



Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πτυχιακή εργασία:

Γιώργος Τσέρτος

Θέμα:

Το ταξίμι του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο.

Τροπική - μορφολογική ανάλυση δισκογραφημένων ταξιμιών
της περιόδου 1932- 1956

Επόπτης καθηγητής: Κοκκώνης Γιώργος

Άρτα 2011

Αντί προλόγου

Το παρακάτω σύγγραμμα αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι Ηπείρου, στα πλαίσια της ολοκλήρωσης του κύκλου του προγράμματος σπουδών. Η επιλογή του συγκεκριμένου ερευνητικού πεδίου προέκυψε από το προσωπικό μου ενδιαφέρον για το αστικό λαϊκό τραγούδι, και το θέμα του ταξιμιού ειδικότερα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους άμεσα η έμμεσα βοήθησαν στην συγγραφή του πονήματος αυτού. Ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω τον επόπτη καθηγητή Γιώργο Κοκκώνη για τις κατευθύνσεις, και τον φίλο μου Σπήλιο Κούνα για τη γενικότερη βοήθεια.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	4
Πρώτο Κεφάλαιο: Ιστορική επισκόπηση.....	7
1.1. Ζητήματα καταγωγής- παρουσίας της φόρμας taksim στην ευρύτερη περιοχή της νοτιοανατολικής Μεσογείου.....	7
1.2. Βασικά χαρακτηριστικά της φόρμας taksim στην σύγχρονη Τουρκική και Αραβική μουσική.....	9
1.3 Το ταξίμι στο ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι.....	15
Δεύτερο Κεφάλαιο: Μορφολογικά ζητήματα.....	21
2.1. Θέση της φόρμας του ταξιμιού στις ηχογραφήσεις σε σχέση με το τραγούδι η τον οργανικό σκοπό.....	22
2.2. Οι λαϊκοί δρόμοι στο ρεπερτόριο.....	30
2.3. Οι τρόποι συνοδείας- ρυθμολογική προσέγγιση ρεπερτορίου.....	36
Τρίτο Κεφάλαιο: Καταγραφές μουσική ανάλυση.....	42
3.1. Παράθεση του προς ανάλυση υλικού.....	45
3.2. Παραδοχές- συμβάσεις του συστήματος καταγραφής.....	49
3.3. Καταγραφές.....	52
Συμπεράσματα- Επίλογος.....	110
Παράρτημα.....	116
Παράθεση βιβλιογραφίας- πηγών.....	118

Εισαγωγή

Η παρούσα έρευνα αφορά στην παρουσία της αυτοσχεδιαστικής φόρμας(ταξίμι), στο ρεμπέτικο, κατά την χρονική περίοδο 1932- 1956, δηλαδή τα χρόνια της εμφάνισης και τελικά κυριαρχίας του μουζουκίου στην σύνθεση της αστικής λαϊκής ορχήστρας¹. Το ταξίμι αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι των μουσικών παραδόσεων της ευρύτερης περιοχής της ανατολικής Μεσογείου, με έντονη παρουσία και στον Ελλαδικό αστικό και υπαίθριο χώρο. Σε ολόκληρη την πορεία του λαϊκού τραγουδιού, σε κάποιες περιόδους πιο έντονα και πυκνά και σε άλλες λιγότερο, το ταξίμι δεν παύει να συμμετέχει ενεργά σαν αυτοσχεδιαστική φόρμα που λειτουργεί είτε αυτόνομα είτε εισαγωγικά, αποτελώντας παράλληλα σημαντικό κριτήριο επικύρωσης των δεξιοτεχνικών ικανοτήτων του εκάστοτε εκτελεστή. Ωστόσο σε κάποιες περιόδους ο ρόλος του επισκιάστηκε -τουλάχιστον σε δισκογραφικό επίπεδο- δεδομένου του χρονικού περιορισμού που ορίζει ο δίσκος, και της μερικής εγκατάλειψής του, που καταγράφεται τα χρόνια της *Πειραιώτικης σχολής*. Η συνολική παρουσία του όμως στο λαϊκό τραγούδι έχει αναδείξει σημαντικές εκτελέσεις, που αντικατοπτρίζουν έντονα τις μορφολογικές αλλαγές που προκύπτουν σε κάθε περίοδο.

Παρ' όλα αυτά δεν έγιναν ποτέ εκτεταμένες έρευνες γύρω το ταξίμι και τη σχέση του με το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα, ούτε σε ζητήματα μορφολογικά, ούτε σε ζητήματα που να αφορούν στη συμμετοχή και στο ρόλο της συγκεκριμένης φόρμας μέσα στο γενικότερο πλαίσιο διαμόρφωσης και εξέλιξης του λαϊκού τραγουδιού, καθώς επίσης και στον τρόπο που το διαχειρίστηκαν οι εκτελεστές, όπως αυτοί εμφανίστηκαν στην ελληνική δισκογραφία.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τέσσερις επιμέρους θεματικές ενότητες:

α) Στο πρώτο κεφάλαιο, αναφέρονται ορισμένα ιστορικά στοιχεία, για την εμφάνιση και την καταγωγή του ταξιμιού στην ευρύτερη περιοχή της νοτιοανατολικής μεσογείου. Πραγματοποιείται μια συνοπτική προσέγγιση των ζητημάτων ομοιογένειας και διαφοροποίησης που προκύπτουν από τον τρόπο που αφομοιώνεται και εκτελείται και την γενικότερη θέση που κατέχει το ταξίμι σε κάθε περιοχή. Στη συνέχεια παρατίθεται ένα σύντομο ιστορικό- κοινωνικό πλαίσιο της χρονικής περιόδου που εξετάζεται, που έχει σκοπό να δείξει πως η κατάσταση έντονης κοινωνικής-πολιτικής ρευστότητας στα χρόνια του μεσοπολέμου, διακίνησε

¹ Η έρευνα έχει καθαρά δισκογραφικό προσανατολισμό, αφορά δηλ. στα ταξίμια μουζουκίων που καταγράφονται στην δισκογραφία την περίοδο 1932- 1956, στην Ελλάδα και την Αμερική.

μορφολογικά στοιχεία της συγκεκριμένης φόρμας που τελικά αφομοιώθηκαν και εξελίχθηκαν με το πέρασμα των χρόνων.

β) Στο δεύτερο κεφάλαιο η έρευνα επικεντρώνεται στο ταξίμι όπως αυτό εμφανίζεται και διαμορφώνεται από τους εκτελεστές του μπουζουκιού, κατά την περίοδο 1932-1956². Η ανάλυση αφορά σε μορφολογικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το ταξίμι της συγκεκριμένης περιόδου (θέση, τρόπος συνοδείας, παράθεση λαϊκών δρόμων που χρησιμοποιούνται, συγκριτική προσέγγιση με το ρυθμό κ.α.). Επίσης γίνεται παράθεση κάποιων συγκεντρωτικών πινάκων- κυρίως σε ότι αφορά τις παραπάνω παραμέτρους σε σχέση με το χρόνο (διάρκεια, πυκνότητα εμφάνισης κ.α.)- που βοηθούν και λειτουργούν ενισχυτικά στην εξαγωγή συμπερασμάτων.

γ) Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται καταγραφές ορισμένων ταξιμιών με το σύστημα του δυτικού πενταγράμμου, ενώ γίνεται και εκτενής περιγραφή της μελωδικής τους ανάπτυξης με το σύστημα των λαϊκών δρόμων³.

δ) Τέλος, το τέταρτο κεφάλαιο αποτελεί τη σύνθεση και κριτική ανάλυση των συμπερασμάτων των προηγούμενων κεφαλαίων ώστε να προβούμε στα γενικότερα συμπεράσματα.

Η παρούσα έρευνα έχει ως στόχο να αναδείξει την ανάγκη μελέτης των μορφολογικών, τροπικών και τεχνικών χαρακτηριστικών που συγκροτήθηκαν από τις εκτελέσεις ταξιμιών σημαντικών μπουζουξήδων του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού οι οποίοι επέλεξαν να εκφραστούν μέσω της συγκεκριμένης φόρμας⁴.

Τέλος, η επιλογή της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου, έγινε αφενός γιατί πρόκειται για την περίοδο που εκτείνεται από την χρονολογία εμφάνισης του μπουζουκιού στην δισκογραφία μέχρι την χρονολογία ηχογράφησης του δίσκου

² Στην έρευνα συμπεριλαμβάνονται δυο εκτελέσεις ταξιμιών που δεν περιέχονται στην χρονική περίοδο που ορίζει η έρευνα. Αυτές είναι το Αιβαλιώτικο ζειμπέκικο, και Όταν κλαίει το μπουζουκι που ηχογραφήθηκαν στην Αμερική το 1929 και το 1957 αντίστοιχα. Η μικρή χρονολογική απόκλιση από την περίοδο που ορίζεται καθώς και το τροπικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, είναι οι λόγοι που συμπεριλαμβάνονται στην εργασία.

³ Τα κριτήρια επιλογής αυτών των ταξιμιών από το συνολικό υλικό αναφέρονται αναλυτικά στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, και αφορούν κυρίως σε ζητήματα τροπικότητας και μορφολογικής ιδιαιτερότητας των αυτοσχεδιασμών

⁴ Είναι αρκετές οι περιπτώσεις συνθετών- μπουζουξήδων που δεν προτιμούν στις ηχογραφήσεις τους την εκτέλεση ταξιμιού. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Απόστολου Καλδάρα, που σε καμία ηχογράφηση του κατά την συγκεκριμένη περίοδο δεν καταγράφεται ταξίμι με μπουζούκι.

Πενιές Μπέμπη⁵, τρία χρόνια μετά το τέλος της τρίτης και τελευταίας περιόδου του ρεμπέτικου⁶, και αφετέρου γιατί κρίθηκε αναγκαίος ο περιορισμός του υλικού.

⁵ Πενιές Μπέμπη, Οργανικό/ Δημήτρης Στεργίου, His Masters Voice Ελλάδος, ΑΟ-5326, 1956. Προκειται για μια σημαντική ηχογράφηση ταξιμιού μιας και σ' αυτήν αποτυπώνονται όλα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την εξέλιξη του μουσικού συντακτικού του μπουζουκιού και του λαϊκού τραγουδιού γενικότερα, κατά τα μεταπολεμικά χρόνια (δεξιοτεχνική έξαρση, πλήθος καλλωπισμών, εκτέλεση διφωνιών- τριφωνιών, κ.α).

⁶ Ως τρίτη (εργατική) και τελευταία περίοδος αναφέρεται από τον Στάθη Δαμιανάκο ο οποίος την ορίζει το διάστημα 1940- 1953. Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001.

Κεφάλαιο Πρώτο

Ιστορική επισκόπηση

Στο πρώτο κεφάλαιο της έρευνας επιχειρείται η προσέγγιση της χρήσης του όρου *taksîm*⁷, όπως αυτός αποτυπώνεται και ερμηνεύεται από τις διάφορες πηγές και πραγματείες των λαών της Ανατολικής Μεσογείου. Στη συνέχεια δίδονται στοιχεία για την εμφάνιση, την παρουσία και την διάδοση της φόρμας, ενώ τονίζονται τα βασικά χαρακτηριστικά της, και ορισμένες όψεις διαφορετικότητας που εντοπίζονται στις παραδόσεις των Τούρκων και των Αράβων. Ακολουθεί η παράθεση ενός σύντομου ιστορικού-κοινωνικού πλαισίου, της περιόδου που διαπραγματεύεται η έρευνα, ενώ το κεφάλαιο κλείνει με στοιχεία που αφορούν την παρουσία και την διαδικασία αφομοίωσης του ταξιμιού, από τους εκτελεστές του ρεμπέτικου.

1.1 Ζητήματα καταγωγής- παρουσίας της φόρμας *taksîm* στην ευρύτερη περιοχή της νοτιοανατολικής Μεσογείου

Ο όρος *taksîm* αναφέρεται συχνά στην μουσικολογική βιβλιογραφία της Μέσης Ανατολής προσδιορίζοντας τη φόρμα των οργανικών και φωνητικών αυτοσχεδιασμών στις περιοχές της νοτιοανατολικής Μεσογείου.

Ξεκινώντας στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, οθωμανικά κείμενα, υιοθετούν τον όρο *taksim*, για να αναφερθούν στην εκτέλεση μελωδίας σε ελεύθερο- απροσδιόριστο ρυθμό-χρόνο, η οποία θα μπορούσε να είναι φωνητική ή οργανική. Η ετυμολογική ερμηνεία του όρου έχει τη σημασία της «διαίρεσης» ή «διανομής⁸».

⁷ Στα δυο πρώτα υποκεφάλαια, ο όρος θα αποδίδεται στην Τουρκική εκδοχή του, μιας και έτσι εμφανίζεται στο σύνολο σχεδόν της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιεί η έρευνα στα πλαίσια της θεωρητικής υποστήριξής της. Σε όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις, που αφορούν κυρίως σε θέματα του ρεμπέτικου, θα χρησιμοποιείται η αντίστοιχη ελληνική.

⁸ Ο Walter Feldam αναφερόμενος στην εννοιολογική ερμηνεία της λέξης, τονίζει ότι μια σημασία του όρου *taksim* στις διάφορες τουρκικές γλώσσες ίσως να αναφέρεται στη συλλαβική διαίρεση ενός ποιητικού κειμένου για μουσικούς σκοπούς, ενώ αναφέρει και ότι σχέση αυτή, εάν τελικά υπάρχει, είναι πολύ δυσνόητη. Επίσης αναφέρει σαν πιο πιθανή περίπτωση την αρχική χρήση του όρου για τον προσδιορισμό της διαδικασίας διαίρεσης του φωνητικού κύκλου *fasil*, από κάποια εμβόλιμα-ενδιάμεσα τμήματα αυτοσχεδιαστικής φύσης. Βλ. Feldman Walter, *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 275.

Η πορεία εξέλιξης τόσο του φωνητικού όσο και του οργανικού αυτοσχεδιασμού στα πλαίσια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, χαρακτηρίζεται από μια σειρά αλλαγών και μετασχηματισμών. Αρχικά διαφαίνεται ότι ο αυτοσχεδιασμός ξεκίνησε αποκλειστικά και μόνο ως φωνητικό είδος μουσικής έκφρασης και παρέμεινε σ' αυτή την μορφή ως τον 17^ο αιώνα. Οι πρώτες μαρτυρίες για οργανικό αυτοσχεδιασμό εντοπίζονται στον 17 αιώνα από τον Cantemir⁹.

Ο όρος *taksîm* χρησιμοποιείται μετέπειτα για να περιγράψει τόσο τον φωνητικό όσο και τον οργανικό αυτοσχεδιασμό, ενώ πρώτη φορά κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα γίνεται ο διαχωρισμός της έννοιας του αυτοσχεδιασμού σε δύο είδη. Ο μεν οργανικός διατηρεί την ονομασία *taksîm*, ενώ ο φωνητικός περιγράφεται πλέον με τον όρο *gazel*¹⁰.

Το *taksîm* κατά την διάρκεια του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, ήταν γνωστό σαν μια σημαντική μουσική τεχνοτροπία στις περισσότερες από τις χώρες της Μέσης Ανατολής που ήταν ενσωματωμένες, στο πρώην ενιαίο γεωγραφικά σύμπλεγμα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, ειδικά στην Τουρκία, στην Συρία/Παλαιστίνη και την Αίγυπτο. Επίσης ήταν διαδεδομένο στην Τυνησία, λιγότερο όμως στα υπόλοιπα βόρεια αφρικανικά παράλια. Στο Ιράκ, άρχισε να εμφανίζεται, μόνο μετά το τέλος του ΄Β Παγκοσμίου πολέμου, αφού ως τότε μάλλον το γνώριζε και το χρησιμοποιούσε ένα περιορισμένο τμήμα της Ιρακινής αριστοκρατίας.

Σε άλλες αραβικές χώρες όπως το Μαρόκο και η Υεμένη η αυτοσχεδιαστική φόρμα *taksîm*, υιοθετείται μόλις κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα ως ένα σύνολο προσαρμογών από αιγυπτιακά μουσικά χαρακτηριστικά, ενώ πριν τον Ά Παγκόσμιο πόλεμο χρησιμοποιούνται σχεδόν κατά αποκλειστικότητα φόρμες φωνητικού αυτοσχεδιασμού¹¹. Στην Ευρωπαϊκή πλευρά της Οθωμανικής αυτοκρατορίας η φόρμα *taksîm* αφομοιώθηκε κυρίως από τις μουσικές παραδόσεις της Ελλάδας, της Βουλγαρίας, της Μακεδονίας και σε μικρότερο βαθμό στη μουσική της Ρουμανίας¹².

Στη σύγχρονη Τουρκία η φόρμα *taksîm* έχει κατά βάση αστικό χαρακτήρα, και δεν φαίνεται να σχετίζεται με τις διάφορες αγροτικές- υπαίθριες μουσικές πρακτικές. Από την άλλη μεριά στην Συρία και την Αίγυπτο φαίνεται να έχει πιο

⁹ Βλ Walter Feldam, ο.π. σελ 280.

¹⁰ Κούνας Σπήλιος, *Οι Ουσάκ Μανέδες στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010,σελ. 17.

¹¹ Βλ Walter Feldam, ο.π. σελ 274.

¹² Robert Garfias, *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca*, *Yearbook for Traditional Music*, 13, 1981, σελ. 98- 99.

στενή σχέση με το ύφος του layali και mawwal¹³ που εμπεριέχουν κατά κύριο λόγο αγροτικές επιρροές.

Ίσως η ευρύτερη διάδοση της φόρμας taksîm και των λοιπών σχετικών υφολογικά δομών- τεχνοτροπιών στην ανατολική Μεσόγειο, να είναι η αιτία της εκτενούς επεξεργασίας στις μελέτες της σύγχρονης αραβικής μουσικολογίας¹⁴.

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο αποτελεί μια παράθεση κάποιων στοιχείων σε σχέση με την εννοιολογική και ετυμολογική ερμηνεία του όρου taksîm, καθώς επίσης γίνεται σύντομη αναφορά και σε κάποια ζητήματα που αφορούν στην καταγωγή και την χρήση της συγκεκριμένης φόρμας στην ευρύτερη περιοχή της νοτιοανατολικής μεσογείου. Δεν αποτελεί πρόθεση η περαιτέρω ανάλυση των στοιχείων αυτών μιας και σκοπός είναι μια γενικότερη κατατόπιση του αναγνώστη ως προς το συγκεκριμένο αντικείμενο από την οπτική του ιστορικού πλαισίου.

1.2. Βασικά χαρακτηριστικά της φόρμας taksîm στην σύγχρονη Τουρκική και Αραβική μουσική

Το taksîm όπως έχει ήδη αναφερθεί αποτελεί μια οργανική αυτοσχεδιαστική τεχνοτροπία στην Τουρκική και Αραβική κλασική και λαϊκή μουσική. Ενώ η αρχική κύρια λειτουργία του ήταν η παρουσίαση- σύσταση του εκάστοτε makam στα πλαίσια του οποίου αναπτύσσονται τα φωνητικά ή οργανικά κομμάτια που το ακολουθούν, το taksîm κατέληξε να αποτελεί την πιο σημαντική φόρμα μουσικής και καλλιτεχνικής έκφρασης της Τουρκικής οργανικής μουσικής.

Η φόρμα taksîm σήμερα, σαν ανεπτυγμένη και συνεχώς εξελίξιμη τεχνοτροπία, λειτουργεί και εντοπίζεται κυρίως στην ευρύτερη περιοχή της ανατολικής Μεσογείου και την Τουρκία. Το γεγονός ότι οι Αραβικές και οι Τούρκικες εκτελεστικές πρακτικές δεν είναι ίδιες, και διαφοροποιήθηκαν ακόμα περισσότερο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα- όταν έγιναν οι πρώτες ηχογραφήσεις με taksîm στην Τουρκία, την Συρία και την Αίγυπτο- δεν απέτρεψε τους Τούρκους, Σύριους, Λιβανέζους και Αιγύπτιους μουσικούς να υιοθετήσουν το γενικό περιγραφικό όρο taksîm αναφερόμενοι σε συχνά ετερόκλητα τοπικά ιδιώματα που

¹³ Οι ονομασίες αυτές αφορούν σε φωνητικές αυτοσχεδιαστικές φόρμες της αραβική μουσικής.

¹⁴ Ο Walter Feldman αναφέρει, ότι ο κλάδος της μουσικολογίας ασχολήθηκε τα τελευταία μόλις χρόνια με το θέμα του taksîm, καθώς Τούρκοι μουσικολόγοι όπως οι Yekta, Ezgi, Arel, Oransay, επεκτείνονται ελάχιστα στο ζήτημα αυτό, ενώ πρώτος ο Signell αναφέρθηκε πιο εκτενώς. Βλ. Walter Feldman, ο.π. σελ. 274.

σχετίζονται απλά με το ευρύτερο ύφος του taksîm σε ότι αφορά μια γενικότερη αυτοσχεδιαστική τους διάσταση¹⁵.

Ένα σημαντικό κριτήριο διαφοροποίησης του τούρκικου από το αραβικό taksîm, όπως αυτό καταγράφεται στις διάφορες μελέτες και πηγές, είναι το ζήτημα του αυτοσχεδιαστικού προσανατολισμού του χαρακτήρα της φόρμας και το θέμα της μερικής ή ολικής αποτύπωσης αυτής της όλης κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης ενός taksîm.

Ο Τούρκος μουσικολόγος Cantemir εστιάζει την διαφοροποίηση αυτή στις πρακτικές κωδικοποίησης του taksîm από την πλευρά των Περσών μουσικών και την τάση τους να αντιμετωπίζουν την μελωδική του ανάπτυξη σαν ένα *pesrev*¹⁶, τονίζοντας ότι πρόκειται για μη- αποδεκτή πρακτική από την πλευρά των Τούρκων μουσικών. Αντιθέτως στην Τουρκία, αποκόβοντας τη φόρμα από κάθε ρυθμική υποστήριξη που θα αναδείκνυε την γνώση και την τεχνική του συνθέτη, χρησιμοποιούν την μελωδία του taksîm ως μέσο ανάδειξης της γνώσης του μουσικού, μέσω της δημιουργίας καινούργιων μελωδιών και τρόπων σύνδεσης των *makam*¹⁷.

Ο Walter Feldam αναφερόμενος στα στοιχεία που παρέχονται από τις πηγές του Cantemir σε ότι αφορά την προσέγγιση της φόρμας taksîm από τους Τούρκους και τους Άραβες, καταλήγει στα εξής συμπεράσματα¹⁸:

- Κάποιοι τύποι άμετρης αυτοσχεδιαστικής εκτέλεσης, υπήρχαν και στην Τουρκία και στο Ιράν κατά τον 17^ο αιώνα
- Αυτοί οι τύποι αυτοσχεδιασμού δεν ήταν ίδιοι
- Ο Ιρακινή αυτοσχεδιαστική φόρμα θεωρήθηκε τυποποιημένη από τους Τούρκους, γιατί διδάσκονταν τμήμα προς τμήμα θυμίζοντας την εκτέλεση και τη διδασκαλία των *pesrev*, με μόνη διαφορά την απουσία ρυθμικής υποστήριξης- διαίρεσης¹⁹.

¹⁵ Ο μουσικολόγος Walter Feldman αναφέρει σχετικά με τη γενικευμένη χρήση του όρου «Μέχρι τον 17^ο αιώνα οι Τούρκοι και οι Πέρσες χρησιμοποιούσαν τύπους άμετρου- ελεύθερου αυτοσχεδιασμού ενώ Cantemir στο VII κεφάλαιο της πραγματείας του συγκρίνει τους δύο εθνικούς τύπους χρησιμοποιώντας τον όρο taksîm για να περιγράψει και τους δύο». Βλ. Feldman Walter, ο.π. σελ. 276.

¹⁶ Η έννοια της κωδικοποίησης- τυποποίησης έχει σε μεγάλο βαθμό σχέση με την διαδικασία ένταξης της μελωδικής πορείας της φόρμας taksîm σ' ένα πλαίσιο διδασκαλίας της τμήμα- τμήμα για το κάθε *makam*. όπως ακριβώς διδάσκονται και οι υπόλοιπες φόρμες των κλασικών μουσικών της Ανατολής.

¹⁷ Βλ. Feldman Walter ο.π. σελ 285.

¹⁸ Βλ. Feldman Walter ο.π. σελ 285- 286

¹⁹ Ο Τούρκος μουσικολόγος Cîcuşen Tanrıođur αναφερόμενος στις διαφοροποιήσεις των δύο τύπων taksîm επικεντρώνεται στο ζήτημα της διδασκαλίας των taksîm από τους Ιρακινούς ως ένα σύνολο απομνημονευμένων- κωδικοποιημένων φράσεων, ενώ θέτει και το ζήτημα της δυνατότητας διδασκαλίας του taksîm, εξαιτίας της ίδιας της αυτοσχεδιαστικής φύσης του. Βλ. Cîcuşen Tanrıođur,

- Οι Τούρκοι θεωρούσαν τον Ιρακινό τύπο αυτοσχεδιασμού παλαιότερο από το δικό τους, αλλά όχι πλέον αποδεκτό
- Το τούρκικο taksîm του 17^{ου} αιώνα παραπέμπει απευθείας στο τούρκικο taksîm του 19^{ου} -20^{ου} αιώνα.
- Το ιρακινό taksîm του 17^{ου} αιώνα παραπέμπει άμεσα στο ιρακινό avaz²⁰ του 19^{ου}-20^{ου} αιώνα

Από τα συμπεράσματα που αφορούν στην πραγματεία του Cantemir, προκύπτουν στοιχεία, που ενισχύουν τις διαφοροποιητικές όψεις οι οποίες εμφανίζονται στην εκτέλεση του taksîm, στο πλαίσιο των δύο αυτών παραδόσεων. Η περίπτωση του τούρκικου taksîm φαίνεται να έχει μια συνεχόμενη εξελικτική ροή μέσα στους αιώνες, σε αντίθεση με το αραβικό που υποβλήθηκε σε πιο έντονους μετασχηματισμούς.

Ο μουσικολόγος Walter Feldman, ορίζει τα τέσσερα κύρια χαρακτηριστικά στοιχεία της φόρμας taksîm, όπως αυτά λειτουργούν στην σύγχρονη Τουρκική-Αραβική μουσική, ως εξής²¹:

- τη μουσική δημιουργία κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης, η οποία συμπεριλαμβάνει γνώριμα μοντέλα-πρότυπα
- την αναπαραγωγή συγκεκριμένων ρυθμικών ιδιωμάτων εντός ενός πλαισίου ελεύθερης και μεταβλητής ρυθμικής αγωγής
- την κωδικοποιημένη μελωδική ανάπτυξη
- τη μετατροπία

Από τα παραπάνω συμπεράσματα του Feldman προκύπτει ένα γενικό μορφολογικό και τεχνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί να ερμηνευτεί και να περιγραφεί η φύση και η λειτουργία της φόρμας taksîm στην σύγχρονη μουσική πραγματικότητα των παραδόσεων της Τουρκίας και του ευρύτερου Αραβικού κόσμου. Γίνεται αμέσως αντιληπτή η συνύπαρξη αντιφατικών χαρακτηριστικών συστατικών στοιχείων όπως. η διάσταση της αυτοσχεδιαστικής δημιουργίας²² σε

Makam and Taksim (improvisation) in Turkish Music, οπτικοακουστικό απόσπασμα διάλεξης στο The New England Conservatory, Boston, Mass. USA 1994, όπως διατίθεται στον διαδικτυακό τόπο:

<http://www.youtube.com/watch?v=ofSNGWKKpxE&feature=related>

²⁰ Πρόκειται για κυρίαρχη φόρμα της αραβικής φωνητικής μουσικής, που βασίζεται σε ελεύθερο μέτρο.

²¹ Βλ. Feldman Walter, ο.π. σελ. 276

²² Σε διάλεξή του, ο Τούρκος μουσικολόγος Cücezen Tanrıođur, τονίζει χαρακτηριστικά την όψη της αυτοσχεδιαστικής φύσης και της μοναδικότητας κάθε εκτέλεσης τούρκικου taksîm, ως εξής: "...δεν

συνδυασμό με την χρήση γνώριμων- τυποποιημένων μελωδικών προτύπων και κωδικοποιημένης μελωδικής ανάπτυξης²³.

Η έννοια της κωδικοποιημένης μελωδικής ανάπτυξης αφορά στην δεδομένη για κάθε makam πορεία ανάπτυξης σε σχέση με τις βαθμίδες εισόδου, τις ατελείς εντελείς και τελικές καταλήξεις τις δεσπόζουσες βαθμίδες, τις έλξεις κ.α. και δεν εμπεριέχει στοιχεία που υποβαθμίζουν την αυτοσχεδιαστική λειτουργία της φόρμας²⁴. Η διαδικασία της μετατροπίας κατέχει κυρίαρχο ρόλο κατά την εκτέλεση ενός taksîm, αφού με τον όρο αυτό προσδιορίζεται η πρακτική εναλλαγής και συνδυασμού των τροπικών περιπτώσεων που εμπεριέχονται σε ένα makam.

Ένα στοιχείο που απασχόλησε μόλις τα τελευταία χρόνια την μουσικολογική έρευνα, είναι το ζήτημα της ρυθμολογικής προσέγγισης της φόρμας taksîm. Η αποσπασματική, ελαστική και απροσδιόριστη φύση του ρυθμού του taksîm, είναι μάλλον ο λόγος για τον οποίο η βιβλιογραφία δίνει μεγαλύτερη έμφαση στα μελωδικά του παρά στα ρυθμικά του χαρακτηριστικά.

Ο Yoram Arnon σε σχετική έρευνα για το ρυθμό του taksîm αναφέρει ότι, η ρυθμική δόμηση σ' ένα taksîm, συχνά περιγράφεται σαν ελεύθερη ή μη- μετρημένη, ενώ αποτελεί ένα ζήτημα που έχει ελάχιστα μελετηθεί. Σαν σημείο εκκίνησης αυτής της ανάλυσης για το χρόνο και το ρυθμό στο taksîm, εξετάζονται τα αντιθετικά στοιχεία που προκύπτουν μεταξύ της διάδρασης των περιόδων μουσικής δράσης και των περιόδων παύσης σ' ένα taksîm. Λόγω του γεγονότος ότι η παύση είναι τόσο εύκολο να παρατηρηθεί ως ρυθμικό φαινόμενο, η αντίθεση μεταξύ των τμημάτων που καταγράφεται μουσική δραστηριότητα και των παύσεων, θεωρείται το πιο απλό

μπορείς να επαναλάβεις ένα taksîm δεύτερη φορά. Το taksîm είναι σαν συνομιλία που δεν γίνεται να επαναληφθεί δεύτερη φορά λέξη προς λέξη. Το taksîm πεθαίνει την στιγμή που γεννιέται... ", μετάφραση του γράφοντος από Cücegen Tanrıođur βλ. ο.π.

²³ Ο μουσικολόγος Karl Signell αναφέρει ότι, πολλά makam αποτελούνται από χαρακτηριστικές φράσεις- μοτίβο οι οποίες λειτουργούν σαν εργαλεία άμεσης αναγνώρισής τους. Η διαδικασία αναγνώρισης του makam, φαίνεται να βασίζεται, σ' ένα μεγάλο βαθμό σ' αυτό το σύστημα-σύνολο στερεότυπων φράσεων και μοτίβων. Αυτές οι ανεξάρτητες μελωδίες δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητα από τα χαρακτηριστικά του makam. Βλ. Signell Karl L., *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*, Asian Music Publication, series D, monographs, no. 4, repr, New York 1986, σελ.125.

²⁴ Ο Σπήλιος Κούνας αναφέρει, ότι « η έννοια της κωδικοποιημένης μελωδικής ανάπτυξης είναι ιδιαίτερα κομβική προκειμένου να κατανοηθεί αντίστοιχα η έννοια του αυτοσχεδιασμού στις περισσότερες από τις μονοφωνικές τροπικές μουσικές παραδόσεις των περιοχών της νοτιοανατολικής Μεσογείου. Ο λόγος είναι η εμφανής συγγένεια ή ακόμα και ταύτιση του μουσικού αυτοσχεδιασμού με τη φόρμα taksîm στις εν λόγω περιοχές». Βλ Κούνας Σπήλιος, ο.π. σελ. 16.

επίπεδο στην οργάνωση της χρονικής δομής του taksim²⁵. Σχετικά με την σημασία των περιόδων παύσεων κατά την διάρκεια της εκτέλεσης ενός taksim ο μουσικολόγος Χαμίμπ Χασάν Τουμά αναφέρει ότι ανάμεσα στα άλλα, η εκτέλεση ενός taksim χαρακτηρίζεται από το διαχωρισμό της μελωδικής γραμμής μέσω κάποιων μεγάλων παύσεων, που μπορεί να διαρκέσουν από δύο μέχρι τέσσερα δευτερόλεπτα και οι οποίες δεν έχουν μόνο τυπική λειτουργία μιας και δίνουν την δυνατότητα επικοινωνίας ανάμεσα στο ακροατήριο και το μουσικό. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που εμφανίζεται κατά τη διάρκεια των παύσεων είναι η παρεμβολή επιφωνημάτων ή κραυγών από την μεριά του ακροατηρίου, μέσω των οποίων οι ακροατές εκφράζουν την γνώμη τους και την ευχαρίστησή τους γι' αυτό που άκουσαν.

