



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.:.....1970.....

Ημερομηνία: 29 / 11 / 18

ΤΟ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΤΣΙΤΣΑΝΗ 1936-1940
ΚΑΙ Η ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ ΤΟΥ ΜΙΝΟΡΕ

Πτυχιακή εργασία
Δημητρίου Βασίλειος
Α.Μ.Φ. 1542

Υπό την εποπτεία του κ. Γιώργου Κοκκώνη

ΑΡΤΑ, Νοέμβριος 2018

**THE DISCOGRAPHIC PROJECT OF VASSILI TSITSANI 1936-
1940 AND THE MINOR'S DOMINATION**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία: Άρτα, 18/12/2018

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Όνομα Επίθετο: Γεώργιος Κοκκώνης

Υπογραφή

Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρωτής καθηγητής



2. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Αντώνης Βερβέρης

Υπογραφή

Τίτλος, βαθμίδα: Πανεπιστημιακός υπότροφος



3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Λάμπρος Ευθυμίου

Υπογραφή

Τίτλος, βαθμίδα: Πανεπιστημιακός υπότροφος



Ο/Η Πρόεδρος του Τμήματος

Όνομα Επίθετο: Μαρία Ζουμπούλη

Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή



© Δημητρίου Βασίλειος, 2018.

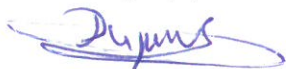
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

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.

Δημητρίου Βασίλειος

Υπογραφή



ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ένα ευχαριστώ και μια συγνώμη δεν επαρκεί στην οικογένειά μου και στους ανθρώπους που με νοιάζονται για το άγχος που τους μετέδωσα, για το πότε επιτέλους θα ολοκληρωθεί η πτυχιακή μου εργασία. Ευχαριστώ τους συναδέλφους, Ιωάννη Αθανασίου και Νίκο Μήλιο που ανταποκρίθηκαν σε κάθε μου απορία και βοήθησαν απλόχερα. Τέλος δε μπορώ να μην ευχαριστήσω τον κ. Γιώργο Κοκκώνη και τον κ. Νίκο Ορδουλίδη και να αναφέρω ότι το ερευνητικό έργο του δεύτερου πάνω στον Βασίλη Τσιτσάνη ήταν το ερέθισμα για το θέμα της πτυχιακής εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στη εν λόγω εργασία εξετάζουμε το ιστορικό πλαίσιο από το 1910 έως το 1940, της περιοχής όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε ο Βασίλης Τσιτσάνης. Δεν μένουμε όμως μόνο σε αυτό, αλλά ερευνούμε το μουσικό πλαίσιο όπως εξελίχθηκε στην πόλη των Τρικάλων αλλά και στην υπόλοιπη Ελλάδα, επίσης καταγράφουμε τη βιογραφία μέσα από συνεντεύξεις και άλλες αναφορές. Μετέπειτα περνάμε στη χρονολόγηση των κομματιών του όπως και στην καταγραφή του τύπου ορχήστρας αλλά και των ρυθμών που τα απαρτίζουν. Τέλος έπειτα από την καταγραφή και προσέγγιση βάσει δρόμου βλέπουμε ότι το 50% των κομματιών είναι σε κλίμακα Μινόρε και έτσι ξεκινά μία επιμέρους ανάλυση για την ορθή κατανόηση. Παράλληλα, συγκρίνουμε μέσα από γραφήματα όλους τους δρόμους με τα Μινόρε για την καλύτερη τεκμηρίωση των επιχειρημάτων μας.

Λέξεις κλειδιά: Τσιτσάνης, Τρίκαλα, προπολεμική δισκογραφία, χρονολόγηση δισκογραφίας, ρυθμοί, τύποι ορχήστρας, συγχορδιακές ακολουθίες, Μινόρε.

ABSTRACT

In this investigation we look at the historical context from 1910 to 1940, the area in which Vasilis Tsitsanis was born and raised. But we do not only remain in this, but we are exploring the musical context as it evolved in the city of Trikala, but also in the rest of Greece, we also record the biography through interviews and other references. Later we go to the dating of his tracks as well as the recording of the orchestra type and the rhythms that make up them. Finally, after recording and street-based approach, we see that 50% of the tracks are on a Minore scale and so begins a partial analysis for proper understanding. At the same time, we compare through the graphs all the roads with the Minore to better document our arguments.

Keywords: Tsitsanis, Trikala, pre-war discography, discographic chronology, rhythms, orchestra types, chordal progressions, Minore.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	vi
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	vii
ABSTRACT	viii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	ix
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ	xi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ	xiii
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΩΝ.....	xiv
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	15
1. ΙΣΤΟΡΙΚΑ	18
1.1 Ιστορικό πλαίσιο 1910-1940.....	18
1.2 Μουσική ζωή στη πόλη	22
1.3 Βιογραφία	29
2. ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ, ΟΡΧΗΣΤΡΕΣ ΚΑΙ ΡΥΘΜΟΣ	33
2.1 Χρονολογική ταξινόμηση ηχογραφήσεων.....	33
2.2 Ορχήστρες.....	38
2.3 Ρυθμός	42
3. ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΚΑΙ Η ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ ΤΟΥ ΜΙΝΟΡΕ	47
3.1 Οι δρόμοι σε αναλογία κομματιών.....	49
3.2 Φυσικό και Αρμονικό Μινόρε.	51
3.3 Στατιστικά μεταξύ όλων των δρόμων και των μινόρε	76
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	89
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	92
Ελληνική.....	92
Ξενόγλωσση.....	94
Διαδίκτυο	94

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	95
----------------	----

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 1. Χρονολόγηση κομματιών 1936-1938	35
Πίνακας 2. Χρονολόγηση κομματιών 1939	36
Πίνακας 3. Χρονολόγηση κομματιών 1940	37
Πίνακας 4. Τ.Ο.- Α.Τ.	40
Πίνακας 5. Ρυθμοί.....	43
Πίνακας 6. Ρυθμική ανάλυση	44
Πίνακας 7. Ρυθμοί ανά κομμάτια	45
Πίνακας 8. Δρόμοι ανά αριθμό κομματιών	49
Πίνακας 9. Αγαπώ μια παντρεμένη	55
Πίνακας 10. Απόψε να μην κοιμηθείς.....	56
Πίνακας 11. Αρχόντισσα.....	57
Πίνακας 12. Γειτόνισσα	58
Πίνακας 13. Η ξενιτειά.....	59
Πίνακας 14. Θα έρθω μια γλυκιά βραδιά.....	60
Πίνακας 15. Καλαμπακιώτισσα.....	61
Πίνακας 16. Κάποτε ζήλεψα	62
Πίνακας 17. Με σπανιόλικες κιθάρες	63
Πίνακας 18. Μηχανικά με μπερδεψες.....	64
Πίνακας 19. Να γιατί περνώ.....	65
Πίνακας 20. Ο γάμος του Τσιτσάνη.....	66
Πίνακας 21. Παρηγοριά τα μάτια σου	67
Πίνακας 22. Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε	68
Πίνακας 23. Σ' αυτό τον κόσμο ο δυστυχής	69
Πίνακας 24. Σήμερα ξύπνησα πρωί	70
Πίνακας 25. Τα χάνω σαν σε βλέπω	71

Πίνακας 26 . Τι θέλεις από μένα.....	72
Πίνακας 27. Το τρελοκόριτσο	73
Πίνακας 28. Το φιλί δεν είναι κρίμα.....	74
Πίνακας 29. Δρόμος /Σ.Α/ΑΡ.ΚΟΜ.....	85
Πίνακας 30. Μινόρε / Σ.Α /ΑΡ.ΚΟΜ.....	86
Πίνακας 31. Κεντρικός Οδηγός.....	96
Πίνακας 32. Τύποι Ορχήστρας.....	97
Πίνακας 33. Συγχορδιακές Ακολουθίες.....	98

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ

Γράφημα 1. Τύπος Ορχήστρας ανά κομμάτια.....	42
Γράφημα 2. Ρυθμοί ανά κομμάτια.....	46
Γράφημα 3. Ποσοστά Δρόμων.....	50
Γράφημα 4. Ποσοστά σε αναλογία Μινόρε.....	53
Γράφημα 5. Τύπος Ορχήστρας/ αριθμός κομματιών.....	77
Γράφημα 6. Τύπος Ορχήστρας / κομμάτια Μινόρε.....	78
Γράφημα 7. Ρυθμός / Αριθμός Κομματιών.....	79
Γράφημα 8. Ρυθμός ανά κομμάτια Μινόρε.....	80
Γράφημα 9. Τύπος ορχήστρας ανά ρυθμό.....	82
Γράφημα 10. Τύπος ορχήστρας ανά ρυθμό Μινόρε.....	83
Γράφημα 11. Δρόμος ανά Σ.Α και ΑΡ.ΚΟΜ.....	84
Γράφημα 12. Μινόρε ανά Σ.Α και ΑΡ.ΚΟΜ.....	85

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΑΤΑΓΡΑΦΩΝ

Παρτιτούρα 1. Αγαπώ μια παντρεμένη.....	55
Παρτιτούρα 2. Απόψε να μην κοιμηθείς.....	56
Παρτιτούρα 3. Αρχόντισσα	57
Παρτιτούρα 4. Γειτόνισσα.....	58
Παρτιτούρα 5. Η ξενιτειά	59
Παρτιτούρα 6 Θα έρθω μια γλυκιά βραδιά	60
Παρτιτούρα 7. Καλαμπακιώτισσα	61
Παρτιτούρα 8. Κάποτε ζήλεψα.....	62
Παρτιτούρα 9. Με σπανιόλικες κιθάρες.....	63
Παρτιτούρα 10. Μηχανικά με μπέρδεψες	64
Παρτιτούρα 11. Να γιατί περνώ	65
Παρτιτούρα 12. Ο γάμος του Τσιτσάνη	66
Παρτιτούρα 13. Παρηγοριά τα μάτια σου.....	67
Παρτιτούρα 14. Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε.....	68
Παρτιτούρα 15. Σ' αυτό τον κόσμο ο δυστυχής.....	69
Παρτιτούρα 16. Σήμερα ξύπνησα πρωί.....	70
Παρτιτούρα 17. Τα χάνω σαν σε βλέπω.....	71
Παρτιτούρα 18. Τι θέλεις από μένα	72
Παρτιτούρα 19. Το τρελοκόριτσο.....	73
Παρτιτούρα 20. Το φιλί δεν είναι κρίμα	74

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στη παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με το προπολεμικό δισκογραφικό έργο του Βασίλη Τσιτσάνη το οποίο αρχίζει το 1936 (βλ. παρακάτω αναλυτικότερα). Θα ακολουθήσει ανάλυση του συνθετικού του έργου με επίκεντρο την προπολεμική περίοδο και τις συνθέσεις επάνω στο Μινόρε. Βέβαια, δεν μπορούμε να αφήσουμε ανέντακτο σε μία τέτοια εργασία το ιστορικό, το κοινωνικοπολιτικό και γενικότερα το πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε και δισκογραφήθηκε ένα τέτοιο μουσικό έργο. Η σύνθεση ξεκίνησε στη πόλη των Τρικάλων τα οποία μετά την οικονομική κρίση του 1930 έχουν αρχίσει να γνωρίζουν οικονομική ευημερία και έντονη πολιτισμική ανάπτυξη. Από το 1920 η έκδοση περιοδικών, οι εφημερίδες της εποχής, το θέατρο και ο κινηματογράφος καθώς και η λειτουργία ωδείου ενίσχυσαν την πολιτισμική εικόνα των Τρικάλων αφού ο κόσμος είχε αρχίσει να αρέσκεται στις νέες μορφές διασκέδασης.

Ο Βασίλης Τσιτσάνης γεννήθηκε το 1915 στη πόλη των Τρικάλων. Από τα παιδικά του χρόνια ξεκινά την ενασχόλησή του με την κλασική μουσική μέχρι το 1927 όπου κληρονομεί τη μαντόλα του πατέρα του. Ο κύκλος της ζωής στα Τρίκαλα κλείνει το 1936 με τη φυγή του, για την Αθήνα όπου ξεκινά να γραμμοφωνεί αδιάκοπα έως την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου. Η περίοδος 1936-1940 είναι η περίοδος που θα μας απασχολήσει στην εργασία έχοντας εφαλτήριο το βιβλίο του Νίκου Ορδουλίδη *Η Δισκογραφική Καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*, όπου εμπεριέχει την καταγραφή του δισκογραφημένου έργου. Συναντάμε τον Οκτώβριο του 1940 να βρίσκει τον Τσιτσάνη με 98 γραμμοφωνημένα κομμάτια από τα οποία τα τέσσερα είναι οργανικά.

Οι αρχές του 20ού αιώνα βρίσκουν τα Τρίκαλα να κατοικούνται από ένα μείγμα πληθυσμών. Από τη μία Βλάχοι, Σαρακατσάνοι και Αρβανίτες και από την άλλη οι Έλληνες που έρχονται από την Ρουμανία, την Αίγυπτο, τη Γαλλία, την Αμερική οι οποίοι αγοράζουν τις μεγάλες περιουσίες των Τούρκων¹. Όπως σε όλη την Ελλάδα έτσι και στα Τρίκαλα επικρατεί το φαινόμενο του εξευρωπαϊσμού, τόσο στην οικονομία όσο και στη διασκέδαση. Τα Τρίκαλα γνώρισαν άμεσα την πολιτιστική και πνευματική ανάπτυξη. Η αστική τάξη έχει εντάξει στον τρόπο διασκέδασης της τα ευρωπαϊκά πολιτισμικά πρότυπα καθώς και τους δικούς τους χώρους διασκέδασης. Έχουμε μουσικά ακούσματα από την Ευρώπη και χορούς ευρωπαϊκούς όπως το ταγκό, τα βαλς κ.ά. Τα μουσικά ακούσματα βέβαια λόγω της πολυπολιτισμικότητας που συναντάμε στην πόλη ποικίλουν, οι κάτοικοι είναι εξοικειωμένοι

¹ Τριανταφύλλου Θεολόγης, *Τα παλιά Τρίκαλα*, τόμος Β', Τρίκαλα, 1977, σελ. 104-105.

με τους δημοτικούς σκοπούς. Αρχίζουμε να συναντάμε μια εγγράμματη μουσική με ίδρυση μουσικών σωμάτων, φιλαρμονικής και μαντολινάτας. Ωστόσο έχουμε και αναφορές για πιο λαϊκούς τρόπους διασκέδασης όπως τα καφέ σαντάν και τα καφέ αμάν καθώς και για διάφορα λαϊκές ορχήστρες που έπαιζαν μουσική κατά διαστήματα σε διάφορα κέντρα διασκεδάσεως των Τρικάλων.

Η μελέτη μας για την μουσική ζωή των Τρικάλων, τον τρόπο διασκέδασης και την μουσική τους παιδιά, στηρίζεται σε υλικό περιοδικών της εποχής και εφημερίδων που συγκέντρωσε η ερευνήτρια-συγγραφέας Μαρούλα Κλιάφα, στα βιβλία: *Από τον Σειφουλάχ ως τον Τσιτσάνη, Οι μεταμορφώσεις μια κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν στον τύπο της εποχής τόμος Α' 1881-1910, τόμος Β' 1911-1940*, Κέδρος Αθήνα 1996 και *Μια σερενάτα στον Αθηαίο, Η μουσική κίνηση στα Τρίκαλα 1881-1965*, Κέδρος Αθήνα 2003.

Οι θεματικές ενότητες που απαρτίζουν την δομή της παρούσας έρευνας έχουν διανεμηθεί ως εξής :

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια ιστορική αναδρομή από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως το 1935. Μέσα σε αυτά τα χρόνια έχουμε το διάγραμμα μέσα από το οποίο η πόλη των Τρικάλων μετά την απελευθέρωσή της από την τουρκική κατοχή διαμορφώνει πολιτιστική και πολιτισμική ταυτότητα και εντάσσεται στο νέο ελληνικό κράτος. Γίνεται αναφορά στα μουσικά δρώμενα της πόλης και στους τρόπους ψυχαγωγίας των Τρικαλινών. Ο λόγος που πραγματοποιείτε αυτή η ιστορική αναδρομή στην εν λόγω περίοδο είναι για να δούμε τα μουσικά ερεθίσματα και τις κοινωνικοπολιτικές επιρροές που δέχτηκε ο Βασίλης Τσιτσάνης κατά τα πρώτα βήματα στο συνθετικό του έργο. Τέλος μέσα από την βιογραφία του θέλουμε να δούμε τον ρόλο της οικογένειας από την παιδική του ηλικία μέχρι και την κάθοδό του στην Αθήνα για την αναζήτηση νέων μουσικών ευκαιριών.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν από το 1936 έως το 1940, καθώς και στον τρόπο χρονολόγησης των τραγουδιών. Μέσα από το έργο του θα ερευνήσουμε τους διάφορους τύπους ορχήστρας που προκύπτουν καθώς και την δομή τους μέσα από τον ρόλο των οργάνων. Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να περιγράψουμε τη ρυθμική δομή των κομματιών καθώς και τα είδη ρυθμού που χρησιμοποιεί στο προπολεμικό έργο.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τη χρήση των μουσικών τρόπων (δρόμων) μέσα από τους οποίους ελίσσεται στις συνθέσεις του και θα ολοκληρώσουμε την έρευνα με την μουσικολογική ανάλυση των τραγουδιών. Συγκεκριμένα μέσω της καταγραφής είκοσι

ενδεικτικών μινόρε τα οποία τα παρουσιάζουμε με χρονολογική σειρά, θα μπορέσουμε να δούμε τον τρόπο και τη δομή σύνθεσης που χρησιμοποιεί, αν βέβαια υπάρχει. Ακόμα θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τη φόρμουλα που έχει αποκτήσει και μπορεί και παντρεύει τόσο εύκολα τους δρόμους μέσα στις συνθέσεις του. Για να επιτευχθεί το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα θα επιχειρήσουμε με γραφήματα να συγκρίνουμε όλα τα κομμάτια τις περιόδου 1936-1940 σε σχέση με τα Μινόρε.

Σκοπός της έρευνας είναι η ανάδειξη νέων πληροφοριών και δεδομένων μέσα από τους προβληματισμούς που προκύπτουν για τον συνθέτη. Ακόμα κι αν αυτό δεν κατέστη εφικτό, ευελπιστούμε να αποτελέσει ερέθισμα για να ανοιχτούν νέα πεδία έρευνας για το προπολεμικό συνθετικό έργο του Βασίλη Τσιτσάνη.

1. ΙΣΤΟΡΙΚΑ

1.1 Ιστορικό πλαίσιο 1910-1940

Το 1910 τα Τρίκαλα μετρούν σχεδόν τριάντα χρόνια από την απελευθέρωση τους. Έως το 1881 αποτελούσαν περιοχή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η πόλη τοποθετείται γεωγραφικά στο βορειοδυτικό σημείο της θεσσαλικής πεδιάδας και διασχίζεται από τον Ληθαίο ποταμό.



Εικόνα 1.Χάρτης Θεσσαλικού Κάμπου²

Ο πληθυσμός μετά την απελευθέρωση αυξάνεται με αργό ρυθμό. Στους περίπου 7.000 Έλληνες έρχονται να προστεθούν και άλλοι από τα γύρω ορεινά, στην πλειοψηφία τους βλαχόφωνοι³. Η απελευθέρωση όμως είχε να κάνει μόνο προς την εθνικότητα των τότε κολίγων, αφού το καθεστώς θα συνεχιστεί με τους κυρίαρχους Έλληνες του εξωτερικού που διέθεταν ευχέρεια χρημάτων⁴ για την αγορά αυτών των εκτάσεων σε χαμηλές τιμές.

² <http://www.mythessalia.gr/2017/12/1828.html>, πρόσβαση στις 20/11/2018.

³ Κατσόγιαννος Νεκτάριος, *Τα Τρίκαλα και οι συνοικισμοί τους*, Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Τρικκαίων, Λάρισα, 1992, σελ. 30, 40.

⁴ Κλιάφα Μαρούλα, *Η γεωργία και η αγροτική ζωή στη Θεσσαλία κατά τον 19ο αιώνα*, Φιλολογικό ημερολόγιο Τρίκκης 1991, Αθήνα, 1990, σελ. 43.

Στα τσιφλίκια⁵ του κάμπου έχουμε μεγάλο αγροτικό πληθυσμό κολίγους και παρακεντάδες. Αυτοί ήταν γνωστοί ως καραγκούνηδες στην περιοχή των Τρικάλων και της γείτονος Καρδίτσας. Ο ίδιος πληθυσμός στα Φάρσαλα ονομαζόταν κατζανάδες. Άλλος ένας πληθυσμός του ορεινού όγκου είναι οι Σαρακατσάνοι και οι βλάχοι όπου βάση του νόμου της αέναης μετακίνησης των νομαδικών κτηνοτροφικών πληθυσμών, οδηγούσαν τα κοπάδια τους από τα ορεινά στον θεσσαλικό κάμπο και αντίστροφα⁶.

Ο ρόλος που έχει ο πληθυσμός στο θεσσαλικό κάμπο είναι πολυδιάστατος καθώς έχει καθοριστική και κομβική θέση για την κοινωνικοπολιτική και οικονομική έκβαση της εποχής. Οι έννοιες όπως του αγωγιάτη, του τεχνίτη, του γαιοκτήμονα, του γεωργού καθιερώνονται σαν επαγγελματικές ταυτότητες από το 1910 και μετά. Απόδειξη αποτελεί το νομοσχέδιο⁷ για την εγγύηση του Δημοσίου στους γεωργούς για την αγορά γης. Σαν γεωργοί το 1912 ορίζονταν οι κάτοικοι των νομών της Άρτας, της Λάρισας και των Τρικάλων.

Εν έτη 1878 υπογράφεται η συνθήκη του Βερολίνου⁸ με την οποία η Θεσσαλία παραχωρείται στην Ελλάδα. Η πραγματική συμφωνία υπογράφηκε 2 Ιουλίου του 1881. Τον Αύγουστο του 1881 έχουμε την απελευθέρωση των Τρικάλων και της Καρδίτσας και ακολουθεί η Λάρισα και ο Βόλος στις 2 Νοεμβρίου. Στην πολιτική σκηνή από το 1880 έχουμε δύο πολιτικά ρεύματα, τους προοδευτικούς με κύριο εκφραστή τον Τρικούπη και τους συντηρητικούς με αρχηγούς τον Κουμουνδούρο και τον Δεληγιάννη. Οι εκλογές του 1881 δίνουν την κυβέρνηση στον Τρικούπη όπου έχει συγκεντρώσει γύρω του την αστική τάξη. Ο Τρικούπης φέρνει αλλαγές στην εικόνα της χώρας μέσα από μία σειρά δημοσίων έργων. Στην οικονομική του πολιτική αρχίζει να ευνοεί το μεγάλο κεφάλαιο και την αστική τάξη. Όπως προαναφέραμε τα τσιφλίκια και οι μεγάλες εκτάσεις του θεσσαλικού κάμπου από τα χέρια των τούρκων περνούν στα χέρια των μεγάλων εμπόρων του εξωτερικού και των τραπεζικών.

Οι εργαζόμενοι στα τσιφλίκια δουλεύουν κάτω από άθλιες συνθήκες. Η κυβέρνηση του Τρικούπη για να ευνοηθεί από ξένους επενδυτές καθώς και από το μεγάλο κεφάλαιο,

⁵ Αυτόθι, σελ.43.

⁶ Αλλαμάνη Έφη, «Θεσσαλία» στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* τ. ΙΓ 1833-1881, Εκδοτική Αθηνών 1980, σελ. 397-398.

⁷ Πρόντζας Βαγγέλης, *Οικονομία και γαιοκτησία στη Θεσσαλία (1881-1912)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1992, σελ. 147.

⁸ Η προσάρτηση της Θεσσαλίας στην Ελλάδα, υπογράφει 10 Ιουνίου του 1881. Πρώτα ελευθερώθηκαν τα Τρίκαλα και η Καρδίτσα τον Αύγουστο του 1881, στη συνέχεια ελευθερώθηκε η Λάρισα και ο Βόλος στις 2 Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς. Κλιάφα Μαρούλα, *Θεσσαλία 1881-1981 εκατό χρόνια ζωή*, Κέδρος, Αθήνα, 1992, σελ. 10.

κλείνει τα μάτια στο θέμα για τη διανομή της θεσσαλικής γης στους κολίγους. Από το 1881 οι κολίγοι έχουν ξεκινήσει να δίνουν αγώνες, όχι για κάποιο καινούριο καθεστώς αλλά για την επαναφορά τουλάχιστον του καθεστώτος που είχαν οι τούρκοι τσιφλικάδες.

Η πολιτική μορφή του Τρικούπη και του Δεληγιάννη για τα είκοσι περίπου επόμενα χρόνια ταλανίζει την πορεία της χώρας προς πάσα κατεύθυνση, μετά την απελευθέρωση των Τρικάλων και γενικότερα της Θεσσαλίας. Ο Τρικούπης θεωρούσε ότι ο κόσμος και η χώρα πρέπει να εκσυγχρονιστεί και να ακολουθήσει τα ευρωπαϊκά πρότυπα της εποχής. Επεδίωξε ανόρθωση της οικονομίας καθώς και την είσοδο της βιομηχανίας, σαν μέσο οικονομικής άνθησης, ώστε το κράτος να κατέχει αξιόπιστη θέση στη διεθνή οικονομία.

Έχουμε βελτίωση του οδικού δικτύου, καθώς έως τότε οι δρόμοι που ένωναν την Θεσσαλία με τις υπόλοιπες περιοχές ήταν δύο, ο δρόμος Λάρισα-Θεσσαλονίκη και ο δρόμος από τα Ιωάννινα μέσω του Μετσόβου, Καλαμπάκας και Τρικάλων, που κατέληγε στο Βόλο⁹. Επίσης, έχουμε την κατασκευή σιδηροδρομικού δικτύου, αναβάθμιση του ναυτικού και του στρατού¹⁰.

Για την βελτίωση της οικονομίας έπρεπε να γίνει εφικτή η μεταφορά των υλών παραγωγής από τον τόπο παραγωγής προς τις εμπορικές αγορές. Έτσι έχουμε την κατασκευή σιδηροδρόμου το 1881. Δύο γραμμές καταλήγουν στο λιμάνι του Βόλου, η μία από την Καλαμπάκα μέσω Τρικάλων και Καρδίτσας, και η άλλη από τη Λάρισα. Λόγω δυσκολιών που αντιμετώπισαν με το έδαφος, το 1908 πραγματοποιείται η ένωση της Λαρίσας με την Αθήνα. Το 1916, ιταλικές κατασκευαστικές εταιρείες συνδέουν την Ελλάδα με την Ευρώπη¹¹.

Παρ' όλη την οικονομική άνθηση, το αγροτικό ζήτημα συνεχίζει να αποτελεί μείζον πρόβλημα. Τα δικαιώματα της αγροτικής τάξης έχουν περάσει σε δεύτερη θέση, αφού κύριο μέλημα του Τρικούπη ήταν οι ξένες επενδύσεις. Στην αγροτική τάξη έχει επιβληθεί νέα βαριά φορολογία¹². Λίγες αγροτικές οικογένειες λόγω της οικονομικής δυσχέρειας που αντιμετωπίζουν, καταφέρνουν να στείλουν τα παιδιά τους για σπουδές. Τα παιδιά αυτά, γυρίζοντας πίσω στον τόπο τους, βοηθούν την αγροτική κοινωνία να διεκδικήσει καλύτερα τα δίκια της. Από το 1907, στα Τρίκαλα έχουμε την ίδρυση γεωργικού συνδέσμου με σκοπό την απαλλοτρίωση των τσιφλικιών και αυτή η κίνηση διευρύνεται σε όλο το θεσσαλικό

⁹ Πρόντζας Βαγγέλης, *ό.π.*, σελ. 78-80.

¹⁰ Clogg Richard, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, έκδοση 2η, Κάτοπτρο, 2002, σελ. 87.

¹¹ M. Sivignon, *Θεσσαλία Γεωγραφική ανάλυση μιας ελληνικής περιφέρειας*, Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα, 1992, σελ. 173.

¹² M. Sivignon, *ό.π.*, σελ. 134.

κάμπο. Ο αγώνας κορυφώνεται στις 6 Μαρτίου του 1910 στη Λάρισα, όπου ο αγροτικός πληθυσμός με αιματηρά επεισόδια διεκδικεί τα δικαιώματά του. Το 1911 έχουμε νέες συνταγματικές διατάξεις για το αγροτικό, καθώς ξεκινούν και οι απαλλοτριώσεις των κτημάτων.

Κύριο πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτές τις μεταρρυθμίσεις έπαιξε το κίνημα στο Γουδί στις 14 Σεπτεμβρίου του 1909. Ουσιαστικά το κίνημα αυτό είχε σαν σκοπό μεταρρυθμίσεις στο στρατό, την εκπαίδευση, την δικαιοσύνη, την οικονομία και την διοίκηση.

Οι συνθήκες διαβίωσης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ήταν δύσκολες σχεδόν για όλη την κοινωνία. Ανάμεσα στα νέα οικοδομικά τετράγωνα οι δρόμοι ήταν χωμάτινοι ενώ στις παλιές συνοικίες πέτρινοι. Ο χειμώνας ήταν δύσκολος, αφού οι δρόμοι ήταν λασπωμένοι, ενώ την άνοιξη προκαλούνταν πλημμύρες από τα χιόνια του ορεινού όγκου που έλιωναν. Η παραγωγή των αγροτών και η καλλιέργεια των χωραφιών γινόταν κάτω από δύσκολες συνθήκες με αποτέλεσμα η αγορά να παρουσιάζει ελλείψεις προϊόντων και να κυριαρχεί πείνα στον πληθυσμό¹³.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τα Τρίκαλα παρουσιάζουν κοσμοπολίτικη όψη λόγω του πληθυσμού τους, καθώς στην πόλη έχουν έρθει Έλληνες από τη Ρουμανία, την Κωνσταντινούπολη και άλλες περιοχές του εξωτερικού, οι οποίοι φέρνουν αλλαγές στις συνήθειες των ντόπιων. Το κέντρο της πόλης αλλάζει άρδην, καθώς έχουμε την δημιουργία οικοδομικών τετραγώνων και η αστική τάξη ανοικοδομεί νεοκλασικά σπίτια. Ακόμα, λόγω της οικονομικής άνεσης την οποία διαθέτουν, δραστηριοποιούνται σε πολλούς τομείς, κυρίως στο εμπόριο. Οι κάτοικοι αυτοί επιβάλλονται με τον πολιτισμό τον οποίον μεταφέρουν και κυριαρχούν με τις συνήθειές τους και έτσι αποτελούν την αστική τάξη των Τρικάλων¹⁴. Παρ' όλα αυτά η πόλη αντιμετωπίζει ειδικά το χειμώνα πολλά προβλήματα λόγω έλλειψης έργων υποδομής¹⁵. Οι κάτοικοι αδειάζουν τα απορρίμματα τους στο ποτάμι, όπου το καλοκαίρι μυρίζουν και επίσης υπάρχει έλλειψη δικτύου όμβριων υδάτων, με αποτέλεσμα την έξαρση ασθενειών.

