ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

«Μ.Βαμβακάρης, Α.Δελιάς και Γ.Μπάτης: Το προπολεμικό τους έργο»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΠΕΤΡΙΝΙΩΤΗ

Επιβλέπων καθηγητής: Ελευθέριος Τσικουρίδης

Δ’ ΕΞΑΜΗΝΟ

Α.Μ. 1115

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2016-2017

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

-Εισαγωγή.....3

-Κεφαλαίο 1: Ιστορικό και κοινωνιολογικό πλαίσιο.....5

-Κεφάλαιο 2: Ανέστης Δελιάς
2.1) Βιογραφικά στοιχεία.....10
2.2) Κατάλογος συνθέσεων.....13
2.3) Μουσικολογική - Στιχουργική Ανάλυση του έργου του.....14
2.3.1) Το σακάκι.....15
2.3.2) Σούρα και μαστούρα.....20
2.3.3) Το χαρέμι στο χαμάμ.....26
2.3.4) Κουτσαβάκι.....32
2.3.5) Τον άντρα σου και ‘μένα.....36
2.3.6) Αθηναίισα.....40
2.3.7) Ραστ μανές.....45
2.4) Χαρακτηριστικά του έργου του.....49

-Κεφάλαιο 3: Γιώργος Μπάτης
3.1)Βιογραφικά στοιχεία.....51
3.2) Κατάλογος συνθέσεων.....53
3.3) Μουσικολογική - Στιχουργική Ανάλυση του έργου του.....54
3.3.1) Σου ΄χει λάχει.....55
3.3.2) Η Ατσιγγάνα.....59
3.3.3) Ο θερμαστής.....63
3.3.4) Γυφτοπούλα στο χαμάμ.....69
3.3.5) Ο μπουφετζής.....73
3.3.6) Το μπαρμπεράκι.....77
3.3.7) Οι φωνογραφιτζήδες.....81
3.4) Χαρακτηριστικά του έργου του.....85

-Κεφάλαιο 4: Μάρκος Βαμβακάρης
4.1) Βιογραφικά στοιχεία.....87
4.2) Κατάλογος συνθέσεων.....90
4.3) Μουσικολογική - Στιχουργική Ανάλυση του έργου του.....97
4.3.1) Καραντουζένι.....98
4.3.2) Ο δερβίσης.....103
4.3.3) Τα μαγεμένα μάτια σου.....108
4.3.4) Θέλω μαστούρης να γινώ.....113
4.3.5) Κορόιδο.....119
4.3.6) Σκύλα μ’ έκανες και λιώνω.....125
4.3.7) Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά.....132
4.3.8) Μονάχος μες τη μοναξιά.....139
4.3.9) Τα μπλέ παράθυρά.....143
4.3.10) Μη με πεισματώνεις.....149
4.3.11) Λιώνω μυστικά.....152
4.3.12) Πολίτισσα.....157
4.3.13) Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά.....163
4.3.14) Είσαι αφράτη σαν φρατζόλα.....167
4.3.15) Μπουζούκι μου διπλόχορδο.....171
4.3.16) Μαρόκο.....176
4.4) Χαρακτηριστικά του έργου του.....182

-Κεφάλαιο 5: Συγκριτική μελέτη.....184

-Κεφάλαιο 6: Συμπεράσματα της έρευνας.....186

-Επίλογος.....188

-Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Η ενασχόλησή μου με το μπουζούκι σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο, καθώς και η διάθεσή μου να ερευνήσω σε βάθος τις τεχνικές παιξίματος του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο μουσικό ιδίωμα, με οδήγησαν στην έρευνα της "Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς". Το σχήμα αυτό άφησε ένα σημαντικό δισκογραφικό έργο μέσα στο οποίο βρίσκουμε ιδιαίτερες ερμηνείες και τεχνικές παιξίματος. Μέλη του μουσικού σχήματος αυτού ήταν οι Μάρκος Βαμβακάρης (τραγούδι, μπουζούκι), Ανέστης Δελιάς (τραγούδι,μπουζούκι), Γιώργος Μπάτης (τραγούδι, μπαγλαμά) και Στράτος Παγιουμτζής (τραγούδι).

Η παρούσα έρευνα έχει ως στόχο τη μουσικολογική ανάλυση του προπολεμικού ρεπερτορίου των Μ. Βαμβακάρη, Α. Δελιά και Γ. Μπάτη. Επιμέρους ερευνητικά ερωτήματα αποτελούν η ζωή τους, η ανάλυση του έργου τους με έμφαση την τροπικότητα-αρμονία,την ενορχήστρωση,την μορφολογία,την ερμηνεία τους και τις τεχνικές τους στο μπουζούκι καθώς και η στιχουργική ανάλυση των κομματιών τους.

Αρχικά, στην εργασία αυτή έχουμε τη μελέτη του κοινωνιολογικού πλαισίου στο οποίο δραστηριοποιούνταν οι τρεις συνθέτες. Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ζούσαν, έγραφαν και έπαιζαν μουσική καθώς και τις γενικότερες αντιλήψεις που είχαν για τη ζωή. Η προσπάθεια για αυτήν την ιστορική αναδρομή έγινε μέσα από βιβλιογραφική επισκόπηση τόσο μέσα από την αυτοβιογραφία του Μ. Βαμβακάρη όσο και από άλλες πηγές όπου έχουμε αναφορές ερευνητών ή μουσικών για την εποχή εκείνη όπως π.χ. του Στέλιου Κερομύτη.

Στη συνέχεια αντικείμενο μελέτης αποτελεί ο κάθε συνθέτης και επιλεγμένα κομμάτια του ξεχωριστά. Αρχικά έγινε έρευνα για τη ζωή του κάθε ενός μέσα από την αντίστοιχη βιβλιογραφία. Οι πηγές βέβαια που υπάρχουν για στοιχεία της ζωής τους, σε αρκετά σημεία δεν είναι ξεκάθαρες μιας και υπάρχουν μαρτυρίες προσώπων που έζησαν την εποχή εκείνη αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις τα λεγόμενά τους δεν συμπίπτουν. Έπειτα έχουμε ένα κατάλογο όπου αποτυπώνονται οι συνθέσεις του κάθε ερευνούμενου συνθέτη όπου έχουμε τα βασικά στοιχεία του κομματιού συνθέτης-στιχουργός-χρονολογία.

Ακολουθεί η μουσικολογική-στιχουργική ανάλυση του προπολεμικού έργου του κάθε προσώπου που μελετάμε. Στο σκέλος αυτός αρχικά έχουμε την καταγραφή επιλεγμένων κομματιών έπειτα από την ακρόαση του συνόλου των συνθέσεων. Η επιλογή των κομματιών που καταγράφησαν έγινε με κριτήρια τέτοια, ώστε να αναδειχθούν όσο περισσότερα χαρακτηριστικά του κάθε συνθέτη με αποτέλεσμα το σύνολο που αναλύθηκε να είναι όσο το δυνατόν αντιπροσωπευτικότερο. Από τους Α.Δελιά και Γ.Μπάτη επιλέχθηκαν επτά κομμάτια από τον καθένα, ενώ από τον Μ.Βαμβακάρη του οποίου οι προπολεμικές συνθέσεις είναι πολύ περισσότερες επιλέχθηκαν δεκαέξι κομμάτια. Κριτήρια της επιλογής αυτής αποτέλεσαν οι τεχνικές παιξίματος, τα κουρδίσματα, η χρήση των τρόπων, η ενορχήστρωση, ο στίχος και η συνθετική ιδιαιτερότητα του κάθε κομματιού σε σύγκριση με το υπόλοιπο έργο του συνθέτη. Στο κάθε κομμάτι έχει καταγραφεί η μελωδία του μπουζουκιού ή του μπαγλαμά στις περιπτώσεις του Μπάτη όπου αποτελεί το κύριο μελωδικό όργανο. Οι παρτιτούρες έγιναν με προσπάθεια καταγραφής της μελωδίας όσο πιο πιστά επέτρεπε η ηχογράφηση, ενώ στα κομμάτια που έχουμε παραλλαγές της μελωδίας από στροφή σε στροφή, έχουν καταγραφεί και αυτές. Ακόμη, έχουν αποτυπωθεί στην

παρτιτούρα και οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί η κιθάρα, ενώ σε περιπτώσεις όπου έχουμε μόνο τη χρήση ρυθμικού ισοκράτη γίνεται ειδική αναφορά στην ανάλυση του κομματιού. Σε ακολουθία της παρτιτούρας βρίσκεται η μουσικολογική ανάλυση όπου έχει τέσσερα σκέλη: τροπικότητα-αρμονία, ορχήστρα, μορφολογία και ερμηνεία και εκτέλεση του μπουζουκιού (ή μπαγλαμά). Στα σκέλη αυτά γίνεται έρευνα στο πως χρησιμοποιεί ο συνθέτης τους τρόπους, πως συνοδεύει τη μελωδία, πως ενορχηστρώνει, ποιά η δομή του κομματιού και ποιές τεχνικές παιξίματος χρησιμοποιεί. Όλα αυτά προέρχονται από την ακρόαση και καταγραφή της πρώτης εκτέλεσης κάθε κομματιού. Σχετικά με τις τεχνικές παιξίματος, τους καλλωπισμούς,τα κουρδίσματα και τις θέσεις που χρησιμοποιούνται στο μπουζούκι όλα αυτά προκύπτουν επίσης από την ακρόαση αλλά και τη μεταφορά τους στο όργανο ώστε να διαπιστωθεί το πως ακριβώς κινείται ο ερμηνευτής. Στη συνέχεια έχουμε τη στιχουργική ανάλυση όπου καταγράφεται ο στίχος και αναλύεται αντλώντας πληροφορίες από τη βιβλιογραφία.

Κλείνοντας το κεφάλαιο του κάθε συνθέτη, έχουμε τα χαρακτηριστικά του. Η κατηγορία αυτή αποτελεί μια αποτύπωση των ιδιαιτεροτήτων του κάθε προσώπου, πράγμα το οποίο είναι αποτέλεσμα των αναλύσεων που έχουν προηγηθεί. Επίσης, αναφέρονται και χαρακτηριστικά τα οποία προέκυψαν από την ακρόαση των κομματιών τα οποία δεν επιλέχθηκαν για καταγραφή.

Έπειτα από τα κεφάλαια αυτά, ακολουθεί η συγκριτική μελέτη του έργου των τριών υπό μελέτη μουσικών κάτι το οποίο μας βοηθά στο να τους κατανοήσουμε καλύτερα. Μέσα από την συγκριτική προκύπτουν οι διαφορές και οι ομοιότητές τους τόσο σε επίπεδο σύνθεσης όσο και σε επίπεδο ερμηνείας και εκτέλεσης του μπουζουκιού. Επόμενο κεφάλαιο αποτελούν τα συμπεράσματα της έρευνας. Στο σημείο αυτό παρουσιάζονται τα συνολικά συμπεράσματα της έρευνας και τα πορίσματα που προκύπτουν υπό το πρίσμα της τετράδος της ξακουστής του Πειραιώς. Τέλος, έχουμε τη συγκεντρωτική βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την παρούσα έρευνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ιστορικό και κοινωνιολογικό πλαίσιο

Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι το αστικό λαϊκό τραγούδι[1] που αναπτύχθηκε στην κοινωνική περίοδο 1850-1955[2] στα μεγάλα αστικά κέντρα με μεγάλες συγκεντρώσεις του ελληνικού πληθυσμού (Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Σύρος, Πάτρα, Πειραιάς, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, κ.ά.)[3].

Οι ρίζες του ρεμπέτικου βρίσκονται στο Σμυρναίικο, το Δημοτικό τραγούδι και τη Βυζαντινή μουσική[4]. Η εκκλησιαστική μουσική, σαν κοινό σημείο αναφοράς κατά τη διάρκεια της οθωμανικής κατοχής, κυριάρχησε μουσικά σε όλη την έκταση της αυτοκρατορίας και αποτέλεσε το θεωρητικό πρότυπο για το ρεμπέτικο. Επίσης, οι πολιτιστικές αλληλεπιδράσεις μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων, άφησαν μελωδίες που επηρέασαν βαθιά τα ρεμπέτικα της περιόδου 1850-1940. Κατά την απελευθέρωση αλλά και με τα προσφυγικά κύματα, μεταφέρονται στην Ελλάδα τα τραγούδια της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, που γίνονται γρήγορα αποδεκτά από όλα τα λαϊκά - και όχι μόνο - στρώματα. Σημαντικές λαϊκές γιορτές (ζεϊμπέκια, απόκριες κ.ά.), τραγούδια των φυλακισμένων και των ληστών, και αργότερα επιθεωρήσεις, καντάδες και οπερέτες αναδεικνύουν μελωδίες και θεματικές που γίνονται η βάση του αστικού τραγουδιού[5].

Ιστορικά, το ρεμπέτικο διακρίνεται σε τρεις περιόδους – φάσεις[6]: την πρώτη, αρχική φάση κατά την οποία ακόμη διαμορφώνεται, περίπου από το 1850 έως και τη Μικρασιατική Καταστροφή το 1922· τη δεύτερη, τη λεγόμενη «κλασική» περίοδο, από το 1922 έως το 1945 και την τρίτη, πιο σύγχρονη, από το 1945 έως το 1955 περίπου. Οι περίοδοι διακρίνονται με βάσει τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες και τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά των δημιουργιών της κάθε μίας.

Η πρώτη περίοδος[7] χαρακτηρίζεται από τη δημιουργία και τις εδαφικές προσαρτήσεις του νέου Ελληνικού κράτους, τη μετανάστευση προς τις ΗΠΑ, τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και την αστικοποίηση. Ενώ αρχικά, τα τραγούδια διατηρούν τα μορφολογικά και λειτουργικά χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού, σταδιακά αποδεσμεύονται από αυτά και επηρεάζονται από τις καντάδες και το επιθεωρησιακό τραγούδι. Στην αρχή της περιόδου αυτής αρχίζει να γίνεται χρήση του μπουζουκιού, του μπαγλαμά και άλλων λαϊκών οργάνων. Τα περισσότερα τραγούδια είναι ανώνυμων δημιουργών, αν και υπάρχουν πολλοί επώνυμοι, κυρίως στη Σύρο, τη Μικρά Ασία και τις ΗΠΑ.

Η δεύτερη περίοδος[8], στην οποία εστιάζει και η συγκεκριμένη εργασία, χαρακτηρίζεται από άνοδο της βιομηχανικής παραγωγής στην Ελλάδα και σημαδεύεται από τη Μικρασιατική Καταστροφή και το τεράστιο ρεύμα προσφύγων που ακολούθησε, τη Μεταξική δικτατορία, την κήρυξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και τη βουλγαρογερμανική Κατοχή.

Το υψηλότερο οικονομικό και πολιτιστικό επίπεδο των Μικρασιατών προσφύγων οδηγεί στη μουσική επικράτησή τους έως το 1934, σε συνθέσεις, όργανα και απήχηση. Στη συνέχεια συνυπάρχουν πειραιώτικες και μικρασιάτικες κομπανίες· οι τελευταίες όμως σβήνουν σταδιακά, στη δικτατορία και την Κατοχή[9]. Μέχρι το 1934 περίπου, η κάθε «ομάδα» (Μικρασιάτες, ντόπιοι) χρησιμοποιεί τα δικά της όργανα· βιολιά, λύρες, σαντούρια οι μεν και μπουζούκια, μπαγλαμάδες, κιθάρες οι δε. Με την ανάπτυξη όμως των πειραιώτικων σχημάτων, το μπουζούκι περνά και στους Μικρασιάτες. Η περίοδος αυτή ονομάστηκε κλασική, καθώς γράφτηκαν χιλιάδες τραγούδια υψηλής ποιότητας που επιβιώνουν μέχρι και τις μέρες μας. Με τη λογοκρισία, τη δικτατορία και την Κατοχή, μέρος της δημιουργίας αλλοιώνεται και σημαντικοί καλλιτέχνες χάνονται, παρόλα αυτά το είδος επιβιώνει, αν και αποκομμένο από τις μέχρι πρότινος ρίζες του[10].

Η τρίτη περίοδος[11] σημαδεύεται από την πρώτη φάση του Εμφυλίου που επηρεάζει και το ρεμπέτικο τραγούδι, όπως και κάθε πτυχή της κοινωνίας,. Τα τραγούδια λοιπόν αποκτούν περιεχόμενο πολιτικό και κοινωνικό, ενώ συνολικά το ρεμπέτικο αποδεσμεύεται από τα παραδοσιακά του στοιχεία. Αρχίζει να εμφανίζεται και να αποκτά όλο και περισσότερο έδαφος το αρχοντορεμπέτικο (1948-1958), το οποίο άνοιξε το δρόμο προς την καθολική αποδοχή του ρεμπέτικου σαν είδος.

Συνολικά, το αστικό λαϊκό τραγούδι είναι βιωματικό· περιγράφει το τοπίο των μεγαλουπόλεων, τις μεγάλες κινήσεις πληθυσμών και τα ιστορικά γεγονότα. Επίσης καταγράφει τις κοινωνικές διαφορές και την κοινωνική διαστρωμάτωση της εποχής του, αλλά και τη λαϊκή γλώσσα, ηθική και ιδεολογία[12]. Γλωσσικά, τα ρεμπέτικα έχουν ελληνικό στίχο με πολλά δάνεια λέξεων από Δύση και Ανατολή, αποκυήματα των πολιτιστικών και πληθυσμιακών προσμίξεων σε κάθε περιοχή. Μουσικολογικά, ακολουθούν τους κανόνες δημιουργίας της εκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής, μέχρι τη λογοκριτική παρέμβαση που προσπαθεί να περιορίσει τα ανατολίτικα στοιχεία του[13].

Στο μεγαλύτερο μέρος τους, φορείς του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι εκείνα τα κοινωνικά στρώματα που αρνούνται να ενσωματωθούν[14], που δεν ακολουθούν τους συνήθεις κοινωνικούς ρυθμούς. Η έλλειψη παιδείας και η φτώχεια τους οδηγούν ως χειρώνακτες στα αστικά κέντρα και καθώς η δυτικοποιημένη κουλτούρα δεν έχει τίποτα να τους προσφέρει, αντιτίθενται αξιακά σε αυτήν[15]. Μέρος αυτής της αντιμετώπισης αποτελούν σαν κοινωνική ομάδα και οι μάγκες, ανήσυχοι και ανυπότακτοι εργάτες[16]. Για τους μάγκες η αξία του ατόμου μετριέται στην προσωπικότητά του, αρνούνται να δουν το χρόνο ως χρήμα, και τον επενδύουν σε αυτά που εκείνοι ορίζουν ως αξίες: την παρέα, το χασίσι, το χορό, την πενιά, τον έρωτα (Βέλλου – Κάιλ, 1978).[17] Ο μάγκας δεν πειράζει κανέναν και δεν θέλει να τον πειράξουν· σέβεται την ησυχία και την προσωπικότητα. Δεν έχει εξουσία, είναι κοινωνικά αδύναμος όμως έτσι νιώθει ότι είναι ελεύθερος[18].

Οι ρεμπέτες μουσικοί που ασπάζονται τη φιλοσοφία της μαγκιάς, δημιουργούν τους δικούς τους άγραφους κανόνες για να επιβιώσουν και να δικαιολογήσουν τις πράξεις τους[19]. Αυτοί είναι η αυτοάμυνα, η αυτοδικία, η εκδίκηση, η παλικαριά, η περιφρόνηση προς το κράτος, η πολυγαμία και ο ελεύθερος έρωτας[20]. Τα χαρακτηριστικά αυτά της μαγκιάς και το γεγονός ότι κοινωνικά ήταν η πιο περιθωριοποιημένη ομάδα σε συνδυασμό με την εκτεταμένη χρήση ανατολίτικων στοιχείων στη μουσική τους, οδήγησαν εκπροσώπους των ανώτερων κοινωνικών τάξεων αλλά και αρκετούς μετέπειτα λόγιους να πολεμήσουν τους ρεμπέτες μουσικά και κοινωνικά[21].

Η γέννηση, δημιουργία και διάδοση του ρεμπέτικου στηρίχτηκε κυρίως στις προαναφερθείσες κοινωνικές ομάδες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποκλείστηκαν οι υπόλοιπες. Έτσι, στο προπολεμικό κομμάτι συναντούμε αρκετούς δημιουργούς που προέρχονταν από ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Ο Κώστας Μπέζος (που έγραφε με το ψευδώνυμο Α. Κωστής για να μη συνδεθεί το όνομά του με το ρεμπέτικο)[22], ο Κώστας Σκαρβέλης, καλλιτεχνικός διευθυντής της Columbia[23], ο Σπύρος Περιστέρης, με αντίστοιχη θέση στην ίδια εταιρία[24], ο Μίνωας Μάτσας, καλλιτεχνικός διευθυντής της Odeon[25], είναι μερικά παραδείγματα. Υπάρχουν επίσης μαρτυρίες ότι και ο «καλός κόσμος» σύχναζε στα κέντρα που έπαιζαν ρεμπέτικες ορχήστρες. «Εκατεβαίνανε λογής λογής κόσμος. Αριστοκράτες της υψηλής κοινωνίας […] Πέρασε όλη η αφρόκρεμα των Αθηνών. Εκεί ερχόταν όλο το Κολωνάκι»[26] λέει ο Μάρκος Βαμβακάρης αναφερόμενος στην απήχηση που είχε η ορχήστρα του.Κυρίως μεταπολεμικά βέβαια, το ρεμπέτικο άρχισε σταδιακά να απενοχοποιείται ενώ η αναγνώριση και η αποδοχή του από όλες τις κοινωνικές τάξεις ήταν ταχεία.

Κατ' εξοχήν χώροι δημιουργίας και διάδοσης των ρεμπέτικων τραγουδιών στάθηκαν τα καφέ αμάν, οι ταβέρνες, η φυλακή και, αδιαμφισβήτητα, οι τεκέδες[27]. Τα καφέ αμάν ήταν καφενεία στα οποία οι τραγουδιστές αυτοσχεδίαζαν στίχους πάνω σε συγκεκριμένα μακάμ και βρίσκονταν σε όλη την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Κάποια στιγμή κλείνουν και επανεμφανίζονται στις αρχές του 19ου αιώνα σε Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη

και Αθήνα[28]. Η φυλακή λειτουργεί σαν μικρογραφία μιας ιδιόρρυθμης κοινωνίας[29], όπου συναντάμε τα μουρμούρικα, τραγούδια που θεωρήθηκαν πρόγονοι των ρεμπέτικων[30]. Ο τεκές ήταν ένα σπιτάκι ή παράγκα όπου πήγαιναν οι μάγκες για να καπνίσουν χασίσι[31]. Η χασισοποσία ήταν μέρος της κουλτούρας της μαγκιάς, τη θεωρούσαν πολύ ανώτερη διαδικασία από την κατανάλωση αλκοόλ και περνούσαν μεγάλο μέρος της ημέρας τους επιδιδόμενοι σε αυτήν[32]. Έξαρση της χασισοποσίας σημειώνεται σε εποχές συμφορών[33] και η εποχή που εξετάζουμε είχε πολλές τέτοιες.

Το 1934 συστήνεται η πρώτη ρεμπέτικη κομπανία, η πρώτη ορχήστρα με μπουζούκι και μπαγλαμά, που άνοιξε το δρόμο για όλες τις μετέπειτα ορχήστρες[34]. Με το όνομα «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς» εμφανίζονται στη Μάντρα του Σαραντόπουλου στην Ανάσταση του Πειραιά οι Μάρκος Βαμβακάρης (μπουζούκι, φωνή), Στράτος Παγιουμτζής (μπαγλαμάς, κρουστά, φωνή), Γιώργος Μπάτης (μπαγλαμάς, φωνή) και Ανέστης Δελιάς (μπουζούκι, φωνή)[35α,β].

Παρατίθενται σύντομα βιογραφικά των τεσσάρων.*

Ο **Μάρκος** Βαμβακάρης[36], (1905-1972) θεωρείται ο «Πατριάρχης» του ρεμπέτικου και με το μουσικό του ύφος καθιέρωσε την Πειραιώτικη Σχολή. Γεννήθηκε στη Σύρο το 1905, και λίγο αργότερα βρέθηκε στον Πειραιά. Έκανε διάφορα επαγγέλματα, τον κέρδισε όμως το μπουζούκι στο οποίο αφιέρωσε τη ζωή του. Πραγματοποίησε μια από τις πρώτες ηχογραφήσεις με μπουζούκι που έγιναν στην Ελλάδα, έγραψε πάνω από 250 τραγούδια και συμμετείχε σε πολλές εκτελέσεις κομματιών άλλων συνθετών παίζοντας μπουζούκι.

Μέχρι το 1937 γίνεται ο εμπορικότερος συνθέτης της ελληνικής δισκογραφίας[37], ενώ ανεπηρέαστος από τα γεγονότα της πολιτικής ζωής της χώρας, συνεχίζει να γράφει και να παίζει επί δικτατορίας Μεταξά και στη διάρκεια της Κατοχής. Μεταπολεμικά μένει στο περιθώριο και επανέρχεται στο προσκήνιο στα τέλη της δεκαετίας του ’50 ηχογραφώντας επανεκτελέσεις παλιών κομματιών του αλλά και μερικά νέα.

Υπήρξε ο αμεσότερος εκφραστής των κοινωνικών προβλημάτων των λαϊκών μαζών της εποχής του, μέσω των τραγουδιών του. Άντλησε τη θεματολογία του από περιστατικά της ζωής του, γεγονός που επιτάχυνε την αποδοχή του από το κοινό.

Ο **Γιώργος Μπάτης**[38], γεννημένος στα Μέθανα το 1886 βρέθηκε επίσης σε νεαρή ηλικία στον Πειραιά, όπου έκανε διάφορα επαγγέλματα. Γραφικός μάγκας, γνωστός για το χιούμορ του και τη μεγάλη του αγάπη στη μουσική, έπαιζε μπαγλαμά και τραγουδούσε. Δεν άφησε μεγάλη δισκογραφία καθώς από το 1937 και μετά απείχε θέλοντας να εκφράσει την εναντίωση του στη λογοκρισία. Πέθανε το 1967 και θάφτηκε μαζί με το μπαγλαμά του στην κάσα.

Ο **Στράτος Παγιουμτζής**[39] γεννήθηκε στο Αϊβαλί το 1904, βρέθηκε όμως στον Πειραιά πριν τη Μικρασιατική Καταστροφή. Η καριέρα του ξεκίνησε με τη σύνθεση της Τετράδας· τραγουδούσε, έπαιζε μπαγλαμά και κρουστά. Συμμετείχε σε όλες τις κοινές τους ηχογραφήσεις και σύντομα γίνεται περιζήτητος. Ερμήνευσε τραγούδια του Βαμβακάρη, του Μπάτη, του Δελιά, του Τούντα, Παπάζογλου, Σκαρβέλη, Τσιτσάνη, Χιώτη και άλλων σε μια μακροχρόνια μεγαλοπρεπή καριέρα που αρχίζει να παρακμάζει μόλις το 1955. Μέσω του Ζαμπέτα επανήλθε στη δισκογραφία και στα πάλκα, ενώ το 1971 έφυγε για την Αμερική όπου και πέθανε πάνω στη σκηνή.

Ο **Ανέστης Δελιάς** γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1912 και βρέθηκε στον Πειραιά με τη Μικρασιατική Καταστροφή[40]. Έπαιζε αρχικά κιθάρα και μετά από παρότρυνση του Μάρκου Βαμβακάρη καταπιάστηκε με το μπουζούκι[41] με το οποίο ασχολήθηκε έκτοτε. Σύντομα αναγνωρίστηκε για τη δεξιοτεχνία του στο όργανο και τις όμορφες συνθέσεις του. Περίπου το 1934 εθίστηκε στην ηρωίνη· ακολουθούν ο επαγγελματικός ξεπεσμός, απομάκρυνση από την οικογένεια και τους φίλους του και εξορία στην Ίο. Άφησε πίσω του ελάχιστη δισκογραφία αφού σταμάτησε κι εκείνος να ηχογραφεί με την επιβολή της

λογοκρισίας. Βρέθηκε νεκρός από υπερβολική χρήση σε ένα καρότσι με το μπουζούκι αγκαλιά, το 1944[42].

Οι τέσσερίς τους γνωρίζονταν και ήταν συντροφιά στους τεκέδες και στα παιξίματα[43]. Την εποχή της σύστασης της κομπανίας, ο Μπάτης διατηρούσε καφενείο - χοροδιδασκαλείο στα Λεμονάδικα του Πειραιά[44], ο Μάρκος εργαζόταν ως εκδορέας στα Σφαγεία του Πειραιά[45], ο Στράτος δούλευε στην ΕΛΠΑ ως βαρκάρης[46] και ο Δελιάς έπαιζε σε διάφορα μαγαζιά της Δραπετσώνας[47].

Πολύ ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι οι τέσσερις καλλιτέχνες προέρχονται από τέσσερα διαφορετικά, με κοινά όμως χαρακτηριστικά, μέρη. Ο Βαμβακάρης από τη Σύρο, ο Στράτος από το Αϊβαλί, ο Δελιάς από τη Σμύρνη, και ο Μπάτης από τα Μέθανα αλλά στην ουσία μεγαλωμένος στον Πειραιά. Τα τέσσερα κέντρα αυτά που βρέχονται από το Αιγαίο είχαν πρόωρη οικονομική και βιομηχανική ανάπτυξη[48] και στάθηκαν κύρια κέντρα ανάπτυξης και εξάπλωσης του λαϊκού τραγουδιού.Έτσι κατά τη συνάντησή τους στον Πειραιά είχαν και οι τέσσερις πληθώρα ακουσμάτων της μουσικής του τόπου τους η οποία διαμόρφωσε το μουσικό τους ύφος και συνεισέφερε στην εδραίωση και εξέλιξη του ρεμπέτικου ως είδος. Οι Σμυρναίικες ορχήστρες θεωρούνται έτσι κι αλλιώς πρόγονοι των ρεμπέτικων κομπανιών[49], οι δρόμοι της ανατολής χρησιμοποιήθηκαν εκτενέστατα στα ρεμπέτικα, και το μπουζούκι είχε πολύχρονη παρουσία τόσο στη Μικρά Ασία όσο και στη Σύρο, φτάνοντας από εκεί στον Πειραιά, που έμελλε να γίνει ο κατ εξοχήν χώρος δημιουργίας και έκφρασης του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Η «Τετράς» ήταν η πρώτη επώνυμη κομπανία, αν και γενικά συνηθίζονταν η μουσική σε μαγαζιά. Εκεί έγκειται και η καινοτομία τους, αλλά και η ταχύτατη εξάπλωση των κομπανιών γενικά και των συγκεκριμένων καλλιτεχνών ειδικότερα. Ενώ μέχρι πρότινος κυριαρχούσε το σμυρναίικο στοιχείο, οι τέσσερις ανοίγουν δρόμο για τραγούδια πιο «σκληρά» και αυστηρά σε όλα τα επίπεδα: μουσικολογικά, στιχουργικά, σε φωνές και όργανα. Ήταν επίσης η πρώτη φορά που τόσος κόσμος συγκεντρώθηκε για ένα και μόνο σχήμα[50]. Για την ιστορία, ο Μάρκος αναφέρει και το μεροκάματο που λάμβανε κάθε μέλος της ορχήστρας. Τα λεφτά αυτά ήταν περισσότερα από όσα έπαιρναν από την αντίστοιχη ημερήσια δουλειά τους (σε τιμές 1934). Ο ίδιος έπαιρνε διακόσιες δραχμές, από εβδομήντα πέντε ο Μπάτης και ο Δελιάς. Δεν αναφέρει κάτι για το Στράτο Παγιουμτζή[51].

Η δραστηριότητα σχετικά με το ρεμπέτικο (δημιουργία, συνθέτες, ηχογραφήσεις) που έλαβε χώρα στις ΗΠΑ παραλείφθηκε σκοπίμως, αφού δεν επηρέασε κάποιον από τους συνθέτες που εξετάζονται.

**Αναλυτικά βιογραφικά των Βαμβακάρη, Μπάτη, Δελιά, παρατίθενται στη συνέχεια της εργασίας.*

Πηγές:

1,12. Νέαρχος Γεωργιάδης, *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη, η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1997)

2, 48, 49. Παναγιώτης Κουνάδης, «Τι είναι το ρεμπέτικο τραγούδι;», από το *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 171-180

3. Παναγιώτης Κουνάδης, «Ρεμπέτικο εις το διηνεκές», από το *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 462-466

4, 14. Παναγιώτης Κουνάδης, «Το ρεμπέτικο τραγούδι: Ιστορική κοινωνιολογική προσέγγιση», από το *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 467-471

5, 13. Παναγιώτης Κουνάδης, «Από το δημοτικό στο ρεμπέτικο», από το *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 316-341

6-11. Παναγιώτης Κουνάδης, «Αναδρομή στο ρεμπέτικο», από το *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 394-407

15-18, 31, 32, 36, 41, 43, 46, 46, 50, 51. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, «Εισαγωγή», από το *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 14-19, 110, 119, 153, 150, 147

17, 18. Νέαρχος Γεωργιάδης*, Ο Ακρίτας που έγινε ρεμπέτης*, (Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, 1999)

21, 28, 34, 35α, 38, 39, 42, 44 Νίκος Παπακώστας, *Η μουσική σχολή της Σμύρνης και το Ρεμπέτικο*, (Αθήνα: Αγγελάκη, 2015), 62-74, 44-46, 50, 118-122

22 Παππά, Μαρία. «Ποιος ήταν ο Κώστας Μπέζος που η μουσική του ακούγεται στο διαφημιστικό του iPhone 7 plus;». *LIFO,* 9 Ιανουαρίου 2017. Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2017, http://www.lifo.gr/articles/music_articles/79531

23 «Σαν σήμερα». Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2017https://www.sansimera.gr/biographies/364,

24 «Σπύρος Περιστέρης». Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2017 https://en.m.wikipedia.org/wiki/Spyros_Peristeris,

25 «Μίνως Μάτσας». Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2017http://www.makismatsas.gr/index.php/oikogeneia-matsa/item/46-viografiko

27, 29, 33. Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια, Λαογραφική έρευνα* (Αθήνα: Κέδρος, 1972), 14, 23, 21

30. «Οι διαβόητες φυλακές Μεντρεσέ στην Πλάκα όπου γεννήθηκαν τα «μουρμούρικα», τα πρώτα ρεμπέτικα που τραγουδούσαν οι κατάδικοι», Ηλεκτρονικό περιοδικό iefimerida, πρόσβαση στις 27/05/2017 http://www.iefimerida.gr/node/133405

35β. Παναγιώτης Κουνάδης, «Μέρες Μουσικής. Συναυλία Τρίτη: «Ρεμπέτικο τραγούδι», από το *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 452-453

37. Παναγιώτης Κουνάδης, «Μάρκος Βαμβακάρης: 27 χρόνια μετά. Ο κύκλος του πάθους», από το *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 171-180

40. Τάσος Σχορέλης, Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος α', (Αθήνα: Πλεθρον, 1977), 307

47. «Ανέστης Δελιάς», ιστότοπος Μπουζούκι και Μπουζουξήδες, πρόσβαση στις 27/05/2017, http://mpouzoukimpouzouksides.blogspot.gr/2016/12/blog-post_11.html#

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ανέστης Δελιάς

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Ανέστης Δελιάς (πραγματικό επίθετο Δέλιος) γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1912[1] και είχε το παρατσούκλι Ανεστάκι ή Αρτέμης (παρατσούκλι που του κόλλησε ο Δημήτρης Καρυδάκης[2]).

Οικογένεια:

Ο πατέρας του ήταν επίσης μουσικός, έπαιζε σαντούρι και είχε το παρατσούκλι Μαύρος Γάτος, το οποίο πέρασε και στον Ανέστη[3]. Η οικογένεια Δελιά βρέθηκε στον Πειραιά σαν πρόσφυγες μετά την καταστροφή της Σμύρνης το 1922[4] και εγκαταστάθηκε στο Καστράκι στη Δραπετσώνα[5]. Λόγω του ότι στις διηγήσεις αναφέρονται μόνο η μητέρα του και οι αδελφές του, υποθέτουμε ότι ο πατέρας του σκοτώθηκε στη Σμύρνη.

Μουσική και καριέρα:

Ο Ανέστης ήταν αυτοδίδακτος μουσικός και έπαιζε κατά κύριο λόγο κιθάρα[6], μέχρι που γνωρίστηκε με το Μάρκο Βαμβακάρη (1930) ο οποίος τον προέτρεψε να δοκιμάσει το μπουζούκι[7] με το οποίο ασχολήθηκε έκτοτε. Ήταν από την αρχή μέλος της «Τετράδος της ξακουστής του Πειραιώς» μαζί με το Βαμβακάρη, το Μπάτη και τον Παγιουμτζή[8]. Όσοι τον είχαν ακούσει αναφέρονταν σε αυτόν ως έναν εξαιρετικό μουσικό, με ξεχωριστή πενιά και μεγάλες προοπτικές[9]. Ο ίδιος συνέθετε τραγούδια, μουσική και στίχους, αρκετά από τα οποία ηχογράφησε μεταξύ 1934-1937, ενώ σταμάτησε να ηχογραφεί με την επιβολή της λογοκρισίας[10]. Λέγεται[11] ότι είχε γράψει πολλά περισσότερα από τα συνολικά έντεκα κομμάτια που υπάρχουν καταχωρημένα στο όνομά του, τα οποία όμως είτε δεν πρόλαβε να τα δημοσιεύσει, είτε τα «πούλησε» σε άλλους, είτε τα έκλεψαν άλλοι ερμηνευτικά και τα έκαναν εκείνοι γνωστά.

Σχετικά με τις εμφανίσεις του, έπαιζε αρχικά σε διάφορα μαγαζιά στη Δραπετσώνα (1928-1934)[12], στη συνέχεια μαζί με την Τετράδα (1934)[13] και μετά την εξορία του έπαιξε μερικές μέρες στο μαγαζί του Τσιτσάνη στη Θεσσαλονίκη (1940)[14]. Η τελευταία φορά που έπαιξε σε μαγαζί ήταν στο μαγαζί του γερο-Διαμαντή, πατέρα του Μανώλη Χιώτη, στην Ομόνοια[15].

Ηρωίνη:

Σύντομα και σε νεαρή ακόμα ηλικία (19 ετών) εθίστηκε στην ηρωίνη[16], η οποία θα γινόταν η αιτία του πρόωρου θανάτου του. Σύμφωνα με τις διηγήσεις[17] όσων των συναναστρέφονταν, υπεύθυνη για την επαφή του με την ηρωίνη και τον εθισμό του ήταν μια γυναίκα με το ψευδώνυμο Σκουλαρικού, πόρνη με την οποία ο ίδιος φέρεται να διατηρούσε δεσμό[18α,β]. Ο εθισμός του στην ηρωίνη ήταν και ο λόγος που οι άλλοι τρεις της «Τετράδος» αρχικά τον ξέκοψαν από παρέες[19] και στη συνέχεια τον αντικατέστησαν με το Στέλιο Κηρομύτη. Η οικογένειά του αλλά και οι φίλοι του, πολύ απογοητευμένοι με την κατάστασή του, προσπάθησαν πολλές φορές να τον βοηθήσουν να απεξαρτηθεί, χωρίς επιτυχία[20,21].

Ο υποφαινόμενος εξορίστηκε ως τοξικομανής στην Ίο το 1938[22], ενώ στη συνέχεια απεξαρτήθηκε μερικώς, μόλις όμως ξαναβρέθηκε στην Αθήνα και κοντά στη Σκουλαρικού, συνέχισε τη χρήση[23]. Η εξαθλίωση και η πείνα κατά τη διάρκεια της Κατοχής σε συνδυασμό με την ηρωίνη τον οδήγησαν στο θάνατο τον Ιούλιο του 1944 σε ηλικία μόλις 32 ετών[24]. Βρέθηκε έξω από τον τεκέ του Ντανάκουλη στον Αγ. Κωνσταντίνο, σε ένα καρότσι με το μπουζούκι αγκαλιά[25].

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως πριν από το θάνατό του, ο Στράτος Παγιουμτζής και η γυναίκα του Ζωή, με τη βοήθεια του Στέλιου Κερομύτη, κατέβαλαν μεγάλη προσπάθεια να τον απομακρύνουν από το ναρκωτικό. Ο Στράτος και η Ζωή τον φιλοξένησαν στο σπίτι τους όπου τον κράτησαν κλειδωμένο για ένα διάστημα[26], μέχρι που κατάφερε να το σκάσει. Αργότερα, ο Παγιουμτζής μαζί με το Μιχάλη Γενίτσαρη και τον Καρυδάκια τον έβαλαν για λίγο καιρό (περίπου δύο μήνες) σε πρόγραμμα απεξάρτησης στο Δρομοκαΐτειο Θεραπευτήριο[27].

Η ακριβής ημερομηνία, αλλά και χρονολογία θανάτου του, δεν είναι σίγουρη. Οι διάφορες πηγές δε συγκλίνουν σε αυτό το σημείο. Ενώ η Ζωή Παγιουμτζή αναφέρει ότι πέθανε το 1944[28], η Νταίζη Σταυροπούλου λέει[29] «Όχι το ’43, νωρίτερα, πολύ νωρίτερα. […] σίγουρα ένα δυο μήνες μετά την αρχή της κατοχής. Δηλαδή το ’41. Σίγουρα το ’41.» Η μία ή η άλλη εκδοχή υποστηρίζονται από τους διάφορους ερευνητές, χωρίς όμως να έχει επιβεβαιωθεί καμία.

Παρέες – είπαν γι’ αυτόν:

Παρά τη σύντομη και πολυτάραχη ζωή του ο Ανέστης έγινε αγαπητός από πολλούς, ενώ παρόλο που δε μπορούμε να γνωρίζουμε εκ μέρους του ποιους ανθρώπους συμπαθούσε ή εκτιμούσε, γνωρίζουμε με ποιους έκανε παρέα από δικές τους διηγήσεις. Ο κοντινότερός του φίλος λοιπόν ήταν ο Δημήτρης (Μήτσος) Καρυδάκιας, του οποίου η εξαδέλφη Νταίζη Σταυροπούλου ερωτεύτηκε το Δελιά και τον συντρόφευσε σε διάφορα στάδια της προσωπικής και επαγγελματικής του ζωής[30]. Αρχικά ήταν φίλος και με τους άλλους τρεις της Τετράδος[31], μέχρι που λόγω του εθισμού του εκείνοι απομακρύνθηκαν με εξαίρεση τον Παγιουμτζή, ο οποίος έμεινε δίπλα του μέχρι το τέλος.

Ο Δελιάς αποκαλέστηκε «άγγελος πεταμένος στα σκουπίδια» από το Μάρκο Βαμβακάρη[32], ενώ άλλοι τον αποκαλούν «ένα κομμάτι μάλαμα»[33]. Ο Σταύρος Γεωργιόπουλος, εγγονός του Παγιουμτζή, λέει για εκείνον: «Ο Ανέστος ήταν πολύ ξηγημένος, πολύ σεβαστικό παιδί. Είχε ξεκινήσει και έγραφε πολύ ωραία τραγούδια, πάρα πολύ καλό μπουζούκι», ενώ θυμάται τη γιαγιά του Ζωή να τον αναφέρει ως πολύ καλό παιδί[34].

«Αυτός, λοιπόν, ο “Αρτέμης” ήτανε πολύ ωραίο παιδί. Φορούσε μια τραγιάσκα κι ένα πανωφόρι το οποίον θα χωρούσε δυο τέτοιοι μέσα», αφηγείται για τον Δελιά ο Γιώργος Μουφλουζέλης[35].

«Ήταν πολύ καλό παιδί, ήσυχο, ομορφόπαιδο, μελαχρινό, με κάτι μάτια που τρέλαιναν τις γκόμενες. Και μουσικός καλός, πολύ όμορφο μπουζούκι έπαιζε, πολύ τεχνίτης, με ωραία τραγούδια […] Ήταν πολύ καλός μουσικός και πολύ καλός στο όργανο. Αν ζούσε, δεν αποκλείεται να έφτανε και τον Τσιτσάνη.» συμπληρώνει ο Μ. Γενίτσαρης.[36]

Σχετικά με τις πηγές:

Ο Ανέστης Δελιάς έζησε σε μια εποχή ταραχώδη, ανήκε στο περιθώριο και πέθανε σε πολύ μικρή ηλικία. Οι μόνες καταγραφές που σώζονται για αυτόν είναι οι ηχογραφήσεις που πρόλαβε να κάνει και διηγήσεις δια στόματος τρίτων. Δεν υπάρχουν συνεντεύξεις του, απομνημονεύματά του και δε διενεργήθηκε για το άτομό του καμία έρευνα όσο ήταν ακόμη εν ζωή. Επομένως, τα ιστορικά αποδεδειγμένα στοιχεία που διαθέτουμε για εκείνον είναι λιγοστά και με μεγάλες πιθανότητες ανακρίβειας.

Πηγές:

1, 4, 8, 9, 13, 20, 23 Τάσος Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος α'*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 307

2, 14, 15, 21, 29, 30 Κώστας Χατζηδουλής, «Νταίζη Σταυροπούλου – Ανέκδοτο αυτοβιογραφικό ντοκουμέντο», *Το Λαϊκό τραγούδι*,3 (2003): 22-33

3, 5, 6, 7, 19, 31 . Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 150

10, 16, 22, 24, 25. Νίκος Παπακώστας, *Η μουσική σχολή της Σμύρνης και το Ρεμπέτικο*, (Αθήνα: Αγγελάκη, 2015), 121-122

11. Τάσος Π. Καραντής, «Νίκος Μάθεσης, ο θρυλικός τρελάκιας του ρεμπέτικου: ένα πορτρέτο και ένας μονόλογος», *Ορφέας*, 13/04/2010, πρόσβαση στις 13/03/2017, http://www.e-orfeas.gr/artists/portraits/2093-article.html

17, 18. Λευτέρης Παπαδόπουλος, *Να συλληφθεί το ντουμάνι!* (Αθήνα: Καστανιώτης, 2004), 38-50

26, 34. Κώστας Κουρούνης, «Συνέντευξη με το Στράτο Γεωργιόπουλο», *Κλίκα*, Φεβρουάριος 2008, πρόσβαση στις 14/03/2017, http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/synentefkseis/148-stratos-georgiopoulos.html

27, 28, 32, 33, 35. Blog Μπουζούκι και Μπουζουήδες, πρόσβαση στις 13/03/2017, http://mpouzoukimpouzouksides.blogspot.gr/2016/12/blog-post_11.html#

36. Κώστας Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία 1 – Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης*, (Αθήνα: Νεφέλη), 164

Κατάλογος συνθέσεων

Τίτλος	*Συνθέτης*	*Στιχουργός*	*Χρονολογία*
Ο Νίκος ο τρελλάκιας	Ανέστης Δελιάς	Νίκος Μάθεσης	1933
Το σακάκι	Ανέστης Δελιάς	Ανέστης Δελιάς	1935
Ο πόνος του πρεζάκια	Ανέστης Δελιάς	Ανέστης Δελιάς	1936
Σούρα και μαστούρα	Ανέστης Δελιάς	Ανέστης Δελιάς	1936
Το χαρέμι στο χαμάμ	Ανέστης Δελιάς	Ανέστης Δελιάς	1936
Κουτσαβάκι	Ανέστης Δελιάς	Ανέστης Δελιάς	1936
Τον άντρα σου και ‘μένα	Ανέστης Δελιάς	Ανέστης Δελιάς	1937
Αθηναίισα	Ανέστης Δελιάς	Ανέστης Δελιάς	1937
Ουσάκ μανές	Ανέστης Δελιάς	Ανέστης Δελιάς	1937
Ραστ μανές	Ανέστης Δελιάς	Ανέστης Δελιάς	1937

Μουσικολογική - Στιχουργική Ανάλυση

Το σακάκι

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι είναι γραμμένο σε τρόπο ρε ραστ. Οι νότες που χρησιμοποιεί είναι ρε - μι δίεση - φα δίεση - σολ - λα - σι - ντο φυσικό ή δίεση(αναλόγως την κίνηση της μελωδίας) - ρε. Κάποιες φορές έχουμε και μια αλλοίωση στο σολ το οποίο γίνεται σολ δίεση. Η μελωδία κινείται σε όλη την οκτάβα του τρόπου συν μια ακόμη νότα στην υψηλή περιοχή,τη νότα μι. Οι αλλοιώσεις που χρησιμοποιεί στο σολ και στο ντο γίνονται λόγω του ότι θέλει να «στηρίξει» τις νότες λα και ρε αντίστοιχα. Ετσι λοιπόν σε σημεία του κομματιού που η μελωδία κινείται λα-σολ-λα ή ρε-ντο-ρε ή σολ-σι-λα, οι νότες λα και ρε ως «ισχυρές» νότες του τρόπου έλκουν το σολ και το ντο κατά ένα ημιτόνιο, γι' αυτό και σε περίπτωση που η μελωδία κατέρχεται βλέπουμε να συμβαίνει το αντίθετο, όπου οι νότες σολ και ντο είναι φυσικές. Τέλος, ο Δελιάς επιλέγει για το κλείσιμο των φράσεών του να κάνει στάση είτε στη νότα λα είτε στη νότα ρε. Από την πλευρά της αρμονίας, η κιθάρα καθώς και ο μπαγλαμάς συνοδεύουν όλο το κομμάτι με τη συγχορδία ρε ματζόρε.

Ορχήστρα: Σε αυτό το κομμάτι συναντάμε τη συνήθη ορχήστρα του Δελιά, αποτελούμενη από μπουζούκι,κιθάρα και μπαγλαμά. Στο τραγούδι είναι ο Ανέστης Δελιάς.

Μορφολογία: Το έργο αυτό έχει πέντε στροφές. Κάθε στροφή αποτελείται από την εισαγωγή(μέτρα 1-4) και τα λόγια(μέτρα 5-8). Το μουσικό θέμα της εισαγωγής είναι τα δύο πρώτα μέτρα. Στο πρώτο μέτρο έχουμε κατάληξη στη νότα λα(κύρια νότα του τρόπου) και στο δεύτερο μέτρο καταλήγει στη νότα ρε(τονική). Το θέμα αυτό επαναλαμβάνεται ξανά(μέτρα 3-4) και έτσι έχουμε την εισαγωγή του κομματιού. Τα λόγια μπορούν να χωριστούν σε δύο ισομερή σκέλη. Το πρώτο είναι τα μέτρα 5-6 και το δεύτερο είναι τα μέτρα 7-8. Στο πρώτο σκέλος έχουμε το θέμα του πέμπτου μέτρου το οποίο επαναλαμβάνεται και στο μέτρο έξι. Το θέμα αυτό ξεκινάει από την τονική στην οκτάβα και καταλήγει στη νότα λα. Στο δεύτερο σκέλος έχουμε το δεύτερο μέτρο της εισαγωγής με κατάληξη(οι τρεις τελευταίοι χρόνοι) όπως το πρώτο μέτρο της και αυτό στη συνέχεια επαναλαμβάνεται με κατάληξη ακριβώς ίδια όπως στο δεύτερο μέτρο της εισαγωγής. Στις επαναλήψεις αυτές που έχουμε στα λόγια, ο Δελιάς λέει ξανά το ίδιο στιχάκι. Τέλος, στην τελευταία στροφή δεν τραγουδάει και έχουμε τα λόγια παιγμένα από το μπουζούκι με κάποιες παραλλαγές όπως φαίνονται στην παρτιτούρα.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το μπουζούκι σε αυτό το κομμάτι είναι το μόνο όργανο που παίζει την μελωδία του κομματιού μιάς και η κιθάρα με τον μπαγλαμά έχουν συνοδευτικό χαρακτήρα. Το κούρδισμα του είναι ρε- λα- ρε. Σε αυτό το κομμάτι ο Δελιάς παίζει τη μελωδία μόνο στην πρώτη χορδή του οργάνου. Στις τέσσερις πρώτες στροφές του κομματιού συναντάμε πολύ μικρές παραλλαγές οι οποίες έχουν να κάνουν είτε με κάποια μικρή χρονική αλλαγή μιας νότας είτε με το να αφήσει σε κάποια σημεία να ακουστεί μια νότα χωρίς το χτύπημα της πένας ξανά,αλλά μόνο με τη δυναμική της προηγούμενης πενιάς που χρησιμοποίησε για την νότα που προηγούνταν. Στην πέμπτη στροφή που είναι και η τελευταία, το μπουζούκι κινείται αρκετά ελεύθερα όπως φαίνεται και στην παρτιτούρα αλλάζοντας σε κάποια σημεία εμφανώς την μελωδία.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Η τύχη του το έφερε να κλέψει ένα σακάκι (2)

Το φόρεσε και πάγαινε για του Καραισκάκη (2)

Κατά κακή του σύμπτωση να και τ' αφεντικό του (2)

Το τράβαγε του φώναζε πως ήτανε δικό του

Το τράβαγε του έλεγε πως ήτανε δικό του.

Το μάγκα τον επιάσανε, τη μάπα του την πήραν (2)

Στο ξύλο τον τρελάνανε στη φυλακή τον πήγαν (2)

Μη το βαράτε ρε παιδιά για 'να παλιοσακάκι (2)

Το πάγαινε για πούλημα να πιει ένα τσιμπουκάκι

Το πάγαινε για πούλημα μες στο Καραισκάκη

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από τέσσερις στροφές. Η πρώτη και η τρίτη στροφή είναι ουσιαστικά δύο στίχοι όπου ο καθένας επαναλαμβάνεται. Η δεύτερη και η τέταρτη αποτελούνται από έναν στίχο με επανάληψη, και έναν δεύτερο στίχο με ελαφριά διαφοροποίηση στην επανάληψή του. Οι στίχοι αυτοί με τη διαφοροποίηση ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους και είναι δεκαπεντασύλλαβοι. Η πρώτη συλλαβή είναι στην άρση του πρώτου χρόνου του μέτρου, ενώ η δεύτερη στη θέση.

Σχετικά με το περιεχόμενο του τραγουδιού, ο Δελιάς αφηγείται μία μικρή ιστορία για ένα «μάγκα», η οποία θα μπορούσε να είναι αληθινή, ακόμα και αυτοαναφορική, δεδομένου ότι δεν πρόκειται για κάποιο εξαιρετικά σπάνιο σκηνικό. Στην ιστορία του, ένας μάγκας έκλεψε ένα σακάκι και πήγαινε να το πουλήσει στο «Καραϊσκάκη» (στον Πειραιά). Ο συνθέτης εννοεί εδώ την πλατεία Καραϊσκάκη, ένα από τα σημεία που εγκαταστάθηκαν οι πρόσφυγες που ήρθαν από τη Μικρά Ασία[1]. Ο μάγκας συναντά στο δρόμο το αφεντικό του, που υποστηρίζει ότι το σακάκι του ανήκει και μετά από ξυλοδαρμό τον στέλνει στη φυλακή. Ο Δελιάς κλείνει το κομμάτι του όχι ως αφηγητής πλέον αλλά παίρνοντας θέση, ζητώντας να μην χτυπούν το μάγκα, καθότι το σακάκι είναι χαμηλής ποιότητας και ο κλέφτης ήθελε τα χρήματα από την πώληση για να αγοράσει χασίς. Εξετάζοντας την εγκληματικότητα του Μεσοπολέμου, ο Ε. Αληγιζάκης γράφει[2] για το κομμάτι αυτό και το Δελιά πως ουδετεροποιεί ηθικά την πράξη με τις ακόλουθες σκέψεις: θεωρεί την κλοπή αποτέλεσμα της συγκυρίας (*η τύχη του το έφερε*), το αντικείμενο αμελητέας αξίας (*για ένα παλιοσακάκι*) και το κίνητρο κατανοητό (*το πήγαινε για πούλημα να πιει ένα τσιμπουκάκι*).

Η γλώσσα των στίχων χρησιμοποιεί φράσεις από την αργκό της εποχής όπως «στο ξύλο τον τρελάνανε», «τη μάπα του την πήραν». Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά στην τύχη, η οποία στον πρώτο στίχο θεωρείται καλή, εφόσον ο μάγκας αποκτά (παρανόμως) ένα σακάκι,

μετέπειτα όμως μετατρέπεται σε «κακή σύμπτωση» στη δεύτερη στροφή, διότι συναντά το αφεντικό του.

Παρόλο που το τραγούδι ηχογραφήθηκε το 1936 από το Δελιά, μεταξύ των ερευνητών έχει προκύψει μία αμφισβήτηση της «πατρότητάς» του, εφόσον φέρεται να είχε τραγουδηθεί πριν πέντε χρόνια από τον Κώστα Μπέζο. Το κομμάτι «Τουμπελέκι» του Μπέζου, που ηχογραφήθηκε το 1931, λέει: «Η τύχη μου το έριξε, να κλέψω ΄να σακάκι/ το βάσταγα και τράβαγα, για το Μοναστηράκι […] Αλλά διαβόλου σύμπτωση, να και τ' αφεντικό μου/ με τράβαγε και μου `λεγε, πως ήτανε δικό του». Ο Μπέζος ηχογράφησε ορισμένα ρεμπέτικα το 1930-31 με τα ψευδώνυμα Α. Κωστής και Κ. Κωστής, αλλά δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν υπήρχε κάποια ανταλλαγή μουσικών ή στίχων[3] με το Δελιά. Πάντως, έτσι κι αλλιώς, εκείνη την εποχή που πρωτοξεκίνησε η ηχογράφηση της λαϊκής αστικής μουσικής, κατοχυρώθηκαν σε δημιουργούς κομμάτια που ίσως υπήρχαν πολλά χρόνια πριν ή ήταν αυτοσχεδιαστικές δημιουργίες που στην πορεία ηχογραφήθηκαν ως δημιουργίες συγκεκριμένων καλλιτεχνών[4]. Εξαιτίας αυτού το ζήτημα της πατρότητας αρκετών τραγουδιών παραμένει αδιευκρίνιστο.

Πηγές:

1. Διονύσης Χαριτόπουλος, *Εκ Πειραιώς: διαδρομή 1947 – 1967*, (Αθήνα: Τόπος, 2012)

2. Ευάγγελος Αληγιζάκης, «Εικόνες εγκλήματος στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: «Ρεμπέτικο» και κοινωνικός έλεγχος», (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 2011), 53

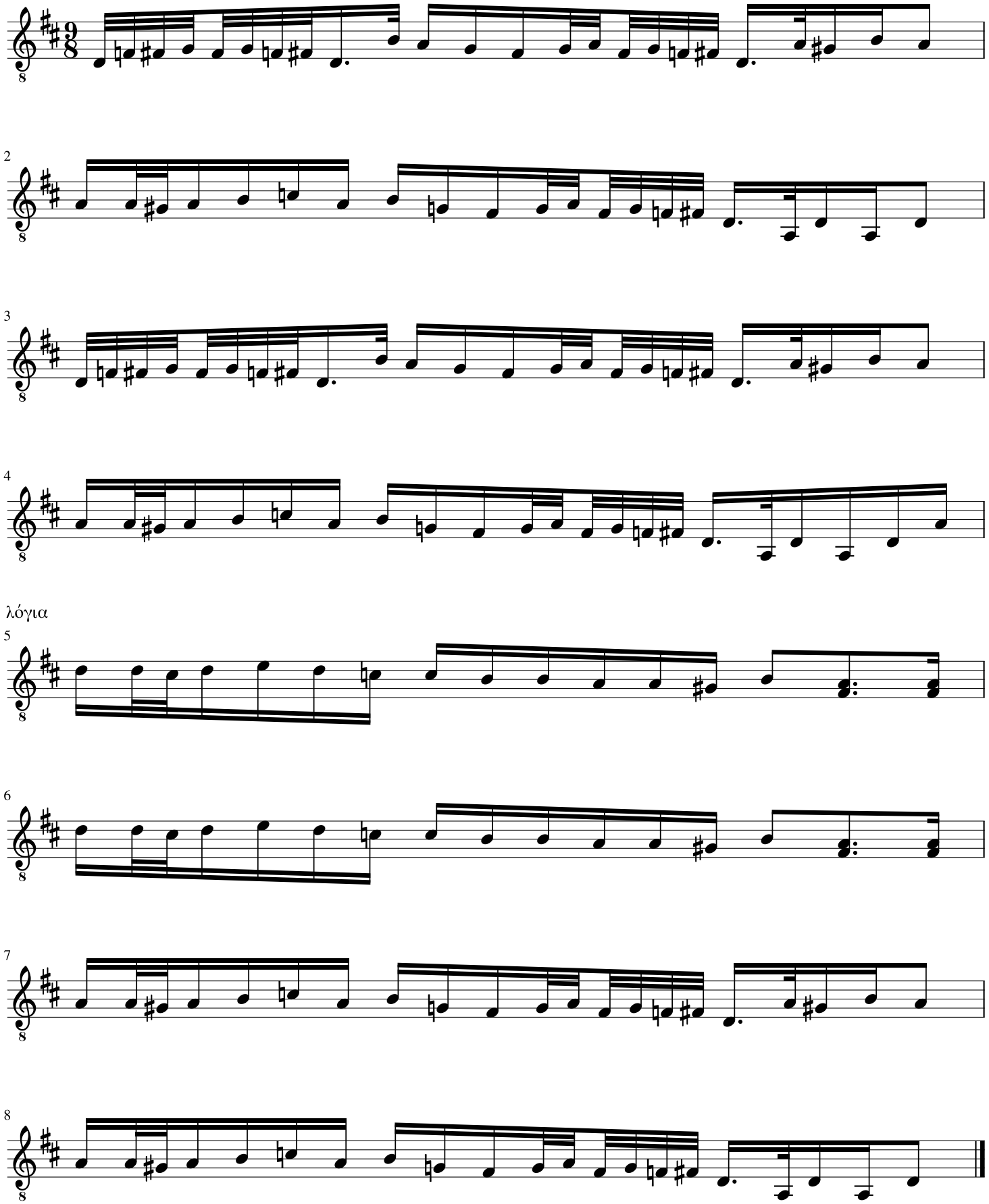
3. Μαρία Παππά, «Ποιος ήταν ο Κώστας Μπέζος που η μουσική του ακούγεται στο διαφημιστικό του iPhone 7 plus;», LIFO 9/1/2017, πρόσβαση στις 18/03/2017, http://www.lifo.gr/articles/music_articles/79531

4. Μαρία Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, (Αθήνα: Σέλας, 1994), 45

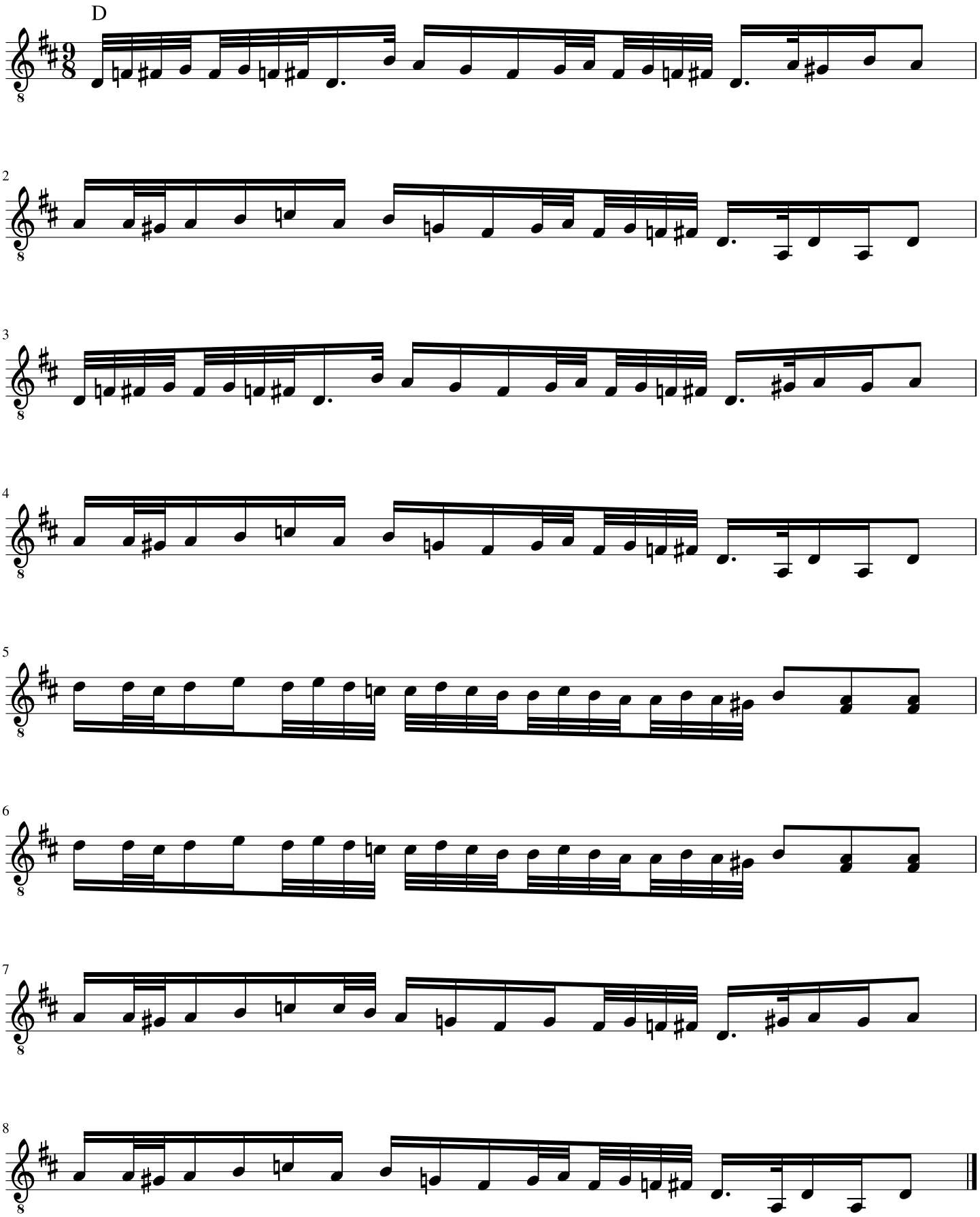
Το σακκάκι

Ανέστης Δελιάς

εισαγωγή D



πέμπτη στροφή



Σούρα και μαστούρα

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε ρε χιτζάζ, δηλαδή κινείται στις εξής νότες: ρε - μι ύφεση- φα δίεση- σολ - λα - σι ύφεση - ντο - ρε. Στην εισαγωγή του κομματιού έχουμε ντο φυσικό ενώ στα λόγια έχουμε ντο δίεση. Με την αλλοίωση αυτή δίνεται για λίγο το άκουσμα του ρε χιτζασκιάρ. Ο Δελιάς χρησιμοποιεί όλη την οκτάβα του τρόπου και όταν κλείνει τις φράσεις του εστιάζει είτε στη νότα λα είτε στη νότα ρε. Όσον αφορά την συνοδεία,η κιθάρα χρησιμοποιεί τις βασικές συγχορδίες του δρόμου: ρε ματζόρε, σολ μινόρε και ντο μινόρε.

Ορχήστρα: Τα όργανα που έχουμε στην ηχογράφηση είναι η κλασσική ορχήστρα της εποχής με μπουζούκι,κιθάρα και μπαγλαμά. Στο τραγούδι είναι ο Ανέστης Δελιάς.

Μορφολογία: Η γενική μορφή του κομματιού είναι τέσσερις στροφές όπου η κάθε μια αποτελείται από την εισαγωγή (μέτρα 1-16) και τα λόγια (μέτρα 17-32) και στο τέλος του κομματιού ο συνθέτης κλείνει με την εισαγωγή. Ειδικότερα, το θέμα της εισαγωγής είναι τα πρώτα 8 μέτρα και τα μέτρα 17-24 είναι το θέμα από τα λόγια. Τα θέματα αυτά επαναλαμβάνονται δύο φορές σε κάθε στροφή δίνοντας έτσι τη γενική μορφή που αναφέρθηκε προηγουμένως. Η εισαγωγή μπορεί να χωριστεί σε δύο ισομερή υποθέματα. Στα μέτρα 1-4 έχουμε το πρώτο και στα μέτρα 4-8 έχουμε το δεύτερο. Το πρώτο σκέλος κλείνει μένοντας στη νότα λα (κύρια νότα του δρόμου) και το δεύτερο μέρος κλείνει στη νότα ρε (τονική). Σε κάθε εισαγωγή του κομματιού έχουμε παραλλαγές οι οποίες έχουν να κάνουν με την προσθήκη της νότας ρε (ανοιχτή πρώτη χορδή στο μπουζούκι) στο μουσικό της θέμα όπως φαίνεται και στις παρτιτούρες. Τα λόγια μπορούν με τον ίδιο τρόπο να χωριστούν ισομερώς (17-20 και 21-24) έχοντας πάλι στο πρώτο μέρος κλείσιμο με στάση στη νότα λα και στο δεύτερο στη νότα ρε κατά τον ίδιο τρόπο με την εισαγωγή.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το μπουζούκι έχει πρωταγωνιστικό μελωδικό ρόλο όπως και στα υπόλοιπα κομμάτια του Δελιά και του προπολεμικού ρεμπέτικου ρεπερτορίου. Το κούρδισμά του είναι το κλασσικό ρε - λα - ρε. Η μελωδική του κίνηση είναι σχετικά ελεύθερη παραλλάσοντας σε κάθε στροφή την εισαγωγή και χρησιμοποιώντας την μπάσσα χορδή ρε σε διάφορα ισχυρά σημεία του μέτρου, χωρίς αυτό να είναι πάντα συγκεκριμένο. Στις παραλλαγές που κάνει χρησιμοποιεί την πρώτη χορδή ανοιχτή, ανάμεσα στη μελωδία της εισαγωγής. Στα λόγια, το μπουζούκι κινείται μαζί με τη φωνή παραλλάσοντάς την κάποιες φορές ελάχιστα, είτε χρονικά είτε με κάποια αποτζιατούρα. Τέλος, ο παίχτης κινείται κυρίως στην πρώτη χορδή του μπουζουκιού.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Όταν μπουκάρω στον τεκέ, τον αργιλέ τσακώνω
και με τα φυλλοκάρδια μου τραβώ, τον ξελιγώνω

Του τεκετζή ξηγήθηκα να τον ξαναπατήσει
κατά κακή μου σύμπτωση σώθηκε το χασίσι

Και ξεμπουκάρω απ' τον τεκέ, μες στην ταβέρνα πάω
Δύο ποτηριές εφετινό κάθομαι κοπανάω

Σούρας, τρελός σαν έγινα, κι έφυγα απ' την ταβέρνα
Για το τσαρδί μου πάγαινα, είχα γίνει στην πένα

Το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελείται από τέσσερα δίστιχα. Το κάθε δίστιχο επαναλαμβάνεται και στην επανάληψη λέγεται πρώτα το δεύτερο στιχάκι. Οι στίχοι είναι δεκαπεντασύλλαβοι εκτός από τον πρώτο της τρίτης στροφής, που είναι δεκαέξι συλλαβές. Τραγουδώντας το όμως, το «ξεμπουκάρω από τον τεκέ» λέγεται «ξεμπουκάρ' απ' τον τεκέ» επιτυγχάνοντας να ακούγεται σαν δεκαπεντασύλλαβο και έτσι δεν διαταράσσει την ισορροπία του κομματιού. Τέλος σε κάθε δίστιχο ο πρώτος στίχος ομοιοκαταληκτεί με τον πρώτο.

Οι στίχοι του κομματιού δεν είναι λόγιοι, αλλά γραμμένοι στην αργκό της εποχής όπως μιλιόταν από τους μάγκες, χρησιμοποιώντας λέξεις ευρέως διαδεδομένες στους κύκλους του ρεμπέτικου. Για παράδειγμα, η λέξη τσαρδί, τούρκικης προελεύσεως, δηλώνει το πρόχειρο, φτωχικό σπίτι[1]. Επίσης, η φράση «είχα γίνει στην πένα», που χρησιμοποιήθηκε και από τον Τσιτσάνη (Απόψε κάνεις μπαμ, 1949) δηλώνει το άψογο, το καλοφτιαγμένο. Σχετικά με τις αναφορές στον αργιλέ, η λέξη «ξελιγώνω» σημαίνει «καπνίζω ό,τι έχει ο αργιλές μέχρι τέλους[2]», ενώ «να τον ξαναπατήσει» σημαίνει «να ξαναβάλει χασίσι στον αργιλέ[3]».

Το τελετουργικό της χασισοποτείας και του τεκέ ήταν από τις απαρχές του ρεμπέτικου και σε όλη την προπολεμική εποχή από τις πλέον προσφιλείς δραστηριότητες των ρεμπέτηδων. Ο τεκές ήταν ο κατ'εξοχήν τόπος συνάντησης και τα ναρκωτικά ενταγμένα στην καθημερινή ζωή τους, είτε σε τεκέδες είτε σε πιο απόμερα σημεία στο ύπαιθρο. Ήταν επομένως φυσικό το ότι χρησιμοποιήθηκαν σαν θεματικός άξονας σε πληθώρα τραγουδιών του ρεμπέτικου ρεπερτορίου. Περιέγραφαν στην πλειοψηφία τους πραγματικά περιστατικά και καθημερινές σκηνές. Ο Ανέστης Δελιάς, χρήστης και εθισμένος ο ίδιος, συνέθεσε τα περισσότερα τραγούδια του κινούμενος σε τέτοια θεματολογία (έξι από τα έντεκα τραγούδια καταχωρημένα στο όνομά του έχουν αναφορές).

Το «Σούρα και μαστούρα» γράφτηκε το 1936, όταν ο Δελιάς ήταν 24 χρονών. Ξεκινά με αναφορά σε επίσκεψή του στον τεκέ, και την απόλαυση που του δίνει ο αργιλές. Παρά τη θέλησή του να συνεχίσει, μιας και κατά τις αναφορές (Βαμβακάρης[4], Κερομύτης[5],) δεν μπορούσε να αντισταθεί, διαπιστώνει ότι το χασίς έχει τελειώσει και αποφασίζει να συνεχίσει σε μια ταβέρνα πίνοντας, προκειμένου να επιτύχει το ίδιο αποτέλεσμα. Τέλος, αντιλαμβάνεται ότι το έχει επιτύχει και κλείνει το τραγούδι του με την επιστροφή στο σπίτι

«σούρας» και «τρελός», κάτι όχι σπάνιο όπως περιγράφουν όσοι τον συναναστρέφονταν την εποχή εκείνη όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης[6] και ο Στέλιος Κερομύτης[7].

