



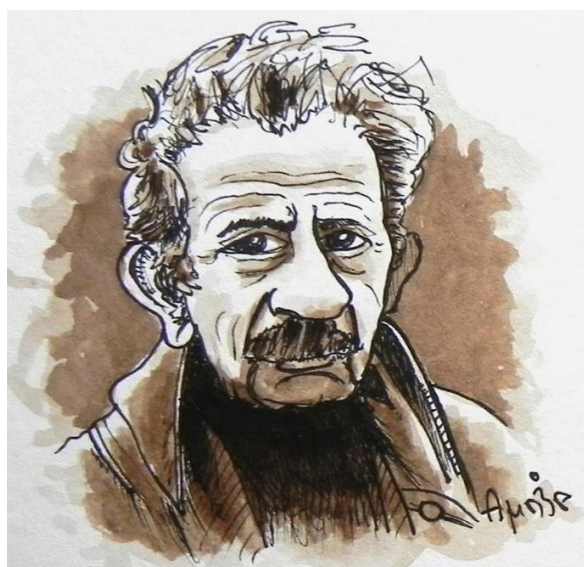
ΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

: « »

: Ιάσοντας-Σταύρος Αγγελινάς

: Γεώργιος Κοκκώνης



Κυπαρισσία  
Σεπτέμβριος 2017



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

IORDANIS TSOMIDIS: A RIGHT-HAND VIRTUOSO  
PORTRAIT OF THE ARTIST THROUGH HIS TAXIM'S

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή  
Τόπος, Ημερομηνία

#### ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής  
Όνομα Επίθετο,  
τίτλος, βαθμίδα

2. Μέλος επιτροπής  
Όνομα Επίθετο,  
τίτλος, βαθμίδα

3. Μέλος επιτροπής  
Όνομα Επίθετο,  
τίτλος, βαθμίδα

Ο/Η Προϊστάμενος/η του Τμήματος  
Όνομα Επίθετο,  
τίτλος, βαθμίδα  
Υπογραφή

© Αγγελινάς Ιάσωνας 2017  
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Allrightsreserved.



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Αγγελινάς Ιάσοντας

Υπογραφή



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Η παρούσα εργασία αποτελεί τον τελευταίο κρίκο μιας αλυσίδας μαθημάτων στα πλαίσια του προπτυχιακού μου προγράμματος σπουδών, που ήμουν τυχερός και φοίτησα αυτά τα πέντε χρόνια στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής σχολής στην Άρτα. Ερχόμενος με ελλιπείς γνώσεις και ενδιαασμούς για το αντικείμενο φοίτησης μου κατάφερα χάριν των σπουδαίων καθηγητών και συναδέλφων μουσικών να ξεπεράσω το όποιο πρόβλημα δημιουργήθηκε στην πορεία της φοίτησής μου . Την θέση των αμφιβολιών αντικατέστησε η διάθεση για μάθηση και η επιβεβαίωση της σημασίας που έχει για μένα η μουσική. Θέλω να ευχαριστήσω τον επόπτη καθηγητή μου Γιώργο Κοκκώνη για την καθοδήγηση και τις πολύτιμες συμβουλές ώστε να ολοκληρωθεί το πόνημα αυτό και τους καθηγητές μου που με τις εμπειρίες και τις γνώσεις τους με βοηθήσανε να ωριμάσω σαν μουσικός και σαν άνθρωπος. Επίσης θέλω να ευχαριστήσω τον δάσκαλο Γρηγόρη Βασίλα για τις γνώσεις του, τον Μανώλη Πίκο, τον Νίκο Φρονιμόπουλο, τον Θεωρή Παπαδόπουλο απ την Οπισθοδρομική κομπανία που με τις εμπειρίες και τις πληροφορίες τους στην συνέντευξη που μου παραωρήσανε γνώρισα καλύτερα τον καλλιτέχνη τον οποίο επέλεξα να ασχοληθώ στην πτυχιακή μου, τον Ιορδάνη Τσομίδα.

Η παρούσα μελέτη ασχολείται με τον Ιορδάνη Τσομίδη, έναν δεξιοτέχνη του μπουζουκιού φημισμένο για τους αυτοσχεδιασμούς του, και πιο συγκεκριμένα στην ιδιαίτερη αισθητική του μέσα από την ανάλυση πέντε ταξιμιών (αυτοσχεδιασμών) ενώ εν τέλει επιχειρείται ο προσδιορισμός της υφολογικής του ταυτότητας. Αρχικά συλλέχθηκε όλο το υπάρχον υλικό που εντοπίστηκε σε δισκογραφικούς καταλόγους και στο διαδίκτυο, και στη συνέχεια επακολούθησε συγκεκριμένη μεθοδολογία μέσω της κατηγοριοποίησης και ανάλυσης του υλικού αυτού προκειμένου να προκύψουν κάποια συμπεράσματα βάσει αισθητικών κριτηρίων στα πλαίσια της μουσικολογικής έρευνας.

Παράλληλα μελετήθηκε ,τόσο σε ιστορικό-κοινωνικό όσο και σε ανθρωπολογικό επίπεδο, το περιβάλλον και ο χώρος των κέντρων διασκέδασης στην πολυπολιτισμική Αμερική κατά την εικοσαετία 50'-70' , στους οποίους ο Ιορδάνης μετείχε και όπως προκύπτει απ' την πορεία εξέλιξης της έρευνας δέχτηκε και επιρροές λόγω των συνθηκών λειτουργίας τους , όπου ,συνέβαλλαν στην διαμόρφωση του ιδιαίτερου παικτικού και αυτοσχεδιαστικού του ύφους.

Κάθε κατηγορία συμπληρώνεται με στατιστικούς πίνακες που δίνουν με μια πιο παραστατική οπτική γωνία στα αποτελέσματα από τις μετρήσεις των ερευνητικών δεδομένων.

Από την ανάλυση και ερμηνεία των ταξιμιών προέκυψαν κάποια βασικά συμπεράσματα. Πρώτον η χρήση των εκφραστικών αυτών στοιχείων που χαρακτηρίζουν και πλαισιώνουν μια ολόκληρη γενιά μεγάλων παικτών (Χιώτης, Τατασόπουλος, Μπέμπης) που ξεχώρισαν για την δεξιοτεχνία τους και ανέβασαν τον πήχη του οργάνου σε μεγάλα ύψη την ίδια περίοδο, που μεσουράνησε και ο Ιορδάνης Τσομίδης. Δεύτερον, η ιδιαίτερη χρήση δομικών 4χόρδων-5χόρδων, κάνοντας εμφανές, ότι ο Ιορδάνης κατείχε το seyir (πορείας μελωδικής ανάπτυξης) πραγματοποιώντας στάσεις σε κύριες ή δευτερεύουσες βαθμίδες έλξης και όλα αυτά χρησιμοποιώντας σε συνδυασμό στοιχεία δυτικής αρμονίας (μετατροπίες, ανάλυση συγχορδιών). Ο Ιορδάνης Τσομίδης μπορεί να οριστεί ως ένας «έθνικ» ρεμπέτης μουσικός ο οποίος διατήρησε το αυτοσχεδιαστικό ύφος των πειραιωτών ρεμπετών και έντυσε πολλές ξένες μουσικές παραγωγές με το συγκεκριμένο στυλ ανοίγοντας με τον τρόπο αυτό νέα μονοπάτια στην διεθνή μουσική σύμπραξη και καλλιτεχνία.

Τελειώνοντας είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι παρών πόνημα αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση του συγκεκριμένου θέματος , η οποία δεν πραγματώνει επ' ουδενί την δημιουργία ενός ολοκληρωμένου πορτραίτου για τον Ιορδάνη Τσομίδη και επιδέχεται ασφαλώς περαιτέρω διεξοδικής ανάλυσης.

Λέξεις-κλειδιά: Τσομίδης, μπουζούκι, ταξίμι, Αμερική, αστική λαϊκή μουσική, νυκτερινά κέντρα μουσικής διασκέδασης.

## ABSTRACT

This study focuses on Iordanis Tsomidis, a virtuoso on the bouzouki, known for his improvisations, and specifically his particular aesthetic through the analysis of five *taqsim* (improvisations) while attempting to define his stylistic identity. First of all, it was collected the existing material found in record and online, followed by a specific methodology through the categorization and analysis of this material in order to obtain some conclusions based on aesthetic criteria in the context of musicological research.

At the same time, at a historical-social and anthropological level, it was also studied the environment and the area of music hall night in the multicultural America during the 50'-70's, in which Iordanis participated, and as shown by the research development, he was influenced by their operating conditions, contributing to the formulation of his own playful and improvisational style.

Each category is supplemented with statistical tables giving a more representative view of the outcomes obtained from the measurements of the research data.

The analysis and interpretation of the *taqsim* led us to certain conclusions. Firstly, the use of these expressive elements which characterize and surround a whole generation of great players (Chiotis, Tatasopoulos, Mpempis) who excelled in their virtuosity and improved the instruments, during the same period that Iordanis Tsomidis reached at his zenith. Secondly, the particular use of structural 4-stringed, 5-stringed instruments, proving that Iordanis knew the *seyir* (melodic development), where the music stops at the current point (principal or minor tiers of attraction), combining elements of western harmony (conversions, chord analysis). Iordanis Tsomidis can be defined as an "ethnic" *rebetis* musician who preserved the improvisational style of the *rebetes* of Piraeus, performing many foreign musical productions with this style with the opening up of new paths to international music collaboration and art.

In conclusion, it is important to mention that this study is an initial approach to the specific issue, which, under no circumstances, intends to realize an integrated portrait for Iordanis Tsomidis and is certainly subject to further in-depth analysis.

Key - words: Tsomidis, bouzouki, *taqsim*, America, urban folk music, music hall night.

.....	9
<b>Ο 1:</b>	
1.1 Βιογραφική αναφορά στον Ιορδάνη Τσομίδα.....	16
1.2 Εντοπισμός και παράθεση δισκογραφίας/ Αιτιολόγηση επιλογής μουσικού υλικού.....	19
1.3 Κατηγοριοποίηση τραγουδιών που διασκεύασε ο Ιορδάνης Τσομίδα.....	27
1.4 Στατιστικοί πίνακες (προσδιορισμός αισθητικών προτιμήσεων του καλλιτέχνη).....	33
<b>2:</b>	
2.1 Φόρμα taxim. Οι χώροι διασκέδασης των Ελλήνων στο κοινωνικό πλαίσιο της Αμερικής των δεκαετιών 1950-1970.....	39
<b>3:</b>	
3.1 Οι λαϊκοί ρυθμοί του επιλεγμένου μουσικού υλικού.....	53
3.2 Λαϊκοί δρόμοι- προέλευση και επεξήγηση του φαινομένου.....	55
3.3 Καταγραφή λαϊκών δρόμων του επιλεγμένου μουσικού υλικού.....	60
3.4 Στατιστικοί πίνακες ταξιμιών.....	63
3.5 Ρυθμική αγωγή στα ταξίμια.....	66
<b>4:</b>	
4.1 Παραδοχές- συμβάσεις καταγραφών.....	70
4.2 Καταγραφή-ανάλυση των ταξιμιών- Παρατηρήσεις και σχόλια	
4.2.1 .....	73
4.2.2 .....	75
4.2.3 .....	80
4.2.4 .....	85
4.2.5 .....	93
.....	99
.....	103
.....	108
.....	119



Κατά τη διάρκεια των ραγδαίων ιστορικών γεγονότων που λάβανε χώρα στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή του παγκόσμιου και του ελλαδικού χώρου σημειώθηκαν και κάποιες αλλαγές στο ελληνικό μουσικό στερέωμα. Ειδικότερα την περίοδο 1941-1945 η λογοκρισία που επιβλήθηκε με τη δικτατορία του Μεταξά εμπόδισε την δημιουργία συνθέσεων με βάση την τουρκική μουσική και στα ναρκωτικά(χασίς)<sup>1</sup> ενώ παράλληλα υποχρέωνε του συνθέτες της εποχής να καταθέτουν τους στίχους και τις παρτιτούρες των τραγουδιών<sup>2</sup>. Το γεγονός αυτό αποτέλεσε ενδεχομένως και την αφορμή θα λέγαμε για να στραφεί μια πληθώρα καλλιτεχνών (Τσιτσάνης, Μητσάκης κ.λπ.) σε δυτικά πρότυπα μουσικής έκφρασης<sup>3</sup>. Ωστόσο η βασική αιτία ήταν η ανάγκη απενοχοποίησης (λόγω στερεοτυπικής αντιμετώπισης κράτους και κοινωνίας) του ρεμπέτικου τραγουδιού<sup>4</sup> από τους συνθέτες της εποχής σε συνδυασμό με

, « »  
<sup>5</sup>. Ο Παναγιώτης Κουνάδης λέει χαρακτηριστικά: «  
 (1937-1940) (1945-1955)

<sup>1</sup> Νίκος Ορδουλίδης « (1936-1983)» εκδόσεις Ιανός ο Μελωδός, Θεσσαλονίκη 2014, σελ. 62& Suzanne Aulin and Peter Vejleskov « - - », εκδόσεις Museum Tusulanum Press University of Copenhagen, 1991, σελ.31-32.

<sup>2</sup> Σε συνέντευξη που παραχώρησε ο Γιώργος Θεοφιλόπουλος, μαέστρος των χορωδιών Καλαμάτας και Κορίνθου στον Παναγιώτη Κουνάδη το 1990.Πηγή: ΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ Γ'1937-1960, 13. Σελ. 16

<sup>3</sup> Το συγκεκριμένο γεγονός λαμβάνεται υπ όψιν ως ένα αίτιο της αλλαγής που λειτούργησε ωστόσο σε συνδυασμό και με το προσωπικό αισθητικό κριτήριο του καλλιτέχνη.

<sup>4</sup> Κώστας Βλησίδης « », Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2004, σελ.191-192.

<sup>5</sup> Βλ σχ. Μπαρμπάτσης Ανέστης « : 1932-1936- », πτυχιακή εργασία Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2008, σελ. 31.

»

ήκε ασφαλώς και από την γενικότερη στάση της ελληνικής πολιτικής που εδραίωσε την Ελλάδα στη δυτική σφαίρα επιρροής και στη συνέχεια επηρέασε και την κοινωνική σύσταση της Ελλάδας όπως και όλα τα υπόλοιπα φάσματα (για παράδειγμα μουσική κουλτούρα).

Αντίστοιχα ο Εμφύλιος πόλεμος (1946-1949), αποτέλεσμα του ανταγωνισμού των μεγάλων δυνάμεων που ανέδειξε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος<sup>7</sup>, βοήθησε το ρεμπέτικο να γνωρίσει άνθιση μιας και «

∅

<sup>8</sup>». Η

«μετάλλαξη» αυτή του ρεμπέτικου εναπόθεσε στους ώμους του τα προβλήματα, τον πόνο, την δυστυχία αλλά και τις ελπίδες μιας ταλαιπωρημένης ελληνικής κοινωνίας και «

<sup>9</sup>».

Με την παρέλευση των έντονων πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών επακολούθησε, στα μέσα της δεκαετίας του '50, μια εποχή κοινωνικής ανασυγκρότησης και ανάπαυλας ενώ χαρακτηριστική είναι και η κάμψη που σημείωσε η δημιουργία τραγουδιών από τους γνωστούς συνθέτες του μεσοπολεμικού ρεμπέτικου<sup>10</sup>. Αιτία υποθέτουμε ότι ήταν η έλλειψη πρωτότυπων ιδεών μιας και δεν

<sup>6</sup> Παναγιώτης Κουνάδης «  
εκδόσεις Κατάρτι, 2003, σελ. 464.

» Κέφ. Ρεμπέτικο εις το διηνεκές,

<sup>7</sup>Ευάνθης Χατζηβασιλείου,  
Αθήνα 2008, σελ. 95&Richard Clogg  
Αθήνα 1999, σελ.219.

, εκδόσεις Πατάκη  
, εκδόσεις Καρδαμίτσα

<sup>8</sup> Νίκος Ορδουλίδης «  
Μελωδός, Θεσσαλονίκη 2014 σελ. 62.

(1936-1983)» εκδόσεις Ιανός ο

<sup>9</sup> Παναγιώτης Κουνάδης «

», Κατάρτι, Αθήνα 2003, σελ. 464.

<sup>10</sup> Βλ. Παναγιώτης Κουνάδης, ο.π, κεφ.150, σελ.460. Συνέντευξη στην δημοσιογράφο Ελένη Μαχαίρα από τον Παναγιώτη Κουνάδη. Εφημερίδα – 4 Απριλίου 1993

Ερώτηση//

;

;

:: 1950-55 1965-70

,

.

συνθέτες καθώς και η αδιαφορία και η τάση του κοινού<sup>11</sup>, αφενός επειδή ήταν κουρασμένος από τα πολεμικά γεγονότα και δεν ήθελε να ακούσει τραγούδια που να παραπέμπουν σε αυτήν την περίοδο, αφετέρου λόγω της ραγδαίας διάδοσης του ραδιοφώνου που μετέδιδε άλλα παγκόσμια μουσικά ρεύματα, κυρίως δυτικά, τα οποία ήταν της μόδας εκείνη την εποχή.

Οι λόγοι όμως ανάγονται σε άλλα γεγονότα αν θέλουμε να δικαιολογήσουμε την πτωτική πορεία του ρεμπέτικου. Την ίδια περίοδο διείσδυσε και η νέα τεχνολογία που με την σειρά της κατάφερε να ανατρέψει τον τρόπο διάδοσης του πολιτιστικού προϊόντος και ιδιαίτερα του τραγουδιού ενώ υποβαθμίστηκε σε παγκόσμιο επίπεδο η έννοια της συνθετικής δημιουργίας, με την σκυτάλη να δίνεται στους ερμηνευτές<sup>12</sup>. Όσον αφορά στην προαναφερθείσα εκδοχή της μαζικής εισαγωγής νέων τεχνολογικών μέσων ο Παναγιώτης Κουνάδης σημειώνει: «*... , , 13*».

Οι αλλαγές αυτές επέφεραν κάποιες επιπτώσεις στην εκάστοτε μουσική κοινότητα των συνθετών και οργανοπαιχτών του ρεμπέτικου. Λόγω της νέας συνθήκης που δημιούργησε η εισαγωγή της νέας τεχνολογίας μειώθηκαν σταδιακά οι παραγωγές δίσκων των 45 και 78 στροφών με αποτέλεσμα να εκτοπιστούν από το προσκήνιο οι παλιοί δημιουργοί του ρεμπέτικου. Ο Λάμπρος Λιάβας γράφει χαρακτηριστικά: «*... 1950, , « , 14*». Ταυτόχρονα, γύρω στο 1954, εισέβαλλε ο ινδικός κινηματογράφος με τραγούδια από την παράδοση της Ινδικής

<sup>11</sup> Βλ. Γιώργος Νοταράς «*... 78 CD*» 80 χρόνια ελληνικής δισκογραφίας Εκδόσεις: Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σελ. 98.

<sup>12</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, ο. π, σελ.464.

<sup>13</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, ο. π, σελ.464.

<sup>14</sup> Λάμπρος Λιάβας «*... 1821 1950*», εκδόσεις Καπον, Εμπορική τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε, Αθήνα 2009, σελ.233 . Σημειώνω αναφορικά ότι ο Βασίλης Τσιτσάνης αποτελούσε μια εξέχουσα περίπτωση ανάμεσα στους συνθέτες λόγω των καινοτομιών (1.εξ-ευρωπαϊσμό των κλιμάκων, 2.εμπλουτισμό της ορχήστρας , 3. νέα ποιητική δομή στα τραγούδια του) που εισήγαγε στο τότε λαϊκό τραγούδι.. Λάμπρος Λιάβας, ο. π, σελ. 231.

στές να αντιγράφουν μελωδίες και να τους τους με φτηνή σε περιεχόμενο υπόσταση με στόχο την πώληση δίσκων με μεγάλα κέρδη<sup>15</sup>. Τέλος, παρατηρήθηκε μια μαζική μεταναστευτική κίνηση από δημιουργούς και οργανοπαίκτες<sup>16</sup> της νεότερης γενιάς του ρεμπέτικου οι οποίοι αποφάσισαν να κάνουν το μεγάλο ταξίδι για την απέναντι όχθη του Ατλαντικού, την γη της «Επαγγελίας» για όλους τους μουσικούς μετανάστες, τις Η.Π.Α. Ο Νίκος Ορδουλίδης αναφέρει πως η μετανάστευση Ελλήνων μουσικών έγινε λόγω της φιλοδοξίας τους για διεθνή καριέρα, για μια καλύτερη δουλειά ή για να κάνουν ζωντανές εμφανίσεις σε περιοχές ελληνικών μειονοτήτων<sup>17</sup>. Επ’ αυτού ο Παναγιώτης Κουνάδης σχολιάζει με σαρκαστική διάθεση: «

« » ,  
,

18

Στο χρονικό αυτό σημείο της ιστορίας ξεκινάει και η υπόθεση εργασίας του παρόντος συγγράμματος. Ανάμεσα στους σπουδαίους Έλληνες μουσικούς μετανάστες της δεκαετίας του 1950 βρισκόταν και ο άνθρωπος του οποίου επιχειρήσαμε για να αναδείξουμε μέσα από την έρευνα τα στοιχεία αυτά που τον κάνουν ξεχωριστό μεταξύ των μεγάλων του μπουζουκιού και του ρεμπέτικου γενικότερα, τον Ιορδάνη Τσομίδη. Οι λόγοι που επέλεξα να ασχοληθώ με τον Τσομίδη είναι αφενός ο θαυμασμός που έχω για τον συγκεκριμένο μουσικό αφετέρου η απουσία κάποιας ουσιαστικής ακαδημαϊκής μουσικολογικής μελέτης η οποία θα «φώτιζε» σε πολλά σημεία μια προσωπικότητα που άφησε στο πέρασμα της καριέρας της ένα ιδιαίτερο στυλ τόσο ερμηνευτικής όσο και παικτικής προσέγγισης στον

<sup>15</sup> Βλ. Παναγιώτης Κουνάδης, ο.π, σελ.464 & Νίκος Ορδουλίδης «

(1936-1983)» εκδόσεις Ιανός ο Μελωδός, Θεσσαλονίκη 2014 σελ. 62-63.

<sup>16</sup> Ανάμεσα στους οργανοπαίκτες και σπουδαίοι δεξιοτέχνες του μπουζουκιού όπως Μανώλης Χιώτης, Γιάννης Παπαϊωάννου, Δημήτρης «Μπέμης» Στεργίου, Γιάννης Σταματίου «Σπόρος» κ.α.

<sup>17</sup> Νίκος Ορδουλίδης « (1936-1983)» εκδόσεις Ιανός ο Μελωδός, Θεσσαλονίκη 2014 σελ. 63.Επίσης διάβασε. σχ. Μαραγκουδάκης Σταύρος «  
78 :

», Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2011, σελ.11-12

<sup>18</sup> Παναγιώτης Κουνάδης « » Κέφ. Ρεμπέτικο εις το διηνεκές, εκδόσεις Κατάρτι, 2003 , σελ. 464.

... λίγα πράγματα για τον Ιορδάνη Τσομίδη , κάτι  
...ριμένης θεματικής. Η αφορμή για να διερευνήσω  
τον Ιορδάνη και τα ταξίμια του , ήρθε μέσα από την συνέντευξη που μου  
παραχώρησε ο στενός συνεργάτης και φίλος του, ο Μανώλης Πίκος, ο οποίος μου  
εκμυστηρεύτηκε τα λόγια ,που «άναψαν» το φυτίλι για την εκπόνηση της πτυχιακής ,  
και που του είπε για τον Ιορδάνη ένας άλλος μεγάλος δεξιοτέχνης του μπουζουκιού ο  
Γιάννης Μωραΐτης. Τα λόγια αυτά είχαν ως εξής: «... ( )  
( ) ? ( )  
? , ( )

...»<sup>19</sup> Η κουβέντα αυτή ήταν και η πιο καθοριστική για την εκπόνηση της  
πτυχιακής μου εργασίας καθώς αμέσως μετά έσπευσα να ερευνήσω το αν θα  
μπορούσε να ευσταθεί μια τέτοια πληροφορία. Απ' αυτό συνεπάγεται ότι θα έπρεπε  
να αναζητήσω πληροφορίες πάνω στο κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο της Αμερικής  
εκείνη την περίοδο, τα μαγαζιά στα οποία πρωταγωνίστησε ο Ιορδάνης και άλλοι  
μεγάλοι μουσικοί, κατά πόσον είναι εφικτό οι περιβαλλοντικές συνθήκες να  
επηρέασαν μορφολογικά τα ταξίμια του και ύστερα με τα αποτελέσματα της έρευνας  
να καταλήγαμε σε ένα κοινό συμπέρασμα :«

».

Ο Ιορδάνης σε αντίθεση με τους υπόλοιπους<sup>20</sup> διακρίθηκε για τον τρόπο που  
διασκεύαζε και που «ερμήνευε» μέσα στα κομμάτια και όχι με τον τρόπο που  
συνέθετε, δεδομένου ότι στο βιογραφικό του δεν υπάρχουν ολοκληρωμένες  
αυτοτελής συνθέσεις. Το γεγονός αυτό, αρχικά, δυσκολεύει στην εξαγωγή πλήρη  
συμπερασμάτων μιας και το συνθετικό έργο ορίζει με μεγαλύτερη σαφήνεια την  
καλλιτεχνική πορεία και τη μουσική ταυτότητα ενός καλλιτέχνη ενώ παράλληλα  
διευκολύνει την δουλειά του ερευνητή. Ωστόσο παρά την απουσία συνθετικού έργου  
προσπαθήσαμε να προσαρμόσουμε την εργασία με βάσει τα στοιχεία που μας  
δίνονται από άλλα χαρακτηριστικά της μουσικής αυτής προσωπικότητας που είναι το

<sup>19</sup> Αρχείο μέσα από την συνέντευξη που μου παραχώρησε ο Μανώλης Πίκος στις 10/11/2015.

<sup>20</sup> Με την φράση αυτή δεν αφήνεται να εννοηθεί ότι οι υπόλοιποι μεγάλοι δεξιοτέχνες και δημιουργοί  
δεν διασκεύαζαν και ερμηνεύαν τα κομμάτια τους με ιδιαίτερο τρόπο, αλλά ότι ο Ιορδάνης  
περιοριζόταν αποκλειστικά στην αυτοσχεδιαστική και ερμηνευτική δημιουργία λαμβάνοντας υπ όψιν  
την απουσία συνθετικού έργου.

τι του παιζίματος του και το αυτοσχεδιαστικό- τα  
ένως έχουν μεγάλο μουσικολογικό ενδιαφέρον.

Σκοπός της παρούσας έρευνας<sup>21</sup> είναι η συλλογή, κατηγοριοποίηση και αξιολόγηση του συνολικού έργου του Ιορδάνη Τσομίδα και σε συνδυασμό με την μορφολογική ανάλυση 5 οργανικών αυτοσχεδιασμών του, η δημιουργία μιας υφολογικής ταυτότητας και το σχεδιάγραμμα του καλλιτέχνη. Πιο συγκεκριμένα, ως βασικοί στόχοι τέθηκαν: α) η διερεύνηση του ιστορικό-κοινωνικού και ανθρωπολογικού πλαισίου και τις συνθήκες πάνω στις οποίες ο Ιορδάνης έχτισε την δικιά του καλλιτεχνική πορεία και β) Η σύνδεση της με μια συγκροτημένη ποσοτική έρευνα του εντοπισμένου ηχητικού υλικού και την μουσικολογική ανάλυση 5 απ των χαρακτηριστικότερων αυτοσχεδιασμών του προκειμένου να επικυρώσουμε την υφολογική του ταυτότητα.

Συλλέγοντας το υλικό για τον Ιορδάνη συμπεριλαμβανομένου δισκογραφίας, διάσπαρτων ηχογραφήσεων, live εμφανίσεων από πηγές στο διαδίκτυο, των βιογραφικών του στοιχείων και μελετώντας διάφορες βιβλιογραφίες οδηγηθήκαμε στη διερεύνηση:

α) της δισκογραφίας και του ρεπερτορίου, μέσω της συστηματικής καταλογογράφησης του υλικού αυτού, που επέλεξε ο Ιορδάνης, το οποίο ξεκινάει από την περίοδο του 1950 μέχρι και τα τέλη του 1990.

β) της χρήσης των λαϊκών ρυθμών και δρόμων στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο με σκοπό να εντοπιστούν, να ερμηνευτούν και να ταυτοποιηθούν τα αισθητικά κριτήριά, οι αισθητικές προτιμήσεις του.

γ) των παικτικών ιδιαιτεροτήτων που προσδίδουν μοναδικότητα στο παίξιμο του Ιορδάνη μέσα από την ανάλυση και μουσική καταγραφή 5 ταξιμιών<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Η μεθοδολογία σύνταξης της ερευνητικής στρατηγικής πάρθηκε από τη επιστημονική βιβλιογραφία του Νικόλαου Σ. Ανδρεαδάκη & Μιχαήλ Ι. Βάμβουκα «

», εκδόσεις διάδραση, Αθήνα

2011, σελ.54

<sup>22</sup> μελωδικός αυτοσχεδιασμός ο οποίος ερμηνεύεται συνήθως από το κύριο μελωδικό όργανο της ορχήστρας-μπουζούκι, ούτι, κανονάκι και προλογίζει συνήθως το κομμάτι που ακολουθεί Βλ. σχετικά Ευγένιος Βούλγαρης-Βασίλης Βανταράκης «

ού βάσει του ρεπερτορίου, της δισκογραφικής του  
και του μουσικού ιδιώματος που εκπροσωπεί.

ζ) της προσωπικότητας και της στάσης ζωής βάσει του χρονολογικού-κοινωνικού πλαισίου που έδρασε και ο συσχετισμός αυτών με τα «τεχνικά» ζητήματα των προηγούμενων κεφαλαίων με σκοπό να γίνει ένα «ψυχογράφημα» του καλλιτέχνη.

Συνεπώς η παρούσα εργασία θα έχει την εξής δομή. Το πρώτο κεφάλαιο θα αποτελείται από το βιογραφικό του Ιορδάνη, κριτήρια επιλογής υλικού, και την ταξινόμηση του δισκογραφικού και διαδικτυακού υλικού του Ιορδάνη Τσομίδα ανά λαϊκό δρόμο, ρυθμό και συνθέτη με τις επιμέρους απαραίτητες πληροφορίες της κάθε ηχογράφησης ώστε να καταστεί πιο έγκυρη η ανάλυση του υλικού<sup>23</sup>. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα γίνει μια αναφορά των λαϊκών δρόμων & ρυθμών που παρατηρούνται στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Στο τρίτο κεφάλαιο θα γίνει η καταγραφή και ανάλυση των ταξιμιών του Ιορδάνη, παρατηρήσεις σχόλια πάνω σ' αυτά και ταυτοποίηση των τεχνικών και καλλωπισμάτων που χρησιμοποιεί καθώς και ομοιότητες και διαφορές μεταξύ τους. Το πέμπτο κεφάλαιο θα περιλαμβάνει ένα ψυχογράφημα του Ιορδάνη το οποίο ως «απόσταγμα» από την ταυτοποίηση του παικτικού του ύφους καθώς και μέσα από τις συνεντεύξεις και πληροφορίες θα προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε την καλλιτεχνική φύση του Ιορδάνη.

Τέλος, ακολουθούν τα συμπεράσματα που βγάλαμε διυλίζοντας το υλικό με εργαλείο την έρευνα. Στο τέλος δίδεται επίσης ένα παράρτημα με αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις<sup>24</sup> και τέλος οι βιβλιογραφίες που χρησιμοποιήθηκαν για να μπορέσει να εκπονηθεί το παρών σύγγραμμα.

---

1922-1940» εκδόσεις Faggoto books& Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, 2006, σελ.58

<sup>23</sup> Βλ. σχετικά Νίκος Ορδουλίδης « (1936-1983)» εκδόσεις Ιανός ο Μελωδός, Θεσσαλονίκη 2014 σελ. 56 & 82-85

<sup>24</sup> Θα υπάρχουν αποσπάσματα των ηχογραφήσεων τα οποία κρίναμε ότι μας παρείχαν σημαντικές πληροφορίες και πολύτιμη βοήθεια ώστε να εξαχθούν κάποια συμπεράσματα για τον Ιορδάνη Τσομίδα. Δεδομένου επίσης της ανεπισημότητας των συνεντεύξεων χρησιμοποιήθηκε μια κάπως πιο ελεύθερη γλωσσική συμπεριφορά η οποία ασφαλώς φιλτραρίστηκε ή αποκόπηκε για λόγους ευπρέπειας.

## 1.1

Το 1933, στον προσφυγικό οικισμό της Κοκκινιάς του Πειραιά, γεννιέται ο Ιορδάνης Τσομίδης, γόνος προσφύγων από την Σαμψούντα ο οποίος έμελλε να γράψει ανεξίτηλα το όνομά του στο χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού, κυρίως χάρη στο ταλέντο του στους αυτοσχεδιασμούς στο τρίχορδο μπουζούκι. Κατά την παιδική του ηλικία απασχολούνταν στο υποδηματοποιείο του πατέρα του ωστόσο τα μουσικά ερεθίσματα δεν έλειπαν από το σπίτι του, όπου υπήρχαν λατέρνα, γραμμόφωνο, βιολί και δίσκοι ευρωπαϊκής μουσικής. Ωστόσο η πρώτη του προσωπική επαφή με τη μουσική ήταν με το μαντολίνο του αδικοχαμένου αδερφού του Γιώργου, εκτελεσθέντος από τους συνεργάτες των Γερμανών τα μαύρα χρόνια της Κατοχής.

Σε ηλικία μόλις 12 ετών μαθαίνει μόνος του μπουζούκι και βιολί με αποτέλεσμα ήδη κατά τα εφηβικά του χρόνια να θεωρείται «παιδί-θαύμα». Ξεκίνησε να παίζει σε μικρά θέατρα, ταβέρνες και νυχτερινά καταστήματα ενώ παρέδιδε και ιδιαίτερα μαθήματα μπουζουκιού σε τρίτους. Αξίζει να σημειωθεί πως αυτή η περίοδος χαρακτηριζόταν από έντονη πολιτιστική ζωή, γεγονός που βοήθησε και ακόμα και ενθάρρυνε το νεαρό Τσομίδη να ασχοληθεί με τη μουσική. Την ίδια περίοδο ασχολήθηκε με το ποδόσφαιρο, παίζοντας στην εφηβική ομάδα του Ολυμπιακού και με τον κλασσικό αθλητισμό. Μάλιστα το 1950 κέρδισε το Πανελλήνιο Πρωτάθλημα Εφήβων στα 5 χιλιόμετρα. Η πρώτη του επαγγελματική δουλειά ήταν στην ταβέρνα «Φοίνικες» στον Κορυδαλλό, ακολούθησαν περιοδείες σε πολλές επαρχιακές ελληνικές πόλεις με πλανόδιες λαϊκές ορχήστρες για να επιστρέψει στον Πειραιά δουλεύοντας πλάι στον Πρόδρομο Τσαουσάκη στην ταβέρνα «Περίβολα». Σταδιακά ο Τσομίδης άρχισε να καθιερώνεται ως λαϊκός μουσικός και να γίνεται γνωστός μεταξύ των συναδέλφων του. Έτσι το 1953 τον βρίσκει στο κέντρο «Παπαρούνα» στη Νέα Ιωνία, πλησίον των Λαβίδα, Χασκήλ και Μοσχονά. Με τον τελευταίο γνωρίζονταν ήδη από τις πρότερες περιοδείες σε Αγρίνιο, Πρέβεζα, Βόλο, Άρτα, Θεσσαλονίκη και αλλού. Το 1954 ηχογραφεί το πρώτο του τραγούδι (με ερμηνευτή τον ίδιο) σε σύνθεση του μαέστρου Γεράσιμου Κλουβάτου.



ιστευσης που χαρακτήριζε την Ελλάδα τη  
ύσε να αφήσει ανεπηρέαστο και τον ίδιο Τσομίδη,  
ο οποίος επιθυμούσε διακαώς να γυρίσει τον κόσμο και να γνωρίσει διαφορετικούς  
τόπους, ανθρώπους, συνήθειες. Άλλη γνωστή συνεργασία του ήταν και αυτή με την  
ξακουστή ακορντεονίστρια Λέλα Παπαδοπούλου σε γνωστά λαϊκά κέντρα όπου ένα  
εκ τω οποίων υπήρξε το «                    » στην Νίκαια<sup>25</sup>. Μετά τη στρατιωτική του  
θητεία το 1956 και από ένα σύντομο πέρασμα από το Βόλο, το 1957 φεύγει στις  
Η.Π.Α. Εκεί θα συνεργαστεί με πολλούς άλλους Έλληνες μουζουξήδες και  
μουσικούς σε καταστήματα της ομογένειας αρχικά και έπειτα σε καζίνο και  
κρουαζιερόπλοια. Γυρολόγος για 15 περίπου χρόνια σε Νέα Υόρκη, Λος Άντζελες,  
Σαν Φρανσίσκο, Λας Βέγκας, Σικάγο και άλλες αμερικανικές μεγαλουπόλεις θα  
συνεργαστεί με σημαντικούς Έλληνες καλλιτέχνες της εποχής (Χιώτης, Δασκαλάκη,  
Χανούμ, Σεβαστάκης και άλλοι) και θα αποκτήσει πολλούς πιστούς ακροατές, τόσο  
Έλληνες της Διασποράς όσο και Αμερικανούς. Το ταλέντο του στον αυτοσχεδιασμό  
και η «κυριαρχική» του παρουσία, αντίθετα με το ρεύμα της εποχής που ήθελε τους  
μουζουξήδες σε έναν τυποποιημένο ρόλο «υπηρέτη» του τραγουδιστή-φίρμα,  
έμελλε να μαγέψουν ακόμα και διασημότητες της εποχής, μεταξύ των οποίων η Τζέιν  
Φόντα, η Σίλλει ΜακΛέιν αλλά και ο Τζακ Νίκολσον.

