



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

## **ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«Το συνθετικό έργο του Απόστολου Χατζηχρήστου 1938 - 1958»**

**Σπουδαστής: Κίμων Ξύγκης**

**Υπεύθυνος καθηγητής: Σκούλιος Μάρκος**

**Άρτα 2012**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	2
Εισαγωγή.....	3
<b>Α' ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
1. Συνοπτική περιγραφή της μουσικής ζωής της Σμύρνης (1900-1922).....	5
2. Σχετικά με την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου.....	8
<b>Β' ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
1. Απόστολος Χατζηχρήστος- Βιογραφικά στοιχεία.....	14
2. Κατάλογος τραγουδιών και στοιχειοθέτηση του εξεταζόμενου υλικού.....	15
3. Θεματολογική κατάταξη.....	21
4. Τεχνικές επανάληψης στίχων.....	23
<b>Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
<b>ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ</b>	
1. Τύποι ορχήστρας.....	26
2. Ρυθμοί .....	28
3. Τύποι Φόρμας.....	32
4. Ρόλοι μουσικών οργάνων.....	39
5. Ανάλυση της τροπικότητας των συνθέσεων.....	50
Συμπεράσματα.....	66
Επίλογος.....	69
Βιβλιογραφία.....	70
Πηγές.....	73

## Πρόλογος

Το παρακάτω σύγγραμμα αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι Ηπείρου, στα πλαίσια της ολοκλήρωσης του κύκλου του προγράμματος σπουδών.

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος προέκυψε γενικά από την αγάπη για το ρεμπέτικο και ειδικά για το συνθετικό έργο του Α. Χατζηχρήστου. Ευχαριστώ τον επόπτη καθηγητή Μάρκο Σκούλιο για την καθοδήγησή του. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής που στα τέσσερα χρόνια των σπουδών μου με βοήθησαν με τις γνώσεις τους και την προσωπική τους εργασία στο πλαίσιο των μαθημάτων, να διευρύνω τις γνώσεις μου δίνοντας μου παράλληλα την δυνατότητα να τις αναπτύσσω και να τις καταθέτω οργανωμένα και μεθοδικά. Πράγμα που ευελπιστώ πως πέτυχα στην παρούσα εργασία. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου Ανέστη Μπαρμπάτση, Δημήτρη Βλαχομήτρο και Σπήλιο Κούνα για την πολύτιμη βοήθεια τους.

## Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να ασχοληθεί με την μουσικολογική ανάλυση του ηχογραφημένου υλικού του Απόστολου Χατζηχρήστου, ενώ παράλληλα θα επιχειρηθεί η ανάδειξη των βασικών συνισταμένων που επιδρούν στην διαμόρφωση του υπό μελέτη ρεπερτορίου. Βασική μεθοδολογική επιλογή της ανάλυσης αποτελεί η θέση πως, προκειμένου να εξαχθούν έγκυρα επιστημονικά συμπεράσματα σχετικά με την λαϊκή μουσική, η μελέτη της δεν μπορεί παρά να διαπλέκεται αξεδιάλυτα με τα κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά στοιχεία που συγκροτούν το πλαίσιο ανάδυσής της. Έτσι η παρούσα μουσικολογική έρευνα θα αναφέρεται διαρκώς στα στοιχεία αυτά.

Η εργασία αυτή έρχεται να καλύψει, στο μέτρο των δυνάμεων της, το μουσικολογικό κενό που υφίσταται στην μελέτη του συνθετικού έργου του Α. Χατζηχρήστου. Ένα κενό μουσικολογικής ανάλυσης το οποίο καθίσταται κραυγαλέο συγκρινόμενο με τη εκτεταμένη αρθρογραφία σε έντυπα μουσικού ενδιαφέροντος (π.χ. στα περιοδικά *Δίφωνο*, *Λαϊκό Τραγούδι* κ.α.) σχετικά με τα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη, την πολυσχιδή προσωπικότητα και την καλλιτεχνική εικόνα του. Αυτή η αναντιστοιχία είναι που αποτέλεσε το έναυσμα για μία πρώτη απόπειρα ανάλυσης του συνθετικού του έργου.

Ο Απόστολος Χατζηχρήστος γεννήθηκε το 1904 στο Κοκαριάλι της Σμύρνης όπου σε μικρή ηλικία παρακολουθεί μαθήματα πιάνου και ακορντεόν σε ωδείο της πόλης. Της πόλης την οποία αναγκάζεται να εγκαταλείψει στην ηλικία των 18 ετών λόγω των γεγονότων του ελληνο-τουρκικού πολέμου του 1920-22 και της επακόλουθης Μικρασιατικής καταστροφής. Το συνθετικό του έργο αποτελείται από 89 μουσικά κομμάτια (δύο εκ των οποίων είναι οργανικά) που ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1938-1958.

Προκειμένου να αναδειχτεί το μουσικό υπόβαθρο και οι επιρροές που διαμόρφωσαν και σημάδεψαν τον συνθέτη στην κρίσιμη παιδική και εφηβική του ηλικία, κρίθηκε σκόπιμο το πρώτο κεφάλαιο να αποτελέσει μια συνοπτική αναφορά τόσο στην μουσική ζωή της Σμύρνης από το 1900-1922 (διάστημα παραμονής του συνθέτη στην πόλη), καθώς και το κοινωνικό/πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε το εν λόγω ρεπερτόριο. Στη συνέχεια, το δεύτερο κεφάλαιο μετά από

μια σύντομη αναφορά στα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη θα επικεντρωθεί στην χρονολογική παρουσίαση των μουσικών κομματιών κατά έτη σύνθεσης και ηχογράφησης. Τέλος, θα αναλυθούν και τα ποιητικά κείμενα των τραγουδιών ταξινομημένα σε θεματικές κατηγορίες. Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο αφορά την μουσικολογική ανάλυση των μουσικών κομματιών. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται αναφορά στους διάφορους τύπους ορχήστρας που προκύπτουν από το εξεταζόμενο ηχογραφημένο υλικό καθώς και στον εξατομικευμένο ρόλο των μουσικών οργάνων εντός των συνθέσεων. Αναφορά η οποία στην συνέχεια συμπληρώνεται από μια περιγραφή της ρυθμικής τους δομής καθώς και των τύπων φόρμας τους. Το κεφάλαιο κλείνει με την ανάλυση της τροπικότητας των συνθέσεων όπως αυτή στοιχειοθετείται από την χρήση λαϊκών δρόμων και μουσικών παραδειγμάτων.

Στόχος και φιλοδοξία της εργασίας αυτής αποτελεί όχι η εξεύρεση οριστικών απαντήσεων στους προβληματισμούς και τα ερωτήματα που ανακύπτουν κατά την διαδικασία εκπόνησης της, αλλά μάλλον η ανανέωση και ο πολλαπλασιασμός των ανοιχτών ερωτημάτων στον βαθμό που αυτά θα υποδείξουν νέα πεδία έρευνας σχετικά με το υπό εξέταση υλικό. Στόχευση και φιλοδοξία που συνδέεται άμεσα με την εννοιολόγηση της μουσικολογικής ανάλυσης ως ενός αέναου παιχνιδιού ανοιχτών διακυβευμάτων και τελικά γνώσης.

## Συνοπτική περιγραφή της μουσικής ζωής στη Σμύρνη (1900-1922)

Η Σμύρνη υπήρξε το σημαντικότερο κέντρο οικονομικής και κοινωνικής ζωής και ανάπτυξης της Μικράς Ασίας. Η αρκετά προνομιούχα θέση της την κατέστησε σταυροδρόμι πολλών λαών, πολιτισμών, θρησκειών και κέντρο σημαντικών πολιτικών γεγονότων και οικονομικών δραστηριοτήτων που βασιζόνταν κυρίως στο εμπόριο, εξαιτίας της επαφής της με το Αιγαίο και όλη την Μεσόγειο.

Η είσοδος του 20<sup>ου</sup> αιώνα βρίσκει τη Σμύρνη σε πλήρη οικονομική και πολιτιστική άνθηση. Παντού ακούγονται μουσικές και τραγούδια κάθε είδους. Τα θέατρα γνωρίζουν μέρες δόξας και μελοδραματικοί θίασοι επισκέπτονται την πόλη. Η συνεχής επαγγελματική δραστηριότητα εκατοντάδων μουσικών αναπτύσσεται μέσα από τα σμυρνείικα συγκροτήματα και τις περιοδείες τους σε ολόκληρη την ανατολική μεσόγειο, εξάγοντας την σμυρνείικη μουσική. Το ρεπερτόριο αυτών των μουσικών συγκροτημάτων υπήρξε ιδιαίτερα πλούσιο, καθώς καλούνταν να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις ένος κοινού προερχόμενου από μια πληθώρα μουσικών παραδόσεων<sup>1</sup>. Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση της τραγουδίστριας Αγγέλας Παπάζογλου, γυναίκας του λαϊκού δημιουργού Βαγγέλη Παπάζογλου «Στη Σμύρνη παίζαμε από ρεμπέτικα μέχρι όλα τα ευρωπαϊκά. Δημοτικά, κλέφτικα, κρητικά, καλαματιανά, φουσούνια, θρακιώτικα, γιαννιώτικα, κονσέρτα με καβαλαρίες, με χορούς του Μπράμς, με σερενάτας... Όλα τα παίζαμε. Και από όπερες κάτι μέρη. Ξέραμε αναγκαστικά από ένα τραγούδι από κάθε μελέτι (φυλή) για να ευχαριστούμε τσι πελάτες. Κι εβραϊκό παίζαμε και αρμένικο και αράπικο. Ήμαστε κοσμοπολίτες εμείς. Αγαπούσαμε όλο τον κόσμο και μας αγαπούσανε. Δεν είχε συμφέροντα κανείς στο τραγούδι. Τραγουδούσες, χόρευες, ήσουν α λεύτερος να κάνεις ότι θέλει η καρδιά σου και η σειρά σου...»

Ένας παράγοντας που παίζει τον δικό του καθοριστικό ρόλο στη μουσική δημιουργία και στο ρεπερτόριο είναι η κοινωνική διαστρωμάτωση της πόλης. Η έντονη μουσική ανάπτυξη δεν παύει να χρωματίζεται ταξικά. Έτσι, ενώ οι αστικές οικογένειες των φράγκων προξένων και μεγαλεμπόρων διασκεδάζουν με οπερέτες, ευρωπαϊκούς χορούς και ελαφρά δυτικότροπα τραγούδια, οι φτωχότερες τάξεις

---

<sup>1</sup> Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα 1986.

προτιμούν τα ταβερνεϊά και τα καφέ αμάν του αμανέ και των λαϊκών τραγουδιών της εποχής τα οποία εντάσσονται ευρύτερα στην ανατολική μουσική παράδοση. Έχουμε όμως και ένα ευρύ φάσμα μεσοαστών (καταστηματάρχες, έμποροι, υπάλληλοι) το οποίο γεφυρώνει τα δύο άκρα και κινείται ευέλικτα μεταξύ των μουσικών ειδών. Συνοψίζοντας, οι βασικοί παράγοντες διαμόρφωσης του ιδιόμορφου ρεπερτορίου<sup>2</sup> που φτάνει να ακούγεται και να εκτελείται στη Σμύρνη των αρχών του 20ου αιώνα είναι σε γενικές γραμμές α) η έντονη εμπορική της ανάπτυξη β) η επακόλουθη συσσώρευση διαφόρων εθνοπολιτισμικών ομάδων και γ) η κοινωνική – ταξική της διαστρωμάτωση.

Η συνεύρεση των παραπάνω εθνοτήτων είχε ως αποτέλεσμα την αμφίπλευρη πολιτισμική όσμωση η οποία οδήγησε σε πολλών ειδών επιρροές και ενσωματώσεις κάτι που συνέβη και στη μουσική. Άλλοτε σε επίπεδο οργάνων και άλλοτε σε επίπεδο μελωδικό έχουμε δάνεια τα οποία οδηγούν στη διαμόρφωση ενός γενικού σμυρναϊκού ύφους. Έτσι, όργανα της ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης όπως το βιολί, το τσέλο και το μαντολίνο θα βρεθούν να εκτελούν αστικά – λαϊκά τραγούδια που συγγενεύουν με την ανατολική παράδοση.

Όσον αφορά στις ορχήστρες και το ρεπερτόριο που συναντάται, ο δημοφιλέστερος τύπος ορχήστρας που συναντάμε στη Σμύρνη είναι αυτός της Εστουδιαντίνας. Πρόκειται για ολιγομελής ορχήστρες που διαφέρουν μεταξύ τους τόσο ως προς τη σύνθεση οργάνων και τον αριθμό των μελών όσο και ως προς τον βασικό πυρήνα και ύφος του ρεπερτορίου τους. Έτσι, έχουμε τις εστουδιαντίνες που ακολουθούν ένα περισσότερο ευρωπαϊκό ρεπερτόριο με όργανα όπως το βιολί, το βιολοντσέλο, το κοντραμπάσο, το φλάουτο, το κλαρινέτο και την γκραν κάσα καθώς και τη συμμετοχή χάλκινων πνευστών ή επίσης εστουδιαντίνες με το μαντολίνο να έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο και με συμμετοχή των οργάνων της οικογένειάς του (μαντόλα, μαντολοτσέλο) και από την άλλη εστουδιαντίνες που ακολουθούν περισσότερο το αστικολαϊκό ύφος με όργανα όπως το βιολί, το τσέλο, το κανονάκι, την κιθάρα και το μαντολίνο. Πρέπει να προσθέσουμε ότι δεν υπάρχουν αυστηρά και καθορισμένα όρια ως προς τη σύνθεση των οργάνων και το ρεπερτόριο μεταξύ των εστουδιαντίνων. Αυτό το στοιχείο της ρευστότητας χαρακτηρίζει όπως είπαμε παραπάνω το σύνολο της τη μουσική της Σμύρνης.

---

<sup>2</sup> Αριστομένης Καλυβιώτης, *Σμύρνη – Η μουσική ζωή 1900-1922*, Εκδόσεις Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002.

Σημαντικό στοιχείο ήταν τα λεγόμενα «καφέ αμάν». Επρόκειτο για νυχτερινά κέντρα διασκέδασης ανατολίτικης μουσικής αν και η σύνθεσή τους δεν έμεινε σταθερή. Η ορχήστρα του καφέ αμάν αποτελούνταν κυρίως από όργανα της ευρύτερης ανατολικής μουσικής παράδοσης όπως το κανονάκι, το ούτι, το σαντούρι, το κλαρίνο, το τουμπερλέκι και άλλα κρουστά και επίσης το βιολί. Τα ίδια όργανα συμμετέχουν σε όλων των ειδών τις λαϊκές διασκεδάσεις (γλέντια στα ταβερνεία, γάμους, πανηγύρια).

Επίσης από της τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, συναντάμε στην Σμύρνη τα «καφέ Σαντάν»<sup>3</sup>. Τα κέντρα αυτά ήταν μια μικρογραφία των παρισινών καμπαρέ, χαμηλής ποιότητας, στα οποία δέσποζε η ευρωπαϊκή μουσική, σε μια εύπεπτη μορφή της όμως, με ζωηρά τραγούδια που ερμηνεύονταν από Ευρωπαϊκές καλλιτέχνιδες.

Όπως σε κάθε αστικοποιημένη πόλη με παρουσία στρατιωτικών σωμάτων έτσι και στη Σμύρνη δεν λείπει η φιλαρμονική ορχήστρα – μπάντα για εκτέλεση στρατιωτικών εμβατηρίων με συμμετοχή σε πληθώρα δημοσίων εκδηλώσεων. Γενικότερα πάντως σε αυτές τις πόλεις κάθε φιλαρμονική λειτουργεί ως μουσικό εκπαιδευτήριο με τη συμμετοχή πολλών νεαρών μαθητών που προέρχονται από οικογένειες της αστικής τάξης ενώ από την άλλη συμβολίζει σε γενικές γραμμές τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό του πολιτισμικού προφίλ της πόλης το οποίο διαχειρίζεται η άρχουσα τάξη.

Κάτι αντίστοιχο με τη φιλαρμονική συμβαίνει και με τη Μαντολινάτα η οποία ήταν μία πολυάριθμη ορχήστρα μαντολίνων και ταυτόχρονα λειτουργούσε ως εκπαιδευτήριο πέρα από τα υπόλοιπα ωδεία κάθε πόλης.

Μελετώντας τις ηχογραφήσεις της εποχής εντυπωσιάζει η μεγάλη μουσική ποικιλία, που καλύπτει ένα εύρος από αμανέδες, ζεϊμπέκικα, τσιφτετέλια, λυρικά τραγούδια, οπερέτες, δημοτικά τραγούδια, εμβατήρια, ψαλμωδίες, κάλαντα και μουσικές απαγγελίες<sup>4</sup>. Ταυτόχρονα, παρατηρείται η έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ των εθνοτήτων και των μουσικών παραδόσεων.

---

<sup>3</sup> Gaston Deschamps, *Στους δρόμους της Μικρασίας- Οδοιπορικό 1890. Αθήνα, 1990*

<sup>4</sup> Αγγελική Παπάζογλου, *Τα χαίρια μας εδώ*, επιμέλεια Γιώργη Παπάζογλου, Αθήνα, 1986



## Σχετικά με την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου.

Όπως αναφέρθηκε στο εισαγωγικό σημείωμα, η περιοδολόγηση του ρεμπέτικου θα βασιστεί στην κύρια βιβλιογραφική εργασία και στη συνέχεια θα καταβληθεί προσπάθεια ανάδειξης των κριτηρίων που διαφοροποιούν τις διάφορες προσεγγίσεις. Μόνο έτσι θα καταστεί δυνατή η διερεύνηση των αναλογιών με την παρακαταθήκη του Α. Χατζηχρήστου και τελικά η κατάταξη του έργου του στην τρίτη περίοδο του ρεμπέτικου. Βασική βιβλιογραφική πηγή αυτής της εργασίας αποτελούν οι έρευνες του Σ. Δαμιανάκου<sup>5</sup> και του Π. Κουναδή<sup>6</sup>.

Ο όρος «ρεμπέτικο» χρονολογείται μουσικολογικά με αρχή τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και κατάληξη τα μέσα της δεκαετίας του 1950 (σύμφωνα με τον Σ. Δαμιανάκο έως και το 1953, ενώ σύμφωνα με τον Π. Κουναδή<sup>7</sup> έως το 1955).

