



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



Πτυχιακή Εργασία
Ρίτα Αμπατζή: Υφολογική Ανάλυση του Ρεπερτορίου της

Φοιτήτρια: **Ιφιγένεια Ιωάννου**
Επιβλέπων Καθηγητής: Γιώργος Κοκκώνης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ - ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	3
2. ΠΡΟΟΙΜΙΟ.....	4
2.1 ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ.....	7
2.2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ – ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ.....	8
3. ΡΙΤΑ ΑΜΠΑΤΖΗ – ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ.....	10
3.1 ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑ.....	11
3.2 ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ.....	12
4. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ.....	13
4.1 ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ.....	13
4.2 ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ - Η ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ.....	17
5. ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΕΣ ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ.....	21
5.1 ΜΟΥΣΙΚΗ & ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ ΠΛΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ.....	21
5.2 ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ.....	22
5.2.1 ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ.....	22
5.2.2 ΤΟ ΗΧΟΓΡΑΦΟΥΜΕΝΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ.....	23
5.2.3. Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΙΣ Η.Π.Α.....	24
5.3 ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ.....	25
6. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΡΙΤΑΣ ΑΜΠΑΤΖΗ ΣΤΙΣ 78 ΣΤΡΟΦΕΣ.....	29
6.1 ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ & ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ.....	29
6.2 ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ.....	31
6.2.1 ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ.....	31
6.2.2 ΟΙ ΕΤΑΙΡΙΕΣ.....	32
6.2.3 ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΟ – ΟΡΧΗΣΤΡΑ.....	34
7. ΤΑ ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ.....	36
7.1 ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΦΩΝΗΤΙΚΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ.....	36
7.2 ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ.....	38
7.3 ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ – ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ – ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ.....	40
7.3.1 ΑΛΛΑ ΤΟΥΡΚΑ.....	42
7.3.2 ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ (ΣΤΑΚΑΤΑ).....	64
7.3.3 ΑΛΛΑ ΦΡΑΝΚΑ.....	81
7.3.4 ΔΗΜΟΤΙΚΑ.....	101
8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	120
9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	123
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΚΑΙ ΣΜΥΡΝΑΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ.....	128
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: ΜΑΝΕΔΕΣ.....	136
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ: ΔΗΜΟΤΙΚΑ & ΔΗΜΟΤΙΚΟΦΑΝΗ.....	137
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙV: ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΣΕ LPs ΚΑΙ CDs.....	141

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ - ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα ξεκίνησε στα πλαίσια της εκπόνησης της πτυχιακής εργασίας κατά τη φοίτηση μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ύστερα και από την παρότρυνση του επόπτη, κ. Γιώργου Κοκκώνη, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά για τις οδηγίες και τη συμπαράσταση.

Θεωρώντας τη Ρίτα Αμπατζή μια από τις σημαντικότερες τραγουδίστριες εκείνης της εποχής και συνυπολογίζοντας πως δεν υπάρχει εκτενής καταγεγραμμένη βιβλιογραφία ακαδημαϊκού επιπέδου, η οποία να περιγράφει και αναλύει το πλούσιο έργο της, το θέμα της διπλωματικής εργασίας αποτέλεσε πραγματική πρόκληση και αφετηρία μιας – όσο το δυνατόν πληρέστερης – έρευνας σχετικά με τη ζωή, την προσωπικότητα, το ρεπερτόριο, τις συνεργασίες και τα υφολογικά της φωνητικά χαρακτηριστικά, συνεκτιμώντας παράλληλα τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής της.

Η συγκεκριμένη εργασία δε θα ήταν εφικτή χωρίς την πολύτιμη βοήθεια και τις χρήσιμες συμβουλές των φίλων, δασκάλων και συνεργατών, Νίκο Ανδρίκο, Απόστολο Τσαρδάκα, Δημήτρη Μυστακίδη, τους οποίους ευχαριστώ θερμά. Ευχαριστώ επίσης τους Παναγιώτη Τουρνά, Δημήτρη Παππά και Γιώργο Τσαλαμπούνη, συμφοιτητές, φίλοι και συνεργάτες, οι οποίοι συνέβαλλαν με τον τρόπο τους στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

2. ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Στο τέλος του 18^{ου} αιώνα το σμυρναίικο τραγούδι ανοίγει ορίζοντες σε ένα κοσμοπολίτικο πνεύμα μουσικής αντίληψης· η οικονομική, κοινωνική και πολιτιστική άνθιση της ελληνικής κοινότητας της πόλης συμβάλλει καθοριστικά και συμπίπτει με τη μεγάλη κινητικότητα των μουσικών, ενισχύοντας τα μουσικά δάνεια και τις αλληλεπιδράσεις¹.

Το αστικό λαϊκό τραγούδι αποτελείται από διάφορα μουσικά ιδιώματα, που καθορίζονται κυρίως από το ύφος, το οργανολόγιο και το ποιητικό κείμενο. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, μουσικοί διαφόρων εθνικοτήτων (Εβραίοι, Αρμένιοι) συναντήθηκαν συστηματικά στους χώρους των καφέ αμάν. Η μουσική σύμπραξη οδήγησε στην ώσμωση διαφορετικών στοιχείων και συνακόλουθα, στην ανάδυση της «νέας εκφραστικότητας»².

Η συνθήκη αυτή ανέδειξε υβριδικά είδη μουσικής προφοράς, ενώ συνέβαλε στην ανάδειξη μουσικών προσωπικοτήτων που πρωτοστάτησαν στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Μια από τις προσωπικότητες αυτές ήταν η Ρίτα Αμπατζή, μια από τις σημαντικότερες τραγουδίστριες της εποχής της, με πλήθος συνεργασιών και συνεχή παρουσία στο πάλκο, στην ύπαιθρο, αλλά και στη δισκογραφία των 78 στροφών.

Αυτή η νέα μουσική προφορική πραγματικότητα που χαρακτηρίζεται κυρίως από την ποικιλία στην έκφραση, καταγράφηκε στην φωνή της Αμπατζή και αποτελεί το βασικό θέμα της παρούσας εργασίας. Στο επίκεντρο βρέθηκαν η αποκωδικοποίηση και η καταγραφή των φωνητικών χαρακτηριστικών της, οι καλλωπισμοί και ο τρόπος της, αλλά και οι επιρροές, κοινωνικές επαγγελματικές και καλλιτεχνικές που την διαμόρφωσαν και την

¹ Σμυρνέλη Μ.-Κ., (2008). Σμύρνη, η λησμονημένη πόλη; 1830-1930: Μνήμες ενός μεγάλου μεσογειακού λιμανιού. Εκδόσεις Μεταίχιμο.

² Κοκκώνης Γ., Alla-turca alla-franca και καφέ αμάν, Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση, Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30-Σεπ έως 02-Οκτ-2010 (αδημοσίευτο).

χαρακτήρισαν ως μια από τις σημαντικότερες τραγουδίστριες της εποχής της.

Κύριοι στόχοι της εργασίας είναι:

1. Η αποκωδικοποίηση και η ανάδειξη των φωνητικών της χαρακτηριστικών, αναλύοντας επιλεγμένα τραγούδια που ερμήνευσε. Κατά τη μελέτη παρατηρήθηκαν κοινά στοιχεία τα οποία επαναλαμβάνονται σε κάθε ερμηνεία της και τα στοιχεία αυτά αποτέλεσαν τα διακριτά της χαρακτηριστικά.
2. Η ανάδειξη του σοβαρού της επαγγελματισμού αλλά και της προσωπικότητάς της - μέσω της ανάλυσης του τρόπου που τραγουδούσε - εστιάζοντας στους μουσικούς και συνθέτες που γνώρισε και συνεργάστηκε. Η θλίψη της προσωπικότητάς της και ο επαγγελματισμός της αποτελούν τα στοιχεία που την έκαναν τελικά να ξεχωρίσει και να πρωτοστατήσει στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Ζητούμενο της εργασίας είναι η καταγραφή των κυριότερων χαρακτηριστικών της φωνής της Αμπατζή μέσα από την πολυεπίπεδη παρουσία της στο μουσικό στερέωμα και η παρουσίαση της όπως προκύπτει από τον τρόπο που κινήθηκε μέσα στα διαφορετικά ιδιώματα, υπηρετώντας το αστικό λαϊκό τραγούδι.

Η μελέτη επικεντρώθηκε στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών που πραγματοποιήθηκαν μετά την Μικρασιατική Καταστροφή και τον ερχομό της στον ελλαδικό χώρο, από το 1930 μέχρι την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου το 1939, όπου η μουσική και καλλιτεχνική δημιουργία για πολλούς μουσικούς και τραγουδιστές απόκτησε διαφορετικούς ρυθμούς παραγωγής. Η εμφάνισή της Ρίτας Αμπατζή στους δίσκους των 78 στροφών διακόπηκε από την έναρξη του πολέμου. Οι ηχογραφήσεις, αν και αποτελούν μέρος μόνο του ρεπερτορίου, καθώς απουσιάζουν σημαντικά κομμάτια ζωντανών εμφανίσεων που πραγματοποίησε σε όλη την διάρκεια της επαγγελματικής

της δραστηριότητας πριν και μετά τον πόλεμο, αποτελούν το μοναδικό υλικό της μουσικής πράξης που διαθέτουμε για εκείνη την περίοδο³.

Μέσω δειγματοληψίας των χαρακτηριστικότερων τραγουδιών που ερμήνευσε η Ρίτα Αμπατζή - τραγουδιών που στην ουσία εξυπηρετούν καλύτερα τους στόχους και τα ουσιαστικά ζητήματα της εργασίας - προχωρήσαμε την εν λόγω έρευνα. Στόχος και πρόκληση ήταν τελικά η αποκωδικοποίηση της προφορικής μουσικής παράδοσης των ελληνικών αστικών κέντρων εκείνης της περιόδου, όπως παρουσιάζεται στην περίπτωση της Αμπατζή.

Στην παρούσα έρευνα δεν θα ασχοληθούμε με την ανάλυση των όρων «ρεμπέτικο», «σφυρναίικο» και «παραδοσιακό», καθώς είναι ιδιαίτερα φορτισμένοι, αλλά θα κινηθούμε εντός του πλαισίου που ορίζει η προφορική φύση του συγκεκριμένου μουσικού είδους, σε ένα ευρύτερο δηλαδή φάσμα μουσικής επιτέλεσης που περιγράφει την μουσική που παιζόταν στα καφέ αμάν - οι κατεξοχήν χώροι λαϊκής έκφρασης της εποχής - όπως την περιγράφει ο Morris με τον όρο «*café music*»⁴. Οι όροι «λαϊκό» και «αστικό λαϊκό τραγούδι»⁵ κρίνονται κατάλληλοι και πληρέστεροι ως προς το αντικείμενο της περιγραφής και θα χρησιμοποιηθούν σε αυτή την εργασία.

³ Basma Zerouali, Σφυρναίικο Τραγούδι, 2002, Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, Μ. Ασία, <https://goo.gl/w4dDbv> - ημερομηνία επίσκεψης 06/04/2016.

⁴ Morris Roderick Conway, Greek Cafe Music, Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981, προσβάσιμο ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα: <https://goo.gl/IgbdNh> - ημερομηνία επίσκεψης 04/06/2015.

⁵ Κοκκώνης Γ., Alla-turca, alla-franca και καφέ αμάν, ανακοίνωση στο: Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση, Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 30-Σεπ έως 02-Οκτ-2010 (αδημοσίευτο).

2.1 ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Στο **Κεφάλαιο 1** βρίσκονται ο Πρόλογος και οι Ευχαριστίες. Στο **Κεφάλαιο 2** τίθενται οι κύριοι στόχοι της εργασίας, ενώ στο **Κεφάλαιο 3** παρατίθεται το βιογραφικό της Ρίτας Αμπατζή, εμπλουτισμένο με καινούργιες πληροφορίες που αντλήθηκαν από δημοσίευτη συνέντευξη της αδερφής της, Σοφία Καρίβαλη, και του συζύγου της, Παντελή Καρίβαλη, που παραχωρήθηκε από τον μουσικολόγο ερευνητή, Παναγιώτη Κουνάδη, αν και δυστυχώς δεν στάθηκε δυνατό να έχουμε την πλήρη συνέντευξη. Επιπρόσθετα, εξετάζεται συνοπτικά η παρουσία της Αμπατζή στις 78 στροφές από το 1930 έως το 1940, καταγράφοντας τις συνεργασίες της με τους συνθέτες της εποχής της.

Στο **Κεφάλαιο 4** ακολουθεί μια σύντομη αλλά συνεκτική περιγραφή της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης της εποχής της ώστε να γίνει κατανοητό το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μεγάλωσε, έδρασε και εξελίχθηκε σαν άνθρωπος και τραγουδίστρια.

Στο **Κεφάλαιο 5** αναλύονται οι επικρατούσες αντιλήψεις και συνθήκες της εποχής όσον αφορά στη μουσική, τη δισκογραφία και τις δισκογραφικές πρακτικές.

Στο **Κεφάλαιο 6** εξετάζονται με αναλυτικό τρόπο οι πρώτες ηχογραφήσεις και οι συνεργασίες της Αμπατζή, ενώ παρουσιάζονται συνοπτικοί πίνακες δισκογραφίας όπου συμμετείχε.

Στη συνέχεια, στο **Κεφάλαιο 7** εξετάζονται τα φωνητικά της χαρακτηριστικά και η έκταση της φωνής της και γίνεται προσπάθεια για σκιαγράφηση της προσωπικότητάς της και του συναισθηματικού της κόσμου με σκοπό να αντιληφθούμε καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο τραγουδούσε. Ακολούθως αναλύονται τα ιδιαίτερα φωνητικά της χαρακτηριστικά με την παράθεση της καταγραφής και ανάλυσης επιλεγμένων ερμηνειών.

Τέλος, στο **Κεφάλαιο 8** ακολουθούν Συμπεράσματα και έπεται ο **Επίλογος**. Επίσης παρατίθενται αναλυτικά παραρτήματα με την καταγεγραμμένη

δισκογραφία, καθώς και η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της εργασίας.

2.2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ – ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ

Η καταγραφή μέρους των ερμηνειών της Ρίτας Αμπατζή έχει πρωταρχικό στόχο να συνδράμει στην διαμόρφωση μιας όσο το δυνατόν πληρέστερης εικόνας σχετικά με το ερμηνευτικό της ύφος και τα ερμηνευτικά τεχνικά χαρακτηριστικά που το συνθέτουν. Το ίδιο το μουσικό υλικό αποτέλεσε από μόνο του πηγή άντλησης πληροφοριών και συμπερασμάτων και βρίσκεται στο επίκεντρο της έρευνας και της απασχόλησης αυτής της εργασίας χωρίς να στοχεύει στην συμβολή της καταγραφής μέρους του ρεπερτορίου της.

Για να καταγράψουμε τα φωνητικά χαρακτηριστικά της Αμπατζή χρησιμοποιήθηκε το ανατολικό τροπικό σύστημα για την αποτελεσματικότητα του στην προσέγγιση της ποικιλότητας, της πολυμορφίας και της ιδιαιτερότητας του συγκεκριμένου προφορικού μουσικού ιδιώματος σε επίπεδο διαστηματικό⁶ και σε επίπεδο μελωδικής συμπεριφοράς⁷.

Ωστόσο, το εν λόγω θεωρητικό σύστημα παρά τις δυνατότητες που προσφέρει δεν παύει να αποτελεί δάνειο στην συγκεκριμένη προσέγγιση λόγω του ότι παρουσιάζει αδυναμίες στην συνολική κάλυψη του προφορικού φαινομένου⁸. Χρειάζεται, συνεπώς, προσεκτική χρήση των εργαλείων του θεωρητικού συστήματος χωρίς προσκολλήσεις σε συγκεκριμένες ερευνητικές φόρμουλες⁹.

⁶ Μαυροειδής Μ. (1999). Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Fagotto - Θερμός, Αθήνα.

⁷ Feldman W., (1996). Music of the Ottoman Court: μακάμ, composition and the early Ottoman instrumental repertoire, Verlag fur Wissenschaft ind Bildung, Berlin.

⁸ Σκούλιος Μ., (2006). Προφορικές μουσικές παραδόσεις του Ελλαδικού χώρου: Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης, στο: Πολυφωνία, τεύχος 8^ο, εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα.

⁹ Ανδρικός Ν. (2010). Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων», στο: Μουσική (και) Θεωρία, τετράδιο 5, εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.

Στην λαϊκή μουσική η μεγαλύτερη ελευθερία στον τρόπο ανάπτυξης η οποία υπαγορεύεται σε κάποιο βαθμό από το ποιητικό κείμενο, αλλά και η ύπαρξη της εναρμόνισης της μελωδίας αποτελούν βασικά σημεία διαφοροποίησης από την λόγια αντίληψη του τροπικού συστήματος. Αυτό που θα μας απασχολήσει και θα μας βοηθήσει επί της ουσίας στην συγκεκριμένη έρευνα είναι τα συστατικά μέρη των μακάμ (οι δομικές μονάδες και οι κινήσεις) μέσα στα οποία κινούνται οι ερμηνείες της Ρίτας Αμπατζή. Πιο συγκεκριμένα, χρήσιμα εργαλεία για την καταγραφή των φωνητικών χαρακτηριστικών της Αμπατζή αποτέλεσαν η χρήση των τετραχόρδων και πενταχόρδων για την αποκωδικοποίηση της οργάνωσης της μελωδικής ανάπτυξης.

Για την συγκέντρωση του ηχητικού υλικού επιλέχθηκαν κομμάτια από αντιπροσωπευτικό δείγμα μακάμ και λαϊκών δρόμων, στα οποία η πληροφορία για τα ζητήματα που αφορούν την εργασία παρουσιαζόταν πληρέστερη. Χρησιμοποιήθηκαν επιλεγμένα κομμάτια από όλα τα ιδιώματα που υπηρέτησε (αστικά λαϊκά, δημοτικά) για να εντοπίσουμε τον τρόπο με τον οποίο κινήθηκε μέσα σε αυτά. Για την συγκέντρωση του ηχητικού υλικού χρησιμοποιήθηκαν οι παρακάτω πηγές:

1. Επανεκδόσεις μουσικών κομματιών σε συλλογές στις οποίες είχαμε πρόσβαση από το «*Αρχείο Ελληνικής Μουσικής*» του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής
2. Ψηφιακό υλικό στο *Youtube*.

Η διαδικασία της μουσικής καταγραφής του ηχητικού υλικού πραγματοποιήθηκε με την βοήθεια του λογισμικού «*Transcribe*» και για την αποτύπωση του ηχητικού υλικού επιλέχθηκε το λογισμικό «*Finale 2012*».

3. ΡΙΤΑ ΑΜΠΑΤΖΗ – ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ



Εικόνα 1: Ρίτα Αμπατζή (1906 – 1969)
Πηγή: TAR, Μουσικό Διαδικτυακό Περιοδικό

Η Ρίτα (Ειρήνη) Αμπατζή γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1906¹⁰, αν και οι απόψεις για την ακριβή ημερομηνία γέννησής της δίστανται. Αναφέρονται οι ημερομηνίες 1903, 1904, ενώ επικρατέστερες φαίνονται το 1914 και το 1906¹¹. Το τελευταίο προκύπτει με βάση την έκδοση της επαγγελματικής της ταυτότητας το 1932, όταν ήταν ήδη 26 χρονών¹². Ήταν κόρη του Γεωργίου και της Στέλλας Αμπατζή και αδερφή της Σοφίας (Φωφώς) Αμπατζή - Καρίβαλη, γνωστής τραγουδίστριας του ρεμπέτικου της προπολεμικής περιόδου.

Η Αμπατζή έρχεται στην Ελλάδα το 1922 με την καταστροφή της Σμύρνης με την μητέρα και την αδερφή της, αφού ο πατέρας της χάθηκε στα τραγικά γεγονότα της Σμύρνης και εγκαθίσταται στην Κοκκινιά. Παντρεύτηκε δύο φορές, την πρώτη με τον Γιάννη Τσίπαρη με τον οποίο απέκτησε μία κόρη την Άννα και τη δεύτερη με τον συνάδελφό της μουσικό (σαντουριέρη) Στέλιο Κρητικό με τον οποίο απέκτησε έναν γιο, το Δημήτρη.

¹⁰ Μανιάτης Δ., (2001). Οι φωνογραφητζήδες, Εκδόσεις Πιτσιλός, Αθήνα.

¹¹ Κουνάδης Π., (1994), <https://goo.gl/xUSgjA> - ημερομηνία επίσκεψης 23/02/2016.

¹² Κανελλάτου Β., μουσικό διαδικτυακό περιοδικό TAR, <https://goo.gl/8vY3ig> - ημερομηνία επίσκεψης 24/02/2016.

Στα μέσα της δεκαετίας του '20 την ανακαλύπτουν οι μουσικοί Στελλάκης Περπινιάδης, Κώστας Νούρος και Δημήτρης Κωνσταντινίδης και διαπιστώνουν το μοναδικό φωνητικό της ταλέντο.



Εικόνα 2: Επαγγελματική κάρτα Ρ. Αμπατζή σε ηλικία 26 ετών (1932)
Πηγή: TAR, Μουσικό Διαδικτυακό Περιοδικό

3.1 ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑ

Η καλλιτεχνική της σταδιοδρομία ξεκινά το 1929 όπου πρωτοεμφανίζεται στο κέντρο διασκέδασης «Πεταλούδα» στο Φάληρο, τραγουδώντας ρεμπέτικα και σμυρναίικα.

Ερμήνευσε επίσης παραδοσιακά και δημοτικά τραγούδια της ηπειρωτικής και της νησιωτικής Ελλάδας. Επί σειρά ετών εμφανιζόταν στο κέντρο διασκέδασης «Αράχωβα» στην πλατεία Καραϊσκάκη.

Ταξίδεψε στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, όπου πραγματοποίησε πλείστες επιτυχημένες εμφανίσεις. Κατά την προπολεμική περίοδο, παράλληλα με τις εμφανίσεις της σε κέντρα διασκέδασης της ευρύτερης περιοχής των Αθηνών και του Πειραιά σημαντικό οικονομικό έσοδο για την καλλιτέχνίδα ήταν και τα πανηγύρια εντός και εκτός Αττικής¹³.

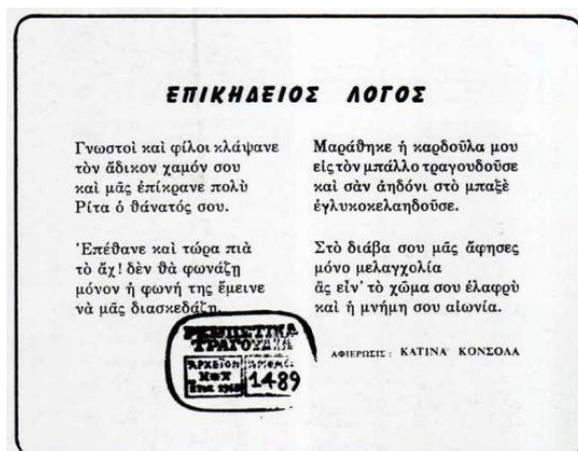
¹³ Κανελλάτου Β., μουσικό διαδικτυακό περιοδικό TAR, <https://goo.gl/l6pnV7> - ημερομηνία επίσκεψης 24/02/2016.

3.2 ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Εμφανίζεται στην ελληνική δισκογραφική σκηνή το 1928 και η παρουσία της είναι έντονη τη δεκαετία του 1930. Ηχογραφεί σε δίσκους των 78 στροφών στην Ελλάδα, αλλά και στην Αμερική στις μεγάλες εταιρείες της προπολεμικής περιόδου (*His Master's Voice, Columbia Αγγλίας & Ελλάδας, ODEON και Parlophone*).

Στο δισκογραφικό της ενεργητικό ως τραγουδίστρια απαριθμεί 200 *café aman*¹⁴ και ρεμπέτικα τραγούδια και τουλάχιστον 150 τραγούδια δημοτικά και δημοτικοφανή. Έχει επίσης 4-5 τραγούδια ως συνθέτης - στιχουργός. Η παρουσία της στη μεταπολεμική δισκογραφία είναι ιδιαίτερα μικρή, περιορίζεται σε ορισμένους δίσκους 45 στροφών με δημοτικά τραγούδια που κυκλοφόρησαν τη δεκαετία του 1960¹⁵, ενώ η κύρια μεταπολεμική καλλιτεχνική παρουσία της βρίσκεται σε πάλκα και σε πανηγύρια εκτός Αθηνών, ερμηνεύοντας το ίδιο ρεπερτόριο.

Πέθανε στις 17 Ιουνίου του 1969 στο Αιγάλεω χτυπημένη από τον καρκίνο του φάρυγγα. Η κηδεία της έγινε την επομένη στο Γ Νεκροταφείο Αθηνών.



Εικόνα 3: *Επικήδειος Λόγος (1969)*
Πηγή: TAR, Μουσικό Διαδικτυακό Περιοδικό

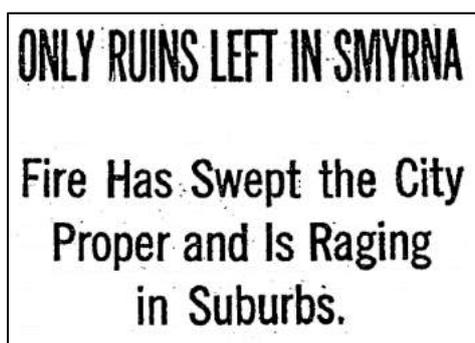
¹⁴ Morris Roderick Conway, *Greek Cafe Music*, Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981, προσβάσιμο ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα: <https://goo.gl/vkc3dF> - ημερομηνία επίσκεψης 04/06/2015.

¹⁵ Κουνάδης Π., (1994). <https://goo.gl/GGo4Ys> - ημερομηνία επίσκεψης 24/02/2016.

4. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

4.1 ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ

Στο λιμάνι της Σμύρνης το Σεπτέμβριο του 1922 ξετυλίγεται το μεγαλύτερο δράμα της νεότερης ελληνικής ιστορίας, με τη σφαγή του ελληνικού και αρμένικου πληθυσμού και την πυρπόληση της πόλης από τον κεμαλικό στρατό. Η καταστροφή της Σμύρνης επισφραγίζει μια σειρά γεγονότων που έλαβαν χώρα κατά το διαμελισμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-18) και σηματοδεύει την τελευταία φάση της Μικρασιατικής Εκστρατείας, δηλαδή το τέλος του «Ελληνοτουρκικού Πολέμου του 1918-22¹⁶».

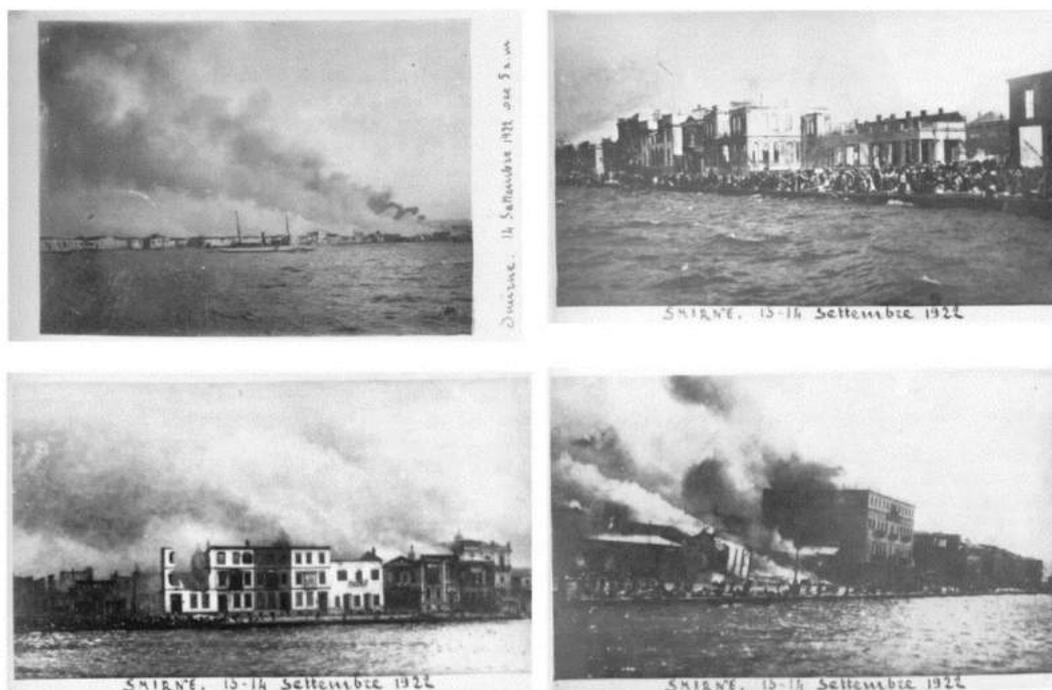


*Εικόνα 4: Τίτλος ρεπορτάζ των New York Times για την καταστροφή της Σμύρνης (17-Σεπ-1922)
ΜΟΝΟ ΕΡΕΙΠΙΑ ΑΠΕΜΕΙΝΑΝ ΣΤΗ ΣΜΥΡΝΗ – «Η Φωτιά Σάρωσε την Πόλη. Δέουσα και Μαίνεται στα
Προάστια».*

Η καταστροφή της πόλης ξεκίνησε μετά την αποχώρηση και του τελευταίου ελληνικού στρατιωτικού τμήματος από τη Μικρά Ασία και μετά την είσοδο του τουρκικού στρατού. Η φωτιά εκδηλώθηκε αρχικά από την ανατίναξη της Αρμενικής Εκκλησίας του Αγ. Νικολάου, όπου είχαν καταφύγει τα γυναικόπαιδα και πολιορκούνταν από τους Τούρκους, και εξαπλώθηκε στη συνέχεια στη αρμένικη συνοικία. Με τη βοήθεια του ανέμου - που έπνεε αντίθετα από την τουρκική συνοικία - η φωτιά κατέκαψε όλη την πόλη, εκτός

¹⁶ Clogg R., (2002). A Concise History of Greece, Cambridge University Press.

από τη μουσουλμανική και την εβραϊκή συνοικία, και διήρκεσε από τις 13 έως τις 17 Σεπτεμβρίου του 1922¹⁷.



*Εικόνα 5: Φωτογραφίες από την Καταστροφή της Σμύρνης (13 & 14 Σεπτεμβρίου 1922)
Πηγή: www.greece.org*

Η Ανακωχή των Μουδανιών το 1922 και η Συνθήκη της Λωζάνης το 1923 επικυρώνουν τα αποτελέσματα των πολεμικών συρράξεων των Ελλήνων και των Τούρκων. Η Δυτική Θράκη και τα νησιά του ανατολικού Αιγαίου περιέρχονται στην ελληνική κατοχή και εξασφαλίζεται η παραμονή του Οικουμενικού Πατριαρχείου και η προστασία της ελληνορθόδοξης μειονότητας στην Κωνσταντινούπολη με την υπογραφή διεθνών συνθηκών. Η Τουρκία διασφαλίζει τα δυτικά της σύνορα με μία ευρείας έκτασης αποστρατικοποίηση των νησιών και της Θράκης, περιορίζει το ρόλο του Πατριαρχείου μόνο στα πνευματικά του καθήκοντα και παίρνει τον έλεγχο των Στενών¹⁸.

¹⁷ Clogg R., ό.π.

¹⁸ Γιωλτζόγλου Σ., (2011). Οι ελληνοτουρκικές Σχέσεις (1922-1930), Εκδ. Α. Σταμούλη.

Κορυφαίο γεγονός των συμφωνιών υπήρξε η υποχρεωτική και ανισοβαρής ανταλλαγή των πληθυσμών που πραγματοποιήθηκε με βάση το θρήσκευμα, αφού 1.500.000 πρόσφυγες κάτω από συνθήκες διωγμών ήρθαν στην Ελλάδα, έναντι μόλις 500.000 οι οποίοι μετέβησαν στην Ανατολή υπό την προστασία της Μικτής Επιτροπής Ανταλλαγής. Η αθρόα εισροή προσφύγων στην ελληνική επικράτεια προκάλεσε μια σειρά ανακατατάξεων σε δημογραφικό και οικονομικό επίπεδο, τις οποίες κλήθηκε να αντιμετωπίσει το ελληνικό κράτος μέσα σε ένα κλίμα έντονων αρνητικών, κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών¹⁹.