Ο Τσομίδης αυτή την εξαιρετικά γόνιμη και δημιουργική περίοδο της ζωής του  
θα ηχογραφήσει αρκετούς δίσκους και θα συνεργαστεί με αρκετούς ξένους  
μουσικούς, μεταξύ των οποίων ξεχώριζαν οι Οχράν, Γιακούμπιαν, Γιάμπκιν. Πάντως  
αυτό για το οποίο ο Τσομίδης μπορούσε να περηφανεύεται ήταν η συνεργασία του με  
το διάσημο σαξοφωνίστα Φιλ Γούντς, με τον οποίο ηχογράφησαν ένα δίσκο το  
καλοκαίρι του 1966, μέσα σε μόλις 7 ώρες όπως παραδέχτηκε και ο ίδιος, ο οποίος  
έκανε ρεκόρ πωλήσεων. Το πλούσιο σε ήχο και ποικιλία παίξιμό του οδήγησε το  
Μανώλη Πίκο, στενό φίλο και συνεργάτη, να τον χαρακτηρίσει ως «                    »,  
«                    » «                    » ... «                    »<sup>26</sup>. Ίσως  
αυτή η μαγεία ήταν που ώθησε το «θρύλο» Μπόμπ Ντύλαν να προτείνει συνεργασία  
στον Έλληνα δημιουργό, με τη συμφωνία, δυστυχώς, να μην ευοδώνεται τελικά γιατί

<sup>25</sup> Ο.π Πάνος Γεραμάνη, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», σελ. 393.

<sup>26</sup> Ο χαρακτηρισμός αποδόθηκε από τον Μανώλη Πίκο στην συνέντευξη που μου παραχώρησε στις  
10/11/2015 . 126.

τελευτή του στον Πάνο Γεραμάνη, την «τορπίλισαν  
,»<sup>27</sup>.

Η επιστροφή του Τσομίδα το 1974 στην Ελλάδα και η απόπειρά του να ανοίξει ένα μαγαζί θα αποδειχθεί βραχύχρονη και το ναυάγιο του σχεδίου του σύντομα θα τον φέρει πάλι σε μαγαζιά και συναυλίες στις Η.Π.Α., τη Γερμανία, την Ολλανδία και την Αγγλία. Τελικά τη δεκαετία του 1980 επέστρεψε στην Ελλάδα όπου και αποσύρθηκε, παίζοντας πλέον σπάνια και όταν αυτό συνέβαινε σε μικρά καταστήματα, όπου το μπουζούκι του θα είχε τον πρώτο ρόλο. Έπαιζε χωρίς συγκεκριμένο πρόγραμμα και συνήθως όποτε είχε ο ίδιος όρεξη, κυρίως προχωρημένες μεταμεσονύχτιες ώρες<sup>28</sup>. Η καλλιτεχνική του φύση και η προσήλωσή του στην τέχνη του μπουζουκιού τον οδήγησαν στη μοναχικότητα, όπως εκμυστηρεύτηκε σε συνέντευξή του.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του εμφανιζόταν στον «Πίκο» στη Χαλκίδα και στη Δροσιά. Έσβησε, από ανακοπή καρδιάς, σε ηλικία 73 ετών, το Μάρτη του 2006, στο «Ευγενίδειο Ίδρυμα». Η κηδεία του πραγματοποιήθηκε στην Καλλιθέα.

Ο μοναδικός τρόπος παιξίματος του Ιορδάνη με τη «μοναδική γλυκύτητα και τον συνεχή αυτοσχεδιασμό», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Γρηγόρης Φαληρέας, όπου «ποτέ δεν παίζει με τον ίδιο τρόπο ένα τραγούδι, αλλά κάθε φορά του βάζει άλλο ταξίμι, το χρωματίζει διαφορετικά», ίσως ήταν αυτά τα χαρακτηριστικά που καθιέρωσαν το δικό του προσωπικό στυλ και αποτέλεσαν σημείο αναφοράς και αντικείμενο μελέτης για πολλούς μεταγενέστερους μουσικούς, μπουζουξήδες και ρεμπετολόγους.

---

<sup>27</sup> Δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς εννοούσε ο Ιορδάνης με τη συγκεκριμένη φράση ωστόσο εικάζομαστε ότι αναφέρεται πιθανότατα στην πολιτική των ελληνοαμερικάνικων μουσικών εταιριών Μαραγκουδάκης Σταύρος 78 :

, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2011, σελ 44. Γίνεται αναφορά στην τακτική των αμερικάνικων και ελληνοαμερικάνικων μουσικών εταιριών, οι οποίες καθόριζαν με «εμπορικά» κριτήρια και όριζαν το ρεπερτόριο και το ύφος των ηχογραφήσεων με τέτοιο τρόπο ώστε να προτιμηθεί απ το καταναλωτικό κοινό των μεταναστών και κατ επέκταση να έχουν μεγαλύτερο κέρδος.

<sup>28</sup> Την πληροφορία αυτή διασταύρωσα και ο ίδιος ως βιογραφική πληροφορία από την συνέντευξη που μου παραχώρησε ο Μανώλης Πίκος στις 10/11/2015. καθώς και από διάσπαρτες διαδικτυακές πηγές.

Ξεκινώντας την εκπόνηση της εργασίας συλλέχθηκε το υλικό του Ιορδάνη Τσομίδα που διαχωρίστηκε σε τρεις μεγάλες κατηγορίες πηγών ηχητικής πληροφόρησης:

α) δισκογραφία 45 και 78 στροφών

β) δισκογραφία 33 στροφών

γ) διάσπαρτες<sup>29</sup> ηχογραφήσεις και συμμετοχές σε άλμπουμ μεγάλων καλλιτεχνών.

Στην πορεία ωστόσο δημιουργήθηκε ένα πρόβλημα που μας δυσκόλεψε στην κατανόηση και την δημιουργία ενός περιγράμματος του καλλιτέχνη με βάση το χρονικό πλαίσιο της καριέρας του. Η συνολική ερμηνεία και έρευνα για ένα μουσικό καλλιτέχνη καθιστά αναγκαία την ύπαρξη δισκογραφίας η οποία μας δίνει σημεία αναφοράς<sup>30</sup>, δηλαδή μας βοηθά να χτίσουμε ένα χρονολογικό πλαίσιο πάνω στο οποίο θα διαφοροποιήσουμε την πορεία της καριέρας του καλλιτέχνη. Οι αλλαγές ή μη του καλλιτέχνη πάνω σε τεχνικής φύσεως ζητήματα καθώς και οι αισθητικές προτιμήσεις του τοποθετούνται χρονολογικά έτσι ώστε να ερμηνεύσουμε, στην συνέχεια, τα αίτια που οδήγησαν σε μεταβολές, εάν και εφόσον υπάρχουν.

Η αρχική μου σκέψη ήταν ασφαλώς η προσφυγή στους δύο μεγάλους δισκογραφικούς καταλόγους του Διονύσιου Μανιάτη με τίτλο «  
,  
,» και η «  
(jukebox-45 )» ωστόσο οι προσπάθειες εύρεσης

<sup>29</sup> Με τον όρο «διάσπαρτες» ηχογραφήσεις θα εννοούνται από δω και στο εξής οι ηχογραφήσεις που έλαβαν χώρα σε ακαθόριστο χρονικό και τοπικό πλαίσιο εκτός δισκογραφικών εταιριών από άγνωστους λήπτες και δεν ανιχνεύθηκαν μέσω βιβλιογραφιών αλλά μέσω διαδικτυακών πηγών.(π.χ YouTube).

<sup>30</sup> Όλα αυτά τα συστατικά στοιχεία των δίσκων όπως η εταιρία, ο κωδικός μήτρας, ο αριθμός αδείας μας δίνουν πληροφορίες σχετικά με την χρονολογία ηχογράφησης του τραγουδιού βλ. σχετικά Νίκος Ορδουλίδης « (1936-1983)» εκδόσεις Ιανός ο Μελωδός, Θεσσαλονίκη 2014, κεφ.3 Ο κόσμος των ιστορικών ηχογραφήσεων ,σελ. 82-83 & πτυχιακή εργασία Ιωάννη Αθανασίου « Η λαϊκή κιθάρα και η αρμονία στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική των 78 στροφών μέσα από το δισκογραφικό έργο του Κώστα Σκαρβέλη (1927-1941)» , Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Ναύπακτος 2016, σελ. 14.

Πιο συγκεκριμένα σύμφωνα με τη ετυμηγορία του Διονύση Μανιάτη, στις 78 στροφές, υπάρχουν μόνο 4 κομμάτια στα οποία συμμετέχει και στα δύο όχι ως οργανοπαίχτης αλλά ως ερμηνευτής:

1) Εταιρία: His master's voice

Αρ. μήτρας: ΑΟ-5175

Έτος ηχογράφησης: 11/3/1954

Τίτλος τραγουδιού: «Βάστα πονεμένο μου κορμί»

Ρυθμός: Ζεϊμπέκικος

Σύνθεση: Γεράσιμος Κλουβάτος

1<sup>ο</sup> μπουζούκι: Γεράσιμος Κλουβάτος

2<sup>ο</sup> μπουζούκι: Σπηλιόπουλος

Ακορντεόν: Γ. Κουλαξίζης

μπαλαμάς: Πάνος Χρυσίνης

Κιθάρα: Στέλιος Χρυσίνης

Μπάσο: Σπύρος Αναγνώστου

2) Εταιρία: Columbia

Αρ. δίσκου: DG-7469

Αρ. μήτρας: SG-3940

Έτος ηχογράφησης: 1/5/1959

Τίτλος τραγουδιού: «Με αγαπάς»

Ρυθμός: καρσιλαμάς

Σύνθεση: Βασίλης Καραπατάκη

---

<sup>31</sup> Ύστερα από τηλεφωνική επικοινωνία με τον Διονύσιο Μανιάτη, συγγραφέα των δύο μεγάλων δισκογραφικών καταλόγων στις 26/1/2017 ταυτολογήθηκε η δισκογραφική καριέρα του Ιορδάνη Τσομίδα στους δίσκους των 45 και 78 στροφών. Θεώρησε απίθανο να έχουν κλαπεί ή καταστραφεί ενώ τελειώνοντας την επικοινωνία μου επισήμανε ότι ο Ιορδάνης έχει πολλά live των 78 στροφών και CD.

Παπανικολάου

Μπουζούκι: Γ. Τσιμπίδης & Βασίλης Καραπατάκης

Κιθάρα: Πάνος Πετσάς

Ακορντεόν: Γ. Κυνούσης

3) Εταιρία: Columbia

Αρ. δίσκου: DG-7469

Αρ. μήτρας: SG-3941

Έτος ηχογράφησης: 1/5/1959

Τίτλος τραγουδιού: «Λόγω τιμής»

Σύνθεση: Βασίλης Καραπατάκης

Στίχους: Νίκος Μουρκάκος

Τραγούδι: Ν. Παπανικολάου/δεύτερη φωνή ο Ιορδάνης Τσομίδης

Μπουζούκι: Γ. Τσιμπίδης & Βασίλης Καραπατάκης

Κιθάρα: Πάνος Πετσάς

Ακορντεόν: Γ. Κυνούσης

4) Εταιρία: Columbia

Αρ. δίσκου: DG-7497

Αρ. μήτρας: SG-3989

Έτος ηχογράφησης:

Τίτλος τραγουδιού: «αν δεν πονάς την μάνα σου»

Σύνθεση: Θ. Δερβενιώτης

Τραγούδι: Ν. Παπανικολάου/δεύτερη φωνή ο Ιορδάνης Τσομίδης

ενώ στις 45 στροφές υπάρχει μια επανεκτέλεση με τον Ιορδάνη δεύτερη φωνή.

1) Εταιρία: Columbia (Ελλάδος)

Αρ. δίσκου: SCDG-2598

Έτος ηχογράφησης: 1/1/1960

Τίτλος τραγουδιού: επανεκτέλεση-«αν δεν πονάς την μάνα σου»

Σύνθεση: Θ. Δερβενιώτης

Τραγουδά: Ν. Παπανικολάου/δεύτερη φωνή ο Ιορδάνης Τσομίδης

Παράλληλα αναζητήσαμε εάν υπάρχει υλικό από CD, LP, singles και βινύλια. Έτσι μέσα από τον κατάλογο των 33 στροφών του Πέτρου Δραγουμάνου ανακαλύψαμε συμμετοχές και προσωπικούς δίσκους του Ιορδάνη Τσομίδα<sup>32</sup>. Πιο συγκεκριμένα:

	/	.	
1) Greek Bouzouki Favorites	USA 189	1961/7	Colonial(LP)
2) Κέφια με μπουζούκια (Λεμονόπουλος)	AM 517	1967	Alfa Mi records
3) Greek cooking with Phil Woods	USA A9143	1967	Impulse(LP)
4) Bouzoukee the Music of Greece	USA 72004	1968	Nonesuch(LP)
5) Τα ταξίμια του Ιορδάνη	AΦ314	1984	Αφοί Φαληρέα(LP & CD )
6) Ταξίμια με τους μεγάλους Έλληνες δεξιοτέχνες	AΦ40	1985	Αφοί Φαληρέα(LP)
7) Μαθήματα αθανασίας	AΦ316	1992	Αφοί Φαληρέα (CD)
8) Τα ταξίμια του Ιορδάνη <sup>33</sup>	AΦ314 (LP) 4688(CD)	1992	LYRA(LP &CD)

<sup>32</sup> Πέτρος Δραγουμάνος *1950>2007*, , 2007, .1169. Στο τέλος της παρούσας εργασίας στη σελίδα 107 καταγράφονται τα τραγούδια που περιλαμβάνονται στον καθένα από τους δίσκους ξεχωριστά.

<sup>33</sup> Ο συγκεκριμένος δίσκος αποτελεί επανέκδοση του παλιότερου δίσκου(«Τα ταξίμια του Ιορδάνη») το 1984 από τους Αφ. Φαληρέα.

		4778 (LP & CD)	1994	LYRA(LP &CD)	
10)	34	12	GGMG 2502 (LP)	1976	General Gramophone

### 1.1 Πίνακας δισκογραφίας 33 στροφών του Ιορδάνη Τσομίδη (1960-1994), Πηγή:

Το γεγονός του ότι στερούμαστε δισκογραφικού υλικού μας οδήγησε στο να διερευνήσουμε άλλα «μέσα» που ενδεχομένως να υπάρχουν στοιχεία για τον Ιορδάνη. Επομένως δεν περιορίσαμε την έρευνα μας μόνο στη δισκογραφία αλλά ενσωματώσαμε και πηγές από το διαδίκτυο<sup>35</sup>. Στις διάσπαρτες (live) ηχογραφήσεις παρόλη την απουσία σημαντικών τεκμηρίων<sup>36</sup>, τα οποία θέτουν και τις βάσεις για μια πλήρης μουσικολογική έρευνα, θεωρώ ότι είναι πλούσιες σε υφολογικά στοιχεία του καλλιτέχνη που οφείλονται στην έμπνευση της στιγμής σε ένα ελεύθερο περιβάλλον εκτός πλαισίου «επίσημης»<sup>37</sup> ηχογράφησης. Ο Αντώνιος Νόλας αναφέρει συγκεκριμένα στην πτυχιακή του εργασία με θεματική τα ταξίμια του Γιάννη Παπαϊωάννου: «ί

<sup>34</sup> Ο συγκεκριμένος δίσκος δεν εμπεριέχεται στον κατάλογο του Πέτρου Δραγουμάνου της δισκογραφίας των 33 στροφών. Ο Ιορδάνης Τσομίδης συμμετέχει εδώ ως δεύτερο μπουζούκι στις ηχογραφήσεις.

<sup>35</sup> Ίσως η λιγότερο αξιόπιστη πηγή πληροφοριών, τις περισσότερες φορές ανακριβής, μιας και δεν υπάρχουν αποδεικτικά στοιχεία για τη χρονολογία ή την ονομασία των μουσικών που συμμετέχουν στην ηχογράφηση ωστόσο πλούσια σε ποικιλία αν με τα κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία αποδειχθεί η ορθότητά τους.

<sup>36</sup> Η χρονολογία ηχογράφησης, τα ονόματα των μουσικών που συμμετέχουν καθώς και επίσημες ονομασίες των τραγουδιών. Βλ. σχ. Πτυχιακή εργασία του Νόλα Αντώνιου

, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2014, σελ. 13-14.

<sup>37</sup> Με την λέξη «επίσημη» εννοείται η «μη ερασιτεχνική» ηχογράφηση, η οποία λαμβάνει χώρα σε στούντιο δισκογραφικής εταιρίας, και τελείται με ορισμένες δεσμεύσεις για τον σολίστα.

Στο παρόν υποκεφάλαιο αναφέρονται οι λόγοι για τους οποίους επιλέχθηκαν να αναλυθούν κάποια συγκεκριμένα ηχητικά παραδείγματα μέσα από την καριέρα του Ιορδάνη Τσομίδη, τα οποία μεταξύ άλλων έχουν μεγάλο μουσικολογικό ενδιαφέρον<sup>39</sup>. Έχοντας πραγματοποιήσει μια πολύμηνη προσπάθεια πάνω στο αντικείμενο της έρευνας μου και βασιζόμενος στην προσωπική μου αισθητική σε συνδυασμό με την μεθοδολογία που διδάχθηκα κατά την διάρκεια των σπουδών μου στο τμήμα κατέληξα στο να δομήσω την βασική θεματική της εργασίας που θα περιλαμβάνει την ανάλυση πέντε συνθέσεων τις οποίες διασκεύασε ο Ιορδάνης.

Πρωταρχική μου σκέψη ήταν να επιλέξω συνθέσεις διαφορετικών ρυθμών και αρμονικών συστάσεων, η οποία θα προσέφερε ποικιλία στην έρευνα και στη συνέχεια μια πιο ολοκληρωμένη οπτική στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Ωστόσο, σκοπός της εργασία δεν είναι τόσο η ολοκλήρωση της έρευνας για τον Ιορδάνη Τσομίδη (μιας και αυτό είναι ανέφικτο να γίνει μέσα από μία εργασία) αλλά αποτελεί περισσότερο, κατά την δική μου άποψη, μια «ενδεικτική» εργασία πάνω στην οποία μελλοντικοί ερευνητές να «πατήσουν» και να δημιουργήσουν μια ερευνητική θεματική πάνω σε καλλιτέχνες-σολίστες με μηδενικές βιβλιογραφικές αναφορές<sup>40</sup>.

Ξεκινώντας την ανάλυση του υλικού προστεθήκαν επιπλέον στοιχεία όπως για παράδειγμα ο κωδικός δίσκου, η δισκογραφική εταιρία, η έκταση και διάρκεια του τραγουδιού, ο λαϊκός δρόμος (κλίμακα), ο ρυθμός, ενώ στην συνέχεια γίνεται μια μορφολογική ανάλυση του κομματιού (μελωδική ανάπτυξη και αρμονία), τα οποία ολοκληρώνουν την έρευνα και τεκμηριώνουν τα συμπεράσματα που εξάγονται στο τέλος. Επιπρόσθετα αναδεικνύονται σημαντικά «γεγονότα» του κομματιού με την

---

<sup>38</sup> Βλ. σχ. Αντώνιος Νόλας

, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2014, σελ 13

<sup>39</sup> Η επιλογή τους κρίθηκε βάσει την ποσότητα των μουσικών πληροφοριών και όχι βάσει προσωπικών γούστων.

<sup>40</sup> Για τον Ιορδάνη Τσομίδη υπάρχουν αρκετές αναφορές στο διαδίκτυο και σε βιβλιογραφίες για την ζωή του ωστόσο καμία που να προσπαθεί να «ερμηνεύσει» την προσωπικότητα του μέσα από τη καλλιτεχνική του φύση.



τους έτσι ώστε ο καθένας να μπορεί να σπεύδει

Θεώρησα σκόπιμο να αναφέρω ότι στην παρούσα εργασία μελετάται η συμπεριφορά του σολιστικού οργάνου (διαστηματική ανάπτυξη, ρυθμολογική απόδοση της μελωδίας, καλλωπισμούς, φραζάρισμα) πάνω στο beat<sup>41</sup>. Αυτό σημαίνει ότι δεν μας απασχολεί η αρμονική συνοδεία και γι αυτό τον λόγο δεν θα δοθεί έμφαση στην εξονυχιστική καταγραφή της κιθάρας (μελωδικές γέφυρες, μπασογραμμές) αλλά θα περιοριστούμε στην καταγραφή της σε μορφή Μπλοκ ακόρντων<sup>42</sup> (Block Chords) έτσι ώστε να αναδείξουμε την τροπική και μελωδική συμπεριφορά του Ιορδάνη πάνω στις βάσεις του ρυθμού. Επιπλέον στο συγκεκριμένο υπό ανάλυση υλικό τα όργανα τα οποία είναι συνοδευτικά (μπαλαμάς, ακορντεόν) δεν λαμβάνονται στην μουσική καταγραφή ως ξεχωριστή μελωδική γραμμή αλλά συμπτύσσονται και υπολογίζονται μαζί με την κιθάρα σαν μια ενιαία βασική αρμονική συνοδεία (Basic Chordal Harmony<sup>43</sup>).

Τέλος η επιλογή του εξεταζομένου υλικού επιλέχθηκε λαμβάνοντας υπόψη δύο βασικές παραμέτρους:

α) την αυτοσχεδιαστική<sup>44</sup> δράση του Ιορδάνη. Το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού είναι άμεσα εμπλεκόμενο κυρίως με την ρυθμική αγωγή αλλά και με την αρμονική σύσταση του κομματιού. Ως εκ τούτου όταν μια σύνθεση έχει «απλωμένη» αρμονία και χαμηλωμένη ταχύτητα αναπαραγωγής (tempo<sup>45</sup>) τότε ο σολίστας δεν περιορίζει

<sup>41</sup> Στη μουσική και στη μουσική θεωρία το beat είναι η βασική μονάδα του χρόνου, ο παλμός του ρυθμικού σχήματος Berry, Wallace (1976/1986). *Structural Functions in Music*, σελ.349

<sup>42</sup> Μια ομοφωνική σύνθεση στην οποία το ακομπανιαμέντο (η συγχορδία) κινείται με την ίδια ρυθμική αγωγή όπως η κύρια μελωδία βλ. Scott Deveaux and Gary Giddins, *Jazz erg*, W W Norton & Company, 2009, Glossary A13 & Bλ. Αθανασίου Ιωάννης ο. π σελ.16 διευκρινίζεται επίσης πως στα Block Chords οι νότες της συγχορδίας παίζονται ταυτόχρονα και όχι ξεχωριστά (Arpeggiated Chords)

<sup>43</sup> Δανείζομαι την ιδέα της συγκεκριμένης μεθοδολογίας για την μουσική καταγραφή από την πτυχιακή εργασία του Ιωάννη Αθανασίου,

<sup>44</sup> Στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν εννοείται η αυτοσχεδιαστική δράση του Ιορδάνη ως η ικανότητα του στα ταξίμια αλλά ως η ικανότητά του να παραλλάσει τη βασική μελωδία με αυτοσχεδιαστικό τρόπο.

<sup>45</sup> Tempo μπορεί να οριστεί ως η ταχύτητα εκτέλεσης με την οποία παίζεται ένα μουσικό κομμάτι..



**PDF Complete**

*Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ι φραζάροντας πολυποίκιλα γιατί του παρέχεται

β) «παραξενιές» πάνω στον λαϊκό δρόμο/κλίμακα που είναι γραμμένη η σύνθεση. Στο συγκεκριμένο υλικό εμφανίζονται ενδεχομένως μελωδικές παρεκκλίσεις οι οποίες δεν εμπεριέχονται στις πρωτότυπες εκτελέσεις των συνθέσεων με αποτέλεσμα να ανακατεύονται μεταξύ τους οι λαϊκοί δρόμοι ή να εμπλέκονται στοιχεία από άλλα μουσικά ιδιώματα (π.χ. οθωμανικά makam, blues, jazz).



	1981 (Στου Βαρέλα Καλλιθέα)	Απ. Χατζηγηρήστος	Καινούργιο ζεϊμπέκικο

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης	συνθέτης	ρυθμός
49	1981 (Στου Βαρέλα Καλλιθέα)	Στέλιος Φουσταλιέρης	Σούστα

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης	συνθέτης	ρυθμός
50	Radio ABC 1988	Βασίλης Τσιτσάνης	χασάπικο
	Ζωντανή ηχογράφηση στην Ολλανδία	Σπ. Περιστέρης	χασάπικο
	-	Μ. Βαμβακάρης	χασάπικο
	Απόσπασμα από το radio ABC 1988	Αντώνης Ρεπάνης	Χασάπικο
	Απόσπασμα από το radio ABC 1988	Στ . Χρυσίνης	χασαποσέρβικο
	Απόσπασμα από το radio ABC 1988	Δημήτρης Γκόγκος(Μπαγιαντέρας)	χασαποσέρβικο
	2004	Κ. Καπλάνης	χασαποσέρβικο
	Ζωντανή ηχ. Ολλανδία	Βασίλης Τσιτσάνης	Παλιό ζεϊμπέκικο
	-	Μανώλης Χιώτης	Χασάπικο

<sup>49</sup> Στη συγκεκριμένη ηχογράφηση ο Ιορδάνης παίζει κιθάρα.

<sup>50</sup> Το τραγούδι αυτό εντοπίζεται ως αυτοτελή ηχογράφηση καθώς και μαζί με το τραγούδι «το βουνό με το βουνό».

		στην	Παραδοσιακό	4αρι και χασαποσέρβικο
( )	1985		Παραδοσιακό	χασάπικο
	-		Γιάννης Παπαϊωάννου	χασαποσέρβικο
	-		Μανώλης Χιώτης	χασάπικο
	-		Μ. Βαμβακάρης	χασάπικο
	-		Β. Τσιτσάνης	Καινούργιο ζεϊμπέκικο
<sup>51</sup>	1985		Απ. Καλδάρας	Καινούργιο ζεϊμπέκικο
<sup>52</sup>	1985		Μ. Βαμβακάρης	χασάπικο
	-		Μ. Βαμβακάρης	Παλιό ζεϊμπέκικο
	-		-	Οργανικός αυτοσχεδιασμός

---

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης	συνθέτης	ρυθμός
÷ ( )	-	Στ. Χρυσίνης	τσιφτετέλι
-	Ηχογράφηση στην Ολλανδία	Παραδοσιακό	4αρι και χασαποσέρβικο
	-	-	Οργανικός αυτοσχεδιασμός

---

--	--	--	--

<sup>51</sup> Live ηχογράφηση στην Ουτρέχτη το 1985 ο .π.

<sup>52</sup> Live ηχογράφηση στην Ουτρέχτη το 1985 ο .π.. Υπάρχουν και άλλες ηχογραφήσεις από άλλα live.

		Γιάννης Παπαϊωάννου	Παλιό ζεϊμπέκικο
	Από τα live στην Ολλανδία	Βασίλης Τσιτσάνης	Παλιό ζεϊμπέκικο
	2003	Ι. Τσομίδης	Οριεντάλ τσιφτετέλι
φ	-	Παν. Τούντας	Παλιό ζεϊμπέκικο
53	1992 Χανιά	Μαν. Χιώτης	μπολερό
	-	Στ .Καζαντζίδης	Παλιό ζεϊμπέκικο
	1985(Utrecht)	Γ. Λαύκας	Παλιό ζεϊμπέκικο
	-	Χρ. Κολοκοτρώνης	τσιφτετέλι
( )	-	Γ. Ροβερτάκης	Παλιό ζεϊμπέκικο
	1985	Ιορδάνης Τσομίδης (οργανικό)	Οριεντάλ τσιφτετέλι
	-	Τόλης Χάρμας	Παλιό ζεϊμπέκικο
	-	Βασίλης Τσιτσάνης	χασαποσέρβικο
54	1985	Β. Τσιτσάνης	Παλιό ζεϊμπέκικο
55	1985	Γ. Μητσάκης	Παλιό ζεϊμπέκικο
56	1985	Γεράσιμος Κλουβάτος	Παλιό ζεϊμπέκικο
	-	Βασίλης Τσιτσάνης	Καινούργιο ζεϊμπέκικο

<sup>53</sup><https://www.youtube.com/watch?v=nJLMOAw3syE> σε αυτήν την ιστοσελίδα συναντάμε άλλη εκδοχή απ αυτήν που έχουμε στην δισκογραφία του.

<sup>54</sup>Live ηχογράφιση στην Ουτρέχτη το 1985. Σ αυτήν παίζει μπαλαμά και ερμηνεύει μόνος το κομμάτι χωρίς τη συνοδεία ορχήστρας. Η πηγή αυτού του υλικού εντοπίστηκε στο ιντερνέτ: [www.recordingpioneers.com/rs\\_iordanis4.html](http://www.recordingpioneers.com/rs_iordanis4.html)

<sup>55</sup> Live ηχογράφιση στην Ουτρέχτη το 1985 ο. π.

<sup>56</sup> Live ηχογράφιση στην Ουτρέχτη το 1985 ο. π.. Το συγκεκριμένο τραγούδι εντοπίζεται και στην δισκογραφία των 45 στροφών του Ιορδάνη Τσομίδα.

-	-	Δημοτικό Τουρκίας	καρσιλαμάς

---

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης	συνθέτης	ρυθμός
<sup>57</sup>	-	Β. Παπάζογλου	Παλιό ζεϊμπέκικο
	-	Παν. Τούντας	Παλιό ζεϊμπέκικο
	-	-	-

---

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης	συνθέτης	ρυθμός
	Από τα live στην Ολλανδία	Βασίλης Τσιτσάνης	Παλιό ζεϊμπέκικο
	-	Ανέστης Δελιάς	Συρτοτσιφτετέλι
	-	Β. Τσιτσάνης	καμηλιέριο

---

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης	συνθέτης	ρυθμός
	-	Γ. Τατασόπουλος	Παλιό ζεϊμπέκικο

<sup>57</sup> Στην συγκεκριμένη ηχογράφηση ακολουθεί αμέσως μετά και το τραγούδι «

»

	-	Μιχάλης Δασκαλάκης	Παλιό ζειμπέκινο
	Ηχογράφηση στην Ολλανδία	Κωνσταντίνος Μπέζος	Απτάλικο
	-	Παραδοσιακό	Παλιό ζειμπέκινο



## ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

Ο παρακάτω πίνακας μας δείχνει τις κατηγορίες των λαϊκών δρόμων του ρεπερτορίου που συλλέξαμε από τη δισκογραφία και τις διάσπαρτες ηχογραφήσεις στο διαδίκτυο.

---

<sup>58</sup> Η μέθοδος που χρησιμοποίησα για την εύρεση του ποσοστού είναι η εξής:

Έστω ότι:  $o$   $=162$  και  $= 15$

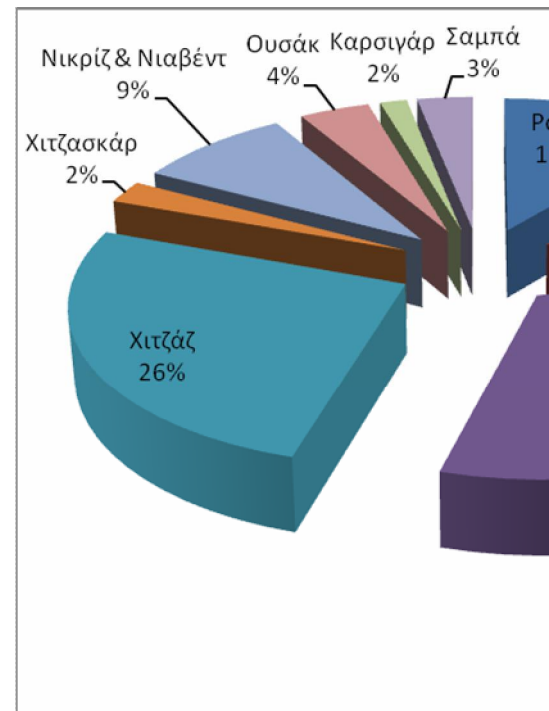
Τότε

$$162 = 100\%$$

$$1 = \frac{100\%}{162}$$

$15 = \frac{100\%}{162} \times 15 \rightarrow \rightarrow 1^1 0,09 \rightarrow \underline{9\%}$  θα είναι το ποσοστό της κατηγορίας του συγκεκριμένου λαϊκού δρόμου. Εν συντομία κάνουμε τη διαίρεση  $\frac{15}{162} = 0,09$  και ο αριθμός που ψάχνουμε είναι δυο δεκαδικά ψηφία μπροστά.

		(%)
Ράστ-Ματζόρε	14	11
Σεγκιά	11	8,6
Χουζάμ	3	2,3
Αρμονικό & Φυσικό μινόρε	41	32,2
Νικρίζ & Νιαβέντ	11	8,6
Χιτζάζ	33	25,9
Χιτζασκάρ	3	2,3
Ουσάκ	5	3,9
Καρσιγάρ	2	1,5
Σαμπά	4	3,1



των πινάκων , το αρμονικό- φυσικό μινόρε (32 %) διπτική πλειοψηφία στο ρεπερτόριο. Ακολουθεί το Ράστ με 11% και το Νιαβέντ 8,6 % ενώ στη συνέχεια τα ποσοστά στους υπόλοιπους λαϊκούς δρόμους πέφτουνε κατά πολύ έχοντας πολύ μικρή συμμετοχή στις προτιμήσεις του καλλιτέχνη. Επίσης παρατηρήθηκε το φαινόμενο συνδυασμών διαφορετικών λαϊκών δρόμων μεταξύ τους όπως για παράδειγμα στο οργανικό του Ιορδάνη Τσομίδα « » που εμφανίζεται στο δίσκο *Bouzoukee the Music of Greece* με αριθμό USA 72004 από την εταιρία Nonesuchόπου συμπράττουν Ράστ ,σχετικό μινόρε και καρσιγάρ. Στην περίπτωση αυτή προκειμένου να κατηγοριοποιηθεί το συγκεκριμένο κομμάτι σε έναν συγκεκριμένο λαϊκό δρόμο επιλέγουμε να ορίσουμε το κομμάτι με βάσει το λαϊκό δρόμο ή την εναρμόνιση που παρατηρείται στην αρχή ή τη κατάληξη του και όχι στην ενδιάμεση πορεία του.

Τα τραγούδια που εμφανίζουν συνθετότητα δεν υπολογίζονται αποκλειστικά σε έναν λαϊκό δρόμο αλλά τοποθετούνται και στην κατηγορίας του περαστικού λαϊκού δρόμου που παρατηρείται στο κομμάτι.

### ΡΥΘΜΟΙ

		(%)
Χασάπικο	22	17,1
Χασαποσέρβικο	17	13,2
Παλιό ζεϊμπέκικο	26	20,3
Καινούργιο ζεϊμπέκικο	19	14,8
Τσιφτετέλι	12	9,3
Συρτός	9	7
Τσάμικος	4	3,1
Απτάλικο ζεϊμπέκικο	3	2,3
Επτάσημος (7/8)	3	2,3
Οργανικοί αυτοσχεδιασμοί	4	3,1
Άλλα ρυθμικά	6	4,6



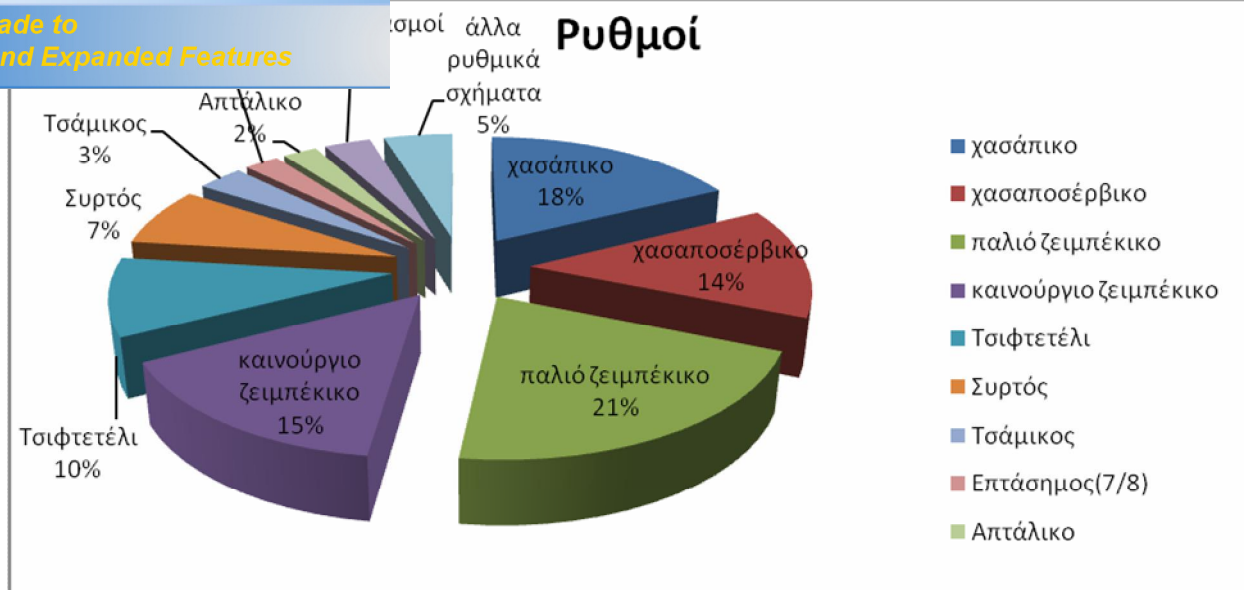
**PDF Complete**

*Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

--	--

Στους πίνακες αναγράφονται τα ρυθμικά σχήματα που εντοπίζονται στο ρεπερτόριο του Ιορδάνη και μέσω των μετρήσεων διαπιστώνουμε ποια συναντώνται συχνότερα. Εκτός των συγκεκριμένων που αναγράφονται στους πίνακες υπάρχουν και άλλα ρυθμικά σχήματα τα οποία ωστόσο έχουν ελάχιστη εφαρμογή από τον καλλιτέχνη και για να εξοικονομηθεί χώρος συμπεριλαμβάνονται στην στήλη «  
», μεταξύ άλλων και το , το και η .



