



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΜΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΥΦΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΥ
ΑΣΤΙΚΟΥ ΛΑΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΗΤΣΑΚΗ**

Νικολέτα Λίνα

Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη

Άρτα, Απρίλιος 2019

**A CONTRIBUTION IN THE STYLISTICS
OF THE POST-WAR URBAN FOLK SONG:
THE CASE OF GEORGE MITSAKIS**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα 2019

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Μαρία Ζουμπούλη
Αναπληρώτρια καθηγήτρια



Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Γιώργος Κοκκώνης
Αναπληρωτής καθηγητής



Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Λάμπρος Ευθυμίου
Τίτλος, βαθμίδα: Πανεπιστημιακός υπότροφος



Υπογραφή

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη
Αναπληρώτρια καθηγήτρια



Υπογραφή

© Λίνα Νικολέτα, 2019.

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.

Νικολέτα Λίνα



Υπογραφή

Ευχαριστίες

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος προέκυψε από την ανάγκη για ανάδειξη του συνθέτη Γιώργου Μητσάκη, λόγω των περιορισμένων βιβλιογραφικών αναφορών που υπάρχουν για τον ίδιο και το έργο του, αλλά και της δικής μου προσωπικής προτίμησης. Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επόπτριά μου κ. Μαρία Ζουμπούλη για τις πολύτιμες συμβουλές και τις διορθώσεις, καθώς και τον κ. Γιώργο Κοκκώνη για την βοήθειά του στο μουσικολογικό κομμάτι των αναλύσεων. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους με στήριξαν και με βοήθησαν, ανάμεσά τους τον Παναγιώτη Κουνάδη, τον Γιάννη Ερενίδη και τον Βασίλη Μελίδη.

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία επικεντρώνεται στο πρώιμο συνθετικό έργο του Γιώργου Μητσάκη. Πρόκειται για έναν από τους εκπροσώπους του μεταπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού που συντέλεσε στην εξέλιξη και την διαμόρφωση του είδους αυτού. Μέσω της παράθεσης των γεγονότων ενός ιστορικού πλαισίου και των βιογραφικών στοιχείων καθώς και τα στοιχεία που απορρέουν από τις επιρροές για την δημιουργία των στίχων του, σκιαγραφείται η ταυτότητα του συνθέτη. Από την μουσικολογική ανάλυση των συνθέσεών του, ως προς την σύσταση και των ρόλο των μουσικών οργάνων, την ρυθμολογία, την μορφολογία και τέλος την μελωδική και αρμονική ανάλυση εννέα κομματιών, οδηγούμαστε σε ορισμένα συμπεράσματα για το πρώιμο μουσικό του έργο. Από την συνολική σκοπιά της μουσικολογικής έρευνας καταλήγουμε στο γεγονός πως το πολυδύναμο ύφος του Γιώργου Μητσάκη ενέχει εισαγόμενα και εγχώρια στοιχεία που συγκροτούν υφολογικές οντότητες που ήδη όμως υπάρχουν στο είδος του αστικού λαϊκού τραγουδιού που εξετάζεται. Η υιοθέτηση των νεωτεριστικών στοιχείων, η χρήση τους και ο τρόπος διαχείρισης της χρήσης του μπουζουκιού, της εναρμόνισης, της χρήση των λαϊκών δρόμων και τα ρυθμικά-μελωδικά μοτίβα, τον καθιστούν, ανάμεσα σε άλλους, έναν από τους πρωταγωνιστές του μεταπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Λέξεις-κλειδιά: Γιώργος Μητσάκης, αστικό λαϊκό τραγούδι, μουσική ανάλυση

Abstract

This thesis focuses on the early work of Giorgos Mitsakis, one of the major actors of the post-war urban folk song, who has contributed to the development and formation of this genre. Through the presentation of the events of a historical frame and biographical data and the elements that derive from the influences for the creation of his verses, the composer's identity is outlined. From the musical analysis of his compositions, to the composition and role of musical instruments, rhythmology, morphology and finally the melodic and harmonic analysis of nine songs, we draw some conclusions for his early musical work. From the overall point of view of the musicological research we come to the fact that the poetic style of Giorgos Mitsakis involves imported and domestic elements that constitute stylistic entities that already exist in the genre of urban folk song. The adoption of the innovative elements, their use and the way of managing the use of the bouzouki, the harmonization, the scale modes and the rhythm-melodic patterns make him one of the protagonists of post-war urban folk song.

Keywords: George Mitsakis, urban folk song, musicological analysis

Πίνακας Περιεχομένων

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	vi
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	vii
ABSTRACT.....	viii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	ix
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Το πλαίσιο.....	3
1.1 Τα γεγονότα.....	3
1.2 Το ρεμπέτικο και οι αστικές λαϊκές μουσικές.....	7
1.2.1 Ζητήματα ειδολογίας.....	7
1.2.2 Ζητήματα θεματολογίας.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο Γιώργος Μητσάκης και τα τραγούδια του.....	10
2.1 Βιογραφικά στοιχεία.....	10
2.2 Το πρώιμο συνθετικό έργο.....	15
2.3 Χαρακτηριστικά των επιλεγμένων τραγουδιών.....	20
2.3.1 Χρονολογική κατανομή.....	20
2.3.2 Συνεργασίες με συνθέτες και ερμηνευτές.....	22
2.3.3 Θεματολογία.....	23
2.3.4 Στιχουργική, καταβολές και επιρροές.....	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Μουσικολογική ανάλυση.....	32
3.1 Σύνθεση ορχήστρας και ρόλος των μουσικών οργάνων.....	34
3.2 Ρυθμολογία.....	37
3.3 Μορφολογία.....	40
3.4 Μελωδική και αρμονική ανάλυση.....	46
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	79
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	83
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Η περιοδολόγηση του ρεμπέτικου.....	87

Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποσκοπεί στην μουσικολογική ανάλυση του πρώιμου συνθετικού έργου του Γιώργου Μητσάκη. Στοχεύει στην ανάδειξη των υφολογικών στοιχείων που συνθέτουν την ταυτότητα του συνθέτη ως εκφραστή του αστικού λαϊκού τραγουδιού, ο οποίος συνέβαλε με το προσωπικό του ύφος στην συγκρότηση και στην εξέλιξη του είδους αυτού.

Αρχικά έγινε αναζήτηση και συλλογή υλικού μέσω της σχετικής βιβλιογραφίας και επιλογή του προς μελέτη υλικού, που στην προκειμένη περίπτωση είναι τα τραγούδια που κυκλοφόρησαν από το 1946 έως το 1952.

Στο πρώτο κεφάλαιο αρχικά παρατίθενται το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο που θεωρείται απαραίτητο για την κατανόηση και την σύνδεση των γεγονότων που προσδιορίζουν την εποχή στην οποία έζησε και έδρασε ο συνθέτης. Εξετάζεται επίσης το ειδολογικό πλαίσιο εντός του οποίου εντάσσεται το έργο του, η εννοιολόγηση του όρου «ρεμπέτικο» ως υποείδος του αστικού λαϊκού τραγουδιού και ο θεματολογικός του προσανατολισμός.

Το δεύτερο κεφάλαιο αφιερώνεται στον βίο και το έργο του συνθέτη. Εξετάζονται οι κωνσταντινουπολίτικες καταβολές του και η μετοίκισή στα ελληνικά εδάφη, αλλά και η συνολική μετέπειτα πορεία του ως συνθέτη και μουσικού στο χώρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Σκιαγραφείται το πρώιμο συνθετικό του έργο και επισκοπούνται τα χαρακτηριστικά του όσον αφορά την χρονολογική κατανομή, τις συνεργασίες του Μητσάκη με συνθέτες και ερμηνευτές και η θεματολογία των επιλεγμένων τραγουδιών, με τις στιχουργικές καταβολές και επιρροές τους.

Το τρίτο κεφάλαιο στοχεύει στην καθαυτή μουσικολογική ανάλυση. Εξετάζεται η σύνθεση της ορχήστρας και ο ρόλος των μουσικών οργάνων που συμμετέχουν σε αυτή, η ρυθμολογία και η μορφολογία των επιλεγμένων κομματιών. Ακολουθεί η ανάδειξη των υφολογικών του στοιχείων που χαρακτηρίζουν τα τραγούδια του Μητσάκη μέσω της καταγραφής και της συστηματικής ανάλυσης εννέα επιλεγμένων παραδειγμάτων. Αυτά προκύπτουν μετά από ταξινόμηση του συνόλου των επιλεγμένων τραγουδιών στον λαϊκό δρόμο όπου ανήκουν και επιλογή ενός από κάθε δρόμο, προκειμένου να εξεταστεί η μελωδική και αρμονική του συγκρότηση.

Τέλος παρουσιάζονται τα συμπεράσματα που απορρέουν από όλα τα παραπάνω κεφάλαια, και που σκιαγραφούν με μεγαλύτερη ευκρίνεια το πορτρέτο ενός σημαντικού λαϊκού συνθέτη, που είναι σε όλους οικείος, αλλά η γνώση μας για το έργο του δεν ήταν τεκμηριωμένη.

Σε όλο το μήκος της εργασίας, συντάσσονται πίνακες για την εποπτική και συγκεντρωτική θεώρηση των δεδομένων. Συντάσσονται επίσης τα μουσικά κείμενα που συνιστούν τις μουσικές καταγραφές που είναι απαραίτητες στον μουσικολόγο για το έργο της ανάλυσης.

Τέλος, στο Παράρτημα της παρούσας εργασίας έχει συμπεριληφθεί μια σχολιασμένη επισκόπηση για την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου. Χωρίς να βρίσκεται στο επίκεντρο της προβληματικής μας, η χρονολόγηση αυτή επιτρέπει στον ερευνητή να διαχειριστεί το πρόβλημα των υφολογικών ορίων, αλλά και των μουσικολογικών όρων που συνοδεύουν τις προσεγγίσεις των αστικών λαϊκών μουσικών, από όποιο επιστημονικό πεδίο και αν προέρχονται αυτές.

Κεφάλαιο 1: Το πλαίσιο

1.1 Τα γεγονότα

Για να κατανοήσουμε το περιβάλλον μέσα στο οποίο τοποθετείται ο Γ. Μητσάκης πρέπει να μελετήσουμε το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Οι ιστορικές και κοινωνικές καταστάσεις είναι αυτές που ορίζουν και διαμορφώνουν μία εποχή. Μέσω αυτών των καταστάσεων αντιλαμβανόμαστε τις επιρροές που δέχτηκε και την εξελικτική του πορεία μέσα στο χρόνο.

Η έναρξη του Α΄ Βαλκανικού πολέμου αποδίδεται στο γεγονός της διεκδίκησης των βαλκανικών εδαφών από τα «δεσμά» της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Με την εμπλοκή μεγάλων ευρωπαϊκών δυνάμεων κατάφεραν την εκδίωξη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από τα εδάφη αυτά. Στον Α΄ Βαλκανικό πόλεμο (1912-1913) μια απόκτηση της Ελλάδας ήταν η απελευθέρωση και η προσεδάφιση της Θεσσαλονίκης, στις 26 Οκτωβρίου 1912¹. Το τέλος του πολέμου ορίστηκε με τις υπογραφές συνθηκών (ελληνοσερβικών, σερβοβουλγαρικών) με την συσπείρωση των Βαλκανικών χωρών και με στόχο την απομάκρυνση των Οθωμανών². Τον Ιούνιο του 1913 υπογράφηκε η συνθήκη του Λονδίνου που υποχρέωνε τους Οθωμανούς να εγκαταλείψουν το χώρο των Βαλκανίων.

Τα αίτια του Β΄ Βαλκανικού πολέμου (1913-1914) ήταν οι προστριβές μεταξύ των βαλκανικών συμμάχων για την διεκδίκηση βαλκανικών εδαφών. Μετά τους Βαλκανικούς πολέμους τα εδάφη της Ελλάδας διπλασιάστηκαν καθώς επεκτάθηκαν στην Μακεδονία, στην Ήπειρο, στην Θράκη και στα νησιά του Αιγαίου. Με την επέκταση των εδαφών αυξήθηκε και ο πληθυσμός της χώρας καθώς επίσης και ο χώρος επίδρασης του ρεμπέτικου³. Το τέλος των Βαλκανικών πολέμων πυροδότησε την ανάγκη για αναδόμηση ανεξάρτητων κρατών στα Βαλκάνια. Στόχος των κρατών αυτών ήταν η ένταξή τους στην Ευρώπη. Στο σύνολο των ανεξάρτητων κρατών, που μέχρι τότε είχε επιβιώσει η βυζαντινή παράδοση, την περίοδο 1900-1914 που σηματοδοτεί και το τέλος του 19ου αιώνα, τώρα έχει να αντιμετωπίσει τις ιδέες του Διαφωτισμού και της Γαλλικής Επανάστασης⁴.

1 K. Pavlowitch, S. (2005). *Ιστορία των Βαλκανίων 1804 – 1945*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας/ Σειράς Ιστωρ, σ.274.

2 Καρδάρας, Χ. (2015). *Ιστορία και ρεμπέτικο*. Αθήνα: Παπαζήση, σ. 99 – 100.

3 Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Μέδουσα – Σέλας, σ. 61.

4 K. Pavlowitch, S. (2005). *ό.π.*, σ. 237.

Το 1914 ξεκίνησε ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος με την δημιουργία μεγάλων δυνάμεων⁵ και τις διαμάχες μεταξύ τους. Η Ελλάδα μπήκε στον πόλεμο το 1917 με την διχόνοια που ξέσπασε μεταξύ του Ε. Βενιζέλου και του βασιλιά Κωνσταντίνου (με απόρροια την εκθρόνισή του). Με την λήξη του πολέμου και την νικητήρια πλευρά των δυνάμεων της Αντάντ το 1918, η Ελλάδα με την συνθήκη των Σεβρών προσάρτησε και άλλες εδαφικές εκτάσεις (ανατολική και δυτική Θράκη και τα νησιά Ίμβρο και Τένεδο).

Σημαντικό γεγονός που δέχθηκε ο νεότερος ελληνισμός ήταν η έκβαση της Μικρασιατικής καταστροφής, το 1922, στην Σμύρνη και η κατάρρευση της «Μεγάλης Ιδέας». Με την συνθήκη της Λωζάνης 1923, μια συμφωνία μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας, έγινε η ανταλλαγή των πληθυσμών με κριτήρια την θρησκεία και την εθνικότητα⁶. Δηλαδή όποιος ήταν Έλληνας ορθόδοξος έπρεπε να εγκατασταθεί στην Ελλάδα και αντίστοιχα οι μουσουλμάνοι να μεταναστεύσουν στην Τουρκία. Επακόλουθο της κατάστασης αυτής ήταν ο διωγμός 1,3 εκατομμυρίων⁷ Ελλήνων και η ένταξή τους στο νεοσύστατο κράτος της Ελλάδας. Το γεγονός αυτό δημιούργησε την σύσταση νέων περιοχών στην Αθήνα με νέες ονομασίες όπως Κοκκινιά, Νέα Σμύρνη, Νέα Ιωνία κ.ά.⁸ Οι πρόσφυγες έφεραν αλλαγές σε οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο. Μια από τις προσμίξεις αυτές που εστιάζουμε σε αυτήν την εργασία είναι η μουσική τους κουλτούρα που εντάχθηκε και άκμασε στην Αθήνα του 20^{ου} αιώνα.

Μετά την Μικρασιατική καταστροφή και πριν την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου ακολουθείται, για την Ελληνική πραγματικότητα, η περίοδος του Μεσοπολέμου 1922-1940. Χαρακτηρίζεται από μια περίοδο μεταβατικού χαρακτήρα και πολιτικής ρευστότητας. Μετά το ανεπιτυχές πραξικόπημα του Ιωάννη Μεταξά και την αποχώρηση από τα πολιτικά δεδομένα του Γεωργίου Β΄ το 1923, ο Αλέξανδρος Παπαναστασίου, βενιζελικός αντιβασιλέας, ανακηρύσσει την πρώτη κυβέρνηση δημοκρατικού χαρακτήρα το

5 Οι δυνάμεις της Αντάντ (Αγγλία, Γαλλία, Ρωσία), κεντρικές δυνάμεις (Γερμανία, Αυστρία) και οι συμμαχίες των χωρών με τις μεγάλες ευρωπαϊκές δυνάμεις. Κ. Pavlowitch, S. (2005). ό.π., σ. 301 – 310.

6 Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). ό.π. σ. 63. Ωστόσο ο Pennanen αναφέρει πως κριτήριο για την ανταλλαγή των πληθυσμών ήταν η θρησκεία και όχι η εθνικότητα. Καθώς η διάκριση αυτή βασιζόταν στο Οθωμανικό σύστημα millet (οργάνωση πληθυσμού με γνώμονα την θρησκευτική υπηκοότητα). Pennanen, R. P. (2009). Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής. *Ντέφι*: τεύχος 8, σ. 121.

7 Καρδάρης, Χ. (2015). ό.π., σ. 107.

8 Χόλστ, Γ. (2001). *Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947 – 76)*. Λίμνη Ευβοίας: Ντενίζ Χάρβεϋ, σ. 29.

1924⁹. Την χρονιά 1925-1926 η χώρα βρέθηκε υπό την επιβολή της δικτατορίας του Θεόδωρου Πάγκαλου.

Μετά την πτώση της δικτατορίας ανέλαβε την πολιτική κατάσταση της χώρας ο Ε. Βενιζέλος μέχρι το 1933. Ωστόσο το 1935 οι φιλοβασιλικοί επαναφέρουν τον βασιλιά Γεώργιο Β΄, ο οποίος έφερε στο πολιτικό προσκήνιο τον Ιωάννη Μεταξά που επέβαλε την δικτατορία το 1936¹⁰. Η περίοδος του Μεσοπολέμου φέρνει την αναταραχή στην πολιτική κατάσταση της χώρας και τον επαναπατρισμό των προσφύγων στην νέα κατάσταση.

Η συμμετοχή της Ελλάδας στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο απαντάται στις 28 Οκτωβρίου του 1940 με τις πολεμικές συγκρούσεις του Ιταλικού στρατού¹¹. Καθώς επίσης, το 1941 η χώρα δέχεται επίθεση και από Γερμανικά στρατεύματα με την έκβαση του πολέμου να ολοκληρώνεται το 1944.

Μετά την λήξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου έπεται η μεταπολεμική περίοδος 1946 και οριοθετείται μέχρι το 1967 με την επιβολή της χούντας. Παρόλο τις ξένες επιθέσεις που δέχτηκε η χώρα και τις δυσοίωνες καταστάσεις που επέφεραν οι πόλεμοι, το 1946-1949 ξεσπά ο εμφύλιος πόλεμος φέροντας σε ακόμη μεγαλύτερη απόγνωση την κατάσταση της χώρας. Την δεκαετία του 1950 σημαντικό κοινωνικό-οικονομικό γεγονός, είναι η έλευση μεγάλου αριθμού πληθυσμού από την ύπαιθρο στα αστικά κέντρα, η ονομαζόμενη αστυφιλία¹².

Μέσω αυτής της ιστορικής ανασκόπησης, αντιλαμβανόμαστε τις δυσμενείς συγκυρίες που υπέστη ο πληθυσμός και κατανοούμε την ανάγκη για αναδόμηση και ανασυγκρότηση της χώρας. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω το έτος 1935 η Ελλάδα βρίσκεται σε μία συνεχή αναταραχή και όπως θα δούμε στη βιογραφία του Μητσάκη, ο οποίος έρχεται με την οικογένειά του το ίδιο έτος στην Ελλάδα, βρίσκονται σε μία συνεχή, όπως φαίνεται, μετακίνηση λόγω των πολιτικών αναταραχών και καταστάσεων. Η μετακίνησή τους περιορίζεται στην πλευρά του αιγαίου από την Καβάλα μέχρι τον Βόλο. Τα γεγονότα αυτά ορίζουν την γεωπολιτισμική συνιστώσα της εγκαθίδρυσής του στον ελλαδικό χώρο. Σαφώς και ο Μητσάκης ήταν δέκτης της αλληλεπίδρασης των ιστορικών και κοινωνικών

9 K. Pavlowitch, S. (2005). ό.π., σ. 344.

10 K. Pavlowitch, S. (2005). ό.π., σ. 415.

11 K. Pavlowitch, S. (2005). ό.π., σ. 441.

12 Καρδάρης, Χ. (2015). ό.π., σ. 339.

γεγονότων που συνέβησαν όντας και ο ίδιος πρόσφυγας. Τα ιστοριοκοινωνικά γεγονότα που τον πλαισιώνουν είναι αυτά που καθορίζουν την διαδρομή της ζωής του μέσω της διεξαγωγής των επιλογών και των πράξεών του.

Μέσα στην σύνθετη και ρευστή αυτή συνθήκη αναδύεται μια τεχνολογική εξέλιξη που θα αλλάξει την ιστορία της μουσικής, η ανακάλυψη και διάχυση της δισκογραφίας:

Οι πρώτες ελληνόφωνες ηχογραφήσεις πραγματοποιούνται στις ΗΠΑ την δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα¹³. Επίσης και στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ευρώπης και της πρώην Οθωμανικής αυτοκρατορίας, όπου υπήρχε ελληνισμός. Αρχικά στην Ελλάδα υπήρχαν κινητά συνεργεία που έκαναν περιστασιακές γραμμοφωνήσεις. Το 1925 εμφανίζεται η Odeon στην Θεσσαλονίκη και το 1930 η Columbia στην Αθήνα¹⁴. Την περίοδο 1920-1940 υπήρχαν δύο αντιμαχόμενες τάσεις διασκέδασης, αυτή της εργατικής και μεσαίας τάξης και αυτή της ανώτερης αστικής με τα αντίστοιχα μουσικά ιδιώματα, το ρεμπέτικο και το ελαφρό λαϊκό τραγούδι. Την δεκαετία του 1940 κυριαρχούν συνθέτες όπως ο Τσιτσάνης καθώς και νέες προσωπικότητες που εκπροσωπούν το αστικό λαϊκό ύφος όπως ο Μητσάκης και ο Καλδάρας. Την δεκαετία του 1950 υπάρχει η συνεισφορά του Χιώτη με το τετράχορδο μπουζούκι (ευκολία προς την δεξιοτεχνία και επιρροή από το κιθαριστικό παίξιμο), καθώς και η εμφάνιση του Καζαντζίδη στο χώρο αυτό.

13 Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). ό.π. σ. 41.

14 Μανιάτης, Δ. (2001). *Οι φωνογραφητζήδες*. Αθήνα: Πιτσιλός, σ. 69.

1.2 Το ρεμπέτικο και οι αστικές λαϊκές μουσικές

1.2.1 Ζητήματα ειδολογίας

Οι αστικές λαϊκές μουσικές για μεγάλο διάστημα περιγράφονταν συνοπτικά με τον όρο «ρεμπέτικο». Η χρήση του όρου, κυρίως από τους λαογράφους, άρχισε την δεκαετία του 1960. Από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με το ρεμπέτικο ήταν ο Η. Πετρόπουλος στο βιβλίο «Ρεμπέτικα τραγούδια» και ακολούθησε ο κοινωνιολόγος Σ. Δαμιανάκος, που χρησιμοποίησε την έρευνα του Πετρόπουλου. Αυτή στηρίχθηκε κυρίως σε φωτογραφικό υλικό και σε ιστορικά στοιχεία, δίνει έμφαση στους στίχους και την θεματολογία, ενώ δεν ασχολείται με την καθαυτή μουσική διάσταση. Ένας από τους πρώτους ερευνητές που ασχολήθηκε από μουσικολογική επιστημολογική σκοπιά ήταν ο R. P. Pennanen.

Ο όρος ρεμπέτικο, ως προσδιορισμός του αστικού λαϊκού τραγουδιού, σύμφωνα με την κοινή ομολογία σχολιαστών¹⁵, με ελάχιστες εξαιρέσεις, είναι ένα είδος δημοτικής, παραδοσιακής μουσικής. Θεωρήθηκε προϊόν ανώνυμης προφορικής παράδοσης και αναπτύχθηκε στα κατώτερα στρώματα. Όμως ο ανθρωπολόγος, Λ. Οικονόμου, στο άρθρο «Παράδοση, νεωτερικότητα και δισκογραφία στο ρεμπέτικο»¹⁶, αναφέρει πως η παραδοσιακότητα του ρεμπέτικου είναι κατασκευάσμα των ερευνητών, επίσης δεν μπορεί να θεωρηθεί αμιγές προϊόν της προφορικής παράδοσης διότι το ρεμπέτικο είναι από τα πρώτα ηχογραφημένα μουσικά είδη. Την ίδια άποψη, αν και με διαφορετική λογική, στηρίζει και ο Φ. Ανωγειανάκης¹⁷, ο οποίος αρνείται την προφορική παράδοση του ρεμπέτικου.

Οι λαογράφοι ήθελαν ο όρος ρεμπέτικο να είναι συμβατός ή όχι με τον χαρακτήρα του ελληνικού έθνους, αλλά συγκεκριμένη αντίδραση των ανθρώπων που το εκπροσωπούν απέναντι στα κοινωνικά γεγονότα της εποχής τους. Σημαντικό ρόλο για την διαμόρφωση του ρεμπέτικου, έπαιξε η δισκογραφία και οι επαγγελματική δραστηριότητα των

15 Χριστιανόπουλος, Ν. (1961). Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού. *Διαγώνιος Ι*, δημοσιευμένο στο βιβλίο: Χόλστ, Γ. (2001). ό.π. σ. 161.

16 Ζουμπούλη, Μ., Κοριατοπούλου-Αγγέλη Π. (2018). *Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών-ΤΕΙ Ηπείρου. σ. 25-27.

17 Gauntlett, Σ. (2001). ό.π., σ. 44.

μουσικών¹⁸. Ουσιαστικά το ρεμπέτικο φαίνεται ότι είναι υποσύνολο του αστικού λαϊκού τραγουδιού, το οποίο όμως μελετήθηκε περισσότερο από κοινωνιολογική παρά από μουσικολογική σκοπιά.

Με τον όρο «λαϊκό» προσδιορίζεται ένα μουσικό στυλ που έχει γίνει από τον λαό και προορίζεται για αυτόν¹⁹. Ο όρος αστικό λαϊκό τραγούδι συμπεριλαμβάνει, πολλά τέτοια μουσικά στυλ, όπως είναι η μουσική του καφέ-αμάν, το πειραιώτικο τραγούδι, το αρχοντορεμπέτικο, το μεταπολεμικό λαϊκό²⁰.

Από την δεκαετία του 1940 ήδη, υπάρχουν μετασχηματισμοί στο αστικό λαϊκό τραγούδι, το οποίο αποκτά μεγάλο κοινό, εμπορευματοποιείται και δέχεται νεωτεριστικές επιδράσεις, που θεωρείται ότι οδηγούν στην παρακμή και την εξαφάνιση του ρεμπέτικου²¹. Σύμφωνα με αρκετούς μελετητές το λαϊκό τραγούδι διαδέχθηκε το ρεμπέτικο ή εξελίχθηκε από αυτό και άκμασε από τις αρχές του '50 μέχρι την δεκαετία του '70, διατηρώντας μεν αρκετά κοινά σημεία με το ρεμπέτικο αλλά αναπτύσσοντας διαφορετικά μουσικολογικά και στιχουργικά χαρακτηριστικά, καθώς και νέους εκπροσώπους, όπως ο Καζαντζίδης²².

Σε ό,τι αφορά τους καλλιτέχνες, ο Μ. Βαμβακάρης ήταν ο εισηγητής του ύφους της πειραιώτικης σχολής. Ο Β. Τσιτσάνης, με την σειρά του, οδήγησε στον εξευρωπαϊσμό των κλιμάκων και έφερε νέο ύφος, με γρήγορες πενιές και γκλισάντα σε αντίθεση με την κοφτή και στακάτη πενιά της πειραιώτικης σχολής. Επίσης έφερε κι άλλες καινοτομίες εμπλουτίζοντας την ορχήστρα και την στιχουργική δομή. Ο Μ. Χιώτης *αναλαμβάνει να ξεναγήσει τους νεόκοπους αστούς στις μόδες του «έξω κόσμου»*²³, ενώ ο Γ. Ζαμπέτας και ο Γ. Μητσάκης προδίδουν στο λαϊκό τραγούδι λυρισμό και κανταδόρικη διάθεση. Οι τρεις αυτοί συνθέτες προετοιμάζουν το έδαφος για το «έντεχνο λαϊκό» που εκπροσωπείται από τον Μ. Θεοδωράκη και τον Μ. Χατζιδάκι²⁴.

