consists of eight staves. The first staff (measures 1-5) features a complex guitar accompaniment with triplets and chords C, F, G, C, C. The second staff (measures 6-17) has a simpler accompaniment with chords A, Dm, G, C, Dm, G, C. The third staff (measures 18-24) includes chords Dm, F, C, E, and Am. The fourth staff (measures 25-28) has chords Am and Am. The fifth staff (measures 29-32) has chords Am and Am. The sixth staff (measures 33-37) has chords E, Dm, G, and E. The seventh staff (measures 38-41) has chords E and Am. The eighth staff (measures 42-45) has chords E and Am. The lyrics are: 'Ε-ντυ-σα τη - ην α-γάπη μου βα-σι-λι - κο και δι-ό-ο-σμό έ-να τρα-γού - ου δι-ό-νει - ρο πουσφι-α νά - α στον κό-ο - σμο ά - να - ψε τώ - ρα τη φω - η νό - χτα να πε - ρά - α - και τ'αν - θι - σμέ - νο χέ - ρι γλό - κα να μ'α - γκα - λιά - α ά - να - ψε τώ - ρα τη φω-ω η νό - χτα να πε - ρα - α - σεί

Παρατηρούμε στις δύο συνθέσεις που αναλύθηκαν παραπάνω, μια διάθεση του συνθέτη σε μετατροπίες. Αν και η επιμονή του συνθέτη στην κλίμακα του μινόρε είναι φανερή, εντούτοις διαπιστώνουμε μελωδικές μετατροπίες και μια λόγια επεξεργασμένη μελωδική κίνηση, που του επιτρέπει να θεμελιώνει καινούργια τονικά κέντρα, έχοντας πάντα κεντρικό σημείο αναφοράς την τονική μινόρε κλίμακα.

Ενώ στις παραπάνω συνθέσεις η μελωδική γραμμή της εισαγωγής ξεκινάει από την πέμπτη βαθμίδα της μινόρε κλίμακας, στις επόμενες δύο συνθέσεις η μελωδική γραμμή της εισαγωγής ξεκινάει από την οκτάβα. Η πρώτη περίπτωση είναι το τραγούδι:

Πήρες απ' τα μάτια μου:

Dm C

2 Bb A

3 Bb A

4 Dm A Dm F Gm Dm

Πή-ρες απ' τα μά-τια μου έ-ναν ου-ρα-νό κια-φη-σες για τ'ο-νει-ι-ρο τον α-να-στε-να-αγ-μό

Dm A Dm Dm A Dm

6 πη-ρες απ' τα μά-τια μου έ-ναν ου-ρα-νό κιο-μω-ς δεν με λύ-γι-σε ο καη-μός κιο πό-νός

Gm Dm A Dm Gm A Dm

8 ψεύ-τρα εί-ναι η ζω-ω-ή και ψεύ-τι-κος-ο κό-ο-ο - σμος ψεύ-τρα εί-ναι η ζω-ω-ή και ψεύ-τι-κος ο κό-σμος

Στην εισαγωγή του τραγουδιού (μέτρα: 1-3), παρατηρούμε πως ο αρμονικός κύκλος διαμορφώνεται ως εξής: πρώτη μινόρε (Dm) – έβδομη ματζόρε (C) – έκτη ματζόρε (Bb) – πέμπτη ματζόρε (A) και πρώτη μινόρε. Η καθοδική μελωδική ανάπτυξη που συνοδεύεται από την παραπάνω αρμονική κίνηση, έχει το χαρακτηριστικό, πως οι νότες οι οποίες δεν ανήκουν στην εκάστοτε συγχορδία και οι οποίες βρίσκονται σε μη ισχυρά σημεία του μέτρου, έλκονται από τις υπόλοιπες που έχουν τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Κατά την μελωδική ανάπτυξη του τραγουδιού παρατηρούμε πως έχει κοινά στοιχεία με τις παραπάνω συνθέσεις. Πιο συγκεκριμένα,

η μελωδική έκταση των θεμάτων ξεκινάει από τις χαμηλές νότες τις κλίμακας και ανεβαίνει σταδιακά, με τις υψηλότερες τονικά νότες να απαντώνται στο ρεφρέν του τραγουδιού.

Ανάλογη είναι η μελωδική και αρμονική διαχείριση του τραγουδιού: *Που 'ναι τα χρόνια* που παρουσιάζεται παρακάτω, με την διαφορά πως στο συγκεκριμένο τραγούδι ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί νότες οι οποίες ανήκουν στην μινόρε κλίμακα χωρίς να χρησιμοποιεί μελωδικές έλξης:

Που 'ναι τα χρόνια:

The musical score is written in 9/8 time and consists of four staves. The melody is in a minor key (one flat). The lyrics are: "ρη που σε εί - χα πρω-το - δεί... που 'ναι τα χρό-νια ω-ραί-α χρό-νια... που 'χες λου - λού-δια μες' τη καρ - δια". Chord progressions are indicated above the staff: Dm, C, Bb, A, A, Dm, A, Dm, Dm, Gm, A, Dm, A, Dm, A, Dm, Dm, Gm, Dm, Dm, Gm, Dm, A, Dm, Dm, Dm.

Μέχρι την τώρα ανάλυση μας παρατηρούμε πως ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί αναλύσεις συγχορδιών κατά την ανάπτυξη της μελωδικής του γραμμής στις εισαγωγές των τραγουδιών. Εξαιρεση αποτελούν δύο περιπτώσεις τραγουδιών, όπου ο συνθέτης εγκαταλείπει το «βηματισμό σε διαστήματα δευτέρας»¹⁰⁴ που χαρακτηρίζουν την μελωδική ανάπτυξη των εισαγωγών και συνθέτει μελωδικά θέματα μέσω της ανάλυσης των αρμονικών αλυσίδων.

¹⁰⁴ Ο Κώστας Μυλωνάς περιγράφει με το συγκεκριμένο τρόπο, την μελωδική ανάπτυξη των συνθέσεων του Κουγιουμτζή την δεκαετία του 1960. Αν και μέχρι κάποιο βαθμό ισχύει η παρατήρηση του, εμείς εντοπίζουμε και διαφορετικούς τρόπους μελωδικής ανάπτυξης. Μυλωνάς, Κ. (1985), *ό, π.* (σ. 160).

Παρακάτω παρουσιάζουμε τη σύνθεση: *Ο Μπάρμπα-Θάνος*. Εντοπίζουμε πως η μελωδική ανάπτυξη της εισαγωγής, είναι ουσιαστικά η ανάλυση των συγχορδίων: Dm (τονική συγχορδία) – C (έβδομη συγχορδία) – Bb (έκτη συγχορδία) και A (πέμπτη συγχορδία) και τελική κατάληξη στην τονική Dm. Παρατηρούμε κατά την μελωδική ανάπτυξη του ερμηνευτή, ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί την προηγούμενη τεχνική μελωδικής ανάπτυξης.

Ο μπάρμπα-Θάνος:

The musical score is written in 3/2 time and consists of six staves. The first four staves are instrumental, featuring a melodic line with triplets. The fifth and sixth staves include Greek lyrics. The chords indicated above the notes are: Dm, Dm, Bb, Bb, A, Bb, A, Dm, A, Dm, Dm, Gm, Bb, A, Dm, Gm, F, Dm, C, F, Dm.

Σαν έρ-θει ηω-ρα να πε-θά-α-α-α-νω έ-λα κο-ντά μου μπάρ-μπα-Θά-α-α-α-νο
 δώ-σε μου πρώ-ταε - νά πο-τή-η-η-η-ρι ξέ-χει-λο κει-ναι το στερ-νό — ά-νοι-ξε και το
 πα - ρα - θύ-υ-υ-υ-ρι να μπει το φως το βρά-δι - νο να-α μπει το φως το βρά-δι - νό

Σε όλες τις παραπάνω συνθέσεις εντοπίσαμε αρκετά δεξιοτεχνικά θέματα από το μπουζούκι όσον αφορά της εισαγωγές των τραγουδιών και των μελωδικών απαντήσεων. Το επόμενο τραγούδι ακολουθεί την μελωδική ανάπτυξη με την ανάλυση συγχορδίων στον αρμονικό κύκλο που εντοπίσαμε και στις παραπάνω συνθέσεις (1^{ης} μινόρε – 7^{ης} ματζόρε – 6^{ης} ματζόρε – 5^{ης} ματζόρε – 1^{ης} μινόρε). Πρόκειται για το τραγούδι: *Αν είν' να 'ρθεις*, στο οποίο εντοπίσαμε τον πιο δεξιοτεχνικό τρόπο εκτέλεσης του μπουζουκιού από όλες της συνθέσεις του

εξεταζόμενου υλικού. Παρατηρούμε δεξιοτεχνικό παίξιμο από το μπουζούκι τόσο στην εισαγωγή όσο και στις μελωδικές απαντήσεις, ανάμεσα στις παύσεις του τραγουδιστή. Αν και σε αρμονικό επίπεδο στα θέματα του ερμηνευτή, παρατηρούμε απλούς και αναμενόμενους αρμονικούς κύκλους, με χρήση της πρώτης μινόρε, πέμπτης ματζόρε και τέταρτης μινόρε, εντούτοις ο τρόπος εκτέλεσης του μπουζουκιού χαρακτηρίζεται από γρήγορες μελωδικές απαντήσεις με χρήση ρυθμικών αξιών όπως δέκατα έκτα, τριακοστά δεύτερα, ακόμα και τρίχα τριακοστών δευτέρων.