Πηγές:

1-3. Τάσος Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος α'*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 31, 28

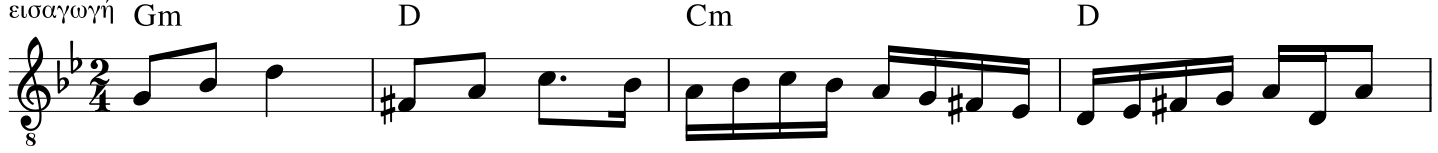
4,6. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 150-151

5, 7. Λευτέρης Παπαδόπουλος, *Να συλληφθεί το ντουμάνι!*, (Αθήνα: Καστανιώτης, 2004), 43-48

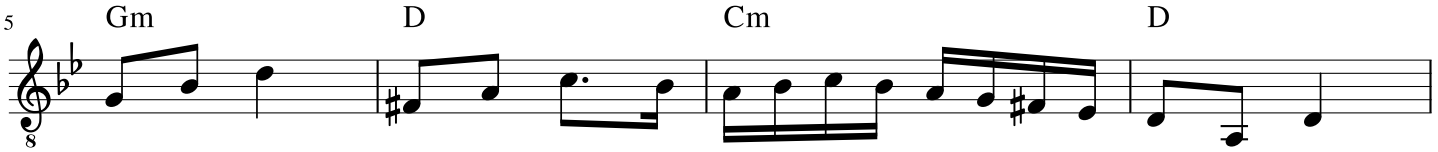
Σούρα και μαστούρα

Ανέστης Δελιάς

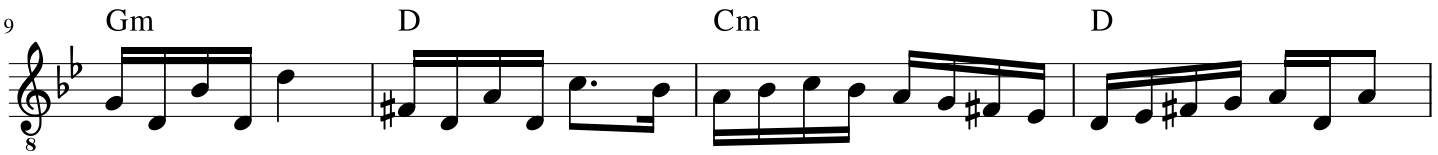
εισαγωγή Gm D Cm D



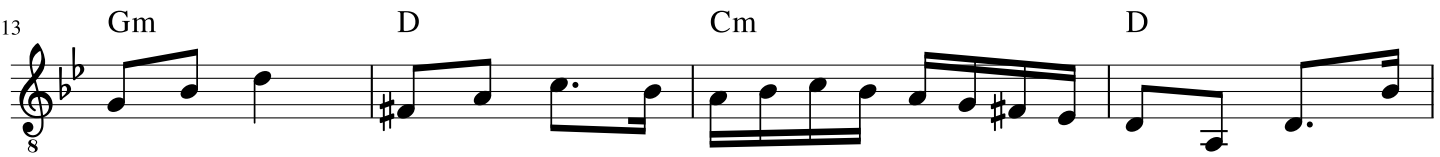
5 Gm D Cm D



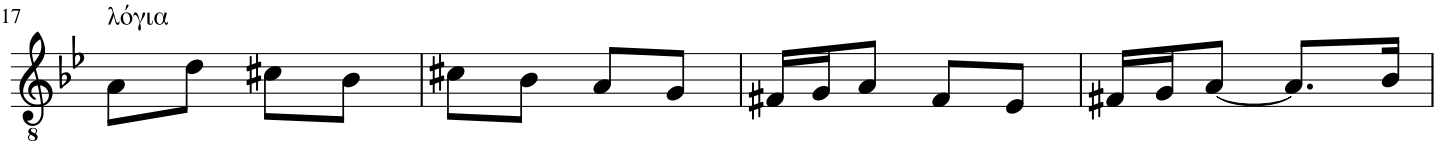
9 Gm D Cm D



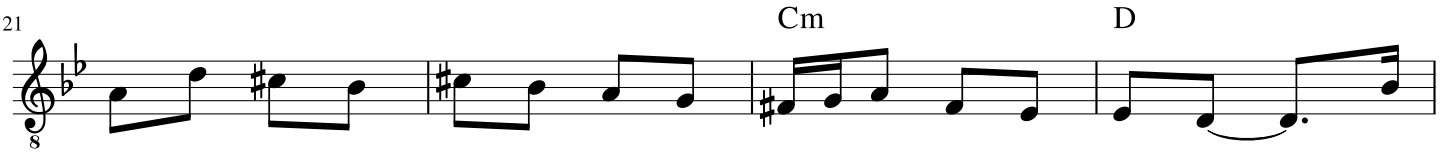
13 Gm D Cm D



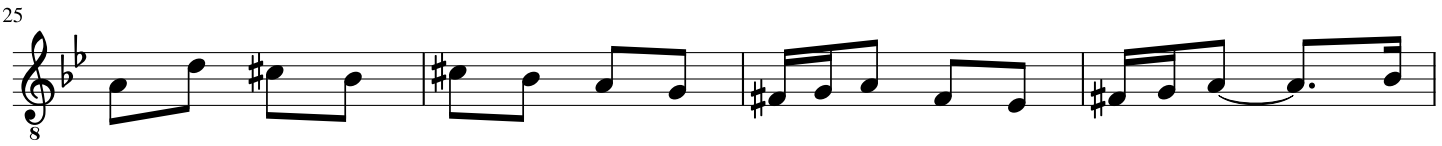
17 λόγια



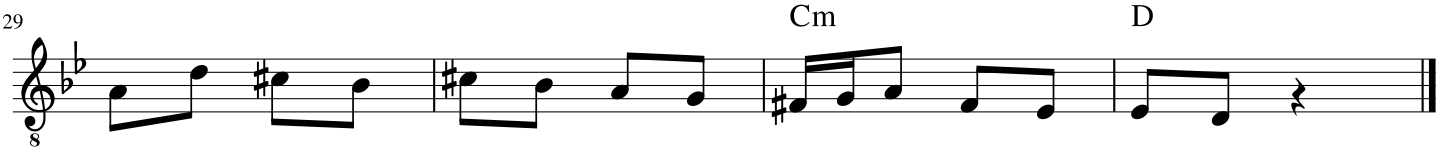
21 Cm D



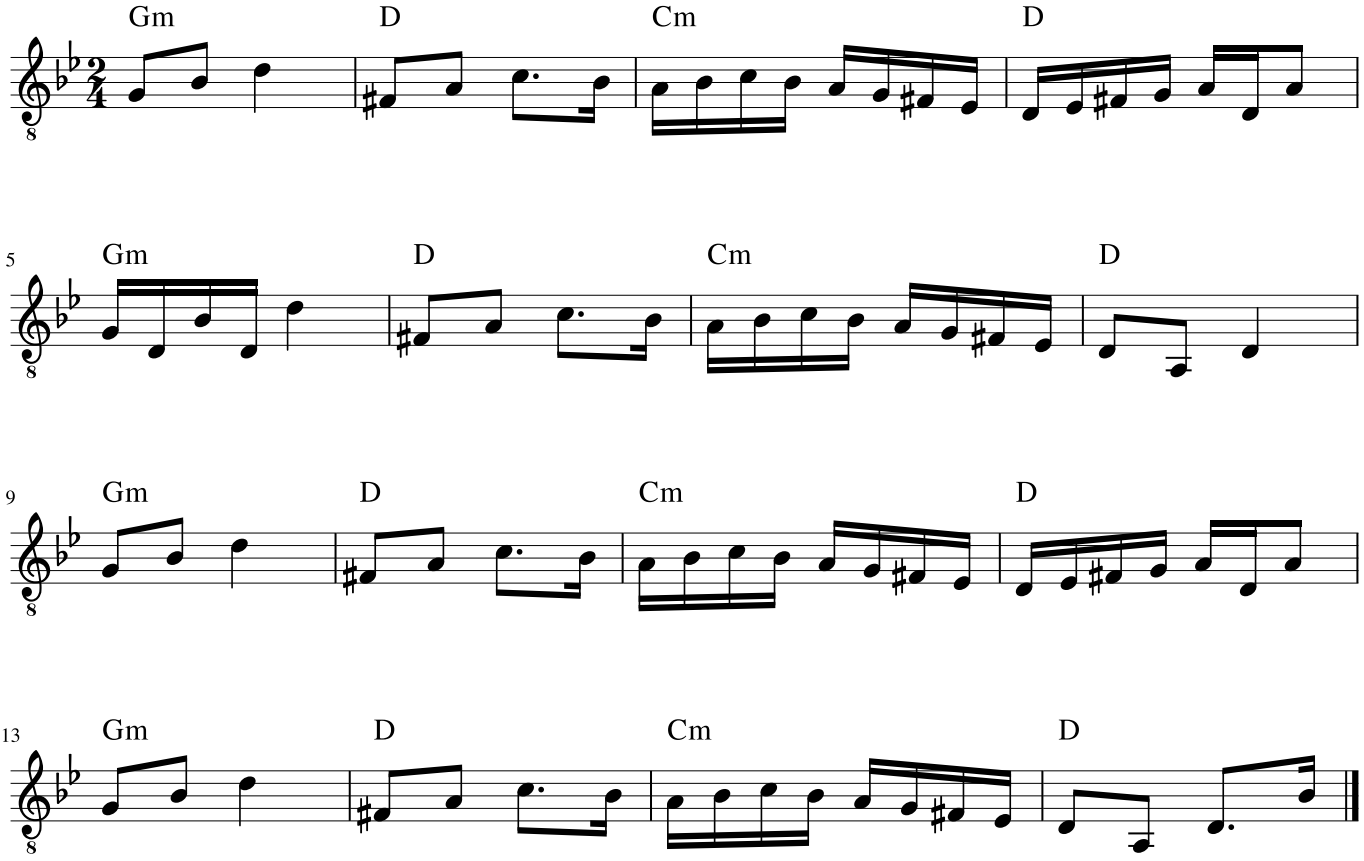
25



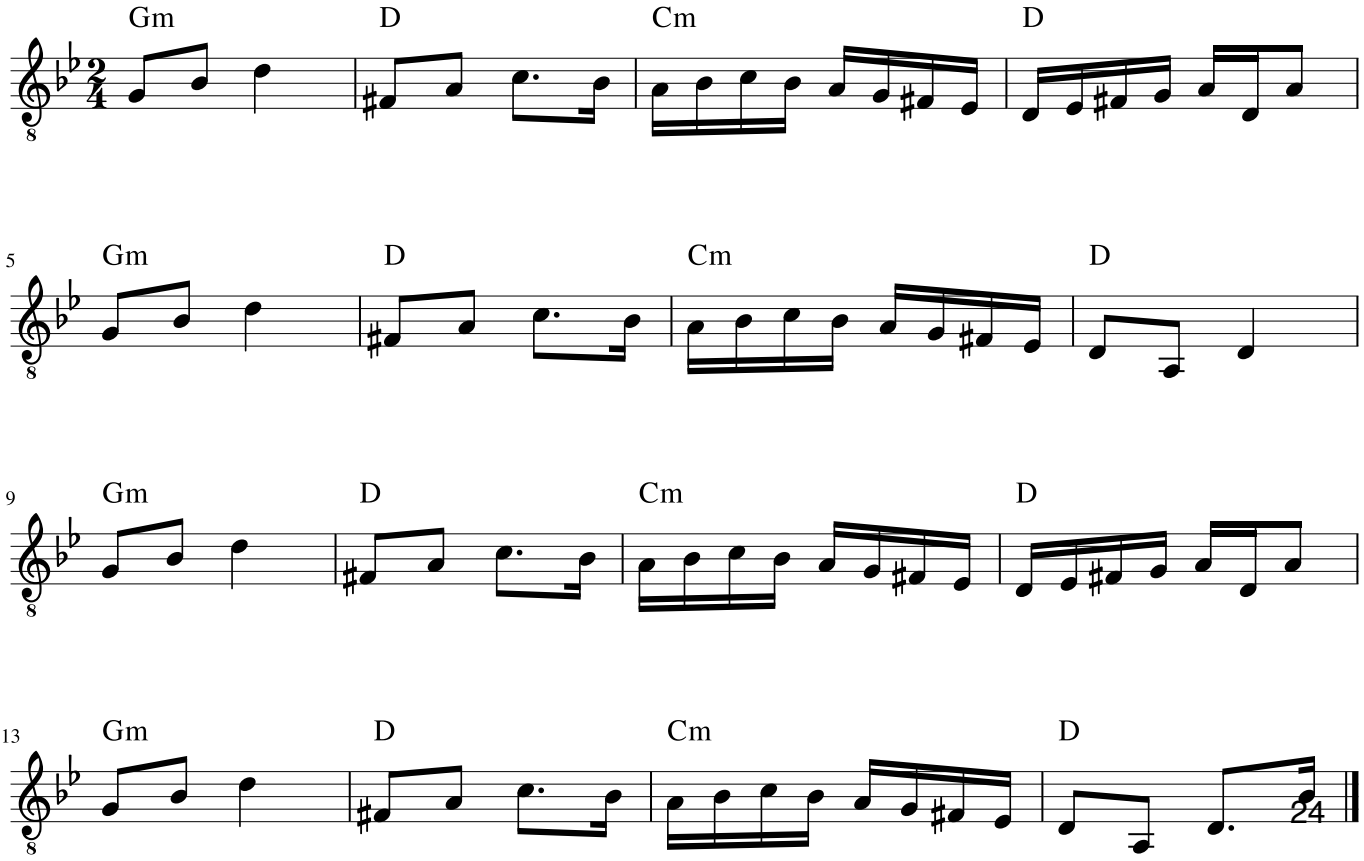
29 Cm D



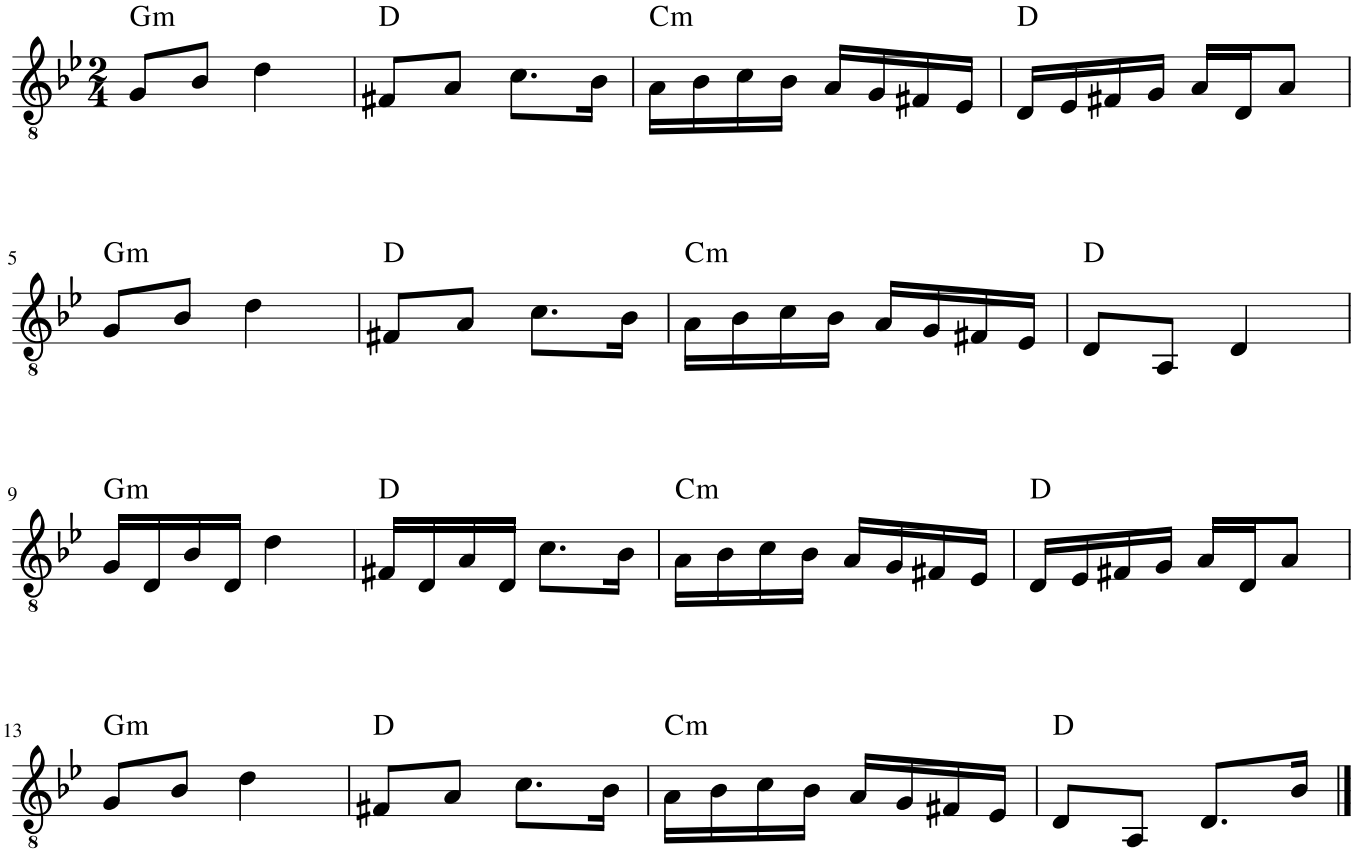
δεύτερη εισαγωγή



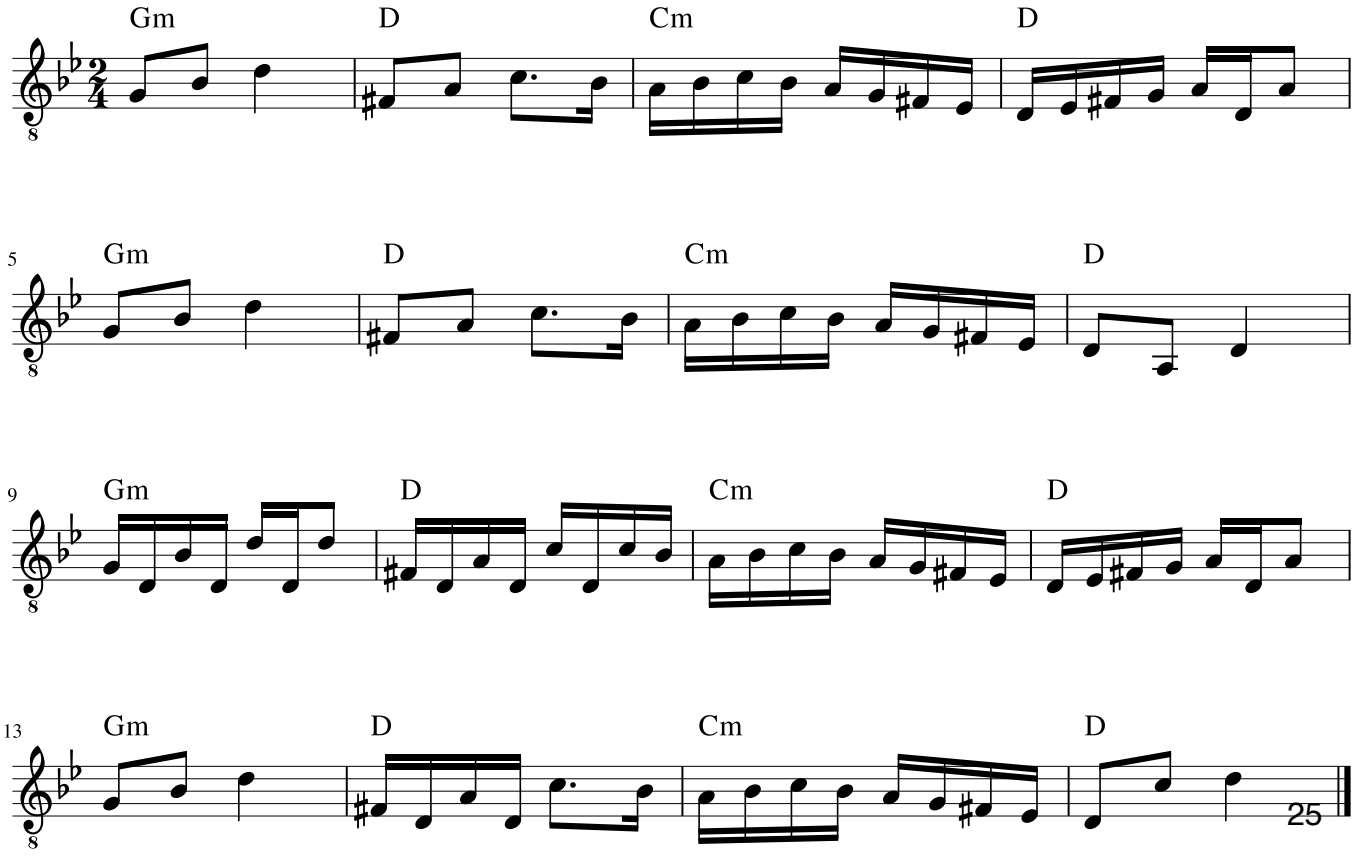
τρίτη εισαγωγή



τέταρτη εισαγωγή



πέμπτη εισαγωγή



Το χαρέμι στο χαμάμ

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό παρουσιάζει διαφορετική τροπική κίνηση στον αυτοσχεδιασμό που κάνει ο Δελιάς στην αρχή της ηχογράφησης και διαφορετική κίνηση στο κυρίως κομμάτι. Αρχικά, μπορούμε να πούμε ότι ο αυτοσχεδιασμός κινείται σε ένα τετράχορδο ουσάκ ρε - μι - φα - σολ και ένα πεντάχορδο χιτζάζ σολ - λα ύφεση - σι - ντο - ρε. Στο πρώτο τετράχορδο όταν η κίνηση της μελωδίας είναι ανοδική το μι είναι φυσικό, ενώ όταν έχουμε κατιούσα κίνηση συναντάμε μι ύφεση το οποίο συνήθως έρχεται με κίνηση από το φα μέχρι το ρε χρωματικά, δηλαδή φα - μι - μι ύφεση - ρε. Στο δεύτερο πεντάχορδο δεν έχουμε κάποια αλλοίωση και είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως παρά το ότι το κομμάτι στη συνέχεια κινείται σε ρε ουσάκ, ο αυτοσχεδιασμός κινείται στην αρχή του σε σολ χιτζάζ. Ειδικότερα, μέχρι το σημείο που ο αυτοσχεδιασμός καταλήγει στο ρε μετά από δυο συνεχόμενες αναβάσεις-καταβάσεις της οκτάβας ρε-ρε, έχουμε κίνησή του σε σολ χιτζάζ και μετά από το ρε που αναφέρθηκε προηγουμένως, έχουμε κατάληξη σε ρε ουσάκ ώστε να προετοιμαστεί και η είσοδος του κομματιού στον ίδιο τρόπο.
Το κομμάτι κινείται σε ένα πεντάχορδο ρε ουσάκ δηλαδή ρε - μι - φα - σολ - λα. Αντίστοιχα με τον αυτοσχεδιασμό και στο κομμάτι παρατηρούμε ότι όταν έχουμε ανοδική κίνηση το μι είναι φυσικό, ενώ όταν έχουμε κατιούσα κίνηση το μι είναι ύφεση. Είναι αξιοσημείωτο ότι η έκταση στην οποία κινείται το κομμάτι αυτό είναι μόνο ένα πεντάχορδο, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα κομμάτια του Δελιά όπου έχουμε χρήση όλης της οκτάβας του τρόπου. Ακόμη, στο τέλος του κομματιού, το ίδιο πεντάχορδο εμφανίζεται μια οκτάβα υψηλότερα, όπου η μελωδία της εισαγωγής και των στίχων παίζεται «ελεύθερα» και έτσι κλείνει και το κομμάτι. Στην αρμονία του κομματιού, η κιθάρα συνοδεύει με τις συγχορδίες ρε μινόρε και φα ματζόρε.

Ορχήστρα: Στην ηχογράφηση αυτή συναντάμε τη συνήθη ορχήστρα του Δελιά. Τραγουδάει ο ίδιος και όσον αφορά τα όργανα έχουμε μπουζούκι,κιθάρα και μπαγλαμά.

Μορφολογία: Η μορφολογία του συγκεκριμένου κομματιού διαφέρει κατά πολύ από τα υπόλοιπα κομμάτια του Δελιά. Οι λόγοι για τους οποίους συμβαίνει αυτό είναι οι πολλές παραλαγές που έχουμε στην μελωδία της εισαγωγής(μέτρα 1-10) και οι αλλαγές της έκτασης της εισαγωγής από στροφή σε στροφή, σε αντίθεση με τα άλλα κομμάτια του συνθέτη όπου η δομή τους είναι συγκεκριμένη. Το χαρέμι στο χαμάμ λοιπόν, αποτελείται από τέσσερις στροφές, όπου σε κάθε στροφή έχουμε την εισαγωγή(μέτρα 1-10) και τα λόγια(μέτρα 11-18). Μετά την τέταρτη στροφή έχουμε την εισαγωγή παιγμένη για τρία μέτρα στην οκτάβα που παιζόταν στις προηγούμενες στροφές και μετά μια οκτάβα ψηλότερα, όπου στην ίδια περιοχή ακολουθεί η μελωδία από τα λόγια παιγμένη στο μπουζούκι, με την οποία κλείνει το κομμάτι. Το μουσικό θέμα της εισαγωγής διαφέρει από στροφή σε στροφή, ενώ το μουσικό θέμα από τα λόγια παραμένει το ίδιο. Η εισαγωγή σε κάθε στροφή έχει αρκετές παραλλαγές στην μελωδία της και στην έκτασή της όπως φαίνεται στις παρτιτούρες. Αντιθέτως, το μουσικό θέμα από τα λόγια παραμένει αναλλοίωτο, εκτός από την εκτέλεσή του στο τέλος του κομματιού όπου έχουμε μικρές παραλλαγές στη μελωδία του και μεταφορά του μιά οκτάβα ψηλότερα απ΄ ότι παιζόταν στις προηγούμενες στροφές.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το μπουζούκι στο κομμάτι αυτό φέρει το κλασσικό του κούρδισμα ρε-λα-ρε. Ο Δελιάς κάνει έναν αυτοσχεδιασμό πριν ξεκινήσει

το κομμάτι χρησιμοποιώντας την πρώτη οκτάβα της πρώτης χορδής του μπουζουκιού, κινούμενος όπως φαίνεται στην παρτιτούρα. Οι νότες του στον αυτοσχεδιασμό είναι καθαρές αν και ανεβαίνει και κατεβαίνει την οκτάβα αρκετά γρήγορα για την εποχή του, πράγμα που δείχνει την άρτια τεχνική του στο μπουζούκι. Όσον αφορά το παίξιμο του Δελιά μέσα στο κομμάτι, η κίνησή του είναι αρκετά ελεύθερη. Παραλλάσει συχνά την εισαγωγή είτε αλλάζοντας νότες της, είτε χρησιμοποιώντας αποτζιατούρες, είτε αλλάζοντας την έκταση της από στροφή σε στροφή. Είναι χαρακτηριστικό της ελευθερίας του και της διάθεσής του για παραλλαγές, το μουσικό θέμα με το οποίο κλείνει το κομμάτι. Στο τέλος του κομματιού λοιπόν επιλέγει να παίξει πάλι στην πρώτη χορδή αλλά μια οκτάβα ψηλότερα το θέμα που φαίνεται στην παρτιτούρα και το οποίο αναφέρθηκε και στην μορφολογική ανάλυση. Στο τελευταίο θέμα όπου παίζει τα λόγια, στα μέτρα 13 και 15 η νότα φα που βρίσκεται στην αρχή του μέτρου, παίζεται από τον Δελιά στην τρίτη χορδή(μπάσσα χορδή ρε) δίνοντας ένα ιδιαίτερο άκουσμα, μιάς και δείχνει την αντίθεση έστω και για λίγο της χαμηλής περιοχής με την υψηλή.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Μες της πόλης το χαμάμ ένα χαρέμι κολυμπά
Κι αραπάδες το φυλάνε στου Αλή Πασά το πάνε

Διατάζει τη φρουρά του να τις φέρουνε μπροστά του
Να τις βάλει να χορέψουν και μπουζούκι να του παίξουν

Αργιλέδες να φουμάρει με χασίσι τούρκικο
Και χανούμια να χορεύουν τσιφτετέλι γύφτικο

Έτσι την περνάνε όλοι οι πασάδες του ντουνιά
Μ' αργιλέδες, με μπουζούκια, μ' αγκαλιές και με φιλιά

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από τέσσερα δίστιχα με την επανάληψή τους. Οι στίχοι είναι δεκαπεντασύλλαβοι. Στα πρώτα δύο δίστιχα, το δεύτερο μισό του κάθε στίχου ομοιοκαταληκτεί με το πρώτο μισό, ενώ στο τρίτο και το τέταρτο δίστιχο, οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους.

Όπως όλα τα κομμάτια του Δελιά, έτσι και το ερευνώμενο είναι σε αργκό. Εδώ εντοπίζουμε αρκετές λέξεις τουρκικής προελεύσεως. Αυτές είναι οι λέξεις χαμάμ, χαρέμι και χανούμια οι οποίες σημαίνουν λουτρό, ομάδα γυναικών που θεωρούνται σύζυγοι ενός μωαμεθανού - ο χώρος στον οποίο ζουν και γυναίκες του χαρεμιού αντίστοιχα[1]. Λέξεις όπως «φουμάρει» (καπνίζει) και «ντουνιάς» (κόσμος, κοινωνία)[2] έχουν χρησιμοποιηθεί εκτεταμένα στο ρεμπέτικο ρεπερτόριο.

Ο δημιουργός όπως αναφέρθηκε και στο βιογραφικό του, καταγόταν από τη Σμύρνη, περιοχή με πολύ έντονο το τουρκικό στοιχείο. Η σκηνή που περιγράφει στο συγκεκριμένο κομμάτι στηρίχτηκε κατά πάσα πιθανότητα σε οικείες του εικόνες, ή προϋπάρχοντα τραγούδια με την ίδια θεματολογία[3]. Στο τραγούδι περιγράφεται μια συνηθισμένη τελετουργία του χαρεμιού, η οποία ήταν να πλένονται και να «εξαγνίζονται» σε κάποιο χαμάμ (λουτρό) της πόλης, συνοδευόμενο από ευνούχους που προστάτευαν τις κοπέλες. Μεταφέρονταν κατόπιν στο παλάτι του Αλή Πασά (πιθανόν να αναφέρεται στον Αλή Πασά των Ιωαννίνων, ίσως όμως είναι τυχαία επιλογή ονόματος) για να εκτελέσουν τα καθήκοντα για τα οποία εκπαιδεύονταν, δηλαδή να χορέψουν και να παίξουν μουσική, ενώ ο πασάς καπνίζει τον αργιλέ του. Το τραγούδι καταλήγει γενικεύοντας το συγκεκριμένο τρόπο «καλοπέρασης», αναφέροντας ότι έτσι κάνουν όλοι οι πασάδες.

Τέλος, το τραγούδι αυτό θα μπορούσε να αποτελεί τον ορισμό της ευτυχίας για κάποιον που περνούσε μια δύσκολη ζωή. Πολυτέλεια, αφθονία αγαθών και ανθρώπων, αναγνώριση, έναντι της ανέχειας και της περιθωριοποίησης που βίωναν οι ρεμπέτες. Έχοντας γνωρίσει μέσα από διηγήσεις ή άλλα τραγούδια τη διαφορετική ζωή των πασάδων, πιθανόν πολλοί και όχι μόνο οι ρεμπέτες, να την εξύψωναν ως ιδανική. Ενδέχεται, λοιπόν, ο Δελιάς να εκφράζει με τον τρόπο αυτό μια επιθυμία του, ένα όνειρό του.

Πηγές:

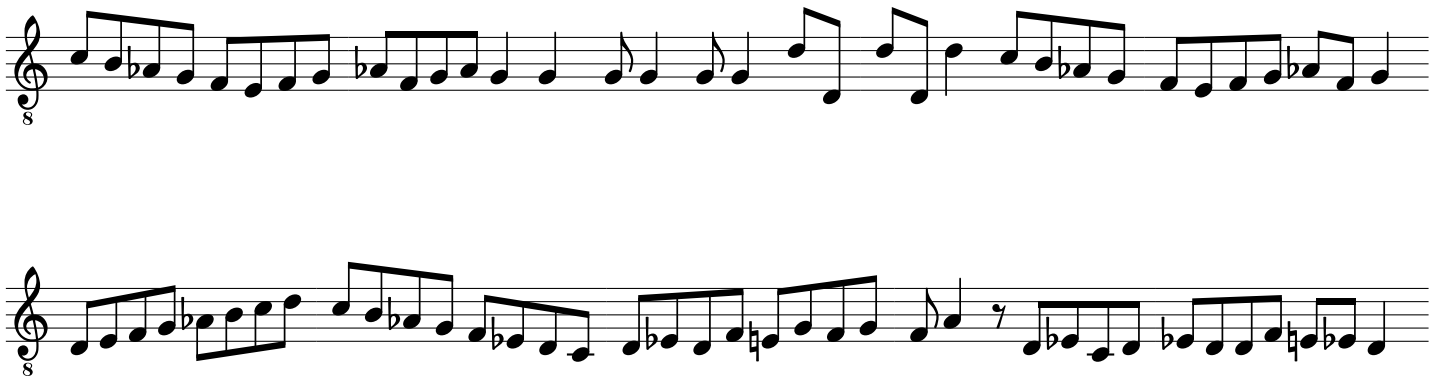
1. Βικιλεξικό, πρόσβαση στις 20/03/2017, https://el.wiktionary.org/wiki/%CE%92%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%B9%CE%BA%CF%8C

2. Τάσος Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος α'*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 28, 32

3. Νέαρχος Γεωργιάδης, *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη, η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή,1997), 169

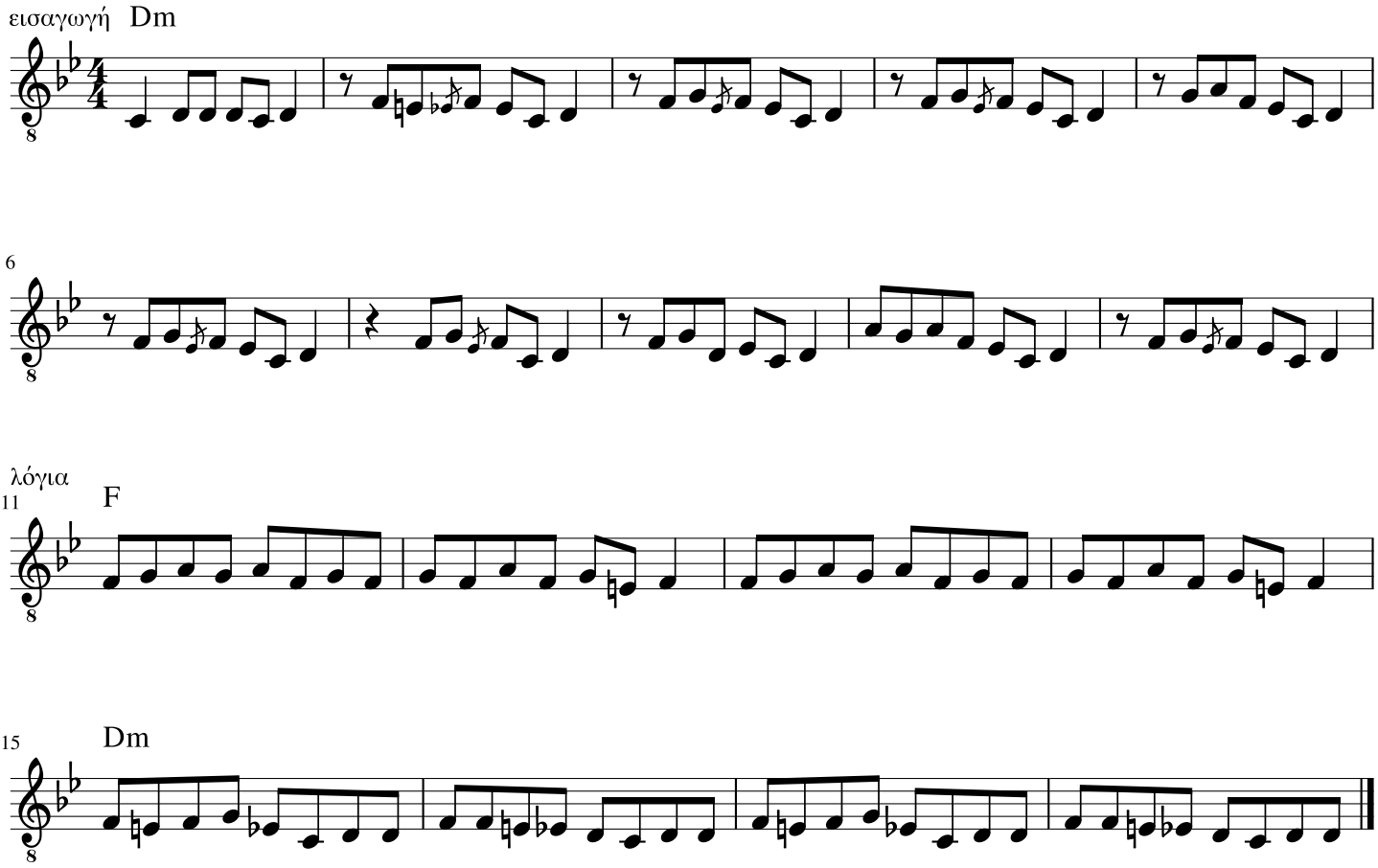
Αυτοσχεδιασμός

Ανέστης Δελιάς

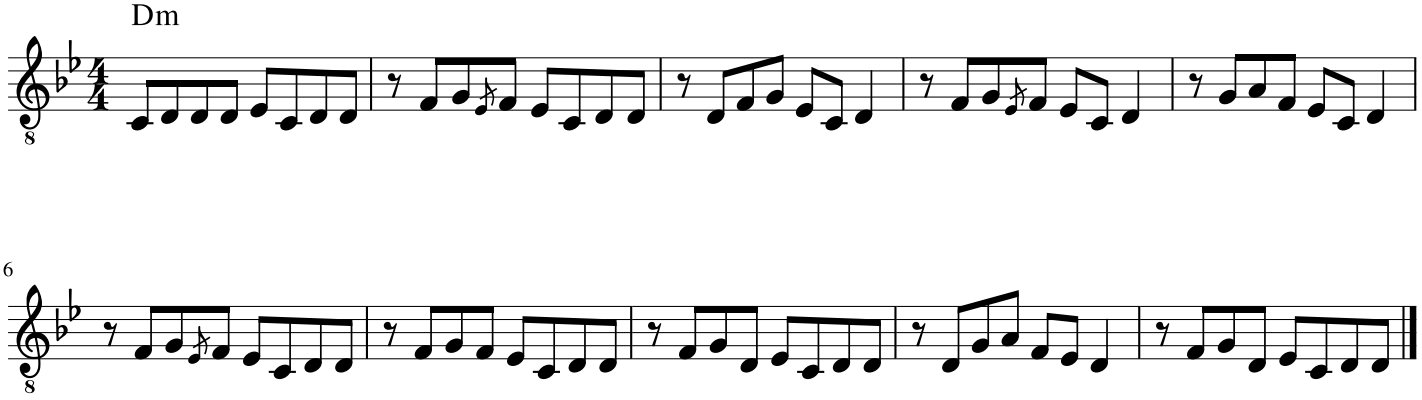


Το χαρέμι στο χαμάμ

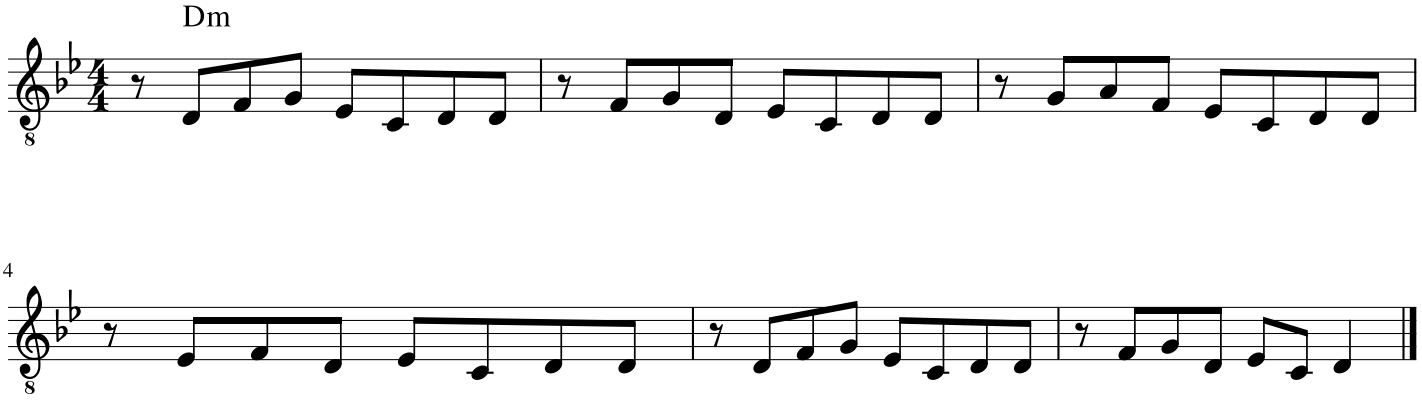
Ανέστης Δελιάς



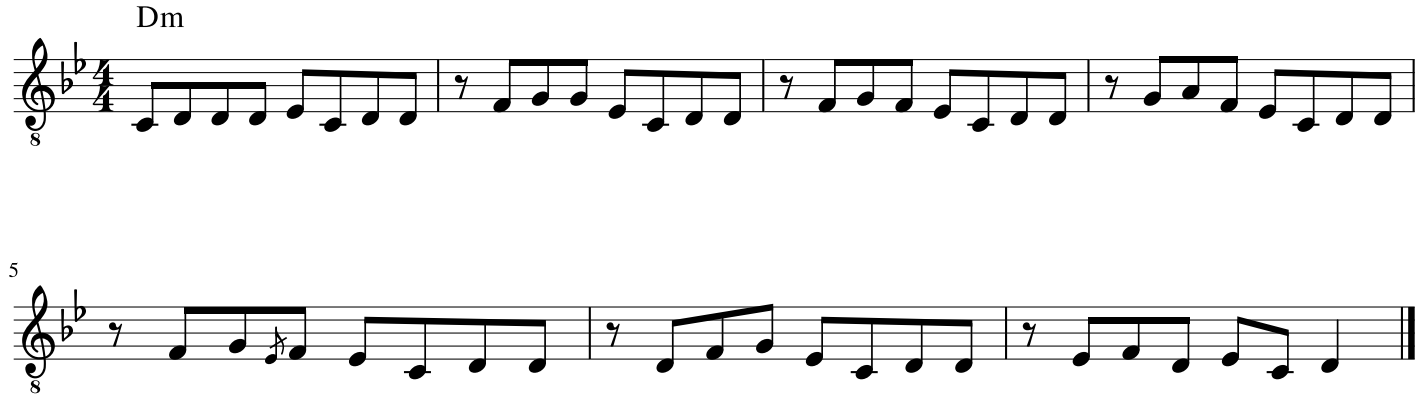
δεύτερη εισαγωγή



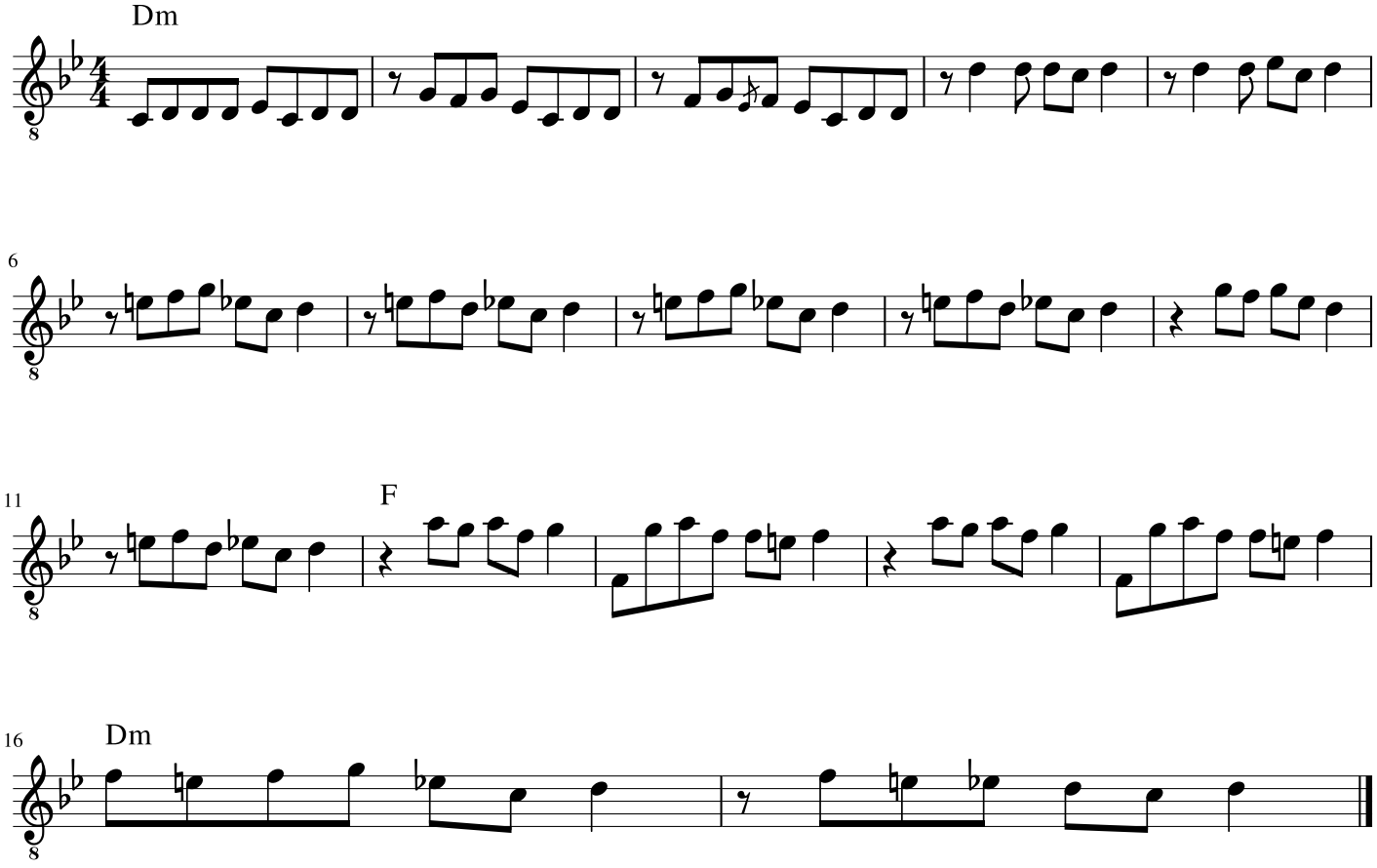
τρίτη εισαγωγή



τέταρτη εισαγωγή



θέμα για κλείσιμο



Κουτσαβάκι

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε ρε χιτζάζ, δηλαδή κινείται στις εξής νότες: ρε - μι ύφεση- φα δίεση- σολ - λα - σι ύφεση - ντο - ρε. Η μόνη αλλοίωση που έχουμε είναι το σι φυσικό. Όταν η μελωδία έχει ανοδική κίνηση η οποία υπερβαίνει το σι ύφεση τότε αυτό αναιρείται και έχουμε σι φυσικό, ενώ όταν έχουμε κατιούσα κίνηση στη μελωδία τότε παραμένει σι ύφεση. Το μπουζούκι κίνειται σε όλο το εύρος της οκτάβας του τρόπου συν ένα πεντάχορδο ρε-λα στην υψηλή περιοχή όπου παίζει όταν αρχίζουν τα λόγια. Ο Δελιάς επιλέγει να κλείσει τις φράσεις του με τις νότες ρε,φα δίεση και λα,κύριες νότες του τρόπου και νότες από τις οποίες αποτελείται η συγχορδία της τονικής, δηλαδή η ρε ματζόρε. Στη αρμονία του κομματιού έχουμε την κιθάρα η οποία χρησιμοποιεί τις εξής συγχορδίες: ρε ματζόρε και ντο μινόρε. Στην πρώτη εισαγωγή μπαίνει(πρώτο μέτρο) με ντο μινόρε, ενώ σε όλες τις άλλες μπαίνει(από το πρώτο μέτρο) με tutti. Ο μπαγλαμάς συνοδεύει παντού με ρε ματζόρε και σε κάποια σημεία ακολουθεί τη μελωδία του μπουζουκιού.

Ορχήστρα: Τα όργανα που συναντούμε είναι μπουζούκι, κιθάρα και μπαγλαμάς. Στο τραγούδι είναι ο Ανέστης Δελιάς.

Μορφολογία: Η γενική μορφή του κομματιού είναι ότι αποτελείται από τέσσερις στροφές και στο τέλος κλείνει με διπλή εισαγωγή. Η εισαγωγή του κομματιού είναι τα πρώτα δύο μέτρα. Στο πρώτο μέτρο έχουμε κατάληξη στη νότα λα(κύρια νότα του τρόπου) και στο δεύτερο μέτρο έχουμε κατάληξη στη νότα ρε(τονική). Στη συνέχεια, έχουμε τα λόγια τα οποία ξεκινούν από το τρίτο μέτρο και εκτείνονται ως το όγδοο μέτρο. Τα λόγια αποτελούνται από δύο μουσικά θέματα, το πρώτο είναι τα μέτρα 3-4 και το δεύτερο τα μέτρα 5-6. Στο πρώτο θέμα η μελωδία κινείται στο πρώτο πεντάχορδο ρε-λα, σε μεγάλο βαθμό γύρω από την τονική στην οποία και καταλήγει και στα δύο μέτρα του. Στο επόμενο θέμα, στο μέτρο 5, παρατηρούμε τη μελωδία να κινείται αρχικά στην περιοχή του λα ως και το ντο και να καταλήγει στο φα δίεση. Στο δεύτερο σκέλος του θέματος, στο μέτρο 6, έχουμε εκκίνηση της μελωδίας από το λα προς την τονική στην οποία και καταλήγει. Στη συνέχεια το δεύτερο θέμα(μέτρα 5-6) επαναλαμβάνεται μία φορά, κλείνοντας έτσι τη γενική εικόνα από τα λόγια.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Όπως και στα υπόλοιπα κομμάτια του Δελιά, το μπουζούκι έχει τον πρώτο ρόλο.Το κούρδισμα του είναι ρε - λα - ρε και η θέση που χρησιμοποιεί για το χιτζάζ είναι κυρίως στην πρώτη χορδή, παίζοντας στη δεύτερη μόνο τις νότες ντο,ρε και μι ύφεση(τάστα 3,5 και 6 αντίστοιχα). Σε αυτό το κομμάτι ο Δελιάς κινειται και στην υψηλή περιοχή του μπουζουκιού, παίζοντας τη μελωδία από τα λόγια στην ίδια οκτάβα με τη φωνή, όπως φαίνεται και στην παρτιτούρα. Αυτό είναι κάτι που δεν το συναντάμε συχνά στα κομμάτια του, μιάς και συνήθως κινείται σε μία οκτάβα. Εξαίρεση αποτελούν το μες της πόλης το χαμάμ, οι αμανέδες που έχει γράψει και το παρόν κομμάτι. Στην τρίτη εισαγωγή του κομματιού ακούμε τον Στράτο Παγιουμτζή να λέει «γεια σου Αρτέμη μου με τις όμορφες πενιές σου».Στο σημείο αυτό ο Στράτος αναφέρεται στο Δελιά μιάς και το Αρτέμης αποτελούσε παρατσούκλι του εκείνη την εποχή. Είναι άξιο αναφοράς ότι ο Δελιάς δεν κανει παραλλαγη στο σημείο αυτό,σε αντιθεση με το κομμάτι του τον αντρα σου κ μενα όπου όταν πάλι ο Στράτος ακούγεται να τον επιφωνεί ο Δελιάς παραλλάσει την εισαγωγή που παίζει εκείνη τη στιγμή. Τέλος, σε ότι αφορά τις παραλλαγές, αυτές είναι ελάχιστες και βρίσκονται στις εισαγωγές του κομματιού, όπως αποτυπώνονται στην παρτιτούρα.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Βρε μάγκα το μαχαίρι σου
για να το κουσουμάρεις
Πρέπει να έχεις την ψυχή, φιγουρατζή,
καρδιά για να το βγάλεις

Αλλού να πας φιγουρατζή
να κάνεις τη φιγούρα
Γιατί κι εγώ φουμάρισα, φιγουρατζή,
κι έχω τρελή μαστούρα

Στο 'πα να κάτσεις φρόνιμα
γιατί θα σε τσακίσω
Θα ρθω με το κουμπούρι μου, φιγουρατζή,
και θα σε ξεφτιλίσω

Σε μένα δεν περνάν αυτά
και κρύψε το σπαθί σου
Γιατί μαστούρης θα γινώ, φιγουρατζή,
και θα ρθω στο τσαρδί σου

Η σύνθεση αυτή αποτελείται από τέσσερις στροφές των τεσσάρων στίχων. Σε κάθε στροφή, ο δεύτερος στίχος ομοιοκαταληκτεί με τον τέταρτο, ενώ ο τρίτος στίχος καταλήγει στη λέξη "φιγουρατζή". Το πρώτο και το δεύτερο στιχάκι κάθε στροφής αθροίζονται σε δεκαπέντε συλλαβές, ενώ το τρίτο και το τέταρτο θα ήταν επίσης δεκαπεντασύλλαβα (μαζί) αν δεν παρεμβαλλόταν η λέξη "φιγουρατζή", που διαταράσσει το μοτίβο αυτό και δημιουργεί επιπλέον τέσσερις συλλαβές. Συνολικά δηλαδή εμφανίζονται δεκαεννέα συλλαβές για όλο το δίστιχο.

Το τραγούδι αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχει βασιστεί στην παλιά τούρκικη παροιμία İş becerenin, kılıç kuşananın που σημαίνει ότι η αυτός που ξέρει την κανονική χρήση κάποιου αντικειμένου είναι και αυτός που έχει δικαίωμα να το χρησιμοποιεί[1]. Επομένως το μαχαίρι πρέπει να ανήκει σε εκείνον που μπορεί να το χειριστεί. Συγκεκριμένα, το ρήμα κουσουμάρω σημαίνει[2] : χρησιμοποιώ κάτι με επιτυχία, χειρίζομαι. επιδεικνύω, μοστράρω. Την τελευταία σημασία φαίνεται να χρησιμοποιεί ο Μάρκος Βαμβακάρης στο τραγούδι "Τραγιάσκες" (1933) "...και οι γκόμενες αντρίκια κουσουμάρουν και με μάγκες τρέχουνε για να φουμάρουν..."

Η λέξη κουτσαβάκι που χρησιμοποιείται σαν τίτλος του κομματιού, αναφέρεται στο λαϊκό μάγκα των αρχών του 20ού αιώνα, κυρίως στην Αθήνα, με χαρακτηριστικό μουστάκι, ντύσιμο και τρόπους που μιμούνται τους παλιούς νταήδες της εποχής. Στο λαϊκό τραγούδι, η λέξη χρησιμοποιείται με την έννοια του ψευτοπαληκαρά, του νταή. Η λέξη φιγουρατζής υποδεικνύει κάποιον που προβάλει τον εαυτό του, χωρίς να έχει η προβολή αυτή ρεαλιστικό αντίκρισμα. Έχει την έννοια του δειλού, του άτολμου, εδώ μάλιστα χρησιμοποιείται πολύ υποτιμητικά.

Όσον αφορά στην ιστορία του τραγουδιού, ο Δελιάς απευθύνεται σε δεύτερο πρόσωπο σε κάποιον «μάγκα», τον οποίο η επιδεικτική οπλοφορία δεν είναι ικανή να εξυψώσει. Πρέπει να έχει καρδιά για να βγάλει μαχαίρι, να μην κάνει κινήσεις για τη φιγούρα και μόνο. Τον παροτρύνει να πάει αλλού και να κάτσει φρόνιμα. Του επαναλαμβάνει σε διαφορετικούς στίχους ότι ο ίδιος (ο Δελιάς) είναι αρκετά επικίνδυνος όταν είναι μαστουρωμένος, ανάγοντας έτσι τη χρήση χασίς σε εγκληματικό παράγοντα απειλητικό και αξιοσέβαστο. Ακόμα, οι απειλές περιλαμβάνουν ότι μπορεί τον βρει στο σπίτι του σε περίπτωση μη συμμόρφωσης.

Πηγές:

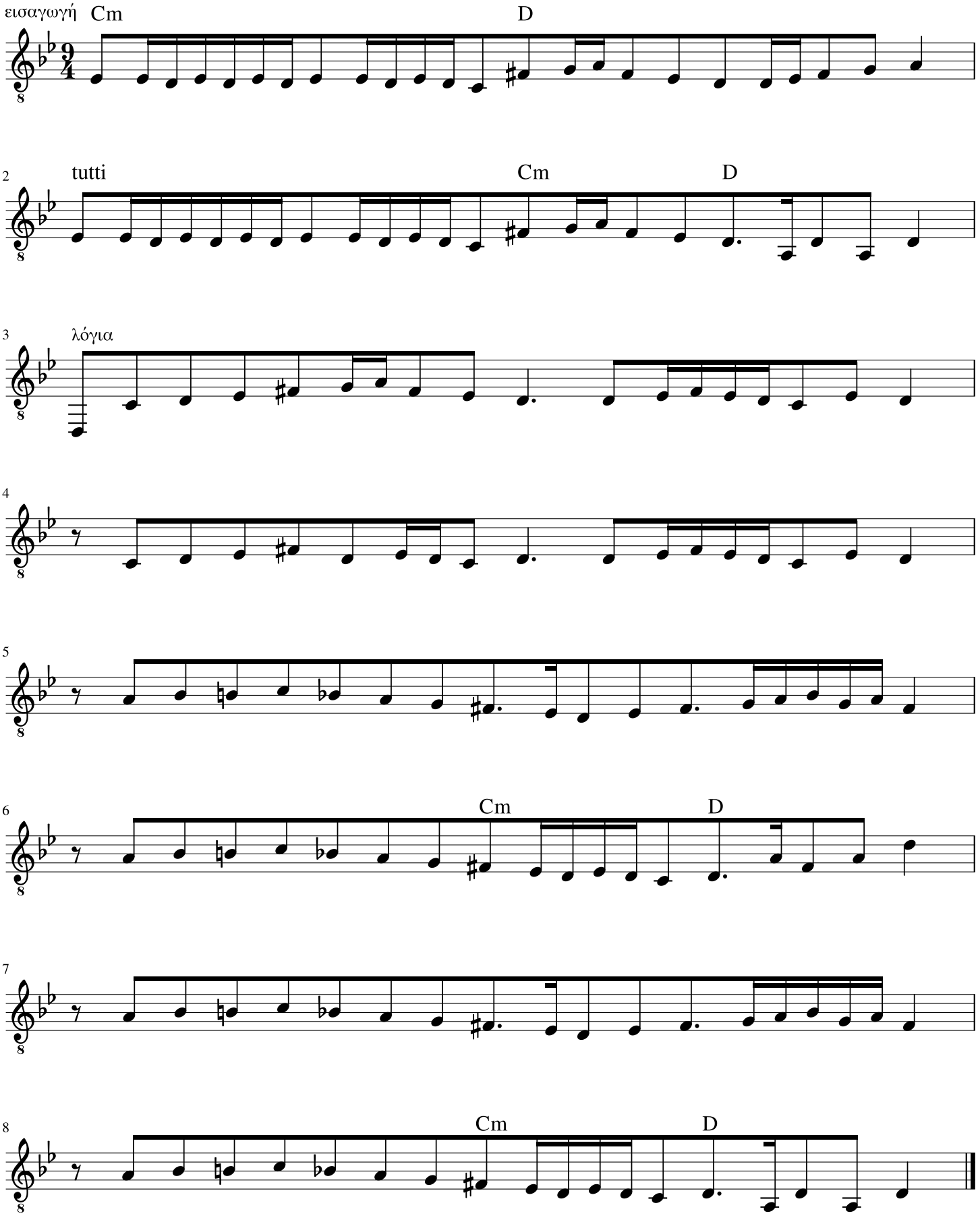
1. Τούρκικο – Αγγλικό Λεξικό, πρόσβαση στις 17/03/2017, http://www.turkishdictionary.net/?word=is

2. Ρεμπέτικο φόρουμ, πρόσβαση στις 17/03/2017, http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?t=22575

3. Ευάγγελος Αληγιζάκης, «Εικόνες εγκλήματος στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: «Ρεμπέτικο» και κοινωνικός έλεγχος», (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 2011), 53

Κουτσαβάκι

Ανέστης Δελιάς



Τον άντρα σου και μένα

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε ρε χιτζατσκιάρ, δηλαδή κινείται στις εξής νότες: ρε - μι ύφεση- φα δίεση- σολ - λα - σι ύφεση - ντο δίεση - ρε. Η μόνη αλλοίωση που συναντούμε είναι στην εισαγωγή όπου έχουμε σολ δίεση. Στην προκειμένη περίπτωση η αλλοίωση αυτή συναντάται απλά σαν διαβατικός φθόγγος που μας οδηγεί στη λα. Στην εισαγωγή η μελωδία κινείται στο πρώτο πεντάχορδο(ρε-λα) και στα λόγια κινείται σε όλη την οκτάβα κυρίως ξεφεύγοντας μόνο κατά ένα ημιτόνιο στην υψηλή περιοχή(μι ύφεση) και κατά ένα ημιτόνιο στη χαμηλή(ντο δίεση). Οι καταλήξεις των φράσεών του είναι και σε αυτό το κομμάτι στις νότες ρε και λα. Στην αρμονία του κομματιού συναντούμε τις εξής συγχορδίες: ρε ματζόρε και ντό μινόρε. Εδώ αξίζει να αναφέρουμε ότι στα σημεία που η κιθάρα παίζει ντο μινόρε το δεύτερο μπουζούκι παίζει ρε ανοιχτές όπως και ο μπαγλαμάς.

Ορχήστρα: Στο κομμάτι αυτό έχουμε μπουζούκι, κιθάρα και μπαγλαμά. Υπάρχει και δεύτερο μπουζούκι το οποίο παίζει ανοιχτές τις χορδές του με πατημένη μόνο τη ρε στο πέμπτο τάστο της δεύτερης χορδής στους χρόνους 1,3,5 και 7 του μέτρου. Στο τραγούδι είναι ο Ανέστης Δελιάς και ο Στράτος Παγιουμτζής ο οποίος συμμετέχει στην επανάληψη των στίχων, τραγουδώντας στην αρχή της επανάληψης στην ίδια περιοχή με τον Δελιά,ενώ στις καταλήξεις μια οκτάβα ψηλότερα.

Μορφολογία: Το κομμάτι αυτό έχει τέσσερις στροφές, όπου η κάθε μία αποτελείται από την εισαγωγή(μέτρα 1-4) και τα λόγια(μέτρα 5-8) και στο τέλος ο συνθέτης κλείνει με την εισαγωγή.Το μουσικό θέμα της εισαγωγής είναι τα δύο πρώτα μέτρα. Στο πρώτο μέτρο έχουμε κατάληξη στη νότα λα(κύρια νότα του τρόπου) και στο δεύτερο μέτρο καταλήγει στη νότα ρε(τονική). Το θέμα αυτό επαναλαμβάνεται ξανά(μέτρα 3-4) και έτσι έχουμε την εισαγωγή του κομματιού. Όσον αφορά τα λόγια, το μουσικό τους θέμα είναι τα μέτρα πέντε και έξι, το οποίο επαναλαμβάνεται στα επόμενα δύο μέτρα. Οι καταλήξεις και σε αυτό το μουσικό θέμα είναι αντίστοιχες της εισαγωγής, δηλαδή στο πέμπτο μέτρο έχουμε κατάληξη στη νότα λα και στο έκτο μέτρο στη νότα ρε.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το μπουζούκι έχει προεξέχων ρόλο, μιας και φέρει τη μελωδία του κομματιού. Τα υπόλοιπα όργανα λειτουργούν συνοδευτικά. Το κούρδισμα του μπουζουκιού είναι ρε - λα - ρε. Πέρα από τις νότες ντο δίεση,ρε και μι ύφεση που παίζει ο Δελιάς στη δεύτερη χορδή(τάστα 4,5 και 6 αντίστοιχα), οι υπόλοιπες νότες που χρησιμοποιεί είναι στην πρώτη. Αυτό, σε συνδυασμό με την ταχύτητα που παίζει ο παίχτης την μελωδία από τα λόγια κατεβαίνοντας και ανεβαίνοντας στην ταστιέρα στην πρώτη χορδή , καθώς και με το ότι η πένα του παίζει συνέχεια, καθιστούν το κομμάτι αυτό ίσως το πιο δύσκολο τεχνικά από αυτά που έχει γράψει ο Δελιάς. Τέλος, όσον αφορά τις παραλλαγές, παρατηρούμε μόνο μία στην τρίτη εισαγωγή. Εκεί έχουμε επιφωνήματα ώπα και ωχ από τον Παγιουμτζή και τότε ο Δελιάς παραλλάσει την εισαγωγή όπως φαίνεται και στην παρτιτούρα. Στο υπόλοιπο κομμάτι ο παίχτης κινείται με τον ίδιο τρόπο όπως στην πρώτη στροφή.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Είδανε τα μάτια μου τέτοια καλή γυναίκα
(Να) της ζητάγω ένα φιλί και να μου δίνει δέκα

Θυμήσου μια τον άντρα σου, θυμήσου με κι εμένα
Δώσε τ' αντρού σου δυο φιλιά, δώσε και μένα ένα

Με λίγωσες απ' τα φιλιά μες στη θερμ' αγκαλιά σου
Μ' έκανες και γίνηκα κλειδί για την καρδιά σου

Με σένανε που έμπλεξα κοντεύω να χτικιάσω
Άλλαξε πια τη γνώμη σου, τα νιάτα μου θα χάσω

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από τέσσερα δίστιχα που λέγονται σε επανάληψη. Στην επανάληψη λέγεται πρώτα ο δεύτερος στίχος και μετά ο πρώτος, ενώ οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους. Οι στίχοι της δεύτερης και της τέταρτης στροφής είναι δεκαπεντασύλλαβοι ενώ στις άλλες δύο στροφές παρατηρούνται ορισμένες παρεκκλίσεις από αυτό το μοτίβο. Συγκεκριμένα, στην πρώτη στροφή ο πρώτος στίχος έχει δεκατέσσερις συλλαβές ενώ ο δεύτερος δεκαέξι . Στην τρίτη στροφή ο πρώτος στίχος έχει δεκαπέντε συλλαβές (λόγω του κοψίματος της λέξης *θερμή* σε *θερμ'*) και ο δεύτερος δεκατέσσερις. Για να έρθουν αυτές οι παρεκκλίσεις σε αρμονία με τη ρυθμική αγωγή και το μέτρο της σύνθεσης, στο δεύτερο στίχο της πρώτης στροφής η πρώτη συλλαβή (*να*) τραγουδιέται στην άρση του μέτρου, ενώ στους δύο δεκατετρασύλλαβους στίχους παρατείνεται η εκφορά των φωνηέντων στις λέξεις *γυναί-αίκα* και *καρδιά-ά* σου.

Πρόκειται για ένα από τα ελάχιστα κομμάτια του Δελιά που έχουν ερωτικό περιεχόμενο. Παρόλο που τα ερωτικά τραγούδια είναι ιδιαίτερα διαδεδομένα στην προπολεμική εποχή, ο Ανέστης Δελιάς δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη συγκεκριμένη θεματολογία (καταγεγραμμένα υπάρχουν μόνο το παρόν και η «Αθηναίισα». Η γυναίκα στην οποία αναφέρεται είναι παντρεμένη, όπως γίνεται φανερό στους στίχους «θυμήσου μια τον άντρα σου» και «δώσε τ' αντρού σου δυο φιλιά». Το γεγονός αυτό δε φαίνεται να πτοεί ούτε την ίδια ούτε τον δημιουργό του κομματιού, αφού έχει ξεκινήσει μία ιστορία μεταξύ τους. Άλλωστε, όπως αναφέρει σε άρθρο του ο Νίκος Σαραντάκος[1] «στα τραγούδια της προπολεμικής εποχής δε γίνεται σαφής διάκριση μεταξύ έγγαμων και ελεύθερων συμβιώσεων. […] Ξέρουμε ότι υπάρχουν πολλές ελεύθερες συμβιώσεις, […] και μια άστατη οικογενειακή ζωή».Στην τελευταία στροφή του τραγουδιού χάνεται ο ανέμελος χαρακτήρας αυτής της ερωτικής ιστορίας, καθώς ο συνθέτης «κοντεύει να χτικιάσει». Η φράση αυτή χρησιμοποιείται μεταφορικά και εννοεί ότι «χάνει την υγεία του από κάποιον μεγάλο καημό»[2]. Στο δεύτερο στίχο μάλιστα την προτρέπει να αλλάξει γνώμη, πράγμα περίεργο εφόσον καταλαβαίνουμε ότι ήδη έχει δεχτεί να είναι μαζί του –και μάλιστα με προθυμία εφόσον της ζητάει ένα φιλί κι εκείνη του δίνει δέκα. Ενδεχομένως όμως ο συνθέτης να περιμένει από εκείνην να εγκαταλείψει το σύζυγό της οριστικά.

Πηγές:

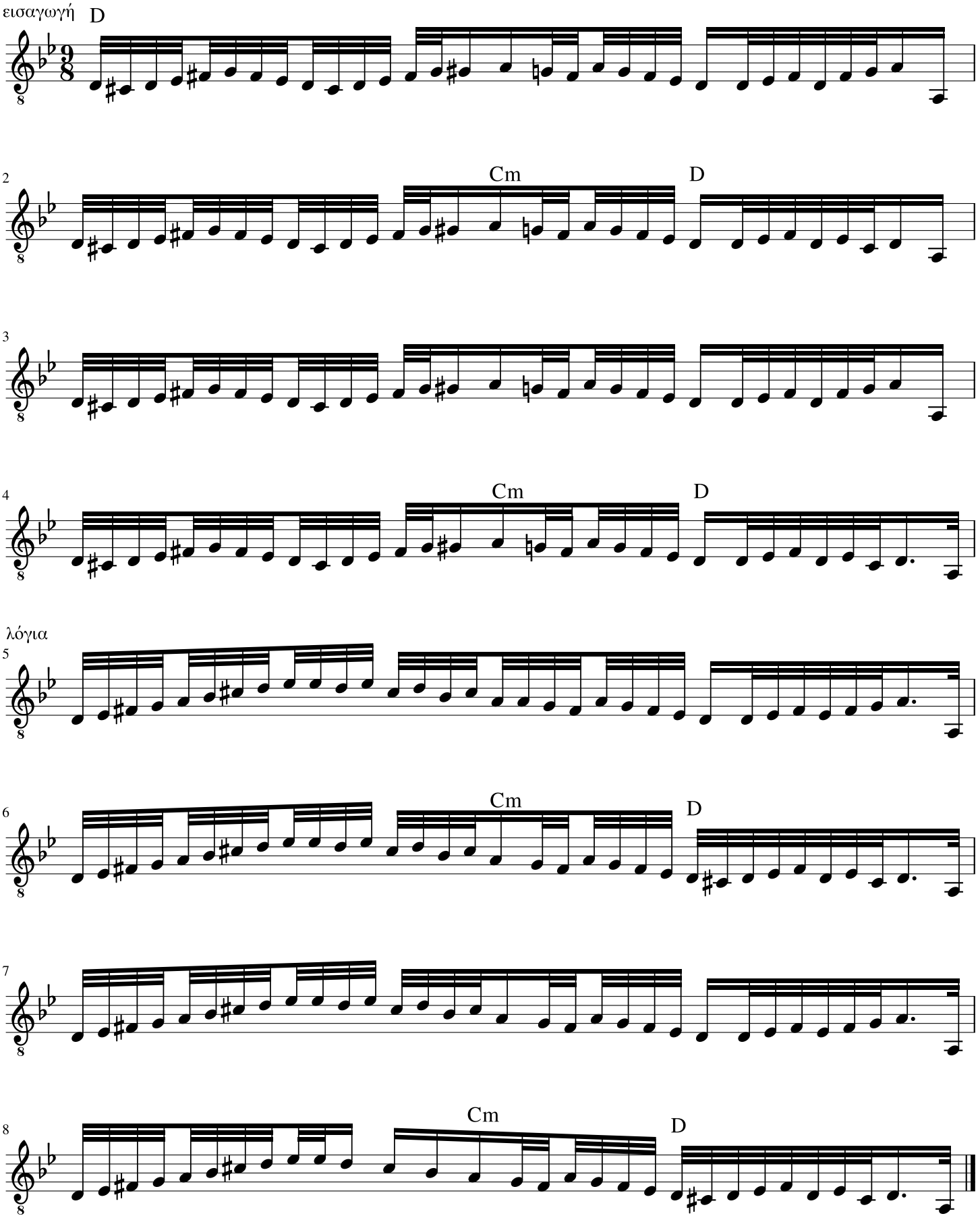
1, Νίκος Σαραντάκος, «Στοιχεία κοινωνιολογίας του ρεμπέτικου», *Πολιτιστική*, 1984

2. Τάσος Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος α'*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 33

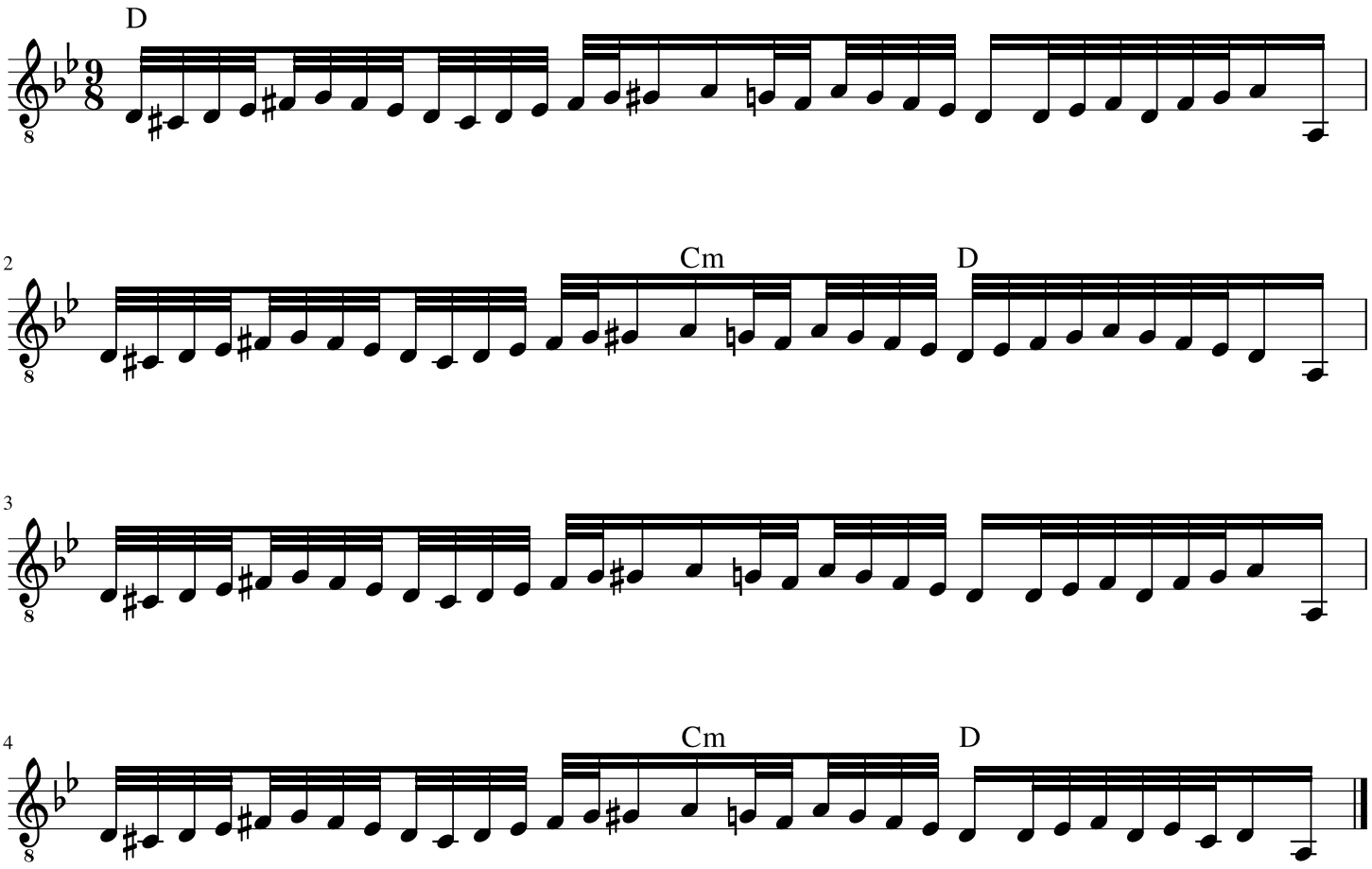
Τον άντρα σου και 'μένα

Ανέστης Δελιάς

εισαγωγή D



τρίτη εισαγωγή



Αθηναίισα

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε ρε μινόρε, δηλαδή κινείται στις εξής νότες: ρε - μι - φα - σολ - λα - σι ύφεση - ντο - ρε. Η μελωδία κινείται μέσα στην οκτάβα του τρόπου, υπερβαίνοντάς την μόνο μια φορά κατά μία νότα (μι), όπως φαίνεται στο μέτρο 4. Η πρώτη αλλοίωση που συναντάμε βρίσκεται στην ανταπόκριση που κάνει το μπουζούκι στα λόγια στο μέτρο 4 όπου έχουμε ντο δίεση αντί του ντο φυσικό. Στη συνέχεια, στο επόμενο μέτρο έχουμε μια μετατροπία σε τρόπο φα νικρίζ, όπου έχουμε κίνηση στο πρώτο του πεντάχορδο φα - σολ - λα ύφεση - σι - ντο. Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι το μόνο από τα κομμάτια του Δελιά στο οποίο συναντούμε αλλαγή σε άλλο τρόπο. Αυτή η αλλαγή βέβαια δεν κρατάει πολύ παρά μόνο για ένα μέτρο και στη συνέχεια επαναλαμβάνεται μια ακόμη φορά στο μεθ' επόμενο μέτρο, όπου έχουμε την επανάληψη των στίχων. Οι καταλήξεις και σε αυτό το κομμάτι είναι στην νότα λα(κύρια νότα του τρόπου) και στη νότα ρε(τονική), ενώ όταν βρίσκεται στο φα νικρίζ καταλήγει τη φράση του στη νότα φα. Στην αρμονία του κομματιού, η κιθάρα χρησιμοποιεί δύο συγχορδίες, ρε μινόρε και φα μινόρε. Ο μπαγλαμάς συνοδεύει και αυτός αντίστοιχα.

Ορχήστρα: Τα όργανα που έχουμε στην ηχογράφηση αυτή είναι μπουζούκι, κιθάρα και μπαγλαμάς. Στο τραγούδι είναι ο Ανέστης Δελιάς με τον Στράτο Παγιουμτζή, ο οποίος τραγουδάει στην επανάληψη των στίχων μία οκτάβα ψηλότερα από τον Δελιά.

Μορφολογία: Η γενική δομή του κομματιού είναι τέσσερις στροφές, όπου στο τέλος του κομματιού έχουμε διπλή εισαγωγή για φινάλε. Κάθε στροφή αποτελείται από την εισαγωγή(μέτρα 1-2) και τα λόγια(μέτρα 3-8). Το μουσικό θέμα της εισαγωγής είναι τα πρώτα δύο μέτρα, τα οποία είναι όμοια έχοντας ως μόνη διαφορά τους, τους τρεις τελευταίους τους χρόνους. Στο πρώτο έχουμε μελωδία που καταλήγει στη νότα λα και στο δεύτερο έχουμε μελωδία που καταλήγει στη νότα ρε. Στα λόγια έχουμε δύο μουσικά θέματα, το πρώτο είναι τα μέτρα 3-4 και το δεύτερο τα μέτρα 5-6. Στο πρώτο παρατηρούμε ότι τα μέτρα 3-4 είναι όμοια μεταξύ τους, με μόνη διαφορά τη μελωδία που έχουν στους τρεις τελευταίους τους χρόνους, θυμίζοντάς μας τη μορφή της εισαγωγής. Και τα δύο καταλήγουν στη νότα λα, ωστόσο, στο μέτρο 3 η μελωδία ξεκινά από το ρε χαμηλά, ενώ στο μέτρο 4 ξεκινά από το ρε στην οκτάβα. Στα επόμενα δύο μέτρα(μέτρα 5-6) έχουμε το δεύτερο θέμα από τα λόγια όπου στο πέμπτο μέτρο έχουμε την αλλαγή του τρόπου σε φα νικρίζ με κατάληξη στην τονική του, τη νότα φα, ενώ στο μέτρο 6 έχουμε την επαναφορά του κομματιού σε ρε μινόρε με κατάληξη στην τονική του, τη νότα ρε. Το θέμα αυτό(μέτρα 5-6) επαναλαμβάνεται μια φορά ακόμη(μέτρα 7-8), ολοκληρώνοντας έτσι τα λόγια.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το μπουζούκι και σε αυτό το κομμάτι είναι το μόνο μελωδικό όργανο. Το κούρδισμα είναι το κλασσικό ρε - λα - ρε. Ο παίχτης κινείται κυρίως στην πρώτη χορδή και σε έκταση μίας οκτάβας. Σε κάποια σημεία έχουμε χρήση και της τρίτης χορδής(μπάσσα ρε) ανοιχτή, όπως φαίνεται και στην παρτιτούρα. Τέλος, ο Δελιάς παραλλάσει κάθε εισαγωγή έστω και με μικρές αλλαγές, ενώ στα λόγια παραμένει ίδιος σε κάθε στροφή.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Μεσ'στην Αθήνα ξενυχτώ, για σένα βρε μικρό μου
και κάθε μέρα εγώ για σε, βρ'αμάν αμάν, βρίσκω το διάβολό μου

Για σένανε πίνω κρασί, για σένανε σουρώνω,
για σένα βρ'Αθηναίισσα, βρ'αμάν αμάν, πίνω και μαραζώνω,

Αν θέλεις, βρ'Αθηναίισσα, μαζί μου για να ζήσεις
και τη φωτιά που μ'άναψες, βρ'αμάν αμάν, φρόντισε να τη σβήσεις,
και τη φωτιά που μ'άναψες, βρ'αμάν αμάν, πρόσεξε να τη σβήσεις

Κοιτά, βρε Αθηναίισσα, τα κόλπα σου μην κάνεις,
με μένανε που έμπλεξες, βρ'αμάν αμάν, πέρα δε θα τα βγάλεις,

Το κομμάτι αυτό αποτελείται από τέσσερις στροφές με δύο στίχους η καθεμία, οι οποίοι ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους. Ο δεύτερος στίχος επαναλαμβάνεται, εκτός από την τρίτη στροφή όπου στην επανάληψη η λέξη φρόντισε αντικαθίσταται με τη λέξη πρόσεξε. Στην πρώτη εκτέλεση, τραγουδά στις επαναλήψεις και ο Στράτος Παγιουμτζής, ο οποίος βρίσκεται μια οκτάβα ψηλότερα. Αξιοσημείωτο είναι πως η σύνθεση αυτή επανηχογραφήθηκε στις ΗΠΑ ένα χρόνο αργότερα, το 1938, σε ερμηνεία του Γιώργου Κατσαρού.

Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει ερωτικό περιεχόμενο. Οι αναφορές που έχουμε για την προσωπική ζωή του συνθέτη είναι ελάχιστες και μιλούν για μία μόνο γυναίκα, την επονομαζόμενη Σκουλαρικού, η οποία κατά τα λεγόμενα[1] τον έθισε και στην ηρωίνη. Είναι επομένως αδύνατο να γνωρίζουμε αν αυτό το τραγούδι έχει γραφτεί για εκείνη ή για κάποια άλλη. Μπορούμε να υποθέσουμε, βασισμένοι στον τίτλο, ότι δεν πρόκειται για κάποια συμπατριώτισσά του επίσης πρόσφυγα, αλλά για κάποια που γνώρισε στην Αθήνα. Η επιλογή του επίσης να αναφερθεί σε αυτήν όχι με όνομα ή χαρακτηριστικό αλλά με την καταγωγή της, ενδέχεται να έχει γίνει για να τονίσει τις διαφορές μεταξύ τους.