Η πρώτη περίοδος του ρεμπέτικου οριοθετείται από τα μέσα του 19ου αιώνα έως το 1922 με την Μικρασιατική καταστροφή. Η κατάρρευση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ευνόησε την ανάπτυξη αστικών κέντρων με πολυεθνική σύνθεση του πληθυσμού και με κυρίαρχο το ελληνικό πολιτισμικό στοιχείο<sup>8</sup>.

Στην Ελλάδα αναπτύσσονται αστικά κέντρα όπως η Αθήνα, η Θεσσαλονίκη και η Σύρος. Η δραστηριότητα στα λιμάνια των παραπάνω πόλεων ευνοούσε την μετακίνηση του πληθυσμού και την διαπολιτισμική αλληλεπίδραση, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την διαρκή ανατροφοδότηση της μουσικής με νέα στοιχεία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της πολύμορφης σύνθεσης του πληθυσμού στα αστικά κέντρα αποτελεί η ανάπτυξη των βλάμικων και κουτσαβάκικων τραγουδιών στην Αθήνα.

Βέβαια, υπάρχουν και άλλα αστικά κέντρα στα οποία παρατηρείται αντίστοιχη πληθυσμιακή συγκέντρωση και πολυπολιτισμική σύνθεση όπως είναι η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη με αντίστοιχα παραδείγματα τραγουδιών. Τα τραγούδια που ακούγονται σε αυτά τα αστικά κέντρα είναι τραγούδια της γειτονιάς και των λαϊκών στρωμάτων. Η διαφορά στην μουσική δραστηριότητα των παραπάνω αστικών

---

<sup>5</sup> Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, 2001, σελ. 48.

<sup>6</sup> Παναγιώτης Κουναδής, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 2000, Τόμος Α' (2000) και Β' (2003).

<sup>7</sup> Παναγιώτης Κουναδής, *ο.π.*, σελ. 286, 287.

<sup>8</sup> Από τη μελέτη Γιώργος Κοκκώνης «Η κατά Δαμιανάκο περιοδολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας», εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο *Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός πολιτισμός* (Επιστημονικό συνέδριο στη Μνήμη του Στάθης Δαμιανάκου, Αθήνα 25- 27 Μαΐου 2005).

κέντρων αυτή την εποχή έγκειται κυρίως στη χρήση διαφορετικών μουσικών οργάνων. Στην μητροπολιτική Ελλάδα τα όργανα που προτιμώνται ανήκουν κυρίως στην οικογένεια του ταμπουρά, ο οποίος στην πορεία θα αντικατασταθεί από το μπουζούκι και τον μπαγλαμά (όργανα κλειστού χώρου: της φυλακής, του τεκέ<sup>9</sup> και της ταβέρνας<sup>10</sup>). Στη Σμύρνη κυριαρχεί το βιολί, το σαντούρι και η κιθάρα, ενώ στην Κωνσταντινούπολη η πολιτική λύρα.

Σημαντική παράμετρος στη μουσική ανάπτυξη της πρώτης και της δεύτερης περιόδου αποτελεί η εμφάνιση του πρώτου Καφέ – Αμάν στην Αθήνα το 1873, με την ορχήστρα να αποτελείται από Σμυρνιούς μουσικούς<sup>11</sup>. Μάλιστα την ίδια χρονιά εισέρχονται μαζικά στη διασκέδαση της νυχτερινής Αθήνας καλλιτέχνες από την ανατολικό μουσικό στερέωμα. Οι μουσικοί στα Καφέ – Αμάν είναι Σμυρνιοί, Εβραίοι, Τούρκοι και το ρεπερτόριο τους καλύπτει τραγούδια από την Μ. Ασία ( μελωδίες από την Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και την Αρμενία ), δημοτικά τραγούδια της ελληνικής υπαίθρου, νησιώτικα και μελωδίες κοινές στα τραγούδια των Βαλκανίων. Σύμφωνα με τον Μανιάτη<sup>12</sup> πρόκειται για την πρώτη μορφή λαϊκής μουσικής ψυχαγωγίας στην Αθήνα.

Επίσης, είναι ανάγκη να σταθούμε στην δισκογραφική παραγωγή που εμφανίζεται στην Αμερική από το 1893 έως και το 1924 ως αποτέλεσμα της μετανάστευσης. Όσον αφορά την δισκογραφία οι μετανάστες στην Αμερική ηχογραφούν με μεγαλύτερη ευκολία και εξελίσσονται πιο γρήγορα από τους μουσικούς στην Ελλάδα ή την Μ. Ασία ( Μ. Παπαγκίκα, Γ. Κατσαρός ).

Η δεύτερη περίοδος του ρεμπέτικου, που χαρακτηρίζεται και ως « η κλασική », αρχίζει με την έλευση των προσφύγων το 1922 και ολοκληρώνεται το 1940. Αυτή η περίοδος χαρακτηρίζεται από δύο μουσικές σχολές με σημαντικές μεταξύ τους διαφορές. Σύμφωνα με τον Π. Κουνάδη αυτές είναι η «*Σμυρνέικη*» και η «*Πειραιώτικη*». Την πρώτη σχολή απαρτίζουν σπουδαίοι μουσικοί από την ευρύτερη περιοχή της Μ. Ασίας. Συνθέτες όπως ο Π. Τούντας, ο Β. Παπάζογλου, ο Σ. Περιστερής, ο Κ. Σκαρβέλης και ερμηνευτές του βεληνεκούς του Α. Νταλγκά, του Ε. Σοφρώνιου, της Ρ. Εσκενάζυ, της Μ. Φραντζεσκοπούλου έρχονται να συνεχίσουν το πολιτισμικό έργο που ξεκίνησαν οι μουσικοί των Καφέ – Αμάν στα τέλη του

<sup>9</sup> Η φυσιογνωμία του τεκέ στην Ελλάδα είναι διαφορετική από αυτή της Τουρκίας. Στην Ελλάδα χρησιμοποιείται ως χώρος χασισοποτείας ενώ στην Τουρκία ως θρησκευτικός-τελετουργικός χώρος.

<sup>10</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, ό.π., Τόμος Α', σελ. 286.

<sup>11</sup> Θόδωρος Χατζηπανταζής, ό.π., σελ. 20.

<sup>12</sup> Διονύσης Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες*, εκδόσεις: Πιτσιλός, Αθήνα 2001, σελ. 26.

προηγούμενου αιώνα, προσθέτοντας στοιχεία της μικρασιατικής κουλτούρας στην λαϊκή μουσική των άστεων. Σημαντική παράμετρο στην εξέλιξη του ρεμπέτικου αποτελεί το γεγονός ότι στα τέλη της δεκαετίας του '20 ανοίγουν οι δισκογραφικές εταιρείες Odeon Record και Parlophone ( Γερμανικές ) και οι Columbia και His Master Voice ( Αγγλικές )<sup>13</sup>. Διευθυντικές θέσεις καταλαμβάνουν ο Π. Τούντας και ο Κ. Σκαρβέλης στην Columbia, ενώ ο Σ. Περιστέρης στην Odeon και την Parlophone. Για οχτώ χρόνια ( 1924-32 ) θα κυριαρχήσουν στην δισκογραφική παραγωγή τα τραγούδια της «Σμυρνέϊκης» σχολής, καθώς η «Πειραιώτικη» εμφανίζεται περίπου το 1932. Εμβληματική μορφή της περιόδου για την Πειραιώτικη σχολή αποτελεί αναμφισβήτητα ο Μ. Βαμβακάρης. Ο Βαμβακάρης με τα υπόλοιπα μέλη της κομπανίας του ( Γ. Μπάτης, Σ. Παγιουμτζής, Α. Δελιάς ) καθιερώνουν το μπουζούκι στη δισκογραφία, τάση που θα ακολουθήσουν και άλλοι, όπως ο Δ. Γκόγκος ( Μπαγιαντέρας ) και αργότερα ο Β. Τσιτσάνης και ο Γ. Παπαϊωάννου.

Ταυτόχρονα, θα πρέπει να αναφερθεί ότι υπάρχει αμφίδρομη σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στις δύο σχολές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επίδραση του Σ. Περιστέρη στον Μ. Βαμβακάρη. Ο Περιστέρης με τον αδιαμφισβήτητο επαγγελματισμό του ώθησε τον Βαμβακάρη να τραγουδήσει ο ίδιος τις συνθέσεις του και να ηχογραφήσει, πράγμα που συνέβαλε καθοριστικά στην εδραίωσή του στα μουσικά δρώμενα<sup>14</sup>. Επίσης, η επικράτηση του μπουζουκιού και της θεματικής της ναρκωποσίας στη δισκογραφία της πενταετίας 1932-37 οφείλεται, σε ένα βαθμό, σε πρωτοβουλίες που ανέλαβαν οι σπουδαίοι Μικρασιάτες μουσικοί που προαναφέρθηκαν. Τέλος, είναι χαρακτηριστικό ότι οι τελευταίοι υιοθετούν στις συνθέσεις τους και την ορχήστρα τους το νέο μουσικό συντακτικό που εισάγεται από την ορχήστρα του μπουζουκιού. Η κλασική αυτή εποχή του ρεμπέτικου χαρακτηρίζεται από την παράλληλη συμβίωση δύο μουσικών σχολών, με διαφορές σε στοιχεία που χρήζουν μουσικολογικής ανάλυσης<sup>15</sup>.

Ο Κουνάδης<sup>16</sup> αναφέρεται στα χρόνια 1937-41 ως το «μεσοδιάστημα», κατά το οποίο εκλείπουν οριστικά από τη δισκογραφία οι Μικρασιάτες συνθέτες. Το 1936, με την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά, σηματοδοτεί το τέλος της κλασικής περιόδου του ρεμπέτικου και αποτελεί το μεταβατικό στάδιο προς την τρίτη περίοδο,

---

<sup>13</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, εκδόσεις: Κατάρτι, Αθήνα 2003, Τόμος Β', σελ. 384, 387.

<sup>14</sup> Γιώργος Κοκκώνης, ό. π. σελ 9.

<sup>15</sup> Γιώργος Κοκκώνης, ό. π. σελ 11.

<sup>16</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, ό. π., Τόμος Α' σελ. 287.

η οποία στερείται των χαρακτηριστικών μουσικών και κοινωνικών στοιχείων της κλασικής περιόδου. Βασικό ρόλο σε αυτή τη μετάβαση έπαιξε η λογοκρισία που επιβλήθηκε από το καθεστώς Μεταξά, σύμφωνα με το νόμο Α.Ν. 45/1936 ( 29/31 Αυγούστου )<sup>17</sup>. Κύρια αποτελέσματα της λογοκρισίας αναδείχθηκαν η ριζική διαφοροποίηση της θεματολογίας και της γλώσσας των στίχων, καθώς και η εξάλειψη μουσικών μορφολογικών στοιχείων που θύμιζαν αντίστοιχα ανατολικά, όπως ο αμανές, μελωδικά πρότυπα, μουσικά διαστήματα. Παρόλα αυτά, στα χρόνια του «μεσοδιαστήματος» και παρά τη λογοκρισία κάποιοι νέοι συνθέτες κατόρθωσαν να ηχογραφήσουν ορισμένα τραγούδια που αποτελούν συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στο ρεμπέτικο της «Πειραιώτικης» σχολής και το ρεμπέτικο- αρχοντορεμπέτικο των δεκαετιών του 40' και 50'. Ανάμεσα σε αυτούς τους συνθέτες είναι οι Β. Τσιτσάνης, Γ. Παπαϊωάννου, Α. Χατζηχρήστος, που καθιερώνονται στην επόμενη περίοδο.

Η χρονολογική οριοθέτηση της τρίτης και τελευταίας περιόδου του ρεμπέτικου παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Σύμφωνα με τον Δαμιανάκο η «εργατική περίοδος» αρχίζει το 1940 και ολοκληρώνεται το 1953. Ενώ ο Κουνάδης χρονολογεί την τρίτη περίοδο από το 1945 έως το διάστημα μεταξύ 1955-58, κάνοντας λόγο και για το αρχοντορεμπέτικο τραγούδι που ξεκινάει το 1948 και για μεμονωμένες επιτυχίες των κυριότερων συνθετών που το εκπροσωπούν<sup>18</sup>. Πρόκειται για την περίοδο κατά την οποία το ρεμπέτικο, μετά την καταλυτική επίδραση της λογοκρισίας έχει πλέον αλλάξει εντελώς μορφή. Ταυτόχρονα, το νέο λαϊκό τραγούδι γνωρίζει ευρεία αποδοχή από τα μεσαία και κατώτερα αστικά στρώματα σε μια εξαιρετικά σύνθετη και τεταμένη κοινωνική και ιστορική περίοδο εφόσον έχει προηγηθεί η κατοχή και ακολουθεί ο εμφύλιος πόλεμος το 1946-1949<sup>19</sup>.

Από την θεματολογία των χασικλίδικων και των τραγουδιών που αναφέρονται στις ηδονικές καταστάσεις γύρω από τα ναρκωτικά, περνάμε στην θεματολογία που εκφράζει την κοινωνική αδικία και διαμαρτυρία αλλά και τα στοιχεία συντροφικότητας και αλληλεγγύης της εργατικής ζωής. Θέματα τα οποία προσεγγίζονται πάντοτε διαμέσω ενός μελαγχολικού πρίσματος. Βέβαια, η στροφή αυτή δεν σημαίνει πως εγκαταλείπεται ποτέ η θεματική του ανεκπλήρωτου ή

---

<sup>17</sup> Suzanne Aulin & Peter Vejleskov, *Χασικλίδικα ρεμπέτικα, Ανθολογία - Ανάλυση - Σχόλια*, εκδόσεις: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 1991, σελ. 31.

<sup>18</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, ό. π. , Τόμος Β', σελ. 404 – 406.

<sup>19</sup> Νίκος Γ. Σβορώνος, *Ανάλεκτα νεοελληνικής ιστορίας και ιστοριογραφίας*, Εκδόσεις: Θεμέλιο ( Δ' έκδοση ), 1999, σελ 317.

ατυχήσαντος έρωτα ή όπως βλέπουμε και από τις αναφορές του Δαμιανάκου<sup>20</sup> της προσφυγής του παραπονεμένου και αδικημένου ρεμπέτη στο αιώνιο σύμβολο της γυναικείας τρυφερότητας και υπομονής: στη μάνα ( *Κάποια μάνα αναστενάζει, Ο φυλακισμένος* ). Πρέπει να αναφερθεί επίσης ότι σε αυτήν την περίοδο σκληραίνει και η λογοκρισία των δεξιών κυβερνήσεων στους στίχους που θα μπορούσαν να έχουν πολιτικό υπόβαθρο. Παρόλα αυτά ηχογραφούνται κάποια τραγούδια με στίχους που εκφράζουν αποστροφή είτε προς τον εμφύλιο σπαραγμό μεταξύ των Ελλήνων ή προς την βάρβαρη τακτική της εξορίας καθώς και προς τον ξενιτεμό ως αποτέλεσμα του διωγμού που υφίστανται οι αριστεροί αυτή την περίοδο. ( *Συννεφιασμένη Κυριακή, Το παράπονο του ξενιτεμένου κ. α.* ). Τραγούδια που καταλήγουν να γίνουν ύμνοι που τραγουδιούνται από το λαό.

Η ταβέρνα και το λαϊκό κέντρο που πρωτοεμφανίστηκαν κατά τη δεύτερη περίοδο, πλέον καθιερώνονται και το ίδιο συμβαίνει με τα συγκροτήματα των μπουζουκιών. Το αστικό λαϊκό τραγούδι αναπτύσσεται εντός μιας νέας ιστορικής δυναμικής, συγκροτείται σύμφωνα με καινοφανή πρότυπα, εκφράζει εκ νέου διαφορετικά κοινωνικά δεδομένα και καλείται να προσαρμοστεί ταχύτατα στις ανάγκες που επιφέρει η βιομηχανοποίηση. Η ανάπτυξη των ραδιοφωνικών παραγωγών με θέματα από την λαϊκή μουσική σκηνή και η καθιέρωση της επώνυμης δημιουργίας στη λαϊκή μουσική δισκογραφία αποδεικνύουν ότι το αστικό λαϊκό τραγούδι εισάγεται σε μια νέα φάση διάδοσης και αποδοχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι μουσικές επιλογές του ραδιοφωνικού σταθμού των Ενόπλων Δυνάμεων, που από το 1948 ψυχαγωγούσε το κοινό με τραγούδια του Τσιτσάνη, του Παπαϊωάννου κ. α.<sup>21</sup>

Μουσικά αυτή περίοδος αφενός παρουσιάζει μεγάλες διαφορές από την προηγούμενη, αφετέρου αποτελεί εξέλιξη και ωρίμανσή της. Στην ορχήστρα με ένα ή περισσότερα μπουζούκια εμφανίζεται ο σολίστας και ο δεξιοτέχνης συνθέτης. Ενώ επανέρχονται κάποια βασικά μουσικά μορφολογικά στοιχεία που είχαν εξαλειφθεί στη μέση περίοδο. ( πιο σύνθετες φόρμες και ορχηστρικοί τύποι με το ακορντεόν να καθιερώνεται και τον μπαλαμά να εξαφανίζεται σταδιακά, ταξίμια και νέοι ρυθμοί ).

Κύριοι εκφραστές της περιόδου αυτής είναι οι συνθέτες Β. Τσιτσάνης, Γ. Παπαϊωάννου, Γ. Μητσάκης, Μ. Χιώτης, Α. Χατζηχρήστος, Α. Καλδάρης, ενώ εμφανίζονται και σπουδαίοι ερμηνευτές όπως ο Π. Τσαουσάκης, Ο. Μοσχονάς και

<sup>20</sup> Στάθης Δαμιανάκος, ό. π., σελ. 275.

<sup>21</sup> Διονύσης Μανιάτης, ό. π., σελ 176.

ερμηνεύτριες όπως η Σ. Μπέλλου, Μ. Νίνου και η Ι. Γεωργακοπούλου. Από τη δεκαετία του 50' κάνουν την εμφάνιση τους καλλιτέχνες που θα καθιερωθούν στο μετέπειτα λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του 60' και του 70' όπως ο Σ. Καζαντζίδης, ο Γ. Μπιθικώτσης, η Κ. Γκρέυ, η Π. Πάνου κ. α.

