

[1]

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΟΡΔΙΑΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1930
(Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΣΚΑΡΒΕΛΗ)**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΗ ΗΛ. ΜΑΚΡΗ
ΑΜΦ: 448
Υπό την εποπτεία του
Κ. ΜΑΡΚΟΥ ΣΚΟΥΛΙΟΥ

ΑΡΤΑ
Απρίλιος 2013

[1]

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	4
---------------	---

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1. Εισαγωγή.....	5
1.α) Ορίζοντας ένα ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο.....	7
1.β) Ζητήματα τροπικότητας και εναρμόνισης στο αστικό λαϊκό τη δεκαετία του 1930.....	11
1.γ) Κώστας Σκαρβέλης.....	13

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.α) Το μοντέλο των λαϊκών δρόμων.....	15
2.β) Σχέσεις των λαϊκών δρόμων με το μακάμ.....	17
2.γ) Η επιλογή του ρεπερτορίου.....	17
2.δ) Σχετικά με την ανάλυση του ρεπερτορίου.....	19.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3. Η συγχροδιακή διαχείριση των λαϊκών δρόμων στο Κώστα Σκαρβέλη.....	20
---	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

4.α) Συμπεράσματα και παρατηρήσεις.....	43
---	----

4.β) Όψεις της συγχορδιακής διαχείρισης στο Κώστα Σκαρβέλη.....	43
4.γ) Η συγχορδιακή διαχείριση ανά λαϊκό δρόμο.....	45
4.δ) Διαπλοκή τροπικότητας και εναρμόνισης και η κιθαριστική παρουσία του Κώστα Σκαρβέλη.....	49
Επίλογος.....	50

Πρόλογος

Η εργασία που ακολουθεί πραγματεύεται το κιθαριστικό έργο του Κώστα Σκαρβέλη απ'τη σκοπιά της συγχορδιακής διαχείρισης και εναρμόνισης. Το έργο αυτό φέρει πάνω του -όπως κάθε αυθεντική δημιουργία άλλωστε- τη σφραγίδα του καιρού του, στη συγκεκριμένη περίπτωση τις μουσικές ζυμώσεις της δεκαετίας του 1930. Η ποσότητα και η ποιότητα αυτού του έργου εκ των πραγμάτων θέτουν ερωτήματα για το γενικότερο μουσικό προσανατολισμό της εποχής, τους όρους σύμφωνα με τους οποίους το αστικό λαϊκό τραγούδι διαμορφώθηκε. Εστιάζοντας σε ζητήματα εναρμόνισης του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά τη δεκαετία του 1930, προσπαθήσαμε να ψηλαφίσουμε όψεις της διαδρομής του μέσα από ένα πρίσμα το οποίο δεν έχει αξιολογηθεί ακόμα σε όλο του το εύρος και βρίσκεται σε απόσταση από οποιαδήποτε ουσιαστική συστηματοποίηση. Η προσέγγιση αυτού του υλικού αποκλειστικά με μελωδικούς όρους, παραμέρισε την αρμονική του διάσταση, διάσταση εξαιρετικά κρίσιμη αν θέλουμε να το αντιμετωπίσουμε με όρους που ξεφεύγουν απ' τη μονομέρεια. Άλλωστε η ίδια η πορεία εξέλιξης του αστικού λαϊκού τραγουδιού -όπως προκύπτει μέσα από μαρτυρίες των πρωταγωνιστών, το ηχογραφημένο υλικό κ.α.- δείχνει ό,τι τα ζητήματα εναρμόνισης ήταν συστατικό στοιχείο του ύφους και όχι περιφερειακά και δευτερεύοντα. Έτσι η διαπλοκή τροπικότητας – εναρμόνισης, παρ' ότι βρίσκεται στη καρδιά του αστικού λαϊκού τραγουδιού, δεν προσεγγίστηκε ποτέ στη διαλεκτικότητα της.

Η κυρίαρχη δυσκολία που αντιμετωπίσαμε ήταν η έλλειψη μιας βιβλιογραφίας εξειδικευμένης σε θέματα συγχορδιακής διαχείρισης και εναρμόνισης του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Αυτό το βιβλιογραφικό κενό, προσπάθησα να το καλύψω μέσα από συζητήσεις με φίλους μουσικούς και επιστρατεύοντας όλη την γνώση και την εμπειρία που απέκτησα στη προσωπική μου επαφή με αυτό το υλικό ως κιθαρίστας. Σε καμιά περίπτωση δε θεωρώ ότι η πρακτική πλευρά ενός ζητήματος αρκεί για να καλύψει θεωρητικά προβλήματα που προκύπτουν απ'την έρευνα, ωστόσο η πρακτική ζύμωση βοηθάει βαθιά στη κατανόηση θεωρητικών μοντέλων και συμπερασμάτων, τα οποία δίχως ένα *πραγματικό* αντίκρουσμα παραμένουν κενό γράμμα, ιδιαίτερα σε ζητήματα που αφορούν στη μουσική πρακτική.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του τμήματος και τους συναδέλφους. Ό,τι έμαθα το χρωστάω σε αυτούς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1. Εισαγωγή

Η δεκαετία του 1930 αποτέλεσε σημείο καμπής στην εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Μέσα από μια ποικιλία μουσικών αναφορών και υφολογικών στοιχείων, αποκρυσταλλώθηκαν τάσεις οι οποίες καθόρισαν το αστικό λαϊκό τραγούδι και αποτέλεσαν την αισθητική του παρακαταθήκη. Κυρίαρχη εξέλιξη, σε μουσικό επίπεδο, ήταν η υποχώρηση της πολυδιαστηματικής τροπικότητας προς όφελος μιας πιο δυτικότροπης προσέγγισης¹ με αναφορές στην εναρμόνιση και τα συγκερασμένα μουσικά όργανα όπως το μπουζούκι. Η εξέλιξη αυτή μετέφερε τον μελωδικό άξονα του αστικού λαϊκού τραγουδιού απ' τους ανατολίτικους μελωδικούς τύπους σε δυτικότερους, αλλάζοντας ριζικά κάποιες απ' τις αισθητικές του συνισταμένες όπως η διαστηματική διαχείριση και η οργανολογική του διάταξη. Αυτή η μετατόπιση φαίνεται -ή μάλλον ακούγεται- με ευκρίνεια στις ηχογραφήσεις που έκαναν προς το τέλος της δεκαετίας συνθέτες όπως ο Γιάννης Παπαιωάννου, ο Βασίλης Τσιτσάνης και Μανώλης Χιώτης. Πλέον η εναρμόνιση παγιώνεται και μελωδικά κυριαρχεί το μπουζούκι.

Βεβαίως αυτή η εξέλιξη δεν συνέβη εν μία νυκτί, καθώς σπέρματα αυτής συναντάμε ήδη σε φωνογραφήσεις προηγούμενων δεκαετιών στη Σμύρνη, στις ΗΠΑ και αλλού, όπου ζητήματα διαστηματικής διαχείρισης και εναρμόνισης έχουν μια μόνιμη παρουσία. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλοί απ' τους Μικρασιάτες που βρέθηκαν να κατέχουν κρίσιμα πόστα μέσα στις δισκογραφικές εταιρείες ήταν γνώστες της καθαριστικής τέχνης², γνώση που συνεπάγεται μια αρμονική σκέψη. Έτσι όταν το θέμα μιας καθαριστικής συνοδείας με τρίφωνα ακόρντα προκύπτει στην πορεία εξέλιξης του αστικού λαϊκού τραγουδιού, κάποιες λύσεις και αρμονικά σχήματα είναι ήδη τυποποιημένα.

Η κρισιμότητα του ζητήματος της συγχորδιακής διαχείρισης στο αστικό λαϊκό τραγούδι έγκειται στο γεγονός ότι επηρεάζει καθοριστικά μελωδικά φαινόμενα, όπως της τροπικότητας, αφ' ενός, και αφ' ετέρου ότι μας προβληματίζει σχετικά με τη σχέση πολιτικής-μουσικής πραγματικότητας και την ένταση με την οποία πολιτικά φαινόμενα, στη συγκεκριμένη περίπτωση η δικτατορία του Μεταξά, επιδρούν και καναλιζάρουν τις μουσικές τάσεις μιας εποχής προς κατευθύνσεις σχετικές με την κατασκευή μιας πολιτιστικής ταυτότητας σε εθνικό επίπεδο³.

Εμείς σε αυτήν την εργασία επικεντρωθήκαμε στην κιθαριστική παρουσία του Κώστα Σκαρβέλη. Η περίπτωση του Σκαρβέλη είναι ιδιαίτερα πρόσφορη για μια ανάλυση πάνω σε ζητήματα συγχορδιακής διαχείρισης του αστικού λαϊκού τραγουδιού, όχι μόνο γιατί ήταν εξαιρετικός κιθαρίστας, αλλά γιατί ήταν και ένας προικισμένος συνθέτης που μέσα στο έργο του αντανακλάται η διαπλοκή τροπικότητας - εναρμόνισης με έναν ξεκάθαρο τρόπο. Έτσι η κιθαριστική του παρουσία και η αρμονική του οπτική προκύπτει από μια βαθιά κατανόηση των απαιτήσεων τόσο των ανατολικών μελωδικών τύπων (μακάμ), όσο και από μια εξοικείωση με τις ανάγκες εναρμόνισής τους.

Η συνθετική ιδιότητα του Κώστα Σκαρβέλη θα άξιζε από μόνη της μια ξεχωριστή εργασία. Πολυγραφότατος, με πάνω από 200 συνθέσεις στο ενεργητικό του, ήδη απ' τη δεκαετία του 1920⁴. Η συνθετική παρουσία αξιοποιεί διαφορετικούς ορχηστρικούς τύπους, ετερόκλητες μελωδικές λύσεις απ' την πολυδιαστηματικότητα ως το συγκερασμό και μια υφολογική γκάμα που καλύπτει όλες τις τάσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού κατά τη δεκαετία του 1930.

Σημαντικότερη πτυχή της παρουσίας του Κώστα Σκαρβέλη στα μουσικά πράγματα της δεκαετίας του 1930, ήταν η ανελλιπής συμμετοχή στις φωνογραφήσεις του Μάρκου Βαμβακάρη απ' το 1932, όπου ο Βαμβακάρης πρωτοηχογραφείται, μέχρι το τέλος της δεκαετίας. Έτσι με τις γνώσεις και την εμπειρία του υπήρξε συνδιαμορφωτής του ύφους του πειραιώτικου ρεμπέτικου, προετοιμάζοντας μέσω των αρμονικών επιλογών του, τις εξελίξεις στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας προσπαθήσαμε να κάνουμε μια σύνοψη των μουσικών πραγμάτων της εποχής. Επιχειρήσαμε να αναδείξουμε την ιστορική συγκυρία μέσα στην οποία πραγματώθηκε το έργο του Κώστα Σκαρβέλη, για να κατανοήσουμε καλύτερα τις καταβολές και τις προοπτικές του. Εξειδικεύοντας περισσότερο, αφιερώσαμε ένα κεφάλαιο σε γενικότερα ζητήματα τροπικότητας - εναρμόνισης κατά τη δεκαετία του 1930, ιδιαίτερα στην παρουσία και το ρόλο των Μικρασιατών σε αυτά, καθώς και μία βιογραφική αναφορά στη ζωή του Κώστα Σκαρβέλη.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζουμε την εναρμόνιση στο μοντέλο των λαϊκών δρόμων, τα προβλήματα, τις ασυνέπειες αλλά και τη χρησιμότητα αυτού του μοντέλου. Επίσης σε αυτό το μέρος επεξηγούμε τους όρους με τους οποίους επιλέχθηκε το ρεπερτόριο.

Στο τρίτο κεφάλαιο περνάμε στη ανάλυση των συγχορδιακών επιλογών του Κώστα Σκαρβέλη εξετάζοντας ηχογραφήσεις απ' το 1933 ως το 1940.

Στο τέταρτο μέρος παρατίθενται τα συμπεράσματα που προέκυψαν απ' την ανάλυση. Οι διαφορετικές αρμονικές προσεγγίσεις σε παρόμοιο μελωδικό υλικό, η γενικότερη κατεύθυνση που διαφαίνεται μέσα στις επιλογές του Κώστα Σκαρβέλη, η συμβολή του στα μουσικά πράγματα της εποχής, πτυχές της συνθετικής και κιθαριστικής παρουσίας του.

1. Ευαγγέλου Γ. *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία που υποστηρίχτηκε στο ΤΛΠΜ, Άρτα, Φλεβάρης 2008.
2. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους Σπύρο Περιστέρη, το Κώστα Σκαρβέλη, το Κώστα Καρίπη κ.α.
3. Βλησίδης Κώστας, *Οψεις του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2004.
4. Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τόμος Α), Κατάρτι, Αθήνα 2000

1.α) Ορίζοντας ένα ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο.

Ήδη απ' τις αρχές της δεκαετίας του 1920 παρατηρείται έντονη κινητικότητα μεγάλων και ετερόκλητων πολιτισμικά ομάδων προς τα αστικά κέντρα και ιδιαίτερα την Αθήνα. Η κινητικότητα αυτή, συχνά εξαιρετικά βίαιη, αποτέλεσε φυσική συνέπεια μιας σειράς κρίσιμων εξελίξεων όπως ο Πρώτος παγκόσμιος πόλεμος και η μικρασιατική καταστροφή, όπου ανάγκασαν μεγάλους πληθυσμούς απ' την ύπαιθρο και τη Μικρά Ασία να συγκεντρωθούν στα ανερχόμενα αστικά κέντρα για να εξασφαλίσουν το βιοπορισμό τους. Οι ετερόκλητες αυτές ομάδες πληθυσμών βρέθηκαν στο κέντρο της δίνης της ευρύτερης πολιτικής και οικονομικής αστάθειας της εποχής και κατέκλυσαν τις πόλεις ερχόμενες μεταξύ τους σε επαφή, η οποία δε μπορούσε παρά να αντανακλάται και στη μουσική δημιουργία. Η ζύμωση αυτή μεταξύ διακριτών, σε επίπεδο μουσικών αναφορών, υφολογικών στοιχείων οδήγησε στη διαμόρφωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Το αστικό λαϊκό τραγούδι αποτελεί τη κοινή απόληξη των μουσικών παραδόσεων των προσφύγων που προέρχονταν απ' τη Μικρά Ασία (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη) και παραδόσεων οι οποίες προπήρχαν στον ελλαδικό χώρο.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο όσμωσης και ανταλλαγής μουσικών ιδιωμάτων, το ξεκίνημα της λειτουργίας του πρώτου εργοστάσιου παραγωγής δίσκων γραμμοφώνου το 1930¹ και η είσοδος ξένων δισκογραφικών εταιρειών στην ελληνική αγορά φέρνουν νέα δεδομένα και στη μουσική πραγματικότητα. Άμεσα απαιτείται η στελέχωση αυτών των εταιρειών από ανθρώπους γνώστες και φορείς των μουσικών τάσεων της εποχής με εμπειρία πάνω σε ζητήματα οργάνωσης μιας φωνογράφησης, εκτέλεσης, ενορχήστρωσης και αξιολόγησης νέου μουσικού υλικού. Αυτά τα πόστα κατελήφθησαν αυτόματα από συνθέτες και μουσικούς² προερχόμενους απ' τη Σμύρνη και τη Κωνσταντινούπολη, πόλεις με πλουσιότερες μουσικές παραδόσεις, οι οποίοι είχαν μια μουσική παιδεία η οποία εκτεινόταν απ' τη δυτική μουσική ως τους τροπικούς μελωδικούς τύπους της μουσικής της ανατολικής μεσογείου. Διακεκριμένοι συνθέτες και αξιολογότεροι εκτελεστές όλοι τους, μετέφεραν τις γνώσεις τους στη δισκογραφία καθορίζοντας τη διαμόρφωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού σε όλα τα επίπεδα. Μέσα στο έργο τους διαφαίνεται μια πανσπερμία μουσικών τάσεων οι οποίες αντανακλούν τη κατανόηση και κυρίως τη επεξεργασία με προσωπικούς όρους μιας ευρύτατης υφολογικής γκάμας, απ' το τράγουδι της ελληνικής υπαίθρου ως τη δυτική αρμονία. Η παρουσία τους διαπερνάει όλη τη δεκαετία του 1930, και μόνο μετά το 1940 υποχωρεί, καθώς ο Δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος αναστέλλει τη δισκογραφική παραγωγή.

