

**ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ν. ΚΟΡΟΛΗΣ

Ο “ΣΑΛΟΝΙΚΙΟΣ” ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ (1925-1941)

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ

ΆΡΤΑ

ΜΑΪΟΣ 2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	8
ΟΙ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΕΠΕΙΤΑ.....	8
1.1 ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΩΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΥΠΟΚΟΣΜΟΥ	9
1.2. ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ “ΛΑΪΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ”	14
1.3 ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΩΣ ΑΝΟΜΟΙΟΓΕΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ.....	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	18
ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΡΟΪΟΝ.....	18
2.1 Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΝΕΟ ΔΙΚΤΥΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	20
2.2 ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΠΡΟΪΟΝΤΟΣ.....	26
2.3. Η ΕΝΑΛΛΑΓΗ ΡΟΛΩΝ - ΤΡΕΙΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΕΠΑΦΗΣ ΜΕ ΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	29
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 -ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ ΚΑΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΣΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΡΙΕΡΑ.....	32
3.1. Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ	32
3.2. ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΘΕΣΜΟΙ ΤΩΝ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΤΕΚΙΩΝ	36
3.3. Ο ΣΕΜΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ ΑΘΗΝΩΝ.....	39
3.4. Η ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΩΣ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΗΣ ΕΚΤΟΠΙΣΜΟΥ ΤΟΥ "ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΟΥ" ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΚΩΔΙΚΑ ΚΑΙ Η ΕΠΙΚΡΑΤΗΣΗ ΤΗΣ ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ	43
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 - ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ.....	46
4.1 ΤΟ ΤΡΟΠΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΩΝ ΜΑΚΑΜ.....	48
4.2 Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΙΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ	51
4.3.ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗΣ ΣΤΙΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ	69
4.4 Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ ΣΤΙΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ	83
4.5 ΟΙ ΡΥΘΜΟΙ ΠΟΥ ΣΥΝΑΝΤΑΜΕ ΣΤΙΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ	85
ΤΕΛΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	91
ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ.....	91
ΞΕΝΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ	92
ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟΥ.....	93
ΛΙΣΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	94
ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	97

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το έργο του Δ. Σέμση δεν έχει μελετηθεί μέχρι σήμερα ολόπλευρα από καμία εργασία. Οι αναφορές που γίνονται στην βιβλιογραφία είναι σύντομες και σε καμία περίπτωση δεν εστιάζουν μουσικολογικά στο έργο του. Με την εργασία αυτή κάνουμε μια πρώτη προσπάθεια να προσεγγιστεί μουσικολογικά και ολόπλευρα το δισκογραφημένο έργο του Δ. Σέμση στην περίοδο 1925-1941. Επιδιώκουμε να δούμε ποιος πραγματικά είναι ο «Σαλονικιός» μέσα από το ίδιο το έργο του. Στην προσπάθειά μας αυτή συναντήσαμε αρκετά προβλήματα. Ένα από αυτά είναι η ιδεολογική φόρτιση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας αναφορικά με το ζήτημα της δισκογραφίας ως δίκτυο δημιουργίας και διανομής του μουσικού προϊόντος. Ένα ακόμη πρόβλημα ήταν οι ελλείψεις από πλευράς βιβλιογραφίας αναφορικά σχετικά με τη εισαγωγή των προτύπων επαγγελματικής μουσικής στην Ελλάδα μετά το 1922 καθώς και γύρω από το περιβάλλον των πάλκων στα οποία δραστηριοποιήθηκαν οι επαγγελματίες μουσικοί. Πέραν από συλλογές αρθρογραφίας της προπολεμικής περιόδου, λίγα μόνο στοιχεία μπορέσαμε να βρούμε.

Οι λόγοι που επιλέξαμε να ασχοληθούμε με το θέμα αυτό είναι πρώτα και κύρια η ανυπαρξία άλλων σχετικών μελετών όπως επισημάναμε και στην αρχή. Ένας ακόμη λόγος είναι πως μέσω της μελέτης του έργου του Σέμση έχει κανείς τη δυνατότητα να δει τη μετάβαση από έναν μουσικό κώδικα σε έναν άλλο. Η μετάβαση αυτή συντελέστηκε με την επικράτηση του πειραιώτικου ιδιώματος και την υποχώρηση του σμυρναϊκού ιδιώματος από το 1936 και έπειτα. Μέσα στο έργο και τη δραστηριότητα του Δ. Σέμση αποτυπώνεται η πορεία του προπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού καθώς και η ιστορία της προπολεμικής ελληνικής δισκογραφίας.

Η πραγματοποίηση αυτής της εργασίας δεν θα ήταν δυνατή χωρίς τη βοήθεια και την υποστήριξη που μου παρείχαν οι καθηγητές μου Χάρης Σαρρής, Παναγιώτης Περεζούς και ο επόπτης μου Γιώργος Κοκκώνης, επίσης η Χριστίνα Ζώνιου και οι συνάδελφοι Δημήτριος Σκότης, Γεώργιος Τερζής, Βασίλης Κούρος, Κώστας Χατζησταυρίδης και Μανώλης Παλιάκης, για όλη την υλική υποστήριξη και την παρότρυνσή τους και γι' αυτό τους αξίζουν οι θερμές ευχαριστίες μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Δημήτριος Σέμσης αποτελεί έναν από τους βασικότερους εκπροσώπους του χώρου των επαγγελματιών λαϊκών μουσικών της προπολεμικής γενιάς στην Ελλάδα. Ο όρος “επαγγελματίας μουσικός” μπορούμε να πούμε πως αντιστοιχεί πλήρως στην περίπτωση του Σέμση. Από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα αρχίζουν να αναπτύσσονται στις περιοχές των παραλίων της Μικράς Ασίας ιδίως στην Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη μουσικά στέκια όπου δρουν και εργάζονται μέσα σε πολυπληθή συγκροτήματα και σε συστηματική βάση επαγγελματίες μουσικοί. Πλήθος Μικρασιάτων μουσικών με μεγάλη εμπειρία στις περιοχές από τις οποίες προέρχονται, έρχονται στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1920 μεταφέροντας και καθιερώνοντας τα νέα δεδομένα της επαγγελματικής μουσικής. Σε αυτά τα νέα δεδομένα και τις προδιαγραφές ανταποκρίνεται ο Δημήτριος Σέμσης και καταφέρνει να αναδειχτεί και να καθιερωθεί μέσω αυτών. Αυτό συνεπάγεται πως πληρούσε ορισμένα κριτήρια όπως: α) συστηματική και μόνιμη ενασχόληση του με την μουσική ως επάγγελμα με αποτέλεσμα την απόκτηση ενός τεράστιου ρεπερτορίου και ενός πολύ υψηλού δεξιοτεχνικά επιπέδου στο όργανο του β) διαρκή εμπλοκή και ανάμειξη του σε κάθε μορφής περιβάλλον όπου μπορεί να εργαστεί ένας επαγγελματίας μουσικός, είτε πρόκειται για χώρους παράστασης (πάλκο), είτε για δισκογραφικές δουλειές γ) ανάληψη πολλών διαφορετικών ρόλων που σχετίζονται με την μουσική παραγωγή.

Έτσι λοιπόν τον συναντάει κανείς σαν σολίστα του βιολιού σε ηχογραφήσεις , σαν καλλιτεχνικό διευθυντή (σε περισσότερες από 250 ηχογραφήσεις), σαν συνθέτη, σαν μουσικό του πάλκου. Με όλους αυτούς τους ρόλους ο Σέμσης εργάζεται για πολλά χρόνια αποκτώντας κύρος και μεγάλη φήμη στο χώρο του. Ένα πολύ μεγάλο μέρος της δουλειάς του από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 και έπειτα περιστρέφεται γύρω από την δισκογραφία χωρίς όμως να επικεντρώνεται αποκλειστικά σε κανέναν από τους παραπάνω ρόλους. Το όνομα του Σέμση, που γίνεται γνωστός με το παρατσούκλι “Σαλονικιός” ταυτίζεται σήμερα κυρίως με το αστικό λαϊκό

τραγούδι και πιο συγκεκριμένα με το “συρναϊκό ρεμπέτικο τραγούδι”. Παρόλα αυτά η ταύτιση αυτή δεν είναι ολότελα σωστή. Όπως ήδη επισημάναμε πρόκειται για έναν μουσικό που εμπλέκεται σχεδόν σε κάθε χώρο που αφορά την λαϊκή μουσική παραγωγή περιλαμβανομένης και της δημοτικής λαϊκής μουσικής. Πρωτοστατεί μάλιστα στις πρώτες προσπάθειες ηχογράφησης δημοτικών συνθέσεων. Μπορούμε όμως να πούμε πως το αστικό λαϊκό τραγούδι ήταν αυτό στο οποίο επένδυσε και ο ίδιος ώστε να καθιερωθεί μέσα στην δισκογραφία. Έτσι βλέπουμε πως για να προσεγγίσει κανείς αυτήν την προσωπικότητα και να δει ποιος πραγματικά είναι ο Σέμσης, οφείλει να λάβει υπόψη του τόσο την ενότητα “ρεμπέτικο” τραγούδι όσο και τον παράγοντα δισκογραφία. Πρόκειται για ένα πολύπλευρο εγχείρημα για το οποίο δυστυχώς έχουν γίνει ελάχιστες συστηματικές προσπάθειες μέχρι σήμερα. Λίγες είναι και οι προσπάθειες που έχουν γίνει μέσω βιβλιογραφίας, προκειμένου να προσεγγιστούν τόσο η δισκογραφία όσο και το “ρεμπέτικο τραγούδι” από μια επιστημονική σκοπιά απαλλαγμένη από ιδεολογικές φορτίσεις. Αυτό που επιδιώκουμε εμείς μέσω αυτής της εργασίας είναι να δούμε ποιος πραγματικά είναι ο “Σαλονικιός” μέσα από το δισκογραφημένο συνθετικό του έργο, εστιάζοντας τόσο στα χαρακτηριστικά των συνθέσεων του όσο και σε ευρύτερα υφολογικά στοιχεία αυτού.

Προτού εστιάσουμε όμως στο πραγματολογικό υλικό μας που αποτελείται από 93 συνθέσεις της περιόδου από το 1930-1941 επιλέγουμε να επικεντρωθούμε α) στην ενότητα ρεμπέτικο τραγούδι (που μέχρι σήμερα έχει επιφορτιστεί αρκετά ιδεολογικά) και β) στον παράγοντα δισκογραφία καθότι αυτό που μας απασχολεί εδώ είναι το έργο που παρήχθη μέσα στα πλαίσια της δισκογραφίας. Στόχος μας είναι η ταξινόμηση του υλικού πριν την μουσικολογική ανάλυση και δεύτερον η εξέταση των συνθηκών μέσα στις οποίες παρήχθη το υλικό. Ο συνθέτης δεν νοείται ρομαντικά ως ένα δημιουργικό όν που δημιουργεί απομονωμένος από την κοινωνία αλλά ως ένα άτομο που καταφέρνει να δημιουργήσει αλληλεπιδρώντας με το περιβάλλον του εμπνεόμενος από αυτό και χρησιμοποιώντας τα μέσα που του παρέχει.

Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκε τόσο ένα μέρος της υπάρχουσας βιβλιογραφίας που ασχολείται με το ρεμπέτικο τραγούδι, όσο και δισκογραφικό ηχογραφημένο υλικό. Χωρίσαμε την εργασία σε 4 ενότητες και καθεμία από αυτές σε επιμέρους υποενότητες. Η πρώτη ενότητα ασχολείται με 2 ζητήματα που προκύπτουν από την προσέγγιση του “ρεμπέτικου τραγουδιού”. Αρχικά, εστιάζουμε στη σχέση του ρεμπέτικου τραγουδιού με τον υπόκοσμο. Ειδικότερα

εξετάζονται οι ερευνητικές εργασίες που επικαλέστηκαν την ύπαρξη μιας τέτοιας σχέσης καθώς και την επίδραση που είχαν οι θέσεις των εργασιών αυτών στην διαμόρφωση της εικόνας που έχουμε σήμερα για το ρεμπέτικο τραγούδι.

Στη συνέχεια εξετάζεται η σχέση του ρεμπέτικου τραγουδιού με την εργατική τάξη και τον ρόλο του ως εκφραστή της “λαϊκής ταυτότητας”. Γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένες εργασίες που υποστηρίζουν την ανάγνωση του ρεμπέτικου υπό το παραπάνω πρίσμα. Ένα πρίσμα που έχει επηρεάσει αρκετά την εικόνα που έχουμε σήμερα για την συγκεκριμένη ενότητα της αστικής λαϊκής μουσικής. Στο σημείο αυτό γίνονται αναφορές σε στίχους ορισμένων από τις συνθέσεις του Σέμση. Οι στίχοι αποτελούν μια πτυχή του συνθετικού έργου που δεν περιλαμβάνεται στην ενότητα που ασχολείται άμεσα με την μουσικολογική ανάλυση του πραγματολογικού υλικού, καθώς αφορά το νοηματικό περιεχόμενο του τραγουδιστικού μέρους.

Στην δεύτερη ενότητα εστιάζουμε στο ζήτημα της δισκογραφίας. Το ζήτημα αυτό στο βαθμό που έχει προσεγγιστεί στην βιβλιογραφία είναι έντονα φορτισμένο από ιδεολογικές καταγγελίες. Κατά συνέπεια επιχειρούμε α) να συμπεράνουμε τους τρόπους που δύναται να επιδράσει στο μουσικό προϊόν που δισκογραφείται β) να εξετάσουμε τις αλλαγές που συνεπάγεται η εμφάνιση του θεσμού της δισκογραφίας για την μουσική παραγωγή. Για να μπορέσουμε να έχουμε μια πιο ψύχραιμη και επιστημονική προσέγγιση του ζητήματος αξιοποιούμε κριτικά εργασίες όπως “Οι Θόρυβοι” του Ζακ Ατταλί. Δανειζόμαστε ερμηνευτικούς όρους όπως αυτός του “δικτύου” δίχως όμως να καταφεύγουμε σε πλήρη υιοθέτηση της γενικότερης προσέγγισής του. Αντίστοιχα εστιάζουμε και σε ζητήματα όπως η επίδραση του μικροφώνου στο τελικό ηχοτοπίο θέλοντας με αυτό τον τρόπο να κατανοήσουμε ολόπλευρα το περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το πραγματολογικό υλικό που αναλύουμε στην τελική ενότητα. Τέλος γίνονται ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με τους διαφορετικούς ρόλους που αναλαμβάνει ο Σέμσης σε σχέση με την δισκογραφία.

Η τρίτη ενότητα περιλαμβάνει βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη και γίνεται αναφορά σε ορισμένους σημαντικούς σταθμούς που στιγμάτισαν την καλλιτεχνική του πορεία. Ξεκινάμε με την έναρξη της επαγγελματικής του ενασχόλησης με τη μουσική, την ανάμειξή του στα τεκταινόμενα της δισκογραφίας και την δημιουργία δικών του συνθέσεων. Στη συνέχεια ασχολούμαστε με ειδικότερα ζητήματα όπως την διαμόρφωση των προτύπων με τα οποία

γαλουχήθηκε ο Σέμσης ως μουσικός. Επίσης με την ανάμειξή του στο ραδιόφωνο, την ηχογράφηση δημοτικών συνθέσεων (ορισμένες εκ των οποίων αποτελούν και μέρος του πραγματολογικού υλικού που αναλύουμε στην τελευταία ενότητα) καθώς και την ακμή της πειραιώτικης σχολής του ρεμπέτικου. Σύντομη αναφορά γίνεται στο τέλος αυτής της ενότητας στην Μεταξική λογοκρισία και τις επιπτώσεις που πιθανότατα είχε αυτή πάνω στο έργο του Σέμσης. Στα σημεία αυτά δεν επεκτεινόμαστε ιδιαίτερα παρότι καθώς επισημαίνουμε και στο κείμενο αποτελούν από μόνα τους ενδιαφέροντα αντικείμενα για μελλοντικές ερευνητικές εργασίες.

Στην τέταρτη και τελική ενότητα επικεντρωνόμαστε στη μουσικολογική ανάλυση του πραγματολογικού υλικού. Αποτελείται από 4 επιμέρους κεφάλαια. Στο πρώτο περιγράφεται το περιβάλλον ανάπτυξης της επαγγελματικής μουσικής και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του. Στο επόμενο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στις δύο βασικές κατηγορίες συνθέσεων και τα χαρακτηριστικά των σχολών στις οποίες εντάσσονται. Αποσαφηνίζεται πως το ρεμπέτικο τραγούδι δεν αποτελεί μια ομοιογενή ενότητα αλλά αποτελείται από διαφορετικές σχολές με θεμελιώδεις διαφορές που καθιστούν το ένα μέρος διακριτό από το άλλο. Στο τελευταίο από τα κεφάλαια της 4ης ενότητας περιλαμβάνεται και το κυριότερο μέρος της εργασίας όπου και παρουσιάζουμε και αναλύουμε το πραγματολογικό υλικό. Για το σκοπό αυτό καταπιανόμαστε με τη σειρά με ζητήματα τροπικότητας, ενορχήστρωσης, αρμονίας και ρυθμολογίας των συνθέσεων. Για τις ανάγκες της ανάλυσης και την αρτιότερη εξαγωγή συμπερασμάτων παρατίθενται πίνακες καθώς και ορισμένες παρτιτούρες. Με την ενότητα αυτή ολοκληρώνεται η εργασία και ακολουθούν τα συμπεράσματα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΟΙ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΕΠΕΙΤΑ

Αναφορικά με το ζήτημα του “ ρεμπέτικου τραγουδιού ” τώρα μπορούμε να πούμε πως αποτελεί μια ενότητα του αστικού λαϊκού τραγουδιού που έχει μελετηθεί αρκετά τα τελευταία χρόνια. Από την πρώτη έκδοση του βιβλίου του Ηλία Πετρόπουλου για το ρεμπέτικο μέχρι τις μεταγενέστερες μελέτες κριτικής ανασκόπησης ξένων μελετητών όπως η Γκαίηλ Χόλστ, ο Στάθης Γκόντλαϊτ, οι Σούζαν Άουλιν και ο Πίτερ Βεϊλεσκοφ έχει γίνει θέμα πολύχρονης έρευνας. Μελέτες όπως “Η κοινωνιολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου” της κ. Κωνσταντινίδου, το βιβλίο “Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου” του κ. Δαμιανάκου και η εργασία του Κώστα Βλησίδα “Όψεις του ρεμπέτικου (η οποία περιέχει συλλογή πλούσιας προπολεμικής αρθρογραφίας για το ρεμπέτικο) είναι ενδεικτικές του ενδιαφέροντος που έχει εκδηλωθεί για μια κοινωνιολογική και ιστορική προσέγγιση. Ως εκ τούτου από όλη αυτή τη μελέτη έχουν προκύψει αρκετές προβληματικές γύρω από αυτή την ιδιαίτερη ενότητα. Σε ορισμένες από αυτές τις προβληματικές οφείλουμε να αναφερθούμε καθότι τις θεωρούμε πολύ σημαντικές για την επεξεργασία της δικής μας υπόθεσης εργασίας.

Πιο συγκεκριμένα αναφερόμαστε στα παρακάτω ζητήματα :

- α) Ποια η σχέση του ρεμπέτικου τραγουδιού με τον υπόκοσμο (τα λούμπεν στοιχεία των αστικών κέντρων όπως μικροκλέφτες, χασικλήδες, νταβατζήδες, παπατζήδες κ.λ) ;
- β) Αποτελεί το ρεμπέτικο τραγούδι τη μουσική που εκφράζει την «λαϊκή ταυτότητα» ;
- γ) Αποτελεί το ρεμπέτικο τραγούδι μια ομοιογενή μουσική ενότητα ;

Οι λόγοι για τους οποίους επιλέξαμε να ασχοληθούμε με αυτά τα ζητήματα σε αυτό το κεφάλαιο (συμπληρωματικά και στο μουσικολογικό μέρος της εργασίας) είναι διότι αυτό μας βοηθά να τοποθετήσουμε στο χώρο και στο χρόνο το πραγματολογικό υλικό μας και στη συνέχεια να τοποθετηθούμε και εμείς κριτικά προς τις ήδη υπάρχουσες μελέτες και όχι να αναπαράγουμε πιστά κάθε πληροφορία που μας δίνεται γύρω από το υλικό το οποίο έχουμε υπό εξέταση.

1.1 ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΩΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΥΠΟΚΟΣΜΟΥ

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή, από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα έχουν εκδοθεί πληθώρα ερευνητικών εργασιών σχετικών με το ρεμπέτικο. Όλο αυτό το ενδιαφέρον συνδέεται άμεσα με την ελληνική κοινωνική πραγματικότητα και τις αλλαγές που έγιναν την περίοδο που ακολούθησε μετά την πτώση της Χούντας. Την περίοδο αυτή, από το 1974 έως το 1990, μιλάμε για αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Από αυτή την αναβίωση προκύπτει στα τέλη της δεκαετίας του 1980, με κορύφωση τη δεκαετία του 1990, η μελέτη του ρεμπέτικου μέσα στο πλαίσιο της ακαδημαϊκής κοινότητας. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η δική μας εργασία. Αυτό το αναφέρουμε διότι, δεδομένων όλων των παραπάνω, είναι ευνόητο ότι, μιλώντας κανείς σήμερα για το ρεμπέτικο τραγούδι, πρέπει να λαμβάνει υπόψη ότι η εικόνα που διαμορφώνει για αυτή τη μουσική διαμεσολαβείται από την πληθώρα μελετών και γεγονότων, τα οποία οδήγησαν στη θεσμοποίησή του.

Πού όμως βρίσκεται η αφετηρία όλου αυτού του ενδιαφέροντος; Ένας παράγοντας που έπαιξε ιδιαίτερο ρόλο είναι ο περιθωριακός χαρακτήρας που αποδόθηκε στο ρεμπέτικο. Πιο συγκεκριμένα σύμφωνα με την εργασία του συναδέλφου Χαράλαμπος Καρανίκα¹, το ρεμπέτικο ως βασικό στοιχείο στη συγκρότηση της «φαντασιακής λαϊκής ταυτότητας» είχε ιδιαίτερη απήχηση στη νεολαία της εποχής (της μεταπολίτευσης), λόγω του «αντικομοφορμιστικού του χαρακτήρα» ανάγνωση στην οποία καθοριστικό ρόλο είχε η συμβολή του Ηλία Πετρόπουλου. Η συγκεκριμένη εργασία που έπαιξε τόσο καθοριστικό ρόλο δεν αποτελεί επιστημονική πραγματεία ούτε έχει μουσικολογικό χαρακτήρα. Είναι κυρίως λαογραφικού ενδιαφέροντος. Τον ίδιο το συγγραφέα μπορούμε να τον χαρακτηρίσουμε ως λαογράφο του υποκόσμου².

Με την εργασία αυτή δεν καταγράφει και διασώζει απλώς ένα πραγματολογικό υλικό ή τη μουσική μιας κοινότητας του υποκόσμου, η οποία κινδύνευε να χαθεί στη λήθη. Αυτό που κάνει στην πραγματικότητα είναι να διαμορφώνει μια εικόνα για την ενότητα αυτή του αστικού

¹ Χαράλαμπος Καρανίκα, *Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974-1990)*, Τ.Α.Π.Μ, Άρτα 2011.

² Ενδεικτικά να παραθέσουμε ορισμένους τίτλους από άλλες εργασίες του όπως “ Τα καλιαρντά” (1971) που καταγράφει την αργκό των τραβεστί και των ομοφυλοφύλλων, καθώς και την εργασία “ Παροιμίες του υποκόσμου” (2003) όπου αφορά και πάλι την λαογραφία του υποκόσμου.

λαϊκού τραγουδιού σύμφωνα με τη δική του ιδεολογική προσέγγιση. Προσέγγιση που αργότερα επικρατεί και καθιερώνεται από την υιοθέτησή της από ένα μέρος της νεολαίας και αργότερα από τηλεοπτικές ή κινηματογραφικές προσεγγίσεις (βλ. "Το Ρεμπέτικο" του Φέρρη και την τηλεοπτική σειρά "Το μινόρε της αυγής") καθώς και οι κοινωνιολογικού χαρακτήρα εργασίες στις οποίες προαναφερθήκαμε.

Ας δούμε στο σημείο αυτό πως παρουσιάζεται το ρεμπέτικο μέσα από τα λόγια του ίδιου του Πετρόπουλου. "Τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι τα τραγούδια του ελληνικού υποκόσμου. Ακριβέστερον, ρεμπέτικα τραγούδια είναι τα τραγούδια των ρεμπέτηδων" και πιο πάνω "...ιδιόρρυθμα τραγούδια, γεμάτα παράπονο και πάθος, τραγούδια μελαγχολικά που διηγούνταν τα παθήματα των ασήμαντων ανθρώπων"³. Τα παραπάνω τα αναφέρει ο Πετρόπουλος τοποθετώντας τις καταβολές της κοινότητας των ρεμπέτηδων, που ο ίδιος μας παρουσιάζει, λίγο μετά την επανάσταση του 1821 και με την "ραγδαία καθιέρωση της αστικής ζωής". Για τη στήριξη όλων των παραπάνω δεν παρατίθεται κάποια επιστημονική βιβλιογραφία, ούτε και κάποια μουσικολογική ανάλυση κάποιου μέρους έστω του μουσικού υλικού στο οποίο αναφέρεται (παρότι παραπέμπει σε προϋπάρχουσες ανθολογίες). Εντάσσεται έτσι υπό τον τίτλο "ρεμπέτικο τραγούδι" μια πληθώρα τραγουδιών δίχως να αναλύονται είτε να περιγράφονται με μουσικολογικούς όρους, να επισημαίνονται οι τυχόν υπάρχουσες ανομοιομορφίες και ομοιότητες, και όλα μαζί ομαδοποιούνται υπό τον τίτλο ρεμπέτικο τραγούδι. Εν συνεχεία, αποδίδονται σε μια ευρεία κοινότητα (τον υπόκοσμο), η οποία πάλι δεν προσεγγίζεται κοινωνιολογικά.

Κριτικές ανασκοπήσεις της εξέλιξης της ρεμπετικολογίας έχουν γίνει ήδη με επιφανέστερη αυτή του Στάθη Γκόντλετ⁴ καθώς επίσης και των Σουζάν Αουλιν και του Πίτερ Βέιλεσκοφ⁵. Οι τελευταίοι αναφέρονται στις σοβαρές ελλείψεις που υπάρχουν όσον αφορά την επιστημονική προσέγγιση του ρεμπέτικου. Πέραν όμως από τον Πετρόπουλο και την προσφορά του στην λαογραφική προσέγγισή του βλέπουμε πως η άποψή του περί διασύνδεσης-ταύτισης του ρεμπέτικου με το περιθώριο αναπαράγεται και μετέπειτα μέσα από επιστημονικές

³ Ηλίας Πετρόπουλος, *Τα μικρά ρεμπέτικα*, Νεφέλη, Αθήνα 1968, σ. 5.

⁴ Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι- συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, εκδόσεις Εικοστός Πρώτος 2001.

⁵ Suzanne Aulin – Peter Vejleskov, *Χασικλίδικα ρεμπέτικα*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen 1991.

προσεγγίσεις με ενδεικτικά παραδείγματα τόσο την εργασία της Μαρίας Κωνσταντινίδου⁶ όσο και του Στάθη Δαμιανάκου⁷. Ο τελευταίος μάλιστα ακολουθεί την πορεία ανάπτυξης του ρεμπέτικου στηριζόμενος στην επινόηση του Πετρόπουλου και κατά συνέπεια αναπαράγει την ταύτιση περιθωρίου και ρεμπέτικου. Βλέπει ως καθοριστικό παράγοντα διάρρηξης αυτής της διασύνδεσης "την πληθωρική παραγωγή και διάδοση με το δίσκο γραμμοφώνου" και ως συντελεστή μεταβολής του από "κοινωνικό τραγούδι" με δύναμη να εξελιχτεί σε αυθεντικό εργατικό τραγούδι σε "κύρια πηγή της ελληνικής μαζικής λαϊκίζουσας κουλτούρας που από καιρό ψάχνει να βρει το δρόμο της και τους προσφορότερους τρόπους εξασφάλισης του εμπορικού κέρδους"⁸. Με το τρόπο αυτό κατά τη γνώμη μας καθιερώνεται και με επιστημονικό μανδύα η αντίληψη που θέλει το ρεμπέτικο τραγούδι να είναι το τραγούδι μιας περιθωριακής κοινότητας που έρχεται σε σύγκρουση με την "μικροαστική κοινωνία", η οποία αρχικά μόνον αποστροφή και περιφρόνηση εκφράζει για το ρεμπέτικο.

Ακόμη περισσότερο μέσω αυτής της εργασίας εδραιώνεται και μέσω επιστημονικού λόγου η παράσταση του ρεμπέτικου τραγουδιού ως μουσικής με καταβολές σε μια προφορική παράδοση αυστηρά περιορισμένης διάδοσης με αναφορές σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα στο χασίς, τη φυλακή και το περιβάλλον της αστικής εγκληματικότητας. Στη βάση αυτή κινείται και η εργασία του συναδέλφου Πέτρου Τσολάκη που ασχολείται με το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη και εξετάζει "την εξέλιξη του καλλιτεχνικού προϊόντος σε σχέση με τη δισκογραφική παρεμβάση"⁹. Σε αυτή την εργασία παρουσιάζεται και πάλι το ρεμπέτικο να ταυτίζεται με τον "κόσμο της μαγκιάς" και της υπό-προλεταριακής τάξης. Εκκινώντας από αυτή την αφετηρία ο Τσολάκης, ακολουθώντας την ανάλυση του Ζακ Ατταλί, μας μιλά για αποθορυβοποίηση του ρεμπέτικου τραγουδιού από τα στοιχεία κοινωνικής επικινδυνότητας μέσω της δισκογραφίας. Με τον τρόπο αυτόν αναπαράγεται όμως και πάλι η επινόηση του Πετρόπουλου και η ταύτισή του με το περιθώριο. Η παραπομπή του συναδέλφου στις εργασίες

⁶ Μαρία Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Μέδουσα Σέλας, Αθήνα 1994.

⁷ Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001.

⁸ Στάθης Δαμιανάκος, *ό.π.*, σ.σ 175-176.

⁹ Πέτρος Τσολάκης, *Το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη και η δισκογραφία*, Τ.Λ.Π.Μ, Άρτα 2007 (Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία)

του Πετρόπουλου όπως και του Δαμιανάκου ως βιβλιογραφικές παραπομπές το καθιστούν σαφές.

Όπως γίνεται σαφές και με την εργασία του συναδέλφου Καρανίκα Χαράλαμπου από τα μέσα της δεκαετίας του '80, η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού συνδέεται με το "περιθωριακό περιεχόμενό του". Αυτό οδηγεί ακόμη και σε διασύνδεσή του με την πολιτική διαμαρτυρία¹⁰.

Αυτή η κατασκευή του ρεμπέτικου ως τραγουδιού που φέρει στοιχεία αντιπαράθεσης με την κυρίαρχη κουλτούρα φαίνεται ξεκάθαρα στα γραπτά του Παναγιώτη Κουνάδη, που έχει παίξει καθοριστικό ρόλο και ως συλλέκτης και ως αρθρογράφος και συγγραφέας στην αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του λοιπόν σε σχολιασμό που ακολουθεί το τραγούδι "Ο σεβνταλής" του Δ.Σέμση διαβάζουμε "αποκαλυπτικό τραγούδι έκφραση της φιλοσοφίας του ρεμπέτικου (...) αποτελεί και μια σαφή καταδίκη του κοινωνικού κατεστημένου με εκφράσεις όπως "άδικε κρυφέ φονιά"."¹¹ Στη συνέχεια αναφερόμενος στο στίχο της δεύτερης στροφής του παραπάνω τραγουδιού, ο οποίος λέει "Δεν τα θέλω τα λεφτά", οδηγείται με μεγάλη ευκολία στη διαπίστωση πως ο κόσμος του ρεμπέτικου απορρίπτει τις κυρίαρχες αξίες του συστήματος και αντιπαράθεται προς την κάθε μορφή εξουσίας.

Εδώ το ρεμπέτικο παρουσιάζεται ως έκφραση ενός κόσμου με αξίες και διαθέσεις, θα μπορούσαμε να πούμε αναρχικές ή το λιγότερο αντικαπιταλιστικές. Και εδώ όπως και στην περίπτωση του Πετρόπουλου παρατηρούμε μια ιδεολογικοποίηση του ρεμπέτικου καθώς και μια ομοιογενοποίησή του ως έκφραση του ρεμπέτικου κόσμου. Από την άλλη πλευρά σε τραγούδι του ίδιου συνθέτη που παρουσιάζεται στις σελίδες πάλι του συνοδευτικού του βιβλιαρίου¹², όπου σχολιάζει τις συνθέσεις του Σέμση και πιο συγκεκριμένα στο τραγούδι "Ο Γιάννης" οι στίχοι όχι μόνο δε στηρίζουν την ιδεολογική του προσέγγιση αλλά ίσα ίσα αντιβαίνουν στα συμπεράσματά του. Το τραγούδι λέει χαρακτηριστικά "έναν ξέρω χουβαρντά που γλεντάει με σαντούρια και βιολιά και γλεντάει τα κοριτσάκια γιατί είναι μερακλής γιατί είναι παλικάρι και καλός και παραλής". Οι όροι χουβαρντάς όπως και παραλής που χρησιμοποιεί εδώ ο στιχουργός για να

¹⁰ Χαράλαμπος Καρανίκας, ό.π., σ.σ 46-47.

¹¹ Παναγιώτης Κουνάδης, *Συνθέτες του ρεμπέτικου*, Δημήτριος Σέμσης II, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2000 σ 25.

¹² Παναγιώτης Κουνάδης, *Συνθέτες του ρεμπέτικου*, Δημήτριος Σέμσης I, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 1994.

εξυμνήσει το Γιάννη το παλικάρι εννοιολογικά παραπέμπουν σε άνθρωπο που κατέχει τα χρήματα και ακόμη περισσότερο πως τα επιζητά προκειμένου να μπορεί να γλεντά με σαντούρια και βιολιά, να τρελαίνει τα κοριτσάκια κλπ. Στο συγκεκριμένο τραγούδι τα σχόλια γύρω από το ριζοσπαστικό και ανταγωνιστικό προς τις κυρίαρχες αξίες χαρακτήρα του ρεμπέτικου λείπει. Αυτή τη φορά περιορίζεται σε μουσικολογικές κυρίως παρατηρήσεις. Αυτή η επιλεκτικότητα είναι σαφές χαρακτηριστικό κάθε ιδεολογικής προσέγγισης. Το υλικό προσεγγίζεται μονόπλευρα, ομογενοποιείται και υπερτονίζονται τα στοιχεία εκείνα τα οποία στηρίζουν αυτό που η ιδεολογία επιλέγει να εξυμνήσει. Στην προκειμένη περίπτωση την αντιπαράθεση με το κατεστημένο σύστημα.

Τα παραδείγματα που μπορούν να μας δείξουν πως το ρεμπέτικο τραγούδι κάθε άλλο παρά αντίθετο με τις κυρίαρχες αξίες είναι πάμπολλα. Αρκεί μόνο να δούμε πόση σημασία δίνεται στο χασίς, το γλέντι, την έλλειψη εμπιστοσύνης, στο σαρκικό πάθος, τον ανδρισμό. Τα θέματα αυτά, στα οποία κατά κόρον αναφέρεται το ρεμπέτικο τραγούδι και τα οποία φαίνεται να αποτυπώνουν όχι μόνον τη ζωή μιας περιθωριοποιημένης κοινωνικής μερίδας, αλλά και του κοινού των πρώτων ήδη καφέ αμάν που κάθε άλλο παρά περιθωριακά είναι, ταιριάζουν πολύ περισσότερο με το πρότυπο ενός ανθρώπου που επιζητά τη ξεγνοιασιά, μαθαίνει να ανέχεται "τις μηχανές" των γύρω του και ακόμη περισσότερο καταλήγει ξεκάθαρα σε αυτό που δηλώνει και το τραγούδι "Η ψευτοφιλία" του 1937, που έχει εκδοθεί και αυτό όπως και τα προηγούμενα στα οποία αναφερθήκαμε με το όνομα του Σέμση ως συνθέτη, και πολύ απλά μας συμβουλεύει στην τέταρτη και τελευταία στροφή "Μην έχεις εμπιστοσύνη ούτε και σ' αδελφό, γιατί και αυτός κρυφά σου θέλει το κακό". Έτσι λοιπόν το χασίς, το γλέντι και το σαρκικό πάθος προβάλλονται ως διέξοδος από αυτό τον "ψεύτη ντουριά". Σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί αυτό να θεωρηθεί ως πρόταγμα για μια άλλη κοινωνία με διαφορετικές κοινωνικές αξίες ή ακόμη ως παρακίνηση για αντιπαράθεση με το κοινωνικό κατεστημένο.

Ακόμη περισσότερο μέσω αυτών προβάλλεται δίχως καμιά κριτική το πρότυπο του ανδρισμού. Του άντρα που είναι μερακλής και τρελαίνει τα κοριτσάκια όπως ο προαναφερθέν Γιάννης του τραγουδιού ή αυτός που στο τραγούδι του Σέμση πάλι "Δε με θέλεις πια" προειδοποιεί το ταίρι του λέγοντας "ποιος σε έχει ξεμουάλισει κι από με σ' έχει χωρίσει σου το λέω δεν θα ζήσει μα την Παναγιά" και στην αμέσως επόμενη στροφή "τον μελά σου μη γυρεύεις θα

έρθει η μέρα που θα κλαίγεις". Το πρότυπο που εδώ προβάλλεται είναι αυτό του άνδρα που κάθε άλλο παρά αμφισβητεί την κυρίαρχη θέση του και ακόμη λιγότερο δέχεται την ελευθερία της γυναίκας να διαχειρίζεται το σώμα της και να επιλέγει ελεύθερα τον ερωτικό της σύντροφο. Ο φόβος της αντρικής εξουσίας αντικατοπτρίζεται μέσα στο ρεμπέτικο τραγούδι δίχως διάθεση αμφισβήτησης. Πως λοιπόν εξάγεται το συμπέρασμα πως ο "ρεμπέτικος κόσμος" αν μπορούμε να μιλάμε για τέτοιον διαπνέεται από αξίες αντίθετες προς το κοινωνικό κατεστημένο της εποχής εκείνης ;

1.2. ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ “ΛΑΪΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ”

Από την άλλη πλευρά συναντάμε την εργασία του κ. Δαμιανάκου που προσεγγίζοντας θεματολογικά την εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού μίλησε για εργατική περίοδο και προσπάθησε να δει στο πρώιμο ρεμπέτικο ένα δυναμικό που θα το οδηγούσε προς μια μετατροπή του σε "αυθεντικό" "τραγούδι της εργατικής τάξης" (παρότι και ο ίδιος επισημαίνει ότι κάθε αντίθεση απέναντι στην κρατούσα τάξη πραγμάτων δεν είναι κατ'ανάγκη και από αυτό και μόνο το γεγονός επαναστατική και πως " από το ρεμπέτικο απουσιάζει εντελώς η ταξική συνείδηση"). Εκκινώντας από αυτή την οπτική βλέπουμε πως οδηγούμαστε και πάλι σε μια ιδεολογική προσέγγιση. Σύμφωνα με αυτήν την ιδεολογική ανάγνωση του ρεμπέτικου το ρεμπέτικο " εκφράζει τις σταθερές" της λαϊκής κουλτούρας είναι κατά συνέπεια και το "τραγούδι της ελληνικής εργατιάς" (παρότι θέτει μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ μάγκα, κουτσαβάκη, υπό-προλετάριου και εργάτη) το οποίο με την ανάληψή του "από την άρχουσα τάξη των εμπορικών κυκλωμάτων" και των μέσων μαζικής επικοινωνίας μεταβάλλεται από "μέσο ταξικού αυτοπροσδιορισμού" σε μέσο ταξικής υποδοούλωσης¹³.