Αν είν' να 'ρθεις:

Cm Gm Cm

B \flat A \flat G

Cm A \flat G A \flat G

Αν είν' να 'ρθεις να κα-ρε-ρω

Cm G

να μη μου τρώ-ει τη-η-ηκα-ρ-διά.

A \flat G Fm G

1. — τ'α - για-ζι και το κρύ - υ - ο

A \flat G Fm G

2. τ'α - για-ζι και το κρύ - υ - ο

Fm Cm G Cm Cm

3. τ'α-για-ζι και το κρύ-υ-ο

Τέλος παρουσιάζουμε το τραγούδι το οποίο σύμφωνα με τον Κουγιουμτζή είναι η μεγάλη του δισκογραφική επιτυχία για τη περίοδο που εξετάζουμε. Πρόκειται για το τραγούδι *Να 'τα 'ναι το '21*. Η μελωδική γραμμή στο συγκεκριμένο τραγούδι

είναι αρκετά λυτή και βασισμένη στο βηματισμό σε διαστήματα δευτέρας. Σχετικά με την εναρμόνιση του τραγουδιού παρατηρούμε πως και σε αυτή τη περίπτωση ο Κουγιουμτζής δεν προβαίνει σε καινοτομίες.

Να 'τα 'ναι το '21:

ΦΛΑΟΥΤΟ

ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

Μου ξα - να 'ρχο - νται 'να έ - να χρό - νια δο - ξα - σμέ - να να 'τα 'ναι τοι - κο - σι - έ - να
 νά ρθει μια - α βρα - α να - πο - λε -
 μά - ω τις μέ - ρες στα κά - στα και 'το σπα - θί μου να βγά - α - ζει φω - τιά και 'να κρα - τά - ω τις νύχ - τες με
 τ'α - στρα μια τ'δυ - ρκο - πού - λα α - γκα - λιά

Παραπάνω παρουσιάσαμε κάποιες συνθέσεις του Κουγιουμτζή οι οποίες ανήκουν στη μινόρε κλίμακα. Διαπιστώνουμε πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί παράλληλα της δύο μουσικές κλίμακες: αρμονικό και φυσικό μινόρε. Είναι ελάχιστες οι περιπτώσεις όπου ο συνθέτης στηρίζει την μελωδική ανάπτυξη των εισαγωγών, στην αρμονική ανάλυση των συγχορδιών. Αναπτύσσει μελωδικά θέματα με μια «ιεράρχηση» που σχετίζεται κυρίως με την σταδιακή αύξηση του τονικού ύψους στα θέματα του ερμηνευτή-ερμηνεύτριας. Επίσης διαπιστώνουμε από τις παραπάνω

μουσικές καταγραφές, πως είναι συχνή η χρήση του τριημιτονίου, στο επάνω τετράχορδο του αρμονικού μινόρε.

Στην συνέχεια θα ασχοληθούμε με κάποιες συνθέσεις οι οποίες ανήκουν στην ματζόρε κλίμακα. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη κλίμακα κυρίως στις συνθέσεις του, που είναι βασισμένες στο ύφος του Νέου Κύματος. Η παρατήρηση αυτή ενισχύεται από το γεγονός, πως ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί τη ματζόρε κλίμακα για πρώτη φορά το 1965, ενώ το Νέο Κύμα «εγκαινιάζεται» το 1964 από το συνθέτη Γιάννη Σπανό και τη δισκογραφική εταιρία Lyra¹⁰⁵, με την οποία συνεργάζεται ο Κουγιουμτζής την συγκεκριμένη περίοδο.

Αρχικά αναλύουμε το τραγούδι: *Ας ήταν να 'χα:*

D Em D

ΜΠΟΥΖΟΚΙ

9 D Em D

ΞΥΛΟΦΩΝΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

17 Em D Em D G D

Ας ήταν να 'χα ε-ναηδο -νά-κι στομπαλλο -νά-κι το δείλι - νό γλακοτρε-γού-δι ναμουκε-ντά-ει

29 A7 D D

1. 2.

καιναμου σβήνει τονστεναγ-μό μο Αν με δειμειστο'νι-ρόσου βά-λε άσπρη φορε-σια

Παρατηρούμε μια απλή μελωδική γραμμή σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού. Η έκταση της μελωδίας δεν ξεπερνά την έκτη βαθμίδα, ενώ οι αρμονικοί κύκλοι που συναντάμε είναι αναμενόμενοι.

Δεν συμβαίνει το ίδιο και με το τραγούδι:

¹⁰⁵ Μυλωνάς, Κ. (1985), ό, π. (σ. 171).

Κυριακή χωρίς αγάπη:

Em F G C G C

9 C G C

17

26 G C

34 F G C G7 C

Κυ-ρια - κή Κυ-ρια - κή χω-ρις α - γαπη Κυ-ρια - κή Κυ-ρια - κή χω-ρις χα - ρα

ου-ρα - νός ου-ρα - νός χω-ρις α - στέ - ε - ρια ου-ρα - νός ου-ρα - νός χω-ρις που - λιά

Μια Κυ-ρια - κή μια Κυ-ρια - κή-η-η-η-η - η-η-η - η - εί - χες α - γά-πη μου χα - θεί

και 'γι - νε τώ-ρα-α ο και - μό - ο-ο-ο - ο - ο-ο-ο - ο-ος της μο - να - ξιάς μου οα-δερ - φός

Στην περίπτωση αυτή είναι χαρακτηριστική η απάντηση του μπουζουκιού στο μέτρο 12. Αν και το τραγούδι είναι στο ύφος του νέου κύματος, η απάντηση του μπουζουκιού γίνεται στο τετράχορδο σεγκιά. Αν και στο συγκεκριμένο είδος δεν χρησιμοποιείται μπουζούκι, ο Κουγιουμτζής εκτός ότι χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο όργανο, του αναθέτει και μελωδικά θέματα τα οποία τα δανείζεται από το αστικό λαϊκό τραγούδι, διαμορφώνοντας μια συνθετική ταυτότητα που σχετίζεται άμεσα με το τελευταίο. Σχετικά με τους αρμονικούς κύκλους, παρατηρούμε πως χρησιμοποιεί κυρίως τις βασικές συγχορδίες της ματζόρε κλίμακας. Τέλος διαπιστώνουμε πως η μελωδία καταλήγει στη τρίτη βαθμίδα της κλίμακας.

Η μελωδική κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα παρατηρείται και στο τραγούδι:
Πληγωμένο περιστέρι:

F B \flat Gm F

Σου μι - λούσακαίχα - νό - σουν με - ε στη νύ - χταδε φαι - νό - σουν με - ε στη τό - ση σι - ω -

11 Gm F B \flat Gm F

πή _____ σου μη - λού - σα και - δι - ψού - σες για τα - ξί - δια μου μη - λού - σες

21 C F A m B \flat Gm C

κι 'σουν τό - σο μο - να - χή _____ Πλη - γω - μέ - ε - νο πε - ρι - στέ - ρι - ι στο α - γιά - α - ζί στη βρο -

31 F Dm Gm C B \flat C F

χη - η πως ν'ά ντε - ε - ξεις πως να ζή - σει - εις η καρ - διά - α σου μια πλη - γή

Στο συγκεκριμένο τραγούδι παρατηρούμε πως ο Κουγιουμτζής εφαρμόζει ένα μελωδικό μοτίβο (μέτρα: 1-4), το οποίο μεταφέρεται σε διάφορα τονικά κέντρα σε όλη τη διάρκεια του κουπλέ (μέτρα: 1-23) και με μικρές διαφορές ως προς τη κατάληξη της εκάστοτε μελωδικής φράσεις. Παρόμοια διαχείριση συναντάμε και στο ρεφρέν όπου εντοπίζουμε μια μελωδική φράση, (μέτρα: 24-31) η οποία επαναλαμβάνεται μια τρίτη προς τα κάτω στα υπόλοιπα μέτρα του τραγουδιού (μέτρα: 32-39). Είναι η μόνη περίπτωση όπου συναντάμε μια τέτοια διαχείριση της μελωδικής γραμμής. Συνήθως, δείχνει πως προσπαθεί να δημιουργήσει μελωδικές φράσεις οι οποίες δεν υπακούν σε κάποιο αρχικό μελωδικό μοτίβο, αλλά σε μια πιο «αυθόρμητη» μελωδική επεξεργασία. Με τον τρόπο αυτό πιθανόν προσπαθεί να διεκδικήσει μια ταυτότητα «λαϊκού συνθέτη» ως προς την μελωδική ανάπτυξη των τραγουδιών του. Ο Θεοδωράκης αναφερόμενος σε συνθέτες του αστικού λαϊκού τραγουδιού και του «ρεμπέτικου», εκδηλώνει τον θαυμασμό του λέγοντας πως φιλοδοξεί να γίνει ένας από αυτούς¹⁰⁶.