Ο Yoram Arnon αναφέρει ότι το taksim πρέπει να εμπεριέχει στοιχεία που να το διαχωρίζουν σε τρεις επιμέρους φάσεις:

Πρόλογος (Εισαγωγή) → Εξέλιξη → Επίλογος

Σε συνεντεύξεις μουσικών υπάρχει η τάση να δημιουργούνται αναλογίες μεταξύ του taksim και των διάφορων μορφών διατύπωσης συναισθημάτων και λόγου. Ανάμεσα σ' αυτές είναι η ομιλία, η ποίηση, η αφήγηση κ.α. Υπό αυτό το πρίσμα, ο ρυθμός του taksim είναι ανάλογος με το ρυθμό της ομιλίας και του λόγου, ενώ οι παύσεις έχουν τη λειτουργία των σημείων στίξης. Σ' αυτό το πλαίσιο αναλογίας μεταξύ taksim και έκφρασης συναισθημάτων και λόγου, είναι εύκολο να γίνει αντιληπτή η σημαντικότητα της παύσης για στην εκτέλεση ενός taksim. Οι παύσεις σ' ένα taksim, όπως τα σημεία στίξης σ' ένα κείμενο, το κάνουν κατανοητό. Χρησιμοποιούνται για να συνδέουν και να ξεχωρίζουν στα διάφορα δομικά επίπεδα τις παραγράφους, τις προτάσεις και τις λέξεις, δηλ. τις χρονικές μονάδες και τα τμήματα του taksim²⁶.

Σχετικά με τη θέση που κατέχει η φόρμα, ο Τούρκος μουσικολόγος Gültekin Oransay, χωρίζει τα διάφορα taksim σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με τη χρονική τοποθέτηση, σε σχέση με το κύριο κομμάτι. Έτσι διακρίνει το bas taksim (ανοίγματος), το ara taksim (ενδιάμεσο) και το ulama taksim (κλεισίματος)²⁷. Ο Scott Marcus αναφέρει σχετικά με το ίδιο ζήτημα ότι υπάρχουν εισαγωγικά taksim που εκτελούνται πριν από την έναρξη διάφορων έμμετρων φωνητικών ή οργανικών τμημάτων, μεταβατικά taksim που εντοπίζονται σε σημεία που το makam πρόκειται

²⁵ Yoram Arnon, *Improvisation as Verbalization: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim*, Dutch Journal Of Music Theory, Volume 13, Number 1, 2008 σελ 37.

²⁶ Βλ. Yoram Arnon, οπ. Σελ 44.

²⁷ Παναγιώτης Κουνάδης, *Εισ ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τόμ. Α), Κατάρτι, Αθήνα 2000, σελ 430.

να αλλάξει, προετοιμάζοντας έτσι τόσο τους ακροατές όσο και τους καλλιτέχνες για το νέο μουσικό κλίμα²⁸.

Επίσης, ο Χαμπίμπ Χασάν Τουμά αναφέρει ότι ένα ταξίμ μπορεί να προηγείται ενός *mawwāl* ή μιας *muassa*, και μπορεί επίσης να εκτελείται ως ενδιάμεσο κομμάτι ανάμεσα σε δυο ενότητες μιας *andalusi nubah*²⁹ ή ως ανεξάρτητο μουσικό κομμάτι, με αποκλειστικό ρόλο την παρουσίαση του μακάμ³⁰.

Τα στοιχεία που αναφέρθηκαν σ' αυτό το κεφάλαιο δεν αποσκοπούν σε μια λεπτομερή προσέγγιση του θέματος της παρουσίας και της λειτουργίας της φόρμας *taksîm* στις παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου, ζήτημα το οποίο αφενός δεν εντοπίζεται στο στοχοθετικό πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας και αφετέρου αποτελεί ένα ευρύτατο ερευνητικό πεδίο που ξεπερνάει κατά πολύ το πλαίσιο που ορίζεται από τους κανονισμούς της πτυχιακής εργασίας. Ωστόσο κρίθηκε χρήσιμο να γίνει αναφορά σε ορισμένα βασικά στοιχεία, συστατικής, λειτουργικής και μορφολογικής όψης της φόρμας, που ως ένα βαθμό καταγράφονται και στις ρεπερτοριακές περιπτώσεις του ρεμπέτικου, που θα απασχολήσουν στη συνέχεια την έρευνα.

²⁸ Scott L. Marcus, *Solo Improvisation (Taqaşim) in Arab Music*, University of California, Santa Barbara, reprinted from the *Middle East Studies Association Bulletin*, July 1993, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

²⁹ Πρόκειται για ονομασίες που αφορούν σε φωνητικές και οργανικές φόρμες της αραβική μουσικής.

³⁰ Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, *Η μουσική των Αράβων*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη, 2006, σελ 98.

1.3. Το ταξίμι στο ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι

Το ταξίμι, στη δισκογραφία του ρεμπέτικου τραγουδιού της περιόδου 1932-1956, εντοπίζεται κατά κύριο λόγο με την μορφή σύντομης μελωδικής ακολουθίας, πριν από τις εκτελέσεις τραγουδιών, αμανέδων, και οργανικών σκοπών. Ο Ευγένιος Βούλγαρης αναφέρει σχετικά με το ρόλο του ταξιμιού στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο, «...συνήθως ερμηνεύεται από το κύριο μελωδικό όργανο της ορχήστρας- μπουζούκι, ούτι, κανονάκι, βιολί-και σκοπός του είναι να προλογίσει το τραγούδι που ακολουθεί, αλλά και να " κουρδίσει" τους μουσικούς, τον τραγουδιστή, ακόμα και τον ίδιο τον ερμηνευτή του, στο μουσικό τρόπο της σύνθεσης. Άλλες φορές πάλι σκοπός του είναι να " κουρδίσει" τον αμανετζή, ή να του ανταπαντήσει κατά τη διάρκεια του αμανέ...»³¹.

Η απουσία βιβλιογραφικών πηγών για το ταξίμι του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο, περιορίζει σημαντικά μια συστηματοποιημένη θεωρητική προσέγγιση, απαλλαγμένη από θέσεις και συμπεράσματα τα οποία στηρίζονται σε υποθέσεις, και ανακριβείς πληροφορήσεις. Ως κύριο μεθοδολογικό εργαλείο στην προσπάθεια κατανόησης του τρόπου αντιμετώπισης, αφομοίωσης και εκτέλεσης του ταξιμιού από τους πρώτους εκτελεστές μπουζουκιού, θα χρησιμοποιηθεί ο αφηγηματικός-βιογραφικός λόγος, ατόμων που συμμετείχαν στην δισκογραφία αλλά και στις διάφορες ψυχαγωγικές πρακτικές της εποχής, στις οποίες το μπουζούκι κατείχε κυρίαρχη θέση.

Σύμφωνα με το Γιάννη Ζαϊμάκη, η συνάφεια ανάμεσα στην αφηγηματικότητα και την ιστορικότητα και το αναμφίβολο ενδιαφέρον που παρουσιάζει για την ιστορία η κοινωνική μνήμη, δεν σημαίνουν πως η τελευταία μπορεί να αποτελέσει ένα τεκμηριωμένο ιστορικό δείκτη που θα υποκαθιστούσε μια ιστορία γραπτών πηγών, μιας και η παρέμβαση της λήθης στην επιλεκτικότητα της κοινωνικής μνήμης εξυπηρετεί την ανάγκη των αφηγητών για εξιδανίκευση του παρελθόντος με βάση τις ανάγκες του παρόντος. Ωστόσο, η επινοητική δράση του αφηγηματικού λόγου, εντοπίζεται κυρίως σε αναφορές οι οποίες εμπλέκουν κοινωνικές εμπειρίες και

³¹ Βανταράκης Β.-Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου – συμρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books, Αθήνα, 2007, σελ.58.

πρακτικές που συγκροτούν συλλογικά νοήματα και συμβολικούς δεσμούς της εντοπιότητας κάθε κοινωνικής νησίδας³².

Το στοιχείο αυτό μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο νομιμοποίησης των βιογραφικών αναφορών που θα συμπεριληφθούν στην έρευνα, αφού ουσιαστικά πρόκειται για περιγραφές μεμονωμένων περιστατικών και μουσικών πρακτικών, χωρίς να εμπεριέχουν θέματα κοινωνικών αναπαραστάσεων και εσωτερικών ιεραρχιών³³.

Οι αφηγήσεις των δύο Λακκουδιανών αφορούν σε δράσεις οι οποίες είναι πλήρως αποδεσμευμένες από το στοιχείο της επαγγελματικής δραστηριότητας και της οικονομικής στοχοθεσίας, και επικεντρώνονται στον ψυχαγωγικό προσανατολισμό της πρακτικής της οργανοπαιξίας, και τις καταστάσεις ευφορίας και απόλαυσης με τις οποίες συνδέεται κατά κύριο λόγο η ζωή, στο περιβάλλον του τεκέ και της ταβέρνας³⁴. Στο ίδιο κλίμα κινούνται και οι αναφορές του Μάρκου Βαμβακάρη που επικεντρώνονται στη σχέση ταξιμιού και μουσικής δημιουργίας. Ωστόσο, βοηθούν στην κατανόηση του ρόλου και της λειτουργίας του ταξιμιού, στα πλαίσια του πρωτόλειου μουσικού συντακτικού του μπουζουκιού.

Ο Νίκος Λ. αναφέρει στη βιογραφία του: «...[Οι μάγκες] καθότανε σε ένα δικό τους μαγαζί και όταν ερχότανε το κέφι πιάνανε το μπουζούκι και ρίχνανε τα ταξίμια τους...»³⁵.

Επίσης, ο Γιώργης Καλαϊτζής αναφερόμενος σε κάποιο μπουζουξή της εποχής τονίζει: «...Ο Κατσαρός έπαιζε και μπουζούκι, ταξίμια ωραία...»³⁶. Στις αφηγήσεις για το μπουζούκι και την πρακτική της οργανοπαιξίας στα πλαίσια των

³² Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα, παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στο Λάκκο Ηρακλείου (1900- 1940)*, Πλέθρον, Αθήνα 1999, σελ 35- 40.

³³ Στις αναφορές αυτές, συμπεριλαμβάνεται ένα απόσπασμα από συνέντευξη του Στέλιου Κερομύτη, ένα απόσπασμα από την βιογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη, και δυο μικρά αποσπάσματα, από τις βιογραφίες δυο κατοίκων της περιοχής του Λάκκου Ηρακλείου όπως αυτά παρατίθενται στην έρευνα του Γιάννη Ζαϊμάκη ο.π.. Η επιλογή των δυο αποσπασμάτων, έγκειται στις ομοιότητες που καταγράφονται στην κοινωνική δόμηση και την πολιτισμική δραστηριότητα που παρουσιάζει η συγκεκριμένη περιοχή της πόλης του Ηρακλείου με τον Πειραιά, κατά την περίοδο του μεσοπολέμου.

³⁴ Ένα μεγάλο πλήθος ανάλογων αναφορών που αφορούν στο περιβάλλον των τεκέδων του Πειραιά, και στον τρόπο λειτουργίας της ιεραρχίας κατά τη διάρκεια των πρακτικών της χασισοποσίας και της οργανοπαιξίας, καταγράφονται σε αφηγήσεις προσώπων του ρεμπέτικου.βλ. ενδεικτικά: Αγγελική Βελλου Καϊλ, Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία, Παπαζήση*, Αθήνα 1978, σελ 105- 108 και 110- 118.

³⁵ Γιάννης Ζαϊμάκης, ο.π. σελ 255.

³⁶ Γιάννης Ζαϊμάκης, ο.π. σελ 255.

κοινωνικών πρακτικών του γλεντιού στην ταβέρνα, και της χασιμοποσίας στον τεκέ, αποτυπώνεται αρκετές φορές η όψη της εκτέλεσης ταξιμιού από τον οργανοπαίκτη ως σημαντική παράμετρος που ενισχύει το πέρασμα σε μια κατάσταση ευφορίας και ψυχικής διέγερσης³⁷.

Ο Μάρκος Βαμβακάρης σ' ένα απόσπασμα από συνέντευξη που περιέχεται στην αυτοβιογραφία του, αναφέρεται στο ταξίμι και στη σχέση του με το τραγούδι: «...*Ο κάθε δρόμος, το νιαβέντι, το ράστι, το χετζάζ κλπ., έχει και το ταξίμι του. Το ταξίμι το 'κανες τελείωσε. Ο δρόμος είναι δρόμος...*»³⁸.

Από την παραπάνω αναφορά του Μάρκου Βαμβακάρη, διαφαίνεται η όψη μιας δυσπόστατης-δίσημης φύσης του ταξιμιού, αφού αναδεικνύονται δύο γενεσιουργά χαρακτηριστικά του:

- α) Η αυτοσχεδιαστική πτυχή: «...το ταξίμι το 'κανες, τελείωσε...»
- β) Η αποκρυστάλλωση- παγίωση συγκεκριμένης μουσικής φρασεολογίας, διαφορετικής και χαρακτηριστικής για κάθε δρόμο: «...ο κάθε δρόμος, το νιαβέντι, το ράστι, το χετζάζ κλπ, έχει το ταξίμι του...».

Επίσης, αναδύονται στοιχεία που αφορούν στον τρόπο με τον οποίο το τραγούδι η ο σκοπός που ακολουθεί μετά από ένα ταξίμι, λειτουργεί πάνω σ' αυτό. Εστιάζει την επιρροή μόνο στο θέμα της διαστηματικής δόμησης που ορίζει ο δρόμος, «...π.χ. θα παίξω την φραγκοσυριανή, επηρεάζεται το ταξίμι. Ακούς ότι είναι νιαβέντι...»³⁹.

³⁷ Σύμφωνα με το Γιάννη Ζαϊμάκη, σταδιακά και καθώς οι χρήστες έφτιαχναν κεφάλι, πλησίαζαν δηλαδή σε μια κατάσταση έκστασης και διέγερσης, ένας επιδέξιος μπουζουξής μπορούσε να αναλάβει με τα ταξίμια του να εντείνει τη διέγερση, να νταλκαδιάσει και να μερακλώσει την παρέα. Οι μάγκες άκουγαν με προσοχή τα ταξίμια του οργανοπαίκτη, ενώ κάποια φράση επιδοκιμασίας τόνιζε την αναγνώριση από την παρέα του ενεργητικού ρόλου του μουσικού, στη συλλογική ψυχαγωγία. ο.π σελ 213.

³⁸ Αγγελική Κάιλ, ο.π. σελ 273.

³⁹ Πρόκειται, για την σημαντικότερη παράμετρο στην εκτέλεση ενός ταξιμιού εκείνη την εποχή, αφού τα μέσα μουσικής έκφρασης των μπουζουξήδων ήταν σε πρωτογενές στάδιο. Ο Τάκης Μπίνης, αναφερόμενος στους μπουζουξήδες, της πρώτης περιόδου του ρεμπέτικου, τονίζει, « Οι μπουζουξήδες τότε, λίγες μουσικές γνώσεις είχαν, και όλοι τους γενικά, δεν είναι υπερβολή αν πω πως τα περισσότερα τραγούδια τους τα έπαιζαν από τον ίδιο τόνο, διότι δεν ήξεραν να παίζουν από διαφορετικούς τόνους, και ούτε υπήρχε θέληση από κανέναν για να μάθει κάτι περισσότερο πάνω στο όργανο». Βλ., Ιωάννα Κλειάσιου, *Τάκης Μπίνης, βίος ρεμπέτικος, μπροστά σου πάντα απλώνεται ένα δίχτυ*, Ντέφι, Αθήνα 2004,σελ 47.

Οι αναφορές του Στέλιου Κερομούτη⁴⁰, όπως και οι προηγούμενες του Μάρκου Βαμβακάρη, αναδεικνύουν την αυτοσχεδιαστική διάσταση του ταξιμιού, «...ταξινομείς τις νότες με τη φαντασία σου.», ωστόσο μαρτυρούν μια διάθεση σύνδεσης- ταύτισής του με την φωνητική αυτοσχεδιαστική φόρμα του αμανέ, «...*Το ράσι είναι ταξίμι, αλλά στην ουσία είναι μανές. Δηλαδή, ένας αμανετζής άμα αρχίσει και πεί, Αμαααν..αμαααν...εσύ θα το κάνεις με το μπουζούκι το ίδιο που θα κάνει αυτός. Κι εκεί που θα καταλήξει αυτός, ότι έχει πει πιο μπροστά...το αντί σου θα 'ναι στη φωνή του, και εκεί που θα καταλήξει θα κάνεις την απάντηση που έκανε πιο μπροστά αυτός..το ίδιο που έκανε αυτός θα του απαντήσεις με το όργανο εσύ... ένα ξεκίνημα είναι (το ταξίμι), αλλά στην ουσία είναι μανές. Ότι λέει ο τραγουδιστής...*»⁴¹. Επίσης η μαρτυρία του Στέλιου Κερομούτη, διαφοροποιείται από τις προηγούμενες στο γεγονός ότι δίνει στοιχεία για το ταξίμι στα πλαίσια της επαγγελματικής δραστηριοποίησης των μπουζουξήδων, προτάσσοντας σαν κριτήρια για τη διάρκεια ενός ταξιμιού, τον χρόνο που προσφέρεται λόγω του φόρτου εργασίας, και το κέφι του εκτελεστή. Έτσι, από τη μια μεριά, αναφέρεται σε ταξίμια- ψευτοεισαγωγές, και από την άλλη, σε δύσκολα ταξίμια που διαρκούν δέκα λεπτά ή/και ένα τέταρτο⁴².

Από τις παραπάνω μαρτυρίες, οι οποίες είναι και οι μόνες γνωστές πηγές πληροφόρησης σε ότι αφορά στο ταξίμι του μπουζουκιού όπως αυτό εμφανίζεται κατά το διάστημα που εξετάζει η έρευνα, προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα, κυρίως σε σχέση με την έξω- δισκογραφική παρουσία του ταξιμιού, στο

⁴⁰ Πρόκειται για απόσπασμα από συνέντευξη του Στέλιου Κερομούτη στην Σοφία Μιχαλίτση όπως παρατίθεται στον διαδικτυακό τόπο:

<http://www.youtube.com/watch?v=7jtjHOAuB2U&feature=related>. Όπως αναφέρεται στο περιοδικό *Λαϊκό τραγούδι*, ίσως να είναι η πιο σημαντική συνέντευξη- ανάμεσα σε πολλές άλλες από ρεμπέτες- που πραγματοποίησε η Σοφία Μιχαλίτση, από τη συχνότητα του κρατικού ραδιοφώνου, αφού μετά από προτροπή της, ο Στέλιος Κερομούτης "φέρνει" το μπουζούκι του σε ντουζένια, κουρδίζοντάς το στον αέρα, κάνει ταξίμια, και παίζει κάποιους σκοπούς ως μουσικά παραδείγματα. Βλ. Χαράλαμπος Παπαδημητρίου, *Τα κουρδίσματα του μπουζουκιού, Λαϊκό τραγούδι 16*, Ιούλιος 2006, σελ. 49.

⁴¹ Σχετικά με την γενικότερη, αλλά και την φρασεολογική ταύτιση του φωνητικού με τον οργανικό αυτοσχεδιασμό, ο Σπήλιος Κούνας αναφέρει ότι, «...στον αιώνα που ακολουθεί (20^{ος}), αλλάζει σημαντικά και ο τρόπος συνοδείας του φωνητικού αυτοσχεδιασμού από τα όργανα. Ως τότε οι οργανοπαίκτες αναλάμβαναν την πιστή αναπαραγωγή των μουσικών φράσεων τις όποιες τραγουδούσε η φωνή. Τον 20^ο αιώνα, στα πλαίσια γενικότερων αλλαγών, πολλές από τις οποίες οφείλονται και στη διάδοση της δισκογραφίας, η συνοδεία νοείται πλέον όχι ως η πιστή αναπαραγωγή της μελωδίας η οποία εκτελείται από τη φωνή, αλλά σαν την εκτέλεση ενός *taksim* στα τμήματα τα οποία η φωνή δεν τραγουδά». Βλ. Κούνας Σπήλιος, ο.π. σελ. 17.

⁴² Τα αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις του Στέλιου Κερομούτη και του Μάρκου Βαμβακάρη, παρατίθενται στο παράρτημα της έρευνας.

συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Η συνοδεία της λέξης ταξίμι, από κοσμητικά επίθετα, π.χ. «...ωραία ταξίμια...», τονίζει την σημαντικότητα της αυτοσχεδιαστικής φόρμας για τον ακροατή. Από τις μαρτυρίες των Λακκουδιανών προκύπτει το συμπέρασμα ότι οι εκτελέσεις ταξιμιών στου τεκέδες, κατά τη διάρκεια των πρακτικών χασισοποσίας, ήταν απαραίτητες και λειτουργούσαν ως μέσο εκστασιασμού. Από τη μαρτυρία, του Μάρκου Βαμβακάρη, προκύπτουν κάποια συμπεράσματα που προσανατολίζονται στο ζήτημα της σύνδεσης- κωδικοποίησης κάποιων μελωδικών φράσεων μεμονωμένα σε ορισμένους δρόμους. Αυτό το στοιχείο δεν φαίνεται να αναιρεί την αυτοσχεδιαστική πτυχή της φύσης του ταξιμιού, στην προσωπική θεώρηση του Βαμβακάρη, αντίθετα μοιάζει να λειτουργεί συνδυαστικά και τελείως φυσικά. Ο Κερομύτης επιχειρεί μια ταύτιση του ταξιμιού με τον αμανέ, ενώ δίνει πληροφορίες για την διάρκεια των ταξιμιών, εκτός δισκογραφικού πλαισίου και κατά την διάρκεια της εργασίας των εκτελεστών στα λαϊκά κέντρα.

Ένα τελευταίο στοιχείο που αναδεικνύει την μερική και εντελώς αποσπασματική αποτύπωση του ταξιμιού στη δισκογραφία της εποχής, κυρίως λόγω του χρονικού περιορισμού που επιβάλλεται⁴³, είναι κάποιες μεταγενέστερες ζωντανές ηχογραφήσεις του Γιάννη Παπαϊωάννου, και του Βασίλη Τσιτσάνη⁴⁴. Στις εκτελέσεις του, ο Παπαϊωάννου⁴⁵ αυτοσχεδιάζει συνεχώς πριν ή/και μετά τα τραγούδια που εκτελεί, ενώ ο Τσιτσάνης αποφορτισμένος από τους δισκογραφικούς περιορισμούς ηχογραφεί τα τραγούδια του, εκτελώντας μεγάλης διάρκειας εισαγωγικά ταξίμια, καθώς επίσης και ταξίμια μεμονωμένα- ανεξαρτητοποιημένα από τραγούδια, ή οργανικούς σκοπούς.

⁴³ Ένας άλλος παράγοντας που ίσως λειτούργησε ανασταλτικά, στην ηχογράφιση αυτόνομων ταξιμιών, είναι το ζήτημα της εμπορικής επιτυχίας και ανταπόκρισης που αυτά θα είχαν.

⁴⁴ Για τις ηχογραφήσεις του Γιάννη Παπαϊωάννου βλ. ενδεικτικά:

Γιάννης Παπαϊωάννου, *Ζωντανή ηχογράφιση στο Πανόραμα*, Victory Music, επανέκδοση σε cd, Αθήνα, 1998

Γιάννης Παπαϊωάννου, *Ιστορική ζωντανή ηχογράφιση*, Legend, επανέκδοση σε cd, Αθήνα, 2005

Γιάννης Παπαϊωάννου, *Η προτελευταία βραδιά*, Αφοί Φαληρέα, LP, Αθήνα, 1983

Οι ηχογραφήσεις του Βασίλη Τσιτσάνη, περιλαμβάνονται στο δίσκο *Το Χάραμα* που ηχογραφήθηκε για λογαριασμό της Unesco, το 1980. Βλ. Βασίλης Τσιτσάνης, *Το χάραμα, τραγούδια και ταξίμια του Βασίλη Τσιτσάνη*, Venus, Αθήνα, 1982

⁴⁵ Πρόκειται για τον συνθέτη- εκτελεστή, που συγκεντρώνει την καθολική αποδοχή και αναγνώριση στο χώρο του, όσον αφορά στην ικανότητα του να αυτοσχεδιάζει, ανεξαρτήτως από το γενικότερο δεξιολογικό του επίπεδο. Βλ. Άρης Νικολαΐδης, *Πόσο μας λείπει ένας Μπάριμπα- Γιάννης*, *Λαϊκό τραγούδι 1*, Οκτώβριος 2002, σελ. 64- 65.

Τα στοιχεία, που αναφέρονται σε ζωντανές ηχογραφήσεις ταξιμιών δεν αφορούν στον τομέα της ανάλυσης της παρούσας εργασίας, που όπως έχει αναφερθεί έχει δισκογραφικό προσανατολισμό, ωστόσο συνιστούν στο σχηματισμό μιας όσο το δυνατόν πληρέστερης εικόνας του τρόπου με τον οποίο οι εκτελεστές της εποχής αντιλήφθηκαν και αφομοίωσαν την αυτοσχεδιαστική φόρμα του ταξιμιού.

Κεφάλαιο Δεύτερο

Μορφολογικά ζητήματα

Στο δεύτερο κεφάλαιο, η έρευνα εστιάζει στα διάφορα μορφολογικά ζητήματα που αφορούν στο ταξιμί του μπουζουκιού, όπως αυτό εμφανίζεται στη δισκογραφία των 78 στροφών, κατά την περίοδο 1932- 1956. Εξετάζονται ζητήματα τοποθέτησης-θέσης του ταξιμιού στις ηχογραφήσεις, τρόποι συνοδείας της μελωδικής ακολουθίας, σχέση ταξιμιού με το ρυθμό του σκοπού που ακολουθεί καθώς και παράθεση των λαϊκών δρόμων που αναπτύσσονται στο υλικό. Σε κάθε υποκεφάλαιο παρουσιάζονται ορισμένοι συγκεντρωτικοί πίνακες που ταξινομούν τις περιπτώσεις σε σχέση με τη χρονική πυκνότητα της εμφάνισή τους. Σε κάποιους από τους πίνακες, γίνεται διαχωρισμός της χρονικής περιόδου σε δυο μικρότερες (1932- 1940 και 1946- 1956), λόγω της δισκογραφικής παύσης στα χρόνια της κατοχής, και των καταλυτικών μορφολογικών μεταβολών που εντοπίζονται στο παίξιμο του μπουζουκιού κατά τα μεταπολεμικά χρόνια. Το εύρος του ερευνητικού πεδίου σ' αυτό το κεφάλαιο περιλαμβάνει το σύνολο⁴⁶ των ταξιμιών που καταγράφονται στη δισκογραφία της περιόδου 1932- 1956⁴⁷, αριθμός που αγγίζει τις 157 ηχογραφήσεις. Το μεγάλο εύρος του ερευνητικού πεδίου δεν αποτέλεσε προβληματική παράμετρο στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, μιας και ο στόχος είναι η εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων που βασίζονται κυρίως σε στατιστικά στοιχεία. Ωστόσο το πεδίο διαφοροποιείται σε κάποια υποκεφάλαια για λόγους που ορίζονται από το στοχοθετικό πλαίσιο της έρευνας, επομένως ενώ στο κεφάλαιο 2.1. εξετάζεται το σύνολο των ηχογραφήσεων (157), στο 2.2. ο αριθμός αυτός μειώνεται σε 114 περιπτώσεις, και στα 2.3. και 2.4 σε 112. Οι λόγοι που οδήγησαν σ' αυτή τη διαφοροποίηση, αναφέρονται ξεχωριστά σε κάθε κεφάλαιο.

⁴⁶ Πρόκειται για το σχετικό σύνολο που προέκυψε από την ακρόαση όλων των ηχογραφήσεων που διατίθενται στον διαδικτυακό τόπο <http://www.rebetiko.sealabs.net> και αφορούν στην περίοδο που εξετάζεται.

⁴⁷ Ισχύει το ίδιο με την υποσημείωση 2.

2.1. Θέση του ταξιμιού στις ηχογραφήσεις σε σχέση με την τραγούδι η τον οργανικό σκοπό

Στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1932- 1956, η τοποθέτηση των ταξιμιών διαφοροποιείται ανάλογα με το ρόλο που αναλαμβάνουν κατά περίπτωση, και βάση αυτού του λειτουργικού προσανατολισμού, μπορούν να διαχωριστούν στις εξής πέντε κατηγορίες⁴⁸:

α) **Ως αυτοτελείς συνθέσεις**⁴⁹: Πρόκειται για ηχογραφήσεις στις οποίες το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού κατέχει τον κυρίαρχο ρόλο, λειτουργώντας ως μέσο παρουσίασης του δρόμου, στα πλαίσια του οποίου αναπτύσσεται, και ανάδειξης-επικύρωσης των δεξιοτήτων του εκτελεστή του. Η συγκεκριμένη κατηγορία μπορεί να διαχωριστεί και σε τρεις επιμέρους υποκατηγορίες που σχετίζονται με μια πιο ειδική εξέταση του ρόλου του ταξιμιού, το οποίο μπορεί να λειτουργεί:

i) **Αυτόνομα**, όπως για παράδειγμα στις ηχογραφήσεις, *Ταξιμί σέρφ* και *Όταν κλαίει το μπουζούκι*

ii) **Ως κυρίαρχο εισαγωγικό ή/και εσωτερικό** στοιχείο σε τραγούδι, στο τραγούδι *το μινόρε της αυγής*

iii) **Ως εισαγωγικό στοιχείο ακολουθούμενο από οργανικό σκοπό**, σε όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις

Οι ηχογραφήσεις με ταξίμια που χαρακτηρίζονται ως αυτοτελείς συνθέσεις είναι οι ακόλουθες:

Τίτλος τραγουδιού	Έτος κυκλοφορίας	Συνθέτης
Το μινόρε του τεκέ	1932	Ιωάννης Χαλκιάς
Το ραστ του τεκέ	1932	Ιωάννης Χαλκιάς
Ταξιμί σερφ	1933	Μ. Βαμβακάρης
Ταξιμί μινόρε	1933	Σπύρος Περιστέρης
Ο Σταύρακας μες τον τεκέ	1935	Σπύρος Περιστέρης

⁴⁸ Η κατηγοριοποίηση αυτή, προέκυψε από παρατηρήσεις του γράφοντα πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα, και δεν καταγράφεται σε κάποια βιβλιογραφική πηγή.

⁴⁹ Σημαντικότερο κριτήριο ένταξης των ηχογραφήσεων σε αυτή την κατηγορία είναι ο χρόνος που διαρκεί το ταξιμί επομένως και η δυνατότητα ανάπτυξης και παρουσίασης των ιδιαίτερων τεχνικών (καλλωπισμοί, παγιωμένη φρασεολογία) και μορφολογικών (ανάλυση 5χόρδων- 4χόρδων, λαϊκών δρόμων) χαρακτηριστικών που εμπεριέχει κάθε περίπτωση.

Ταξίμ ζειμπέκικο	1937	Μ. Βαμβακάρης
Το μινόρε του Τσιτσάνη	1946	Βασίλης Τσιτσάνης
Το μινόρε της αυγής	1947	Σπύρος Περιστέρης
Σόλο Παπαϊωάννου	1949	Γ. Παπαϊωάννου
Γκιουζέλ ταξίμ	1951	Μανώλης Χιώτης
Ταξίμ Παπαϊωάννου	1951	Γ. Παπαϊωάννου
Πενιές Παπαϊωάννου	1951	Γ. Παπαϊωάννου
Το μινόρε του Καπλάνη	1955	Κώστας Καπλάνης
Νέο σόλο Παπαϊωάννου	1956	Γ. Παπαϊωάννου
Πενιές Μπέμπη	1956	Δημήτρης Στεργίου
Όταν κλαίει το μπουζούκι	1957	Γ. Παπαϊωάννου

β) **Ως Εισαγωγικά**, όταν, προηγούνται κατά κανόνα ενός τραγουδιού, και λειτουργούν ως εργαλεία δημιουργίας της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της σύνθεσης που θα ακολουθήσει, ενώ βάση της χρονικής τους διάρκειας μπορούν να διακριθούν σε δυο επιμέρους υποκατηγορίες⁵⁰:

i) Μικρής διάρκειας έως 00: 30: πρόκειται για την υποκατηγορία στην οποία ανήκουν τα περισσότερα ηχητικά δείγματα της περιόδου στην οποία αναφέρεται στο ερευνητικό πεδίο, και αφορά συνήθως σε ταξίμια μηδενικού ερευνητικού ενδιαφέροντος. Ωστόσο, εντοπίζονται κάποιες περιπτώσεις που παρά την συντομία τους παρουσιάζουν ιδιαιτερότητα σε επίπεδο μελωδικής ανάπτυξης ή/και μορφολογίας, και θα απασχολήσουν το κεφάλαιο της ανάλυσης.

ii) Μεγάλης διάρκειας έως 01:00: λιγότερες είναι οι περιπτώσεις που εντάσσονται στην συγκεκριμένη υποκατηγορία, όμως πρόκειται για ταξίμια που στην πλειοψηφία τους παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον σε τροπικό και μορφολογικό επίπεδο, ενώ τα περισσότερα από αυτά θα συμπεριληφθούν στο κεφάλαιο της ανάλυσης. Αυτές οι ηχογραφήσεις είναι οι εξής:

Τίτλος τραγουδιού	Έτος κυκλοφορίας	Συνθέτης
Σκύλα μ' έκανες και λιώνω	1936	Μαρκος Βαμβακάρης
θέλω να πίνεις να μεθάς	1940	Κώστας Σκαρβέλης

⁵⁰ Ο διαχωρισμός αυτός, για λόγους τμηματοποίησης του υλικού με σκοπό την διευκόλυνση της διερεύνησής του, ενώ τα 30' τέθηκαν σαν χρονικό όριο γιατί εκεί περίπου εντοπίζεται, η νοητή διαχωριστική γραμμή των μορφολογικών και μελωδικών διαφοροποιήσεων των δύο υποκατηγοριών.