Το γεγονός όμως που στιγματίζει το αστικό λαϊκό τραγούδι, κατά τη δεκαετία του 1930, δεν είναι άλλο απ' την είσοδο του μπουζουκιού στη δισκογραφία το 1932³. Παρά τις αντιρρήσεις και ενστάσεις από ανθρώπους της μουσικής βιομηχανίας της εποχής⁴ όσον αφορά τη δισκογράφηση του μπουζουκιού, οι φωνογραφήσεις του Μάρκου Βαμβακάρη γνωρίζουν απρόσμενα μεγάλη επιτυχία, ενώ την ίδια εποχή η ξακουστή τετράς του Πειραιά, ορχήστρα με μπουζούκια υπό τον Βαμβακάρη⁵, μεσουρανάει στα λαϊκά πάγκα, κλονίζοντας τη πρωτοκαθεδρία των οργανολογικών σχηματισμών που παρέπεμπαν στο σμυρνέικο τραγούδι, όπως τα σαντουροβιόλια και η ζυγιά ούτι-βιολί. Η καθιέρωση και τελικά η επικράτηση ορχηστρικών τυπών που ηγείται το μπουζούκι, που ήταν συνυφασμένη και με την ύπαρξη οικονομικών κριτηρίων, συνεπέφερε αλλαγές σε μουσικό επίπεδο. Οι σημαντικότερες εντοπίζονται στο τομέα της διαστηματικής διαχείρισης των μελωδιών και της συνεπαγόμενης συγχορδιακής τους προσέγγισης, καθώς το μπουζούκι είναι ένα ίσα συγκερασμένο όργανο που ευνοεί την εναρμόνιση, ενώ τα κυρίαρχα ως τότε σολιστικά όργανα όπως το βιολί και το ούτι αξιοποιούν πλουσιότερες διαστηματικές αποχρώσεις, που ξεφεύγουν απ' τις απαιτήσεις μιας εξαντλητικής εναρμόνισης.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο Μικρασιάτες μουσικοί και συνθέτες συμμετέχουν στις ηχογραφήσεις των συνθετών της λεγόμενης σχολής του Πειραιά, με ένα ποσοστό συμμετοχής, που τουλάχιστον για την περίπτωση του πλέον πολυηχογραφημένου Μάρκου Βαμβακάρη, αγγίζει το 100%⁶. Η παρουσία τους ήταν καταλυτική για τη διαμόρφωση του ύφους του πειραιώτικου ρεμπέτικου από όλες τις απόψεις. Οι αρμοδιότητες τους περιλάμβαναν την επιλογή και εποπτεία του μελωδικού υλικού, την εκτέλεση και ενορχήστρωση, και κυρίως την επεξεργασία και εξορθολογισμό του μουσικού συντακτικού των Πειραιωτών. Έτσι οι Μικρασιάτες γίνονται

συνδιαμορφωτές του πειραιώτικου ύφους, χωρίς η έκταση και το βάθος της συμβολής τους να έχουν, ακόμα και σήμερα, εκτιμηθεί στην ολότητα τους.

Η σχέση βέβαια αυτή ήταν αμφίδρομη, καθώς μετά την επιτυχία και καθιέρωση του μπουζουκιού στις προτιμήσεις πλατιών λαϊκών μαζών, οι Μικρασιάτες το αξιοποιούν στις δικές τους συνθέσεις με τρόπο που παρέπεμπε στις αισθητικές επιλογές των Πειραιωτών, όπως είναι η ζυγιά κιθάρα-μπουζούκι, χωρίς να εγκαταλείψουν εντελώς τους οικείους τους ορχηστρικούς τύπους. Αυτή η αξιοποίηση και αυτή η στροφή, συμβάλλει αποφασιστικά στην υποχώρηση της πολυδιαστηματικής τροπικότητας και την επικράτηση ενός ύφους πιο δυτικότροπου, με σαφή αναφορά στην ίσα συγκερασμένη κλίμακα και την εναρμόνιση. Αυτή η επικράτηση φαίνεται καθαρότερα στα τέλη της δεκαετίας του 1930, στις ηχογραφήσεις συνθετών όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης και ο Μανώλης Χιώτης, όπου το μπουζούκι μονοπωλεί μελωδικά, ενώ η κιθάρα συνοδεύει με ξεκάθαρες τρίφωνες συγχορδίες.

Σε πολιτικό επίπεδο το γεγονός που στιγμάτισε περισσότερο τη δεκαετία του 1930 ήταν αναμφισβήτητα η εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας. Η έλευση της είχε σωρεία συνεπειών στην μουσική της εποχής καθώς επέβαλλε απαγορεύσεις και λογοκριτικά κριτήρια⁷ στη δισκογραφία και γενικότερα στη μουσική δημιουργία. Οι απαγορεύσεις αυτές αφορούσαν κυρίως το στιχουργικό μέρος των συνθέσεων που ηχογραφούνταν, με την υπαγόρευση θεματολογίας⁸ και των αποκλεισμό των «χασικλίδηκων», είχαν όμως τις συνέπειες τους και στο μουσικό μέρος καθώς «η «κανονική» πολιτισμική τάξη δεν ανέχεται τις «ανατολίτικες» κλίμακες και τα μικροδιαστήματα...» όπως σημειώνει ο Κώστας Βλησίδης⁹.

Ο χαρακτήρας της προσπάθειας του καθεστώτος ήταν σαφής. Η ανάδειξη μιας συμπαγούς εθνικής ταυτότητας μέσω της ενοποίησης των πολυδιάστατων εντόπιων πολιτιστικών φαινομένων με σκοπό την αποκοπή από πολιτιστικά σημαινόμενα που παραπέμπουν στην εγγύς ανατολή. Μέσα σε ένα πλαίσιο στο οποίο δεν υπάρχει χώρος για αποκλίσεις, το αστικό λαϊκό τραγούδι αναπροσαρμόζεται στα νέα δεδομένα θυσιάζοντας ορισμένα ειδοποιά χαρακτηριστικά του τόσο σε μουσικό όσο και σε ανθρωπολογικό επίπεδο¹⁰.

Οι συνέπειες στο αστικό λαϊκό τραγούδι ήταν κρίσιμες. Μέσω των πολυπλόκμων μηχανισμών της λογοκρίσιας, οι συνθέτες¹¹ αποδέχονται τους όρους δημιουργίας του καθεστώτος, αναπροσαρμόζοντας στιχουργικά και μουσικά το υλικό τους¹². Υπό το βάρος της απαγόρευσης ανατολίτικων ακουστικών τύπων με έμφαση στη πολυδιαστηματικότητα και τις τροπικές μελωδικές συμπεριφορές, ανοίγεται πλέον ο δρόμος για την επικράτηση συγκερασμένων μελωδικών τύπων και της παγίωσης της εναρμόνισης ως αναπόσπαστο στοιχείο του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

1. Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου - συμφωναίκα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books και ΤΛΠΜ, Αθήνα, 2007.

2. Ο Παναγιώτης Τούντας ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής στην Odeon, ο Σπύρος Περιστερής στη Parlophone, ο Κώστας Σκαρβέλης στην Columbia, ο Δημήτρης Σέμσης στην His masters voice. Βλ. σχετικά στο Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Α και Β), Κατάρτι, Αθήνα 2001 και 2003.

3. Κουνάδης Παναγιώτης, *Μάρκος Βαμβακάρης 1905-1972- Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*, Κατάρτι, Αθήνα 2005

4. Βλ. αφήγηση του Στελλάκη Περπινιάδη στο Χατζηδουλής Κώστας, *Ρεμπέτικη ιστορία*, Νεφέλη, Αθήνα 1980.

5. Βέλλου-Καίλ Αγγελική, *Μάρκος Βαμβακάρης-Αυτοβιογραφία*, Παπαζησης, 1978

6. Κουνάδης Παναγιώτης, *Μάρκος Βαμβακάρης 1905-1972- Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*, Κατάρτι, Αθήνα 2005

7. Το καθεστώς Μεταξά, δε διστάζει σε αυτή τη κατεύθυνση να επιστρατεύσει και νομοθετικά διατάγματα, όπως ο Αναγκαστικός Νόμος 45/1936. Βλ. Βλησίδης Κώστας, *Όψεις του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2004.

8. «..Εσταμάτησα. Έγραφα εκείνα που έπρεπε να γράψω...Δηλαδή από κει που έγραφα μαγκιά βαριά, καθ' αυτού βαριά μάγκικα ε, πολύ μάγκικα, κάθησα και έγραψα κάτι πιο...» αφήγηση του Μάρκου Βαμβακάρη στο Βέλλου-Καίλ Αγγελική, *Μάρκος Βαμβακάρης-Αυτοβιογραφία*, Παπαζησης, 1978

9. Βλησίδης Κώστας, *Όψεις του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2004.

10. «..Τα σημαίνοντα της μαγκιάς (περιεχόμενο) και του ανατολισμού (μορφή) προβληματικοποιούνται, ποινικοποιούνται, στιγματίζονται ...» Βλ. Βλησίδης Κώστας, *Όψεις του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2004.

11. Εξαίρεση αποτέλεσε η στάση που κράτησε ο Βαγγέλης Παπάζογλου. Βλ. Βλησίδης Κώστας, *ο.π.*, σ.44

12. Ο Βασίλης Τσιτσάνης σε συνέντευξη στις αρχές της δεκαετίας του 1970 αναφέρει «...μουσικές αμανοειδής και νότες κλαυθμηρίζουσες απορρίπτοντο. Αποτέλεσμα αυτής της τακτικής ήταν το λαϊκό μας τραγούδι να είναι ελληνοπρεπές και καλόγουστο.» Βλ. Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001

1.β) Ζητήματα τροπικότητας και εναρμόνισης στο αστικό λαϊκό τραγούδι τη δεκαετία του 1930.

Το ζήτημα της εναρμόνισης τροπικών μελωδικών τύπων και η συγχորδιακή προσέγγιση μελωδικών φαινομένων που προσιδιάζουν τις μεγάλες μονοφωνικές παραδόσεις της ανατολής, και ιδιαίτερα στο σύστημα των μακάμ, δεν προέκυψε ξαφνικά τη δεκαετία του 1930. Αντιθέτως μετρούσε ήδη πίσω του δεκαετίες, που φτάνουν ως τη Σμύρνη και τις αρχές του 20ού αιώνα. Η παρουσία της κιθάρας, του κατ' εξοχήν οργάνου που παρείχε και παρέχει συγχορδιακή και ρυθμική υποστήριξη στο αστικό λαϊκό τραγούδι, στις ηχογραφήσεις ως το 1940 πλησιάζει ένα ποσοστό της τάξεως του 100%¹. Από μόνο του αυτό το γεγονός είναι αρκετό για να θεωρήσουμε τη κιθάρα και τις εναρμονιστικές δυνατότητες της αναπόσπαστο συστατικό στη πορεία διαμόρφωσης βασικών υφολογικών παραμέτρων του αστικού λαϊκού τραγουδιού, που σχετίζονται με τη διαστηματική διαχείριση, τη ρυθμική αγωγή και την οργανολογική διάρθρωση. Έτσι η συνύπαρξη και η σύμπραξη της κιθάρας με όργανα που προσφέρουν πλουσιότερες διαστηματικές δυνατότητες από αυτήν, δεν αποτελούσε αναγκαστική σύμβαση αλλά βασικό όρο διαμόρφωσης και παγίωσης κυρίαρχων αισθητικών πτυχών του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Επικεντρώνοντας γύρω απ' το ζήτημα της εναρμόνισης μιας σειράς τροπικών μελωδικών τύπων συναφείς με τα μακάμ κατά τη δεκαετία του 1930, πρέπει να επισημάνουμε ό,τι πολλοί απ' τους Μικρασιάτες, που δέσποζαν στη δισκογραφία ήδη απ' τα τέλη της δεκαετίας του 1920, ήταν γνώστες αφ' ενός της δυτικής μουσικής θεωρίας και αφετέρου εξαιρετικοί εκτελεστές συγκεκριμένων μουσικών οργάνων όπως

η κιθάρα και το μαντολίνο². Παράλληλα είχαν μια βαθιά εξοικείωση με τους τροπικούς μελωδικούς τύπους της ευρύτερης ανατολικής μεσογείου. Έτσι στη μουσική τους σκέψη οι δυο αυτές καταβολές αντιμετωπίζονται ως ένα ενιαίο μουσικό συντακτικό, γεγονός άλλωστε που γίνεται φανερό σε πλήθος ηχογραφήσεων της εποχής όπου δομικά στοιχεία της δυτικής μουσικής έκφρασης, όπως η εναρμόνιση, συνυπάρχουν με τις διαστηματικές εκλεπτύνσεις και τη τροπική κινησιολογική συμπεριφορά των ανατολικών μελωδικών φαινομένων³. Το θέμα της συγχορδιακής συνοδείας και της διαστηματικής εξομάλυνσης είχε ήδη δρομολογηθεί απ' τους μουσικούς της εποχής, πρωτόν η Δικτατορία του Μεταξά το επιβάλλει⁴.

Ο τρόπος βέβαια της συνοδείας αλλάζει ανά περίπτωση, χωρίς κατ' ανάγκη να συγκροτεί τρίφωνα ακόρντα, παρ' όλα αυτά υπάρχει σε πολλές περιπτώσεις σαφής συγχορδιακή αναφορά⁵. Γενικότερα η αρμονική προσέγγιση των Μικρασιατών γίνεται καλύτερα κατανοητή αν νοηθεί περισσότερο ως ένας ευρύτερος προσανατολισμός στην εναρμόνιση τροπικών μελωδιότυπων, παρά ως ένα κλειστό σύστημα που παρέχει συγκεκριμένες επιλογές εναρμόνισης ανα ακουστικό τύπο. Προσέγγιση η οποία φαντάζει λογική, απ' τη στιγμή που το ίδιο το μελωδικό υλικό χαρακτηρίζεται από έντονη διαστηματική και υφολογική ποικιλία. Τόσο στις δικές τους συνθέσεις όσο και στις συμμετοχές σε ηχογραφήσεις συνθετών της σχολής του Πειραιά, αξιοποιούν τη πείρα τους πάνω σε θέματα συγχορδιακής και ρυθμικής συνοδείας και ευθύνονται σε μεγάλο βαθμό για την διαμόρφωση του ύφους του αστικού λαϊκού τραγουδιού όπως αυτό φτάνει στη δεκαετία του 1940.

Παρά το γεγονός ότι η εναρμόνιση εκείνη την εποχή απέχει πολύ απ' τη συστηματικότητα την οποία προσπαθούν να της αποδώσουν μέσω ενός μοντέλου σαφών αντιστοιχιών ανάμεσα σε συγχορδίες και διαστηματικές ακολουθίες, είναι επίσης γεγονός ότι μέσα απ' τη κιθαριστική παρουσία του Κώστα Σκαρβέλη, του Σπύρου Περιστερή, του Κώστα Καρίτη και άλλων κιθαριστών της εποχής προτάθηκαν αρμονικές λύσεις που η δυναμική τους ξεπέρασε τα όρια της συνοδείας και καθόρισε εξελίξεις και σε μελωδικό επίπεδο. Σε συνδυασμό με την επικρατούσα τάση της εποχής, που δεν είναι άλλη απ' την υποχώρηση της πολυδιαστηματικότητας, γίνεται σαφές ότι ο φαινομενικά δευτερεύων ρόλος της συγχορδιακής και ρυθμικής συνοδείας αποκτά μια κρίσιμη σημασία για τη κατανόηση των μουσικών εξελίξεων της εποχής.