Τα Τρίκαλα πάντα επηρεαζόταν από τα υπόλοιπα προβλήματα όλης της Ελλάδας. Από το 1910 και έπειτα, κάνει την εμφάνισή του στο πολιτικό σκηνικό ο Ελευθέριος

¹³ Αναστασίου Ι. Θεόφιλος, *Στα Τρίκαλα στα δυο στενά, Μαρτυρίες για τη λαϊκή μουσική 1881 - 1935*, Τρίκαλα, 2011, σελ. 15.

¹⁴ Τριανταφύλλου Θεολόγης, *ό.π.*, σελ 102-105.

¹⁵ Κλιάφα Μαρούλα, *Τρίκαλα, Από τον Σεϊφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη – Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν από τον τύπο της εποχής τόμος Β' 1911-1940*, Κέδρος, Αθήνα, 1998, σελ. 18.

Βενιζέλος, ο οποίος έχει σαν όραμα τη «Μεγάλη ιδέα». Στις 17 Σεπτεμβρίου 1912¹⁶ στα Τρίκαλα ακούγεται η σάλπιγγα του 5ού Συντάγματος¹⁷ ανακηρύσσοντας τον Α' Βαλκανικό πόλεμο. Έως την 26^η Οκτωβρίου δίνονται αγώνες και απελευθερώνεται η Θεσσαλονίκη. Το 1913 το ενδιαφέρον του κόσμου των Τρικάλων έχει μετατοπιστεί στην Ήπειρο, με την απελευθέρωση των Ιωαννίνων να πραγματοποιείται την 21^η Φεβρουαρίου. Στις 17 Μαΐου του 1913 υπογράφεται στο Λονδίνο¹⁸ η λήξη του πολέμου μεταξύ Τουρκίας και Βαλκανικών συμμάχων. Στις 10 Αυγούστου του ίδιου έτους έχουμε την υπογραφή της Συνθήκης Ειρήνης στο Βουκουρέστι¹⁹. Τέλη Νοεμβρίου το 5^ο Σύνταγμα επιστρέφει ξανά στα Τρίκαλα. Το 5^ο Σύνταγμα έπαιξε καθοριστικό ρόλο με τη συμμετοχή του στον Α' Βαλκανικό Πόλεμο (1912-1913), στον Α' Παγκόσμιο πόλεμο (1918), στην Μικρασιατική εκστρατεία (1919) και τέλος αποτελεί μέρος του «Αποσπάσματος Πίνδου» το 1940²⁰.

Στο πέρασμα του χρόνου από την απελευθέρωση έως και σαράντα χρόνια μετά, παρατηρούμε διαρκή ανάπτυξη των Τρικάλων με τις μεταρρυθμίσεις που έγιναν στην παιδεία με ίδρυση σχολείων. Παράλληλα έχουμε την ίδρυση αγροτικών συνεταιρισμών, εμπορικών συλλόγων, εργατικών σωματίων, με αποκορύφωμα την ίδρυση εμπορικού επιμελητηρίου το 1920. Όλα αυτά δείχνουν ότι ο πληθυσμός των Τρικάλων και ευρύτερα της Ελλάδας είναι έτοιμος να συναγωνιστεί τους υπόλοιπους λαούς της Δύσης, καθώς έχει δεχτεί αρκετές επιρροές θετικές ως προς την ανάπτυξή του.

1.2 Μουσική ζωή στη πόλη

Παρατηρώντας το ιστορικό πλαίσιο βγάζουμε το συμπέρασμα, ότι υπάρχει μεγάλη ποικιλία κόσμου διαφορετικής ταυτότητας που κατοικεί πλησίον αλλά και μέσα στη πόλη

¹⁶ *Αυτόθι*, σελ. 41.

¹⁷ Τριανταφύλλου Θεολόγης, *ό.π.*, σελ. 70-74.

¹⁸ Η ελληνική αντιπροσωπεία ήταν επιφορτισμένη να διατηρήσει ή να διεκδικήσει με κάθε θυσία το ευρύτερο δυνατό τμήμα της ελληνικής Μακεδονίας, αναντίρρητα μάλιστα πέρα από τη Θεσσαλονίκη και τη Χαλκιδική, την Έδεσσα, την Καστοριά, την Κορυτσά, τις Σέρρες και τη Θάσο. Η εύλογη εντούτοις εμμονή της ελληνικής κυβερνήσεως στη διεκδίκηση των ιστορικών εθνικών εδαφών συμβάδιζε στη φάση αυτή με την αναγκαστική προσαρμογή στο αναπότρεπτο γεγονός της στρατιωτικής καταλήψεως της ανατολικής Μακεδονίας από βουλγαρικές δυνάμεις, αλλά και με την ειλικρινή επιθυμία για την παγίωση της ειρήνης και της συνεργασίας στον ευρύτερο χώρο της χερσονήσου του Αίμου Παπαρηγόπουλος Κωνσταντίνος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους - Νεότερος Ελληνισμός από το 1881 ως το 1913*, τόμος ΙΔ, σελ. 333-334.

¹⁹ ΣΥΝΘΗΚΗ ΕΙΡΗΝΗΣ ΒΟΥΚΟΥΡΕΣΤΙΟΥ (10 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1913) ΦΕΚ Α' 217/28 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1913, http://www.geetha.mil.gr/media/Thesmika_Keimena/GEETHA/diethnh/2%20SYNTHIKI%20EIRHNI%20VOUKOURESTIOU.pdf, πρόσβαση στις 23/2/2018.

²⁰ Τριανταφύλλου Θεολόγης, *ό.π.*, σελ. 70-74.

των Τρικάλων. Το συμπέρασμα αυτό βάζει τη σφραγίδα της πολυπολιτισμικότητας που συνεπάγεται με ποικίλα μουσικά ακούσματα και διαφόρους πολιτισμούς.

Δε μπορούμε να παρακάμψουμε το γεγονός ότι η περιοχή κοντά στο 1881 κατοικούταν από Βλάχους, Εβραίους, Οθωμανούς και Σαρακατσάνους. Η έλλειψη βιβλιογραφίας μας στερεί πολλά στοιχεία για τη μουσική ζωή της πόλης έως το 1900. Μέσα από τον τύπο της εποχής βρίσκουμε κάποιες αναφορές όπως αυτή των τεσσάρων μουσικών όπου κατά την είσοδο του στρατού στην πόλη κατά την απελευθέρωση τους υμνούνε. Κάτω από τα δέντρα στις όχθες του Λιθαίου αναφέρεται να παίζουν ντέφι, αυλό, βιολί και ο τέταρτος να τραγουδάει²¹. Τα τραγούδια είχαν θέμα τα βάσανα του κόσμου αλλά και ύμνους προς τους απελευθερωτές. Στη πόλη ακόμα υπάρχει μια αναφορά για την λειτουργία σχολής κλαρίνου²² στο γυφτομαχαλά με δάσκαλο τον Γιώργο Αρίφη²³.

Από το 1900 και μετά ο τύπος αρχίζει και μας δίνει μεγαλύτερη ροή πληροφοριών για τα είδη της μουσικής που πλαισιώνουν την πόλη. Οι νέες αφίξεις πληθυσμού που εγκαταστάθηκαν στα νεοαποκτηθέντα από τους Οθωμανούς τσιφλίκια έκαναν την πόλη σιγά σιγά να αλλάζει συνήθειες. Δε γνωρίζουμε αν ο τύπος είχε κάποια πολιτική εντολή για να συμβάλει στον εξευρωπαϊσμό της πόλης και της χώρας όπως προέβλεπε το σχέδιο του Τρικούπη. Αυτό το συμπέρασμα απορρέει από το γεγονός ότι δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου αναφορές σε μικρές ντόπιες ορχήστρες αλλά και μετέπειτα σε διάφορου είδους λαϊκά μουσικά σχήματα που επισκεπτόταν την πόλη.

Στον Τύπο υπάρχουν πολλές αναφορές για τους χώρους που ακουγόταν η λαϊκή μουσική. Κυρίως αναφοράς γινόταν για τους καυγάδες και τα επεισόδια που λάμβαναν χώρα σε αυτά τα μέρη. Τέτοιου είδους χώροι ήταν τα καφέ-σαντάν²⁴ και μετέπειτα τα καφωδεΐα²⁵ και τα καφέ αμάν. Τα καφέ αμάν²⁶ άρχισαν να δημιουργούνται μετά την απελευθέρωση και

²¹ Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον Αηθαίο*, Κέδρος, Αθήνα, 2003, σελ. 13.

²² *Αυτόθι*, σελ. 14.

²³ Ο Γιώργης Αρίφης (1867-1902). «Ο Αρίφης βαπτισμένος Τουρκόγυφτος ήταν, και μάλιστα τσιρίμπας. Τον είχαν δηλαδή οι Γύφτοι σαν δήμαρχο. Κλαρίνο τού 'δειξε ο Τουρκόγυφτος γερο-Ουσουφ. Ο Αρίφης ήταν καλό κλαρίνο. Άφηκε και παιδιά που παίζανε κλαρίνο. Τον Αλιμάζη, αυτός βγήκε ανώτερος όλων, τον Πατσούλη, κλαρίνο διακεκριμένο, τον Καλιμάνη. Ο ένας εξ' αυτών λέγεται Βασίλης Αρίφης και ζει στα Τρίκαλα». Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα, 1984, σελ. 40.

²⁴ Πραγματικά, η εμφάνιση του πρώτου καφέ σαντάν με Γερμανίδες τραγουδίστριες, το 1871, στο Άντρο Νυμφών, στις όχθες του Ιλισού, στάθηκε γεγονός που σχολιάστηκε ευρύτατα από τους αρθογράφους της εποχής, καθώς και από κατοπινούς επιφυλλιδογράφους, το σύνολο των οποίων θεωρεί αυτονόητο ότι με αυτό δόθηκε και το σύνθημα για την εισαγωγή οργανωμένης μουσικής ψυχαγωγίας στα καφενεία. Βλ. Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Της ασιάπιδος μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα, 1986, σελ. 30.

²⁵ Κλιάφα Μαρούλα, *Τρίκαλα, Από τον Σείφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν στον τύπο της εποχής τόμος Α 1881-1910*, Κέδρος, Αθήνα, 1996, σελ. 330.

²⁶ Αναστασίου Θεόφιλος και Φωτεινή, *Στα Τρίκαλα στα δύο στενά- Μαρτυρίες για την λαϊκή μουσική στα Τρίκαλα 1881-1935*, Κέντρο έρευνας – Μουσείο Τσιτσάνη, Τρίκαλα, 2015, σελ. 5-6.

συγκέντρωναν τους νέους αστικών οικογενειών της πόλης, καθώς δεν ακούγονταν ανατολίτικη μουσική, αλλά ευρωπαϊκή μουσική και ελληνικά ελαφρά τραγούδια²⁷. Ο Θεόδωρος Χατζηπανταζής στο βιβλίο του *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*, αναφέρει εκτενέστερα το ιστορικό πλαίσιο όπου εμφανίζονται οι παραπάνω χώροι ψυχαγωγίας. Συγκεκριμένα το 1871 έχουμε την πρώτη εμφάνιση του καφέ σαντάν το οποίο καταγράφεται σε άρθρο της 3^{ης} Ιουλίου 1873 στην εφημερίδα «Αλήθεια». Οι χώροι αυτοί χαρακτηρίζονται από τον τύπο της εποχής ως «ωδικά καφενεία ανατολικής μουσικής». Ο Χαραλάμης Άννινος εξηγεί ότι το καφέ αμάν αποτελεί συνέχεια του καφέ σαντάν και το όνομα προέρχεται από τον θρηνώδη επωδό αμάν, της ανατολικής μουσικής²⁸. Ακόμα ονομάζει τα καφέ αμάν «παραφυάδας» των καφέ σαντάν. Η πρώτη αγγελία λειτουργίας του καφέ αμάν είναι το καλοκαίρι του 1873 και με τον τρόπο που είναι διατυπωμένη μοιάζει να το θεωρεί παραλλαγή του «ωδικού καφενείου» και ευρωπαϊκού τύπου, η εισαγωγή του έρχεται σε μεταγενέστερο στάδιο από τα σαντάν²⁹.

Ειδικά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στα μέρη αυτά συναντάμε μεγάλη ποικιλία στα μουσικά ακούσματα. Άλλοι χώροι όπου ακουγόταν το λαϊκό τραγούδι ήταν χώροι υπαίθριοι, είτε κήποι και εξοχικά καφενεία, ενώ τον χειμώνα σε εσωτερικούς χώρους³⁰. Ο Θεόδωρος Βελλιανίτης μας πληροφορεί μέσω της αθηναϊκής εφημερίδας «Εφημερίς» στο φύλο της (25-6-1894) «τρία καφωδεία, ου μακράν αλλήλων διέχυνων ποικίλους φθόγγους και κόσμος πολὺς και ποικίλος εθεάτο υπόχρεους Γερμανίδας ανεκρούσας πανάρχαια μελωδήματα [...] και ολίγον παρέκει ιερόδουλοι Ιταλίδες άδουσιν αγοραία ασμάτια [...] και ουχίν μακράν Αρμενία τις υπό τους ήχους των σαντουρίων άδει».

Επίσης αναφορά γίνεται και από την τοπική εφημερίδα «Οι Εργάται» (23-10-1883) για το είδος των ανθρώπων που συχνάζουν σε αυτού του είδους τα μαγαζιά «άνθρωποι παντός θηράματος και εκ της τελευταίας κοινωνικής τάξης». Αυτά τα γεγονότα απομακρύνουν τους ευυπόληπτους πολίτες αφού ήταν αδύνατο να υπάρξει μέρα που να μη γίνει κάποιος διαπληκτισμός και καβγάς στα καφέ σαντάν και στα καφωδεία. Τα Τρίκαλα μέχρι την απελευθέρωση θεωρούνταν παραμεθόριος περιοχή και έτσι δικαιολογείται η ύπαρξη πολλών στρατιωτών και αξιωματικών. Αυτό δίνει μεγαλύτερη πελατεία σε αυτούς τους χώρους, όπου επί το πλείστον σύχναζαν αποκλειστικά άντρες. Πολλές φορές

²⁷ Κατσόγιαννος Νεκτάριος, *Τωρινά και περασμένα και τα παλιά στέκια των Τρικάλων*, τόμος Α', Τρίκαλα, 1998, σελ. 58.

²⁸ «Τά θερινά θέατρα», *Έστία*, 30 Οκτ. 1888, σελ. 708.

²⁹ Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*, ό.π., σελ. 26.

³⁰ *Αυτόθι*, σελ. 68-71.

δημιουργούσαν επεισόδια καθώς ήθελαν να εισέλθουν δια της βίας στα σπίτια των τραγουδιστριών³¹. Αναφορά γίνεται και για τα ωδικά καφενεία, στα οποία εργάζονται γυναίκες με κακό παρελθόν³². Τέλος, στα καφέ αμάν γινόταν χρήση ουσιών με λιγότερη όμως χρήση συγκριτικά με τα καφέ αμάν άλλων περιοχών. Η επιβεβαίωση έρχεται από τα περιεχόμενα τραγουδιών της εποχής τα οποία μιλάνε για το χασίς και άλλες ουσίες³³.

Όπως προαναφέραμε, το 1900 στην περιοχή ήρθαν άτομα από το εξωτερικό, καθώς και μορφωμένοι άνθρωποι από την Ήπειρο και τη Νότια Ελλάδα. Είχε ήδη αρχίσει να τοποθετείται ο θεμέλιος λίθος για το μουσικό πάντρεμα Ανατολής και Δύσης.

Το Σεπτέμβριο του 1912 με διαταγή της αστυνομίας κλείνουν τα κέντρα ψυχαγωγίας. Τα δύο επόμενα χρόνια δεν υπάρχει στην πόλη καμία κίνηση πέρα από κάποια όργανα ντόπιων οργανοπαιχτών³⁴. Μετά την απελευθέρωση του 1913 και της υπόλοιπης ηπειρωτικής Ελλάδας, παρατηρούμε μια πορεία προς τον εξευρωπαϊσμό όχι μόνο του κόσμου αλλά και της μουσικής. Στα Τρίκαλα ήδη συναντάμε διάφορα μουσικά σωματεία όπως η φιλαρμονική, η μαντολινάτα καθώς και παράρτημα του αθηναϊκού ωδείου. Στα Τρίκαλα οι διάφορες εκδηλώσεις, χοροεσπερίδες, βλέπουμε να διοργανώνονται συχνά από αυτά τα σωματεία. Παρατηρούμε κυρίαρχο χώρο στη διασκέδαση να λαμβάνει το θέατρο, ο κινηματογράφος και τα διάφορα εξοχικά κέντρα με τη συνοδεία ζωντανής μουσικής. Ένα θέατρο το οποίο γνωρίζει η επαρχία των Τρικάλων είναι το Θέατρο Σκιών με τον Καραγκιόζη. Σημαντικό σημείο που πρέπει να σταθούμε είναι οι αποκριάτικες εκδηλώσεις καθώς είχαν ένα καθαρά οικογενειακό χαρακτήρα³⁵. Στα σπίτια των πλουσίων της πόλης, διεξαγόταν χοροεσπερίδες τις Απόκριες, το οποίο αποτελούσε ένα σημαντικό γεγονός της πόλης. Σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις κέντριζε το ενδιαφέρον η πολυτέλεια, η άψογη οργάνωση και ο πλούτος³⁶. Η φιλαρμονική συνόδευε στην αίθουσα του καφενείου «Βασιλικόν» το χορό των Τρικαλινών, όπου διοργανώνονταν το τελευταίο Σάββατο των αποκριών από το γυμναστικό σύλλογο. Εκεί γλεντούσαν με ελληνικούς χορούς από όλη την Ελλάδα καθώς και ευρωπαϊκούς, όπως καντρίλιες και βαλς³⁷.

Το μόνο μέσο έγκυρης ενημέρωσης της εποχής, ο τύπος, συνεχίζει να κάνει μηδαμινές αναφορές στα ντόπια μουσικά σχήματα και τους μουσικούς που ασχολούνται με την

³¹ Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον Αηθαίο*, ό.π., σελ. 16.

³² *Αυτόθι*, σελ. 16-17.

³³ Αναστασία – Βαλεντίνη Ρήγα, *Τρικαλινή λαϊκή μουσική*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2004, σελ. 37.

³⁴ Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον Αηθαίο*, ό.π., σελ. 33.

³⁵ Τριανταφύλλου Θεολόγης, ό.π., σελ. 176-177.

³⁶ *Αυτόθι*, σελ. 177-179.

³⁷ Τριανταφύλλου Θεολόγης, ό.π., σελ. 178-179.

ανατολίτικη μουσική. Η στροφή προς τη δυτική μουσική ίσως αποτελεί και ένα μέρος της αποβολής στοιχείων και διάφορων καταλοίπων της Τουρκοκρατίας. Ο αγροτικός πληθυσμός, μετά την γνωριμία μιας σχετικής οικονομικής άνεσης και θέλοντας να ξεφύγει από την μέχρι τότε μιζέρια, μιμούνταν κάθε είδους ξενόφερτο έθιμο ή μουσικής που προβάλλονταν. Απτή απόδειξη αυτών των γεγονότων είναι τα μελοδράματα και άλλα κομμάτια που πωλούνται από βιβλιοπωλεία σε παρτιτούρες για να παίζονται από φιλόμους της αστικής τάξης σε διάφορες εκδηλώσεις³⁸.

Το 1911 ο Βενιζέλος εγκαινιάζει τη δεύτερη εποχή εξευρωπαϊσμού και ο αθηναϊκός τύπος βγάζει στο προσκήνιο το ζήτημα των μουσικών προτιμήσεων της λαϊκής μάζας³⁹. Μετά την ίδρυση της φιλαρμονικής⁴⁰ (20 Ιανουαρίου 1902) από την αστική τάξη των Τρικάλων για τη μουσική καλλιέργεια των πολιτών, βλέπουμε το σωματείο αυτό να διακατέχει σημαντικό ρόλο στις εκδηλώσεις της πόλης με το κλασικό τους ρεπερτόριο. Γνωρίζει μεγάλη συμπάθεια από το κοινό και στην πορεία του χρόνου συμμετέχει και πέρα από τις συνηθισμένες εκδηλώσεις γενικά στην καθημερινότητα των Τρικάλων.

Τον Μάρτιο του 1908 η Φιλαρμονική Εταιρία αποφάσισε να ιδρύσει μία ερασιτεχνική ορχήστρα, την Μαντολινάτα⁴¹. Αυτό προέκυψε έπειτα από την παρατήρηση ύπαρξης πολλών ερασιτεχνών μουσικών. Η ίδρυσή της αποτελεί καθοριστικό σημείο για τη μετάδοση της μουσικής και σε άλλα κοινωνικά στρώματα⁴². Είναι ένα από τα πρώτα σωματεία το οποίο διαθέτει και γυναικείο τμήμα. Οι μουσικοί που την απαρτίζουν, πέρα από τη συλλογική δουλειά που καλούνται να φέρουν εις πέρας στις χοροεσπερίδες, έπαιζαν και ατομικά σε διάφορα εξοχικά κέντρα. Σε αυτά τα κέντρα υπήρχαν και τενόροι που τραγουδούσαν διάφορες άριες και στα καφενεία αρχίζει να συναντάται ένας νέος χορός από νέους με την ονομασία ταγκό. Αξίζει να αναφερθούμε στους κανταδόρους⁴³, οι οποίοι έπαιζαν στην περιοχή της Μπάρας και αναστάτωναν την πόλη. Αυτοί εντάχθηκαν στη ζωή της πόλης και αποτέλεσαν καθημερινό φαινόμενο περπατώντας στην πόλη και παίζοντας

³⁸ Βολιότης - Καπετανάκης Ηλίας, *Αδέσποτες μελωδίες*, Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1999, σελ. 28-29.

³⁹ Χατζηπανταζής Θόδωρος, *ό.π.*, σελ. 105.

⁴⁰ Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον Ληθαίο, ό.π.*, σελ. 17.

⁴¹ *Αυτόθι*, σελ. 26.

⁴² Κλιάφα Μαρούλα, *Τρίκαλα, Από τον Σεϊφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίαςόπως αποτυπώθηκαν στον τύπο της εποχής τόμος Α' 1881-1910, ό.π.*, σελ. 214.

⁴³ Σύμφωνα με τον Πετρόπουλο «Η καντάδα θεωρούνταν είδος λαϊκού τραγουδιού και φαίνεται να πέρασε στην Ηπειρωτική Ελλάδααπό την Κεφαλονιά μετά το 1863 και την ένωση των Επτανήσων. Οι νέοι έκαναν πατινάδες, όπως αναφέρονται στα κορίτσια με συνοδεία κιθάρας ή ταμπουρά», βλ. Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ. 102.

μουσική τις βραδινές ώρες. Πολλοί πολίτες δε τους λάμβαναν ως καλή παρουσία γιατί δε τους άφηναν να ξεκουραστούν.

Τα πανηγύρια αποτέλεσαν επίσης μια αγαπημένη συνήθεια για τον κόσμο των Τρικάλων ανεξάρτητα από την οικονομική τους κατάσταση και την κοινωνική τους τάξη. Εκεί διασκεδάζουν χορεύοντας αλλά και τραγουδώντας με το ρεπερτόριο να αναλαμβάνουν οι λαϊκοί οργανοπαίκτες. Πολλά από τα πανηγύρια αυτά διαρκούσαν πάνω από μία εβδομάδα και είχαν διττό ρόλο, όπως προαναφέραμε τη διασκέδαση⁴⁴, αλλά διέθεταν και εμπορικό χαρακτήρα λόγω των μικροπωλητών που παρευρίσκονταν και εξέθεταν τα εμπορεύματά τους

Το 1922 η άφιξη των προσφύγων της Μικράς Ασίας επηρεάζει καταλυτικά τη ζωή αλλά και τις συνήθειες των κατοίκων των Τρικάλων. Τα Σμυρναίικα ακούσματα προϋπήρχαν της άφιξης των προσφύγων. Μέσα από τα καφέ σαντάν και τα καφέ αμάν η μουσική αυτή είχε αφιχθεί στον ελλαδικό χώρο πριν το 1922. Όπως προαναφέραμε οι χώροι αυτοί όμως είχαν κακή φήμη και αυτό αποτέλεσε το αγκάθι της διάδοσης σε όλες τις κοινωνικές τάξεις αλλά και σε όλες τις κατηγορίες ανθρώπων. Οι συχνοί καυγάδες στους χώρους και το ποιόν των ανθρώπων που σύχναζαν δεν έδιναν τον περιθώριο μετάδοσης της μουσικής στο ευρύ κοινό και δε στον γυναικείο πληθυσμό και την αστική τάξη. Οι Μικρασιάτες κάνουν υπαίθρια γλέντια στην πλατεία των σημερινών δικαστηρίων, όπου οι αστοί σαγηνεύονται από τα σμυρναίικα τραγούδια σε διαφορετικούς ρυθμούς και χορούς από αυτούς που γνώριζαν ως τότε. Ουσιαστικά βγάζουν την μουσική αυτή από το περιθώριο και συντελούν στην αποποινικοποίηση της και την διάδοσή της. Σε σύντομο χρονικό διάστημα το χασάπικο κυριαρχεί σε διάφορα κοσμικά κέντρα διασκέδασης όπως το «Πανελλήνιον». Οι πληροφορίες που αντλούμε συνεχίζουν να είναι από τον τύπο της εποχής⁴⁵. Μετά την κρίση του 1930, ανοίγουν πολλά κέντρα τα οποία ποικίλλουν ως προς το είδος της μουσικής. Έχουμε την παρουσία ζωντανών ορχηστρών που έπαιζαν έντεχνη μουσική στα στέκια των αστών, έως στις υπόγειες ταβέρνες κυριαρχούσαν τα μαντολίνα και οι κιθάρες. Το ανατολίτικο είδος δεν απουσιάζει καθώς στο καφενείο «Κέντρον» παίζεται ανατολίτικη μουσική από Θεσσαλονικιούς μουσικούς. Το 1931 σημείο αναφοράς για τα Τρίκαλα αποτελεί η άφιξη μουσικού θιάσου «Ελληνικό μελόδραμα», ο οποίος ανεβάζει

⁴⁴ Κλιάφα Μαρούλα, *Άνθρωποι του μόχθου, Θεσσαλία*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007, σελ. 201-202.

⁴⁵ Αναστασία – Βαλεντίνη Ρήγα, *ό.π.*, σελ. 36.

έργα με σημαντικότερο το «Μάρκο Μπότσαρη» του Παύλου Καρρέρ, το οποίο αναπαριστούσε μια μάχη του 1821⁴⁶.

Το πρώιμο ρεπερτόριο που έχει σαν βασικό όργανο το μπουζούκι, ονομάστηκε κατοπινά «Πειραιώτικο Ρεμπέτικο». Επί της ουσίας βασικοί πρωταγωνιστές είναι τα νυκτά όργανα που συνδέονται με τον κόσμο των ελληνικών εστουδιαντινών και μαντολινάτων της Σμύρνης και της Πόλης οι οποίες ηχογραφούν από τις αρχές του 1900⁴⁷. Από το 1927 και μετά, τα τραγούδια αυτά έχουν εισέλθει στη ζωή και των αστών. Συγκεκριμένα, στο στέκι των αστών «Πανελλήνιον» αρχίζουν να παίζονται τέτοιου είδους τραγούδια. Κατά το διάστημα του Μεσοπολέμου, το «ρεμπέτικο», βρίσκει αρκετούς θιασώτες. Στα μαγαζιά του σιδηροδρομικού σταθμού, τα οποία φιλοξενούν αθηναϊκά συγκροτήματα, αρχίζουν να συχνάζουν πολλοί αστοί⁴⁸.

Ο τρικαλινός τύπος του 1930 δεν είναι αρνητικός ως προς αυτό το είδος μουσικής και τραγουδιών που μετέπειτα πήραν το όνομα «Πειραιώτικο ρεμπέτικο», καθώς δημοσιεύει στίχους τραγουδιών που προβάλλουν ποικίλες κομπανίες⁴⁹. Το γεγονός ότι το ρεμπέτικο τραγούδι έγινε αποδεκτό από τις τοπικές εφημερίδες, συνάδει με την πολυπολιτισμικότητα των Τρικάλων. Τα ποικίλα ακούσματα προέρχονται από το συνονθύλευμα φυλών όπου κατοικούσαν στην πόλη των Τρικάλων.

Από το 1930-1935 τα μουσικά δρώμενα καθορίζονται από το σωματείο «Ένωσις Φιλόμουσων και εκδρομέων» όπου ο Ραφαήλ Γιόσσα μαθαίνει σε πολλά παιδιά έγχορδα όργανα και ιδρύει μια εξαιρετική μαντολινάτα με συνοδεία χορωδίας, όπου τη φωνητική την αναλαμβάνει η Ίντα Γιόσσα. Το 1934 ύστερα από ενέργειες αυτού του συλλόγου ο διευθυντής του εθνικού ωδείου Αθηνών ανακοινώνει την ίδρυση ωδείου στα Τρίκαλα. Το παράρτημα του εθνικού ωδείου λειτούργησε με διευθυντή το Ραφαήλ Γιόσσα⁵⁰ και την καλλιτεχνική εποπτεία είχε ο Μανώλης Καλομοίρης. Τα τμήματά του ήταν βιολί,

⁴⁶ Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον Αηθαίο*, ό.π., σελ. 58.

⁴⁷ Ορδουλίδης Νίκος, *Ανανεώνοντας το λαϊκό- Βασίλης Τσιτσάνης της γερακίνας γιός*, HotDoc, τεύχος 144, 2018, σελ. 6-11.

⁴⁸ Κλιάφα Μαρούλα, *Τρίκαλα, Από τον Σεϊφουλλαχ ως τον Τσιτσάνη – Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν από τον τύπο της εποχής τόμος Β' 1911-1940*, ό.π., σελ. 239.

⁴⁹ *Αυτόθι*, σελ. 239-240.

