

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ**

ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ «ΤΙ ΣΕ ΜΕΛΕΙ ΕΣΕΝΑΝΕ»

ΣΤΕΦΑΝΙΑ ΓΑΤΣΑΚΟΥ

ΑΜΦ 2123

Επιβλέπουσα: ΜΑΡΙΑ ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ

Άρτα, Ιούνιος 2018

**Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή**

Άρτα, 14 Ιουνίου 2018

**ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ**

1. Μαρία Ζουμπούλη
2. Γιώργος Κοκκώνης
3. Λάμπρος Ευθυμίου

© Στεφανία Γατσάκου, 2018

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved

### **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 στη βιβλιογραφία.

Στεφανία Γατσάκου

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

... «Τι σε μέλει εσένανε»... το ταξίδι του στο χρόνο.

Η παρούσα πτυχιακή εργασία ασχολείται με το πώς ένα σμυρναϊκό λαϊκό τραγούδι εξελίσσεται μέσα στο χρόνο, πώς από την προφορική παράδοση μεταβαίνει στη δισκογραφία και γίνεται τραγούδι- σύμβολο και ανάλογα με τον ερμηνευτή επιδέχεται επιρροές, αλλαγές στο ύφος και την αισθητική του. Τραγουδώντας ένα τόσο ιδιαίτερο κομμάτι, αποκαλύπτεται η γνώση, η δεξιότητά του και η αντίληψή του γύρω από την τροπικότητα. Όλα τα παραπάνω αποδεικνύονται από τις φωνητικές καταγραφές των διαφορετικών εκτελέσεων από τη γέννηση του τραγουδιού έως σήμερα.

Επιπλέον, εξετάζεται ο πολιτισμικός τόπος αναφοράς του. Είναι ένα τραγούδι που δημιουργήθηκε από πολυπολιτισμικό πλαίσιο και παρατηρούμε ότι συνεχίζει να ανα-δημιουργείται από καλλιτέχνες που ανήκουν σε διαφορετικές κουλτούρες.

**Λέξεις – κλειδιά:** μουσική, προφορικότητα, φωνητική ερμηνεία, αισθητική, σμυρναϊκή μουσική, λαϊκή μουσική, δισκογραφία, παράδοση, καταγραφές.

## ABSTRACT

... «Τι σε μέλει εσένανε»... It's journey through time.

This thesis deals with how a traditional “smyrneiko” song changes through time,, how it becomes a song- symbol, and which influences it adopts depending on the singer's personal style. Singing such a specific song reveals a lot about singer's knowledge, skills, artistic ability and music scales. All these have been proved by the oral registers/ recordings of the various versions of each specific song, from its “birth” till today.

Additionally, the cultural context of the song is of great significance. It's a song created by multicultural influences and is continually re-composed by various artists of different cultural backgrounds.

**Keywords:**music, orality, voice interpretation, aesthetics, Smyrna's music, discography, popular music, tradition, registers/ recordings.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	00
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	2
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η σμυρναΐκη μουσική.....	7
1.1 Στη Σμύρνη.....	7
1.2 Στην Ελλάδα.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Τίνος είναι το τραγούδι;.....	17
2.1 Ο πολιτισμικός τόπος αναφοράς.....	17
2.2 Η δισκογραφία.....	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Επιλεγμένες εκτελέσεις.....	23
3.1 Κώστας Καρίπης.....	24
3.2 Γιώργος Βιδάλης.....	30
3.3 Μαρίκα Παπαγκίκα.....	35
3.4 Κυρία Πιπίνα.....	40
3.5 Αντώνης Νταλγκάς.....	44
3.6 SlimGaillard.....	49
3.7 Αγγελική Καραγιάννη.....	54
3.8 Γλυκερία.....	58
3.9 Νίκος Πορτοκάλογλου.....	64
3.10 Λωξάντρα.....	69
3.11 Πάολα.....	75
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	81
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	85

## Πρόλογος

Με την παρούσα εργασία, κλείνει ένα μεγάλο διάστημα σπουδών στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Αισθάνομαι ιδιαίτερα χαρούμενη που κατάφερα να φέρω εις πέρας την παρούσα πτυχιακή, και ταυτόχρονα μια θλίψη που κλείνει αυτός ο κύκλος των σπουδών μου, ο οποίος ήταν γεμάτος έντονες στιγμές και συναισθήματα. Πήρα πολλά μαθήματα όχι μόνο σε επίπεδο γνώσεων αλλά και προσωπικά, που θα με ακολουθούν στην υπόλοιπη ζωή μου. Νιώθω τυχερή που ακολούθησα την πρώτη μου επιλογή και που φοίτησα σ' αυτό το τμήμα που στηρίζει την παράδοση όχι φορώντας παρωπίδες αλλά με διευρυμένους ορίζοντες, με υψηλό επίπεδο σπουδών και καθηγητές που νοιάζονται όχι μόνο για τις γνώσεις αλλά και για τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς μας.

Θέλω λοιπόν να ευχαριστήσω πρώτα απ' όλα την καθηγήτρια και επόπτη μου κυρία Μαρία Ζουμπούλη, καθώς και τον καθηγητή μου κύριο Γιώργο Κοκκώνη. Ευχαριστώ επίσης την Κεντρική Βιβλιοθήκη του ΤΕΙ Ηπείρου και το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του ΤΛΠΜ για την ουσιαστική συμπαράσταση που μου προσέφεραν στην έρευνα και τεκμηρίωση της εργασίας μου.

Αυτή η εργασία δεν θα είχε ολοκληρωθεί δίχως την αμέριστη υποστήριξη της οικογένειάς μου, στην οποία οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ. Πάνω από όλα η ευγνωμοσύνη μου απευθύνεται στους γονείς μου που υπέστησαν την αγωνία μου και λίγο περισσότερο στην μητέρα μου η οποία υπέστη και τη γκρίνια μου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ξεχωριστά τους ανθρώπους που με στήριξαν με τον τρόπο τους στην προσπάθειά μου αυτή: τον Σταμάτη Λακμέτα, την Εύη Κουτσοκώστα, το Νικόλα Γαλανόπουλο, τον Σπύρο Οικονομόπουλο, την Τζένη Ματζουράνη, την Αντωνία Περδίου, καθώς και όλους τους φίλους μου.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία δοκιμάστηκα, είδα τα όριά μου και έπαιξα με τις αντοχές μου. Ελπίζω να κατάφερα να βάλω κι εγώ το λιθαράκι μου στην ανάδειξη της ιστορίας του τραγουδιού.

## Εισαγωγή

*Ο ήχος προσδιορίζεται από τη θέση του ακροατή σε ένα προδιατεταγμένο σύστημα ρόλων, λειτουργιών και σχέσεων<sup>1</sup>. Με άλλα λόγια, ο ήχος προσλαμβάνεται από τον καθέναν με διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με τη γενική συγκρότηση του ατόμου, που μπορεί να περιλαμβάνει από το κοινωνικοπολιτικό, πολιτισμικό υπόβαθρο μέχρι τα φυσικά ανατομικά στοιχεία, τα ηχεία του υποκειμένου, την ικανότητα αντίληψης των ηχητικών προσλαμβανουσών και την ικανότητά του να τις ενσωματώνει, να τις τροποποιεί ή να τις μιμείται και να τις αναπαράγει με το δικό του προσωπικό τρόπο.*

Αυτό σημαίνει ότι τελικώς ο ήχος είναι σύνολο σχέσεων, που αναπτύσσονται μέσα από τη διασταύρωση ποικίλων δράσεων, ηχογόνων και μη. Όταν παράγεται ένα ηχητικό φαινόμενο, το υποκείμενο/ δέκτης/ ακροατής, προσλαμβάνει την πληροφορία, τη φιλτράρει ανάλογα με τις προαναφερθείσες παραμέτρους (υπόβαθρο) κι αφού την επεξεργάζεται, τροποποιώντας ή αφήνοντάς την αυτούσια, την ενσωματώνει και την κάνει κτήμα του. Η διεργασία αυτή είναι ακόμα πιο σύνθετη όταν αφορά το καλλιτεχνικό υποκείμενο. Ο μουσικός απορροφά αλλά και διαμορφώνει κάθε ηχητική πληροφορία με βάση τα βιώματα και τις εμπειρίες του, τις γνώσεις και δεξιότητές του, την ψυχική του κατάσταση, το ταλέντο και την έμπνευσή του. Ωστε όταν παράγει ήχο, αυτός να είναι ήδη αναδιαμορφωμένος, και εμπλουτισμένος με το δικό του στοιχείο, την προσωπική του πινελιά.

Γι' αυτό και κάθε φορά που έχουμε επανεκτέλεση του ίδιου κομματιού, παρατηρούμε, εκτός από τις αλλαγές στη σύσταση της ορχήστρας, στην αρμονία κλπ, διαφορετικά ύφη, τα οποία δεν είναι πάντα εύκολο να προσδιορίσουμε με τρόπο διακριτό. Όπως έλεγε κι ένας δάσκαλός μου, «κάθε φορά που ένα τραγούδι αναπαράγεται από διαφορετικό στόμα είναι σαν να ακούγεται πρώτη φορά<sup>2</sup>».

Αν εστιάσουμε την προσοχή μας στο πεδίο των λαϊκών μουσικών, τότε στις παραπάνω παρατηρήσεις θα προσθέσουμε και μια επιπλέον: Αυτή που αφορά στον ιδιαίτερο τρόπο μετάδοσης και διάχυσής τους, που χαρακτηρίζεται από την συνθήκη της προφορικότητας.

---

<sup>1</sup> Βλ. Μπουμπάρης Νίκος, «Κύματα στην παραλία. Σχεδιάγραμμα για τη μελέτη του ηχητικού χώρου», στο *Προφορικότητες*, Τετράδια του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2007, σελ. 24.

<sup>2</sup> Λόγια του δασκάλου μου φωνητικής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Ανδρέα Καρακότα.



Με την προφορικότητα διαμορφώνεται η ηχητική κληρονομιά που με την καταγραφή της (μέσω της δισκογραφίας) έχει τη δυνατότητα να εισχωρεί και να εγκαθίσταται σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα. Ο ήχος δεν έχει υλική υπόσταση, που σημαίνει ότι δεν μπορείς ούτε να τον αγγίξεις μέσω της αφής, ούτε να τον δεις παρά μόνο να τον ακούσεις και να τον αφουγκραστείς, να νιώσεις την ενέργειά του, να παρασυρθείς στο συναίσθημα και τις εικόνες που δημιουργεί, να σου εξάψει την φαντασία κι όλα αυτά στιγμιαία. Σε όλες τις τέχνες, οι δημιουργίες είναι απτές και ορατές, εκτός από τη μουσική. Ένας ζωγράφος πηγαίνοντας σε μια έκθεση, μπορεί να δει τα έργα άλλων και να τα ξαναδεί όσες φορές θέλει, να εμπνευστεί όχι όμως να δημιουργήσει τα ίδια αφού ήδη υπάρχουν. Επίσης, αν κάποιος ήθελε να αντιγράψει, ή να μιμηθεί το έργο κάποιου μπορούσε εύκολα να το κάνει. Δεν ισχύει όμως το ίδιο με τη μουσική. Όλες οι τέχνες θέλουν φαντασία και πόσο μάλλον η μουσική, αφού ο ήχος με το που αναπαραχθεί μία φορά, χάνεται και δεν επαναλαμβάνεται. *Δεν περιμένει να τον αναλύσεις*<sup>3</sup>. Και είναι αδύνατο να δημιουργήσεις ακριβώς το ίδιο έργο.

Από τη στιγμή που εφευρέθηκε τρόπος για την καταγραφή της, η μουσική απέκτησε υλική υπόσταση. Δεν αναφέρομαι στην περίπτωση της σημειογραφίας, διότι, παρ' όλο που με αυτή πέρασε από την αίσθηση της ακοής<sup>4</sup> στην όραση δεν κατάφερε να αποτυπώσει με ακρίβεια το ηχητικό υλικό. Επινοήθηκε για λόγους διάσωσης, επιμέλειας και επιβολής ενός ρεπερτορίου. Κι ακόμα δεν μπορεί να αποδοθεί με απόλυτη ακρίβεια όπως τον αντιλαμβανόμαστε, παρά μόνο κατά προσέγγιση. Βρίσκεται όμως συνεχώς σε εξέλιξη και ολοένα και περισσότεροι επιστήμονες και καλλιτέχνες ψάχνουν τρόπους ακριβούς καταγραφής. Γιατί όπως κάθε τέχνη, έτσι και η μουσική έχει δύο μέρη, το πρακτικό και το θεωρητικό. Η πράξη προηγείται της θεωρίας, καθώς η πράξη είναι απαραίτητη για την επιτέλεση της τέχνης και η θεωρία απαραίτητη για την εξέλιξή της.

Στην εγγραμματοσύνη της μουσικής πέρα από την ικανότητα ανάγνωσης και αποκωδικοποίησής της, υπάγεται η θεωρία και η σημειογραφία της, η οποία πέρασε από πολλές φάσεις και βοήθησε σε μεγάλο ποσοστό την εξέλιξη της μουσικής ως τέχνη, αλλά

---

<sup>3</sup>Βλ. ΟυέστραπΤζακ, *Πηγές και παράγοντες της μουσικής*, Εκδόσεις: Δανιά, Μετάφραση Κώστας Γριμάλδης, Αθήνα 1980, σελ. 152.

<sup>4</sup>Βλ. Βλαγκόπουλος Πάνος, «Από τη νευματική σημειογραφία στη Notitiaartismusicae (1321) ή Η εγγραμματοσύνη ως συνθήκη δυνατότητας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής», στο *Προφορικότητες*, Τετράδια του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2007, σελ. 59.

και στη διάδοσή της, η σημειογραφία αναβαθμίζεται ως αντικείμενο μελέτης της μουσικής πραγματικότητας, και εντάσσεται στο πρακτικό μέρος της μουσικής τέχνης.<sup>5</sup>

Οι έννοιες της προφορικότητας και της εγγραμματοσύνης είναι άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους, και η υπεροχή της μιας ή της άλλης εξαρτάται από την ιστορική στιγμή και τη συνθήκη επικοινωνίας.

Από τότε που δημιουργήθηκε η σημειογραφία, οι μουσικοί κατέγραφαν τα έργα τους ώστε να μείνουν στην ιστορία, να τα μεταδώσουν κλπ. Η Ελλάδα είχε αναπτύξει πολύ γερή βάση στην προφορική παράδοση, ειδικά όσον αφορά τη μουσική. Η προφορική παράδοση δεν είχε τέτοια δύναμη, ώστε η μουσική και ο λόγος να διαδοθούν σε ευρέως<sup>6</sup>. Με την γένεση της δισκογραφίας η αποτύπωση της μουσικής πήρε άλλη μορφή, ξεφεύγοντας από την ποικιλία των κανόνων της σημειογραφίας. Με τη δυνατότητα ηχογράφησης όλοι οι άνθρωποι απέκτησαν πρόσβαση στη μουσική.

Ο Thomas Alva Edison, ήταν ο πρώτος που πατεντάρισε την αναπαραγωγή του ήχου μέσω ενός μηχανήματος, του φωνογράφου (1877) χρησιμοποιώντας κυλίνδρους. Το 1887 ο Emil Berliner εφηύρε τον επίπεδο δίσκο ο οποίος παρήγαγε ήχο μέσω του γραμμοφώνου. Πριν το τέλος του 19<sup>ο</sup> αιώνα βγήκαν και τα δυο στην αγορά, έχοντας έντονο ανταγωνισμό. Όμως, το 1905 ο φωνόγραφος με τους κυλίνδρους είχε ήδη αντικατασταθεί με το γραμμόφωνο, του οποίου οι δίσκοι των 78 στροφών ήταν πιο εύχρηστοι, πιο εύκολοι στην κατασκευή τους, με μεγαλύτερη χωρητικότητα και δυνατότητα τυπώματος και από τις δυο πλευρές του δίσκου, και με μικρότερη φθορά. Έως τα τέλη του 20ου αιώνα αυτοί οι δίσκοι είχαν κατακλύσει την αγορά. Λέγεται μάλιστα, ότι οι ηχογραφήσεις με αυτούς τους δίσκους συνιστούν το μεγαλύτερο αρχείο ιστορικών καταγραφών στον κόσμο. Παράλληλα με τις επαγγελματικές ηχογραφήσεις, άρχισαν να γίνονται κι άλλες σποραδικά για προσωπική χρήση, από τις οποίες θα μπορούσε να αντληθεί σημαντικό υλικό για τη μουσική παράδοση των κατά τόπους περιοχών, όμως δεν εντοπίστηκαν ποτέ.

Το 1896 ξεκίνησε η ηχογράφηση ελληνόφωνων τραγουδιών στην Αμερική στην εταιρία E. Berliner's Gramophone με χρήση δίσκων επτά ιντσών και τυπωμένοι μονόπλευρα. Μαζικές ηχογραφήσεις έγιναν το 1917 στην Αμερική. Παράλληλα ιδρύθηκαν δισκογραφικές εταιρίες και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού, οι οποίες από το 1900 κατέφυγαν στην Ανατολή με κινητά συνεργεία για εξωτερικές ηχογραφήσεις και

---

<sup>5</sup>Βλ. Βλαγκόπουλος.π., σελ. 65.

<sup>6</sup>Βλ. Γιώργος Νοταράς, *Από τις 78 στροφές στο CD*, σελ. 13-15.

φωνοληψίες οι οποίες πραγματοποιούνταν σε αίθουσες ξενοδοχείων, θεάτρων κ.ά. και οι μήτρες στέλνονταν στα εργοστάσια παραγωγής των εταιριών. Στη συνέχεια, οι δίσκοι πωλούνταν και στις χώρες παραγωγής τους και σε άλλες<sup>7</sup>.

Έτσι έκανε το πρώτο και σημαντικότερο βήμα για την ίδρυση της δισκογραφίας, δίνοντας τη δυνατότητα στους ανθρώπους να έχουν πρόσβαση στη μουσική αλλά και να την αποτυπώσουν ηχογραφώντας την, ώστε να μείνει στο χρόνο και να διαδοθεί. Η εξέλιξη της τεχνολογίας οδήγησε στην ανακάλυψη κι άλλων μέσων βελτίωσης της ηχογράφησης, ως προς την ποιότητα και την ποσότητα αποθήκευσης κι αναπαραγωγής της. Από τον φωνόγραφο στο γραμμόφωνο από το γραμμόφωνο στους δίσκους, από τους δίσκους στις κασέτες, ύστερα στα CDs και τέλος στον παγκόσμιο ιστότοπο (διαδίκτυο και youtube). Σήμερα λοιπόν έχει κανείς την άνεση να ακούσει αλλά και να ηχογραφήσει τη μουσική της επιλογής του σε οποιοδήποτε σημείο κι αν βρίσκεται από πολλές και διαφορετικές πηγές και μέσα.

Με την αναζήτηση στο διαδίκτυο οι νέοι μουσικοί ανακαλύπτουν και γοητεύονται από κομμάτια που είναι ξεχασμένα στο χρόνο, τα διασκευάζουν με νέα προσέγγιση, εντάσσοντας σύγχρονο οργανολόγιο, νέες μελωδίες, εναρμονίσεις, ίσως και στίχους. Προσθέτουν την προσωπική τους πινελιά, φαντασία έχοντας σαν εργαλείο τις γνώσεις και τα βιώματά τους. Από την άλλη πλευρά, το διαδίκτυο και άλλες τεχνικές μέθοδοι αναπαραγωγής ενός τραγουδιού κι ενός έργου γενικότερα, που το υπερεκθέτουν, μπορούν να επιφέρουν μια ποιοτική αλλαγή στη φύση του.<sup>8</sup>

Όταν ένα τραγούδι παραμένει σε διάστημα εκατό χρόνων στο προσκήνιο σημαίνει ότι αποκτά διαχρονικότητα. Έχει να κάνει με την αξία του, το λόγο που δημιουργήθηκε, το κοινό που απευθύνθηκε και εξέφρασε, το νόημά του, τα μουσικά χαρακτηριστικά του καθώς και όλα τα στοιχεία εκείνα που περικλείει και αναδεικνύει τη μοναδικότητά του. Δέχτηκε επιρροές, προσαρμόστηκε, λησμονήθηκε περιστασιακά και αναβίωσε. Τραγουδώντας το μάλιστα γνωστοί τραγουδιστές έγινε ακόμη πιο αγαπητό. Όταν αναγνωρίζεται η αξία ενός τραγουδιού γίνεται όλο και πιο δύσκολη η ανασύνθεσή του γιατί ο καλλιτέχνης αισθάνεται ευθύνη και σεβασμό απέναντι σ' αυτό και τους δημιουργούς του (σε αυτή την περίπτωση ο λαός). Έτσι οι διασκευές του (οι επίσημες τουλάχιστον) δεν μπορεί να είναι παρά αξιοπρεπείς. Όπως, εδώ οι διασκευές της Παπαγκίκα, της Αγγελικής Καραγιάννη, του Slim Gailard, του Πορτοκάλου, της

---

<sup>7</sup>Αυτόθι, σελ. 67.

<sup>8</sup>BenjaminWalter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, Κάλβος, Αθήνα 1978, σελ. 18.

Λωξάντρα, κ.ο.κ. Η κάθε περίπτωση είναι μοναδική και αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι μια μελωδία μπορεί να παιχτεί με χίλιους διαφορετικούς τρόπους και κάθε φορά να αναδείξει ένα καινούριο χαρακτηριστικό της ίδιας αλλά και του ερμηνευτή. Επίσης, ανάμεσα στον ερμηνευτή και τη μουσική υπάρχει άμεση σχέση αλληλεπίδρασης.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## Η σμυρναϊκή μουσική

«Σμυρναϊκή» αποκαλούμε τη μουσική της ελληνόφωνης χριστιανικής ορθόδοξης κοινότητας της Οθωμανικής αυτοκρατορίας που προέρχεται από τη Σμύρνη ή σχετίζεται με αυτή. Για κάποιους ερευνητές, πρόκειται για *οθωμανοελληνική* λαϊκή μουσική, της οποίας η μελέτη επισκιάστηκε από τα ρεμπέτικα του Πειραιά<sup>9</sup>.

### 1.1. Στην Σμύρνη

Όπως γνωρίζουμε η Σμύρνη ήταν το «λίκνο του ελληνικού πολιτισμού»<sup>10</sup>, ο μεγαλύτερος εμπορικός κόμβος Ανατολής και Δύσης, χτισμένη σε ευνοϊκή θέση. Πλήθος κόσμου από όλες της γωνιές της γης επισκέπτονταν καθημερινά τον τόπο αυτό, είτε για να γνωρίσουν την πολυπολιτισμικότητά του, είτε για επαγγελματικούς λόγους. Στην πόλη της Σμύρνης κατοικούσαν συνολικά περίπου 370.000 άνθρωποι εκ των οποίων οι 165.000 ήταν Έλληνες, 80.000 ήταν Τούρκοι, 55.000 Εβραίοι, 40.000 Αρμένιοι, 6.000 Λεβαντίνοι και 30.000 διαφόρων εθνικοτήτων. Λόγω αυτής της πολυεθνικότητας που διέκρινε τη Σμύρνη, χαρακτηρίστηκε ως «Γκιαούρ Ισμίρ», δηλαδή «Σμύρνη των απίστων». Επειδή όμως, το μεγαλύτερο ποσοστό ήταν Έλληνες, η ελληνική γλώσσα ήταν η επικρατούσα στην καθημερινή ζωή, αλλά και στις εμπορικές συναλλαγές. Βέβαια, τα πράγματα δεν ήταν πάντα έτσι. Σύμφωνα με τον Αριστομένη Καλυβιώτη<sup>11</sup>, το ελληνικό στοιχείο της Σμύρνης πέρασε περιόδους ακμής και παρακμής μέχρι να φτάσει στο αποκορύφωμά της το 1900. Δύο μεγάλες περιόδοι παρακμής, που όμως τις ξεπέρασαν γρήγορα ήταν η επανάσταση του 1821, και ο βαλκανικός πόλεμος όπου οι Έλληνες υπέστησαν τρομερές διώξεις. Μετά το 1922, αφού μεσολάβησε η περίοδος ελληνικής κυριαρχίας (από το Μάιο

---

<sup>9</sup>RistoPekkaPennanen, «Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής» στο *Μουσικός λόγος*, Μουσικολογική περιοδική έκδοση του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, σελ. 19.

<sup>10</sup>Βλ. Χαϊδεμένου Φιλιά, *Τρεις αιώνες, μια ζωή. Γιαγιά η Φιλιά η Μικρασιάτισσα*, Εκδόσεις Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 2005.

<sup>11</sup>Βλ. Καλυβιώτης Αριστομένης, *Η Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922*, Παρασκήνιο, Αθήνα 2002, σελ.15.

του 1919 έως τον Αύγουστο του 1922) άλλαξε ο ρόλος κι η σύστασή της, αφού ο πολυεθνικός της χαρακτήρας έπαψε να υπάρχει και οι εμπορικές συναλλαγές μειώθηκαν.