1. Κοντογιάννης Γιώργος, <<Η κιθάρα στο λαϊκό τραγούδι>>, Λαϊκό τραγούδι, Δεκέμβριος 2006, τ.χ. 18, σ. 27

2. Ο Σπύρος Περιστερής έπαιζε εξαιρετικό μαντολίνο, όπως και ο Παναγιώτης Τούντας. Βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (Τομ. Α και Β), Κατάρτι, Αθήνα 2001 και 2003

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

4. Αρκεί μια ακρόαση του παρακάτω δίσκου ακτίνας, για να φανεί ό,τι τα ζητήματα εναρμόνισης ήταν πάντα σημαντική πτυχή του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

The greek archives VOL.4, Ανάμνηση Σμύρνης, FM RECORDS

5. Με τον όρο συγχωρδιακή αναφορά, εννοούμε τη διαδοχική ή μη, χρήση βαθμίδων που δύνανται να συγκροτήσουν τρίφωνο ακόρντο.

1.γ) Κώστας Σκαρβέλης

Η μόνη προσπάθεια μιας πιο αναλυτικής σκιαγράφησης του βίου του Κώστα Σκαρβέλη είναι ένα κείμενο του Παναγιώτη Κουνάδη¹. Αυτό το κείμενο παρά τη σπουδαιότητα του ως μοναδική αναφορά στη ζωή του Σκαρβέλη, δεν παρέχει επαρκή τεκμήρια για τις πηγές του. Κρίναμε σκόπιμο να αξιοποιήσουμε αυτό το κείμενο ως βιογραφική αναφορά, αποφεύγοντας την παράθεση στοιχείων του που στάθηκε αδύνατο να τεκμηριώσουμε απ' την υπόλοιπη βιβλιογραφία.

Ο Κώστας Σκαρβέλης γεννήθηκε στη Κωνσταντινούπολη το 1880. Πατέρας του ήταν ο ευκατάστατος αστός Παντελής Σκαρβέλης. Δεν πήγε ποτέ σε ελληνικό σχολείο, με αποτέλεσμα να μη μάθει ποτέ την ελληνική γραφή. Ήδη στην ηλικία των 17 ετών ήταν ένας αξιόλογος κιθαρίστας. Εκείνη τη περίοδο έμεινε (1897) κρυμμένος στο σπίτι για να αποφύγει την υποχρεωτική κατάταξη στο τούρκικο στρατό. Για την οριστική αποφυγή της κατάταξής του φυγαδεύτηκε μαζί με άλλους συγγενείς του στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Δεν γνωρίζουμε την ακριβή διάρκεια παραμονής του εκεί, πάντως δεν ήταν μικρότερη από 15 χρόνια². Δεν επανήλθε ποτέ στη Κωνσταντινούπολη ούτε σε άλλη πόλη της Τουρκίας. Στην Αθήνα πρέπει να εγκαταστάθηκε μεταξύ 1915 και 1920, επομένως δεν ανήκει άμεσα στο προσφυγικό κύμα της μικρασιατικής καταστροφής. Η βασική του εργασία με την εγκατάσταση του στην Ελλάδα ήταν υποδηματοποιός.

Με τον ερχομό των προσφύγων στην Αθήνα το 1922, ξανασυναντάει γνωστά πρόσωπα απ' το χώρο των μουσικών και αρχίζει αυτόματα την επαγγελματική του καριέρα ως μουσικός στα πάγκα της εποχής συνεργαζόμενος με ένα πλήθος μουσικών

και τραγουδιστών όπως ο Μήτσος Αραπάκης, ο Κώστας Καρίπης, ο Αντώνης Νταλγκάς, ο Γιώργος Λαζαρίδης, ο Στελλάκης Περπινιάδης κ.α. Τα πρώτα συνθετικά του βήματα γίνονται στην γαλλική εταιρεία Pathe. Με την έναρξη της μαζικής δισκογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα αναλαμβάνει καλλιτεχνικός διευθυντής στην Columbia, συνθέτοντας μαζί με τους Τούντα, Περιστέρη, Σέμση και Δραγάτη τη πεντάδα των καλλιτεχνικών διευθυντών που διαμόρφωσε τη πορεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Στις πάνω από 200 εντοπισμένες συνθέσεις του δεσπόζουν τα ονόματα των μεγάλων ερμηνευτών της εποχής όπως αυτά της Ρόζας Εσκενάζυ, της Ρίτας Αμπατζή, της Σοφίας Καρίβαλη, του Στράτου Παγιουμτζή, του Στελλάκη Περπινιάδη, του Ευάγγελου Σωφρονίου, του Κώστα Ρούκουνα και κύριως του Γιώργου Κάβουρα ο οποίος και αναδείχθηκε βασικός ερμηνευτής των συνθέσεων του Σκαρβέλη κατά τη περίοδο 1935-1941.

Με την εμφάνιση του Μάρκου Βαμβακάρη και της τετράδος του Πειραιά συμμετέχει ως μουσικός στις ηχογραφήσεις των συνθέσεών τους και ανεβαίνει μαζί τους στο πάλκο έχοντας αναδειχθεί συνδιαμορφωτής του ύφους τους. Καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 είχε πρωταγωνιστικό ρόλο στις μουσικές εξελίξεις της εποχής είτε ως μουσικός, είτε ως συνθέτης και καλλιτεχνικός διευθυντής. Είναι χαρακτηριστικό ό,τι η παρουσία του σε φωνογραφήσεις πέραν των δικών του συνθέσεων δεν έχει ακόμη εκτιμηθεί ποσοτικά στην ολότητά της.

Η συνθετική και μουσική ταυτότητα του Κώστα Σκαρβέλη καθορίστηκε απ' τη παρουσία του σε κρίσιμα πολιτιστικά κέντρα της εποχής όπως η Κωνσταντινούπολη, η Αλεξάνδρεια και η Αθήνα. Η ικανότητα να συνθέτει αξιοποιώντας διαφορετικά ιδιώματα και να συνοδεύει κιθαριστικά μια ευρύτατη υφολογική γκάμα εδράζεται αναμφίβολα σε αυτές τις πολυπολιτιστικές καταβολές του.

1.βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τόμος Α), Κατάρτι, Αθήνα 2000.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.α) Το μοντέλο των λαϊκών δρόμων

Το μοντέλο των λαϊκών δρόμων προέκυψε από μια ανάγκη εντοπισμού και ταξινόμησης μελωδικών φαινομένων που καλύπτουν το σύνολο των μουσικών παραδόσεων που συναντώνται στον ελλαδικό χώρο. Η γέννηση και η παγίωση του είναι σχετικές με γενικότερες με κοινωνικές και ιδεολογικές τάσεις, που προώθησαν την ανάγκη μιας θεωρητικής διαχείρισης που να μπορεί να καλύψει υπομνηματιστικά ένα μεγάλο εύρος μελωδικών φαινομένων της ελληνικής λαϊκής μουσικής. Κύριο μεθοδολογικό του εργαλείο αποτελεί η ταξινόμηση των μελωδικών τύπων βάσει του κλιμακικού προτύπου και της διαστηματικής σύστασης τους, ανεξαρτήτως από άλλους παράγοντες όπως η κινησιολογική συμπεριφορά τους¹.

Σε μια πρώτη προσέγγιση το μοντέλο χαρακτηρίζεται από έντονη πρακτικότητα. Αυτή η πρακτικότητα προκύπτει απ' το γεγονός ότι το ίδιο το υλικό εμπίπτει στις λαϊκές παραδόσεις που χαρακτηρίζονται από μια θεωρητική ρευστότητα, όσο και από το γεγονός ότι θεωρητικά δομήθηκε πάνω σε αντιφάσεις και ασυνέπειες με τις συναφείς παραδόσεις, όπως το μακάμ². Οι ανακολουθίες αυτές εκτείνονται απ' το ονοματολογικό επίπεδο ως το μουσικό. Έτσι η δυναμική της πρακτικής του πλευράς υπονομεύεται απ' τις παρατυπίες σε θεωρητικό επίπεδο, καθιστώντας το προβληματικό ως προς τη διαχείριση πιο σύνθετων και πολύπλοκων μελωδικών και διαστηματικών συμπεριφορών που απαντώνται στο πεδίο της αστικής λαϊκής μουσικής.

Ειδικότερα, εάν εφαρμόζαμε το μοντέλο των λαϊκών δρόμων στη μελωδική ανάλυση του αστικού λαϊκού τραγουδιού τη δεκαετία του 1930, θα βρισκόμασταν μπροστά σε ένα πλήθος περιπτώσεων που θα 'ταν αδύνατο να ταξινομηθούν με οκταβικούς όρους γιατί η καταβολή τους είναι τα τροπικά ανατολικά συστήματα όπως το μακάμ³. Ο υπομνηματισμός τους βάσει του συστήματος των λαϊκών δρόμων θα λειτουργούσε προκρούστεια για το ίδιο το υλικό και θα συνιστούσε έκπτωση τόσο στη διαστηματική, όσο και στη κινησιολογική του διάσταση. Ακόμα και στις περιπτώσεις όπου οι μελωδίες εκτελούνται απο ίσα συγκερασμένα όργανα, όπως το μπουζούκι, είναι φανερή μελωδικά η συγγένεια με ανατολικούς μελωδιότυπους, τουλάχιστον σε κινησιολογικό επίπεδο⁴.

Αυτή η εγγενής αδυναμία του μοντέλου διαπερνάει και τη πρακτική, με αποτέλεσμα ασάφειες ως προς την ονομασία μελωδικών τύπων. Έτσι, ίδιες διαστηματικές ακολουθίες να υπομνηματίζονται στη βιβλιογραφία πότε με το ένα όνομα και πότε με το άλλο εντείνοντας τις παρεξηγήσεις⁴. Οι αυθαιρεσίες αυτές προέκυψαν σε μεγάλο βαθμό από μια εξέταση του αντικειμένου ανεξάρτητα απ' τις γεωγραφικές και ιστορικές συγκυρίες των καταβολών του απ' τη μια, και από την άλλη απ' την εφαρμογή δυτικών μουσικών προτύπων στη προσέγγιση μελωδικών δεδομένων που προφανώς δεν εξαντλούνται βάσει οκταβικών προσεγγίσεων.

Από την άλλη πλευρά η κλιμακική προσέγγιση του υλικού ανοίγει ένα παράθυρο στην αρμονική διάσταση του αστικού λαϊκού τραγουδιού και διευκολύνει την εισαγωγή συγχորδιακών τύπων στο ρεπερτόριο που εξετάζουμε. Η σπουδαιότητα αυτής της παραμέτρου είναι κρίσιμη καθώς εντάσσει την εναρμόνιση επί ίσοις όροις στην εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού και αναδεικνύει τη σημασία της στη προσέγγιση μελωδικών φαινομένων.

Έτσι το σύστημα των λαϊκών δρόμων είναι ιδιαίτερα πρόσφορο ως μια βάση πάνω στη οποία μπορούμε να θέσουμε ζητήματα εναρμόνισης και συγχորδιακής διαχείρισης.

1. Ανδρικός Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισης του», στο Μουσική (και) θεωρία, ΤΛΠΜ, Άρτα 2010.

2. Ανδρικός Νίκος, ο.π. σ. 96-97

3. Ανδρικός Νίκος, ο.π. σ. 98

4. Αρκεί μια ματιά στους κάτωθι τίτλους για να εντοπιστούν οι ασυνέπειες στην ονοματολογία. Παγιάτης Χαράλαμπος, Οι λαϊκοί δρόμοι και η πρακτική εφαρμογή τους, Fagotto, Αθήνα 1984 και Ευαγγέλου Γ. Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη, Πτυχιακή εργασία που υποστηρίχτηκε στο ΤΛΠΜ, Άρτα, Φλεβάρης 2008

2.β) Σχέσεις των λαϊκών δρόμων με το μακάμ

Η παγίωση και επικράτηση υφολογικών στοιχείων με αναφορά την εναρμόνιση και τις συνέπειες της στο μελωδικό υλικό, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, δημιούργησε δυνατότητες προς όφελος μιας κλιμακοποίησης των μελωδικών συμπεριφορών που παρέπεμπαν σε τροπικούς σχηματισμούς. Πέρα απ'το προφανές γεγονός της καθιέρωσης συγχορδιακών ακολουθιών ανά μελωδικό τύπο, επήλθε και μια μετατόπιση στο μελωδικό υλικό τόσο σε διαστηματικό και κινησιολογικό επίπεδο, όσο και σε ονοματολογικό¹. Χωρίς σε πολλές περιπτώσεις, τουλάχιστον για τη δεκαετία του 1930, οι ακουστικοί τύποι που συναντώνται να χάνουν την μελωδική συνάφεια και την αναφορά στο μακάμ, είναι φανερό ό,τι η παρουσία της εναρμόνισης δημιουργεί νέα δεδομένα ως προς τη προσέγγιση τους.

Όταν κάνουμε λόγο για λαϊκούς δρόμους αντιδιαστέλλοντας τους με το μακάμ, στην ουσία μιλάμε για τη διαφορά ανάμεσα σε μια κλίμακα και σε έναν τροπικό μελωδικό τύπο. Στη πρώτη περίπτωση προκρίνεται ως ερμηνευτικό εργαλείο η σαφής διαστηματική σύσταση και ακολουθία μέσα στα οκταβικά πλαίσια, αφήνοντας κατά μέρος την ευρύτερη κινησιολογική συμπεριφορά της μελωδίας ακόμα και τις διαστηματικές αυξομειώσεις. Αντίθετα σε ένα τροπικό σύστημα (στη προκειμένη περίπτωση το μακάμ), προέχει η κρισιμότητα της τονικής θεμελίωσης, που λειτουργεί ως αφετηρία ανάπτυξης μιας σειρά μελωδικών φαινομένων και διαστηματικών δομών που το προσδιορίζουν μορφολογικά και το ορίζουν ονοματολογικά. Χωρίς διάθεση αξιολόγησης, είναι θεωρούμε σαφές, ότι η περίπτωση του μακάμ παρέχει μεγαλύτερη ακρίβεια εντοπισμού και καθορισμού των μελωδικών φαινομένων, καθώς μπορεί να τα εντάσσει και να τα ερμηνεύει βάσει μιας ευρύτερης δεξαμενής κριτηρίων και προσδιορισμού. Το σύστημα των λαϊκών δρόμων χαρακτηρίζεται από τη λειτουργικότητα του σε στενά πρακτικά πλαίσια και την αδυναμία του να καθορίσει πιο σύνθετα μελωδικά φαινόμενα. Αντιμετωπίζοντας όμως κλιμακικά το μελωδικό υλικό ευνοεί και την κάθετη (αρμονική) προσέγγιση του.

2.γ) Η επιλογή του ρεπερτορίου

Η παρουσία του Κώστα Σκαρβέλη στα μουσικά πράγματα κατά τη δεκαετία του 1930, όπως αναφέραμε και παραπάνω ήταν εξαιρετικά πολύπλευρη. Εκτεινόταν απ'τη σύνθεση και τη συμμετοχή του ως μουσικός σε φωνογραφήσεις ως την επιλογή και

αξιολόγηση μουσικού υλικού μέσω της διευθυντικής του θέσης στη δισκογραφική εταιρεία Columbia. Εστιάζοντας στο ζήτημα που μας ενδιαφέρει, αυτό της συμβολής του Σκαρβέλη σε ζητήματα συγχορδιακής υποστήριξης και κιθαριστικής συνοδείας, βρεθήκαμε μπροστά σε έναν όγκο μουσικού υλικού με ιδιαίτερη ποικιλομορφία. Αυτή η ποικιλομορφία εκ πρώτης όψεως θέτει εμπόδια σε μια προσπάθεια ευρείας συστηματοποίησης συγχορδιακών τύπων και ακολουθιών που συναντώνται μέσα στο ηχογραφημένο υλικό που έχουμε στα χέρια μας. Η συνοδευτική δεινότητα του Κώστα Σκαρβέλη ξεκινάει από απλά ρυθμικά σχήματα με ισοκράτες και φτάνει μέχρι την ετεροφωνία και την εναρμόνιση ανατολικών μελωδιότυπων. Έτσι, πρώτο μας μέλημα στάθηκε η αναζήτηση ενός νήματος που να μπορεί να προσδώσει μια εσωτερική συνοχή στις συγχορδιακές επιλογές του Σκαρβέλη αφ' ενός, και αφ' ετέρου να μπορεί να λειτουργήσει ως δείκτης γενικότερων τάσεων στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Είναι προφανές πως μια πρώτη προσέγγιση για την εξαγωγή συμπερασμάτων θα αφορούσε στο σώμα των συνθέσεων του Κώστα Σκαρβέλη, οι οποίες υπερβαίνουν τις 200¹. Μέσα σε αυτό το υλικό φαίνεται η πορεία διαμόρφωσης όχι μόνο του συνθετικού ύφους του Σκαρβέλη αλλά και οι ευρύτερες εξελίξεις στο αστικό λαϊκό τραγούδι που σχετίζονται με την εναρμόνιση και τις επιπτώσεις της σε μελωδικό και διαστηματικό επίπεδο. Βεβαίως αυτή η εξέλιξη μέσα στο έργο του δεν συντελείται απ' τη μια μέρα στην άλλη, άλλα εμφανίζεται με τη σταδιακή συσσώρευση αλλαγών οι οποίες καταλήγουν σε μια ποιοτική αλλοίωση, φανερή σε μια σύγκριση ανάμεσα σε φωνογραφήσεις που έλαβαν χώρα στις αρχές της δεκαετίας του 1930 με αυτές που πραγματοποιήθηκαν στα τέλη της. Βάσει αυτού κρίναμε σκόπιμη και γόνιμη την ανάλυση της συγχορδιακής διαχείρισης συνθέσεων του Κώστα Σκαρβέλη που ηχογραφήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930.