⁵⁰ Το φθινόπωρο του 1934, ύστερα από ενέργειες του ζεύγους Γιόσσα, ο διευθυντής του Εθνικού Ωδείου Αθηνών Μανώλης Καλομοίρης ανακοίνωσε την ίδρυση ωδείου στα Τρίκαλα. Στην επιστολή την οποία έστειλε το ζεύγος Γιόσσα έγραφε μεταξύ άλλων: «Είμαι βέβαιος ότι από μουσικούς παιδαγωγούς της αξίας και της πείρας της δικής σας και με τις σπουδές που έχετε εις τα μεγάλα Ωδεία της Ιταλίας, το νεοϊδρυθέν εθνικό ωδείο Τρικάλων ασφαλώς θα ευδοκμήσει και θα αποβή ένας σοβαρός συντελεστής της μουσικής προόδου των Τρικάλων» (Αναγέννησις, 5-10-1934) Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον Αηθαίο*, Κέδρος, Αθήνα, 2003, σελ. 63.

μαντολίνο, κιθάρα, πιάνο και πνευστά⁵¹. Το 1935 ο Κονδύλης με αντιμέτωπο τον Σαράφη έρχονται σε σύγκρουση μέσα από το Βενιζελικό κίνημα. Οι ναύτες που συμμετέχουν σε αυτό το κίνημα μετατάσσονται στο στρατό ξηράς και αποστέλλονται στις υπηρεσίες του 5^{ου} Συντάγματος Τρικάλων. Ο ναύτης με τον ερχομό τους στην πόλη προκαλούν την εισροή μιας άλλης κουλτούρας συνοδευόμενη από τραγούδια με έντονο το μικρασιατικό και αστικό είδος. Σύμφωνα με τον Κώστα Βίρβο, το σύμπλεγμα της μουσικής τους με τη δημοτική μουσική και με τα είδη υπάρχοντα ακούσματα στην επαρχία των Τρικάλων, αναγεννούν ένα νέο είδος λαϊκού τραγουδιού⁵².

1.3 Βιογραφία

Στις 18 Ιανουαρίου του 1915 γεννιέται στα Τρίκαλα ο Βασίλης Τσιτσάνης από γονείς Ηπειρώτες. Ο πατέρας του, Κώστας Τσιτσάνης, ήταν από τα Ιωάννινα και σε ηλικία δεκαοκτώ ετών έρχεται στα Τρίκαλα με τον πόλεμο του Δεληγιάννη, για να καταταγεί στο στρατό. Στο στρατό αναλαμβάνει την ειδικότητα του σανδαλοποιού. Με το πέρας του πολέμου παραμένει για λίγο καιρό στα Τρίκαλα και έπειτα επιστρέφει στην Ήπειρο και συγκεκριμένα στα Ζαγόρια όπου βρίσκεται η γυναίκα του η Βικτωρία Λάζου, για να επιστρέψουν το 1900 στα Τρίκαλα μαζί. Εγκαθίστανται σε ένα συνοικισμό λίγο έξω από τα Τρίκαλα, το Κηπάκι⁵³, όπου αργότερα μεταφέρονται σε δικό τους σπίτι στη πόλη των Τρικάλων. Η οικογένεια Τσιτσάνη φέρνει στη ζωή δεκατέσσερα παιδιά, από τα οποία ζούνε μόνο τα τέσσερα, ο Νίκος και ο Χρήστος που ήταν μεγαλύτεροι του Βασίλη και η Τερψιχόρη που ήταν η μικρότερη αδερφή. Ο Κώστας Τσιτσάνης συνεχίζει το επάγγελμα του τσαρουχά με μεράκι στη δουλειά του και όπως μαρτυράται⁵⁴, φτιάχνει « τα περίφημα Γιαννιώτικα τσαρούχια, τα ραφτά και πολλά από αυτά έστελνε στην ανακτορική φρουρά για τους τσολιάδες» επίσης, είχε σαν ενασχόληση το κυνήγι καθώς και τη μουσική, αφού γίνονται αναφορές για μία ιταλική μάντολα με την οποία έπαιζε κλέφτικα τραγούδια⁵⁵. Το 1927 πεθαίνει και οι οικονομίες τους βοηθάνε την οικογένεια να βιώσει λίγο πιο ελαφρά την κρίση του 1929-1930 όταν τα Τρίκαλα γνώρισαν μεγάλη παρακμή.

⁵¹ Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον Αηθαίο*, ό.π., σελ. 63.

⁵² Αναστασία – Βαλεντίνη Ρήγα, ό.π., σελ. 35-36.

⁵³ <https://www.google.gr/maps/place/%CE%9A%CE%B7%CF%80%CE%AC%CE%BA%CE%B9+421+00/@39.570083,21.7422297,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x13591938c171e659:0xfe5c3810dd40b1!8m2!3d39.5705911!4d21.7451078>, πρόσβαση στις 11/04/2018.

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=2WlOr728tDM> ΑΦΙΕΡΩΜΑ στον Βασ. ΤΣΙΤΣΑΝΗ από ET3 "Αληθινά Σενάρια, πρόσβαση στις 18/04/2018.

⁵⁵ Χατζηδουλής Κώστας, *Βασίλης Τσιτσάνης, Η ζωή μου το έργο μου*, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σελ. 7.

Ο Τσιτσάνης κατά την εφηβική του ηλικία πηγαίνει στο ωδείο έπειτα από παρότρυνση του πατέρα του για να μάθει βιολί. Σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου, ο πατέρας του τους κρατάει σε απόσταση από τη λαϊκή μουσική καθώς και από τη μάντολά του, γιατί αναφέρεται χαρακτηριστικά «όποιος έχει στα χέρια του αυτό το όργανο τον περιφρονούν»⁵⁶. Σε συνέντευξή του ο ίδιος ο Τσιτσάνης αναφέρει «όσο ζούσε δεν μας άφηνε να αγγίξουμε εμείς όργανο». Στο ωδείο ο Τσιτσάνης είχε καθηγητή τον Ραφαήλ Γιώσσα και όπως αναφέρει σε συνέντευξή του «σε δύο μήνες μέσα είχα μάθει, θυμάμαι, τα τρία τεύχη της μεθόδου Laougeux⁵⁷ και το «Άβε Μαρία» απ' έξω, διεύθυνα πολλές συναυλίες του γυμνασίου και ο καθηγητής αυτός έλεγε για μένα ότι μια μέρα θα γίνω μεγάλος βιολίστας»⁵⁸. Βλέπουμε ότι τα θεμέλια στη μουσική του πορεία έχουν μπει ήδη από την παιδική του ηλικία, καθώς στο ωδείο έχει διδαχθεί τη θεωρία της μουσικής, μαθαίνει ρυθμούς και ασκήσεις με χρονικές αξίες, έρχεται σε επαφή με τις κλίμακες, τα διαστήματα και τον οπλισμό τους.

Μετά το θάνατο του πατέρα του, το 1927, πιάνει στα χέρια του τη μάντολα «είχα μανία να δω τι όργανο είναι, να το πιάσω στα χέρια μου να δω, με γοήτεψε και σε λίγο, σε κανά εξάμηνο, ξεφτέρι έχω γίνει»⁵⁹. Ο Τσιτσάνης από το σπίτι του μέχρι το σχολείο, περνούσε από καφέ σαντάν, καφέ αμάν και ταβέρνες που είχαν μέσα δημοτικά τραγούδια αλλά και λαϊκά της εποχής και έτσι ερχόταν σε επαφή τόσο με τη λαϊκή και δημοτική μουσική, όσο και με την ευρωπαϊκή. Ακόμα και η τοποθεσία του σπιτιού του τον ευνοεί στην άντληση μουσικών ακουσμάτων. Πίσω από το σπίτι του βρισκόταν μια ταβέρνα η «Μάντρα του Αλευρά», η οποία διέθετε γραμμόφωνο και φιλοξενούσε συχνά μουσικές κομπανίες ή φαντάρους που έπαιζαν μουσική. Έτσι ο Τσιτσάνης άκουγε τα τραγούδια από το παράθυρο του σπιτιού του. Επίσης, στη γειτονιά του υπήρχαν και άλλα κέντρα διασκέδασης, όπου φιλοξενούσαν ορχήστρες.

«Οι συμπατριώτες μου και οι συμμαθητές μου καμάρωναν για μένα για τις επιδόσεις μου στο βιολί, αργότερα τους πίκρανα με την απόφασή μου να εγκαταλείψω το βιολί και να

⁵⁶ Αλεξίου Σώτος, *Η παιδική ηλικία ενός ξεχωριστού δημιουργού*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σελ. 30.

⁵⁷ Ο μαθητής στα πρώτα τρία τεύχη διδάσκεται την σωστή στάση του σώματος, καθώς και οδηγίες για την τεχνική τελειοποίηση των δαχτύλων και του δοξαριού. Επικεντρώνεται σε τεχνικές όπως το κούρδισμα, το legato, το staccato, το vibrato, χρωματισμούς και δυναμικές. Μαθαίνει ρυθμούς των 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 και ασκήσεις με χρονικές αξίες του ολόκληρου, μισού, τετάρτου ογδού και δέκατων έκτων. Επιπλέον, διδάσκεται μείζονες και ελάσσονες κλίμακες, τα διαστήματα και τον οπλισμό αυτών. Μαθαίνει να αλλάζει τις τονικές βάσεις των κλιμάκων σε συνδυασμό με ασκήσεις και αρπίσματα πάνω σε αυτές. Πέρα από τεχνικά και ρυθμολογικά ζητήματα, μαθαίνει τη μορφολογία των κομματιών της δυτικής μουσικής.

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=2WlOr728tDM> ΑΦΙΕΡΩΜΑ στον Βασ. ΤΣΙΤΣΑΝΗ από την ET3 «Αληθινά Σενάρια», πρόσβαση στις 18/04/2018.

⁵⁹ *Αυτόθι*, πρόσβαση στις 18/04/2018.

γίνω μπουζουξής». Από τα λόγια του αυτά, απορρέει ότι η επιλογή του να πάρει στα χέρια του τη διασκευασμένη σε μπουζούκι μάντολα του πατέρα του, προκαλεί αρνητικές αντιδράσεις σίγουρα των καθηγητών του όσο και του φιλικού του κύκλου στα Τρίκαλα. Το 1934 ο Τσιτσάνης παίρνει το απολυτήριο του λυκείου και έτσι του ανοίγεται ο δρόμος για τις σπουδές που θέλει να κάνει στην Αθήνα. Όσο ήταν στα Τρίκαλα δεν εργαζόταν γιατί έλεγε ήταν γυμνασιόπαιδο. Τον συναντάμε να έχει φτιάξει ένα ερασιτεχνικό σχήμα με τον Γιώργο Ταμβακά⁶⁰, με τον οποίο είχαν γνωριστεί στο γυμνάσιο. Το 1933 αρχίζουν και παίζουν επαγγελματικά σε καφεενεία και ταβέρνες καθώς ακολουθούν και τον δρόμο των κανταδόρων στα στενά των Τρικάλων. Ο Ταμβακάς δε γνωρίζει ότι ο Τσιτσάνης γράφει στίχους και παίζουν μόνο τις μελωδίες από τα κομμάτια που είχε συνθέσει ο Τσιτσάνης. Στα Τρίκαλα έχουν συντεθεί σύμφωνα με τον Τσιτσάνη σαράντα τραγούδια. Με αυτά τα κομμάτια σαν αρχή ο Τσιτσάνης, παίρνει την απόφαση το 1935, έπειτα από παρότρυνση του Περδικόπουλου⁶¹, να κατέβει στην Αθήνα.

Ο Τρικαλινός Κονδύλης, στο βωμό του να συγκεντρώσει πλήθος κόσμου για την επιστροφή του βασιλιά, βάζει το εισιτήριο για Αθήνα στη μισή τιμή μετ' επιστροφής. Ο Τσιτσάνης άδραξε την ευκαιρία να κατέβει στην Αθήνα για να ξεκινήσει τις σπουδές του στη Νομική Σχολή. Οι συνθήκες τον αναγκάζουν να δουλέψει σαν γραμμοφωνιτζής και πλανόδιος οργανοπαίχτης στις ταβέρνες του Σταθμού Λαρίσης. Σιγά σιγά οι οικονομικές του δυσκολίες τον απομακρύνουν από τη σχολή, «ξέρεις, Σώτο μου, έφτυσα αίμα, τα έξοδα να τρέχουν και η μάνα να περιμένει στα Τρίκαλα. Δεν υπήρχε περιθώριο σκέψης για δικηγορική»⁶².

Στην Αθήνα με την βοήθεια του Περδικόπουλου ηχογραφεί τα δύο πρώτα του κομμάτια, την «Άμαξα»⁶³ και «Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε»⁶⁴. Από κει και έπειτα ξεκινάει αλλεπάλληλες γνωριμίες με όλους τους γνωστούς τραγουδοποιούς και μουσικούς της εποχής και μέσα στο 1936 καταφέρνει και ηχογραφεί και άλλα κομμάτια. Το 1938 αναγκάζεται να στρατολογηθεί και να υπηρετήσει τη θητεία του στο Τάγμα Τηλεγραφητών της Θεσσαλονίκης, όπου αργότερα συνέθεσε και σχετικό τραγούδι γι' αυτό⁶⁵. Το έργο του όμως δε σταματά να αναπτύσσεται παρά το στρατιωτικό του βίο. Βρίσκει την άκρη και

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ENBjrBMZg5M> Βιογραφία Βασίλη Τσιτσάνη μέρος 1, πρόσβαση στις 18/04/2018.

⁶¹ Αλεξίου Σώτος, *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*, κοχλίας, Αθήνα, 2003, σελ. 23.

⁶² *Αυτόθι*, σελ. 24.

⁶³ ODEONGO-2429 GA-1929, ηχογραφημένο το Φεβρουάριο του 1936.

⁶⁴ ODEONGO-2430 GA-1929, ηχογραφημένο το Φεβρουάριο του 1936.

⁶⁵ Αλεξίου Σώτος, *ό.π.*, σελ. 47,53.

συνεχίζει τις ηχογραφήσεις⁶⁶. Κύρια πρόσωπα της ζωής του Τσιτσάνη κατά την παραμονή του στη Θεσσαλονίκη ήταν ο Γιώργος Τσανάκας, με τον οποίο ξεκίνησαν να παίζουν σε ταβερνάκια της Θεσσαλονίκης και ο Νικόλαος Μουσχουντής, ο οποίος μετέπειτα γίνεται και κουμπάρος του. Το 1939 γνωρίζει τη Ζωή Σαμαρά, η οποία μετά από περίπου δύο χρόνια γίνεται γυναίκα του και κάνουν δύο παιδιά, την Βικτωρία και τον Κώστα.

Η άνοιξη του 1940 βρίσκει τον Τσιτσάνη με το απολυτήριο του στρατού να κατεβαίνει πάλι στην Αθήνα. Εκεί, αρχίζει ακόμα πιο έντονα και σκληρά τη δουλειά των ηχογραφήσεων και έτσι ξεκινάει η ανοδική του πορεία στην καριέρα του έως την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου και μετέπειτα της γερμανικής κατοχής, όπου έχουμε την παύση των ηχογραφήσεων, αλλά όχι βέβαια της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Σύμφωνα με καταγραφή του Θεόφιλου Αναστασίου (*Βασίλης Τσιτσάνης, Άπαντα, Λαϊκό τραγούδι, Αθήνα 2004*), αλλά και με μία πρόσφατη καταγραφή του Νίκου Ορδουλίδη (www.tsitsanisdatabase.com) και του βιβλίου του⁶⁷, μπορούμε να δούμε καλύτερα τη χρονολόγηση των κομματιών που γράφτηκαν και ηχογραφήθηκαν από τον Τσιτσάνη κατά τις τρεις χρονικές περιόδους της ζωής του έως το 1940:

- Τρίκαλα, 1932-1936
- Αθήνα, 1936-1938
- Θεσσαλονίκη, 1938-1941

⁶⁶ *Αυτόθι*, σελ. 58.

⁶⁷ Ορδουλίδης Νίκος, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*, ΙΑΝΟΣ, Θεσσαλονίκη, 2014, σελ. 77-94.

2. ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ, ΟΡΧΗΣΤΡΕΣ ΚΑΙ ΡΥΘΜΟΣ

2.1 Χρονολογική ταξινόμηση ηχογραφήσεων

Ο Βασίλης Τσιτσάνης όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο από το 1936 μέχρι το 1940 ηχογραφεί διαρκώς, δίχως να τον επηρεάζουν οι μετακινήσεις του από πόλη σε πόλη και οι δύσκολες συνθήκες διαβίωσης. Σε αυτή την ενότητα θα αναφερθούμε στην χρονολογική κατάταξη των ηχογραφήσεων. Μέχρι το 2006 δεν έχει γίνει κάποια εμπεριστατωμένη έρευνα πάνω στο θέμα αυτό καθώς οι μέχρι τότε ερευνητές, αγνοούσαν τις βασικές αρχές της μουσικολογικής έρευνας⁶⁸. Μία πρώτη καταγραφή έχει γίνει το 1994 από τον Ντίνο Χριστιανόπουλο (*Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του [1932-1946], Διαγώνιος*) και μία πλησιέστερη και λεπτομερέστερη από τον Δ. Μανιάτη το ίδιο έτος (*Βασίλης Τσιτσάνης ο ατελείωτος, Πιτσιλός*). Έχουμε ακόμα το 2004 την καταγραφή του Θεόφιλου Αναστασίου (*Βασίλης Τσιτσάνης, Άπαντα, Λαϊκό τραγούδι, Αθήνα 2004*). Το 2006 ο Δ. Μανιάτης φαίνεται να επανέρχεται με ανανεωμένη και πιο ορθή την πρώτη του έκδοση, όπου παραθέτει ένα ολόκληρο έργο των 78 στροφών με χρονολόγηση βάσει του κωδικού μήτρας των ηχογραφήσεων⁶⁹. Ο κωδικός αυτός ήταν ένας συνδυασμός λατινικών γραμμάτων και αριθμών και συνδέεται με τη χρονολογία των ηχογραφήσεων. Πρώτη φορά χρησιμοποιείται μεθοδολογία ακαδημαϊκού τύπου όσο αφορά τη χρονολόγηση των δισκογραφικών έργων. Στις άλλες περιπτώσεις δεν είναι ξεκάθαρο κατά πόσο η δεδομένη χρονολογία που αναφέρεται από τον εκάστοτε ερευνητή, συνδέεται με τη χρονολογία της ηχογράφησης ή της κυκλοφορίας του τραγουδιού⁷⁰. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος πάλι επιχειρεί την καταγραφή το 2009 (*Ανθολογία τραγουδιών του Βασίλη Τσιτσάνη με κρητικό υπόμνημα, Ιανός 2009*).

Παρατηρείται ότι όσο κυκλοφορούν ανυπόστατες έρευνες επικρατεί σκοταδισμός επάνω στο θέμα της χρονολόγησης και της ταξινόμησης των κομματιών. Ο Charles Howard μέσω της εταιρείας JSP. records στο έργο του *Rempetika 3 Vasilis Tsitsanis prewar recording by a key figure in Greek popular music 1936-1940*, ρίχνει πρώτος φως στη χρονολόγηση καθώς δίπλα από τα τραγούδια στα συνοδευτικά έγγραφα αναγράφεται

⁶⁸ Ορδουλίδης Νίκος, *ό.π.*, σελ. 82.

⁶⁹ *Αυτόθι*, σελ. 83.

⁷⁰ *Αυτόθι*, σελ. 83.

κωδικός μήτρας. Από τους Έλληνες ερευνητές μέχρι το 2006 είχε μείνει ανεκμετάλλευτο. Ο R. P. Pennanen (*Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music, University of Tampere, 1999*) και ο Ole. L. Smith (*The chronology of Rebetiko are consideration of the evidence, 1991*) αναφέρουν για τα κενά που συναντώνται κατά τη χρονολόγηση των ηχογραφήσεων. Σύμφωνα με τον Pennanen, προκειμένου να βρούμε τη σωστή χρονολογία ηχογράφησης ενός κομματιού προχωράμε στη χρήση πρωτογενών πηγών πληροφόρησης⁷¹, όπως τα φύλλα ηχογράφησης, ο αριθμός μήτρας και μέσα από την έρευνα μας βοηθάει ο αριθμός αδείας, της επιτροπής λογοκρισίας⁷².

Μια ακόμα πιο τεκμηριωμένη και σύγχρονη καταγραφή η οποία έχει λάβει υπόψη της όλες τις προαναφερθείσες αναφορές και αποτελεί έρευνα ακαδημαϊκού τύπου, είναι του Νίκου Ορδουλίδη στο www.tsitsanisdatabase.com.

Εμείς για τη χρονολογική προσέγγιση θα κρατήσουμε την πιο πρόσφατη και έγκυρη καταγραφή του Νίκου Ορδουλίδη και για την παρούσα μελέτη τα ταξινομούμε ως έχει:

⁷¹ Risto Pekka Pennanen, *Westernisation and Mondonisation in Greek popular music*, University of Tampere, Tampere, 1999, σελ. 16-17.

⁷² Several factors have effected the type and amount of recorded music in Greece, one of them being censorship. The Metaxas regime (1936-41) passed the law A.N. 45/1936 on censorship at the end of August 1936, but it became effective at the beginning of 1937 as a part of the cultural nationalisation and Westernisation campaign of the dictatorship (Smith 1989: 184-5; Hering 1996), Risto Pekka Pennanen, *Westernisation and Mondonisation in Greek popular music*, University of Tampere, Tampere, 1999, σελ. 18.

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης
Σ' ένα τεικέ σκαρότσας	Ιανουάριος 1936
Μαντίλι χρυσοικεντημένο	Οκτώβρης 1936
Περνός ο πόνος μου	Οκτώβρης 1936
Να γιατί περνώ	1936
Γειτόνισσα	1936
Μαριώ και μανάβης	Φεβρουάριος 1937
Γκουβερνάντα	Φεβρουάριος 1937
Ο Τσιτσάνης στο Μόντε Κάρλο	1937
Τρκαλινή τσαχλίνα	1937
Είμαι παιδάκι με υοχή ξηλεμένο (Όλα τα 'χω βαρεθεί)	Οκτώβρης 1937
Ξελογιάστρα είναι τ' όνομά σου	Οκτώβρης 1937
Με σπανιόλικες χαβάγιες (Με λικέρ και με σαμπάνια)	Νοέμβρης 1937
Με θαμπώνουν οι ματιές σου	Νοέμβρης 1937
Για σένα ξενοχτώ	Δεκέμβρης 1937
Τα χάνω σαν σε βλέπω	Δεκέμβριος 1937
Θα έρθω μια γλυκιά βραδιά	Ιανουάριος 1938
Σ' αυτόν τον κόσμο ο δυστυχής	Ιανουάριος 1938
Η ξενιτειά	Φεβρουάριος 1938
Το τρελοκόριττο	Φεβρουάριος 1938
Μποέμιστα	Μάρτιος 1938
Μια Κυριακή σε γνώρισα	Μάρτιος 1938
Πλασιώτισσα	Απρίλιος 1938
Σήμερα ξύπνησα πρωί	Απρίλιος 1938
Η μικρή των ποδαράδων	Ιούνιος 1938
Δύο χρόνια σ αγαπώ	Ιούνιος 1938
Ο ασυρματιστής (Τάγμα τηλεγραφητών)	Ιούνιος 1938
Τι θέλεις από μένα (2.Βαρέθηκα καλέ στη γειτονιά σου 3.Πιάλι θα 'ρθω μες τη γειτονιά σου)	1938
Πολίτισσα (2.Βαρέθηκα να σ αγαπώ 3.Πολίτισσα πλανεύτρα)	1938
Βασίλω	Αύγουστος 1938
Παρηγοριά τα μάτια σου	Οκτώβριος 1938
Λεν το πα το παράπονο	Οκτώβριος 1938
Τα βελούδινα μάτια σου	Δεκέμβριος 1938
Ο γάμος του Τσιτσάνη (Βρήκα τη γυναίκα που γουστάρω)	Δεκέμβριος 1938
Αρχόντισσα	Δεκέμβριος 1938
Ατελείωτο (Σέρβικο)	Δεκέμβριος 1938
Από σένα τι ξηλεύω	Δεκέμβριος 1938
Μηχανικά με μπέρδευσες (Μεγάλο πόνος μου 'βαλες)	Δεκέμβριος 1938

Πίνακας 1. Χρονολόγηση κομματιών 1936-1938

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης
Μες στην πολλή σκοτούρα μου	Φεβρουάριος 1939
Θα ρωτήσω τη μαμά σου	Φεβρουάριος 1939
Απόψε να μην κοιμηθείς	φεβρουάριος 1939
Μπράβο σου πως με δουλεύεις	1939
Στα ταβερνεία θα τριγυρνώ	1939
Στης Σαλονήσης τα στενά	1939
Τσιγγάνα μου γλυκιά	1939
Την ομορφιά σου έχασες	1939
Τώρα γυρνάς στις γειτονιές	1939
Πάνε τα λεφτά μου	1939
Λε σε θέλω πια	1939
Κάποτε ξήλυνα	Ιούνιος 1939
Μελαχρινή κοπέλα	Ιούνιος 1939
Μαρτιώ	Ιούνιος 1939
Χορός πολίτικος	Ιούνιος 1939
Σε περιμένουν σε συζητούνε	Ιούνιος 1939
Ντάζο	Ιούνιος 1939
Σε φίνο αερογάλι	Ιούνιος 1939
Να πάμε για την Βούλα	Ιούνιος 1939
Καλαμπασότισσα	1939
Ταταωλιανό (Τρικαλινό ξειμπέκικο)	1939
Ο Σαρκαφλίας (Στα Τρίκαλα στα δυο στενά)	1939
Ο Τσιτσάνης στη ζούγκλα	Νοέμβριος 1939
Σόλο σέρβικο (Τσιγγάνικο)	Νοέμβριος 1939
Αώδεκα η ώρα θα 'ρθω βρε Μαρτιώ	Νοέμβριος 1939
Την Κυριακή το δειλινό	Νοέμβριος 1939
Αγαπώ μια παντρεμένη	Δεκέμβριος 1939
Το κατσαρό σου το μαλλί	Δεκέμβριος 1939

Πίνακας 2. Χρονολόγηση κομματιών 1939

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης
Ματσaráγκα (στου Αλευρά τη μάντρα)	Ιανουάριος 1940
Καμαριέρα	Ιανουάριος 1940
Οι φιλενάδες	Μάρτιος 1940
Προξενεύουν τον Σταμάτη	1940
Πάνε τα παλιά	1940
Σαν Εγγλέζα να φερθείς	Απρίλιος 1940
Μικρή μικρή σ αγάπησα	Απρίλιος 1940
Η σκληρόκαρδη	Απρίλιος 1940
Το σύρε κι έλα αρχίνησα	Μάιος 1940
Οι μερακλήδες	1940
Μια νύχτα στο πασαλιμάνι	1940
Σε ζηλεύω σε πονώ	Ιούνιος 1940
Χαρέμια με διαμάντια	Ιούνιος 1940
Ζωίτσα μου	Ιούνιος 1940
Για μια ξανθούλα	Ιούνιος 1940
Είσαι σαν νεράιδα	Ιούνιος 1940
φίνα θα την περνάμε	Ιούνιος 1940
Θα προτιμήσω θάνατο	Ιούνιος 1940
Αφού μ αρέσει να γυρνώ	Ιούνιος 1940
Τα παντρεμεναδάκια	Ιούνιος 1940
Έλα μικρό να φύγουμε	Ιούνιος 1940
Λαρισινή	Ιούνιος 1940
Θα βρω μια άλλη με καρδιά	Ιούνιος 1940
Ο κόσμος απ την ζήλια του	Ιούλιος 1940
Τ' άδικο ο θεός δε θέλει	Ιούλιος 1940
Μια βίλα εγώ θα σου 'χτιζα	Ιούλιος 1940
Η μάγισσα της αραπιάς (θα πάω εκεί στην αραπιά)	Ιούλιος 1940
Φάνταζες σαν πριγκιπέσσα	Οκτώβριος 1940
Είσαι αριστοκράτισσα κι ωραία	Οκτώβριος 1940
Μπατίρης (Μπατίρη με καπάντησες)	Οκτώβριος 1940
Μ' ένα πικρό αναστεναγμό (Ότι και αν πω δεν σε ξεχνώ)	Οκτώβριος 1940
Μαζί σου εγώ που τα 'μπλεξα	1940

Πίνακας 3. Χρονολόγηση κομματιών 1940

Τόσα χρόνια η ανυπαρξία μίας τεκμηριωμένης δισκογραφίας οδήγησε στην εξαγωγή εσφαλμένων συμπερασμάτων τόσο για ιστορικά ζητήματα όσο και για μουσικολογικά, αναπαράγοντας ατεκμηρίωτα επιχειρήματα που προέρχονταν κυρίως από ερασιτέχνες

μελετητές των λαϊκών μουσικών, οι οποίοι σήκωσαν το βάρος της έρευνας γύρω από τα αστικά λαϊκά είδη⁷³.

2.2 Ορχήστρες

Τα κομμάτια της πρώτης περιόδου (1936-1941), παρουσιάζουν ενδιαφέρον όσο αφορά την δομή της ορχήστρας αφού συναντάμε δεκατέσσερις τύπους ορχήστρας. Στην ενότητα αυτή θα περιγράψουμε τη δομή των κομματιών και στη συνέχεια θα τις αναλύσουμε για να δούμε το ρόλο του κάθε οργάνου ξεχωριστά. Έως το 1936 έχουμε ηχογραφήσεις από τον Βαμβακάρη, τον Χατζηχρήστο και άλλους του είδους, όπου συναντάμε στην ορχήστρα το μπουζούκι, το μπαγλαμά, τη κιθάρα και την φωνή.

Το 1936 βρίσκει τον Τσιτσάνη να ηχογραφεί πέντε τραγούδια. Στα τέσσερα από αυτά, «Γειτόνισσα», «Μαντίλι χρυσοκεντημένο», «Πικρός ο πόνος μου», «Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε», η ορχήστρα αποτελείται από μπουζούκι, πιάνο και φωνή. Το μπουζούκι παίζει μελωδία και το πιάνο έχει συνοδευτικό ρόλο. Στο πέμπτο, «Να γιατί περνώ» έχουμε μπουζούκι μπαγλαμά κιθάρα και δύο φωνές. Εδώ το μπουζούκι παίζει μελωδία, ο μπαγλαμάς κρατάει ισοκράτη ενώ η κιθάρα έχει συνοδευτικό ρόλο, οι φωνές τραγουδούν με διαφορά οκτάβας.