Πριν την καταστροφή της, οι κάτοικοί της ζούσαν αρμονικά και συναναστρέφονταν όλοι μεταξύ τους ανεξαρτήτου εθνικότητας. Οι κατοικίες τους ήταν οργανωμένες σε συνοικίες ανάλογα με τις εθνικότητές τους, αλλά παρ' όλ' αυτά δεν υπήρχε καμία ρατσιστική διάθεση. Η καθημερινότητα τους έφερνε σε επαφή, είτε στο εμπορικό κέντρο, στο λιμάνι, στην αγορά είτε στα κέντρα διασκέδασης, δημιουργώντας κοινή πολυπολιτισμική αλληλεπίδραση. Ήταν άνθρωποι εργατικοί με έντονα επιχειρηματική σκέψη και κίνηση κι ανεπτυγμένη πνευματικότητα που παράλληλα έδιναν μεγάλη έμφαση στην ψυχαγωγία τους. Παρόλο που εργάζονταν πολύ σκληρά, η διασκέδαση αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητάς τους. Υπήρχαν αμέτρητα κέντρα διασκέδασης, τα περισσότερα στην παραλιακή, κέντρα με ευρωπαϊκή μουσική, κλασική μουσική, κέντρα με λαϊκές ορχήστρες, σμυρναίικα συγκροτήματα, θέατρα, κινηματογράφοι, λέσχες «συναναστροφών», περίπατοι στο Και κ.ά. Μάλιστα, σε μερικά κέντρα υπήρχαν και δύο ορχήστρες διαφορετικές κάθε φορά π.χ, το «Κρέμερ» και το «Καφέ του Φώτη» είχαν δύο ορχήστρες η μία κλασικής μουσικής και η άλλη μαντολινάτα. Διασκεδάζαν μέχρι το πρωί, όπως περιγράφει και ο Γιώργος Κατραμόπουλος<sup>12</sup>:

*Υπήρχε ένα καφενείο το οποίο είχε και αυτό μέσα ορχήστρα με λαϊκά όργανα. Μια μέρα πηγαίνοντας στο σχολείο το πρωί, και επιστρέφοντας το μεσημέρι, όταν σχολάσαμε, τα όργανα συνέχιζαν να παίζουν και μας έκανε εντύπωση που έπαιζαν πρωί. Ρωτήσαμε κάπου εκεί τι συμβαίνει και μας είπαν ότι ήσαν ζωέμποροι, οι οποίοι έφεραν εις πέρας μια μεγάλη μεταφορά σφαγίων από το εσωτερικό της Μικράς Ασίας στη Σμύρνη φαίνεται ότι κέρδισαν πολλά χρήματα και το γλεντούσαν. Πήγαμε σπίτι μας, πήγαμε σχολείο το απόγευμα, έπαιζαν, Σχολάσαμε το βράδυ, συνέχιζαν. Πήγαμε την άλλη μέρα το πρωί σχολείο, συνέχιζαν, δηλαδή αυτό το γλέντι κράτησε περίπου τριάντα έξι ώρες συνεχώς...*

Επίσης αναφέρει ότι δεν χρειάζονταν πολλά χρήματα για να περάσουν καλά. Γίνονταν και οι «βεγγέρες», βραδινές συναντήσεις σε σπίτια που κρατούσαν μέχρι το πρωί, όπου οι νοικοκυρές συναγωνίζονταν για το ποιά θα φτιάξει τα νοστιμότερα γλυκά και φαγητά. Επίσης, οι μεγάλες γιορτές, Χριστούγεννα, Πάσχα, Απόκριες, οι ονομαστικές γιορτές, γάμοι, βαπτίσεις, διαρκούσαν εβδομάδες και η προετοιμασία τους ξεκινούσε πολύ

---

<sup>12</sup>Κατραμόπουλος Γιώργος, *Πώς να σε ξεχάσω Σμύρνη αγαπημένη*, 3<sup>η</sup> ανατύπωση, Αθήνα, Ωκεανίδα, 1995, σ. 47-53.

πιο πριν. Τις Κυριακές πήγαιναν εκδρομές, τις λεγόμενες «παρτίδες» όπου όλη η οικογένεια, συγγενείς ή και φίλοι αποδρούσαν από τις πόλεις προς την εξοχή. Όλα αυτά βέβαια συνοδεύονταν από πολλή μουσική, χορό και τραγούδι. Με λίγα λόγια ήταν λάτρες της καλής και ποιοτικής ζωής.

Η Σμύρνη όντας κόμβος Δύσης κι Ανατολής, επηρεάστηκε από αυτούς τους δυο κόσμους. Όπως αναφέρει ο Λάμπρος Λιάβας, η παλιά αιγαιοπελαγίτικη μουσική, στα λιμάνια της ανατολικής Μεσογείου, ζυμώθηκε κι ενστερνίστηκε ιταλικά στοιχεία (καντσονέτες), γαλλικά (μελωδίες του συρμού), σέρβικα (σκοπούς), ρουμάνικα (χόρες), περσικά, τούρκικα (σαρκιά) και γύφτικα. Λέει, από την άλλη πλευρά, ότι:

*Στα καφέ αμάν Έλληνες μουσικοί συνόδευαν Αρμένιους τραγουδιστές και γύφτισσες χορεύτριες μπροστά σ' ένα κοινό που αντιπροσώπευε όλες τις φυλές της ανατολικής Μεσογείου<sup>13</sup>.*

Τα σμυρναίικα συγκροτήματα διέδιδαν τη μουσική τους και στο εξωτερικό κάνοντας περιοδείες. Γι' αυτό εμφανίζονται στην Αθήνα πολλοί γνωστοί Σμυρνιοί μουσικοί από το 1874 ως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το ρεπερτόριό τους ήταν πλούσιο με μεγάλη ποικιλία στη μουσική παράδοση της ευρύτερης περιοχής της Μεσογείου.

*Πέρα από τα τούρκικα κι αράβικα τραγούδια, (αμανέδες, σαρκιά, γιαρέδες, σαμπάι, ελφαζιέ κ.ά.) εκτελεσμένα σε ελληνική, τούρκικη, αρμένικη κι αραβική γλώσσα... πρόσφεραν... ελληνικά τραγούδια (γιαννιώτικα, κλέφτικα, Μοραϊτικά, λαϊκά των αστικών κέντρων της Ανατολής (σμυρναίικα, πολιτικά), αρβανίτικα (γκέγκικα), ρουμάνικα (βλάχικα), βουλγάρικα κι αιγυπτιακά<sup>14</sup>.*

Ένα άλλο μέσο που συνέβαλε στη διάδοση της σμυρναίικης μουσικής στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, είναι οι μουσικές μηχανές, όπως οι πιανόλες, οι λατέρνες, τα μουσικά κουτιά, που με την εμφάνιση του φωνογράφου άρχισαν σιγά σιγά να εξαλείφονται.

Ο εξευρωπαϊσμός της Σμύρνης συμπίπτει με το Τανζιμάτ το οποίο αρχίζει το 1839 και τελειώνει το 1876 που αποτελεί αφορμή για να εμπλουτιστεί το ρεπερτόριο της οθωμανικής στρατιωτικής μουσικής με λαϊκές μελωδίες, ενώ εντάσσονται και στο πλαίσιο της ψυχαγωγίας. Σταδιακά οι αλλαγές επηρέασαν την Σμύρνη όπου η τοπική οικονομία εκτινάχθηκε χάρη στις διομολογήσεις οι οποίες επέτρεψαν στις ευρωπαϊκές κοινότητες της εποχής (μιλλέτ), έχοντας αναγνωριστεί από τις οθωμανικές αρχές να έχουν εξουσία και λόγο και σε ό,τι διαδραματιζόταν, σχετικά με την γενική παιδεία και τη μόρφωση των μουσουλμάνων, τις δικαστικές αποφάσεις, σε όλα τα είδη εξουσίας με σκοπό την

<sup>13</sup>Αυτόθι, παραθέτει ένα απόσπασμα του Λάμπρου Λιάβα, σελ. 18.

<sup>14</sup>Χατζηπανταζής, Θεόδωρος, *Της ασιάτιδος μουσικής ερασταί*, σελ. 67-68.

ενσωμάτωση των ομοεθνών τους.<sup>15</sup> Κατά συνέπεια επηρεάστηκε και η μουσική ζωή της πόλης, ενώ ο μουσικός εξευρωπαϊσμός ενίσχυσε τα τοπικά ιδιώματα προκαλώντας ενδιαφέροντες μουσικούς μετασχηματισμούς. Η όπερα, η οπερέτα, οι φιλαρμονικές, οι χορωδίες, οι μαντολινάτες και η μουσική εκπαίδευση αποτέλεσαν βασικοί παράγοντες στην εξέλιξη και τη δημιουργία προτύπων υψηλού μουσικού επιπέδου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν είναι οι εστουδιαντίνες οι οποίες γεννήθηκαν από τις μαντολινάτες που προέρχονται από το ισπανικό πρότυπο «estudiantine», είναι ορχήστρες όπου συμμετείχαν μόνο άντρες, κυρίως με μαντολίνα και κιθάρες, ενώ το τραγουδιστικό ύφος ήταν λυρικό, η ενδυμασία είχε θεατρική αισθητική που παρέπεμπε σε ισπανική κουλτούρα. Παρ' όλ' αυτά όμως δεν μιμούνταν το ύφος τους και τον τρόπο επιτέλεσής τους. Όντας σπουδαίοι τεχνίτες, με ποικίλα μουσικά ερεθίσματα, είχαν την ικανότητα να διαμορφώνουν μια πληροφορία και να δημιουργούν πρωτοτυπίες σε αισθητική, ύφος, τροπικότητα, κλπ. Ουσιαστικά, πρόκειται για επαγγελματικές ορχήστρες το ρεπερτόριο των οποίων αποτελούνταν από ευρωπαϊκή μουσική, λαϊκή και τούρκικη, με αντίστοιχο οργανολόγιο, δηλαδή, στην πρώτη περίπτωση κυριαρχούσαν το μαντολίνο και η κιθάρα, στη δεύτερη, βιολί και σαντούρι και στην τρίτη, ούτι και κανονάκι. Μια εστουδιαντίνα αποτελούνταν συνήθως από τρεις μέχρι οκτώ οργανοπαίχτες, δύο ή τρεις τραγουδιστές και μερικές φορές μια μικρή χορωδία. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα με αρχές του 20<sup>ου</sup>, θεωρούνταν «ανώτατο μουσικό σχολείο» και τις επάνδρωναν οι σπουδαιότεροι μουσικοί της εποχής. Το 1898 δημιουργήθηκε η πρώτη γνωστή εστουδιαντίνα «Πολιτάκια» από τον Βασίλη Σιδερή, με όργανα 2 φουσαρμόνικες, ένα μαντολίνο και μια κιθάρα όπου στην πορεία προστέθηκαν κι άλλα όργανα. Μάλιστα το 1910 μπήκαν στην κομπανία ο Πάνος Τούντας, ο Σπύρος Περιστερης, ο οποίος το 1918 μετά το θάνατο του Σιδερή εισηγήθηκε την καλλιτεχνική της διεύθυνση, ο Βαγγέλης Παπάζογλου κ.ά.<sup>16</sup>

Μάλιστα, σύμφωνα με πηγές και εφημερίδες, στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τα καταστήματα μουσικών οργάνων είχαν κατακλύσει την αγορά. Κάθε εύπορη οικογένεια προσλάμβανε έναν Ιταλό δάσκαλο πιάνου.<sup>17</sup> Σύμφωνα με τον Τζων Βεϊνόγλου, «υπήρχαν πάνω από 2.500 πιάνο στη Σμύρνη».

---

<sup>15</sup>Βλ. Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, *Λεβαντίνιοι της Σμύρνης*, Ανάκτηση από: <http://asiaminor.ehw.gr/Forms/fLemmaBody.aspx?lemmaId=5080>.

<sup>16</sup>Βλ. Πτυχιακή εργασία του Σκλαβενίτη Διονύση, *Ανάλυση του έργου του Βασίλη Τσιτσάνη. Στίχος, ορχήστρα, ρυθμός, μελωδία*, σελ 15.

<sup>17</sup>Αυτόθι, σελ 40.



Το σμυρναϊκό τραγούδι αν και είναι γνωστό ως πρόδρομος του ρεμπέτικου, στην πραγματικότητα έχει δύο όψεις. Η μία είναι η πιο ελαφρά, που είναι στραμμένη προς τη Δύση με πολλά ευρωπαϊκά στοιχεία όπως το συγκερασμένο οργανολόγιο, την λόγια, επιτηδευμένη γλώσσα που στοχεύει στην πιο εύπορη, εγγράμματη, αστική τάξη με επιρροές από το ναπολιτάνικο τραγούδι (αλαφράνκα) και το λυρικό ύφος, ενώ η άλλη από την αντίθετη πλευρά είναι στραμμένη προς την Ανατολή (αλατούρκα). Σε διαρκή συνομιλία μεταξύ τους, η μια πλευρά επηρεάζει την άλλη, δανείζει τεχνικές και ήχους, τα ύφη μπλέκονται σαν ένα πλούσιο πολιτισμικό μωσαϊκό και μια μελωδία μπορεί να παιχτεί πλέον με ποικίλους τρόπους ανάλογα με τον τόπο και την περίσταση.

Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα κάνουν την εμφάνισή τους στις ελληνόφωνες κοινότητες τα καφωδεία: καφέ αμάν όπου παιζόταν μουσική από την Ανατολή, και τα καφέ σαντάν στα οποία παιζόταν λαϊκή μουσική κεντροευρωπαϊκής προέλευσης. Στην Ελλάδα επικράτησαν τελικά τα καφωδεία ανατολίτικου χαρακτήρα παρότι άλλοτε αποκαλούνται καφέ αμάν και άλλοτε καφέ σαντάν.

Τα καφέ αμάν, ήταν δημοφιλή στέκια της εποχής με πάλκο, ορχήστρα και μία ή δύο τραγουδίστριες. Ονομάστηκαν έτσι γιατί ακούγονταν πολλοί αμανέδες. Τα βρίσκουμε στα αστικά κέντρα κυρίως, τόσο στην απελευθερωμένη Ελλάδα όσο και σε περιοχές οι οποίες βρίσκονταν ακόμη υπό την οθωμανική κυριαρχία, καθώς και σε κάποια νησιά του Αιγαίου. Η μουσική που παιζόταν ήταν κυρίως αλατούρκα βασισμένη στο σύστημα των μακάμ. Το ρεπερτόριο δεν αποτελούνταν ωστόσο μόνο από τουρκικά τραγούδια, αλλά και από δημοτικά του χερσαίου χώρου και του νησιωτικού χώρου και εκεί δομήθηκαν οι πρώτες εκδοχές αστικού λαϊκού τραγουδιού. Τα όργανα που περιλάμβαναν οι κομπανίες ήταν συνήθως το «βιολοσάντουρο» με συνοδεία κιθάρας, που σύμφωνα με τον Κοκκώνη μπορούμε να αποκαλέσουμε ως αλαγκρέκα ορχήστρα<sup>18</sup> ή το αλατούρκα σχήμα με βιολί ή πολίτικη Λύρα, ούτι, και κανονάκι. Τα όποια κρουστά, συνήθως ντέφια, έπαιζαν οι τραγουδίστριες.

Το οργανολόγιο των καφωδείων αποτελούνταν από βιολί, σαντούρι και κιθάρα. Ενώ πολίτικη λύρα, ούτι και κανονάκι λιγότερο. Το σαντούρι και η κιθάρα εκφράζουν αλαφράγκα ύφος στην αλατούρκα αισθητική, όντας αδύνατο να εφαρμόσουν το σύστημα μακάμ λόγω των συγκερασμένων τους διαστημάτων. Ουσιαστικά το βιολί και η φωνή

---

<sup>18</sup>Βλ. Κοκκώνης, Γ., *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις/ λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα 1917, σελ.123.

είναι εκείνα που ακολουθούν το σύστημα των μακάμ. Ούτως ή άλλως αυτή την περίοδο οι μουσικοί της λαϊκής μουσικής δεν εφάρμοζαν επακριβώς το σύστημα αυτό.

Επίσης, εκείνη την εποχή ήταν έντονο το είδος του αυτοσχεδιαστικού φωνητικού τραγουδιού ο λεγόμενος «αμανές ή μανές» και το «κλέφτικο». Έχουμε κυρίως δύο ειδών μανέδες, τους αλατούρκα και τους σμυρναίικους. Οι αλατούρκα ήταν βασισμένοι στο σύστημα των μακάμ, ενώ οι σμυρναίικοι μανέδες προέρχονταν από τα Βαλκάνια κι είχαν αλαφράγκα αισθητική, αφού δεν ακολουθούσαν το σύστημα των μακάμ αλλά το ευρωπαϊκό, σε αντίθεση με τα ταξίμια τα οποία κινούνταν στο τροπικό σύστημα των μακάμ. Το κλέφτικο τραγούδι από την άλλη πλευρά δεν ανήκει ούτε στη μια αισθητική ούτε στην άλλη.

## 1.2. Στην Ελλάδα

Ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η σμυρναϊκή μουσική είχε αγαπηθεί από τους Έλληνες, και ακουγόταν στα καφέ αμάν και στις παραστάσεις του Καραγκιόζη. Για παράδειγμα, το 1889 στο νυχτερινό κέντρο «Το περιβολάκι του Γερανίου» της Αθήνας, εμφανιζόταν κάθε βράδυ το σμυρναϊκό συγκρότημα του βιολιστή Γιοβανίκα με τραγουδίστρια την κιορ-Κατίνα.

Μπορεί η Ελλάδα μετά την μικρασιατική καταστροφή να μην ήταν έτοιμη να υποδεχτεί το πλήθος των προσφύγων, όμως το έδαφος ήταν πρόσφορο για τη μουσική τους. Έτσι πολλοί Έλληνες μουσικοί δεν άργησαν να ασχοληθούν με αυτό το νέο είδος. Παράλληλα με τον ερχομό των προσφύγων στην Ελλάδα, συνέπεσε και η διάδοση του φωνόγραφου στα Βαλκάνια, με αποτέλεσμα πολλοί πρόσφυγες μουσικοί να γίνουν περιζήτητοι, έχοντας περισσότερη εμπειρία στο χώρο αυτό και περισσότερες γνώσεις πάνω στο αντικείμενο και να ασχοληθούν με τις δισκογραφικές εταιρίες, άλλοι ως εκτελεστές, άλλοι ως συνθέτες, διευθυντές κλπ, εδραιώνοντας τους στον καλλιτεχνικό χώρο. Γενικότερα, οι Μικρασιάτες συνέβαλαν σε μεγάλο ποσοστό στη διαμόρφωση «του μεσοπολεμικού και του πρώτου μεταπολεμικού λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού, αφού από τους περίπου 70 μουσικούς πρώτης γραμμής που ασχολήθηκαν με αυτό, οι 30 (42%) ήταν Μικρασιάτες κυρίως από τη Σμύρνη και τα περίχωρά της». Αφού άρχισαν σιγά σιγά να προσαρμόζονται και να αφομοιώνονται στην ελληνική κοινωνία, ξεκίνησαν να συνθέτουν τραγούδια εκ νέου, όπου μεταμοσχεύουν την αισθητική της σμυρναϊκής καταγωγής τους.

Μετά το 1922 ο φωνόγραφος έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση των τραγουδιών τους σε όλα τα κοινωνικά στρώματα πέραν του προσφυγικού, είτε αυτούσια, είτε παραλλαγμένα, προσαρμοσμένα πλέον στα νέα δεδομένα της καινούριας τους πατρίδας. Αλλαγές έγιναν αρχικά στο στίχο, αλλάζοντας ή αντικαθιστώντας πολλές φορές τοπωνύμια της Μικράς Ασίας με αυτά του ελλαδικού χώρου και στη συνέχεια αντικαταστάθηκαν κάποια όργανα με άλλα, όπως μπουζούκι και μπαλαμά.

Τη δεκαετία 1922 με 1932 κυκλοφορούσαν επί το πλείστον δίσκοι τραγουδιών σε σμυρναϊκό ύφος στην Ελλάδα, και από το οργανολόγιο δεν έλειπε ποτέ το βιολί και το σαντούρι. Τα επικρατέστερα είδη μουσικής εκείνης της περιόδου ήταν:

- α) το ελαφρό τραγούδι, που περιελάμβανε καντάδες, το οποίο είχε επιρροές από τη Δύση
- β) το ρεμπέτικο, όπως λέγονταν στη Σμύρνη τα παραδοσιακά με ανατολίτικα στοιχεία.

Στο γεγονός αυτό συνέβαλε και το πλήθος προσφύγων μουσικών που εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και τον Πειραιά το οποίο εντάχθηκε στο νέο αυτό είδος. Από τότε όμως που έκαναν την εμφάνισή τους τα μουζούκια και οι μαγλαμάδες με πρωτοπόρο τον Μάρκο Βαμβακάρη, τα σαντουρόβιολα έχασαν τη δημοτικότητά τους, και ξεκίνησε η άνθιση του πειραιώτικου ρεμπέτικου.

Κατά την περίοδο της δικτατορίας (1936-1941) με την λογοκρισία, απαγορεύτηκαν από την ελληνική δισκογραφία και οι αμανέδες, οι οποίοι προσέδιδαν ανατολίτικο ύφος, πράγμα που ο Μεταξάς ήθελε να εξαλείψει, προκειμένου να διαγράψει από τη μνήμη του λαού κάθε επαφή με την Ανατολή, στερώντας έτσι από τους πρόσφυγες έναν από τους σημαντικότερους τρόπους έκφρασης του πόνου του ξενιτεμού τους.

Με λίγα λόγια, η Μικρασιατική καταστροφή του 1922 και η άφιξη των προσφύγων στην Ελλάδα συνέβαλε όχι μόνο στην ανάπτυξη της λαϊκής μουσικής, αλλά άλλαξε την πορεία της ιστορίας του, όπως ισχυρίζεται ο Θεόδωρος Χατζηπανταζής στο βιβλίο του «Της ασιάτιδος μούσης ερασταί»: Εκτός των άλλων, *οι σμυρναίκοι χανεντέδες διασταύρωσαν την τέχνη τους με τον ταμπουρά του Μίμαρου κι έκαναν να ξεπεταχτεί στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, ένα θαλερό βλαστάρι της ανατολίτικης παράδοσης του ελληνικού λαού, το ρεμπέτικο*. Εκτός όμως του ρεμπέτικου, οι Μικρασιάτες πρόσφυγες και μη, προσέφεραν πολύτιμο έργο και σε άλλα είδη της ελληνικής μουσικής, όπως ο Σουγιούλ ή Μιχάλης Σουγιουτζόγλου στο ελαφρό τραγούδι και την επιθεώρηση, στη λόγια μουσική ο Μανώλης Καλομοίρης, ο Πέτρος Πετρίδης, ο Γιώργος Πονηρίδης, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης, ο οποίος μάλιστα έγραψε τη συμφωνική «Μικρασιατική Ραψωδία», αποδίδοντας φόρο τιμής στην καταγωγή του. Όλοι αυτοί οι σπουδαίοι καλλιτέχνες άφησαν το δικό τους στίγμα στην ελληνική μουσική μέχρι και σήμερα, που συνεχίζουν να είναι πηγή έμπνευσης και δημιουργίας.

Η παρουσία της λαϊκής μουσικής είναι έντονη, γιατί συνδέεται με όλες σχεδόν τις όψεις κοινωνικής δραστηριότητας κάθε εποχής, αλλά και με την πρακτική της κοινωνικής αντίδρασης, ατομικής ή συλλογικής, στον εκάστοτε εξουσιαστικό φορέα. Η αφομοίωση ξένων στοιχείων σχετίζεται με διαφορετικούς τρόπους ζωής, σύμφωνα με τους οποίους νέα γεγονότα καθορίζουν κι επιβάλλουν τις διαδικασίες επιλογής απορροφώμενων στοιχείων.

Ήδη από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, είχε συσταθεί ο μύθος της Κωνσταντινούπολης με τους θρήνους, τα μοιρολόγια και τις διάφορες παραδόσεις, καθιστώντας το κέντρο του

ελληνισμού<sup>19</sup>. Αν και υπέβασκε η αίσθηση του θρήνου για την χαμένη αυτοκρατορία, στην πορεία διαπιστώθηκε ότι μάταια νοσταλγούσαν αυτό που ήδη είχαν. Η Κωνσταντινούπολη πρωταγωνιστεί σε πολλά καλλιτεχνικά έργα και γίνεται η επιρροή για πολλά άλλα, ως πόλος έλξης και θαυμασμού των Ελλήνων. Μετά τον Κριμαϊκό πόλεμο, συνεχίζει να είναι το επίκεντρο του ενδιαφέροντος, με τη διαφορά όμως, ότι πλέον αναγνωρίζεται και το τούρκικο στοιχείο που την διακατέχει και μάλιστα το ενδιαφέρον γι' αυτό γίνεται όλο και πιο έντονο. Ο Νικόλαος Πολίτης παρατηρεί ότι<sup>20</sup>:

*Ένα από τα πιο σταθερά θεμέλια της εθνικής συνείδησης βρίσκεται στην κοινότητα ηθών και εθίμων, πίστεων και παραδόσεων σε μία ομοιόμορφη αντίληψη του εξωτερικού κόσμου και κυρίως σε μια ενιαία εκδήλωση συναισθημάτων, προσδοκιών κι ελπίδων.*

Οι μύθοι και η συμβολοποίηση του παρελθόντος όπως στην περίπτωση του σμυρναϊκού τραγουδιού έγιναν ερεθίσματα και για τον επαναπροσδιορισμό παραδοσιακών πολιτισμικών στοιχείων με έντονο εθνικό χαρακτήρα.

Πριν από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο, η Σμύρνη θεωρούνταν το σημαντικότερο κέντρο μουσικής των καφέ αμάν. Σήμερα για την Ελλάδα «αποτελεί εθνικό μύθο, αφού αποκλείεται η προέλευση των σμυρναϊκών πέραν της περιοχής»<sup>21</sup>. Για παράδειγμα αν ένα τούρκικο τραγούδι της Κωνσταντινούπολης παιζόταν στα ελληνικά, θεωρούνταν αυτομάτως σμυρναϊκό, δηλαδή ελληνικό. Κατά την άποψη του Pennanen, θα ήταν πιο σωστό να χαρακτηριζόταν «οθωμανοελληνική» μουσική, ώστε να βασίζεται ο όρος στο εθνικό υπόβαθρο των μουσικών και το βασικό πλαίσιο εκτέλεσης των τραγουδιών. Στις επόμενες σελίδες θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι ο εθνικός προσδιορισμός των προφορικών μουσικών παραδόσεων είναι άτοπος, αφού οι πολιτισμοί δεν περιγράφονται από πολιτικά σύνορα και οι μεταξύ τους ωσμώσεις αποτελούν την πιο συνηθισμένη έκφραση της ιστορικής τους εξέλιξης<sup>22</sup>. Αυτές οι απόψεις, όπως λέει και ο Braudel, είναι εύκολες γενικεύσεις μιας ιστορίας η οποία είναι περισσότερο φανταστική παρά αναγνωρισμένη κι αποδεδειγμένη. Οι πολιτισμοί είναι ατελείωτες συνέχειες.

---

<sup>19</sup>Βλ. Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, *Ελληνικότητα και ετερότητα πολιτικές διαμεσολαβήσεις και «Εθνικός χαρακτήρας» στον 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Α' τόμος, από Πρακτικά συμποσίου, Επιμέλεια: Άννα Ταμπάκη-Ουρανία Πολυκανδριώτη, Αθήνα 2016.

<sup>20</sup>Βλ. Βαρουξάκης Γεώργιος, (1991), «'Φαντασιακές κοινότητες' και Μεγάλη Ιδέα. Μια συμβολή του Ν. Γ. Πολίτη», *Μνήμων*, 13<sup>ος</sup> τόμος, 1991, σ. 197-214.

<sup>21</sup>Rikko Pekka Pennanen, ό.π., σελ. 122-123.

<sup>22</sup>Βλ. Braudel Fernand, *Γραμματική των πολιτισμών*, μτφρ. Άρης Αλεξάκης, εκδόσεις: Μορφωτικό Ίδρυμα εθνικής τραπέζης, Αθήνα 2014, σ. 76-94.