Η άποψη των Κουνάδη, Μανιάτη και Πετρόπουλου, που θεωρεί βασικό γνώρισμα της τρίτης περιόδου την απώλεια των κεντρικών χαρακτηριστικών των προηγούμενων δυο περιόδων και την κατά κάποιο τρόπο «εξημέρωσή» του ρεμπέτικου μέσω της αποταύτισής του από το κοινωνικό περιθώριο με το οποίο ήταν πλήρως συνυφασμένο ως τις αρχές της δεκαετίας του '40, οδηγεί σε αντιφατικά συμπεράσματα. Για παράδειγμα, ενώ η αξία της ιστορικής και κοινωνιολογικής έρευνας του Κουνάδη πάνω στην γέννηση και εξέλιξη του ρεμπέτικου αλλά και της κατηγοριοποίησης των μουσικών σχολών που το απάρτησαν παραμένει αδιαμφισβήτητη, στην αναλύσή του υπάρχουν πολλά προβληματικά στοιχεία ιδιαίτερα όσον αφορά το τέλος της δεύτερης και το σύνολο της τρίτης περιόδου. Πιο συγκεκριμένα, αν και ο θεματολογικός, γλωσσολογικός, στιχουργικός αλλά και μουσικολογικός εξευρωπαϊσμός του ρεμπέτικου κατά την τρίτη του περίοδο αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός, η ανάλυση του Κουνάδη παρουσιάζει κενά όσον αφορά μια συνεπή στο σχήμα του περιοδολόγηση των αρχοντορεμπέτικων της δεκαετίας 1948-58. Έτσι οι μεθοδολογικές επιλογές τόσο της λαογραφικής ( Πετρόπουλος ) όσο και της ιστορικής ( Κουνάδης ) προσέγγισης του ζητήματος λόγω της έντονης νοσταλγικότητας με την οποία αναλύουν τις δυο πρώτες περιόδους σε αντίθεση με την τρίτη συσκοτίζουν αντί να αποσαφηνίσουν την εννοιολόγηση του λαϊκού, ρεμπέτικου και αρχοντορεμπέτικου τραγουδιού κατά την τρίτη περίοδο. Και αυτό μάλιστα συμβαίνει παρόλο που πολλά μουσικά κομμάτια της περιόδου παρόλο τον εξευρωπαϊσμό τους αναφέρονται με έναν γνήσια λαϊκό τρόπο στα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα της ταραγμένης εποχής τους. Τέλος η περιοδολόγηση των συγκεκριμένων μελετητών παρουσιάζει μια σχετική ασάφεια όσον αφορά το τέλος της τρίτης περιόδου. Μια ασάφεια που εμπλέκεται άμεσα με την συγκεκριμένη εργασία καθώς ο υπό εξέταση συνθέτης αποτελεί μια ιδιαίτερη φιγούρα καθώς ενώ προέρχεται από το πολιτισμικό υπόβαθρο της προσφυγιάς που αποτελεί κυρίαρχο χαρακτηριστικό των πρώτων περιόδων του ρεμπέτικου ηχογραφεί το σημαντικότερο μέρος του έργου του τις δεκαετίες του 40' και του 50'.

## Απόστολος Χατζηχρήστος - Βιογραφικά στοιχεία

Ο Απόστολος Χατζηχρήστος γεννήθηκε το 1904 στο Κοκαριάλι της Σμύρνης. Πατέρας του ήταν ο Δημήτρης Χρήστου (το πραγματικό επώνυμο) από την Άνδρο και μητέρα του η Αναστασία από τη Σάμο. Σε μικρή ηλικία αρχίζει μαθήματα πιάνου και ακορντεόν σε ωδείο, ενώ παράλληλα μαθαίνει να μιλάει γαλλικά και τούρκικα. Στην ηλικία των δεκαεπτά ετών κατατάσσεται ως εθελοντής στον Ελληνικό στρατό και αιχμαλωτίζεται από τους Τούρκους. Η οικογένεια του φεύγει από τη Σμύρνη το 1922 με την καταστροφή και εγκαθίσταται στη Τζιά. Ο ίδιος με τη βοήθεια του επίσης αιχμαλώτου θείου του δραπετεύει και μετά από ένα χρόνο καταφέρνει να βρει τους δικούς του<sup>22</sup>.

Η οικογένεια λαμβάνει προσφυγικό σπίτι και μετακομίζει στο Τουρκολίμανο. Ο νεαρός Χατζηχρήστος εργάζεται ως οξυγονοκολλητής στα Ελληνικά σωληνουργεία, ενώ ταυτόχρονα ασχολείται με τη σύνθεση και το μπουζούκι. Το 1927 γνωρίζεται με τη Γαρυφαλλιά Σπανού την οποία παντρεύεται το 1929 και αποκτούν τέσσερα παιδιά, δυο γιούς και δυο κόρες, από τα οποία επέζησαν μόνο οι κόρες. Το 1933-34 αρχίζει να παίζει ακορντεόν και μαντολίνο στα ταβερνάκια του Πειραιά. Έχει ήδη γνωριστεί με τον Στράτο Παγιουμτζή (συγγενή της γυναίκας του) και τους υπόλοιπους της «Τετράδας του Πειραιώς»<sup>23</sup> και πείθεται να εγκαταλείψει το ακορντεόν και να επικεντρωθεί στο μπουζούκι και την κιθάρα<sup>24</sup>. Από το 1935 μέχρι το τέλος της ζωής του εργάζεται στα νυχτερινά κέντρα της εποχής με τους Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, Μπαγιαντέρα, Κερομύτη κ.α. Υπήρξε στενός φίλος με τον Γιάννη Παπαϊωάννου και τον κιθαρίστα και τραγουδιστή Γ. Κωνσταντινίδη (Μακαρονά), με τους οποίους συνεργάστηκε τόσο στη δισκογραφία όσο και στις εμφανίσεις του στα νυχτερινά κέντρα. Πρώτη του εμφάνιση στη δισκογραφία αποτελεί το τραγούδι «Γιατί σκληρή και άπονη» το 1938 με τον Γ. Κωνσταντινίδη στα φωνητικά. Ο Χατζηχρήστος αν και γράφει ο ίδιος τους στίχους των τραγουδιών

---

<sup>22</sup> Τάσος Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία Τόμος Α*, Εκδόσεις Πλέθρον, σελ. 159

<sup>23</sup> Η πρώτη λαϊκή ορχήστρα η οποία κάνει την εμφάνισή της το 1934 στην «μάντρα του Σαραντόπουλου». Αποτελούνταν από τους: Μάρκο Βαμβακάρη (Σύρος 1905 – Πειραιάς 1972), Στράτο Παγιουμτζή (Σμύρνη ; – Αμερική 1972), Ανέστη Δελιά (Σμύρνη 1912 – Πειραιάς 1944), Γιώργο Μπατη (Μέθανα 1890 – Πειραιάς 1967).

<sup>24</sup> Κώστας Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη ιστορία Ι*, Εκδόσεις Νεφέλη.

του συνεργάζεται και με άλλους στιχουργούς. Στην διάρκεια της κατοχής υπήρξε ενεργό μέλος της Αντίστασης. Από το 1953 περνάει, όπως και οι περισσότεροι της «παλιάς φρουράς» στο περιθώριο. Επιβιώνει κάνοντας περιοδείες ανά την Ελλάδα. Στα 1957 ετοιμάζεται να φύγει για εμφανίσεις στην Αμερική. Ωστόσο το σχέδιο αυτό δεν πραγματοποιείται ποτέ καθώς αρρωσταίνει βαριά και τελικά πεθαίνει στις 5 Ιουνίου του 1959.<sup>25</sup>

### Κατάλογος τραγουδιών – στοιχειοθέτηση του εξεταζόμενου υλικού<sup>26</sup>

Το κεφάλαιο αυτό απαρτίζεται από στοιχεία σχετικά με τα 89 μουσικά κομμάτια τα οποία απαρτίζουν το μουσικό έργο του Α. Χατζηχρήστου. Στοιχεία η εγκυρότητα των οποίων διασφαλίζεται κατά το δυνατόν, από την συγκριτική διασταύρωση διαφορετικών μεταξύ τους πηγών<sup>27</sup>. Το ηχογραφημένο υλικό προέρχεται από το προσωπικό μου αρχείο και από το αρχείο της συλλέκτριας Περσεφόνης Μαμάκου. Στην προσπάθεια αυτή στάθηκε αδύνατος ο εντοπισμός του τραγουδιού με τίτλο *Αέρα οι φαντάροι μας* (1940), καθώς και των χρονολογικών στοιχείων που αφορούν το τραγούδι *Ψεύτρα Καρδιοκλέφτρα*. Στις επόμενες σελίδες παρατίθεται ο χρονολογημένος πίνακας των τραγουδιών που συνέθεσε και ηχογράφησε ο Απόστολος Χατζηχρήστος κατά την περίοδο 1938 – 1958. Στον πίνακα αυτόν αναγράφονται: στην πρώτη κάθετη στήλη ο αύξοντας αριθμός των κατηγοριών, στην δεύτερη κάθετη στήλη ο τίτλος κάθε τραγουδιού, στην τρίτη κάθετη στήλη ο στιχουργός, στην τέταρτη κάθετη στήλη οι ερμηνευτές και στην πέμπτη κάθετη στήλη η χρονολογία κυκλοφορίας κάθε μουσικού κομματιού. Σημειώνεται πως από τα 89 συνολικά μουσικά κομμάτια τα δυο είναι οργανικά.

<sup>25</sup> Ηλιας Βολιώτης Καπετανάκης, *Μάγκες αλήστου εποχής*, Εκδόσεις Μετρονόμος, σελ. 40.

<sup>26</sup> Το μεθοδολογικό μοντέλο ανάλυσης στηρίζεται στις πτυχιακές εργασίες που πραγματοποιήθηκαν στο τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Βλαχομήτρος Δημήτριος, «*Το πρώιμο συνθετικό έργο του Γιώργου Ζαμπέτα 1953-1960*», Άρτα 2009 και Μπαρμπάτσης Ανέστης, Βασίλης Τσιτσάνης – Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη. «*Τρικαλινή περίοδος 1932-1936*», Άρτα 2008.

<sup>27</sup> Αρναουτάκης Βαγγέλης, *Οι συνθέσεις του Απόστολου Χατζηχρήστου 1938-1954*. Λαϊκό Τραγούδι, Τεύχος 04, Ιούλιος 2003, σελ. 74-76

[www.sealabs.com](http://www.sealabs.com). *Η εργογραφία του Απόστολου Χατζηχρήστου*, 22/9/10.

Διονύσης Δημ. Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, σε ψηφιακή μορφή.



<b>A/A</b>	<b>ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ</b>	<b>ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΣ</b>	<b>ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ</b>	<b>ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ</b>
1	Γιατί σκληρή και άπονη	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Γ. Κωνσταντινίδης	1938
2	Έχω βαθιά τον πόνο	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Γ. Κωνσταντινίδης	1938
3	Ξανθιά Σμυρنيωτοπούλα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ι. Παπαϊωάννου	1938
4	Με πλάνεψαν τα μάτια σου	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Χ. Βλάσιος	1938
5	Ψεύτικα δακρύζεις	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1939
6	Το παράπονο του αλήτη	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1939
7	Για σένα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Γ. Κωνσταντινίδης	1939
8	Παραπονιάρικο	Γ. Λελάκης	Α. Χατζηχρήστος	1939
9	Μαλάκια απ' τις πλεξούδες σου	Γ. Φωτίδας	Α. Χατζηχρήστος	1939
10	Παλιόπαιδο	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1939
11	Χασάπης Ζηλευτός	Κ. Σκαρβέλη	Α. Χατζηχρήστος	1940
12	Το όνειρο	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1940
13	Νυχτοπούλι	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Γ. Κωνσταντινίδης	1940
14	Γκρινιάρικο	Γ. Φωτίδας	Α. Χατζηχρήστος	1940
15	Μη μου μιλάς με μάσκα	Γ. Λελάκης	Α. Χατζηχρήστος	1940
16	Βαγγελιώ δεν εις' εντάξει	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Γ. Κωνσταντινίδης	1940
17	Σέρβικος χορός (οργανικό)			1940
18	Μη μου γκρινιάζεις κούκλα μου	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1940
19	Κατινούλα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1940
20	Στης Αλβανίας τα βουνά	Γ. Φωτίδας	Α. Χατζηχρήστος – Μ. Βαμβακάρης – Ι. Σταμούλης	1940
21	Ο Αποχαιρετισμός της Αλβανίας	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1940
22	Αέρα οι φαντάροι μας	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1940
23	Ποπίτσα μου σκληρόκαρδη	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1941
24	Μάρω	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1946
25	Φτώχεια	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1946

26	Αμαξάς	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1946
27	Μανούλα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1946
28	Μαυροφόρα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1946
29	Κόρη μάγισσα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1947
30	Νέα βαγγελίτσα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1947
31	Έλα να πάμε τσάρκα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1947
32	Ο Ξενύχτης	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1947
33	Μάνα γιατί να με γεννήσεις	Κ. Μάνεση	Α. Χατζηχρήστος	1947
34	Φέρε μας κάπελα κρασί	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1947
35	Ανατολή	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Γ. Μανησαλής	1947
36	Μάνα μου τα λουλούδια μου	Γ. Φωτίδας	Α. Χατζηχρήστος – Γ. Μανησαλής – Μ. Βαμβακάρης	1948
37	Αλέγκρο οργανικό			1948
38	Νύχτα αζημέρωτη	Γ. Λελάκης	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1948
39	Μάγισσα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1948
40	Καϊξής	Γ. Φωτίδας	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος – Μ. Βαμβακάρης	1948
41	Θα' ρθει μια μέρα να πονάς	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος – Μ. Βαμβακάρης	1948
42	Άνοιξε μάνα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Α. Καλδάρης	1948
43	Πάμε στο Φάληρο	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Α. Καλδάρης – Μ. Βαμβακάρης	1948
44	Θα σε περιμένω απόψε	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1948
45	Ρημαγμένη ζωή	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1948
46	Ας μη ξημέρωνε ποτέ	Κ. Μάνεση	Α. Χατζηχρήστος –	1948

			Ευάγ. Χατζηχρήστος	
47	Ο αλήτης τραγουδά	Κ. Μάνεση	Α. Χατζηχρήστος – Ευάγ. Χατζηχρήστος	1948
48	Γλυκοβραδιάζει	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Κ. Αγγελοπούλου	1949
49	Ντουινιά ανακριτή	Π. Κασαπάκη	Α. Χατζηχρήστος – Κ. Αγγελοπούλου	1949
50	Η πόρτα του φτωχού	Α. Χατζηχρήστος	Αθ. Ευγενικός	1949
51	Η μικρή του καμηλιέρη	Α. Χατζηχρήστος	Μ. Νίνου – Αθ. Ευγενικός	1949
52	Η Διαμαντούλα	Α. Χατζηχρήστος		1949
53	Η πεντάμορφη	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Σ. Καλφοπούλου – Μ. Βαμβακάρης	1949
54	Πάνε τα τραίνα κι έρχονται	Κ. Μάνεση	Α. Χατζηχρήστος – Σ. Καλφοπούλου	1949
55	Όταν ξαναγυρίσεις	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Στ. Πεπινιάδης	1950
56	Ποια να 'σαι	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Στ. Πεπινιάδης	1950
57	Ο Πασάς	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Στ. Χασκήλ	1950
58	Ο Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	Στ. Χασκήλ – Δ. Ευσταθίου	1950
59	Καρδιά παραπονιάρη	Α. Χατζηχρήστος	Τ. Μπίνης – Στ. Χασκήλ	1950
60	Αφού η μοίρα με έκανε φτωχή	Α. Χατζηχρήστος	Στ. Χασκήλ	1950
61	Δεν θα χωρίσουμε μη κλαίς	Α. Χατζηχρήστος	Τ. Μπίνης - Κυριακοπούλου- Χρηστάκης	1950
62	Βαρύς καημός	Κ. Μάνεση	Τ. Μπίνης – Στ. Χασκήλ – Α. Χατζηχρήστος	1950
63	Αν θα σε χάσω τι θα γίνω	Κ. Μάνεση	Τ. Μπίνης – Στ. Χασκήλ – Α. Χατζηχρήστος	1950
64	Σκάλα την σκάλα θ' ανεβώ	Α. Χατζηχρήστος	Αθ. Ευγενικός – Ευαγ. Μαρκοπούλου	1951
65	Ψεύτη ντουινιά	Α. Χατζηχρήστος	Αθ. Ευγενικός – Ευαγ. Μαρκοπούλου	1951
66	Ο μπερμπάντης	Α. Χατζηχρήστος	Αθ. Ευγενικός	1951
67	Γκιούλ μπαζέ	Α. Χατζηχρήστος	Αθ. Ευγενικός	1951
68	Το μαγκαλάκι	Γ. Φωτίδας	Αθ. Ευγενικός –	1951

			Σ. Καλφοπούλου – Ι. Σταμούλης	
69	Διώξε τον μπαξεβάνη σου	Γ. Φωτίδας	Αθ. Ευγενικός – Σ. Καλφοπούλου – Ι. Σταμούλης	1951
70	Παραπονιاریκό μου	Χ. Βασιλειάδη	Α. Χατζηχρήστος	1952
71	Το βασανάκι	Χ. Βασιλειάδη	Ρ. Στάμου – Π. Τσαουσάκης – Καλλέργης	1952
72	Η τραγιάσκα	Χ. Βασιλειάδη	Αθ. Ευγενικός – Σ. Καλφοπούλου	1952
73	Έλα δώσε	Α. Χατζηχρήστος	Αθ. Ευγενικός – Σ. Καλφοπούλου	1952
74	Καρδιά ορφανή	Κ. Μάνεση	Α. Χατζηχρήστος – Τ. Μπίνης	1952
75	Καροτσέρη τράβα	Α. Χατζηχρήστου	Α. Χατζηχρήστος – Σ. Καλφοπούλου – Τατασόπουλος	1952
76	Πάμε στα πέριξ συντροφιά	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1953
77	Της μάνας η καρδιά	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	1953
78	Η βαρβάρα	Κ. Γόντικα	Α. Χατζηχρήστος – Ι. Σταμούλης	1953
79	Τα χανουμάκια	Χ. Βασιλειάδη	Α. Χατζηχρήστος – Ι. Σταμούλης	1953
80	Δώστο το μαντίλι	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος – Αθ. Ευγενικός – Ε. Μαρκοπούλου	1954
81	Οϊντε μπρέ	Α. Χατζηχρήστου	Α. Χατζηχρήστος – Ε. Μαρκοπούλου	1954
82	Κυβέρνησε τα βήματα σου	Ι. Κοντοκάνη	Μαίρη Τζάνετ	1954
83	Το αντικλείδι	Ι. Κοντοκάνη	Μαίρη Τζάνετ	1954
84	Χρόνια στο ποτήρι	Α. Χατζηχρήστος	Μαίρη Τζάνετ	1955
85	Γλέντι αγάπη	Α. Χατζηχρήστος	Ποσειδώνας Διβάρης – Μαίρη Σίμου	1956
86	Επόνεσα πολύ	Σ. Μελά	Ποσειδώνας Διβάρης	1956
87	Δυο φορές μ' έχεις γελάσει	Α. Χατζηχρήστος	Σ. Περγινιάδης – Σ. Μπέλλου	1958
88	Κρατήστε με να σηκωθώ	Α. Χατζηχρήστος	Π. Γαβαλάς	1958
89	Ψεύτρα καρδιοκλέφτρα	Α. Χατζηχρήστος	Α. Χατζηχρήστος	