Στη συνέχεια εν έτει 1937 ηχογραφεί δέκα τραγούδια στα οποία βλέπουμε την απουσία του πιάνου σαν συνοδευτικό όργανο και την καθιέρωση της κιθάρας. Μας εκπλήσσει ακόμα και η απουσία του μπαγλαμά γιατί χρονολογικά έναντι άλλων συνθετών της εποχής βλέπουμε να μη τον εντάσσει στα κομμάτια του. Στα τρία τραγούδια «Για σένα ξενυχτώ», «Είμαι παιδάκι με ψυχή ζηλεμένο», «Με σπανιόλικες χαβάγιες» έχουμε μπουζούκι, κιθάρα, φωνή Α και φωνή Β. Στα πέντε κομμάτια «Γκουβερνάντα», «Μαριώ και μανάβης» «Με θαμπώνουν οι ματιές σου», «Ξελογιάστρα είναι τ' όνομά σου», «Τα χάνω σαν σε βλέπω» έχουμε ορχήστρα από μπουζούκι, κιθάρα και φωνή. Ενώ στα άλλα δύο τραγούδια, «Ο Τσιτσάνης στο Μόντε Κάρλο», «Τρικαλινή τσαχπίνα» συναντάμε δύο μπουζούκια, κιθάρα και δύο φωνές. Ο Τσιτσάνης κάνει χρήση δεύτερου μπουζουκιού παίζοντας σε κάποια σημεία της αρχικής μελωδίας δεύτερη φωνή. Δεύτερη φωνή στο μπουζούκι ακούμε και σε ηχογραφήσεις που στο κομμάτι παίζει ένα μπουζούκι. Η

⁷³ Ορδουλίδης Νίκος, *Τεκμηρίωση των Ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου*, Εισήγηση: 1ο Ετήσιο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών και Αρχείων (21-22/4). Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης, 2017, σελ. 1.

καθαρότητα του παιξίματος ως προς την ποιότητα της ηχογράφησης μας δυσκολεύει στο έργο ώστε να κατανοήσουμε αν έχουμε να κάνουμε με ένα οι δύο όργανα. Φως σε αυτό έρχονται να μας δώσουν οι συνεντεύξεις όπου ο Τσιτσάνης περιγράφει πώς συνήθιζε να ματώνει κυριολεκτικά λόγο της πολύωρης εξάσκησης, μία εξάσκηση που, όμως, βασιζόταν στην σύνθεση τραγουδιών και όχι σε ασκήσεις δεξιότητας⁷⁴.

Στα δύο αυτά έτη παρατηρούμε πέντε διαφορετικούς τύπους ορχήστρας. Έχει αρχίσει η εξέλιξη έναντι της μέχρι τότε καθιερωμένης λαϊκής ορχήστρας, της πειραιώτικης σχολής.

Στη συνέχεια το 1938 έχουμε είκοσι δύο τραγούδια όπου συναντάμε εννιά τύπους ορχήστρας. Όπου δεν έχουμε δεύτερο μπουζούκι έχουμε τον ρόλο των διφωνιών να τον εκτελεί το μαντολίνο ή ο μπαγλαμάς. Ο μπαγλαμάς ως τότε είχε ένα ποικίλο ρόλο, τον συναντάμε να παίζει συνοδεία, μελωδία και ισοκράτημα τρέμολο. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να έχουμε κοινά όργανα στις ηχογραφήσεις με άλλους συνθέτες της εποχής αλλά αυτά κατά την σύνθεση να έχουν έναν διαφορετικό ρόλο. Στα κομμάτια, «Η ξενιτειά», «Πολίτισσα» και «Το τρελοκόριτσο» στην ορχήστρα έχουμε δύο μπουζούκια, κιθάρα, και δύο φωνές. Ένα κομμάτι, «Σήμερα ξύπνησα πρωί», κατά την ηχογράφησή του γίνεται η χρήση τζουρομπούζουκου σαν σολιστικό όργανο με συνοδεία κιθάρας και τραγουδούν δύο φωνές.

Ο Τσιτσάνης έχει δύο χρόνια στην Αθήνα και στη δισκογραφία είναι λογικό να έχει δεχθεί κάποιες επιρροές στο οραγανολόγιο όπως στο τζουρακομπούζουκο από την κυρίαρχη τότε σχολή του Πειραιά. Το τραγούδι «Πλακιώτισσα» έχει ηχογραφηθεί με μπουζούκι, κιθάρα και φωνή. Στο κομμάτι, «Σ' αυτόν τον κόσμο ο δυστυχής» η διαφορά είναι ότι έχει και δεύτερη φωνή. Το «Παρηγοριά τα μάτια σου» είναι το μόνο κομμάτι του 1938 όπου η ορχήστρα του αποτελείται από δύο μπουζούκια, μαντολίνο, κιθάρα και φωνή. Τρία κομμάτια, «Θα έρθω μια γλυκιά βραδιά», «Ο ασυρματιστής», «Τι θέλεις από μένα» ηχογραφούνται από δύο μπουζούκια κιθάρα και φωνή.

Η κλασική ορχήστρα της εποχής, μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα και φωνή εμφανίζεται σε τέσσερα τραγούδια «Από σένα τι ζηλεύω», «Δεν το'πα το παράπονο», «Η μικρή των ποδαράδων», «Τα βελούδινα μάτια σου». Η ορχήστρα που είδαμε το 1936, μπουζούκι, μπαγλαμάς και δύο φωνές βλέπουμε να επανέρχεται το 1938 μέσα από εφτά

⁷⁴ Ορδουλίδης Νίκος, *ό.π.*, σελ. 191.

τραγούδια. Άξιο παρατήρησης είναι η ηχογράφηση του πρώτου σολιστικού κομματιού, «Ατελείωτο», με μπουζούκι, μπαγλαμά και κιθάρα.

Δύο τύποι ορχήστρας κάνουν την εμφάνισή τους 1939. Εμφανίζεται το βιολί να παίζει τη μελωδία με την συνοδεία κιθάρας και δύο φωνών στο τραγούδι «Απόψε να μη κοιμηθείς» καθώς και το μαντολίνο αυτή τη φορά με ένα μπουζούκι και δύο φωνές όπου δίνει ένα «κανταδοειδές» άκουσμα. Στο τραγούδι «Στης Σαλονίκης τα στενά» έχουμε ξανά σαν συνοδευτικό όργανο το πιάνο μαζί με το μπουζούκι καθώς και δύο φωνές.

Το 1939 και το 1940 κυριαρχεί στις ηχογραφήσεις ο Τύπος Ορχήστρας, μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα και οι δύο φωνές. Πριν τον πόλεμο το 1940 ο Τσιτσάνης ηχογραφεί τριάντα τρία τραγούδια, πλέον η ορχήστρα από το 1939 έχει πάρει την τελική της μορφή πλην μιας εξαίρεσης όπου έχουμε την συμμετοχή του ακορντεόν. Το 1940 στο κομμάτι «Αφού μ' αρέσει να γυρνάω» παίζει θέμα της μελωδίας μαζί με το μπουζούκι.

Τύπος ορχήστρας	Αριθμός τραγουδιών
1. μπουζούκι - κιθάρα - φωνή	6
2. μπουζούκι - κιθάρα - φωνή Α - φωνή Β	6
3. πιάνο -μπουζούκι - φωνή	4
4. τζουρομπουζουκο - κιθάρα- φωνή	1
5. βιολί - κιθάρα - φωνή Α - φωνή Β	1
6. μπουζούκι-μπαγλαμάς -κιθάρα-ακορντεόν-φωνήΑ-φωνήΒ	1
7. μαντολίνο -μπουζούκι- μπουζούκι - κιθάρα - φωνή	1
8. μαντολίνο - μπουζούκι - κιθάρα - φωνή Α - φωνή Β	2
9. μπουζούκι - μπουζούκι - κιθάρα - φωνή	3
10. μπουζούκι - μπουζούκι - κιθάρα - φωνή Α - φωνή Β	6
11. μπουζούκι - μπαγλαμάς - κιθάρα - φωνή	12
12. μπουζούκι - μπαγλαμάς - κιθάρα - φωνή Α - φωνή Β	50
13. μπουζούκι - μπαγλαμάς - κιθάρα	4
14. πιάνο -μπουζούκι - φωνή Α - φωνή Β	1

Πίνακας 4. Τ.Ο.- Α.Τ.

Συνοψίζοντας ο Τσιτσάνης από το 1936 μέχρι το 1940 δεν κάνει κάτι καινοτόμο πάνω στον τομέα ορχήστρας, απλά στα πρώτα κομμάτια ο Περιστέρης σαν αρχιμουσικός δίνει τα φώτα του στο ξεκίνημα του. Αν και ο Περιστέρης έχει συμμετάσχει σε πολλούς δίσκους τις ODEON μέσα από διάφορους ρόλους δε παρατηρείται κάποια συμπάθεια στο πιάνο. Είναι δύσκολο να απαντηθεί το γιατί στο πρώτα τραγούδια μπαίνει πιάνο.

Από τον παραπάνω πίνακα προκύπτει μία ακόμα παρατήρηση. Στα ενενήντα οχτώ τραγούδια τα εξήντα εφτά του έχουν δεύτερη φωνή. Στα τραγούδια του Τσιτσάνη η δεύτερη φωνή κάνει διφωνία ή σεκόντο, σε πολύ λίγα τραγούδια συναντάμε διαφορά οκτάβας ή ταυτοφωνία. Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης θέσαμε την πρώτη και τη δεύτερη φωνή σαν όργανο, γι' αυτό το λόγο έχουμε τόσους πολλούς τύπους ορχήστρας. Ένας ακόμη λόγος είναι ότι ο Τσιτσάνης είναι από τους πρώτους της εποχής 1936-1940 που δίνει μια άλλη διάσταση στα τραγούδια του μέσα από τη χρήση δεύτερης φωνής καθώς και από το συνδυασμό τους. Τα τραγούδια με τις φωνές καθώς και με τη χρήση δύο οργάνων με πλούσια αρμονία, παραπέμπουν στο στυλ καντάδας⁷⁵ και έχει αρχίσει να διακρίνεται η επιρροή από τα δυτικά πρότυπα.

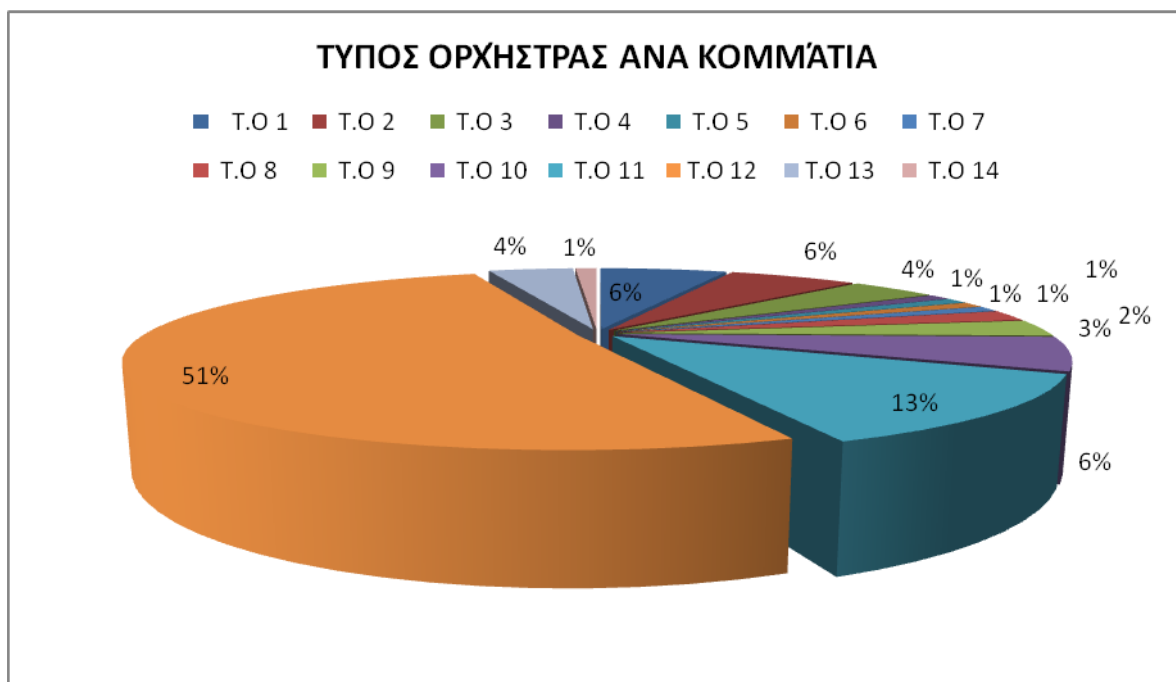
Σαν δομή τα όργανα της ορχήστρας δε διαφέρουν από αυτά άλλων συνθετών, τα έχουμε συναντήσει στον Βαμβακάρη καθώς και στον Παπαϊωάννου και γενικότερα σε ευρύ φάσμα της προπολεμικής δισκογραφίας. Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει διαδοχή χρονολογικά κάποιου τύπου ορχήστρας από κάποιον άλλον ούτε κάποιου είδους εξέλιξη και αυτό γιατί βλέπουμε πολλές παράλληλες ηχογραφήσεις στην ίδια χρονολογία με ποικίλους τύπους ορχήστρας.

Στον πίνακα που προηγήθηκε δεν έχουμε εντάξει την χρονολογία των κομματιών παρά μόνο τον τύπο ορχήστρας και τον αριθμό κομματιών. Ο λόγος είναι αυτός που προαναφέρθηκε, η μη διαδοχή ανάμεσα στους τύπους ορχήστρας και η επικράτηση της συνεχής εναλλαγής. Άλλη μία παρατήρηση που έχουμε να κάνουμε σχετικά με τον πίνακα είναι ότι στα ενενήντα οκτώ ηχογραφημένα κομμάτια της περιόδου (1936-1940) στα ενενήντα επτά σολιστικό όργανο είναι το μπουζούκι και σε ένα μόνο είναι το βιολί και ότι από τα ενενήντα οκτώ κομμάτια τα ενενήντα τρία έχουν ηχογραφηθεί με συνοδευτικό όργανο την κιθάρα, όπου παίζει συγχορδίες χωρίς να ακολουθεί τη μελωδική γραμμή του μπάσου⁷⁶. Στα υπόλοιπα πέντε κομμάτια το ρόλο αυτό τον έχει αναλάβει το πιάνο.

Ο Τσιτσάνης της προπολεμικής περιόδου καθιερώνεται στο μυαλό του κόσμου με την ορχήστρα να αποτελείται από μπουζούκι, μπαγλαμά, κιθάρα και δύο φωνές.

⁷⁵ Ορδουλίδης Νίκος, *ό.π.*, σελ. 40-41.

⁷⁶ Ανέστης Μπαρμπάτσας, *Το πρώιμο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη*, Fagottobooks, Αθήνα 2016, σελ. 72.



Γράφημα 1 Τύπος Ορχήστρας ανά κομμάτια

Και αυτό το παρατηρούμε και στο παραπάνω γράφημα όπου το 51% των κομματιών έχει ηχογραφηθεί με το T.O 12, ακολουθεί ο T.O 11 με 13% και οι υπόλοιποι με μικρότερα ποσοστά.

2.3 Ρυθμός

Μέτρο σε ένα κομμάτι είναι η ομαδοποίηση των χτύπων σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο που καθορίζεται από την έντασή του. Ένα κομμάτι χωρίζεται σε μέτρα με μία σειρά από κάθετες ράβδους (διαστολές). Το επαναλαμβανόμενο τυποποιημένο μοτίβο, που είτε δηλώνεται ρητά είτε παρουσιάζεται μόνο έμμεσα, είναι το πλαίσιο εντός του οποίου ρυθμίζεται και γίνεται αντιληπτός ο ρυθμός⁷⁷. Γενικά ρυθμός είναι μια κίνηση που χαρακτηρίζεται από τη ρυθμιζόμενη διαδοχή ισχυρών ή ασθενών στοιχείων.

Το τέμπο συσχετίζεται με τον ρυθμό καθώς δηλώνει την ταχύτητα του μετρονόμου με την οποία έχουμε την εκτέλεση της νότας με την αξία να ισούται με τον παρανομαστή του

⁷⁷ <http://oxfordindex.oup.com/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.article.J298700?rskey=J1AaY9&result=9> πρόσβαση στις 11/04/2018.

κλάσματος⁷⁸. Κάτι το οποίο παρατηρούμε στα κομμάτια του Τσιτσάνη είναι το χαμηλό τέμπο το οποίο χρησιμοποιεί στους ρυθμούς. Κατά την ακρόαση των κομματιών βλέπουμε ότι το κάνει για να έχει μια βοήθεια ώστε να γίνονται εμφανείς οι λεπτομέρειες πάνω στις μουσικές φράσεις αλλά και η φωνή να κινείται με άνεση ώστε να κάνει καλύτερα γυρίσματα.

Στα κομμάτια της προπολεμικής περιόδου ο Τσιτσάνης και το ρεμπέτικο⁷⁹, στηρίζονται στο ζεμπέκικο και στο χασάπικο⁸⁰. Βέβαια παρατηρούμε να αποστατούν πολλοί ρυθμοί από την κλασική σχολή του ρεμπέτικου. Λίγα τραγούδια είναι γραμμένα σε ρυθμό, καρσιλαμά, συρτό, μπάλο και καλαματιανό.

Ρυθμός	Ρυθμική αξία	Αριθμός τραγουδιών
1. Απτάλικο	90 έως 101	2
2. Πάλιο ζεμπέκικο	93 έως 107	14
3. Νέο ζεμπέκικο	91 έως 107	18
4. Καλαματιανό	102 έως 120	2
5. Καρσιλαμάς	74 έως 81	2
6. Μπάλος	79 έως 84	3
7. Παλιό /νέο ζεμπέκικο	98 έως 104	2
8. Χασάπικο	51 έως 111	55

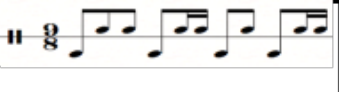
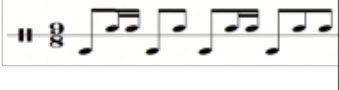
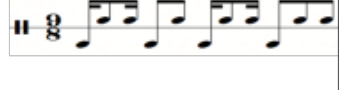
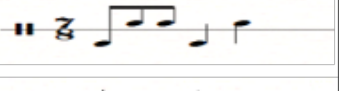
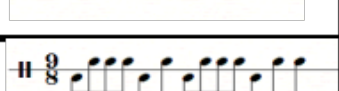
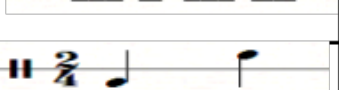
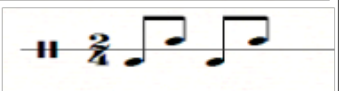
Πίνακας 5. Ρυθμοί

⁷⁸ Βούλγαρης Ευγένιος – Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπόλεμου Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα (1922-1940)*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής και Fagottobooks, 2006, σελ. 56.

⁷⁹ Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου - Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού.

⁸⁰ Κουνάδης Παναγιώτης, Μάρκος Βαμβακάρης, Κατάρτι 2005, σελ. 16-18.

Αναλυτικότερα οι ρυθμοί.⁸¹

Απτάλικο ζεμπέκικο	
Παλιό ζεμπέκικο	
Νέο ζεμπέκικο	
Καλαματιανό	
Καρσιλαμάς	
Μπάλος	
Παλιό / Νέο ζεμπέκικο	
Χασάπικο	

Πίνακας 6. Ρυθμική ανάλυση

Ένας ρυθμός που αφορά την προπολεμική δισκογραφία και έχει να κάνει με τον παραπάνω πίνακα είναι το χασάπικο με γρήγορο τέμπο. Στον Τσιτσάνη απαντώνται έξι γρήγορα χασάπικα. Ο όρος χασάπικο ταυτίστηκε στη δισκογραφία με την Κωνσταντινούπολη. Φαίνεται να έχει προκύψει ως συσσωμάτωση δύο μορφών της *χώρας* και της *σίρμπας*⁸². Η μετέπειτα χρήση του όρου χασάπικο και της εξέλιξής του σε χασαποσέρβικο επιβλήθηκε τελικά στο χώρο της δισκογραφίας.

Από τον πίνακα προκύπτει η εξής παρατήρηση, βλέπουμε ένα Τσιτσάνη με εμφανή επιρροή από την δημοτική μουσική αφού και οι πρώτες ηχογραφήσεις είναι σε ρυθμό συρτού. Δίνει χώρο σε παραδοσιακούς ρυθμούς (καλαματιανό, μπάλος) επιμένοντας με

⁸¹ Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής και Fagottobooks, Αθήνα 2006.

⁸² «Χώρα και σίρμπα φαίνεται να ταυτίζονται ως χοροί με το συνάφι των χασάπηδων της Κωνσταντινούπολης και τις εμπορικές συνδέσεις μεταφοράς βοοειδών από την Μολδαβία και την Βλαχία στην πόλη που μαρτυρούνται από τον 16° αιώνα», Κοκκώνης Γεώργιος, *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις Λόγιες αναγνώσεις, Λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Μάιος 2017, σελ. 136-137 και 151.

μπουζούκι, μπαγλαμά και κιθάρα να παρουσιάσει συνθέσεις σε αυτούς τους ρυθμούς. Είναι πολύ πιθανό ένας ακόμα παράγοντας ρυθμολογικής επιρροής να είναι ο Δημήτρης Περδικόπουλος. Ο Περδικόπουλος το 1936 όπου ο Τσιτσάνης ξεκινά να ηχογραφεί με τη βοήθεια του τα πρώτα του τραγούδια⁸³, είναι ήδη γνωστός τραγουδιστής στις δισκογραφικές εταιρίες, τραγουδά δημοτικά⁸⁴ και σμυρναίικα τραγούδια.

Ρυθμό στα τραγούδια βλέπουμε να κρατά το πιάνο και η κιθάρα, στο ισχυρό μέρος παίζουν μπάσο ενώ στην άρση συγχορδία. Η κιθάρα πέρα του ρυθμού, κατά την εναλλαγή των ακόρντων παίζει και τις μπασογραμμές ουσιαστικά επιτυγχάνει ρυθμό και αρμονία.

Το ζεμπέκικο είναι ένας ρυθμός που ουσιαστικά παρουσιάζει εξέλιξη μέσα στα πέντε αυτά χρόνια. Το 1938 έχουμε έξι παλιά ζεϊμπέκικα, το 1939 συναντώνται άλλα έξι και δύο παλιά ζεϊμπέκικα έχουμε το 1940. Το 1939 έχουμε και την εμφάνιση δύο κομματιών απτάλικου ρυθμού από τον Τσιτσάνη. Το νέο ζεμπέκικο αν και χρονολογικά εμφανίζεται πρώτο βλέπουμε να αναπτύσσεται πάνω στο παλιό καθώς το εκτοπίζει και καταλαμβάνει τη θέση του. Το 1936 συναντάμε το πρώτο νέο ζεμπέκικο, το 1939 έχουμε τέσσερα κομμάτια και το 1940 έχουμε δέκα τρία. Στο πέρασμα του χρόνου διακρίνεται έντονα η ρυθμική προτίμηση ειδικά την περίοδο 1939-1940. Δε μπορεί όμως να μην αναφερθεί και το τραγούδι «Τώρα γυρνάς στις γειτονιές» και το «Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε» όπου συναντάτε ένα πάντρεμα παλιού κ νέου ζεμπέκικου.

Ρυθμοί	1936	1937	1938	1939	1940
Απτάλικο ζεμπέκικο				2	
Παλιό ζεμπέκικο			6	6	2
Νέο ζεμπέκικο	1			4	13
Καλαματιανό	1	1			
Καρσιλαμάς				1	1
Μπάλος	1	2			
Παλιό/Νέο ζεμπέκικο	1			1	
Χασάπικο	1	7	16	14	17

Πίνακας 7. Ρυθμοί ανά κομμάτια

⁸³ «Σ' ένα τεκέ σκαρώσαμε» ODEON, GO-2430, GA-1929, Φεβρουάριος 1936. (Μανιάτης, 1994).

⁸⁴ «Ο αμαξάς» ODEON, GO-2429, GA-1929, Φεβρουάριος 1936. (Μανιάτης, 1994).



Γράφημα 2. Ρυθμοί ανά κομμάτια

Στο παραπάνω γράφημα παρατηρούμε την κυριαρχία του χασάπικου με 56% ακολουθεί το νέο ζεμπέκικο με 19% και το παλιό με 14%, οι υπόλοιποι ρυθμοί ακολουθούν με μικρά ποσοστά.

3. ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΚΑΙ Η ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ ΤΟΥ ΜΙΝΟΡΕ

Στο προηγούμενο κεφάλαιο εξετάσαμε την χρονολογική προσέγγιση των κομματιών, τον τύπο ορχήστρας και τους ρυθμούς που συναντάμε στην προπολεμική περίοδο. Για την ανάγκη της μελέτης προχωρήσαμε στην ανάλυση των κομματιών, δανειζόμενοι στοιχεία από τα υπάρχοντα συστήματα περιγραφής της τονικής και τροπικής μουσικής. Αυτά τα συστήματα είναι της τονικής αρμονίας της λόγιας δυτικής μουσικής, του τουρκικού μακάμ της λόγιας οθωμανικής μουσικής και των υβριδικών συνδυασμών τους, τους λαϊκούς δρόμους⁸⁵. Αν και το σύστημα του μακάμ, το οποίο περιλαμβάνει διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου⁸⁶ και βοηθά στην τροπική ανάλυση⁸⁷, δεν επιλέχτηκε στην παρούσα ανάλυση στην οποία στόχος δεν ήταν η ανάλυση της μελωδικής πορείας, αλλά κυρίως η σχέση μελωδίας και εναρμόνισής της με έμφαση στις συγχορδιακές ακολουθίες. Τα κομμάτια που μελετάμε παρουσιάζουν τρομερό ενδιαφέρον ως προς την εναρμόνιση της μελωδίας γι' αυτό και προκρίθηκε τελικά η προσέγγιση Μυστακίδη πάνω στους λαϊκούς δρόμους⁸⁸, εξυπηρετώντας έτσι ευκολότερα το δίπολο τροπικότητα και εναρμόνιση.

Πολλά έχουν γραφτεί βέβαια για αυτό το θέμα από πολλούς μελετητές, ακόμη και πρωταγωνιστές μουσικούς όπως οι Θανάσης Πολυκανδριώτης⁸⁹ και Χρήστος Νικολόπουλος⁹⁰ και έχει δημιουργηθεί ένα ομιχλώδες τοπίο γύρω από το τι είδους τραγούδια γράφει ο Τσιτσάνης.

- «Ο Τσιτσάνης, εν γνώσει του και με τη δική του θέληση, αποποιήθηκε τη χρήση των "δρόμων" στην κατασκευή των τραγουδιών του και έφτασε έτσι σε "ασύλληπτα ύψη" ποικιλίας και πολυμορφίας»⁹¹
- «Ο Τσιτσάνης έγραψε μόνο ματζόρε και μινόρε τραγούδια και ελάχιστα σε πλάγιο δεύτερο»⁹²

⁸⁵ Ανδρίκος Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεταπολεμικό αστικό τραγούδι*, Τόπος, 2018.

⁸⁶ Βλ. Αύντεμρ Μουράτ, *Το Τούρκικο μακάμ*, Fagottobooks, 2012 και Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*, Fagottobooks, Αθήνα, 1999.

⁸⁷ Ανδρίκος Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των "λαϊκών δρόμων" και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Μουσική (και) θεωρία*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, 2010, Σελ. 96-106.

⁸⁸ Μυστακίδης Δημήτρης, *Αστική Λαϊκή Μουσική, Λαϊκή κιθάρα τροπικότητα & εναρμόνιση*, 2014.

⁸⁹ Πολυκανδριώτης Θανάσης, *Λαϊκή Αρμονία*, Πολυμέσα εκπαιδευτική μηχανική, 2009.

⁹⁰ Νικολόπουλος Χρήστος, *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής για όλα τα μουσικά όργανα*, Μουσικός Οίκος Φύλλπος Νάκας.

⁹¹ Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών-Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τ. Α', Κατάρτι, Αθήνα 2000.

⁹² Γεωργαλής Ηλίας, «Διάφανος ή Αδιαπέραστος;», Άρδην, τευχ. 64.

- «Αυτό που έχει αποδειχθεί από την τεχνολόγηση των πρώτων τραγουδιών του Τσιτσάνη, έως το 1940-1941, είναι ότι σχεδόν όλα είναι γραμμένα σε μη ευρωπαϊκούς μουσικούς δρόμους»⁹³

Διαβάζοντας αυτές τις αναφορές θελήσαμε να εξετάσουμε τι πραγματικά συμβαίνει με τον τρόπο γραφής του Τσιτσάνη. Ο τρόπος είναι η ανάλυση του πρωτογενούς ηχογραφημένου υλικού της περιόδου 1936-1940. Για την ανάγκη της μελέτης προσεγγίζουμε τη μελωδική γραφή με βάση το σολιστικό όργανο που ακούγεται στις ηχογραφήσεις (το μπουζούκι). Σαν βάση για την ανάλυση έχουμε τους λαϊκούς δρόμους όπως τους αναφέρει στο βιβλίο του ο Δημήτρης Μυστακίδης⁹⁴.

⁹³ Ρήγα Αναστασία - Βαλεντίνη, *Βασίλης Τσιτσάνης, Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2003, σ.161.

⁹⁴ Μυστακίδης Δημήτρης, *ό.π.*

3.1 Οι δρόμοι σε αναλογία κομματιών

Μετά από εξέταση των ηχογραφήσεων της εξεταζόμενης περιόδου αρχίζουμε και παρατηρούμε μελωδικές συμπεριφορές. Στον πίνακα που ακολουθεί έχουμε τους δρόμους που συναντάμε και δίπλα τον αριθμό των κομματιών που συναντάται ο κάθε δρόμος⁹⁵.