Μέσα σε αυτό το έντονο κλίμα εξελίσσεται μια μακρά περίοδος πολιτικής αστάθειας στο εσωτερικό της χώρας μέχρι την εμπλοκή της Ελλάδας στον Β παγκόσμιο πόλεμο. Η πρώτη πράξη πολιτικής αποσταθεροποίησης πραγματοποιείται το 1922 από τους στρατιωτικούς διοικητές των νησιών Χίου και Μυτιλήνης που επαναστατούν κατά της νόμιμης κυβέρνησης των Αθηνών. Την ηγεσία αναλαμβάνουν οι συνταγματάρχες Νικόλαος Πλαστήρας, Στυλιανός Γονατάς και ο αντιπλοίαρχος Δημήτριος Φωκάς, ενώ ο Κωνσταντίνος Α΄ αναγκάζεται σε παραίτηση υπέρ του διαδόχου Γεωργίου και καταφεύγει στην Ιταλία.

Συστήνεται έκτακτο στρατοδικείο για να δικαστούν οι πρωταίτιοι της τραγωδίας και έτσι το Νοέμβριο του 1922 στη γνωστή Δίκη των Έξι καταδικάζονται στο Γουδί σε θάνατο οι «*πρωταίτιοι της τραγωδίας*» Δημήτριος Γούναρης, Πέτρος Πρωτοπαπαδάκης, Γεώργιος Μπαλτατζής, Νικόλαος Θεοτόκης και Γεώργιος Χατζανέστης²⁰.

Το 1923 μετά τις εκλογές του Δεκεμβρίου σχηματίζεται κυβέρνηση των Φιλελευθέρων. Μεγάλη μερίδα της ελληνικής κοινωνίας αποδίδει σοβαρές ευθύνες στη μοναρχία για την ήττα και έτσι τίθεται εκ νέου το ζήτημα του πολιτεύματος. Ο Πρωθυπουργός Αλέξανδρος Παπαναστασίου προτείνει την ανακήρυξη αβασίλευτης δημοκρατίας. Στις 25 Μαρτίου 1924 η Βουλή με

¹⁹ Βακαλόπουλος Κ., (1991). Νεοελληνική Ιστορία (1204-1940), Εκδ. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.

²⁰ Δαφνής Γ., (1997). Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων, 1923 – 1940, Τόμος 1^{ος}, Εκδ. Κάκτος, Αθήνα.

ψήφισμα ανακηρύσσει τη Δημοκρατία, απόφαση που επικυρώνεται με το δημοψήφισμα της 13ης Απριλίου 1924. Έτσι, η Β' Ελληνική Δημοκρατία είναι πλέον γεγονός²¹.

Για μεγάλο διάστημα επικρατεί κυβερνητική αστάθεια, ενώ διάφοροι στρατιωτικοί επηρεασμένοι από την άνοδο του φασισμού στην Ιταλία εκδηλώνονται ανοιχτά υπέρ δικτατορικών λύσεων. Παράλληλα το Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα Ελλάδος (ΣΕΚΕ) μετονομάζεται το 1924 σε Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας (ΚΚΕ).

Κατόπιν το 1925 ο αξιωματικός Θεόδωρος Πάγκαλος επιβάλλει δικτατορία. Σε λίγο καιρό θα ανατραπεί από έναν άλλον αξιωματικό, τον Γεώργιο Κονδύλη. Ο Κονδύλης πιεζόμενος προκηρύσσει εκλογές, οι οποίες οδηγούν στον σχηματισμό οικουμενικής κυβέρνησης όλων των κομμάτων, εκτός του ΚΚΕ.

Η οικουμενική κυβέρνηση εισηγείται την ψήφιση του δημοκρατικού συντάγματος του 1927. Στις εκλογές του 1928 το κόμμα των Φιλελευθέρων με επικεφαλής τον Ελευθέριο Βενιζέλο εξασφαλίζει την πλειοψηφία. Το 1928 ο Ελευθέριος Βενιζέλος σχηματίζει κυβέρνηση.

Η διεθνής οικονομική κρίση του 1929 και οι σοβαρές επιπτώσεις της στην Ελλάδα υποχρεώνουν τον Βενιζέλο να κηρύξει το 1932 την Ελλάδα σε πτώχευση και να προκηρύξει εκλογές. Στις εκλογές που έγιναν στις 5 Μαρτίου 1933 επικρατούν τα αντιβενιζελικά κόμματα και αμέσως μετά την ανάληψη της εξουσίας από τον ηγέτη του Λαϊκού κόμματος Παναγή Τσαλδάρη, η πολιτική κρίση κλιμακώνεται με αποκορύφωμα την εκδήλωση δολοφονικής επίθεσης κατά του Βενιζέλου.

Η πολιτική αστάθεια των επόμενων χρόνων φέρνει το 1935-36 τον στρατηγό Ιωάννη Μεταξά στην εξουσία, ο οποίος την 4^η Αυγούστου του 1936 σε συμφωνία με το παλάτι καταργεί το Σύνταγμα και επιβάλλει δικτατορία.

²¹ Γιαννόπουλος Γ., (2003). Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: Ο μεσοπόλεμος 1922-1940, Τόμος 7^{ος}, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.

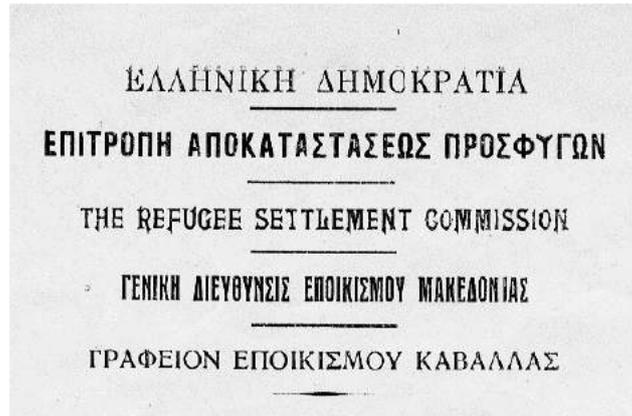
Η εμπλοκή της χώρας στον Β Παγκόσμιο Πόλεμο μετά τις προκλήσεις της Ιταλίας τον Οκτώβριο του 1940 είναι αναπόφευκτη. Οι ελληνικές δυνάμεις καταφέρνουν καίρια χτυπήματα στους Ιταλούς και αναχαιτίζουν την ιταλική επέλαση, επί αλβανικού εδάφους. Πριν την ολοκληρωτική πανωλεθρία των Ιταλών του Μουσολίνι, εκδηλώνεται η πρώτη γερμανική επίθεση την 6^η Απριλίου του 1941. Η ελληνική κυβέρνηση αναγκάζεται σε συνθηκολόγηση, ενώ στρατιωτικές μονάδες της ελληνοαλβανικής μεθορίου ακόμα μάχονται υπέρ του πατρίου εδάφους. Στις 24 Απριλίου του 1941 η Ελλάδα πλέον τελεί υπό την κατοχή του ναζιστικού 3^{ου} Ράιχ²².

4.2 ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ - Η ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ

Το Ελληνικό κράτος είναι ήδη εξαντλημένο οικονομικά μετά τη Μικρασιατική εκστρατεία. Η ανισοβαρής ανταλλαγή πληθυσμών το υποχρεώνει να ταΐσει, να στεγάσει, να περιθάλψει και να εντάξει κοινωνικά 1.500.000 πρόσφυγες. Η ελληνική κυβέρνηση αναγκάζεται να ζητήσει δάνειο από την Κοινωνία των Εθνών ύψους 10.000.000 λιρών Αγγλίας και να προσφύγει σε διαρκείς εξωτερικούς δανεισμούς με άκρως ασύμφορους για την οικονομία όρους και σκανδαλώδεις ρήτρες, υπεύθυνες για την πτώχευση του 1932.

Το 1923 ιδρύεται αυτόνομος οργανισμός με την επωνυμία «*Επιτροπή αποκατάστασης Προσφύγων (ΕΑΠ)*», με έδρα την Αθήνα υπό την εποπτεία της Κεντρικής Τράπεζας της Ελλάδος και υπό την προεδρία του Αμερικανού διπλωμάτη Ερρίκου Μοργκεντάου, με σκοπό τη στέγαση και την απασχόληση των προσφύγων. Για την περίθαλψή τους διατέθηκαν πόροι του Ελληνικού κράτους, ενώ συνεισέφεραν ιδιωτικές οργανώσεις και βοήθησαν οργανισμοί όπως ο Βρετανικός Ερυθρός Σταυρός, ο Σουηδικός Ερυθρός Σταυρός και ο Αμερικανικός Ερυθρός Σταυρός.

²² Pavlowitch S. K., (2005). Ιστορία των Βαλκανίων, 1804-1945, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη.



Εικόνα 6: Επιτροπή Αποκατάστασης Προσφύγων. Ιδρύθηκε βάσει του πρωτοκόλλου της Γενεύης (29-Σεπ-1923) με έδρα την Αθήνα (ΦΕΚ 289/13/10/1923)

Η παρουσία των Μικρασιατών προσφύγων στην ηπειρωτική Ελλάδα ήταν τελικώς αποτέλεσμα διεθνών πιέσεων και γεωπολιτικών συσχετισμών. Η Μικρά Ασία και ιδίως τα δυτικά παράλια υπήρξαν σπουδαία κέντρα ελληνικού πολιτισμού. Από τους ελληνοιστικούς ως τους πρώιμους χριστιανικούς χρόνους έζησαν και έδρασαν εκεί σπουδαίες μορφές της ιστορίας, όπως ο Όμηρος, η Σαπφώ, ο Θαλής, ο Ιπποκράτης, ή οι μεγάλες μορφές της εκκλησιαστικής ιστορίας, οι πρώτοι Πατέρες, Μέγας Βασίλειος, Γρηγόριος ο Νύσσης και ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός. Οι Έλληνες της Μικράς Ασίας είχαν επομένως ένα πλούσιο ιστορικό παρελθόν και μια ανεκτίμητη κληρονομιά²³.

Η ζωή όμως των προσφύγων Μικρασιατών μέσα στο ελληνικό κράτος είναι γεμάτη φόβο, φτώχεια και αγώνα επιβίωσης. Αυτό επιτείνεται από τις μεγάλες κοινωνικές και ουσιώδεις διαφορές ανάμεσα στον μικρασιατικό και στον γηγενή πληθυσμό.

Το ελληνικό κράτος από τον αγώνα της ανεξαρτησίας ακόμη υιοθετεί το πνεύμα του δυτικού διαφωτισμού, παραγκωνίζοντας τη βυζαντινή του κληρονομιά. Η δυτική επιρροή διατρέχει όλες τις πλευρές της ζωής, από

²³ Ιντζεσίλογλου Ν., (2000). Περί κατασκευής Συλλογικών Ταυτοτήτων: το παράδειγμα της Εθνικής ταυτότητας, στο Εμείς και οι Άλλοι: αναφορά σε τάσεις και σύμβολα, Εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα.

τον πολιτισμό και τη φιλοσοφία μέχρι την τέχνη και την παιδεία. Αντιθέτως, οι μικρασιάτες πρόσφυγες Έλληνες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας διατήρησαν τους δεσμούς με το Βυζάντιο και δεν εκτέθηκαν στη διαμάχη για την αρχαία ελληνική καταγωγή τους, πράγμα που υπέστησαν οι Ελλαδίτες. Η στάση του ελληνικού κράτους επέτεινε τις δυσκολίες της προσαρμογής και της συμβίωσης. Η ζωή των προσφύγων, όπως και η ζωή όλων των βιαίως ξεριζωμένων λαών, είναι δύσκολη²⁴.

Οι μεγάλες πόλεις της Μικράς Ασίας ήταν κοσμοπολίτικες και το πρώτο λιμάνι της ανατολικής Μεσογείου ήταν η Σμύρνη. Οι πρόσφυγες μετά την αρχική ανακούφισή τους από τις κακουχίες της προσφυγιάς, δεν άργησαν να αντιληφθούν την έλλειψη καλλιέργειας της εδώ ελληνικής κοινωνίας. Οι νεοφερμένοι θεωρούσαν τους ντόπιους αμαθείς και αμόρφωτους, πράγμα που έπαιξε ρόλο στη διαδικασία προσαρμογής, αλλά και στην ανάπτυξη της ξεχωριστής πολιτισμικής τους ταυτότητας. Στην διαφορετικότητα του πολιτισμού τους στηρίχθηκε η καθημερινότητά τους από την οποία αναδύθηκε μία κοινωνία με σαφή ταυτότητα και διατυπωμένες αξίες.

Η πεποίθηση των προσφύγων ότι πολιτισμικά ξεχώριζαν βοήθησαν και παρεμπόδισαν την προσαρμογή τους στο νέο περιβάλλον. Όμως παρά την κοινωνική, οικονομική και πολιτισμική αναταραχή, αρχίζουν να θεμελιώνονται οι βασικές συνθήκες για τη δημιουργία ενός ομογενοποιημένου ελληνικού κράτους²⁵.

Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην αναδιάρθρωση της ελληνικής κοινωνίας και την ανάπτυξη της οικονομίας. Φθινό εργατικό δυναμικό, διεύρυνση της εσωτερικής αγοραστικής δύναμης, η ανάπτυξη της βιοτεχνίας και τα δημόσια έργα είναι σημαντικές πηγές εσόδων για την ελληνική οικονομία.

²⁴ Renee Hirschon, (2006). Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής, Εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

²⁵ Hirschon R., (2006). Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής, Εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Η προσπάθεια κοινωνικής ενσωμάτωσης των Μικρασιατών είχε αντίκτυπο στα ήθη, τα έθιμα, τη γαστρονομία, τη μουσική και κάθε τομέα της πολιτισμικής ζωής της χώρας. Ιδιαίτερα η μουσική τους, επηρέασε τα λαϊκά στρώματα, καταδεικνύοντας νέους τρόπους έκφρασης και καθόρισε τη σύζευξη των σμυρναϊκών τραγουδιών με το επερχόμενο ρεμπέτικο.

5. ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΕΣ ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

5.1 ΜΟΥΣΙΚΗ & ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ ΠΛΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ

Η Κωνσταντινούπολη αποτελούσε πολυπληθές αστικό κέντρο ήδη από την εποχή της βυζαντινής και αργότερα της οθωμανικής αυτοκρατορίας, αποτελώντας οικονομικό, ιστορικό και πολιτιστικό σημείο αναφοράς και σταυροδρόμι. Η μεγάλη και αυξανόμενη συγκέντρωση του πληθυσμού, τόσο διαχρονικά, όσο και συγκεκριμένα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συνετέλεσε στη συγκέντρωση πληθώρας μουσικών, συνθετών και εύπορων εργοδοτών. Παράλληλα μια σειρά από θέατρα, καφέ, ταβέρνες και νυχτερινά κέντρα ξεκίνησαν τη λειτουργία τους, συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός συνεκτικού πλαισίου καλλιτεχνικής δημιουργίας και διασκέδασης²⁶.

Συνακόλουθα, η Κωνσταντινούπολη μετατράπηκε σταδιακά σε μουσικό κέντρο, αν και δεν ήταν το μοναδικό. Μεταξύ άλλων ήταν η Σμύρνη, η Αδριανούπολη, η Αθήνα, τα Ιωάννινα, η Θεσσαλονίκη, η Σόφια, τα Τίρανα, το Σαράγιεβο και το Βουκουρέστι²⁷. Η ελληνόφωνη λαϊκή μουσική αναπτύσσεται και συχνά «*ενηλικιώνεται*» στις μεγάλες αυτές πόλεις, κυρίως στους χώρους των μουσικών καφενείων και στις ταβέρνες. Η εν λόγω μουσική αποκτά τη δική της ιδιαίτερη αυτονομία (βλ. σχολή του Πειραιά), αποτελώντας ξεχωριστό ιδίωμα.

Από τη λειτουργία του πρώτου μουσικού καφενείου της Αθήνας στην Ιερά Οδό (1873), η εξάπλωση των καφέ ήταν ραγδαία. Μέχρι το 1886 η πρωτεύουσα έχει κατακλυστεί από *καφέ αμάν* και η Πολίτισσα Φωτεινή (Φωτεινή Κονδυλάκη ή χανεντέ Φώτω) αποτελεί εξέχουσα φυσιογνωμία,

²⁶ Mossberger K., Clarke S., John P., (2012). The Oxford Handbook of Urban Politics, Oxford University Press, UK.

²⁷ Pennanen R. P., (2009). Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής, Περιοδική έκδοση Μουσικός λόγος.

πλαισιωμένη από τον Πελοποννήσιο βιολιτζή Δημήτριο Ρόμπο, ένα σαντούρι, ένα λαούτο και ένα κλαρίνο²⁸.

Τα *καφέ αμάν* αποτέλεσαν αναμφισβήτητα τις πρώτες μουσικές σκηνές στην Ελλάδα - εντός αστικού ιστού - γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία. Για τα αθηναϊκά καφέ αμάν, οι πληροφορίες που διασώζονται είναι ελάχιστες, τόσο για τους μουσικούς, όσο για τα όργανα και το ρεπερτόριο. Από το 1920 και μετά, η δισκογραφία με τις ηχητικές της μαρτυρίες σε Αθήνα, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη αλλά και στην Αμερική των μεταναστών, αποτυπώνει το σύγχρονο αλλά και το παλαιότερο ρεπερτόριο.

Η μουσική που παιζόταν στα καφέ αμάν της ελληνικής επικράτειας ήταν βασισμένη στο σύστημα των *μακάμ* της οθωμανικής κλασικής μουσικής. Κατά τις πρώτες αναφορές, τα μουσικά καφέ της Αθήνας και του Πειραιά αποκαλούνται *καφέ σαντούρ*, από το σαντούρι, το οποίο ήταν και το βασικό όργανο την εποχή εκείνη. Οι πρώτοι μουσικοί ήταν ως επί το πλείστον Οθωμανοί, Έλληνες και Αρμένιοι. Από το 1930 και έπειτα ελληνόφωνοι και τουρκόφωνοι δίσκοι παράγονται στην Κωνσταντινούπολη με μήτρες που κατασκευάστηκαν στην Αθήνα.

5.2 ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

5.2.1 ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ

Οι πρώτες ηχογραφήσεις στην Ελλάδα του 1922 ήταν αυτές της *Gramophone* και περιλάμβαναν κυρίως κλέφτικα τραγούδια, χορωδιακή μουσική, καντάδες και τοπικά παραδοσιακά τραγούδια. Η *Gramophone Company* πραγματοποίησε 207 τέτοιες ηχογραφήσεις από τις 28 Ιανουαρίου μέχρι τις 16 Φεβρουαρίου του 1922, χρησιμοποιώντας τραγουδιστές της όπερας όπως ο Μιχάλης Βλαχόπουλος και έμπειρες αστικές χορωδίες, δείγμα της συνηθισμένης τακτικής των ευρωπαϊκών δισκογραφικών εταιριών της

²⁸ Χατζηπανταζής Θ., (1986) *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...*, Εκδ. Στιγμή.

εποχής. Ο Γερμανός παραγωγός της Gramophone, *Karl Friedrich Vogel* ακολούθησε την τακτική του περιορισμένου αριθμού τραγουδιών με μεγάλη γκάμα ρεπερτορίου, από παραδοσιακά μέχρι καντάδες και οπερέτες²⁹.

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι από την γέννησή της η δισκογραφία αποτέλεσε διεθνούς δράσης επιχείρηση. Η χρονολογία κατά την οποία πραγματοποιήθηκαν οι μεγάλες ηχογραφήσεις στην Ελλάδα από τη *Gramophone* είναι εξαιρετικά μεταγενέστερη από εκείνες στις άλλες βαλκανικές χώρες. Η *Gramophone* οργάνωνε μεγάλες αποστολές ηχογραφήσεων σε πολλές βαλκανικές πόλεις ήδη από το 1900. Οι ηχογραφήσεις από τη Σμύρνη, τη Θεσσαλονίκη και την Κωνσταντινούπολη είχαν εισαχθεί στην Ελλάδα και την Αθήνα από εταιρίες όπως η γερμανικές *Favorite*, *Odeon* και *Gramophone* που είχε την έδρα της στο Λονδίνο.

5.2.2 ΤΟ ΗΧΟΓΡΑΦΟΥΜΕΝΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 ηχογραφούνται συχνά στην Ελλάδα τα *gazeler* και τα *maniler* με τους επικρατέστερους όρους «μανές» και «αμανές», οι οποίοι προέρχονται από τον όρο “*mani*”. Ο όρος *gazel* αφορά έναν φωνητικό αυτοσχεδιασμό πάνω σε επιλεγμένο ποιητικό κείμενο σε ρέοντα ρυθμό, σε μουσικά συστήματα *μακάμ*³⁰. Σήμερα στην Ελλάδα όλα τα οθωμανικής προέλευσης τραγούδια με ελεύθερα ρυθμικά μέρη θεωρούνται «μανέδες». Μετά το 1932 το ηχογραφούμενο ρεπερτόριο αλλάζει, αφού επηρεάζεται εμπορικά από τις επιτυχίες των ρεμπέτικων του Πειραιά όπου πρώτο ρόλο έχει το μπουζούκι.

Το μεταξικό καθεστώς (1936-1941) συγκρότησε ένα νομικό οπλοστάσιο άσκησης προληπτικής λογοκρισίας σε εκδόσεις, κινηματογράφο, θέατρο και τραγούδι. Οι νομικές διατάξεις επέβαλαν τον έλεγχο από επιτροπές που μπορούσαν να απαγορεύσουν τραγούδια και να αφαιρέσουν στίχους εάν

²⁹ Pennanen R. P. (2009). Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής, Περιοδική έκδοση Μουσικός λόγος, Εκδ. Γαβριηλίδη.

³⁰ Ανδρικός Ν., (2012). Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922), ΜΕΘΕΞΙΣ, Αθήνα.

έκριναν ότι επιδρούσαν «επιβλαβώς» στη νεολαία, διατάρασαν τη δημόσια τάξη, προπαγάνδιζαν ανατρεπτικές θεωρίες, δυσφημούσαν τη χώρα «από απόψεως εθνικιστικής και τουριστικής», υπονόμευαν «τας υγιείς κοινωνικά παραδόσεις του ελληνικού λαού», καθάπτονταν της χριστιανικής θρησκείας ή στερούνταν καλλιτεχνική αξία.

Η επιβληθείσα λογοκρισία (1937) επηρέασε σημαντικά το προς ηχογράφιση ρεπερτόριο στην Ελλάδα. Έτσι, *gazeler* και χασικλίδικα τραγούδια δεν ηχογραφούνται στα τέλη του 1930. Οι Έλληνες μουσικοί συνέχισαν τις ηχογραφήσεις των οθωμανοελληνικών τραγουδιών στις Η.Π.Α. και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Μόνο στις αρχές του 1960 αναβίωσε στην Ελλάδα μία μορφή εκσυγχρονισμένης οθωμανικής μουσικής με το *turku* τραγούδι «*Sinanay*», που ηχογράφησε σε μετάφραση στα ελληνικά ο Στέλιος Καζαντζίδης³¹.

5.2.3. Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΙΣ Η.Π.Α.

Οι πρώτες ηχογραφήσεις στις Η.Π.Α. πραγματοποιήθηκαν από το 1910 μέχρι το 1934 με τραγούδια που ανήκαν στην προφορική παράδοση, επηρεασμένα από τις λαϊκές μουσικές παραδόσεις των μεγάλων αστικών κέντρων της οθωμανικής αυτοκρατορίας, την ελληνική δημοτική μουσική των νησιών του Αιγαίου και της Μ. Ασίας και της ηπειρωτικής Ελλάδας. Από το 1900 μέχρι το 1942 οι αμερικανικές δισκογραφικές εταιρίες *RCA Victor* και *Columbia* κάλυψαν ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής μουσικής και ιδιαίτερα του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Το 1919 ιδρύθηκαν και ελληνικών συμφερόντων εταιρίες μικρής βέβαια παραγωγής όπως η *Panhellenion Record Company* από την Κυρία Κούλα και τον κλαρινίστα Γιάννη Κυριακάτη. Επίσης η εταιρία *Pharos* από τον Χαρίλαο Κρητικό και η *Greek Record Company* στο Σικάγο από τους αδελφούς Στάμου.

³¹ Βλησίδης Κ., (2004). Οι όψεις του Ρεμπέτικου, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.

Άλλες μικρότερες εταιρίες ήταν η *Constantinople Record, Acropolis, Olympus, Hellas Records, Electrophone* και *Pirros*.

Από τα πρώτα πρόσωπα που εμφανίζονται στη δισκογραφία είναι:

1. η Κυρία Κούλα ή Κυριακή Βλάχου που ηχογράφησε σμυρναίικα και ρεμπέτικα τραγούδια (περίπου 200 από το 1916 έως το 1920),
2. η Αμαλία Βάκα που ηχογράφησε σμυρναίικα, ρεμπέτικα και γιαννιώτικα τραγούδια (περίπου 50 από το 1918 έως το 1929),
3. η Μαρίκα Παπαγκίκα με σμυρναίικα, δημοτικά και ρεμπέτικα (περίπου 220 από το 1918 έως το 1937),
4. ο «Α. Κωστής» με ρεμπέτικα (10 τραγούδια και οργανικά με κιθάρα).

Την ίδια περίοδο η ελληνική αγορά στις Η.Π.Α. συμπληρώνεται με ανατυπώσεις παλαιότερων τραγουδιών που ηχογραφήθηκαν στις αρχές του αιώνα στη Σύμρνη, την Πόλη και την Αθήνα³².

Στην Ελλάδα δραστηριοποιούνται οι εταιρίες *Απόλλων, Grammophon, Odeon* και *Orfeon*. Η πρώτη που πραγματοποίησε ηχογραφήσεις με έδρα στη Θεσσαλονίκη ήταν η *Odeon*, η οποία μετεγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1926. Πριν από το 1930, έρχεται στην Αθήνα η γερμανική *Parlophone* που αργότερα θα περάσει σε ελληνικά χέρια. Το 1931 λειτουργεί το πρώτο εργοστάσιο σχηματισμού βινυλίου από την «*Columbia*», το οποίο φιλοξενεί στις εγκαταστάσεις του το 1935 το πρώτο στούντιο ηχογραφήσεων³³.

5.3 ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ

Τον Ιούλιο του 1877 ο Thomas Alva Edison καταφέρνει να εγγράψει και να αναπαράγει ήχο, με τη βοήθεια μίας μηχανής που θα ονομάσει φωνόγραφο,

³² Καπετανάκης – Βολιότης Η., (2011). Η φωνή του κυρίου του – ιστορία της δισκογραφίας, Εκδ. Μετρονόμος.

³³ Βρουλάκης Λ., (2004). Πτυχιακή εργασία: Η διαδρομή του ρεμπέτικου στο χρόνο, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.

χρησιμοποιώντας κυλίνδρους εγχάραξης με επικάλυψη φύλλων κασσίτερου. Δέκα χρόνια αργότερα, ο Emil Berliner εφευρίσκει τον επίπεδο δίσκο και έτσι αναπτύσσεται η μαζική αναπαραγωγή αντιτύπων³⁴.

Οι περισσότερες από τις δισκογραφικές εταιρείες της εποχής οργάνωναν μεγάλες αποστολές ηχογραφήσεων στις μεγάλες πόλεις των Βαλκανίων και της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Μη διαθέτοντας οργανωμένα στούντιο ηχογραφήσεων στην Ελλάδα, τουλάχιστον μέχρι το 1930, τις ηχογραφήσεις διεξήγαν κινητά κλιμάκια τεχνικών και ηχοληπτών. Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιούνταν σε ειδικά διαμορφωμένα δωμάτια ξενοδοχείων ή αίθουσες κινηματογράφων³⁵.

Η τεχνική που χρησιμοποιούσαν ήταν η γραμμοφώνηση σε ειδικές μήτρες και κατόπιν η αναπαραγωγή σε πλάκες κυκλικού σχήματος. Σε διάφορες παραλλαγές ο δίσκος έγινε το κύριο μέσο για ηχογραφήσεις μέχρι το τέλος του 20^{ου} αιώνα και η διπλής όψης 78 στροφών δίσκοι *shellac* ήταν η τυποποιημένη μορφή μουσικής από τις αρχές του 1910 έως τα τέλη του 1950. Αν και δεν υπήρξε κοινώς αποδεκτή ταχύτητα και οι διάφορες εταιρείες που προσέφεραν δίσκους παίζονταν σε διαφορετικές ταχύτητες, οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες κατέληξαν τελικά σε ένα ντε φάκτο βιομηχανικό πρότυπο ονομαστικής ταχύτητας 78 στροφές ανά λεπτό, αν και η πραγματική ταχύτητα διέφερε ανάμεσα στην Αμερική και στον υπόλοιπο κόσμο³⁶.

Τα τραγούδια κατά πάσα πιθανότητα ηχογραφούνταν μέχρι 2 φορές σε περίπτωση που η πρώτη ήταν αποτυχημένη, καθώς το υψηλό κόστος εγχάραξης ήταν απαγορευτικό..

Για τις ανάγκες της ηχοληψίας χρησιμοποιούσαν το πολύ ένα μικρόφωνο το οποίο τοποθετούνταν κατά τρόπο που να τονίζει το σολιστικό όργανο ή τον τραγουδιστή. Προϋπόθεση βεβαίως για μια επιτυχημένη ηχοληψία ήταν η

³⁴ International Federation of the Phonographic Industry, www.ifpi.gr - ημερομηνία επίσκεψης: 08/04/2016.

³⁵ Κανελλάτου Β, (2002). Εργασία για τον Δημήτρη Σέμση.

³⁶ Rex W., (1977). Before the Fine Groove and Stereo Record and Other Innovations.

ρύθμιση της έντασης των οργάνων της ορχήστρας, πράγμα που έπρεπε να κάνουν οι ίδιοι οι μουσικοί, παίζοντας δυνατότερα ή χαμηλότερα. Η μέγιστη διάρκεια των κομματιών δεν ξεπερνούσε τα 3 λεπτά και 30 δεύτερα³⁷ και τα περιοδεύοντα συνεργεία των εταιριών έστελναν τις πρωτότυπες μήτρες ηχογράφησης στις έδρες των δισκογραφικών εταιριών για μαζική παραγωγή αντιτύπων.

Βασικό χαρακτηριστικό των ηχογραφήσεων όπως προαναφέρθηκε, ήταν η ταυτόχρονη ηχογράφηση τραγουδιστών και οργάνων. Η αμεσότητα της έκφρασης των συντελεστών, ο ενθουσιασμός, η λύπη, η χαρά, τα επιφωνήματα ή και οι διάλογοι ακόμη που ακούγονται, μας δίνουν σήμερα στοιχεία από τα οποία μπορούμε υποθέτοντας να καταλάβουμε το στυλ, το ύφος, ακόμα και την προσωπικότητα των μουσικών και των τραγουδιστών³⁸.

Παρά τις πρωτόγονες συνθήκες ηχογράφησης και τα τεχνικά μέσα σε σύγκριση με τη σημερινή τεχνολογία ήχου, είναι εντυπωσιακό το υψηλό επίπεδο απόδοσης στις ηχογραφήσεις εκείνης της εποχής. Σημαντικό ρόλο έπαιξε η υψηλή στάθμη των φωνών, το σοβαρό και επαγγελματικό επίπεδο των μουσικών και η δεξιοτεχνία τους, αλλά και η σοβαρότητα των ηχοληπτών και των τεχνικών παραγωγής. Αν αναλογιστεί κανείς ότι δεν υπήρχε καμία δυνατότητα διόρθωσης ή παρέμβασης από αυτές που υπάρχουν σήμερα στα σύγχρονα στούντιο ηχογράφησης, τα επιτεύγματα εκείνων των ανθρώπων φαντάζουν σήμερα εντυπωσιακά.

Από το 1924 και το ξεκίνημα της ελληνικής δισκογραφίας, πολλοί και σπουδαίοι μουσικοί αναλαμβάνουν καίριες θέσεις διοίκησης στις δισκογραφικές εταιρίες. Ο Παναγιώτης Τούντας διέπρεψε ως καλλιτεχνικός διευθυντής της *Odeon* από το 1924 μέχρι το 1931 και ο Δημήτρης Σέμσης στη *His Master's Voice*, από το 1927 μέχρι και τον θάνατό του το 1950³⁹.