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ
1938	4
1939	6
1940	12
1941	1
1946	5
1947	7
1948	12
1949	7
1950	9
1951	6
1952	6
1953	4
1954	4
1955	1
1956	2
1958	2
	ΣΥΝΟΛΟ: 88

Ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει από την ομαδοποίηση των τραγουδιών με βάση την χρονολογία έκδοσής τους σε δίσκους 78 και 45 στροφών είναι ότι, όπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα, ο συνθέτης έχει μια σταθερή δισκογραφική δραστηριότητα μέχρι το 1952 (6 μουσικά κομμάτια ανά έτος περίπου) με εξαίρεση τις χρονολογίες 1940 και 1948 που συνθέτει 12 μουσικά κομμάτια, δηλαδή τον διπλάσιο αριθμό από κάθε άλλη χρονιά. Αντιθέτως την πενταετία που ακολουθεί (1953-1958) εκδίδονται συνολικά 13 τραγούδια κάτι που αναλογικά μεταφράζεται στο 1/7 περίπου επί του συνόλου των 89 μουσικών κομματιών. Η δισκογραφική παρουσία του Α. Χατζηηρήστου είναι σαφώς περιορισμένη το 1941 καθώς την χρονιά εκείνη ηχογραφείται μόλις 1 τραγούδι, γεγονός που οφείλεται φυσικά στο κλείσιμο των δισκογραφικών εταιριών λόγω του Β΄ παγκόσμιου πολέμου. Ωστόσο αποτελεί γεγονός

πως μέχρι το 1941 ο Χατζηχρήστος έχει ήδη εδραιωθεί ως συνθέτης καθώς έχουν ως τότε εκδοθεί 24 μουσικά κομμάτια με την υπογραφή του, κομμάτια που αποτελούν περίπου το ¼ του συνολικού του έργου. Όσον αφορά την περιορισμένη συνθετική δραστηριότητα των χρόνων 1953–1958 αυτή οφείλεται από την μια στην περιθωριοποίηση της «παλιάς φρουράς» του «ρεμπέτικου»<sup>28</sup> η οποία τον αναγκάζει να αναλωθεί σε περιοδείες στην επαρχία, και από την άλλη στην κλονισμένη υγεία του συνθέτη που τελικά τον οδηγεί στον θάνατο το 1959<sup>29</sup>.

### **Θεματολογική κατάταξη**

Η εξέταση του συνόλου του έργου του Α. Χατζηχρήστου οδήγησε στην κατάταξή του σε ορισμένες επιμέρους θεματικές κατηγορίες με βάση τα ποιητικά κείμενα των τραγουδιών. Από τον συνολικό αριθμό των 89 μουσικών κομματιών (87 τραγούδια και 2 οργανικά) τα 61 τραγούδια είναι σε στίχους του ίδιου του συνθέτη ενώ τα υπόλοιπα 26 σε στίχους άλλων. Ως θεματική κατηγορία ορίζεται η κεντρική νοηματική ιδέα γύρω από την οποία περιστρέφεται η αφήγηση του κειμένου καθορίζοντας την θεματική του κατανομή. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Στάθη Δαμιανάκο<sup>30</sup>, η ύπαρξη σε κάθε ποιητικό κείμενο ενός και μοναδικού κεντρικού μοτίβου δεν αποτελεί απαραίτητο όρο καθώς δεν είναι σπάνια η περίπτωση εντοπισμού ενός διπλού κεντρικού μοτίβου. Χρειάζεται όμως ιδιαίτερη προσοχή όσον αφορά την συχνή σύγχυση που επικρατεί γύρω από την διάκριση του διπλού κεντρικού μοτίβου από την παράλληλη αναφορά. Για παράδειγμα, μπορεί σε ένα ποιητικό κείμενο του οποίου το κεντρικό μοτίβο να είναι ο έρωτας να έχουμε αναφορά και στην μοναξιά χωρίς αυτό να σημαίνει απαραίτητα τον αναδιπλασιασμό του. Στον πίνακα που ακολουθεί παρουσιάζονται οι θεματικές κατηγορίες. Στην πρώτη κάθετη στήλη ο αύξοντας αριθμός των κατηγοριών, στην δεύτερη κάθετη στήλη ο τίτλος κάθε κατηγορίας, στην τρίτη κάθετη στήλη ο αριθμός τραγουδιών κάθε κατηγορίας.

---

<sup>28</sup> Ο όρος «ρεμπέτικο» μπαίνει σε εισαγωγικά γιατί θεωρείται προβληματικός, για καλύτερη ανάλυση του όρου βλ. Gauntlet Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001, σελ. 23.

<sup>29</sup> Ηλιας Βολιώτης Καπετανάκης, *ο.π.*, σελ. 41.

<sup>30</sup> Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, 2001, σελ. 174.

A/A	ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
1	Ερωτικά	45
2	«Πατριωτικά»	2
3	Κοινωνικά	4
4	«Της μάνας»	2
5	Μοναξιάς	2
6	Ξενιτιάς	1
7	«Φυγής»	1

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα, παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει καμία απολύτως αναφορά του στίχου που να παραπέμπει στον ιδεόκοσμο και την στενότερη αυτοαναφορικότητα της κουλτούρας των ρεμπετών. Έτσι, η επιλογή άλλων, ευρύτερων στην βάση της κοινωνικής τους απεύθυνσης, θεματικών σκιαγραφεί μια νέα, περισσότερο κοινωνικά αποδεκτή εικόνα για το έργο του δημιουργού. Γεγονός που συντελεί στη διεύρυνση του σώματος υποδοχής του έργου του στο οποίο συγκαταλέγονται πλέον και μέλη της λεγόμενης «καλής κοινωνίας» καθώς και οπαδών του ιδεολογήματος του «εξευρωπαϊσμού». Η «καλή κοινωνία» αποδέχεται ευκολότερα την στιχουργική αυτή επιλογή καθώς από τη μία αναγνωρίζει σε αυτήν τα επιθυμητά στοιχεία εξευρωπαϊσμού ενώ από την άλλη γοητεύεται από τον μη οικείο ήχο των μπουζουκιών, στα πλαίσια ενός μουσικού «εξωτισμού»<sup>31</sup>. Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή της εργασίας ο Σ. Δαμιανάκος<sup>32</sup> διαπιστώνει ότι αυτή την περίοδο<sup>33</sup>, εντοπίζεται μια στροφή από την θεματολογία των χασικλίδικων τραγουδιών που αναφέρονται στις ηδονικές καταστάσεις γύρω από τα ναρκωτικά, προς μια θεματολογία που εκφράζει την κοινωνική αδικία και διαμαρτυρία εντός του πλαισίου της ξενιτιάς. Επίσης μια καινοφανής θεματική συγκροτείται από τις ολοένα και συχνότερες αναφορές στην εργατική ζωή, που έρχεται ως αποτέλεσμα της

<sup>31</sup> Τσολάκης Πέτρος, *Το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη και η δισκογραφία*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2007, σελ. 84.

<sup>32</sup> Στάθης Δαμιανάκος, ό. π., σελ. 275.

<sup>33</sup> Σύμφωνα με τον Δαμιανάκο ονομάζεται «εργατική περίοδος» και αρχίζει το 1940 και ολοκληρώνεται το 1953.

συντροφικότητας που σφυρηλατείται μεταξύ των μελών της εργατικής τάξης ως αποτέλεσμα της οξυμένης εκμετάλλευσης και καταπίεσης αλλά και της πικρής εμπειρίας της ήττας της αριστεράς στον εμφύλιο. Αυτή είναι η συνθήκη που χρωματίζει τους στίχους των τραγουδιών διαμαρτυρίας με μια διάχυτη μελαγχολία. Βέβαια η διαπίστωση αυτή όπως είδαμε και νωρίτερα δεν σημαίνει κατά κανένα τρόπο πως εγκαταλείπεται η κλασική στιχουργική επιλογή που περιστρέφεται γύρω από τα «δεινά» του έρωτα και το μόνιμο αίσθημα ανεκπλήρωτου που πηγάζει από την προδεδικασμένη αποτυχία των κυρίαρχων ανδρικών φαντασιώσεων να αποικιοποιήσουν ολοκληρωτικά τον γυναικείο ψυχισμό. Αποτυχία που αναβαθμίζει το παράπονο σε κεντρική ψυχολογική τονικότητα του στιχουργικού έργου στρέφοντας μάλιστα συχνά την διαψευσμένη, ανδρική, ερωτική επιθυμία και κατάκτηση προς το μόνο σταθερό γυναικείο καταφύγιο, δηλαδή την μάνα. Όπως είδαμε ο Στ. Δαμιανάκος αναγορεύει σε βασικούς εκφραστές αυτής της τάσης τους Α. Χατζηχρήστο, Β. Τσιτσάνη και Ι. Παπαϊωάννου. Θέση η οποία ενισχύεται περαιτέρω από το γεγονός ότι η θεματολογία των προπολεμικών τραγουδιών του Α. Χατζηχρήστου αντλεί κυρίως από την θεματική του έρωτα, με εξαίρεση 2 τραγούδια που τα κατατάξαμε στην θεματική ενότητα «πατριωτικά».

### **Τεχνικές επανάληψης στίχων**

Οι τεχνικές επανάληψης που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στα τραγούδια που αναλύουμε είναι οι εξής:

Στα δίστιχα:

- Επαναλαμβάνεται ο δεύτερος στίχος (σχ. 1,2,2)
- Επίσης υπάρχει το ίδιο σχήμα προσθέτοντας το ρεφραίν (σχ. 1,2,2-ρεφραίν)
- Δύο στίχοι με ρεφραίν (σχ. 1,2-ρεφραίν)
- Επαναλαμβάνονται δύο φορές οι στίχοι κάθε στροφής με αντίστροφη σειρά τη δεύτερη φορά (σχ. 1,2,2,1)



- Επαναλαμβάνεται δύο φορές και ο πρώτος και ο δεύτερος στίχος (σχ. 1,1,2,2)
- Επαναλαμβάνεται ο δεύτερος στίχος τρεις φορές (σχ. 1,2,2,2)

Στα τρίστιχα:

- Επαναλαμβάνεται ο τρίτος στίχος και ακολουθεί ρεφραίν (σχ. 1,2,3,3-ρεφραίν)

Στα τετράστιχα:

- Επαναλαμβάνονται δυο φορές οι δυο τελευταίοι στίχοι (σχ. 1,2,3,4 – 3,4)
- Τέσσερις στίχοι χωρίς επανάληψη (σχ. 1,2,3,4)
- Τέσσερις στίχοι και μετά ρεφραίν (σχ. 1,2,3,4-ρεφραίν)
- Τέσσερις στίχοι μετά ρεφραίν και επανάληψη του πρώτου και δεύτερου στίχου (σχ. 1,2,3,4-ρεφραίν-1,2)
- Τέσσερις στίχοι και επανάληψη του πρώτου και δεύτερου στίχου (σχ. 1,2,3,4-1,2)

Στα πεντάστιχα:

- Πέντε στίχοι (σχ. 1,2,3,4,5)
- Επαναλαμβάνεται ο τρίτος, τέταρτος και πέμπτος στίχος (σχ. 1,2,3,4,5-3,4,5)

Γενικά, δηλαδή, παρατηρείται μεγάλη ποικιλία στις τεχνικές επανάληψης που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Ωστόσο το γεγονός πως τόσο ο Μάρκος Βαμβακάρης<sup>34</sup> όσο και ο Βασίλης Τσιτσάνης<sup>35</sup> (οι οποίοι αρχίζουν να ηχογραφούν το 1932 και 1936 αντίστοιχα) χρησιμοποιούν την επανάληψη των στίχων ήδη στα προπολεμικά τους τραγούδια, δεν επιτρέπει την απόδοση ενός ριζοσπαστικά καινοτόμου πνεύματος στον Α. Χατζηχρήστο. Όσον αφορά τώρα την εισαγωγή του ρεφραίν στα έργα της μεταπολεμικής του περιόδου, η καινοτομία αυτή μάλλον υπακούει στο γεγονός ότι αυτός ο τρόπος γραφής ακολουθήθηκε από το σύνολο σχεδόν των λαϊκών συνθετών, καθιστώντας τον κοινό τόπο. Πράγμα που προφανώς μετατόπισε και τις προτιμήσεις του κοινού προς την δομή αυτή<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, *Συνθέτες του ρεμπέτικου – Μάρκος Βαμβακάρης I και II*, MINOS EMI, Αθήνα 1999.

<sup>35</sup> Ανέστης Μπαρμπάτσης, *Βασίλης Τσιτσάνης, ο.π.*, σελ. 28.

<sup>36</sup> Αναστασίου Θεόφιλος, *Τα Άπαντα, Βασίλης Τσιτσάνης* Αθήνα 2004, σελ. 16.

Όσον αφορά την επανάληψη των στίχων σε σχέση με τις μουσικές φράσεις, παρατηρούμε ότι μόνο σε λίγες περιπτώσεις έχουμε μικρές αλλαγές. Πιο συγκεκριμένα στα τραγούδια *Το όνειρο*, *Για σένα*, *Νυχτοπούλι*, *Μη μου γκρινιάζεις κούκλα μου*, *Φτώχεια*, *Μανούλα*, *Φέρε μας κάπελα κρασί*, *Κόρη Μάγισσας*, *Πεντάμορφη* κ.α., παρατηρείται το φαινόμενο ο τελευταίος στίχος να κάνει άνοιγμα στην πέμπτη βαθμίδα και όταν επαναλαμβάνεται να καταλήγει στην πρώτη βαθμίδα.

Σε ορισμένες επαναλήψεις ο στίχος ανοίγει και να κλείνει στην πρώτη βαθμίδα, όπως για παράδειγμα στα τραγούδια: *Παραπονιάρικο μου*, *Γλυκοβραδιάζει*, *Η μικρή του καμηλιέρη*, *Γκιούλ Μπαζέ*. Τέλος σε όλα τα τραγούδια που έχουν ρεφραίν εντοπίζεται σε αυτό διαφορετική μελωδία από αυτή των προηγούμενων στίχων.

Γεγονός άξιο σχολιασμού αποτελεί επίσης η ερμηνεία των τραγουδιών. Κατά την περίοδο 1938-1958 στις περισσότερες ηχογραφήσεις ο συνθέτης ερμηνεύει ο ίδιος τα τραγούδια του. Όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα, τα 62 (τα 21 από αυτά τα ερμηνεύει μόνος του ενώ τα υπόλοιπα 41 με συνοδεία δεύτερης ή και τρίτης φωνής) από τα 87 τραγούδια του Α. Χατζηχρήστου ερμηνεύονται από τον ίδιο, τα 7 από γυναίκες ως πρώτη φωνή και τα υπόλοιπα 18 από άλλους ερμηνευτές.

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΑΝΔΡΕΣ	ΓΥΝΑΙΚΕΣ	ΣΥΝΟΛΟ
ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΡΙΕΣ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
62	18	7	87

Βλέπουμε λοιπόν πως όσον αφορά την ερμηνεία ο Α. Χατζηχρήστος ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό την «παράδοση» της «παλιάς φρουράς» του «ρεμπέτικου» (Μ. Βαμβακάρης<sup>37</sup>, Σ. Κερομύτης<sup>38</sup>, Γ. Μπάτης<sup>39</sup>) οι οποίοι συνέθετε, τραγουδούσε και σε πολλές περιπτώσεις έπαιζε κάποιο μουσικό όργανο στις εκτελέσεις των μουσικών κομματιών.

<sup>37</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, ο.π..

<sup>38</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, *Συνθέτες του ρεμπέτικου – Στέλιος Κηρομύτης I* MINOS EMI, Αθήνα 1999.

<sup>39</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, *Συνθέτες του ρεμπέτικου – Γ. Μπάτης I*, MINOS EMI, Αθήνα 1999.

## Τύποι ορχήστρας

Στην συγκεκριμένη ενότητα θα επιχειρηθεί η περιγραφή της σύνθεσης της ορχήστρας των μουσικών κομματιών του Α. Χατζηχρήστου της περιόδου 1938-1958. Θα αναζητηθούν δηλαδή οι ρόλοι και οι σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ των οργάνων καθώς εξελίσσεται η σύνθεση της ορχήστρας. Παρατηρώντας την σύσταση της ορχήστρας του ηχογραφημένου υλικού, εξάγεται το συμπέρασμα πως κάποια μουσικά όργανα κυριαρχούν ως προς την συχνότητα εμφάνισής τους. Τα μουσικά αυτά όργανα είναι το μπουζούκι, η κιθάρα και ο μπαγλαμάς, όργανα τα οποία δομούν τον τύπο της λαϊκής ορχήστρας<sup>40</sup>. Αναλύοντας λοιπόν το ηχογραφημένο υλικό, διακρίνουμε 13 διαφορετικούς τύπους ορχήστρας οι οποίοι αναγράφονται στον παρακάτω πίνακα, ο οποίος δομείται ως εξής: Στην πρώτη κάθετη στήλη αναγράφεται ο αύξοντας αριθμός των κατηγοριών, στην δεύτερη κάθετη στήλη ο τύπος ορχήστρας, στην τρίτη κάθετη στήλη ο αριθμός των μουσικών κομματιών, στην τέταρτη κάθετη στήλη η χρονολογία εμφάνισης.

A/ A	ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Δύο μπουζούκια, κιθάρα	31	1938-1958
2	Ένα μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	9	1939-1950
3	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς	3	1940-1956
4	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ξυλάκια	1	1940
5	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν	35	1940-1956
6	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, κλαρίνο	1	1948
7	Τρία μπουζούκια, κιθάρα	2	1948
8	Κιθάρα, λαούτο, κλαρίνο	1	1949
9	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο	1	1949
10	Ένα μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν	1	1950
11	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο	1	1950
12	Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, κιθάρα, ξυλάκια	1	1952

<sup>40</sup> Βλ. την περίπτωση του Β. Τσιτσάνη όπως αναφέρεται στο Μπαρμπάτσης Α., *ο.π.*, σ. 42.