Δρόμος	Αριθμός κομματιών
Μινόρε αρμονικό	28
Ματζόρε	17
Φυσικό μινόρε	20
Νιαβέντ	4
Χιτζαζσκιάρ	7
Ράστ	1
Σεγκιά	2
Σουζινάκ	4
Ουσάκ	1
Χιτζάζ	6
Μικτοί	7
Χουζάμ	1

Πίνακας 8. Δρόμοι ανά αριθμό κομματιών

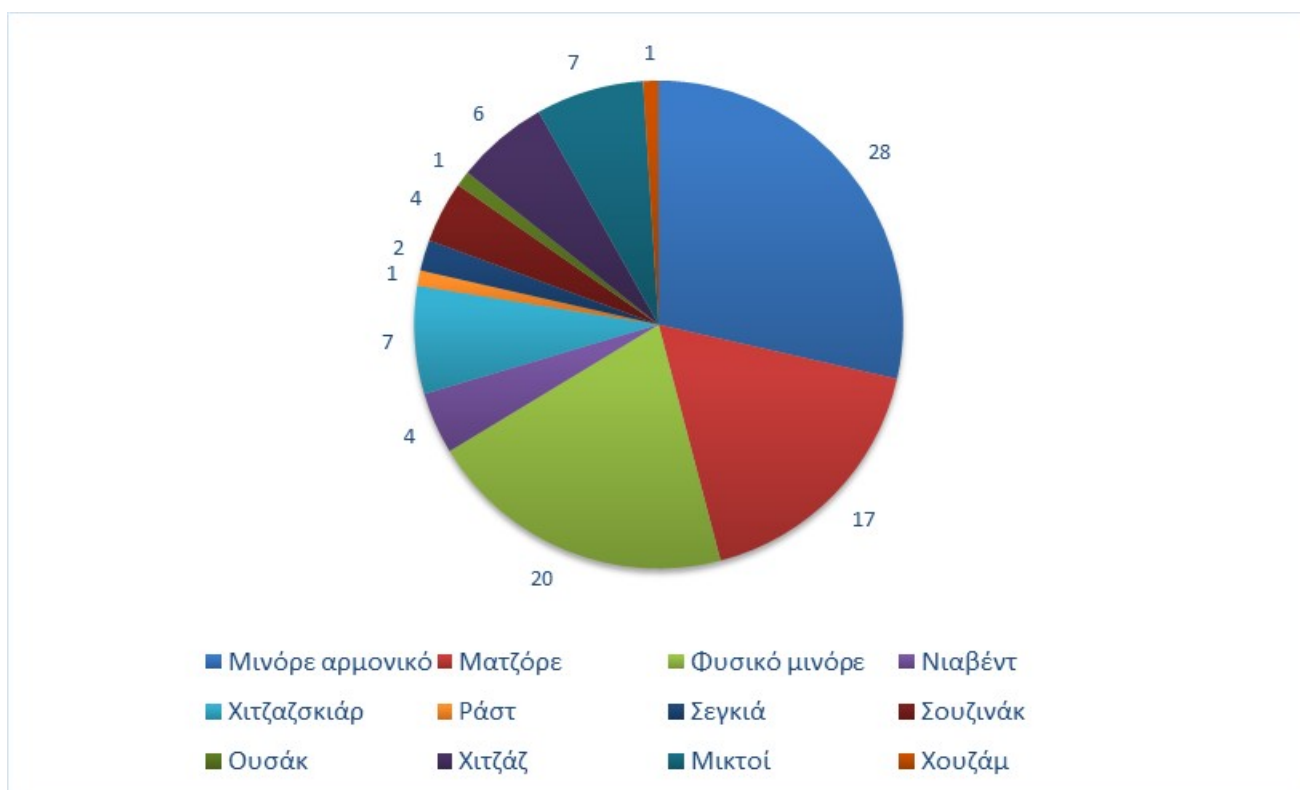
Αμέσως γίνεται αντιληπτό ότι στα ενενήντα οκτώ κομμάτια συναντάμε έντεκα δρόμους. Σύμφωνα με τον πίνακα, στα ενενήντα οκτώ κομμάτια τα δέκα επτά χρησιμοποιούν κλίμακα ματζόρε, τα οποία σύμφωνα με την χρονολόγηση των κομματιών⁹⁶ έχουν ηχογραφηθεί από το 1937 έως το 1940. Στη συνέχεια, συναντάμε το φυσικό μινόρε όπου έχουμε είκοσι κομμάτια τα οποία ξεκινάνε να ηχογραφούνται το 1936 έως το 1940. Τέσσερα κομμάτια ηχογραφούνται σε δρόμο Νιαβέντ, τα τρία το 1938 και το άλλο το 1940. Κατεβαίνοντας στον πίνακα συναντάμε το Χιτζαζσκιάρ, όπου ακολουθεί με επτά κομμάτια ηχογραφημένα από το 1937 έως το 1940. Από ένα κομμάτι συναντάμε στους δρόμους Ραστ (1938), Ουσάκ και Χουζάμ (1939). Στη συνέχεια έχουμε το δρόμο Σεγκιά με δύο ηχογραφημένα κομμάτια το ένα το 1938 και το άλλο το 1940. Ο δρόμος Χιτζάζ βλέπουμε ότι συναντάται σε έξι κομμάτια με ηχογραφήσεις το 1936, 1937 και το 1940. Τα περισσότερα κομμάτια (είκοσι οκτώ) είναι ηχογραφημένα σε κλίμακα

⁹⁵ Αναφερόμαστε στο κυρίαρχο τροπικό περιβάλλον χωρίς να αναλύουμε με λεπτομέρεια τις όποιες υπομονάδες που τυχόν εμφανίζονται.

⁹⁶ Βλ. πίνακα 1 στα παραθέματα.

αρμονικού μινόρε κατά την περίοδο 1936 μέχρι το 1940. Ένα πρόβλημα που αντιμετωπίσαμε κατά την εξέταση του υλικού ήταν τα κομμάτια με πολλούς δρόμους στα οποία δε μπορέσαμε να καταλήξουμε σε κύριο δρόμο, οπότε καταγράφονται σαν μικτά και είναι επτά κομμάτια, τα έξι από τα οποία ηχογραφήθηκαν το 1939 και το άλλο το 1940. Επειδή δεν έγινε αναλυτική προσέγγιση της μελωδικής ανάπτυξης (όπως στη θεωρία του μακάμ), οι λαϊκοί δρόμοι κατονομάζονται με βάση το γενικό μελωδικοαρμονικό περιβάλλον που προκύπτει.

Παρακάτω παραθέτουμε ένα γράφημα με τα ποσοστά των δρόμων.



Γράφημα 3. Ποσοστά Δρόμων

Εδώ παρατηρούμε τα ποσοστά των δρόμων με τα μεγαλύτερα ποσοστά να καταλαμβάνει το φυσικό μινόρε με 21% και το αρμονικό μινόρε με 29%. Ακολουθεί το ματζόρε με 17% και οι άλλοι δρόμοι με μικρότερα ποσοστά.

Εδώ καταλήγουμε στο ότι το 50% καταλαμβάνουν τα μινόρε έναντι των άλλων δρόμων. Το ποσοστό αυτό του 50% από μόνο του είναι ένα ερώτημα. Ο Τσιτσάνης φαίνεται

σύμφωνα με το γράφημα να έχει αντίληψη των δρόμων καθώς κάνουν την εμφάνιση τους και άλλοι δρόμοι.

Στο όλο πλαίσιο είδαμε ότι ο συνθέτης όχι μόνο γνωρίζει δρόμους αλλά μέσα στα κομμάτια βλέπουμε και την τροπική συμπεριφορά τους καθώς στα περισσότερα κομμάτια είδαμε να συνδυάζει δύο, τρεις αλλά και τέσσερις δρόμους, όπως το τραγούδι «Για τα μαύρα μάτια σου»⁹⁷. Στο τραγούδι αυτό δε μπορούμε να πούμε σε ποιόν λαϊκό δρόμο ή σε ποια κλίμακα ανήκει, αφού μέσα βλέπουμε τον μινόρε, τον ματζόρε, τον Ουσάκ σε συνδυασμό με Κιουρντί. Αξίζει να σημειωθεί ότι από τα ενενήντα οκτώ κομμάτια μόλις τα δεκαεπτά κινούνται μόνο σε ένα δρόμο. Εδώ φαίνεται και η γενικότερη κλιμακοκεντρική αντίληψη πάνω στο ζήτημα των δρόμων και η σταδιακή υποχώρηση των μελωδικών αναπτύξεων σε μικρότερες υπομονάδες μέσα από το έργο των συνθετών της πειραιώτικης (και έπειτα) σχολής.

Αυτό που μας κεντρίζει το ενδιαφέρον όμως είναι το φυσικό και το αρμονικό μινόρε. Το μεγάλο ποσοστό μαζί με τις κάθετες εναρμονίσεις μας παραπέμπουν σε μία ευρωπαϊκή οδό διατηρώντας όμως όλα τα στοιχεία της λαϊκής μουσικής. Όπως άλλωστε έχει αναφερθεί από τη δεκαετία του 1940, ιδιαίτερα υπό την επίδραση του Βασίλη Τσιτσάνη η ευρωπαϊκή επιρροή αυξήθηκε, με ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στην αρμονία. Οι παραδοσιακές μέθοδοι χρησιμοποιήθηκαν ουσιαστικά ως απλές κλίμακες⁹⁸. Δε μπορούμε να παραλείψουμε το γεγονός ότι οι ηχογραφήσεις γίνονται στην περίοδο της λογοκρισίας του Μεταξά. Ο ίδιος ο Τσιτσάνης μιλά για τη λογοκρισία «*Επί Μεταξά η λογοκρισία έκοψε όλα τα χασικλίδικα. Κατά τα άλλα μπορώ να πω ότι ήσκησεν ευεργετικήν επίδρασιν, διότι μουσικές αμανοειδείς και νότες κλαυθμηρίζουσες απορρίπτοντο. Αποτέλεσμα αυτής της τακτικής ήταν το λαϊκό μας τραγούδι να είναι ελληνοπρεπές και καλόγουστο*»⁹⁹. Ίσως και αυτός ήταν ο κύριος λόγος που τα μεγάλα ποσοστά εμφανίζονται στις ευρωπαϊκές κλίμακες.

3.2 Φυσικό και Αρμονικό Μινόρε.

Το φυσικό Μινόρε είναι η κλίμακα της οποίας η δομή είναι, T-H-T-T-H-T-T όπου έχουμε 4χορδο μινόρε και 5χορδο μινόρε. Αν βέβαια την εκτείνουμε σε δύο οκτάβες, που

⁹⁸ Peter Manuel, *MODAL HARMONY AND TURKISHSYNCRETIC MUSICS*, International Council for Traditional Music, 1989, σελ. 83.

⁹⁹ Gauntlet Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού πρώτου, Αθήνα, 2001, σελ. 178.

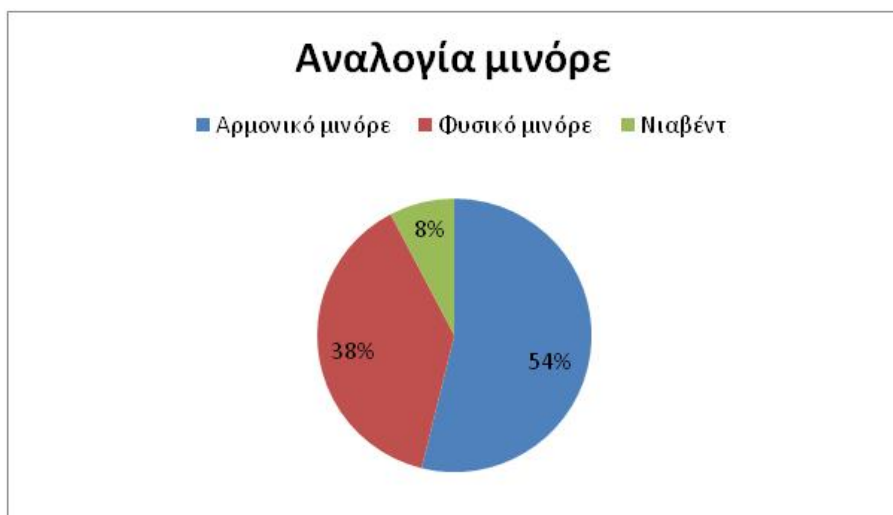
είναι φυσικό αυτό να συμβαίνει σε ένα κομμάτι, τότε έχουμε και άλλους δρόμους. Στην 3η βαθμίδα συναντάμε τη κλίμακα ματζόρε, στη 5η βαθμίδα συναντάμε τον δρόμο Ουσάκ ενώ στην 7η βαθμίδα της δεύτερης οκτάβας έχουμε καθοδικό Ραστ. Εν ολίγοις αν η 1η βαθμίδα είναι η νότα ΛΑ τότε στις δύο οκτάβες προκύπτει, ΛΑ Μινόρε, ΝΤΟ Ματζόρε, ΜΙ Ουσάκ και ΣΟΛ Ραστ καθοδικό.

Στη Φυσική μινόρε αν οξύνουμε την 7η της βαθμίδα δημιουργούμε μία άλλη κλίμακα, την Αρμονική Μινόρε. Η δομή αλλάζει και έχουμε T-H-T-T-H-TP-H όπου έχουμε 4χορδο Μινόρε και 4χορδο Χιτζάζ. Αν εκτείνουμε και εδώ την κλίμακα σε δύο οκτάβες θα δούμε να προκύπτουν και άλλοι δρόμοι. Στην 4η βαθμίδα έχουμε τον δρόμο Νικρίζ ενώ στην 5η βαθμίδα το 4χορδο Χιτζάζ γίνεται ολόκληρος δρόμος. Αν η 1η βαθμίδα είναι η ΛΑ τότε στις δύο οκτάβες συναντάμε, ΛΑ Αρμονικό Μινόρε, ΡΕ Νικρίζ και ΜΙ Χιτζάζ.

Καθώς μελετήσαμε τα κομμάτια ξεκίνησε να επικρατεί μια σύγχυση σχετικά με το αρμονικό μινόρε και τα τραγούδια που είναι γραμμένα σε δρόμο Νιαβέντ. Παρατηρήσαμε ότι και στα τέσσερα κομμάτια σαν δευτερεύον δρόμος χρησιμοποιείται το Αρμονικό Μινόρε. Η διαφορά του αρμονικού μινόρε με τον Νιαβέντ είναι ότι στον Νιαβέντ η 4ης βαθμίδα είναι αυξημένη. Δηλαδή από T-H-T-T-H-TP-H, έχουμε T-H-TP-H-H-TP-H στη δομή του ενώ στη διάταξη το 4χορδο Μινόρε γίνεται 5χορδο Νικρίζ το 4χορδο Χιτζάζ παραμένει. Βέβαια στο βιβλίο τους οι Βούλγαρης και Βαραντάκης¹⁰⁰ με δομή 5χορδο Νικρίζ και 4χορδο Χιτζάζ μας ορίζουν το μακάμ Νεβεσέρ. Πρόκειται για τρόπο που συνδυάζει στοιχεία του Νικρίζ και του Νιχαβέντ. Για αυτό το λόγο άλλωστε σπανίως παρουσιάζεται ανεξάρτητος.

Παρακάτω θα αναλύσουμε κάποια κομμάτια και θα δούμε τις περιπτώσεις.

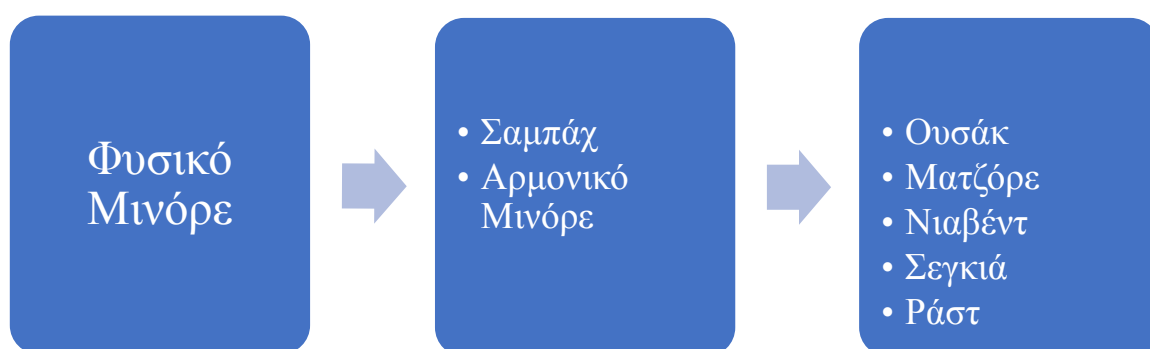
¹⁰⁰ Βούλγαρης Ευγένιος – Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα (1922-1940)*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής και Fagottobooks, 2006, σελ. 50-51.



Γράφημα 4. Ποσοστά σε αναλογία Μινόρε

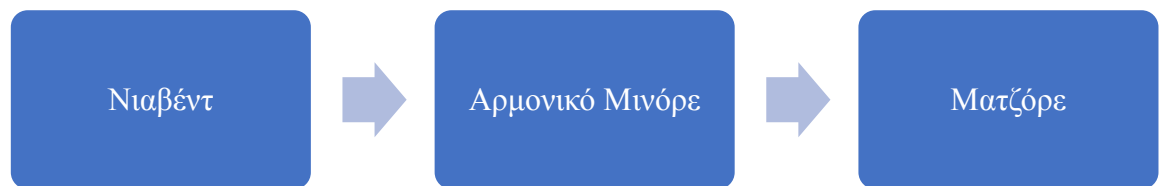
Στο παραπάνω γράφημα αρχίζουμε και βλέπουμε τα ποσοστά των τριών δρόμων και το Αρμονικό μινόρε να υπερέχει και εδώ όπως πριν έναντι όλων των άλλων δρόμων. Συγκρίνοντας τα δύο γραφήματα καταλαβαίνουμε ότι ο συνθέτης έχει φανερή κλήση προς τα Μινόρε και ιδιαίτερα προς το Αρμονικό. Μη ξεχνάμε ότι ένα κομμάτι το ονοματίζουμε βάση δρόμου, από τον δόμο που κυριαρχεί μέσα στο κομμάτι.

Πάμε να δούμε όμως με ποιους άλλους δρόμους εναρμονίζει αυτούς τους τρεις.



Στο παραπάνω διάγραμμα βλέπουμε ότι τον δρόμο Φυσικό Μινόρε πέρα από τα τραγούδια «Μαντίλι χρυσοκεντημένο», «Μαριώ και μανάβης» και «Βασίλω» που είναι ο

μόνος δρόμος, τα υπόλοιπα δεκαέξι τα εναρμονίζει με Αρμονικό Μινόρε και από εκεί περνά και σε άλλους δρόμους. Το τραγούδι «Σε ένα τεκέ σκαρώσανε» μόνο από Φυσικό Μινόρε περνά στον δρόμο Σαμπάχ κατευθείαν.



Εδώ έχουμε τον δρόμο Νιαβέντ όπου τον συναντάμε στα κομμάτια «Από σένα τι ζηλεύω», «Η μικρή των ποδαράδων» και «Ζωίτσα μου» να εναρμονίζεται με αρμονικό μινόρε. Οι δύο αυτοί δρόμοι είναι πολύ κοντά, δύσκολα συναντάς κομμάτι γραμμένο όλο στο δρόμο Νιαβέντ χωρίς να κάνει κίνηση χαμηλώνοντας την 4^η βαθμίδα σε Αρμονικό Μινόρε. Το κομμάτι «Πλακιώτισσα» μετά την κίνηση σε Αρμονικό Μινόρε περνά στον Ματζόρε.



Στα είκοσι οκτώ κομμάτια που κυριαρχεί το Αρμονικό Μινόρε, μόνο σε δύο συναντάμε αποκλειστικά αυτό τον δρόμο: «Είσαι αριστοκράτισσα και ωραία» και «έλα μικρό να φύγουμε». Για τις υπόλοιπες εναρμονίσεις ακολουθούνε παραδείγματα:

Αγαπώ μια παντρεμένη

Βασίλης Τσιτσάνης

♩ = 94
Intro

4

6

Παρτιτούρα 1. Αγαπώ μια παντρεμένη

Εταιρία	ODEON
Αριθμός καταλόγου	GA 7254
Αριθμός μήτρας	GO 3420

Πίνακας 9. Αγαπώ μια παντρεμένη

Κύριος δρόμος του κομματιού είναι το Αρμονικό Μινόρε. Παρατηρείται αύξηση της ΙΙης βαθμίδας για να πάει στην ΙVη βαθμίδα (μινόρε). Με όξυνση της ΙVη βαθμίδας περνά στο Νιαβέντ.

Απόψε να μην κοιμηθείς

Βασίλης Τσιτσάνης

♩ = 60 Cm Gm D Gm B $\flat$ Gm6/E

6 B $\flat$ B $\flat$ /G B $\flat$ *tr* B $\flat$ Gm

11 D7 Gm

Παρτιτούρα 2. Απόψε να μην κοιμηθείς

Εταιρία	HMV
Αριθμός καταλόγου	ΑΟ 2538
Αριθμός μήτρας	ΟΓΑ 857

Πίνακας 10. Απόψε να μην κοιμηθείς

Κύριος δρόμος του κομματιού είναι ο Αρμονικός Μινόρε. Στο 4^ο όγδοο του 4^{ου} μέτρου κάνει ανάλυση της Πτης βαθμίδας του Φυσικού Μινόρε, ματζόρε (B $\flat$) για να περάσει στο 5^ο μέτρο. Στο 9^ο μέτρο προετοιμάζει την πτώση στο Αρμονικό Μινόρε το οποίο αρχίζει στο 10^ο μέτρο και κλείνει στην εισαγωγή.

Αρχόντισσα

Βάσιλης Τσιτσάνης

♩ = 51
intro

D C G B Em B Em Canto Em

3 3 3

Κου ρά

10

16

G D B Em B Em

πα ρη γοριά ζη τού σα ο δό λιος στη ζω ή η η

Παρτιτούρα 3. Αρχόντισσα

Εταιρία	COLUMBIA
Αριθμός καταλόγου	DG 6440
Αριθμός μήτρας	CG 1874

Πίνακας 11. Αρχόντισσα

Κύριος δρόμος στο κομμάτι αυτό είναι το Φυσικό Μινόρε. Παρατηρούμε ότι στο 2^ο μέτρο συναντάμε την IIIη βαθμίδα του Φυσικού Μινόρε, ματζόρε (G). Ακόμα στην άρση του 3^{ου} ογδόου στο 2^ο μέτρο κάνει αύξηση της VIης βαθμίδας που είναι περαστική και κάνει μετάβαση στο Αρμονικό Μινόρε.

Γειτόνισσα

Βασίλης Τσιτσάνης

$\text{♩} = 82$
Bm intro

6 F# Bm D

11 Bm F#

16 Bm Canto 4 D D Bm

Παρτιτούρα 4. Γειτόνισσα

Εταιρία	PARLOPHONE
Αριθμός καταλόγου	B. 21897
Αριθμός μήτρας	GO 2640

Πίνακας 12. Γειτόνισσα

Κύριο δρόμο στο κομμάτι συναντάμε το Φυσικό Μινόρε. Στην εισαγωγή ξεκινά με Αρμονικό Μινόρε και στο 9^ο μέτρο έχουμε στην ΙΙη βαθμίδα του Φυσικού Μινόρε (D) και κλείνει την εισαγωγή με Φυσικό Μινόρε. Ουσιαστικά κάνει μετάβαση από το Αρμονικό Μινόρε στο Φυσικό Μινόρε μέσω της ΙΙης.

Η Ξενιτειά

Βασίλης Τσιτσάνης

$\text{♩} = 94$
Intro Em

4 Em Canto
ξε

5 G
νι τε μέ νος κί'έ ρη μος στη ξε νι τιά γυ ρί ζω ω ξε

6 G
νι τε μέ νος κί'έ ρη μος στη ξε νι τιά γυ ρί ζω ω τις

7 Em B Em
πί κρες και τα βά σα να μπρο στά α μου α ντι κρί ι ι ι - ι ζω τις

8 Em B Em
πί κρες και τα βά σα να μπροσά α μου α ντι κρί - ζω ω

Παρτιτούρα 5. Η Ξενιτειά

Εταιρία	ODEON
Αριθμός καταλόγου	GA 7095
Αριθμός μήτρας	GO 2905

Πίνακας 13. Η Ξενιτειά

Κύριος δρόμος είναι ο Αρμονικός Μινόρε. Στο 5^ο μέτρο συναντάμε μέσω της IIIης βαθμίδας (ματζόρε) πέρασμα στον Σουζινάκ με μικτό άκουσμα, χρωματική κίνηση, (Σαν

Χουζάμ με μεταβλητή την IVη βαθμίδα). Στο 7^ο μέτρο επανέρχεται μέσω της Ιης βαθμίδας στο Αρμονικό Μινόρε.

Θα 'ρθω μια γλυκιά βραδιά

Βασίλης Τσιτσάνης

$\text{♩} = 104$
Intro

B $\flat$

4 Gm Canto Gm Gm Στο

7 Cm Πα ρα θύ ρι σου κο ντά με χί λια κα ρδιο χτύ πια στο

8 Cm D Gm πα ρα θύ ρι σου κο ντά με χί λια κα ρδιο χτύ πια

Παρτιτούρα 6 Θα έρθω μια γλυκιά βραδιά

Εταιρία	COLUMBIA
Αριθμός καταλόγου	DG 6357
Αριθμός μήτρας	CG 1679

Πίνακας 14. Θα έρθω μια γλυκιά βραδιά

Κύριο δρόμο έχουμε τον Αρμονικό Μινόρε στο κομμάτι. Ξεκινά με IIIη βαθμίδα (Ραστ) του Φυσικού Μινόρε. Στο 4^ο μέτρο μεταβαίνει μέσω της Ιης βαθμίδας στο Νιαβέντ και έτσι κλείνει η εισαγωγή. Στο 5^ο μέτρο έχουμε Αρμονικό Μινόρε όπου και συνεχίζει.

Καλαμπακιώτισσα

Βασίλης Τσιτσάνης

♩ = 88
Intro G Am E Am Canto

3 Am C
θα πάω να με θύσω για τί με κά

6 C
για τί με κά α α τρε λή η η ξα νθιά έ χω σε βντά

7 E Am
θέλω να τη η ης μι λή η η η σώ

Παρτιτούρα 7. Καλαμπακιώτισσα

Εταιρία	HMV
Αριθμός καταλόγου	ΑΟ 2610
Αριθμός μήτρας	ΟΓΑ 977

Πίνακας 15. Καλαμπακιώτισσα

Κύριος δρόμος του κομματιού είναι το Φυσικό Μινόρε. Στην εισαγωγή ξεκινά με φυσικό μινόρε και στο 5^ο όγδοο του 1^{ου} μέτρου κλείνει την εισαγωγή με Αρμονικό Μινόρε. Στο 2^ο μέτρο το τραγούδι ξεκινά με Αρμονικό Μινόρε και στο 4^ο μέτρο κάνει στην ΙΙη βαθμίδα Ραστ και κλείνει στο 7^ο μέτρο με Αρμονικό μινόρε.

Κάποτε ζήλεψα

Βασίλης Τσιτσάνης

♩ = 64 Canto
Em

Edim7 B Em Am B Em

κά ποτε ζή λε ψα κι'ε γώ δυό πλά να μα α αύρα μά τια α

7 D7 G D G

ρχο ντο πού λας ό μο ρφης που μοιά ζαν σαν δια μά ντια

12 B Em B7 Em

α ρχοντοπού λας ό μο ρφης που μοιά ζαν σαν δια μά α α αντιά

17 Em Am Em Em Edim B

24 Em

Παρτιτούρα 8. Κάποτε ζήλεψα

Εταιρία	ODEON
Αριθμός καταλόγου	GA 7222
Αριθμός μήτρας	GO 3308

Πίνακας 16. Κάποτε ζήλεψα

Κύριος δρόμος του κομματιού είναι ο Φυσικός Μινόρε. Στο 2^ο μέτρο κάνει Νιαβέντ με όξυνση στην IVη βαθμίδα. Στο 7^ο μέτρο προετοιμάζει το Σεγκιά μέσω της δεσπόζουσας (V) που περνά στο 8^ο μέτρο (sol) IIIη βαθμίδα και στο 13^ο μέτρο γυρίζει στο Αρμονικό Μινόρε. Στο 17^ο μέτρο η δεύτερη εισαγωγή είναι όλη Νιαβέντ.

Με σπανιόλικες κιθάρες

Βασίλης Τσιτσάνης

$\text{♩} = 57$ F
Canto

με σπα νιό λι κες χα βά γιες με σα ρά ντα α τσι γγά νες τι ζω ή μπο έ μι κη παι

4 Dm Dm/F Gm
ρνω με λι κέρ και με σα μπά νια να μου φύ γουν τα φα ρμά κια

7 A Dm D Em A
ά φου ξέ ρεις χρό νια σα γα πώ αχ αχ Κα λλιο πά κι μου ου ου γλυ

12 D D Em A D
κό αχ αχ δε με λο γα ριά ζεις θα χα θώ

Παρτιτούρα 9. Με σπανιόλικες κιθάρες

Εταιρία	PARLOPHONE
Αριθμός καταλόγου	B. 21936
Αριθμός μήτρας	GO 2837

Πίνακας 17. Με σπανιόλικες κιθάρες

Το κομμάτι σαν κύριο δρόμο έχει τον Αρμονικό Μινόρε. Στο 1^ο μέτρο περνά με την ΙΙη βαθμίδα στον Σουζινάκ με μικτό άκουσμα, χρωματική κίνηση. Στο 2^ο τέταρτο του 2^{ου} μέτρου έχουμε Νιαβέντ. Στο 4^ο όγδοο του 8^{ου} μέτρου με χρωματική κίνηση στην Ιη βαθμίδα περνά σε Ματζόρε και συνεχίζει μέχρι το τέλος.

Μηχανικά με μπέρδεψες

Βασίλης Τσιτσάνης

♩ = 106

6

Παρτιτούρα 10. Μηχανικά με μπέρδεψες

Εταιρία	HMV
Αριθμός καταλόγου	ΑΟ 2610
Αριθμός μήτρας	ΟΓΑ 978

Πίνακας 18. Μηχανικά με μπέρδεψες

Κύριος δρόμος είναι το Αρμονικό Μινόρε. Το κομμάτι ξεκινά με Φυσικό Μινόρε, στο 2^ο μέτρο μέσω ΙΙης βαθμίδας (C) του Φυσικού Μινόρε. Στο 4^ο μέτρο έχουμε Αρμονικό Μινόρε με την δεσπόζουσα.

Να γιατί περνώ

Βάσιλης Τσιτσάνης

$\text{♩} = 71$
Dm Intro

6 A Dm F F F

14 A Dm Dm Canto Dm
Να για τί 'γυ ρνώ μεσ' την Α θή να

20 Dm A7 A A
να για τί πά ντα τα κο πα νώ

Παρτιτούρα 11. Να γιατί περνώ

Εταιρία	ODEON
Αριθμός καταλόγου	GA 7005
Αριθμός μήτρας	GO 2639

Πίνακας 19. Να γιατί περνώ

Κύριος δρόμος του κομματιού είναι το Αρμονικό Μινόρε. Στην εισαγωγή ξεκινά με τον δρόμο Νιαβέντ. Στο 9^ο μέτρο έχουμε την IIIη βαθμίδα του Αρμονικού Μινόρε, Φα ματζόρε, στο 14^ο πέφτει χρωματικά για να κλείσει την εισαγωγή με Αρμονικό Μινόρε.