³⁷ Κανελλάτου Β, (2002). Εργασία για τον Δημήτρη Σέμση.

³⁸ Ταπή Χ., (2008). Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, ΤΛΠΜ, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας.

³⁹ Torp L., (1993). *Salonikios – The Best Violin in the Balkans – Semsis, Museum Tusculanum Press.*

Η βασική μέριμνα των καλλιτεχνικών διευθυντών των δισκογραφικών εταιριών ήταν η επιλογή του ρεπερτορίου, των μουσικών, της οργανολογικής σύνθεσης της ορχήστρας, αλλά και η επιμέλεια των προβών και ο τελικός συνδυασμός και καταμερισμός των κομματιών στις πλάκες.

Οι μουσικοί υπέγραφαν ετήσια συμβόλαια που τους δέσμευαν για συγκεκριμένο αριθμό τραγουδιών, ενώ οι τραγουδιστές μπορούσαν να υπογράψουν με περισσότερες από μια εταιρείες, χωρίς καμία δέσμευση⁴⁰.

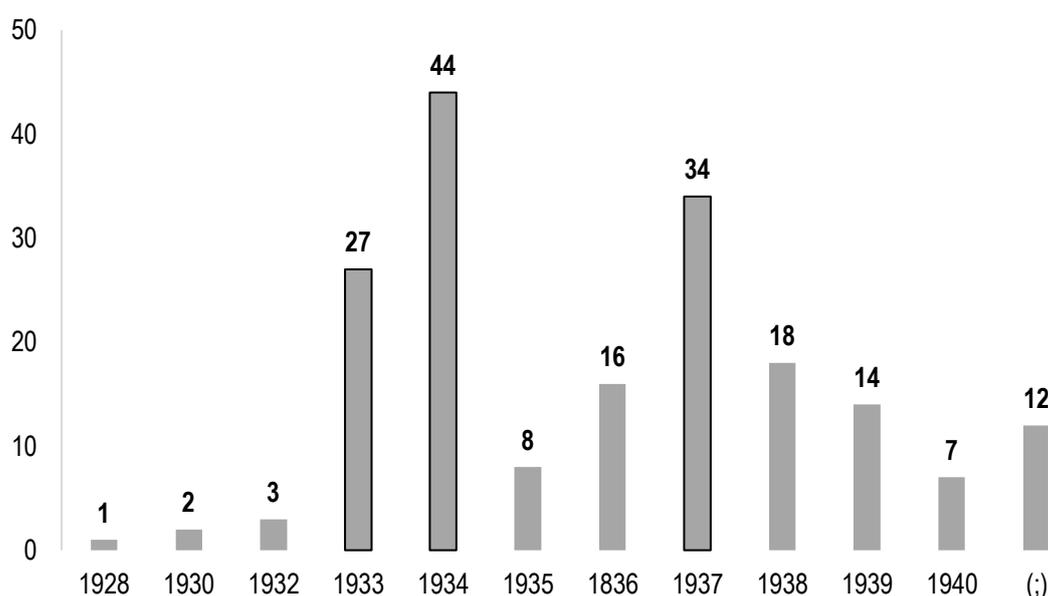
⁴⁰ Κανελλάτου Β., (2002). Εργασία για τον Δημήτρη Σέμση.

6. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΡΙΤΑΣ ΑΜΠΑΤΖΗ ΣΤΙΣ 78 ΣΤΡΟΦΕΣ

6.1 ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ & ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Η δισκογραφία της Αμπατζή καταγράφεται στο έργο των Διονύση Μανιάτη⁴¹, για τη δισκογραφία γραμμοφώνου και Πέτρου Δραγουμάνου⁴² για τη δισκογραφία των δίσκων βινυλίου (LPs) και ψηφιακής ακτίνας (CDs).

Πιο συγκεκριμένα, η δισκογραφία που αφορά στα ρεμπέτικα και σμυρναίικα τραγούδια εκτείνεται από το 1928 έως το 1940 (**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι**), με το δισκογραφικό έργο των πρώτων χρόνων να είναι περιορισμένο. Ωστόσο το 1933, το 1934 και το 1938 χαρακτηρίζονται από έντονη καλλιτεχνική και δισκογραφική δραστηριότητα. Τα έτη 35 και 36 παρουσιάζουν μειωμένο δισκογραφικό έργο πιθανότατα λόγω της κοινωνικής αβεβαιότητας, απόρροιας των πολιτικών αναταραχών και της Δικτατορίας Μεταξά. Επίσης, οι καταγραφές παρουσιάζουν αισθητή μείωση τα έτη 39 και 40.



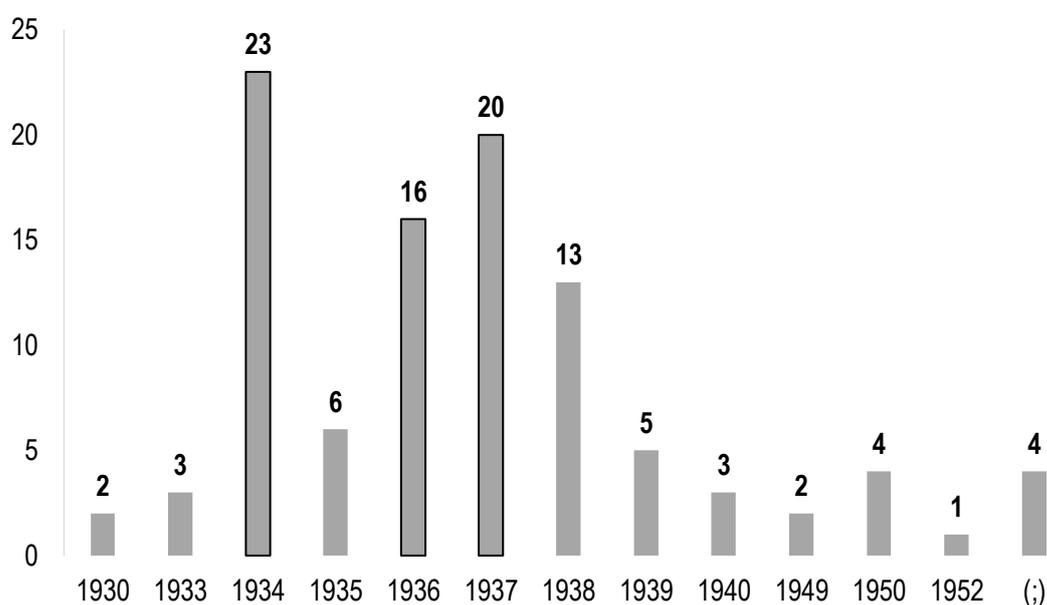
Διάγραμμα 1: Ρεμπέτικα & Σμυρναίικα τραγούδια (1928-1940)

⁴¹ Μανιάτης Δ., (2006). Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών, Αθήνα.

⁴² Δραγουμάνος Π., (2007). Κατάλογος Ελληνικής Δισκογραφίας, 1950-2007, Αθήνα.

Επιπλέον, η Αμπατζή ηχογραφεί περιορισμένο αριθμό αμανέδων κατά την περίοδο 1932-1935 (**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II**).

Η δισκογραφία που αφορά στα δημοτικά και δημοτικοφανή τραγούδια εκτείνεται από το 1932 έως το 1952 (**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ III**). Οι καταγραφές είναι περιορισμένες το 1932-33, ενώ το 1934 παρατηρείται το πιο πλούσιο δισκογραφικό έργο με 23 ηχογραφήσεις. Αντίστοιχα, σημαντική καταγραφή υπάρχει τα έτη 1936-37, καθώς επίσης και στα μεταπολεμικά χρόνια (1949-1952).



Διάγραμμα 2: Δημοτικά & δημοτικοφανή τραγούδια (1930-1952)

Συνοπτικά η Αμπατζή δισκογραφεί και ερμηνεύει **291** τραγούδια, εκ των οποίων:

- **186** ρεμπέτικα και σμυρναίικα τραγούδια σε δίσκους των 78 στροφών κατά την περίοδο 1928-1940 (**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I**),
- **4** μανέδες από το 1932 έως το 1935 (**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II**),
- **101** δημοτικά και δημοτικοφανή τραγούδια την περίοδο 1930-1952 (**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ III**).

Επιπρόσθετα, στο **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ IV** παρουσιάζεται η δισκογραφία της Αμπατζή σε LPs και CDs κατά την περίοδο 1975-2010, επανακυκλοφορίες των ηχογραφήσεων από τους δίσκους των 78 και 45 στροφών.

6.2 ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ

6.2.1 ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Η Ρίτα Αμπατζή απαριθμεί πάνω από 300 τραγούδια⁴³ (συμυρναίικα, ρεμπέτικα, δημοτικά και δημοτικοφανή τραγούδια).

Κατά τη διάρκεια της σταδιοδρομίας της συνεργάστηκε με σημαντικούς συνθέτες όπως οι Γρηγόρης Ασίκης, Σωτήρης Γαβαλάς, Ιωάννης Δραγάσης, Κώστας Καρίπης, Ιάκωβος Μοντανάρης, Σταύρος Παντελίδης, Βαγγέλης Παπάζογλου, Δημήτρης Σέμσης, Κώστας Σκαρβέλης, Κώστας Τζόβενος, Παναγιώτης Τούντας, Μανώλης Χρυσάκης, Στέλιος Χρυσίνης. Επίσης συνεργάστηκε για λίγο με τους Μάρκο Βαμβακάρη και Βασίλη Τσιτσάνη.

Βασικοί μουσικοί συνεργάτες της ήταν οι Δημήτρης Σέμσης (Σαλονικιός) στο βιολί, ο Δημήτρης Αραπάκης και ο Κώστας Τζόβενος στο σαντούρι, ο Δημήτρης Κυριακίδης, ο Κώστας Σκαρβέλης και ο Κώστας Καρίπης στην κιθάρα και ο Πάνος Χρυσίνης στον μπαλαμά.

Τραγούδησε ντουέτο ή γραμμοφώνησε με τον Κώστα Ρούκουνα, τον Ζαχαρία Κασιμάτη, τον Δημήτρη Ατραΐδη, τον Στελλάκη Περπινιάδη και ακόμα και με την Ρόζα Εσκενάζυ, που αποτελούσε το αντίπαλο δέος της.

Σε ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών συνεργάστηκε με τους Γιώργο Παπασιδέρη, Κώστα Ρούκουνα και Γεωργία Μηττάκη⁴⁴.

⁴³ Μανιάτης Δ., (2001). Οι φωνογραφητζήδες, Εκδόσεις Πιτσιλός, Αθήνα.

⁴⁴ Κανελλάτου Β., (2010). www.tar.gr - ημερομηνία επίσκεψης: 24/04/2016.

6.2.2 ΟΙ ΕΤΑΙΡΙΕΣ

Η ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας ξεκινά στη Νέα Υόρκη το 1896, με τους δίσκους των 78 στροφών και 200 γραμμαρίων και πιο συγκεκριμένα με τις ηχογραφήσεις του τενόρου Μιχαήλ Αραχτιντζή στην εταιρία Berliner⁴⁵. Οι γεωγραφικοί τόποι όπου λαμβάνουν χώρα μια σειρά από ηχογραφήσεις την περίοδο 1896-1960 είναι οι Ηνωμένες Πολιτείες (Νέα Υόρκη, Σικάγο, κ.α.), πολιτείες της Ανατολικής Μεσογείου (Κωνσταντινούπολη – έως το 1940, Σμύρνη, Αλεξάνδρεια και Κάιρο – έως το 1922, Θεσσαλονίκη έως το 1912), και στην Ελλάδα από το 1900 και έπειτα.

Σημαντική εξέλιξη θεωρείται η εγκαθίδρυση δισκογραφικών εταιριών στην Ελλάδα την περίοδο 1924-30, με την αρχή να γίνεται από την ODEON. Ένα χρόνο αργότερα η βρετανική Columbia (**Grammophone**) προσβλέποντας στην αγορά της Βαλκανικής και της Μέσης Ανατολής αποφασίζει να λειτουργήσει στην Αθήνα εργοστάσιο παραγωγής γραμμοφώνων, ραδιοφώνων, φωνογραφικών δίσκων, μεγαφώνων και παντός είδους φωνοληπτικών ηχητικών οργάνων και άλλων συναφών προϊόντων. Έτσι ιδρύεται παράρτημα της αγγλικής εταιρίας με τα σήματα **Columbia** και **His Master's Voice** (HMV).

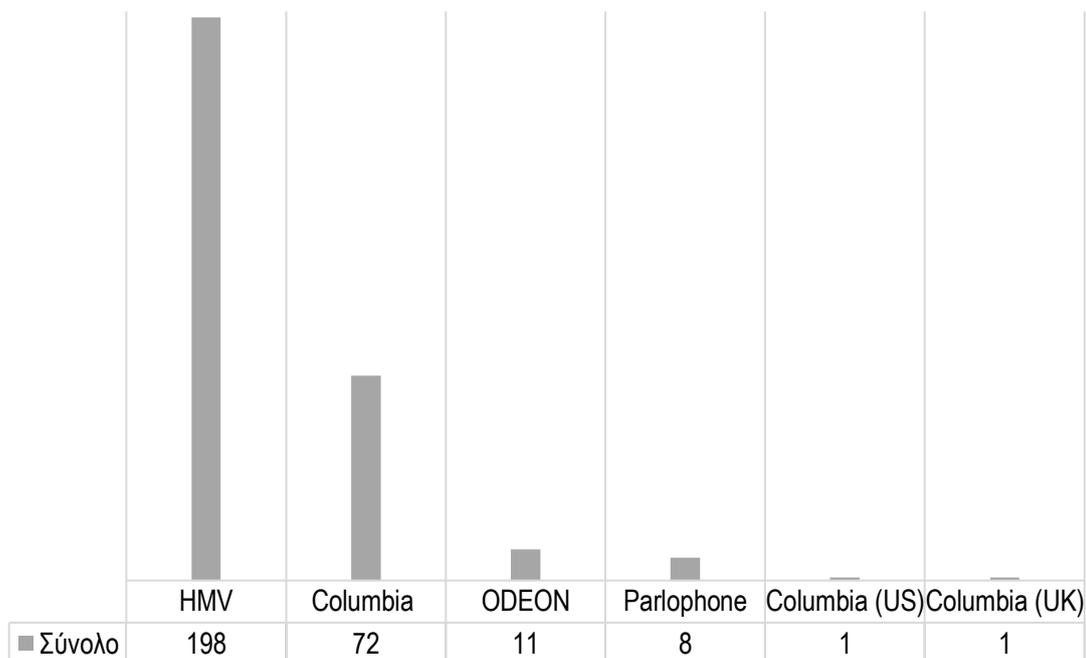
Το 1927 καταφθάνει η γερμανική **Polydor** και η γαλλική **Pathe**, ενώ το 1928, η γερμανική **Parlophone**. Οι εν λόγω εταιρίες λειτουργούν έως το 1930 αν και μια σειρά ανακατατάξεων διαμορφώνει δύο ομάδες εταιριών. Η μία με τα σήματα **Columbia** και **His Master's Voice** (υπό τη διεύθυνση των αδερφών Λαμπρόπουλου) και η άλλη με τα σήματα **ODEON** και **Parlophone** (υπό τη διεύθυνση του Μίνου Μάτσα).

Όσον αφορά το έργο της Ρίτας Αμπατζή η κυριότερη πηγή χρονολογιών, αριθμών μήτρας, δίσκου και ονομασία εταιρίας σχετικά με τις ηχογραφήσεις της αποτελούν οι αποδελτιώσεις καταλόγων από το Δ. Μανιάτη. Σύμφωνα με τα στοιχεία, η πρώτη ηχογράφιση της Αμπατζή γίνεται το 1928 στη

⁴⁵ Δραγουμάνος Π., (2002). Οδηγός Ελληνικής δισκογραφίας 1950-1997, Νέα Σύνορα - Λιβάνη, Αθήνα.

Columbia (UK), με το τραγούδι «Φτώχεια μαζί με την τιμή», σε σύνθεση του Πάνου Τούντα.

Συνοπτικά, η δισκογραφία της Αμπατζή ανά δισκογραφική παρουσιάζεται στο **Διάγραμμα 3**, με την πλειοψηφία των ηχογραφήσεων να πραγματοποιούνται στην **His Master's Voice** και την **Columbia (Gr)**, ενώ έπονται οι ηχογραφήσεις στην **ODEON (Gr)** και την **Parlophone**.



Διάγραμμα 3: Δισκογραφικό έργο P. Αμπατζή ανά δισκογραφική εταιρία



Εικόνα 7: Λογότυπα των εταιριών Parlophone, HMV και ODEON

Επιπρόσθετα, στον **Πίνακα 1** παρουσιάζεται το δισκογραφικό έργο της Αμπατζή ανά δισκογραφική εταιρία και ανά είδος.

Πίνακας 1: Δισκογραφικό έργο Ρ. Αμπατζή ανά δισκογραφική εταιρία & ανά είδος

His Master's Voice	Ρεμπέτικα & Σμυρναίικα	119
	Δημοτικά-Παραδοσιακά	77
	Αμανέδες	2
Columbia (Gr)	Ρεμπέτικα & Σμυρναίικα	51
	Δημοτικά	19
	Αμανέδες	2
ODEON	Ρεμπέτικα & Σμυρναίικα	9
	Δημοτικά-Παραδοσιακά	2
	Αμανέδες	-
Parlophone	Ρεμπέτικα & Σμυρναίικα	5
	Δημοτικά-Παραδοσιακά	3
	Αμανέδες	-
Columbia (UK)	Ρεμπέτικα & Σμυρναίικα	1
	Δημοτικά-Παραδοσιακά	-
	Αμανέδες	-
Columbia (US)	Ρεμπέτικα & Σμυρναίικα	1
	Δημοτικά-Παραδοσιακά	-
	Αμανέδες	-

6.2.3 ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΟ – ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Τα μουσικά όργανα που κυρίως χρησιμοποιήθηκαν στις ορχήστρες των σμυρναίικων και ρεμπέτικων τραγουδιών από το 1922 μέχρι το 1934 είναι:

1. στα έγχορδα, το βιολί, το κανονάκι, η κιθάρα, το λαούτο, το ούτι, το σαντούρι,
2. στα κρουστά τα κουτάλια,
3. στα πνευστά η αρμόνικα και πολύ περιορισμένα το κλαρίνο.

Στη συνέχεια, από το 1934 μέχρι το 1940, η σχολή του Πειραιά επιβάλλει το εξής οργανολόγιο:

1. στα έγχορδα, το βιολί, τη κιθάρα, το μισομπούζουκο, τον μπαγλαμά, το μπουζούκι (πολύ περιορισμένα το μπάντζο),
2. στα πνευστά, το ακορντεόν.

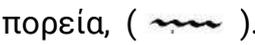
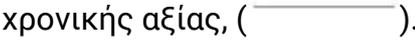
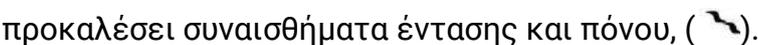
Οι συνεργασίες της Ρίτας Αμπατζή μας δίνουν αφορμή να μιλήσουμε για το οργανολόγιο. Προκύπτουν λοιπόν συνοπτικά οι εξής τύποι ορχήστρας στις οποίες συμμετείχε:

1. *Ala turka* με:
 - βιολί – ούτι – κανονάκι - κιθάρα,
 - βιολί – ούτι – κανονάκι.
2. *Ala franka* με:
 - Βιολί – σαντούρι – κιθάρα - μαντολίνο - μαντόλα ή αρμόνικα,
 - δυο κιθάρες.
3. Ρεμπέτικη ορχήστρα με:
 - δυο κιθάρες - μπαγλαμά ή δυο κιθάρες μόνο,
 - βιολί – ούτι - κιθάρα
 - βιολί - κιθάρα.
4. Δημοτική ορχήστρα με:
 - κλαρίνο – βιολί - λαούτο

7. ΤΑ ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

7.1 ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΦΩΝΗΤΙΚΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ

Τα φωνητικά χαρακτηριστικά της Αμπατζή που εντοπίστηκαν από την έρευνα, στο σύνολό τους είναι τα εξής:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ().
3. Χρήση γκλισάντο στις φράσεις με ανοδική πορεία και έμφαση στην κορύφωση της μελωδικής γραμμής με ένταση και λυγμό επικαλούμενη συναισθήματα πόνου, ().
4. Με τον τρόπο που τραγουδάει δίνει έμφαση στο ρυθμικό στοιχείο χρησιμοποιώντας μοτίβα για να εμπλουτίσει ρυθμικά νότες μεγάλης χρονικής αξίας, ().
5. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, (Λ).
6. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().
7. Χρήση πικιλμάτων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().
8. Περιστροφή γύρω από την βασική νότα. Είναι ένας από τους σύνηθες τρόπους που χαρακτηρίζει την Αμπατζή να στολίζει τις βασικές νότες της μελωδίας ().

Μπορούμε να χωρίσουμε τα χαρακτηριστικά της φωνής της σε δυο κατηγορίες, τα τεχνικά και τα συναισθηματικά, αν και ο διαχωρισμός δεν αποκλείει την τεχνική διάσταση των συναισθηματικών χαρακτηριστικών.

Τα τεχνικά χαρακτηριστικά αφορούν κυρίως πικίλματα και στολίδια με τα οποία «ντύνει» τις μελωδικές γραμμές. Τα συναισθηματικά χαρακτηριστικά ουσιαστικά αφορούν βιωματικές εμπειρίες της, ενσωματωμένες μέσα στο τραγούδι. Πρόκειται για «εργαλεία» συναισθηματικής φόρτισης όπως είναι τα γκλισάντα, οι λαρυγγισμοί που προκαλούν πόνο και συγκίνηση, αλλά και η ιδιαίτερη θεατρικότητα της. Και οι δυο κατηγορίες φωνητικών χαρακτηριστικών που προαναφέραμε αποτελούν την σφραγίδα της φωνής της.

Κινείται φωνητικά στην ένταση των μεσόφωνων (mezzo soprano). Η φωνή της είναι έναν τόνο κάτω από αυτή της Ρόζας Εσκενάζυ και διαθέτει μία ανεπαίσθητη αλλά διακριτή ελκυστική βραχνάδα⁴⁶. Η έκταση της φωνής της, στο σύνολο των συνθέσεων που καταγράφηκαν, εκτείνεται από το σολ με δυο βοηθητικές γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο μέχρι το ντό στην μέση του πενταγράμμου.



Έκταση φωνής της P. Αμπατζή στις καταγεγραμμένες ερμηνείες

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθούμε στις συναισθηματικές και προσωπικές επιρροές της Αμπατζή για να κατανοήσουμε την ερμηνεύτρια ως άνθρωπο. Η βαθύτερη γνώση για την προσωπική της ζωή θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα την προσωπικότητά της και τελικά το τραγούδισμά της.

⁴⁶ Μανιάτης Δ., (2001). Οι φωνογραφητζήδες, Εκδόσεις Πιτσιλός, Αθήνα.

7.2 ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Η Ρίτα Αμπατζή ήρθε στην Ελλάδα μετά το 1922. Ορφανή από πατέρα ο οποίος χάθηκε στα τραγικά γεγονότα της καταστροφής της Σμύρνης, εγκαθίσταται στην Κοκκινιά με τη μητέρα και την αδερφή της Σοφία Αμπατζή – Καρίβαλλη.

Στο καλλιτεχνικό της προφίλ έδινε την εικόνα της «σοβαρής τραγουδίστριας. Είχε εύθραυστη φωνή και μία υποβόσκουσα μελαγχολία, που είναι εμφανής στα περισσότερα τραγούδια της, καθώς και μία εγκράτεια. Στις ηχογραφήσεις της δεν έδινε πολλά δικαιώματα για οικειότητες, παρά μόνο στους ανθρώπους που θεωρούσε δικούς της, κοντινούς. Αυτό συνάδει από τους χαιρετισμούς που της απευθύνουν ή καλύτερα που η ίδια απευθύνει στους συναδέλφους της μουσικούς, όπως ο Δημήτρης Ατραϊδης, όπου σε ένα τραγούδι του Ιάκωβου Μοντανάρη (το ομώνυμο) τον προσφωνεί «γεια σου Ατραϊδη ντερβίση».

Η Ρίτα Αμπατζή έζησε ως νέο κορίτσι τη μικρασιατική καταστροφή και τον όλεθρο του πολέμου, είδε να χάνονται δικοί της άνθρωποι και βίωσε τον διωγμό και τον ξεριζωμό. Ερχόμενη στην Ελλάδα βίωσε τη φτώχεια και την ανέχεια του πρόσφυγα, αλλά και την επιφυλακτική και πολλές φορές εχθρική αντιμετώπιση των Ελλαδιτών συμπατριωτών της. Αυτές οι εμπειρίες στιγματίζουν βαθιά ένα νέο άνθρωπο και ενδεχομένως του στερούν και τη χαρά⁴⁷.

Τα στοιχεία και οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τη προσωπική ζωή της Ρίτας Αμπατζή είναι περιορισμένα. Πραγματοποίησε δύο γάμους, ένα με τον Γιάννη Τσίπαρη (πιθανώς ο κουστουμτζής⁴⁸ που αναφέρει στην μαρτυρία της η Αγγέλα Παπάζογλου) με τον οποίο απέκτησε μία κόρη την Άννα και με τον σαντουριέρη Στέλιο Κρητικό με τον οποίο απέκτησε έναν γιο τον Δημήτρη⁴⁹.

⁴⁷ www.elkibra-rebetiko.blogspot.gr - ημερομηνία επίσκεψης: 27/04/2016.

⁴⁸ Παπάζογλου Γ., (2003). Τα χαΐρια μας εδώ, Επτάλοφος, Ταμείον Θράκης, Διεθνής Ακαδημία Πολιτισμού & Επικοινωνίας.

⁴⁹ Κανελλάτου Β., (2010). www.tar.gr - ημερομηνία επίσκεψης: 04/05/2016.

Η εγκρατής παρουσία της στο πάλκο, αλλά και στη δισκογραφία, οι συγκρατημένοι καιρετισμοί της, φιλικοί και τρυφεροί στους ανθρώπους που αυτή θεωρούσε δικούς της, την χαρακτηρίζουν ως εσωστρεφή άνθρωπο που κρατάει τις αποστάσεις. Η Ρίτα έδινε μία άλλη εικόνα από αυτή της Ρόζας Εσκενάζου, το αντίπαλο δέος. Ήταν αυτό που σήμερα λέμε «ερμηνεύτρια». Δεν έβγαζε την τσαχπινιά και την αλεγκρία της Ρόζας⁵⁰.

Η Αγγελίτσα Παπάζογλου λέει συγκεκριμένα:

Η Ρίτα η «ξυλοφορτωμένη» βγήκε στη δουλειά πολύ αργά. Το εικοσιεφτά. Δεν τραγουδούσε. Ήτανε γειτόνισσά μου στη οδό Σησοτού στην Κοκκινιά. Ο πρώτος της άντρας ο Κουστομτζής το Ελληνάκι την έδερνε. Χωρίσανε ύστερα. Πήρε έναν χωροφύλακα. Ο χωροφύλακας δεν την άφηνε να τραγουδάει πια. Η Ρίτα είχε αντρική φωνή. Τραγουδούσε καλά. Την έβαζε ο Κουστομτζής και του τραγουδούσε: «Δε μου λέτε, δε μου λέτε, το χασίσι πού πουλιέται. Το πουλούν οι δερβισιάδες στους απάνω μαχαλάδες...» Άμα την άκουες απ' όξω απ' το παράθυρο τση κουζίνας της να τραγουδά, νόμιζες πως τραγουδούσε άντρας. Κι ήλεγε η γειτονιά: «Μωρέ δεν είναι άντρας. Η ξυλοφορτωμένη είναι...». Τράβηξε πολλά ή καημένη⁵¹.

Η Ελένη Σέμση, κόρη του Δημήτρη Σέμση (Σαλονικιού), σε μία συνέντευξή της αναφέρει:

«Από τις γυναίκες (τραγουδίστριες), μάλλον έλεγε (ο Σέμσης) ότι προτιμούσε τη Ρόζα Εσκενάζου, η μάνα μου τη ζήλευε μέχρι τα γεράματα. Πολύ τσαχπινιά, αν και ήταν μεγαλούτσικη τότε. Δουλέψανε και με τη Ρίτα Αμπατζή, αλλά θαρρώ πως τη θεωρούσε δεύτερη, μετά τη Ρόζα»⁵².

Χαρακτηριστικό της σοβαρότητας και της εσωστρέφειας της Ρίτας είναι το γεγονός ότι στο ρεπερτόριό της δεν συμπεριλαμβάνεται κανένα τραγούδι με «τολμηρό» περιεχόμενο. Η επαγγελματική της ακεραιότητα, το ήθος και η καλλιτεχνική της ποιότητα την έκαναν αγαπητή στο κοινό. Η εσωστρέφεια,

⁵⁰ www.elkibra-rebetiko.blogspot.gr - ημερομηνία επίσκεψης: 27/04/2016.

⁵¹ Παπάζογλου Γ., (2003). Τα καΐρια μας εδώ, Επτάλοφος, Ταμείον Θράκης, Διεθνής Ακαδημία Πολιτισμού & Επικοινωνίας.

⁵² Βολιότης-Καπετανάκης Η., (2005). Μάγκες Αλήστου Εποχής, Εκδ. Μετρονόμος, Αθήνα.

η συστολή και η υποβόσκουσα μελαγχολία της, αποτελέσματα πιθανώς μιας ταλαιπωρημένης ζωής, την χαρακτήρισαν θα μπορούσαμε να πούμε ως μελαγχολική τραγουδίστρια.

7.3 ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ – ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ – ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

Η παρούσα εργασία θέτει κυρίως σε πρώτο ρόλο το ίδιο το πρωτογενές μουσικό υλικό, δεν στηρίζεται τόσο σε ειδολογικές μελέτες και συζητήσεις και δεν στοχεύει στην γενική προσπάθεια καταγραφής του έργου της Ρίτας Αμπατζή.

Σε κάποιες περιπτώσεις τραγουδιών χρησιμοποιήθηκαν ήδη υπάρχουσες καταγραφές του ρεπερτορίου των 78 στροφών⁵³, που στην προσπάθεια της λεπτομερούς καταγραφής της φωνής της εμπλουτίστηκαν. Όπου οι καταγραφές δεν υπήρχαν, τα κομμάτια καταγράφηκαν από την αρχή.

Οι καταγραφές αφορούν πρωτίστως την φωνή της Ρίτας Αμπατζή αλλά και το συνοδευτικό σολιστικό όργανο για να μπορέσουμε να σχολιάσουμε και να βγάλουμε συμπεράσματα για τον τρόπο με τον οποίο η Αμπατζή αντιμετώπιζε το οργανολόγιο, τους συνθέτες και τελικά να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο τραγουδούσε σε κάθε μια από τις περιπτώσεις.

Η ακριβής αποτύπωση θεωρήθηκε απαραίτητη μιας και το ακουστικό υλικό βρίσκεται στο επίκεντρο αυτής της εργασίας. Κρίθηκε απαραίτητη επίσης η δημιουργία συμβόλων για την αποκωδικοποίηση των φωνητικών της χαρακτηριστικών με σκοπό την καλύτερη ανάγνωση της παρτιτούρας από τον αναγνώστη-ερευνητή.

⁵³ Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β., (2006). Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922- 1940, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου – Faggoto, Αθήνα & Τσαρδάκας Α., (2008). Το κανονάκι στις 78 στροφές, Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής & Fagotto Books, Αθήνα.

Τα σύμβολα που χρησιμοποιήθηκαν για την αποκωδικοποίηση της φωνής της υπάρχουν στο πρόγραμμα «*Finale 2012*» περιγράφοντας μουσικούς ιδιωτισμούς της ευρωπαϊκής μουσικής, αλλά για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας χρησιμοποιήθηκαν με διαφορετικό τρόπο.