18 Οικονόμου, Λ. (2005). *Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα*. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. σ. 367.

19 Ordoulidis, N. (2012) ό.π.

20 Ordoulidis, N. (2012). ό.π. σ. 285.

21 Ζουμπούλη, Μ., Κοριατοπούλου-Αγγέλη Π. (2018). ό.π., σ. 23.

22 Οικονόμου, Λ. (2005). ό.π., σ. 376-377.

23 Λιάβας, Λ. (1996). «Η 'κάθαρση' του ρεμπέτικου. Από τον τεκέ στην ταβέρνα και απ' το κουτούκι στο 'κέντρο'». *Δίφωνο*: τεύχος 10. σ. 82.

24 Λιάβας, Λ. (1996). ό.π., σ. 80-83.

1.2.2 Ζητήματα θεματολογίας

Η θεματολογία του ρεμπέτικου στίχου, στην τρίτη φάση ή αλλιώς στην «εργατική περίοδο»²⁵ σύμφωνα με την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου από τον Διαμανάκο που παρατίθεται στο Παράρτημα της εργασίας αυτής, αποτελείται στο κεντρικό της μοτίβο από τα τραγούδια του έρωτα, της γυναίκας, της μάνας. Ως δεύτερη κατηγορία καταγράφονται τα τραγούδια της διαμαρτυρίας και της εργατικής ζωής, με επιμέρους κατηγοριοποιήσεις που αναφέρονται στο επάγγελμα όπως ψαράς, ναυτικός, ή σε θέματα όπως η αρρώστια και ο θάνατος. Τα τραγούδια παύουν να αναφέρονται στο χασίς, σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο²⁶, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων, μία από αυτές παρατηρείται και *Ο λουλάς* του Μητσάκη. Στις δύο κατηγορίες που προαναφέραμε, όπως θα δούμε πιο κάτω, ταξινομούνται τα περισσότερα σε αριθμό τραγούδια του συνθέτη.

Σύμφωνα με τον Διαμανάκο²⁷, το ποιητικό κείμενο μπορεί να εμπεριέχει δύο κεντρικά μοτίβα ως προς την θεματολογία του. Δηλαδή, ένα τραγούδι που κατατάσσεται στην κατηγορία *ερωτικά* μπορεί να αναφέρεται και στην *εργατική ζωή*. Για παράδειγμα το τραγούδι *Ο καλός ο καπετάνιος*, ανήκει στα ερωτικά τραγούδια παρόλο που γίνεται αναφορά στο επάγγελμα του καπετάνιου. Παρομοιάζει τις δυσκολίες της ερωτικής ζωής με την ικανότητα του καπετάνιου να ανταπεξέρχεται στις φουρτούνες της θάλασσας, δηλαδή τις δύσκολες καταστάσεις.

25 Διαμανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, σ. 156.

26 Διαμανάκος, Σ. (2001). ό.π., σ. 181.

27 Διαμανάκος, Σ. (2001). ό.π., σ. 174.

Κεφάλαιο 2: Ο Γιώργος Μητσάκης και τα τραγούδια του

2.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Γιώργος Μητσάκης ή Καραντουζένι ή Δάσκαλος, δύο προσωνύμια που του αποδόθηκαν στη διάρκεια της ζωής του, γεννήθηκε στον Μπέικο της Κωνσταντινούπολης το έτος 1921²⁸, ή κατ' άλλους το 1919²⁹ και πέθανε στην Αθήνα στις 17 Νοεμβρίου 1993. Ωστόσο υπάρχει και άλλο ένα πιστοποιητικό γέννησης το έτος 1924. Επειδή εκείνη την περίοδο είχαν αρχίσει να κυνηγάνε τους Ρωμιούς στην Πόλη, τα μικρά αγόρια τα έντυναν με φουστανάκια διότι δεν άρεσε στους Τούρκους η αύξηση και ο πολλαπλασιασμός των Ελλήνων. Ο παππούς του Γ. Μητσάκη μετοίκησε από την Ευρυτανία στην Κωνσταντινούπολη όπου εκεί άνοιξε ένα μαγαζί, ένα μαγειρείο. Το κανονικό του επίθετο ήταν Τριανταφύλλου, ωστόσο κατά την παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη, μετονομάστηκε σε Μητσάκης³⁰. Ο πατέρας του Γ. Μητσάκη λεγόταν Στέφανος και η μητέρα του Αθηνά. Ο πατέρας του, όντας στην Κωνσταντινούπολη, μυήθηκε στην τέχνη του ψαρέματος και έτσι έγινε ψαράς. Κατά την παραμονή της οικογένειας στην Κωνσταντινούπολη γεννήθηκε η κατά 10 χρόνια μικρότερή του αδερφή, η Ιουλία.

Σύμφωνα με τον ίδιο από την οικογένειά του δεν πήρε μουσικά ερεθίσματα καθώς κανένας δεν είχε κάποια επαφή με την μουσική. Ωστόσο στην Πόλη συντελέστηκε η μουσικής του παιδεία, καθώς άκουγε τα τούρκικα τραγούδια, τον Μπουχαμπέη που τραγούδαγε αμανέδες και λίγα ελληνικά, όπως *Καϋμένε Αθανασόπουλε τι σου 'μελε να πάθεις*, που είχε μάθει να το παίζει στην φουσαρμόνικα, και *Έλα ξύπνα και γόρνα στην αγκαλιά μου* του Καλομοίρη. Επίσης πήγαινε σε μαγαζιά που είχαν γραμμόφωνα και πουλούσαν δίσκους³¹.

Σε ηλικία 14 χρονών, το έτος 1935 μετά τον διωγμό από τους Τούρκους, η οικογένεια Μητσάκη μετοικίζει στην Ελλάδα, αρχικά στην Καβάλα κι έπειτα από μερικούς μήνες σε

28 Οικονόμου, Ν. (1995). *ό.π.*, σ. 20.

29 Κουνάδης, Π. (1995). *Συνθέτες του ρεμπέτικου: Γιώργος Μητσάκης Ι*, Αρχείο ελληνικής δισκογραφίας, (Ενθετο). Αθήνα: ΜΙΝΟΣ – EMI.

30 Οικονόμου, Ν. (1995). *ό.π.*, σ. 17.

31 Ελληνιάδης, Σ. & Κοντογιάννης, Γ. (1983). Γιώργος Μητσάκης. Και η μετριοφροσύνη είναι μερικές φορές ψέμα. *Ντέφι*, τεύχος 8, σ. 16.

ένα χωριό λίγο έξω από τον Βόλο, την Άφυσσο, όπου βρισκόταν ο αδερφός της μητέρας. Εκεί, σε μια ταβέρνα του Βόλου άκουσε για πρώτη φορά τον ήχο ενός μπουζουκιού και άρχισε η επαφή του με το όργανο. Στο μαγαζί του Στέφανου Μιλάνου, την Σκάλα, άρχισε τα πρώτα του μαθήματα. Μάλιστα ζήτησε από τον ίδιο τον Μιλάνο 150 δραχμές για να αγοράσει ένα μπουζούκι. Εκείνος του τα έδωσε, αλλά ο Μητσάκης δεν τα επέστρεψε ποτέ, με αποτέλεσμα να γραφτεί το όνομά του στον μαυροπίνακα της Σκάλας όπου παρέμεινε μέχρι και το 1961³².

Την ελληνική γλώσσα την μάθαινε ήδη από τότε που πήγαινε δημοτικό σχολείο στην Τουρκία, όταν όμως εγκαταστάθηκε στον Βόλο μελετούσε περισσότερο, προκειμένου να τελειοποιήσει τα ελληνικά του καθώς είχε ακόμη την τούρκικη προφορά. Εκείνη την περίοδο άρχισε να διαβάζει ποίηση. Έτσι ξεκίνησε να γράφει και τους δικούς του στίχους μέχρι το τέλος της ζωής του³³. Στα 17 του έφυγε από τον Βόλο για τη Θεσσαλονίκη, πρώτον γιατί δεν ήθελε να ασχοληθεί με το επάγγελμα του πατέρα του, ο οποίος εργαζόταν ως ψαράς, και δεύτερον ήθελε να βρει τον Τσιτσάνη για να τον βοηθήσει με το μπουζούκι. Στην Θεσσαλονίκη άκουσε για πρώτη φορά τον Βαμβακάρη που έπαιζε με τον Μπάτη, την Έλλη Καρίβαλη και τον Στέλιο Κηρομύτη. Εκεί γνώρισε και τον Τσιτσάνη που ήταν φαντάρος στο τάγμα τηλεγραφητών στην Καλαμαριά, και ο οποίος του πρότεινε την πρώτη του δουλειά από την οποία δεν είχε σταθερές απολαβές αλλά όπως αναφέρει ο ίδιος ο Μητσάκης «είχα ένα τραπεζάκι μπροστά μου που μου πέταγαν κανένα ταλληράκι»³⁴. Στην Θεσσαλονίκη αγόρασε και το δεύτερο μπουζούκι πουλώντας το δαχτυλίδι του πατέρα του³⁵. Σημαντικό ρόλο έπαιξε και η γνωριμία του με τον Χατζηχρήστο, που του δίδαξε μπουζούκι και τον παρότρυνε να κατέβει μαζί του στην Αθήνα.

Το έτος 1939 ο Μητσάκης μετακομίζει στην Αθήνα και συγκεκριμένα στον Πειραιά, όπου και συνεργάζεται με τον Χατζηχρήστο και τον Ηλία Ποτοσίδη και αρχίζουν να δουλεύουν ως τρίο σε καφενεία. Ανάμεσα σε άλλα, τα μαγαζιά που έπαιζε με τον Χατζηχρήστο ήταν στου *Πίκινου* στο Θησείο και στο Δάσος Χαϊδαρίου. Ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, πως πριν την κατοχή στο μαγαζί του *Πίκινου* στο Θησείο, τον

32 Γεραμάνης, Π. (2007). *Η ζωή μου ένα τραγούδι*. Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 323-324.

33 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 26.

34 Ελληνιάδης, Σ. & Κοντογιάννης, Γ. (1983). ό.π. *Ντέφι*, τεύχος 8, σ. 16.

35 Γεραμάνης, Π. (2007). ό.π., σ. 324.

αντικατέστησαν με ένα άλλο καλύτερο μπουζούκι, τον Μ. Χιώτη³⁶. Παρόλο αυτά ο Μητσάκης αναγνωρίζει την δεξιοτεχνία του Χιώτη δίχως να τον υπονομεύει αλλά αντιθέτως τον επαινεί και τον σέβεται.

Στα χρόνια της κατοχής ο Μητσάκης κατατάσσεται στο στρατό, και στη διάρκεια της θητείας του συνθέτει *Το κομπολογάκι* και *Το καπηλειό*, που όμως ηχογραφήθηκαν μετά την κατοχή, το 1946 που ξανάνοιξαν τα εργοστάσια παραγωγής. Μπαίνει επίσης έξι μήνες φυλακή στα Γιάννενα επειδή λιποτάκτησε. Εκείνη την εποχή συνεργάζεται με τους Σ. Παγιουμτζή, Σ. Περιστέρη και Γ. Σταμούλη (κιθάρα) στο μαγαζί του Μπουχιούνη. Το 1941 έπαιξε, για λίγους μήνες που αντικαθιστούσε τον Μ. Βαμβακάρη, στο *Καρρέ του Άσσου* μαζί με Κ. Λαβίδα (σαντούρι) και Κ. Καρίπη (κιθάρα). Μετά την κατοχή, το έτος 1944 συνεργάζεται με τον Γ. Παπαϊωάννου που μαζί δούλεψαν *στον Μάριου* στην Ίωνος κι αργότερα στις Τζιτζιφιές στην *Καλαματιανού*, μαζί με Σ. Κερομύτη, Η. Ποτοσίδη και άλλους.

Για δύο χρόνια (1947-1949) συνεργάστηκε στο *Πίγκαλ* με τον Μ. Χιώτη, μαζί με τους Α. Σπαγγαδώρο, Κοζαδίνο, Π. Πετσά (κιθάρα) και Γκιζελή (βιολί). Εκεί ο Χιώτης γνώρισε την Μ. Λίντα, που ήταν 12-13 χρονών και πούλαγε λουλούδια. Ο Μητσάκης είχε μια συγκεκριμένη αισθητική άποψη για την ενδυμασία των μουσικών στις εκάστοτε εμφανίσεις τους κι έτσι μαζί με τον Χιώτη, επέβαλαν το άψογο ντύσιμο στο πάλκο το 1948. Ο ίδιος επίσης δηλώνει «η μόνη μου επιτυχία στο πάλκο ήταν με τον Μ. Χιώτη στο Πίγκαλ»³⁷. Από την δήλωση αυτή φαίνεται ο σεβασμός και η εκτίμηση που είχε για τον Μ. Χιώτη, αλλά και η δική του ταπεινοφροσύνη.

Το 1949 φεύγει από το *Πίγκαλ* και συνεργάζεται μαζί με τον Φ. Μιχαλόπουλο (κιθάρα), την Σ. Χασκήλ και τον Χρηστάκη Σύρπο (ο γαμπρός του, που είχε παντρευτεί την αδερφή του την Ιουλία) στο μαγαζί του *Τζίμη του χοντρού*. Μετά την κατοχή γνωρίζει τον Δ. Ρουμελιώτη, που τραγούδησε αρκετά τραγούδια του Μητσάκη. Το 1951 ο Ρουμελιώτης γνωρίζει στον Μητσάκη τον Σ. Καζαντζίδη. Την χρονολογία 1952-1953 ο Μητσάκης συνεργάστηκε με τον Σ. Καζαντζίδη και ηχογράφησαν τραγούδια όπως: *Είναι όλα μαύρα*, *Ένα θλιμμένο δειλινό*, *Άσε με γιατρέ μου* και πολλά ακόμη. Στο άρθρο του Γ. Κοντογιάννη, στο περιοδικό ντέφι αναφέρει πως ο Μητσάκης προσαρμόστηκε στο κλίμα της εποχής (όπως

36 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 31.

37 Ελληνιάδης, Σ. & Κοντογιάννης, Γ. (1983). ό.π., σ. 23.

άλλωστε ο Τσιτσάνης και ο Καλδάρας) και έγραψε στο βαρύ “παραπονιαρικό” ιδίωμα που καθιερώθηκε τότε με τον Καζαντζίδη³⁸. Αυτό αποδεικνύεται από την παραγωγικότητα του έργου του την περίοδο αυτή. Την δεκαετία του 1950 ο Μητσάκης γνωρίζεται και συνεργάζεται με την Άννα Χρυσάφη, το έτος 1952 εμφανίστηκαν μαζί για πρώτη φορά στο *Ροσινιόλ*. Επειδή όμως δεν μπόρεσαν να κάνουν μαζί δίσκο, διότι ο καθένας συνεργάζονταν με διαφορετική δισκογραφική εταιρεία, αποκόπηκε η συνεργασία τους για δύο χρόνια. Το 1954 ο Μητσάκης πάει για λίγους μήνες στην Κωνσταντινούπολη που συνεργάστηκε σε μαγαζιά με την Άννα Μπέλα. Την ίδια χρονιά (1954), όμως, γύρισε στην Αθήνα και συνεργάστηκαν ξανά με την Χρυσάφη στο *Ροσινιόλ*, με επιγραφή στην αφίσα του μαγαζιού «Ξανασμίγουν τ' αηδόνια». Έπειτα η Χρυσάφη φεύγει για την Αμερική και τελευταία χρονιά που παίζανε στο *Ροσινιόλ* ήταν όταν η ίδια επέστρεψε το έτος 1957³⁹. Την δεκαετία αυτή, γνωρίστηκε επίσης με πολλούς ακόμη τραγουδιστές όπως την Κ. Γκρέν, την Π. Πάνου και την Μαρινέλλα.

Την δεκαετία του 1960 ανάμεσα σε πολλούς γνωρίστηκε και συνεργάστηκε με τον Γ. Καλατζή, την Λ. Διαμάντη, την Μ. Μπλανς και τον Γ. Νταλάρα. Την ίδια δεκαετία, το έτος 1963 επηρεασμένος από το έργο του Μ. Θεοδωράκη και του Μ. Χατζιδάκη, βλέποντας την προτίμηση του διευθυντή της Columbia στους παραπάνω συνθέτες, αποφασίζει να γράψει ένα ορατόριο, το *Γολγοθά*⁴⁰, ο δίσκος αυτός ηχογραφήθηκε στις 45 στροφές αλλά δεν εκδόθηκε εκείνη την περίοδο. Το έτος 1970 σταματάει τις εμφανίσεις του στα νυχτερινά κέντρα και εμφανίζεται περιστασιακά πλέον σε ορισμένα κέντρα. Οι τελευταίες του εμφανίσεις πραγματοποιούνται το 1983 στα Δελιανά, το 1984 στο Χάραμα και το 1987 στην Όμορφη νύχτα.

Η δισκογραφική πορεία του ήταν ικανοποιητική για το εύρος των συνθέσεών του, που εκτιμάται περίπου στα τετρακόσια με εξακόσια τραγούδια. Το πρώτο τραγούδι που ηχογράφησε και συνέθεσε σε συνεργασία με τον Παναγιώτη Τούντα ήταν *Η λόγχη μας το θέλει*, που το ερμήνευσαν η Νταίζη Σταυροπούλου, ο Στέλιος Κερομύτης και ο Μανώλης Χιώτης το έτος 1941⁴¹. Ωστόσο δεν προστέθηκε το όνομα του Μητσάκη στην ετικέτα του

38 Ελληνιάδης, Σ. & Κοντογιάννης, Γ. (1983). ό.π. σ. 16.

39 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 67.

40 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 95 – 96. Στο έργο αυτό επέλεξε την ερμηνεία των τραγουδιστών Λ. Διαμάντη και Δ. Τζανή με συνοδεία χορωδίας και ορχήστρα μαντολινάτας. Αποτελείται από τέσσερα μέρη: το Μυστικό Δείπνο, τη Σταύρωση, την Ταφή και την Ανάσταση.

41 Καρδάρας, Χ. (2015). ό.π., σ. 248.

δίσκου, όπως προστέθηκε του Π. Τούντα, γεγονός συνηθισμένο για την εποχή αυτή. Σημαντικό γεγονός υπήρξε και η συμβολή του στον ελληνικό κινηματογράφο που συμμετείχε στις ταινίες όπως *Λαός και αριστοκράτες* το 1952, *Το έξυπνο πουλί* το 1961, *Ο Καζανόβας* το 1963, *Άλλος για εκατομμύριο* το 1964 και σε ακόμη άλλες πολλές.

Το 1947 ο Μητσάκης παντρεύτηκε την πρώτη του γυναίκα, την Αθανασία και το 1948 γεννήθηκε η κόρη του. Αργότερα το 1955 γνώρισε την δεύτερή του γυναίκα, την Αθηνά, που έμεινε μαζί της μέχρι το τέλος της ζωής του. Ωστόσο η κοινή συμβίωσή τους αρχίζει το 1981, μετά από 26 χρόνια σχέσης, διότι μέχρι τότε δεν μπορούσε ο Μητσάκης να πάρει διαζύγιο από την πρώτη του γυναίκα⁴².

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα πέρασε με την Αθηνά στο σπίτι του στο Πόρτο Ράφτη όπου μετοίκισε μόνιμα το έτος 1981 μετά από ένα σοβαρό τροχαίο. Έκτοτε αφοσιώθηκε στην ποίηση και στην συγγραφή στίχων και αραιά εμφανιζόταν στα νυχτερινά μαγαζιά. Τα τελευταία λόγια του και οι σκέψεις του που έτρεφε ήταν για την μεγάλη του αγάπη την θάλασσα:

«Η σκέψη μου γυρίζει πάντα στα παλιά. Ταυτόχρονα όμως γράφω ποιήματα και νότες. Παίζω μπουζούκι και βλέπω την θάλασσα και τους γλάρους. "Ψαρεύω" τραγούδια με δόλωμα τις εμπνεύσεις μου. Έχω βιώματα από τα παιδικά μου χρόνια. Ο μακαρίτης ο πατέρας μου είχε δύο καΐκια. Εγώ, πιτσιρίκος τότε, προπολεμικά, έκανα παρέα με τους ανθρώπους της θάλασσας, του λιμανιού και της τράτας: ψαράδες, ναύτες, λοστρόμους, καπετάνιους, λιμενικούς. Η θάλασσα με σαγηνεύει, με γαληνεύει. Για αυτό έφτιαξα ένα σπιτάκι πλάι στο κύμα. Απολαμβάνω την ηρεμία και την γαλήνη. Σε όλη μου την ζωή ήμουν ρομαντικός. Είναι μία πηγή ζωής που φωτίζει την σκέψη μας για να δημιουργούμε, να γράφουμε τραγούδια λαϊκά. Ο ρομαντισμός και τα κοινωνικά προβλήματα έχουν μία κοινή βάση: την αλήθεια της ζωής. Αυτό είναι το λαϊκό τραγούδι: Αλήθεια ζωής»⁴³.

42 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 81.

43 Γεραμάνης, Π. (2007). ό.π., σ. 326 – 327.

2.2 Το πρώιμο συνθετικό έργο

Το μεγαλύτερο σε ποσοστό έργο του Γιώργου Μητσάκη ηχογραφήθηκε σε δίσκους 78 στροφών στις εταιρίες Columbia και Odeon από το 1946 έως το 1959. Από το 1960-1969 ηχογράφησε στις 45 στροφές στις εταιρίες Philips και Odeon. Τέλος από το 1970 και μετά ηχογράφησε στις 33 στροφές επτά δίσκους στην εταιρεία Lyra⁴⁴.

Από το συνολικό έργο του, που εκτιμάται στα 290 τραγούδια⁴⁵, επιλέξαμε να μελετήσουμε την πρώτη περίοδο, που αφορά τα χρόνια 1946-1952 και μετρά 116 συνθέσεις. Η επιλογή αυτή στηρίζεται στους εξής λόγους:

- 1) Ο Μητσάκης εγκαθιστά το προσωπικό του ύφος ως συνθέτης και εκφραστής του αστικού λαϊκού τραγουδιού μετά το πειραιώτικο.
- 2) Η δισκογραφία βρίσκεται σε μία μεταιχμιακή εποχή, μετά την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας (1937) και την έναρξη των ηχογραφήσεων το 1946⁴⁶. Σε σχέση με τον Μητσάκη το έτος 1946 σηματοδοτεί την είσοδό του στην δισκογραφία με τον πρώτο του δίσκο που περιέχει το *κομπολογάκι* και τον *λουλά*.
- 3) Κατά τη δεκαετία του 1950 γίνονται συνολικές αλλαγές στα μουσικά δεδομένα του αστικού λαϊκού τραγουδιού, όπως θα δούμε στο δεύτερο κεφάλαιο καθώς έκτοτε αλλάζει και το ύφος του συνθέτη, με την εισαγωγή νέων μορφολογικών στοιχείων.

Για την επιλογή των κομματιών και της εγκυρότητας των συνθέσεων χρειάστηκε να γίνει διασταύρωση από τις διαθέσιμες ταξινομημένες πηγές⁴⁷. Στον πίνακα που ακολουθεί έχουν συγκεντρωθεί όλα τα τραγούδια που εξετάστηκαν για την παρούσα εργασία και παρουσιάζονται ανά χρονολογία, σημειώνοντας τον τίτλο και τους ερμηνευτές.

44 Οικονόμου, Ν. (1995) *Γιώργος Μητσάκης. Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, σ. 101-102.

45 Συμπεριλαμβάνονται όλες οι επανεκτελέσεις των τραγουδιών. Μανιάτης, Δ. (2001). *Οι φωνογραφητζήδες*. Αθήνα: Πιτσιλός, σ. 192.

46 Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). ό.π. σ. 70.

47 Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Υπουργείο πολιτισμού. Βλ. επίσης <http://rebetiko.sealabs.net/> Η εργογραφία, καθώς και τους 4 δίσκους του Π. Κουνάδης (1995). *Συνθέτες του ρεμπέτικου: Γιώργος Μητσάκης 1-4*, Αρχείο ελληνικής δισκογραφίας, (Ενθετο). Αθήνα: ΜΙΝΟΣ – ΕΜΙ.

α/α	ΤΙΤΛΟΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ/ΤΡΙΕΣ
1946		
1	Η πεταλούδα	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
2	Η Φρόσω	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
3	Ο λουλάς (Όταν καπνίζει ο λουλάς)	Στρ. Παγιουμτζής & Κ. Καπλάνης
4	Κι εσύ δεν έχεις μπέσα	Στρ. Παγιουμτζής
5	Μαυρομάτα	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
6	Ποιος είμαι μη ρωτάς	Στρ. Παγιουμτζής & Στ. Περπινιάδης
7	Το βρήκα να το	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Χρυσίνης
8	Το κομπολογάκι	Γ. Μανησαλής & Γ. Μητσάκης
9	Υπόφερα για 'σένα τόσο	Ι. Γεωργακοπούλου
10	Ψιλή βροχούλα έπιασε	Ι. Γεωργακοπούλου & Γ. Μητσάκης
1947		
1	Αρχίζεις και παραπατάς	Ι. Γεωργακοπούλου
2	Αφού γυρίζει η σφαίρα	Ι. Γεωργακοπούλου
3	Βάρκα με πανί	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
4	Βράδιασε	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
5	Για μια γυναίκα στη ζωή	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
6	Έμπα στ' αμάξι	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
7	Η άπιστη	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
8	Η Κρυστάλλω	Σ. Πασαλάρη & Στ. Περπινιάδης
9	Η σουλτάνα	Λίτσα & Τόλης Χάρμα
10	Έρθε κι έφυγε σαν ξένος	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
11	Θα σου φύγω με καιρό	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
12	Νανούρισμα	Σ. Πασαλάρη & Στ. Περπινιάδης
13	Νύχτες της Σταμπούλ	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
14	Ο μπεκρής	Ι. Γεωργακοπούλου & Γ. Μητσάκης
15	Ο ψαράς	Στρ. Παγιουμτζής
16	Πάλι δικό σου κάνε με	Ι. Γεωργακοπούλου & Γ. Μητσάκης
17	Τόσα βράδια λείπεις	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
18	Το καπηλειό	Γ. Μητσάκης & Ι. Γεωργακοπούλου
19	Το οργανάκι	Στρ. Παγιουμτζής
20	Το παιδί που μπήκε τώρα	Γ. Μητσάκης & Σ. Πασαλάρη & Στ. Περπινιάδης
1948		
1	Ας τα λόγια κατά μέρος	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης
2	Έλα μια νύχτα	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
3	Ένα κι ένα κάνουν δύο	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης
4	Καπριτσιόζα	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
5	Κάτσε να πιούμε ένα κρασί	Γ. Μητσάκης & Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
6	Κατσιβέλα	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης
7	Μακπουλέ	Στ. Χασκήλ
8	Μ' αρέσουν τα ωραία	Ι. Γεωργακοπούλου
9	Μη με μαλώνεις μάνα μου	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης

10	Όποιος πει κακό για σένα	Ε. Σωφρονίου & Στ. Περπινιάδης & Γ. Μητσάκης
11	Ο γιατρός χτυπάει την πόρτα	Σ. Μπέλλου & Γ. Μητσάκης
12	Ο ναύτης	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης
13	Πρέπει να μας πεις	Στ. Χασκήλ & Μ. Χιώτης & Γ. Μητσάκης
14	Ρώτα της πιάτσας τα παιδιά	Σ. Μπέλλου & Γ. Μητσάκης
15	Σκοτείνιασε	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης
16	Τα πρωτοβρόχια	Στ. Χασκήλ & Μ. Χιώτης & Γ. Μητσάκης
17	Τα πιο καλά μου χρόνια	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
18	Της γειτονιάς σου τα παιδιά	Γ. Μητσάκης & Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
19	Της μπαμπέσας το φιλί	Γ. Μητσάκης & Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
20	Το λουλούδι	Στ. Χασκήλ & Μ. Χιώτης & Γ. Μητσάκης
21	Το μεράκι της καρδιάς μου	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης
22	Το παλτό	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης
23	Το φανταράκι	Ε. Σωφρονίου & Στ. Περπινιάδης & Γ. Μητσάκης
24	Τους παλιούς σου φίλους μην ξεχνάς	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης
25	Τρίζει η πόρτα σαν ανοίγει (Απ' τη μέρα που 'χεις φύγει) ⁴⁸	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Περπινιάδης
1949		
1	Αυτά μου κάνεις	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης & Γ. Μητσάκης
2	Δεν είσαι πια γυναίκα μου	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης & Γ. Μητσάκης
3	Θα γυρίσεις κάποιο δειλί	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης & Γ. Μητσάκης
4	Μεγάλωσες	Πρ. Τσαουσάκης & Γ. Μητσάκης
5	Μια γυναίκα καταριέμαι	Σ. Μπέλλου & Στ. Περπινιάδης
6	Μου 'φαγες όλα τα δαχτυλίδια	Ε. Σωφρονίου & Στ. Περπινιάδης & Γ. Μητσάκης
7	Ο ανάπηρος	Πρ. Τσαουσάκης & Γ. Μητσάκης
8	Ο λαγός	Στ. Κηρομύτης & Έ. Σωφρονίου & Στ. Περπινιάδης
9	Ο Νικόλας ο ψαράς	Πρ. Τσαουσάκης & Μ. Νίνου & Β. Τσιτσάνης
10	Ο παπουτσωμένος γάτος	Ι. Γεωργακοπούλου & Γ. Μητσάκης
11	Ο ταξιδιώτης	Πρ. Τσαουσάκης & Μ. Νίνου & Γ. Μητσάκης
12	Σεμιχά	Ρ. Στάμου

48 Το τραγούδι αυτό συμπεριλαμβάνεται στο δίσκο της Columbia DG 6711, στο όνομα της Ιωάννας Γεωργακοπούλου. Επειδή όμως είναι σύνθεση του Μητσάκη θα εξετασθεί και αυτό με τα υπόλοιπα τραγούδια. <http://rebetiko.sealabs.net/display.php?recid=16819> – 31/3/2017.