Σύμφωνα με τον Braudel, ο διάλογος ανάμεσα στους πολιτισμούς και η επιτάχυνση στη διάδοση των πολιτισμικών αγαθών μπορεί να καταργήσει τα σύνορα των πολιτισμών. Ένα πολιτισμός συνεχώς δανείζεται από τους γείτονές του στοιχεία τα οποία επεξεργάζεται κι αφομοιώνει. Η τέχνη είναι μια μορφή αγαθού, που έχει την ικανότητα να διαχέεται παντού. «Κάθε μορφή τέχνης ξεπερνάει τα όρια του τόπου όπου γεννήθηκε και κάθε μουσική είναι αποτέλεσμα διεργασιών που έγιναν λίγο πολύ από παντού σε διαδοχικά στάδια». Συνεπώς δεν είναι δυνατόν να ορίσουμε ποιον να συγχαρούμε για το αποτέλεσμα αυτό. Υπάρχουν πολιτισμοί που δεν είναι έτοιμοι να δεχτούν και να δανειστούν ορισμένα αγαθά γιατί θέλουν να «διατηρήσουν την πρωτοτυπία τους η οποία απειλείται από παντού. Ένας πολιτισμός δεν μπορεί να προοδεύσει αν δεν έχει την τάση να απομακρύνεται από την αρχική του κατάσταση», αν δεν έχει ιστορία. Και ιστορία δημιουργείται όταν υπάρχουν εντάσεις που μεταβάλλονται, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτικοί αγώνες και ανταλλαγή αγαθών. «Αυτή τη διαδικασία άρνησης ή και αποδοχής των ξένων πολιτισμικών στοιχείων ο κάθε πολιτισμός την εφαρμόζει με αργούς ρυθμούς και απέναντι στον ίδιο του τον εαυτό. Κι όταν το κάνει μεταβάλλεται, διαχωρίζοντας τη θέση του απέναντι σε ένα μέρος από τον ίδιο του τον εαυτό. Οι απορρίψεις και καμιά φορά οι προσθήκες που έχουν ως συνέπεια την αναπλήρωσή τους, απαιτούν χρόνο ή και αιώνες για να αναπληρωθούν, και συνήθως συνοδεύονται από υπαγορεύσεις φραγμούς, επουλώσεις οδυνηρές και οπωσδήποτε βραδείες». Όπως στην περίπτωση της σμυρναϊκής μουσικής η οποία πολεμήθηκε, κυριάρχησε, απαγορεύτηκε και τέλος αναγνωρίστηκε, καθιερώθηκε κι αφομοιώθηκε. Ο γεωγραφικός χώρος, οι κοινωνικές ιεραρχίες, οι ομαδικοί «ψυχισμοί» ασκούν πιέσεις στον άνθρωπο καμιά φορά ανεπαίσθητα και ασυνείδητα<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup>Αυτόθι, σελ. 535 και εξής.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Τίνος είναι το τραγούδι;

Από την μεγάλη σμυρναϊκή παράδοση έχει φτάσει μέχρι τις μέρες μας ένας σκοπός ιδιαίτερα δημοφιλής, που προέρχεται προφανώς από μια παλιά προφορική παράδοση. Πρόκειται για το τραγούδι που στα ελληνικά έγινε γνωστό από τον πρώτο του στίχο, «Τι σε μέλει εσένανε».

Έχοντας κερδίσει την καρδιά του κόσμου, το τραγούδι ακούστηκε από πολλούς τραγουδιστές και κυκλοφόρησε σε αρκετές επανεκτελέσεις, όπως θα δούμε στις επόμενες παραγράφους.

#### 2.1. Ο πολιτισμικός τόπος αναφοράς

Το τραγούδι «Τι σε μέλει εσένανε» πρωτοεμφανίστηκε στη δισκογραφία το 1925 με τίτλο «Κορδελιό» από ηχογράφιση με τραγουδιστή τον Κώστα Καρίπη, λίγα χρόνια μετά την μικρασιατική καταστροφή. Την περίοδο 1922 με 40 πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχουν τα τραγούδια του έρωτα. Στην περίπτωση μας, το «Τι σε μέλλει εσένανε» είναι ερωτικοφανές, όμως κρύβει μέσα του ένα κοινωνικό μήνυμα. Είναι τραγούδι-σύμβολο, που ταυτίζεται με την προσφυγιά, αφού οι στίχοι του, εξυμνούν με ένα διαφορετικό τρόπο τη ζωή του ξενιτεμένου που αντιμετώπιζε εκείνη την περίοδο τον ρατσισμό του Έλληνα, αυτού που ζούσε στον ελλαδικό χώρο. Οι βασικοί στίχοι, που μπορεί να εμφανίζονται με μικρές παραλλαγές, είναι οι εξής:

*Τι σε μέλει εσένανε κι από πού 'μαι 'γώ  
Απ' την Πόλη ή απ' τη Σμύρνη ή απ' το Κορδελιό  
Τι σε μέλει εσένανε κι όλο με ρωτάς  
Από ποιό χωριό είμαι εγώ αφού δε μ' αγαπάς*

*Τι σε μέλει εσένανε κι αν είμ' εγώ μπεκρής  
Τα γούστα μου θα κάνω κι ας είμαι σεβνταλής*

*Τι κακός είναι ο κόσμος αχ μανούλα μου  
Τι τους μέλει κι αν ζοδεύω τη σακούλα μου*

*Τι σε μέλει εσένανε για το σαλβάρι μου  
Για στενό μου για φαρδύ μου για καράρι μου*

*Τι σε μέλει εσένανε για την κοπέλα μου,  
Για στενή μου για φαρδιά μου είν' η κορδέλα μου*

Το ερώτημα «Τι σε μέλει εσένανε από πού 'μαι εγώ;» στον πρώτο στίχο, αναδεικνύει το παράπονο των Μικρασιατών για τον ρατσιστικό και αφιλόξενο τρόπο με τον οποίο τους αντιμετώπιζαν οι Έλληνες. Το τραγούδι παρουσιάζεται ως διάλογος ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα, που τον προσεγγίζει κι αρχίζει να τον ρωτά από πού είναι, και γιατί είναι έτσι ντυμένος κλπ. Εκείνος αντιδρά με μια περήφανη άρνηση, λέγοντάς την κοπέλα να μην την ενδιαφέρει η καταγωγή του («απ' την Πόλη ή απ' τη Σμύρνη ή απ' το Κορδελιό»), εφόσον δεν τον αγαπά. Όμοια της αρνείται να την αφορά το ντύσιμό του («το σαλβάρι μου για στενό μου, για φαρδύ μου, για καράρι μου») ο τρόπος που ζει τη ζωή του, που μπορεί να ενέχει καταχρήσεις («αν είμ' εγώ μπεκρής», «αν ξοδεύω τη σακούλα μου»). Ο στίχος «απ' τη Σμύρνη έρχομαι να βρω παρηγοριά, να βρω μες στην Αθήνα μας αγάπη κι αγκαλιά» εκφράζει την ανάγκη για αποδοχή από τον τόπο υποδοχής. Όπως αναφέρει και η Αγγέλα Παπάζογλου στις διηγήσεις της:

*[Οι Μικρασιάτες] φώναζαν τον καημό τους... όπως ο κόκορας, και ό,τι και να τους απασχολούσε το έκαναν τραγούδι. Μάλιστα, οι ντόπιοι μουσικοί παρόλο που αντιπαθούσαν τους πρόσφυγες, παρέμεναν κολλημένοι πάνω τους σαν τριχόψειρες. Από κάτω από τα σκέλια μας τριγυρίζαν. Και δε μας χώνευαν και δεν φεύγαν από κοντά μας. Παίρνανε από μας τα τραγούδια, αλλά επειδή τα παίζανε μ' άλλα όργανα, ακούγονταν αλλιώς τα τραγούδια<sup>24</sup>.*

Στα χρόνια που ακολουθούν, το σμυρναϊκό ύφος και οργανολόγιο εξαπλώθηκε σε όλη την Ελλάδα (Πειραιά, Πάτρα, Θεσσαλονίκη, Βόλο), καθώς από το 1925 κι έπειτα έγιναν μαζικές ηχογραφήσεις τραγουδιών στην Αθήνα επιτρέποντάς του να επιβληθεί. Τα γραμμόφωνα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξάπλωση αυτών των τραγουδιών μέσα από καφενεία, κέντρα, σε όλη την Ελλάδα. Μάλιστα τα δημοφιλέστερα τραγούδια της εποχής επανεκτελούνταν σε νέες εκδοχές από τις δισκογραφικές εταιρίες. Έτσι συνέβη και στην περίπτωση του «Τι σε μέλει εσένανε».

---

<sup>24</sup>Λιάβας Λάμπρος, «Η μουσική ζωή στη Σμύρνη μέσα από τις διηγήσεις της λαϊκής τραγουδίστριας Αγγέλας Παπάζογλου», Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου Μικρασιατικής Λαογραφίας, Αθήνα, 1998.



Την εποχή που συνέβη η καταστροφή της Σμύρνης η Ελλάδα ήταν ένας τόπος πολύ λιγότερο αναπτυγμένος, που έστελνε μετανάστες στην Αμερική<sup>25</sup> και όπου οι αγροτικοί πληθυσμοί μετακινούνται στις πόλεις, όπου συχνά περιθωριοποιούνται. Μερικά χρόνια μετά την μικρασιατική καταστροφή, οι πρόσφυγες που απορροφηθήκαν αναβάθμισαν το βιοτικό, κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο την Ελλάδα, εφαρμόζοντας απλά το «ευ ζην» που ήξεραν πριν τον ξεριζωμό τους. Από εκεί που θεωρούνταν η «χολέρα» του τόπου, έγιναν σύμβολο του ελληνισμού, καθιστώντας την Σμύρνη ένα φαντασιακό κόσμο. Όλοι οι πρόσφυγες με τη μουσική τους εκφράζουν το λυγμό τους, τον πόνο και τη νοσταλγία για την εξιδανικευμένη πατρίδα τους.

Όσον αφορά τον τίτλο του τραγουδιού, παρατηρούμε ότι στην πρώτη εκτέλεση η ετικέτα γράφει «Κορδελιό», ενώ από τη δεύτερη κι έπειτα καθιερώνεται ως τίτλος ο πρώτος στίχος, «Τι σε μέλλει εσένανε». Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι άλλωστε πολύ συνηθισμένο οι εταιρίες να αλλάζουν τον τίτλο του τραγουδιού στις επανεκτελέσεις (και όχι μόνο) χρησιμοποιώντας φράσεις ή λέξεις από τους στίχους<sup>26</sup>.

Μουσικολογικά, στις πρώτες εκτελέσεις η μελωδία χαρακτηρίζεται από το συνδυασμό δύο συστημάτων, του τροπικού και του τονικού, τα οποία περιγράφονται από την Basma Zerouali ως εξής:

*Στο τονικό σύστημα τα διαστήματα είναι συγκερασμένα και σταθερά και κατανέμονται σε δύο τρόπους, το ματζόρε και το μινόρε. Ωστόσο, η κλίμακα δεν αποτελεί το μοναδικό γνώρισμα ενός μουσικού τρόπου. Η ίδια κλίμακα μπορεί να χρησιμοποιείται ως βάση θεμελίωσης δύο ή περισσότερων τρόπων. Σημαντικό ρόλο παίζει [...] η ιεραρχία των βαθμίδων και η ανάπτυξη της μελωδίας. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι φθόγγοι έλξεις, οι μελωδικές κινήσεις αναδεικνύουν τον κάθε μουσικό τρόπο<sup>27</sup>.*

Αν και στην Σμύρνη κυριαρχεί την εποχή εκείνη η τροπική μουσική, στα τραγούδια της συνυπάρχουν ασυγκέραστα και συγκερασμένα διαστήματα, καθώς και η πολυφωνία στις Εστουδιαντίνες. Το αποτέλεσμα αυτής της ώσμωσης είναι να έχουμε μουσικές υλοποιήσεις ιδιαίτερες με παρουσία των δύο κόσμων: της Ανατολής και της Δύσης και τους ντόπιους μετασχηματισμούς να ορίζουν έναν νέο.

---

<sup>25</sup>Βλ. Κουνάδης Π., *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, σελ. 260.

<sup>26</sup>Βλ. Ορδουλίδης Νίκος, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη(1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Ιανός, Θεσσαλονίκη 2014, σελ. 81-82.

<sup>27</sup>Βλ. ZeroualiBasma, «Σμυρναϊκότραγούδι», *EncyclopaediaoftheHellenicworld, AsiaMinor*, 2002, σελ. 4.

Το «Τι σε μέλλει εσένανε» είναι γραμμένο σε μακάμ Καρτσιγιάρ<sup>28</sup>(4χορδο ουσάκ και 5χορδο χιτζάζ). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το πρώτο μέρος του κομματιού αναπτύσσεται σε μακάμ χουσεϊνί και το δεύτερο σε μακάμ καρτσιγιάρ, όπου στις καταλήξεις παρατηρούμε, άλλοτε μαλακότερα κι άλλοτε σκληρότερα διαστήματα ανάλογα κάθε φορά με την εκτέλεση. Το χουσεϊνί χρησιμοποιείται πολύ στη λαϊκή μουσική και παρόλο που ανήκει στην οικογένεια των «μινόρε» έχει εύθυμο χαρακτήρα. Σχεδόν σε κάθε εκτέλεση παρατηρούμε μικρές ή πιο μεγάλες αλλαγές.

Στη Μικρά Ασία, ένας από τους πιο διαδεδομένους παραδοσιακούς χορούς ήταν ο συρτός ή συρτόμπαλος. Όπως περιγράφει και ο Καλυβιώτης, στην χοροεσπερίδα «Μπαλάκια» που γινόταν κατά τη διάρκεια του πανηγυριού της Παναγίας, στο Μπουρνόβα της Σμύρνης, η έναρξη του χορού γινόταν με συρτό, όπου τα παλικάρια, κρατώντας ένα κόκκινο μαντίλι, προσκαλούσαν με ένα νεύμα τις κοπέλες να χορέψουν μαζί τους<sup>29</sup>. Η περιγραφή αυτή παραπέμπει στην ουσία σε συρτόμπαλο, αφού χορευόταν σε ζευγάρια.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η πρώτη και η δεύτερη ηχογράφιση του «Τι σε μέλλει εσένανε» έγινε στον συγκεκριμένο ρυθμό, όπου συνυπάρχει ο μπάλος κι ο συρτός. Υπάρχουν βέβαια κάποιες σχετικές διαφοροποιήσεις των ερευνητών. Για παράδειγμα, ο Μανιάτης κάνει λόγο για καρσιλαμά, ενώ το κομμάτι παίζεται σε 4/4 ή 2/4 και όχι σε 9/8. Οι περισσότερες μεταγενέστερες εκτελέσεις είναι σε συρτόμπαλο, όπως αυτή του Καρίπη, του Βιδάλη, και σε συρτό όπως του Νταλγκά, της Αγγελικής Καραγιάννη και της Γλυκερίας. Όμως υπάρχουν κι άλλες, όπως της Πιπίνας που ρυθμικά πλησιάζει τον μπάλο. Όλα αυτά τα ρυθμικά – χορευτικά σχήματα είναι δημοφιλή στην περιοχή της Σμύρνης<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup>Βλ. Βούλγαρης, Ε. και Βανταράκης, Β., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναϊκά και πειραιώτικα τραγούδια*, σελ. 33.

<sup>29</sup>Στο βιβλίο του Α. Καλυβιώτη, *Σμύρνη, Η Μουσική Ζωή 1900-1922*, σελ. 22-23, παρατίθεται ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Παναγιώτη Στρατηγού, ο οποίος περιγράφει κάποια στιγμιότυπα από μια γιορτή στο προάστιο της Μπουρνόβα της Σμύρνης που διεξαγόταν στα πλαίσια της γιορτής της Παναγίας.

<sup>30</sup>ZeroualiBasma, ό.π., σελ. 3.

## 2.2. Η δισκογραφία<sup>31</sup>

Το τραγούδι «Τι σε μέλει εσένανε» είναι ανώνυμη σμυρναϊκή λαϊκή δημιουργία, που δισκογραφήθηκε πρώιμα.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '30 ηχογραφείται πέντε φορές: Αρχικά στην Αγγλία το 1925 από την δισκογραφική εταιρία «EdisonBell», με ερμηνευτή τον Κώστα Καρίπη, και την αμέσως επόμενη χρονιά από την «Odeon» με ερμηνευτή τον Γιώργο Βιδάλη. Ακολούθησαν το 1927 οι εκτελέσεις της Μαρίας Παπαγίκα από την «Columbia» στην Νέα Υόρκη των ΗΠΑ και της κυρίας Πίπινας, προσωνύμιο της Δέσποινας Καλλιγέρη ή Πίτσας Νέγκρι από την «Homocord» Γερμανίας στην Πόλη. Τέλος, το 1928 ο Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς το ηχογραφεί το 1928 για τη «His Master Voice» στην Ελλάδα.

Το τραγούδι μένει στην αφάνεια για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα, και αναδύεται στην δισκογραφία το 1945 σε μια αναπάντεχη διασκευή του Slim Gaillard σε σκωπικό jazz ύφος, από τη δισκογραφική εταιρία «Okey», στο Λος Άντζελες των ΗΠΑ. Τρία χρόνια μετά, δηλαδή το 1948, το τραγούδι αποδίδεται ξανά με σμυρναϊκό ύφος από την Αγγελική Καραγιάννη, πάντα στις ΗΠΑ, στο στούντιο της «Balkan».

Μετά από τις αμερικάνικες αυτές παραγωγές, το τραγούδι ξεχνιέται και πάλι, αυτή τη φορά για 33 ολόκληρα χρόνια. Το 1981, στο πλαίσιο της επιστροφής στην παραδοσιακή μουσική που χαρακτηρίζει την δεκαετία του '80, ηχογραφείται από τη Γλυκερία σε συνεργασία με τη δισκογραφική εταιρία «Lyra» στην Κωνσταντινούπολη. Αυτή είναι η αρχή μιας νέας πορείας του, που θα το φέρει στους δρόμους του έθνικ. Κάπως έτσι θα επιλεγεί από τον Νίκο Πορτοκάλου, που το ηχογραφεί το 2014 στη «Feelgood Records». Από την εποχή αυτή και μετά, πολλοί καλλιτέχνες, όπως οι «Λωξάντρα» το περιλαμβάνουν στις διασκευές τους και το αναπαράγουν σε ζωντανές μουσικές παραστάσεις, κέντρα διασκέδασης, εκδηλώσεις. Και από τη στιγμή που καθιερώνεται στο λαϊκό ρεπερτόριο, ακούγεται σχεδόν σε όλες τις ζωντανές μουσικές. Μια απ' αυτές, πιο σύγχρονη, είναι και της Πάολα.

---

<sup>31</sup>Πληροφορίες αντλούνται από την ιστοσελίδα <http://rebetiko.sealabs.net/display.php?string=%CF%84%CE%B9+%CF%83%CE%B5+%CE%BC%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B5%CE%B9+%CE%B5%CF%83%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CE%BD%CE%B5>.

Από το πλήθος των ηχογραφήσεων καταλαβαίνουμε ότι το τραγούδι αυτό έγινε ιδιαίτερα αγαπητό και δημοφιλές, καθώς τραγουδήθηκε από καλλιτέχνες διαφορετικών σχολών, από τους πιο «ανατολίτες» μέχρι τους πιο «ελαφρούς», ακόμα και «ροκ», με διαφορετικές αισθητικές και ύφη. Πλέον το τραγούδι αυτό είναι «must» για το λαϊκό-παραδοσιακό χορευτικό ρεπερτόριο. Παίζεται από όλους τους μουσικούς αν όχι σε κάθε, τότε στα περισσότερα γλέντια live, μουσικές εκδηλώσεις, σκηνές κλπ.

Από το 1928 ως το 1945 δεν έχουμε ηχογράφιση του κομματιού, πράγμα λογικό αν σκεφτεί κανείς ότι μεσολάβησε ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος, και η δικτατορία του Μεταξά κατά τον Μεσοπόλεμο, με έντονη την μουσική λογοκρισία. Από το 1948 μέχρι το 1981 το κομμάτι και πάλι δεν ηχογραφήθηκε, προφανώς διότι έχει πέσει στη λήθη. Την δεκαετία του '80 όμως, με την μεγάλη στροφή που γίνεται στην παράδοση, επανεκτιμάται η αξία του σμυρναϊκού τραγουδιού.

Ένα τραγούδι, για να διασκευαστεί σημαίνει ότι είναι άξιο λόγου, και οι επανεκτελέσεις το κάνουν πιο δυνατό στο χρόνο, δημοφιλές κι αγαπητό στον κόσμο, καθιστώντας το «κλασσικό»<sup>32</sup>. Και τούμπαλιν, όσο πιο δημοφιλές και διαχρονικό είναι, τόσο περισσότερο ηχογραφείται. Ο Νίκος Ορδουλίδης λέει:

*Οι αισθητικές προσεγγίσεις ποικίλουν, μεταλλάσσοντας σε πολλές περιπτώσεις πολλά από τα βασικά χαρακτηριστικά του. Όπως συμβαίνει με τις λαϊκές παραδόσεις, η ρευστότητα της φύσης τους επιβεβαιώνεται από την εξέλιξή τους μέσα στο χρόνο, καθώς ξαναγεννιούνται κάθε φορά μέσα σε ένα νέο επιτελεστικό πλαίσιο και παλιώνουν διαρκώς ανανεούμενες*<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Padgett Ray, *Cover Me: The Stories Behind The Greatest Cover Songs Of All Time*, Hardcover, Sterling, 3<sup>rd</sup> October, 2017.

<sup>33</sup>Βλ. Ορδουλίδης, Ν., *Συννεφιασμένη Κυριακή Και Τη Υπερμάχω. Καθρέφτισμα ή Αντικατοπτρισμός*, Fagottobooks, Αθήνα 2017, σελ. 21.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Επιλεγμένες εκτελέσεις

Η επιλογή των εκτελέσεων που αναλύονται στην παρούσα εργασία έγινε σε ένα μεγάλο χρονικό εύρος, από την πρώιμη δισκογραφία μέχρι σήμερα. Βασικό κριτήριο ήταν η μεταξύ τους μουσικολογική διαφοροποίηση.

Η συλλογή του υλικού έγινε μέσω του διαδικτύου, αλλά και από ψηφιοποιημένους δίσκους 78 στροφών. Πολύτιμη ήταν η σχετική αναζήτηση στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου.

Ακολουθεί η αναλυτική παρουσίαση καθεμιάς από τις 11 συνολικά εκτελέσεις που επελέγησαν. Η ανάλυση των εκτελέσεων έγινε κατά κύριο λόγο με βάση το θεωρητικό σύστημα των μακάμ αλλά και των δρόμων για την καλύτερη προσέγγισή τους, γιατί δίνεται μεγαλύτερη δυνατότητα περιγραφής της μελωδίας, με περισσότερα κι αναλυτικότερα στοιχεία για την ερμηνεία και την ανάπτυξή της. Επίσης χρησιμοποιήθηκε και διττός τρόπος<sup>34</sup>, συνδυάζοντας το σύστημα των μακάμ με αυτό των λαϊκών δρόμων, αλλά και το δυτικό, όπου υπάρχουν συγκερασμένα διαστήματα.

Σκοπός ήταν να καταγραφεί κατά το δυνατόν πιστότερα η μελωδική πορεία των εκτελέσεων, στο μέτρο βέβαια που μια παρτιτούρα μπορεί να αποτυπώσει ακριβώς μια ερμηνεία. Είναι επίσης αυτονόητο, ότι στο πεδίο της μουσικής καταγραφής δεν είναι εύκολο να αποτάξει κανείς και την υποκειμενικότητα, αφού ο εκάστοτε ερευνητής περιγράφει τη μουσική όπως την αντιλαμβάνεται εκείνος προσωπικά.

Όλες οι παρακάτω παρτιτούρες έχουν καταγραφεί από εμένα.

#### **Σημειώσεις για τις παρτιτούρες:**

1. Όπου «v» είναι βιμπράτο.
2. Όπου «Hn» είναι κεφαλική νότα.
3. Όπου «tlk» ο ερμηνευτής διηγείται.

---

<sup>34</sup>Βλ. Πτυχιακή Εργασία του Κούνα Σπήλιου, *Οι Ουσάκ Μανέδες Στους Δίσκους 78 Στροφών. Σχέσεις Τροπικών Συμπεριφορών Μελωδικής Ανάπτυξης και Μουσικής Φόρμας*, σελ. 8.

### 3.1. Κώστας Καρίπης (1925)



Πρόκειται για την πρώτη γνωστή εκτέλεση του τραγουδιού στην δισκογραφία.

**Εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου:**

Δίσκος Edison Bell Αγγλίας ΣΑ-111 (1925)

**Στοιχεία από την ετικέτα (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Έχει τον τίτλο Κορδελιό, σύμφωνα με το αρχείο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως παραδοσιακό ρεμπέτικο με ρυθμό καρσιλαμά άγνωστοι οι συντελεστές του.

**Όργανα:**

1) Βιολί (Γιάννης Δραγάτσης). Έχει ρόλο πρωταγωνιστικό. Ακολουθεί τη μελωδία καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού παίζοντας μια οκτάβα ψηλότερα από τον τραγουδιστή. Κάνει «γεμίσματα», δηλαδή παίζει γέφυρες κι ανταποκρίσεις.

2) Σαντούρι. Παίζει και με οριζόντιο και με κάθετο τρόπο, δηλαδή μελωδικά στις εισαγωγές και σε μερικά σημεία συνοδευτικά στο τραγουδιστικό μέρος αλλά και μελωδικά βάζοντας δικά του «στολίδια», παράλληλα βέβαια παίζει μελωδικά και στις ανταποκρίσεις.

3) Κιθάρα. Όπως και το σαντούρι παίζει και με τους 2 τρόπους, συνοδευτικά κατά κύριο λόγο στο τραγουδιστικό μέρος και μελωδικά στο υπόλοιπο τραγούδι. (Μάλλον) επίσης τα δυο τελευταία όργανα δίνουν το τέμπο του κομματιού. Είναι το μέτρο 4/4. Στην αρχή τονίζουν.

Η παραπάνω ενορχηστρωτική οργάνωση βασίζεται στην ετεροφωνία, πράγμα πολύ συχνό στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις, χωρίς κάθετες συγχορδίες και αρμονικό ρυθμό.

**Μακάμ:**

Καρτσιγάρ και Ουσάκ στις καταλήξεις.

**Μέτρο:**

Είναι 2/4 στα πρότυπα του μπάλου.

**Ρυθμός εξωτερικός:**

Τέταρτο-τέταρτο, όπως το όπα-όπα που λέει ο Καρίτης.

**Ρυθμός εσωτερικός:**

Όγδοο δύο δέκατα έκτα, όγδοο-όγδοο ή το μοτίβο του μπάλου.