Απ τις ενδείξεις που έχουμε βλέπουμε ότι σε μεγαλύτερο ποσοστό χρησιμότητας ρυθμικού σχήματος βρίσκεται το (21 %) ακολουθεί το (18 %) και εν συνεχεία το (15 %) το (14 %) και το (10 %). Αυτό που παρατηρείται στο ρεπερτόριο του Ιορδάνη είναι η χρήση ρυθμών που δεν ανιχνεύονται τόσο στην λαϊκή αστική μουσική αλλά στην δημοτική παραδοσιακή όπως είναι ο Επτάσημος (7/8), το τσάμικο ο σουρτός και η σουστά από τη Κρητική μουσική γεγονός που αναδεικνύει μια χωρίς ενδιασμούς καλλιτεχνική ιδιορρυθμία. Μεταξύ αυτών έχουμε και που βρέθηκαν αυτοτελείς σε δίσκους και υποδηλώνουν μια έμφυτη τάση του καλλιτέχνη να αυτοσχεδιάζει, την οποία θα σχολιάσουμε σε παρακάτω κεφάλαιο. Θεώρησα σκόπιμο επίσης να αναφέρω το γεγονός ότι για κάποια απ τα τραγούδια υπάρχουν πλείστες επανεκτελέσεις από ανεπίσημες ζωντανές ηχογραφήσεις σε μαγαζιά και σε άλλους δίσκους, οι οποίες ωστόσο στην καταμέτρηση και κατηγοριοποίηση αντιμετωπίστηκαν μονομερώς προκειμένου να βγουν πιο έγκυρα τα αποτελέσματα<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> Όπως για παράδειγμα το « » του Μπαγιαντέρα που ανιχνεύεται σε τρεις διαφορετικούς δίσκους αν υπολογίζαμε και τις τρεις εκδοχές θα βγάzaμε εσφαλμένα συμπεράσματα για τις προτιμήσεις του Ιορδάνη αφού ουσιαστικά πρόκειται για το ίδιο τραγούδι.

Η ακριβής χρονολόγηση αποτελεί ίσως από τα ισχυρότερα εργαλεία ενός ερευνητή για να ταξινομήσει και να ερμηνεύσει με συνέπεια την καλλιτεχνική πορεία ενός μουσικού. Αν εξαιρέσουμε την δισκογραφία του Ιορδάνη που περιλαμβάνει 9 δίσκους, το υπόλοιπο ηχητικό υλικό που συλλέχθηκε ήταν εξαιρετικά δύσκολο να αντιμετωπιστεί ως τεκμήριο για την ερμηνεία και απόδοση συμπερασμάτων. Η δισκογραφία ταυτολογείται χρονολογικά ενώ οι ανεπίσημες ηχογραφήσεις πρέπει να διασταυρωθούν, πράγμα που είναι χρονοβόρο, από τους ίδιους τους λήπτες, και που καθιστά το όλο εγχείρημα δυσκολότερο ως προς την επίτευξη του.

Στο σημείο κρίθηκε επιτακτική η ανάγκη να ορίσουμε κάποια σημεία αναφοράς τα οποία θα χρησιμοποιήσουμε ως γνώμονα για μια πληρέστερη χρονική τοποθέτηση των ηχογραφήσεων (τα οποία ωστόσο απαιτούν περαιτέρω διερεύνηση). Κατόπιν σκέψεως λοιπόν προέκυψαν τα εξής:

α) Γνωρίζουμε από γνωστούς και φίλους του Ιορδάνη ότι κάποια στιγμή προσβλήθηκε από πολύποδα στις φωνητικές χορδές<sup>60</sup>. Αυτό ενδεχομένως να επηρέασε αρνητικά την χροιά του με αποτέλεσμα να αποκτήσει μια πιο βαριά φωνή. Θα μπορούσαμε με λίγα λόγια να τοποθετήσουμε ηχογραφήσεις που δεν προσδιορίστηκαν χρονολογικά βάσει την πορεία της φωνής του πριν και μετά αφότου προσβλήθηκε από πολύποδα. Αυτό αποτελεί ερευνητικό ερώτημα που δεν ερευνήθηκε στο πλαίσιο της συγκεκριμένης πτυχιακής και ευελπιστούμε να διαψευστεί ή και να επαληθευθεί σε επόμενες προσπάθειες άλλων φοιτητών που θα επιλέξουν να ασχοληθούν με τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη.

β) Από τη βιογραφία γνωρίζουμε πότε βρισκόταν στην Αμερική, πότε γύρισε στην Ελλάδα πότε πήγαινε ταξίδια για συναυλίες στο εξωτερικό. Έτσι περιοδολογήσαμε την καριέρα του Ιορδάνη κατά την διάρκεια παραμονής του στις ΗΠΑ (1957- 1974), και την παραμονή του στην Ελλάδα (1974-2006)<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Η συγκεκριμένη πληροφορία προήλθε μέσα από τις συνεντεύξεις που μου παραχώρησαν φίλοι και στενοί συνεργάτες του Ιορδάνη Τσομίδη. Θεωρήθηκε σκόπιμο να καταγραφεί γιατί ίσως αποτελέσει χρήσιμο εργαλείο για μελλοντική ερευνητική στρατηγική.

<sup>61</sup> Εξαιρουμένων κάποιων σύντομων live εμφανίσεων του στην Ευρώπη και Αμερική.



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ολικό του Ιορδάνη σε διάφορα άλμπουμ κάποια εκ  
σεις παλιότερων προσωπικών δίσκων και άλλα  
συμμετοχές του σε δίσκους άλλων σπουδαίων καλλιτεχνών, τα οποία έχουν  
συγκεντρωθεί για τις ανάγκες της εργασίας σε έναν γενικό πίνακα της δισκογραφίας  
του Ιορδάνη (βλ σελ 106).

## 2.1

Στο κεφάλαιο αυτό θα ασχοληθούμε με την καταγραφή και ανάλυση κάποιων χαρακτηριστικών ταξιμιών του Ιορδάνη. Θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε κάποια φαινόμενα που προέκυψαν από τον τρόπο διαχείρισης του καλλιτέχνη και θα τα κατηγοριοποιήσουμε ώστε να ορίσουμε μια μορφολογική σταθερά όσον αφορά την αυτοσχεδιαστική του δράση. Παράλληλα θα επικεντρωθούμε στις συνθήκες πάνω στις οποίες ο Ιορδάνης έδρασε στα μαγαζιά της Αμερικανικής ηπείρου και με ποιον τρόπο αυτές ενδεχομένως ευνόησαν και επίδρασαν στον καλλιτέχνη ώστε να διαμορφώσει την δικιά του καλλιτεχνική προσωπικότητα. Πιο συγκεκριμένα θα μελετηθεί το περιβάλλον εργασίας των δεξιτεχνών του μπουζουκιού, οι ξένοι μουσικοί με τους οποίους συνεργάζονταν, το ρεπερτόριο-πρόγραμμα, οι χορεύτριες και το κοινό των μαγαζιών αυτών. Η ανάλυση του συγκεκριμένου κεφαλαίου έχει ως στόχο την ανάδειξη εκείνων των στοιχείων της μουσικής του Ιορδάνη, που ενδεχομένως διαμόρφωσε η καινούργια συνθήκη της σύμπραξης με μουσικούς από διαφορετικά μέρη των νέων μορφών μουσικής διάδοσης και τέλος των επιρροών από το ίδιο το κοινωνικό πλαίσιο της Αμερικής<sup>62</sup>. Στο σημείο αυτό θεωρήσαμε σκόπιμο να δώσουμε κάποιες διευκρινίσεις που θα βοηθήσουν στην απάντηση ερωτημάτων που τυχόν θα προκύψουν.

Το ταξίμι είναι μια μορφή μελωδικής και ρυθμικής αυτοσχεδιαστικής φόρμας που στόχο έχει συνήθως να προλογίζει τα κομμάτια βάσει του λαϊκού δρόμου ή μακαμιού που είναι γραμμένα, κουρδίζει τους μουσικούς στον επερχόμενο σκοπό ή χρησιμοποιείται ως μέσο επίδειξης δεξιτεχνικών ικανοτήτων και μουσικών γνώσεων του μουσικού που το εφαρμόζει<sup>63</sup>. Απαντάται στην περιοχή της ανατολικής Μεσογείου

<sup>62</sup> Δανείζομαι την συγκεκριμένη διατύπωση από τον Μαραγκουδάκη Σταύρο Δισκογραφία 78 στροφών:

, πτυχιακή εργασία Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011, σελ. 7.

<sup>63</sup> Βλ. σχ. Γιώργος Τσέρτος

1932-1956, πτυχιακή εργασία Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011, σελ. 15. Βλ. επίσης Σταθόπουλος Άγγελος



και ερμηνευτικά (τονισμός μελωδικών κέντρων, ες) από τόπο σε τόπο<sup>65</sup>. Παρά τις διαφορές αυτές ωστόσο η έννοια του «taxim» (ταξίμι) επίδρασε στην διαμόρφωση στοιχείων<sup>66</sup> και με τον καιρό ενσωματώθηκε, όντας, αναπόσπαστο κομμάτι των μουσικών αυτών παραδόσεων, όπου αποτελεί κεντρικό άξονα της συνθετικής δημιουργίας και ελεύθερης μουσικής έκφρασης όλων των μουσικών πραγματώσεων της Μεσογείου συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας.

Η συγκεκριμένη αυτή τεχνοτροπία, ανιχνεύτηκε και στα «καφέ αμάν»<sup>67</sup> αφού «μεταφέρθηκε» κατά την μαζική μεταναστευτική περίοδο στην Αμερικανική ήπειρο όπου παρατηρούμε να καταλαμβάνει σημαντική θέση στο μουσικό πρόγραμμα μέσα σε μια ιδιαίτερα κοινωνική και πολιτισμική ποικιλομορφία στους χώρους διασκέδασης των μεταναστών<sup>68</sup>. Η συνύπαρξη των διαφορετικών αυτών

---

: , πτυχιακή εργασία Τμήμα Λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2012, σελ. 109-110.

<sup>64</sup>Ως Seyir ορίζεται η πορεία μελωδικής ανάπτυξης ενός μακαμιού, περιγράφει μια χρονικά ιεραρχημένη ακολουθία τονικών κέντρων, στα οποία η μελωδία εστιάζει- τονίζει και τις περισσότερες φορές κάνει καταλήξεις, καθώς, και όλες τις δομικές υπομονάδες που σχηματίζονται εκατέρωθεν των κέντρων αυτών. Βλ. σχ. Σπήλιος Κούνας, 78

, πτυχιακή εργασία Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, σελ. 15.

<sup>65</sup>Γιώργος Τσέρτος, . ., σελ. 7-20.

<sup>66</sup>Σπήλιος Κούνας, . ., σελ. 16.

<sup>67</sup>Το καφέ-αμάν αποτέλεσε το πρώτο τακτικό θέατρο μουσικής πράξης, εντός του αστικού ιστού και γνώρισε τεράστια επιτυχία ως χώρος λαϊκής έκφρασης ενώ πραγματώνει έναν τόπο που αναπτύσσεται ένα υβριδικό μουσικό περιβάλλον μιας και αποτέλεσε σημείο μουσικής σύμπραξης διάφορων εθνοτήτων. Βλ. σχ. Κοκκώνης Γιώργος, . ., σελ. 10-11.

, ειδικότερα το κεφάλαιο «Αλατούρκα αλαφράγκα και καφέ-αμάν», Fagottobooks, Αθήνα 2017,σελ. 97-131, καθώς και Χατζηπανταζής Θόδωρος, « Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄, συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου, Στιγμή, Αθήνα 1986.

<sup>68</sup>Βλ. σχ. Μαραγκουδάκης Σταύρος, . ., σελ. 7, 19. Ξένες πηγές: Roderick Conway Morris, «Greek Cafe Music», Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981, p. 79-117. Βλ. Επίσης σχετικά για την Παπαγκίκα, Steven Frangos, «Marika Papagika and the Transformations in Modern Greek Music», στο Spyros D. Orfanos (ed.), Reading Greek America. Studies in the experience of Greeks in the United States, N. York, Pella, 2002, σ. 223-239, και για την Βάκα, David Soffa, Amalia! Old Greek Songs in the New Land 1923-1950 (ένθετο ομόνυμου CD), El Cerrito, USA, Arhoolie, 2002, Νίκος Διονυσόπουλος, «Ηπειρώτες της Αμερικής στις 78 στροφές», στο Κ. Λιάμπη, Ν. Κατσικούδης, Ν.

ριζόταν γύρω από έναν κεντρικό άξονα : όλους αυτούς τους λαούς και συντηρούσε το εθνικό τους ιδεώδες σε ένα περιβάλλον ξένο και αλλοπρόσαλλο. Το ρεπερτόριο αυτών των μαγαζιών, προκειμένου να ικανοποιηθούν οι ανάγκες όλων των θαμώνων, είχε βασιστεί εξ αρχής βάσει της πελατεία τους, συνεπώς υπερτερούσαν οι μουσικές με έντονο το ανατολικό στοιχείο ενώ επίσης θεμελιώδες συστατικό ήταν ο χορός (το τσιφτετέλι για τους γυναικείους και ο ζειμπέκικος για τους αντρικούς χορούς) και τα ταξίμια<sup>69</sup>.

Λαμβάνοντας αυτά υπ' όψη, εικάζομαστε ότι οι Έλληνες μουσικοί δεν θα δυσκολεύτηκαν να προσαρμοστούν στον μουσικό και πολιτισμικό αυτό κυκεώνα ενώ υποστηρίζοντας αυτήν την άποψη θα ανατρέξουμε στα λόγια της Suzanne Aulin & Peter Vejleskov, οι οποίοι αναφέρουν χαρακτηριστικά την ομοιότητα των μουσικών ειδών της Ελληνικής μουσικής και της πολυπολιτισμικότητας των μαγαζιών αυτών: «...

:  
»<sup>70</sup>. Όσο για την μουσική των καφέ-αμάν ο Risto Pekka Pennanen την χαρακτηρίζει ως «  
»<sup>71</sup>. Σύμφωνα με όλες αυτές τις απόψεις και παραδοχές καταλήγουμε σε μια κοινή ομολογία που θέτει ως βάσιμη την μουσική συνύπαρξη δύο εθνών σε ένα κοινό χώρο διασκέδασης με κοινά μουσικά-πολιτισμικά χαρακτηριστικά.

Ενδιαφέρον προκαλεί επ' αυτού το γεγονός πως αλληλοεπηρεάζονται οι μουσικοί διαφορετικής καταγωγής μεταξύ τους κατά τη διάρκεια της μουσικής σύμπραξης μέσα από τη συνθήκη του ταξιμιού, πάνω στο οποίο ανταλλάσσουν απόψεις και εκφράζουν τον μουσικό τους κόσμο όπου και γι αυτό το λόγο οι ίδιοι οι μουσικοί αναδεικνύουν την σημαντικότητα του ταξιμιού και των «σόλων» κομματιών

---

Αναστασόπουλος (επιμ.), Από την Άπειρο χώρα στην Μεγάλη Ήπειρο, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων- Εφορεία Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων, 2016, σ. 251-268.

<sup>69</sup>Μαραγκουδάκης, . . ., σελ. 7, 19-21.

<sup>70</sup>Βλ. σχ. Suzanne Aulin & Peter Vejleskov, . . . , Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen 1991, σελ. 30.

<sup>71</sup>Βλ. σχ. Pennanen Risto Pekka, «Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής», , Τεύχος 8, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου, Χειμώνας 2009, σ. 119-152.

σης ενδιαφέρον παρουσιάζεται στο πόσο το κοινό σόλο ή ταξίμια. Η Αλεξάνδρα Τσιμπίδη, κόρη του δεξιότεχνη Γιώργου Τσιμπίδη, θυμάται χαρακτηριστικά<sup>72</sup>: «*ί 1974 10.000 . ί* ». Σε μια άλλη περίπτωση, σ αυτήν του Δημήτρη Στεργίου(Μπέμπη) ο Άγγελος Μπότσης αναφέρει<sup>73</sup>: «.. , . ...».

Το ταξίμι, τέλος θα λέγαμε ότι παρέμεινε στις συνήθειες των μουσικών λαών της Ανατολικής Μεσογείου και των ευρύτερων περιοχών της Οθωμανικής αυτοκρατορίας που μετανάστευσαν στις Ηνωμένες Πολιτείες καθώς είχε ιδιαίτερη σημασία για αυτούς όχι μόνο ως αναφορά την μουσική έκφραση, αλλά ενδεχομένως αποτέλεσε και το στοιχείο αυτό που καταδείκνυε την καταγωγή και την κουλτούρα τους.

## 2.2.

## 1950-70

Τη δεκαετία του 1950, την εποχή του δεύτερου μεταναστευτικού κινήματος Ελλήνων συνθετών και δεξιότεχνών, το μπουζούκι ήδη είχε καταλάβει την βασική θέση του στις ορχήστρες ενώ η περίοδος αυτή σηματοδοτήθηκε και από μεγάλες αλλαγές τόσο σε επίπεδο οργανολογικό (με την προσθήκη της 4<sup>ης</sup> χορδής στο όργανο<sup>74</sup>), όσο σε μορφολογικό και συνθετικό στα τραγούδια. Νέες μελωδίες και μουσικοί με αστείρευτη φαντασία και δεξιότεχνική ικανότητα οδήγησαν το μπουζούκι στην κορυφή όπου θεωρήθηκε και το κατ' εξοχήν σολιστικό όργανο, ενώ στον απόγειο αυτού σημαντική αποτέλεσε και η συνεισφορά των λόγιων συνθετών της εποχής όπως του Μίκη Θεοδωράκη και ο Μάνο Χατζιδάκι που ενσωμάτωσαν το μπουζούκι στις μεγάλες ορχήστρες και βοήθησαν στην σταδιακή απενοχοποίηση του<sup>75</sup>. Η ανάδειξη αυτή του μπουζουκιού δημιούργησε μια ολόκληρη γενιά

<sup>72</sup>Γιώργος Αλτής, *φ50, 2008, Περιοδικό «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα2008 (1η έκδοση 2007), σελ. 220.*

<sup>73</sup> , σελ. 160.

<sup>74</sup>Κατά τα λεγόμενα η σύλληψη και η πραγμάτωση της ιδέας έγινε από τον συνθέτη και δεξιότεχνη του μπουζουκιού Μανώλη Χιώτη.

<sup>75</sup>Βλ. σχ. Πάνος Γεραμάνης, , δεύτερη έκδοση «Μαρτυρίες», Εκδόσεις: Καστανιώτη Α.Ε, Αθήνα 2007, σελ. 25-29.

Η δυσχερής οικονομική κατάσταση, ωστόσο, το όνειρο για μια μεγάλη ζωή καθώς και η έλλειψη καλλιτεχνικής ελευθερίας που αντιμετώπιζε τους μουσικούς «στεία» και επιφανειακά<sup>76</sup> σαν γρανάζια δισκογραφικών εταιριών οδήγησαν στην φυγή απ' την χώρα και την αναζήτηση μια διεθνής καταξίωσης. Ανάμεσα στους προορισμούς ήταν και οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, στην οποία ήδη είχαν εγκατασταθεί ομοεθνείς που είχαν δημιουργήσει την δικιά τους κοινότητα.

Λίγα γνωρίζουμε για τους χώρους διασκέδασης<sup>77</sup> της συγκεκριμένης περιόδου στους οποίους το μπουζούκι πρωταγωνίστησε και κατά πόσον υπήρξε κάποια κοντινή σχέση με τα περίφημα «καφέ-αμάν». Για τα «καφέ-αμάν» υπάρχουν πλείστες επιστημονικές εργασίες που γράφτηκαν για ζητήματα κοινωνιολογίας και μουσικολογίας, ανάμεσα στις οποίες χαρακτηριστικές είναι το «*Allaturca-allafranca*» του Γιώργου Κοκκώνη και η «

78 :

,

του Σταύρου Μαραγκουδάκη. Για τους χώρους διασκέδασης στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα βρέθηκαν βιογραφικές αναφορές μεγάλων δεξιοτεχνών του μπουζουκιού, χαρακτηριστικές βιβλιογραφίες είναι αυτή του Πάνου Γεραμάνη «

» και του Γιώργου Άλτη «

», που μας δίνουν αρκετά

στοιχεία ώστε να μπορέσουμε να συγκρίνουμε τις δύο αυτές περιπτώσεις και να καταλήξουμε σε ομοιότητες και διαφορές.

Το ενδιαφέρον μας ωστόσο επικεντρώσαμε στην αναζήτηση συγκεκριμένων πληροφοριών που θα σχετίζονται με το πεδίο έρευνάς μας ενώ μια πιο εκτεταμένη και

<sup>76</sup>Βλ. σχ. Γιώργος Άλτης, . . ., σελ. 184. Την παραδοχή αυτή έκανε ο Νίκος Τατασόπουλος, για τον πατέρα του δεξιοτέχνη του μπουζουκιού Γιάννη Τατασόπουλο όπου αναφέρει χαρακτηριστικά: «ί

<sup>77</sup>Αναφέρουμε ενδεικτικά μερικά απ' τα μαγαζιά της συγκεκριμένης περιόδου στην Αμερική όπου πρωταγωνίστησαν Έλληνες δεξιοτέχνες: «

», «

μένη περίπτωση δεν μας είναι αναγκαία και δεν  
της εργασίας. Πιο συγκεκριμένα διερευνήσαμε

τη σύσταση των ορχηστρών (σε οργανολογικό και πολιτισμικό επίπεδο), το  
ρεπερτόριο των μουσικών και κάποιες πληροφορίες πάνω στο πως λειτουργούσε το  
πρόγραμμα , προκειμένου να κατανοήσουμε με μεγαλύτερη σαφήνεια την συνθήκη η  
οποία είχε δημιουργηθεί στα μαγαζιά αυτά.

### 2.3

Για την σύσταση της ορχήστρας στα καφέ-αμάν ο Σταύρος Μαραγκουδάκης  
αναφέρει ότι: «

«

»

,  
*õincesazö*,

,  
(*Kemence*),

»<sup>78</sup>. Ο Γιώργος Κοκκώνης<sup>79</sup> για το ίδιο θέμα  
εκφράζει διαφορετική άποψη καθώς υποστηρίζει ότι από τις υπάρχουσες  
ηχογραφήσεις διαπιστώνεται να επικρατεί το βιολί και το σαντούρι ως ζεύγος  
οργάνων, ορισμένες φορές και με συνοδεία κιθάρας, με ιδιαίζουσες εξαιρέσεις το  
κανονάκι και το ούτι.

Από την άλλη τα νέα αυτά κέντρα διασκέδασης που συγκροτήθηκαν τις  
δεκαετίες του 1960-70 φαίνεται να είχαν ένα κάπως πιο παραλλαγμένο οργανολογικό  
πλαίσιο με λαϊκές ορχήστρες που δομήθηκαν ποικιλοτρόπως από διάφορα όργανα,  
ανάλογα με τον ήχο που επιδίωκε να βγάλει ο μαέστρος ή ενορχηστρωτής<sup>80</sup>. Οι  
ορχήστρες αυτές μπορεί να απαρτίζονταν από μπουζούκι, κιθάρα (ηλεκτρική),

<sup>78</sup>Σταύρος Μαραγκουδάκης, . . ., σελ. 61.

<sup>79</sup>Κοκκώνης Γιώργος, . . ., σελ. 116.

<sup>80</sup>Η συγκεκριμένη εποχή παρείχε πολλά οφέλη στους μουσικούς (ιδιαίτερα στην Αμερική) λόγω της  
εξέλιξης του ήχου και της ενσωμάτωσης ηλεκτρικών οργάνων με ενίσχυση και διαφόρων ηχητικών  
εφέ κάτι που επέκτεινε ακόμα περισσότερο τις δυνατότητες πειραματισμών και απόδοσης ενός πιο  
ολοκληρωμένου ηχητικού αποτελέσματος.

αι για κρουστά ντραμς ή ταραμπούκα και σε και ηλεκτρικό μπάσο. Πάνω σε νεοσύστατες μορφές ορχήστρας ο Νίκος Τατασόπουλος κάνει μια σχετική αναφορά στη καλλιτεχνική πορεία του πατέρα του ο οποίος είχε δημιουργήσει μια ορχήστρα με κιθάρα, ούτι, βιολί, κανονάκι, ταραμπούκα και μπουζούκι, ένα σχήμα το οποίο είχε κάνει φοβερή επιτυχία<sup>81</sup>. Αλλού αναφέρει ότι ο Γιάννης Τατασόπουλος έπαιζε στο « » στο Μέρυλαντ με μια ορχήστρα αποτελούμενη από αρμόνιο-πιάνο, ντραμς, ηλεκτρικό μπάσο και μπουζούκι. Ο Γ. Τσιμπίδης, άλλος μεγάλος δεξιοτέχνης του μπουζουκιού, κάνει μια χαρακτηριστική αναφορά στη συνεργασία του με τον Γιακουμπιάν, περίφημο Αρμένιο βιολιστή, με τον οποίον είχαν συγκροτήσει μια ορχήστρα με μπουζούκι, κιθάρα, βιολί, ηλεκτρικό μπάσο, ντραμς και κρουστά<sup>82</sup> όπου κάνανε και περιοδείες στην αμερικανική ήπειρο. Για τον Ιορδάνη Τσομίδα δεν έχουμε αναφορές με τι είδους ορχήστρες έπαιζε στα μαγαζιά, μπορούμε να εικαστούμε από τις συνεργασίες του με διάφορους ξένους μουσικούς (Yacoubian, Yabcin, Phil Woods, George Mgrdichian) ότι έπαιξε σε αμιγώς λαϊκές κομπανίες αλλά και βάσει λογικής και γεγονότων μέσα από την καλλιτεχνική του πορεία και σε πιο «μεικτές»<sup>83</sup> ορχήστρες.

## 2.4

Το ρεπερτόριο συγκροτήθηκε εν μέρει στις προτιμήσεις των μουσικών που απαρτίζανε την ορχήστρα αλλά κυρίως στις πελατειακές ανάγκες του μαγαζιού<sup>84</sup>, προκειμένου να εξασφαλιστεί η λειτουργία του και να υπάρξουν έσοδα, συνεπώς βασίστηκε σε ένα πολυπολιτισμικό πελατειακό κοινό και γι αυτό το λόγο παιζότανε μια «σουπά» θα λέγαμε από μεγάλες επιτυχίες στην γενικότερη Ευρωπαϊκή και

<sup>81</sup>Γιώργος Αλτής, . . ., σελ. 184.

<sup>82</sup> . . ., σελ. 217.

<sup>83</sup>Στον δίσκο «Greek Town, Volume I και II» του 1961-62 ο Ιορδάνης Τσομίδης συμμετείχε σε πολυμελή και «μεικτή» οργανολογικά ορχήστρα. Μεταξύ άλλων έπαιζε ο Τάσος Σοφόπουλος μπουζούκι, ο Στέλιος Σουγιουλτζής κιθάρα, ο Τάσος Χαλκιάς κλαρίνο, Παναγιώτης Σαρίκας βιολί, ο Εμίν Γκουντούζ κανονάκι. Στον δίσκο «Greek Cooking» συμμετείχε σε μεικτή ορχήστρα. Οι μουσικοί και τα όργανα που παίζανε είναι: Phil Woods (σαξόφωνο), George Mgrdichian (ούτι), Chet Amsterdam (ηλεκτρικό μπάσο), Souren Baronian (κλαρίνο-κύμβαλα), William Costa (ακορντεόν & μαρίμπα), Stuart Scharf (κιθάρα), BillLa Vorgna (ντραμς), Seymour Salzberg (percussion).

<sup>84</sup>Βλ. σχ. Λάμπρος Λιάβας, 1821 1950, εκδόσεις Καπόν, Εμπορική τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε, Αθήνα 2009, σελ. 209.

Αρμένικη) μουσική. Στο βιβλίο του Λάμπρου 1821 1950, γίνεται μια

αναφορά στην μουσική ζωή της Σμύρνης, η οποία αποτέλεσε εκείνη την εποχή το μεγαλύτερο πολιτισμικό κέντρο της Μεσογείου: «...

! « ... »<sup>85</sup>. Ήδη συνθήκη φαίνεται να επικράτησε και μετέπειτα στα μαγαζιά των μεγάλων αστικών κέντρων της Αμερικής, όπου πρωταγωνίστησαν οι Έλληνες δεξιοτέχνες τη δεκαετία του 1950'-60', όπου σε ένα ευρύτερο πελατειακό κοινό αναφέρει ο Σπύρος Βυθούλκας για τον συνάδελφο του Ιωάννη Τατασόπουλο: «...»<sup>86</sup>. Όσον αφορά το ρεπερτόριο έχουμε και τη μαρτυρία του Γιώργου Ζαμπέτα όπου: « (σ.σ. στο Πόρτ Σάιντ)

»<sup>87</sup>. Για την ποικιλία και πολυγλωσσία στο ρεπερτόριο των «καφέ αμάν» το οποίο προέρχεται από το ευρύτερο εθνοτικό φάσμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας κάνει ο Θοδωρής Χατζηπανταζής στο βιβλίο του Χατζηπανταζής Θόδωρος, ί<sup>88</sup>. Από τις βιβλιογραφικές αυτές αναφορές παρατηρούμε κοινά στοιχεία μεταξύ της Σμύρνης και των αστικών κέντρων της Αμερικής(Νέα Υόρκη) όπου, παρ' όλο ότι διέφεραν γεωγραφικά, είχαν ως βασικό κοινό σημείο το γεγονός ότι αποτέλεσαν και οι δύο πόλεις ένα πέρασμα ανάμειξης διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων μέσω των προσφύγων που εγκαταστάθηκαν σ αυτές. Επίσης παρατηρείται μια κοινή βάση στην επιλογή του ρεπερτορίου σ ένα « ... » της Σμύρνης και σε ένα κέντρο διασκέδασης των Ελλήνων ομοεθνών στην Νέα Υόρκη τις δεκαετίες 1950-60 με

<sup>85</sup> Λάμπρος Λιάβας, . ., σελ. 208-209.

<sup>86</sup> Γιώργος Αλτής, . ., σελ 186

<sup>87</sup> Βλ. σχ. Ιωάννα Κλειάσιου & Τόμος Α, εκδόσεις Ντέφι, Αθήνα 1997, σελ. 180.

<sup>88</sup> Χατζηπανταζής Θόδωρος, ί , Στιγμή, Αθήνα 1986.

ην προέλευση κάποιων κομματιών καθώς το  
από την καταγωγή των πελατών που συχνάζουν

στο μαγαζί.

## 2.5

Ήδη από τις απαρχές των περιφέρμων χώρων διασκέδασης, των «καφέ αμάν» ο χορός κατείχε σημαντική θέση στην ψυχαγωγία του κοινού όπου μεταξύ άλλων ο χορός που χαρακτήριζε την ερμηνεία των χορευτριών και των γυναικείων τραγουδιστριών ήταν το τσιφτετέλι<sup>89</sup>. Πάνω στον χορό και στην ύπαρξη επαγγελματιών χορευτών στους χώρους διασκέδασης των Ελλήνων και άλλων λαών της Ανατολικής Μεσογείου στην εποχή των «καφέ αμάν» υπάρχουν πλείστες βιβλιογραφικές αναφορές που την αποδεικνύουν. Ο Λάμπρος Λιάβας αναφέρει ότι τα καφέ αμάν συγκροτούνταν από Έλληνες μουσικούς με Αρμένιους τραγουδιστές και γύφτισσες χορεύτριες, ενώ το κοινό προερχόταν από όλες τις περιοχές της Ανατολικής Μεσογείου<sup>90</sup>. Ο Σταύρος Μαραγκουδάκης αναφέρει επίσης: «

»<sup>91</sup>. Την χρυσή εποχή του λαϊκού τραγουδιού ήταν τακτική των περισσότερων κέντρων διασκέδασης να χρησιμοποιούν μαζί με την ορχήστρα και ατραξιόν από επαγγελματίες χορευτές<sup>92</sup>. Μεταξύ αυτών έχουμε συλλέξει και πληροφορίες από τις συνεντεύξεις στο βιβλίο του Γιώργου Άλτη. Πιο συγκεκριμένα υπάρχουν αναφορές για εμφανίσεις του Βασίλη Τσιτσάνη, της Ρίτα Σακελαρίου, της Ζωής Νάχη, του Πέτρου Αναγνωστάκη, του Γιάννη Κατσιμίχα στο «Ροσινιόλ» με

<sup>93</sup>.Ισχυρά τεκμήρια μας δίνονται από τη ζωή και το έργο του μεγάλου δεξιοτέχνη του μπουζουκιού, Γιάννη Τατασόπουλο για τον οποίο αναφέρει ο Σπύρος Βυθούλκας, συνάδελφος βιολιστής του Τατασόπουλου, για περιστατικά στο «Πορτ Σάιντ» μαγαζί στην Ουάσιγκτον όπου λειτουργούσε κάποια περίοδο με τέσσερις μουσικούς και τρεις χορεύτριες. Σε άλλο σημείο της συνέντευξης σχολιάζει θετικά το γεγονός ότι είχαν χορεύτριες στο μαγαζί

<sup>89</sup>Βλ. Σχ. Roderick Conway-Morris, «Greek Cafe Music», Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981, σελ. 8.

<sup>90</sup>Ο.π, Λάμπρος Λιάβας, . . ., σελ. 208.

<sup>91</sup>Σταύρος Μαραγκουδάκης, . . .

<sup>92</sup>Πάνος Γεραμάνης, . . ., σελ. 59.

<sup>93</sup>Ο.π Γιώργος Άλτης « . . . », σελ 118-119.



7-8

20-25

»<sup>94</sup>. Σε μια άλλη περίπτωση, αυτή του κλαρινετίστα Τάσου Χαλκιά, η Άννα Ι. Στεργίου λέει χαρακτηριστικά στο βιβλίο της και αυτοβιογραφία του Τάσου Χαλκιά: «

!

»<sup>95</sup>.

Για τις χορεύτριες σε άλλο μαγαζί που δούλευε ο Τατασόπουλος, σχολιάζει επίσης διακωμωδημένα ο Γιώργος Τσιμπίδης, άλλος μεγάλος δεξιότηχνης του μπουζουκιού: «

12

»<sup>96</sup>. Εξίσου σημαντική πληροφορία, στην παραπάνω δήλωση, αποτελεί το γεγονός ότι οι χορεύτριες εκτελούσαν τον χορό κάτω υπό την μουσική υπόκρουση των , που σημαίνει ότι το ταξίμι ή το σόλο δημιουργεί, θα λέγαμε, το κατάλληλο κλίμα για τον χορευτή να ολοκληρώσει ένα τραγούδι και να εντυπωσιάσει το κοινό που παρακολουθεί. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι το ταξίμι ή το σόλο αποκτά σ αυτήν την περίπτωση τον ρόλο της μουσικής υποστήριξης στον χορό που θα επακολουθήσει, με άλλα λόγια, τον πρωτεύοντα ρόλο τη δεδομένη στιγμή κατέχει ο χορός και όχι η μουσική, τόσο για την ορχήστρα όσο και για το κοινό, ακριβώς επειδή οι χορευτικές κινήσεις και ή θεατρικότητα κάνουν έναν πιο φαντασμαγορικό επίλογο σε ένα τραγούδι, που «ντύνουν» θα λέγαμε, με έναν τρόπο αρχοντικό μια οποιαδήποτε μελωδία και της δίνουν υλική υπόσταση, δημιουργώντας εικόνες, οι οποίες μεταφέρουν το κοινό σε άλλη πνευματική κατάσταση. Για τον ρόλο των ταξιμιών που κατέχουν στην εκτέλεση και την ερμηνεία των χορευτριών σχολιάζει χαρακτηριστικά ο Βασίλης Τσιτσάνης σε μια συνέντευξη του στον Πάνο Γεραμάνη το 1981: «

<sup>94</sup> Γιώργος Αλτής, . ., σελ. 186.

<sup>95</sup> Βλ. σχ. Άννα Ι. Στεργίου « : », εκδόσεις Μιχάλη Σιδέρη, Αθήνα 2014, σελ. 262.

<sup>96</sup> Γιώργος Αλτής, . ., σελ. 218.

## 2.6

Άλλη σημαντική παράμετρος που μας απασχόλησε όσον αφορά τους χώρους διασκέδασης την δεκαετία του 50'-70' αποτέλεσε η εθνικότητα των μουσικών που συμπράξαν με τους Έλληνες δεξιοτέχνες του μπουζουκιού. Οι συνεργασίες των Ελλήνων δεξιοτεχνών με αλλοεθνείς μουσικούς κυρίως από τις περιοχές της Ανατολικής Μεσογείου, λόγω κοινής πολιτισμικής ρίζας, ήταν συχνό φαινόμενο ιδιαίτερα σε μια χώρα με το κοινωνικό πλαίσιο της Αμερικής. Σύμφωνα με αρκετές βιβλιογραφικές αναφορές, προσωπικές συνεντεύξεις καθώς και συγκρίσεις που κάναμε από πληροφορίες που εκμαιεύσαμε, η προέλευση των περισσότερων αλλοεθνών μουσικών ήταν Αρμένιοι, Τούρκοι, Άραβες, Εβραίοι, Αμερικανοί καθώς και Έλληνες ομοεθνείς της Αμερικής.

Με ξενικής καταγωγής μουσικούς έπαιξε στο «Πορτ Σαϊντ» ο Γιάννης Τατασόπουλος, μια ιδιαίτερα επαναστατική καλλιτεχνική φυσιογνωμία, και συγκεκριμένα με τον Τούρκο κανονιέρη Ahmet Yatman (ο οποίος θεωρείται στην Τουρκία πολύ μεγάλος μουσικός), τον Λιβανέζο βιολονίστα Fred Elias, τον Λιβανέζο ουτίστα Sami Tzorntak και τον πάλι Λιβανέζικης καταγωγής ουτίστα Emir Kasiz. Μεταξύ άλλων σημαντική συνεργασία ήταν και αυτή με τον Αρμένικης καταγωγής τρομπετίστα και παραγωγό Roger King Mozian<sup>98</sup>. Ενώ με κάποιους απ' αυτούς συνεργάστηκαν και άλλοι σπουδαίοι δεξιοτέχνες του μπουζουκιού όπως ο Μανώλης Χιώτης και ο Γιώργος Τσιμπίδης.

Από την καλλιτεχνική σταδιοδρομία του Ιορδάνη γνωρίζουμε ποικίλες συνεργασίες που έχει κάνει με τον Ελληνοαμερικανό κλαρινετίστα Gus Vali (Αύγουστο Βαλή), τον Αρμένιο βιολιστή Hrach Yacoubian, τον Αμερικανό σαξοφωνίστα Phil Woods, τον Αρμένιο ουτίστα George Mgrdichian, με πιο τρανταχτή την συνεργασία του με τον Αμερικανό Bob Dylan<sup>99</sup>. Οι συνεργασίες του ωστόσο δεν

<sup>97</sup> Πάνος Γεραμάνης, . . ., σελ. 60.