Το τραγούδι περιλαμβάνει δύο φάσεις. Στην πρώτη, που περιγράφεται στις δύο πρώτες στροφές, ο Δελιάς εκφράζει τον έρωτά του, λέγοντας στο πρόσωπο το οποίο απευθύνεται ότι για εκείνην ξενυχτά, πίνει και σουρώνει. Στη δεύτερη φάση, που περιγράφεται στη τρίτη και τέταρτη στροφή, εκφράζονται προτροπές προς το πρόσωπο αυτό: "να σβήσεις τη φωτιά μου" και "τα κόλπα σου μην κάνεις", που ίσως κρύβει και κάποια προτροπή προκειμένου να του φερθεί καλά. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η φράση της πρώτης στροφής "κάθε μέρα εγώ για σε βρίσκω το διάβολό μου". Όπως είδαμε και στην βιογραφία του, ο συνθέτης ήταν χρήστης ηρωίνης και δεν αποκλείεται ο "διάβολος" στον οποίο αναφέρεται να είναι το ίδιο το ναρκωτικό. Δεδομένης δε της ύπαρξης της Σκουλαρικούς (που έκανε επίσης χρήση) στη ζωή του, η σύνδεση γίνεται πιο ισχυρή.

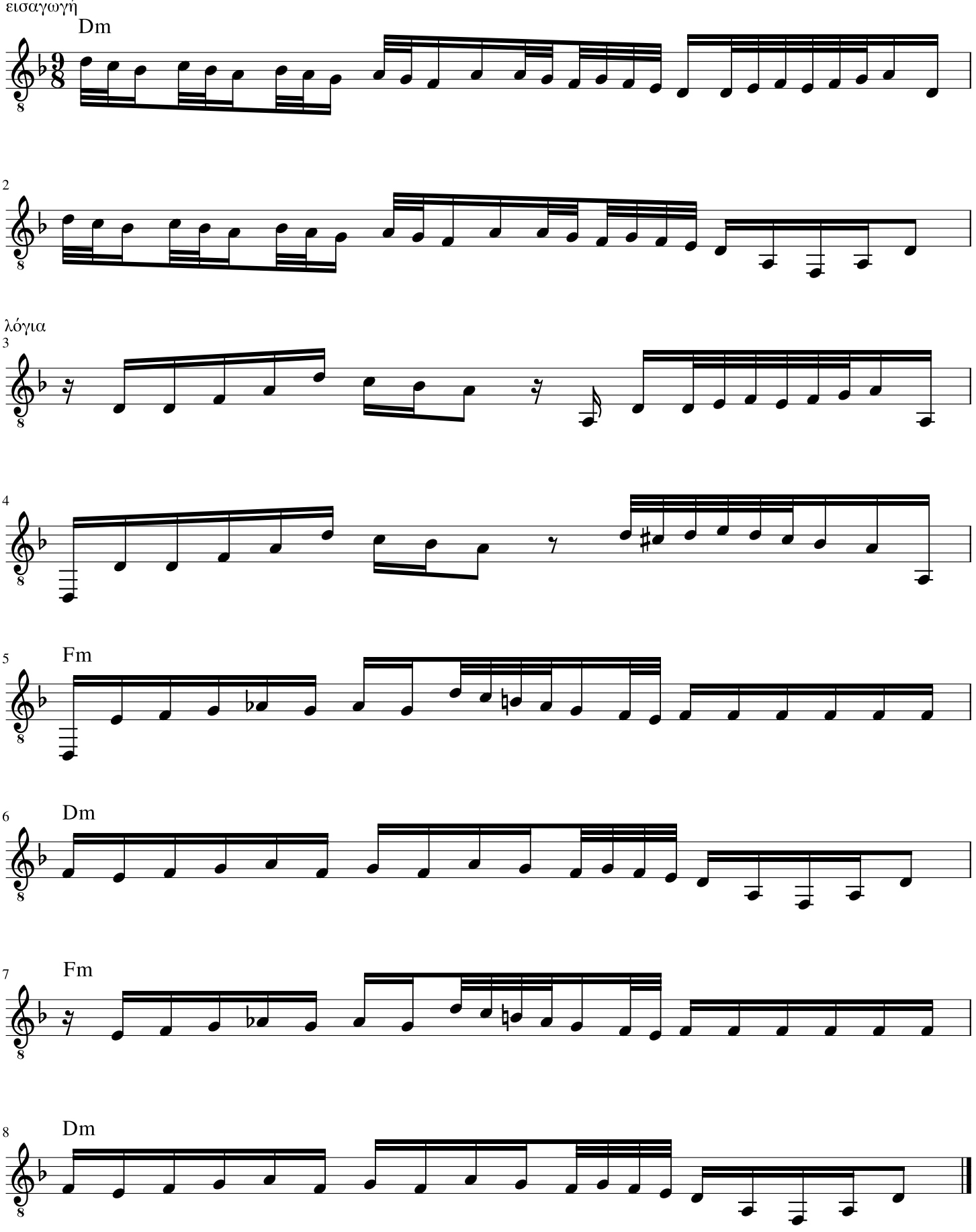
Πηγές:

1 Λευτέρης Παπαδόπουλος, *Να συλληφθεί το ντουμάνι!*, (Αθήνα: Καστανιώτης, 2004), 44.

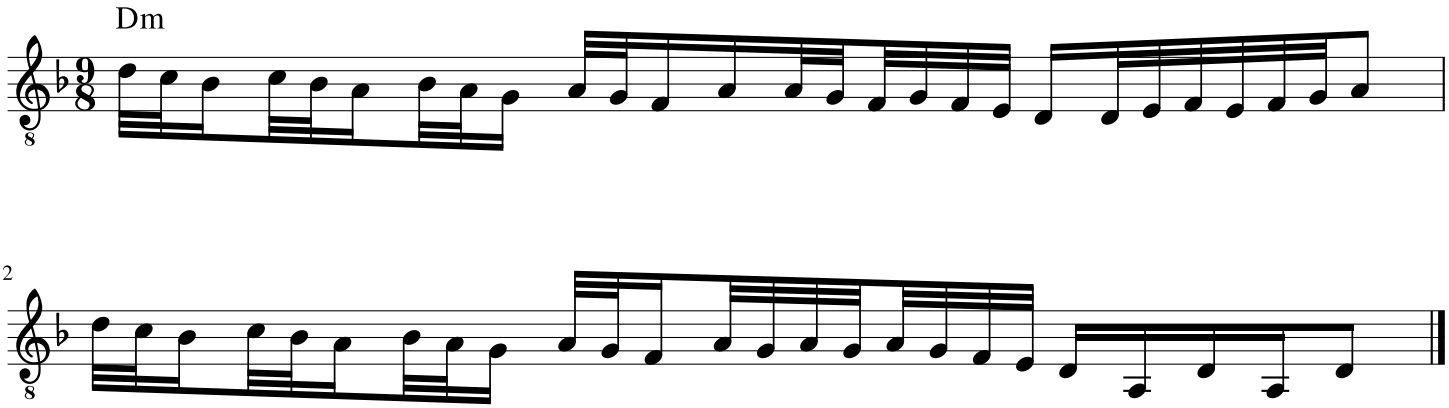
Αθηναίισα

Ανέστης Δελιάς

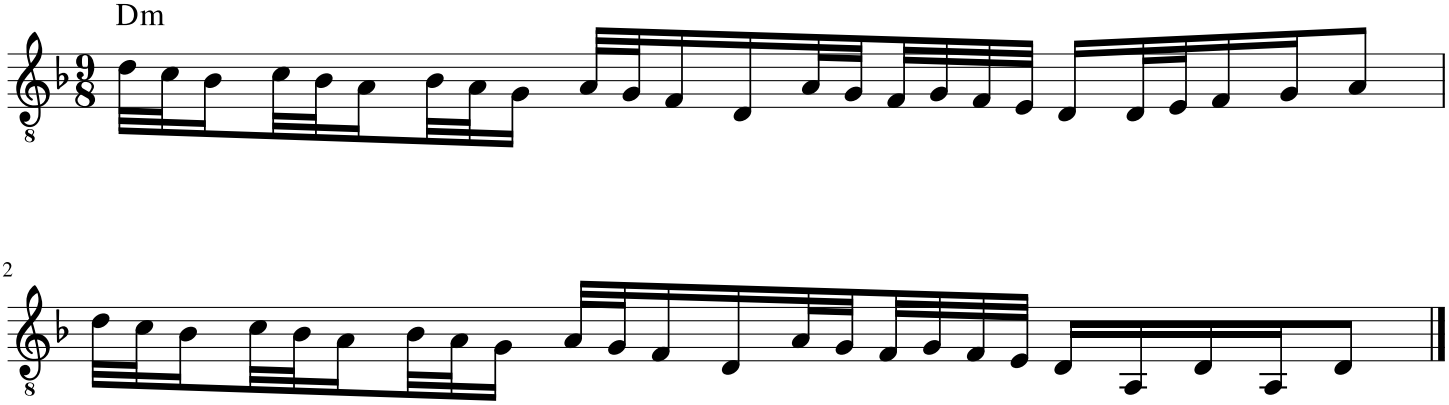
εισαγωγή



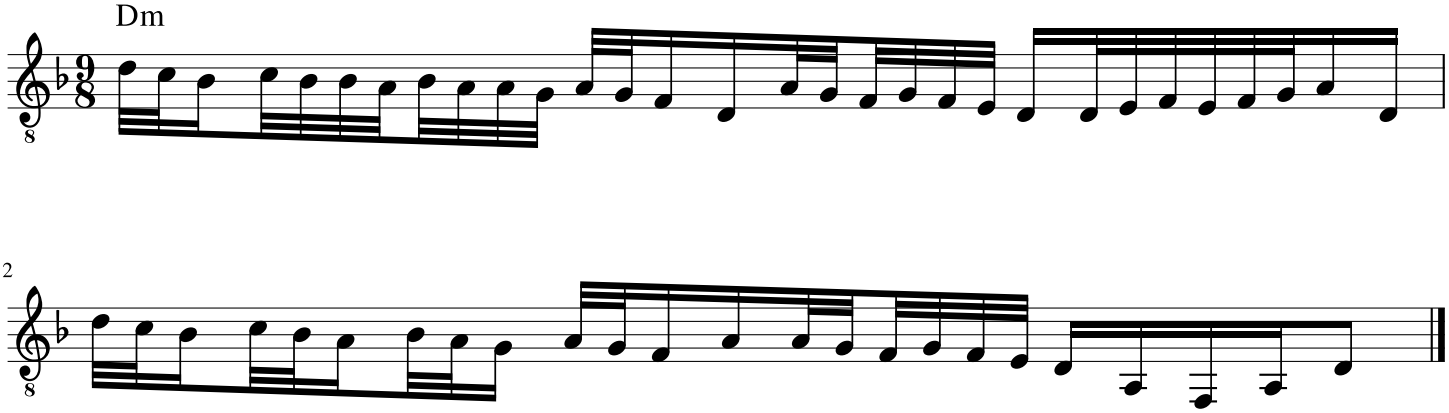
δεύτερη εισαγωγή



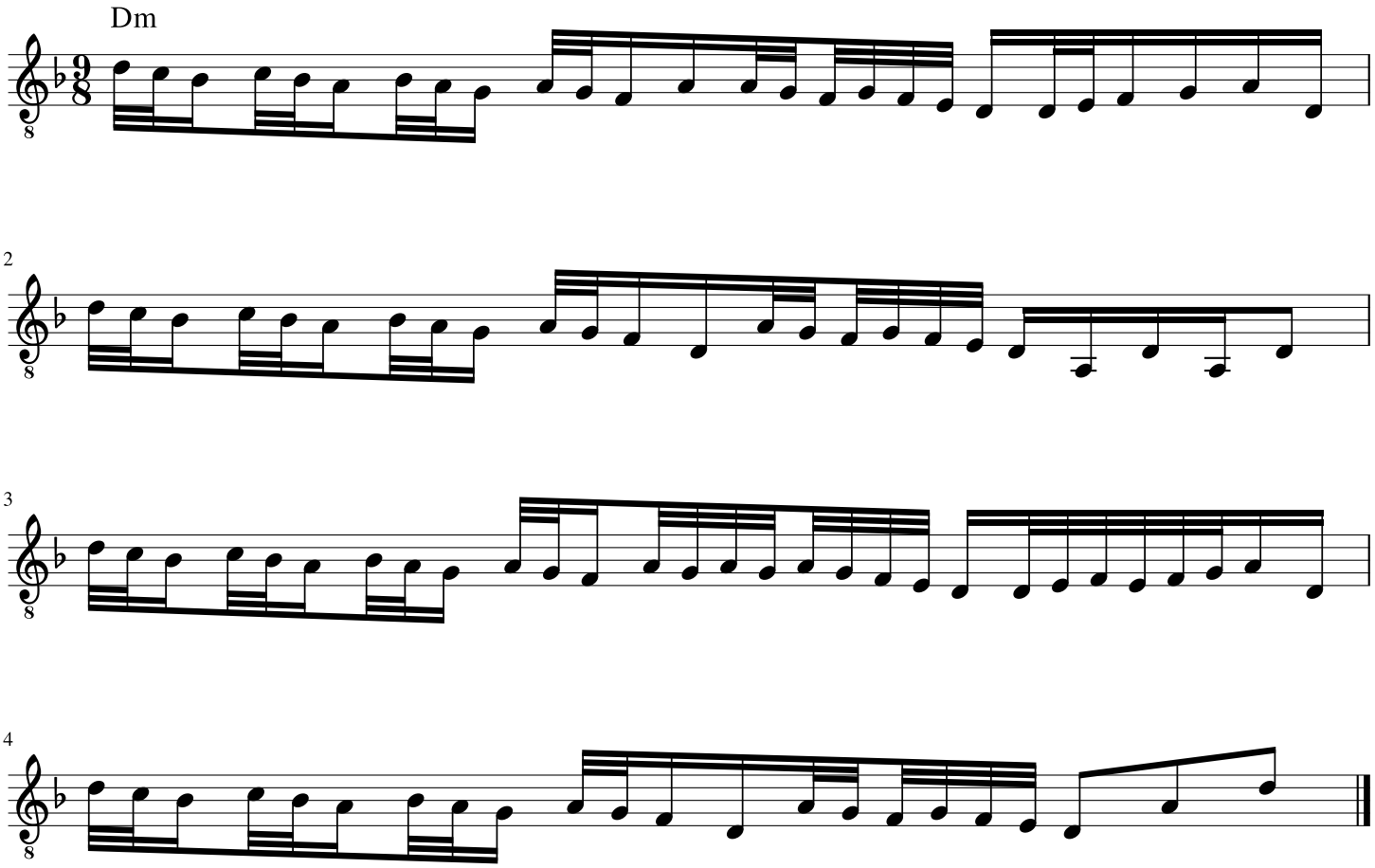
τρίτη εισαγωγή



τέταρτη εισαγωγή



πέμπτη-έκτη εισαγωγή



Ραστ Μανές

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι κινείται σε τρόπο ρε ραστ. Οι νότες που έχουμε είναι οι εξής: ρε - μι - φα δίεση - σολ - λα - σι - ντο δίεση - ρε. Η πρώτη αλλοίωση που συναντάμε είναι στο ντο, το οποίο εμφανίζεται και φυσικό. Αυτό είναι κάτι σύνηθες για τον τρόπο ραστ, διότι η έβδομή του νότα είναι μεταβλητή και έχει να κάνει με την κίνηση της μελωδίας. Όταν η μελωδική κίνηση είναι ανοδική τότε έχουμε ντο δίεση, ενώ στον αντίποδα όταν η μελωδική κίνηση είναι κατιούσα το ντο εμφανίζεται φυσικό. Η δεύτερη αλλοίωση που συναντάμε βρίσκεται στο σολ το οποίο εμφανίζεται κάποιες φορές οξυμένο. Η δίεση αυτή στην τέταρτη νότα του τρόπου γίνεται για να στηρίξει την πέμπτη πράγμα που συμβαίνει όταν έχουμε ανοδική μελωδική κίνηση. Ο Δελιάς χρησιμοποιεί τον τρόπο σε έκταση δύο οκτάβων (λα χαμηλή περιοχή - λα υψηλή περιοχή) και η μελωδία του κάνει στάσεις κυρίως στην τονική και την πέμπτη. Σχετικά με την αρμονία του κομματιού η κιθάρα συνοδεύει μόνο με τη συγχορδία της τονικής, ρε ματζόρε.

Ορχήστρα: Η ορχήστρα που συναντούμε στην ηχογράφηση αποτελείται από ένα μπουζούκι, μια κιθάρα και μια φωνή. Στο μπουζούκι είναι ο Ανέστης Δελιάς και στο τραγούδι ο Στράτος Παγιουμτζής.

Μορφολογία: Το κομμάτι αυτό είναι ένας αμανές πλαισιωμένος με αυτοσχεδιασμό μπουζουκιού όπου στο τέλος του αμανέ έχουμε οργανικό μουσικό θέμα. Θέμα της ανάλυσης αποτελεί ο αυτοσχεδιασμός του μπουζουκιού ο οποίος έχει καταγραφεί στην παρτιτούρα όσο πιο κοντά γινόταν στην έννοια του μέτρου μιας και κινείται ελεύθερα χωρίς να ακολουθεί τη ρυθμική συνοδεία της κιθάρας. Στην αρχή έχουμε είσοδο του κομματιού με το μπουζούκι και μετά από λίγο ξεκινά και η συνοδεία της κιθάρας. Πριν μπεί ο πρώτος στίχος του αμανέ η μελωδία κινείται στην χαμηλή περιοχή του τρόπου με επίκεντρο την τονική. Στη συνέχεια στο δεύτερο αυτοσχεδιασμό του μπουζουκιού η μελωδία κινείται πάλι γύρω από την τονική αλλά μια οκτάβα ψηλότερα. Τέλος, στον τρίτο αυτοσχεδιασμό έχουμε παραμονή της μελωδίας στην υψηλή περιοχή του τρόπου μένοντας πιο πολυ στην τονική και έχοντας και δύο στάσεις στην τρίτη νότα του τρόπου. Έπειτα ακολουθεί ένα οργανικό θέμα σε ρυθμό 9/4 ζεϊμπέκικο το οποίο μπορεί να χωριστεί σε δύο μουσικά θέματα. Το πρώτο είναι τα μέτρα 14-17 και το δεύτερο τα μέτρα 18-21. Το πρώτο θέμα κινείται στη χαμηλή περιοχή του τρόπου κάνοντας στάσεις στην τονική και την πέμπτη. Το δεύτερο θέμα ξεκινά από την οκτάβα και κατέρχεται καταλήγοντας είτε στην πέμπτη είτε στην τονική. Στα θέματα αυτά εμφανίζονται παραλλαγές οι οποίες φαίνονται στην παρτιτούρα. Το οργανικό αυτό θέμα αποτελεί και λήξη του κομματιού.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Ο Δελιάς στον αμανέ αυτό δείχνει τις αυτοσχεδιαστικές του ικανότητες. Το μπουζούκι είναι κουρδισμένο στο κλασσικό ρε - λα - ρε και ο παίχτης κινείται κυρίως στις δύο πρώτες χορδές. Στην τρίτη χορδή έχουμε μόνο μια νότα, τη σολ δίεση (έκτο τάστο), ενώ στο οργανικό θέμα με το οποίο κλείνει το κομμάτι έχουμε τη χρήση της ως ανοιχτή στα ισχυρά μέρη του μέτρου, δηλαδή στους χρόνους 1,3,5 και 7 του ζειμπέκικου. Στο σκέλος του αυτοσχεδιασμού, ο Δελιάς παίζει ελεύθερα χωρίς να προσπαθεί να ακολουθήσει τη ρυθμική συνοδεία παρά μόνο όταν κλείνει τις φράσεις του. Κινείται και στη χαμηλή περιοχή του μπουζουκιού στη δεύτερη χορδή αλλά και στην υψηλή περιοχή μετά τον πρώτο στίχο. Επίσης σε αρκετά σημεία έχουμε καλλωπισμό μιας νότας με την αμέσως υψηλότερή της. Συγκεκριμένα παίζει με μία πενιά δύο νότες όπου στη δεύτερη δεν χτυπάει την πένα αλλά την αφήνει να ακουστεί πατώντας

την μόνο στην ταστιέρα. Τέλος, στο τελευταίο θέμα κινείται ελεύθερα έχοντας αρκετές παραλλαγές όπως φαίνονται στην παρτιτούρα, πράγμα που αποτυπώνεται και στον ήχο του που είναι αρκετά εξωστρεφής.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Αμάν, αμάν, αμάν, αμάν / γιαρέι, έι, έι, ωωχ, αμάν, αμάν

Ωωχ, μόνον εγώ γεννήθηκα, αχ γεννήθηκα αμαρτωλός του κόσμου

Γιαρ' γιαρ' αμάν, έι, αμάν, αμάν / αμάν, αμαρτωλός του κόσμου γιαρέι, έι έι

Και περπατώ και χάνεται ο ήλιος από μπρος μου γιαρ' αμάν αμάν

Η σύνθεση αυτή ανήκει στην κατηγορία των αμανέδων. Η ποιητική φόρμα του αμανέ είναι δύο επιγραμματικοί στίχοι οι οποίοι μιλούν συνήθως για έναν μεγάλο καημό. Αμάν είναι τουρκική λέξη που σημαίνει έλεος, αλλά μπορεί απλώς να σημαίνει το επιφώνημα αχ. Οι μουσικές ρίζες του αμανέ ανάγονται στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και σε αραβικά μουσικά κομμάτια[1].

Ο μανές ραστ (όπως και η πλειοψηφία των αμανέδων) αποτελείται από ένα δίστιχο δεκαπεντασύλλαβο. Μετά τον αυτοσχεδιασμό στο μπουζούκι, ο Στράτος Παγιουμτζής ξεκινά να αυτοσχεδιάζει πάνω σε διάφορες αναπτύξεις του επιφωνήματος αμάν και γιαρέι αμάν (αγάπη μου αχ), τα οποία παρεμβάλλονται και στη διάρκεια των στίχων. Στη συνέχεια τραγουδιέται ο πρώτος στίχος, που ακολουθείται από την επανάληψη της τελευταίας φράσης του («αμαρτωλός του κόσμου») και ακολουθεί ο δεύτερος στίχος ολόκληρος χωρίς επαναλήψεις.

Στην εισαγωγή της αυτοβιογραφίας του Μάρκου Βαμβακάρη, η Αγγελική Βέλλου – Καιλ σκιαγραφεί το μουσικό και κοινωνικό κλίμα της εποχής που το ρεμπέτικο πρωτοεμφανίστηκε στην Ελλάδα. Μεταξύ άλλων αναφέρεται στα γνωρίσματα που είχε ο «μάγκας» της εποχής, προφίλ με το οποίο συμβαδίζουν οι περισσότεροι ρεμπέτες εκείνης της εποχής. «Στη μουσική και το χορό, καθώς και στις άλλες εκδηλώσεις του (ντύσιμο, κουβέντα) είναι ελεύθερος όχι μόνο να εκφράσει τον πόνο του για την αδυναμία και τη σκληρή ζωή του αδύνατου, αλλά και να χρησιμοποιήσει όλη του την εξυπνάδα, όλη του την υπομονή, την εφευρετικότητα, τη δίψα του για τάξη, την παράδοσή του και να δημιουργήσει τέχνη» [2], γράφει η Αγγελική Βέλλου Καιλ και αποτυπώνει πολύ εύστοχα το πνεύμα στο οποίο φαίνεται να έγραψε ο Ανέστης Δελιάς τον παραπάνω αμανέ.

Ο Δελιάς βρέθηκε στον Πειραιά σαν πρόσφυγας, σύντομα εθίστηκε στο χασίσι και την ηρωίνη και οι αναφορές που υπάρχουν για την προσωπική του ζωή δεν μιλούν για κάτι σταθερό και καλό μακροπρόθεσμα για εκείνον. Δεν υπάρχει στα τραγούδια του κάποιο πνεύμα αισιοδοξίας ή χαρούμενες περιστάσεις, επομένως ο συγκεκριμένος αμανές εκφράζει συμπυκνωμένα σε δυο στίχους τα συναισθήματά του για τη μέχρι τότε ζωή του, αλλά και το παράπονο που τον διακατείχε για αυτήν.

Πηγές:

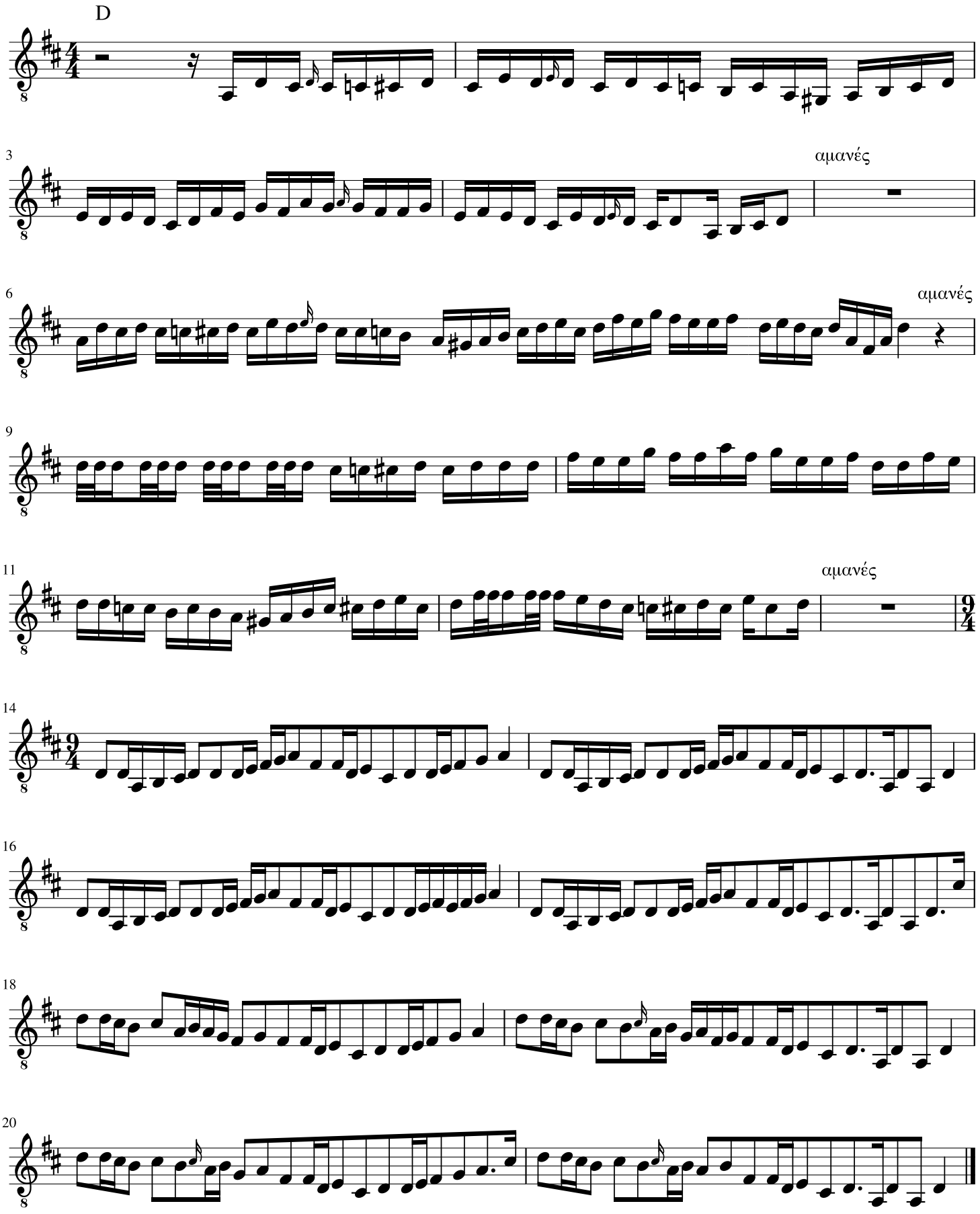
1. Μαρία Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, (Αθήνα: Σέλας, 1994), 37,38

2. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 18

3. Ν.Α. Πολίτης, «Αμανές», *Το λαϊκό τραγούδι,* Ιούλιος 2006 (16)

Ραστ μανές

Ανέστης Δελιάς



Χαρακτηριστικά του έργου του

Τροπικότητα και αρμονία: Αρχικά το έργο του Δελιά είναι γραμμένο κυρίως στην τονικότητα του ρε. Ξεχωρίζει μόνο ο πόνος του πρεζάκια που είναι σε τονικότητα σολ. Οι τρόποι λοιπόν που χρησιμοποιεί έχουν σαν βάση το ρε. Η επιλογή του αυτή ενδεχομένως βασίζεται στην φωνητική του ευκολία στον τόνο αυτό και στο κούρδισμα του μπουζουκιού που χρησιμοποιεί (ρε-λα-ρε, θα αναλυθεί εκτενέστερα στο κεφάλαιο της ερμηνείας). Οι συνθέσεις του κινούνται στους τρόπους χιτζάζ-χιτζασκιάρ(κουτσαβάκι,σούρα και μαστούρα,τον άντρα σου και ’μένα), ουσάκ (το χαρέμι στο χαμάμ,ουσάκ μανές), ραστ (ραστ μανές, ο Νίκος ο τρελάκιας,το σακάκι) και μινόρε (αθηναίισα, ο πόνος του πρεζάκια). Ο Δελιάς χρησιμοποιεί στα κομμάτια του όλη την οκτάβα του τρόπου και σε πολλές περιπτώσεις κινείται και σε υψηλότερη περιοχή πέρα της οκτάβας. Οι μελωδίες του κάνουν στάσεις κυρίως στην τονική και την πέμπτη κάθε τρόπου, ενώ συχνά χρησιμοποιεί τις έλξεις του κάθε τρόπου. Αναφορικά με την αρμονία του έργου του συνθέτη, αυτή κινείται σε πολύ απλό επίπεδο χρησιμοποιώντας σε κάποιες περιπτώσεις μόνο τη συγχορδία της τονικής, ενώ συνήθως έχουμε τη χρήση των τριών βασικών συγχορδιών του εκάστοτε τρόπου.

Ορχήστρα: Τα όργανα που χρησιμοποιεί συνήθως στην ορχήστρα του ο Δελιάς είναι μπουζούκι,μπαγλαμάς και κιθάρα. Με εξαίρεση τον ραστ μανέ όπου απουσιάζει ο μπαγλαμάς και τον ουσάκ μανέ όπου έχουμε τη συμμετοχή ενός ουτιού, στα υπόλοιπα κομμάτια του έχουμε τα όργανα που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Η ενορχήστρωση που ακολουθεί είναι η συνήθης της εποχής. Συγκεκριμένα, επιλέγει να φέρει το μπουζούκι τη μελωδία του κομματιού και ο μπαγλαμάς με την κιθάρα να συνοδεύουν. Σε κάποια μόνο σημεία έχουμε το μπαγλαμά να αφήνει τη συνοδεία με συγχορδίες και να παίζει για λίγο την μελωδία του μπουζουκιού. Η κιθάρα συνοδεύει παίζοντας συγχορδίες και μπασσογραμμές. Το παίξιμό της είναι λιτό, ενώ στους αμανέδες δεν χρησιμοποιεί συγχορδίες αλλά μόνο ρυθμικό ισοκράτη. Στην αθηναίισα, στον άντρα σου και ’μένα και τους αμανέδες έχουμε τη συμμετοχή του Στράτου Παγιουμτζή. Στους αμανέδες ο Στράτος τραγουδά μόνος του, ενώ στα δύο κομμάτια που ειπώθηκαν πριν τραγουδά στις επαναλήψεις των στίχων μία οκτάβα ψηλότερα από το Δελιά, ο οποίος στα υπόλοιπά του κομμάτια τραγουδά μόνος.

Μορφολογία: Η δομή που έχουμε στις συνθέσεις του Δελιά κινείται στη λογική του ότι σε κάθε στροφή του κομματιού έχουμε την εισαγωγή και τα λόγια.Σε όλα τα κομμάτια του παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί ένα μουσικό θέμα για εισαγωγή και ένα θέμα που φέρει τη μελωδία από τα λόγια. Η έκταση των θεμάτων αυτών είναι κατά κύριο λόγο σταθερή με εξαίρεση το κομμάτι το χαρέμι στο χαμάμ όπου η έκταση της εισαγωγής αλλάζει από στροφή σε στροφή. Επίσης, τα θέματα που χρησιμοποιεί για εισαγωγή και λόγια είναι διαφορετικά μεταξύ τους και η εισαγωγή χρησιμοποιείται για το κλείσιμο των τραγουδιών του. Ένα ακόμη μορφολογικό χαρακτηριστικό του είναι ότι οι φράσεις του συνήθως κλείνουν στην τονική ή την πέμπτη νότα του τρόπου, ενώ κάποιες φορές έχουμε την μετατόπιση της μελωδίας μια οκτάβα υψηλότερα.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το κούρδισμα που χρησιμοποιείται σε όλα τα κομμάτια του Δελιά είναι το ρε-λα-ρε. Άλλωστε όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο της τροπικότητας οι συνθέσεις του είναι όλες σε τονικότητα ρε εκτός από το κομμάτι ο πόνος του πρεζάκια που είναι σε σολ. Χρησιμοποιεί λοιπόν όλες τις δυνατότητες που του παρέχει το κούρδισμα αυτό για να παίξει σε τρόπους με βάση το ρε μιάς και έχει την τονική και την δεσπόζουσα ως ανοιχτές χορδές. Έτσι έχουμε τη χρήση της τρίτης χορδής

ανοιχτή, στα κομμάτια του που κινούνται σε ρυθμό ζεϊμπέκικο, στα ισχυρά μέρη του μέτρου, δηλαδή στους χρόνους 1,3,5 και 7. Με αυτό τον τρόπο παιξίματος συνοδεύει ρυθμικά αλλά και αρμονικά (με την τονική) τη μελωδία που παίζει κυρίως στις δύο πρώτες χορδές του μπουζουκιού. Μελωδικά δεν κινείται στην τρίτη χορδή παρά μόνο στον ραστ μανέ όπου την χρησιμοποιεί ελάχιστα, μόνο για μία νότα (σολ δίεση στο έκτο τάστο). Ένα άλλο χαρακτηριστικό που παρατηρείται στο παίξιμο του Δελιά είναι οι παραλλαγές που φέρει στη μελωδία του κομματιού από στροφή σε στροφή. Οι παραλλαγές αυτές έχουν να κάνουν με την προσθήκη γρηγορότερων αξιών,ποικιλμάτων ή την προσθήκη νοτών με βηματική κίνηση ανάμεσα στις βασικές νότες της μελωδίας. Τέλος, ένα βασικό χαρακτηριστικό σχετικά με τον καλλωπισμό που εφαρμόζει στο παίξιμό του ο Δελιάς είναι το παίξιμο δύο νοτών με μία πενιά. Το στοιχείο αυτό εμφανίζεται σε όλο του το ρεπερτόριο αλλά κυρίως στα κομμάτια, το σακάκι και ραστ μανές. Όπως ειπώθηκε και στις αναλύσεις των κομματιών αυτών, χτυπάει με την πένα κανονικά την πρώτη νότα και στη δεύτερη δεν χτυπά την πένα αλλά απλώς πατά τη νότα στην ταστιέρα, πράγμα το οποίο δίνει ένταση άλλα όχι τόσο όσο θα είχε με την πένα. Ο ερμηνευτής πραγματοποιεί τον καλλωπισμό αυτό με την αμέσως υψηλότερη τονικά νότα από αυτή που θέλει να παίξει κανονικά με την πένα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Γιώργος Μπάτης

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Γιώργος Μπάτης γεννήθηκε στα Παλαιά Λουτρά Μεθάνων το 1885[2] ή σύμφωνα με άλλους[3] το 1890. Σε ηλικία οκτώ ετών έρχεται στον Πειραιά με την οικογένειά του[4]. Έκανε πολλές δουλειές, μερικές από τις οποίες ήταν πωλητής φαρμάκων και φαρμακοτρίφτης, πλανόδιος οδοντίατρος, μικροπωλητής σε πανηγύρια, ενεχυροδανειστής, παππατζής[5]. Είχε δικό του χοροδιδακαλείο (κάτι σαν ωδείο), την «Κάρμεν», στη Δραπετσώνα από το 1925[6]. Το 1931 ανοίγει στα Λεμονάδικα του Καραϊσκάκη καφενείο - τεκέ στέκι για όλους τους μάγκες της εποχής και το διατηρεί έως το 1937 που κάηκε η περιοχή[7]. Το καφενείο ονομαζόταν «Ζωρζ Μπατέ», γαλλική μεταφορά του ονόματος του ιδιοκτήτη και μετά την πυρκαγιά μεταφέρθηκε στο Γιουσουρούμ του Πειραιά[8]. Κατά καιρούς άνοιξε κι άλλα καφενεία, τα οποία ονόμαζε ανάλογα με την έμπνευσή του: Οδός απελπισίας, Τα τέσσερα βάσανα - οι έξι πόνοι, Το γλυκό όνειρον[9].

Ο Μπάτης είχε μεγάλη συλλογή μουσικών οργάνων, μπουζούκια, μπαγλαμαδάκια, κιθάρες κλπ και μια μεγάλη αγάπη σε αυτά και στη μουσική[9], αν και κανένας από το στενό του περιβάλλον δεν είναι γνωστό να ήταν μουσικός. Έμαθε μπαγλαμά κατά τη διάρκεια της θητείας του στο στρατό, η οποία κράτησε δώδεκα χρόνια, πράγμα όχι ασυνήθιστο για την εποχή[10]. Το κυριότερό του χαρακτηριστικό σαν άνθρωπος, ήταν το χιούμορ του, το οποίο επιδείκνυε τακτικά. Πολλοί που τον συναναστράφηκαν αναφέρουν ιστορίες με τις μνημειώδεις πλάκες που έκανε, χωρίς καμία δόση κακίας[11].

Ακόμη, ήταν αυτός που ένωσε το Βαμβακάρη, τον Παγιουμτζή και το Δελιά, ώστε να δημιουργηθεί η πρώτη ρεμπέτικη κομπανία, η «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς» (όνομα που εμπνεύστηκε ο ίδιος) το 1934[12]. Ο ίδιος έγραφε κομμάτια, τραγουδούσε και έπαιζε μπαγλαμά. Όπως και άλλοι ρεμπέτες, σταμάτησε να ηχογραφεί με την επιβολή της λογοκρισίας το 1937[13]. Συνολικά ηχογράφησε δεκαεπτά κομμάτια. Στις συνθέσεις του, αντλεί τα θέματά του από καθημερινές σκηνές με την παρέα του, από τη δουλειά και τις τσιγγάνες – γύφτισσες. Σχεδόν σε όλα του τα κομμάτια αναφέρεται ο αργιλές και το χασίσι, καθώς και ο ίδιος ακολουθούσε την προσφιλή συνήθεια των ρεμπέτηδων στο κάπνισμα.

Ο Τάσος Σχορέλης γράφει στη Ρεμπέτικη Ανθολογία του για το Μπάτη: «Μέχρι το θάνατό του έπαιζε και τραγουδούσε πότε με συγκροτήματα και πότε μόνος του, γυρνώντας στα καφενεία και στις ταβέρνες. Ήταν πραγματικά ο αντιπροσωπευτικός τύπος του ρεμπέτη καλλιτέχνη. Οι παλιοί τον θυμούνται πάντα καλοντυμένο να παίζει στα λεμονάδικα, καθισμένος πάνω σε ένα καρότσι, με το μικρό οργανάκι του που το έκρυβε στη μέσα τσέπη του σακακιού του.»[14]

Ο Τσακιριάν τον αποκάλεσε «Ο Ρήγας του Πειραιά»[15]. Ο Γιώργος Μπάτης πέθανε στις 10 Μαρτίου του 1967 και θάφτηκε με το μπαγλαμά που του είχε φτιάξει ο Τσακιριάν, κατά την επιθυμία του[16]. Πριν πεθάνει έγραψε τη «διαθήκη» του.

Ο Μπαρμπα-Γιώργος γέρασε, δυο κόκαλα έχει μείνει,

μα το μπαγλαμαδάκι του στιγμή δεν το αφήνει.

Με μπαγλαμάδες αγκαλιά πέρασε τη ζωή του,

με μια στερνή διπλοπενιά θ' αφήσει τη ζωή του.

Να μην τον συγχωρήσετε, δεν έχει κάνει κρίμα,

μόν' θέλει να τον θάψετε με μπαγλαμά στο μνήμα.

Ο Μπαρμπα-Γιώργης ο Πειραιώτης,

γερομάγκας και τσικ ιππότης,

μπουζουκοπροσωπικότης,

ο Μπαρμπα-Γιώργης ο Πειραιώτης[17]

Ο Γιώργος Μπάτης όπως τον έζησε ο Μάρκος Βαμβακάρης[18]:

Μ' αυτόν επέρασα αρκετό καιρό πάρα πολύ καλά. Αυτός ήτανε ο άνθρωπος που μας έδινε λεφτά και όταν δουλεύαμε του τα δίναμε. […] επούλαγε στα παλιατζίδικα του Πειραιώς διάφορα παλιά πράματα, μπουζούκια, κιθάρες, πράματα, κομπολόγια, δαχτυλίδια, το'να, τ' άλλο, τα οποία είχε. Είχε κει παλιατζίδικο, εκεί στου Καραισκάκη, και αγόραζε τέτοια και τα πούλαγε. Αυτός είχε διάφορα μπουζούκια και τα ονόμαζε με διάφορα ονόματα. Είδα ένα μπαγλαμά που το 'λεγε Μάγκα, άλλον μπαγλαμά που τον έλεγε Ντερβίση, άλλο μπουζούκι που το 'λεγε Μάρκο, άλλο μπουζούκι που το 'λεγε Τσίφτης. […] Ήταν έξυπνος άνθρωπος, πολύ έξυπνος άνθρωπος. Τραγουδούσε με το μπαγλαμά που είχε. Κι αυτός στους τεκέδες. Ήμαστε κώλος και βρακί μ' αυτόν τον άνθρωπο. […] Ο Μπάτης κωμικός ήτανε. Μα ούτε να παίζει ήξερε, ούτε τίποτες. […] Κωμικός ήτανε ο Μπάτης, κωμικός. Ήτανε καλός στην παρέα, να γελάς σ' έκανε, μέχρι τα τελευταία του. […] Με το Μπάτη έχω άπειρα περιστατικά τα οποία δε μπορώ να τα θυμηθώ. Ήτανε τόσα πολλά. Και μας δέσανε με το χασίσι, και μας πήγανε, και μέσα μας βάλανε, δυο τρεις με΄ρες κράτηση. Πλερώναμε και φεύγαμε. Και άλλα. Γνωρίσαμε μαζί όλη την Ελλάδα με το Μπάτη.[3]

Πηγές:

1, 5, 9, 13. Νίκος Παπακώστας, *Η μουσική σχολή της Σμύρνης και το Ρεμπέτικο*, (Αθήνα: Αγγελάκη, 2015), 118-119

2. «Γιώργος Μπαάτης 1890-1967», Σαν σήμερα, Πρόσβαση στις 2 Μαΐου 2017, https://www.sansimera.gr/biographies/353

3, 6, 14-16. Τάσος Σχορέλης, Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος α', (Αθήνα: Πλέθρον, 1977) 173-176

11, 18. Αγγελική Βέλλου - Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία*, (Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 149-150

17. Δημήτρης Γκιώνης, «40 χρόνια από το θάνατο του Μπάτη. Ο Ρήγας του Ρεμπέτικου», *Ελευθεροτυπία*, 10 Μαρτίου 2007

Κατάλογος συνθέσεων

Τίτλος	*Συνθέτης*	*Στιχουργός*	*Χρονολογία*
Ο Μπάτης ο ντερβίσης	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1932
Σου ΄χει λάχει	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1932
Η Ατσιγγάνα	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1934
Ζεϊμπεκάνο σπανιόλο	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1934
Μάγκες καραβοτσακισμένοι	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1934
Ο θερμαστής	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1934
Γκαμηλιέρικο ζεϊμπέκικο	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1934
Γυφτοπούλα στο χαμάμ	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1934
Βάρκα μου μπογιατισμένη	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1934
Οι φυλακές του Ωρωπού	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1934
Ο μπουφετζής	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1935
Το μπαρμπεράκι	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1935
Οι σφουγγαράδες	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1936
Ο φασουλάς	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1936
Οι φωνογραφιτζήδες	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1936
Ταξίμι αθηναϊκό και ζεϊμπέκικο	Γιώργος Μπάτης	Γιώργος Μπάτης	1936

Μουσικολογική - Στιχουργική Ανάλυση

Σου ΄χει λάχει

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε τρόπο σι χιτζάζ : σι - ντο - ρε δίεση - μι - φα δίεση - σολ - λα - σι. Ο τρόπος στον οποίο κινείται καθώς και η κίνηση της μελωδίας του εμφανίζει πολλά κοινά στοιχεία με το κομμάτι του ίδιου συνθέτη, Ατσιγγάνα. Όπως και στο κομμάτι που αναφέρθηκε προηγουμένως, έτσι και εδώ η μόνη αλλοίωση που συναντάμε είναι μια δίεση στη τέταρτη νότα του τρόπου τη νότα μι. Η όξυνση αυτή εμφανίζεται όπου έχουμε ανοδική κίνηση της μελωδίας, από το μι στο φα δηλαδή, ενώ αντίθετα όταν η μελωδία κατέρχεται το μι γίνεται φυσικό. Η αλλοίωση αυτή της τέταρτης στο χιτζάζ δίνει στον τρόπο ένα διαφορετικό άκουσμα, του πειραιώτικου, για τον οποίο ισχύει ότι και στο κομμάτι Ατσιγγάνα. Η μελωδία του κομματιού κινείται μόνο στις πρώτες έξι νότες του τρόπου, δηλαδή σι-σολ, με στάσεις στην τονική και την πέμπτη.Σχετικά με την αρμονία του κομματιού, ο μπαγλαμάς αυτοσυνοδεύεται παίζοντας μόνο τη συγχορδία της τονικής άλλοτε πλήρης και άλλοτε με διπλασιασμένη την τονική σε συνδυασμό με την τρίτη ή την πέμπτη ανάλογα με το σημείο της μελωδίας.

Ορχήστρα: Στην ηχογράφηση αυτή ακούγονται να συμμετέχουν ένας μπαγλαμάς και ένα μπουζούκι. Στο τραγούδι είναι ο Γιώργος Μπάτης.

Μορφολογία: Το κομμάτι αυτό έχει ιδιαίτερη δομή όπως και η γυφτοπούλα στο χαμάμ. Στο κομμάτι αυτό λοιπόν η δομή δεν είναι συγκεκριμένη πράγμα που έχει να κάνει και με τους στίχους του κομματιού, ειδικότερη αναφορά γίνεται στη στιχουργική του ανάλυση.Τα πρώτα επτά μέτρα αποτελούν την εισαγωγή του κομματιού, η οποία μπορεί να χωριστεί σε δύο μουσικά θέματα: ένα αυτό των πρώτων τριών μέτρων και δεύτερο αυτό των επομένων τεσσάρων. Στο πρώτο έχουμε μελωδία που ξεκινά από την πέμπτη και αρχικά καταλήγει στην ίδια νότα, ενώ στο δεύτερο και τρίτο μέτρο κάνει μια κατιούσα βηματική κίνηση ως την τονική καταλήγοντας μετά είτε στην πέμπτη (μέτρο 2) είτε στην τονική ξανά (μέτρο 3). Στο δεύτερο θέμα των μέτρων 4-7 η μελωδία ξεκινά πάλι από την πέμπτη στην οποία παραμένει στα μέτρα 4-5 κινούμενη ελάχιστα κατά μια νότα πάνω και μία κάτω της, ενώ στα μέτρα 6-7 έχουμε επανάληψη των μέτρων 2-3. Στη συνέχεια, από το μέτρο 8 και έπειτα ξεκινούν τα λόγια. Τα μέτρα 8-9 είναι μια παραλλαγή των μέτρων 4-5, ενώ στα υπόλοιπα μέτρα (10-13) έχουμε επανάληψη των μέτρων 2-3 με εξαίρεση το μέτρο 11 όπου η μελωδία μένει στην αρχή της στην τέταρτη νότα του τρόπου αντί για την πέμπτη. Αναφορικά με το κλείσιμο του κομματιού , εκεί έχουμε την χρήση των μέτρων 2-3 τα οποία παίζονται μετά τα τελευταία λόγια.

Ερμηνεία και εκτέλεση του μπαγλαμά: Το κούρδισμα που χρησιμοποιεί ο Μπάτης στο κομμάτι αυτό είναι το ρε-σι-σι(η μπάσσα χορδή). Το συγκεκριμένο κούρδισμα είναι αυτό που χρησιμοποίησε περισσότερο από τα υπόλοιπα μιας και έχει γράψει σε αυτό άλλα επτά κομμάτια πέρα από το παρών.Με τη χρήση του κουρδίσματος αυτού αποκτά μεγαλύτερη ευκολία στο να παίξει σι χιτζάζ καθώς η θέση που χρησιμοποιεί έχει κοντινές αποστάσεις μιας και για την μελωδική έκταση του κομματιού δεν χρειάζεται να κινηθεί πέρα του πέμπτου τάστου της ταστίερας. Ειδικότερα έχει στη δεύτερη χορδή: σι (ανοιχτή),ντο (δεύτερο τάστο) και στην πρώτη χορδή: ρε(ανοιχτή),ρε δίεση (πρώτο τάστο),μι (δεύτερο τάστο),φα (τρίτο τάστο),φα δίεση (τέταρτο τάστο) και σολ (πέμπτο τάστο). Το ότι οι δύο χορδές είναι κουρδισμένες στην τονική τον βοηθά στο να παίζει τη μελωδία στην πρώτη χορδή και να μπορεί χτυπώντας τις άλλες δύο να συνοδεύει ρυθμικά με την τονική, μιας και στο κομμάτι χρησιμοποιεί μόνο τη συγχορδία της τονικής. Τέλος,στο κομμάτι αυτό δεν παρατηρούνται παραλλαγές στη μελωδία του από στροφή σε στροφή.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Αχ, σου ‘χει λάχει, αχ, σου ‘χει λάχει
Αχ, σου ‘χει λάχει, σου ‘χει λάχει
Ε, ρε να το φας απ’ το σειλάχι

Ωχ να το φας απ’ το σειλάχι,
αχ τίποτις για να μη λάχει

Ωχ τίποτις για να μη λάχει
Ε, ρε να σε πιάσει αχ το στομάχι
Ε, ρε σου ‘χει λάχει, σου ‘χει λάχει
Αχ να σε πιάσει το στομάχι

Ωχ να σε κυνηγούν οι βλάχοι
Αχ και να χάσεις και τ’ αυλάκι
Ε, ρε σου ‘χει λάχει, σου ‘χει λάχει
Αχ να σε κυνηγούν οι βλάχοι

Κάτω στην Αγια-Μαρίνα, αχ!
Κάτου στην Αγια-Μαρίνα,
Αχ, τα ‘χω ψήσει με μια φίνα

Αχ παναγιά μου, ωχ δώσ’του δώσ’του
Αχ παναγιά μου δώσ’του δώσ’του
Αχ μαχαιριές κι εγώ γιατρός του

Ωχ μου παρήγγειλε τ’ αηδόνι
Αχ μου παρήγγειλε τ’ αηδόνι
Άντε με το πετροχιλιδόνι

Το τραγούδι αποτελείται από επτά στροφές, με αρκετά διαφορετική μεταξύ τους δομή. Συγκεκριμένα, η πρώτη αλλά και οι τρεις τελευταίες αποτελούνται από τρεις στίχους, η δεύτερη είναι απλά ένα δίστιχο και η τρίτη και η τέταρτη από τέσσερις στίχους η κάθε μία. Η κάθε στροφή είναι ουσιαστικά αυτοτελής όσον αφορά την ιστορία, ενώ δομείται από μια φράση που επαναλαμβάνεται. Στις τέσσερις πρώτες στροφές γίνεται ένα παιχνίδι ομοιοκαταληξίας, όπου όλοι οι στίχοι καταλήγουν στις λέξεις «λάχει» και «σε(ι)λάχι» (εκτός

από το στίχο «Αχ και να χάσεις και τ' αυλάκι»). Στις υπόλοιπες τρεις στροφές, οι τρεις στίχοι της καθεμίας ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους. Σε όλες τις στροφές επαναλαμβάνονται πολλές φορές τα επιφωνήματα αχ! ωχ! και άντε όπως στα περισσότερα κομμάτια του Μπάτη.

Οι στίχοι αναφέρονται σε ένα (με συνέχειες) ή αρκετά διαφορετικά περιστατικά, τα οποία πιθανόν να είναι και αληθινά, αφού ήταν σύνηθες για το συνθέτη να χρησιμοποιεί σκηνές της καθημερινότητας στους στίχους του. Με την τεχνική της ερώτησης λοιπόν (σου 'χει λάχει;) στις τέσσερις πρώτες στροφές μας διηγείται ότι κάποια στιγμή την «έφαγε», έφαγε δηλαδή ξύλο ή του πέταξαν ένα σελάχι (σειλάχι). Το σελάχι ήταν ανδρική ζώνη που χρησιμοποιούνταν σαν οπλοθήκη κυρίως στον χώρο της Πελοποννήσου και της Στερεάς Ελλάδας. Κατά τα πρώτα χρόνια μετά τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, το σελάχι συμπεριλήφθηκε και στην αστική ενδυμασία της εποχής, ενώ χρησιμοποιήθηκε και για τη φύλαξη εντός αυτού χρημάτων, σουγιάδων, καπνοσακούλας και διαφόρων άλλων μικροαντικειμένων.[1]

Άλλο περιστατικό ή συνέχεια του ίδιου, είναι ότι τον είχε πιάσει (πονούσε) το στομάχι,και τον κυνηγούσαν οι βλάχοι. Στην καθημερινή γλώσσα ο βλάχος αποτελεί γενικευμένο όρο για όσους κατάγονται από βουνίσια ή αγροτική περιοχή, και αναφέρεται σε κάποιον που μιλάει με χωριάτικη προφορά. Συνήθως είναι υποτιμητικός χαρακτηρισμός και υποδηλώνει έλλειψη μόρφωσης και συμπεριφοράς[2]. Άλλη ερμηνεία της λέξης βλάχοι στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι να αναφέρεται σε αστυνομικούς που τον κυνηγούσαν, γεγονός όχι σπάνιο, το οποίο μάλιστα ενώνει την ιστορία με την προηγούμενη στροφή, αφού μπορεί να ήταν οι αστυνομικοί αυτοί που του πέταξαν ή τον χτύπησαν με το σελάχι. Χωρίς τις ερωτήσεις αυτή τη φορά, ο στιχουργός συνεχίζει να διηγείται, ότι στην Αγία Μαρίνα (περιοχή του Πειραιά) έχει βρει μια ωραία (φίνα) κοπέλα. Η τελευταία στροφή είναι παρμένη από το πασίγνωστο δημοτικό τραγούδι «μου παρήγγειλε τα' αηδόνι», άλλη μια περίπτωση που ο Μπάτης χρησιμοποιεί ως βάση κάποιο παραδοσιακό στίχο.

Συνολικά, η σύνθεση αυτή αντανακλά τη χιουμοριστική αντιμετώπιση του Μπάτη σε διάφορα περιστατικά αλλά και στη ζωή γενικότερα, αφού όσο δύσκολο και να ήταν το πραγματικό ή φανταστικό περιστατικό, στο τέλος μένει μια θετική εντύπωση και όχι ότι συνέβη μεγάλο κακό. Επίσης, η φαινομενικά τυχαία συρραφή διάφορων στίχων χωρίς αλληλουχία, παρόλο που προβληματίζει τους λάτρεις του ρεμπέτικου, απεικονίζει την αίσθηση της παρέας και της χαλαρότητας που διακατείχε το δημιουργό του.

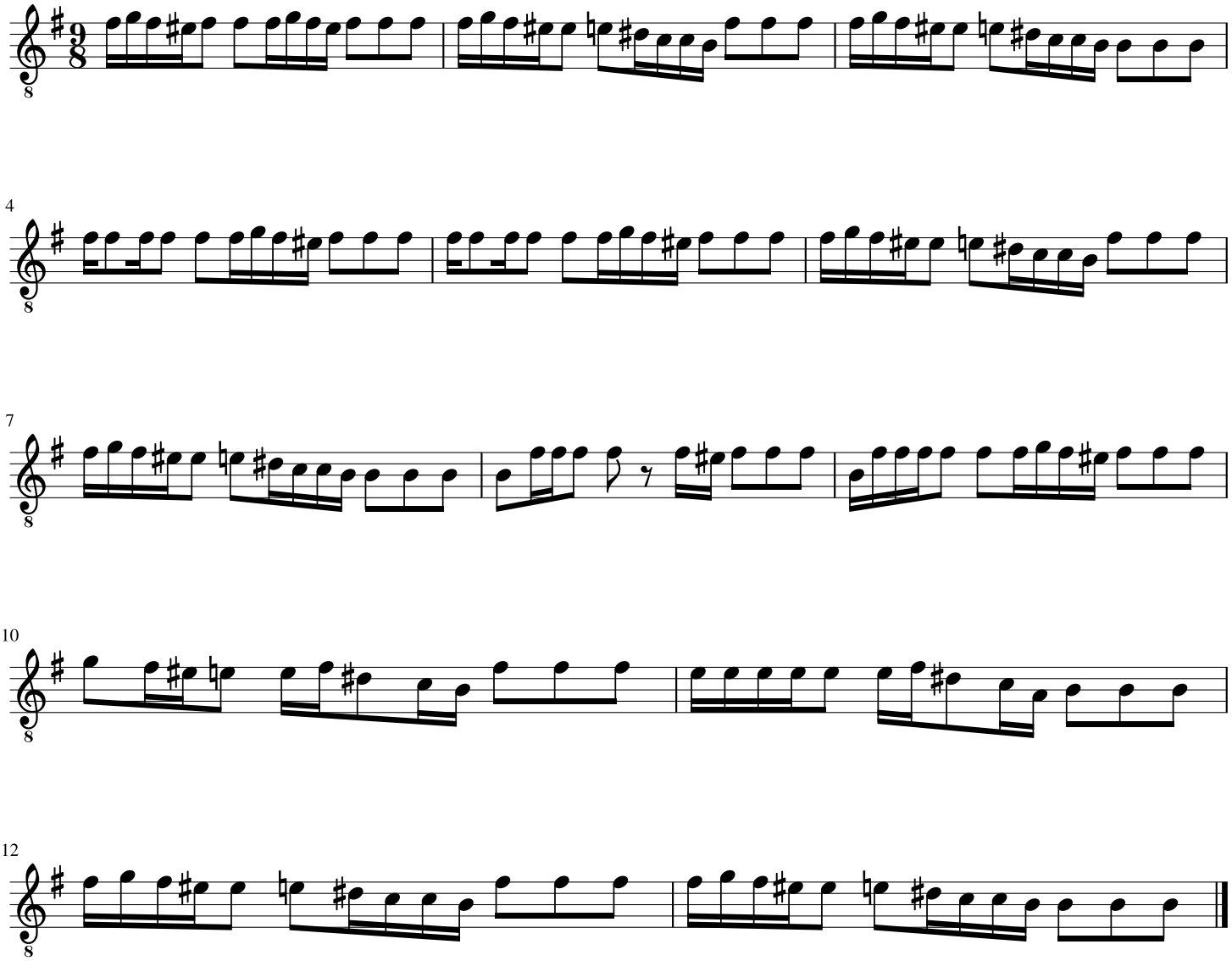
Πηγές:

1.«Η ενδυμασία στη νεότερη Ελλάδα», *Επτά Ημέρες (*Η Καθημερινή), 14 Μαΐου 2000, 32

2. Νικόλαος Κοντοσόπουλος , «Οι Έλληνες και οι άλλοι*», Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας,* τομ. 29-30 (1999-2003), 283-300

Σου 'χει λάχει

Γιώργος Μπάτης



Η ατσιγγάνα

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε τρόπο σι χιτζάζ : σι - ντο - ρε δίεση - μι - φα δίεση - σολ - λα - σι. Η μόνη αλλοίωση που συναντάμε είναι μια δίεση στη τέταρτη νότα του τρόπου τη νότα μι. Η όξυνση αυτή εμφανίζεται όπου έχουμε ανοδική κίνηση, από το μι στο φα δηλαδή, ενώ αντίθετα όταν η μελωδία κατέρχεται το μι γίνεται φυσικό. Η αλλοίωση αυτή της τέταρτης στο χιτζάζ εμφανίζεται και σε άλλα κομμάτια της εποχής και δίνει στο χιτζάζ ένα διαφορετικό άκουσμα. Αυτό το άκουσμα θα μπορούσαμε να πούμε ότι δίνει στο δρόμο ένα πειραιώτικο χρώμα μιας και μόνο αν ο τρόπος είχε την τέταρτη μόνιμα αυξημένη θα ονομαζόταν πειραιώτικος δρόμος. Η μελωδία του κομματιού κινείται μόνο στις πρώτες έξι νότες του τρόπου, δηλαδή σι-σολ. Στο σκέλος της αρμονίας του κομματιού, η κιθάρα συνοδεύει παίζοντας μόνο τη συγχορδία σι ματζόρε.

Ορχήστρα: Τα όργανα που συμμετέχουν στο κομμάτι αυτό είναι ένας μπαγλαμάς,ένα ποτήρι με κομπολόι και μία κιθάρα. Στο τραγούδι είναι ο Γιώργος Μπάτης.

Μορφολογία: Η γενική εικόνα του κομματιού είναι ότι αποτελείται από επτά στροφές όπου κάθε στροφή αποτελείται από την εισαγωγή και τα λόγια. Όπως συνηθίζει και σε άλλα κομμάτια του, ο Μπάτης επιλέγει στην αρχή του κομματιού να παίξει ορχηστρικά τη μελωδία του θέματος από τα λόγια και στη συνέχεια να παίξει τη μελωδία που χρησιμοποιεί ως εισαγωγή ανάμεσα στην κάθε στροφή. Πρέπει να αναφέρουμε λοιπόν ότι τα πρώτα έξι μέτρα αποτελούν την πρώτη εισαγωγή του κομματιού, αλλά το θέμα των μέτρων πέντε και έξι είναι αυτό της εισαγωγής η οποία εμφανίζεται σε όλο το υπόλοιπο κομμάτι. Το ουσιαστικό θέμα της εισαγωγής(μέτρα 5-6) κινείται στο πρώτο πεντάχορδο του τρόπου καταλήγωντας στο μέτρο πέντε στην πέμπτη νότα του τρόπου και στο μέτρο έξι στην τονική. Στην αρχή του κομματιού παίζεται μία φορά,ενώ στη συνέχεια παίζεται δύο φορές πριν μπουν τα λόγια της κάθε στροφής. Τα λόγια αποτελεί το μουσικό θέμα των μέτρων 7-10. Τα μέτρα 7,8 φέρουν την ίδια μελωδία,η οποία ξεκινά από την πέμπτη νότα του τρόπου και καταλήγει πάλι σε αυτήν, έχοντας κινηθεί μόνο μία φορά πάνω και μία κάτω από τη νότα αυτή με απόσταση και στις δύο περιπτώσεις ένα ημιτόνιο. Στη συνέχεια, στα μέτρα 9,10 έχουμε μελωδία που είναι όμοια και στα δύο αυτά μέτρα(η κίνησή της είναι κατιούσα βηματική και χρωματική απο την έκτη νότα του τρόπου στην τονική), με μόνη διαφορά την κατάληξή τους. Στο μέτρο 9 έχουμε κατάληξη στην πέμπτη νότα του τρόπου και στο μέτρο 10 έχουμε κατάληξη στην τονική. Τέλος, το κομμάτι κλείνει με το θέμα της εισαγωγής παιγμένο δύο φορές.

Ερμηνεία και εκτέλεση του μπαγλαμά: Το κούρδισμα που χρησιμοποιεί ο Μπάτης στο κομμάτι αυτό είναι το ρε-σι-σι(η μπάσσα χορδή). Το συγκεκριμένο κούρδισμα είναι σύνηθες για το συνθέτη μιας και έχει γράψει άλλα πέντε κομμάτια(τα οποία θα αναφερθούν στα μουσικολογικά συμπεράσματα του Μπάτη).Με τη χρήση του κουρδίσματος αυτού πετυχαίνει μεγαλύτερη ευκολία στο να παίξει σι χιτζάζ μιας και ο παίχτης χρησιμοποιεί μόνο μια θέση έχοντας σι(ανοιχτή δεύτερη χορδή),ντο στη δεύτερη χορδή και ρε(ανοιχτή πρώτη χορδή),ρε δίεση,μι,φα,φα δίεση και σολ στην πρώτη χορδή, χωρίς να ξεφεύγει έτσι από το πέμπτο τάστο της ταστιέρας. Το ότι οι δύο χορδές είναι κουρδισμένες στην τονική τον βοηθά στο να παίζει τη μελωδία στην πρώτη χορδή και να μπορεί χτυπώντας τις άλλες δύο να συνοδεύει ρυθμικά με την τονική, μιας και στο κομμάτι χρησιμοποιεί μόνο τη συγχορδία της τονικής. Τέλος,στο κομμάτι αυτό δεν εμφανίζονται παραλλαγές στη μελωδία του από στροφή σε στροφή.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Ατσιγγάνα με φωνάζουν
γυφτοπούλα μ' ονομάζουν

Μόλις φύγω απ' το τσαντίρι
βρίσκω μάγκα μουσαφίρη

Και μου λέει για να με πάρει
να πετάξω το ταγάρι, ωχ, ωχ

Να με πάει στην έπαυλή του
να φουμάρω στο τσαρδί του, άιντα

Για να σπάσουμε κεφάκι
ντέφι και μπαγλαμαδάκι, ωχ

Βλέπω γύφτισσες κοπάδια
όλες είχανε ταγάρια
Στέκω μια και την κοιτάω
τ' όνομά της ερωτάω

Η σύνθεση αυτή αποτελείται από επτά δίστιχα που ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους. Το κάθε στιχάκι αποτελείται από οκτώ συλλαβές. Όπως σε όλα σχεδόν τα κομμάτια του Μπάτη, έτσι και εδώ έχουμε συχνή επανάληψη επιφωνημάτων, ωχ! και άιντε. Ένα ιδιαίτερο στοιχείο είναι πως το κομμάτι ηχογραφήθηκε το 1933, πριν την επίσημη σύσταση της Τετράδας.

Όπως στα περισσότερα κομμάτια του, έτσι και εδώ, ο συνθέτης μας διηγείται μια ιστορία διά στόματος της «ατσιγγάνας». Η τσιγγάνα αφού συστήνεται ξεκινά τη διήγηση λέγοντας ότι βγαίνοντας από το τσαντίρι της συναντά έναν μουσαφίρη (επισκέπτη) μάγκα. Αφού συμφωνούν να «πετάξει το ταγάρι της» (ενδεχομένως να παρατήσει τα πράγματά της), η τσιγγάνα αποδέχεται την πρόταση του μάγκα να πάνε στο σπίτι του να διασκεδάσουν και να καπνίσουν. Όταν φτάνουν εκεί, βλέπει πολλές ακόμα τσιγγάνες (γύφτισσες κοπάδια) με τα

ταγάρια τους, και συνομιλεί με μία από αυτές. Η ιστορία δεν προχωρά παρά πέρα, άγνωστο το γιατί, εκτός αν ο συνθέτης ήθελε απλά να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι ο μάγκας εξαπάτησε την κοπέλα να αφήσει το ταγάρι της και να τον ακολουθήσει, ενώ όλες οι άλλες το είχαν μαζί τους.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση των λέξεων έπαυλη και τσαρδί στην ίδια στροφή, αφού τσαρδί είναι το φτωχικό σπίτι[1], η καλύβα, και η έπαυλη σπίτι πολυτελές. Γενικά, ο Μπάτης δε χρησιμοποιεί στα τραγούδια του ιδιαίτερες λέξεις ή εκφράσεις. Πιθανόν αυτό να συμβαίνει επειδή καταγόταν από αστική περιοχή (Μέθανα), εν αντιθέσει με τον Βαμβακάρη που ήταν από νησί και τον Δελιά που ήταν από τη Σμύρνη, οι οποίοι χρησιμοποιούν λεξιλόγιο του τόπου τους.

Την επόμενη χρονιά (1934) ο Μπάτης ηχογραφεί ένα από τα διασημότερα κομμάτια του, τη Γυφτοπούλα. Παρόλα αυτά, λόγω της χρονικής διαφοράς αλλά και του ότι δεν υπάρχει κάποια σχετική αναφορά για τη ζωή του, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι οι γύφτισσες σαν διαφορετικό στοιχείο είναι η πηγή έμπνευσης του συνθέτη, και όχι κάποια συγκεκριμένη κοπέλα. Έτσι κι αλλιώς, όπως κατέγραψε στην έρευνά του ο Ηλίας Πετρόπουλος, από όλους τους ξένους και αλλόθρησκους που ζούσαν στην Ελλάδα, μόνο τους τσιγγάνους γνωρίζει το ρεμπέτικο τραγούδι[2]. Αναφέρονται φυσικά σε πάμπολλα τραγούδια και Τούρκοι ή Τουρκάλες, όμως αυτό εξηγείται από το πολύ πρόσφατο της απελευθέρωσης αλλά και τις εμπειρίες των προσφύγων.

Κλείνοντας, είναι αξιοσημείωτο πως οι Ρομά σαν φυλή και οι κοπέλες ακόμα περισσότερο φαίνεται να κεντρίζουν το ενδιαφέρον του Μπάτη, αφού στα λίγα τραγούδια του (τέσσερα το σύνολο) που αναφέρονται σε γυναίκες, τα δύο είναι γραμμένα για αυτές (το παρόν και η Γυφτοπούλα).

Πηγές:

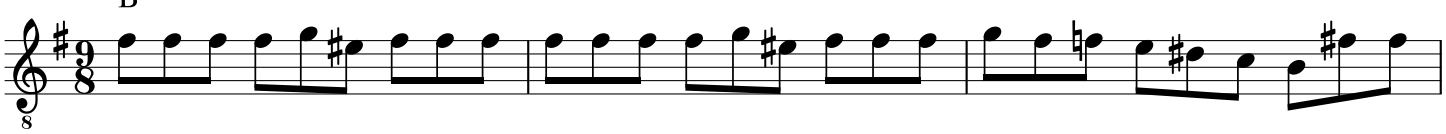
1. Τάσος Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος α'*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 31

2. Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια, Λαογραφική έρευνα*, (Αθήνα: 1968), 60

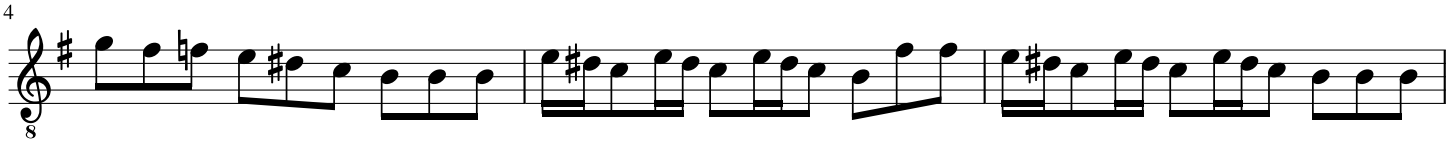
Η ατσιγγάνα

Γιώργος Μπάτης

εισαγωγή B

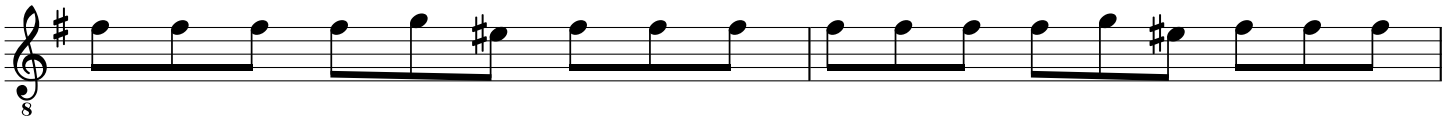


4

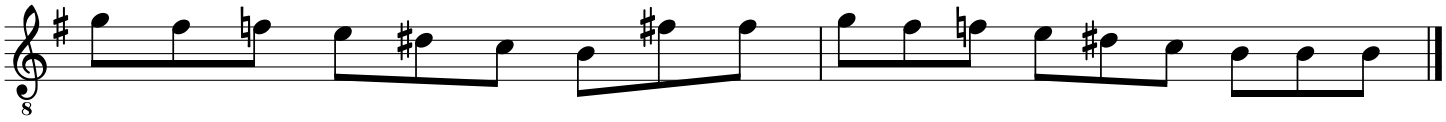


λόγια

7



9



Ο θερμαστής

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε τρόπο σι νικρίζ : σι - ντο δίεση - ρε - μι δίεση - φα δίεση - σολ δίεση - λα (δίεση) - σι. Το λα είναι μία μεταβλητή νότα του τρόπου η οποία άλλοτε βρίσκεται στη φυσική της τονικότητα και άλλοτε οξυμένη. Η όξυνση αυτή εμφανίζεται όπου έχουμε ανοδική κίνηση, από το λα στο σι δηλαδή, ενώ αντίθετα όταν η μελωδία κατέρχεται το λα είναι φυσικό. Η μελωδία του κομματιού κινείται σε όλη την οκτάβα του τρόπου,έχοντας στάσεις στην τονική,την τρίτη και την πέμπτη νότα του τρόπου. Αναφορικά με την αρμονία του κομματιού, η κιθάρα συνοδεύει παίζοντας δύο συγχορδίες,σι μινόρε και σε κάποια σημεία ρε πλήρως ελλατωμένη.

Ορχήστρα: Τα όργανα που ακούγονται να συμμετέχουν στο κομμάτι αυτό είναι μπαγλαμάς,μπουζούκι και κιθάρα, ενώ στο τραγούδι είναι ο Μπάτης.

Μορφολογία: Το κομμάτι αυτό απαρτίζεται από τέσσερις στροφές όπου κάθε στροφή αποτελείται από την εισαγωγή και τα λόγια. Στην πρώτη στροφή του κομματιού, ως εισαγωγή έχουμε τα πρώτα τέσσερα μέτρα, ενώ στη συνέχεια ανάμεσα στις υπόλοιπες στροφές έχουμε ως εισαγωγή τα μέτρα 9-12 και 1-2 σε άμεση συνέχειά τους. Για ευκολία στην ανάλυση θα ονομάσουμε την πρώτη εισαγωγή Α και την εισαγωγή που συναντάμε στο υπόλοιπο κομμάτι Β. Αρχικά, ως μουσικό θέμα της εισαγωγής Α έχουμε τα πρώτα δύο μέτρα τα οποία επαναλαμβάνονται μια φορά ακόμη και μας δίνουν τη συνολική έκταση της (μέτρα 1-4). Το θέμα αυτό(μέτρα 1-2) κινείται στο πρώτο πεντάχορδο του τρόπου. Η μελωδία του(μέτρα 1-2) ξεκινά από την πέμπτη νότα του τρόπου και καταλήγει την πρώτη φορά(μέτρο 1) στην ίδια νότα(πέμπτη), ενώ τη δεύτερη φορά(μέτρο 2) στην τονική. Τα μέτρα 9-10 ορίζουν το μουσικό θέμα της εισαγωγής Β. Η μελωδία των μέτρων αυτών (9-10) ξεκινά από την τονική στην οκτάβα,είναι όμοια και διαφέρει μόνο ως προς την κατάληξη, όπου στο μέτρο 9 καταλήγει στην τονική(στο ύψος απ΄ όπου ξεκίνησε) και στο μέτρο 10 καταλήγει στην πέμπτη νότα του τρόπου. Τα μέτρα αυτά(9-10) επαναλαμβάνονται(11-12) και αμέσως μετά ακολουθούν τα μέτρα 1-2 δίνοντας την συνολική έκταση και εικόνα της εισαγωγής Β. Τα λόγια αποτελεί το μουσικό θέμα των μέτρων 5-8. Τα μέτρα 5-6 φέρουν όμοια μελωδία μεταξύ τους,η οποία ξεκινά από την τρίτη νότα του τρόπου και καταλήγει την πρώτη φορά(μέτρο 5) στην πέμπτη και τη δεύτερη φορά(μέτρο 6) στην τονική.Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή Β.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Ο Μπάτης για τις ανάγκες του κομματιού αυτού χρησιμοποιεί το κούρδισμα ρε-σι-σι(η μπάσσα χορδή).Με το συγκεκριμένο κούρδισμα μπορεί να συνοδεύει ρυθμικά με την τονική παίζοντας τη μελωδία κυρίως στην πρώτη χορδή και χτυπώντας τις άλλες δύο χορδές ταυτόχρονα. Συγκεκριμένα έχει σι(ανοιχτή δεύτερη χορδή),ντο δίεση στο δεύτερο τάστο της δεύτερης χορδής και τις υπόλοιπες νότες του κομματιού στην πρώτη χορδή. Τέλος,στο κομμάτι αυτό εμφανίζονται παραλλαγές στη μελωδία του από στροφή σε στροφή. Στην εισαγωγή έχουμε κάποιες αλλαγές στη δομή της όπως φαίνεται στις παρτιτούρες, ενώ στα λόγια έχουμε μια μικρή παραλλαγή της μελωδίας με την προσθήκη της νότας μι δίεση όπως επίσης φαίνεται στην παρτιτούρα της δεύτερης και τρίτης στροφής.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Μηχανικός στη μηχανή / και ναύτης στο τιμόνι

Κι ο θερμαστής στο στόκολο / μ'εξι φωτιές μαλώνει

Αγάντα θερμαστάκι μου / και ρίχνε τις φτυαριές σου

Μέσα στο καζανάκι σου / να φτιάξουν οι φωτιές σου

Κάργα ρασκέτα, ωχ! και λοστό / τον Μπέη να περάσω

Και μες στου Κάρντιφ τα νερά / εκεί να πα' ν' αράξω

Μα η φωτιά είναι φωτιά / μα η φωτιά είναι λαύρα

Κι η θάλασσα μου τα 'κανε / τα σωθικά μου μαύρα

Ο «Θερμαστής» αποτελείται από τέσσερις στροφές, στις οποίες ο δεύτερος στίχος ομοιοκαταληκτεί με τον τέταρτο. Κάθε δίστιχο είναι δεκαπεντασύλλαβο. Το κομμάτι αναφέρεται στη δουλειά του θερμαστή και του δίνει κουράγιο για να ολοκληρώσει τη δουλειά του και τη διαδρομή του.

Στη στιχουργική της σύνθεσης αυτής, προκαλεί μεγάλη εντύπωση η χρήση ναυτικής ορολογίας, αφού ο Μπάτης δεν είχε κάποια -γνωστή- σχέση με τη ναυτιλία. Ο θερμαστής[1] ανήκει στο κατώτερο ''πλήρωμα μηχανής'' του πλοίου. Είναι επιφορτισμένος με το άναμμα του ατμολέβητα και τη παρακολούθησή του. Γενικά, με τον αυτό όρο φέρονται και οι επιφορτισμένοι αντίστοιχα εργάτες σε εργοστασιακούς χώρους, σιδηροδρόμους (παλαιότερα) κ.α. Στόκολο[2] είναι το διαμέρισμα του βαποριού όπου είναι τα καζάνια και οι φούρνοι. Είναι λέξη αγγλικής προελεύσεως (stakehold) και έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως σε έργα ναυτικού περιεχομένου, πχ του Καραγάτση και του Καββαδία. Αγάντα[3] σημαίνει κάνε κουράγιο και λέγεται πάνω στη δουλειά, ενώ η ρασκέτα[4] είναι η ξύστρα, που μαζί με το λοστό και το φτυάρι ήταν τα εργαλεία των θερμαστών.Το Μπέη[5], είναι το αγγλικό bay, που σημαίνει κόλπος. Πρόκειται για το Βισκαϊκό Κόλπο, που ορίζεται δυτικά από τον Ατλαντικό Ωκεανό, νότια από Πορτογαλία και Ισπανία και ανατολικά και βόρεια από τη Γαλλία. Ένα πλοίο βγαίνοντας από τη Μεσόγειο από το Γιβραλτάρ και κατευθυνόμενο προς το Κάρντιφ (λιμάνι της Ουαλίας και παλιά κέντρο διακίνησης ορυκτού κάρβουνου), περνάει το Βισκαϊκό Κόλπο ο οποίος έχει συχνά τρικυμία. Τέλος, στην πρώτη στροφή, ο θερμαστής μαλώνει «μ' έξι φωτιές», καθώς τόσα ήταν τα καζάνια των ατμόπλοιων της εποχής.