13	Το καρνυδότσουφλο	Σ. Μπέλλου & Στ. Περγινιάδης & Γ. Μητσάκης
14	Το κορίτσι που 'χει φίλο ναυτικό	Ι. Γεωργακοπούλου
15	Το σβηστό φανάρι	Σ. Μπέλλου & Γ. Μητσάκης
16	Το φτωχοκόριτσο	Ρ. Στάμου & Γ. Μητσάκης
1950		
1	Βαλεντίνα	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
2	Έχεις δίκιο	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
3	Θέλω στα μπουζούκια να με πας	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
4	Θα σε τιμωρήσω	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
5	Θα φύγω θα με χάσεις	Ι. Γεωργακοπούλου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
6	Η μικρούλα	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
7	Με την καρδιά μου παίζεις	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
8	Όσο βαριά είναι τα σίδερα	Ι. Γεωργακοπούλου & Γ. Μητσάκης
9	Ο πειρασμός	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
10	Ο πρώτος άντρας που αγάπησα	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
11	Σούρουπο με συννεφιά	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
12	Τα σπάω και πληρώνω	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
13	Τι σου φταίω	Μ. Νίνου
14	Το κουρέλι	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
15	Το ορφανό παιδί	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
16	Τον Γιωργάκη σου ξεχνάς (Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου)	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
17	Τρεις μάγκες είμαστε	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
1951		
1	Αρχοντορεμπέτισσα	Ρ. Ντάλλια & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
2	Έφυγες απ 'τα χέρια μου	Ρ. Ντάλλια & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
3	Η αιτία θα 'σαι 'συ	Ρ. Στάμου & Γ. Μητσάκης
4	Θέλω μάγκα με πιο πολλά καράτια	Ι. Γεωργακοπούλου & Στ. Τζουανάκος
5	Κάνε με να σε ξεχάσω	Ρ. Στάμου & Γ. Μητσάκης

6	Ο καλός ο καπετάνιος	Ι. Γεωργακοπούλου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
7	Παλαμάκια	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
8	Τα τάλιρα	Στ. Τζουανάκος
9	Την κάπα μου την κρέμασα	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
10	Το ιπποδρόμιο	Ρ. Στάμου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
11	Το καλογεράκι	Ρ. Στάμου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
12	Το κορίτσι που γιορτάζει	Δ. Ρουμελιώτης & Σ. Λαζαρίδου
13	Το παράπτωμα	Δ. Ρουμελιώτης & Σ. Λαζαρίδου
14	Χαμήλωσαν τα σύννεφα	Ι. Γεωργακοπούλου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
1952		
1	Απόψε είναι βαριά	Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
2	Γυναίκα με δύο άντρες	Α. Σπαγγαδώρας & Ι. Τατασόπουλος
3	Είναι κρίμα	Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
4	Η παλιοκοινωνία	Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
5	Μακάρι να μην ήσουν	Α. Σπαγγαδώρας & Ι. Τατασόπουλος
6	Με τριγυρίζει μια φωτιά	Δ. Ρουμελιώτης & Σ. Λαζαρίδου & Ι. Τατασόπουλος
7	Μια πενιά γεμάτη πόνο	Δ. Ρουμελιώτης & Ι. Τζιβάνης
8	Μια σιδερένια κλειδαριά	Δ. Ρουμελιώτης & Ι. Τζιβάνης & Σ. Λαζαρίδου
9	Να σε πάρει το ποτάμι	Δ. Ρουμελιώτης & Μ. Νίνου & Ι. Τατασόπουλος
10	Όπου φτωχός κι η μοίρα του	Δ. Ρουμελιώτης & Σ. Λαζαρίδου & Ι. Τατασόπουλος
11	Ο Δημητράκης	Δ. Ρουμελιώτης & Σ. Λαζαρίδου & Ι. Τατασόπουλος
12	Ο μισθός δεν φτάνει	Σ. Λαζαρίδου & Ι. Τατασόπουλος & Γ. Μητσάκης
13	Παπαδομάνα	Δ. Ρουμελιώτης & Σ. Λαζαρίδου & Ι. Τατασόπουλος
14	Ποιος είδε μάνα να πονεί	Δ. Ρουμελιώτης & Σ. Λαζαρίδου & Γ. Μητσάκης

Πίνακας 1: Κατάλογος των επιλεγμένων τραγουδιών

2.3 Χαρακτηριστικά των επιλεγμένων τραγουδιών

Το συνθετικό έργο του Μητσάκη ποικίλει κι αναγνωρίζεται το πολυδύναμο ύφος του. Επηρεάστηκε από προγενέστερους συνθέτες καθώς και από τους σύγχρονούς του, ακούγοντας και γνωρίζοντας τον Μ. Βαμβακάρη, τον Β. Τσιτσάνη⁴⁹, τον Μ. Χιώτη, ανθρώπους που αποτέλεσαν ορόσημο για την εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού, καθώς επίσης και τον Α. Χατζηχρήστο⁵⁰, κι αρκετούς ακόμη που συνέβαλαν με την σειρά τους στην πορεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

2.3.1 Χρονολογική κατανομή

Από την πορεία της μουσικής δημιουργίας του Μητσάκη το έτος 1946 με 1952, όπου και εξετάζεται, καθορίζεται ως η πρώτη παραγωγική του περίοδο στο χώρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Συνέθεσε έναν ικανοποιητικό αριθμό τραγουδιών εντός μιας περιόδου πολεμικών αναταραχών αφού μετά το τέλος του β' παγκόσμιου πολέμου (1944) ξεκινάει ο εμφύλιος που διαρκεί τρία χρόνια (1946-1949). Κατά την διάρκεια του εμφυλίου πολέμου ο Μητσάκης συνθέτει τα περισσότερα σε αριθμό τραγούδια, με αποκορύφωμα το έτος 1948.

Χρονολογία	Αριθμός κομματιών
1946	10
1947	20
1948	25
1949	16
1950	17
1951	14
1952	14
Σύνολο: 116	

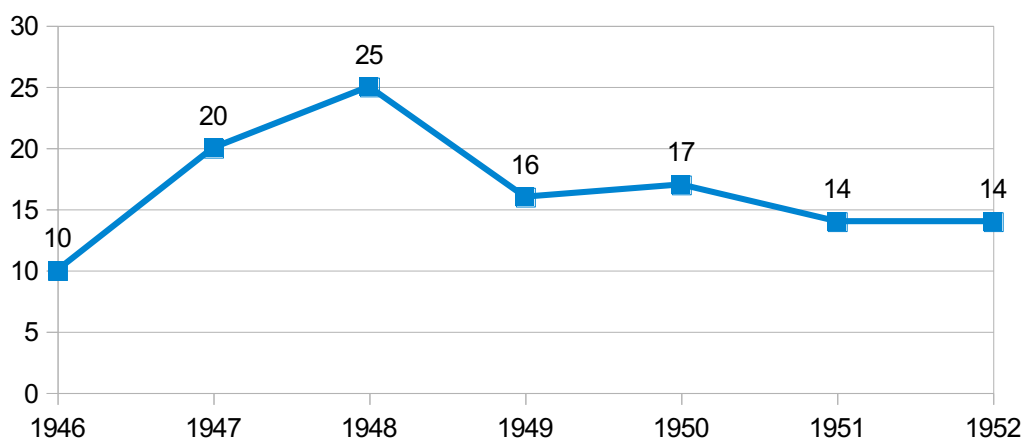
Πίνακας 2: Χρονολογική κατανομή των τραγουδιών

Από τον παραπάνω πίνακα φαίνεται πως ο συνθέτης ξεκινάει την είσοδο στην δισκογραφία των 78 στροφών το έτος 1946 με 10 κομμάτια και κορυφώνεται το 1948 στα 25 κομμάτια. Τις χρονολογίες 1951-1952 υπάρχει μια σταθερή πορεία ηχογραφήσεων στα

49 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 69.

50 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 27-31.

14 κομμάτια. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο συνθέτης τα πιο παραγωγικά του χρόνια ήταν το '46, '47 και '48⁵¹.



Γραμμικό γράφημα 1: Αριθμός ηχογραφημένων κομματιών ανά έτος.

⁵¹ Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 54.

2.3.2 Συνεργασίες με συνθέτες και ερμηνευτές

Ο Μητσάκης συνήθιζε να γράφει ο ίδιος και τη μουσική και τους στίχους των τραγουδιών του, με ελάχιστες εξαιρέσεις⁵² συνεργασίας με άλλους συνθέτες: Τα τραγούδια *Έμπα στ' αμάξι*, *Η πεταλούδα*, *Η Φρόσω*, *Κι εσύ δεν έχεις μπέσα*, *Μαυρομάτα*, είναι συν-δημιουργία του Μητσάκη και του Δημήτρη Σέμση (Σαλονικιού), τα έτη 1946 και 1947, καθώς ο δεύτερος έχει δημιουργήσει τους στίχους. Το τραγούδι *Θα σου φύγω με καιρό* είναι σε στίχους του Γιώργου Γιαννακόπουλου ηχογραφημένο το 1947. Τα έτη 1947 με 1949 ο Μητσάκης συνεργάστηκε στο Πίγκαλ με τον Μανώλη Χιώτη, εξ ου και η συνδημιουργία των τραγουδιών *Πρέπει να μας πεις* και *Μακπουλέ*. Μία ακόμη σύνθεση, *Ο Νικόλας ο ψαράς*, αναφέρεται ως συν-δημιουργία του Μητσάκη με τον Βασίλη Τσιτσάνη σε μουσική και σε στίχους.

Στο τραγούδι *Μου 'φαγες όλα τα δαχτυλίδια*, δεν υπάρχει συνεργασία με άλλον καλλιτέχνη, απλώς πρέπει να αναφέρουμε πως το δίστιχο «Μου 'φαγες όλα τα δαχτυλίδια και κοιμάμαι στα σανίδια» εμφανίζεται για πρώτη φορά στο τραγούδι *Δεν με τουμπάρεις* το έτος 1936 με την Μαρίκα Πολίτισσα σε στίχους Ζαχαρία Κασσιμάτη⁵³.

Στις επιλεγμένες συνθέσεις, ο Μητσάκης συμμετέχει σε 57 τραγούδια ως ερμηνευτής, με συνοδεία μίας και άλλοτε δεύτερης φωνής. Πρέπει να σημειωθεί εδώ πως σπάνια υπάρχει στα τραγούδια του μόνο ένας ερμηνευτής ή ερμηνεύτρια, αλλά αξιοποιούνται δύο έως τρεις φωνές, κάνοντας χρήση ταυτοφωνίας ή διφωνίας.

Άντρες ερμηνευτές	Γυναίκες ερμηνεύτριες	Σύνολο
13	10	23

Πίνακας 3: Σύνολο ερμηνευτών

Ο Μητσάκης ήταν δεκτικός στην επιλογή νέων καλλιτεχνών-ερμηνευτών. Στο σύνολο των 116 συνθέσεων συμμετέχουν 23 ερμηνευτές ή ερμηνεύτριες. Παρατηρείται πως οι άντρες είναι περισσότεροι, χωρίς όμως να υπάρχει ουσιαστική απόκλιση από τις γυναίκες.

52 Κουνάδης, Π. (1995) *Γιώργος Μητσάκης 1*, ό.π.

53 Κουνάδης, Π. (1995) *Γιώργος Μητσάκης 4*, ό.π.

2.3.3 Θεματολογία

Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζεται η κατηγοριοποίηση των θεμάτων που εντοπίζονται στο κείμενο των εξεταζόμενων τραγουδιών.

A/A	Θεματολογία τραγουδιών	Αριθμός τραγουδιών
1	Ερωτικά	85
2	Τραγούδια διαμαρτυρίας	20
3	Τραγούδια της εργατικής ζωής	3
4	Τραγούδια της αρρώστιας, του θανάτου	2
5	Τραγούδια του πολέμου	2
6	Χασικλίδικα	2
7	Τραγούδια της φυλακής	1
8	Τραγούδια της ξενιτιάς	1
Σύνολο:		116

Πίνακας 4: Θεματολογία των επιλεγμένων τραγουδιών

Στην κατηγορία των ερωτικών τραγουδιών, κυριαρχεί η εικόνα της γυναίκας, είτε ως μάνας είτε ως γυναίκας-ερωμένης. Καταγράφονται πέντε διαφορετικές οπτικές του θέματος αυτού:

Στο κείμενο τραγουδιών, όπως: *Η Φρόσω, Ήρθε κι έφυγε σαν ξένος, Η σουλτάνα*, φαίνεται η παρέμβαση της μάνας στην επιλογή ερωτικού συντρόφου, ενώ καταγράφονται και τα πρώτα μεταπολεμικά δείγματα γυναικείας χειραφέτησης⁵⁴.

*Μη με μαλώνεις μάνα μου, μη θες να με πεθάνεις
Κι όλο γι' αυτόνε που αγαπώ, μου λες πως είν' αλάνης
Δεν μετανιώνω στο 'χω πει, μαζί του που 'χω μπλέξει
Κι άδικα μην τον κατηγορείς, γιατί δεν σου 'χει φταίξει
Μπορεί να είναι και μπεκρής, τις νύχτες να γυρίζει
Μα η καλή του, αχ η καρδιά, όσα κι αν πεις αξίζει
Δείρε με μάνα, δείρε με, να δούμε τι θα βγάλεις
Εγώ αυτόνε θα αγαπώ, ό,τι και να μου κάνεις.*⁵⁵

54 Κουνάδης, Π. (1995). *Συνθέτες του ρεμπέτικου: Γιώργος Μητσάκης* 2, ό.π.

55 Τίτλος τραγουδιού: *Μη με μαλώνεις μάνα μου*.

Όταν ο λόγος είναι για την ερωμένη υπάρχουν διάφορες προσεγγίσεις⁵⁶, όπως το ερωτικό κάλεσμα (*Έλα μια νύχτα*):

*Έλα να γλεντήσουμε μια νύχτα,
τώρα έχει γλύκα η ζωή,
Κι άμα δε σ' αρέσει η συντροφιά μου,
φεύγεις βρε τσαχπίνα το πρωί.*

η ερωτική απογοήτευση (*Έφυγες απ' τα χέρια μου*):

*Έφυγες απ' τα χέρια μου, χωρίς καμιάν αιτία
μα όσο κι αν με πλήγωσες, παλιοκόριτσο, δεν σου κρατάω κακία.*

ο χωρισμός (*Θα φύγω θα με χάσεις*):

*Θα φύγω, θα με χάσεις ξαφνικά από κοντά σου, θα φύγω,
με το χέρι στην καρδιά, στο κατώφλι, μια βραδιά,
θα σ' αφήσω του σπιτιού σου τα κλειδιά και θα φύγω.*

η απιστία (*Της μπαμπέσας το φιλί*):

*Μ' ένα ψεύτικο φιλί στο στόμα,
σε 'ξεγέλασε η μπαμπέσα μια βραδιά,
Και δεν μπορείς, τόσο καιρό ακόμα,
για να ξεχάσεις, της μπαμπέσας το φιλί.*

Τέλος φαίνεται και η διεκδίκηση μιας νέας κοινωνικής θέσης της γυναίκας, που ως «ρεμπέτισσα» είναι απελευθερωμένη και τολμηρή (*Θέλω μάγκα με πιο πολλά καράτια*)⁵⁷:

*Να καθαρίσουμε ήρθε πια η ώρα,
Νερό δεν παίρνει, χωρίζουμε από τώρα.
Εσύ και η αγάπη σου να πάτε στα κομμάτια,
θέλω μάγκα με πιο πολλά καράτια.*

56 Δαμιανάκος, Σ. (2007). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σ. 97-124.

57 Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, σ. 76.

Γίνεται κατανοητό, πως στην περίοδο αυτή του ρεμπέτικου, ως προς την θεματολογία των ερωτικών τραγουδιών, κυριαρχεί η απογοήτευση και η εγκατάλειψη παρά η ευχαρίστηση του έρωτα⁵⁸.

Στην δεύτερη κατηγορία βρίσκονται τα τραγούδια διαμαρτυρίας που μαρτυρούν το κοινωνικό υπόβαθρο της εποχής καθώς παρουσιάζουν την κατάσταση της φτώχειας και τα προβλήματα της ζωής. Στο τραγούδι *Σκοτείνιασε* προβάλλεται η κοινωνική απόγνωση που κυριαρχεί στα χρόνια του εμφυλίου πολέμου.

*Σκοτείνιασε κι ερήμωσαν της Αθήνας τα στενά,
Σκοτείνιασε κι εγώ μόνος περπατώ στα σκοτεινά.
Μα δεν μπορεί κανείς να ξέρει τον καημό μου,
Κι όποιος με δει, έτσι θα πει, πως είμαι το παιδί του δρόμου.*

Στην τρίτη κατηγορία βρίσκονται τα μεταπολεμικά τραγούδια της εργατικής ζωής, τα τραγούδια αυτά δείχνουν τον μόχθο και τις δυσκολίες της εργασίας. Το τραγούδι *Ο ναύτης* αναφέρεται στις δυσκολίες της ζωής του καραβιού⁵⁹:

*Ένα καράβι απ' τον Περαιά,
Έχει σαλπάρει για μακριά,
Μα κάποιος ναύτης, που είναι μέσα,
Τον νου του πάντα τον έχει στη στεριά.
Καπεταναίοι και τόσοι άλλοι,
Λοστρόμοι, ναύτες, μηχανικοί,
Καθένας έχει και τον καημό του,
Έτσι είμαστ' όλοι εμείς οι ναυτικοί.*

Στην τέταρτη κατηγορία βρίσκονται τα τραγούδια της αρρώστιας και του θανάτου, όπως το τραγούδι *Ο γιατρός χτυπάει την πόρτα*, που ανακαλεί μάλιστα όπως η φυματίωση⁶⁰:

*Ο γιατρός χτυπάει την πόρτα
Το παιδί θα 'ναι βαριά
Και η μάνα του χτυπιέται
Και τραβάει τα μαλλιά.*

58 Δαμιανιάκος, Σ. (2001). ό.π., σ. 183.

59 Γεωργιάδης, Ν. (2009). *Ρεμπέτικο και πολιτική*. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, σ. 227.

60 Κουνάδης, Π. (1995) *Γιώργος Μητσάκης* 2, ό.π.

Στην πέμπτη κατηγορία υπάρχουν δυο τραγούδια του πολέμου. Το πρώτο είναι *Ο ανάπηρος*, με θέμα επίκαιρο, αφού ηχογραφήθηκε το 1949⁶¹. Ο λαϊκός στίχος αποδίδει φόρο τιμής στους τραυματίες πολέμου, αποδίδοντας σεβασμό και επιδιώκοντας ηθική στήριξη με λέξεις όπως *Ελληνόπουλο και άξιο παλικάρι*⁶²:

*Αφήστε τα ποτήρια σας, που τα 'χετε γεμίσει
Και δώστε στον ανάπηρο μια θέση να καθίσει.
Σ' αυτόν αζίζει πάντοτε να λέμε με ψυχή,
Ανάπηρος περνάει σταθείτε προσοχή.
Κι αυτός σαν Ελληνόπουλο και άξιο παλικάρι,
Σε κάποια μάχη έχασε το ένα του ποδάρι.*

Το δεύτερο τραγούδι είναι *Το φανταράκι*, που γράφηκε το 1948, εν μέσω Εμφυλίου, και δείχνει την διάθεση του Μητσάκη να αφήσει στην άκρη το πολεμικό κλίμα της εποχής και να στρέψει την προσοχή στα ανθρώπινα αισθήματα⁶³:

*Το φανταράκι απόψε πάλι έχει μεράκι και τα 'χει πιει
γιατί έχει μέρες να πάρει γράμμα απ' το κορίτσι του και ανησυχεί
Γι' αυτό όταν πήγε του λέει με γέλιο καταλαβαίνω τι θες να πεις
μια και είσαι εντάξει βρε φανταράκι πάρε μια άδεια κι άντε να την βρεις.*

Στην έκτη κατηγορία βρίσκονται δύο χασικλίδικα τραγούδια, σύμφωνα με την θεματολογική κατάταξη του Η. Πετρόπουλου⁶⁴, *Ο λουλάς* και *Το οργανάκι*.

*Ένα τόσο οργανάκι,
Είναι το μπαγλαμαδάκι,
Σύρμα πάνω, σύρμα κάτω
Και τα δυο σ' ένα σκοπό.*

Να σημειωθεί ότι ο στίχος *Σύρμα πάνω, σύρμα κάτω* συναντάται στην πρώτη στροφή του τραγουδιού *Παλαμάκια*, του ιδίου συνθέτη, το έτος 1951.

61 Κουνάδης, Π. (1995) *Γιώργος Μητσάκης 1*, ό.π.

62 Καρδάρης, Χ. (2015). ό.π., σ. 351-352.

63 Καρδάρης, Χ. (2015). ό.π., σ. 336-337.

64 Πετρόπουλος, Η. (2009). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 142.

Η έβδομη κατηγορία αφορά ένα τραγούδι της φυλακής, *Το παράπτωμα*, που αναφέρεται στη λησμονιά των φυλακισμένων:

*Μην πέσεις σε παράπτωμα και πας στην φυλακή,
Γιατί ξεχνιέται ο άνθρωπος σαν πέσει μέσα 'κει.*

Στην όγδοη και τελευταία κατηγορία κατατάσσεται ένα τραγούδι της ξενιτιάς, μία κατηγορία κοινή στο ρεμπέτικο και στο δημοτικό. *Ο ταξιδιώτης* περιγράφει την κατάσταση εκείνου που βρίσκεται μακριά από το σπίτι του κι αναζητά την επιστροφή στην πατρίδα του.

*Τρεχαντηράκι με τα πανιά σου
Που ταξιδεύεις γιαλό, γιαλό
Πάρε και 'μένα τώρα που φεύγεις
Ταξιδιώτης είμαι και εγώ
Κι αν δεν με πάρεις, καλό ταξίδι
Κι εγώ ας μείνω, στην ξενιτιά
Μόνο στη δόλια αυτή μου μάνα
Χαιρετίσματα πολλά, πολλά.*

Στα τραγούδια του ο Μητσάκης κανεί συχνά αναφορά στο όνομά του, όπως: *Τον Γιωργάκη σου ξεχνάς το έτος 1950, Όπου Γιώργος και μάλαμα το έτος 1956, Γιώργο μου ποια σε χαίρεται το έτος 1959*. Δεν είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί τέτοιες ονομαστικές αναφορές, αυτό συμβαίνει και με άλλους συνθέτες όπως ο Β. Τσιτσάνης⁶⁵ (*Ο γάμος του Τσιτσάνη, Ο Τσιτσάνης στην ζούγκλα κ.ά*) και ο Μ. Βαμβακάρης (*Ο Μάρκος πολυτεχνίτης*).

Η γενικότερη θεματολογική κατάταξη κάνει αντιληπτό πάντως πως ο Μητσάκης μπορεί και προσαρμόζεται στις συνθήκες της εποχής του, δημιουργώντας το ποιητικό κείμενο εμπνευσμένο από τις καταστάσεις που βιώνει και περιγράφοντας τις συνθήκες της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, όπως η κατηγορία τραγουδιών διαμαρτυρίας.

65 Μπαρμπάτσης, Α. (2008). *Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932-1936. Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, σ. 40-41.

2.3.4 Στιχουργική, καταβολές και επιρροές

Ερχόμενος στην Ελλάδα σε ηλικία 14 ετών, ο Μητσάκης είχε πλούσιες μνήμες από την γενέτειρά του, την Κωνσταντινούπολη. Όπως λέει και ο ίδιος, οι αμανέδες, τα μακάμια, τα τούρκικα τραγούδια⁶⁶, οι μουσικές επιρροές, δηλαδή, που δέχθηκε στην Πόλη, επηρέασαν την στιχουργική του. Τα τραγούδια με τα εξωτικά ονόματα⁶⁷, *Σουλτάνα, Σεμιχά*, προδίδουν τις ανατολίτικες καταβολές του. Ένα άλλο στοιχείο που ανακαλεί την πατρίδα του, είναι τα στοιχεία της φύσης, τα καιρικά φαινόμενα και το βροχερό κλίμα που εμφανίζονται συχνά στα τραγούδια του⁶⁸. Ο Βόλος, αντίθετα, ταυτίστηκε στη συνείδησή του με το επάγγελμα του πατέρα του, το οποίο ήθελε να αποφύγει. Αυτή ήταν μία από τις αιτίες που έφυγε για τη Θεσσαλονίκη, ωστόσο ο ψαράς ως θέμα στάθηκε έμπνευση για τα τραγούδια *Ο ψαράς*⁶⁹, *Ο Νικόλας ο ψαράς*.

Σημαντικό στοιχείο ως προς την επιρροή της στιχουργικής του σύνθεσης ήταν η ανάγνωση ποίησης των Γάλλων Πωλ Βερλαίν και Κάρολου Μπωντλαίρ, του Γερμανού Χάινριχ Χάινε, του Αμερικανού Έντγκαρ Άλλαν Πόε καθώς και του Έλληνα Κωνσταντίνου Καβάφη⁷⁰. Όπως αναφέρει ο ίδιος το τραγούδι που έγραψε το 1949 *Το σβηστό φανάρι* ήταν επηρεασμένο από το ποίημα του Μπωντλαίρ *Το ψοφίμι*, που τον εντυπωσίασε επειδή μέσα από κάτι άσχημο προβαλλόταν η ομορφιά⁷¹. Στα ποιήματά του ο Βερλαίν χρησιμοποιεί συχνά τον συμβολισμό της βροχής και της συννεφιάς, που ανακαλούσαν για τον Μητσάκη το κλίμα της Κωνσταντινούπολης.

Η στιχουργική του Μητσάκη εμπνέεται στο μεγαλύτερο μέρος της από προσωπικά βιώματα, ακόμα και από τυχαία περιστατικά. Το τραγούδι *Το κομπολογάκι*, το συνέθεσε το 1941, στα χρόνια της Κατοχής. Η πρώτη εκτέλεση ηχογραφήθηκε στην Columbia, στις 12 Ιουνίου το 1946, με συμμετοχή του Γιώργου Μανησαλή, ενώ ο Μητσάκης δεν αναφέρεται στην ετικέτα του δίσκου. Η δεύτερη και η τρίτη εκτέλεση ηχογραφήθηκαν ταυτόχρονα στις

66 Ελληνιάδης, Σ. & Κοντογιάννης, Γ. (1983). ό.π., *Ντέφι*, τεύχος 8, σ. 16.

67 Γεωργιάδης, Ν. & Ραχματουλίνα, Τ. (2009). *Ρένα Στάμου. Μία εγκυκλοπαίδεια του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, σ. 49.

68 «Μάλιστα μετέφερε το δυαδικό σχήμα 'Στου Γαλατά ψιλή βροχούλα και στα Ταταύλα μπόρα' στο νέο περιβάλλον, με τη διατύπωση 'Στον Πειραιά συννέφιασε και στην Αθήνα βρέχει'». Γεωργιάδης, Ν.&Ραχματουλίνα, Τ. (2009). ό.π., σ. 49.