7.3.1 ΑΛΑ ΤΟΥΡΚΑ

Δυο καρδιές πονεμένες, 1934, (δίσκος HMV Α02205)

Συνθέτης	Γιάννης Δραγάτσης Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου
Στιχουργός	Γιάννης Δραγάτσης Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	4/4
Μακάμ	Χρησιμοποιεί τα διαστήματα, καθώς και τις χαρακτηριστικές μεταβολές και έλξεις του μακάμ Χιτζαζκιάρ, χωρίς να ακολουθεί την αυστηρά καθοδική του πορεία
Ορχήστρα	Βιολί, ούτι, κανονάκι, κιθάρα

Δυο καρδιές πονεμένες

Σύνθεση: Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης), Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)
Στίχοι: Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης), Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line.

Δυο πο νε μέ νε ες α αχ κα αρ διές ——— μια μιά να του ου ους χω ρί ι ι — ζει —

για τί ζη τά α α — αι πολ λά α λε ε εφ τά το γιο της να α α πλου τί ι ι — σει —

2

Δυο καρδιές πονεμένες

για τί ζητάσαι πολ. λά α λέ ε ε εφ τα το γιο της να α α πλου τί ι ί σαι

τον ζό ρι σε η άσ πλαχ το έ κα νε για μέ ε να

τον έσ τει λε ε ε στην ξε νι τιά α ά ναιί ναι μα κριά 'πο μέ ε να

τον έσ τει λε ε ε στην ξε νι τιά α ά ναιί ναι μα κριά 'πο μέ ε ε να

2. Fine

2. Fine

A. Ανάλυση δομής

Ο συνθέτης ξεκινά με μια οργανική εισαγωγή, η οποία ουσιαστικά αποτελείται από μελωδικές αλυσίδες που χρησιμοποιούν τις βαθμίδες του μακάμ για να καταλήξει στη βάση (μέτρα 1-8). Το τραγούδι δομείται πάνω σε δυο μελωδικά θέματα (A & B) που επαναλαμβάνονται μια φορά κάνοντας χρήση τεσσάρων δεκαπεντασύλλαβων δίστικων - από δυο για κάθε θέμα. Τα μελωδικά θέματα A και B αποτελούνται το καθένα από δυο φράσεις, όπου και στα δυο θέματα η δεύτερη φράση επαναλαμβάνεται.

Η φωνή αποδίδει λοιπόν το μελωδικό θέμα A (μέτρα 9-20) και στην συνέχεια ακολουθεί σαν γέφυρα μισή εισαγωγή παραλλαγμένη στην κατάληξή της, ώστε να οδηγήσει την μελωδική γραμμή στην εισαγωγή του θέματος B (μέτρα 21-24). Ακολούθως η φωνή αποδίδει το B θέμα, στο οποίο παρεμβάλλονται ανάμεσα από τις φράσεις του μικρές οργανικές ανταποκρίσεις (μισού μέτρου), που οδηγούν την μελωδία στην επόμενη φράση (μέτρα 25-36).

Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση δυο ακόμη δίστικων της δεύτερης στροφής και το κομμάτι κλείνει στην βάση του.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή κινείται από την οκτάβα με καθοδική πορεία κάνοντας στάσεις στις βαθμίδες της κλίμακας (6^η, 5^η, 4^η, 3^η και 2^η βαθμίδα) για να καταλήξει στην βάση χρησιμοποιώντας μελωδικές αλυσίδες. Ξεκινά κάνοντας χρήση του πεντάχορδου Χιτζάζ (μέτρα 1-4) και στην συνέχεια το μεταβάλει σε Μπουσελίκ (μέτρα 5-6) για να καταλήξει στο βασικό πεντάχορδο Χιτζάζ από την βάση (μέτρα 7-8). Ουσιαστικά «παίζει» με την εναλλαγή του χρωματικού με το διατονικό γένος στο επάνω πεντάχορδο.

B2. Τραγούδι

Η πρώτη φράση του θέματος Α έχει για τονικό κέντρο την 5^η βαθμίδα και η μελωδική γραμμή είναι γραμμένη πάνω στο πεντάχορδο Χιτζάζ (μέτρα 9-12). Κατόπιν η μελωδία συνεχίζει με την δεύτερη φράση και την επανάληψή της (μέτρα 13-20). Η δεύτερη φράση στο μέτρο 15 κάνει μια διατονική κίνηση και στο μέτρο 16 κάνει χρήση του τετραχόρδου Μπουσελίκ. Στην επανάληψη της δεύτερης φράσης (μέτρα 17-20) η μελωδία κινείται ανοδικά με το τετράχορδο Χιτζάζ προς την οκτάβα και κατόπιν ακολουθεί καθοδική φορά καταλήγοντας με το βασικό πεντάχορδο Χιτζάζ στην βάση. Στην συνέχεια έχουμε μια γέφυρα που ενώνει το Α θέμα με το Β (μέτρα 21-24).

Ακολούθως η φωνή αποδίδει την πρώτη φράση του θέματος Β που κινείται γύρω από την οκτάβα (μέτρα 25-28). Έπεται η δεύτερη φράση με την επανάληψή της (μέτρα 29-36), την πρώτη φορά της απόδοσής της έχουμε στο μέτρο 29 μια αυξημένη 4^η βαθμίδα προς την 5^η, η κίνηση αυτή αποτελεί μια μεμονωμένη έλξη στην 5^η βαθμίδα.

Τα μέτρα 25 και 28 της πρώτης φράσης του θέματος Β περιλαμβάνουν οργανικές ανταποκρίσεις και ανάμεσα από την πρώτη και την δεύτερη επανάληψη της δεύτερης φράσης στο μέτρο 32 έχουμε μια οργανική ανταπόκριση που οδηγεί την μελωδία στην επανάληψή της.

Γ. Θεματολογία

Το θέμα αφορά την κοινωνική διαστρωμάτωση και τα στεγανά της ανάμεσα στις τότε κοινωνικές τάξεις και τα προβλήματα που αυτή προκαλεί στις ανθρώπινες σχέσεις και στον έρωτα. Σε μια κοινωνία που υπάρχει ταξική διαστρωμάτωση υπάρχουν στεγανά μεταξύ των κοινωνικών τάξεων και συνεπώς δύσκολα μια κοινωνική μονάδα μεταπηδά από την μια τάξη στην άλλη. Ο έρωτας πολύ συχνά την εποχή εκείνη καταδυναστεύεται από τους άγραφους νόμους της κοινωνικής ανισότητας.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ().
3. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, (Λ).

Η ορφανή, 1934, (δίσκος HMV Α02124)

Συνθέτης	Γρηγόρης Ασίκης
Στιχουργός	Γρηγόρης Ασίκης
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	4/4
Μακάμ	Χρησιμοποιεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Χουζάμ με ενδιάμεσο πέρασμα στο μακάμ Σεγκιά
Ορχήστρα	Βιολί, ούτι, κανονάκι

Η ορφανή

Σύνθεση: Γρηγόρης Ασίκης
Στιχουργός: Γρηγόρης Ασίκης
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

Εισαγωγή με μικρό ταξίμι απο το κανονάκι

Είμ' ορ φα νη και αι δυ υσ τυ υ χής σαν έ ρη μο ο ο που

5
5
λά α ά... κι... κλαι γω και χύ νο ω δά ακ ρυ υ... α που 'ναι ό λο ο... ο φαρ

9
9
μά α ά... κι

12
12
γιατ' εί μαι α προ οσ τά α ά... τευ ευ τη και αι με πε ρι υφ ρο ο νού σου ού νε...

16

16

δεν ζέρω τί ί ί ί νος έφ ται ζα α α

20

1. 2.

και με κα τη η γο ο ρου ου ου νε και με κα τη γο ο

23

23

ρου ου ου νε

27

Da capo x 2

Fine

27

Da capo x 2

Fine

A. Ανάλυση δομής

Το κομμάτι στην ουσία δεν έχει εισαγωγή και ξεκινά με ένα σύντομο ταξίμι από το κανονάκι. Η μελωδική φράση που χρησιμοποιεί για εισαγωγή εκτελείται από τα όργανα έπειτα από το τέλος κάθε στροφής και αποτελεί την επανάληψη του μελωδικού θέματος που έχει προηγηθεί (Γ).

Το τραγούδι αποτελείται από τρεις στροφές και δομείται πάνω σε τρία μελωδικά θέματα Α, Β και Γ που επαναλαμβάνονται σε κάθε στροφή κάνοντας χρήση δεκαπεντασύλλαβων στίχων. Η σύνθεση ξεκινά με την απόδοση του πρώτου θέματος Α (μέτρα 1-8) και στην συνέχεια ακολουθεί οργανική γέφυρα (μέτρα 9-10) που οδηγεί την μελωδία στο αμέσως επόμενο τονικό κέντρο και στο θέμα Β (μέτρα 11-14). Έπεται οργανική ανταπόκριση

η οποία επαναλαμβάνει ουσιαστικά την μελωδική γραμμή του θέματος Β με παραλλαγή (μέτρα 15-16). Ακολουθεί το μελωδικό θέμα Γ, το οποίο επαναλαμβάνεται με διαφορετική κατάληξη την δεύτερη φορά (μέτρα 17-22) και αμέσως μετά έπεται η εισαγωγή τεσσάρων μέτρων (μέτρα 23-26). Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση δυο ακόμη στροφών και το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή.

Β. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Το κομμάτι χρησιμοποιεί τις κινήσεις του μακάμ Χουζάμ με προσωρινές μεταφορές στα μακάμ Εβίτς και Σεγκιά. Ξεκινά με το μελωδικό θέμα Α που κινείται επάνω στο τετράχορδο Χιτζάζ από την 3η βαθμίδα κάνοντας χρήση μιας ατελούς κατάληξης στην 2^η βαθμίδα του Χιτζάζ στο μέτρο 4. Στο μέτρο 6 σχηματίζεται προσωρινά ένα τετράχορδο Νικρίζ από την 2^η βαθμίδα του μακάμ Χουζάμ και αμέσως μετά καταλήγει στην βάση του Χουζάμ κλείνοντας με το τρίχορδο Σεγκιά.

Ακολουθεί οργανική γέφυρα επάνω στο τετράχορδο Μπουσελίκ από την 6^η βαθμίδα και έπεται η είσοδος του μελωδικού θέματος Β, όπου προβάλλεται μια προσωρινή μεταφορά στο μακάμ Εβίτς. Η οργανική ανταπόκριση που ακολουθεί αποδίδεται παρομοίως επάνω στο Εβίτς και αποτελεί μια παραλλαγή της προηγούμενης φράσης με διαφορετική ανάπτυξη.

Στην συνέχεια έχουμε την είσοδο στο Γ μελωδικό θέμα όπου στο μέτρο 19 το τετράχορδο Χιτζάζ από την 3^η βαθμίδα μετατρέπεται σε διατονικό, γίνεται Μπουσελίκ και έλκει το λα σαν προσαγωγή. Στην επανάληψη της φράσης επιστρέφει στο μακάμ Χουζάμ. Η εισαγωγή που ακολουθεί επαναλαμβάνει με παραλλαγή την φράση του μελωδικού θέματος Γ, αναπτύσσεται δηλαδή επάνω στο μακάμ Σεγκιά στα δύο πρώτα μέτρα και στα επόμενα δυο επιστρέφει στο μακάμ Χουζάμ κάνοντας χρήση του τριχορδου Σεγκιά.

Γ. Θεματολογία

Το ποιητικό κείμενο διαπραγματεύεται τη δυστυχία που προκαλεί η ορφάνια, βασική στη θεματολογία του ρεμπέτικου της πρώτης περιόδου, όπως η φτώχεια, η αρρώστια και ο έρωτας. Απροστάτευτη και έρημη σαν «έρημο πουλάκι», περιφρονημένη από τον άνδρα που την παραπλάνησε, εισπράττει την περιφρόνηση του κόσμου.

Στίχοι που «πατούν» στη δημοτική παράδοση εκφράζουν συναισθήματα ανθρώπων που ζούσαν την απογοήτευση ως πρόσφυγες, ορφανοί και φτωχοί σε ένα εχθρικό περιβάλλον. Ειδικά η γυναίκα, ως ορφανή, βιώνει και δέχεται την κατάσταση της καθημερινής πραγματικότητας χωρίς να μπορεί να ξεφύγει, χωρίς διεξόδους⁵⁴. Παραδείγματα από στίχους δημοτικών τραγουδιών με παρόμοιο ή και ίδιο στίχο με αυτόν που εξετάζουμε, είναι τα παρακάτω από την Καρίτσα της Πιερίας:

*«... κι αν δεν φανεί κι αν δεν 'κουστεί καλόγρια θα γίνω.
Θα πάω σ' έρημα βουνά να χτίσω μοναστήρια...»*

*«... ο Αμάραντός μου πέθανε; Και εγώ θα πάρω εσένα;
Καλόγρια θε να γενώ θα μπω σε μοναστήρι...»⁵⁵.*

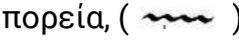
Οι στίχοι εκφράζουν πόνο, "που το 'ξερα η άμοιρη στα βάσανα πως θα έμπω» και απορία, «τι σου 'φταιξα λεβέντη μου», ενώ στη συνέχεια αναδεικνύεται η κατάσταση της αυτογνωσίας, «είμαι φτωχιά και ορφανή για κείνο με απαρνιέσαι», και η έκφραση της πίκρας και του παραπόνου, «που πάμε εμείς οι ορφανές», αφού δεν έχουν ούτε προσάτη ούτε προίκα. Αργότερα η αποτύπωση της απόρριψης και του πόνου που αναίτια βιώνει γίνονται διεκδίκηση, «θα στο χτυπά στα μούτρα σου πως πήρες τα λεφτά της» και έπειτα υπόσχεση για παντοτινή αγάπη.

⁵⁴ Ζισημόπουλος Γ., Στοιχεία ιστορίας του ρεμπέτικου τραγουδιού, www.istorikathemata.com - ημερομηνία επίσκεψης: 25/05/2016.

⁵⁵ Καριτσιώτικα Νέα, <http://karitsiotikanea.blogspot.gr> - ημερομηνία επίσκεψης: 25/05/2016.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ().
3. Χρήση πικιλμάτων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().

Ε. Γενικά σχόλια για την σύνθεση

Η μελέτη της συγκεκριμένης σύνθεσης αναδεικνύει το ζήτημα σχετικά με τη βάση του συγκεκριμένου μακάμ. Σύμφωνα με τον ερευνητή μουσικολόγο Νίκο Ανδρίκο:

«στην λαϊκή μουσική το Σεγκιά, συχνά γίνεται αντιληπτό ως δρόμος με μείζονα διάθεση που θεμελιώνεται μια τρίτη ψηλότερα από την τονική του Ραστ. Αυτή η αντίληψη επιφέρει ως συνέπεια την αρμονική διαχείρισή του κατά τα πρότυπα μιας μείζονος διατονικής συμπεριφοράς. Με άλλα λόγια η τονική του Μι δεν εκλαμβάνεται πλέον ως βάση παραγωγής, αλλά ως μέση βαθμίδα μιας μείζονος κίνησης με τονική θεμελίωσης το Ντο»⁵⁶.

Η αφορμή του εν λόγω προβληματισμού είναι η απουσία αρμονικής συνοδείας από την σύνθεση που μας οδηγεί σε έναν γενικότερο προβληματισμό για τις βάσεις θεμελίωσης αυτών των μακάμ (Σεγκιά, Χουζάμ). Τίθενται δυο ερωτήματα που μέχρι στιγμής δεν έχουν απαντηθεί:

⁵⁶ Ανδρίκος Ν., (2009). Θεωρία της Λαϊκής Μουσικής II - Συνοπτικό σχεδιάσμα θεωρίας, σημειώσεις για το ΤΕΙ Ηπείρου Σχολή Μουσικής τεχνολογίας Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.

1. Όταν απουσιάζει η αρμονική συνοδεία χρειάζεται να έχουμε δυο τονικές.
2. Ακόμα και όταν υπάρχει αρμονική συνοδεία τελικά χρειάζεται να έχουμε δυο τονικές.

Για το εν λόγω ζήτημα ο Δημήτρης Μυστακίδης αναφέρει πως:

«Η βάση του μακάμ δεν αντιστοιχεί στο αρμονικό τονικό κέντρο. Σε περίπτωση δηλαδή που εναρμονίζαμε το μακάμ από τη φυσική του βάση, που είναι το μαλακό Σι, θα βάζαμε ως τονική συγχορδία την G5, δηλαδή θα θεωρούσαμε το μαλακό Σι τρίτη Βαθμίδα»⁵⁷.

⁵⁷ Μυστακίδης Δ., (2013). Λαϊκή κιθάρα, Τροπικότητα και Εναρμόνιση, Εκδόσεις Πριγκηπέσσα.

Μέσα στο Πασαλιμάνι, 1936, (δίσκος ΗΜV ΑΟ-2327)

Συνθέτης	Κώστας Σκαρβέλης
Στιχουργός	Κώστας Σκαρβέλης
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	9/8
Μακάμ	Χρησιμοποιεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Χουσεϊνί
Ορχήστρα	Βιολί, ούτι, κανονάκι, κιθάρα

Μέσα στο Πασαλιμάνι

Σύνθεση: Κώστας Σκαρβέλης
Στίχοι: Κώστας Σκαρβέλης
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It contains a whole rest. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a continuous eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It contains a whole rest. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a continuous eighth-note accompaniment.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It contains a vocal line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a continuous eighth-note accompaniment.

Α λα νιά ρα και τσα αχ πί ι να μου την κο ο ο — πα α νός —

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It contains a vocal line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a continuous eighth-note accompaniment.

Α λα νιά ρα και τσα αχ πί ι να μου την κο ο ο — πα α νός —

9
 και στη ζού λα ο λο ο έ να α πας και τρι ι ι ι γυ υρ νά α ά ας

11
 και στη ζού λα ο ο λο ο ε ε να πας και αι τρι ι ι γυ υρ νάς
 D. C x 3

13
 ταξιμί απο το βιολί

15

17
 Fine

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Μέσα στο Πασαλιμάνι'. It consists of two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into systems. The first system (measures 9-10) features a vocal line with lyrics 'και στη ζού λα ο λο ο έ να α πας και τρι ι ι ι γυ υρ νά α ά ας'. The second system (measures 11-12) continues the vocal line with lyrics 'και στη ζού λα ο ο λο ο ε ε να πας και αι τρι ι ι γυ υρ νάς' and includes a 'D. C x 3' instruction. The third system (measures 13-14) is a rest for both staves, with the instruction 'ταξιμί απο το βιολί' above. The fourth system (measures 15-16) shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The fifth system (measures 17-18) concludes the piece with a 'Fine' marking on both staves.

A. Ανάλυση δομής

Το τραγούδι αποτελείται από μια εισαγωγή τεσσάρων μέτρων που επαναλαμβάνεται ανάμεσα από τέσσερα δίστιχα. Ο κάθε στίχος αποτελείται από 13 συλλαβές. Μπορούμε να χωρίσουμε την μελωδική γραμμή του κάθε δίστικου στο θέμα Α, το οποίο επαναλαμβάνεται, και στο θέμα Β και Γ όπου

το θέμα Γ επαναλαμβάνει τον στίχο του θέματος Β αλλά διαφέρει στην μελωδική γραμμή.

Το τραγούδι ξεκινά με την εισαγωγή (μέτρα 4) και αμέσως μετά η φωνή αποδίδει το πρώτο δίστιχο, αρχικά το θέμα Α με την επανάληψή του (μέτρα 5-8) και κατόπιν το θέμα Β (μέτρα 9-10) και το θέμα Γ (μέτρα 11-12). Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση τριών ακόμη δίστιχων και ακολουθεί ταξίμι από το βιολί. Το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή τεσσάρων μέτρων (μέτρα 15-18).

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή μπορεί να χωριστεί σε δυο φράσεις, η πρώτη φράση έχει για τονικό κέντρο την τέταρτη βαθμίδα και η δεύτερη φράση τονικό κέντρο έχει την βάση. Η πρώτη φράση ξεκινά από την τέταρτη βαθμίδα με ένα τετράχορδο Ραστ ανοδικό και αμέσως μετά αναιρεί την 6^η βαθμίδα κάνοντας χρήση του τετραχόρδου Μπουσελίκ χαμηλώνοντας την 6^η βαθμίδα, κίνηση η οποία είναι χαρακτηριστική στο συγκεκριμένο μακάμ⁵⁸. Στην δεύτερη φράση χρησιμοποιεί το βασικό πεντάχορδο Ουσάκ (Χουσεϊνί) για να καταλήξει στην βάση αφού πρώτα περνάει από το επάνω τετράχορδο με την 6^η βαθμίδα χαμηλωμένη.

B2. Τραγούδι

Η φωνή αποδίδει την πρώτη φράση του θέματος Α με τονικό κέντρο την 5^η βαθμίδα κάνοντας χρήση του τετραχόρδου Ουσάκ από την 5^η βαθμίδα. Ακολουθεί μικρή οργανική ανταπόκριση που οδηγεί την μελωδία στην επανάληψη από την φωνή του θέματος Α. Στην συνέχεια ακολουθεί μικρή οργανική ανταπόκριση που οδηγεί την μελωδία στο θέμα Β που χρησιμοποιεί το βασικό πεντάχορδο Ουσάκ με χαμηλωμένη την 6^η βαθμίδα για να καταλήξει στην τονική με το θέμα Γ με το βασικό πεντάχορδο Ουσάκ.

⁵⁸ Murat Aydemir, (2010). Turkish Music Μακάμ Guide, European Capital of Culture, Istanbul.

Γ. Θεματολογία

Τη δεκαετία του 30 κυρίως και στα δυο είδη του ρεμπέτικου, το Πειραιώτικο και το Συμυρναίικο, η γυναίκα παρουσιάζεται ως ερωτική σύντροφος, ως αντικείμενο του ανδρικού πόθου, ως πλανεύτρα και ως αιτία δεινών για τους άντρες. Η «αληθινή» γυναίκα είναι αυτή που αποδέχεται τη μοίρα της, όπως έχει καθοριστεί από τις ανδρικές επιβολές. Η γυναίκα ως ύπαρξη γίνεται αντιληπτή από τους άνδρες είτε ως το απόλυτο καλό, είτε ως το απόλυτο κακό.

Ενώ κυρίαρχο χαρακτηριστικό του άνδρα είναι η μαγκιά, μία σειρά τραγουδιών αναφέρει ως αρνητικά χαρακτηριστικά της γυναίκας την μπαμπεσιά, την απιστία, την πονηριά κ.ά. Και ενώ ο άνδρας μιλάει καθαρά και σταράτα η γυναίκα λέει ψέματα και κινείται με δόλιους τρόπους. Η αντίθεση αυτή μπορεί να είναι σκόπιμη, αφού ο αρνητικός τρόπος παρουσίασης της γυναίκας στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορεί να αποτελεί μια έμμεση αναφορά για το πώς πρέπει ή δεν πρέπει να φέρονται οι γυναίκες και ακόμη μία επιβεβαίωση της μαγκιάς και της εδραίωσης των ανδρών στους υπόλοιπους του σιναφιού με την επίδειξη της επιβολής και της βίας ως τιμωρίας στην απιστία της γυναίκας-ερωμένης. Η βία θεωρείται από τους ρεμπέτες ως ένα μέσο επιβολής που όμως πάλι για αυτό υπεύθυνη καθιστούσαν τη γυναικεία συμπεριφορά⁵⁹.

Εντοπίζονται μέσα στο ποιητικό κείμενο δυο λέξεις της ρεμπέτικης αργκό τουρκικής προέλευσης που αξίζει να σημειώσουμε. Η μία είναι η «αλανιάρα» και η άλλη η «τσαχπίνα». Η αλανιάρα (-άρης, -ισσα, -ικο) ετυμολογικά προέρχεται από την λέξη αλάνα (υπαίθριος χώρος, από την τούρκικη λέξη Alan, που σήμαινε «πέρασμα μέσα στο δάσος». Παρουσιάζονται δυο ερμηνείες⁶⁰. Πρώτον, ο άνθρωπος που περνά την ημέρα του στους δρόμους, ο αλάνης, ο αλήτης και δεύτερον, ο ανάγωγος, ο ανήθικος, ο χυδαίος, ο μόρτης.

⁵⁹ Δαμιανάκος Στ., (2001). Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου, Πλέθρον, Αθήνα.

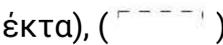
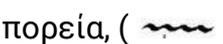
⁶⁰ Μπαμπινιώτης Γ., (2010). Ετυμολογικό λεξικό της Νέας Ελληνικής, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα.

Το παραπάνω ουσιαστικό είχε αρνητική σημασία ως χαρακτηρισμός για γυναίκα και σήμαινε τη χυδαία και άπιστη σύντροφο. Στην τελευταία όμως περίοδο του ρεμπέτικου (1940-1953) η λέξη αποκτά θετική σημασία και σημαίνει το ξέγνοιαστο παιδί του δρόμου, τον μάγκα με την καλή έννοια. Με αυτή τη σημασία περνά και στο λαϊκό τραγούδι και με αυτή τη σημασία χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα από τον νεοέλληνα⁶¹.

Η λέξη «τσαχπίνα» (από την τούρκικη λέξη *carpink*, που μεταφράζεται σε γυναικάς, με μάτια ηδυπαθή -ής) αναφέρεται στην γυναίκα που με χαριτωμένα καμώματα προκαλεί το ενδιαφέρον του αντρικού πληθυσμού⁶².

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ().
3. Χρήση γκλισάντο στις φράσεις με ανοδική πορεία και έμφαση στην κορύφωση της μελωδικής γραμμής με ένταση και λυγμό επικαλούμενη συναισθήματα πόνου, ().
4. Με τον τρόπο που τραγουδάει δίνει έμφαση στο ρυθμικό στοιχείο χρησιμοποιώντας μοτίβα για να εμπλουτίσει ρυθμικά νότες μεγάλης χρονικής αξίας, ().

⁶¹ Παπαδόπουλος Γ.-Σ., (2014). Από την αργκό του ρεμπέτη στη καθημερινή γλώσσα του νεοέλληνα, ΕΚΠ Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, ΠΜΣ Θεωρητικής – Εφαρμοσμένης Γλωσσολογίας, Αθήνα.

⁶² Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας,: <http://www.greeklanguage.gr> - ημερομηνία επίσκεψης: 27/05/2016.

Το μεράκι, 1936, (δίσκος HMV Α0-2290)

Συνθέτης	Σταύρος Παντελίδης
Στιχουργός	Σταύρος Παντελίδης
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	4/4
Μακάμ	Χρησιμοποιεί χαρακτηριστικές κινήσεις των μακάμ Ουσάκ, Καρσιγιάρ και Χουσεϊνί
Ορχήστρα	Βιολί, ούτι, κανονάκι, κιθάρα

Το μεράκι

Συνθέτης: Σταύρος Παντελίδης
Στιχουργός: Σταύρος Παντελίδης
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of staves. The first two systems are instrumental, showing a melody in the lower staff and a piano accompaniment in the upper staff. The third system includes the vocal line with lyrics: "Κού να το φως μου ου κού ου ού να το τ'ω ραί ο σου ου κο ορ μά... ά... κι". The fourth system continues the instrumental accompaniment with lyrics: "και βά στα το ο με ε το ο... χο ρό ο ό να σπά σω ντα αλ κα α δά... ά... κι".

Το μεράκι

2

17
17
και βιά στα το με ε... το ο χο ο ρό ο... ό...

21
21
να σπά σω ντάλ κα δά α... ά... κι

25
25
θέλω κα λά να το ο ο κου νά... ά... άς να κά νεις και κο ολ. πά α... ά... κιά

29
29
εί ναι χο ρό ος α α μά αν για α βρούμ που μπαί νω στα α με ε ρά α... ά... κια

33
33
εί ναι χο ρό ος α α μά αν για α βρού σου ού συμ

37
37
που μπαί νω στα με ρά α... ά... κια

D.C. x 2 ταξιμί απο το βιολί

41
41
Fine
Fine

A. Ανάλυση δομής

Το τραγούδι δομείται πάνω σε δυο μελωδικά θέματα Α και Β τα οποία επαναλαμβάνονται μια φορά κάνοντας χρήση τεσσάρων δεκαπεντασύλλαβων δίστιχων (από δυο για κάθε θέμα). Η σύνθεση ξεκινά με μια εισαγωγή 8 μέτρων με το τελευταίο μέτρο να διαφέρει ώστε, την πρώτη φορά (1^η βόλτα) να οδηγεί στην επανάληψη και την δεύτερη φορά (2^η βόλτα) στο μελωδικό θέμα Α.

Στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το πρώτο δίστιχο, με το θέμα Α χωρισμένο σε δυο φράσεις (μέτρα 9-16). Ακολουθεί οργανική ανταπόκριση δυο μέτρων (μέτρα 17-18) και αμέσως μετά η παραλλαγή της δεύτερης φράσης του θέματος Α με κατάληξη στην τονική (μέτρα 19-22). Ακολουθεί οργανική γέφυρα (μέτρα 23-24), η οποία οδηγεί στο δεύτερο θέμα Β (μέτρα 25-32).

Έπεται οργανική ανταπόκριση δύο μέτρων (μέτρα 33-34) και παραλλαγή της δεύτερης φράσης του θέματος Β με κατάληξη στην τονική (μέτρα 35-38). Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση δυο ακόμη δίστιχων της δεύτερης στροφής. Ακολουθεί ταξίμι από το βιολί και το κομμάτι κλείνει με εισαγωγή τεσσάρων μέτρων, χωρίς την επανάληψη δηλαδή.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή μπορεί να χωριστεί σε δυο φράσεις. Η πρώτη φράση κινείται ανοδικά από την τέταρτη βαθμίδα προς την όγδοη χρησιμοποιώντας ένα πεντάχορδο Ραστ και η δεύτερη φράση κινείται καθοδικά από την όγδοη στην τονική χαμηλώνοντας την έκτη βαθμίδα. Στην ουσία αναδεικνύεται όλη η κλίμακα Ουσάκ χρησιμοποιώντας το πεντάχορδο Μπουσελίκ και το βασικό τετράχορδο Ουσάκ⁶³.

⁶³ Μαυροειδής Μ., (1999). Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Faggoto- Θερμός, Αθήνα.

B2. Τραγούδι

Η μελωδική γραμμή του θέματος Α που αποδίδει η φωνή ξεκινάει με τον προσαγωγέα και προβάλλει το βασικό τετράχορδο Ουσάκ. Η κίνηση αυτή είναι πολύ χαρακτηριστική στο μακάμ Ουσάκ για το ξεκίνημα της φράσης αφού έτσι αναδεικνύεται η σχέση του προσαγωγέα με την βάση. Η σχέση του προσαγωγέα με την βάση αναδεικνύεται τόσο στην Οθωμανική όσο και στην Βυζαντινή μουσική στον Α ήχο⁶⁴.

Στην πρώτη φράση του θέματος Α τονικό κέντρο είναι η βάση. Στο δεύτερη φράση του θέματος Α το τονικό κέντρο μεταφέρεται στην τέταρτη βαθμίδα, όπου εκεί αναδεικνύεται ένα πεντάχορδο Χιτζάζ. Στην συνέχεια έχουμε επανάληψη της δεύτερης φράσης αλλά με άλλη κατάληξη, πιο συγκεκριμένα γίνεται μια εναλλαγή του διατονικού (Μπουσελίκ) με το χρωματικό (Χιτζάζ) τετράχορδο και η φράση καταλήγει στην τονική χρησιμοποιώντας το βασικό τετράχορδο Ουσάκ. Η γέφυρα που ακολουθεί προετοιμάζει τη μεταφορά της μελωδίας του θέματος Β.

Στην συνέχεια αναπτύσσεται ένα τετράχορδο Ουσάκ από την πέμπτη βαθμίδα με κατάληξη στην τονική. Η γέφυρα που ακολουθεί επαναλαμβάνει ουσιαστικά την προηγούμενη φράση. Ακολούθως έχουμε την επανάληψη της δεύτερης φράσης του θέματος Β με εναλλαγή του διατονικού (Μπουσελίκ) με το χρωματικό (Χιτζάζ) πεντάχορδο και κατάληξη, μέσω του βασικού τετραχόρδου Ουσάκ, στην τονική.