Το κομμάτι κλείνει με μια στροφή που αναφέρεται γενικά στη δυσκολία της ζωής της θάλασσας και το οποίο απαντάται σε παραδοσιακά διάφορων περιοχών: Σαν μουρμούρικο (με τη λέξη φυλακή αντί για θάλασσα), δωδεκανησιακό τραγούδι «ήλιε μου και αντιήλιε μου» (με τη λέξη ξενιτιά αντί της θάλασσας), και αυτούσιο σε κυκλαδίτικα κοτσάκια.Ο θερμαστής, όπως και όλοι οι εργάτες της εποχής, αντιμετωπίζονται στα τραγούδια αλλά και στη ζωή με συμπάθεια και συμπόνια. Έτσι, λοιπόν, ο δημιουργός δίνει κουράγιο στο «θερμαστάκι», του μιλάει στη γλώσσα του και εκφράζει στην τελευταία στροφή την κατανόησή του για τη δυσκολία της θάλασσας και της συγκεκριμένης εργασίας.

Πηγές:

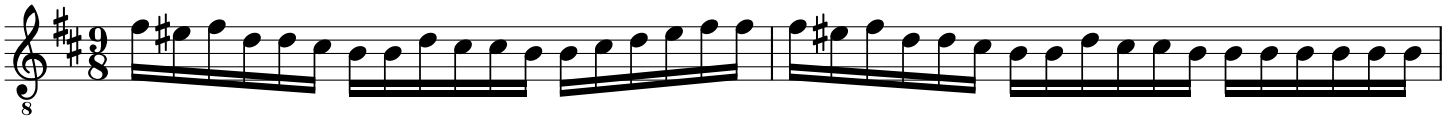
1, 5. «Slang.gr», πρόσβαση στις 22/04/2017, https://www.slang.gr/lemma/24154-baporisia-kai-atmoploika

2-4. Κ. Μόσχος, Μ. Κανδυλάκη, Μ. Τόμπλερ, *Ανθολόγιο μουσικών κειμένων Α' Β' Γ' Γυμνασίου*, (Αθήνα: ΟΕΔΒ), 62

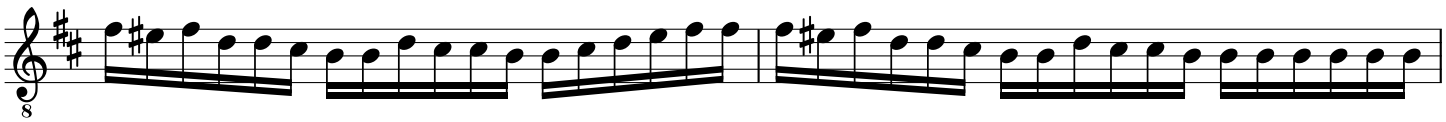
Ο θερμαστής

Γιώργος Μπάτης

εισαγωγή A Bm

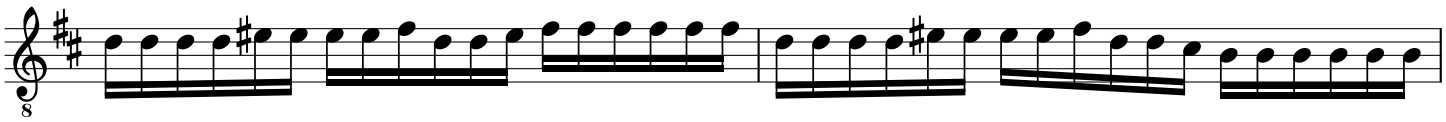


3

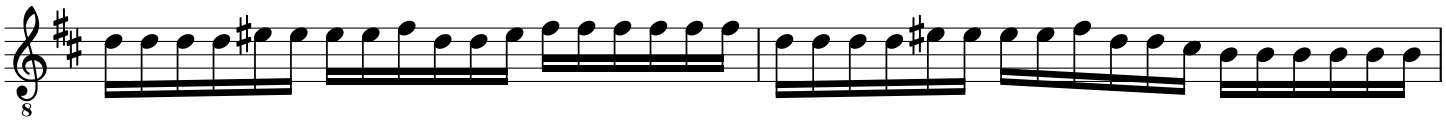


λόγια

5

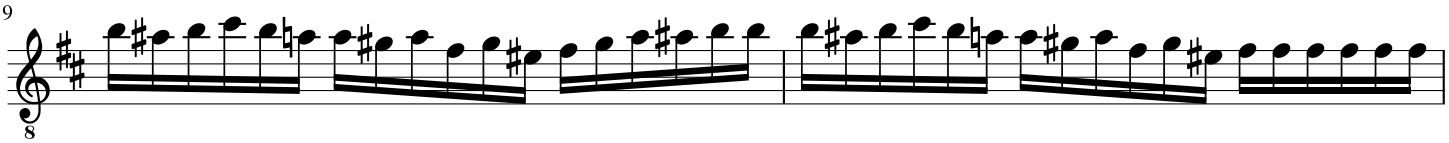


7

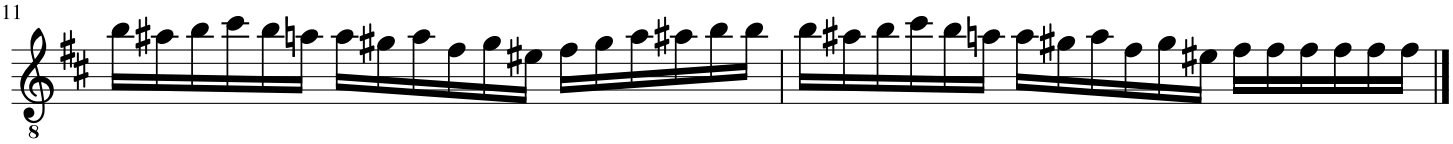


εισαγωγή B

9

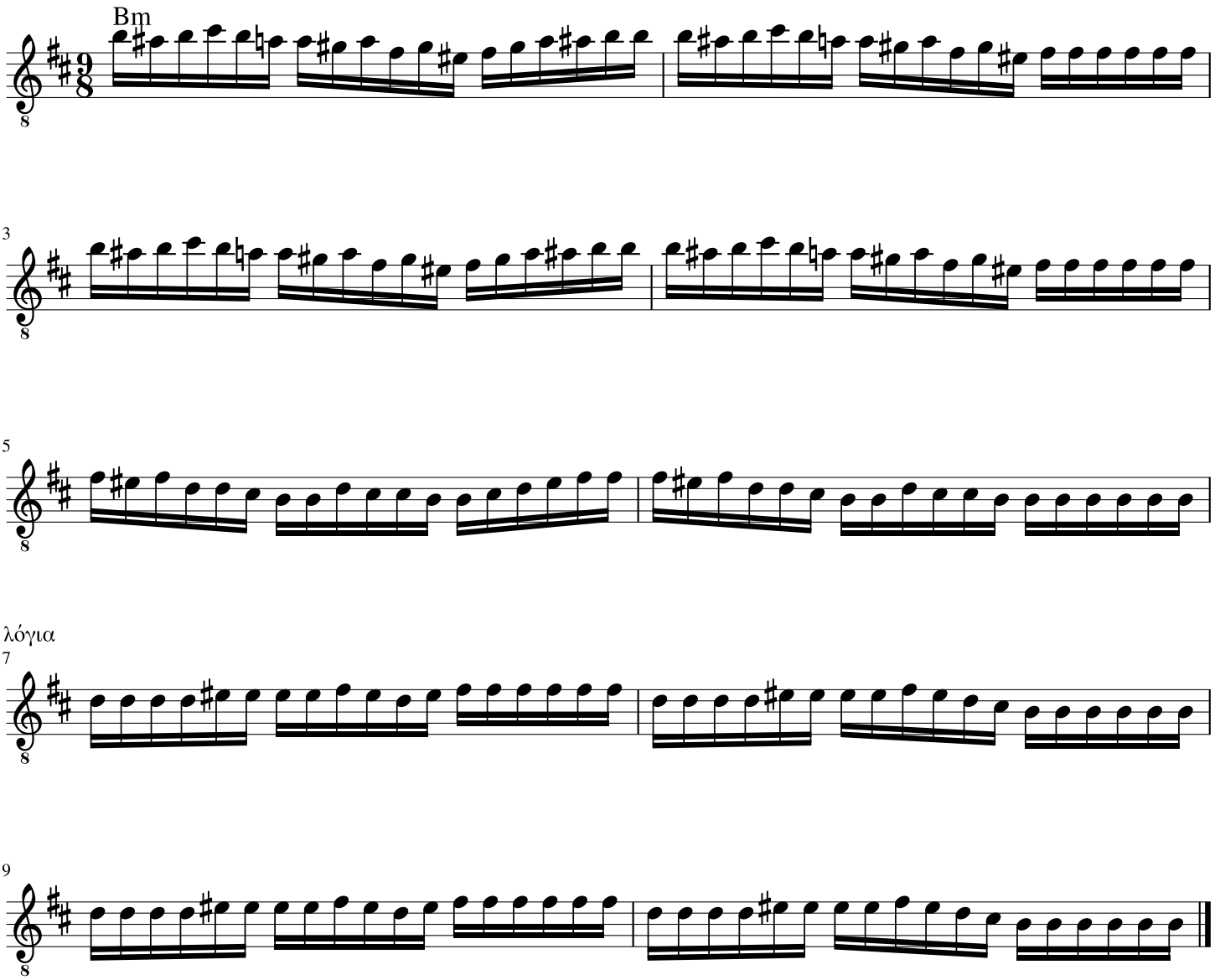


11

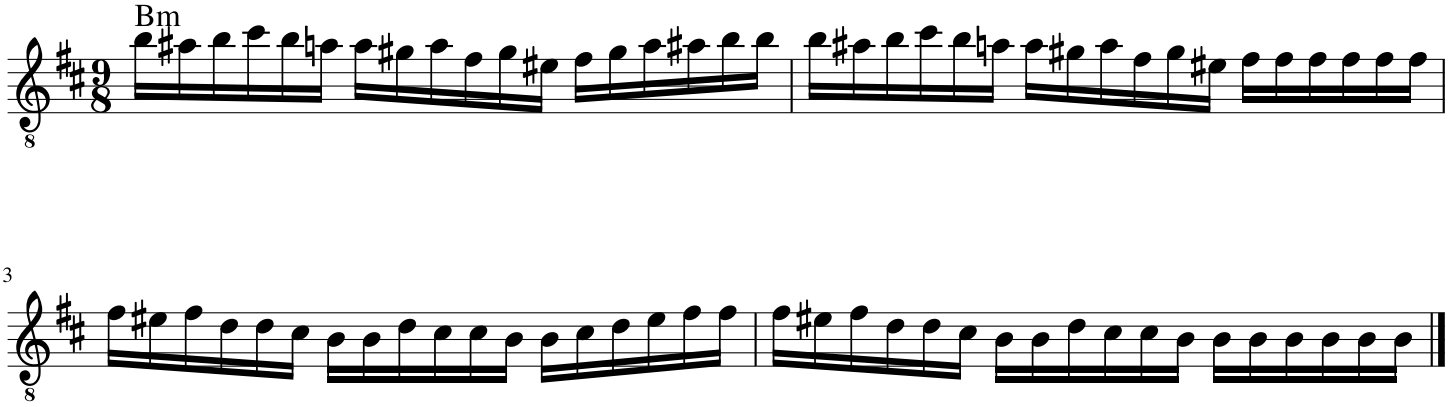


δεύτερη-τρίτη στροφή

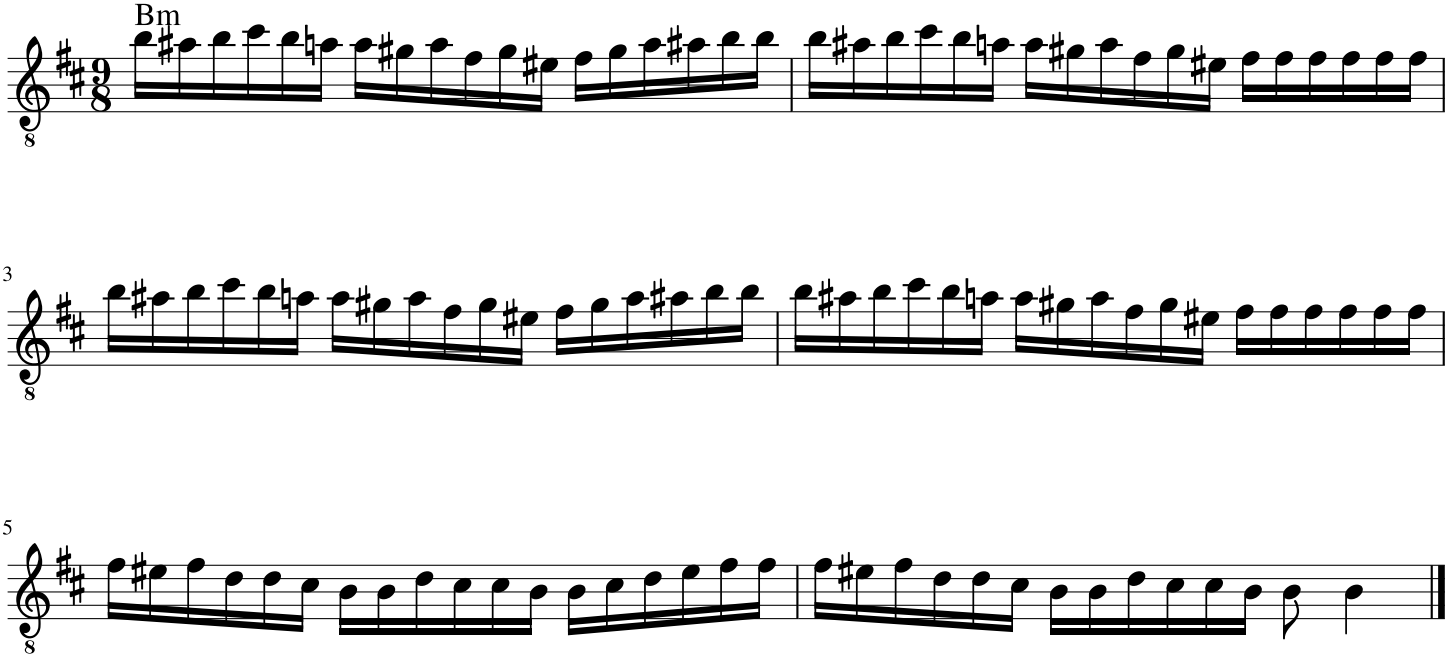
εισαγωγή Β



τέταρτη εισαγωγή



πέμπτη εισαγωγή-κλείσιμο κομματιού



Γυφτοπούλα στο χαμάμ

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε τρόπο σι μινόρε : σι - ντο δίεση - ρε - μι - φα δίεση - σολ δίεση - λα - σι. Ο Μπάτης χρησιμοποιεί τις νότες του τρόπου όπως αναφέρθηκαν προηγουμένως χωρίς να αλλοιώνει κάποια μέσα στο κομμάτι. Οι στάσεις της μελωδίας του κομματιού αφορούν όλες τις νότες του πρώτου πενταχόρδου, δηλαδή σι έως φα δίεση. Συνολικά, η μελωδία κινείται σε όλη την οκτάβα του τρόπου, περισσότερο όμως στο πρώτο πεντάχορδο. Είναι χαρακτηριστικό ότι υψηλότερα του πρώτου πενταχόρδου εμφανίζεται μόνο μία φράση, αυτή του πρώτου μέτρου.Στο σκέλος της αρμονίας,η κιθάρα συνοδεύει παίζοντας μόνο μπασσογραμμές και όχι συγχορδίες,που ανάλογα με τη μελωδία και χωρίς συγκεκριμένη σειρά ή δομή, έχουν να κάνουν με τις νότες τις τονικής,της τέταρτης και της έβδομης νότας του τρόπου.

Ορχήστρα: Τα όργανα που συμμετέχουν στην ηχογράφηση είναι δύο μπαγλαμάδες(ο ένας λειτουργεί συνοδευτικά και ο άλλος μελωδικά) και μία κιθάρα.

Μορφολογία: Η γυφτοπούλα στο χαμάμ είναι ένα ιδιαίτερο κομμάτι από μορφολογικής άποψης μιας και ξεφεύγει από τη συνηθισμένη δομή εισαγωγής-λόγια. Εδώ παρατηρούμε ότι έχουμε ως εισαγωγή μόνο το θέμα από τα λόγια παιγμένο ορχηστρικά και όχι κάποιο άλλο θέμα όπως συνηθίζεται. Ακόμη έχουμε επαναλήψεις κάποιων θεμάτων χωρίς συγκεκριμένη σειρά μες στο κομμάτι, ενώ τέλος ότι ορχηστρικό θέμα συναντάμε ανάμεσα στα λόγια αποτελεί απλή επανάληψή τους ορχηστρικά. Ονομάζουμε λοιπόν θέμα Α τα πρώτα δέκα μέτρα, τα οποία μπορούν να διαιρεθούν σε Α1 τα πρώτα τέσσερα μέτρα και Α2 τα επόμενα έξι μέτρα. Το θέμα Α είναι το θέμα το οποίο χρησιμοποιείται σε όλο το τραγούδι είτε ως εισαγωγή (όταν είναι ορχηστρικό), είτε ως λόγια όταν έχουμε το τραγούδι, είτε ως ορχηστρικές απαντήσεις όταν έχουμε χρήση μέρους του. Στην αρχή του κομματιού έχουμε λοιπόν το θέμα Α ως εισαγωγή και μετά αμέσως επαναλαμβάνεται, σημείο όπου πλέον μπαίνει το τραγούδι. Το θέμα Α1 ξεκινά με ανοδική κίνηση της μελωδίας από την πέμπτη στην τονική και επιστρέφει με κατάληξη στην πέμπτη (μέτρο 1 και 3), στην τέταρτη (μέτρο 2) ή τέλος στην τονική (μέτρο 4). Το θέμα Α2 κινείται στις τρείς πρώτες νότες του τρόπου, ξεκινώντας από την τρίτη και κατεβαίνοντας βηματικά κάνοντας στάση σε κάθε μία νότα ανά ένα μέτρο, ωσότου καταλήξει στην τονική. Τέλος, το κομμάτι κλείνει παίζοντας το θέμα Α2 και μετά το θέμα Α1.

Ερμηνεία και εκτέλεση του μπαγλαμά: Στο συγκεκριμένο κομμάτι, ο Μπάτης έχει επιλέξει να χρησιμοποιήσει στο μπαγλαμά του το κούρδισμα ρε - λα - σι (μπάσσα χορδή). Με το κούρδισμα αυτό έχει την τονική του τρόπου στην μπάσσα χορδή και τον προσαγωγέα του στην δεύτερη. Συγκεκριμένα, οι νότες που παίζει στη δεύτερη χορδή είναι λα (ανοιχτή),σι (δεύτερο τάστο), ντο δίεση (τέταρτο τάστο) και ρε (πέμπτο τάστο). Σε κάποια σημεία η ρε παίζεται στη δεύτερη χορδή και σε άλλα είναι ανοιχτή η πρώτη χορδή. Για τις υπόλοιπες νότες που χρειάζεται ο παίχτης, χρησιμοποιεί την πρώτη χορδή με το μι στο δεύτερο τάστο, το φα δίεση στο τέταρτο, το σολ δίεση στο έκτο, το λα στο έβδομο και το σι στο ένατο τάστο. Τέλος, δεν έχουμε παραλλαγές στη μελωδία του κομματιού.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Γυφτοπούλα στο χαμάμ, κι εγώ πληρώνω μπιρ-ταμάμ
όσα-όσα τα πλερώνω, να σε βλέπω μπιρ-ταμάμ
Για να μπεις να κάνεις μπάνιο, να μην πέσω κι αποθάνω
τσίμπι-ρίμπι γιάλα

Όταν βάζεις το τσεμπέρι, το λελούδι στο αυτί
το τσιγάρο εις στο χέρι, και στα κέντρα περπατείς

Να χαρείς τις δυο κοτσίδες, το φουστάνι το μακρύ
τ' αψηλό σου το τακούνι, περπατάς και τρέμει η γης

Γυφτοπούλα μου γλυκιά, μου 'χεις κλέψει την καρδιά
μ' έκανες να τρελαθώ, γιατί πόλυ σ' αγαπώ

Να χαρείς την εμορφιά σου, την ποδιά σου τη χρυσή
αχ ξεσκάλτσωτη γυρίζεις, γυφτοπούλα μου εσύ

Δεν μπορώ να καταλάβω, Τούρκα είσαι για Ρωμιά
για Εγγλέζα, για Φραντσέζα, που'χεις τόση εμορφιά

Όταν βάνεις το παπάζι με τη φούντα τη χρυσή
τρέμει ο ουρανός να πέσει, με τ' αστέρια του μαζί

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από την πρώτη στροφή, άνιση, με τρεις στίχους, και άλλα έξι δίστιχα. Η πρώτη στροφή είναι ουσιαστικά ατελής, αφού το πρώτο δίστιχο έχει δομή όμοια με αυτή του υπόλοιπου κομματιού και το δεύτερο μένει ατελές, εμφανίζοντας εσωτερική ομοιοκαταληξία και κλείνοντας όχι με λέξεις, αλλά με «ηχητικές» λέξεις, τσίμπι-ρίμπι γιάλα. Τα υπόλοιπα δίστιχα ομοιοκαταληκτούν ποικιλοτρόπως· το πρώτο με πλεκτή ομοιοκαταληξία (πρώτος – τρίτος, δεύτερος – τέταρτος), στο δεύτερο, τέταρτο, πέμπτο και έκτο οι δύο στίχοι μεταξύ τους και στο τρίτο ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (πρώτος – δεύτερος, τρίτος – τέταρτος).

Ο στίχος είναι ελαφρύς, ερωτικός και ο δημιουργός κινείται σε ένα από τα προσφιλή του θέματα, μια γυφτοπούλα, την οποία έχει ερωτευτεί. Οι Ρομά σαν λαός ήταν και τότε παρόντες στο ελληνικό έδαφος και μάλιστα ανάλογες ερωτικές ιστορίες με γυφτοπούλες διηγείται και ο Μάρκος Βαμβακάρης για την ίδια εποχή.[1]

Η περιγραφή που κάνει ο Μπάτης στο κομμάτι για την κοπέλα ανταποκρίνεται στην κλασική, Βαλκανική εικόνα της γυφτοπούλας, με κοτσίδες, μακρύ φουστάνι, τακούνια, τσεμπέρι (μαντήλι) στο κεφάλι, λουλούδι στο αυτί και τσιγάρο στο χέρι. Ο στιχουργός στρατολογεί όλα τα κοπλιμέντα που μπορεί να σκεφτεί, όπως «όσα όσα τα πληρώνω να σε βλέπω», «περπατάς και τρέμει η γη», «να χαρείς την εμορφιά σου», «τρέμει ο ουρανός να πέσει με τ' αστέρια του μαζί».

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προτελευταία στροφή, όπου γίνεται μια προσπάθεια αναγνώρισης της καταγωγής της κοπέλας. Τούρκα (Τουρκάλα), Ρωμιά (Ελληνίδα), Εγγλέζα ή Φραντσέζα (Γαλλίδα), δεν καταλήγει σε κάποιο συμπέρασμα εκτός του ότι είναι πολύ όμορφη. Στην τελευταία στροφή, όμως, την αναφέρει να βάζει το «παπάζι», μακρύ στέλεχος φεσιού Το παπάζι αποτελεί τμήμα του φεσιού, κεφαλοκάλυμμα της γυναικείας αστικής φορεσιάς της Πελοποννήσου και των Αθηνών[2]. Επομένως, παρόλο που η γενική της εμφάνιση είναι Βαλκανική, η καταγωγή της απροσδιόριστη, βλέπουμε ότι οικειοποιείται και στοιχεία αστικής εμφάνισης, είτε επειδή ήταν όντως συνηθισμένο τότε, είτε επειδή έτσι τη σκέφτηκε η φαντασία του Μπάτη.

Τα ελάχιστα τραγούδια του Μπάτη με ερωτικό περιεχόμενο δεν αναφέρονται σε πόνο ή καημό του έρωτα όπως των φίλων του Δελιά και Βαμβακάρη, αλλά είναι συνήθως έκφραση θαυμασμού προς μία ή περισσότερες κοπέλες. Είναι γεμάτα κοπλιμέντα και περιγραφές της εκάστοτε κοπέλας και στοχεύουν σε έπαινο ή κολακευτικό πείραγμα της κοπέλας και όχι στο να είναι μαζί ή να παρουσιάσει τα δεινά της σχέσης και του έρωτα όπως άλλοι.

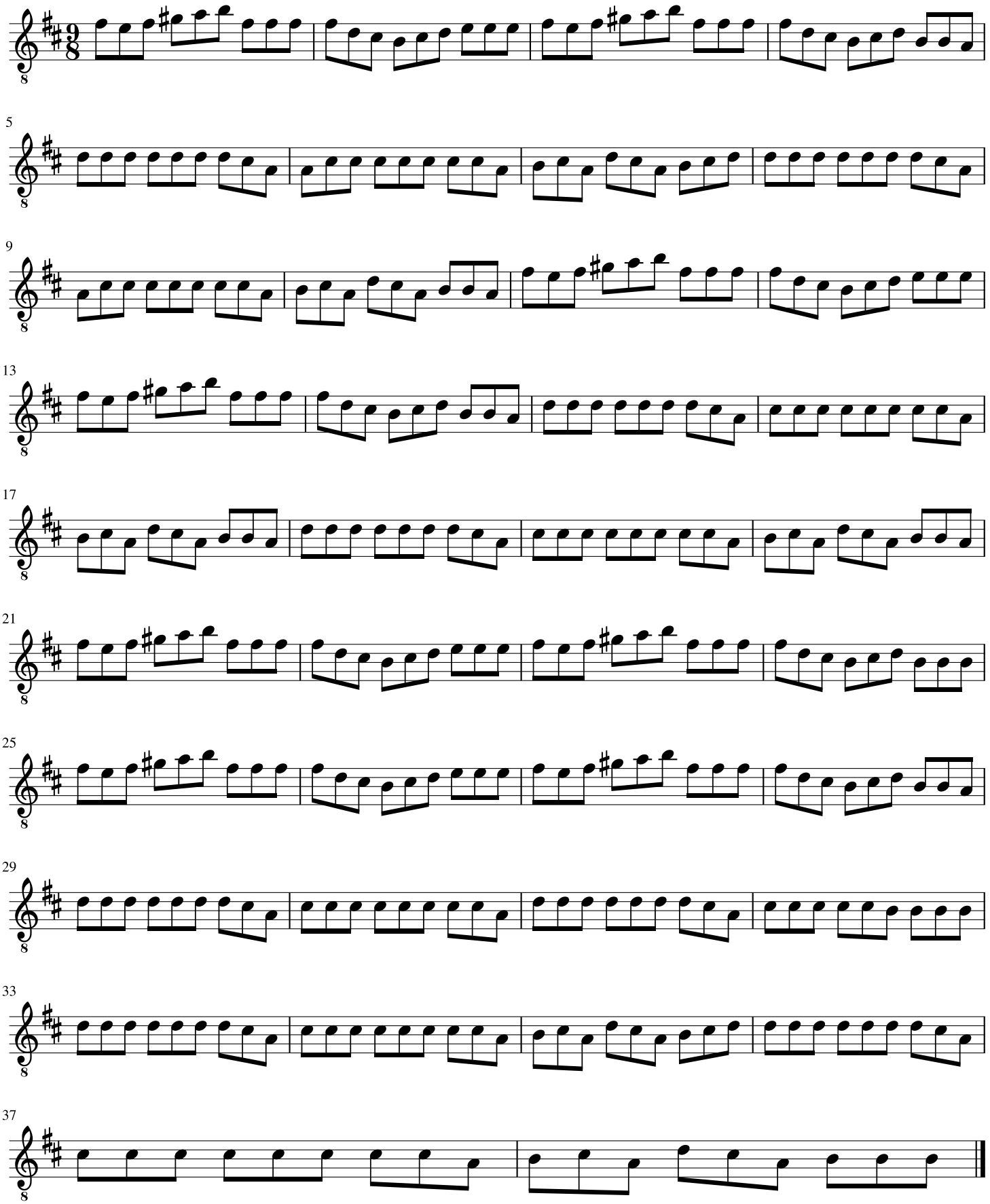
Πηγές:

1. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 132-133

2. Ψηφιακή συλλογή Λυκείου των Ελληνίδων, αριθμός αντικειμένου 14485.

Γυφτοπούλα στο χαμάμ

Γιώργος Μπάτης



Ο μπουφετζής

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Ο τρόπος στον οποίο είναι γραμμένο το παρόν κομμάτι είναι ο ντο ραστ: ντο - ρε - μι - φα - σολ - λα - σι - ντο. Η μόνη αλλοίωση που συναντάμε είναι μια δίεση στη νότα φα. Η όξυνση αυτή στο φα γίνεται ώστε να ισχυροποιήσει το σολ, πράγμα το οποίο συμβαίνει στην εισαγωγή(το συναντάμε πρώτη φορά στο μέτρο 17) όπου έχουμε κίνηση της μελωδίας γύρω από το σολ. Η μελωδία του κομματιού κινείται κατά κύριο λόγο στο πρώτο πεντάχορδο του τρόπου ντο-σολ. Τα σημεία που έχουμε νότα πέρα του πενταχόρδου αυτού είναι πολύ λίγα. Στην εισαγωγή έχουμε μια σύντομη υπέρβαση του πενταχόρδου, όπου στα μέτρα 17,20 και 21 ακούμε για λίγο τη νότα λα(με αξία δεκάτου έκτου), ενώ επίσης σε κάποια σημεία του κομματιού συναντάμε το σολ(με αξία ογδόου) χαμηλώτερα του πενταχόρδου, το οποίο χρησιμοποιείται είτε για την είσοδο στο θέμα από τα λόγια είτε για το κλείσιμο των φράσεων ως δεσπόζουσα. Όσον αφορά την αρμονία, η κιθάρα συνοδεύει με τις συγχορδίες ντο ματζόρε, σολ ματζόρε και φα ματζόρε.

Ορχήστρα: Στην ηχογράφηση ακούγονται να συμμετέχουν τα εξής όργανα: μπαγλαμάς, μπουζούκι και κιθάρα. Τραγουδάει ο Γιώργος Μπάτης.

Μορφολογία: Το κομμάτι έχει τέσσερις στροφές όπου η γενική τους δομή είναι εισαγωγή και λόγια. Ειδικότερα, στην αρχή του κομματιού το οργανικό θέμα που έχουμε ως εισαγωγή διαφέρει από αυτό που συναντάμε ανάμεσα στις επόμενες στροφές ως προς το ότι τα πρώτα 16 μέτρα είναι η οργανική εκτέλεση του θέματος που έχουμε στα λόγια και τα επόμενα 8 μέτρα δηλαδή τα μέτρα 17-24 είναι η εισαγωγή που συναντούμε στο υπόλοιπο κομμάτι. Έτσι λοιπόν, η πρώτη εισαγωγή του κομματιού είναι τα πρώτα 24 μέτρα και στη συνέχεια του κομματιού ανάμεσα στα λόγια παίζεται ως εισαγωγή το θέμα των μέτρων 17-24. Το μουσικό αυτό θέμα μπορεί να διαιρεθεί στη μέση(17-20 και 21-24) μιάς και τα πρώτα τρία μέτρα είναι ίδια(17-19 και 21-23) και αλλάζει μόνο το τέταρτο μέτρο(21 και 24) όπου την πρώτη φορά έχουμε κατάληξη στην πέμπτη νότα του τρόπου και τη δεύτερη φορά έχουμε κατάληξη στην τονική. Το μουσικό θέμα από τα λόγια είναι τα μέτρα 25-32. Η μελωδία είναι πιο απλή καθώς έχουμε μόνο αξίες ογδόων, σε αντίθεση με το θέμα της εισαγωγής(17-24) όπου έχουμε τη χρήση δεκάτων έκτων. Το θέμα αυτό καταλήγει στην τονική και στη συνέχεια έχουμε την επανάληψή του(33-40) ώστε να ολοκληρωθούν οι στίχοι.

Ερμηνεία και εκτέλεση του μπαγλαμά: Ο Μπάτης στο κομμάτι αυτό χρησιμοποιεί στο μπαγλαμά του το κούρδισμα ρε-σολ-ντο(η μπάσσα χορδή). Στο συγκεκριμένο κούρδισμα δεν έχει γράψει άλλα κομμάτια παρά μόνο το μπουφετζή. Με τη χρήση του κουρδίσματος αυτού πετυχαίνει μεγαλύτερη ευκολία στο να παίξει ντο ραστ μιας και έχει ήδη ανοιχτές χορδές κουρδισμένες σε τονική και δεσπόζουσα. Συγκεκριμένα λοιπόν, για τις απαιτήσεις του κομματιού χρησιμοποιεί τη δεύτερη χορδή ως ανοιχτή(σολ) και το ντο στο πέμπτο της τάστο και την υπόλοιπη μελωδία την μεταφέρει στην πρώτη χορδή. Μιάς και το κομμάτι κινείται στην ουσία στο πρώτο πεντάχορδο(ντο-σολ), ο παίχτης χρησιμοποιεί μόνο μια θέση έχοντας σολ(ανοιχτή δεύτερη χορδή),ντο από τη δεύτερη χορδή και ρε(ανοιχτή πρώτη χορδή)μι,φα και σολ από την πρώτη χορδή, χωρίς να ξεφεύγει ουσιαστικά από το πέμπτο τάστο της ταστιέρας και έχοντας πατημένες σε χορδή μόνο τέσσερις νότες. Κλείνοντας, στο κομμάτι αυτό δεν παρατηρούνται παραλλαγές στη μελωδία του από στροφή σε στροφή.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Θέλω να γίνω μπουφετζής
σε τούρκικους τεκέδες
Να ‘ρχονται οι χανούμισες
να πίνουν αργιλέδες

Κι όταν μπαίνω στον τεκέ
βλέπω τρία μεράκια
Τρεις κοπελίτσες έμορφες
να πίνουν τσιμπουκάκια

Η μια κρατάει τον αργιλέ
κι η άλλη τον πατάει
Κι η τρίτη η μικρότερη
γυρεύει να φουμάρει

Η μια παίζει το μπαγλαμά
η άλλη το μπουζούκι
Κι η τρίτη η μικρότερη
τρελή στο μαστρουρλούκι

Το κομμάτι αυτό αποτελείται από τέσσερις στροφές, στις οποίες ο πρώτος στίχος κάνει ομοιοκαταληξία με τον τρίτο. Οι στίχοι είναι ανά δύο δεκαπεντασύλλαβοι.

Εδώ, ο συνθέτης επιλέγει ένα άκρως ανατολίτικο θέμα, τους τούρκικους τεκέδες και τις χανούμισες. Ο μπουφετζής, καταρχήν, είναι εκείνος που εξυπηρετεί τους πελάτες του μπουφέ, όπου προσφέρονται ποτά και ναρκωτικά[1]. Το τραγούδι, λοιπόν, ξεκινάει με την έκφραση της επιθυμίας να ήταν μπουφετζής ενός τούρκικου τεκέ όπου θα έρχονται οι χανούμισσες, κοπέλες δηλαδή του χαρεμιού, να πιουν αργιλέ[2]. Έστω ότι είναι, μας παρουσιάζει μια σκηνή εντός του τεκέ, στην οποία τρεις όμορφες κοπέλες καπνίζουν αργιλέ. Τις αποκαλεί τρία μεράκια, που σημαίνει επιθυμία, καημός από οποιαδήποτε αιτία, αδυναμία για κάτι[3] . Εδώ χρησιμοποιείται η τρίτη σημασία μεταφορικά, για να συμπληρώσει την ομορφιά τους που κάνει κάποιον να τους έχει αδυναμία. Οι τρεις κοπέλες ετοιμάζουν και κατόπιν απολαμβάνουν τον αργιλέ με συνοδεία μουσικής, αν και η τρίτη είναι ήδη σε

«μαστουρλούκι», δηλαδή μεγάλη μαστούρα, κατάσταση στην οποία περιέρχεται όποιος καπνίζει χασίς ή άλλα ναρκωτικά[4].

Ο «Μπουφετζής» είναι άλλο ένα κομμάτι στο οποίο φαίνεται η επιρροή των δημοτικών τραγουδιών στο έργο του Μπάτη. Το «σχήμα των τριών», παρουσίαση στοιχείων μεταξύ των οποίων το τρίτο είναι το καλύτερο[5], παρουσιάζεται σε πολλά δημοτικά τραγούδια διαφόρων περιοχών. Εκτός από τη γενική χρήση του σχήματος, ο δημιουργός ενδεχομένως να εμπνεύστηκε από το γνωστό «Του ψαρά ο γιος», με συναφή ιστορία που διατηρείται σε όλες τις παραλλαγές του. Το κομμάτι λέει «[…]αχ και πιάνω τρεις σαρδέλες, τρεις πεντάμορφες κοπέλες. Η μια ήταν απ' το Γαλατά, βαστά το νου μου δυνατά, και η άλλη από την Πόλη και την αγαπούσαν όλοι. Κι η τρίτη η μικρότερη κι απ' όλες ομορφότερη[…]» . Τέλος, τις τρεις πρώτες στροφές του «Μπουφετζή» χρησιμοποίησε αργότερα ο Παπαιωάννου σε τραγούδι με ίδιο τίτλο και λίγες παραλλαγές στο στίχο[6].

Πηγές:

1, 3, 6. Τάσος Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος α'*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 27, 26, 183

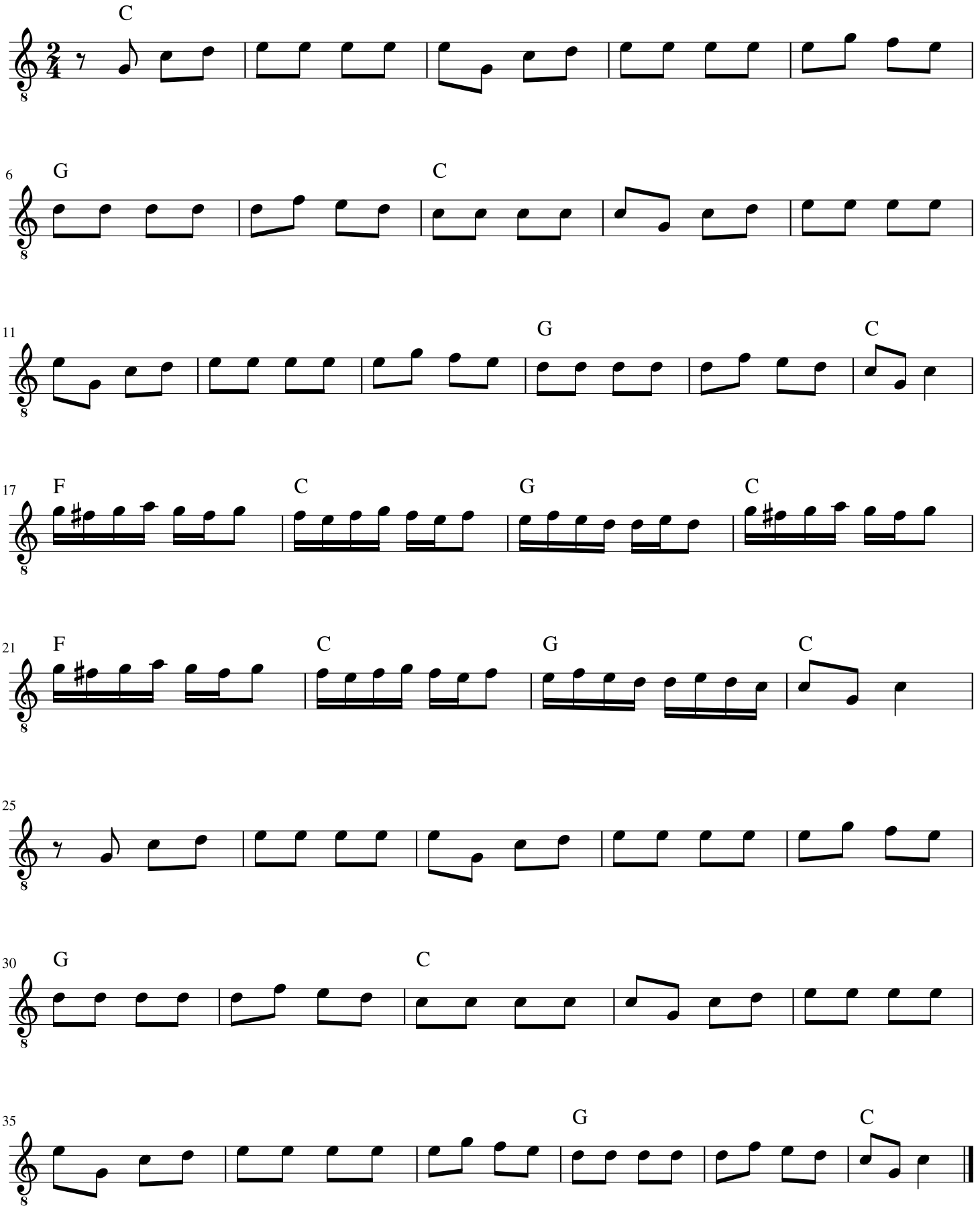
2. «Βικιλεξικό», Πρόσβαση στις 20/04/2017, https://el.wiktionary.org/wiki/%CF%87%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BC%CE%B9%CF%83%CF%83%CE%B1

4. Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια, Λαογραφική έρευνα*, (Αθήνα, 1972), 103

5. Παρίσης Ιωάννης, Λεξικό λογοτεχνικών όρων, (Αθήνα: Πατάκη (ΟΕΔΒ))

Ο μπουφετζής

Γιώργος Μπάτης



Το μπαρμπεράκι

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό κινείται σε τρόπο σολ νικρίζ ο οποίος δεν οκταφωνεί : σολ - λα - σι ύφεση - ντο δίεση - ρε - μι - φα. Σε αντίθεση με τον θερμαστή που είναι γραμμένος στον ίδιο τρόπο,στο μπαρμπεράκι δεν υπάρχει κάποιο σημείο όπου να συναντάμε κάποια αλλοίωση. Αυτό συμβαίνει διότι εδώ η μελωδία δεν ξεπερνά την έβδομη νότα του τρόπου και έτσι το φα βρίσκεται πάντα στη φυσική του θέση, ενώ αν είχαμε οκταφωνία και η μελωδία είχε ανοδική κίνηση προς το σολ,τότε η τονική θα το έλκυε και θα είχαμε φα δίεση. Όπως και σε άλλα κομμάτια του Μπάτη, η μελωδία έχει στάσεις στην τονική,την τρίτη και την πέμπτη νότα του τρόπου. Σχετικά με την αρμονία του κομματιού, η κιθάρα συνοδεύει παίζοντας μόνο τη συγχορδία σολ μινόρε.

Ορχήστρα: Τα όργανα που διακρίνονται στην ηχογράφηση είναι μπαγλαμάς, μπουζούκι και κιθάρα. Στο τραγούδι είναι ο Γιώργος Μπάτης.

Μορφολογία: Το κομμάτι έχει πέντε στροφές όπου σε κάθε στροφή έχουμε την εισαγωγή και τα λόγια. Στην αρχή του κομματιού, η εισαγωγή που έχουμε(μέτρα 1-2) διαφέρει από αυτό που συναντάμε ανάμεσα στις επόμενες στροφές μιας και τα μέτρα αυτά αποτελούν την οργανική εκτέλεση του θέματος από τα λόγια, ενώ τα μέτρα 7-10 είναι η εισαγωγή που συναντούμε στο υπόλοιπο κομμάτι. Το μουσικό θέμα από τα λόγια είναι τα πρώτα δύο μέτρα,τα οποία εμφανίζουν όμοια μελωδία(το εύρος της οποίας περιορίζεται στο πρώτο πεντάχορδο του τρόπου) που διαφέρει μόνο στην κατάληξή της. Η μελωδία ξεκινά από την τονική και στο πρώτο μέτρο καταλήγει στην πέμπτη νότα του τρόπου, ενώ στο δεύτερο μέτρο καταλήγει στην τονική. Για την ολοκλήρωση των στίχων, έχουμε την επανάληψη του θέματος μια φορά ακόμη. Στη συνέχεια, στα μέτρα 7-8 έχουμε το θέμα της εισαγωγής. Εδώ, η μελωδία ξεπερνάει το πρώτο πεντάχορδο του τρόπου κατά δύο νότες στην υψηλή περιοχή και εμφανίζει όμοια μελωδία(μεταξύ των μέτρων 7-8) που καταλήγει αντίστοιχα με το θέμα από τα λόγια, αρχικά στην πέμπτη και μετά στην τονική. Τα μέτρα αυτά(7-8) παίζονται μία ακόμη φορά(9-10) δίνοντας την συνολική έκταση της εισαγωγής, με την εκτέλεση της οποίας κλείνει και το κομμάτι έπειτα από τους στίχους της πέμπτης στροφής.

Ερμηνεία και εκτέλεση του μπαγλαμά: Ο Μπάτης στο κομμάτι αυτό χρησιμοποιεί στο μπαγλαμά του το κούρδισμα ρε-σολ-ρε ή ρε-σολ-σολ(μπάσσα χορδή). Στην ηχογράφηση δεν είναι ευδιάκριτο το πώς έχει κουρδίσει τη μπάσσα του χορδή, διότι στην ορχήστρα έχουμε μπουζούκι το οποίο έχει το δεύτερο κούρδισμα και παίζει με ανοιχτές στα ισχυρά μέρη του μέτρου(1-3-5-7-8-9). Όπως και να χει όμως, με τη χρήση είτε του ενός είτε του άλλου κουρδίσματος στο μπαγλαμά, ο Μπάτης ενισχύει το παίξιμό του σε σολ νικρίζ μιας και έχει ήδη ανοιχτές χορδές κουρδισμένες σε τονική και δεσπόζουσα ή τονική και τονική. Ειδικότερα, για τις απαιτήσεις του κομματιού χρησιμοποιεί τη δεύτερη χορδή ως ανοιχτή(σολ) και τις νότες της: λα(δεύτερο τάστο),σι ύφεση(τρίτο τάστο) και ντο δίεση(έκτο τάστο) και έχει στην πρώτη χορδή: ρε(ανοιχτή), μι(δεύτερο τάστο) και φα(τρίτο τάστο). Τέλος, δεν έχουμε παραλλαγές στη μελωδία του κομματιού πέρα από πολύ μικρές αλλαγές σε αξίες νοτών π.χ.δύο δέκατα έκτα ίδιας νότας τα οποία παίζονται και ως ένα όγδοο.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Όταν κάτσω στην πολυθρόνα
και μου κόβεις τα μαλλιά
Την καρδιά μου εσύ την κλέβεις
με μια ολόγλυκια ματιά

Κούκλα θέλω να σε κάνω
κι ότι έχω ας τα χάνω
Μπριγιαντίνη να σου βάζω
κατσαρά να σου τα φτιάνω

Από ‘υτά δεν κουλαντρίζεις
μπαρμπεράκι μου χρυσό
Είμαι μάγκα και κουρνάζα
κι όλο θα στην κοπανώ

Μη θαρρείς η εμορφιά σου
θα είναι πάντα διαλογής
Θε να μαραθεί να πέσει
σαν τα λέλουδα της γης

Όταν τα μαλλιά οντουλάρεις
είσαι ψεύτης κατεργάρης
Τον καθρέφτη όλο κοιτάζεις
και μπανίζεις και φερμάρεις

Το κομμάτι αποτελείται από πέντε στροφές. Η δομή των στίχων τόσο σε ομοιοκαταληξία όσο και αριθμό συλλαβών διαφέρει αρκετά από στροφή σε στροφή. Η πρώτη στροφή έχει στίχους με εννιά – επτά – οκτώ – οκτώ συλλαβές αντίστοιχα, οι οποίες όμως συναιρούνται στον τρόπο που τραγουδιούνται δίνοντας τελικά δύο δεκαπεντασύλλαβα (στην ηχογράφηση προφέρεται το «στην πο-..» ως μία συλλαβή αντί για δύο στον πρώτο στίχο, και το «μια ο-…» ομοίως στον τελευταίο.) Η δεύτερη στροφή έχει τέσσερις οκτασύλλαβους στίχους, ενώ η τρίτη και η τέταρτη αποτελούνται από δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα. Η τελευταία στροφή έχει στίχους με εννιά – οκτώ – εννιά – οκτώ συλλαβές, όμως όπως και στην πρώτη γίνονται συναιρέσεις που δίνουν οκτασύλλαβους στο άκουσμα στίχους (στο «τα μαλλιά οντουλάρεις» το όμικρον τραγουδιέται σα να ανήκει στην

προηγούμενη συλλαβή και στο «καθρέφτη όλο» πάλι το όμικρον ακούγεται στην προηγούμενη συλλαβή).

Το τραγούδι ηχογραφήθηκε με ανδρική μόνο φωνή, αν και οι στροφές του αποτελούν διάλογο, όπως προτείνει ο Σχορέλης[1], μεταξύ άνδρα και γυναίκας. Η πρώτη, η τρίτη και η πέμπτη στροφή αποδίδονται στη γυναίκα – πελάτισσα, ενώ η δεύτερη και η τέταρτη είναι οι απαντήσεις του μπαρμπέρη (κουρέα).

Έχουμε λοιπόν την ιστορία μια πελάτισσας που έχει πάει στον κουρέα και φλερτάρει μαζί του. Ο κουρέας απαντά ότι την θέλει και θέλει να της φτιάχνει τα μαλλιά και η πελάτισσα αρχίζει να αρνείται σταδιακά, λέγοντας ότι «είναι μάγκας και κουρνάζα» και δεν έχει σκοπό να μείνει κοντά του. Τότε κι ο κουρέας αλλάζει τακτική, της λέει ότι η ομορφιά δεν κρατάει για πάντα και η πελάτισσα απλώς απαντά για το χαρακτήρα του, ότι όταν φτιάχνει τα μαλλιά (οντουλάρω, από το λατινικό undula = κύμα[2], δηλαδή της κάνει τα μαλλιά κυματιστά) είναι ψεύτης και σκοπό έχει να φλερτάρει τις κυρίες.

Το τραγούδι αναδεικνύει τα βασικά χαρακτηριστικά του Μπάτη ως ανθρώπου[3,4]· το χιούμορ, τη διάθεση να αστειευτεί και την καλή προαίρεση. Άλλο ένα κομμάτι απλό και ξεκάθαρο, βασισμένο σε ένα επάγγελμα, το οποίο όπως φαίνεται, έδινε κάποια πλεονεκτήματα σε αυτόν που το ασκούσε, ως προς το γυναικείο φύλο. Ο Μπάτης, σε όσα κομμάτια του αφορούν κάποιο επάγγελμα έχει καταφέρει να συμπεριλάβει το ανάλογο λεξιλόγιο. Όπως λοιπόν στο πιο χαρακτηριστικό, το Θερμαστή, έχει χρησιμοποιήσει κατά κόρον ναυτική ορολογία, έτσι κι εδώ χρησιμοποιεί κάποιες λέξεις και εκφράσεις που ανήκουν καθαρά στον κλάδο των κομμωτών και δε θα ακουγόταν αλλιώς σε μια κουβέντα πχ του τεκέ. Έτσι λοιπόν, λέει για την πολυθρόνα που καθόταν ο εκάστοτε πελάτης, για τη μπριγιαντίνη που χρησιμοποιούταν τότε ευρέως, τις γυναίκες που έφτιαχναν τα μαλλιά τους κατσαρά (κυματιστά) σύμφωνα με τη μόδα της εποχής, και το ρήμα οντουλάρω στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω.

Πηγές:

1, 3. Τάσος Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος α'*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 182, 173

2. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας ελληνικής γλώσσας – Ιστορία των λέξεων* (Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2009), 983

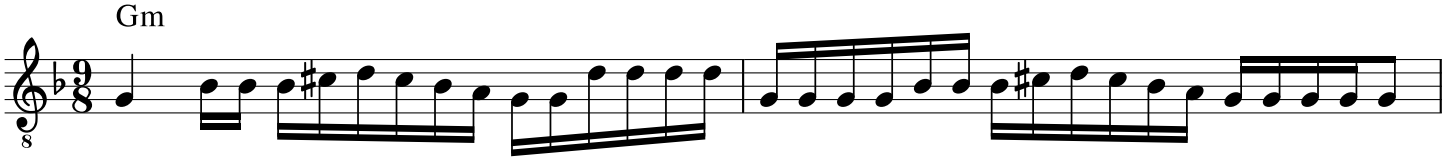
4. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 149

Το μπαρμπεράκι

Γιώργος Μπάτης

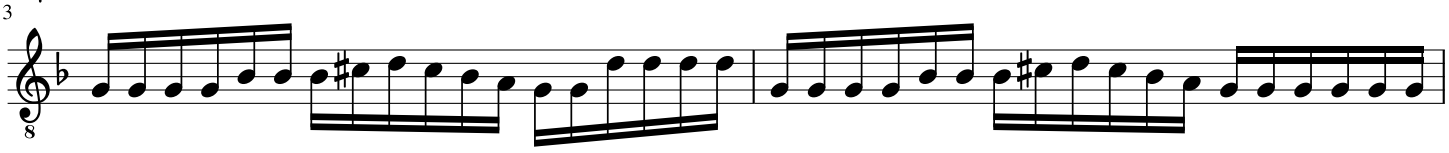
λόγια ορχηστρικά(ως πρώτη εισαγωγή)

Gm

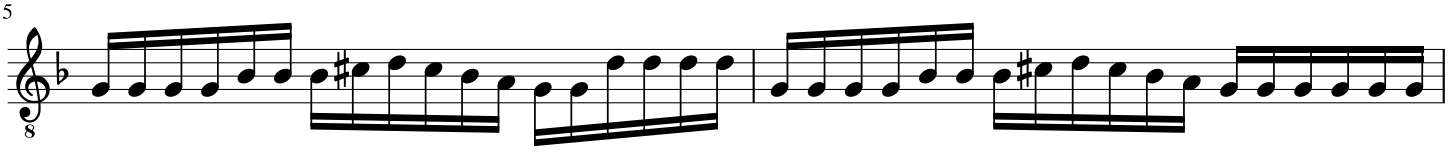


λόγια

3

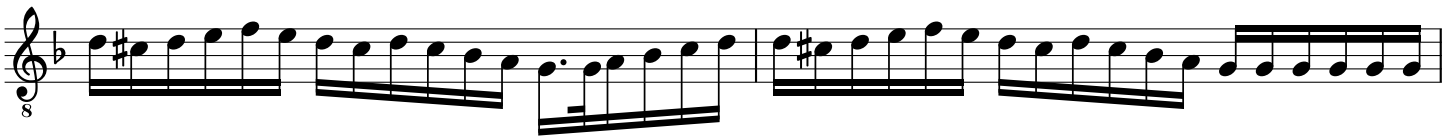


5

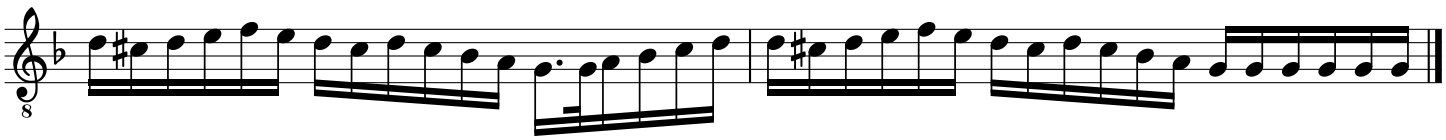


θέμα εισαγωγής

7



9



Οι φωνογραφιτζήδες

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι κινείται σε ένα πεντάχορδο φα ματζόρε:φα - σολ - λα - σι ύφεση - ντο. Στην εισαγωγή μόνο έχουμε χρήση τριών νοτών πέρα του πενταχόρδου αυτού. Συγκεκριμένα, στην αρχή της εισαγωγής η μελωδία βρίσκεται στις νότες ντο,ρε και μι κάτω του πενταχόρδου όπου η εναρμόνιση της κιθάρας είναι ρε μινόρε. Έχουμε λοιπόν την εμφάνιση της σχετικής ελλάσονας(ρε μινόρε) στα δύο πρώτα μέτρα και έπειτα το κομμάτι συνεχίζει μονίμως στο πεντάχορδο που αναφέρθηκε προηγουμένως. Οι στάσεις της μελωδίας είναι στην τονική, την πέμπτη νότα του τρόπου και στην αρχή του κομματιού στην τονική της σχετικής ελάσσονας. Επίσης, δεν υπάρχει κάποιο σημείο όπου έχουμε αλλοίωση σε νότα του τρόπου. Όσον αφορά την αρμονία, οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στη συνοδεία είναι η ρε μινόρε και η φα ματζόρε.

Ορχήστρα: Από την ηχογράφηση διακρίνονται σίγουρα ότι συμμετέχουν ένας μπαγλαμάς και μία κιθάρα. Το τρίτο όργανο που ακούγεται να συνοδεύει ρυθμικά δεν μπορεί να χαρακτηριστεί με βεβαιότητα. Τραγουδάει ο Γιώργος Μπάτης.

Μορφολογία: Το κομμάτι απαρτίζεται από πέντε στροφές όπου στην κάθε μία έχουμε την εισαγωγή και τα λόγια. Είναι από τα λίγα κομμάτια του συνθέτη, όπου η εισαγωγή που εμφανίζεται στην αρχή του κομματιού είναι η ίδια που παίζεται στο υπόλοιπο κομμάτι από στροφή σε στροφή,μιας και συνηθίζει να παίζει στην αρχή ως εισαγωγή τη μελωδία από τα λόγια(βλέπε τις αναλύσεις των άλλων κομματιών). Τα πρώτα δύο μέτρα αποτελούν την εισαγωγή του κομματιού. Έχουν κοινή μελωδία η οποία ξεκινά ουσιαστικά από την νότα ρε(πρώτη νότα έχουμε το ντο όμως ακολουθεί το ρε το οποίο παίζεται τέσσερις φορές) και διαφέρει μόνο στην κατάληξη. Στο πρώτο μέτρο γίνεται κατάληξη στην πέμπτη νότα του τρόπου και στο δεύτερο γίνεται κατάληξη στην τονική. Τα μέτρα αυτά επαναλαμβάνονται μια φορά ακόμη ολοκληρώνοντας έτσι την πλήρη έκταση της εισαγωγής. Στη συνέχεια τα μέτρα 3-4 αποτελούν το θέμα από τα λόγια όπου και εδώ η μελωδία είναι κοινή μεταξύ τους και έχουμε διαφορετική κατάληξη. Κατ΄αντιστοιχία με τις καταλήξεις της εισαγωγής,έχουμε και στα λόγια αρχικά κατάληξη στην πέμπτη και μετά στην τονική. Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή.

Ερμηνεία και εκτέλεση του μπαγλαμά: Ο Μπάτης στο συγκεκριμένο κομμάτι έχει επιλέξει το κούρδισμα ρε-λα-ρε. Στο κούρδισμα αυτό έχει γράψει μόνο άλλα δύο κομμάτια, το βάρκα μου μπογιατισμένη και τους σφουγγαράδες. Ενδεχομένως δεν χρησιμοποίησε κάποιο κούρδισμα που θα ταίριαζε περισσότερο στο φα ματζόρε, διότι έχει ήδη δύο όργανα που συνοδεύουν αρμονικά το κομμάτι και επιπλέον η μελωδία του μπορεί να παιχτεί άνετα με το υπάρχον κούρδισμα από το οποίο ωφελείται και στην αρχή του κομματιού έχοντας τη ρε ανοιχτή. Κλείνοντας, οι παραλλαγές στη μελωδία είναι ελάχιστες και τυχαίες μέσα στο κομμάτι. Αυτό συμβαίνει κάποιες φορές στο θέμα από τα λόγια όπως φαίνεται στην παρτιτούρα(μέτρα 5-6 σε σχέση με τα μέτρα 3-4).

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Όλ' οι φωνογραφιτζήδες
Είναι μάγκες και ατσίδες

Όσα φράγκα 'κονομάνε
Στην ταβέρνα τ' ακουμπάνε

Με μπερδέψανε μια νύχτα
Σα μπαρμπούνι μες στα δίχτυα

Μου τη φέραν ένα βράδυ
Σα μουγκρί στο παραγάδι

Με ψαρέψαν μια ημέρα
Μέσα καλέ στον Περαία

Το κομμάτι αποτελείται από πέντε δίστιχα με την επανάληψή τους. Στην επανάληψη λέγεται πρώτα το δεύτερο στιχάκι και έπειτα το πρώτο. Όλα τα δίστιχα ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους και έχουν δεκαέξι συνολικά συλλαβές – οκτώ σε κάθε στίχο.

Η σύνθεση αυτή του Μπάτη αναφέρεται σε επάγγελμα με τον επαγγελματία του, όπως και πολλά ακόμη κομμάτια (ο θερμαστής, το μπαρμπεράκι, οι σφουγγαράδες) και συγκεκριμένα στους «φωνογραφιτζήδες». Οι φωνογραφιζτήδες ήταν αυτοί που, κουβαλώντας το φωνόγραφο (γραμμόφωνο), έπαιζαν δισκάκια με διάφορα είδη μουσικής στο δρόμο ή στις ταβέρνες[1]. Μπορούμε να πούμε ότι σε πολύ μεγάλο βαθμό, το να γίνει ευρέως γνωστό ένα τραγούδι, στηριζόταν σε εκείνους[3]. Έφερναν πολύ κόσμο σε επαφή με τη μουσική που έπαιζαν στους δρόμους και στις ταβέρνες, ενώ αν αναλογιστούμε πως οι δίσκοι ήταν πολύ ακριβοί και έβγαιναν σε περιορισμένα αντίτυπα, πολλές φορές ήταν η μόνη ευκαιρία κάποιων να τους ακούσουν.

Οι στίχοι του έχουν μάλλον ως στόχο να καλοπιάσουν, αρχικά, τους φωνογραφιτζήδες, μιάς και ο ίδιος ήταν μουσικός και με την εύνοιά τους θα γίνονταν γνωστά τα τραγούδια του. Επίσης τον συνέφερε να «ακουμπάνε τα φράγκα (χρήματα) τους» στους χώρους – καφέ που κατά καιρούς διαχειριζόταν. Στη συνέχεια όμως, στις τρεις τελευταίες στροφές, το τραγούδι αλλάζει ύφος και λέει ότι οι φωνογραφιζτήδες του την έφεραν. Χρησιμοποιεί τρεις θαλασσινές παρομοιώσεις, μία σε κάθε στροφή. Στη μία παρομοιάζει το μπέρδεμά του με αυτό του μπαρμπουνιού μέσα στα δίχτυα, στη δεύτερη πάλι ότι τον μπέρδεψαν σαν μουγκρί (ψάρι της Μεσογείου[3]) στο παραγάδι, ενώ στην τρίτη ότι τον ψαρέψαν σαν το ψάρι. Πιθανόν είναι να αναφέρεται σε κάποιο περιστατικό με ορισμένους

φωνογραφιτζήδες, που είτε μπλέχτηκαν σε κάποιον καβγά, είτε χάλασαν κάποια συμφωνία που είχε υπάρξει μεταξύ τους. Ακόμα και αν η επιλογή του είναι τυχαία, διακρίνεται η αντίθεση στην προσέγγισή του από την αρχή προς το τέλος του τραγουδιού. Στην αρχή τους καλοπιάνει και του επαινεί, ενώ στο τέλος τους κατηγορεί ότι του την έφεραν, δηλαδή τον εξαπάτησαν.

Πηγές:

1. Απ. Παγώνης – Ακταίος, «Λατερατζήδες και φωνογραφητζήδες στην παλιά Καλλιθέα», *Ρεσιτάλ*, (8 Απριλίου 2016), πρόσβαση στις 04/04/2017, https://www.recital.gr/2016/04/08/laternatzides-ke-fotografitzides-stin-palia-kallithea/

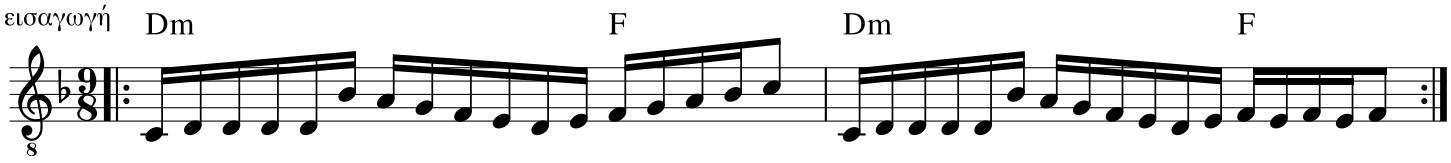
2. «Λογομνήμων», πρόσβαση στις 07/04/2017, https://logomnimon.wordpress.com/2015/06/ (Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, Παναγιώτης Κουνάδης, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 2003)

3. «Βικιπαίδεια», πρόσβαση στις 07/04/2017, https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CE%B3%CE%B3%CF%81%CE%AF

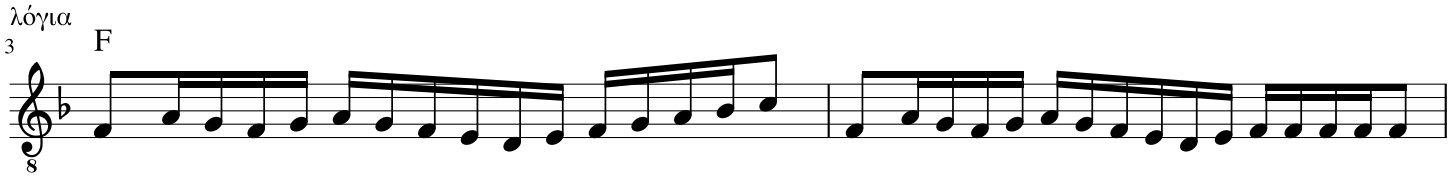
Οι φωνογραφιτζήδες

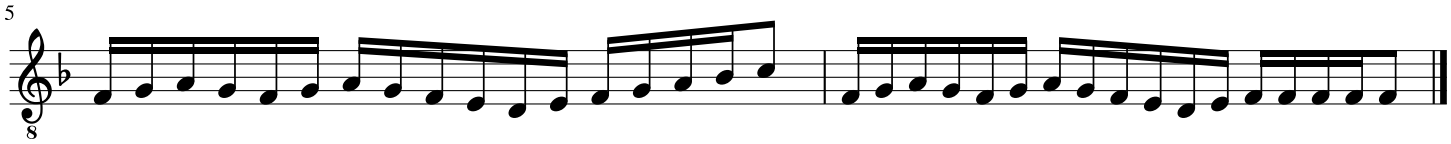
Γιώργος Μπάτης

εισαγωγή



λόγια





Χαρακτηριστικά του έργου του

Τροπικότητα και αρμονία: Ο Μπάτης χρησιμοποιεί πολλά διαφορετικά κουρδίσματα στον μπαγλαμά, πράγμα που θα αναλυθεί στην παράγραφο της ερμηνείας, με αποτέλεσμα οι τρόποι και οι τονικότητες που χρησιμοποιεί να διαφέρουν από κομμάτι σε κομμάτι. Στις συνθέσεις του που μελετήθηκαν στην έρευνα αυτή, είδαμε ότι κινούνται στους τρόπους χιτζάζ(ατσιγγάνα,σου ᾽χει λάχει), νικρίζ (το μπαρμπεράκι, θερμαστής), ραστ (μπουφετζής, φωνογραφητζήδες) και μινόρε (γυφτοπούλα στο χαμάμ). Τα υπόλοιπα κομμάτια που έχει γράψει κινούνται στους τρόπους αυτούς, συν τον τρόπο σαμπάχ όπου έχουμε το κομμάτι: οι φυλακές του Ωρωπού. Ο Μπάτης χρησιμοποιεί σε κάποια κομμάτια του όλη την οκτάβα του τρόπου (θερμαστής, γυφτοπούλα στο χαμάμ, μπαρμπεράκι), σε άλλα τις πρώτες έξι νότες (ατσιγγάνα,σου ᾽χει λάχει) και σε άλλα κινείται μόνο στο πρώτο πεντάχορδο (μπουφετζής, φωνογραφητζήδες). Οι μελωδίες του κάνουν στάσεις κυρίως στην τονική,την τρίτη και την πέμπτη νότα κάθε τρόπου. Σχεδόν σε όλο του το έργο κάνει χρήση των έλξεων του εκάστοτε τρόπου που χρησιμοποιεί. Σχετικά με την αρμονία που πλαισιώνει τα κομμάτια του, ο Μπάτης κινείται σε πολύ απλό επίπεδο χρησιμοποιώντας κυρίως τη συγχορδία της τονικής, ενώ μόνο στο μπουφετζή παρατηρούμε τη χρήση τρίων συγχορδιών. Τέλος σε κάποια κομμάτια έχουμε μόνο τη συνοδεία ρυθμικού ισοκράτη (π.χ.γυφτοπούλα στο χαμάμ).

Ορχήστρα: Επίκεντρο της ορχήστρας του Μπάτη αποτελεί ο μπαγλαμάς, όργανο το οποίο έπαιζε ο ίδιος. Τα υπόλοιπα όργανα που συναντούμε στις ενορχηστρώσεις του είναι το μπουζούκι και η κιθάρα, ενώ σε κάποια κομμάτια έχουμε και δεύτερο μπαγλαμά. Σε κάποιες ηχογραφήσεις του όμως όπως οι φωνογραφητζήδες ακούγεται ένα όργανο το οποίο δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε με ακρίβεια. Ο μπαγλαμάς παίζει συνήθως τη μελωδία του εκάστοτε κομματιού, ενώ όταν έχουμε δύο μπαγλαμάδες ο ένας συνοδεύει με συγχορδία ή παίζει σε κάποια σημεία τη μελωδία μαζί με τον πρώτο μπαγλαμά. Στα κομμάτια που συμμετέχει μπουζούκι, παρατηρούμε ότι εμφανίζεται να παίζει είτε τη μελωδία (μπουφετζής) είτε να συνοδεύει (μπαρμπεράκι). Όσον αφορά την κιθάρα, κινείται συνοδευτικά με συγχορδίες και μπασογραμμές. Τέλος, είναι αξιοσημείωτο πως ο Μπάτης χρησιμοποιούσε στην ορχήστρα του κάποιες φορές ποτήρι με κομπολόι, το οποίο συνόδευε ρυθμικά το κομμάτι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το κομμάτι Ατσιγγάνα.

Μορφολογία: Η δομή των κομματιών που έγραψε ο Μπάτης είναι ιδιαίτερη και ξεχωρίζει από τη μορφολογία της εποχής όπου σε κάθε στροφή έχουμε την εισαγωγή και τα λόγια (το καθένα με διαφορετικό μουσικό θέμα).Στις συνθέσεις του λοιπόν παρατηρούμε ότι μορφολογικά δεν κινείται σε μία στέρεη και συγκεκριμένη δομή αλλά πολλές φορές, το θέμα από τα λόγια παίζεται ορχηστρικά στην αρχή ως εισαγωγή ή η έκταση των θεμάτων και η σειρά με την οποία εναλλάσονται μες στο κομμάτι δεν είναι σταθερή. Το κάθε κομμάτι λοιπόν αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση και το σίγουρο είναι πως αυτό προσδίδει μια ιδιαίτερη ποικιλομορφία ανάμεσα στα κομμάτια που έχει γράψει. Ένα άλλο μορφολογικό χαρακτηριστικό του Μπάτη είναι ότι οι μελωδικές του φράσεις συνήθως έχουν στάσεις στην τονική,την πέμπτη και κάποιες φορές στην τρίτη, ενώ η έκταση αρκετών κομματιών του περιορίζεται μόλις στο πρώτο πεντάχορδο του εκάστοτε τρόπου που χρησιμοποιεί.

Ερμηνεία και εκτέλεση του μπαγλαμά: Κύριο χαρακτηριστικό του Μπάτη είναι η χρήση του μπαγλαμά και τα διαφορετικά κουρδίσματα που εφάρμοζε σε αυτόν. Ειδικότερα, παρατηρείται η χρήση των εξής κουρδισμάτων: ρε-λα-ρε, ρε-σολ-ρε, ρε-σολ-σολ, ρε-σολ-ντο, ρε-λα-σι και ρε-σι-σι. Όπως αναλύθηκε και στο κάθε κομμάτι ξεχωριστά, με το κάθε

κούρδισμα αποκτούσε επιπλέον δυνατότητες για συνοδεία και μεγαλύτερη ευκολία στη θέση όπου θα έπαιζε την μελωδία. Παρατηρούμε ότι για αυτό το λόγο κουρδίζει τη μπάσσα χορδή στην τονική του εκάστοτε τρόπου και τη δεύτερη χορδή επιλέγει να την κουρδίζει είτε στην πέμπτη, είτε στην τονική είτε στον προσαγωγέα. Με αυτή την τεχνική μπορεί να αυτοσυνοδεύεται με την μπάσσα χορδή ανοιχτή και να παίζει με ευκολία την μελωδία στις δύο πρώτες χορδές. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του Μπάτη είναι ότι δεν συνηθίζει να παραλλάσει τη μελωδία από στροφή σε στροφή και ότι το τέμπο των κομματιών του στην πορεία τους επιταχύνεται. Τέλος, τραγουδά σε υψηλές περιοχές, ενώ κατά τη διάρκεια των στίχων χαμηλώνει την έντασή του στο μπαγλαμά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Μάρκος Βαμβακάρης

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Μάρκος Βαμβακάρης γεννήθηκε στη συνοικία Σκαλί της Άνω Χώρας, στη Σύρο στις 10 Μαΐου 1905[1]. Ήταν ο μεγαλύτερος από έξι αδέλφια[2] και καθολικός στο θρήσκευμα[3].

Προσωπική ζωή

Το 1909, σε ηλικία μόλις τεσσάρων ετών, πηγαίνει στο σχολείο το οποίο όμως εγκαταλείπει το 1912 λόγω στράτευσης του πατέρα του, ώστε να δουλέψει και να συνεισφέρει στα οικονομικά της οικογένειας[4]. Έκανε διάφορες δουλειές, βοηθός σε κλωστήριο[5], βοηθός σε μπακάλικο[6], βοηθός σε χασάπικο[7], εφημεριδοπώλης[8], βοηθός σε οπωροπωλείο[9], μέχρι που συνέβη ένα περιστατικό το οποίο ο Μάρκος θεώρησε δική του ευθύνη και προκειμένου να το αποφύγει επιβιβάστηκε λαθραία σε ένα πλοίο για τον Πειραιά[10].

Στον Πειραιά έμεινε σε συγγενείς του και για να ζήσει κουβαλούσε αρχικά κάρβουνα[11]. Εννέα μήνες αργότερα έρχεται όλη η οικογένειά του στον Πειραιά, όπου και πέρασαν την υπόλοιπη ζωή τους[12]. Τον ίδιο καιρό γνωρίζεται με την πρώτη του σύζυγο, τη Ζιγκοάλα, από την Πελοπόννησο, την οποία ερωτεύεται κεραυνοβόλα[13]. Εργάστηκε σα χαμάλης στο λιμάνι[14] και κατόπιν στα σφαγεία, αρχικά σαν βοηθός και κατόπιν ως εκδορέας[15].

Όσο ήταν ακόμη στη Σύρο, αλλά ακόμη περισσότερο στον Πειραιά, έρχεται σε επαφή με τη μαγκιά, γνωρίζει πολύ κόσμο και διαπιστώνει ότι η ζωή αυτή τον ελκύει. Σύντομα αρχίζει τις επισκέψεις στους τεκέδες τις οποίες συνεχίζει παρόλο που ντρέπεται τον πατέρα του και διαφωνεί με τη γυναίκα του[15]. Το 1924 ή 1925 ακούει τυχαία το Νίκο Αιβαλιώτη να παίζει μπουζούκι και ορκίζεται «αν δεν μάθει μπουζούκι να κόψει τα χέρια του με την τσατίρα που σπάνε τα κόκαλα στο μαγαζί»[16]. Σύντομα γίνεται εξαιρετικός μπουζουξής, αν και αυτοδίδακτος καθώς άκουγε κι έπαιζε[17]. Την ίδια εποχή καλείται να υπηρετήσει στο στρατό[18]. Παρά την κακή του διαγωγή (δε σταμάτησε να παίζει μπουζούκι και να καπνίζει χασίσι) καταφέρνει να απολυθεί μετά από δεκατέσσερις μήνες[19].

Λίγο καιρό μετά την απόλυσή του από τον στρατό, χωρίζει την πρώτη του γυναίκα, αφού του ήταν άπιστη και γράφει πλήθος τραγουδιών για αυτήν[20]. Με το πρόσχημα αυτό εκείνη τον κυνηγάει δικαστικά για δικαιώματα από τα τραγούδια και έτσι ο Βαμβακάρης ηχογραφεί πολλά τραγούδια στο όνομα του παππού του (Ρόκος) ή τα παραχωρεί σε άλλους καλλιτέχνες φίλους του[21]. Συναναστρέφεται με πάμπολλες γυναίκες κατά διαστήματα, ενώ συνεχίζει να πηγαίνει στους τεκέδες και διανύει την πιο δημιουργική του ίσως περίοδο[22].

Στα χρόνια της κατοχής πεθαίνει η μητέρα του και ο ένας του αδελφός, με αποτέλεσμα να βρίσκεται αυτός μόνος προστάτης της οικογένειας και των μικρότερων αδελφιών του. Το 1942 μετά από παρότρυνση των αδελφών του αποφασίζει να παντρευτεί τη δεύτερη γυναίκα του, τη Βαγγελιώ[23]. Επειδή ο πρώτος του γάμος ήταν καθολικός και η Καθολική Εκκλησία δεν αναγνωρίζει το διαζύγιο, έκανε το δεύτερο ορθόδοξο και για το λόγο αυτό αφορίστηκε από την Καθολική Εκκλησία. Ο αφορισμός αυτός ήρθε το 1966[24]. Με τη Βαγγελιώ απέκτησε πέντε παιδιά, από τα οποία έζησαν μόνο τα τρία τελευταία, ο Δομένικος και ο Στέλιος που έγιναν μουσικοί και ο Βασίλης που έγινε ναυτικός[25].

Τέλος, εργάστηκε καθ'όλη τη διάρκεια της Κατοχής και των χρόνων που ακολούθησαν, μέχρι που το 1954 αρρωσταίνει με αρθριτικά[26]. Έπειτα πηγαίνει στην Ικαρία για να θεραπευτεί, όμως όλα εκείνα τα χρόνια ζει ξεχασμένος από συγγενείς, μουσικούς και κοινό[27]. Το 1959 ξεκινά η λεγόμενη δεύτερη καριέρα του[28], αλλά η υγεία του τον καταβάλλει και πεθαίνει το Φεβρουάριο του 1972[29].