Πιο πέρα από το Τζάνειο	1940	Μανώλης Χιώτης
Ο τσιγκούνης ο μπαμπάς σου	1940	Κώστας Σκαρβέλης
Το ακρογιάλι	1946	Σπυρος Περιστερης
Παίξε μπουζούκι μου	1947	Σπύρος Περιστερης
Το καινούργιο τσιφτετέλι	1949	Βασίλης Τσιτσάνης
Παράπονο	1951	Σταύρος Τζουανάκος
Έφυγες χωρίς να με ρωτήσεις	1951	Ιωάννης Παπαδόπουλος
Το μπουζούκι μόνο ξέρει	1953	Σπύρος Περιστερης
Τιμωρημένο φανταράκι	1954	Γιώργος Μητσάκης
Παιδί μου εγώ για σένα	1955	Βασίλης Τσιτσάνης
Οι καλοί πεθαίνουν νέοι	1955	Γιώργος Μητσάκης
Ο χαλκάς είναι βαρύς	1955	Μπάμπης Μπακάλης
Θέλω να πεθάνω	1955	Μπάμπης Μπακάλης
Καλογεράκι	1956	Γιώργος Μητσάκης
Τα κλειστά παράθυρα	1956	Μανώλης Χιώτης

γ) **Ως Εσωτερικά** όταν το ταξίμι περιέχεται στο εσωτερικού του τραγουδιού, συνήθως πριν την επανάληψη του refrain και του finale. Εσωτερικά ταξίμια καταγράφονται στις εξής ηχογραφήσεις:

Τίτλος τραγουδιού	Έτος κυκλοφορίας	Συνθέτης
Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω	1949	Μανώλης Χιώτης
Αγαπούλα μου Ο.Κ.	1949	Μανώλης Χιώτης
Χόρεψε το τσιφτετέλι	1952	Γ. Τατασσόπουλος
Σπάστα γρέμιστα κυρά μου	1953	Γ. Τατασσόπουλος
Ας είν' καλά τ' αγόρι μου	1955	Μανώλης Χιώτης
Ωρα καλή καράβι μου	1956	Μανώλης Χιώτης
Η βασίλισσα μου θα 'σαι	1956	Γεράσιμος Κλουβάτος
Βαλε μπρος σοφερ τ' αμάξι	1956	Βαγγέλης Περπινιάδης
Θελω γλεντι, θέλω τρέλες	1956	Βασίλης Καραπατάκης

Ανάλογα με τη θέση που κατέχει το ταξίμι στην δόμηση των επιμέρους χαρακτηριστικών του τραγουδιού, παρατηρούνται οι εξής ακολουθίες:

i) intro→ couple- refrain→ **taksim**→ refrain→ fine⁵¹

στα: *Αγαπούλα μου οκ, Ώρα καλή καράβι μου, Θέλω γλέντι θέλω τρέλες, Χόρευε το τσιφτετέλι, Σπάστα γκρέμιστα κυρά μου, Η βασίλισσά μου θα 'σαι*

ii) intro→ couple- refrain→ intro→ **taksim**→ couple refrain→ fine

στο: *Ας ειν' καλά τ' αγόρι μου*

iii) intro→ couple- refrain (x3)→ **taksim**→ intro/2→ fine

στο: *Βάλε μπρος σοφέρ τ' αμάξι*

iv) intro→ couple- refrain (x2)→ intro→ **taksim**→ refrain→ intro→ fine

στο: *Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω*

δ): Η αυτοσχεδιαστική φόρμα αναλαμβάνει ρόλο εισαγωγής-ανταπόκρισης σε

αμανέ: Με τον όρο “αμανές” προσδιορίζεται η φωνητική, μονοφωνική δεξιοτεχνική φόρμα στην οποία κυριαρχεί το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο, και η οποία άνθησε στον ελλαδικό χώρο μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Το ταξίμι (οργανικός αυτοσχεδιασμός) όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, φαίνεται να έχει κοινά στοιχεία καταγωγής με κάποιες αυτοσχεδιαστικές φωνητικές φόρμες⁵². Στη δισκογραφία της περιόδου που διαπραγματεύεται η εργασία, έχουν καταγραφεί η ακόλουθες περιπτώσεις:

Τίτλος τραγουδιού	Έτος κυκλοφορίας	Συνθέτης
Μπάτης ο δερβίσης	1932	Γιώργος Μπάτης
Πειραιώτικος Μανές	1934	Μάρκος Βαμβακάρης
Μινόρε μανές	1936	Στράτος Παγιουμτζής
Ουσάκ μανές ⁵³	1937	Στράτος Παγιουμτζής
Ραστ νεβά μανές	1937	Στράτος Παγιουμτζής

⁵¹ Το πλήθος των couple-refrain σ' αυτή την ακολουθία διαφοροποιείται κατά περίπτωση

⁵² Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την φόρμα του αμανέ και τη σχέση της με το ταξίμι βλ.: Νικόλαος Α. Πολίτης, *Μια παρουσίαση για τον Αμανέ*, *Λαϊκό τραγούδι 16*, Ιούλιος 2006, σελ. 74- 81 και Κούνας Σπήλιος, *Οι Ουσάκ Μανέδες στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010.

⁵³ Η συγκεκριμένη ηχογράφιση αποτελεί σημαντικό τεκμήριο της πολιτισμικής συνύπαρξης και ρευστότητας που χαρακτηρίζει την περίοδο του μεσοπολέμου, μιας και οι ανταποκρίσεις του ταξιμιού εκτελούνται εναλλάξ από μπουζούκι(Ανέστης Δελιάς) και ούτι (πιθανότατα ο Αγάπιος Τομπούλης).

Ο ρόλος του ταξιμιού στις συγκεκριμένες περιπτώσεις, είναι η συνοδεία της φωνής μέσω της εκτέλεσης σύντομων- αυτοσχεδιαστικού προσανατολισμού, ανταποκρίσεων.

ε) **Ως Εισαγωγή σε ελεύθερο ρυθμό**⁵⁴: Πρόκειται για κατηγορία που δεν αφορά την συγκεκριμένη έρευνα, μιας και δεν εμπεριέχει αυτούσιο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Τα χαρακτηριστικά αυτά που εν μέρει ακυρώνουν την αυτοσχεδιαστική πτυχή των μελωδιών είναι:

i) Η ανοδική η καθοδική μελωδική ανάπτυξη με χρήση διαστημάτων παράλληλων τρίτων (πρίμο- σεκόντο), βλ. ενδεικτικά: *Ξελογιάστρα*, Στ. Περπινιάδης & Π. Χρυσίνης/ Β. Τσιτσάνης, His Masters Voice Ελλάδος, ΑΟ-2438, 1937.

ii) Η αποκλειστική χρήση αλυσιδωτών- συμμετρικών φράσεων, βλ. ενδεικτικά: *Όταν σε πρωτογνώρισα*, Στρ. Παγιουμτζής & Στ. Περπινιάδης/ Β. Τσιτσάνης, His Masters Voice Ελλάδος, ΑΟ-2463, 1938.

iii) Η συμμετοχή δύο οργάνων στην εκτέλεση της μελωδίας, βλ. ενδεικτικά: *Για σένα ξενυχτώ*, Στ. Περπινιάδης & Β. Τσιτσάνης/ Β. Τσιτσάνης, Columbia Ελλάδος, DG-6344, 1937, όπου παίζουν δυο μπουζούκια.

iv) Ο συνδυασμός όλων των παραπάνω στοιχείων σε μια μελωδική κίνηση, βλ. ενδεικτικά: *Φαληριώτισσα*, Στρ. Παγιουμτζής & Π. Χρυσίνης/ Γιαν. Παπαϊωάννου, Columbia Ελλάδος, DG-6312, 1937.

Οι πίνακες που ακολουθούν εξετάζουν και τοποθετούν τις παραπάνω κατηγορίες ταξιμιών σε σχέση με το χρόνο που αυτές εμφανίζονται. Ο πρώτος πίνακας αποτυπώνει την συχνότητα εμφάνισης των κατηγοριών στο ρεπερτόριο σε σχέση με τη χρονολογία εμφάνισης τους:

⁵⁴ Ο συγκεκριμένος όρος παρατίθεται στην πτυχιακή εργασία του Μπαρμπάτση Ανέστη, *Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932- 1936 – Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008. Εκεί χρησιμοποιείται για να περιγράψει όλες τις ηχογραφήσεις που ξεκινούν με κάποιες μελωδικές φράσεις εκτός ρυθμού, ανεξάρτητα αν πρόκειται για αυτοσχεδιασμούς- ταξίμια ή προσχεδιασμένες ακολουθίες. Στην παρούσα έρευνα με τον όρο αυτό θα εννοούνται οι προσχεδιασμένες μουσικές ακολουθίες.

Κατηγορία	Αριθμός ηχογραφήσεων	Ποσοστό (%)	Χρονική περίοδος
Αυτοτελής	16	10,1	1932- 1957
Εισαγωγικό (< 30'')	81	51,6	1929-1956
Εισαγωγικό (> 30'')	17	10,9	1936- 1956
Εσωτερικό	9	5,8	1949-1956
Συνοδεία αμανέ	5	3,2	1932-1937
Εισαγωγή σε ελεύθερο χρόνο	29	18,7	1937-1956

Ο επόμενος πίνακας, διαχωρίζει το υλικό με βάση το πλήθος των ηχογραφήσεων που εντοπίζονται πριν το 1940, και μετά το 1946, χρονική περίοδος δισκογραφικής παύσης, και καταλυτικών μορφολογικών αλλαγών στο λαϊκό τραγούδι:

Κατηγορία	1929- 1940	1946- 1957	Ποσοστό (%)
Αυτοτελής	6	10	37,5/ 62,5
Εισαγωγικά (< 30'')	25	56	31/ 69
Εισαγωγικά (>30'')	4	13	23,5/ 76,5
Εσωτερικά	-	9	0/ 100
Συνοδεία αμανέ	5	-	100/ 0
Εισαγωγή σε ελεύθερο χρόνο	22	7	76 /24

Τα ταξίμια που χαρακτηρίζονται ως αυτοτελείς συνθέσεις, κατέχουν περίπου το 10% του συνολικού υλικού και παρατηρούνται σε όλη την περίοδο που αφορά στην έρευνα, ενώ σε ποσοστό 60% ηχογραφούνται μετά το 1946. Τα ταξίμια εισαγωγικού χαρακτήρα και διάρκειας μικρότερης των 30'' κυριαρχούν ανάμεσα στις συγκεκριμένες κατηγορίες με ποσοστό 50% και διάρκεια εμφάνισης που καλύπτει σχεδόν ολόκληρη την περίοδο που εξετάζουμε, με σχεδόν το 70% να καταγράφεται μετά το 1946. Τα εισαγωγικά ταξίμια με διάρκεια μεγαλύτερη των 30'' εμφανίζονται μ' ένα ποσοστό της τάξης του 11%, καταλαμβάνοντας λίγο μικρότερη περίοδο εμφάνισης από τις προηγούμενες κατηγορίες, ενώ και σ' αυτή την περίπτωση το 76% των ηχογραφήσεων τοποθετούνται μετά το 1946. Τα εσωτερικά ταξίμια σε ποσοστό μόλις 6%, κάνουν την εμφάνισή τους στην δισκογραφία το 1949, ενώ τα συνοδευτικά ταξίμια των αμανέδων ακολουθούν την γενικότερη φθίνουσα πορεία της φόρμας προς

την εξαφάνιση με μηδενική δισκογραφική παρουσία στην περίοδο που εξετάζουμε, μετά το 1946. Οι εισαγωγές σε ελεύθερο χρόνο με ποσοστό περίπου 19% καλύπτουν μια αρκετά μεγάλη χρονική περίοδο με το 76% των ηχογραφήσεων να εμφανίζεται από το 1937 έως το 1940.

Από τα παραπάνω στοιχεία προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα σε σχέση με το ταξίμι και την παρουσία του στην δισκογραφία, κατά την περίοδο που εξετάζουμε:

α) Η χρήση της φόρμας δεν είναι έντονη καθ' όλη την περίοδο που αφορά στην έρευνα, καταγράφοντας μια αυξητική πορεία τόσο σε ποσοτικό⁵⁵, όσο και ποιοτικό⁵⁶ επίπεδο, μετά το 1946, απότοκο της δεξιοτεχνικής εξέλιξης που χαρακτηρίζει το μουζούκι και το λαϊκό τραγούδι γενικότερα την μεταπολεμική περίοδο. Ο Γιώργος Κοκκώνης, αναφερόμενος στις ανατροπές και τις διαφοροποιήσεις που επέφερε η «σχολή του Πειραιά» στο πεδίο της μουσικής έκφρασης, εντοπίζει την σταδιακή εγκατάλειψη του ταξιμιού έναντι της βασικής παρουσίας του στο παρελθόν, ως δομικό στοιχείο της εκτέλεσης- σύνθεσης, ενώ παρατηρεί ότι η τεράστια ώθηση που δίδεται στην μουσική γλώσσα μετά τον πόλεμο, κατά την τρίτη περίοδο του ρεμπέτικου τραγουδιού, επαναφέρει στο προσκήνιο μερικά από τα βασικά δομικά στοιχεία που στην προηγούμενη περίοδο είχαν εγκαταλειφθεί (ταξίμι, σύνθετες φόρμες, εμπλουτισμός της ορχήστρας, νέοι ρυθμοί-χοροί)⁵⁷.

β) Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η τελευταία κατηγορία, της εισαγωγής σε ελεύθερο χρόνο, που όπως αναφέρθηκε δεν θα απασχολήσει περαιτέρω την έρευνα, καθώς δεν εμπεριέχει αυτούσιο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Ωστόσο, κατά την 4ετία 1937 -1940 η καταγραφή 22 τέτοιων ηχογραφήσεων, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η συγκεκριμένη φόρμα μετά το 1946 σχεδόν εγκαταλείπεται, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι αντικαθιστά εν μέρει το εισαγωγικό ταξίμι, που την ίδια περίοδο εμφανίζεται σε 23 ηχογραφήσεις. Επίσης παρατηρείται ότι οι 18 από τις 22 ηχογραφήσεις περιέχουν μελωδίες που κινούνται σε δυτικές ματζόρε και μινόρε κλίμακες. Ο Γιώργος Κοκκώνης, αναφέρει σχετικά με την συγκεκριμένη περίοδο, «Η

⁵⁵ Οι ποσοτικές παράμετροι αφορούν στο πλήθος των ηχογραφήσεων που περιέχουν ταξίμια, με εξαίρεση αυτά που έχουν μορφή εισαγωγής σε ελεύθερο χρόνο. Έτσι μέχρι το 1940 εντοπίζονται 40 περιπτώσεις, ενώ κατά την περίοδο 1946- 1957 καταγράφονται 88.

⁵⁶ Ποιοτικά χαρακτηριστικά είναι αυτά που αφορούν στα εσωτερικά- δομικά στοιχεία της φόρμας, και έχουν να κάνουν με την διάρκεια και τη θέση, παράμετροι που εμπλουτίζονται στα μεταπολεμικά χρόνια.

⁵⁷ Κοκκώνης Γιώργος, αδημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου «*Αγροτική Κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*», Αθήνα 25-27 Μαΐου 2005.

ολοκλήρωση του κύκλου της "κλασικής" περιόδου συμπίπτει με την επιβολή της λογοκρισίας, η οποία επιδρά καταλυτικά στη "σκληρή" γλώσσα των στίχων, και προπαντός θέτει φραγμό στα μουσικά- μορφολογικά στοιχεία τα οποία παρέπεμπαν στον εξ Ανατολών πολιτισμό (αμανές, όργανα, φωνητική έκφραση, μελωδικά πρότυπα, ρευστότητα μουσικών διαστημάτων)⁵⁸» Δεδομένης της καταλυτικής παρουσίας της μεταξικής λογοκρισίας, στην προσπάθεια κάθαρσης κάθε μορφής πολιτισμικής δημιουργίας από ανατολικά στοιχεία, και του πλήθους των ηχογραφήσεων που χρησιμοποιούν την συγκεκριμένη φόρμα αυτή την περίοδο, διαπιστώνουμε ότι πιθανώς πρόκειται για μελωδικές ακολουθίες που εμφανίστηκαν ως υποκατάστατο του ταξιμιού, η ύπαρξη των οποίων ευνοήθηκε από την λογοκρισία, μιας και αποποιούνταν τα κύρια χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν ένα ταξίμι, παραπέμποντας σε δυτικά ακούσματα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι τα εσωτερικά και τα συνοδευτικά σε φόρμα αμανέ ταξίμια δεν θα απασχολήσουν περαιτέρω την έρευνα, γιατί τα πρώτα δεν εμπεριέχουν έντονο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού σε όλες τις περιπτώσεις, και στα δεύτερα ο ρόλος τους εντάσσεται σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο εξάρτησης από το ρόλο της φωνής με αποτέλεσμα την διαφοροποίηση του από τους ερευνητικούς στόχους της παρούσας μελέτης. Παρ' όλα αυτά η αναφορά σ' αυτά, στο συγκεκριμένο κεφάλαιο κρίθηκε απαραίτητη, μιας και αποτελούν στοιχεία των οποίων το πλήθος και ο χρόνος εμφάνισης, αντικατοπτρίζουν την διαρκή δεξιοτεχνική εξέλιξη των εκτελεστικών δυνατοτήτων του μπουζουκιού, ιδιαίτερα μετά το 1946, καθώς και την μορφολογική διαφοροποίηση του λαϊκού τραγουδιού γενικότερα, στην πάροδο των χρόνων. Ωστόσο, ορισμένα μορφολογικά τους στοιχεία θα χρησιμοποιηθούν ως παραπομπές σε ρόλο επικύρωσης κάποιων συμπερασμάτων που θα προκύψουν στη συνέχεια της έρευνας. Επομένως το υλικό περιορίζεται στη μελέτη των αυτοτελών συνθέσεων, και εισαγωγικών ταξιμιών που αποτελούνται από ένα πλήθος 114 ηχογραφήσεων.

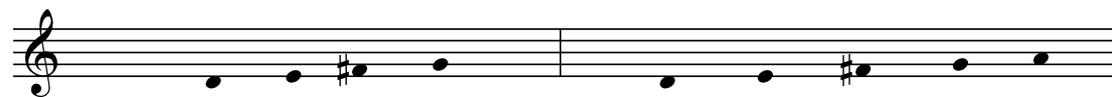
⁵⁸ Κοκκώνης Γιώργος, ό.π.

2.2 Οι λαϊκοί δρόμοι στο ρεπερτόριο⁵⁹

Οι λαϊκοί δρόμοι αν και έχουν έντονο το στοιχείο της τροπικότητας -στον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με τα αντίστοιχα μακάμ- στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται πιο απλά, μόνο σαν κλίμακες⁶⁰. Η αντιμετώπιση αυτή είναι σε μεγάλο βαθμό μερική⁶¹, διότι δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το σύνολο των γνωρισμάτων που αφορούν στις καταβολές των δρόμων από το μουσικό σύστημα των μακάμ, ιδιαίτερα σε αυτά που σχετίζονται με την έννοια της κλίμακας (δομή, φθογγικά υποσύνολα). Ύστερα από την μελωδική εξέταση του ηχογραφημένου υλικού, διαπιστώνουμε πως υπάρχουν κάποιοι μελωδικοί τύποι (μελωδικές συμπεριφορές) οι οποίοι επαναλαμβάνονται και εξελίσσονται.. Παρακάτω, παραθέτονται οι λαϊκοί δρόμοι, τα υποσύνολα μέσω των οποίων αυτοί συνθέτονται(4χορδα, 5χορδα) καθώς και η συχνότητα εμφάνισής τους στο εξεταζόμενο υλικό, όπως αυτή προκύπτει από τον αριθμό των ταξιμιών που εκτελούνται σε κάθε λαϊκό δρόμο.

i) Παράθεση τετραχόρδων- πεντάχορδων:

Ραστ:



Σεγκιάχ:



⁵⁹ Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται παράθεση των λαϊκών δρόμων που συναντάμε στο υλικό μας, ενώ γίνεται μια πρώτη συνοπτική προσέγγιση. Οι διαφοροποιήσεις που εμφανίζονται στο υλικό μας, παρουσιάζονται αναλυτικά στο κεφάλαιο της ανάλυσης.

⁶⁰ Για περισσότερες πληροφορίες για τους λαϊκούς δρόμους, τα μακάμ και τη σχέση τους βλ:

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

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.

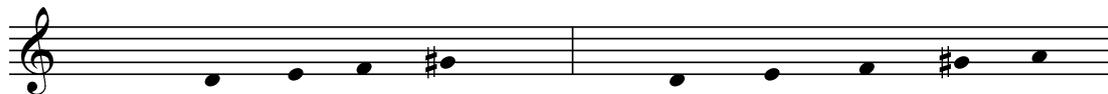
Παγιάτης Χαράλαμπος, *Οι λαϊκοί δρόμοι και η πρακτική εφαρμογή τους*, Fagotto, Αθήνα 1984.

⁶¹ Οι προβληματικές όψεις που προκύπτουν από τη χρήση του ερμηνευτικού συστήματος των λαϊκών δρόμων, καθώς και ο τρόπος χρήσης του στην παρούσα έρευνα θα αναφερθούν στο κεφάλαιο της ανάλυσης.

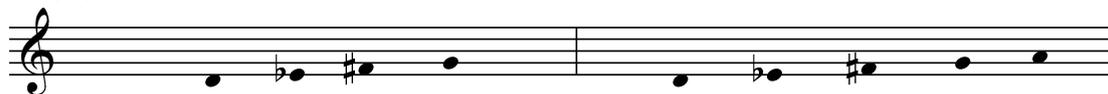
Μινόρε:



Νιαβέντ- νικρίζ:



Χιτζάζ:



Ουσάκ:



Σαμπάχ:



ii) Παράθεση λαϊκών δρόμων, που συναντάται στο υπο ανάλυση υλικό, σε ανιούσα και κατιούσα πορεία. Η παράθεση γίνεται συνοπτικά και έχει ως στόχο να δείξει μια συνολική εικόνα των λαϊκών δρόμων που κυριαρχούν στο εξεταζόμενο υλικό. Εδώ παρουσιάζονται μόνο τα τυπικά μελωδικά μοτίβα και οι όποιες διαφοροποιήσεις ή παραλλαγές εμφανίζονται, εξετάζονται στο κεφάλαιο της ανάλυσης.

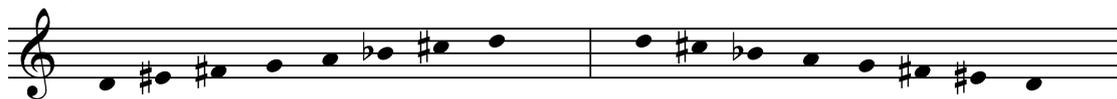
Ραστ:



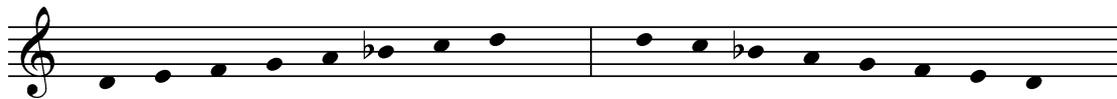
Σεγκιάχ:



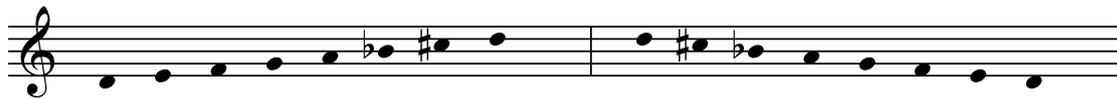
Χουζάμ⁶²:



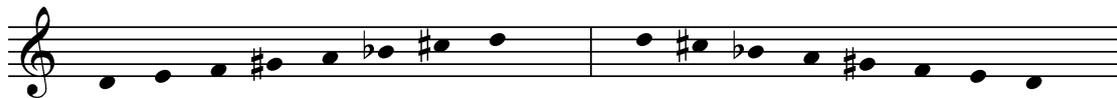
Μελωδικό μινόρε:



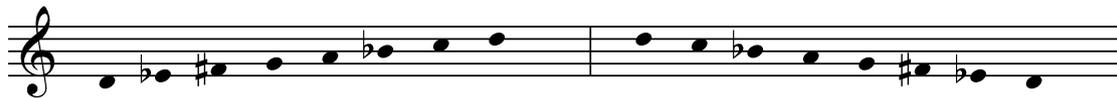
Αρμονικό μινόρε:



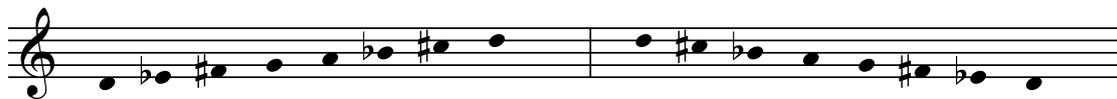
Νιαβέντ:



Χιτζάζ:



Χιτζαζκάρ:



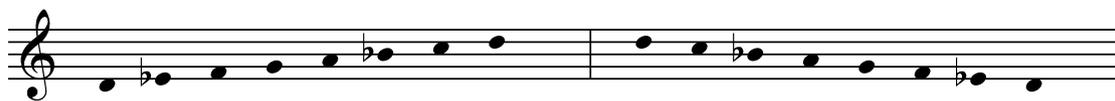
Πειραιώτικος⁶³:



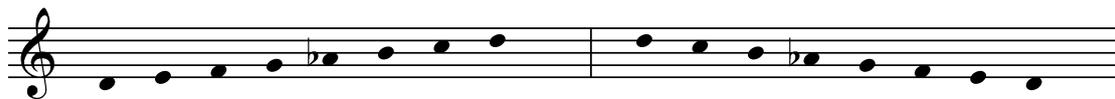
Ουσάκ:

⁶² Υπάρχει μεγάλη συζήτηση γύρω από τη χρήση των όρων Χουζάμ και Σεγκιάχ από τους λαϊκούς μουσικούς αλλά και από τους θεωρητικούς. Σε πολλά συγγράμματα εμφανίζονται οι δύο λαϊκοί δρόμοι, ο ένας με το όνομα του άλλου (πχ. Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη, 2004). Το ίδιο συμβαίνει και με τους όρους Καρσιγιάρ και Κιουρντί. Στο εξής θα ακολουθηθεί η χρήση των ονομάτων όπως προσδιορίζονται από εμάς.

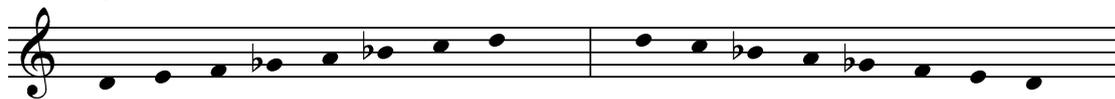
⁶³ Στο υλικό που ερευνάται ο δρόμος πειραιώτικος, δεν χρησιμοποιείται μεμονωμένα σε κάποιο ταξίμι, αλλά συνδυαστικά με τον χιτζαζκάρ.



Καρτσιγάρ⁶⁴:



Σαμπάχ:



Ακολουθεί στατιστικός πίνακας για τους λαϊκούς δρόμους και την συχνότητα εμφάνισης των στο ρεπερτόριο που αναλύεται:

Λαϊκός δρόμος ⁶⁵	Αριθμός τραγουδιών	Ποσοστό (%)	Χρονική περίοδος
Ραστ	15	13	1932- 1955
Σεγκιάχ	3	2,6	1936- 1956
Χουζάμ	1	0,8	1955
Μελωδικό μινόρε	2	1,7	1950- 1951
Αρμονικό μινόρε	8	7	1940- 1955
Νιαβέντ	15	13	1932- 1957
Χιτζάζ	29	25,4	1933- 1956
Χιτζαζκάρ	8	7	1936- 1955
Ουσάκ	30	26	1935- 1956
Σαμπάχ	2	1,7	1929- 1937

Από τα παραπάνω στατιστικά στοιχεία, φαίνεται καθαρά η τάση των εκτελεστών να αυτοσχεδιάζουν σε δρόμους ουσάκ, χιτζάζ, και μινόρε (αρμονικό, μελωδικό, νιαβέντ). Ο δρόμος ραστ εντοπίζεται σε 15 ταξίμια, ενώ μικρά είναι τα ποσοστά που αφορούν στους υπόλοιπους λαϊκούς δρόμους.

Στον επόμενο πίνακα διαχωρίζεται πάλι το πεδίο της έρευνας σε σχέση με τη συχνότητα εμφάνισης κάθε λαϊκού δρόμου πριν το 1940, και μετά το 1946:

⁶⁴ Στο ρεπερτόριο μας ο δρόμος Καρτσιγάρ δεν χρησιμοποιείται μεμονωμένα σε κάποιο ταξίμι, αλλά συνδυαστικά με τον Ουσάκ.

⁶⁵ Σε πολλά από τα τραγούδια συνδυάζονται δύο ή ακόμη και τρεις λαϊκοί δρόμοι ή κλίμακες. Στον πίνακα αυτό παραθέτουμε τα τραγούδια, πάλι στον δρόμο που η μελωδία κινείται περισσότερο. Περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τους δρόμους υπάρχουν στο κυρίως μέρος της ανάλυσης.

Λαϊκός δρόμος	1929- 1940	1946- 1957	Ποσοστό (%)
Ραστ	5	10	33,3/66,3
Σεγκιάχ	1	2	33,3/66,3
Χουζάμ	-	1	0/100
Μελωδικό μινόρε	-	2	0/100
Αρμονικό μινόρε	6	2	75/25
Νιαβέντ	7	8	47/53
Χιτζάζ	3	26	10/90
Χιτζαζκάρ	5	3	63/37
Ουσάκ	5	25	16,6/83,4
Σαμπάχ	2	-	100/0

Τα ταξίμια σε δρόμους με πολύ έντονο το στοιχείο της τοπικότητας (σαμπαχ, χιτζαζκάρ), εμφανίζονται κατά πλειοψηφία η κατά αποκλειστικότητα, μέχρι το 1940. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα 51 από 79 ταξίμια που εντοπίζονται συνολικά μετά το 1946, ποσοστό της τάξης του 64,5% κινούνται σε δρόμους χιτζάζ (26) και ουσάκ (25). Τα παραπάνω ποσοστά, αφενός αντικατοπτρίζουν την κυριαρχία των δύο αυτών δρόμων στο λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του 1950⁶⁶, αφετέρου αποδεικνύουν την τάση και ίσως την προτίμηση των εκτελεστών της συγκεκριμένης περιόδου να αυτοσχεδιάζουν στα συγκεκριμένα μελωδικά μοτίβα⁶⁷.

⁶⁶ Ο Θόδωρος Δερβενιώτης υποστηρίζει ότι «η δεκαετία 1950-60 γέμισε με τραγούδια, κατά 80%, κατά 90% στην κλίμακα ουσάκ. Η κλίμακα αυτή είναι χαρακτηριστική για το μετεμφυλιακό τραγούδι», Γεωργιάδης Νέαρχος, Τάνια Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2003, σ. 103.

⁶⁷ Πρόκειται για δυο λαϊκές δρόμους που διατηρούν βασικά χαρακτηριστικά της ανατολικής καταγωγής τους π.χ. διάστημα τριημιτόνιου, και της τροπικής συμπεριφοράς τους (ποικιλία βαθμίδων εισόδου, και στάσεων), ενώ παράλληλα η διαστηματική τους δόμηση επιτρέπει μια ταυτόχρονη δυτική προσέγγιση (εκτέλεση σεκόντου, δυνατότητα πληθωρικής εναρμόνισης κ.α.), πράγμα το οποίο δεν συμβαίνει σε κλίμακες που παρουσιάζουν “ανωμαλίες” όπως το σαμπάχ και το χιτζαζκάρ, ή σε κλίμακες που καθιερώθηκε να αντιμετωπίζονται από τους λαϊκούς δημιουργούς εξ ολοκλήρου δυτικότροπα, όπως η περίπτωση της οικογένειας των μινόρε δρόμων(αρμονικό, μελωδικό, νιαβέντ)

Τα ταξίμια που εξετάζονται, ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας, και του τρόπου που αυτή αναπτύσσεται και στέκεται μέσα στο λαϊκό δρόμο μπορούν να διακριθούν σε δύο επιμέρους κατηγορίες⁶⁸:

- i) ανοδική ή καθοδική πορεία (ή συνδυαστικά), πραγματοποιώντας στάσεις στις κύριες ή δευτερεύουσες βαθμίδες χωρίς μετατόπιση του τονικού κέντρου
- ii) αυτοσχεδιαστική ανοδική η καθοδική κίνηση ακολουθώντας πορεία που ερμηνεύεται από τους μεγάλους η μικρούς αρμονικούς κύκλους που εμπεριέχονται στον εκάστοτε λαϊκό δρόμο.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξεταστούν τα ζητήματα της προβληματικών όψεων που προκύπτουν από την εφαρμογή του ερμηνευτικού συστήματος των λαϊκών δρόμων στις συγκεκριμένες ρεπερτοριακές περιπτώσεις.

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο οι λαϊκοί δρόμοι αναφέρονται στην κλιμακική εκδοχή τους ενώ λειτουργούν σαν εργαλεία ομαδοποίησης του ερευνητικού πεδίου, με σκοπό την εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων σε σχέση με την συχνότητα εμφάνισης κάποιων γενικών διαστηματικών δομών κατά την περίοδο που εξετάζεται από την έρευνα.

⁶⁸ Οι κατηγοριοποίηση αυτή θα αναφέρεται κατά περίπτωση στο κεφάλαιο της ανάλυσης με το σύστημα των λαϊκών δρόμων.

2.3. Οι τρόποι συνοδείας- ρυθμολογική προσέγγιση ρεπερτορίου

Στο σημείο αυτό γίνεται παράθεση και κατηγοριοποίηση των τρόπων συνοδείας των ταξιμιών που καταγράφονται κατά την περίοδο που εξετάζεται στην παρούσα έρευνα. Εξετάζοντας το ηχογραφημένο υλικό παρατηρούμε δύο κύριους τύπους συνοδείας οι οποίοι χωρίζονται σε επιμέρους κατηγορίες ανάλογα με τα μουσικά όργανα που συμμετέχουν και τον τρόπο που αυτά χρησιμοποιούνται. Σε κάθε κατηγορία περιγράφονται οι ρόλοι και οι σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ των οργάνων.

