

Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο «ΕΝΤΕΧΝΟΣ» ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ

Πτυχιακή εργασία του

Παππά Δημήτριου

ΑΜ: 2036

Υπό την εποπτεία του

Κοκκώνη Γεώργιου

Άρτα, Μάιος 2018

Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο «ΕΝΤΕΧΝΟΣ» ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ

Πτυχιακή εργασία του

Παππά Δημήτριου

ΑΜ: 2036

Υπό την εποπτεία του

Κοκκώνη Γεώργιου

Άρτα, Μάϊος 2018

**APOSTOLOS KALDARAS AND HIS “HIGH POPULAR”
REPERTOIRE**

©2018

Copyright by Pappas Dimitrios

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Παπάς Δημήτριος

Υπογραφή

Περίληψη

Στην συγκεκριμένη εργασία αναλύονται κομμάτια του Απόστολου Καλδάρου. Τα κομμάτια αυτά είναι από την λεγόμενη «έντεχνη» περίοδο του, τις δεκαετίες 70-90. Για την ανάλυση των κομματιών της εργασίας σταθήκαμε σε τρεις παραμέτρους, ρυθμός, εναρμόνιση, ενορχήστρωση. Επιπρόσθετα, αναφέρονται βιογραφικά στοιχεία για όλη την πορεία του συνθέτη στην δισκογραφία, και το περασμά του από όλες τις φάσεις του λαϊκού τραγουδιού μέχρι να καταλήξει στην «έντεχνη» περίοδό του.

Στην εργασία, με βάση το θεωρητικό μέρος αλλά και την μουσικολογική ανάλυση, προσπαθήσαμε να απαντήσουμε ορισμένα ερωτήματα που θέσαμε ως αρχικό στόχο τα οποία είναι: α) τον λόγο για τον οποίο ο Απόστολος Καλδάρου οδηγήθηκε προς την «έντεχνη» μουσική β) από που επηρεάστηκε και γ) προσπαθήσαμε να εντοπίσουμε και να αναδείξουμε τα «έντεχνα» στοιχεία στα κομμάτια του.

Λέξεις κλειδιά: Έντεχνο, Μουσική Ανάλυση, Ρυθμός, Αρμονία, Ενορχήστρωση, Απόστολος Καλδάρου

Summary

In this work, pieces of Apostolos Kaldaras are analyzed. These pieces are from his so-called "high popular" period, in the 70-90s. For the analysis of the pieces of work we stood in three parameters, rhythm, harmonization, orchestration. In addition, biographical data about the entire course of the composer is mentioned in the discography, and his passage from all phases of the popular song until he ends up in his "high popular" period.

At work, based on the theoretical part as well as the musical analysis, we tried to answer some of the questions that we set as the original goal, which are: a) The reason why Apostle Kaldaras was led to "high popular" music b) from which he was influenced and (c) we tried to locate and highlight the "creative" elements in the pieces.

Keywords: High Popular, Music Analysis, rhythm, Harmony, Orchestration, Apostolos Kaldaras

Κατάλογος περιεχομένων

Πρόλογος.....	5
Εισαγωγή.....	6
Κεφάλαιο 1.....	8
Η πορεία προς το έντεχνο.....	8
Κεφάλαιο 2.....	14
Ρυθμολογική ανάλυση.....	14
Κεφάλαιο 3.....	24
Εναρμόνιση.....	24
3.1. Συγχορδίες.....	24
3.2. Μετατροπίες.....	26
Κεφάλαιο 4.....	35
Ενορχήστρωση.....	35
4.1. Οργανολόγιο-ρόλοι οργάνων.....	35
4.1.1. Φλάουτο.....	35
4.1.2. Ηλεκτρική κιθάρα.....	48
4.1.3. Μπάσο.....	54
4.2. Ενορχήστρωση.....	63
Βιβλιογραφία.....	81
Παράρτημα.....	85

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία αποτελεί την τελική δοκιμασία των προπτυχιακών μου σπουδών στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου στην Αρτα. Μια εργασία στην οποία προσπάθησα να εκμεταλλευτώ και να χρησιμοποιήσω, τις γνώσεις που αναπτύχθηκαν κατά την διάρκεια της φοίτησής μου στο Τμήμα. Το Τμήμα από την μια μου πρόσφερε μια τεχνογνωσία γύρω από το μπουζούκι και από την άλλη μου παρείχε μια άκρως μουσικολογική εκπαίδευση γύρω από την μουσική.

Όσον αφορά το θέμα της εργασίας, η επιλογή του προέκυψε καθαρά από το όργανο με το οποίο ασχολούμε, το μπουζούκι. Η επαφή με τον συνθέτη Απόστολο Καλδάρρα έγινε κατά την διάρκεια μελέτης στο όργανο μέσα από τα τραγούδια του. Μέσα από την μελέτη ο συνθέτης μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση κυρίως για την μελωδικότητά του καθώς και για τις διάφορες συνθετικές του όψεις. Έτσι, αποφάσισα να μελετήσω πιο ειδικά τον Καλδάρρα και μέσα από την εργασία μου να παρουσιάσω μια από τις πλευρές του, την «έντεχνη».

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές της σχολής για τις πολύτιμες γνώσεις που μου μετέδωσαν κατά την διάρκεια των σπουδών μου στο Τμήμα. Θέλω να ευχαριστήσω τον επόπτη καθηγητή μου Γεώργιο Κοκκώνη τόσο για την πολύτιμη βοήθειά του στην παρούσα εργασία, όσο και για τις γνώσεις που μου μετέδωσε κατά την διάρκεια της φοίτησής μου. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα και τον καθηγητή μου Στάθη Σαββίδη για τις πολύτιμες γνώσεις και συμβουλές που μου μετέφερε πάνω στο μπουζούκι.

Εισαγωγή

Ο Απόστολος Καλδάρas είναι ένας συνθέτης με μεγάλη εργογραφία και μεγάλη δισκογραφία όπως και οι, Μάρκος Βαμβακάρης, Βασίλης Τσιτσάνης Μανώλης Χιώτης, Άκης Πάνου, Χρήστος Νικολόπουλος και πολλοί άλλοι. Πρωταγωνίστησε στο λαϊκό τραγούδι στις διάφορες περιόδους του, συμβάλλοντας καθοριστικά σε κάθε μια από αυτές. Η συμβολή αυτή οφείλετε στην τεράστια δισκογραφία την οποία άφησε πίσω του στις διάφορες φάσεις του λαϊκού τραγουδιού και όχι μόνο. Ένας συνθέτης, πολύπλευρος, εξαιτίας του ποικίλου συνθετικού του έργου, καθώς και καινοτόμος, εξαιτίας των καινοτομιών-νεοτερισμών που εισήγαγε στην λαϊκή μουσική.

Στην παρούσα εργασία όμως, αντικείμενο μελέτης στάθηκε μια περίοδος κάπως άγνωστη σε σχέση με άλλες πολύ γνωστές εξαιτίας των δισκογραφικών του επιτυχιών και της δημοφιλίας των συνθέσεών του. Θα μας απασχολήσει η λεγόμενη, «έντεχνη» περίοδος του Καλδάρas. Μια περίοδος που αρχίζει να φέεται ήδη από το 1965 και έπειτα όπου ο Καλδάρas εγκαταλείπει τα νυχτερινά κέντρα της εποχής. Τότε αφοσιώνεται αποκλειστικά στην μουσική, μελετώντας την κυρίως μέσα από τους «έντεχνους» συνθέτες της εποχής Χατζιδάκι, Θεοδωράκη, Ξαρχάκο. Πιο συγκεκριμένα, την εν λόγω περίοδο γράφει τραγούδια στα οποία θα λέγαμε ότι εισάγει δυτικά μουσικά ιδιώματα και νεοτερισμούς, σύμφωνα με τα πρότυπα των «εντέχνων» της εποχής.

Συνεπώς, σκοπός της εργασίας μας ήταν, με κύρια μέθοδο την μουσικολογική ανάλυση, να αναδείξουμε το «έντεχνο» στοιχείο που προκύπτει από ορισμένα κομμάτια του συνθέτη. Στην αναζήτησή μας αυτή, μας οδήγησε κυρίως μια σειρά δισκογραφιών του Καλδάρas οι οποίες είναι διαφορετικές από τις προηγούμενες του. Ειδικότερα, ο Καλδάρas μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60 έχει πρωταγωνιστήσει στις διάφορες φάσεις του λαϊκού τραγουδιού, στην περίοδο του ρεμπέτικου, στην μετέπειτα εποχή του λαϊκού ακόμη και στην περίοδο των ινδοπρεπών τραγουδιών. Από την δεκαετία του 70 όμως μπαίνει σε καινούργια μονοπάτια θα λέγαμε, καθώς πραγματοποιεί μια προέκταση του αρχικού του ύφους ενσωματώνοντας στην μουσική του έντεχνα στοιχεία. Στην εργασία μας, για να μπορέσουμε να αναδείξουμε αυτά τα έντεχνα στοιχεία επεξεργαστήκαμε και αναλύσαμε μια σειρά από παραμέτρους.

Αρχικά, πριν από την ανάλυσή μας προσπαθήσαμε σε μια μικρή αναφορά να παρουσιάσουμε τον συνθέτη Απόστολο Καλδάρas. Να παρουσιάσουμε όλη την πορεία του

και την συμβολή του στο λαϊκό τραγούδι, και πως αυτός οδηγήθηκε στο «έντεχνο» στοιχείο. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να πούμε ότι, εξαιτίας της έλλειψης βιβλιογραφικών πηγών αποκλειστικά για την ζωή του συνθέτη, οδηγός μας στην εργασία ήταν το βιβλίο του Νίκου Χατζινικολάου¹. Το συγκεκριμένο βιβλίο μας κάνει γνωστή την ζωή, αλλά και το έργο του συνθέτη σε όλη την καλλιτεχνική του πορεία. Στην εργασία μας μελετήσαμε και αναλύσαμε τρεις παραμέτρους, σε τρία διαφορετικά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, μελετήσαμε την ρυθμολογία στα κομμάτια του συνθέτη ώστε να δούμε πως διαχειρίζεται τον ρυθμό. Πιο συγκεκριμένα, δείξαμε τους τρόπους με τους οποίους ο συνθέτης επεξεργάζεται τόσο ρυθμικά μέτρα όσο και ρυθμικά μοτίβα στα κομμάτια του.

Στην συνέχεια και στο δεύτερο κεφάλαιο μας απασχόλησε το κομμάτι της εναρμόνισης. Ασχοληθήκαμε με την αρμονία και τους τρόπους με τους οποίους την χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Αρχικά, παρουσιάσαμε ορισμένες ιδιαίτερες συγχορδίες, καθώς και τους ρόλους που τους προσδίδει στα κομμάτια του. Επιπρόσθετα, σταθήκαμε στο φαινόμενο των μετατροπιών. Μετά από ανάλυση, χωρίσαμε τις μετατροπίες σε κατηγορίες σύμφωνα με τον τρόπο που τις πραγματοποιεί ο Καλδάρας. Τέλος, στο ίδιο κεφάλαιο με την βοήθεια ανάλυσης της μελωδίας παρουσιάσαμε κομμάτια στα οποία, συναντάμε πολλές συγχορδίες και μετατροπίες σε σχέση με αυτές που περιμένουμε να ακούσουμε με βάση την κλίμακα του εκάστοτε κομματιού.

Το τρίτο και ίσως πιο σημαντικό κεφάλαιο της εργασίας μας είναι αυτό της ενορχήστρωσης. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, αρχικά σταθήκαμε στο οργανολόγιο αλλά και τους ρόλους που δίνει ο συνθέτης σε ορισμένα όργανα μέσα στα κομμάτια του. Στην συνέχεια από την ανάλυση κομματιών προσπαθήσαμε να δείξουμε πως σκέφτεται ο Απόστολος Καλδάρας την ενορχήστρωση στα κομμάτια του, καθώς φένεται πως δεν μένει στην λυτή ενορχήστρωση του λαϊκού, αλλά την σκέφτεται σε πολλές γραμμές και την αναπτύσει.

¹ Χατζινικολάου Νίκος, Απόστολος Καλδάρας αναφορά στην ζωή και το έργο του μεγάλου δημιουργού, ΙΑΝΟΣ, Θεσσαλονίκη 2008.

Κεφάλαιο 1

Η πορεία προς το έντεχνο

Ο Απόστολος Καλδάρας γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 7 Απριλίου του 1922. Η περίοδος στην οποία γεννήθηκε συμπίπτει με την μικρασιατική καταστροφή και συνάμα, με την έλευση προσφύγων στην Ελλάδα. Οι πρόσφυγες φθάνουν και στα Τρίκαλα. Η επαφή του συνθέτη με τους πρόσφυγες, καθώς και το μικρασιάτικο στοιχείο θα τον επηρεάσει αργότερα στις κοινωνικοπολιτικές του επιλογές². Τα πρώτα ακούσματα που έχει είναι στα διάφορα καφεενεδάκια των Τρικάλων, όπου εκεί ακούει από φωνόγραφο τους ρεμπέτες της εποχής Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, Μπάτη, Παγιουμτζή και άλλους. Ο παππούς του ήταν δάσκαλος βυζαντινής μουσικής και ιερέας της εκκλησίας. Έτσι, αρχίζει να ψέλνει στην εκκλησία αποκτώντας βυζαντινά ακούσματα από τους ύμνους και τα τροπάρια³. Το πρώτο όργανο το οποίο πιάνει στα χέρια του είναι η κιθάρα στην οποία σε μικρό χρονικό διάστημα σημειώνει αρκετή πρόοδο. Όμως το όργανο που τον κερδίζει και που με αυτό θα πορευθεί αργότερα είναι το μπουζούκι.

Στα χρόνια της κατοχής για λόγους κυρίως βιοποριστικούς αρχίζει να παίζει σε ταβερνάκια των Τρικάλων με διάφορες ορχήστρες. Παράλληλα συνθέτει τα πρώτα του τραγούδια. Αυτά είναι το «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι» και το «Εβίβα ρεμπέτες». Έπειτα εισάγεται στην Γεωπονική σχολή Θεσσαλονίκης όπου και εκεί παίζει σε διάφορα μαγαζιά της πόλης. Τα τραγούδια του γίνονται ευρέως γνωστά και σουξέ στην περιοχή και έτσι έρχεται η πρώτη μεγάλη συνεργασία. Το 1946 ηχογραφεί σαν συνδημιουργός με τον Βασίλη Τσιτσάνη το «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι» στην Parlophone⁴. Στην συνέχεια αποφασίζει να εγκαταλείψει τις σπουδές του και να αφοσιωθεί στην μουσική. Αφήνει την Θεσσαλονίκη και κατεβαίνει στην Αθήνα. Σκοπός του ήταν αρχικά να δουλέψει σε μαγαζιά, και ταυτόχρονα να ασχοληθεί και με την δισκογραφία. Όπως αναφέρει και ο Νίκος Χατζηνικολάου στο βιβλίο του, η πρώτη στάση που κάνει ο συνθέτης είναι στον

² Χατζηνικολάου Νίκος, ο.π., σελ 53.

³ Γεραμάνης Πάνος, Η ζωή μου ένα τραγούδι, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2007, σελ 257.

⁴ Μανιάτης Διονύσης, Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2006.