Τέλος παρουσιάζουμε την μοναδική σύνθεση του Κουγιουμτζή αυτής της περιόδου, η οποία βασίζεται στο δρόμο χιτζάζ. Πρόκειται για το τραγούδι:

¹⁰⁶ Θεοδωράκης, Μ. (1986), ό, π. (σ. 177).

Έρημος μες την ερημιά:

E Am B Am

B C B B Am

B Em B Am B C

Am B C B E

Am B Am B Am B

Ου-τε 'ναη - δό-νι στο μπα - ξέ - ε-ε-ε - ε ου-τε 'να
 πε-ρι-στε-ε - ρι και μει-νε ά-δειο κιο-ρφα - νο το πα-γω - μέ - ε -
 ε - ε - ε - ε - ε - νο χε - ε-ε - ρι Έ - ρη - μος μεσ'την ε - ρη -
 μιά - α-α-α - α χω-ρις ελ - πι χω-ρις ελ - πί - δα στην κα-αρ_διά.

Παρατηρούμε πως η εισαγωγή του τραγουδιού ξεκινάει από τη νότα σολ#. Ο συνθέτης ξεκινάει την μελωδική ανάπτυξη του τραγουδιού από την έκτη μεγάλη (η τονική του τραγουδιού είναι η νότα σι), η οποία θεωρείτε ως τρίτη του πεντάχορδου ματζόρε που θεμελιώνεται στην τέταρτη βαθμίδα, για το λόγο αυτό και εναρμονίζεται με την συγχορδία E. Η E λειτουργεί ως πτωτική συγχορδία στην Am (7^η συγχορδία) με την μελωδία να κινείται στο τετράχορδο ματζόρε από την τέταρτη στην έβδομη βαθμίδα του χιτζάζ και από εκεί στην οκτάβα με εναρμόνιση B. Από το σημείο αυτό η μελωδία κατεβαίνει στην τονική του τραγουδιού στο μέτρο 8. Από το μέτρο 9 ξεκινάει το μελωδικό θέμα του κουπλέ. Σε όλη τη διάρκεια του κουπλέ (μέτρα: 9-24) παρατηρούμε πως ο συνθέτης δομεί τη μελωδική γραμμή του τραγουδιού, χωρίς να προβαίνει σε καινοτομίες ως προς τη διαχείριση της συγκεκριμένης κλίμακας, μιας και η τελευταία σχετίζεται άμεσα με το λαϊκό τραγούδι. Πιο συγκεκριμένα δεν εντοπίζουμε κάποια λόγια συνθετική επεξεργασία της μελωδίας. Παρόλα αυτά το γενικότερο ύφος της εκτελέσεως, έχει περισσότερα στοιχεία από το ελαφρό τραγούδι παρά από το λαϊκό. Καταλυτικό ρόλο έχει το ερμηνευτικό ύφος του τραγουδιστή Φώτη Δήμα, ο οποίος προέρχεται από το χώρο του ελαφρού τραγουδιού. Ο συνθέτης

αναθέτει σε έναν τραγουδιστή του παραπάνω μουσικού είδους, να ερμηνεύσει μία σύνθεση η οποία μελωδικά αναπτύσσεται σε μία κλίμακα την οποία δανείζεται από το λαϊκό ρεπερτόριο. Παρόλα αυτά δεν αποφεύγει την χρήση του τριημιτονίου που σχετίζεται με τον συγκεκριμένο δρόμο.

Η συνολική εικόνα του συνθέτη όσον αφορά την τροπική και αρμονική επεξεργασία των συνθέσεων του εξεταζόμενου υλικού, είναι ως ένα σημείο ανομοιογενής. Εντούτοις εντοπίζουμε κάποιες συνιστώσες οι οποίες μας επιτρέπουν να διαμορφώσουμε μια συνολική εικόνα για την μελωδική ανάπτυξη, αλλά και για την εναρμόνιση των παραπάνω συνθέσεων. Ο βηματισμός σε διαστήματα δευτέρας που διαπιστώνει ο Μυλωνάς εντοπίζεται στις συνθέσεις του Κουγιουμτζή. Από την ανάλυση μας όμως προκύπτει πως ο συνθέτης δομή την μελωδική ανάπτυξη των περισσότερων συνθέσεων, με μία ιεράρχηση που αφορά το τονικό ύψος των μελωδικών φράσεων του τραγουδιστή. Οι υψηλότερες τονικά νότες απαντώνται στο ρεφρέν των τραγουδιών (ή στο θέμα Β όταν η φόρμα έχει την ανάλογη δομή) και πιθανόν συνδέεται με μια προσπάθεια του συνθέτη να φορτίσει συναισθηματικά τον ακροατή. Ακόμα εντοπίσαμε συνθέσεις όπου ο συνθέτης στηρίζει την μελωδική ανάπτυξη των εισαγωγών στην αρμονική ανάλυση των συγχορδιών. Οι μελωδική κίνηση στηρίζεται κυρίως στη μινόρε κλίμακα. Οι περιπτώσεις όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη ματζόρε κλίμακα, εντοπίστηκε κυρίως σε συνθέσεις στο ύψος του νέου κύματος. Όσον αφορά την εναρμόνιση των τραγουδιών παρατηρούμε τη χρήση καθιερωμένων αρμονικών κύκλων χωρίς κάποια ιδιαίτερη καινοτομία.

Μορφολογία

Πριν ασχοληθούμε με την μορφολογία των συνθέσεων του εξεταζόμενου υλικού, θα πρέπει να αναλογιστούμε τους παράγοντες που τη διαμορφώνουν. Βασικός παράγοντας στη μορφολογική δομή των τραγουδιών, είναι το ποιητικό κείμενο. Πιο συγκεκριμένα οι μορφολογική δομή αλλά και η έκταση του ποιητικού κειμένου, παίζουν καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της μουσικής δομής την οποία επιχειρούμε να κατηγοριοποιήσουμε στο παρόν υποκεφάλαιο.

Μια άλλη συνιστώσα η οποία παίζει καθοριστικό ρόλο στη μορφολογική δομή των συνθέσεων, είναι ο περιορισμένος χρόνος ηχογράφησης που χαρακτηρίζει τους δίσκους 45 στροφών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για την κατανόηση του

παραπάνω προβλήματος είναι οι τρεις εκτελέσεις του τραγουδιού: *Μη μου θυμώνεις μάτια μου*. Η τρίτη εκτέλεση (1974) όπου βασικός ερμηνευτής είναι ο Γ. Νταλάρας και η ηχογράφηση γίνεται σε δίσκο LP (τύπος 33^{ov} στροφών), η σύνθεση παίζεται σε πιο αργό τέμπο σε σχέση με τις δύο πρώτες¹⁰⁷. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα η τελευταία εκτέλεση να έχει διάρκεια 5.30 λεπτών σε αντίθεση με τις δύο πρώτες οι οποίες περιορίζονται στα 3 περίπου λεπτά. Αν και η τρίτη εκτέλεση του συγκεκριμένου τραγουδιού, επηρεάζει το τέμπο του τραγουδιού, (άρα τη παράμετρο του ρυθμού) εντούτοις είναι φανερό πως ο συνθέτης λαμβάνει υπόψη του τη παράμετρο του χρόνου, που επηρεάζει άμεσα τη μορφολογική δομή των συνθέσεών του.

Στη συνέχεια επιχειρούμε μια κατηγοριοποίηση των συνθέσεων ανάλογα με τη μορφολογική δομή τους.