13	Ένα μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα	1	
----	----------------------------------	---	--

Παρατηρώντας τα συγκεντρωτικά στοιχεία του πίνακα εξάγονται τα εξής συμπεράσματα:

α) Κατά την περίοδο 1938-1958 δεν κυριαρχεί η συστηματική χρήση ενός ή παραπάνω συγκεκριμένων τύπων ορχήστρας αλλά ούτε προκύπτει μια ευθύγραμμη διαδοχή των τύπων αυτών καθώς σε αρκετές στιγμές παρατηρούνται παράλληλες εμφανίσεις διαφορετικών τύπων ορχήστρας.

β) Κάποια όργανα κυριαρχούν ως προς τη συχνότητα εμφάνισής τους, συστήνοντας επί της ουσίας ένα πυρήνα οργάνων γύρω από τον οποίο δομούνται οι περισσότεροι από τους παραπάνω τύπους ορχήστρας. Πιο συγκεκριμένα κυριαρχεί η χρήση ενός ή δύο μπουζουκιών, κιθάρας, ακορντεόν και μπαγλαμά. Γύρω από αυτόν τον πυρήνα οργάνων, δομούνται και οι υπόλοιποι τύποι ορχήστρας, καθώς μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν και μπαγλαμάς πλαισιώνονται από ένα ακόμη όργανο ανά τύπο ορχήστρας, είτε αυτό είναι κλαρίνο, πιάνο, ή ξυλάκια. Φαίνεται ωστόσο πως αυτοί οι τύποι ορχήστρας, επιλέχθηκαν μάλλον συμπτωματικά και οπωσδήποτε πρόκειται για εξαιρέσεις. Και ακριβώς εντός του πεδίου της εξαιρετικής περίπτωσης θα άξιζε να μνημονευθεί η ορχήστρα κιθάρα-λαούτο-κλαρίνο η οποία αποδίδει το, σαφώς επηρεασμένο από την δημοτική μουσική, τραγούδι *Διαμαντοπούλα Λυγερή* του 1949.

Η εξέλιξη ως προς την σύνθεση της ορχήστρας όπως αυτή δομείται την προσθήκη νέων οργάνων, είναι προφανώς νόμιμο να ερμηνευθεί ως τάση για μια ολοένα και συνθετότερη ορχήστρα. Έτσι, ενώ αρχικά παρατηρείται η απλούστερη μορφή ορχήστρας η οποία αποτελείται από μπουζούκι και κιθάρα, στην συνέχεια η προσθήκη μπαγλαμά και στη συνέχεια ακορντεόν, δεύτερου και σε δύο περιπτώσεις τρίτου μπουζουκιού καθιστά την σύνθεση της ορχήστρας όλο και συνθετότερη. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των τριών παραδειγμάτων τύπου ορχήστρας όπου στον βασικό κορμό προστίθεται κλαρίνο, πιάνο και ξυλάκια αντίστοιχα. Συμπερασματικά, δεν μπορεί να υποστηριχθεί πως ο Α. Χατζηχρήστος εισάγει ένα καινοτόμο τύπο ορχήστρας, αλλά μάλλον πως απλά αντιγράφει πρότυπα δοσμένα από άλλους συνθέτες. Με κυρίαρχη φιγούρα αυτήν του Μ. Βαμβακάρη ο οποίος καθιερώνοντας την συγκεκριμένη ενορχηστρωτική δομή θα την επιβάλλει κατά κάποιο τρόπο στους μικρασιάτες συνθέτες της εποχής του αλλά και στους επιγόνους του (π.χ. Β. Τσιτσάνης, Γ. Παπαϊωάννου)<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Τσολάκης Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 88.

## Ρυθμική ανάλυση

Σε αυτή την ενότητα παρατίθενται τα ρυθμικά μοτίβα<sup>42</sup> που συναντήσαμε κατά την ανάλυση του εξεταζόμενου υλικού. Ρυθμολογικά οι 88 συνθέσεις του Α. Χατζηχρήστου διακρίνονται σε: 51 ανήκουσες στον τύπο του «παλιού» ζεϊμπέκικου, 3 στον τύπο του «απτάλικου» ζεϊμπέκικου, 2 στον τύπο του «καινούργιου» ζεϊμπέκικου, 2 στον τύπο του «καμηλιέριου» ζεϊμπέκικου, 20 χασάπικα, 3 χασαποσέρβικα, 2 καλαματιανά, 1 συρτό, 2 τσιφτετέλια, 1 βάλς και 2 Μπολερό<sup>43</sup>. Στον παρακάτω πίνακα, παρατίθενται αναλυτικά τα στοιχεία, ως εξής: στην πρώτη κάθετη στήλη σημειώνεται ο αύξοντας αριθμός των κατηγοριών, στην δεύτερη κάθετη στήλη ο τύπος του ρυθμικού μοτίβου, στην τρίτη κάθετη στήλη ο ρυθμός που αντιστοιχεί σε κάθε τύπο ρυθμικού μοτίβου, στην τέταρτη κάθετη στήλη ο συνολικός αριθμός τραγουδιών στον οποίο αντιστοιχεί κάθε τύπος ρυθμικού μοτίβου.

A/A	ΤΥΠΟΣ ΡΥΘΜΙΚΟΥ ΜΟΤΙΒΟΥ	ΡΥΘΜΟΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Χασάπικο	2/4	20	1938-1955
2	Ζεϊμπέκικο «παλιό»	9/4	51	1938-1958
3	Καλαματιανό	7/8	2	1938-1954
4	Ζεϊμπέκικο «απτάλικο»	9/4	3	1939-1940
5	Ζεϊμπέκικο «καινούργιο»	9/4	2	1940-1954
6	Χασαποσέρβικο	2/4	3	1940-1953
7	Τσιφτετέλι	4/4	2	1940-1956
8	Βάλς	3/4	1	1947
9	Μπολερό	4/4	2	1948-1949
10	Ζεϊμπέκικο «καμηλιέριου»	9/4	2	1949
11	Συρτός καλαματιανός	4/4	1	1948

<sup>42</sup> Οι τύποι ρυθμικών μοτίβων αντλήθηκαν από τη μελέτη Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής και Fagotto, Αθήνα 2006, σελ. 32,38,47,49,51.

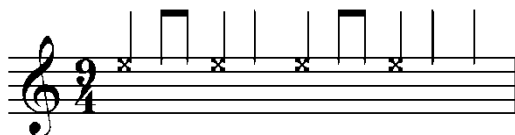
<sup>43</sup> Για πιο αναλυτική αντιστοιχία τύπων ρυθμικού μοτίβου και μουσικών κομματιών βλ. παράρτημα.

Από όλα τα παραπάνω προκύπτει ότι ο τύπος ρυθμικού μοτίβου που κυριαρχεί, είναι αυτός του ζεϊμπέκικου. Ο τύπος του «παλιού» ζεϊμπέκικου χρησιμοποιείται συστηματικά κατά την περίοδο 1938-1958, ενώ χρήση του τύπου του «καινούργιου» ζεϊμπέκικου έχουμε για πρώτη φορά στις ηχογραφήσεις δυο τραγουδιών, του 1940 και 1954 αντίστοιχα. Ο τύπος του «απτάλικου» ζεϊμπέκικου χρησιμοποιείται σε τρεις συνολικά ηχογραφήσεις στα έτη 1939 και 1940. Ο τύπος του «καμηλιέρικου» ζεϊμπέκικου χρησιμοποιείται σε δύο ηχογραφήσεις του έτους 1949. Αξιοσημείωτο είναι πως την εποχή που συνθέτες όπως ο Β. Τσιτσάνης<sup>44</sup> εισάγουν νεωτερικά στοιχεία αντικαθιστώντας τον τύπο του «παλιού» ζεϊμπέκικου με τον «καινούργιο», ο Α. Χατζηχρήστος χρησιμοποιεί ακόμη τον τύπο του «παλιού» γεγονός που κατά πάσα πιθανότητα να οφείλεται σε αισθητικά κριτήρια. Ο δεύτερος τύπος ρυθμικού μοτίβου που κυριαρχεί είναι αυτός του χασάπικου από το έτος 1938 μέχρι και το 1955, ακολουθούμενος από αυτόν του χασαποσέρβικου που απαντάται σε τρεις συνολικά ηχογραφήσεις από το 1940-1955. Επίσης χρησιμοποιούνται σε περιπτώσεις και ρυθμικά μοτίβα από το ρεπερτόριο της «δημοτικής μουσικής» όπως ο καλαματιανός, και ο συρτός. Τέλος, ένα μόλις τραγούδι βασίζεται στο ρυθμικό μοτίβο του βαλς και δύο στο ρυθμικό μοτίβο μπολερό. Ίσως αυτό να δείχνει πιθανές επιρροές που δέχθηκε ο συνθέτης μεταπολεμικά από το «ελαφρό» τραγούδι της εποχής.

Αξίζει να αναφερθεί ότι παρόμοιες επιρροές έχουν επισημανθεί και στο συνθετικό έργο του Γ. Παπαϊωάννου<sup>45</sup>.

Τα ρυθμικά μοτίβα των ρυθμών που συναντήσαμε στο εξεταζόμενο ηχογραφημένο υλικό είναι τα παρακάτω:

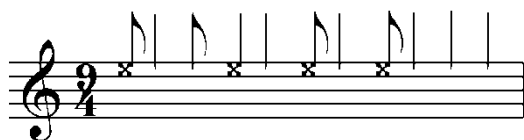
«παλιό» ζεϊμπέκικο:



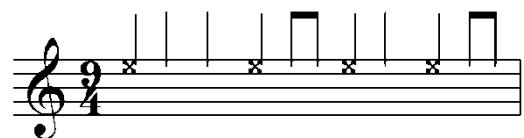
<sup>44</sup> Μπαρμπάτσης Ανέστης, *ο.π.*, σελ.50.

<sup>45</sup> Τότσης Βαγγέλης, Γιάννης Παπαϊωάννου, *Μουσικολογική και γλωσσολογική ανάλυση στα τραγούδια του συνθέτη κατά τις περιόδους 1937 – 1940, και 1946 – 1958. Ο όρος του «ρεμπέτη» και του «λαϊκού» συνθέτη και στιχουργού μέσα από τον προσδιορισμό των παραπάνω εννοιών και τον εντοπισμό τους στο έργο του Παπαϊωάννου*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, σελ. 101.

«καινούργιο» ζεϊμπέκινο:



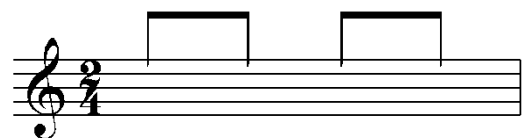
«απτάλικο» ζεϊμπέκινο



«καμηλιέριο» ζεϊμπέκινο



Χασάπικο

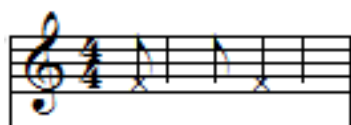


Το χασαποσέρβικο είναι ίδιο με το χασάπικο αλλά έχει πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή

Καλαματιανό



Τσιφτετέλι



Βάλς



Μπολέρο



Συρτός Καλαματιανός





## Τύποι φόρμας

Οι τύποι φόρμας που συναντούμε στο ηχογραφημένο υλικό είναι τέσσερις. Πιο αναλυτικά πρόκειται για τους:

Ο πρώτος τύπος φόρμας που συναντάμε, έχει τη δομή:  $A + A' + A'$

όπου  $A$  = εισαγωγή - κουπλέ - ρεφραίν και

$A'$  = δεύτερη φράση εισαγωγής - κουπλέ – ρεφραίν

και συναντάται στα παρακάτω τραγούδια:

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Γιατί σκληρή και άπονη	1938
2	Έχω βαθιά τον πόνο	1938
3	Ξανθιά σμυρνιοτοπούλα	1938
4	Με πλάνεψαν τα μάτια σου	1938
5	Ψεύτικα δακρύζεις	1939
6	Το παράπονο του αλήτη	1939
7	Για σένα	1939
8	Παραπονιάρικο	1939
9	Μαλάκια απ τις πλεξούδες σου	1939
10	Παλιόπαιδο	1939
11	Χασάπης Ζηλευτός	1940
12	Το όνειρο (απόψε ένα όνειρο)	1940
13	Νυχτοπούλι	1940
14	Γκρινιάρικο	1940

15	Μη μου μιλάς με μάσκα (Δίγνωμη)	1938
16	Μη μου γκρινιάζεις κούκλα μου	1940
17	Κατινούλα	1940
18	Στης Αλβανίας τα βουνά	1940
19	Ο αποχαιρετισμός της Αλβανίας	1940
20	Ποπίτσα μου σκληρόκαρδη	1941
21	Μάρω	1946
22	Φτώχεια	1946
23	Αμαξάς	1946
24	Η μανούλα	1946
25	Μαυροφόρα	1946
26	Κόρη μάγισσα	1947
27	Νέα Βαγγελίτσα	1947
28	Έλα να πάμε τσάρκα	1947
29	Μανά γιατί να με γεννήσεις	1947
30	Φέρε μας καπελά κρασί	1947
31	Ανατολή	1947
32	Μανά μου τα λουλούδια μου	1948
33	Νύχτα αξημέρωτη	1948
34	Μάγισσα	1948
35	Θα ρθει μια μέρα να πονάς	1948
36	Άνοιξε манά	1948
37	Πάμε στο Φάληρο	1948
38	Ρημαγμένη ζωή	1948

39	Ας μην ζημέρωνε ποτέ	1948
40	Γλυκοβραδιάζει	1948
41	Η πόρτα του φτωχού	1949
42	Η μικρή του καμηλιέρη	1949
43	Η διαμαντούλα (διαμαντοπούλα λυγερή)	1949
44	Η πεντάμορφη	1949
45	Όταν ξαναγυρίσεις	1950
46	Ποία να σαι	1950
47	Αφού η μοίρα με έκανε φτωχή	1950
48	Δεν θα χωρίσουμε μην κλαίς	1950
49	Βαρύς καημός	1950
50	Αν θα σε χάσω τι θα γίνω	1950
51	Σκάλα την σκάλα θα ανεβώ	1951
52	Ψεύτη ντουσιά	1951
53	γκιούλ μπαζέ	1951
54	Διώξε τον μπαξεβάνη σου	1951
55	Καρδιά ορφανή	1952
56	Της μάνας η καρδιά	1953
57	Δυο φορές μ' έχεις γελάσει	1958
58	Ψεύτρα καρδιοκλέφτρα	

Ο δεύτερος τύπος έχει τη δομή: A + A ή A + A + A

όπου A = εισαγωγή - κουπλέ - ρεφραίν, εκτελείται είτε δύο είτε τρεις φορές και συναντάται στα τραγούδια:

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Βαγγελιώ δεν είσαι εντάξει	1940
2	Ο ξενύχτης	1947
3	Ο καϊζής	1948
4	Θα σε περιμένο απόψε	1948
5	Ο αλήτης τραγουδά	1948
6	Ντουνιά ανακριτή	1949
7	Πάνε τα τρένα κι έρχονται	1949
8	Ο πασάς	1950
9	Καρδιά παραπονιέρα	1950
10	Ο μπερμπάντης	1951
11	Το μαγκαλάκι	1951
12	Παραπονιαρικό μου	1952

13	Το βασανάκι	1952
14	Η τραγιάσκα	1952
15	Έλα δώσε	1952
16	Καροτσέρη τράβα	1952
17	Πάμε στα πέριξ συντροφιά	1953
18	Η βαρβάρα	1953
19	Τα χανουμάκια	1953
20	Δώστο το μαντήλι	1954
21	Οϊντε μπρέ	1954
22	Κυβέρνησε τα βηματά σου	1954
23	Το αντικλείδι	1954
24	Χρονια στο ποτηρι	1955
25	Γλεντι αγαπη	1956
26	Επονεσα πολύ	1956
27	Κρατήστε με να σηκωθώ	

Ο τρίτος τύπος φόρμας, έχει τη δομή:

$$T + A + A' + A' \quad \text{ή} \quad A + A' + A' + T$$

όπου  $A$  = εισαγωγή - κουπλέ - ρεφραίν

$A'$  = δεύτερο μέρος εισαγωγής - κουπλέ - ρεφραίν και  $T$  = ταξίμι

Αυτός ο τύπος φόρμας, είναι ίδιος με τον πρώτο τύπο με τη διαφορά ότι συμπεριλαμβάνει εισαγωγικό ταξίμι και συναντάται στα παρακάτω τραγούδια:

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΟΡΓΑΝΟ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Με πλάνεψαν τα μάτια σου	Μπουζούκι	1938
2	Για σένα	Μπουζούκι	1939
3	Αφου η μοίρα μ' έκανε φτωχή	Ακορντεόν	1950

Αξίζει να αναφερθεί ότι τα δύο πρώτα τραγούδια του παραπάνω πίνακα είναι στο ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου ενώ το τρίτο στο ρυθμικό μοτίβο του «παλιού» ζειμπέκιου.

Ο τέταρτος τύπος φόρμας αφορά τα οργανικά μουσικά κομμάτια και έχει τη δομή:

A + B + Γ

Όπου A = πρώτο μουσικό μέρος

B = δεύτερο μουσικό μέρος

Γ = τρίτο μουσικό μέρος

Και συναντάται στα παρακάτω:

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΟΡΓΑΝΙΚΟΥ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Σέρβικος χορός (οργανικό)	1940
2	Αλέγκρο οργανικό	1948

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην περίπτωση των τύπων φόρμας των συνθέσεων, δεν υπάρχει χρονολογική διαδοχή ενός τύπου από έναν άλλο, αλλά παράλληλες εμφανίσεις τους. Ωστόσο όπως προέκυψε από την ταξινόμηση του υλικού, κυριαρχεί ο εξής τύπος δομής: εισαγωγή-κουπλέ καθώς χρησιμοποιείται σε συνολικά 58 από τις 88 συνθέσεις του εξεταζόμενου υλικού. Παράλληλα ταξίμια εντάχθηκαν στον τύπο φόρμας σε συνολικά 3 από τις 88 ηχογραφήσεις τραγουδιών, από τα οποία 2 εκτελούνται από το μπουζούκι και ένα από ακορντεόν .