Γ. Θεματολογία

Το θέμα είναι εμπνευσμένο από την αστική ζωή και συγκεκριμένα από την νυχτερινή ζωή των καφέ αμάν των αστικών κέντρων εκείνης της περιόδου⁶⁵ και αναφέρεται εμμέσως πλην σαφώς στη σεξουαλικότητα των δύο φύλλων. Η πραγματική δύναμη της γυναίκας και η σαγήνη αποκαλύπτονται στους

⁶⁴ Παναγιωτοπούλου Δ., (2008). Θεωρία και Πράξις Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, έκδ. Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήνα.

⁶⁵ Χατζηπανταζής Θ., (1986). Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί..., Στιγμή, Αθήνα.

στίχους μεγαλοπρεπώς. Η αρχέγονη τέχνη της γοητείας και άσκησης επιρροής δια μέσω του γυναικείου κορμιού, διεγείρει φαντασιώσεις και δημιουργεί αρχέτυπα ελπίδας και απελπισίας, προσδοκιών και πάθους. «Κούνα το το κορμάκι σου μ' όλη τη δύναμή σου και ότι ζητήσεις μάτια μου θα το χει η ψυχή σου».

Και ο άντρας, επιλαχών και διεκδικητής, να τα δίνει όλα για το μεράκι που δεν είναι άλλο από τη γυναικεία ύπαρξη.

Άξιο προσοχής είναι η χρήση της τούρκικης λέξης «γιαβρούμ» που παραπέμπει σε Οθωμανικές επιρροές και μας κάνει ξεκάθαρη την ελευθερία έκφρασης που είχαν ακόμα οι συνθέτες και οι στιχουργοί εκείνη την περίοδο μέχρι την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας το 1937.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ().
3. Χρήση γκλισάντο στις φράσεις με ανοδική πορεία και έμφαση στην κορύφωση της μελωδικής γραμμής με ένταση και λυγμό επικαλούμενη συναισθήματα πόνου, ().
4. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, (Λ).

Ε. Σχόλια

Αξίζει να υπογραμμίσουμε εδώ τον διάλογο με τις συνεχόμενες γέφυρες και τις οργανικές ανταποκρίσεις, αργότερα η διαλεκτική αυτή μορφή σπανίζει με το μοντέλο «κουπλέ-ρεφρέν» ολοένα να κερδίζει έδαφος και να τυποποιεί τις συνθέσεις. Να σημειώσουμε ακόμα την συχνότητα που στο συγκεκριμένο τραγούδι η Ρίτα Αμπατζή επιλέγει να χρησιμοποιήσει τα *glissandi* δίνοντας έμφαση στον λαϊκό χαρακτήρα του κομματιού.

7.3.2 ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ (ΣΤΑΚΑΤΑ)

Ο ξεμάγκας, 1935, (δίσκος HMV ΑΟ-2247)

Συνθέτης Βαγγέλης Παπάζογλου

Στιχουργός Βαγγέλης Παπάζογλου

Τραγούδι Ρίτα Αμπατζή

Μέτρο 9/4

Μακάμ Χρησιμοποιεί τις χαρακτηριστικές κινήσεις του λαϊκού δρόμου «Πειραιώτικος»

Ορχήστρα Βιολί, κιθάρα

Ο ξεμάγκας

Σύνθεση: Βαγγέλης Παπάζογλου
Στιχουργός: Βαγγέλης Παπάζογλου
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

Βα ρέ θη κα α α...το ον α...αρ γι λέ... σι χά θη κα α τη η μα α...α...αύ ρη

Ό'α φή σω το ο κο ορ μά α ά κι μου ου ου ου αλ λού νταλ κά α ά δεσ να α α... 'βρει

Ό'α φή σω το ο ο κορ μά α ά κι μου ου ου ου αλ λού νταλ κά α ά δεσ να α α... 'βρει

D.C x 4

D.C x 4

The image shows a musical score for the piece 'Ο Ξεμάγκας'. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked with a '9' above the first staff. The second system is marked with 'H' above the first staff and 'Fine' at the end of both staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The melody is primarily eighth notes, with some quarter notes and rests. The accompaniment consists of eighth notes in the lower register.

A. Ανάλυση δομής

Το κομμάτι αποτελείται από μια εισαγωγή δυο μέτρων και από τέσσερις στροφές τετράστιχων στίχων κάνοντας χρήση οκτασύλλαβων και επτασύλλαβων στίχων εναλλάξ σε κάθε στίχο. Η μελωδική γραμμή της κάθε στροφής χωρίζεται θα μπορούσαμε να πούμε σε δυο φράσεις, η πρώτη φράση από το μέτρο 3 έως 4 και η δεύτερη φράση, η οποία επαναλαμβάνεται με διαφορετικές καταλήξεις, από το μέτρο 5 έως 8. Η σύνθεση ξεκινά με την εισαγωγή δύο μέτρων (μέτρα 1-2) και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει την πρώτη στροφή (μέτρα 3-8). Η ίδια ακριβώς δομή ακολουθείται για την απόδοση ακόμη τριών στροφών και το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή, την οποία επαναλαμβάνει.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή κινείται πάνω στο βασικό πεντάχορδο Χιτζάζ με αυξημένη την τέταρτη βαθμίδα. Θα μπορούσαμε να χωρίσουμε την μελωδική γραμμή σε δυο φράσεις, η πρώτη φράση κινείται ανοδικά κάνοντας μια στάση στην

πέμπτη βαθμίδα και η δεύτερη φράση κινείται γύρω από την τονική, στην οποία καταλήγει και ολοκληρώνεται η μελωδία της εισαγωγής.

B2. Τραγούδι

Η μελωδική γραμμή των τεσσάρων στροφών κινείται πάνω στο βασικό πεντάχορδο Χιτζάζ, στο οποίο επιμένει η αυξημένη τέταρτη βαθμίδα, που δεν λύνεται. Την κίνηση της αυξημένης τέταρτης βαθμίδας την συναντάμε και στο μακάμ Χιτζαζκιάρ, που όμως όταν η μελωδία κινείται καθοδικά λύνεται, δηλαδή αναιρείται η τέταρτη αυξημένη στην καθοδική κίνηση. Και αυτή είναι η κίνηση που διαφοροποιεί το μακάμ Χιτζαζκιάρ από τον «Πειραιώτικο» λαϊκό δρόμο⁶⁶. Η μελωδική γραμμή της κάθε στροφής χωρίζεται σε δυο φράσεις, όπου η δεύτερη φράση επαναλαμβάνεται με διαφορετική κατάληξη. Πιο συγκεκριμένα η πρώτη φράση κάνει στάσεις στην τονική και στην πέμπτη βαθμίδα και η δεύτερη φράση κάνει στάσεις στην τρίτη και στην πέμπτη βαθμίδα και στην επανάληψή της η δεύτερη φράση κάνει στάσεις στην τρίτη βαθμίδα και στην τονική.

Γ. Θεματολογία

Η χαρτοπαιξία, τα ζάρια, ο τζόγος και η χασισοποτία αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για πολλούς δημιουργούς του ρεμπέτικου. Εδώ εξιστορείται η ζωή ενός μάγκα, που βαρέθηκε τον αργιλέ και το μαύρο (χασίς) και αναζητά άλλα πράγματα, άλλες επιθυμίες και πόθους, όπως τις όμορφες γυναίκες, το κρασί και τη μουσική του γλεντιού και όχι το «παλιομπούζουκο» και το μπαγλαμαδάκι που τραγουδούν και παίζουν βαρείς καημούς και στεναχώριες.

Η διαμόρφωση μιας περιθωριακής κοινωνικής κάστας με δικές της νόρμες και κανόνες, ήταν η γενεσιουργός αιτία που τα βιώματα μετουσιώθηκαν σε μουσική και τραγούδι. Από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα

⁶⁶ Murat Aydemir, (2010). Turkish Music Μακάμ Guide, European Capital of Culture, Istanbul.

διαμορφώνεται ένα περιθώριο με κύριους άξονες τις φυλακές, τα παράνομα στέκια, τους τεκέδες και τον τζόγο.

Αποδιώχνει πια το χασίς ως κουτόχορτο, αφού η μαστούρα δεν του στερεί μόνο την καθαρή ματιά και σκέψη για τον κόσμο, αλλά τον οδηγεί και σε άλλα ολέθρια πάθη όπως είναι το ζάρι και ο τζόγος και έτσι γίνεται περίγελος. Αποζητά την απόδραση από το περιθώριο του ρεμπέτικου τρόπου ζωής και τον κώδικα της μαγκιάς, γι' αυτό και το τραγούδι είναι γνωστό και ως «ξέμαγκας».

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ().
3. Χρήση πικιλμάτων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().
4. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().

Ο ψύλλος, 1932, (δίσκος Columbia DG 277)

Συνθέτης	Σταύρος Παντελίδης
Στιχουργός	Σταύρος Παντελίδης
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	9/4
Μακάμ	Χρησιμοποιεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Σεγκιά
Ορχήστρα	Δυο κιθάρες

Ο ψύλλος

Σύνθεση: Σταύρος Παντελίδης
Στίχοι: Σταύρος Παντελίδης
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is written in 9/4 time and consists of two systems of guitar accompaniment and vocal lines. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes the first vocal line with the lyrics: "Να ή μουν ψύλ λος μά τια μου α μα αν α μαν πα ντου για να τρυ πά ω νό". The third system includes the second vocal line with the lyrics: "Το τρυ φε ρό ο σου το ο κορ να στο κε ντώ ω με πό ο νό". The fourth system includes the third vocal line with the lyrics: "Το τρυ φε ρό ο σου το ο κορ να στο κε ντώ ω με πό ο να".

9

11

Ψύλ λος θα γί ί νω ά σ πλαγ α φού δεν με ε λυ πά ά σαι

13

α φού δεν με ε λυ πά ά σαι Και θα' ρ χο μαι αι να σε ε νοχώ

15

τη ην ώ ρα που ου κοι μά α σαι Και θα' ρ χο μαι αι να σε ε νοχώ

17

Da Capo

τη ην ώ ρα που ου κοι μά ά σαι

19

21

Fine

Fine

A. Ανάλυση δομής

Το τραγούδι αποτελείται από μια εισαγωγή δυο μέτρων και από δυο στροφές που η κάθε μία στροφή περιέχει τέσσερα δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα. Μελωδικά το κομμάτι δομείται πάνω σε τρία μουσικά θέματα Α, Β και Γ. Μετά το θέμα Γ ακολουθεί επανάληψη του μελωδικού θέματος Β, έτσι έχουμε την εξής μορφή: Α, Β, Γ, Β, όπου Β και Γ αποδίδονται πάντα με τις επαναλήψεις τους. Αρχικά η σύνθεση ξεκινά με την εισαγωγή δυο μέτρων (μέτρα 1-2) και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το θέμα Α (μέτρα 3-4). Ακολουθεί το θέμα Β (μέτρα 5-6) με την επανάληψη με μια παραλλαγή στην μελωδική γραμμή (μέτρα 7-8). Έπεται οργανική γέφυρα δυο μέτρων (μέτρα 9-10) και αμέσως μετά η είσοδος στο θέμα Γ με την επανάληψή του (μέτρα 11-12).

Ακολουθεί η επανάληψη του μελωδικού θέματος Β με διαφορετικό δίστιχο και με την επανάληψή του με παραλλαγή στην μελωδική γραμμή (μέτρα 13-16). Το κομμάτι ακολουθεί την ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση μιας ακόμη στροφής και κλείνει με μια οργανική ανταπόκριση που επαναλαμβάνει ουσιαστικά το τελευταίο θέμα Β με μια μικρή παραλλαγή (μέτρα 17-20).

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Η μελωδική ανάπτυξη ακολουθεί την λογική του μακάμ Σεγκιά στην λαϊκή μορφή του αλλά η καταγραφή έχει γίνει σύμφωνα με το συγκεκριμένο σύστημα λόγω του οργανολογίου (δυο κιθάρες).

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή χρησιμοποιεί το μακάμ Σεγκιά με καθοδική πορεία. Ξεκινάει από την 6^η βαθμίδα⁶⁷ και καταλήγει στην τονική (μι) κάνοντας διατονική κίνηση στο τετράχορδο που θεμελιώνεται στην 3^η βαθμίδα (σολ). Σύμφωνα με τον ερευνητή μουσικολόγο Νίκο Ανδρικό το συγκεκριμένο μακάμ, για λόγους

⁶⁷ Ανδρικός Ν., (2009). Θεωρία της Λαϊκής Μουσικής II «Συνοπτικό σχεδιάγραμμα θεωρίας», σημειώσεις για το ΤΕΙ Ηπείρου Σχολή Μουσικής τεχνολογίας Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.

διαχείρισης της εναρμόνισης, έχει δυο τονικότητες, το Μι ως βάση παραγωγής του μακάμ και το Ντο ως τονική θεμελίωσης. Όταν κινείται ανοδικά κάνει χρήση του τετραχόρδου Ραστ και όταν κινείται καθοδικά Μπουσελίκ.

B2. Τραγούδι

Στο θέμα Α η μελωδική γραμμή κινείται στο βασικό πεντάχορδο Σεγκιά, με μια προσωρινή στάση στην 5^η βαθμίδα, η οποία, λόγω και της έλξης στο λα, μπορεί να θεωρηθεί και προσωρινή μεταφορά στο μακάμ Εβίτς - κίνηση Σεγκιά στην τονική του Εβίτς-Σι, (μέτρο 3). Το Β μελωδικό θέμα κινείται μέσα στα πλαίσια του μακάμ Σεγκιά κάνοντας προσωρινή στάση στην 3^η βαθμίδα και αναδεικνύοντας πάλι το βασικό τετράχορδο που θεμελιώνεται σε αυτή. Η οργανική ανταπόκριση που ακολουθεί κάνει χρήση του βασικού πενταχόρδου Σεγκιά με προσωρινές έλξεις στο φα (στην ανοδική του πορεία) στα μέτρα 9-10 και μια προσωρινή μεταφορά στην τονική του μακάμ Εβίτς στο μέτρο 9. Παρομοίως στο μελωδικό θέμα Γ κάνει προσωρινή μεταφορά στο μακάμ Εβίτς και επιστροφή στο Σεγκιά ενώ στην συνέχεια η μελωδία επαναλαμβάνει το Β θέμα. Η οργανική ανταπόκριση με την οποία κλείνει το κομμάτι επαναλαμβάνει μελωδικά το θέμα Β.

Γ. Θεματολογία

Σχεδόν σε όλων το ειδών τα τραγούδια διαχρονικώς, τα σεξουαλικά υπονοούμενα αντιμετωπίζονται με φειδώ και προσοχή. Αν εξαιρέσουμε τα βακχικής προέλευσης δημοτικά της αποκριάς, από τα υπόλοιπα σχεδόν απουσιάζει η βωμολοχία, το σεξουαλικό λεξιλόγιο και η ακραία σάτιρα του πουριτανισμού. Ειδικά στα ρεμπέτικα της πρώτης περιόδου, ο έρωτας είναι παρών με λεπτότητα, με σεμνότητα, αλλά όχι με σεμνοτυφία και καθωσπρεπισμό. Γενικώς στο ρεμπέτικο, ότι είναι να ειπωθεί, λέγεται ευθέως και χωρίς περιστροφές⁶⁸. Υπάρχουν βεβαίως τραγούδια που

⁶⁸ Παπαδάκης Ε, (2006). Σεξουαλικά νοούμενα και υπονοούμενα στο τραγούδι, Εφ. «Ελευθεροτυπία».

αναφέρουν τον ερωτισμό με περιπαικτικό τρόπο, όπως και το τραγούδι που εξετάζουμε:

Ο ψύλλος αόρατος σχεδόν στο ανθρώπινο μάτι, μπορεί λόγω του μεγέθους και της ικανότητάς του να "πετάει", να κάνει μεγάλα άλματα, ή να τρυπώνει παντού. Εδώ ο στιχουργός σε πρώτο ενικό παρομοιάζεται ως το ενοχλητικό έντομο που μπορεί να κάνει βόλτες στο τρυφερό γυναικείο κορμί και επειδή η νεαρή είναι άσπλαχνη θα την ενοχλεί την ώρα του ύπνου. Περιπαικτικά ο στιχουργός εκλιπαρεί την αγαπημένη του να αποδεχτεί τον έρωτά του για εκείνη, ειδάλλως θα μετανιώσει από τη μεταμόρφωσή του στο ενοχλητικό έντομο. Και είναι τόση η επιμονή του που αν συνεχίσει να του κάνει τη δύσκολη μπορεί ακόμη και τίγρης να γίνει για να κατακτήσει τα γλυκά της μάτια. Παρομοιώσεις που καταδεικνύουν ότι ο έρωτάς είναι η κινητήριος δύναμη για να την κατακτήσει πάση θυσία.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ()
3. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, ().
4. Χρήση πικιλμάτων σε απόλυτη ταύτιση με το βασικό όργανο συνοδείας, ().

5. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().

Ε. Σχόλια

Η οργανική κάλυψη της σύνθεσης από δυο κιθάρες δίνει έναν έντονο ρυθμικό χαρακτήρα στο κομμάτι που μας δίνει πολλή μουσική πληροφορία ως προς το τραγούδι της Ρίτας Αμπατζή. Στο συγκεκριμένο τραγούδι η Ρίτα Αμπατζή ερμηνεύει με ιδιαίτερη ένταση στην θεατρικότητα του ποιητικού κειμένου σε πολλά σημεία, όπως επίσης καταγράφονται έντονα και διαφορετικής ποιότητας γκλισάντα και λαρυγγισμοί.

Καλογριά, 1937, (δίσκος ΗΜV ΑΟ)

Συνθέτης	Βαγγέλης Παπάζογλου
Στιχουργός	Βαγγέλης Παπάζογλου
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	9/4
Μακάμ	Χρησιμοποιεί την κλίμακα του Νεβεσέρ
Ορχήστρα	Δυο κιθάρες, μπαγλαμάς

Καλόγρια

Σύνθεση: Βαγγέλης Παπάζογλου
Στιχουργός: Βαγγέλης Παπάζογλου
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

Βα ρέ θη κα α α α τον κό ο ος μοπιά

κα λόγ ρι α α ά θα γί ι ί νω κί'α πά νω σε ε ε ψη λό ο ό βου νό

μο νά χη μου ου ου θα μεί ει εί νω κί'α πά νω σε ε ε ψη λό ο ό βου νό μα νού λα μου

μο νά χη μου ου ου θα μεί ι εί νω

D.C x 4 Fine

D.C x 4 Fine

A. Ανάλυση δομής

Το κομμάτι αποτελείται από μια εισαγωγή δυο μέτρων, όπου ουσιαστικά το δεύτερο μέτρο επαναλαμβάνει την φράση του πρώτου μέτρου αλλά με διαφορετική κατάληξη, και από τέσσερις στροφές. Η καθεμία στροφή κάνει χρήση δυο δεκαπεντασύλλαβων δίστιχων, όπου ο δεύτερος στίχος επαναλαμβάνεται με την προσθήκη επιφωνημάτων (στις τρεις πρώτες στροφές) που εκφράζουν πόνο και λύπη στο ποιητικό κείμενο. Το τραγούδι δομείται πάνω σε τρία μελωδικά θέματα Α, Β και Γ. Η σύνθεση ξεκινά με λεβάρε με την εισαγωγή δύο μέτρων (μέτρα 1-2) και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το μελωδικό θέμα Α (μέτρα 3-4). Ακολουθεί η απόδοση του μελωδικού θέματος Β (μέτρα 5-6) και Γ (μέτρα 7-8). Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση ακόμη τριών στροφών και το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή ενός μέτρου.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Το κομμάτι χρησιμοποιεί την κλίμακα του Νεβεσέρ αλλά με μια λογική περισσότερο δυτικότροπη και το παρατηρούμε αυτό στην πορεία της μελωδίας, η οποία είναι χτισμένη επάνω στις συγχορδίες της κλίμακας.

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή δυο μέτρων κινείται πάνω σε ένα πεντάχορδο μινόρε, άλλοτε με φυσική την τέταρτη βαθμίδα και άλλοτε αυξημένη, παραπέμποντας τότε στο μακαμ Νιχαβέντ και τότε στο Νικρίζ. Στο πρώτο μέτρο κάνει στάση στην πέμπτη βαθμίδα και στο δεύτερο που ουσιαστικά επαναλαμβάνει την ίδια φράση κλείνει στην τονική.

B2. Τραγούδι

Η μελωδική γραμμή του θέματος Α και Γ είναι χτισμένη πάνω στο Νεβεσέρ, ενώ το μελωδικό θέμα Β κάνει χρήση ενός Μαντζόρε πενταχόρδου. Στο θέμα Α η μελωδία κάνει στάσεις στην τονική και στην πέμπτη βαθμίδα. Στο θέμα

Β κάνει στάσεις στην τρίτη βαθμίδα και στο θέμα Γ κάνει και πάλι στάσεις στην πέμπτη βαθμίδα και στην τονική.

Γ. Θεματολογία

Η επιλογή του μοναστικού βίου ειδικά για τις γυναίκες που στιγματίζονταν κοινωνικά ή που δεν μπορούσαν να βρουν ανταπόκριση σε ένα μεγάλο έρωτα, συναντάται σε μεγάλο μέρος της λαϊκής μας παράδοσης, από τα χρόνια του Βυζαντίου και σε πάρα πολλά τραγούδια. Η απάρνηση των εγκόσμιων και η επιλογή της μοναστικής ζωής και μάλιστα του σκληρού μοναχισμού, σε απομονωμένο μοναστήρι, σε ψηλό απρόσητο βουνό μακριά από τους ανθρώπους και τον κόσμο αποτελούσε βασικό τρόπο αντίδρασης στην άδικη κοινωνία.

Η πρόθεση της πρωταγωνίστριας του τραγουδιού να ντύσει στα μαύρα ρούχα του μοναχισμού και του πένθους το νεανικό της κορμί, είναι η λύση για να καταλαγιάσει ο ερωτικός της πόθος, πιθανώς ανεκπλήρωτος, σε έναν κόσμο ψεύτικο και μάταιο στα μάτια της. Όπως και η άρνηση του κόσμου, της κοινωνικότητας και της ελευθερίας, «πόρτα και παραθύρι». Η μόνη παρηγοριά φαίνεται η παρέα της ηγουμένης που θα είναι και αυτή πονεμένη από έρωτα και έτσι θα μπορεί να καταλάβει τον πόνο η μία της άλλης.

Το επιφώνημα «*άιντα όλαλά*» πιθανώς έρχεται για να ελαφρύνει το «*βαρύ*» νόημα των στίχων.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική

φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, ().

3. Χρήση πικιλμάτων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().
4. Περιστροφή γύρω από την βασική νότα. Είναι ένας από τους σύνηθες τρόπους που χαρακτηρίζει την Αμπατζή να στολίζει τις βασικές νότες της μελωδίας, ().

Γιατί να με γελάσεις, 1937, (δίσκος HMV ΑΟ-2383)

Συνθέτης	Κώστας Σκαρβέλης
Στιχουργός	Κώστας Σκαρβέλης
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	9/8
Μακάμ	Χρησιμοποιεί τις κινήσεις της κλίμακας Νεβεσέρ
Ορχήστρα	Βιολί, κιθάρα, μαντολίνο, μπαγλαμάς

Γιατί να με γελάσεις

Σύνθεση: Κώστας Σκαρβέλης
Στιχουργός: Κώστας Σκαρβέλης
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

Γλυ ν κά α λο ο γά α α... ά κια μου ου ου λε γε ες φι ι λιά α για α να α... μου κλέ ε ε... βεις

και αι τώ ω ρα α τη η ην καρ δού σου ού λα μου

1. δε εν μου τη η ην ε ε ε για τρε ε... ευ είς
2. δε εν μου τη η ην ε ε ε για τρε ε... ευ είς

Fine

A. Ανάλυση δομής

Το κομμάτι αποτελείται από μια εισαγωγή δυο μέτρων και από τέσσερις στροφές τετράστιχων στίχων κάνοντας χρήση οκτασύλλαβων και επτασύλλαβων στίχων εναλλάξ σε κάθε στίχο. Οι μελωδικές γραμμές του τραγουδιού χωρίζονται σε δυο θέματα, Α και Β, όπου το Β επαναλαμβάνεται. Η σύνθεση ξεκινά με την εισαγωγή δυο μέτρων (μέτρα 1-2) και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το μελωδικό θέμα Α (μέτρα 3-4). Ακολουθεί οργανική ανταπόκριση ενός μέτρου (μέτρο 5) που επαναλαμβάνει την μελωδική γραμμή του προηγούμενου μέτρου και αμέσως μετά η φωνή αποδίδει το μελωδικό θέμα Β (μέτρα 6-7). Στην συνέχεια έπεται η επανάληψη του θέματος Β (μέτρα 8-9). Η ίδια ακριβώς δομή ακολουθείται για την απόδοση ακόμη τριών στροφών και το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή δυο μέτρων.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή μπορεί να χωριστεί σε δυο φράσεις. Η πρώτη φράση (μέτρο 1) κινείται ανοδικά από την πέμπτη βαθμίδα κάτω από την τονική μέχρι την πέμπτη βαθμίδα επάνω από την τονική και η δεύτερη φράση (μέτρο 2) κινείται από την οκτάβα καθοδικά για να καταλήξει στην τονική. Και οι δυο φράσεις κινούνται μέσα στα πλαίσια της κλίμακας Νεβεσέρ.

B2. Τραγούδι

Η μελωδική γραμμή του τραγουδιού ξεκινάει με το θέμα Α από το σολ με το τετράχορδο Χιτζάζ και η πρώτη στάση είναι στην οκτάβα, ενώ αργότερα κινείται καθοδικά περνώντας από το τετράχορδο Χιτζάζ στο πεντάχορδο Νικρίζ για να καταλήξει στη βάση (μέτρα 3-4). Η οργανική απάντηση που ακολουθεί επαναλαμβάνει την μελωδική γραμμή του μέτρου 4. Ακολουθεί η είσοδος στο μελωδικό θέμα Β (μέτρα 6-7), στο μέτρο 6 κάνει μια σύντομη μεταβολή από την τρίτη βαθμίδα του Νεβεσέρ σε ματζόρε πεντάχορδο, που λόγω της αίσθησης λαϊκού Ραστ δανείζεται και την εν γένει κινησιολογία

του, δηλαδή την κίνηση σεγκιά. Από το μέτρο 7 το τραγούδι επιστρέφει στο περιβάλλον του Νεβεσέρ, όπου και κλείνει.

Γ. Θεματολογία

Η εξιστόρηση του έρωτα βρίσκεται και πάλι στο προσκήνιο. Μάλιστα ενός μοιραίου έρωτα που δεν μπορείς να αντισταθείς, που κυριαρχεί στο μυαλό και στο σώμα. Ενός έρωτα που κάνει την καρδιά να μη μπορεί πια να γιάνει, που έφερε μόνο βάσανα και πόνο, χωροκατακτητικού, απόλυτου και σαρωτικού, που όμως η απόστασή του από το μίσος είναι δυσδιάκριτη.

Δεν έφταιξε σε τίποτα να τη γελάσει, να γίνει το θύμα και τώρα να πονά. Του αποδίδει ο στίχος ακόμη και σκοπιμότητα «*ήθελες το κορμάκι μου να μαραθεί να λιώσει*» και κλείνει με τον έρωτα να μετατρέπεται σε εκδικητικό μίσος, δίνοντας κατάρα «*αυτή όπου θα παντρευτείς όλα να στα πληρώσει*», δηλαδή ό,τι κακό έκανε σε εκείνη να το βρει από άλλη .

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Περιστροφή γύρω από την βασική νότα. Είναι ένας από τους σύνηθες τρόπους που χαρακτηρίζει την Αμπατζή να στολίζει τις βασικές νότες της μελωδίας, ().
2. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, ().
3. Χρήση γκλισάντο στις φράσεις με ανοδική πορεία και έμφαση στην κορύφωση της μελωδικής γραμμής με ένταση και λυγμό επικαλούμενη συναισθήματα πόνου, ().

7.3.3 ΑΛΑ ΦΡΑΝΚΑ

Δώδεκα χρονών κορίτσι, 1934, (δίσκος ODEON Ελλάδος GA 1751)

Συνθέτης	Σωτήρης Γαβαλάς
Στιχουργός	Σωτήρης Γαβαλάς
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	9/4
Μακάμ	Χρησιμοποιεί τις κινήσεις του μακάμ Κιουρντί
Ορχήστρα	Δυο κιθάρες

Δώδεκα χρονών κορίτσι

Σύνθεση: Σωτήρης Γαβαλάς (Μεμέτης)
Στιχουργός: Σωτήρης Γαβαλάς (Μεμέτης)
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is written in 9/4 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment line. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a key signature change from B-flat to A-flat. The second system contains the first line of lyrics: 'Άι ντε δώ δε κα χρο ο νών κο ο ρί ι ί τσι άι ντε χή ρα πάει στη η μά να α του'. The third system contains the second line of lyrics: 'Άι ντε τα στε φά νια στην πο ο διά α ά του κτέ κλαι αι αι γε τον άν τρα α του'. The fourth system shows the end of the piece with a repeat sign.

A. Ανάλυση δομής

Το κομμάτι αποτελείται από δυο μέτρα εισαγωγή και από δυο στροφές που η κάθε μια δομείται επάνω σε δυο μελωδικά θέματα, A και B, κάνοντας χρήση επτασύλλαβων, οκτασύλλαβων εννιασύλλαβων και δεκασύλλαβων στίχων, που θα δείξουμε σχηματικά πιο κάτω που τοποθετούνται. Τα θέματα A και B μπορούμε για την καλύτερη ανάλυσή τους να τα χωρίσουμε σε υποενότητες σύμφωνα με τις διαφορετικές φράσεις που περιέχουν. Έτσι στο μελωδικό θέμα A έχουμε: Ααβαγ, όπου το β ουσιαστικά είναι η επανάληψη του α με διαφορετική κατάληξη. Στο μελωδικό θέμα B έχουμε: Βαβαβ, όπου το β ουσιαστικά είναι η επανάληψη του α με διαφορετική κατάληξη. Και τα δυο θέματα μαζί:

A: α (δεκασύλλαβος στίχος), β (εννιασύλλαβος στίχος), α (επανάληψη), γ (οκτασύλλαβος στίχος)

B: α (δεκασύλλαβος στίχος), β (εννιασύλλαβος στίχος), α (επανάληψη), β (επτασύλλαβος στίχος)

Το κομμάτι ξεκινά με την εισαγωγή δυο μέτρων, την οποία επαναλαμβάνει (μέτρα 1-4) και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το μελωδικό θέμα Α.α (μέτρο 5). Ακολουθεί το Α.β (μέτρο 6) και αμέσως μετά το Α.α (μέτρο 7) και το Α.γ (μέτρο 8). Έπεται οργανική ανταπόκριση (1) που επαναλαμβάνει όλο το μελωδικό θέμα Α (μέτρα 9-12) και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το θέμα Β.α (μέτρο 13) και το θέμα Β.β (μέτρο 14). Ακολουθούν οι επαναλήψεις των θεμάτων Β.α και Β.β (μέτρα 15-16) και έπειτα οργανική ανταπόκριση (2) που επαναλαμβάνει την μελωδία των Β.α και Β.β. Η ίδια ακριβώς δομή ακολουθείται για την απόδοση ακόμη μιας στροφής. Αμέσως μετά ακολουθεί επανάληψη της πρώτης στροφής και οργανική ανταπόκριση πέντε μέτρων που συνδυάζει τις οργανικές ανταποκρίσεις 1 και 2 για να καταλήξει το κομμάτι.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή δυο μέτρων ακολουθεί μια πορεία καθοδική με σημείο εκκίνησης την πέμπτη βαθμίδα καταλήγοντας στην τονική και κινείται μέσα στο πλαίσιο του μακάμ Κιουρντί.

B2. Τραγούδι

Η μελωδική γραμμή του θέματος Α.α ανοίγει στην πέμπτη βαθμίδα και κάμει στάση στην τονική, ενώ στο επόμενο μέτρο το θέμα Α.β ανοίγει στην πέμπτη βαθμίδα κάνει στάση στην τέταρτη βαθμίδα. Το θέμα Α.γ ξεκινά από την τονική και καταλήγει με στάση πάλι στην τονική. Το μελωδικό θέμα Β.α ανοίγει στην τονική και κάνει στάση στην τονική, ενώ το Β.β ξεκινά από την τονική και καταλήγει στην τονική. Όλο το τραγούδι κινείται μέσα στο βασικό πεντάχορδο Ουσάκ (Κιουρντί).