Ο γάμος του Τσιτσάνη

Βασίλης Τσιτσάνης

♩ = 90 A Canto

Βρή και τη γυ ναί και που γου στά ρω εί ναι ηπι'ο ό

6 ρφη και τη θαν μά— ζω ά λλη πια δε θέ λω ν'α γα πή σω

12 ή συ χος μ'αν τήν ε γώ θα ζή— σω

Παρτιτούρα 12. Ο γάμος του Τσιτσάνη

Εταιρία	COLUMBIA
Αριθμός καταλόγου	DG 6449
Αριθμός μήτρας	CG 1873

Πίνακας 20. Ο γάμος του Τσιτσάνη

Στο κομμάτι συναντάμε σαν κύριο δρόμο το Αρμονικό Μινόρε. Στο 6^ο μέτρο έχουμε Νιαβέντ στην Ιη βαθμίδα με όξυνση της ΙVης βαθμίδας. Στο 9^ο μέτρο συναντάμε Φυσικό Μινόρε μέσω της ΙΙης βαθμίδας που κάνει ματζόρε. Στο 2^ο τέταρτο του 10^{ου} μέτρου λύνει την ΙΙη (ματζόρε), με την χρήση της τονικής ως δεσπόζουσας και την ΙVη (της τονικής) για να καταλήξει σε Νιαβέντ και να κλείσει το κομμάτι.

Παρηγοριά τα μάτια σου

Βασίλης Τσιτσάνης



Παρτιτούρα 13. Παρηγοριά τα μάτια σου

Εταιρία	HMV
Αριθμός καταλόγου	ΑΟ 2523
Αριθμός μήτρας	ΟΓΑ 824

Πίνακας 21. Παρηγοριά τα μάτια σου

Κύριος δρόμος στο κομμάτι είναι το Αρμονικό Μινόρε. Η εισαγωγή ξεκινά με IIIη βαθμίδα (ματζόρε) και στο 5^ο μέτρο, στην άρση του 2^{ου} τετάρτου περνά τη δεσπόζουσα (V) στο 6^ο μέτρο για να κλείσει με Αρμονικό Μινόρε.

Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε

Βασίλης Τσιτσάνης

$\text{♩} = 102$
Em Intro

2

Em Canto

4

Em G

τον α ργι λέ ε ε σκα ρω ω ω σα νέ

5

Em

με μπρου σια νό ο ο ο μαν ρά α α α κι

Παρτιτούρα 14.Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε

Εταιρία	ODEON
Αριθμός καταλόγου	GA 1929
Αριθμός μήτρας	GO 2430

Πίνακας 22.Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε

Κύριος δρόμος είναι το Φυσικό Μινόρε. Η εισαγωγή είναι Φυσικό Μινόρε, στο 4^ο μέτρο με κοινή τονική 1η βαθμίδα περνά στο Σαμπάχ.

Σ' αυτό το κόσμο ο δυστυχής

♩ = 109 Βασίλης Τσιτσάνης

Fm Fm/A♭ B♭m C Fm Fm Fm/A♭

Intro

6 B♭m C7 3 3 3 3 Fm C Fm

Παρτιτούρα 15. Σ' αυτό τον κόσμο ο δυστυχής

Εταιρία	COLUMBIA
Αριθμός καταλόγου	DG 6357
Αριθμός μήτρας	CG 1680

Πίνακας 23. Σ' αυτό τον κόσμο ο δυστυχής

Κύριος δρόμος στο κομμάτι είναι το Αρμονικό Μινόρε. Στο 1^ο μέτρο ανεβαίνει χρωματικά από την IIη βαθμίδα για να πάει στην IVη (μινόρε). Συνεχίζει χρωματικά στο 2^ο μέτρο μέχρι την Vη βαθμίδα. Στο 3^ο μέτρο μέσω της δεσπόζουσας στο 2^ο τέταρτο πάει στην τονική.

Σήμερα ξύπνσα πρωί

Βασίλης Τσιτσάνης

$\text{♩} = 82$

Gm Gm Cm

7 D Gm D Gm Canto Gm

Σή με ρα ξύ πνη σα_α απρω ί και

12 Cm Gm Cm Gm Bb

πα' να κη νυ γή η σω πε ρνώ κι'α πτην α

17 F Bb

γά α α πημου να την κα λη με ρί σω πε ρνώ κι'α πτην α γά α α πημου να

22 D Gm D Gm D Gm

την κα λη με ρί σω

3 3 3 3

Παρτιτούρα 16. Σήμερα ξύπνησα πρωί

Εταιρία	ODEON
Αριθμός καταλόγου	GA 7107
Αριθμός μήτρας	GO 2941

Πίνακας 24. Σήμερα ξύπνησα πρωί

Κύριος δρόμος στο κομμάτι είναι το Φυσικό Μινόρε. Στην εισαγωγή έχουμε Αρμονικό Μινόρε. Στο 4^ο όγδοο του 12^{ου} μέτρου κάνει κίνηση Νιαβέντ. Στο 16^ο μέτρο έχουμε ΙΙη βαθμίδα (ματζόρε) από το Φυσικό Μινόρε. Στο 22^ο μέτρο κάνει πάλι Νιαβέντ και στο 24^ο μέτρο κλείνει με Αρμονικό Μινόρε.

Τα χάνω σαν σε βλέπω

Βασίλης Τσιτσάνης

♩ = 115
Intro

5 Bb D7 Gm D Gm Canto Gm
Πως να στον πω

Παρτιτούρα 17. Τα χάνω σαν σε βλέπω

Εταιρία	COLUMBIA
Αριθμός καταλόγου	DG 6344
Αριθμός μήτρας	CG 1671

Πίνακας 25. Τα χάνω σαν σε βλέπω

Κύριος δρόμος στο κομμάτι είναι το Φυσικό Μινόρε. Ξεκινά με IIIη βαθμίδα ματζόρε (Bb) στον Φυσικό Μινόρε. Στο 7^ο μέτρο με τη δεσπόζουσα καταλήγει η εισαγωγή σε Αρμονικό Μινόρε.

Τι θέλεις απο μένα

Βασίλης Τσιτσάνης

$\text{♩} = 113$

Gm D Cm Gm

3 D 3 Gm D Gm B $\flat$

6 G7 Cm

11 D7 3 3 Gm D Gm Canto 8 Cm D

3 3

πως με 'χεις μπε ρδέψει δε το ξέρω

24 D D7 Gm

αχ για σέ να πά ντα υ πο φέ ρω

Παρτιτούρα 18. Τι θέλεις από μένα

Εταιρία	HMV
Αριθμός καταλόγου	ΑΟ 2484
Αριθμός μήτρας	ΟΓΑ 761

Πίνακας 26 . Τι θέλεις από μένα

Κύριος δρόμος στο κομμάτι είναι το Αρμονικό Μινόρε. Στην εισαγωγή έχουμε Αρμονικό Μινόρε έως το 5^ο μέτρο όπου έχουμε στην IIIη βαθμίδα του Φυσικού Μινόρε (B $\flat$) Σεγκιά. Στο 9^ο μέτρο κάνει την τονική (I) δεσπόζουσα της IVης για να καταλήξει στο 11^ο μέτρο με Αρμονικό Μινόρε.

Το τρελοκόριτσο

Βασίλης Τσιτσάνης

♩ = 63

7

12

Παρτιτούρα 19. Το τρελοκόριτσο

Εταιρία	ODEON
Αριθμός καταλόγου	GA 7095
Αριθμός μήτρας	GO 2906

Πίνακας 27. Το τρελοκόριτσο

Κύριος δρόμος στο κομμάτι είναι το Αρμονικό Μινόρε. Η εισαγωγή μέχρι το 5^ο μέτρο είναι Σουζινάκ. Στο 6^ο μέτρο έχουμε Αρμονικό Μινόρε στην τονική. Στο 9^ο μέτρο συναντάμε περαστικό Νιαβέντ και κλείνει με Αρμονικό Μινόρε.

Το φιλί δεν είναι κρίμα

Βασίλης Τσιτσάνης

$\text{♩} = 90$
Intro

2 F A Dm Dm Canto

5 F C F C F
Και σε μια βάρκα μπιή - κα με τα δυό μάξι

6 A Dm
να πάμε για τη Βούλα

Παρτιτούρα 20. Το φιλί δεν είναι κρίμα

Εταιρία	COLUMBIA
Αριθμός καταλόγου	DG 6488
Αριθμός μήτρας	CG 1937

Πίνακας 28. Το φιλί δεν είναι κρίμα

Κύριο δρόμο το κομμάτι έχει το Φυσικό Μινόρε. Ξεκινά η εισαγωγή με την ΙΙη του Φυσικού Μινόρε (F) και στο 5^ο όγδοο του 1^{ου} μέτρου κάνει Μινόρε Αρμονικό με την δεσπόζουσα, το οποίο επαναλαμβάνει συνεχώς και παρακάτω.

Αυτό που παρατηρούμε από τα παραδείγματα αλλά και από τα άλλα κομμάτια που δε καταγράψαμε, είναι ότι ο συνθέτης κατέχει καλά την εναρμόνιση. Εισάγει κομμάτια στην δισκογραφία τα οποία παίζονται με σολιστικό όργανο το μπουζούκι και τα συναντάμε να είναι άψογα εναρμονισμένα. Οι μελωδίες κινούνται και κάνουν εναλλαγές σε

συγκεκριμένους φθόγγους. Οι φθόγγοι αυτοί είναι ηΙη βαθμίδα, η ΙΙΙ, ΙVκαι ηV, τους συναντάμε σχεδόν σε όλα τα κομμάτια. Συγκεκριμένα αυτό που παρατηρούμε είναι ότι η αλλαγή στα κομμάτια από Αρμονικό Μινόρε σε Φυσικό Μινόρε γίνεται συνεχώς μέσω της ΙΙης βαθμίδας (ματζόρε). Μέσω της ΙΙης οι δρόμοι που περνάει πέρα του Φυσικού Μινόρε είναι ο Ματζόρε, ο Ραστ, ο Σεγκιά και ο Σουζινάκ. Άλλη μια παρατήρηση στα κομμάτια είναι όταν θέλει να περάσει στην ΙV βαθμίδα το κάνει με χρωματική από την ΙΙ βαθμίδα. Κάτι το οποίο προαναφέραμε και σταθήκαμε είναι η όξυνση της ΙVης στο Αρμονικό Μινόρε μας περνάει στον δρόμο Νιαβέντ.

Βέβαια δεν μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι ο Τσιτσάνης αντιλαμβάνεται τον Νιαβέντ σαν διαφορετικό δρόμο από το Αρμονικό Μινόρε. Σε δέκα κομμάτια από τα είκοσι οκτώ βλέπουμε να κάνει αυτή την κίνηση, δηλαδή όξυνση της ΙVης, αλλά και στα τέσσερα Νιαβέντ βλέπουμε το αντίθετο, να χαμηλώνει η ΙV. Την εικόνα μεταξύ Αρμονικό Μινόρε και Νιαβέντ που βλέπουμε παραπάνω, μας την αναφέρει και ο Νίκος Ορδουλίδης¹⁰¹. Στην πραγματικότητα, πολλά τραγούδια που βασίζονται στο δρόμο Αρμονικό Μινόρε χρησιμοποιούν την αυξημένη τέταρτη βαθμίδα. Πρόκειται για μία πολύ συνηθισμένη ιδιοματική κίνηση της τέταρτης και επομένως πολλές φορές οι δρόμοι Αρμονικό Μινόρε και Νιαβέντ θεωρούνται σαν ένας. Αν το σκεφτούμε σε συνδυασμό και με την αναφορά του Βούλγαρη και Βανταράκη¹⁰² για τα στοιχεία του Νικρίζ και του Νιχαβέντ ότι σπανίως είναι ανεξάρτητοι, φτάνουμε στο συμπέρασμα ότι ο Τσιτσάνης μπορεί να εναρμονίζει άψογα με βάση την τονική μουσική με αρκετά στοιχεία της τροπικής δομής που παρατηρούμε στην ανατολική μουσική.

Αν κάνουμε και μια ανασκόπηση και στις συνεντεύξεις¹⁰³ που έδωσε κατά καιρούς όπως για τις «καντάδες», *«Εννοώ ως επί το πλείστον τα πρώτο σερόντο τραγουδάκια τα λεγόμενα ματζοράκια-μινόρακια»* και άλλη μια αναφορά που κάνει στη λογοκρισία *«κατά τα άλλα μπορώ να πω ότι ήσκησεν ευεργετικήν επίδρασιν, διότι μουσικές αμανοειδείς και νότες κλαυθμηρίζουσες απορρίπτοντο. Αποτέλεσμα αυτής της τακτικής ήταν το λαϊκό μας τραγούδι να είναι ελληνοπρεπές και καλόγουστο»*, βλέπουμε ο ίδιος να απαρνείται την

¹⁰¹ Ορδουλίδης Νίκος, *ό.π.*, σελ. 132.

¹⁰² Βούλγαρης Ευγένιος – Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπόλεμου Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα (1922-1940)*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής και Fagottobooks, 2006, σελ 50.

¹⁰³ Gauntlet Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού πρώτου, Αθήνα, 2001, σελ. 176-178.

εναρμόνιση, η ακόμα και την αναφορά σε άλλους δρόμους και θεωρεί ότι ο ματζόρε και ο μινόρε κάνει το λαϊκό τραγούδι ελληνοπρεπές.

Μέσα από τις αναλύσεις των κομματιών, τους δρόμους, το ποσοστό των δρόμων που κυριαρχεί και τον τρόπο που τους εναρμονίζει όπως και από συνεντεύξεις του, καταλήγουμε ότι κύριος δρόμος είναι ο Μινόρε (Αρμονικό, Φυσικό). Οι κινήσεις που κάνουν τα κομμάτια κατά την εναρμόνιση τους και τα περάσματα σε άλλους δρόμους γίνονται μόνο για αισθητικούς λόγους. Μέσα από τον χώρο της μουσικής δε μπορούμε να αποκλείσουμε το γεγονός να έχει έρθει σε επαφή με τα μακάμ και τους δρόμους, αλλά με τα λεγόμενα του τείνει προς τον εξευρωπαϊσμό του λαϊκού. Παίρνει στοιχεία από αυτούς μόνο για να παράξει καλύτερο άκουσμα στα κομμάτια του όχι για να στηρίξει ολόκληρο κομμάτι πάνω σε άλλους δρόμους.

Ένα σοβαρό στοιχείο είναι οι συγχορδιακές ακολουθίες. Στα ενενήντα οκτώ κομμάτια έχουμε εξήντα επτά διαφορετικούς τύπους¹⁰⁴. Στα πενήντα δύο των Μινόρε έχουμε τριάντα πέντε διαφορετικούς τύπους.

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω βγάζουμε ένα άκρως σημαντικό πόρισμα. Δεν υπάρχει κάποιο αρχέτυπο που να χρησιμοποιείται. Κάθε φορά μεταβάλλονται τα συνθετικά συστατικά, και αυτό είναι σημαντικό κομμάτι του λαϊκού. Δεν κοιτάει δηλαδή να ακολουθήσει θεωρίες (καμία τέχνη άλλωστε συνειδητά) αλλά κοιτάει να παράξει ήχο, και έπειτα εμείς φτιάχνουμε με βάση τα προϊόντα τις θεωρίες. Στα αυτιά του συνθέτη αλλά και των άλλων μουσικών της εποχής γράφει Ματζόρε και Μινόρε για αυτό το λόγο περνάνε εύκολα από την επιτροπή λογοκρισίας του Μεταξά¹⁰⁵. Το Δυτικό τονικό σύστημα βλέπουμε να εισάγεται στην δισκογραφία της εποχής και να δημιουργεί έναν καινούριο χώρο και μία νέα κατηγορία τραγουδιών¹⁰⁶.

3.3 Στατιστικά μεταξύ όλων των δρόμων και των μινόρε

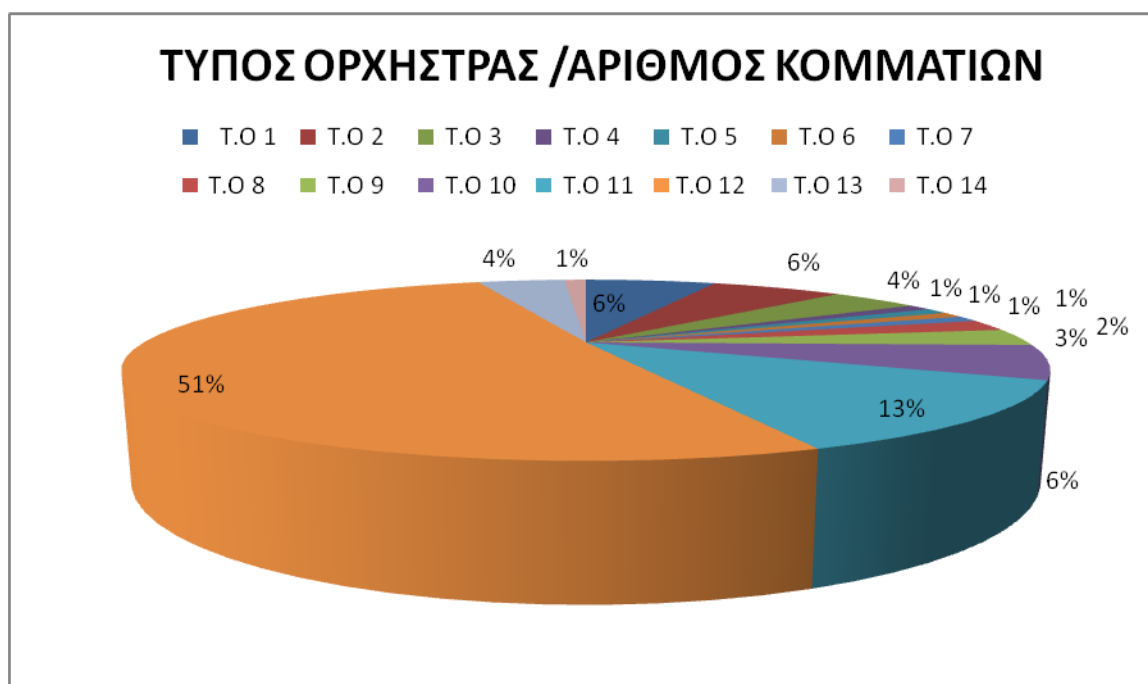
Όπως είδαμε σε προηγούμενα κεφάλαια, εξετάσαμε τον τύπο ορχήστρας και τον ρυθμό. Σε αυτή την υποενότητα θα παραθέσουμε τους ήδη υπάρχοντες πίνακες που αφορούν όλα τα κομμάτια (δηλαδή όλους τους δρόμους) σε σχέση με τα Μινόρε (Φυσικό-

¹⁰⁴ Βλ. πίνακα 1 παραρτήματα..

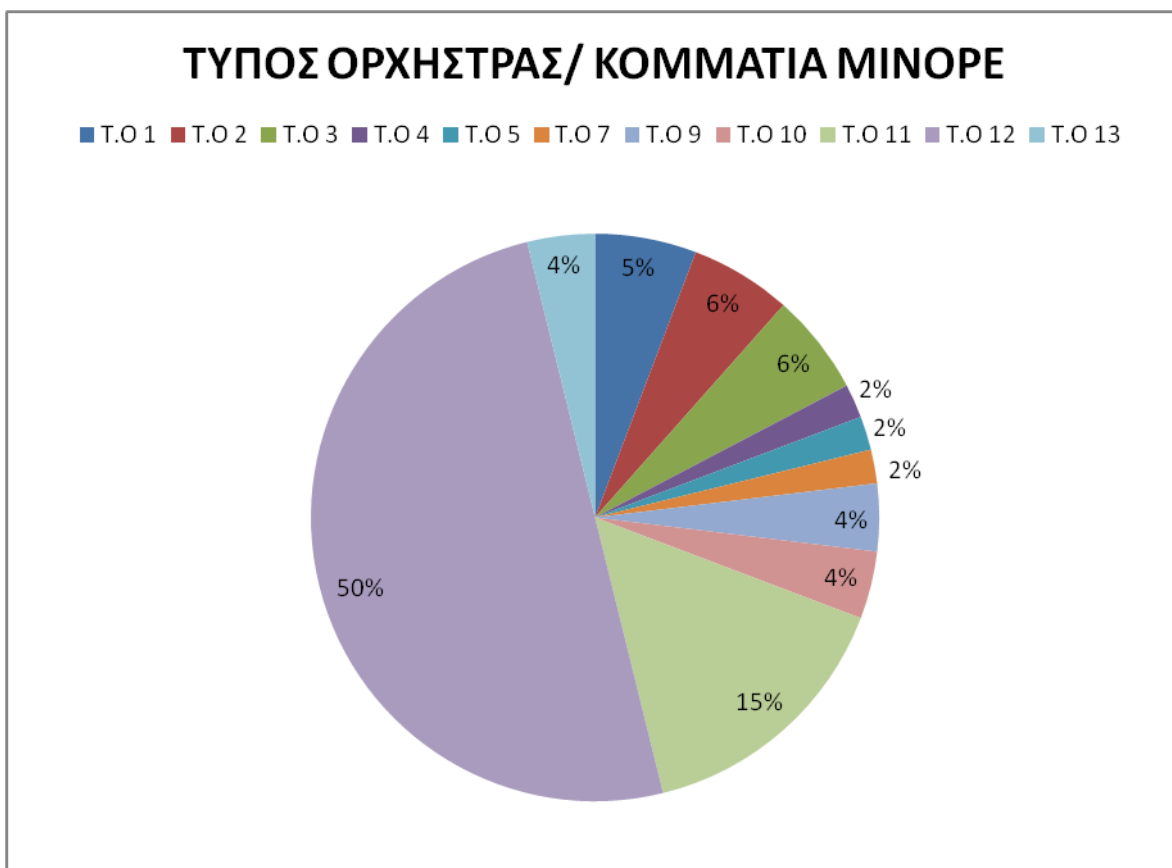
¹⁰⁵ R. P. Pennanen, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, University of Tampere, 1999, σελ. 103.

¹⁰⁶ *Αυτόθι*, σελ. 75-107.

Αρμονικό-Νιαβέντ). Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε μέσα από αυτή τη σύγκριση τι τύπος ορχήστρας επικρατεί σε σχέση με το ρυθμό, τον δρόμο και τις συγχροδιακές ακολουθίες.



Γράφημα 5. Τύπος Ορχήστρας/ αριθμός κομματιών

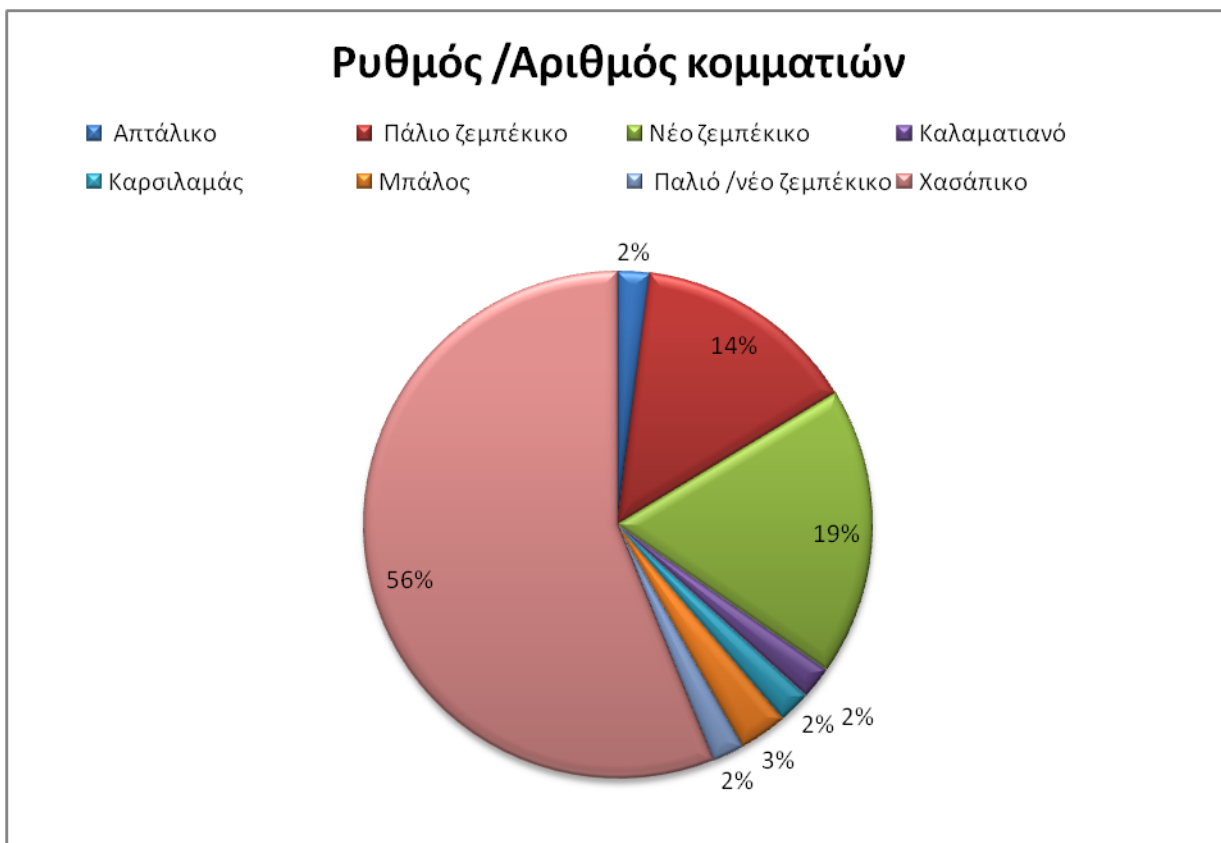


Γράφημα 6. Τύπος Ορχήστρας / κομμάτια Μινόρε

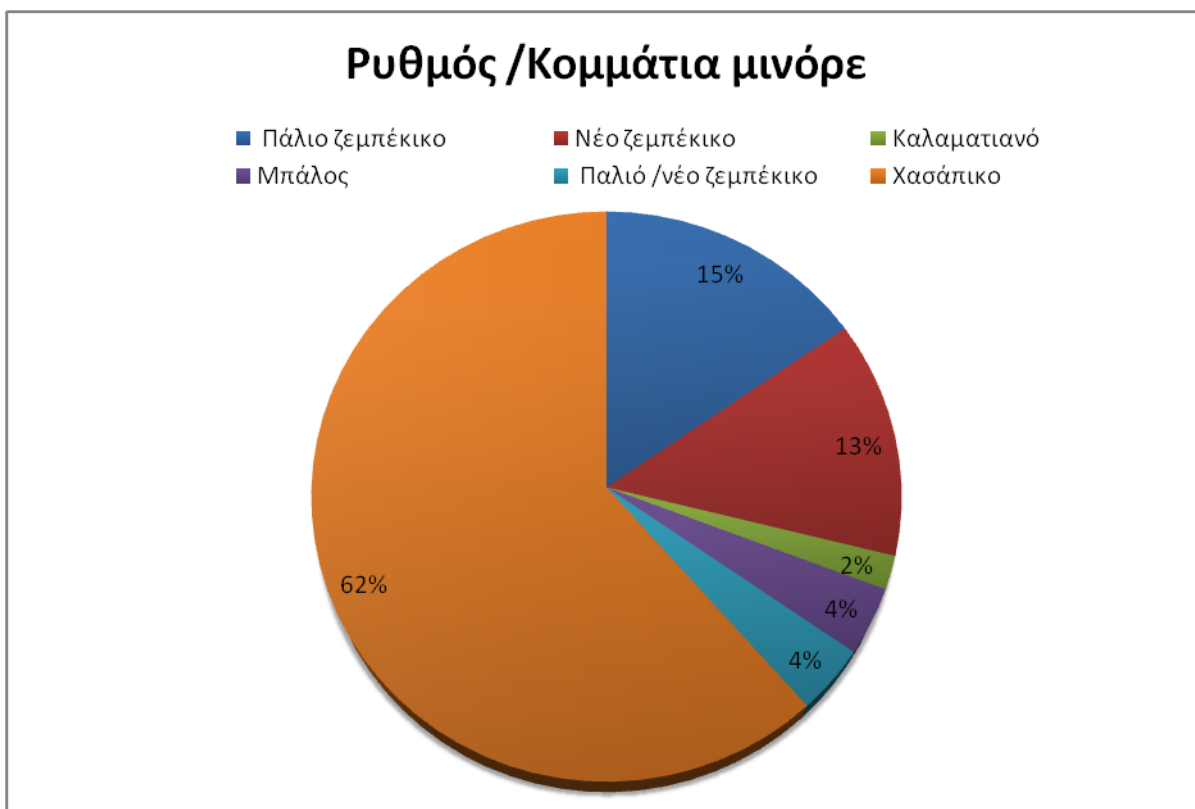
Όπως βλέπουμε ο TO12, δηλαδή η ορχήστρα που αποτελείται από κιθάρα-μπουζούκι-μπαγλαμά-φωνή Α-φωνή Β, κυριαρχεί και επί του γενικού και επί του ειδικού με ποσοστό 50% και άνω. Αυτό συμβαίνει γιατί τα περισσότερα κομμάτια έχουν ηχογραφηθεί την περίοδο 1939-1940¹⁰⁷ όπου φαίνεται ο συνθέτης να έχει κατασταλάξει στο είδος ορχήστρας που ηχογραφεί. Επίσης είναι εύλογο αυτό το μεγάλο ποσοστό γιατί τα μινόρε είναι αφαίρεση συνόλου από τον γενικό πίνακα. Ακολουθεί ο TO11 που απαρτίζεται από μπουζούκι-μπαγλαμά-κιθάρα- φωνή με ποσοστό 13% στο γενικό και 15% στα μινόρε. Μία άλλη παρατήρηση είναι ότι στα κομμάτια μινόρε δε χρησιμοποιείται ο TO6, TO8 Και TO14. Οι υπόλοιποι τύποι ορχήστρας εμφανίζονται σε μικρότερα ποσοστά. Είναι ξεκάθαρο ότι ο συνθέτης «δανείζεται» το οργανολόγιο της πειραιώτικης σχολής και αρχίζει να πειραματίζεται πάνω σ' αυτή με τη χρήση δεύτερης φωνής, η οποία όπως

¹⁰⁷ Βλ. πίνακα 1 παρατήματα

προαναφέραμε στο κεφάλαιο με τους τύπους ορχήστρας, τραγουδάει με διαφορά οκτάβας, σεγόντο και σε δεύτερη ή παράλληλη τρίτη φωνή.