Σημαντική παράμετρος κατά τη διαδικασία διαλογής μουσικών παραδειγμάτων πρόσφορων για μια ανάλυση των αρμονικών επιλογών του Σκαρβέλη υπήρξε η ανάγκη αυτά να αντανakλούν κυρίαρχες τάσεις μέσα στο έργο του. Προσπαθήσαμε να εντοπίσουμε και να αναδείξουμε πτυχές του έργου του οι οποίες να βρίσκονται σε συστοιχία με τις μουσικές εξελίξεις τις εποχής, τόσο για να έχουμε μια συγκριτική σύνοψη του έργου του όσο και για να αποφύγουμε την εμπλοκή μας στον δαιδαλώδη κόσμο των υποπεριπτώσεων.

Έχοντας κατά νου το γεγονός ότι η εμβέλεια των κιθαριστικών δυνατοτήτων του Σκαρβέλη δεν εξαντλούνταν στις δικές του συνθέσεις, αποφασίσαμε να εντάξουμε ισότιμα στη μελέτη μας υλικό απ' τις συμμετοχές του Κώστα Σκαρβέλη στις ηχογραφήσεις συνθέσεων του Μάρκου Βαμβακάρη. Θεώρησαμε κρίσιμη αυτή τη παρουσία γιατί ενέχει τη δυναμική της συνδιαμόρφωσης του μουσικού ύφους του Βαμβακάρη και κατ' επέκταση της πειραιώτικης σχολής². Μέσω της ανάδειξης αυτών των οσμώσεων γίνεται καλύτερα κατανοητό το πλαίσιο διαμόρφωσης του αστικού λαϊκού τραγουδιού, ένα πλαίσιο έντονων μουσικών ζυμώσεων ανάμεσα σε πληθυσμούς πολιτιστικά διακριτούς, αν όχι ετερόκλητους³.

Η επικράτηση ορχηστρικών τύπων, κατά τη δεκαετία του 1930, όπου κυριαρχεί το μπουζούκι και γενικότερα στοιχεία του πειραιώτικου ρεμπέτικου συντέινει στο σκεπτικό να συμπεριλάβουμε ηχογραφήσεις όπου ο Σκαρβέλης συμμετείχε απλά ως μουσικός. Αυτή η συμμετοχή δεν είναι παθητική, αλλά καθ' όλα ενεργητική καθώς ο Σκαρβέλης όπως φαίνεται εγκολπώνεται αισθητικές λύσεις των Πειραιωτών σε μεγάλη κλίμακα, γεγονός που προκύπτει άλλωστε απ' τη συχνότητα με την οποία αξιοποιεί ενορχηστρωτικά τη ζυγιά κιθάρα - μπουζούκι στις συνθέσεις του.

1.Κουνάδης Παναγιώτης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, (τόμος Α), Κατάρτι, Αθήνα 2000

2.Κουνάδης Παναγιώτης, Μάρκος Βαμβακάρης 1905-1972, Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω, Κατάρτι, Αθήνα 2005

3. Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου - σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα, Fagotto books και ΤΛΠΜ, Αθήνα 2007

2.δ) Σχετικά με τη ανάλυση του ρεπερτορίου

Όπως έχουμε αναφέρει ήδη απ' την εισαγωγή αυτής της εργασίας, έχουμε εστιάσει στη συγχորδιακή διάσταση της παρουσίας του Κώστα Σκαρβέλη. Αυτό σημαίνει ότι η ανάλυση που θα ακολουθήσει θα αποφύγει να εισέλθει σε ειδικότερα ζητήματα που αφορούν στις τροπικές - μελωδικές, ρυθμολογικές κ.α. προεκτάσεις του. Θα χρειαζόταν μια άλλου τύπου μελέτη, σαφώς ογκοδέστερη, για την συμπερίληψη όλων των μουσικολογικών πτυχών του ρεπερτορίου που επιλέχθηκε. Αντιλαμβανόμαστε την κρισιμότητα όλων των παραπάνω παραμέτρων του θέματος, ωστόσο έπρεπε να παραμείνουμε μέσα στα όρια που θέσαμε.

Θεωρήσαμε πιο ουσιώδες να αναπτύξουμε τη σπουδαιότητα της αρμονικής διάστασης του υλικού, να της αποδώσουμε μια σημασία πιο αναβαθμισμένη συγκριτικά με την παρουσία ζητημάτων συγχορδιακής φύσης που υπάρχουν στη βιβλιογραφία.

Σημειογραφικά αποδώσαμε τη τονική βαθμίδα κάθε συγχορδίας με κεφαλαίο λατινικό αριθμό. Όσον αφορά στη ποιότητα κάθε ακόρντου αυτή υπομνηματίζεται ακριβώς μετά τον λατινικό αριθμό. Απουσία ένδειξης ποιότητας σημαίνει τρίφωνη ματζόρε συγχορδία. Η αρίθμηση υποδηλώνει την αντίστοιχη βαθμίδα του λαϊκού δρόμου που χρησιμοποιείται.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3) Η συγχορδιακή διαχείριση των λαϊκών δρόμων στον Κώστα Σκαρβέλη

Η συγχορδιακή διαχείριση του λαϊκού δρόμου Καρσιγιάρ

Τίτλος τραγουδιού Τουρκολιμανιώτισσα

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Ετος 1932

Ρυθμική αγωγή Καρσιλαμάς

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, βιολί, κουταλάκια

Σε αυτή την ηχογράφιση του 1932, η συνοδεία γίνεται με ισοκράτες και ταυτόφωνες με τη κυρίως μελωδία κινήσεις. Η απουσία συγχορδίων σχετίζεται με την έντονη

τροπικότητα της μελωδίας. Βλέπουμε εδώ ό,τι ενορχηστρωτικά συνταιριάζονται όργανα με διαφορετικές διαστηματικές δυνατότητες, γεγονός που μαρτυρά και βεβαιώνει τον ισχυρισμό μας ότι στη μουσική σκέψη των μικρασιατών συνθετών δυτικοί και ανατολικοί ακουστικοί τύποι αποτελούσαν ένα ενιαίο μουσικό συντακτικό. Πρέπει εδώ να επισημάνουμε ό,τι συνθέσεις που παραπέμπουν ευθέως στις μικρασιάτικες μουσικές παραδόσεις, βρίσκουμε κυρίως μέχρι την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά.

Τίτλος τραγουδιού Μη με πεισματώνεις

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1938

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι

Η κιθαριστική συνοδεία σε αυτή τη σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη γίνεται αποκλειστικά με τρίφωνες συγχορδίες, χωρίς ισοκρατήματα και μελωδικές κινήσεις ταυτόφωνες ή ετερόφωνες. Αξιοποιούνται οι συγχορδίες Imin, IV, V. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι παρά τη συγγένεια του καρσιγιάρ με το ουσάκ, η διαχείριση του σε αρμονικό επίπεδο σε αυτή τη σύνθεση αξιοποιεί το ακόρντο V.

Η συγχορδιακή διαχείριση του λαϊκού δρόμου Νιαβέντ

Τίτλος τραγουδιού Ο τσιγκούνης ο μπαμπάς σου

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1940

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο**Ορχηστρικός τύπος** Κιθάρα, μπουζούκι

Εξαιρετικά πλούσια σε συγχορδίες αυτή η ηχογράφηση καθώς επίσης και σε ταυτόφωνες με τη κυρίως μελωδία. Γίνεται χρήση των ακόρντων Imin, I7, IVmin, V. Η όλη διαχείριση φανερώνει γνώση στοιχειωδών τουλάχιστον κανόνων εναρμόνισης, γεγονός που φαίνεται και από τη μετατροπή από Imin σε I7 για να επέλθει η λύση IVmin ως ένα προσωρινό τονικό κέντρο. Η πλέον όμως τολμηρή συγχορδιακή επιλογή είναι ακολουθία Imin/#VII, Imin/VI, I min/V, Imin/IV, Imin/III, όπου η σειρά στις εναλλαγές των τονικών ακολουθεί τη διαστηματική κίνηση της μελωδίας. Πρόκειται για λύση που δε ξανασυναντήσαμε σε αυτήν την έκταση και έχει ένα χαρακτήρα μελωδικό και ταυτόχρονα αρμονικό. Η λύση αυτή ερμηνευμένη κατά γράμμα και όχι κατά πνεύμα θα δημιουργούσε μια συγχορδιακή ακολουθία που θα περιείχε ακόρντα όπως #VII#5b9 και VI maj7 που δεν έχουν καμιά απολύτως σχέση με τη λογική εναρμόνισης στο Κώστα Σκαρβέλη.

Τίτλος τραγουδιού Μη θες να τυραννιούμαι**Συνθέτης** Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1938

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο**Ορχηστρικός τύπος** Κιθάρα, μπάτζο, ακορντεόν, βιολί

Άλλη μια ηχογράφηση του Κώστα Σκαρβέλη με πλούσια εναρμόνιση. Εδώ συνοδεύει με πλήρεις τρίφωνες συγχορδίες και ταυτόφωνες με τη μελωδία κινήσεις. Εναρμονίζει με Imin, III, V, VII. Η αρμονική διαδοχή III-VII-III-V-Imin είναι ενδεικτική μιας δυτικότροπης αντίληψης τόσο αρμονικά όσο και μελωδικά αφού η αξιοποίησή του III δεν είναι άσχετη απ'τη ποιότητα που έχει ως σχετικό ματζόρε ακόρντο του Imin. Η χρήση του III επιτυγχάνεται μελωδικά μέσω της 7ης βαθμίδας, σε ένα εύρημα που συναντάται πολύ συχνά στο συνθετικό έργο του Κώστα Σκαρβέλη.

Τίτλος τραγουδιού Όταν σε βλέπω να γυρίζεις

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1936

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα,μπουζούκι, ακορντεόν

Εδώ η εναρμόνιση περιλαμβάνει τις συγχορδίες Imin,I7, III, IVmin, V. Για άλλη μια φορά το III εισάγεται μέσω της μελωδικής αξιοποίησης της 7ης βαθμίδας, ενώ δε λείπει και η μετατροπία επί της τονικής μέσω της συγχορδιακής ακολουθίας Imin-III-I7 με τελική λύση της αρμονικής σειράς στο IVmin.

Τίτλος τραγουδιού Πες το ναι και δε θα χάσεις

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1940

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκια (2), μπαγλαμάς

Η συνοδεία και εδώ γίνεται με πλήρεις τρίφωνες συγχορδίες και ταυτόφωνες με τη μελωδία κινήσεις. Οι συγχορδίες που ακούγονται είναι οι Imin,I7, Idim,III, IVmin,V. Η I7 εισάγεται μέσω της μελωδικής κατάληξης στην 7η βαθμίδα και λύνεται στην IVmin αναδεικνύοντας την σε προσωρινό τονικό κέντρο. Μια επισήμανση που πρέπει να γίνει αφορά στη διαχείριση των δυναμικών στο παίξιμο του Κώστα Σκαρβέλη στα χασάπικα. Τονίζεται πάντοτε η θέση, ενώ η άρση, στην οποία εκτελείται η τρίφωνη συγχορδία βρίσκεται πάντα σε δευτερεύουσα θέση.

Τίτλος τραγουδιού Σε ξέχασα δε σε πονώ

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1939

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκια (2), ακορντεόν

Σε αυτή του τη σύνθεση ο Κώστας Σκαρβέλης συνοδεύει με τρίφωνες συγχορδίες και ταυτόφωνες με τη μελωδία κινήσεις. Οι συγχορδίες που ακούγονται είναι οι Imin, III, IVmin, V. Για άλλη μια φορά η χρήση του III προκύπτει μέσω της μελωδικής αξιοποίησης της 7ης βαθμίδας, σε ένα εύρημα που η διαρκής χρήση του το οδηγεί σε τυποποίηση μέσα στο έργο του Κώστα Σκαρβέλη.

Τίτλος τραγουδιού Χασάπης

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1934

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι

Εδώ η καθαριστική συνοδεία γίνεται με ισοκράτες με σαφείς συγχορδιακές αναφορές στα ακόρντα Imin, III, V. Η επιλογή μιας πιο λιτής συνοδείας, χωρίς τον πλούτο της εναρμόνισης και των μελωδικών κινήσεων που συναντάμε στις συνθέσεις του Σκαρβέλη, φαίνεται να υπαγορεύεται απ'τη δωρικότητα και τη λιτότητα που χαρακτηρίζουν το εκτελεστικό και συνθετικό ύφος του Μάρκου Βαμβακάρη.

Τίτλος τραγουδιού Μη σε πλανέψουν τα λεφτά

Σύνθετης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1940

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκια (2)

Ο Κώστας Σκαρβέλης επίλεγει εδώ τη συνοδεία με τρίφωνες συγχορδίες χωρίς σε κανένα σημείο να αξιοποιεί μελωδικές κινήσεις. Οι συγχορδίες που ακούγονται είναι οι Imin, Idim, III, IVmin, V. Σε αυτή την ηχογράφιση είναι φανερή η αποκρυστάλλωση τάσεων που επικράτησαν στο αστικό λαϊκό τραγούδι κατά την επομένη δεκαετία, όπως η σαφής συγχορδιακή συνοδεία, η μονοπώληση της μελωδικής γραμμής απ'τα μπουζούκια, η διφωνία στο τραγουδιστικό μέρος και η γενικότερη υποχώρηση της τροπικότητας προς όφελος στοιχείων που παραπέμπουν στη παράδοση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής.

Τίτλος τραγουδιού Ζητώ παντού ο καημένος

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1940

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι

Όπως και στη παραπάνω ηχογράφιση, έτσι και εδώ η συνοδεία γίνεται αποκλειστικά με συγχορδίες. Ο Κώστας Σκαρβέλης επιλέγει τις συγχορδίες Imin, IVmin, V. Παρατηρήσαμε εδώ, όπως και στη παραπάνω σύνθεση, μια αλλαγή στις δυναμικές που προφανώς σχετίζεται με το ό,τι αυτές οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στο τέλος της δεκαετίας. Σε σχέση με προηγούμενες χρονολογικά ηχογραφήσεις χασάπικων, εδώ η θέση και άρση στη κιθαρυστική συνοδεία τονίζονται ισόρροπα, χωρίς η θέση να υπερισχύει της άρσης. Έτσι αναδεικνύεται ακόμα περισσότερο η σημασία της εναρμόνισης, εξέλιξη κρίσιμη για τη πορεία διαμόρφωσης του αστικού λαϊκού τραγουδιού καθώς σηματοδοτεί την επικράτηση του διαστηματικού συγκερασμού.

Τίτλος τραγουδιού Η κλωστηρού

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1934

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι

Μια σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη, στην οποία ο Σκαρβέλης συνοδεύει κιθαριστικά με ισοκράτες, οι οποίοι περιέχουν συγχορδιακές αναφορές, κυρίως την Imin μέσω της αξιοποίησης ισοκρατικά της 3ης βαθμίδας. Η λύση της συνοδείας με ισοκράτες στα χασάπικα αξιοποιήθηκε πολύ απ' τον Σκαρβέλη στις συνθέσεις του Βαμβακάρη, και όπως αναφέραμε και αλλού, σχετιζόταν με τη δωρικότητα του ύφους του Βαμβακάρη.