Καριέρα

Ο Βαμβακάρης έγραφε ανέκαθεν στίχους και αφότου έμαθε μπουζούκι έγραφε πλήρη τραγούδια (μουσική και στίχους). Το Νοέμβριο του 1932 ηχογραφεί τα πρώτα του τραγούδια στην Columbia, το «Εφουμέρναμ' ένα βράδυ» από τη μία πλευρά του δίσκου και το οργανικό «Ταξίμ Σερφ» από την άλλη. Ηχογραφεί και μερικά ακόμα για την ίδια εταιρία, αλλά και για τη His Master's Voice, που όμως αποφασίζουν να μην προωθήσουν τους δίσκους αυτούς. Οι πρώτοι του δίσκοι που βγήκαν σε κυκλοφορία ήταν με την Odeon και την Parlophone, γνώρισαν τεράστια επιτυχία, και έτσι και οι άλλες εταιρίες αποφάσισαν να κυκλοφορήσουν τις ηχογραφήσεις του[30].

Στη συνέχεια, το 1934, μαζί με το Γιώργο Μπάτη (μπαγλαμάς, φωνή), τον Ανέστη Δελιά (μπουζούκι, φωνή) και το Στράτο Παγιουμτζή (φωνή) δημιουργούν την «Τετράδα την ξακουστή του Πειραιώς», την πρώτη λαϊκή ορχήστρα με μπουζούκι. Ξεκίνησαν παίζοντας στη μάντρα του Σαραντόπουλου, στην Ανάσταση του Πειραιά και άνοιξαν το δρόμο για όλες τις μετέπειτα αντίστοιχες ορχήστρες[31]. Έπειτα άνοιξε δικό του μαγαζί, το «μπαρ ο Μάρκος», στα Άσπρα Χώματα, όμως σύντομα σταμάτησε την ενασχόλησή του με αυτό καθώς δεν του δόθηκε ποτέ άδεια[32].

Το 1937 προσαρμόζει στη λογοκρισία του Μεταξά το περιεχόμενο των τραγουδιών του και συνεχίζει να ηχογραφεί[33]. Στο διάστημα 1932-1937 γράφει 71 τραγούδια, το 1937-1941 γράφει 52 και από το 1946-1959 άλλα 33[34]. Υπάρχουν ακόμη τραγούδια του καταχωρημένα με ψευδώνυμα (Αντώνης Βαμβακάρης, Ρόκος) λόγω της διαμάχης που προέκυψε με την πρώτη του σύζυγο. Τραγούδια καταχωρημένα στο όνομα άλλων δημιουργών έχουν προβληματίσει τους ερευνητές, καθώς παραπέμπουν στο ύφος του Βαμβακάρη· μάλλον όμως τα είχε παραχωρήσει ο ίδιος για διάφορους λόγους[35]. Τέλος, ο Μάρκος Βαμβακάρης συμμετείχε σε πάμπολλες ηχογραφήσεις, είτε μαζί με την Τετράδα, είτε εκτελέσεις άλλων συνθετών[36].

Στο διάστημα μέχρι την αρχή της κατοχής πραγματοποίησε πολλές περιοδείες εκτός Αθηνών, σε όλη σχεδόν την ηπειρωτική Ελλάδα[37]. Έπαιξε κατόπιν με διάφορες ορχήστρες στο Βοτανικό, από το 1936 έως το 1939[38]. Τον καιρό της κατοχής συνέχισε να παίζει σε ένα κέντρο στην Ομόνοια[39] και μετά το θάνατο της μητέρας του το 1942[40] αρχίζει να μαθαίνει μπουζούκι στο μικρό του αδερφό Αργύρη. Έπαιξε επίσης στο κέντρο *Άμφισσα* και στο *Καρέ του Άσσου* και κατόπιν στις Τζιτζιφιές[41]. Στα χρόνια μετά τον πόλεμο έκανε περιοδεία στα νησιά του Νοτιοανατολικού Αιγαίου, αλλά και σε κάποιες περιοχές της επαρχίας και στον Πειραιά, χωρίς όμως να πλησιάσει τις δόξες και τα μεροκάματα της προπολεμικής εποχής[42].

Το 1959, με πρωτοβουλία του Τσιτσάνη ως νέου καλλιτεχνικού διευθυντή της Columbia και της His Master's Voice , επανακυκλοφορούνται ορισμένα τραγούδια του Βαμβακάρη εκτελεσμένα είτε από τον ίδιο είτε από νέους καλλιτέχνες, όπως ο Μπιθικώτσης, η Καίτη Γκρέυ κ.ά.[43α,β] Ξεκινά έτσι η δεύτερη καριέρα του, τόσο δισκογραφικά όσο και σε εμφανίσεις, οι οποίες γίνονται πλέον για πιο επιλεγμένο κοινό[44]. Τα μεροκάματα αυξάνονται[45], και αρχίζει να έχει απήχηση στους φοιτητές της εποχής[46]. Στο διάστημα 1960-1967 ηχογραφούνται πάνω από πενήντα τραγούδια του, παλιά και καινούργια[47].Το 1966 αρχίζει να γράφει την αυτοβιογραφία του και συνεχίζει τις εμφανίσεις όλο και πιο αραιά με τελευταία αυτή στη Μαργώ, στις 9/11/1971[48].

Είπαν για εκείνον:

Ο Μάρκος Βαμβακάρης είχε τη μακροβιότερη ίσως καριέρα στο είδος του (1925-1971). Έγραψε και συμμετείχε σε πάνω από 250 ηχογραφημένα τραγούδια[49], ενώ έγραψε μερικά ακόμα που δε σώθηκαν. Για το λόγο αυτό, αλλά και όλη τη συνεισφορά του στο λαϊκό τραγούδι του αποδόθηκε ο χαρακτηρισμός «Πατριάρχης» του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού. Τέλος, έχαιρε της εκτίμησης όλων όσων τον γνώρισαν, που τον περιγράφουν ως «μεγάλο παιδί», «άκακο σαν αρνάκι», «φίλο μπεσαλή», «μάγκα». Ο φίλος του Σπύρος Γαρίζας αναφέρει «ο άνθρωπος ήταν

ποτάμι αστείρευτο. Χίλια χρόνια να ζούσε θα ‘γραφε συνέχεια όμορφα ρεμπέτικα. Ο Μάρκος ήταν άλλο πράμα. […] Ήταν, πώς να στο πω, μεγάλη καρδιά.»[50]

Πηγές:

1-19, 22-24, 26-29, 32, 33, 37-42, 45. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 34-286

21, 30, 34,35, 43α, 47 Παναγιώτης Κουνάδης, «Μάρκος Βαμβακάρης: 27 χρόνια μετά. Ο κύκλος του πάθους», από το Εις *ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 171-180

25, 31, 44, 46, 48, 50 Τάσος Σχορέλης, «Μάρκος Βαμβακάρης», από τη *Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος α’,* (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 197-201.

36, 49 «Κατάλογος τραγουδιών του Μάρκου», Ηλεκτρονικό περιοδικό Κλίκα, πρόσβαση στις 23/05/2017, http://www.klika.gr/index.php/afierwmata/markos-vamvakaris/33-markos-katalogos-tragoudiwn.html

43β. Νίκος Παπακώστας, *Η μουσική σχολή της Σμύρνης και το Ρεμπέτικο*, (Αθήνα: Αγγελάκη, 2015), 117-118

Κατάλογος προπολεμικών συνθέσεων

Τίτλος	*Συνθέτης*	*Στιχουργός*	*Χρονολογία*
Εφουμέρναμ' ένα βράδυ	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1932
Ταξίμ σερφ	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1932
Καραντουζένι	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
Αράμπ Ζεϊμπέκικο	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
Ο μαστούρας	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
Μόρτισσα χασικλού	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
Όταν πίνω τουμπεκάκι	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
Μάρκος ο Συριανός	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
Ώρες με θρέφει ο λουλάς	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
Τα μάτια σου τ' αράπικα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
Χαρμάνης	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
ο δερβίσης	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1933
Για το γινάτι σου μωρή	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Πειραιώτικος Μανές	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Τα μαγεμένα μάτια σου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Κλωστηρού	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Ο χασάπης	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934

Στα σίδερα με βάλανε	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Όταν με βλέπεις να περνώ	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Η ξανθιά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Κάποτε ήμουνα κι εγώ	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Ο συνάχης	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Σαν είσαι μάγκας και νταής	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Λόντος και Κοριάνι	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Η κολπατζού	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Θέλω μαστούρης να γινώ	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Κορόιδο	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Μ΄έκαψες τσαχπίνα μου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1934
Ξανάρθες Βασιλιά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Πρέπει να ξέρεις μηχανή	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Αλανιάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Πλημμύρα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Αν είσαι μάγκας	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Ο Μάρκος ο μαθητής	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Πρέπει να χτίσω ένα τζαμί	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Η Φραγκοσυριανή	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Χτες βράδυ στο σκοτάδι	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935

Σκύλα μ'έκανες και λιώνω	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Το διαζύγιο	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1935
Αλάνα Πειραιώτισσα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Ο αραμπατζής	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Καν' τονε Σταύρο καν΄τονε	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Αλανιάρα απ' τον Περαία	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Ο Μάρκος κάνει σαρμάκο	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Αντιλαλούνε οι φυλακές	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Ο ισοβίτης	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Η γυναίκα μου ζηλεύει	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Ο Μάρκος υπουργός	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Τώρα την καλοκαιριά μικρό μου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Ζηλιάρα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Σύρος	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Το 1912	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Τα καραβοτσακίσματα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Μ'έκανες και χώρισα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Ήμουνα μάγκας μια φορά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Ταξίμ ζεϊμπέκικο	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Όσοι έχουνε πολλά λεφτά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936

Μαύρα μάτια, μάυρα φρύδια	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Δεν τον θέλω μάνα μου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1936
Έχει όμορφες αφράτες	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Ο Μάρκος ο πολυτεχνίτης	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Γέρασες και πια δε σάγαπώ	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Ο γρουσούζης	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Μάνα με μαχαιρώσανε	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Δεν παύει πια το στόμα μου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Είσαι μελαχρινό και νόστιμο	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Μ'έπλεξες βρε πονηρή	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Μικρός αρραβωνιάστηκα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Στο Φάληρο που πλένεσαι	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Με τις μυρωδιές σου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Γιατί μικρούλα μου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Δε μου μιλάς δε με κοιτάς	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Κατινάκι	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Μονάχος μες τη μοναξιά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Τα ζηλιάρικα σου μάτια	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Πεισματάρα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937

Κι αν είμαι φτωχαδάκι	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Στο Χολλυγούντ	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Θα'ρθω να σε ξυπνήσω	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Για σένα υποφέρω	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Μια γαλανομάτα στην Αθήνα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Νόστιμο τρελό μικρό μου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1937
Στης νύχτας το σκοτάδι	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Πάψε να με τυραννάς	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Τα μπλέ παράθυρά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Για σένα ρούσα και ξανθιά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Με μια μονάχα σου ματιά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Στη πλάκα που επήγαινα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Μη με πεισματώνεις	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Τότε που τα 'χα τα λεφτά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Νόστιμη μαυροματού	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Λιώνω μυστικά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Σε ξέχασα δεν σ'αγαπώ	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1938
Πολίτισσα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1939
Με σκλάβωσε η αγάπη σου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1939
Τη μηχανή παράτα τη	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1939

Σουλτάνα μαυροφόρα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1939
Τα δυο σου χέρια πήρανε	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1939
Φοράς φουστάνι βυσσινί	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1939
Απόψε θα περάσω	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1939
Ζητώ παντού ο καημένος	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Τα ωραία σου ματάκια	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Αγαπώ τα μαύρα μάτια	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Αν θέλεις να με δεις γαμπρό	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Μια όμορφη μελαχρινή	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Γιατί γιατί μου το ΄κρυψες	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Φίνα τα ‘χεις καταφέρει	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Σιγανοπαπαδίτσα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Χριστίνα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Άδικα με κατακρίνουν	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Ψηλά τη χτίζεις τη φωλιά	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Ο αγύμναστος	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Το δώρο που σου έκανα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Κάτω κει στη Δραπετσώνα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Κούλα Φραγκοσυριανή	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940

Είσαι αφράτη σαν φρατζόλα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Αφ' ότου γεννήθηκα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Με πλάνεψες μποέμισσα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Αν φύγουμε στον πόλεμο	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Καβαλιώτισσα	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Μαρόκο	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Γειά σας φανταράκια μας	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Μουσολίνι άλλαξε γνώμη	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Το πορτοφόλι	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Δυό μεράκια στην καρδιά μου	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1940
Τα τσαγκαράκια	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1941
Ο κουμπάρος ο ψαράς	Μάρκος Βαμβακάρης	Μάρκος Βαμβακάρης	1941

Μουσικολογική - Στιχουργική Ανάλυση

Καραντουζένι

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό εμφανίζει μια σπάνια ιδιαιτερότητα στον τρόπο που κινείται. Η ιδιαιτερότητα αυτή είναι η μη χρήση της δεύτερης βαθμίδας του τρόπου. Σε όλο το κομμάτι, μετά την τονική ακολουθεί η τρίτη με αποτέλεσμα ο τρόπος στον οποίο ανήκει η σύνθεση αυτή να μην μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια. Πέραν αυτής της ιδιαιτερότητας η μελωδία κινείται στις νότες φα - λα - σι ύφεση - ντο - ρε ύφεση - μι - φα με τονική το φα. Λόγω έλλειψης της δεύτερης βαθμίδας είναι αδύνατο να προσδιορίσουμε τον τρόπο διότι ότι και να ειπωθεί θα αποτελεί εικασία. Όπως και να χει ο Βαμβακάρης χρησιμοποιεί όλη την οκτάβα του τρόπου με έμφαση στην τρίτη και την πέμπτη. Σε αυτές τις νότες καταλήγουν και οι διάφορες φράσεις του κομματιού, ενώ όταν θέλει να υποστηρίξει την πέμπτη, η τέταρτη είναι οξυμένη (σι φυσικό). Αναφορικά με την αρμονία της σύνθεσης αυτής, η κιθάρα συνοδεύει μόνο με τη συγχορδία της τονικής, φα ματζόρε.

Ορχήστρα: Η ορχήστρα που ακούγεται στην ηχογράφηση αποτελείται από δύο όργανα, μπουζούκι και κιθάρα. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μορφολογία: Η δομή του κομματιού είναι αυτή που φαίνεται στις παρτιτούρες. Στην αρχή του κομματιού έχουμε τα πρώτα οκτώ μέτρα τα οποία αποτελούν την εισαγωγή και έπειτα έχουμε τα λόγια και την απάντησή (ανταπόκριση) τους από το μπουζούκι. Όταν τελειώσουν οι στίχοι ακολουθεί η ορχηστρική εκτέλεση των ίδιων θεμάτων που ακούστηκαν προηγουμένως, με αρκετές όμως παραλλαγές (βλ.παρτιτούρα). Όλο το κομμάτι ουσιαστικά χρησιμοποιεί το μουσικό θέμα των δύο πρώτων μέτρων. Το θέμα αυτό ξεκινά από την τρίτη και καταλήγει αρχικά στην πέμπτη (μέτρο 1) και έπειτα στην τρίτη (μέτρο 2). Αυτό που κρατάει σε ενδιαφέρον τον ακροατή, ώστε να μην κουραστεί από τις πολλές επαναλήψεις του ίδιου θέματος, είναι οι παραλλαγές και η χρήση των ανοιχτών χορδών. Τέλος, το κομμάτι κλείνει με το ίδιο θέμα, όπως φαίνεται στην δεύτερη παρτιτούρα.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το μπουζούκι στο κομμάτι αυτό κινείται ελεύθερα παραλλάσοντας συχνά την μελωδία και χρησιμοποιεί ένα διαφορετικό κούρδισμα σε σχέση με το κλασικό ρε - λα - ρε. Το κούρδισμα αυτό είναι το φα - λα - φα ή το φα - ντο - φα. Δηλαδή, το κομμάτι αυτό χρήζει περαιτέρω διερεύνησης. Στην ηχογράφηση δεν είναι ευδιάκριτο ποιό από τα δύο είναι αυτό που χρησιμοποιείται διότι στα σημεία που έχουμε κρούση και των τριών χορδών, το άκουσμα της δεύτερης δεν είναι ξεκάθαρο. Πέραν τούτου η μελωδία παίζεται μόνο στην πρώτη χορδή και σε κάποια σημεία (κυρίως στις καταλήξεις) έχουμε τη χρήση και των τριών χορδών. Τέλος, πρέπει να αναφερθεί πως με το κούρδισμα αυτό, ο ερμηνευτής παίζει τη μελωδία (πρώτη χορδή) στην ίδια θέση (ίδια τάστα) με αυτή που θα έπαιζε αν το κούρδισμα ήταν ρε - λα - ρε, καθώς έχουμε απλά μετατόπιση της σχέσης μεταξύ των χορδών μια τρίτη υψηλότερα (τονική φα).

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Έπρεπε να ‘ρχόσουνα
μάγκα μες στον τεκέ μας
Και ν’ άκουγες το μπαγλαμά
και τις διπλοπενιές μας

Να κάτσεις να φχαριστηθείς
ν’ ακούσεις και λιγάκι
Θέλεις δε θες να σηκωθείς
βόλτα για ζεμπεκάκι

Ν’ ακούσεις και το αραμπιέν
και το καραντουζένι
Και σε λιγάκι θα ‘λεγες
κι ο αργιλές να γένει

Να σου φύγουν οι καημοί
να σπάσεις νταλγκαδάκι
Απ’ τις πενιές που θ’ άκουγες
από το μπουζουκάκι

Η δομή του κομματιού αυτού είναι ότι αποτελείται από τέσσερις τετράστιχες στροφές, στις οποίες ομοιοκαταληκτεί ο δεύτερος με τον τέταρτο στίχο.

Το τραγούδι αυτό είναι το πρώτο που κυκλοφόρησε ο Βαμβακάρης, το 1932 με την Parlophone. Στην άλλη όψη του ίδιου δίσκου βρισκόταν το «Αράπ – ζεϊμπέκικο» και ο δίσκος κυκλοφόρησε ταυτόχρονα με αυτόν της Odeon που είχε το «Χαρμάνη» και το «Δερβίση». Οι πρώτες ηχογραφήσεις του Μάρκου είχαν γίνει από την Columbia, όμως η εταιρία δεν κυκλοφόρησε τα κομμάτια παρά μόνο μετά την επιτυχία των δίσκων των άλλων εταιριών[1].

Εδώ αποτυπώνεται το συλλογικό κλίμα που υπήρχε τόσο στο κάπνισμα του χασίς, όσο και στη γενικότερη συναναστροφή των ρεμπέτηδων. Είναι μια πρόσκληση σε κάποιον να ενωθεί με την παρέα και ταυτόχρονα μια περιγραφή του πώς περνούσαν όλοι μαζί. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι έπαιζαν μουσική (μπαγλαμάς, διπλοπενιές) και αν ο μουσικός ήταν καλός –στην περίπτωσή αυτή ο Μάρκος αναφέρεται στον εαυτό του, επομένως ήταν σίγουρος ότι ο ακροατής του θα ευχαριστηθεί - θα χορευόταν κάποιο ζεϊμπέκικο. Το αραμπιέν και το καραντουζένι που αναφέρονται στην τρίτη στροφή είναι κουρδίσματα του μπουζουκιού[2] και ο αργιλές που αναφέρεται έπειτα είναι απαραίτητος στον τεκέ και συχνή δραστηριότητα του Βαμβακάρη. Η πρόσκληση στον υποτιθέμενο ακροατή ολοκληρώνεται με την υπόσχεση ότι το μπουζούκι είναι τόσο καλό, που θα τον ελαφρύνει από κάθε καημό και νταλκά.

Τέλος, το τραγούδι είναι απλό, λιτό, «δωρικό», όπως και τα περισσότερα της συνολικής δημιουργίας του Βαμβακάρη, αλλά και της προπολεμικής εποχής γενικότερα. Ο στίχος δεν έχει στολίσματα, περιγράφει μια καθημερινή ή έστω συνηθισμένη σκηνή στον τεκέ. Όλο το ύφος του τραγουδιού δείχνει για τον δημιουργό την περηφάνια του να ανήκει σε μια τέτοια παρέα και να έχει την αποδοχή της, την ανοιχτή του καρδιά, εφόσον προσκαλεί τον ακροατή να συμμετάσχει, και μάλιστα «έπρεπε να 'ρχόσουνα» και τέλος τη σιγουριά του για το πόσο καλός μπουζουξής ήταν.

Πηγές:

1. Παναγιώτης Κουνάδης, «Μάρκος Βαμβακάρης: 27 χρόνια μετά. Ο κύκλος του πάθους», από το Εις *ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 174-175

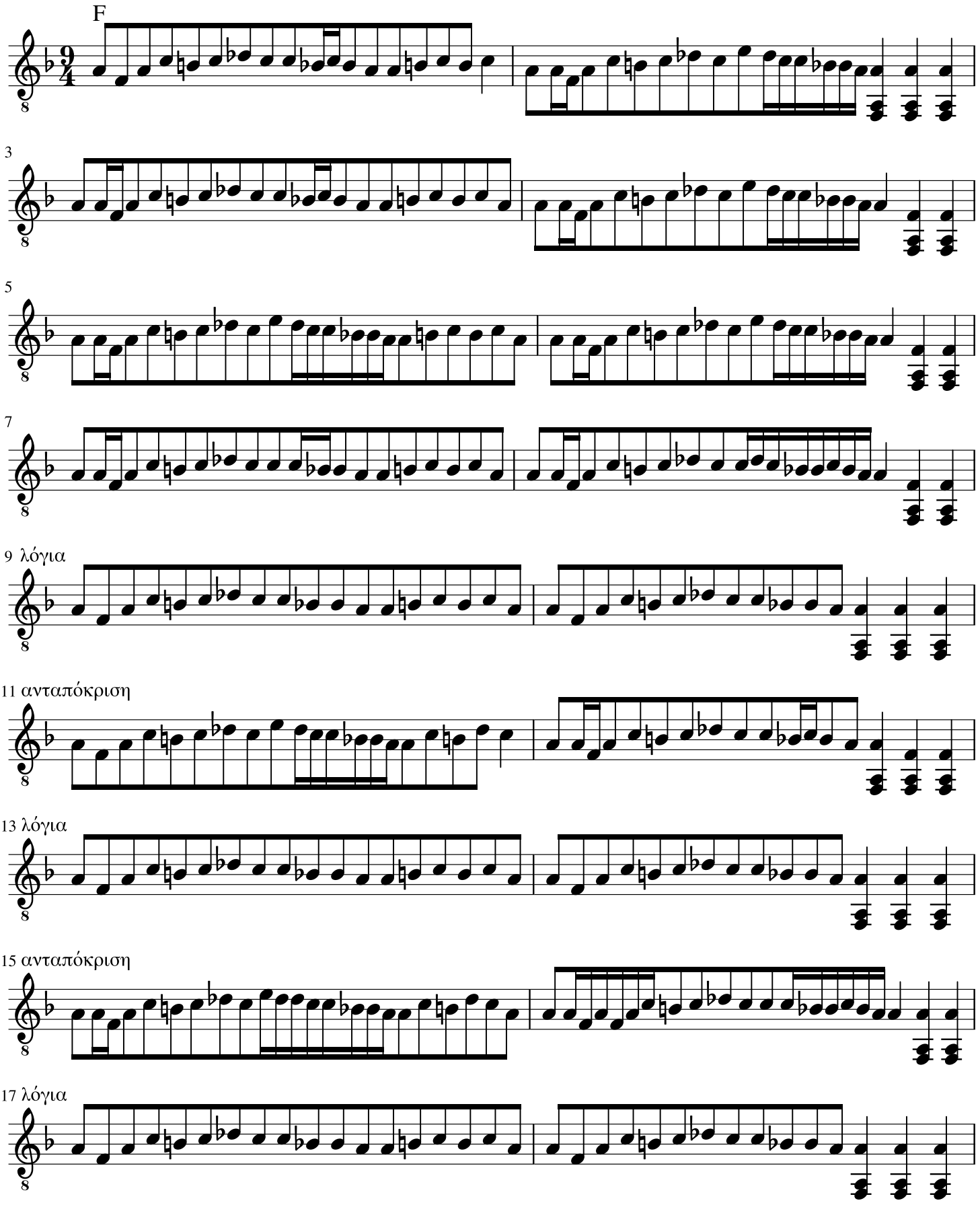
2. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 265-266

Καραντουζένι

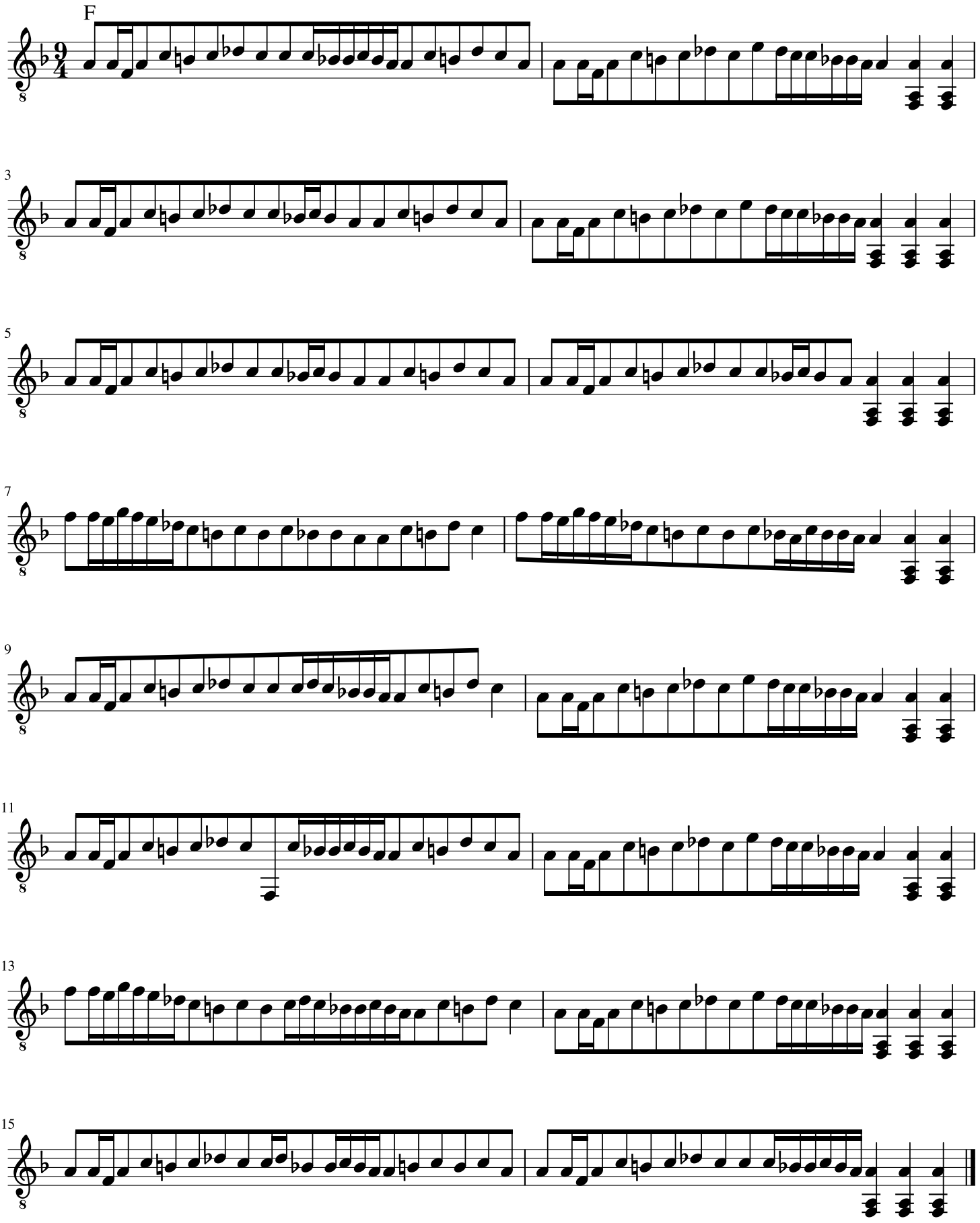
Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή

F



ορχηστρικό θέμα



Ο δερβίσης

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Η τροπικότητα στο κομμάτι αυτό είναι αξιοσημείωτη λόγω του ότι ο Βαμβακάρης χρησιμοποιεί τον τρόπο ρε ραστ με την έβδομή του νότα να απέχει σε όλο το κομμάτι τόνο από την τονική, είτε σε ανοδική είτε σε καθοδική κίνηση της μελωδίας. Οι νότες που χρησιμοποιεί είναι ρε - μι δίεση - φα δίεση - σολ - λα - σι - ντο - ρε. Η μόνη αλλοίωση που συναντάμε βρίσκεται στο σολ, το οποίο εμφανίζεται με δίεση ώστε να υποστηρίξει καλύτερα το λα το οποίο αποτελεί κύρια νότα του τρόπου. Η μελωδία κινείται σε όλη την οκτάβα του ρε, εστιάζοντας στην τονική, την τρίτη και την πέμπτη. Οι ίδιες νότες εμφανίζονται και στις καταλήξεις των φράσεων. Η αρμονία του κομματιού είναι πολύ απλή καθώς η κιθάρα συνοδεύει με μία μόνο συγχορδία, αυτή της τονικής, τη ρε ματζόρε.

Ορχήστρα: Τα όργανα που ερμηνεύουν το κομμάτι αυτό στην πρώτη ηχογράφηση είναι ένα μπουζούκι και μία κιθάρα. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης, ενώ μόνο για ένα σημείο το οποίο βρίσκεται στην επανάληψη του στίχου «τη βόλτα που θα έφερνες και συ καραντουζένι» ακούγεται να τραγουδά ο Κώστας Σκαρβέλης, ο οποίος λογικά παίζει και την κιθάρα.

Μορφολογία: Η σύνθεση αυτή αποτελείται από πέντε στροφές όπου σε κάθε στροφή έχουμε την εισαγωγή (μέτρα 1-4) και τα λόγια (μέτρα 5-8). Η μελωδία που έχουμε στην εισαγωγή και τα λόγια είναι ίδια, απλά όταν ερμηνεύεται ορχηστρικά την ορίζουμε ως εισαγωγή και όταν έχουμε το τραγούδι ως τα λόγια. Όλο το κομμάτι λοιπόν έχει ένα μουσικό θέμα (μέτρα 1-4) το οποίο επαναλαμβάνεται. Το θέμα αυτό μπορεί να χωριστεί σε δύο φράσεις. Τα δύο πρώτα μέτρα είναι όμοια και ορίζουν την πρώτη φράση. Εκεί η μελωδία ξεκινά από την τονική στην οκτάβα, κατεβαίνει στην τέταρτη οξυμένη, επιστρέφει πάλι στην τονική και έπειτα κατέρχεται για να καταλήξει στην πέμπτη. Στη δεύτερη φράση (μέτρα 3-4) η μελωδία έχει ως αφετηρία την τρίτη νότα του τρόπου, γύρω από την οποία κινείται ωσότου καταλήξει πρώτα στην πέμπτη (μέτρο 3) και στη συνέχεια στην τονική (μέτρο 4). Τέλος, το κομμάτι κλείνει με το θέμα της εισαγωγής.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Η ερμηνεία του μπουζουκιού στο κομμάτι αυτό κινείται σε ένα σχετικά απλό επίπεδο δυσκολίας. Το μόνο ιδιαίτερο σημείο στο κομμάτι βρίσκεται στα μέτρα 3-4 όπου ο Βαμβακάρης χρησιμοποιεί τον αντίχειρά του στο να παίξει τη νότα φα δίεση στο τέταρτο τάστο της τρίτης χορδής (μπάσα). Η νότα αυτή παίζεται στους χρόνους 1, 3, 5 και 7 και των δύο μέτρων, τονίζοντας έτσι την τρίτη νότα του τρόπου. Το κούρδισμα που χρησιμοποιεί ο ερμηνευτής είναι το ρε - λα - ρε, ενώ έχουμε δύο παραλλαγές. Η πρώτη βρίσκεται στην τρίτη εισαγωγή όπως φαίνεται στην παρτιτούρα και η δεύτερη στα λόγια, όπου κάποιες φορές η μελωδία ξεκινά από το ντο αντί του ρε.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Ντερβίση μου να 'ρχόσουνα
μια ώρα στο τσαρδί μας
θά 'βρισκες τους φίλους μας
που 'ν' όλοι δικοί μας
και θά 'βλεπες τους φίλους μας
που 'ναι όλοι δικοί μας

Πενιά φοράτη θά 'κουγες
με φίνους μπαγλαμάδες
τσιμπούκια που θα πίνουνε
να τρίζουν οι λουλάδες

Μπουζούκι που θα παίζουμε
με ανοιχτό ντουζένι
τη βόλτα που θα έφερνες
με την καραντουζένι
τη βόλτα που θα έφερνες
κι εσύ καραντουζένι

Κέφι, λοιπόν, θα κάνουμε
και συ καλός ντερβίσης
μόνο ο χάρος ο σκληρός
αυτός θα μας χωρίσει

Μα 'γώ δεν είμαι ποιητής
τραγούδια να ταιριάζω
και μου τα φέρνει ο αργιλές
και τα κατασκευάζω

Το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελείται από τέσσερις τετράστιχες στροφές με ομοιοκαταληξία μεταξύ δεύτερου και τέταρτου στίχου. Οι στίχοι είναι ανά δύο δεκαπεντασύλλαβοι και κάθε δίστιχο τραγουδιέται δύο φορές, ενώ βλέπουμε ελαφρά διαφοροποίηση στην επανάληψη των τελευταίων στίχων στην πρώτη και στην τρίτη στροφή.

Το τραγούδι αυτό είναι το πρώτο που ηχογράφησε ο Βαμβακάρης με την Odeon και ουσιαστικά αυτό και ο «Χαρμάνης» είναι οι πρώτες συνθέσεις του που κυκλοφορούν σε δίσκο[1]. Εντάσσεται έτσι στη λεγόμενη «κλασική» περίοδο του ρεμπέτικου και έχει όλα τα μορφολογικά κριτήρια που αποδίδουν σε αυτήν οι μελετητές[2]. Έτσι, όσον αφορά στη δομή έχουμε την αυστηρή μετρική του στίχου, την ομοιοκαταληξία και την έκταση έως πέντε στροφές, ενώ όσον αφορά στη μορφή και τη γλώσσα έχουμε λιτότητα, χρήση της αργκό (ντερβίση, τσαρδί, πενιά φοράτη, τρίζουν οι λουλάδες) και τον αυθορμητισμό στο στίχο.

Το θέμα που επιλέγει εδώ ο Βαμβακάρης είναι ένα από τα προσφιλή του· αναφέρεται στην παρέα, το κάπνισμα και το μπουζούκι. Όλο το τραγούδι έχει γραφτεί ως προτροπή και κάλεσμα ενός φανταστικού ακροατή να συμμετάσχει στην παρέα και τις σκηνές που περιγράφονται: να ‘ρχόσουνα, να ‘βρισκες, θ’ άκουγες, θα έφερνες, θα κάνουμε. Η λέξη δερβίσης (ντερβίσης) αναφέρεται ως προσφώνηση στην αρχή του κομματιού και στην τέταρτη στροφή. Για τον δημιουργό, η λέξη αυτή είχε ως εξής[3]: «Για μας να πούνε ότι ο τάδε είναι δερβίσης ήταν μεγάλο πράγμα. Εμείς εννοούμε καλό παιδί, έξυπνος, ήσυχος. Όλες του οι δουλειές είναι φρόνιμες, είναι καλές, ό,τι κάνει. Δερβισόπαιδο. Αυτή η κουβέντα είναι τούρκικια και μάλλον θέλει να πει ότι είναι παπάς ή μάλλον μοναχός. Βλέπεις τι πράματα είχαμε στο νου μας; … Ή κουτσαβάκης ή μάγκας ή δερβίσης, όλα αυτά είναι ένα. Με τη διαφορά ότι ανώτερος απ’ όλους ήταν ο δερβίσης.» (Αυτοβιογραφία, 1968). Αλλά και γενικά, στο ρεμπέτικο, δερβίσης αποκαλείται ο λεβέντης, νταής[4].

Η πρώτη, λοιπόν, στροφή ξεκινά με την τιμητική προσφώνηση «Ντερβίση μου», αφού έτσι κι αλλιώς ένας μάγκας δε θα προσκαλούσε στην παρέα κάποιον που δεν εκτιμά, δε σέβεται, και μιλά για τους φίλους. Η δεύτερη στροφή αναφέρεται στα όργανα και τους αργιλέδες και η τρίτη στο μπουζούκι και το χορό («βόλτα που θα έφερνες). Η τέταρτη στροφή είναι γραμμένη ως επίλογος των προηγούμενων, επαναλαμβάνει τη λέξη δερβίσης και αναφέρει ότι το μόνο που θα χωρίσει την παρέα και θα σταματήσει το γλέντι θα είναι ο χάρος, δηλαδή ο θάνατος. Τέλος, η τελευταία στροφή, σε διαφορετικό θεματικό μοτίβο, είναι πιο προσωπική και μοιάζει με απολογία του συνθέτη, «εγώ δεν είμαι ποιητής», συνδέοντας τη δημιουργικότητά του με την επήρεια από τη χρήση του χασίς «μου τα φέρνει ο αργιλές». Άλλωστε, όπως έχει πει ο ίδιος[5], «Όταν εμαστούριαζα με το χασίσι, άσε από εμπνεύσεις. Μη συζητάς. Όλο έμπνευση ήμουνα. Μου ερχότανε πολύ, πολύ. […] έτοιμα έρχονται, έτοιμα. Δεν έχω στεναχωρεθεί για να γράψω μουσική.»

Είναι άξιο αναφοράς πως ένα χιώτικο δίστιχο του 1900 λέει «Εγώ δεν είμαι ποιητής στιχάκια να συθθέσω/ μα ‘γώ για το χατίρι σας θα πω ό,τι μπορέσω». Φαίνεται ότι με την άφιξη των Χίων στη Σύρο και μαζί με αυτούς και της μουσικής τους, το συγκεκριμένο δίστιχο έφτασε στα αυτιά του Βαμβακάρη. Το ένταξε λοιπόν στους στίχους του με την κατάλληλα προσαρμοσμένη παραλλαγή του[6].

Πηγές:

1. Παναγιώτης Κουνάδης, «Μάρκος Βαμβακάρης: 27 χρόνια μετά. Ο κύκλος του πάθους», από το Εις *ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 175

2. Στάθης Δαμιανάκος*, Παράδοση ανταρσίας και λαικός πολιτισμός*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1987), 116

3, 5. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978),123 και 257-8

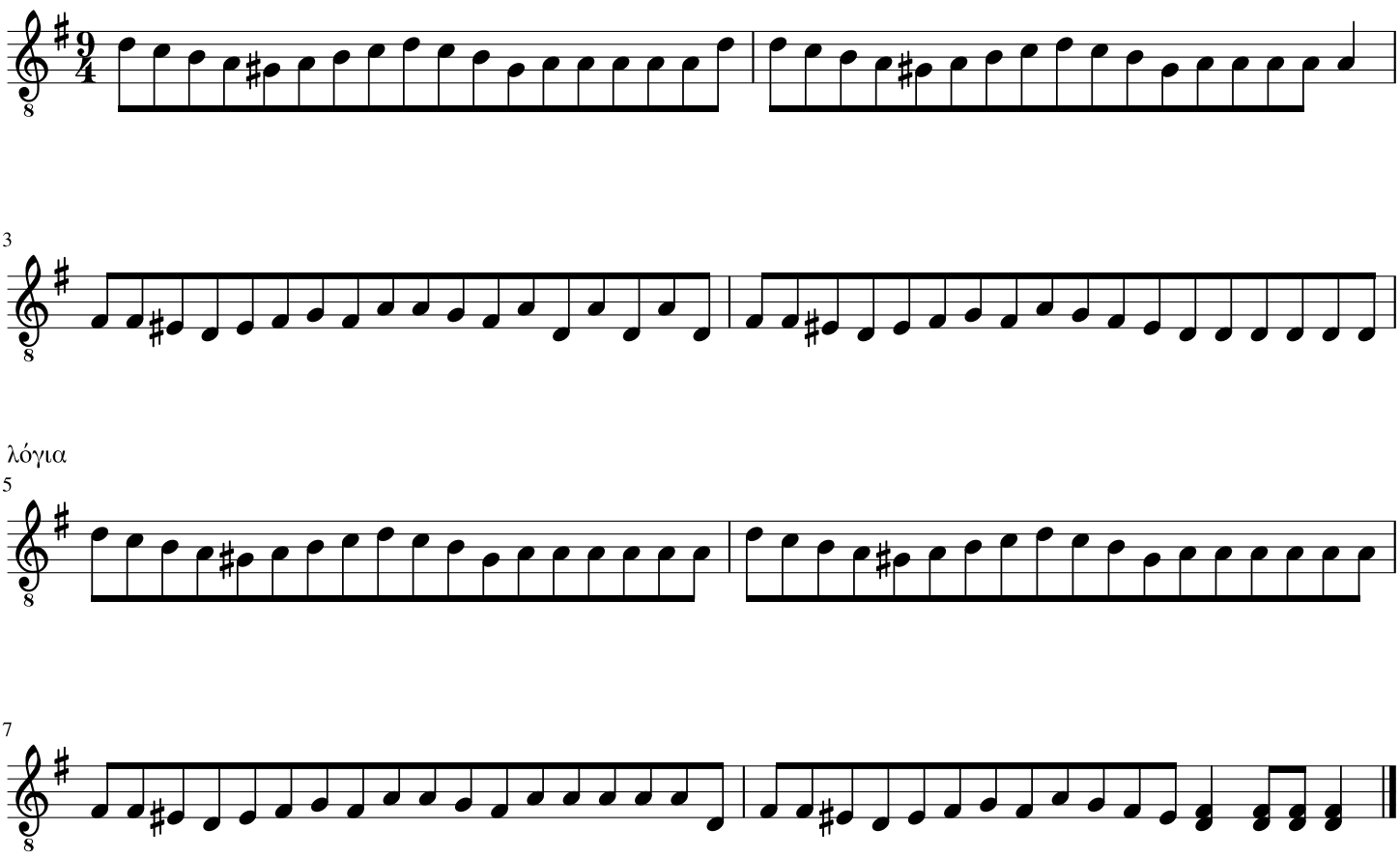
4.Ηλεκτρονικό περιοδικό Πεμπτουσία, πρόσβαση στις 18/05/2017 http://www.pemptousia.gr/2014/02/o-dervisis-tou-rempetikou/

6. Νέαρχος Γεωργιάδης, *Ο Μάρκος όπως τον γνώρισα – Ο Βαμβακάρης από το Α ως το Ω*, (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2006), 132

Ο δερβίσης

Μάρκος Βαμβακάρης

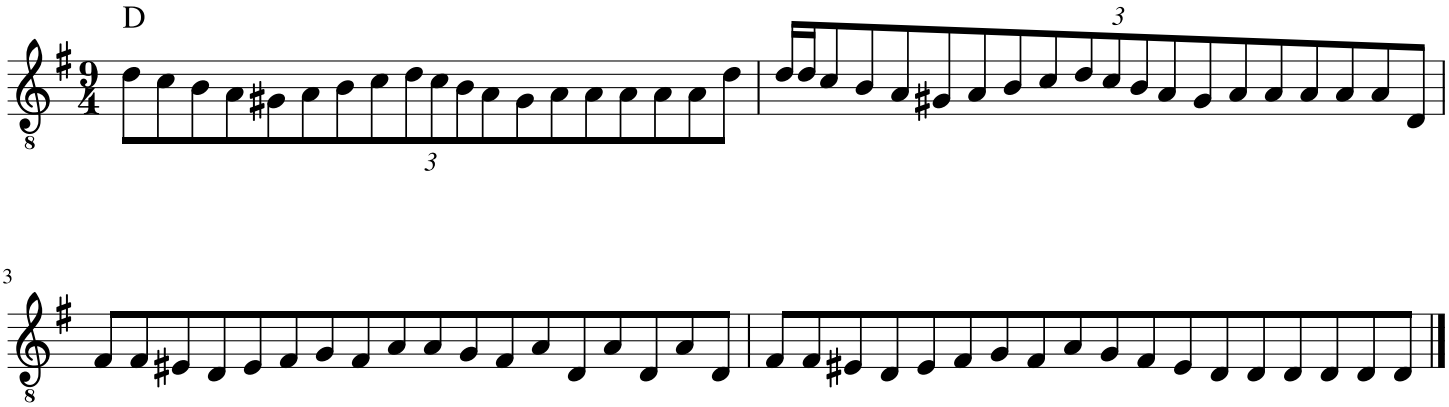
εισαγωγή D



λόγια

τρίτη εισαγωγή

D



Τα μαγεμένα μάτια σου

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό κινείται σε τρόπο ρε χιτζασκιάρ : ρε - μι ύφεση - φα δίεση - σολ - λα - σι ύφεση - ντο δίεση - ρε με έντονο το πειραιώτικο στοιχείο. Συναντάμε παντού εκτός από τις καταλήξεις των φράσεων την τέταρτη οξυμένη (σολ δίεση), πράγμα που όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενες αναλύσεις δίνει στον τρόπο αυτόν το άκουσμα του πειραιώτικου. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί όλη την έκταση της οκτάβας του τρόπου, με επιπλέον χρήση των νοτών μι ύφεση και φα δίεση υψηλότερα της οκτάβας. Η μελωδία του κομματιού κάνει στάσεις στην τονική, την τρίτη και την πέμπτη νότα του τρόπου, ενώ οι ίδιες νότες χρησιμοποιούνται και στο κλείσιμο των φράσεων. Αυτό δείχνει πως το κομμάτι περιστρέφεται και εστιάζει κυρίως στις νότες της συγχορδίας της τονικής. Αποτέλεσμα αυτού είναι πως η αρμονία του κομματιού χρησιμοποιεί μόνο αυτή τη συγχορδία, καθώς η κιθάρα συνοδεύει μόνο με ρυθμικό ισοκράτη που βασίζεται κυρίως στο ρε ματζόρε.

Ορχήστρα: Η ορχήστρα που συμμετέχει στην ηχογράφηση είναι ένα μπουζούκι και μια κιθάρα. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μορφολογία: Η γενική μορφολογία της σύνθεσης αυτής είναι ότι αποτελείται από τέσσερις στροφές, όπου στην κάθε μία έχουμε την εισαγωγή και τα λόγια. Την εισαγωγή απαρτίζουν τα πρώτα έξι μέτρα και τα λόγια τα υπόλοιπα μέτρα, 7-12. Η μελωδία που συναντάμε στην εισαγωγή και τα λόγια είναι στην ουσία η ίδια μιας και διαφοροποιείται λίγο λόγω του χαρακτήρα που παίρνει όταν είναι ορχηστρική (εισαγωγή) και όταν έχουμε το τραγούδι (λόγια). Σε όλο το κομμάτι λοιπόν έχουμε δύο μουσικά θέματα, το πρώτο είναι τα μέτρα 1-2 και το δεύτερο τα μέτρα 3-6. Στο πρώτο θέμα η μελωδία κινείται από την τονική στην πέμπτη νότα του τρόπου με βηματική κίνηση, καταλήγοντας και στα δύο μέτρα στην ίδια νότα (πέμπτη). Στο δεύτερο θέμα η μελωδία ξεκινά από την τονική στην οκτάβα και καταληγεί πρώτα στην τρίτη (μέτρα 3,5) και έπειτα στην τονική (μέτρα 4,6). Οι διαφορές που συναντάμε στα θέματα αυτά όταν έχουμε το τραγούδι είναι κυρίως οι μεγαλύτερες αξίες μιας και δεν συναντούμε πλέον δέκατα έκτα, αλλά μόνο όγδοα και τέταρτα. Τέλος, το κομμάτι κλείνει αμέσως μετά τους τελευταίους στίχους της τέταρτης στροφής.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το μπουζούκι στο κομμάτι αυτό εμφανίζει αρκετές παραλλαγές στις εισαγωγές του. Κατ΄ αρχάς χρησιμοποιείται το κούρδισμα ρε - λα - ρε με χρήση των ανοιχτών χορδών σε μεγάλο βαθμό σε κάποια σημεία και όχι μόνο στους χρόνους 1,3,5 και 7 όπως συμβαίνει σε άλλα κομμάτια του συνθέτη. Η τεχνική αυτή στο συγκεκριμένο κομμάτι δεν εμφανίζεται από την πρώτη στροφή αλλά από τη δεύτερη και λαμβάνει χώρα κυρίως στην εισαγωγή. Εκεί έχουμε χρήση των χορδών ρε (μπάσα) και λα ανοιχτών σε κάθε νότα που παίζεται στην πρώτη χορδή με αποτέλεσμα ένα πολύ δυνατό και γεμάτο άκουσμα σε κάθε νότα. Σε κάποια σημεία βέβαια χωρίς αυτό να είναι συγκεκριμένο σε κάθε εισαγωγή, ο ερμηνευτής επιλέγει να σταματάει για λίγο την τεχνική αυτή (ένα με δύο χρόνους) και να ξεκινάει πάλι στο ίδιο συνεχές μοτίβο. Στα λόγια (από τη δεύτερη στροφή και έπειτα) έχουμε χρήση της τρίτης χορδής ανοιχτής μόνο σε κάποια ισχυρά σημεία του μέτρου (συνήθως 1 και 5) χωρίς αυτό να είναι πάντα συγκεκριμένο. Τέλος, ο Βαμβακάρης κινείται κυρίως στην πρώτη χορδή του μπουζουκιού, ενώ παραλλάσει τη μελωδία της εισαγωγής από στροφή σε στροφή όπως φαίνεται στις παρτιτούρες.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Τα μαγεμένα μάτια σου

μελαχροινή κυρά μου

έριξαν τις ελπίδες μου βρ αμάν αμάν

και την φτωχή την καρδιά μου

Με μάγεψαν και δεν μπορώ

και μέσα μου πληγώνεις

όλα τα φυλλοκάρδια μου βρ αμάν αμάν

και το κορμί μου το λιώνεις

Για σένα τι υπόφερα ,

στην έρημη ζωή μου

πόσα φαρμάκια και καημούς μου βρ αμάν αμάν

μου βαλες στο κορμί μου

Μου χεις ανάψει μια φωτιά

και καίγουμαι ολοένα

τα έρημά μου τα σωθικά βρ αμάν αμάν

μου τα χεις πληγωμένα

Η σύνθεση αυτή αποτελείται από τέσσερις τετράστιχες στροφές σε μέτρο δεκαπεντασύλλαβο ανά δύο στίχους. Ομοιοκαταληξία υπάρχει μεταξύ δεύτερου και τέταρτου στίχου, όπως και στην πλειοψηφία των κομματιών του Βαμβακάρη, ενώ στο τέλος κάθε τρίτου στίχου υπάρχει η επιφωνηματική φράση «βρ' αμάν αμάν», η οποία δεν υπολογίζεται στο δεκαπεντασύλλαβο, συμπληρώνει όμως το μουσικό μέτρο του κομματιού.

Το τραγούδι είναι ερωτικό, θαυμάζει την ομορφιά μιας γυναίκας, όμως είναι και πάλι με παράπονο και καημό, αφού ο ερωτευμένος υποφέρει. Αρχικά εστιάζει σε ορισμένα χαρακτηριστικά της, τα «μαγεμένα μάτια» της και το μελαχροινό της χρώμα, και στη συνέχεια και με βάση αυτό εκδηλώνεται ο πόνος του ερωτευμένου ο οποίος μάλλον δεν καταφέρνει να έχει την κοπέλα για την οποία μιλά. Ο ερωτευμένος ζει τον έρωτα στην «φτωχή καρδιά» του, «το κορμί του λιώνει», «υποφέρει», έχει «φαρμάκια και καημούς στο κορμί του», «καίγεται» στη φωτιά που του άναψε η αγαπημένη του με τα μαγεμένα μάτια

της. Ο Βαμβακάρης, έγραψε τους στίχους αυτούς όσο ήταν ακόμα παντρεμένος με την πρώτη του γυναίκα, τη Ζιγκοάλα. Δεν γνωρίζουμε όμως, εάν αναφέρεται σε αυτήν, δεδομένου του ότι είναι ένα κομμάτι πολύ πονεμένο και μάλλον παραπέμπει σε απόρριψη από κάποια γυναίκα. Παρόλα αυτά, ο έγγαμος βίος τους δεν ήταν ποτέ ιδιαίτερα ευχάριστος, αφού τα προβλήματα είχαν αρχίσει πολύ νωρίς[1].

Συμπερασματικά, η στιχουργική που αναλύθηκε είναι χαρακτηριστική της εποχής της, τόσο ως προς το περιεχόμενό της όσο και μορφολογικά. Κύρια στοιχεία της είναι οι λιτές εκφράσεις, η μικρή σχετικά έκταση (τέσσερις στροφές) και ο αυστηρός στίχος[2]. Ως προς το περιεχόμενο, όλα τα ερωτικά κομμάτια της προπολεμικής περιόδου χαρακτηρίζονται από την απαισιοδοξία τους ως προς τον έρωτα, μιλούν για τα βάσανά του και για γυναίκες άπονες, όπως βλέπουμε και στο συγκεκριμένο.

Πηγές:

1. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 103

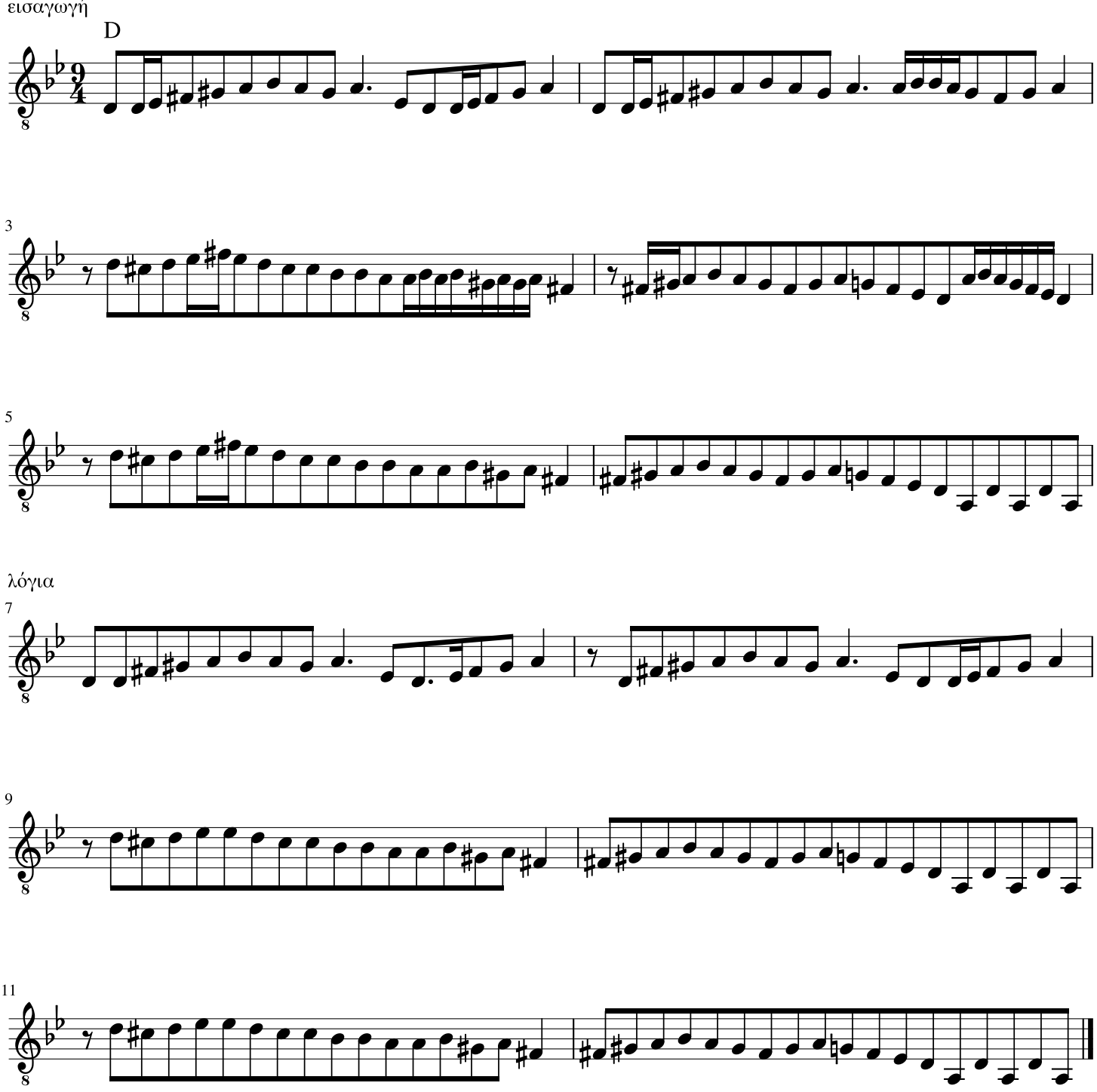
2. Στάθης Δαμιανάκος*, Παράδοση ανταρσίας και λαικός πολιτισμός*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1987), 116, 131

Τα μαγεμένα μάτια σου

Μάρκος Βαμβακάρης

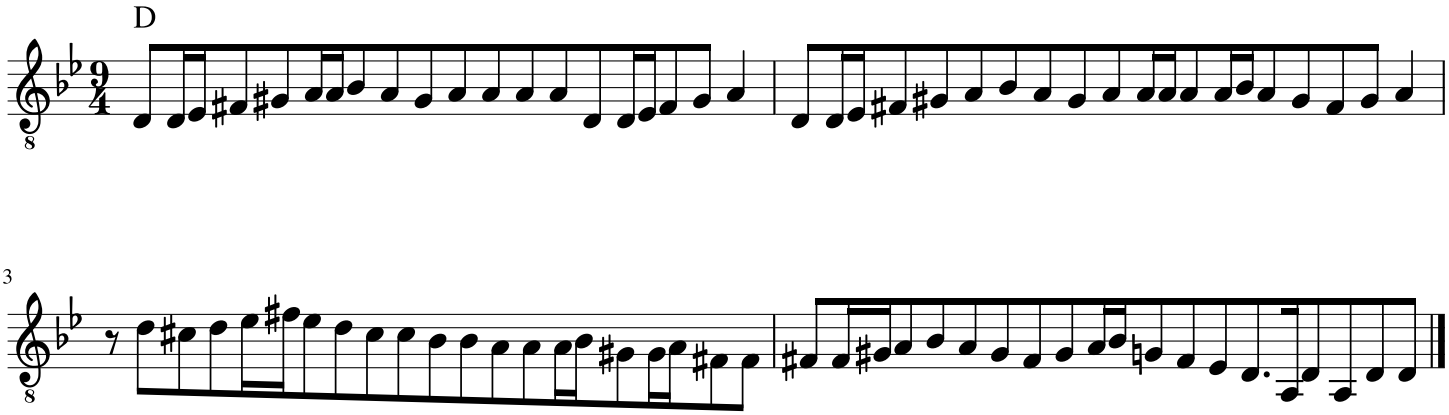
εισαγωγή

D

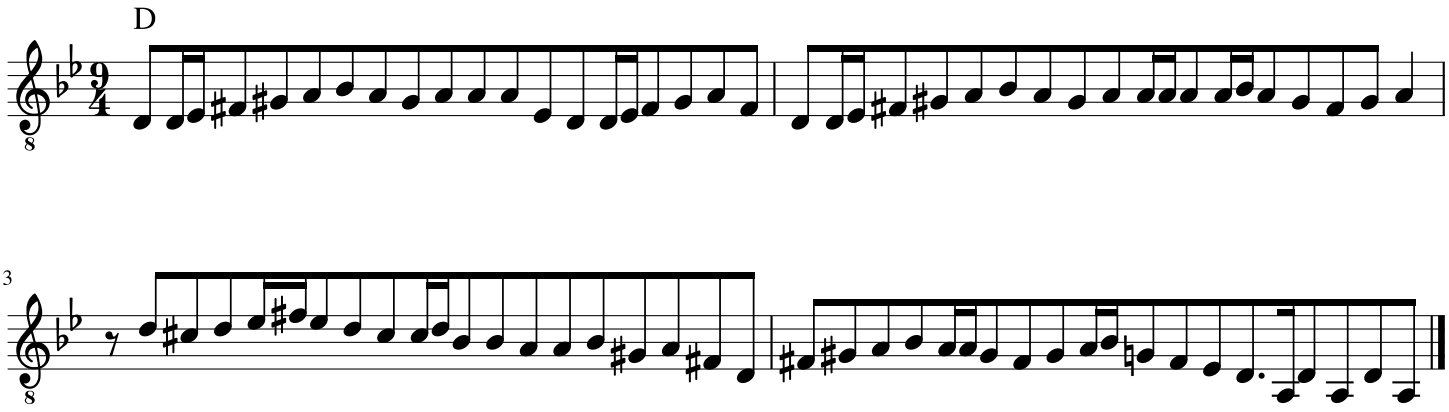


λόγια

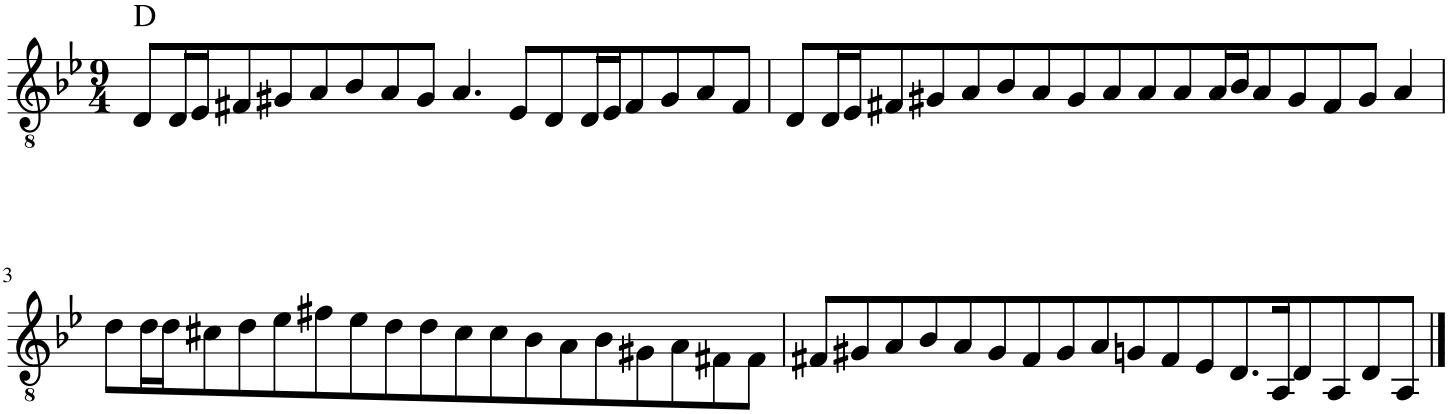
δεύτερη εισαγωγή



τρίτη εισαγωγή



τέταρτη εισαγωγή



Θέλω μαστούρης να γινώ

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Ο τρόπος στον οποίο γράφτηκε το συγκεκριμένο κομμάτι είνα ο ρε χουζάμ: ρε - μι δίεση - φα δίεση - σολ - λα - σι - ντο (δίεση) - ρε. Η έβδομη νότα (ντο) του τρόπου είναι μια μεταβλητή νότα ή οποία αν η κίνηση της μελωδίας είναι ανοδική εμφανίζεται οξυμένη (ντο δίεση) και αν η κίνηση είναι καθοδική εμφανίζεται φυσική (ντο). Η μόνη αλλοιώση που συναντάμε στο κομμάτι είναι το σολ δίεση το οποίο συναντάται όταν ο συνθέτης θέλει να στηρίξει την πέμπτη (λα), ενώ όταν η μελωδία κινείται καθοδικά το σολ είναι φυσικό. Ο Βαμβακάρης χρησιμοποιεί όλη την έκταση της οκτάβας του τρόπου, κάνοντας στάσεις στην τονική,την τρίτη και την πεμπτη. Οι ίδιες νότες πέραν της τρίτης χρησιμοποιούνται και στο κλείσιμο των διάφορων φράσεων. Σχετικά με την αρμονία του κομματιού, η κιθάρα χρησιμοποιεί μόνο τη συγχορδία της τονικής, ρε ματζόρε.

Ορχήστρα: Τα όργανα που συμμετέχουν στην ηχογράφηση του κομματιού αυτού είναι ένα μπουζούκι και μια κιθάρα. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μορφολογία: Η γενική δομή του κομματιού είναι ότι αποτελείται από τρεις στροφές. Κάθε στροφή έχει την εισαγωγή και τα λόγια. Το γενικό μουσικό θέμα από τα λόγια είναι το θέμα της εισαγωγής με κάποιες παραλλαγές όπως φαίνεται στην παρτιτούρα. Ουσιαστικά το κομμάτι χρησιμοποιεί μια μελωδία η οποία όταν είναι ορχηστρική θεωρείται εισαγωγή και όταν έχουμε το τραγούδι πάνω της με κάποιες μικρές διαφορές θεωρείται ότι έχουμε το θέμα από τα λόγια. Το κομμάτι λοιπόν έχει δύο μουσικά θέματα τα οποία είναι το πρώτο τα μέτρα 1-2 και το δεύτερο τα μέτρα 3-4. Τα δύο αυτά θέματα μαζί, μας δίνουν την εισαγωγή ή τα λόγια. Στο πρώτο θέμα έχουμε κίνηση της μελωδίας από την τονική στην τρίτη και κλείσιμο αρχικά στην πέμπτη (μέτρο 1) και έπειτα στην τονική (μέτρο 2). Στο δεύτερο θέμα έχουμε κίνηση της μελωδίας που ξεκινά από την πέμπτη και καταλήγει πρώτα πάλι σε αυτή (μέτρο 3) και μετά στην τονική (μέτρο 4). Όταν σε αυτά τα θέματα έχουμε τα λόγια οι αλλαγές που συμβαίνουν είναι παραλλαγές στην κίνηση της μελωδίας και χρήση μεγαλύτερων αξιών σε κάποια σημεία. Τέλος, έχουμε κάποιες παραλλαγές και στη δομή από στροφή σε στροφή, καθώς στη δεύτερη στροφή η εισαγωγή είναι διπλή, ενώ στο κλείσιμο του κομματιού η εισαγωγή που παίζεται μετά την τρίτη στροφή έχει έκταση τριών μέτρων αντί των τεσσάρων που εμφανίζει στο υπόλοιπο κομμάτι.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Στο κομμάτι αυτό η ερμηνεία και εκτέλεση στο μπουζουκί κινείται σε ελεύθερο πλαίσιο. Έχουμε αρκετές παραλλαγές, ενώ σε κάποια σημεία έχουμε νότες οι οποίες δεν είναι καθαρές και τόσο σίγουρες όσο οι υπόλοιπες. Αρχικά το κούρδισμα του μπουζουκιού είναι το ρε - λα - ρε. Ο ερμηνευτής κάνει χρήση των χορδών ρε (μπάσα) και λα ανοιχτές στα ισχυρά μέρη του μέτρου, δηλαδή στους χρόνους 1,3,5 και 7. Η χρήση των χορδών αυτών δεν συμβαίνει πάντα στους χρόνους που αναφέρθηκαν καθώς υπάρχουν και σημεία που μπορεί να χρησιμοποιειθεί μόνο η ρε (μπάσα) ανοιχτή ή να παιχτεί μόνο μια διφωνία στις άλλες δύο χορδές. Τα σημεία αυτά έχουν καταγραφεί λεπτομερώς στην παρτιτούρα. Το ίδιο ισχύει και για τις παραλλαγές οι οποίες έιναι αρκετές και σε μερικά μέτρα αλλάζουν αρκετά τη μελωδία. Τέλος, η θέση στην οποία κινείται ο ερμηνευτής στο μπουζούκι είναι κυρίως η πρώτη χορδή. Χρησιμοποιεί τη δεύτερη μόνο για τις νότες όπου θα παίξει μια διφωνία και για τις νότες ντο και ντο δίεση στα τάστα τρία και τέσσερα αντίστοιχα.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Θέλω μαστούρης να γινώ
Να ‘ρθω να ‘μαι μαζί σου
Γιατί εσένα αγαπώ βρ’ αμάν αμάν
Κι όχι την αδελφή σου (2)

Μπαγάσηδες τ’ αδέρφια σου
Για μένα δεν τους νοιάζει
Με κλείσανε στη φυλακή βρ’ αμάν αμάν
Κι έχω γι αυτούς μαράζι (2)

Τη στρίγκλα τη μανούλα σου
Που όταν με δει με βρίζει
Της εύχομαι στα γηρατειά βρ’ αμάν αμάν
Σα σκύλα να γαβγίζει

Το κομμάτι αυτό απαρτίζεται από τρεις στροφές με τέσσερις στίχους η καθεμία. Οι στίχοι είναι ανά δύο δεκαπεντασύλλαβοι, και σε όλες τις στροφές ο δεύτερος ομοιοκαταληκτεί με τον τέταρτο. Και στις τρεις στροφές ο τρίτος στίχος καταλήγει στα επιφωνήματα «βρ’ αμάν αμάν», των οποίων τις συλλαβές δεν υπολογίσαμε στα δεκαπεντασύλλαβα. Τα επιφωνήματα αυτά έχουν προστεθεί για να ισορροπεί ρυθμικά το κομμάτι με βάση τη μουσική. Τέλος, οι δύο τελευταίοι στίχοι κάθε στροφής επαναλαμβάνονται.

Το τραγούδι εμπεριέχει όλα τα χαρακτηριστικά του συνθέτη του. Είναι λιτό και αυστηρό όσον αφορά στη δομή και στο λεξιλόγιο, ενώ θεματικά προσεγγίζει τρία θέματα (μαστούρα, γυναίκες, φυλακή) που χρησιμοποιούνται στην πλειοψηφία της δημιουργίας του Βαμβακάρη. Η πρώτη στροφή αναφέρεται στο χασίς και σε μια κοπέλα την οποία αγαπά, η δεύτερη στα αδέλφια της και τη φυλακή, ενώ στην τρίτη κακολογεί αρκετά τη μητέρα της, μιας που κι εκείνη – κατά τα λεγόμενά του – κάνει το ίδιο.

Όπως ο ίδιος ο Βαμβακάρης περιγράφει στην αυτοβιογραφία του, η μαστούρα ήταν από τα πιο σημαντικά κομμάτια της καθημερινότητάς του είτε ήταν στη δουλειά[1], είτε στο στρατό[2], είτε έπαιζε μπουζούκι[3]. Γι’ αυτό βρέθηκε πάμπολλες φορές στη φυλακή και ως πολίτης[4] και ως στρατιώτης.[5] Στη συγκεκριμένη όμως αφήγηση, δεν αναφέρεται ο λόγος για τον οποίο βρέθηκε στη φυλακή, παρά μόνο ότι τον κλείσανε τα αδέρφια της αγαπημένης του. Σε αυτούς, δε, αναφέρεται ως «μπαγάσηδες», που σημαίνει[6] κατεργάρης, επιτήδειος, αν και παλαιότερα είχε πιο υβριστική σημασία, παλιάνθρωπος, διεφθαρμένος.

Σύμφωνα με το σκηνοθέτη Κ. Φέρρη[7], η πρώτη γυναίκα του Βαμβακάρη είχε βάλει τα αδέλφια της να τον κυνηγούν και να τον απειλούν, επειδή δεν ήθελε να της πληρώνει διατροφή. Πιθανόν λοιπόν να κατέληξε και για αυτό στη φυλακή, και σε αυτό να αναφέρεται ο συγκεκριμένος στίχος. Βέβαια, δεν του έλειπαν καθόλου οι περιπέτειες με γυναίκες διάφορων ηλικιών και ηθών. Το συγκεκριμένο τραγούδι όμως είναι πολύ πιθανό να γράφτηκε για την πρώτη του γυναίκα, την Ελένη Μαυροειδή, τη Ζιγκοάλα όπως την αποκαλούσε[8]. Όπως αναφέρει ο ίδιος[9], η Ζιγκοάλα είχε μια μικρότερη αδελφή, επίσης πολύ

όμορφη. Αναφέρεται επίσης στη μητέρα της ως «μια μέγαιρα» και από την αφήγησή του αντιλαμβανόμαστε ότι όντως, η οικογένεια της γυναίκας του δεν τον συμπαθούσε ιδιαίτερα.

Η τελευταία στροφή, αν και όπως φαίνεται απέδιδε το κλίμα που επικρατούσε μεταξύ του ίδιου του Βαμβακάρη και της πεθεράς του, θα μπορούσε να θεωρηθεί και χιουμοριστική, αφού ο συνθέτης «ανταποδίδει» την αντιπάθεια με την κατάρα να γαβγίζει σα σκύλα όταν γεράσει. Αυτό το αποκορύφωμα οργής στηρίζεται σε ένα σμυρναίικο δίστιχο, «Τι τση ήκανα τση μάνας συ κι όπου με δει με βρίζει/ που να τη δω στη χασαπιά, σαν σκύλος να γαβγίζει», με την ανάλογη προσαρμογή[10]. Τέλος, ιδιαίτερα ενδιαφέρων είναι ο πρώτος στίχος, όπου το να γίνει μαστούρης, δηλαδή να βρεθεί υπό την επήρεια του χασίς, φαίνεται σαν απαραίτητη προϋπόθεση για οποιαδήποτε κίνηση κάνει προς τη γυναίκα που τον ενδιαφέρει[11].