69 Ελληνιάδης, Σ. & Κοντογιάννης, Γ. (1983). ό.π., σ. 16.

70 Ελληνιάδης, Σ. & Κοντογιάννης, Γ. (1983). ό.π., σ. 18 – 19.

71 Γεωργιάδης, Ν. & Ραχματουλίνα, Τ.(2009). ό.π., σ. 47.

19 Ιουνίου το 1946. Στην δεύτερη συμμετέχει ο Στράτος Παγιουμτζής και ο Κώστας Καπλάνης σε δίσκο της Odeon και στην τρίτη η Ιωάννα Γεωργακοπούλου με τον Μανώλη Χιώτη στην His Master's Voice. Υπάρχει και μια τέταρτη εκτέλεση το ίδιο έτος από τον Τ. Δημητριάδη. Το *κομπολογάκι* αναφέρεται σε μία προσωπική ιστορία του συνθέτη⁷². Μόλις αγόρασε το κομπολογάκι μετά από μία βόλτα το έχασε, τότε πήγε στο Καρρέ του άσσου, την ταβέρνα όπου έπαιζαν ο Μάρκος, ο Λαβίδας και ο Καρίτης, όπου ολοκλήρωσε την σύνθεση του τραγουδιού⁷³.

*Φτωχό κομπολογάκι μου
σε είχα το μεράκι μου
συ μου πέρναγες την ώρα
πες μου τι να κάνω τώρα.*

Το τραγούδι *Ο λουλάς* γράφτηκε την ίδια εποχή με *Το κομπολογάκι*, το έτος 1941, και ηχογραφήθηκαν στον ίδιο δίσκο 78 στροφών το 1946, με την έναρξη την λειτουργίας του εργοστασίου της Coloumbia. Ηχογραφήθηκαν δύο ακόμη εκτελέσεις, του *Λουλά*, την ίδια χρονιά, με του ίδιους ερμηνευτές όπως έγινε και στο *Κομπολογάκι*. Η έμπνευση για την σύνθεση των στίχων ήρθε από ένα περιστατικό που συνέβη μέσα σε ένα τεκέ, με αφορμή έναν καβγά μεταξύ ανδρών⁷⁴.

*Όταν καπνίζει ο λουλάς
Εσύ δεν πρέπει να μιλάς
Κοίταζε τριγύρω οι μάγκες
Κάνουν όλοι τουμπεκί⁷⁵.*

Στην θεματολογία του ρεμπέτικου στίχου συναντάται συχνά η αναφορά στο χασίσι. Με την ύφεση της λογοκρισίας, από την επιβολή του Μεταξά το 1937, και με την επανέναρξη της δισκογραφίας στο εργοστάσιο της Columbia το 1946, για λίγο χρονικό διάστημα πριν καθιερωθεί και πάλι η λογοκρισία, ηχογραφούνται τέσσερα χασικλίδικα τραγούδια. Τρία τραγούδια ηχογραφεί ο Β. Τσιτσάνης, *Το πρωί με την δροσούλα*, *Μάγκας βγήκε για σεργιάνι* και *Της μαστούρας ο σκοπός* και το τέταρτο που ηχογραφείται είναι *Ο*

72 Γεραμάνης, Π. (2007). ό.π., σ. 325.

73 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 41 – 42.

74 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 40.

75 Τουμπεκί σημαίνει κατώτερης ποιότητας πράγμα, κάνω τουμπεκί σημαίνει κάνω πως δεν καταλαβαίνω. Σχορέλης, Τ. (1992). *Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος Β*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 16.

λουλάς του Μητσάκη⁷⁶. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί πως ήταν από τα ελάχιστα χασικλίδικα τραγούδια που συνέθεσε ο Μητσάκης, καθώς όπως αναφέρει και ο ίδιος⁷⁷ δεν τον ενδιέφεραν οι παράνομες ουσίες.

Κατά την παραμονή του στα Γιάννενα, όπου εξέτισε εξάμηνη φυλάκιση επειδή λιποτάκτησε από την στρατιωτική του θητεία, συνέθεσε το τραγούδι *Η Φρόσω*, εμπνευσμένο από τον μύθο της κυράς-Φροσύνης και από ένα περιστατικό που βίωσε ο ίδιος μέσα σε ένα πορνείο⁷⁸.

*Τι έχεις Φρόσω μ' κι όλο κλαις
και μένανε δε μου το λες
τι να σου πω σουλτάνα μου
μάννα μου μαντζουράνα μου*

Το έτος 1950 ηχογραφείται η *Βαλεντίνα*, ένα τραγούδι εμπνευσμένο από το οικογενειακό περιβάλλον του. Σύμφωνα με τον ίδιο, το όνομα *Βαλεντίνα* και η αναφορά στο επίθετο αγοροκόριτσο ήταν αληθή στοιχεία που παρέπεμπαν στην θεία του⁷⁹. Με αφορμή ένα περιστατικό που συνέβη στα παιδικά του χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, η θεία του ήταν αυτή που τον υποστήριζε και τον φυγάδευε στις σκανδαλιές του ως παιδί και αυτός απολάμβανε την φροντίδα και την αγάπη της.

*Αχ Βαλεντίνα, αχ βρε τσαχπίνα
μόρτικα κομμένα τα μαλλιά σου
σαν αγοροκόριτσο η μιλιά σου.
Έχεις κούρσα και σωφάρεις
κι όπου θέλεις ρεμιζάρεις
έγινες και σωφερίνα.
Κι όπως πας σε λίγα χρόνια
θα φορέσεις παντελόνια
Βαλεντίνα, Βαλεντίνα.*

76 Χριστοδουλόπουλος, Γ. (2017). *Τα απαγορευμένα "χασικλίδικα" ρεμπέτικα του μεσοπολέμου*. <https://zenithmag.wordpress.com/2012/09/04/τα-απαγορευμενα-χασικλιδικα-ρεμπετ/>. (Πρόσβαση στις 28/3/2017).

77 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 43.

78 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 49-50.

79 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 24.

Το τραγούδι *Τον Γιώργο σου ξεχνάς* (*Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου*), στηρίζεται κι αυτό σε βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη. Αφορμή για την δημιουργία των στίχων στάθηκε μία απόρριψη που δέχτηκε από μία κοπέλα⁸⁰.

*Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος που αγαπούσες μια φορά
Και στο στόμα με φιλούσες τόσο τρυφερά
[Τα βάσανά μας λέγαμε και κάπου κάπου κλαίγαμε]
Τώρα της αγάπης μας το τζάκι είναι σβηστό
Και το φτωχικό μας σπίτι δεν είναι ζεστό
[Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου που μου λεγες τον πόνο σου]*

Συμπερασματικά καταλήγουμε πως οι στίχοι του Μητσάκη ανακαλούν ενίοτε περιστατικά ή βιώματα της ζωής του. Παρ' όλα αυτά, οι περισσότερες συνθέσεις του ήταν δημιούργημα της φαντασίας του⁸¹, εικόνες που έρχονταν στο μυαλό του και τις αποτύπωνε ελεύθερα στο χαρτί.

80 Σύμφωνα με τον ίδιο: «Είχα δεσμό με μία κοπέλα σε ένα ραντεβού μας στο Πεδίον του Άρεως μου σκάει το παραμύθι: “Ξέρεις”, λέει, “πρέπει να χωρίσουμε. Έχω φασαρίες στο σπίτι μου γιατί αργώ τα βράδια. Παρότι μου τα χεις δώσει όλα, δεν μπορούμε να μείνουμε μαζί”. Αυτό το γεγονός με τάραξε. Μου δημιούργησε πολύ άσχημο συναίσθημα, καθότι ήμουν ευαίσθητος άνθρωπος. Φεύγοντας, λοιπόν, από το Πεδίον του Άρεως, η έμπνευση ήρθε αμέσως: “Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου που έλεγες τον πόνο σου”.» Γεραμάνης, Π. (2007). ό.π., σ. 325.

81 Οικονόμου, Ν. (1995). ό.π., σ. 56–57.

Κεφάλαιο 3: Μουσικολογική ανάλυση

Η προβληματική της μουσικολογικής ανάλυσης των συνθέσεων στηρίζεται στα παρακάτω τρία σημεία:

- 1) κριτήρια επιλογής τραγουδιών
- 2) χρήση πολλαπλών υπομονάδων λαϊκών δρόμων εντός μίας σύνθεσης
- 3) μεθοδολογικά εργαλεία για την ανάλυση των συνθέσεων

Αρχικά για την διαχείριση του υλικού, από τον όγκο των 116 συνθέσεων, ταξινομήθηκαν στους λαϊκούς δρόμους οι οποίοι δεσπόζουν ανά σύνθεση. Συνολικά θα εξετασθούν εννέα κομμάτια, ένα από κάθε λαϊκό δρόμο. Τα κριτήρια για την επιλογή των τραγουδιών είναι οι ετερόκλητες αισθητικές, η ένταξη κάποιου οργάνου εκτός του κλασικού οργανολογίου και οι ιδιομορφίες σε μελωδικό-αρμονικό επίπεδο. Από το εύρος των λαϊκών δρόμων που χρησιμοποιούνται από τον Μητσάκη, επικρατούν αριθμητικά οι δρόμοι μινόρε και χιτζάζ. Πολλές είναι οι περιπτώσεις που το χιτζάζ αφομοιώνεται από το μινόρε και λειτουργεί ως υπομονάδα.

Το δεύτερο ζήτημα που αντιμετωπίσαμε, ως προς την κατηγοριοποίηση των τραγουδιών στον εκάστοτε λαϊκό δρόμο, έγκειται στο γεγονός ότι πολλά από τα τραγούδια δεν ταξινομούνται ξεκάθαρα σε κάποιο λαϊκό δρόμο αφού σε ένα τραγούδι χρησιμοποιούνται περισσότερες υπομονάδες λαϊκών δρόμων. Για τον λόγο αυτόν, ο τρόπος με τον οποίο έγινε ο καταμερισμός των τραγουδιών, είναι είτε σύμφωνα με την είσοδο και το κλείσιμο της μελωδίας-αρμονίας, είτε με τον δρόμο που επικρατεί περισσότερο σε μία μουσική σύνθεση, καθώς η επιδίωξη είναι να υπάρχουν κοινά κριτήρια.

Το τρίτο ζήτημα καθιστά απαραίτητη την επιλογή των μεθοδολογικών εργαλείων μουσικολογικής ανάλυσης. Σύμφωνα με το βιβλίο του Ν. Ανδρίκου, για την ανάλυση της λαϊκής μουσικής του αστικού χώρου χρησιμοποιούνται δύο μουσικά συστήματα καταγραφών. Ένα «του ανατολίτικου πολυτροπισμού, με κύρια χαρακτηριστικά του την μελωδική ποικιλία-εκλέπτυνση και τον μελισματικό-διαστηματικό πλουραλισμό και εκείνου του δυτικού τονικού συστήματος που δίνει ειδική έμφαση στην εναρμόνιση και στη

χρήση των ισοσυγκερασμένων μουσικών διαστημάτων»⁸². Ο ίδιος ο Ανδρικός επιλέγει ρεπερτόριο που τείνει σε μονοφωνικό χαρακτήρα, έτσι το σύστημα ανάλυσης που χρησιμοποιεί περιλαμβάνει περισσότερα στοιχεία του ανατολίτικου τροπικού συστήματος (μακάμ) και παραλείπει συνθέσεις της ίδιας περιόδου⁸³ οι οποίες τείνουν στην πολυφωνία με βασικό επιχείρημα το ότι αυτές καλύπτονται πλήρως από το ήδη υπάρχον δυτικό σύστημα καταγραφής και ανάλυσης.

82 Ανδρικός, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάσμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος, σ. 17.

83 Ανδρικός, Ν. (2018). *ό.π.*, σ. 19.

3.1 Σύνθεση της ορχήστρας και ρόλος των μουσικών οργάνων

Στην συγκεκριμένη ενότητα θα αναλυθεί η σύνθεση της ορχήστρας των συνθέσεων την χρονολογική περίοδο που μελετάται, 1946-1952, καθώς θα εξετασθεί ο ρόλος των μουσικών οργάνων που δομούν την σύσταση της ορχήστρας. Από αυτή την ανάλυση θα υπάρξουν αποτελέσματα που θα αναδείξουν ποια όργανα χρησιμοποιούνται, με ποια συχνότητα και πως τα διαχειρίζεται ο ίδιος ο συνθέτης. Στον παρακάτω πίνακα γίνεται η κατηγοριοποίηση των οργάνων, στην πρώτη στήλη βρίσκεται ο αύξοντας αριθμός των κατηγοριοποιήσεων, στην δεύτερη στήλη τα όργανα που αποτελούν τις κατηγοριοποιήσεις και στην τρίτη στήλη ο αριθμός των μουσικών κομματιών που αντιστοιχεί στην κάθε ομάδα.

α/α	Τύπος ορχήστρας	Αριθμός τραγουδιών	Χρονολογία εμφάνισης
1	2 μπουζούκια, κιθάρα	52	1946-1952
2	2 μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμά	11	1946-1951
3	2 μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν	28	1946-1952
4	2 μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμά, ακορντεόν	4	1946-1952
5	2 μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο	2	1949
6	2 μπουζούκια, κιθάρα, βιολί	2	1947
7	2 μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν	4	1946-1952
8	2 μπουζούκια, κιθάρα, κρουστό (μαράκες)	1	1947
9	2 μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, κρουστό (ντέφι)	1	1948
10	2 μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, κρουστό (καμπάνα)	1	1952
11	3 κιθάρες, ακορντεόν, βιολί	1	1948
12	1 μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν	1	1947
13	1 μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	1	1949
14	1 μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, μπαγλαμά	4	1950-1951
15	1 μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμά, ακορντεόν, κοντραμπάσο	3	1952

Πίνακας 5: Τύποι ορχήστρας

Από το παραπάνω πίνακα αντλείται η σύσταση της ορχήστρας στο συνθετικό έργο του Μητσάκη. Το όργανο που κυριαρχεί και συναντάται σε όλες τις συνθέσεις και δεν εκλείπει από κανένα μουσικό σύνολο είναι το μπουζούκι. Με μία και μοναδική εξαίρεση την σύνθεση του τραγουδιού *Μακ πουλέ*. Στηρίζεται στο γεγονός πως η σύνθεση αυτή ήταν συν-δημιουργία με τον Χιώτη άρα δεχόμαστε την επιρροή του συνθέτη στη σύνθεση αυτή.

Η χρήση του μπουζουκιού ως κύριο σολιστικό όργανο αναδεικνύει το περιβάλλον του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου. Αυτή η τάση οφείλεται στην περίοδο αυτή που μελετάται καθώς αναδεικνύεται ο ρόλος του δεξιотέχνη εκτελεστή (σολίστα) και του δεξιотέχνη συνθέτη⁸⁴. Ο Μητσάκης θεωρείται δεξιотέχνης του μπουζουκιού, καθώς και ο ίδιος συμμετείχε στις συνθέσεις του. Όπως και άλλοι συνθέτες του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου όπως ο Χιώτης, ο Ζαμπέτας αναδεικνύουν τις δεξιотεχνικές τους ικανότητες στο μπουζούκι συμμετέχοντας αντίστοιχα στις δικές τους συνθέσεις⁸⁵, που αποτελεί συχνό φαινόμενο την εποχή αυτή. Την περίοδο που εξετάζουμε 1946-1952 παγιώνεται και η χρήση του δεύτερου μπουζουκιού στην σύσταση της ορχήστρας, αυτή η αλλαγή επαληθεύεται και στην δομή της ορχήστρας που χρησιμοποιεί ο Μητσάκης.

Η σύσταση και η δομή της ορχήστρας ορίζεται με την προσθήκη οργάνων. Αρχικά συναντάται η απλούστερη δομή της ορχήστρας αποτελούμενη από δύο μπουζούκια και μία κιθάρα που αυτή τη δομή της ορχήστρας ακολουθεί κατά κόρον στο συνθετικό έργο του, αφού 52 συνθέσεις του από τις 116 ακολουθούν αυτή την σύσταση. Η χρήση των δύο μπουζουκιών γίνεται με τρεις τρόπους. Το ένα μπουζούκι παίζει την μελωδία, έχοντας το σολιστικό ρόλο και το δεύτερο κρατάει συγχορδίες, μιμούμενο τον ρόλο του μπαγλαμά (κρατώντας ακόρντα στην ψιλή περιοχή του οργάνου), είτε παίζει στις ανταποκρίσεις με το άλλο μπουζούκι κάνοντας διφωνίες, είτε άλλοτε παίζει στην οκτάβα.

Η ορχήστρα εξελίσσεται στην πιο σύνθετη μορφή της, με την προσθήκη μπαγλαμά και ακορντεόν. Το ακορντεόν είτε παίζει την μελωδία είτε την συμπληρώνει και άλλοτε συνοδεύει αρμονικά. Ο ρόλος του μπαγλαμά είναι καθαρά συνοδευτικός, χρησιμοποιώντας συγχορδίες. Ωστόσο προστίθενται και άλλα όργανα όπως το βιολί, το πιάνο, το κοντραμπάσο και κάποιο κρουστό. Η σύσταση αυτής της ορχήστρας με τα όργανα αυτά εμφανίζονται σε ορισμένες συνθέσεις και θα λέγαμε ότι είναι εξαιρέσεις καθώς και επιρροές από άλλους συνθέτες. Το βιολί εμφανίζεται σε συνθέσεις όπως (Η Φρόσω) στις οποίες ο Μητσάκης συνεργάστηκε με τον συνθέτη και δεξιотέχνη του βιολιού Σέμση.

Καταλήγοντας δεν μπορούμε να πούμε ότι εισάγει κάποιο νέο τύπο ορχήστρας. Εντούτοις οι προσθήκες αυτές των οργάνων είναι που συμβάλουν στο πολυδύναμο ύφος του

84 Κοκκώνης, Γ., «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μία νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας»,. Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου (25-27 Μαΐου 2005). Θεματική ενότητα: *Ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι*.

85 Μαυροκεφαλίδης, Π. (2014). *Μουσικολογική ανάλυση του πρώιμου συνθετικού έργου του Σταύρου Κουγιουμτζή, 1961-1969*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, σ. 49.

συνθέτη καθώς δεν επιλέγει μόνο όργανα που απηχούν την περίοδο του αστικού λαϊκού τραγουδιού αλλά "δανείζεται" και δέχεται τις επιρροές άλλων συνθετών όπως (Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, Χιώτη). Ακόμη ένα συμπέρασμα που αντλείται από τον παραπάνω πίνακα είναι πως τις χρονολογίες 1947 και 1948 ο Μητσάκης χρησιμοποιεί διαφορετικές ομάδες οργάνων, είτε με την εισαγωγή κάποιου νέου οργάνου, για το ρεπερτόριο αυτό, όπως το βιολί, είτε απλοποιώντας την σύσταση της ορχήστρας, όπως *Νύχτες της Σταμπούλ*, χρησιμοποιώντας ένα μπουζούκι, μία κιθάρα, ένα ακορντεόν. Αυτοί οι "πειραματισμοί" ως προς την δομή της ορχήστρας, επιβεβαιώνουν τα παραγωγικά χρόνια στο έργο του Μητσάκη που εξελίσσονται στην πρώτη περίοδο του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού.

3.2 Ρυθμολογία

Σε αυτό το κεφάλαιο εξετάζονται τα ρυθμικά μοτίβα που συναντώνται στο εξεταζόμενο υλικό. Στο συνολικό αριθμό των 116 συνθέσεων, οι 43 συνθέσεις ανήκουν στο ρυθμικό μέτρο των 2/4, αποτελούμενες από τα ρυθμικά μοτίβα του χασάπικου, του χασαποσέρβικου και του μπάλου, τα έτη 1946-1952. Τις χρονολογίες 1947-1951 συναντώνται 5 συνθέσεις που χρησιμοποιούν το ρυθμικό μέτρο των 4/4 έχοντας το ρυθμικό μοτίβο του μπολερό. Επίσης 65 συνθέσεις ανήκουν στο ρυθμικό μέτρο των 9/8, που οι 52 συνθέσεις χρησιμοποιούν το ρυθμικό μοτίβο παλιό ή μονό ζειμπέκικο και 13 συνθέσεις το καινούργιο ή διπλό ζειμπέκικο. Τα ρυθμικά μοτίβα των συνθέσεων αυτών παρατηρούνται από το 1946 με 1952, ωστόσο το ρυθμικό μοτίβο του καινούργιου ή διπλού ζειμπέκικου χρησιμοποιείται έως το 1951, με μία σύνθεση την χρονιά αυτή, παρατηρώντας τις χρονιές 1947 και 1948 να γίνεται περισσότερη χρήση. Τέλος 3 συνθέσεις ταξινομούνται στο ρυθμικό μέτρο των 7/8, που οι δύο ανήκουν στο ρυθμικό μοτίβο ανάποδο καλαματιανό ή λάζικος καρσιλαμάς και η μία στο συρτό καλαματιανό τις χρονολογίες 1946, 1948, 1951.

Παρακάτω παρατίθενται τα ρυθμικά μοτίβα⁸⁶ που συμπεριλαμβάνουν τις συνθέσεις αυτές καθώς και την ονομασία του εκάστοτε ρυθμικού μοτίβου.

Χασάπικο:



Επίσης με το ίδιο κλάσμα των 2/4 περιγράφεται και το χασαποσέρβικο, με πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή.

Μπάλος:

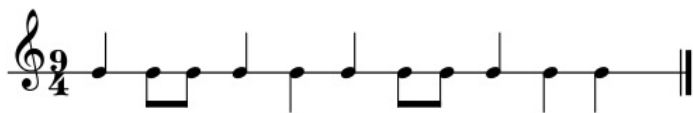


Μπολερό:

⁸⁶ Τα ρυθμικά μοτίβα αντλήθηκαν από το βιβλίο του Παύλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto books – Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, σ. 30 -58.



Παλιό ή μονό ζεϊμπέκικο:



Καινούργιο ή διπλό ζεϊμπέκικο:



Ανάποδο καλαματιανό ή λάζικος καρσιλαμάς:



Συρτό καλαματιανό:



Στην κατηγοριοποίηση των κομματιών, στο ρυθμικό μοτίβο του καινούργιου ή διπλού ζεϊμπέκικου ανήκουν τα τραγούδια, *Το παιδί που μπήκε τώρα* (1947), *Ο μπεκρής* (1947), *Ένα κι ένα κάνουν δύο* (1948), *Μη με μαλώνεις μάνα μου* (1948) και *Ο ναύτης* (1948), τα οποία χρησιμοποιούν και τα δύο ρυθμικά μοτίβα παλιό ή μονό ζεϊμπέκικο και καινούργιο ή διπλό ζεϊμπέκικο. Στο διδακτορικό του ο Νίκος Ορδουλίδης⁸⁷, λόγω απουσίας της ορολογίας, το φαινόμενο αυτό, δηλαδή την χρήση του παλιού ή μονού και του καινούριου ή διπλού ζεϊμπέκικου στο ίδιο τραγούδι το ονόμασε «μπερδεμένο ζεϊμπέκικο». Στο τραγούδι, για παράδειγμα, *Μη με μαλώνεις μάνα μου*, στην εισαγωγή ο ρυθμός της συνοδείας της κιθάρας χρησιμοποιεί τον τύπο του καινούργιου ή διπλού ζεϊμπέκικου ενώ

87 Ordoulidis, N. (2012). *The recording career of Vasilis Tsitsanis (1936-1983): an analysis of his music and the problems of research into greek popular music*. The University of Leeds. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/37319>.

στο θέμα Α η κιθάρα συνοδεύει με τον τύπο του παλιού ή μονού ζεϊμπέκικου. Το ίδιο συμβαίνει αντίστοιχα και στις άλλες τέσσερις συνθέσεις.

Το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιούν περισσότερο οι συνθέτες την εποχή αυτή είναι ο ρυθμός του ζεϊμπέκικου. Το ρυθμικό αυτό μοτίβο συναντάται και αναδεικνύεται στο ρεπερτόριο του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Απόρροια των παραπάνω που επιβεβαιώνεται και στο συνθετικό έργο του Μητσάκη, είναι πως στο σύνολο των 116 τραγουδιών τα 65 ανήκουν στην κατηγορία του ζεϊμπέκικου ρυθμού.

3.3 Μορφολογία

Η μορφολογική δομή των 116 συνθέσεων που εξετάζεται κατηγοριοποιείται ως εξής:

Τύπος 1: Σε αυτόν τον τύπο συμπεριλαμβάνονται και οι περισσότερες συνθέσεις, δηλαδή 57. Η δομή του έχει ως εξής: εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν, φόρμα η οποία επαναλαμβάνεται δύο ή τρεις φορές και κλείνει με την εισαγωγή. Το ρεφρέν επαναλαμβάνεται σε κάθε στροφή δύο φορές.

Τα τραγούδια που δομούνται με αυτό τον τύπο είναι τα εξής:

α/α	Τίτλος τραγουδιών	Χρονολογία
1	Η Φρόσω	1946
2	Η πεταλούδα	1946
3	Μαυρομάτα	1946
4	Όταν καπνίζει ο λουλάς	1946
5	Ψιλή βροχούλα έπιασε	1946
6	Αφού γυρίζει η σφαίρα	1947
7	Ο μπεκρής	1947
8	Ο ψαράς	1947
9	Πάλι δικό σου κάνε με	1947
10	Θα σου φύγω με καιρό	1947
11	Το καπηλειό	1947
12	Τόσα βράδια λείπεις	1947
13	Βράδιασε	1947
14	Νανούρισμα	1947
15	Το παιδί που μπήκε τώρα	1947
16	Ας τα λόγια κατά μέρος	1948
17	Ένα κι ένα κάνουν δύο	1948
18	Έλα μία νύχτα	1948
19	Καπριτσιόζα	1948
20	Κάτσε να πιούμε ένα κρασί	1948
21	Ο ναύτης	1948
22	Όποιος πει κακό για σένα	1948
23	Ρώτα της πιάτσας τα παιδιά	1948
24	Τα πιο καλά μας χρόνια	1948
25	Της γειτονιάς σου τα παιδιά	1948

26	Της μπαμπέσας το φιλί	1948
27	Το παλτό	1948
28	Τους παλιούς σου φίλους μην ξεχνάς	1948
29	Θα γυρίσεις κάποιο δειλί	1949
30	Μεγάλωσες	1949
31	Μια γυναίκα καταριέμαι	1949
32	Μου 'φαγες όλα τα δαχτυλίδια	1949
33	Το κορίτσι που 'χει φίλο ναυτικό	1949
34	Το σβηστό φανάρι	1949
35	Το καρυδότσουφλο	1949
36	Ο ταξιδιώτης	1949
37	Βαλεντίνα	1950
38	Έχεις δίκιο	1950
39	Θα φύγω θα με χάσεις	1950
40	Θέλω στα μπουζούκια σου	1950
41	Θα σε τιμωρήσω	1950
42	Ο πειρασμός	1950
43	Σούρουπο με συννεφιά	1950
44	Τα σπάω και πληρώνω	1950
45	Τι σου φταίω	1950
46	Το ορφανό παιδί	1950
47	Τον Γιωργάκη σου ξεχνάς (Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου)	1950
48	Το κουρέλι	1950
49	Αρχοντορεμπέτισσα	1951
50	Η αιτία θα 'σαι 'συ	1951
51	Το κορίτσι που γιορτάζει	1951
52	Χαμήλωσαν τα σύννεφα	1951
53	Είναι κρίμα	1952
54	Η παλιοκοινωνία	1952
55	Μια σιδερένια κλειδαριά	1952
56	Ο Δημητράκης	1952
57	Ο μισθός δεν φτάνει	1952

Πίνακας 6: Κομμάτια τύπου 1

Από τις παραπάνω συνθέσεις παρατηρείται στα τραγούδια: *Ψιλή βροχούλα έπιασε, Ο ψαράς, Το καρδούτσουφλο, Το ορφανό παιδί*, γίνεται ταξίμι από το μπουζούκι, που το ονομάζουμε προεισαγωγή⁸⁸. Η προεισαγωγή είναι μία μουσική φράση που δεν επαναλαμβάνεται ξανά μέσα στο τραγούδι. Επίσης στο τραγούδι: *Η παλιοκοινωνία* υπάρχει στην αρχή του κομματιού προεισαγωγή από το βιολί. Τα τραγούδια *Έλα μία νύχτα, Της μπαμπέσας το φιλί, Βαλεντίνα, Ο πειρασμός* έχουν την ίδια δομή αλλά γίνεται το κλείσιμο στο ρεφρέν δίχως να παίζουν ξανά την εισαγωγή. Το τραγούδι *Τι σου φταίω* έχει την ίδια δομή, με προεισαγωγή από το μπουζούκι και κλείνει με ένα οργανικό θέμα όπου ο ρυθμός του τέμπο είναι στην διπλάσια ταχύτητα.