Τύπος φόρμας 1

Σε αυτόν τον τύπο φόρμας όπου εντοπίσαμε και τις περισσότερες συνθέσεις, βασικό στοιχείο της ομαδοποίησης του είναι η φόρμα: εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν. Για λόγους ευχρηστίας ονομάζουμε την παραπάνω φόρμα με το γράμμα «Α». Έτσι αυτός ο τύπος φόρμας διαμορφώνεται ως εξής: Α+Α ή Α+Α+Α ή Α+Α+εισαγωγή ή Α+Α+Α+εισαγωγή. Στον παρακάτω πίνακα αναφέρουμε τις συνθέσεις που ανήκουν σε αυτόν το τύπο. Πιο συγκεκριμένα στη πρώτη στήλη παρουσιάζουμε τον αύξοντα αριθμό, στη δεύτερη τα ονόματα των συνθέσεων στην τρίτη τον «τύπο» της κάθε υποπερίπτωσης και στην τέταρτη την χρονολογία της δισκογραφικής τους:

A/A	ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΤΥΠΟΣ ΥΠΟΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΝΥΧΤΑ ΒΑΘΕΙΑ ΧΩΡΙΣ ΑΥΓΗ	A+A	1961
2	ΜΗ ΜΟΥ ΘΥΜΩΝΕΙΣ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	A+A	1964
3	ΑΝΑΨΕ ΤΩΡΑ ΤΗ ΦΩΤΙΑ	A+A	1965
4	ΑΣ ΗΤΑΝ ΝΑ ΄ΧΑ	A+A+A	1965
5	ΚΡΥΦΟΣ ΚΑΪΜΟΣ	A+A	1965
6	ΕΡΗΜΟΣ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΙΑ ¹⁰⁸	A+A	1965

¹⁰⁷ Κουγιουμτζής, Σ. (2005), ό. π. (σ. 213).

¹⁰⁸ Η συγκεκριμένη σύνθεση είναι η μοναδική περίπτωση σε αυτόν τον τύπο φόρμας όπου το μελωδικό θέμα της εισαγωγής είναι το μελωδικό θέμα του ρεφρέν. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις η εισαγωγή είναι ένα αυτούσιο μελωδικό θέμα.

7	ΚΑΛΑΜΑΡΙΑ	A+A+A+εισαγωγή	1965
8	ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΩΡΙΣ ΑΓΑΠΗ	A+A	1965
9	ΚΑΡΤΕΡΩ	A+A+εισαγωγή	1967
10	ΟΤΑΝ ΘΑ ΄ΡΘΕΙΣ	A+A	1967
11	ΠΗΡΕΣ ΑΠ' ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	A+A	1968
12	ΠΟΥ ΄ΝΑΙ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ	A+A+A	1968
13	Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΦΕΥΓΕΙ ΒΑΡΥΣ	A+A+εισαγωγή	1969

Ο αριθμός των Α σχετίζεται άμεσα με τον αριθμό των κουπλέ της κάθε σύνθεσης, (μιας και είναι ο μόνος στίχος που διαφοροποιείται σε κάθε Α) καθώς και με το μέγεθος του ποιητικού κειμένου.

Τύπος φόρμας 2

Ο συγκεκριμένος τύπος φόρμας είναι παρόμοιος με τον παραπάνω, με την διαφορά πως η φόρμα: εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν διαμορφώνεται ως εισαγωγή-θέμα Α-θέμα Β. Η λόγος που διαχωρίζουμε τους δύο τύπους έγκειται στο γεγονός πως σε αυτόν το τύπο φόρμας το θέμα Β που «υπονοεί» το ρεφρέν έχει κάθε φορά διαφορετικό στίχο. Όπως και παραπάνω για λόγους ευχρηστίας χρησιμοποιούμε το γράμμα «Α» για την περιγραφή του: εισαγωγή - θέμα Α - θέμα Β. Έτσι οι υποπεριπτώσεις που εμφανίζονται είναι οι εξής: A+A, A+A+A, A+A+A+εισαγωγή και προεισαγωγή+A+A+A. Με τον όρο «προεισαγωγή» εννοούμε ένα μελωδικό θέμα το οποίο παίζεται πριν από την εισαγωγή είτε σε ελεύθερο ρυθμό είτε χωρίς την συνοδεία της ορχήστρας. Το θέμα αυτό δεν είναι αυτοσχεδιασμός κάποιου οργάνου αλλά θέμα που είναι γραμμένο από τον ίδιο τον συνθέτη. Στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι το μελωδικό θέμα της εισαγωγής το οποίο παίζεται σε ελεύθερο ρυθμό. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζουμε τις συνθέσεις που ανήκουν στο συγκεκριμένο τύπο φόρμας:

A/A	ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΤΥΠΟΣ ΥΠΟΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΑΝ ΔΕΙΣ ΣΤΟΝ ΥΠΝΟ ΣΟΥ ΕΡΗΜΙΑ	A+A+A	1961
2	ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΠΟΥ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕΣ	Προεισαγωγή+A+A+A	1961
3	ΕΛΑ ΣΑΝ ΑΓΓΕΛΟΣ	A+A	1962
4	ΟΤΑΝ ΗΜΟΥΝΑ ΠΑΙΔΙ	A+A+A+εισαγωγή	1962
5	ΚΑΠΟΥ ΣΤΑ ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ	A+A	1968

Επίσης εντοπίσαμε και μια παραλλαγή σε αυτόν τον τύπο φόρμας. Πρόκειται για τη σύνθεση *Γλυκοχαράματα* που δισκογραφείται το 1964. Η μορφολογία της

συγκεκριμένης σύνθεσης δομείται ως εξής: εισαγωγή-θέμα Α-θέμα Β-εισαγωγή-θέμα Α.

Τύπος φόρμας 3

Στον συγκεκριμένο τύπο φόρμας συναντάμε συνθέσεις που δεν υπάρχει ρεφρέν και διαμορφώνονται με την δομή: εισαγωγή-κουπλέ. Έτσι αντικαθιστώντας την παραπάνω δομή με το γράμμα «Α» έχουμε τις εξής υποπεριπτώσεις: Α+Α, Α+Α+Α, Α+Α+Α+εισαγωγή και προεισαγωγή+Α+Α+Α. Το μελωδικό θέμα σε αυτή τη προεισαγωγή, είναι ένα αυτούσιο μελωδικό θέμα, όπου λείπει η συνοδεία των συνοδευτικών οργάνων πέραν του τονισμού της θέσης του εκάστοτε μέτρου από το πιάνο, όπου εναρμονίζει την κάθε μελωδική φράση. Είναι ένα μικρό σε χρονική έκταση θέμα αφού αποτελείται από 5 μέτρα στο ρυθμικό μέτρο 2/4. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζουμε τις συνθέσεις αυτές:

A/A	ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΤΥΠΟΣ ΥΠΟΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΕΙΧΑ ΕΝΑ ΚΑΡΑΒΑΚΙ	Α+Α+Α	1961
2	ΠΕΡΙΣΤΕΡΑΚΙ	Προεισαγωγή+Α+Α+Α	1961
3	ΑΝ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΄ΡΘΕΙΣ	Α+Α	1967
4	ΠΟΙΟ ΔΡΟΜΟ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΩ	Α+Α+Α+εισαγωγή	1968

Τύπος φόρμας 4

Η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου τύπου φόρμας είναι το γεγονός πως η εισαγωγή δεν αποτελεί βασικό δομικό στοιχείο της φόρμας. Πιο συγκεκριμένα η βασική δομή διαμορφώνεται ως εξής: κουπλέ-ρεφρέν. Στις δυο συνθέσεις που συγκαταλέγονται σε αυτόν τον τύπο φόρμας έχουμε: Α+Α και εναλλακτικά εισαγωγή+Α+Α. Αν και στη δεύτερη περίπτωση υπάρχει εισαγωγή, συγκαταλέγεται η σύνθεση αυτή σε αυτό το τύπο φόρμας λόγω του ότι η εισαγωγή εμφανίζεται μόνο στην αρχή του τραγουδιού και όχι ενδιάμεσα. Στην ουσία είναι το μελωδικό θέμα του ρεφρέν παιγμένο από την κιθάρα σε ελεύθερο ρυθμό. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζουμε τις συνθέσεις αυτές:

A/A	ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΤΥΠΟΣ ΥΠΟΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ
1	ΠΛΗΓΩΜΕΝΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ	Α+Α	1967
2	ΜΑ ΘΑ ΞΑΝΑΡΘΕΙΣ	Εισαγωγή+Α+Α	1968