Το ιδεολογικό στοιχείο εδώ έχει να κάνει με την απόδοση στο ρεμπέτικο ενός ενδογενούς σκοπού και ρόλου, δηλαδή αυτόν του ταξικού αυτοπροσδιορισμού. Ρόλου που σύμφωνα με αυτό το ιδεολογικό σχήμα διαστρέφεται από εξωγενείς παράγοντες όπως η δισκογραφία. Από αυτή την ιδεολογική προσέγγιση δεν διαφεύγει και η εργασία του συναδέλφου Μηνά Στυλιανού η οποία

¹³ Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001, σ. 175

θεματικά αναφέρεται στο ρεμπέτικο τραγούδι και τα προβλήματα λογοκρισίας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου. Σε αυτή την εργασία γίνεται και πάλι λόγος περί "ρεμπέτικου κόσμου" με αναφορά σε μαρτυρίες ανθρώπων του υποκόσμου όσο και σε ιστορικές μελέτες όπως αυτή του Σπύρου Λιναρδάκη όπου και πάλι στηρίζεται η παράσταση των ρεμπετών αυτή τη φορά ως "εκπεσόντων της εργατικής τάξης"¹⁴. Βλέπουμε λοιπόν κλείνοντας πως δεν υφίσταται απλώς θεσμοποίηση του ρεμπέτικου αλλά μαζί και μια θεσμοποίηση της παράστασης του ρεμπέτικου ως μουσικής των ρεμπέτηδων και της "ελληνικής εργατιάς". Παράσταση την οποία εμείς δεν επιλέγουμε να αναπαράγουμε.

1.3 ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΩΣ ΑΝΟΜΟΙΟΓΕΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Προσεγγίζοντας κανείς το ρεμπέτικο τραγούδι από μουσικής απόψης, διακρίνει άμεσα μεγάλες διαφοροποιήσεις τόσο στους τύπους ορχήστρας όσο και σε γενικότερα υφολογικά ζητήματα. Οι διαφοροποιήσεις αυτές καθιστούν απαραίτητη την αναφορά στις καταβολές της μουσικής αυτής. Πρώτα όμως πρέπει να επισημάνουμε πως η προβληματική ξεκινά ήδη από τον ίδιο τον όρο ρεμπέτικο με τον οποίο έχει ασχοληθεί αρκετά η εργασία του Γκόντλαϊτ. Όπως αναφέραμε και παραπάνω μέσω σημαντικών εργασιών, οι οποίες επηρέασαν καθοριστικά τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε σήμερα το ρεμπέτικο, διαμορφώθηκε ο όρος ρεμπέτικο περιλαμβάνοντας ένα πλήθος μουσικών ιδιωμάτων ετερόκλητων και πολύ διαφορετικών. Αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο γεγονός πως οι περισσότερες εργασίες δεν περιλαμβάνουν μουσικολογική ανάλυση (Suzanne Aulin- Peter Vejleskov 1991- 15,16)¹⁵. Εστιάζοντας λοιπόν περισσότερο στο ζήτημα παρατηρούμε πως προκύπτει η αναγκαιότητα μιας περιοδολόγησης.

Μπορούμε επομένως να μιλήσουμε για πρωτογενή περίοδο (- 1922) του ρεμπέτικου τραγουδιού, για κλασική περίοδο (1922-1940) και για την μεταπολεμική περίοδο (την οποία ο Δαμιανάκος ονομάζει «εργατική»¹⁶ (1940-1953). Το πραγματολογικό υλικό το οποίο

¹⁴ Μηνάς Στηλιανός, *Ρεμπέτικο τραγούδι και προβλήματα λογοκρισίας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου*, Τ.Λ.Π.Μ, Άρτα 2007, σ. 57.

¹⁵ Suzanne Aulin- Peter Vejleskov ό.π. σ. 15, 16.

¹⁶ Στάθης Δαμιανάκος, ό.π, σ. 275.

επεξεργαζόμαστε εμείς μπορούμε να πούμε πως περιλαμβάνεται στα πλαίσια της κλασσικής περιόδου. Παρόλα αυτά όπως επισημαίνεται και στην κριτική που ασκήθηκε στο μοντέλο περιοδολόγησης του Δαμιανάκου, η κλασσική ή χρυσή αυτή εποχή του ρεμπέτικου δεν είναι καθόλου ενιαία υφολογικά αλλά την χαρακτηρίζει η συμβίωση δύο μουσικών κόσμων με σημαντικές μεταξύ τους διαφορές¹⁷.

Οι συνθέσεις αυτής της περιόδου δεν είναι σε καμία περίπτωση ομοιογενείς. Πράγμα που αναδεικνύει κατά ένα μέρος και η εργασία αυτή μελετώντας το έργο ενός συνθέτη και μουσικού που συνέθεσε και έπαιξε το ρόλο του μέσω της δισκογραφίας και στις δύο φάσεις αυτής της περιόδου. Μιλούμε για δύο φάσεις, διότι ενώ αρχικά από το 1922-1933 χονδρικά είναι κυρίαρχο το συμφωνιακό ρεμπέτικο (οπότε και ο Σέμσης κυριαρχεί στους δίσκους και ως βιολιστής), από εκεί και πέρα αρχίζει να επικρατεί η πειραιώτικη “σχολή” αλλάζοντας εντελώς το τοπίο.

Ο διαχωρισμός σε δύο σχολές συνεπάγεται και την αναφορά ορισμένων στοιχείων για κάθε έναν από τους παραπάνω μουσικούς κώδικες. Έτσι λοιπόν να σημειώσουμε ότι στην περίπτωση του συμφωνιακού μουσικού κώδικα (σχολής), αναφερόμαστε σε ένα πλήθος ηχογραφημένων συνθέσεων που ηχογραφούνται από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 έως το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 και στις οποίες επικρατεί οργανολογικά το ούτι, το βιολί, το σαντούρι, το κανονάκι, τα ζήλια, το ντέφι, το μαντολίνο και την αρμόνικα. Βασικοί του εκπρόσωποι ο Σπ. Περιστέρης, ο Α. Διαμαντίδης, ο Π. Τούντας, ο Γρ. Ασίκης, ο Ογδοντάκης, ο Δ. Σέμσης κ.α και μεταγενέστερα ο Β. Παπάζογλου και ο Κ. Σκαρβέλης και από ερμηνευτές η Ρ. Εσκενάζυ (και συνθέτρια), η Ρ. Αμπατζή, η Μ. Φρατζεσκοπούλου (και συνθέτρια), ο Στ. Περπινιάδης, ο Κ. Ρούκουνας¹⁸. Από ρυθμολογικής άποψης επικρατούν οι μικρασιατικοί χοροί όπως οι καρσιλαμάδες, τα ζειμπέκικα, τα τσιφτετέλια, τα χασάπικα κ.α. Επίσης χαρακτηριστική είναι και η αυτοσχδιαστικού τύπου μουσική φόρμα του αμανέ. Το δεδομένο ότι η οργανολογία που αναφέραμε περιλαμβάνει άταστα είτε άνισα συγκερασμένα όργανα αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό που διαμορφώνει καθοριστικά το τελικό αποτέλεσμα. Η μελωδική ανάπτυξη

¹⁷ 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 2005, σ. 7.

¹⁸ Μανόλης Αθανασάκης, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα- Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940 Β' Τόμος*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002 σ.168-169.

στηρίζεται στο τροπικό σύστημα των μακάμ στα βασικά χαρακτηριστικά του οποίου αναφερόμαστε στη τελευταία ενότητα.

Αναφορικά τώρα με τον πειραιώτικο μουσικό κώδικα (σχολή) αναφερόμαστε σε μια μεγάλη μερίδα ηχογραφημένων συνθέσεων που ηχογραφούνται από τις αρχές σχεδόν της δεκαετίας του 1930 μέχρι τα τις αρχές της δεκαετίας του 1940. Βασικοί πρωτεργάτες του είναι ο Γ. Εϊτζιρίδης, ο Μ. Βαμβακάρης, ο Αν. Δελιάς, ο Δ. Γκόγκος, ο Στρ. Παγιουμτζής, ο Στ. Κερομύτης κ.λ. Αρκετοί εξ αυτών προέρχονται από τα μικρασιατικά παράλια και έχουν γαλουχηθεί μπορούμε να πούμε με τον μικρασιατικό μουσικό κώδικα της αστικής λαϊκής μουσικής της ευρύτερης αυτής περιοχής. Παρόλα αυτά δημιουργούν ένα εντελώς διαφορετικό μουσικό κόσμο.

Οργανολογικά συναντάμε κυρίως το μπουζούκι, τον μαγλαμά και την κιθάρα. Από το 1935 και έπειτα συναντάμε και το ακορντεόν και σπανιότερα το βιολί. Αρχικά είναι έντονη η επίδραση της τροπικής μουσικής παρόλα αυτά από το 1937 και έπειτα αρχίζει να καθιερώνεται ως χαρακτηριστικό άκουσμα το κανταδόρικο ύφος. Αναφορικά με την ρυθμολογία συναντάμε κυρίως χασάπικα, το απτάλικα και το παλιά ζεϊμπέκικα. Δεν λείπουν τα χασαποσέρβικα και τα τσιφτετέλια. Χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί η κάθετη αρμονική υποστήριξη της μελωδίας και ο συγκερασμός των διαστημάτων στα όργανα. Τα στοιχεία αυτά καθώς και ο πολύ διαφορετικός τρόπος με τον οποίο υποστηρίζεται ο ρυθμός στην περίπτωση του πειραιώτικου ιδιώματος αποδεικνύουν πως πρόκειται για δύο μουσικούς κόσμους με διαμετρικά αντίθετες αισθητικές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΡΟΪΟΝ

Η δισκογραφία είναι ένας θεσμός που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάδοση, τη διαμόρφωση όπως και τη μεταγενέστερη αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Πολύ συχνά συναντάμε αναφορές στον παράγοντα δισκογραφία στην βιβλιογραφία που αφορά το ρεμπέτικο. Λίγες όμως από τις αναφορές αυτές αποτελούν μια εις βάθος προσέγγιση ή ακόμη λιγότερο φέρουν στοιχεία επιστημονικής ανάλυσης. Σκόρπιες αναφορές κυρίως σε βιογραφικά σημειώματα είτε σε αυτοβιογραφικά βιβλία σκιαγραφούν σε ορισμένες περιπτώσεις το προφίλ των καλλιτεχνικών διευθυντών των δισκογραφικών εταιριών ως "κυρίαρχων του παιχνιδιού" της εμπορικής διακίνησης του καλλιτεχνικού προϊόντος. Η πιο κοινή νύξη που συναντάει κανείς όσον αφορά αυτό το ζήτημα είναι πως "πολύ συχνά συμβαίνουν παρεξηγήσεις σχετικά με τα ονόματα των δημιουργών των τραγουδιών διότι οι πιο γνωστοί αγοράζουν από άλλους τραγούδια για ένα κομμάτι ψωμί και τα ηχογραφούν με τ' όνομά τους"¹⁹. Αυτό ενδεικτικά αναφέρεται τόσο σε βιογραφικά σημειώματα όπως αυτό του Γιώργου Ροβερτάκη²⁰ και το βιογραφικό σημείωμα του Σταύρου Παντελίδη²¹ όπως και το έργο της Μαρίας Κωνσταντινίδου στο οποίο προαναφερθήκαμε.

Υπάρχει όμως και ένα άλλο ζήτημα που άλλοτε υπονοείται και άλλοτε δηλώνεται με σαφήνεια όταν γίνεται αναφορά στο ζήτημα της δισκογραφίας. Πιο συγκεκριμένα αυτό που δηλώνεται είναι πως ο ερχομός της δισκογραφίας και ακόμη περισσότερο της εμπορευματοποίησης της μουσικής είχε ως αποτέλεσμα μια "αλλοίωση" του χαρακτήρα του

¹⁹ Μαρία Κωνσταντινίδου, ό.π., σ. 56.

²⁰ Τάσος Σχολέρης- Μίμης Οικονομίδης, *Ένας ρεμπέτης ΓΙΩΡΓΟΣ ΡΟΒΕΡΤΑΚΗΣ- Η ζωή του. Η εποχή του. Τα τραγούδια του*, Ρεμπέτικο Αρχείο, Αθήνα 1973, σ. 21.

²¹ Βασίλης Ν. Πετρόχειλος, *Σταύρος Παντελίδης (1891-1956) Ένας Σμυρνιός συνθέτης του ρεμπέτικου*, εκδόσεις Τρόπος Ζωής, Χαλάνδρι 2005, σ. 58.

ρεμπέτικου που όμως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο συχνά αναγνωρίζεται άλλοτε ως "φορέας της λαϊκής κουλτούρας", άλλοτε πάλι ως φορέας αξιών αντιτιθέμενων στο κατεστημένο και σε άλλες περιπτώσεις ως "καλλιτεχνική έκφραση με χαρακτηριστικά της την συμμετοχή, τον αυθορμητισμό και την άμεση επικοινωνία"²². Έχοντας πολλοί ως αφετηρία τους αξιολογικές θέσεις φορτισμένες θα λέγαμε από ιδεολογικές προσωπικές θέσεις καταλήγουν στη διαπίστωση πως καθότι η δισκογραφία επέδρασε πάνω στο κομμάτι αυτό της αστικής λαϊκής μουσικής με καθοριστικό τρόπο προσαρμόζοντάς το στην τυποποίηση, τις προδιαγραφές της μαζικής παραγωγής όπως και τα κυρίαρχα πρότυπα της μαζικής κουλτούρας αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αλλοιωθεί ο λαϊκός του χαρακτήρας. (βλ τις εργασίες του Δαμιανάκου και της Κωνσταντινίδου στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε).

Εμείς στην εργασία αυτή επιλέγουμε να εξετάσουμε το συνθετικό έργο του Δ.Σέμση αλλά και του τρόπου επαφής του με τη μουσική δημιουργία από τη στιγμή που ήρθε σε επαφή με τη δισκογραφία χωρίς όμως να επιδιώκουμε να δείξουμε κάτι σχετικά με την απώλεια κάποιας προϋπάρχουσας αυθεντικότητας, γνησιότητας, λαϊκότητας. Δίχως να αναπαράγουμε την οπτική της παραπάνω βιβλιογραφίας.

²² Μαρία Κωνσταντινίδου, ο.π, σ. 23.

2.1 Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΝΕΟ ΔΙΚΤΥΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Ένας από τους ερμηνευτικούς όρους που χρειαζόμαστε προκειμένου να προσεγγίσουμε τη δισκογραφία είναι ο όρος δίκτυο. Μέσω αυτού του όρου αντιλαμβανόμαστε τη δισκογραφία ως "κανάλι που φέρνει σε επαφή τη μουσική πηγή με αυτούς που την ακούνε"²³. Τα νέα αυτά χαρακτηριστικά αποτελούν συντελεστές μετάλλαξης της μουσικής πηγής την οποία καλείται η δισκογραφία να φέρει σε επαφή "με αυτούς που την ακούνε". Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούμε τον όρο δίκτυο σχετίζεται με τη θεωρία του Αλγερινού- Γάλλου οικονομολόγου Ζακ Ατταλί , η οποία εκφράστηκε το 1977 στο βιβλίο του " Θόρυβοι η πολιτική οικονομία της μουσικής”

Στο έργο αυτό ο Ατταλί προβάλλει τον ήχο ως μέσο κατανόησης του κόσμου. Εκεί που οι Γάλλοι υπαρξιστές προβάλλουν την αφή ως κυρίαρχη αίσθηση σε αντίθεση με την όραση ο Ατταλί προτείνει την ακοή θεωρώντας την ανώτερη από την ξεπεσμένη πλέον όραση κάνοντας σαφή νύξη για συνολικό ξεπεσμό της δυτικής κουλτούρας την οποία αναγνωρίζει ως βασισμένη στην όραση ήδη από τις πρώτες σελίδες του έργου του. Οφείλουμε να επισημάνουμε εδώ ότι το συγκεκριμένο έργο μέρος του οποίου επιλέγουμε να αξιοποιήσουμε δεν αποτελεί εξολοκλήρου μια επιστημονική εργασία. Αποτελεί ένα θεωρητικό μοντέλο. Κατά συνέπεια θεωρούμε απαραίτητο να γίνει μια κριτική επισκόπηση αυτού του θεωρητικού σχήματος ενώ θα προβαίνουμε στην αξιοποίησή του. Μεγάλο μέρος του έργου φαίνεται φορτισμένο ιδεολογικά πράγμα το οποίο επισημαίνουμε και επιδιώκουμε να αποφύγουμε στη δική μας περίπτωση. Προτού παρουσιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο η δισκογραφία έρχεται ως νέο δίκτυο διανομής της μουσικής να επιδράσει πάνω στο καλλιτεχνικό προϊόν εξετάζουμε τα σημεία της θεωρίας που φαίνεται η ιδεολογική φόρτιση του έργου του Ατταλί για την οποία μιλήσαμε παραπάνω.

Το έργο του Ατταλί διάκεινται κριτικά προς την γραφειοκρατική κοινωνία αναζητώντας μέσα ανάλυσης της κοινωνικής πραγματικότητας πέραν των στατιστικών οικονομικών δεδομένων. Παρότι ο ίδιος είναι οικονομολόγος. Αυτό γίνεται ξεκάθαρο ήδη από τις πρώτες

²³ Ζακ Ατταλί, *Θόρυβοι – δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής* , Κέδρος 1991, σ. 63.

φράσεις του " ..θεωρώ τη δυτική σοφία χρεοκοπημένη καθότι στηρίχθηκε στη ματιά". Στην ματιά λοιπόν αποδίδει ένα παρόν "καμωμένο από αφαίρεση, παραλογισμό και σιωπή". Τον σημερινό τρόπο οικονομικής οργάνωσης της κοινωνίας τον βλέπει να αναπτύσσεται σε συνάρτηση με την υποβάθμιση των διαφορών που δομούνται όπως μας λέει μέσα σε κάθε κοινωνία. Σε αυτήν την τάση υποβάθμισης βλέπει μια αντίφαση που θα οδηγήσει την σημερινή κοινωνική οικονομική οργάνωση στην αυτοκαταστροφή. Μια αυτοκαταστροφή την οποία η μουσική σύμφωνα με τον Ατταλί είναι ικανή να προβλέψει καθώς μέσα της βλέπει να υπάρχουν οι παραπάνω αντιφάσεις "με τρόπο εκκωφαντικό"²⁴. Έτσι καταλήγει να αποδίδει στη μουσική έναν προφητικό ρόλο. Δεδομένου ότι ο συγγραφέας σε μεγάλο βαθμό φροντίζει να τεκμηριώνει όσα αναφέρει, η μεταφυσική διατύπωσή την οποία κάνει μας παραπέμπει εν μέρει σε μια διαλεκτική ανάγνωση σύμφωνα με την οποία η εξέλιξη ξεκινάει από την πάλη των αντιθέσεων. Φροντίζει βασισμένος σε αυτή τη λογική να μας επισημάνει πως η εξέλιξη της μουσικής δεν είναι γραμμική αλλά αδιάκοπα δεμένη με τις κυκλικές κινήσεις της ιστορίας ²⁵.

Κατά συνέπεια το γεγονός ότι επιλέγουμε να αξιοποιήσουμε πορίσματα που προκύπτουν από το θεωρητικό του έργο δεν σημαίνει πως αποδεχόμαστε ταυτόχρονα και την προσέγγισή του στο σύνολό της. Ας δούμε όμως εν συντομία τι θεωρούμε χρήσιμο από τη συγκεκριμένη εργασία.

α) Τον ορισμό του δικτύου β) τη διαπίστωση πως τα δίκτυα μπορούν να χρησιμεύουν ως βάσεις για την ανάλυση των μεταλλαγών στην μουσική ²⁶ γ) την περιγραφή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των δικτύων της παράστασης και της επανάληψης δ) την ανάλυση του σχετικά με τη μετάβαση και τα νέα δεδομένα που παρουσιάστηκαν στο πέρασμα από το δίκτυο της παράστασης στο δίκτυο της επανάληψης. Τώρα πιο αναλυτικά αυτές οι 3 πτυχές που επιλέγουμε να αξιοποιήσουμε και πως αυτές μας βοηθούν να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο η δισκογραφία επιδρά στο καλλιτεχνικό προϊόν.

α) Η πρώτη αξίωση του Ατταλί πως δηλαδή τα δίκτυα διανομής της μουσικής μπορούν να

²⁴ Ζακ Ατταλί, ο.π, σ. 17.

²⁵ ό.π. ,σ. 26.

²⁶ ό.π. , σ. 63.

χρησιμεύουν ως βάση για την ανάλυση των μεταλλαγών στη μουσική εκινά από αξιώσεις επιστημόνων όπως ο Merriam, ο Denisoff και ο Max Weber ²⁷. Δηλαδή ανθρωπολόγων, εθνομουσικολόγων και κοινωνιολόγων που επηρέασαν την εξέλιξη της σύγχρονης εθνομουσικολογίας στην τους να δείξουν την αλληλεπίδραση που ενυπάρχει μεταξύ της κοινωνικής οργάνωσης και της μουσικής. Πατώντας σε αυτό ο Ατταλί μας λέει ότι "τα μουσικά δίκτυα αλληλοδιεισδύουν στο χώρο και το χρόνο" επισημαίνοντας ότι δεν ταυτίζεται κάθε δίκτυο και διαφορετική κοινωνική οργάνωση αλλά μπορούν να συνυπάρχουν και να αλληλεπιδρούν.

Παρόλα αυτά λίγο παρακάτω διαπιστώνει ότι "κάθε κοινωνική οργάνωση αντιστοιχεί σε ένα τύπο μουσικής και σε έναν μουσικό κώδικα". Μας λέει πως αντιστοιχεί και όχι πως ταυτίζεται. Έτσι τη θέση της λαϊκής γιορτής θα πάρει παράσταση στην αίθουσα συναυλιών. Εδώ διατυπώνει και μια παρατήρηση που αφορά κυρίως τη δυτική μουσική (περίοδος Μπαρόκ) πως δηλαδή με την παραπάνω μετάβαση από τη λαϊκή εορτή στην αίθουσα συναυλιών βλέπουμε να αποτυπώνεται στη μουσική η μετάβαση στον αστικό ατομισμό και την πίστη σε μια νέα τάξη πραγμάτων όπου η αρμονία στο κοινωνικό πεδίο έρχεται μέσω της συναλλαγής. Δηλαδή πως πλέον η κοινωνία δεν λειτουργεί ως ολότητα αλλά ως σύνολο ατόμων που η συνύπαρξή τους στηρίζεται στην εμπορική συναλλαγή. Έτσι βλέπει ως στόχο πίσω από τη σκηνοθεσία της παράστασης - που παίρνει όπως είπαμε τη θέση της λαϊκής εορτής- την επιβολή της πίστης σε αυτή τη νέα τάξη πραγμάτων.

Είναι σημαντικό εδώ να επισημάνουμε πως ο Σέμσης δεν παρουσιάζει το έργο του σε αίθουσες συναυλιών αλλά σε κέντρα διασκέδασης. Κατά συνέπεια η παρατήρηση του Ατταλί δεν αντιστοιχεί επακριβώς. Επίσης σημαντικό είναι να τονίσουμε πως αντίθετα με τις αίθουσες συναυλιών. Τα κέντρα σαφώς διαφοροποιούνται τόσο από τις αίθουσες συναυλιών όσο και από την λαϊκή εορτή. Ένα στοιχείο διαφοροποίησης με την λαϊκή εορτή είναι η σύνθεση του κοινού. Στην περίπτωση των κέντρων διασκέδασης σε αντιπαράθεση με τις λαϊκές εορτές υπάρχει η έννοια του πελάτη και όχι του μέλους μια κοινότητας που γιορτάζει. Ο πελάτης δεν γνωρίζει κατ'ανάγκη τους υπόλοιπους πελάτες του κέντρου ούτε και συνδέεται μαζί τους απαραίτητα με κάποια σχέση όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στην περίπτωση της λαϊκής εορτής.

²⁷ ό.π., σ. 81.

Ο Ατταλί σε αυτά τα δεδομένα βλέπει την επιβεβαίωση της θεωρίας περί προφητικού χαρακτήρα της μουσικής αφού τοποθετεί αυτή τη μεταλλαγή στη μουσική πριν καν γίνει κατεστημένη η εμπορευματική κοινωνία. Αυτό δεν μπορούμε να το δείξουμε στην περίπτωση της εργασίας μας ούτε είναι σκοπός μας. Αυτό όμως που μπορούμε να πούμε παρατηρώντας από αυτό το πρίσμα την καλλιτεχνική πορεία του Σέμση είναι πως πράγματι γίνεται γνωστός στο ευρύ κοινό την περίοδο ακριβώς που γίνεται στην ελληνική κοινωνία η μεγάλη αστικοποίηση, δηλαδή στις αρχές της δεκαετίας του 1920.

Δεδομένου βέβαια του γεγονότος ότι στην Ελλάδα δεν αναπτύχθηκε αστική ούτε και εργατική τάξη με τους όρους της δυτικής κοινωνίας²⁸ θα αποφύγουμε τη γενίκευση του μοντέλου του Ατταλί. Όπως όμως φαίνεται στο μουσικολογικό μέρος της εργασίας ο τρόπος καλλιτεχνικής έκφρασης του Σαλονικιού αλλάζει σε συνάρτηση με τα κοινωνικά δεδομένα αλλά ακόμα περισσότερο πως προσαρμόζεται μέσα στο δίκτυο διανομής στο οποίο επιλέγει κάθε φορά να δράσει ως καλλιτέχνης. Ακόμη περισσότερο όπως δείχνουμε αλλάζει και ο τρόπος που σχετίζεται με την μουσική (βιρτουόζος- οργανοπαίκτης σε καφέ αμάν και πανηγύρια, συνθέτης, καλλιτεχνικός διευθυντής).

β) Αναφορικά τώρα με την περιγραφή των χαρακτηριστικών των δικτύων της παράστασης και της επανάληψης κάνει ξεκάθαρες αναφορές στο έργο του Αντόρνο και μας παραπέμπει στην κριτική της περίφημης σχολής της Φρανκφούρτης αναφορικά με την μαζική κουλτούρα και την περιγραφή των χαρακτηριστικών της εμπορευματοποιημένης μουσικής παραγωγής. Παρότι επιθυμεί να δει πέρα από τη μαρξιστική ανάλυση ξεκινά τον προβληματισμό του από τη θέση του Αντόρνο για αλληλεξάρτηση μεταξύ των παραγωγικών σχέσεων και της μουσικής προβάλλοντας τη μουσική ως μια ακόμη παραγωγική δύναμη.

Μιλώντας μας έτσι για την εμφάνιση της βεντέτας (καθώς και του σολίστα) μας εξηγεί πως ενώ ξεκινά να εμφανίζεται κατά την περίοδο που κυριαρχεί ακόμη το δίκτυο της παράστασης "έρχεται ως συνέπεια της εισβολής του χρήματος στη μουσική". Ειδικότερα "της κυριαρχίας της παραγωγής σε κλίμακα μεγάλης αγοράς (που θα έφερνε αργότερα τη μαζική παραγωγή μόλις θα γινόταν εφικτή η τυποποίηση). Σύμφωνα με τον Ατταλί ένα βασικό

²⁸ Γιώργος Δερτιλής, *Ελληνική οικονομία (1830-1910) και βιομηχανική επανάσταση*, Αντ. Ν. Σακκούλά, Αθήνα 1984
σ 40.

χαρακτηριστικό του δικτύου της παράστασης είναι η οικονομική συναλλαγή.²⁹ Παρόλα αυτά στον πολιτισμικό χώρο όπου έδρασε ο Σέμσης η οικονομική συναλλαγή προϋπάρχει ήδη στην λαϊκή εορτή και τα πανηγύρια και κατά συνέπεια δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε πως πρόκειται για νεωτερισμό του δικτύου της παράστασης. Το χαρακτηριστικό αυτό παρόλα αυτά βλέπουμε όπως λέει και ο Ατταλί να είναι κοινός τύπος και για το δίκτυο της επανάληψης. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό είναι η απεξάρτηση από τον κλειστό τύπο είτε αυτό είναι η κοινότητα είτε η αυλή. Με την παράσταση αρχίζει να διαρρηγνύεται αυτή η κλειστότητα μέσω της μεγάλης αγοράς. Διάρρηξη που γεννιέται με το νέο χαρακτηριστικό που διαχωρίζει το δίκτυο της επανάληψης και το οποίο είναι η τυποποίηση³⁰. Έτσι φτάνει ο Ατταλί να μας μιλά για σταδιακή " συντριβή της παράστασης από την ηχογράφιση". Σε τέτοιο βαθμό που φτάνει η παράσταση να έχει επιτυχία όταν είναι πια ομοίωμα του δίσκου³¹. Αυτά είναι τα βασικότερα χαρακτηριστικά των δύο δικτύων μέσω των οποίων εμείς επιλέγουμε σε αυτή την εργασία να αναλύσουμε την μεταλλαγή στο έργο του Σέμση. Στην περίπτωση του δισκογραφικού υλικού το οποίο μελετάμε εδώ αποτυπώνεται αυτή η μετάβαση από το ένα δίκτυο στο άλλο.

Όπως προαναφέραμε με την εμφάνιση της βεντέτας- σολίστα αρχίζει να γίνεται ξεκάθαρη και η αυτονόμηση του μουσικού. Παρόλα αυτά σύμφωνα με τον Ατταλί όπως και με την Σχολή της Φρανκφούρτης από την οποία αντλεί όπως φαίνεται έμπνευση ο Ατταλί αυτή η αυτονόμηση στο πλαίσιο της επανάληψης χάνεται. Έτσι σε ένα δοκίμιο γραμμένο από δύο βασικούς εκπροσώπους της σχολής της Φρανκφούρτης διαβάζουμε "οι ταλαντούχοι εκτελεστές ανήκουν στην βιομηχανία πολύ πριν αυτή τους βγάλει στη δημοσιότητα γιατί αλλιώς δε θα ήταν έτοιμη να ταιριάξουν μαζί της"³².

Έτσι βλέπουμε και τον Σέμση με το προσωνύμιο Σαλονικιός να γράφεται στους δίσκους ως ο πρώτος οργανοπαίκτης που το όνομά του καταγράφεται σε δίσκο.³³ ³⁴Ερχεται στη

²⁹ Παρόλα αυτά στον πολιτισμικό χώρο όπου έδρασε ο Σέμσης η οικονομική συναλλαγή προϋπάρχει ήδη στην λαϊκή εορτή και τα πανηγύρια και κατά συνέπεια δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε πως πρόκειται για νεωτερισμό του δικτύου της παράστασης.

³⁰ Ζακ Ατταλί, ό.π. , σ. 127.

³¹ ό.π. , σ. 157.

³² Αντόρνο, Λοβεντάλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Ύψιλον 1984, σ. 71.

³³ Lisbet Torp, "Salonikios", *The best violin in the Balkans*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen,

δισκογραφία ή καλύτερα καλείται ως ξακουστός σολίστας. Το παίξιμό του καταγράφεται και γνωρίζει μεγάλη εμπορική επιτυχία προσφέροντάς του μεγάλη φήμη. Χρησιμοποιώντας όμως τη φράση των Αντόρνο και Χορκχάιμερ πως δηλαδή "οι ταλαντούχοι εκτελεστές ανήκουν στη βιομηχανία" θεωρούμε πως ναι μεν αποτυπώνεται η δύναμη της δισκογραφίας και του δικτύου εξουσίας το οποίο εκπροσωπεί, από την άλλη όμως υποβιβάζεται σε μεγάλο βαθμό η σημασία που έχει η συνειδητή συμμετοχή του ατόμου στο θεσμό, η αλληλεπίδραση καθώς και η καθοριστική σημασία που έχει η δράση του και οι επιλογές του για την εξέλιξη της ίδιας της δισκογραφίας, την καθιέρωσή της και εν τέλει την εξάπλωσή της.

Αυτό το δηλώνουμε διότι δεν επιθυμούμε να αναπαράγουμε στην εργασία μας τις θέσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης σχετικά με την μαζική κουλτούρα. Σύμφωνα με τη θέση αυτή "η μαζική κουλτούρα (δισκογραφία, ραδιόφωνο κλπ) είναι επινόηση των πρωταγωνιστών της σημερινής μοιρασιάς της ιδιοκτησίας και της εξουσίας προκειμένου να μπορούν να ασκούν έλεγχο στη συνείδηση των ανθρώπων". Εκκινώντας από τέτοια υπονοούμενα ο Ατταλί φθάνει να μιλά για χειραγώγηση των καλλιτεχνών από τους μεσάζοντες με σκοπό την καλλιέργεια συγκεκριμένων προτύπων προς αντιγραφή³⁵. Με τον τρόπο αυτό υποβιβάζεται ο ενεργητικός ρόλος της ίδιας της κοινωνίας στην δημιουργία της ιστορίας της. Αφήνεται η υπόνοια πως κάποια κέντρα κατευθύνουν με επινοήματα όπως η δισκογραφία για να εξασφαλίζεται η εξουσία τους. Αυτό το σχήμα αποτελεί ιδεολογία η οποία όπως δείξαμε σε αρχική ενότητα έχει επηρεάσει αρκετές προσεγγίσεις που αφορούν το ρεμπέτικο.

Αυτό το σύστημα σκέψης δεν έχει στοιχεία γόνιμα για την επιστημονική έρευνα. Αντίστοιχα στο σημείο όμως που κάνει συσχέτιση της Τζάζ μουσικής με το ρεμπέτικο θεωρούμε πως αφήνει να ενοηθεί πως η δισκογραφία είχε ως αποτέλεσμα την αλλοτρίωση, λεηλασία και αποστείρωση της λαϊκής μουσικής και όλα αυτά προς όφελος της άρχουσας τάξης (Τσολάκης 2007 :26)³⁶ καθώς αναφέρεται σε αποσιώπηση της προδισκογραφικής εκδοχής του ρεμπέτικου και για ικανοποίηση της άρχουσας τάξης.

Κοπεγγάγη 1993, σ 24.

³⁴ Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης, *Μάγκες αλήστου εποχής – 24 "ρεμπέτικα " πορτρέτα"*, Μετρονόμος, Αθήνα 2005, σ. 162.

³⁵ Ζακ Ατταλί, *ό.π.* , σ. 218.

³⁶ Πέτρος Τσολάκης, *ό.π.*, σ. 26.

2.2 ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΠΡΟΪΟΝΤΟΣ

Παρότι είναι πολύ ελλιπής η βιβλιογραφία που αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα κρίνουμε σημαντικό να αναφερθούμε σε αυτήν στην τεχνολογία ως συνισταμένη της αισθητικής και να παρουσιάσουμε τους τρόπους με τους οποίους μπορεί αυτή να μεταλλαχθεί ως αποτέλεσμα της επαφής της με την ηχογράφιση. Πιο συγκεκριμένα για το συγκεκριμένο ζήτημα αντλούμε χρήσιμα στοιχεία από την εργασία του εθνομουσικολόγου Timothy Day "Ένας αιώνας ηχογραφημένης μουσικής"³⁷. Εκεί ο συγγραφέας αρχικά παρατηρεί μέσω ανάλυσης ηχογραφήσεων συνθέσεων της λόγιας δυτικής μουσικής (τόσο της κλασσικής όσο και της ρομαντικής περιόδου) πως ο τρόπος ερμηνείας των συνθέσεων αρχίζει να παρουσιάζει αλλαγές από την στιγμή που ηχογραφούνται και έπειτα. Οι αλλαγές αυτές αφορούν κυρίως την ερμηνεία των ποιοτικών σημαδιών και της παρτιτούρας που ως γνωστόν παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο για τη "σωστή" ανάγνωση μιας σύνθεσης από την ορχήστρα. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται μέσω συγκεκριμένων παρατηρήσεων στην διαφορετική έκφραση του τέμπο αλλά και στον τρόπο χρήσης του βιμπράτο. Στην πορεία της εργασίας εξετάζονται οι παράγοντες που έπαιξαν ρόλο στην πορεία διαμόρφωσης της ιδιαίτερης αισθητικής κάθε ρεύματος (κλασικισμού και ρομαντισμού) αλλά και κάθε συνθέτη (πχ Βάγκνερ, Μπετόβεν κλπ). Γίνονται αναφορές σε έργα συνθετών όπως του Πουλένκ, του Προκόβιεφ, του Κρίγκ, του Μπάρτοκ, του Σοπέν κλπ.

Από την παραπάνω ερευνητική διαδικασία ο συγγραφέας σε κατοπινά υποκεφάλαια εξετάζει πέραν από την επίδραση που είχε η ηχογράφιση πάνω στη διαμόρφωση του τρόπου εκτέλεσης των συνθέσεων και στην μεταλλαγή που υπέστη ως αποτέλεσμα αυτής της επίδρασης το κάθε στυλ από τις αρχές του 20ού αιώνα φθάνοντας μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα. Πιο συγκεκριμένα παρατηρεί πως :

³⁷ Timothy Day, *A century of recorded music – Listening to Musical History*, Yale University Press, New Haven and London 2000.

α) μέσω των ηχογραφήσεων το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα φθάνει στον ακροατή απαλλαγμένο από τις ατέλειες που πιθανόν να είχε από τη μουσική πηγή. Το "λουστράρισμα" αυτό οφείλεται στις τεχνικές και τεχνολογικές δυνατότητες που άρχισαν σταδιακά να καθιερώνονται στην πορεία εξέλιξης της τεχνολογίας της ηχογράφησης.