πειραιά όπου εκεί για μια σεζόν το 1945 παίζει σε διάφορα μαγαζιά με ακροατές κυρίως τον υπόκοσμο της περιοχής (σωματέμποροι, κλέφτες, φονιάδες, απατεώνες). Ο ίδιος ο Καλδάρης σε συνέντευξη του στον Παναγιώτη Κουνάδη αναφέρει τα συγκεκριμένα μαγαζιά κυρίως με τα ονόματα των ιδιοκτητών όπως «στου Γιαουρτόπουλου», «στου λιναρά»⁵. Ένα χρόνο αργότερα αποφασίζει να ανεβεί στην πρωτεύουσα ώστε να πραγματοποιήσει τον δεύτερο και κύριο στόχο του, την δισκογραφία. Εκεί θα γνωρίσει τον Γιάννη Παπαϊωάννου και αυτός με την σειρά του θα τον γνωρίσει στον τότε διευθυντή της Parlophone, τον Μίνωα Μάτσα⁶. Έτσι σε λίγο χρονικό διάστημα το 1947 θα ηχογραφήσει στην Odeon⁷ ένα από τα μεγαλύτερα τραγούδια του, το «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι»⁸. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης στην συνέντευξη του στον Π. Κουνάδη το συγκεκριμένο τραγούδι έχει πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο διότι το εμπνεύστηκε την εποχή του εμφυλίου πολέμου στην Ελλάδα. Πιο συγκεκριμένα ο ίδιος λέει *«Ήμουν στην Θεσσαλονίκη φοιτητής και εργαζόμουν για να εξοικονομώ τα προς το ζην σε ένα κέντρο, με ένα φίλο του οποίου το σπίτι ήταν στην Ακρόπολη κάτω από το Γεντί Κουλέ. Πήγαινα συχνά στο σπίτι του... Ένα σούρουπο, φεύγοντας από το σπίτι και βλέποντας τη σιλουέτα του κάτεργου, αυτό μου έδωσε την ιδέα.»*⁹ Το τραγούδι ερμηνεύτηκε σε πρώτη εκτέλεση από την Στέλλα Χασκίλ το 1947. Επιπρόσθετα, την επόμενη χρονιά θα ηχογραφήσει άλλο ένα χαρακτηριστικό του τραγούδι πάλι με κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο¹⁰ μιλώντας για τους αριστερούς εξόριστους στα νησιά, το «Σε ένα βράχο φαγωμένο» που ερμήνευσε ο Στράτος Παγιουμτζής με την Λίτσα Χαρμαντά το 1948.

⁵ Η συνέντευξη του Απόστολου Καλδάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη δόθηκε το 1989 και ήταν μέρος του αφιερώματος στο συνθέτη, που έγινε στο 4^ο πρόγραμμα της ΕΡΑ από την εκπομπή «Μεσιμέρι και τέταρτο». Στην συγκεκριμένη συνέντευξη ο συνθέτης αναφέρει το γρήγορο πέρασμα του από την λεγόμενη «Τρούμπα».

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, Κατάρτι, Αθήνα 2000, σελ 236-237

⁶ Χατζινικολάου Νίκος, ο.π., σελ 76.

⁷ Ο Μίνωας Μάτσας λίγο πριν το 1930 και καθώς έχει μπει ήδη στην γερμανική Odeon, παίρνει και την εκπροσώπηση της Parlophone την οποία και εξελίσει σε ελληνική εταιρεία αργότερα. Έτσι μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 ο Μάτσας πορεύεται στον χώρο της δισκογραφίας με το γκρούπ Odeon-Parlophone.

⁸ Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2006.

⁹ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., σελ 237-238.

¹⁰ Χατζινικολάου Νίκος, ο.π., σελ 77.

Η εποχή του ρεμπέτικου φτάνει σιγά σιγά στο τέλος της, και έτσι από το 1950 ξεκινά μια μεταβατική περίοδος. Οι δίσκοι 45 στροφών αντικαθιστούν τους δίσκους 78 στροφών. Ο Καλδάρας στην ρεμπέτικη περίοδο του αφήνει μεγάλα τραγούδια όπως, «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι», «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι», «Σε ένα βράχο φαγωμένο» και πολλά άλλα. Την δεκαετία του '50 εργάζεται σε διάφορα κέντρα της Αθήνας κυρίως ως επικεφαλής μουσικών σχημάτων με πολλούς τραγουδιστές της εποχής. Η πιο μεγάλη συνεργασία του στα πάλκα ήταν με τον Πρόδρομο Τσαουσάκη. Με τον συγκεκριμένο τραγουδιστή συνεργάζονται και στην δισκογραφία για μεγάλο διάστημα, ηχογραφώντας σουξέ της εποχής όπως «Βρε ζωή φαρμάκια στάξεις», «Μια στενοχώρια». Επίσης, πολλοί ακόμη λαϊκοί τραγουδιστές της εποχής συνεργάστηκαν με τον Καλδάρα όπως Πάνος Γαβαλάς, Γιώτα Λύδια, Πόλυ Πάνου, Στράτος Διονυσίου και πολλοί άλλοι. Ωστόσο, ο τραγουδιστής ο οποίος πρωτοεμφανίστηκε στην δισκογραφία με τον Καλδάρα, και ηχογράφησαν τα πιο πολλά τραγούδια σε επίπεδο συνεργασίας ήταν ο Στέλιος Καζαντζίδης. Το πρώτο τραγούδι με το οποίο βγήκε και στην δισκογραφία ο Καζαντζίδης ήταν το 1952 «Για μπάνιο πάω». Έκτοτε θα ηχογραφήσουν πληθώρα τραγουδιών σε μια μακροχρόνια συνεργασία περίπου μέχρι το 1972. Μερικά από αυτά «Απ'τα ψηλά στα χαμηλά», «Ότι αγαπάω εγώ πεθαίνει», «Ας παν στην ευχή τα παλιά», «Αλλοτινές μου εποχές» και πολλά ακόμα.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 ο ινδικός κινηματογράφος έχει κάνει την εμφάνιση του στην Ελλάδα. Είναι η καινούργια μόδα της εποχής. Η μόδα αυτή, οδηγεί σε μια μεγάλη εισαγωγή ινδικών ταινιών στην Ελλάδα. Μαζί με τις ταινίες στην Ελλάδα, ήρθαν και εκατοντάδες ινδικά τραγούδια. Έτσι πολλοί λαϊκοί συνθέτες της εποχής εκμεταλευόμενοι την προτίμηση του κόσμου για τα ινδικά, αρχίζουν να αντιγράφουν τα τραγούδια αυτά, και με ελληνικούς στίχους τα παρουσιάζουν ως δικά τους.¹¹ Χαρακτηριστικά παραδείγματα η «Μαντουμπάλα» του Καζαντζίδη και η «Μαγκάλα» του Αγγελόπουλου. Ο Καλδάρας έχοντας την ικανότητα να προσαρμόζεται στα διάφορα νέα στοιχεία της κάθε εποχής, έτσι και στην νέα ινδική μόδα θα δώσει το παρόν. Ο ίδιος ο Καλδάρας ισχυρίζονταν *«Πιστεύω στο νόμο της μεταβλητότητας. Όπως και στην φύση που δεν θέλει τίποτα να μένει στάσιμο, έτσι και εμείς στην δουλειά μας πρέπει να αλλάζουμε. Είχα συνειδητοποιήσει πως αν μείνω στο ρεμπέτικο, στο κλασικό λαϊκό τραγούδι, δεν θα*

¹¹ Γεωργιάδης Νέαρχος, Τάνια Ραχματούλινα, Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2003, σελ 185-186.

καταφέρω να επιβιώσω καλλιτεχνικά. Έπρεπε συνεχώς να αλλάζω»¹². Συνεπώς, ο φόβος του Καλδάρρα μήπως μείνει πίσω σε σχέση με τους συναδέλφους του οι οποίοι είχαν ήδη αρχίσει να γράφουν ινδοπρεπή τραγούδια, αρχίζει να γράφει και αυτός στο νέο στυλ της εποχής, έχοντας ως μοναδικό κίνητρο του το εμπορικό. Έτσι, γράφει ορισμένα σουξέ της εποχής. Μερικά από αυτά τα τραγούδια είναι, το «Πριν μου φύγεις γλυκιά μου» με τον Στέλιο Καζαντζίδη το 1963, με τον ινδικό τίτλο *Ai chaand kal jo anna*¹³, το «Λίγο λίγο θα με συνηθίσεις» με τον Μιχάλη Μενιδιάτη το 1963, από το πρωτότυπο ινδικό *Ya allah, ya alla dil le gaya*.¹⁴ Επίσης ένα άλλο σουξέ της εποχής που γνώρισε τεράστια επιτυχία ήταν το «Όσο αξίζεις εσύ» με τον Μανώλη Αγγελόπουλο το 1963 με τον ινδικό τίτλο *Duniavalon se duur*.¹⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι ο δίσκος που περιείχε το παραπάνω τραγούδι γνώρισε τεράστια επιτυχία την εποχή εκείνη καθώς πούλησε 70.000 αντίτυπα.¹⁶ Την ίδια ωστόσο περίοδο παράλληλα με τα ινδοπρεπή, ο Καλδάρρας συνεχίζει να γράφει ορισμένα λαϊκά τραγούδια όπως το «Όποια και να'σαι» με τον Στέλιο Καζαντζίδη το 1963, το «Στ' Αποστόλη το κουτούκι» με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση το 1965.

Τα ινδοπρεπή τραγούδια, πέραν της εμπορικής επιτυχίας που έφεραν στους συνθέτες της εποχής, δημιούργησαν παράλληλα αντιδράσεις και διαμάχες μεταξύ ορισμένων συνθετών. Μια διαμάχη η οποία προϋπήρχε αλλά έφτασε στο απόγειο της την εποχή εκείνη είναι αυτή του Καλδάρρα με τον Βασίλη Τσιτσάνη. Πιο συγκεκριμένα, ο Τσιτσάνης στα τέλη του 1967 μέσα από το περιοδικό *Ντόμινο* επιτέθηκε σε συνθέτες μέσα σε αυτούς και ο Καλδάρρας, λέγοντας χαρακτηριστικά, «*Τα εννέα δέκατα των Ελλήνων συνθετών λαϊκής μουσικής αντιγράφουν σήμερα τις μελωδίες τους. Αντιγράφουν όλα τα μοτίβα που ακούνε: ινδικά, αιγυπτιακά τουρκικά.*»¹⁷. Έπειτα ξεκίνησε μια διαμάχη μέσα από το συγκεκριμένο περιοδικό με τον Καλδάρρα να απαντάει ισχυριζόμενος ότι «*τα ινδοπρεπή τραγούδια έχουν τις ρίζες τους στην Βυζαντινή μουσική*».¹⁸ Ωστόσο, ο ίδιος ο

¹² Χατζηνικολάου Νίκος, ο.π., σελ 37.

¹³ Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης, *Μάγκες Αλήστου Εποχής*: 24 «ρεμπέτικα» πορτρέτα, Μετρονόμος, Αθήνα 2005, σελ 226.

¹⁴ Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης, ο.π., σελ 227.

¹⁵ Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης, ο.π., σελ 227.

¹⁶ Ελένη Αμπατζή-Μανουήλ Τασούλας, *Ινδοπρεπών αποκάλυψη: από την ινδία του εξωτισμού στην μούσα των λαϊκών Ελλήνων*, Ατραπός, Αθήνα 1998, σελ 72.

¹⁷ Ελένη Αμπατζή-Μανουήλ Τασούλας, ο.π., σελ 70.

¹⁸ Ελένη Αμπατζή-Μανουήλ Τασούλας, ο.π., σελ 71.

Τσιτσάνης είχε ήδη πραγματοποιήσει αυτό που κατηγορούσε, με τα τραγούδια «Φαρίντα» με τον Μανώλη Αγγελόπουλο και «Λιμάνια» με την Πόλυ Πάνου.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθούμε σε ένα χαρακτηριστικό το οποίο δίνει προσωπικό στίγμα και ταυτότητα στον Καλδάρα. Αυτό είναι το φλάουτο, το οποίο εισάγει πρώτος αυτός στις συνθέσεις του την δεκαετία του '60 και αργότερα του δίνει πρωταγωνιστικό ρόλο. Την ίδια περίοδο και πιο συγκεκριμένα το 1965 έρχεται ο θάνατος της κόρης του, κάτι το οποίο αρχικά θα σπρώξει τον Καλδάρα στην αποχώρηση από τα πάλκα, και ταυτόχρονα θα τον οδηγήσει στην περιθωριοποίηση. Εκεί παρακολουθεί τις εξελίξεις όπως τότε διαμορφώνονται με το δίπολο Χατζιδάκι-Θεοδωράκη και προσπαθεί για μια ακόμη φορά να ανανεώσει το μουσικό του ύφος, κάτι που τον χαρακτηρίζει βέβαια. Έτσι, στα τέλη της δεκαετίας του '60 θα ξεκινήσει να γράφει τραγούδια «έντεχνου» χαρακτήρα θα λέγαμε. Τέτοια τραγούδια είναι «Ένα αστέρι πέφτει πέφτει», «Μην τα φιλάς τα μάτια μου», «Πήρα απ'την νιότη χρώματα». Η επόμενη δεκαετία αποτελεί μια έντεχνη προέκταση του Απόστολου Καλδάρα. Θα ηχογραφήσει δίσκους οι οποίοι εμφανίζουν έντεχνα στοιχεία σε ρυθμό, εναρμόνιση, ενορχήστρωση αλλά και οργανολόγιο. Τέτοιοι δίσκοι είναι «Μικρά ασία», «Τα σήμαντρα», «Τελευταία νύχτα», «Μπαλάντες του περιθωρίου» και άλλοι. Στην εποχή του αυτή ο Καλδάρας θα συνεργαστεί με τραγουδιστές με τους οποίους έχει συνεργαστεί και την προηγούμενη δεκαετία, αλλά και με νέους τραγουδιστές που δεν έχουν καθιερωθεί στην δισκογραφία ακόμα. Κάποιοι από τους τραγουδιστές αυτούς είναι οι Βίκυ Μοσχολιού, Σταμάτης Κόκοτας, Γιώργος Νταλάρας, Χάρις Αλεξίου, Γιάννης Πάριος, Δημήτρης Μητροπάνος. Αξιοσημείωτο είναι ότι επιλέγει τραγουδιστές οι οποίοι έχουν ήδη συνεργαστεί με συνθέτες που είναι κοντά σε αυτό το ύφος όπως Δήμος Μούτσης, Σταύρος Κουγιουμτζής, Σταύρος Ξαρχάκος, Γιάννης Μαρκόπουλος, Γιώργος Χατζηνάσιος, Γιάννης Σπανός. Αυτή είναι και η τελευταία περίοδος του Απόστολου Καλδάρα. Περίοδος δύο δεκαετιών (70-90) καθώς η τελευταία κυκλοφόρηση δίσκου ήταν το 1990 δύο μήνες πριν τον θάνατο του.

Συνοψίζοντας, θα χαρακτηρίσουμε τον Απόστολο Καλδάρα ως έναν συνθέτη με πολύπλευρο συνθετικό έργο. Είναι το χαρακτηριστικό το οποίο τον διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους συνθέτες του λαϊκού τραγουδιού. Επιπρόσθετα, είναι ένας συνθέτης ο οποίος δηλώνει παρών στις διάφορες περιόδους του λαϊκού τραγουδιού με χαρακτηριστικά τραγούδια, αφήνοντας έτσι την υπογραφή του στην κάθε μια από αυτές. Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος έχει πει για τον Καλδάρα «Ο Καλδάρας ήταν ο πιο ανήσυχος από τους συνθέτες της γενιάς του. Δεν σταματούσε την επιτυχία που του είχε εξασφαλίσει ένα είδος

μουσικής. Δοκίμαζε συνεχώς καινούργιους ήχους, στίχους και φωνές»¹⁹. Και αυτό ακριβώς έκανε. Θα λέγαμε ότι η πορεία του Καлдάρα χωρίζεται σε τρεις περιόδους α) την ρεμπέτικη περίοδο (1946-1955) όπου γράφει ρεμπέτικα τραγούδια και συνεργάζεται με τους περισσότερους από τους ρεμπέτες της εποχής β) την περίοδο του κλασικού λαϊκού τραγουδιού (1955-1970), όπου συνεργάζεται σχεδόν με όλους τους τραγουδιστές του μεταπολεμικού λαϊκού με πιο σημαντικό τον Στέλιο Καζαντζίδη. Στην συγκεκριμένη περίοδο γράφει και ινδοπρεπή τραγούδια. Τέλος, γ) την περίοδο των «έντεχνων» τραγουδιών (1970-1990) όπου εκεί εισάγει νεοτερτισμούς στα τραγούδια του, πραγματοποιώντας μια μετάβαση από το λαϊκό στο έντεχνο τραγούδι αναδεικνύοντας έτσι ένα διαφορετικό ύφος.