Γράφημα 7. Ρυθμός / Αριθμός Κομματιών



Γράφημα 8. Ρυθμός ανά κομμάτια Μινόρε

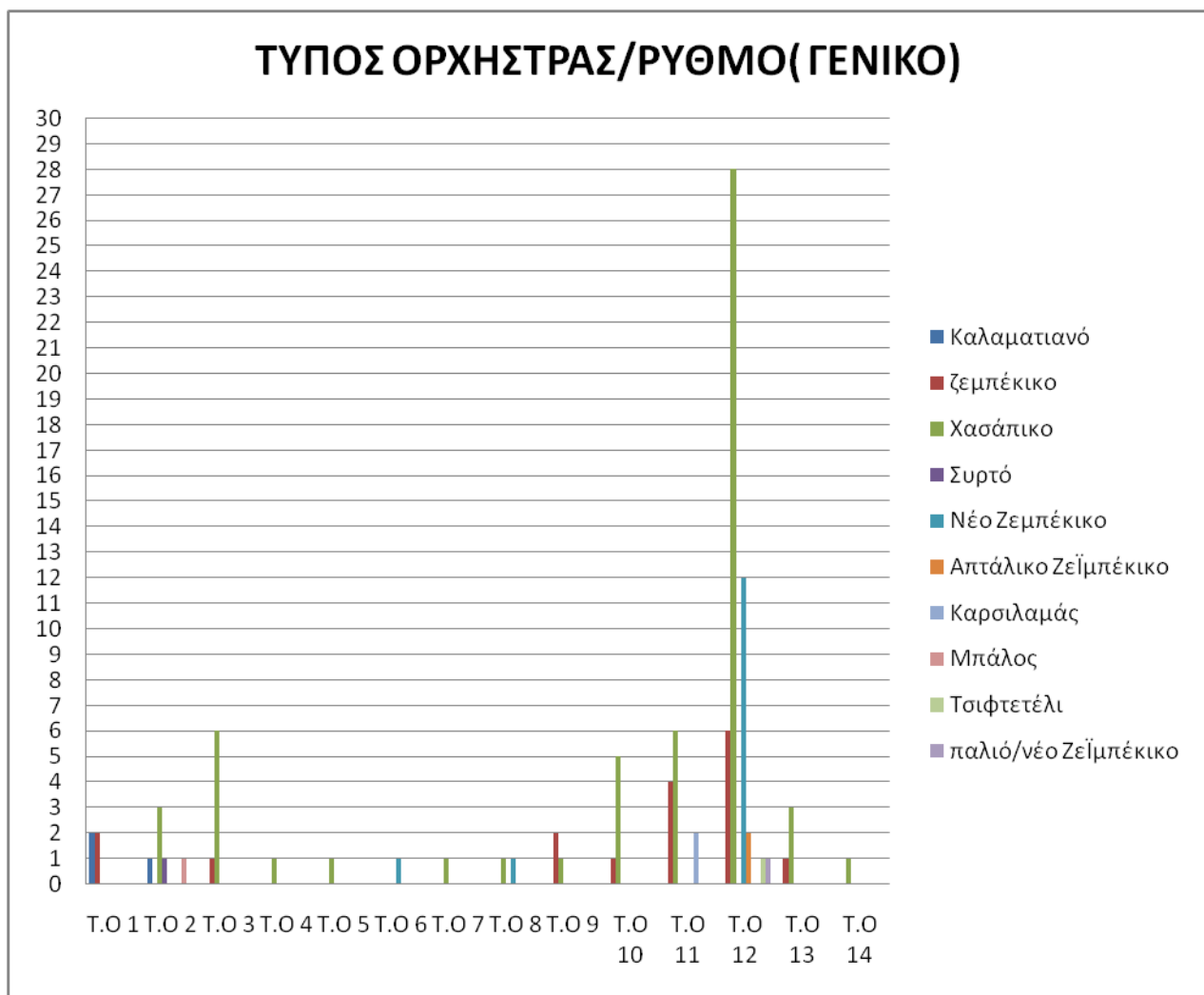
Στα δύο παραπάνω γραφήματα έχουμε να κάνουμε με τους ρυθμούς που έχουμε συναντήσει. Στο ένα βλέπουμε τους ρυθμούς ανά αριθμό κομματιών (γενικό) και στο άλλο τους ρυθμούς ανά αριθμό κομματιών μινόρε (ειδικό). Μεταξύ των δύο γραφημάτων τα στοιχεία αλλάζουν, καθώς στα μινόρε απουσιάζουν οι ρυθμοί απτάλικο και καρσιλαμάς. Το χασάπικο είναι αυτό που μας απασχολεί γιατί όπως είδαμε και στο υποκεφάλαιο των ρυθμών γενικά έχουμε πενήντα πέντε χασάπικα, ειδικά όμως στα μινόρε βλέπουμε να ανήκουν τα τριάντα δύο. Σύμφωνα με τα δύο γραφήματα βλέπουμε τα είκοσι τρία χασάπικα να ανήκουν στους υπόλοιπους δρόμους, άρα βλέπουμε μία υπεροχή των χασάπικων μινόρε επί του γενικού συνόλου κατά 10%. Χρονολογικά δε παρατηρούμε κάποια διαδοχή αλλά συνεχίζονται και ηχογραφούνται παράλληλα. Μία παρατήρηση ακόμα είναι ότι το παλιό-νέο ζεμπέκικο ανήκει αποκλειστικά στον ειδικό πίνακα και τα δύο κομμάτια που είναι γραμμένα σ' αυτό το ρυθμό ανήκουν στα μινόρε. Ο μπάλος συναντάται στον γενικό πίνακα με ποσοστό 3% (τρία κομμάτια), όπου τα δύο από αυτά περνάνε στον ειδικό πίνακα. Οι ρυθμοί καρσιλαμάς και απτάλικο δεν περνάνε στον ειδικό πίνακα, ίσως γιατί το 1940 σταματούν οι ηχογραφήσεις. Ο καρσιλαμάς και το απτάλικο εμφανίζονται με δύο κομμάτια στον κάθε ρυθμό, τα τρία από τα οποία ηχογραφούνται το

1939 και ένα το 1940. Πολύ πιθανό ο συνθέτης δε πρόλαβε να ηχογραφήσει μινόρε σε αυτούς τους ρυθμούς.

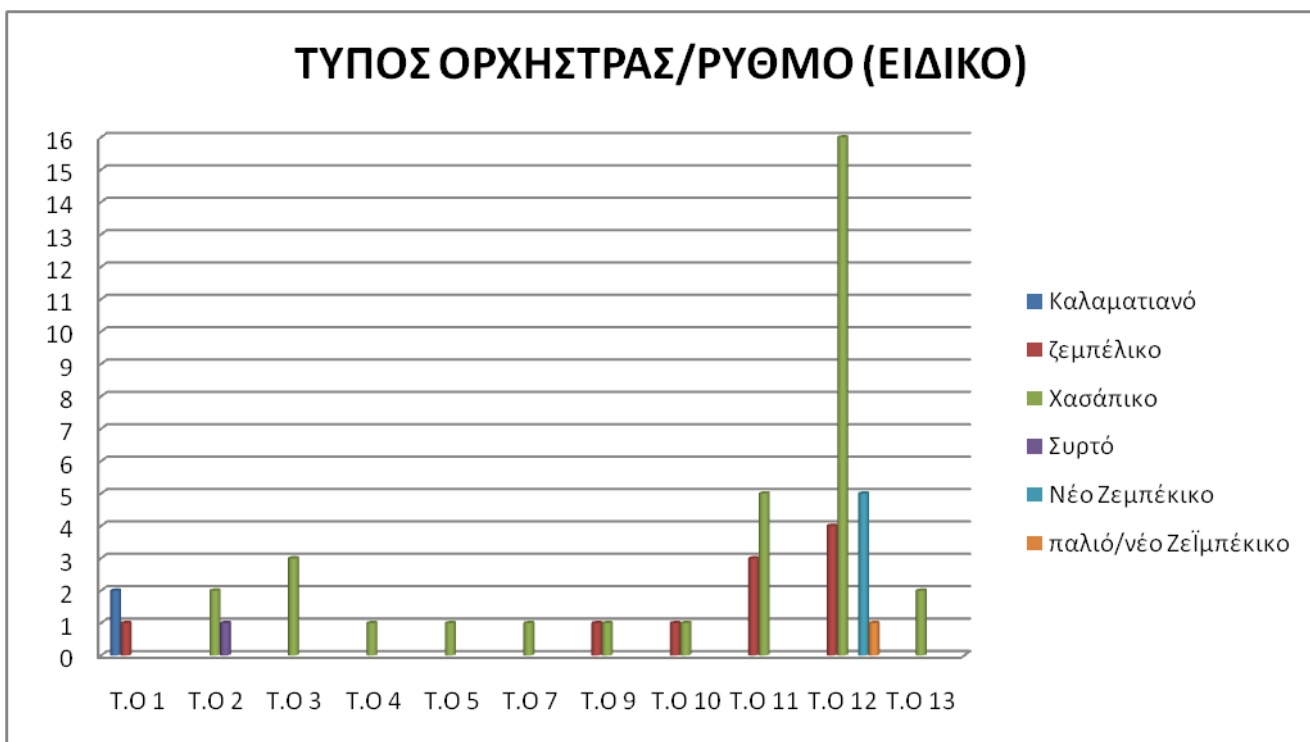
Αφαιρώντας τον ειδικό πίνακα από τον γενικό παρατηρούμε και κάτι άλλο, ότι στα μεγάλα ποσοστά που είναι το χασάπικο και το ζεμπέκικο οι οποίοι ουσιαστικά είναι οι κύριοι ρυθμοί της προπολεμικής περιόδου, ο συνθέτης μας δίνει την εικόνα ότι ηχογραφεί με αναλογία. Από τα δεκαοχτώ νέα ζεϊμπέκικα τα επτά ανήκουν στον ειδικό πίνακα, τα έντεκα δηλαδή ανήκουν σε άλλους δρόμους πέρα του μινόρε. Στα δύο όμως κομμάτια απ' αυτά δεν βρίσκουμε κάποιο δρόμο να κυριαρχεί: «Για τα μαύρα μάτια σου» και «Νταϊζή». Επίσης στα δεκατέσσερα παλιά ζεϊμπέκικα, στον ειδικό πίνακα ανήκουν τα οκτώ και τα άλλα έξι στους άλλους δρόμους. Ένα κομμάτι απ' αυτά δεν έχει κύριο δρόμο.

Η διαφορά μεταξύ του γενικού και του ειδικού όσον αφορά τους ρυθμούς και τον αριθμό των κομματιών τους, χτίζεται χρονολογικά. Το 1939 και το 1940 έχουν ηχογραφηθεί τα περισσότερα κομμάτια. Ο συνθέτης έχει ήδη τρία χρόνια στη δισκογραφία, άρα μπορούμε να πούμε πλέον ότι δεν ηχογραφεί τυχαία. Ίσως έχει αρχίσει να προσμετράται η απήχηση των κομματιών στο κοινό. Σε συνέντευξη του αναφέρει «*δε προσπαθούσα ποτέ να γράφω για τον εαυτό μου, αυτό δε θα μου προσέφερε τίποτα, τα θέματά μου ,έπρεπε ,και το νόημά τους να αγκαλιάζουν τους πάντες*»¹⁰⁸, πράγμα που το συμπεραίνουμε και από τα μέχρι τώρα γραφήματα. Από το γενικό στο ειδικό δε συναντάμε ποσοστιαία καμία μεγάλη απόκλιση πέρα του 10 % στα μινόρε χασάπικα, πράγμα που δείχνει ότι ίσως μοιράζει τα τραγούδια για να γίνεται αρεστός σε όλο το κοινό του. Αυτό το 10% ίσως είναι μία προτίμηση του κόσμου που έχει παρατηρήσει και θέλησε να ικανοποιήσει το κοινό του.

¹⁰⁸ Gauntlet Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού πρώτου, Αθήνα, 2001, σελ.176.



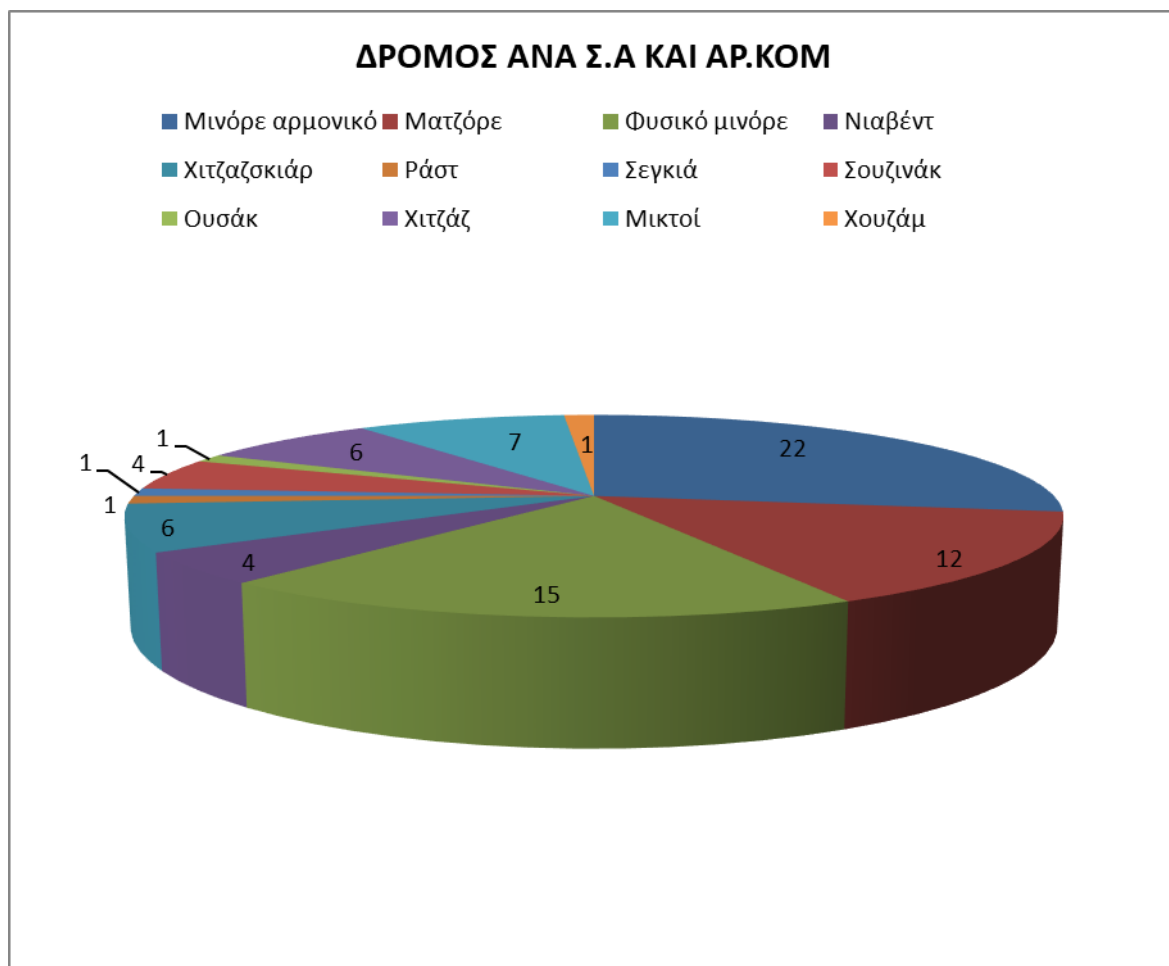
Γράφημα 9. Τύπος ορχήστρας ανά ρυθμό



Γράφημα 10. Τύπος ορχήστρας ανά ρυθμό Μινόρε

Στα δύο παραπάνω γραφήματα συσχετίζουμε τον τύπο ορχήστρας με τους ρυθμούς σε όλους τους δρόμους και μετά ειδικά στα μινόρε. Και στο γενικό και στο ειδικό παρατηρούμε δύο πράγματα στην αρχή: κυρίαρχος ρυθμός είναι το χασάπικο και η κυρίαρχη ορχήστρα που παίζει σ' αυτό το ρυθμό είναι ο TO12. Επίσης, στο γενικό γράφημα βλέπουμε από ένα χασάπικο να εκτελείται με τον TO14 και TO8, οι οποίοι απουσιάζουν από το ειδικό. Ο TO4, TO5 και TO7 παίζουν από ένα χασάπικο. Το χασάπικο είναι ο ρυθμός που κυριαρχεί, κάνει ηχογραφήσεις με όλους τους τύπους ορχήστρας πέρα του TO 1 και του TO 6. Μας δίνει την εικόνα ότι προσπαθεί να περάσει στον κόσμο έναν εδραιωμένο πλέον ρυθμό με διαφόρους τύπους ορχήστρα από τον μέχρι τότε υπάρχον. Θέλει εξ αρχής με το ξεκίνημα των ηχογραφήσεων να πρωτοτυπήσει βάζοντας το πιάνο. Μάλλον ήταν αρχή σε μία τέτοια καινοτομία του είδους και στα αυτιά του κοινού καθόλου γνώριμο γι αυτό βλέπουμε να οδεύει προς τον TO 12 όπου καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος των ηχογραφήσεων και στον γενικό πίνα αλλά και στον ειδικό.

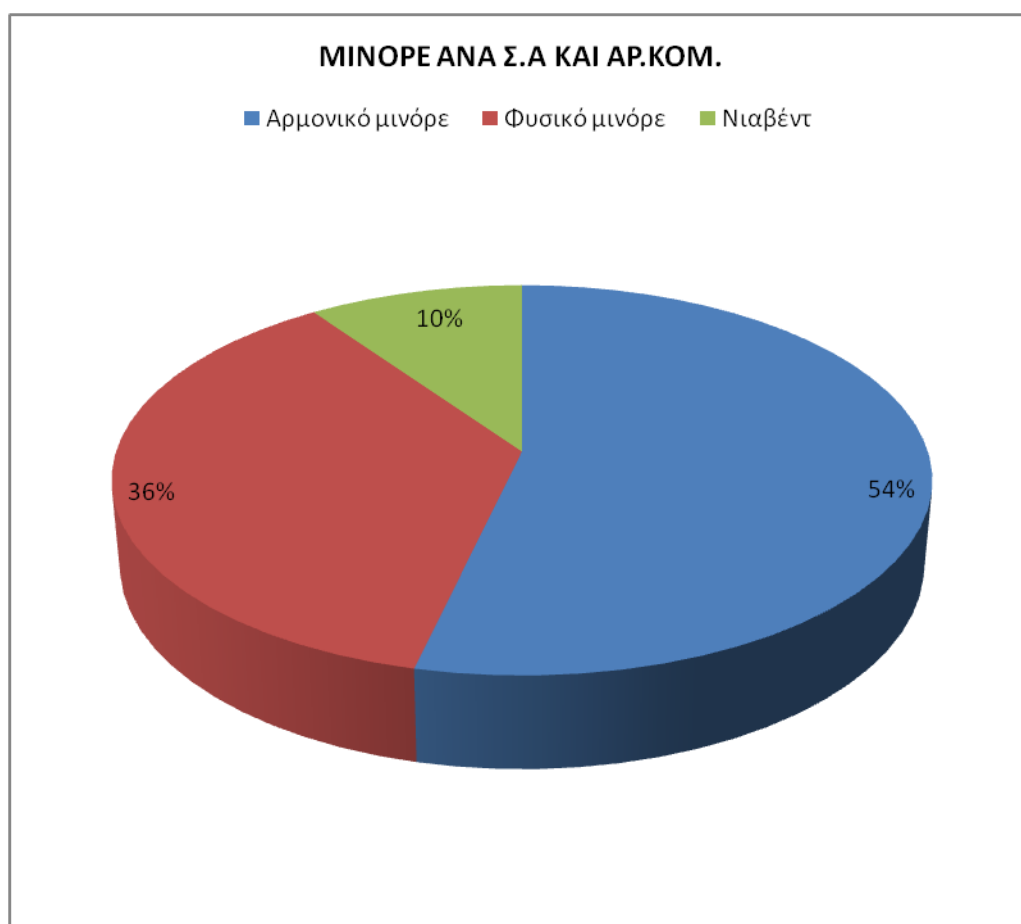
Οι ανάγκη της έρευνας μας ώθησε στην δημιουργία δύο ακόμα γραφημάτων. Το ένα εμπεριέχει , Δρόμους ανά συγχορδιακές ακολουθίες και αριθμό κομματιών για όλους τους δρόμους ενώ το άλλο περιέχει συγχορδιακές ακολουθίες και αριθμό κομματιών για τα μινόρε.



Γράφημα 11. Δρόμος ανά Σ.Α και ΑΡ.ΚΟΜ

ΔΡΟΜΟΣ	Σ.Α	ΑΡ.ΚΟΜ.
Μινόρε αρμονικό	22	28
Ματζόρε	12	17
Φυσικό μινόρε	15	20
Νιαβέντ	4	4
Χιτζαζσκιάρ	6	7
Ράστ	1	1
Σεγκιά	1	2
Σουζινάκ	4	4
Ουσάκ	1	1
Χιτζάζ	6	6
Μικτοί	7	7
Χουζάμ	1	1

Πίνακας 29. Δρόμος /Σ.Α/ΑΡ.ΚΟΜ



Γράφημα 12. Μινόρε ανά Σ.Α και ΑΡ.ΚΟΜ

ΔΡΟΜΟΣ	Σ.Α	ΑΡ.ΚΟΜ.
Αρμονικό μινόρε	22	28
Φυσικό μινόρε	15	20
Νιαβέντ	4	4

Πίνακας 30. Μινόρε / Σ.Α / ΑΡ.ΚΟΜ.

Κατά την διάρκεια της έρευνας στην ανάλυση των κομματιών, καταγράψαμε και τις συγχωρδιακές ακολουθίες. Άμεσα όταν είδαμε το ποσοστό (51%) των μινόρε προχωρήσαμε για να δούμε την αναλογία συγχωρδιακών ακολουθιών ανάμεσα στο γενικό και ειδικό.

Με την πρώτη εικόνα στο γενικό γράφημα βλέπουμε το Αρμονικό Μινόρε να έρχεται πρώτο με είκοσι δύο Σ.Α στα είκοσι οκτώ κομμάτια, στο Φυσικό Μινόρε συναντάμε δεκαπέντε Σ.Α στα είκοσι κομμάτια και ακολουθεί ο Ματζόρε με δώδεκα Σ.Α στα δεκαεπτά κομμάτια. Ακολουθούν οι υπόλοιποι δρόμοι με επτά διαφορετικές Σ.Α να συναντάμε στα επτά κομμάτια των μικτών δρόμων, στα τέσσερα κομμάτια του Νιαβέντ έχουμε τέσσερις διαφορετικές Σ.Α. Με τέσσερα κομμάτια και τέσσερις διαφορετικούς συγχωρδιακούς τύπους βλέπουμε στον Σουζινάκ, ο Ραστ και ο Ουσάκ αφανίζουν ένα κομμάτι ο κάθε δρόμος και διαφορετικές Σ.Α, τέλος ο Σεγκιά έχει την ίδια Σ.Α. και για τα δύο κομμάτια.

Βάση του 2^{ου} γραφήματος θα αφαιρέσουμε το Φυσικό Μινόρε το Αρμονικό και τον Νιαβέντ από το αρχικό γράφημα. Έτσι στο γράφημα ένα συναντάμε σαράντα έξι κομμάτια στα οποία έχουμε τριάντα εννιά Σ.Α. Πάμε να δούμε ποιες Σ.Α είναι κοινές και σε ποιους δρόμους.

- Σ.Α 5I //VII^m // IV^m. Εδώ συναντάμε ένα κομμάτι Χιτζάζ, «Πικρός ο πόνος μου» και ένα κομμάτι Χιτζαζσκιάρ, «Πάνε τα λεφτά μου».
- Σ.Α 8I //IV^m //VII^m //V. Εδώ συναντάμε δύο κομμάτια Χιτζαζσκιάρ, «Για σένα ξενυχτώ», «Θα βρω μια άλλη με καρδιά» και ένα κομμάτι Σουζινάκ, «Μποέμισα».
- Σ.Α 9I //V // IV. Εδώ έχουμε πέντε κομμάτια Ματζόρε, «Γκουβερνάντα», «Μια Κυριακή σε γνώρισα», «Δώδεκα η ώρα θά 'ρθω βρε Μαριώ», «Μπατίρη με κατάντησες», «Φίνα θα την περνάμε».

- Σ.Α 10 I //V. Εδώ έχουμε δύο κομμάτια Σεγκιά, «Ο ασυρματιστής», «Η σκληρόκαρδη», ένα κομμάτι Ματζόρε, «Στα ταβερνεΐα θα τριγυρνώ» και ένα κομμάτι Χουζάμ «Ο Σακαφλιάς».
- Σ.Α 16I //V // IVm. Εδώ συναντάμε ένα Ματζόρε, «Τρικαλινή τσαχπίνα» και ένα Ράστ, «Δεν το 'πα το παράπονο».

Στο γράφημα δύο έχουμε τα Μινόρε στα οποία συναντάμε πενήντα δύο κομμάτια και έχουμε σαράντα ένα Σ.Α. Πάμε να δούμε ποιοι τύποι είναι κοινοί.

- Σ.Α 1Im //IVm //V. Εδώ συναντάμε ένα κομμάτι Φυσικό Μινόρε, «Σαν Εγγλέζα να φερθείς» και τέσσερα κομμάτια Αρμονικό Μινόρε, «Σ' αυτόν τον κόσμο ο δυστυχής», «Αγαπώ μιαπαντρεμένη», «Είσαι σαν νεράιδα», «Έλα μικρό να φύγουμε».
- Σ.Α 2Im //V //III. Εδώ συναντάμε δύο κομμάτια Φυσικό Μινόρε, «Γειτόνισσα», «Βασίλω» και τρία κομμάτια Αρμονικό Μινόρε, «Να γιατί περνώ», «Η ξενιτειά», «Παρηγοριά τα μάτια σου».
- Σ.Α 3 Im //IVm //III //Vm. Εδώ συναντάμε δύο κομμάτια Φυσικό Μινόρε, «Μαντίλι χρυσοκεντημένο», «Μαριώ και μανάβης» και ένα Νιαβέντ, «Η μικρή των ποδαράδων».
- Σ.Α 4 III//V //Im //IVm. Εδώ συναντάμε τέσσερα κομμάτια σε Φυσικό Μινόρε, «Να πάμε για την Βούλα», «Τα χάνω σαν σε βλέπω», «Τα βελούδινα μάτια σου», «Θα ρωτήσω τη μαμά σου» και δύο σε Αρμονικό Μινόρε, «Τώρα γυρνάς στις γειτονιές», «Μια νύχτα στο Πασαλιμάνι».
- Σ.Α 34 VII //Im //III //V. Εδώ συναντάμε ένα κομμάτι Φυσικό Μινόρε, «Καλαμπακώτισσα» και ένα κομμάτι που ανήκει στα μεικτά «Νταΐζ».
- Σ.Α 60 Im //III //I //V. Εδώ συναντάμε ένα κομμάτι Φυσικό Μινόρε «Ο κόσμος απ' την ζήλια του» και ένα Αρμονικό Μινόρε, «Ματσαράγκα».

Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι ο συνθέτης κατέχει καλύτερα και μπορεί να συνθέτει πάνω στα Μινόρε, κάνει χρήση λιγότερων συγχορδιακών ακολουθιών. Βέβαια σε καμία περίπτωση δε μπορούμε να πούμε ότι αυτές που χρησιμοποιεί είναι λίγες. Παίρνει πάτημα από την IIIη (ματζόρε) του Φυσικού Μινόρε και μέσω αυτής περνά και στους άλλους δρόμους με αποτέλεσμα να εμπλουτίζεται η συγχορδιακή ακολουθία. Η III (ματζόρε) εμπεριέχεται σχεδόν σε όλους τους τύπους Σ.Α που συναντάμε σε Φυσικό Μινόρε. Το ίδιο συμβαίνει και στα Αρμονικά Μινόρε μέσω της Vης αλλά και της IVης.

Αυτά τα βασικά ακόρντα τον βοηθούν να ελίσσεται με κοινό συγχωρδιακό τύπο μεταξύ του Αρμονικού και του Φυσικού Μινόρε καθώς και του Νιαβέντ με το Φυσικό Μινόρε.

Στα κομμάτια του γραφήματος ένα βλέπουμε πέντε κοινές Σ.Α. με λιγότερα κομμάτια στην κάθε μία από ότι στο γράφημα δύο. Μόνο στο Ματζόρε συναντάμε πολλές κοινές Σ.Α, Άξιο παρατήρησης είναι τα δύο κομμάτια του Σεγκιά να έχουν κοινή Σ.Α όχι μόνο μεταξύ τους αλλά και με ένα Ματζόρε και ένα χουζάμ. Μία ακόμα παρατήρηση είναι ότι οι Σ.Α στα κομμάτια πέρα των Μινόρε να είναι περισσότερες. Εδώ ο συνθέτης ίσως προσπαθεί παραπάνω για να συνθέσει και να βγάλει το ηχητικό αποτέλεσμα που θα του ήταν αρεστό γι αυτό και οι τόσες διαφορετικές συγχωρδιακές ακολουθίες.

Κάτι ακόμα που ενισχύεται από τα γραφήματα είναι ότι ο Τσιτσάνης συνθέτει με μεγαλύτερη ευκολία τα Μινόρε αλλά και από το πρώτο γράφημα τα Ματζόρε λόγω των κοινών Σ.Α. Επίσης κάνει χρήση πολλών διαφορετικών τύπων γιατί στο μυαλό του δεν γραφεί με κάποια συγκεκριμένη φόρμα. Μας δίνει την εικόνα ότι γράφει μόνο με το άκουσμα δηλαδή μόνο με το να ακούει και αν του αρέσει να το κρατάει, δεν φαίνεται να γράφει έχοντας στο μυαλό του κάποια θεωρία.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Εν κατακλείδι θα μπορούσαμε να συγκεντρώσουμε κάποια συμπεράσματα από την παραπάνω έρευνα. Η πόλη των Τρικάλων αποτελεί μια πόλη με πλούσιο πολιτισμικό και πολιτιστικό υπόβαθρο. Το συνονθύλευμα κόσμου που αρχίζει και συγκεντρώνεται από το 1900 και μετά με αποκορύφωμα το 1922 με την έλευση των προσφύγων, παρέχει πρότυπα ευρωπαϊκά στον πολιτισμό, ο οποίος όμως διατηρεί και το ήδη υπάρχον δημοτικό και ανατολικό στοιχείο. Σε συσχετισμό με το ήδη υπάρχον πολιτικό καθεστώς του οποίου κύριο μέλημα είναι ο εξευρωπαϊσμός της χώρας, δίνουν στα Τρίκαλα μια άλλη πνοή και τα ωθούν προς τον ευρωπαϊκό πολιτισμό (φιλαρμονική, μαντολινάτα, καντάδες, ωδεία). Όλα τα παραπάνω βλέπουμε να έχουν επηρεάσει τον συνθέτη, πέρα από το γεγονός ότι έχει διδαχτεί την κλασική μουσική από ευρωπαίο δάσκαλο στο βιολί. Σημαντικό ρόλο ακόμα στην εξέλιξη του συνθέτη έπαιξαν τα μουσικά ακούσματά του από τα δημοτικά τραγούδια, καθώς και από τα καφέ αμάν της πόλης των Τρικάλων. Αναπόσπαστο κομμάτι των βιωματικών ακουσμάτων του αποτελούν τα κλέφτικα τραγούδια που έπαιζε ο πατέρας του στη μάντολά του. Όλα αυτά βλέπουμε να αποτυπώνονται στα κομμάτια του καθώς υπάρχει ποικιλία στους ρυθμούς που ακολουθεί.