<sup>98</sup> Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Γιώργου Άλη, . . ., σελ. 184-188.

<sup>99</sup> Η συγκεκριμένη συνεργασία έμεινε στα χαρτιά μιας και δεν ευοδώθηκε δισκογραφικά λόγω επιχειρηματικών παραγόντων.

ς ορχήστρες συμμετείχαν και άλλοι αλλοεθνείς Αμερικανοί και Αρμένιοι ενώ συνέπραξε και με πολλούς Έλληνες δεξιοτέχνες του μπουζουκιού (Δημήτρης Στεργίου «Μπέμπης») και άλλων οργάνων (Τάσος Χαλκιάς)<sup>100</sup>.

Από τις παραπάνω πληροφορίες παρατηρούμε την τάση των Ελλήνων και άλλης καταγωγής μουσικών να κρατάνε ανοιχτούς ορίζοντες και να έχουν ποικιλία στη μουσική, κάτι που προκλήθηκε πιθανότατα όχι από τους ίδιους τους μουσικούς, αλλά προϋπήρχε (καθώς η Αμερική αποτελούσε ήδη μεγάλο πολυπολιτισμικό κέντρο) ή δημιουργούνταν εκείνη την χρονική στιγμή από το ίδιο το κοινωνικό πλαίσιο που λάμβανε χώρα στο περιβάλλον της Αμερικανικής ηπείρου και που φιλοξενούσε όλες αυτές τις κουλτούρες. Με άλλα λόγια ήταν αναπόφευκτη θα λέγαμε η επίδραση του περιβάλλοντος στους ανθρώπους, σε άλλους λιγότερο σ' άλλους περισσότερο, ανάλογα με το πόσο αποδέχεται και προσαρμόζεται ο καθένας σ' αυτό και δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα.

## 2.7 ,

Η ύπαρξη ενός πολυπολιτισμικού συνονθυλεύματος και πολυεθνικού χαρακτήρα παρατηρήθηκε στα αστικά κέντρα της Αμερικής, ως αποτέλεσμα της αθρόας μεταναστευτικής κίνησης, η οποία κάλυπτε όλα τα κοινωνικά στεγανά και όψεις της καθημερινότητας συνολικά που σημαίνει ότι στους χώρους διασκέδασης συναντούμε ένα ευρύτερο φάσμα διαφορετικής καταγωγής ανθρώπων όχι μόνο στις ορχήστρες αλλά κυρίως στο κοινό-πελατεία των κέντρων αυτών. Θεωρείται αναπόφευκτη η ύπαρξη ενός πολυπολιτισμικού χαρακτήρα στο σύνολο των μαγαζιών από τη στιγμή που αυτά αποτελούνε την «μικρογραφία» μιας κοινωνίας που είναι δομημένη στα πλαίσια της «ετερογένειας<sup>101</sup>».

<sup>100</sup>Με τον κλαρινετίστα Τάσο Χαλκιά και τον μπουζουξή Δημήτρη Στεργίου συνεργαστήκαν το 1963 στον δίσκο Greek Town Volume I, USA της Alector Records, LTD, αριθμός δίσκου ALP-5004.

<sup>101</sup>« » θεωρείται το φαινόμενο εκείνο που παρατηρήθηκε σε μεγάλα αστικά κέντρα το οποίο εμφάνισε χαρακτήρα πολυεθνικό και πολυπολιτισμικό στην σύνθεση της πόλης και δημιουργήθηκε ως απόρροια της αποδημίας και μετανάστευσης. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Γιώργος Κίτσιος «Κοσμοπολιτισμός και ανάδειξη θεσμών-Μια ιστορική κριτική προσέγγιση του φολκλόρ», στο Παύλος Κάβουρας (επιμ.), , Εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2010, σελ. 159.

την προκειμένη περίπτωση σε μια τυπική αναφορά  
μα κριτήρια θεωρείται ανούσια. Γι αυτό το λόγο,

στη τελευταία παράμετρος πολυπολιτισμικότητας των κέντρων διασκέδασης των  
Ελλήνων τις δεκαετίες 1960-70 επικεντρωθήκαμε στην αναζήτηση αναφορών  
πληροφοριών στα οποία θα στηρίζουμε τα συμπεράσματα μας.

Οι πληροφορίες που συλλέξαμε προέρχονται στην πλειοψηφία τους από  
προσωπικές αναφορές σε αυτοβιογραφίες και συνεντεύξεις Ελλήνων μουσικών που  
έζησαν τις δεκαετίες 1960-70 στα μεγάλα αστικά κέντρα της Αμερικής και  
εργάστηκαν σε χώρους διασκέδασης της Ελληνικής ομογένειας και σε υπάρχουσες  
βιβλιογραφίες για τους χώρους των καφέ-αμάν. Στόχος σε μια αναφορά των καφέ-  
αμάν και των μετέπειτα κέντρων διασκέδασης είναι να εξαχθούν κάποια  
συμπεράσματα μέσα από τη σύγκριση και να διαπιστώσουμε εάν και εφόσον  
υπάρχουν διαφορές που αναδεικνύουν ένα διαφορετικό πελατειακό κοινό τις  
δεκαετίες 1960-70. Οι αναφορές μας ξεκινάνε από την περίοδο της πρώτης  
μεταναστευτικής περιόδου στα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα όπου τα  
πρώτα μαγαζιά- χώροι διασκέδασης των Ελλήνων προσφύγων, τα καφέ-αμάν,  
φιλοξενούσαν έναν μεγάλο αριθμό προσφύγων από την ευρύτερη περιοχή της  
Ανατολικής Μεσογείου και πιο συγκεκριμένα οι εθνικότητες που εντοπίζουμε στο  
κοινό των καφέ-αμάν είναι Ρωμιοί, Τούρκοι, Αρμένιοι, Σύριοι, Άραβες, Εβραίοι,  
Αλβανοί, Βούλγαροι με τη συντριπτική πλειοψηφία να κατέχουν οι Έλληνες και οι  
Αρμένιοι.<sup>102</sup> Στην περίπτωση αυτή παρατηρούμε ότι τα πρώτα χρόνια της  
μεταναστευτικής περιόδου την μάζωξη λαών με κοινά εθνοπολιτισμικά  
χαρακτηριστικά από την περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου και των Βαλκανίων.

Τα κέντρα διασκέδασης τις δεκαετίες 1960-70 από την άλλη εμφανίζουν διαφορές  
ως αναφορά την δομή του πελατολογίου συγκριτικά με αυτού στα περίφημα «

». Ειδικότερα, έχουμε μια αναφορά του Λινάρδου Βαμβακάρη, γιού του  
δεξιοτέχνη μουζουκίστα Αργύρη Βαμβακάρη, για ένα μαγαζί στο Λόνγκ Άιλαντ  
ονόματι « » όπου το συγκεκριμένο μαγαζί δούλευε με Εβραίους και  
Αμερικανούς πελάτες<sup>103</sup>. Σημαντική επίσης αποτελεί η αναφορά στο βιβλίο της

<sup>102</sup>Για πληροφορίες, όσον αφορά το κοινό των καφέ-αμάν, Βλ. σχ. Σταύρος Μαραγκουδάκης, . . ., σελ.  
21-22. Σχετικά με τους θαμώνες των « » βλ. επίσης Roderick Conway- Morris, . . ., σελ. 1-2.

<sup>103</sup>Γιώργος Αλτής, . . ., . 54.

: » για τους θαμώνες των  
περιόδου όπου στις αρχές του 1960 τα ελληνικά  
κέντρα στο Μανχάταν φιλοξενούσαν κυρίως Αμερικανούς, Ελληνοαμερικανούς και  
Έλληνες<sup>104</sup>.

Τέλος, με τα στοιχεία που ήρθαν στο φως από την παρατήρηση και έρευνα που διεξαγάγαμε πάνω στα ελληνικά μαγαζιά-κέντρα της Αμερικής τις δεκαετίες 1960-70 διαπιστώσαμε μια βασική και ειδοποιό διαφορά ανάμεσα σ' αυτά και στα καφέ-αμάν. Τα καφέ-αμάν δούλευαν κυρίως με πελάτες Ανατολίτικης καταγωγής ενώ τα μετέπειτα κέντρα διασκέδασης εκτός από της Ανατολίτικης και βαλκανικής καταγωγής πελάτες είχανε επιπλέον πελάτες Αμερικανούς και Ελληνοαμερικανούς. Οι πρόσφυγες και οι διαφορετικές κουλτούρες που βρεθήκανε στο κοινωνικό πλαίσιο της Αμερικής, ενσωματώθηκαν και αφομοιώθηκαν με τον καιρό, γίνανε κομμάτι της κοινωνίας, και σε μια περίοδο όπου υπήρχε η τάση από το παγκόσμιο μουσικό στερέωμα στροφής προς τις παραδοσιακές μουσικές και απόδοσής τους με μια πιο εκσυγχρονισμένη ματιά, αποτέλεσαν πόλο έλξης για τους Αμερικανούς πολίτες και τις δισκογραφικές εταιρίες.

---

<sup>104</sup> Άννα Ι. Στεργίου, . . ., σελ. 262.

### 3.1                      6

Πριν ξεκινήσουμε να ασχοληθούμε εκτενέστερα με την ταξινόμηση των λαϊκών δρόμων στο ρεπερτόριο του Ιορδάνη κρίνουμε απαραίτητη μια εις βάθος ματιά στην ιστορία του φαινομένου του μουσικού συστήματος που κυριαρχεί στην ελληνική αστική λαϊκή και δημόδη μουσική από τις απαρχές του 20ού αιώνα έως και σήμερα, το οποίο και θα χρησιμοποιήσουμε για να δώσουμε κάποιες ερμηνείες στο κεφάλαιο της ανάλυσης.

Η μουσική του ελλαδικού χώρου δομήθηκε βάσει ενός υβριδικού συστήματος που προέκυψε μετά από πολλά χρόνια επιδράσεων από άλλα τροπικά μουσικά συστήματα. Η τροπικότητα της ελληνικής μουσικής, αναφέρει ο Peter Manuel, ενισχύθηκε ως επί το πλείστον από τη βυζαντινή εκκλησία, και από την κυριαρχία των Οθωμανών Τούρκων στην Ελλάδα για περισσότερα από 400 χρόνια, ενώ αποτέλεσε παράλληλα αντικείμενο και ισχυρής Ευρωπαϊκής επιρροής (κυρίως ιταλικής) από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα<sup>105</sup>. Το γεγονός αυτό αποτέλεσε και την αιτία για να δημιουργηθεί ένα νέο μουσικό είδος το οποίο «εμποτίστηκε»<sup>106</sup> με το πέρασμα των χρόνων και απ' τις δύο πλευρές. Το μουσικό αυτό ιδίωμα<sup>107</sup> που εξυπηρετεί ο συγκεκριμένος μουσικός κώδικας έλαβε ωστόσο τη μορφή που μελετάμε την εποχή του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου και της Μικρασιατικής καταστροφής όπου ως επακόλουθο μιας πολυπολιτισμικής ώσμωσης, μεταξύ μεγάλων ομάδων με διαφορετικές πολιτισμικές καταβολές (Σμύρνη-Κωνσταντινούπολη-Πειραιάς) αποτέλεσε μια νέα μορφή έκφρασης για τα λαϊκά στρώματα<sup>108</sup>. Το μουσικό αυτό

<sup>105</sup>Βλ. Σχ. Peter Manuel *Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics*, Yearbook for Traditional music, 1989, σελ. 79.

<sup>106</sup>Με την λέξη «εμποτίστηκε» εννοείται ότι η εκάστοτε ελληνική κοινωνία αφομοίωσε στοιχεία από την μουσική και των δύο αυτών πολιτισμών.

<sup>107</sup>Αστικό λαϊκό τραγούδι.

<sup>108</sup>Βλ. σχ. Ευγένιος Βούλγαρης & Βασίλης Βανταράκης (1922-1940), Faggoto books, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2006, σελ. 15.

ράμα των τουρκικών μακάμ (Λόγια Οθωμανική μουσική<sup>109</sup>, το οποίο παράλληλα εφαρμόζεται στα πλαίσια μιας κλιμακικής λογικής, μέσα σε «καλούπια» (οκτάχορδη κλίμακα)<sup>110</sup>.

Στο σημείο αυτό εγείρονται κάποιοι προβληματισμοί ως αναφορά την χρηστικότητα και την αποδοτικότητά του ως μοντέλο για την συνολικότερη ερμηνεία μουσικών φαινομένων που συναντώνται στο καθένα από αυτά τα συστήματα. Το πολιτιστικό αυτό μόρφωμα για του λόγου το αληθές παρουσιάζει εξαιρετική συνθετότητα, η οποία τις τελευταίες τρεις τουλάχιστον δεκαετίες από την ιδεολογική του αναβίωση έχει απασχολήσει μεγάλο αριθμό Ελλήνων και ξένων μουσικολόγων.

Ο προβληματισμός υπάγεται στο αν θα μπορούσε το σύστημα των μουσικών δρόμων να διασφαλίσει μουσικολογικά θεωρητική πληρότητα και αυτονομία χωρίς να χρειαστεί να χρησιμοποιήσει κώδικες και κανόνες προερχόμενους από το ανατολικό τροπικό σύστημα και το παγκόσμιο μοντέλο της οκτάχορδης κλίμακας από την βάση των οποίων έχει δομηθεί, σημειωτέον ότι αυτά αντικρούονται μεταξύ τους σε επίπεδο μορφολογίας, διαστηματικής σύνθεσης, μαθηματικής λογικής, ιδιωματικών στοιχείων κ.λπ. Ειδικότερα, η λογική των κλιμάκων οκτάβας που χρησιμοποιείται ως μέθοδο ανάλυσης και αποτύπωσης της μουσικής με σκοπό την αποσαφήνισή της εφαρμόστηκε ακόμα και για παραδόσεις ανατολικών χωρών που εμφανίζουν ασυμβατότητα πάνω σε αυτό το μοντέλο. Οι συγκεκριμένες παραδόσεις εξελίχθηκαν με το πέρασμα του χρόνου και διαφοροποιήθηκαν από την παγιωμένη κλιμακική λογική ενσωματώνοντας περίπλοκες μελωδικές φράσεις που δεν μπορούν αποδοθούν από την χοντροκομμένη κλιμακική θεώρηση<sup>111</sup>. Ωστόσο αυτό δε δείχνει να συμβαίνει με την περίπτωση των λαϊκών δρόμων καθώς τα εξωγενή αυτά στοιχεία (τούρκικα μακάμ) μεταλλάχθηκαν με την προσαρμογή σε μια ήδη υπάρχουσα δυτική

<sup>109</sup> Δημήτρης Μυστακίδης, . . ., σελ. 33.

<sup>110</sup> Βλ. σχ. Νίκος Ανδρικός, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», 5, ( ) ( ), εκδόσεις Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, . 96-97.

<sup>111</sup> Βλ. σχ. Μάρκος Σκούλιος «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα» στο ( ) ( ), Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010, . 114-116.

...ον ισοσυγκερασμό των διαστημάτων τους και την  
...υ συγκεκριμένου συστήματος.

Ωστόσο σκοπός του παρόντος κεφαλαίου δεν είναι μια εξ ολοκλήρου μελέτη αυτού του φαινομένου αλλά η ανάδειξη του μοντέλου των «λαϊκών δρόμων» ως καταλληλότερου μεθοδολογικού εργαλείου για την μουσικολογική μας έρευνα. Στη πραγματικότητα μας ενδιαφέρει πως ένα θεωρητικά (ή φαινομενικά) «ελαττωματικό» μοντέλο (λαϊκών δρόμων) μπορεί να ερμηνεύσει τα μουσικά φαινόμενα της αστικής λαϊκής μουσικής που συναντάμε και πιο συγκεκριμένα του ηχητικού μας υλικού.

Γι αυτόν τον λόγο, για τις ανάγκες μιας θεωρητικής προσέγγισης του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου, πάρθηκαν στοιχεία από μεθόδους ανατολικής τροπικής ανάλυσης που είναι, στη δική μας περίπτωση, η θεωρία 3χόρδων- 4χόρδων-5χόρδων (διαζευγμένες δομικές υπομονάδες) οι οποίες θα λειτουργούν ως «κομμάτια πάζλ» και είτε ενωμένα μεταξύ τους είτε αυτούσια θα κατηγοριοποιούν τροπικές και μελωδικές συμπεριφορές που θα συμβαίνουν μέσα στα όρια της κλίμακας. Στην πραγματικότητα, η ενσωμάτωση των πολύτιμων αυτών εργαλείων για την ερμηνεία της αστικής και λαϊκής μας μουσικής αποτελεί μια σχέση αιτίου-αιτιατού καθώς από τη στιγμή που εισήχθησαν στοιχεία και επιρροές από την τουρκική μουσική τότε θεωρείται αναπόφευκτη και η εν μέρει χρήση των εργαλείων που ερμηνεύουν το αυτό καθαυτό μουσικό ιδίωμα.

Από την άλλη η μεμονωμένη χρήση των συγκεκριμένων εργαλείων τροπικής ανάλυσης χωρίς την βάση της δυτικής μουσικής θεωρίας δρα περιοριστικά καθώς αυτό «...

»<sup>112</sup>.

Ο Μάρκος Σκούλιος εξηγεί ότι: « μ

<sup>112</sup>Βλ. σχ. Νίκος Ανδρικός, . . ., σελ. 102-103.



Εν κατακλείδι, το μουσικό σύστημα που εφαρμόζει απόλυτα στο ελληνικό αστικό λαϊκό ιδίωμα είναι οι «λαϊκοί δρόμοι» απλούστατα γιατί μια εκ των πραγμάτων «υβριδική» μουσική χρειάζεται ένα «υβριδικό» μουσικό σύστημα για να ερμηνευτεί. Ως προς αποκλεισμό, εκτός από τα τούρκικα μακάμ, για εξ ολοκλήρου ερμηνευτικό εργαλείο, βρίσκεται και μια άλλη συγγενική μουσική παράδοση του συστήματος αυτού που είναι η βυζαντινή παρασημαντική, η οποία εκτός του πολύπλοκου τρόπου μουσικής καταγραφής<sup>114</sup>, που την καθιστά δύσχρηστη όσον αφορά την αποτύπωση και μελέτη των διαφόρων φαινομένων, έχει ως χαρακτηριστικό της (όπως και το σύστημα των τουρκικών μακάμ) την ρευστότητα των βαθμίδων<sup>115</sup>, μια γενική τονική αστάθεια λαμβάνοντας επίσης υπόψη ότι έχουμε να ασχοληθούμε με ένα ρεπερτόριο που είναι διαστηματικά ισοσυγκερασμένο.

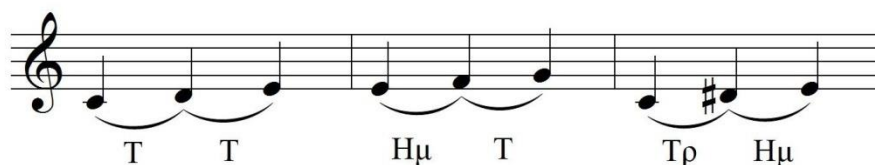
Οι δομικές υπομονάδες (3χορδα-4χορδα-5χορδα<sup>116</sup>) που θα χρησιμοποιηθούν για την ανάλυση των πέντε ηχητικών παραδειγμάτων και που χρησιμοποιούνται ευρύτερα για την ερμηνεία των μουσικών φαινομένων στην ελληνική λαϊκή μουσική είναι τα εξής:

### 3

Ράστ

Σεγκιά

Χουζάμ



<sup>113</sup>Σκούλιος Μ, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», τ. 8, Αθήνα 2006, σελ. 82.

<sup>114</sup>Βλ. σχ. Πτυχιακή εργασία του Νόλα Αντώνιου,

, Άρτα 2014, σελ. 9.

<sup>115</sup>Βλ. σχ. Μάρκος Σκούλιος

, . . ., σελ. 8.

<sup>116</sup>Τα σχήματα των τετραχόρδων και πενταχόρδων πάρθηκαν από το βιβλίο του Δημήτρη Μυστακίδη, ., σελ. 32-33, καθώς και Δημήτρης Μυστακίδης,

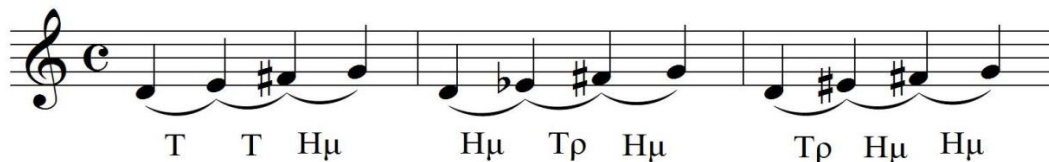
, Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη 2013, σελ. 74-75.

4

Ραστ

Χιτζάζ

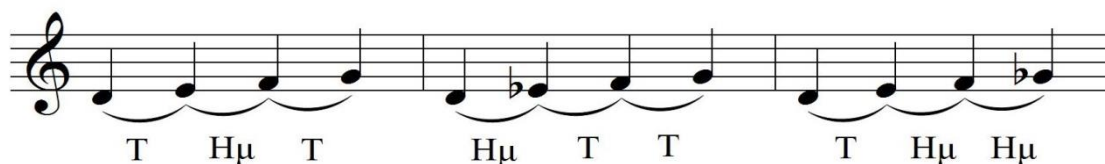
Χουζάμ



Μινόρε(μπουσελίκ)

Ουσάκ

Σαμπά<sup>117</sup>

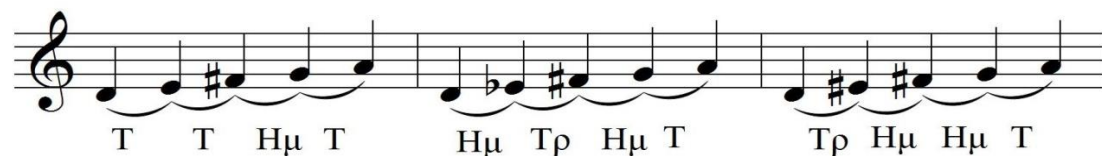


5

Ράστ

Χιτζάζ

Χουζάμ

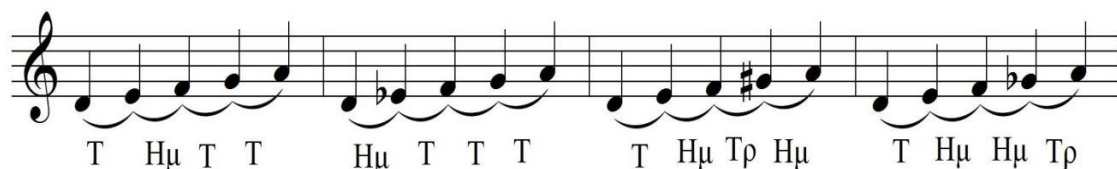


Μινόρε

Ουσάκ

Νικρίζ

Σαμπά



<sup>117</sup>Το συγκεκριμένο τετράχορδο σχήμα δεν χρησιμοποιείται στο υπό ανάλυση υλικό ωστόσο συναντάται στο ευρύτερο λαϊκό αστικό και δημώδες ρεπερτόριο.

### 3.2

Εδώ παρατίθενται μαζί με τις δομικές υπομονάδες και με τις κύριες συγχορδίες<sup>119</sup> τους οι λαϊκοί δρόμοι που συναντούμε στο υπό ανάλυση υλικό. Η αρχική νότα της κάθε δομικής υπομονάδας χαρακτηρίζει (ματζόρε-μινόρε) και ονοματίζει την κύρια συγχορδία. Ορισμένοι λαϊκοί δρόμοι δεν δίνονται στα πλαίσια μιας οκτάβας αλλά επεκτείνονται μερικώς για να αποδοθούν όλες οι ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά τους. Επιπλέον, η τονικότητα δεν είναι παντού ίδια για λόγους ευκολίας στην καταγραφή, και εκτός αυτού, η ερμηνεία των λαϊκών δρόμων γίνεται με βάση τα σχήματα αυτά και όχι με τις νότες της κλίμακας.

120



Κύριες συγχορδίες: I – ( IIm) –IV – V

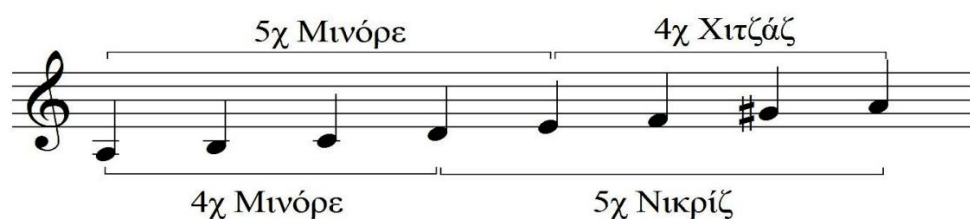
<sup>118</sup>Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στους λαϊκούς δρόμους τα δομικά χαρακτηριστικά τους και την δυτική εναρμόνιση τους Βλ. Δημήτρης Μυστακίδης, *Εναρμόνιση του λαϊκού τραγουδιού*, Χαράλαμπος Παγιάτης, Faggoto books, Αθήνα 1987. Βλ. επίσης Νίκος Ορδουλίδης, *Εναρμόνιση του λαϊκού τραγουδιού (1936-1983)*, Ιανός ο Μελωδός, Θεσσαλονίκη 2014, σελ. 131-145, Μανώλης Μιχαλάκης, *Εναρμόνιση του λαϊκού τραγουδιού*, & Φίλιππος Νάκας, 2010. Από ξένες βιβλιογραφίες Βλ. Risto Rekka Pennanen «The development of Chordal harmony in Greek Rebetika and laika music, 1930s to 1960s», *British Journal of Ethnomusicology* Vol.6, 1997, σελ. 65-116, Peter Manuel «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics», *Yearbook for Traditional Music*, 1989, σελ. 70-92.

<sup>119</sup>Με τον όρο κύριες συγχορδίες εννοούμε τις συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στην πλειονότητα τους για την εναρμόνιση του κάθε «λαϊκού δρόμου».

<sup>120</sup>Εμφανίζει κοινή μελωδική και αρμονική συμπεριφορά με την ματζόρε κλίμακα με την διαφορά ότι στο Ραστ χαμηλώνει η VII βαθμίδα στη κάθοδο και το 4χορδο Ραστ μετατρέπεται σε 4χορδο Μινόρε.

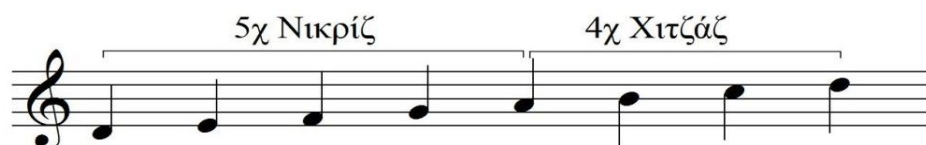


Κύριες συγχορδίες: Im – III – IVm – VII



Κύριες συγχορδίες: Im – IVm – V

121

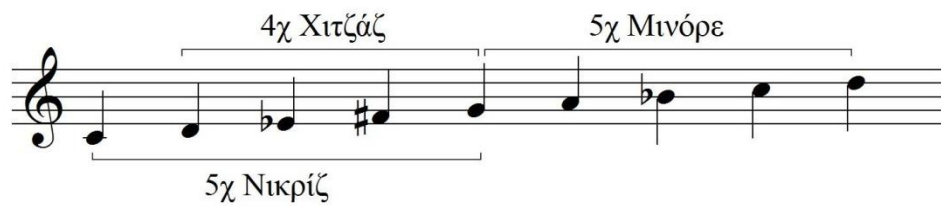


Κύριες συγχορδίες: Im – IVdim – V



Κύριες συγχορδίες: I – (II) – IVm – V

<sup>121</sup> Το Νιαβέντ ταυτίζεται με την Αρμονική μινόρε κλίμακα μιας και όταν χαμηλώνει την 4<sup>η</sup> βαθμίδα του μετατρέπεται σε Αρμονικό μινόρε.



Κύριες συγχορδίες: I – IVm – VIIm



Κύριες συγχορδίες: Im – IVm – VIIm

### 3.3

Σκοπός μας ήταν να δομήσουμε κατηγορίες που εξυπηρετήσουν και συμπεριλαμβάνουν με εγκυρότητα όλο το χρονικό φάσμα των αυτοσχεδιασμών του Ιορδάνη, με την προοπτική ωστόσο να είναι λιγότερες για να έχουμε πιο στοχευμένα αποτελέσματα



Πίνακας 1: Χρονική διάρκεια ταξιμιών

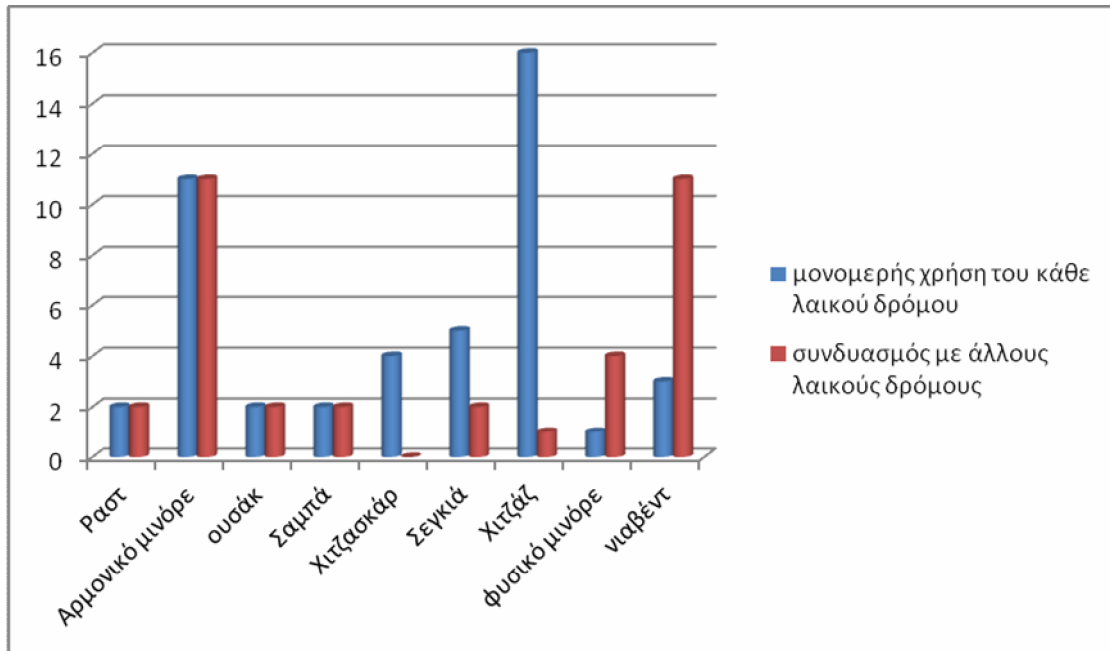
Στον συγκεκριμένο πίνακα μετρούμε, με την μορφή ποσοστών, την χρονική διάρκεια των αυτοσχεδιασμών του Ιορδάνη, που απαντώνται στο σύνολο του δισκογραφικού και διάσπαρτου ηχογραφημένου υλικού που έχει συλλεχθεί. Μελετώντας προσεκτικά τα δεδομένα των ηχογραφήσεων χωρίσαμε τα «ταξίμια» σε τέσσερις κατηγορίες, ως αναφορά τη χρονική διάρκεια τους προκειμένου να εξάγουμε κάποια χρήσιμα συμπεράσματα που θα βοηθήσουν στον υφολογικό προσδιορισμό του καλλιτέχνη. Οι τέσσερις κατηγορίες που έχουμε ορίσει είναι: α) ~~30α~~ (ταξίμια κάτω των τριάντα δευτερολέπτων), β) ~~100α~~ (ταξίμια μικρότερα του

Καθ' όλη τη διάρκεια της συλλογής, καταγραφής και κατηγοριοποίησης του ηχητικού υλικού όσον αφορά τους αυτοσχεδιασμούς του καλλιτέχνη συναντήσαμε αρκετές δυσκολίες, αρκετές από τις οποίες, είχαν να κάνουν με θέματα ποιότητας ήχου ή «κομμένες» ηχογραφήσεις λόγω ερασιτεχνικής λήψης ή ελλιπής πληροφορίες της ηχογράφησης<sup>122</sup>. Το γεγονός αυτό κατέστησε δύσκολο το να αποκτήσουμε μια πιο ολοκληρωμένη και βαθύτερη άποψη για τον καλλιτέχνη που μελετάμε και ενδεχομένως λόγω χαμένων ή ανύπαρκτων ή και ανεξερευνήτων μέχρι στιγμής τεκμηρίων και πληροφοριών να μην γίνει εφικτή. Το παρόν κεφάλαιο αποτελεί δέσμευση στην εγκυρότητα των αποτελεσμάτων του βάσει των δεδομένων που συλλέχθηκαν και όχι των δεδομένων που δεν έχουν ανακαλυφθεί. Είναι απολύτως λογικό να διαφεύγουν πληροφορίες και δεδομένα που θα ολοκλήρωναν το πορτραίτο του καλλιτέχνη. Σε άλλες περιπτώσεις κρίθηκε απαραίτητο να διασταυρωθούν οι όποιες πληροφορίες είχαμε συλλέξει από διάφορες πηγές ώστε να προβούμε σε πιο ασφαλή συμπεράσματα.

Σύμφωνα λοιπόν με τον πίνακα παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο ποσοστό, βάσει των υπολογισμών, στην χρονική διάρκεια των ταξιμίων κατέχουν τα κομμάτια ίσου και μεγαλύτερου του ενός λεπτού(~~×1000~~) με 37% του συνόλου των αυτοσχεδιασμών, και εν συνεχεία τα ταξίμια διάρκειας από δύο λεπτά και πάνω(~~×2000~~) με ποσοστό 30,7 %. Ακολουθούν τα ταξίμια μικρότερα του ενός λεπτού αλλά μεγαλύτερα των τριάντα δευτερολέπτων (~~<1000~~) με ποσοστό των 18,5 % και τελευταία τα ταξίμια από τριάντα δευτερόλεπτα και κάτω(~~030~~) με 10,7 %. Σ αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι υπολογίστηκε επίσης ο μέσος όρος χρονικής διάρκειας ανά ταξίμι ο οποίος βρίσκεται στα 119, 51 δευτερόλεπτα ( $\approx 2$  ) με το μικρότερο ταξίμι να έχει χρονική διάρκεια 11 δευτερόλεπτα και το μεγαλύτερο ταξίμι 9 λεπτά και 8 δευτερόλεπτα. Ο αριθμός αυτός αντιπροσωπεύει έναν συγκεκριμένο αριθμό ηχητικού υλικού ταξιμίων που εντοπίσαμε από τη δισκογραφία και από εύκολα προσβάσιμο διάσπαρτο υλικό του διαδικτύου, ο οποίος είναι ενδεικτικός και μεταβλητός και δεν αντιστοιχεί πλήρως για τα συνολικά δεδομένα του Ιορδάνη

<sup>122</sup>Αποτελεί συνηθισμένο φαινόμενο η έλλειψη πληροφοριών(ακριβής ημερομηνία, τόπος ηχογράφησης) σε ιστότοπους όπως το YouTube.

υ δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε και οι οποίες λα πολύτιμα στοιχεία για την έρευνα μας.



Πίνακας 2: Ποσοτική εμφάνιση λαϊκών δρόμων

Στον παραπάνω πίνακα απεικονίζονται σε μορφή γραφικής παράστασης οι λαϊκοί δρόμοι που συναντώνται στα ταξίμια του Ιορδάνη όπου ο αριθμός δηλώνει το πλήθος των κομματιών που ανιχνεύθηκε ο κάθε λαϊκός δρόμος. Σκοπός της δεν είναι να απαντήσει το πώς, αλλά να καταγράψουμε συνοπτικά μια σειρά δεδομένων και ύστερα εξετάζοντας τα να προβούμε σε κάποια συμπεράσματα. Γεγονός κατά την διάρκεια συλλογής και κατηγοριοποίησης του υλικού μας αποτέλεσε η συνθετότητα στον τρόπο με τον οποίον διαχειριζόταν ο Ιορδάνης την αρμονία και τους λαϊκούς δρόμους στα ταξίμια του, επομένως εύλογα δημιουργήθηκε η ανάγκη να αποτυπωθεί όσο το δυνατόν πιο σφαιρικά η δράση του για να παρατηρήσουμε στη συνέχεια τα αποτελέσματα και να διακρίνουμε τυχόν ιδιομορφίες. Η έρευνα ανέδειξε πλήθος συνδυασμών των λαϊκών δρόμων μεταξύ τους, γεγονός που θα δυσχέρανε την προσπάθεια ερμηνείας και απόδοσης, μέσα από τα ευρήματα της έρευνας μας, ενός θεωρητικού πρότυπου –μοντέλου της αυτοσχεδιαστικής δράσης του Ιορδάνη. Για λόγους, επίσης, οικονομίας καταγραφής έπρεπε να δομήσουμε τα στοιχεία της γραφικής παράστασης με τέτοιον τρόπο ώστε να είναι κατανοητά και εύπεπτα στον αναγνώστη και συγχρόνως πρακτικά ως αναφορά τα αποτελέσματα της ερευνητικής θεματικής μας.



με δύο κατηγορίες –παραμέτρους οι οποίες θα συχρότητα του κάθε δρόμου στα ταξίμια του υπάρχοντος ηχητικού υλικού. Οι κατηγορίες αυτές χωρίστηκαν σε ταξίμια όπου παρατηρείται η μονομερής χρήση ενός λαϊκού δρόμου και σε ταξίμια όπου συνδυάζονται περισσότεροι λαϊκοί δρόμοι μεταξύ τους. Στο σημείο αυτό θεώρησα απαραίτητο να διευκρινίσω μια πολύ σημαντική παράμετρο της γραφικής παράστασης που ενδεχομένως να δημιουργήσει μερική σύγχυση στον αναγνώστη. Ο αριθμός των τραγουδιών σε κάθε κατηγορία υποδηλώνει ουσιαστικά την συχρότητα του κάθε λαϊκού δρόμου που εμφανίζεται σε κάθε τραγούδι, οπότε ένα τραγούδι ισούται με μια χρήση του εκάστοτε λαϊκού δρόμου. Για παράδειγμα το Αρμονικό μινόρε έχει έντεκα ταξίμια που έχουν παιχτεί μόνο σ αυτόν τον λαϊκό δρόμο και εντοπίζεται σε άλλα έντεκα ταξίμια διαφορετικών τραγουδιών που συνδυάζουν το αρμονικό μινόρε και με άλλους δρόμους. Τέλος, οι δύο αυτές κατηγορίες αφορούν διαφορετικά τραγούδια μεταξύ τους οπότε το αρμονικό μινόρε εντοπίζεται συνολικά σε 22 τραγούδια και κατέχει το 33,8 % των ταξιμιών.