¹⁹ Χατζηνικολάου ό.π. σελ 21.

Κεφάλαιο 2

Ρυθμολογική ανάλυση

Στην περίπτωση του ρυθμού τον οποίο μελετήσαμε, αναλύουμε τα ρυθμικά μέτρα και τα ρυθμικά μοτίβα που συναντήσαμε στο εξεταζόμενο υλικό μέσα από τα οποία μπορεί να ερμηνευθεί η «έντεχνη» πλευρά του Απόστολου Καλδάρα. Η ερμηνεία αυτή προκύπτει κυρίως από το συχνό φαινόμενο εναλλαγής των ρυθμικών μέτρων, και μοτίβων των μέτρων στα κομμάτια του συνθέτη σε αντίθεση με το λαϊκό στο οποίο επικρατεί η έννοια της «λούπας».²⁰ Από όλο το υλικό επιλέχθηκαν παραδείγματα στα οποία γίνονται αρκετά εμφανείς οι συγκεκριμένες αλλαγές. Αρχικά, η ανάλυση μας χωρίζεται σε 4 κατηγορίες:

- α) μια αλλαγή μέτρου κατά την διάρκεια κομματιών
- β) αλλαγές στα ρυθμικά μοτίβα του ίδιου μέτρου κατά την διάρκεια κομματιών και
- γ) περισσότερες από μια αλλαγές του αρχικού μέτρου του κομματιού.

Πριν προχωρήσουμε πρέπει να πούμε ότι ο Απόστολος Καλδάρας για τις αλλαγές των μέτρων χρησιμοποιεί πολύ συχνά όρους ρυθμικής αγωγής όπως *rallentando*²¹ και *ritenuto*.²² Η τέταρτη κατηγορία αφορά κομμάτια στα οποία ο συνθέτης στα ρυθμικά μέτρα που χρησιμοποιεί απομακρύνεται από τα πρωτότυπα μοτίβα αυτών και χρησιμοποιεί ορισμένες παραλλαγές σε κάποια συνοδευτικά όργανα, χωρίς όμως ούτε να αλλάζει την ποσότητα του μέτρου ούτε το είδος του. Τα όργανα τα οποία χρησιμοποιούμε στα παραδείγματα μας είναι τα τύμπανα, η κιθάρα, το μπάσο και σε κάποια κομμάτια το πιάνο.

Στην πρώτη κατηγορία κομματιών παρατηρείται μια αλλαγή στο μέτρο κατά την διάρκεια τους, είτε αυτή είναι από την εισαγωγή στο κουπλέ είτε από το κουπλέ στο ρεφρέν.

²⁰ Με τον όρο «λούπα» στο αστικό λαϊκό αναφερόμαστε σε ρυθμούς και ρυθμικά μοτίβα που δεν επιδέχονται παραλλαγές από τους λαϊκούς συνθέτες κατά την διάρκεια των κομματιών.

²¹ Ως *rallentando* χαρακτηρίζουμε την βαθμιαία μείωση της ταχύτητας.

²² Ως *ritenuto* χαρακτηρίζουμε την άμεση ελάττωση της ταχύτητας.

Παράδειγμα 1

Τίτλος κομματιού: Η Σμύρνη μάνα καίγεται

Ερμηνευτής: Γιώργος Νταλάρας

Στιχουργός: Πυθαγόρας

Ρυθμικό μέτρο: Από 9/4 σε 3/4

Εταιρεία δίσκου: Minos

Αριθμός δίσκου: MSM 154

Έτος ηχογράφησης: 1972

Το συγκεκριμένο κομμάτι δεν έχει εισαγωγή. Αντί για αυτή έχει ταξίμι. Μπαίνοντας στο κουπλέ υπάρχει μέτρο 9/4 στο οποίο τα όργανα παίζουν μαζί το ρυθμικό μοτίβο του ζεϊμπέκιου. Πιο συγκεκριμένα:

Η αλλαγή γίνεται στο ρεφρέν όπου πραγματοποιείται μετατροπή του μέτρου σε 3/4. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί για την αλλαγή ένα *ritenuto* πριν εισέλθει στο νέο μέτρο. Επίσης, καθώς αλλάζει το μέτρο παρατηρούμε και μια μερική σταδιακή αύξηση της ταχύτητας.

Παράδειγμα 2

Τίτλος κομματιού: Ο κρυφός παράδεισος

Ερμηνευτής: Ανδρέας Καρακότας

Στιχουργός: Απόστολος Καλδάρης

Ρυθμικό μέτρο: Από 4/4 σε 9/4

Εταιρεία δίσκου: Sirius

Αριθμός δίσκου: SMH 90.002

Έτος ηχογράφησης: 1990

Κι αυτή η περίπτωση, όπως και η προηγούμενη, δεν ξεκινάει με εισαγωγή αλλά με ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος σε ελεύθερο ρυθμό. Στο κουπλέ το κομμάτι είναι γραμμένο σε 4/4.

Ο συνθέτης για άλλη μια φορά χρησιμοποιεί μια επιβράδυνση (*rallentando*) στο τελευταίο μέτρο πριν το ρεφρέν και ταυτόχρονα μια ανταπόκριση από το πιάνο βάζει το κομμάτι σε μέτρο 9/4. Πιο αναλυτικά:

Παράδειγμα 3

Τίτλος κομματιού: Το μυστικό των κοριτσιών τα χείλη

Ερμηνευτής: Χριστιάνα

Στιχουργός: Σώτια Τσώτου

Ρυθμικό μέτρο: Από 10/8 σε 5/8

Εταιρεία δίσκου: Phillips

Αριθμός δίσκου: 9112002

Έτος ηχογράφησης: 1975

Στο κομμάτι αυτό η εισαγωγή είναι σε μέτρο 10/8.

Εδώ βλέπουμε ότι πριν το ρεφρέν υπάρχει μια παύση και μια ανταπόκριση από την κιθάρα και το μπάσο με την οποία το κομμάτι περνά σε περιβάλλον 5/8.

Στην συνέχεια της ανάλυσης θα παρουσιάσουμε ορισμένα παραδείγματα στα οποία παρατηρήθηκαν αλλαγές στα ρυθμικά μοτίβα των μέτρων κατά την διάρκεια κομματιών. Τα μέτρα, ωστόσο, παραμένουν ίδια κατά την διάρκεια των κομματιών.

Παράδειγμα 4

Τίτλος κομματιού: Κι ύστερα λένε

Ερμηνευτής: Δημήτρης Μητροπάνος

Στιχουργός: Σώτια Τσώτου

Εταιρεία δίσκου: Phillips

Αριθμός δίσκου: 9112002

Έτος ηχογράφησης: 1975

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι σε μέτρο 9/4. Σε αυτήν την περίπτωση, όπως είπαμε και πριν, δεν υπάρχουν αλλαγές στα ρυθμικά μέτρα αλλά στα ρυθμικά μοτίβα. Πιο συγκεκριμένα, η εισαγωγή του κομματιού είναι γραμμένη σε καινούργιο ζεϊμπέκικο²³ ενώ στο κουπλέ χρησιμοποιείται καμηλιέρικο.²⁴ Στο ρεφρέν ο συνθέτης επιστρέφει ξανά σε καινούργιο ζεϊμπέκικο χρησιμοποιώντας ίδιο μοτίβο με αυτό της εισαγωγής. Καθώς παρατηρούμε το παίξιμο των οργάνων βλέπουμε ότι το πιάνο παίζει αξίες που θα έπαιζε ένας μπαγλαμάς. Υπάρχει δηλαδή μια τάση μίμησης του μπαγλαμά από το πιάνο.

Εισαγωγή

²³ Παύλου Λευτέρης, Το τουμπερλέκι και οι ρυθμοί, fagotto books, Αθήνα 2006, σελ 48.

²⁴ Παύλου Λευτέρης, ο.π., σελ 47.

Κουπλέ

Τύμπανα
Πιάνο
Μπάσο

Παράδειγμα 5

Τίτλος κομματιού: Ξένες αγκαλιές

Ερμηνευτής: Νίκος Νομικός

Στιχουργός: Πυθαγόρας

Εταιρεία δίσκου: Columbia

Αριθμός δίσκου: 2J 062-70260

Έτος ηχογράφησης: 1976

Στο παρόν κομμάτι το ρυθμικό μοτίβο αλλάζει μόνο μια φορά από την εισαγωγή στο κουπλέ και δεν αλλάζει ξανά μέχρι το τέλος του κομματιού. Η αλλαγή αυτή έγκειται στο μέτρο 5/8. Πιο συγκεκριμένα, στην εισαγωγή το μέτρο 5/8 παρουσιάζεται με το μοτίβο (3+2) ενώ στο κουπλέ μετατρέπεται σε (2+3). Αυτό επιτυγχάνεται προσθέτοντας ο συνθέτης ένα μέτρο 3/8 πριν την αλλαγή. Ουσιαστικά αυτό που κάνει είναι να προσθέσει μόνο το πρώτο μέρος από το (3+2) ώστε να πραγματοποιηθεί η παραλλαγή.

Τύμπανα
Κιθάρα
Μπάσο

Τέλος, θα σταθούμε σε κομμάτια στα οποία συναντήσαμε περισσότερες από μια αλλαγές στα ρυθμικά μέτρα.

Παράδειγμα 6

Τίτλος κομματιού: Η Φάμπρικα

Ερμηνευτής: Χαρούλα Αλεξίου

Στιχουργός: Γιώργος Σαμολάδας

Εταιρεία δίσκου: Minos

Αριθμός δίσκου: MSM 209

Έτος ηχογράφησης: 1974

Στην παρούσα περίπτωση συναντάμε τρία διαφορετικά ρυθμικά μέτρα. Αρχικά η εισαγωγή του κομματιού είναι γραμμένη σε μέτρο 8/8 με την μορφή (3+3+2). Συνεχίζοντας στο κουπλέ παρατηρείται το ίδιο μέτρο.

Τύμπανα
Πιάνο
Μπάσο

Στο τέλος του κουπλέ ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα *rallentando* μέσο του οποίου περνά στο μέτρο 9/4. Για μια ακόμη φορά παρατηρούμε ότι στον ρυθμό του ζεϊμπέκικου το πιάνο μιμείται τον απών μαγαλαμά.

Τύμπανα
Πιάνο
Μπάσο

Στην συνέχεια του κομματιού ο συνθέτης εισάγει ρυθμικό μέτρο 4/4. Για την ακρίβεια θα το χρησιμοποιήσει σε τρία μόνο μέτρα που μαζί με το επόμενο, που είναι σε 8/8, θα τα χαρακτηρίσουμε ως γέφυρα²⁵ με την όποια το κομμάτι ξαναμπαίνει σε περιβάλλον 8/8. Πιο αναλυτικά:

κιθάρα
Πιάνο
Μπάσο

²⁵ Γέφυρα σε ένα κομμάτι θεωρούμε μια μουσική φράση η οποία συνδέει δυο μέρη του κομματιού. Επίσης, μια γέφυρα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ώστε να αλλάξει η τροπικότητα αλλά και ο ρυθμός ενός κομματιού.

Παράδειγμα 7

Τίτλος κομματιού: Σταμάτα αυγή να χτενιστώ

Ερμηνευτής: Χαρούλα Αλεξίου

Στιχουργός: Νάσος Νάκας

Εταιρεία δίσκου: Minos

Αριθμός δίσκου: MSM 209

Έτος ηχογράφησης: 1974

Το τελευταίο παράδειγμα αφορά μια πιο πολύπλοκη περίπτωση σε σχέση με τα προηγούμενα. Το κομμάτι αποτελείται από αρκετές αλλαγές τόσο στα ρυθμικά μέτρα όσο και την ταχύτητα. Ξεκινάει στην εισαγωγή με μέτρο 5/8. Ο συνθέτης στην συνέχεια χρησιμοποιεί ένα *ritenuto* στο τέλος της εισαγωγής και εισάγει μέτρο 2/4 στο οποίο δεσπόζει το μπάσο.

Τύμπανα

Πιάνο

Μπάσο

Εν συνεχεία παρατηρούμε ότι χρησιμοποιούνται δυο μέτρα σε 9/4. Κάνοντας ένα *rallentando* για άλλη μια φορά, σε συνδυασμό με την είσοδο της φωνής, το κομμάτι ξαναμπάνει σε μέτρο 5/8.

Τύμπανα

Πιάνο

Μπάσο

Επιπρόσθετα, στην τελευταία κατηγορία όπως είπαμε και στην αρχή, παρουσιάζουμε παραλλαγές που παρατηρήσαμε στα μοτίβα του ρυθμικού μέτρου σε ορισμένα όργανα, και κατά συνέπεια την διαφοροποίηση αυτού σε σχέση με το πρωτότυπο. Οι παραλλαγές αυτές αφορούν κυρίως συμπλήρωση και αφαίρεση ρυθμικών αξιών και παύσεων σε σχέση με το πρωτότυπο.

Παράδειγμα 9

Τίτλος κομματιού: Το μυστικό στων κοριτσιών τα χείλη

Ερμηνευτής: Χριστιάνα

Στιχουργός: Σώτια Τσώτου

Εταιρεία δίσκου: Phillips

Αριθμός δίσκου: 9112002

Έτος ηχογράφησης: 1975

Μια παραπλήσια περίπτωση είναι στο κομμάτι *Το μυστικό στων κοριτσιών τα χείλη* όπου και εκεί παρατηρήσαμε μια παραλλαγή στο ρυθμικό μοτίβο της κιθάρας. Και εδώ η παραλλαγή έγινε με εισαγωγή παύσεων αλλά και εισαγωγή περισσότερων ρυθμικών αξιών. Το κομμάτι στην εισαγωγή είναι γραμμένο σε μέτρο 10/8 και τα συνοδευτικά όργανα παίζουν:

Τύμπανα

Κιθάρα

Μπάσο

Συνοψίζοντας, από την ρυθμολογική μας ανάλυση οδηγηθήκαμε σε ορισμένα συμπεράσματα για τον τρόπο με τον οποίο ο Απόστολος Καλδάρας χρησιμοποιεί τον ρυθμό. Αρχικά, με βάση τα παραδείγματα που παραθέσαμε στο συγκεκριμένο κεφάλαιο όσον αφορά τον ρυθμό μπορούμε να πούμε ότι ο συνθέτης επιθυμεί να μην επαναλαμβάνονται συνεχώς τα ρυθμικά μοτίβα. Αντίθετα θέλει να διατηρήσει μια ρευστότητα στα κομμάτια του περνώντας από το ένα μέτρο στο άλλο, ώστε να αποβάλλει έτσι το φαινόμενο της επαναληπτικότητας όπως αυτή καθιερώθηκε από τους συνθέτες του λαϊκού.²⁶ Επίσης, κάτι το οποίο παρατηρήσαμε στο κομμάτι των αλλαγών είναι η συχνή χρησιμοποίηση όρων ρυθμικής αγωγής όπως *rallentando* και *ritenuto*. Το γεγονός ότι εισάγει στις συνθέσεις του τους συγκεκριμένους όρους οι οποίοι μέχρι τότε σπάνια εμφανίζονταν από τον ίδιο, είναι χαρακτηριστικό που μας δείχνει ότι δεν έχει μείνει στην

²⁶ Αυτό που λαϊκά ονομάζουμε πλέον «λούπα».