7

## Τι σε μέλει εσένα(νε) - Κορδελιό

$\text{♩} = 140$

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 140. It consists of ten staves of music with Greek lyrics underneath. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The lyrics are as follows:

Τι σε μέ λειε σέ να νε\_\_\_\_\_ κια πό\_ πού\_ 'μα ε\_ γώ

9 Πρόβλημα χρόναιη  
α π'την Σμύ ρνη ήα π'τη\_ Πό\_ λη\_ π'το ο Κο\_ ρδε ε λιό

13 2.  
A π'το Κο\_ ρδε\_ λιό Τι σε μέ λειε σε\_ να\_ νε\_

17 Hn  
κιο\_ λο\_ με\_ ρω\_ τας α πό ποιο χω ριο εί μα ε γώ\_ α\_

21 8  
φού\_ δε\_ ν'α\_ γα\_ πίας όπα να μου ζήσεις Σμύρνη μου! Απ' τον τό πο πού' ρ θα εγώ\_

33  
Ξεύ ρου ν'α\_ γα\_ πούν Απ' τον τό πο πού' ρ θα εγώ\_ Ξεύ ρου ν'α\_ γα

38  
πούν Ξεύ ρουν τον καη μό να\_ κρύ\_ βου ν Ξεύ ρου ν να γλε ε ε ντούν

43  
Ξεύ ρουν τον καη μό να\_ κρύ\_ βου ν Ξεύ ρου ν να γλε ντούν Τι σε μέ λειε

48 Hn  
σε εν να\_ νε\_ κια\_ πό\_ πού\_ 'μα 'γώ Απ' το Κα ρα

52 Εισαγωγή (Ωπα γειά σου Σαφιράκη μου γειά σου!)  
 ντά σι φως μου ήα π'το Κο ρδε λιό Απ' τη Σμύ ρνη

64  
 έρ χο μα να α βρω πα ρη γο ρ γιά γιά Να βρω μεσ την Α

69  
 θή να μα ς α γά πη α γκα λιά να βρω μεσ την Α

73  
 θή να μα ς α γά πη α γκα λιά Τι σε μέλ λειε

77  
 σέ να νε για το σα λ βά ρι μου Γιαστε νό μου για φα ρ δί μου

82 Εισαγωγή (Γειά σου Ογδοντάκη μου Γειά σου!)  
 για κα βρά ρι μου Τι σε μέ λειε σέ να νε κια αν εί μαι ε γώ μπε

95  
 κρής τα γού στα μου θα κά νο για τί 'μα σε βντα

99  
 λης τα γού στα μου θα κά νο για τί 'μα σε βντα

103  
 λης Τι κακός εί ναι ο κό σμο ος α μα νού λα μου τι τους νοιά ζει

109  
 κια ν ξο δε ύω τη σα κου λα μου

2

### Περιγραφή:

Το πρώτο μέτρο που είναι ελεύθερο παίζεται από το βιολί που ξεκινά την εισαγωγή του κομματιού, στο 2<sup>ο</sup> μπαίνουν παράλληλα με το βιολί δειλά η κιθάρα παίζοντας μια συγχορδία κι ύστερα το σαντούρι. Είναι κλασική ορχήστρα βιολοσάντουρου με συνοδεία κιθάρας, η οποία δομεί την ορχήστρα στο ελληνόφωνο ρεπερτόριο έναντι της αλατούρκα (λύρα, κανονάκι, ούτι). Παίζουν δειλά σαν να έχουν αμφιβολία για το ρυθμό και την



εισαγωγή. Ξεκινούν με σχετικά γρήγορο τέμπο και με την εισαγωγή της φωνής επιβραδύνουν. Δηλαδή αλλάζει λίγο η ταχύτητα και η ρυθμική αγωγή αφού παίζουν στην εισαγωγή 2 μέτρα ρούμπα και μετά μπάλο. Βέβαια και στη συνέχεια παρασύρονται και αλλάζουν πάλι για λίγο ρούμπα. Αυτό συμβαίνει ίσως για να δώσουν την αίσθηση της έντασης στο χορό. Ίσως επειδή ο μπάλος ήταν ο κύριος χορός της Σμύρνης τότε. Ή μπορεί επειδή οι παραθαλάσσιες περιοχές όπου ήταν τα λιμάνια ήταν περιοχές περισσότερο ανεπτυγμένες, γυρνώντας το σε μπάλο να ήθελαν να απευθυνθούν σ' αυτές. Επίσης μπορεί επειδή η Σμύρνη είναι λιμάνι και παραθαλάσσιος τόπος να ήθελαν με το ρυθμό αυτό να τη συνδέσουν με τα νησιά δείχνοντας ότι έχουν κοινά στοιχεία και δεν είναι τόσο διαφορετικοί σε θέμα κουλτούρας. Δηλαδή ίσως έγιναν στοχευμένα για να έρθουν πιο κοντά.

Το τραγούδι παίζεται κατά κύριο λόγο σε ρυθμό μπάλο με εισαγωγή ρούμπα (ή συρτό). Επιλέχθηκε αυτός ο ρυθμός επειδή ο μπάλος είναι ο πιο διαδεδομένος χορός των νησιών. Είναι ερωτικός καθώς περιέχει έντονο φλερτ κι αυτό έρχεται σε σύγκρουση με τους στίχους του τραγουδιού οι οποίοι ναί μεν φαίνονται ερωτικοί αλλά δεν είναι γιατί μεταφέρουν ένα μήνυμα παράπονου και ρατσισμού.

#### **Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία:**

Για το βίο του Κώστα Καρίτη αν και δεν έχουμε πολλές πληροφορίες (κι αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι δεν δημιούργησε οικογένεια), γνωρίζουμε ότι γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και είναι από τους σημαντικότερους μουσικούς της εποχής του, όντας κιθαρίστας, τραγουδιστής και συνθέτης<sup>35</sup>. Το 1922, μετά την μικρασιατική καταστροφή εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα και εργάστηκε σε σμυρναϊκές κομπανίες ως κιθαρίστας και τραγουδιστής, έχοντας ήδη τη φήμη του σπουδαίου μουσικού. Το 1925 ξεκίνησε τη δισκογραφία με την εταιρία Columbia. Αργότερα εργάστηκε ως κιθαρίστας σε ρεμπέτικες κομπανίες πειραιώτικου ύφους. Τα ποικίλα της φωνής του μπορούμε να πούμε ότι παραπέμπουν στη λαϊκή παράδοση των μεγάλων αστικών Κέντρων της Μικράς Ασίας (Σμύρνη και Πόλη). Το ίδιο αισθητικό πλαίσιο μαρτυρούν και όλες οι τσαλκάντζες, οι οποίες δομούν τα πρότυπα της φωνητικής ερμηνείας αυτής της «σχολής», που κυριάρχησε στις ηχογραφήσεις μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1930. Χρησιμοποιεί μικροδιαστήματα και ποικίλα όχι ακατάπαυστα κι ανεξέλεγκτα, αρκετά σε ποσότητα και ποιότητα (λόγω καθαρότητας). Διαθέτει γρήγορο βιμπράτο με όχι έντονο διάστημα. Εντάσσει στο τραγούδι του πολλά ερμηνευτικά στοιχεία, όπως τα γλιστρήματα, η εναλλαγή της

---

<sup>35</sup>Γάσος Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τόμος Β', σ. 153-161.

δυναμικής στη φωνή του, προκειμένου να τονίσει κάποιες λέξεις ή φράσεις, όπου άλλοτε δίνει ένταση κι άλλοτε τη χαμηλώνει. Επίσης, σε αρκετά σημεία είναι στακάτος, δηλαδή δεν δίνει διάρκεια στη νότα.

Για το βίο του Κώστα Καρίπη ή Κώστα Καρυπόπουλου<sup>36</sup>, όπως ήταν το πραγματικό του όνομα, αν και δεν έχουμε πολλές πληροφορίες (κι αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι δεν δημιούργησε οικογένεια), γνωρίζουμε ότι γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και είναι από τους σημαντικότερους μουσικούς της εποχής του, όντας κιθαρίστας, τραγουδιστής και συνθέτης. Μάλιστα μαζί με τον Κώστα Σκαρβέλη θεωρούνταν οι σπουδαιότεροι κιθαρίστες της εποχής. Το 1922 μετά την μικρασιατική καταστροφή εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα και εργάστηκε σε σμυρναϊκές κομπανιές έχοντας ήδη τη φήμη του σπουδαίου μουσικού. Από το 1923 ως κιθαρίστας και τραγουδιστής. Το 1925-6 ξεκίνησε τη δισκογραφία με την εταιρία Columbia, την Polydor, και την Odeon. Από το 1926-31 ερμήνευσε αμανέδες από τη μικρασιατική παράδοση, ρεμπέτικα τραγούδια, δημοτικά αλλά και συνθέσεις μουσικών από τη Σμύρνη. Το 1931-32 χάνεται από τη δισκογραφία ως τραγουδιστής κι αρχίζει να ηχογραφεί δικά του τραγούδια όπου έγιναν επιτυχίες. Ο ίδιος δεν ερμήνευσε κανένα από τα τραγούδι του. Αργότερα εργάστηκε ως κιθαρίστας σε ρεμπέτικες κομπανιές Πειραιώτικου ύφους. Μέχρι το 1951 είχε λάβει τη μόνιμη θέση του κιθαρίστα σε χιλιάδες ηχογραφήσεις δίσκων. Από 'κει κι έπειτα χάνονται τα ίχνη του για πάντα. Φαίνεται να είχε κάποιο πρόβλημα υγείας με τη φωνή του καθώς κανένας από τους νεώτερους μουσικούς δεν τον άκουσε ποτέ να τραγουδάει. Πληροφορίες για το θάνατό του δεν υπάρχουν.

Ο Κώστας Καρίπης επειδή ήταν εκτός από τραγουδιστής και πολύ σπουδαίος κιθαρίστας, είχε επίγνωση των φωνητικών του κινήσεων. Ήξερε τι να τονίσει και πώς να το τονίσει, παίζοντας πολύ με τις δυναμικές του. Τα ποικίλματα της φωνής του μπορούμε να πούμε ότι προδίδουν την καταγωγή του. Τα μικροδιαστήματα της φωνής του αποκαλύπτουν το ανατολίτικο υπόβαθρό του. Επίσης τα χτυπήματα με τα παλαμάκια δείχνουν την έντονη ανάγκη για συμμετοχή του και στο οργανικό μέρος, αλλά θέλει και να δώσει πιο έντονα την αίσθηση του ρυθμού καθώς, ως κιθαρίστας είχε συνηθίσει στο να δίνει το ρυθμό κι έτσι με αυτή του την κίνηση, τον επιβεβαιώνει.

---

<sup>36</sup>Πληροφορίες για τη ζωή του Κώστα Καρίπη υπάρχουν στην ιστοσελίδα [rempetiko.sealabs.net](http://rempetiko.sealabs.net) οι οποίες προέρχονται από το βιβλιαράκι του CD του «Κώστας Καρίπης» από το Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, σειρά τραγουδιστές του Ρεμπέτικου που έγραψε κι επιμελήθηκε ο Παναγιώτης Κουνάδης. Τελευταία επίσκεψη 7/5/2018, στο: [rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?f=9&t=1220&sid=2312dd6e15020bdad6bc79a3d7cc6ead](http://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?f=9&t=1220&sid=2312dd6e15020bdad6bc79a3d7cc6ead)

Στην ηλικία που ηχογράφησε το τραγούδι «Τι σε μέλει εσένανε», ήταν ήδη αναγνωρισμένος ως σπουδαίος μουσικός, φαίνεται όμως ότι είχε ακούσματα κυρίως σμυρναίικα και παραδοσιακά της Μικράς Ασίας γενικότερα αλλά και δημοτικά, καθώς αυτά τα δύο είδη είναι δεξιοτεχνικά, χρειάζονται ευχέρεια φωνής στα ποικίλματα αλλά και στην παραγωγή μικροδιαστημάτων και τέλος ένταση και δυνατή ερμηνεία, πράγμα το οποίο ο Καρίπης διέθετε αναμφισβήτητα.

### 3.2. Γιώργος Βιδάλης (1926)



#### **Εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου:**

Δίσκος της Odeon της Γερμανίας, ηχογραφήθηκε στη Θεσσαλονίκη, 28044-A (Σύμφωνα με την εικόνα) GA 1153 (Go 278) (Σύμφωνα με το αρχείο Μανιάτη).

#### **Στοιχεία από την ετικέτα (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Τίτλος: «Τι σε μέλλει εσένανε». Αναγράφεται η καταγωγή του Βιδάλη και η κατηγορία της φωνής του «Greek-tenor» δηλαδή «Έλληνας-τενόρος». Συντελεστές: Δημήτρης Σέμσης (βιολί), άγνωστος (σαντούρι), (άγνωστος) κιθάρα. Χαρακτηρίζεται ως ρεμπέτικο.

#### **Όργανα:**

- 1) Βιολί: πρωταγωνιστεί, παίζει καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού τη μελωδία σε ψηλή οκτάβα, ξεκινάει από ψηλά, όταν αρχίζει το τραγουδιστικό μέρος. Στο κουπλέ παίζει μία οκτάβα πιο χαμηλά, στη γέφυρα «Απ' το Καραντάσι φως μου ή απ' το Κορδελιό» επιστρέφει στα ψηλά.
- 2) Σαντούρι: παίζει τη μελωδία μια οκτάβα χαμηλότερα από το βιολί.
- 3) Κιθάρα: Δίνει το ρυθμό, παίζει κυρίως κάθετα, δηλαδή συγχορδιακά, στο τέλος όμως σχεδόν κάθε φράσης παίζει οριζόντια σαν μπασογραμμή.

#### **Μακάμ:**

Καρτσιγάρ με κατάληξη Ουσάκ.

#### **Μέτρο:**

Είναι 2/4 (4/4 στην καταγραφή για διευκόλυνση) στα πλαίσια του συρτομπάλου.

#### **Ρυθμός Εξωτερικός:**

Τέταρτο, όγδοο όγδοο.

#### **Ρυθμός Εσωτερικός:**

Αν κρίνουμε με βάση την κιθάρα που δίνει το τέμπο, ο εξωτερικός ρυθμός παραλλάσσεται από μπάλο (όγδοο παρεστιγμένο-δέκατο έκτο, όγδοο όγδοο), σε συρτό (τέταρτο, όγδοο όγδοο) κι αντιστρόφως. Κατά κύριο λόγο, συρτό ακούγεται στο μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιού, ενώ μπάλος κυρίως στο «ρεφρέν» (Τι σε μέλει εσένανε κι όλο με ρωτάς από ποιο χωριό είμ' εγώ αφού δε μ' αγαπάς) και στην αρχή της εισαγωγής.

## Τι σε μέλει εσένανε

Γιώργος Βιδάλης

Εισαγωγή 8

(Ti) σε μέ λειε σέ να νε α πό πού 'μαι

12 v 'γώ (Ti) σε μέλ. λειε σέ να νε α πό πού 'μαι

16 v 'γώ A π'το Κα ρα ντά σι φω ως μουή απ' το Κορ δε

20 λιό Απ' το Κα ρα ντά σε φω σ μου γ'ά π'το Κο ορ δε

24 λιό σε μέλ. λειε σέ να νε κió λο με ρω vmini

28 Hn(kokoraki) τάς 'πό πό χω ριό εί μαι 'γώ α φού δε ν μ'α γα

32 v Εισαγωγή 8 πάς Α π'το ον τό πο που'ρθα ε γώ ξεύ ρουν ν'α γα

44 v πούν ξεύ ρουν τον καη μό να κρύ βουν ξεύ ρουν να γλε ντούν

49 (v) 3 Hn Τι σε μέ λειε σέ να νε κió λο με ρω τάς α πό ποιό χω

54 (v) (Αιντε! Γειά σου Σμύρνη!) ριό 'μαι 'γώ α φού δε ν μ'α γα πάς Α π'τη Σμύ ρνη 8

66 (v)    
 έ ρχο μαι να β ρω πα ρη γο ρ ιά A π'τη Σμύ ρνη

70    
 έ ρχο μαι να βρω πα ρη γο ριά να βρω με ες την A

74    
 θή να μα ας α γά πη α γκα λιά να βρω με ες την A

78    
 θή να μα ας α γά πη α γκα λιά Τι σε μέ λειε

82    
 σέ να νε κί ο λο με ρω τάς A πό ποιο χω

86    
 ριό<sup>3</sup> 'μαι 'γώ α φού δε ν 'α γα πάς   
 Εισαγωγή και συνεχίζει (Οπ! Αιντε! Αιντε! Οπ!)

### Περιγραφή:

Η σύσταση της ορχήστρας είναι βιολί, κιθάρα και σαντούρι. Δηλαδή αποτελείται από αλαγκρέκα οργανολόγιο το οποίο συμπεριλάμβαναν οι ελληνόφωνες κομπανίες. Η εκτέλεση είναι πολύ κοντά στη μουσική των νησιών του Αιγαίου, λόγω του ρυθμού και του οργανολογίου και η φωνητική εκτέλεση είναι λυρικού ύφους.

### Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία:

Το μόνο που γνωρίζουμε για τον Γιώργο Βιδάλη είναι ότι γεννήθηκε στη Σμύρνη και μετά την μικρασιατική καταστροφή εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα. Ο Γιώργος Βιδάλης είναι εμφανώς της κλασικής σχολής με δυτικά στοιχεία στην φωνή και την ερμηνεία του. Έχει κλασική τεχνική τοποθέτηση με λυρικό ύφος. Το βιμπράτο του είναι ασταθές, γρήγορο

με μικρό διάστημα, το οποίο αναπαράγει συνεχόμενα. Υπάρχει μια αδυναμία στη διαχείριση της φωνής του καθώς δεν μπορεί να ελέγξει απόλυτα τα ποικίλματά του στα οποία χρησιμοποιεί ξανά βιμπράτο. Η προφορά του φαίνεται ξενική σαν να έχει ζήσει στο εξωτερικό, όμως δεν έχουμε στοιχεία για τη ζωή του που να το επιβεβαιώνουν. Από ερμηνευτική άποψη φαίνεται αποστασιοποιημένος από τους στίχους και το νόημά τους. Δείχνει ενθουσιασμό που θυμίζει μικρό παιδί το οποίο χαίρεται περισσότερο που τραγουδάει παρά για το τι τραγουδάει.

### 3.3. Μαρίκα Παπαγκίκα (Απρίλιος 1927)



**Εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου:**

Δίσκος Columbia ηχογραφήθηκε στη Νέα Υόρκη, CO-56061F, W-205569

**Στοιχεία από την ετικέτα (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Τίτλος: «Τι σε μέλει εσένανε». Συντελεστές: Αλέξης Ζούμπας (βιολί), Μάρκος Σιφνιός (τσέλο), Κώστας Παπαγκίκας: τσέμπαλο. Χαρακτηρίζεται ως ρεμπέτικο (σύμφωνα με τον Μανιάτη).

**Μακάμ:**

Καρτσιγιάρ με κατάληξη ουσάκ.

**Μέτρο:**

Είναι 2/4 (στην παρτιτούρα για διευκόλυνση στην καταγραφή 8/8), στα πλαίσια του αργού χασαποσέρβικου.

**Ρυθμός Εξωτερικός:**

Τέταρτο, τέταρτο (στην καταγραφή, δυο μισά)

**Ρυθμός Εσωτερικός:**

Όγδοο, όγδοο όγδοο, όγδοο (στην καταγραφή, 8 όγδοα)

**Όργανα:**

- 1) Πρωταγωνιστικό: βιολί (δίνει την πρώτη νότα και το ρυθμό. Παίζει καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού σε ψηλή οκτάβα, όταν αρχίζει το τραγουδιστικό μέρος (στο κουπλέ παίζει μία οκτάβα πιο χαμηλά, στη γέφυρα «Απ' το Καραντάσι φως μου ή απ' το Κορδελιό» επιστρέφει στα ψηλά)
- 2) 2<sup>ο</sup> βιολί: Δεν είναι απόλυτα διακριτό, καθώς ακολουθεί ακριβώς την ίδια πορεία με το 1<sup>ο</sup> βιολί, στην ίδια οκτάβα, με τη διαφορά ότι εκτελεί λιγότερα ποικίλματα.
- 3) Βιόλα: Ακολουθεί την ίδια πορεία με τα βιολιά όμως 2 οκτάβες χαμηλότερα.



4) Σαντούρι: δίνει το τέμπο, και παράλληλα σε κάποιες φράσεις ακολουθεί τη μελωδία και τα βιολιά.

## Τι σε μέλει εσένανε

Μαρία Παπαγκίκα

Εισαγωγή 16

Τι σε μέλει εσένανε— Α πό πού είμαι ε γώ Τι σε μέλει

22 σένανε— α πό πού είμαι ε γώ Απ' το Κα ρα ντά— σι— φως μουσική

27 Α π' το Κο ρδε λίο Τι σε μέλει εσένανε— κίο λο— με ρω τάς

33 Α πό ποιό χω ρίο είμαι ε γώ α— φού— δε— μ'α γα πάς Απ' το ν τό πο

46 που 'ρθα ε γώ Ξεύ ρουν ν'α— γα— πούν Ξεύ ρουν το καη μό— να— κρύ— βου ουν

51 1. Ξεύ— ρου ουννα γλ ε— ντούν 2. Ξεύ— ρου ουννα γλε— ντούν Τι σε μέλει εσένανε

57 κίο λο ο με ρω τάς Α πό ποιό χω ρίο είμαι ε γώ α— φού— δε εν μ'α— γα πάς

63 Εισαγωγή 8 Τι σε μέλει εσένανε— κίο λο με— ρω— τάς Τι σε— μέλει εσένανε—

77 κίο λο με— ρω— τάς Α φού δε με λυ πά— σαι φως μου και με τυ ρρα γ

82  νάς Α φού δε με λυ πά σαι φως μου και με τυ ρα γ νάς Τι σε μέ λειε

88  σέ να νε κίο λο με ρω τάς ά πο ποιό χω ρίο είμαι ε γώ α\_

93  φού\_ δε ν μ'α\_ για πάς Απ' τη Σμύ ρνη έρ χο μαι ναβ ρω πα ρη γο ρ ιά

99  Απ' τη Σμύ ρνη έρ χο μαι ναβ ρω πα ρη γο ρ ιά να βρω μεσ την Α

104  θή η να\_μας α\_ γά πη κια γκα\_ λιά Τι σε μέ λειε σέ να νε κίο λο ο με ρω

110  τάς α πό ποιό χω ρίο είμαι ε γώ\_α\_ φού δε ν μ'α\_ για πάς Εισαγωγή 15 Κλεισιμό

**Περιγραφή:** πρόκειται για ετεροφωνική επιτέλεση αφού όλα τα όργανα παίζουν την κύρια μελωδία. Η εκτέλεση αυτή ηχογραφήθηκε στη Νέα Υόρκη το 1927. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση φαίνεται ότι οι οργανοπαίκτες ήταν καλά προετοιμασμένοι για την ηχογράφιση, καθώς όλοι παίζουν ακριβώς τις ίδιες νότες. Η εναρμόνιση του κομματιού είναι απλοποιημένη και διαφέρει από αυτή των προηγούμενων εκτελέσεων, αφού καταλήγει με ματζόρε στο «και με τυρραγνάς»

#### **Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία:**

Γνωρίζουμε ότι η Μαρίκα Παπαγκίκα γεννήθηκε στη Κω την 1 Σεπτεμβρίου 1890 (αν και σε ένα αφιέρωμα στην εφημερίδα «Εθνικός Κήρυξ» αναφέρεται ως πατρίδα της η Πόλη<sup>37</sup>).

<sup>37</sup>Στην ιστοσελίδα [rebetiko.sealabs.net](http://rebetiko.sealabs.net). υπάρχει φωτογραφικό υλικό από άρθρα εφημερίδων σχετικά με την Μαρίκα Παπαγκίκα. Τελευταία επίσκεψη στις 5/5/2018. Στο:

Σε μικρή ηλικία μετανάστευσε με τους γονείς της στην Αίγυπτο και εγκαταστάθηκε στην Αλεξάνδρεια, όπου το 1913-14 ξεκίνησε την καριέρα της ως τραγουδίστρια σε νυχτερινά κέντρα διασκέδασης της ελληνικής παροικίας. Περίπου το 1915 μετανάστευσε για δεύτερη φορά στην Αμερική, όπου μάλλον γνωρίστηκε και παντρεύτηκε με τον σύζυγό της Κώστα Παπαγκίκα, ο οποίος ήταν ιδιοκτήτης νυχτερινών μαγαζιών στη Νέα Υόρκη και παράλληλα έπαιζε σαντούρι, συνοδεύοντας και ακολουθώντας τη σύζυγό του παντού. Εκεί ξεκίνησε την δισκογραφική της καριέρα κι αφού μπήκε στη δισκογραφία το 1918 ηχογραφήνοντας 4 τραγούδια. Έκτοτε μέσα σε 10 χρόνια ηχογράφησε πάνω από 200 τραγούδια ποικίλου ρεπερτορίου, όπως λαϊκά, δημοτικά, ελαφρά. Το 1929 το οικονομικό κραχ κατέκλυσε την οικογένειά της χάνοντας όλα τα νυχτερινά κέντρα. Το 1937 σταμάτησε για πάντα τις ηχογραφήσεις και το 1943 πέθανε από μελαγχολία στη Νέα Υόρκη.

Η Μαρίκα Παπαγκίκα είναι από τις πιο ταλαντούχες τραγουδίστριες της εποχής κι από τους ερμηνευτές που άφησαν το στίγμα τους στο λαϊκό ρεπερτόριο με ερμηνείες που σημάδεψαν τραγούδια των καφέ αμάν και αξέχαστους αμανέδες. Φημίζεται για την γλυκύτητα της φωνής της και το σπαρακτικό ύφος της.

Το 1927 σε ηλικία 37 χρονών ηχογραφεί το «Τι σε μέλλει εσένανε». Η Μαρίκα Παπαγκίκα ερμηνεύει το κομμάτι με συγκερασμένο τρόπο, και δεν χρησιμοποιεί ενδιάμεσες νότες. Αισθητικά τα διαστήματα και τα ποικίλματά της μας παραπέμπουν περισσότερο σε αλαφράγκα αισθητική. Σ' αυτό βέβαια μπορεί να συμβάλλει και ο δρόμος τον οποίο παίζουν, ο οποίος στην καθοδική του πορεία δεν αλλοιώνει τις νότες με ύφεση αλλά τις αφήνει φυσικές. Ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει τη φωνή της είναι η οξύτητα, είναι υψίφωνος σοπράνο, με πολύ γρήγορο βιμπράτο με ελάχιστο διάστημα τόσο που ακούγεται σαν επαναλαμβανόμενη στακάτη νότα. Επίσης, ο ήχος που αναπαράγει είναι «πνιγμένος» που σημαίνει ότι δεν ανοίγει πολύ το στόμα της. Αυτό δηλώνει εσωστρέφεια. Μάλιστα, όσων αφορά την άρθρωσή της φαίνεται να διαχωρίζει το «ν» από το «ντ» όπως συμβαίνει στο κλασικό τραγούδι, με αποτέλεσμα να ακούγεται «νντ». Επίσης, σε κάποιες λέξεις διαχωρίζει τα γράμματα, πχ στη λέξη «τυρραγ-νάς». Η τοποθέτηση της φωνής της είναι ανάμεσα στη στοματική και ρινική κοιλότητα γι' αυτό και δεν έχουμε μεγάλη ένταση.