A. Χωρίς ρυθμική συνοδεία

Πρόκειται για τη συνηθέστερη μορφή που συναντάμε στο υλικό με ένα πλήθος που αγγίζει τις 106 ηχογραφήσεις, οι οποίες ομαδοποιούνται σύμφωνα με τον παρακάτω διαχωρισμό:

- i) **χωρίς παρουσία άλλου μουσικού οργάνου:** Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι περισσότερες ηχογραφήσεις της περιόδου που αφορούν στην έρευνα⁶⁹.
- ii) **Ισοκράτημα από το ίδιο το μπουζούκι με τροποποίηση του κουρδίσματος (ντουζένη⁷⁰):** Καταγράφεται στις ηχογραφήσεις, *Ταζίμ σερφ* και *Ζεϊμπεκάνο σπανιόλο*. Στην πρώτη περίπτωση το κούρδισμα μετατρέπεται σε C- G- D με τη μελωδία να κινείται σε G χιτζάζ, ενώ στην δεύτερη σε B- A- D⁷¹ με τη μελωδία να αναπτύσσεται σε B ράστ .

⁶⁹ Δεν αναφέρονται παραδείγματα από το υλικό λόγω του πλήθους των ηχογραφήσεων που ανήκουν στη συγκεκριμένη κατηγορία.

⁷⁰ Ντουζένια, ονόμαζαν οι παλιοί λαϊκοί οργανοπαίχτες του μπουζουκιού, τα διάφορα κουρδίσματα που χρησιμοποιούσαν, η χρήση των οποίων ήταν συνδεδεμένη με το ρόλο του ισοκράτη της μελωδίας, ανάλογα με τον δρόμο ή τον τόνο του τραγουδιού ή σκοπού που εκτελούσαν. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα κουρδίσματα του μπουζουκιού βλ: Χαράλαμπος Παπαδημητρίου, *Τα κουρδίσματα του μπουζουκιού, Λαϊκό τραγούδι 16*, Ιούλιος 2006, σελ. 49- 52 και Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησην στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τόμ. Α, Κατάρτι, Αθήνα, 2000, σελ 57. Επίσης, είναι διαθέσιμα ηχητικά ντοκουμέντα, από τον Μάρκο Βαμβακάρη και τον Στέλιο Κηρομούτη στον διαδικτυακό τόπο:

<http://www.klika.gr/cms/index.php/ar8rografia/ar8ra/193-ntouzenia-trixordou.html>

⁷¹ Το συγκεκριμένο κούρδισμα δεν αναφέρεται σε κάποια από τις παραπάνω πηγές, και αποτελεί συμπέρασμα του γράφοντος με επιφύλαξη για το κούρδισμα της μεσαίας χορδής μιας και δεν είναι διακριτό στην ηχογράφιση.

iii) **Ισοκράτημα με μπαγλαμά:** παρατηρείται στις περιπτώσεις, *Σκύλα μ' έκανες και λιώνω και Πιο πέρα από το Τζάνειο*. Στην πρώτη περίπτωση, ο μπαγλαμάς έχει συνεχή παρουσία “ πίσω” από τη μελωδική πορεία, ενώ στη δεύτερη καταγράφεται μόνο στις στάσεις της μελωδίας.

iv) **Ισοκράτημα στις στάσεις τις μελωδίας, με μελωδικό μοτίβο μπάσου⁷², η κάθετης συγχορδίας⁷³ από την κιθάρα⁷⁴:** Οι τρόποι συνοδείας ισοκρατήματος με χρήση μπάσου ή με χρήση συγχορδίας, σε αρκετές περιπτώσεις λειτουργούν συνδυαστικά σε μια ηχογράφιση⁷⁵. Επίσης παρατηρούνται περιπτώσεις στις οποίες, γίνεται εισαγωγή ή κλείσιμο με χρήση σύντομης μπασογραμμής, η συγχορδίας, με σκοπό την προδιάθεση- προετοιμασία του ακροατή για το “χρώμα” και το ύφος του αυτοσχεδιασμού που θα ακολουθήσει ή που προηγήθηκε⁷⁶.

v) **Εκτέλεση φράσεων tutti από το μπουζούκι και την κιθάρα⁷⁷:** Πρόκειται για μια μελωδική σύμπραξη των δυο οργάνων σε καταληκτικές προς την βάση φράσεις του δρόμου ουσάκ και χιτζάζ. Στον δρόμο του ουσάκ συναντάμε τα ταξίμια που προηγούνται από τα τραγούδια, *Τα νειάτα τα μπερμπάντικα* και *Απανθρωπία*, ενώ στο δρόμο χιτζάζ το *Κι αν έπεσα στα σίδερα*.

vi) **Συνοδεία πιάνου:** Η καταγραφή συνοδείας από πιάνο συναντάται στην

⁷² Οι μελωδικές κινήσεις στη χαμηλή έκταση της κιθάρας ονομάζονται από τους λαϊκούς μουσικούς μπασογραμμές. Για λόγους συντομίας θα χρησιμοποιούμε στο εξής αυτό τον όρο. Βλ. Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928- 1955 και η εξέλιξή 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, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, σελ 12

⁷³ Σε λαϊκούς δρόμους με έντονο το στοιχείο της τροπικότητας, παρατηρείται η απουσία 3^{ης} από την συγχορδία. Βλ. ενδεικτικά: *Γι' αυτά τα μαύρα μάτια σου*, Στ. Κερομύτης& Β. Τσιτσάνης/ Β. Τσιτσάνης, Columbia Ελλάδος, DG- 6547, 1940

⁷⁴ Κίνηση που αποσκοπεί στην υπενθύμιση- παράθεση του τονικού κέντρου στο οποίο υπάγεται η εκάστοτε στάση της μελωδίας.

⁷⁵ Ισχύει το ίδιο με την υποσημείωση 9

⁷⁶ Ο συγκεκριμένος τρόπος εισαγωγής ή κλεισίματος σε ένα ταξίμι, παρατηρείται κατά κανόνα σε περιπτώσεις αυτοσχεδιασμών σε δρόμο ουσάκ και χιτζάζ. Βλ. ενδεικτικά Το καλογεράκι, Ρένα Στάμου & Ιωάννης Τατασόπουλος & Γιώργος Μητσάκης / Γιώργος Μητσάκης, Columbia Ελλάδος, DG-6914

⁷⁷ Μπορεί να θεωρηθεί ότι με τον συγκεκριμένο τρόπο συνοδείας ο οποίος είναι προσχεδιασμένος, χάνεται το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Ωστόσο η συγκεκριμένη συνοδευτική μορφή εφαρμόζεται σε συγκεκριμένες μουσικές φράσεις που χρησιμοποιούνται μεμονωμένα σε κάποιους λαϊκούς δρόμους και μόνο σε αυτούς, γι αυτό και συμπεριλαμβάνεται στην έρευνα, μιας και λειτουργεί σαν στοιχείο επικύρωσης της γενικότερης χρήσης και τελικά αποκρυστάλλωσης των συγκεκριμένων μουσικών φράσεων, με το πέρασμα των χρόνων.

ηχογράφηση *Πεννιές Μπέμπη*, Οργανικό/ Δ. Στεργίου, His Masters Voice, ΑΟ- 5326, 1956. Η συνύπαρξη του μπουζουκιού με το πιάνο είναι αρκετά έντονη, με το πιάνο να εκτελεί αναλύσεις ακόρντων μεγάλης έκτασης, στις στάσεις που πραγματοποιεί η μελωδία που εκτελείται από το μπουζούκι.

Ακολουθεί στατιστικός πίνακας, με στοιχεία που αφορούν στην συχνότητα εμφάνισης των παραπάνω τρόπων συνοδείας του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού:

Τρόπος συνοδείας	Αριθμός τραγουδιών	Ποσοστό (%)	Χρονική περίοδος
Χωρίς συνοδεία	52	48,1	1929- 1956
Τροποποίηση κουρδίσματος	2	1,8	1933- 1934
Ισοκράτημα με μπαγλαμά	2	1,8	1936- 1940
Ισοκράτημα στις στάσεις από κιθάρα (ακόρντο ή μπασογραμμή)	47	44,3	1939- 1957
Φράσεις tutti	3	2,8	1952
Συνοδεία πιάνου	1	0,9	1956

Β. Με ρυθμική συνοδεία

Στην κατηγορία αυτήν καταγράφονται μόλις 7 ηχογραφήσεις, από τις οποίες προκύπτει ο ακόλουθος διαχωρισμός:

- i) **Συνοδεία με χρήση μοτίβου *arpeggio* (διαίρεση συγχορδίας):** ο τρόπος αυτός παρατηρείται στην ηχογράφηση, *Μινόρε του τεκέ*, όπου η κιθάρα εκτελεί ένα απλό άρπιζμα στο οποίο καταγράφονται κάποιες ασυνέπειες σε ρυθμικό και αρμονικό επίπεδο.
- ii) **Συνοδεία με ρυθμικό μοτίβο ολόκληρων συγχορδιών από κιθάρα:** εντοπίζεται στις ηχογραφήσεις *μινόρε του τεκέ*⁷⁸, *μινόρε του Τσιτσάνη* και *μινόρε της αυγής*, όπου καταγράφονται ρυθμικά και αρμονικά μοτίβα εξαιρετικής δεξιοτεχνίας⁷⁹.
- iii) **Συνοδεία με ρυθμικό μοτίβο ολόκληρων συγχορδιών, από πιάνο:** ο τρόπος

⁷⁸ Πρόκειται για επανέκδοση στην Ελλάδα, από τον Σπύρο Περιστερή: Columbia Ελλάδος, DG- 275, 1932

⁷⁹ Στο *μινόρε του Τσιτσάνη*, κιθάρα παίζει ο Μανώλης Χιώτης.

αυτός καταγράφεται στην ηχογράφιση *μινόρε του Καπλάνη*.

iv) **Συνοδεία με χρήση ρυθμικού μοτίβου μπασσογραμμής από την κιθάρα:** ο συγκεκριμένος τρόπος καταγράφεται στις ηχογραφήσεις *Πεννιές Παπαϊωάννου* και *Σόλο Παπαϊωάννου*.

Ο επόμενος στατιστικός πίνακας μας δείχνει την συχνότητα εμφάνισης των τρόπων ρυθμικής συνοδείας που εμφανίζονται στο υλικό σε σχέση με τη χρονολογία εμφάνισης τους:

Τρόπος ρυθμικής συνοδείας	Αριθμός τραγουδιών	Ποσοστό (%)	Χρονική περίοδος
Μοτίβο <i>arpeggio</i>	1	14,2	1932
Μοτίβο συγχορδιών από κιθάρα	3	42,8	1933- 1947
Μοτίβο συγχορδιών από το πιάνο	1	14,2	1955
Μοτίβο μπασσογραμμής	2	28,5	1949- 1951

Με εξαίρεση τις δύο ηχογραφήσεις του *Μινόρε του τεκέ*, οι υπόλοιπες ηχογραφήσεις, σε ποσοστό 70%, καταγράφονται στο διάστημα 1946- 1956. Δεδομένου, ότι πρόκειται για τρόπους συνοδείας που απαιτούν δεξιοτεχνικές δυνατότητες, εμφανίζονται κατά κύριο λόγο την περίοδο της κορύφωσης της εξέλιξης της τεχνικής του μπουζουκιού.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, το γεγονός ότι η δημιουργία συγκεκριμένου αρμονικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο θα κινηθεί η μελωδία, αφορά στους αυτοσχεδιασμούς που χρησιμοποιούν αρμονικό μινόρε και νιαβέντ, στοιχείο που εξαφανίζεται με τη χρήση της μπασσογραμμής στα δυο ταξίμια του Παπαϊωάννου, τα οποία κινούνται στους δρόμους ραστ και ουσάκ- καρτσιγάρ, κλίμακες που εμπεριέχουν πιο έντονες τροπικές συμπεριφορές, εισάγοντας μ' αυτό τον τρόπο την λογική της ρυθμικής συνοδείας με ισοκράτημα.

Στην συνέχεια επιχειρείται μια ρυθμολογική προσέγγιση του υλικού προσανατολισμένη στην εξέταση των ρυθμών των τραγουδιών και των οργανικών σκοπών που ακολουθούν την αυτοσχεδιαστική φόρμα στις ηχογραφήσεις, ενώ εξάγονται ενδιαφέροντα συμπεράσματα σε σχέση με τον τρόπο σύνδεσης του ταξιμιού με την γενικότερη ρυθμολογία που καταγράφεται στο λαϊκό τραγούδι αυτής

της περιόδου⁸⁰. Οι ρυθμοί που καταγράφονται στα τραγούδια και στους οργανικούς σκοπούς που ακολουθούν ένα ταξίμι είναι οι εξής:

α) Εννιάσημοι: Παλιό ή μονό ζεϊμπέκικο, καινούργιο ή διπλό ζεϊμπέκικο, απτάλικο, καμηλιέριο ζεϊμπέκικο

β) Εφτάσημος: Εντοπίζεται στο τραγούδι *Κατσιβέλα*⁸¹, με τη μορφή 2+2+3

γ) 2/4: Χασάπικο, χασαποσέρβικο

δ) 4/4: Τσιφτετέλι, μπολερό στο τραγούδι *καλογεράκι*⁸²

Ο πίνακας που ακολουθεί απεικονίζει το πλήθος των ηχογραφήσεων σε σχέση με τους ρυθμούς που αναφέρονται παραπάνω και την συχνότητα που αυτοί εμφανίζονται⁸³:

Ρυθμός ⁸⁴	Αρ. ηχογραφ.	Ποσοστό (%)	Χρον. περίοδος
Παλιό ζεϊμπ.	54	48,2	1929- 1956
Καιν. Ζεϊμπ.	26	23,2	1932- 1956
Απτάλικο	4	3,5	1939- 1953
Καμηλιέριο	3	2,6	1951- 1953
Εφτάσημος	1	0,8	1948
Χασάπικο	15	13,3	1938- 1955
Χασαποσέρβικο	3	2,6	1940- 1956
Τσιφτετέλι	5	4,4	1935- 1951
Μπολερό	1	0,8	1956

Τα στοιχεία που προκύπτουν από τον παραπάνω πίνακα, μαρτυρούν την ταύτιση της αυτοσχεδιαστικής φόρμας, με τον εννιάσημο ρυθμό και κυρίως με τους

⁸⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το ζήτημα των ρυθμών βλ. Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Fagotto, Αθήνα 2006.

⁸¹ Σωτηρία Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης/ Γ. Μητσάκης, His Masters Voice Ελλάδος, ΑΟ- 2816, 1948.

⁸² Ρένα Στάμου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης / Γ. Μητσάκης, Columbia Ελλάδος, DG-6914, 1956.

⁸³ Το ερευνητικό πεδίο μειώνεται σε 112 περιπτώσεις αφού στις ηχογραφήσεις *Ταξίμ σερφ* και *Όταν κλαίει το μπουζούκι*, το ταξίμι είναι αυτόνομο.

⁸⁴ Οι περιπτώσεις του παλιού και του καινούργιου ζεϊμπέκικου, λειτουργούν αρκετές φορές συνδυαστικά, όμως αυτή η παράμετρος δεν αφορά στην παρούσα έρευνα, στο πλαίσιο της οποίας, θα εξεταστούν ομαδοποιημένα σαν εννιάσημοι ρυθμοί.

δυο πρώτους τύπους ζειμπέκιων, σε συνολικό ποσοστό 77,6%. Ο χασάπικος κατέχει ένα ποσοστό της τάξης του 13%, τα τσιφτετέλια του 4%, ενώ ελάχιστα είναι τα ποσοστά που αφορούν στον επτάσημο, στον χασαποσέρβικο και στο μπολερό.

Αντιθέτως, τα επτά ταξίμια που εκτελούνται εντός ενός συγκεκριμένου ρυθμικού μοτίβου χρησιμοποιούν αποκλειστικά τετράσημα ρυθμικά σχήματα⁸⁵, προφανώς λόγω των ευχέρειας που παρέχεται στον εκτελεστή, μέσω αυτής της χρονικής διαίρεσης.

⁸⁵ Τα ρυθμικά μοτίβα στα οποία γίνεται αναφορά, θα παρατεθούν στο κεφάλαιο της ανάλυσης κατά περίπτωση.

Κεφάλαιο Τρίτο

Καταγραφές- μουσική ανάλυση

Στη συγκεκριμένη ενότητα της εργασίας, παρουσιάζεται μια σειρά από καταγραφές ταξιμιών με τη χρήση των κανόνων σημειογραφίας του δυτικού πενταγράμμου, και του ερμηνευτικού συστήματος των λαϊκών δρόμων.

Έχουν τονιστεί αρκετές φορές οι προβληματικές όψεις που προκύπτουν από την περιγραφή- ερμηνεία μελωδικών ακολουθιών, βάση του συστήματος των λαϊκών δρόμων, το οποίο περιγράφει τις τροπικές συμπεριφορές ως συνδυασμούς κλιμάκων, και στην πιο αναλυτική των περιπτώσεων ως συνδυασμούς 4χόρδων και 5χόρδων, εντός του πλαισίου που ορίζει η έκταση της οκτάβας. Η προβληματική φυσιογνωμία του μοντέλου, εμφανίζεται κατά τη διαδικασία ερμηνείας μελωδικών φαινομένων- ακολουθιών -που αν και εκτελούνται στην συγκεκριμένη κλίμακα εμπεριέχουν έντονα στοιχεία τροπικής συμπεριφοράς⁸⁶- με μοναδικό κριτήριο την κλιμακική λογική που αναφέρθηκε παραπάνω. Οι ερμηνευτικές αδυναμίες προκύπτουν εξαιτίας του προσανατολισμού της περιγραφικής διαδικασίας, αποκλειστικά σε ζητήματα διαστηματικής δόμησης- σύνθεσης με αποτέλεσμα την γενική και ανεπαρκή ομαδοποίηση των ρεπερτοριακών περιπτώσεων, χωρίς να εξετάζονται εξίσου σημαντικά συστατικά στοιχεία της φύσης της μελωδικής ανάπτυξης.

Ο Νίκος Ανδρικός αναφέρει σχετικά με τις προβληματικές όψεις του συστήματος ότι η βασικότερη αιτία της συγκεκριμένης πραγματικότητας, ίσως θα έπρεπε να αναζητηθεί στο γεγονός της θεωρητικής απόδοσης επιμέρους φαινομένων με κριτήρια αποκλειστικά “κλιμακοκεντρικά”, και κατά συνέπεια ανεξάρτητα από μια ευρύτερη λειτουργική διαδικασία, η οποία λαμβάνει χώρα στα πλαίσια της πρακτικής επιτέλεσης. Κατά συνέπεια, οι λαϊκοί δρόμοι γίνονται σχολαστικά κατανοητοί σε σχέση με την κλιμακική τους εκδοχή- η οποία ταυτίζεται με εκείνην της οκτάβας- ενώ παράλληλα, τίθενται σε δεύτερη μοίρα, η και παραθεωρούνται εξίσου σημαντικά γνωρίσματα, όπως π.χ., εκείνα της τονικής θεμελίωσης παραγωγής, της τροπικής συμπεριφοράς, της επιμέρους φρασεολογίας, της μελωδικής ανάπτυξης, του ιδιοματικού χαρακτήρα κ.α.⁸⁷.

⁸⁶ Οι μελωδικές ακολουθίες των ταξιμιών, καθώς και ενός μεγάλου ποσοστού του ρεπερτορίου του ρεμπέτικου της περιόδου που εξετάζει η έρευνα.

⁸⁷ Φάκελος μαθήματος, *Θεωρία της λαϊκής μουσικής II, συνοπτικό σχέδιασμα θεωρίας*, διδάσκων Νίκος Ανδρικός, ΤΛΠΜ, 2010- 2011, σελ. 1

Αναφερόμενος παραδειγματικά, στις περιπτώσεις του Ουσάκ και του Χιτζάζ, και στον ανεπαρκή και μονοδιάστατο τρόπο προσέγγισης και ερμηνείας των τροπικών χαρακτηριστικών τους από το σύστημα των λαϊκών δρόμων, προτείνει ένα μοντέλο διερεύνησης που θα εξετάζει τις περιπτώσεις ανεξάρτητα από τα απόλυτα κριτήρια που αφορούν στην διαστηματική σύσταση τους, ευρύτερα από τα πεπερασμένα κλιμακικά μοντέλα, συνυπολογίζοντας μια ομάδα κρίσιμων παραμέτρων σε επίπεδο φαινομενολογίας, όπως εκείνων του φρασεολογικού περιεχομένου, της τροπικής συμπεριφοράς και της μελωδικής ανάπτυξης⁸⁸.

Στα πλαίσια της συγκεκριμένης έρευνας η ανάλυση των ταξιμίων θα πραγματοποιηθεί με γνώμονα την 4χορδική και 5χορδική ανάλυση όπως αυτή ορίζεται από το σύστημα των λαϊκών δρόμων, σε συνδυασμό με την εξέταση της επιμέρους κινητικότητας των βαθμίδων και τη χρήση κάποιων περιπτώσεων ονοματολογίας όπως αυτές αναφέρονται στο θεωρητικό σύστημα των μακάμ⁸⁹. Ο Ευγένιος Βούλγαρης, αναφέρει ότι ακόμη και στις καταγραφές συγκερασμένων περιπτώσεων⁹⁰, εκτός από τον περιορισμό της χρήσης των σημείων αλλοιώσεων⁹¹, οι υπόλοιπες περιγραφικές παράμετροι του συστήματος των μακάμ ισχύουν κανονικά, μιας και ο τροπικός χαρακτήρας των κομματιών είναι συνυφασμένος με την ίδια την μελωδική ανάπτυξη τους, και όχι με την διαστηματική τους συνέπεια⁹².

Η εφαρμογή του συγκεκριμένου συστήματος δε θα γίνει στο σύνολο του εξεταζόμενου υλικού, αλλά σε ορισμένα μουσικά κομμάτια των οποίων η μελωδική συμπεριφορά μπορεί να αντιστοιχιστεί άμεσα με κάποιον από τον τρόπους της θεωρίας των μακάμ⁹³.

⁸⁸ Νίκος Ανδρικός, *Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του*, άρθρο υπό δημοσίευση στον συλλογικό τόμο του μαθήματος *Θεωρία της λαϊκής μουσικής II*, του ΓΛΠΜ, σελ 4- 5.

⁸⁹ Ο Ευγένιος Βούλγαρης αναφέρει ότι στην περίπτωση του σύγχρονου τούρκικου θεωρητικού συστήματος των μακάμ, είναι σημαντικό να παρατηρήσει κανείς ότι το μουσικό υλικό που έρχεται να κωδικοποιήσει παρουσιάζει σαφείς ομοιότητες η συνάφειες με το υπό εξέταση ρεπερτόριο όσον αφορά τη χρήση ίδιων δομών- κλιμάκων, την ιδιωματική χρήση των διαστημάτων, αλλά και του τρόπου ανάπτυξης της μελωδίας, καθώς και μιας σειράς από ιδιαίτερες συμπεριφορές». Βλ. Ευγένιος Βούλγαρης ο.π. σελ 11.

⁹⁰ Εννοεί καταγραφές τραγουδιών των Β. Τσιτσάνη, Μ. Βαμβακάρη, Α. Δελιά κ.α.

⁹¹ Σημεία αλλοίωσης της ευρωπαϊκής σημειογραφίας.

⁹² Ευγενιος Βούλγαρης, ο.π. σελ 63.

⁹³ Ο Νίκος Ανδρικός τονίζει ότι η αναφορά φαινομένων που εντοπίζονται στον χώρο της ελληνικής μουσικής σε αντίστοιχα θεωρητικά τους παράλληλα από το χώρο του Οθωμανικού makam, δεν θα πρέπει να γίνεται αντιληπτή ως διαδικασία απόλυτης ταυτοποίησης, αλλά ως μια απόπειρα

Η ονοματολογία των διαφόρων μακάμ που θα χρησιμοποιηθούν στην ανάλυση, και η αντιστοιχία τους με τις συγκεκριμένες περιπτώσεις του υλικού ερευνητικού πεδίου, αναφέρονται αναλυτικά στα συγγράμματα:

α) Ευγένιος Βούλγαρης Βασίλης Βανταράκης, *Το Αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου – Σμυρναϊκό και Πειραιώτικο ρεμπέτικο 1922-1940*, Fagotto.

β) Φάκελος μαθήματος, *Θεωρία της λαϊκής μουσικής II*, συνοπτικό σχέδιασμα θεωρίας, διδάσκων Νίκος Ανδρικός, ΤΛΠΜ, 2010- 2011

λειτουργικής ένταξης του είδους της λαϊκής μουσικής στην ευρύτερη δυναμική του φαινομένου της τροπικότητας, ενίοτε δε και μέσω της κατά προσέγγιση και άρα συμβατικής μεθοδολογικά, αναγωγής επιμέρους περιπτώσεων σε αντίστοιχές τους, “ομογενείς” από την Οθωμανική μουσική θεωρία. ο. π. σελ. 6.

3.1. Παράθεση του υπό ανάλυση υλικού

Ο περιορισμός του ερευνητικού πεδίου στο σημείο αυτό της εργασίας κρίθηκε απαραίτητος λόγω του μεγάλου όγκου του υλικού. Οι κατηγορίες που θα απασχολήσουν την συγκεκριμένη ενότητα, είναι κατά κύριο λόγο οι αυτοτελείς συνθέσεις και τα εισαγωγικά ταξίμια σχετικά μεγάλης διάρκειας (> 30''), διότι πρόκειται για τους τύπους αυτούς που εμπεριέχουν περισσότερο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού και παρέχεται η δυνατότητα ανάπτυξης περισσότερων μορφολογικών, τεχνικών και τροπικών στοιχείων. Δεν θα γίνουν καταγραφές σε ταξίμια μικρής διάρκειας με εξαίρεση τις περιπτώσεις που παρά την συντομία τους παρουσιάζουν πρωτοτυπία ή μοναδικότητα σε τροπικό ή μορφολογικό επίπεδο. Η ομαδοποίηση των καταγραφών και των αναλύσεων πραγματοποιείται συγκεντρωτικά με γνώμονα το σύστημα των λαϊκών δρόμων, λόγω του πλήθους των κοινών στοιχείων που παρατηρούνται σε ταξίμια που ανήκουν στον ίδιο δρόμο⁹⁴. Τα ταξίμια που θα γραφούν σε παρτιτούρα και θα αναλυθεί η πορεία της μελωδικής τους ανάπτυξης με το σύστημα των λαϊκών δρόμων και των μακάμ, είναι αυτά που με τα τροπικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά τους καλύπτουν το σύνολο των υπόλοιπων περιπτώσεων που ανήκουν στον ίδιο λαϊκό δρόμο ή μακάμ.

Από το κεφάλαιο της ανάλυσης εξαιρούνται τα ταξίμια που έχουν λειτουργία εισαγωγής- ανταπόκρισης σε αμανέ, λόγω του συνοδευτικού- δευτερεύοντα ρόλου- εξάρτησης που αποκτούν, μιας και η κινησιολογία της μελωδικής γραμμής εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από αυτήν της φωνής. Επίσης τα εσωτερικά ταξίμια δεν εμπεριέχουν έντονο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού γι' αυτό και δε θα συμπεριληφθούν στο κεφ. της ανάλυσης, αλλά θα γίνει αναφορά σ' αυτά όσον αφορά σε κάποια μορφολογικά στοιχεία που τα χαρακτηρίζουν. Όπως έχει ήδη αναφερθεί οι κατηγορίες των αυτοσχεδιασμών που αποκλείστηκαν από το κεφάλαιο της ανάλυσης εμπεριέχουν στοιχεία τα οποία μπορούν να λειτουργήσουν παραπαινετικά, λειτουργώντας ως μέσα επικύρωσης των διαφόρων συμπερασμάτων που θα προκύψουν και θα αναλυθούν.

Τα ταξίμια που θα καταγραφούν σε παρτιτούρα, παρουσιάζονται στους παρακάτω πίνακες, ομαδοποιημένα με βάση τον λαϊκό δρόμο που ανήκουν, και

⁹⁴ Το σύστημα των λαϊκών δρόμων χρησιμοποιείται μεμονωμένα στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, για λόγους τμηματοποίησης- ομαδοποίησης του υλικού βάση της συγγένειας της διαστηματικής σύστασης των περιπτώσεων, ενώ η περαιτέρω κινητικότητα των βαθμίδων θα αναφερθεί κατά περίπτωση, ερμηνευμένη με το σύστημα των μακάμ.

ταξινομημένα σύμφωνα με τον τίτλο της ηχογράφησης, τον συνθέτη, τον αρ. δίσκου, και το έτος κυκλοφορίας:

Ραστ

Τίτλος	Συνθέτης	Αρ. Δίσκου	Έτος κυκλοφορίας
Ραστ του τεκέ	Ι. Χαλκιάς	CO-56327F	1932
Ο Σταύρακας μες τον τεκέ	Σπ. Περιστερής	GA-1853	1935
Το ακρογιάλι	Σπ. Περιστερής	GO-3691	1946
Φταίει το ξερό σου το κεφάλι	Στ. Τζουανάκος	DG-6973	1952
Για μένα αστράφτει και βροντά	Μπ. Μπακάλης	AO-5349	1956

Σεγκιάγ

Τίτλος	Συνθέτης	Αρ. Δίσκου	Έτος κυκλοφορίας
Σύρος	Μ. Βαμβακάρης	GO-2536	1936
Νέο Σόλο Παπαϊωάννου	Γ. Παπαϊωάννου	DG-7292	1956

Χουζάμ

Τίτλος	Συνθέτης	Αρ. Δίσκου	Έτος κυκλοφορίας
Γεια σου λεβεντιά μου φτώχεια	Στ. Χρυσίνης	DG-7163	1955

Μινόρε (μελωδικό, αρμονικό, νιαβέντ)

Τίτλος	Συνθέτης	Αρ. Δίσκου	Έτος κυκλοφορίας
Το μινόρε του τεκέ	Ι. Χαλκιάς	CO-56294F	1932
Σταλαγματιά	Στ. Τζουανάκος	-	1950
Έφυγες χωρίς να με ρωτήσεις	Ι. Παπαδόπουλος	GA-7647	1951

Όταν κλαίει το μπουζούκι	Γιάννης Παπαϊωάννου	-	1957
-----------------------------	------------------------	---	------

Χιτζάζ

Τίτλος	Συνθέτης	Αρ. Δίσκου	Έτος κυκλοφορίας
Ταξίμ Σέρφ	Μ. Βαμβακάρης	DG-326	1933
Παίξε μπουζούκι μου	Σπ. Περιστέρης	B-74097	1947
Τρίτη βροχερή	Γ. Παπαϊωάννου	DG-6806	1949
Παράπονο	Στ. Τζουανάκος	DG-6903	1951
Ένας μαγνήτης με τραβά	Γ. Χρόνης	DG-7089	1952
Το μπουζούκι μόνο ξέρει	Πρ. Τσαουσάκης	AO-5102	1953
Μάγκα μου περαστικά σου	Στ. Χρυσίνης	DG-7015	1953

Χιτζαζκιάρ

Τίτλος	Συνθέτης	Αρ. Δίσκου	Έτος κυκλοφορίας
Σκύλα μ' έκανες και λιώνω	Μ. Βαμβακάρης	GA-1947	1936
Δωσ' μου την καρδιά μου πίσω	Γ. Παπαϊωάννου	OG-7161	1955

Ουσάκ

Τίτλος	Συνθέτης	Αρ. Δίσκου	Έτος κυκλοφορίας
Τα τάλιρα	Στ. Χρυσίνης	AO-2748	1946
Γκιουζέλ Ταξίμ	Σπ. Περιστέρης	GA-7650	1951
Μες τα γλυκοχαράματα	Μπ. Μπακάλης	GA-7673	1952
Μαύρη η ώρα που σε πήρα	Γ. Παπαϊωάννου	DG-7048	1954

Ο χαλκός είναι βαρύς	Μπ. Μπακάλης	B-74360	1955
Οι καλοί πεθαίνουν νέοι	Γ. Μητσάκης	DG-7142	1955

Σαμπάχ

Τίτλος	Συνθέτης	Αρ. Δίσκου	Έτος κυκλοφορίας
Αϊβαλιώτικο	Ανώνυμος	VI-58028	1929
Ταξίμ Ζεϊμπέκικο	Μ. Βαμβακάρης	B-21915	1937

Επομένως το υπό ανάλυση υλικό, αποτελείται από 29 ταξίμια, τα οποία βάση του συνόλου των μορφολογικών συστατικών τους στοιχείων, και των χαρακτηριστικών της πορείας της μελωδικής τους ανάπτυξης, θεωρείται ότι καλύπτουν τις υπόλοιπες "συγγενικές"⁹⁵ προς αυτά περιπτώσεις που δεν συμπεριλήφθησαν στο κεφάλαιο της ανάλυσης.

⁹⁵ Εννοούνται τα ταξίμια που ανήκουν στον ίδιο λαϊκό δρόμο, και παρουσιάζουν ομοιότητες στην μελωδική τους ανάπτυξη, χωρίς όμως να διαφοροποιούνται σε τέτοιο βαθμό ώστε να μπορούν να συμπεριληφθούν στο ερευνητικό πεδίο του συγκεκριμένου κεφαλαίου.

3.2. Παραδοχές- συμβάσεις του συστήματος καταγραφής

Η μοναδικότητα και ιδιαιτερότητα που χαρακτηρίζει κάθε μουσική επιτέλεση, ως δράση η οποία ενσωματώνει στοιχεία που διαμορφώνονται από ένα δίπολο, τόσο μουσικών όσο και εξωτερικών συσχετισμών, αποτελεί την αιτία υποβάθμισης της αξίας των λεπτομερών μουσικών καταγραφών από την σύγχρονη μουσικολογική έρευνα, θεωρώντας ότι δεν μπορεί να μηδενιστεί το πλάτος της απόκλισης μεταξύ της απεικόνισης και της μουσικής δράσης⁹⁶. Η υποκειμενική πρόσληψη του καταγραφέα, κατά την διάρκεια της ακρόασης και της μεταφοράς του ηχογραφήματος σε γραφική παράσταση, λειτουργεί ενισχυτικά προς την παραπάνω άποψη⁹⁷.

Οι καταγραφές που παρουσιάζονται στην παρούσα έρευνα, δεν αποσκοπούν σε μια λεπτομερή αναπαράσταση, αλλά σε μια εκ των υστέρων γραφική απεικόνιση των αυτοσχεδιασμών, συμπληρώνοντας οπτικά τις ηχογραφήσεις, διευκολύνοντας έτσι την ανάλυση, την περιγραφή και την ερμηνεία των μουσικών δομών που εξετάζονται.