β) πως με τη σταδιακή καθιέρωση της "λουστροποίησης" του καλλιτεχνικού προϊόντος αρχίζει να διαμορφώνεται μια νέα αισθητική την οποία εν συνεχεία επιζητά πλέον το κοινό των ακροατών

γ) πως εν συνεχεία και όταν πλέον αυτό έγινε αντιληπτό από τους καλλιτέχνες άρχισε ήδη από τα χρόνια του μεσοπολέμου να προκύπτει μια αντίδραση από μερίδα αυτών καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι "τα στυλ έχουν τυποποιηθεί πάρα πολύ από το μικρόφωνο" και παρακάτω πως μετά από 20 χρόνια ηχογράφησης της μουσικής, "τα στούντιο επέδρασαν απονεκρωτικά πάνω στη μουσική δημιουργία"³⁸ και ακόμη πως η μουσική δημιουργία κατέληξε να γίνει μουντή, ομογενοποιημένη και τυποποιημένη

Τα τρία παραπάνω στοιχεία αφορούν τη μεταλλαγή της αισθητικής και δείχνουν πως η δισκογραφία έχει τη δυνατότητα να επιδράσει πάνω στο καλλιτεχνικό προϊόν. Επομένως το επόμενο ζήτημα για μας είναι πως αυτό αποτυπώνεται στο έργο του Δ. Σέμση. Ένα σημαντικό πρόβλημα που συναντάμε εδώ είναι πως λείπουν οι μαρτυρίες του ίδιου του συνθέτη που να μπορούν να μας δείξουν πως όλο αυτό έγινε αισθητό από μέρους του. Σαφέστατα εμείς δεν αξιολογούμε θετικά ή αρνητικά τις επιδράσεις της τεχνολογίας στο τελικό αποτέλεσμα. Αποτελεί όμως μια νέα αισθητική και αυτό επισημαίνουμε.

Εκκινώντας από τον παραπάνω προβληματισμό λοιπόν σε αυτό το σημείο επισημαίνουμε ορισμένες παρατηρήσεις τις οποίες πιο αναλυτικά θα δούμε στο μουσικολογικό μέρος. Η πρώτη παρατήρηση αφορά την πρώτη περίοδο εμφάνισης του Σέμση στη δισκογραφία όπου καθώς εξηγούμε και στο βιογραφικό σημείωμα προερχόμενος από ένα περιβάλλον υψηλής μουσικής δεξιοτεχνίας (δηλαδή τα καφέ αμάν) ο Σέμσης μεταφέρει ως ένα βαθμό δεδομένων των χρονικών περιορισμών στη δισκογραφία τη ζωντάνια και το "πολυπολιτισμικό" διάλογο που γίνεται μέσα σε αυτά τα μουσικά στέκια σε επίπεδο αλληλεπίδρασης μεταξύ πολλών διαφορετικών μουσικών

³⁸ Timothy Day, ό.π., σ. 158.

παραδόσεων της Βαλκανικής αλλά και της ευρύτερης Ανατολικής Μεσογείου. Αυτή η δυναμική του τρόπου παιξίματος του αποτελεί άλλωστε και το βασικό λόγο για τον οποίο όχι απλά επιλέγεται από τη δισκογραφία αλλά σταδιακά καθιερώνεται και εν τέλει κυριαρχεί μέσα σε αυτήν.

Ας επανέλθουμε όμως στο ζήτημα της επίδρασης του μικροφώνου πάνω στην ηχογράφιση και ας δούμε πως συνδέεται με τα προαναφερθέντα. Το σημαντικότερο ζήτημα στο οποίο σταθήκαμε είναι πως η παράσταση αρχίζει να έχει επιτυχία όταν αποτελεί ομοίωμα της ηχογράφησης. Αυτό την εποχή που ηχογραφεί ο Σέμσης δεν μπορεί να ισχύει σε μεγάλο βαθμό. Η δισκογραφία δεν είχε επικρατήσει ακόμα στον βαθμό που αυτό συμβαίνει σήμερα με αποτέλεσμα ο Σέμσης να είναι διαμορφωτής της και όχι να προσαρμόζεται σε κάποια λουστροποίηση όπως θα συνέβαινε εάν ίσχυε επακριβώς η λογική του Day στην περίπτωση μας.

2.3. Η ΕΝΑΛΛΑΓΗ ΡΟΛΩΝ - ΤΡΕΙΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΕΠΑΦΗΣ ΜΕ ΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Σέμσης όπως ήδη αναφέραμε πρωτοπαρουσιάζεται στη δισκογραφία ως βιρτουόζος του βιολιού. Καθώς είδαμε και στο ιστορικό μέρος πρώτου επανέλθει στην Μακεδονία μετά από τους Βαλκανικούς πολέμους είναι ήδη εξέχουσα μορφή των καφέ αμάν στην Μικρά Ασία. Επιστρέφοντας αναμιγνύεται πάλι με τους μουσικούς των πανηγυριών τόσο για βιοποριστικούς λόγους όσο και προκειμένου να διατηρήσει το κοινωνικό του κύρος. Από την καλλιτεχνική πορεία του Σέμσης διαμορφώνεται και η προσωπική του ζωή είτε αυτό αφορά τον τόπο διαμονής του είτε όπως θα δούμε παρακάτω τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνει την καλλιτεχνική του δημιουργία. Αρχικά λοιπόν τον συναντάμε στο ρόλο του δεξιοτέχνη οργανοπαίκτη. Μέσω αυτού του ρόλου καθιερώνεται και στην δισκογραφία.

Έτσι σε αυτή την πρώτη φάση μιλώντας για το καλλιτεχνικό προϊόν του Σέμσης αναφερόμαστε σε 3 πράγματα α) στον τρόπο ερμηνείας των συνθέσεων άλλων συνθετών β) στα σολιστικά μέρη που υπάρχουν κυρίως στην κορύφωση των κομματιών γ) στα ταξίμια με τα οποία συνοδεύει τους πρώτους αμανέδες, δηλαδή συνοδεύοντας οργανικά τις βεντέτες του τραγουδιού. Αυτό μπορούμε να το περιγράψουμε ως πρώτο στάδιο εισόδου του στη δισκογραφία. Ερχόμενος από το δίκτυο της παράστασης καλείται να στηρίξει μέσω των ερμηνειών του τη φήμη του που ήδη είναι κατοχυρωμένη και έχει αρχίσει να εξαπλώνεται. Ακόμη περισσότερο καλείται να γίνει αποδοτικός με τους όρους πλέον απόδοσης που θέτει το νέο δίκτυο της επανάληψης στο οποίο εισέρχεται. Εδώ θεωρούμε πολύ χρήσιμο να αναφερθούμε σε μια διαπίστωση του Ατταλί που συμπυκνώνει λίγο την πορεία του Σέμσης και μας λέει " καταντάει λοιπόν σχεδόν αδύνατο να ακουστεί η μουσική σου, αν πρώτα δεν είσαι αποδοτικός, δηλαδή αν δεν γράψεις έργα εμπορικά που να τα γνωρίζει η αστική τάξη. Για να το πετύχει αυτό ένας μουσικός πρέπει πρώτα να προσελκύσει το κοινό ως ερμηνευτής, γιατί η παράσταση προέχει της σύνθεσης και της θέτει όρους. Δεν γινόταν δεκτοί ως συνθέτες παρά μόνο οι επιτυχημένοι ερμηνευτές ξένων έργων"³⁹.

Σε αυτή την πρώτη φάση λοιπόν ο Σέμσης βλέπουμε να εργάζεται προς αυτή την

³⁹ Ζακ Ατταλί, ό.π. , σ. 132.

κατεύθυνση. Εμείς είμαστε σε θέση να το δούμε αυτό έχοντας το προνόμιο να δούμε όλη την καλλιτεχνική πορεία του και την εξέλιξη του σε σχέση με τη δισκογραφία. Δε θα λέγαμε πως πρόκειται για κάποιου είδους νομοτέλεια. Αυτή η πορεία του Σέμση και τα στάδια της είναι αποτέλεσμα των επιλογών του καθώς και της συνειδητής του δράσης ως μουσικού δημιουργού. Παρόλα αυτά όπως φαίνεται και από τη διαπίστωση του Ατταλί για να μπορέσει να προχωρήσει στο επόμενο στάδιο θεωρείτο απαραίτητο κρίνοντας με τις προϋποθέσεις του νέου δικτύου να περάσει πρώτα την διαδικασία καθιέρωση του ως επιτυχημένου ερμηνευτή ξένων έργων. Παρόλα αυτά ο Σέμσης βλέπουμε πως ήδη από τα πρώτα αυτά στάδια δίνει το δικό του ιδιαίτερο στίγμα κάνοντας ξεκάθαρο πως δεν πρόκειται για απλό ερμηνευτή αλλά για μουσικό μεγάλου επιπέδου που μπορεί πολύ εύκολα εν συνεχεία να καθιερωθεί και μέσω δικών του συνθέσεων.

Αυτό πράγματι συμβαίνει στη συνέχεια και έτσι ξεκινά μόλις το 1927 να παρουσιάζεται ως συνθέτης. Εγκαθιδρύεται έτσι μια νέα μορφή σχέσης του με την δισκογραφία. Εδώ όμως πρέπει να σημειώσουμε πως ενώ ηχογράφησε εκατοντάδες τραγούδια ως βιολιστής και ενώ όπως φαίνεται από τις συνθέσεις του της πρώτης περιόδου - οι οποίες κάνουν ξεκάθαρο το πόσο μεγάλες είναι οι συνθετικές του ικανότητες- δεν είναι αρκετά μεγάλος ο αριθμός των συνθέσεων του σε σχέση με άλλους συνθέτες. Το γεγονός αυτό πολλοί πιστεύουν πως οφείλεται στο ότι δεν επιθυμούσε να εκμεταλλευτεί τη θέση του ως καλλιτεχνικού διευθυντή. Θέση που παίρνει από νωρίς δεδομένου του κύρους του. Αυτή η θέση του ως καλλιτεχνικού διευθυντή αποτελεί τον τρίτο ρόλο και επίσης τον τρίτο τρόπο με τον οποίο έρχεται σε επαφή με τη δισκογραφία. Βλέπουμε λοιπόν πως ο Δ. Σέμσης είναι μια περίπτωση μουσικού που τυχαίνει να συγκεντρώνει και να συνδυάζει σε μεγάλο βαθμό τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους είναι δυνατό να συσχετιστεί ένας μουσικός με τη δισκογραφία. Χαρακτηριστικά όπως μας αναφέρει ο Παναγιώτης Κουνάδης "παρόλο που ήταν άνθρωπος του γραφείου και των θαλάμων ηχογραφήσεων ποτέ δεν εγκατέλειπε το πάγκο σε όλη αυτή την περίοδο της υπερενεργούς δράσης του"⁴⁰.

Αυτό μας κάνει σαφές ότι οι τρεις ρόλοι στους οποίους προαναφερθήκαμε δηλαδή του βιρτουόζου, συνθέτη και τέλος του καλλιτεχνικού διευθυντή συνυπάρχουν ταυτόχρονα για μεγάλο

⁴⁰ Παναγιώτης Κουνάδης,, 2000, ό.π. , σ. 17.

διάστημα στην καλλιτεχνική του πορεία. Όσον αφορά την παρουσία στις ηχογραφήσεις από ένα σημείο και έπειτα (από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 και μετά) παύει να ισχύει. Έτσι βλέπουμε να γίνεται μια αρκετά μεγάλη αλλαγή με τη σταδιακή επικράτηση στη δισκογραφία του πειραιώτικου ύφους. Επικρατεί η "πειραιώτικου τύπου" ορχήστρα με το μπουζούκι, την κιθάρα και τον μπαλαμά. Έτσι το βιολί, το σαντούρι, το κανονάκι και το ούτι εκτοπίζονται. Μαζί τους φυσικά εκτοπίζεται και μια ολόκληρη αισθητική και ένας ολόκληρος μουσικός κώδικας. Η εκτόπιση αυτού του μουσικού κώδικα δεν σήμανε φυσικά και την εκτόπιση του ως συνθέτη καθώς ο "νέος κώδικας" μουσικής όπως παρουσιάζεται και στο μουσικολογικό μέρος της εργασίας μας μπορεί να θεωρηθεί απλούστερος εάν συγκριθεί με τον κώδικα που εκτοπίζει εμπορικά. Ο Σέμσης με μεγάλη επιτυχία καθώς φαίνεται και με πολύ ευκολία θα λέγαμε καταφέρνει να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Στο τρίτο αυτό στάδιο όμως παύει πλέον να συμμετέχει ως οργανοπαίκτης. Θα ήταν σωστό εδώ να πούμε πως τίθεται ακόμη και ζήτημα επιβίωσης του ως συνθέτη. Καθώς πλέον το αγοραστικό κοινό παύει πλέον να επιζητά στο βαθμό που επιζητούσε στις αρχές της δεκαετίας του 1920 το μουσικό κώδικα μέσω του οποίου καθιερώθηκε στη δισκογραφία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ ΚΑΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΣΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΡΙΕΡΑ.

3.1. Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Η πορεία του Δημήτρη Σέμση προς την μουσική ξεκινάει από πολύ νωρίς. Σε αυτό το κεφάλαιο λοιπόν εστιάζουμε στα ερεθίσματα που συνέβαλαν τόσο από το οικογενειακό περιβάλλον όσο και από το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο που μεγάλωσε ώστε να αρχίσει να διαμορφώνεται αυτή η μουσική προσωπικότητα που άφησε το στίγμα της στην μουσική ζωή της Ελλάδας από τις αρχές του περασμένου αιώνα μέχρι την περίοδο του μεσοπολέμου. Αυτή η αναφορά είναι σύντομη καθώς θεωρούμε ότι δεν συνδέεται άμεσα με το κυρίως θέμα μας και επομένως δεν είναι καθοριστικής σημασίας για την κατανόηση του ερευνητικού μας στόχου. Παρόλα αυτά είναι απαραίτητη διότι μας δίνει την δυνατότητα να δούμε τον Σέμση ως κοινωνικό υποκείμενο με προσωπική ιστορία. Προσωπική ιστορία γεμάτη βιώματα και μουσικές αναφορές.

Η προσωπική ιστορία του Δημήτριου Σέμσης ξεκινά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα μεταξύ 1881-1883⁴¹ στην Στρώμνιτσα της Μακεδονίας⁴². Προερχόταν από οικογένεια Σλαβομακεδόνων καθώς επίσης και μουσικών. Πιο συγκεκριμένα τόσο ο παππούς του όσο και ο πατέρας του ασχολούνταν με τη μουσική. Ο τελευταίος ήταν γνωστός βιολιστής της περιοχής με περίοπτη θέση καθώς ήταν μουσικός των γάμων και των πανηγυριών. Αυτό παρείχε στον μικρό Σέμση τη δυνατότητα να έρθει από πάρα πολύ νωρίς σε επαφή με τη μουσική όπως επίσης και το απαραίτητο κλίμα ώστε να ανατραφεί ως μελλοντικός μουσικός της κοινότητας (του δινόταν η δυνατότητα να κληρονομήσει τη περίοπτη θέση του πατέρα του κληρονομώντας τα σχετικά προνόμια).

Τα κίνητρα για να ασχοληθεί με τη μουσική επομένως ήταν τόσο κοινωνικά (αποκτώντας

⁴¹ Παναγιώτης Κουνάδης, 1994, ό.π., σ. 10.

⁴² Lisbet Torp, ο.π., σ. 13.

πλούσιες εμπειρίες παίζοντας-συνοδεύοντας δίπλα στον πατέρα του ως μουσικός της κοινότητας) εμπειρία που καθώς θα δούμε και παρακάτω συνέβαλε ώστε να μπορέσει πολύ εύκολα να αναπροσαρμοστεί σε νέες συνθήκες) όσο και προσωπικά καθότι φαίνεται πως ο Σέμσης είχε ισχυρή εσωτερική παρώθηση να καταπιαστεί με τη εκμάθηση ενός τόσο δύσκολου μουσικού οργάνου όπως το βιολί και ήδη από την ηλικία των 13 να ξεχωρίζει για την δεξιότητά του. Όπως ενδεικτικά περιγράφεται " όταν ο Δημήτριος ήταν περίπου 13 ή 14 χρονών πέρασε από τη Στρώμιτσα ένα "τσίρκο" (ή πιθανόν κάποιος περιοδεύοντας θιάσου) οι άνθρωποι του οποίου έτυχε να τον ακούσουν να παίζει .⁴³

Απευθείας αναγνώρισαν το ιδιαίτερο ταλέντο του όχι απλώς να παίζει το βιολί, αλλά ακόμη περισσότερο να διαβάζει και να γράφει μουσική, μια δεξιότητα την οποία φαίνεται πως είχε αποκτήσει ήδη από εκείνη την περίοδο. Μετά συμφωνίας με τους γονείς του ο μικρός Σέμσης ταξίδεψε ως μέλος του θιάσου περιοδεύοντας με πρώτη στάση τους το Βελιγράδι". Όπως φαίνεται αυτό είναι και το πρώτο βήμα στην πορεία του ως επαγγελματία μουσικού. Από την παραπάνω αναφορά καταλαβαίνουμε πως ένα στοιχείο που έπαιξε καθοριστική σημασία στην κατοπινή τόσο καλλιτεχνική όσο και προσωπική ζωή του ήταν τα ταξίδια του στα Βαλκάνια, την ανατολική Μεσόγειο και στην συνέχεια στην Μέση Ανατολή (Παλαιστίνη, Αίγυπτος, Αβυσσινία).

Μια σημαντική στάση στα ταξίδια του αυτά ήταν η Κωνσταντινούπολη. "Πόσο ακριβώς χρόνο ξόδεψε ο Σέμσης σε κάθε μέρος κατά τη διάρκεια των είκοσι χρόνων όπου ταξίδευε δεν μας είναι ξεκάθαρο. Παρόλα αυτά δεν υπάρχει αμφιβολία πως έμεινε για μια μεγάλη περίοδο στην Κωνσταντινούπολη και είναι πάρα πολύ πιθανό ο Σέμσης να δούλεψε στην Κωνσταντινούπολη ανα τακτά διαστήματα μέσα σε αυτή την περίοδο"⁴⁴. Αυτό το χρονικό διάστημα των περιοδειών του Σέμση είναι και το σημαντικότερο για τη μετέπειτα πορεία του ως οργανοπαίκτης για το βασικό λόγο ότι αποκτά ένα τεράστιο ρεπερτόριο αραβικής, τουρκικής, περσικής καθώς και "βαλκανικής" μουσικής που του επιτρέπει στην πορεία να εργαστεί στο πολύ ανταγωνιστικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης.

Για να μπορούμε να έχουμε μια πιο ξεκάθαρη εικόνα των χρονολογιών κατά τις οποίες λαμβάνουν χώρο τα παραπάνω αναφέρουμε ότι παρότι οι περιοδείες του με τον θίασο σταματούν

⁴³ Ηλίας Βολιότης – Καπετανάκης, ό.π. , σ. 160.

⁴⁴ Lisbet Torp, ό.π. , σ. 17.

λίγο πριν το 1903 και παρότι "εγκαθίσταται" στην Κωνσταντινούπολη συνεχίζει να κάνει περιοδείες στην Μέση Ανατολή μέχρι το 1913 οπότε με κυριότερη αιτία τους βαλκανικούς πολέμους και το τεταμένο κλίμα που είχε αρχίσει να επικρατεί στην γενέτειρά του (όπου συνεχίζει να διαμένει έως τότε η οικογένειά του) επιστρέφει στην Μακεδονία "αρχές του 20 και εγκαθίσταται με την οικογένειά του στη Θεσσαλονίκη"⁴⁵. Η περίοδος κατά την οποία πηγαίνει και παραμένει στη Θεσσαλονίκη είναι από το 1919-1926.⁴⁶

Το σημείο αυτό αποτελεί όπως είναι κατανοητό ένα νέο σταθμό ή καλύτερα μια νέα αφετηρία για τον Σέμση καθότι αλλάζει σχεδόν εξολοκλήρου το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζει και εργάζεται ως μουσικός. Για την περίοδο αυτή σύμφωνα με αναφορές γνωρίζουμε ότι αρχίζει να δικτυώνεται και να καθιερώνεται και πάλι ως μουσικός των πανηγυριών. Φαίνεται πως η περίοδος αυτή είναι αρκετά έντονη καθότι αναλαμβάνει ένα ρόλο ηγέτη για την οικογένειά του, βρίσκεται σε διαδικασία προσαρμογής στο νέο περιβάλλον και επίσης όσον αφορά το πιο προσωπικό επίπεδο βρίσκεται σε ηλικία όπου κοινωνικά προσδιορίζεται ως η ιδανική περίοδος για να δημιουργήσει τη δική του οικογένεια. Αυτό πράγματι συμβαίνει μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα οπότε και παντρεύεται. Μέσα στο ίδιο χρονικό διάστημα είναι που γεννιούνται και τα τρία από τα τέσσερα παιδιά του.

Η περίοδος στην οποία αναφερόμαστε παραπάνω και περισσότερο το τέλος της περιόδου αυτής αποτελεί την αφετηρία για την δημιουργία της ελληνικής βιομηχανίας των δίσκων καθότι είναι η περίοδος όπου αρχίζουν να εγκαθίστανται στην Αθήνα οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρίες. Το γεγονός αυτό επηρεάζει και σηματοδοτεί μια νέα αφετηρία για την πορεία του Σαλονικιού (ακόμη και το όνομα με το οποίο έμεινε γνωστός το πήρε την περίοδο αυτή εφόσον ζούσε ακόμη στη Θεσσαλονίκη την περίοδο που άρχισε τις πρώτες του ηχογραφήσεις ως οργανοπαίκτης με αποτέλεσμα συχνά να αναφέρονται σε αυτόν ως ο "Σαλονικιός"). "Το 1930 εγκαθίσταται στην Αθήνα εργοστάσιο παραγωγής δίσκων της αγγλικής Columbia το οποίο διαθέτει και στούντιο ηχοληψίας. Από το 1931 αρχίζει τη λειτουργία της η μικρή αυτή βιομηχανική μονάδα, η οποία

⁴⁵ Παναγιώτης Κουνάδης (1994), ό.π., σελ 11.

⁴⁶ Βολιότης- Καπετανάκης, ό.π., σελ 17.

εξυπηρετεί συμπληρωματικά τις ανάγκες της ευρύτερης περιοχής εκτός της Ελλάδας.⁴⁷

Αρχίζουμε λοιπόν εδώ να εξετάζουμε τον Σέμση ως μουσικό και ως παράγοντα της ελληνικής βιομηχανίας δίσκων. Μουσικό που συμβάλει καθοριστικά στη διαμόρφωσή ενός εντελώς νέου πλαισίου μουσικής δημιουργίας καθώς και ενός νέου πλαισίου ανάδειξης και διάδοσης της μουσικής παράδοσης. Από τις απαρχές της βιομηχανίας αυτής στην Ελλάδα εμπλέκεται με το χώρο αυτό τόσο ηχογραφώντας σαν βιολιστής, όσο και σαν καλλιτεχνικός διευθυντής. Δούλεψε ως καλλιτεχνικός διευθυντής πριν από το 1930 που αναφέραμε παραπάνω ως έτος έναρξης για την δημιουργία ελληνικής βιομηχανίας δίσκων. Δούλεψε τόσο για την Columbia όσο και για την His Master's Voice, ενώ προτάσεις είχε δεχτεί και από την Odeon⁴⁸. Αυτό αποδεικνύει ότι μέσω της θέσης αυτής άρχισε από μια στιγμή και μετά να αναγνωρίζεται και από τους άλλους μουσικούς συνεργάτες του. Πολλές από τις επαφές του με τους μουσικούς του καφέ αμάν και των πάγκων γενικότερα καθώς επίσης και με τους εκπροσώπους της πειραιώτικης σχολής του ρεμπέτικου έγινε από αυτή του τη θέση⁴⁹. Ιδιαίτεροι σταθμοί στην καλλιτεχνική του πορεία πέραν των όσων ήδη αναφέραμε είναι η συμμετοχή του στην ηχογράφηση δημοτικών συνθέσεων, η συμμετοχή του στο νεοεμφανιζόμενο τότε ραδιοφωνικό πρόγραμμα καθώς και η επικράτηση της πειραιώτικης ορχήστρας. Ζητήματα με τα οποία καταπιανόμαστε παρακάτω. Ο Σέμσης πεθαίνει το 1951 στην Αθήνα.

⁴⁷ “Μουσική και Μουσικοί της Θράκης”, Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρουπόλεως, Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης- Μικράς Ασίας- Ευξείνου Πόντου, Αλεξανδρούπολη 2002, σ. 34.

⁴⁸Lisbet Torp, ό.π., σ. 25.

⁴⁹ ό.π., σ 29.

3.2. ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΘΕΣΜΟΙ ΤΩΝ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΤΕΚΙΩΝ

Στο σημείο αυτό θέλουμε να σταθούμε σε ένα πολύ σημαντικό ζήτημα που αφορά κυρίως τους θεσμούς επαγγελματικής μουσικής που δημιουργούνται από τα τέλη του 19 ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20 αιώνα από τους Μικρασιάτες επαγγελματίες μουσικούς. Επίσης σχολιάζουμε και τους λόγους που η νεοεμφανιζόμενη δισκογραφία σχετίζεται με αυτούς. Περιγράφουμε έτσι και τα πρότυπα μέσω των οποίων γαλουχήθηκε ο Σέμσης. Είναι μια γενικότερη αναφορά που όμως αποτελεί βοήθημα για την προσέγγιση αυτής της προσωπικότητας. Προτού λοιπόν φτάσουν στην Μικρά Ασία τα πρώτα συνεργεία των δισκογραφικών εταιριών συναντάμε εκεί δύο θεσμούς μέσω των οποίων αρχίζει να διαμορφώνεται ο τύπος του επαγγελματία μουσικού. Πρόκειται για τα καφέ αμάν και λίγο αργότερα τις ενστουδιαντίντες. Δύο διαφορετικούς αρχικά μουσικούς κόσμους.

Αναφορικά με τα καφέ αμάν αντλώντας πληροφορίες από την εργασία του Θεόδωρου Χατζηπανταζή τέτοιου τύπου μουσικά στέκια αρχίζουν να δημιουργούνται από τη δεκαετία του 1870 και στον ελλαδικό χώρο από Μικρασιάτες μουσικούς που περιοδεύουν συχνά. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως “το καλοκαίρι του 1876 εισβάλλουν στην έκθεση των Ολυμπίων του Ζαπτείου, ενώ το φθινόπωρο ένα συγκρότημα από Κωνστ/πολίτες εγκαινιάζει το πρώτο προφανώς στεγασμένο στέκι ανατολίτικης μουσικής στην οδό Αθηνάς”⁵⁰. Το κοινό που τα επισκέπτεται απαρτίζεται βασικά από μικροαστικές οικογένειες. Στην επόμενη δεκαετία τα στέκια αυτά στον ελλαδικό χώρο επεκτείνονται. Αναφορικά με το ρεπερτόριο που ακούγεται στα στέκια αυτά αναφέρεται πως ήταν ιδιαίτερα πλούσιο “περιείχε δηλαδή τόση ποικιλία, όση και η κοινή σε γενικές γραμμές μουσική παράδοση των λαών της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής της Ανατολικής Μεσογείου. Πέραν από τούρκικα και αραβικά τραγούδια (αμανέδες, σαρκιά, γιαρέδες κ.λ) εκτελεσμένα σε ελληνική, τουρκική και αρμένικη γλώσσα τα προγράμματα τους προσέφεραν πλήθος ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (γιαννιώτικα, κλέφτικα, μωραϊτικά κ.λ) λαϊκά των αστικών κέντρων της Ανατολής (σμουρναϊκά, πολιτικά) αρβανίτικα (γκέκικα),

⁵⁰ Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί- Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α'*, Στιγμή, Αθήνα 1986, σ. 29.

ρουμάνικα (βλάχικα) βουλγάρικα και αιγυπτιακά” (Χατζηπανταζής 1986 : 67)⁵¹. Οι μουσικοί που είναι κυρίως Έλληνες και Αρμένιοι (αλλά και Γύφτοι και Εβραίοι) αναφέρεται πως ήταν “ικανοί να χειριστούν με άνεση τις παραπάνω γλώσσες και τα παραπάνω μουσικά ιδιώματα εναλλάσσοντας ανεξάρτητα από την προσωπική τους ιθαγένεια”. Βλέπουμε πως πρόκειται για ένα μουσικό περιβάλλον με πολύ μεγάλες απαιτήσεις από πλευράς των μουσικών που απευθύνονται σε ένα ευρύ πολυεθνικό και πολυτοπικό κοινό.

Ας περάσουμε τώρα να δούμε το θεσμό των ενστουδιαντίνων. Από τις αρχές του 1900 αρχίζουν να δημιουργούνται στην Κων/πολη και την Σμύρνη μουσικά στέκια όπου παίζουν μεγάλες ορχήστρες (όπως “τα Πολιτάκια”) με κιθάρα, μαντολίνα και 2 αρμόνικες⁵². Το ρεπερτόριό τους περιλαμβάνει κυρίως “ελαφριά τραγούδια”, πατινάδες, διασκευασμένα ιταλικά τραγούδια αλλά και λαϊκά τραγούδια που συνθέτουν τα μέλη τους. Το κοινό αυτών των ορχηστρών είναι και εδώ πολύ ευρύ και δεν περιορίζεται σε κάποια κοινωνική ομάδα, ούτε φυσικά απευθύνεται σε περιθωριακές ομάδες. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά που γίνεται στο συγκρότημα “τα Πολιτάκια” πως “ τους παίρνουν σε όλα τα πλούσια σπίτα της Σμύρνης στα γλέντια τους”⁵³. Μέχρι το 1922 ο θεσμός αυτός αναπτύσσεται πολύ. Σημαντική πάλι είναι και η αναφορά πως “στο κέντρο Μελισσουργοί (όπου παίζει το συγκρότημα “τα Πολιτάκια”) συναντάμε δύο ορχήστρες... μια για τα δημοτικά και τα σμυρναίικα και μια για τα ευρωπαϊκά”. Οι μουσικοί αυτοί είναι από τους πρώτους που συνεργάζονται με την δισκογραφία στην περίοδο 1903-1905⁵⁴.

Οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών τοποθετούνται στις αρχές του 20 ου αιώνα. Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη στα 1903 – 1905. Μιλάμε πιο συγκεκριμένα

⁵¹ Θεόδωρος Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 67.

⁵² Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών- κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, τόμος β*, Κατάρτι, Αθήνα 2003, σ. 266.

⁵³ ό.π., σ. 268.

⁵⁴ Οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών τοποθετούνται στις αρχές του 20 ου αιώνα. Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη στα 1903 – 1905. Μιλάμε πιο συγκεκριμένα κυρίως για “ελαφρά και δημοτικά τραγούδια και σπανίως ορισμένων τραγουδιών λαϊκού ύφους της εποχής”. Σύμφωνα με το άρθρο του Μανώλη Αθανασάκη (Αθανασάκης 2002 κεφάλαιο “το τραγούδι των ξεριζωμένων”, υποκεφάλαιο “οι πρώτες ηχογραφήσεις”) δεδομένης της “έλλειψης συγκαιρινών γραπτών μαρτυριών” η δισκογραφία συμβάλει καθοριστικά στην ανασύνθεση της ιστορίας μουσικών ενοτήτων όπως το ρεμπέτικο. Αυτό το ερευνητικό πρόβλημα που αναφέρεται από πολλούς σημαίνει πως χρησιμοποιούνται κυρίως προφορικές μαρτυρίες και αρθρογραφία από τον τύπο της εποχής.

κυρίως για “ελαφρά και δημοτικά τραγούδια και σπανίως ορισμένων τραγουδιών λαϊκού ύφους της εποχής”. Σύμφωνα με το άρθρο του Μανόλη Αθανασάκη δεδομένης της “έλλειψης συγκαιρινών γραπτών μαρτυριών” η δισκογραφία συμβάλει καθοριστικά στην ανασύνθεση της ιστορίας μουσικών ενοτήτων όπως το ρεμπέτικο. Αυτό το ερευνητικό πρόβλημα που αναφέρεται από πολλούς σημαίνει πως χρησιμοποιούνται κυρίως προφορικές μαρτυρίες και αρθρογραφία από τον τύπο της εποχής). Ως αποτέλεσμα καλούνται και στην Αγγλία. Βλέπουμε και εδώ όπως και στην περίπτωση των μουσικών των καφέ αμάν πως πρόκειται για μουσικούς που επιζητούν να ξεπεράσουν τα σύνορα της κοινότητάς τους.

Η απεύθυνση των δισκογραφικών εταιριών πρώτα και κύρια σε τέτοιους μουσικούς ξεκαθαρίζει πως ο τύπος μουσικού που επιζητά η δισκογραφία έχει ήδη δημιουργηθεί πολύ πριν την εμφάνισή της. Συνοψίζοντας βλέπουμε πως οι μουσικοί και των δύο περιπτώσεων έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά

- α) Ένα πολύ ευρύ ρεπερτόριο που περιλαμβάνει μια ποικιλία από μουσικούς κώδικες
- β) Επιθυμία για απεύθυνση μέσω του έργου τους σε ένα πολύ ευρύ κοινό
- γ) Μεγάλη δεξιοτεχνία
- δ) Μόνιμη και διαρκή ενασχόληση με την μουσική

Έτσι λίγο αργότερα μουσικοί όπως ο Σπ. Περιστέρης, ο Π. Τούντας, ο Β. Παπάζογλου, ο Ογδοντάκης αλλά και ο Δ. Σέμσης διαμορφώνουν την ταυτότητά τους μέσω αυτών των προτύπων. Ενδεικτική είναι και η αναφορά που γίνεται στην εργασία της Λίσμπετ Τορπ για τον Σέμση όπου αναφερόμενη στο μικτό πρόγραμμα που ακούγεται στα πάγκα όπου εργάζεται και ο Σέμσης μας παραπέμπει στη μαρτυρία του Κώστα Τζόβενου (για το κέντρο Ζέφυρο το 1925 όπου συνεργάζεται με τον Περιστέρη, τον Καρίπη, τον Ογδοντάκη και τον Διαμαντίδη) όπου μεταξύ άλλων αναφέρει “..παίξαμε τα πάντα εκεί. Μέχρι τις 10 κλασική μουσική περιλαμβάνοντας και οπερέττες. Από τις 10-12 ένα μικτό πρόγραμμα και μετά τα μεσάνυχτα ρεμπέτικα”⁵⁵. Η διπλή ορχήστρα που συναντάμε νωρίτερα στο κέντρο Μελισουργοί της Σμύρνης βλέπουμε εδώ να είναι πλέον ενσωματωμένη σε μια ορχήστρα. Το περιβάλλον αυτό ο Σέμσης ο επιδιώκει να το μεταφέρει στην δισκογραφία.

⁵⁵ Lisbet Torp, ό.π., σ. 29.

3.3. Ο ΣΕΜΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Η σχέση του Σέμση με το ραδιόφωνο αποτελεί ένα πολύ σημαντικό ζήτημα που θα ήταν χρήσιμο να μελετηθεί διεξοδικά. Θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε αυτή στο προηγούμενο υποκεφάλαιο όπου γίνεται αναφορά στους διαφορετικούς τρόπους και ρόλους με τους οποίους αλληλεπίδρασε με το θεσμό της δισκογραφίας καθότι αποτελεί και αυτό έναν μεγάλο σταθμό στην καλλιτεχνική του πορεία. Παρόλα αυτά επιλέξαμε να μην το κάνουμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο αυτής της ενότητας για δύο λόγους α) διότι η θεματική της συγκεκριμένης εργασίας επικεντρώνεται στο καλλιτεχνικό του έργο ως συνθέτη και ερμηνευτή του ρεμπέτικου τραγουδιού β) διότι θεωρούμε πως το ζήτημα του ραδιοφώνου και της σχέσης του με αυτήν να μην συνδέεται με την δισκογραφία έχει όμως τη δική του ιστορία και πρέπει να μελετηθεί διεξοδικά σε ειδικευμένες μελέτες με σχετικές θεματικές. Παρακάτω όμως αναφερόμαστε σε αυτό το σταθμό στην καλλιτεχνική πορεία του Σέμση πάντα σε συνάρτηση με την θεματική μας καθότι αυτό συμβάλει στο να προσεγγίσουμε συνολικότερα το θέμα που μας απασχολεί.

Ένα ακόμη ζήτημα που συναντά κανείς αμέσως μελετώντας την επαφή με το ραδιόφωνο είναι η σχέση του με το δημοτικό τραγούδι τόσο ως καλλιτεχνικός διευθυντής όσο και ως ερμηνευτής καθώς και ως συνθέτης. Παρόλα αυτά ούτε και με αυτό το ζήτημα μπορούμε να ασχοληθούμε εδώ διεξοδικά καθότι όπως επισημάναμε και για το ζήτημα του ραδιοφώνου ξεπερνά τα όρια της θεματικής μας. Αποτελεί σαφώς ένα ερευνητικό πεδίο με πολύ ελλειπή βιβλιογραφία μέχρι σήμερα και με το οποίο θα ήταν πολύ χρήσιμο να ασχοληθούν μελλοντικές έρευνες σχετικές με αυτό τον συνθέτη. Ο Σέμσης λοιπόν ήδη από το 1938 όπου το ραδιόφωνο (συγκεκριμένα ο Κρατικός Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών Υ.Ρ.Ε που εκπέμπει από το Ζάππειο) ιδρύεται ως προπαγανδιστικό μέσο για το Μεταξικό καθεστώς ορίζεται ως υπεύθυνος για την μετάδοση του προγράμματος δημοτικής μουσικής⁵⁶.

Η θέση αυτή δεν του δίνεται τυχαία καθώς μέσω της διασύνδεσης του με την δισκογραφία έχει ήδη εμπλακεί στην συλλογή και ηχογράφηση δημοτικών τραγουδιών για την αγγλική

⁵⁶ ό.π., σ. 36.

Columbia και την γερμανική Odeon. Ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το ρόλο που διαδραμάτισε σε σχέση με την ηχογράφηση των δημοτικών τραγουδιών που συνδέεται άμεσα και με τον μετέπειτα διορισμό του ως υπευθύνου του ραδιοφωνικού προγράμματος δημοτικής μουσικής μας δίνει η μελέτη του Κέντρου Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης -Μικράς Ασίας- Εύξεινου Πόντου στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω.

Εκεί αναφέρεται ενδεικτικά ότι " ήδη από το 1925 περίπου είχαν αρχίσει να γίνονται εγγραφές δίσκων στην Αθήνα ..με φορητά μηχανήματα που έρχονταν για το σκοπό αυτό από το εξωτερικό" και καθότι η οργάνωση αυτών των αποστολών ηχογράφησης ήταν πολύπλοκες και απαιτούσαν ακρίβεια δημιουργήθηκαν δύο συγκροτήματα "που θα έπαιζαν όλα τα τραγούδια". "Σε μια αποστολή από το 1925 ηχογραφήθηκαν 29 δημοτικά τραγούδια" από το συγκρότημα στο οποίο όπως επισημαίνει η μελέτη συμμετείχε και ο Σαλονικιός ⁵⁷. Στην συνέχεια της παραπάνω αναφοράς τίθεται ένα ζήτημα που ανέκυψε ως αποτέλεσμα της δημιουργίας των παραπάνω συγκροτημάτων που αποτελούντο από επαγγελματίες οργανοπαίκτες. Πιο συγκεκριμένα δεδομένου ότι "προσαρμόστηκαν τραγούδια με διαφορετικές ερμηνευτικές απαιτήσεις σε ένα μουσικό τρίο προικισμένων μουσικών" χάθηκε το τοπικό μουσικό χρώμα των που είχαν.