### 3.4. Κυρία Πιπίνα (1927)



**Εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου:**

Δίσκος Homocord Γερμανίας στην Πόλη, H-G-4-32070/TM-92

**Στοιχεία από την ετικέτα (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Ο τίτλος του είναι «Τι σε μέλλει εσένα», σε ρυθμό μπάλο, ηχογραφήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, άγνωστοι οι συντελεστές του.

**Όργανα:**

- 1) Μαντολίνο ή τσέμπαλο: ακολουθεί επακριβώς τη φωνητική μελωδία και κάνει ανταποκρίσεις, απαντήσεις.
- 2) Κιθάρα: παίζει συγχորδιακά.
- 3) Κλαρίνο: παίζει καθ' όλη τη διάρκεια το τραγουδιού με στακάτες νότες, και με απλό τρόπο τη βασική μελωδία, επίσης ακολουθεί τη μελωδία της φωνής και του μαντολίνο πιστά, αφού παίζουν τις ίδιες νότες.

**Μακάμ:**

Χουσεϊνί

(Η ορχήστρα καταλήγει σε ματζόρε).

**Μέτρο:**

Είναι 2/4 (στην καταγραφή 4/4 για διευκόλυνση) στα πλαίσια τουαργού μπάλου (στην πορεία επιβραδύνει)

**Ρυθμός Εξωτερικός:**

Τέταρτο, Τέταρτο

**Ρυθμός Εσωτερικός:**

Όγδοο παρεστιγμένο δέκατο έκτο, όγδοοόγδοο.

## Τι σε μέλει εσένανε (Κυρία Πιπίνα)

**Εισαγωγή** 8 **Τραγούδι**  $\text{♩} = 75$

πό τη Σμύρνη έρχομαι να βρώ παρηγηγοριά  
να βρωμες την Αθήνα μας αγκαλιαγάλιά  
να βρωμες την Αθήνα μας αγκαλιά  
 $\text{♩} = 160$   
Αχ τι σε μέλλει σε να νε α πό που 'μαι 'γώ  
Απ'το Καρανάασι φως μουσική απ'το Κοδελιό  
8  
Τι σε μέλλει σε να νε κίολο μερωτάς  
Hh  
ποισεί ναι ο Γιααβουκλούς μ'α φούδε μ'α γα π'ας  
Hh  
ποισεί ναι ο Γιααβουκλούς μ'α φούδε μ'α γα π'ας  
49  
Α κά τσε 'κει που ή ρθα εγώ ξέρου νε ν'α γα πούν'

53 8

Ξεύρουν τον καιμό να λένε ξέρου να γλε ντούν

65

Τι σε μέλ λειε σέ να νε ε κίο λο με ε ρω τάς

69

κίο ο λο με ε ε ρω τάς ποιος εί ναι ο Για α βου κλού ους μ'α α

73 Hn

φού δε ν μ'α γα πάς ποιος εί ναι ο Για α βου κλού ους μ'α

77 Hn Hn

φού δε ν μ'α α γα πάς Α χ τι σε μέ λειε σέ να νε γ'α πό που εί μ'ε

82 Hn

γώ Α χ για τη πό λη για πτη Σμύ ρνη γ'α π'το Κο ορ δε λίο

87 16

**Περιγραφή:** Η επανεκτέλεση αυτή είναι αρκετά συγκερασμένη, θυμίζει αλαφράγκα, η εναρμόνιση αλλάζει, δεν έχουμε όργανα ασυγκέραστα πράγμα που διαφοροποιεί το ύφος. Διατηρεί το ρυθμό του μπάλου, αλλά αισθητικά αλλάζει. Ακούγεται σαν ένα καινούριο κομμάτι. Ίσως επειδή η Πιπίνα τραγουδούσε εκτός από συμρναίικα και ελαφρά τραγούδια έχοντας ιταλικές επιρροές θέλησε να προσαρμόσει το τραγούδι στο δικό της ηχητικό τοπίο.

Η ηχογράφηση ενός δίσκου γινόταν μία φορά στην οποία δεν ήταν δυνατό να γίνουν διορθώσεις σε περίπτωση λάθους γιατί ο δίσκος κόστιζε ακριβά γι' αυτό και οι μουσικοί

έκανα καλή προετοιμασία πριν την ηχογράφιση. Όμως εδώ ακούγεται στο τέλος, στην επανάληψη της εισαγωγής ένα μπέρδεμα το οποίο είναι πιθανό να έγινε από λάθος συνεννόηση σχετικά με τη φόρμα του τραγουδιού. Ο κιθαρίστας και ο μαντολινάς δεν ήταν προετοιμασμένοι γι' αυτή την επανάληψη, όμως στη συνέχεια βρίσκουν το ρυθμό τους. Επίσης κάποιοι στίχοι διαφοροποιούνται. Στην αρχή ξεκινάει με το στίχο «(Α)πό τη Σμύρνη έρχομαι να βρω παρηγοριά» κι όχι με το «Τι σε μέλλει εσένανε». Στο 2<sup>ο</sup> κουπλέ αλλάζει πάλι τους στίχους και τους προσαρμόζει σε γένος θηλυκό «Τι σε μέλει εσένανε κι όλο με ρωτάς, ποιος είναι ο γιαβουκλούς μου αφού δεν μ' αγαπάς». Στη συνέχεια οι στίχοι παραμένουν ελάχιστα παραλλαγμένοι «Αχ από 'κει που ήρθα εγώ ξεύρουν ν' αγαπούν, ξεύρουν τον καημό να λένε ξεύρουν να γλεντούν». Στο τελευταίο κουπλέ επαναλαμβάνει τον δεύτερο στίχο.

### **Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία:**

Η κυρία Πιπίνα ή Πέπα ή Δέσποινα Μπέκου ή Δέσποινα Καλλιγέρη ή αλλιώς Πίτσα Νέγκρι, είναι Ελληνίδα ιταλικής υπηκοότητας από τα ελληνόφωνα χωριά της Κορσικής. Εγκαταστάθηκε με την οικογένειά της στην Κωνσταντινούπολη, όπου γνώρισε και παντρεύτηκε τον Αριστείδη Περιστέρη με τον οποίο απέκτησε τέσσερα παιδιά. Εκεί έζησαν περίπου μέχρι το 1900 όπου γέννησε τον Σπύρο Περιστέρη κι ύστερα μετακόμισαν στη Σμύρνη. Το 1913-14 επέστρεψαν στην Κωνσταντινούπολη. Λόγω της καταγωγής της και των πολλών μετακινήσεων που έκανε ως παιδί πήρε διάφορα και διαφορετικά ερεθίσματα. Ηχογράφησε πολλά είδη τραγουδιών από ελαφρά μέχρι λαϊκά.

Η κυρία Πιπίνα διαθέτει σωστή φωνή, ψιλή και οξεία, σταθερή, με ποικίλματα λαϊκά, αλλά με λυρικό ύφος. Το βιμπράτο της είναι διακριτικό όχι έντονο, με μικρό διάστημα. Επίσης, σε κάποια ποικίλματα που έχουν ψηλές περαστικές νότες ακούγεται μια μικρή τονική αστάθεια. Χρησιμοποιεί πολλές φορές *glissandi* για να μεταβεί από μια φράση σε άλλη. Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι στις καταλήξεις της δεν κάνει κορόνες, με αποτέλεσμα οι καταληκτικές νότες της να είναι στακάτες.

### 3.5. Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς (1928)



**Εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου:**

Ο δίσκος είναι της εταιρίας His Masters Voice, του HMV AO 279/ BF-1813-I

**Στοιχεία από την ετικέτα (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Ο τίτλος του δίσκου είναι «Τι σε μέλει εσένανε», χαρακτηρίζεται ρεμπέτικο, ηχογραφήθηκε στην Ελλάδα. Τα ονόματα των συντελεστών είναι άγνωστα.

**Όργανα:**

1. Βιολί : παίζει σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, και στα οργανικά αλλά και στα φωνητικά μέρη εκτός του ρεφρέν με χαμηλότερη ένταση. Στην εισαγωγή και στο ρεφρέν «Τι σε μέλλει εσένανε κι όλο με ρωτάς, από ποιο χωριό είμ' εγώ...» παίζει σε ψηλή οκτάβα, και στα υπόλοιπα μέρη μια οκτάβα χαμηλότερα. Δεν βάζει πάρα πολλές ποικιλματικές νότες.
2. Σαντούρι: παίζει επίσης τη μελωδία σε όλο το τραγούδι, σε χαμηλή οκτάβα, δηλαδή στο ύψος της φωνής του Νταλγκά.
3. Κιθάρα: κρατάει το τέμπο με ανάλυση συγχορδιών.

**Μακάμ:**

Καρτσιγιάρ με κατάληξη ουσάκ.

**Μέτρο:**



Είναι 4/4 στα πλαίσια του συρτομπάλου

**Ρυθμός Εξωτερικός:**

Μισό, τέταρτο, τέταρτο

**Ρυθμός Εσωτερικός:**

Τέταρτο παρεστιγμένο, όγδοο, τέταρτο, τέταρτο

## Τι σε μέλει εσένανε (Διαμαντίδης)

Εισαγωγή

Τι σε μέλει σέ να νε κια πο πού 'μαι 'γώ Τι σε μέλλει  
14 σέ να νε κια πό πού 'μαι 'γώ α π'το Κα ρα ντά σι φως μου  
19 γ'α π'το Κο ρδε λιό α π'το Κα ρα ντά σι φως μου  
23 γ'α π'το Κορ δε λιό Τι σε μέ λειε σέ να νε  
27 κιό λο με ρω τά ας α πέ ποιο χω ριό εί μαι ε γώ α  
31 φού δε μ'α γα π'α ας απ' τον τό πο που 'μαι 'γώ  
43 Ξεύ ρουν ν'α γα πούν απ' τον τό πο που 'μαι 'γώ  
47 Ξεύ ρουν ν'α γα πού Ξεύ ρουν τον καη  
50 μό να κρύ βουν Ξεύ ρουν να γλε ντούν Ξεύ ρουν τον καη

54

μό να κρύ βουν ξεύ ρουν να γλε ντού... Τι σε μέ λειε

58

σέ να νε για το σα λ βά ρι μου για κο ντό μου

62

για μα κ ρύ μου για κα ρά ρι μου

**Περιγραφή:** Η συγκεκριμένη εκτέλεση είναι από τις πιο δύσκολες φωνητικά, και από τις πιο λιτές παικτικά. Ο ερμηνευτής διαθέτει τόσο ευέλικτη φωνή που γεμίζει το τραγούδι. Ίσως η επιλογή των οργανοπαικτών να μην παίζουν πολλά ποικίλματα και να κρατήσουν τη βασική μελωδία κι αρμονία να ήταν επιτηδευμένη ώστε να υπάρχει μουσική ισορροπία.

#### **Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία:**

Ο Αντώνης Διαμαντίδης ή Χατζηδιαμαντίδης, πρόκειται για έναν από τους σπουδαιότερους Έλληνες δεξιοτέχνες τραγουδιστές όλων των εποχών. Γεννήθηκε το 1892 στο Αρναβούτκιοϊ της Κωνσταντινούπολης από ευκατάστατη οικογένεια. Στην εφηβική ηλικία παράλληλα με τα μαθήματα του σχολείου, έμαθε την τέχνη του γιλεκά από τον πατέρα του, τον οποίο βοήθησε στο επάγγελμα του εμποροράπη. Από παιδί είχε αγάπη για τη μουσική και μεγάλο θαυμασμό αφού τα βράδια γύριζε όλα τα μαγαζιά της Πόλης για να ακούσει Έλληνες και Τούρκους καλλιτέχνες. Μάλιστα σε ένα από αυτά τα μαγαζιά ξεκίνησε κι εκείνος να ασχολείται με τη μουσική, όπου ένας από τους μουσικούς τον ρώτησε αν του αρέσει η μουσική κι αν ήθελε να τραγουδήσει κι εκείνος δέχτηκε<sup>38</sup>. Από

<sup>38</sup>Παραθέτω ένα απόσπασμα από το κείμενο του Κουνάδη στο ένθετο του CD «Συνθέτες του Ρεμπέτικου - 22 - Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς) Ι», από το *Αρχειό Ελληνικής Δισκογραφίας*, όπου ο φίλος και κουμπάρος του Νταλγκά περιγράφει το ξεκίνημά του: «Με την μανία που είχε, κάθε βράδυ μικρός όπως ήτανε, πήγαινε και άκουγε, προ παντός, στα εξοχικά κέντρα της Κωνσταντινουπόλεως τις μαντολινάτες. Και ένα βράδυ του λέει ένας μουσικός από την ορχήστρα αν του αρέσει η μουσική. Ήταν αυτό που περίμενε να του πούνε για να έρθει σε επαφή με τους μουσικούς και να τους πει το μυστικό του, πως ήθελε να γίνει και αυτός μουσικός και γι' αυτό κάθε βράδυ ήτανε παρών δίπλα στην ορχήστρα, με τα μαντολίνα και τις

εκείνη την ημέρα δεν σταμάτησε να ασχολείται ποτέ με τη μουσική, ούτε κατέβηκε από το πάλκο μέχρι την είσοδο των Γερμανών στην Αθήνα το '41. Έτσι στην ηλικία των 18 ξεκίνησε την καριέρα του με την κομπανία αυτή, όπου έμαθε γρήγορα κιθάρα και ούτι. Αμέσως έγινε γνωστός για την εντυπωσιακή φωνή του, σε Έλληνες και Τούρκους, πολλοί μάλιστα τον αναζητούσαν θέλοντας να γνωρίσουν προσωπικά αυτό το χαρισματικό παιδί. Πριν το 1922 περιόδευσε σε όλες τις παραθαλάσσιες πόλεις της Μικράς Ασίας, τη Σμύρνη, και στην Ελλάδα. Το 1919 (η χρονιά που παντρεύτηκε την Αργυρώ Νικολάου με την οποία απέκτησε μια κόρη, την Άννα) μέχρι το 1922 τραγούδησε για τους Έλληνες μετανάστες στο υπερωκεάνιο πλοίο «Μέγας Αλέξανδρος» που ταξίδευε προς την Αμερική. Μάλιστα, έμαθε για την καταστροφή της Σμύρνης εν ώρα του ταξιδιού και ειδοποίησε την οικογένειά του να μεταναστεύσουν στην Αθήνα και ν' ανταμώσουν εκεί. Αρχικά εγκαταστάθηκε στον Πειραιά κι ύστερα στην Αθήνα όπου δούλεψε στα γνωστότερα κέντρα και με τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες της εποχής, όπως ο Κώστας Καρίπης, Πάνος Τούντας, Δημήτρης Σέμσης, Γιάννης Δραγάτσης, Μήτσος Αραπάκης και πολλούς άλλους.

Δισκογραφικά ξεκίνησε το 1925 με την εταιρία "His Master Voice" ηχογραφώντας τα περισσότερα τραγούδια από κάθε Έλληνα τραγουδιστή στο διάστημα αυτό, κυρίως αμανέδες, σμυρναίικα, μικρασιάτικα, δημοτικά, ρεμπέτικα, συνθέσεις συνεργατών του αλλά και δικές του συνθέσεις ερμηνευμένες από άλλους τραγουδιστές. Από το 1927 μέχρι το 1933 που ολοκλήρωσε τη δισκογραφική του καριέρα, συνεργάστηκε και με άλλες εταιρίες όπως η Pathe, Polydor, Columbia, Odeon, Parlophone και R.C.A Victor.

Ύστερα από όλα αυτά, από το 1933 κι έπειτα, γύρισε στο είδος τραγουδιού από όπου ξεκίνησε, δηλαδή στο ελαφρύ των Εστουδιαντίνων, (με *καντάδες, ρομάτζες, επιθεωρησιακά*)<sup>39</sup>. Εργάστηκε γι' αρκετά χρόνια σε μια αριστοκρατική ταβέρνα στην «ταβέρνα του Γιούλη» ίσως λόγω των μεγάλων αμοιβών. Παράλληλα, έπαιζε και σε πανηγύρια και πανηγύρια δημιουργώντας μια σημαντική περιουσία την οποία αναγκάστηκε να παραδώσει στα χρόνια της κατοχής προκειμένου να σωθούν φίλοι και οικογένεια. Ο πόλεμος τον καταρράκωσε ψυχικά, έπαθε μελαγχολία και πέθανε το 1945 αφήνοντας στις επόμενες γενιές σπουδαία και σημαντικά έργα κι ερμηνείες.

Το 1928 ηχογράφησε το «Τι σε μέλλει εσένανε» χάρισε στο τραγούδι την φωνή του, το

---

κιθάρες. Κι αμέσως του λέει κάποιος μουσικός, ξέρεις κανένα τραγουδάκι να μας πεις; Προθυμότετος τους λέει ναι και αμέσως ανεβαίνει στο πάλκο και παίρνει το πρώτο βάπτισμα. Αυτό ήταν!»

<sup>39</sup> Από Κουνάδη Παναγιώτη, «Συνθέτες του Ρεμπέτικου 22: Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς) Ι», στο *Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας*.

έκανε πιο δύσκολο εκτελεστικά, ανέβασε το τραγουδιστικό επίπεδο, το αναβάθμισε. Κάνοντας περίτεχνα γυρίσματα «ιδιοφυή» όπως τα χαρακτηρίζει ο Κουνάδης, δίνοντας στο τραγούδι μια νέα οπτική αλλάζοντας κάποια διαστήματα και παραλλάζοντας το μακάμ. Πρόκειται για μια από τις εκτελέσεις με τα περισσότερα ποικιλματικά στοιχεία. Ο Νταλγκάς σχεδόν σε όλες τις νότες του τραγουδιού προσθέτει στολίδια, (vibrato, glissandi ανοδικά, καθοδικά, κεφαλικές νότες, κ.ά.), σε αρκετά σημεία καθυστερεί να πει τις λέξεις γεγονός που προσδίδει νησιώτικο ύφος, όπως και ο ρυθμός του μπάλου.

### 3.6. Slim Gaillard (1945)



#### **Εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου:**

Ο Δίσκος είναι της Atomic της εταιρίας Okey των Η.Π.Α. στο Hollywood του Λος Άντζελες, A-231-(1)

#### **Στοιχεία από την ετικέτα (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Ο τίτλος είναι «Tee say malee», χαρακτηρίζεται ως ρεμπετοτζάζ, είναι το κουαρτέτο του Slim Gaillard με συντελεστές τους: Slim Gaillard (φωνή και κιθάρα), Tiny Brown (φωνή και μπάσο), Dodo Marmarosa (πιάνο), Zutty Singleton (ντραμς).,

#### **Οργανολόγιο:**

- 1) Δύο κιθάρες,
- 2) Πιάνο,
- 3) Κοντραμπάσο,
- 4) Ντραμς.

#### **Κλίμακα:**

Τζαζ πεντατονική.

#### **Ρυθμός:**

Τζαζ με ρυθμό σουίνγκ

#### **Ρυθμός εξωτερικός:**

Μισό, μισό

#### **Ρυθμός εσωτερικός:**

4x «τέταρτο, όγδοο σαν τρίηχα» ή 4 τέταρτα.

### Μέτρο:

4/4 όπου τα όγδοα παίζονται σαν τρίηχα στα πλαίσια του σουίνγκ.

Υπάρχει αντιχρονισμός τον οποίο παίζουν τα ντραμς σε κάποια σημεία, όπως και τα κοντραμπάσο, και το πιάνο. Επίσης, το κοντραμπάσο, ενώ τονίζει τα ισχυρά μέρη, τα κρουστά τονίζουν τα αδύναμα μέρη.

## Tee say malee

Slim Gaillard Quartette

Προηγούνται 4 μέτρα Εισαγωγής από την Ορχήστρα

$\text{♩} = 120$

Tee say malee e se\_ na\_ ne\_ ti fou mar e vo\_

5 lo(u) ki la\_ ki\_ ka\_ mi\_ lo\_ e\_ me\_ la chri\_ no\_

9 Tee say malee e se\_ na\_ ne\_ a\_ po pou\_ me\_ vo\_

13 ea pto ka (r)a da\_ si\_ fos\_ mo\_ yeap to ko rde lio\_

### Περιγραφή:

Αρχικά, πρόκειται για μια τζαζ ανασύνθεση σε χορευτικούς ρυθμούς σουίνγκ. Αυτό και μόνο καθιστά το τραγούδι καινούριο. Ο Slim Gaillard ίσως ήταν ο πρώτος Αμερικανός που τραγούδησε ελληνικά σε ρυθμούς τζαζ. Η εκδοχή αυτή έχει αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και από θέμα οργανικό και φωνητικό και γλωσσικό, αφού όπως αναφέρω παρακάτω ο Gaillard ήταν πολύ καλός γλωσσοπλάστης. Όσον αφορά την ορχήστρα περιέχει ηλεκτρική

κιθάρα η οποία ξεκινάει πρώτη μπαίνοντας μόνη της και δίνει το τέμπο στη συνέχεια όμως φαίνεται να σταματά και να παίζει ξανά μόνο στο κλείσιμο του τραγουδιού, παίζοντας τις δύο τελευταίες συγχορδίες. Υπάρχει επίσης πιάνο το οποίο παίζει διακριτικά, κάνει τα λεγόμενα «γεμίσματα», και σε κάποια σημεία παίζει με το ρυθμό, δηλαδή κάνει ελευθέρους τονισμούς χωρίς να παίρνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο ελκύοντας την προσοχή του ακροατή. Ύστερα υπάρχει κοντραμπάσο που κρατά το τέμπο σταθερό παίζοντας μπάσογραμμές στα ισχυρά μέρη, και ελεύθερα μόνο σε μικρά σχήματα. Το κρουστό τονίζει και κρατάει το ρυθμό. Το βασικότερο χαρακτηριστικό της εκτέλεσης είναι η χρήση πεντατονικής κλίμακας και οι διαρκείς αντιχρονισμοί του ρυθμού, οι οποίοι τονίζουν το σουίνγκ και δίνουν έμφαση στην άρση. Επίσης, η τζαζ μουσική χρειάζεται ενσυναίσθηση για να γκρουβάρει, κάτι που ξέρει πολύ καλά το σχήμα του Slim Gaillard. Υπάρχουν πολύ γρήγορες απαντήσεις μεταξύ των φωνών και ατάκες που ξαφνιάζουν τον ακροατή καθώς είναι απόλυτα συγχρονισμένοι, επικοινωνούν μεταξύ τους, γίνονται «ένα».

#### **Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία:**

Ο Slim Gaillard, είναι Αμερικανός Ο Bulee “Slim” Gaillard, πρωταγωνίστησε το 40’ στο bebop της τζαζ μουσικής δίπλα στους Charlie Parker και Dizzy Gillespie. γεννήθηκε στην Αμερική το 1916 σε αδιευκρίνιστο μέρος, καθώς οι απόψεις δίστανται. Εκείνος πάντως, λέει πως «μεγάλωσε στα περίχωρα της Santa Clara, πως η μητέρα του ήταν μαύρη Κουβανή και ο πατέρας του Γερμανοεβραίος<sup>40</sup>». Ο πατέρας του που εργαζόταν στα καράβια, τον έπαιρνε μαζί του. Το 1928 σ’ ένα ταξίδι στην Κρήτη, στο Ηράκλειο συγκεκριμένα, ο Bulee, αφού αγκυροβόλησαν θέλησε να κάνει βόλτα στο νησί. Το καράβι όμως έφυγε νωρίτερα αφήνοντας τον πίσω χωρίς να το γνωρίζει ο πατέρας του. Νομίζοντας ότι βρισκόταν στο πλοίο δεν τον αναζήτησε κι έτσι όταν τον έβγαξε ήταν ήδη αργά αφού ήδη είχαν περάσει 6 μήνες. Είναι άγνωστο το πόσο καιρό έμεινε μόνος του στο νησί (2-5 χρόνια). Επιβίωσε φροντίζοντάς τον οι ντόπιοι Κρητικοί. Όσο διάστημα παρέμεινε εκεί έμαθε καλά ελληνικά, μάλιστα σε μια συνέντευξή του είπε πως αισθάνεται Κρητικός. Ο τόπος αυτός του άφησε ωραίες αναμνήσεις που τις διηγούνταν μέχρι το τέλος της ζωής του.

Τη δεκαετία του ’30 όταν βρήκε τρόπο να φύγει από την Κρήτη, πήγε στο Ντιτρόιτ όπου ήξερε ήδη να παίζει κιθάρα και πιάνο. Εκεί ασχολήθηκε με διάφορα επαγγέλματα μέχρι να

---

<sup>40</sup>Τρούσας, Φ., 2015, *Ο Αμερικανός τζαζίστας Slim Gaillard τραγουδά ελληνικά (Τι σε μέλλει εσένανε) πριν από 70 χρόνια*, Διαθέσιμο στο: [http://www.lifo.gr/articles/music\\_articles/82546](http://www.lifo.gr/articles/music_articles/82546), Επίσκεψη: 24/4/2018.

καταλήξει στη μουσική. Το '36 δημιούργησε το σχήμα “Slim & Slam” όπου σημείωσε μεγάλη επιτυχία το τραγούδι “Flat fleet floogee”. Το '43 διαλύονται για 2 χρόνια λόγω στρατού και επανενώνονται έχοντας στο πλάι τους σημαντικούς συνεργάτες με τους οποίους ηχογράφησαν τα επομένα χρόνια, τραγούδια που έγιναν επιτυχίες και σημάδεψαν την εποχή των hipsters του '40. Το '45 ηχογραφούν σε δίσκο 78 στροφών στο Los Angeles με ετικέτα «Atomic», το «Tee say malee» (και το «Nova chord Boogie»). Φυσικά πρόκειται για το τραγούδι «Τι σε μέλλει εσένανε». Ο Slim Gailard είχε ευκολία στο να αυτοσχεδιάζει στα όργανα αλλά και στη γλώσσα. Έτσι ανάμεσα στις δεκαετίες '40 και '50 δημιούργησε μια δική του γλώσσα που την ονόμασε «Vout-O-Renee» γράφοντας μάλιστα και λεξικό της «Vout-O-Renee Dictionary». Η επινοήση αυτή επηρέασε τους jazz hipsters της εποχής, καθώς και την επόμενη γενιά των μπητ. Αυτή τη γλώσσα χρησιμοποιεί κυρίως στο τραγούδι αυτό μαζί με λίγα ελληνικά. Στην ουσία αναπαράγει ό,τι θυμάται από την ελληνική γλώσσα, είναι μίξη ελληνικών με δικές του γλωσσικές επινοήσεις, ένα συνονθύλευμα λέξεων χωρίς νόημα αλλά με πολύ φαντασία, δημιουργικότητα, μνήμες αυτοσχεδιασμό και κέφι. Είναι άγνωστο το πότε και πού άκουσε το τραγούδι με τους συγκεκριμένους στίχους «λάκι στράκι για καμήλα για μελαχρινό» καθώς ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά το 1948 από την Αγγελική Καραγιάννη, δηλαδή 3 χρόνια μετά την εκτέλεση του Slim Gailard.<sup>41</sup>

Το τραγουδιστικό μέρος είναι πολυφωνικό από τη στιγμή που οι φωνές είναι πάνω από μία. Οι φωνές έχουν τη σύνδεση πάρτη-κόφτη, δηλαδή ο ένας κόβει κι άλλος ράβει, κάνοντας ωραία αντίστιξη, πράγμα αρκετά δύσκολο καθώς πρέπει να γνωρίζει πολύ καλά ο ένας τον άλλον, ώστε να πετύχουν την απόλυτη συνεργασία, την απόλυτη ένωση. Ακουστικά όμως δεν διακρίνονται πάντα και οι δύο φωνές που σημαίνει ότι συνδυάζουν την πολυφωνία με την μονοφωνία.