Επίσης, όσον αφορά τους τύπους φόρμας σε σχέση με τις μουσικές φράσεις παρατηρούμε ότι σε λίγες μόνο περιπτώσεις έχουμε αλλαγές. Πιο συγκεκριμένα, στα τραγούδια παρατηρούμε ότι η εισαγωγή σε σχέση με το θέμα (κουπλέ-ρεφραίν), αποτελούν ανεξάρτητα μελωδικά θέματα. Το ίδιο συμβαίνει και στα οργανικά κομμάτια τα οποία αποτελούνται από τρία διαφορετικά μουσικά μέρη, τα οποία επαναλαμβάνονται από δύο φορές. Εξάιρεση αποτελούν τα τραγούδια με τίτλο *Κατινούλα* και *Γιατί σκληρή και άπονη*. Στην πρώτη περίπτωση μετά την ολοκλήρωση των στίχων το τραγούδι κλείνει με ένα ανεξάρτητο μελωδικό μέρος, ενώ στην δεύτερη περίπτωση μετά την ολοκλήρωση των στίχων η μελωδία του κουπλέ παίζεται οργανικά.

## Ρόλοι μουσικών οργάνων

Στο σύνολο του εξεταζόμενου υλικού το μπουζούκι κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Πιο συγκεκριμένα συνοδεύει τον τραγουδιστή είτε με την εκτέλεση των μελωδικών θεμάτων της φωνής, είτε με την εκτέλεση των συγχορδιών με τις οποίες έχει εναρμονιστεί η μελωδία κάθε τραγουδιού, είτε με διφωνίες σε διάστημα τρίτης κατά το πρότυπο του πρίμο σεκόντο με παράλληλη χρήση tremolo. Ταυτόχρονα πρωταγωνιστεί και στις ανταποκρίσεις που γεφυρώνουν τα μελωδικά θέματα του τραγουδιστή. Δηλαδή στο τέλος της μελωδικής ανάπτυξης μιας μουσικής φράσης του τραγουδιστή και πριν την αρχή της επόμενης φράσης, το μπουζούκι καλύπτει το ενδιάμεσο κενό εκτελώντας ανταποκρίσεις που δομούνται ως εξής:

### Παράδειγμα 1 (Μπουζούκι)

(α) Στο κουπλέ του τραγουδιού με τίτλο *Γιατί σκληρή και άπονη* το πρώτο μπουζούκι παίζει την βασική μελωδία και το δεύτερο συνοδεύει με παράλληλες τρίτες, κατά το πρότυπο του πρίμο-σεκόντο:

**ΠΡΩΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ**

Πο λός και ρός ε πέ ρα σε χω ρίς να μου μι λή— σεις γλυ

6

κειά μου κο κκι νιώ τι σσα να με πα ρη γο ρή— σεις

**ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ**

Πο λός και ρός ε πέ ρα σε χω ρίς να μου μι λή— σεις γλυ

κειά μου κο κκι νιώ τι σσα να με πα ρη γο ρή— σεις



(β) Στην εισαγωγή του τραγουδιού με τίτλο *Έχω βαθιά τον πόνο* το πρώτο μπουζούκι παίζει την βασική μελωδία και το δεύτερο μπουζούκι συνοδεύει με συγχορδίες:

ΠΡΩΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

2

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is labeled 'ΠΡΩΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ' and shows a melodic line in 9/8 time with a key signature of two flats. The bottom staff, labeled '2', shows a rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth notes.

(γ) Στην εισαγωγή του τραγουδιού με τίτλο *Το παράπονο του αλήτη* τα μπουζούκια παίζουν σε διαστήματα οκτάβας:

ΠΡΩΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

2

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is labeled 'ΠΡΩΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ' and shows a melodic line in 9/8 time with a key signature of one sharp. The bottom staff, labeled '2', shows a rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth notes.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

2

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is labeled 'ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ' and shows a melodic line in 9/8 time with a key signature of one sharp. The bottom staff, labeled '2', shows a rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth notes.

(δ) Στην εισαγωγή του τραγουδιού με τίτλο *Πάμε στο Φάληρο* έχουμε τρία μπουζούκια από τα οποία το πρώτο παίζει τη βασική μελωδία, το δεύτερο συνοδεύει παίζοντας την ίδια μελωδία μία οκτάβα πάνω. Το τρίτο μπουζούκι αρχι κα συνοδεύει παίζοντας την τονική βαση των συγχορδιών στην χρονική αγωγή ογδών, στην συνεχεια με αναλύσεις στις συγχορδίες και στο τέλος της μελωδικής φράσης χρησιμοποιεί παράλληλες τρίτες, κατά το πρότυπο του πρίμο-σεκόντο.

ΠΡΩΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

ΤΡΙΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

(ε) Στο τραγούδι με τίτλο *Ξενύχτης* έχουμε ανοδικές βηματικές κινήσεις του λαϊκού δρόμου χιτζαζ που οδηγούν στην πρώτη νότα του τραγουδιστή. Ουσιαστικά λειτουργούν ως μελωδικός σύνδεσμος ο οποίος προετοιμάζει την ατάκα του τραγουδιστή.

**ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ**

ξε νύ χτης μπρός ξην πό ρτα σου

**ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ**

2

σού ρας στου πί και φέ σι

3

δε πά ω για το σπί τι μου ω

## Παράδειγμα 2 (κιθάρα)

Η κιθάρα κατέχει ένα τυπικό συνοδευτικό ρόλο, δηλαδή ρυθμικό και αρμονικό ρόλο αλλά όχι μελωδικό, καθώς εκτελεί το ρυθμό και τις συγχορδίες με τις οποίες έχει εναρμονιστεί η μελωδία κάθε τραγουδιού. Στις αλλαγές των συγχορδιών δε παρατηρούνται κινήσεις στις μελωδικές γραμμές του μπάσου. Στο σύνολο των μουσικών κομματιών παρατηρείται ένα αυστηρό, στακάτο και προσηλωμένο στο ρυθμό παίξιμο. Οι περιπτώσεις στις οποίες παρατηρήθηκαν κινήσεις της κιθάρας στις μελωδικές γραμμές του μπάσου, είναι στα κομμάτια όπου η κιθάρα εκτελεί την ίδια μελωδία με το μπουζούκι στην καθοδική καταληκτική φράση της ανταπόκρισης του μπουζουκιού:

(α) Για παράδειγμα στην εισαγωγή του τραγουδιού με τίτλο *Μαγκαλάκι*:

The musical score for the introduction of 'Magkalaki' is presented in two staves. The top staff, labeled 'ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ', is in treble clef and 3/4 time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff, labeled 'ΚΙΘΑΡΑ', is in treble clef and 3/4 time, featuring a rhythmic accompaniment of chords and single notes. The key signature is one sharp (F#).

(β) Παρόμοια περίπτωση αποτελεί το τραγούδι με τίτλο *Τραγιάσκα*:

The musical score for the introduction of 'Tragiasca' is presented in two staves. The top staff, labeled 'ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ', is in treble clef and 3/4 time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff, labeled 'ΚΙΘΑΡΑ', is in treble clef and 3/4 time, featuring a rhythmic accompaniment of chords and single notes. The key signature is one sharp (F#).

### Παράδειγμα 3 (μπαγλαμάς)

Ο μπαγλαμάς κατέχει τον ίδιο τυπικό συνοδευτικό ρόλο με την κιθάρα παίζοντας συγχορδίες, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις αντικαθιστά τον ρόλο του δεύτερου μπουζουκιού.

(α) Στο τραγούδι με τίτλο *Δίγνομη* εκτελεί σε ταυτοφωνία (μια οκτάβα ψηλότερα) μαζί με το μπουζούκι την εισαγωγή:

ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ



ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ



The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ' and the bottom staff is labeled 'ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ'. Both staves are in 9/4 time, with a key signature of one flat (B-flat) and a sharp (F#). The Bouzouki part features a series of chords and melodic lines, while the Baglamas part features a more rhythmic, chordal accompaniment.

Από όσο γνωρίζουμε απο φωτογραφίες των μπαγλαμάδων του Γ. Μπάτη η έκταση των νοτών εκτείνεται έως ένα τόνο πάνω απο την οκτάβα, δηλαδή έως μι, λα, μι εφόσον ο μπαγλαμάς είναι κουρδισμένος σε ρε, λα, ρε ανοικτά. Στο παραπάνω παράδειγμα παρατηρούμε οτι η μελωδία που παίζει ο μπαγλαμάς φθάνει έως το μι ύφεση και έπειτα γυρνά μια οκτάβα χαμηλότερα για να παίζει τις νότες φα# και σολ, επιτρέποντάς μας την εικασία πως η συγκεκριμένη μουσική εκτέλεση αποτελεί παράδειγμα που συνδέεται άμεσα με τα προαναφερθέντα στοιχεία<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Κέρδος, Αθήνα 1979, σελ. 168.

(β) Στο κουπλέ του τραγουδιού με τίτλο *Χασάπης Ζηλευτός* συνοδεύει με παράλληλες τρίτες, κατά το πρότυπο του πρίμο-σεκόντο:

**ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ**

κι ό ποιος ε ντά ξει μου φε ρθει και την ψυ χή μου δί ι νο

8

**ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ**

κι ό ποιος ε ντά ξει μου φε ρθει και την ψυ χή μου δί ι νο

7

(γ) Στην εισαγωγή του τραγουδιού με τίτλο *Βαγγελιώ δεν είσαι εντάξει μοιράζεται την εισαγωγή μαζί με το μπουζούκι*

:

**ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ**

7

ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ

Musical notation for the piece 'ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ'. It consists of two staves. The first staff is in 2/4 time, key of B-flat major, and contains a series of eighth-note chords. The second staff starts at measure 7 and continues the melodic line with eighth notes and a final half note.

Παράδειγμα 4 (ακορντεόν)

Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο ρόλος που αναλαμβάνει το *ακορντεόν* καθώς στην πλειοψηφία των κομματιών που εξετάζουμε, συμμετέχει εξίσου με το *μπουζούκι* στη μελωδική ανάπτυξη των εισαγωγών. Αυτό συμβαίνει με δυο τρόπους:

(α) Το *ακορντεόν* και το *μπουζούκι* μοιράζονται τα μουσικά μέρη στην εισαγωγή, ενώ στο κουπλέ συνοδεύει μόνο το *ακορντεόν*, όπως για παράδειγμα στο τραγούδι με τίτλο *Ψεύτρα καρδιοκλέφτρα*:

Musical notation for the piece 'ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ' and 'ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ-ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ'. The first staff is in 9/4 time, key of D major, and contains a series of eighth-note chords. The second staff is in 2/4 time, key of D major, and contains a series of eighth-note chords. The third staff is in 4/4 time, key of D major, and contains a series of eighth-note chords. The lyrics are: και ό ρκουσ πα λι ε πού λα γε με α λλον στο σκο τά δι

(β) Επίσης, το ακορντεόν διαδραματίζει σημαντικό ρόλο και στις ανταποκρίσεις που γεφυρώνουν τα μελωδικά θέματα του τραγουδιστή, όπως για παράδειγμα στο τραγούδι με τίτλο *Αμαζάς*:

ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ

Η α μα ζά μες την βρο χή — τρά βα'μα ζά μη μου βρα χεί

Τέλος, το ακορντεόν εκτελεί ρυθμικό αυτοσχεδιασμό στο τραγούδι με τίτλο *Γλέντι αγάπη* και έναν αυτοσχεδιασμό σε ελεύθερο ρυθμό στην εισαγωγή του τραγουδιού *Αφου η μοίρα μ'έκανε φτώχη*.

Συμπερασματικά, ο ενισχυμένος μελωδικός ρόλος του ακορντεόν δηλώνει την αισθητική προτίμηση του συνθέτη, ο οποίος επιχειρεί με αυτόν τον τρόπο να εμπλουτίσει περισσότερο την βασική μελωδική γραμμή. Παράλληλα φανερώνει και την πρόθεση του Α. Χατζηχρήστου να χρησιμοποιήσει το ακορντεόν ως δεύτερο σολιστικό όργανο, γεγονός που προκύπτει ως αποτέλεσμα μίας γενικότερης τάσης ομότεχνων συνθετών της περιόδου, που όπως φαίνεται υιοθετεί και ο Α. Χατζηχρήστος.

#### Παράδειγμα 5 (λαούτο)

Το λαούτο το συναντάμε στο τραγούδι με τίτλο *Διαμαντοπούλα λυγερή* οπού κατέχει σολιστικό ρόλο παίζοντας τόσο στην εισαγωγή όσο και στο κουπλέ:

ΛΑΟΥΤΟ

η δια μα ντού λα η λυ γε — ρή



### Παράδειγμα 6 (κλαρίνο)

Το κλαρίνο το συναντάμε κατά σειρά στο τραγούδι με τίτλο *Διαμαντοπούλα λυγερή* που συνοδεύει τόσο στην εισαγωγή όσο και στο κουπλέ, και στο τραγούδι *Καϊζής* που συνοδεύει στην εισαγωγή:

The image shows two musical staves for Clarinet. The first staff is titled 'ΚΛΑΡΙΝΟ' and is in 4/4 time. It features a melodic line with a repeat sign and a fermata. Below the staff, the lyrics 'η δια μα ντού λα η λυ γε — ρή' are written. The second staff is also titled 'ΚΛΑΡΙΝΟ' and is in 4/4 time. It shows a melodic line followed by a section of rapid sixteenth-note runs, which is then followed by a section titled 'ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ' and another section titled 'ΚΛΑΡΙΝΟ'.

### Παράδειγμα 7 (πιάνο)

Το πιάνο το συναντούμε στο τραγούδι με τίτλο *Ποια να 'σαι* και συνοδεύει με αναλύσεις συγχορδιών μόνο στην εισαγωγή. Το τραγούδι εντοπίστηκε απο ηχογράφηση γραμμοφώνου με την μουσική του φόρμα να παραμένει ανολοκλήρωτη καθώς σώζεται μόνο η εισαγωγή, το κουπλέ και το ρεφρέν. Επιπλέον, λόγω της κακής ηχογράφησης του μουσικού υλικού, η μουσική καταγραφή υπήρξε αδύνατη.

Τα ξυλάκια τα συναντάμε στα τραγούδια με τίτλο *Κατινούλα* και *Καροτσέρη τράβα* και έχουν καθαρά συνοδευτικό ρυθμικό ρόλο. Πιο συγκεκριμένα εκτελούν το ρυθμικό σχήμα των 4/4 (τσιφτετέλι) και 2/4 (χασαποσέρβικο) αντίστοιχα<sup>47</sup>.

Από την κατανομή των ρόλων που αναλαμβάνουν τα όργανα στις ηχογραφήσεις των τραγουδιών, προκύπτει ένα σύνολο σχέσεων μεταξύ των οργάνων ως αποτέλεσμα μίας σύνθετης ενορχήστρωσης. Ο Μάνος Γρυσμπολάκης<sup>48</sup> υποστηρίζει ότι ο Βασίλης Τσιτσάνης «διεύρυνε και εμπλούτισε τη λαϊκή ορχήστρα με όργανα όπως το ακορντεόν και το πιάνο. Έτσι, τα σολιστικά μέρη των μουσικών

<sup>47</sup> Παύλου Λευτέρης, *ο.π.* σελ. 38, 42.

<sup>48</sup> Γρυσμπολάκης Μάνος, «Σημαινόντες συνθέτες-σημαντικοί μουζουξήδες», *Λαϊκό τραγούδι*, Ιανουάριος 2003, τεύχος 2, σελ. 41.

κομματιών, δηλαδή οι εισαγωγές, οι ανταποκρίσεις, οι καταλήξεις, αρχίζουν να διαμοιράζονται και σε άλλα όργανα εκτός από το μπουζούκι. Με αυτό τον τρόπο εισάγεται η έννοια της ενορχήστρωσης και του οργανωμένου παιξίματος, που πλέον δεν στηρίζεται μόνο στον μπουζουζή και τον κιθαρίστα. Καθιέρωσε και τελειοποίησε την χρήση 2<sup>ης</sup>, πολλές φορές και 3<sup>ης</sup> φωνής στα λαϊκά τραγούδια. Σε συνδυασμό μάλιστα με τη χρήση περισσότερων σολιστικών και συνοδευτικών οργάνων στην ορχήστρα, οδήγησε το λαϊκό τραγούδι σε μια πιο εξευρωπαϊσμένη μουσική ανάπτυξη, με περισσότερες και πιο μελετημένες εναρμονίσεις των μελωδιών του».



«μέσα από το θεωρητικό σύστημα των λαϊκών δρόμων δεν μπορούμε να παρατηρήσουμε την τροπική συμπεριφορά... Συνάμα, μέσα από την πορεία της προφορικής τους διάδοσης, οι λαϊκοί δρόμοι παρουσιάζουν τόσο ονοματολογικές, όσο και εννοιολογικές αντιφάσεις: για παράδειγμα η ίδια κλίμακα περιγράφεται με διαφορετικά ονόματα, ενώ συχνά η χρήση συγκεκριμένου ονόματος παραπέμπει σε διαφορετικές έννοιες. Ύστερα από την μελωδική εξέταση του ηχογραφημένου υλικού, διαπιστώνεται πως υπάρχουν κάποιοι μελωδικοί τύποι (μελωδικές συμπεριφορές) οι οποίοι επαναλαμβάνονται και μεταβάλλονται. Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται οι λαϊκοί δρόμοι καθώς και η συχνότητα εμφάνισής τους στο εξεταζόμενο υλικό όπως αυτή προκύπτει από τον αριθμό των τραγουδιών που αντιστοιχούν σε κάθε λαϊκό δρόμο. Σε πολλά από τα μουσικά κομμάτια συνδυάζονται δύο ή και τρεις λαϊκοί δρόμοι ή κλίμακες. Ως κύριος δρόμος ορίζεται αυτός με τον οποίο ανοίγει και κλείνει το κάθε μουσικό κομμάτι.