Αυτή η πολύ σημαντική παρατήρηση αφορά άμεσα την εργασία μας και μας παραπέμπει στο προηγούμενο υποκεφάλαιο και στην προβληματική που θέσαμε σχετικά με την επίδραση της δισκογραφίας στην μεταλλαγή της αισθητικής των συνθέσεων που ηχογραφούνται. Καθώς φαίνεται και από αυτή την αναφορά είτε πρόκειται για συνθέσεις λόγιας δυτικής μουσικής είτε για συνθέσεις ελληνικής δημοτικής μουσικής προκύπτει διαρκώς το ζήτημα μεταλλαγής της αισθητικής τους. Στην προκειμένη περίπτωση βέβαια δεν γίνεται αναφορά στην επίδραση του μικροφώνου αλλά στο γεγονός ότι "τραγούδια με διαφορετικές ερμηνευτικές απαιτήσεις προσαρμόστηκαν σε ένα τρίο" επαγγελματιών μουσικών που έπαιζαν τα πάντα.

Αυτό όμως (δηλαδή η δημιουργία αυτών των συγκροτημάτων για τις αποστολές ηχογράφησης) όπως επισημαίνει η μελέτη στην οποία αναφερθήκαμε ήδη συνέβη για την κάλυψη των απαιτήσεων της παραγωγής και την εξοικονόμηση χρόνου και χρήματος. Πολύ ενδιαφέρον είναι και το σχόλιο που γίνεται στην παραπάνω μελέτη πως "όταν όπως ήταν επόμενο, το

⁵⁷ Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης, Μικράς Ασίας, Εύξεινου Πόντου, ο.π., σ. 34.

υπάρχον ρεπερτόριο δημοτικών τραγουδιών εξαντλήθηκε και μπροστά στην ανάγκη ανταπόκρισης στη ζήτηση οι παραγωγοί στράφηκαν στη δημιουργία νέων υποχρεώνοντας τους μουσικούς συνεργάτες σ' ένα ρυθμό παραγωγής, που αν μη τι άλλο εξεβίαζε το λαϊκό δημιουργό υποχρεώνοντας τον να παράγει ειδικά για τους δίσκους". Το συγκεκριμένο ζήτημα αποτελεί πολύ πλούσιο ερευνητικό θέμα στο οποίο δε επεκτεινόμαστε αλλά χρειάζεται να εστιάσουν μελλοντικές εργασίες.

Οι παράγοντες αυτοί που έρχονται ως κάτι νέο με την σταδιακή καθιέρωση του δικτύου της επανάληψης φαίνεται πως καθορίζουν την αποτελεσματικότητα ενός μουσικού συγκροτήματος αλλά συμβάλουν και στην ανάδειξη κάθε ερμηνευτή που συμμετέχει σε αυτό ξεχωριστά. Έτσι βλέπουμε ότι ο Σέμσης κατάφερε να πραγματοποιήσει με επιτυχία τις παραπάνω αποστολές ηχογράφησης αλλά να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του ρυθμού παραγωγής που επέτασε η ζήτηση και ως αποτέλεσμα αυτού έρχεται το 1938 αποτέλεσμα ο διορισμός του ως υπεύθυνου για το ραδιοφωνικό πρόγραμμα δημοτικής μουσικής. Βλέπουμε μέσω αυτών πως αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως μουσικό που δεν θέτει περιορισμούς τόσο στην ανάπτυξη του ρεπερτορίου του αλλά ακόμη περισσότερο στην ανάδειξή του στο χώρο της δισκογραφίας μέσω κάποιου συγκεκριμένου μουσικού κώδικα. Σαν επαγγελματίας μουσικός ασχολείται με ιδιαίτερη επιτυχία με οποιοδήποτε μουσικό κώδικα χρειαστεί και εμπλέκεται στην προώθησή του από την δισκογραφία.

Δεν πρόκειται λοιπόν για έναν μουσικό συνθέτη που ταυτίζεται με τη συμφωνική σχολή του ρεμπέτικου και απλά αναγκάζεται να μεταλλάξει το μουσικό του κώδικα προκειμένου να παραμείνει στο προσκήνιο αλλά για έναν μουσικό που έχει επιλέξει να δρα και να δημιουργεί μέσα από το δίκτυο της επανάληψης αντιλαμβανόμενος την επικράτηση του νέου δικτύου και την πάροδο του περασμένου δικτύου της παράστασης. Έτσι λοιπόν βλέπουμε πως και η επαφή του με το δημοτικό τραγούδι ήδη από αυτή την αποστολή ηχογράφησης του 1925 δεν είναι αυτή ενός μουσικού των πανηγυριών που ηχογραφεί τα τραγούδια της περιοχής του και παρατηρεί εκ των υστέρων την μεταλλαγή του έργου του από το μικρόφωνο. Αντιθέτως πρόκειται για τον μουσικό που είναι υπεύθυνος για την συλλογή και καταγραφή του τραγουδιού από το άμεσο περιβάλλον του (το χωριό) και την πηγή του και εν συνεχεία την επεξεργασία και προσαρμογή του τραγουδιού στα δεδομένα ενός νέου για την εποχή εκείνη δικτύου που φέρνει σε επαφή τη

μουσική πηγή με τους ακροατές.

Η περίπτωση του Σέμση και της επαφής αυτού με το ραδιόφωνο δεν είναι μοναδική αλλά μπορεί να παρατηρηθεί και να εξηγηθεί μέσω της γενικότερης επισκόπησης της σχέσης μεταξύ των επαγγελματιών μουσικών δημιουργών ήδη από την δεκαετία του 1920 και έπειτα στην Ευρώπη. Αρκετά βοηθητικές είναι οι παρατηρήσεις του Ατταλί πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα. Επικεντρώνεται σε κάποιο σημείο της μελέτης του στη σημασία του ραδιοφώνου και μας δίνει ενδιαφέρουσες πληροφορίες όπως το ότι "η πρώτη μετάδοση συναυλίας από το ραδιόφωνο έγινε στις 15 Ιουνίου 1920 στο Τσελμσφόντ (πόλη της επαρχίας Έσσεξ της ανατολικής Αγγλίας)" και παρακάτω πως ενώ το ραδιόφωνο θα μπορούσε να "προσφέρει μια καινούργια αγορά στην παράσταση, σιγά σιγά μετατρέπεται σε παρακολούθημα της βιομηχανίας δίσκου". Ενδιαφέρον έχουν και όσα μας λέει για τη στάση των δημιουργών πως "αρχικά δεν λένε τίποτα, πιστεύοντας πως το ραδιόφωνο τους κάνει διαφήμιση. Στη συνέχεια όμως φοβούνται πως το κοινό θ' αντιπαθήσει τις αίθουσες παραστάσεων και θα πέσουν οι πωλήσεις δίσκων καθώς η δημόσια μετάδοση αποτρέπει από την ιδιωτική κατανάλωση"⁵⁸.

Οι αντιδράσεις που σταδιακά άρχισαν να εκφράζονται αφορούσαν όπως μας εξηγεί και τους εκδότες μουσικής και τους καλλιτέχνες εκτελεστές και προπαντός τους κατασκευαστές δίσκων. Αυτή η αντίδραση όμως θα πάρει τέλος το 1937 με την σύμβαση Sacem σύμφωνα με την οποία "στο εξής τα ραδιόφωνα θα πληρώνουν το δικαίωμα που συνδέεται με την παράσταση κι ένα δικαίωμα ανατύπωσης"⁵⁹. Σύμφωνα με τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε πως η ελληνική δισκογραφία εφόσον ξεκινά το 1938 πρέπει να μην ακολουθήσε την ίδια πορεία με αυτή της Ευρώπης. Αυτό όμως που μας ενδιαφέρει κυρίως εμάς είναι πως ο Σέμσης έρχεται εξαρχής σε επαφή με αυτό το μέσο που λειτουργεί τόσο ως μέσο διαφήμισης όσο και ως μέσο παράστασης αντιλαμβανόμενος τον κυρίαρχο ρόλο που μέλλεται να παίξει στην διάδοση της μουσικής και την προώθηση της μουσικής δημιουργίας.

⁵⁸ Ζακ Ατταλί, ό.π., σ. 177.

⁵⁹ ό.π., σ. 183.

3.4. Η ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΩΣ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΗΣ ΕΚΤΟΠΙΣΜΟΥ ΤΟΥ "ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΟΥ" ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΚΩΔΙΚΑ ΚΑΙ Η ΕΠΙΚΡΑΤΗΣΗ ΤΗΣ ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να κάνουμε μια μικρή αναφορά στις κυρίαρχες πολιτικές και ιδεολογικές συνιστώσες που συνέβαλαν την εποχή εκείνη πέραν από τον παράγοντα δισκογραφία στην εκτόπιση του Μικρασιατικού, " σμυρναϊκού" μουσικού κώδικα. Για την προσέγγιση του συγκεκριμένου ζητήματος θεωρούμε πολύ χρήσιμη την πρωτότυπη εργασία του συναδέλφου Μηνά Στηλιανού με θεματική " το ρεμπέτικο τραγούδι και προβλήματα λογοκρισίας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου". Εκεί ο συγγραφέας αναφερόμενος στο ιδεολογικό πλαίσιο του Γ' ελληνικού Πολιτισμού εξετάζει την στάση των δισκογραφικών εταιριών απέναντι στην επιβολή λογοκριτικού ελέγχου πληροφορώντας μας πως "οι δισκογραφικές επιχειρήσεις δε φαίνεται να αντέδρασαν έντονα παρότι θίγονταν σε μεγάλο βαθμό τα οικονομικά τους συμφέροντα- καθώς το περιοριστικό πλαίσιο χτυπούσε σημαντικό μέρος του αγοραστικού τους κοινού"⁶⁰. Διαπιστώνει βέβαια πως ο "ανατολίτικης χροιάς" ήχος είχε αρκετή εμπορικότητα ως τότε. Στη συνέχεια μέσω μιας προτεινόμενης περιοδολόγησης του ρεμπέτικου τραγουδιού μας δείχνει ότι συγκεκριμένα στην τέταρτη κατά την περιοδολόγηση αυτή περίοδο 1937-1941 αποκόβονται τα ανατολίτικα στοιχεία του ρεμπέτικου.

Έτσι λοιπόν βλέπουμε πως η λογοκρισία σαφώς και έπαιξε καθοριστικότερο ρόλο στην υποχώρηση του μικρασιατικού μουσικού κώδικα και θα ήταν αφέλεια από μέρους μας να μην αναφερθούμε σε αυτό το συντελεστή μεταλλαγής. Παρόλα αυτά υπάρχουν όπως δείξαμε και ενδογενή-δισκογραφικοί παράγοντες που συντελούν στην πραγμάτωση αυτής της αλλαγής καθώς η λογοκρισία μπορεί μεν να ελέγξει την μορφή του καλλιτεχνικού προϊόντος δεν μπορεί όμως να υποδείξει στον συνθέτη τον τρόπο με τον οποίο θα συνεχίσει την καλλιτεχνική του πορεία. Χαρακτηριστική περίπτωση που αποδεικνύει αυτή την αξίωση αποτελεί ο Βαγγέλης Παπάζογλου που ήταν βασικός εκπρόσωπος του μικρασιατικού μουσικού κώδικα και ο οποίος αρνήθηκε να συνεχίσει την καλλιτεχνική του πορεία μέσω της δισκογραφίας μετά την καθιέρωση του

⁶⁰ Στηλιανός Μηνάς, ό.π., σ. 49.

καθεστώτος λογοκρισίας και του αντί-ανατολίτικου πνεύματος που επικράτησε⁶¹.

Επίσης αυτό που είναι πολύ σημαντικό να επισημάνουμε εδώ είναι πως δεν ήταν δυνατό η λογοκρισία να επιβάλει τις μουσικές προτιμήσεις της στο αγοραστικό κοινό. Εάν το διατεινόμασταν αυτό θα ήταν σαν να υποστηρίζουμε πως ένα μεγάλο μέρος του ρεμπέτικου, δηλαδή όσες συνθέσεις εμφανίζονται από το 1936 και έπειτα είναι αποτέλεσμα της επικράτησης της δικτατορίας. Πράγμα άτοπο και αστήρικτο καθώς το πειραιώτικο ρεμπέτικο έχει τη δική του πορεία που προηγείται της δικτατορίας και σαφώς η επικράτησή του εμπορικά συνδέεται με την αλληλεπίδρασή του με το αγοραστικό κοινό καθώς και το ότι πληρεί τις αισθητικές προδιαγραφές ώστε να ακουστεί και να καθιερωθεί ως μουσική προτίμηση. Χαρακτηριστική εδώ είναι η αναφορά που γίνεται στο άρθρο του Αποστολάκη (Αποστολάκης 2002) για την εμφάνιση του μουζουκίου τη δεκαετία του 1930 όπου γίνεται λόγος στον δίσκο του Τζακ Γκρέγκορι ή αλλιώς Ιωάννη Χαλκιά που έφτασε το 1932 στην Ελλάδα από την Αμερική και έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην προώθηση και δημιουργία της πειραιώτικης σχολής του ρεμπέτικου. Αυτό στο οποίο θέλουμε να σταθούμε ιδιαίτερα είναι η παρατήρηση του άρθρου που στηρίζεται σε μαρτυρία του Κώστα Ρούκουνα και αναφέρει πως ο Σπύρος Περιστερης αναζητούσε αγωνιωδώς να ανακαλύψει το "άγνωστο όργανο" αντίστοιχη αναφορά γίνεται και στον Γιάννη Παπαϊωάννου. Αυτό μας παρακινεί να δούμε πως οι Μικρασιάτες μουσικοί όπως και οι Πειραιώτες- Αθηναίοι που αργότερα έμελλε να διαμορφώσουν την σχολή του πειραιώτικου ρεμπέτικου γοητεύθηκαν από αυτό το όργανο. Κατά συνέπεια η εμπορική του επικράτηση αρχίζει να ξεκινά αρκετά χρόνια πριν τη δισκογραφία.

Πράγματι ο Σέμσης συνθέτει τραγούδια για μουζούκι από το 1937 και έπειτα δηλαδή από την επικράτηση της Μεταξικής δικτατορίας και έπειτα. Αντίστοιχα θα πρέπει να δεχτούμε πως αυτή η αναγκαστική εγκατάλειψη του σμυρναϊκού ύφους είχε σημαντική επίδραση στον Σέμση ως μουσικό αλλά και στον ψυχισμό του ως άτομο. Ενδεικτική περί αυτού είναι η μαρτυρία της κόρης του Ελένης που μας εξηγεί ότι "του στοίχισε πάρα πολύ που πέρασαν σε δεύτερη μοίρα τα βιολιά και τα μικρασιάτικα τραγούδια". Παρόλα αυτά το γεγονός ότι περνάνε σε δεύτερη μοίρα

⁶¹ Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών- κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο τόμος α'*, Κατάρτι, 2003 σ. 41.

δεν θα πρέπει να εξωθεί ξαναλέμε ως αποτέλεσμα της λογοκρισίας. Τα μικρασιάτικα τραγούδια είχαν ήδη πάνω από 10 χρόνια δισκογραφικής παρουσίας και όπως φαίνεται από την εμφάνιση του Βαγγέλη Παπάζογλου στα μέσα της δεκαετίας του 1930 καθώς και του Κώστα Σκαρβέλη συνέχιζαν να μένουν στο προσκήνιο και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας με μεγάλες εμπορικές επιτυχίες.

Παρόλα αυτά το μπουζούκι και η ορχήστρα που το συνοδεύει ως νέος ήχος είναι δεδομένο πως θα τραβούσε μεγάλο μέρος του ενδιαφέροντος του αγοραστικού κοινού των δίσκων. Το γεγονός αυτό το αντιλαμβάνεται ο Σέμσης καθώς φαίνεται μέσα από την μαρτυρία της κόρης του ως *“πέραςμα των βιολιών και των μικρασιατικών τραγουδιών σε δεύτερη μοίρα”*⁶² και όχι σαν πλήρη εξαναγκαστικό εκτοπισμό. Αν και είναι λίγο ασαφής η μαρτυρία αυτή καθώς δεν μας προσανατολίζει χρονολογικά (δηλαδή δεν μας λέει εάν αναφέρεται εμμέσως στην επικράτηση του μπουζουκιού ή την δικτατορία) παρόλα αυτά στη συνέχεια κάνει αναφορά στους μουσικούς που επισκέπτονταν το σπίτι τους "και μετά .. έρχονταν στο σπίτι μουσικοί για να τους γράψει σε νέτες τα τραγούδια" εννοώντας προφανώς μετά τον παραμερισμό των βιολιών και των μικρασιατικών τραγουδιών και την επικράτηση του μπουζουκιού. Ενδεικτική είναι η αναφορά που κάνει στον νέο τότε Βασίλη Τσιτσάνη πως "έπαιζε στο μπουζούκι τραγούδια του, ο πατέρας άκουγε και τα περνούσε σε παρτιτούρες"⁶³. Μουσικοί όπως ο Τσιτσάνης που έπαιζε καθοριστικό ρόλο και στην μεταπολεμική εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού σηματοδοτούν καθώς αντιλαμβανόμαστε το πέρασμα του κύριου εμπορικού ενδιαφέροντος της δισκογραφίας στο νέο τύπο ορχήστρας. Ο Σέμσης λοιπόν αρχίζει να διαμορφώνει σχέσεις με τους εκπροσώπους του νέου αυτού μουσικού κόσμου, να συνεργάζεται μαζί τους να παρατηρεί το νέο μουσικό κώδικα και εν τέλει φτάνει να δημιουργήσει και αυτός με βάση αυτή τη μουσική γλώσσα.

⁶² Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης, ό.π. σ 164.

⁶³ ό.π. σ. 164.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ

Στη συγκεκριμένη ενότητα που αποτελεί και το κεντρικό κεφάλαιο της εργασίας εστιάζουμε αναλυτικά στο μουσικό έργο του Σέμση. Στην αρχή παρουσιάζουμε για λόγους σαφήνειας τα βασικά χαρακτηριστικά του τροπικού συστήματος των μακάμ το οποίο και χρησιμοποιούμε ως εργαλείο για την τροπική ανάλυση που ακολουθεί. Στα υποκεφάλαια όπου γίνεται η μουσικολογική προσέγγιση των συνθέσεων παρατίθενται παρατηρήσεις και σχόλια που προέκυψαν από την ανάλυση 93 συνθέσεων. Για το λόγο αυτό παρουσιάζονται ενδεικτικά ορισμένα παραδείγματα για κάθε περίπτωση ξεχωριστά. Βασικοί στόχοι μας από την ανάλυση του πραγματολογικού υλικού είναι α) να περιγράψουμε υφολογικά χαρακτηριστικά του συνθετικού έργου του Σέμση β) να εξάγουμε συμπεράσματα αναφορικά με το εάν υπάρχουν ιδιαίτερα προσωπικά στοιχεία που να αναδεικνύουν ποιος πραγματικά ήταν ο Σέμσης ως συνθέτης. Στην προσπάθεια αυτή συναντήσαμε ορισμένες δυσκολίες. Οι δυσκολίες αυτές περιστρέφονται γύρω από 3 βασικά ζητήματα α) τη συλλογή του συνολικού συνθετικού έργου του Σέμση β) την ταξινόμηση του πραγματολογικού υλικού που καταφέραμε να συγκεντρώσουμε σε κατηγορίες γ) την εύρεση όλων των πρώτων εκτελέσεων των συνθέσεων.

Αναφορικά με το πρώτο ζήτημα πρέπει να αναφερθεί ότι χρησιμοποιήθηκαν ως πηγές 3 εργασίες. Πρώτα η εργασία του κ. Μανιάτη (παραπομπή) για την ελληνική δισκογραφία που παρ όλη την πληρότητά της δεν διευκολύνει ιδιαίτερα τον ερευνητή κυρίως λόγω του ελλιπούς συστήματος ταξινόμησης του υλικού που έχει συλλέξει. Δεύτερη σημαντική πηγή μας ήταν η εργασία της Δανής Lisbet Torp η οποία εργασία αποτελεί έως και σήμερα μια από τις ελάχιστες πλήρεις βιβλιογραφικές (βιογραφικού χαρακτήρα) εργασίες για τον συγκεκριμένο συνθέτη. Τέλος σημαντική βιβλιογραφική αναφορά αποτέλεσε το δισκογραφικό και βιβλιογραφικό υλικό του Αρχείου Ελληνικής Δισκογραφίας του κ. Κουνάδη μέσω της οποίας αν και περιλαμβάνει μονάχα ένα μικρό μέρος του συνολικού έργου (σχεδόν το ¼) παρόλα αυτά αποτελεί μεγάλη συνεισφορά στην διάσωση αυτού του αρχαιακού υλικού κάνοντας εφικτή την αξιοποίηση του υλικού για τις ανάγκες της μουσικολογικής έρευνας.

Σχετικά με την συλλογή του ηχογραφημένου υλικού που μελετήσαμε καθοριστική ήταν η βοήθεια του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής όπου μας παρείχε πρόσβαση στο μεγαλύτερο μέρος των ηχογραφήσεων. Τέλος ως βοηθητικό μέσο χρησιμοποιήθηκε και το διαδίκτυο μέσω του οποίου έγινε εφικτό να βρεθούν ορισμένες ηχογραφήσεις που δεν έγινε δυνατό να βρεθούν με άλλον τρόπο.

Μιλώντας για ύφος αναφερόμαστε σε 4 βασικά στοιχεία που απαρτίζουν κάθε σύνθεση α) την τροπικότητα β) την αρμονία γ) την ρυθμική αγωγή και δ) την οργάνωση της ορχήστρας, την διανομή των ρόλων μεταξύ των οργάνων και τέλος τον τρόπο αλληλεπίδρασης μεταξύ των οργάνων. Στα επόμενα υποκεφάλαια παράλληλα με την παράθεση ορισμένων αναλύσεων συγκεκριμένων συνθέσεων επεξηγούνται καλύτερα και τα παραπάνω στοιχεία. Αναφορικά τώρα με την ταξινόμηση του υλικού όπως έχει ήδη τονιστεί το έργο του Σέμση είναι πολύπλευρο, πράγμα που σημαίνει πως περιλαμβάνει έργα τόσο αστικής λαϊκής μουσικής όσο και δημοτικής λαϊκής μουσικής της υπαίθρου. Κατά συνέπεια θα μπορούσαν οι συνθέσεις να ομαδοποιηθούν με βάση αυτές τις 2 κατηγορίες. Αστικό και υπαίθριο λαϊκό τραγούδι.

Παρόλα αυτά το προπολεμικό αστικό λαϊκό τραγούδι υποδιαιρείται όπως ήδη έχουμε εξηγήσει με βάση τα υφολογικά του χαρακτηριστικά σε υποκατηγορίες. Αντιστοίχως αυτό που καλούμε εδώ υπαίθριο λαϊκό τραγούδι περιλαμβάνει αφενός μεν συνθέσεις στηριγμένες σε παλαιότερες ανώνυμες δημιουργίες από πολλές διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές της ελληνικής επικράτειας. Με βάση αυτές τις παρατηρήσεις και προς διευκόλυνση της ερευνητικής διαδικασίας επιλέγουμε να ταξινομήσουμε κατά βάση τις συνθέσεις με βάση 3 διαφορετικούς τύπους ορχήστρας αποδίδοντας στο καθένα και έναν τίτλο που παραπέμπει σε συγκεκριμένο μουσικό περιβάλλον το οποίο και περιγράψαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Έτσι αναφερόμενοι στις πρώτες συνθέσεις θα μιλάμε για συνθέσεις που υποστηρίζονται από τύπο ορχήστρας σμυρναϊκού αστικού λαϊκού τραγουδιού, αντίστοιχα στις συνθέσεις της δεύτερης κατηγορίας θα αναφερόμαστε ως συνθέσεις που υποστηρίζονται από ορχήστρα πειραιώτικου αστικού λαϊκού τραγουδιού. Αναφορικά με τις συνθέσεις της τρίτης κατηγορίας όπου οργανολογικά συναντάμε το βιολί, το σαντούρι, το κλαρίνο, την κιθάρα θα αναφερόμαστε ως ορχήστρα τύπου δημοτικού λαϊκού τραγουδιού της υπαίθρου. Αυτός ο τρόπος κατηγοριοποίησης εξυπηρετεί τις ερευνητικές

μας ανάγκες και προκύπτει από την ίδια τη μουσική πράξη.

Πρέπει να επισημάνουμε πως οι κατηγοριοποιήσεις συνεπάγονται και γενικεύσεις. Κατά την διάρκεια της παρουσίασης του υλικού επομένως θα εξειδικεύσουμε περισσότερο όπου αυτού χρειαστεί. Κλείνοντας αυτό το εισαγωγικό μέρος και αναφορικά με το υπαίθριο δημοτικό λαϊκό τραγούδι όπως εξηγήσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο από την στιγμή που τοιχογραφείται τυποποιείται με βάση τα συνεργεία- ορχήστρες που οργανώθηκαν στις πρώτες αποστολές ηχογραφήσεων στην ύπαιθρο και κατά συνέπεια δεν συναντάμε όργανα διαφορετικών γεωγραφικών περιοχών ούτε ακόμη και την παρουσία κρουστών οργάνων όπως το νησιώτικο τουμπάκι ή το ηπειρωτικό νταούλι.

4.1 ΤΟ ΤΡΟΠΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΩΝ ΜΑΚΑΜ

Με τον όρο μακάμ αναφερόμαστε στα τουρκικά τροπικό σύστημα. Παρόλα αυτά πρέπει να πούμε πως το ονομάζουμε τουρκικό καθ υπερβολήν καθότι είναι αποτέλεσμα της πρακτικής και της αλληλεπίδρασης μεταξύ μουσικών διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων που πριν την κατάρρευση της οθωμανικής αυτοκρατορίας και την εμφάνιση του εθνικισμού συνυπήρχαν. Όσον αφορά τα βασικά του χαρακτηριστικά βασιζόμαστε στο αποτέλεσμα της ερευνητικής εργασίας και μελέτης σημαντικών Τούρκων θεωρητικών όπως ο Ραούφ Γιεκτά, ο Χουσεϊν Σαντετίν Αρέλ, ο Εκρέμ Καρντενίζ κ.α και πιο σύγχρονων όπως ο Γιαλτσίν Τουρά οι οποίοι ξεκινώντας από την δεκαετία του 1920 και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1990 έθεσαν τις βάσεις για έναν ακριβή ορισμό των μακάμ⁶⁴.

Έτσι λοιπόν μπορούμε να διακρίνουμε 8 βασικά χαρακτηριστικά του τροπικού αυτού συστήματος.

α) Το άνοιγμα : μια βαθμίδα (νότα) στην οποία δεσπόζει αρχικά η μελωδία.

β) Οι καταλήξεις : βαθμίδες στις οποίες στέκεται η μελωδία και στις οποίες καταλήγουν οι μελωδικές φράσεις και χωρίζονται σε εντελείς, ατελείς και τελικές.

⁶⁴ Aksoy, Bulent "Istanbul : *The center of Middle Eastern music* (Μετάφραση Σοφία Κομποτιάτη) 1997 στο "Toward the definition of makam" στο : J. Elsner & R. P. Pennanaen (edit.) *Structure and idea of maqam : historical approaches* (Proceedings of the third conference of the ICTM Maqam Study Group, Tampere- Virrat, 2-5 October 1995. Tampere : Is Department o Folk Tradition, σ. 7-25.

- γ) Τα διαστήματα : οι αποστάσεις μεταξύ δύο βαθμίδων. Ως βασικό διάστημα χρησιμοποιείται ο τόνος που υποδιαιρείται σε 9 μικρότερα τμήματα παράγοντας μικρότερα διαστήματα.
- δ) Τα συστήματα : σειρές διάταξης διαστημάτων με βασικότερα την οκτάβα (8 βαθμίδες με ανάπτυξη από την πιο χαμηλή τονικά προς το διαπασών της), το 5χορδο (5 βαθμίδες με απόσταση από την πρώτη βαθμίδα έως την πέμπτη διάστημα 5ης καθαρής), το 4χορδο (4 βαθμίδες με απόσταση από την πρώτη έως την πέμπτη διάστημα 4ης καθαρής).
- ε) Οι έλξεις : προκύπτουν ως αποτέλεσμα της επικράτησης ορισμένων βαθμίδων ως τονικά κέντρα (δεσπόζοντες φθόγγοι).
- στ) Οι δεσπόζοντες φθόγγοι ή τονικά κέντρα : βαθμίδες όπως τα άκρα των 4χορδικών, 5 χορδικών συστημάτων και στις οποίες γίνονται οι καταλήξεις.
- η) Η βάση : η βαθμίδα στην οποία γίνεται η τελική κατάληξη.
- θ) Το σεγίρ ή μελωδική πορεία : περιλαμβάνει την κατεύθυνση της μελωδικής ανάπτυξης (βλ, ανιούσα ή κατιούσα ή και τα δύο), τις καταλήξεις, τους δεσπόζοντες φθόγγους αλλά και τα συστήματα που πιθανόν να χρησιμοποιηθούν.
- ι) Η κατεύθυνση της μελωδικής ανάπτυξης.
- κ) Ο προσαγωγέας : η προηγούμενη βαθμίδα από την βάση η οποία αποτελεί διακριτικό χαρακτηριστικό για τα μακάμ.

Για την τροπική ανάλυση που ακολουθεί θα χρησιμοποιήσουμε τις ονομασίες των βαθμίδων που χρησιμοποιούνται και στα μακάμ. Οι βαθμίδες ιεραρχούνται με βάση τη θέση τους στις περιοχές τονικού ύψους. Έτσι στη χαμηλή περιοχή συναντάμε ως κυριότερες βαθμίδες το γιεγκιάχ, το χουσεϊνί ασιράν, το ιράκ, το γκεβέστ και το ράστ. Η βαθμίδα ραστ αποτελεί όπως θα δούμε τη βάση για πολλά από τα μακάμ όπως το ράστ, το χιτζαζκάρ, το νιαβέντ κ.α. Στην μεσαία περιοχή από το ράστ και πάνω συναντάμε το ντουγκιάχ, το σεγκιάχ, το μπουσελίκ, το τσαργκιάχ, το νεβά, το χουσεϊνί, το μαχούρ και το γκερντανγιέ και το μουχαγιέρ. Το ντουγκιάχ είναι η βάση για τα μακάμ όπως το ουσάκ, το σαμπάχ, το καρσιγάρ, το χουσεϊνί, το χιτζάζ κ.α. Επίσης η βαθμίδα νεβά αποτελεί σημαντικό τονικό κέντρο για αρκετά από αυτά. Από το μουχαγιέρ και πάνω στην ψηλή περιοχή συναντάμε ως κυριότερα τονικά κέντρα το τίζ σεγκιάχ, το τίζ

μπουσελίκ, το τιζ τσαργκιάχ και το τιζ νεβά⁶⁵.

Επίσης να αναφέρουμε ότι οι κυριότερες 4χορδικες και 5χορδικες δομές που χρησιμοποιούμε είναι το ράστ, το χιτζάζ, το νιαβέντ και το σεγκιάχ⁶⁶. Οι παρτιτούρες που παραθέτουμε από την εργασία του κ. Βούλγαρη και σε χειρόγραφα έχουν για κούρδισμα το σουπουρντέ που σημαίνει πως η βαθμίδα ράστ γράφεται στην οξύτητα του Ντο της χαμηλής περιοχής σε σολ κλειδί του πενταγράμμου⁶⁷. Οι παρτιτούρες που παραθέτουμε από την εργασία του κ. Τσαρδάκα «Το κανονάκι στις 78 στροφές» είναι σε κούρδισμα μανσούρ που σημαίνει πως η βαθμίδα ράστ γράφεται στην οξύτητα του Σολ της μεσαίας περιοχής σε σολ κλειδί του πενταγράμμου. Στις περιπτώσεις στις οποίες παραθέτουμε δική μας χειρόγραφη παρτιτούρα χρησιμοποιούμε όπως γίνεται και στις υπόλοιπες παρτιτούρες στον οπλισμό τις διέσεις και τις υφέσεις που συναντάμε στα μακάμ. Όταν πρόκειται για τραγούδια που ερμηνεύονται από μπουζούκι και η σύνθεση είναι σε μακάμ με μαλακά διαστήματα τα διαστήματα αυτά δεν ερμηνεύονται από το μπουζούκι. Παρόλα αυτά σε περιπτώσεις όπως το μακάμ ράστ όπου έχουμε την ύφεση ενός μορίου, όπως και στο μακάμ ουσάκ η ύφεση αυτή παραπέμπει σε άλλη κλίμακα στην άνοδο και άλλη στην κάθοδο. Διατηρούμε το σύστημα αυτό προκειμένου να φανεί η σημασία των βαθμίδων καθότι κάθε μόριο αντιστοιχεί σε διαφορετική βαθμίδα.

⁶⁵ Ευγενιος Βούλγαρης-Βασίλης Βονταράκης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου-συμρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto, Τ.Λ.Π.Μ, Αθήνα 2007, σ. 60

⁶⁶ ό.π , σ.σ 21- 23- 25.

⁶⁷ ό.π , σ. 19.

4.2 Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΙΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ

Κάθε μια από τις κατηγορίες συνθέσεων που αναφέραμε διαφοροποιείται σημαντικά η μια από την άλλη στο ζήτημα της τροπικότητας. Έτσι λοιπόν επιλέγουμε να περιγράψουμε αρχικά το πως ο συνθέτης χειρίζεται την μελωδική ανάπτυξη εστιάζοντας στην κάθε περίπτωση χωριστά. Οφείλουμε όμως να επισημάνουμε ότι κάθε μια από τις περιπτώσεις που εξετάζουμε θέτει τα δικά της πρότυπα και περιορισμούς τα οποία ο συνθέτης οφείλει να ακολουθεί. Κατά συνέπεια η ιδιαιτερότητα και τα προσωπικά στοιχεία που αναζητάμε εδώ αφορούν όχι καινοτομίες αφαιρετικές και υπερβάσεις των παραδοσιακών κανόνων αλλά αξιοποίησής τους και πιο συγκεκριμένα αυτό σημαίνει α) ευρύτητα τροπικών συμπεριφορών (που αφορούν τις δυνατότητες κάθε τρόπου- μακάμ) που είναι σε θέση να χρησιμοποιήσει ο συνθέτης β) την ευφυΐα των μελωδικών φράσεων γ) την πολυπλοκότητα της πλοκής και πιο συγκεκριμένα της μελωδικής ανάπτυξης.

Τα τρία αυτά στοιχεία μας δείχνουν τις συνθετικές ικανότητες του δημιουργού αλλά και τις προτιμήσεις του πάνω στο συγκεκριμένο κάθε φορά ιδίωμα όπως επίσης και τους περιορισμούς και τις αδυναμίες του. Έτσι λοιπόν επαρκεί να διαπιστώσουμε εάν ο συνθέτης επιλέγει να συνθέσει σε πολλά διαφορετικά μακάμ αλλά και πως εκφράζεται χρησιμοποιώντας κάθε ένα από αυτά. Ως βάση για τις συγκεκριμένες αναλύσεις χρειάζεται να θέσουμε δυο πίνακες στους οποίους περιλαμβάνονται τα μακάμ τα οποία έχει χρησιμοποιήσει ο συνθέτης και δίπλα τον αριθμό των τραγουδιών που έχει συνθέσει στο συγκεκριμένο μακάμ. Οι πίνακες είναι δύο καθότι καθένας από αυτούς αντιστοιχεί σε άλλον τύπο ορχήστρας. Μετά την παράθεση κάθε πίνακα ακολουθεί παρουσίαση και ανάλυση δείγματος συνθέσεων κάθε κατηγορίας. Σχετικά με την τρίτη περίπτωση των δημοτικών τραγουδιών γίνεται ειδική αναφορά χωρίς πίνακα αλλά με περιγραφή ορισμένων παραδειγμάτων και σχόλια για τις τροπικές συμπεριφορές που χρησιμοποιούνται.

Ως πρώτη κατηγορία θέσαμε τις συνθέσεις σμυρναϊκού τύπου καθότι προηγούνται και χρονολογικά.

ΜΑΚΑΜ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ
ΡΑΣΤ	4
ΟΥΣΑΚ	5
ΧΙΤΖΑΖ	6
ΧΟΥΣΕΪΝΙ	2
ΣΑΜΠΙΑΧ	3
ΚΑΡΤΣΙΓΚΑΡ	4
ΝΕΒΕΣΕΡ	1
ΝΙΚΡΙΖ	3

Από τον παραπάνω πίνακα μπορούμε αρχικά να εξάγουμε δυο βασικά συμπεράσματα α) ο συνθέτης σε σύνολο 28 συνθέσεων χρησιμοποιεί 9 μακάμ και β) Τα μακάμ τα οποία προτιμά περισσότερο δηλαδή το Χιτζάζ, το Ουσάκ, το Ραστ καθώς και το Καρσιγκάρ που αποτελούν 4 από τα κυριότερα μακάμ πάνω στα οποία έχει στηριχθεί μεγάλο μέρος μικρασιατικών λαϊκών συνθέσεων. Συναντάμε επίσης μεγάλη μερίδα τουρκικών τραγουδιών (τόσο σαρκί όσο και ύμνων) σε αυτά τα μακάμ. Βλέπουμε δηλαδή ότι αφενός μεν ο συνθέτης μας έχει ποικιλία αφετέρου επικεντρώνεται σε συνήθη ακούσματα που είναι πιθανόν οικεία στο ευρύ κοινό συνθέτοντας τα περισσότερα από τα τραγούδια στα συνηθισμένα μακάμ μην παραλείπντας όμως να χρησιμοποιήσει και άλλα βασικά μακάμ προβάλλοντας μέσω του έργου του τον πλούτο του μουσικού ιδιώματος που χρησιμοποιεί. Δεν χρησιμοποιεί πάντως σε καμία περίπτωση κάποιο πολύ εξειδικευμένο ή πολύ πολύ σύνθετο μακάμ.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει από πλευράς μελωδικής ανάπτυξης η σύνθεση “ Σπάστα φως μου για τα μένα” (βλ παρτιτούρα) όπου δουλεύει πάνω στο μακάμ χουσεϊνί. Βλέπουμε πως δεν εξαντλεί τις τροπικές συμπεριφορές που δύναται να εμφανιστούν στο συγκεκριμένο μακάμ. Παρόλα αυτά δουλεύοντας σε αυτό το μακάμ το οποίο όπως βλέπουμε στον πίνακα χρησιμοποιεί μόνο δύο φορές μας παρέχει μια ποικιλία όσον αφορά την τροπικότητα. Αυτό επικυρώνεται ακόμη περισσότερο στη σύνθεση «Της Αγάπης το βοτάνι» (βλ παρτιτούρα) που είναι και αυτό σε μακάμ χουσεϊνί. Εκμεταλλευόμενος με πολύ ωραίο τρόπο την ανοδική και καθοδική μελωδική

πορεία και έχοντας ως κύριο τονικό κέντρο τη βαθμίδα χουσεϊνί (η οποία τοποθετείται στο κέντρο της μεσαίας τονικά περιοχής του συγκεκριμένου μακάμ) καταφέρνει να αναδείξει τις δεξιοτεχνικές ικανότητες τόσο των οργάνων όσο και της φωνής. Βλέπουμε στις δύο αυτές συνθέσεις πως είναι συνυφασμένα αυτά τα δύο στοιχεία. Η χρήση του μακάμ γίνεται με γνώμονα το υψηλό επίπεδο του επαγγελματία μουσικού που εκτελεί και ερμηνεύει την σύνθεση. Στις συγκεκριμένες συνθέσεις ο αξιοποιώντας την ένταση του ρυθμικού μοτίβου χτίζει πάνω σε αυτό ευφυείς μελωδικές φράσεις είτε στα εισαγωγικά μέτρα είτε στην κυρίως ανάπτυξη των τραγουδιστικών θεμάτων. Τι γίνεται όμως στην περίπτωση που δουλεύει με πιο συνηθισμένα μακάμ όπως για παράδειγμα το ουσάκ, το χιτζάζ και το ράστ τα οποία καταλαμβάνουν το μισό ποσοστό από το σύνολο των συνθέσεων του που περιλάβαμε σε αυτή την κατηγορία (15 στα 28); Δεν είναι τυχαίο ότι αρκετές από αυτές τις συνθέσεις παρα μένουν ακόμη και σήμερα στο ρεπερτόριο των λαϊκών μουσικών. Χαρακτηριστικά να αναφέρουμε τις συνθέσεις “Αλεξανδριανή Φελάχα” (βλ παρτιτούρα), “Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα” (βλ παρτιτούρα), “Μαρίτσα Σμυρνιά” (βλ παρτιτούρα). Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για σύνθεση που ανήκει στο μακάμ ράστ. Εδώ ο συνθέτης κυριολεκτικά μεγαλουργεί παρέχοντας πληθώρα από τις τροπικές συμπεριφορές που δύναται να αναπτυχθούν.