Τύπος 2: Αυτός χαρακτηρίζει 28 τραγούδια και ορίζεται ως εξής: εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν, όπου το ρεφρέν σε κάθε στροφή επαναλαμβάνει το ίδιο ποιητικό κείμενο. Τα τραγούδια που περιλαμβάνονται σε αυτό τον τύπο είναι τα εξής:

α/α	Τίτλος τραγουδιών	Χρονολογία
1	Ποιος είμαι μη ρωτάς	1946
2	Το βρήκα να το	1946
3	Για μια γυναίκα στη ζωή	1947
4	Έμπα στ' αμάξι	1947
5	Η άπιστη	1947
6	Μ' αρέσουν τα ωραία	1948
7	Το λουλούδι	1948
8	Αυτά μου κάνεις	1949
9	Ο ανάπηρος	1949
10	Ο παπουτσωμένος γάτος	1949
11	Με την καρδιά μου παίζεις	1950
12	Ο πρώτος άντρας που αγάπησα	1950
13	Όσο βαριά είναι τα σίδερα	1950
14	Έφυγες από τα χέρια μου	1951
15	Θέλω μάγκα με πιο πολλά καράτια	1951
16	Κάνε με να σε ξεχάσω	1951
17	Ο καλός ο καπετάνιος	1951
18	Παλαμάκια	1951

88 Χατζηδουλής, Κ. (1979). *Βασίλης Τσιτσάνης, η ζωή μου, το έργο μου*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 16.

19	Τα τάληρα	1951
20	Την κάπα μου την κρέμασα	1951
21	Το παράπτωμα	1951
22	Απόψε είναι βαριά	1952
23	Με τριγυρίζει μια φωτιά	1952
24	Μια γυναίκα δύο άντρες	1952
25	Μια πενιά γεμάτη πόνο	1952
26	Να σε πάρει το ποτάμι	1952
27	Όπου φτωχός και η μοίρα του	1952
28	Ποιος είδε μάνα να πονεί	1952

Πίνακας 7: Κομμάτια τύπου 2

Τα τραγούδια *Για μια γυναίκα στη ζωή*, *Ο ανάπηρος*, *Κάνε με να σε ξεχάσω*, *Να σε πάρει το ποτάμι* έχουν την ίδια δομή με κλείσιμο στο ρεφρέν και δεν παίζεται ξανά η εισαγωγή. Παρατηρείται στα τραγούδια *Μ' αρέσουν τα ωραία*, *Το λουλούδι* η δομή που ακολουθούν είναι εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν δύο φορές, οργανικό κουπλέ (φράση α), ρεφρέν και κλείσιμο με εισαγωγή. Στο τραγούδι *Η άπιστη* ακολουθεί τη δομή εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν-εισαγωγή-κουπλέ οργανικό, ρεφρέν και κλείσιμο με εισαγωγή.

Τύπος 3: Ο τύπος αυτός αποτελείται από 27 τραγούδια και η δομή ορίζεται ως εξής: εισαγωγή - θέμα Α - θέμα Β. Η κατηγοριοποίηση αυτή γίνεται διότι δεν έχουμε το ίδιο ποιητικό κείμενο σε κάθε στροφή όπως αυτό συμβαίνει στον τύπο 2. Έτσι το ρεφρέν αντικαθίσταται με το θέμα Β, για λόγους κατανόησης της δομής της φόρμας.

α/α	Τίτλος τραγουδιών	Χρονολογία
1	Κι εσύ δεν έχεις μπέσα	1946
2	Το κομπολογάκι	1946
3	Υπόφερα για σένα τόσο	1946
4	Αρχίζεις να παραπατάς	1947
5	Βάρκα με πανί	1947
6	Η Κρυστάλλω	1947
7	Η σουλτάνα	1947
8	Ήρθε κι έφυγε σαν ξένος	1947
9	Νύχτες της Σταμπούλ	1947

10	Το οργανάκι	1947
11	Μη με μαλώνεις μάνα μου	1948
12	Ο γιατρός χτυπάει την πόρτα	1948
13	Πρέπει να μας πεις	1948
14	Σκοτεΐνιασε	1948
15	Τα πρωτοβρόχια	1948
16	Το μεράκι της καρδιάς μου	1948
17	Το φανταράκι	1948
18	Τρίζει η πόρτα σαν ανοίγει	1948
19	Δεν είσαι πια γυναίκα μου	1949
20	Ο Νικόλας ο ψαράς	1949
21	Ο λαγός	1949
22	Το φτωχοκόριτσο	1949
23	Η μικρούλα	1950
24	Τρεις μάγκες είμαστε	1950
25	Το καλογεράκι	1951
26	Το ιπποδρόμιο	1951
27	Μακάρι να μην ήσουν	1952

Πίνακας 8: Κομμάτια τύπου 3

Στις παραπάνω κατηγοριοποιήσεις σε ορισμένα τραγούδια γίνονται κάποιες διαφοροποιήσεις ως προς την μορφολογία της δομής τους. Τα τραγούδια *Υπόφερα για σένα τόσο* και *Το ιπποδρόμιο* η δομή τους ορίζεται: εισαγωγή - θέμα Α - θέμα Β, εισαγωγή - θέμα Α - θέμα Β, εισαγωγή - θέμα Α και κλείσιμο με θέμα Β. Το τραγούδι *Η μικρούλα* ακολουθεί την δομή εισαγωγή – θέμα Α – θέμα Β τρεις φορές - προεισαγωγή από το ακορντεόν και κλείσιμο με την εισαγωγή. Το τραγούδι *Δεν είσαι πια γυναίκα μου* ορίζεται από την δομή: εισαγωγή – θέμα Α – θέμα Β τρεις φορές - οργανικό θέμα Α και κλείσιμο με το θέμα Β. Το τραγούδι *Το καλογεράκι* δομείται με την προεισαγωγή από το μπουζούκι με δομή εισαγωγή – θέμα Α – θέμα Β δύο φορές - οργανικό θέμα Α και κλείσιμο με θέμα Β. Στο τραγούδι *Τρεις μάγκες είμαστε* υπάρχει προεισαγωγή από το μπουζούκι στην αρχή, έχοντας την δομή εισαγωγή – θέμα Α – θέμα Β τρεις φορές - οργανικό θέμα Α - θέμα Β και κλείσιμο με εισαγωγή. Επίσης το τραγούδι *Αρχίζεις να παραπατάς* έχει την δομή εισαγωγή – θέμα Α – θέμα Β τρεις φορές - οργανικό θέμα Α – θέμα Β και κλείσιμο με εισαγωγή και παρομοίως το τραγούδι *Βάρκα με πανί* με την δομή εισαγωγή – θέμα Α – θέμα Β δύο φορές - οργανικό

θέμα Α – θέμα Β και κλείσιμο με εισαγωγή και τέλος το τραγούδι *Νύχτες της Σταμπούλ* με δομή εισαγωγή – θέμα Α – θέμα Β - οργανικό θέμα Α – θέμα Β και κλείσιμο με την εισαγωγή.

Τύπος 4: Ο τύπος αυτός περιλαμβάνει: εισαγωγή - κουπλέ, ίδιος με τον τύπο φόρμας 1 μόνο που στην αρχή υπάρχει προεισαγωγή από το μπουζούκι με την δομή εισαγωγή – κουπλέ δύο φορές, προεισαγωγή από το βιολί και κλείσιμο με την εισαγωγή. Το τραγούδι που συμπεριλαμβάνεται σε αυτό τον τύπο φόρμας είναι η *κατσιβέλα* και χρονολογείται το έτος 1948.

Τύπος 5: Ο τύπος αυτός περιλαμβάνει τι τραγούδι *Μακ πουλέ* το έτος 1948, η δομή του είναι εισαγωγή – θέμα Α – θέμα Β – οργανικό κουπλέ και κλείσιμο με εισαγωγή.

Τύπος 6: Το τραγούδι *Σεμιχά* που ανήκει σε αυτό τον τύπο φόρμας ορίζεται η μορφολογία της δομής του ως εξής: αρχίζει με προεισαγωγή το μπουζούκι – εισαγωγή – θέμα Α – θέμα Β – προεισαγωγή από το μπουζούκι – θέμα Α και κλείσιμο με θέμα Β.

Τύπος 7: Εδώ κατατάσσεται το τραγούδι *Παπαδομάννα*, που είναι μοναδική περίπτωση καθώς μορφολογικά γίνεται η εισαγωγή – θέμα Α με επανάληψη από άλλες φωνές – θέμα Β – θέμα Γ με επανάληψη από άλλες φωνές - θέμα Α' (επανεκθεση του θέματος Α με διαφορά στο μελωδικό κομμάτι), στο τέλος γίνεται ταξίμι από το βιολί και κλείσιμο με την εισαγωγή.

Συμπερασματικά, όσον αφορά τους παραπάνω τύπους φόρμας, παρατηρείται πως σε μερικές περιπτώσεις υπάρχουν αλλαγές. Ωστόσο η πλειοψηφία των τραγουδιών εντάσσεται στους τύπους 1, 2, 3, με τις ελάχιστες εξαιρέσεις που αναλύθηκαν παραπάνω.

3.4 Μελωδική και αρμονική ανάλυση

Για τις καταγραφές και τις αναλύσεις των συνθέσεων επιλέξαμε την αρμονική-μελωδική προσέγγιση κατά τα δυτικά πρότυπα αναλύσεων. Έμφαση θα δοθεί στην αρμονική συγκρότηση, ενώ τα επιμέρους χαρακτηριστικά της μελωδίας-τροπικότητας θα εξετασθούν μόνο όταν αυτά την επηρεάζουν. Θεωρώντας ότι το υλικό που έχουμε να διαχειριστούμε καλύπτεται από το σύστημα αυτό, θα αρκεστούμε σε δανεισμούς από το σύστημα των λαϊκών δρόμων⁸⁹ όπως ονόματα δρόμων και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά όταν αυτά εμφανίζονται. Τα τραγούδια που εξετάσαμε κατηγοριοποιούνται στον εκάστοτε λαϊκό δρόμο ως εξής:

α/α	Λαϊκός δρόμος	Αριθμός τραγουδιών
1	Μινόρε	39
2	Χιτζάζ	37
3	Ματζόρε	21
4	Ραστ	6
5	Ουσάκ	4
6	Νιαβέντ	4
7	Χουζάμ	3
8	Σαμπά	1
9	Σεγκιά	1

Πίνακας 9: Λαϊκοί δρόμοι των επιλεγμένων κομματιών

Στη συνέχεια παραθέτουμε επιλεγμένα παραδείγματα τραγουδιών, των οποίων αναλύονται: α) η μελωδική πορεία, β) η εναρμόνιση και γ) τα υφολογικά στοιχεία.

⁸⁹ Κατά τα πρότυπα διαχείρισης των λαϊκών δρόμων από το βιβλίο του Δημήτρη Μυστακίδη (2013). *Λαϊκή κιθάρα. Τροπικότητα & Εναρμόνιση*. Θεσσαλονίκη: Πριγκηπέσσα.

1ο παράδειγμα σε μινόρε δρόμο: *Τόσα βράδια λείπεις*, κυκλοφόρησε το 1947, δίσκος His Master Voice, AO 2752

Δρόμος: Μινόρε

Τονικότητα: Φα

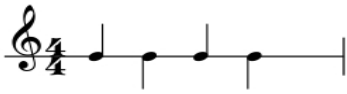
Ερμηνευτές: Ιωάννα Γεωργακοπούλου και Στέλιος Περπινιάδης

Οργανολόγιο: Δύο μπουζούκια και κιθάρα

Μέτρο: 4/4

Ρυθμική αγωγή: Χασαποσέρβικο

Ρυθμικό μοτίβο:



Τόσα βράδια λείπεις

Εισαγωγή

φράση α

♩ = 180 μοτίβο α

Fm

φράση β

μοτίβο α

μπουζούκι 1

μπουζούκι 2

φράση γ

μοτίβο β

μοτίβο β

Ab

Ab

Db

Db

φράση δ

μοτίβο β

C

C

1. Fm

Fm

μοτίβο α

2.

13

Fm

μοτίβο α

Fm

Εισαγωγή: Η αρμονική δομή οργανώνεται στην εισαγωγή από το 1-4 μέτρο με την τονική (Fm) με την δεσπόζουσα (F) της τέταρτης και την τέταρτη βαθμίδα (Bbm). Από το μέτρο 5-14 εναρμονίζεται με την τρίτη βαθμίδα (Ab), την έκτη (Db), την πέμπτη (C) και την τονική (Fm).

Μορφολογικά αποτελείται από την φράση α που περιέχει το μοτίβο α στο πρώτο μέτρο, το οποίο κάνει μια ανοδική φράση και ξεκινάει μελωδικά από την πέμπτη και αναπτύσσεται στο ψηλό τετράχορδο της κλίμακας. Η φράση β αποτελείται από το μοτίβο α στο τρίτο μέτρο το οποίο είναι μια μελωδική παραλλαγή του μοτίβου α στην φράση α που κινείται στην ίδια περιοχή τηρώντας το ίδιο ρυθμικό μοτίβο και οδηγείται στην IV βαθμίδα. Από το μέτρο 5-8 υπάρχει η φράση γ στην οποία παρουσιάζεται το μοτίβο β, είναι μια ποικιλματική κίνηση και επαναλαμβάνεται μέσα στην φράση. Η φράση δ η οποία αναπτύσσεται στην V βαθμίδα με κατάληξη στην I, περιέχει το μοτίβο β μια τρίτη πάνω από το μοτίβο β της φράσης γ και παραλλαγή του μοτίβου α μια τέταρτη ψηλότερα. Στην επανάληψη της φράσης δ υπάρχει μια παραλλαγή του μοτίβου α η οποία καταλήγει στην τονική (Fm).

Η φράση α κινείται στο δρόμο νιαβέντ με βάση τη φα. Στην φράση β το μοτίβο α είναι μια προετοιμασία για μια σύντομη μετάβαση στην σι ύφεση μινόρε. Χρησιμοποιείται η φα ματζόρε συγχορδία ως V της σι ύφεση (της IV) και η μετάβαση γίνεται με την χρήση δύο ξένων φθόγγων ως προς την αρχική τονικότητα, ο ένας φθόγγος το λα φυσικό που παίζει το μπουζούκι 2 μας δίνει την φα ματζόρε και ο άλλος είναι το σολ ύφεση που ανήκει στην κλίμακα σι ύφεση μινόρε. Δεν αναφερόμαστε σε μετατροπία καθώς δεν συνεχίζεται η μελωδία σε αυτή την κλίμακα και δεν υπάρχει πτώση. Στην φράση γ έχουμε πέρασμα στην σχετική ματζόρε κλίμακα λα ύφεση. Ο ξένος φθόγγος ρε στο μοτίβο β είναι μια έλξη στην δεσπόζουσα (Mi) της λα ύφεση ματζόρε κλίμακας. Στο μέτρο 8-10 γίνεται μια πτώση χιτζάζ II - I που εδραιώνεται στην V βαθμίδα της φα μινόρε. Ενώ η τέταρτη νότα της κλίμακας φα μινόρε παρουσιάζεται συχνά οξυμένη. Η ύπαρξη της συγχορδίας σι ύφεση μινόρε επιβάλλει το μινόρε περιβάλλον έναντι του νιαβέντ. Η εναρμόνιση συμφωνεί με την μελωδία στις καταληκτικές νότες.

Κουπλέ-ρεφρέν

φράση α
= 180
μοτίβο α

φράση β
μοτίβο β

φώνη 1

φώνη 2

6

φράση γ
μοτίβο α

11

φράση δ
μοτίβο β

15

1. 2.

μοτίβο α (εισαγωγής)

μοτίβο α' (εισαγωγής)

Κουπλέ-ρεφρέν: Η αρμονική δομή οργανώνεται στο κουπλέ από το 1-4 μέτρο με την τονική (Fm) και από το 5-8 με την δεσπόζουσα (F) της τέταρτης και την τέταρτη (Bbm). Από το ρεφρέν, μέτρο 9-18, εναρμονίζεται με την τρίτη βαθμίδα (Ab), την έκτη (Db), την πέμπτη (C) και την τονική (Fm). Ουσιαστικά εναρμονίζεται όμοια με την εισαγωγή.

Μορφολογικά έχουμε την φράση α με το μοτίβο α που κινείται γύρω από την βάση. Η φράση β παρουσιάζει το μοτίβο β που με καθοδική κίνηση οδηγεί στην IV βαθμίδα. Στην

φράση γ έχουμε μελωδική παραλλαγή του μοτίβου α που οδηγεί από την III στην VI βαθμίδα. Τέλος στην φράση δ έχουμε την μελωδική παραλλαγή του μοτίβου β που είναι μια πτώση V - I . Τα μέτρα 15-18 είναι ίδια με της εισαγωγής.

Αρμονικά οι πρώτες δύο φράσεις του κουπλέ α και β αντιστοιχούν στις φράσεις α και β της εισαγωγής, με την διαφορά ότι η κάθε συγχορδία εξελίσσεται στον διπλάσιο χρόνο. Οι φράσεις γ και δ, δηλαδή το ρεφρέν, είναι αρμονικά πανομοιότυπες με της φράσεις γ και δ της εισαγωγής. Επειδή η συμπεριφορά της μελωδίας καθορίζεται από την πλούσια αρμονική συνοδεία, δεν έχουμε κάποια νέα παρατήρηση πέρα από τα στοιχεία που αναλύθηκαν στην εισαγωγή.

Υφολογία: Το δεύτερο μπουζούκι έχει τρεις διαφορετικούς ρόλους α) ταυτοφωνία, β) αρμονική συνοδεία και γ) σεγόντο σε διάστημα τρίτης. Τα στοιχεία που εντοπίστηκαν στην σύνθεση αυτή, υφολογικά μας παραπέμπουν στο προσφυγικό σμυρναϊκό ρεπερτόριο, όπως α) η ιδιότυπη χρήση αρμονικού, μελωδικού μινόρε και δρόμου νιαβέντ, μέσα στην ίδια σύνθεση σε συνδυασμό με το ρυθμικό μοτίβο του χασαποσέρβικου, β) η διφωνία των φωνών στο ρεφρέν, γ) ο πολλαπλός τρόπος χρήσης του δεύτερου μπουζουκιού και δ) ο τραγουδιστής Σ. Περπινιάδης που ήταν εκπρόσωπος του είδους αυτού. Βέβαια δεν αναφερόμαστε σε μια σύνθεση που ανήκει στην σμυρναϊκή σχολή αλλά για δάνεια και επιρροές που χρησιμοποίησε το πρώιμο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Στην συγκεκριμένη σύνθεση εντοπίστηκε ο προβληματισμός ως προς τον προσδιορισμό του όρου μινόρε. Το μινόρε διακρίνεται σε δύο κύριες κατηγορίες (φυσικό και αρμονικό), ωστόσο σε σύνθεσεις αυτής της εποχής συνήθως συνδυάζονται οι κατηγορίες αυτές⁹⁰. Εδώ συνυπάρχει το αρμονικό, το μελωδικό μινόρε, ο δρόμος νιαβέντ και η χρήση της σχετικής ματζόρε κλίμακας. Συμπερασματικά από την παραπάνω ανάλυση κατανοούμε πως η μελωδία δεν καθορίζει τον τύπο του μινόρε αλλά ένας σημαντικός παράγοντας είναι και η αρμονική ακολουθία. Η επιλογή και η ταξινόμηση της σύνθεσης αυτής στο μινόρε είναι διότι δεν χρησιμοποιεί συνεχώς την τέταρτη βαθμίδα αυξημένη όπως συμβαίνει στο νιαβέντ και επειδή εναρμονίζει την IV βαθμίδα ως μινόρε.

90 Για περισσότερες διευκρινίσεις της εκδοχής του μινόρε βλέπε: Ordoulidis, N. (2012). ό.π., σ.156-169.

2ο παράδειγμα σε γιτζάζ δρόμο: Το καλογεράκι, κυκλοφόρησε στις 12/06/1951, δίσκος Columbia, DG 6914.

Δρόμος: Χιτζάζ

Τονικότητα: Λα

Ερμηνευτές: Ρένα Στάμου, Ιωάννης Τατασόπουλος και Γιώργος Μητσάκης

Οργανολόγιο: Δύο μπουζούκια, ακορντεόν και κιθάρα

Μέτρο: 4/4

Ρυθμική αγωγή: Μπολερό

Ρυθμικό μοτίβο:



Το καλογεράκι

♩ = 120

Προεισαγωγή Κιθάρα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Εισαγωγή φράση α

3 A μοτίβο α ακορντεόν

φράση β

5 Dm μοτίβο α μοτίβο α Dm μοτίβο α A

φράση γ

7 Dm A

φράση δ

9 Gm Gm B_b

φράση ε

11 B_b A

13 B_b A A

Εισαγωγή: Η αρμονική δομή της εισαγωγής οργανώνεται με την τονική (A), την τέταρτη βαθμίδα (Dm), την έβδομη (Gm) την δεύτερη (Bb) ώστε να καταλήξει στην τονική (A). Η φράση α αποτελείται από το μοτίβο α που επαναλαμβάνεται και την μελωδική παραλλαγή του στο τέταρτο μέτρο. Η φράση β είναι ίδια με την φράση α μια πέμπτη χαμηλότερα στην IV βαθμίδα. Οι επόμενες φράσεις γ, δ και ε είναι πανομοιότυπες μεταξύ τους, καθώς μελωδικά μεταφέρονται ένα τόνο κάτω από την προηγούμενή της ξεκινώντας από την οκτάβα (Λα).

Το μοτίβο α κινείται στο χαμηλό τετράχορδο του χιτζάζ με αυξημένο τον προσαγωγέα (χιτζασκάρ). Το μοτίβο α, στο τέταρτο μέτρο καταλήγει στην πέμπτη του χιτζάζ με εναρμόνιση (A) και στην φράση β καταλήγει στην βάση της τονικής συγχορδίας (A). Η φράση δ καταλήγει στην συγχορδία της II και στην φράση ε γίνεται μια πτώση II

προς I . Στο δέκατο τρίτο ως το δέκατο πέμπτο μέτρο γίνεται μια πτώση II προς I που οδηγεί στο κουπλέ. Στις καταλήξεις και στις μεγάλες αξίες των νοτών διαπιστώνουμε ότι η εναρμόνιση της κιθάρας συμφωνεί με την διφωνία των μπουζουκιών.

κουπλέ-ρεφρέν φράση α

μοτίβο α Dm μοτίβο β Dm

απ' το δι- κό σου το με- ρά- κι-ι- ι

4 φράση β

A μοτίβο α Dm Dm μοτίβο β Dm

θα γι- νω 'γω κα- λο- γε- ρά- κι-ι- ι

7 φράση γ

Gm7 μοτίβο α μοτίβο β Gm7 φράση δ

Gm7 μοτίβο α

γέ- νια και μα- λλιά θ'α- φή- σω-ω-ω-ω- ω μή-πως και σε λη-σμο-

10 φράση ε

Gm7 μοτίβο β Gm7 A Dm μοτίβο α

νή- σω-ω-ω-ω-ω ω με κο- μπο- λο- γά- κι

13 μοτίβο β A φράση στ Gm7 μοτίβο α Gm7 μοτίβο β Bb

και με ρά-α-α σο ό-λη τη ζω-ή μου θα πε-ρά-α-α σω

16 φράση ζ Bb μοτίβο α A μοτίβο β Bb φράση η μοτίβο α

στο δι-κό σου το με-ρά-α-α-κι-ι θα γι-νώ κα-λο-γε-

19 A μοτίβο β A φράση θ Bb μοτίβο α A μοτίβο β

ρά-α-α-κι-ι θα γι-νώ κα-λο-γε-ρά-α-α-κι-

22 φράση ι A Bb μοτίβο α A μοτίβο β

ι να κρα-τώ κο-μπο-λο-γά-α-α-κι

Κουπλέ-ρεφρέν: Η αρμονική δομή του κουπλέ-ρεφρέν δομείται με την τέταρτη βαθμίδα (Dm), την τονική (A), την έβδομη (Gm7) και την εναλλαγή της δεύτερης βαθμίδας (Bb) με την τονική (A). Από τα μέτρα ένα ως δύο έχουμε την φράση α που αποτελείται από τα μοτίβα α και β. Η φράση β χρησιμοποιεί τα ίδια ακριβώς μοτίβα με την φράση α. Η φράση γ και δ είναι ίδιες μεταξύ τους με παραλλαγές από τα πρότυπα μοτίβα α και β και εναρμονίζονται στην VII βαθμίδα. Στα μέτρα 3,6 και 11 υπάρχει μια καταληκτική φράση που

είναι μια παραλλαγή του μοτίβου α. Οι φράσεις ε, στ και ζ είναι ίδιες μεταξύ τους και μεταφέρονται μελωδικά ένα τόνο κάτω από την προηγούμενή τους. Η φράση η είναι ίδια με την φράση ι Π - Ι και η φράση θ είναι ίδια με την φράση ζ ομοίως Π - Ι .

Μελωδικά το μοτίβο α αρχίζει από την βάση και εκτείνεται μέχρι την έκτη νότα (Φα). Το μοτίβο β κάνει μισή κατάληξη στην IV βαθμίδα ώστε να επιστρέψει στην Ι στην φράση β. Συχνό φαινόμενο στο χιτζάζ είναι η έλξη που υπόκειται η έκτη βαθμίδα ακολουθώντας την μελωδική πορεία εξ' ού και το φα# (μέτρο έξι). Στο μέτρο έντεκα με ανοδική πορεία οδηγούμαστε στην οκτάβα (Λα). Από το μέτρο δώδεκα σταδιακά η μελωδία κατεβαίνει από την βάση στην περιοχή του χαμηλού πενταχόρδου χιτζάζ που αναπτύσσεται μέχρι το τέλος. Από τα μέτρα 16-23 υπάρχει η εναλλαγή Π - Ι που οδηγεί στο κλείσιμο του τραγουδιού.

Υφολογία: Αρχικά το τραγούδι περιέχει ταξίμι και ρυθμική προεισαγωγή από την κιθάρα δύο μέτρα. Το χιτζάζ χρησιμοποιείται στην απλή του μορφή, χωρίς πολλά στοιχεία τροπικότητας εκτός του αυξημένου προσαγωγέα και της αυξημένης έκτης σε ορισμένα σημεία που ήδη αναλύσαμε. Έχουμε δάνεια από λάτιν ρυθμικές επιρροές, μπολερό, που σε συνδιασμό με την χρήση διφωνίας των ερμηνευτών δίνει στοιχεία και από κανταδόρικο ύφος. Συμβαίνει συχνά σε τραγούδια εκείνης της περιόδου να προσαρμόζονται δρόμοι όπως το χιτζάζ στο ρυθμικό μοτίβο του μπολερό, που παραπέμπει στο ανατολίτικο ύφος ως στοιχείο εξωτισμού. Αυτό συναντάται συχνά στην δισκογραφία του Τσιτσάνη όπως *Αράπικο λουλούδι, Η σκιά μου κι εγώ*⁹¹.

91 Ordoulidis, N. (2012). ό.π., σ. 242-245.

3ο παράδειγμα σε ματζόρε δρόμο: Το λουλούδι, κυκλοφόρησε στις 12/10/1948, δίσκος Columbia, DG 6741.