Γ. Θεματολογία

Η παντρεία από μικρή ηλικία για τις γυναίκες ήταν ίδιον μιας αλλοτινής εποχής για την Ελλάδα, αλλά παραμένει σε πολλές υπανάπτυκτες και αναπτυσσόμενες χώρες της Αφρικής και της Ασίας. Πρόκειται για μια πρακτική βαθιά συνδεδεμένη με την πολιτιστική παράδοση και τη μεγάλη φτώχεια και ανέχεια.

Η κακοτυχία, ο θάνατος του ανδρός-προστάτη και η χηρεία στην ηλικία μόλις των δώδεκα χρονών αναγκάζει το κορίτσι να προστρέξει στη μάνα του, η οποία την παροτρύνει να ξαναπαντρευτεί και να απαλλαγεί από το πένθος, να ζήσει τη ζωή. Η άρνηση και επιμονή του κοριτσιού να τιμήσει τη μνήμη του άντρα της, την οδηγεί στην απόφαση να απαρνηθεί τα εγκόσμια και να ακολουθήσει το σκληρό μοναχικό βίο του μοναστικού κελιού.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση γκλισάντο στις φράσεις με ανοδική πορεία και έμφαση στην κορύφωση της μελωδικής γραμμής με ένταση και λυγμό επικαλούμενη συναισθήματα πόνου, ().
2. Με τον τρόπο που τραγουδάει δίνει έμφαση στο ρυθμικό στοιχείο χρησιμοποιώντας μοτίβα για να εμπλουτίσει ρυθμικά νότες μεγάλης χρονικής αξίας, ().
3. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, (Λ).
4. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().
5. Χρήση πικιλμάτων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().

Ε. Σχόλια

Αξίζει να σημειώσουμε πως στην συγκεκριμένη σύνθεση παρατηρείται μεγάλο πλήθος κοινών φράσεων μεταξύ κιθάρας και φωνής, όπως αυτό καταγράφεται στην παραπάνω παρτιτούρα.

Μαργαρίτα, 1937, (δίσκος HMV ΑΟ-2352)

Συνθέτης	Στέλιος Χρυσίνης
Στιχουργός	Στέλιος Χρυσίνης
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	2/4
Κλίμακα	Μινόρε
Ορχήστρα	Δυο κιθάρες, μπαγλαμάς

Μαργαρίτα

Σύνθεση: Στέλιος Χρυσίνης
Στιχουργός: Χρυσίνης Στέλιος
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

5

9 **Fine**

13

The musical score for 'Μαργαρίτα' is presented in four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef).
 - System 1 (measures 17-20): The vocal line begins with a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with a key signature of one sharp (F#).
 - System 2 (measures 21-24): The vocal line continues with a similar melodic contour. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern, with some changes in harmony.
 - System 3 (measures 25-28): The vocal line concludes the phrase. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.
 - System 4 (measures 29-32): Both lines end with a final cadence. The piano part includes the instruction 'D.C x 3' at the end of the system.

A. Ανάλυση δομής

Το κομμάτι αποτελείται από μια εισαγωγή οκτώ μέτρων και από τέσσερις στροφές κάνοντας χρήση τεσσάρων δεκαπεντασύλλαβων τετράστιχων. Το τραγούδι δομείται πάνω σε δυο μελωδικά θέματα, A και B, όπου το A επαναλαμβάνεται δυο φορές σχηματίζοντας τελικά το θέμα AABA. Η σύνθεση ξεκινά με λεβάρε με την εισαγωγή οκτώ μέτρων (μέτρα 1-9) και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το A μελωδικό θέμα (μέτρα 9-13). Ακολουθεί μια οργανική ανταπόκριση τριών μέτρων (μέτρα 13-15) και αμέσως μετά η επανάληψη του A μελωδικού θέματος με διαφορετικό στίχο (μέτρα 15-19). Έπεται η ίδια οργανική ανταπόκριση τριών μέτρων (μέτρα 19-21) και

ακολουθεί η απόδοση του Β μελωδικού θέματος (μέτρα 21-25) και στην συνέχεια η επανάληψη του Α θέματος με διαφορετικό στίχο (μέτρα 25-29). Η ίδια ακριβώς δομή ακολουθείται για την απόδοση ακόμη τριών τετράστιχων και το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή οκτώ μέτρων.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Μπορούμε να χωρίσουμε σε δυο φράσεις την εισαγωγή, η πρώτη φράση από το μέτρο 1 έως το 5 και η δεύτερη φράση από το 5 έως το 9. Η πρώτη φράση είναι χτισμένη πάνω στις δυο βασικές συχνοδίες της κλίμακας (πρώτη και πέμπτη) και κινείται γύρω από την τονική και μέσα στο πρώτο βασικό πεντάχορδο μινόρε. Η δεύτερη φράση κινείται κι αυτή στα πλαίσια της κλίμακας του μινόρε και ανοίγει από την οκτάβα και κινείται καθοδικά για να καταλήξει στην τονική.

B2. Τραγούδι

Το Α μελωδικό θέμα ξεκινά με την βασική συχνοδία του μινόρε πενταχόρδου ξεκινώντας από την τονική και καταλήγοντας πάλι στην τονική. Το Β μελωδικό θέμα ξεκινά από την έκτη βαθμίδα και κινείται όλη η φράση γύρω από την πέμπτη βαθμίδα και καταλήγει και σαν φράση κάνοντας στάση στην πέμπτη βαθμίδα. Τροπικά οι φράσεις κινείται μέσα στα πλαίσια της κλίμακας μινόρε.

Γ. Θεματολογία

Εξιστορείται με περιπαικτικό τρόπο και με νοηματικές αντιδιαστολές η έγγαμη ζωή της Μαργαρίτας. Η Μαργαρίτα απορεί πώς την πάτησε και παντρεύτηκε με την προτροπή της μάνας της έναν «πλούσιο» έμπορο που της έταξε μεγάλη προίκα στο όνομά της. Ο θησαυρός όμως αποδείχθηκε άνθρακας, αφού η προίκα δεν είναι άλλο από μια παράγκα με σκεπή 150

φράγκων, ένα τρύπιο μαξιλάρι, μια κούνια και λούσα που δεν τα φοράει άλλη... Ένα φθηνό φόρεμα και μπόλικη «τύχη».

Ειρωνικά οι στίχοι περιγράφουν ως εξαιρετικά, τα φθηνά, ευτελή προικιά της Μαργαρίτας που «βάδισε καλά στην πίτα», που την πάτησε δηλαδή και ξεγελάστηκε με τον υποτιθέμενο πλούσιο γαμπρό.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().
2. Χρήση πικιλμάτων και φράσεων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().

Ε. Σχόλια

Το φραζάρισμα της φωνής της Αμπατζή βρίσκεται σε απόλυτη ταύτιση με τις κιθάρες, με λιτότητα στις μελωδικές της φράσεις.

Το τσαγκαράκι, 1932, (δίσκος Columbia DG 271)

Συνθέτης	Κώστας Σκαρβέλης
Στιχουργός	Κώστας Σκαρβέλης
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	4/4
Μακάμ	Χρησιμοποιεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Χουζάμ
Ορχήστρα	Βιολί, αρμόνικα, σαντούρι, κιθάρα

Το τσαγκαράκι

Σύνθεση- Στίχοι: Κώστας Σκαρβέλης
Ερμηνεία: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into four systems. The first system starts with a repeat sign. The second system begins at measure 5. The third system begins at measure 9 and includes two first and second endings. The fourth system begins at measure 13 and includes the final vocal line. The lyrics are written below the piano part.

Μη μου το λέ— ές με μέ— τη μου— ου πως θα με
φο— ο βε ρί— ί— σεις Πως τα 'μπλε ξε— ες με ά— άλ λο νε και μέ— έ να

17 θα α μ'α φή η σεις Να ξέ ρεις

21 δε εν σκο τί ι ζο με ε ε δεν δί νω πε ε ντα ρά α κι πιο ό μορ

25 φη η θα πά ά ρω εγώ για τί εί μαι τσα α γκα ρά ά κι

29

33 Fine

33 Fine

A. Ανάλυση δομής

Το κομμάτι αποτελείται από μια εισαγωγή εννέα μέτρων και από τρεις στροφές που η κάθε μια κάνει χρήση τεσσάρων δεκαπεντασύλλαβων δίστιχων. Το τραγούδι δομείται πάνω σε δυο μελωδικά θέματα, Α και Β, που περιέχουν υποενότητες για τις διαφορετικές φράσεις δημιουργώντας της εξής μορφή: Α. α - Α.β - Α.α - Α.β και Β.α - Β.β - Α.β. Η σύνθεση ξεκινά με λεβάρε με μια εισαγωγή 8 μέτρων με το τελευταίο μέτρο να διαφέρει ώστε την

πρώτη φορά (1^η βόλτα) να οδηγεί στην επανάληψη, ενώ τη δεύτερη (2^η βόλτα), στο μελωδικό θέμα Α (μέτρα 1-17). Στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το πρώτο δίστιχο, με το θέμα Α χωρισμένο σε δυο φράσεις, το Α.α (μέτρα 17-19) και το Α.β (μέτρα 19-21). Ακολουθεί επανάληψη των φράσεων Α.α και Α.β με μικρές παραλλαγές (μέτρα 21-25). Έπεται οργανική ανταπόκριση που ουσιαστικά επαναλαμβάνει την μελωδική γραμμή του θέματος Α.β και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το επόμενο δίστιχο, με το θέμα Β χωρισμένο σε δυο φράσεις, το Β.α (μέτρα 27-31) και το Β.β (μέτρα 31-32) και αμέσως μετά ακολουθεί η επανάληψη του θέματος Α.β (μέτρα 32-34). Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση δυο ακόμη τετράστιχων και το κομμάτι κλείνει με εισαγωγή εννέα μέτρων, χωρίς την επανάληψη δηλαδή.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η μελωδική γραμμή της εισαγωγής (8 μέτρα) ξεκινάει με λεβάρε και μια χρωματική κάθοδο προς την τονική. Χρησιμοποιεί το τρίχορδο Σεγκιά όταν κάνει στάσεις στο μι και αργότερα χρησιμοποιεί το τετραχόρδο Χιτζάζ από το σόλ μέχρι το ντο, έλκοντας την φα όπου η μελωδική γραμμή κάνει στάση στην βάση του Χιτζάζ τετραχόρδου.

B2. Τραγούδι

Στο τραγούδι η μελωδική γραμμή κινείται τροπικά παρόμοια με την εισαγωγή, κάνοντας συχνές στάσεις στο μι χρησιμοποιώντας το τρίχορδο Σεγκιά και στο σολ, ως βάση του Χιτζάζ τετραχόρδου. Όλη η σύνθεση χρησιμοποιεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Χουζάμ, αλλά με μια εμφανώς δυτικότροπη αισθητική.

Γ. Θεματολογία

Οι τέχνες και οι τεχνίτες ήταν περιζήτητοι την εποχή του 1930. Ούτε το 20% των εργαζομένων ήταν εξειδικευμένοι σε εργασίες όπως η επεξεργασία μετάλλου, η ξυλουργική και η υποδηματοποιία⁶⁹.

Ο νεαρός τσαγκάρης δεν ανέχεται καπρίτσια από τη νεαρή κοπέλα, πιθανώς προσφυγοπούλα, αφού εκφωνείται ως «μεμέτι»⁷⁰, υποτιμητικός χαρακτηρισμός για τους μουσουλμάνους και κατ' επέκταση τους πρόσφυγες που ήρθαν από τη Μ. Ασία. Θεωρεί τον εαυτό του περιζήτητο γαμπρό, αφού ξέρει τέχνη. Περιπαικτικά τονίζεται στο 2^ο τετράστιχο «Δευτέρα πάντα κάθομαι» (εξού και η λεγόμενη «τσαγκαροδευτέρα») και δουλεύει όποτε θέλει, ζητώντας μάλιστα προκαταβολή από τον εργοδότη του. Αλλά αν θελήσει στρώνεται στη δουλειά και βγάζει λεφτά πολλά. Και αφού βεβαίως κάποια στιγμή καταφέρει να κάνει πράξη τα λεγόμενά του, δεν θα έχει πια μεράκι για τα μάτια της προσφυγοπούλας.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, (Λ).

⁶⁹ Hirschon R., (2006). Κληρονόμοι της Μικρασιατικής καταστροφής, Εκδόσεις Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης.

⁷⁰ Μεμέτι: Από το αραβικό Mahmoudd, τουρκ Μεχμέτ, www.slang.gr - ημερομηνία επίσκεψης: 02/06/2016.

3. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().
4. Χρήση πικιλμάτων και φράσεων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().
5. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ().

Φέρτε πρέζα να πρεζάρω, 1934, (δίσκος HMV ΑΟ-2183)

Συνθέτης	Παναγιώτης Τούντας
Στιχουργός	Παναγιώτης Τούντας
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	7/8
Μακάμ	Χρησιμοποιεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Χιτζάζ
Ορχήστρα	Βιολί, κιθάρα, μαντολίνο

Φέρτε πρέζα να πρεζάρω

Σύνθεση: Παναγιώτης Τούντας
Στιχουργός: Παναγιώτης Τούντας
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is written in 7/8 time and the key of D minor (one sharp, two flats). It consists of four systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a repeat sign. The third system has two first endings, labeled '1.' and '2.'. The fourth system includes the vocal line with lyrics. The lyrics are: Μη με ρωτάτε βλάα μη δεσ για τί είμαι λυυ...υπη

13

μέ ε νη κα ρα για γκί νι μες τη ην κα αρ διά

16

έ χω και με ε ε μα ράι αί ναι αχ φέ ερ τε πρέ ε έ ζα

19

να α πρε ζά ρω και αι χα σί ι ι σι να α φου ου μά α ρω

22

25

γιατί α γα πό εν' α λα νιά ρη

28
28
με ε το μου ου ουσ μου λί ι ζω ω νά α ρι ρε του ξη γιέ μαι

31
31
δεν μου μι λά ει μό νον με βλέ ε πει ει κι'ο λο γε λά α ει

34
34
φέ ερ τε πρέ ε έ ζα να α πρε ε ζά ρω και αι χα σί ι σι

37
37
να α φου ου μά ρω

38
38
1. Fine
2. Fine

A. Ανάλυση δομής

Το τραγούδι δομείται πάνω σε τρία μελωδικά θέματα Α, Β και Γ, όπου το Β επαναλαμβάνεται πάντα μετά το Γ. Το θέμα Α αποτελείται από ένα δεκαεξασύλλαβο δίστιχο. Το θέμα Β αποτελείται από ένα δίστιχο κάνοντας χρήση οκτασύλλαβων στίχων και το θέμα Γ αποτελείται από ένα τετράστιχο κάνοντας χρήση εννιασύλλαβων, οκτασύλλαβων και δεκασύλλαβων στίχων (η σειρά των στίχων είναι: εννιασύλλαβος, οκτασύλλαβος, δεκασύλλαβος,

δεκασύλλαβος). Η σύνθεση ξεκινά με μια εισαγωγή οκτώ μέτρων, η οποία χωρίζεται σε δύο φράσεις από τέσσερα μέτρα. Η πρώτη φράση της εισαγωγής επαναλαμβάνεται (μέτρα 1-8), ενώ στην δεύτερη φράση το τελευταίο μέτρο της εισαγωγής διαφέρει ώστε, την πρώτη φορά (1^η βόλτα) να οδηγεί στην επανάληψη και την δεύτερη φορά (2^η βόλτα) στο μελωδικό θέμα Α (μέτρα 9-16). Στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το πρώτο δίστιχο (μέτρα 17-24) και ακολούθως αποδίδει το Β θέμα (μέτρα 24-28). Έπεται οργανική ανταπόκριση που επαναλαμβάνει ουσιαστικά την μελωδική γραμμή του θέματος Β με μικρές παραλλαγές και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το Γ θέμα (μέτρα 33-40) και αμέσως μετά αποδίδει την επανάληψη του θέματος Β. Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση ακόμη τριών στροφών και το κομμάτι κλείνει με την δεύτερη φράση της εισαγωγής τεσσάρων μέτρων, την οποία επαναλαμβάνει.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή μπορεί να χωριστεί σε δυο φράσεις. Η πρώτη φράση κινείται καθοδικά από την οκτάβα προς την πέμπτη χρησιμοποιώντας το επάνω τετράχορδο Κιουρντί και η δεύτερη φράση ανοίγει στην τέταρτη βαθμίδα και καταλήγει στην τονική κάνοντας στάσεις στις βαθμίδες του βασικού πενταχορδου Χιτζάζ.

B2. Τραγούδι

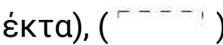
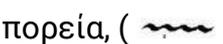
Στο τραγούδι το Α μελωδικό θέμα ξεκινά από την τονική και καταλήγει πάλι στην τονική κάνοντας συχνές στάσεις στην πέμπτη βαθμίδα και στην τονική. Το Β θέμα κινείται μέσα στο βασικό πεντάχορδο Χιτζάζ και γύρω από την τονική. Το Γ μελωδικό θέμα ανοίγει στην πέμπτη βαθμίδα και κάνει στάση αρχικά στην τέταρτη βαθμίδα και αργότερα στην τονική και στην τρίτη βαθμίδα. Και τα τρία μελωδικά θέματα κινούνται μέσα στα πλαίσια της μελωδικής συμπεριφοράς του μακάμ Χιτζάζ χωρίς να ξεφεύγει από τα όρια του βασικού πενταχορδου.

Γ. Θεματολογία

Οι στίχοι διαπραγματεύονται τον ερωτικό πόθο μιας μόρτισσας⁷¹ και μερακλούς και την αγάπη της για έναν άντρα αλανιάρη και μάγκα. Μπορεί να πονά και να υποφέρει, αλλά δεν παραδέχεται και δεν εξωτερικεύει το πάθος της όπως θα έκανε μια τυχαία γυναίκα. Του «ξηγιέται» λοιπόν αλλά εκείνος αντιδρά γελώντας και δεν ανταποκρίνεται. Έτσι εκείνη θέλει να σβήσει το ερωτικό της πάθος⁷² με χασίς και ναρκωτικά, για να ξεχαστεί και να λησμονήσει. Επίσης, παρατηρείται έντονη χρήση της αργκό (βλάμμηδες⁷³, μόρτισσα, κ.α.)

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ().
3. Χρήση γκλισάντο στις φράσεις με ανοδική πορεία και έμφαση στην κορύφωση της μελωδικής γραμμής με ένταση και λυγμό επικαλούμενη συναισθήματα πόνου, ().
4. Περιστροφή γύρω από την βασική νότα. Είναι ένας από τους σύνηθες τρόπους που χαρακτηρίζει την Αμπατζή να στολίζει τις βασικές νότες της μελωδίας, ().

⁷¹ Μόρτισσα: η αλανιάρη, η μάγκισα, <https://el.wiktionary.org> - ημερομηνία επίσκεψης: 03/06/2016.

⁷² Γιαγκίνι: Τουρκ. Yangin, πυρκαγιά, άβεστο ερωτικό πάθος, <https://el.wiktionary.org> - ημερομηνία επίσκεψης: 03/06/2016.

⁷³ Βλάμης: αλβανική vlam, αδελφοποιητός. Μεταγενέστερη έννοια: εραστής, αγαπητικός. Βλ. στο Γ. Μπαμπινιώτη, ετυμολογικό Λεξικό εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας - ημερομηνία επίσκεψης: 03/06/2016.

5. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, (Λ).
6. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().
7. Χρήση πικιλμάτων και φράσεων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().

Ε. Σχόλια

Είναι εντυπωσιακός στην συγκεκριμένη σύνθεση ο συγχρονισμός της φωνής με το βιολί στο φραζάρισμα και στις παύσεις.

7.3.4 ΔΗΜΟΤΙΚΑ

Τι έχεις βλάμη κι αρρωσταίνεις, 1930, (δίσκος HMV Α0-363)

Συνθέτης	Άγνωστος
Στιχουργός	Άγνωστος
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	7/8 (ρυθμός καλαματιανός)
Κλίμακα	Μινόρε
Ορχήστρα	Βιολί, λαούτο (;), κιθάρα

Τι έχεις βλάμη κι αρρωσταίνεις

Σύνθεση: Παραδοσιακό
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is written in 7/8 time and the key of D minor. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line in the upper staff and a guitar line in the lower staff. The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece. The second system (measures 5-8) continues the melody. The third system (measures 9-12) includes the first line of lyrics: "Ω ρε τί έ χεις βλά μη κί'αρ ρω ω σται αι νεις αχ". The fourth system (measures 13-16) includes the second line of lyrics: "τί έ χεις βλά μη η κί'αρ ρω ω σται αι νεις βρε κί'ο λο ο ιπέ ε έ νεις".

2

Τι έχεις βλάβη κι αρρωσταίνεις

17
17
το λε ε πρό ο — ό δε βγαί νει εις να α — σε'ει δώ ω ω — ω κί'ό λο ο φτέ ε — έ νεις

21
21
το λε ε πρό ό δε βγαί νει εις να α — σε'ει δώ

D.C x 3

D.C x 3

25
25

29
29

1.

32
32

2.

Fine

Fine

A. Ανάλυση δομής

Το τραγούδι δομείται πάνω σε δυο μελωδικά θέματα A και B τα οποία επαναλαμβάνονται μια φορά. Το A θέμα χρησιμοποιεί δυο δεκασύλλαβους στίχους και το B θέμα δυο δεκατρισύλλαβους στίχους. Η σύνθεση ξεκινά (με λεβάρε) με μια εισαγωγή 8 μέτρων και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το A θέμα (μέτρα 10-15). Ακολουθεί το B θέμα (μέτρα 16-23) και στην συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση ακόμη τριών

στροφών. Το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή οκτώ μέτρων με το τελευταίο μέτρο να διαφέρει ώστε, την πρώτη φορά (1^η βόλτα) να οδηγεί στην επανάληψη και την δεύτερη φορά (2^η βόλτα) στο τελευταίο μέτρο όπου καταλήγει.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή κινείται μέσα στο περιβάλλον της κλίμακας μινόρε, αν και σε όλη την σύνθεση το βασικό όργανο (το κλαρίνο) αλλά και η φωνή υπονοούν την τροπικό περιβάλλον του Ουσάκ. Παρατηρούμε όμως ότι η δεύτερη βαθμίδα χρησιμοποιείται εμφανώς σε σκληρή θέση, σχεδόν συγκερασμένη.

B2. Τραγούδι

Η μελωδική γραμμή του θέματος Α που αποδίδει η φωνή κινείται μέσα στο πλαίσιο της κλίμακας μινόρε, υπονοώντας μικρές μεταβολές στο μακάμ Σαμπάχ χαμηλώνοντας την τέταρτη βαθμίδα (σολ) στα μέτρα 10, 13 και 15. Από το μέτρο 16 και μετά, στο Β μελωδικό θέμα, κάνει χρήση του μακάμ Ραστ (από το ντο).

Γ. Θεματολογία

Παράφραση των στίχων και σε αυτό το δημώδες, του δημοτικού τραγουδιού «Ρίνα»:

*Μωρέ τι έχεις Ρίνα μ' κι αρρωσταίνεις
Μωρέ τι έχεις Ρίνα μ' κι αρρωσταίνεις
Κι όλο δένεις το λαιμό, δε βγαίνεις να σε ειδώ
Κι όλο δένεις το λαιμό, διαβόλου θηλυκό.*

Εκτυλίσσεται πιθανώς ένας διάλογος μεταξύ των δύο ερωτευμένων, του αγαπητικού (βλάμη), και της ερωμένης του (κόρης του παπά). Στις δύο

πρώτες στροφές η ερωμένη αναφέρεται στον αγαπητικό της και τον ρωτά γιατί έχει καθεί και δε βγαίνει, τον ρωτά αν είναι άρρωστος και ποιος είναι ο μεγάλος γιατρός που θα τον γιατρέψει (μάλλον από τον έρωτα). Ανταπαντά στις επόμενες στροφές ο βλάμης, προτρέποντας την να σπάσει τη ρόκα που γνέθει το μαλλί για τον αργαλειό, αφού δεν έχει ανάγκη την προίκα μιας και είναι πολύ όμορφη. Τέλος, ακούγονται ο χαιρετισμός της Αμπατζή προς τον Δημήτρη Σέμση (βιολί), γνωστό ως Σαλονικιό και η ανταπόδοσή του στη Ρίτα.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, (Λ).
3. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().
4. Χρήση πικιλμάτων και φράσεων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().
5. Περιστροφή γύρω από την βασική νότα. Είναι ένας από τους σύνηθες τρόπους που χαρακτηρίζει την Αμπατζή να στολίζει τις βασικές νότες της μελωδίας, ().
6. Χρήση γκλισάντο στις φράσεις με ανοδική πορεία και έμφαση στην κορύφωση της μελωδικής γραμμής με ένταση και λυγμό επικαλούμενη συναισθήματα πόνου, ().

Έχω τώρα πέντε χρόνους, 1934, (δίσκος ODEON GA 1734)

Συνθέτης	Άγνωστος
Στιχουργός	Άγνωστος
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	7/8 (ρυθμός καλαματιανός)
Κλίμακα	Μινόρε
Ορχήστρα	Βιολί, λαούτο

Έχω τώρα πέντε χρόνους

Σύνθεση: Νίκος Ρέλλιας
Στίχοι: Νίκος Ρέλλιας
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is written in 7/8 time and consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes the first vocal line with lyrics: "Ε ε χω τό ρα μαύ ρα γλω κά α... ά μου". The third system includes the second vocal line with lyrics: "μά α... τια έ ε χω τό ω ώ ρα πέν τε πέν τε χρό ο... νους". The fourth system shows the continuation of the instrumental accompaniment.

17

έ ε χω τό ω ώ ρα πέν τε πέ εν τε ε

21

χρό ο _____ νους ό ο λο βά α ά σαι να κλη μούς και πό ο _____ νους

25

29

33

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef).
 - The first system starts at measure 37. The vocal line has rests, while the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
 - The second system starts at measure 41. The vocal line has rests, and the piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.
 - The third system starts at measure 45. The vocal line has rests, and the piano accompaniment concludes with a final note and a double bar line. The word "Fine" is written above and below the staff at the end of the system.

A. Ανάλυση δομής

Το τραγούδι δομείται πάνω σε δυο μελωδικά θέματα A και B, όπου το B επαναλαμβάνεται δυο φορές, κάνοντας χρήση τεσσάρων δεκασύλλαβων στίχων για την κάθε στροφή. Το κομμάτι ξεκινά με την εισαγωγή έξι μέτρων που επαναλαμβάνονται (μέτρα 1-12) και ακολουθεί η απόδοση του A θέματος από την φωνή (μέτρα 13-15). Στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το B μελωδικό θέμα (μέτρα 16-18). Ακολουθεί οργανική ανταπόκριση που επαναλαμβάνει ουσιαστικά το A και B μελωδικό θέμα (μέτρα 19-24). Έπονται οι δύο επαναλήψεις του B θέματος (μέτρα 25-30) και αμέσως μετά ακολουθεί μια οργανική ανταπόκριση που επαναλαμβάνει τις δυο επαναλήψεις του B θέματος (μέτρα 31-36). Ακολουθεί η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση ακόμη δυο στροφών και το κομμάτι κλείνει με οργανική ανταπόκριση (είκοσι μέτρων) που περιλαμβάνει ένα καινούργιο μελωδικό θέμα τεσσάρων μέτρων που επαναλαμβάνονται και την εισαγωγή παραλλαγμένη (μέτρα 37-48).

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή αποτελείται από δυο ίδιες φράσεις με διαφορετικές καταλήξεις. Η πρώτη φράση κάνει στάση στην τέταρτη βαθμίδα και η δεύτερη φράση καταλήγει στην τονική. Και οι δυο φράσεις κινούνται μέσα στα πλαίσια του διατονικού γένους, όταν η μελωδική γραμμή κινείται ανοδικά χρησιμοποιεί την κλίμακα ματζόρε και όταν η μελωδική γραμμή κατεβαίνει χρησιμοποιεί την κλίμακα μινόρε. Η οργανική ανταπόκριση με την οποία κλείνει το κομμάτι περιλαμβάνει ένα καινούργιο μελωδικό θέμα που κάνει χρήση του μακάμ Σαμπάκ και στην συνέχεια ακολουθεί η εισαγωγή παραλλαγμένη που κινείται μέσα στα πλαίσια της κλίμακας μινόρε.

B2. Τραγούδι

Η μελωδική γραμμή του θέματος Α που αποδίδει η φωνή ξεκινάει με τον προσαγωγέα (ντο) υπονοώντας το Ραστ αλλά στην συνέχεια κινείται μέσα στο πρώτο βασικό τετράχορδο Ουσάκ με σκληρή την δεύτερη βαθμίδα και υπονοώντας στο κλείσιμο της φράσης το Σαμπάκ με χαμηλωμένη την τέταρτη βαθμίδα (σολ). Στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το Β μελωδικό θέμα που κινείται μέσα στα πλαίσια του βασικού τετραχόρδου Ουσάκ (με σκληρή την δεύτερη βαθμίδα). Παρομοίως τροπικά και στις δυο επαναλήψεις του Β θέματος, όπου η πρώτη επανάληψη κάνει στάση στην τέταρτη βαθμίδα ενώ η δεύτερη επανάληψη κλείνει στην τονική.

Γ. Θεματολογία

Παραδοσιακό που ως θεματολογία του έχει τον έρωτα κάποιου για δύο μαύρα μάτια κάποιας μελαχρινής προφανώς που κρατά πέντε ολόκληρα χρόνια με καημούς, πόνους και βάσανα, ίδια χαρακτηριστικά του ανείπωτου ή χωρίς ανταπόκριση έρωτα. Η αιτία για όλα αυτά, η μητέρα της νεαρής που τη μαλώνει και δεν την αφήνει να χαρεί τον έρωτά της ραγίζοντάς της τη καρδιά.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση γκλισάντο για τις συνεχόμενες νότες σε φράσεις με κατιούσα πορεία, ().
2. Χρήση γκλισάντο στις φράσεις με ανοδική πορεία και έμφαση στην κορύφωση της μελωδικής γραμμής με ένταση και λυγμό επικαλούμενη συναισθήματα πόνου, ().
3. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().
4. Χρήση πικιλμάτων και φράσεων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().
5. Περιστροφή γύρω από την βασική νότα. Είναι ένας από τους σύνηθες τρόπους που χαρακτηρίζει την Αμπατζή να στολίζει τις βασικές νότες της μελωδίας, ().

Γαλιάντρα (Το πιπίνι), 1934, (δίσκος ΗΜV ΑΟ-1055)

Συνθέτης	Άγνωστος
Στιχουργός	Άγνωστος
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	7/8 (ρυθμός καλαματιανός)
Κλίμακα	Μινόρε
Ορχήστρα	Κλαρίνο, βιολί, λαούτο

Γαλιάντρα (Πιπίνι μου)

Συνθέτης: Νίκος Ρελλιάς
Στιχουργός: Άγνωστος
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is written in 7/8 time and consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody. The third system includes the first line of lyrics: "Α φή στε με να και γο μαι μό νος και μο να α". The fourth system includes the second line of lyrics: "χός μου πι πί ι νι μου ου πι πί ι νι μου αχ δια". The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together. There are also repeat signs (double bar lines with dots) and a fermata over a note in the third system.

The musical score is written for two staves, likely representing a vocal line and a piano accompaniment. It consists of six systems of music, each starting with a measure number in the left margin. The first system (measures 17-20) includes the lyrics: "μά α ντι και αι ρου μπί τ ι νι μου". The second system (measures 21-24) and the third system (measures 25-28) show the piano accompaniment. The fourth system (measures 29-32) features a repeated rhythmic figure marked with a symbol resembling a treble clef and 'x 4'. The fifth system (measures 33-36) continues the piano accompaniment. The sixth system (measures 37-40) concludes with a double bar line and the word 'Fine' written above and below the staff.