Ο πλούτος αυτός μάλιστα αλληλεπιδρά με τη δομή κάνοντας έτσι το κομμάτι παρότι δεν έχει μεγάλη διάρκεια να μας δίνει με την διαδοχική ανάπτυξη των θεμάτων του μια πλήρη εικόνα του συγκεκριμένου μακάμ. Έχουμε ανοδική μελωδική ανάπτυξη όπου ξεκινά με φράσεις που δεσπάζει η βαθμίδα νεβά (5η) περιστασιακά η βαθμίδα τσαργκιάχ (3η) καθώς έχουμε 5 χορδο ράστ στη βάση (ράστ) εμπλουτίζοντας το άκουσμα. Φράσεις που κάνουν εντελείς κατάληξη στη βάση. Στο τραγουδιστικό μέρος τώρα συναντάμε μια πολύ ενδιαφέρουσα τροπική συμπεριφορά που γλωκαίνει το άκουσμα καθώς αφού πρώτα η μελωδία στέκεται με ατελή κατάληξη στη βαθμίδα νεβά συνεχίζει την ανοδική πορεία με χρωματικό τετράχορδο από το νεβά και πάνω (παραπέμποντας σε άκουσμα σουζινάκ) μια από τις πολλές δυνατότητες του μακάμ. Έπειτα διατηρώντας τη βαθμίδα νεβά ως δεσπάζων τονικό κέντρο η μελωδία αρχίζει να γίνεται καθοδική καθώς οδεύει προς την τελική κατάληξη που γίνεται με πεντάχορδο νικρίζ στο ράστ. Πρόκειται για μια πολύ πλούσια τροπικά σύνθεση με ευφυείς φράσεις χωρίς ιδιαίτερη πολυπλοκότητα.

Στην περίπτωση τώρα της σύνθεσης “ Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα” πρόκειται για το μακάμ ουσάκ. Το συγκεκριμένο μακάμ δεν έχει ιδιαίτερα πλούσια μελωδική πορεία. Στην προκειμένη περίπτωση όμως ο Σέμσης εκμεταλλεζόμενος βασικά δομικά στοιχεία δημιουργεί και πάλι ευφρείς μουσικές φράσεις τόσο στο χαμηλό τετράχορδο όσο και στο οξύ αναδεικνύοντας τεχνηέντως ολόκληρη τη δομή του μακάμ. Χρησιμοποιεί τις ατελείς καταλήξεις στο ντουγκιάχ (βάση του ουσάκ) και του ράστ (προσαγωγή) προτού η μελωδία κινηθεί ανοδικά προς το χουσεϊνί (5η) όπου θα σταθεί για να αναπτύξει το τραγουδιστικό μέρος . Παρ όλη τη μικρή έκταση του μακάμ χρησιμοποιώντας εδώ τα βασικά τονικά κέντρα και τα βασικά υποσυστήματα που δημιουργούνται δημιουργώντας μια πολύ ενδιαφέρουσα πλοκή. Και σε αυτή την περίπτωση είναι πολύ σαφές ότι τα μουσικά θέματα που αναπτύσσει ο συνθέτης παίζουν καθοριστικό ρόλο για την ανάπτυξη της σύνθεσης. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση της σύνθεσης “ Μαρίτσα Σμυρνιά” που είναι σε μακάμ χιτζάζ. Και εδώ πρόκειται για ένα μακάμ που δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη μεγάλη έκταση μελωδικής ανάπτυξης. Δε θα λέγαμε βέβαια πως έχει έλλειψη τροπικών συμπεριφορών. Στη προκειμένη περίπτωση όπως και στην περίπτωση της σύνθεσης “Μωρό” που είναι πάλι σε χιτζάζ ο Σέμσης χρησιμοποιεί τις συνήθεις τροπικές συμπεριφορές με μεγάλη ευχέρεια αξιοποιώντας μια μικρή περιοχή ένα έντονο ηχητικό περιβάλλον.

Στην πρώτη περίπτωση της σύνθεσης “Μαρίτσα Σμυρνιά” η μελωδική πορεία ξεκινά με περιστροφή γύρω από τη βαθμίδα χουσεϊνί (5η) που είναι στη μέση της μεσαία περιοχής όπως τονίσαμε και παραπάνω προϊδεάζοντας για την ανοδική πορεία. Συνεχίζει με φράσεις περιστρεφόμενο γύρω από τη βαθμίδα νεβά ανεβαίνοντας με 5χορδο ράστ και κατεβαίνοντας με 5χορδο μπουσελίκ στο νεβά. Εντελείς καταλήξεις γίνονται στο ντουγκιάζ που είναι και η βάση. Το τραγουδιστικό μέρος ξεκινά από το χουσεϊνί. Από εκεί ανεβαίνει με μαλακό διατονικό ράστ 5χορδο μέχρι το μουχαγιέρ (οκτάβα) επιτρέποντας και στον τραγουδιστή να επιδείξει τις φωνητικές του δυνατότητες. Επιστρέφει με πεντάχορδο μπουσελίκ μέχρι το νεβά και με τετράχορδο χιτζάζ στο ντουγκιάχ. Η ανάπτυξη στηρίχθηκε και εδώ στα βασικά στοιχεία του μακάμ. Την βασική δομή και τα δεδομένα τονικά κέντρα.

Είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε όμως πως μέσα σε έκταση μιας οκτάβας και περιοριζόμενος σε 3 μόνο 4χορδικές, 5χορδικές δομές δημιούργησε και πάλι μια πολύ ενδιαφέρουσα μελωδική πλοκή χωρίς να περιπλέκει ιδιαίτερα τη δομή. Ενδεικτική είναι και η

επόμενη σύνθεση “ το Μωρό” η οποία είναι πάλι σε χιτζάζ. Η συγκεκριμένη σύνθεση πιθανότατα να είναι εμπνευσμένη από παραδοσιακό νανούρισμα. Πρόκειται άλλωστε για νανούρισμα όπως υποδηλώνει και το όνομα. Εδώ η μελωδική ανάπτυξη περιορίζεται ακόμη περισσότερο όσον αφορά την έκταση. Ανοίγει στο νεβά (4η) και βλέπουμε να περιορίζεται στο πρώτο πεντάχορδο χιτζάζ στο ντουγκιάχ. Παρόλα αυτά επιδεικνύει με μεγάλη απλότητα την πολυπλοκότητα που μπορεί να αποκτήσει ένα μόλις πεντάχορδο με την περίτεχνη επεξεργασία των πολλών τονικών κέντρων. Έτσι στις πρώτες φράσεις δουλεύει με το νεβά και το χουσεϊνί και χαμηλότερα το ράστ (προσαγωγέας) κάνοντας εντελή κατάληξη στο ντουγκιάχ (βάση). Έχοντας ως ψηλότερο τονικά κέντρο το χουσεϊνί και χαμηλότερο το ράστ στο τελευταίο μέρος στέκεται πολύ περαστικά στη χαρακτηριστική 2η του χιτζάζ τη βαθμίδα τις κιουρντί καταλήγοντας με καθοδικές φράσεις από το χουσεϊνί στο ντουγκιάχ.

Η σύνθεση αυτή όπως και η σύνθεση “Απόψε αν θέλεις” που αναπτύσσεται στο μακάμ καρσιγκάρ , καθώς και η πολύ γνωστή σύνθεση “Καναρίνι μου γλυκό” σε μακάμ ράστ δείχνουν σαφώς τις επιρροές του Σέμση. Στην περίπτωση της σύνθεσης “Απόψε αν θέλεις” πρόκειται για διασκευή της σύνθεσης “Bu gece camlarda” του σύγχρονου του Σέμση Αρμένιου συνθέτη Antari Cantar⁶⁸. Αντίστοιχα συμβαίνει και με την σύνθεση “Καναρίνι μου γλυκό” που αποτελεί μέρος της κοινή μουσικής κληρονομιάς μεταξύ των τούρκικων και ελληνόφωνων πληθυσμών της Μικράς Ασίας όπως και πολλές ακόμη συνθέσεις. Ευρέως γνωστή είναι και στα τούρκικα με το όνομα “Sira sira sinizen”⁶⁹ . Η ταύτιση του Σέμση ως συνθέτη με αυτές τις συνθέσεις αποτελεί ένα νέο φαινόμενο για την εποχή το οποίο συζητήσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Αυτό που μπορούμε να εξάγουμε ως συμπέρασμα αναφορικά με τις παραπάνω συνθέσεις είναι ότι αποτελούν ενδεικτικά δείγματα των πηγών έμπνευσης του Σέμση και των μουσικών επιρροών του όσον αφορά την πρώτη αυτή περίοδο. Υπάρχει τέλος μια ακόμη σύνθεση την οποία μπορούμε να αναφέρουμε ως μια από τις πιο ξεχωριστές μεταξύ των συνθέσεων του. Πρόκειται για τη σύνθεση “Ο ξενιτεμένος”. Η συγκεκριμένη σύνθεση είναι σε μακάμ σαμπάχ. Εδώ ο συνθέτης μας παρέχει δείγματα της διάθεσης του για αξιοποίηση των δυνατοτήτων της τροπικότητας. Ξεκινώντας από χαμηλά η μελωδία στέκεται στο τσαργκιάχ (3η) που αποτελεί και

⁶⁸ www.youtube.com/watch?v=uzctgHIRF1c.

⁶⁹ www.youtube.com/watch?v=dblgovfc488.

το κυριότερο τονικό κέντρο του συγκεκριμένου μακάμ. Στα πρώτα μέτρα με εντελείς καταλήξεις αναδεικνύει και το ντουγκιάχ που αποτελεί και τη βάση του μακάμ. Επανέρχεται βέβαια στο τσαργκιάχ έλκοντας μαζί και την τέταρτη δημιουργώντας χρωματικό τετράχορδο από το τσαργκιάχ και πάνω δίνοντας το άκουσμα του σαμπάχ. Στη συνέχεια από το μέτρο 17 και έπειτα στέκεται στη βαθμίδα χουσεϊνί (5η). Αλλάζοντας το τονικό κέντρο παύει το άκουσμα σαμπάχ και δημιουργεί άκουσμα ουσάκ καθώς και η δομή στην ίδια περιοχή.

Σε αυτή την περίπτωση βλέπουμε τον Σέμση σε μια μικρή περιοχή να επεξεργάζεται έντεχνα τις δυνατότητες των τονικών κέντρων και να δημιουργεί με αυτό τον τρόπο μια αρκετά ενδιαφέρουσα πλοκή στο κομμάτι προσφέροντας και στην φωνή (εδώ πρόκειται για τη Ρόζα Εσκενάζυ) τη δυνατότητα να δείξει τις ικανότητές της. Αυτή τη ρευστότητα και η μεταλλαγή τονικών κέντρων αποτελεί σαφώς χαρακτηριστικό γνώρισμα των τροπικών μουσικών παραδόσεων. Αυτό που εξετάζουμε εμείς αφορά αφενός μεν τη δυνατότητα του Σέμση να δημιουργεί αξιοποιώντας αυτές τις δυνατότητες και ακόμη κατα πόσο μέσω αυτής της δημιουργικότητας προκύπτουν ιδιαίτερα στοιχεία που να χαρακτηρίζουν το συνθέτη. Αναφορικά με το πρώτο ζήτημα μπορούμε να πούμε πως μέσω της ανάλυσης των πρώτων αυτών συνθέσεων παρατηρούμε πως ο Σέμσης κατέχει πολύ καλά το τροπικό σύστημα που χρησιμοποιεί.

Ακόμη περισσότερο βλέπουμε πως καταφέρνει αξιοποιώντας περίτεχνα τόσο τα βασικά δομικά στοιχεία κάθε μακάμ όσο και ιδιαίτερες τροπικές συμπεριφορές μέσα στην μελωδική ανάπτυξη καθενός από αυτά να δημιουργεί συνθέσεις που ξεχωρίζουν. Αυτό σχετίζεται με τα χαρακτηριστικά μελωδικά περάσματα όπως για παράδειγμα στις συνθέσεις “Δε με θέλεις πια” (βλ παρτιτούρα) σε μακάμ καρτσιγκάρ και “Βρε Γιώργο φαρμακώθηκα” σε μακάμ ράστ που δημιουργεί όπως και την ενδιαφέρουσα πλοκή που αναπτύσσει εναλλάσσοντας τα τονικά κέντρα. Από την άλλη πλευρά ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι πως σε αρκετές από τις συνθέσεις του η περίτεχνη επεξεργασία της τροπικότητας έχει ως αποτέλεσμα μια πολύπλοκη δομή όπως για παράδειγμα στις συνθέσεις “Σεβνταλής” (βλ παρτιτούρα) σε μακάμ χιτζάζ, “Της αγάπης το βοτάνι”, “Ο Γιάννης” (βλ παρτιτούρα) σε μακάμ καρτσιγκάρ. Αυτή η πολυπλοκότητα καθώς και η ποικιλία σε τροπικά ιδιώματα αποτελούν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου συνθέτη. Οδηγούμαστε έτσι στο συμπέρασμα πως ο συνθέτης σε αυτή την περίπτωση είναι αναγνωρίσιμος μέσα από αυτά στο ευρύ κοινό. Αποτελούν βασικά στοιχεία της μουσικής συνθετικής του

ταυτότητας.

Ας προχωρήσουμε όμως στην επόμενη κατηγορία τραγουδιών που είναι ηχογραφημένα με τον δεύτερο τύπο την πειραιώτικη λαϊκή ορχήστρα. Σε αυτή την κατηγορία έχουμε 27 τραγούδια.

ΜΑΚΑΜ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ
ΡΑΣΤ	3
ΧΙΤΖΑΖ	6
ΜΟΥΧΑΓΙΕΡ	1
ΧΟΥΣΕΪΝΙ	2
ΜΑΧΟΥΡ	3
ΝΙΑΒΕΝΤ	4
ΝΕΒΕΣΕΡ	2
ΧΟΥΖΑΜ	2
ΣΕΓΚΙΑΧ	2
ΣΟΥΖΙΝΑΚ	1
ΤΣΑΡΓΚΙΑΧ	1
ΜΙΝΟΡΕ – ΜΑΤΖΟΡΕ ⁷⁰	1

Από τον παραπάνω πίνακα εξάγουμε κάποια βασικά συμπεράσματα για τη συγκεκριμένη κατηγορία τραγουδιών. Το ζήτημα της μετάβασης του Σέμσης στη δεύτερη αυτή τύπου ορχήστρα τη σχολιάσαμε σε περασμένο κεφάλαιο. Εδώ αυτό που μένει να δούμε είναι από πλευράς τροπικότητας πως επιλέγει πλέον ο Σέμσης να εκφραστεί μέσα σε αυτό το διαφορετικό πλαίσιο και ηχητικό περιβάλλον. Ως αποτέλεσμα της νέας αυτής ορχήστρας για την οποία έρχεται να δημιουργήσει ο Σέμσης εξαφανίζονται τα μόρια και ότι αυτό συνεπάγεται για τα μακάμ και την έκφραση της τροπικότητας. Επίσης αρχίζει να γίνεται έντονη η παρουσία της

⁷⁰ Το μινόρε-ματζόρε δεν αποτελεί μακάμ. Το εντάσσουμε στον πίνακα αυτό καθότι αφορά τις κλίμακες πάνω στις οποίες φτιάχτηκε η σύνθεση στην οποία παραπέμπει.

κάθετης αρμονικής συνοδείας η οποία αφενός μεν καθορίζεται από την τροπική μελωδική ανάπτυξη όπως θα δούμε και πιο αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο αφετέρου έρχεται να θέσει νέα δεδομένα για την αισθητική.

Πως λοιπόν αντιμετωπίζει ο Σέμσης αυτό το νέο ηχοτοπίο ; Αλλά κυρίως πως συμπεριφέρεται όσον αφορά την τροπικότητα των συνθέσεων αυτών. Κάποιες πρώτες παρατηρήσεις αφορούν τα μακάμ που χρησιμοποιεί. Και σε αυτή την περίπτωση βλέπουμε να επικρατεί το μακάμ χιτζάζ. Από την άλλη το μακάμ το μεγαλύτερο ποσοστό συνθέσεων είναι σε μακάμ νιαβέντ (καλούμενο και αρμονικό μινόρε από τους λαϊκούς μουσικούς). Εμφανίζονται σε αυτή την κατηγορία μακάμ που δεν συναντάμε στην προηγούμενη κατηγορία. Ενδεικτικά να αναφέρουμε το μακάμ μαχούρ, το χουζάμ και το σεγκιάχ. Αντίστοιχα βλέπουμε και μια περίπτωση όπου ο δημιουργός επιλέγει τη δημοφιλέστατη την εποχή του 30 μετατροπή από μινόρε στη σχετική ματζόρε. Σε αυτήν την περίπτωση (έχουμε αναφερθεί και σε περασμένο κεφάλαιο) βλέπουμε την ανάδυση πιο δυτικότερων ακουσμάτων. Το μακάμ μαχούρ παρέχει ένα τέτοιο άκουσμα.

Αρκετό ενδιαφέρον από πλευράς τροπικής συμπεριφοράς παρουσιάζει επίσης η σύνθεση “Μας φέρθηκες μπαμπέσικα”, όπου είναι σε μακάμ σουζινάκ. Από τις συνθέσεις που είναι σε μακάμ χιτζάζ ξεχωρίζει η σύνθεση όπου συμμετέχει και ο Μπαγιαντέρας “Εσύ σαι τρελοκόριτσο” καθώς επίσης και η σύνθεση “Κι εσύ δεν έχεις μπέσα” (αναφέρουμε ορισμένες συνθέσεις στις οποίες και θα εστιάσουμε παρακάτω). Από τις συνθέσεις σε μακάμ νιαβέντ μπορούμε ενδεικτικά να αναφέρουμε την σύνθεση “Ο Πασατεμπάς” ενώ για το μακάμ μαχούρ την σύνθεση “ Μας πήρανε χαμπάρι” το οποίο και θα εξετάσουμε παρακάτω. Ξεχωριστές μεταξύ άλλων είναι και οι συνθέσεις “Τα τάληρα” σε μακάμ μουχαγιέρ και η σύνθεση “Η ψευτοφιλία” σε μακάμ χουζάμ.

Ας σταθούμε τώρα πιο αναλυτικά σε ορισμένες από τις συνθέσεις διατυπώνοντας παράλληλα τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματά μας. Έτσι λοιπόν στη σύνθεση “Εσύ σαι τρελοκόριτσο” (βλ παρτιτούρα) όπου πρόκειται για παλιό ζεϊμπέκικο οι μουσικές φράσεις που συναντάμε είναι αρκετά στακάτες. Αίσθηση που επιβάλλεται και από το μπουζούκι. Στην συγκεκριμένη σύνθεση η περιοχή της μελωδικής ανάπτυξη είναι αρκετά περιορισμένη στο χαμηλό πεντάχορδο χιτζάζ στο ντουγκιάχ (βάση) μέχρι το χουσεϊνί. Τα τονικά κέντρα γύρω από τα οποία περιστρέφεται στην εισαγωγή είναι η βάση και στην αρχή του τραγουδιστικού μέρους

το νεβά (τέταρτη). Τέλος επιστρέφει και πάλι στο ντουγκιάχ κάνοντας μόνο μια ατελή κατάληξη στη βαθμίδα χιτζάζ (τρίτη) προτού κάνει την τελική κατάληξη στο ντουγκιάχ. Στη συγκεκριμένη σύνθεση παρότι πρόκειται για μια σύνθεση με αρκετά ενδιαφέρουσες μελωδικές φράσεις βλέπουμε την μελωδική ανάπτυξη να είναι αρκετά περιορισμένη και από πλευράς τροπικών συμπεριφορών να είναι σχετικά φτωχή. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τη σύνθεση “Κι εσύ δεν έχεις μπέσα” όπου η έκταση της μελωδικής ανάπτυξης είναι αρκετά μεγαλύτερη και οι τροπικές συμπεριφορές που παρουσιάζονται αρκετές.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση στο εισαγωγικό αρχικά μέρος με ανοδική μελωδική ανάπτυξη από χαμηλά κινείται με 4χορδο χιτζάζ προς το χουσεϊνί (5η) όπου στέκεται με ατελή κατάληξη σηματοδοτώντας πως θα συνεχίσει την ανοδική πορεία. Η μελωδία συνεχίζεται στο οξύ τετράχορδο με διατονική κίνηση ανοδικά. Έπειτα ξεκινώντας από το μουχαγιέρ (οκτάβα) περιστρέφεται με διατονικές φράσεις και κατεβαίνει διατονικά μέχρι το νεβά (τέταρτη) με 5χορδο μπουσελίκ κάνοντας εντελή κατάληξη στη βάση. Μέχρι εδώ βλέπουμε μια αρκετά ευρύτερη μελωδική ανάπτυξη. Στη συνέχεια στο τραγουδιστικό μέρος κινείται στο οξύ πεντάχορδο από το νεβά και πάνω κάνοντας κάποιες ατελείς καταλήξεις στο χουσεϊνί και στο νεβά. Έπειτα με ένα πολύ ενδιαφέρον τροπικό χειρισμό χρησιμοποιεί το ράστ πεντάχορδο από το νεβά και πάνω αναπτύσσοντας τη μελωδία ανοδικά. Στην τελική φράση επιλέγει τη δομή χιτζαζκάρ (2 διαζευγμένα τετράχορδα χιτζάζ) για να κλείσει με την μελωδία να κινείται από πάνω από την οκτάβα (τις μπουσελίκ βαθμίδα ένα τόνο πάνω από τη βαθμίδα μουχαγιέρ που είναι και η οκτάβα) καθοδικά με τελική κατάληξη στο ντουγκιάχ.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση το τροπικό περιβάλλον είναι αρκετά πλούσιο και παρατηρούμε το Σέμση να συνδυάζει πολλές τροπικές συμπεριφορές δυνατότητες του μακάμ που χρησιμοποιεί. Δομεί σχετικά απλές μελωδικές φράσεις στηριζόμενος στην ρυθμική απλότητα του χασάπικου και δημιουργεί μια πολύ πλούσια πλοκή δίνοντας την αίσθηση αναμονής για την εξέλιξη του στίχου. Πρόκειται για ευφυή χειρισμό. Δύο ακόμη μακάμ είναι αυτά στα οποία γράφτηκαν αρκετές από τις συνθέσεις αυτής της κατηγορίας. Το μαχούρ και το αρμονικό μινόρε. Χαρακτηριστική σύνθεση για το μακάμ μαχούρ είναι η σύνθεση “Μας πήρανε χαμπάρι”(βλ παρτιτούρα). Πρόκειται για μια σύνθεση αρκετά πλούσια από πλευράς τροπικότητας. Ας τη δούμε αναλυτικότερα. Ανοίγει στο εισαγωγικό οργανικό μέρος στην βαθμίδα γκερντανιγιέ

(οκτάβα). Περιστρέφεται διατονικά με ανοδική πορεία (με τσαργκιάχ τετράχορδο στο γκεντανιγιέ μέχρι τη βαθμίδα τίζ τσαργκιάχ) και κλείνει με καθοδική μελωδική ανάπτυξη κατεβαίνοντας με 4χορδο ράστ μέχρι το νεβά (5η) και πεντάχορδο ράστ μέχρι το ράστ (βάση). Μέχρι εδώ και η δομή και η μελωδική ανάπτυξη μπορούμε να πούμε πως είναι κλασσική για το μακάμ που χρησιμοποιεί.

Στο τραγουδιστικό μέρος όμως αναδεικνύει έναν πλούτο τροπικότητας. Έτσι στα πρώτα μέτρα του τραγουδιστικού μέρους έχουμε μελωδική ανάπτυξη στο οξύ τετράχορδο πάνω από το νεβά με 4χορδο χιτζάζ στο νεβά. Τα πρώτα θέματα του τραγουδιστικού μέρους κλείνουν με καθοδικές φράσεις από το γκεντανιγιέ μέχρι το νεβά με ράστ και εντελή κατάληξη στη βαθμίδα σεγκιάχ δίνοντας άκουσμα σεγκιάχ. Αυτό το χρωματικό πέρασμα στην αρχή του τραγουδιστικού μέρους ήταν περαστικό και θα μπορούσαμε να πούμε πως παρέπεμπε σε χουζάμ εάν το συνδυάσουμε με την εντελή κατάληξη στο σεγκιάχ παρόλα αυτά και εδώ είναι καταφανή ο πολύ ευφυής και επιδέξιος χειρισμός της τροπικότητας από μέρος του Σέμση που επιλέγει απλώς να χρωματίσει τα θέματα αξιοποιώντας με ζωγραφικό τρόπο τις τροπικές συμπεριφορές.. Με τον ίδιο τρόπο συνεχίζει στα επόμενα θέματα του τραγουδιστικού μέρους όπου ξεκινώντας από το νεβά κινείται καθοδικά δουλεύοντας αρχικά με ατελείς καταλήξεις στο ράστ με ράστ 5χορδο στη βάση και από εκεί συνεχίζει κάτω από την βάση με μια περαστική φράση πάνω στο τετράχορδο ράστ στο γιεγκιάχ (βαθμίδα κάτω από τη βάση) προτού κάνει την τελική κατάληξη στο ράστ.

Εδώ παρατηρούμε μια σύνθεση με μεγάλη έκταση μελωδικής ανάπτυξης την οποία ο Σέμσης αξιοποιεί ολόκληρη γεμίζοντάς την με ενδιαφέρουσες τροπικές συμπεριφορές. Φαίνεται επίσης πως είναι στοχευμένη η χρήση του απτάλικου ρυθμού που επιτρέπει την ανάπτυξη μακρύτερων χρονικά φράσεων και κατα συνέπεια προσφέρεται ένα μακάμ όπως το μαχούρ που παρέχει δυνατότητες για μελωδική ανάπτυξη τόσο κάτω από τη βάση όσο και πάνω από την οκτάβα. Αυτό το τονίζουμε καθώς αναδεικνύει την πολύ διευρυμένη αντίληψη του Σέμση η οποία καθώς φαίνεται παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της μουσικής του ταυτότητας. Ενδεικτικά θα αναφερθούμε σε 3 ακόμη συνθέσεις. Την σύνθεση “Πασατεμπάς”, “Ψευτοφιλία” (βλ. παρτιτούρα) καθώς και την σύνθεση “Μας φέρθηκανε μπαμπέσικα”(βλ παρτιτούρα) .

Στην πρώτη σύνθεση έχουμε το μακάμ νιαβέντ. Ένα μακάμ αρκετά πλούσιο με πολλές δυνατότητες. Ο Σέμσης εδώ χρησιμοποιεί και τις δυο δομές του μακάμ ξεκινώντας από την

δεύτερη βασική του δομή. Έτσι στην εισαγωγή βλέπουμε να η μελωδική ανάπτυξη να κινείται στο οξύ πεντάχορδο από το νεβά (5η) και πάνω. Σε αυτό το 5χορδο ήδη με έλξεις (πχ στην οκτάβα βαθμίδα γκερντανιγιέ στην πρώτη φράση) προϋδεάζει για και υπονοεί θα μπορούσαμε να πούμε την πρώτη δομή όπου το οξύ τετράχορδο πάνω από το νεβά είναι χιτζάζ. Παρόλα αυτά η δομή στην εισαγωγή παραμένει με 5χορδο νιαβέντ στο τσαργκιάχ (με έλξη στη βαθμίδα τσαργκιάχ καθώς γίνεται τονικό κέντρο) και 4χορδο νιαβέντ στη βάση (ράστ). Έλξη παρουσιάζεται αντίστοιχα και στις δύο καταληκτικές μελωδικές φράσεις στο ράστ στα τελευταία μέτρα της εισαγωγής γύρω από τη βαθμίδα νεβά που αποτελεί και το άκρο των δυο υποδομών στα δύο πιθανά συστήματα (είτε πρόκειται για 5χορδο νιαβέντ στο ράστ και τετράχορδο χιτζάζ στο νεβά είτε για 4χορδο νιαβέντ στο ράστ και 5χορδο νιαβέντ πάλι στο τσαργκιάχ).

Στην πρώτη από τις παραπάνω φράση που αναφέραμε πάντως η έλξη που χρησιμοποιείται αφήνει μια μικρή αίσθηση νικρίζ στο ράστ καθότι εάν μονιμοποιούταν η έλξη θα είχαμε πράγματι 5χορδο νικρίζ στη βάση (ράστ). Ο προσαγωγέας επίσης παραμένει το Ιράκ κάνοντας ξεκάθαρο πως μιλάμε να νιαβέντ. Η συγκεκριμένη χρήση των έλξεων αφενός μεν προσδίδει μια αίσθηση ρευστότητας την οποία και διαχειρίζεται πού έντεχνα ο Σέμσης αφετέρου δίνει την αίσθηση των πολλών τονικών κέντρων ως θεμελιώδες γνώρισμα αυτής της μουσικής που ανα πάσα στιγμή μπορούν να πρωταγωνιστήσουν στη μελωδική ανάπτυξη. Το τραγουδιστικό μέρος ξεκινά από την οκτάβα καθοδικά έχοντας το οξύ τετράχορδο χιτζάζ πλέον στο νεβά με περιστροφή γύρω από το νεβά καθώς αποτελεί τη βάση 4χορδου και ανάπτυξη κυρίως κάτω από αυτό. Εδώ βλέπουμε πως ο Σέμσης δεν εξαντλεί τις μεγάλες δυνατότητες αυτού του μακάμ καθότι θα μπορούσε να συνδυαστεί με το μακάμ νεβεσέρ, ή το μακάμ νικρίζ ή ακόμη και το μακάμ νεβεσέρ με τα οποία έχει και κοινή βάση το ράστ. Παρόλα αυτά χρησιμοποιεί και τις δύο βασικές δομές εναλλάξ σε εισαγωγή και και τραγουδιστικό μέρος δημιουργώντας ένα πλούσιο τροπικά άκουσμα. Σχεδόν σκηνοθετικά μέσω της τροπικότητας ανέδειξε το στίχο χρησιμοποιώντας ως έκταση για την μελωδική ανάπτυξη μια οκτάβα.

Εν συνεχεία θα εστιάσουμε «Στην ψευτοφιλία» που είναι σε μακάμ χουζάμ. Δεν συναντάμε πολλές τροπικές συμπεριφορές πέραν των βασικών. Οι βασικές δομές πάνω στην οποίες συνθέτει είναι το 5χορδο χουζάμ στο σεγκιάχ και 5χορδο χιτζάζ στο νεβά. Πιθανές τροπικές συμπεριφορές υπάρχουν αρκετές (βλ κίνηση εβίτσ) παρόλα αυτά ο Σέμσης αρκείται στα βασικά. Ξεκινώντας

μας επιδεικνύει το οξύ πεντάχορδο χιτζάζ στο νεβά κάνει μια ατελή στάση στο ράσ και στο κλείσιμο της εισαγωγής πάλι με καθοδικές φράσεις που ξεκινούν από το γκερντανιγιέ (οκτάβα) κάνει εντελής κατάληξη στη βαθμίδα σεγκιάχ (βάση). Στο τραγουδιστικό μέρος περιορίζεται με κινήσει κυρίως χαμηλότερα από το νεβά και ατελείς στάσεις στο νεβά. Προτού κλείσει έχει μια φράση χιτζάζ στο οξύ 4χορδο με ατελή κατάληξη στο τσαργκιάχ και τελικά τελική κατάληξη στη βάση.

Οι φράσεις δεν είναι ιδιαίτερα σύνθετες ενώ στηρίζουν με την απλότητά τους το όχι και τόσο έντονο ηχοτοπίο που δημιουργεί ο χασάπικος ρυθμός. Παρόλα αυτά είναι αξιοσημείωτη η χρήση του συγκεκριμένου μακάμ εν έτη 1937 καθότι όπως έχει παρατηρήσει και ο συνάδελφος Π. Τσολάκης στην εργασία του για το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη από το 1935 και έπειτα το συγκεκριμένο μακάμ καθώς και άλλα υποχωρούν αρκετά σε σχέση με το παρελθόν πιθανότατα σαν τούρκικο άκουσμα προς χάριν άλλων όπως το αρμονικό μινόρε (νιαβέντ μακάμ) που είναι κοντινότερα προς τα δυτικά ακούσματα. Εδώ βλέπουμε ο Σέμσης να επιλέγει να δημιουργήσει μια από τις ωραιότερες συνθέσεις του αυτής της περιόδου σε ένα τέτοιο μακάμ. Προφανώς αυτό σχετίζεται με το γεγονός ότι ο Σέμσης είναι γαλουχημένος με το σμυρναϊκό μουσικό ιδίωμα και δεν παύει και σε αυτή την περίπτωση να εμπνέεται από αυτό για να δημιουργήσει.

Πιθανότατα λόγω αυτού να μην βλέπουμε στην συγκεκριμένη περίπτωση χρήση άλλων τροπικών συμπεριφορών που θα έκαναν πιθανόν το άκουσμα πιο ανατολίτικο. Αντιθέτως στην περίπτωση που χρησιμοποιεί το πλούσιο άκουσμα του μαχούρ μακάμ όπως συμβαίνει στην σύνθεση που αναλύσαμε παραπάνω αλλά και συνθέσεις όπως “Το κόλπο σου δεν έπιασε” και “Έμπα στ αμάξι” στο οποίο έχει συμμετάσχει ως στιχουργός ο Σέμσης. Τέλος θα εξετάσουμε τη σύνθεση “Μας φέρθηκες μπαμπέσικα” η οποία αποτελεί και μια από τις τελευταίες συνθέσεις του Σέμση (1942) αντίστοιχη περίπτωση με τη σύνθεση “Το κόλπο σου δεν έπιασε” της ίδιας περιόδου, με ερμηνευτή τον Παπασιδέρη και στις δύο περιπτώσεις και στίχο πατριωτικού περιεχομένου.

Έχει ενδιαφέρον να δούμε πως χειρίζεται το ίδιο θέμα στιχουργικά με δύο πολύ διαφορετικούς τρόπους. Στην περίπτωση της σύνθεσης “Το κόλπο σου δεν έπιασε” χρησιμοποιεί το μαχούρ με το πιο ματζόρε άκουσμά του. Στην δεύτερη περίπτωση όμως βλέπουμε να

χρησιμοποιεί ένα μακάμ που παρότι χρησιμοποιεί το ράστ ως βασικό πεντάχορδο όπως και το μαχούρ στηρίζει το ιδιαίτερο άκουσμά του σε μια δομή που μαζί με το χουζάμ είχε αρχίσει να υποχωρεί . Η συγκεκριμένη σύνθεση μπορεί να καταταχθεί στο μακάμ σουζινάκ όπου η βασική του δομή έχει τη δομή του χιτζαζκαρ με δύο διαζευγμένα τετράχορδα χιτζάζ. Παρόλα αυτά αναπτύσσει και 5χορδο ράστ στη βάση του που είναι και εδώ η βαθμίδα ράστ όπως και στο χιτζαζκάρ. Μεταξύ των λαϊκών μουσικών αναγνωρίζεται με αυτή την ιδιόζουσα δομή. Εδώ ο Σέμσης με χασάπικο ρυθμό αναπτύσσει ενδιαφέρουσες μουσικές φράσεις χρησιμοποιώντας και τη βασική δομή που είναι οικεία στους λαϊκούς μουσικούς με 5 χορδο ράστ στη βάση.

Ξεκινώντας στην εισαγωγή από το γκερντανιγιέ (οκτάβα) κατεβαίνει με 4χορδο χιτζάζ στο νεβά και 5χορδο ράστ στο ράστ. Στην τελευταία μελωδική φράση η τελική κατάληξη γίνεται στο ράστ με 4χορδο χιτζάζ. Αντιστοίχως κινείται και στα τελευταία μέτρα του τραγουδιστικού μέρους. Είναι μια ενδιαφέρουσα σύνθεση όχι τόσο για την πολυπλοκότητα των φράσεων ούτε λόγω πολλών τροπικών συμπεριφορών. Η ιδιαιτερότητά του έχει να κάνει με την ίδια την επιλογή του συγκεκριμένου μακάμ. Βλέπουμε μέσω αυτού ότι ακόμη και σε αυτή την ύστερη φάση μπορούμε να πούμε της δεκαετίας του 1940 ο Σέμσης βρίσκει την ευκαιρία να δημιουργήσει αναζητώντας τροπικές συμπεριφορές που αφενός μόν αρμόζουν στις απαιτήσεις του νέου περιβάλλοντος, αφετέρου μουσικά αναδεικνύουν όπως και εδώ τον πλούτο των τροπικών συστημάτων.

Ας περάσουμε τώρα στην τρίτη κατηγορία συνθέσεων που υποστηρίζεται από το δημοτικό λαϊκό τύπο ορχήστρας. Στην προκειμένη περίπτωση πρέπει να κάνουμε ορισμένες παρατηρήσεις.

α) Οι συγκεκριμένες συνθέσεις δεν μπορούν να ενταχθούν στο τροπικό σύστημα των μακάμ ούτε και να αναλυθούν με βάση το τροπικό σύστημα των μακάμ. Έτσι θα αρκεστούμε σε μια ιδιαίτερη τροπική ανάλυση ορισμένων εξ αυτών προκειμένου να εξάγουμε συμπεράσματα για τον συνθέτη μας.