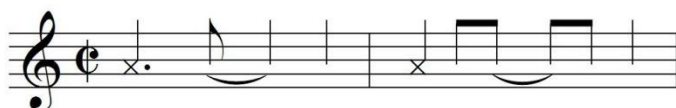
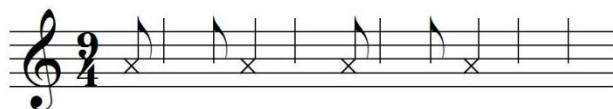
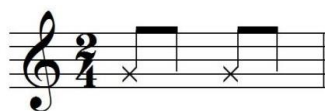
Βλέποντας τα δεδομένα της γραφικής παράστασης παρατηρούμε ότι την πλειοψηφία των ταξιμιών ως αναφορά τη αποκλειστική χρήση ενός συγκεκριμένου λαϊκού δρόμου κατέχουν το Χιτζάζ με 16 ταξίμια και το Αρμονικό με 10. Στη συνέχεια ακολουθούν το Σεγκιά με 5 ταξίμια το Χιτζασκάρ με 4 και το Νιαβέντ με 3. Στην δεύτερη κατηγορία τώρα παρατηρούμε μια ιδιομορφία καθώς τις πρώτες θέσεις καταλαμβάνουν παρέα με το Αρμονικό μινόρε το Νιαβέντ το οποίο φαίνεται να χρησιμοποιεί ο Ιορδάνης συνδυαστικά σε 12 τραγούδια με τους λαϊκούς δρόμους Αρμονικό & φυσικό μινόρε. Το Χιτζάζ αντίθετα εμφανίζεται συνδυαστικά σε 1 μόνο ταξίμι με το Νιαβέντ. Εν συνεχεία ακολουθεί το φυσικό μινόρε που συνδυάζεται με το Αρμονικό μινόρε και το Νιαβέντ, το Σεγκιά όπου ο Ιορδάνης το συνδυάζει κατά κόρον με το Ράστ, το Ουσάκ και το Σαμπά που λόγω της χαρακτηριστικής χροιάς και τροπικής τους συμπεριφοράς δεν συνδυάζονται με άλλους λαϊκούς δρόμους ιδιαίτερα με αυτούς που ο Ιορδάνης έχει προτίμηση. Τέλος το Χιτζασκάρ φαίνεται να συνδυάζεται από τον Ιορδάνη με τον Πειραιώτικο δρόμο αλλά προτιμά και να τον αποδώσει και ως μια ξεχωριστή περίπτωση τροπικής οντότητας.

### 3.4

Στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται τα ρυθμικά σχήματα που ανιχνεύτηκαν στο ευρύτερο ηχητικό υλικό με σκοπό να ταξινομηθούν σε κατηγορίες ρυθμών και να αποκτήσουμε μια συνολική εικόνα για τις αισθητικές προτιμήσεις του Ιορδάνη Τσομίδη. Η καταγραφή των ρυθμικών σχημάτων θα είναι συνοπτική.

Τα ρυθμικά μοτίβα που συναντούμε είναι τα εξής<sup>123</sup>:

(2/4) ( )



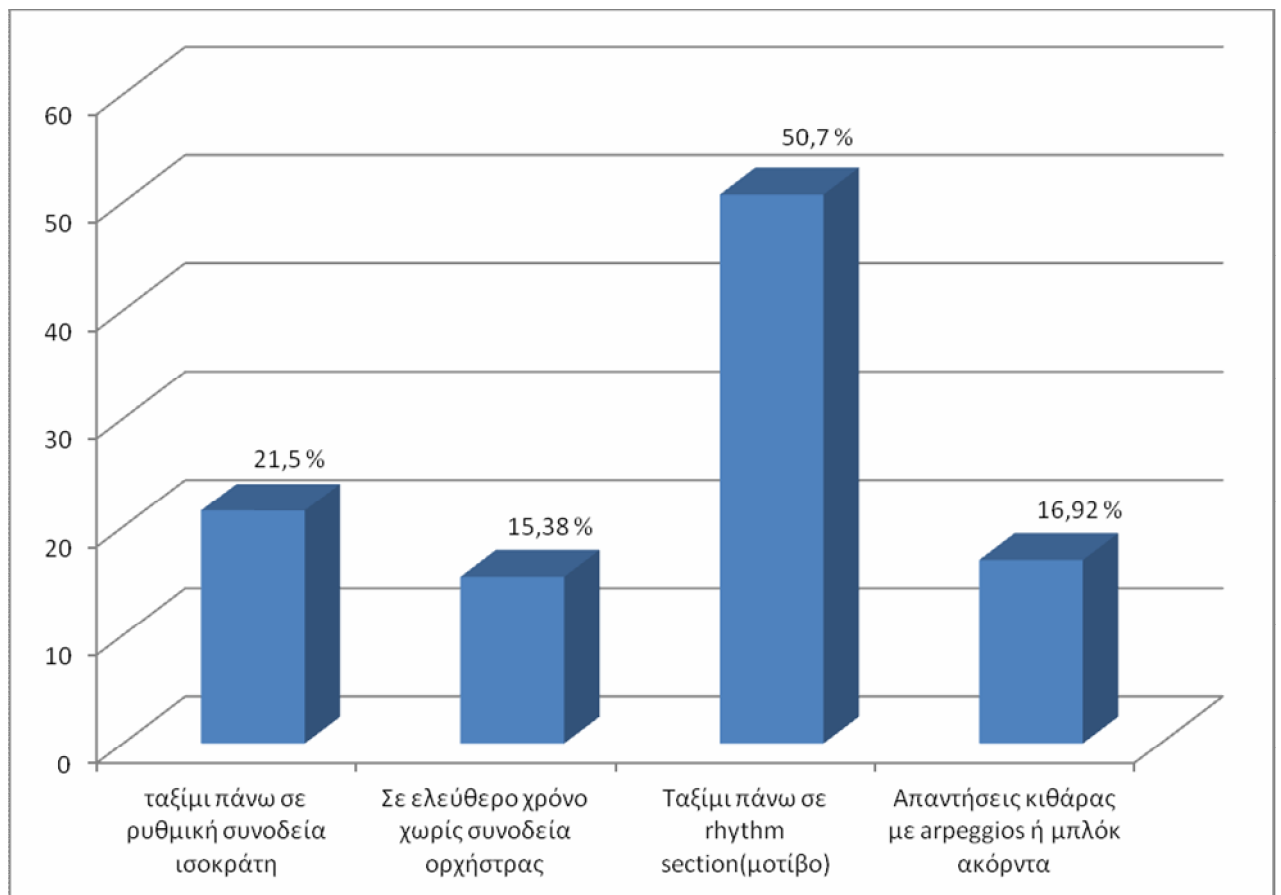
<sup>123</sup>Οι συγκεκριμένες πληροφορίες πάρθηκαν από τις μελέτες των Λευτέρη Παύλου, . . ., σελ. 29-73, καθώς και του Δημήτρη Μυστακίδη, . . ., σελ. 26-31.



(7/8)



### 3.5



Πίνακας 3: Ποσοτική εμφάνιση ταξιμιών

Παράλληλα, έγινε μια προσπάθεια για ρυθμολογική προσέγγιση των αυτοσχεδιασμών του Ιορδάνη και συγκεκριμένα πάνω στο ρυθμικό υπόβαθρο που συνόδευε τον Ιορδάνη κατά πλειοψηφία προκειμένου να εμβαθύνουμε περισσότερο και να ερμηνεύσουμε κάτω υπό ποιες συνθήκες διαμορφώθηκε η καλλιτεχνική του φυσιογνωμία. Τα αποτελέσματα της ποσοτικής αυτής έρευνας αποτελούν εν μέρει

λιτέχνη που μελετάμε, και δεν μπορούμε να τα  
ως ένα μέρος ανήκει και στους μουσικούς που τον  
συνόδευαν. Ύστερα από παρατήρηση εντοπίσαμε κάποιες σταθερές στη ρυθμική  
αγωγή των ταξιμιών, τις οποίες και θέσαμε ως κατηγορίες, και πάνω στις οποίες θα  
αναδειχθεί το ρυθμικό αυτό μοντέλο που πλειοψηφεί στο ρεπερτόριο του καλλιτέχνη.

Πιο συγκεκριμένα, τα τέσσερα αυτά ρυθμικά πρότυπα- μοντέλα που ορίσαμε  
ως σταθερές είναι: α) ταξίμι πάνω σε ρυθμική συνοδεία Ισοκράτη<sup>124</sup> β) ταξίμι σε  
ελεύθερο χρόνο χωρίς συνοδεία ορχήστρας, γ) ταξίμι πάνω σε επαναλαμβανόμενο  
ρυθμικό μοτίβο (rhythm section), δ) καταληκτικές απαντήσεις κιθάρας στο τέλος μιας  
φράσης του σολιστικού οργάνου με *arreggiato* μπλοκ ακόρντα<sup>125</sup>.

Στον παραπάνω πίνακα αναγράφονται τα αποτελέσματα της ποσοτικής έρευνας  
πάνω στη ρυθμική αγωγή στα ταξίμια του Ιορδάνη. Παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο  
ποσοστό κατέχουν τα ταξίμια που παίζοντουσαν πάνω σε κάποιο επαναλαμβανόμενο  
ρυθμικό μοτίβο το οποίο κατέχει το 50,7 %. Ανάμεσα σ αυτά τα μοτίβα  
περιλαμβάνονται το τσιφτετέλι καμπαντάν ή το κανονικό, το μπαγιό, η χόρα  
(γρήγορο χασαποσέρβικο), το τσάμικο, το καλαματιανό και ο καρσιλαμάς. Πάνω σ  
αυτό το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο ο σολίστας αυτοσχεδιάζει, κάνοντας έτσι  
ένα πρόλογο πριν μπει αυτός και η ορχήστρα στο κομμάτι ή κλείνει ένα κομμάτι. Στη  
συνέχεια έπεται η κατηγορία ταξιμιών πάνω σε ρυθμική συνοδεία Ισοκράτη με  
ποσοστό 21,5 %, όπου κάποιο όργανο συνοδευτικό συνήθως κιθάρα ή μπαγλαμάς  
ακομπάνιαρε με αφαιρετικό τρόπο τον καλλιτέχνη κρατώντας ουσιαστικά με τρέμολο  
την θεμέλια νότα της τονικότητας του τραγουδιού. Ακολουθούν τα ταξίμια με  
απαντήσεις από την κιθάρα σε μορφή *arreggio* ή μπλοκ ακόρντων με ποσοστό 16,92  
%. Στη περίπτωση αυτή, με την στάση σε κάποιο τονικό κέντρο (καταληκτικής  
φράσης) ή στο τέλος μιας μετατροπίας από το σολιστικό όργανο, η κιθάρα  
συμπλήρωνε με την αντίστοιχη συγχορδία που χρειαζότανε επιδιώκοντας να  
εμπλουτίσει την αρμονία και να υποστηρίξει τον σολίστα. Αναφορικά μ' αυτήν την

<sup>124</sup> Η ρυθμική αυτή συνοδεία υποστηρίζονταν συνήθως από κιθάρα ή μπαγλαμά.

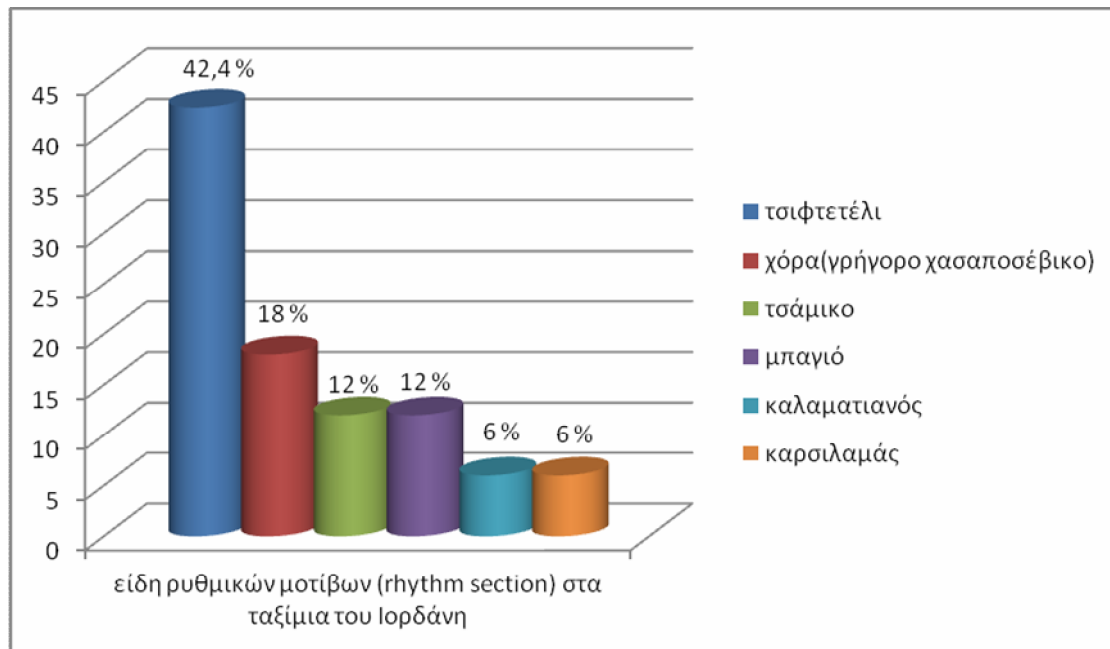
<sup>125</sup> Με τον όρο Μπλοκ Ακόρντα (Block Chords) διευκρινίζουμε πως οι νότες της συγχορδίας παίζονται ταυτόχρονα και όχι ξεχωριστά (Arpeggiated Chords). Βλ. σχ. Ιωάννης Αθανασίου

στην πτυχιακή του εργασία αναφέρει: «

’,  
” ”

»<sup>126</sup>. Τέλος, μικρότερο

ποσοστό εμφανίζουν αυτά που παίχτηκαν σε ελεύθερο χρόνο και χωρίς συνοδεία ορχήστρας με 15,38 %. Σε ορισμένες ηχογραφήσεις ο Ιορδάνης έκανε κάποιο προλογικό ταξίμι χωρίς όργανο να συμμετέχει στο ακομπανιάρισμα. Αυτό φυσικά δεν μπορεί να θεωρηθεί ως πρωτοβουλία του ίδιου του σολίστα και κατ’ επέκταση ως αποτέλεσμα αισθητικής αλλά μάλλον συνειδητή επιλογή του συνεργάτη του να μην συνοδεύσει.



Πίνακας 4: Είδη ρυθμικών μοτίβων

Κατέχοντας τα επαναλαμβανόμενα αυτά ρυθμικά μοτίβα, την πλειοψηφία στους αυτοσχεδιασμούς του Ιορδάνη, θεωρήσαμε σκόπιμο να διερευνήσουμε πιο συγκεκριμένα τους ρυθμούς που χρησιμοποιούνται και να δώσουμε κάποιες ερμηνείες οι οποίες ενδεχομένως θα βοηθήσουν στην κατανόηση της καλλιτεχνικής αυτής φυσιογνωμίας τόσο σε μουσικολογικό όσο και σε ιστορικό-κοινωνικό και ανθρωπολογικό επίπεδο. Μέσα από την ποσοτική έρευνα αντλούνται πληροφορίες που συνδυαζόμενες με άλλες πληροφορίες να μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να

<sup>126</sup>Γιώργος Τσέρτος, . . ., σελ. 37.



μένα φαινόμενα ή και συνθήκες πάνω στις οποίες  
ιν, ενώ η έρευνα ποτέ δεν αναδεικνύει μόνο  
συμπεράσματα αλλά αποκαλύπτει και άλλα πιθανά ερωτήματα και όψεις που δεν  
είχαν προσδιοριστεί. μέχρι στιγμής.

Τα ρυθμικά σχήματα που εντοπίστηκαν στο αυτοσχεδιαστικό έργο του Ιορδάνη Τσομίδη είναι: α) το τσιφτετέλι και μία παραλλαγή του το καμπαντάν (αργό, βαρύ) που χρησιμοποιείται σαν συνοδεία σε αμανέ ή σε ταξίμι σολιστικού οργάνου, β) γρήγορο χασαποσέρβικο (χόρα), γ) το τσάμικο δ) το μπαγιά, το οποίο επίσης σε χαμηλό τέμπο χρησιμοποιείται για να συνοδεύσει τον αυτοσχεδιασμό ενός οργάνου ,ε) ο καλαματιανός ζ) και ο καρσιλαμάς. Στα αποτελέσματα της γραφικής παράστασης παρατηρούμε ότι τη συντριπτική πλειοψηφία κατέχει το τσιφτετέλι με 42,4 %, όπου σε κάποια από αυτά τα ταξίμια μελετώντας την φόρμα τους παρατηρήσαμε ότι δεν υπάρχουν σταθερά θέματα και δομή που να δίνουν την εντύπωση ότι παίζει κάποια standard<sup>127</sup> μελωδία οπότε οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για αυθόρμητους οργανικούς αυτοσχεδιασμούς όπου ο Ιορδάνης ενδεχομένως πηγαία εκτελούσε για πρώτη φορά. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών είναι το « » και το « ». Στη δεύτερη θέση έρχεται το γρήγορο χασαποσέρβικο ή χόρα με 18 % .Ακολουθούν με 12 % το τσάμικο και το μπαγιά και τέλος με 6 % ο καλαματιανός και ο καρσιλαμάς.

---

<sup>127</sup>Στην τζαζ μουσική ως standard ορίζεται ένα γνωστό κομμάτι το οποίο αποτελεί μέρος στον μόνιμο κορμό ρεπερτορίου των μουσικών. Βλ. Σχ. Scott Deveaux and Gary Giddins *Jazz*, W. W. Norton & Company, Inc, New York & London 2009, A18 Glossary.

Η διαδικασία καταγραφής και ανάλυσης ορισμένων ηχογραφήσεων αποτελεί μια αρκετά επίπονη εργασία κατά τη διάρκεια της οποίας χρειάστηκε να γίνουν κάποιες προσαρμογές, λόγω της φύσεως και προέλευσης της μουσικής την οποία επιδιώξαμε να ερμηνεύσουμε (μιας και αυτή δεν προέρχεται από ένα αμιγώς θεωρητικό και πρακτικό μουσικό σύστημα αλλά αποτελεί μίξη διάφορων στοιχείων) θέτοντας κάποιες προϋποθέσεις για την ορθή απόδοση του. Θεωρήσαμε, στην προκειμένη περίπτωση, ότι μια λεπτομερή καταγραφή παρόλο που δεν υποστηρίζεται από την σύγχρονη μουσικολογία ως εργαλείο επεξήγησης φαινομένων μιας και αναγνωρίζεται η μοναδικότητα της κάθε μουσικής επιτέλεσης, ότι θα ίσως θα χρησίμευε στην περίπτωση του Ιορδάνη Τσομίδα για να αναδείξει συμπεριφορές τόσο κινησιολογικά όσο και μορφολογικά και γι' αυτό το λόγο επιχειρήθηκε μιας πιο αναλυτική αποτύπωση των αυτοσχεδιαστικών κινήσεων του. Εκτός αυτού μια ενδεχόμενη αφαίρεση στοιχείων (φθόγγων στη συγκεκριμένη περίπτωση) ίσως δημιουργήσει εσφαλμένα συμπεράσματα ειδικότερα όταν το θέμα είναι αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση στο συγκεκριμένο καλλιτέχνη που δεν έχουν τεθεί ακόμα κάποιες βάσεις ή οριστεί συγκεκριμένα χαρακτηριστικά πάνω στα οποία θα «πατήσουν» επόμενοι μελετητές.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι σκοπός μας ήταν να ερμηνεύσουμε κάποια φαινόμενα βάσει ενός υβριδικού θεωρητικού συστήματος και όχι να δημιουργήσουμε μια τέλεια καταγραφή παρτιτούρας των συγκεκριμένων αυτοσχεδιασμών<sup>129</sup>. Κατά συνέπεια, οι καταγραφές των ταξιμιών θα επικεντρώνονται αρχικώς στο να αναδείξουν συγκεκριμένες φρασεολογίες και αρμονικές

<sup>128</sup>Η καταγραφή των συμβάσεων εμπνεύστηκε και δανείστηκε στοιχεία από την πτυχιακή εργασία του Κούνα Σπήλιου, 78, . . ., σελ. 21-22, τα οποία ωστόσο προσαρμόστηκαν στην δικιά μας θεματική.

<sup>129</sup>Μιας και αυτό θα αποτελούσε εσφαλμένη πρακτική δεδομένης της «θνησιγένειας» των αυτοσχεδιασμών, ότι δηλαδή κάθε αυτοσχεδιασμός γεννιέται και πεθαίνει την ίδια στιγμή που εκτελείται (μοναδικότητα).

τικατοπτρίζουν με περισσότερη ακρίβεια την άνη, οι οποίες ωστόσο θα προσφερθούν στην επιστημονική και μη κοινότητα προκειμένου να κατανοήσουν την προσωπικότητα και καλλιτεχνική φύση του Ιορδάνη και όχι με σκοπό την ανάγνωση και την εκτέλεση τους.

Το συγκεκριμένο σύστημα καταγραφής προσαρμόστηκε στα δεδομένα μιας μουσικής πρακτικής η οποία έχει αφομοιώσει κάποια δυτικότροπα στοιχεία και κάποια προερχόμενα από το σύστημα καταγραφής των τουρκικών μακάμ ενώ έχει αποβάλλει και πολλά εκ των οποίων δεν χρησιμεύουν στην ανάλυση του υλικού. Καμία καταγραφή δεν αποτελεί την τελειοποίηση κανενός από τα δύο αυτά συστήματα μιας και δεν τίθεται σαν στόχος στην συγκεκριμένη εργασία. Οι συμβάσεις σύμφωνα με τις οποίες δομήθηκαν οι καταγραφές μας είναι:

α) Η βάση του υβριδικού αυτού συστήματος μας είναι το δυτικό πεντάγραμμο σημειογραφίας με τις αντίστοιχες δυτικές αλλοιώσεις που ορίζουν τις διάφορες τονικότητες.

β) Στις καταγραφές χρησιμοποιήθηκαν τα κόμματα (,) και τα διαχωριστικά των μέτρων ( ) που σηματοδοτούν την παύση της μελωδίας σε εκείνο το σημείο<sup>130</sup>.

γ) Ο τονισμός του ισχυρού ορίζεται με το σημάδι (>) και βρίσκεται πάνω από τους μουσικούς φθόγγους.

δ) Τα legato ( ^ ) πάνω απ' τους φθόγγους έχουν ως σκοπό την ένωση και κατηγοριοποίηση μεγάλων ή μικρών φρασεολογιών.

ε) Οι φθόγγοι με παρεστιγμένο (♩· ♩·) ή με μισό που βρίσκονται μέσα σε παρενθέσεις αντικαθιστούν την πολλαπλή επανάληψη τη συγκεκριμένης νότας.

ζ) Πάνω απ τις καταγραφές απεικονίζεται με ακρίβεια η χρονομέτρηση της συγκεκριμένης ηχογράφησης, η οποία ορίστηκε βάσει μέτρου ή στάσης σε τονικά κέντρα ή φθόγγων με καθοριστική σημασία για την πορεία της μελωδίας.

<sup>130</sup> Η συγκεκριμένη μεθοδολογία πάρθηκε από το βιβλίο του Aydemir Murat, Το , εκδόσεις Faggoto books, Αθήνα 2012.



θ) Οι στάσεις στα ισχυρά τονικά κέντρα σημειώνονται με ολόκληρο.

ι) Η αφαίρεση των ρυθμικών αξιών από τις νότες εφαρμόστηκε προκειμένου να αποφευχθεί η πολυπλοκότητα της καταγραφής ενώ κρίθηκε περιττή λαμβάνοντας επίσης υπόψη ότι η πτυχιακή εργασία ασχολείται με την ανάλυση αυτοσχεδιασμών που αποτελούν έκφραση της στιγμής και όχι παγιωμένες δημιουργίες. Η ρυθμική αγωγή των ταξιμιών του Ιορδάνη θα αναλυθεί σε επόμενη ερευνητική θεματική.

---

<sup>131</sup>Για το *glissando* και *totremolo* βλέπε περισσότερα στο Μυστακίδης Δημήτρης, σελ. 416-418.

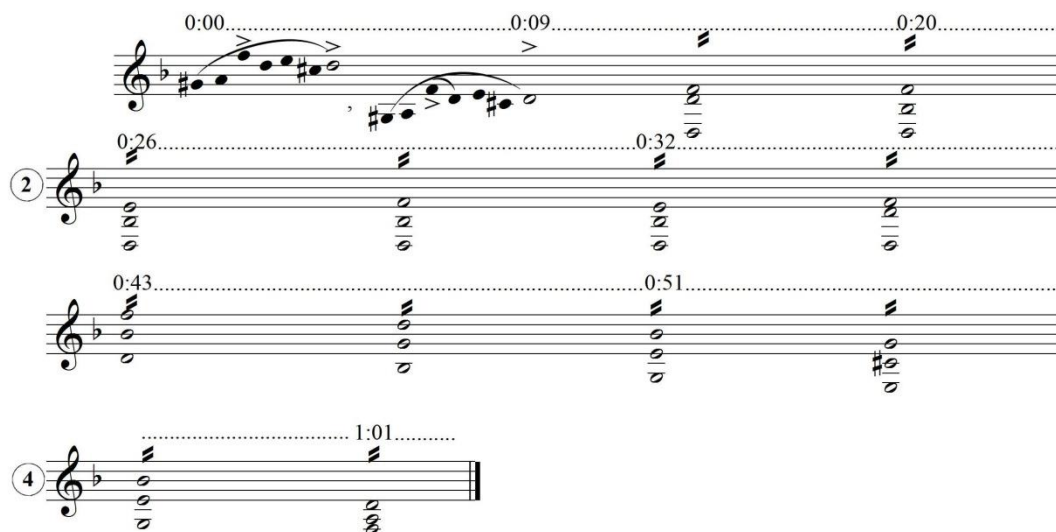
4.2

### 4.2.1

Διάρκεια: 1:01

Τονικότητα: D

Πορεία: κατιούσα



0:00-0:09: Εισαγωγή της μελωδίας με κίνηση γύρω από τη βάση D<sub>5</sub> και επανάληψη όλης της φράσης μια οκτάβα χαμηλότερα στο D<sub>4</sub>.

0:10-0:18: Στη συνέχεια ο Ιορδάνης θα συνεχίσει το ταξίμι του παίζοντας με τρέμολο έναν κύκλο από ακόρντα. Ξεκινάει με Dm, την κύρια συγχορδία του δρόμου (Im).

0:19-0:25: Ακολουθεί ένα B<sup>b</sup> ακόρντο το οποίο είναι η VI βαθμίδα στο Δαρμονικό μινόρε και σχετική μείζονα συγχορδία του D.

0:26-0:34: Στο σημείο αυτό ο Ιορδάνης χρησιμοποιεί μια ιδιαίτερη συνδυαστική συγχορδιών όπου κρατώντας με τρέμολο την B<sub>b</sub> συγχορδία ελαττώνει την V νότα της

3) και προκύπτει το χαρακτηριστικό άκουσμα της  
η έλκεται από την D και καταλήγει σε Dm<sup>132</sup>.

0:34-0:42: Εδώ συνεχίζει κρατώντας με τρέμολο το Dμακόρντο.

0:43-0:46: Μετάβαση στην IVm συγχορδία, την Gm παίζοντας ωστόσο την III της την B<sub>b</sub>.

0:47-0:50: Κατάβαση με glissando<sup>133</sup> μια 3<sup>η</sup> μικρή από την B<sub>b</sub> προς την G. Το ακόρντο εξακολουθεί να είναι το Gm.

0:51-0:53: Κατάβαση με glissando μια 3<sup>η</sup> μικρή από την Gm προς την Edim, η οποία είναι σχετική της V βαθμίδας, της A ματζόρε.

0:54-0:56: Κατάβαση με glissando μια 3<sup>η</sup> μικρή από την Edim στην σχετική C# dim, και αυτή σχετική της A ματζόρε.

0:56-0:57: Επιστροφή με glissando στην E dim.

0:58-1:01: Κλείσιμο στη Dm συγχορδία.

-

Πρόκειται για ένα μεσαίας διάρκειας ταξίμι του Ιορδάνη όπου φαίνεται να προσεγγίζει με πιο εμφατικό τρόπο το επερχόμενο κομμάτι και αποφεύγει να σχολιάσει τόσο φρασεολογικά. Ως δεσπόζων φθόγγος εμφανίζεται η ντιμινουίτα, που είναι στην ουσία αντικαταστάτρια της V βαθμίδας ενώ η είσοδος και το κλείσιμο γίνονται στην βάση. Αξιοσημείωτο στο συγκεκριμένο ταξίμι αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο εκφράζει τη μουσικότητα του ο Ιορδάνης, ο οποίος στοχεύει μάλλον στην

<sup>132</sup>Ο συγκεκριμένος αρμονικός κύκλος χρησιμοποιείται ιδιαίτερα στο χιτζάζ από τους μπουζουκίστες. Η II<sub>b</sub>(b5) καταλήγει πολύ όμορφα στην Iη και κύρια συγχορδία του χιτζάζ πχ σε ένα Dχιτζάζ θα έχουμε μια Eb(b5) συγχορδία που θα καταλήγει σε ένα D ματζόρε. Ο Ιορδάνης στη συγκεκριμένη περίπτωση καταλήγει σε ένα Dm και όχι σε A ματζόρε που θα ήταν η Iη του χιτζάζ γιατί το κομμάτι είναι γραμμένο σε αρμονικό μινόρε.

<sup>133</sup>Glissando: ελαφρό γλίστρημα ενός φθόγγου προς έναν άλλο (συνήθως γειτονικό). Η πληροφορία εκμαιεύτηκε από το βιβλίο του Πάρι Περυσινάκη *I, , 1920-1998*, εκδόσεις VOUKINO, Αθήνα 2015, σελ. 18. Βλ. Επίσης David D. Boyden, Robin Stowell «Glissando», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press 2001, τ. 1, σελ 13-14.

ιρας» με τη χρήση των tremolo άκόρντων παρά  
ων και τεχνικής. Το αρμονικό υπόβαθρο του  
αυτοσχεδιασμού, είναι δομημένο από συγχορδίες προερχόμενα από το αρμονικό και  
το φυσικό μινόρε. Ο συγκεκριμένος αυτοσχεδιασμός αποτελεί χαρακτηριστικό  
παράδειγμα για το πώς ο Ιορδάνης συνήθιζε να εμπλουτίζει, με έναν πιο «λακωνικό»  
αλλά εν τέλει ξεχωριστό θα λέγαμε τρόπο, τα ταξίμια του.

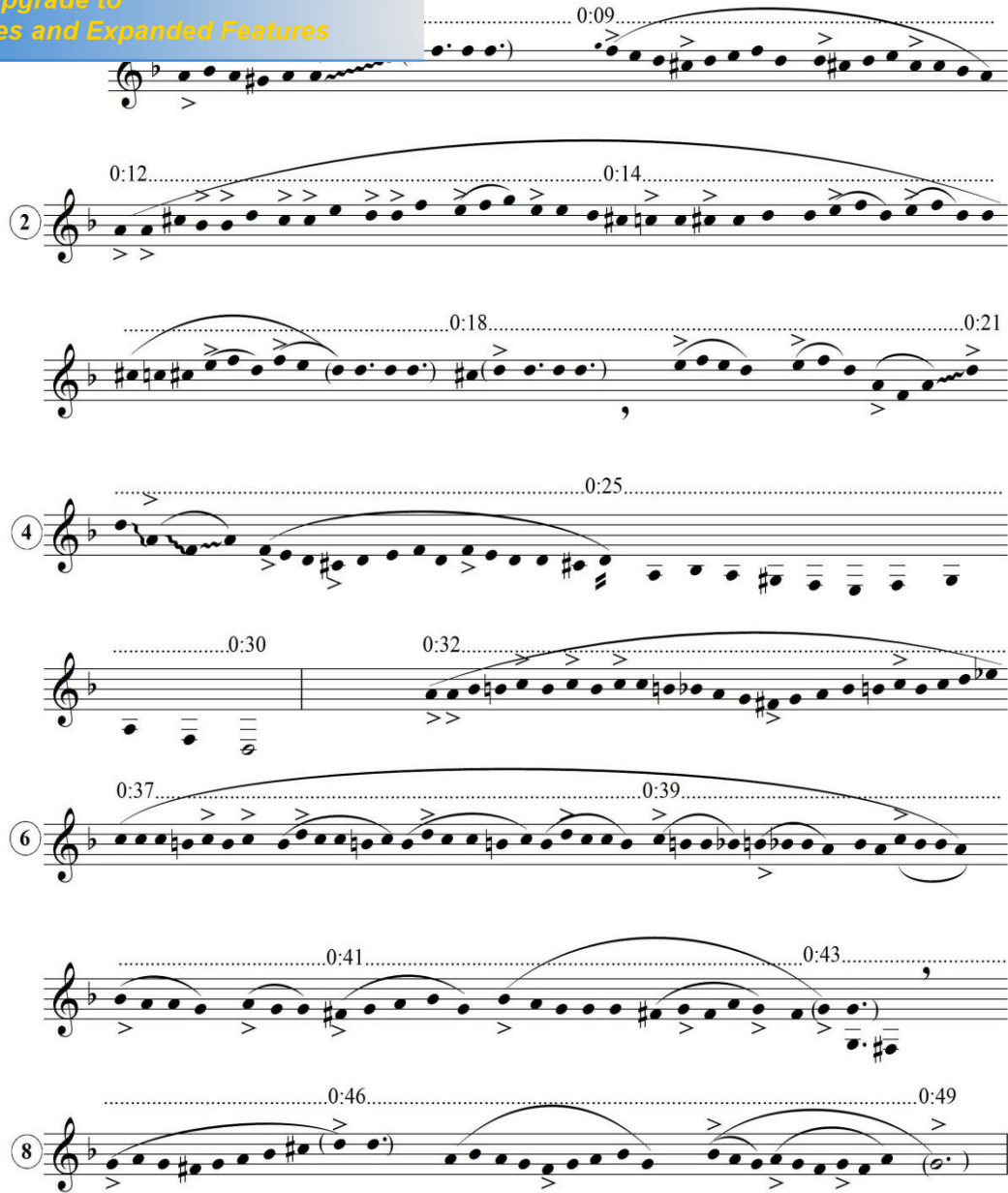
#### 4.2.2

Διάρκεια: 1:34

Τονικότητα:D

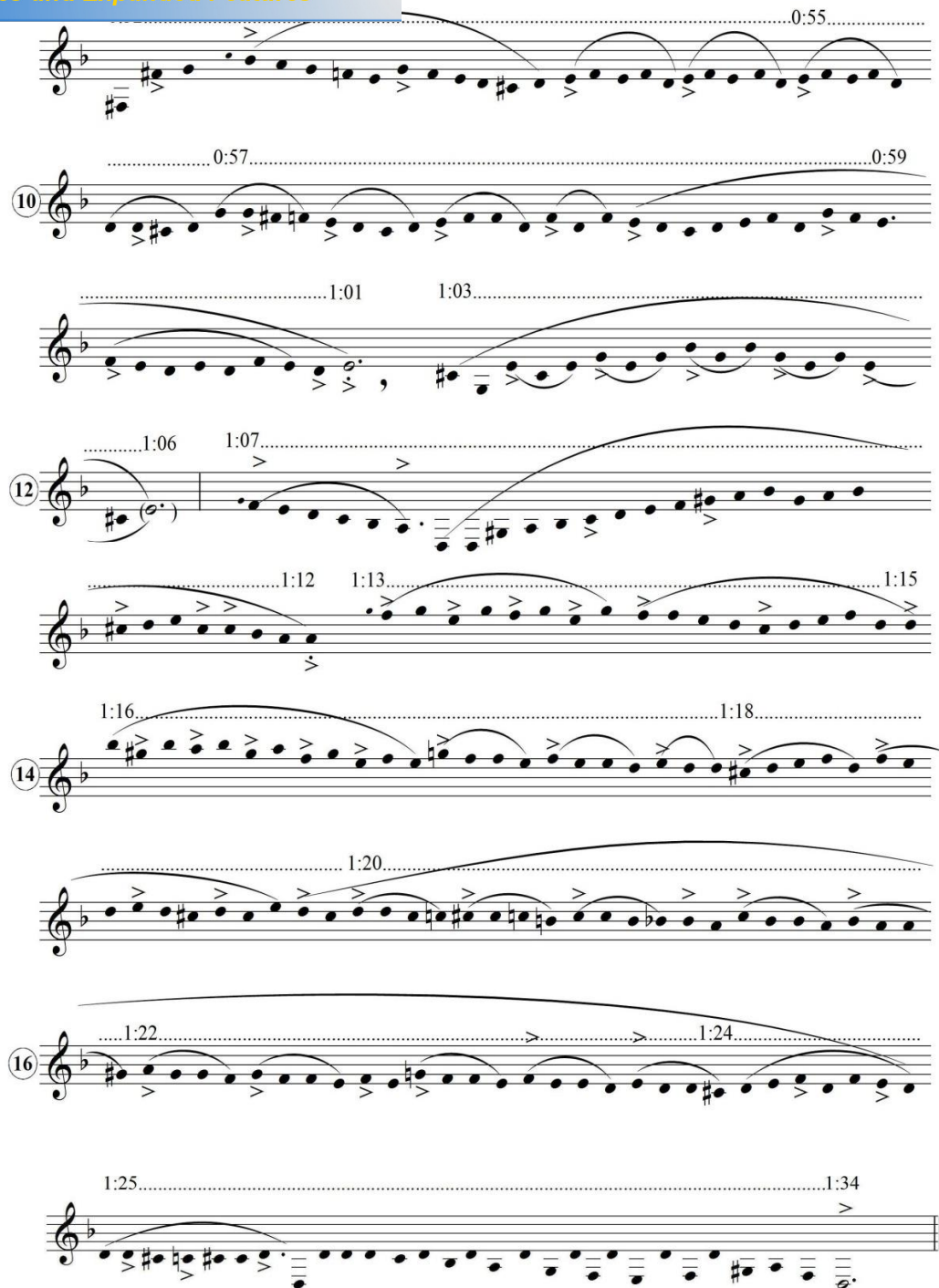
Πορεία:κατιούσα

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)



Musical score for guitar, consisting of 8 staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures, with time markers indicating the duration of each measure. The measures are numbered 1 through 8, corresponding to the staves. The time markers are: 0:09, 0:12, 0:14, 0:18, 0:21, 0:25, 0:30, 0:32, 0:37, 0:39, 0:41, 0:43, 0:46, and 0:49. The music is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs or fours, with some measures containing rests or longer note values. The overall feel is that of a technical exercise or a short piece of music.