A/A	ΛΑΪΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ
1	Ματζόρε κλίμακα	33	1938 – 1958
2	Χιτζασκιάρ	6	1938 – 1950
3	Μινόρε κλίμακα	11	1938 – 1958
4	Ράστ	2	1939 – 1940
5	Πειραιώτικος	2	1939 – 1940
6	Χιτζάζ	20	1939 – 1956
7	Χουζάμ	4	1947 – 1952
8	Σεγκιά	4	1940 – 1952
9	Καρτσιγιάρ	2	1949 – 1954
10	Ουσάκ	4	1950 – 1954

Παρατηρώντας την χρονολογική κατάταξη των εξεταζόμενων μουσικών κομματιών διαπιστώνεται πως αρκετοί από τους λαϊκούς δρόμους, ιδιαίτερα αυτοί με την μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης, παρουσιάζονται συστηματικά σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους. Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα από το

σύνολο των 88 μουσικών κομματιών, τα 33 χρησιμοποιούν την κλίμακα *Ματζόρε* και ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1938-1958. Ακολουθούν 20 μουσικά κομμάτια τα οποία χρησιμοποιούν την κλίμακα *Χιτζάζ* και ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1939-1956. Στην συνέχεια έχουμε 11 μουσικά κομμάτια τα οποία χρησιμοποιούν την *Μινόρε κλίμακα* και ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1938-1958, 6 μουσικά κομμάτια τα οποία χρησιμοποιούν το λαϊκό δρόμο *Χιτζασκιάρ* και ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1938-1950. Ακολουθούν 2 *Ράστ* τα οποία ηχογραφούνται την περίοδο 1939-1940, 4 *Ουσάκ* τα οποία ηχογραφούνται την περίοδο 1950-1954, 2 στο λαϊκό δρόμο *Πειραιώτικο* και τα οποία ηχογραφούνται κατά τα έτη 1939 και 1940 αντίστοιχα, 4 *Χουζάμ* τα οποία ηχογραφούνται κατά την περίοδο 1947-1952, 4 *Σεγκιά* τα οποία ηχογραφούνται την περίοδο 1940-1952 και 2 *Καρτσιγιάρ* τα οποία ηχογραφούνται κατά τα έτη 1949 και 1954 αντίστοιχα. Γενικότερα συμπεραίνουμε ότι η *Ματζόρε* και η *Μινόρε κλίμακα* μαζί με τον λαϊκό δρόμο *Χιτζάζ* εμφανίζουν το μεγαλύτερο ποσοστό εμφάνισης στο ρεπερτόριο της περιόδου 1938-1948. Παράλληλα όμως κάνουν την εμφάνιση τους και δρόμοι όπως το *Χιτζασκιάρ*, το *Χουζάμ*, το *Ουσάκ*, το *Σεγκιά*, καθώς και το *Ράστ*, το *Καρτσιγιάρ* και ο *Πειραιώτικος* αλλά με σαφώς μικρότερη συχνότητα εμφάνισης.

Με μια πρώτη ματιά διαπιστώνεται ότι κυριαρχεί η χρήση της *Ματζόρε κλίμακας* σε 33 τραγούδια και *Μινόρε κλίμακας* σε 11 τραγούδια σε όλη την περίοδο του ηχογραφημένου υλικού (1938-1948). Αυτό, σε συνδυασμό με το γεγονός της κάθετης εναρμόνισης που παραπέμπει στο Δυτικό τονικό σύστημα, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το μουσικό συντακτικό του συνθέτη έχει προσαρμοστεί σε ένα «εξευρωπαϊσμένο» περιβάλλον<sup>51</sup>. Ο Πέτρος Τσολάκης<sup>52</sup> αναφέρει ότι «στα πλαίσια μιας κοινωνίας όπου η αστική άρχουσα τάξη, η οποία κατέχει και ελέγχει τη δισκογραφία, επιβάλλει την ιδέα της πολιτισμικής στροφής προς τη Δύση, η εξέλιξη του έργου του συνθέτη φαίνεται να ενσωματώνει, σε ένα ορισμένο βαθμό την τάση αυτή. Έτσι το έργο του από τη μια «αποστιγματίζεται» μουσικά από το γενεσιουργό κοινωνικό της πλαίσιο ενώ γίνεται δεκτό από την άλλη από ένα ευρύτερο κοινό καθότι εξακολουθεί να ενσωματώνει βασικά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής. Το γεγονός αυτό οδηγεί στη διεύρυνση της αγοράς των τραγουδιών του δημιουργού,

<sup>51</sup> Risto Pekka Pennanen, *The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s*.

<sup>52</sup> Τσολάκης Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 83.

δηλαδή στη διοχέτευση του σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες. Με τον τρόπο αυτό επιτείνεται και η γενικότερη διεύρυνση της αγοράς του ρεμπέτικου τραγουδιού».

Στην συνέχεια θα επιχειρηθεί μια περιγραφή των μουσικών γνωρισμάτων που χαρακτηρίζουν την μελωδική γραφή, καθώς και ο συσχετισμός αυτών των γνωρισμάτων με τους δρόμους και τους τρόπους εναρμόνισης που συναντώνται στο εξεταζόμενο ηχογραφημένο υλικό. Όσον αφορά την μελωδική έκταση των μουσικών κομματιών υπάρχουν περιπτώσεις όπου αυτή κυμαίνεται στα πλαίσια μίας οκτάβας, συχνά δε και πέραν αυτής. Σε σχέση με τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας, ο δημιουργός ακολουθεί μια οριζόντια μελωδική κίνηση η οποία οδηγεί σε ανιούσες και κατιούσες μελωδικές πορείες. Οι μελωδίες τηρούν μια συγκεκριμένη δομική μορφή η οποία ορίζεται με βάση τους δεσπόζοντες φθόγγους. Οι φθόγγοι αυτοί είναι η I βαθμίδα (είτε ως βάση, είτε ως κορυφή του δρόμου σε διάστημα οκτάβας), η III, η IV και η V οι οποίες παίζουν καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη κάθε μελωδίας.

Εξετάζοντας αναλυτικότερα τα μουσικά κομμάτια συναντώνται ορισμένες περιπτώσεις μετατροπιών που είναι δυνατόν να διαφοροποιηθούν και να ομαδοποιηθούν με βάση κάποια κριτήρια, τα οποία και παρουσιάζονται παρακάτω ταξινομημένα κατά την συχνότητα εμφάνισης τους.

Η πρώτη περίπτωση μετατροπίας αφορά διαφορετικού τύπου δρόμους, δηλαδή ένα ματζόρε δρόμο, με την έννοια ότι η συγχορδία της βάσης του είναι ματζόρε και ένα μινόρε δρόμο με την έννοια αντίστοιχα ότι η συγχορδία της βάσης του είναι μινόρε Έτσι για παράδειγμα η πρώτη μελωδική φράση ενός θέματος μπορεί να ανήκει στην *Μινόρε κλίμακα* και η δεύτερη μελωδική φράση στην *Ματζόρε κλίμακα* με βάση την τρίτη βαθμίδα. Στο εξεταζόμενο υλικό συναντάμε μόνο μια περίπτωση:

Το τραγούδι με τίτλο *Έλα να πάμε τσάρκα* όπου η εισαγωγή κινείται στην *Ματζόρε κλίμακα* ενώ το κουπλέ στην *Μινόρε κλίμακα*.

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

12 έλα να πάμε τσάρκα μια βραδιά

24 η βάρκα μας προσμένει στην άκροθαλάσσιά

Στην δεύτερη περίπτωση μετατροπίας έχουμε δύο μελωδικές φράσεις στα πλαίσια ενός θέματος, οι οποίες ανήκουν σε διαφορετικό δρόμο κρατώντας όμως κοινή την βάση και τον τύπο συγχορδίας της βάσης.

Για παράδειγμα η πρώτη μελωδική φράση του τραγουδιού *Το όνειρο* κινείται στον δρόμο *Ράστ*

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

2

Η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο *Νικρίζ*. Εδώ διακρίνονται επιρροές από την «παράδοση» των μακάμ, πρόκειται για μια συνηθισμένη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ *Ράστ*<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, ο.π., σελ. 21

εί δα πως σε πα ντρέυ α\_\_ νε με ά λλον νε μι κρό μου\_\_\_\_\_

Στο τραγούδι *Μάνα μου γιατί να με γεννήσεις* η πρώτη μελωδική φράση κινείται στο δρόμο *Χιτζασκιάρ* ενώ η δεύτερη μελωδική φράση στο δρόμο *Χουζάμ*.

μά να μου για τί να με γεν νή σεις βά σα να να νιώ σω και στε ρή σεις

5 στη ψευ τιά αυ τού του κόσμου να μαι πά ντα μο να χόςμου μες τους πέ ντε δρό μουσ να γυ ρνώ

Στο τραγούδι *Κρατήστε με να σηκωθώ* η πρώτη μελωδική φράση κινείται στην *Μινόρε κλίμακα* και η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο *Σαμπά*.

Βέβαια, δεν λείπουν και οι συνδυασμοί της *Ματζόρε κλίμακας* με άλλους λαϊκούς δρόμους, στην ίδια τονική βάση.

Το τραγούδι *Στης Αλβανίας τα βουνά* η πρώτη μελωδική φράση κινείται στην *Ματζόρε κλίμακα* ενώ η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο *Χουζάμ*.

Στις Αλ βα νί ας τα βου\_\_ νά\_\_\_\_\_ με ρό νυ χτα γυ ρνά\_\_ ω\_\_\_\_\_

8 \_\_\_\_\_ για την γλυ κιά πα τρί δα μας\_\_\_\_\_ μα νοί λα πο λε μά ω ω\_\_\_\_\_

Στο τραγούδι *Μάρω* η πρώτη μελωδική φράση κινείται στην *Ματζόρε κλίμακα* ενώ η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο *Χουζάμ*.



7  
 Θέ λεις να με δεις \_\_\_\_\_ έ λα στο λι μά \_\_\_\_\_ νι Μά ρω μου γλυ

14  
 κειά \_\_\_\_\_ στο πα σα λι μά \_\_\_\_\_ νι

Επίσης η πρώτη μελωδική φράση του τραγουδιού *Φτώχεια* κινείται στην *Ματζόρε κλίμακα* ενώ η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο *Χουζάμ*.

Δε με φο βί \_\_\_\_\_ σαν κύ \_\_\_\_\_ μα \_\_\_\_\_ τα \_\_\_\_\_

2  
 μπό ρες κι α νε \_\_\_\_\_ μο βρό \_\_\_\_\_ για \_\_\_\_\_

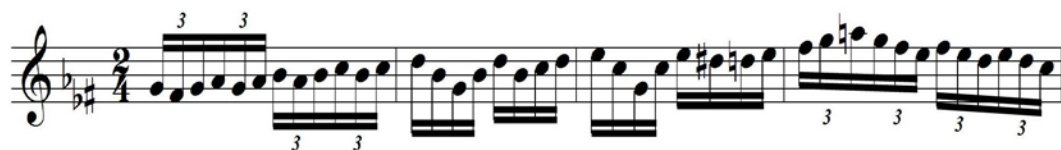
3  
 ό \_\_\_\_\_ σο \_\_\_\_\_ με φό βι \_\_\_\_\_ σες \_\_\_\_\_ ε σύ \_\_\_\_\_

4  
 κα \_\_\_\_\_ τη \_\_\_\_\_ ρα μέ \_\_\_\_\_ νη φτώ \_\_\_\_\_ χεια

Για παράδειγμα η εισαγωγή του τραγουδιού *Ντουινιά ανακριτή* κινείται στην *Ματζόρε κλίμακα* ενώ το κουπλέ στην *Μινόρε κλίμακα*.



Στο τραγούδι *Για σένα* η εισαγωγή αρχικά κινείται στον δρόμο *Χιτζασκιάρ* και στην συνέχεια στον δρόμο *Σεγκιά* όπως και το κουπλέ



Το ίδιο συμβαίνει και στο τραγούδι *Έχω βαθειά τον πόνο*, το οποίο έχει αναλυθεί στην ενότητα της παρούσας εργασίας με τίτλο *Ρόλος των οργάνων*.

Στο τραγούδι *Δεν θα χωρίσουμε μην κλαίς* η πρώτη μελωδική φράση κινείται στην *Ματζόρε κλίμακα* και η δεύτερη μελωδική φράση στον δρόμο *Χουζάμ*.

2

3

Πέ σε κοι μή σου \_\_\_\_\_ και μην κλαίς \_\_\_\_\_

4

κι αύ ριο — φώς μου — μου τα λές

Το ίδιο συμβαίνει και στο τραγούδι *Χρόνια στο ποτήρι*.

Άξιο αναφοράς αποτελεί το σύνολο των τραγουδιών που ανήκουν στον λαϊκό δρόμο *Χιτζάζ*. Ο συνθέτης κατά την ανάπτυξη της μελωδικής συμπεριφοράς, χρησιμοποιεί σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις κίνηση *Ράστ* από την 4<sup>η</sup> βαθμίδα και κίνηση *Σεγκιά* στην 6<sup>η</sup> βαθμίδα. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε αύξηση της 6<sup>ης</sup> βαθμίδας γεγονός που επηρεάζει και την αρμονία (διότι έχουμε διάστημα τρίτης μεγάλης από την βάση), πιο συγκεκριμένα αντί για IVm έχουμε IV. Η συγκεκριμένη μελωδική ανάπτυξη προκύπτει και αυτή από την «παράδοση» των μακάμ, πιο συγκεκριμένα πρόκειται για την κίνηση εβίτζ<sup>54</sup> στο μακάμ χιτζάζ.

<sup>54</sup> Βούλγαρης Ευγένιος Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 34

Για παράδειγμα στο τραγούδι με τίτλο *Βαγγελιώ δεν εισ' εντάξει*, στο οποίο έχουμε κίνηση *εβίτζ*.

Ma γρή γο ρα με ξέ—χα σες και μ' ά λλο νε πη γαίνεις  
 7  
 έ χεις γνώ μη τώ ρα 'λλά ξει βαγ γε λιώ δεν είσαι 'ντά ξει

Το ίδιο συμβαίνει και στο τραγούδι *Ξενύχτης*

ω \_\_\_\_\_ έ βγα να—σε— δό \_\_\_\_\_  
 2  
 — ω \_\_\_\_\_ για σέ να ξέ— νυ χτω \_\_\_\_\_

Επίσης το ίδιο συμβαίνει στα τραγουδια *Ρημαγμένη ζωή* και *Η πόρτα του φτωχού*, *Αν θα σε χάσω τι θα γίνω*, *Παραπονιαρικό μου*, *Γλέντι κι αγάπη*

Στο τραγούδι *Καρδιά παραπονιαρά* έχουμε κίνηση *Ράστ* στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα.

κα \_\_\_\_\_ ρδιά \_\_\_\_\_ κα ρδιά πα ρα πο νιά \_\_\_\_\_ ρα \_\_\_\_\_  
 2  
 κ'α \_\_\_\_\_ πά \_\_\_\_\_ κ'α πα ρη γό ρη τη \_\_\_\_\_

Επίσης, στο τραγούδι *Σκάλα την σκάλα θα ανεβώ* έχουμε κίνηση *Ράστ* στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα.

The image shows two staves of musical notation in G minor (one flat) and 9/4 time. The first staff contains the melody for the lyrics "κι'αν δε μ'α νοί ξεις — για — να μπό". The second staff continues the melody with the lyrics "— ε γώ θα ξε νυ χτή σω", featuring a triplet of eighth notes marked with a '3' above them.

Όπως προείπαμε στο εξεταζόμενο ηχογραφημένο υλικό συναντήσαμε και δυο οργανικά που είναι τα εξής: *Σέρβικος Χορός* και *Αλέγκρο οργανικό*. Το οργανικό *Σέρβικος Χορός* αποτελείται από τρία διαφορετικά μουσικά μέρη τα οποία κινούνται στις κλίμακες *Ματζόρε* και *Ράστ*. Πιο συγκεκριμένα κάνουν άνοιγμα στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα και κλείσιμο στην τονική βάση.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

8 ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

15 ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

20

26

Το *Αλέγκρο οργανικό* αποτελείται από τρία διαφορετικά μουσικά μέρη. Το πρώτο κινείται στην *Μινόρε κλίμακα*, το δεύτερο στον δρόμο *Ράστ* και το τρίτο στον δρόμο *Χιτζάζ*, πιο συγκεκριμένα στο πρώτο 5χ. Και τα τρία μουσικά μέρη κάνουν άνοιγμα στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα και κλείσιμο στην τονική βάση.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ



ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ



ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ



Επιπλέον, συναντήσαμε τέσσερα τραγούδια τα οποία κινούνται στον δρόμο

*Ουσάκ.*

Το τραγουδι με τίτλο *Χατζηχρήστος*



ή ρθα με να γλε ντή σου με χα τζη χρή στο



να φύγει το μαράζι.



— κίαν φύγου νε πολλά λε φτά χα λά λι δε πει ρά ζει

Το τραγούδι με τίτλο *Αφού η μοίρα μ' έκανε φτωχή*

σ'α γά πη σα με ———— ό λη — τη — κα — ρδιά μου.

2

— και πί στεν α ———— πως θα με πα ντρεν τείς

Detailed description: This block contains the first two systems of a musical score. The first system is a single staff in treble clef, key of D major (two sharps), and 9/4 time. It begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'σ'α γά πη σα με ———— ό λη — τη — κα — ρδιά μου.' are written below the staff. The second system is also a single staff, starting with a measure rest and followed by eighth and sixteenth notes. The lyrics '— και πί στεν α ———— πως θα με πα ντρεν τείς' are written below. A small '2' is positioned above the first measure of this system.

Το τραγούδι με τίτλο *Ψεύτη ντουνια*

μα ρά θη κε η'κα ρδού λα — μου

2

μ'αυ τη την α δι ———— κί ———— α

3

πα λιό — ζω η ————— ψεύ τη ντου νιά —————

4

— και πα λιο κοί ———— νω νι — α

Detailed description: This block contains the first four systems of a musical score. The first system is a single staff in treble clef, key of D major, and 9/4 time. The lyrics 'μα ρά θη κε η'κα ρδού λα — μου' are written below. The second system is a single staff with a measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. The lyrics 'μ'αυ τη την α δι ———— κί ———— α' are written below. A small '2' is positioned above the first measure. The third system is a single staff with a measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. The lyrics 'πα λιό — ζω η ————— ψεύ τη ντου νιά —————' are written below. A small '3' is positioned above the first measure. The fourth system is a single staff with a measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. The lyrics '— και πα λιο κοί ———— νω νι — α' are written below. A small '4' is positioned above the first measure.



και το τραγούδι *Κυβέρνησε τα βήματα σου*

τα πα ντα ο μι χλη σκε πα\_ σε

και θα σ'α κο λου θη σω\_ μει

νε κο ντα μου\_ μει νε κοντα μου\_ κυ\_ βε ρνη σε\_ ε συ τα βη\_ ματα\_ μου

Το πρώτο σημαντικό σχόλιο για τα παραπάνω τραγούδια είναι ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί το *Ουσάκ* πιο κοντά στην εκδοχή του μακάμ<sup>55</sup> (βεβαία στην ίσα συγκερασμένη του εκδοχή), καθώς ανεβαίνει με διάστημα τόνου από την τονική βάση και κατεβαίνει με ημιτόνιο (π.χ. στο *Ψέτη ντουριά* και στο *Αφού η μοίρα μ' έκανε φτωχή*).