β) Οι συγκεκριμένες συνθέσεις δεν αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο και κατά συνέπεια δεν μπορούν να προσεγγιστούν. Έτσι προκειμένου να μην υποπέσουμε σε μεγάλες γενικεύσεις τα κατηγοριοποιούμε σε ηπειρωτικά που παίζονται στην χερσαία ελληνική επικράτεια, σε νησιώτικα αναφερόμενοι κυρίως σε συνθέσεις επηρεασμένες από τις κυκλαδίτικες και

δωδεκανησιακών μουσικές παραδόσεις, καθιστικά και τέλος δημοτικοφανείς μουσικές συνθέσεις.
Ο πίνακας που ακολουθεί αφορά 33 συνθέσεις.

ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ

ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ	20
ΝΗΣΙΩΤΙΚΑ	3
ΚΑΘΙΣΤΙΚΑ	1
ΔΗΜΟΤΙΚΟΦΑΝΗ	9

Στην πρώτη περίπτωση συναντάμε κλασσικούς χορούς της ηπειρωτικής Ελλάδας κυρίως Πελοποννήσου, Στερεάς Ελλάδας και Θεσσαλίας. Ορισμένα εξ αυτών είναι μελωδίες περασμένες με το όνομα του Σέμση όπως συνηθιζόταν την εποχή εκείνη και όπως προαναφέραμε οι οποίες προέρχονται από τις προφορικές μουσικές παραδόσεις της υπαίθρου. Ενδεικτικά να αναφέρουμε τις συνθέσεις “Αγάπα με πουλάκι μου” και “Αρμενάκι μου κυρά μου”. Αντίστοιχα σε ορισμένες από αυτές αλλάζει απλώς ο στίχος όπως οι συνθέσεις “Καινούργια φούστα” που παραπέμπει στην Καραγκούνα και το Μαντήλι Καλαμάτιανό. Να αναφέρουμε επίσης ως παρόμοια περίπτωση την εκλεκτή σύνθεση “Τριτσιμπίδα” τσάμικο σε μακάμ σαμπάχ που αφορά την λαϊκή ιστορία του Τριτσιμπίδα (ενός πλούσιου Μωραΐτη που παντρεύτηκε μια τουρκάλα) όπου σολιστικά το στολίζει με το παίξιμό του ο Σέμσης καθώς και η σύνθεση Βασιλικούλα που παραπέμπει στη σύνθεση “Λιούλιος” γνωστή ιδιαίτερη περίπτεχνη σύνθεση με αρκετά σύνθετη δομή καθώς και τη σύνθεση “Χωριατοπούλα” που παραπέμπει στη μελωδία “Αρχοντογιός παντρεύεται”.

Εδώ βέβαια πρέπει να επισημάνουμε πως δεν γνωρίζουμε πως ακούγονταν και πως παίζονταν αυτές οι συνθέσεις στις κοινότητες προτού ηχογραφηθούν. Δεδομένου ότι οι ηχογραφήσεις αυτές μέσω του ραδιοφώνου διαμόρφωσαν το σολιστικό ύφος αρκετών λαϊκών μουσικών από εκεί και έπειτα οφείλουμε να αναγνωρίσουμε πως όπως χαρακτηριστικά φαίνεται και στην παραπάνω περίπτωση που αναφέραμε ο μουσικός με το παίξιμό του αναδεικνύει τις συνθέσεις. Οι περισσότερες εκ των συνθέσεων αυτής της κατηγορίας παραπέμπουν σε μουσικά θέματα οικεία από γνωστά δημοτικά κομμάτια και στην περίπτωση που αναφέρονται ως

νησιώτικα. Σε ένα εξ αυτών μάλιστα τραγουδούν και οι αδελφές Άννα και Αιμιλία Χατζηδάκη της γνωστής μουσικής οικογένειας από τα Δωδεκάνησα. Η συνεργασία επίσης με τον Παπασιδέρη αλλά και κλαρινίστες όπως ο Ανεστόπουλος είναι ενδεικτικές αυτού που αναφέρουμε. Αυτά απορρέουν σύμφωνα και με όσα έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο κεφάλαιο για τις πρώτες ηχογραφήσεις των δημοτικών τραγουδιών από τα συνεργεία των δισκογραφικών εταιριών στα οποία ο Σέμσης συμμετέχει ως οργανωτής. Από την άλλη πλευρά αναφορικά με τα δημοτικοφανή αξίζει να σταθούμε στις συνθέσεις “Μη με στέλνεις μάνα στην Αμερική” που είναι ευρέως γνωστό και σήμερα, “Μενα καράβι φορτηγό” και το “Γεροαμερικάνος”.

Αναφορικά τώρα με το ζήτημα της τροπικότητας πρέπει να αναφέρουμε ότι στην πλειοψηφία των συνθέσεων αυτών δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερα πολύπλοκες τροπικές αναπτύξεις χωρίς αυτό να συνεπάγεται απλοϊκότητα. Μπορούμε να αναφέρουμε εδώ και ορισμένα παραδείγματα. Στη σύνθεση “Δυο μαύρα μάτια αγαπώ” βλέπουμε στο εισαγωγικό μέρος να επικρατεί το 5χορδο μπουσελίκ στο ράστ (βάση) και εν συνεχεία με μια ατελή στάση στην οκτάβα (γκερτνανιγιέ) κατέβασμα με 4χορδο μπουσελίκ μέχρι το νεβά και με 5χορδο νικρίζ στο ράστ. Στο τραγουδιστικό μέρος το θέμα που αναπτύσσεται στα πρώτα 4 μέτρα είναι σε 4χορδο μπουσελίκ βάζοντας στη φράση και τον προσαγωγέα ενώ μετά την γέφυρα αναπτύσσεται ένα 3χορδο τσαργκιάχ από το τσαργκιάχ για 4 μέτρα. Ακολουθούν 4 μέτρα στο τετράχορδο μουσελικ στο ράστ κάνοντας τελική κατάληξη στο ράστ. Συναντάμε αρκετές τροπικές συμπεριφορές που χωρίς να ξεφεύγουν από τα οικεία μελωδικά μοτίβα αυτής της μουσικής παράδοσης αναδεικνύουν τον πλούτο που περιέχουν όσον αφορά την τροπικότητα.

Στη συνέχεια να δούμε 2 από τις δημοτικοφανείς συνθέσεις ξεκινώντας από τη σύνθεση “Μη με στέλνεις μάνα στην Αμερική”. Η μελωδική ανάπτυξη ξεκινά από χαμηλά ανεβαίνοντας με ράστ πεντάχορδο ράστ στη βαθμίδα ράστ. Κάνει ατελή κατάληξη στη βαθμίδα σεγκιάχ δημιουργώντας στιγμιαία άκουσμα σεγκιάχ. Εν συνεχεία καταλήγει στα επόμενα 2 μέτρα στο ντουγκιάχ (βάση) με ουσάκ τετράχορδο και στο κλείσιμο του του δεύτερου μέτρου μια ατελή κατάληξη στο νεβά (4η) προειδεάζοντας πως η μελωδική πορεία θα είναι ανοδική και πως η βαθμίδα νεβά θα αποτελέσει σημαντικό τονικό κέντρο. Το θέμα της εισαγωγής επαναλαμβάνεται για ακόμη 4 μέτρα και κάνει κατάληξη στο ντουγκιάχ παραπέμποντας με

ουσάκ τετράχορδο.

Το τραγουδιστικό μέρος αναπτύσσεται στα 4 πρώτα μέτρα με 5χορδο τσαργκιάχ στη βαθμίδα τσαργκιάχ (τρίτη) με ατελή κατάληξη σε αυτή τη βαθμίδα. Στο δεύτερο μέρος του τραγουδιστικού μέρους έχουμε μια ατελή στάση στη βαθμίδα νεβά που προετοιμάζει το κλείσιμο με τετράχορδο ουσάκ στο ντουγκιάχ όπου γίνεται και η τελική κατάληξη. Θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως σύνθεση που ανήκει στο μακάμ ουσάκ. Βλέπουμε ο Σέμσης να χρησιμοποιεί σε αυτή την περίπτωση αρκετές τροπικές συμπεριφορές του συγκεκριμένου μακάμ δημιουργώντας και πάλι μια ενδιαφέρουσα πλοκή και δίνοντας διαφορετικό χρώμα σε κάθε μέρος. Έτσι στην εισαγωγή ξεχωρίζει το πέρασμα σεγκιάχ, στο πρώτο τραγουδιστικό μέρος το τσαργκιάχ και στο δεύτερο τραγουδιστικό θέμα το ουσάκ που αποτελεί και βασική δομή. Ας δούμε τώρα τις συνθέσεις “Μάνα της Γιώργαινας ο γιός” και “Ξένε μου αυτού στην ξενιτιά”.

Οι συνθέσεις που επιλέγουμε ως ενδεικτικές έχουν συγκριτικά με πολλές στις οποίες και προαναφερθήκαμε να μας δώσουν περισσότερα στοιχεία για τον Σέμση. Επί παραδείγματι η καθιστικού τύπου σύνθεση “Όλα τα κάστρα χαίρονται” (κλέφτικο όπου ερμηνεύει ο Παπασιδέρης) στηρίζει την ανάπτυξή του στη δομή καρσιγκάρ όπως συμβαίνει στα περισσότερα κλέφτικα τραγούδια με τα οικεία γυρίσματα και μελωδικά μοτίβα που συναντάμε στα περισσότερα κλέφτικα. Το συγκεκριμένο μάλιστα παραπέμπει σε ορισμένα σημεία στο γνωστό κλέφτικο για τον Οδυσσέα Ανδρούτσο. Πέραν αυτού δεν διαπιστώνουμε ο Σέμσης στην περίπτωση αυτή να είχε στόχο μέσω αυτών των συνθέσεων να αναδειξει κάτι που να παραπέμπει σε αυτόν όπως μπορούμε να πούμε πως συμβαίνει με αρκετές από τις συνθέσεις των προηγούμενων κατηγοριών.

Πιθανότερο είναι πολλές από αυτές να ηχογραφήθηκαν όπως εξηγήσαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο καθαρά για τις ανάγκες της δισκογραφίας. Ας δούμε όμως την πρώτη από τις δύο τελευταίες συνθέσεις που προαναφέραμε. Η πρώτη είναι η σύνθεση “Μάνα της Γιώργαινας ο γιός” που είναι ενδεικτική των δημοτικοφανών συνθέσεων σε ρυθμό συρτό όπως και οι περισσότερες από αυτές. Στα πρώτα 4 μέτρα της εισαγωγής έχουμε μια ακόμη φράση με κύρια τονικά κέντρα τη βαθμίδα νεβά (τέταρτη). Η συνολική έκταση της μελωδικής ανάπτυξης είναι αυτή μιας οκτάβας από ντουγκιά μέχρι μουχαγιέρ. Οι φράσεις στηρίζονται στις δομές 4χορδο χιτζάζ στο ντουγκιάχ και τετράχορδο μπουσελίκ στο νεβά. Τονικά κέντρα που εναλλάσσει

είναι το ντουγκιάχ και το νεβά δηλαδή οι βάσεις των 4χορδων. Στο τραγουδιστικό μέρος έχουμε ανοδική πορεία όπως και στο μακάμ χιτζάζ το άκουσμα του οποίου έχει και στα πρώτα 4 μέτρα όπου έχουμε την ίδια δομή με πριν μόνο που παρουσιάζεται μια ατελή κατάληξη στο χουσεϊνί (5η).

Στην άνοδο χρησιμοποιεί στη θέση του τετραχόρδου μπουσελίκ 4χορδο ράστ. Στα τελευταία 4 μέτρα γίνεται περιστροφή γύρω από τη βαθμίδα ντουγκιάχ φράσεις που περιλαμβάνουν και τον προσαγωγέα (βαθμίδα ράστ). Δεν παρατηρούμε κάτι ιδιαίτερο για να τονίσουμε όσον αφορά τις τονικές συμπεριφορές που επιλέγει ο συνθέτης. Η πλοκή που προκύπτει δεν παρέχει εναλλαγές που να την κάνουν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Τέλος έχουμε την σύνθεση “ Ξένε μου”.

Πρόκειται για ένα από τα τσάμικα που ερμηνεύει ο Παπασιδέρης. Τα πρώτα 8 μέτρα της εισαγωγής και πάλι σε έκταση μιας οκτάβας με βάση την δομή του χιτζάζ που συναντήσαμε και στην προηγούμενη σύνθεση. Μόνη διαφοροποίηση είναι η εμφάνιση ως ατελή κατάληξη της βαθμίδας χιτζάζ (3η). Στα πρώτα 4 μέτρα αναπτύσσεται το πρώτο θέμα παραλλαγή του οποίου είναι και τα υπόλοιπα που περιορίζονται στην περιοχή του 4χορδου χιτζάζ στο ντουγκιάχ. Έχουμε ατελείς κατάληξη στο νεβά και στο χιτζά και τέλος εντελείς καταλήξεις στο ντουγκιάχ. Κι εδώ παρότι η σύνθεση παραπέμπει περισσότερο σε δημοτική μελωδία που δεν θα την εντάσσουμε στα δημοτικοφανή καθότι θα μπορούσε κάλλιστα να αντιπροσωπεύει τα μωραϊτικά τσάμικα. Δεν παρατηρούμε κάτι ιδιαίτερο από πλευράς τροπικότητας καθώς επίσης και από πλευράς εμφάνισης τροπικών συμπεριφορών.

Συνοψίζοντας τις παρατηρήσεις μας γύρω από το συνολικό έργο του Σέμση και συγκεκριμένα όσον αφορά την τροπικότητα των συνθέσεων και τα ιδιαίτερα στοιχεία μπορούμε να αποδώσουμε στον Σέμση καταλήγουμε σε 3 βασικά συμπεράσματα- διαπιστώσεις. Η κατηγορία τραγουδιών στην οποία αναδεικνύεται με μεγαλύτερη έμφαση η δημιουργικότητα του Σέμση είναι η πρώτη κατηγορία των τραγουδιών που υποστηρίζονται από την σμυρναϊκού τύπου ορχήστρα. Πρόκειται για το πεδίο που ο Σέμσης μεγαλουργεί αφήνοντας συνθέσεις με πολύπλοκη δομή (βλ. Γιάννης) ευφρέστερες μελωδικές αναπτύξεις για τις οποίες αξιοποιεί πληθώρα τροπικών συμπεριφορών που του παραδίδονται από τη παράδοση του τροπικού συστήματος των μακάμ. Είδαμε και αναλύσαμε ενδεικτικά ορισμένες από αυτές τις συνθέσεις με

την σκηνοθετική πλοκή τους και την έντονα τροπική ατμόσφαιρά τους. Αυτό σαφώς και δεν εκλείπει στην περίπτωση της 2ης κατηγορίας.

Εκεί παρατηρούμε και πάλι πως δημιουργεί συνθέσεις που παραπέμπουν σε έναν συνθέτη ο οποίος κατέχει πλούσιο λεξιλόγιο το οποίο διαχειρίζεται με μεγάλη ευχέρεια αναπτύσσοντας πολύ έντεχνα την μελωδική πορεία χωρίς να περιορίζεται σε λίγα μακάμ. Παρόλα αυτά παρατηρούμε και μέσω του έργου του Σέμση τη σταδιακή επικράτηση την εποχή εκείνη ακουσμάτων που παραπέμπουν σαφώς σε πιο δυτικά ακούσματα με αρκετές συνθέσεις να γράφονται σε μακάμ όπως το μαχούρ (που παραπέμπει στην ματζόρε κλίμακα) και το νιαβέντ (που παραπέμπει στην μινόρε κλίμακα. Παρόλα αυτά μέχρι το τέλος 1941 βλέπουμε το Σέμση να συνθέτει αξιοποιώντας ενδιαφέρουσες και ιδιαίτερες τροπικές συμπεριφορές δημιουργώντας ενδιαφέρουσα πλοκή και μεγάλη αίσθηση εναλλαγών. Αυτό δεν μπορούμε να πούμε πως συμβαίνει και με την τελευταία κατηγορία τραγουδιών. Εδώ παρότι ο Σέμσης επιλέγει να ηχογραφήσει πολύ σπουδαίες από πλευράς τροπικότητας συνθέσεις αναδεικνύοντας τον τροπικό πλούτο των συνθέσεων που εκπροσωπούν τις μουσικές παραδόσεις της υπαίθρου πέραν από λίγες περιπτώσεις, μερικές από τις οποίες και παρουσιάσαμε δεν βλέπουμε συγκριτικά πάντα με το υπόλοιπο συνθετικό του έργο να αναδεικνύει τις δυνατότητές του σε αυτό το πεδίο.

4.3. ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗΣ ΣΤΙΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ

Σε αυτό το σημείο θα περάσουμε σε ζητήματα ενορχήστρωσης και πιο συγκεκριμένα θα εξετάσουμε

- α) την κατανομή των ρόλων των οργάνων
- β) την σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους
- γ) ζητήματα εκτέλεσης από τα όργανα

Με τον τρόπο αυτό θα εξάγουμε ουσιαστικά σχόλια σχετικά με το ζήτημα της διεύθυνσης της ορχήστρας. Προτού αρχίσουμε όμως τις πιο αναλυτικές παρατηρήσεις κρίνουμε απαραίτητο να γίνουν ορισμένα σχόλια σχετικά με την οργανολογία και τους τύπους ορχήστρας που συναντάμε. Όπως επισημάναμε και στην αρχή αυτής της ενότητας που αφορά τη μουσική ανάλυση οι κατηγοριοποιήσεις που κάνουμε γίνονται για πρακτικούς λόγους δεδομένου ότι στο προηγούμενο υποκεφάλαιο στόχος μας ήταν να επικεντρωθούμε σε ζητήματα τροπικότητας των συνθέσεων. Καθώς όμως τώρα περνάμε σε πιο εξειδικευμένα ορχηστρικά ζητήματα οφείλουμε να κάνουμε και πιο προσεκτικές παρατηρήσεις. Μια πρώτη λοιπόν βασική παρατήρηση που εξάγεται από την ακρόαση των ηχογραφημένων συνθέσεων είναι πως σε κάθε έναν από τους τύπους ορχήστρας συναντάμε αρκετούς υπό-τύπους. Πιο συγκεκριμένα στην πρώτη περίπτωση των συνθέσεων που εντάξαμε στην κατηγορία σμυρναϊκού τύπου βλέπουμε τις πιθανές παραλλαγές στο παρακάτω πίνακα.

ΤΥΠΟΙ ΣΜΥΡΝΑΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

1	Βιολί, κανονάκι, κιθάρα, φωνή.
2	Βιολί, κανονάκι, κιθάρα, ούτι, φωνή.
3	Βιολί, κανονάκι, ούτι, φωνή.
4	Βιολί, κανονάκι, ούτι, καστανιέτες, φωνή.
5	Βιολί, κανονάκι, κιθάρα, ούτι, καστανιέτες, φωνή.
6	Βιολί, ούτι, καστανιέτες, φωνή.
7	Βιολί, ούτι, ντέφι, φωνή.
8	Βιολί, σαντούρι, κιθάρα, φωνή.
9	Βιολί, πιάνο, κιθάρα, φωνή.
10	Βιολί, κιθάρα, φωνή.
11	Βιολί, μαντολίνο, κιθάρα, φωνή.
12	Βιολί, μπάντζο, αρμόνικα, κιθάρα.
13	Βιολί, κανονάκι, ούτι, ζήλια, φωνή.
14	Βιολί, κανονάκι, κιθάρα, ζήλια, φωνή.
15	Βιολί, ακορντεόν, κιθάρα, φωνή.
16	Βιολί, μαντολίνο, κιθάρα, φωνή.
17	Βιολί, ούτι, φωνή.
18	Βιολί, φωνή.
19	Βιολί, κανονάκι, ούτι. (Οργανική σύνθεση « Διπλόχορδο »)
20	Βιολί, ούτι, κλαρίνο, σαντούρι. (Οργανική σύνθεση « Αηδήνικο »)

Όπως φαίνεται από τον παραπάνω πίνακα αρκετές από τις παραπάνω συνθέσεις ορχήστρας αποτελούν μικρές παραλλαγές άλλων. Επί παραδείγματι η ορχήστρα τύπου 1 (σε συνθέσεις όπως "Μαρίτσα Σμυρνιά" και "Απόψε αν θέλεις") έχουμε βιολί, κανονάκι, κιθάρα και φωνή. Στο τραγούδι ο ξενιτεμένος όπου συναντάμε την ορχήστρα τύπου 2 βλέπουμε απλώς να μπαίνει και το ούτι. Αντίστοιχα συναντάμε συνθέσεις όπως η σύνθεση "Έτσι Μαρίκα δέχομαι" με ούτι, βιολί, κανονάκι, φωνή και καστανιέτες και συνθέσεις όπως "Της αγάπης το βοτάνι",

Δίχως κάλτσες περπατούν” και “Αλεξανδριανή Φελάχα” όπου παραμένει η ίδια σύνθεση δίχως όμως τις καστανιέττες. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου πάλι υπάρχει διαφοροποίηση μόνο ενός οργάνου που αναλαμβάνει τη ρυθμική συνοδεία.

Για παράδειγμα οι συνθέσεις “Καναρίνι” και “Μεσ το βαθύ σκοτάδι” έχουν τη σύνθεση βιολί , ούτι, κανονάκι , ζήλια και το “Βρε Γιώργο Φαρμακώθηκα” την ίδια ακριβώς σύνθεση με τη μόνη διαφορά πως αντί για ούτι συναντάμε την κιθάρα. Το ούτι εναλλάσσεται με την κιθάρα όπως για παράδειγμα στις συνθέσεις “Διπλόχορδο” και “Σεβνταλής” όπου έχουμε βιοί, ούτι, σαντούρι και συνθέσεις τη “Μαρίτσα Σμυρνιά” όπου έχουμε βιολί κιθάρα σαντούρι. Επίσης όπως παρατηρούμε ορισμένες από τις συνθέσεις έχουν μια πλούσια ορχηστρική σύνθεση όπως η σύνθεση “Τα βάσανα της πλύστρας” με βιολί, ούτι, κανονάκι, κιθάρα, καστανιέττες ή πάλι συνθέσεις όπως το “Αηδίνικο” με βιολί, κλαρίνο, σαντούρι, ούτι και άλλες όχι τόσο πλούσιες όσο η σύνθεση “Ο Γιάννης” με βιολί, κιθάρα ή όπως στη σύνθεση “Απεφάσισα πουλί μου” όπου έχουμε βιολί, κιθάρα και μαντολίνο. Πάνω στο ίδιο ζήτημα να περάσουμε να δούμε τι γίνεται στην περίπτωση συνθέσεων που υποστηρίζονται από τον πειραιώτικο τύπο ορχήστρας. Και στην συγκεκριμένη συναντάμε και πάλι αρκετούς τύπους όπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα.

ΤΥΠΟΙ ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

1	Μπουζούκι, κιθάρα, φωνή.
2	Μπουζούκι, κιθάρα, 2 φωνές.
3	2 Μπουζούκια, κιθάρα, φωνή.
4	2 Μπουζούκια, κιθάρα, 2 φωνές.
5	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, φωνή.
6	Μπουζούκι, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν, φωνή.
7	Μπουζούκι, κιθάρα, βιολί, φωνή.

Και στην συγκεκριμένη περίπτωση παρατηρούμε ότι κάποιες ορχηστρικές συνθέσεις είναι μικρές παραλλαγές άλλων. Έτσι για παράδειγμα ο πρώτος τύπος με μπουζούκι κιθάρα και μια φωνή που συναντάμε στη σύνθεση “ Όλο θέλεις κι όλο θέλεις” είναι όμοια με αυτήν που συναντάμε στη σύνθεση “Δυο μαύρα μάτια γνώρισα” όπου απλά προστίθεται ένα ακόμη

μπουζούκι. Αντίστοιχα στην περίπτωση της σύνθεσης “Με μέρδεψαν τα μάτια σου” προστίθεται εκτός από ένα μπουζούκι και μια φωνή επιπλέον. Μικρές παραλλαγές συναντάμε και με την είσοδο του μπαγλαμά στην ορχήστρα όπως γίνεται σε αρκετές συνθέσεις μεταξύ των οποίων στην “Ψευτοφιλία” (όπου έχουμε και δύο φωνές) και η σύνθεση “Μας πήρανε χαμπάρι”.

Μικρή παραλλαγή του δεύτερου τύπου όπου συναντάμε 2 μπουζούκια, κιθάρα σε πάρα πολλές συνθέσεις όπως η σύνθεσης “Μποέμης” όπου έχουμε 2 φωνές και η “Μαγδάλω”, “Μην κάνεις πια την έξυπνη”, “Εσύ σαι τρελοκόριτσο”, “Το κόκκινο σου το γοβάκι”, είναι ορχηστρικές συνθέσεις όπως αυτές που έχουμε στη σύνθεση “Μας πήρανε χαμπάρι” όπου ακούμε κιθάρα ένα μπουζούκι και μπαγλαμά. Όπως και στην περίπτωση των συνθέσεων της προηγούμενης κατηγορίας και εδώ συναντάμε τόσο πλούσιες ορχηστρικές συνθέσεις όπως για παράδειγμα την σύνθεση “Γιατί με ξέχασες” με το Στελλάκη Περπιτιάδη και 1 μπουζούκι, ακορντεόν, βιολί, κιθάρα όπως και πιο λιτές βλέπε συνθέσεις “Μας φέρθηκες μπαμπέσικα” με τον Παπασιδέρη και απλώς 1 μπουζούκι και κιθάρα. Ενδιαφέρον έχει επίσης να επισημάνουμε ότι σε αυτή την κατηγορία των συνθέσεων πειραιώτικου τύπου το βιολί μπαίνει σε ελάχιστες περιπτώσεις και να αναφέρουμε ενδεικτικά την πολύ ενδιαφέρουσα και ιδιαίτερη σύνθεση “Τα τάληρα” με 1 μπουζούκι, κιθάρα, βιολί και την σύνθεση “Γιατί με ξέχασες” που προαναφέραμε.

Αυτό το επισημαίνουμε διότι κάνει σαφές ότι σε αυτή την δεύτερη περίοδο ο Σέμσης αρχίζει να παρουσιάζεται σχεδόν εξολοκλήρου ως συνθέτης. Όπως έχουμε επισημάνει και σε προηγούμενη ενότητα στην διάρκεια της προηγούμενης περιόδου ο Σέμσης αναδείχτηκε εισερχόμενος ως σολίστας στα έργα άλλων συνθετών και εν συνεχεία ως συνθέτης δικών του έργων που κατατάσσονται στην κατηγορία τραγουδιών που τον ανέδειξαν. Έτσι πλέον μπόρεσε να σταθεί με αρκετές επιτυχίες και στην επόμενη περίοδο παρότι παύει να συμμετέχει στη δισκογραφία με την ιδιότητα του σολίστα.

Τέλος ας δούμε και την 3η περίπτωση των συνθέσεων όπου υποστηρίζονται από δημοτική λαϊκή ορχήστρα. Και στην συγκεκριμένη περίπτωση υπάρχουν πολλοί επιμέρους τύποι. Παραθέτουμε ενδεικτικά τον πίνακα

ΤΥΠΟΙ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ - ΛΑΪΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

1	Βιολί, κλαρίνο, σαντούρι, φωνή.
2	Βιολί, κλαρίνο, κιθάρα, φωνή.
3	Βιολί, αρμόνικα, σαντούρι, φωνή.
4	Βιολί, αρμόνικα, κιθάρα, φωνή.
5	Βιολί, μπάντζο, κιθάρα, φωνή.
6	Βιολί, λαούτο, σαντούρι, φωνή.
7	Βιολί, κιθάρα, μπουζούκι, φωνή.

Παρατηρούμε πως ανελλιπώς επανέρχεται η ορχηστρική σύνθεση βιολί, κιθάρα (πχ στις συνθέσεις “Μ ένα καράβι φορτηγό”, “Το γιασεμί”, “Μ' άλλον με παντρεύουνε”, “ Στείλε αμάξι πάρε με”, “Μάνα της Γιώργαινας ο γιός”) με μικρές παραλλαγές. Συναντάμε επί παραδείγματι περιπτώσεις όπου συνοδεύει το βιολί αρμόνικα είτε άλλο έγχορδο. Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση της σύνθεσης “Αν φύγεις για την ξενιτιά” που στην παραπάνω ορχηστρική σύνθεση συναντάμε 2 φωνές και πιθανότατα μπουζούκι δίνοντας στην σύνθεση πιο κανταδόρικο άκουσμα. Αντίστοιχα κεντρική ορχηστρική σύνθεση είναι ο συνδυασμός βιολί, κλαρίνο, σαντούρι όπως στη σύνθεση “Μαρούσω “, “Ελενιώ”, “Παναγιωτίτσα λυγερή” κ.α..

Ας δούμε όμως πιο εξειδικευμένες ορισμένες περιπτώσει σχετικά με το αρχικό ζήτημα που θέσαμε της κατανομής των ρόλων των οργάνων και τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους μέσα από την ανάλυση συγκεκριμένων συνθέσεων ξεκινώντας από την πρώτη κατηγορία συνθέσεων. Σε αυτή την κατηγορία το κύριο σολιστικό ρόλο αναλαμβάνει στο σύνολο των συνθέσεων το βιολί. Όπως αναφέραμε παραπάνω αυτό συνδέεται άμεσα με όσα θίξαμε σε περασμένα κεφάλαια σχετικά με τον ρόλο του Σέμση ως σολίστα και την καθιέρωση του μέσω του ρόλου του αυτού στη δισκογραφία. Παρόλα αυτά συναντάμε ως σολιστικά και άλλα όργανα όπως το ούτι και το κανονάκι τα οποία παίζουν επαγγελματίες οργανοπαίκτες μεγάλου επιπέδου. Χαρακτηριστικό είναι πως δεν συναντάμε καθόλου την πολιτική λύρα η οποία σαφώς λειτουργεί πολύ ανταγωνιστικά σε σχέση με το βιολί και πολύ σπάνια τα συναντάμε μαζί. Τα σολιστικά όργανα σε άλλες περιπτώσει συμπρωταγωνιστούν με το βιολί και σε άλλες μοιράζονται εναλλάξ

τον πρώτο σολιστικό ρόλο παίζοντας ετεροφωνικά στη χαμηλή περιοχή. Παρόλα αυτά αρκετές είναι και οι περιπτώσεις όπου τόσο το ούτι όσο και το κανονάκι αναλαμβάνουν πολλαπλούς ρόλους μεταξύ των οποίων και το ρόλο της ρυθμικής υποστήριξης. Αντίστοιχα συμβαίνει και με το κανονάκι. Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση της κιθάρας που παρατηρούμε να αναλαμβάνει και αυτή σολιστικό ρόλο πέραν από την ρυθμική υποστήριξη της σύνθεσης με περάσματα και γέφυρες υποκαθιστώντας σε ορισμένες περιπτώσεις το ούτι. Σε αυτό σαφώς συμβάλλει η παρουσία του Σκαρβέλη και του Καρίπη ως εκτελεστών της κιθάρας.

Από την άλλη πλευρά αυτό προκύπτει και ως αποτέλεσμα των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης που επικρατεί η μονοφωνία και η ετεροφωνική σχέση μεταξύ των οργάνων. Έτσι λοιπόν στην περίπτωση των συνθέσεων “Σπάστα φως μου για τα μένα” με βιολί, ούτι, κιθάρα, φωνή βλέπουμε το ούτι να υποστηρίζει σολιστικά στα χαμηλά τη μελωδία ενώ στο σολιστικό μέρος να περιορίζεται σε ρυθμική υποστήριξη. Το βιολί σε όλη τη διάρκεια κινείται στην ψηλή περιοχή. Ο ρόλος της κιθάρας είναι αρκετά περιορισμένος στη ρυθμική υποστήριξη. Στην σύνθεση “Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα” βλέπουμε το ούτι εξαρχής (με το ταξίμι του Τουμπούλη) να δείχνει πως θα έχει σολιστικό ρόλο. Εδώ η σύνθεση είναι ούτι, βιολί, κανονάκι, καστανιέττες, φωνή . Το βιολί και εδώ επικρατεί σολιστικά στο εισαγωγικό μέρος κινούμενο στην ψηλή περιοχή. Οι καστανιέτες υποστηρίζουν ρυθμικά μόνο στην εισαγωγή (συνήθως συμπεριφορά) ενώ το ούτι και το κανονάκι στηρίζουν σολιστικά το τραγουδιστικό μέρος επικρατώντας σε ένταση από το βιολί. Στην περίπτωση της σύνθεσης “Ο Γιάννης” με βιολί, φωνή και κιθάρα αρχικά έχουμε ταξίμι από το βιολί προμηνύοντας την κυριαρχία του σολιστικά. Η κιθάρα συνοδεύει σολιστικά στην μπάσα περιοχή. Η εκτέλεση δεν είναι καθόλου στακάτη. Παρόλα αυτά στο τραγουδιστικό μέρος μετά τα πρώτα 8 μέτρα βλέπουμε να στηρίζει ρυθμικά τη σύνθεση παρότι στην συνέχεια επανέρχεται στο σολιστικό της ρόλο πάντα στην χαμηλή τονικά περιοχή.

Αντίστοιχα στη σύνθεση “Δε με θέλεις πια” με ούτι, βιολί, καστανιέττες και φωνή βλέπουμε κι εδώ πάλι τις καστανιέττες να σιγούν στο τραγουδιστικό μέρος. Το βιολί κινείται και στην χαμηλή οκτάβα του και στην ψηλή εμπλουτίζοντας το άκουσμα και δίνοντας ένταση στο ηχητικό τοπίο. Το ούτι παρότι ξεκινά σολιστικά στη μεσαία περιοχή εν συνεχεία στο τραγουδιστικό μέρος από τα πρώτα μέτρα στηρίζει ρυθμικά τη σύνθεση μπαίνοντας με

φρασαρίσματα μόνο στα κλεισίματα των φράσεων αναδεικνύοντας τη μελωδία ετεροφωνικά με τη μελωδική γραμμή του βιολιού. Στη σύνθεση “Αλεξανδριανή Φελάχα” ξεκινά με ούτι, κανονάκι, βιολί, φωνή και ζήλια. Από το εισαγωγικό μέρος το βιολί σολάρει στην ψηλή περιοχή με συνοδεία το κανονάκι και τα ζήλια. Το ούτι ακούγεται στο τραγουδιστικό μέρος όπου πλάι στη φωνή μαζί με το κανονάκι στηρίζουν σολιστικά. Τα ζήλια όπως συμβαίνει και με τις καστανιέτες στις προηγούμενες συνθέσεις παύει στο τραγουδιστικό μέρος. Η συμμετοχή του βιολιού στο τραγουδιστικό μέρος γίνεται κυρίως με φρασαρίσματα σε γέφυρες και στις καταληκτικές φράσεις.

Στην περίπτωση που συναντάμε την ορχηστρική σύνθεση κιθάρα, πιάνο, βιολί, φωνή. Η κιθάρα κρατά καθ όλη τη διάρκεια ρόλο υποστηρικτή για το ρυθμό ενώ το πιάνο σολιστικά στο τραγουδιστικό μέρος με φρασαρίσματα και σε ορισμένες γέφυρες. Το βιολί κατέχει πρωταρχικό σολιστικό ρόλο σε όλα τα μέρη. Στη σύνθεση “Μαρίτσα η Σμυρνιά” με βιολί, κανονάκι, κιθάρα βλέπουμε στο εισαγωγικό μέρος να μπαίνουν όλοι μαζί. Κυριαρχεί στην ψηλή περιοχή το βιολί ενώ η κιθάρα και εδώ υποστηρίζει ρυθμικά κυρίως τη σύνθεση. Στη σύνθεση “Τα βάσανα της πλύστρας” με σύνθεση κιθάρα, καστανιέτες, κανονάκι, βιολί και φωνή έχουμε μια πλούσια ορχήστρα. Η κιθάρα εδώ στηρίζει τη σύνθεση σολιστικά στη χαμηλή περιοχή. Το βιολί παραμένει και εδώ στο σολιστικό ρόλο στην ψηλή περιοχή. Το κανονάκι συνοδεύει ετεροφωνικά έχοντας συμπρωταγωνιστικό ρόλο εμπλουτίζοντας το άκουσμα. Οι καστανιέτες ηχούν μόνο στο εισαγωγικό μέρος και εδώ. Η κιθάρα ενώ όπως αναφέραμε στο εισαγωγικό μέρος στο τραγουδιστικό μέρος υποστηρίζει ρυθμικά και αρμονικά τη σύνθεση. Στη σύνθεση “Απεφάσισα πουλί μου” έχουμε βιολί, κανονάκι και πιθανότατα μαντολίνο. Η κιθάρα εδώ υποστηρίζει σταθερά ρυθμικά το κομμάτι. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε πως το παίξιμο της κιθάρας από εκτελεστικής απόψεως είναι πολύ τεχνικό και αναδεικνύει την αρμονική γραμμή δημιουργώντας έντονη αίσθηση. Στο τραγουδιστικό μέρος χρησιμοποιεί ενισχύει με μελωδικά περάσματα σε ορισμένες καταλήξεις. Σε πολύ δευτερεύοντα ρόλο συναντάμε το κανονάκι και το μαντολίνο που στηρίζουν σολιστικά τη σύνθεση.

Αναφορικά τώρα με την φωνητική εκτέλεση σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις πρέπει να τονίσουμε πως είναι φανερό πως ερμηνεύουν μεγάλοι εκτελεστές. Χαρακτηριστικό θα ήταν να πούμε πως το βιολί σε όλες τις περιπτώσεις συναγωνίζεται και συχνά ανταγωνίζεται μπορούμε να

πούμε τη φωνή. Αντιλαμβάνεται κανείς πως το πολύ σολιστικό παίξιμο του Σέμση το οποίο και τον καθιερώνει στο νέο δίκτυο της δισκογραφίας στέκεται σαν ίσος προς ίσο πλάι στις εξαιρετικές φωνητικές εκτελέσεις που πέραν της άψογης ερμηνείας των μαλακών διαστημάτων, τα πολύ τεχνικά ανεβάσματα, τις τσαλκάνες, τις κορώνες αλλά και την σαγηνευτική και άνετη ερμηνεία πολλών τροπικών συμπεριφορών που συνυπάρχουν σε αυτές τις συνθέσεις. Πολύ ενδεικτική των παραπάνω σχολίων περί των εκτελέσεων της φωνής και των πολύ υψηλών απαιτήσεών τους είναι η σύνθεση “Ο Σεβνταλής”. Εδώ έχουμε ορχηστρική σύνθεση βιολί, κιθάρα, σαντούρι. Στην εισαγωγή ακούμε όλα τα όργανα να σολάρουν. Καθότι η πολύπλοκη της σύνθεσης επιτρέπει αρκετές εναλλαγές ρόλων βλέπουμε στα πρώτα μέτρα του τραγουδιστικού μέρους η κιθάρα να συμμετέχει υποστηρίζοντας ρυθμικά ενώ στη συνέχεια να συμμετέχει σολάροντας στη χαμηλή περιοχή. Αντίστοιχα το βιολί βλέπουμε να κινείται τόσο στην ψηλή περιοχή όσο και στην χαμηλή. Το σαντούρι εδώ υποστηρίζει ρυθμικά τη σύνθεση. Η φωνή (Αντώνης Διαμαντίδης) βλέπουμε να επιδεικνύει τις φωνητικές του ικανότητες και αυτός όπως και το βιολί τόσο στη χαμηλή όσο και στην ψηλή περιοχή. Τέλος θα σταθούμε στη σύνθεση “Της αγάπης το βοτάνι” με κανονάκι, ούτι, βιολί. Ξεκινά με ταξίμι στο κανονάκι. Εδώ καθόλη τη σύνθεση παρατηρούμε τόσο το ούτι όσο και το κανονάκι να συναγωνίζονται σολιστικά το βιολί με πολύ δεξιότεχνικό παίξιμο. Βλέπουμε πως όταν το ούτι και το κανονάκι αναλαμβάνουν σολιστικό ρόλο πλάι στο βιολί αξιοποιούν όλες τις τεχνικές δυνατότητες του παιχνιδιού τους (τρίλιες, τρέμολα, γκλισάντα κλπ) προκειμένου να καταλήξουν σε ένα σολιστικό αποτέλεσμα υψηλού τεχνικού επιπέδου.