Η επιλογή των παραμέτρων που συμπεριλήφθησαν στις συγκεκριμένες καταγραφές, έγινε με βάση τις ανάγκες της έρευνας και με τρόπο αφαιρετικό, που έχει ως στόχο να προκύψουν μουσικά κείμενα πρακτικά και εύχρηστα, απαλλαγμένα από το φόρτο που θα προσέθετε η καταγραφή επιπλέον στοιχείων, που δεν αφορούν την ανάλυση. Οι συμβάσεις που τηρήθηκαν και λειτουργούν συμπληρωματικά, αποκωδικοποιώντας τον τρόπο ανάγνωσης και χρήσης των καταγράφων αυτών είναι οι εξής:

α) Όλες οι καταγραφές σημειώνονται στις τονικότητες θεμελίωσης κάθε οικογένειας τρόπων, όπως αυτές αναφέρονται στην Τουρκική τροπική θεωρία⁹⁸. Εξάριση, στο συγκεκριμένο ζήτημα, αποτελούν τα ταξίμια στα οποία η επιλογή της τονικότητας, σχετίζεται άμεσα με την μορφολογία της δομής τους⁹⁹ οπότε και θα καταγραφούν στην τονικότητα της ηχογράφησης. Αυτή η παραδοχή ισχύει μόνο για τις καταγραφές, αφού οι κατά περίπτωση παρατηρήσεις θα σημειώνονται και αυτές στις τονικές θεμελίωσης των μακάμ.

⁹⁶ Προσωπικές σημειώσεις του γράφοντα από τις διαλέξεις των μαθημάτων *Εθνομουσικολογία* (εισηγ. Παναγιώτης Πούλος) και *Μεθοδολογία της έρευνας* (εισηγ. Ειρήνη Θεοδοσοπούλου) στο ΤΛΠΜ.

⁹⁷ Προσωπικές σημειώσεις του γράφοντα από τις διαλέξεις του μαθήματος *Μέθοδοι μουσικών καταγραφών* (εισηγ. Μάνος Γρυσμπολάκης) στο ΤΛΠΜ.

⁹⁸ Σχετικά με τις τονικότητες βλ. Ευγένιος Βούλγαρης Βασίλης Βανταράκης ο.π. σελ. 19.

⁹⁹ Τα χαρακτηριστικά αυτά αφορούν σε διάφορους τύπους ισοκρατήματος.

β) Οι μουσικοί φθόγγοι σημειώνονται μόνο ως προς το σχετικό ύψος τους. Δεδομένου ότι η έρευνα στην παρούσα φάση της θα ασχοληθεί με την ανάλυση του υλικού με βάση τα συστήματα που ορίζονται από τους λαϊκούς δρόμους και τα μακάμ, πραγματοποιώντας μια “οριζόντια” διερεύνηση των μελωδικών ακολουθιών, κρίθηκε ότι η απεικόνιση της χρονικής αξίας των φθόγγων θα λειτουργούσε επιβαρυντικά στην γραφική παράσταση, δυσκολεύοντας την ανάγνωση του καταγεγραμμένου υλικού¹⁰⁰. Ο Σπήλιος Κούνας αναφέρει σχετικά «...σε αντίστοιχες περιπτώσεις, αποτελεί επιλογή του μελετητή, η αναγωγή της κλασικού τύπου καταγραφής ενός κομματιού σε μια αντίστοιχη απλουστευμένη μορφή, η οποία θα επιτρέπει την βέλτιστη απεικόνιση των μουσικών φράσεων, απορρίπτοντας περιττά για την ανάλυση στοιχεία...»¹⁰¹.

γ) Το κάθε μέτρο περιέχει μια ολοκληρωμένη μουσική φράση, και ο διαχωρισμός των πενταγράμμων είναι ανεξάρτητος της ρυθμικής αγωγής του κομματιού.

δ) Οι φθόγγοι στους οποίους σημειώνονται εντελείς ή τελικές καταλήξεις σημειώνονται με ολόκληρο, ενώ αυτοί στους οποίους σημειώνονται ατελείς και πιο σύντομες καταλήξεις σημειώνονται με ολόκληρο σε παρένθεση.

ε) Για την καλύτερη κατανόηση της μελωδικής ανάπτυξης χρησιμοποιούνται λεγκτάτα τα οποία ομαδοποιούν τους φθόγγους, δε υπό- φράσεις, μέσα σε κάθε μέτρο. Επίσης χρησιμοποιείται το σύμβολο το τονισμού (‘>’), καλύπτοντας σ’ ένα βαθμό την έλλειψη της απεικόνισης των σχέσεων ισχυρού- ασθενούς, που προκύπτει από την απουσία της χρονικής αξίας των φθόγγων.

στ) Αρκετές φορές, συνήθως στην αρχή και στο τέλος των επιμέρους μουσικών φράσεων που αποτελούν ένα ταξίμι, καταγράφεται η εκτέλεση ενός φθόγγου(συνήθως της τονικής, ή της βάσης κάθε 4χόρδου ή 5χόρδου) με χαρακτηριστικό τρόπο, που παρουσιάζει μικρές διαφορές κατά περίπτωση¹⁰². Η σταθερότητα της εμφάνισης της συγκεκριμένης δομής, είχε ως αποτέλεσμα την παγίωση της γραφικής απεικόνισής της, μιας και η λεπτομερής καταγραφή θα είχε ως αποτέλεσμα τον άσκοπο πολλαπλασιασμό των πενταγράμμων χωρίς ωστόσο να

¹⁰⁰ Για καταγραφές αντίστοιχου τύπου βλ. ενδεικτικά, Laudan Nooshin, *Improvisation as ‘Other’: Creativity, Knowledge and Power- The Case of Iranian Classical Music*, Journal of the Royal Musical Association, vol. 128, 2003.

¹⁰¹ Κούνας Σπήλιος, *Οι Ουσάκ Μανέδες στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010.

¹⁰² Βλ. ενδεικτικά: τις ενάρξεις στο *Ραστ του τεκέ* και στο *Νέο Σόλο Παπαϊωάννου*.

προσφέρεται ποιοτική αναβάθμιση στο πλαίσιο της μουσικής ανάλυσης. Η απεικόνιση αυτών των δομών θα έχει ως εξής:



Το σύμβολο του παρεστιγμένου, δεν έχει χρονικό προσανατολισμό και σκοπό έχει να καταγράψει την συνέχιση της ακρόασης του φθόγγου. Σε περιπτώσεις σχετικά σύντομης εμφάνισης της δομής, η καταγραφή θα γίνεται με μία παρένθεση. Η διάρκεια των στάσεων αυτών θα φαίνεται από τη χρονική διάρκεια που θα αναγράφεται στα περιγραφικά κείμενα της πορείας της μελωδικής ανάπτυξης, που συνοδεύουν τις καταγραφές.

1. ΡΑΣΤ

1.1. Ραστ του τεκέ

Εκτελεστής: Ιωάννης Χαλκιάς

Συνθέτης: Ιωάννης Χαλκιάς

Διάρκεια: 01: 47

Τονικότητα: D (D=D#)

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Γίνεται είσοδος της μελωδίας στην βάση (ραστ). Στο 2^ο μέτρο η μελωδία κινείται γύρω από τη βάση και μέχρι την 3^η (σεγκιάχ) από όπου ξεκινά καθοδική κίνηση για να πραγματοποιηθεί στάση στην χαμηλή 7^η (ιράκ) και στην συνέχεια στην 5^η (γεγκιάχ) κάτω από τη βάση, σχηματίζοντας 4χορδο σεγκιάχ πάνω σ' αυτήν. Ακολουθούν δυο καθοδικές κινήσεις από την 3^η στην τονική, και καθοδική κίνηση από την τονική μέχρι την χαμηλή 1^η, αρχικά με 4χορδο μινόρε και κατόπιν με 5χορδο σεγκιάχ.

β) Στο 3^ο μέτρο γίνεται ξανά είσοδος της μελωδίας στην βάση. Στο 4^ο μέτρο η κίνηση είναι ίδια με αυτή στο δεύτερο μέτρο, με διαφορά ότι η 3^η βαθμίδα τοποθετείται σε διάστημα ημιτονίου από την 2^η, ως αποτέλεσμα της έλξης της από την τονική, δίνοντας έτσι την αίσθηση 4χόρδου μινόρε. Η βαθμίδα στην συνέχεια επανέρχεται στην δίεση για να γίνει κατάληξη της φράσης στην βάση. Από την οκτάβα εκτελείται καθοδική κίνηση νικρίζ μέχρι την τονική.

γ) Στο 5^ο μέτρο παρατηρείται ανοδική κίνηση από την 1^η μέχρι την 4^η με σύντομη στάση στην 2^η η οποία τοποθετείται σε δίεση. Η φράση που ακολουθεί, είναι καθοδική και ενώνει την 5^η με την τονική μέσω 5χόρδου σεγκιάχ, στην 3^η βαθμίδα του οποίου καταγράφεται στάση, πραγματοποιώντας ωστόσο μικρές πτωτικές-αναφορικές κινήσεις στην τονική, στην οποία και καταλήγει προσωρινά η μελωδική ακολουθία.

δ) Στο 6^ο μέτρο, με κέντρο την 3^η του 5χόρδου σεγκιάχ καταγράφεται ανοδική κίνηση μέχρι την οκτάβα με 5χορδο σεγκιάχ και 4χορδο μινόρε, και αμέσως κάθοδος της φράσης, με σύντομες διαδοχικές στάσεις στην 3^η, στη 2^η, στην 1^η και στην χαμηλωμένη σε διάστημα τόνου 7^η κάτω από τη βάση, όπου πραγματοποιείται μικρή παύση. Στην 5^η πίσω από την βάση θεμελιώνεται 5χορδο ραστ που καταλήγει στην τονική. Από την 5^η πάνω από τη βάση εκτελείται καθοδική κίνηση 5χόρδου ραστ μέχρι την τονική.

ε) Στο 7^ο μέτρο καταγράφεται καθοδική κίνηση νικρίζ από την οκτάβα μέχρι την τονική, όπου και τελειώνει το ταξίμι.

Ραστ του τεκέ

Εκτ.: 1932

I. Χαλκιάς

00:07 00:09 00:13 00:17 00:20 00:23 00:26 00:30 00:31 00:34 00:40 00:45 00:49 00:50 00:55 00:57 01:02 01:07 01:10 01:14 01:20 01:23 01:25 01:30 01:33 01:40



1.2. Ο Σταύρακας μες τον τεκέ

Εκτελεστής: Σπύρος Περιστέρης

Συνθέτης: Σπύρος Περιστέρης

Διάρκεια: 02: 01

Τονικότητα: D (D=D#)

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Στο πρώτο μέτρο, γίνεται είσοδος της μελωδίας με περιστροφική κίνηση γύρω από την τονική, όπου και καταλήγει η πρώτη υπό-φράση. Η 3^η βαθμίδα εκτελείται σε διάστημα ημιτονίου από την 2^η ως αποτέλεσμα της έλξης της από τη βάση, προσδίδοντας χρώμα 4χορδου μινόρε από την τονική. Στη συνέχεια χρησιμοποιεί την τονική ως ισοκράτη για να εκτελέσει φράση ματζόρε στην χαμηλή περιοχή του δρόμου, για να καταλήξει στην βάση με τον παραπάνω τρόπο.

β) Στο δεύτερο μέτρο, εισάγεται ξανά η μελωδία με στάση στην τονική. Ακολουθούν καθοδικές και ανοδικές κινήσεις ανάμεσα στην 5^η και την 1^η για να πραγματοποιηθεί στάση στην 3^η βαθμίδα, από την οποία έλκεται και η 2^η σε διάστημα ημιτονίου.

γ) Στη συνέχεια η μελωδία στέκεται στην 5^η, όπου γίνεται στιγμιαία αναφορά στην ελαττωμένη 6^η βαθμίδα, η οποία όμως επανέρχεται αμέσως σε διάστημα τόνου από την 5^η και ξεκινά καθοδική κίνηση προς την βάση για να γίνει και πάλι στάση στην 3^η. Ακολουθούν δυο πτωτικές κινήσεις από την 5^η μέχρι την βάση και μετά στάσεις της μελωδίας αρχικά στην 7^η και κατόπιν στην 5^η κάτω από τη βάση ενώ γίνεται κατάληξη της φράσης με περιστροφική κίνηση γύρω από την τονική και κατάληξη σ' αυτήν σύμφωνα με τον τρόπο που αναφέρεται στο πρώτο μέτρο.

δ) Η μελωδία εισάγεται και πάλι αρχικά από τη βάση και εν συνεχεία από την οκτάβα από όπου γίνεται στιγμιαία αναφορά στην 2^η σε απόσταση ημιτονίου ως αποτέλεσμα έλξης, και ξεκινά καθοδική κίνηση μέχρι την τονική και ξανά ανοδική μέχρι την 5^η για να γίνει κατάληξη της μελωδίας στη 1^η και πάλι με τον τρόπο του πρώτου μέτρου.

ε) Στο πέμπτο μέτρο, εισάγεται η μελωδία στην 5^η από την οποία ξεκινά κάθοδος μέχρι την βάση και κατόπιν ανοδική κίνηση μέχρι την οκτάβα για να καταλήξει και πάλι στη 5^η.

στ) Από την οκτάβα, όπου παρατηρείται και πάλι σύντομη αναφορά σε δεύτερη χαμηλωμένη κατά ημιτόνιο και άμεση αποκατάσταση της θέσης της, ξεκινούν δυο μεγάλες καθοδικές φράσεις που οδηγούν την μελωδία σε κατάληξη στη βάση

σύμφωνα με τον τρόπο που αυτό συμβαίνει και στις προηγούμενες περιπτώσεις κατάληξης στην τονική.

η) Στο έβδομο και τελευταίο μέτρο καταγράφονται διαδοχικές καθοδικές κινήσεις, και τελική κατάληξη στην βάση κατά τον ίδιο με τις προηγούμενες περιπτώσεις τρόπο.

Ο Σταύρακας μες τον τεκέ

Εκτ.: 1935
Σπ. Περιστέρης

00:03 00:09

00:10 00:15

00:18 00:22

00:26 00:31

3 00:33

00:42 00:49

00:57

01:00 01:02 01:05

4 01:08 01:09 01:10 01:12

01:20 01:21

5

Παρατηρήσεις

Παρατηρούνται κοινά στοιχεία με το Ραστ του τεκέ σε ότι αφορά την έκταση, την διάρκεια και την τροπικότητα, ενώ αποτυπώνεται μια πιο έντονη τάση για έλξη της 3^{ης} από την βάση. Επίσης στο δεύτερο πεντάγραμμο καταγράφεται μια σχετικά μεγάλη φράση που εκτελείται με χρήση ισοκρατήματος από την τονική.

1.3. Το ακρογιάλι

Εκτελεστής: Σπύρος Περιστέρης

Συνθέτης: Σπύρος Περιστέρης

Διάρκεια: 00: 58

Τονικότητα: Α (Α=Α#)

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Εισαγωγή της μελωδίας από την οκτάβα γύρω από την οποία εκτελείται περιστροφική κίνηση, σε 5χορδο ραστ πάνω από αυτήν και με έλξη της 6^{ης} βαθμίδας χαμηλότερα. Στάση στην οκτάβα.

β) Στο τρίτο μέτρο, έχουμε ανοδική κίνηση από την οκτάβα με πρώτη σύντομη στάση στην ψηλή 2^η που έλκει την 3^η σε διάστημα ημιτονίου, και κατόπιν άνοδο μέχρι την 5^η του 5χορδου ράστ από όπου ξεκινά καθοδική κίνηση μέχρι την οκτάβα στην οποία και καταλήγει.

γ) Στο τέταρτο μέτρο, καταγράφεται καθοδική φράση από την οκτάβα στην χαμηλότερη περιοχή, εκτελώντας ακολουθία η οποία καταλήγει στιγμιαία στην δεύτερη, που όμως λόγω συντομίας δίνει περισσότερο την αίσθηση χρώματος ουσάκ, και όχι της στάσης. Στη συνέχεια έχουμε ανοδική κίνηση από την 2^η μέχρι την 7^η και πτώση στην τονική.

δ) Με χρήση της τονικής σαν ισοκράτη εκτελείται αρχικά ανοδική κίνηση ραστ με διαδοχικά διαστήματα 2^{ης} μέχρι και την ψηλή 3^η από την οποία ξεκινά κατά τον ίδιο τρόπο καθοδική φράση διαστημάτων 3^{ης} μέχρι την τονική όπου και καταλήγει το ταξίμι.

Το ακρογιάλι

Εκτ.: 1946
Σπ. Περιστέρης

Παρατηρήσεις

Το συγκεκριμένο ταξίμι έχει εισαγωγική λειτουργία και ακολουθείται από τραγούδι. Εκτείνεται σε έκταση περίπου $1/5$ οκτάβας, ενώ έχει ως βαθμίδα εισόδου την 8^{η} . Έχει γενικά καθοδική τάση με διατονική κίνηση της $7^{\eta\varsigma}$ και στάση στη δεύτερη μετά από μια σειρά συμμετρικών κινήσεων. Στο τελευταίο μέτρο καταγράφεται μια χρονικά μεγάλη φράση που εκτελείται με χρήση ισοκρατήματος από την τονική¹⁰⁴

¹⁰⁴ Γι' αυτό το λόγο δεν καταγράφηκε στην τονική θεμελίωσης του makam ραστ, αλλά στην απόλυτη τονικότητα της ηχογράφησης.

1.4. Φταίει το ξερό σου το κεφάλι

Εκτελεστής: -

Συνθέτης: Σταύρος Τζουανάκος

Διάρκεια: 00: 27

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Εισαγωγή της μελωδίας ανάλυση της συγχορδίας της τονικής. Στη συνέχεια καταγράφεται ανοδική κίνηση από την 5η κάτω από τη βάση μέχρι την 5η πάνω από αυτή με διαδοχή 5χορδου ραστ και 4χορδου μινόρε. Αμέσως ξεκινά κάθοδος 4χορδου μινόρε και πραγματοποιείται στάση στην 2η.

β) Στο τρίτο μέτρο παρατηρείται εισαγωγή της μελωδίας στην πέμπτη με στάση σ' αυτή. Με συμμετρική καθοδική κίνηση 4χορδου μινόρε και κατόπιν 5χορδου ραστ, η μελωδία πραγματοποιεί σύντομη στάση στην 5η κάτω από την βάση, πριν καταλήξει στην τονική μέσω κατιούσας κίνησης από την 3η βαθμίδα.

Φταίει το ξερό σου το κεφάλι

Εκτ.: 1952
Στ. Τζουανάκος

The musical score is written on three staves in treble clef. The first staff contains measures 1 to 4, with time markers at 00:05, 00:06, 00:09, and 00:12. The second staff contains measures 5 to 8, with time markers at 00:13, 00:18, and 00:21. The third staff contains measures 9 to 10, with time markers at 00:25 and 00:27. The music features a mix of chords and melodic lines, with some notes marked with accents (>) and slurs. A triplet of eighth notes is indicated by a '3' above the staff at measure 5. The piece concludes with a final chord at the end of the third staff.

1.5. Για μένα αστράφτει και βροντά

Εκτελεστής: Γιάννης Σταματίου (Σπόρος)¹⁰⁵

Συνθέτης: Μπάμπης Μπακάλης

Διάρκεια: 00: 31

Τονικότητα: E

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Είσοδος στην οκτάβα. Με αφητηρία την τονική στην οποία θεμελιώνεται 5χορδο ραστ πραγματοποιείται στάση στην 5^η. Αυτή η ανοδική κίνηση προκαλεί όξυνση της 6^{ης} κάτω από τη βάση.

β) Από την 5^η εκτελείται καθοδική κίνηση 5χορδου ραστ και κατόπιν στάση στη 2^η

γ) Ακολουθεί καθοδικό 5χορδο ραστ και στάση αυτή την φορά στην κάτω 5^η με έλξη της 4^{ης} σε διάστημα ημιτονίου.

δ) Με χρήση μικρής ακολουθίας χρωματικών διαστημάτων ξεκινά καθοδική κίνηση από την ψηλή 5^η μέχρι την τονική, όπου και καταλήγει το ταξίμι.

Για μένα αστράφτει και βροντά

Εκτ.: 1956
Μπ. Μπακάλης

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes (00:04) and a half note (00:07). The second staff features a triplet of eighth notes (00:19). The third staff contains a half note (00:22) and a quarter note (00:25). The fourth staff concludes with a half note (00:31). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Παρατηρήσεις

Πρόκειται για ένα σχετικά σύντομο ταξίμι εισαγωγικής λειτουργίας που ακολουθείται από τραγούδι. Έχει έκταση περίπου 1/5 οκτάβας και αποτελεί ένα

¹⁰⁵ Η πληροφορία αυτή διατίθεται στον διαδικτυακό τόπο:

<http://www.klika.gr/cms/index.php/afierwmata/stamatiou-sporos/160-sporos-78-strofes.html>

χαρακτηριστικό παραδειγμα της εξέλιξης της τεχνικής του οργάνου κατά τα μεταπολεμικά χρόνια. Κυριαρχούν τεχνικές στολίσματος των φράσεων κυρίως με τη χρήση τρέμολου, ενώ εκτελούνται με μεγάλη ταχύτητα κάποιες περίπλοκες φράσεις.

Γενικές παρατηρήσεις

Μέσα από την ανάλυση των παραπάνω περιπτώσεων, προκύπτουν κάποια γενικά συμπεράσματα σε σχέση με τον τρόπο του ραστ και το πώς αυτός παρουσιάζεται μέσω του ταξιμιού της συγκεκριμένης περιόδου. Ως βαθμίδα εισόδου εμφανίζεται η τονική, η 5^η και η 3^η (όταν γίνεται κίνηση σεγκιάχ). Ατελείς καταλήξεις καταγράφονται στη 2^η, την 5^η και την 7^η, ενώ τελικές κατά κανόνα στην τονική. Η επιμέρους κινητικότητα των βαθμίδων αφορά σε διατονική κίνηση της 7^{ης} (εβίτζ), και έλξεις της 4^{ης} προς την 5^η όταν γίνεται στάση στην 5^η, της 6^{ης} κάτω από τη βάση προς την τονική όταν πραγματοποιείται κατάληξη, της 2^{ης} προς την 3^η όταν πραγματοποιείται στάση στην 3^η και έλξη της 3^{ης} προς την βάση κυρίως σε καταληκτικές κινήσεις προσδίδοντας ένα στιγμιαίο ιδιαίτερο άκουσμα μινόρε. Επίσης στο Ραστ του τεκέ παρατηρείται συνεργασία με τον τρόπο του Νικρίτζ, ενώ πιο συνηθισμένη είναι συνεργασία με το σεγκιάχ.

2. ΣΕΓΚΙΑΧ

2.1. Νέο σόλο Παπαϊωάννου

Εκτελεστής: Γιάννης Παπαϊωάννου

Συνθέτης: Γιάννης Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 01: 42

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Στο πρώτο μέτρο καταγράφεται η είσοδος της μελωδίας από την 3^η βαθμίδα (σεγκιαχ), στην οποία εκτελεί στάση διάρκειας με αναφορά και στην τονική.

β) Η μελωδία κινείται στο χαμηλό 5χορδο σεγκιάχ, κάνοντας σύντομη στάση στην 3^η, και στη συνέχεια ξεκινά σταδιακή πτωτική κίνηση από την 7^η (εβίτς) μέχρι την 3^η όπου πραγματοποιείται στάση μεγαλύτερης διάρκειας.

γ) Στο τρίτο μέτρο, γίνεται είσοδος της μελωδίας στην βάση, από όπου ξεκινά ανοδική κίνηση 5χορδου ραστ. Από την 5^η αρχίζει η καθοδική κίνηση μέχρι την βάση κάτω από την οποία συνεχίζει με 4χορδο μινόρε και κατόπιν 5χορδο σεγκιαχ, για να γίνει κατάληξη της φράσης στην 3^η¹⁰⁶.

δ) Ακολουθεί ανοδική κίνηση από την τονική μέχρι την 7^η και κατόπιν στάση στην 5^η. Από την οκτάβα ξεκινούν δυο καθοδικές κινήσεις η πρώτη σε 4χορδο μινόρε μέχρι την 5^η, και η δεύτερη αρχικά σε 4χορδο μινόρε και στη συνέχεια σε 5χορδο σεγκιαχ μέχρι την βάση, για να γίνει στάση στη 3^η. Ακολουθεί καθοδική κίνηση από την οκτάβα μέχρι την βάση με τονισμό όλων των βαθμίδων, και στάση αρχικά στην 3^η και στην συνέχεια στην 3^η πάνω από την οκτάβα.

ε) Η μελωδία κινείται πάνω από την οκτάβα σε 5χορδο σεγκιαχ, κάνοντας πρώτη στάση στην 3^η.

στ) Στην αρχή του έκτου μέτρου η μελωδία προσπέρνα στιγμιαία το 5χορδο σεγκιαχ κάνοντας αναφορά σε χαμηλωμένη 6η, και ξεκινά κατιούσα κίνηση με 5χορδο σεγκιαχ μέχρι την οκτάβα και 4χορδο ραστ και 5χορδο σεγκιάχ μέχρι τη βάση, από όπου με σύντομη ανοδική και κατόπιν καθοδική φράση γίνεται κατάληξη στην 3^η βαθμίδα.

¹⁰⁶ Οι μελωδικές ακολουθίες που καταγράφονται στα τρία πρώτα μέτρα εκτελούνται στην μπάσα χορδή του μπουζουκιού (μπουργκάνα).

Νέο Σόλο Παπαϊωάννου

Εκτ.: 1956
Γ. Παπαϊωάννου

3 00:07

2 00:11

00:15 00:19 00:23

00:25

00:30 00:35

00:40

00:45 00:47

00:51 00:55 00:58

01:00 01:04

01:05 01:06 01:08 3 3

00:10 00:12 00:14

5 01:20 01:24

Παρατηρήσεις

Πρόκειται για ένα ταξίμι με το χαρακτήρα της αυτοτελούς σύνθεσης που λειτουργεί εισαγωγικά πριν από οργανικό σκοπό. Έχει έκταση που σχεδόν αγγίζει της τρεις οκτάβες ενώ συνδυάζονται περίτεχνα οι τρόποι του ραστ και του σεγκιάχ.

2.2. Σύρος

Εκτελεστής: Μάρκος Βαμβακάρης

Συνθέτης: Μάρκος Βαμβακάρης

Διάρκεια: 00: 17

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Εισαγωγή της μελωδίας με ανοδικό 4χορδο ραστ στην 5^η (νεβά) και διατονική κίνηση της 7ης (εβίτς) κατά την κάθοδο προς την 3^η(σεγκιάχ) Με μελωδικό άξονα την 3^η (σεγκιάχ) γίνεται σύντομη αναφορά στην βάση (ραστ) και ξεκινά ανοδική κίνηση μέχρι την οκτάβα κατά την οποία καταγράφεται διατονική συμπεριφορά του εβίτς και έλξη της 4^{ης} από την 5^η. Ακολουθεί καθοδική κίνηση μέχρι την 3^η (σεγκιάχ) επαναφέροντας την 4^η στη φυσική της θέση. Μετά από σύντομη αναφορική κίνηση στην βάση (ραστ) σημειώνεται κατάληξη στην 3^η (σεγκιάχ).

Σύρος

Εκτ.: 1936
Μ. Βαμβακάρης

Γενικές παρατηρήσεις

Ισχύουν τα ίδια όσα αναφέρθηκαν για τον τρόπο του ραστ, με τη διαφορά ότι η τελικές καταλήξεις πραγματοποιούνται στην 3^η βαθμίδα (σεγκιάχ)

3. ΧΟΥΖΑΜ

3.1. Για σου λεβεντιά μου φτώχεια

Εκτελεστής: -

Συνθέτης: Στέλιος Χρυσίνης

Διάρκεια: 00: 14

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Είσοδος στην 5^η (νεβά), από όπου καταγράφεται καθοδικό 5χορδο σεγκιάχ που σημειώνει στάση στην 3^η(σεγκιάχ).

β) Ανοδική κίνηση από την 3^η μέχρι την οκτάβα με έλξη της 4^{ης}(τσαργιάχ) από την 5^η και 4χορδο χιτζάζ από την 5^η μέχρι την 8^η 9γκερντανιγιέ). Ακολουθεί καθοδική κίνηση 4χόρδου χιτζάζ με στάση στην 5^η και κατόπιν κάθοδος 4χόρδου σεγκιάχ και κατάληξη στην 3^η(σεγκιάχ).

Για σου λεβεντιά μου φτώχεια

Εκτ.: 1955
Στ. Χρυσίνης

The image shows two staves of musical notation in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. The first staff contains the first five measures of the piece, with a time signature of 00:05. The second staff contains the remaining nine measures, with time markers at 00:10, 00:12, and 00:14. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes slurs and accents (>) to indicate phrasing and dynamics. The piece concludes with a double bar line at the end of the second staff.

Γενικές παρατηρήσεις

Πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση ταξιμιού στο τρόπο του χουζάμ, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Όπως φαίνεται από την παραπάνω καταγραφή, έχει παρόμοια πορεία ανάπτυξης με τις περιπτώσεις σεγκιαχ, με τη διαφορά ότι στην 5^η βαθμίδα θεμελιώνεται 4χορδο χιτζάζ. .

4. MINOPE(Μελωδικό, Αρμονικό, Νιαβέντ)¹⁰⁷

4.1. Το μινόρε του τεκέ

Εκτελεστής: Ιωάννης Χαλκιάς

Συνθέτης: Ιωάννης Χαλκιάς

Διάρκεια: 02: 41

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Στο συγκεκριμένο ταξίμι συνδυάζονται όλες οι εκδοχές μινόρε (μελωδικό, αρμονικό, νιαβέντ) και ερμηνεύονται από μια σειρά αρμονικών κύκλων.

α) πρώτο μέτρο: Dm

β) δεύτερο μέτρο: Dm→ Gm→ A→ Dm

γ) τρίτο μέτρο: Ddim→ Dm

δ) στο τέταρτο και στο πέμπτο μέτρο: Dm→ A→ Gm→ A→ Dm

ε) στο έκτο μέτρο: Dm

στ) στο εβδομο και στο όγδοο μέτρο: Dm→ A→ Gm→ A→ Dm

ζ) στο ένατο: F→ Ddim → F→ Dm

Τα 4χορδα και τα 5χορδα που συνδυάζονται είναι νιαβέντ και μινόρε στη βάση, νιαβέντ και μινόρε στην 4^η, χιτζάζ στην 5^η και χιτζάζ στη 2^η (τελευταίο μέτρο).

Το μινόρε του τεκέ

Εκτ.:1932
Ι. Χαλκιάς

¹⁰⁷ Το γεγονός του δυτικού εκτελεστικού προσανατολισμού των συγκεκριμένων τρόπων (εκτέλεση διφωνιών, κάθετη εναρμόνιση), συνετέλεσε στην ερμηνευτική τους προσέγγιση μέσω της 4χορδικής-5χορδικής ανάλυσης ενταγμένης σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο αρμονικών κύκλων, και όχι με τη χρήση του συστήματος των μακάμ. Για το λόγο αυτό οι καταγραφές θα γίνουν με βάση την απόλυτη τονικότητα της ηχογράφησης και όχι την τονική θεμελίωση, όπως αυτή ορίζεται από το θεωρητικό σύστημα των μακάμ.

3

5

7

Παρατηρήσεις:

Πρόκειται για ένα από τα πρώτα ταξίμια που ηχογραφούνται με μπουζούκι, αποτελώντας πρότυπο για μια σειρά κατοπινών ταξιμιών στο τρόπο μινόρε. Έχει το χαρακτήρα της αυτοτελούς σύνθεσης με εισαγωγική λειτουργία μιας και

ακολουθείται από οργανικό σκοπό. Ως δεσπόζων φθόγγος προβάλλεται η 4^η, ενώ στάσεις σημειώνονται σε όλες της βαθμίδες. Στο ίδιο ακριβώς κλίμα κινούνται οι ηχογραφήσεις, *Το μινόρε του Τσιτσάνη, Το μινόρε του Καπλάνη, και Πεννιές Μπέμπη*, καθώς και τα περισσότερα μινόρε ταξίμια της συγκεκριμένης περιόδου, με εμφανή τα στοιχεία έξαρσης της δεξιοτεχνίας μετά το 1950. Αρκετές φορές έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις σχετικά με τη σύνδεση και τις φρασεολογικές ομοιότητες αυτού του τύπου ταξιμιού με το Σμυρναϊκό Μινόρε¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά μ' αυτό το ζήτημα βλ., Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Α), Κατάρτι, Αθήνα 2000 σελ. 363- 281.

4.2. Σταλαγματιά

Εκτελεστής: Μανώλης Χιώτης

Συνθέτης: Σταύρος Τζουανάκος

Διάρκεια: 00: 28

Τονικότητα: C

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Είσοδος στην 5^η και άνοδος μέχρι 8^η και κατόπιν μέχρι την ψήλη 3^η στο πρότυπο του μελωδικού μινόρε. Πτώση στην 5^η.

β) Άνοδος και πάλι μέχρι την όγδοη και πτώση στην 3^η όπου πραγματοποιείται στάση.

γ) Άνοδος και σύντομη στάση μέχρι την 5^η. Καθοδική κίνηση 5χόρδου μινόρε και κατάληξη στην τονική.

Σταλαγματιά

Εκτ.: 1950
Στ. Τζουανάκος

Παρατηρήσεις:

Σύντομο, εισαγωγικό ταξίμι που κινείται στα πλαίσια της δομής του μελωδικού μινόρε, εμφανίζοντας ως βαθμίδα εισόδου την 5^η, ως δεσπόζων φθόγγο την 3^η, ενώ σημειώνει κατάληξη στην τονική.