Δρόμος: Ματζόρε

Τονικότητα: Σολ

Ερμηνευτές: Στέλλα Χασκήλ και Μανώλης Χιώτης

Οργανολόγιο: Δύο μπουζούκια και κιθάρα

Μέτρο: 4/4

Ρυθμική αγωγή: Μπολερό

Ρυθμικό μοτίβο:



Προεισαγωγή

G

D7

G

D7



Εισαγωγή

G

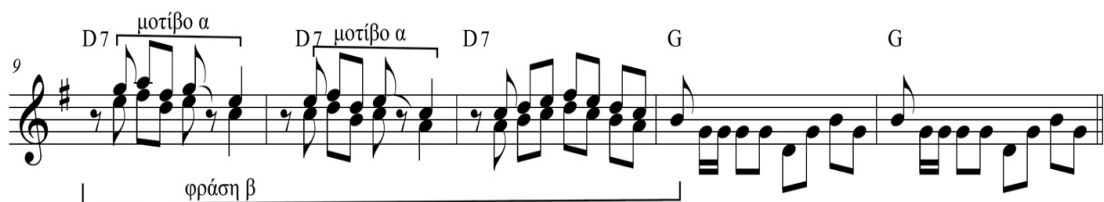
μοτίβο α

G

μοτίβο α

G

D7



Εισαγωγή: Η αρμονική δομή της εισαγωγής οργανώνεται με την αντιπαράθεση τονικής (G) και δεσπόζουσας (D7). Μελωδικά έχουμε ένα ρυθμικομελωδικό μοτίβο (pattern) που θα ονομάσουμε α στο πέμπτο μέτρο το οποίο επαναλαμβάνεται μία τρίτη χαμηλότερα στο έκτο μέτρο. Ακολουθώντας και ως παραλλαγή του μοτίβου α, η μελωδία κάνοντας μια ανάβαση καταλήγει στη δεσπόζουσα στο όγδοο μέτρο. Η μελωδική κίνηση των πρώτων τεσσάρων μέτρων ορίζεται ως μια ολοκληρωμένη φράση και έχει χαρακτήρα

ερώτησης⁹². Κίνηση δηλαδή από την I στην V. Η δεύτερη φράση τεσσάρων μέτρων που ακολουθεί αξιοποιεί και πάλι το μοτίβο α και την παραλλαγή του και ακολουθεί την αρμονική κίνηση V - I . Έχει δε χαρακτήρα απάντησης στην πρώτη φράση αφού καταλήγει στην τονική.

Όσον αφορά την διφωνία των μπουζουκιών και την εναρμόνιση της κιθάρας, παρατηρείται σε ορισμένες καταλήξεις (μοτίβο α) ασυμβατότητα, αιτία αυτής, είναι οι πρόσθετες νότες (μεγάλη έβδομη, ένατη). Τηρεί τα διαστήματα της ματζόρε κλίμακας.

κουπλέ-ρεφρέν

φράση α

μοτίβο α

Εί-σαι λου- λου- δι του μπα- ξέ- στη γλά-στρα την

8

μοτίβο β

στη γλά- στρα τη γνα- λέ- έ- νια

11

φράση γ

μοτίβο α

ας ή- ξε- ρα ποιον α- γα- πάς

16

φράση δ

μοτίβο α

και δε με θες και δε με

20

φράση ε

μοτίβο β

θες ε- μέ- έ- να Μ'αυ-τή τη

24

μοτίβο β

φράση στ

μοτίβο β

γνώ- μη που κρα- τάς θα 'ρθει και- ρός να με ζη-

30

τάς.

92 Οι θεωρητικοί για να εκφράσουν αυτή την ανάγκη για συμμετρία στη δομή μιας μελωδίας έχουν βρει ορισμούς όπως ερώτηση και απάντηση. Αμαραντίδης, Α. (1990). *Μορφολογία της μουσικής*. Αθήνα: Κ. Παπαργηγόριου – Χ. Νάκας. σ. 61.

Κουπλέ-ρεφρέν: Η αρμονική δομή του κουπλέ χρησιμοποιεί από το μέτρο 1-10 την αντιπαράθεση της τονικής (G) με τη δεσπόζουσα βαθμίδα (D7). Από τα μέτρα 12-21 κινείται με την διαδοχή της τονικής (G), υποδεσπόζουσας (C) και δεσπόζουσας (D7) βαθμίδας. Η μελωδική φράση α αποτελείται από το μοτίβο α και το μοτίβο β, που εμφανίζονται με παραλλαγές καθ' όλη την διάρκεια του κουπλέ-ρεφρέν, επίσης έχει τη μορφή ερώτησης, με κατάληξη I - V. Η φράση β έχει χαρακτήρα απάντησης στην πρώτη φράση αφού καταλήγει στην τονική. Η φράση δ είναι ακριβώς ίδια με την φράση β. Στα μέτρα 11, 16 και 22 υπάρχει μια οργανική απάντηση από την κιθάρα κρατώντας την ρυθμική αγωγή και μοτίβο του μπολερό. Στο ρεφρέν του τραγουδιού στην φράση ε έχουμε την εναλλαγή I - V - I και στη φράση στ γίνεται μια τέλεια πτώση στα τρία τελευταία μέτρα IV - V - I.

Στις μεγάλες αξίες (όπως είναι τα ολόκληρα) υπάρχει πλήρη συμφωνία εναρμόνισης με τις νότες των φωνών. Βρίσκουμε μια συνέπεια της μελωδίας με τη εναρμόνιση. Το μελωδικό-αρμονικό περιβάλλον συμφωνεί με την κλίμακα και τα διαστήματα της ματζόρε κλίμακας.

Υφολογία: Πρόκειται για μία σύνθεση, που γίνεται χρήση διφωνίας καθ'όλη την διάρκεια του τραγουδιού, οι ερμηνευτές τραγουδάνε σε τρίτες. Οι διφωνίες των μπουζουκιών είναι πάντα 3ες και οι φωνές κάποιες φορές καταλήγουν σε έκτες (τρίτες δηλαδή, αντεστραμμένες), τονίζοντας με αυτό τον τρόπο την υψηλότερη, δημιουργώντας ένα κανταδόρικο ύφος, που κυριαρχούν τα διαστήματα σε παράλληλες τρίτες τόσο στις φωνές όσο και στο παίξιμο των οργάνων, με λάτιν ρυθμικές επιρροές λόγω του ρυθμού του μπολερό. Επίσης υπάρχει ένας χορωδιακός χαρακτήρας στις φωνές που ευνοεί η ματζόρε κλίμακα. Γενικά υπάρχει το μοντέλο της μίμησης σε όλη την σύνθεση που βασίζεται σε ρυθμικομελωδικά μοτίβα. Μετά το τελευταίο κουπλέ υπάρχει οργανική επανάληψη από τα δύο μπουζούκια. Το παίξιμο στα μπουζούκια είναι λιτό, με μόνο στόλισμα το ανοδικό γκλισάντο στην εισαγωγή και το τρέμολο στην επανάληψη του κουπλέ.

4ο παράδειγμα σε ραστ δρόμο

Το τραγούδι *Αρχοντορεμπέτισσα*, κυκλοφόρησε το 1951, δίσκος His Master Voice, ΑΟ 5008.

Δρόμος: Ραστ

Τονικότητα: Λα

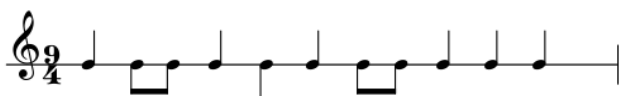
Ερμηνευτές: Ρένα Ντάλια, Ιωάννης Τατασόπουλος και Γιώργος Μητσάκης

Οργανολόγιο: Δύο μπουζούκια και κιθάρα

Μέτρο: 9/4

Ρυθμική αγωγή: Παλιό ζεϊμπέκικο

Ρυθμικό μοτίβο:



Αρχοντορεμπέτισσα

Εισαγωγή

$\text{♩} = 60$ φράση α

gliss

φράση β

Εισαγωγή: Η αρμονική δομή της εισαγωγής δομείται με την αντιπαράθεση της τονικής (Α) και της δεσπόζουσας (Ε). Μορφολογικά η φράση α αποτελείται από το μοτίβο α και β με κλείσιμο στην ψηλή βάση (Λα). Το μοτίβο α είναι μια ανοδική φράση στην τονική (Λα). Το δεύτερο μοτίβο β είναι μια τρίτη πάνω, από το προηγούμενό του, με μια αρμονική πτώση V - I. Η φράση α καλύπτει την οκτάβα της κλίμακας (Λα). Η φράση β χρησιμοποιεί το μοτίβο α και την παραλλαγή του μοτίβου β το οποίο μελωδικά μεταφέρεται μια πέμπτη κάτω. Στο τέλος της φράσης β γίνεται κατάβαση μιας οκτάβας από την ψηλή βάση στην τονική. Στο μοτίβο β παρουσιάζεται ο ξένος φθόγγος ρε δίεση που προκύπτει από την έλξη στη δεσπόζουσα (Μι) όπου ξεκινά ένα τετράχορδο ραστ⁹³. Η εναρμόνιση είναι στα πλαίσια του ραστ χωρίς ασυμφωνίες με την μελωδία.

93 Ανδρικός, Ν. (2018). ό.π., σ. 63.

κουπλέ-ρεφρέν φράση α

1. A μοτίβο α Dm A μοτίβο α Dm A

έ- τσι με φω- νά- ζου- ου- νε πο- λλοί

2. φράση β A μοτίβο α Dm A μοτίβο α

α- ρχο- ντο- ρε- μπέ- τι- ι- σσα τρε- λή

3. φράση γ μοτίβο β E μοτίβο β

σ'ό- λους παι- ζω την Μπερ- λι- να και τρε- λαί- νω την Α- θή- να

1. 4. μοτίβο γ A μοτίβο γ E μοτίβο γ μοτίβο γ A gliss

εί- μαι γυ- ναι- κα που ξέ- ρω κα- λά τη ζω- ή- η

φράση δ

2. 5. A E A gliss

εί- μαι γυ- ναι- κα που ξέ- ρω κα- λά τη ζω- ή- η

Κουπλέ-ρεφρέν: Η αρμονική δομή του κουπλέ οργανώνεται με την αντιπαράθεση της τονικής (A) και της τέταρτης βαθμίδας (Dm). Ενώ στο ρεφρέν με την αντιπαράθεση της τονικής (A) και της πέμπτης βαθμίδας (E). Μορφολογικά η φράση α αποτελείται από το μοτίβο α κι έχουμε την πτώση I-IV-I. Στην φράση α υπάρχει η παραλλαγή του μοτίβου α ως απάντηση από το μπουζούκι. Στην φράση β έχουμε το μοτίβο α που είναι ίδιο με την φράση α όπου η παραλλαγή του ομοιάζει ως προς τις αξίες η οποία κάνει μια καθοδική κίνηση προς

την βάση (Λα). Η φράση γ αποτελείται από το μοτίβο β κι έχει μια καθοδική μελωδική πορεία που επαναλαμβάνεται δύο φορές στην ίδια φράση. Έχει το χαρακτήρα ερώτησης αφού καταλήγει στην πέμπτη (Ε). Κίνηση δηλαδή από την I-V. Η φράση δ αναπτύσσεται σε δύο οκτάβες ανοδικά και έχει το χαρακτήρα απάντησης, με την τέλεια πτώση V-I, εντοπίζουμε το μοτίβο γ το οποίο ανεβαίνει κατά ένα τόνο ή ημιτόνιο.

Μελωδικά στο μοτίβο α έχουμε τον ξένο φθόγγο φα που μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα σύντομο πέρασμα στο δρόμο χουζάμ (βάση Λα) χωρίς να εμφανίσει άλλες κινήσεις στον δρόμο αυτό. Αυτό επηρεάζει την αρμονία δημιουργώντας μια IV μινόρε (Dm) αντί για μια IV ματζόρε που είναι η εναρμόνιση του ραστ. Στο πρότυπο μοτίβο γ η νότα σι δίεση ερμηνεύεται ως έλξη της βάσης του τρίχορδου σεγκιά στην τρίτη νότα του ραστ (Ντο δίεση). Το τρίτο μοτίβο γ έχει ως τονικό κέντρο τη μι, στην ανοδική πορεία, έλκει τη νότα ρε η οποία παίρνει δίεση και τη νότα φα η οποία αναιρείται⁹⁴. Τα μοτίβα γ αναπτύσσονται στο πεντάχορδο χουζάμ (βάση Λα). Η επανάληψη της φράσης δ στην οργανική απάντηση επιστρέφει στο περιβάλλον ραστ. Η εναρμόνιση αν και είναι λιτή συμφωνεί με τις καταλήξεις και όπου υπάρχει στάση της μελωδίας με μεγάλες αξίες.

Υφολογία: Ο ρόλος του δεύτερου μπουζουκιού έχει περισσότερο τον χαρακτήρα συνοδείας που στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης μιμείται τον μπαγλαμά, ενώ σε κάποιες καταλήξεις κάνει διάστημα τρίτης. Σε αυτή την σύνθεση έχουμε στοιχεία που ξεφεύγουν από το λιτό, στακάτο πειραιώτικο ύφος, όσο αφορά το παίξιμο των μπουζουκιών, και εμφανίζεται μια δεξιοτεχνική φράση όπως είναι το τρέμολο σε συνδυασμό με το γκλισάντο στην εισαγωγή. Η πρωτοεμφανιζόμενη τότε, τραγουδίστρια, Ρένα Ντάλια η οποία εξελίσσεται στο λαϊκό ύφος και ο στίχος της σύνθεσης που αναφέρεται η λέξη *αρχοντορεμπέτισσα*, μας προδιαθέτουν στο αρχοντορεμπέτικο ύφος το οποίο κυριαρχεί εκείνη την περίοδο. Το στοιχείο της τυποποίησης φράσεων και της μίμησης μοτίβων είναι έντονο και σε αυτή την σύνθεση, καθώς αυτή δομείται με επανάληψη φράσεων με διαφορετικές καταλήξεις.

94 Ανδρικός, Ν. (2018). ό.π., σ. 63.

5ο παράδειγμα σε ουσάκ δρόμο

Το τραγούδι *Παλαμάκια*, κυκλοφόρησε το 1951, δίσκος Columbia, DG 6821.

Δρόμος: Ουσάκ

Τονικότητα: Σι

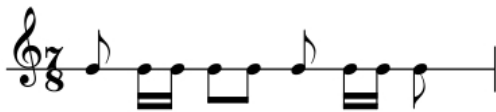
Ερμηνευτές: Μαρίκα Νίνου, Ιωάννης Τατασόπουλος και Γιώργος Μητσάκης

Οργανολόγιο: Δύο μπουζούκια, ακορντεόν και κιθάρα

Μέτρο: 7/8

Ρυθμική αγωγή: Ανάποδο καλαματιανό ή Λάζικος καρσιλαμάς

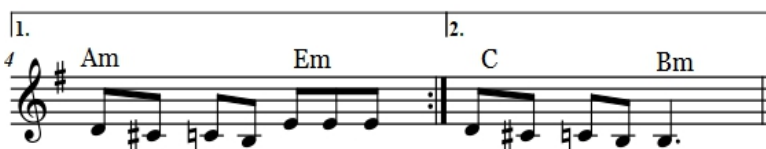
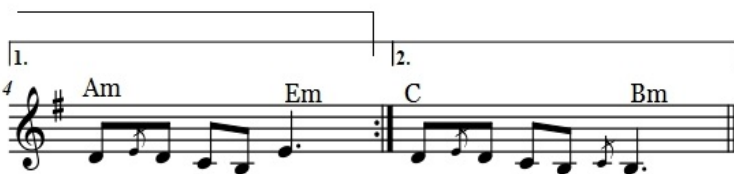
Ρυθμικό μοτίβο:



Παλαμάκια

Εισαγωγή

φράση α



Εισαγωγή: Η αρμονική δομή της εισαγωγής οργανώνεται με την τονική (Bm), την έβδομη (Am), την τέταρτη (Em) και στην επανάληψη στο πέμπτο μέτρο με την δεύτερη (C) και κλείσιμο στην τονική.

Μορφολογικά η εισαγωγή αποτελείται από την φράση α η οποία περιέχει το ρυθμικό μοτίβο α, το οποίο έχει μια ανοδική πορεία στην I και είναι μελωδικά παραλλαγμένο στα μέτρα δύο και τρία. Η εισαγωγή από το μπουζούκι επαναλαμβάνεται και από το ακορντεόν. Στο μοτίβο α η έκτη νότα ακολουθώντας την πορεία της μελωδίας, οξύνεται και δημιουργεί πεντάχορδο ραστ (βάση Μι)⁹⁵. Στα επόμενα δύο μέτρα που υπάρχει καθοδική πορεία, το πάνω πεντάχορδο γίνεται μινόρε. Στην επανάληψη της εισαγωγής από το ακορντεόν παρατηρείται στο τέταρτο και πέμπτο μέτρο η έλξη της δεύτερης βαθμίδας του ουσάκ η οποία ακολουθεί την πορεία της μελωδίας. Οι νότες της μελωδίας συμφωνούν με την εναρμόνιση της κιθάρας.

Κουπλέ-ρεφρέν: Η αρμονική δομή του κουπλέ οργανώνεται με την τονική (Bm), την έβδομη (Am), την τέταρτη (Em), την δεύτερη (C) και τονική (Bm). Στο ρεφρέν έχουμε την τονική (Bm), την τέταρτη (Em), την έβδομη (Am), την δεύτερη (C) και τονική (Bm).

Μορφολογικά το κουπλέ δομείται με την φράση α με κατάληξη στην IV (μέτρο 4), με οργανική επανάληψη των μέτρων 3-4 (στο μέτρο 5 και 6). Το μοτίβο της εισαγωγής περιλαμβάνεται σε όλη την σύνθεση και εμφανίζεται παραλλαγμένο είτε μελωδικά είτε ρυθμικά. Η φράση β (μέτρα 7-10) είναι μια απάντηση της φράσης α αφού καταλήγει στην I. Άρα έχουμε κίνηση IV - I. Η φράση γ (μέτρα 11-14) είναι μια οργανική επανάληψη από το ακορντεόν, ακριβώς ίδια με την φράση β. Η φράση δ και η φράση ε είναι ίδιες με παρόμοιους στίχους. Τέλος υπάρχει οργανική επανάληψη από το ακορντεόν και τα μπουζούκια που είναι ίδια ρυθμικά και μελωδικά με τις φράσεις δ και ε.

Μελωδικά η δεύτερη νότα (Nτο), στο πρώτο μέτρο, ομοίως με την εισαγωγή, υπόκειται στην έλξη του ουσάκ⁹⁶. Η έκτη νότα (Σολ) σε όλη την ανάπτυξη του κουπλέ-ρεφρέν δεν ακολουθεί πάντα την πορεία της μελωδίας. Στο πάνω πεντάχορδο του ουσάκ έχουμε την εναλλαγή του πεντάχορδου μινόρε (πχ. μέτρο 3) με το πεντάχορδο ραστ (πχ. μέτρο 7). Στην φράση δ έχουμε ανοδική πορεία από την χαμηλή νότα λα που σχηματίζεται το πεντάχορδο ραστ. Στην εναρμόνιση υπάρχει ασυμφωνία (πχ. μέτρο 7) με την όξυνση της έκτης νότας και την συγχορδία της IV (Em). Το ίδιο παρατηρείται και σε άλλα μέτρα όπου υπάρχει η όξυνση της νότας αυτής.

⁹⁵ Μυστακίδης, Δ. (2013). ό.π., σ.318.

⁹⁶ Μυστακίδης, Δ. (2013). ό.π., σ. 319.

φράση α
♩ = 150
μοτίβο α

Σύ- ρμα πά- νω σύ- ρμα κά- τω παί- ζω γώ το

4 Am Em ακορντεόν Em Am Am Em φράση β Em Bm
μπα- γλα- μά και η βλά-μι-

8 Bm Bm Am C Bm
σσα χο- ρεύ- ει ό- μορ- φο κα- ρσι- λα- μά

φράση γ
11 ακορντεόν Em Bm Bm Bm Am C Bm
πα- λα- μά- κια πα- λα- μά- κια να χτυ- πούν τα

φράση δ
15 Bm Em Em Bm Bm Am
πα- λα- μά- κια πα- λα- μά- κια να χτυ- πούν τα

φράση ε
18 C Bm Bm Em Em Bm
τα- κου- νά- κια να χτυ- πούν τα τα- κου- νά- κια

φράση στ
21 Bm Am C Bm ακορντεόν-μπουζούκια Bm Em
στο τσι- μέ- ντο στα πλα- κά- κια

24 Em Bm Bm Am C Bm

Υφολογία: Οργανολογικά τα δύο μπουζούκια παίζουν σε απόσταση οκτάβας, καθώς στον δρόμο ουσάκ λόγω των διαστημάτων του σπάνια χρησιμοποιείται διφωνία. Καθ' όλη την διάρκεια του τραγουδιού υπάρχει ένα ρυθμικό “χτύπημα” ίσως σε κάποια ξύλινη επιφάνεια και όχι σε κάποιο κρουστό κρατώντας το ρυθμικό σχήμα του ανάποδου

καλαματιανού. Επίσης στην επανάληψη του ρεφρέν η Νίνου χτυπάει παλαμάκια. Τα “χτυπήματα” αυτά δίνουν έμφαση στο ρυθμικό μοτίβο του τραγουδιού. Χαρακτηριστικό του ρυθμού είναι «η γρήγορη ταχύτητα που έχει ως συνέπεια την μετρονομική απόδοση και την περιορισμένη επεξεργασία του από τα όργανα της αρμονικής συνοδείας»⁹⁷. Στην προκειμένη περίπτωση ο περιορισμός αυτός ισχύει και για τα μελωδικά όργανα που στηρίζονται στο ρυθμικό αυτό μοτίβο το οποίο ως βασικό στοιχείο εμφανίζεται σε όλη την σύνθεση παραλλαγμένο κυρίως μελωδικά.

Πρόκειται για ένα είδος χορευτικού τραγουδιού. Οι ερμηνευτές (Μ. Νίνου και Ι. Τατασόπουλος) παραπέμπουν στο αστικό λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του '50 και η χρήση της συγχορδίας της II βαθμίδας στο δρόμο ουσάκ είναι ένα στοιχείο νεωτερισμού.

97 Σκόρδος, Μ. (2012). *Η ρυθμολογική συγκρότηση του νεοδημοτικού: Η περίπτωση των ηχογραφήσεων του Τάκη Καρνάβα*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, σ. 34.

6ο παράδειγμα σε νιαβέντ δρόμο: *Τι σου φταίω*, κυκλοφόρησε το 1950, δίσκος Columbia, DG 6821.

Δρόμος: Νιαβέντ

Τονικότητα: Σι

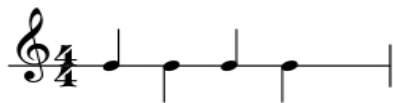
Ερμηνευτές: Μαρίκα Νίνου

Οργανολόγιο: Δύο μπουζούκια και κιθάρα

Μέτρο: 4/4

Ρυθμική αγωγή: Χασαποσέρβικο

Ρυθμικό μοτίβο:



Τι σου φταίω

Εισαγωγή

φράση α

150 μοτίβο α

μοτίβο α

μοτίβο β

μπουζούκι 1

μπουζούκι 2

4

μοτίβο β

2. μοτίβο β

μοτίβο β

Εισαγωγή: Η αρμονική δομή της εισαγωγής οργανώνεται με την τονική (Bm), την πέμπτη (F#/F#7), την έκτη (G7) και την τονική.

Μορφολογικά η εισαγωγή αποτελείται από το μοτίβο α που κάνει μισή πτώση στην V στο πρώτο μέτρο και στο δεύτερο μέτρο κατεβαίνει μια τρίτη μεγάλη με μισή πτώση στην V7. Το μοτίβο β που εμφανίζεται στο τρίτο μέτρο με μισή πτώση στην V7, οδηγεί στο μοτίβο β (μέτρο 4) στην I. Μελωδικά έχουμε κίνηση από την πέμπτη νότα ξεκινώντας

από πεντάχορδο νικρίζ που στην συνέχεια χαμηλώνει την τέταρτη νότα (Μι), δημιουργώντας αρμονικό μινόρε περιβάλλον. Στο μεγαλύτερο μέρος της εισαγωγής η μελωδία κινείται γύρω από την δεσπόζουσα (F#). Η αρμονική εναλλαγή στο δεύτερο και τρίτο μέτρο (G7-F#7) συμβαίνει λόγω της ύπαρξης του τετραχόρδου χιτζάζ από την πέμπτη βαθμίδα και ομοιάζει με την κίνηση II-I του δρόμου χιτζάζ. Οι ασυμφωνίες που προκύπτουν μεταξύ μελωδίας και εναρμόνισης, είναι στο πρώτο μέτρο ο ξένος φθόγγος μι που

Κουπλέ- ρεφρέν

φράση α

φωνή

μουζούκια

τι σου φται-ω για- τί με διώ-χνεις και με

5

παίρ-νει το με-ρά-κι μη θες για

9

σε- να να πί-νω 'γω φαρ-μά-κι για- τί με διώ-χνεις α

14

φού σε α-γα-πώ

17

Bm

φράση β

φράση γ

φράση δ

1. 2.

δημιουργεί το διάστημα της έβδομης με την συγχορδία της V και στο μέτρο 4 η νότα λα δίεση με την συγχορδία της I.

Κουπλέ-ρεφρέν: Η αρμονική δομή του κουπλέ οργανώνεται με την τονική (Bm), την πέμπτη της τέταρτης (B) και την τέταρτη βαθμίδα (Em) του μινόρε. Το ρεφρέν χρησιμοποιεί την τέταρτη (Em), την πέμπτη (A) της σχετικής ματζόρε κλίμακας και την τονική ματζόρε (D) με κατάληξη τέταρτη (E#dim), πέμπτη (F#) και την τονική (Bm).

Στο κουπλέ εντοπίζουμε την φράση α που περιέχει το μοτίβο α και στο δεύτερο μέτρο μελωδικά και ρυθμικά παραλλαγμένο. Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται στις καταλήξεις των φράσεων β και γ. Η φράση β περιέχει το μοτίβο β που βρίσκεται και σε άλλα σημεία της σύνθεσης και οδηγεί στην IV βαθμίδα που ξεκινάει η φράση γ με κατάληξη στη σχετική ματζόρε τονική (D). Η φράση δ καταλήγει στην I του νιαβέντ.

Μελωδικά τα μέτρα 1-3 κινούνται στο πεντάχορδο νικρίζ. Στο 4 μέτρο, στην φράση β, η τονική συγχορδία μετατρέπεται σε ματζόρε και ερμηνεύεται ως πέμπτη της IV (Em) η οποία οδηγεί στην IV (μέτρο 6), δημιουργώντας την κλίμακα του αρμονικού μινόρε. Η φράση γ με μια μελωδική χρωματική κίνηση περνάει στην V (A) της σχετικής ματζόρε κλίμακας (D). Στην φράση δ η μελωδία οξύνοντας την τέταρτη νότα (Mi#), εναρμονίζοντας με IVdim και ολοκληρώνοντας με V - I επιστρέφει πλέον στο δρόμο νιαβέντ. Οι καταλήξεις της μελωδίας συμφωνούν με την εναρμόνιση.

Υφολογία: Οργανολογικά το δεύτερο μπουζούκι βρίσκεται σε διάστημα τρίτης από το πρώτο (πρίμο-σεγόντο). Έντονος είναι και ο ρόλος της κιθάρας, με πλούσια εναρμόνιση και χρωματικές κινήσεις της μπασογραμμής στις εναλλαγές των συγχορδιών. Η χρήση του δρόμου νιαβέντ με στοιχεία τροπικότητας και η αποφυγή του τριημιτονίου παραπέμπουν στα δυτικά δάνεια της σμυρναϊκής σχολής. Ωστόσο η θεματολογία (ερωτικά) του στίχου και η τραγουδίστρια Μ. Νίνου σχετίζονται με το ελαφρό λαϊκό τραγούδι. Η επιλογή του δρόμου νιαβέντ έγινε λόγω της χρήσης της συγχορδίας IVdim.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει στο τέλος της σύνθεσης το ταξίμι από το μπουζούκι που εξελίσσεται σε όλο τον αρμονικό κύκλο του κουπλέ-ρεφρέν και κλείνει με την εισαγωγή ενός οργανικού θέματος σε διπλάσια σχεδόν ταχύτητα του τέμπου.

7ο παράδειγμα σε χουζάμ δρόμο

Το τραγούδι *Ο λουλάς*, κυκλοφόρησε στις 19/06/1946, δίσκος Odeon, GA 7334.

Δρόμος: Χουζάμ

Τονικότητα: Σολ

Ερμηνευτές: Στράτος Παγιουμτζής και Κώστας Καπλάνης

Οργανολόγιο: Δύο μπουζούκια και κιθάρα

Μέτρο: 9/4

Ρυθμική αγωγή: Παλιό ζεϊμπέκικο

Ρυθμικό μοτίβο:



Ο λουλάς

Εισαγωγή φράση α 1946

μπουζούκι 1

μπουζούκι 2

φράση α'

μοτίβο α Cm D μοτίβο β G μοτίβο γ

The musical score is written for two bouzouki parts and a guitar. It begins with an introduction (Εισαγωγή) and is divided into two phrases (φράση α and φράση α'). Each phrase contains three motifs (μοτίβο α, μοτίβο β, μοτίβο γ). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/4. The tempo is marked as 130. The score is dated 1946.