Πηγές:

1-5, 9. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 101-185

6. Βικιλεξικό, πρόσβαση στις 9/5/2017, https://el.wiktionary.org/wiki/μπαγάσας

7. Κώστας Φέρρης, στην εκπομπή «Μηχανή του χρόνου», που προβλήθηκε από τη ΝΕΡΙΤ στις 18/04/2015

8. Blog Μπουζούκι και μπουζουξήδες, πρόσβαση 9/5/2017, http://mpouzoukimpouzouksides.blogspot.sk/2016/12/markos-vamvakaris.html#

10. Νέαρχος Γεωργιάδης, Ο Μάρκος όπως τον γνώρισα – Ο Βαμβακάρης από το Α ως το Ω, (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2006), 114

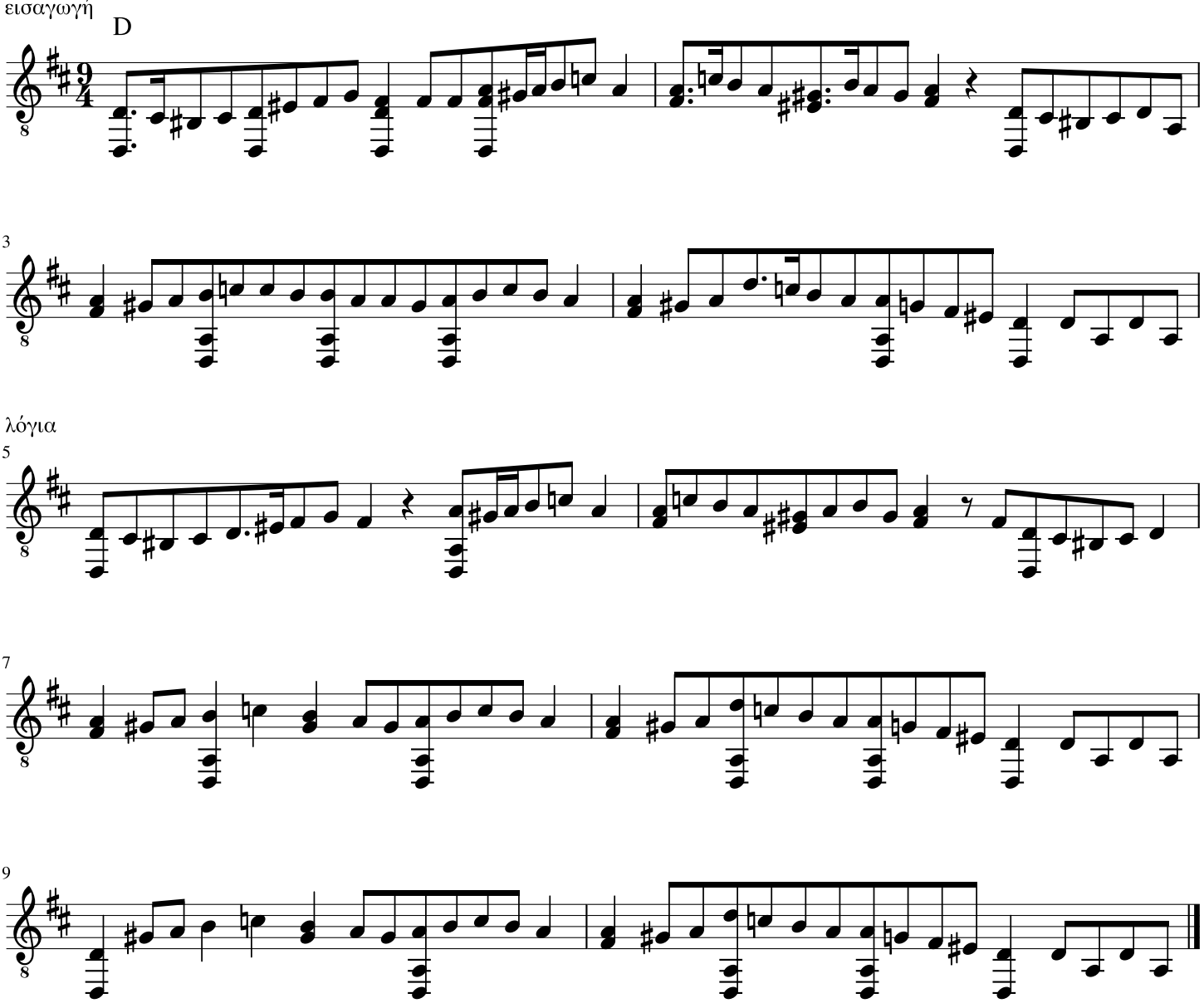
11. Ευάγγελος Αληγιζάκης, «Εικόνες εγκλήματος στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: «Ρεμπέτικο» και κοινωνικός έλεγχος», (Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011)

Θέλω μαστούρης να γινώ

Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή

D

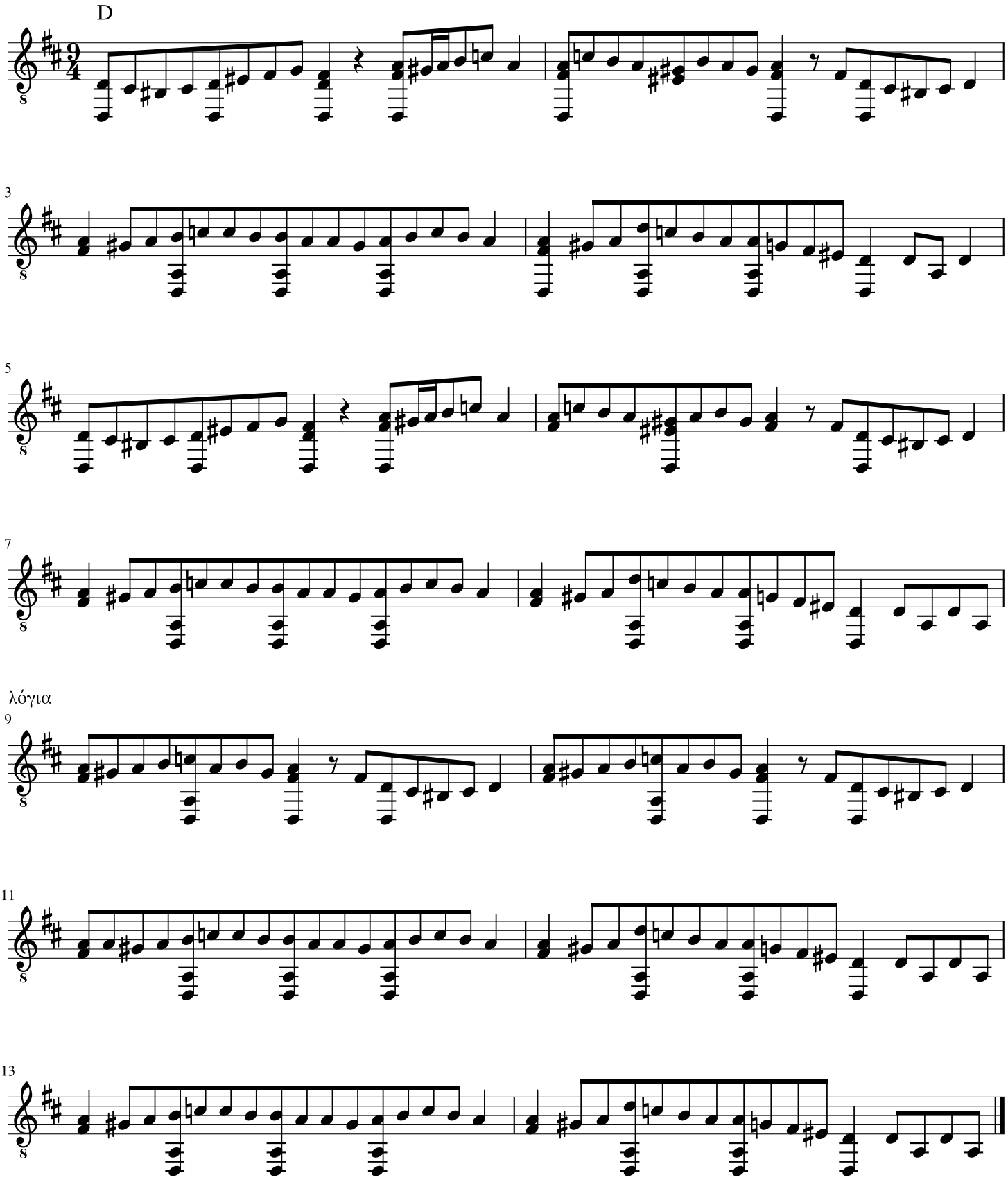


λόγια

δεύτερη στροφή

εισαγωγή

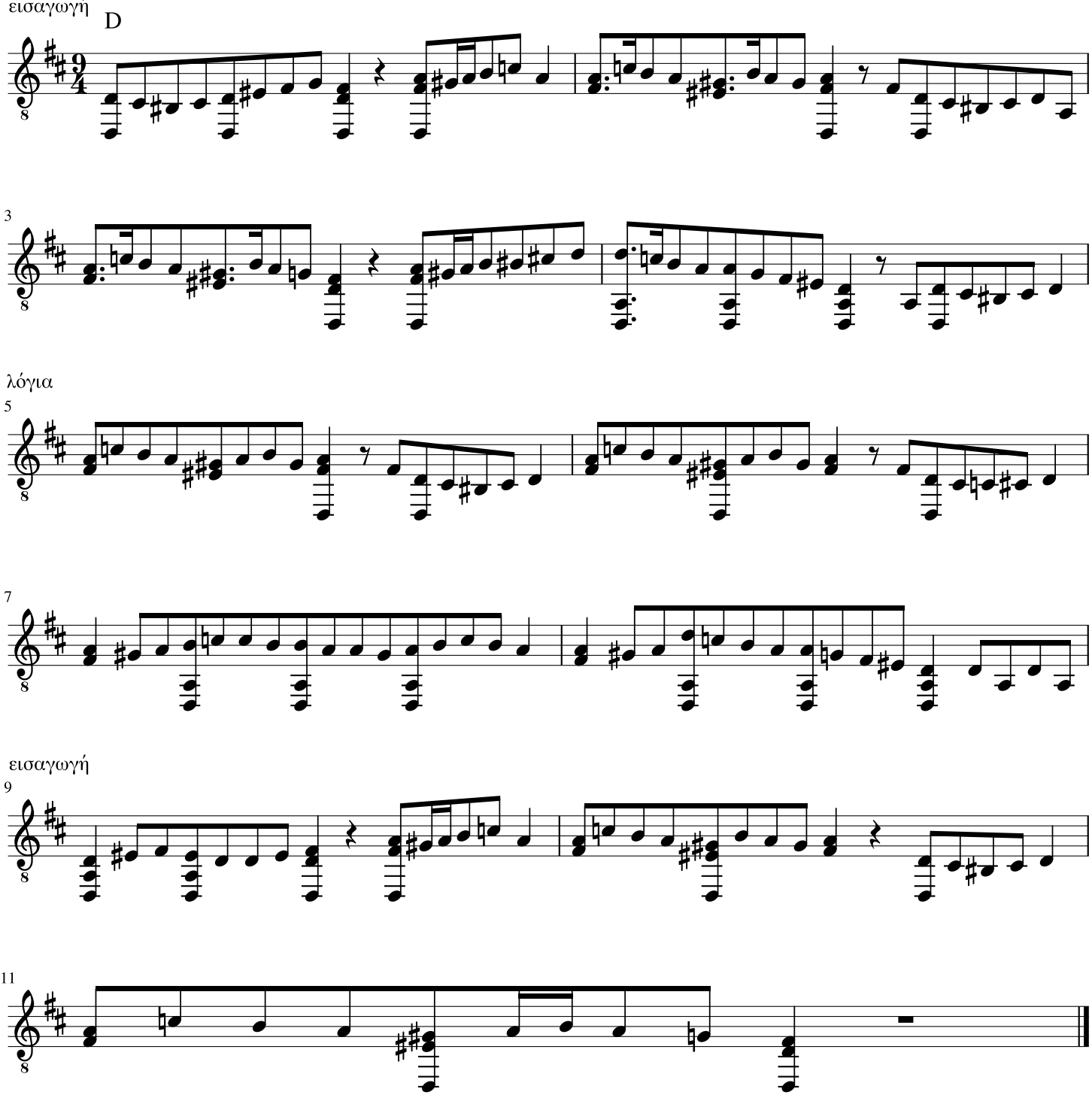
D



τρίτη στροφή

εισαγωγή

D



Κορόιδο

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε τρόπο ρε μινόρε: ρε - μι - φα - σολ - λα - σι ύφεση - ντο - ρε. Η ιδιαιτερότητά του είναι ότι στο εσωτερικό του κομματιού συναντάμε συχνά μετατροπία σε τρόπο φα μινόρε όπου χρησιμοποιεί κυρίως τις τρεις πρώτες νότες: φα - σολ - λα ύφεση και το μι ως προσαγωγέα καθώς και το ντο ως δεσπόζουσα στην κατάληξη των φράσεων. Ένα ακόμη ιδιαίτερο τροπικό στοιχείο είναι ότι ενώ αρμονικά η κιθάρα συνοδεύει με φα μινόρε ή ρε μινόρε, η μελωδία κινείται για λίγο σε σολ χιτζάζ,τρείς πρώτες νότες: σολ - λα ύφεση - σι. Σχετικά με τις αλλοιώσεις που εμφανίζονται στο κομμάτι έχουμε αυτές που αναφέρθηκαν προηγουμένως για τις μετατροπίες και όσον αφορά τον τρόπο του ρε μινόρε, συναντάμε σε ανοδική κίνηση της μελωδίας (μέτρα 1,2,3 και άλλα σημεία ανάλογα των παραλλαγών) το σι να είναι φυσικό. Η έκταση στην οποία κινείται η μελωδία του κομματιού είναι όλη η οκτάβα του ρε με επιπλέον χρήση των νοτών μι και φα στην υψηλή περιοχή και τη χρήση των ντο και σι στην χαμηλή περιοχή. Οι νότες στις οποίες έχουμε στάσεις της μελωδίας είναι οι νότες ρε και φα (τονικές των τρόπων που χρησιμοποιούνται στο κομμάτι), στις οποίες καταλήγουν και οι διάφορες φράσεις. Στο σκέλος της αρμονίας η κιθάρα συνοδεύει χρησιμοποιώντας δύο συγχορδίες, ρε μινόρε και φα μινόρε.

Ορχήστρα: Τα όργανα που απαρτίζουν την ορχήστρα στην ηχογράφηση αυτή είναι ένα μπουζούκι, μια κιθάρα και ένα κομπολόι με ποτήρι. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μορφολογία: Η δημιουργία αυτή αποτελείται από τρεις στροφές όπου η κάθε στροφή έχει τη δομή εισαγωγή - λόγια. Η εισαγωγή στην πρώτη στροφή εκτείνεται από το πρώτο μέτρο ως το έκτο μέτρο, ενώ στις άλλες δύο στροφές η έκτασή της περιορίζεται στα πρώτα τέσσερα μέτρα. Η αφαίρεση αυτών των δύο μέτρων στις άλλες στροφές δεν επηρεάζει το μουσικό θέμα της εισαγωγής μιας και τα μέτρα 5-6 είναι η επανάληψη των μέτρων 3-4. Στη συνέχεια τα μέτρα 7-12 αποτελούν τα λόγια. Η ανάλυση των μουσικών θεμάτων του κομματιού είναι κοινή και για την εισαγωγή και για τα λόγια καθώς οι μελωδίες ταυτίζονται και διαφοροποιούνται λίγο αναλόγως των παραλλαγών της κάθε στροφής, όπως φαίνεται στις παρτιτούρες. Όλο λοιπόν το κομμάτι έχει δύο μουσικά θέματα, το πρώτο είναι τα μέτρα 1-2 και το δεύτερο τα μέτρα 3-4. Στο πρώτο θέμα τα δύο μέτρα είναι όμοια και έχουμε μελωδική κίνηση που ξεκινά από την τονική στην οκτάβα και καταλήγει πάλι σε αυτήν. Η ενδιάμεσή πορεία της μελωδίας φτάνει ψηλά ως το φα πάνω από την οκτάβα και χαμηλά ως το λα που βρίσκεται στο μέσο της οκτάβας. Στο δεύτερο θέμα έχουμε μετατροπία σε φα μινόρε και και κίνηση της μελωδίας άλλοτε στο πρώτο πεντάχορδο του φα και άλλοτε στις τρεις πρώτες νότες. Στο θέμα αυτό έχουμε και μια μικρή κίνηση της μελωδίας στις τρεις πρώτες νότες του σολ χιτζάζ, αλλά η κιθάρα συνεχίζει να συνοδεύει είτε με φα μινόρε είτε με ρε μινόρε. Τέλος, το κομμάτι κλείνει με το μουσικό θέμα των πρώτων τεσσάρων μέτρων.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Στο συγκεκριμένο κομμάτι η ερμηνεία του Βαμβακάρη στο μπουζούκι είναι πολύ ιδιαίτερη, καθώς χρησιμοποιεί την τρίτη χορδή (μπάσα ρε) ως ανοιχτή, παραλλάσει συχνά την μελωδία από στροφή σε στροφή και χρησιμοποιεί αρκετά καλλωπιστικά στοιχεία (δέκατα έκτα και αποτζιατούρες). Αρχικά, η χρήση της τρίτης χορδής ως ανοιχτή στο κομμάτι αυτό είναι ξεχωριστή διότι την χρησιμοποιεί μόνο στον πρώτο χρόνο του μέτρου και όχι όπως συνηθίζει ο ίδιος καθώς και

ο Δελιάς στους χρόνους 1,3,5 και 7 του ζεϊμπέκικου. Στα θέματα βέβαια που η μελωδία κινείται σε φα μινόρε ο Βαμβακάρης χτυπά στον πρώτο χρόνο την νότα φα (ενδέχεται να εκτελείται με χρήση αντίχειρα) στη μπάσσα χορδή (τρίτο τάστο), χωρίς αυτό να συμβαίνει πάντα (τα σημεία αυτά φαίνονται στις παρτιτούρες). Ένα άλλο αξιοσημείωτο στοιχείο είναι οι πολλές παραλλαγές και οι καλλωπισμοί στη μελωδία, πράγμα το οποίο έχει καταγραφεί στις παρτιτούρες και δείχνει την ελευθερία με την οποία χειρίζεται τη μελωδία ο ερμηνευτής στο κομμάτι αυτό. Σε αρκετά σημεία έχουμε την προσθήκη μικρότερων αξιών (δέκατα έκτα) καθώς και τη χρήση αποτζιατούρων. Οι παραλλαγές αυτές εμφανίζονται κυρίως στο δεύτερο μουσικό θέμα (μέτρα 3-4 ή 9-12). Κλείνοντας, το κούρδισμα που χρησιμοποιεί είναι το ρε - λα - ρε.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Τα ’πιες και μας εσούρωσες
κι ήρθες για να μας βρίσεις
και δεν κοιτάς τη τύφλα σου, κορόιδο,
παρά μας φοβερίζεις

Πόσες κλωτσιές έχεις να φας,
που πάντα νταηλίζεις
και στα καλά καθούμενα, κορόιδο,
όλο τον κόσμο βρίζεις

Χωρίς να κάνεις τίποτις,
το λέει η ψυχή σου,
που κάθε μέρα βρίσκεται, κορόιδο,
σπασμέν’ η κεφαλή σου.

Το κομμάτι αποτελείται από τρεις τετράστιχες στροφές. Υπάρχει ομοιοκαταληξία μεταξύ δεύτερου και τέταρτου στίχου, ενώ ο τρίτος στίχος σε όλες τις στροφές καταλήγει με τη λέξη «κορόιδο». Τραγουδιέται με επανάληψη των δύο τελευταίων στίχων κάθε στροφής, όπου κάθε στροφή έχει ολοκληρωμένο ανεξάρτητο νόημα, αν και όλα απευθύνονται στο ίδιο άτομο και είναι στο ίδιο ύφος.

Ο συνθέτης απευθύνεται σε έναν ψευτόμαγκα τον οποίο ονομάζει κορόιδο, δείχνοντας έτσι την αντιπάθεια, την αποδοκιμασία και την απόρριψη προς το πρόσωπό του, πράγμα που γίνεται αισθητό και από τους υπόλοιπους στίχους. Φαίνεται όμως ότι η παλικαριά του «κορόιδου» είναι επίπλαστη, αφού τρώει κλωτσιές και έχει κάθε μέρα σπασμένο κεφάλι (δεύτερη και τρίτη στροφή αντίστοιχα).

Ο Μάρκος υποτιμούσε αρκετά όσους κατανάλωναν αλκοόλ, πράγμα που είναι εμφανές και εδώ: «Τα ’πιες και μας εσούρωσες/ κι ήρθες για να μας βρίσεις/ και δεν κοιτάς την τύφλα σου, κορόιδο,/ παρά μας φοβερίζεις». Λέει σχετικά στην Αυτοβιογραφία του[1]: «προκειμένου να πιω κρασί, να γίνω χάλια, να μεθύσω, να με περιγελούνε […]να με πιάσει αύριο μεθαύριο η καρδιά μου να πεθάνω […] Με το μεθύσι κάνεις πολλά πράματα.» Είναι λοιπόν και αυτό ένα χαρακτηριστικό άξιο επίκρισης για το «κορόιδο». Ο Βαμβακάρης, ως καλλιτέχνης με μεγάλη απήχηση σε όλα τα λαικά στρώματα, αλλά και ως εκπρόσωπος και εκφραστής των ρεμπέτηδων, χωρίζει τους μάγκες σε καλούς και κακούς ανάλογα με τη συμπεριφορά τους. Βλέπουμε λοιπόν, να ενισχύει τους ρεμπέτες που θέλουν την ηρεμία, την ειρήνη, την καλοπέραση, και να απορρίπτει τον πρότερο κύκλο των εγκληματιών – φονιάδων[2].

Είναι αξιοσημείωτο πως η στιχουργική του κομματιού αυτού έχει αρκετές ομοιότητες σαν ύφος και περιεχόμενο με το «Μάγκα μου το μαχαίρι σου» που έγραψε την επόμενη χρονιά ο Ανέστης Δελιάς. Εκείνος δίνει έμφαση στην ψεύτικη επίδειξη δύναμης του αντίστοιχου προσώπου το οποίο βαφτίζει «φιγουρατζή»· πάντως και εκείνος τον αποδοκιμάζει σαν άνθρωπο και σα συμπεριφορά. Βέβαια, σαν ιστορία, φαίνεται να είναι προσαρμογή ενός κωνσταντινουπολίτικου δίστιχου σε μια πραγματική ιστορία. Το δίστιχο έχει ως εξής: «Πάλι μεθυσμένος είσαι, πάλι τα ποτήρια σπας, πάλι το κουτσαβάκι κάνεις, το ξύλο που θα φας», ενώ το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται είναι κατά πάσα πιθανότητα ο Νίκος Μάθεσης ή Τρελλάκιας, με τον οποίο είχε διαφορές ήδη από το 1932[3].

Πηγές:

1. Αγγελική Βέλλου-Κάιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία*, (Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 119

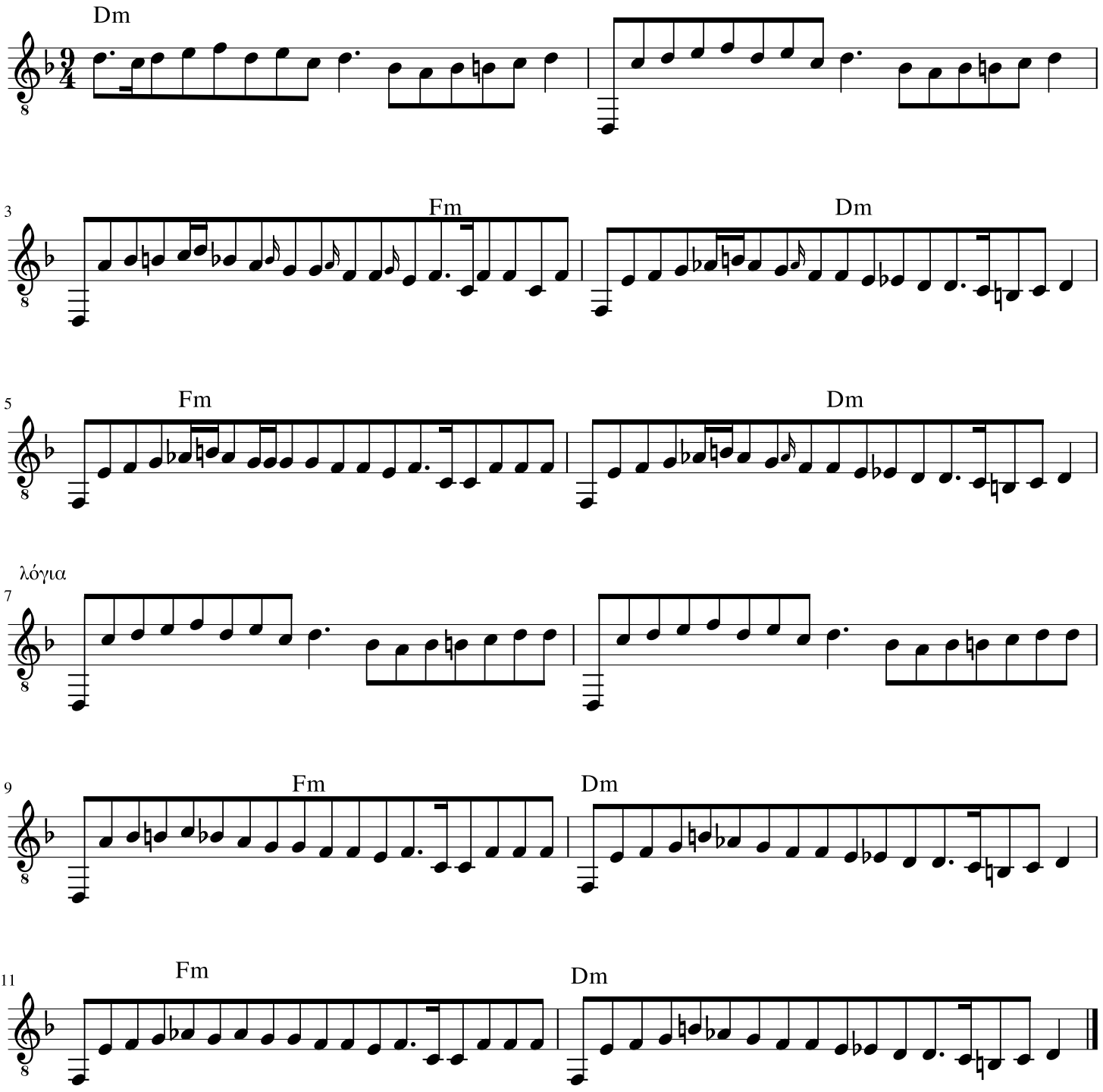
2. Νέαρχος Γεωργιάδης, *Ο Ακρίτας που έγινε ρεμπέτης*, (Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, 1999), 40

3. Νέαρχος Γεωργιάδης, Ο Μάρκος όπως τον γνώρισα – Ο Βαμβακάρης από το Α ως το Ω, (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2006), 181-182

Κορόιδο

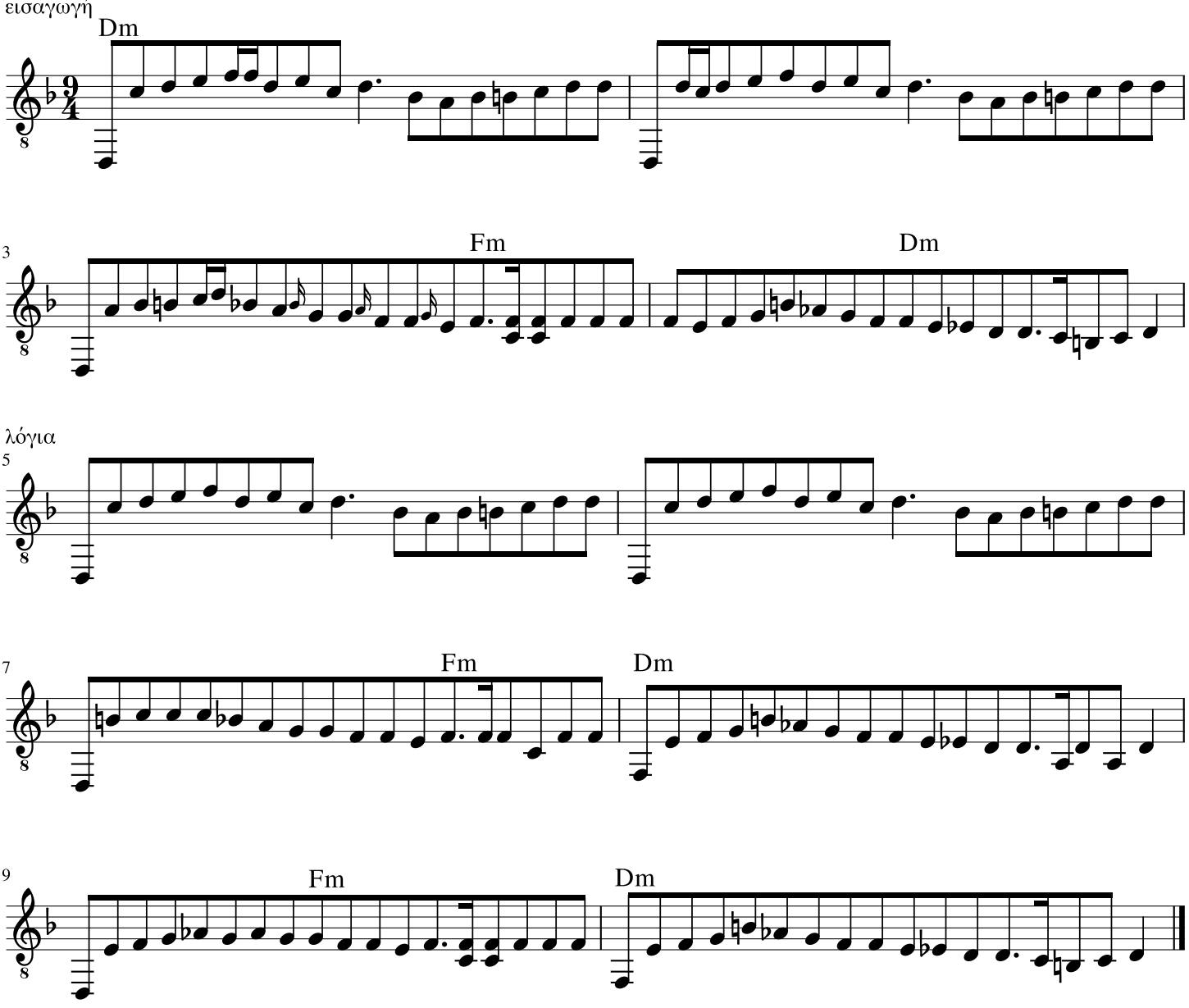
Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή



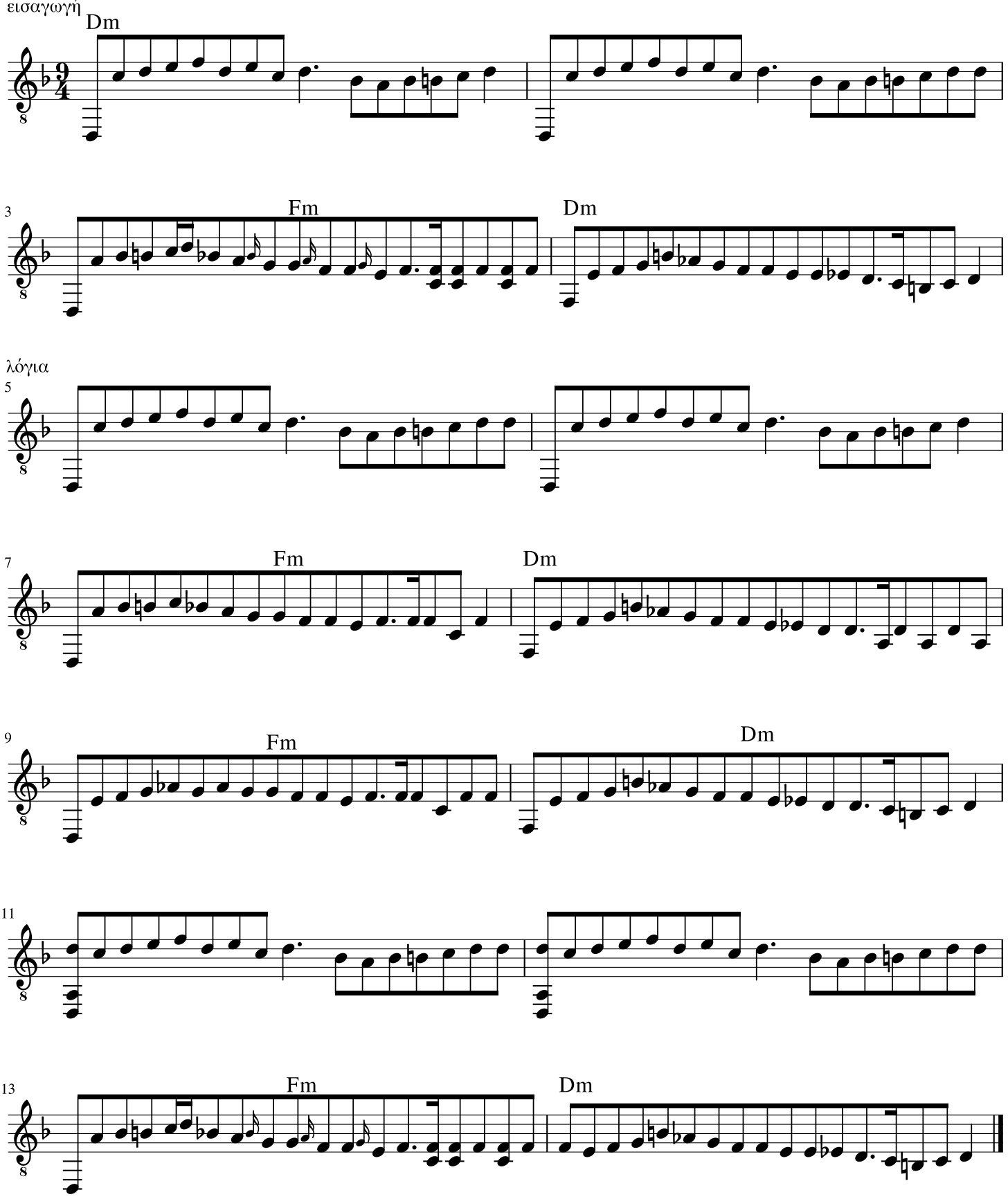
δεύτερη στροφή

εισαγωγή



τρίτη στροφή

εισαγωγή



Σκύλα μ' έκανες και λιώνω

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Η σύνθεση αυτή κινείται σε τρόπο σολ χιτζασκιάρ: σολ - λα ύφεση - σι - ντο - ρε - μι ύφεση - φα δίεση - σολ. Η μόνη αλλοίωση που συναντάμε βρίσκεται στην τέταρτη, η οποία εμφανίζεται οξυμένη (ντο δίεση) σε κάποια σημεία του κομματιού. Όπως έχει αναλυθεί και σε άλλα κομμάτια που εμφανίζουν την ίδια αλλοίωση στο χιτζασκιάρ, έτσι και εδώ ισχύει ότι έχει αναφερθεί για το πειραιώτικο χρώμα που προσδίδεται στον τρόπο. Ο δημιουργός χρησιμοποιεί όλη την έκταση του τρόπου εστιάζοντας περισσότερο στην πέμπτη και την τονική. Όσον αφορά την αρμονία, η κιθάρα συνοδεύει με τις εξής συγχορδίες: σολ ματζόρε και φα μινόρε.

Ορχήστρα: Η ορχήστρα που ερμηνεύει το κομμάτι αυτό αποτελείται από τρία όργανα, μπουζούκι, μπαγλαμά (συνοδεύει με συγχορδίες) και κιθάρα.Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μορφολογία: Αρχικά, πριν το κομμάτι ο Βαμβακάρης αυτοσχεδιάζει στον τρόπο του κομματιού. Ο αυτοσχεδιασμός αυτός είναι ελεύθερος και έχει καταγραφεί στην παρτιτούρα με σχετικές χρονικές αξίες. Η έκτασή του καλύπτει δύο οκτάβες από το ρε της πρώτης ανοιχτής χορδής και υψηλότερα, ενώ οι καταλήξεις των φράσεών του γίνονται στην τονική και την πέμπτη. Μετά το τέλος του αυτοσχεδιασμού ξεκινούν τα λόγια του κομματιού, το οποίο αποτελείται από τρεις στροφές, με δομή λόγια (μέτρα 1-4) - εισαγωγή (μέτρα 5-8). Η μελωδία στα λόγια κινείται με αξίες τετάρτων και ογδόων και εστιάζει κυρίως στην πέμπτη. Η νότα αυτή αποτελεί αφετηρία και κατάληξη της μελωδίας στα πρώτα τρία μέτρα, ενώ στο τέταρτο γίνεται κατάληξη στην τονική. Στην εισαγωγή η μελωδία κινείται πιο γρήγορα απ' ότι στα λόγια, με ευρεία χρήση τρίηχων ογδόων. Στα μέτρα αυτά (5-8) έχουμε κυρίως καθοδική κίνηση από την τονική στην πέμπτη, στην οποία καταλήγουν τα μέτρα 5-7, ενώ στο μέτρο 8 έχουμε κατάληξη στην τονική. Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Η ερμηνεία του μπουζουκιού στο κομμάτι αυτό είναι πλούσια και ιδιαίτερη. Κατ΄ αρχάς έχουμε τη χρήση του κουρδίσματος ρε - σι - σολ (μπάσα χορδή). Με το κούρδισμα αυτό ο Βαμβακάρης επιτυγχάνει μεγαλύτερη ευκολία στη θέση που παίζει τη μελωδία του κομματιού, μιας και ο τρόπος του σολ χιτζασκιάρ ταιριάζει απόλυτα στο κούρδισμα αυτό. Ειδικότερα, η θέση που εκτελείται ο τρόπος αυτός στην ταστιέρα είναι: σολ (ανοιχτή) και λα ύφεση (πρώτο τάστο) στην τρίτη χορδή, σι (ανοιχτή) και ντο ή ντο δίεση (πρώτο ή δεύτερο τάστο) στη δεύτερη και ρε (ανοιχτή), μι ύφεση (πρώτο τάστο), φα δίεση (τέταρτο τάστο) και σολ (πέμπτο τάστο) στην πρώτη. Ένα ακόμη πλεονέκτημα που προσφέρει το κούρδισμα αυτό στον ερμηνευτή είναι ότι έχει την τονική (σολ) στη χαμηλή περιοχή που ζητά το κομμάτι. Αυτό δεν θα μπορούσε να συμβεί αν το κούρδισμα της μπάσας χορδής ήταν ρε διότι το σολ βρίσκεται μία τέταρτη πιο χαμηλά. Πέραν του κουρδίσματος, είναι άξιο αναφοράς ότι ο αυτοσχεδιασμός που προηγείται του κομματιού διαρκεί λίγο περισσότερο από ένα λεπτό και καλύπτει έκταση δύο οκτάβων όπως αναφέρθηκε στη μορφολογία. Ο χρόνος αυτός και η έκτασή του είναι μεγάλα μεγέθη για την εποχή εκείνη πράγμα που δείχνει πως ο Βαμβακάρης αποτυπώνει τα συναισθήματά του πλήρως, χωρίς να σκέφτεται την διάρκεια της ηχογράφησης η οποία τότε ήταν περιορισμένη. Ενδέχεται για αυτό το λόγο να παρεμβάλλεται ο Στράτος Παγιουμτζής με το επιφώνημα ωχ, ώστε να σταματήσει ο αυτοσχεδιασμός (όπως και γίνεται λίγα δευτερόλεπτα αργότερα) και να ηχογραφηθεί κανονικά όλη η διάρκεια του κομματιού. Τέλος, έχουμε αρκετές παραλλαγές οι οποίες βρίσκονται κυρίως στην εισαγωγή, με αποκορύφωμα την τελευταία εισαγωγή με την οποία κλείνει και το κομμάτι.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Σκύλα μ' έκανες και λιώνω (3)

Μες στη σκοτεινιά με πόνο

Σκύλα μ' έκανες κομμάτια (3)

Με τα δυο σου μαύρα μάτια

Σκύλα μ' έκανες ρεζίλι (3)

Στον πασά και στο βεζίρη

Η δομή της σύνθεσης αυτής είναι ότι αποτελείται από τρία δίστιχα, με τον πρώτο στίχο να επαναλαμβάνεται τρεις φορές (σε μερικές από αυτές παρεμβάλλεται και το επιφώνημα «βρε» στο τέλος του στίχου). Ο κάθε στίχος έχει οκτώ συλλαβές και ομοιοκαταληκτεί με τον επόμενό του.

Όπως όλα τα τραγούδια του συνθέτη, έτσι και αυτό έχει γλώσσα λιτή, απλή, καθημερινή, καθώς ο ίδιος δεν τελείωσε ποτέ το σχολείο και έμεινε αμόρφωτος[1]. Η γλώσσα του διαμορφώθηκε στις διάφορες χειρωνακτικές επαγγελματικές του ασχολίες και από τη συναναστροφή του με τους μάγκες και τους ρεμπέτες της εποχής του. Την προσφώνηση σκύλα τη χρησιμοποιεί εκτενώς στα τραγούδια του, προφανώς ως επικριτικό χαρακτηρισμό για τις γυναίκες. Η χρήση της λέξης έχει χιώτικη προέλευση και αναφέρεται στη σκληρή γυναίκα υπάρχουν μάλιστα χιώτικα δίστιχα παρόμοιου περιεχομένου, τα οποία ταξίδεψαν στη Σύρο μέσω των Χίων προσφύγων και έμειναν μάλλον στη μνήμη του Βαμβακάρη[2].

Το κομμάτι εμπεριέχει τα στοιχεία τόσο του ρεμπέτικου της εποχής που γράφτηκε, που ονομάζεται κλασική φάση[3] ενώ επίσης καταδεικνύει όλα τα ειδικά χαρακτηριστικά της δημιουργίας του Βαμβακάρη που αποτελούν το ύφος, τη «Σχολή» που καθιέρωσε[4]. Τέτοια είναι η αυστηρή μετρική του στίχου, η ομοιοκαταληξία και η μικρή διάρκεια (μόλις τρεις στροφές), ενώ όσον αφορά στη μορφή και τη γλώσσα έχουμε λιτότητα και αυθορμητισμό στο στίχο. Χαρακτηριστικά της «Σχολής» Βαμβακάρη που βλέπουμε στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι το αυστηρό, δωρικό στήσιμο των στίχων, τα οποία όμως εμπεριέχουν πάθος. Επίσης, ο ίδιος αναφέρει ότι «τα δικά μου τα τραγούδια είναι όλα αληθινά γιατί είναι βγαλμένα από την καρδιά μου[5].» Όπως αυτό αποτυπώνεται σε πληθώρα τραγουδιών του, ο Βαμβακάρης με την άμεση έκφραση των προσωπικών του προβλημάτων σε τραγούδια, όχι μόνο καθιερώνει το στιλ του και στιχουργικά, αλλά έχει τεράστια απήχηση σε όλα τα λαϊκά στρώματα, που αντιμετωπίζουν τις ίδιες καταστάσεις[6].

Το τραγούδι είναι γραμμένο για την πρώτη του γυναίκα, την Ελένη Μαυροειδή («Ζιγκοάλα»). Η γυναίκα του δεν του ήταν πιστή, είχε δεσμό με τον κουμπάρο τους Γιώργο, με τον οποίο και έμεινε τελικά[7]. Μια τέτοια συμπεριφορά, εκτός του ότι πλήγωσε βαθύτατα τον Βαμβακάρη, ήταν και ύψιστη ατίμωση, ειδικά για κάποιον τόσο γνωστό. Έτσι λοιπόν απευθύνεται στη γυναίκα του στις δύο πρώτες στροφές λέγοντάς της πόσο πληγώθηκε (μ' έκανες και λιώνω, μ' έκανες κομμάτια) και στη συνέχεια πόσο γελοιοποιήθηκε εξαιτίας της σε όλους (μ' έκανες ρεζίλι). Για να δείξει, δε, το μέγεθος της γελοιοποίησης, αναφέρει

τους υψηλόβαθμους Οθωμανούς άρχοντες, πασά και βεζίρη, ότι μέχρι και αυτοί θα έμαθαν για το ρεζίλεμά του. Όλο αυτό το δίστιχο προέρχεται από τα χιώτικα που προαναφέρθηκαν.

Συμπερασματικά, ο Βαμβακάρης απεικονίζει μέσα από τους στίχους του, αρκετά ρεαλιστικά, την ουσιαστική σχέση που είχε με την πρώτη του σύζυγο. Από αυτά που αναφέρει ο ίδιος[8], την πήρε από έρωτα, την αγάπησε πολύ και όταν χώρισαν έκανε χρόνια να την ξεπεράσει, όσες γυναίκες και αν βρέθηκαν στο δρόμο του. Παρόλα αυτά, δεν της συγχώρεσε ποτέ το γεγονός ότι δεν του ήταν πιστή και τον βασάνιζε με αυτό στη διάρκεια του γάμου τους.

Πηγές:

1, 5, 7, 8. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 34-286

2. Νέαρχος Γεωργιάδης, Ο Μάρκος όπως τον γνώρισα – Ο Βαμβακάρης από το Α ως το Ω, (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2006), 118

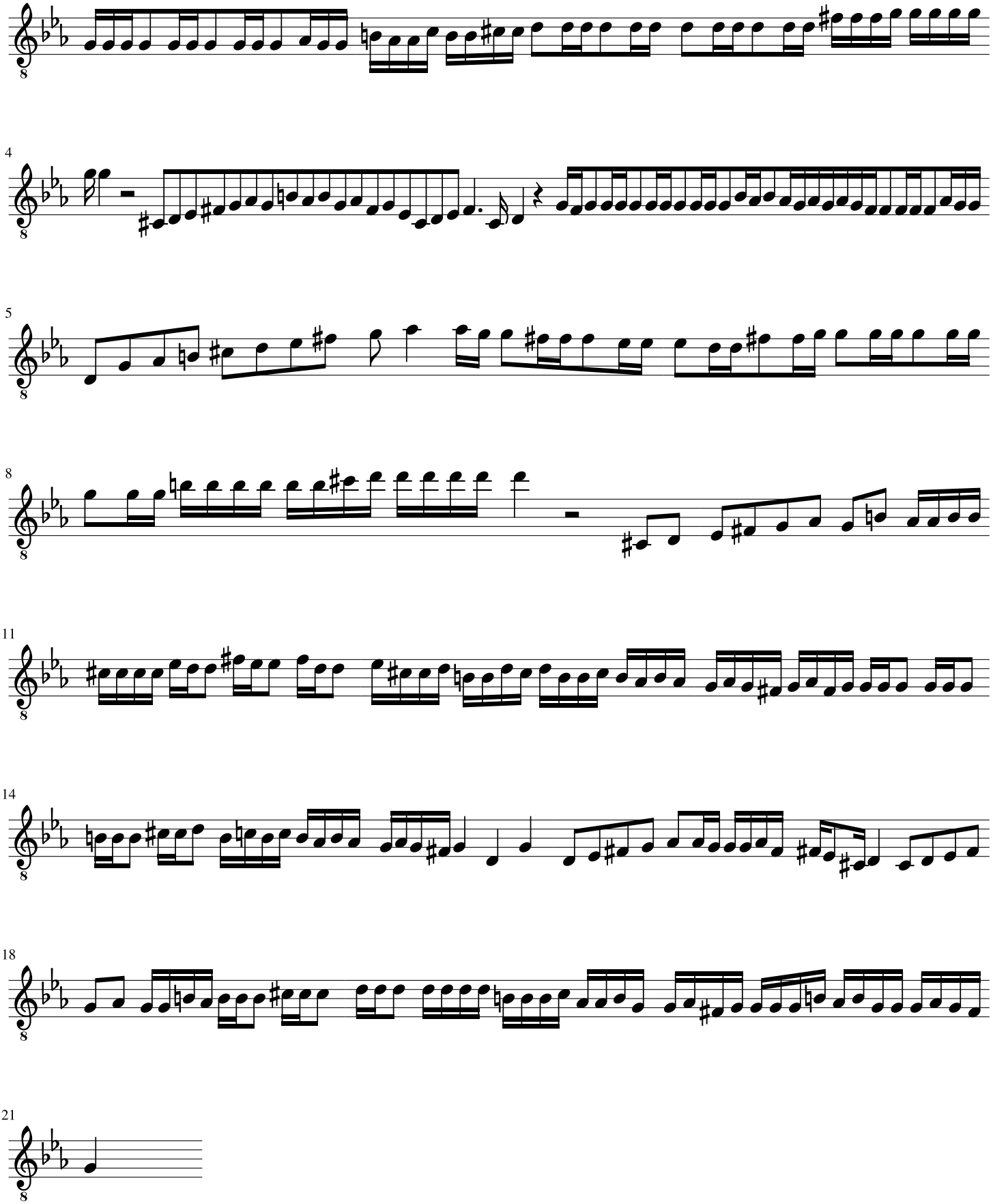
3. Στάθης Δαμιανάκος*, Παράδοση ανταρσίας και λαικός πολιτισμός*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1987), 116

4. Τάσος Σχορέλης, «Μάρκος Βαμβακάρης», από τη *Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος α',* (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 198

6. Παναγιώτης Κουνάδης, Εις *ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 171-180

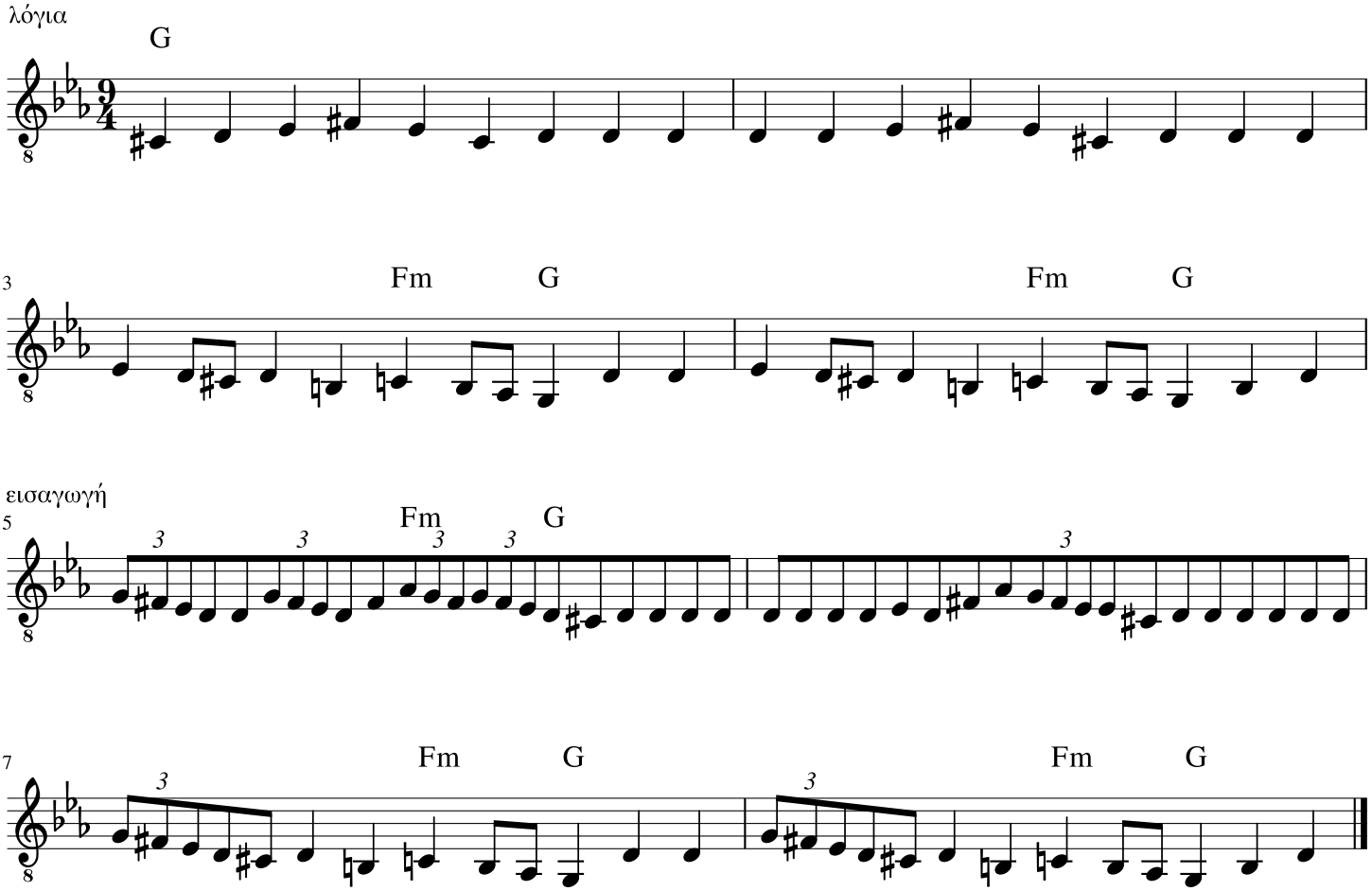
Σκύλα μ' έκανες και λιωνώ αυτοσχεδιασμός

Μάρκος Βαμβακάρης

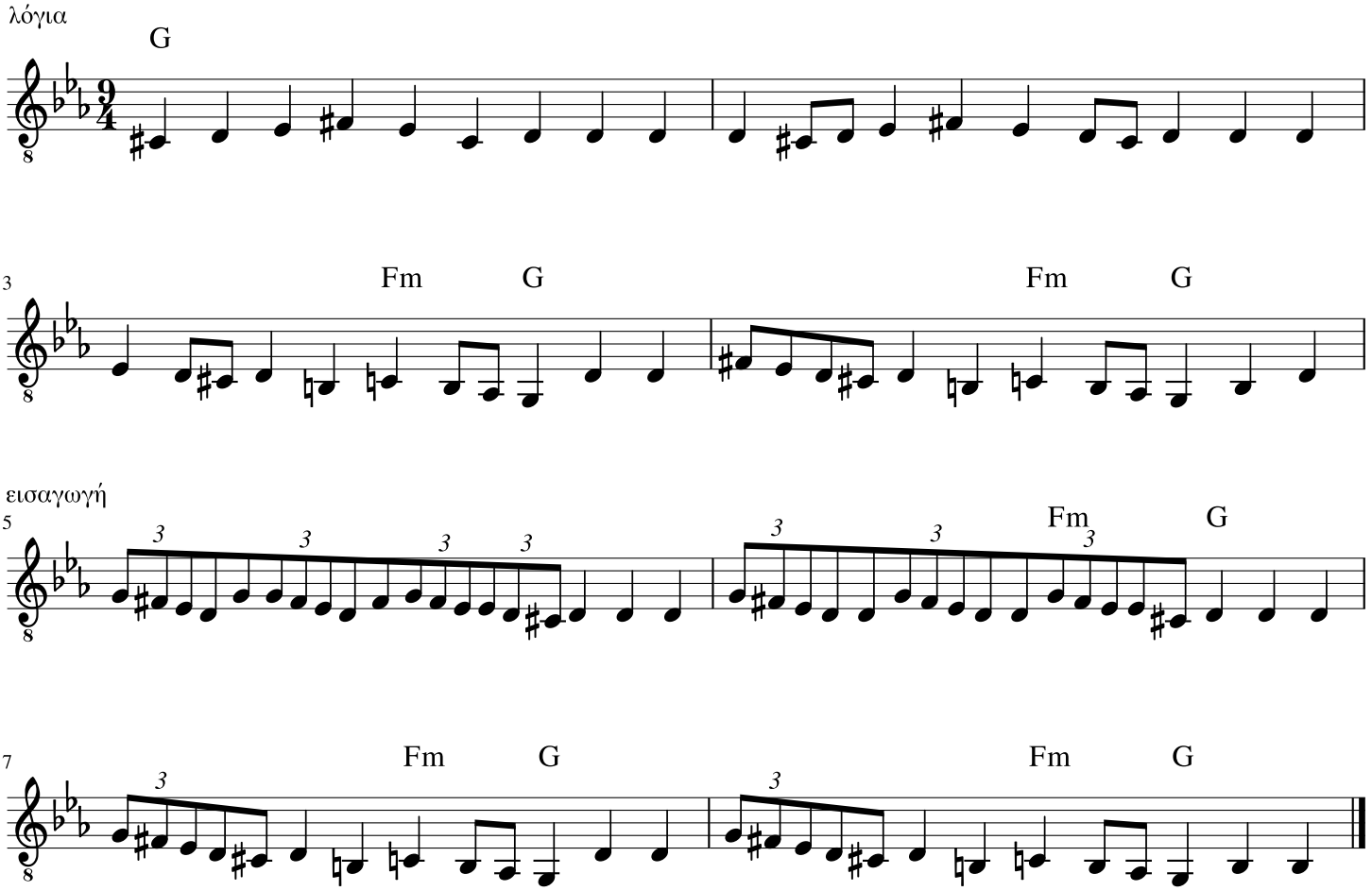


Σκύλα μ' έκανες και λιώνω

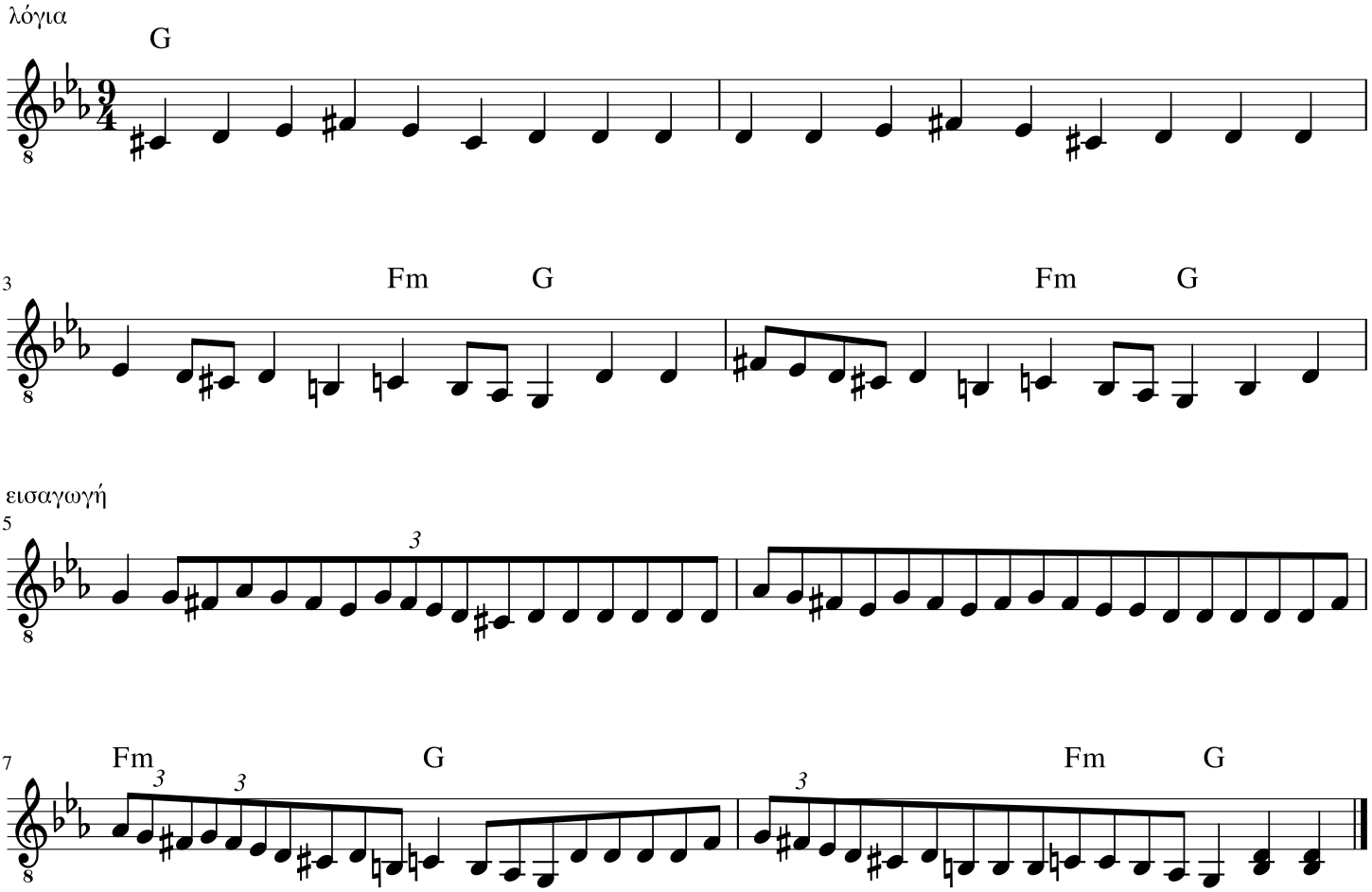
Μάρκος Βαμβακάρης



δεύτερη στροφή



τρίτη στροφή



Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό εμφανίζει ένα συνδυασμό δύο τρόπων με χρήση της ίδιας τονικής. Ο ένας τρόπος είναι ραστ και ο άλλος μινόρε. Οι τρόποι που συναντάμε λοιπόν είναι ο ντο ραστ και ο ντο μινόρε - νιαβέντ. Στην εισαγωγή έχουμε χρήση του πρώτου πενταχόρδου του ντο ματζόρε: ντο - ρε δίεση - μι - φα - σολ για τα μέτρα 1-4. Στα μέτρα 1-3 η τέταρτη (φα) εμφανίζεται με δίεση στους δύο τελευταίους χρόνους λόγω του ότι μετά από αυτή ακολουθεί η πέμπτη (σολ), η οποία ώντας καταληκτική νότα των μέτρων αυτών, υποστηρίζεται έτσι καλύτερα. Έπειτα, σε όλο το υπόλοιπο κομμάτι έχουμε χρήση όλης της οκτάβας του ντο μινόρε: ντο - ρε - μι ύφεση - φα - σολ - λα ύφεση - σι - ντο, ενώ στα λόγια οι ανταποκρίσεις του μπουζουκιού κινούνται στο πρώτο πεντάχορδο του ντο νιαβέντ: ντο - ρε - μι ύφεση - φα δίεση - σολ. Η μελωδία του κομματιού γενικά, εστιάζει στο πρώτο πεντάχορδο των τρόπων και στο τέλος των φράσεων καταλήγει στην πέμπτη και την τονική. Σχετικά με την αρμονία του κομματιού, η κιθάρα συνοδεύει με τις συγχορδίες: ντο ματζόρε - μινόρε, σολ ματζόρε και φα μινόρε.

Ορχήστρα: Τα όργανα που συμμετέχουν στην εκτέλεση του κομματιού είναι δύο μπουζούκια, ένας μπαγλαμάς και μία κιθάρα. Ο μπαγλαμάς συνοδεύει με συγχορδίες, ενώ το δεύτερο μπουζούκι παίζει σε κάποια σημεία τη μελωδία ή στέκεται σε μία νότα συνοδευτικά προς το πρώτο. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μορφολογία: Το κομμάτι αυτό αποτελείται από τέσσερις στροφές, όπου στην κάθε στροφή έχουμε την εισαγωγή και τα λόγια. Η εισαγωγή εκτείνεται από το μέτρο 1 ως 8 και τα λόγια από το μέτρο 9 ως 16. Στην πρώτη στροφή και μετά την τέταρτη (κλείσιμο κομματιού), η εισαγωγή έχει την πλήρη έκτασή της, ενώ στις υπόλοιπες χρησιμοποιούνται μόνο τα μέτρα 5-8. Αρχικά, μπορούμε να χωρίσουμε την εισαγωγή σε δύο μουσικά θέματα. Στο πρώτο (μέτρα 1-4) η μελωδία κινείται σε ντο ραστ, με αφετηρία της την τρίτη νότα του τρόπου και κατάληξη πρώτα στην πέμπτη (μέτρα 1-3) και έπειτα στην τονική (μέτρο 4). Στο δεύτερο θέμα (μέτρα 5-8) της εισαγωγής, η μελωδία κινείται σε ντο μινόρε και ξεκινά την πορεία της από την τονική στην οκτάβα, καταλήγοντας πρώτα στην τρίτη (μέτρα 5,7) και την πέμπτη (μέτρο 6) και τελικώς στην τονική (μέτρο 8). Στη συνέχεια έχουμε τα λόγια τα οποία μπορούν να χωριστούν σε φράσεις ανά δύο μέτρα. Το πρώτο μέτρο κάθε φράσης περιλαμβάνει το τραγούδι και το δεύτερο περιλαμβάνει την ανταπόκριση του μπουζουκιού. Στην πρώτη φράση (μέτρα 9-10) η μελωδία ξεκινά από την τονική και καταλήγει πάλι σε αυτή, με αρμονική συνοδεία της συγχορδίας ντο μινόρε. Στη δεύτερη (μέτρα 11-12) και τρίτη (μέτρα 13-14) φράση η μελωδία ξεκινά από την τέταρτη και την έκτη αντίστοιχα καταλήγοντας στην πέμπτη, όπου η συγχορδία των πρώτων μέτρων των φράσεων είναι η φα μινόρε και των δεύτερων η ντο μινόρε. Στην τελευταία φράση (μέτρα 15-16) η μελωδία ξεκινά στο πρώτο μέτρο από την δεύτερη (συνοδεία συγχορδίας σολ ματζόρε) και καταλήγει στο δεύτερο μέτρο στην τονική (συγχορδία ντο μινόρε).

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Στο κομμάτι αυτό έχουμε τη συμμετοχή δύο μπουζουκιών. Το ένα έχει τον κύριο μελωδικό ρόλο, ενώ το άλλο έχει συνοδευτικό χαρακτήρα όπως αναφέρθηκε στην παράγραφο της ορχήστρας. Το κούρδισμα που χρησιμοποιείται είναι το ρε - λα - ρε, ενώ το ιδιαίτερο ερμηνευτικό χαρακτηριστικό του κομματιού είναι η απόλυτη ελευθερία που έχει το μπουζούκι, καθώς οι παραλλαγές που εμφανίζονται είναι πολλές και σε όλες τις στροφές.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά
εμένα μ' αγαπούνε
μόλις θα μ' αντικρίσουνε
θυσία θα γενούνε

Όσοι δε με γνωρίζουνε
τώρα θα με γνωρίσουν
εγώ κάνω την τσάρκα μου
κι ας με καλαμπουρίζουν

Εγώ φτωχός γεννήθηκα
στον κόσμο έχω γυρίσει
μέσα απ' τα φύλλα της καρδιάς
εγώ 'χω μαρτυρήσει

Όλοι οι κουτσαβάκηδες
που ζούνε στο κουρμπέτι
κι αυτοί μες στην καρδούλα τους
έχουν μεγάλο ντέρτι

Η σύνθεση αυτή αποτελείται από τέσσερεις τετράστιχες στροφές. Οι στίχοι είναι ανά δύο δεκαπεντασύλλαβοι και η ομοιοκαταληξία γίνεται μεταξύ δεύτερου και τέταρτου στίχου. Η κάθε στροφή είναι αυτοτελής και νοηματικά ανεξάρτητη, με κοινό θεματικό άξονα. Το συγκεκριμένο κομμάτι γράφτηκε στη διάρκεια της μεταξικής λογοκρισίας και παρατηρούμε ότι απουσιάζει από αυτό κάθε αναφορά σε «απαγορευμένο» θέμα (χασίς, τεκέδες).

Πρόκειται για αυτοαναφορικό τραγούδι, στο οποίο ο συνθέτης θέλει να εκφράσει το πώς τον αντιμετώπιζαν όσοι τον συναναστρέφονταν. Έχαιρε της εκτίμησης και της αγάπης τους, είχε τη συμπάθειά τους και την προθυμία τους να κάνουν πράγματα για αυτόν, όπως γίνεται κατανοητό στο τραγούδι: «μ' αγαπούνε, θυσία θα γενούνε». Πολλές φορές στις διηγήσεις του χρησιμοποιεί τις εκφράσεις «μ' αγαπάγανε», «μ' εκτιμούσαν», πράγμα που μας δείχνει πόσο σημαντική ήταν για τον ίδιο η αναγνώριση και το να τα έχει καλά με

όλους, να τον εκτιμούν, να τον προσέχουν και να τον υπολογίζουν. Όπως αναφέρει και ο ίδιος[1]: «[…]τους γνώρισα εδώ στον Περαία, με ξέραν από τότες,ο Μάρκος. Και τότες ακόμα μ' αγαπήσανε πιο πολύ όταν είδανε που έπαιζα μπουζούκι. Ο Μάρκος! Μ' εκτιμάγανε δηλαδή. […] όλοι αυτοί μας προσέχανε αυτοί οι μάγκες. Να μας κεράσουν, να μας περιποιηθούνε, και προ παντός εμένα.»

Στη δεύτερη στροφή δηλώνεται η ανάγκη του για αναγνώριση και η φιλοδοξία του «όσοι δε με γνωρίζουνε τώρα θα με γνωρίσουν». Η καριέρα και η υστεροφημία του είναι οι καλύτερες αποδείξεις ότι το πέτυχε. Στην τρίτη στροφή μας δίνει στοιχεία για τον ίδιο· μπορεί να υπήρξε φτωχός («εγώ φτωχός γεννήθηκα»), ήταν όμως πλούσιος σε εμπειρίες («τον κόσμο έχω γνωρίσει»), ακόμα κι αν αυτές δεν ήταν καλές, επομένως στη ζωή αυτή «έχει μαρτυρήσει»[2]. Στην τελευταία στροφή, οι κουρμπέτηδες της οθωμανικής αυτοκρατορίας ταυτίζονται με τους εσωτερικούς μετανάστες του πρώιμου νεοελληνικού κράτους. Ο Βαμβακάρης δείχνει τις σχέσεις συνωνυμίας ανάμεσα στους ρεμπέτες, τους κουτσαβάκηδες και τους *κουρμπέτηδες* – τους φτωχούς περιπλανώμενους της εσωτερικής μετανάστευσης. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει και ο ίδιος, αφού έφυγε από τη Σύρο για να αναζητήσει καλύτερη τύχη στον αναπτυσσόμενο Πειραιά. Εκφράζει, λοιπόν, μέσω αυτού του κομματιού τη φιλοδοξία να είναι ο καλλιτεχνικός εκφραστής και εκπρόσωπος όλων αυτών των καταφρονεμένων, με αντάλλαγμα την εκτίμηση και την αγάπη τους[3].

Κλείνοντας, το κομμάτι είναι γραμμένο την εποχή που ο δημιουργός βρισκόταν στο απόγειο της καριέρας του. Ήταν γνωστός σε όλη την Ελλάδα και περιζήτητος πια μπουζουξής. Το κομμάτι γράφτηκε όσο βρισκόταν για εμφανίσεις στα Τρίκαλα[4], και πρωτοπαίχτηκε εκεί. Θέλει να αποτυπώσει σε αυτό την αποδοχή και τη δόξα που ζούσε, αλλά παράλληλα την ταπεινή και φτωχική του προέλευση η οποία τον εξισώνει με τους ακροατές του και όσους τον αγαπούν.

Πηγές:

1, 4. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 72, 166

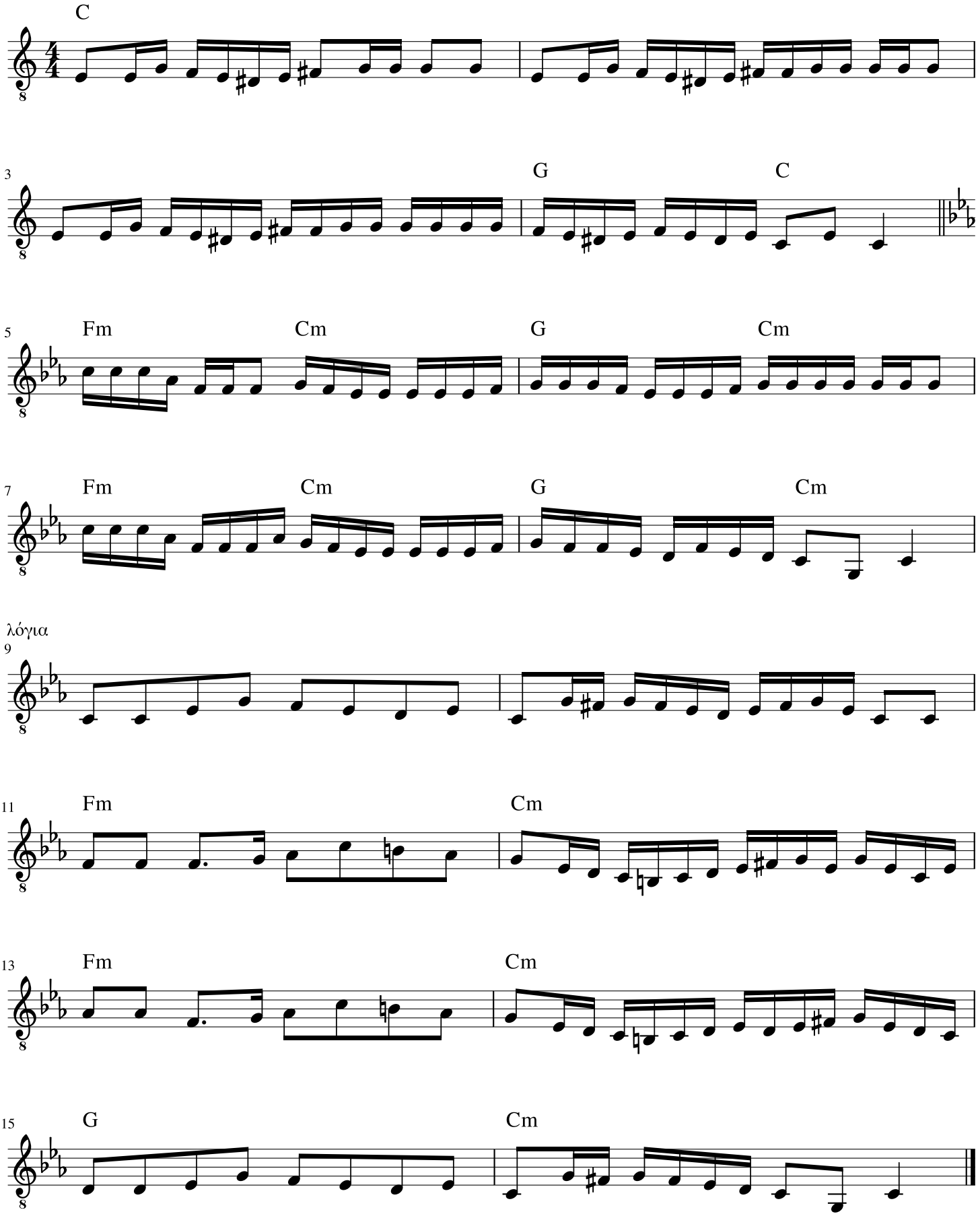
2. Γιάννης Καούνης, «Μάρκος Βαμβακάρης ο δάσκαλός μας», από το *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο,* Παναγιώτης Κουνάδης, (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 511

3. Νέαρχος Γεωργιάδης, Ο Ακρίτας που έγινε ρεμπέτης, (Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, 1999), 46-47

Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά

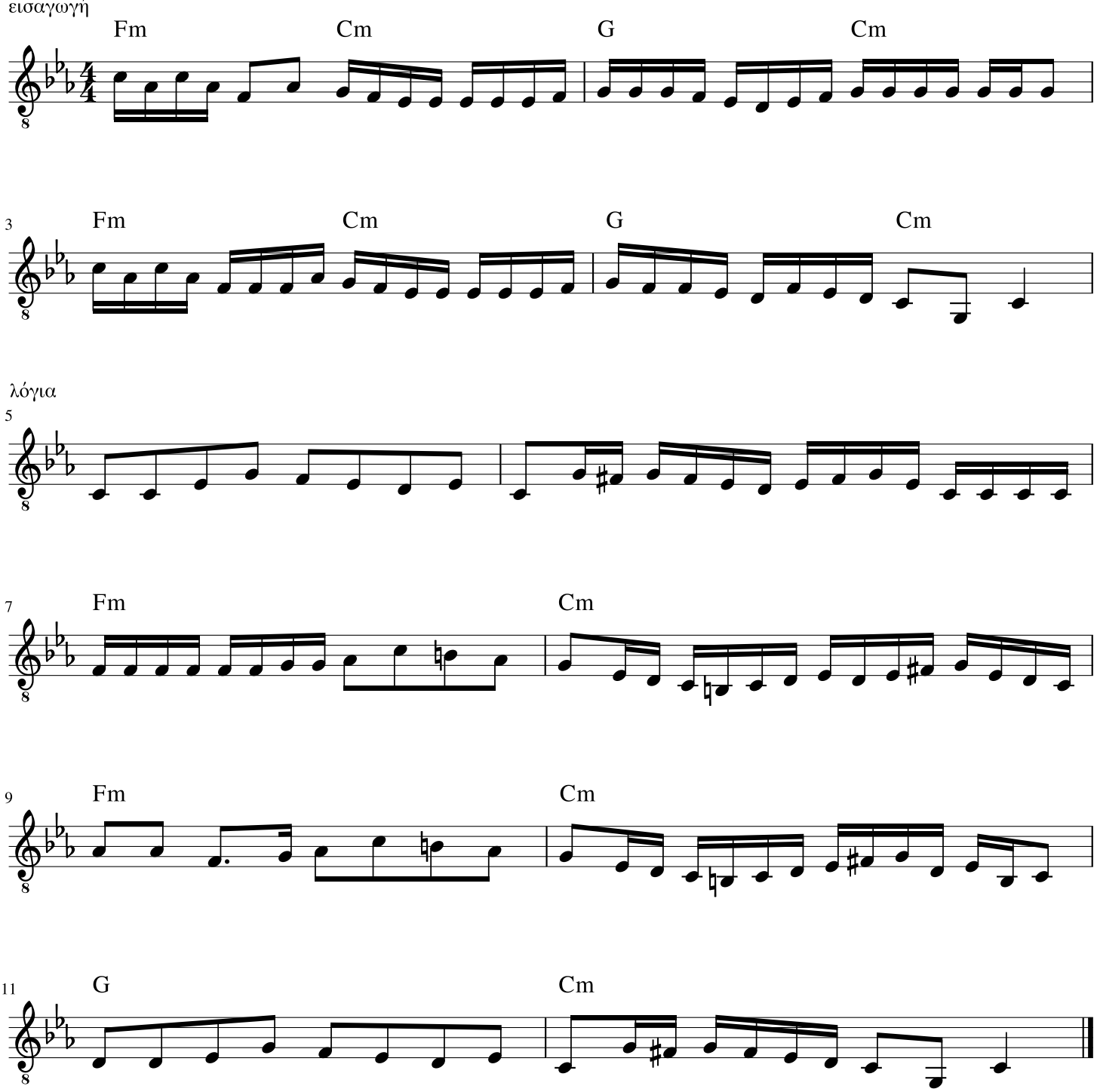
Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή



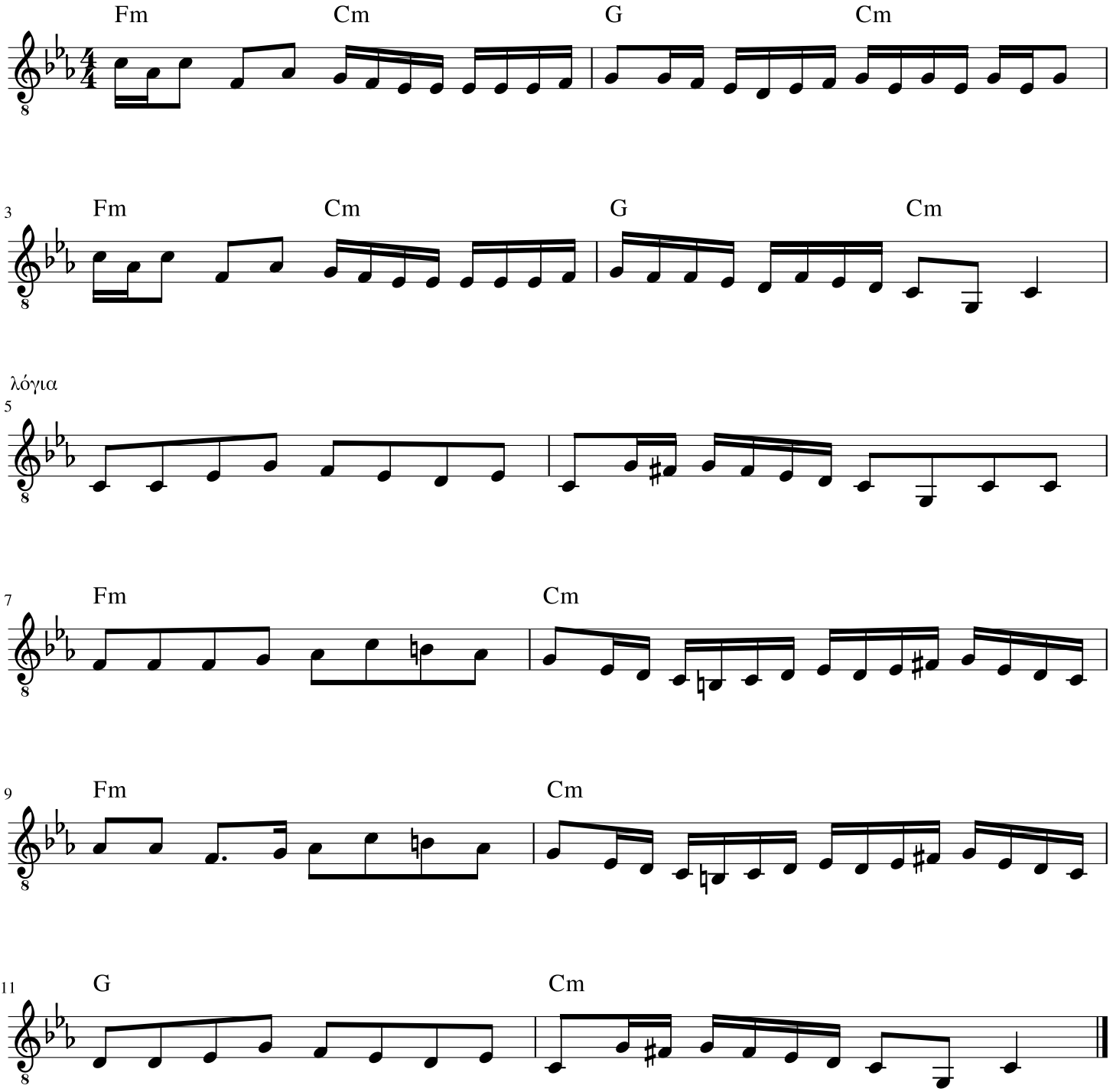
δεύτερη στροφή

εισαγωγή



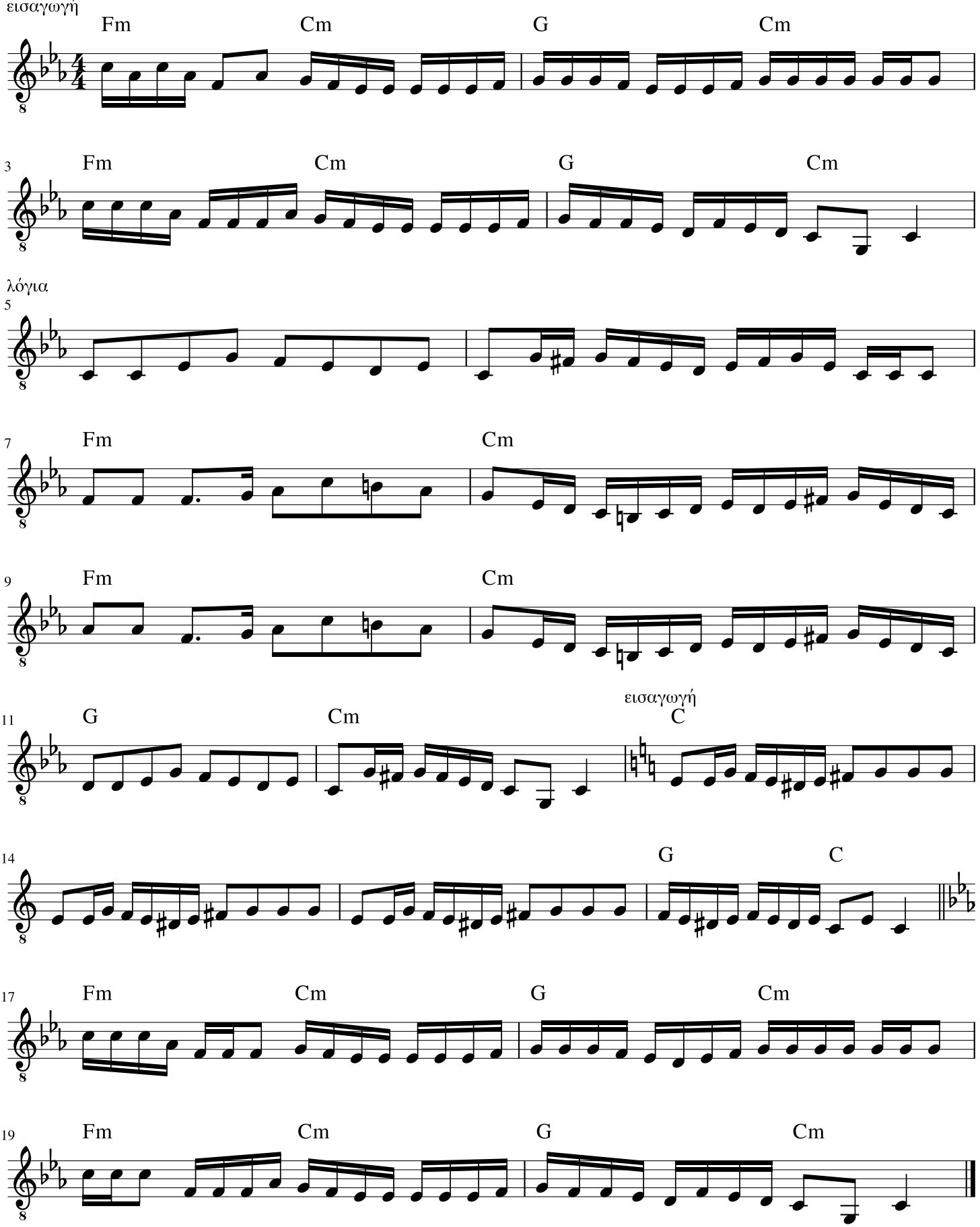
τρίτη στροφή

εισαγωγή



τέταρτη στροφή

εισαγωγή



Μονάχος μες στη μοναξιά

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Ακούγοντας κάποιος το κομμάτι, παρατηρεί ότι είναι διαφορετικό από τις υπόλοιπες συνθέσεις του Βαμβακάρη. Αυτό που διαφοροποιείται πρώτο είναι ο ρυθμός, ο οποίος παραπέμπει στο μουσικό ιδίωμα των νησιών του Αιγαίου. Παράλληλα η μελωδία με τις εναλλαγές στην τροπικότητα, υποστηρίζει και πάλι το ίδιο μουσικό ιδίωμα. Οι τρόποι, λοιπόν, που εναλλάσονται στο κομμάτι είναι οι ρε μινόρε και φα νικρίζ - ματζόρε. Κατ' αρχάς το κομμάτι έχει γραφτεί σε τρόπο ρε μινόρε: ρε - μι - φα - σολ - λα - σι ύφεση - ντο - ρε. Στην εισαγωγή του όμως έχουμε κίνηση της μελωδίας στις πρώτες έξι νότες του φα νικρίζ: φα - σολ - λα ύφεση - σι - ντο - ρε. Στη συνέχεια και ειδικότερα στα λόγια η κιθάρα εναρμονίζει με φα ματζόρε και η μελωδία κινείται γύρω από το λα χρησιμοποιώντας και το σολ δίεση για να το υποστηρίξει καλύτερα. Η έμφαση αυτή στην τρίτη του φα ματζόρε σε συνδυασμό με την ομώνυμη συγχορδία δίνουν την αίσθηση της μετατροπίας σε φα ματζόρε ή ακόμη και σε φα χουζάμ λόγω του σολ δίεση. Η αλλαγή αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως μετατροπία, αλλά μπορεί και όχι, αν το αναλύσουμε με την έννοια ότι η μελωδία κινείται γύρω από το λα το οποίο ανήκει στο ρε μινόρε και εναρμονίζεται με τη συγχορδία φα ματζόρε η οποία επίσης ανήκει στον τρόπο. Η μελωδία του κομματιού κινείται σε όλη την έκταση της οκτάβας του ρε, κάνοντας στάσεις στο ρε, το φα και το λα, νότες οι οποίες χρησιμοποιούνται και στις καταλήξεις των φράσεων. Αναφορικά με την αρμονία, η κιθάρα χρησιμοποιεί τις συγχορδίες: ρε μινόρε, φα μινόρε - ματζόρε και λα ματζόρε.