Ας δούμε τώρα τι γίνεται με τις συνθέσεις που κατατάξαμε στην δεύτερη κατηγορία συνθέσεων που υποστηρίζονται από πειραιώτικου τύπου ορχήστρα πάλι μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων. Στη σύνθεση “Μας πήρανε χαμπάρι” συναντάμε την ορχηστρική σύνθεση μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμά, φωνή. Η συνοδεία της κιθάρας στην περίπτωση αυτή είναι απλή ρυθμική και αρμονική υποστήριξη. Εδώ συναντάμε αν και απλό έναν υπάρχοντα αρμονικό κύκλο που υποστηρίζεται από την κιθάρα επιδρώντας καθοριστικά στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Αντίστοιχος είναι και ο ρόλος του μπαγλαμά. Το σολιστικό ρόλο αναλαμβάνει το μπουζούκι με τη φωνή. Παρόλο το συγκεκριμένο του το μπουζούκι χρησιμοποιώντας αρκετά τεχνικό παίξιμο με τρίλιες, τρέμολα και δεξιότεχνικά περάσματα το παίξιμο είναι κάθε άλλο παρά στακάτο.

Αντίστοιχες συμπεριφορές συναντάμε και στην περίπτωση που έχουμε 2 μπουζούκια. Ας δούμε ενδεικτικά δύο περιπτώσεις. Στη σύνθεση “Απόψε με την κούρσα μου” με ορχηστρική σύνθεση 2 φωνές, κιθάρα 2 μπουζούκια, μπαγλαμά τα μπουζούκια καθ όλη τη διάρκεια της σύνθεσης να παίζουν σε διφωνία (σε τρίτες) κρατώντας και εδώ ένα αντίστοιχο παίξιμο με προηγουμένως. Οι φωνές πάλι είναι σε διφωνία από την αρχή ως το τέλος. Ο μπαγλαμάς και η κιθάρα αυστηρά σε ρυθμική και αρμονική υποστήριξη κάνοντας και πάλι αισθητή την παρουσία ενός αρμονικού κύκλου.

Ενδιαφέρουσα παραλλαγή είναι η σύνθεση “Με μπέρδεψαν τα μάτια σου” όπου έχουμε πάλι 2 φωνές, 2 μπουζούκια, κιθάρα. Εδώ οι φωνές είναι πάλι σε διφωνία. Τα μπουζούκια στο εισαγωγικό μέρος λειτουργούν ως εξής : το ένα παρέχει ρυθμική υποστήριξη στα ψηλά μιμούμενο τον μπαγλαμά ενώ το άλλο σολάρει. Στη συνέχεια της εισαγωγής τα μπουζούκια παίζουν μαζί σε διφωνία. Στο τραγουδιστικό μέρος ξεκινά η μια φωνή ενώ τα μπουζούκια εισέρχονται σε γέφυρες με διφωνία και σε καταληκτικές φράσεις. Από την άλλη πλευρά υπάρχουν και συνθέσεις όπως “Ψευτοφιλία” όπου έχουμε 1 μπουζούκι, κιθάρα, 2 φωνές, μπαγλαμά όπου παρατηρείται μια άλλη χρήση του μπαγλαμά και διαφορετικό τεχνικά παίξιμο του μπουζουκιού. Έτσι παρατηρούμε στην συγκεκριμένη σύνθεση πιο στακάτο παίξιμο στο μπουζούκι. Η κιθάρα συνοδεύει σχετικά απλά ενώ ο μπαγλαμάς στο τραγουδιστικό μέρος βλέπουμε να συμμετέχει σολιστικά σε γέφυρες και σε καταληκτικές φράσεις γλυκαίνοντας το άκουσμα. Η μελωδική συνοδεία μπορούμε να πούμε πως ακολουθεί τη μελωδική γραμμή χωρίς γεμίσματα, τρίλιες κ.λ.π. Εδώ όπως και στις περισσότερες περιπτώσεις παρατηρούμε πως χάνεται η έντονα ανταγωνιστική σχέση μεταξύ σολιστικών οργάνων και φωνής. Όπου παρουσιάζεται τεχνικότερο παίξιμο πρόκειται γεμίσματα και συμπληρωματικά σημεία όπως πχ γέφυρες. Παρουσιάζονται βεβαίως και περιπτώσεις όπως της προηγούμενη σύνθεσης στην οποία έχουμε μια σχετικά απλή και “χαμηλών τόνων” συνεργασία μεταξύ φωνής και μπουζουκιού.

Ο σολιστικός ρόλος του μπαγλαμά όπως και η ύπαρξη μπασοκίθαρα από πλευράς κιθάρας είναι επίσης κάτι που συναντάται σε ορισμένες από αυτές τις συνθέσεις. Να παρουσιάσουμε για παράδειγμα τη σύνθεση “ Πάμε απόψε με βαρκούλα όπου έχουμε 2 μπουζούκια, κιθάρα, 1φωνή. Πρόκειται για μια ύστερη σύνθεση του 1940 με την Ιωάννα Γεωργακοπούλου. Η κιθάρα συμμετείχε πολύ διακριτικά χωρίς ιδιαίτερα τεχνικό παίξιμο με

μπασοκίθαρο. Τα μπουζούκια όμως ξεκινούν σε διφωνία (σε οκτάβα) στο εισαγωγικό μέρος. Στο τραγουδιστικό μέρος παρατηρούμε μια πολύ ενδιαφέρουσα ενορχηστρική συμπεριφορά. Το ένα μπουζούκι συνοδεύει κατά τη διάρκεια του τραγουδιστικού μέρους σε διφωνία μαζί με τη φωνή παίζοντας στα χαμηλά χωρίς ιδιαίτερα. Στις καταλήξεις της φωνής απαντά με την ίδια φράση στα ψηλά. Καταφέρνει έτσι να δημιουργεί ένα πλούσιο άκουσμα δίχως να αποκτά το μπουζούκι ανταγωνιστικό ρόλο σε σχέση με τη φωνή αλλά περισσότερο συμπληρωματικό τρόπο.

Στη σύνθεση “Μην κάνεις πια την έξυπνη” με 2 μπουζούκια, μπαγλαμά, κιθάρα παρατηρούμε μια άλλη ενδιαφέρουσα συμπεριφορά. Εδώ η κιθάρα έχει μια πολύ αισθητή παρουσία με αρκετά τεχνικό παίξιμο όσον αφορά την αρμονική υποστήριξη χωρίς όμως μπασοκίθαρο. Στην εισαγωγή τα 2 μπουζούκια παίζουν μαζί ενώ στο τραγουδιστικό μέρος ρόλο συμπρωταγωνιστή πλάι στη φωνή παίρνει και εδώ ο μπαγλαμάς. Το παίξιμο του μπουζουκιού είναι πλούσιο με τρέμολα και δεξιοτεχνικά ποικίλματα. Τι γίνεται όμως στην περίπτωση που έχουμε κάποιου άλλου είδους ορχηστρική σύνθεση ; Ας δούμε για παράδειγμα τη σύνθεση “Πασατεμπάς” με ακορντεόν, κιθάρα, 2 μπουζούκια. Στο εισαγωγικό μέρος στα πρώτα 4 μέτρα το ακορντεόν και στο κλείσιμο φράσεων τα 2 μπουζούκια σε διφωνία. Στη συνέχεια στα επόμενα 4 μέτρα της εισαγωγής το σολιστικό ρόλο αναλαμβάνουν τα δύο μπουζούκια που παίζουν σε διφωνία (οκτάβα). Η κιθάρα συνοδεύει υποστηρίζοντας ρυθμικά αλλά και αρμονικά. Σε ορισμένα περάσματα χρησιμοποιεί διακριτικά μπασοκίθαρο δίχως όμως να ξεφεύγει από το βασικό της ρόλο. Το ένα μπουζούκι κατά το τραγουδιστικό μέρος συνοδεύει στα χαμηλά ακλουθώντας τη μελωδική γραμμή της φωνής. Στη γέφυρα εισέρχεται και πάλι το ακορντεόν. Στην τελική κατάληξη αναλαμβάνει πάλι το μπουζούκι. Στην περίπτωση αυτή που εισέρχεται στην ορχήστρα κάποιο νέο όργανο τα μπουζούκια αναπτύσσουν διαλογική σχέση μαζί του. Βλέπουμε να μοιράζονται το σολιστικό ρόλο και να λειτουργούν συμπληρωματικά στη φωνή.

Στις συνθέσεις αυτής της κατηγορίας βλέπουμε να μειώνεται ο σολιστικός ρόλος της κιθάρας. Αξίζει επίσης να σημειώσουμε πως σε αυτή την περίπτωση που τα μπουζούκια αποτελούν το κύριο σολιστικό όργανο δεν λείπει από καμία σύνθεση. Παρόλα αυτά συνυπάρχουν δύο μπουζούκια μαζί τα οποία σε αρκετές περιπτώσεις περιορίζονται σε απλή αναπαραγωγή των φράσεων της φωνής. Στην περίπτωση των συνθέσεων της προηγούμενης περιόδου όπου κυριαρχεί κυριολεκτικά το βιολί με σολίστα τον ίδιο το Σέμση δεν παρατηρείται σε καμία

περίπτωση δεύτερο βιολί είτε υποβιβασμός του ρόλου όπως γίνεται για παράδειγμα στις περιπτώσεις όπου το σολιστικό ρόλο στο τραγουδιστικό μέρος αναλαμβάνει ο μπαγλαμάς. Εδώ θα θέλαμε να σταθούμε λιγάκι σε δύο ζητήματα που αφορούν τη δεύτερη κατηγορία συνθέσεων. Ο Σέμσης αρχίζει να συνθέτει τέτοιου τύπου συνθέσεις από το 1936 και έπειτα. Χαρακτηριστικά να αναφέρουμε τις συνθέσεις “Όλο θέλεις κι όλο θέλεις” (1936), “Δυο μάυρα μάτια γνώρισα” (1938), “Μποέμης” (1937) κ.λ. Σύμφωνα με την εργασία του συναδέλφου Π.Τσολάκη στην οποία έχουμε αναφερθεί και προηγουμένως σχετικά με το ρόλο του μπαγλαμά και της κιθάρας βλέπουμε από το 1935 και έπειτα καθώς μας εξηγεί διαπιστώνεται μια σταδιακή αλλαγή ως προς το ρόλο του μπαγλαμά μέσα στην ορχήστρα αφού αναλαμβάνει και τη σολιστική εκτέλεση μελωδικών φράσεων. Αντίστοιχα αναφέρει πως “από τη στιγμή της αναβάθμισης του ρόλου του μπαγλαμάαρχίζει μια τάση ανάπτυξης της φόρμας των τραγουδιών”. Εξίσου παρατηρεί και στην περίπτωση εισόδου 2 μπουζουκιού στην ορχήστρα και του ακορντεόν. Τέλος τίθεται το ζήτημα του μασοκίθαρου ως τεχνικής παιξίματος της κιθάρας (σελ 103) που αρχίζει να εισάγεται μετά το 1935.

Την τεχνική αυτή κατά την οποία ανεξαρτητοποιείται η μασογραμμή από τη βασική μελωδική γραμμή τη συναντάμε σε ορισμένες από τις συνθέσεις του Σέμσης. Βλέπουμε πως τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν χαρακτηριστικές τάσεις ενορχήστρωσης της εποχής από το 1935 και έπειτα. Πιθανότατα συνδέεται με την ενασχόληση συνθετών της συμρναϊκής σχολής με συνθέσεις για μπουζούκι. Κατά συνέπεια δεν μπορούμε να αποδώσουμε τέτοιες καινοτομίες στον Σέμση. Μπορούμε να συμπεράνουμε βεβαίως πως ο Σέμσης ως ενορχηστρωτής των συνθέσεών του έχει πλήρη αντίληψη των δυνατοτήτων των οργάνων που χρησιμοποιεί. Επίσης καθώς αναφέραμε προέρχεται από ένα περιβάλλον όπου κυριαρχεί η ετεροφωνία και η κατανομή του σολιστικού μέρους σε αρκετά όργανα (βιολί, ούτι, κανονάκι, κιθάρα). Επομένως ο τρόπος που επιλέγει να εκφραστεί και να δημιουργήσει στα νέα δεδομένα σαφώς και σχετίζεται με την προϋπάρχουσα εμπειρία του ως σολίστα και ως ενορχηστρωτή. Η τάση εμπλουτισμού της ορχήστρας και εναλλαγής των ρόλων μεταξύ των οργάνων είναι λογικό επακόλουθο της συσσωρευμένης μουσικής εμπειρίας του.

Κλείνοντας αυτή την ενότητα περνάμε σε ορισμένες από τις συνθέσεις του που εντάσσονται στην τελευταία κατηγορία. Στη σύνθεση “Μ' ένα καράβι φορτηγό” συναντάμε την

ορχηστρική σύνθεση κιθάρα, βιολί, φωνή, σαντούρι. Εδώ τον κύριο σολιστικό ρόλο αναλαμβάνει και πάλι το βιολί. Υποστηρικτικό σολιστικό ρόλο αναλαμβάνει η κιθάρα τόσο στο εισαγωγικό όσο και στο τραγουδιστικό μέρος. Επανέρχεται και εδώ η ανταγωνιστική σχέση φωνής, βιολιού. Αντίστοιχα στην σύνθεση “Έλενιώ” με ορχηστρική σύνθεση κλαρίνο, βιολί, σαντούρι όπου βλέπουμε να συνυπάρχουν στο σολιστικό μέρος το βιολί μαζί με το κλαρίνο. Το σαντούρι περιορίζεται και εδώ στην ρυθμική υποστήριξη της σύνθεσης. Το κλαρίνο φαίνεται πάντως να επικρατεί κυρίως λόγω έντασης στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Παρόμοια είναι και η περίπτωση της σύνθεσης “Παναγιωτίτσα λυγερή” όπου έχουμε βιολί, σαντούρι, κλαρίνο και φωνή. Στην συγκεκριμένη ηχογράφιση συναντάμε ένα άλλο ιδιαίτερο στοιχείο που είναι η μεταφορά κλίματος πανηγυριού στο στούντιο με επιφωνήματα, παλαμάκια καθώς και χορωδιακό μέλος στο ρεφραίν.

Την ανταγωνιστική σχέση που παρατηρούμε μεταξύ βιολιού και κλαρίνου μπορούμε να την αναγνωρίσουμε ως κοινό χαρακτηριστικό σε όλες τις συνθέσεις όπου συνυπάρχουν τα δύο όργανα. Αντίστοιχη είναι και η συμπεριφορά των οργάνων σε συνθέσεις όπως οι “Χωριατοπούλα” και “Μαρούσω μ” με ορχηστρική σύνθεση. Η κιθάρα στην πρώτη περίπτωση ακολουθεί συνοδεύοντας σε σολιστικό ρόλο. Το σαντούρι κρατά ρόλο ρυθμικής υποστήριξης. Στη δεύτερη σύνθεση η κιθάρα βλέπουμε ένα πιο τεχνικό παίξιμο της κιθάρα με γεμίσματα και τεχνικά περάσματα. Ο μελωδικός σολιστικός ρόλος της συνοδευτικού εγχόρδου στα χαμηλά (κιθάρα) είναι κάτι που χαρακτηρίζει αυτές τις συνθέσεις. Σε όλες τις συνθέσεις ακόμη και σε αυτές που έχουν δημοτικοφανές άκουσμα. Επί παραδείγματι η σύνθεση “Μη μου δίνεις γέρο άνδρα” με βιολί, κιθάρα, σαντούρι. Το βιολί κυριαρχεί σολιστικά συναγωνιζόμενο τη φωνή αλλά και υποστηρίζοντας την με μελωδικά γεμίσματα. Η κιθάρα στηρίζει στο σολιστικό μέρος χαμηλά.

Είναι σαφές ότι στο πεδίο αυτό οι μουσικοί επιδιώκουν να αναδείξουν την δεξιοτεχνία τους. Τόσο ο Σέμσης που είναι κατοχυρωμένος στην δισκογραφία όσο και συνάδελφοί του σολίστες του κλαρίνου όπως ο Ανεστόπουλος. Στο σημείο αυτό θέλουμε να παρατηρήσουμε ορισμένα πράγματα σχετικά με την δισκογραφία, το δίκτυο της παράστασης και την σχέση που αναπτύσσουν οι λαϊκοί μουσικοί με τα δύο αυτά δίκτυα. Σολίστες όπως ο Ανεστόπουλος, ο Καρακώστας, ο Γιαούζος βλέπουμε να ηχογραφούν γνωστές συνθέσεις της δημοτικής μουσικής

της υπαίθρου καθαρά οργανικά αλλά και σε συνεργασία με τραγουδίστριες της σμυρναϊκής σχολής όπως η Ρόζα Εσκενάζυ και η Ρίτα Αμπατζή . Συναντάμε αρκετές τέτοιες ηχογραφήσεις μέσα στην δεκαετία του 1930 στις οποίες ηχογραφούν χωρίς άλλο σολιστικό όργανο. Χρησιμοποιούν έτσι το νέο δίκτυο της δισκογραφίας με σκοπό να διευρύνουν την φήμη τους πανελλαδικά. Παρόλα αυτά με τους καθαρά δημοτικούς μουσικούς δεν βλέπουμε να συμβαίνει ότι και με τον Σέμση. Η σχέση τους με τη δισκογραφία παραμένει περιστασιακή.

Η περίπτωση του Σέμση είναι κατά τη γνώμη μας ιδιαίτερη για τα ελληνικά δεδομένα και αυτό διότι καταφέρνει να συνδυάσει πολλούς διαφορετικούς ρόλους. Εργάζεται σαν καλλιτεχνικός διευθυντής δίχως να πάψει να εργάζεται στο πάλκο. Επανερχόμενοι στο σημείο αυτό στις παρατηρήσεις που κάναμε σε προηγούμενο κεφάλαιο εκκινώντας από το πρίσμα της θεωρίας του Ατταλί οφείλουμε να παρατηρήσουμε ορισμένα πράγματα που προκύπτουν και ως συμπέρασμα παρατηρώντας τον ρόλο του βιολιού στις ηχογραφήσεις στις συνθέσεις για τις οποίες μιλήσαμε παραπάνω. Καθώς συμπεραίνουμε δεν φαίνεται να ισχύουν εξολοκλήρου οι διαπιστώσεις της παραπάνω θεωρίας που αποδίδει καταλυτικό ρόλο στον παράγοντα δισκογραφία και κατά συνέπεια κυριαρχία του νέου δικτύου επί του δικτύου της παράστασης. Ο Σέμσης διαρκώς μεταφέρει στη δισκογραφία συμπεριφορές και χαρακτηριστικά του χώρου της παράστασης. Αυτό το περιβάλλον τονίζεται ακόμη περισσότερο σε στιγμές όπως πριν την εισαγωγή ενός κομματιού. Εκεί ακούμε συχνά ταξίμια, είτε σολιστικά οργανικά μέρη στο τέλος των συνθέσεων. Βλέπουμε ο Σέμσης μέσω αυτού του χειρισμού των οργάνων να καθιερώνει ένα περιβάλλον στην δισκογραφία και όχι το αντίστροφο. Δηλαδή η δισκογραφία να τον διαμορφώνει.

Βλέπουμε έτσι τον χώρο της παράστασης να παραμένει καθοριστικής σημασίας για την καλλιτεχνική πορεία του κάθε μουσικού και δεν υποβιβάζεται από την δισκογραφία. Αρκετοί μουσικοί αναπτύσσουν τέτοιου είδους σχέση με τη δισκογραφία που μπορούμε να πούμε πως την χρησιμοποιούν περιστασιακά χωρίς να αφομοιώνονται είτε να προσαρμόζονται πλήρως στα πρότυπά της. Παραμένει αντιθέτως στην ελληνική περίπτωση η παράσταση σημαντικό δίκτυο μέσω του οποίου αλληλεπιδρά ο μουσικός με το κοινό. Σαφώς και τα τζουκμποξ υποβιβάζουν το ρόλο του πλανόδιου μουσικού. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τους επαγγελματίες μουσικούς που συνεχίζουν να κυριαρχούν στα μουσικά στέκια δίχως να παραγκωνίζεται η προ δισκογραφική

τους αίγλη ως επαγγελματίες μουσικοί του πάλλκου. Αντιστοίχως και ο Σέμσης παρόλη την πολύ έντονη συμμετοχή του στα τεκταινόμενα της ελληνικής δισκογραφίας δεν χάνει την επαφή του με το πάλλκο. Παρόλο το κύρος που αποκτά μέσω του ρόλου του ως καλλιτεχνικού διευθυντή δεν παύει να αναγνωρίζεται όπως και οι περισσότεροι συνάδελφοι του ως μουσικός του πάλλκου.

Αυτό καθώς τονίσαμε και προηγουμένως επηρεάζει τον τρόπο σύνθεσής του και μας δείχνει πιο καθαρά ποιός πραγματικά είναι ο Σέμσης και ποιά είναι τα βασικά στοιχεία της ταυτότητάς του. Επιπροσθέτως καταλήγουμε εδώ στο συμπέρασμα πως το ζήτημα του πάλλκου είναι ένα πολύ σημαντικό ζήτημα που χρειάζεται να μελετηθεί με την δέουσα προσοχή καθώς για την περίπτωση των προπολεμικών λαϊκών μουσικών αλλά και των μεταπολεμικών αποτελεί το κυρίαρχο πεδίο έκφρασης της μουσικής δημιουργικότητας. Ελλείψη τέτοιων ερευνητικών εργασιών που να εξειδικεύονται στην προπολεμική ελληνική μουσική παραγωγή χρησιμοποιούμε εργασίες όπως του Ατταλί οι οποίες καθώς βλέπουμε δεν επαρκούν για να κατανοήσουμε πλήρως την ελληνική περίπτωση. Σημαντικό ζήτημα που θα μας βοηθούσε ιδιαίτερα να μελετηθεί θα ήταν μια εργασία που θα συγκεντρώνει και θα παραθέτει στοιχεία για τα κέντρα της προπολεμικής περιόδου, τα συγκροτήματα που παρουσιάστηκαν, το ρεπερτόριό τους, την σύνθεση του κοινού καθώς και τις αναφορές στη δισκογραφία στις διαφημιστικές ταμπέλες των μουσικών αυτών κέντρων.

4.4 Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ ΣΤΙΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ

Το επόμενο ζήτημα που θέσαμε υπό εξέταση στην αρχή την ενότητας αυτής έχει να κάνει με την αρμονία και τον τρόπο με τον οποίο την χειρίζεται στις συνθέσεις του ο Σέμσης στις συγκεκριμένες συνθέσεις. Για το συγκεκριμένο ζήτημα πρέπει να διευκρινιστούν και πάλι ορισμένα υπό ζητήματα όπως α) κατά πόσο μπορούμε να μιλάμε για αρμονία στις συνθέσεις της πρώτης κατηγορίας όπου η μουσική είναι κατά κύριο λόγο (πέραν ελαχίστων εξαιρέσεων) μονοφωνική και η μόνη “πολυφωνικότητα” εξαντλείται συνήθως σε ένα ισοκράτημα β) κατά πόσο σε αυτή την περίπτωση μπορούν να αναζητηθούν στοιχεία που να αναδεικνύουν την ιδιαίτερη ταυτότητα του Σέμσης. γ) Αναφορικά με τις συνθέσεις της δεύτερης κατηγορίας μένει να δούμε κατά πόσο επιλέγει να συνθέσει με βάση πλούσιους αρμονικούς κύκλους ή αρκείται σε κλασσικές αρμονικές συμπεριφορές.

Ξεκινώντας από την πρώτη περίπτωση μπορούμε να δούμε ότι πράγματι στις περισσότερες από τις συνθέσεις είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς έναν αρμονικό κύκλο καθότι τέτοιος δεν υφίσταται εκτός εάν αναφερθούμε στην συνοδεία του ουτιού ή της κιθάρας που παραπέμπει στην περίπτωση που έχει τον ρόλο ρυθμικού υποστηρικτή σε ένα κλείσιμο VII – I. Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις που συναντάμε αρμονική υποστήριξη. Ενδεικτικά να αναφέρουμε τις συνθέσεις όπως η “Ξανθιά κουκλίτσα” όπου πρόκειται για ένα χασάπικο σε δρόμο χιτζάζ και στο οποίο έχουμε αρκετά ενδιαφέρουσες τροπικές συμπεριφορές. Η αρμονική υποστήριξη γίνεται αισθητή κυρίως από την κιθάρα που παρόλα αυτά έχει και σολιστικό ρόλο. Αντίστοιχα συμβαίνει και στην περίπτωση της σύνθεσης “Το εισπρακτοράκι” που πρόκειται για ένα χασάπικο πάλι σε μακάμ νεβεσέρ. Και στην περίπτωση αυτή συναντάμε έναν απλό αρμονικό κύκλο που περιλαμβάνει απλώς την I, την IV, την Vη κλείνοντας με την κατάληξη V - I. Στο τραγουδιστικό μέρος σε ανταπόκριση της μελωδικής αλλαγής παρουσιάζεται και η VII καθότι από τον προσαγωγή και πάνω αναπτύσσεται με ραστ η μελωδία.

Στις περιπτώσεις της 2ης κατηγορίας η κατάσταση όπως είπαμε είναι διαφορετική καθότι όλες οι συνθέσεις έχουν αρμονική υποστήριξη καθιστώντας την αρμονία μάλιστα χαρακτηριστικό γνώρισμα. Ας δούμε για παράδειγμα τη σύνθεση “Σε παίρνω δίχως φράγκο”. Στην περίπτωση αυτή επικρατούν οι βασικές συγχορδίες του αρμονικού κύκλου που έχει καθιερωθεί σε συνθέσεις

του μακάμ νικρίζ δηλαδή I -IV -V και το σχήμα που συναντάμε είναι I -IV -I -V. Το ίδιο συμβαίνει και με την περίπτωση της σύνθεσης “Με μπερδεψαν τα μάτια σου” όπου είναι σε μακάμ νιαβέντ και συναντάμε πάλι τον αρμονικό κύκλο I- IV- V. Στη σύνθεση “Το κόκκινο σου το γοβάκι” όπου συναντάμε τη μετατροπία από μινόρε στη σχετική μαρτζόρε (γνώρισμα πολλών κανταδόρικων συνθέσεων της εποχής του 1930) όπου και ο αρμονικός κύκλος πάλι περιορίζεται στην ακολουθία I- IV- V με μόνη αλλαγή την μετατροπή των ακόρντων από μινόρε σε ματζόρε. Αντιστοίχως ας δούμε τη σύνθεση “Εσύ είσαι τρελοκόριτσο” σε χιτζάζ μακάμ όπου συναντάμε τον αρμονικό κύκλο I - IV- II - VII. Εξαιρετική περίπτωση αποτελεί η σύνθεση “Βουνό με βουνό” πρωτοηχογραφημένο με τον Στελάκη Περπινιάδη το 1946 σε μακάμ νεβεσέρ όπου ο Σέμσης αναφέρεται ως συνδημιουργός με τον Χιώτη. Η σύνθεση στηρίζεται σε έναν ιδιαίτερα πλούσιο αρμονικό κύκλο και πλήθος αρμονικών αναλύσεων που κάνουν την σύνθεση μια από τις δεξιοτεχνικότερες συνθέσεις της περιόδου αυτής. Η συγκεκριμένη σύνθεση βεβαίως φαίνεται να είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό επηρεασμένη από το ύφος που ανέπτυξε ο νεαρός τότε Ναυπλιώτης συνθέτης Μανώλης Χιώτης που βλέπουμε να συνεργάζεται αρκετά ως σολίστας του μπουζουκιού με τον Σέμση και ο οποίος είναι βαθύτατα επηρεασμένος από την μουσική παράδοση της τσιγγάνικης τζάζ που αναπτύχθηκε στην βορειοδυτική Ευρώπη και πιο συγκεκριμένα τον Βέλγο τσιγγάνο μουσικό Τζάκγκο Ρέινχαρντ. Σε γενικές γραμμές λοιπόν η αρμονική υποστήριξη που συναντάμε σε αυτές τις συνθέσεις είναι βασισμένες σε κλασσικούς αρμονικούς κύκλους όπως αυτοί στους οποίους αναφερθήκαμε. Αρμονικούς κύκλους εξαρτημένους κάθε φορά από το μακάμ στο οποίο είναι γραμμένη η σύνθεση.

Τι συμβαίνει τέλος με τις συνθέσεις της 3ης κατηγορίας ; Ας δούμε ενδεικτικά ορισμένες περιπτώσεις. Στη σύνθεση “Η Ελενιώ” συναντάμε έναν πλούσιο αρμονικό κύκλο : I – III – IV- VII, I- III, I- III- IV- VII -I. Αντιστοίχως στη σύνθεση “Στείλε αμάξι πάρε με” : III- VII -I, I- V- IV. Οι αρμονικοί αυτοί κύκλοι επανέρχονται και υποστηρίζουν μελωδίες οι οποίες είναι βασισμένες σε γνωστές δημοτικές συνθέσεις. Το αρμονικό σχήμα : I – IV – I - VII – I – VII – I, III - I -

VII - I – VII -I, βλέπουμε να επανέρχεται επανειλημμένα είτε πρόκειται για συνθέσεις που παραπέμπουν αρκετά σε μελωδίες της υπαίθρου όπως το τσάμικο “Ξένε μου αυτού στην ξενιτιά” είτε σε δημοτικοφανείς συνθέσεις όπως το συρτό “Μη μου δίνεις γέρο άνδρα”. Σε κάθε

περίπτωση από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η αρμονία δεν αποτελεί ένα πεδίο όπου επένδυσε ο Σέμσης προκειμένου να αναδείξει τις συνθετικές του ικανότητες όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τον Χιώτη στον οποίο προαναφερθήκαμε. Ακολουθεί καθώς παρατηρούμε κλασσικούς αρμονικούς κύκλους παρά ιδιαίτερες και πλούσιες αρμονίες.

4.5 ΟΙ ΡΥΘΜΟΙ ΠΟΥ ΣΥΝΑΝΤΑΜΕ ΣΤΙΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΕΜΣΗ

Τέλος παραθέτουμε ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με την ρυθμολογία των συνθέσεων όπως αυτή παρουσιάζεται στο συνολικό έργο περιλαμβανομένων και των τριών κατηγοριών συνθέσεων του Σέμση. Επιδιώκουμε μέσω αυτού να ολοκληρώσουμε την εικόνα το έργου του Σέμση εστιάζοντας και σε αυτή την πτυχή. Ενδεικτικά παραθέτουμε τον παρακάτω πίνακα όπου απαριθμούνται οι ρυθμοί που έχουν χρησιμοποιηθεί .

ΡΥΘΜΟΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ
ΧΑΣΑΠΙΚΟ	18
ΧΑΣΑΠΟΣΕΡΒΙΚΟ	4
ΜΠΑΓΙΟ	2
ΜΠΑΛΟΣ	2
ΣΥΡΤΟ 4/4	23
ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΤΣΙΦΤΕΝΤΕΛΙ	7
ΑΡΑΒΙΚΟ ΤΣΙΦΤΕΝΤΕΛΙ	9

ΚΑΓΚΕΛΙ	3
ΣΥΡΤΟΣ 7/8	5
ΤΣΑΜΙΚΟ	4
ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ ΠΑΛΙΟ	8
ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ	2
ΚΑΜΗΛΙΕΡΙΚΟ	1
ΑΠΤΑΛΙΚΟ	3

Από τα στοιχεία του πίνακα μπορούμε να διαπιστώσουμε 3 πράγματα σχετικά το ζήτημα που μας απασχολεί εδώ α) Ο Σέμσης έχει περιλάβει πληθώρα ρυθμικών μοτίβων που είναι γνωστά στην λαϊκή μουσική (αναφορικά με τους μικρασιατικούς ρυθμούς δεν βλέπουμε καρσιλαμάδες και αργιλαμάδες, ενώ σαφώς και απουσιάζουν πληθώρα ρυθμών των δημοτικών μουσικών παραδόσεων των διαφόρων περιφερειών της ελληνικής επικράτειας. β) Η πλειοψηφία των συνθέσεων ιδιαίτερα των δημοτικοφανών στηρίζονται στο ρυθμικό σχήμα 4/4 συρτό. γ) Πρέπει να πούμε ότι σχετικά μικρό ποσοστό συνθέσεων για κάθε κατηγορία έχει επιλέξει πλήθος ρυθμών χωρίς να περιορίζεται. Έτσι στην πρώτη περίοδο συναντάμε και ζεϊμπέκικα, και τσιφτεντέλια αλλά και ρυθμούς σε 4/4. Στην δεύτερη περίοδο σίγουρα περιορίζεται καθώς έχουμε κυρίως χασάπικα και ζεϊμπέκικα. Παρόλα αυτά συνθέτει και σε απτάλικά. Όσον αφορά την τρίτη κατηγορία παρατηρούμε ότι περιορίζεται όπως αναφέραμε σε 4 ρυθμούς με κυριότερο το τσάμικο και το συρτό 7/8.

ΤΕΛΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συνοψίζοντας τα συμπεράσματα αυτής της εργασίας βλέπουμε ότι ο Σέμσης αποτελεί μια από τις ενδεικτικές περιπτώσεις επαγγελματία λαϊκού μουσικού της εποχής του. Καθότι η πορεία του σε αυτό το περιβάλλον της επαγγελματική ενασχόλησης με την μουσική ξεκινά από πολύ νεαρή ηλικία βλέπουμε να γαλουχείται και να διαμορφώνεται μέσα σε αυτό. Τόσο η συναναστροφή του με άλλους επαγγελματίες μουσικούς όσο και η διαρκής αλληλεπίδρασή του με το δίκτυο της παράστασης καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την ταυτότητά του ως μουσικού στην πρώτη περίοδο της καλλιτεχνικής του πορείας. Αυτό αποτυπώνεται τόσο στο πολύ δεξιότεχνικό του παίξιμο όσο και στη μεγάλη ευκολία με την οποία εναλλάσσεται και αφομοιώνει τους μουσικούς κώδικες που συναντάει. Τους κατακτά και εν συνεχεία δημιουργεί μέσω αυτών. Πολύ συχνά υποστηρίζεται πως τα ταξίμια του, που τα συναντάμε σε ορισμένα εισαγωγικά μέρη, καθώς και τα σολαρίσματα στο τέλος αρκετών συνθέσεων μεταφέρουν ένα πολύ ιδιαίτερο βαλκανικό χρώμα, που παραπέμπει σε μια ώσμωση μεταξύ πολλών διαφορετικών μουσικών παραδόσεων. Παρόλ' αυτά δεν είναι μόνο αυτό το ιδιαίτερο χρώμα που τον χαρακτηρίζει, αλλά η τεράστια άνεση με την οποία διαχειρίζεται πολύ διαφορετικούς μουσικούς κώδικες.

Βλέπουμε πως το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναδεικνύεται ο Σέμσης, δηλαδή το προπολεμικό αστικό λαϊκό τραγούδι, αποτελεί μια μουσική ενότητα μέσω της οποίας άρχισε να εισέρχεται στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1920 το νέο πρότυπο του επαγγελματία μουσικού. Οι Σμυρνιοί συνθέτες συνθέτουν και ηχογραφούν συνθέσεις τόσο ελαφριού τραγουδιού όσο και ανατολίτικες μελωδίες, ακολουθώντας τα πρότυπα των επαγγελματιών μουσικών που αρχίζουν από τα τέλη του 19ου αιώνα να καθιερώνονται. Το νέο δίκτυο της δισκογραφίας αναλαμβάνει να συνεργαστεί με αυτούς του επαγγελματίες μουσικούς δίνοντάς τους περίοπτες θέσεις και καλώντας τους να συνθέσουν ειδικά για την παραγωγή δίσκων. Έτσι λοιπόν αρχίζει να εμφανίζεται μια νέα ανάγκη για αυτούς που πέραν των χώρων παράστασης βλέπουν το νέο δίκτυο ως μέσο για διεύρυνση και καθιέρωση της φήμης τους έξω από τα σύνορα της περιοχής τους. Μέσα από αυτές τις νέες συνθήκες είδαμε να αναδεικνύεται και να διαμορφώνεται ο “Σαλονικιός”.

Ως αποτέλεσμα της καθιέρωσής του ως σολίστας φθάνει να συνθέσει, από το 1925 και έπειτα, δικές του συνθέσεις. Παρόλα αυτά δεν παύει να είναι μουσικός του πάγκου. Παράλληλα αναπτύσσεται η σχέση του με τη δισκογραφία με αποτέλεσμα να αναλαμβάνει θέσεις καλλιτεχνικού διευθυντή, αποκτώντας την δυνατότητα να διευρύνει ακόμη περισσότερο την αντίληψή του για την παρουσίαση μιας σύνθεσης αλλά και την ενορχήστρωση.

Με το ρόλο αυτό, όπως είδαμε, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 συμμετέχει στην οργάνωση των πρώτων συνεργείων για την ηχογράφιση δημοτικών συνθέσεων της υπαίθρου. Εμπλουτίζει έτσι την εμπειρία του στην ενορχήστρωση. Μελετώντας έτσι και αυτό το μουσικό κώδικα καταλήγει να συνθέσει δικές του συνθέσεις με βάση αυτό. Κατόπιν είδαμε πως από το 1936 και έπειτα το έργο του αρχίζει να αλλάζει μορφή και να προσαρμόζεται στο νέο ρεύμα και στο νέο μουσικό κώδικα που επικρατεί (πειραιώτικη σχολή). Ο Σέμισης συνεργάζεται με τους εκπροσώπους του νέου ρεύματος από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή, το μελετά καθώς καταγράφει και σε παρτιτούρες τις συνθέσεις των συνθετών αυτού του ρεύματος και εν συνεχεία συνθέτει και ο ίδιος με βάση αυτά.