A. Ανάλυση δομής

Το τραγούδι δομείται πάνω σε δυο μελωδικά θέματα Α και Β, όπου το Β επαναλαμβάνεται όχι ολόκληρο το θέμα, αλλά το πρώτο μισό του μέρος. Τα δυο μελωδικά θέματα κάνουν χρήση δυο δεκαπεντασύλλαβων στίχων. Η

σύνθεση ξεκινά (με λεβάρε) με μια εισαγωγή οκτώ μέτρων και στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το Α μελωδικό θέμα (μέτρα 9-14). Ακολουθεί και η απόδοση του Β μελωδικού θέματος (μέτρα 15-17) και η μισή επανάληψή του (μέτρα 18-19). Έπεται οργανική απάντηση που επαναλαμβάνει με μικρές παραλλαγές τα μελωδικά θέματα Α και Β (μέτρα 19-29). Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια ακριβώς δομή για την απόδοση δυο ακόμη στροφών και το κομμάτι κλείνει με οργανικό μέρος όμοιο με την οργανική απάντηση που περιλαμβάνει τα δυο μελωδικά θέματα παραγμένα.

Β. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Β1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή αποτελείται από μια φράση η οποία επαναλαμβάνεται κάνοντας στάσεις στην τρίτη βαθμίδα και στην τονική. Κινείται μέσα στα πλαίσια της κλίμακας μινόρε.

Β2. Τραγούδι

Η μελωδική γραμμή του θέματος Α που αποδίδει η φωνή ξεκινάει από την τονική και κινείται μέσα στο πρώτο πεντάχορδο Μπουσελίκ κάνοντας στάσεις στην τονική (ρε) και στην δεύτερη βαθμίδα (μι). Το Β μελωδικό θέμα ανοίγει στην υποτονική χρησιμοποιώντας το πεντάχορδο Ραστ που σχηματίζεται (από το ντο), κάνοντας στάσεις στην τονική (ντο) και στην πέμπτη βαθμίδα (σολ).

Γ. Θεματολογία

Παραδοσιακό τραγούδι που αφορά πάλι τον έρωτα και την άσβεστη φλόγα του, που ο καθένας την περνάει μόνος του. Οι προσφωνήσεις εδώ «Πιπίνι» (περιστεράκι)⁷⁴, διαμάντι και ρουμπίνι δείχνουν το πολύτιμο της αγάπης που

⁷⁴ Πιπίνι<πιπίζω+νι, ηχομιμητική λέξη, περιστεράκι, μτφ το νεαρό όμορφο κορίτσι, el.wiktionary.org ημερομηνία επίσκεψης: 03/06/2016.

τρέφει ο άντρας για το νεαρό κορίτσι. «Τσετσέκι⁷⁵ μου να σ' είχα στο κελέκι⁷⁶ μου», ο πόνος και των δύο είναι ναί μεν ένας, αλλά διαφορετικής αιτίας, αφού αυτός τον έχει στην καρδιά (έρωτας, αγάπη) και εκείνη μόνο στα χείλη (πάθος, έλξη). Ο άντρας ζητά από την νεαρή να τον λυπηθεί και της ζητά να καθίσει μαζί του, να χαρεί τη ζωή και να κελαηδήσει όπως η γαλιάντρα⁷⁷ στο κλουβί.

Δ. Τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά της φωνής της

Τα χαρακτηριστικά της φωνητικής ερμηνείας της όπως σημειώνονται στην παρτιτούρα είναι τα ακόλουθα:

1. Χρήση λεγκάτο σε συνδυασμό με ιδιαίτερη τεχνική λάρυγγα στις συνεχόμενες καθοδικές νότες μικρής χρονικής αξίας (όγδοα ή δέκατα έκτα), ().
2. Χρήση γκλισάντο στις φράσεις με ανοδική πορεία και έμφαση στην κορύφωση της μελωδικής γραμμής με ένταση και λυγμό επικαλούμενη συναισθήματα πόνου, ().
3. Δραματοποιεί και αισθηματοποιεί τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου με στόχο να προκαλέσει συγκίνηση και συναισθηματική φόρτιση. Είναι μια έκφραση τυπική του τρόπου ερμηνείας της Αμπατζή που την καθιστά αναγνωρίσιμη, ().
4. Χρήση γκλισάντο επάνω σε μια νότα με καθοδική πορεία με στόχο να προκαλέσει συναισθήματα έντασης και πόνου, ().
5. Χρήση πικιλμάτων και φράσεων σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα, ().

⁷⁵ Από το τουρκικό sicek, αγριολούλουδο, el.wikipedia.org - ημερομηνία επίσκεψης: 03/06/2016.

⁷⁶ Τουρκ. Kelek, άρουρο πεπόνι, εδώ μάλλον έχει την έννοια του μποστανιού, του κήπου, el.wikipedia.org - ημερομηνία επίσκεψης: 03/06/2016.

⁷⁷ Πτηνό της οικογενείας των Κορυδαλλιδών, με όμορφο κελάηδισμα, el.wikipedia.org - ημερομηνία επίσκεψης: 03/06/2016.

Να 'ταν οι κάμποι θάλασσα, έτος άγνωστο, (δίσκος ATHENAUM DP 170 Label: DPI)

Συνθέτης	Άγνωστος
Στιχουργός	Άγνωστος
Τραγούδι	Ρίτα Αμπατζή
Μέτρο	7/8 (ρυθμός καλαματιανός)
Κλίμακα	Ματζόρε
Ορχήστρα	Κλαρίνο, βιολί, λαούτο, κρουστά (;)

Να 'ταν οι κάμποι θάλασσα

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος
Τραγούδι: Ρίτα Αμπατζή

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a triplet of eighth notes in the piano part. The third system continues the melody. The fourth system includes the lyrics: "ω ρε να'σαν οι κά α α ά μποι θά λα ασ σα α α ω ωχ". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

2

Να 'ταν οι κάμποι θάλασσα

9

9

ω ρε και ταβου ου νά πο τά μια ωρε πο τά α μιά

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a treble clef with a whole rest in measure 9 and a melodic line in measure 10. The bottom staff is a bass clef with a melodic line in measure 9 and a whole rest in measure 10. The lyrics are written below the top staff.

11

11

νά πνί ι γο νταν ο Τά τα ρή η ης ω ω ωχ

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a melodic line in measure 11 and a whole rest in measure 12. The bottom staff has a whole rest in measure 11 and a melodic line in measure 12. The lyrics are written below the top staff.

13

13

ω ρε που φέρνει τά'φε ρε μά νια τα'φερ μά α νιά Τι να κά α μω

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a melodic line in measure 13 and a melodic line in measure 14. The bottom staff has a whole rest in measure 13 and a melodic line in measure 14. The lyrics are written below the top staff.

15

15

τι βρε τι ι να κά α ά να ω ω

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a melodic line in measure 15 and a melodic line in measure 16. The bottom staff has a melodic line in measure 15 and a melodic line in measure 16. The lyrics are written below the top staff.

17

17

που πα λε εύ ω με μωρε με ε το

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a melodic line in measure 17 and a melodic line in measure 18. The bottom staff has a melodic line in measure 17 and a melodic line in measure 18. The lyrics are written below the top staff.

19
χά α ά ρο

21

23

25

A. Ανάλυση δομής

Το τραγούδι δομείται πάνω σε δυο μέρη, το πρώτο μέρος αποτελείται από το ποιητικό κείμενο που δομείται επάνω σε ελεύθερο ρυθμό και το δεύτερο μέρος που δομείται ρυθμικά μέσα στο τραγούδι. Η σύνθεση ξεκινά με μια εισαγωγή έξι μέτρων και αποτελείται από μια φράση που επαναλαμβάνεται. Στην συνέχεια η φωνή αποδίδει το ελεύθερο ρυθμικό μέρος, στο οποίο παρεμβάλλονται δυο οργανικές απαντήσεις. Ακολουθεί το δεύτερο ρυθμικό μέρος και το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή έξι μέτρων.

B. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

B1. Εισαγωγή

Η εισαγωγή αποτελείται από μια φράση η οποία επαναλαμβάνεται. Ανοίγει στην πέμπτη βαθμίδα και καταλήγει στην τονική και κινείται μέσα στο πλαίσιο της ματζόρε κλίμακας.

B2. Τραγούδι

Η μελωδική γραμμή του θέματος Α που αποδίδει η φωνή ξεκινάει από την τονική και κάνει στάσεις στην δεύτερη και στην τέταρτη βαθμίδα. Κινείται τροπικά μέσα στο πλαίσιο των διατονικών κινήσεων μιας κλίμακας ματζόρε (από το ρε) υπονοώντας μικρές μεταβολές στο Νικρίζ (από το ντο), ενώ το δεύτερο ρυθμικό μέρος κάνει χρήση της κλίμακας ματζόρε που σχηματίζεται από την τέταρτη βαθμίδα, ανοίγοντας την μελωδική γραμμή από την πέμπτη βαθμίδα (ρε) και καταλήγοντας στην τονική (σολ).

Γ. Θεματολογία

Το δημοτικό αυτό τραγούδι, αγνώστου συνθέτη και στιχουργού, πιθανώς παράφραση ενός γνωστού τραγουδιού των Ιωαννίνων που αναφέρεται στον Αλή Πασά⁷⁸:

*Να 'ταν οι κάμποι θάλασσα και τα βουνά ποτάμια,
να πνίγονταν ο τάταρης που 'φερε τα φιρμάνια.*

*Αρβανίτες παινεμένοι,
που 'ν' Αλή πασάς, καημένοι;*

Η παρομοίωση ή καλύτερα η μετωνυμία, «*ωρέ να 'σαν οι κάμποι θάλασσα και τα βουνά ποτάμια*» με την κατάρα να πνιγεί ο Τάταρης⁷⁹, ο αγγελιοφόρος που φέρνει τις διαταγές του Σουλτάνου για την εκτέλεση του στασιαστή Αλή

⁷⁸ www.xorlio.gr - ημερομηνία πρόσβασης: 06/06/2016.

⁷⁹ Βλαχογιάννης Γ., (άγνωστης χρονολογίας). Τα πρώτα ταχυδρομεία Α' 1821-1827, τόμος Β' Προπύλαια, Βιβλ. Εστία, Αθήνα.

Πασά. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Τάταρης ήταν έμμισθος ταχυδρόμος στο έφιππο ταχυδρομείο «Μεντζίλι», ειδικά προνομιούχο σώμα το οποίο μετέφερε μόνο τα φερμάνια και τις διαταγές της Υψηλής Πύλης στις επαρχιακές υπηρεσίες.

*Τι να κάνω μωρέ, τι να κάνω
που παλεύω με το χάρο
Ωρέ και τα φερμάνια έγραφαν
Ωρέ το βέβαιο χαμπέρι.
Να σηκωθούν οι Έλληνες
Ωρέ να παν στο Τεπελένι.*

Και εδώ η παράφραση της στροφής:

*Ωρέ και το φερμάνι έγραφε
Το βέβαιο χαμπέρι, Βεζύρ' Αλή πασά.
Να σηκωθείς Αλή πασά,
Να πας στο Τεπελένι.*

Ως γνωστό η καταγωγή του Αλή Πασά ήταν από το Τεπελένι (ο Τεπελενλής). Σκοτώθηκε μετά από σύντομη συμπλοκή, από τον απεσταλμένο του Σουλτάνου, Χουρσίτ Πασά. Το πτώμα του αποκεφαλίστηκε και το κεφάλι του στάλθηκε ταριχευμένο από τον Χουρσίτ στην Κωνσταντινούπολη.

Απαραίτητες διευκρινήσεις

Δεν ήταν δυνατή η ακριβής καταγραφή της φωνής της Ρίτας Αμπατζή στο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι και τα φωνητικά χαρακτηριστικά της ερμηνείας της δεν σημειώνονται στην παρτιτούρα, λόγω της ιδιαιτερότητας του ρυθμού και του ιδιωματισμού των κλέφτικων σκοπών. Χρειαστήκαμε όμως δειγματοληπτικά την περίπτωση του κλέφτικου τραγουδιού, κυρίως γιατί η ελαστικότητα του ρυθμού βοηθάει την Ρίτα Αμπατζή να ξεδιπλώσει με ελευθερία τις φωνητικές της δυνατότητες, αλλά και για την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη κάλυψη του ρεπερτορίου για την έρευνα.

Σχόλια και συμπεράσματα για τις καταγραφές των δημοτικών τραγουδιών

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η Ρίτα Αμπατζή χρησιμοποιεί με διαφορετικό τρόπο κάποια από τα χαρακτηριστικά της φωνής της όταν τραγουδάει δημοτικά τραγούδια. Πιο συγκεκριμένα, το χαρακτηριστικό της περιστροφής γύρω από την βασική νότα το χρησιμοποιεί σύμφωνα με την περιστροφή και το παίξιμο του κλαρίνου, όπως παρομοίως με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιεί τα γκλισάντα και τους λαρυγγισμούς, έτσι ώστε να υπάρχει όσο το δυνατόν ταύτιση μεταξύ του πρωταγωνιστικού οργάνου και της φωνής στα πικίλματα και στις φράσεις.

Ωστόσο υπάρχει και μια αναντιστοιχία στο σύνολο των δημοτικών τραγουδιών που καταγράφηκαν μεταξύ σολιστικού οργάνου και φωνής. Διαπιστώσαμε ότι ενώ το κλαρίνο παίζει συγκερασμένα, η φωνή τις περισσότερες φορές κινείται οριακά στα πλαίσια του συγκερασμού προσπαθώντας να δώσει στοιχεία των μακάμ. Αυτή η αναντιστοιχία μεταξύ του κλαρίνου και της φωνής, σε μεταγενέστερες εκτελέσεις δημοτικών τραγουδιών, παύει να υπάρχει, αφού καθιερώνεται το μαλακό χρωματικό γένος και από τα όργανα και από τις φωνές.

Αξίζει επίσης να σημειώσουμε πως οι καταγραφές των δημοτικών τραγουδιών παρουσιάστηκαν στο σύνολό τους πλούσιες σε πληροφορία, αφού στα δημοτικά φαίνεται η Ρίτα Αμπατζή να ξεδιπλώνει στο έπακρο όλες τις φωνητικές της δυνατότητες. Εκεί πιθανόν αισθάνεται πιο αυτεξούσια, αφού δεν υπάρχει τις περισσότερες φορές συνθέτης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν δείχνει τον ίδιο σεβασμό στο σολιστικό όργανο και στην ίδια την μουσική.

8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η διαλεκτική σχέση μεταξύ πρωταγωνιστικού οργάνου και φωνής

Η συγκεκριμένη ερευνητική διαδικασία φιλοδοξεί να αποτελέσει βοήθημα για όσους στο μέλλον θελήσουν να μελετήσουν και να εμβαθύνουν διεξοδικότερα στην ζωή και στο έργο της Ρίτας Αμπατζή.

Η φωνή της Ρίτας Αμπατζή κινείται πάνω στον διαστηματικό καμβά που κινούνται και τα όργανα, με απόλυτο έλεγχο και σεβασμό στην σύνθεση και στον συνθέτη. Τροπικά και διαστηματικά τόσο τα όργανα όσο και η φωνή χρησιμοποιούν χαρακτηριστικές κινήσεις και διαστήματα των μακάμ στην λαϊκή εκδοχή μιας παράδοσης της οποίας η τροπική οργάνωση ανάγεται σε λόγιες εκφράσεις με συνθετότερη μορφή και πολυπλοκότερη ανάπτυξη.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι η Ρίτα Αμπατζή χρησιμοποιεί την φωνή της, στο σύνολο των συνθέσεων που καταγράφηκαν, με τέτοιο τρόπο ώστε να βρίσκεται τις περισσότερες φορές σε απόλυτη ταύτιση με το όργανο που εκτελεί τις βασικές μελωδικές φράσεις. Τα στολίδια που χρησιμοποιεί, άλλοτε τα χρησιμοποιεί σε απόλυτη ταύτιση με τα σολιστικά όργανα και άλλοτε απλώς τα χρησιμοποιεί όπου της επιτάσσει το μουσικό της κριτήριο, πάντως είναι συνήθως επηρεασμένα από το σολιστικό όργανο συνοδείας.

Από την έρευνα του ηχητικού υλικού μπορούμε να κάνουμε έναν διαχωρισμό όσον αφορά το τραγούδι της:

- όταν τραγουδούσε συνοδευόμενη με βιολιά, ούτια και κανονάκια,
- όταν τραγουδούσε συνοδευόμενη με κιθάρες και μπαγλαμάδες,
- όταν τραγουδούσε συνοδευόμενη με κλαρίνο.

Στην πρώτη περίπτωση τα στολίδια που χρησιμοποιεί είναι εμπνευσμένα και επηρεασμένα από το βιολί με γρήγορα πικίλματα και γκλισάντα, ενώ στην δεύτερη περίπτωση χρησιμοποιεί απλωμένες και λυτές νότες δίχως πολλά στολίδια. Στην τρίτη περίπτωση παρά την αναντιστοιχία που αναφέρθηκε

στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου (βλ. Σχόλια & Συμπεράσματα για τις καταγραφές των δημοτικών τραγουδιών, σελ. 112), η Αμπατζή πάλι χρησιμοποιεί την φωνή της μιμούμενη τα τσακίσματα και τα γυρίσματα του κλαρίνου. Η ταύτισή της με το σολιστικό όργανο δεν προκύπτει τυχαία και υποθέτουμε ότι είναι αποτέλεσμα εκμάθησης και πρόβας. Πριν ηχογραφηθεί το κάθε κομμάτι κάποιος της το μαθαίνει και συμπερασματικά το κομμάτι το μαθαίνει από το σολιστικό όργανο. Πάντως σίγουρα πρόκειται για στολίδια και ποικίλματα που της διαμόρφωσαν την φωνή και της έδωσαν χαρακτήρα.

Αν ο ερμηνευτής είναι ο μεσάζοντας ανάμεσα στον συνθέτη και στον ακροατή, η Ρίτα Αμπατζή είναι η απόλυτη ερμηνεύτρια που ξέρει να σέβεται τον συνθέτη και τον ακροατή. Είναι μια προσωπικότητα που χαρακτηρίζεται από δυο πολύ διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία, τα οποία την κάνουν να διαφέρει και να ξεχωρίζει. Το πρώτο είναι η ελεύθερη έκφρασή της και ο πηγαίος τρόπος της που συναντάμε σε κάθε ερμηνεία της και το δεύτερο είναι η σωστή προεργασία και η σωστή αντίληψη της την ώρα της πρόβας. Είναι μια πηγαία τραγουδίστρια αλλά και συνεπής επαγγελματίας και ενσωματώνει στοιχεία αντίθετα και δύσκολα από μόνα τους, πόσο μάλλον τελικά διακρίνεται για την ικανότητά της να τοποθετεί αυτά τα στοιχεία το ένα δίπλα στο άλλο.

Η Ρίτα Αμπατζή διαθέτει αυτό που οι Ισπανοί ονομάζουν *duende*, την εσωτερική φλόγα που νιώθει κάποιος όταν ξεπερνά τον εαυτό του, τα όρια της δημιουργικής του δεινότητας. Συνδεδεμένο με τη μουσική, το θέατρο και τον χορό, το *duende* δεν είναι απλώς μία αμετάφραστη λέξη. Είναι μία αρχέγονη έννοια, μία πράξη.⁸⁰

Eduandado, έλεγε ο Λόρκα: Ο εκστατικός, ο μουσόληπτος, ο από την «θεία μανία» κατεχόμενος. Θυμίζει την διαπίστωση του Πλάτωνα «ος δ' αν άνευ μανίας Μουσών επί ποιητικής θύρας αφίκηται, πεισθείς ως άρα εκ της τέχνης ικανός ποιητής εσόμενος, ατελής αυτός τε και η ποίησης», (μτφ.: Όταν κάποιος προσεγγίζει τις πύλες της ποίησης, χωρίς να διακατέχεται από τη μανία των Μουσών (της έμπνευσης), πεπεισμένος ότι αρκεί μόνο η τέχνη για

⁸⁰ Λόρκα Φ. Γ., (2007). Ντουέντε, Πρακτική και Θεωρία, Εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα.

να γίνει καλός ποιητής, τότε δεν θα είναι τέλειος ούτε αυτός, ούτε η ποίησή του). Ο μεγάλος Ανδαλουσιανός ποιητής Μανουέλ Τόρρες είπε πως: «Όλα όσα περιέχουν σκοτεινούς και μυστήριους ήχους έχουν *duende*».

Το *duende* δεν είναι στο λαρύγγι. Είναι δύναμη και προσπάθεια, όχι συμπεριφορά και σκέψη. Το *duende* δεν είναι θέμα ταλέντου μόνο ή δεξιοτεχνίας, είναι η μυστηριακή δύναμη και ζωντάνια της ψυχής, είναι η ίδια η δημιουργία.

Η φωνή της Ρίτας βαδίζει μες την οδύνη, τη μελαγχολία, μα και την αλήθεια της. Κολυμπά στους σκοτεινούς ήχους του *duende* και μοιράζει αυθεντική συγκίνηση. Υπάρχουν μουσικοί που φλυαρούν με την επίδειξη της δεξιοτεχνίας τους ή τραγουδίστριες που διανθίζουν τη φωνή τους με περίτεχνα μουσικά στολίδια και τσαμπινιές. Υπάρχουν όμως και εκείνοι οι μουσικοί και οι τραγουδίστριες σαν τη Ρίτα, που δεδομένης της δεξιοτεχνίας τους δεν την επιδεικνύουν, παρά τη χρησιμοποιούν για να ανασύρουν τον καημό, το μεράκι ή τον κρυμμένο δαίμονα από τα βάθη της ψυχής τους, και είναι αυτοί που κατέχουν ή και αποζητούν την έλευση του *duende*.

9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΒΙΒΛΙΑ, ΑΡΘΡΑ & ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Ελληνικές Αναφορές

- Ανδρικός Ν., (2009). Θεωρία της Λαϊκής Μουσικής II, Συνοπτικό σχεδιάσμα θεωρίας, σημειώσεις για το ΤΕΙ Ηπείρου Σχολή Μουσικής τεχνολογίας Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.
- Ανδρικός Ν. (2010). Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων», στο: Μουσική (και) Θεωρία, τετράδιο 5, εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.
- Ανδρικός Ν., (2012). Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922), ΜΕΘΕΞΙΣ, Αθήνα.
- Βακαλόπουλος Κ., (1991). Νεοελληνική Ιστορία (1204-1940), Εκδ. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.
- Βλαχογιάννης Γ., (άγνωστης χρονολογίας). Τα πρώτα ταχυδρομεία Α' 1821-1827, τόμος Β' Προπύλαια, Βιβλ. Εστία, Αθήνα.
- Βλησίδης Κ., (2004). Οι όψεις του Ρεμπέτικου, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
- Βολιότης-Καπετανάκης Η., (2005). Μάγκες Αλήστου Εποχής, Εκδ. Μετρονόμος, Αθήνα.
- Βούλγαρης Ε. - Βανταράκης Β., (2006). Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922-1940, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου – Faggoto, Αθήνα.
- Βρουλάκης Λ., (2004). Πτυχιακή εργασία: Η διαδρομή του ρεμπέτικου στο χρόνο, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
- Γιαννόπουλος Γ., (2003). Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: Ο μεσοπόλεμος 1922-1940, Τόμος 7^{ος}, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Γιωλτζόγλου Σ., (2011). Οι ελληνοτουρκικές Σχέσεις (1922-1930), Εκδ. Α. Σταμούλη.
- Δαμιανάκος Στ., (2001). Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου, Πλέθρον, Αθήνα.

- Δαφνής Γ., (1997). Η Ελλάδα μεταξύ δύο πολέμων, 1923 – 1940, Τόμος 1^{ος}, Εκδ. Κάκτος, Αθήνα.
- Δραγουμάνος Π., (2002). Οδηγός Ελληνικής δισκογραφίας 1950-1997, Νέα Σύνορα - Λιβάνη, Αθήνα.
- Δραγουμάνος Π., (2007). Κατάλογος Ελληνικής Δισκογραφίας, 1950-2007, Αθήνα.
- Ιντζεσίλογλου Ν., (2000). Περί κατασκευής Συλλογικών Ταυτοτήτων: το παράδειγμα της Εθνικής ταυτότητας, στο Εμείς και οι Άλλοι: αναφορά σε τάσεις και σύμβολα, Εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα.
- Κανελλάτου Β, (2002). Εργασία για τον Δημήτρη Σέμση.
- Κοκκώνης Γ., Alla-turca alla-franca και καφέ αμάν, Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση, Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30-Σεπ έως 02-Οκτ-2010 (αδημοσίευτο).
- Μανιάτης Δ., (2001). Οι φωνογραφητζήδες, Εκδόσεις Πιτσιλός, Αθήνα.
- Μανιάτης Δ., (2006). Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών, Αθήνα.
- Μαυροειδής Μ. (1999). Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Fagotto - Θερμός, Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης Γ., (2010). Ετυμολογικό λεξικό της Νέας Ελληνικής, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα.
- Μυστακίδης Δ., (2013). Λαϊκή κιθάρα, Τροπικότητα και Εναρμόνιση, Εκδόσεις Πριγκηπέσσα.
- Παναγιωτοπούλου Δ., (2008). Θεωρία και Πράξεις Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, έκδ. Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήνα.
- Παπαδάκης Ε, (2006). Σεξουαλικά νοούμενα και υπονοούμενα στο τραγούδι, Εφ. «Ελευθεροτυπία».
- Παπαδόπουλος Γ.-Σ., (2014). Από την αργκό του ρεμπέτη στη καθημερινή γλώσσα του νεοέλληνα, ΕΚΠ Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, ΠΜΣ Θεωρητικής – Εφαρμοσμένης Γλωσσολογίας, Αθήνα.

- Παπάζογλου Γ., (2003). Τα χαΐρια μας εδώ, Επτάλοφος, Ταμείον Θράκης, Διεθνής Ακαδημία Πολιτισμού & Επικοινωνίας.
- Σκούλιος Μ., (2006). Προφορικές μουσικές παραδόσεις του Ελλαδικού χώρου: Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης, στο: Πολυφωνία, τεύχος 8^ο, εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα.
- Σμυρνέλη Μ.-Κ., (2008). Σμύρνη, η λησμονημένη πόλη; 1830-1930: Μνήμες ενός μεγάλου μεσογειακού λιμανιού. Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Ταπή Χ., (2008). Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, ΤΛΠΜ, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας.
- Τζάκης Δ., (2003). Το κλέφτικο και το ρεμπέτικο τραγούδι: εθνικοί μύθοι και λαογραφικές αναζητήσεις, στο: Γράψας Ν., κ.ά., Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα.
- Τσαρδάκας Α., (2008). Το κανονάκι στις 78 στροφές, Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής & Fagotto Books, Αθήνα.
- Χατζηπανταζής Θ., (1986). Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί..., Στιγμή, Αθήνα.

Ξενόγλωσσες Αναφορές

- Aydemir M., (2010). Turkish Music Μακάμ Guide, European Capital of Culture, Istanbul.
- Clogg R., (2002). A Concise History of Greece, Cambridge University Press.
- Feldman W., (1996). Music of the Ottoman Court: μακάμ, composition and the early Ottoman instrumental repertoire, Verlag fur Wissenschaft ind Bildung, Berlin.
- Hirschon R., (2006). Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής, Εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Lorka F. G., (2007). Ντουέντε, Πρακτική και Θεωρία, Εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα.
- Mossberger K., Clarke S., John P., (2012). The Oxford Handbook of Urban Politics, Oxford University Press, UK.

- Pavalowitch S. K., (2005). Ιστορία των Βαλκανίων, 1804-1945, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη.
- Pennanen R. P. (2009). Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής, Περιοδική έκδοση Μουσικός λόγος, Εκδ. Γαβριηλίδη.
- Torp L., (1993). Salonikios – The Best Violin in the Balkans – Semsis, Museum Tusculanum Press.
- Rex W., (1977). Before the Fine Groove and Stereo Record and Other Innovations.

2. ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Ελληνικές Αναφορές

- www.elkibra-rebetiko.blogspot.gr - ημερομηνία επίσκεψης: 27/04/2016.
- Κανελλάτου Β., μουσικό διαδικτυακό περιοδικό TAR, www.tar.gr/content/content.php?id=3071 - ημερομηνία επίσκεψης 24/02/2016.
- Καριτσιώτικα Νέα, <http://karitsiotikanea.blogspot.gr> - ημερομηνία επίσκεψης: 25/05/2016.
- Κουνάδης Π., (1994) www.rembetikoidialogoigmail.blogspot.gr/2009/11/blog-post_17.html - ημερομηνία επίσκεψης 23/02/2016.
- Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας,;: <http://www.greeklanguage.gr> - ημερομηνία επίσκεψης: 27/05/2016.
- Ζισημόπουλος Γ., Στοιχεία ιστορίας του ρεμπέτικου τραγουδιού, www.istorikathemata.com - ημερομηνία επίσκεψης: 25/05/2016.
- www.xorio.gr - ημερομηνία πρόσβασης: 06/06/2016.

Ξενόγλωσσες Αναφορές

- Basma Zerouali, Σμυρναίικο Τραγούδι, 2002, Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, Μ. Ασία www.ehw.gr/l.aspx?id=6161, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού (www.ime.gr) - ημερομηνία επίσκεψης 06/04/2016.