Η συγχορδιακή διαχείριση στο λαϊκό δρόμο Νικρίζ

Τίτλος τραγουδιού Είναι κακούργα η μάνα σου

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1937

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμας

Η κιθαριστική συνοδεία εδώ γίνεται με χρήση ισοκρατών και ταυτόφωνων με τη κύρια μελωδική γραμμή κινήσεων (μπασσογραμμές). Ακόμα και εδώ, όπου φαίνεται να υποστηρίζεται ο τροπικός χαρακτήρας της μελωδίας δίχως αρμονικό χρωματισμό, η παρουσία της συγχορδιακής αναφοράς στη III είναι ιδιαίτερα σαφής. Η παρουσία αυτής

της συγχορδίας επιτυγχάνεται μέσω της μελωδικής γραμμής, η οποία κάνοντας μια ατελή πτώση στη 7η βαθμίδα την αναδεικνύει ως δεσπόζουσα της 3ης βαθμίδας. Σκεπτόμενος αρμονικά ο Κώστας Σκαρβέλης αλλάζει τον ισοκράτη από I σε III, και αν αναλογιστούμε ό,τι σε εκείνο το σημείο η κίνηση της μελωδίας εμπλέκει και τη 5η βαθμίδα, εδραιώνεται η ακουστική παρουσία του III. Πρέπει να αναφέρουμε ό,τι αυτή συγχορδία δε συναντάνται σε άλλες νικρίζ συνθέσεις του Σκαρβέλη και σαν άκουσμα παραπέμπει στην ευρεία χρήση της στο νιαβέντ, όπου πάλι αξιοποιείται μέσω της 7ης βαθμίδας.

Τίτλος Τραγουδιού Θα χαθώ μικρή μου

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1939

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρες (3), κλαρίνο

Λόγω της παρουσίας παραπάνω από μιας κιθάρας, δε γνωρίζουμε με βεβαιότητα ποιο απ' όλα τα κιθαριστικά μέρη έπαιξε ο ίδιος ο Κώστας Σκαρβέλης. Θεωρούμε ωστόσο ό,τι ακόμα και αν δεν έπαιξε το συνοδευτικό μέρος, σίγουρα υπέδειξε το τρόπο που αυτό θα εκτελεστεί και για αυτό συμπεριλάβαμε τη παραπάνω ηχογράφιση στις αναλύσεις μας. Η κιθαριστική συνοδεία εδώ κάνει χρήση τρίφωνων συγχορδιών και ταυτόφωνων με τη μελωδία κινήσεων. Οι συγχορδίες που εμφανίζονται είναι οι Imin, Idim, V, τυπική συγχορδιακή επιλογή για την εναρμόνιση του νικρίζ.

Τίτλος τραγουδιού Πια δε με γελάς

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1937

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικό τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς

Άλλο ένα τυπικό δείγμα εναρμόνισης του νικρίζ. Η συνοδεία αξιοποιεί τρίφωνες συγχορδίες και ταυτόφωνες με τη μελωδία κινήσεις. Τα ακόρντα που εμφανίζονται είναι τα Imin, Idim και V. Το ακόρντο Idim εμφανίζεται πάντοτε με B αναστροφή στη βάση, δηλαδή ως I/VI dim.

Η συγχορδιακή διαχείριση του λαϊκού δρόμου Ουσάκ

Τίτλος τραγουδιού Πονώ δε με λυπάσαι

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1937

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι

Η κιθαριστική συνοδεία εδώ γίνεται με ισοκράτες και ταυτόφωνες με τη μελωδία κινήσεις. Υπάρχει σαφής συγχορδιακή αναφορά στη IVmin, μέσω της ισοκρατικής αξιοποίησης της 4ης και της 6ης βαθμίδας. Η 6η λειτουργεί ως 3η μικρή του IVmin, μια λύση που συναντήσαμε και σε άλλες ουσάκ συνθέσεις του Κώστα Σκαρβέλη. Σύνθεση στη οποία παρουσιάζονται μια σειρά από τυποποιημένα μελωδικά σχήματα του Σκαρβέλη, όπως η κινήσεις γύρω απ' την 5η βαθμίδα, η πτώση στο IVmin μέσω μελωδικής κίνησης που εκκινεί απ' την οκτάβα και άλλα που θα εξετάσουμε παρακάτω.

Τίτλος τραγουδιού Μα τι να κάνω σ' αγαπώ

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1939

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς

Συνοδεία με ισοκράτες και πλούσιες παράλληλες με τη μελωδία κινήσεις της κιθάρας. Αρκετά συναφής, ως προς τη κιθαριστική προσέγγιση, με τη παραπάνω σύνθεση, με έντονο χρώμα τροπικότητας που κινησιολογικά παραπέμπει στο μακάμ χουσεινί, όπως και πολλές άλλες συνθέσεις του Σκαρβέλη όπου αξιοποιείται αυτός ο μελωδικός τύπος¹. Συναντούνται και εδώ λύσεις όπως η ανάδειξη της 5ης και 4ης σε ισχυρά μελωδικά κέντρα.

Τίτλος τραγουδιού Μέσα στο Πασαλιμάνι

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1936

Ρυθμική αγωγή Καρσιλαμάς

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, ούτι, κανονάκι, βιολί, ποτηράκια

Σύνθεση που παραπέμπει στις μικρασιάτικες μουσικές παραδόσεις, με αξιοποίηση ασυγκέραστων διαστηματικά οργάνων όπως το ούτι, το κανονάκι και το βιολί. Η κιθάρα εδώ συνοδεύει με ισοκράτες και ταυτόφωνες με τη μελωδία μπασσογραμμές. Υπάρχει σαφής αναφορά στο μακάμ χουσεινί², καθώς η εισαγωγή του φωνητικού μέρους δομείται πάνω στη 5η βαθμίδα, με αυξομείωση της 6ης. Η κιθάρα εδώ δεν εναρμονίζει, παρά υποστηρίζει το τροπικό χαρακτήρα της σύνθεσης έχοντας κυρίως ρυθμικά καθήκοντα. Η απουσία συγχορδιών υπαγορεύεται απ' τη στιγμή που ενορχηστρωτικά το πρώτο ρόλο έχουν όργανα ευρύτερων διαστηματικών δυνατοτήτων.

Τίτλος τραγουδιού Το γλυκό φιλί

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1936

Ρυθμική αγωγή Καρσιλαμάς

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, βιολί, μπάτζο, ζήλια

Και εδώ η μελωδία αξιοποιεί κινήσεις γύρω απ' τη 5η βαθμίδα, αναδεικνύοντας την σε ισχυρό μελωδικό κέντρο. Η συνοδεία γίνεται μόνο με ισοκράτες, έχοντας κυρίως ρυθμική παρουσία, αξιοποιώντας πέρα απ' το ισοκρατικό σχήμα 1η-5η και τη 4η βαθμίδα ανάλογα με τη κίνηση της μελωδίας. Άλλη μια σύνθεση με κυρίαρχα τα στοιχεία ανατολικών τροπικών μελωδικών τύπων.

Τίτλος τραγουδιού Μάνα με μαχαιρώσανε

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1936

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπαγλαμάδες (2)

Η συνοδεία εδώ γίνεται με ισοκράτες, σε μια ακόμα σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη όπου ο Κώστας Σκαρβέλης συνοδεύει με ιδιαίτερη οικονομία. Ισοκρατικά αξιοποιούνται η 1η, 2η, 3η, 5η και 7η βαθμίδα, χωρίς διάθεση να ακουστεί μια ξεκάθαρη τρίφωνη αρμονία.

Τίτλος τραγουδιού Ψηλά τη χτίζεις τη φωλιά

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1940

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο**Ορχηστρικός τύπος** Κιθάρα, μπουζούκι

Ο Κώστας Σκαρβέλης επιλέγει και εδώ συνοδεία με ισοκράτες, χωρίς μελωδικές κινήσεις και συγχορδίες. Και εδώ υπάρχει η διάθεση να υποστηριχθεί η λιτότητα και η οικονομία που χαρακτηρίζει το συνθετικό ύφος του Μάρκου Βαμβακάρη. Για πολλοστή φορά στις αναλύσεις μας συναντήσαμε την απουσία της VII^{min} ως επιλογή εναρμόνισης στο ουσάκ. Η επιλογή αυτή φαίνεται να παγιώθηκε μετά το πέρας της δεκαετίας του 1930, καθώς στο υλικό που τουλάχιστον εμείς εξετάσαμε, δεν αποτελεί επ' ουδενί αναντικατάστατη εναρμόνιση στις συνθέσεις πάνω σε αυτόν το μελωδικό τύπο.

Τίτλος τραγουδιού Στα ξένα μ' άφησες**Συνθέτης** Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1936

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο**Ορχηστρικός τύπος** Κιθάρες (2), βιολί

Όπως και στη σύνθεσή του, έτσι και εδώ ο Κώστας Σκαρβέλης αξιοποιεί το μελωδικό του υλικό με τρόπο που αυτό να παραπέμπει στο μακάμ χουσεινί. Στη συγκεκριμένη ηχογράφιση δε γίνεται σε κανένα σημείο χρήση τρίφωνης συγχορδίας και προτιμάται η λύση της συνοδείας με ισοκράτη και παράλληλων με τη κύρια μελωδία κινήσεων. Άλλη μια φορά έχουμε την απουσία της VII^{min} συγχορδίας, αλλά εδώ οι μελωδικές καταλήξεις στη τονική βαθμίδα συνοδεύονται με ισοκρατήματα της τονικής και της δεσπόζουσας. Συναντούμε και εδώ ημιτονιακές κινήσεις γύρω απ' τη 5η βαθμίδα, κινήσεις που αναδεικνύουν τη συγκεκριμένη βαθμίδα σε ρόλο τονικής κατά διαστήματα. Η χρήση της 4ης βαθμίδας απ' τη κιθάρα παρ' ότι δεν συνοδεύεται απ' το ακόρντο IV^{min}, συνοδεύεται με τη παρουσία της μικρής 6ης, της μικρής τρίτης του IV^{min} ακόρντου προδίδοντας έναν πιο κάθετο αρμονικά τρόπο σκέψης.

Γενικότερα όμως η προσέγγιση του Σκαρβέλη σε αυτή τη σύνθεση είναι περισσότερο μελωδική, συμβαδίζοντας με τον τροπικό χαρακτήρα της σύνθεσής του. Το κιθαριστικό του παίξιμο δεν ανεξαρτητοποιείται απ' τη μελωδική ανάπτυξη, αξιοποιώντας διαρκώς ταυτόφωνες με τη μελωδία κινήσεις, ιδιαίτερα γύρω απ' τη δεσπόζουσα. Η τροπικότητα της μελωδίας γίνεται σαφής στις διαστηματικές αυξομειώσεις της 2ης και 6ης βαθμίδα ανάλογα με την ανοδική ή καθοδική κίνηση της μελωδίας. Η διαρκής αξιοποίηση απ' το Σκαρβέλη ημιτονιακών κινήσεων στο δρόμο ουσάκ σχετίζεται στενά με τη προσπάθεια άμβλυνσης διαστηματικών διαφωνιών που εκ των πραγμάτων παρουσιάζονταν στη ταυτόχρονη παρουσία συγκερασμένων και ασυγκεραστών οργάνων. Αυτή η λύση πάντως απ' τη φύση της προκρίνει μια διαστηματική τυποποίηση εις βάρος πιο ρευστών διαστηματικά ακουστικών τύπων. Ακόμα μια φορά πάντως υπάρχει η προσπάθεια να διατηρηθεί η κινησιολογική συμπεριφορά του μακάμ χουσεινί, αλλά να εξομαλυνθεί διαστηματικά.

Τίτλος τραγουδιού Τα δυο σου χέρια πήρανε

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1940

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι

Σε αυτή τη σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη, ο Κώστας Σκαρβέλης συνοδεύει εξίσου με τρίφωνες συγχορδίες, ισοκρατήματα και ταυτόφωνες με τη μελωδική γραμμή κινήσεις. Οι μοναδικές περιπτώσεις σε όλη την ηχογράφιση που χρησιμοποιεί τρίφωνο ακόρντο είναι για να υποστηρίξει τη στάση της μελωδίας στη 4η βαθμίδα, εναρμονίζοντας με IV min. Στις μελωδικές καταλήξεις στη τονική επιλέγει να υποστηρίξει με ισοκράτη στη τονική βαθμίδα χωρίς να αξιοποιήσει την δυνατότητα εναρμόνισης με VII, παρ' ότι το τραγούδι χαρακτηρίζεται από μια απόλυτα συγκερασμένη διαστηματική διάρθρωση. Επίσης στις επαναλήψεις του φωνητικού μέρους δεν εκμεταλλεύεται τη δυνατότητα εναρμόνισης με III (επιλογή που αξιοποιήθηκε σε μετέπειτα επανεκτελέσεις του συγκεκριμένου τραγουδιού¹).

Και σε αυτή τη συμμετοχή του ο Σκαρβέλης, συνοδεύει με λογική υποστήριξης της μελωδικής γραμμής χωρίς η κιθάρα να διεκδικεί έναν πιο αυτόνομο ρόλο. Η παρουσία της IV min συγχορδίας δικαιολογείται απ' την εμμονή της μελωδίας πάνω στη 4η

βαθμίδα, καθώς σε όλη την εξέλιξη του τραγουδιού επιμένει στη χρήση ισοκράτη και εκτενών μπασσογραμμών. Η μεγάλη, ταυτόφωνη με τη μελωδία, κίνηση της κιθάρας στο δεύτερο μέρος της κύριας μελωδίας είναι τυπική του κιθαριστικού ύφους του Κώστα Σκαρβέλη και εντοπίζεται σαν λύση σε πολλές συμμετοχές του. Λύση που εκτός των άλλων παρέχει μία σίγουρη εναλλακτική πρόταση στη παρουσία κάποιας συγχορδίας.

Τίτλος τραγουδιού Το παιχνίδι του Αμερικάνου

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1936

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, βιολί, μπουζούκι

Εδώ έχουμε ένα παράδειγμα της απουσίας χρησιμοποίησης της VII min συγχορδίας στο δρόμο ουσάκ. Κυριαρχεί η ρυθμική αγωγή του παλιού ζειμπέκικο με χρήση τρίφωνου ακόρντου στη τονική (I min) και στη 4η (IV min). Η μελωδική εξέλιξη όπου κυριαρχούν οι κινήσεις γύρω απ' την 5η βαθμίδα φανερώνουν και συνάφεια με το μακάμ χουσεινί. Σε αυτή τη σύνθεση με το έντονο τροπικό χρώμα, ο Σκαρβέλης αποφεύγει την πτώση VIImin-Imin που είναι η επικρατούσα αρμονική επιλογή για τη μελωδική κατάληξη στην τονική βαθμίδα του ουσάκ, παίζοντας σε ταυτοφωνία το κλείσιμο της μουσικής φράσης. Η διάθεσή του είναι η ανάδειξη των κινησιολογικών στάσεων της μελωδικής ανάπτυξης. Έτσι οι βαθμίδες τις οποίες αξιοποιεί αρμονικά είναι οι ίδιες με αυτές που κυριαρχούν στην ανάπτυξη της μελωδικής συμπεριφοράς του μακάμ χουσεινί, δηλαδή οι βαθμίδες I, IV, V. Οι παράλληλες με τη κύρια μελωδία κινήσεις της κιθάρας γύρω απ' τη 5η βαθμίδα τη μετατρέπουν σε ένα παράλληλο τονικό κέντρο, παρά το γεγονός ό,τι δε γίνεται χρήση του ακόρντου V min. Είναι γενικότερο εύρημα η μη χρησιμοποίηση της V min σε συνθέσεις ουσάκ όπου κυριαρχεί η 5η βαθμίδα (χουσεινί)³, εύρημα που μαρτυρά τις αντιστάσεις τροπικών μελωδικών τύπων στην ολοκληρωτική εναρμόνισή τους. Πάντως παρά την απουσία εναρμόνισης η διαστηματική ακεραιότητα του μακάμ χουσεινί δεν διαφυλλάσσεται, καθώς γύρω απ' τη 5^η βαθμίδα εξελίσσονται χρωματικές (ημιτονιακές) που απ' τη φύση τους καταλύουν οποιαδήποτε διαστηματική αλλοίωση. Έτσι βλέπουμε ό,τι ενώ οι κινησιολογική

συμπεριφορά ενός τροπικού τύπου διατηρείται σε γενικές γραμμές, η διαστηματική του σύσταση αμβλύνεται και υποτάσσεται στις ανάγκες της εναρμόνισης. Με αυτό το τρόπο γίνεται πρόσφορη σε μία πιο δυτικότροπη προσέγγιση βάσει ενός κλιμακικού προτύπου με σταθερές διαστηματικές ακολουθίες.