Τύπος φόρμας 5

Αυτός ο τύπος φόρμας έχει ως χαρακτηριστικό την επανάληψη του μισού κουπλέ αμέσως μετά το ρεφρέν. Πιο συγκριμένα διαμορφώνεται ως εξής: προεισαγωγή (τονίζουμε την προεισαγωγή γιατί είναι ένα αυτούσιου μελωδικό θέμα όπου λείπει η συνοδεία της υπόλοιπης ορχήστρας πέραν του ταμπούρου)- εισαγωγή (είναι το μελωδικό θέμα του ρεφρέν)-κουπλέ-ρεφρέν-μισό κουπλέ-εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν-μισό κουπλέ. Η σύνθεση η οποία ακολουθεί τον συγκεκριμένο τύπο φόρμας έχει τίτλο: *Να 'τα 'ναι το '21* και δισκογραφείται το 1969. Η επιμονή του συνθέτη στην επανάληψη του μισού κουπλέ μετά το ρεφρέν, σχετίζεται άμεσα με τον στίχο. Ο στίχος για τον οποίο γίνεται λόγος είναι ο εξής:

*Μου ξανά 'ρχονται ένα, ένα χρόνια δοξασμένα,
να τα 'ναι το 21' άλλη μια βραδιά.*

Ο συνθέτης προσπαθεί να τονίσει τον συγκεκριμένο στίχο, για το λόγο αυτό τον επαναλαμβάνει μετά από κάθε ρεφρέν. Μια παραλλαγή αυτού του τύπου φόρμας απαντάται στο τραγούδι: *Σαν ένα αστέρι*, που κυκλοφορεί δισκογραφικά το 1967. Η φόρμα του τραγουδιού αυτού έχει την εξής δομή: εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν-μισό κουπλέ με διαφορετικό στίχο από το πρώτο κουπλέ- οργανική εκτέλεση του μελωδικού θέματος του ρεφρέν-ρεφρέν-μισό μελωδικό θέμα του κουπλέ με τον στίχο που συναντάμε και στην παραπάνω περίπτωση του μισού κουπλέ. Ο στίχος που επαναλαμβάνεται μετά από κάθε ρεφρέν είναι ο εξής:

*Και περιμένω να ξημερώσει
Να ζαστερώσει
Το φως για να σε βρω.*

Μια άλλη παραλλαγή της παραπάνω φόρμας είναι αυτή του τραγουδιού: *Ακριβό μου ταίρι* του 1967. Αν και η συγκεκριμένη φόρμα αποτελείται από θέμα Α και θέμα Β αντί για κουπλέ και ρεφρέν, την εντάσσουμε σε αυτό τύπο φόρμας λόγω

της συχνής επανάληψης του θέματος Α. Η δομή του συγκεκριμένου τραγουδιού διαμορφώνεται ως εξής: εισαγωγή-θέμα Α-θέμα Β-θέμα Α-εισαγωγή-θέμα Α'-θέμα Β'-θέμα Α'-εισαγωγή. Το θέμα Α και Α' είναι το ίδιο μελωδικό θέμα με διαφορετικό στίχο σε κάθε περίπτωση. Ο στίχος του θέμα Α είναι ο εξής:

*Ταίρι μου μονάκριβο ακριβό μου ταίρι
νύχτωσε και πέρασε πια το καλοκαίρι.*

Ενώ ο στίχος του θέματος Α' είναι ο παρακάτω:

*Κρίνα και ροδόφυλλα κάποτε θα φέρει
πάνω στις φτερούγες του άσπρο περιστέρι.*

Τύπος φόρμας 6

Σε αυτόν τον τύπο φόρμας εντοπίσαμε μόνο μία σύνθεση. Η σύνθεση αυτή είναι: *Ο Μπάρμπα Θάνος* που δισκογραφείται το 1967. Η μορφολογία αυτής της σύνθεσης διαμορφώνεται ως εξής: εισαγωγή-θέμα Α-θέμα Β-θέμα Α-θέμα Β-οργανική εκτέλεση του μελωδικού θέματος Β -θέμα Β-εισαγωγή.

Τύπος φόρμας 7

Ο συγκεκριμένος τύπος φόρμας διαμορφώνεται ως εξής: κουπλέ-ρεφρέν-οργανική εκτέλεση του μελωδικού θέματος του ρεφρέν-κουπλέ-ρεφρέν. Το τραγούδι που ανήκει σε αυτόν τον τύπο φόρμας είναι το *Δυο περιστέρια* που κυκλοφορεί δισκογραφικά το 1967. Το χαρακτηριστικό αυτής της φόρμας είναι το γεγονός πως δεν υπάρχει εισαγωγή στην αρχή αλλά εμφανίζεται στην μέση του τραγουδιού.

Τύπος φόρμας 8

Ο τελευταίος τύπος φόρμας που εντοπίσαμε έχει το χαρακτηριστικό ότι υπάρχει αυτοσχεδιασμός μπουζουκιού. Ο τύπος φόρμας διαμορφώνεται ως εξής: προεισαγωγή(παίζει το μελωδικό θέμα της εισαγωγής σε ελεύθερο ρυθμό)-εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν-αυτοσχεδιασμός μπουζουκιού-ρεφρέν. Το τραγούδι που αντιστοιχεί

σε αυτόν το τύπο φόρμας είναι το: *Είπες αντίο (Το λιμάνι)* που κυκλοφορεί δισκογραφικά το 1969. Ο αυτοσχεδιασμός του μουζουκίου είναι βασισμένος σε αρμονικούς κύκλους που δεν συνδέονται με κάποιο από τα θέματα του τραγουδιού αλλά με την κλίμακα στην οποία είναι γραμμένο.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, εντοπίσαμε 8 διαφορετικούς τύπους φόρμας. Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι οι παρόμοιοι **τύπος φόρμας 1** και **τύπος φόρμας 2** είναι οι τύποι στους οποίους ο Κουγιουμτζής δομεί τις περισσότερες συνθέσεις του. Από τις χρονολογίες των τραγουδιών αυτών των τύπων φόρμας παρατηρούμε πως εμφανίζονται σχεδόν σε όλες τις χρονολογίες με περισσότερες συνθέσεις την χρονολογία του 1965. Εντοπίσαμε ακόμα τον **τύπο φόρμας 3** όπου η δομή διαμορφώνεται χωρίς το μελωδικό θέμα του ρεφρέν, βασισμένο στην εισαγωγή και το κουπλέ.

Όσον αφορά τον **τύπο φόρμας 4** παρατηρήσαμε πως δεν υπάρχει το δομικό θέμα της εισαγωγής. Θα πρέπει να παρατηρήσουμε πως συνθέτης δεν χρησιμοποιεί το μουζούκι σε αυτές τις δύο εκτελέσεις. Από αυτό μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί το μουζούκι ως κύριο σολιστικό όργανο και στην προκειμένη περίπτωση, όπου τα μελωδικά θέματα αναπτύσσονται από τους ερμηνευτές, το μουζούκι απουσιάζει.

Στο **τύπο φόρμας 5** παρατηρήσαμε την επανάληψη του κουπλέ ή του θέματος Α μετά το ρεφρέν ή το θέμα Β αντίστοιχα. Σε αυτό το τύπο φόρμας εντοπίστηκαν συνθέσεις που χρονολογούνται το 1967 και το 1969. Επίσης και οι **τύποι φόρμας 6,7** και **8** εντοπίστηκαν σε συνθέσεις που χρονολογούνται το 1967 και το 1969. Σύμφωνα με τα παραπάνω μπορούμε να παρατηρήσουμε πως ο Κουγιουμτζής δείχνει μια διάθεση στο να χρησιμοποιεί διάφορους τύπους φόρμας προς το τέλος της εξεταζόμενης περιόδου. Η διάθεση αυτή του συνθέτη εντοπίζεται ήδη από το 1964 όπου χρησιμοποιεί τον **τύπο φόρμας 6**.

Σαν γενικό συμπέρασμα σχετικά με την μορφολογία των συνθέσεων του Κουγιουμτζή, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε πως ο Κουγιουμτζής χρησιμοποιεί τους **τύπους φόρμας 1, 2** και **3** σε όλη τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου. Ήδη όμως από το 1964 παρατηρούμε τη διάθεση του συνθέτη να παραλλάσει τα δομικά στοιχεία των τριών πρώτων τύπων φόρμας. Η διαδικασία αυτή συνδέεται άμεσα με το

ποιητικό κείμενο των συνθέσεων αυτών, που φαίνεται να παίζουν καθοριστικό ρόλο στη φόρμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της πρακτικής είναι ο **τύπος φόρμας 5**. Στους υπόλοιπους τύπους φόρμας παρατηρούμε τη τάση του συνθέτη, να παραλλάσει την «αναμενόμενη» σειρά των δομικών στοιχείων. Τα οργανικά μέρη παραγκωνίζονται σε ένα βαθμό από τα μέρη του ερμηνευτή. Το γεγονός αυτό ενισχύει την παραπάνω άποψη για τον καθοριστικό ρόλο που παίζει το ποιητικό κείμενο στην εκάστοτε μορφολογική δομή και το γεγονός πως ο Κουγιουμτζής όντας λόγιος συνθέτης ξεφεύγει από τα λαϊκά πρότυπα.