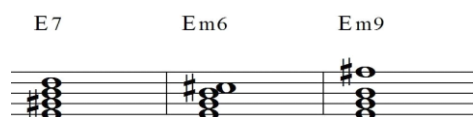
λογική του λαϊκού, αλλά προσπαθεί να εξελίξει το συνθετικό του ύφος. Έτσι αρχίζει να καινοτομεί εισάγοντας νέα στοιχεία καθώς μελετά και άλλα μουσικά είδη.

Κεφάλαιο 3

Εναρμόνιση

3.1. Συγχορδίες

Στο παρόν υποκεφάλαιο αναλύουμε το πεδίο της αρμονίας καθώς και κάποια χαρακτηριστικά που εντοπίσαμε στους τρόπους με τους οποίους εναρμονίζει ο Απόστολος Καλδάρας. Στο υλικό που αναλύθηκε διαπιστώσαμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο την ματζόρε και μινόρε κλίμακα, με ορισμένες λίγες περιπτώσεις να αφορούν λαϊκούς δρόμους. Στις κλίμακες αυτές, όπως είδαμε σε αρκετά παραδείγματα, εναρμονίζει τόσο με τις βασικές συγχορδίες κάθε κλίμακας όσο και με περισσότερες απ' αυτές. Αυτό έχει ως συνέπεια να δημιουργούνται πολλές φορές μετατροπές μεταξύ τονικοτήτων. Επιπρόσθετα, παρατηρήσαμε μια έντονη προτίμηση του Καλδάρα να εισάγει συγχορδίες με προστιθέμενους φθόγγους, όπως $\text{maj}7^{27}$ ή $\text{min}6^{28}$ ακόμα και $\text{min}9^{29}$.



Εν πρώτης, η χρήση της συγχορδίας της πέμπτης μέθ' εβδόμης χρησιμοποιείται τόσο στις ματζόρε όσο και στις μινόρε κλίμακες. Οι συγχορδίες αυτές χρησιμοποιούνται ορισμένες φορές στο κλείσιμο μιας μουσικής φράσης δημιουργώντας έτσι την πτώση V7-I.

Στο κομμάτι *Χόρευε σαν ρωμιά* στο τέλος του ρεφρέν παρατηρούμε ότι ο συνθέτης με μία ανάλυση Ντο-Μι-Σολ (μέτρο 9) της συγχορδίας C εισάγει την έβδομη αυτής (Bb), μετατρέποντας την σε C7 έτσι ώστε να πραγματοποιήσει την τέλεια πτώση³⁰ V7-I. Αντίστοιχες πτώσεις συναντούμε και στην κλασική αρμονία³¹. Επίσης, όπως είδαμε η

²⁷ Ματζόρε συγχορδία με προστιθέμενη έβδομη.

²⁸ Μινόρε συγχορδία με προστιθέμενη έκτη.

²⁹ Μινόρε συγχορδία με προστιθέμενη ένατη.

³⁰ Η τέλεια πτώση είναι μια σταθερή κατάληξη στην τονική σε ευθεία κατάσταση. Πριν από την τονική πρέπει να υπάρχει η δεσπόζουσα που οδηγεί στην τονική.

Αδάμ Παναγιώτης, *Τονική Αρμονία*, Φίλιππος Νάκας, 2012, σελ 60.

³¹ Πυργιώτης Δημήτρης, *Αρμονία στην πράξη*, Εκδόσεις fagotto, Αθήνα 1995.

χρήση της παραπάνω αρμονικής ακολουθίας I-II-IV-V-V7-I υποδηλώνει καθαρά την επιρροή της δυτικής μουσικής στον τρόπο εναρμόνισης του συνθέτη.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 3/4 time and contains a melody with three measures. Above the notes are the chords F, Gm, and Bb. The second staff starts at measure 8 and contains a melody with three measures. Above the notes are the chords C, C7, and F.

Επίσης, παρατηρήθηκε ότι η πέμπτη μεθ' εβδόμης δεν χρησιμοποιείται μόνο στο τέλος έχοντας πτωτικό χαρακτήρα, αλλά και μεταβατικό. Χρησιμοποιείται δηλαδή και για να γίνουν μεταβάσεις σε συγχορδίες. Πιο συγκεκριμένα, ο συνθέτης σε συνδυασμό με την μελωδία την χρησιμοποιεί ως πέμπτη της συγχορδίας που θέλει να μεταβεί με συνέπεια να γίνετε πάλι η πτώση V-I (με I την νέα συγχορδία). Για παράδειγμα, στο κομμάτι *Δεν έχεις όνομα* στην δεύτερη στροφή του κουπλέ ο συνθέτης οξύνει την III βαθμίδα (μέτρο 4) και έτσι η συγχορδία της βάσης Em μετατρέπεται σε ματζόρε και πιο συγκεκριμένα σε E7 ώστε να λυθεί στην Am (μέτρο 5). Έτσι, η E7 χρησιμοποιείται ως πέμπτη συγχορδία της Am κάνοντας έτσι την πτώση V7-I και πρόσκαιρη μετατροπία στην Am.

The image shows a single staff of musical notation in 4/4 time. The melody consists of eight measures. Above the notes are the chords Em, E7, and Am.

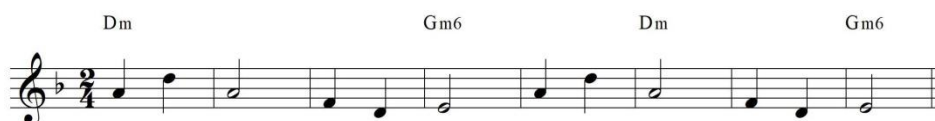
Επιπρόσθετα, παρόμοια περίπτωση έχουμε και στο κομμάτι *Η γειτονιά*. Εκεί, μπαίνοντας στο κουπλέ όπου υπάρχει η συγχορδία Dm ο συνθέτης οξύνει την IV βαθμίδα και αλλάζει την Dm σε D (μέτρο 5-6). Έπειτα, κάνοντας μερική στάση στην νότα Ντο (7^η της Ρε) εναρμονίζει με D7 η οποία λειτουργεί σαν V7 και λύνεται έτσι στην Gm εκτελώντας πρόσκαιρη μετατροπία σε αυτή.

The image shows a single staff of musical notation in 3/4 time. The melody consists of five measures. Above the notes are the chords Dm, D, D7, and Gm.

Όπως είπαμε και στην αρχή του κεφαλαίου στις συνθέσεις του Απόστολου Καλδάρα παρατηρήθηκε μια προτίμηση σε συγχορδίες με προστιθέμενους φθόγγους. Αυτές που εντοπίσαμε επιπλέον είναι η $min6$ και $min9$. Στο κομμάτι *Ανάθεμα την θάλασσα* πριν το κούπλε υπάρχει ένας αυτοσχεδιασμός από το μπουζούκι. Την συνοδεία πραγματοποιεί η κιθάρα η οποία εκτελεί άρπισμα πάνω στην συγχορδία της Em . Ωστόσο κατά την διάρκεια του αρπίσματος ενσωματώνει και την 9^η νότα της συγχορδίας ($F\#$). Πιο συγκεκριμένα το άρπισμα:



Ακόμα, σε άλλα κομμάτια, όπως το *Η ώρα της κρίσεως*, όταν στο ρεφρέν η μελωδία κάνει μια στάση στην νότα Μι (μέτρο 4), ο συνθέτης την χρησιμοποιεί σαν 6^η νότα τις IV συγχορδίας Gm . Έτσι την εναρμονίζει με $Gm6$.



3.2. Μετατροπίες

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της εναρμόνισης με το οποίο ασχοληθήκαμε στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, είναι το φαινόμενο των μετατροπιών που συναντήσαμε στο εξεταζόμενο υλικό. Η έννοια της μετατροπίας προέρχεται από την δυτική θεωρία και την λειτουργία της αρμονίας. Το φαινόμενο αυτό της μετατροπίας θα το χαρακτηρίσουμε ως μια διαδικασία μετάβασης από μια τονικότητα σε μια άλλη, μέσω μιας μετατροπικής αρμονικής σειράς.³² Για να είμαστε σίγουροι ότι έχει πραγματοποιηθεί η αλλαγή τονικότητας θα πρέπει να υπάρχουν πτωτικές συνδέσεις και πιο συγκεκριμένα η τέλεια πτώση V-I.³³

³² Πυργιώτης Δημήτρης, ο.π., σελ 117.

³³ Πυργιώτης Δημήτρης, ο.π., σελ 117.

Η πρώτη περίπτωση μετατροπίας που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, είναι αυτή βάση της οποίας υπάρχει αλλαγή από ματζόρε σε μινόρε κλίμακα ή και το αντίθετο με βάση την ίδια τονικότητα. Για παράδειγμα, στο κομμάτι *Η Σμύρνη* ένα ταξίμι στην εισαγωγή και το κουπλέ, είναι σε κλίμακα Σολ ματζόρε. Πιο συγκεκριμένα, η μελωδία στο κουπλέ του κομματιού ανοίγει στην τρίτη βαθμίδα Σι η οποία εναρμονίζεται με G. Έπειτα κάνει μερική στάση στην δεύτερη βαθμίδα Λα η οποία είναι οξυμένη, και την εναρμονίζει με G dim, και την τέταρτη Ντο στην οποία περνά την C. Ξανά επιστρέφει στην τρίτη βαθμίδα Σι πραγματοποιώντας τελικά την πτώση IV-I (C-G). Στην συνέχεια με μια χρωματική κίνηση (Σι-Ντο-Ντο#) η μελωδία καταλήγει στην πέμπτη βαθμίδα Ρε όπου εναρμονίζεται με D και περνά στην δεύτερη (φυσική αυτήν την φορά) με Am. Επίσης ξανά πάει στην τέταρτη Ντο κλείνοντας πάλι με IV-I. Στην επανάληψη του θέματος πραγματοποιούνται οι ίδιες κινήσεις συνεπώς και η ίδια εναρμόνιση με μόνη διαφορά στο τέλος της επανάληψης όπου η μελωδία αυτήν την φορά καταλήγει στην πέμπτη βαθμίδα Ρε με συγχορδία D.

Έτσι έχουμε τον αρμονικό κύκλο:

G-G dim-C-G-D-Am-C-G (1^η φορά)

G-G dim-C-G-D-Am-D (επανάληψη)

Ωστόσο μπαίνοντας στο ρεφρέν παράλληλα με την αλλαγή στο μέτρο από 9/8 σε 6/8 η μελωδία περνά σε κλίμακα Σολ Αρμονικό μινόρε. Η μελωδία στο ρεφρέν ανοίγει στην έκτη βαθμίδα Μι εναρμονιζόμενη με Cm. Επίσης, βλέπουμε ότι στο μέτρο (4-5) γίνεται η πτώση V-I (D-Gm) η οποία μας επιβεβαιώνει ότι έχουμε περάσει στην καινούργια κλίμακα Σολ Αρμονικό μινόρε. Ακόμα παρατηρούμε ότι η εν λόγω μετατροπία έρχεται απροετοίμαστη χωρίς, λόγου χάρη, κάποια συγχορδιακή ακολουθία ή κάποια ξαφνική αλλοίωση νότας πριν την αλλαγή.

The musical score shows a melodic line in G major. The first staff is in 9/8 time with a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the notes are the chord symbols G, Gdim, C, G. The second staff is in 6/8 time with a key signature of one flat (F). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the notes are the chord symbols D, Am, C, G. The third staff is in 6/8 time with a key signature of one flat (F). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the notes are the chord symbols D, Am, D, Cm, D, Gm, D7, Gm.

Ένα άλλο παράδειγμα της ίδιας περίπτωσης μετατροπίας είναι στο κομμάτι *Πόρτα δεν έχει η θάλασσα*. Στο παρόν κομμάτι παρατηρούμε ότι η μελωδία στην εισαγωγή

ανοίγει στην βάση με συγχορδία Cm (μέτρο 1). Έπειτα καταλήγει στην έβδομη βαθμίδα Σι όπου εναρμονίζεται με Gm (μέτρο 2), και στην συνέχεια στην έκτη βαθμίδα Λα με Ab (μέτρο 4-6). Στο τέλος του 5 μέτρου η έβδομη βαθμίδα αλλοιώνεται και από ύφεση γίνεται φυσική με αυτή την αλλαγή να παραπέμπει στο Αρμονικό μινόρε. Συνέπεια αυτού είναι ότι η έβδομη βαθμίδα εκεί που στο 2 μέτρο εναρμονίστηκε με Gm τώρα με την αλλοίωση της σε φυσική εναρμονίζεται με G. Έτσι στο κουπλέ, το κομμάτι μεταβαίνει σε κλίμακα Ντο ματζόρε. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η μετατροπία αυτή χρίζει κάποιας προετοιμασίας από τον συνθέτη και δεν έρχεται ξαφνικά. Ο ισχυρισμός αυτός έγκειται στην εμφάνιση της G την οποία χρησιμοποιεί ως δεσπόζουσα της νέας κλίμακας ώστε να γίνει η πτώση V-I για να υπάρχει μια ισορροπημένη αλλαγή.

The image shows a musical score for guitar in 8/8 time, consisting of three staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with chords Cm, Gm, and Ab indicated above it. The second staff continues the melody with chords G and C. The third staff starts with a double bar line and a multi-measure rest for 11 measures, followed by a melodic line with chords Dm and C. The score ends with a double bar line.

Επιπρόσθετα, στο κομμάτι *Η παλιά Σωκράτους* το κουπλέ είναι σε κλίμακα Μι αρμονικό μινόρε. Σύμφωνα με κάποιες επιπλέον αλλοιώσεις που υπάρχουν μέσα στο κομμάτι όπως (Ρε#-Λα#) μπορούμε να ισχυριστούμε ότι κάποιες φορές μπλέκεται και ο λαϊκός δρόμος Νιαβεντ³⁴. Εδώ η μελωδία στην δεύτερη στροφή του κουπλέ κινείται στην έκτη βαθμίδα Ντο με την συγχορδία της Am (μέτρο 2). Πραγματοποιεί κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα Λα η οποία είναι οξυμένη και την εναρμονίζει με G dim(μέτρο 4), και καταλήγει στην τρίτη βαθμίδα Σολ με Em κάνοντας την πτώση V-I (B-Em) (μέτρο 5-6). Έπειτα η μελωδία πέφτει στην βάση Μι εναρμονιζόμενη με C (μέτρο 9) και με πήδημα έκτης προς τα πάνω καταλήγει μερικώς στην συγχορδία της Am και έπειτα της C (μέτρο 10-12). Στην συνέχεια υπάρχει μια κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα Ρε η οποία εναρμονίζεται με την συγχορδία της πέμπτης Bm αλλά μινόρε αυτήν την φορά και όχι ματζόρε (μέτρο 15-21). Ο συνθέτης θέλοντας να κάνει μετατροπία στο ρεφρέν

³⁴ Τα όνοματα των λαϊκών δρόμων αντλήθηκαν από το βιβλίο του Δημήτρη Μυστακίδη:

Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα «Τροπικότητα και Εναρμόνιση»*, εκδόσεις Πριγκηπέσσα, 2013.