Μια άλλη παράμετρος, που αναφέρθηκε, παραπάνω, είναι η απουσία της συγχορδίας VII min. Η απουσία της δεν είναι περιστασιακή και διέπει όλη την κιθαριστική παρουσία του Σκαρβέλη μέχρι τα τέλη τουλάχιστον της δεκαετίας, όπου φαίνεται ότι την αξιοποιεί για πρώτη φορά. Γενικότερα η χρήση της δεν ήταν παγιωμένη τη δεκαετία του 1930 στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Η μη χρήση της απ' τη πλευρά του Σκαρβέλη δεν παρατηρείται μόνο στις ηχογραφήσεις με ασυγκέραστα όργανα, όπως τα βιολιά, αλλά και στη συνοδεία σκληρών διαστηματικά οργάνων όπως το μπουζούκι. Έτσι φαίνεται να ήταν μια λύση με ιδιαίτερη υφολογική αξία για το αστικό λαϊκό τραγούδι της εποχής. Η παγίωση της χρήσης της σηματοδοτεί μια στροφή προς τη κατεύθυνση του πλήρους διαστηματικού συγκερασμού και στην επικράτηση δυτικότροπων υφολογικών στοιχείων.

Η συγχορδιακή διαχείριση στο λαϊκό δρόμο Πειραιώτικο

Τίτλος τραγουδιού Λειώνω μυστικά

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1938

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς

Η συνοδεία εδώ γίνεται με τρίφωνες συγχορδίες, ταυτόφωνες και ετερόφωνες με τη κύρια μελωδία κινήσεις. Οι συγχορδίες που ακούγονται είναι οι I, Idim, II, VIImin. Ενδιαφέρον είναι η χρήση της αυξημένης 7^{ης} ως μπάσσο της I.

Η συγχορδιακή διαχείριση του λαϊκού δρόμου Ραστ

Τίτλος τραγουδιού Οσοι έχουνε πολλά λεφτά

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1936

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι

Η συνοδεία εδώ δε κάνει χρήση τρίφωνων συγχορδιών, κρατώντας μια σταθερή ρυθμική αγωγή παλιού ζειμπέκικου. Η χρήση της V υπονοείται στο τέταρτο μέτρο όπου γίνεται χρήση της 2ης βαθμίδας, χωρίς να μπορεί να γίνει λόγος για εναρμόνιση παρά μόνο για μια κίνηση που στηρίζει το μελωδικό κείμενο. Η χρησιμοποίηση υποστηρικτικής, ταυτόφωνης με τη κύρια μελωδία, κίνησης στο τέλος του δεύτερου μέτρου είναι τυπική της προσέγγισης του Σκαρβέλη στο υλικό του Μάρκου Βαμβακάρη, όπου σε αντίθεση με τις δικές του συνθέσεις, συνοδεύει πιο συγκρατημένα όσον αφορά τη χρήση παράλληλων κινήσεων και συγχορδιακών ακολουθιών. Επίσης αξίζει να επισημάνουμε τη χρησιμοποίηση της 6ης βαθμίδας στο κλείσιμο του πρώτου μέτρου που δεν έχει κάποια συνάφεια με τη κίνηση της μελωδίας και αρμονικά παραπέμπει στη συγχορδία IV . Η κίνηση αυτή γίνεται στο κλείσιμο της μελωδίας με αποτέλεσμα να αποκτά χαρακτηριστικά μελωδικού συμπληρώματος στη χαμηλή περιοχή της ορχήστρας. Η λύση αυτή, η παρουσία της κιθάρας στα κλεισίματα των μουσικών φράσεων των σολιστικών οργάνων, αξιοποιήθηκε κατά κόρον απ' τον Σκαρβέλη.

Η συγχορδιακή διαχείριση του λαϊκού δρόμου Σαμπάχ

Τίτλος τραγουδιού Μαρκοπουλιώτισσα

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1933

Ρυθμική αγωγή Τσιφτετέλι

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, ούτι, βιολί

Σε αυτή τη σύνθεση ο Κώστας Σκαρβέλης συνοδεύει με ισοκράτες και εκτενείς μπασσογραμμές ταυτόφωνες με τη μελωδία. Η σύνθεση έχει σαφή αναφορά στις μικρασιάτικες παραδόσεις και τη ζυγιά βιολί-ούτι. Παρά τις ιδιαίτερες διαστηματικές αποχρώσεις ο Σκαρβέλης δε διστάζει να παίζει σε ταυτοφωνία ολόκληρες μουσικές φράσεις με τη κιθάρα του αμβλύνοντας έτσι διαστηματικές αποκλίσεις.

Τίτλος τραγουδιού Δε παύει πια το στόμα σου

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1936

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς

Και σε αυτή τη σύνθεση η συνοδεία γίνεται με ισοκράτες, χωρίς όμως μελωδικές κινήσεις και συγχορδιακές αναφορές αφού ισοκρατικά αξιοποιούνται μόνο η 1^η και 5^η βαθμίδα. Ιδιαίτερα σπάνια, ίσως και μοναδική στο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη, η μετατροπή της μελωδικής γραμμής σε χουσεινί και καρσιγιάρ.

Η συγχορδιακή διαχείριση του λαϊκού δρόμου Σεγκιάχ

Τίτλος τραγουδιού Παραπονιέμαι στο ντουινιά

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1940

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς

Συνοδεία με ισοκρατή στη τονική και στη δεσπόζουσα, και χρήση μπάσογραμμών στα κλεισίματα μελωδικών φράσεων, ταυτόφωνων με τη κύρια μελωδία. Δείγμα της αξιοποίησης ,απο πλευράς Μικρασιατών, ορχηστρικών τύπων που παραπέμπουν στη λεγόμενη σχολή του Πειραιά. Ενδιαφέρουσες μελωδικά, και ενδεικτικές μιας τροπικής σύλληψης της μελωδίας,είναι οι αυξομειώσεις της 4ης και της 7ης βαθμίδας ανάλογα με την ανοδική ή καθοδική κίνηση της μελωδίας καθώς και η χρήση ημιτονιακών κινήσεων προς τη 5η βαθμίδα. Τα κέντρα γύρω απ'τα οποία κινείται η μελωδία είναι η οκτάβα, η 5η, η 3η και η τονική και έτσι δεν ευνοείται εναρμόνιση με κάποιο ακόρντο πέραν της τονικής.

Τίτλος τραγουδιού Κάθε βραδάκι με γελάς

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1938

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς

Παρόμοιο, ως προς τη κιθαριστική συνοδεία, με τη παραπάνω ηχογράφιση, με χρήση ισοκρατών και ταυτόφωνων με τη μελωδία κινήσεων. Το κυρίως εύρημα εδώ είναι η εκτενής χρήση της 3ης βαθμίδας ως ισοκράτη, λύση με μια σαφή διάθεση εναρμόνισης καθώς η ισοκρατική παρουσία της 1ης, της 3ης και της 5ης βαθμίδας στοιχειοθετούν ένα τρίφωνο ακόρντο στη τονική (I). Η παρουσία στη χαμηλή περιοχή της 3ης βαθμίδας υπαγορεύεται και από τις συνεχείς πτώσεις της μελωδικής γραμμής σε αυτήν.

Τίτλος τραγουδιού Δε θα'ρθω πια στη Κοκκινιά

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1939

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς

Συνοδεία και εδώ με απουσία συγχορδιών, πλούσια ισοκρατήματα και πασσογραμμές ταυτόφωνες με τη κύρια μελωδία. Τα ισοκρατήματα παρέχουν σαφείς συγχορδιακές αναφορές στην I και στην V. Περιλαμβάνουν την τονική, την 3η, την 5η (I) και την μεγάλη 7η η οποία ακολουθούμενη απ' τη 5η δημιουργεί ένα ακόρντο V, επιτυγχάνοντας μια τέλεια πτώση V-I. Η χρήση της μεγάλης 7ης υποστηρίζει την ανάλογη μελωδική κίνηση, κίνηση που συναντάται σπάνια στη μελωδική διαχείριση του λαϊκού δρόμου σεγκιάχ απ' τους συνθέτες της εποχής, καθώς προτιμάται η ανάδειξη της 7ης μικρής δημιούργοντας ένα τετράχορδο μπουσελίκ γύρω απ' τη 5η, μια προσέγγιση σαφώς πιο τροπική.

Τίτλος τραγουδιού Δυο μάγκες με βαρέσανε

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1934

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρες (2), σαντούρι

Το πρώτο που πρέπει να επισημανθεί σχετικά με αυτήν την ηχογράφιση είναι η ιδιαιτερότητα της ορχήστρας, η οποία αποτελείται από 2 κιθάρες και ένα σαντούρι, ορχηστρικός τύπος που παραπέμπει στο σμυρνέικο τραγούδι και δε συναντήσαμε σε άλλη ηχογράφιση του Σκαρβέλη. Η συνοδεία γίνεται με ισοκράτες στη τονική, και τη 5η κυρίως, και δευτερευόντως χρησιμοποιείται και η 3η, άλλη μια ξεκάθαρη αναφορά στην I συγχορδία. Γίνεται επίσης χρήση ταυτόφωνων με τη κύρια μελωδία κινήσεων.

Τίτλος τραγουδιού Βρε τύχη πως με τυραννάς

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1937

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι μπαλαμάς

Εδώ η συνοδεία μένει σταθερή στη χρήση ισοκρατών στη τονική και τη 5η βαθμίδα, με μία μικρή κίνηση υποστήριξης της μελωδίας, παίζοντας σε ταυτοφωνία τη διαδοχή 4ης αυξημένης-5ης. Από τις πιο λιτές προσεγγίσεις του Κώστα Σκαρβέλη, δίχως προφανείς συγχορδιακές αναφορές και εκτενείς μελωδικές κινήσεις. Μελωδικά αξιοποιούνται οι διαστηματικές αυξομειώσεις στη 4η και την 7η βαθμίδα, οι οποίες είναι παγιωμένες λύσεις στη μελωδική διαχείριση του σεγκιάχ σε όλο το έργο του Κώστα Σκαρβέλη.

Τίτλος τραγουδιού Αν θέλεις να με δεις γαμπρό

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι

Η πρώτη φορά που συναντήσαμε αμιγώς συγχορδιακή συνοδεία στην αρμονική διαχείριση του δρόμου σεγκιάχ. Εδώ ο Σκαρβέλης αξιοποιεί τα ακόρντα I, V. Η ρυθμική αγωγή παραμένει σταθερή σε όλη τη διάρκεια της ηχογράφησης. Γενικότερα η σταθερότητα σε ένα ρυθμικό σχήμα σχετίζεται με τη παρουσία ή απουσία συγχορδιών, καθώς η συνοδεία με ισοκράτες φαίνεται να προσφέρει περισσότερη ρυθμική ευελιξία.

Τίτλος τραγουδιού Στα σίδερα με βάλανε

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1934

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι

Συνοδεία με ισοκράτες στη τονική στη 5η και περιστασιακά στη 3η. Ξεχωρίζει η χρήση ετερόφωνης μελωδικής κίνησης στα κλεισίματα των μελωδικών φράσεων του μπουζουκιού.

Η συγχορδιακή διαχείριση του λαϊκού δρόμου Χιτζάζ

Τίτλος τραγουδιού Δεν το θέλω μάνα

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς

Εδώ η συνοδεία γίνεται με τρίφωνες συγχορδίες και πλούσιες πασσογραμμές, ταυτόφωνες με τη κύρια μελωδία. Αξιοποιούνται οι συγχορδίες I, I7, II, IVmin, VIImin. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η χρήση της πτώσης I7-IVmin καθώς είναι ενδεικτική μιας διαχείρισης ανατολικών μελωδικών τύπων με όρους δυτικής αρμονίας. Η χρήση της I7 επιτυγχάνεται μέσω της μελωδικής αξιοποίησης της 7ης βαθμίδας.

Η συγχορδιακή διαχείριση του λαϊκού δρόμου Χιτζασκιάρ

Τίτλος τραγουδιού Ο Βορονώφ

Συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης

Έτος 1933

Ρυθμική αγωγή Καρσιλαμάς

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, βιολί, κανονάκι, ζήλια

Η κιθαριστική συνοδεία εδώ γίνεται αποκλειστικά με ισοκράτες. Ως ισοκράτες ακούγονται η 1η και η 5η βαθμίδα. Σε αυτή τη σύνθεση το ενδιαφέρον μονοπωλούν τα μελωδικά όργανα, το κανονάκι και το βιολί. Το κλίμα υποδεικνύει αμέσως την μικρασιάτικη καταβολή της σύνθεσης αυτής.

Η συγχορδιακή διαχείριση του λαϊκού δρόμου Χουζάμ

Τίτλος τραγουδιού Αλάνα πειραιώτισσα

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Ρυθμική αγωγή Ζειμπέκικο

Έτος 1935

Ορχήστρικός τύπος Μπουζούκι, κιθάρα, ποτηράκια

Σε αυτή τη σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη, ο Κώστας Σκαρβέλης συνοδεύει με ξεκάθαρες τρίφωνες συγχορδίες. Οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί είναι οι I , V, δηλαδή η τονική και η δεσπόζουσα. Δε γίνεται σε κανένα σημείο χρήση ισοκράτη ή πασσογραμμής, αλλά διατηρείται σε όλη τη διάρκεια της ηχογράφησης συγχορδιακή συνοδεία. Το V ακόρντο αξιοποιείται στα κλεισίματα των μελωδικών φράσεων για να επιτευχθεί μια πτώση V-I. Ενδιαφέρον, και ενδεικτικό της τροπικότητας της μελωδικής γραμμής, είναι το γεγονός ό,τι οι καταλήξεις της μελωδίας γίνονται στη 3η βαθμίδα και όχι στη τονική, η οποία εμφανίζεται ως ισοκράτης απ' το μπουζούκι, δημιουργώντας μια αίσθηση της τονικής συγχορδίας. Η αίσθηση αυτή εντείνεται και από τον συγκεκριμένο διαστηματικά χαρακτήρα του μπουζουκιού.

Τίτλος τραγουδιού Καραβοτσακίσματα

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Έτος 1936

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς

Άλλη μια σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη στην οποία ο Κώστας Σκαρβέλης δε χρησιμοποιεί τρίφωνες συγχορδίες και επιλέγει τη συνοδεία με ισοκρατήματα. Πάρα την απουσία ακόρντων, οι συγχορδιακές αναφορές είναι διαρκώς παρούσες, υποδηλώνοντας τα ακόρντα I , I dim, IV min, V. Η λύση της συνοδείας με ισοκράτες που υπονοούν συγχορδιακή ακολουθία, λύση που συναντάται συχνά στο υλικό που εξετάζουμε, φαίνεται να λειτουργεί ως μέση λύση ανάμεσα στην πλήρη εναρμόνιση απ' τη μια και την πλήρη απουσία της απ' την άλλη.

Τίτλος τραγουδιού Σαν είσαι μάγκας και νταής

Συνθέτης Μάρκος Βαμβακάρης

Έτος 1934

Ρυθμική αγωγή Χασάπικο

Ορχηστρικός τύπος Κιθάρα, μπουζούκι, ακορντεόν

Σε αντίθεση με τη παραπάνω ηχογράφιση, όπου μέσω ισοκρατημάτων διαγράφονται κάποιες σαφείς συγχορδιακές αναφορές, εδώ η συνοδεία αξιοποιεί τρίφωνα ακόρντα εναρμονίζοντας ολοκληρωτικά τη μελωδική γραμμή. Γίνεται χρήση των ακόρντων I, Idim, IV min, V.

1. Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου - συμρναίκα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books και ΤΛΠΜ, Αθήνα 2007

2. Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., *ο.π.*

3. Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., *ο.π.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

4.α) Συμπεράσματα και παρατηρήσεις

Ξεκινώντας τη προσπάθεια για τη κατανόηση και την ανάδειξη ζητημάτων που αφορούν στη συγχροδιακή διαχείριση στο αστικό λαϊκό τραγούδι κατά τη κρίσιμη δεκαετία του 1930, είχαμε ως αρχικό άξονα την υπόθεση ό,τι η εναρμόνιση στο αστικό τραγούδι αντανακλά βαθύτερες διεργασίες σε κοινωνικό - ιστορικό επίπεδο και ό,τι ο ρόλος της στη μουσική δημιουργία της εποχής ήταν αισθητά πιο αναβαθμισμένος από αυτόν που συνήθως της αποδίδεται. Στη πραγματικότητα, η μουσικολογική βιβλιογραφία εστιάζει αποκλειστικά στη μελωδική διάσταση αυτού του ρεπερτορίου και όποια αναφορά στην συγχροδιακή του διάσταση εμφανίζεται ως συμπλήρωμα στη παράθεση των μελωδικών του τύπων¹. Η δικιά μας εργασία αποσκοπεί στο να παρουσιάσει πτυχές της συγχροδιακής διαχείρισης στο έργο και τη παρουσία του Κώστα Σκαρβέλη, βάσει των αρμονικών του επιλογών ανά μελωδική περίσταση και όχι μια απαρίθμηση των δυνατοτήτων εναρμόνισης που προκύπτουν απ'το μελωδικό υλικό.

Εχοντας λοιπόν ως οδηγό τις συγχροδιακές επιλογές που προκύπτουν μέσα απ'το ίδιο υλικό που αναλύσαμε θα προσπαθήσουμε να αρθρώσουμε ένα λόγο σχετικό με τη διάσταση της εναρμόνισης στο αστικό λαϊκό τραγούδι τη δεκαετία του 1930.

4.β) Οψεις της συγχροδιακής διαχείρισης στο Κώστα Σκαρβέλη

Μια πρώτη παρατήρηση που πρέπει να γίνει είναι το γεγονός ό,τι η εναρμόνιση στο Κώστα Σκαρβέλη είναι ανεξάρτητη απ' τις όποιες διαστηματικές εκλεπτύνσεις μπορεί να συναντήσει κανείς στη μελωδική διάσταση του υλικού. Φαίνεται ό,τι η χρήση συγχορδιών σχετίζεται κυρίως με τη ρυθμική αγωγή του υλικού. Έτσι ενώ στα χασάπικα και στα ζειμπέκικα ακόμα και η απουσία συγχορδίας δεν συνεπάγεται και έλλειψη συγχορδιακής αναφοράς, αντίθετα σε ρυθμικά σχήματα όπως ο καρσιλαμάς και το τσιφτετέλι η κιθαριστική συνοδεία εξαντλείται στη χρήση ισοκρατών χωρίς παραπομπή σε κάποιο ακόρντο.

Η χρήση συγχορδιών, όπως έγινε φανερό μέσα από το ρεπερτόριο που αναλύθηκε, δεν υπαγορευόταν απ' τη διαστηματική σύσταση των μελωδικών τύπων αλλά από ζητήματα ύφους και αισθητικής. Έτσι συνθέσεις που παραπέμπουν ευθέως σε ορχηστρικούς τύπους που κυριαρχεί το ούτι και το βιολί προσεγγίζονται χωρίς εναρμονιστικές αξιώσεις. Το γεγονός ό,τι οι ρυθμικές αγωγές του χασάπικου και του ζειμπέκικου είναι αυτές στις οποίες προκύπτουν ζητήματα εναρμόνισης δεν είναι άσχετο απ' την ισχυρή παρουσία των συνθετών του πειραιώτικου ρεμπέτικου απ' τις αρχές της δεκαετίας (1932). Οι Πειραιώτες συνθέτες εγκαταλείπουν πρώτοι ρυθμικά σχήματα όπως το τσιφτετέλι και ο καρσιλαμάς και προκρίνουν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα το χασάπικο και το ζειμπέκικο στο συνθετικό τους έργο¹.

Πέρα από ζητήματα ύφους, η εναρμόνιση στο Κώστα Σκαρβέλη, μοιάζει να ακολουθεί τις μουσικές εξελίξεις της εποχής. Με την τεράστια εμπορική επιτυχία του Μάρκου Βαμβακάρη και των συναφών συνθετών, και την μελωδική επικράτηση ενός συγκεκριμένου οργάνου όπως το μπουζούκι, ανοίχτηκαν δρόμοι προς μια συνολικότερη αρμονική προσέγγιση που η μέχρι τότε κυριαρχία ασυγκέραστων διαστηματικά οργάνων όπως το βιολί δεν ευνοούσε. Βεβαίως, όπως έχουμε αναφέρει και παραπάνω, ζητήματα συγχορδιακής διαχείρισης υπήρχαν στο σμυρναϊκό τραγούδι, χωρίς όμως να φτάσουν στο βαθμό αποκρυστάλλωσης που έφτασαν στο αστικό λαϊκό τραγούδι τη δεκαετία του 1930.

Η αποκρυστάλλωση αυτή δε μπορεί να νοηθεί χωριστά απ' τη γιγάντωση του δικτύου των δισκογραφικών εταιρειών στη Ελλάδα κατά την εποχή που εξετάζουμε. Αν δεχτούμε τον ισχυρισμό ό,τι η μαζική παραγωγή συνεπάγεται σε βαθμό νομοτέλειας την τυποποίηση², γίνεται αμέσως κατανοητή η επίδραση αυτής της εξέλιξης στις μουσικές ζυμώσεις της εποχής και κατ' επέκταση στην συγχορδιακή τους διάσταση. Η διευθυντική παρουσία του Σκαρβέλη στην Columbia, συνηγορεί στο γεγονός μιας παγίωσης συγχορδιακών τύπων ανά μελωδική περίπτωση. Η ίδια η συνθετική παρουσία του Κώστα Σκαρβέλη βρίθει από μελωδικές λύσεις που βρίσκονται στα όρια της τυποποίησης.

4.γ) Η συγχορδιακή διαχείριση ανά λαϊκό δρόμο

Όπως είδαμε και στην ανάλυση του ρεπερτόριου ο Κώστας Σκαρβέλης αξιοποιεί όλους τους τρόπους κιθαριστικής συνοδείας της εποχής, απ' τα ρυθμικά ισοκρατήματα μέχρι την εναρμόνιση και τις ετερόφωνες κινήσεις. Η σημαντικότερη πτυχή όμως της κιθαριστικής του παρουσίας βρίσκεται σε ζητήματα συγχορδιακής διαχείρισης, καθώς οι λύσεις που προτείνει έχουν μια δυναμική που φτάνει ως τους συνθέτες της επόμενης γενιάς όπως ο Τσιτσάνης και ο Χιώτης.

Η παράμετρος της επιρροής του Σκαρβέλη στο συνολικό συγχορδιακό γίνεσθαι του αστικού λαϊκού τραγουδιού θα χρειαζόταν από μόνη της μια αυτόνομη μελέτη. Αρκεί να αναφέρουμε ό,τι κυρίαρχες αρμονικές λύσεις όπως η χρήση τη ντιμινουίτας και της V7 στο νιαβέντ, καθιερώνονται μέσω της παρουσίας του Σκαρβέλη και συναντώνται έκτοτε αδιάλειπτα στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Το σημαντικό εδώ δεν είναι απλά το γεγονός της αξιοποίησης από μέρους του αυτών των συγχορδιακών επιλογών, όσο το γεγονός της διάχυσης αυτών μέσα στο ρεύμα των συνθετών του πειραιώτικου ρεμπέτικου καθώς και της μεγάλης έκτασης χρησιμοποίησής τους στο ούτως ή άλλως ογκώδες συνθετικό του έργου.

Η συγχορδιακή διαχείριση του Κώστα Σκαρβέλη στο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη φαίνεται ό,τι λειτούργησε εξορθολογιστικά στο συνθετικό έργο του τελευταίου εξοπλίζοντας το με ένα αρμονικό συντακτικό που δεν το είχε παρά μόνο σπερματικά. Στον αντίποδα η τάση του πειραιώτικου ρεμπέτικου επέδρασε, και λόγω της εμπορικής του διάστασης, στη δημιουργική ταυτότητα του Σκαρβέλη εξωθώντας τον στην αφομοίωση κυρίαρχων αισθητικών αναφορών του όπως η πρωτοκαθεδρία του μπουζουκιού και ρυθμικών σχημάτων όπως το χασάπικο και το ζειμπέκικο.

Παρακάτω θα εξετάσουμε αναλυτικά τη συγχορδιακή διαχείριση του Κώστα Σκαρβέλη ανα λαϊκό δρόμο προσπαθώντας να συμπυκνώσουμε την αρμονική του οπτική.

Ουσάκ

Η συγχορδιακή διαχείριση του Κώστα Σκαρβέλη στο ουσάκ αξιοποιεί τις Imin, IVmin συγχορδίες. Δεν συναντήσαμε λύσεις όπως οι III, Vmin, VIImin που βρίσκουμε μεταγενέστερα στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Η όλη διαχείριση του Κώστα Σκαρβέλη στο ουσάκ εδράζεται στη τροπικότητα αξιοποιώντας διαστηματικά και κινησιολογικά γνωρίσματα των μακάμ ουσάκ και χουσεινί³. Αυτός είναι και ο λόγος που η αρμονική

του διαχείριση δεν εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητες εναρμόνισης που του παρέχει ο συγκεκριμένος μελωδικός τύπος. Προκρίνει τη λύση ταυτόφωνων με τη μελωδία κινήσεων για να αποφύγει τη χρήση της VIImin στις καταλήξεις στη τονική στη προσπάθεια του να αναδείξει και να διατηρήσει τις διαστηματικές αποχρώσεις στη 2^η βαθμίδα.

Νιαβέντ

Εδώ ο Σκαρβέλης ξεδιπλώνει ολόπλευρα την αρμονική του σκέψη αξιοποιώντας μιας ευρύτατη συγχορδιακή γκάμα. Τα ακόρντα που χρησιμοποιεί είναι τα Imin, I7, Idim, III, IVmin, V, V7. Η συγχορδιακή του προσέγγιση στο νιαβέντ είναι ίδια με τη προσέγγιση των μετέπειτα συνθετών του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Παράλληλα αξιοποιεί έναν πλούτο κινήσεων τόσο ταυτόφωνων όσο και ετερόφωνων με τις μελωδικές γραμμές των συνθέσεων. Έντονο είναι το στοιχείο της μετατροπίας της βασικής συγχορδίας από ποιότητα Imin σε I7, τεχνική με ερείσματα στο οικοδόμημα της δυτικής μουσικής αρμονίας. Ο Σκαρβέλης τη χρησιμοποιεί σε μεγάλη έκταση, καθιερώνοντας την. Η λύση αυτή είναι ιδιαίτερα έντονη στο συνθετικό ύφος του Βασίλη Τσιτσάνη. Βλέπουμε σε αυτή τη περίπτωση τη λογική μιας πλήρους εναρμόνισης του μελωδικού υλικού η οποία προετοιμάζει και διαμορφώνει ένα αρμονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα κινηθούν οι συγχορδιακές τάσεις της εποχής.

Χουζάμ

Η συγχορδιακή διαχείριση του χουζάμ περιλαμβάνει τα ακόρντα I, Idim, IVmin, V. Και σε αυτή τη περίπτωση η εναρμόνιση είναι εκτενής. Η προσέγγιση του Σκαρβέλη συναντάται και στους μετέπειτα συνθέτες, ιδιαίτερα στο συνθετικό έργο του Απόστολου Χατζηχρήστου. Η εναρμόνιση εδώ λειτουργεί ευνοικά για μια πιο συγκεκριμένη διαστηματικά διαχείριση του μελωδικού τύπου του χουζάμ. Όπως και στη παραπάνω περίπτωση του νιαβέντ, ετσι και εδώ η αρμονική προσέγγιση μοιάζει να λειτουργεί ως πρότυπο της ύστερης συγχορδιακής διαχείρισης του συγκεκριμένου μελωδικού τύπου.

Σεγκιάχ

Στον μελωδικό τύπο του σεγκιάχ η συγχορδιακή διαχείριση περιορίζεται στην χρησιμοποίηση των ακόρντων I, V. Παρ' όλα αυτά η επιλογή της αρμονικής του προσέγγισης με τρίφωνα ακόρντα είναι σαφής μέσα στο ηχογραφημένο υλικό που εξετάσαμε. Επίσης παρούσα είναι και η αρμονική υποστήριξη του σεγκιάχ με ισοκρατήματα, η οποία αποδεικνύεται εξαιρετικά πρόσφορη σε ποικιλία όσον αφορά τα εναλλασόμενα μπάσσα που χρησιμοποιεί, καθώς επίσης και ιδιαίτερα πλούσια σε μελωδικές κινήσεις. Ακόμα όμως και μέσω των ισοκρατημάτων παρέχονται σαφείς συγχορδιακές αναφορές. Οι αναφορές αυτές εμφανίζονται με την αξιοποίηση φθόγγων οι οποίοι μπορούν να συγκροτήσουν ένα τρίφωνο ακόρντο όπως π.χ. 1^η-3^η μεγάλη-5^η.

Νικρίζ

Οι κυρίαρχες αρμονικές επιλογές του Κώστα Σκαρβέλη στον μελωδικό τύπο του νικρίζ είναι οι Imin, Idim. V. Ακόμα μια περίπτωση μελωδιότυπου όπου η εναρμόνιση του λειτουργεί καθοδηγητικά στην ευρύτερη μουσική δημιουργία της εποχής. Παρ' ότι πρόκειται για βαθύτατα τροπικό τύπο ο Σκαρβέλης τον διαχειρίζεται αρμονικά αξιοποιώντας και συγχορδιακά τις «ιδιαιτέρες» ακουστικά βαθμίδες του όπως η 4^η αυξημένη. Έτσι βλέπουμε πως μέσω της συγχορδιακής υποστήριξης προσπαθεί να αναδείξει τις μελωδικές και διαστηματικές ιδιοτυπίες του συγκεκριμένου μελωδιότυπου.

Καρσιγιάρ

Στις περιπτώσεις εναρμόνισης του συγκεκριμένου μελωδικού τύπου συναντήσαμε τις συγχορδίες I, IV, V. Μας έκανε ιδιαίτερη εντύπωση η χρήση της V, επιλογή εξαιρετικά σπάνια στη συγχορδιακή διαχείριση του καρσιγιάρ. Η επιλογή του V είναι ενδεικτική μιας ρευστότητας των μελωδικών φαινομένων της εποχής, καθώς η βαθιά συγγένεια του καρσιγιάρ με το ουσάκ θα απαιτούσε τη 2^η βαθμίδα χαμήλη και όχι σε απόσταση 2ας μεγάλης απ' τη τονική, διάστημα που ευνοεί και υπονοεί τη χρήση του V. Αντίθετα σε ηχογραφήσεις χωρίς εναρμόνιση όπου δεσπόζει η παρουσία του βιολιού, η διαστηματική σύσταση του καρσιγιάρ διατηρεί τη συνάφειά της με το μακάμ καρσιγιάρ.

Χιτζάζ

Η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του χιτζάζ έγκειται στη πολύ μικρή παρουσία αυτού του εξαιρετικά διαδεδομένου μελωδικού τύπου στο έργο και τη παρουσία του Κώστα Σκαρβέλης. Οι αρμονικές του επιλογές εδώ είναι οι συγχορδίες I, I7, II, IVmin, VIImin. Η συγκεκριμένη εναρμόνιση συμπυκνώνει με ουσιαστικό τρόπο την συνολικότερη συγχορδιακή διαχείριση του χιτζάζ στη μουσική πραγματικότητα της εποχής καθώς επίσης και τις μεταγενέστερες ανησυχίες γύρω απ'την εναρμόνιση αυτού του μελωδικού τύπου.