Από την ανάλυση τώρα των συνθέσεων που κάναμε και των τριών κατηγοριών εξαγάγαμε ορισμένα συμπεράσματα. Αναφορικά με την πρώτη κατηγορία των συμφωνικών συνθέσεων παρατηρούμε ότι επενδύει πάρα πολύ στην ανάδειξη της τροπικότητας δημιουργώντας συνθέσεις με πλούσια τροπικότητα, ευφείς μελωδικές φράσεις που έχει ως αποτέλεσμα μια μελωδική ανάπτυξη με σκηνοθετική συχνά πλοκή. Μας κάνει σαφές πως έχει άνεση στη διαχείριση αυτού του μουσικού κώδικα και σε αρκετές περιπτώσεις αφήνει μοναδικά δείγματα γραφής. Σε αυτή την φάση υποστηρίζει τις συνθέσεις του ο ίδιος σολιστικά αναδεικνύοντας την δεξιοτεχνία του και τις ικανότητες των υπολοίπων οργάνων συνεργαζόμενος με εκλεκτούς κάθε φορά ερμηνευτές φροντίζοντας καθώς φαίνεται με επιμέλεια να δημιουργήσει ένα πολύ πλούσιο ηχητικό αποτέλεσμα.

Στις συνθέσεις της δεύτερης κατηγορίας βλέπουμε πως αφομοιώνει πολύ γρήγορα το νέο μουσικό κώδικα αξιοποιώντας και εδώ τις δυνατότητές του στην τροπικότητα. Παρόλα αυτά στην συγκεκριμένη περίπτωση συμμετέχει μόνον ως συνθέτης και καλλιτεχνικός διευθυντής και όχι ως ερμηνευτής. Παρατηρούμε να αλλάζει συμπεριφορά όσον αφορά την διαχείριση των οργάνων δίνοντας ένα ηχητικό αποτέλεσμα με λιγότερη ένταση μεταξύ πρώτου σολιστικού

οργάνου και φωνής. Στο ζήτημα της κάθετης αρμονίας που αναδεικνύεται ως σημαντικός παράγοντας για τις συνθέσεις δεν βλέπουμε να επενδύει ιδιαίτερα αλλά χρησιμοποιεί κλασσικούς αρμονικούς κύκλους. Και σε αυτή την περίπτωση στηρίζεται στην ικανότητά του να δημιουργεί μέσω της τροπικότητας μια ενδιαφέρουσα μελωδική ανάπτυξη με πλοκή που αναδεικνύει περίτεχνα το στίχο. Σε αυτή τη φάση βλέπουμε να ακολουθεί τα νέα ρεύματα σχετικά με την ενορχήστρωση της ορχήστρας πειραιώτικου τύπου συμμετέχοντας πιθανότατα και ο ίδιος μέσω των επιλογών του στην εισαγωγή νέων προτύπων όπως τη χρήση δύο μουζουκιών, τη διαφορετική χρήση του μπαγλαμά, την εισαγωγή του ακορντεόν κτλ. Επιλέγει και εδώ να δημιουργήσει σε αρκετούς ρυθμούς αξιοποιώντας όσες δυνατότητες του δίνονται δίχως να φαίνονται κάποιες ιδιαίτερες προτιμήσεις σε αυτό το πεδίο.

Στην τρίτη περίπτωση συνθέσεων το συμπέρασμά μας είναι πως ο Σέμσης δεν φαίνεται να επενδύει ιδιαίτερα ούτε στο ζήτημα της τροπικότητας, ούτε στην αρμονία, ούτε στην ενορχήστρωση. Χρησιμοποιεί θα μπορούσαμε να πούμε την πεπατημένη με κλασσικούς αρμονικούς κύκλους και περιορισμένο αριθμό οργάνων αντίθετα με τις προηγούμενες δύο περιπτώσεις. Εκτός ορισμένων περιπτώσεων δημοτικοφανών συνθέσεων δεν φαίνεται να επιδιώκει να αναδείξει ιδιαίτερα τα όρια των συνθετικών του ικανοτήτων. Σε ορισμένες από τις ηχογραφήσεις όπου συμμετέχει ως σολίστας φαίνεται από την άλλη να επιθυμεί να αναδείξει τις σολιστικές του ικανότητες.

Βασικά συμπεράσματα που εξάγουμε από τα παραπάνω είναι πως :

- α) Ο Σέμσης δεν ταυτίζεται με κανένα μουσικό κώδικα**
- β) Επιλέγει να αναδείξει τις συνθετικές του ικανότητες περισσότερο μέσω των σμυρναϊκού τύπου συνθέσεων**
- γ) Μεταβαίνει με ευκολία από τον ένα μουσικό κώδικα στον άλλο αφομοιώνοντας με ευκολία τα χαρακτηριστικά τους**
- δ) Έχει μεγάλη αντίληψη σε ότι αφορά την τροπικότητα και την σύνθεση της ορχήστρα που χρησιμοποιεί κάθε φορά**
- ε) Φροντίζει να χρησιμοποιεί ποικιλία τόσο τρόπων όσο και ρυθμών και διαφορετικών τύπων ορχήστρας δίχως αγκυλώσεις**
- ζ) Επιλέγει με μεγάλη προσοχή τους συνεργάτες του σε όλες τις περιπτώσεις φροντίζοντας έτσι**

με ιδιαίτερη σοβαρότητα να επιτύχει ένα πολύ ξεχωριστό τελικό ηχητικό αποτέλεσμα

η) Επενδύει πολύ στην ικανότητά του να δημιουργεί περίτεχνα μουσικά θέματα καθώς και στις σολιστικές του ικανότητες

θ) Δεν επενδύει ιδιαίτερα στο ζήτημα της κάθετης εναρμόνισης

ι) Στις συνθέσεις που συμμετέχει ως σολίστας έχει τον πρώτο λόγο

κ) Στην περίπτωση που συνθέτει για μπουζούκι επιλέγει νέες τάσεις ενορχήστρωσης.

Δεδομένων αυτών, προκύπτει πως πρόκειται για έναν επαγγελματία μουσικό για τον οποίο η σύνθεση αποτελεί μέρος της επαγγελματικής του δραστηριότητας. Δεν συνθέτει για την παρέα ή την κοινότητά του, αλλά με σκοπό την καθιέρωσή του στο χώρο του και την κάλυψη των αναγκών της δισκογραφίας. Παρόλ' αυτά σε άλλους μουσικούς κώδικες με τους οποίους έχει γαλουχηθεί επενδύει περισσότερο δίχως όμως να εγκλωβίζεται. Αξιοποιεί το εύρος των γνώσεων και των δυνατοτήτων του προκειμένου να παραμείνει στο προσκήνιο δημιουργικός και παρών. Μέσω του δισκογραφικού του υλικού μεταφέρει τη συμπεριφορά ενός μουσικού που είναι ικανός να απευθυνθεί σε ένα πολυσύνθετο κοινό με ετερόκλητες μουσικές προτιμήσεις, παρέχοντας σε κάθε περίπτωση ένα αξιόλογο αποτέλεσμα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

1. Αθανασάκης Μανόλης, *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα- ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Β τόμος, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002.
2. Βολιότης- Καπετανάκης Ηλίας, *Μάρκες Αλήστου εποχής – 24 «ρεμπέτικα πορτρέτα»*, Μετρονόμος, Αθήνα 2005.
3. Βούλγαρης Ευγένιος- Βασίλης Βολανταράκης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto- Τ.Α.Π.Μ, Αθήνα 2007.
4. Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001.
5. Δερτιλής Γιώργος, *Ελληνική οικονομία (1830-1910) και βιομηχανική επανάσταση*, Αντ. Ν. Σακουλά, Αθήνα 1984.
6. Καρανίκας Χαράλαμπος, *Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974-1990)*, Τ.Α.Π.Μ, Άρτα 2011 (Α δημοσίευτη πτυχιακή εργασία).
7. Κουνάδης Παναγιώτης, *Συνθέτες του ρεμπέτικου, Δημήτριος Σέμσης Ι*, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 1994.
8. Κουνάδης Παναγιώτης, *Συνθέτες του ρεμπέτικου, Δημήτριος Σέμσης ΙΙ*, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2000.
9. Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών- κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Α τόμος, Κατάρτι, Αθήνα 2002.
10. Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών- κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Β τόμος, Κατάρτι 2003.
11. Κοκκώνης Γιώργος, *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 2005.
12. Κωνσταντινίδου Μαρία, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Μέδουσα-

Σέλας, Αθήνα 1994

13. Πετρόχειλος Ν. Βασίλης, *Σταύρος Παντελίδης (1891-1956), Ένας Σμυρνιός συνθέτης του ρεμπέτικου, Τρόπος Ζωής, Χαλάνδρι 2005.*
14. Πετρόπουλος Ηλίας, *Τα μικρά ρεμπέτικα*, Νεφέλη, Αθήνα 1968.
15. Στυλιανός Μηνάς, *Ρεμπέτικο τραγούδι και προβλήματα λογοκρισίας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου*, Τ.Λ.Π.Μ, Άρτα 2007.
16. Σχορέλης- Μιμης Οικονομίδης, *Ένας ρεμπέτης Γιώργος Ροβερτάκης – Η ζωή του., Η εποχή του. Τα τραγούδια του* , Ρεμπέτικο Αρχείο, Αθήνα 1973.
17. Τσολάκης Πέτρος, *Το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη και η δισκογραφία*, Τ.Λ.Π.Μ, Άρτα 2007 (Αδημοσίευτη πτυχιακή)
18. Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης- Μικράς Ασίας-Εύξεινου Πόντου, *“Μουσικοί και Μουσική της Θράκης”*, Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρουπόλεως, Αλεξανδρούπολη 2002.
19. Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί- Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α*, Στιγμή, Αθήνα 1986.
20. Τσαρδάκας Απόστολος, *Το κανονάκι στις 78 στροφές*, Fagotto, Τ.Λ.Π.Μ, Αθήνα 2008.

21. ΞΕΝΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

22. Ατταλί Ζακ, *Θόρυβοι- δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής* , Κέδρος 1991.
23. Αντόρνο, Λοβεντάλ, Μαρκούζε, Χορκχάϊμερ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Υψίλον 1984.
24. Aksoy, Bulent “Istanbul : The center of Middle Eastern music” (μετάφραση Σοφία Κομποτιάτη), 1997 στο “Toward the definition of makam”, στο : J. Elsner & R.P.Pennanen (edit), Structure and idea of maqam : historical approaches (proceedings of the third conference of the ICTM Maqam Study Group, Tampere-Virrat, 2-5 October 1995 Tampere: Is department of Folk Tradition.
25. Gauntlet Στάθης, *Ρεμπέτικο- συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, εκδόσεις Εικοστός Πρώτος, Αθήνα 2001.

26. **Aulin Suzanne – Vejleskov Peter, *Χασικλίδικα ρεμπέτικα*, Museum Tusculanum Press University of Copenhagen, Κοπεγχάγη 1991.**
27. **Lisbet Torp, “*Salonikios*” : *The best violin in the Balkans*, Museum Tusculanum Press University of Copenhagen, Κοπεγχάγη 1993.**
28. **Timothy Day, *A century of recorded music, listening to musical history*, Yale University Press, New Haven and London 2000.**

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟΥ

1. www.youtube.com/watch?v=uzctgHIRF1c 15-3-2012
2. www.youtube.com/watch?v=dblgovfc488 15-3-2012

ΛΙΣΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

ΣΜΥΡΝΑΪΚΟΥ ΙΔΙΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

1. Σπάστα φως μου για τα μένα
2. Αλεξανδριανή Φελάχα
3. Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα
4. Μαρίτσα Σμυρνιά
5. Απόψε αν θέλεις
6. Καναρίνι
7. Δε με θέλεις πια
8. Βρε Γιώργο φαρμακώθηκα
9. Σεβνταλής
10. Ο Γιάννης
11. Ξανθή κουκλίτσα
12. Έτσι Μαρίκα δέχομαι
13. Ο Μυλωνάς
14. Της αγάπης το βοτάνι
15. Τράβα σπάγγο
16. Σε παίρνω δίχως φράγγο
17. Δίχως κάλτσες περπατούν
18. Το μωρό
19. Ο ξενιτεμένος
20. Διπλόχορδον
21. Μεσ το βαθύ σκοτάδι
22. Αϊδίνικο
23. Αρρώστησα μανούλα
24. Ζηλιάρα
25. Μεσ τα γλυκοχαράματα
26. Απεφάσισα πουλί μου
27. Σαμπάχ μανές
28. Τα βάσανα της πλύστρας

ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΥ ΙΔΙΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

1. Πάψε μανούλα μου να κλαίς
2. Μποέμης
3. Σε φίλιες δεν πιστεύω
4. Βουνό με βουνό
5. Η πεταλούδα
6. Η ψευτοφιλία
7. Κι εσύ δεν έχεις μπέσα
8. Ο μπουφετζής
9. Ο πασατεμπάς
10. Μας πήρανε χαμπάρι
11. Με δυο φιλιά σου ψεύτικα
12. Φούρνος να μην καπνίσει
13. Γιατί με ξέχασες
14. Μας φέρθηκες μπαμπέσικα
15. Δυο μαύρα μάτια αγαπώ
16. Το κοκκινό σου το γοβάκι
17. Το κόλπο σου δεν έπιασε
18. Ψιλό γαζί
19. Δυο μεράκια στην καρδιά μου
20. Η Μαγδάλω
21. Καλλιοπάκι
22. Περασμένα ξεχασμένα
23. Εσύ ‘σαι τρελοκόριτσο
24. Τα τάληρα
25. Απόψε με την κούρσα μου
26. Μην κάνεις πια την έξυπνη
27. Όλο θέλεις κι όλο θέλεις
28. Της ορφανής το κρίμα
29. Με μπέρδεψαν τα μάτια σου

1. Μ' ένα καράβι φορτηγό
2. Παναγιωτίτσα λυγερή
3. Χωριατοπούλα
4. Τα δύο σου μάτια
5. Δυο μαύρα μάτια αγαπώ
6. Καρπενισιώτικο
7. Αρμενάκι μου κυρά μου
8. Στάζουν τα κεραμύδια σου
9. Με άλλο με παντρεύουνε
10. Όταν μου είπες έχε γεια
11. Μου πήραν την αγάπη μου
12. Έμπα στ' αμάξι
13. Η Ελενιώ
14. Ο Τριτσιμπίδας
15. Σ' ορκίζομαι στο κύμα
16. Για ιδέτε το μαργιόλικο
17. Μάνα της Γιώργαινας ο γιος
18. Αν φύγεις για την ξενιτειά
19. Ρηνάκι
20. Το γιασεμί
21. Μαράθηκα πουλάκι μου
22. Μη με στέλνεις μάνα στην Αμερική
23. Αγάπα με πουλάκι μου
24. Νησιωτοπούλες όμορφες
25. Βασιλικούλα
26. Καινούργια Φούστα
27. Κυρά Ελένη
28. Μαντήλι καλαματιανό
29. Μαρούσω
30. Μες το αμπέλι
31. Μη μου δίνεις γέρο άνδρα
32. Μια μελαχρινή
33. Μου πήραν την αγάπη μου
34. Ξένε μου
35. Όλα τα κάστρα χαίρονται
36. Ο Ξενιτεμένος
37. Στείλε αμάξι

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

CD – ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΑΝΑ CD

CD 1. *Συνθέτες του ρεμπέτικου 5, Σέμσης Δημήτρης Ι, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ 1994.*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Δυο μαύρα μάτια αγαπώ
2. Ξανθή κουκλίτσα
3. Ο πασατεμπάς
4. Όλο θέλεις κι όλο θέλεις
5. Αηδίνικο
6. Αποφάσισα πουλί μου
7. Μη με στέλνεις μάνα στην Αμερική
8. Δε με θέλεις πια
9. Ο Γιάννης
10. Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα
11. Τα βάσανα της πλύστρας
12. Μας πήρανε χαμπάρι
13. Η ψευοφιλία
14. Μην κάνεις πια την έξυπνη
15. Δυο μαύρα μάτια γνώρισα
16. Μποέμης
17. Απόψε αν θέλεις

CD 2. *Συνθέτες του ρεμπέτικου 48, Σέμσης Δημήτρης ΙΙ, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ, 1995.*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Η Μαρίτσα η Συρρνιά
2. Ο Σεμνταλής
3. Αλεξανδριανή Φελάχα
4. Τράβα σπάγγο
5. Σπάστα φως μου για τα μένα
6. Στάζουν τα κεραμμύδια σου
7. Έτσι Μαρίκα δέχομαι
8. Της Αγάπης το βοτάνι

9. Σε παίρνω δίχως φράγκο
10. Μάνα της Γιώργαινας ο γιος
11. Το κόκκινό σου το γοβάκι
12. Δυο μεράκια στην καρδιά μου
13. Η Μαγδάλω
14. Εσύ σαι τρελοκόριτσο
15. Το εισπρακτοράκι
16. Απόψε με την κούρσα μου
17. Με μπέρδεψαν τα μάτια σου

CD 3 *Roza Eskenazi-Rempetissa, USA-Cambridge Massachusetts, Rounder Records 1996*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. 1.Μες το βαθύ σκοτάδι
2. 2.Ο ξενιτεμένος

CD 4 *Οι μούσες του καφέ αμάν 1930-1936, General Music 2007*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Ο μυλωνάς

CD 5 *Το ρεμπέτικο τραγούδι στην Αμερική vol.I, FM Records 1993*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

- 1.Διχως κάλτσες περπατούν

CD 6. *Τραγουδιστές του ρεμπέτικου 15 Δημήτρης Ατραϊδης, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ, 2007*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

- 1.Μανές Σαμπάχ

CD 7 *Άγνωστες ηχογραφήσεις σμυρναϊκών τραγουδιών, Ελληνικός Φωνόγραφος, FM Records,*

Αθήνα 1993

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Αρρώστησα μανούλα

CD 8 *Ανθολογία Σμυρναϊκού τραγουδιού 1926-1939*, FM Records, Αθήνα 1999

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Το μωρό

CD 9 *Σωτηρία Μπέλλου-Η αρχοντισσα*, CD 1, LYRA 2008

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Πάψε μανούλα μου να κλαις

CD 10 *Σωτηρία Μπέλλου, Η αρχόντισσα*, CD 3, LYRA 2008

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

2. 1. Σε φιλίες δεν πιστεύω

CD 11 *Συνθέτες του ρεμπέτικου 13, Γιώργος Μητσάκης II*, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ 1995

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

- 1. Η πεταλούδα**
- 2. Έμπα στ' αμάξι**
- 3. Κι εσύ δεν έχεις μπέσα**

CD 12 *16 Ρεμπέτικα τραγούδια με κιθάρα*, Music Corner 2006

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Βουνό με βουνό

CD 13 *Γιώργος Μπάτης, Πειραιώτικη κομπανία*, LYRA 1981

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Ο μπουφετζής

CD 14 *Συνθέτες του ρεμπέτικου 11, Κώστας Καρίπης*, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ 1995

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Με δυο φιλιά σου ψεύτικα

CD 15 *Συνθέτες του ρεμπέτικου 6, Γιάννης Παπαϊωάννου I*, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Φούρνος να μην καπνίσει
2. Της ορφανής το κρίμα

CD 16 *Στελλάκης Περπινιάδης, Μεγάλες φωνές της ελληνικής δισκογραφίας 1930-1948*, General Music 2000

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Γιατί με ξέχασες
2. Τα τάληρα

CD 17 *Τραγουδιστές του ρεμπέτικου 5, Στελλάκης Περπινιάδης I, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ 1996*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Καλλιοπάκι

CD 18 *Μεγάλες κυρίες του ρεμπέτικου τραγουδιού- πρώτες εκτελέσεις, Αφού Φαληρέα 1991*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Μεσ το βαθύ σκοτάδι

CD 19 *Ο Γιώργος Παπασιδέρης τραγουδά αμανέδες και ρεμπέτικα, FM Records 1996*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Το κόλπο σου δεν έπιασε
2. Μας φέρθηκαν μπαμπέσικα

CD 20 *Ρεμπέτικη ιστορία 3 1925-55, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Περασμένα ξεχασμένα
2. Ψιλό γαζί

CD 21 *Ελλάδος Αρχείον, Ανθολογία ρεμπέτικου τραγουδιού 2, 1930-1940, FM Records*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1.Μην κάνεις πια την έξυπνη

CD 22 *Οι μούσες του καφέ αμάν - Ρίτα Αμπατζή 1931 – 1939»,Μεγάλες φωνές της ελληνικής δισκογραφίας, General Music 2000*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1.Μ'ενα καράβι φορτηγό

CD 23 *Ελλάδος Αρχείον, Ανθολογία δημοτικού τραγουδιού vol 2, 1928-1940, FM Records 1999*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

- 1. Αρμενάκι μου κυρά μου**
- 2. Ο Τριτσιμπίδας**

CD 24 *Τα προπολεμικά δημοτικά 6, Αθηναϊκή δισκογραφική 2001*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Χωριατοπούλα

CD 25 *Ελλάδος Αρχείον, Ανθολογία δημοτικού τραγουδιού vol 4, 1928-1940, FM Records, Αθήνα 1999*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

- 1. Παναγιωτίτσα λυγερή**
- 2. Ο ξενιτεμένος**
- 3. Για ιδέτε το μαργιόλικο**
- 4. Αγάπα με πουλάκι μου**

CD 26 *Τα προπολεμικά δημοτικά 15, Αθηναϊκή Δισκογραφική, 2001*

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Ρηνάκι
2. Όταν μου είπες έχε γειά

CD 27 Τα προπολεμικά δημοτικά 17, Γιώργος Παπασιδέρης 4 Σπάνια Δημοτικά, Αθηναϊκή Δισκογραφική, 2001

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Μαρούσω
2. Όλα τα κάστρα χαίρονται

CD 28 Τα προπολεμικά δημοτικά 16, Γιώργος Παπασιδέρης 3 Σπάνια Δημοτικά, Αθηναϊκή Δισκογραφική, 2001

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Βασιλικούλα
2. Καινούργια φούστα
3. Ο ξενιτεμένος

CD 29 Τα προπολεμικά δημοτικά 18, Αθηναϊκή Δισκογραφική, 2001

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Κυρά Ελένη

CD 30 Τα προπολεμικά δημοτικά 20, Αθηναϊκή Δισκογραφική, 2001

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Μεσ το αμπέλι

CD 30 Τα προπολεμικά δημοτικά 22, Γιώργος Παπασιδέρης 5, Αθηναϊκή Δισκογραφική, 2001

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Μια μελαχρινή
2. Ξένε μου

CD 31 *Τα προπολεμικά δημοτικά 30*, Αθηναϊκή Δισκογραφική, 2001

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Μου πήραν την αγάπη μου

CD 32 *Τα προπολεμικά δημοτικά 29*, Αθηναϊκή Δισκογραφική, 2001

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Στείλε αμάξι

CD 33 *Συνθέτες του ρεμπέτικου 22*, Στέλιος Χρυσίνης I, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ, 1999

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Νησιωτοπούλες έμορφες

CD 34 *Βαλκανική Μουσική / Ελλάδα, Χοροί και τραγούδια*, FM Records, Αθήνα 1999

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Η Ελενιώ

CD 35 *Ιωάννα Γεωργακοπούλου- Στελλάκης, Έφυγες κάποιο δειλινό*, Panivar

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Σ'ορκίζομαι στο κύμα
2. Μ' άλλον με παντρεύουνε

CD 36 *Δημόδη άσματα με τον Αγάθωνα*, Eros Music S.A, 2002

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

1. Μεσ τα γλυκοχαράματα

2. Καρπενησιώτικο

CD 37 Ο πόνος της ξενιτειάς. Αυθεντικά ρεμπέτικα και δημοτικά της Αμερικής (6). Η δημοτική μουσική στην Αμερική, LYRA

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

- 1. Αν φύγεις για την ξενιτειά*

CD 38 Απόδημη κομπανία, της αγάπης τα καμώματα- παραδοσιακοί και ρεμπέτικοι δρόμοι, Platinum, 2000

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟ CD ΑΥΤΟ

- 1. Μαράθηκα πουλάκι μου*

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ
Χειρόγραφες Παρτιτούρες

Καρσιγιάν

Ο Γιάννης

ξ - να - σί - ναι ο δ - ε - ε - ε - ε - ε - ντ - υ - υ - σ
 ξ - να - αυ ξ - να - ω κου - τ - α - ρ - η - τ - α ξ - να - ξ - να - ε - ρ - ε - ρ - ε
 να - α γ - ε - ε - ντ - α - α - σ / η - σ - α - α - ντ - α - ρ - η - α και ε - ι - ο - τ - η - τ - α
 και ψ - α - φ - α - ν - τ - α κ - ο - ρ - ι - ι - τ - α - α - υ - ι - α γ - ι - α - α - τ - ι - ι - δ - ι - σ - ι - ν - α - ι - α - ι
 ε - ε - ε - ντ - α - α - δ - η - σ ξ - μ - ο - ρ - ρ - ο - ι και - α - ι πα - δ - η - υ - η - τ - α - α - ρ - ι
 και κα - λ - η - σ και - α - ι πα - ρ - α - λ - η - υ - σ
 α - α - α - α - α - α - α - α
 αν τ - ο - υ β - ρ - ε - ι - τ - ε - ε π - ο - ι - α - ς
 π - ο - ι - ο - σ - ι - ν - α - ι α - αν - τ - ο - ς

Handwritten musical score consisting of six staves of music. The lyrics are in Greek and appear to be a hymn or a prayer. The first staff has the lyrics:
 ο - ν ο υ ζ έ ν - υ θ η υ α ρ η - ς - σ π η υ α - ρ α - ς - ο ρ - θ ο ς ο υ ρ α - ν - ο υ - η υ α - ρ - ρ α α
 The second staff has the lyrics:
 υ α ι τ ο κ ε - φ ι υ α σ α - ο - ρ η - ι - ο ς ε - ν ε Γ ι α - ν η ρ η ς
 The third staff has the lyrics:
 ρ ε π α ι - α ι - α ι - ο ι α
 The fourth staff has the lyrics:
 α - α - α - α - α - α - α - α - α - α Γ ι α - α - ν α - κ η ρ ε - ε - ρ α - α
 The fifth staff has the lyrics:
 α - α - α - α - α - α α - α - α - α - α - α
 The sixth staff has the lyrics:
 π α - ρ α μ ο υ ο ς - ε - ε υ α - α - λ η
 The score concludes with a double bar line and the instruction "D.C".

ΧΙΤΖΑΣ

Εσύ'σαι τρελοκόπιτοο

♩ = 80



ΧΟΥΖΑΜ Η ΨΕΥΤΟΦΙΛΙΑ ♩=80

ο-λος ο κο-σμος τω-ρα σου δευ-σι-τη-χα-νεις
 υμων να-νεις το κα-πο-ι-δα σου κκ-νου πιο πο-λυ
 υμων κκ-νεις το κα-πο-ι-δα σου ου κα-α-α-νου πιο-α
 πο-λυ

Νίκη 2

Ξεβντάς

$\text{♩} = 80$

Έρξ-ε τσί-τι-ι-κε ντου-ου-νιά-ω ά-τι-ι-ψε κρυ-υ-φι φο-ο-νιά
δεν τα-α θεί-ε-δω-ω τα λεί-ε-ψα έ-χω-ω στο-ο δου-ου-λά σε-δω-ε
θα στα κά-νω ό-λου-τα να έε στεί-λεισσι πιο-ο πιο-ο-σθ
αίμα αίμα αίμα αίμα
ότο ζεί-ψε-κι-κο χό-ο-πο-ο-ο-ο-ο
Την ζω-ή που θα ης-ε-ντι D.C.

Σουζίνικ

Μας ψέθηκες μπαμπέσικα

♩ = 70

ὄμο-ο χρο-νιά-τες ἐμ-σὴν-νῆ-σις με τὴν πα-γὰ-να-ντία-σου
κί-ο-ο κό-στω νῆ-α-νὸ-ρη-η

-σε τὴν τὸ-σα φη-σὲ-σὶ-α σου

για με κσι-vo για με τῶ-λλο

μας ε-πα-τα-γῆς στον κῆ-δο ὠ-σπου νῆ-α-σις νῆ-ω-ρα

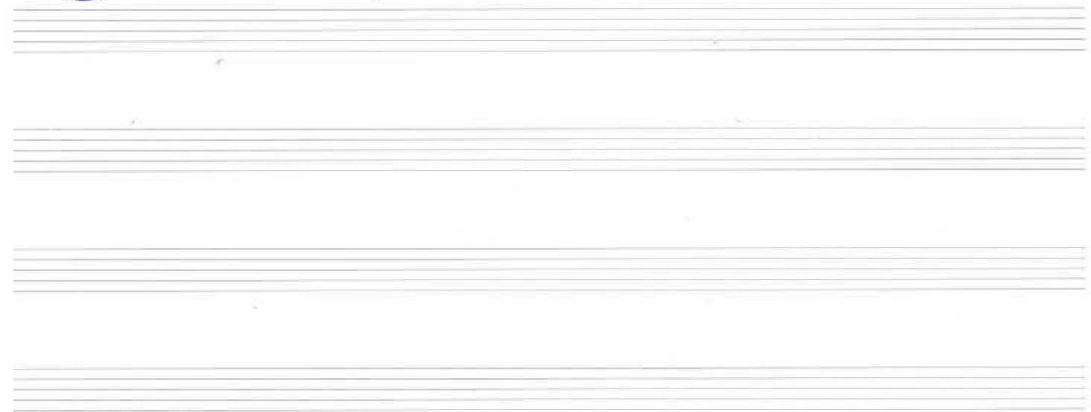
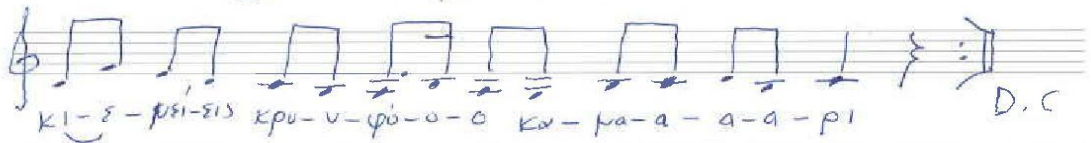
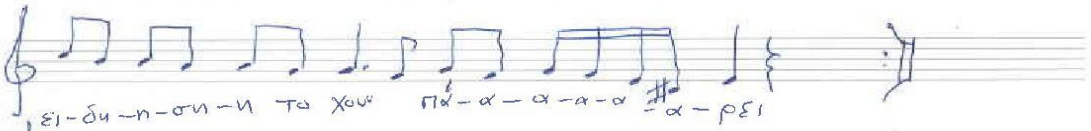
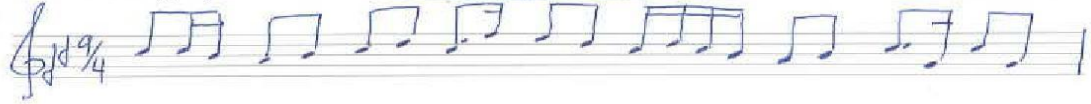
μας ε-πί-χτη κςς στα φῶ-ο-ρα

D.C

Ραοτ-Μαχούρ

Μας πήρανε χακίταρι

♩ = 110



Καρσινίνας

ΔΕ ΨΕ ΘΕΛΕΙΣ ΠΙΑ

♩=140

Handwritten musical score for the song "ΔΕ ΨΕ ΘΕΛΕΙΣ ΠΙΑ" (De Psi Theleis Pia). The score is written in 4/4 time with a tempo marking of ♩=140. It consists of ten staves of music. The lyrics are written below the notes in Greek. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, and repeat signs. The lyrics are:
ζη-ψ-πω-ψι ναι. εψ-διδ-ψι και εψ τρω-σι το τα-ρω-ρω-ν-ζι
μα ε-σ-νυ εψ ε-σ-να-ν-εψ ε-ψ-ν-κς να-α
νιδ
εψ-γα-νι και εψ εψ-ρω-ψις νι-λο-λο θς να εψ εψ-ρω-ψις
εψ εψ-ρω-σαι εψ εψ-ρω-ψις α-α
ε-λα-α η-τε-α-νε ψε-ε-νι και εψ εψ-ε θε-ε-ε-ψι-ψις
νιδ
D.C

Αλεξανδριανή φελάχα

Ρασι

Ρόζα Εσκενάζυ - Δημήτρης Σέμσης
τραγ. Ρόζα Εσκενάζυ

$\text{♩} = 80$

Α λε ξα νόρια νή φε λά χα πώς μπε ρδεύ τη κα

τα α ρά— πι κά σου μά τια ε ρω τεύ... τη— κα α ρα λί— να με γλυ και νεις

αχ με το για λέ— λι κι'απ' τα— χει λά κια σου στά ζου νε μέ— λι

Εί— σαι κα κού— ργα— και— δεν πο νείς φτά νει πια να— με...

τυ— ραν— νείς α φού με βλέ— πεις τι τρα βώ— δεν λυ πά σαι πια

'ου εί— σαι τ'ό να ρό μου φε— λά χα— μου γλυ— κιά—

Αλεξανδριανή φελάχα, πώς μπερδεύτηκα
τα αράπικά σου μάτια ερωτεύτηκα
αραπίνα με γλυκαίνεις αχ με το γιαλέλι
κι απ' τα χειλάκια σου στάζουνε μέλι

Είσαι κακούργα και δεν πονείς
φτάνει πια να με τυραννείς
αφού με βλέπεις τι τραβώ δε λυπάσαι πια
συ είσαι τ' όνειρό μου φελάχα μου γλυκιά

Το αράπικο χορεύεις αχ και με τρελαίνεις
με τα τσακίσματά σου με μπερδεύεις
σαν τρελός για να γυρίσω πες μου το γυρεύεις
φτάνει πια φτάνει και μη με παιδεύεις

Είσαι κακούργα και δεν πονείς
φτάνει πια να με τυραννείς
αφού με βλέπεις τι τραβώ δε λυπάσαι πια
συ είσαι τ' όνειρό μου φελάχα μου γλυκιά

Η Μαρίτσα η Συμυρνιά

Χιτζάζ

Δημήτρης Σέμσης
τραγ. Α. Διαμαντίδης (Νταλγκάς)

♩ = 90 Για finale CODA

Σ'έ να γλέ ντι μια βρα δα τα μπλε ξα με...

μια... Συμυ ρνιά... ρνιά

Α μάν α μάν α... α... α...
Α μάν α μάν α... α... α...

α... αχ ή... ταν ό... λο τσα... χπι... νιά... νιά...
α... αχ η... κα μω... μα του... η... Συμυ ρνιά... ρνιά

CODA

Σ' ένα γλέντι μια βραδιά } (δύο)
τα μπλεξα με μια Συμυρνιά }
Αμάν αμάν ήταν όλο τσαχπινιά,
αμάν αμάν η καμωματού η Συμυρνιά

Ξακουστή στην Κοκκιανιά } (δύο)
η Μαρίτσα καλέ η Συμυρνιά }
Αμάν αμάν μ' όλους παίζει και γελά
αμάν αμάν και ποτέ δεν αγαπά

Βρε Μαρίτσα μερακλού } (δύο)
κάνε μένα γιαβουιελού }
Αμάν αμάν να περνούμε 'γώ και συ
αμάν αμάν έμορφη ζωή χρυσή

Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα

Ουσάκ

Γιώργος Πετροπουλέας - Δημήτρης Σέμσης
τραγ. Ρόζα Εσκενάζυ

$\text{♩} = 90$

Μην ορ κί ζε_... σαι_... βρε_... ψεύ_... τρα και μην_... έρ χε_...
σαι... και_... κλαις_... σαι... και_... κλαις... α α α_... α α α_...
α α α_... α α α_... τέ τοιους όρ_... κους και σε_... άλ λον_...
σ'ά κου_... σα προ_... χτές_... να_... λες

Μην ορκίζεσαι βρε ψεύτρα και μην έρχεσαι και κλαις (δισ)
Τέτοιους όρκους και σε άλλον σ' άκουσα προχτές να λες (δισ)

Και τα μάτια σου ακόμα σαν μου ριξουν μια ματιά (δισ)
Φαίνονται από το χρώμα πως γεμάτα είναι ψευτιά (δισ)

Οι παραπάνω παρτιτούρες προέρχονται από την εργασία: Βούλγαρης Ευγένιος- Βασίλης Βολανταράκης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto- Τ.Λ.Π.Μ 2007, σ.σ 234-236

Της αγάπης το βοτάνι

Τραγούδι: Κώστας Τσανάκος

Συνθέτης: Δημήτρης Σέμας
Σταχτογράφος: Άγγελος Ραϊφοπούλος

♩ = 50

Τραγούδι

Τη η ης α γά α πη η ης το α βο τά α νι ι

ι πού ου να α πά α ω ω να α το βρω ω

τη η ην καρ διά μου ου

να α τη η ην γιά α νει ει ει για α να α ζή η σω ω

ω δε ε εν μπο ρώ ω

Finale

Ο ΞΕΝΙΤΕΜΕΝΟΣ

Τραγούδι: Ρόζα Εσκενάζυ

Συνθέτης: Δημήτρης Σέρρας, Ρόζα Εσκενάζυ
Σταχουράς: Δημήτρης Σέρρας, Ρόζα Εσκενάζυ

♩ = 70

Τραγούδι

Χρόνια πολλά α—στη νη ξε νι ι—τιά ή μουν και κα α—αρ τε ε
ρού ου—σα και την γλυκιά α γά α—πι η μου ου—
αχ την ε πι—θυ υ—μού ου—σα το όνειρό μου ου
τα ο—γλυ υ—κό ή τα νε και αι—πο ο θού ου—σα
να φύγω πό την ξε ε—νι ι—τιά α— που πάν τα εβλα στη η—
μού ου—σα

Εισαγωγή

Finale

Σπάσ' τα φως μου για τα μένα

Τραγουδάει: Ρίτα Αιμοπούλη

Συνθέτης: Δημήτρης Σέμος
Σειχουργός: Γιώργος Πετρούλης

♩ = 110

Εισαγωγή **Finale**

Τραγούδι

5 Σπά στα φως μου για τα α—μέ να α κάν τα ό—λα α ρη η μα α διό

9 ρη η μα α διό και γω τα 'χω α μάν πλη ρω μέ ε να για τα μά τια α

13 σου τα α—δυο σου τα α δυο

17 τα λεφ τά μη σε σκο ο τί ζου ουν

21 κά νε τα α γυα α λιά α κα αρ φιά λιά α κα αρ φιά οι πα ρά δε ες

25 α μάν τι α ξί ι ζουν μπρος στην τό ση η σ'ε μο ο—ορ φιά σ'ε μο ο—ορ φιά **Da capo**

όπ λες

29. Οι παραπάνω παρτιτούρες προέρχονται από την εργασία: Τσαρδάκας Απόστολος, *Το κανονάκι στις 78 στροφές*, Fagotto, Τ.Α.Π.Μ, Αθήνα 2008