Εισαγωγή: Η αρμονική δομή της εισαγωγής οργανώνεται με τις βαθμίδες της τονικής (G), της υποδεσπόζουσας (Cm) και της δεσπόζουσας (D). Μορφολογικά έχουμε δύο παράλληλες φράσεις που στην καθεμία έχουμε μια τέλεια πτώση όπου υπάρχουν τρία μοτίβα. Η φράση β παραλλάσσεται στο μοτίβο γ με ένα χρωματικό κλείσιμο που προετοιμάζει την είσοδο στο κουπλέ. Η έκταση της μελωδίας των μπουζουκιών είναι στα πλαίσια μιας οκτάβας έως μια νότα πάνω. Το κάθε μοτίβο οδηγεί στην επόμενη βαθμίδα εναρμόνισης.

Το μπουζούκι 1 κινείται χαρακτηριστικά στον δρόμο χουζάμ κάνοντας την είσοδο και το κλείσιμο στην τρίτη νότα της κλίμακας. Ως προς την τροπικότητα εντοπίζουμε σε δύο σημεία κινήσεις που εφαρμόζονται στο δρόμο χουζάμ. Αρχικά στο μοτίβο β ο ξένος φθόγγος ντο# ερμηνεύεται ως μια αναφορά στο μακάμ μουστεάρ που προκύπτει από την όξυνση της τέταρτης βαθμίδας της κλίμακας σεγκιά (σολ)⁹⁸. Στο μοτίβο γ εμφανίζεται ένα 3χορδο σεγκιά (Φα#-Σολ-Λα), και λόγω της έλξης που ασκεί η βάση του 3χορδου, το μι γίνεται μι# κι έτσι εμφανίζεται μια φράση χουζάμ από την 5η βαθμίδα της κλίμακας⁹⁹. Το μπουζούκι 2 κινείται συμβατικά ώστε να υπάρχει διφωνία της τρίτης.

κουπλέ-ρεφρέν φράση α

μουτίβο α G D G | μουτίβο α μπουζούκια

φράση β ο- ταν κα- πνί- ζει ο λου- λας

μουτίβο α G D G | μουτίβο α μπουζούκια

ε- σύ δεν πρέ- πει να μι- λας

φράση γ Cm D G μπουζούκια

κοί- τα- ξε τρι- γύ- ρωι μά- γκες

1. G D G μπουζούκια

φράση δ κά- νουν ό- κά- νουν ό- λοι του- μπε- κι

2. G D G

κά- νουν ό- κά- νουν ό- λοι του- μπε- κι

Κουπλέ-ρεφρέν: Η αρμονική δομή στο κουπλέ οργανώνεται με την αντιπαράθεση της τονικής (G) και δεσπόζουσας (D). Το ρεφρέν δομείται με την υποδεσπόζουσα (Cm), την δεσποζουσα (D) και την τονική (G). Μορφολογικά στο πρώτο μέτρο υπάρχει η φράση α αποτελούμενη από το μοτίβο α (ποιητικό κείμενο) και το μοτίβο α (οργανική απάντηση).

98 Μυστακίδης, Δ. (2013). ό.π., σ.117.

99 Μυστακίδης, Δ. (2013). ό.π., σ.142.

Στο δεύτερο μέτρο υπάρχει η φράση β με παραλλαγή του μοτίβου α. Στο ρεφρέν έχουμε τη φράση γ στο τρίτο μέτρο και τη φράση δ στο τέταρτο μέτρο που και οι δύο φράσεις οδηγούν στην τονική (Σολ).

Μελωδικά το κουπλέ αρχίζει στην V βαθμίδα με μια καθοδική κίνηση στο 5χορδο χουζάμ με κατάληξη στην τρίτη νότα της κλίμακας. Το ντο δίεση είναι ένας χρωματικός φθόγγος. Στην φράση γ γίνεται μια τέλεια πτώση IV-V-I. Σταδιακά παρατηρούμε μια άνοδο στην μελωδία η οποία φτάνοντας στην V βαθμίδα θεμελιώνει το 4χορδο χιτζάζ. Στην αρχή της φράση δ υπάρχει το 4χορδο χιτζάζ. Η επανάληψη της φράσης δ διαφοροποιείται στο κλείσιμο καθώς υπάρχει κατάληξη με χιτζάζ στην τονική (G). Οι ασυμφωνίες με την εναρμόνιση της κιθάρας ερμηνεύονται ως χρωματικοί ξένοι φθόγγοι και εντοπίζονται σε λίγα σημεία και ως αρμονικός κύκλος συμφωνεί απόλυτα με αυτόν του χουζάμ ως λαϊκό δρόμο.

Υφολογία: Αυτή η σύνθεση μας δείχνει τον τρόπο που ο συνθέτης διαχειρίζεται κάποια σημεία της τροπικότητας του εν λόγω λαϊκού δρόμου, καθώς γίνονται κινήσεις που περιλαμβάνονται στο χουζάμ περιβάλλον στην απλή του συγκερασμένη εκδοχή. Τα υφολογικά χαρακτηριστικά δομούνται από διάφορα στοιχεία που ορίζουν μια σύνθεση. Η συγκεκριμένη σύνθεση εντάσσεται στα πλαίσια του ρεμπέτικου στακάτου. Οργανολογικά υπάρχουν δύο μπουζούκια και κιθάρα, ένα λιτό οργανολόγιο, που σε συνδυασμό με τον στίχο, που αναφέρει τον *λουλά*, παραπέμπει τη σχέση του με το πειραιώτικο ρεμπέτικο. Επιπλέον το παίξιμο των οργάνων γίνεται με μια στακάτη και λιτή πενιά. Η επιλογή του τραγουδιστή (Σ. Παγιουμτζή & Κ. Καπλάνη) συμβάλει και αυτό με την σειρά του το ύφος της σύνθεσης. Ενορχηστρωτικά (η διφωνία μπουζουκιών, μια φωνή τραγουδιστή στο κουπλέ και δύο στο ρεφρέν) δείχνει την “πειραματική” διάθεση του Μητσάκη για τις επανεκτελέσεις της σύνθεσης αυτής, καθώς υπάρχουν άλλες τρεις με διαφορετική δομή ως προς τα παραπάνω.

8ο παράδειγμα σε σαμπά δρόμο

Το τραγούδι *Παπαδομάννα*, κυκλοφόρησε το 1952, δίσκος Columbia, DG 6970.

Δρόμος: Σαμπά

Τονικότητα: Φα δίεση

Ερμηνευτές: Δημήτρης Ρουμελιώτης, Σουζάνα Λαζαρίδου και Ιωάννης Τατασόπουλος

Οργανολόγιο: Δύο μπουζούκια, βιολί, καμπάνα και κιθάρα

Μέτρο: 2/4

Ρυθμική αγωγή: Μπάλος

Ρυθμικό μοτίβο:



Παπαδομάννα

Εισαγωγή $\text{♩} = 80$

φράση α

μοτίβο α

μοτίβο β

φράση β

μοτίβο α

φράση γ

μοτίβο β

μοτίβο α

μοτίβο β

φράση δ

F#m

μοτίβο β

μοτίβο α

Εισαγωγή: Η αρμονική δομή οργανώνεται με την εναλλαγή της δεσπόζουσας (A) και της τονικής (F#m).

Μορφολογικά η σύνθεση αποτελείται από την φράση α που περιλαμβάνει το μοτίβο α και το μοτίβο β στην III βαθμίδα, που είναι η δεσπόζουσα για τον δρόμο σαμπά. Η φράση β αποτελείται από το μοτίβο α και την παραλλαγή του πρότυπου μοτίβου β. Η φράση γ περιέχει το μοτίβο α και την παραλλαγή του πρότυπου μοτίβου β και τέλος η φράση δ περιλαμβάνει την παραλλαγή του πρότυπου μοτίβου α και β με κατάληξη στην I.

Η φράση α αναπτύσσεται, από την βάση λα, στο πεντάχορδο χιτζάζ και πέρα από αυτό, χαμηλώνοντας την όγδοη νότα του σαμπά (Φα) δημιουργώντας περιβάλλον χιτζασκάρ¹⁰⁰. Ομοίως και η φράση β κινείται στην ίδια περιοχή χωρίς αναφορά στην βάση του χιτζάζ. Η φράση γ είναι ίδια με την φράση α και οδηγεί στην τονική (F#m). Στην φράση δ το μοτίβο α κινείται εντός του πεντάχορδου σαμπά και με μια καθοδική κίνηση χαμηλώνει στην δεύτερη νότα ως έλξη στην τονική και καταλήγει στην I. Στο μοτίβο β ο ξένος φθόγγος ρε δίεση ερμηνεύεται ως η τρίτη νότα του πενταχόρδου ραστ από τη βάση σι το οποίο υπάρχει στην τροπικότητα του σαμπά.

Θέματα Α-Β-Γ-Α'

φράση α

♩ = 80

μοτίβο α F#m μοτίβο β F#m μοτίβο α F#m

πα- πα- δο- μά- α- α- α- να- α- α χτύ- πα την κα-

φράση β

μοτίβο β F#m μοτίβο α F#m μοτίβο β A μοτίβο α A

μπά- α- α- α- να- α- α να βγειο πα- πά- α- α- α- ας να μ'ε-ξο μο-λο-

φράση γ

μοτίβο β A μοτίβο α A μοτίβο β A μοτίβο α A

γή-η-η-η σει-ει-ει τα κρι-μα- τά- α- α- α- α μου για να συγ-χω-

φράση δ

μοτίβο β A μοτίβο α A μοτίβο β F#m μοτίβο α F#m

ρή-η-η-η σει-ει-ει πα-πα-δο- μά- α- α- α να- α- α χτύ-πα την κα-

μοτίβο β F#m

μπά- α- α- α- να- α- α

Θέμα Α-Β-Γ-Α': Η αρμονική δομή οργανώνεται με την αντιπαράθεση της τονικής (F#m) και της δεσπόζουσας (A). Μορφολογικά αποτελείται από την φράση α που συμπεριλαμβάνει το μοτίβο α και β στην I. Η φράση β περιλαμβάνει το μοτίβο α και την

¹⁰⁰ Μυστακίδης, Δ. (2013). ό.π., σ. 362.

παραλλαγή του και το μοτίβο β που καταλήγει στην ΙΙΙ. Η φράση γ είναι ίδια με την φράση β που διαφέρουν στο ποιητικό κείμενο. Τέλος η φράση δ ομοιάζει με την φράση α με το ίδιο ποιητικό κείμενο και καταλήγει στην Ι.

Μελωδικά η φράση α κινείται στη χαμηλή περιοχή του σαμπά με χρήση του προσαγωγέα (Μι). Στην φράση β και γ στα μοτίβα α και β γίνεται μια ανοδική κίνηση προς την δεσπόζουσα (Λα).

Υφολογία: Οργανολογικά τα δύο μπουζούκια παίζουν οκτάβα, η ύπαρξη του βιολιού είναι διακριτική στην εισαγωγή και στο τραγούδι. Η χρήση της καμπάνας χτυπά στα ισχυρά μέρη του μέτρου στα μέτρα 1-4 και 13-16. Είναι το μοναδικό τραγούδι του Μητσάκη αυτής της περιόδου γραμμένο σε δρόμο σαμπά. Στο τέλος του τραγουδιού, πριν την τελευταία εισαγωγή, υπάρχει ένα έρρυθμο ταξίμι από το βιολί για 30 περίπου δευτερόλεπτα με σχετικά φτωχό φρασεολόγιο, το οποίο ως στοιχείο μπορεί να παραπέμπει στο μικρασιατικό ρεπερτόριο των προσφύγων (όντας και ο ίδιος πρόσφυγας). Ο ρυθμός του μπάλου που χρησιμοποιείται από τον Μητσάκη, είναι ρυθμός που συναντάται στα νησιά και στα παράλια της Μικράς Ασίας¹⁰¹. Ως προς τον στίχο η αναφορά στην *παπαδομάνα*, *εξομολόγηση* και η επανάληψη του ίδιου ποιητικού κειμένου από δύο ερμηνευτές, δίνουν το αίσθημα της χορωδίας έχουν στοιχεία δημοτικού τραγουδιού. Ωστόσο η συνύπαρξη της ρυθμική αγωγής του μπάλου και του δρόμου σαμπά με το ταξίμι βιολιού παραπέμπουν στο μικρασιάτικο προσφυγικό ρεπερτόριο.

101 Παύλου, Α. (2006). ό.π., σ. 32.

9ο παράδειγμα σε σεγκιά δρόμο

Το τραγούδι *Η παλιοκοινωνία*, κυκλοφόρησε το 1952, δίσκος His Master Voice, ΑΟ 5050.

Δρόμος: Σεγκιά

Τονικότητα: Λαβ

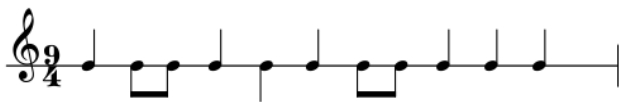
Ερμηνευτές: Μαρίκα Νίνου, Ιωάννης Τατασόπουλος και Γιώργος Μητσάκης

Οργανολόγιο: Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, βιολί και κιθάρα

Μέτρο: 9/4

Ρυθμική αγωγή: Παλιό ζεϊμπέκικο

Ρυθμικό μοτίβο:



Η παλιοκοινωνία

Εισαγωγή



Εισαγωγή: Η αρμονική δομή στο δεύτερο μέτρο της εισαγωγής εναρμονίζεται με την τονική βαθμίδα (Ab). Χαρακτηρίζεται ως μια αυτοτελή μελωδική φράση. Η εισαγωγή χρησιμοποιεί κάποιες χαρακτηριστικές φράσεις του σεγκιά και του ραστ. Η είσοδος της μελωδίας γίνεται στο ισχυρό τονικό κέντρο που είναι η τρίτη της κλίμακας (Nτο). Αρχικά συναντάται η νότα ρε που οξύνεται δημιουργώντας μια συνηθισμένη παραλλαγή της κλίμακας σεγκιά (μακάμ μουστεάρ)¹⁰². Η νότα σολ στην κάθοδο της μελωδίας χαμηλώνει (Σολ ύφεση) είναι χαρακτηριστικό της τροπικότητας του ραστ και σχετίζεται με την

102 Μυστακίδης, Δ. (2013). ό.π., σ. 117.

μελωδική πορεία. Στο τέλος του μέτρου η νότα σι ύφεση επίσης παραπέμπει στον δρόμο ραστ¹⁰³.

κουπλέ-ρεφρέν

φράση α

μοτίβο α

μπουζούκια

Ab

Σή-με-ρα εί-μαι δυ-στυ-χής

φράση β

μοτίβο α

ακορντεόν

Ab

και ζω με α-γω-νί-ι-ι-α

φράση γ

μοτίβο α

Ab Bbm (C) (Db)

εί-μαι 'να θύ-μα σου κιε-γώ-ω-ω-ω-

1. φράση δ

μοτίβο α

Ab

ακορντεόν

Ab

ω βρε πα-λιο- κοι-νω-νί-ι-ι-α-α

2.

5 Eb

Ab

ακορντεόν

ω βρε πα-λιο- κοι-νω-νί-ι-ι-α-α

Κουπλέ-ρεφρέν: Η αρμονική δομή στο κουπλέ εναρμονίζεται με την τονική (Ab) και στο ρεφρέν οργανώνεται με την τονική, την δεύτερη (Bbm) και την δεσπόζουσα (Eb). Μορφολογικά η φράση α αποτελείται από το μοτίβο α και την απάντηση από τα μπουζούκια που κάνει ανοδική-καθοδική κίνηση και καταλήγει στην πέμπτη της τονικής συγχορδίας

103 Μυστακίδης, Δ. (2013). ό.π., σ. 116.

(Ab). Στην φράση β υπάρχει το μοτίβο α και η απάντηση από το ακορντεόν που είναι μια ρυθμική παραλλαγή του μοτίβου α όμοια σε μελωδικό επίπεδο. Η φράση γ είναι μια παραλλαγή του μοτίβου α ένα τόνο κάτω και αντί για μια οργανική απάντηση υπάρχει μια χρωδιακή φράση με ανοδική πορεία, από τις φωνές, με κατάληξη στην δεσπόζουσα (Eb). Τέλος στην φράση δ έχουμε μια ρυθμικομελωδική παραλλαγή του πρότυπου μοτίβου α, με κατάληξη στην τονική (Ab) καθώς επίσης υπάρχει μια οργανική απάντηση από το ακορντεόν που με μια ανοδική φράση οδηγεί στην επανάληψη και την δεύτερη φορά καταλήγει στην τρίτη νότα της κλίμακας.

Στο μοτίβο α η βάση του τρίχορδου σεγκιά που προκύπτει στην έβδομη νότα (Σολ) έλκει την προηγούμενή της (Φα δίεση)¹⁰⁴. Το ίδιο συμβαίνει και στην οργανική απάντηση των μπουζουκιών ενώ στην συνέχεια χρησιμοποιεί το 4χορδο ραστ χαμηλώνοντας στην κάθοδο την έβδομη νότα. Στην φράση β η παραλλαγή του μοτίβο α αναπτύσσεται στο 5χορδο κάτω από την βάση και επειδή η μελωδία δεν ξεπερνά την έβδομη αυτή είναι χαμηλωμένη (Σολ ύφεση). Στην φράση γ το μοτίβο α μας οδηγεί πάλι στην πέμπτη νότα της τονικής συγχορδίας. Η ανοδική φράση του τρίτου μέτρου είναι ένα σύντομο πέρασμα στο δρόμο ραστ και στο τέταρτο μέτρο επιστρέφει στην κλίμακα σεγκιά.

Το ζήτημα της εναρμόνισης στην φράση γ βρίσκουμε ασυμφωνία μεταξύ της μελωδίας και της εναρμόνισης. Τηρώντας την λιτή εναρμόνιση αποφεύγει την κάθετη εναρμόνιση με έβδομη βαθμίδα. Στην ανοδική φράση του τρίτου μέτρου χρησιμοποιεί την II συγχορδία του ραστ (Bbm) και στην συνέχεια συνοδεύει μόνο με τις βάσεις των αντίστοιχων συγχορδιών (μπάσα).

Υφολογία: Οργανολογικά, η ιδιαιτερότητα είναι η χρήση του βιολιού που γίνεται στο εισαγωγικό ταξίμι, καθώς στα ζεϊμπέκικα αυτής της περιόδου κυριαρχούν τα μπουζούκια και το ταξίμι συνήθως γίνεται από αυτά. Η χρήση του ακορντεόν γίνεται στις οργανικές απαντήσεις και είναι από τα στοιχεία του νεωτερισμού που εισήχθησαν με το αρχοντορεμπέτικο. Το δεύτερο μπουζούκι εμφανίζεται στην εισαγωγή και στις καταληκτικές φράσεις-απαντήσεις σε απόσταση οκτάβας. Πέρα από τα νεωτεριστικά στοιχεία που τείνουν προς το αρχοντορεμπέτικο, το ύφος στο παίξιμο των μπουζουκιών είναι λιτό και στακάτο. Η σύνθεση αυτή θα μπορούσε να ενταχθεί στο πρώιμο λαϊκό ύφος

104 Όπου υπάρχει η νότα Φα δίεση εδραιώνεται στην έβδομη νότα της κλίμακας το τρίχορδο σεγκιά. Όπου η νότα Σολ ύφεση ερμηνεύεται ως η κινητή έβδομη του ραστ (καθοδική κίνηση). Μυστακίδης, Δ. (2013). ό.π., σ. 90&117.

του Μητσάκη που περιέχει τα στοιχεία που αναφέραμε παραπάνω. Η αναφορά στην λέξη *η παλιοκοινωνία* παραπέμπει στο στιχουργικό ύφος μετά τη λογοκρισίας. Η τυποποίηση φράσεων που παρουσιάζεται, χρησιμοποιείται περίτεχνα, καθώς ένα μοτίβο μπορεί να παρουσιαστεί αρκετές φορές παραλλαγμένο είτε ρυθμικά είτε μελωδικά. Σε επίπεδο τροπικότητας παρουσιάζονται στοιχεία όπως έλξεις σε τονικά κέντρα και σύντομα περάσματα σε συγγενικούς δρόμους.

Συμπεράσματα

Από την διαδικασία της ερευνητικής αναζήτησης και της μουσικολογικής ανάλυσης, που ακολουθήθηκε στην παρούσα εργασία, προέκυψαν ορισμένα συμπεράσματα τα οποία παρατίθενται παρακάτω. Ο σκοπός αυτής της εργασίας ήταν να αποδοθεί μια πρώτη αποτίμηση και περιγραφή των υφολογικών στοιχείων που απορρέουν από τη συνθετική πορεία του Γιώργου Μητσάκη την δεκαετία του 1946-1952.

Αρχικά στο πρώτο κεφάλαιο, αντλήθηκαν στοιχεία για το περιβάλλον όπου εγκαταστάθηκαν οι Μικρασιάτες πρόσφυγες. Λόγω των πολιτικών αναταραχών υπήρξε ανάγκη για αναδόμηση της κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης της χώρας. Ο Μητσάκης με την οικογένειά του, όντας και οι ίδιοι πρόσφυγες από την Κωνσταντινούπολη, επηρεάστηκαν από τις αλλαγές αυτές και το γεγονός αυτό φαίνεται από τις συνεχείς μετακινήσεις τους στον ελλαδικό χώρο. Επίσης σκιαγραφείται και η κοινωνική-οικονομική θέση της οικογένειάς του, στο περιβάλλον της μεσαίας-εργατικής αστικής τάξης. Η ανέλιξή του στον χώρο όπου έδρασε τον διαφοροποιεί από το ως τότε προφίλ του ρεμπέτη, καθώς ο ίδιος ήθελε να αποστασιοποιηθεί από το συγκεκριμένο κοινωνικό κατεστημένο.

Στην ενότητα «Ρεμπέτικο και αστικές λαϊκές μουσικές» προσεγγίζεται η εννοιολόγηση του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ένα είδος αστικής λαϊκής μουσικής, που κυρίως μελετήθηκε από κοινωνιολογική παρά από μουσικολογική σκοπιά. Ο όρος «αστικό λαϊκό», σε συνδυασμό με τον χαρακτηρισμό της περιόδου, όπου αυτό αναπτύσσεται, μας δίνει ένα πληρέστερο ορισμό για το υπό μελέτη είδος. Το αστικό λαϊκό του «πειραιώτικου» ύφους περιορίζεται στα εισαγόμενα στοιχεία που έφεραν οι Μικρασιάτες πρόσφυγες, καθώς και σε εγχώρια μουσικά στοιχεία που αντλήθηκαν για παράδειγμα από το δημοτικό τραγούδι. Η μεταπολεμική εποχή του '40 χαρακτηρίζεται από την άντληση στοιχείων και δανείων διαφορετικών κουλτούρων (λατινοαμερικάνικη, ιταλική, τούρκικη). Οι δανεισμοί που αποδίδονται στα τραγούδια του Μητσάκη, δεν τείνουν να αναδείξουν κάποια άμεση συνέχεια ή να εξετάσουν τους μετασχηματισμούς του αστικού λαϊκού, αλλά είναι ένας σχολιασμός πάνω στα δάνεια που χρησιμοποιήθηκαν την δεδομένη χρονική στιγμή.

Από το σύνολο των 116 συνθέσεων που εξετάστηκαν σε αυτή την εργασία, σε σύνθεση και στίχους από τον ίδιο, παρουσιάστηκαν ελάχιστες συνθέσεις οι οποίες ολοκληρώθηκαν ως συνδημιουργία με άλλους μουσικούς. Αυτό από ότι καταλαβαίνουμε

αυτό συνέβη από την κοινή συνεργασία που υπήρξε με ορισμένους μουσικούς. Ένα ακόμη πόρισμα από την διεξαγωγή της έρευνας της δισκογραφικής του πορείας, εκείνη την περίοδο, είναι ότι κατά την διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, το έτος 1948 συνέθεσε τα περισσότερα τραγούδια, 25 σε αριθμό. Για την εκάστοτε αισθητική του ύφους των συνθέσεών του επιλέγει αντιπροσωπευτικούς τραγουδιστές. Επίσης και ο ίδιος συμμετέχει στις περισσότερες συνθέσεις του κυρίως σε ρόλο συνοδευτικό.

Ως προς την θεματολογία του ποιητικού κειμένου, ο μεγαλύτερος αριθμός τραγουδιών κατατάσσεται στα ερωτικά, είναι ένα στοιχείο που γίνεται αντιληπτό και σε άλλους συνθέτες εκείνης της περιόδου. Ωστόσο ελάχιστες ως και μηδαμινές ήταν οι αναφορές στο χασίσι και σε άλλα θέματα όπως ο υπόκοσμος, αφού ο ίδιος τα κατέκρινε. Στο συνολικό μουσικοπαραγωγικό του έργο η σύνθεση των στίχων υπερτερούν αριθμητικά σε σχέση με τις μουσικές του συνθέσεις. Οι στιχουργικές θεματολογικές επιρροές αντλήθηκαν από βιώματα του περιβάλλοντος του, όπως τα εξωτικά ονόματα από την Κωνσταντινούπολη, τα καιρικά φαινόμενα, το επάγγελμα του πατέρα του, την στρατιωτική του θητεία στα Γιάννενα και από τα κοινωνικά-ιστορικά γεγονότα που διεξάχθηκαν παράλληλα με τον βίο του. Τα προσάρμοσε με μια λόγια ποιητική διάθεση σε αντιδιαστολή με την αμεσότητα που χρησιμοποιούσαν οι στιχουργοί των προηγούμενων περιόδων. Ο Μητσάκης θεωρεί τον εαυτό του πρώτα ποιητή και έπειτα μουσικοσυνθέτη, χωρίς αυτό βέβαια να μειώνει την αξία του συνθετικού του έργου .

Στο τρίτο κεφάλαιο, αρχικά, ως προς την σύσταση της ορχήστρας δεν εισάγει κάποιο νέο τύπο, αλλά προσαρμόζεται γρήγορα με τις αλλαγές που φέρουν άλλοι συνθέτες (Τσιτσάνης, Χιώτης). Η χρήση του μπουζουκιού ως κύριο σολιστικό όργανο αναδεικνύει το περιβάλλον του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου, επίσης την περίοδο που μελετάται παγιώνεται και ο τρόπος χρήσης του δεύτερου μπουζουκιού, καθώς και ο ρόλος του δεξιότεχνη εκτελεστή και συνθέτη. Ωστόσο πέρα από το μπουζούκι χρησιμοποιεί κι άλλα όργανα όπως είναι το ακορντεόν, το βιολί, το πιάνο και το κοντραμπάσο. Στη ενότητα αυτή επαληθεύεται και η παραγωγικότητα του έργου του τη χρονιά 1948 με τον εμπλουτισμό της σύνθεσης-σύστασης της ορχήστρας.

Ως προς την ρυθμολογική ανάλυση, ο τύπος του ζεϊμπέκικου ρυθμού είναι αυτός που κυριαρχεί στις 65 συνθέσεις από το σύνολο των 116. Αποδεικνύεται ότι ακολουθεί κι αυτός την τάση της εποχής που κυριαρχεί η χρήση του ρυθμού αυτού. Επίσης παρατηρείται η

χρήση επτά διαφορετικών τύπων φόρμας ωστόσο ο τύπος φόρμας που χρησιμοποιείται κατά κόρον είναι αυτός του τύπου, εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν.

Με την διεξαγωγή της μουσικολογικής ανάλυσης, αντλήθηκαν συμπεράσματα ως προς την περιγραφή των διαφορετικών υφολογικών γνωρισμάτων στο συνθετικό έργο του Μητσάκη. Από την ανάλυση των εννέα μουσικών κομματιών προβλήθηκαν διαφορετικά μουσικά ιδιώματα από εγχώριες και εισαγόμενες μουσικές παραδόσεις. Τα εισαγόμενα και μη δάνεια που προαναφέραμε συγκροτούν ορισμένες υφολογικές οντότητες οι οποίες είχαν ήδη δημιουργηθεί στο αστικό λαϊκό περιβάλλον. Αναφορικά οι οντότητες αυτές είναι, το αρχοντορεμπέτικο, το πειραιώτικο τραγούδι, το μικρασιατικό-σμουρνάικο, τα δημοτικοφανή, το κανταδόρικο και το ελαφρύ λαϊκό. Οτιδήποτε ανατολίτικο στις συνθέσεις του εντοπίζεται ως στοιχείο εξωτισμού υπό το πρίσμα ενός εξευρωπαϊσμένου τρόπου σύνθεσης. Τα λατινοαμερικάνικα περιορίζονται στον ρυθμικό δανεισμό (μπολερό) και τα ιταλικά-κανταδόρικά ορίζονται από την χρήση των παράλληλων τρίτων τόσο στις φωνές όσο και στα όργανα.