- International Federation of the Phonographic Industry, www.ifpi.gr - ημερομηνία επίσκεψης: 08/04/2016.
- Morris Roderick Conway, Greek Cafe Music, Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981, προσβάσιμο ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα: www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html - ημερομηνία επίσκεψης 04/06/2015.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΚΑΙ ΣΜΥΡΝΑΪΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

A/A	Τίτλος	Δίσκος	Συνθέτης
1928			
1	Φτώχεια μαζί με την τιμή	Columbia 8171 (UK)	Π. Τούντας
1930			
2	Λέλα μ' έφαγε τοτσιφτετέλι	HMV AO 446	Μ. Χρυσάφκης
3	Ριτάκι	HMV AO 446	Μ. Χρυσάφκης
1932			
4	Ο φύλλος	Columbia DG 277	Στ. Παντελίδης
5	Πολίτισσα	Parlophone B 21648	Κ. Σκαρβέλης
6	Το τσαγκαράκι	Columbia DG 271	Κ. Σκαρβέλης
1933			
7	Αμάν Αννίτσα	HMV AO 2070	Στ. Παντελίδης
8	Βρε χήρα δε λυπάσαι	HMV AO 2068	Π. Τούντας
9	Γαργαλιστικός χορός	Columbia DG 474	Στ. Παντελίδης
10	Γίνομαι άνδρας	Columbia DG 453	Π. Τούντας
11	Ελενάκι αν δεν σε πάρω	HMV AO 2112	Κ. Καρίπης
12	Ζωή είν' αυτή Ζωΐτσα μου	Columbia DG 448	Αντ. Διαμαντίδης
13	Η Κούλα	Columbia DG 447	Κ. Καρίπης
14	Θα αφήσω γένια	ODEON ΕΛ. GA 1635	Παραδοσιακό
15	Καλλιοπάκι	HMV AO 2090	Γρ. Ασίκης
16	Κατεργάρα	Columbia DG 362	Γ. Δραγάσης
17	Κατινάκι μου για σένα	ODEON ΕΛ. GA 1691	Κ. Καρίπης
18	Μαγκίορος	Columbia DG 362	Μ. Χρυσάφκης
19	Μαγκιόρος	Columbia DG 362	Μ. Χρυσάφκης
20	Μαρικόκι μου	Columbia DG 444	Κ. Σκαρβέλης
21	Μαρκοπουλιώτισσα	Columbia DG 361	Κ. Σκαρβέλης
22	Μες του Ζαμπίκου τον τεκέ	ODEON ΕΛ. GA 1630	Κ. Τζόβενος
23	Νέα μερακλού	Parlophone B 21731	Κ. Τζόβενος
24	Ο ασίκης	HMV AO 2070	Στ. Παντελίδης
25	Ο βλάμης του Ψυρρή	ODEON ΕΛ. GA 1630	Κ. Σκαρβέλης
26	Παιχνιδιάρα	HMV AO 2112	Κυρ. Γρυπαίος

27	Τα λεφτά σου δεν τα θέλω	Columbia DG 456	Π. Τούντας
28	Τζογαδόρος	Columbia DG 448	Αντ. Διαμαντίδης
29	Τσερκές	HMV AO 2092	Στ. Παντελίδης
30	Φερετζέ φορώ	HMV AO 2091	Ρ. Εσκενάζυ
31	Χαρικλάκι	Columbia DG 452	Π. Τούντας
32	Χήρα και μάγκας*	Parlophone B 21731	Ι. Μοντανάρης
<i>*Συμμετοχή: Κ. Ρούκουνας</i>			
33	Χήρα μ' έκαψες	Columbia DG 361	Κ. Σκαρβέλης
1934			
34	Αερόπλανο θα πάρω*	ODEON ΕΛ. GA 1710	Π. Τούντας
<i>*Συμμετοχή: Ζ. Κασιμάτης</i>			
35	Απελπισμένος	Columbia DG 472	Γ. Ασίκης
36	Ας τα κόλπα	HMV AO 2156	Π. Τούντας
37	Βρε μάγκες δυο στη φυλακή	HMV AO 2201	Κ. Τζόβενος
38	Για την αγάπη σου	HMV AO 2156	Π. Τούντας
39	Δυο καρδιές πονεμένες	HMV AO 2205	Γ. Δραγάσης
40	Δώδεκα χρονών κορίτσι	ODEON ΕΛ. GA 1751	Σ. Γαβαλάς
41	Ζούλα η μαριωρή	HMV AO 2182	Π. Τούντας
42	Ζουρλοπαινεμένης γέννα	HMV AO 2191	Β. Παπάζογλου
43	Η Αρμενίτσα	HMV AO 2167	Κ. Καρίπης
44	Η μοίρα	HMV AO 2204	Μ. Χρυσάφης
45	Η Νίτσα	HMV AO 2140	Γ. Ασίκης
46	Η Συριανή	HMV AO 2167	Ν. Κλαπής
47	Η χωριατοπούλα	HMV AO 2166	Κ. Καρίπης
48	Θέλω κόκκινα να βάλεις	HMV AO 2230	Κ. Μακρής
49	Κακιά μικρούλα	HMV AO 2111	Δ. Σέμσης
50	Καλογριά θε να γινώ	HMV AO 2238	Χατζηαντωνίου
51	Με ζουρνάδες με νταούλια	HMV AO 2136	Π. Τούντας
52	Μες την μπύρα του Γιαννάκη	Columbia DG 2003	Κ. Σκαρβέλης
53	Μες της Αθήνας τα χωριά	HMV AO 2237	Κ. Ρούκουνας
54	Μη με στέλνεις μάνα στην Αμερική*	HMV AO 2196	Δ. Σέμσης
<i>*Στίχοι: Γ. Καμβύσης</i>			
55	Μπάλος μπουρνοβαλιός (Δεν ημπορώ να κλαίγω πια)	HMV AO 2213	Παραδοσιακό

56	Νέος κονιαλής	HMV AO 2093	Γ. Δραγάσης
57	Νοσοκόμα μου μικρούλα	HMV AO 2190	Αγ. Τομπούλης
58	Ντερβίσης και Ρίτα*	HMV AO 2189	Ι. Μοντανάρης
<i>*Συμμετοχή: Δ. Ατραϊδης</i>			
59	Ξανθή Εβραιοπούλα	HMV AO 2180	Στ. Παντελίδης
60	Ο γλεντζές	HMV AO-2181	Στ. Παντελίδης
61	Ο μοντέρνος Χαραλάμπης	HMV AO 2182	Π. Τούντας
62	Ο μουρμούρης	HMV AO 2225	Χρ. Μαρίνος
63	Ο μυλωνάς (ο νέος)*	HMV AO 2123	Στ. Παντελίδης
<i>*Συμμετοχή: Ρ. Εσκενάζυ – Στίχοι: Δ. Σέμσης</i>			
64	Ο Ροϊδίτης	HMV AO 2166	Σ. Γαβαλάς
65	Όμορφη Χιωτοπούλα	HMV AO 2191	Κυρ. Γρυπαίος
66	Πάνε για το πράσο	HMV AO 2204	Μ. Χρυσάφης
67	Σαν είσαι μάγκας και νταής*	HMV AO 2194	Μ. Βαμβακάρης
<i>*Συμμετοχή: Μ. Βαμβακάρης</i>			
68	Στης Αρετούσας τη σπηλιά	HMV AO 2219	Σ. Γαβαλάς
69	Το εισπρακτοράκι	HMV AO 2144	Δ. Σέμσης
70	Το Μαριανθάκι	HMV AO 2129	Π. Τούντας
71	Το μπουζουκάκι	Columbia DG 500	Κ. Σκαρβέλης
72	Το ξενιτεμένο	HMV AO 2181	Στ. Παντελίδης
73	Το φλιτζάνι του Γιάννη	HMV AO 2125	Μ. Χρυσάφης
74	Το Φροσάκι	HMV AO 2143	Κ. Καρίπης
75	Φέρτε πρέζα να πρεζάρω	HMV AO 2183	Π. Τούντας
76	Φτώχεια μαζί με την τιμή	Columbia DG 498	Π. Τούντας
77	Ψαράδες κουβαρντάδες	HMV AO 2091	Δ. Σέμσης
1935			
78	Είσαι ψεύτης Παναγιώτη	HMV AO 2249	Κ. Σκαρβέλης
79	Ο ξεμάγκας	HMV AO 2247	Β. Παπάζογλου
80	Ο περιβολάρης	HMV AO 2248	Στ. Παντελίδης
81	Στον τεκέ του Περδικάκη	HMV AO 2268	Στ. Παντελίδης
82	Τα χανουμάκια	HMV AO 2279	Κ. Καρίπης
83	Τι θα γινώ εγώ με σένα	HMV AO 2306	Δ. Λαδόπουλος
84	Το πασούμι	HMV AO 2269	Μ. Μιχαηλίδης
85	Τουρκολιμανιώτισσα γλυκιά	HMV AO 2271	Π. Τούντας

1936			
86	Είσαι πόντος	HMV AO 2292	Γρ. Ασίκης
87	Είσαι φάντης	HMV AO 2305	-
88	Έχει η Ελλάδα όμορφες	HMV AO 2350	Στ. Παντελίδης
89	Η βλάμισσα να' ναι καλά	HMV AO 2349	Γ. Πετροπουλέας
90	Θα πάρω χωριατόπουλο	HMV AO 2291	Στ. Παντελίδης
91	Κακούργα άπονη	HMV AO 2293	Κ. Σκαρβέλης
92	Μέσα στο Πασαλιμάνι	HMV AO 2327	-
93	Ο Βαγγέλης της μαμής*	HMV AO 2290	Δ. Τσακίρης
* Στίχοι: Ρ. Αμπατζή			
94	Όλο φέματα μου λες	HMV AO 2293	Κ. Σκαρβέλης
95	Σπάστα φως μου για τα μένα*	HMV AO 2320	Δ. Σέμσης
* Στίχοι: Γ. Πετροπουλέας			
96	Στα ξένα μ' άφησες	HMV AO 2328	Κ. Σκαρβέλης
97	Τι το λες και δεν το κάνεις	HMV AO 2362	Κ. Καρίπης
98	Τι τραβούν οι αρραβωνιασμένες	HMV AO 2292	Γ. Ασίκης
99	Το μεράκι	HMV AO 2290	Στ. Παντελίδης
100	Το παιχνίδι του Αμερικάνου	HMV AO-2305	Κ. Σκαρβέλης
101	Τράβα σπάγκο	HMV AO 2291	Δ. Σέμσης
1937			
102	Το μάγκικο	HMV AO 2419	Κ. Καρίπης
103	Αν σ' αγαπώ δεν φταίω εγώ*	Columbia DG 6345	Π. Τούντας
* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης			
104	Από μικρό σ' αγάπησα	HMV AO 2603	Γ. Πετροπουλέας
105	Απεφάσισα πουλί μου	HMV AO 2401	Π. Τούντας
106	Βαρκάρης	Columbia DG 6281	Π. Τούντας
107	Βγάλε με απ' την καρδιά σου	HMV AO 2439	Γ. Πετροπουλέας
108	Γιατί να με γελάσεις	HMV AO 2383	Κ. Σκαρβέλης
109	Γκαρσόνα	Columbia DG 6281	Π. Τούντας
110	Δε σ' αγαπώ, δε σ' αγαπώ	HMV AO 2383	Κ. Καρίπης
111	Δεν θέλω γέρο άντρα*	HMV AO 2422	Δ. Σέμσης
* Στίχοι: Γ. Καμβύσης			
112	Έλα όπως είσαι	HMV AO 2386	Στ. Χρυσίνης

113	Ερηνάκι*	HMV AO 2449	Κ. Σκαρβέλης
* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης			
114	Εσύ μ' αυτά τα πείσματα	HMV AO 2362	Κ. Καρίπης
115	Έτσι σε θέλω	HMV AO 2351	Γ. Πετροπουλέας
116	Θάλασσα γαλάζια*	HMV AO 2525	Στ. Χρυσίνης
* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης			
117	Θάλασσα μπαμπέσα	HMV AO 2405	Π. Τούντας
118	Καλογριά	HMV AO 2400	Β. Παπάζογλου
119	Μάνα μου διώξε τους γιατρούς	HMV AO 2352	Στ. Χρυσίνης
120	Μαργαρίτα	HMV AO 2352	Στ. Χρυσίνης
121	Με το παλιό σακάκι	Columbia DG 6327	Κ. Σκαρβέλης
122	Μεσογειτίσσα*	Columbia DG 6330	Π. Τούντας
* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης			
123	Μου πήραν την αγάπη μου*	HMV AO 2422	Δ. Σέμσης
* Στίχοι: Γ. Καμβύσης			
124	Μυστικό να το 'χεις πρέπει*	Columbia DG 6332	Π. Τούντας
* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης			
125	Να πας πουλί μου στο καλό*	HMV AO 2525	Στ. Παντελίδης
* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης			
126	Ναζιάρα μου*	Columbia DG 6345	Π. Τούντας
* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης			
127	Ξανθή και μαυρομάτα*	Columbia DG 6330	Π. Τούντας
* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης			
128	Όποιος έχει γεια και νιάτα*	HMV AO 2406	Ν. Σταθερός
* Στίχοι: Γ. Φωτίδας			
129	Όταν περνάς, γιατί*	Columbia DG 6347	Π. Τούντας
* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης			
130	Παραπονιάρικο	HMV AO 2451	Κ. Καρίπης
131	Πρέπει να σ' αφήσω*	Columbia DG 6332	Π. Τούντας
* Στίχοι: Γ. Καμβύσης			
132	Στα κατσαρά σου βάλθηκα	Columbia DG 6303	Μ. Χρυσάκης
133	Στείλε με μάνα*	HMV AO 2418	Στ. Περπινιάδης
* Στίχοι: Δ. Σέμσης			

134	Τα παιδιά της αγοράς	HMV AO 2417	Στ. Χρυσίνης
135	Τρεις ορφανές	HMV AO 2481	Γρ. Ασίκης
1938			
136	Αν φύγεις για την ξενιτιά*	HMV AO 2501	Δ. Σέμσης
<i>* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης – Στίχοι: Στ. Χρυσίνης</i>			
137	Για μια π' αγάπησα*	Columbia DG 6375	Μ. Χρυσσαφάκης
<i>* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης</i>			
138	Για μια τσακίνα καπελού	HMV AO 2482	Στ. Παντελίδης
139	Για πες μου ποια αγαπάς	Columbia DG 6363	Στ. Χρυσίνης
140	Δεν θέλω πλούτη Βαγγελιώ	Columbia DG 6396	Στ. Παντελίδης
141	Εσύ είσαι τρελοκόριτσο	HMV AO 2483	Δ. Σέμσης
142	Η φτωχούλα*	Columbia DG 6375	Μ. Χρυσσαφάκης
<i>* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης</i>			
143	Θα περνάω όπως πρώτα	Columbia DG 6453	Αντ. Αμιράλης
144	Θα περνάω όπως πρώτα	Columbia 7177-F (US)	Αντ. Αμιράλης
145	Καραβοκύρη μου χρυσέ	HMV AO 2466	Π. Τούντας
146	Μαρίτσα μου	Columbia DG 6414	Π. Τούντας
147	Με τις ματιές σου*	HMV AO 2485	Δ. Σέμσης
<i>* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης</i>			
148	Μια μελαχρινή	Columbia DG 6363	Στ. Χρυσίνης
149	Όμορφη Σαλονικιά	HMV AO 2483	Δ. Γκόγκος
150	Πεισματάρικο*	HMV AO-2500	Μ. Γενίτσαρης
<i>* Συμμετοχή - Στίχοι: Στ. Περπινιάδης</i>			
151	Περιβολάρης θα γινώ	HMV AO 2542	Στ. Χρυσίνης
152	Πλατύς γιαλός	HMV AO 2485	Ε. Τασόπουλος
153	Σαν περνούσ' από τη Χίο*	Columbia DG 6434	Π. Τούντας
<i>* Στίχοι: Γ. Δερέμπεης</i>			
1939			
154	Αν θέλεις κι αν δεν θέλεις	HMV AO 2552	Στ. Μιχαλόπουλος
<i>* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης</i>			
155	Απόψε να μην κοιμηθείς	HMV AO 2538	Β. Τσιτσάνης
<i>* Συμμετοχή: Στ. Περπινιάδης</i>			
155	Βαρκάρη τράβα το κουπί	HMV AO 2542	Α. Διαμαντίδης

<i>* Συμμετοχή: Στ. Περγινιάδης – Στίχοι: Κ. Κοφινιώτης</i>			
157	Δυο μεράκια στην καρδιά μου*	HMV AO 2538	Δ. Σέμσης
<i>* Συμμετοχή: Στ. Περγινιάδης</i>			
158	Καλλιοπάκι	Columbia DG 6505	Γρ. Ασίκης
159	Κουράστηκα στην ξενιτιά	HMV AO 2621	Δ. Γκόγκος
160	Μ' ένα καράβι φορτηγό	Columbia DG 6489	Δ. Σέμσης
161	Μια Κυριακή κινήσαμε*	Columbia DG-6513	Π. Τούντας
<i>* Στίχοι: Στ. Χρυσίνης</i>			
162	Όταν ήσουνα μικρούλα	HMV AO 2552	Κ. Συριωτάκης
163	Πες μου ποιος είναι ο πόνος σου	Columbia DG 6505	Δ. Σέμσης
164	Στείλε αμάξι πάρε με	Columbia DG-6489	
165	Το τριαντάφυλλο	HMV AO 2592	Γρ. Ασίκης
166	Φύγε άπονη κακιά	HMV AO 2592	Μ. Χρυσάκης
167	Χρυσούλα μου	Columbia DG 6470	Π. Τούντας
1940			
168	Γλεντήσατε νέοι τα νιάτα σας	Columbia DG 6522	Στ. Χρυσίνης
<i>* Στίχοι: Π. Τούντας</i>			
169	Καλό ταξίδι	Columbia DG 6549	Στ. Χρυσίνης
170	Να ζήσεις αμαξά μου	Columbia DG 6522	Στ. Χρυσίνης
<i>* Στίχοι: Π. Τούντας</i>			
171	Οι όμορφες	Columbia DG 6569	Π. Τούντας
172	Συχνά με βλέπει ένα πουλί	HMV AO 2613	Στ. Χρυσίνης
<i>* Στίχοι: Γ. Δερέμπεης</i>			
173	Το τραγούδι των ψαράδων	HMV AO 2613	Κ. Κανούλας
174	Χιώτικος χορός	Columbia DG 6569	Γ. Δραγάσης
ΑΓΝΩΣΤΗΣ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΣ			
175	Αγάπα με να σ' αγαπώ*	HMV AO 2568	Δ. Σέμσης
<i>* Συμμετοχή: Π. Στυλιανίδης - Στίχοι: Στ. Περγινιάδης</i>			
176	Αυγουλάδες	ODEON ΕΛ. GA 1693	Αγ. Τομπούλης
177	Για μένα δε σε μέλλει	Columbia DG 143	Κ. Καρίπης
178	Δυο σεβντάδες	Parlophone B 21704	Π. Τούντας
179	Έξω ντέρτι	ODEON ΕΛ. GA 1705	Μ. Τσάμα
180	Θέλω κίτρινα να βάλεις	HMV AO 2502	Ρ. Εσκενάζυ

181	Κάλιο πέντε και στο χέρι*	Columbia DG 6470	Π. Τούντας
* Στίχοι: Σπ. Αναγνώστου			
182	Μάγκικο	HMV AO 4052	Ζ. Θάνος
183	Μαρικάκι	Parlophone B 21705	Κ. Σκαρβέλης
184	Ρουλέτα	ODEON ΕΛ. GA-1705	Μ. Τσάμα
185	Το βλέπω θα πεθάνω	Columbia DG 143	Κ. Καρίπης
186	Το κοκαλάκι της νυχτερίδας*	HMV AO 2568	Στ. Χρυσίνης
* Στίχοι: Γ. Δερέμπεης			

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: ΜΑΝΕΔΕΣ

A/A	Τίτλος	Δίσκος	Χρονολογία
187	Γαλατά Μανές (Λησμόνησέ με ολοτελώς)	Columbia DG 280	1932
188	Σαμπάχ Μανές (Πάντα με σκέψη περπατώ)	Columbia DG 280	1932
189	Γκαζέλι Σαμπάχ Μανές (Πρέπει να σκέπτεται)	HMV AO 2225	1934
190	Καρίπ Χετζάζ Μανές (Όταν φτωχαίνει ο άνθρωπος)	HMV AO 2306	1935

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ: ΔΗΜΟΤΙΚΑ & ΔΗΜΟΤΙΚΟΦΑΝΗ

A/A	Τίτλος	Δίσκος	Συνθέτης
1930			
191	Τα λερωμένα τ' άπλυτα	HMV AO-363	Παραδοσιακό
192	Τι έχεις βλάμη κι αρρωσταίνεις	HMV AO-363	Παραδοσιακό
1933			
193	Βοχαΐτισσα	Parlophone B-21714	Ν. Ρέλλιας
194	Λειβαδιά	Columbia DG-471	Παραδοσιακό
195	Τρυγώνα	Columbia DG-471	Παραδοσιακό
1934			
196	Απόψε τα μεσάνυχτα	HMV AO-2151	Ν. Ρέλλιας
197	Αργειτοπούλα	HMV AO-2196	Ιακ. Ηλίας
198	Αρχοντογιός παντρεύεται	ODEON ΕΛ. GA-1699	Παραδοσιακό
199	Γαλιάντρα	HMV AO-1055	Ν. Ρέλλιας
200	Δεν τόλπιζα μικρούλα μου	HMV AO-2164	Ν. Ρέλλιας
201	Η Ζευγολατιιώτισσα	HMV AO-2135	Π. Τούντας
202	Κόρη που υφαίνεις στ' αργαλειό	HMV AO-2195	Παραδοσιακό
203	Μανουσάκια - Μανουσάκια	HMV AO-2188	Παραδοσιακό
204	Μεσολογγίτισσα	HMV AO-2094	Παραδοσιακό
205	Μια βλαχοπούλα κάθονταν	HMV AO-2205	Γ. Δραγάσης
206	Μια κοντή κοντούλα	HMV AO-2119	Παραδοσιακό
207	Μου παρήγγειλε τ' αηδόνι	HMV AO-1073	Παραδοσιακό
208	Μωρή κακιά γειτόνισσα	HMV AO-1055	Ν. Ρέλλιας
209	Ο Μάης	HMV AO-2213	Β. Μποφίλιος
210	Οι όμορφες της Λειβαδιάς	HMV AO-2135	Π. Τούντας
211	Παιδιά μ' γιατί είσθε ανάλλαγα	HMV AO-1073	Παραδοσιακό
212	Πανώρια	ODEON ΕΛ. GA-1699	Παραδοσιακό
213	Περιβόλι μου οργωμένο	HMV AO-2188	Παραδοσιακό
214	Ποταμέ τζάνε μ' Ποταμέ μου	HMV AO-2164	Παραδοσιακό
215	Σαν της Ωριάς το κάστρο	HMV AO-2195	Παραδοσιακό

216	Στυλιανή	HMV AO-2119	Παραδοσιακό
217	Τρεις βλαχοπούλες της Λειβαδιάς	HMV AO-2146	Μ. Χρυσάφκης
218	Τρικαλινιά μου πέρδικα	HMV AO-2151	Ν. Ρέλλιας
1935			
219	Αιγιώτισσα	HMV AO-2273	Ν. Ρέλλιας
220	Η πιο όμορφη είσαι στο χορό	HMV AO-2252	Παραδοσιακό
221	Λαφίνα	HMV AO-2273	Παραδοσιακό
222	Μια λαφίνα αντάμωσα	HMV AO-2275	Χ. Λουπάκης
223	Πότε θε νάρθει ο καιρός	HMV AO-2252	Παραδοσιακό
224	Πούλα το μάνα το χωράφι	HMV AO-2275	Μεν. Μιχαηλίδης
1936			
225	Απόψε με παντρεύουνε	HMV AO-2309	Παραδοσιακό
226	Βαρέθηκα την ξενιτιά	HMV AO-2309	Παραδοσιακό
227	Βλάχα πλένει στο ποτάμι	HMV AO-2354	Παραδοσιακό
228	Ευαγγελίτσα	HMV AO-2296	Παραδοσιακό
229	Η κοκκινοφορεμένη	HMV AO-2296	Παραδοσιακό
230	Κλέφαν την Βασιλική	HMV AO-2314	Παραδοσιακό
231	Μ' έκαψες Αμερική	HMV AO-2313	Λ. Ρουβάς
232	Μαρουσιάνα	HMV AO-2363	Παραδοσιακό
233	Μιας χήρας θυγατέρα	HMV AO-233Q	Γ. Πετροπουλέας
234	Νάχα ένα μήλο νάρινα	HMV AO-2297	Παραδοσιακό
235	Περδικούλα γκιρντανάτη	HMV AO-2297	Παραδοσιακό
236	Σαμαρίνα	HMV AO-2314	Παραδοσιακό
237	Στης Ζήριας τις ραχούλες	HMV AO-2313	Ν. Ρέλλιας
238	Το κλήμα Μάρω μ'	HMV AO-2363	Παραδοσιακό
239	Τραγούδα μου γλυκά γλυκά	HMV AO-2330	Ν. Ρέλλιας
240	Φεγγάρι μου που πας ψηλά	HMV AO-2354	Παραδοσιακό
1937			
241	Γεια σας βλάχισσες	Columbia DG-6292	Δ. Λαδόπουλος
242	Δασκαλοπούλα λυγερή	HMV AO-2405	Π. Τούντας
243	Ένα μικρό κλεφτόπουλο	HMV AO-2468	Λ. Ρουβάς
244	Λαλιωτοπούλα	HMV AO-2427	Δ. Καλλίνικος
245	Μάνα της Γιώργαινας ο γιος*	HMV AO-2424	Δ. Σέμσης

<i>* Στίχοι: Στ. Περπινιάδης – Συμμετοχή: Δ. Σέμσης</i>			
246	Νεραντζοφορεμένη	HMV AO-2451	Λ. Ρουβάς
247	Ο άρρωστος	HMV AO-2364	Χ. Μαργέλης
248	Ο Ρόβας εξεκίνησε	HMV AO-2388	Παραδοσιακό
249	Οι κάμποι πρασινίσανε	HMV AO-2364	Παραδοσιακό
250	Όλα τα δένδρα	Columbia DG-6420	Ν. Ρέλλιας
251	Πάει το πουλί μου	HMV AO-2436	Μ. Χρυσάκης
252	Παντρεύεται στα ξένα	Columbia DG-6347	Π. Τούντας
253	Πάνω σε βλάχικα κονάκια	HMV AO-2388	Λ. Ρουβάς
254	Σταυραδερούλα	Columbia DG-6292	Ν. Ρέλλιας
255	Στης γειτονιάς τα παραθύρια	Columbia DG-6329	Λ. Ρουβάς
256	Στης Καλαμάτας το νερό	HMV AO-2468	Λ. Ρουβάς
257	Στον ποταμό τα ρούχα μου	HMV AO-2436	Σ. Χρυσίνης
258	Το μπαλκονάκι*	HMV AO-2424	Στ. Παντελίδης
<i>* Συμμετοχή: Δ. Σέμσης</i>			
259	Χελιδονάκι μου γοργό	Columbia DG-6329	Λ. Ρουβάς
260	Χωριατοπούλα	HMV AO-2427	Δ. Σέμσης
<i>* Στίχοι: Γ. Πετροπουλέας</i>			
1938			
261	Αχ πού 'ναι τα δαχτυλίδια σου	HMV AO-2503	Ρίτα Αμπατζή
262	Βαλάντωση να καρτερώ	HMV AO-2466	Π. Τούντας
263	Διαμάντω χθες το δειλινό	Columbia DG-6454	Κ. Μακρής
264	Δυο μήνες είναι και καιρός	HMV AO-2527	Κ. Καρίπης
265	Έλα καράβι πάρε με	Columbia DG-6435	Γ. Πετροπουλέας
266	Εχτές το βράδυ	Columbia DG-6418	Π. Τούντας
<i>* Στίχοι: Σπ. Αναγνώστου</i>			
267	Καρδιά μου μαυροφόρεσε	Columbia DG-6418	Π. Τούντας
268	Νύχτα και μέρα καρτερώ	Columbia DG-6454	Κ. Μακρής
269	Στην Αυστραλία μ' έστειλες	HMV AO-2527	Κ. Καρίπης
<i>* Στίχοι: Κ. Ραφωδός</i>			
270	Κυρά Βασίλω	Columbia DG-6435	Γ. Πετροπουλέας
271	Στης Αρκαδίας τον πλάτανο	HMV AO-2503	Παραδοσιακό
272	Το πουλί	Columbia DG-6398	Θ. Ποτήρης
273	Τσιριγωτοπούλα	Columbia DG-6398	Θ. Ποτήρης

1939			
274	Για δέστε τα βλαχοπούλα	HMV AO-2559	Δ. Σέμσης
275	Μια Βλάχα πονεμένη	Columbia DG-6513	Ν. Θεοδοσίου
276	Πανάθεμα σε ξενιτιά	Columbia DG-6483	Β. Ριζόπουλος
277	Χρυσό γαιϊτάνι	HMV AO-2559	Δ. Γκόγκος
278	Ψηλά που πάτε πουλιά μου	Columbia DG-6483	Β. Ριζόπουλος
1940			
279	Γλυκιά μανούλα μ' δεν μπορώ	HMV AO-265	Στ. Δρόσος
280	Η χαρά του γάμου	HMV AO-2659	Δ. Τσακίρης
281	Στόπα Περδικούλα μου	Columbia DG-6549	Στ. Χρυσίνης
<i>* Στίχοι: Π. Τούντας</i>			
1949			
282	Μες του Χελμού τα έλατα	HMV AO-2884	Λ. Ρούβας
283	Χωριάτισσα	HMV AO-2884	Ρ. Αμπατζή
1950			
284	Αχ και σεις λελουδικά μου	HMV AO-2925	Ρ. Αμπατζή
285	Έφυγε η αγάπη μου	HMV AO-2925	Ρ. Αμπατζή
286	Παντρεύουνε τη Βαγγελιώ	HMV AO-2975	Χ. Μαργέλης
287	Χωριατοπούλα του Μοριά	HMV AO-2975	Χ. Μαργέλης
1952			
288	Κούνα, κούνα το κορμί σου	Parlophone B-74268	Αθ. Μπουρλιάσκος
ΑΓΝΩΣΤΗΣ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΣ			
289	Βροντούν τα βραχιολάκια	Parlophone B-74268	Αθ. Μπουρλιάσκος
290	Ο πλάτανος	Apollo SY-107	Παραδοσιακό
291	Πουλάκι ξένο	Apollo SY-95	Γ. Παπασιδέρης
292	Πρωτομαγιά	Apollo SY-78	Γ. Παπασιδέρης

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ IV: ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΣΕ LPs ΚΑΙ CDs

Έτος	Τίτλος Δίσκου	Δίσκος	Τύπος
1975	Κώστας Κοντογιώργος No.1	FEDERALGR, 501	LP
	Ρεμπέτικη Ιστορία No.1	REGAL, 70364 & 70364	LP & CD
1976	Κώστας Κοντογιώργος	REGAL, 70387	LP
	Μια βόλτα στην Ελλάδα	GENERAL, 4002A	LP
	Ρεμπέτικη Ιστορία No.4	REGAL, 70378 & 70378	LP & CD
1977	Ρόζα & Ρίτα	UNIVOX, SLX501	LP
	Ρόζα Εσκενάζυ & Ρίτα Αμπατζή σε Δημοτικά	REGAL, 70389 & 833509	LP & CD
1978	Δημοτική Παράδοση, Νησιώτικα	COLUMBIA, 70706 & 480838	LP & CD
	Ρόζα & Ρίτα	VENUS, V1028	LP
1982	10. Το Σμυρναίικο τραγούδι στην Ελλάδα μετά το 1922	ACBA, 1132/3	2LPs
1984	Οι μεγάλοι του Δημοτικού Τραγουδιού No.8 1931-1939	MARGO, 8293 & 480877	LP & CD
	Ρεμπέτικο Σεργιάνι	GOLDENVOI, 5001	LP
1985	Βασίλης Τσιτσάνης για πάντα No.2 1937 - 1940	HMV, 401027	LP
1986	Απαγορευμένα Ρεμπέτικα No.3	COLUMBIA, 401064 & 480040	LP & CD
1987	Αυθεντικά Ρεμπέτικα της Αμερικής No.2	ΦΑΛΗΡΕΑ, ΑΦ 67, 4635	LP & CD
	Μάρκος Βαμβακάρης	HMV, 170200/4	5LPs
1989	Ο Πόνος της Ξενιτειάς	ΦΑΛΗΡΕΑ, ΑΦ 99, 4639	LP & CD
1993	Άγνωστες Ηχογραφήσεις Σμυρναϊκών Τραγουδιών	FM, 633	CD
	Γυναίκες του Ρεμπέτικου Τραγουδιού	FM, 632	CD
	Το Ρεμπέτικο Τραγούδι στην Αμερική 1920-1940	FM, 627	CD
	Τραγούδια του Υποκόσμου	FM, 631	CD
1994	Αρμένιοι, Εβραίοι, Τούρκοι, Τσιγγάνοι	FM, 634	CD
	Αρχειό Ελληνικής Δισκογραφίας: Τραγουδιστές του Ρεμπέτικου No.1, Ρίτα Αμπατζή	EMI, 480409	CD
1995	Ρίτα Αμπατζή	LYRA, 0165/6	2CDs

	Smirneiko et Rebetiko	SILEX, 225114	CD
1996	Rita Abatzi 1933-1938	INTERSTAT, HTCD36	CD
	Rita Abatzi 1933-1938	HERITAGE, HTCD36	CD
	Ιστορικές Ηχογραφήσεις 1931-1937	ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΙΣΚΟΣ, 1010	CD
	Δύο Μεράκια στην Καρδιά μου	ΠΑΝΔΩΡΑ, 212	CD
1997	Ρόζα & Ρίτα	DPI, 070	CD
2000	Δημώδη και Παραδοσιακά 1930-1948	GENERAL, 5224	CD
2001	Τα Προπολεμικά Δημοτικά No.4	ΑΘΗΝΑΪΚΗ, 172	CD
	Τα Προπολεμικά Δημοτικά No.6	ΑΘΗΝΑΪΚΗ, 175	CD
2003	Ρίτα Αμπατζή «Οι Μούσες του Καφέ-Αράν» 1931 - 1939	GENERAL, 5234	CD
2006	Τα Προπολεμικά Δημοτικά No.30	ΑΘΗΝΑΪΚΗ, 286	CD
	Τα Προπολεμικά Σμυρναίικα No.2	ΑΘΗΝΑΪΚΗ, 289	CD
2007	Δημοτικά σε Αυθεντικές Εκτελέσεις	ΑΘΗΝΑΪΚΗ, 303	CD