Η εκτέλεση είναι διασκεδαστική, χορευτική και δεν εκφράζει το αληθινό νόημα του τραγουδιού. Του δίνει όμως μια άλλη διάσταση πιο αισιόδοξη και χαρούμενη, ελεύθερη και δείχνει ότι οποιαδήποτε μουσική – ήχος- μελωδία μπορεί να γίνει δάνειο και να προσαρμοστεί ακόμα κι από έναν καλλιτέχνη με πολλά διαφορετικά δεδομένα από το αρχικό κομμάτι, σε οποιαδήποτε συνθήκη. Η μουσική έχει και μια πιο θετική πλευρά, είναι ψυχαγωγία και παιχνίδι και η εκτέλεση αυτή είναι η ζωντανή απόδειξη. Ακούγοντάς το, ο ακροατής είναι αδύνατο να μην χαμογελάσει. Ο Slim Gailard θέτει εν ενεργεία τις μνήμες

---

<sup>41</sup>Ο Τρούσας Φώντας γράφει ένα κείμενο σχετικά με τον Slim Gailard και το τραγούδι “Tee say mallee” στο site “lifo” [http://www.lifo.gr/articles/music\\_articles/82546](http://www.lifo.gr/articles/music_articles/82546). Τελευταία επίσκεψη 25/4/2018.



του από την Ελλάδα και σε συνδυασμό με αυτές της Αμερικής ανασυνθέτει το τραγούδι από την αρχή δημιουργώντας το εκ νέου κρατώντας ως βάση κάποιους από τις στίχους (στην ουσία λέξεις) του αρχικού. Παράλλαξε επίσης, ως τζαζίστας, το οργανολόγιο, επηρεασμένος από το αμερικάνικο ηχοτοπίο της εποχής.

### 3.7. Αγγελική Καραγιάννη (1948)



#### **Εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου:**

Ο δίσκος είναι της εταιρίας Balkan Αμερικής ηχογραφήθηκε μάλλον στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, Bal-820

#### **Στοιχεία από την ετικέτα (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

«Τι σε μέλλει εσένανε, Από Πούθε Είμαι Εγώ», χαρακτηρίζεται χασικλίδικο (Μανιάτης), άγνωστοι οι συντελεστές του.

#### **Μακάμ:**

Καρτσιγιάρ με κατάληξη ουσάκ.

#### **Μέτρο:**

4/4 στα πλαίσια του συρτού.

#### **Ρυθμός Εξωτερικός:**

Τέταρτο παρεστιγμένο, τέταρτο παρεστιγμένο, όγδοο

#### **Ρυθμός Εσωτερικός:**

Τέταρτο όγδοο όγδοο, όγδοο όγδοο τέταρτο

#### **Όργανα:**

1. 1<sup>ο</sup> βιολί: παίζει τη μελωδία μια οκτάβα ψηλά σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού.
2. 2<sup>ο</sup> βιολί: κινείται κυρίως στη χαμηλότερη οκτάβα, παίζει σε όλα τα μέρη του τραγουδιού, στο ρεφρέν τη μελωδία σε ψηλή οκτάβα μαζί με το πρώτο βιολί, και στην επανάληψη επιστρέφει στα χαμηλά. Δεν είναι απόλυτο όμως γιατί μπορεί να αλλάζουν ρόλους και το πρώτο βιολί να έρχεται δεύτερο κι αντιστρόφως. Σε ορισμένα ποικίλματα στην εισαγωγή, διασταυρώνονται οι οκτάβες τους.
3. 1<sup>ο</sup> ούτι: παίζει τη μελωδία σε χαμηλή οκτάβα, κάνει ποικίλματα αλλά διακριτικά.
4. 2<sup>ο</sup> ούτι: χρησιμοποιείται κιθαριστικά, αφού κρατάει το τέμπο με τη χρήση συγχορδιών.

5. Ζίλια: (Καραγιάννη Α.) παίζει στις εισαγωγές κάνοντας ρυθμικά γεμίσματα και χτυπώντας κυρίως στα ασθενή μέρη του μέτρου.

## Τι σε μέλει εσένανε

Καραγιάννη Αγγελική

$\text{♩} = 120$   
Εισαγωγή 16

Τι σε μέ λει σέ να νε από πού είμαι 'γώ

21 Τι σε μέ λει σέ να νε από πού είμαι 'γώ απ'το Κα ρα

26 ντά σι φω-ς μου ή απ' το Κο ρδε λιο Τι σε μέ λει

30 σέ να νε κιόλο με ρω τάς από ποιο χω ριο είμαι 'γώ α-

35 Εισαγωγή 16 φού δε μ'α γα πάς Απ'τοντό πο που 'ρθα εγώ

55 Ξεύρουν ν'ά γα πούν Απ'τοντό πο που 'ρθα εγώ

59 Ξεύρουν ν'ά γα πούν Ξεύρουν τους κα η μούς να κρύ-βουν

63 Ξεύρουν να γλε ν τούν Τι σε μέ λει σέ να νε κι όλο με ρω

68 τάς από ποιο χω ριο είμαι ε γώ α φού δε μ'α γα πάς

73 Hn

Τι σε μέ λειε σέ να νε τι φου μα ρωε γώ λά κι στράκι

78 Εισαγωγή και κλείσιμο 8

για κα μή ηλα\_ για με λα χροι νό

### Περιγραφή:

Η εκτέλεση αυτή δεν θυμίζει το πρωτότυπο τραγούδι. Μοιάζει ως προς το ρυθμό που είναι συρτός έχει όμως άλλη εισαγωγή, άλλη εναρμόνιση, ενώ η μελωδία παραμένει ίδια με την αρχική. Επίσης, είναι συγκερασμένη αν και τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι ασυγκέραστα και συνθέτουν μια ορχήστρα καθαρά αλατούρκα αισθητικής. Πράγμα αντιφατικό. Σχετικά με τους στίχους, είναι η μοναδική (εκτός του Gaillard) δισκογραφική εκτέλεση που αναφέρεται σε εξαρτήσεις, γι' αυτό χαρακτηρίστηκε χασικλίδικο.

### Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία

Δεν έχουμε πληροφορίες για τη ζωή της Αγγελικής Καραγιάννη.

Φωνητικά έχει ένταση και δύναμη, χαρακτηριστικό των λαϊκών τραγουδιστών της εποχής. Ανήκει στην κατηγορία «alto», φτάνει σε χαμηλές νότες δεν έχει μεγάλη έκταση φωνής αφού οι ψηλές της νότες είναι ασταθείς. Η χροιά της εκπέμπει σιγουριά. Χρησιμοποιεί τη φαρυγγική κοιλότητα στο τραγούδισμά της, ενώ στο τέλος των φράσεων περισσότερο τη ρινική. Επίσης, στις καταλήξεις της συνήθως χρησιμοποιεί είτε «glissando» απελευθερώνοντας σε μερικές φράσεις αρκετό αέρα, ώστε να δώσει έμφαση στην ερμηνεία, είτε στακάτη νότα.

### 3.8. Γλυκερία (1981)



**Εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου:**

Τίτλος: «Όλα τα Σμυρναίικα», από την εταιρία Lyra, άγνωστος ο τόπος ηχογράφησης.

**Στοιχεία από την ετικέτα (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Ο τίτλος του τραγουδιού είναι «Τι σε μέλει εσένανε» είναι άγνωστοι οι συντελεστές του.

**Δρόμος:**

Καρτσιγιάρ με κατάληξη ουσάκ

**Μέτρο:**

Είναι 2/4 ( 4/4 στην καταγραφή) στα πλαίσια του μπαγιά.

**Ρυθμός Εξωτερικός:**

Τέταρτο, τέταρτο,

**Ρυθμός Εσωτερικός:**

Όγδοο δέκατο έκτο δέκατο έκτο, όγδοο όγδοο.

**Όργανα:**

1. Σαντούρι: εισάγει μόνο του το τραγούδι παίζοντας επί δύο την αρχική φράση της εισαγωγής με ελεύθερο ρυθμό. Παίζει σε όλη τη διάρκεια του κομματιού στην ψηλή οκτάβα. Σε μερικά σημεία δίνει την αίσθηση τεμπαρίσματος χτυπώντας τις χαμηλές νότες του.
2. Βιολί: παίζει επίσης τη μελωδία, στα φωνητικά μέρη τόσο σιγά, που ακούγεται σαν ψίθυρος, και δίνει ένταση στα οργανικά μέρη. Κινείται μια οκτάβα ψηλότερα της φωνής.
3. Κανονάκι: παίζει τη μελωδία και τις ίδιες νότες και σχήματα με το σαντούρι σε όλο το

τραγούδι.

4. Κιθάρα: συνοδεύει τεμπάροντας.

5. Ούτι: κινείται σε χαμηλότερη οκτάβα από τη φωνή κι ακολουθεί τη μελωδία όπως τα υπόλοιπα σολιστικά όργανα.

6. Λαούτο: κινείται στη μελωδία μαζί με τα υπόλοιπα όργανα.

7. Τουμπελέκι: κρατάει το βασικό τέμπο χωρίς παραλλαγές.

8. Ζίλια: κρατά σταθερό μοτίβο κάνοντας γεμίσματα επίσης χωρίς παραλλαγές.

## Τι σε μέλλει εσένανε (Γλυκερία)

$\text{♩} = 160$   
**Εισαγωγή** 8

(v)ib. v Hn v Hn 1.

Τι σε - ε μέλ λειε σέ να νε α από πού είμ' ε γώ

13 2. v Hn Hn

γώ α π' το Κα ντά σι φω-ς μου ή α π' το Κο-ρ-δε ε

17 1. 2. Hn v v

λιό α λιό Τι σε μέλ λειε σέ να α νε κιόλο με ρω τάς α

23 Hn Hn **Εισαγωγή** 8

α πό ποιόχω ριό είμαι ε γώ α φού δε μ'α για πάς

35 **Τραγούδι** v Hn Hn v

Απ'το ον τό πο που,είμαι γω ξεύ ρουν ν'α για πούν

39 v 1.

ξεύ ρουν τον καη μό να κρύ βου ν ξε ύ ρου ν να γ-λε ντούν ξε

43 2.

ε ύ ρου ν να γ-λε ν τούν Τί σε μέλ λειε σέ να νε κιό λο με ρω

48 br **Εισαγωγή** 8

τάς α πό ποιόχω ριό είμαι γω α φού δε μ'α για πάς

61 **Τραγούδι** 1. v v 2.

Τι,σε μέλ λειε σέ να νε κιό λο με ρω τάς τάς α

66  φού δε με λυ υπά\_\_\_ σε\_ φω-ς μου και\_ με\_ τυ\_ ρα γ νάς α

70  νάς Τι\_\_\_ σε μέλ λειε σέ να α νε\_\_\_ κίοιο με ρω τάς Α\_\_\_ πό ποίο χω

76  ριόεί μαι γω\_ α φού\_ δε μ'α γα πάς **Εισαγωγή 8** **Τραγουδι** απ' τη Σμύρ νη

88  έρ χο μαι\_ να βρω πα ρη\_ γο - ρ - ιά ριά Να βρω μες στην Α

93  θή\_ να μα ς α\_ γά\_ πη\_\_\_ κιαυ γκ α λιά Να λιά Τι σε μέλ λειε

98  σέ να α νε\_\_\_ κίοιο με ρω τάς α πό ποίο χω ριό εί μαι γω\_ α

103  φού\_\_\_ δεν <sup>rit.</sup> μ'α γα πάς

2

### Περιγραφή:

Ξεκινάει το σαντούρι παίζοντας σε ελεύθερο ρυθμό την εισαγωγή κι ύστερα μπαίνει αμέσως η φωνή μαζί με όλα τα όργανα. Το βιολί, το σαντούρι, το ούτι και το κανονάκι, λαούτο, ακολουθούν τη μελωδία καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού (απαντήσεις, εισαγωγή, γέφυρες), παίζουν όμως σιγά σε ένταση όταν τραγουδάει η φωνή. Η κιθάρα τεμπάρει. Το τουμπελέκι παίζει τον εσωτερικό ρυθμό και τα ζίλια σταθερά το μοτίβο «όγδοο 2 δέκατα έκτα» επί δύο.

## **Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία**

Θεωρείται μια από τις μεγαλύτερες νέες φωνές του ελληνικού λαϊκού και δημοτικού τραγουδιού με πολλές και πολύ σημαντικές συνεργασίες με σπουδαίους μουσικούς, όπως τους: Απόστολο Καλδάρα, Χρήστο Νικολόπουλο, Μανώλη Ρασούλη, Σωτηρία Μπέλλου, Αριστεΐδη Μόσχο (σαντούρι) Γιώργο Κόρο (βιολί), Λευτέρη Παπαδόπουλο, Στέλιο Καζαντζίδη, Μανώλη Μητσιά, Δημήτρη Μητροπάνο, Ελένη Βιτάλη, Γιώργο Νταλάρα, Αντώνη Βαρδή, Κώστα Τουρνά, Μιχάλη Χατζηγιάννη και πολλούς ακόμα.

Η Γλυκερία γεννήθηκε στο χωριό Άγιο Πνεύμα των Σερρών. Το οικογενειακό της περιβάλλον ασχολούνταν με τη μουσική, αφού ο πατέρας της κι ο θείος της έπαιζαν μπουζούκι κι έτσι από μικρή ηλικία είχε ποικίλα ακούσματα από σμυρναίικα, δημοτικά τραγούδια μέχρι βαριά λαϊκά. Ακούγοντας από Παγιουμτζή μέχρι Καζαντζίδη. Μεγάλο ρόλο έπαιζαν και τα πανηγύρια, αλλά και οι συγκεντρώσεις στο σπίτι όπου έκαναν γλέντια ακούγοντας δίσκους. Από το γυμνάσιο άρχισε να ξεχωρίζει για τη δεξιότητά της στο τραγούδι κι έτσι στις εκδηλώσεις έβγαινε μπροστά. Το πρώτο επαγγελματικό βήμα έκανε το 1974 σε μία ταβέρνα στην Πλάκα, όπου τραγουδούσε έντεχνα- λόγια τραγούδια (Λοΐζο, Χατζιδάκι, Θεοδωράκη). Ύστερα από 3 χρόνια έκανε το πρώτο της βήμα στη δισκογραφία στην Columbia. Επίσης, εκείνη την περίοδο συμμετείχε στο talent show «Να η ευκαιρία» όπου κέρδισε το πρώτο βραβείο κι από κει κι έπειτα ξεκίνησε μια πετυχημένη καριέρα. Έγινε αναγνωρίσιμη, ηχογράφησε πολλούς δίσκους, έκανε πολλές συναυλίες σε όλη την Ελλάδα και το εξωτερικό σπάζοντας ταμεία. Το 1981 ηχογράφησε το δίσκο «Σμυρναίικα» ο οποίος αποτέλεσε σταθμό στην επαγγελματική της πορεία ξεπερνώντας τις 70.000 πωλήσεις. Η επανεγγραφή των σμυρναίικων κομματιών που περιελάμβανε ο δίσκος επανήλθαν στο προσκήνιο με μια πιο φρέσκια ματιά, καθαρό ήχο κι άρτιες ενορχηστρώσεις.

Εκτός από λαϊκά τραγούδια, το 1992 ηχογράφησε και έντεχνα τα οποία επίσης σημείωσαν μεγάλη επιτυχία και τα οποία στην πορεία εντάχθηκαν και καθιερώθηκαν στο εντεχνολαϊκό ρεπερτόριο. Την ίδια εποχή συνεργάστηκε με τον Ευγένιο Σπαθάρη βγάζοντας το τραγούδι «Για την Ελλάδα».

Το 1994 ανακηρύχθηκε ως η καλύτερη ξένη τραγουδίστρια στο Ισραήλ κάνοντας χρυσούς δίσκους. Επίσης ο δήμαρχος της Ιερουσαλήμ έδωσε στη Γλυκερία το χρυσό κλειδί της πόλης<sup>42</sup> ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για τις φιλανθρωπικές εκδηλώσεις. Εκεί συνεργάστηκε

---

<sup>42</sup>Στην επίσημη ιστοσελίδα της Γλυκερίας αναγράφεται λεπτομερώς η επαγγελματική της πορεία.  
[www.glykeria.net/index.php/module-styles](http://www.glykeria.net/index.php/module-styles)



και με σπουδαίους ξένους καλλιτέχνες, όπως ο Omar Farouk Tekbilek. Γενικά συμμετείχε σε ένα μεγάλο αριθμό δίσκων και η καριέρα της είναι πλούσια σε εμφανίσεις εκδηλώσεις, διάφορες σημαντικές συνεργασίες και συμμετοχές σε soundtrack ταινιών και πολλά άλλα. Το 2003 μάλιστα συμμετείχε στην Εστουδιαντίνα της Νέας Ιωνίας και στο δίσκο του Τουρκοαιγύπτιου Omar Farouk Tekbilek.

Η Γλυκερία είναι από τις τραγουδίστριες που κινείται σε πολλά μουσικά είδη. Είναι κατά βάση λαϊκή τραγουδίστρια και έχει ασχοληθεί ακόμα και με την ανατολίτικη μουσική, αλλά αγγίζει και το ποπ-έντεχνο είδος με το CD «Κρυφτό» που χάρις αυτού πήρε το βραβείο καλύτερου βιντεοκλίπ.

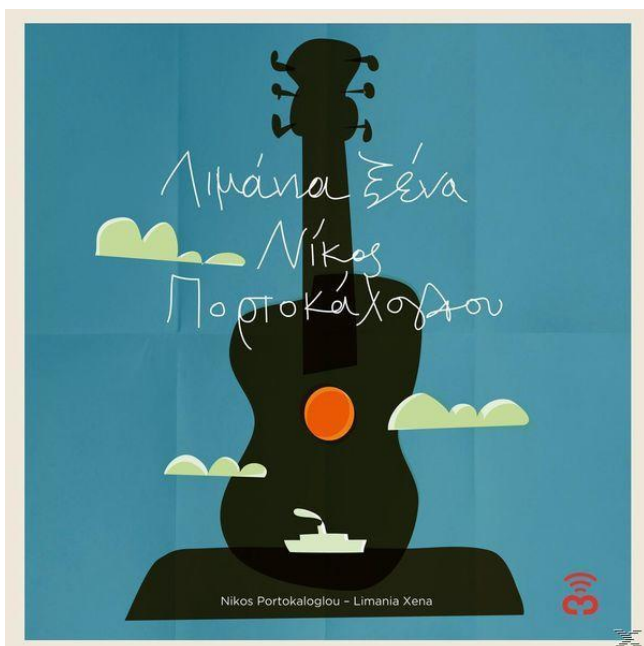
Η Γλυκερία αποτελεί παράδειγμα για τον τρόπο που διαχειρίζεται και αξιοποιεί το ταλέντο της, που δεν καθησυχάζεται, συνεχώς προσπαθεί, δημιουργεί και το σημαντικό όλων ότι έχει κάνει σωστές επιλογές χωρίς να απορρίψει κανένα είδος τραγουδιού.

Τη χρονιά που ηχογράφησε το τραγούδι «Τι σε μέλλει εσένανε» ήταν σε μικρή ηλικία κι αυτό φαίνεται από την οξύτητα της φωνής της. Είναι υψίφωνος δυνατή, δηλαδή φτάνει σε ψηλές νότες όχι ψιθυρίζοντας αλλά δυνατά. Έχει ευελιξία αλλά όχι μεγάλο όγκο φωνής. Υπάρχει ομοιογένεια από την χαμηλότερη νότα μέχρι την πιο ψηλή. Η τοποθέτησή της είναι φαρυγγοστοματική, κι αυτό είναι στοιχείο των λαϊκών τραγουδιστών. Ενώ διαθέτει γλυκιά χροιά ταυτόχρονα απορρέει νταλκά. Ένα έντονο πάθος κι έκφραση στην ερμηνεία, πράγμα χαρακτηριστικό στους λαϊκούς τραγουδιστές γι' αυτό και θεωρείται αισθητικά λαϊκή φωνή. Βγάζοντας αυτό το πάθος πείθει το κοινό γι' αυτά που εκφράζουν οι στίχοι του τραγουδιού. Εκτός αυτού, έχει σωστή τεχνική τοποθέτηση, εύρος έκτασης, σταθερό βιμπράτο. Τα ποικίλματά της είναι καθαρά κι ευδιάκριτα. Χρησιμοποιεί στα ψηλά σημεία ακόμα και κεφαλικές νότες που ακούγονται σαν λυγμός, στις οποίες βάζει ποικίλματα.

Από θέμα άρθρωσης οι λέξεις ακούγονται καθαρά, σε κάποιες μάλιστα διαχωρίζει τις συλλαβές και τονίζει κάποια γράμματα. Όπως στη φράση «αφού δεν με λυπάσαι φως μου» που ξεχωρίζει το «φω-ζ μου» ή «Κο-ρ-δελιό» «ξε-ύ-ρουν», πράγμα που συμβαίνει στο λαϊκό τραγούδι. Επίσης τονίζει το «ρ» και το «σ».

Μια αισθητική παρατήρηση είναι ότι τονίζει την πρώτη συλλαβή ή και λέξη κάθε φράσης με γκλισάντο ανοδικό. Ξέρει να χειριστεί πολύ καλά τη φωνή της κι αυτό φαίνεται εκτός από τα ποικίλματα και από τα μικροδιαστήματα που εκτελεί μέσα στο τραγούδι.

### 3.9. Νίκος Πορτοκάλογλου



#### **Εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου:**

Ο τίτλος του δίσκου λέγεται «Λιμάνια Ξένα», από την εταιρία «Feelgood Records».

#### **Στοιχεία από την ετικέτα (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Τίτλος: «Τι σε μέλλει εσένανε». Συντελεστές: Χάρης Μιχαηλίδης (ηλεκτρική κιθάρα, φωνή), Αλέκος Βουλγαράκης (ηλεκτρική κιθάρα), Νίκος Πορτοκάλογλου (ακουστική κιθάρα, φωνή), Βαγγέλης Μαρκαντώνης (μπάσο, φωνή), Θάνος Μιχαηλίδης (τύμπανα).

#### **Δρόμος:**

Καρτσιγάρ με κατάληξη ουσάκ

#### **Μέτρο:**

Είναι 2/4στα πλαίσια του funky rock.

#### **Ρυθμός Εξωτερικός:**

Τέταρτο, τέταρτο

#### **Ρυθμός Εσωτερικός:**

Όγδοο όγδοο, τέταρτο

#### **Όργανα:**

- 1) 1<sup>η</sup> Ηλεκτρική κιθάρα: η πρώτη παίζει αυτοσχεδιαστικά και κινείται σε 2 οκτάβες. Στις φωνητικές γέφυρες ακολουθεί τη μελωδική γραμμή.
- 2) 2<sup>η</sup> ηλεκτρική κιθάρα: η δεύτερη συγχορδιακά.
- 3) Ακουστική κιθάρα: παίζει συγχορδιακά.
- 4) Μπάσο: παίζει τη μελωδική γραμμή σε απλουστευμένη μορφή.

- 5) Τύπανα: χρησιμοποιεί ντέφι στο τελευταίο χτύπο κάθε τέσσερα μέτρα.

## Τι σε μέλλει εσένανε

Πορτοκάλου Νίκος

**Εισαγωγή 16** **Canto**

Τι σε μέ λειε σέ να νε ε από που είμαι ε γώ Τι σε μέ λειε

22  
σέ να νε \_\_\_\_\_ από που είμαι ε γώ Απ' το Κα ρα

26 *vib.*  
ντά \_\_\_\_\_ α σι φως μου ή απ' το Κο ρδε λιο Απ' το Κα ρα

30  
ντά σι φως μου λιο Τι σε μέ λειε σέ να νε ε κιο λο #με ρω

36 **Ανταπόκριση 8**  
ω τάς Α πό ποιο χω ριο είμ'ε γώ α φού δεν #μ α γα πάς

49 **Canto**  
Απ' τον τό πο πουεί μαι 'γώ \_\_\_\_\_ Ξέ ρουνν'α γα \_\_\_\_\_ πούν Απ' τον τό πο

54 *vib.*  
πουεί μαι γώ ω ω Ξέ ρουνν'α γα πούν Ξέ ρουν τον καη μό ονα κρυβουν

59  
Ξέ ρουν να γλεν τούν Τι σε μέ λειε σέ να νε ε κιο λο #με ρω τάς

65 **Ανταπόκριση 8** **Canto**  
Α πό ποιο χω ριο είμ'ε γώ α φού δεν #μ α γα πάς Τι σε μέ λειε

78 **Canto**

σέ να νε\_ κίό λο με ρω ω τάς Τι σε μέ λειε σέ να νε\_

83 **vib.**

κίό λο με ρω τά ς A φού δε με λυ πά σαι φως μου και με τυ ρα νά ς A

89

νά ς Τι σε μέ λειε σέ να νε\_ κίό λο με ρω ω τάς A πό πιο χω

95 **Σολο κιθάρα 16 Canto**

ριό είμ'ε γώ α φού δεν ήμ'α γα πάς Απ' τη Σμύ ρνη έρ χο μαι αι αι

116

να βρω πα ρη γο ο ριά\_ Απ' τη Σμύ ρνη έρ χο μαι\_ να βρώ πα ρη γο

121

ριά να βρώ με σ' την Α θή να μας α γά πη κια γκα λιά Na

126

α γά πη κια γκα λιά Τι σε μέ λειε σέ να νε\_ κίό λο με ρω ω τάς

132 **Fine**

A πό ποιο χω ριό είμ'ε γώ α φού δεν ήμ'α γα πάς

2

### Περιγραφή:

Πρόκειται για μια ανασύνθεση του τραγουδιού σε ροκ ρυθμό και ύφος. Καθαρά επηρεασμένη από τα ροκ ακούσματα του ερμηνευτή και διασκευαστή Πορτοκάλογλου. Χρησιμοποιεί ηλεκτρικά όργανα κι άλλα στοιχεία όπως ο ρυθμός, η αρμονία και η μελωδία που την απλοποιεί. Προσθέτει αυτοσχεδιαστικά στοιχεία και πολυφωνίες οργανικές (με τις τρεις κιθάρες) και φωνητικές (με την τριφωνία). Οι κιθάρες

χρησιμοποιούν διαφορετικές τεχνικές η μια από την άλλη. Φέρνει στο προσκήνιο ξανά το τραγούδι με την επανεκτέλεσή του και το κάνει αγαπητό σε ένα διαφορετικό ακουστικό κοινό. Ερμηνευτικά τραγουδάει σαν να μιλάει, παίζει αρκετά με το ρυθμό φωνητικά, κουνάει τις λέξεις, κρατώντας παρ' όλ' αυτά λιτή μελωδική μορφή. Επίσης, χρησιμοποιεί τους καθιερωμένους στίχους. Ένα ακόμη στοιχείο της ανασύνθεσης είναι ότι έχει αφαιρέσει την εισαγωγή του τραγουδιού κι αντί αυτής παίζει μια άλλη εισαγωγή πιο απλή η οποία προέρχεται από ένα μέρος της μελωδίας.