4.3. Έφυγες χωρίς να με ρωτήσεις

Εκτελεστής: -

Συνθέτης: Ιωάννης Παπαδόπουλος

Διάρκεια: 00: 36

Τονικότητα: C

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Είσοδος στην ψηλή 3^η, μετά από χαρακτηριστική κίνηση φράσης αρμονικού μινόρε. Μικρή στάση στην ψηλή 2^η και πρώτη κατάληξη στην 8^η.

β) Στάση στην 4^η στην οποία θεμελιώνεται 5χορδο αρμονικού μινόρε.

γ) Μετά από κίνηση μινόρε μεταξύ 4^{ης} και 8^{ης}, πραγματοποιείται σύντομη στάση στην οξυμένη 4^η που εναρμονίζεται με ντιμινούιτα, και κατόπιν κατάληξη στην βάση αφού προηγηθεί σύντομη στάση στην 2^η.

Έφυγες χωρίς να με ρωτήσεις

Εκτ.: 1951

Ι. Παπαδόπουλος

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody starts with a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. There are several slurs and accents throughout the piece. Time markers are placed above the notes: 00:02, 00:05, 00:08, 00:11, 00:13, 00:15, 00:16, 00:20, 00:21, 00:23, 00:24, 00:27, 00:30, 00:31, and 00:36. The piece ends with a double bar line at the 00:36 mark.

Παρατηρήσεις:

Πρόκειται για ένα σχετικά μεγάλης διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι, που κινείται στα πλαίσια του αρμονικού μινόρε και του νιαβέντ.

4.4. Όταν κλαίει το μπουζούκι

Εκτελεστής: Γιάννης Παπαϊωάννου

Συνθέτης: Γιάννης Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 03: 01

Τονικότητα: G

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Εισαγωγή της μελωδίας στην χαμηλή 5^η και κατάληξη στην χαμηλή 1^η με 5χορδο νιαβέντ.

β) Εισαγωγή στην βάση και περιστροφική κίνηση μινόρε γύρω από αυτήν. Στο τρίτο μέτρο με ισοκράτη την χαμηλή 5^η εκτελείται φράση γύρω από αυτήν.

γ) Καθοδική κίνηση μινόρε από την 5^η μέχρι την βάση και στάση σ' αυτήν.

δ) Στο πέμπτο μέτρο η μελωδία εισάγεται στην 5^η και στέκεται σ' αυτή, ενώ αμέσως μελτα ξεκινά συμμετρική καθοδική κίνηση ραστ από την 8^η μέχρι την 3^η όπου πραγματοποιείται στάση. Η μετατόπιση του τονικού κέντρου στην 3^η προκαλεί την έλξη της υπερκείμενης 5^{ης}. Ακολουθεί καθοδική κίνηση μινόρε και κατάληξη στην βάση. Στο ένατο μέτρο καταγράφεται συμμετρική κίνηση μελωδικού μινόρε από την 8^η μέχρι την βάση.

ε) Στο δέκατο μέτρο η μελωδία εισάγεται και πάλι στην 5^η γύρω από την οποία πραγματοποιείται περιστροφική κίνηση και σύντομη στάση στην 6^η.

στ) Στην συνέχεια θεμελιώνεται 4χορδο σαμπάχ στην 5^η, ενώ με επαναφορά της 8^{ης} στην φυσική της θέση ξεκινά καθοδική κίνηση μελωδικού μινόρε αρχικά σημειώνοντας στάση στην 3^η και στη συνέχεια καταλήγοντας στην βάση.

ζ) Με χαρακτηριστικό τρόπο πραγματοποιείται κίνηση μελωδικού μινόρε μέχρι την βάση.

η) Εισαγωγή της μελωδίας στην 5^η, με περιστροφική κίνηση γύρω από αυτή και πτώση στην 3^η. Στάση στην 3^η. Η 3^η προκαλεί έλξη στην 5^η, ενώ σημειώνεται καθοδική κίνηση μινόρε και στάση στη βάση.

θ) Καθοδική κίνηση με τη δομή του μελωδικού μινόρε από την 8^η μέχρι την βάση, όπου και καταλήγει το ταξίμι.

Όταν κλαίει το μπουζούκι

Εκτ.:1957
Γ. Παπαϊωάννου



00:15 > > > 00:19 > > > > 00:23

00:24 00:26 $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ 00:27 00:30

$\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ 00:32 00:35

00:38 00:46 00:49 > 00:50 > 00:51

> > > > 00:54 01:02

> > > > 01:14 01:16

01:18 01:20 > > > > 01:23 01:25

9 $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ 01:26 01:29 > > 01:30

> > > > 01:33 > 01:37 01:42

> > > > 01:45 (2) (2) > > 01:48 > > 01:51

> > > > > > > > 01:57 > > 02:01 > > 02:03

Παρατηρήσεις:

Ταξίμι που έχει την μορφή της αυτοτελούς σύνθεσης και τον αποκλειστικό ρόλο της παρουσίασης του τρόπου, στα πλαίσια του οποίου αναπτύσσεται. Εξαιρετικό τροπικό ενδιαφέρον παρουσιάζει στα σημεία έλξης της 5^{ης} βαθμίδας όταν το τονικό κέντρο μετατοπίζεται στην 3^η, καθώς και στο ενδέκατο μέτρο, όπου στην 5^η θεμελιώνεται 4χορδο σαμπάχ. Το στοιχείο της δεξιοτεχνίας είναι εξαιρετικά ανεπτυγμένο όχι τόσο σε επίπεδο εκτέλεσης περίπλοκων μελωδικών ακολουθιών, όσο στον τομέα του στολίσματος και του καλλωπισμού των μουσικών φράσεων.

Γενικές παρατηρήσεις:

Πρόκειται για ένα σύνολο τρόπων που προσανατολίστηκαν δυτικότροπα από τους εκτελεστές κάθε εποχής, με το *Μινόρε του τεκέ*, να αποτελεί πρότυπο για όλους τους μετέπειτα αυτοσχεδιασμούς σε μινόρε κλίμακες. Σε όλες τις περιπτώσεις συνδυάζονται και οι τρεις εκδοχές του μινόρε (μελωδικό, αρμονικό, νιαβεντ), γεγονός που λειτουργεί ανασταλτικά στην προσπάθεια περαιτέρω ομαδοποίησης των εκτελέσεων.

5. Χιτζάζ

5.1.Ταξίμ Σέρφ

Εκτελεστής: Μάρκος Βαμβακάρης

Συνθέτης: Μάρκος Βαμβακάρης

Διάρκεια: 02: 49

Τονικότητα: G (G= G#)

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Εισαγωγή της μελωδίας από την 8^η (μουχαγιέρ) και καθοδική κίνηση 4χορδου κιουρντί μέχρι την 5^η (χουσεϊνί) στην οποία πραγματοποιείται σύντομη στάση. Ακολουθεί καθοδικό 5χορδο νικρίζ μέχρι την 7^η (ράστ) κάτω από την βάση (ντουγκιάχ) και στην συνέχεια κατάληξη της φράσης στην 4^η (νεβά). Στις κινήσεις μεταξύ χουσεϊνί και μουχαγιέρ σημειώνεται έντονη κινητικότητα της 6^η βαθμίδας(εβίτς) που ερμηνεύεται με ανοδικό 4χορδο μπουσελίκ και καθοδικό 4χορδο κιουρντί.

β) Στο δεύτερο μέτρο καταγράφεται περιστροφική κίνηση γύρω από την 8^η (μουχαγιέρ).

γ) Καθοδική κίνηση από την 8^η (μουχαγιέρ) και στάση στην 5^η (χουσεϊνί) με 4χορδο κιουρντί. Κατιούσα κίνηση 5χορδου νικρίζ και κατάληξη στην βάση(ντουγκιάχ). Ακολουθεί μικρή κίνηση που σημειώνει προσωρινή κατάληξη στην 3^η (χιτζάζ), και κατόπιν κατάληξη στη βάση με 4χορδο χιτζάζ.

δ) Στο τέταρτο μέτρο σημειώνεται είσοδος της μελωδίας στην πάνω 4^η (τιζ νεβά), και κατάληξη στην 8^η (μουχαγιέρ) με 4χορδο χιτζάζ.

ε) Στο πέμπτο μέτρο η μελωδία ανοίγει στην 3^η (χιτζάζ) από την οποία κινείται ανοδικά και σημειώνει στάση στην 5^η (χουσεϊνί). Συνεχίζεται η ανιούσα κίνηση με 4χορδο μπουσελίκ μέχρι την 8^η (μουχαγιέρ), και πραγματοποιείται κάθοδος με 4χορδο κιουρντί και 5χορδο νικρίζ για να γίνει κατάληξη στην 4^η (νεβά).

στ) Στη συνέχεια καταγράφεται σύντομη φράση που ανοίγει και καταλήγει στο νεβά.

ζ) Στο έβδομο μέτρο καταγράφεται σύντομη καθοδική φράση χιτζάζ από την 5^η (χουσεϊνί) μέχρι την βάση (ντουγκιάχ).

η) Στο όγδοο μέτρο η μελωδία εισάγεται στέκεται στην 5^η (χουσεϊνί), στην συνέχεια στην 8^η (μουχαγιέρ) και τέλος στην πάνω 4^η (τιζ νεβά) από την οποία ξεκινά καθοδική διατονική κίνηση- γίνεται χρήση της βαθμίδας τιζ σεγκιάχ- μέχρι την 8^η (μουχαγιέρ) που πραγματοποιείται κατάληξη επαναφέροντας το 4χορδο σε χρωματικό διάστημα.

θ) Στην συνέχεια η μελωδία ανοίγει στην 4^η (νεβά). Από την πάνω 4^η (τιζ νεβά) ξεκινά χαρακτηριστική καθοδική κίνηση χιτζάζ μέχρι την τρίτη (χιτζάζ) και κατόπιν

κατάληξη στην 4^η (νεβά). Στο δέκατο μέτρο καταγράφεται καθοδικό 5χορδο χιτζάζ από την 5^η (χουσεϊνί) μέχρι την βάση (ντουγκιάχ).

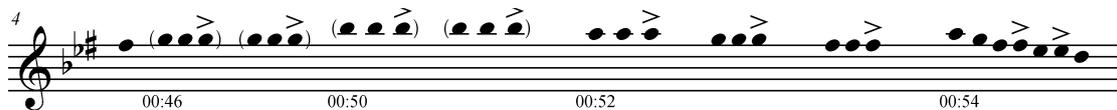
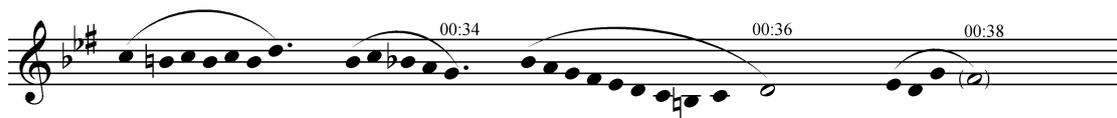
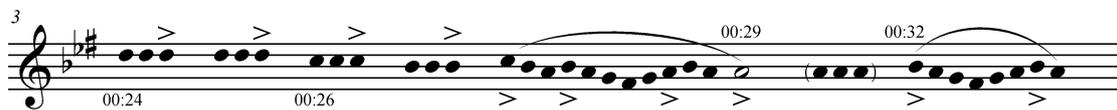
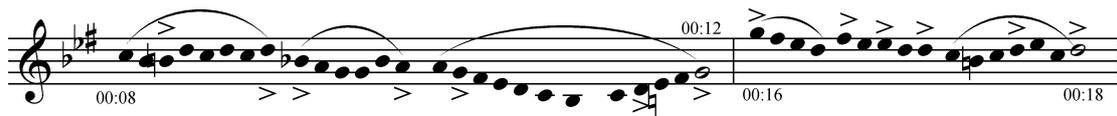
ι) Είσοδος στην 4^η (νεβά) και κινήσεις ανοδικά με 4χορδο ράστ και καθοδικά με 4χορδο μπουσελίκ. Στάση στην 5^η (χουσεϊνί). Πραγματοποιείται μικρή αναφορά στην 3^η (χιτζάζ), που όμως δίνει την αίσθηση της στάσης σε αυτή.

κ) Με άξονα την 4^η (νεβά) καταγράφονται διαδοχικές κινήσεις χιτζάζ που σταματούν αρχικά σ' αυτή και στη συνέχεια στην οξυμένη εκδοχή της υποδεικνύοντας συνεργασία με τον πειραιώτικο. Η φράση καταλήγει στην βάση (ντουγκιάχ).

λ) Τέλος σημειώνεται περιστροφική κίνηση γύρω από την 8^η (μουχαγιέρ) και καθοδική καταληκτική κίνηση χιτζάζ στην βάση (ντουγκιάχ).

Ταζίμ Σερφ

Εκτ.: 1933
Μ. Βαμβακάρης



Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major), time signature of 4/4. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Time markers are 00:58, 01:01, and 01:05.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major), time signature of 4/4. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Time markers are 01:09 and 01:13.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major), time signature of 4/4. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Time markers are 01:16 and 01:20.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major), time signature of 4/4. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Time markers are 01:22, 01:24, 01:29, and 01:30.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major), time signature of 4/4. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Time markers are 01:33, 01:37, and 01:39.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major), time signature of 4/4. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Time markers are 01:40 and 01:43.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major), time signature of 4/4. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Time markers are 01:45, 01:47, and 01:48.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major), time signature of 4/4. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Time markers are 01:52, 01:57, and 02:08.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major), time signature of 4/4. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Time markers are 02:10, 02:11, 02:12, and 02:15.

Παρατηρήσεις

Πρόκειται για ένα από τα πρώτα ταξίμια μεγάλης διάρκειας που εμφανίζονται στη δισκογραφία του μπουζουκιού και έχει τον αποκλειστικό ρόλο της παρουσίασης του τρόπου στον οποίο αναπτύσσεται, αφού δεν ακολουθείται από οργανικό σκοπό. Σαν βαθμίδα εισόδου εμφανίζεται κυρίως η βάση (ντουγκιάχ) αλλά και η 4^η (νεβά) η οποία προβάλλεται και σαν δεσπόζουσα βαθμίδα ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει το στοιχείο της έντονης κινητικότητας της 6^{ης} βαθμίδας (εβίτς), ως αποτέλεσμα της προσπάθειας μίμησης της μεταβλητότητας των βαθμίδων του ασυγκέραστου συστήματος. Ο τρόπος που παρουσιάζεται η διατονική συμπεριφορά του όγδοου μέτρου, λειτουργεί σαν στοιχείο επικύρωσης της εκτελεστικής ασυνέπειας και αβεβαιότητας που κυριαρχούσε στα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του μπουζουκιού στην δισκογραφία. Το στοιχείο της δεξιοτεχνίας και του στολίσματος των μουσικών φράσεων περιορίζεται σε μια προσπάθεια διαρκούς και έντονου τονισμού των φθόγγων.

5.2. Παίξε μπουζούκι μου

Εκτελεστής: Σπύρος Περιστέρης

Συνθέτης: Σπύρος Περιστέρης

Διάρκεια: 00:57

Τονικότητα: B

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Η μελωδία εισάγεται στην 4^η βαθμίδα (νεβά), όπου θεμελιώνεται 4χορδο μπουσελίκ και πραγματοποιείται στάση και σύντομη παύση.

β) Ακολουθεί σταδιακή μετατόπιση του τονικού κέντρου στην 5^η (χουσεϊνί), στην οποία πραγματοποιούνται διαδοχικές ανοδικές (με 4χορδο μπουσελίκ) και καθοδικές (με 4χορδο κιουρντί) κινήσεις για να γίνει στη συνέχεια ατελής- σύντομη κατάληξη στην 2^η (κιουρντί).

γ) Τέλος εκτελείται μια ανοδική φράση συμμετρικού τύπου μέχρι την 8^η (μουχαγιέρ) και δυο ακόλουθες καθοδικές που αναδεικνύοντας το 5χορδο νικρίζ αναφέρονται σύντομα στην 7^η (ραστ) κάτω από την τονική, και καταλήγουν στη βάση (ντουγκιάχ).

Παίξε μπουζούκι μου

Εκτ.: 1947
Σπ. Περιστέρης

The musical score consists of six staves of music in B major (one sharp). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. Time stamps are provided at the beginning of several phrases: 00:04, 00:12, 00:20, 00:25, 00:26, 00:28, 00:30, 00:35, 00:37, 00:40, 00:45, 00:47, and 00:50. The piece concludes with a final cadence on the second degree of the scale.



Παρατηρήσεις:

Πρόκειται για ένα σχετικά μεγάλης διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι του Σπύρου Περιστερή, που εισάγεται στην 4^η (νεβά) και καταλήγει στην βάση (ντουγκιάχ). Ως δεσπόζων φθόγγος εμφανίζεται η 4^η ενώ καταγράφεται έντονη κινητικότητα της 6^{ης} βαθμίδας (εβίτς). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πληθώρα των τεχνικών κατά το στόλισμα των μουσικών φράσεων (λεγκάτο, γκλισάντο, αποτζιατούρες, τρίλιες) που υποδεικνύουν τις μεγάλες εκτελεστικές δυνατότητες του συγκεκριμένου συνθέτη.

5.3. Τρίτη βροχερή

Εκτελεστής: Γιάννης Παπαϊωάννου

Συνθέτης: Γιάννης Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 00:25

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Αρχικά γίνεται αναφορά στην τονική, ενώ στη συνέχεια πραγματοποιείται στάση στην 4^η (σολ), στην οποία θεμελιώνεται ανοδικό και καθοδικό 5χορδο μπουσελίκ.

β) Στην 4^η θεμελιώνεται 5χορδο ραστ μέχρι τη οκτάβα (ρε) και ακολουθεί καθοδική κίνηση 4χορδου κιουρντί και 5χορδου νικρίζ που έχει σαν αποτέλεσμα την έλξη της 6^{ης} κάτω από τη βάση. Σημειώνεται κατάληξη στην τονική ενώ ακολουθεί χαρακτηριστική φράση χιτζάζ και κατάληξη ξανά στη βάση.

Τρίτη βροχερή

Εκτ.: 1949

Γ. Παπαϊωάννου

The image shows a musical score for the piece 'Τρίτη βροχερή' by Giannis Papaioannou. The score is written in treble clef with a key signature of one flat and one sharp (B-flat and F-sharp), which is D minor. The time signature is 4/4. The score consists of four staves of music. The first staff starts at 00:06 and features a melodic line with triplets and accents. The second staff starts at 00:12 and continues the melodic development. The third staff starts at 00:19 and shows a descending melodic line. The fourth staff starts at 00:25 and concludes the piece with a final cadence. The notation includes various ornaments like accents and slurs, and specific rhythmic markings like triplets.

Παρατηρήσεις:

Σύντομο εισαγωγικό ταξίμι του Γιάννη Παπαϊωάννου, που όμως παρουσιάζει ενδιαφέρον που αφορά σε κάποια μορφολογικά στοιχεία του. Ως βαθμίδα εισόδου εμφανίζεται η 4^η (νεβά), που αποτελεί και το δεσπόζων φθόγγο, ενώ η κατάληξη γίνεται στην βάση (ντουγκιάχ). Όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις, έτσι και εδώ σημειώνεται έντονη κινητικότητα της 6^{ης} βαθμίδας (εβίτς). Στο τρίτο μέτρο σημειώνεται μια μελωδική ακολουθία που αποτελεί χαρακτηριστική φράση- πρότυπο των ταξιμιών στον τρόπο του χιτζάζ και του χιτζαζκιαρ, και η οποία εκμεταλλεύεται τις κατοπτρικές θέσεις που προκύπτουν από το κούρδισμα του τρίχορδου

μπουζουκιού (ρε- λα- ρε). Αποτελείται από ένα σύνολο ομάδων τριών φθόγγων (ρε- φα#- λα, ρε- σολ- σιb...), από τους οποίους οι δύο πρώτοι εκτελούνται στην μπάσα χορδή του οργάνου και ο τρίτος στην υψηλή, ακολουθώντας ανοδική και κατόπιν καθοδική πορεία με την μορφή ανάλυσης διαδοχικών συγχορδιών με τον ρε να έχει την λειτουργία του ισοκράτη¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Η ίδια μελωδική δομή καταγράφεται στην ηχογράφιση Πειραιώτικος μανές, Μάρκος Βαμβακάρης/ Μάρκος Βαμβακάρης, Columbia Ελλάδος, DG-499, 1934. Επίσης εντοπίζεται σε ταξίμια χιτζάζ που εκτελούνται κατά τα κατοπινά χρόνια με αποτέλεσμα την παγίωση της, ως χαρακτηριστικού ακούσματος των ταξιμιών της οικογένειας των συγκεκριμένων τρόπων. Βλ. ενδεικτικά, Κάτω από τα ραδίκια, Β. Περπινιάδης/ Αρ. Βαμβακάρης & Χρ. Δημόπουλος, όπως διατίθεται στον διαδικτυακό τόπο: <http://www.youtube.com/watch?v=OG3QOz14OZ8> . Οι πληροφορίες για τους συντελεστές, καταγράφονται στο Αλτής Γιώργος, *Οκτώ Λαϊκά Πορτραίτα, Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού στη δεκαετία του '50*, Λαϊκό Τραγούδι, Αθήνα 2007, σελ. 56.

5.4. Παράπονο

Εκτελεστής: -

Συνθέτης: Σταύρος Τζουανάκος

Διάρκεια: 00:45

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Με τονικό κέντρο την 5^η (χουσεϊνί), ξεκινά από την 4^η ανοδική κίνηση μέχρι την οκτάβα κάνοντας χρήση χρωματικού μοτίβου από την 5^η (χουσεϊνί) μέχρι την 7^η (γκερντανιγιέ), ενώ πάνω από την 8^η (μουχαγιέρ) καταγράφεται διατονική συμπεριφορά δίνοντας στη αίσθηση θεμελίωσης 5χόρδου μπουσελίκ στην 5^η. Ακολουθεί στάση στην 5^η (χουσεϊνί), με παύση.

β) Από την 5^η ξεκινά ανοδική κίνηση 4χόρδου μπουσελίκ που πραγματοποιεί ατελή στάση στην 8^η (μουχαγιέρ) από όπου θεμελιώνονται καθοδικά 4χορδο κιουρντί και 5χορδο νικρίζ εκτελώντας ατελή κατάληξη στην 7^η (ράστ) κάτω από τη βάση.

γ) Ανοδική κίνηση μέχρι την οκτάβα και κάθοδος για κατάληξη στη βάση.

Παράπονο

Εκτ.: 1951
Στ. Τζουανάκος

The musical score for 'Parapono' is written in D major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins at 00:05 and ends at 00:13. The second staff begins at 00:15 and ends at 00:25. The third staff begins at 00:27 and ends at 00:35. The fourth staff begins at 00:40 and ends at 00:45. The melody is characterized by a mix of chromatic and diatonic intervals, with a notable chromatic ascent from the 5th degree to the 7th degree in the first staff. The piece concludes with a diatonic descent from the 8th degree to the 7th degree in the fourth staff.

Παρατηρήσεις:

Μεγάλης διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι, στο οποίο η μελωδία εισάγεται στην 5^η (χουσεϊνί) εκτελώντας ανοδικές κινήσεις 5χόρδου μπουσελίκ -προκαλώντας διατονική συμπεριφορά πάνω από την 8^η (μουχαγιέρ) λόγω της χρήσης της βαθμίδας

τις σεγκιάχ¹¹⁰- και καθοδικές 4χόρδου κιουρντί. Η είσοδος στην 5^η και η θεμελίωση 5χόρδου μπουσελίκ σ' αυτήν, καθώς επίσης και η σταδιακή ανάδειξη του κάτω 4χόρδου χιτζάζ παραπέμπουν στην γενικότερη συμπεριφορά του μακάμ Ουζάλ¹¹¹.

¹¹⁰ Η ίδια διατονική συμπεριφορά πάνω από το μουχαγιέρ παρατηρείται και στο *Έζω απ' άδικο*, Στ. Καζαντζίδης & Ζ. Νάχη & Μ. Χιώτης / Χρ. Κολοκοτρώνης, His Masters Voice Ελλάδος, ΑΟ-5243, 1955.

¹¹¹ Βλ. Βούλγαρης- Βανταράκης, ο.π. σελ. 40.

5.5. Ένας μαγνήτης με τραβά

Εκτελεστής: -

Συνθέτης: Γ. Χρόνης

Διάρκεια: 00:18

Τονικότητα: A

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Εισαγωγή της μελωδίας στην 6^η (εβίτς) όπου θεμελιώνεται 4χορδο σεγκιάχ προκαλώντας την έλξη της 5^{ης} βαθμίδας (χουσεϊνί)

β) Καθοδική κίνηση από την 8^η μέσω 4χορδου κιουρντί, και 5χόρδου χιτζάζ για κατάληξη στην βάση (ντουγκιάχ), αφού προηγηθεί μικρή στάση στην 2^η (κιουρντί).

Ένας μαγνήτης με τραβά

Εκτ.: 1952

Γ. Χρόνης

The image shows a musical score for the piece 'Ένας μαγνήτης με τραβά'. It consists of two staves of music in treble clef, with a key signature of one flat and one sharp (B-flat and F-sharp), and a 2/4 time signature. The first staff contains the first 10 seconds of the piece, with time markers at 00:03, 00:07, and 00:10. The second staff contains the final 2 seconds, with time markers at 00:16 and 00:18. The music features a melodic line with various ornaments and accents, including slurs and accents (>). The piece ends with a double bar line at 00:18.

Παρατηρήσεις:

Πρόκειται για ένα ταξίμι σχετικά μικρής διάρκειας, που όμως παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον σε ότι αφορά τα στοιχεία τοπικότητας που εμπεριέχει, αφού αποτελεί την μοναδική περίπτωση που εμφανίζεται κατά τη περίοδο που εξετάζει η έρευνα που χρησιμοποιεί σαν βαθμίδα εισόδου την 6^η (εβίτς). Η συγκεκριμένη τροπική συμπεριφορά εμφανίζεται έντονα τόσο στην εισαγωγή όσο και στο refrain του τραγουδιού που ακολουθεί

5.6. Το μπουζούκι μόνο ξέρει

Εκτελεστής: Γιάννης Τατασόπουλος¹¹²

Συνθέτης: Πρόδρομος Τσαουσάκης

Διάρκεια: 00:30

Τονικότητα: Bb

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

α) Από τη βάση (ντουγκιάχ) εκτελείται ανοδική κίνηση μέχρι την 7^η- με χρήση χρωματικού μοτίβου μεταξύ 5^{ης}- 7^{ης}- για να πραγματοποιηθεί στάση στην 4^η (νεβά).

Συνεχίζει με διαδοχική ανοδική- καθοδική κίνηση ανάμεσα στην 4^η και την 8^η – ανοδικά με 4χορδο μπουσελίκ και καθοδικά με 4χορδο κιουρντί κατά τον ίδιο τρόπο.

β) Από την 8^η εκτελείται κατιούσα κίνηση 5χόρδου ράστ μέχρι την 4^η (νεβά) στην οποία πραγματοποιείται και πάλι στάση.

γ) Συνεχίζει με καθοδική κίνηση 4χόρδου κιουρντί από την 8^η (μουχαγιέρ) μέχρι τη 5^η (χουσεϊνί) και 5χιτζάζ πραγματοποιώντας μικρή στάση στην δεύτερη (κιουρντί).

Με διαδοχικές ανοδικές και καθοδικές κινήσεις καταλήγει στην βάση(ντουγκιάχ).

Το μπουζούκι μόνο ξέρει

Εκτ.: 1953

Πρ. Τσαουσάκης

Παρατηρήσεις:

Μεσαίας διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι, το οποίο εισλαγεται στην 4^η (νεβά) όπου θεμελιώνεται αρχικά 5χορδο μπουσελίκ και στη συνέχεια 5χορδο ράστ. Όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις παρατηρείται έντονη κινητικότητα της 6^{ης} βαθμίδας,

¹¹² Αυτό το συμπέρασμα παρατίθεται χωρίς να έχει διασταυρωθεί από κάποια πηγή και προκύπτει από το γεγονός της συμμετοχής του συγκεκριμένου εκτελεστή στην ηχογράφηση, ως τραγουδιστή.

ενώ καταγράφονται και κάποια έντονα δεξιοτεχνικά στοιχεία (εκτέλεση περίπλοκων μελωδικών φράσεων, τεχνικές στολισμού) που ενισχύουν την εκδοχή της εκτέλεσής του από τον Γιάννη Τατασόπουλο.

5.7. Μάγκα μου περαστικά σου

Εκτελεστής: -

Συνθέτης: Στέλιος Χρυσίνης

Διάρκεια: 00:29

Τονικότητα: C

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Πραγματοποιείται εισαγωγή της μελωδίας στην 5^η και κίνηση περιμετρικά από αυτή (4^η -8^η), με χρήση του χρωματικού μοτίβου 5^{ης}-7^{ης}.

β) Κίνηση γύρω από το *εβίτς*, όπου θεμελιώνεται 5χορδο *σεγκιάχ*, προκαλώντας όξυνση της 5^{ης} βαθμίδας (χουσεϊνί)

γ) Εκτελείται καθοδικό τετράχορδο κιουρντί από την 8^η και πεντάχορδο νικρίζ για να πραγματοποιηθεί στάση στην 7^η (ντο) κάτω από τη βάση και στην συνέχεια κατάληξη στη τονική.

Μάγκα μου περαστικά σου

Εκτ.: 1953
Στ. Χρυσίνης

The image shows a musical score for the piece 'Μάγκα μου περαστικά σου' in C major. The score is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line with various ornaments and phrasing. Time markers are placed throughout the score: 00:02, 00:05, 00:10, 00:12, 00:15, 00:16, 00:20, 00:25, 00:26, and 00:29. The piece ends with a double bar line at 00:29.

Γενικές παρατηρήσεις

Ο τρόπος του *Χιτζάζ* αποτελεί μια από τις πιο διαδεδομένες μελωδικές δομές που εντοπίζονται στο αστικό λαϊκό τραγούδι, με ένα μεγάλο πλήθος τραγουδιών και οργανικών σκοπών να συνθέτονται και να εκτελούνται πάνω σ' αυτόν. Όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο ο συγκεκριμένος τρόπος διέπεται από ένα χαρακτήρα που συνδυάζει έντονα ανατολίτικα στοιχεία (3ημιτόνιο, ποικιλία βαθμίδων εισόδου- στάσεων) τα οποία δεν επισκιάζονται από τον συγκερασμό που

επιβάλλει η χρήση του από το μπουζούκι. Όσον αφορά στον τρόπο χρήσης του, από τα ταξίμια του συγκεκριμένου ρεπερτορίου εντοπίζονται οι ακόλουθες παρατηρήσεις:

α) Ως βαθμίδες εισόδου εμφανίζονται κυρίως η 4^η (νεβά), η 5^η (χουσεϊνί), η 1^η (ντουγκιάχ), η 8^η (μουχαγιέρ) και σε μία περίπτωση η 6^η (εβίτζ)

β) Εντελείς καταλήξεις εντοπίζονται μόνο στην 4^η βαθμίδα (νεβά)

γ) Ατελείς καταλήξεις εντοπίζονται στην 5^η (χουσεϊνί), στην 6^η (εβίτζ), και στην κάτω 7^η (ράστ).

δ) Τελικές καταλήξεις πραγματοποιούνται μόνο στην βάση (ντουγκιάχ).

ε) Σε ότι αφορά την επιμέρους κινητικότητα των βαθμίδων λόγω των έλξεων που προκύπτουν από τις εκάστοτε στάσεις εντοπίζεται έλξη της 6^{ης} (εβίτζ) από την κάτω 7^η (ράστ) όταν πραγματοποιείται στάση στην 7^η, έλξη της 5^{ης} (χουσεϊνί) από την 6^η (εβίτζ) όταν γίνεται στάση στο εβίτζ, ενώ σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις εντοπίζεται ένα χρωματικό μοτίβο άλλες φορές ανοδικό και άλλες καθοδικό μεταξύ 5^{ης} (χουσεϊνί) και 7^{ης} (γκερντανιγιέ) που έχει τη λειτουργεί με σκοπό την προσομοίωση της έντονης κινητικότητας της 6^{ης} βαθμίδας εμπεριέχοντας την τόσο σε φυσική θέση όσο και σε ύφεση.

Παρατηρήσεις:

Πρόκειται για το πρώτο μεγάλης διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι που εμφανίζεται στη δισκογραφία της συγκεκριμένης περιόδου. Ως βαθμίδα εισόδου εμφανίζεται η βάση (ραστ), ενώ η κατάληξη πραγματοποιείται στην 8^η (γκερντανιγιέ)¹¹³. Ως δεσπόζων φθόγγος προβάλεται η 5^η (νεβά).

Τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούνται από τον εκτελεστή σε ότι αφορά την προσπάθεια στολίσματος των μουσικών φράσεων προσανατολίζονται κυρίως στο πλαίσιο μιας διαδικασίας διαρκούς τονισμού των φθόγγων, και όχι με τη χρήση κωδικοποιημένων τεχνικών μοντέλων. Χαρακτηριστική είναι η καταγραφή επιφωνήματος (Ωωωχ..) στο τέλος του ταξιμιού.

¹¹³ Ο Ευγένιος Βούλγαρης αναφέρει ότι η συγκεκριμένη καταλιτική τροπική συμπεριφορά εξυπηρετεί καλύτερα τις ανάγκες για «εκρηκτικό φινάλε». Βλ. Ευγένιος Βούλγαρης Βασίλης Βανταράκης ο.π. σελ. 45.

6.2 Δως μου την καρδιά μου πίσω

Εκτελεστής: Γιάννης Παπαϊωάννου

Συνθέτης: Γιάννης Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 00: 13

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Περιστροφική κίνηση γύρω από την 8^η (γκερντανιγιέ), και κατόπιν καθοδική κίνηση μέχρι την 5^η (νεβά) μέσω 4χορδου χιτζάζ, όπου πραγματοποιείται σύντομη στάση προκαλώντας έλξη στην υποκείμενη βαθμίδα (τσαργκιάχ)

β) Σημειώνεται κάθοδος της μελωδίας με 5χορδο χιτζάζ μέχρι την βάση (ραστ), και στη συνέχεια ανοδική κίνηση με σύντομη αναφορική στάση στην οξυμένη 4^η (τσαργιάχ) δίνοντας το χρώμα του πειραιώτικου. Με σω καθοδικής κίνησης 4χορδου χιτζάζ πραγματοποιείται κατάληξη στην βάση, με προσαγωγή το ιράκ (σι).