Ποιητικό κείμενο

Μέχρι τη τώρα ανάλυση μας, προσδώσαμε στον Κουγιουμτζή την ταυτότητα του λαϊκότροπου συνθέτη και αναδείξαμε την επιρροή που δέχτηκε σε αισθητικό επίπεδο από τους Χατζιδάκι και Θεοδωράκη. Οι δύο τελευταίοι και ιδιαίτερα ο Θεοδωράκης σχετίζονται με την μελοποίηση ποιητικών κειμένων λογίων ποιητών. Η τάση αυτή δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστους τους λαϊκότροπους συνθέτες της δεκαετίας του 1960. Οι λαϊκότροποι συνθέτες σε αυτή τη δεκαετία (όπως ο Γ.Μαρκόπουλος και ο Χ.Λεοντής) επιχειρούν την μελοποίηση λογίων ποιητών όπως: Σεφέρη, Ελύτη και Σολωμό¹⁰⁹. Στην περίπτωση του Κουγιουμτζή εντοπίσαμε μεμονωμένες περιπτώσεις μελοποίησης λογίων ποιητών. Ένας τέτοιος ποιητής είναι ο Κ. Βάρναλης, μία ιδιαίτερη συγγραφική και πολιτική προσωπικότητα, τον οποίο διαλέγει να μελοποιήσει ο Κουγιουμτζής. Ο Βάρναλης, από την παραμονή του στο Παρίσι, μέσα στο ιδεολογικό κλίμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1919) δέχεται τον διαλεκτικό υλισμό και την μαρξιστική θεωρία. Οι πολιτικές του απόψεις διαφαίνονται σε ολόκληρο το έργο του, ιδιαίτερα όμως στα χρόνια της δικτατορίας, κατά τα οποία έγραφε σατιρικούς στίχους και επιγράμματα που εκδόθηκαν μετά τον θάνατό του, σε έναν τόμο με τον τίτλο «Οργή λαού»¹¹⁰. Παρόλα αυτά ο Κουγιουμτζής διαλέγει ένα ποιητικό κείμενο που δεν ενέχει τόσο έντονα τις πολιτικές καταβολές του ποιητή. Ναι μεν τονίζει την υποταγή του οικονομικά ασθενέστερου στον πλούσιο-ισχυρό, αλλά δεν το επεκτείνει σε όλο το ποιητικό κείμενο.

¹⁰⁹ Σιδεράς, Α. (1985). Η τραγουδισμένη ποίηση. *Μουσικολογία*, 3, (σ. 89-106).

¹¹⁰ Πολίτης, Λ. (2006). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. (σ. 244-246).

Μπάρμπα-Θάνος

*Σαν ήρθε η ώρα να πεθάνω
έλα κοντά μου μπάρμπα Θάνο
δώσε μου πρώτα ένα ποτήρι
ζέχειλο κι είναι το στερνό
άνοιξε και το παραθύρι
να μπει το φως το βραδινό.*

*Κι αν αρρωστούσα κι αν πεινούσα
πλούσιο κι αφέντη προσκυνούσα
μα τώρα που 'χω πια πεθάνει
το θέλημά σου σεβαστό
του παραδείσου που μου κάνει
άνοιζ' την πόρτα δε βαστώ.*

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως το συγκεκριμένο τραγούδι λογοκρίθηκε κατά την περίοδο της δικτατορίας, λόγω των πολιτικών φρονημάτων του Βάρναλη. Λόγω της λογοκρισίας ο Κουγιουμτζής δισκογραφεί το 1971 την ίδια σύνθεση, αυτή τη φορά με στίχους του Λ. Παπαδόπουλου και βασικό ερμηνευτή τον Γ. Καλάτζη. Πρόκειται για το τραγούδι *Με τους καημούς δεν βρίσκεις άκρη*¹¹¹.

Το μεγαλύτερο μέρος του εξεταζόμενου υλικού αποτελεί προσωπικό συγγραφικό έργο του ίδιου του συνθέτη. Το ποιητικό κείμενο στο σύνολό του διαμορφώνει το συγγραφικό ύφος του Κουγιουμτζή, το οποίο διέπεται από πολλά στοιχεία λογιότητας. Για παράδειγμα στα τραγούδια: *Γλυκοχαράματα*, *Αν δεις στον ύπνο σου ερημιά*, *Είχα ένα караβάκι είναι φανερό το λογοτεχνικό σχήμα του κύκλου*, σύμφωνα με το οποίο, χρησιμοποιούνται ίδια λεκτικά μοτίβα στην πρώτη και στη τελευταία στροφή.

¹¹¹ Γιώγου, Θ. (2013). Σταύρος Κουγιουμτζής – «Παράλληλες ιστορίες» με Κώστα Βάρναλη και Λευτέρη Παπαδόπουλο. *Όγδοο*.
http://www.ogdoo.gr/portal/index.php?option=ozo_content&perform=view&id=6125&Itemid=43
(τελευταία πρόσβαση 14.7.2013).

Το γεγονός πως ο Κουγιουμτζής υπηρετεί πιστά σε όλη την έκταση των ποιητικών κειμένων του, συγκεκριμένα ποιητικά μοτίβα, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο γεγονός. Αυτά τα ποιητικά μοτίβα είναι: τα πουλιά, ο ουρανός, η ερημιά και το μοτίβο της θλιμμένης αγάπης-νοσταλγίας. Επίσης είναι συχνές οι αναφορές του στη φυγή, είτε αυτή παρουσιάζεται σαν ταξίδι είτε σαν ξενιτιά.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα των παραπάνω ποιητικών μοτίβων είναι τα παρακάτω. Το ποιητικό μοτίβο των πουλιών απαντάται σε τραγούδια όπως: *Το περιστεράκι, Αν δεις στον ύπνο σου ερημιά (Θα κλαίν στον κήπο σου πουλιά / και μια καρδιά στα ξένα ... Αν δεις σε χέρι παιδικό / πουλάκι πληγωμένο), Όταν ήμουνα παιδί (είχα γλάρους συντροφιά / και το κόμα για παιχνίδια), Μη μου θυμώνεις μάτια μου (πουλί θα γίνω και θα 'ρθω / πάλι κοντά σε σένα), Κάπου στα Πετράλωνα (Κάπου στα Πετράλωνα ένα χελιδόνη / έφερε την άνοιξη, έχτισε φωλιά), Ένας κρυφός καϋμός (Πουλιά που φύγανε / και δε γυρίζουν), Ας ήταν να 'χα (Ας ήταν να 'χα ένα αηδονάκι / στο μπαλκονάκι το δειλινό), Έρημος μες στην ερημιά (Ούτε ένα αηδόνη στο μπαζέ / ούτε ένα περιστέρι) και Το λιμάνι (Κάναμε όνειρα και χιτίσαμε παλάτια / και λογαριάζαμε να ζούμε σαν πουλιά).*

Το ποιητικό μοτίβο του ουρανού εντοπίστηκε στις παρακάτω συνθέσεις: *Το περιστεράκι (κι όλο κοιτάζω τον ουρανό / περιστεράκι μου αχ πως πονώ), Αν είν' να 'ρθεις (να ξαστερώνει ο ουρανός / καημός να μη με πιάνει), Ένας κρυφός καϋμός (Στα μάτια σύννεφο / καϋμός στα χείλη), Ας ήταν να 'χα (και να μαζεύω τα όνειρά μου / περιστεράκια στον ουρανό) και Ο ουρανός φεύγει βαρύς.*

Το ποιητικό μοτίβο της ερημιάς εντοπίζεται στις συνθέσεις: *Αν δεις στον ύπνο σου ερημιά, Στο σπίτι που γεννήθηκες (Στις ερημιές που αγάπαρες / να τριγυρνάς το γιόμα) και Έρημος μες την ερημιά.*

Οι συνθέσεις με αναφορές στη φυγή είναι οι παρακάτω: *Όταν ήμουνα παιδί (κι από την ακρογιαλιά / όλο κοίταζα τα πλοία...Είχα μια μικρή καρδιά / κι αγαπούσα τα ταξίδια), Είχα ένα караβάκι (Είχα ένα караβάκι / και ταξίδευα ο φτωχός), Μη μου θυμώνεις μάτια μου (Μη μου θυμώνεις μάτια μου / που φεύγω για τα ξένα), Ας ήταν να 'χα (Ας ήταν να 'χα και μια βαρκούλα / να ταξιδεύω να σεργιανώ...για ν' αγναντεύω τι θα μου φέρει / τι θα μου πάρει η ξενιτιά) και Το λιμάνι (Και στο λιμάνι ήρθε το πλοίο / είπες αντίο και σου είπα «έχε γειά»).*

Ακόμα το ότι τα περισσότερα τραγούδια του δομούνται σε τρεις στροφές, εκ των οποίων η πρώτη και η τελευταία εκφράζουν έντονα το συναίσθημα της απαισιοδοξίας ενώ στη δεύτερη αναζητά τον τρόπο της λύτρωσης, είναι ένα επαναλαμβανόμενο στοιχείο που μας φανερώνει τη συγγραφική του συνέπεια.