Στα τραγούδια *Κυβέρνησε τα βήματα μου* και *Ψέτη ντουριά*, κάνει άνοιγμα στην 3<sup>η</sup>, επίσης κάνει στάση στην 5<sup>η</sup> κάνοντας πάλι *ουσάκ* δηλαδή ανεβαίνοντας με τόνο και κατεβαίνοντας με ημιτόνιο, όπως κινείται το μακάμ *χουσεινί* (επίσης στην ίσα συγκερασμένη του εκδοχή)<sup>56</sup>. Ως δεσπίζοντες φθόγγους χρησιμοποιεί την 1<sup>η</sup> την 3<sup>η</sup> την 4<sup>η</sup> και την 7<sup>η</sup> βαθμίδα, οι οποίες είναι και οι βασικές συγχορδίες.

<sup>55</sup> Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 21

<sup>56</sup> *Ibid.*, σελ. 21

Τέλος, συναντήσαμε δύο τραγούδια τα οποία κινούνται στον δρόμο *Καρτσιγιάρ*. Πρόκειται για τα εξής: το *Διαμαντοπούλα λυγερή* το οποίο έχει αναλυθεί στην παραπάνω ενότητα με τίτλο *Ρόλος των οργάνων* και το τραγούδι *Οϊντε μπρέ*. Αξιοσημείωτο στην παρακάτω παρτιτούρα είναι το γεγονός ότι το κουπλέ είναι παρόμοια μελωδία με το σμυρνέικο τραγούδι *Πέργαμος*, προφανώς ο συνθέτης έχοντας ως άκουσμα την μελωδία την υιοθέτησε και την διασκεύασε στο παραπάνω τραγούδι.

$\text{ε} \quad \text{τι} \quad \text{κι'αν} \quad \text{ει} \quad \text{μαι'} \quad \text{γω} \quad \text{φτω} \quad \text{χός.}$   
 $\text{και} \quad \text{τι} \quad \text{ζω} \quad \text{ής} \quad \text{μου} \quad \text{ο} \quad \text{τρο} \quad \text{χός} \quad \text{για} \quad \text{με} \quad \text{να} \quad \text{πια} \quad \text{δε} \quad \text{γύ} \quad \text{ρι} \quad \text{σε}$   
 $\text{το} \quad \text{κέ} \quad \text{φι} \quad \text{μου} \quad \text{ξε} \quad \text{χεί} \quad \text{λη} \quad \text{σε} \quad \text{όι} \quad \text{ντε} \quad \text{μπρε} \quad \text{το} \quad \text{πως} \quad \text{για} \quad \text{τρεύ} \quad \text{τη} \quad \text{κα}$   
 $\text{ζω} \quad \text{ή} \quad \text{δε} \quad \text{σε} \quad \text{βα} \quad \text{ρέ} \quad \text{θη} \quad \text{κα}$

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κλείνοντας το τελευταίο κεφάλαιο είναι δυνατόν να εξαχθούν ορισμένα γενικά συμπεράσματα. Η Σμύρνη, ο Πειραιάς και η Αθήνα ως αστικά περιβάλλοντα που περιλαμβάνουν διαφορετικές εθνοτικές ομάδες διαμορφώνουν ένα πολυπολιτισμικό μουσικό τοπίο εντός του οποίου ζει και δημιουργεί ο Α. Χατζηχρήστος. Το μουσικό αυτό αμάλγαμα καθορίζεται από την συνύπαρξη, την σύγκρουση αλλά και την αλληλεπίδραση του ανατολίτικου στοιχείου, όπως αυτό διασώζεται αλλά και αναδιαμορφώνεται από τα λαϊκά στρώματα των προσφύγων, με την αστική κουλτούρα της ανώτερης τάξης η οποία σε γενικές γραμμές πρεσβεύει τον λεγόμενο εξευρωπαϊσμό.

Ξεκινώντας από τα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη μπορούμε να παρατηρήσουμε τις επιρροές των δύο παραπάνω στοιχείων: του δυτικού καθώς ο συνθέτης μέχρι τα 18 του χρόνια έζησε στην Σμύρνη και παρακολουθούσε μαθήματα ακορντεόν σε ωδείο της πόλης και του ανατολίτικου από τα ακούσματα που πιθανόν να είχε ο συνθέτης από το ρεπερτόριο των καφέ αμάν όσο και των καφέ σαντάν. Επίσης, στα μουσικά κομμάτια που εξετάστηκαν, εντοπίστηκαν διάφορα μουσικά ιδιώματα. Η ετερογένεια αυτή των μουσικών αναφορών του συνθέτη μας επιτρέπει να θεωρήσουμε πως κατείχε από την μία σημαντικές γνώσεις και ακούσματα από τη δυτική μουσική, και από την άλλη πως γνώριζε βιωματικά μελωδικές συμπεριφορές της «παράδοσης» των μακάμ.

Όσον αφορά στις συνθέσεις του Α. Χατζηχρήστου διακρίνουμε ότι στα 61 από τα 87 τραγούδια είναι σε στίχους του ιδίου ενώ τα 26 σε στίχους άλλων. Επίσης, παρατηρείται ότι υπάρχει μεγάλη ποικιλία στις τεχνικές επανάληψης που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, όμως δε μπορούμε να μιλήσουμε για διάθεση καινοτομίας από πλευράς του Α. Χατζηχρήστου εφόσον γνωρίζουμε και άλλοι συνθέτες, όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης και ο Βασίλης Τσιτσάνης χρησιμοποιούν την επανάληψη των στίχων στα προπολεμικά τους τραγούδια. Όσον αφορά την εισαγωγή του ρεφραίν κατά την μεταπολεμική περίοδο, και εδώ την χρησιμοποίησε υπακούοντας στο γεγονός ότι όλοι οι άλλοι λαϊκοί συνθέτες ακολούθησαν πια αυτόν τον τρόπο γραφής.

Εξετάζοντας το σύνολο των τραγουδιών εντοπίστηκαν διάφορες θεματικές κατηγορίες στις οποίες μπορούν να καταταχθούν τα ποιητικά τους κείμενα. Πιο συγκεκριμένα, προτείναμε κάποιες θεματικές κατηγορίες: α) Ερωτικά γ) Τραγούδια

«φυγής» δ) Πατριωτικά γ) Της μάνας δ) κοινωνικά ε) μοναξιάς ζ) ξενιτιάς. Συμπερασματικά, καταλήγουμε στο γεγονός ότι ο συνθέτης κρατούσε μια σχετική απόσταση από το περιβάλλον και την κουλτούρα του υπόκοσμου. Τα τραγούδια στα οποία στηρίχθηκε η δημόσια εικόνα του ήταν, ως επί το πλείστον, ερωτικού περιεχομένου.

Μελετώντας την σύσταση ορχήστρας του ηχογραφημένου υλικού, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι τα μουσικά όργανα που κυριαρχούν είναι το μπουζούκι, η κιθάρα και ο μπαγλαμάς, όργανα τα οποία δομούν τον τύπο της λαϊκής ορχήστρας. Στους 13 διαφορετικούς τύπους ορχήστρας που εντοπίσαμε, βλέπουμε ότι δεν έχουμε ποτέ την απόλυτη διαδοχή ενός τύπου ορχήστρας από κάποιον άλλο αλλά παράλληλες εμφανίσεις τους. Γενικά, συμπεραίνουμε ότι η εξέλιξη ως προς την σύνθεση της ορχήστρας έχει να κάνει με την προσθήκη οργάνων κάθε φορά, η οποία ερμηνεύεται ως μια επιθυμία για μια διαρκώς πιο σύνθετη ορχήστρα. Και εδώ, δεν μπορούμε να πούμε ότι ο Α. Χατζηχρήστος εισάγει ένα διαφορετικό τύπο ορχήστρας, απλά αντιγράφει πρότυπα από άλλους συνθέτες.

Όσον αφορά τον ρόλο των οργάνων διαπιστώθηκε ότι το μπουζούκι είναι το βασικό σολιστικό όργανο, ενώ η κιθάρα το τυπικά συνοδευτικό. Ο μπαγλαμάς άλλοτε λειτουργεί ως καθαρά συνοδευτικό όργανο (παίζοντας συγχορδίες ή Ισοκράτη) και άλλοτε παίζοντας κάποιο μελωδικό θέμα. Εντούτοις χρησιμοποιεί κλαρίνο, λαούτο, πιάνο και ξυλάκια με μικρότερη συχνότητα εμφάνισης.

Από ρυθμικής άποψης τα 89 μουσικά κομμάτια μοιράζονται σε 55 ζεϊμπέκικα (στον τύπο του «παλιού» ζεϊμπέκικου, 3 στον τύπο του «απτάλικου» ζεϊμπέκικου, 2 στον τύπο του «καινούριου» ζεϊμπέκικου, 2 στον τύπο του «καμηλιέρικου» ζεϊμπέκικου), 20 χασάπικα, 3 χασαποσέρβικα, 2 καλαματιανά, 1 συρτό, 2 τσιφτετέλια, 1 βάλς και 2 Μπολερό. Αξιοσημείωτο είναι ότι πολλοί συνθέτες μεταπολεμικά εισάγουν νεωτερικά στοιχεία αντικαθιστώντας τον τύπο του «παλιού» ζεϊμπέκικου από τον «καινούργιο», ενώ ο Α. Χατζηχρήστος χρησιμοποιεί ακόμη τον τύπο του «παλιού», γεγονός που κατά την γνώμη μας μπορεί να οφείλετε καθαρά σε αισθητικά κριτήρια. Επίσης, χρησιμοποιεί και ρυθμικά μοτίβα από το ρεπερτόριο της «δημοτικής μουσικής» όπως ο καλαματιανός και ο συρτός. Επιπλέον, παρατηρούμε ένα μόλις τραγούδι στο ρυθμικό μοτίβο του βαλς και δύο στο ρυθμικό μοτίβο μπολερό. Ίσως αυτό να δείχνει πιθανές επιρροές που δέχθηκε ο συνθέτης μεταπολεμικά από το «ελαφρό» τραγούδι της εποχής.

Σχετικά με τη μουσική φόρμα, φαίνεται ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί τέσσερις διαφορετικούς τύπους. Όπως και στην ανάλυση των τύπων ορχήστρας, έτσι και εδώ, παρατηρείται ότι δεν υπάρχει απόλυτη διαδοχή ενός τύπου φόρμας από έναν άλλο αλλά παράλληλες εμφανίσεις αυτών. Παρόλα αυτά, η δομή της φόρμας δεν σταματά να εξελίσσεται κατά το διάστημα 1938–1958. Αναφορικά με τους τύπους φόρμας σε σχέση με την μουσική, σε λίγες μόνο περιπτώσεις έχουμε αλλαγές. Τα μουσικά θέματα (εισαγωγή, κουπλέ, ρεφρέν, πάρτες) που δομούν τους τύπους φόρμας είναι διαφορετικά μεταξύ τους ως προς τη μελωδία. Το ίδιο συμβαίνει και στα οργανικά κομμάτια τα οποία αποτελούνται από τρία διαφορετικά μουσικά μέρη.

Μετά την ανάλυση της τροπικότητας των συνθέσεων σε σχέση με την εξέλιξη των μελωδικών τύπων που χρησιμοποιεί ο Α. Χατζηχρήστος, διαπιστώθηκε ότι η *Ματζόρε* και η *Μινόρε κλίμακα* μαζί με τον λαϊκό δρόμο *Χιτζάζ* εμφανίζουν το μεγαλύτερο ποσοστό συμμετοχής στο ρεπερτόριο της περιόδου 1938-1948. Παράλληλα όμως κάνουν την εμφάνιση τους και δρόμοι όπως το *Χιτζασκίάρ*, το *Χουζάμ*, το *Ουσάκ*, το *Σεγκιά*, καθώς και το *Ράστ*, το *Καρτσιγιάρ* και ο *Πειραιώτικος* με μικρότερη συχνότητα εμφάνισης. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί και πάλι στο συμπέρασμα ότι το μουσικό συντακτικό του συνθέτη έχει επηρεαστεί τόσο από το δυτικό τονικό σύστημα όσο και από την «παράδοση» των μακάμ.

## Επίλογος

Κατά την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, διαπιστώσαμε ότι υπάρχει ένα πλήθος ερευνών που προσανατολίζονται στην κοινωνιολογική και ιστορική ανάλυση του αστικού λαϊκού τραγουδιού εν αντιθέση με την έλλειψη ερευνών γύρω από το αστικό λαϊκό τραγούδι σε επίπεδο μουσικολογικής ανάλυσης. Για τον λόγο αυτό επιχειρήσαμε μία κατά το δυνατόν πληρέστερη προσέγγιση και μελέτη του συνθετικού έργου του Απόστολου Χατζηχρήστου, με την βοήθεια των βασικών μεθοδολογικών εργαλείων της επιστήμης της μουσικολογίας. Πιο συγκεκριμένα, προσπαθήσαμε να αναλύσουμε τους τύπους ορχήστρας, τη μορφολογία, την ρυθμολογία και την τροπικότητα των συνθέσεων, λαμβάνοντας ασφαλώς υπόψη το συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο (Σμύρνη, Πειραιά) στο οποίο ο Απόστολος Χατζηχρήστος συνέθεσε και ηχογράφησε το εν λόγω ρεπερτόριο.

Σε περίπτωση που δεν κατέστη εφικτή η εκπλήρωση των στόχων που τέθηκαν στην παρούσα εργασία, ελπίζουμε τουλάχιστον να αποτελέσει την αφορμή για περαιτέρω προβληματισμούς, καθώς επίσης και το εφαλτήριο προς την αναζήτηση νέων ερευνητικών πεδίων γύρω όχι μόνο από το συνθετικό έργο του Απόστολου Χατζηχρήστου, αλλά γύρω και από το ανεξερευνήτο ακόμα αστικό λαϊκό τραγούδι εν γένει.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αριστομένης Καλυβιώτης, *Σμύρνη – Η μουσική ζωή 1900-1922*, Εκδόσεις Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002.

Αγγελική Παπάζογλου, *Τα χαίρια μας εδώ*, επιμέλεια Γιώργη Παπάζογλου, Αθήνα, 1986.

Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και πειραιιώτικα ρεμπέτικα*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου και Fagotto, 2006.

Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα 1986.

Νίκος Γ. Σβορώνος, *Ανάλεκτα νεοελληνικής ιστορίας και ιστοριογραφίας*, Εκδόσεις: Θεμέλιο ( Δ΄ έκδοση ), 1999,

Σχορέλης Τάσος, *Ρεμπέτικη Ανθολογία Τόμος Δ*, Εκδόσεις Πλέθρον.

Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 2000, Τόμος Α΄ ( 2000 ) και Β΄ ( 2003 ).

Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Κέρδος, Αθήνα 1979.

Χατζηδουλής Κώστας. *Ρεμπέτικη ιστορία 1*, Εκδόσεις Νεφέλη.

Ηλιας Βολιώτης Καπετανάκης, *Μάγκες αλήστου εποχής*, Εκδόσεις Μετρονόμος.

Διονύσης Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες*, εκδόσεις: Πιτσιλός, Αθήνα 2001,

Gauntlet Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001.

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

Τσολάκης Πέτρος, *Το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη και η δισκογραφία*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2007.

Βλαχομήτρος Δημήτριος, «*Το πρώιμο συνθετικό έργο του Γιώργου Ζαμπέτα 1953-1960*», πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2009.

Ευαγγέλου Αθ. Γεώργιος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη*, πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2008.

Τότσης Βαγγέλης, *Γιάννης Παπαϊωάννου, Μουσικολογική και γλωσσολογική ανάλυση στα τραγούδια του συνθέτη κατά τις περιόδους 1937 – 1940, και 1946 – 1958. Ο όρος του «ρεμπέτη» και του «λαϊκού» συνθέτη και στιχουργού μέσα από τον προσδιορισμό των παραπάνω εννοιών και τον εντοπισμό τους στο έργο του Παπαϊωάννου*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010.

Μπαρμπάτσης Ανέστης, *Βασίλης Τσιτσάνης – Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη. «Τρिकाλινή περίοδος 1932-1936»*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2008.

Αναστασίου Θεόφιλος, *Τα Άπαντα, Βασίλης Τσιτσάνης, Λαϊκό Τραγούδι*, Αθήνα 2004.



Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής και Fagotto, Αθήνα 2006.

Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο – Μέθοδος εκμάθησης*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004.

Gaston Deschamps, *Στους δρόμους της Μικρασίας- Οδοιπορικό 1890. Αθήνα, 1990*

Suzanne Aulin & Peter Vejleskov, *Χασικλίδικα ρεμπέτικα, Ανθολογία - Ανάλυση – Σχόλια*, εκδόσεις: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 1991.

## ΠΗΓΕΣ

Risto Pekka Pennanen, *The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s.*

Γιώργος Κοκκώνης «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας», εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο *Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός πολιτισμός* ( Επιστημονικό συνέδριο στη Μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Αθήνα 25- 27 Μαΐου 2005 ).

Αρναουτάκης Βαγγέλης, *Οι συνθέσεις του Απόστολου Χατζηχρήστου 1938-1954.* Λαϊκό Τραγούδι, Τεύχος 04, Ιούλιος 2003.

Γρυσμπολάκης Μάνος, «Σημαινόντες συνθέτες-σημαντικοί μπουζουξήδες», *Λαϊκό τραγούδι*, Τεύχος 02, Ιανουάριος 2003.

[www.sealabs.com](http://www.sealabs.com). *Η εργογραφία του Απόστολου Χατζηχρήστου*, 22/9/2010.

Διονύσης Δημ. Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, σε ψηφιακή μορφή.

Παναγιώτης Κουνάδης, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, *Συνθέτες του ρεμπέτικου – Μάρκος Βαμβακάρης I και II*, MINOS EMI, Αθήνα 1999.

Παναγιώτης Κουνάδης, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, *Συνθέτες του ρεμπέτικου – Στέλιος Κηρομύτης I* MINOS EMI, Αθήνα 1999.

Παναγιώτης Κουνάδης, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, *Συνθέτες του ρεμπέτικου – Γ. Μπάτης I*, MINOS EMI, Αθήνα 1999.

Finale 2007.