Δως μου την καρδιά μου πίσω

Εκτ.: 1955
Γ. Παπαϊωάννου

The image shows a musical score for the piece 'Δως μου την καρδιά μου πίσω'. It consists of two staves of music in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains the first 8 seconds of the piece, with time markers at 00:03, 00:05, and 00:08. The second staff contains the remaining 5 seconds, with time markers at 00:10, 00:11, and 00:13. The music features a series of eighth notes with accents, often grouped by slurs, and includes some chromatic movement and rests.

Παρατηρήσεις:

Σύντομο ταξίμι εισαγωγικού χαρακτήρα, που παρουσιάζει ανάλογη συμπεριφορά με τα υπόλοιπα ταξίμια του τρόπου χιτζαζκίαρ στο συγκεκριμένο ραπερτόριο. Η 8^η (γκερντανιγιέ) εμφανίζεται ως βαθμίδα εισόδου, η 5^η (νεβά) ως δεσπόζων φθόγγος ενώ η κατάληξη σημειώνεται στην βάση (ραστ). Χαρακτηριστική είναι η αναφορά στην οξυμένη 4^η βαθμίδα (τσαργκιάχ) που αναδεικνύει την συνεργασία του χιτζαζκίαρ με τον πειραιώτικο.

Γενικές Παρατηρήσεις:

Ο τρόπος χιτζαζκίαρ δεν συναντάται συχνά στα ταξίμια του συγκεκριμένου ρεπερτορίου ενώ από τις περιπτώσεις που καταγράφονται εξάγονται ορισμένα γενικά

συμπεράσματα. Ως βαθμίδα εισόδου εμφανίζεται κατά κύριο λόγο η 8^η (γκερντανιγιέ) και σπανιότερα η βάση (ράστ), ενώ το αντίθετο συμβαίνει στην κατάληξη των μελωδιών. Ως δεσπόζων φθόγγος εμφανίζεται μόνο η 5^η (νεβά) ενώ στις περισσότερες των περιπτώσεων καταγράφεται συνεργασία με τον πειραιώτικο κατά την διάρκεια των καταληκτικών φράσεων προς τη βάση. Η έλξη που παρατηρείται είναι αυτή της 4^{ης} (τσαργιάχ) από την 5^η (νεβά). Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι σε αρκετές περιπτώσεις τα ταξίμια χιτζαζκιάρ χρησιμοποιούνται για να προλογίσουν τραγούδια που περιγράφονται από την διαστηματική δόμηση του τρόπου χουζάμ, υποδεικνύοντας μ' αυτό τον τρόπο μια μορφή σύγχυσης, η οποία ίσως να προκύπτει από το υπερκείμενο 4χορδο χιτζάζ που είναι κοινό και στους δύο τρόπους, σε συνδυασμό με το γενικότερο ματζόρε ηχώχρωμα που τους διακατέχει¹¹⁴.

¹¹⁴ Βλ. ενδεικτικά: Ο Σαρκαφλιάς, Στ. Παγιουντζής & Β. Τσιτσάνης/ Β. Τσιτσάνης, His Masters Voice Ελλάδα, ΑΟ-2628, 1939.

7. ΟΥΣΑΚ- ΚΙΟΥΡΝΤΙ¹¹⁵

7.1.Τα τάλιρα

Εκτελεστής:-

Συνθέτης: Στέλιος Χρυσίνης

Διάρκεια: 00: 20

Τονικότητα: Ε

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Εισαγωγή μελωδίας στην 4^η (νεβά) στην οποία θεμελιώνεται ανοδικό 4χορδο μπουσελίκ, και στην συνέχεια καθοδική κίνηση μέχρι την βάση (ντουγκιάχ) μέσω 5χορδου ουσάκ. Ακολουθεί ανοδική κίνηση 4χορδου μινόρε και στάση ξανά στη 4^η (νεβά).

β) Καθοδική κίνηση 4χορδου κιουρντί και 5χορδου ουσάκ από την 8^η (μουχαγιέρ) προς την βάση (ντουγκιάχ), και κατάληξη σ' αυτήν.

Τα τάλιρα

Εκτ.: 1946
Στ. Χρυσίνης

¹¹⁵ Πρόκειται για δύο περιπτώσεις τρόπων οι οποίοι στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο έχουν συγγενική τροπική συμπεριφορά, που διαφοροποιείται μόνο κατά τις καταληκτικές κινήσεις προς την βάση, σε ότι αφορά την τοποθέτηση της δεύτερης βαθμίδας. Έτσι οι κινήσεις των 4χορδων- 5χορδων που χρησιμοποιούν σταθερά την ελαττωμένη βαθμίδα κιουρντί τόσο σε ανοδικές όσο και σε καθοδικές κινήσεις θα περιγράφονται με την ονομασία κιουρντί, ενώ οι περιπτώσεις διατονικής συμπεριφοράς η χρήσης χρωματικού μοτίβου από την 3^η μέχρι την βάση, με την ονομασία ουσάκ. Το ίδιο θα ισχύει και στην περίπτωση της 6^{ης} βαθμίδας.

7.2.Γκιουζέλ ταξίμ

Εκτελεστής: Μανώλης Χιώτης

Συνθέτης: Σπύρος Περιστέρης

Διάρκεια: 02: 03

Τονικότητα: Α

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

- α) Εισαγωγή της μελωδίας στην βάση και περιστροφή γύρω από αυτή, με κινήσεις 4χόρδου κιουρντί.
- β) Στο δεύτερο μέτρο καταγράφεται θεμελίωση 5χόρδου κιουρντί στην βάση και στάση στην 4^η.
- γ) Στο τρίτο μέτρο καταγράφεται ανοδική κίνηση 4χόρδου ουσάκ από την 5^η μέχρι την 8^η (πάνω από την 8^η καταγράφεται διατονική συμπεριφορά) και χαρακτηριστική καθοδική κίνηση ουσάκ (χρήση χρωματικού μοτίβου στο διάστημα 7^{ης} – 5^{ης}). Από την 5^η ξεκίνα καθοδικό 5χορδο κιουρντί που σημειώνει σύντομη στάση στην χαμηλή 7^η, και κατάληξη της φράσης στην βάση.
- δ) Στη συνέχεια σημειώνεται μετατόπιση της βάσης της μελωδίας μια οκτάβα ψηλότερα. Σημειώνεται περιστροφική κίνηση κιουρντί γύρω από την βάση, η οποία προκαλεί έλξη στην υποκείμενη 6^η βαθμίδα. Στάση στην βάση.
- ε) Στο πέμπτο και στο έκτο μέτρο καταγράφεται στάση στην 5^η όπου εκτελούνται φράσεις με τη μορφή ανταπόκρισης. Παρατηρείται κινητικότητα της 6^{ης} βαθμίδας.
- στ) Διατονική άνοδος μέχρι την 8^η και κατόπιν κάθοδος μέχρι την 5^η με επαναφορά των βαθμίδων στην φυσική τους θέση. Από την 5^η ξεκίνα χαρακτηριστική για τον συγκεκριμένο τρόπο κίνηση κιουρντί, που καταλήγει στην βάση με τελική κίνηση ουσάκ (λόγω κινητικότητας 2^{ης} βαθμίδας).
- ζ) Διατονική κίνηση γύρω από την βάση και κάθοδος μέχρι την οξυμένη 6^η στην οποία θεμελιώνεται 4χορδο σεγκιάχ, με έλξη της υποκείμενης 5^{ης}.
- η) Διατονική άνοδος μέχρι την 8^η και σταδιακή μετατόπιση της βάσης στην χαμηλή οκτάβα με καθοδική κίνηση ουσάκ, και πρώτη στάση και κίνηση γύρω από την 4^η.
- θ) Κατάληξη στην βάση με 4χορδο κιουρντί αφού προηγηθεί σύντομη στάση στην 2^η.

Γκιουζέλ ταξίμ

Εκτ.:1951
Μ. Χιώτης

2

00:13 00:16 00:19

00:22 00:27

00:30

00:35 00:39

4

00:45 00:55

6

01:02 01:05 01:08 01:09 01:11

01:14 01:17 01:19 01:20

01:26 01:28

01:35 01:40 01:42

01:44 01:48

01:50 01:53

Παρατηρήσεις

Πρόκειται για ένα μεγάλης διάρκειας ταξίμι του Μανώλη Χιώτη, που εκτελείται για να προλογίσει ένα οργανικό σκοπό. Σαν δεσπόζων φθόγγος εμφανίζεται η 4^η, ενώ η είσοδος και η κατάληξη σημειώνονται στη βάση. Χαρακτηριστικό είναι το στοιχείο της μεγάλης μελωδικής έκτασης και της οκταβικής μετατόπισης της βάσης, παράγοντες που λειτούργησαν ανασταλτικά για καταγραφή του στη τονική θεμελίωση του συστήματος των μακάμ. Στο έβδομο μέτρο καταγράφεται μια χαρακτηριστική φράση για τον συγκεκριμένο τρόπο, που εμφανίζεται αυτούσια και σε άλλα ταξίμια της περιόδου που αφορά στην έρευνα, καθώς και σε εκτελέσεις επόμενων χρόνων¹¹⁶. Έντονο είναι το στοιχείο της δεξιοτεχνίας και του στολίσματος των μουσικών φράσεων, ενώ στο ίδιο ακριβώς κλίμα κινούνται οι εκτελέσεις Ταξίμ Παπαϊωάννου και Σόλο Παπαϊωάννου.

¹¹⁶ Βλ. ενδεικτικά την εκτέλεση του Μανώλη Πάππου, *Ταξίμι κιουρντί*, από το δίσκο, Περικλής Παπαπετρόπουλος, Μανώλης Πάππος *Μπουζούκι, Τζουράς, Μπαγλαμάς*, FM Records, vol. 9, Αθήνα, 1995.

7.3. Μεσ τα γλυκογαράματα

Εκτελεστής: -

Συνθέτης: Μπάμπης Μπακάλης

Διάρκεια:00:25

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Εισαγωγή στην βάση (ντουγκιάχ), με αναφορά στην 8^η (μουχαγιέρ) και επιστροφή στην βάση.

β) Στην αρχή του δευτέρου μέτρου καταγράφεται μια ανοδική μελωδική ακολουθία σε πεντατονική κλίμακα που καταλήγει στην 4^η (νεβα).

γ) Πτωτική κίνηση 4χόρδου κιουρντί μέχρι την κάτω 7^η (ραστ) και κατόπιν κατάληξη κιουρντί στην βάση(ντουγκιάχ).

Μεσ τα γλυκογαράματα Εκτ.: 1952
Μπ. Μπακάλης

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of two staves. The first staff contains the first 16 seconds of the piece, with time markers at 00:05, 00:10, and 00:16. The second staff contains the final 9 seconds, with time markers at 00:21 and 00:25. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments and slurs. A triplet of eighth notes is marked in the second staff.

Παρατηρήσεις:

Σύντομο εισαγωγικό ταξίμι, το ενδιαφέρον του οποίου εστιάζεται στην πεντατονική φόρμουλα που χρησιμοποιεί στην έναρξη. Πρόκειται για ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει και την εισαγωγή του τραγουδιού που ακολουθεί, και δείχνει ξεκάθαρα την διεύρυνση που χαρακτηρίζει το μουσικό συντακτικό των εκτελεστών της δεκαετίας του '50.

7.4. Μαύρη η ώρα που σε πήρα

Εκτελεστής: Γιάννης Παπαϊωάννου

Συνθέτης: Γιάννης Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 00: 25

Τονικότητα: B

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Στο πρώτο και στο δεύτερο μέτρο καταγράφεται πανομοιότυπη φράση που εισάγει την μελωδία στην 5^η (χουσεϊνί). Η μελωδία κινείται διατονικά γύρω από αυτή.

β) Από την 4^η (νεβα), θεμελιώνεται ανοδική κίνηση 5χορδου ραστ μέχρι την 8^η (μουχαγιέρ) και κατόπιν καθοδικό 5χορδο νικρίζ που πραγματοποιεί στάση στην 3^η (τσαργκιάχ), προβάλλοντας την συνεργασία με τον τρόπο του καρτσιγιάρ¹¹⁷.

γ) Στο τέταρτο μέτρο, αρχικά γίνεται διατονική αναφορά στην 8^η (μουχαγιέρ), ενώ στη συνέχεια σημειώνεται καθοδική κίνηση και κατάληξη στην βάση κατά το πρότυπο κιουρντί. Η βάση προκαλεί έλξη της κάτω 6^{ης} (ιράκ)

Μαύρη η ώρα που σε πήρα

Εκτ.: 1954

Ι. Παπαϊωάννου

The musical score is presented on three staves. The first staff shows measures 1-3 with time markers at 00:02, 00:04, and 00:07. The second staff shows measures 4-6 with time markers at 00:10 and 00:15. The third staff shows measures 7-8 with time markers at 00:20, 00:23, and 00:25. The notation includes various ornaments and a consistent bass line.

¹¹⁷ Η συνεργασία αυτή εμφανίζεται σε αρκετές ρεπερτοριακές περιπτώσεις τόσο της συγκεκριμένης περιόδου όσο και των επόμενων χρόνων.

7.5. Ο γαλκός είναι βαρύς

Εκτελεστής: -

Συνθέτης: Μπάμπης Μπακάλης

Διάρκεια: 00: 35

Τονικότητα: Bb

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Εισαγωγή της μελωδίας στην βάση(ντουγκιάχ).

β) Στο δεύτερο μέτρο καταγράφεται ανοδικό 5χορδο ουσάκ και στάση στην 5^η (χουσεϊνί). Στην συνέχεια παρατηρείται έντονη κινητικότητα της 6^{ης} (εβίτς) και καθοδική κίνηση 5χορδου μπουσελίκ από την 8^η (μουχαγιέρ) μέχρι την 4^η (νεβά). Στάση στην 4^η.

γ) Από την 5^η ξεκίνα χαρακτηριστική καθοδική κίνηση κιουρντί, ενώ πριν την κατάληξη στην βάση(ντουγκιάχ) σημειώνεται στάση στην 2^η (κιουρντί) και στην 7^η (ραστ).

Ο γαλκός είναι βαρύς

Εκτ.: 1955
Μπ. Μπακάλης

The image shows a musical score for the piece 'Ο γαλκός είναι βαρύς' in B-flat major. The score is written on four staves of a grand staff. The first staff starts at 00:03 and ends at 00:08. The second staff starts at 00:11 and ends at 00:22. The third staff starts at 00:24 and ends at 00:33. The fourth staff starts at 00:35 and ends at 00:35. The music features a series of eighth notes with accents, forming a descending melodic line. There are several slurs and accents throughout the piece.

7.6. Οι καλοί πεθαίνουν νέοι

Εκτελεστής: Γιώργος Μητσάκης

Συνθέτης: Γιώργος Μητσάκης

Διάρκεια: 00: 33

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Έναρξη με ανοδικό 5χορδο ουσάκ και στάση στην 5^η (χουσεϊνί), όπου καταγράφονται φράσεις με τη λειτουργία ανταποκρίσεων στις οποίες οι απαντήσεις εκτελούνται μια οκτάβα χαμηλότερα. (υπογραμμισμένες φράσεις). Από την ψηλή 3^η (τιζ τσαργιάχ) , εκτελείται καθοδική φράση διατονικού χαρακτήρα μέχρι την 8^η (μουχαγιέρ) και στην συνέχεια 5χορδο μπουσελίκ μέχρι την 4^η (νεβά) στην οποία σημειώνεται στάση.

β) Με την ίδια λογική των ανταποκρίσεων, καταγράφονται φράσεις που χωρίζονται από παύσεις δίνοντας με αυτό τον τρόπο την αίσθηση της σύντομης στάσης. Έτσι σημειώνονται διαδοχικές στάσεις αρχικά στην 7^η (γκαρντανιγιέ) και στη συνέχεια στην 6^η (ατζέμ). Από την 8^η (μουχαγιέρ) καταγράφεται καθοδική κίνηση που προκαλεί κινητικότητα στην 6^η (εβίτζ) και καταλήγει στην βάση (ντουγκιάχ) αφού προηγηθεί σύντομη στάση στη 2^η (κιουρντί)

Οι καλοί πεθαίνουν νέοι

Εκτ.: 1955
Γ. Μητσάκης

The image shows a musical score for the piece 'Οι καλοί πεθαίνουν νέοι' by Giorgos Mitsakis. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The first staff has time markers at 00:05, 00:07, 00:10, and 00:12. The second staff has markers at 00:15, 00:20, and 00:23. The third staff has markers at 00:25 and 00:29. The fourth staff has a marker at 00:33. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings like accents (>) and slurs.

Παρατηρήσεις:

Μεσαίας διάρκειας ταξίμι του Γιώργου Μητσάκη, στο οποίο προβάλλεται ως βαθμίδα εισόδου η 5^η (χουσεϊνί), σαν δεσπόζων φθόγγος η 4^η (νεβά) ενώ η κατάληξη γίνεται στη βάση. Παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον από πλευράς δεξιοτεχνίας αφού εκτελούνται γρήγορες και περίπλοκες φράσεις ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι

φράσεις με τη μορφή ανταπόκρισης στην μπάσα χορδή του μπουζουκιού. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό μορφολογικό ζήτημα που εμφανίζεται μόνο σε ταξίμια του τρόπου ουσάκ-κιουρντί και αποτελείται από ένα σύνολο ζευγών παρόμοιων μικρών φράσεων από τα οποία η δεύτερη εκτελείται στην χαμηλότερη οκτάβα σαν απάντηση στην πρώτη.

Γενικές παρατηρήσεις:

Όπως έχει αναφερθεί στο κεφάλαιο των λαϊκών δρόμων, οι δομές ουσάκ-κιουρντί κυριαρχούν κατά την περίοδο της δεκαετίας του '50. Πρόκειται για ένα σύνολο τρόπων που εμφανίζουν ποικιλία σε ότι αφορά στα συστατικά τους στοιχεία. Ως βαθμίδες εισόδου εμφανίζονται η βάση (ντουγκιάχ), η 4^η (νεβά) και η 5^η (χουσεϊνί), ενώ ως δεσπόζων φθόγγος η 4^η (νεβά) και η 5^η (χουσεϊνί). Οι στάσεις που καταγράφονται κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, σημειώνονται σε όλες τις παραπάνω βαθμίδες και στην 2^η (κιουρντί). Οι έλξεις που παρατηρούνται είναι αυτή της 6^{ης} (εβίτς) από τη βάση (ντουγκιάχ), ενώ εκτός από την κινητικότητα της 6^{ης} βαθμίδας που παρατηρείται και στην περίπτωση του χιτζάζ, εμφανίζεται και το ζήτημα της τοποθέτησης της 2^{ης}, στο πλαίσιο της τάσης μίμησης της μεταβατικότητας των βαθμίδων του ασυγκέραστου συστήματος. Ωστόσο, στις περισσότερες περιπτώσεις καταγράφεται σταθερότητα της ελαττωμένης 2^{ης} βαθμίδας (κιουρντί).

8. ΣΑΜΠΑΧ

7.1.Αϊβαλιώτικο

Εκτελεστής: Μιχάλης Καραπιπέρης

Συνθέτης: Ανώνυμος

Διάρκεια: 00: 42

Τονικότητα: D

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Ανοδικό 5χορδο σαμπάχ, από τη βάση (ντουγκιάχ), που πραγματοποιεί αρχικά στάση στην 3^η (τσαργκιάχ) και στη συνέχεια πτώση στη βάση (ντουγκιάχ).

β) Στο δεύτερο μέτρο καταγράφεται ανοδική κίνηση 5χορδου χιτάζ από την 3^η (τσαργκιάχ) και επιστρίφησή σ' αυτήν. Η συμπεριφορά αυτή προκαλεί την έλξη της 8^{ης} (μουχαγίερ) που εκτελείται σε ύφεση. Πτώση στη βάση (ντουγκιάχ).

γ) Στη συνέχεια εκτελείται ανοδική φράση συμμετρικού τύπου από την 3^η (τσαργκιάχ) μέχρι και τη ψηλή 2^η (τιζ σεγκιάχ) στο πρότυπο του τρόπου του χιτζαζκιάρ. Ακολουθεί ίδιου τύπου καθοδική φράση μέχρι την χαμηλή 5^η (Χουσεϊνί Ασιράν) και κατάληξη στην βάση (ντουγκιάχ) με διατονική συμπεριφορά.

Αϊβαλιώτικο

Εκτ.:1929

Μ. Καραπιπέρης

00:05 00:06 00:09 00:12 00:13 00:15

2 00:16 00:20 00:22 00:26

3 00:28 00:30 00:31 00:35

00:36 00:40 00:42

Παρατηρήσεις:

Πρόκειται για την πρώτη χρονολογικά ηχογράφηση που περιέχει ταξίμι εκτελεσμένο από μπουζούκι. Το ταξίμι είναι σχετικά μεγάλης διάρκειας και έχει εισαγωγικό ρόλο αφού ακολουθείται από οργανικό σκοπό. Ως βαθμιδα εισόδου και κατάληξης εμφανίζεται η βάση (ντουγκιάχ), ενώ σαν δεσπόζων φθόγγος η 3^η (τασαργκιάχ). Το στοιχείο της δεξιοτεχνίας περιορίζεται σε μια τάση διαρκούς τονισμού των φθόγγων ιδιαίτερα κατά την διάρκεια των παύσεων, πρακτική που χαρακτηρίζει την εκτέλεση ταξιμιών κατά τα προπολεμικά χρόνια.

7.1.Ταξίμ ζεϊμπέκικο

Εκτελεστής: Μάρκος Βαμβακάρης

Συνθέτης: Μάρκος Βαμβακάρης

Διάρκεια: 01: 40

Τονικότητα: E

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

α) Στο πρώτο μέτρο καταγράφεται κίνηση από την 8^η μέχρι την βάση και ξανά μέχρι την όγδοη, που παραπέμπει στην διαστηματική δόμηση του δυτικού αρμονικού μινόρε.

β) Στην αρχή του δευτέρου μέτρου εκτελείται φράση 5χόρδου σαμπάχ, θεμελιωμένου στην 8^η (μουχαγιέρ). Στην αρχή του 6^{ου} πενταγράμμου καταγράφεται χρωματικό μοτίβο από την 5^η (χουσεϊνί), μέχρι την 7^η (γκερντανιγιέ) που προκαλεί την έλξη της 8^{ης} (μουχαγιέρ), υποδεικνύοντας την οκταβική μετατόπιση της βάσης της μελωδίας χαμηλότερα. Πραγματοποιείται στάση στην 7^η (γκερντανιγιέ), και κατόπιν καθοδική κίνηση σαμπάχ και στάση στην βάση (ντουγκιάχ).

γ) Στη συνέχεια πραγματοποιείται στάση στην 6^η (ατζέμ) και ανοδική κίνηση στην περιοχή πάνω από την ελλετωμμενη 8^η στα πρότυπα του τρόπου του χιτζασκιάρ. Μετά από περιστροφική κίνηση γύρω από την 6^η (ατζέμ) γίνεται κατάληξη στη βάση μέσω 5χόρδου σαμπάχ.

δ) Στο τέταρτο μέτρο πραγματοποιείται ελάττωση της βάσης με σκοπό την εκ νέου μετατόπιση της τονικής μια οκτάβα χαμηλότερα. Γίνεται κατάληξη σαμπάχ στην βάση αφού προηγηθεί σύντομη στάση στην 3^η.

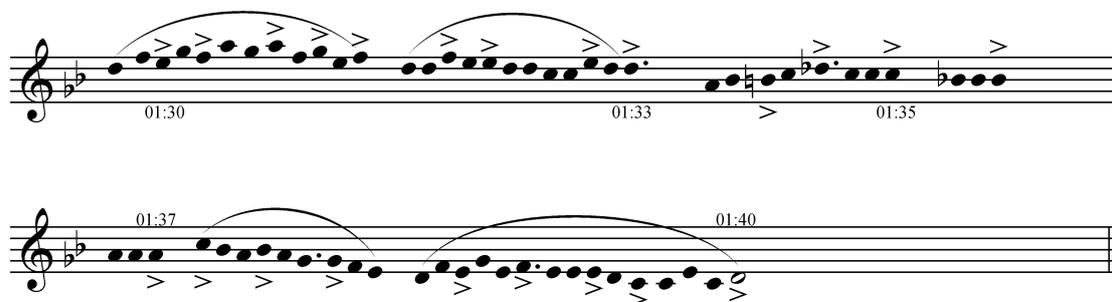
ε) Είσοδος στο μουχαγιέρ και θεμελίωση 5χόρδου σαμπάχ. Με έλξη του μουχαγιέρ (όπως παραπάνω) πραγματοποιείται μετατόπιση της βάσης μια οκτάβα χαμηλότερα (ντουγκιάχ), στην οποία πραγματοποιείται και η κατάληξη του ταξιμιού μέσω 5χόρδου σαμπάχ.

Ταξίμ ζεϊμπέκικο

Εκτ.: 1937
Μ. Βαμβακάρης

This musical score consists of ten staves of music, each containing a continuous run of sixteenth notes. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes slurs over the runs and accents (>) above individual notes. Time signatures are indicated at the beginning of each staff. The score is divided into four measures, with the measure number '4' appearing at the start of the fourth staff. The time markers for each staff are as follows:

- Staff 1: 00:13, 00:15, 00:19, 00:20, 00:21
- Staff 2: 00:23, 00:24, 00:26
- Staff 3: 00:28, 00:29, 00:30, 00:35
- Staff 4: 00:36, 00:39, 00:40
- Staff 5: 00:42, 00:46
- Staff 6: 00:51, 00:56
- Staff 7: 01:00, 01:05
- Staff 8: 01:07, 01:10, 01:11
- Staff 9: 01:13, 01:14, 01:16
- Staff 10: 01:19, 01:21, 01:23
- Staff 11: 01:25, 01:27



Παρατηρήσεις:

Μεγάλης διάρκειας ταξιμί του Μάρκου Βαμβακάρη, στο οποίο αντικατοπτρίζονται όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά στοιχεία εκτέλεσης της «Πειραιώτικης σχολής». Ως βαθμίδα εισόδου εμφανίζεται η 8^η (μουχαγιέρ) και η βάση (ντουγκιάχ), ενώ ως δεσπόζων φθόγγος η 6^η (ατζέμ). Οι καταλήξεις σημειώνονται στην βάση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η έναρξη με τη χρήση του δυτικού αρμονικού μινόρε καθώς και ο τρόπος έλξης της 8^{ης} (μουχαγιέρ), που φανερώνουν την εκτελεστική αβεβαιότητα που διακατείχε το παίξιμο του μπουζουκιού εκείνης της περιόδου.

Γενικές Παρατηρήσεις:

Ο τρόπος του σαμπάχ αποτελεί ένα χαρακτηριστικό άκουσμα συνδεδεμένο με την ευρύτερη περιοχή της νοτιοανατολικής Μεσογείου, και το οποίο χαρακτηρίζεται από την έντονη κινητικότητα των βαθμίδων του μέσα σ' ένα ευρύ πλαίσιο έλξεων που προκύπτουν από τις διάφορες μετατοπίσεις των τονικών κέντρων. Δυστυχώς τα παραδείγματα που καταγράφονται κατά την εξεταζόμενη περίοδο είναι μόνο δύο, τα οποία εντοπίζονται κατά τα προπολεμικά χρόνια, αφήνοντας έτσι ένα κενό στην έρευνα, σε ότι αφορά την εκτέλεση ταξιμιών σαμπάχ από τους δεξιοτέχνες των μεταπολεμικών χρόνων. Από της παραπάνω περιπτώσεις προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα. Ως βαθμίδα εισόδου εμφανίζεται η βάση (ντουγκιάχ), η 3^η (τσαργκιάχ) και η 8^η (μουχαγιέρ), ενώ ως δεσπόζοντες φθόγγοι η 3^η (τσαργκιάχ) και η 6^η (ατζέμ). Καταλήξεις σημειώνονται στη βάση, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει η κινητικότητα της 8^{ης} (μουχαγιέρ), ως αποτέλεσμα της προσπάθειας μίμησης των ασυγκέραστων κινήσεων.

Συμπεράσματα- Επίλογος

Στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο της έρευνας και με βάση όλη την προηγούμενη ανάλυση του υλικού- με τη χρήση τόσο των στατιστικών συμπερασμάτων και ομαδοποιήσεων του δεύτερου, όσο και των καταγραφών του τρίτου κεφαλαίου- θα γίνει απόπειρα εξαγωγής κάποιων συμπερασμάτων σε σχέση με τη γενικότερη χρήση του ταξιμιού του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο, καθώς και μια προσπάθεια ανίχνευσης ενοποιητικών και διαφοροποιητικών όψεων μεταξύ αυτού, και της φόρμας *taksim* των ανατολικών παραδόσεων. Ο Πειραιάς, ο οποίος είναι το αστικό κέντρο στο οποίο αναπτύχθηκε το ρεπερτόριο που αφορά στην συγκεκριμένη έρευνα, τουλάχιστον μέχρι το 1940, αποτελεί μια επιχώρια κοινότητα που λειτουργεί σαν χωνευτήρι εμπειριών και πρακτικών κοινωνικής και πολιτισμικής δράσης ατόμων ετερόκλητης γεωγραφικής προέλευσης. Η πολιτισμική ρευστότητα που καταγράφεται από τις εισροές και εκροές ανθρώπων, κυρίως μετά την έλευση των προσφύγων το 1922¹¹⁸, διαμορφώνει ένα πολυπολιτισμικό μουσικό μωσαϊκό που συνεχώς τροφοδοτείται μέσω ενός ανοιχτού επικοινωνιακού πλαισίου, τα δίκτυα του οποίου είναι στραμμένα στο ευρύτερο αστικό περιβάλλον. Τα μουσικά δρώμενα χαρακτηρίζονται αφενός από την ύπαρξη της ανατολίτικης μουσικής των προσφύγων της δεύτερης περιόδου του ρεμπέτικου¹¹⁹, αφετέρου από την εμφάνιση του δυτικού μουσικού συστήματος και την αποδοχή του από τις ανώτερες αστικές τάξεις, όπως επίσης από την ανάπτυξη των ρεμπέτικων τραγουδιών της επιθεώρησης που εκφράζουν τουλάχιστον θεματολογικά την καντάδα¹²⁰. Το μπουζούκι αποτελεί ήδη από τις αρχές του αιώνα το μουσικό όργανο μέσω του οποίου εκφράζονται οι περιθωριακές κοινωνικές ομάδες στον Πειραιά¹²¹, και είναι αυτό που δέχεται και αφομοιώνει ένα μεγάλο όγκο καινούργιων πολιτισμικών δεδομένων, που έρχονται από την Ανατολή μαζί με τους πληθυσμούς των προσφύγων. Μια από τις σημαντικότερες μουσικές φόρμες της ανατολικής μουσικής είναι το *taksim*, ενώ η

¹¹⁸ Πρόκειται, για ένα φαινόμενο που παρατηρείται στον Πειραιά και πριν το 1922, στα πλαίσια των κινήσεων εσωτερικής μετανάστευσης κυρίως από κατοίκους της νησιωτικής Ελλάδας.

¹¹⁹ Για την περιοδολόγηση βλ. Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001

¹²⁰ Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα 2003, σελ. 187

¹²¹ Βλ. Λεωνίδας Κιούσης, *Το μπουζούκι και η ιστορία του*, διαδικτυακό άρθρο όπως αυτό διατίθεται στην ιστοσελίδα:

<http://www.klika.gr/cms/index.php/ar8rografia/ar8ra/282-to-bouzouki-kai-i-istoria-tou.html>

σημαντικότητα αυτή αποτυπώνεται σύντομα και σε δισκογραφικό επίπεδο, με τις πρώτες ηχογραφήσεις κομματιών των προσφύγων συνθετών και εκτελεστών. Ο όρος ταξίμι συναντάται στο μουσικό συντακτικό των πρώτων μπουζουξήδων¹²² ωστόσο είναι αναμφισβήτητες οι επιρροές που δέχτηκε από τις καινούργιες τεχνολογίες που συνδυάστηκαν με τα ήδη υπάρχοντα πρωτόλεια εκτελεστικά δεδομένα της τεχνικής του μπουζουκιού. Για την διευκόλυνση της παράθεσης των συμπερασμάτων της έρευνας, κρίνεται σκόπιμος ο διαχωρισμός της ερευνητικής περιόδου σε δυο επιμέρους χρονικά υπό- σύνολα με διαχωριστικό κριτήριο την εξαετία 1940- 1946 που αποτελεί διάστημα δισκογραφικής παύσης και καταλυτικών μορφολογικών μετασχηματισμών του λαϊκού τραγουδιού που όπως είναι φυσικό επηρεάζουν και τον τομέα του οργανικού αυτοσχεδιασμού, το ταξίμι.

1932- 1940

Το ταξίμι, ακόμη και κατά τα πρώτα χρόνια μετά την εμφάνιση του μπουζουκιού στη δισκογραφία, δεν εμφανίζεται συχνά σε ηχογραφήσεις, όμως φαίνεται να έχει έντονη παρουσία στις διάφορες τελεστικές πρακτικές του περιθωρίου του Πειραιά. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της λειτουργίας του, δίνει ο Σπύρος Περιστερής στην ηχογράφιση *Ο Σταύρακας μες τον τεκέ*, στην οποία το ταξίμι κυριαρχεί κατά την διάρκεια της αναπαράστασης της πρακτικής της χασισοποσίας. Έτσι, ενώ δείχνει να γνωρίζει την εγκατάλειψη σε δισκογραφικό επίπεδο, σε σχέση με τη διάσταση που του είχε δοθεί από τους πρόσφυγες συνθέτες και εκτελεστές, δεν παύει να αποτελεί σημαντικό ψυχαγωγικό παράγοντα με έντονη παρουσία στις διάφορες τελεστικές πρακτικές. Πρέπει να σημειωθεί το γεγονός ότι κατά τα χρόνια που επιβάλλεται η μεταξική λογοκρισία, εμφανίζεται μια φόρμα, που στην συγκεκριμένη εργασία αναφέρεται ως εισαγωγή σε ελεύθερο ρυθμό, η οποία αντικαθιστά ως ένα βαθμό το εισαγωγικό ταξίμι στις ηχογραφήσεις. Η φόρμα αυτή χαρακτηρίζεται από δυτικά στοιχεία (χρήση παράλληλων φωνών) και ανθίζει στην δισκογραφία των χρόνων 1937- 1940, ίσως λόγω των προσπαθειών κάθαρσης κάθε μορφής πολιτισμικής έκφρασης, από τα “ανεπιθύμητα” ανατολίτικα στοιχεία.