παρατηρούμε ότι στο τέλος του κουπλέ (21-28 μέτρο) με μία χρωματική κίνηση (Φα#-Σολ-Σολ#-Λα) αλλάζει την συγχορδία της τέταρτης βαθμίδας και από Am που ήταν καθ' όλη την διάρκεια την κάνει Α. Έτσι, χρησιμοποιεί την πτώση IV-V-I με συγχορδία της πρώτης βαθμίδας να είναι τώρα η Ε. Και έτσι το κομμάτι πριν μπει στο ρεφρέν πηγαίνει στον λαϊκό δρόμο Μι χουζάμ.³⁵

Η δεύτερη περίπτωση μετατροπίας την οποία εξετάσαμε αφορά την μετάβαση της μελωδίας από την ματζόρε συγχορδία στην σχετική μινόρε της και το αντίθετο. Για παράδειγμα, στο κομμάτι *Οι καμπάνες της αγίας σοφιάς* στο κουπλέ η μελωδία ανοίγει στην δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας Ρε μινόρε δηλαδή στο Μι με εναρμόνιση Λα ματζόρε. Έπειτα από πέρασμα από την πρώτη και την τέταρτη βαθμίδα στο τέλος της φράσης επιστρέφει στην δεύτερη και την συγχορδία Λα ματζόρε. Στην επόμενη φράση του κουπλέ η μελωδία εκτελεί άλμα στην οκτάβα Ρε με εναρμόνιση Σι ύφεση ματζόρε και βηματική κίνηση προς τα κάτω στο Σι ύφεση με εναρμόνιση της Ντο ματζόρε με έβδομη. Έτσι πραγματοποιείται κατάληξη στο Λα με τέλεια πτώση IV-V7-I στην συγχορδία F, δηλαδή την σχετική της συγχορδίας Dm.

³⁵ Μυστακίδης Δημήτρης, ο.π., σελ 141-143.

A Dm Gm A Dm B \flat C7 F

A Dm

Ίδια περίπτωση συναντάμε και στο κομμάτι *Πόρτα δεν έχει η θάλασσα* όπου εκεί στο ρεφρέν ξανά παρατηρείται εκ νέου η τέλεια πτώση IV-V-I (μέτρο 3-4) καταλήγοντας έτσι η μελωδία από την Cm στην σχετική Eb.

Cm Gm Cm A \flat B \flat E \flat

Ένα άλλο παράδειγμα υπάρχει στο κομμάτι *Χόρευε σαν ρωμιά*. Σε όλο το κουπλέ η μελωδία κινείται στην κλίμακα Φα ματζόρε, ενώ στο ρεφρέν με μετατροπία της μελωδίας σημειώνεται μετάβαση από την κλίμακα Φα ματζόρε στην σχετική της Ρε μινόρε. Στο τέλος του ρεφρέν βλέπουμε ότι το κομμάτι τελειώνει με C την οποία ο συνθέτης χρησιμοποιεί ώστε να γίνει μια επανάληψη στο κουπλέ.

C F Gm B \flat

C C7 F Dm A

Dm A B \flat A C

Ένα άλλο φαινόμενο της εναρμόνισης που σταθήκαμε είναι η εμφάνιση πολλών συγχορδιών σε ορισμένα κομμάτια. Πολλές συγχορδίες σε σχέση με αυτές που περιμένουμε να ακούσουμε με βάση την κλίμακα και οι συχνές εναλλαγές αυτών μέσα σε ένα κομμάτι. Στην προσπάθεια της ανάλυσης μας χρησιμοποιούμε και την μελωδία.

Στο κομμάτι *Κρυφός παράδεισος* η μελωδία στην εισαγωγή κινείται στην κλίμακα Σι μινόρε. Οι κινήσεις αυτές πραγματοποιούνται γύρω από την συγχορδία της Bm με καταλήξεις στην πρώτη και πέμπτη βαθμίδα της (μέτρο 1-4). Στο τέλος της εισαγωγής

παρατηρείται μια κίνηση 5χόρδου σαμπά³⁶ από την βάση (μέτρο 5-7). Ξαφνικά ακούγεται η έκτη συγχορδία G. Παρόλη την συγχορδία αυτή, το κομμάτι ξεκινά στο κουπλέ σε κλίμακα Σολ μινόρε (μέτρο 10-13). Η μελωδία ξεκινά από την πέμπτη βαθμίδα της Σολ, την Ρε. Έπειτα καταλήγει στην δεύτερη βαθμίδα Λα εναρμονίζοντας την με Ρε ματζόρε και περνά στην τέταρτη βαθμίδα Ντο εναρμονίζοντας την με Ντο μινόρε. Έτσι έχουμε τον αρμονικό κύκλο Gm-Eb-D-Cm-D-Eb-Gm (μέτρο 10-13) στον οποίο έχουμε μια ασυνήθιστη πτώση V-VI-I. Εν συνεχεία, υπάρχει μετατροπία πάλι στην έκτη βαθμίδα του Σι αλλά αυτήν την φορά σε Σολ ματζόρε κλίμακα. Η μελωδία ξεκινά από την πέμπτη βαθμίδα του Σολ την Ρε και αφού πραγματοποιεί στάση στην δεύτερη Λα καταλήγει στην βάση Σολ (μέτρο 14-17). Οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στην παραπάνω διαδρομή είναι G-D-G κάνοντας και το πτωτικό V-I. Μέχρι το ρεφρέν η μελωδία του κομματιού ξαναπερνά από τις δυο προηγούμενες κλίμακες, δηλαδή Σολ μινόρε (μέτρο 18-21) και Σολ ματζόρε (22-24) αντίστοιχα εκτελώντας παραπλήσια πορεία. Επίσης, η εναρμόνιση παραμένει ίδια. Στο ρεφρέν το κομμάτι σε συνδυασμό με την αλλαγή του μέτρου που από 4/4 γίνεται 9/4 εκτελεί μετατροπία σε κλίμακα Σι μινόρε. Εκεί η μελωδία εκτελεί κινήσεις σαμπά και εναρμονίζεται με Bm μέχρι να καταλήξει στην βάση με την πτώση VII-I (A-Bm). Συμπερασματικά, το χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου κομματιού ήταν οι αρκετές μετατροπίες. Πιο συγκεκριμένα έχουμε τρεις διαφορετικές κλίμακες (Σι μινόρε, Σολ μινόρε, Σολ ματζόρε) οι οποίες εναλλάσσονται συνέχεια κατά την διάρκεια του κομματιού.

³⁶ Μυστακίδης Δημήτρης, ο.π., σελ 32.

Επιπρόσθετα, στο κομμάτι *Δεν έχεις όνομα* συναντάμε το φαινόμενο των πολλών και διαφορετικών συγχορδιών. Κατά την διάρκεια του, εκτελεί δύο μετατροπίες από ματζόρε σε μινόρε και το αντίθετο με βάση την ίδια τονικότητα (Μι). Πιο αναλυτικά, στην εισαγωγή η μελωδία κινείται στην κλίμακα Μι ματζόρε πραγματοποιώντας πρώτα στάση στην δεύτερη βαθμίδα και στην συνέχεια κατάληξη στην βάση. Οι συγχορδίες με τις οποίες εναρμονίζει είναι η Β και Ε κάνοντας έτσι την πτώση V-I (μέτρο 1-4). Ξαφνικά το κομμάτι στο κουπλέ μπαίνει σε περιβάλλον μινόρε. Ξεκινά από την τρίτη βαθμίδα και οι στάσεις που κάνει είναι στην τέταρτη εναρμονίζοντας με Am και στην συνέχεια στην δεύτερη με Β (μέτρο 7-12). Έπειτα ανεβαίνει στην πέμπτη βαθμίδα και με ποίκιλμα (Σι-Ρε-Ντο) ξανά επιστρέφει στην πέμπτη κλείνοντας την φράση (μέτρο 14-15).

Συνολικά η εναρμόνιση της φράσης:

Em / Am / B / Em / Am / Em

Στην συνέχεια επιστρέφει στην τρίτη την οποία οξύνει (σολ#) εναρμονίζοντας με E7 την οποία χρησιμοποιεί ως πέμπτη συγχορδία για να πάει στην Am. Δηλαδή εκτελεί μια πτώση V-I στην συγχορδία της Am (μέτρο 16-20). Έπειτα αφού η μελωδία περνά από την πέμπτη Σι, την τέταρτη Λα και την τρίτη Σολ την οποία εναρμονίζει και με C και όχι μόνο με Em καταλήγει στην βάση Μι (μέτρο 20-24).

Συνολικά η εναρμόνιση στο συγκεκριμένο θέμα είναι:

Em-E7 / Am / B / Em / Am / C-B / Em

Στο ρεφρέν το κομμάτι περνά στην κλίμακα Μι ματζόρε. Εκεί μπαίνει με E αφού η μελωδία ανοίγει στην οκτάβα και πραγματοποιεί στάση στην τρίτη όπου χρησιμοποιεί την G#m (μέτρο 26-27). Αφού περνά σε ασθενή χρόνο από την τέταρτη Λα επιστρέφει στην τρίτη Σολ# και την κάνει G# ώστε να μεταβεί στην C#m (μέτρο 28-29). Για άλλη μια φορά έχουμε πτώση V-I σε συγχορδία. Έπειτα η μελωδία κινείται γύρω από την πέμπτη Σι εναρμονίζοντας με B την οποία σε ασθενές μέρος του μέτρου την κάνει B7 και καταλήγει στην τρίτη βαθμίδα και την E (μέτρο 30-33). Στην δεύτερη φορά της επανάληψης η μελωδία μετά την στάση στην έκτη βαθμίδα πέφτει στην πέμπτη, έπειτα στην δεύτερη και καταλήγει στην βάση (μέτρο 34-38).

Η αρμονική ακολουθία του ρεφρέν:

E / G#m / A / G# / C#m / B-B7 / E

E / G#m / A / G# / C#m / B / E / B / E

The musical score is written in E major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven staves of music. The chord symbols above the staves are: E, B, E, Em, Em, Am, B, Em, Am, Em, Em, E7, Am, B, Em, Am, C, B, Em, E, E, G#m, A, G#, C#m, B, B7, E, C#m, B, E, B, E. The score includes a repeat sign at the end of the seventh staff.

Συμπερασματικά, παρατηρούμε ότι ο συνθέτης κατά την εναρμόνισή του στα κομμάτια, χρησιμοποιεί εκτός από τις συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση³⁷ και συγχορδίες με επιπλέον φθόγγους όπως την 7^η, 9^η ή 6^η. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να συναντούμε την πτώση (V7-I) στις συνθέσεις κάτι το οποίο, όπως και οι προαναφερθέντες συγχορδίες, πηγάζουν από την κλασική αρμονία. Οι συγχορδίες αυτές όπως είδαμε, και κυρίως οι συγχορδίες με 7^η, χρησιμοποιούνται από τον συνθέτη είτε ως καταλυτικές στην πτώση V7-I στο τέλος μιας φράσης είτε ως μεταβατικές, καθώς βοηθούν στις εναλλαγές συγχορδιών εκτελώντας την παραπάνω πτώση όπως παρατηρήσαμε πχ. Em-E7-Am. Επιπρόσθετα, στο εξεταζόμενο υλικό συναντήσαμε διαφόρων ειδών μετατροπίες που από αυτές οδηγηθήκαμε σε ορισμένα συμπεράσματα. Αρχικά είδαμε ότι ο συνθέτης δείχνει κάποια προτίμηση σε μετατροπίες από μινόρε σε ματζόρε κλίμακες ή και το αντίθετο και δεν προτιμά μετατροπίες σε λαϊκούς δρόμους. Ακόμα, μια παρατήρηση που μπορούμε να κάνουμε είναι ότι οι μετατροπίες είτε γίνονται ξαφνικά και χωρίς καμία προετοιμασία είτε προετοιμάζονται συνήθως με κάποιες πτώσεις όπως η (IV-V-I) ή ακόμα και η (V7-I) οι οποίες πηγάζουν από την κλασική αρμονία. Τέλος, όσον αφορά τις πιο πολύπλοκες μετατροπίες αλλά και γενικότερα τον τρόπο εναρμόνισης του Απόστολου Καλδάρα, παρατηρήσαμε ότι στις περισσότερες συνθέσεις του ξεφεύγει από τα συνηθισμένα πρότυπα της εναρμόνισης της μινόρε και ματζόρε κλίμακας. Χρησιμοποιεί δηλαδή διάφορες συγχορδίες και δεν μένει μόνο στις κύριες συγχορδίες (I-IV-V) μιας κλίμακας τις οποίες και περιμένουμε να ακούσουμε σε ένα κομμάτι.

³⁷ Συγχορδίες οι οποίες είναι κλασικού τύπου με βαθμίδες I-III-V και διπλασιασμούς κάποιων εξ αυτών.

Κεφάλαιο 4

Ενορχήστρωση

4.1. Οργανολόγιο-ρόλοι οργάνων

Είναι γεγονός ότι η αισθητική μιας σύνθεσης χαρακτηρίζεται από κάποιες παραμέτρους οι οποίες καθορίζουν και το προσωπικό ύφος του εκάστοτε συνθέτη. Στην περίπτωση μας τον Απόστολο Καλδάρα. Όπως είδαμε σε προηγούμενα κεφάλαια κάποιιο τέτοιοι παράμετροι είναι η ρυθμολογία και η εναρμόνιση. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε δύο ακόμη παραμέτρους α) το οργανολόγιο σε συνδυασμό με τον ρόλο που αναλαμβάνουν τα όργανα μέσα σε μία σύνθεση και β) τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται ο συνθέτης την ενορχήστρωση.

Αρχικά όσον αφορά το οργανολόγιο παρατηρούμε ότι ο Καλδάρας κάποιες φορές χρησιμοποιεί όργανα τα οποία παραπέμπουν σε συμφωνική ορχήστρα (φλάουτο, βιολί, τσέλο, πιάνο). Τα συγκεκριμένα όργανα απέχουν από το κλασικό σχήμα (μουζούκι-κιθάρα-ακορντεόν) της μέχρι τότε λαϊκής ορχήστρας κάτι το οποίο μας οδηγεί στο έντεχνο ύφος του συνθέτη. Κυρίαρχο όργανο, το φλάουτο, το οποίο αποκτά ίσο αλλά και αναβαθμισμένο ρόλο έναντι του μουζουκιού και των υπολοίπων σολιστικών οργάνων. Επιπρόσθετα, ένα άλλο όργανο το οποίο απέχει από τους δύο τύπους ορχήστρας και αποκτά κάποιες φορές ουσιαστικό ρόλο όπως θα δούμε στην συνέχεια, είναι η ηλεκτρική κιθάρα. Αρκετό ενδιαφέρον έχει και το μπάσο το οποίο παύει να έχει μόνο τον κλασικό συνοδευτικό χαρακτήρα, καθώς γίνεται πιο σολιστικό.

Στην συνέχεια θα παρουσιάσουμε και θα αναλύσουμε τα τρία αυτά όργανα φλάουτο, ηλεκτρική κιθάρα και μπάσο καθώς και τον ρόλο που τους δίνει ο Απόστολος Καλδάρας μέσα στις συνθέσεις του. Να επισημάνουμε ότι για διευκόλυνση στην ανάλυσή μας χρησιμοποιούμε και άλλα όργανα, τόσο σολιστικά όσο και συνοδευτικά.

4.1.1. Φλάουτο

Το φλάουτο είναι το κατ' εξοχήν όργανο από το οποίο μπορούμε κατά κάποιο τρόπο να αναγνωρίσουμε τον Απόστολο Καλδάρα μέσα από τις συνθέσεις του. Ο ισχυρισμός αυτός έγκειται στο ότι δίνει έναν πιο αναβαθμισμένο ρόλο στο όργανο αυτό, έναντι των υπολοίπων οργάνων της μέχρι τότε λαϊκής ορχήστρας με πιο χαρακτηριστικό

το μπουζούκι. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί το φλάουτο όπως θα δούμε με διάφορους τρόπους είτε σε εισαγωγές ενός κομματιού ή και μέσα σε ένα κομμάτι μαζί με την φωνή. Ωστόσο παρατηρήσαμε ότι κάποιες φορές συνδυάζει τα δύο αυτά όργανα μοιράζοντας τους φράσεις, αλλά στο τέλος κυρίαρχο παραμένει και πάλι το φλάουτο. Στην συνέχεια θα δούμε πως χρησιμοποιήτε το φλάουτο σε ορισμένα κομμάτια.