Η χρήση του μπουζουκιού εστιάζει κυρίως στο λιτό και στακάτο παίξιμο σε συνδυασμό με ορισμένα δεξιολογικά στοιχεία που εισάγει ο Τσιτσάνης και ο Χιώτης. Η εναρμόνιση εκείνης της περιόδου είναι πιο πλούσια από της προηγούμενης, του πειραιώτικου ύφους, (αχαρακτήριστες συγχορδίες, ισοκρατήματα) και πιο λιτή από της επόμενης περιόδου. Άρα υπάρχει μια σταδιακή εξέλιξη στον τρόπο της εναρμόνισης. Όπως εντοπίζεται και σε άλλους συνθέτες εκείνης της περιόδου ο τρόπος σύνθεσης φέρει στοιχεία τόσο δυτικοευρωπαϊκού τρόπου χρήσης της κλίμακας και της εναρμόνισης όσο και του συστήματος των λαϊκών δρόμων που βασίζεται σε δανεισμούς από το σύστημα του μακάμ. Σε μορφολογικό επίπεδο οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από την επανάληψη και την παραλλαγή ρυθμικομελωδικών μοτίβων τα οποία πολλές φορές δεσπόζουν σε ολόκληρη την σύνθεση (Παλαμάκια). Σε μεγάλα μέτρα όπως το ζεϊμπέκικο παρουσιάζεται τυποποίηση φράσεων (Παλιοκοινωνία). Χρησιμοποιεί τεχνικές επανάληψης στίχων που παραπέμπουν στο δημοτικό (Παπαδομάνια, Φρόσω).

Συνοψίζοντας αξίζει να τονιστεί ότι ο προσδιορισμός των υφολογικών στοιχείων ορίζεται από το σύνολο διαφορετικών μουσικών γνωρισμάτων που εν τέλει καθορίζει την ταυτότητά του. Ο Μητσάκης μπορεί να μην καινοτόμησε σε συνθετικό-ενορχηστρωτικό επίπεδο ως μονάδα αλλά σίγουρα ήταν ανάμεσα στους πρωταγωνιστές της εποχής που εξέλιξαν το αστικό λαϊκό τραγούδι. Ο ίδιος ήταν υπέρμαχος του εκσυγχρονισμού καθώς

μέσα από τους πειραματισμούς και την υιοθέτηση νεωτεριστικών στοιχείων αναδεικνύεται το πολυδύναμο συνθετικό του ύφους. Η παρούσα εργασία θα μπορούσε να δώσει το έναυσμα για την περαιτέρω ανάλυση και κατανόηση του συνολικού συνθετικού του έργου της δισκογραφικής πορείας του Μητσάκη.

Βιβλιογραφία

1. Αμαραντίδης, Α. (1990). Μορφολογία της μουσικής. Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας.
2. Ανδρίκος, Ν. (2018). Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάσμα λαϊκής τροπικής θεωρίας. Αθήνα: Τόπος.
3. Γεραμάνης, Π. (2007). Η ζωή μου ένα τραγούδι. Αθήνα: Καστανιώτης.
4. Γεωργιάδης, Ν. & Ραχματουλίνα, Τ. (2009). Ρένα Στάμου. Μία εγκυκλοπαίδεια του ρεμπέτικου. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή.
5. Γεωργιάδης, Ν. (2009). Ρεμπέτικο και πολιτική. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή.
6. Δαμιανάκος, Σ. (2001). Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου. Αθήνα: Πλέθρον.
7. Δαμιανάκος, Σ. (2007). Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι. Αθήνα: Πλέθρον.
8. Ε. Βούλγαρης & Β. Βανταράκης. (2006). Το αστικό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και πειραιώτικα τραγούδια 1922-1940. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου και Fagotto. σ. 15.
9. Ελληνιάδης, Σ. & Κοντογιάννης, Γ. (1983). Γιώργος Μητσάκης. Και η μετριοφροσύνη είναι μερικές φορές ψέμα. Ντέφι, τεύχος 8.
10. Ελληνιάδης, Σ. & Κοντογιάννης, Γ. (1983). Γιώργος Μητσάκης. Και η μετριοφροσύνη είναι μερικές φορές ψέμα. Ντέφι, τεύχος 9.
11. Ζουμπούλη, Μ. Κ.-Α. (2018). Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία. Αθήνα: Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών-ΤΕΙ Ηπείρου.
12. Καρδάρης, Χ. (2015). Ιστορία και ρεμπέτικο. Αθήνα: Παπαζήση.
13. Κοκκώνης, Γ. (25-27 Μαΐου 2005). Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Θεματική ενότητα: Ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι, Θέμα εισήγησης: Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μία νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας. Αθήνα.
14. Κουνάδης, Π. (2000). Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο. (Τόμος Β). Αθήνα: Κατάρτι.
15. Κουνάδης, Π. (1995). Συνθέτες του ρεμπέτικου: Γιώργος Μητσάκης 1, Αρχείο ελληνικής δισκογραφίας, (Ενθετο). Αθήνα: Μίνος – EMI.
16. Κουνάδης, Π. (1995). Συνθέτες του ρεμπέτικου: Γιώργος Μητσάκης 2, Αρχείο ελληνικής δισκογραφίας, (Ενθετο). Αθήνα: ΜΙΝΟΣ – EMI.

16. Κουνάδης, Π. (1995). Συνθέτες του ρεμπέτικου: Γιώργος Μητσάκης 3, Αρχείο ελληνικής δισκογραφίας, (Ενθετο). Αθήνα: ΜΙΝΟΣ – EMI.
17. Κουνάδης, Π. (1995). Συνθέτες του ρεμπέτικου: Γιώργος Μητσάκης 4, Αρχείο ελληνικής δισκογραφίας, (Ενθετο). Αθήνα: ΜΙΝΟΣ – EMI.
18. Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου. Αθήνα: Μέδουσα – Σέλας.
19. Λιάβας, Λ. (1996). Η «κάθαρση» του ρεμπέτικου. Από τον τεκέ στην ταβέρνα και απ' το κουτούκι στο «κέντρο». Δίφωνο: τεύχος 10.
20. Μανιάτης, Δ. (2006). Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών. Αθήνα: Υπουργείο πολιτισμού.
21. Μανιάτης, Δ. (2001). Οι φωνογραφητζήδες. Αθήνα: Πιτσιλός.
22. Μαυροκεφαλίδης, Π. (2014). Μουσικολογική ανάλυση του πρώιμου συνθετικού έργου του Σταύρου Κουγιουμτζή, 1961 – 1969. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
23. Μπαρμπάτσης, Α. (2008). Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932 – 1936. Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
24. Μυστακίδης, Δ. (2013). Λαϊκή κιθάρα. Τροπικότητα & Εναρμόνιση. Θεσσαλονίκη: Πριγκηπέσσα.
25. Οικονόμου, Λ. (2005). Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.
26. Οικονόμου, Ν. (1995). Γιώργος Μητσάκης. Αυτοβιογραφία. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.
27. Ordoulidis, N. (2012). The recording career of Vasilis Tsitsanis (1936 – 1983): an analysis of his music and the problems of research into greek popular music. The University of Leeds. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/37319>.
28. Παγιάτης, Χ. (1992). Λαϊκοί δρόμοι. Αθήνα: Fagotto.
29. Παύλου, Λ. (2006). Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς. Αθήνα: Fagotto books – Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
30. Πετρόπουλος, Η. (2009). Ρεμπέτικα τραγούδια. Αθήνα: Κέδρος.
31. Πυργιώτης, Δ. (2003). Θησαυρός μουσικών κλιμάκων. Αθήνα: Fagotto.

32. Σκόρδος, Μ. (2012). Η ρυθμολογική συγκρότηση του νεοδημοτικού: η περίπτωση των ηχογραφήσεων του Τάκη Καρνάβα. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
33. Σχορέλης, Τ. (1980). Ρεμπέτικη ανθολογία, (Τόμος Β). Αθήνα: Πλέθρον.
34. Χατζηδουλής, Κ. (1979). Βασίλης Τσιτσάνης, η ζωή μου, το έργο μου. Αθήνα: Νεφέλη.
35. Χατζηπανταζής, Θ. (1986). Της ασιάτιδος μούσης ερασταί: η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α', Αθήνα: Στιγμή.
36. Χόλστ, Γ. (2001). Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-76). Λίμνη Ευβοίας: Ντενίζ Χάρβεϋ.
37. Χριστιανόπουλος, Ν. (1961). Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Διαγώνιος 1, δημοσιευμένο στο βιβλίο: Χόλστ, Γ. (2001).
38. Gauntlett, Σ. (2001). Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση. Αθήνα: εκδόσεις του εικοστού πρώτου.
39. K. Pavlowitch, S. (2005). Ιστορία των Βαλκανίων 1804 – 1945. Θεσσαλονίκη: Βάνιας/Σειράς Ιστωρ.
40. Tragaki, D. (2007). Rebetiko Worlds. Ethnomusicology and ethnography in the city. Cambridge Scholars Publishing.

Πηγές διαδικτύου

- Zerouali, B. (2002). *Σμυρναίικο Τραγούδι*. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού: Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού. www.ime.gr. (Πρόσβαση: 17/09/2018).
- Χριστοδουλόπουλος, Γ. (2017). *Τα απαγορευμένα "χασικλίδικα" ρεμπέτικα του μεσοπολέμου*. <https://zenithmag.wordpress.com/2012/09/04/τα-απαγορευμενα-χασικλιδικα-ρεμπετ/>. (Πρόσβαση στις 28/3/2017).
- Rebetikosealabs. Διαδικτυακή βάση δεδομένων. <http://rebetiko.sealabs.net/display.php?composer=%CE%9C%CE%B7%CF%84%CF%83%CE%AC%CE%BA%CE%B7%CF%82+%CE%93>. (Πρόσβαση στις 16/12/2016).
- <http://www.koutouzis.gr/xrysafi.htm> (Πρόσβαση στις 10/12/2016).
- <http://klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/74-periodologisi-laikou-tragoudiou.html> (Πρόσβαση στις 25/11/2016).

- http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?q=%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1&dq (Πρόσβαση: 15/09/2018).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:

Η περιοδολόγηση του ρεμπέτικου

Για την αποσαφήνιση της θέσης του Γ. Μητσάκη στην ιστορία του αστικού λαϊκού τραγουδιού θεωρήσαμε σκόπιμο να παραθέσουμε σε παράρτημα τον διάλογο σχετικά με την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου. Παρά το γεγονός ότι δεν αφορά τον καθαυτό πυρήνα της έρευνάς μας, η χρονολογική προοπτική στην οποία τέθηκε το φαινόμενο από την πλευρά των πρώτων μελετητών-ερευνητών, που αξιοποίησαν κυρίως την ιστορική και εθνολογική σκοπιά, είναι χαρακτηριστική για την εννοιολόγηση του φαινομένου.

Το ρεμπέτικο ορίζεται ως το ελληνικό αστικό τραγούδι που οι ρίζες του βρίσκονται στο δημοτικό τραγούδι της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας. Θεωρείται ως η πρόσμιξη διαφορετικών στοιχείων δύο μουσικών κόσμων. Για τον χαρακτηρισμό ενός μουσικού είδους πρέπει να εξετασθούν τα στοιχεία που το πλαισιώνουν και το διαμορφώνουν. Ωστόσο η μελέτη της μουσικής πράξης του ρεμπέτικου έχει μείνει ακάλυπτη καθώς απαιτεί γνώσεις και τεχνικές ανάλυσης για τον προσδιορισμό της¹⁰⁵. Η μουσικολογική πραγματικότητα υποδεικνύει πως είναι δύσκολος ο προσδιορισμός των μουσικολογικών χαρακτηριστικών καθώς διαφορετικές συνθήκες και επιρροές επιδέχεται από τους δημιουργούς του¹⁰⁶. Η πραγματικότητα του ρεμπέτικου τραγουδιού φαίνεται πιο ετερογενής, ρευστή και περίπλοκη από όσο παρουσιάζεται¹⁰⁷.

Ο Δαμιανάκος¹⁰⁸, που βασίζεται στην ανθολογία του Πετρόπουλου¹⁰⁹, περιοδολογεί το ρεμπέτικο σε τρεις φάσεις, που απαντούν σε ιστορικά, κοινωνικά, οικονομικά και δισκογραφικά δεδομένα¹¹⁰.

105 Κοκκώνης, Γ. (25-27 Μαΐου 2005). *ό.π.*

106 Οικονόμου, Λ. (2005). *Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα*. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

107 Οικονόμου, Λ. (2005). *ό.π.*, σ. 368.

108 Δαμιανάκος, Σ. (2001). *ό.π.*, σ. 199-264.

109 Πετρόπουλος, Η. (2009). *ό.π.*

110 Κοκκώνης, Γ. (2005). *Ό.π.*

Πρωτογενής περίοδος (19^{ος} αιώνας-1922)

Η περίοδος αυτή ξεκινά κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και ολοκληρώνεται με το πολιτικό γεγονός της Μικρασιατικής καταστροφής το 1922. Η αοριστία της έναρξης της περιόδου οφείλεται στην έλλειψη ιστορικών τεκμηρίων στο βιβλίο του Πετρόπουλου¹¹¹ που στηρίχθηκε ο Δαμιανάκος. Ωστόσο τον 19^ο αιώνα εμφανίζονται τα «συντεχνιακά»¹¹² τραγούδια σε διάφορα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Τέλη του 19^{ου} αιώνα εμφανίζονται τα βλάμικα ή κουτσαβάκικα τραγούδια της παλαιάς Αθήνας.

Χαρακτηριστικά της περιόδου αυτής, είναι η ανάπτυξη των αστικών κέντρων¹¹³. Ανάμεσά τους, η πόλη της Σμύρνης, που γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη, μεταξύ άλλων και χάρη στη γεωγραφική της θέση. Είναι η εποχή που το δημοτικό τραγούδι μετατρέπεται σε αστικό λαϊκό. Η θεματολογία των τραγουδιών αλλάζει καθώς δεν υπάρχουν τραγούδια που αναφέρονται στην ξενιτιά όπως υπήρχαν στα δημοτικά αλλά τραγούδια που αναφέρονται στον χάρο και στο κάτω κόσμο. Εμφανίζονται τραγούδια των φυλακισμένων που εμπεριέχουν το γλωσσικό ιδίωμα της αργκό, επίσης και τραγούδια που αναφέρονται στο χασίσι και στο χώρο του τεκέ. Μουσικολογικά τα στοιχεία που παρατηρούνται είναι ότι επικρατεί ο αυτοσχεδιασμός, δηλαδή το ταξίμι, ρυθμολογικά υπάρχει ποικιλία, κυρίως όμως επικρατούν ζεϊμπέκικα και χασάπικα και η ενορχήστρωση είναι στοιχειώδης¹¹⁴. Ο χώρος εκτέλεσης του ρεμπέτικου είναι τα καφέ αμάν αποτελούμενα από Σμυρνιούς μουσικούς. Οι Σμυρνιοί μουσικοί εμφανίζονται στην Αθήνα στο πρώτο καφέ αμάν το 1983. Οργανολογικά κυριαρχούν το βιολί, η κιθάρα, το σαντούρι, το ούτι, κάποιο κρουστό και η αρμόνικα¹¹⁵.

Την περίοδο αυτή η μετάδοση και η εξάπλωση του ρεμπέτικου γίνεται προφορικά και διατηρείται η ανωνυμία των δημιουργών. Τέλη του 19^{ου} αιώνα αναπτύσσεται το είδος του αστικού λαϊκού τραγουδιού ανάμεσα στην μεσαία και χαμηλή κοινωνική τάξη¹¹⁶.

111 Pennanen, R. P. (2009). ό.π., σ. 143.

112 Συντεχνία είναι μία οργανωμένη ομάδα με κοινά, επαγγελματικά κυρίως συμφέροντα, http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1&dq= (Πρόσβαση: 15/09/2018).

113 Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Ανδριανούπολη κ.ά. Βλ. Pennanen, R. P. (2009). ό.π., σ. 121.

114 Δαμιανάκος, Σ. (2001). ό.π., σ. 273.

115 Κοκκώνης, Γ. (2005). ό.π., σ. 6.

116 Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί: η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α'*, Αθήνα: Στιγμή, σ. 26-28.

Δεύτερη (κλασική ή χρυσή) περίοδος (1922-1940)

Η περίοδος αυτή παρουσιάζει εξέλιξη συγκριτικά με τα χαρακτηριστικά της πρώτης περιόδου. Μεγάλη αλλαγή στα δεδομένα της χώρας, γίνεται με δύο παράγοντες, πρώτον με την έλευση των προσφύγων μεταφέροντας την μουσική τους κουλτούρα και δεύτερον η δημιουργία και η ανέλιξη δισκογραφικών εταιρειών στην Ελλάδα¹¹⁷.

Το σμυρναϊκό μουσικό ιδίωμα εκτείνεται από τα Βαλκάνια μέχρι την Μέση Ανατολή, με την ανάμειξη διαφόρων μουσικών ειδών ακόμη και της δυτικής μουσικής¹¹⁸. Το διάστημα 1900-1922 πραγματοποιούνται οι πρώτες ελληνοφώνες ηχογραφήσεις στη Αμερική, στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη καθώς και σε άλλες περιοχές της μεσογείου. Αντιλαμβανόμαστε ότι η μουσική της Οθωμανικής λαϊκής μουσικής υπήρχε στα ακούσματα των Ελλήνων πριν την έλευση των προσφύγων το 1922, αυτό βασίζεται και στα ιστορικά γεγονότα¹¹⁹. Τα χαρακτηριστικά στοιχεία του ιδιώματος αυτού συμβάλλουν στην διαμόρφωση του είδους. Παραθέτουμε μερικά από τα χαρακτηριστικά αυτά, όπως το οργανολόγιο που βασίζεται κυρίως στα όργανα: βιολί, σαντούρι, μαντολίνο και κιθάρα και σποραδικά εμφανίζονται όργανα όπως: βιολοντσέλο, πιάνο, ντέφι και ούτι¹²⁰. Επίσης άλλο ένα χαρακτηριστικό ιδίωμα ως προς την μουσική μορφή είναι ο αμανές, μία αυτοσχεδιαστική φωνητική φόρμα¹²¹.

Η δικτατορία του Ι. Μεταξά, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, επέφερε την επιβολή της λογοκρισίας το 1937¹²², όπου απαγόρευσε ή καλύτερα περιθωριοποίησε την αναπαραγωγή και την μετάδοση της μουσικής των καφέ αμάν και κυρίως τα μουσικά ιδιώματα της οθωμανικής μουσικής όπως τους αμανέδες¹²³. Για τον λόγο αυτό η θεματολογία των ρεμπέτικων τραγουδιών αναγκαστικά άλλαξε, τα τραγούδια αναφέρονται

117 Κοκκώνης, Γ. (2005). ό.π., σ. 8.

118 Pennanen, R.P. (2009). ό.π., σ. 121.

119 Pennanen, R. P. (2009). ό.π., σ. 125.

120 Zerouali, B. (2002). *Σμυρναϊκό Τραγούδι*. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού: Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού. (www.ime.gr). Πρόσβαση: 17/09/2018

121 Zerouali, B. (2002). ό.π. Πρόσβαση: 17/09/2018.

122 Ε. Βούλγαρης & Β. Βανταράκης. (2006). *Το αστικό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Σμυρναϊκά και πειραιώτικα τραγούδια 1922-1940*. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου και Fagotto. σ. 15.

123 Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου. σ. 73.

κατά κόρον στην γυναίκα, στον έρωτα και στην θλίψη¹²⁴. Υπάρχουν μαρτυρίες πως στον χώρο των καφέ αμάν παίζονταν «οθωμανοελληνική» μουσική και μετά το 1937 καθώς έγιναν και πολλές ηχογραφήσεις. Πάντως υπήρχε περισσότερο προτίμηση από τη δισκογραφία για αναπαραγωγή ευρωπαϊκής και δημοτικής μουσικής. Παρ' όλα αυτά αποδεικνύεται πως η λογοκρισία συνέβαλε στην παρακμή της δισκογραφίας¹²⁵. Σημαντικοί Σμυρνιοί συνθέτες ήταν ο Σ. Περιστερής, ο Π. Τούντας, ο Κ. Σκαρβέλης και ο Β. Παπάζογλου.

Σημαντικό γεγονός στην διαμόρφωση του ρεμπέτικου εκείνη την εποχή έφερε ο Μ. Βαμβακάρης με την σύσταση της ορχήστρας που είναι γνωστή ως «η ξακουστή τετράς»¹²⁶. Υφολογικά η περίοδος αυτή δεν είναι ενιαία καθώς αποτελείται από την συνύπαρξη δύο σχολών, την παραδοσιακή (των προσφύγων) και τη νεωτεριστική. Η δεύτερη (η σχολή του Πειραιά) είναι αυτή που επικράτησε μετά το 1930. Παρόλο όμως που επικράτησε το πειραιώτικο στυλ με την επιβολή του μπουζουκιού, τα σχήματα στο καφέ-αμάν, το σμυρναϊκό ιδίωμα συνέχισαν να επηρεάζουν το ύφος του ρεμπέτικου¹²⁷. Τα χαρακτηριστικά στοιχεία που καθιέρωσε η πειραιώτικη σχολή, σύμφωνα με τον Γ. Κοκκώνη, είναι:

- i. μπουζουκοπαγλαμάδες αντί για σαντουρόβιολα,
- ii. λιτές και τραχιές φωνές αντί των δεξιοτεχνικών και γεμάτων κεντήματα και στολίδια φωνών της ανατολικής σχολής,
- iii. λιτό και στακάτο παίξιμο αντί των πλούσιων και ρευστών ρυθμικά μελωδιών,
- iv. προσαρμογή των μελωδικών γραμμών στα ίσα συγκερασμένα διαστήματα των νέων οργάνων έναντι στην διαστηματική ποικιλομορφία των άταστων οργάνων (η τελευταία σημαντική διαφορά επέφερε σημαντικότερες αλλαγές τόσο στη δομή των τρόπων όσο και στη μουσική προφορά των διαστημάτων),
- v. τυποποίηση και επικράτηση του χασάπικου και του ζεϊμπέκικου έναντι μιας ποικιλίας ρυθμών – χορών (καρσιλαμάδες, διάφορες εκδοχές του εννιάσημου, αργά τσιφτετέλια κ.λπ.)

124 Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). ό.π., σ. 69.

125 R. P. Pennanen. (2009). ό.π., σ. 134.

126 Η «ξακουστή τετράς» απαρτιζόταν από τους: Μ. Βαμβακάρη, Γ. Μπάτη, Α. Δελιά και Σ. Παγιουμτζή. Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). ό.π., σ. 67.

127 Tragaki, D. (2007). *Rebetiko Words. Ethnomusicology and ethnography in the city*. Cambridge Scholars Publishing. σ. 56-57.

- vi. τυποποίηση της φόρμας (εισαγωγή-κουπλέ και εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν στη συνέχεια) έναντι των σύνθετων και ρευστών μορφών,
- vii. τέλος σταδιακή εγκατάλειψη του ταξιμιού έναντι βασικής παρουσίας του ταξιμιού ως δομικό στοιχείο της εκτέλεσης-σύνθεσης¹²⁸.

Μία άποψη σχετικά με την ανάπτυξη του ρεμπέτικου, ήταν ότι κατά κύριο λόγο γεννήθηκε στη Σμύρνη και μεταφέρθηκε στην Ελλάδα με τους πρόσφυγες το 1923¹²⁹. Όμως ο μύθος αυτός δεν μπορεί να ευσταθεί, δεν γίνεται να ταυτιστούν τα μουσικά χαρακτηριστικά της οθωμανικής λαϊκής μουσικής με τα τραγούδια του Πειραιά, χωρίζονται από ποικίλες διαφορετικές πολιτισμικές κατηγορίες, προέρχονται από άλλους μουσικούς χώρους. Ωστόσο, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την επιρροή στην λαϊκή μουσική της Ελλάδας όπου έφερε το κύμα των προσφύγων το 1923.

Τρίτη (εργατική) περίοδος (1940-1953)

Κατά τον Διαμανάκο θεωρητικά κλείνει ο κύκλος του ρεμπέτικου τραγουδιού καθώς εισάγει νέα δομικά στοιχεία και αναζητά άλλη διαμόρφωση. Μουσικά η περίοδος αυτή αποτελεί το στάδιο ωρίμανσης των εμπειριών της προηγούμενης. Διανύοντας την μεταπολεμική περίοδο οι αλλαγές (εισαγωγή τέταρτης χορδής στο μπουζούκι¹³⁰, ο ηλεκτρικός ήχος στα όργανα κ.ά.) στα μουσικά δεδομένα, σηματοδοτούν την ανάγκη μιας νέας πραγματικότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού. Σημαντικοί εκπρόσωποι του ρεμπέτικου την περίοδο αυτή είναι ο Β. Τσιτσάνης, ο Γ. Παπαϊωάννου, ο Α. Καлдάρης, ο Γ. Μητσάκης και ο Μ. Χιώτης. Εντοπίζουμε στοιχεία όπως:

- i. η επωνυμία των δημιουργών (συνθετών),
- ii. η θεματολογία εστιάζει στον έρωτα, στην γυναίκα, στον ξενιτεμό, στην φτώχεια, στην θλίψη και στην εργασία καθώς παύει η αναφορά στο χασίσι,
- iii. αύξηση παραγωγής πωλήσεων των δίσκων,
- iv. καθιέρωση του μπουζουκιού
- v. επαναφορά δομικών στοιχείων όπως ταξίμι, σύνθετες φόρμες,
- vi. τέλος υπάρχει ο ρόλος του δεξιότεχνη εκτελεστή και του συνθέτη.

128 Κοκκώνης, Γ. (2005). ό.π., σ. 11.

129 R. P. Pennanen. (2009). ό.π., σ. 123.

130 Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). ό.π., σ. 71-72.

Αναφέρουμε, επίσης και την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου όπως προτάθηκε από τον Π. Κουνάδη¹³¹. Ανάμεσα στις δύο αυτές περιοδολογήσεις (Δαμιανάκου και Κουνάδη) εντοπίζεται η έλλειψη δισκογραφικού περιεχομένου του πρώτου από τον δεύτερο. Το κοινό στοιχείο για την έκβαση της έρευνας αυτής είναι ότι και οι δύο βασίζονται σε ιστορικά γεγονότα.

Α΄ περίοδος (19^{ος} αιώνας-1922):

- Μεταναστευτικό κύμα για τις ΗΠΑ, Βαλκανικοί πόλεμοι
- Προσάρτηση και απελευθέρωση νέων εδαφών, Μικρασιατική καταστροφή.

Β΄ περίοδος (1922-1945):

- Ανάπτυξη ρεμπέτικου 1922-1933 και επικράτηση μικρασιατικής σχολής, συμρνήκη ορχήστρα
- Συνύπαρξη Μικρασιατικού και Πειραιώτικου ρεμπέτικου
- Δικτατορία και επιβολή λογοκρισίας

Γ΄ περίοδος (1945-1960):

- Εξαφάνιση Μικρασιατικής ορχήστρας, επικράτηση μπουζουκιού
- 1945-1949 εμφύλιος πόλεμος και συνέχεια απαγορεύσεων
- «Πάντρεμα» αστικού λαϊκού τραγουδιού με το ρεμπέτικο τα επονομαζόμενα αρχοντορεμπέτικα.

Δ΄ περίοδος (1955 έως και σήμερα):

- Οι τραγουδιστές επικρατούν έναντι των συνθετών
- Παρεμβάσεις των μέσων μαζικής ενημέρωσης
- Εμπορευματοποίηση

Συμπερασματικά, κατανοούμε πως οι δύο αυτές περιοδολογήσεις ακολουθούν μια κοινή πορεία για την οριοθέτηση και την επιλογή του χρονολογιών εντάσσοντας και ακολουθώντας τα ιστορικά γεγονότα που διέπουν. Απουσιάζει ωστόσο η μουσικολογική προσέγγιση του όρου που εν τέλει είναι αυτή που το προσδιορίζει και το αντιπροσωπεύει.

131 Κουνάδης, Π. (2000). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. (Τόμος Β). Αθήνα: Κατάρτι, σ. 465-466.