ΣΑΝ ΜΑΓΕΜΕΝΟ



0:00-0:08: Άνοιγμα της μελωδίας και στάση στο F<sub>5</sub>, την III βαθμίδα στο D αρμονικό μινόρε.

0:09-0:18: Η φρασεολογία που πραγματοποιείται από τον Ιορδάνη έχει ως κύρια βαθμίδα έλξης την I, το D<sub>5</sub>. Η φράση ξεκινάμε 4χορδο μινόρε (από το G<sub>5</sub>) που καταλήγει με καθοδική πορεία στην βάση του D<sub>5</sub> και κατεβαίνοντας κάνοντας μια

λ) εδραιώνει στη συνέχεια ένα 4χορδο Χιτζάζ το  
ρι τοF<sub>5</sub> και καταλήγει με μια περιστροφή στοD<sub>5</sub>.

0:18-0:30: Ύστερα από μια στάση στο D<sub>5</sub> η μελωδία οδηγείται με καθοδική πορεία καταλήγοντας προς το D<sub>3</sub> (δύο οκτάβες χαμηλότερα) περνώντας πρώτα και από το D<sub>4</sub>, εδραιώνοντας έτσι το D αρμονικό μινόρε σε δύο οκτάβες.

0:32-0:49: Μεταβολή του αρμονικού κέντρου(μετατροπία) από το Dm σε D7 το οποίο θα καταλήξει στην IV βαθμίδα του D αρμονικού μινόρε, το G<sub>4</sub>με βάση το G<sub>4</sub>.Στην μακροσκελή αυτή φράση που έπεται ο Ιορδάνης τονίζει το C<sub>4</sub>, η οποία αποτελεί την VII νότα στο Dματζόρε, και δομεί εν τέλει την D<sub>7</sub> συγχορδία καθώς και την F<sub>4</sub>,τηνIII νότα της Dματζόρε συγχορδίας, η οποία «λύνει» αρμονικά στο G<sub>4</sub>με μια τέλεια πτώση V→I. Με τη συγκεκριμένη φρασεολογία ο Ιορδάνης θεμελιώνει ένα Γαρμονικό μινόρε. Χαρακτηριστική είναι η στάση στο D<sub>5</sub> στο 8<sup>ο</sup> μέτρο η οποία σηματοδοτεί θα λέγαμε το τέλος της ανάλυσης της δεσπόζουσας του Gm.

0:52-1:00: Τοαρμονικό κέντρο μεταβάλλεται περνώντας από την IV βαθμίδα (Gm) στην V (A)εκφράζοντάς την ωστόσο όχι σαν καθαρή ανάλυση της V αλλά ως ντιμινοίτα η οποία είναι παραπλήσια της . Η εναρκτήρια νότα στην ανάλυση της ντιμινοίτας είναι η Bb<sub>4</sub>η οποία είναι και η V νότα της Edimμε πόλο έλξης την νότα E<sub>4</sub>, γύρω από την οποία ο Ιορδάνης αναπτύσσει την φρασεολογία του. Η ανάλυση της ντιμινοίτας στην συγκεκριμένη φρασεολογία γύρω από τον κεντρικό άξονα τηςE<sub>4</sub> μπορεί να ερμηνευθεί μορφολογικά με δύο συνημμένα 3χορδα Σεγκιά από την νότα C<sub>4</sub> έως τη νότα G<sub>4</sub>.

1:02-1:06: Εδώ ο Ιορδάνης κάνει ανάλυση της ντιμινοίτας με 3<sup>ες</sup>μικρές με ανοδική και ύστερα με καθοδική πορεία<sup>134</sup>.

1:07-1:08: Αναφορά στην V βαθμίδα(A) του D αρμονικού μινόρε καταλήγοντας με ένα καθοδικό A Χιτζάζ από το G<sub>4</sub> και στάση στοA<sub>3</sub>.

1:09-1:12: Στη συνέχεια ο Ιορδάνης προβαίνει σε ανάλυση ενός συγγενικού δρόμου του D Νιαβέντ, κάτι που συνηθίζει να εφαρμόζει ο ίδιος πάρα πολύ στους αυτοσχεδιασμούς του σε αρμονικό μινόρε δρόμο.Ο Ιορδάνης ξεκινάει να αναλύει το

<sup>134</sup>Η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιείται ευρύτερα από τους μπουζουκίστες ως καλλωπιστικό στοιχείο σε έναν αυτοσχεδιασμό (ταξίμι).

ο G#<sub>3</sub>, τονίζοντας την οξυμένη IV(#)βαθμίδα του, ξεκινάγε από την V (A<sub>3</sub>) θα δημιουργούσε ένα άκουσμα περισσότερο Χιτζασκιάρ παρά Νιαβέντ (μιας και μέσα στο DNιαβέντ υπάρχει ένα 8χορδο ΑΧιτζασκιάρ το οποίο ωστόσο συνδυάζεται λιγότερο συχνά με το Νιαβέντ).

1:12-1:15: Θεμελιώνεται ένα 4χορδο μινόρε-μπουσελίκ με καθοδική πορεία από το G<sub>5</sub> και με την όξυνση της VII βαθμίδας (C#<sub>4</sub>) ξεκινά πτωτική κίνηση και σύντομη στάση προς την I βαθμίδα (D<sub>5</sub>).

1:15-1:34: Με την επόμενη φράση ο Ιορδάνης ξεκινά μια καθοδική κίνηση από την Bb<sub>5</sub> με τελική κατάληξη προς την D<sub>3</sub> καλύπτοντας τρεις οκτάβες στο μπουζούκι. Στην συγκεκριμένη φρασεολογία θεμελιώνει από το Bb<sub>5</sub> μέχρι το D<sub>5</sub> ένα 5χορδο Νιγρίζ και στην συνέχεια από την D<sub>5</sub> ξεκινά με διαδοχικές χρωματικές κινήσεις από την D<sub>5</sub> μέχρι την A<sub>4</sub> και από την A<sub>4</sub> μέχρι την G<sub>4</sub> όπου με ελάφρυνση της IV βαθμίδας (από G# σε G) την μετατρέπει το 5χορδο Νιγρίζ σε 5χορδο μινόρε-μπουσελίκ. Τέλος παίζοντας παράλληλα την D ανοιχτή κατεβαίνει σταδιακά νότα-νότα το Δαρμονικό μινόρε με το κλείσιμο ωστόσο να γίνεται με 5χορδο νιγρίζ.

-

Μεσαίας διάρκειας ταξίμι του Ιορδάνη με σπουδαία φρασεολογικά και τεχνικά ζητήματα, με περίπλοκες φράσεις -γυρίσματα γύρω απ' τις βαθμίδες έλξης καθώς και στάσεις στα τονικά κέντρα που μαρτυρούν την δεξιοτεχνία και το παιχτικό ένστικτο του Ιορδάνη. Στο συγκεκριμένο ταξίμι ο Ιορδάνης συνδυάζει το αρμονικό μινόρε με το Νιαβέντ<sup>135</sup> ενώ χαρακτηριστικές είναι και οι μετατροπές σε άλλες βαθμίδες.

Μέσα από την καταγραφή παρατηρούμε και άλλα πολύτιμα για την έρευνα μας στοιχεία που προσδίδουν και άλλες πτυχές της δεξιοτεχνικής ικανότητας του Ιορδάνη και πιο συγκεκριμένα στις αναλύσεις των συγχορδιών και στην μετάβαση τους σε άλλα τονικά κέντρα (μετατροπία) διαπιστώνουμε ότι ο Ιορδάνης δίνει ιδιαίτερη έμφαση στους φθόγγους εκείνους που είναι καθοριστικοί για την μετατροπία που θέλει να κάνει. Για παράδειγμα στο 0:32-0:49 με την μετάβαση από την I μινόρε στην IV βαθμίδα μινόρε αναλύει την συγχορδία της D7 (δεσπόζουσα της

<sup>135</sup> Η ποσοτική έρευνα των ταξιμιών του Ιορδάνη ανέδειξε ένα κατά κόρον συνδυασμό μεταξύ του αρμονικού μινόρε και του δρόμου Νιαβέντ. Βλ. σχ. Κεφάλαιο στατιστικών πινάκων σελ. 62.



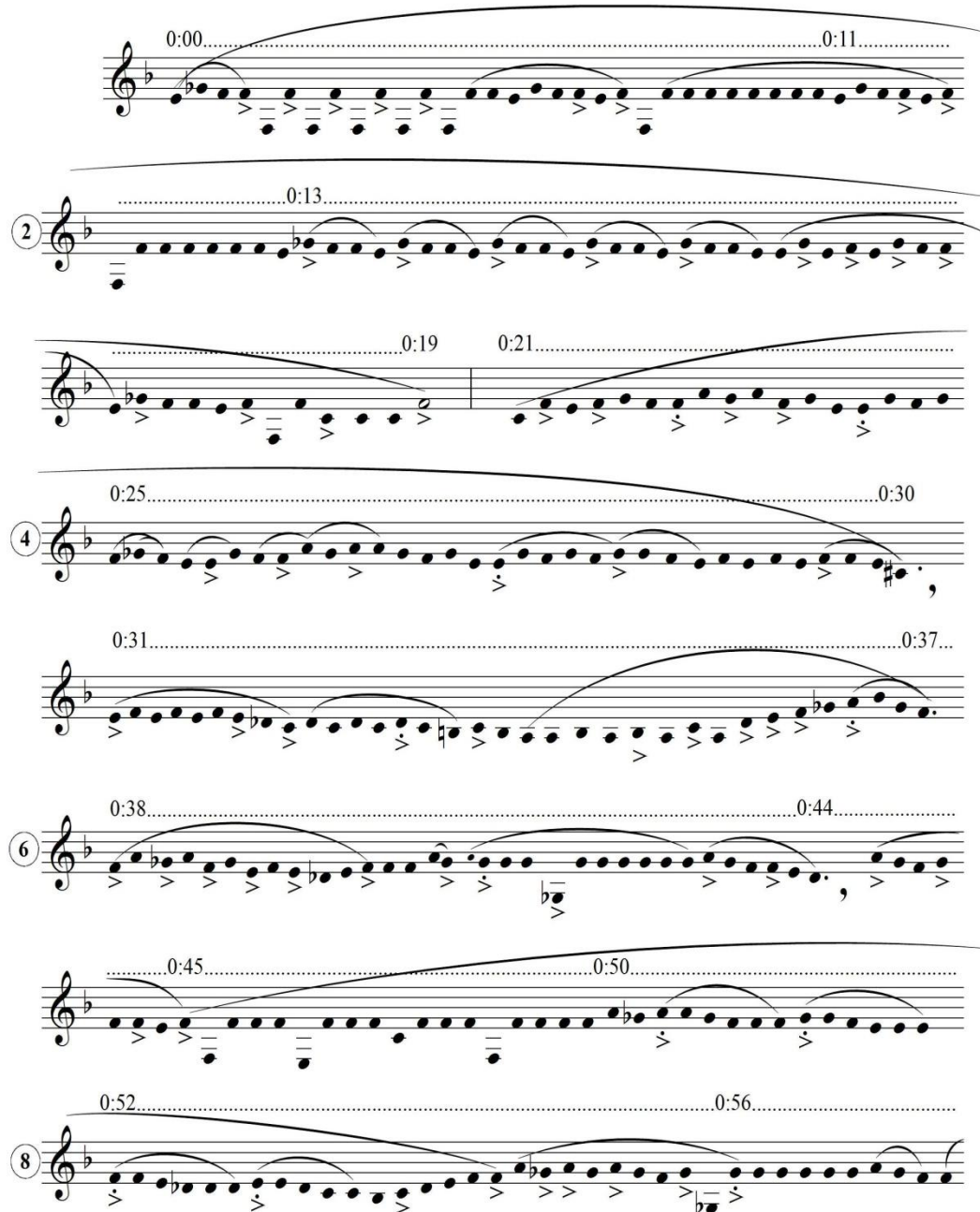
τους φθόγγους A<sub>4</sub>, F#<sub>4</sub>, D<sub>5</sub>, C<sub>4</sub> που αποτελούν  
ίας D7. Η φρασεολογία που χρησιμοποιεί στην  
ανάλυση της V7 συγχορδίας περιέχει περίτεχνα γυρίσματα με ποικίλματα και  
περιστροφές κάνοντας εκτενή αναφορά στο εκάστοτε τονικό κέντρο, ενώ  
χαρακτηριστικές είναι και οι χρωματικές κινήσεις που δίνουν μια συνέχεια στη  
πορεία της μελωδίας και σταθεροποιούν την ταχύτητα που «πλέκει» ο Ιορδάνης την  
μελωδία, δημιουργώντας ένα πιο μεστό(*staccato*) και ισορροπημένο παίξιμο. Τέλος,  
άλλο βασικό εκφραστικό μέσο που χρησιμοποιεί ο Ιορδάνης είναι το *glissando*, στις  
καταλήξεις και στάσεις σε κύριες βαθμίδες(βλ. 0:18-0:32 3ο και 4<sup>ο</sup>  
μέτρο) μεταβαίνοντας με αυτόν τρόπο από μία οκτάβα σε μια χαμηλότερη ή  
ψηλότερη.

4.2.3

Διάρκεια: 2:49

Τονικότητα: F

Πορεία: Ανοδική-καθοδική



The image displays a musical score for exercise 4.2.3, consisting of eight staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (F major/D minor). The music is characterized by a series of eighth-note runs, often grouped with slurs and accents. The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score is divided into measures, with time markers indicating the start and end of sections: 0:00 to 0:11, 0:13 to 0:19, 0:21 to 0:25, 0:25 to 0:30, 0:31 to 0:37, 0:38 to 0:44, 0:45 to 0:50, and 0:52 to 0:56. The notation includes various note values, slurs, and accents, creating a rhythmic and melodic exercise.

Ο ΤΟΝ ΑΝΤΑΜΩΣΑΝ(ταξιμι)



1:02 1:06.....

10 1:15..... 1:18.....

1:21 1:24

12 1:26..... 1:31.....

1:33..... 1:36.....

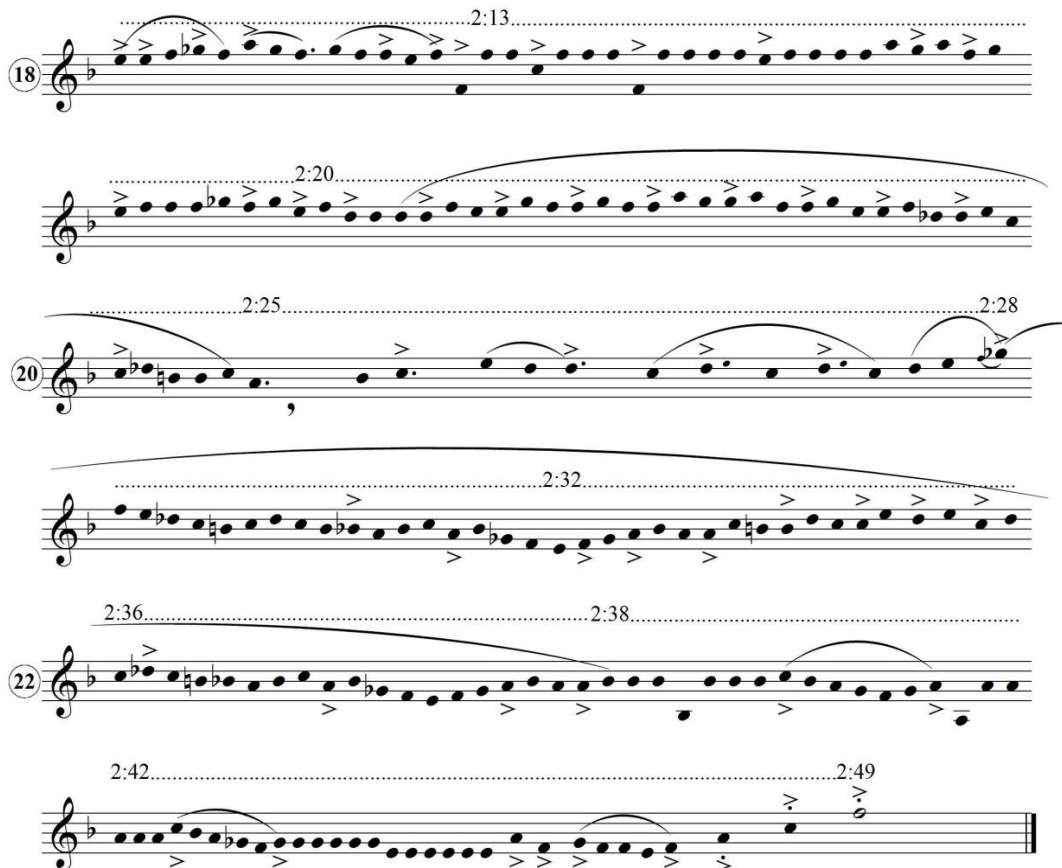
14 1:39..... 1:43..... 1:46

1:47..... 1:53

16 1:56..... 2:02.....

2:03..... 2:10

PO TON ANTAMΩΣAN(ταξιμι)



The musical score consists of six staves of music in a single system. The first staff starts at measure 18 and ends at measure 20. The second staff starts at measure 20 and ends at measure 25. The third staff starts at measure 25 and ends at measure 32. The fourth staff starts at measure 32 and ends at measure 38. The fifth staff starts at measure 38 and ends at measure 42. The sixth staff starts at measure 42 and ends at measure 49. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of eighth notes with accents and slurs, indicating a melodic line. Time markers are placed above the staves: 2:13, 2:20, 2:25, 2:28, 2:32, 2:36, 2:38, 2:42, and 2:49.

0:00-0:19: Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με μια περιστροφική κίνηση γύρω από την Ι βαθμίδα( $F_4$ ),την βασική βαθμίδα έλξης, την οποία και τονίζει ιδιαίτερα παίζοντας τις διπλανές βαθμίδες (την VII και II) που βρίσκονται σε απόσταση ημιτονίου.

0:21-0:31: Στο σημείο αυτό ο Ιορδάνης ξεκινά να αναπτύσσεται φρασεολογικά με ανοδική πορεία στο 4χορδο Χιτζάζ από το  $F_4$  μέχρι το  $A^b_4$  και στη συνέχεια κινείται καθοδικά, τονίζοντας διαδοχικά ως βαθμίδες έλξης την II( $G^b_4$ ), I ( $F_4$ ) και VII ( $E_3$ ), για να κάνει μια σύντομη στάση στην VI βαθμίδα( $D^b_3$ ) στο 4χορδο Χιτζάζ κάτω απ την βάση.

0:31-0:37: Συνεχίζεται η καθοδική πορεία μέχρι τη III βαθμίδα( $A_3$ ) του κάτω 5χορδου Χιτζάζ με χαρακτηριστική την όξυνση της IV βαθμίδας(από  $B^b_3$  σε  $B_3$ ) με αποτέλεσμα το 5χορδο Χιτζάζ να μετατρέπεται στο χαρακτηριστικό άκουσμα του 5χορδου Πειραιώτικου (βλέπε στη μέση του 5<sup>ο</sup> μέτρου) και εν συνεχεία με ανοδική πορεία φτάνοντας μέχρι και το πάνω 4χορδο Χιτζάζ κάνει κατάληξη στη I βαθμίδα( $F_4$ ).

καθοδική κίνηση του 4χορδου Χιτζάζ στην II  
στη στην VII βαθμίδα(Db<sub>3</sub>).

0:45-1:02: Κατάληξη στην I βαθμίδα(F<sub>4</sub>). Εδώ ο Ιορδάνης φαίνεται να έχει ολοκληρώσει τη κίνηση του προς την Ιη βαθμίδα ωστόσο κατευθύνεται καθοδικά τονίζοντας διαδοχικά την ΙΙΙ(A<sub>4</sub>), ΙΙ(Gb<sub>4</sub>), Ι(F<sub>4</sub>), ΙΙΙ(E<sub>3</sub>) και τέλος έπειτα από μια σύντομη στάση στην ΙΙ βαθμίδα (Gb<sub>4</sub>) ολοκληρώνει με μια περιστροφή γύρω από την βαθμίδα έλξης την Ι (F<sub>4</sub>).

1:06-1:36: Στάση και αναφορά στην V βαθμίδα του F Χιτζασκάρ, το C<sub>4</sub>. Η φράση έχει ανοδική πορεία η οποία έχει ως άξονα περιστροφής την V βαθμίδα ενώ χαρακτηριστική είναι και μόνιμη όξυνση της ΙV βαθμίδας(B<sub>4</sub>), η οποία έχει και το ρόλο δεσπόζουσας που έλκεται από την V. Με την όξυνση της ΙV βαθμίδας το Χιτζασκάρ μετατρέπεται σε δρόμο Πειραιώτικο<sup>136</sup>, ο οποίος έχει ως ισχυρό τονικό κέντρο την V βαθμίδα και η φρασεολογία εξελίσσεται γύρω απ αυτήν.

1:43-1:53: Στη συνέχεια η μελωδία κάνει μικρές στάσεις στην ΙΙΙ(A<sub>4</sub>) και στην ΙΙ (Db<sub>4</sub>) του δρόμου F Πειραιώτικου για να καταλήξει περιστροφικά στην V βαθμίδα(C<sub>4</sub>) με το τέλος του 15 μέτρου να κινείται (η μελωδία) καθοδικά προς την F<sub>4</sub>, την κύρια βαθμίδα του δρόμου.

1:55-2:13: Μετάβαση από τον δρόμο Πειραιώτικο με σταδιακή ανοδική πορεία στην πάνω οκτάβα του δρόμου Χιτζασκάρ και στάση στην κύρια βαθμίδα έλξης(F<sub>5</sub>). Η μελωδική πορεία ξεκινά με εναρκτήρια νότα τη B<sub>4</sub>η οποία αποτελεί την χαρακτηριστική αυξημένη ΙV βαθμίδα στο 5χορδο Πειραιώτικο και κάνοντας μια εκτενή αναφορά στο δρόμο Πειραιώτικο δημιουργεί «πέρασμα», για να επιστρέψει στο Χιτζασκάρ και να ανεβεί μέχρι το πάνω 4χορδο στο F<sub>5</sub>, όπου έπειτα από σύντομες στάσεις στην ΙΙ (Gb<sub>5</sub>) και στην ΙΙΙ (Db<sub>4</sub>) θα καταλήξει στην Ι (F<sub>5</sub>).

2:20- 2:25: Εδώ η μελωδία μένει για λίγο στο Χιτζασκάρ με βαθμίδα έλξης την Ι(F<sub>5</sub>) για να κινηθεί στη συνέχεια καθοδικά και να επιστρέψει στο 5χορδο του δρόμου Πειραιώτικου με μια σύντομη αναφορά στην ΙΙΙ βαθμίδα(A<sub>4</sub>). Στη συνέχεια μετά το τέλος του 20<sup>00</sup> μέτρου η μελωδία κάνει την τελική της καθοδική πορεία με χαρακτηριστική την μεταβλητή της ΙV βαθμίδας(B<sub>4</sub>) με την οποία μεταπηδά από το Χιτζασκάρ στον Πειραιώτικο και αντίστροφα, φτάνοντας στο 2:37(22<sup>0</sup> μέτρο) όπου ο

<sup>136</sup>Για το Πειραιώτικο βλέπε σχ. Δημήτρης Μυστακίδης, , . ., σελ. 299.

κλείσει τον αυτοσχεδιασμό σε δρόμο Χιτζασκάρ.

ίζιμο και κάποιες ενδιαμέσες φράσεις-γυρίσματα

τις βαθμίδες της III (A<sub>4</sub>), II (Gb<sub>4</sub>), VII (E<sub>3</sub>) καταλήγοντας στην I (F<sub>4</sub>) και με ανάλυση των φθόγων που δομούνε τη Φματζόρε συγχορδία(I, III, V) στην άνω οκτάβα στο F<sub>5</sub>.

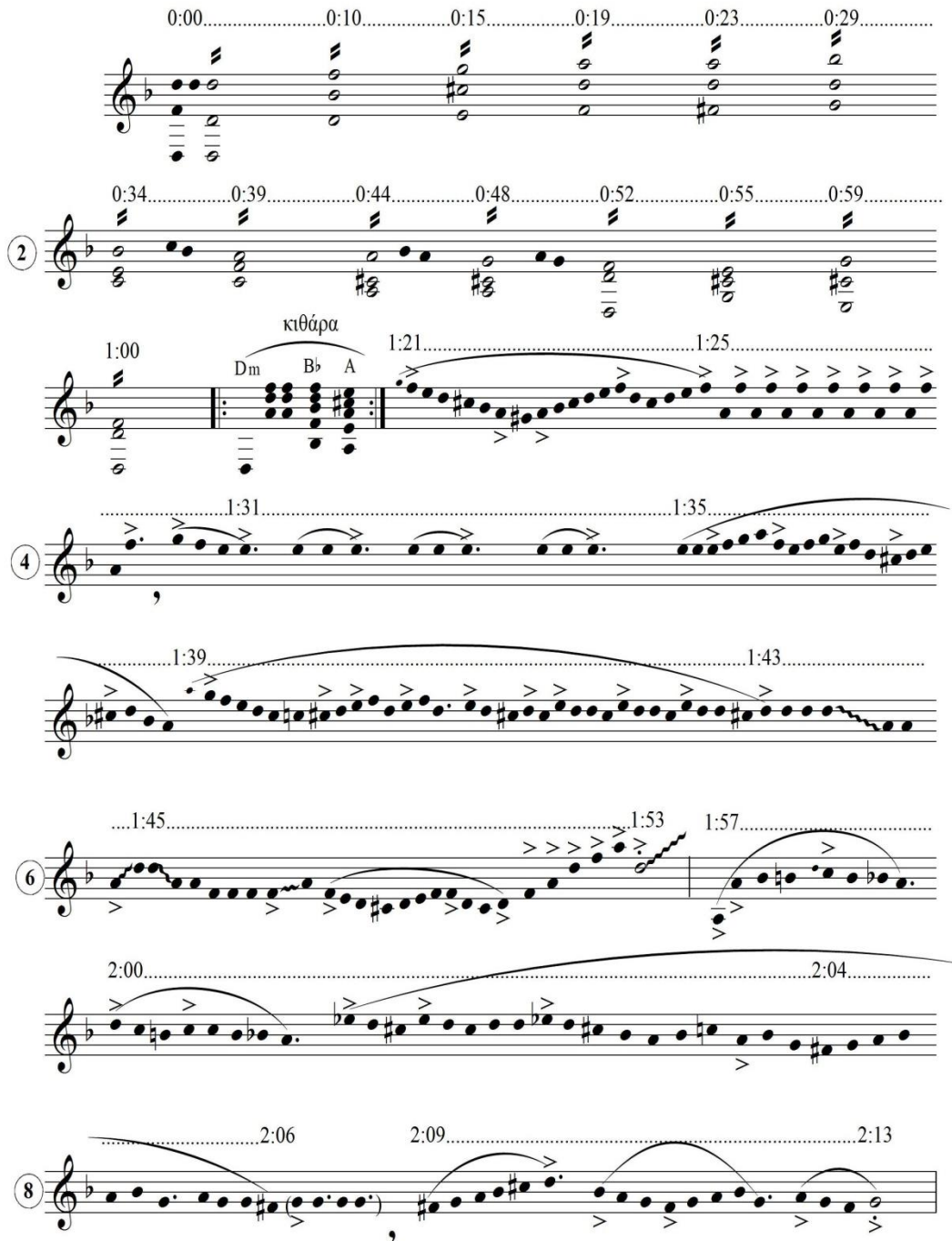
-

Στο συγκεκριμένο ταξίμι έχουμε συνεργασία δύο λαϊκών δρόμων του Χιτζασκάρ και του Πειραιώτικου. Ως βαθμίδα εισόδου καθώς και ως κύρια βαθμίδα έλξης έχουμε την βάση (F) ενώ ως δεσπόζων φθόγγο την V βαθμίδα(C). Λαμβάνοντας υπόψη την λειτουργικότητα και το (μελωδική ανάπτυξη)του δρόμου Χιτζασκάρ έχουμε και άλλες βαθμίδες οι οποίες ελκόμενες από την κύρια βαθμίδα χρησιμοποιούνται ως προσωρινές βαθμίδες στάσης(χαρακτηριστικό στοιχείο σε δρόμους που εμπεριέχουν 4χορδο ή 5χορδο Χιτζάζ) όπως η II βαθμίδα, η IIIβαθμίδα, η VII και η VI κάτω από τη βάση του δρόμου, και οι οποίες δημιουργούν το χαρακτηριστικό άκουσμα του Χιτζασκάρ. Εδώ ο Ιορδάνης, ξεκινά τον αυτοσχεδιασμό του τα πρώτα 0:19’’ με συνεχόμενες περιστροφικές κινήσεις γύρω από την βάση και μια ελαφρά αυξομείωση στην ένταση (δυναμικές) οι οποίες σε συνδυασμό με το ιδιαίτερο άκουσμα του Χιτζασκάρ δημιουργεί, θα λέγαμε, με αυτόν τον τρόπο την κατάλληλη εκείνη ατμόσφαιρα που ενδεχομένως θα επικρατούσε στον Άδη και που αντιπροσωπεύει επακριβώς το κομμάτι το οποίο προλογίζει(« ») προδιαθέτοντας έτσι τον ακροατή για κάτι το ζοφερό και σκοτεινό. Μελετώντας προσεκτικά την καταγραφή του αυτοσχεδιασμού παρατηρούμε ότι ο Ιορδάνης ενώ χρησιμοποιεί πιο περίπλοκες φρασεολογίες και με συνεχόμενη ροή χωρίς πολλές παύσεις στην μελωδική πορεία( ) επικεντρώνεται στον τρόπο που θα αποδώσει την ανάπτυξη του αυτοσχεδιασμού του(βαθμίδες έλξης, στάσεις, τονισμοί βαθμίδων, εκφραστικά μέσα, συνδυασμός λαϊκών δρόμων) και όχι τόσο στην ταχύτητα και επίδειξη δεξιοτεχνικών ικανοτήτων. Τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί είναι το *staccato*(μεστό παίξιμο) με την χρήση τριήχων και το *rubato*(ελεύθερο παίξιμο)καθώς δεν εφαρμόζει έναν συντηρητικό τρόπο παιξίματος αλλά τις περισσότερες φορές είτε επιμένει παραπάνω χρονικά σε δευτερεύουσες βαθμίδες στάσης είτε συνεχίζει να φραζάρει ακόμα και σε πτωτικές κινήσεις αφήνοντας το αίσθημα του απρόβλεπτου «κλεισίματος» στο αυτί του ακροατή. Τέλος, αρέσκεται στην μετάβαση σε άλλες οκτάβες (χαμηλότερα ή ψηλότερα) καλύπτοντας συνολικά το εύρος του οργάνου και της οξύτητας του.

Διάρκεια: 7:12

Τονικότητα: D

Πορεία: καθοδική



0:00.....0:10.....0:15.....0:19.....0:23.....0:29.....

0:34.....0:39.....0:44.....0:48.....0:52.....0:55.....0:59.....

1:00.....1:21.....1:25.....

1:31.....1:35.....

1:39.....1:43.....

1:45.....1:53.....1:57.....

2:00.....2:04.....

2:06.....2:09.....2:13.....

κιθάρα  
Dm B<sup>b</sup> A

2

4

6

8

MINOPE THΣ AYTHΣ(ταξιμι)



The musical score is written in G minor (one flat) and consists of several staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures, with time signatures and measure numbers indicated above the staves. The measures are numbered as follows: 2:18, 2:22, 2:24, 2:30, 2:33, 2:36, 2:40, 2:43, 2:46, 2:49, 2:59, 3:12, 3:14, 3:18, 5:34, 5:40, and 5:44. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is titled 'MINOPE THΣ AYTHΣ(ταξιμι)'.



ΙΙΝΟΠΕ ΤΗΣ ΑΥΓΗΣ(ταξιμι)

.....5:49

.....5:51.....5:55

5:59.....6:04.....

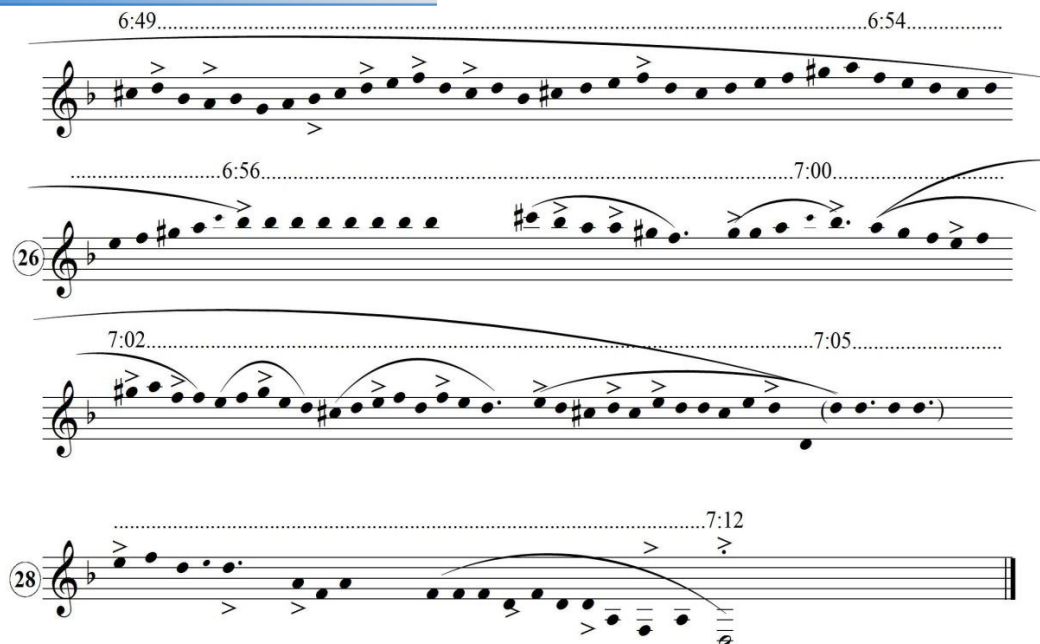
.....6:07.....6:11 6:13.....

.....6:21

6:24.....6:30

.....6:35 6:37.....

.....6:44 6:46.....



The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff starts at 6:49 and ends at 6:54. The second staff starts at 6:56 and ends at 7:00. The third staff starts at 7:02 and ends at 7:05. The fourth staff starts at 7:12 and ends at 7:12. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. It features a melodic line with various ornaments and dynamics, including accents and slurs.

0:00-1:00: Έναρξη αυτοσχεδιασμού. Εδώ ο Ιορδάνης ξεκινά με μια αρμονική αλυσίδα συγχορδιών που εμπεριέχονται στο αρμονικό & φυσικό μινόρε, και τις οποίες αποδίδει παίζοντας τρέμολο ολόκληρη τη συγχορδία, δημιουργώντας έτσι το κατάλληλο «κλίμα» για να αναπτύξει τη φρασεολογία του. Η πρώτη συγχορδία είναι και κύρια βαθμίδα του δρόμου που είναι γραμμένο το κομμάτι το Dm, ακολουθούν με την σειρά η Bb (VI βαθμίδα-σχετική μείζονα συγχορδία του Dm), η C#dimη οποία είναι αντικαταστάτρια συγχορδία της V(A),I (Dm), D(μετατροπία στην IV βαθμίδα),Gm(IV βαθμίδα της Dm), C7→F(πτωτική κίνηση V-Ιπρος την σχετική μείζονα συγχορδία της Dm στην φυσική μινόρε κλίμακα), A (η V βαθμίδα της Dm), αντικαταστάτρια της V, Dm (I).

Dm→Bb→C#dim→Dm→D→Gm→C7→F→A& A7→C#dim→Dm

1:03-1:21: Στη συνέχεια ο Ιορδάνης δίνει 2 μέτρα μαγικό σαν εντολή στην ορχήστρα, για να «κρατήσουνε» ρυθμό και να αυτοσχεδιάσει αυτός από πάνω.

1:21- 1:28: Θεμελιώνεται 5χορδο Χιτζάζ από την V βαθμίδα (A<sub>4</sub>) προκαλώντας ταυτόχρονη έλξη της IV βαθμίδας (G#<sub>4</sub>) λόγω ανοδικής πορείας της μελωδίας και κατάληξη στην III βαθμίδα (F<sub>5</sub>)από την βάση (D).

δα του Dm, το A ματζόρε, τονίζοντας την πέμπτη

1:36- 1:53: Καθοδική πορεία της μελωδίας θεμελιώνοντας ένα 8χορδο Χιτζάζ, σύντομη στάση στο A<sub>4</sub>(την V του Δαρμονικού μινόρε ή την I του A Χιτζάζ). Στη συνέχεια χρησιμοποιώντας 4χορδο μινόρε-μπουσελίκ (βλ. 5<sup>ο</sup> μέτρο) η μελωδία κινείται πάλι καθοδικά με κέντρο έλξης την βάση(D<sub>5</sub>) εδραιώνοντας με μια χρωματική κίνηση την έλξη τηςVII βαθμίδας προς την I (C→C#→D)<sup>137</sup> και κλείνει με την ανάλυση των δομικών υπομονάδων της Dmσυγχορδίας (I-III-V) αρχικά καθοδικά προς την βάση στο D<sub>4</sub> αλλά και ανοδικά προς την άνω οκτάβα του D<sub>5</sub>.