Ορχήστρα: Η ορχήστρα του κομματιού αυτού αποτελείται από δύο μπουζούκια και μία κιθάρα. Τα μπουζούκια παίζουν και τα δύο τη μελωδία, με το ένα από τα δύο να μένει κάποιες φορές σε μία νότα (συνήθως στα λόγια,χωρίς αυτό να είναι συγκεκριμένο) έχοντας έτσι συνοδευτικό χαρακτήρα. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μορφολογία: Η δημιουργία αυτή αποτελείται από τρεις στροφές όπου σε κάθε στροφή έχουμε την εισαγωγή (μέτρα 1-9) και τα λόγια (μέτρα 10-21). Το μουσικό θέμα της εισαγωγής ορίζεται από τα μέτρα 1-5, τα οποία επαναλαμβάνονται για να μας δώσουν τη συνολική έκτασή της. Στο θέμα αυτό η μελωδία κινείται γύρω από το φα, το οποίο αποτελεί τονική για τον τρόπο φα νικρίζ ο οποίος χρησιμοποιείται στα μέτρα 1-4, ενώ στο μέτρο 5 έχουμε επιστροφή σε ρε μινόρε με κατάληξη στο ρε. Στα λόγια, το μουσικό τους θέμα (μέτρα 10-17) μπορεί να χωριστεί σε δύο φράσεις. Η πρώτη φράση (μέτρα 10-11) περιστρέφεται γύρω από τη νότα λα, η οποία αποτελεί αφετηρία και κατάληξη της μελωδίας της. Στη δεύτερη φράση (μέτρα 14-17), η μελωδία ξεκινά από το ντο και καταλήγει πρώτα στο λα (μέτρο 15) και έπειτα στο ρε (μέτρο 17). Στα μέτρα 15 και 17 έχουμε για λίγο την εμφάνιση του λα ύφεση το οποίο δίνει το χρώμα του φα μινόρε. Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή παιγμένη μια φορά συν τα μέτρα της 1-5.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου: Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, στην παράγραφο της ενορχήστρωσης, η μελωδία παίζεται από δύο μπουζούκια. Σε κάποια σημεία φαίνεται πως δεν ταυτίζονται ακριβώς, ενώ κάποιες φορές το ένα από τα δύο έχει συνοδευτικό χαρακτήρα. Το κούρδισμα που χρησιμοποιείται είναι το ρε - λα - ρε και οι παραλλαγές που εμφανίζονται είναι ελάχιστες. Το αξιοσημείωτο του κομματιού αυτού είναι ότι το μπουζούκι συμμετέχει σε ένα κομμάτι που παραπέμπει σε παραδοσιακό ιδίωμα, δίνοντας το δικό του χρώμα κάτι το οποίο ξεφεύγει από το ρεμπέτικο και μας κάνει να αναλογιστούμε τον «πρόγονό» του, τον ταμπουρά.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Μέσα σ' ωραί-, μέσα σ' ωραία ρεματιά

μέσα σ' ωραί-, μέσα σ' ωραία ρεματιά

μέσα σ' ωραία ρεματιά που τρέχει το νεράκι

θέλω να είμαι μοναχός, να σε ξεχνώ λιγάκι

Μονάχος μέ-, μονάχος μες στη μοναξιά

μονάχος μέ-, μονάχος μες στη μοναξιά

μονάχος μες στη μοναξιά ν' ακούω τα πουλάκια

και να μου βγάζουν της καρδιάς τόσα πικρά φαρμάκια

Ψεύτικε κό-, ψεύτικε κόσμε, τι απονιά

ψεύτικε κό-, ψεύτικε κόσμε, τι απονιά

ψεύτικε κόσμε, τι απονιά, πώς μ' έχεις καταντήσει

και μοναχός μου να περνώ βασανισμένη ζήση

Το κομμάτι αποτελείται από τρεις τετράστιχες στροφές. Οι δεύτερος στίχος κάθε στροφής είναι επανάληψη του πρώτου και οι δύο τελευταίοι έρχονται σε ομοιοκαταληξία μεταξύ τους. Επίσης, οι δύο τελευταίοι στίχοι λέγονται σε επανάληψη, πρώτα ο τέταρτος και έπειτα ο τρίτος, με διαφορετική μελωδία. Το τραγούδι δομικά αλλά και σαν θεματολογία είναι βασισμένο σε δημοτικά (παραδοσιακά) πρότυπα. Κυριότερο δομικό χαρακτηριστικό είναι η επανάληψη και η ολοκλήρωση του νοήματος μέσα σε δύο ημιστίχια[1]. Όπως αναφέραμε, ο δεύτερος στίχος κάθε στροφής είναι επανάληψη του πρώτου, ενώ ο τρίτος είναι κατά το ήμισυ επανάληψη των προηγούμενων και το άλλο μισό ολοκληρώνει νοηματικά αυτό που άρχισαν οι προηγούμενοι στίχοι.

Ως προς τη θεματολογία, τα στοιχεία της φύσης αλλά και η απογοήτευση του δημιουργού από τη ζωή και τον κόσμο, είναι αυτά που κυριαρχούν σε αυτό το κομμάτι. Η φύση δε συγκαταλέγεται στα συνήθη θέματα που επιλέγει για τα τραγούδια του ο Βαμβακάρης, όμως συγκεκριμένα το νερό και τα πουλάκια που αναφέρει τα συναντούμε σε πολλά δημοτικά τραγούδια. Το στιχουργικό αυτό στοιχείο σε συνδυασμό με τη μελωδία και το ρυθμό του κομματιού (βλ. μουσικολογική ανάλυση) φέρνουν το κομμάτι ακόμη πιο κοντά στο παραδοσιακό ιδίωμα.

Το κομμάτι είναι γραμμένο το 1938, δηλαδή μετά την επιβολή της λογοκρισίας. Παρατηρούμε ότι απουσιάζουν από εδώ αναφορές σε γυναίκες, χασίσι ή παρανομίες, ώστε το κομμάτι να μπορέσει να κυκλοφορήσει κανονικά. Δε γνωρίζουμε αν το κομμάτι δέχτηκε επεμβάσεις ή αν αυτή ήταν η αρχική του μορφή, γεγονός πάντως είναι ότι ο Βαμβακάρης

συμβιβάστηκε αμέσως με τη λογοκρισία[2] και προσάρμοσε τα κομμάτια εκείνης της περιόδου ανάλογα.

Πηγές:

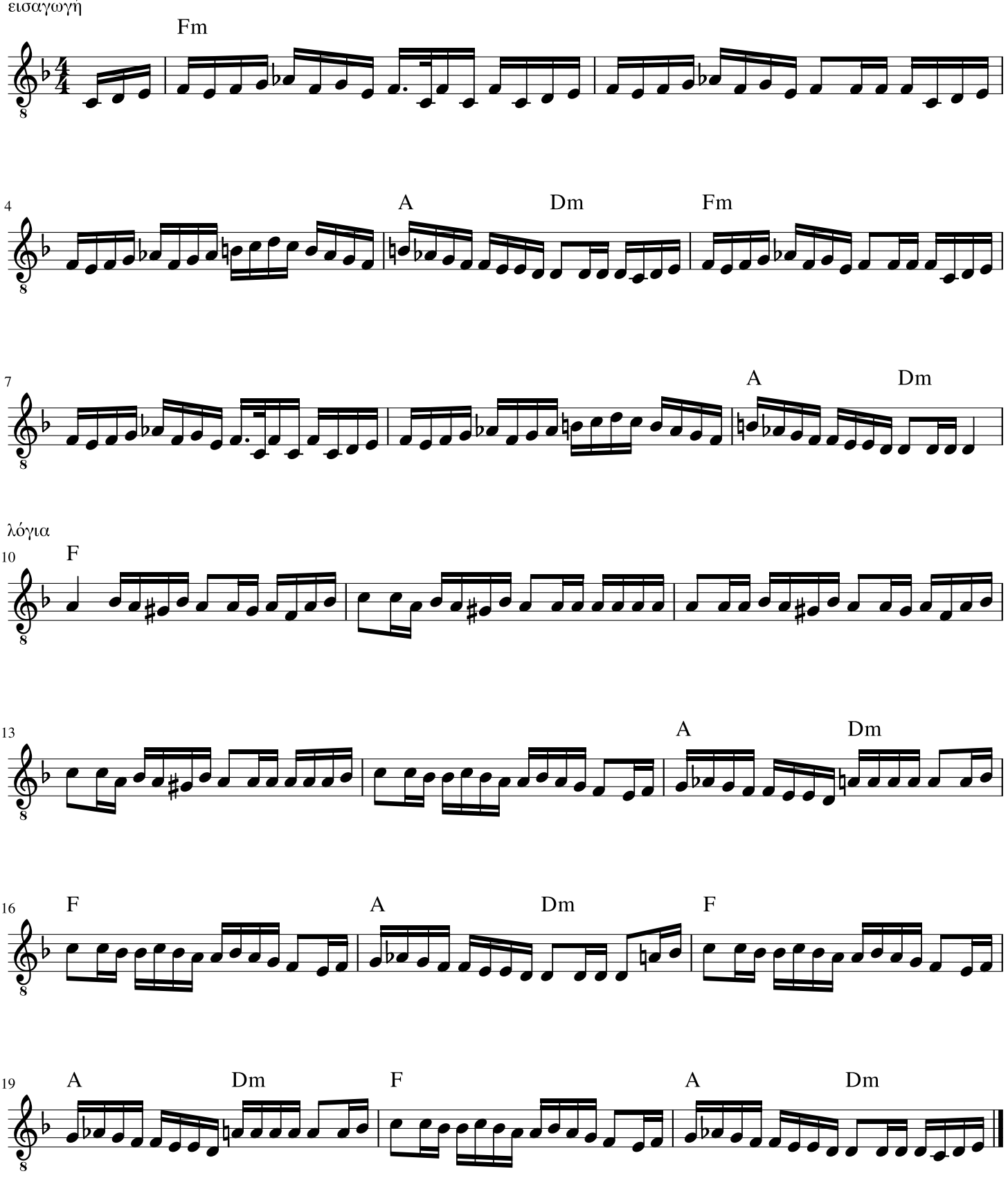
1. Ν. Γρηγοριάδης κ.ά., *Κείμενα Νεοελληνική Λογοτεχνίας Α' Γενικού Λυκείου* (Αθήνα: ΟΕΔΒ, 2016), 19

2. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 286

Μονάχος μες στη μοναξιά

Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή



Τα μπλε παράθυρα

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο σε τρόπο σι μινόρε: σι - ντο δίεση - ρε - μι - φα δίεση - σολ - λα - σι. Στο εσωτέρικο του κομματιού και ειδικότερα στα μέτρα 5-6 όπου έχουμε τα λόγια, συναντάμε μετατροπία σε τρόπο ρε ματζόρε με μόνιμη χρήση της δεύτερης αυξημένης. Η μελωδία κινείται στο πρώτο πεντάχορδο του νέου τρόπου με νότες ρε - μι δίεση - φα δίεση - σολ - λα. Ο συνθέτης κινείται λοιπόν σε όλη την οκτάβα του σι μινόρε και μέσα σε αυτή την έκταση χρησιμοποιεί ένα πεντάχορδο ρε ματζόρε. Οι στάσεις της μελωδίας εστιάζουν στην τονική,την τέταρτη και την πέμπτη, η οποία στην περίπτωση της μετατροπίας αποτελεί κύρια νότα του ρε ματζόρε και θεωρείται τρίτη του νέου τρόπου. Επίσης, στις ίδιες νότες έχουμε και την κατάληξη των διαφόρων φράσεων. Αναφορικά με την αρμονία του κομματιού, η κιθάρα συνοδεύει με τις εξής συγχορδίες: σι μινόρε, ρε ματζόρε και μι μινόρε.

Ορχήστρα: Τα όργανα που συμμετέχουν στην εκτέλεση του κομματιού είναι ένα μπουζούκι, ένας μπαγλαμάς και μία κιθάρα. Ο μπαγλαμάς συνοδεύει παίζοντας έναν ισοκράτη ο οποίος είναι στην εισαγωγή η νότα της τονικής, ενώ στα λόγια συνεχίζει να κρατά ισοκράτη την τρίτη νότα και σε ελάχιστα σημεία ακούγεται να χτυπά συγχορδία. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μορφολογία: Η παρούσα σύνθεση αποτελείται από τέσσερις στροφές, κάθε μία εκ των οποίων απαρτίζεται από την εισαγωγή και τα λόγια. Τα μέτρα 1-4 ορίζουν την εισαγωγή, ενώ τα μέτρα 5-8 τα λόγια. Το μουσικό θέμα της εισαγωγής είναι τα δύο πρώτα μέτρα, το οποίο επαναλαμβάνεται στα μέτρα 3-4 δίνοντας έτσι τη συνολική έκτασή της. Στο θέμα αυτό η μελωδία είναι όμοια και στα δύο μέτρα με μόνη διαφορά τις καταλήξεις της. Ξεκινά από την πέμπτη και καταλήγει ,αφού κατέβει από την τονική στην οκτάβα, πρώτα στην πέμπτη (μέτρο 1) και μετά στην τονική (μέτρο 2). Έπειτα έχουμε το μουσικό θέμα από τα λόγια όπου τα μέτρα 5 και 6 είναι όμοια, ενώ τα μέτρα 7 και 8 εμφανίζουν μικρές διαφορές μεταξύ τους. Στα μέτρα 5-6 η μελωδία κινείται πλέον σε τρόπο ρε ματζόρε, με την κίνησή της να ξεκινά από την τρίτη (φα δίεση) και έπειτα από κοντινή βηματική κίνηση να επιστρέφει πάλι σε αυτή. Στα μέτρα 7-8 έχουμε μελωδία η οποία επιστρέφει σε σι μινόρε, αλλά στέκεται στο μέτρο 7 στην τέταρτη νότα του τρόπου και έπειτα στο μέτρο 8 καταλήγει στην τονική. Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Στο συγκεκριμένο κομμάτι δεν εμφανίζονται ιδιαίτεροι καλλωπισμοί όπως αποτζιατούρες ή γρήγορες φράσεις, παρά μόνο μικρά σημεία όπου ένα όγδοο παίζεται στην επόμενη στροφή ως δύο δέκατα έκτα και αυτό εμφανίζεται σε διαφορετικά μέρη του μέτρου. Επίσης, οι παραλλαγές αυτές περιορίζονται στην εισαγωγή της κάθε στροφής, καθώς στα λόγια ο ερμηνευτής κινείται στην ίδια μελωδία από στροφή σε στροφή. Το κούρδισμα που χρησιμοποιεί ο Βαμβακάρης εδώ είναι το ρε - λα - ρε, όπου η χρήση του είναι καθαρά μελωδική (χωρίς να χτυπά ανοιχτές χορδές για συνοδεία) με ευρεία κίνησή του στην πρώτη χορδή.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Περνούσα και σ' αντίκριζα
ψηλά στα παραθύρια
Και τότε πια καμάρωνα
τα δυο σου μαύρα φρύδια

Επήγες σ' άλλη γειτονιά
κι εγώ τρελός γυρίζω
Με παίρνει το παράπονο
κι ανώφελα δακρύζω

Πού να ζητήσω να σε βρω
στη γη στην οικουμένη
Σαν έφυγες και μ' άφησες
με την καρδιά καμένη

Ξενοίκιασε το σπίτι σου
κι έλα στη γειτονιά σου
Όπως και πριν να σε θωρώ
απ' τα παράθυρά σου

Το κομμάτι αποτελείται από τέσσερις στροφές με τέσσερις στίχους η καθεμία. Σε κάθε στροφή ο δεύτερος στίχος ομοιοκαταληκτεί με τον τέταρτο και είναι ανά δύο δεκαπεντασύλλαβοι, όπως και στο μεγαλύτερο ποσοστό του ρεπερτορίου του συνθέτη.

Το συγκεκριμένο τραγούδι απευθύνεται στην πρώτη γυναίκα του Βαμβακάρη, τη Ζιγκοάλα και γράφτηκε την εποχή που το ζευγάρι είχε χωρίσει και η Ζιγκοάλα ζούσε ήδη με το νέο της σύζυγο. Όπως τα περιγράφει ο ίδιος: «Είχα χωρίσει και πήγαινα ζούλα τη νύχτα και της χτυπούσα τα παράθυρα. Άλλοτε δε μ' άνοιγε κι άλλες φορές μου άνοιγε.»[1] Τη γυναίκα αυτή την είχε ερωτευτεί παράφορα και την αναφέρει ως το τέλος της ζωής του. Αν και είχαν χωρίσει με το χειρότερο τρόπο, αν και της προσέδιδε τους χυδαιότερους χαρακτηρισμούς, φαίνεται ότι δεν την ξεπέρασε ποτέ. Ειδικά την πρώτη εποχή του χωρισμού τους, αν και ζούσε ήδη με μια άλλη κοπέλα, ζητούσε τη Ζιγκοάλα.

Όπως και τα περισσότερα τραγούδια του Μάρκου που έχουν ερωτικό περιεχόμενο, έτσι και αυτό περιέχει κάποια χαρακτηριστικά εμφάνισης της κοπέλας για την οποία γράφτηκε (μαύρα φρύδια), αλλά και εκφράσεις πόνου ή πολύ έρωτα: τρελός γυρίζω, με παίρνει το παράπονο, ανώφελα δακρύζω, καρδιά καμένη. Είναι γεγονός, όπως προκύπτει από έρευνες, ότι στην περίοδο αυτή του ρεμπέτικου τα τραγούδια για τον έρωτα και τις γυναίκες είναι αφιερωμένα στα βάσανα του έρωτα, αλλά και τη γυναικεία απιστία και τον πόνο του χωρισμού[2].

Τέλος, το τραγούδι αυτό είναι από τα πιο χαρακτηριστικά αυτοβιογραφικά του συνθέτη, και όπως λέει και ο ίδιος[3] «Τα δικά μου τραγούδια είναι όλα αληθινά γιατί είναι βγαλμένα απ' την καρδιά μου».

Πηγές:

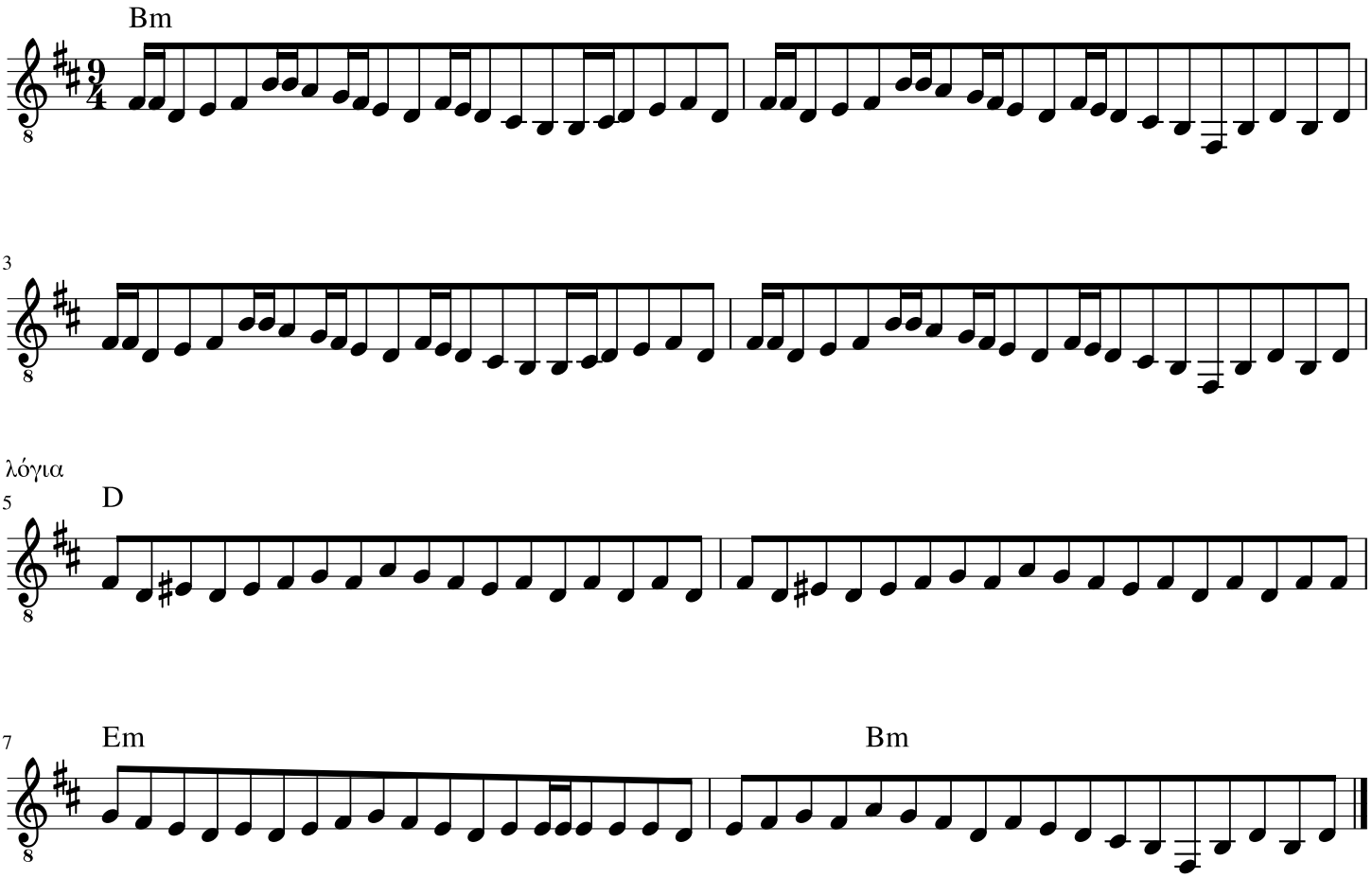
1, 3. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 172-173

2. Στάθης Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1987), 131

Τα μπλε παράθυρα

Μάρκος Βαμβακάρης

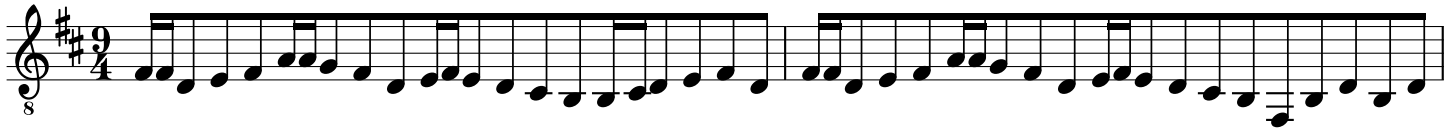
εισαγωγή



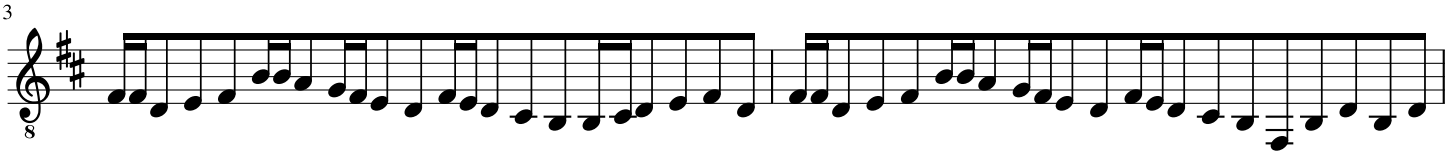
δεύτερη στροφή

εισαγωγή

Bm

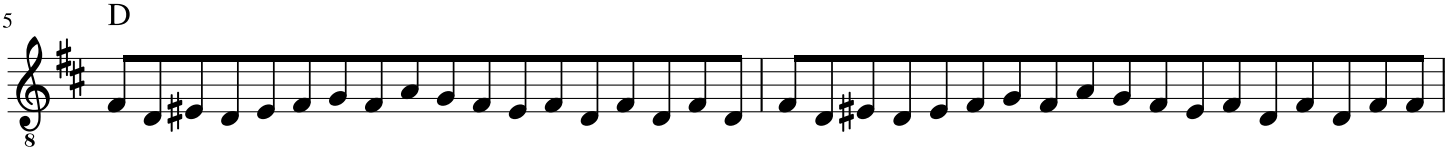


3

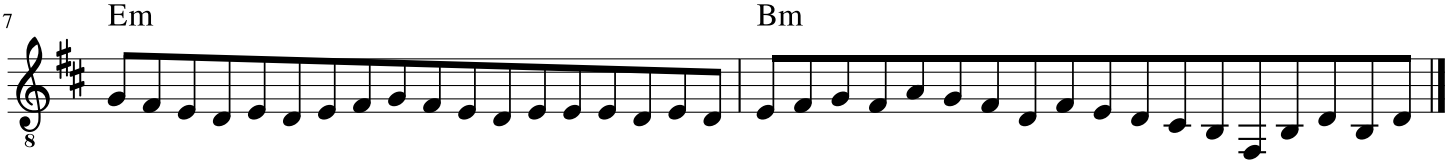


λόγια

5 D

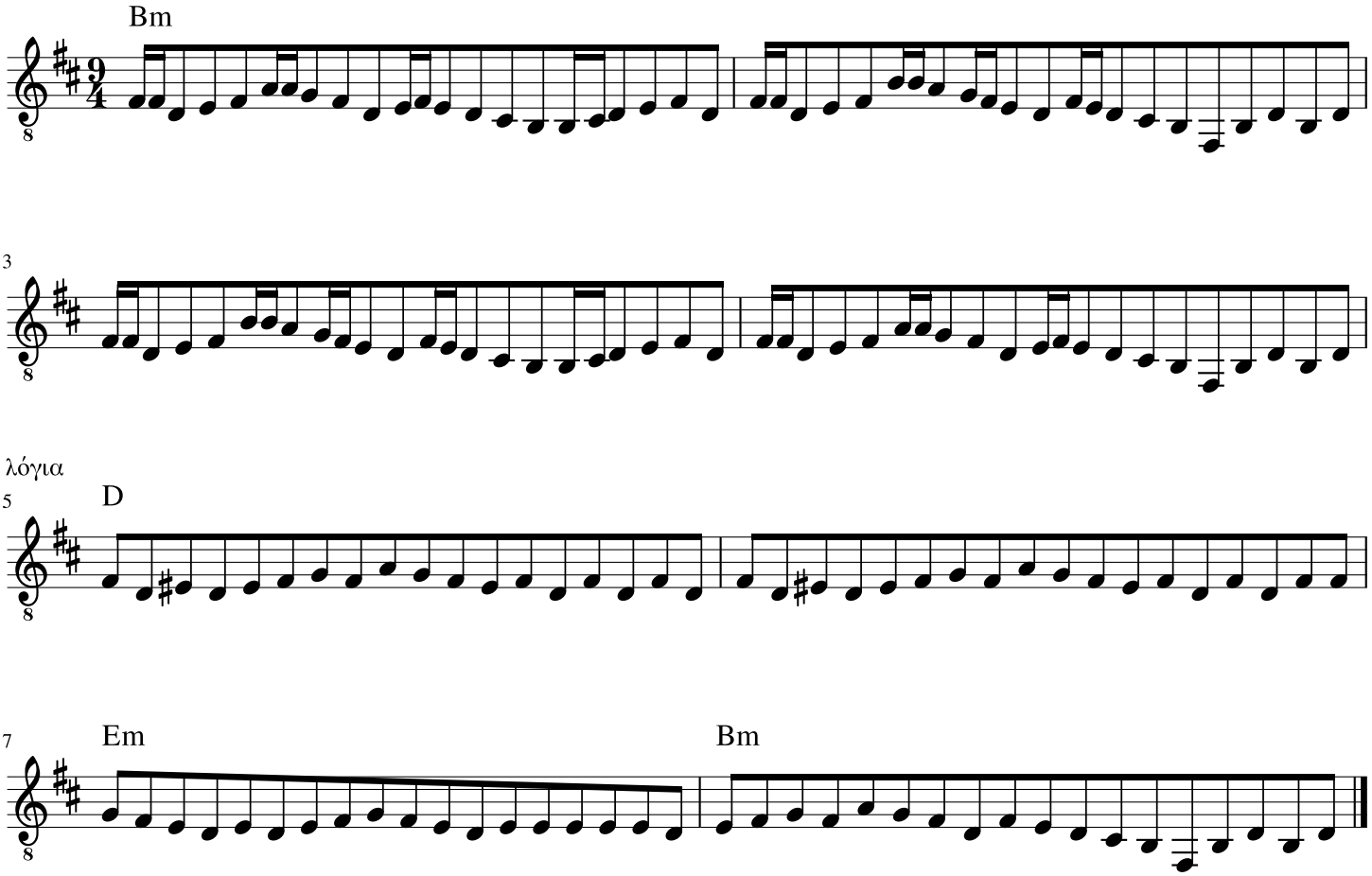


7 Em Bm



τρίτη στροφή

εισαγωγή



Μη με πεισματώνεις

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το ορχηστρικό αυτό κομμάτι κινείται σε τρόπο ρε μινόρε και σολ χιτζάζ. Ειδικότερα, στα πρώτα του δύο θέματα έχουμε κίνηση της μελωδίας σε ρε μινόρε: ρε - μι - φα - σολ - λα - σι ύφεση - ντο δίεση - ρε και στο τρίτο θέμα έχουμε κίνηση σε σολ χιτζάζ: σολ - λα ύφεση - σι - ντο - ρε - μι ύφεση - φα - σολ. Ο Βαμβακάρης χρησιμοποιεί όλη την έκταση της οκτάβας του ρε μινόρε, ενώ από το σολ χιτζάζ χρησιμοποιεί κυρίως το πρώτο του πεντάχορδο, παίζοντας λίγο πέραν αυτού τις νότες φα χαμηλότερα του πενταχόρδου και μι ύφεση υψηλότερα αυτού. Οι αλλοιώσεις που εμφανίζονται στο κομμάτι βρίσκονται στο σολ, το λα και το ντο. Σχετικά με το σολ, σε κάποια σημεία συναντάται οξυμένο (μέτρα 2 και 6) ώστε να ισχυροποιήσει το λα που ακολουθεί, ενώ σχετικά με το λα στα δύο πρώτα θέματα εμφανίζεται κάποιες φορές βαρυμένο (στο τρίτο θέμα είναι με ύφεση ούτως η άλλως λόγω του χιτζάζ) δίνοντας ένα φιαφορετικό άκουσμα στο ρε μινόρε. Τέλος, όσον αφορά το ντο, όταν η κίνηση της μελωδίας είναι ανοδική το συναντούμε με δίεση, ενώ όταν η κίνηση είναι καθοδική το συναντούμε φυσικό. Οί στάσεις της μελωδίας και τα κλεισίματα των φράσεων γίνονται στην τονική και την πέμπτη. Αναφορικά με την αρμονία του κομματιού, η κιθάρα συνοδεύει με τις συγχορδίες ρε μινόρε, σολ μινόρε και λα ματζόρε. Είναι άξιο αναφοράς πως στο σημείο που η κιθάρα συνοδεύει με σολ μινόρε, η μελωδία κινείται σε σολ χιτζάζ.

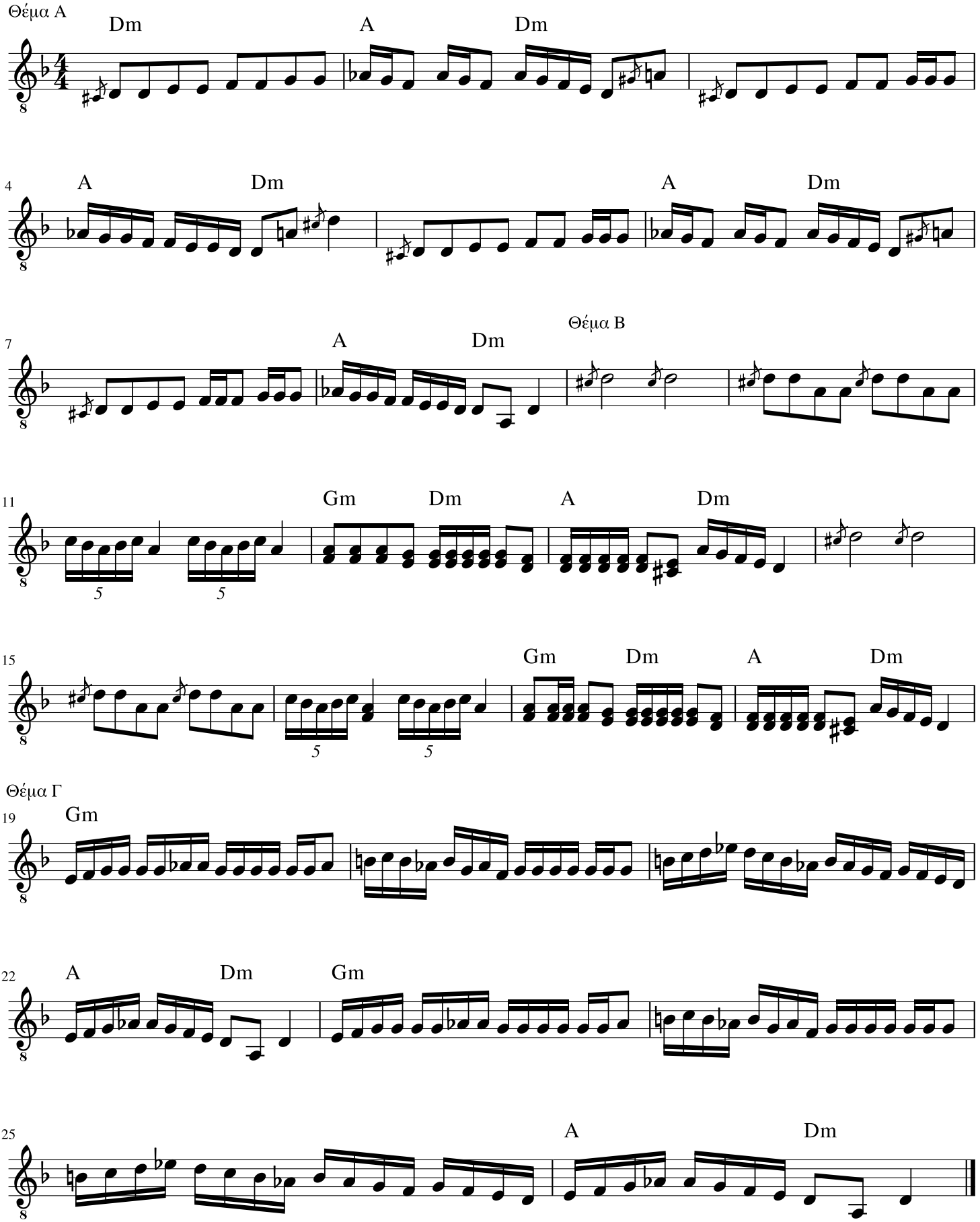
Ορχήστρα: Τα όργανα που απαρτίζουν την ορχήστρα είναι δύο μπουζούκια και μια κιθάρα. Το δεύτερο μπουζούκι συνοδεύει παίζοντας με συνεχή πένα τις νότες ρε,σολ και λα σε αξίες δεκάτων έκτων, αντίστοιχα με τις συγχορδίες τις κιθάρας.

Μορφολογία: Η γενική δομή του κομματιού είναι τρεις στροφές όπου κάθε στροφή αποτελείται από τρία θέματα: Α, Β και Γ όπως φαίνεται στην παρτιτούρα. Αρχικά στο θέμα Α παρατηρούμε ότι το ουσιαστικό του μουσικό θέμα είναι τα πρώτα τέσσερα μέτρα, μιας και αυτά τα μέτρα επαναλαμβάνονται μια φορά ακόμη με μικρές αλλαγές δίνοντας τη συνολική έκταση του θέματος αυτού. Η μελωδία ξεκινά από την τονική και ανεβαίνει βηματικά ως την τέταρτη νότα του τρόπου όπου εκεί κάνει μια καθοδική κίνηση που ξεκινά από την νότα λα ύφεση με κατάληξη αρχικά στην πέμπτη (μέτρο 2,6) και στη συνέχεια στην τονική (μέτρο 4,8). Στη συνέχεια ακολουθεί το θέμα Β. Το θέμα αυτό ξεκινά από την τονική στην οκτάβα και έχει καθοδική κίνηση κάνοντας αρχικά στάση στην πέμπτη νότα του τρόπου (μέτρα 10,11), ενώ μετέπειτα κλείνει καταλήγοντας στην τονική (μέτρα 13,18). Επίσης, στο θέμα αυτό συναντάμε στα μέτρα 12,13,17 και 18 διφωνίες οι οποίες δίνουν ένα ιδιαίτερο άκουσμα στο κομμάτι και εμφανίζονται σε τέτοια έκταση πολύ λίγες φορές στη δισκογραφία του συνθέτη. Το θέμα που ακολουθεί είναι το θέμα Γ όπου έχουμε μετατροπία σε σολ χιτζάζ. Η μελωδία κινείται για τρία μέτρα (19-21) σε σολ χιτζάζ και επιστρέφει στο επόμενο μέτρο (22) σε ρε μινόρε. Τα τέσσερα αυτά μέτρα επαναλαμβάνονται δίνοντας τη συνολική έκταση του θέματος Γ. Τέλος, το κομμάτι κλείνει μετά την τρίτη στροφή με το θέμα Α.

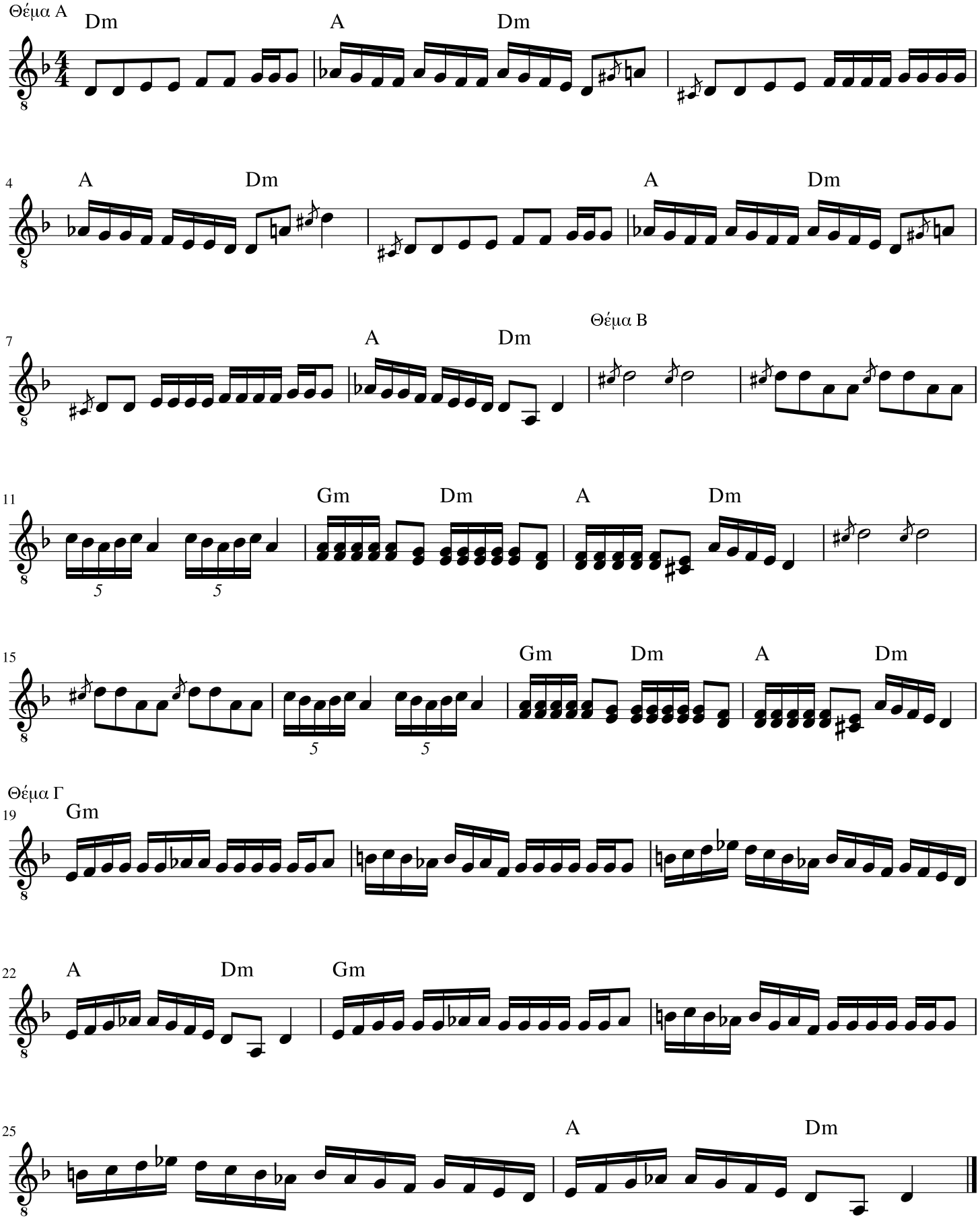
Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Στο κομμάτι αυτό έχουμε δύο μπουζούκια όπου το ένα παίζει τη μελωδία και το άλλο συνοδεύει με τρόπο ο οποίος αναφέρθηκε προηγουμένως. Στο μπουζούκι που έχει το μελωδικό ρόλο το κούρδισμά του είναι το κλασσικό ρε - λα - ρε και ο ερμηνευτής κινείται κυρίως στην πρώτη χορδή. Στο μόνο σημείο που χρησιμοποιεί νότες στη δεύτερη χορδή είναι τα μέτρα του θέματος Β με τις διφωνίες. Οι παραλλαγές που εμφανίζονται στο κομμάτι αυτό είναι αυτές που έχουν καταγραφεί και στις παρτιτούρες της πρώτης και δεύτερης στροφής.

Μη με πεισματώνεις

Μάρκος Βαμβακάρης



δεύτερη στροφή



Λιώνω μυστικά

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Ο τρόπος στον οποίο είναι γραμμένο το παρών κομμάτι είναι ο σι χιτζασκιάρ: σι - ντο - ρε δίεση - μι - φα δίεση - σολ - λα δίεση - σι. Η μόνη αλλοίωση που συναντάμε είναι στο μι το οποίο άλλοτε είναι φυσικό και άλλοτε οξυμένο. Όπως έχει αναφερθεί και σε αναλύσεις των Δελιά και Μπάτη η όξυνση αυτή της τέταρτης σε τρόπο χιτζασκιάρ δίνει ένα άκουσμα του πειραιώτικου τρόπου. Όταν όμως η μελωδία έχει καθοδική κίνηση και πηγαίνει για κλείσιμο μιας φράσης το μι είναι φυσικό, κλείνοντας έτσι κανονικά σε τρόπο χιτζασκιάρ. Επίσης στα μέτρα 16 και 24 όπου η μελωδία είναι λίγο πριν το κλείσιμο της φράσης το φα είναι φυσικό και όχι με δίεση δίνοντας ένα ιδιαίτερο άκουσμα το οποίο συναντάται και σε άλλα κομμάτια του συνθέτη όπου σε κλείσιμο φράσεων η πέμπτη είναι βαρυμένη. Ο Βαμβακάρης χρησιμοποιεί όλη την οκτάβα του τρόπου, με τη μελωδία να κάνει στάσεις κυρίως στην τονική και την πέμπτη, ενώ κάποιες φορές στα λόγια κάνει στάση και στην τέταρτη οξυμένη (μέτρα 10,14). Αναφορικά με την αρμονία, η κιθάρα συνοδεύει με τις συγχορδίες σι ματζόρε,

Ορχήστρα: Τα όργανα που συμμετέχουν στην ηχογράφηση είναι δύο μπουζούκια και μία κιθάρα. Το δεύτερο μπουζούκι παίζει μια οκτάβα υψηλότερα από το πρώτο. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μορφολογία: Το κομμάτι αποτελείται από τέσσερις στροφές όπου οι τρεις πρώτες έχουν την ίδια μορφή (εισαγωγή-λόγια), ενώ η τελευταία διαφοροποιείται, κάτι που θα αναλυθεί παρακάτω. Η εισαγωγή έχει έκταση τα πρώτα εννιά μέτρα, τα οποία αποτελούν και το μουσικό της θέμα. Στο θέμα αυτό παρατηρούμε ότι η μελωδία ξεκινά από την τονική στην οκτάβα και πως τα μέτρα 2-3 είναι όμοια με τα μέτρα 6-7. Έτσι αυτό που αλλάζει στο εσωτερικό της εισαγωγής είναι οι καταλήξεις, όπου αρχικά έχουμε μελωδία που κλείνει στην πέμπτη (μέτρα 4-5) και στη συνέχεια έχουμε μελωδία που οδηγεί στην τονική (μέτρα 8-9). Έπειτα ακολουθούν τα λόγια τα οποία αποτελούνται από τα μέτρα 10-25. Στο θέμα αυτό παρατηρούμε ότι τα μέτρα 10-17 είναι σχεδόν όμοια (μέτρα 10-11 ίδια με 14-15) με μόνη διαφορά τις καταλήξεις τους, οι οποίες κατ΄αντιστοιχία με την εισαγωγή είναι αρχικά στη πέμπτη (μέτρα 12-13) και μετέπειτα στην τονική (μέτρα 16-17). Η μελωδία ξεκινά και εδώ από την τονική στην οκτάβα και μένει στην αρχή για λίγο στην τέταρτη (μι) με δίεση, ενώ μετά ξεκινά από την έκτη και συνεχίζει με καθοδική βηματική κίνηση προς το κλείσιμο των φράσεων. Στη συνέχεια τα μέτρα 18-25 αποτελούν επανάληψη της μελωδίας των μέτρων 10-17, με μόνη διαφορά ότι οι χρονικές αξίες της μελωδίας στην επανάληψη είναι μόνο όγδοα. Τέλος, στην τελευταία στροφή μετά την εισαγωγή έχουμε τα λόγια παιγμένα μια φορά ορχηστρικά και μετά μαζί με το τραγούδι το οποίο στη στροφή αυτή έχει λιγότερους στίχους. Μετά από την τέταρτη στροφή το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Στο κομμάτι αυτό συμμετέχουν δύο μπουζούκια όπου το πρώτο παίζει τη μελωδία στο τονικό ύψος που καταγράφηκε στην παρτιτούρα και το δεύτερο μια οκτάβα υψηλότερα. Το κούρδισμα που χρησιμοποιείται είναι το ρε - λα - ρε. Το πρώτο μπουζούκι ακούγεται σε μεγαλύτερη ένταση από το δεύτερο πράγμα που μας δείχνει ότι αυτό είναι που έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, σε αντίθεση με το δεύτερο που έχει συνοδευτικό. Γενικά παρατηρούμε ότι ο ερμηνευτής παίζει κυρίως αξίες ογδόων και στο μέτρο 7 μόνο μια γρήγορη φράση δεκάτων έκτων. Η συνεχής αυτή ροή της πένας σε αξίες όπως τα όγδοα που παίζονται σε όλο σχεδόν το κομμάτι αποτελεί

χαρακτηριστικό της ερμηνείας και των συνθέσεων του Μ.Βαμβακάρη. Σχετικά με τις παραλλαγές που συναντάμε στη μελωδία του κομματιού είναι λίγες και εμφανίζονται στη δεύτερη στροφή του κομματιού.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Λιώνω μυστικά στο λέω σοβαρά

πως η ματιά σου μου πληγώνει την καρδιά

Έμορφο κουκλί σ' αγάπησα πολύ

Θέλω να γίνεις η στερνή μου η συντροφιά

Ρίξε μια ματιά άσπλαχνη καρδιά

μη θες λοιπόν για σένα φώς μου να πονώ

Κι αν είσαι μακριά μια παρηγοριά

στείλε αγάπη μου να πάψω να θρηνώ

Χρόνια σ' αγαπώ με φλόγα και καημό

μα συ ποτέ σου δε μου ρίχνεις μια ματιά

Κι έτσι ο φτωχός μένω μοναχός

δίχως να νοιώσω τη θερμή σου αγκαλιά

Το κομμάτι αυτό αποτελείται από τρεις τετράστιχες στροφές, που τραγουδιούνται με την επανάληψή τους, στην οποία λέγεται πρώτα το δεύτερο δίστιχο και μετά το πρώτο. Στην επανάληψη της δεύτερης στροφής, ο δεύτερος στίχος αλλάζει λίγο και γίνεται «μη θες λοιπόν εγώ για σένα να πονώ». Μετά από ορχηστρικό μέρος, η τρίτη στροφή λέγεται ξανά. Η ομοιοκαταληξία υπάρχει σε δύο επίπεδα, εσωτερικά στον πρώτο και στον τρίτο στίχο κάθε στροφής (μυστικά – σοβαρά, κουκλί – πολύ κλπ) και συνολικά στη στροφή μεταξύ δεύτερου και τέταρτου στίχου.

Η σύνθεση αυτή ηχογραφήθηκε το 1939. Βρισκόμαστε δηλαδή, ήδη στην περίοδο της λογοκρισίας. Ο Μάρκος Βαμβακάρης δε σταμάτησε, όπως άλλοι, να ηχογραφεί, απλά προσάρμοσε τα θέματά του και τις αναφορές του σε απαγορευμένα θέματα[1] (πολιτική, τεκέδες, χασίς, κλπ). Παρατηρούμε λοιπόν και εδώ ότι δεν έχει περιεχόμενα «απαγορευμένα», αναφορές σε παρανομίες, αλλά το θέμα είναι απλό και ανώδυνο.

Την περίοδο αυτή, το μεγαλύτερο ποσοστό των τραγουδιών του είναι ερωτικού περιεχομένου, πράγμα που συμβαίνει με τα περισσότερα ρεμπέτικα που γράφτηκαν εκείνη την περίοδο[2]. Όπως η πλειοψηφία των ερωτικών κομματιών τόσο του Βαμβακάρη όσο και των άλλων συνθετών, έτσι κι αυτό μιλά για τα βάσανα του έρωτα, και το παράπονο για μια άπονη γυναίκα.

Στο συγκεκριμένο, ο συνθέτης εκφράζει τον έρωτά του προς μια γυναίκα την οποία θέλει ως «στερνή του συντροφιά». Είναι ταυτόχρονα όμορφη (όμορφο κουκλί) και άσπλαχνη, αφού «δεν του ρίχνει μια ματιά». Έτσι ο ίδιος τη θέλει, πονάει, θρηνεί και μένει εξαιτίας της μόνος. Η περιγραφή αυτή ταιριάζει στην ιστορία με την πρώτη του γυναίκα, τη Ζιγκοάλα, την οποία αγάπησε πολύ, χωρίς αυτό να αλλάξει με το χωρισμό τους και εξαιτίας της πέρασε λύπες και απογοητεύσεις για καιρό[3]. Ο ίδιος όμως δήλωσε ότι δεν της έχει γράψει τόσα τραγούδια όσα του αποδίδουν σχετικά[4], επομένως ενδέχεται να έχει γραφτεί για άλλη κοπέλα με την οποία σχετιζόταν εκείνο τον καιρό.

Πηγές:

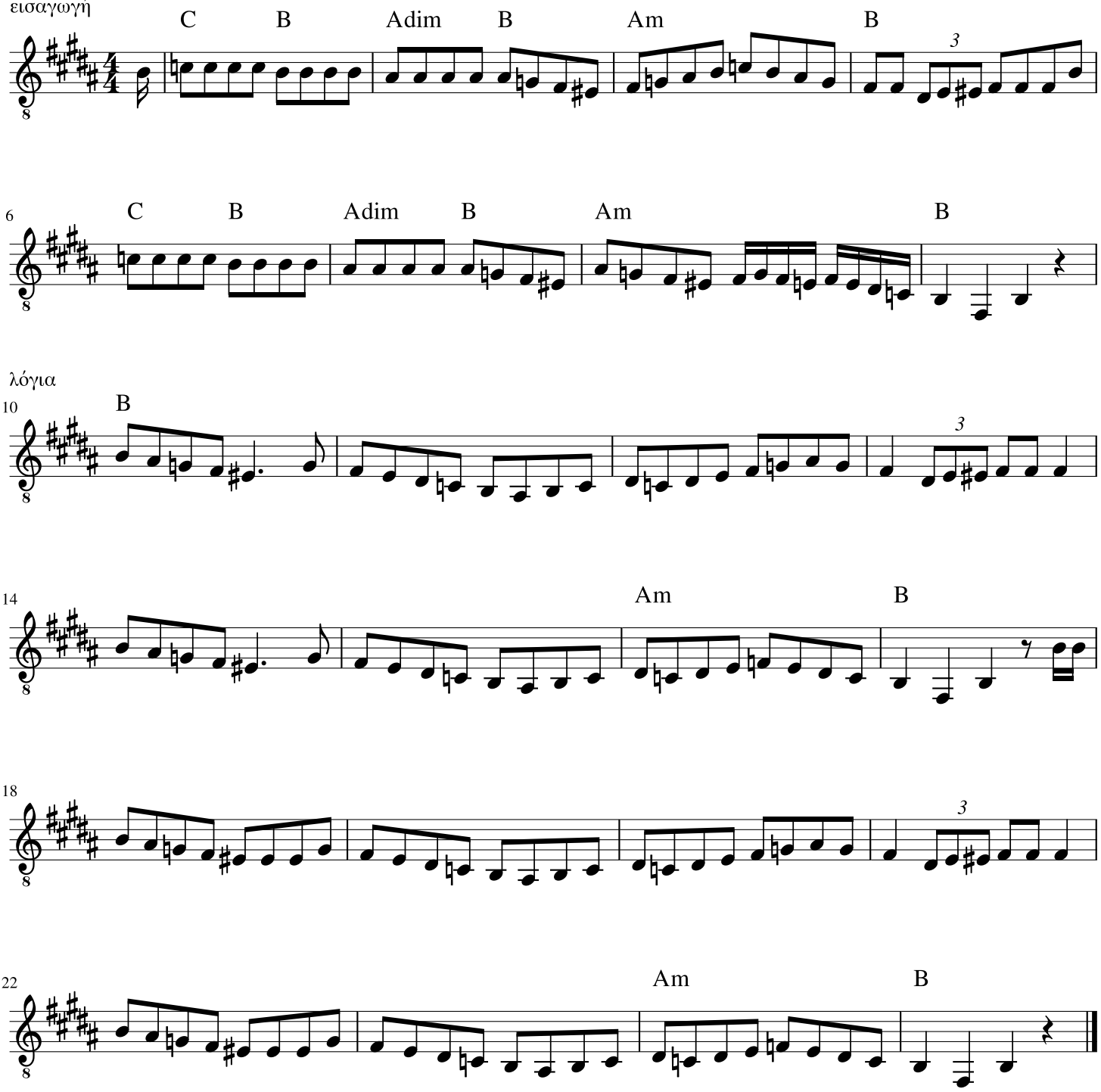
1, 3, 4. Αγγελική Βέλλου – Κάιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία*, (Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 286, 162, 278

2. Στάθης Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1987), 131

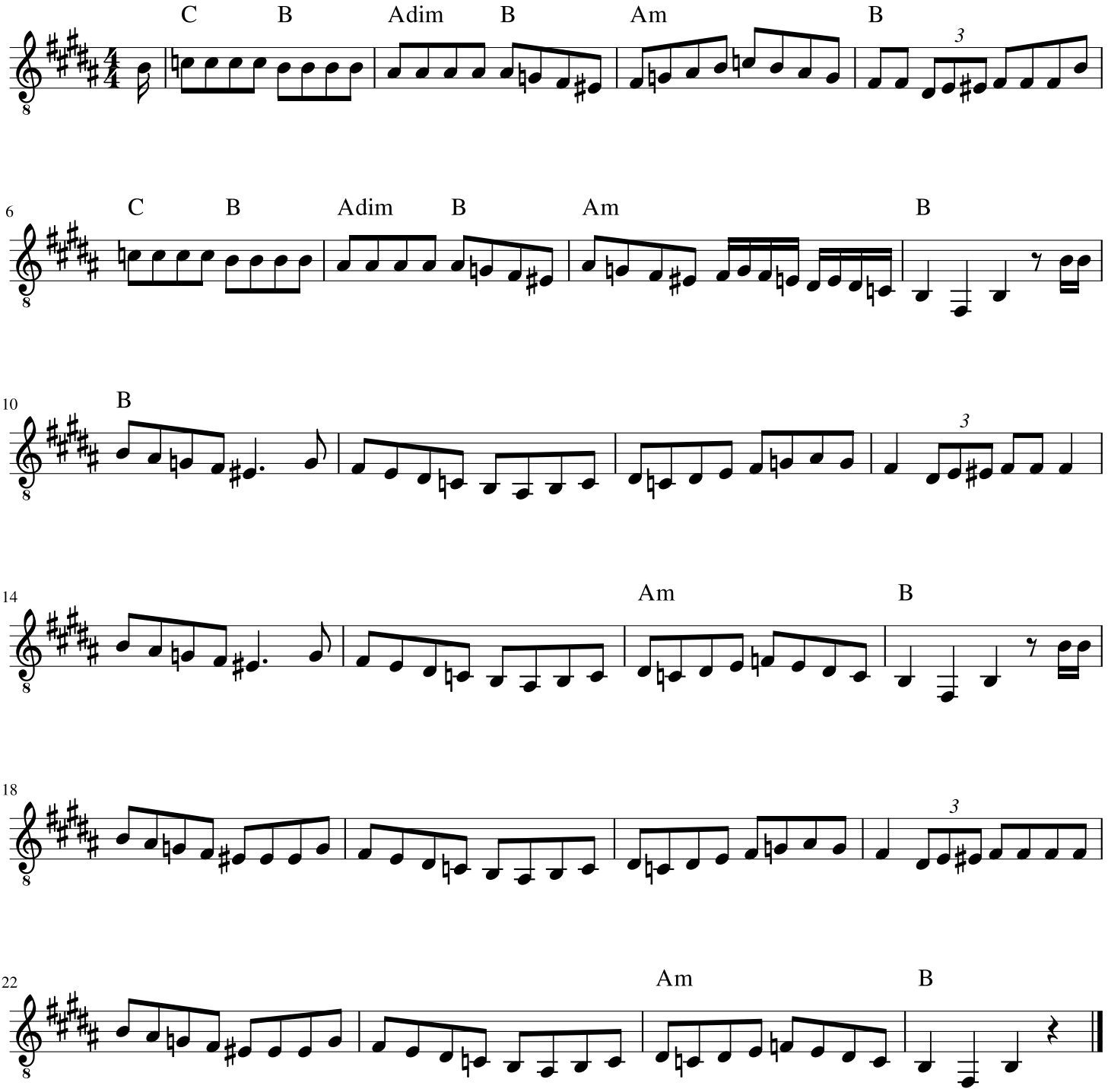
Λιώνω μυστικά

Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή



δεύτερη στροφή



Πολίτισσα

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το κομμάτι αυτό κινείται σε τρόπο ντο μινόρε: ντο - ρε - μι ύφεση - φα - σολ - λα ύφεση - σι - ντο. Σε όλη τη σύνθεση εμφανίζονται δύο αλλοιώσεις, μία στην πέμπτη (σολ) και μία στην έκτη (λα ύφεση). Στα μέτρα 8,15,17 και όπου αυτά επαναλαμβάνονται, η πέμπτη είναι βαρυμένη (σολ ύφεση). Αυτή η αλλοίωση της πέμπτης είναι σύνηθες στοιχείο του Βαμβακάρη μιας και το έχουμε αναλύσει και σε άλλα κομμάτια του. Στο μέτρο 17 και τις επαναλήψεις του συναντάμε την έκτη οξυμένη (λα φυσικό). Στο μέτρο αυτό όπου έχουμε μαζί τις δύο αλλοιώσεις θα μπορούσαμε να πούμε ότι δίνεται για λίγο το άκουσμα του φα χιτζάζ με τις τρεις πρώτες του νότες φα - σολ ύφεση - λα. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί όλη την οκτάβα του τρόπου εστιάζοντας περισσότερο στο πρώτο πεντάχορδό του. Οι καταλήξεις των φράσεων γίνονται στην τονική, την τέταρτη και την πέμπτη. Όσον αφορά την αρμονία του κομματιού, η κιθάρα συνοδεύει με τις συγχορδίες ντο μινόρε, φα μινόρε, σολ ματζόρε και σολ ύφεση πλήρως ελαττωμένη.

Ορχήστρα: Η ενορχήστρωση που συναντάμε στο κομμάτι αυτό περιλαμβάνει ένα μπουζούκι και μία κιθάρα. Στο τραγούδι είναι ο Απόστολος Χατζηχρήστος και ο Μάρκος Βαμβακάρης. Ο πρώτος τραγουδά από την αρχή των στίχων μια οκτάβα υψηλότερα απ' ότι ο δεύτερος ο οποίος ξεκινά να συμμετέχει από το μέτρο 18 και έπειτα, πράγμα το οποίο συμβαίνει σε κάθε στροφή.

Μορφολογία: Η γενική εικόνα του κομματιού είναι ότι αποτελείται από τρεις στροφές. Σε κάθε στροφή έχουμε την εισαγωγή και τα λόγια. Τα μέτρα 1-9 ορίζουν την εισαγωγή και τα μέτρα 10-31 τα λόγια. Οι μελωδίες των μέτρων της εισαγωγής είναι σχεδόν όμοιες με μόνη διαφορά τα μέτρα 3,5,7,8 και 9 τα οποία αποτελούν τις καταλήξεις των εσωτερικών φράσεών της. Η κίνηση της μελωδίας στην εισαγωγή ξεκινά από την πέμπτη, πηγαίνει βηματικά στην τονική στην οκτάβα και από εκεί με καθοδική κίνηση καταλήγει είτε στην πέμπτη (μέτρο 5), είτε στην τονική (μέτρα 3,7,9). Στα λόγια, τα μέτρα 10-18 αποτελούν το μουσικό τους θέμα το οποίο επαναλαμβάνεται στα μέτρα 19-31 με μια επανάληψη των μέτρων 24-27 στο τέλος τους. Στο θέμα αυτό η μελωδία μπορεί να χωριστεί σε δύο φράσεις όπου η πρώτη είναι τα μέτρα 10-14 και η δεύτερη τα μέτρα 15-18. Στην πρώτη φράση η μελωδία ξεκινά από την πέμπτη μένει λίγο στην έκτη και έπειτα αφού σταθεί πάλι στην πέμπτη (μέτρο 11) καταλήγει με καθοδική κίνηση στην τονική (μέτρο 14). Στη δεύτερη φράση έχουμε κίνηση της μελωδίας από την τονική στην τέταρτη και την πέμπτη βαρυμένη απ'όπου μετά από στάση πάλι στην τέταρτη κάνει μια κίνηση προς την τονική και πάλι πίσω στην έκτη ώστε να καταλήξει τελικά με καθοδική κίνηση στην τονική (μέτρο 18). Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή, η οποία εμφανίζει μικρές παραλλαγές, όπως έχει καταγραφεί στην παρτιτούρα της τρίτης στροφής.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το μπουζούκι στο κομμάτι αυτό κινείται σε ένα απλό επίπεδο ερμηνείας με την έννοια ότι δεν συναντάμε χρήση ανοιχτών χορδών ή καλλωπισμούς, παρά μόνο μικρές παραλλαγές στη μελωδία από στροφή σε στροφή. Το κούρδισμα που χρησιμοποιείται είναι το κλασικό ρε - λα - ρε. Άξιο αναφοράς σχετικά με την ερμηνεία του μπουζουκιού είναι οι παραλλαγές που συναντάμε είτε στην εισαγωγή είτε στα λόγια, οι οποίες είναι καταγεγραμμένες στις παρτιτούρες του κομματιού.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Πολίτισσα, Πολίτισσά μου έμορφη
γλυκιά μελαχροινή μου
μονάκριβο πουλί μου

είσαι για μέ- είσαι για μένα θησαυρός
για μένα είσαι η ζωή μου
μονάκριβο πουλί μου

γλυκιά μελαχροινή μου
μονάκριβο πουλί μου

με μια ματιά, με μια ματιά που μου ’ριξες
σ’ αγάπησα με πόνο
και μέρα-νύχτα λιώνω

έλα και δώ- έλα και δως μου ένα φιλί
που σ’ αγαπώ ένα χρόνο
και μέρα-νύχτα λιώνω

σ’ αγάπησα με πόνο
και μέρα-νύχτα λιώνω

θα ’ρθω να δω, θα ’ρθω να δω τη μάνα σου
Πολίτισσα γλυκιά μου
και θα γενείς δικιά μου

και θα της πεις, και θα της πεις πως μ’ αγαπάς
να γιάνεις την καρδιά μου
και θα γενείς δικιά μου

Πολίτισσα γλυκιά μου
και θα γενείς δικιά μου

Η δομή του κομματιού είναι αρκετά διαφορετική από τα συνήθη μοτίβα που ακολουθεί ο Μάρκος Βαμβακάρης στο προπολεμικό του έργο. Αποτελείται από την εναλλαγή τρίστιχων και δίστιχων στροφών, με την ακολουθία να είναι: δύο τρίστιχες και μία δίστιχη, που επαναλαμβάνεται τρεις φορές (συνολικά έχουμε εννέα στροφές). Το κάθε δίστιχο είναι ουσιαστικά επανάληψη των δύο τελευταίων στίχων της πρώτης στην ακολουθία στροφής. Τα δίστιχα ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους, ενώ στις τρίστιχες στροφές ομοιοκαταληξία υπάρχει μεταξύ των δύο τελευταίων στίχων. Ο πρώτος στίχος κάθε τρίστιχης στροφής αποτελείται από μία φράση με την επανάληψη και ολοκλήρωσή της στο δεύτερο μισό του.

Το νόημα της κάθε στροφής είναι σχετικά αυτοτελές, όμως στο σύνολό τους είναι ένας «λόγος» που απευθύνει κάποιος στην αγαπημένη του· ξεκινάει λέγοντάς της πόσο όμορφη και σημαντική είναι για εκείνον («μονάκριβο πουλί μου», «για μένα είσαι η ζωή μου»), στη συνέχεια πόσο την αγάπησε από την πρώτη τους συνάντηση («με μια ματιά που μου ‘ριξες, μέρα νύχτα λιώνω»), ενώ τέλος αποφασίζει να πάει να τη ζητήσει από τη μητέρα της (να δω τη μάνα σου, και θα γενείς δικιά μου»). Για το τελευταίο του εγχείρημα μάλιστα, ζητάει τη συνδρομή της κοπέλας, να δηλώσει δηλαδή κι εκείνη την αγάπη της ενώπιον της μητέρας της, και να του προσφέρει με τη δήλωση αυτή τη λύτρωση, την επιβεβαίωση που περιμένει από πλευράς της («να γιάνεις την καρδιά μου»).

Δε γνωρίζουμε αν το τραγούδι έχει γραφτεί για κάποια συγκεκριμένη κοπέλα, αφού δεν υπάρχει σχετική αναφορά ούτε από τον ίδιο το Μάρκο ούτε από κάποιον κοντινό του. Είναι πολύ πιθανό όμως να αναφέρεται σε συγκεκριμένο πρόσωπο, μιας που συναναστρεφόταν αρκετές κοπέλες ερωτικά[1] και έτσι κι αλλιώς έγραφε στα κομμάτια του πραγματικά γεγονότα, όπως έχει αναφέρει ο ίδιος[2].

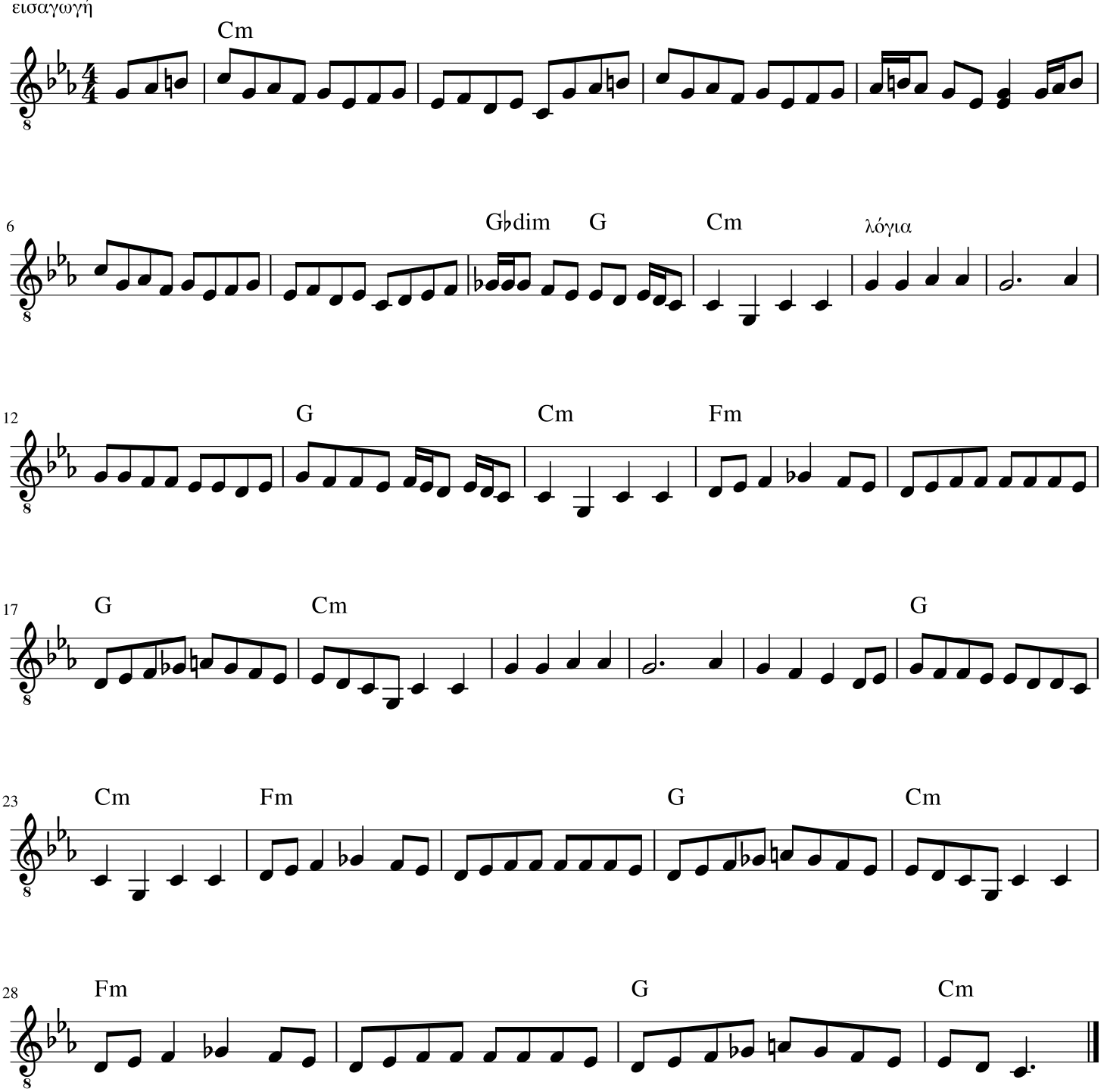
Πηγές:

1. Αγγελική Βέλλου – Κάιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 173-176

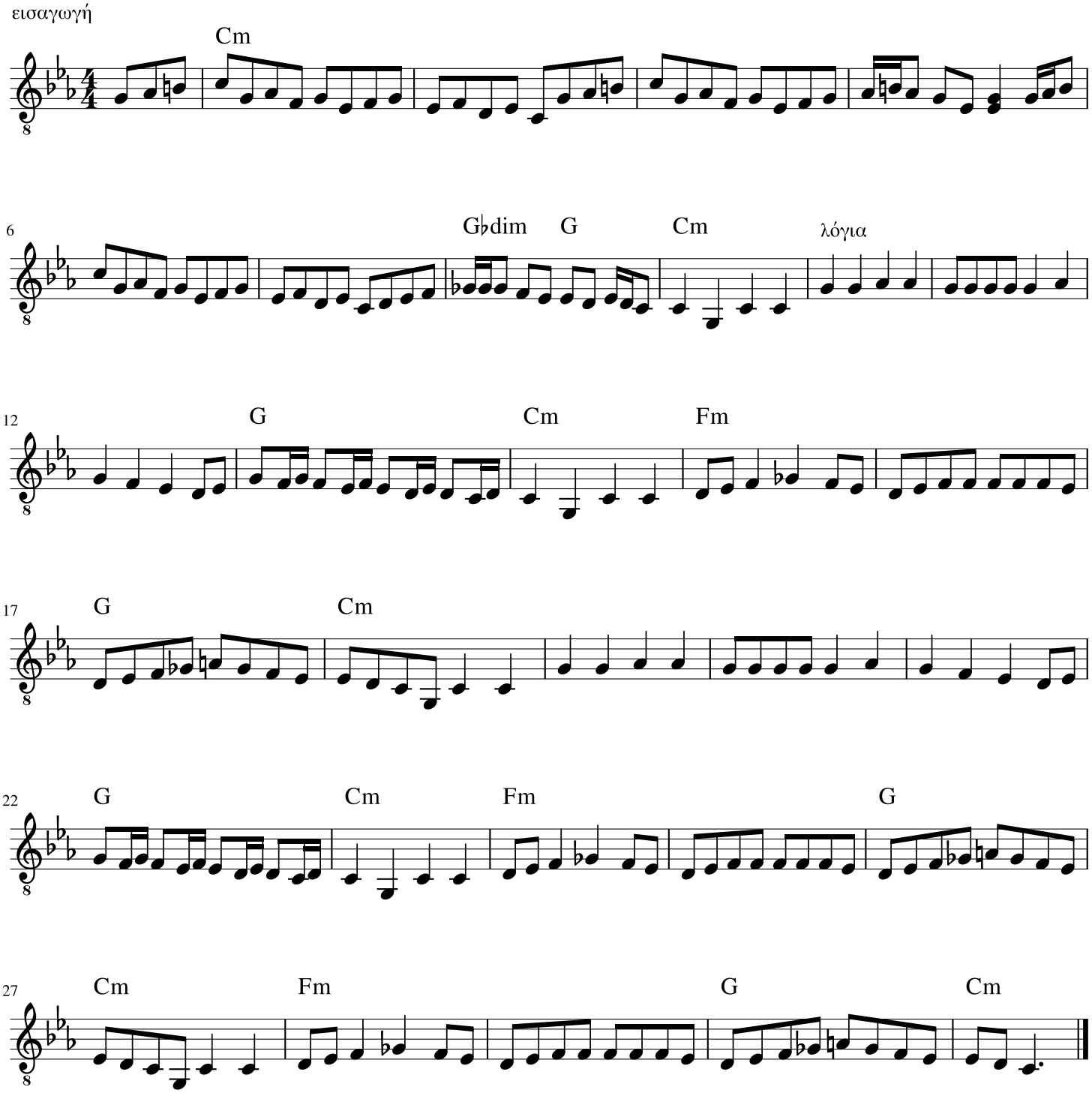
Πολίτισσα

Μάρκος Βαμβακάρης

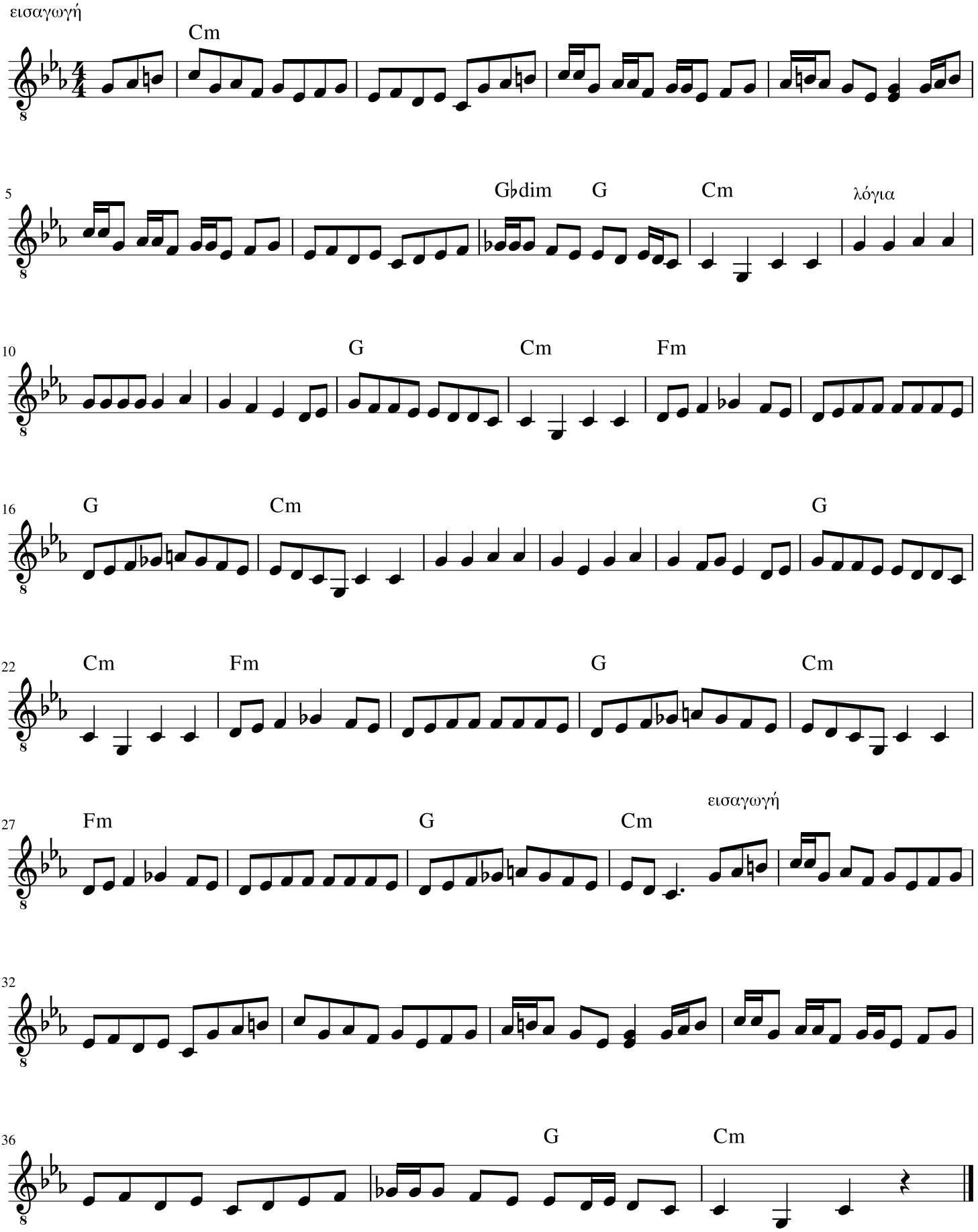
εισαγωγή



δεύτερη στροφή



τρίτη στροφή



Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Η τροπικότητα του συγκεκριμένου κομματιού είναι ιδιαίτερη καθώς συναντάμε τη μείξη τριών διαφορετικών τρόπων. Στην εισαγωγή του κομματιού (μέτρα 1-4) έχουμε το συνδυασμό των τρόπων σι μινόρε και μι χιτζάζ. Ειδικότερα, η μελωδία κινείται αρχικά στο τετράχορδο του σι μινόρε: σι - ντο δίεση - ρε - μι και πέρα του μι, ενώ η κιθάρα παραμένει σε συγχορδία σι μινόρε, κινείται στις τρεις πρώτες νότες του μι χιτζάζ: μι - φα - σολ δίεση. Στην επιστροφή της μελωδίας προς την τονική εμφανίζεται χρωματική κίνηση από το ρε στο σι (ρε - ντο δίεση - ντο - σι). Στη συνέχεια συναντάμε τον τρίτο τρόπο του κομματιού, ο οποίος είναι ο σι νιαβέντ: σι - ντο δίεση - ρε - μι δίεση - φα δίεση - σολ - λα δίεση - σι. Στον τρόπο αυτό κινούνται τα λόγια (μέτρα 5-10) κάνοντας χρήση όλης της οκτάβας του τρόπου και δίνοντας έμφαση στην τονική, την τρίτη , την πέμπτη και την έκτη νότα του τρόπου. Στο σκέλος της αρμονίας, η κιθάρα συνοδεύει με τις εξής συγχορδίες: σι μινόρε, μι μινόρε και φα δίεση ματζόρε.