Παρόλο που το σύνολο των ποιητικών κειμένων όσο του Κουγιουμτζή όσο και τον υπόλοιπων στιχουργών κινούνται γύρω από τον θεματικό άξονα της αγάπης, διαπιστώνουμε πως η δισκογραφική επιτυχία της συγκεκριμένης περιόδου είναι ένα τραγούδι με καθαρά εθνοκεντρικό χαρακτήρα, αφού αναφέρεται στα επαναστατικά γεγονότα του 1821. Το χαρακτηριστικό που πιθανότατα οφείλει την επιτυχία της η συγκεκριμένη σύνθεση, είναι ο «πολιτικά καθολικός» της χαρακτήρας. Η παραπάνω άποψη ενισχύεται από το γεγονός πως το συγκεκριμένο τραγούδι φαίνεται να οικειοποιείται από όλες τις πολιτικές ιδεολογίες¹¹² σε μία έντονη πολιτικά περίοδο (1969).

¹¹² Κουγιουμτζής, Σ. (2005), ό, π. (σ. 219-220).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα από την ανάλυση του εξεταζόμενου υλικού, προκύπτουν κάποια συμπεράσματα που αφορούν την συνθετική ταυτότητα του Κουγιουμτζή, κατά την χρονική περίοδο 1961-1969. Αρχικά παρατηρούμε μια σχετική ανομοιογένεια ως προς το ρεπερτόριο του συνθέτη, μιας και φαίνεται να επηρεάζεται από ένα σύνολο επιρροών που λαμβάνουν χώρο στο μουσικό τοπίο της δεκαετίας που εστιάζει η παρούσα ανάλυση. Οι δύο βασικές συνιστώσες είναι: α) το αισθητικό πρότυπο που διαμορφώνουν οι λαϊκότεροι συνθέτες Χατζιδάκις - Θεοδωράκης (ήδη από την προηγούμενη δεκαετία) και β) το νέο μουσικό είδος που εισάγεται στην ελληνική δισκογραφία το 1964, το νέο κύμα.

Το γεγονός πως ο Κουγιουμτζής είναι ένας εγγράμματος συνθέτης του επιτρέπει μια λόγια διαχείριση των μουσικών στοιχείων που φαίνεται να αντλεί από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Για τον λόγο αυτό τον κατατάξαμε στους λαϊκότερους συνθέτες. Αν και οι προγενέστεροι (κυρίως ο Θεοδωράκης) αλλά και οι μετέπειτα λαϊκότεροι συνθέτες, υπηρετούν συγκεκριμένα ιδεολογικά ρεύματα, που σχετίζονται τόσο με τις πολιτικές του πεποιθήσεις όσο και με το ιδεολόγημα της ελληνικότητας, ο Κουγιουμτζής φαίνεται να ακολουθεί μόνο το λαϊκότερο αισθητικό πρότυπο, χωρίς να εντάσσεται σε κάποιο ιδεολογικό κανόνα και αν αυτό συμβαίνει γίνεται με έμμεσο τρόπο.

Όσον αφορά τα ρυθμικά μοτίβα που εντοπίσαμε, παρατηρήσαμε τη χρήση ρυθμικών μέτρων που συνδέονται άμεσα με το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Αν και οι περισσότερες συνθέσεις βασίζονται σε ρυθμικά μοτίβα του αστικού λαϊκού τραγουδιού (ζεϊμπέκικο, χασάπικο, χασαποσέρβικο, μπαγιά κ.α.), οι χώροι που παίζονταν οι συνθέσεις αυτές (μπουάτ), δεν συνηθίζεται η χορευτική διαδικασία, αλλά η «εγκεφαλική» ακρόαση από τους θαμώνες των χώρων αυτών. Η παραπάνω άποψη ενισχύεται από την λόγια επεξεργασία των ρυθμικών αυτών μέτρων, κάτι που μας επιτρέπει να ισχυριστούμε πως οι συνθέσεις προορίζονται για να συγκινήσουν και όχι για να χορευτούν.

Όσον αφορά το οργανολόγιο διαπιστώσαμε πως το κύριο σολιστικό όργανο είναι το μπουζούκι. Με τη συστηματική χρήση του συγκεκριμένου οργάνου ο συνθέτης καταφέρνει να δημιουργήσει μια ταυτότητα που σχετίζεται με το αστικό

λαϊκό ρεπερτόριο. Από την άλλη μεριά όμως καταφέρνει να δημιουργήσει και μια ετερότητα με το συγκεκριμένο μουσικό είδος, χρησιμοποιώντας όργανα όπως το μεταλλόφωνο, το ξυλόφωνο και το φλάουτο, που δεν αποτελούν μέρος του οργανολογίου του παραπάνω είδους. Σχετικά με το μπουζούκι εντοπίσαμε συνθέσεις όπου το μπουζούκι αναλαμβάνει δεξιοτεχνικά μελωδικά θέματα και άλλες όπου ο ρόλος του είναι μελωδικά περιορισμένος.

Οι ερμηνευτές των συνθέσεων που εξετάσαμε, προέρχονται από το χώρο του ελαφρού τραγουδιού, του νέου κύματος και σπανιότερα του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Με τη συστηματική χρήση ερμηνευτών που δεν προέρχονται από το χώρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού καταφέρνει να δημιουργήσει μια ακόμη ετερότητα με το συγκεκριμένο μουσικό είδος. Πιο συγκεκριμένα ενώ παρατηρούμε πως χρησιμοποιεί κατά κόρον ρυθμικά μοτίβα και οργανολόγιο που σχετίζεται με το αστικό λαϊκό τραγούδι, χρησιμοποιεί συχνά ερμηνευτές με έντονα λυρικά στοιχεία. Τα παραπάνω ετερόκλητα στοιχεία ενισχύουν την λαϊκότερη συνθετική ταυτότητα του Κουγιουμτζή.

Σχετικά με την μελωδική ανάπτυξη των συνθέσεων που εξετάσαμε, παρατηρούμε την επιμονή του συνθέτη στη μινόρε κλίμακα και σπανιότερα στη ματζόρε. Εντοπίσαμε μόνο μία περίπτωση όπου χρησιμοποιεί το δρόμο χιτζάζ. Η συστηματική χρήση της μινόρε και ματζόρε κλίμακας, εξηγείται από την άμεση σχέση τους με την ευρωπαϊκή μουσική. Ο Κουγιουμτζής λόγω της σχέσης του με την ευρωπαϊκή μουσική, προτιμά να αναπτύξει τα μελωδικά του θέματα, σε οικίες για αυτόν κλίμακες. Επίσης μέσα από την ανάλυση μας εντοπίσαμε πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί παράλληλα τις δύο μινόρε κλίμακες (αρμονικό και φυσικό μινόρε). Μέσα από την ανάλυση μας εντοπίσαμε κάποια επαναλαμβανόμενα στοιχεία που σχετίζονται με τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδικής γραμμής. Ο βηματισμός σε διαστήματα δευτέρας που παρατηρεί ο Μυλωνάς είναι ένα χαρακτηριστικό του Κουγιουμτζή. Εντοπίσαμε πως στις περισσότερες συνθέσεις ακολουθείται η παρακάτω μελωδική ανάπτυξη: Εισαγωγή: μελωδική ανάπτυξη από τη πέμπτη βαθμίδα και καθοδική κίνηση προς την πρώτη, Κουπλέ ή Θέμα Α: μελωδική ανάπτυξη του ερμηνευτή από τη βάση της κλίμακας και σταδιακή ανάπτυξη προς υψηλότερα τονικά κέντρα (μελωδικές στάσεις στην τέταρτη και πέμπτη βαθμίδα), Ρεφρέν ή Θέμα Β: σε αυτό το σημείο των συνθέσεων εντοπίζουμε τη μελωδία να

κινείται σε υψηλότερα τονικά κέντρα, συνήθως πάνω από την οκτάβα της κλίμακας. Με την παραπάνω ιεράρχηση του τονικού ύψους ο συνθέτης φαίνεται να προσπαθεί να φορτίσει συναισθηματικά τον ακροατή, μέσω της σταδιακής αύξησης του τονικού ύψους. Επίσης εντοπίσαμε και συνθέσεις με εντελώς αντίθετη κίνηση όπου η μελωδική γραμμή της εισαγωγής ξεκινάει από την οκτάβα της κλίμακας και κατεβαίνει σταδιακά. Η παραπάνω μελωδική ανάπτυξη συνδυάζεται συχνά με τον παρακάτω αρμονικό κύκλο: 1^η μινόρε – 7^η ματζόρε – 6^η ματζόρε – 5^η ματζόρε – 1^η μινόρε.