1:57- 2:13: Μετάβαση από την I βαθμίδα σε άλλο αρμονικό κέντρο (μετατροπία στην IV βαθμίδα, το Gm). Η φράση ξεκινά από το A<sub>4</sub> και κινείται χρωματικά προς το C<sub>4</sub>(A-Bb-B-C)και πίσω προς την A<sub>4</sub>για να τονίσει την D ματζόρε συγχορδία (την V δομική υπομονάδα της Dματζόρε συγχορδίας, την A)(βλ. 6<sup>ο</sup> και αρχή του 7<sup>ο</sup> μέτρου). Ο Ιορδάνης κλείνει την ανάλυση τηςV7 κινούμενος καθοδικά και τονίζοντας διαδοχικά την Eb(την V δομική υπομονάδα της Adim, αντικαταστάτριας συγχορδίας της D7) την C<sub>4</sub>την VII της D7 συγχορδίας και κλείνει με περιστροφή στο G<sub>4</sub>(2:06), θεμελιώνοντας έτσι με όλη τη φρασεολογία αυτή ένα 8χορδο Γαρμονικό μινόρε. Τονίζει επίσης στο τέλος του 8<sup>ο</sup> μέτρου και την νότα D<sub>4</sub> ως μια τελευταία νύξη προς την D7 συγχορδία και κλείνει τελικά στο G<sub>4</sub>.

2:18-2:24: Αλλαγή αρμονικού κέντρου από την IV βαθμίδα(Gm) σε παράλληλη συγχορδία τηςV ( C#dim).Η μελωδία έχει καθοδική πορεία και κάνει περιστροφή έχοντας ως βαθμίδα έλξης την E<sub>4</sub>,τονίζοντας έτσι τηνV δομική υπομονάδα της C# dim. Παρατηρείται ένας έντονος τονισμός των φθόγγων που εμπεριέχονται στην νέα συγχορδία που προκύπτει από την μετατροπία αυτή και αυτοί είναι το C#<sub>4</sub>, το E<sub>4</sub>, το Bb<sub>4</sub>, το G<sub>4</sub>(οι τέσσερις αυτοί φθόγγοι αποτελούνε δομικές υπομονάδες της C#dim).Ηκαταληκτήρια φράση και περιστροφή γύρω από την E<sub>4</sub> γίνεται με 4χορδο μινόρε ενώ ταυτόχρονα οξύνεται και η VII βαθμίδα (C#) για τονίσει την συγχορδία της ντιμιουίτας.

2:29-2:32: Στάση στο G<sub>4</sub> η οποία αποτελεί δομική υπομονάδα της συγχορδίας της E dim(III βαθμίδα).

<sup>137</sup>Η κινητικότητα αυτή της VIIης βαθμίδας είναι χαρακτηριστική τεχνική του Ιορδάνη.

πορεία προς το E<sub>4</sub> (δομική υπομονάδα της C#dim). Η  
; κινήσεις γύρω από τονικά κέντρα τα οποία στην  
ουσία κατεβαίνουν προς το E<sub>4</sub> (A<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>) παίζοντας στο τέλος ένα διάστημα 3<sup>ης</sup>  
μικρής από κάθε νότα (βλ. 11<sup>ο</sup> και 12<sup>ο</sup> μέτρο).

2:41- 2:48: Αναφορά στην θεμέλιο νότα της V βαθμίδας (A<sub>4</sub>) και καθοδική πορεία με  
κατάληξη στην κάτω οκτάβα (A<sub>3</sub>) εδραιώνοντας ουσιαστικά ένα δχορδο A Χιτζάζ το  
οποίο θα λύσει στη συνέχεια στην κύρια βαθμίδα του Δαρμονικού μινόρε, το D<sub>4</sub>(I).

2:49- 3:09: Εδώ ο Ιορδάνης παίζει την ανοιχτή D με τρέμολο και ταυτόχρονα  
σχολιάζει φρασεολογικά στην A χορδή μέσα στο A Χιτζάζ.

3:10- 3:18: Τονισμός διαδοχικά των φθόγγων της III βαθμίδας (F<sub>4</sub>) από τη βάση (D<sub>4</sub>),  
εν συνεχεία στην II (E<sub>4</sub>), με την οποία κάνει και μια αναφορά στην ντιμινουίτα και  
κλείνει περιστροφικά στην I (D<sub>4</sub>) με 4χορδο μινόρε-μπουσελίκ και με χαρακτηριστική  
μεταβολή της VII βαθμίδας και χρωματική κίνηση από (D-C#-C) και προς (C-C#-  
D) την I. Κλείσιμο με ανάλυση των δομικών υπομονάδων της Dμσυγχορδίας (I-III-  
V).

5:34-5:55: Αλλαγή κλίμακας-δρόμου από αρμονικό μινόρε σε Νιαβέντ με τον  
τονισμό της χαρακτηριστικής του δρόμου οξυμένης IV βαθμίδας (G#<sub>5</sub>). Στάση στην  
IV# βαθμίδα (G#<sub>5</sub>). Στη συνέχεια η μελωδία ύστερα από μια σύντομη κατάβαση προς  
την βάση (D<sub>4</sub>) αποκτά ανοδική πορεία για να κάνει σύντομη στάση στο Bb<sub>5</sub>, δομική  
υπομονάδα της Edim, στο F<sub>5</sub> φθόγγος που ανήκει στο Dm, και στο 5:51 λύνει στην  
νότα A<sub>5</sub>, την V βαθμίδα του Δαρμονικού μινόρε γνωστοποιώντας ουσιαστικά το  
χαρακτηριστικό του δρόμου Νιαβέντ που η οξυμένη IV βαθμίδα του (G#<sub>5</sub>) έλκεται  
από την A<sub>5</sub>, δημιουργώντας έτσι μια πτώση V-I με αντικαταστάτρια της V την  
ντιμινουίτα. Επιστροφή και στάση στην βάση (D<sub>4</sub>).

5:59-6:21: Η μελωδία συνεχίζει να εμμένει στο δρόμο Νιαβέντ έως το σημείο που  
κάνει καθοδική πορεία μέχρι το G#<sub>4</sub> και να επιστρέψει (βλ. 20<sup>ο</sup> μέτρο) στο αρμονικό  
μινόρε με τη χρωματική κίνηση προς την IV (G) βαθμίδα του αρμονικού μινόρε (E-F-  
F#-G) και πίσω (G-F#-F-E). Περιστροφή και στάση στο E<sub>4</sub>, δομική υπομονάδα της  
C#dim. Στο 6:11 ο Ιορδάνης παίζει με συνεχόμενες 3<sup>ες</sup> μικρές το ακόρντο της  
ντιμινουίτας καλύπτει όλη την έκταση της συγκεκριμένης συγχορδίας όπου καταλήγει  
ύστερα από χρωματική κίνηση (G-F#-F-E) C#dim της πάνω οκτάβας.

αθμίδα του Δαρμονικού μινόρε, το Gm. Η φράση  
ρωματικά μέχρι το E<sub>5</sub> και εν συνεχεία με 4χορδο

Χιτζάζ μέχρι τη A<sub>4</sub>όπου, έλκοντας και την υποκείμενη της (G#<sub>4</sub>), επιστρέφει ανοδικά με 4χορδο Χιτζάζ και χρωματικά μέχρι το G<sub>5</sub>, κάνοντας περιστροφικές κινήσεις γύρω από αυτό και κλείνοντας με στάση στη συγκεκριμένη βαθμίδα. Οι φθόγγοι που τονίζονται στην συγκεκριμένη φράση είναι το A<sub>4</sub> και το D<sub>5</sub> που αποτελούνε δομικές υπομονάδες της D ματζόρε συγχορδίας, της V του Gm.

6:37- 6:44: Επανάληψη της προηγούμενης φράσης με τη διαφορά ότι κάνει καθοδική πορεία και περιστρέφεται με βαθμίδα έλξης, το G<sub>4</sub> μία οκτάβα χαμηλότερα.

6:45- 6:56: Ανοδική κίνηση της μελωδίας με αρμονικό μινόρε η οποία με την όξυνση της IV βαθμίδας (G#<sub>5</sub>) μεταφέρεται για ακόμα μια φορά στο δρόμο Νιαβέντ και πραγματοποιεί στάση στην VI βαθμίδα από τη βάση, στο Bb<sub>5</sub>, τονίζοντας έτσι την Edim που είναι σχετική της V (A ματζόρε).

6:57- 7:12: Η μελωδία πραγματοποιεί γυρίσματα και σύντομες στάσεις στο F<sub>5</sub> και στο Bb<sub>5</sub> και με σταθερά οξυμένη την IV βαθμίδα (G#<sub>5</sub>), παραμένει στο δρόμο Νιαβέντ, επιστρέφει καθοδικά στη βάση (D<sub>5</sub>) κάνοντας περιστροφικές κινήσεις γύρω από την κεντρική βαθμίδα έλξης και κλείνει με την ανάλυση του ακόρντου Dm από το D<sub>5</sub> μέχρι δύο οκτάβες κάτω στο D<sub>3</sub>.

-

Μεγάλης διάρκειας ταξίμι του Ιορδάνη στο οποίο μας δίνονται πολλά από εκείνα τα εκφραστικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον Ιορδάνη και πλαισιώνουν την καλλιτεχνική του υπόστασή. Βαθμίδα εισόδου έχουμε την III(F) βαθμίδα και την I (D) ενώ ως δεσπόζων φθόγγο έχουμε την V (A) βαθμίδα. Η έναρξη του κομματιού γίνεται με τη χρήση tremolo ακόρντων, χαρακτηριστική τεχνική ιδιαιτερότητα του Ιορδάνη, που ενδεχομένως να την χρησιμοποιήσει προκειμένου να δημιουργήσει την κατάλληλη «ατμόσφαιρα» για τον επερχόμενο αυτοσχεδιασμό και μακροπρόθεσμα για το τραγούδι ή για να συνοψίσει την αρμονική σύσταση του κομματιού πάνω στην οποία σκοπεύει να αυτοσχεδιάσει. Το συγκεκριμένο ταξίμι αποτελεί συνδυασμός-συνεργασία δύο λαϊκών δρόμων, του αρμονικού μινόρε και του Νιαβέντ και η αρμονία που δομεί τον αυτοσχεδιασμό είναι ουσιαστικά πτωτικές κινήσεις V-I, μια μετατροπία από την I στην IV βαθμίδα μινόρε (αρμονικές αλυσίδες του αρμονικού

ή αυξημένη IV#βαθμίδα (ντιμινουίτα) είναι

Η φρασεολογία του ταξιμιού του χαρακτηρίζεται

από διαρκείς περιστροφικές κινήσεις είτε γύρω από την βάση(I) βαθμίδα είτε από την δεσπόζουσα(V) και δεν εντοπίζουμε έντονη χρήση μεγάλων διαστημάτων και διφωνιών αλλά η μελωδία κινείται καθοδικά βάσει των βαθμίδων έλξης που «τραβούν» την μελωδία προς την κατεύθυνση τους δίνοντας στον αυτοσχεδιασμό του, θα λέγαμε, περισσότερο χαρακτήρα σεγίρ (πορεία μελωδικής ανάπτυξης) εμπλουτισμένο με στοιχεία ανάλυσης συγχορδιών δυτικής αρμονίας, Φαίνεται να τονίζει εμφατικά δομικές υπομονάδες απλών αλλά και σύνθετων συγχορδιών(για παράδειγμα ακόρντο μεθ' εβδόμης) όπου και αναλύει σχολαστικά παίζοντας τη μελωδία με ανοδική και καθοδική πορεία, αναπτύσσοντας την με μια κάπως χαρακτηριστική έλλειψη βιασύνης (όπως αποδεικνύεται με τα 7:02'' συνολικού αυτοσχεδιασμού). Διάφορα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο Ιορδάνης στον αυτοσχεδιασμό του είναι *tremolo*, το *glissando*(βλέπε 5<sup>ο</sup> -6<sup>ο</sup> μέτρο και 22<sup>ο</sup> μέτρο) το *staccato*(μεστότητα στο παίξιμο του, *rubato*(ελεύθερος τρόπος απόδοσης του αυτοσχεδιασμού) χαρακτηριστικές είναι και οι αποτζιατούρες(*appoggiatura*) όπως διαφαίνονται στο 3<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> και 26<sup>ο</sup> μέτρο(κυρίως σε καθοδική πορεία της μελωδίας) ενώ παρατηρείται και η χρήση χρωματικών φράσεων μεταξύ των βαθμίδων. Τέλος, θα λέγαμε ότι το συγκεκριμένο ταξίμι αποτελεί ενδεικτικό ανάμεσα σε πολλά άλλα (και άλλων δεξιοτεχνών) που εξέλιξαν τον τρόπο παιξίματος και την ίδια την φόρμα του ταξιμιού, έδωσαν μια άλλη οπτική, η οποία δανείστηκε μεν δυτικότροπα στοιχεία (αρμονία) αποδίδεται ωστόσο με την λογική ανάπτυξης της μελωδικής γραμμής βασισμένη στα τουρκικά μακάμ.

Διάρκεια: 2:59

Τονικότητα: C

Πορεία: Καθοδική

0:00.....0:05

0:06.....0:09

0:10.....0:13

.....0:15      0:16.....

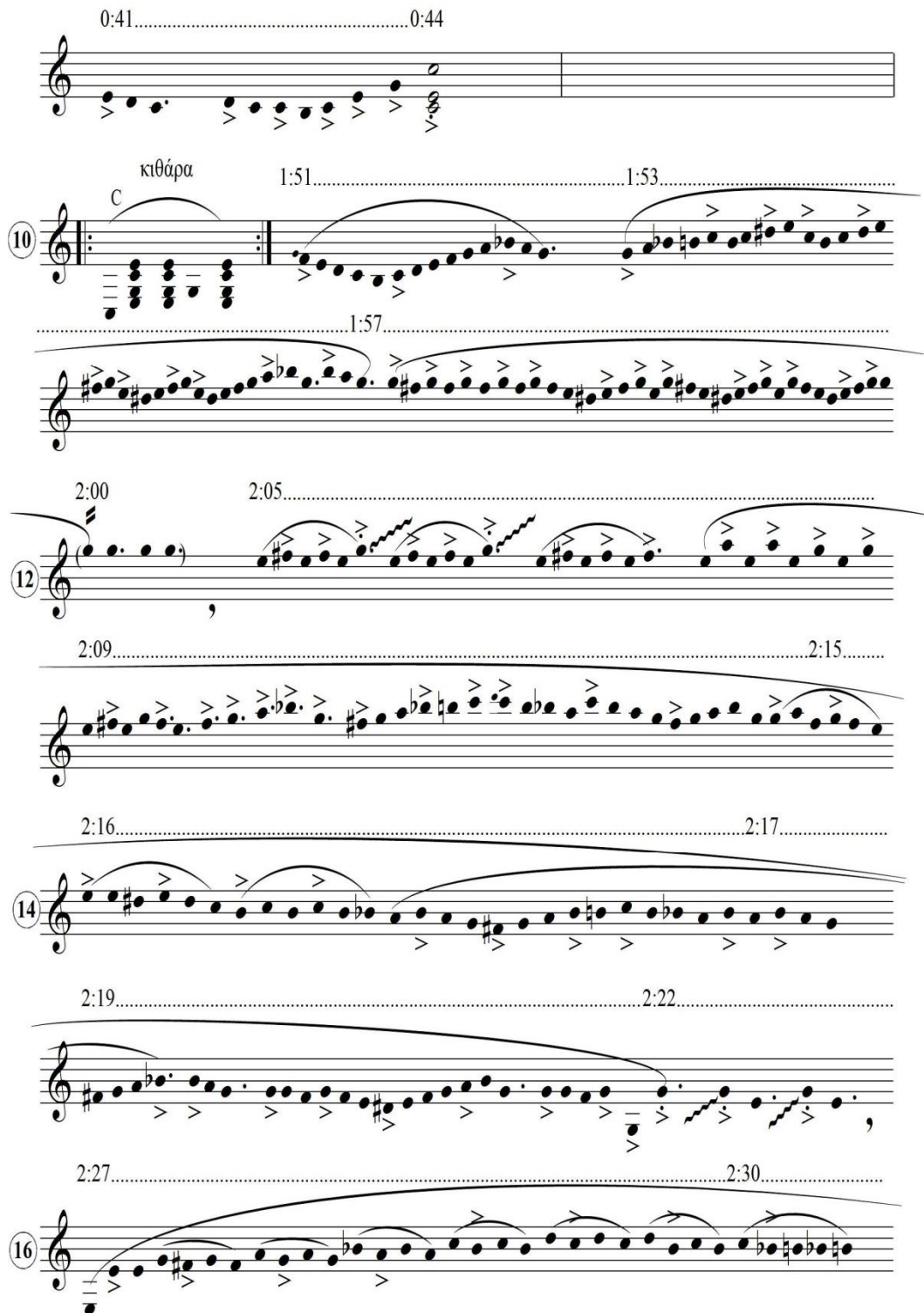
0:19.....0:21

0:24.....0:26

0:29.....0:32

0:33.....0:37.....0:38.....0:40

ΑΡΑΠΠΕΡΙΜ(ταξιμι)



0:41.....0:44

κιθάρα

1:51.....1:53

1:57.....

2:00.....2:05.....

2:09.....2:15.....

2:16.....2:17.....

2:19.....2:22.....

2:27.....2:30.....

10

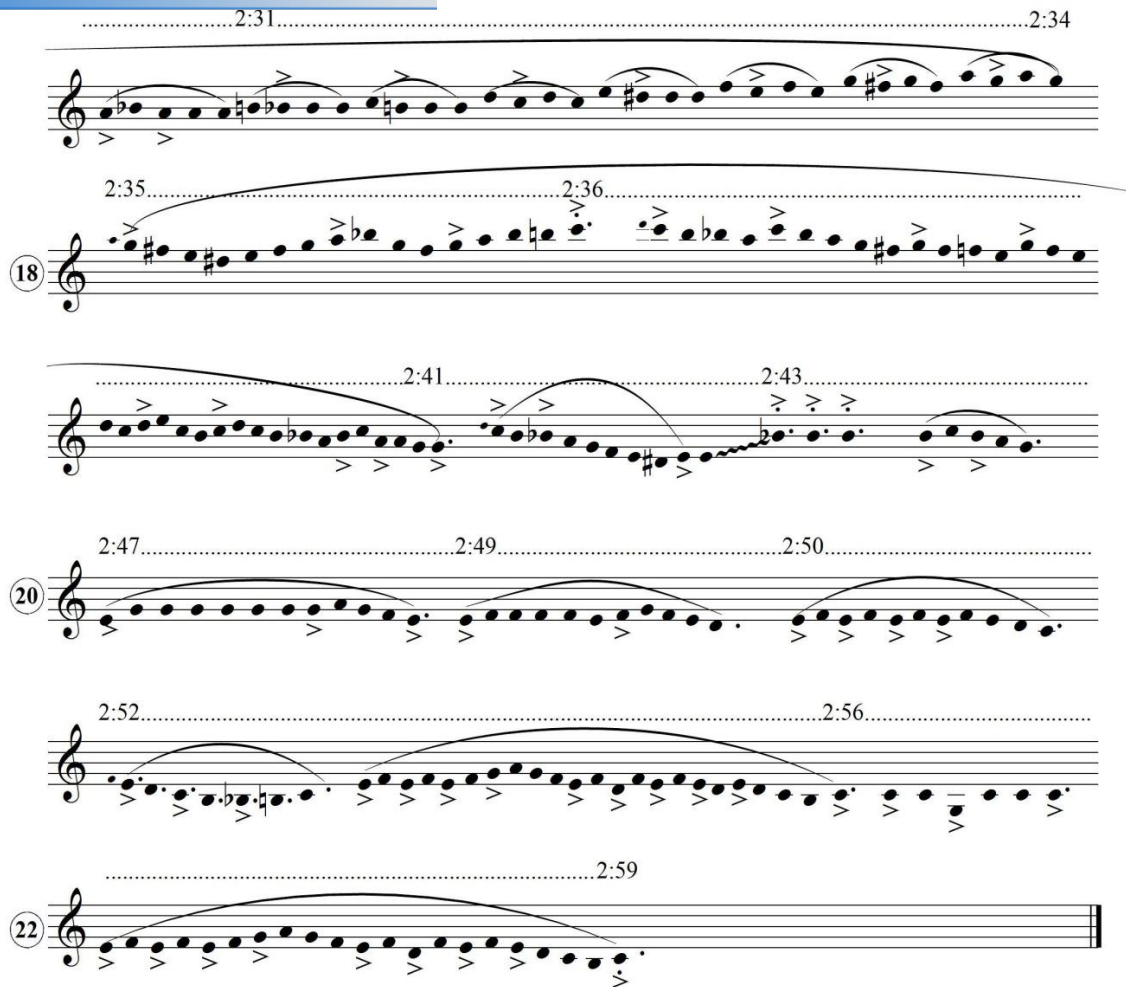
12

14

16

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of several systems of staves. The first system shows a vocal line from 0:41 to 0:44. The second system, starting at 1:51, is labeled 'κιθάρα' (guitar) and includes a 'C' time signature. It features a guitar line with chords and a vocal line. The third system continues the guitar and vocal lines from 1:57 onwards. The fourth system, starting at 2:00, shows a vocal line with a comma. The fifth system continues the vocal line from 2:09 to 2:15. The sixth system, starting at 2:16, continues the vocal line. The seventh system, starting at 2:19, continues the vocal line. The eighth system, starting at 2:27, continues the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accents.





.....2:31.....2:34

2:35.....2:36.....

2:41.....2:43.....

2:47.....2:49.....2:50.....

2:52.....2:56.....

.....2:59

0:00- 0:15: Σημειώνεται περιστροφική κίνηση γύρω από την βάση του C<sub>4</sub>, το οποίο έλκει και την υποκείμενη του, την VII βαθμίδα(B<sub>4</sub>). Χαρακτηριστική είναι η όξυνση του Eb<sub>4</sub> (από Eb σε E) στο 2<sup>ο</sup> μέτρο του αυτοσχεδιασμού που μετατρέπει το 3χορδο μινόρε σε 3χορδο Ράστ ενώ χαρακτηριστική είναι επίσης η χρωματική κίνηση στην VII βαθμίδα όπου είτε ανοδικά (Bb-B-C) είτε καθοδικά (C-B-Bb) έχει ως βαθμίδα έλξης τη βάση του C. Σύντομη στάση στο 10<sup>ο</sup> στην II βαθμίδα(D<sub>4</sub>). Θεμελιώνεται ένα 4χορδο GΧουζάμ κάτω από την βάση του C<sub>4</sub>(που αναλαμβάνει το ρόλο της δεσπόζουσας) και συνημμένο 5χορδο Ράστ από τη βάση.

0:16-0:21: Η μελωδία ξεκινάει από το G<sub>5</sub> και κατευθύνεται καθοδικά με 5χορδο CRάστ και 4χορδο GΧουζάμ. Μεταβολή του τονικού κέντρου με την είσοδο του φθόγγου A<sub>4</sub> και την σταθεροποίηση του Bb<sub>4</sub> που έλκει την μελωδία προς την V του C, το G<sub>4</sub>. Χρωματική κίνηση από το A<sub>4</sub> μέχρι το C<sub>4</sub>(A-Bb-B-C) και πίσω (C-B-Bb-A) και ανάλογα με το τι αλλοίωση θα έχει η VII βαθμίδα θα κινηθεί η μελωδία στο

ειμένη περίπτωση η μελωδία με την παγίωση του  
αντίθετη περίπτωση με το B θα κινούταν ανοδικά

με τονικό κέντρο το C μιας και αποτελεί προσαγωγέας και κινείται πτωτικά προς  
αυτό. Στάση στην V κάτω απ τη βάση, το G<sub>4</sub>.

0:21- 0:44: Επιμονή στη V βαθμίδα, το G<sub>4</sub>. Στη συνέχεια η πορεία της μελωδίας είναι  
καθοδική προς το C<sub>3</sub>, στη βάση της κάτω οκτάβας. Στο 0:26 η μελωδία θα ξεκινήσει  
καθοδικά από το A<sub>4</sub> με κέντρο έλξης την III βαθμίδα του C, το E<sub>3</sub>, το οποίο έλκει και  
την υποκείμενη του την II βαθμίδα (D#<sub>3</sub>) και μετατρέπει το 3χορδο Ράστ σε 3χορδο  
Χουζάμ δίνοντας έτσι βαρύτητα στην III βαθμίδα και εν συνεχεία ανεβαίνοντας  
μετατοπίζοντας το κέντρο έλξης στην βάση του C<sub>4</sub> θα κινηθεί πάλι καθοδικά με  
διαδοχικά διαστήματα 3<sup>η</sup> προς το 5χορδο C<sub>3</sub> Χουζάμ (βλ. 0:32). Τέλος, στο 8<sup>ο</sup> μέτρο,  
ξεκινώντας από την V (G<sub>4</sub>) η μελωδία θα κινηθεί καθοδικά μέχρι την κάτω οκτάβα  
στο G<sub>3</sub> με διαδοχικές χρωματικές κινήσεις, δίνοντας το άκουσμα του δρόμου Σεγκιά,  
και ανεβαίνοντας ύστερα από μια σύντομη στάση στην III (E<sub>4</sub>) και διαδοχικά στην II  
(D<sub>4</sub>) θα καταλήξει στην βάση (C<sub>3</sub>-C<sub>4</sub>) θεμελιώνοντας με τον τρόπο αυτό ένα CRάστ-  
Σεγκιά με κίνηση Σεγκιά και στην V η του.

1:51- 2:00: Ανοδική πορεία της μελωδίας προς την V βαθμίδα (G<sub>5</sub>) από τη βάση του  
C<sub>5</sub>, η V βαθμίδα αποτελεί το τονικό κέντρο. Η φράση ξεκινά με σύντομη καθοδική  
πορεία από το G<sub>4</sub> θεμελιώνοντας ένα 5χορδο Ράστ, με χαρακτηριστική την έλξη και  
της υποκείμενης βαθμίδας του C (B<sub>3</sub>) και να ανεβεί στη συνέχεια κάνοντας στάση  
στην V (G<sub>4</sub>). Στη συνέχεια με μια χρωματική κίνηση από το A<sub>4</sub> μέχρι το  
C<sub>4</sub> μετατοπίζεται για λίγο το τονικό κέντρο προς τη βάση με την όξυνση της  
VII βαθμίδας (από Bb σε B) και να ακολουθήσει ύστερα μια ανοδική πορεία με 5χορδο  
χουζάμ από τη βάση του C<sub>4</sub>. Χαρακτηριστική είναι η όξυνση της IV βαθμίδας (F#<sub>5</sub>) στο  
5χορδο χουζάμ που αποτελεί προσαγωγέας στη V βαθμίδα (G<sub>5</sub>) και μετατρέπει το  
Σεγκιά σε μακάμ Μουστεάρ<sup>138</sup>. Περιστροφή και στάση στην V βαθμίδα (G<sub>5</sub>).

2:05- 2:22: Η μελωδία αποκτά καθοδική πορεία και μετατοπίζει το τονικό της κέντρο  
στην κάτω οκτάβα (από το G<sub>5</sub> στο G<sub>4</sub>). Από το 2:05-2:10 ο Ιορδάνης παίζει με  
διαστήματα 2<sup>α</sup> - 3<sup>η</sup> - 4<sup>η</sup>, στη συνέχεια κάνοντας μια σύντομη ανοδική πορεία μέχρι το

<sup>138</sup>Το μακάμ Μουστεάρ είναι μια παραλλαγή του δρόμου Σεγκιά με αυξημένη την IVη βαθμίδα,  
διατηρώντας την σε ανοδική και καθοδική πορεία. Περισσότερα για το μακάμ Μουστεάρ διάβασε  
Δημήτρης Μυστακίδης . . . , σελ. 163.

την αυξημένη IV βαθμίδα του μακάμ Μουστεάρ που τονίζει την VII βαθμίδα(Bb<sub>4</sub>) η οποία έλκεται περισσότερο από την V βαθμίδα (G<sub>4</sub>) και όχι από τη βάση (C<sub>4</sub>).

2:27- 2:36: Ξεκίνημα της μελωδίας από την III βαθμίδα του CΣεγκιά και με σταδιακή ανοδική πορεία με διαστήματα 2<sup>α</sup> θα φτάσει ως το G<sub>5</sub>(βλ. 16° με 17° μέτρο). Στη συνέχεια θεμελιώνοντας ένα 4χορδο Ράστ από το G<sub>5</sub> και την έλξη της υποκείμενης του από το μακάμ Μουστεάρ (F#) θα οδηγηθεί με χρωματική κίνηση προς το C<sub>5</sub>(βλ. 2:36 στο 18° μέτρο).

2:37- 2:41:Καθοδική πορεία από το C<sub>5</sub> και στάση προς την V βαθμίδα (G<sub>4</sub>). Μετατροπή από το μακάμ Μουστεάρ σε Ράστ με την ελάφρυνση της IVβαθμίδας (από F# σε F).

2:41- 2:43: Καθοδική πορεία από το C<sub>4</sub> με χρωματική κίνηση μέχρι την A<sub>4</sub> και ύστερα μέσα στο C 5χορδο Χουζάμ θα καταλήξει μέχρι την III του (E<sub>4</sub>) η οποία έλκει και την υποκείμενη της (D#) (βλ. 19° μέτρο) και να πραγματοποιήσει στάση στην VI βαθμίδα (Bb<sub>4</sub>).

2:44- 2:59: Καθοδική πορεία από το G<sub>4</sub> προς τη βάση C<sub>3</sub> με 5χορδο Ράστ και σύντομες στάσεις στην III (E<sub>4</sub>) εν συνέχεια στην II βαθμίδα (D<sub>4</sub>) (βλ. 20° μέτρο) όπου οδηγούν την μελωδία να καταλήξει πτωτικά στην βάση (C<sub>3</sub>) με περιστροφικές κινήσεις γύρω από αυτήν.

-

Συγκαταλέγεται στα μεγάλης διάρκειας ταξίμια του Ιορδάνη και παρουσιάζει μεγάλο μουσικολογικό ενδιαφέρον από άποψη φόρμας ταξιμιού, φρασεολογίας, τεχνικών-εκφραστικών στοιχείων, τροπικής συμπεριφοράς και όχι τόσο αρμονίας. Ως βαθμίδα εισόδου και κλεισίματος εμφανίζεται η βάση (C) ενώ δεσπάζοντα φθόγγο έχουμε την V βαθμίδα (G). Στο συγκεκριμένο ταξίμι εμφανίζεται για ακόμα μια φορά η συνεργασία δύο ή περισσότερων δρόμων, του Ράστ και του Σεγκιά και μιας τροπικής ιδιαιτερότητας στη IV βαθμίδα του δρόμου Σεγκιά, που είναι το Μουστεάρ (IV# βαθμίδα). Η αρμονία του αυτοσχεδιασμού δομείται στην ουσία από την συγχορδία της τονικής I(C) και της δεσπάζουσας V (G) ενώ οι τροπικές συμπεριφορές στον δρόμο Ράστ και Σεγκιά δεν επηρεάζουν την αρμονική σύσταση του αυτοσχεδιασμού. Μελετώντας τη καταγραφή του ταξιμιού διακρίναμε κάποια

το να ερμηνεύσουμε και να κατηγοριοποιήσουμε  
ρίσουμε την δεξιοτεχνική φύση του Ιορδάνη. Στα  
πρώτα 0:19'' παρατηρούμε ένα χαρακτηριστικό του Ιορδάνη που εντοπίσαμε και στις  
προηγούμενες καταγραφές που είναι η επιμονή σε μια βαθμίδα στάσης (σ αυτήν την  
περίπτωση είναι η I (C) βαθμίδα) η οποία είτε διαφαίνεται μέσα από τις  
αλληπάλλληλες περιστροφές που πραγματοποιεί γύρω από βαθμίδες έλξης είτε μέσα  
από το staccato και διαρκές παίξιμο ενός συγκεκριμένου φθόγγου (βλέπε 1<sup>ο</sup> και 2<sup>ο</sup>  
μέτρο με την συνεχές παίξιμο της νότας C). Στον αυτοσχεδιασμό του παρατηρούμε  
πολλά κοινά εκφραστικά στοιχεία του Ιορδάνη που διακρίναμε στις προηγούμενες  
καταγραφές ανάμεσα στα οποία είναι το *tremolo*, το *staccato*, το *glissando* (βλέπε 15  
και 19<sup>ο</sup> μέτρο), το *slide* (12<sup>ο</sup> μέτρο), η *appoggiatura* (1<sup>ο</sup>, 8<sup>ο</sup>, 10<sup>ο</sup>, 18<sup>ο</sup> μέτρο).  
Επιπρόσθετα, οι χρωματικές κινήσεις ιδιαίτερα στην VII βαθμίδα με την έλξη που  
δημιουργεί η I βαθμίδα<sup>139</sup> (Bb-B-C) καθώς και το διαδοχικό παίξιμο φθόγγων και  
ολόκληρων φράσεων με staccato είναι δυο από τα στοιχεία που εκμαιεύσαμε από τις  
πληροφορίες και τα δεδομένα των καταγραφών. Τέλος ο Ιορδάνης φαίνεται να  
χρησιμοποιεί ορισμένα ποικίλα και διαστήματα 3<sup>ης</sup> (5<sup>ο</sup> μέτρο) ή 4<sup>ης</sup> (12<sup>ο</sup> μέτρο) 5<sup>ης</sup>  
(19<sup>ο</sup> μέτρο) κάτι που μπορεί να οφείλεται στο ρυθμικό πρότυπο του τσιφτετελιού, το  
οποίο δημιουργεί συνήθως πρόσφορο έδαφος για glissando, περίτεχνες φρασεολογίες  
και διαστήματα που σκοπό έχουν να «ανεβάσουν» τη διάθεση των χορευτών ή να  
«γεμίσει» τον αυτοσχεδιασμό του ο σολίστας προκειμένου να κάνει ο χορευτής, με  
ελευθερία χρόνου, τις δικές του χορευτικές φιγούρες.

---

<sup>139</sup>Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται ακόμα και σε διαφορετικών δρόμων αυτοσχεδιασμούς όπως στο  
αρμονικό μινόρε, το Ράστ, το Σεγκιά.

Ο Ιορδάνης Τσομίδης, γόνος προσφυγικής οικογένειας από την Μικρά Ασία, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Κοκκινιά μια εποχή που «σμιλευόταν» ένα νέο μουσικό ιδίωμα στα ελληνικά μουσικά δρώμενα, το πειραιώτικο ρεμπέτικο, γεγονός που τον προκαθόρισε στην μετέπειτα πορεία του ως μουσικό μιας και βίωσε την αλληλεπίδραση και εν τέλει την συνύπαρξη δύο διαφορετικών μουσικών κουλτουρών με αποτέλεσμα να αποκτήσει και ο ίδιος «εξωστρέφεια», αφού δεν παγιώθηκε μέχρι και το τέλος του σε ένα μουσικό είδος. Διατήρησε τα περισσότερα από τα στοιχεία εκείνα που εκπροσωπούσαν την πρώτη μουσική στην οποία εντρύφησε και από την οποία πήρε τα περισσότερα ερεθίσματα, το ρεμπέτικο τόσο στο στυλ παιξίματός του όσο και στην καθημερινή τριβή του με τον υπόλοιπο κόσμο<sup>140</sup>. Οι επιλογές του ωστόσο όπως διαφαίνεται από την δισκογραφία και το υπόλοιπο διάσπαρτο υλικό που συλλέχθηκε, αναδεικνύει ένα ακόμα στοιχείο του χαρακτήρα του που τον έκανε να ξεχωρίσει. Αυτό ήταν ο τρόπος που αντιμετώπιζε την μουσική. Δεν υπήρχαν όρια. Ούτε πολιτικές πεποιθήσεις και ιδεολογίες από πίσω. Δεν υποστήριζε την καθολικότητα και την στασιμότητα αλλά την εξέλιξη των πραγμάτων, και αυτό φαίνεται στο πως και με ποιους διασκεύαζε παραδοσιακά ή λαϊκά κομμάτια του τόπου του ή και παραδοσιακά ξένα κομμάτια. Αυτό δείχνει έναν άνθρωπο με ανοιχτούς ορίζοντες τόσο στην μουσική όσο και στην υπόλοιπη ζωή του και το αποδεικνύει και ο ίδιος, αφού όπως εκμυστηρεύτηκε κάποτε στον Πάνο Γεραμάνη:

«  
»<sup>141</sup>.

Από επιστημονικές και μη πηγές αποδεικνύεται η ύπαρξη συγκεκριμένων συνθηκών στα κέντρα που έπαιζαν οι δεξιοτέχνες μουζουζήδες στην Αμερική τις δεκαετίες 1950-70. Το ταξίμι και τα σόλο ήταν περιζήτητα από τον κόσμο και αποτελούσε μέσο έκφρασης επικοινωνίας μεταξύ των μουσικών καθώς και ένα «γέμισμα» μέσα στο πρόγραμμα. Το οργανολόγιο εμπλουτισμένο κάτι που σηματοδοτεί την έναρξη του «έθνικ». Το ρεπερτόριο προσαρμοσμένο στις ανάγκες του μαγαζιού και στην πελατεία μιας και αυτή είναι πολυεθνοτική με ρεπερτόριο που

<sup>140</sup>Το συμπέρασμα προκύπτει σύμφωνα με τις πληροφορίες που εκμαίευσα από τις συνεντεύξεις ανθρώπων, φίλων και συνεργατών που τον γνώριζαν.

<sup>141</sup>Συνέντευξη στον Πάνο Γεραμάνη, ραδιοφωνική εκπομπή «  
».

ούδια. Οι Έλληνες μουσικοί συνεργάζονταν με είχαν ίδια τραγούδια με κοινή ωστόσο μουσική κουλτούρα και πολιτισμικά χαρακτηριστικά ενισχύει την άποψη ότι το ρεπερτόριο βασιζόταν στο ταξίμι μιας και αυτό δεν αποτελεί κάποιο standard τραγούδι (που μπορούν να γνωρίζουν όλοι οι μουσικοί της ορχήστρας) αλλά μια κατάσταση που όλα τα μέλη της ορχήστρας μπορούν να συμμετάσχουν χωρίς να γνωρίζονται ουσιαστικά μεταξύ τους και στην αλληλεπίδραση των μουσικών κουλτούρων διαμορφώνοντας μια νέα μουσική συνθήκη. Χορεύτριες υπάρχουν και κατέχουν σημαντικό ρόλο στην διασκέδαση, στην λειτουργικότητα της εκάστοτε ορχήστρας και του μαγαζιού καθώς αποτελεί ατραξιόν.