Πειραιώτικος

Η μοναδική περίπτωση που ο Κώστας Σκαρβέλης χρειάστηκε να διαχειριστεί συγχορδιακά το συγκεκριμένο μελωδικό τύπο ήταν στη σύνθεση του Βαμβακάρη «Λειώνω μυστικά». Αξιοποίησε τις συγχορδίες I, Idim, II, VIImin.

Σαμπάχ

Στη περίπτωση του σαμπάχ ο Κώστας Σκαρβέλης δεν αξιοποιεί κάποιο ακόρντο. Στις συνθέσεις πάνω σε αυτό το λαϊκό δρόμο που αναλύσαμε επιλέγει την συνοδεία με ισοκράτες στη τονική και στη 5^η βαθμίδα. Η έντονα τροπική και πλούσια διαστηματικά εκδοχή του μακάμ σαμπά, απ' το οποίο άλλωστε προκύπτει ο λαϊκός δρόμος, φαίνεται ό,τι υπαγορεύει και την λιτή αρμονική του διαχείριση. Έτσι η συνοδεία εδώ έχει κυρίως ρυθμικά καθήκοντα που μπορούμε να πούμε ό,τι παραπέμπουν στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ρυθμικά το ούτι στη μικρασιάτικη μουσική παράδοση.

Ραστ

Η προσέγγιση στο ραστ γίνεται χωρίς συγχορδίες. Παρά το γεγονός ό,τι η μία σύνθεση ραστ που αναλύσαμε είναι του Μάρκου Βαμβακάρη, δηλαδή μελωδικά κυριαρχεί το συγκεκριμένο διαστηματικά μπουζούκι, η συνοδεία δεν χρησιμοποιεί τρίφωνα ακόρντα. Δε μπορούμε να δούμε αυτό το γεγονός ανεξάρτητα απ'την δωρικότητα και την μελωδική οικονομία που χαρακτηρίζει το συνθετικό και εκτελεστικό ύφος του

Μάρκου Βαμβακάρη.

4.δ) Διαπλοκή τροπικότητας και εναρμόνισης και η κιθαριστική παρουσία του Κώστα Σκαρβέλη

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οι σχέσεις και η διαπλοκή τροπικότητας και εναρμόνισης απετέλεσαν μια κομβικής σημασίας παράμετρο στην εξέλιξη και τη διαμόρφωση υφολογικών ρευμάτων στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Η συνήθης τάση να ερμηνεύουμε και να αναλύουμε τα μελωδικά και γενικότερα χαρακτηριστικά του αστικού λαϊκού τραγουδιού με αποκλειστικά μελωδικούς όρους αποκτά μεγαλύτερο βάθος όταν τη συνταιριάζουμε με τους όρους της συγχորδιακής του διαχείρισης. Στο έργο του Κώστα Σκαρβέλη αυτά τα ζητήματα τίθενται σχεδόν αυτόματα.

Ένας πρώτος λόγος που τέτοια ζητήματα αναφαίνονται μέσα στο έργο του είναι το ίδιο το συνθετικό του έργο. Η κατανόηση από μέρους του της λειτουργίας των ανατολικών τροπικών μελωδικών τύπων (διαστηματικά, κινησιολογικά κτλπ.) τον οδήγησε σε μια εναλλακτική διαχείρισή τους πιο συμβατή με τις απαιτήσεις της αστικής λαϊκής μουσικής της εποχής. Αυτή η εναλλακτική διαχείριση περιελάμβανε την εισαγωγή μελωδικών στοιχείων τέτοιων που να συναρμόζουν καλύτερα με τις ανάγκες εναρμόνισης. Στη πραγματικότητα αναδεικνύεται μια μουσική σκέψη η οποία αντιλαμβάνεται την τροπικότητα και την εναρμόνιση ως ένα ενιαίο συντακτικό. Έτσι η τροπικότητα και η εναρμόνιση προσαρμόζονται η μια στο σώμα της άλλης χωρίς να διαφαίνεται κάπου το υλικό της συγκόλλησης, αφού αυτή η προσαρμογή δεν ήταν βίαιη αλλά ομαλή.

Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος που ο Κώστας Σκαρβέλης συνοδεύει κιθαριστικά μελωδικά όργανα τόσο συγκερασμένα όσο και ασυγκέραστα. Αυτή η παρατήρηση σχετίζεται και με το γεγονός ό,τι, όπως φαίνεται μέσα στο υλικό, η συνάφεια με τους τροπικούς μελωδικούς τύπους και το μακάμ δεν εδράζεται τόσο σε διαστηματικό επίπεδο όσο σε κινησιολογικό. Εκ των πραγμάτων η σύμπραξη οργάνων με διαστηματική ευχέρεια, όπως το βιολί, με τη κιθάρα, δημιουργεί δυνατότητες προς όφελος μιας πιο κανονιστικής διαχείρισης των διαστημάτων με αποτέλεσμα η κινησιολογική πλευρά των ανατολικών μελωδικών τύπων να ισχυροποιείται για να μη χαθεί η αναφορά σε ένα ευρύτερο μελωδικό σύστημα.

Απ' τη σκοπιά της εναρμόνισης, η προσέγγιση του μελωδικού υλικού γίνεται με τρίφωνα ακόνρτα που η τονική τους ποιότητα καθορίζεται απ' τη διαστηματική σχέση τονικής-3¹⁵ στη μελωδική ανάπτυξη. Είναι φανερό ό,τι οι τρίφωνες συγχορδίες μετατοπίζουν και σταθεροποιούν διαστηματικές σχέσεις οι οποίες παραμένουν ρευστές

στις μονόφωνες εκδοχές τους.

Οι αρμονικές λύσεις που προτείνει ο Σκαρβέλης παγιώθηκαν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 ακριβώς γιατί αυτές κατάφεραν να κρατήσουν σε ισορροπία τις τροπικές καταβολές του αστικού λαϊκού τραγουδιού με τις ανάγκες μιας τυποποίησης συγχορδιακών τύπων. Διατυπώνοντας αυτό δεν αγνοούμε το ρόλο του Σκαρβέλη στα πράγματα της δισκογραφίας, την δυνατότητα του μέσω αυτού του ρόλου να διαμορφώσει δεδομένα μέσα στο σώμα των μουσικών ζυμώσεων της εποχής.

1. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Μάρκος Βαμβακάρης απ' το 1932 ως το 1940 δεν ηχογραφεί τίποτα πέραν χασάπικων και ζειμπέκικων. Βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, Μάρκος Βαμβακάρης 1905-1972, Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω, Κατάρτι, Αθήνα 2005

2. Χορκχάμερ Μ- Αντόρνο, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, Υψιλον, Αθήνα 1986

Επίλογος

Είδαμε μέσα απ' την ανάλυση μας ότι τα ζητήματα εναρμόνισης στο έργο του Κώστα Σκαρβέλη δεν είχαν δευτερεύουσα θέση μέσα στο έργο του, είτε συνθετικά είτε καθαριστικά. Η σημασία που αποδίδει ο Σκαρβέλης σε θέματα συγχορδιακής υποστήριξης του μελωδικού υλικού μας προβληματίζει βαθύτερα για το ρόλο της εναρμόνισης και τις ευρύτερες διαστάσεις της παγίωσης συγχορδιακών τύπων ανά μελωδικό τύπο στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Πολλές φορές οι ανακατατάξεις και οι μεταβολές σε ένα μουσικό ιδίωμα γίνονται καλύτερα κατανοητές όταν ειπωθούν στη σχέση τους με τις γενικότερες ιστορικές και κοινωνικές συγκυρίες. Η περίπτωση του Κώστα Σκαρβέλη ανήκει σε αυτή τη κατηγορία.

Αν εξετάσουμε τις σημαντικότερες παραμέτρους της δημιουργίας του Σκαρβέλη όπως είναι η συγχορδιακή διαχείριση τροπικών μελωδικών τύπων, η μετατόπιση του μελωδικού υλικού απ' τη πολυδιαστηματικότητα στην ίσα συγκερασμένη κλίμακα, η

τυποποίηση αρμονικών και μελωδικών μοτίβων, βλέπουμε ότι αυτές αντανakλούν τις γενικότερες τάσεις μέσα στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Στο έργο του Σκαρβέλη αυτές οι παράμετροι αποκτούν μια μόνιμη παρουσία γεγονός που δικαιολογείται απ' το ότι εκφράζουν βαθύτερες μετατοπίσεις μέσα στο αστικό λαϊκό τραγούδι της εποχής.

Εστιάζοντας στο ζήτημα της συγχορδιακής υποστήριξης στο Κώστα Σκαρβέλη, προσπαθήσουμε να δούμε τους όρους σύμφωνα με τους οποίους κάνει τις αρμονικές επιλογές του και παγιώνει τις συγχορδιακές του λύσεις. Είδαμε ότι για να τις κατανοήσουμε πρέπει να τις αντιμετωπίσουμε ως μέρος ενός μουσικού συντακτικού στο οποίο τροπικότητα και εναρμόνιση δεν αποτελούν αντίρροπες δυνάμεις αλλά ένα ενιαίο μουσικό γλωσσάρι. Είδαμε επίσης πως η δυναμική του πειραιώτικου ρεμπέτικου συμπαρασύρει με το ρεύμα της τους Μικρασιάτες συνθέτες, ιδιαίτερα βέβαια το Σκαρβέλη, δρομολογώντας τις εξελίξεις στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Ζητήματα εναρμόνισης στο αστικό λαϊκό τραγούδι κατά τη δεκαετία του 1930 δεν μπορούν να εξεταστούν ανεξάρτητα απ' το γεγονός της επικράτησης του μπουζουκιού, καθώς αυτό το ίσα διαστηματικά συγκερασμένο όργανο, ευνοεί την ανάπτυξη μιας σειράς συγχορδιακών τύπων, στους οποίους έκτοτε λίγα πράγματα έχουν προστεθεί.

Βάσει αυτού μπορούν να εξηγηθούν μια σειρά αναπροσαρμογών στο μελωδικό υλικό το οποίο εκείνη την εποχή φαίνεται να χάνει κάποια χαρακτηριστικά του όπως η συνάφεια με το τούρκικο μακάμ. Χωρίς τον παράγοντα της εναρμόνισης αυτές οι μεταβολές μοιάζουν να αιωρούνται στο κενό και φαντάζουν ως ασυνέχειες μέσα στη πορεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Η παρουσία όμως και η ανάδειξη της συγχορδιακής του διάστασης, τους προσδίδει μια συνοχή που τις κάνει άμεσα εντοπίσιμες.

Θεωρούμε, εν τέλει, ότι το θέμα της εναρμόνισης στο αστικό λαϊκό τραγούδι αποτελεί βασικό όρο σε μια προσπάθεια για την κατανόηση των υφολογικών και ιστορικών καταβολών του. Η αναντικατάστατη παρουσία της κιθάρας στο αστικό τραγούδι, ήδη απ' τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, μας υποδεικνύει τη κρισιμότητα του θέματος..

ΤΕΛΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλτης Γιώργος, *Οχτώ λαϊκά πορτραίτα, ο άγνωστος κόσμος του μπουζουκιού, μεγάλοι σολίστες της δεκαετίας του '50*, Λαϊκό τραγούδι, Αθήνα 2007

Αυντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα 2012

Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου-σμουρναιίκα και πειραιιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books και ΤΛΠΜ, Αθήνα 2007

Βλησίδης Κώστας, *Οψεις του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2004

Βλησίδης Κώστας, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2006

Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001,

Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη, η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Music corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002

Κοντογιάννης Γιώργος, *“Η κιθάρα στο λαϊκό τραγούδι”*, *Λαϊκό τραγούδι τχ 18*, Δεκέμβριος 2006

Κουκουλίνης Κώστας, *Η λαϊκή κιθάρα και η τεχνική της*, Fagotto, Αθήνα 1997

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομος Α), Κατάρτι, Αθήνα 2000

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω απ'το ρεμπέτικο*, (Τόμος Β), Κατάρτι 2003

Κουνάδης Παναγιώτης, *Μάρκος Βαμβακάρης 1905-1972, Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*, Κατάρτι, Αθήνα 2005

Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2006

Λιάτσος Δημήτρης, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*, Πειραιάς 1982

Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα 1999

Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004

Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2006

Σχορέλλης Τάσος, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, 4 τόμοι, Αθήνα 1977-81

Τσιαμούλης Χ.- Ερευνίδης Π., *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος-20ος αι.)*, Δόμος, Αθήνα 1998

Φακανάς Γ., *Οι κλίμακες της σύγχρονης μουσικής*, Σύγχρονη Μουσική, Αθήνα 1995

Φακανάς Γ., *Σύγχρονη αρμονία, οι αρμονικές σειρές της Jazz*, Σύγχρονη μουσική, Αθήνα

Χολστ Γκαίηλ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-76)*, Δόμος, Αθήνα 1995

Χορκχάιμερ Μ- Αντόρνο, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, Υψιλον, Αθήνα 1986

ΔΙΣΚΟΙ ΑΚΤΙΝΑΣ

The greek archives VOL.4, Ανάμνηση Σμύρνης, FM RECORDS

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ ΑΝΑ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΚΩΣΤΑΣ ΣΚΑΡΒΕΛΗΣ

ΟΔΕΟΝ

Τουκολιμανιώτισσα, GA-1609

Πια δε με γελάς, GA-1985/GO-2583

Δεν τον θελω μανα, GA-7018/GO-2668

Βρε τύχη πως με τυραννάς, GA-7036 /GO-2734

Σε ξέχασα δε σε πονώ, GA-711/GO-2955

Κάθε βραδάκι με γελάς, GA-7126/GO-2997

Θα χαθώ μικρή μου, GA-7215/GO-3319

Δε θα'ρθω πια στη Κοκκινιά, GA-7215/GO-3318

Ο κόσμος πλούτη λαχταρά, GA-7231/GO-3368

Παραπονιέμαι στο ντουινιά, GA-7295/GO-3562

PARLOPHONE

Η κακούργα η μάνα σου, B-74036/GO-3475

Παραπονιάρρα, B-21876/GO-2541

Όταν σε βλέπω να γυρίζεις, B- 21894/GO-2541

Πονώ δε με λυπάσαι, B-21921/GO-2761

Μα τι να κάνω σ'αγαπώ, B-74000/GO-3248

Ο τσιγκούνης ο μπαμπάς σου, B-74028/GO-3414

COLUMBIA

Μαρκοπουλιώτισσα, DG-361/WG-558

Το γλυκό φίλι, DG-2123/CG-937

Πες το ναι και δε θα χάσεις, DG-6567/CG2102

HIS MASTER'S VOICE

Το παιχνίδι του Αμερικάνου, AO-2305/OGA-338

Ο Βορονώφ, AO-2144/OGA-1636

Μέσα στο πασαλιμάνι, AO-2327/ OGA-390

ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ

ODEON

Μάνα με μαχαιρώσανε, GA-1987/GO-2593

Όσοι έχουνε πολλά λεφτά, GA-1959//GO-2507

Δεν τον θέλω μάνα μου, GA-1985/GO-2584

Δε παύει πια το στόμα σου, GA-7023/GO-2686 I

Μη με πεισματώνεις, GA-7159/GO-3144

Λειώνω μυστικά, GA-7171/...GO-3196

Ψηλά τη χτίζεις τη φωλιά, GA-7238/GO-3391

PARLOPHONE

Αν θέλεις να με δεις γαμπρό, B-74026-II/GO-3406

Ζητώ παντού ο καημένος, B-74026-I/GO-3406

Καραβοτσακίσματα, B-21883/GO-2571

Τα δυο σου χέρια πήρανε, B-74018-II/GO-336

COLUMBIA

Η κλωστηρού, DG-2062/WG-880

Ο χασάπης, DG-2063/WG-881

Στα σίδερα με βάλανε, DG-2063/WG-882

HIS MASTER'S VOICE

Σαν είσαι μάγκας και νταής, AO—2194/GA—10

Αλάνα πειραιώτισσα, AO-2194/OGA-166