Τίτλος κομματιού: Παράπονο κανένα

Ερμηνευτής: Βίκη Μοσχολιού

Στιχουργός: Πυθαγόρας

Εταιρεία δίσκου: Columbia

Αριθμός δίσκου: 2J 062-70260

Έτος ηχογράφησης: 1976

Στο συγκεκριμένο κομμάτι το φλάουτο ξεκινάει στο μέρος της εισαγωγής παίζοντας ένα θέμα (μέτρο 1-4). Στην συνέχεια όπως βλέπουμε το μπουζούκι παίρνει το ίδιο θέμα μια οκτάβα χαμηλότερα ελαφρώς παραλαγμένο, ώστε να καταλήξει στο κουπλέ (μέτρο 5-8). Αρα παρατηρούμε ότι στο μέρος της εισαγωγής συνδυάζει και τα δύο όργανα μοιράζοντας τους σχεδόν την ίδια φράση.

The musical score is for the introduction of the song 'Parapono Kanena'. It is written in 4/4 time and features six staves:

- φωνή (Vocal):** Labeled 'intro', it contains three measures of whole rests.
- φλάουτο (Flute):** Starts in the first measure with a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- μπουζούκι (Bouzouki):** Contains three measures of whole rests.
- ακ. κιθάρα (Acoustic Guitar):** Provides harmonic accompaniment with chords: G#m (measures 1-2), Dm (measure 3), and a sequence of chords (C#m, Dm, E4, F#m, G#m) in measure 4.
- μπάσο (Bass):** Provides a bass line: G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F#1 (quarter), E1 (quarter), D1 (quarter), C1 (quarter).
- ηλ. κιθάρα (Electric Guitar):** Provides harmonic accompaniment with chords: G#m (measures 1-2), Dm (measure 3), and a sequence of chords (C#m, Dm, E4, F#m, G#m) in measure 4.

Στο κουπλέ το φλάουτο παίζει ακριβώς την ίδια μελωδία της φωνής, στην ίδια οκτάβα (μέτρο 9-12). Στην συνέχεια ο συνθέτης βλέπουμε ότι δίνει μια φράση της φωνής στο φλάουτο ώστε να μεταβεί το κομμάτι στο ρεφρέν (μέτρο 14-15). Στην συγκεκριμένη φράση παρατηρούμε ότι περνάει σε ψηλότερη οκτάβα.

12 1. 2.

Στο ρεφρέν το φλάουτο παραμένει στο ίδιο μοτίβο καθώς παίζει και πάλι την μελωδία της φωνής καθώς και στο κουπλέ που επαναλαμβάνεται αμέσως μετά και πριν την εισαγωγή.

16 refren 1.

The image displays a musical score for a piece, consisting of two systems of staves. The first system, starting at measure 20, includes a melody in the first staff with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The melody is primarily eighth-note based. The accompaniment is spread across four staves: the second staff has whole notes, the third staff has rests, the fourth staff has chords, and the fifth staff has a bass line. The second system, starting at measure 24, continues the melody and accompaniment, with the first staff showing two endings and the other staves providing harmonic support.

Από το παραπάνω κομμάτι λοιπόν οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι, ο συνθέτης χρησιμοποιεί το φλάουτο σε όλη την διάρκεια του κομματιού. Του δίνει θα λέγαμε έναν συνοδευτικό ρόλο απέναντι στην φωνή καθώς συνυπάρχει με αυτήν σε όλο το τραγουδιστικό μέρος, σε αντίθεση με το μπουζούκι το οποίο το χρησιμοποιεί μόνο για 4

μέτρα στην εισαγωγή. Επίσης, όσον αφορά την έκταση βλέπουμε ότι το φλάουτο δεν ξεφεύγει από την έκταση της φωνής, πλην μιας μεταβατικής φράσης από το κουπλέ στο ρεφρέν που ανεβαίνει μια οκτάβα (μέτρο 13-15).

Τίτλος κομματιού: Ο Αφέντης λαός

Ερμηνευτής: Δημήτρης Μητροπάνος

Στιχουργός: Σώτια Τσώτου

Εταιρεία δίσκου: Philips

Αριθμός δίσκου: 9112002

Έτος ηχογράφησης: 1975

Στο συγκεκριμένο κομμάτι στην εισαγωγή ο καλδάρας επιλέγει πάλι το ίδιο μοτίβο καθώς, μοιράζει μια φράση σε φλάουτο-μπουζούκι. Βλέπουμε ότι την συγκεκριμένη φράση την παίζει αρχικά το μπουζούκι (μέτρο 1-7), και στην συνέχεια το φλάουτο μια οκτάβα ψηλότερα με το μπουζούκι να συνεχίζει να παίζει στην ίδια οκτάβα (μέτρο 9-16).

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Ο Αφέντης λαός'. The score is written in 4/4 time and consists of five staves. The top staff is labeled 'φωνή' (voice) and contains a whole rest for the first five measures, with the word 'intro' written above it. The second staff is labeled 'φλάουτο' (flute) and also contains a whole rest for the first five measures. The third staff is labeled 'μπουζούκι' (bouzouki) and contains a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The fourth staff is labeled 'ηλ. κιθάρα' (electric guitar) and contains a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The fifth staff is labeled 'μπάσο' (bass) and contains a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-5 and the second system covering measures 6-10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The image shows a musical score for a piece in G major, measures 10-19. The score consists of five staves: a vocal line (treble clef) and four piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with chords and sixteenth-note runs. The vocal line has a melodic line with some rests. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Στο κουπλέ το φλάουτο συνοδεύει την μελωδία της φωνής με κάποιες ισοκρατημένες νότες. Έτσι αναδεικνύει τους αρμονικούς κύκλους που υπάρχουν στο κουπλέ καθώς παίζει νότες των συγχορδιών. Για παράδειγμα, στο μέτρο (18-19) η συγχορδία με την οποία εναρμονίζονται τα μέτρα είναι Σολ ματζόρε. Το φλάουτο σε αυτά τα μέτρα παίζει ισοκρατηματικά την πέμπτη νότα της συγχορδίας αυτής που είναι η Ρε. Το ίδιο συμβαίνει σε όλο το κουπλέ στις υπόλοιπες εναρμονίσεις. Στο ρεφρέν, και πιο συγκεκριμένα στην δεύτερη φορά που επαναλαμβάνεται, ο συνθέτης δίνει ακόμη μια φορά την μελωδία της φωνής στο φλάουτο μια οκτάβα ψηλότερα (μέτρο 33-40).

20

28

28

28

28

28

33 refren

33

33

33

33

33

38

38

38

38

38

Τίτλος κομματιού: Μου λειψες πολύ

Ερμηνευτής: Σταμάτης κόκοτας

Στιχουργός: Λευτέρης Παπαδόπουλος

Εταιρεία δίσκου: Columbia

Αριθμός δίσκου: 14C 062-70815

Έτος ηχογράφησης: 1977

Στο τελευταίο κομμάτι της ανάλυσης μας για το φλάουτο ο συνθέτης για μια ακόμη φορά στην εισαγωγή παραμένει στην ίδια λογική καθώς μοιράζει και πάλι την μελωδία στα δύο σολιστικά όργανα (φλάουτο-μπουζούκι). Ένα στοιχείο στο οποίο πρέπει να αναφερθούμε είναι ότι η μελωδία που παίζει το φλάουτο στην εισαγωγή αποτελείται μόνο από αξίες δεκάτων έκτων (μέτρο1-7). Από αυτό αντιλαμβανόμαστε ότι το παίξιμο του οργάνου γίνεται πιο απαιτητικό και συνεπώς και ο παίχτης που θα παίζει θα πρέπει να έχει τις αντίστοιχες δυνατότητες. Εκεί προβάδισμα έχει ένας κλασικός παίχτης παρά ένας παίχτης που προέρχεται από την νοοτροπία του λαϊκού.

intro

φωνή

φλάουτο

μπουζούκι

μπάσο

4

4

4

Στο κουπλέ αλλά και στο ρεφρέν ο καλδάρας δίνει στο φλάουτο μια ταυτόχρονη διπλή ιδιότητα. Από την μια ακολουθεί την μελωδία της φωνής ενισχύοντας την αρμονία με συνεχείς νότες των συγχορδιών (μέτρο 19-21) και από την άλλη προσθέτει ανταποκρίσεις. Οδηγούμαστε έτσι στο συμπέρασμα ότι εκτός από την ιδιότητα της συνοδείας στην φωνή, ο συνθέτης δίνει στο φλάουτο και τον πρωταγωνιστικό ρόλο των ανταποκρίσεων. Εχουμε διαφόρων ειδών ανταποκρίσεις. Πιο συγκεκριμένα, αυτές που χρησιμοποιεί ώστε να μεταβεί σε μια νότα της επόμενης συγχορδίας όπως (μέτρο 27) που με μια διαδοχή νοτών (Ντο-Φα-Λα-Φα-Σολ-Λα) καταλήγει στο Σι_b και έτσι από την Fm στην B_m. Επίσης τις ανταποκρίσεις στο τέλος μιας φράσης της μελωδίας της φωνής (μέτρο 40-41). Ενα σημείο στο οποίο πρέπει να σταθούμε είναι μια ανταπόκριση στο τέλος του ρεφρέν (μέτρο 49), η οποία είναι άκρως δεξιολογική καθώς αποτελείται από αξίες δεκάτων έκτων και τριακοστών δευτέρων. Εδώ βλέπουμε για μια ακόμη φορά ότι ο συνθέτης στοχεύει στην δεξιολογική πλευρά του οργάνου. Ακόμη όσον αφορά την έκταση του οργάνου στο συγκεκριμένο κομμάτι παρατηρούμε ότι παίζει ανάμεσα σε τρεις οκτάβες.

17 couple

Musical score for measures 17-24. It consists of four staves: vocal line, piano accompaniment, grand staff, and bass line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line starts with a whole rest, followed by a series of notes including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The grand staff and bass line provide harmonic support with various note values and rests.

25

Musical score for measures 25-32. It consists of four staves: vocal line, piano accompaniment, grand staff, and bass line. The key signature has three flats. The vocal line continues with notes such as G4, A4, and B4, with some phrasing slurs. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The grand staff and bass line continue to provide harmonic support.

33 refren

Musical score for measures 33-40. It consists of four staves: vocal line, piano accompaniment, grand staff, and bass line. The key signature has three flats. The vocal line begins the chorus with notes like G4, A4, and B4. The piano accompaniment and bass line provide a consistent harmonic and rhythmic foundation for the chorus.

40

couple

1.

48

2.

53

4.1.2. Ηλεκτρική κιθάρα

Η ηλεκτρική κιθάρα είναι ένα όργανο τόσο συνοδευτικό όσο και σολιστικό. Όπως θα δούμε ο καλδάρας χρησιμοποιεί την κιθάρα και με τους δύο τρόπους. Ωστόσο τα αξιοσημείωτα είναι, πρώτον, ότι ο συνθέτης επιλέγει την ηλεκτρική κιθάρα ενώ στα κομμάτια υπάρχει και η ακουστική κιθάρα, και δεύτερον, ότι με την επιλογή του αυτή της δίνει σολιστικό χαρακτήρα μέσα σε ένα ήδη περιβάλλον σολιστικό με το φλάουτο και το μπουζούκι. Πιο συγκεκριμένα, στα ακόλουθα παραδείγματα θα δούμε πως χρησιμοποιεί ο συνθέτης την ηλεκτρική κιθάρα ανάμεσα σε συνοδευτικά και σολιστικά όργανα.

Τίτλος κομματιού: Το μυστικό των κοριτσιών τα χείλη

Ερμηνευτής: Χριστιάννα

Στιχουργός: Σώτια Τσώτου

Εταιρεία δίσκου: Philips

Αριθμός δίσκου: 9112002

Έτος ηχογράφησης: 1975

Στο συγκεκριμένο παράδειγμα στο πρώτο μέρος της εισαγωγής (μέτρο 1-3) παρατηρούμε ότι η ηλεκτρική κιθάρα λειτουργεί ρυθμικά. Πιο συγκεκριμένα ο συνθέτης της δίνει ένα ρυθμικό μοτίβο πιο σύνθετο σε σχέση με τα υπόλοιπα συνοδευτικά, ακουστική κιθάρα και μπάσο, με το οποίο προσπαθεί να λέγαμε να ρευστοποιήσει κάπως τον ρυθμό. Το ίδιο παρατηρούμε και στο δεύτερο μέρος της εισαγωγής (μέτρο 4-6) με την διαφορά ότι εκεί περιπλέκει ακόμη πιο πολύ το ρυθμικό μοτίβο σε σχέση με το πρώτο μέρος.

φωνή

φλάουτο

μπουζούκι

ηλ. κιθάρα

ακ. κιθάρα

μπάσο

intro

1.

2.

1.

2.

Στο κουπλέ αλλά και στο ρεφρέν η ηλεκτρική κιθάρα λειτουργεί συνοδευτικά. Παρόλα αυτά διακρίνουμε και ορισμένες ανταποκρίσεις. Αυτές θα τις χαρακτηρίσουμε ανταποκρίσεις μεταβατικές διότι χρησιμοποιούνται για την μετάβαση από την μια στροφή των στίχων στην άλλη (μέτρο 10,14,17).

7 couple

1.

14 2. refren

14

Τίτλος κομματιού: Ο Αποστόλης

Ερμηνευτής: Νίκος Νομικός και Απόστολος Καλδάρας

Στιχουργός: Πυθαγόρας

Εταιρεία δίσκου: Columbia

Αριθμός δίσκου: 2J 062-70260

Έτος ηχογράφησης: 1976

Σε αυτήν την περίπτωση ο συνθέτης, χρησιμοποιεί με τον ίδιο τρόπο την ηλεκτρική κιθάρα ενισχύοντας όμως τον σολιστικό της χαρακτήρα. Πιο αναλυτικά, στην εισαγωγή η ηλεκτρική κιθάρα λειτουργεί όπως βλέπουμε συνοδευτικά επαναλαμβάνοντας ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο (μέτρο 1-15). Ωστόσο στο κουπλέ βλέπουμε ότι γίνεται καθαρά σολιστική παίζοντας ανταποκρίσεις. Το αξιοσημείωτο σε αυτήν την περίπτωση είναι ότι ο συνθέτης επιλέγει μόνο την ηλεκτρική κιθάρα ως σολιστικό όργανο, αφήνοντας έτσι σε δεύτερο ρόλο τα κατ'εξοχήν σολιστικά όργανα που χρησιμοποιεί (φλάουτο-μπουζούκι). Στο ρεφρέν όπως και στην εισαγωγή η κιθάρα επιστρέφει στον συνοδευτικό χαρακτήρα της.

φωνή

μπουζούκι

ηλ. κιθάρα

μπάσο

ακ. κιθάρα

intro

8

8

8

8

8

16 couple

Musical score for measures 16-24, labeled "couple". It consists of five staves: vocal line, piano line, guitar line, bass line, and keyboard line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a whole rest, followed by a repeat sign and a melody of eighth and quarter notes. The piano line has a whole rest. The guitar line features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The keyboard line has a rhythmic accompaniment of chords.

25

Musical score for measures 25-32. It consists of five staves: vocal line, piano line, guitar line, bass line, and keyboard line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line continues the melody from the previous system. The piano line has a whole rest. The guitar line continues with its rhythmic pattern. The bass line continues with its eighth-note accompaniment. The keyboard line continues with its chordal accompaniment.

33 refren

Musical score for measures 33-40, labeled "refren". It consists of five staves: vocal line, piano line, guitar line, bass line, and keyboard line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a whole rest, followed by a repeat sign and a melody of eighth and quarter notes. The piano line has a whole rest. The guitar line features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The keyboard line has a rhythmic accompaniment of chords.