Σχετικά με τη μορφολογική δομή των συνθέσεων, εντοπίσαμε 8 διαφορετικούς τύπους φόρμας. Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του κάθε τύπου φόρμας, παίζει η μορφολογική δομή του στίχου. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τα δομικά στοιχεία: εισαγωγή – κουπλέ – ρεφρέν ή εισαγωγή – θέμα Α – Θέμα Β, και διάφορες παραλλαγές αυτών. Ο Κουγιουμτζής μέσω των παραλλαγών στα δομικά στοιχεία της φόρμας, αναδεικνύει την λαϊκότροποι ταυτότητα του, ξεφεύγοντας από τα λαϊκά πρότυπα. Εντοπίσαμε επίσης μόνο μία σύνθεση όπου στη μορφολογική δομή της σύνθεσης υπάρχει αυτοσχεδιασμός οργάνου.

Επίσης εντοπίσαμε πως ένα μεγάλο μέρος των ποιητικών κειμένων του εξεταζόμενου υλικού, είναι του ίδιου του συνθέτη. Από την ανάλυση μας διαπιστώσαμε πως υπάρχουν στοιχεία λογιότητας στην ανάπτυξη των ποιητικών κειμένων του Κουγιουμτζή, όπως το σχήμα του λογοτεχνικού κύκλου και η επαναλαμβανόμενη χρήση ποιητικών μοτίβων σε όλη την έκταση του υλικού.

Σαν γενικό συμπέρασμα μπορούμε να πούμε πως ο Κουγιουμτζής επεξεργάζεται με λόγιο τρόπο τα μουσικά στοιχεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού τα οποία γνώρισε βιωματικά από την παιδική του ηλικία και αργότερα ως πιανίστας σε χώρους όπου παιζόταν αστική λαϊκή μουσική. Η ιδιότητα του εγγράμματος μουσικού του επέτρεπε να προσεγγίσει με λόγιο τρόπο τα μουσικά στοιχεία που άντλησε από το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Το γεγονός πως λειτουργούσε σαν επαγγελματίας μουσικός της αστικής λαϊκής μουσικής τον διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους λαϊκότροπους συνθέτες, μιας και ο Κουγιουμτζής γνωρίζει άμεσα το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Παρόλα αυτά η ταυτότητα του εγγράμματος μουσικού του δίνει την

δυνατότητα να ενταχθεί στο γενικότερο αισθητικό πρότυπο του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού καθώς και του νέου κύματος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανδρικός, Ν. (2010). Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του. Στο Μ. Ζουμπούλη (Επιμ.), *Μουσική (και) θεωρία: τετράδιο 5* (σ. 96-106). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
- Βλαχομήτρος, Δ. (2010). *Το πρώιμο συνθετικό έργο του Γιώργου Ζαμπέτα, 1953-1960*. Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου και Fagotto.
- Γεραμάνης, Π. (2007). *Η ζωή μου ένα τραγούδι*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Γεωργιάδης, Ν., & Ραχματουλίνα, Τ. (2003). *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Γεωργιάδης, Ν. (2005). *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*. Αθήνα: Νέα εποχή.
- Δαλιανούδη, Ρ. (2009). *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση: από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*. Αθήνα: Ελληνικά Πρόσωπα Εμπειρία Εκδοτική.
- Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δρογίδης, Δ. (1996). *Θεσσαλονίκη 1897 – 1997: Τα τελευταία εκατό χρόνια της νεότερης πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Faroghi, S. (2000). *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική αυτοκρατορία: από τον Μεσαίωνα ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα*. Μτφρ. Κ. Παπακωνσταντίνου. Αθήνα: Εξάντας. 2000.
- Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Μτφρ. Κ. Βλησίδης. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου. 2001.

- Θεοδωράκης, Μ. (1986). *Για την ελληνική μουσική*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Θεοδωράκη, Μ. (2004). *Μάνου Χατζιδάκι εγκώμιον*. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Θεοδωράκης, Μ., & Κοντογιώργης, Γ. (2008). *Ελληνικότητα και «διάνοηση»*. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Καλογερόπουλος, Τ. (1998). *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής: από τον Ορφέα μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Γιαλελής.
- Κουγιουμτζής, Σ. (2005). *Χρόνια σαν βροχή*. Θεσσαλονίκη: Ιανός
- Κοκώνης, Γ. (2005). *Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας, στο ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι*. Αθήνα: επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου: Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός.
- Κοκκώνας, Γ. (2006). *Έντυπες συνέργειες, άτυπες συναινέσεις: έλληνες συνθέτες και δημοτικό τραγούδι*. Στο Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική, Αθήνα: Μέγαρο μουσικής.
- Λουφόπουλος, Χ. (2012). *Η μελοποίηση του Άξιον Εστί του Οδυσσέα Ελύτη από το Μίκυ Θεοδωράκης*. Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Μπαλαχούτης, Κ. (2004). *Τα μεγάλα 45αρια*. Αθήνα: Ηλιοτρόπιο.
- Μπαρμπάτσης, Α. (2008). *Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932-1936 – Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη*, Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Μπλακινγκ, Τ (χ.χ). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Μτφρ. Μ. Γρηγορίου. Αθήνα: Νεφέλη. 1981.
- Μυλωνάς, Κ. (1985). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 2: 1960-1970*. Αθήνα: Κέδρος.

- Μυστακίδης, Δ. (2004). *Το λαούτο: μέθοδος εκμάθησης*. Θεσσαλονίκη: Εν χορδαίς.
- Νίκα, Μ. (2012). *Το Νέο Κύμα στην ελληνική μουσική κοινότητα της δεκαετίας του 1960*. Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Νικολακόπουλος, Η. (2001). *Η καχεκτική δημοκρατία: κόμματα και εκλογές 1946 – 1967*. Αθήνα: Πατάκη.
- Νοταράς, Γ. (2008). *Από τις 78 στροφές στο CD: 80 χρόνια ελληνικής δισκογραφίας*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Οικονόμου, Λ. (2005). Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλαδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20^{ου} αιώνα. *Δοκίμες*, 13-14, 361-398.
- Ordoulidis, N. (2012). *The recording career of Vasilis Tsitsanis (1936-1983): An analysis of his Music and the Problems of Research into Greek Popular Music*. The University of Leeds.
- Παπαδόπουλος, Λ. (2000). *Μάνος Λοΐζος*. Αθήνα: Κάκτος.
- Πάυλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto books - Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Πολίτης, Λ. (2006). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Σιδεράς, Α. (1985). Η τραγουδισμένη ποίηση. *Μουσικολογία*, 3, 89-106.
- Στραβίνσκι, Ι. (1942). *Μουσική ποιητική*. Μτφρ. Μ. Γρηγορίου. Αθήνα: Νεφέλη. 1980.
- Τσέτσος, Μ. (2011). *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.

Τσουνάκος, Ο. (2007). Σύγχρονο ελληνικό τραγούδι. Στο Μ. Κούρση (Επίμ.), *Μουσική* (σ. 381-384). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Γιώγλου, Θ. (2013). Σταύρος Κουγιουμτζής – «Παράλληλες ιστορίες» με Κώστα Βάρναλη και Λευτέρη Παπαδόπουλο. *Όγδοο*.

http://www.ogdoo.gr/portal/index.php?option=ozo_content&perform=view&id=6125&Itemid=43 (τελευταία πρόσβαση 14.7.2013).

Μάριον Σίβα 1939-1981 (2010). <http://istosingreece.blogspot.gr/2010/11/1939-1981.html> (τελευταία επίσκεψη 28.5.2013).

http://www.youtube.com/watch?v=an_mfgYLOIQ (τελευταία επίσκεψη 7.6.2013).