### **Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία**

Γεννήθηκε το 1957 στο Βόλο και μετανάστευσε σε ηλικία τεσσάρων χρονών στην Αθήνα με τους γονείς του. Από μικρή ηλικία του άρεσε να ακούει μουσική, κυρίως ροκ όπως Jimmy Hendrix, Bob Dylan, Beatles, Rolling Stones κι ακουγοντάς τους έμαθε να παίζει κιθάρα μόνος του. Ένα ακόμα χάρισμά του είναι η τραγουδοποιία, αφού έγραφε μουσική ερμηνεύοντας ο ίδιος τα τραγούδια του. Σε εφηβική ηλικία δημιούργησε συγκρότημα με τους συμμαθητές του, όπου συμμετείχαν σε εκδηλώσεις με τραγούδια της εποχής.

Ύστερα από μερικά χρόνια έστησε την μπάντα «Φατμέ» επαγγελματική αυτή τη φορά με την οποία συμμετείχε και δισκογραφικά το 1981. Το συγκρότημα γνώρισε επιτυχία και συνεργάστηκε με μεγάλα ονόματα, όπως το Διονύση Σαββόπουλο και Μάνο Χατζιδάκι. Το 1989 διαλύονται και ο Πορτοκάλου ακολουθεί μια σόλο καριέρα έχοντας στο βιογραφικό του πολλά επιτυχημένα τραγούδια χαράσσοντας μια λαμπρή πορεία στην ελληνική ροκ δισκογραφία με καλές συνεργασίες, όπως η Χάρις Αλεξίου, Δημήτρης Μητροπάνος, Ελένη Τσαλιγοπούλου, Ελένη Βιτάλη, Μελίνα Κανά, έχοντας πάντα την κιθάρα ανά χείρας. Επίσης, πολλοί τραγουδιστές ερμήνευσαν τραγούδια του.

Ο Νίκος Πορτοκάλου έχοντας επιρροές από τη ροκ σκηνή, διασκευάζει με Funky-rock διάθεση το τραγούδι «Τι σε μέλλει εσένανε» το 2014. Χρησιμοποιεί ηλεκτρικό ήχο, απλοποιεί τη μελωδία χωρίς να την παραλλάζει αλλά και την εναρμόνιση. Δεν χρησιμοποιεί ποικίλματα, ερμηνεύει το τραγούδι σαν να το διηγείται (πράγμα χαρακτηριστικό του Πορτοκάλου) και για να γίνει πιο μελωδικό προσθέτει δύο φωνές, η μια ακολουθεί τη μελωδία μια οκτάβα ψηλότερα από εκείνον (σεγόντο), και η δεύτερη κρατά ισοκράτημα τη βασική νότα σε χαμηλή οκτάβα. Και οι δυο αυτές φωνές επαναλαμβάνουν τους στίχους στις επαναλήψεις του τραγουδιού. Δανείστηκε πολυφωνικά στοιχεία από την παράδοση και αναδημιούργησε την ίδια την παράδοση. Ήθελε να έχει ένα δίσκο στη δισκοθήκη του, μια προσωπική δουλειά του με άρωμα Ελλάδας, βασισμένος στο ελληνικό «λαϊκό» παραδοσιακό ρεπερτόριο. Επιστροφή στις ρίζες. Έτσι

για ακόμα μια φορά τραγούδια του παρελθόντος γίνονται πηγή έμπνευσης και δημιουργίας για τους νέους καλλιτέχνες.

Τα ακούσματα του Πορτοκάλογλου ως παιδί αντικατοπτρίζονται στις δημιουργίες του και καθόρισαν την επαγγελματική του πορεία.

### 3.10. Λωξάντρα



**Στοιχεία (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Η εκτέλεση των «Λωξάντρα» προέρχεται από ένα live τους που πραγματοποιήθηκε στη μουσική σκηνή «Χίλιες και δύο νύχτες» στις 19/1/ 2013. Πρόκειται για ένα μικρό medley που εμπεριέχει το «Τι σε μέλει εσένανε» κι ύστερα το τραγούδι «Μυλωνά». Επέλεξα αυτό το βίντεο γιατί η ερμηνεία της τραγουδίστριας Ρίας Ελληνίδου διαθέτει περισσότερα στοιχεία στολισμού, σε σύγκριση με άλλα, τα οποία παραπέμπουν στην κουλτούρα των «Καφέ αμάν», από την εκτέλεση μέχρι και την ενδυμασία της.

Τίτλος: Τι σε μέλει εσένανε. Συντελεστές: Ρία Ελληνίδου (τραγούδι), Λουκάς Μεταξάς (μπάσο) Δημήτρης Βασιλειάδης (κανονάκι), Νίκος Αγγούσης (κλαρίνο), Μάκης Μπακλατζής (βιολί), Δημήτρης Παναγούλιας (τουμπελέκι) και Γιάννης Ιωαννίδης (ντραμς).

**Μακάμ:**

Καρτσιγιάρ με κατάληξη ουσάκ.

**Μέτρο:**

4/4

**Ρυθμός:**

Τσιφτετέλι

**Ρυθμός Εξωτερικός:**

Μισό, μισό

**Ρυθμός Εσωτερικός:**

Όγδοο παρεστιγμένο όγδοο παρεστιγμένο, μισό σύζευξη διάρκειας όγδοο.

## **Όργανα:**

- 1) Βιολί: κινείται μια οκτάβα χαμηλότερα από τη φωνή, παίζει σε όλα τα οργανικά μέρη και στην πρώτη φωνητική γέφυρα δηλαδή στο «απ' το Καραντάσι φως μου ή απ' το Κορδελιό».
- 2) Κλαρίνο: κινείται στην οκτάβα της φωνής μόνο στα οργανικά μέρη και επικοινωνεί παικτικά με το βιολί σαν να διαγωνίζονται στα ποικίλματα.
- 3) Κανονάκι: παίζει καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, ακολουθεί τη μελωδική γραμμή βάζοντας στολίδια.
- 4) Μπάσο: είναι το μόνο όργανο που δεν ακολουθεί τη μελωδία και δημιουργεί ένα αρμονικό χαλί το οποίο αναδεικνύει τις αλλαγές της εναρμόνισης του τραγουδιού και το καθιστά «διασκευή». Επίσης, μαζί με τη ντραμς δίνουν το groove.
- 5) Ντραμς: κινείται σε «funk» ύφος παίζοντας τον εσωτερικό ρυθμό με μικρές παραλλαγές, αλλά με γεμίσματα από το ταμπούρο. Το κύμβαλο ποδιού (αλλιώς «hihat») κρατούν ένα σταθερό ρυθμικό μοτίβο που εκτός από το ότι ολοκληρώνει τον ήχο, χρησιμοποιείται και σαν μετρονόμος. Το μπασοτύμπανο (αλλιώς μπότα) παίζει τα ισχυρά ρυθμικά μέρη, και το «crash» το τέλος κάθε φράσης κάθε 4 μέτρα όταν ολοκληρώνεται ο αρμονικός κύκλος.
- 6) Τουμπελέκι: παίζει σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού και είναι αυτό που δίνει το ρυθμό του τσιφτετελιού.



RE-

# ΛΩΞΑΝΤΡΑ

κεφαλικό

Τι σε μέλ-ειε - σέ - να - νε α - πό που εί - μαι ε - γώ

βμπράτο προς τα κάτω  
δηλ. ΦΑ-ΦΑ 4 ΦΑ-ΦΑ 4

2

Απ' το Κα - νιά - σι φως μου ή απ' το Κο - ορ - δε - λιο;

3

ΑΠΑΝΤΗΣΗ  
ΟΡΓΑΝΑ

Απ' το Κα - ρα - νιά - σι φως μου ή απ' το Κο - ορ - δε - λιο;

5

Μπαίνα ρυθμικό  
σχήμα 4/4

8

Τι σε μέλ - ει ε σέ - να - νε - - -

15

- α - πό που εί - μαι γώ Τι σε μέλ - ειε -

19

σέ - να - νε α - πό που εί - μαι γώ Απ' το Κα - ρα -

23

νιά - σι φως μου ή απ' το Κορ - δε - ε λιο; Απ' το Κα - ρα -

27

νιά - σι φως μου ή απ' το Κορ - δε - λιο; Τι σε μέλ - ει ε σέ -

2  
31

να - νε - νε κιό λο με ρω - τας,

34 8

Απ' τον τό - πο που ματ γώ

44

ξε - ρουν ν'α - γα - πούν, Απ' τον τό - πο

47

που ήρ - θα ε - γώ ξε - ρουν ν'α - γα - α - πούν,

50

ξε - ρουν τον καη - μό να κρύ - βουν ξε - ρουν να γλε -

53

νιούν ξε - ρουν το κα - η - μό να κρύ - βουν

56

ξε - ρουν να γλε - νιούν Τι σε μέλ - ει ε -

59

σέ - να - νε κι ό - λο με ρω - τας

62

α - πό ποιό χω - ριό εί - ματ γώ α - φού δεν μ'α - γα - πας.

66

λιό;

### Περιγραφή:

Η ορχήστρα διαθέτει όργανα που προσδίδουν αλατούρκα αισθητική, παρ' όλ' αυτά, περιέχει και νέα όργανα όπως η ντραμς και το μπάσο με ηλεκτρικό ήχο. Συνδυάζει δηλαδή δύο κόσμους διαφορετικούς, Ανατολή και Δύση, το παλιό με το καινούριο, το παραδοσιακό με το μοντέρνο, με πολύ επιδέξιο τρόπο. Στην ουσία πρόκειται για μια

διασκευή η οποία αξιοποιεί στο έπακρο τα ανατολίτικα στοιχεία που εμπεριέχει το τραγούδι προσθέτοντας «νέους» ήχους και συνδυάζοντας τα με το προσωπικό στυλ παιξίματος του κάθε μουσικού. Αλλάζουν το ρυθμό σε τσιφτετέλι, τροποποιούν την εισαγωγή και σε μερικά σημεία ακόμα και τη μελωδία.

### **Βιογραφία και φωνητική ερμηνεία**

Η Ρία Ελληνίδου μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη, κατάγεται από μουσική οικογένεια πράγμα που την ώθησε στο να ασχοληθεί κι εκείνη με την τέχνη αυτή. Έχοντας παραδοσιακά ακούσματα από την οικογένειά της, η οποία αγαπάει πολύ αυτό το είδος, στην ηλικία των πέντε ξεκίνησε μαθήματα μουσικών οργάνων, βυζαντινής μουσικής, θεωρία της μουσικής κι αρμονία καθώς και παραδοσιακή προπαιδεία. Φοίτησε στο μουσικό σχολείο Θεσσαλονίκης, όπου παρακολούθησε μαθήματα πιάνου, ταμπουρά και ειδικεύτηκε στα παραδοσιακά κρουστά. Ταυτόχρονα, διδάχθηκε με ιδιαίτερα μαθήματα παραδοσιακά κρουστά και παραδοσιακό τραγούδι. Έχει συμμετάσχει σε παραστάσεις πολιτιστικών και χορευτικών συλλόγων ως κρουστός και τραγουδίστρια και σε φορείς που είχαν θέμα την παράδοση, σε φεστιβάλ, συναυλίες κ.ά. σε Ελλάδα και εξωτερικό. Το δημιούργησαν με την οικογένειά της ένα μουσικό σχήμα με το όνομα «Γραικοί» με σκοπό τη διάδοση και τη διάσωση της ελληνικής «λαϊκής» μουσικής, του οποίου ο δίσκος του 2010 ήταν σε παραγωγή δική της. Τα τελευταία χρόνια είναι στο σχήμα «Λωξάντρα» ως βασική φωνή. Επίσης, έχει συνεργαστεί με πολλούς γνωστούς καλλιτέχνες και συνεχίζει.

Το συγκρότημα «Λωξάντρα» («Loxandra Ensemble») ιδρύθηκε το 1997 από τον Λουκά Μεταξά και τον Δημήτρη Βασιλειάδη θέλοντας να ερευνήσουν και επαναφέρουν τη μουσική του Καφέ αμάν στο προσκήνιο. Γι' αυτό έχουν δουλέψει πάνω στη μελέτη, την έρευνα, την ερμηνεία και την απόδοση της αστικής παραδοσιακής μουσικής των Ρωμιών της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης (meyhane και καφέ αμάν αντιστοίχως), της τσιγγάνικης παραδοσιακής μουσικής, της κλασσικής οθωμανικής, της ελληνικής παραδοσιακής, της σύγχρονης αστικής και παραδοσιακής μουσικής της Τουρκίας, τη μουσική της Αραβίας, της σεφαραδίτικης, και των ειδών μουσικής της Καυκάσου και των Βαλκανίων<sup>43</sup>. Το συγκρότημα πέρασε διάφορες κρίσεις, διαλύθηκε, αλλά από το 2003 αποφάσισαν να παραμείνουν ενωμένοι. Σήμερα αποτελείται από οχτώ μέλη: Νίκος Αγγούσης (κλαρίνο), Φοίβος Αποστολίδης (κρουστά), Μάκης Μπακλατζής (βιολί- φωνή), Ρία Ελληνίδου (φωνή), Θανάσης Κουλεντιανός (κανονάκι), Λουκάς Μεταξάς (μπάσο-

---

<sup>43</sup>Από τις «Πληροφορίες» στην επίσημη σελίδα τους στο *facebook.gr*, στο προφίλ “Loxandra Ensemble-Λωξάντρα”.

φωνή), Δημήτρης Παναγούλιας (κρουστά) και Κυριάκος Ταπάκης (ούτι). Το 2006 κυκλοφόρησαν τον πρώτο τους άλμπουμ με τίτλο «Σχεδόν όπως παλιά...» το οποίο έκανε ρεκόρ και το 2008 και 2010 ανατυπώθηκε. Το 2011 κυκλοφόρησε και στην Τουρκία. Το δεύτερο έχει τίτλο «Meyhane- Kafe Aman» με φιλική συμμετοχή γνωστών μουσικών και τραγουδιστών. Το τρίτο άλμπουμ κυκλοφόρησε στις 8 Μαρτίου του 2018. Σε συνέντευξή του ο Λουκάς Μεταξάς, στην ερώτηση αν ήθελαν να συνθέσουν δικά τους καινούρια κομμάτια, λέει:

*Όλοι έχουμε στο μυαλό μας μελωδίες, αλλά δεν το κάνουμε, για το λόγο ότι πολλά πρέπει να ξαναγραφτούν... δεν μπορούμε να μιλούμε για δικές μας συνθέσεις αν δεν έχουμε πού να πατήσουμε. Στην Ελλάδα η παράδοση είναι παραμελημένη και κακοποιημένη, μερικά πράγματα πρέπει να αλλάξουν, να ξαναγραφτεί το όλο θέμα με την αντίληψη που υπάρχει σήμερα. Δεν μπορούμε να φτάσουμε αυτούς που έπαιζαν πριν από εκατό χρόνια. Εμείς, πρέπει να το μεταφέρουμε τα αυτιά τα σημερινά. Για να προβάρεις δικά σου κομμάτια δεν μπορεί να προέρχεται απ' το πουθενά ή να προέρχεται από ένα ωδείο δυτικού τύπου και να παίζεις πιάνο με γαλλικά<sup>44</sup>.*

Η Ρία Ελληνίδου είναι μια από τις άρτιες και τις πιο ευέλικτες φωνές της Ελλάδας. Έχει έντονο ανατολίτικο στοιχείο τόσο στη φωνή όσο και στην αισθητική της και την εμφάνιση. Προσεγγίζει με άλλη οπτική το τραγούδι και το επανεκτελεί αναδεικνύοντας απόλυτα την ανατολίτικη καταγωγή του φέρνοντάς το με εκλεπτυσμένο τρόπο στο σήμερα. Η Ρία έχει δικό της ιδιαίτερο στυλ και όλα τα τραγούδια που επιλέγει να ερμηνεύσει τα κάνει κτήμα της, τα στολίζει με τα ποικίλματα και το ύφος της. Από την εμφάνιση με τα πολύ μακριά φυσικά μαλλιά, που στολίζει με λουλούδια, τα ρούχα που παραπέμπουν σε μια άλλη εποχή κι άλλη χώρα, έως το ηχόχρωμα της φωνής της που θυμίζει Τουρκάλα τραγουδίστρια, όλο αυτό προσδίδει αλατούρκα αισθητική. Η φωνή της χαρακτηρίζεται βελούδινη, η άρθρωσή της ωστόσο δεν είναι καθαρή, οι λέξεις δεν ακούγονται και δημιουργείται μια ασάφεια ως προς τους στίχους. Δεν χρησιμοποιεί πολύ τη «μάσκα» του προσώπου, δηλαδή δεν αξιοποιεί πλήρως τα αντηχεία της στοματικής κοιλότητας. Είναι υψίφωνος, αλλά η φωνή της έχει όγκο. Αν δεν είχε θα ακουγόταν τσιρίδα. Στο τέλος σχεδόν κάθε φράσης παράγει ένα λυγμό ο οποίος πηγάζει από κεφαλική τοποθέτηση όπως η τεχνική του χότζα. Από πλευράς μακάμ, εκτελεί με μεγάλη ευχέρεια τα μικροδιαστήματα και τα γλιστρήματα (glissandi).

---

<sup>44</sup> Από συνέντευξη των «Λωξάντρα» με εκπρόσωπο τον Λουκά Μεταξά. [http://www.cityportal.gr/articles\\_det1.asp?subcat\\_id=140&article\\_id=21507](http://www.cityportal.gr/articles_det1.asp?subcat_id=140&article_id=21507)

### 3.11.Πάολα



#### **Στοιχεία (τίτλος, χαρακτηρισμός, ονόματα συντελεστών):**

Το τραγούδι «Τι σε μέλει esénane» ηχογραφήθηκε κατά τη διάρκεια ενός «Live» (όπως και ολόκληρος ο ομώνυμος δίσκος) της Πάολα, και κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρία «Panik Records». Παρ' όλ' αυτά, επέλεξα την εκτέλεση από την τηλεοπτική εκπομπή «Στην υγεία μας», η οποία πραγματοποίησε αφιέρωμα προς το πρόσωπό της στις 10/2/2018, γιατί προτίμησα να έχω και την εικόνα της επιτέλεσης.

#### **Μακάμ:**

Καρτσιγάρ με κατάληξη ουσάκ.

#### **Μέτρο:**

Είναι 4/4 στα πλαίσια της ρούμπας.

#### **Ρυθμός Εξωτερικός:**

Μισό, μισό

#### **Ρυθμός Εσωτερικός:**

Τέταρτο παρεστιγμένο, τέταρτο παρεστιγμένο, τέταρτο.

#### **Όργανα:**

1. Βιολί: στην αρχή πρωταγωνιστεί, αφού παίζει ένα εισαγωγικό ταξίμι για να δείξει το μουσικό δρόμο του τραγουδιού. Όταν η Πάολα ξεκινάει να τραγουδάει και να δίνει το τέμπο με τις πρώτες φράσεις, το βιολί παίζει την πρώτη απάντηση κι ύστερα χάνεται στη διάρκεια του φωνητικού μέρους δίνοντας τη θέση του στο ακορντεόν και ξεκινάει πάλι στην εισαγωγή.
2. Ακορντεόν: στην αρχική εισαγωγή κρατά ισοκράτημα, ύστερα παίζει απαντήσεις,

ανταποκρίσεις, γέφυρες,

3. Κιθάρα: παίζει σε όλο το κομμάτι

4. Κλαβινόβα: στην αρχική εισαγωγή κρατά επίσης ισοκράτημα, και μπαίνει ξανά από τη δεύτερη εισαγωγή μέχρι τέλους, κρατώντας σγχορδιακά το τέμπο.

5. Μπάσο: μπαίνει απευθείας στη δεύτερη εισαγωγή. Παίζει τις μπάσογραμμές με αλλαγές σε κάθε χτύπημα του ρυθμού αλλά και ενδιάμεσα όπως οι μπάσογραμμές που παράγουν τα πλήκτρα σε δημοτικό πρόγραμμα.

6. Μπουζούκι: κρατάει ισοκράτημα τρέμουλο στην αρχή και παίζει κανονικά τις εισαγωγές και λίγες απαντήσεις.

7. Τουμπελέκι: παίζει σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού το βασικό ρυθμό της ρούμπας.

8. Ντραμς: κρατούν το ρυθμό της ρούμπας. Στο κλείσιμο με ριτενούτο χτυπάει τα πιατίνια με κάθε λέξη της Πάολα.

Score

# Τι σε μέλει εσένανε

Πάολα

Σοφάκι μου είσαι  
να χορέψουμε ε;  
Τι σε μέ λειε σε να νε\_\_\_ α πό πού εί μαι ε

8 γώ Τι σε μέ λειε σέ να νε\_\_\_

11 Α πό πού εί μαι\_\_\_ γώ Α π'το Κα ρα ντά σι φως μου\_\_\_

15 ή απ' το Κο ρδε\_\_\_ λιό Τι σε μέ λειε σέ\_\_\_ να νε\_\_\_

19 κί ο με ρω τάς Α πό ποιο χω ριό εί μαι 'γώ\_\_\_ α

23 φού\_\_\_ δε ν μ'α γα πάς Έλα να κάνουμε παρέα!  
Θα το τραβήξω εγώ σέ\_\_\_ να νε κί ο με ρω

34 τά\_\_\_ ας Δεν μ' αγαπάς λ  
πάμε παιδιά και α πό ποιο χω ριό εί μαι 'γώ\_\_\_ α φού\_\_\_ δεν

©

38 <sup>8</sup> <sup>vmini</sup> <sup>v</sup>  
 Εισαγωγή  
 Απ' το ον τό πο πουμεται\_γώ\_ ξέ ρουν ν'α\_ γα πούν

50 <sup>v</sup>  
 Απ' το ον τό πο που είστε κούκλες ξέ ρουν ν'α\_ γα πούν  
 όλες

54 <sup>v</sup> <sup>3</sup> <sup>v</sup> <sup>3</sup> <sup>v</sup> <sup>v</sup>  
 τον καη μό\_ να κρύ βουν ξέ ρουν να\_ γλε ντούν\_

57 <sup>v</sup> <sup>v</sup> <sup>v</sup> <sup>v</sup>  
 ξέ ρουν τον καη μό\_ να <sup>Σοφία πού</sup> <sup>πάς;</sup> ξέ ρουν να γλε ντούν εσύ

62 <sup>v</sup>  
 Τι σε μέ λει ε σέ\_ να νε\_ κί ο λο με ρω τάς

66 <sup>3</sup> <sup>v</sup> <sup>v</sup> <sup>v</sup>  
 Α πό ποιο χω είμαι γω\_α φού\_ δε ν μ'α γα πάς

70 <sup>tlk/w</sup> <sup>tlk/w</sup> <sup>v</sup> <sup>v</sup>  
 Τι σε μέ λει ε σέ\_ να νε <sup>εσύ σαι</sup> <sup>το τάρι</sup> Α\_ α πό ποι ο χω ρ  
 μου

74 <sup>v</sup>  
 ιό\_μαι ε γώ\_ α φού\_ δε ν μ'α γα πάς

2

©

### Περιγραφή:

Στην εκτέλεση αυτή έχουμε εικόνα πράγμα που μας δίνει περισσότερο υλικό για παρατήρηση.

Το τραγούδι ξεκινάει με σόλο του βιολιού. Η Πάολα ρωτάει μια ηθοποιό, που βρίσκεται στο κοινό, αν θα χορέψουν. Αφού ολοκληρώσει το σόλο ο βιολιστής, ο οποίος φαίνεται ότι δεν έχει πρόθεση εντυπωσιασμού, αλλά απλά να εισάγει το κομμάτι που θα ακολουθήσει,



κρατάει η ορχήστρα ισοκράτη (χαλί), το οποίο προδιαθέτει το κοινό για έκπληξη σχετικά με τη εξέλιξη του προγράμματος, ώστε η τραγουδίστρια να μπει στο κομμάτι. Μπαίνοντας δίνει το τέμπο και κάποια όργανα ακολουθούν. Μπαίνουν δειλά με μια αμφιβολία με αποτέλεσμα να ακούγεται άδειος ο ήχος, δηλαδή χωρίς όγκο σε σχέση με την εισαγωγή του. Αυτό διαρκεί μέχρι και το τέλος του ρεφρέν, όπου τότε μπαίνουν ξανά όλα τα όργανα ταυτόχρονα. Στο ενδιάμεσο η Πάολα έχει παρακινήσει το κοινό για χορό, τους απευθύνεται προσωπικά, έχει πλησιάσει στα τραπέζια τους και τους έχει τραβήξει η ίδια με το χέρι της ώστε να χορέψουν και να συμμετάσχουν στην διαδικασία αυτή.

Η διαφορά με τις προηγούμενες εκτελέσεις εκτός των άλλων είναι ότι η τραγουδίστρια μιλάει στο μέρος των στίχων, λέει όσους προλαβαίνει παραλείποντας τους υπόλοιπους. Προτιμά δηλαδή να τους παραλείψει προκειμένου να διασκεδάσει το κοινό της, πράγμα που δείχνει ότι έχει έντονη σχέση με αυτό.. ζει «για» και «από» το κοινό της. Επίσης σχολιάζει ενδιάμεσα κ.ά. Από την άλλη πλευρά όμως, είναι υποτιμητική η στάση της προς το τραγούδι καθώς δεν του δίνει τη σημασία που του αρμόζει. Από θέμα φόρμας παίζουν ισοκράτη για εισαγωγή, κουπλέ- προ ρεφρέν- ρεφρέν- εισαγωγή-κουπλέ- προ ρεφρέν- 2 ρεφρέν (το 2<sup>ο</sup> χαμηλόφωνα και ναζιάρικα όπου κλείνουν το τραγούδι με «tutti» δηλαδή παίζοντας ταυτόχρονα την ίδια μελωδία, τονίζοντας κάθε λέξη του ρεφρέν και στην τελευταία κλείνουν με «ritenuto» όλοι μαζί.