4.1.3. Μπάσο

Το μπάσο είναι ένα κατ'εξοχήν συνοδευτικό όργανο. Πλήθος συνθετών και ιδιαίτερα αυτοί του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου το χρησιμοποιούν συνοδευτικά κυρίως, ώστε να ενισχύσουν τον ρυθμό. Επίσης οι γραμμές που χρησιμοποιούν στο μπάσο είναι απλοποιημένες σε αξίες και τις περισσότερες φορές επαναλαμβανόμενες. Συνεπώς θα λέγαμε πως η κινητικότητα που έχει το μπάσο στο αστικό λαϊκό είναι καθαρά ρυθμική. Από την άλλη, ο Απόστολος Καλδάρας όπως θα δούμε προσθέτει και άλλους ρόλους στο μπάσο. Πιο συγκεκριμένα, επιλέγει να του δώσει σολιστικό χαρακτήρα και δεν χρησιμοποιεί την έννοια της λούπας στις γραμμές του, αλλά κάποιες φορές τις παραλλάσσει και τις κάνει πιο πολύπλοκες όσον αφορά τις αξίες. Επίσης προσπαθεί ορισμένες φορές να δημιουργήσει μια μελωδική ανάπτυξη στο παίξιμο του μπάσου, ώστε να περιορίσει το κλασικό συγχορδιακό μοτίβο (V-I στην κάθε συγχορδία) που κατείχε το μπάσο στις περισσότερες λαϊκές συνθέσεις.

Τίτλος κομματιού: Το μυστικό στων κοριτσιών τα χείλη

Ερμηνευτής: Χριστιάννα

Στιχουργός: Σώτια Τσώτου

Εταιρεία δίσκου: Philips

Αριθμός δίσκου: 9112002

Έτος ηχογράφησης: 1975

Τίτλος κομματιού: Παράπονο κανένα

Ερμηνευτής: Βίκη Μοσχολιού

Στιχουργός: Πυθαγόρας

Εταιρεία δίσκου: Columbia

Αριθμός δίσκου: 2J 062-70260

Έτος ηχογράφησης: 1976

Στο παρόν κομμάτι ο συνθέτης παρατηρούμε ότι το μπάσο δεν το χρησιμοποιεί απαραίτητα μόνο για ενίσχυση του ρυθμού. Συνεπώς αποκτά περισσότερες ιδιότητες. Επιπρόσθετα ορισμένες φορές δίνει στο μπάσο φράσεις από την μελωδία της φωνής. Συνέπεια αυτού είναι ότι συνυπάρχουν μαζί μπάσο-φλάουτο-φωνή δημιουργώντας θα λέγαμε ανάμεσα σε αυτά τα όργανα tutti (μέτρο 17-18). Οσον αφορά την έκταση το μπάσο παίζει ανάμεσα σε τρεις οκτάβες, κάποιες φορές κάτω από την μελωδία αλλά και κάποιες φορές πάνω από αυτήν. Ακόμα μια παρατήρηση που πρέπει να κάνουμε είναι ότι σε όλη την διάρκεια του κομματιού έχει ελάχιστες παύσεις. Αυτό μας δείχνει ότι ο συνθέτης βασίζεται στο όργανο αυτό, το οποίο, μαζί με τα προαναφερθέντα φλάουτο και ηλεκτρική κιθάρα τα θεωρεί βασικά εργαλεία για τις συνθέσεις του.

intro

The musical score is written for six instruments: voice (φωνή), flute (φλάουτο), saxophone (μπουζούκι), acoustic guitar (ακ. κιθάρα), bass (μπάσο), and electric guitar (ηλ. κιθάρα). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into an 'intro' section. The voice part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The flute plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The saxophone is silent. The acoustic guitar plays a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The bass plays a simple line of notes. The electric guitar plays a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a whole rest in each of the four measures. The second staff is a treble clef with a whole note in the first measure and whole rests in the following three measures. The third staff is a treble clef with a whole rest in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second, third, and fourth measures. The fourth staff is a treble clef with a whole note chord in the first measure and whole rests in the following three measures. The fifth staff is a bass clef with a quarter-note pattern in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second, third, and fourth measures. The sixth staff is a treble clef with eighth-note patterns in the first measure, followed by chords in the second, third, and fourth measures.

The second system of the musical score consists of six staves. The word "couple" is written above the first staff. The first staff is a treble clef with a whole rest in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second, third, and fourth measures. The second staff is a treble clef with a whole rest in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second, third, and fourth measures. The third staff is a treble clef with a whole rest in the first measure, followed by whole rests in the following three measures. The fourth staff is a treble clef with a whole note chord in the first measure, followed by whole rests in the following three measures. The fifth staff is a bass clef with a quarter-note pattern in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second, third, and fourth measures. The sixth staff is a treble clef with eighth-note patterns in the first measure, followed by chords in the second, third, and fourth measures.

12

1. 2.

16 refren

1.

Τίτλος κομματιού: Χόρευε σαν ρωμιά

Ερμηνευτής: Σταμάτης Κόκοτας

Στιχουργός: Λ. Παπαδόπουλος

Εταιρεία δίσκου: Columbia

Αριθμός δίσκου: 14C 062-70815

Έτος ηχογράφησης: 1977

Στο παρακάτω παράδειγμα διακρίνουμε έναν πιο αναβαθμισμένο αλλά και δύσκολο ρόλο στο θέμα του παιξίματος που κατέχει το μπάσο μέσα σε ένα κομμάτι. Πιο ειδικά παρατηρούμε ότι, ο καλδάρας στο κομμάτι προσπαθεί με το μπάσο να ρευστοποιήσει τον ρυθμό. Αυτό πραγματοποιείται διότι εναλλάσει συνεχώς τα ρυθμικά μοτίβα στο παίξιμο του μπάσου. Πιο συγκεκριμένα, στην εισαγωγή αλλά και στο κουπλέ του κομματιού χρησιμοποιεί από δύο διαφορετικά ρυθμικά μοτίβα. Συνεπώς αυτό κάνει και το παίξιμο του οργάνου πιο πολύπλοκο.

Εισαγωγή:

μοτίβο 1

μοτίβο 2

Κουπλέ:

μοτίβο 1

μοτίβο 2

Επιπροσθέτως, βλέπουμε ότι η κινητικότητα του μπάσου εκτός από ρυθμική είναι και μελωδική. Ο συνθέτης έχει συνεχώς μελωδικά θέματα στην γραμμή του μπάσου. Χαρακτηριστικό είναι ότι τα θέματα αυτά δεν τα παίρνει από την μελωδία της φωνής αλλά, προσπαθεί να δημιουργήσει μια μελωδική ανάπτυξη καθαρά για το μπάσο.

φωνή

μουζούκι

φλάουτο

μπάσο

8

15

22

1.

29

2.

36

1.

2.

The image displays two systems of musical notation for guitar. Each system consists of four staves. The first system begins at measure 45, and the second system begins at measure 52. The notation is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and includes various rhythmic patterns, rests, and slurs across the staves.

Συμπερασματικά, παρατηρήσαμε ότι ο Απόστολος Καλδάρας μέσα από τις συνθέσεις του αναδεικνύει ορισμένα όργανα τα οποία απέχουν από το λαϊκό ρεπερτόριο αλλά και είναι μέχρι τότε υποβαθμισμένα έναντι άλλων οργάνων. Πιο συγκεκριμένα, επιλέγει το φλάουτο ως το κύριο σολιστικό όργανο μέσα στα κομμάτια του και αφήνει σε δεύτερη μοίρα το μουζούκι. Η ηλεκτρική κιθάρα πέρα από τον συνοδευτικό ρόλο, αναλαμβάνει και αυτή ορισμένες φορές σολιστικό χαρακτήρα. Οσον αφορά το μπάσο, αποκτά με τον Καλδάρα τόσο ρυθμική κινητικότητα όσο και μελωδική δίνοντάς του μελωδίες και έναν πιο ουσιαστικό ρόλο μέσα στα κομμάτια. Αξίζει να σημειωθεί η παρατήρηση ότι ο Καλδάρας και στα τρία όργανα αυξάνει το επίπεδο δυσκολίας στο παίξιμό τους αναδεικνύοντας έτσι την πολυπλοκότητα σε σχέση με τους συνθέτες του αστικού λαϊκού, το οποίο είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του έντεχνου ύφους του.

4.2. Ενορχήστρωση

Στο παραπάνω υποκεφάλαιο παρουσιάσαμε το οργανολόγιο το οποίο μας οδήγησε στην συμφωνική ορχήστρα και κατ'επέκταση στο έντεχνο ύφος του συνθέτη. Επιπρόσθετα, από την ανάλυση μας σε ορισμένες συνθέσεις δείξαμε τους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιεί ο Καλδάρας κάποια όργανα, καθώς και τους ρόλους που τους προσδίδει μέσα σε ένα κομμάτι. Στην συνέχεια, θα σταθούμε στην ενορχήστρωση των κομματιών του, και τον τρόπο με τον οποίο αυτός την σκέφτεται. Όπως θα δούμε και παρακάτω, ο Καλδάρας δεν μένει στον τρόπο ενορχήστρωσης του αστικού λαϊκού που στο πλήθος των κομματιών του έχει μια λυτή ενορχήστρωση καθώς πίσω από την φωνή υπάρχουν μόνο ακόρντα και ρυθμός. Σε αντίθεση με το αστικό λαϊκό ο συνθέτης χρησιμοποιεί όπως είδαμε πιο πολλά όργανα και διάφορες φράσεις από το κάθε όργανο οι οποίες, δημιουργούν ποικίλα χρώματα και εμπλουτίζουν τα κομμάτια τόσο μελωδικά όσο και αρμονικά. Στην συνέχεια θα δούμε ορισμένα κομμάτια.

Τίτλος κομματιού: Ο απαχής της παλιάς τρούμπας

Ερμηνευτής: Ανδρέας Καρακότας

Στιχουργός: Απόστολος Καλδάρας

Εταιρεία δίσκου: Sirius

Αριθμός δίσκου: SMH 90.002

Έτος ηχογράφησης: 1990

Στο συγκεκριμένο κομμάτι στην εισαγωγή το κύριο θέμα παίζει το τσέλο. Το θέμα αυτό ο συνθέτης όπως βλέπουμε προσπαθεί να το ενισχύσει τόσο με το φλάουτο όσο και με την κιθάρα. Στην περίπτωση του φλάουτου με απλές και ισοκρατηματικές νότες και στην κιθάρα με αρπίσματα και συγχορδίες. Επίσης εμπλουτίζει πιο πολύ την μελωδική γραμμή με το πιάνο δινοντάς του μικρές φράσεις σε ορισμένα μέτρα (μέτρο 3-5-7). Στο κουπλέ αλλά και στο ρεφρέν, ο συνθέτης παρατηρούμε ότι δίνει την μελωδία της φωνής και σε όργανα όπως βιολί, ακορντεόν και φλάουτο θέλοντας έτσι να της δώσει περισσότερη δύναμη. Όπως είπαμε την μελωδία την μοιράζει σε τρία διαφορετικά όργανα, βιολί (μέτρο 10-11,14-15,17-18), φλάουτο (μέτρο 12-13) και ακορντεόν (μέτρο 16) αλλάζοντάς την μεταξύ τους συνεχώς. Αυτό το κάνει διότι στοχεύει στην ποικιλία ηχοχρώματος. Επιπρόσθετα, για τον εμπλουτισμό της μελωδίας επιλέγει μικρές οργανικές

φράσεις που παίζονται είτε ομαδικά είτε ατομικά κυρίως από φλάουτο, τσέλο και ακορντεόν, οι οποίες κυρίως χρησιμοποιούνται για την μετάβαση από έναν στίχο σε έναν άλλον ή για την μετάβαση από ένα μέρος του στίχου στο άλλο. Ακόμα χαρακτηριστική είναι η είσοδος του μπαγλαμά στο ρεφρέν (μέτρο 16-18) ο οποίος μπορεί να χρησιμοποιείται για ρυθμική συνοδεία από τον συνθέτη, όμως αφήνει και αυτός το δικό του ηχόχρωμα.

intro

The musical score is written for an introduction in 4/4 time, key of D major. It consists of nine staves:

- φωνή (voice):** Four measures of whole rests.
- φλάουτο (flute):** Four measures: a quarter rest, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a half note G, a quarter rest, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G.
- τσέλο (cello):** Four measures: a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G.
- ακορντεόν (accordion):** Four measures of whole rests.
- βιολί (violin):** Four measures of whole rests.
- ακ. κιθάρα (acoustic guitar):** Four measures: a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C#, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C#, a quarter note D.
- πίانو (piano):** Four measures: a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C#, a quarter note D.
- μπαγλαμάς (baglamas):** Four measures of whole rests.
- μπάσο (bass):** Four measures: a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C#, a quarter note D.

couple

Musical score for measures 9 and 10. The score consists of eight staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature.

Musical score for measures 11 and 12. The score consists of eight staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature.

13

Musical score for measures 13-14. The score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, both starting with a 7/8 time signature. The third staff is the bass line in bass clef. The fourth and fifth staves are guitar parts in treble clef. The sixth staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring chords. The seventh staff is a piano accompaniment in treble clef, which is mostly empty. The eighth staff is the bass line in bass clef.

15

refren

Musical score for measures 15-16, labeled "refren". The score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The third staff is the bass line in bass clef. The fourth and fifth staves are guitar parts in treble clef. The sixth staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring chords. The seventh staff is a piano accompaniment in treble clef, which is mostly empty. The eighth staff is the bass line in bass clef.

The image shows a musical score for the song 'Μέτρα τα λάθη' (Meτρα ta lafhi) by Stamatis Kokkotas. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line, a guitar line, and a bass line. The guitar part is characterized by arpeggiated chords. The score is divided into two systems, each starting at measure 17.

Τίτλος κομματιού: Μέτρα τα λάθη

Ερμηνευτής: Σταμάτης Κόκκοτας

Στιχουργός: Λευτερης Παπαδόπουλος

Εταιρεία δίσκου: Columbia

Αριθμός δίσκου: 14C 062-70815

Έτος ηχογράφησης: 1977

Στο παρακάτω παράδειγμα παρατηρούμε ότι ο συνθέτης προσπαθεί για μια ακόμη φορά να εμπλουτίσει το κομμάτι αυτή την φορά με δύο τρόπους. Αρχικά, η κιθάρα όπως βλέπουμε δεν εναρμονίζει με συγχορδίες, αλλά παίζει συνεχώς αρπίσματα των εκάστοτε συγχορδιών. Με αυτόν τον τρόπο εμπλουτίζει τόσο μελωδικά όσο και αρμονικά την μελωδική γραμμή. Ο δεύτερος τρόπος που επιλέγει ώστε να εμπλουτίσει το κομμάτι είναι οι μελωδικές φράσεις, άλλες φορές σύντομες και άλλες φορές αναπτυσσόμενες. Το αξιοσημείωτο όμως είναι ότι, οι φράσεις εναλλάσσονται κάθε φορά σε διάφορα όργανα και έτσι δημιουργούνται διάφορα χρώματα. Πιο συγκεκριμένα, στο κουπλέ στα μέτρα (5-8) παρατηρούμε ότι η κιθάρα παίζει ορισμένες σύντομες φράσεις. Έπειτα ο συνθέτης δίνει

φράσεις στο φλάουτο (μέτρο 9-10) και τέλος βλέπουμε και μια αναπτυσσόμενη φράση από τα μπουζούκια (μέτρο 11-12).