Εξετάζοντας τον τύπο ορχήστρας καθώς και τους ρυθμούς καταλήγουμε αδιαμφισβήτητα στο γεγονός ότι ο τύπος ορχήστρας που κυριαρχεί και έχει χαρακτηρίσει τον συνθέτη είναι μπουζούκι-κιθάρα-μπαγλαμάς-δύο φωνές. Η χρήση δύο φωνών καθώς και η τεχνική πάνω στο μπουζούκι σε συνδυασμό με την πλούσια αρμονία των κομματιών, μας παραπέμπουν σε ένα «κανταδοϊδές» είδος, όπου υπάρχουν διαστήματα με παράλληλες τρίτες και στις φωνές αλλά και στο παίξιμο του μπουζουκιού. Μη ξεχνάμε ότι οι κανταδόροι, όπως έχει αναφερθεί, ήταν στα Τρίκαλα από το 1910 περίπου και μετά. Επίσης, και στους άλλους τύπους ορχήστρας που χρησιμοποιεί βλέπουμε να κυριαρχεί η δεύτερη φωνή αλλά να διαφέρει το οργανολόγιο. Εισάγει νέα όργανα όπως το ακορντεόν, το πιάνο, το βιολί (νέα προς το δικό του δισκογραφικό έργο), τα οποία όμως εμφανίζονται σε λίγα μόνο κομμάτια και ίσως ο λόγος είναι ότι δεν είναι ακόμα γνώριμα ή δεν είναι αρεστά στον λαϊκό κόσμο. Δεν εισάγει κάποιο νέο τύπο ορχήστρας σε σχέση με τους άλλους συνθέτες εκείνης της εποχής, δίνει όμως ένα διαφορετικό ρόλο στα όργανα και στις φωνές. Το μπουζούκι είναι το κύριο σολιστικό του όργανο με δεξιοτεχνία να παίζει πρώτη δεύτερη φωνή μαζί, η κιθάρα να είναι το συνοδευτικό όργανο και ο μπαγλαμάς έχει ποικίλο ρόλο είτε παίζοντας συγχορδίες είτε Ισοκράτη είτε κάποιο πολύ μικρό μελωδικό θέμα. Αρκετά μεγάλη ποικιλία συναντάμε στους ρυθμούς. Κύριοι ρυθμοί είναι το χασάπικο, συγκεντρώνοντας το

μεγαλύτερο ποσοστό και μετά ακολουθούν το παλιό και νέο ζεμπέκικο. Παραδοσιακοί ρυθμοί όπως μπάλος, καλαματιανός και καρσιλαμάς συναντώνται σε πολύ μικρό αριθμό κομματιών. Το νέο ζεμπέκικο στα τέλη του 1939-40 βλέπουμε να καθιερώνεται έναντι του παλιού. Η διαδοχή ρυθμών δεν εμφανίζεται ούτε εδώ, όπως και στους τύπους ορχήστρας, αλλά απλά έχουμε παράλληλες εμφανίσεις. Σημαντικές πληροφορίες αντλήσαμε μέσα από τη σύγχρονη προσέγγιση της λαϊκής μουσικής από τους Στάθης Gauntlett, Peter Manuel, Ole L. Smith, R. P. Pennanen καθώς και Νίκο Ορδουλίδη. Η χρονολόγηση των κομματιών μας διευκόλυνε πολύ στο έργο ώστε να ταξινομήσουμε τα κομμάτια γρήγορα.

Επίσης το άλμπουμ Rembetika 3: Vassilis Tsitsanis (1936-1940) του Charles Howard μας έδωσε τις ακριβείς πληροφορίες που αναζητούσαμε ως προς την τονικότητα των κομματιών αλλά και το τέμπο. Μετά την καταγραφή όλου του προπολεμικού έργου καταλήξαμε στα ενενήντα οκτώ κομμάτια και από εκεί οδηγηθήκαμε στο ότι το 51% των κομματιών ανήκει στην κατηγορία μινόρε, με τα ματζόρε να ακολουθούν σε μικρότερο ποσοστό και τέλος οι δρόμοι Χιτζάζ, Χιτζασκιάρ, Χουζάμ, Ουσάκ και Ραστ να εμφανίζονται από ένα έως επτά κομμάτια ο καθένας. Όλο αυτό ενισχύει το συμπέρασμά μας της στροφής του συνθέτη προς την ευρωπαϊκή μουσική χωρίς όμως να απουσιάζουν κάποια χαρακτηριστικά και των υπόλοιπων λαϊκών δρόμων. Ο συνθέτης καινοτομεί καθώς χρησιμοποιεί σαν βάση κάποια κλίμακα μινόρε ή ματζόρε και έπειτα προσπαθεί να τις εναρμονίσει χωρίς να ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη δομή παρά μόνο να παράγει ηχητικό αποτέλεσμα που να είναι αρεστό. Η πληθώρα των συγχορδιακών ακολουθιών που χρησιμοποιεί (67 συγχορδιακές ακολουθίες στα 98 κομμάτια) μας εδραιώνει το συμπέρασμα ότι δεν έχει κάποια συγκεκριμένη φόρμα εναρμόνισης αλλά γράφει για να παράγει ήχο ανεξαρτήτως δρόμου. Επιγραμματικά, είναι εμφανής η τάση προς τη δύση με τον τρόπο που χρησιμοποιεί τις φωνές και το σολιστικό όργανο, η πλούσια συγχορδιακή ακολουθία που χρησιμοποιεί κατά την εναρμόνιση όπως και το στυλ της καντάδας. Όλα αυτά εισάγουν ένα νέο είδος τραγουδιού για την εποχή, το λαϊκό τραγούδι. Κυρίαρχος ρυθμός της εποχής είναι το χασάπικο τον οποίο τον βοηθά στο να τείνει προς τις καντάδες.

Μέσα από τα γραφήματα τα οποία παραθέτουμε δεν έχουμε κάποια ειδοποιό διαφορά ανάμεσα στο γενικό (όλοι οι δρόμοι) και το ειδικό μέρος (Μινόρε). Αναλύσαμε κομμάτια μινόρε καθώς αποτελούν το μεγαλύτερο ποσοστό για να δούμε τι τον ώθησε σε αυτό και καταλήγουμε στον κύριο τρόπο εναρμόνισης ότι μεταπηδά μέσω της III βαθμίδας είτε σε Ματζόρε είτε σε Ραστ και σε άλλους δρόμους πολύ εύκολα. Ένα ακόμη συμπέρασμα μέσα από την ανάλυση των μινόρε είναι ότι αυτό που θεωρείται δρόμος Νιαβέντ, ο Τσιτσάνης με

την όξυνση της IV στο Αρμονικό Μινόρε μας δείχνει ότι το κάνει αυτό για αισθητικούς λόγους και ταυτίζει τους δρόμους. Απόδειξη γι' αυτό είναι ότι δεν υπάρχει κανένα κομμάτι σε καθαρό Νιαβέντ δρόμο.

Ο Τσιτσάνης έρχεται σε αντίθεση με το υπάρχον λαϊκό τραγούδι της εποχής. Δεν τον ενδιαφέρει η χρήση κάποιας γνωστής συνθετικής φόρμας και τρόπου μελωδικής ανάπτυξης των τότε κομματιών, αλλά εισάγει ένα νέο τρόπο εναρμόνισης που αποτελεί ζεύξη μεταξύ ανατολής και δύσης. Δε θα μάθουμε ποτέ αν όλο αυτό έγινε εσκεμμένα ή γινόταν εν αγνοία του γιατί από συνεντεύξεις του αλλά και από αναφορές άλλων μουσικών της εποχής, θεωρείται ότι γράφει ματζόρε και μινόρε. Επίσης, δε μπορούμε να εξαιρέσουμε το γεγονός ότι τα κομμάτια αυτά έχουν ηχογραφηθεί επί λογοκρισίας Μεταξά. Η λογοκρισία δεν αφορούσε μόνο το στίχο αλλά και τη μελωδία. Πολύ πιθανόν όλο αυτό να έπαιξε καταλυτικό ρόλο στον τρόπο σύνθεσής του. Δεν εντάσσεται στο «ρεμπέτικο» της εποχής, διαφοροποιεί τη θέση του από το ξεκίνημά του κιόλας με τον τρόπο παιξίματος του οργάνου και τη χρήση του μέσα στα κομμάτια, καθώς και μέσα από τις νέες μελωδικές φόρμες που χρησιμοποιεί.

Μέσα από την έρευνά μας μπορεί να μην εντοπίσαμε τις αναμενόμενες διαφορές μεταξύ μινόρε και των υπόλοιπων δρόμων, αλλά ελπίζουμε να λειτουργήσει σαν εφαλτήριο για περαιτέρω έρευνες πάνω στο απέραντο έργο του Τσιτσάνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική

Ανδρίκος Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των "λαϊκών δρόμων" και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Μουσική (και) θεωρία*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, 2010.

Ανδρίκος Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*, Τόπος, 2018.

Αθανασάκης Μανόλης, *Βασίλης Τσιτσάνης 1946*, Λαϊκό τραγούδι, Αθήνα, 2006.

Αλεξίου Σώτος, *Η παιδική ηλικία ενός ξεχωριστού δημιουργού*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2001.

Αλεξίου Σώτος, *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*, κοχλίας, Αθήνα, 2003.

Αλλαμάνη Έφη, «Θεσσαλία» στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* τ. ΙΓ' 1833-1881, Εκδοτική Αθηνών, 1980.

Αναστασίου Ι. Θεόφιλος, *Στα Τρίκαλα στα δυο στενά, Μαρτυρίες για τη λαϊκή μουσική 1881 - 1935*, Τρίκαλα, 2011.

Αϋντεμίρ Μουράτ, *Το τουρκικό μακάμ*, Fagottobooks, 2012.

Βολιότης - Καπετανάκης Ηλίας, *Αδέσποτες μελωδίες*, Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1999.

Βούλγαρης Ευγένιος – Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπόλεμου Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα (1922-1940)*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής και Fagottobooks, 2006.

Γεωργαλής Ηλίας, «Διάφανος ή Αδιαπέραστος;», *Άρδην*, τευχ. 64.

Γεωργιάδης Νέαρχος, *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2005.

Clogg Richard, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, έκδοση 2η, Κάτοπτρο, 2002.

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

Κατσόγιαννος Νεκτάριος, *Τα Τρίκαλα και οι συνοικισμοί τους*, Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Τρικκαίων, Καρατάσιου, Λάρισα, 1992.

Κλιάφα Μαρούλα, *Άνθρωποι του μόχθου, Θεσσαλία*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007.

Κλιάφα Μαρούλα, *Η γεωργία και η αγροτική ζωή στη Θεσσαλία κατά τον 19ο αιώνα*, Φιλολογικό ημερολόγιο Τρίκης 1991, Αθήνα, 1990.

Κλιάφα Μαρούλα, *Θεσσαλία 1881-1981 εκατό χρόνια ζωή*, Κέδρος, Αθήνα, 1992.

Κλιάφα Μαρούλα, *Μια σερενάτα στον Αηθαίο– Η μουσική κίνηση στα Τρίκαλα 1881-1965*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 2003.

- Κλιάφα Μαρούλα, *Τρίκαλα, Από τον Σειφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη– Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν από τον τύπο της εποχής. Τόμος Β΄ 1911-1940*, Κέδρος, 1998.
- Κοκκώνης Γεώργιος, *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις Λόγιες αναγνώσεις, Λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα, 2017.
- Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, τ. Α΄*, Κατάρτι, Αθήνα, 2000.
- Κουνάδης Παναγιώτης, *Μάρκος Βαμβακάρης*, Κατάρτι, Αθήνα, 2005.
- Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου – Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού.
- Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*. Αθήνα: Fagottobooks, 1999.
- Μπαρμπάτσης Ανέστης, *Το πρώιμο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη*, Fagottobooks, Αθήνα, 2016.
- Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα – Τροπικότητα και εναρμόνιση*, Fishbowl, 2014.
- Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο - μέθοδος εκμάθησης*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη, 2004.
- Νικολόπουλος Χρίστος, *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής για όλα τα μουσικά όργανα*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας
- Ορδουλίδης Νίκος, *Ανανεώνοντας το λαϊκό- Βασίλης Τσιτσάνης της γερακίνας γιός*, HotDoc, τεύχος 144, 2018.
- Ορδουλίδης Νίκος, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*, IANOS, Θεσσαλονίκη, 2014.
- Ορδουλίδης Νίκος, *Τεκμηρίωση των Ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου*, Αρχεϊόν και Κέντρον Τεκμηρίωσης, 2017.
- Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής και Fagottobooks, Αθήνα, 2006.
- Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα, 1979.
- ΠολυκανδριώτηςΘανάσης, *Λαϊκή Αρμονία*, Πολυμέσα εκπαιδευτική μηχανική, 2009.
- Πρόντζας Βαγγέλης, *Οικονομία και γαιοκτησία στη Θεσσαλία*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1992.
- Ρήγα Αναστασία – Βαλεντίνη, *Τρικαλινή λαϊκή μούσα*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2004.
- Ρήγα Βαλεντίνη – Αναστασία, *Βασίλης Τσιτσάνης Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001.
- Sivignon M., *Θεσσαλία Γεωγραφική ανάλυση μιας ελληνικής περιφέρειας*, Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα, 1992.
- Τριανταφύλλου Θεολόγης, *Τα παλιά Τρίκαλα*, τόμος Β΄, Τρίκαλα, 1977.
- Χατζηδουλής Κώστας, *Βασίλης Τσιτσάνης, Η ζωή μου το έργο μου*, Νεφέλη, Αθήνα 1980.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα, 1986.
- Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του*, εκδόσεις Διαγωνίου, Θεσσαλονίκη, 1994.

Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Τσιτσάνης και Τρίκαλα*, Πρότυπες Θεσσαλικές εκδόσεις, Τρίκαλα, 1999.

Ξενόγλωσση

Charles Howard, *Rembetika 3: Vassilis Tsitsanis (1936-1940)*.

Peter Manuel, *MODAL HARMONY IN ANDALUSIAN, EASTERN EUROPEAN, AND TURKISH SYNCRETIC MUSICS*, International Council for Traditional Music, 1989.

Risto Pekka Pennanen, *Westernisation and Mondernisation in Greek popular music*, university of Tampere , Tampere, 1999.

Διαδίκτυο

<http://oxfordindex.oup.com/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.article.J298700?rskey=J1AaY9&result=9>, Grove Dictionary.

<https://www.youtube.com/watch?v=2WlOr728tDMA> ΦΙΕΡΩΜΑ στον Βασ. ΤΣΙΤΣΑΝΗ από ET3 "Αληθινά Σενάρια, επίσκεψη 18/04/2018 .

<https://www.youtube.com/watch?v=ENBjrBMZg5M> Βιογραφία Βασίλη Τσιτσάνη μέρος 1, επίσκεψη 18/04/2018

<http://www.mythessalia.gr/2017/12/1828.html>

www.geetha.mil.gr,

www.tsitsanisdatabase.com.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Τίτλος τραγουδιού	Έτος ηχογράφησης	Τονικότητα	Κύριος Δρόμος	Άλλοι Δρόμοι	Συγχορδιακή Ακολουθία	Ορχήστρα	Ρυθμός	Ρυθμική Αξία
Γειτόνισσα	1936	Σι	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε αρμονικό /Ματζόρε (D)	Σ.Α 2	T.O 1	Μπάλος	4=79
Μαντίλι χρυσοκεντημένο	1936	Ρε	Φυσικό Μινόρε		Σ.Α 3	T.O 1	Καλαματια νός	4=112
Να γιατί περνώ	1936	Ρε	Αρμονικό Μινόρε	Νιχαβέντ Ματζόρε(F)	Σ.Α 2	T.O 12	Χασάπικος	4=69
Να πάμε για την Βούλα	1939	Ρε	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Ματζόρε (F)	Σ.Α 4	T.O 12	Νέο Ζεϊμπέκικο	4=99
Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε	1936	Μι	Φυσικό Μινόρε	Σαμπάχ	Σ.Α 6	T.O 1	παλιό/νέο Ζεϊμπέκικο	4=104
Μαριώ και μανάβης	1937	Φα#	Φυσικό Μινόρε		Σ.Α 3	T.O 2	Μπάλος	4= 84
Με σπανιόλικες χαβάργιες (Με λικέρ και με σαμπάνια)	1937	Ρε	Αρμονικό Μινόρε	Νιχαβέντ Ματζόρε Σουζινάκ	Σ.Α 13	T.O 3	Χασάπικος	4=59
Τα χάνω σαν σε βλέπω	1937	Σολ	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Ματζόρε(Bb)	Σ.Α 4	T.O 2	Χασάπικος	4=60
Αρχόντισσα	1938	Μι	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Ματζόρε(G)	Σ.Α 18	T.O 12	Χασάπικος	4=51
Βασίλω	1938	Μι	Φυσικό Μινόρε		Σ.Α 2	T.O 12	Ζεϊμπέκικο	4=96
Η ξενιτειά	1938	Μι	Αρμονικό Μινόρε	Σουζινάκ (G)	Σ.Α 2	T.O 10	Ζεϊμπέκικο	4=97
Θα έρθω μια γλυκιά βραδιά	1938	Φα#	Αρμονικό Μινόρε	Ράστ (Α)Νιχαβέντ	Σ.Α 21	T.O 9	Ζεϊμπέκικο	4=104
Μηχανικά με μπέρδεψες (Μεγάλο πόνο μου 'βαλες)	1938	Λα	Αρμονικό Μινόρε	Μινόρε Ματζόρε (C)	Σ.Α 23	T.O 12	Χασάπικος	4=53
Ο γάμος του Τσιτσάνη (Βρήκα τη γυναίκα που γουστάρω)	1938	Ρε	Αρμονικό Μινόρε	Μινόρε Νιαβέντ	Σ.Α 15	T.O 12	Χασάπικος	4=82
Παρηγοριά τα μάτια σου	1938	Σολ#	Αρμονικό Μινόρε	Ματζόρε (B)	Σ.Α 2	T.O 7	Χασάπικος	4=64
Σ' αυτόν τον κόσμο ο δυστυχής	1938	Φα	Αρμονικό Μινόρε	Νιχαβέντ Μινόρε	Σ.Α 1	T.O 3	Χασάπικος	4=59
Σήμερα ζύπνησα προί	1938	Σολ	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Νιαβέντ	Σ.Α 27	T.O 4	Χασάπικος	4=82
Τα βελούδινα μάτια σου	1938	Μι	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε αρμονικό/Ματζόρε (G)	Σ.Α 4	T.O 11	Ζεϊμπέκικο	4=93
Τι θέλεις από μένα (2.Βαρέθηκα καλέ στη γειτονιά σου 3.Πάλι θα 'ρθω μες τη γειτονιά σου)	1938	Σολ	Αρμονικό Μινόρε	Σεγκιά (Bb) Μινόρε	Σ.Α 29	T.O 9	Χασάπικος	4=63
Το τρελοκορίτσο	1938	Σολ	Αρμονικό Μινόρε	ΣουζινάκΝιχαβέντ Μινόρε	Σ.Α 30	T.O 10	Χασάπικος	4=65
Αγαπώ μαπαντρεμένη	1939	Σολ	Αρμονικό Μινόρε	Νιχαβέντ	Σ.Α 1	T.O 12	Ζεϊμπέκικο	4=93
Απόψε να μην κοιμηθείς	1939	Σολ	Αρμονικό Μινόρε	Ματζόρε (Bb)Μινόρε	Σ.Α 31	T.O 5	Χασάπικος	4=60
Θα ρωτήσω τη μαμά σου	1939	Ρε	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό	Σ.Α 4	T.O 12	Χασάπικος	4=47
Καλαμπακώτισσα	1939	Λα	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Ράστ	Σ.Α 34	T.O 12	Ζεϊμπέκικο	4=92
Κάποτε ζήλεψα	1939	Μι	Αρμονικό Μινόρε	Νιχαβέντ Μινόρε Σεγκιά (G)	Σ.Α 35	T.O 11	Χασάπικος	4=66
Μες στην πολλή σκοτούρα μου	1939	Ρε	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Ουσάκ	Σ.Α 38	T.O 11	Ζεϊμπέκικο	4=99
Μπράβο σου πως με δουλεύεις	1939		Αρμονικό Μινόρε	Νιχαβέντ Μινόρε	Σ.Α 14	T.O 3	Χασάπικος	4=57
Ο Τσιτσάνης στη ζούγκλα	1939	Λα	Αρμονικό Μινόρε	Σουζινάκ	Σ.Α 39	T.O 12	Χασάπικος	4=58
Σε περιμένουν σε συζητούνε (Δεν	1939	Ρε	Αρμονικό Μινόρε	Ματζόρε (F)	Σ.Α 25	T.O 12	Χασάπικος	4=51

είναι όσα μου ‘πανε ωραία)								
Σόλο σέρβικο (Τσιγγάνικο)	1939	Λα	Αρμονικό Μινόρε	Μινόρε Νιχαβέντ	Σ.Α 44	Τ.Ο 13	Χασάπικος	4=104
Τώρα γυρνάς στις γειτονιές	1939	Σολ	Αρμονικό Μινόρε	Σεγκία (Β)Μινόρε	Σ.Α 4	Τ.Ο 12	παλιό/νέο Ζεϊμπέκικο	4=98
Χορός πολιτικός	1939	Ρε	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Ματζόρε (D&F)	Σ.Α 47	Τ.Ο 13	Χασάπικος	4=118
Για μια ξανθούλα	1940	Μιb	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/ Ματζόρε(F#)	Σ.Α 7	Τ.Ο 12	Νέο Ζεϊμπέκικο	4=97
Είσαι αριστοκράτισσα κι ωραία	1940	Ρε	Αρμονικό Μινόρε		Σ.Α 54	Τ.Ο 11	Χασάπικος	4=46
Είσαι σαν νεράιδα	1940	Λα	Αρμονικό Μινόρε	Μινόρε	Σ.Α 1	Τ.Ο 12	Χασάπικος	4=55
Έλα μικρό να φύγουμε	1940	Ρε	Αρμονικό Μινόρε		Σ.Α 1	Τ.Ο 12	Χασάπικος	4=53
Η μάγισσα της αραπιάς (θα πάω εκεί στην αραπιά)	1940	Σιb	Αρμονικό Μινόρε	Μινόρε	Σ.Α 55	Τ.Ο 12	Χασάπικος	4=44
Θα προτιμήσω θάνατο	1940	Λα	Αρμονικό Μινόρε	Μινόρε	Σ.Α 56	Τ.Ο 12	Χασάπικος	4=67
Λαρισινή	1940	Φα	Αρμονικό Μινόρε	Μινόρε Κιουρντί	Σ.Α 57	Τ.Ο 11	Νέο Ζεϊμπέκικο	4=107
Ματσαράγκα (στου Αλευρά τη μάντρα)	1940	Ρε	Αρμονικό Μινόρε	Μινόρε Ματζόρε	Σ.Α 60	Τ.Ο 12	Νέο Ζεϊμπέκικο	4=103
Μια νύχτα στο πασαλιμάνι	1940	Ρε	Αρμονικό Μινόρε	Ματζόρε (F)	Σ.Α 4	Τ.Ο 12	Χασάπικος	4=50
Ο κόσμος απ την ζήλια του	1940	Σολ#	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Ματζόρε(G#&B)	Σ.Α 60	Τ.Ο 12	Νέο Ζεϊμπέκικο	4=92
Οι μερακλήδες	1940	Ρε	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Ουσάκ/ Σεγκία (F)	Σ.Α 61	Τ.Ο 11	Ζεϊμπέκικο	4=96
Πάνε τα παλιά	1940	Ρε	Αρμονικό Μινόρε	Ματζόρε (F) Μινόρε	Σ.Α 62	Τ.Ο 12	Χασάπικος	4=54
Σαν Εγγλέζα να φερθείς	1940	Μι	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό	Σ.Α 1	Τ.Ο 12	Χασάπικος	4=53
Τ’ άδικο ο θεός δε θέλει	1940	Μιb	Αρμονικό Μινόρε	Μινόρε Ματζόρε (Gb)	Σ.Α 65	Τ.Ο 12	Χασάπικος	4=57
Τα παντρεμεναδάκια	1940	Σολ	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/Ματζόρε (Bb)	Σ.Α 22	Τ.Ο 12	Νέο Ζεϊμπέκικο	4=94
Χαρέμια με διαμάντια	1940	Σολ#	Φυσικό Μινόρε	Μινόρε Αρμονικό/ Νιαβέντ	Σ.Α 45	Τ.Ο 12	Νέο Ζεϊμπέκικο	4=91

Πίνακας 31. Κεντρικός Οδηγός

ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
·Τ.Ο 1 Πιάνο/Μπουζούκι/Φωνή
·Τ.Ο 2 Μπουζούκι/Κιθάρα/Φωνή
·Τ.Ο 3 Μπουζούκι/Κιθάρα/Φωνή Α/Φωνή Β
·Τ.Ο 4 Τζουρομπούζουκο/Κιθάρα/Φωνή
·Τ.Ο 5 Βιολί/Κιθάρα/Φωνή Α/Φωνή Β
·Τ.Ο 6 Μπουζούκι/Μπαγλαμάς/Κιθάρα/Ακορντεόν/Φωνή Α/Φωνή Β
·Τ.Ο 7 Μπουζούκι/Μπουζούκι/Μαντολίνο/Κιθάρα/Φωνή
·Τ.Ο 8 Μπουζούκι/Μαντολίνο/Κιθάρα/Φωνή Α/Φωνή Β
·Τ.Ο 9 Μπουζούκι/Μπουζούκι/Κιθάρα/Φωνή
·Τ.Ο 10 Μπουζούκι/Μπουζούκι/Κιθάρα/Φωνή Α/Φωνή Β

·Τ.Ο 11 Μπουζούκι/Μπαγλαμάς/Κιθάρα/Φωνή
·Τ.Ο 12 Μπουζούκι/Μπαγλαμάς/Κιθάρα/Φωνή Α/Φωνή Β
·Τ.Ο 13 Μπουζούκι/Μπαγλαμάς/Κιθάρα
·Τ.Ο 14 Πιάνο/Μπουζούκι/Φωνή Α/Φωνή Β

Πίνακας 32. Τύποι Ορχήστρας

ΣΥΓΧΟΡΔΙΑΚΕΣ ΑΚΟΛΟΥΘΙΕΣ	
Σ.Α 1	Im//IVm//V
Σ.Α 2	Im//V// III (IVm*) ////III//V//Im*
Σ.Α 3	Im//IVm//III/Vm (Vm//III*)
Σ.Α 4	III//V//Im//IVm
Σ.Α 5	I//VIIIm//IVm
Σ.Α 6	Im//III
Σ.Α 7	Im//III//VII/V//VI//I//IVm
Σ.Α 8	I//IVm//VIIIm//V (II*)
Σ.Α 9	I//V//IV (I//IV//V*)
Σ.Α 10	I//V (V//I*)
Σ.Α 11	I//IVm//IV//V
Σ.Α 12	I//IVm//II
Σ.Α 13	Im//IVm//V//III/I
Σ.Α 14	Im//IVm//V// VI//III
Σ.Α 15	Im//IVm//V//IV#dim//I
Σ.Α 16	I//V//IVm
Σ.Α 17	Im//IVm//V//VII//III/I
Σ.Α 18	VII//VI//III/V//I
Σ.Α 19	I//V//VIIIm
Σ.Α 20	I//II//IVm//V
Σ.Α 21	III//Im//V//IVm//I
Σ.Α 22	III//I-//V//VI
Σ.Α 23	VII//III//VI/V//IVm//Im
Σ.Α 24	III//VII/V//Im//IVm
Σ.Α 25	III//VII/V//Im//IV//IVm//I
Σ.Α 26	I//V//VIIIm//IVm
Σ.Α 27	I//IVm//IV//III
Σ.Α 28	I//IVm//V//I//IV
Σ.Α 29	Im//V//Vm//III//I//Vi dim
Σ.Α 30	I//IVm//V//IV#dim//Im//III
Σ.Α 31	IVm//Im//V//III//VII dim//VII
Σ.Α 32	IVm//I//VIIIm//V

Σ.Α 33	IVm//I/V//IV
Σ.Α 34	VII//Im//III/V
Σ.Α 35	Im//IVm//Im//V/VII//III//IV# dim
Σ.Α 36	I//V//III//VIIm//IV
Σ.Α 37	Im//VIIIm//IVm//III
Σ.Α 38	Im//V//III//IIIIm
Σ.Α 39	I//IVm//V//Im
Σ.Α 40	I//VIIIm//V//IVm
Σ.Α 41	I//VIIIm
Σ.Α 42	I//V//V7//IV
Σ.Α 43	I//V//IV//IVm//I//IV//IVm//V*
Σ.Α 44	Im//V//I//IVm//I//V//Im//IVm*
Σ.Α 45	Im//V//I//IVm//VII
Σ.Α 46	I//V//Im//IVm//IIIIm
Σ.Α 47	I//V//Im//IVm//III//VI# dim
Σ.Α 48	V//V7//I//IV
Σ.Α 49	III//VI# dim//Im//V
Σ.Α 50	III//V//Im//VII//VI
Σ.Α 51	I//II//IV
Σ.Α 52	I//II
Σ.Α 53	Im//III//IIIIm//VII//VI//V//IVm
Σ.Α 54	Im//III//IV# dim//IVm//Vm//VI
Σ.Α 55	Im//III//V//IVm//(I)
Σ.Α 56	Im//V//VII//III//IVm
Σ.Α 57	Im//V//VII//III//IIIIm
Σ.Α 58	I//IV//VI//IIIm//V
Σ.Α 59	I//IVm//VIIIm
Σ.Α 60	Im//III//I//V
Σ.Α 61	Im//V//III//IV# dim
Σ.Α 62	Im//V//IVm//III//VI
Σ.Α 63	I//II//IVm
Σ.Α 64	IVm//VIIIm//I//II
Σ.Α 65	Im//IVm//I//V//III//VI
Σ.Α 66	I//V//VIIm//III//II
Σ.Α 67	I//V//VI//Im//IVm//IV# dim

Πίνακας 33. Συγχορδιακές Ακολουθίες