Ο Ιορδάνης βιώνοντας μια τέτοια συνθήκη στην Αμερικάνικη ήπειρο από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1960 απέκτησε πολύπλευρες προτιμήσεις ή ανέδειξε την καλλιτεχνική του φυσιογνωμία η οποία δεν έχει μουσικούς φραγμούς. Το ταξίμι από τη στιγμή που κατείχε κυρίαρχο ρόλο στην καλλιτεχνική έκφραση των μουσικών σε αυτήν την μουσική συνθήκη, αποτέλεσε ίσως από τα ισχυρότερα εργαλεία του Ιορδάνη. Η ύπαρξη χορευτριών στο μουσικό πρόγραμμα των μαγαζιών αποτελεί βασικό πειστήριο στο να δικαιολογήσουμε τις μακροσκελείς αυτοσχεδιαστικές φόρμες του Ιορδάνη. Από τις μαρτυρίες διαπιστώνουμε ότι η συνύπαρξη πολλών διαφορετικών (multicultural) οργάνων μεταξύ τους, κυρίως στη καθημερινή τριβή στα μαγαζιά που παίζανε, αποτέλεσε βασικό κριτήριο, τη θεμέλιο λίθο θα λέγαμε, της συνδιαλλαγής μεταξύ των μουσικών και εν συνεχεία μιας νέας παραγόμενης μουσικής βιομηχανίας η οποία βασίστηκε στη πολυπολιτισμικότητα της Αμερικανικής κοινωνίας και κάλυψε ένα πιο διευρυμένο μουσικό κοινό με την ενσωμάτωση πολλών οργάνων από διαφορετικές κουλτούρες στην δισκογραφία.

Από τα αποτελέσματα των στατιστικών πινάκων εκμαιεύσαμε σημαντικές πληροφορίες οι οποίες αποτελούν τεκμήρια στην προσπάθεια ερμηνείας των αισθητικών προτιμήσεων του Ιορδάνη Τσομίδη. Πιο συγκεκριμένα:

α) Χρονική διάρκεια ταξιμιών. Την πρώτη θέση καταλαμβάνουν τα ταξίμια μεγαλύτερα ή ίσα του ενός λεπτού ( $\geq 1,00'$ ) με 37 % και δεύτερα έρχονται τα ταξίμια μεγαλύτερα ή ίσα των δύο λεπτών ( $\geq 2,00'$ ) με ποσοστό 30,7 %. Ο μέσος όρος

β) Συνεργασία λαϊκών δρόμων. Βάσει των αποτελεσμάτων διαπιστώσαμε ότι το αρμονικό μινόρε και το Χιτζάζ κατέχουν την πλειοψηφία στους αυτοσχεδιασμούς του Ιορδάνη, με το μεν πρώτο να συνδυάζεται πολύ συχνά με το φυσικό μινόρε και το Νιαβέντ ενώ με το δεύτερο να συνδυάζεται σπάνια με άλλους δρόμους.

γ) Λαϊκοί δρόμοι στο ρεπερτόριο (δισκογραφία και διάσπαρτες ηχογραφήσεις). Το αρμονικό μινόρε κατέχει την πρώτη θέση ως λαϊκός δρόμος στο ευρύτερο ηχητικό υλικό που εντοπίσαμε με 32 %. Δεύτερο έρχεται το Χιτζάζ με 26 %.

δ) Ρυθμοί στο ρεπερτόριο. Την πλειοψηφία στο ευρύτερο ηχητικό υλικό του Ιορδάνη που εντοπίσαμε κατέχει το παλιό ζεϊμπέκικο με 21 %, δεύτερο έρχεται το χασάπικο με 18 % και τρίτο το καινούργιο ζεϊμπέκικο με 15 %.

ε) Ρυθμικό υπόβαθρο στα ταξίμια του Ιορδάνη. Από τα αποτελέσματα συμπεραίνουμε ότι ο Ιορδάνης αυτοσχεδιάζει πάνω σε συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο (rhythm section) με ποσοστό 50,7 %.

ζ) Το είδος του ρυθμικού μοτίβου που εντοπίζεται σε μεγαλύτερη συχνότητα στους αυτοσχεδιασμούς του Ιορδάνη είναι το τσιφτετέλι με 42,4 % ενώ δεύτερη έρχεται η χόρα (γρήγορο χασαποσέρβικο) με 18 %.

Παράλληλα, ανακαλύψαμε κάποια εκφραστικά στοιχεία μέσα από την ανάλυση των καταγραφών που προσδίδουν μοναδικότητα στο παικτικό στυλ του Ιορδάνη και από την περιγραφή των ειδοποιών εκείνων χαρακτηριστικών εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιεί έγινε προσπάθεια να εξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα προκειμένου να ανιχνευθούν ομοιότητες ακόμα και σε 5 διαφορετικής φύσεως ταξίμια. Αναλυτικότερα, τα στοιχεία αυτά που πιστοποιούν την υφολογική του ταυτότητα είναι:

α) Εκτενή χρήση *glissando*, *slide*, *appoggiatura*, *tremolo*.

β) Χαρακτηριστικό *staccato* (μεστό) παίξιμο.

γ) αντικατάσταση της δεσπόζουσας με ντιμινουίτα.

ιβων του μπουζουκιού αξιοποιώντας το συνολικό

ε) περιστροφικές κινήσεις γύρω από τις βαθμίδες έλξεις.

ζ) χρήση παρατεταμένης διάρκειας ακόρντων με tremolo και ανάλυσης του συνολικού αρμονικού κύκλου συγχορδιών του επερχόμενου τραγουδιού πάνω στο οποίο αυτοσχεδιάζει αποσκοπώντας στην δημιουργία κατάλληλης «ατμόσφαιρας».

Κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα η δύσκολη οικονομική κατάσταση της Ελλάδας, οι δυσχέρειες, αλλά και τα όνειρα για μεγάλη ζωή είχαν ως αποτέλεσμα την μεταναστευτική κίνηση μεγάλων δεξιοτεχνών του μπουζουκιού και τραγουδιστών που πρωταγωνιστούσαν στην Ελλάδα προς την Αμερικανική ήπειρο. Την ίδια περίοδο ένα νέο μουσικό ρεύμα καταλάμβανε τα διεθνή ύδατα που ξεκίνησε από την Ευρώπη και εξαπλώθηκε ραγδαία στο παγκόσμιο μουσικό στερέωμα. Η ανάγκη για ένα νέο εναλλακτικό μουσικό πρότυπο, η γενικότερη τάση προς τον «εκσυγχρονισμό» παραδοσιακών μουσικών καθώς και η προσπάθειες των δισκογραφικών για να τραβήξουν το νεανικό κοινό σε συνδυασμό με την εξέλιξη της τεχνολογίας ώθησαν στην δημιουργία της «έθνικ<sup>142</sup>» μουσικής.

Ο Ιορδάνης Τσομίδης καθιερώθηκε ως έναν από τους σπουδαίους δεξιοτέχνες του μπουζουκιού που πρωταγωνίστησε τις δεκαετίες 50' μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 90' όπου και «γεφύρωσε» το χάσμα της παλιάς με μιας νέας γενιάς οργανοπαικτών ενσωματώνοντας όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά της πειραιώτικης σχολής των μπουζουξήδων με το νέο αυτό πολιτισμικό μουσικό ιδίωμα, το «     », το οποίο «μεταφύτευσε», στην ουσία, την παραδοσιακή μουσική χρησιμοποιώντας νέα τεχνολογικά εργαλεία σε ένα έδαφος αποτελούμενο από μουσικά πολιτισμικά στοιχεία διαφορετικών λαών, σεβόμενη παράλληλα τους κόλπους της παράδοσης. Η «εξωστρέφεια» αυτή που είχε ως μουσικός σε συνδυασμό με την εκτελεστική του δεινότητα που πήγαζε από την ιδιορρυθμία της προσωπικότητάς του και την λυρική-αφηγηματικότητα στον τρόπο που «ερμήνευε» τον έκαναν περιζήτητο για

<sup>142</sup>Περισσότερα για το «     » βλ. σχ. Γιώργος Νοταράς,





**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

τοτυπία στον τρόπο που εκτελούσε δημιουργίες

Αθανασίου Ιωάννης,

78

(1927-

1941), Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα-Ναύπακτος 2016.

Ανδρεαδάκης Σ. Νικόλαος & Βάμβουκας Ι. Μιχαήλ,

εκδόσεις Διάδραση, Αθήνα 2011.

Ανδρικός Νίκος, « Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και η ανάγκη επαναδιαπραγμάτευσής τους», ( ) », εκδόσεις Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου & Faggoto books, Αθήνα-Άρτα 2010.

Ανδρικός Νίκος, Σημειώσεις μαθήματος θεωρία της Λαϊκής μουσικής II-Συνοπτικό σχέδιασμα Θεωρίας, τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010.

Βούλγαρης Ευγένιος και Βαραντάκης Βασίλης,

, Faggoto books εκδόσεις Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, & Faggoto books, Αθήνα-Άρτα 2006.

Κάβουρας Παύλος,

, Εργαστήριο Εθνομουσικολογίας και πολιτισμικής ανθρωπολογίας Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α, Αθήνα 2010.

Κλειάσιου Ιωάννα, & Τόμος Α, εκδόσεις Ντέφι, Αθήνα 1997.

Κοκκώνης Γεώργιος,

, « - », Fagottobooks, 2017, σελ. 97-131.

εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010.

Λιάβας Λάμπρος, 1821 1950,  
εκδόσεις Καπόν, Εμπορική τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε, Αθήνα 2009.

Μαυροειδής Μάριος,  
, , εκδόσεις Faggoto, Αθήνα 1999.

Μαραγκουδάκης Σταύρος, 78 :  
, ,  
Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Τ.Ε.Ι Ηπείρου,  
Άρτα 2011.

Μπαρμπάτσης Ανέστης, « : 1932-1936-  
», πτυχιακή εργασία Τμήματος  
Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008.

Μυστακίδης Δημήτρης, , & ,  
I, εκδόσεις Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη 2013.

Μυστακίδης Δημήτρης, & ,  
I, Εκδόσεις Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη 2013.

Νόλας Αντώνιος,  
, Πτυχιακή εργασία στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής  
μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2014.

Νοταράς Γιώργος, « 78 CD 80 »,  
εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008.

Ορδουλίδης Νίκος, (1936-  
1983) Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική  
λαϊκή μουσική, εκδόσεις Ιανός ο Μελωδός, Θεσσαλονίκη 2014.

Παγιάτης Χαράλαμπος, , εκδόσεις Faggoto, Αθήνα 1987-1992.

, εκδόσεις Faggoto/Τμήμα Λαϊκής  
Ηπείρου, Αθήνα-Άρτα 2006.

Περυσινάκης Πάρις, *I*, 1920-1998, εκδόσεις  
VOUKINO, Αθήνα 2015.

Σκούλιος Μάρκος, «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά  
τροπικά συστήματα», στο ( ) ( ), Τμήμα Λαϊκής και  
Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010.

Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου.  
ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», 8:58-69, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.

Σταθόπουλος Άγγελος, :  
, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής  
μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2012.

Στεργίου Ι. Άννα, , εκδόσεις Μιχάλη Σιδέρη,  
Αθήνα 2014.

Τσέρτος Γιώργος, . -  
1932- 1956, Πτυχιακή εργασία στο  
Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2011.

Χατζηβασιλείου Ευάνθης, ,  
εκδόσεις Πατάκη Αθήνα 2008.

Χατζηπανταζής Θόδωρος, « *ί*  
,  
, Στιγμή, Αθήνα 1986.

Aydemir Murat, , εκδόσεις Faggoto books, Αθήνα 2012.

Aulin Suzanne&Vejleskov Peter, , - *ό*  
, εκδόσεις: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 1991.

Boyden David D. / Stowell Robin, «Glissando», *The New Grove Dictionary of Music  
and Musicians*, Oxford University Press 2001.

Deveaux Scott and Giddins Gary, *Jazz*, W. W. Norton & Company, Inc, New York & London 2009, A18 Glossary.

Manuel Peter, «Modal Harmony in Andalusian, Eastern, European and Turkish syncretic musics, Yearbook for Traditional music, 1989.

Meadows Eddie S., *Bebop to cool, Context Ideology and Musical Identity*, USA, PRAEGER Westport, Connecticut London, 2003.

Morris Conway Roderick, «*Greek Cafe Music*», Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981.

PENNANEN Risto Rekka, «The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s to 1960s», *British Journal of Ethnomusicology*, 1997, Vol. 6, σελ. 65- 116.

SCHMIDT-JONES Catherine, *Understanding Basic Music Theory*, Rice University, Houston Texas, 2007.

Πηγές για την βιογραφία του Ιορδάνη:

---

Αλτής Γιώργος,

α50, Δεύτερη έκδοση: Περιοδικό λαϊκό τραγούδι, Αθήνα 2008.

Γεραμάνης Πάνος,

, Εκδόσεις: Καστανιώτη Α.Ε, Αθήνα 2007.

---

1) [www.kathimerini.gr/243810/article/politismos/arxeio-politismoy/esvhse-o-rempetis-iordanis-tsomidhs](http://www.kathimerini.gr/243810/article/politismos/arxeio-politismoy/esvhse-o-rempetis-iordanis-tsomidhs)

2) [mpouzouksides.blogspot.gr/2014/04/Jordan.html](http://mpouzouksides.blogspot.gr/2014/04/Jordan.html)

3) [distomo.blogspot.gr/2011/08/blog-post\\_6792.html](http://distomo.blogspot.gr/2011/08/blog-post_6792.html)

- 5) [www.rempetiko.gr/forums/entry.php?b=8&bt=2513](http://www.rempetiko.gr/forums/entry.php?b=8&bt=2513)
- 6) [www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Splatt\\_forums&file=viewtopic&topic=5729](http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Splatt_forums&file=viewtopic&topic=5729)
- 7) [www.ogdoo.gr/prosopa/dilwseis/o-psarantonis-thavmazei-to-nik-keiv-kai-ton-iordani-tsomidi](http://www.ogdoo.gr/prosopa/dilwseis/o-psarantonis-thavmazei-to-nik-keiv-kai-ton-iordani-tsomidi)

Πηγές για την εύρεση δισκογραφίας του Ιορδάνη:

---

Μανιάτης Διονύσιος,  
)

(Jukebox-45

Διονύσιος Μανιάτης,  
πολιτισμού, Αθήνα 2006.

, Έκδοση: Υπουργείο

Δραγουμάνος Πέτρος,  
1950>2007» έκτη έκδοση, Αθήνα 2007.

«

---

1) [www.spotify.com](http://www.spotify.com)

2) [www.discogs.com](http://www.discogs.com)

---

Βλησίδης Κώστας,  
ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ, Αθήνα 2001-2, Σελ: 246.

(1873-2001), Εκδόσεις: του



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ουβέντα με τον Ιορδάνη», [συνέντευξη στους  
τχ. 7 (Οκτ. 1983), σελ: 46-47.

**2060:** Τσομίδης Ιορδάνης, «  
Γεραμάνη], Δίφωνο, τχ. 31 (Απρ. 1998), σελ: 114-118.

	· / 143	/ 144	
Born Free Zeimpekikos	Δεν εντοπίστηκε	μεταξύ 1960-1967	Norman Gold
Bouzouki solo Part 1	Colonial USA 189	μεταξύ 1961-1967	Εισαγωγή: Ταξίμι του Δημήτρη Στεργ «Μπέμπη», Χασαποσέρβικο: Άγνωσ
Bouzouki solo part 2	Colonial USA 189	μεταξύ 1961-1967	Δημήτρης Στεργίου «Μπέμπης»
The Sultan's Harem	ERA Records 3076	1962	Hrach Yacoubian
Harem Twist	ERA Records 3076	1962	Hrach Yacoubian
Χανούμισσα (Harem Queen)	Nonesuch- Explorer series HS-72004	1965 <sup>145</sup>	Οργανικό- ταξίμι
Ιορδάνης ποταμός (Jordan river)	Nonesuch- Explorer series HS-72004	1965	Ιορδάνης Τσομίδης
Το πλουσιόπαιδο (The rich guy)	Nonesuch- Explorer series HS-72004	1965	Μαν. Χιώτης
Για το κέφι του Ζορμπά <sup>146</sup>	Nonesuch- Explorer series HS-72004	1965	Ιορδάνης Τσομίδης

<sup>143</sup> Η τοποθέτηση των στοιχείων στα κελιά είναι με την σειρά που αναγράφονται.

<sup>144</sup> Για ορισμένα τραγούδια γνωρίζουμε μόνο τη χρονολογία κυκλοφορίας ή το αντίθετο. Γι αυτό το λόγο μπροστά από την χρονολογία τοποθετείται σε συντομογραφία το ήχ= ηχογράφησης ή το κ.= κυκλοφορίας.

<sup>145</sup> Η συγκεκριμένη ημερομηνία πάρθηκε ως πληροφορία από το αμερικάνικο μουσικό περιοδικό «Billboard» όπου φαίνεται σε ένα άρθρο ότι η εταιρία Nonesuch σκοπεύει να κυκλοφορήσει έναν δίσκο LP με τίτλο «Bouzoukee the music of Greece». Η πηγή ανιχνεύτηκε στην ιστοσελίδα του books.google.gr στο περιοδικό «Billboard» στο τεύχος του Αυγούστου του 1965.

<sup>146</sup> Το κομμάτι αυτό ενώ είναι στην ουσία αρμονικό και φυσικό μινόρε ο Ιορδάνης περνάει πολλά χαρακτηριστικά από διάφορους δρόμους όπως στην εισαγωγή στοιχεία του δρόμου Σεγκιά, στην



	ial 189	μεταξύ 1961-1967	Στέλιος Καζαντζίδης (1961)
Mame	Δεν εντοπίστηκε	μεταξύ 1960-1967	Jerry Herman
Μες στο κρασί μου (αχ γιατί δε μ αγαπάς)	Nonesuch- Explorer series HS-72004	1965	Βαγγέλης Περπινιάδης
Moustika	δεν εντοπίστηκε	μεταξύ 1960-1967	Norman Gold
Νησιώτικος χορός(Island dance)	Nonesuch- Explorer series HS-72004	1965	Παραδοσιακό
Ποιος μπορεί (τι αξίζει η αγάπη σου)	Nonesuch-- Explorer series HS-72004	1965	Δεν εντοπίστηκε
Σαν και μένα παλικάρι	Nonesuch- Explorer series HS-72004	ηχ.1963 κ.1965	Γ. Λαύκας
Σου το πα μια Αννούλα (Annoula I told you so)	Greek Summer Records – CD K061 <sup>148</sup>	ηχ. USA (1958-1962)	Παραδοσιακό
Στο λιμάνι του Πειραιά (Peiraias Port)	Nonesuch- Explorer series HS-72004	1965	Ένα μέρος του ορχηστρικού πρόκειται για την εισαγωγή από το «Ένα σφάλμα έκανα του Θόδωρου Δερβενιώτη». Αλλού αναφέρεται ως δημιουργία του Μάνου Χατζιδάκι
Never on Sunday <sup>149</sup>	ALECTOR Records ALP-5004	1963	Μάνος Χατζιδάκις
Το απόβραδο (The Nightfall)	Colonial USA 189	μεταξύ 1961-1967	Βασίλης Τσιτσάνης
Με αγαπάς	Columbia DG- 7469 SG-3940	1959	Βασίλης Καραπατάκης
Βάστα πονεμένο μου κορμί	His masters voice (Ελλάδος) AO- 5175	1954	Γεράσιμος Κλουβάτος
Λόγω τιμής	Columbia	1959	Βασίλης Καραπατάκης

συνέχεια Χιτζάζ, Νιαβέντ και Ράστ (σχετική μείζονα της μινόρε). Το ορχηστρικό αυτό συναντάται σε διάφορα ψηφιακά άλμπουμ όπως για παράδειγμα στο γνωστό «Complete guide to Zorba the Greek»

<sup>147</sup>Η εκτέλεση αυτή αποτελεί μια διασκευή από ένα τραγούδι του γνωστού αμερικάνικου μιούζικαλ «Mame». Για περισσότερες πληροφορίες βλ. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mame\\_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mame_(musical))

<sup>148</sup> Διαδικτυακή πηγή που εκμιαεύτηκε αυτή η πληροφορία είναι τα Discogs <https://www.discogs.com/Various-Greek-Folk-Songs-Dances/release/8190090>

<sup>149</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=bttPwl6phfs> διαδικτυακή πηγή. Σε αυτήν ο Ιορδάνης Τσομίδης παίζει μαζί με τον δεξιότεχνη του μπουζουκιού Δημήτρη «Μπέμπη» Στεργίου.

	δος) 469 SG-5941		
αν δεν πονάς τη μάνα σου	Columbia (Ελλάδος) DG-7497 SG-3989	1959	Θόδωρος Δερβενιώτης
Χαμογελούν (dance of love) (instrumental) <sup>150</sup>	Clinton records (USA) CL-1007	δεν εντοπίστηκε χρονολογία	Γ. Μιχαηλίδης
Zorba the greek	Impulse AS-9143	1967	Μίκης Θεοδωράκης
A Taste of Honey	Impulse AS-9143	1967	Bobby Scot, Ric Marlow
Theme from Anthony & Cleopatra	Impulse AS-9143	1967	Alex Northon
Goot A feelin'	Impulse AS-9143	1967	Dennis Doherty, John Phil
Theme from Samson & Delilah	Impulse AS-9143	1967	Victor Young
Greek Cooking	Impulse AS-9143	1967	Norman Gold
Nica	Impulse AS-9143	1967	Norman Gold
Nick Demetrius and the Athenian Forum(Hello Dolly) <sup>151</sup>	Καθρέφτης Κ- 013	1998	Terry Herman (Arranged. N. Gold)
Phil Woods & Iordanis Tsomidis- Nica(επανέκδοση)	Καθρέφτης Κ-013	1998	δεν εντοπίστηκε
Nick Demetrius and the Athenian Forum- The Shadow of your smile	Καθρέφτης Κ-013	1998	J. Mandel
A1 Ταξίμι-Μην το κάνεις αυτό γιατί σ' αγαπώ γλυκιά μου(ορχηστρικό)	Αφοί Φαληρέα Α.Φ 314	1984	ορχηστρικό
A2 Θα σπάσω κούπες	Αφοί Φαληρέα Α.Φ 314	1984	Μ. Ασιατικό παραδοσιακό

<sup>150</sup> Δεν εντοπίστηκε η συγκεκριμένη ηχογράφηση. Γνωρίζουμε ότι ανήκει στην κατηγορία των 45 στροφών της αμερικάνικης εταιρίας Clinton records και ότι ο Ιορδάνης συμμετείχε ως σολίστας στον συγκεκριμένο δίσκο με τραγουδιστή τον Μπίλλυ Ντέαρ (Billy Dear) . Η πηγή της συγκεκριμένης πληροφορίας είναι: <http://www.45cat.com/record/cl1007>

<sup>151</sup> Η εκτέλεση αυτή πρόκειται για μια διασκευή τραγουδιού, από το ομώνυμο αμερικάνικο μιούζικαλ «Hello Dolly».

	ληρέα 314	1984	Μέλπω & Χρήστος Κολοκοτρώνης
B1 Καραπιπεριμ	Αφοί Φαληρέα Α.Φ 314	1984	Γιάννης Παπαϊωάννου
B2 Έχεις κορμί αράπικο	Αφοί Φαληρέα Α.Φ 314	1984	Στέλιος Καζαντζίδης- Χρ. Κολοκοτρώνης
B3 Σαν μαγεμένο	Αφοί Φαληρέα Α.Φ 314	1984	Δημήτρης Γκόγκος (Μπαγιαντέρας)
B4 Μην είσαι ψεύτρα δίγνωμη	Αφοί Φαληρέα Α.Φ 314	1984	Μ. Βαμβακάρης
B5 Ο πασσάς	Αφοί Φαληρέα Α.Φ 314	1984	Παραδοσιακό
B6 Πω πω κάτι μάτια	Αφοί Φαληρέα Α.Φ 314	1984	Στ.Χρυσίνης- Σ.Παντελίδης
B7-Χασαποσέρβικος	Alfa Mirecords AM 517	1967	Ιορδάνης Τσομίδης
B8-Τα κέφια στο μουζούκι Βουζουκί: Ιορδάνης Τσομίδης)	Alfa Mirecords AM 517	1967	Ιορδάνης Τσομίδης
Ιτιά	Αφοί Φαληρέα	Ήχ. μεταξύ 1954-1963	Παραδοσιακό
Το βαπόρι απ την Περσία	Ζωντανές ηχογραφήσεις(ο δεξιότεχνος του μουζουκιού)	1994	Βασίλης Τσιτσάνης
Ο Μάρκος μαθητής	δεν εντοπίστηκε	δεν εντοπίστηκε	Μάρκος Βαμβακάρης
Απτάλικο (όρθιο ζεϊμπέκικο)	δεν εντοπίστηκε	Ηχ.1988	Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)
B5 Συρτός πολίτικος <sup>152</sup>	Alfa Mi records AM 546	κ. 1994	Παραδοσιακό Κων/πόλη
Ιορδάνης Τσομίδης - Σόλο <sup>153</sup>	δεν εντοπίστηκε	δεν εντοπίστηκε	Ιορδάνης Τσομίδης. Το θέ- στην εισαγωγή φαίνεται είναι εμπνευσμένο από τ « Δημήτρη Στεργίου
:			

<sup>152</sup>Το άλμπουμ που συναντάται το ορχηστρικό αυτό λέγεται «  
». Η  
συγκεκριμένη έκδοση τυπώθηκε και κυκλοφόρησε το 1994 ωστόσο στην πίσω πλευρά του δίσκου ότι  
τα συγκεκριμένα τραγούδια είχαν κυκλοφορήσει για πρώτη φορά από την NINA recordστην δεκαετία  
του 1968.

<sup>153</sup><https://www.youtube.com/watch?v=dG8-Cazh6H0> διαδικτυακή πηγή.

		Bouzouki Instrumentals(recordings 1955-1970), Vol3	-
Greek Cooking	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Harem Queen	-	Greek bouzouki oriental (instrumental)	-
Gia mas pote min Ximerosei <sup>154</sup>	-	Bouzouki Instrumentals (recordings 1959-1970), Vol.4	-
Zorba the Greek In New York	1967	Mikis Theodorakis: "Myrtia" and other 27 Songs from the 60's	Μίκης Θεοδωράκης
Για χατήρι του Ζορμπά	-	Complete guide to Zorba the Greek <sup>155</sup>	-
Bouzouki solo Part one	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
O Iordanis potamos(Jordan River)	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Bouzouki solo Part 2	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Hanoumissa	-	Bouzouki Instrumentals(recordings 1956-1970), Vol.5	-
The Rich Kid(το πλουσιόπαιδο)	-	Retrospective:The Best of Manolis Chiotis, 50 Great Songs, FM Records	-

<sup>154</sup> Η εκτέλεση διαφέρει από αυτήν που συναντάται στους δίσκους “ (Jordan River, Songs&Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)” και “ bouzouki stin Amerikiö. Ο Ιορδάνης εδώ εμπλουτίζει το παίξιμό του σε αυτήν την εκτέλεση περισσότερο από τις άλλες εκτελέσεις. Παίζεται ως ορχηστρικό.

<sup>155</sup> Complete guide to Zorba the Greek: ψηφιακή κυκλοφορία, μέρος της σειράς "Complete Guide" με διάφορες συλλογές από το ρεπερτόριο μας που έχουν σαν σκοπό τη προώθηση των Ελλήνων δημιουργών παγκοσμίως. Δεν έχουμε επαρκείς πληροφορίες για την συμμετοχή των καλλιτεχνών καθώς και ημερομηνία ηχογράφησης ή κυκλοφορίας. Ύστερα από επικοινωνία στις 9/03/2017 με την διευθύνουσα εταιρία πληροφορηθήκαμε ότι από τα κομμάτια που περιλαμβάνονται σε αυτήν την έκδοση είναι παλιότερες ηχογραφήσεις και άλλες πιο πρόσφατες με νέους σολίστες (Δημήτρης Χριστοδούλου). Το « » είναι ίσως το μοναδικό κομμάτι που παίζει εμφανέστατα ο Ιορδάνης Τσομίδης σε σχέση με όλες τις υπόλοιπες που είναι αμφίβολη η συμμετοχή του. Για το λόγο αυτό δεν λαμβάνουμε υπ όψιν ολόκληρη τη συλλογή ως δισκογραφικό τεκμήριο λόγω της έλλειψης πληροφοριών, καθώς οι μόνες που έχουμε προέρχονται από τη ιστοσελίδα του spotify.

	4	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Γ. Παπαϊωάννου
οργανικό			
Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά	1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Μ. Βαμβακάρης
Παραστράτησα για σένα	1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Κ. Καπλάνης
Τον Χάρο τον αντάμωσαν-Κουβέντα με τον Χάρο	1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Π. Τούντας
Αποβραδίζ ξεκίνησα-Αυτοσχεδιασμός	1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Δημ. Γκόγκος (Μπαγιαντέ)
Όταν συμβεί στα περίξ	1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Βασίλης Τσιτσάνης
Οριεντάλ τσιφτετέλι-Οργανικό	κ.1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Ιορδάνης Τσομίδης
Το ξεκρέμασα κι απόψε	κ.1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Μ. Χιώτης
Ειν' ευτυχής ο άνθρωπος	κ.1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Πάνος Τούντας
Οργανικό ζεϊμπέκικο <sup>156</sup>	κ.1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Ιωάννης Χαλκιάς(Τζάκ Γκέργκορυ)
Το μινόρε της Αυγής	κ.1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης (Lyra)	Σπ. Περιστέρης
Έχεις κορμί αράπικο	κ.1994	Ο δεξιότεχνης του Μπουζουκιού Ιορδάνης Τσομίδης	-

<sup>156</sup>Φαίνεται να είναι διασκευή του περίφημου ορχηστρικού τραγουδιού «

» του Ιωάννη

Χαλκιά.

		(Lyra)	
ξημερώσει(No dawn for us)		Το μπουζούκι στην Αμερική (Greek Bouzouki in America)(various artists)	-
Διάφανα γαλάζια νερά-Clear Blue waters	-	Το μπουζούκι στην Αμερική(Greek Bouzouki in America)(various artists)	-
Clear Blue Waters	1959	History of Bouzouki recordings 1950-1960 Volume 2	Εισαγωγή: Δημήτρης Στεργίου «Μπέμπη» και η Χώρα της Ιορδάνης Τσομίδη
Sou to pa mia Annoula	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Let's dance together	1960	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	Οργανικό-ταξίμι
Mes sto krasi mou(Ax giati den m agapas)	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Poios mporei (ti axizei h agaph sou)	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
San kai mena Palikari(A Guy like me)	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Nissiotikos xoros(Island Dance)	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Sto Limani tou Peiraia	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
The Shadow of your smile		Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
The Sultan s Harem	κ. 1962 <sup>157</sup>	Greek bouzouki oriental (instrumental)	Hrach Yacoubian
Vasta Ponemeno mou Kormi		Ap' thn patrida makria(recordings 1954-1959)Gerasimos Klouvatos(vintagemusic.gr)	
Panta esena Syllogiemai	-	Betty Daskalaki-To Veto to ehoun oi Gynaikes	-
Never on Sunday	1963	History of Bouzouki recordings 1960-1965 Volume 3	

<sup>157</sup>Η πληροφορία για την ημερομηνία κυκλοφορίας εκμειεύτηκε από την ιστοσελίδα

<https://www.discogs.com/HrachYacoubian-The-Sultans-Harem/release/4203009>

		Memories from greece(Instrumentals of Greek Music)	
Varethika Tetoia Zoi (I Lead A Boring Life)		Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	
To Apovrado(The Nightfall)	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Gia mas Pote Min Ximerosei- Instrumental		Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	
Ta Paidia tou Peiraia (Never on Sunday)	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Mame	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Hello Dolly	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Born Free	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
Moustika	-	Jordan River, Songs & Bouzouki solos (USA Recordings 1960-67)	-
o Varkaris tis Zois	ηχ.1960-1965	Greek Female Voices(28 popular songs){USA Recordings 1946- 1966}(vintagemusic.gr)	-
Logo Timis	-	Whiskey, Gin& Frumel(1958-1960), Vol.2 Vasilis Karapatakis Recordings (vintagemusic.gr)	-
Me agapas	-	Whiskey, Gin& Frumel(1958-1960), Vol.2 Vasilis Karapatakis Recordings (vintagemusic.gr)	-

*Bouzouki Orchestra-Greek bouzouki favorites(1961/7)*

A1) Ποτέ μην ξημερώσει
A2) Πάντα εσένα συλλογιέμαι
A3) Εγώ δεν είχα βάσανα
A4) Μεγάλο το χατίρι σου
A5) Βαρέθηκα τέτοια ζωή
A6) Bouzouki solo
B1) Τα παιδιά του Πειραιά
B2) Άσπρες κορδέλες
B3) Fatima
B4) Χωρίσαμε απόβραδο
B5) Bouzouki solo part 1
B6) Bouzouki solo part 2

(1967)

B6-7 Ταξίμι Χασαποσέρβικο
B8 Τα κέφια στο μπουζούκι

*Greek Cooking with Phil Woods (1967)*

A1) Zorba the Greek
A2) A Taste of Honey
A3) Theme from Anthony and Cleopatra
A4) Got a Feelin'
B1) Theme from Sampson and Delilah
B2) Greek Cooking
B3) Nica

*Bouzoukee the music of Greece (1968)*

A1) Μεξ στο κρασί μου
A2) Ο Ιορδάνης ποταμός
A3) Το πλουσιόπαιδο
A4) Χασαποσέρβικο με ταξίμι
A5) Νησιώτικος χορός
B1) Σαν και μένα παλικάρι
B2) Στο λιμάνι του Πειραιά
B3) Ποιος μπορεί



ου Ζορμπά

1)

(1984 )

A1) Ταξίμι
A2) Θα σπάσω κούπες
A3) Τέτοια κούκλα και τσαχτίνα
B1) Καραπιπερίμ
B2) Έχεις κορμί αράπικο
B3) Σαν μαγεμένο
B4) Μην είσαι ψεύτρα δίγνωμη
B5) Ο πασάς
B6) Πω πω κάτι μάτια

2)

4 (1985)

Χασαποσέρβικο (με ταξίμι)

7)

(1979)

Το ταξίμι του Γρηγόρη  
Σαν μαγεμένο (Μπαγιαντέρα)

8)

(1992)

1) Το ταξίμι του Γρηγόρη
2) Σαν μαγεμένο (Μπαγιαντέρα)
3) Θα σπάσω κούπες
4) Εγώ με την αξία μου
5) Τέτοια κούκλα και τσαχτίνα
6) Έχεις κορμί αράπικο
7) Μην είσαι ψεύτρα δίγνωμη
8) Ο πασάς
9) Ειν' ευτυχής ο άνθρωπος
10) Άνοιξε-άνοιξε (οργανικό)
11) Είδα κι έπαθα κυρά μου(πω πω κάτι μάτια)
12) Ταξίμι-Jam
13) Μέσ της πόλης το χαμάμ
14) Κάντονε Σταύρο
15) Μπουφετζής
16) Ταξίμι
17) Ο παπιάς
18) Ζιγκουάλα

(1992 επανέκδοση)

τί σ αγαπό

2) Θα σπασω κουπες
4) Τέτοια κούκλα και τσαχπίνα
5) Καραπιπερίμ
6) Έχεις κορμί αράπικο
7) Σαν μαγεμένο
8) Μην είσαι ψεύτρα δίγνωμη
9) Ο πασάς
10) Πω πω κάτι μάτια

9)

(

)(1994)

A1) Τα ωραία του Παπαϊωάννου (ορχηστρικό)
A2) Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά
A3) Παραστράτησα για σένα
A4) Τον Χάρο τον αντάμωσαν
B1) Αποβραδís ξεκίνησα (αυτοσχεδιασμός)
B2) Όταν συμβεί στα περίξ
B3) Οριεντάλ τσιφτετέλι(οργανικό)
B4) Το ξεκρέμασα κι απόψε
B5) Το Βαπόρι απ την Περσία
B6) Είν' ευτυχής ο άνθρωπος
B7) Οργανικό ζειμπέκικο
B8) Ηλιοβασίλεμα σωστό
B9) Το μινόρε της Αυγής
B10) Έχεις κορμί αράπικο

11)

12

(1976)

1) Κουβέντα με τον Χάρο
2) Η Ξενιτειά
3) Τα φώτα σβήσανε
4) Ο βλάμης απ το Μιλάνο
5) Τι έχεις Άνθρωπέ μου
6) Θαμπό φανάρι
7) Τριανταφυλλιές
8) Σακάκι
9) Το Διαζύγιο
10) Νύχτωσε πάλι
11) Ισοβίτης
12) Φαρμάκι Δηλητήριο

: ?

: .. ... *cd*

í í

: ?

: í

: .

: ?

: í í í

í í

,  
*Jordan?*

.?

: ?

: *blues* í

í *John Lee Hooker*

: **To** ?

: ..

: ?

: .. ( ) í í

í í

: ? í

í ?



**PDF Complete**

Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

í  
 ?  
 :  
 í  
 í  
 í  
 í  
 ?  
 / ?  
 í í  
 ..  
 : ?  
 : í  
 : 3.30 í  
 í , ,  
 ,  
 3.30  
 .  
 .  
 .  
 , ,  
 .  
 55 60  
 .  
 í  
 : ?  
 : í í  
 í .  
 : ?  
 : o í í  
 í í ,  
 í ,  
 ,  
 ? 100  
 ? í  
 ? í  
 ? l í



**PDF Complete**

Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

. : « »  
 í  
 : í  
 : í í  
 ..  
 í í  
 .. í  
 í 45 !!!  
 : ?  
 : í í  
 : ?  
 :  
 : í  
 í Jordan  
 :  
 )í ( í  
 í í  
 ø ø  
 : «

» «

: í í !!í

:

2 : « í »

12í 10.30í

í

í

: ? ?

: ?

: í ..

í

í í

í .

Jordaní

: ?

: í í í

( , , ) í 4 10

í í !!

: N í

í í

..

: ?

: í í extraí

: ?



í  
í  
:  
:  
í .  
í  
(  
í  
í  
í  
Jordan  
í  
:  
: «  
í  
?»  
4.30  
í  
í  
í  
í  
5-6 ..  
í  
í  
:  
:20  
:  
:  
: 7 í í í 5  
7 í í



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

í  
í  
í  
í