φωνή

φλάουτο

μπουζούκι 1

μπουζούκι 2

πιάνο

ακ. κιθάρα

μπάσο

5 couple

5

5

5

5

5

5

9

12

2. refren

15

Musical score for measures 15-18. The score consists of seven staves. The top staff (treble clef) has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. The second staff (treble clef) has a quarter rest, a half rest, and then eighth notes G4, A4, B4, C5. The third, fourth, and fifth staves (treble clef) are empty. The sixth staff (treble clef) has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter rest. The seventh staff (bass clef) has eighth notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, and a quarter rest.

19

Musical score for measures 19-22. The score consists of seven staves. The top staff (treble clef) has a first ending (1.) with eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4, followed by a second ending (2.) with eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff (treble clef) has a quarter note G4, a quarter rest, and a half rest. The third staff (treble clef) has a quarter rest, a quarter note G4, and a sixteenth-note triplet G4, A4, B4. The fourth staff (treble clef) has a quarter rest, a quarter note G4, and a sixteenth-note triplet G4, A4, B4. The fifth staff (treble clef) has a quarter rest, a quarter note G4, and a sixteenth-note triplet G4, A4, B4. The sixth staff (treble clef) has a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter rest. The seventh staff (bass clef) has eighth notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, and a quarter rest.

Τίτλος κομματιού: Των θεών το βήμα

Ερμηνευτής: Ανδρέας Καρακότας

Στιχουργός: Απόστολος Καλδάρας

Εταιρεία δίσκου: Sirius

Αριθμός δίσκου: SMH 90.002

Έτος ηχογράφησης: 1990

Στο κομμάτι αυτό το πρώτο στοιχείο στο οποίο πρέπει να αναφερθούμε είναι ο αριθμός των σολιστικών οργάνων που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε ότι χρησιμοποιεί επτά σολιστικά όργανα. Έτσι μπορούμε να πούμε ότι ο Καλδάρας σκέφτεται την σύνθεση σε πολλές γραμμές, αποφεύγοντας έτσι την στερεότυπη ενορχήστρωση του λαϊκού όπου πρωταγωνιστεί κυρίως η φωνή και μετά η συνοδεία. Αν παρατηρήσουμε την παρτιτούρα θα δούμε ότι το κάθε όργανο στο κουπλέ έχει και παύσεις αλλά παίζει ξαφνικά και κάποιες μικρές φράσεις. Με τις φράσεις αυτές ενός οργάνου ο συνθέτης επιχειρεί κάθε φορά να ενισχύσει κάποιο από τα υπόλοιπα όργανα. Για παράδειγμα, το πιάνο βλέπουμε ότι παίζει μόνο δύο φράσεις στο μέτρο 5 και άλλη μια στο μέτρο 9. Επίσης, και το κλαρίνο που και αυτό παίζει κάποιες μικρές φράσεις μόνο στα μέτρα (5-6-7-10). Ιδιες περιπτώσεις συμβαίνουν και με τα υπόλοιπα σολιστικά όργανα. Από την άλλη, στο ρεφρέν, παρατηρούμε την ενορχηστρωτική διαύγεια του συνθέτη καθώς χρησιμοποιεί όλα τα όργανα του κομματιού. Ουσιαστικά, ο Καλδάρας σε αυτό το σημείο μοιράζει την μελωδία της φωνής σε διάφορες γραμμές με σκοπό αφενώς να ενισχύσει το κομμάτι και να του δώσει όγκο, και αφετέρου να δημιουργήσει ένα πλούσιο ηχόχρωμα. Αξιοσημείωτο είναι και πώς χρησιμοποιεί την μελωδία της φωνής στις διάφορες γραμμές. Για παράδειγμα, στο μέτρο 12 βλέπουμε ότι η μελωδία της φωνής υπάρχει σε άλλες τέσσερις γραμμές όπου, το τσέλο και το βιολί παίζουν την μελωδία της φωνής ενώ το φλάουτο και το ακορντεόν παίζουν την ίδια μελωδία αλλά μια τρίτη μεγάλη προς τα πάνω και με την διαφορά μιας οκτάβας. Αρα στο ρεφρέν έχουμε μια μελωδία, σε πέντε γραμμές, σε δύο φωνές και σε δύο οκτάβες.

φωνή

φλάουτο

τσέλο

ακορντεόν

μπουζούκι

βιολί 1

βιολί 2

πιάνο

κλαρίνο

μπάσο

ακ. κιθάρα

Detailed description of the musical score: The score is for a 12-piece band in D major (two sharps) and 3/4 time. The instruments listed are: φωνή (voice), φλάουτο (flute), τσέλο (cello), ακορντεόν (accordion), μπουζούκι (bouzouki), βιολί 1 (violin 1), βιολί 2 (violin 2), πιάνο (piano), κλαρίνο (clarinet), μπάσο (bass), and ακ. κιθάρα (acoustic guitar). The flute and cello parts feature a melodic line starting with a grace note. The bass and acoustic guitar parts provide a harmonic accompaniment.

4 couple

4

4

4

4

4

4

4

4

4

4

4

4

This musical score is written in D major (two sharps) and consists of ten staves. The first staff is a vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. It contains a melody with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff is a treble clef staff with a common time signature, containing a whole rest. The third staff is a bass clef staff with a common time signature, containing a whole rest followed by a melodic phrase. The fourth staff is a treble clef staff with a common time signature, containing a whole rest. The fifth staff is a treble clef staff with a common time signature, containing a melody similar to the first staff. The sixth staff is a treble clef staff with a common time signature, containing a whole rest. The seventh staff is a treble clef staff with a common time signature, containing a whole rest. The eighth staff is a treble clef staff with a common time signature, containing a whole rest. The ninth staff is a bass clef staff with a common time signature, containing a melody. The tenth staff is a treble clef staff with a common time signature, containing a series of chords.

This musical score is written in D major (two sharps) and consists of 16 measures. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line and a right-hand part with chords and arpeggiated figures. The vocal line is marked with an '8' above the staff, indicating an octave. The score is divided into two systems of eight measures each. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the right-hand part of the piano part featuring a more active melodic line.

This musical score is written in D major (one sharp) and consists of ten staves. The notation includes:

- Staff 1:** Treble clef, starting with a melodic line of eighth and quarter notes, followed by a triplet of eighth notes and a quarter note.
- Staff 2:** Treble clef, containing whole rests for the first two measures.
- Staff 3:** Bass clef, containing whole rests for the first two measures.
- Staff 4:** Treble clef, starting with a melodic line of quarter notes.
- Staff 5:** Treble clef, containing whole rests for the first two measures.
- Staff 6:** Treble clef, containing a melodic line of eighth notes that begins in the second measure.
- Staff 7:** Treble clef, containing a melodic line of eighth notes that begins in the second measure.
- Staff 8:** Treble clef, containing whole rests for the first two measures.
- Staff 9:** Treble clef, containing a melodic line of eighth notes that begins in the second measure.
- Staff 10:** Bass clef, containing a melodic line of quarter notes.
- Staff 11:** Treble clef, containing a series of chords (dyads and triads) in the first measure, followed by whole rests.

12 refren

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

This musical score is written in D major (two sharps) and consists of 14 measures. The notation is distributed across several staves:

- Staff 1 (Treble Clef):** Contains the first two measures of the piece, starting with a half note D4 and a half note E4, followed by eighth notes F#4, G4, A4, B4, and a dotted quarter note D5.
- Staff 2 (Treble Clef):** Labeled with a '14' at the beginning, it contains a melodic line of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6.
- Staff 3 (Bass Clef):** Labeled with a '14', it contains a bass line of eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- Staff 4 (Treble Clef):** Labeled with a '14', it contains a half note D4 and a half note E4.
- Staff 5 (Treble Clef):** Labeled with a '14', it contains a half note D4 and a half note E4.
- Staff 6 (Treble Clef):** Labeled with a '14', it contains a half note D4 and a half note E4.
- Staff 7 (Treble Clef):** Labeled with a '14', it contains a half note D4 and a half note E4.
- Staff 8 (Treble Clef):** Labeled with a '14', it contains a half note D4 and a half note E4.
- Staff 9 (Bass Clef):** Labeled with a '14', it contains a bass line of eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- Staff 10 (Treble Clef):** Labeled with a '14', it contains a series of chords: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6.

This musical score consists of ten staves, arranged in five pairs. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 16, indicated by a '16' above the first staff of each pair. The first pair of staves (treble clef) contains whole rests for both parts. The second pair (bass clef) features a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note A3. The third pair (treble clef) mirrors the bass line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note A5. The fourth pair (treble clef) contains whole rests. The fifth pair (treble clef) contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note A5. The sixth pair (bass clef) contains whole rests. The seventh pair (treble clef) contains whole rests. The eighth pair (treble clef) contains whole rests. The ninth pair (bass clef) features a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note A3. The tenth pair (treble clef) contains a series of chords: a whole rest, a half note chord (G2, B2, D3), a quarter rest, a half note chord (G2, B2, D3), a whole rest, a half note chord (G2, B2, D3), a quarter rest, and a half note chord (G2, B2, D3).

Βιβλιογραφία

- Αγγελής Γιώργιος, *Λαϊκό τραγούδι με τρικαλινή καταγωγή-Η περίπτωση του Απόστολου Καλδάρα*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2013
- Αδάμ Παναγιώτης, *Τονική Αρμονία*, Φίλιππος Νάκας, 2012
- Αμπατζή Μαρία- Μανουήλ Τασούλα, *Ινδοπρεπών αποκάλυψη: από την Ινδία του εξωτισμού στην Λαϊκή μούσα των Ελλήνων*, Ατραπός, Αθήνα 1998
- Βολιότης Καπετανάκης Ηλίας, *Μάγκες Αλήστου Εποχής: 24 «ρεμπέτικα» πορτρέτα*, Μετρονόμος, Αθήνα 2005
- Γεραμάνης Πάνος, *Η ζωή μου ένα τραγούδι*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2007
- Γεωργιάδης Νέαρχος- Τάνια Ραχματούλινα, *Ο Θεόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2003
- Γεωργιάδης Νέαρχος, *Ρεμπέτικο και πολιτική*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1993
- Γιαρίνης Αντώνης, *Ρυθμολογία και ανάλυση*, Αθήνα 1993
- Δαλιανούδη Ρενάτα, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση (Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό»)*, Εκδόσεις Εμπειρία, Αθήνα 2009
- Δραγουμάνος Πέτρος, *Κατάλογος ελληνικής δισκογραφίας 1950-2000*, Πέμπτη έκδοση συμπληρωμένη, Αθήνα 2000
- Θεοδωράκης Μίκης, *Για την Ελληνική μουσική*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986
- Κουκουλίνης Κώστας, *Η λαϊκή κιθάρα και η τεχνική της*, fagotto books Αθήνα 1997
- Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, Κατάρτι, Αθήνα 2000
- Κουτούζος Στάθης, *Λόγιοι έλληνες συνθέτες και λαϊκή μουσική παράδοση-Το «Κέντρο διερχομένων» του Νίκου Μαμαγκάκη*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2016
- Κουτσοθανάσης Τάσος, *Οι χρυσές δεκαετίες του Ελληνικού τραγουδιού: Απόστολος Καλδάρας*, Ντόμινο 1970

- Λουφόπουλος Χρήστος, *Η μελοποίηση του Άξιον εστί του Οδυσσέα Ελύτη από τον Μίκη Θεοδωράκη*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2012
- Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2006
- Μαυροκεφαλίδης Παντελής, *Μουσικολογική ανάλυση του πρώιμου συνθετικού έργου του Σταύρου Κουγιουμτζή 1961-1969*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2014
- Μπαλαχούτης Κώστας, *Άπρονες εξουσίες: Το λαϊκό τραγούδι στην δεκαετία του 70*, Ατραπός, Αθήνα 2000
- Μυλωνάς Κώστας, *Η ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 2: 1960-1970*, Κέδρος, Αθήνα 1985
- Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και εναρμόνιση*, Πριγκιπέσσα, Θεσσαλονίκη 2013
- Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο: μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004
- Νοταράς Γιώργιος, *Από τις 78 στροφές στα cd: 80 χρόνια ελληνικής δισκογραφίας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008
- Ορδουλίδης Νίκος, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην Ελληνική λαϊκή μουσική)*, Ιανός ο μελωδός, 2014
- Παπαδόπουλος Λευτέρης, *Μάγκες πιάστε τα γιοφύρια*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2010
- Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπερλέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς*, fagotto books, Αθήνα 2006
- Πυργιώτης Δημήτρης, *Αρμονία στην πράξη*, fagotto books, Αθήνα 1995
- Τσαιρίδης Χρήστος, *Το μουσικό ρεύμα των «ινδοελληνικών» και «ινδοπρεπών» τραγουδιών (1954-69)*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2013
- Τσέτσος Μάρκος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στην νεοελληνική μουσική*, Ίδρυμα Σάκη Καραγιώργα, Αθήνα 2011
- Χατζηδουλής Κώστας, *Γιάννης Παπαιωάννου: Ντόμπα και σταράτα*, Κάκτος, Αθήνα 1982

- Χατζηνικολάου Νίκος, *Απόστολος Καλδάρης: αναφορά στην ζωή και το έργο ενός μεγάλου δημιουργού*, Ιανός ο μελωδός, Θεσσαλονίκη 2008

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

- Συνέντευξη του Κώστα Καλδάρη όπου γίνεται αναφορά και στον Απόστολο Καλδάρη

<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=2681>

- Αφιέρωμα στον Απόστολο Καλδάρη

https://www.youtube.com/watch?v=g1sOuUVa7fo&list=PL_CheXFU8dviVZYDO4NL1tFqtbSg8hGc1

- Απόστολος Καλδάρης και Πυθαγόρας «Μικρά Ασία»

<http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/apostolos-kaldaras-pythagoras-mikra-asia>

- Απόστολος Καλδάρης- Γιώργος Σαμολαδάς «Ροβινσώνες»

<http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/apostolos-kaldaras-giorgos-samoladas-rob>

- Καλδάρης, Πυθαγόρας, Μοσχολιού, Νομικός «Τα σήμαντρα»

<http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/kaldaras-pythagoras-mosxoliou-nomikos-ta>

- Τα «σκόρπια φύλλα» του Απόστολου Καλδάρη και της Σώτιας Τσώτου με Μητροπάνο και Χριστιάννα

<http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/ta-skorpia-fylla-toy-apostoloy-kaldara-k>

- Οι «μπαλάντες του περιθωρίου» του Απόστολου Καλδάρη

<http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/oi-mpalantes-toy-perithoriov-toy-apostol>

- Απόστολος Καλδάρης-Λευτέρης Παπαδόπουλος «Βυζαντινός εσπερινός»

<http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/apostolos-kaldaras-leyteris-papadopoulos>

Παράρτημα

Η έντεχνη δισκογραφία του Απόστολου Καλδάρα

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ
ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ	Γ. ΝΤΑΛΛΑΡΑΣ- Χ. ΑΛΕΞΙΟΥ	MINOS	154&480096	1972
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ	Γ. ΝΤΑΛΛΑΡΑΣ- Χ. ΑΛΕΞΙΟΥ	MINOS	178&480141	1973
ΡΟΒΙΝΣΩΝΕΣ	Γ. ΠΑΡΙΟΣ- Χ. ΑΛΕΞΙΟΥ	MINOS	209&832967	1974
ΣΚΟΡΠΙΑ ΦΥΛΛΑ	Δ. ΜΗΤΡΟΠΙΑΝΟΣ- ΧΡΙΣΤΙΑΝΝΑ	PHILIPS	9112002&526929	1975
ΤΑ ΣΗΜΑΝΤΡΑ	Β. ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ- Ν. ΝΟΜΙΚΟΣ	COLUMBIA	70260&480769	1976
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΝΥΧΤΑ	Σ. ΚΟΚΚΟΤΑΣ	COLUMBIA	70815&489685	1977
ΜΠΑΛΑΝΤΕΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟΥ	Α. ΚΑΡΑΚΩΤΑΣ- Μ. ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ	ΣΕΙΡΙΟΣ	90002	1990