Από τις αφηγήσεις του Μάρκου Βαμβακάρη, προκύπτει το συμπέρασμα της αφομοίωσης του δυσπρόστατου χαρακτήρα του ταξιμιού που περιλαμβάνει από την μια μεριά την αυτοσχεδιαστική του διάσταση και από την άλλη την χρήση

¹²² Πρόκειται για συμπέρασμα το οποίο προκύπτει κυρίως από τις αφηγήσεις του Μάρκου Βαμβακάρη σχετικά με τους μπουζουξήδες που υπήρχαν πριν από αυτόν. Βλ. Βελλου- Καϊλ Αγγελική, ο.π. σελ. 105- 119.

κωδικοποιημένων μελωδικών ακολουθιών συγκεκριμένων για κάθε τρόπο, γεγονός το οποίο παραπέμπει σε κάποια κύρια χαρακτηριστικά της φόρμας *taksim*¹²³. Επίσης διαφαίνεται ότι η σημαντικότερη παράμετρος για την εκτέλεση ενός ταξιμιού κατά την προπολεμική περίοδο είναι η διαστηματική δόμηση που ορίζει ο κάθε τρόπος εστιάζοντας στην γενικότερη παρουσίασή της, ενώ λιγότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ένταξη ποιοτικών¹²⁴ γνωρισμάτων που εμφανίζονται στα κομμάτια που ακολουθούν με σκοπό την δημιουργία της περιρρέουσας ατμόσφαιρας. Τα ταξίμια που εμφανίζονται την συγκεκριμένη περίοδο έχουν κυρίως εισαγωγική λειτουργία και ρόλο ανταπόκρισης σε αμανέδες, ενώ ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις που εμφανίζονται ως αυτοτελής συνθέσεις με σκοπό την αναλυτική παρουσίαση του τρόπου στον οποίο αναπτύσσονται. Η συνοδεία από άλλα όργανα περιορίζεται στις περιπτώσεις χωρίς ρυθμική υποστήριξη¹²⁵, κυρίως με χρήση μπάσογραμμών από την κιθάρα, η συγχορδιών από την κιθάρα ή τον μπαγλαμά, ενώ μόνο σ' αυτήν την περίοδο καταγράφονται περιπτώσεις αυτοσυνοδείας μέσω τροποποίησης του κουρδίσματος. Η διάρκεια των ταξιμιών αυτής της περιόδου χαρακτηρίζεται από συντομία με εξαίρεση της ελάχιστες περιπτώσεις των ταξιμιών που εμφανίζονται ως αυτοτελείς συνθέσεις και το τραγούδι *Σκύλα μ' έκανες και λειώνω* που διαρκεί περίπου ένα λεπτό. Η έκταση των μελωδιών περιορίζεται κυρίως στα όρια της μιας οκτάβας, ενώ οι αναφορές σε ψηλότερες ή χαμηλότερες περιοχές χαρακτηρίζονται από συντομία. Ένα ζήτημα που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι αυτό της τροπικότητας και της επιμέρους κινητικότητας των βαθμίδων κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης των ταξιμιών. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πρώτοι εκτελεστές που εμφανίζονται στη δισκογραφία χαρακτηρίζονται από ένα πρωτογενές μουσικό συντακτικό, γεγονός στο οποίο οφείλεται η αποτύπωση αρκετών μελωδικών ασυνεπειών και ασαφών κινήσεων προδίδοντας ένα γενικότερο κλίμα αβεβαιότητας το οποίο όμως υποδεικνύει σ' ένα πρώτο επίπεδο, την τάση προσομοίωσης- μίμησης του ανατολίτικου *makam*, μέσω

¹²³ Η συγκεκριμένη άποψη δεν θα πρέπει επ' ουδενί να ταυτιστεί, με μια προσπάθεια ταύτισης της ανεπτυγμένης φόρμας *taksim*, με τις εκτελέσεις ταξιμιών των πρώτων μουτζουζήδων του ρεμπέτικου.

¹²⁴ Ο όρος αναφέρεται για να προσδιοριστούν τα συστατικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών ή των οργανικών σκοπών που ακολουθούν τα ταξίμια, και αφορούν στις βαθμίδες εισόδου στις ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις και γενικότερα στην τροπική τους συμπεριφορά.

¹²⁵ Η μοναδική περίπτωση εκτέλεσης ταξιμιού με ρυθμική συνοδεία κατά την συγκεκριμένη περίοδο καταγράφεται στην ηχογράφηση *Ουσάκ Μανές*, Στ. Παγιουμτζής/ Παραδοσιακό, Columbia Ελλάδος, DG-6282, 1937.

της συγκερασμένης εκδοχής του¹²⁶. Τέλος το στοιχείο της δεξιοτεχνικής τοποθέτησης, σε ότι αφορά την εκτέλεση γρήγορων και περίπλοκων μελωδικών φράσεων και την χρήση καλλωπισμών και μουσικών στολιδιών, βρίσκεται στα σπάργανα. Η πρώτη ανατροπή σ' αυτόν τον τομέα φαίνεται να επέρχεται προς τα τέλη της συγκεκριμένης περιόδου, με την εμφάνιση του Βασίλη Τσιτσάνη και του Μανώλη Χιώτη, οι οποίοι εκτελούν κάποια ταξίμια που εμπεριέχουν πιο έντονο το στοιχείο της δεξιοτεχνίας¹²⁷.

1946- 1956

Η δεκαετία μετά την κατοχή φαίνεται να είναι μια περίοδος σημαντικών αλλαγών και μετασχηματισμών για το λαϊκό τραγούδι. Ο Γιώργος Κοκκώνης αναφέρει ότι πρόκειται για την περίοδο που αποτελεί το στάδιο ωρίμανσης της προηγούμενης, καθώς η ορχήστρα των μπουζουκιών έχει καθιερωθεί και αναζητά την καλλιτεχνική της καταξίωση και εξέλιξη¹²⁸. Είναι η περίοδος που εδραιώνεται ως πρώτος χρονολογικά δεξιοτέχνης εκτελεστής ο Βασίλης Τσιτσάνης και στη συνέχεια ο Μανώλης Χιώτης, ενώ κάνουν την εμφάνισή τους κάποιοι από τους κορυφαίους εκτελεστές όλων των εποχών όπως οι Δημήτρης Στεργίου (Μπέμπης), Γιάννης Τατασόπουλος, Γιάννης Σταματίου κ.α. Όπως είναι φυσικό η εξελικτική αυτή τάση αποτυπώνεται και στον τομέα των ταξιμίων, όπου καταγράφονται σημαντικά ζητήματα διαφοροποίησης σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο.

Η λογική της εκτέλεσης ταξιμιού με τη συνδυαστική χρήση της αυτοσχεδιαστικής πτυχής και των κωδικοποιημένων μελωδικών μοντέλων αναπτύσσεται προβάλλοντας πιο έντονα το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο, και χρησιμοποιώντας τις τυποποιημένες φράσεις κυρίως σε καταληκτικά σημεία¹²⁹. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που αναπτύσσεται αυτή την περίοδο είναι η χρήση- ένταξη, ως συστατικών φρασεολογικών στοιχείων ενός ταξιμιού¹³⁰, κάποιων

¹²⁶ Εξαιρέση στον κανόνα αυτό αποτελεί βεβαίως η περίπτωση του Σπύρου Περιστέρη, ο οποίος ήταν ένας άρτια καταρτισμένος μουσικός, τόσο σε πρακτικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο.

¹²⁷ Βλ. ενδεικτικά, *Πιο πέρα από το Τζάνειο*, Χ. Μαυρίδης & Στ. Παγιουμτζής/ Μ. Χιώτης, His Masters Voice Ελλάδος, ΑΟ-2680, 1940 και *Ο Σαρκαφλιάς*, Στ. Παγιουμτζής & Β. Τσιτσάνης/ Β. Τσιτσάνης, His Masters Voice Ελλάδος, ΑΟ-2628, 1939

¹²⁸ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, ο.π. σελ 12

¹²⁹ Βλ. ενδεικτικά, *Τρίτη βροχερή*, Πρ. Τσαουσάκης & Μ. Νίνου/ Γ. Παπαϊωάννου, Columbia Ελλάδος, DG-6806, 1949

¹³⁰ Σχετικά μ' αυτό το ζήτημα ο εκτελεστής του μπουζουκιού Μανώλης Πάππος αναφέρει, « Το ταξίμι που θες να κάνεις για να προλογίσεις κάποιο τραγούδι, πρέπει να έχει στοιχεία από το τραγούδι αυτό.

χαρακτηριστικών σημείων του τραγουδιού ή του οργανικού σκοπού που το ακολουθεί, σε ότι αφορά τις βαθμίδες εισόδου, τις καταλήξεις, και γενικότερα την μελωδική του ανάπτυξη¹³¹. Στα πλαίσια του ζητήματος της τροπικότητας μελωδικές κινήσεις χαρακτηρίζονται πλέον από σαφήνεια και συνέπεια σε ότι αφορά την επιμέρους κινητικότητα των βαθμίδων, ενώ σημαντική διεύρυνση παρατηρείται στην επιλογή των βαθμίδων εισόδου και των καταλήξεων. Τα ταξίμια περιέχονται πλέον σε αρκετές ηχογραφήσεις ως αυτοτελείς συνθέσεις με σκοπό την παρουσίαση του τρόπου στον οποίο αναπτύσσονται, ως εισαγωγικά στοιχεία πριν από ένα τραγούδι, ενώ για πρώτη φορά εμφανίζονται ως εσωτερικό τμήμα ενός τραγουδιού. Ο τρόπος συνοδείας με χρήση μπασογραμμών από την κιθάρα εξελίσσονται αρκετά, καθώς καταγράφονται περιπτώσεις στις οποίες εκτελούνται φράσεις ταυτοφωνίας¹³² ή ανταπόκρισης¹³³ από το μπουζούκι και την κιθάρα. Επίσης κατά τη συγκεκριμένη περίοδο εμφανίζονται όλες οι περιπτώσεις ταξιμιών με σταθερή ρυθμική υποστήριξη. Η χρονική διάρκεια των εισαγωγικών ταξιμιών φαίνεται να επεκτείνεται, ενώ διεύρυνση παρατηρείται και στην έκταση των μελωδικών ακολουθιών εφόσον ηχογραφούνται ταξίμια που αξιοποιούν το σύνολο των τριών οκτάβων του τρίχορδου μπουζουκιού. Στον τομέα της δεξιοτεχνικής προσέγγισης διαπιστώνεται μια περίτεχνη επεξεργασία των μελωδιών, με τη χρήση τεχνικών στολίσματος των μουσικών φράσεων (ποικίλματα, αποτζιατούρες, τρίλιες, τρέμολο, γκλισάντο) και την εκτέλεση περίπλοκης φρασεολογίας με μεγάλη ταχύτητα. Ένα σημαντικό γνώρισμα που εμφανίζεται συχνά και λειτουργεί ενοποιητικά και για τις δυο υποπεριόδους είναι το στοιχείο της παύσης που όπως έχει αναφερθεί αποτελεί σημαντικό δομικό χαρακτηριστικό της ανατολικής φόρμας *taksim*, λειτουργώντας ως σημείο σύνδεσης των επιμέρους τμημάτων του. Τον ίδιο ρόλο φαίνεται να έχει και στο ταξίμι του ρεμπέτικου εφόσον σημειώνεται σε τμήματα μετατροπίας ή αλλαγής τονικού κέντρου, με σκοπό να τονίσει το πέρασμα από το παλιό στο νέο μουσικό κλίμα που δημιουργείται. Εν κατακλείδι, διαπιστώνεται ότι το ταξίμι ως σημαντικό στοιχείο του

Μελωδικά η υφολογικά στοιχεία». Μεταγραφή οπτικοακουστικού αποσπάσματος, από σεμινάριο του Μανώλη Πάππου στο μουσικό εργαστήριο *Λαβύρινθος* στο Χουδέτσι Ηρακλείου, το διάστημα 30/07/2007- 04/08/07. Προσωπικό αρχείο του γράφοντος.

¹³¹ Βλ. ενδεικτικά, *Σταλαγματιά*, Στ. Τζουανάκος/ Στ. Τζουανάκος, His Masters Voice

Ελλάδος, ΑΟ- 2973, 1950

¹³² Βλ. ενδεικτικά, *Τα νειάτα τα μπερμπάντικα*, Αθ. Ευγενικός & Στ. Χασκήλ/ Β.Τσιτσάνης, Odeon Ελλάδος, GA- 7657, 1952

¹³³ Βλ. ενδεικτικά, *Όταν κλαίει το μπουζούκι*, Γ. Παπαϊωάννου & Αν. Αθανασίου/ Γ.

Παπαϊωάννου, Liberty Αμερικής, 275

ρεμπέτικου τραγουδιού παρουσιάζει κοινό προσανατολισμό με το λειτουργικό πλαίσιο της φόρμας *taksim* των παραδόσεων της νοτιοανατολικής Μεσογείου, μια και ο γενικός σκοπός του είναι να προλογίσει ένα κομμάτι ή να λειτουργήσει ως εργαλείο παρουσίασης κάποιου τρόπου. Αποτελεί έναν δομικό στοιχείο έκφρασης του αστικού λαϊκού τραγουδιού στο οποίο αντικατοπτρίζονται έντονα οι μετασχηματισμοί που επέρχονται με την πάροδο των χρόνων.

Συγκεντρώνοντας και εξετάζοντας τις βιβλιογραφικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν κατά την εκπόνηση της συγκεκριμένης έρευνας και αφορούν στο ελληνικό αστικό τραγούδι της περιόδου που εξετάζεται, διαπιστώθηκε ότι η γενικότερη ερευνητική τους οπτική προσανατολίζεται ως επί το πλείστον σε ιστορικές, κοινωνιολογικές και φιλολογικές αναλύσεις. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει ένα σημαντικό έλλειμμα στα πλαίσια μιας προσέγγισης του υλικού μέσω της μουσικολογικής ερευνητικής μεθόδου.

Σε ότι αφορά το ζήτημα του ταξιμιού στο ρεπερτόριο του ρεμπέτικου της περιόδου 1932- 1956, οι πηγές και οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι σχεδόν ανύπαρκτες, γεγονός που λειτούργησε επιβαρυντικά και ανασταλτικά σε επίπεδο ανεύρεσης στοιχείων και αναζήτησης ερμηνευτικών εργαλείων, κατά διαδικασία διεκπεραίωσης της έρευνας.

Κλείνοντας, εκφράζεται η ελπίδα ότι η συγκεκριμένη μελέτη θα αποτελέσει την αφορμή περαιτέρω προβληματισμών και ερευνών γύρω από την παρουσία, το ρόλο και τη λειτουργία του ταξιμιού στο ρεμπέτικο τραγούδι, που θα ερμηνεύσουν πολύπλευρα και διεπιστημονικά το μουσικό περιεχόμενο της ευρύτερης λαϊκής μουσικής παράδοσης στην Ελλάδα.

Παράρτημα

Συνέντευξη του Στέλιου Κερομούτη στην Σοφία Μιχαλίτη, όπως αυτή διατίθεται στον διαδικτυακό τοπό

<http://www.youtube.com/watch?v=7jtjHOAuB2U&feature=related>

«...-Να πούμε τώρα κύριε Κερομούτη τι είναι το ταξίμι;

-Το ταξίμι είναι...εν πρώτης είναι ένα πράγμα... το οποίο ταξινομείς τις νότες με τη φαντασία σου.

-Υπάρχουν ορισμένες νότες πάνω στις οποίες δουλεύετε;

- Βέβαια πάνω στον δρόμο αυτό που παίζουμε..παίζουμε π.χ ένα ράστι. Το ράστι είναι ταξίμι, αλλά στην ουσία είναι μανές. Δηλαδή, ένας αμανετζής άμα αρχίσει και πει, Αμααααν..αμαααν...εσύ θα το κάνεις με το μπουζούκι το ίδιο που θα κάνει αυτός. Κι εκεί που θα καταλήξει αυτός, ότι έχει πει πιο μπροστά...το αυτί σου θα 'ναι στη φωνή του, και εκεί που θα καταλήξει θα κάνεις την απάντηση που έκανε πιο μπροστά αυτός..το ίδιο που έκανε αυτός θα του απαντήσεις με το όργανο εσύ.

-Και γίνεται ένας αυτοσχεδιασμός.

- Αυτό είναι το ταξίμι

-Ελεύθερος αυτοσχεδιασμός;

-Ναι. Και όταν δεν υπάρχει τραγουδιστής να πει τον αμανέ, το παίζεις όλο μόνο σου με το μπουζούκι, και το λέμε ταξίμι.

-Το ταξίμι μπορεί να πει κανείς ότι είναι μια εισαγωγή ενός τραγουδιού ή ενός χορού;

- Ένα ξεκίνημα είναι άλλα στην ουσία είναι μανές. Οτι λέει ο τραγουδιστής...

-Έχει ορισμένη διάρκεια; Η ανάλογα με το κέφι που έχει ο παίχτης;

- Ανάλογα με τους στίχους που έχει ο τραγουδιστής. Είναι ο αμανές δυο στίχοι; Αυτό θα τραγουδήσει, αυτό θα παίζεις και εσύ.

-Όχι εννοώ στην αρχή. Αρχίζετε και παίζετε ένα ταξίμι...αυτό μπορεί ανάλογα με το κέφι που έχει ο καλλιτέχνης να το τραβήξει περισσότερο;

- Είναι κατά θέληση. Το τραβάς περισσότερο, το παίζεις λιγότερο...αναλόγως. Καμιά φορά τυχαίνει στην δουλειά πάνω, που έχουμε πολύ δουλειά φούρια, και κάνουμε μια ψευτοεισαγωγή στην αρχή λίγο ταξίμι, και μπαίνουμε στο τραγούδι.

-Το πραγματικό ταξίμι είναι πολύ ωραίο. Και δύσκολο πρέπει να είναι.

- Βέβαια είναι δύσκολο. Δύσκολο είναι. Όταν έχουμε ευχέρεια στη δουλειά μας απάνω, παίζουμε και με το κέφι μας, κατά θέληση. Παίζουμε και το κρατάμε και ένα τέταρτο και δέκα λεπτά, αναλόγως...»

Απόσπασμα από συνέντευξη του Μάρκου Βαμβακάρη στην Αγγελική Κάιλ, η οποία περιέχεται στην αυτοβιογραφία του. Βλ. Αγγελική Βελλου Κάιλ, Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία, Παπαζήση, Αθήνα 1978, σελ 273:

«...-Τα ταξίμια, οι δρόμοι, τι ρόλο παίζουνε στο φτιάξιμο της μουσικής;

- Π.χ. αυτό τώρα είναι νιαβέντι, αρχίζει από το ταξίμι νιαβέντι. Το ταξίμι είναι η αρχή. Βάζει το βιολί και παίζει στο δρόμο νιαβέντι.

-Το ταξίμι και ο δρόμος το ίδιο πράγμα είναι;

-Ο κάθε δρόμος, το νιαβέντι, το ράσι, το χετζάζ κλπ., έχει και το ταξίμι του. Το ταξίμι το 'κανες τέλειωσε. Ο δρόμος είναι δρόμος.

-Το ταξίμι δεν επηρεάζεται από το τραγούδι που θα παίζετε μετά από αυτό;

-Βέβαια, από τον κάθε σκοπό που θα παίζεις επηρεάζεται το ταξίμι. Π.χ. θα παίζω την Φραγκοσυριανή, επηρεάζεται το ταξίμι. Ακούς ότι είναι νιαβέντι...»

Συγκεντρωτικός πίνακας των ηχογραφήσεων που περιέχουν ταξίμι

Τίτλος τραγουδιού	Αριθμός δίσκου	Χρονολογία	Συνθέτης
Αϊβαλιώτικο	VI-58028	1929	Ανώνυμος
Το μινόρε του τεκέ	CO-56294F	1932	Ι. Χαλκιάς
Το ράστ του τεκέ	CO-56327F	1932	Ι. Χαλκιάς
Μπάτης ο δερβίσης	DG-283	1932	Γ. Μπάτης
Ταξίμ σερφ	DG-326	1933	Μ. Βαμβακάρης
Πειραιώτικος μανές	DG-499	1934	Μ. Βαμβακάρης
Ζεϊμπεκάνο σπανιόλο	AO-2142	1934	Γ. Μπάτης
Το χαρέμι στο χαμάμ	DG-6165	1935	Α. Δελιάς
Ο Σταύρακας μες τον τεκέ	GA-1853	1935	Σπ. Περιστέρης
Σκύλα μ' έκανες και λιώνω	GA-1947	1936	Μ. Βαμβακάρης
Σύρος	B-21875	1936	Μ. Βαμβακάρης
Μινόρε Μανές	GA-1979	1936	Στ. Παγιουμτζής
Ουσάκ Μανές	DG-6282	1937	Στ. Παγιουμτζής
Ράστ νεβά μανές	A02375	1937	Στ. Παγιουμτζής
Ταξίμ ζεϊμπέκικο	B-74371	1937	Μ. Βαμβακάρης
Δυο χρόνια σ' αγαπώ	GA-7139	1938	Β. Τσιτσάνης
Μποέμισσα	AO-2463	1938	Β. Τσιτσάνης
Όταν σε πρωτογνώρισα	AO-2463	1938	Β. Τσιτσάνης

Ο Σαρκαφλιάς	ΑΟ-2628	1939	Β. Τσιτσάνης
Η Νταίζη	DG-6479	1939	Β. Τσιτσάνης
Η Καλαμπακιώτισσα	ΑΟ-2610	1939	Β. Τσιτσάνης
Το μινόρε της ταβέρνας	DG-6510	1939	Π. Τουντας
Παγκρατιώτισσα μου	DG-6529	1939	Π. Τουντας
Γι' αυτά τα μαύρα μάτια σου	DG-6547	1940	Β. Τσιτσάνης
Ποιο πέρα απ' το Ζάνειο	ΑΟ-2680	1940	Μ. Χιώτης
Αγαπώ μια παντρεμένη	GA-7254	1940	Β. Τσιτσάνης
Έλα μικρό να φύγουμε	ΑΟ-2647	1940	Β. Τσιτσάνης
Σκληρόκαρδη	ΑΟ-2637	1940	Β. Τσιτσάνης
Θα προτιμήσω θάνατο	ΑΟ-2645	1940	Β. Τσιτσάνης
Μικρή, μικρή σ' αγάπησα	ΑΟ-2637	1940	Β. Τσιτσάνης
Τα παντρεμενάδικα	ΑΟ-2645	1940	Β. Τσιτσάνης
Θέλω να πίνεις να μεθάς	GA-7277	1940	Κ. Σκαρβέλης
Κι εγώ ρεμπέτης ήμουνα	DG-6548	1940	Π. Τούντας
Μη σε πλανέψουν τα λεφτά	ΑΟ-2646	1940	Κ. Σκαρβέλης
Ο τσιγκούνης ο μπαμπάς σου	Β-74028	1940	Κ. Σκαρβέλης
Πες το ναι και δε θα χάσεις	DG-6567	1940	Κ. Σκαρβέλης
Γιατί δε λες το ναι και	DG-6589	1940	Μ. Χιώτης

εσύ			
Μ' έχεις μαγεμένο	ΑΟ-2658	1940	Δ. Γκόγκος
Το ακρογάλι	Β-74077	1946	Σπ. Περιστέρης
Τα τάλιρα	ΑΟ-2748	1946	Στ. Χρυσίνης
Της μαστούρας ο σκοπός	DG-6599	1946	Β. Τσιτσάνης
Το μινόρε του Τσιτσάνη	ΑΟ-2726	1946	Β. Τσιτσάνης
Η μάγισσα της Βαγδάτης	DG-6619	1946	Β. Τσιτσάνης
Ψιλή βροχούλα έπιασε	DG-6616	1946	Γ. Μητσάκης
Βασανιστήριο ο έρωσ	DG-6676	1947	Γ. Παπαϊωάννου
Για πάντα θα με χάσεις	ΑΟ-2780	1947	Μ. Χιώτης
Ο ψαράς	ΑΟ-2738	1947	Γ. Μητσάκης
Το μινόρε της αυγής	GA-7369	1947	Σπ. Περιστέρης
Που 'σουνα, που 'σουνα	ΑΟ-2780	1947	Μ. Χιώτης
Παιξε μπουζουκι μου	Β-74097	1947	Σπ. Περιστέρης
Πάρε το μπογαλάκι σου	ΑΟ-2807	1948	Γ. Παπαϊωάννου
Κατσιβέλα	ΑΟ-2816	1948	Γ. Μητσάκης
Τρίτη βροχερή	DG-6806	1949	Γ. Παπαϊωάννου
Πως πέρασαν τα χρονια	ΑΟ-2862	1949	Γ. Παπαϊωάννου
Σόλο Παπαιωάννου	DG-6806	1949	Γ. Παπαϊωάννου

Το καινούργιο τσιφτετέλι	DG-6761	1949	Β. Τσιτσάνης
Αγαπούλα μου Ο.Κ.	GA-7506	1949	Μ. Χιώτης
Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω	AO-2860	1949	Μ. Χιώτης
Σκαλί, σκαλί κατέβηκα	B-74189	1949	Γ. Λαύκας
Φοβάμαι μη σε χάσω	DG-6950	1950	Γ. Παπαϊωάννου
Το βιτριόλι	AO-2930	1950	Β. Τσιτσάνης
Μες την Αθήνα	AO-2977	1950	Β. Τσιτσάνης
Πάει κι αυτός	DG-7288	1950	Β. Τσιτσάνης
Σε διώξαν απ' την Κοκκινιά	AO-2939	1950	Β. Τσιτσάνης
Σταλαγματιά, σταλαγματιά	AO-2973	1950	Στ. Τζουανάκος
Γκιουζέλ ταξίμ	-	-	Μ. Χιώτης
Μην αμφιβάλλεις	AO-2998	1951	Γ. Παπαϊωάννου
Πενιές Παπαϊωάννου	AO-5010	1951	Γ. Παπαϊωάννου
Χαράματα λυπητερα	AO-5075	1951	Στ. Τζουανάκος
Ζωή μου φαρμακώθηκες	DG-6915	1951	Στ. Τζουανάκος
Παράπονο	DG-6903	1951	Στ. Τζουανάκος
Έφυγες χωρίς να με ρωτήσεις	GA-7647	1951	Ι. Παπαδόπουλος
Δεν θέλω το κακό σου	DG-6988	1952	Γ. Παπαϊωάννου

Κι αν έπεσα στα σίδερα	ΑΟ-5046	1952	Στ.Χρυσίνης
Τα νειάτα τα μπερμπαντικά	GA-7657	1952	Β. Τσιτσάνης
Χόρεψε το τσιφτετέλι	DG-6996	1952	Γ. Τατασόπουλος
Η ορφάνεια	DG-7013	1953	Στ.Χρυσίνης
Μάγκα μου περαστικά σου	DG-7015	1953	Στ.Χρυσίνης
Όπου κι αν είσαι μην ξεχνάς	DG-7085	1953	Στ.Χρυσίνης
Μαύρη η ώρα που σε πήρα	DG-7048	1954	Γ. Παπαϊωάννου
Τιμωρημένο φανταράκι	DG-7068	1954	Γ. Μητσάκης
Γλυκοχαράζει ο αυγερινός	DG-7060	1954	Γ. Τατασόπουλος
Δωσ' μου την καρδιά μου πίσω	OG-7161	1955	Γ. Παπαϊωάννου
Γεια σου λεβεντια μου φτώχεια	DG-7163	1955	Στ. Χρυσίνης
Παιδί μου εγώ γεια σένα	GA-7847	1955	Β. Τσιτσάνης
Ας ειν' καλά τ' αγόρι μου	DG-7143	1955	Μ. Χιώτης
Θελω να πω τον πόνο μου	DG-7137	1955	Μ. Χιώτης
Το μινόρε του Καπλάνη	-	1955	Κ. Καπλάνης
Οι καλοί πεθαίνουν νέοι	DG-7142	1955	Γ. Μητσάκης
Κορμιά βασανισμένα	ΑΟ-5242	1955	Μπ Μπακάλης
Το κλάμα της πενιάς	-	-	Μ. Χιώτης
Καλογεράκι	DG-7292	1956	Γ. Μητσάκης

Νέο σόλο Παπαϊωάννου	DG-7292	1956	Γ. Παπαϊωάννου
Φτάνουνε τα βάσανά μου	DG-7252	1956	Στ. Χρυσίνης
Μπρος τα κλειστά παράθυρα	ΑΟ-5328	1956	Μ. Χιώτης
Ωρα καλή καράβι μου	DG-7213	1956	Μ. Χιώτης
Θέλω γλέντι, θέλω τρέλες	DG-7295	1956	Θ. Δερβενιώτης
Πενιές Μπέμπη	ΑΟ-5326	1956	Δ. Στεργίου
Όταν κλαίει το μπουζούκι		1957	Γ. Παπαϊωάννου

Βιβλιογραφία

- Feldman Walter, *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996
- Robert Garfias, Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca, Yearbook for Traditional Music, 13, 1981
- Laudan Nooshin, *Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power- The Case of Iranian Classical Music*, Journal of the Royal Musical Association, vol. 128, 2003
- Signell Karl L., *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*, Asian Music Publication, series D, monographs, no. 4, repr, New York 1986
- Yoram Arnon, *Improvisation as Verbalization: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim*, Dutch Journal Of Music Theory, Volume 13, Number 1, 2008
- Scott L. Marcus, Solo Improvisation (Taqaqsim) in Arab Music, University of California, Santa Barbara, reprinted from the Middle East Studies Association Bulletin, July 1993, χωρίς αρίθμηση σελίδων.
- Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, *Η μουσική των Αράβων, Εν χορδαίς*, Θεσσαλονίκη, 2006
- Βανταράκης Β.-Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου – σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books, Αθήνα, 2007.
- Αλτής Γιώργος, *Οκτώ Λαϊκά Πορτραίτα, Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού στη δεκαετία του '50*, Λαϊκό Τραγούδι, Αθήνα 2007
- Βελλου- Καϊλ Αγγελική, *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία*, Παπαζήση, Αθήνα 1978
- Γεωργιάδης Νέαρχος, Τάνια Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2003
- Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001.
- Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928- 1955 και η εξέλιξή 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, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008
- Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγώγια ακμάζοντα, παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στο Λάκκο Ηρακλείου (1900- 1940)*, Πλέθρον, Αθήνα 1999
 - Κλειάσιου Ιωάννα, *Τάκης Μπίνης, βίος ρεμπέτικος, μπροστά σου πάντα απλώνεται ένα δίχτυ*, Ντέφι, Αθήνα 2004
 - Κοκκώνης Γιώργος, αδημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου «*Αγροτική Κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*»
 - Κουνάδης Παναγιώτης, *Εισ ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Α), Κατάρτι, Αθήνα 2000
 - Κουνάδης Παναγιώτης, *Εισ ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα 2003
 - Κούνας Σπήλιος, *Οι Ουσάκ Μανέδες στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010
 - Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2006
 - Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα, 1999.
 - Μπαρμπάτσης Ανέστης, *Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932- 1936 – Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008
 - Μυστακίδης Δημήτρης, *το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004.
 - Νικολαΐδη Άρης, *Πόσο μας λείπει ένας Μπάρμπα- Γιάννης, Λαϊκό τραγούδι 1*, Οκτώβριος 2002
 - Παγιάτης Χαράλαμπος, *Οι λαϊκοί δρόμοι και η πρακτική εφαρμογή τους*, Fagotto, Αθήνα 1984.
 - Παπαδημητρίου Χαράλαμπος, *Τα κουρδίσματα του μπουζουκιού, Λαϊκό τραγούδι 16*, Ιούλιος 2006

- Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Fagotto, Αθήνα 2006.
- Πολίτης Α. Νικόλαος, *Μια παρουσίαση για τον Αμανέ,, Λαϊκό τραγούδι 16*, Ιούλιος 2006

Πηγές- διαδικτυακοί τόποι:

- Προσωπικές σημειώσεις του γράφοντα από τις διαλέξεις των μαθημάτων *Εθνομουσικολογία* (εισηγ. Παναγιώτης Πούλος) και *Μεθοδολογία της έρευνας* (εισηγ. Ειρήνη Θεοδοσοπούλου) στο ΤΛΠΜ.
- Προσωπικές σημειώσεις του γράφοντα από τις διαλέξεις του μαθήματος *Μέθοδοι μουσικών καταγραφών* (εισηγ. Μάνος Γρυσμπολάκης) στο ΤΛΠΜ.
- <http://www.rebetiko.sealabs.net>, τελευταία πρόσβαση Φλεβάρης 2011.
- <http://www.klika.gr>, τελευταία πρόσβαση Φλεβάρης 2011
- Cıcuçen Tanrıcorur, *Makam and Taksim (improvisation) in Turkish Music*, οπτικοακουστικό απόσπασμα διάλεξης στο The New England Conservatory, Boston, Mass. USA 1994, όπως διατίθεται στον διαδικτυακό τόπο <http://www.youtube.com/watch?v=ofSNGWKKpxE&feature=related>
- Συνέντευξη του Στέλιου Κερομύτη στην Σοφία Μιχαλίτση, όπως αυτή διατίθεται στον διαδικτυακό τόπο <http://www.youtube.com/watch?v=7jtjHOAuB2U&feature=related>