### **Φωνητική ερμηνεία**

Διαλέγω την εκτέλεση της Πάολα γιατί είναι η εκπρόσωπος ενός τελείως διαφορετικού κόσμου με αυτού των προηγούμενων, του λεγόμενου «σκυλάδικου». Αυτό είδος πηγάζει από την υπερβολή και την υπερβολική επικοινωνία με τον κόσμο. Ανήκει στον κόσμο του star system, είναι ξεσηκωτικό και ο ακροατής- θεατής μπαίνει μέσα στην πράξη που εκτυλίσσεται εκείνη τη στιγμή και συγκινείται, δηλαδή συνεπαίρνεται συναισθηματικά. Το είδος αυτό δεν πραγματώνεται με αποστασιοποίηση, δεν είναι έργο το Μότσαρτ που το ακούς και το θαυμάζεις από μακριά. Ο ακροατής εισχωρεί μέσα σ' αυτό συναισθηματικά και σωματικά. Εκείνη τη στιγμή σαν να παρουσιάζεται ένας κόσμος μπροστά του ο οποίος τον αποτραβάει από την καθημερινότητά του και την πραγματικότητα. Χαρακτηριστικό στοιχείο του είδους είναι η θεματολογία που επικεντρώνεται στον αμαρτωλό έρωτα και την απιστία. Έχει αμετροέπεια, μανιέρες, έντονο το στοιχείο του κίτς και της υπερβολής. Είναι απλά στη σύνθεσή τους, αφού χρησιμοποιούνται ελάχιστες συγχορδίες και οι μελωδίες του είναι με τέτοιο τρόπο φτιαγμένες, ώστε να είναι «εύπεπτες» στον ακροατή και να του μένουν εύκολα στο νου. Από θέμα φόρμας, τα περισσότερα τραγούδια ακολουθούν την καθιερωμένη και πεπατημένη (εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν). Πολλές φορές

εντάσσουν στοιχεία εντυπωσιασμού και επίδειξης δεξιοτήτων (σόλο, αμανέδες), γιατί στόχος είναι να εκπλήξουν τον ακροατή- θεατή (αφού εκτός από μουσική προσφέρει πολλές φορές και θέαμα) έτσι εντάσσουν οτιδήποτε extreme και οτιδήποτε μπορεί να τον προκαλέσει. Το σκυλάδικο ανήκει στην κουλτούρα της βαθιάς νύχτας, όπου οι άνθρωποι μεταλλάσσονται σε κάτι άλλο από αυτό που είναι. Τη νύχτα εμφανίζονται τα πάθη στα οποία αφήνονται και γίνονται πιο έντονα πολλές φορές με τη βοήθεια του αλκοόλ (κουλτούρα του αλκοόλ). Κάποιοι άνθρωποι επωφελούνται από αυτό για προσωπικό τους κέρδος («άνθρωποι της νύχτας»). Δεν είναι τυχαίο που το πρόγραμμα αρχίζει πολύ αργά τη νύχτα. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του είδους είναι ο χώρος που διεξάγεται το σκυλάδικο ο οποίος είναι συγκεκριμένος. Είναι η λεγόμενη πίστα, είναι ευρύχωρη για να μπορεί ο τραγουδιστής να κινείται και να παίζει με τον κόσμο, είναι συνήθως σε αρκετά ψηλότερο επίπεδο από το κοινό για λόγους εξιδανίκευσης του καλλιτέχνη, και για ευκολότερη επικοινωνία με το κοινό. Το σκυλάδικο διεκδικεί τη μεταμεσονύχτια διασκέδαση και τρέφεται από την επικοινωνία με τον κόσμο και με την ανάγκη του να ξεδώσει, να δώσει το κλειδί της καθημερινότητας και να μπει στον κόσμο της «ξεγνοιασιάς».

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από τη μελέτη των ηχογραφήσεων παρατηρούμε την διαδρομή ενός παραδοσιακού σμυρναϊκού τραγουδιού στη δισκογραφία, τα χρόνια που ακολουθούν την Μικρασιατική καταστροφή. Καθώς εντάσσεται μέσα σε νέες ταυτοτικές διεκδικήσεις, το κομμάτι αρνείται πολλά από τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του. Αργότερα όμως, όταν οι πρόσφυγες ενσωματώνονται και οι ελληνοτουρκικές σχέσεις εξομαλύνονται, επιχειρείται μια επιστροφή στις ανατολίτικες ρίζες, επιστροφή που εντείνεται στα χρόνια της παγκοσμιοποίησης.

Τον τίτλο του τραγουδιού «Τι σε μέλει εσένανε από πού 'μαι εγώ» δανείστηκε η Δράση «Παίζουμε Οικολογικά και Διαπολιτισμικά» το 2017 η οποία δημιούργησε μια παράσταση συμβολικού χαρακτήρα θέλοντας να διαμορφώσει συνείδηση διαπολιτισμικότητας και σεβασμό στην ετερότητα στηριζόμενη σε δυο πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους τόπους, πλούσιους σε πολιτισμό αλλά και με κοινές ιδεολογίες, τρόπο ζωής καθημερινότητα κλπ. Ο τίτλος της παράστασης δεν θα μπορούσε να ήταν άλλος από τον τίτλο ενός τραγουδιού που θίγει με διαχρονικό τρόπο ένα πρόβλημα της εποχής.

Το τραγούδι μπορεί εκ πρώτης όψεως να παρουσιάζεται ως ερωτικό, αφού ο άντρας και πρωταγωνιστής ουσιαστικά απογοητεύεται από μια κοπέλα η οποία τον ρωτά συνεχώς για την καταγωγή του, όμως αυτό αποτελεί μεταφορά ενός κοινωνικού περιεχομένου. Αυτό επέτρεψε στους πρόσφυγες να εκφράσουν το παράπονό τους με ανάλαφρο, εύθυμο και παιχνιδιάρικο τρόπο, πράγμα που είναι δηλωτικό μιας κουλτούρας ανεκτικής, που αποφεύγει την κατάκριση και τις προσβολές και επιδιώκει την σύνθεση.

Η Σμύρνη πράγματι χαρακτηρίζεται ιστορικά για την διαπολιτισμικότητά της. Οι άνθρωποί της είχαν συνηθίσει να συζούν, να συνυπάρχουν και να συναναστρέφονται με ανθρώπους άλλων εθνοπολιτισμικών ομάδων, και παρέμεναν ανοιχτοί σε οτιδήποτε καινούριο και διαφορετικό. Αυτά είναι πολιτισμικά στοιχεία που περιέχονται στο τραγούδι που εξετάσαμε σαν ένας ιδιότυπος «γενετικός κώδικας», που επιτρέπει την εύκολη προσαρμογή του σε διαφορετικά υφολογικά περιβάλλοντα.

Η παραδοσιακή μελωδία, η οποία έχει διασχίσει το χρόνο, έχοντας γίνει πλέον κλασική στο είδος της, επενδύεται στις μέρες μας με νέες αξίες. Σήμερα, στα χρόνια της

παγκοσμιοποίησης, η μελωδία αυτή εκφράζει μια συγκεκριμένη αντίληψη για την παράδοση:

[Η παράδοση] απαιτεί «συντήρηση» και γίνεται «κληρονομιά», η οποία μέσω ενός εξωτικοποιητικού λόγου, ταλαντεύεται συνεχώς ανάμεσα στην «απόκρυψη» και την «ανακάλυψη» της περιθωριακότητας. Αυτό συνεπάγεται όχι μόνο αλλαγές στην μορφή και το περιεχόμενο της επιτέλεσης, αλλά ουσιαστικά μια επαναδιατύπωση της σχέσης ανάμεσα σε μια μουσική και τον πολιτισμό της. Στο πλαίσιο της σύγχρονης φολκλοριστικής προσέγγισης, η οποία εξωτικοποιεί το οικείο και διαρκώς «ανακαλύπτει εκ νέου» λαϊκά έθιμα που ήταν «κρυμμένα» καθιστώντας τα «κληρονομιά»<sup>45</sup>.

Το «Τι σε μέλει εσένανε» είναι τα τελευταία χρόνια σημαντικό κομμάτι του «παραδοσιακού» ρεπερτορίου. Κι ενώ στις απαρχές της δισκογραφίας ήταν συνδεδεμένο με τις κατώτερες λαϊκές τάξεις και την μοίρα των προσφύγων, σήμερα είναι φορέας επίσημων, και μάλιστα «εθνικών» αισθητικών αξιών. Το γεγονός ότι μέχρι την δεκαετία του '80 έμεινε στην αφάνεια για πολλές δεκαετίες, επέτρεψε την εκ νέου ανακάλυψή του ως αυθεντική επιτέλεση, κατά την έκφραση του Παύλου Κάβουρα.

Πράγματι, στις μέρες μας η παραδοσιακή μουσική άρχισε να «παιγνιδοποιείται» και η «τελετουργία της παράδοσης» να αναζωογονείται<sup>46</sup>. Αυτό συνέβη με την ενσωμάτωση νέων εξωτικών -δηλαδή εξωτερικών- στοιχείων, δημιουργώντας...

*...νέα πολιτισμική μορφή που χαρακτηρίζεται από «από-τοπικότητα», όχι απαραίτητα απ' έξω προς τα μέσα αλλά και εντός ορίων των πολιτικο-πολιτισμικών ομάδων. Είναι ένα παιχνίδι με συνειδητό χειρισμό υπέρβασης ορίων, ως ένα μέσο διερεύνησης νέων μορφών του εξωτικού μέσα στο λαϊκό πολιτισμό<sup>47</sup>.*

Αυτός είναι ο ορισμός των διασκευών, των επανεκτελέσεων, όπου οι καλλιτέχνες προσπαθούν να δημιουργήσουν συνειδητά κάτι νέο με βάση τη λαϊκή μουσική να την επαναπροσδιορίσουν, να την εξελίξουν, να δημιουργήσουν καινούριους ήχους που να συμβαδίζουν με τη νέα εποχή, να καταφέρουν να επικοινωνήσουν τα βιώματα που έζησαν οι προηγούμενες γενιές. Σε πολλές περιπτώσεις, η νοσταλγία μέσω της μουσικής και η αναβίωση των ιστορικών συλλογικοτήτων εξυπηρετεί τους εθνικούς πολιτισμούς. Ο Penanen σχολιάζει επίσης αυτούς που αποκαλεί πολιτισμικούς εθνικιστές<sup>48</sup>, τους

<sup>45</sup>Βλ. Παύλος Κάβουρας, *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2010, σελ. 134.

<sup>46</sup>Παράθεση του Sant Cassia από τον Παύλο Κάβουρα, ό.π., σελ. 136.

<sup>47</sup>Αυτόθι.

<sup>48</sup>Σύμφωνα με τον Risto Pekka Penanen, ό.π., υπάρχουν δύο μορφές εθνικισμού. Η μία αφορά τον πολιτικό εθνικισμό όπου οι περισσότεροι οι οποίοι ανήκουν σ' αυτόν επιθυμούν τη δημιουργία ανεξάρτητου έθνους-

καλλιτέχνες και ερευνητές που επιδίδονται στην αναβίωση μιας μουσικής που κάποτε υποβαθμίστηκε διότι δεν ταίριαζε με τα νεωτεριστικά ιδεολογικά προτάγματα περί καθαρότητας του έθνους:

*Η ψευδαίσθηση της επιστροφής στην ποθητή παράδοση είναι αποτέλεσμα της ταύτισης του Εγώ του ερμηνευτή με την ερμηνεία-αφήγηση και αποτελεί σημαντική πτυχή της μετα-νεωτερικής θεώρησης στο λόγο της σύγχρονης νοσταλγίας<sup>49</sup>*

Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά μπορούμε να διακρίνουμε δύο πτυχές της παράδοσης:

*[Η μια] διαθέτει έντονα ανατρεπτικά στοιχεία και την εκπροσωπούν άνθρωποι φιλελεύθεροι και η άλλη είναι η πιο συντηρητική, καθώς αντιπροσωπεύει το άφθαρτο παρελθόν, το αυθεντικό. Και οι δύο πτυχές έχουν κοινά στοιχεία, αλληλοσυνδέονται, μπορεί ακόμα και να μεταπίπτουν η μία στην άλλη<sup>50</sup>.*

Στην έρευνά μας, προσπαθήσαμε να δούμε τον τρόπο με τον οποίο οι διαφορετικές ηχογραφήσεις του «Τι σε μέλει εσένανε» αποτυπώνουν το ιστορικό ίχνος μιας βεντάλιας από διαφορετικές πολιτισμικές αξίες. Για να τις περιγράψουμε, επικεντρώσαμε την προσοχή μας κυρίως στην φωνητική ερμηνεία, την οποία προσπαθήσαμε να δούμε ως φορέα αισθητικής.

Πράγματι, κάθε φωνή διαθέτει ιδιοματισμούς και διακρίνεται από ορισμένα χαρακτηριστικά όπως τη χροιά<sup>51</sup> (που καθορίζεται από το φάσμα κατανομής των συχνοτήτων της αρμονικής αυτής ουράς), την ένταση, τα ηχεία του προσώπου, διάφορες τεχνικές και ποικιλματικές τεχνικές οι οποίες αναδεικνύουν την καλλιέργεια, αλλά και τις εν γένει πολιτισμικές καταβολές του κάθε ερμηνευτή. Έτσι, μια φωνητική ερμηνεία μπορεί να σκιαγραφήσει το αισθητικό «προφίλ» του καλλιτέχνη μέσα από τον τρόπο διαχείρισης της φωνής του καθώς θα εκτελεί το κομμάτι.

Το τραγούδι που εξετάσαμε, το είδαμε ιστορικά να λειτουργεί ως μελωδικό πρότυπο, το οποίο προσπαθεί κάθε φορά να υπηρετήσει ο τραγουδιστής. Αυτομάτως όμως,

---

κράτους και δημιουργούν πολιτικές παρατάξεις και συγκεντρώσεις οργανισμών. Η άλλη αφορά τον πολιτισμικό εθνικισμό τον οποίο εκπροσωπούν καλλιτέχνες και μελετητές με τα έργα τους οι οποίοι προσπαθούν με κάθε τρόπο να διαφυλάξουν την πολιτιστική κληρονομιά τους μιας και τη θεωρούν εθνική τους ταυτότητα.

<sup>49</sup>Αυτόθι, σελ. 138.

<sup>50</sup>Αυτόθι, σελ. 142.

<sup>51</sup>Βλ. Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου», στο *Προφορικότητα*, Τετράδια του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2007, σελ. 43.

τραγουδώντας ένα τόσο ιδιαίτερο κομμάτι, αποκαλύπτεται η γνώση, η δεξιότητά του και η αντίληψή του γύρω από την τροπικότητα. Επίσης, οι παραλλαγές που μπορεί να κάνει σε μια μελωδία, τα ποικίλματα, οι διαφορετικοί τονισμοί, μαρτυρούν τη φαντασία τους, και τα ακούσματα που έχει ο καθένας.

Από τη μια έχουμε εκτελέσεις που δίνουν έμφαση στην απόδοση της ιδιαιτερότητας του μακάμ, κυρίως από παλαιούς τραγουδιστές ή και από σύγχρονους. Από την άλλη έχουμε πιο «ελεύθερες» εκδοχές, επηρεασμένες από το λαϊκό ή και τη τζαζ, οι οποίες τείνουν να «τετραγωνίζουν» τις χαρακτηριστικές φράσεις του δρόμου καρτσιγάρ και μακάμ χουσεϊνί- καρτσιγάρ.

Εξάλλου, οι τραγουδιστές της Σμύρνης εκπροσωπούν τρεις βασικές σχολές. Η πρώτη θυμίζει ψαλτική και εμπεριέχει αρκετά στοιχεία της έντεχνης παραδοσιακής μουσικής της Μέσης Ανατολής, όπως είναι τα μελίσματα, τα τσακίσματα, η ένρινη τοποθέτηση και η χρήση μαλακών διαστημάτων τα οποία ξεφεύγουν από τα συγκερασμένα. Η δεύτερη είναι μια προσαρμογή της τεχνικής του δυτικοευρωπαϊκού λυρικού τραγουδιού, η οποία προβλέπει την παραγωγή ήχου από τη στοματική κοιλότητα, οξύτερο τόνο φωνής, τη χρήση όλων των ηχείων του προσώπου και του σώματος, που έχουν ως αποτέλεσμα τη μέγιστη ένταση της φωνής και ομαλότητα της φωνητικής μελωδίας με έντονο βιμπράτο και ελάχιστα ποικίλματα. Τέλος, υπάρχει και η πιο «λαϊκή» τεχνική στην οποία χρησιμοποιείται *περιορισμένο φωνητικό πλάτος, μειωμένη ένρινη προσφορά και λιγότερα ποικίλματα από την πρώτη κατηγορία*<sup>52</sup>. Πέρα από τα τεχνικά θέματα, ένα καλός τραγουδιστής είχε ποιητικές ικανότητες και εφηύρε στιχάκια «της στιγμής» ώστε να προκαλέσει «πειράγματα» στον πρωτοχορευτή και να δημιουργηθεί ένα οικείο ή και σατυρικό κλίμα, στα πλαίσια του γλεντιού<sup>53</sup>.

Στο τέλος της διαδρομής αυτής, η ανάλυσή μας δεν επέτρεψε την σύνδεση των καλλιτεχνικών αξιών με «εθνικά» πρότυπα. Φαίνεται μάλλον πως οι ιδιοτοπικές τάσεις, συναρμολογούνται με τις προσωπικές δεξιότητες, και δημιουργούν μια απεριόριστη ποικιλία από καλλιτεχνικές επιλογές. Αυτές μπορεί να χαρακτηρίζουν έναν τόπο ή μια εποχή, δύσκολα όμως μπορούν να αποτελέσουν πεδίο «εθνικών» σφετερισμών.

---

<sup>52</sup>Zerouali Basma, ό.π.

<sup>53</sup>Αυτόθι, σελ. 3.

## Βιβλιογραφία

1. Άντερσον, Μπ. *Φαντασιακές Κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφρ: Ποθητή Χατζαρούλα, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997.
2. Βούλγαρης, Ε. και Βανταράκης, Β., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και πειραιώτικα τραγούδια 1922-1940*, Εκδόσεις: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου-Fagotto.
3. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, Κάλβος, Αθήνα 1978
4. Braudel F., *Γραμματική των πολιτισμών*, μτφρ.: Άρης Αλεξιάκης, Εκδόσεις: Μορφωτικό Ίδρυμα εθνικής τραπέζης, Αθήνα 2014.
5. Γιόζεφ, Ρ., *Ψυχολογία του βάθους και ανθρωπισμός*, Εκδόσεις: Μπουκουμάνης Αθήνα, 1969.
6. Herzfeld, M., *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, μετάφραση Μαρίνος Σαρηγιάννης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002
7. Ιωάννου, Ι. *Ρίτα Αμπατζή: Υφολογική ανάλυση του ρεπερτορίου της*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2016.
8. Κάβουρας Π.. *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2010.
9. Καλλιμοπούλου,Ε., *Paradosiaka: Music, meaning and identity in modern Greece*, Εκδόσεις: Ashgate, Ιούλιος, 2009
10. Καλυβιώτης Α., *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Παρασκήνιο, Αθήνα 2002.
11. Κατραμόπουλος Γ., *Πώς να σε ξεχάσω Σμύρνη αγαπημένη*, 3<sup>η</sup> ανατύπωση, Αθήνα, Ωκεανίδα, 1995.
12. Κοκκώνης, Γ., *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις/λαϊκές πραγματώσεις*, Εκδόσεις: Fagottobooks, Μάιος 2017.
13. Κουνάδης, Π., *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, Εκδόσεις: Κατάρτι, Αθήνα 2003
14. Κούνας, Σπ. *Οι ουσάκ μανέδες στους δίσκους 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών συμπεριφορών μελωδικής ανάπτυξης και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.
15. Κωστακιώτης Γ. «Αναζητήσεις εθνικής ταυτότητας στο λαϊκό μυθιστόρημα της Κωνσταντινούπολης, στο *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις*

και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, Πρακτικά Συμποσίου, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα 2016, Α' τόμος, σελ. 377.

16. Λιάβας Λ., «Η μουσική ζωή στη Σμύρνη μέσα από τις διηγήσεις της Λαϊκής τραγουδίστριας Αγγέλας Παπάζογλου», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου Μικρασιατικής Λαογραφίας*, Αθήνα 1998.
17. Μαυροειδής, Μ. Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, Εκδόσεις: Fagotto, Αθήνα 1999.
18. Michels, U., *Ατλας της μουσικής. Από το Μπαρόκ έως σήμερα.*, Τόμος 2, Μετάφραση: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής (Ι.Ε.Μ.Α.), Εκδόσεις: Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995
19. Νοταράς, Γ. *Από τις 78 Στροφές Στο CD. 80 Χρόνια Ελληνικής Δισκογραφίας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008.
20. Ορδουλίδης, Ν., *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936- 1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική.*, Εκδόσεις: Ίανος, Θεσσαλονίκη 2014
21. Ορδουλίδης, Ν., *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω. Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός*, Εκδόσεις: Fagottobooks και Νίκος Ορδουλίδης, Ιανουάριος 2017
22. Ουέστραπ Τζ. *Πηγές και παράγοντες της μουσικής*, Εκδόσεις: Δανιά, Μετάφραση: Κώστας Γριμάλδης, Αθήνα 1980.
23. Παύλου, Α., *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, Εκδόσεις: Fagottobooks, 2006.
24. Πολίτης Γ. Ν. - ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ Σκαρλάτος - Παπαρηγόπουλος Κ. - ΖΑΜΠΕΛΙΟΣ Σ. κ.ά. «Τα σύμβολα της Εθνικής Πίστεως, Κωνσταντινούπολη και Αγία Σοφία, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα χχ. Θρήνο Κωνσταντινουπόλεως, σελ. 69-73 και το Ανάκλημα της Κωνσταντινουπόλεως, σελ. 73-77.
25. Σινόπουλος, Σ., «Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής» στο Μουσική (και) θεωρία, Τεύχος 5, Εκδόσεις: Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ.107-113, Άρτα 2010.
26. Σκλαβενίτης, Δ., *Ανάλυση του έργου του Βασίλη Τσιτσάνη. Στίχος, ορχήστρα, ρυθμός μελωδία.*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008.
27. Σχορέλης, Τ. *Ρεμπέτικη ανθολογία*, β' τόμος, Εκδόσεις: Πλέθρον, 1992.



28. Τσαγκαράκη, Δ., «Άλλοι ήχοι: μουσική, ετεροτοπία και οριενταλισμός στο μετα-αποικιοκρατικό κόσμο» στο Μουσική Ήχος Τόπος, Τεύχος 1, Εκδόσεις: Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ.11-17, Άρτα 2006
29. Τσέτσος, Μ., Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία. Από τον Καντ στον Αντόρνο, Εκδόσεις: Αλεξάνδρεια, Νοέμβριος 2012
30. Χαϊδεμένου, Φ., *Τρεις αιώνες μια ζωή. Γιατί Φιλώ, η Μικρασιάτισσα*, Εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 2005
31. Χατζηπανταζής, Θ., Της ασιάτιδος μούσης ερασταί, Εκδόσεις: Στιγμή, Φεβρουάριος, 1986.
32. Padgett Ray, *Cover Me: The Stories Behind The Greatest Cover Songs Of All Time*, Hardcover, Sterling , 3rd October, 2017
33. Pennanen, R. «Η ελληνοποίηση της Οθωμανικής λαϊκής μουσικής», *Μουσικός λόγος*, Τεύχος 8 (Χειμώνας 2009),
34. Zerouali B., «Σμυρναϊκό τραγούδι», *Encyclopaedia of the Hellenic World, Asia Minor*, 2002.

#### ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

1. Εγκυκλοπαίδεια μείζονος ελληνισμού, Μ. Ασία, *Λεβαντίνοι της Σμύρνης*, Ανακτήθηκε από: <http://asiaminor.ehw.gr/Forms/fLemmaBody.aspx?lemmaId=5080> (επίσκεψη: 30/5/2018)
2. Μαύρος, Α., (2010), Αντώνης Διαμαντίδης (ή Νταλγκάς) βιογραφία..., *Rembetiko.gr*, Ανάκτηση από: <http://www.rembetiko.gr/forums/entry.php?b=372> (επίσκεψη στις 22/4/2018)
3. Χαρακόπουλος, Μ., (2016), Η εκπαίδευση στις ελληνορθόδοξες κοινότητες της Καππαδοκίας, *Mikrasiatis*, Ανάκτηση από: <http://mikrasiatis.gr/i-ekpaideysi-stis-ellinorthodoxes-koinotites-tis-kappadokias/> (επίσκεψη στις 21/12/2017).
4. Ορδουλίδης Ν., (2017), Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: η περίπτωση του ρεμπέτικου, *eclass.tlpm.gr*, στις «Σημειώσεις» του μαθήματος *Ελληνική Δισκογραφία* του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Ανακτήθηκε

από:<http://eclass.tlpm.gr/modules/document/index.php?course=TLPM295&openDir=/59ed97deGIQv>, (επίσκεψη στις 8/5/2018).

5. Τρούσας, Φ. (2015), Ο Αμερικανός τζαζίστας Slim Gaillard τραγουδά ελληνικά (Τι σε μέλει εσένανε) πριν από 70 χρόνια, από το [lifo.gr](http://lifo.gr), Ανάκτηση από:[http://www.lifo.gr/articles/music\\_articles/82546](http://www.lifo.gr/articles/music_articles/82546) (επίσκεψη 31/5/2018).
6. Βαρουξάκης, Γ. (1991), [«Φαντασιακές κοινότητες» και Μεγάλη Ιδέα. Μια συμβολή του Ν. Γ. Πολίτη]., από *Μνήμων* 13<sup>ο</sup> τόμος, σς 197214, Ανακτήθηκε από:  
<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/7972/7772>,  
(επίσκεψη στις 27/5/2018)
7. Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών., *Ελληνικότητα και ετερότητα πολιτικές διαμεσολαβήσεις και «Εθνικός χαρακτήρας» στον 19<sup>ο</sup> αιώνα.*, Ά τόμος, από Πρακτικά συμποσίου, Επιμέλεια: Άννα Ταμπάκη- Ουρανία Πολυκανδριώτη, Αθήνα 2016. Ανακτήθηκε από: [http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/E-BOOKS/A\\_TOMOS\\_e-book.pdf](http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/E-BOOKS/A_TOMOS_e-book.pdf)(επίσκεψη στις 27/5/2018).