Ορχήστρα: Τα όργανα που συμμετέχουν στην ηχογράφηση του κομματιού είναι ένα μπουζούκι, ένας μπαγλαμάς και μία κιθάρα. Ο μπαγλαμάς συνοδεύει με συγχορδίες, ενώ στο τραγούδι έχουμε το Μάρκο Βαμβακάρη.

Μορφολογία: Η σύνθεση αυτή αποτελείται από τρεις στροφές, κάθε μία εκ των οποίων απαρτίζεται από την εισαγωγή (μέτρα 1-4) και τα λόγια (μέτρα 5-10). Το μουσικό θέμα της εισαγωγής ορίζεται από τα πρώτα δύο μέτρα, τα οποία στην συνέχεια επαναλαμβάνονται με τη μελωδία να βρίσκεται μία οκτάβα ψηλότερα. Στο θέμα αυτό η μελωδία είναι όμοια με μόνη διαφορά την κατάληξή της στους τελευταίους τρεις χρόνους. Η μελωδία ξεκινά από την τονική και στο μέτρο 1 καταλήγει στην πέμπτη, ενώ στο μέτρο 2 καταλήγει στην τονική. Στην επανάληψή τους, δηλαδή τα μέτρα 3-4 η μελωδία κινείται ψηλότερα, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, με μικρές παραλλαγές όπως φαίνεται στην παρτιτούρα. Στη συνέχεια έχουμε τα λόγια, το μουσικό θέμα των οποίων βρίσκεται στα μέτρα 5-8. Το θέμα αυτό μπορεί να χωριστεί σε δύο φράσεις. Τα μέτρα 5-6 αποτελούν την πρώτη φράση όπου η μελωδία ξεκινά από την τονική και καταλήγει αρχικά στην ίδια (μέτρο 5) και έπειτα στην πέμπτη (μέτρο 6). Στη συνέχεια έχουμε τη δεύτερη φράση (μέτρα 7-8) όπου η μελωδία ξεκινά από την τέταρτη οξυμένη (μι δίεση) και καταλήγει πρώτα στην τρίτη (μέτρο 7) και μετά στην τονική (μέτρο 8). Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Ο Βαμβακάρης στο κομμάτι αυτό χρησιμοποιεί το κούρδισμα ρε - λα - ρε και κινείται στις δύο πρώτες χορδές του μπουζουκιού. Στην πρώτο χρόνο των μέτρων 1-2 της εισαγωγής παίζει ταυτόχρονα ή πριν το σι, τη νότα φα δίεση που βρίσκεται στο τέταρτο τάστο της δεύτερης χορδής. Ακόμη, η ερμηνεία του στο μπουζούκι εμφανίζει αρκετές παραλλαγές στη μελωδία είτε μέσα στην ίδια στροφή είτε από στροφή σε στροφή. Τέλος, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κομματιού αυτού, όσον αφορά την ερμηνεία, είναι πως η μελωδία του μπουζουκιού δεν ακολουθεί επ΄ακριβώς τη μελωδία της φωνής πράγμα που φαίνεται ακόμη περισσότερο στις καταλήξεις των φράσεων από τα λόγια (π.χ. μέτρα 8,10).

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά
Και πες μου την αλήθεια
Θα γιάνει τάχα ο καημός
Που έχω μες στα στήθια

Πες μου ο πόνος της καρδιάς
Θα γιατρευτεί λιγάκι
Ή θα χαθούν τα νιάτα μου
απ' το πολύ φαρμάκι

Πες μου τσιγγάνα και φλουριά
εγώ θα σε γεμίσω
την κόρη που μ' αρνήθηκε
θα την ξαναποχτήσω

Η δομή του κομματιού αυτού είναι τρεις στροφές με τέσσερις στίχους η κάθε μία. Οι δύο τελευταίοι στίχοι κάθε στροφής επαναλαμβάνονται. Σε όλες τις στροφές ομοιοκαταληξία υπάρχει μεταξύ δεύτερου και τέταρτου στίχου. Το τραγούδι γράφτηκε την περίοδο που ο Βαμβακάρης είχε χωρίσει με την πρώτη γυναίκα του και έπαιζε με ορχήστρα στο Βοτανικό, στο μαγαζί του Αντώνη Βλάχου[1]. Ο ίδιος μας διηγείται την ιστορία του κομματιού, η οποία έχει ως εξής: στο κέντρο που έπαιζαν ερχόταν μία κοπέλα ονόματι Άννα, η οποία τον αγαπούσε πολύ και του έδινε κάθε φορά πολλά χρήματα. Με τον καιρό εκείνος την έπαιρνε μαζί του στους τεκέδες και είχε σχέση μαζί της. Η κοπέλα ταξίδευε, είχε και σχέση με κάποιον κινηματογραφιστή, και «όπως την εβρήκε έτσι του χάθηκε ξαφνικά». Τόσο ο Μάρκος όσο και η άλλη της σχέση έψαξαν να τη βρουν χωρίς αποτέλεσμα. Σε αυτό το ζήτημα αναφέρεται το τραγούδι[2], βγαλμένο από την καρδιά όπως όλα τα τραγούδια του[3].

Το κομμάτι έχει γραφτεί ως επίκληση σε μια τσιγγάνα που μπορεί μέσω της χαρτομαντείας να δώσει απάντηση στα ερωτήματα που βασανίζουν το δημιουργό του. Έτσι κάθε «αίτημά» του εκφράζεται με την προτροπή «πες μου», προς την τσιγγάνα. Στην τελευταία στροφή, μάλιστα της λέει ότι αν του πει όσα θέλει να μάθει, και συγκεκριμένα αν θα ξαναέχει τη γυναίκα που τον απαρνήθηκε, θα τη γεμίσει χρήματα.

Κλείνοντας, πρόκειται για ένα βαθύ ερωτικό κομμάτι, που κρύβει μέσα του τον πόνο και την απελπισία του ερωτευμένου που χάνει την κοπέλα που αγαπά. Τα περισσότερα ερωτικά κομμάτια που γράφτηκαν την ίδια περίοδο, δεν αναφέρονται σε όμορφες στιγμές του ζευγαριού αλλά σε πόνο, παράπονο και άλλα βάσανα του έρωτα[4].

Πηγές:

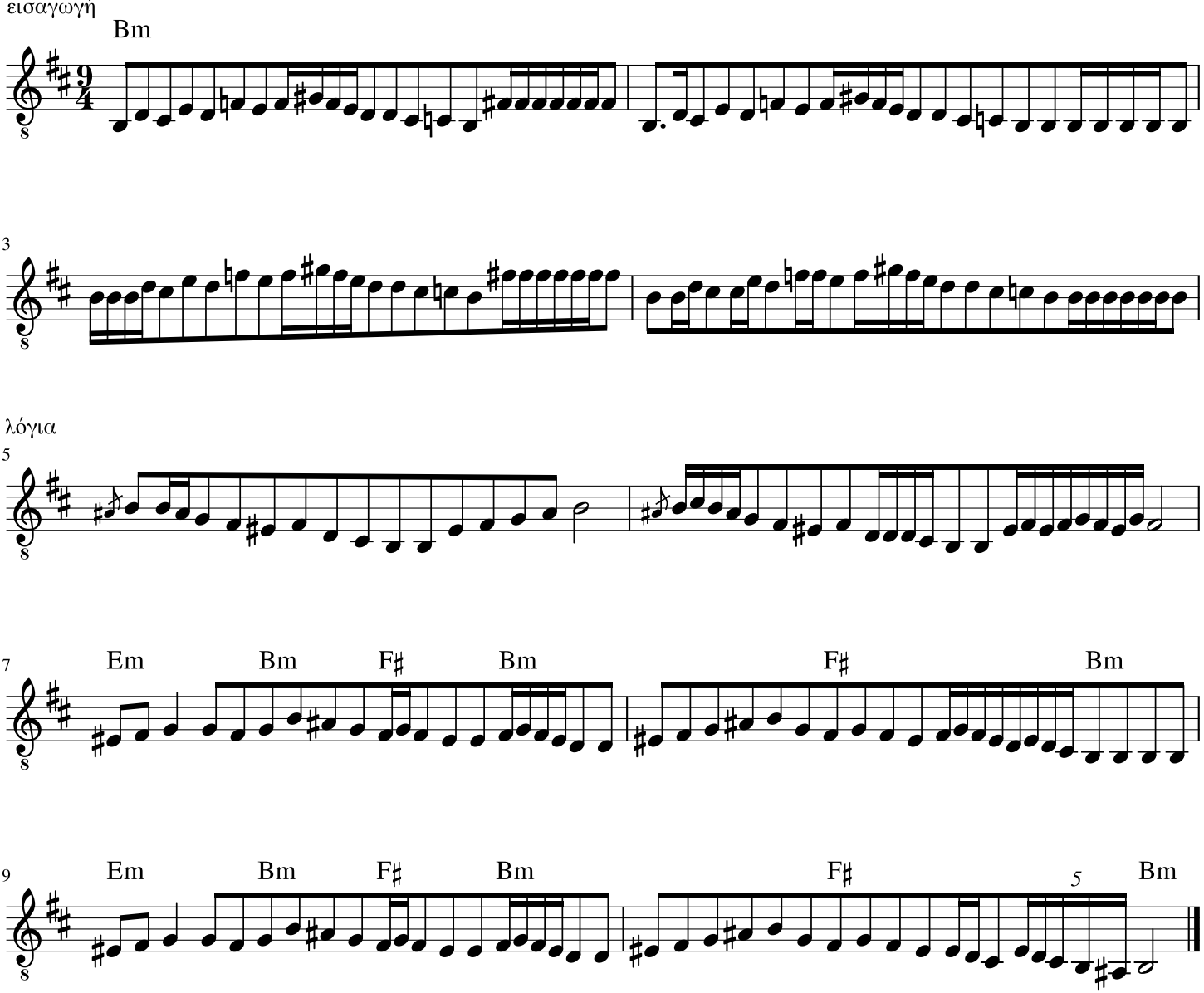
1 -3. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 173-177

4. Στάθης Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1987), 131

Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά

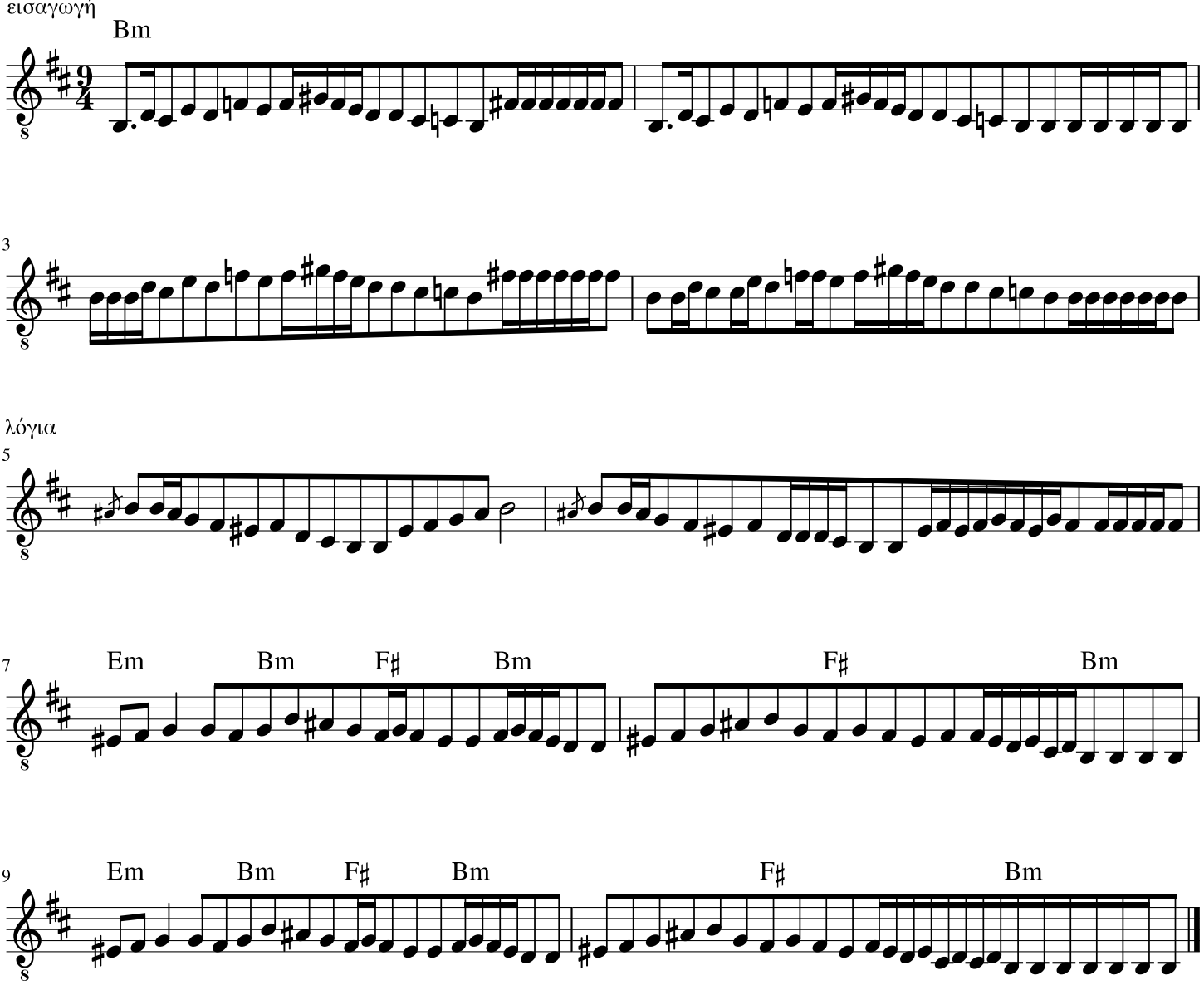
Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή



δεύτερη στροφή

εισαγωγή



Είσαι αφράτη σαν φραντζόλα

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Η σύνθεση αυτή έχει γραφτεί σε τρόπο λα μινόρε: λα - σι - ντο - ρε - μι - φα - σολ - λα. Σε όλο το κομμάτι συναντάμε δύο αλλοιώσεις, η μία βρίσκεται στο ρε και η άλλη στο σολ. Στο μέτρο 2 έχουμε ρε δίεση το οποίο χρησιμοποιείται για να στηρίξει καλύτερα το μι (πέμπτη) και μόλις η μελωδία ξεκινήσει να κατεβαίνει από την πέμπτη το ρε εμφανίζεται φυσικό. Η αλλοίωση που συναντάμε στο σολ βρίσκεται στο μέτρο 16 όπου στην άνοδο της γέφυρας που κάνει το ακκορντεόν το σολ εμφανίζεται με δίεση, τονίζοντας έτσι τη σχέση του με το λα ως προσαγωγέας - τονική. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί όλη την οκτάβα του τρόπου και προσθέτει ένα τετράχορδο μι - λα κάτω από την τονική, ενώ ξεπερνάει την οκτάβα ψηλά για λίγο κατά μία νότα (σι). Η μελωδία κάνει στάσεις στις πρώτες πέντε νότες του τρόπου, ενώ στο κλείσιμο των φράσεων καταληγει είτε στην τονική είτε στην πέμπτη. Στο αρμονικό σκέλος του κομματιού, η κιθάρα συνοδεύει με τις συγχορδίες λα μινόρε,μι ματζόρε και ρε μινόρε (κάποιες φορές όταν η μελωδία στέκεται στο ρε). Στα μέτρα 9 και 11 η κιθάρα αλλάζει συγχορδίες με μπάσο που κατέρχεται από το λα στο μι (λα, σολ, φα, μι).

Ορχήστρα: Η ορχήστρα που επέλεξε ο Βαμβακάρης για το κομμάτι αυτό διαφέρει από την κλασσική δομή της στο πειραιώτικο ρεμπέτικο, μιας και έχουμε τη συμμετοχή ακκορντεόν. Τα όργανα λοιπόν που παίζουν στη σύνθεση αυτή είναι μπουζούκι, ακκορντεόν, μπαγλαμάς και κιθάρα. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης με τη συνοδεία του Απόστολου Χατζηχρήστου.

Μορφολογία: Η γενική εικόνα του κομματιού είναι πως αποτελείται από τρεις στροφές, όπου η κάθε μία περιλαμβάνει την εισαγωγή και τα λόγια. Η εισαγωγή απαρτίζεται από τα πρώτα δώδεκα μέτρα. Θα μπορούσαμε να τη χωρίσουμε σε δύο μουσικά θέματα, ένα τα μέτρα1-6 και ένα ακόμη τα μέτρα 7-12. Στο πρώτο θέμα παρατηρούμε ότι τα μέτρα 1, 3 και 5 είναι όμοια. Τα μέτρα 2, 4 και 6 διαφέρουν και αυτό διότι καταλήγουν τα 2 και 6 στην τονική, ενώ το μέτρο 4 στην πέμπτη. Η μελωδία των μέτρων αυτών (1-6) επαναλαμβάνεται και στα λόγια, στα μέτρα 21-26 με μικρές διαφορές μιας και εκεί υπάρχει και το τραγούδι. Έπειτα, στο θέμα των μέτρων 7-12 έχουμε μια μελωδία που ξεκινά από την τονική στην οκτάβα και καταλήγει πρώτα στην τονική (μέτρο 8), μετά στην πέμπτη (μέτρο 10) και τέλος στην τονική (μέτρο 12). Στη συνέχεια έχουμε τα λόγια τα οποία αποτελούνται από τα μέτρα 13-28. Στα μέτρα 13-20 η μελωδία ξεκινά από την τρίτη νότα του τρόπου (μέτρο 13), έπειτα κάνει στάση στη δεύτερη (μέτρα 14,15) και καταλήγει στην τονική όπου με μία γέφυρα (μέτρο 16) επανέρχεται στην αρχική της θέση (μέτρο 17 όμοιο με 13) όπου ακολουθεί παρεμφερή πορεία με τα μέτρα 14-15 καταλήγωντας στην τονική (μέτρο 20). Μετά ακολουθεί η ίδια μελωδία με αυτή της εισαγωγής όπως αναφέρθηκε προηγουμένως. Τέλος, το κομμάτι κλείνει με τη μελωδία των μέτρων 20-28 παιγμένη ορχηστρικά ως το μέτρο 23 κα τα υπόλοιπα με τραγούδι (τελευταίος στίχος).

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το τρίχορδο μπουζούκι μαζί με το ακκορντεόν και το μπαγλαμά συμμετέχουν στη μελωδία του κομματιού. Τα δύο πρώτα όργανα είναι που έχουν κυρίαρχο ρόλο, ενώ ο μπαγλαμάς παίζει τη μελωδία και κάποιες φορές κάνει δεύτερη φωνή ή μένει σε μία νότα την οποία παίζει με αξίες ογδόων ή δεκάτων έκτων. Το μπουζούκι συγκεκριμένα συμμετέχει σε κάποια σημεία του κομματιού (εναλλάσοντας μελωδίες με το ακκορντεόν) παίζοντας κυρίως στην πρώτη χορδή και με το κλασσικό κούρδισμα ρε - λα - ρε. Όσον αφορά τις παραλλαγές, έχουμε μια παραλλαγή στη δεύτερη στροφή στο μέτρο 18 όπου ο ερμηνευτής κάνει ένα κύκλο γύρω από το σι, ενώ στις άλλες στροφές το μπουζούκι παραμένει σταθερό στο σι όπως στο μέτρο 14. Γι΄ αυτό το λόγο καταγράφηκε στην παρτιτούρα μόνο η δεύτερη στροφή.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Είσ' αφράτη σα φρατζόλα
σαν το χάσικο ψωμί
Όποιος σε κοιτάζει εσένα
τονε ζώνουν οι καημοί

Ρεφραίν:
Αχ βρε κοπελίτσα μου όπου πάω σε γυρεύω
Άσπρη φρατζολίτσα μου μέρα νύχτα σε ζητώ
Άσπρη φρατζολίτσα μου όπου πάω σε γυρεύω
Αχ βρε κοπελίτσα μου μέρα νύχτα σε ζητώ

Σαν θυμούμαι βρε μικρό μου
τη γλυκιά σου ευωδιά
Θέλω πάλι στο πλευρό μου
να σε νιώσω μια βραδιά

-Ρεφραίν-

Άσπρη κάτασπρη κοπέλα
τον καημό σου δε βαστώ
Μες στο σπίτι ξαναέλα
έλα και δεν νταγιαντώ

-Ρεφραίν-

Το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελείται από τρεις τετράστιχες στροφές με ενδιάμεσα επαναλαμβανόμενο επίσης τετράστιχο ρεφραίν. Με την έννοια της δομής, διαφέρει από τα προηγούμενα –χρονικά- κομμάτια, μιας που η χρήση ρεφραίν δεν αποτελούσε μέχρι τότε κλασικό μοτίβο για το Μάρκο Βαμβακάρη. Οι στίχοι των στροφών ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους ζευγαρωτά (πρώτος με τρίτο και δεύτερος με τέταρτο), εκτός από την πρώτη στροφή στην οποία ο πρώτος και ο τρίτος στίχος δεν έχουν ομοιοκαταληξία. Ανά δύο οι στιχοι είναι δεκαπεντασύλλαβοι, με εξαίρεση τον προτελευταίο όπου όμως η λέξη «καημό» τραγουδιέται σαν δύο συλλαβές (καμό) και έτσι ακούγεται και αυτό με δεκαπέντε.

Το ρεφραίν έχει τη δική του μορφή, αφού οι δύο τελευταίοι στίχοι είναι επανάληψη των δύο πρώτων με αλλαγή στη σειρά των φράσεων. Συγκεκριμένα, οι φράσεις «αχ βρε κοπελίτσα μου» και «άσπρη φρατζολίτσα μου» που είναι αυτές με τις οποίες ξεκινούν ο πρώτος και ο δεύτερος στίχος αντίστοιχα, στην επανάληψη αλλάζουν θέση με το «άσπρη

φρατζολίτσα μου» να μπαίνει πρώτο στον τρίτο στίχο και το «αχ βρε κοπελίτσα μου» στον τέταρτο. Τα υπόλοιπα μισά των στίχων παραμένουν ίδια. Παρατηρούμε ακόμη ότι η σύνθεση αυτή είναι απαλλαγμένη από κάθε αναφορά στο χασίσι, στη ζωή του ρεμπέτη, σε φυλακές και περιθώριο, και ότι έχει χαρακτήρα εύθυμο έως κωμικό. Αυτό είναι απόρροια του ότι γράφτηκε κατά τη διάρκεια της λογοκρισίας που επέβαλλε ο Μεταξάς το 1936. Όπως είπε ο Βαμβακάρης, «Εσταμάτησα. Έγραφα αυτό που έπρεπε να γράψω.»[1]

Πρόκειται, λοιπόν, για ένα ιδιαίτερα πρωτότυπο κομμάτι τόσο από άποψη περιεχομένου όσο και εκφραστικά, αφού βρίσκεται εκτός των συνηθισμένων πλαισίων. Αναφέρεται μεν σε μια κοπέλα, πράγμα συνηθισμένο για την εποχή και το Βαμβακάρη ως συνθέτη, όμως τα κομπλιμέντα που κάνει στην κοπέλα στην οποία απευθύνεται είναι αυτά που κάνουν τη διαφορά. Την αποκαλεί αφράτη και την παρομοιάζει με φρατζόλα και χάσικο (εκλεκτό, από το τούρκικο has «αγνός, εκλεκτός»[2]) ψωμί. Παρακάτω, ξανά «άσπρη φρατζολίτσα» και «άσπρη κάτασπρη κοπέλα».Μην ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στην έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όπου όλα τα είδη διατροφής ήταν δυσεύρετα, πόσο μάλλον το άσπρο καλό ψωμί. Επίσης, την εποχή εκείνη, το «αφράτη» θεωρούταν θετικό σχόλιο, μιας που έδειχνε άτομο που έχει περάσει καλή ζωή, δεν του έλειψε το φαγητό.

Τέλος, ο συνθέτης σε κάθε στροφή εκδηλώνει το πόσο αποζητά τη συγκεκριμένη κοπέλα, την οποία είχε μέχρι πρότινος (σα θυμούμαι, πάλι στο πλευρό μου, ξαναέλα). Είναι ένα από τα λίγα κομμάτια που έχουν μικρή αναφορά σε πόνο και καημό, ο οποίος λεκτικά εκδηλώνεται μόνο στην τελευταία στροφή: «τον καημό σου δε βαστώ», «δε νταγιαντώ» (υπομένω, ανέχομαι, από το τούρκικο dayandim)[3].

Πηγές:

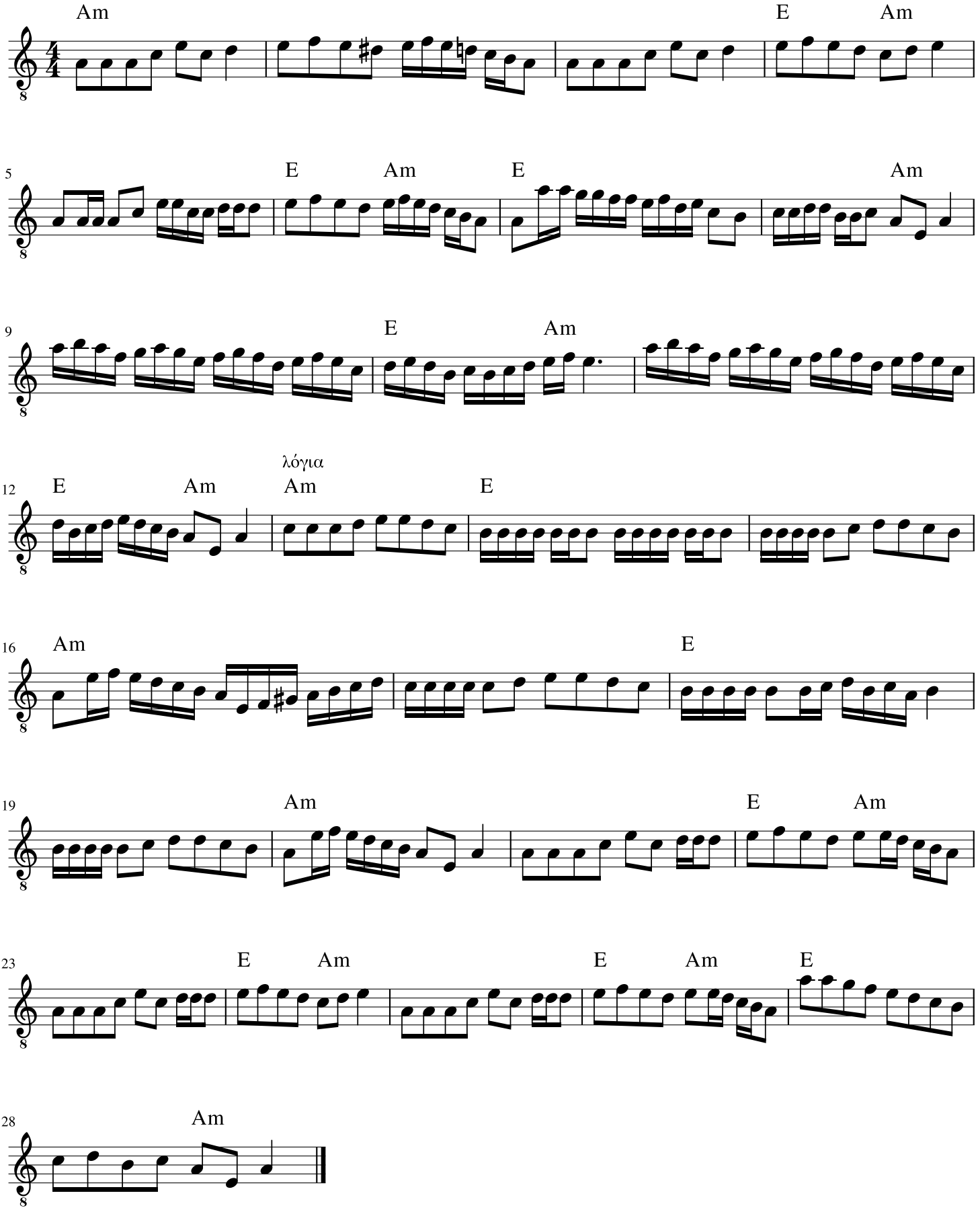
1. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*(Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 286

2, 3. Γ. Μπαμπινιώτης, Ετυμολογικό Λεξικό της νέας Ελληνικής Γλώσσας, ιστορία των λέξεων, (Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2009), 1588 και 930

Είσαι αφράτη σαν φραντζόλα δεύτερη στροφή

Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή



Μπουζούκι μου διπλόχορδο

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι γραμμένο σε τρόπο ρε χιτζάζ: ρε - μι ύφεση - φα δίεση - σολ - λα - σι ύφεση - ντο - ρε. Είναι σημαντικό όμως να αναφέρουμε ότι όταν η μελωδία κινείται στην υψηλή περιοχή του τρόπου, το ντο εμφανίζεται με δίεση πράγμα που μας οδηγεί σε ρε χιτζασκιάρ, ενώ όταν η μελωδία κινείται στη χαμηλή περιοχή το ντο είναι φυσικό, παραμένοντας έτσι σε χιτζάζ. Μία άλλη αλλοίωση που συναντάμε στο κομμάτι είναι το σι φυσικό το οποίο εμφανίζεται στα μέτρα 7,8. Αυτό συμβαίνει λόγω της κίνησης στη χαμηλή περιοχή από την τονική στην έκτη και πάλι πίσω σε αυτή. Ο συνθέτης κάνει χρήση όλης της οκτάβας του τρόπου και εστιάζει κυρίως στην νότες του πρώτου πενταχόρδου, ενώ οι καταλήξεις των φράσεων γίνονται στην τονική και την πέμπτη. Στο σκέλος της αρμονίας, η κιθάρα συνοδεύει με τις συγχορδίες ρε ματζόρε,σολ μινόρε και ντο μινόρε πάνω στις οποίες παίζει ρυθμικό ισοκράτη.

Ορχήστρα: Τα όργανα που απαρτίζουν την ορχήστρα του κομματιού αυτού είναι ένα μπουζούκι,ένας μπαγλαμάς και μία κιθάρα. Ο μπαγλαμάς παίζει και αυτός τη μελωδία του κομματιού χωρίς όμως να ταυτίζεται ακριβώς με αυτή του μπουζουκιού. Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης και ο Στράτος Παγιουμτζής ο οποίος τραγουδά στην επανάληψη των στίχων μία οκτάβα ψηλότερα από τον Μάρκο.

Μορφολογία: Η γενική μορφολογία της σύνθεσης αυτής είναι ότι αποτελείται από έξι στροφές, όπου η κάθε μία απαρτίζεται από την εισαγωγή και τα λόγια. Το μουσικό θέμα της εισαγωγής είναι τα πρώτα δύο μέτρα, όπου στην πρώτη στροφή επαναλαμβάνονται μία φορά ακόμη ενώ στις άλλες στροφές παραμένουν ως έχουν. Στο θέμα αυτό η μελωδία και των δύο μέτρων είναι κοινή με μόνη διαφορά την κατάληξή της. Η μελωδία ξεκινά από την τονική γύρω από την οποία περιστρέφεται και καταλήγει πρώτα στην πέμπτη (μέτρο 1) και μετά στην τονική (μέτρο 2). Στη συνέχεια έχουμε το μουσικό θέμα από τα λόγια το οποίο αποτελείται από τα μέτρα 5-8. Στα μέτρα 5-6 η μελωδία είναι όμοια στην αρχή, ξεκινώντας από την τέταρτη νότα του τρόπου και καταλήγοντας αρχικά στην πέμπτη (μέτρο 5) και έπειτα στην τονική (μέτρο 6). Αντίστοιχα στα μέτρα 7-8 η μελωδία είναι κοινή με διαφορετικές καταλήξεις. Ξεκινά από τη δεύτερη νότα του τρόπου και καταλήγει πρώτα στην πέμπτη (μέτρο 7) και μετά στην τονική (μέτρο 8). Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την τελευταία στροφή παιγμένη ορχηστρικά.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Όπως και σε αρκετά άλλα κομμάτια του Βαμβακάρη, έτσι και εδώ η ερμηνεία του στο μπουζούκι κινείται σε ελεύθερο πλαίσιο, για παράδειγμα εκτελεί αρκετά ελεύθερα την μελωδία που παίζει από στροφή σε στροφή είτε καλλωπίζοντάς την με αποτζιατούρες και μικρότερες αξίες, είτε παραλλάσοντας την κίνησή της. Αποκορύφωμα της ελευθερίας του αυτής, αποτελεί η τελευταία στροφή στην οποία προσθέτει τρίλιες και αρκετές μικρότερες αξίες (δέκατα έκτα). Το κούρδισμα που χρησιμοποιεί είναι το ρε - λα - ρε.Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο στην ερμηνεία του είναι η συνεχής πένα που χρησιμοποιεί στις καταλήξεις των φράσεων, όπου επιλέγει συχνά αξίες δεκάτων έκτων. Ένα ιδιαίτερο στοιχείο είναι ότι στο κομμάτι αυτό υπάρχει χρήση της τρίτης χορδής (μπάσα) ανοιχτής μόνο όμως στους χρόνους 1 και 3 των μέτρων της εισαγωγής.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Μπουζούκι μου διπλόχορδο μπουζούκι μου καημένο

μονάχα εσύ παρηγορείς κάθε φαρμακωμένο

Το ντέρτι που `χω στην καρδιά το ξέρεις και λυπάσαι

πριν να με κάψεις άπιστη ποιος ήμουν το θυμάσαι

Τώρα με αποστρέφονται με λένε αλανιάρη

τι θέλω τέτοια μια ζωή ο Χάρος ας με πάρει

Κι αν είμαι αλάνης φουκαράς δεν φταίω σας το λέω

για δυο ματάκια ψεύτικα μέρα και νύχτα κλαίω

Μπουζούκι σύντροφε πιστέ εσύ μονάχα μένεις

αυτή την ψεύτική ζωή να μου την εγλυκαίνεις

Η δημιουργία αυτή απαρτίζεται από τέσσερα δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα με ομοιοκαταληξία μεταξύ τους. Κατά την εκτέλεση τραγουδιέται επανάληψη, πρώτα του δεύτερου στίχου και μετά του πρώτου. Όπως και τα περισσότερα κομμάτια του Βαμβακάρη, έτσι και αυτό έχει όλα τα μορφολογικά κριτήρια της κλασικής περιόδου του ρεμπέτικου[1]. Στη δομή έχουμε την αυστηρή μετρική του στίχου, το δίστιχο, το δεκαπεντασύλλαβο, την ομοιοκαταληξία και τη μικρή διάρκεια (πέντε στροφές), ενώ όσον αφορά στη μορφή και τη γλώσσα έχουμε λιτότητα, χρήση της αργκό (ντέρτι, αλανιάρη, τέτοια μια ζωή, αλάνης) και τον αυθορμητισμό στο στίχο.

Συνδυάζει δύο θέματα με τα οποία ο συνθέτης ασχολήθηκε εκτενώς, το όργανό του το μπουζούκι και την απογοήτευσή του από μια γυναίκα. Το συγκεκριμένο είναι πολύ πιθανό να αναφέρεται στην πρώτη του γυναίκα, καθώς γράφτηκε την εποχή που είχαν χωρίσει. Οι αναφορές που παραπέμπουν σε αυτήν αντλούνται από τη διήγηση του ίδιου: «Πριν να με κάψεις άπιστη». Σχετικά με την απιστία ο Μάρκος λέει «Η κάργια έπεσε στα όργια με εκείνον τον ελεεινό το φίλο μου όταν εγώ έλειπα[2]», και για την ψυχολογία του «φαρμακωμένος», «το ντέρτι(καημό από κάθε αιτία)[3] που ‘χω στην καρδιά», «πριν να με κάψεις άπιστη», «μέρα και νύχτα κλαίω», αναφέρει: παρήλθε χρόνος ώσπου να την ξεχάσω και κάθε βράδυ ήμουν σκεπτικός. Έπινα, μεθούσα, δε μ’ ένοιαζε για τίποτες, την είχα πάντα στο νου μου[4] […] η μελαγχολία μου δε λέγεται, διότι δεν ημπορούσα να κοιμηθώ καθόλου, εθυμόμουν την ελεεινή την πρώτη γυναίκα που εχώρισα.[5] […] μέρα νύκτα τρωγόμουνα μ’ αυτό[6].» και άλλες πολλές αναφορές.

Ως προς το μπουζούκι, η αγάπη του Βαμβακάρη για αυτό είναι μεγάλη και την έχει εκφράσει σε πολλά του κομμάτια. Τώρα του μιλάει αντιμετωπίζοντάς το όχι σαν αντικείμενο αλλά σαν «πιστό σύντροφο», καθώς ό,τι και να συνέβαινε στη ζωή του το μπουζούκι ήταν η προτεραιότητα. Η τελευταία στροφή, στην οποία λέει «εσύ μονάχα μένεις», συνοψίζει την αντιμετώπισή του προς το όργανο και καταδεικνύει το πόσο σημαντικό ήταν για κείνον· πιο πολύ και από την άπιστη γυναίκα του και όλα του τα προβλήματα ήταν το παίξιμο, η δημιουργία. Στον τελευταίο μάλιστα στίχο δηλώνει την απογοήτευσή του από «την ψεύτικη ζωή» και το μόνο θετικό στοιχείο, το μπουζούκι, που τη γλυκαίνει. Ο ίδιος ο συνθέτης λέει για το τραγούδι: «όχι μόνο το καημένο το μπουζούκι μου είχε τη δύναμη να μου γλυκάνει τη ζωή αλλά θυμόμουνα τον καιρό εκείνο που είχε κατατρεγμό μεγάλο[7].»

Τέλος, στην τελευταία στροφή αναφέρεται στη ντροπή και την κοινωνική κατακραυγή που βίωσε εξαιτίας της, «τώρα με αποστρέφονται με λένε αλανιάρη», «αλάνης, φουκαράς». Αναφέρει άλλωστε: «εγώ μεν εστεναχωριόμουν πάρα πολύ, διότι είπαμε εσύχναζα στους τεκέδες και με γνωρίζανε όλοι οι μάγκες του Πειραιώς. Τους εντρεπόμουν και ήμουν πάντα σκεπτικός.»[8] Είναι μάλιστα τόσο απελπισμένος που φτάνει να πει ότι δε θέλει τέτοια ζωή πόνου, απόρριψης, κοινωνικού στιγματισμού και προτιμά να πεθάνει. Στο τέλος της τέταρτης στροφής φτάνει να δικαιολογηθεί, δε φταίω εγώ, αλλά κλαίω για δυο ψεύτικα μάτια.

Πηγές:

1. Στάθης Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1987), 116

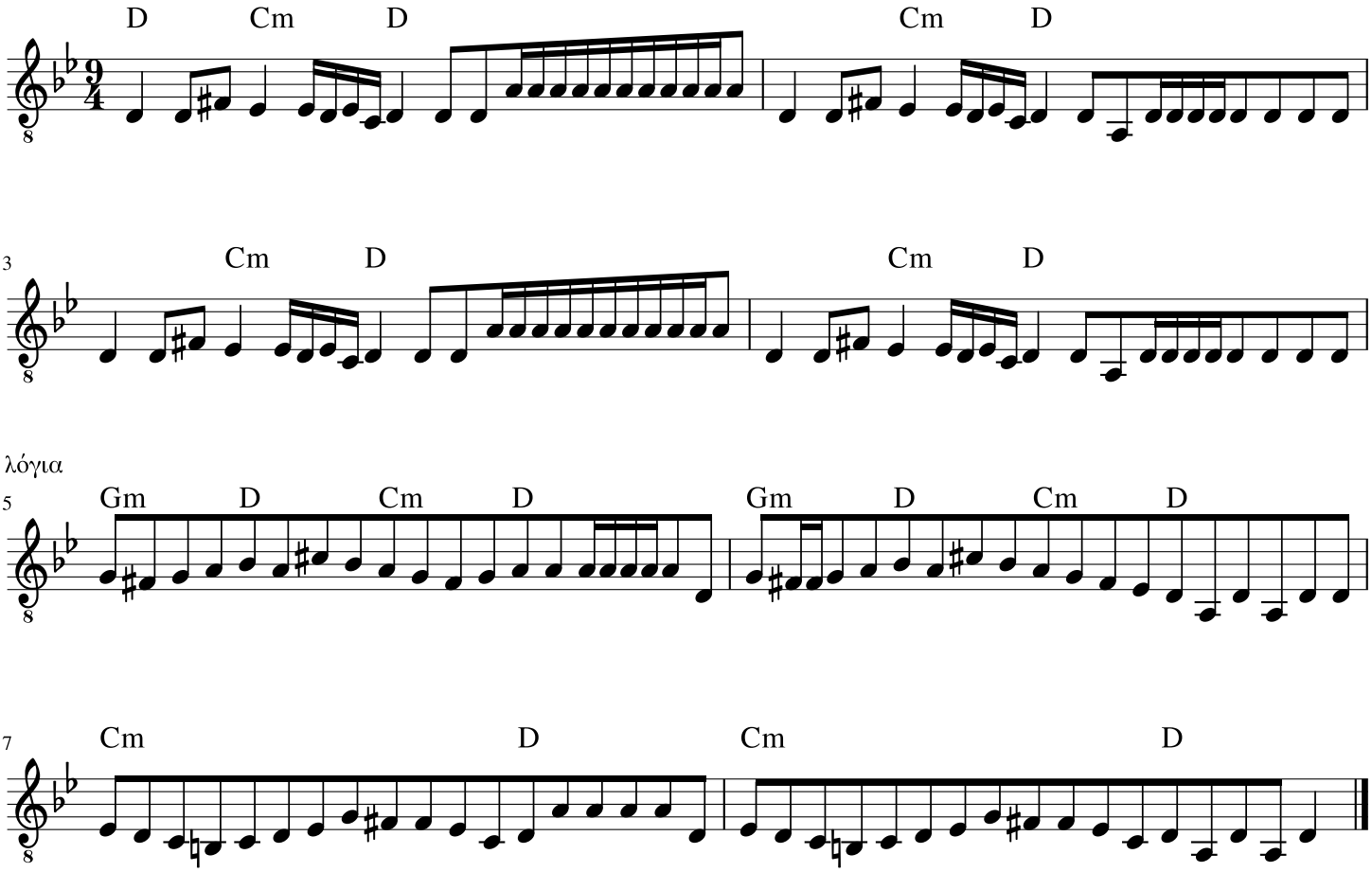
2, 4-8. Αγγελική Βέλλου – Καιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*, (Αθήνα: Παπαζήση, 1978), 160-172, 185

3. Τάσος Σχορέλης, «Μάρκος Βαμβακάρης», από τη *Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος α'*, (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 28

Μπουζούκι μου διπλόχορδο

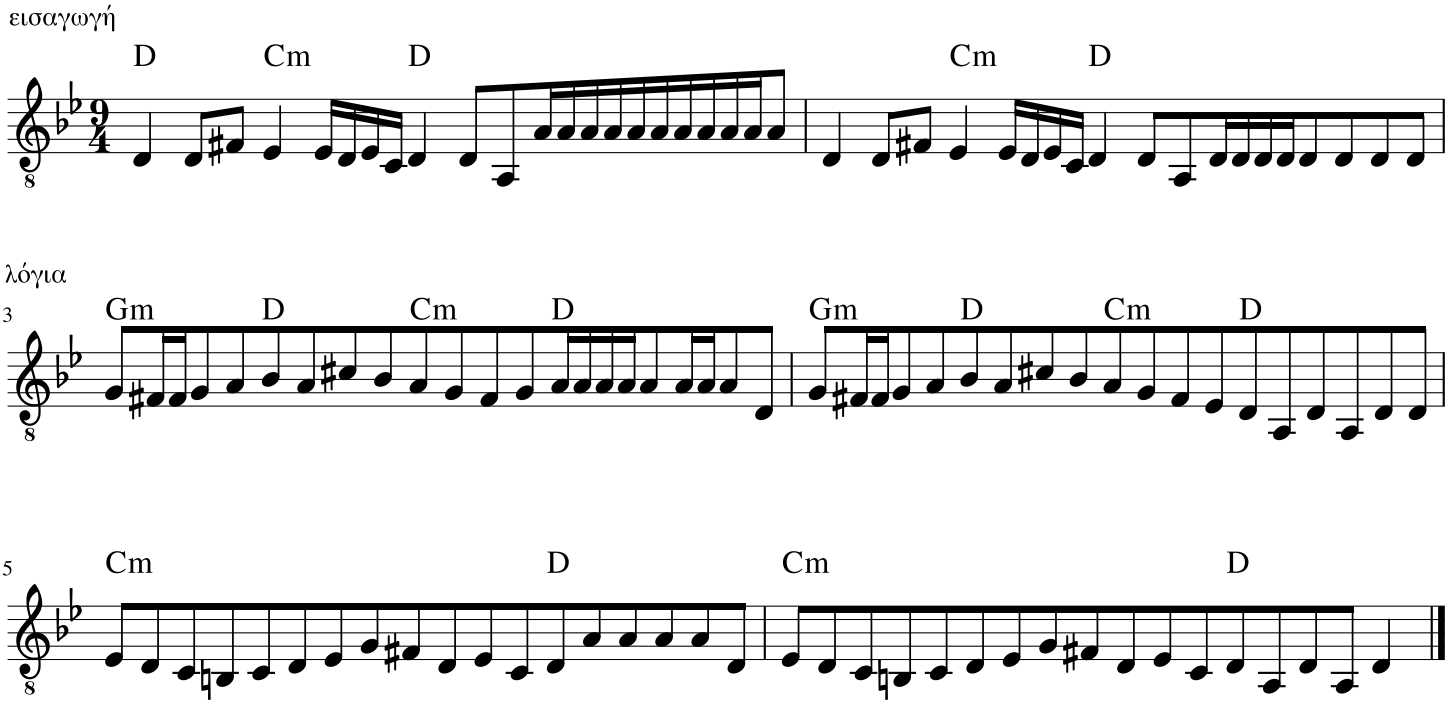
Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή

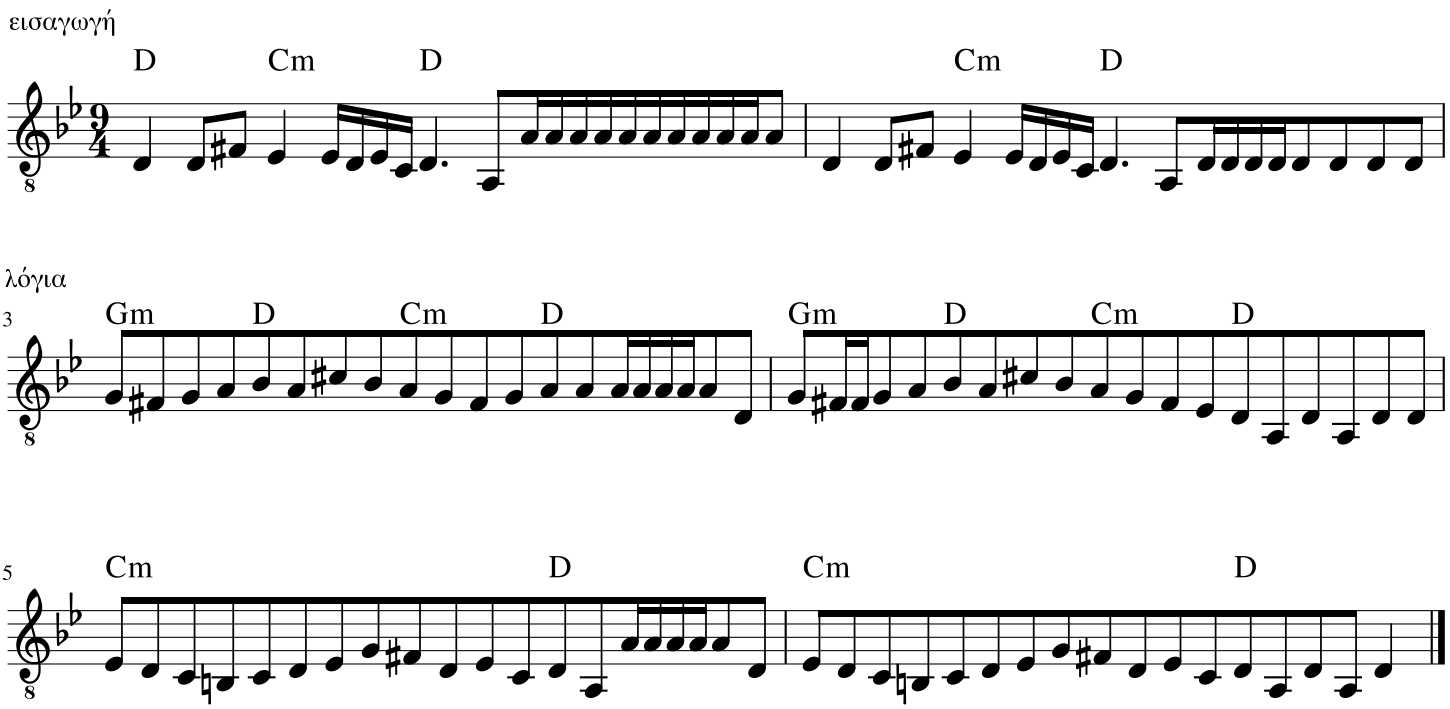


δεύτερη στροφή

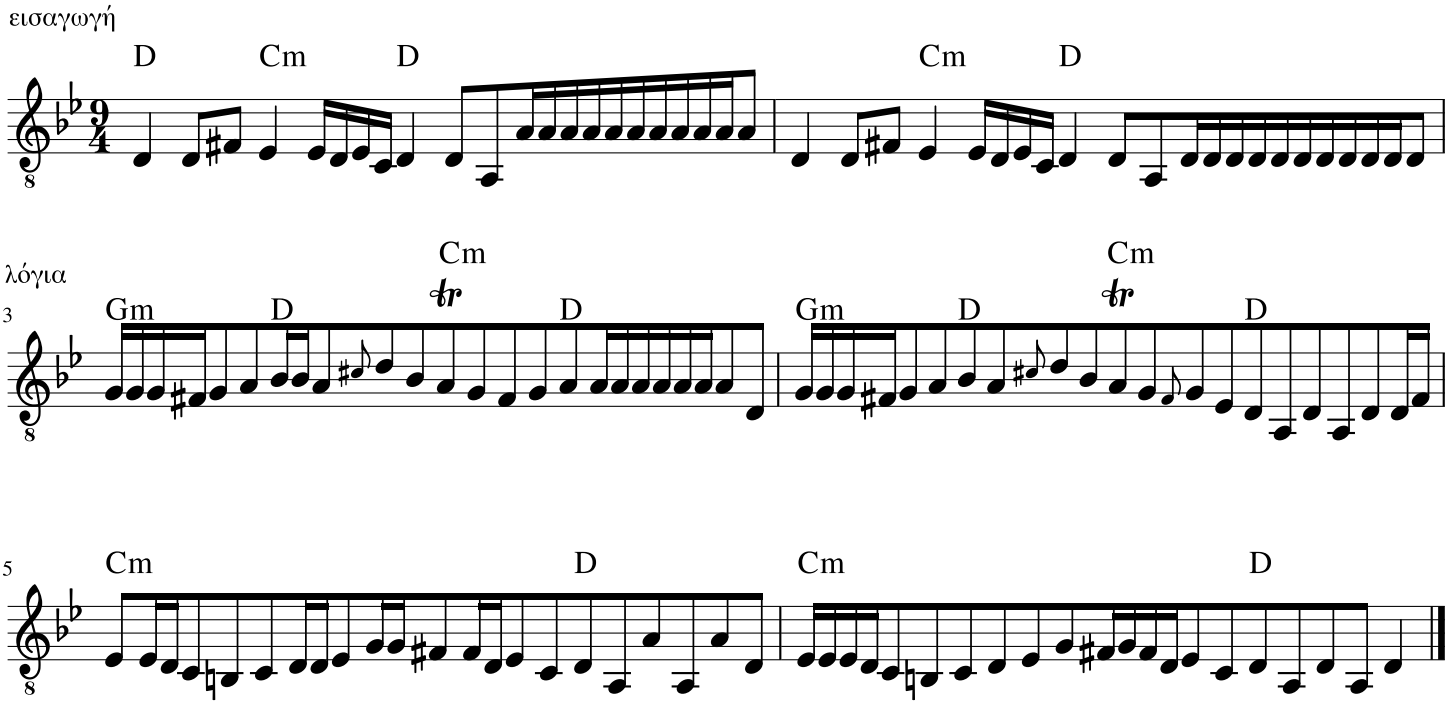
εισαγωγή



τρίτη στροφή



τελευταία στροφή



Μαρόκο

Μουσικολογική ανάλυση

Τροπικότητα και αρμονία: Η σύνθεση αυτή έχει γραφτεί σε τρόπο λα χιτζασκιάρ: λα - σι ύφεση - ντο δίεση - ρε - μι - φα - σολ δίεση - λα. Όπως και σε άλλα κομμάτια του Βαμβακάρη που κινούνται στον ίδιο τρόπο, έτσι και εδώ συναντούμε όξυνση της τέταρτης (ρε δίεση) η οποία δίνει το άκουσμα του πειραιώτικου τρόπου. Για την περίπτωση αυτή ισχύει ότι έχει αναφερθεί σε κομμάτια που έχουν προηγηθεί. Η μελωδία του κομματιού κινείται σε όλη την οκτάβα του τρόπου συν ένα πεντάχορδο πάνω από την τονική. Αυτή η υπέρβαση της οκτάβας συναντάται μόνο στο μέτρο 7. Επίσης η μελωδία εστιάζει περισσότερο στην τονική και την πέμπτη, ενώ λιγότερο στην τέταρτη και έκτη. Οι δύο πρώτες νότες που αναφέρθηκαν είναι αυτές στις οποίες καταλήγουν οι διάφορες φράσεις του κομματιού. Σχετικά με το σκέλος της αρμονίας, η κιθάρα συνοδεύει με τις συγχορδίες λα ματζόρε και ρε μινόρε.

Ορχήστρα: Η ενορχήστρωση που συναντάμε στο κομμάτι αυτό περιέχει ένα μπουζούκι, ένα μπαγλαμά και μία κιθάρα. Ο μπαγλαμάς δεν κρατά συγχορδίες αλλά συνοδεύει είτε μένοντας σε μία νότα που ταιριάζει αρμονικά με τη φράση είτε παίζει τη μελωδία χωρίς να ταυτίζεται απόλυτα με το μπουζούκι.Στο τραγούδι είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης και ο Απόστολος Χατζηχρήστος. Ο δεύτερος τραγουδά στο δεύτερο δίστιχο της κάθε στροφής μια οκτάβα υψηλότερα από το Μάρκο.

Μορφολογία: Το παρών κομμάτι απαρτίζεται από τρεις στροφές, όπου η κάθε μία αποτελείται από την εισαγωγή και τα λόγια. Τα μέτρα 1-4 ορίζουν την εισαγωγή και τα μέτρα 5-11 τα λόγια. Το μουσικό θέμα της εισαγωγής είναι τα μέτρα 1-2 τα οποία επαναλαμβάνονται (μέτρα 3-4) για να μας δώσουν τη συνολική έκτασή της. Στο θέμα αυτό, η μελωδία στην αρχή της είναι κοινή και διαφοροποιείται έπειτα καθώς οδεύει προς διαφορετική κατάληξη. Αρχικά ξεκινά από την πέμπτη και αμέσως μετά πηγαίνει στην τονική στην οκτάβα απ' όπου κάνει καθοδική κίνηση, καταλήγοντας πρώτα στην πέμπτη (μέτρο 1) και έπειτα στην τονική (μέτρο 2).Στη συνέχεια έχουμε τα λόγια όπου τα μέτρα 5, 6, 9 και 11 είναι σχεδόν όμοια μεταξύ τους, το μέτρο 7 έχει μια ανταπόκριση στο πεντάχορδο άνω της τονικής στην οκτάβα και τα μέτρα 8 και 10 είναι επίσης όμοια μεταξύ τους. Η μελωδία που συναντάμε στα μέτρα 5, 6, 9 και 11 ξεκινά από την τρίτη, στέκεται στην πέμπτη και καταλήγει στην τονική. Ίδια κίνηση κάνει και η μελωδία στο μέτρο 7 με μόνη διαφορά ότι εμφανίζει πολύ μικρότερες χρονικές αξίες, δηλαδή μόνο δέκατα έκτα. Έπειτα, στα μέτρα 8 και 10 η μελωδία ξεκινά από την έκτη, στέκεται στην τέταρτη και την πέμπτη και καταλήγει σε αυτή (πέμπτη). Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Το μπουζούκι στην ηχογράφηση αυτή χρησιμοποιεί κούρδισμα που ευνοεί την κίνηση στην ταστιέρα για να παίξει λα χιτζασκιάρ. Το κούρδισμα αυτό είναι το ρε - λα - μι (μπάσα χορδή), το οποίο προκύπτει από κάποια σημεία όπου ακούγεται διφωνία του μι στη δεύτερη χορδή με ντο δίεση στην τρίτη.Με το συγκεκριμένο κούρδισμα η θέση που χρησιμοποιεί ο ερμηνευτής στην ταστιέρα είναι: λα και σι ύφεση στο πέμπτο και έκτο τάστο αντίστοιχα της μι χορδής (κάποιες φορές και ντο δίεση στο όγδοο τάστο), ντο δίεση, ρε, μι και φα στο τέταρτο, πέμπτο, έβδομο και όγδοο τάστο της λα χορδής και τέλος σολ δίεση και λα στο έκτο και έβδομο τάστο της ρε χορδής. Με τη θέση αυτή μετακινεί λιγότερο το χέρι του, κυρίως μεταξύ δεύτερης και τρίτης χορδής (μπάσα) απ' ότι αν η τρίτη ήταν κουρδισμένη σε ρε, καθώς τότε οι δύο πρώτες νότες που αναφέρθηκαν θα ήταν δύο τάστα πιο μακριά. Πέρα από το αξιοσημείωτο του κουρδίσματος, το μπουζούκι έχει αρκετά σημεία που παίζει γρήγορες φράσεις με δέκατα έκτα, ενώ επίσης εμφανίζει αρκετές παραλλαγές της μελωδίας από στροφή σε στροφή.

Στιχουργική ανάλυση

Στίχοι:

Με μια βαρκούλα ψαριανή

μια νύχτα με σορόκο,

θε να `ρθω αραπίνα μου

ν' αράξω στο Μαρόκο,

Εσένα μέσ' τη βάρκα μου

θα πάρω για παρέα,

και θα τραβήξουμε τα δυο

γραμμή για τον Περαία

Για σένα στην Αθήνα μας

πιο πάνω στο Παγκράτι,

με δώδεκα πατώματα

θα χτίσω ένα παλάτι

Η σύνθεση αυτή αποτελείται από τρεις τετράστιχες στροφές, με επανάληψη των δύο τελευταίων στίχων κάθε μίας. Ομοιοκαταληξία υπάρχει μεταξύ δεύτερου και τέταρτου στίχου και οι στίχοι ανά δύο είναι δεκαπεντασύλλαβο, όπως στην πλειοψηφία των κομματιών του συνθέτη.

Το κομμάτι είναι γραμμένο στη διάρκεια της μεταξικής λογοκρισίας επομένως παρατηρούμε ότι απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά σε θέματα απαγορευμένα, όπως το χασίσι ή τα πολλά βάσανα. Αν και παρουσιάζεται ως ερωτικό, το γεγονός ότι απουσιάζουν χαρακτηριστικά της κοπέλας, κάποιος πόνος ή καημός σχετικά με αυτήν ή κάποιο περιστατικό γνωριμίας ή χωρισμού, ενδέχεται να οδηγεί σε σύνδεση με κάποιο απαγορευμένο θέμα, και συγκεκριμένα το χασίσι. Επομένως ίσως η επιλογή της χώρας καταγωγής της υποτιθέμενης κοπέλας να μην είναι τυχαία ή χάριν ομοιοκαταληξίας, αλλά να είναι μια συγκαλυμμένη αναφορά στη χώρα προέλευσης του χασίς που κάπνιζαν, το οποίο αποκαλούσαν και «μαύρο», ή «μαυράκι»[1].

Αν αγνοήσουμε την πιθανότητα αυτή, κατά τ' άλλα ο συνθέτης αναφέρει ότι θέλει να πάρει την κοπέλα από το Μαρόκο με μια βάρκα και να τη φέρει στον Πειραιά, να της χαρίσει ένα παλάτι στο Παγκράτι. Ο σορόκος, που αναφέρει στην πρώτη στροφή, είναι ιταλικής προελεύσεως, χρησιμοποιείται στη ναυτική ορολογία και όχι μόνο για να δηλώσει το νοτιοανατολικό άνεμο[2].

Πηγές:

1. Τάσος Σχορέλης, Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος α', (Αθήνα: Πλέθρον, 1977), 26

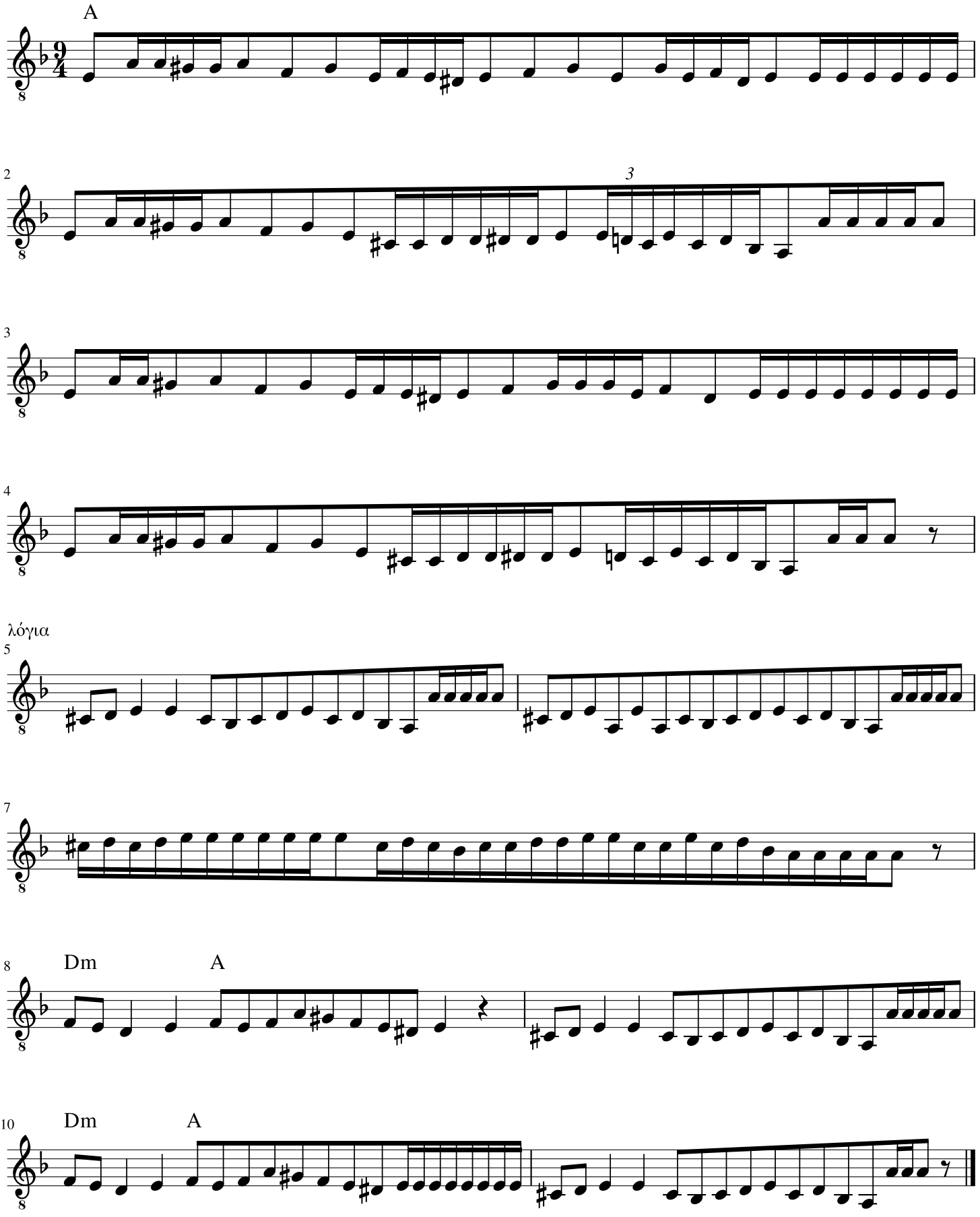
2. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας ελληνικής γλώσσας – Ιστορία των λέξεων (Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2009), 1271

Μαρόκο

Μάρκος Βαμβακάρης

εισαγωγή

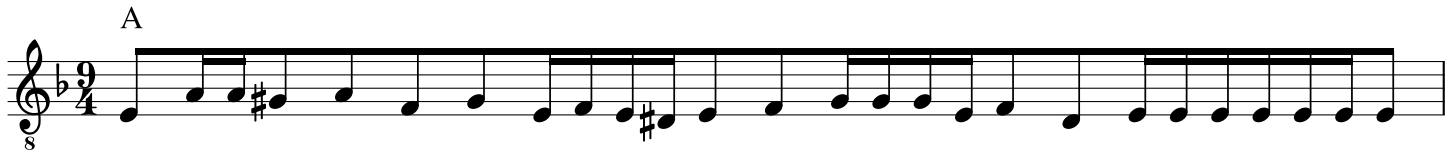
A



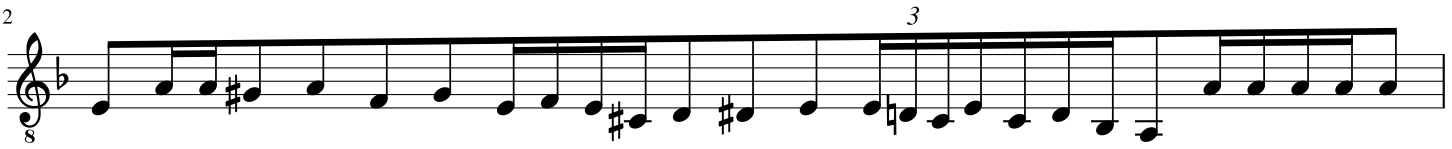
δεύτερη στροφή

εισαγωγή

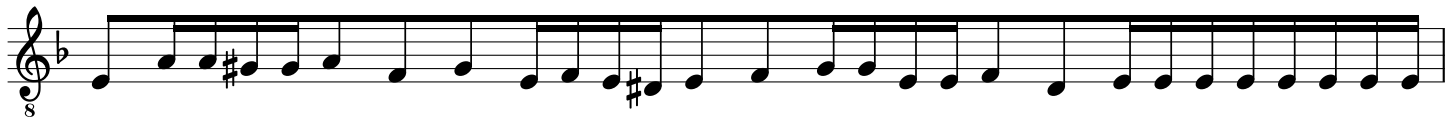
A



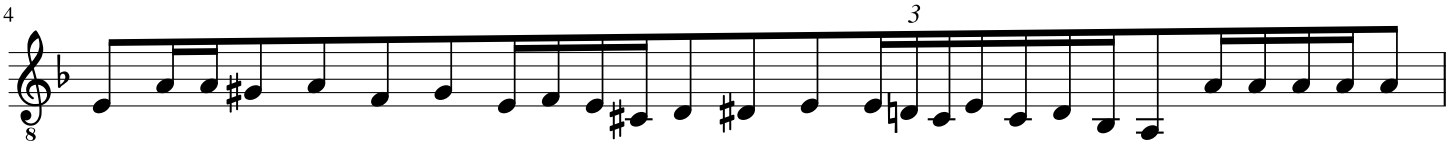
2



3

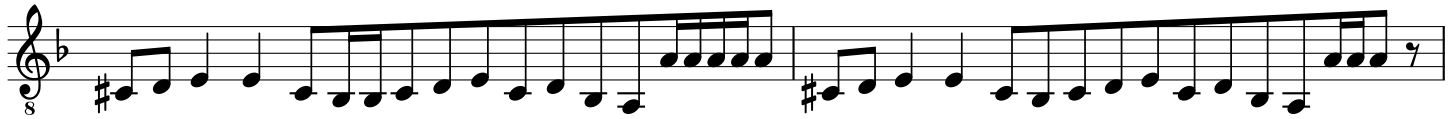


4

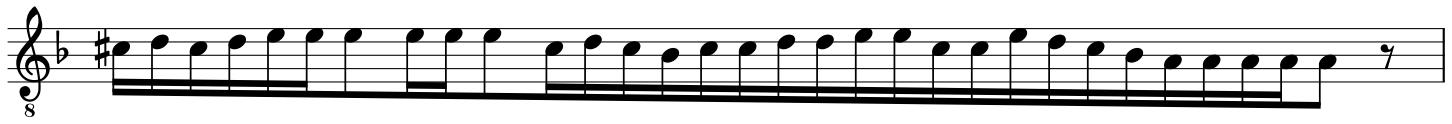


λόγια

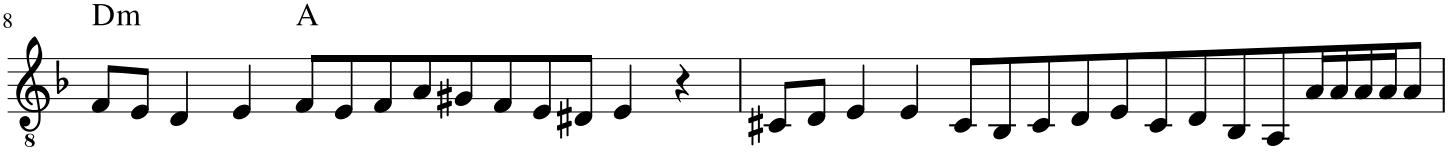
5



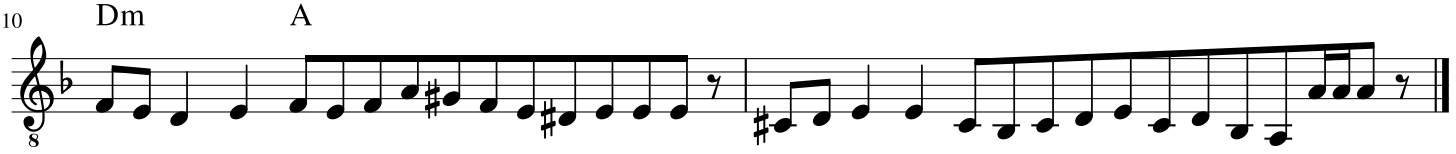
7



8



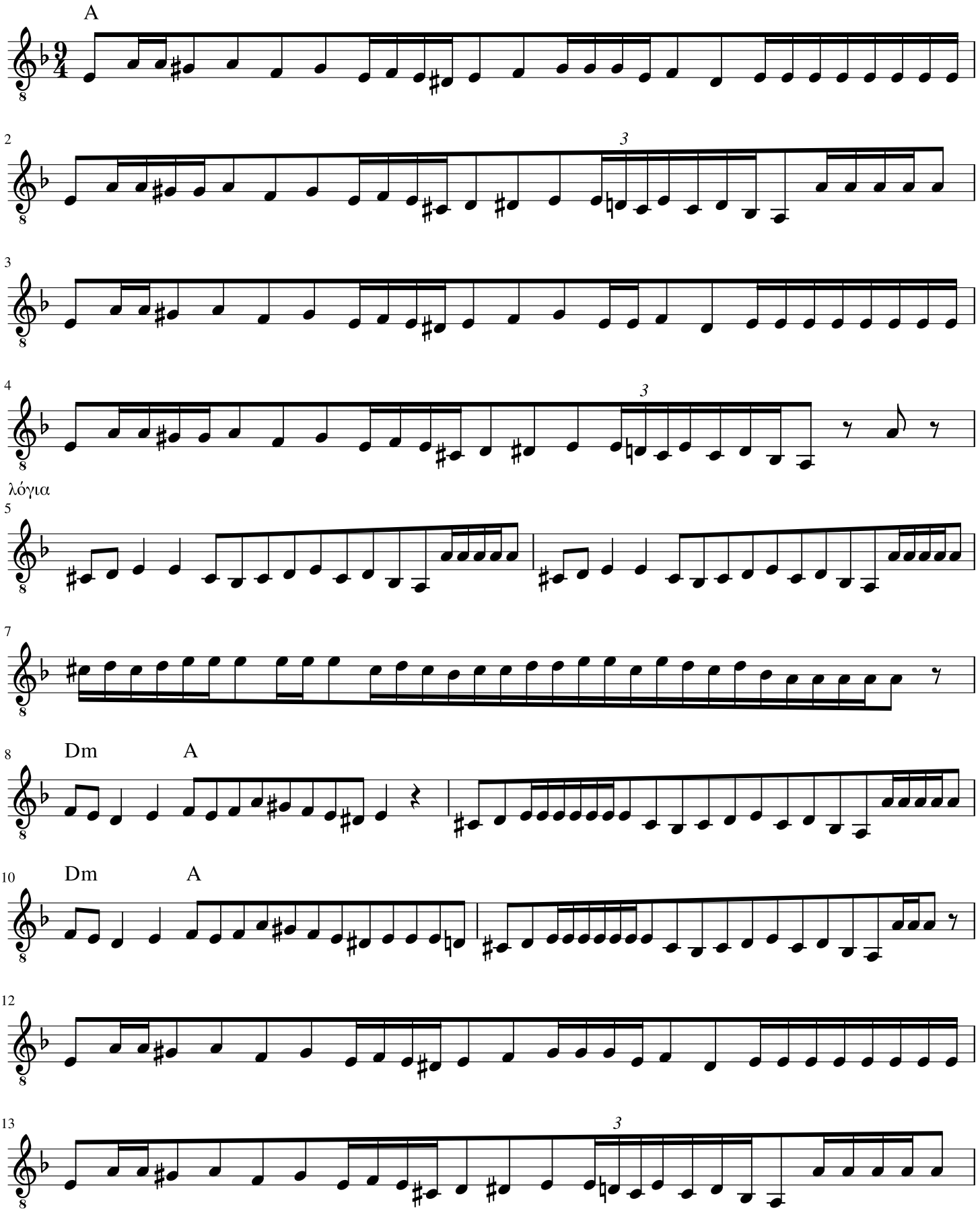
10



τρίτη στροφή

εισαγωγή

A



Χαρακτηριστικά του έργου του

Τροπικότητα και αρμονία: Ο Βαμβακάρης χρησιμοποιεί τους τρόπους με ένα δικό του ιδιαίτερο σκεπτικό. Στα κομμάτια που προηγήθηκαν και ειδικότερα στα: κορόιδο, ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά, καραντουζένι, πολίτισσα και μονάχος μες στη μοναξία, ο συνδυασμός τρόπων και η κίνησή της μελωδίας σε αυτούς, χαρακτηρίζει απόλυτα τον συνθέτη καθώς ξεφεύγει από τα τετριμμένα του πειραιώτικου ρεμπέτικου. Πέρα από το χαρακτηριστικό του συνδυασμού τρόπων είτε με διαφορετική είτε με ίδια τονική, παρατηρείται η χρήση όλης της έκτασης του εκάστοτε τρόπου, με λίγα κομμάτια να κινούνται μόνο σε ένα πεντάχορδο. Επίσης οι μελωδίες του εστιάζουν κυρίως στην τονική και την πέμπτη, ενώ σε δεύτερο βαθμό έρχονται η τρίτη και η τέταρτη νότα του τρόπου. Κλείνοντας το σκέλος της τροπικότητας, πρέπει να αναφερθεί πως ο συνθέτης αυτός χρησιμοποιούσε διαφορετικές τονικότητες για τα κομμάτια του, με το μεγαλύτερο μέρος όμως του ρεπερτορίου του να κινείται στην τονικότητα του ρε. Σχετικά με την αρμονία που συναντάμε στον Βαμβακάρη, οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί συνήθως είναι αυτές της τονικής και της πέμπτης (σε τρόπους ραστ ή μινόρε), της έβδομης (χιτζάζ - χιτζασκιάρ) και της τέταρτης. Στις περιπτώσεις που κάνει κάποια μετατροπία, η συνοδεία στο νέο τρόπο γίνεται με τη συγχορδία της νέας τονικής.

Ορχήστρα: Η ενορχήστρωση του δημιουργού αυτού εμφανίζει κατά κύριο λόγο τρεις ορχήστρες. Η μία περιλαμβάνει μόνο ένα μπουζούκι και μια κιθάρα, αποτελώντας την πιο απλή του μορφή ενορχήστρωσης. Η αμέσως πιο σύνθετη ορχήστρα του είναι αυτή που απαρτίζεται από μπουζούκι, μπαγλαμά και κιθάρα. Εδώ ο μπαγλαμάς συνοδεύει είτε συγχορδιακά είτε μένοντας σε κάποια νότα ως αρμονική συνοδεία ή παίζοντας και αυτός τη μελωδία. Η τελευταία και ακόμη πιο σύνθετη ορχήστρα, είναι αυτή που αποτελείται από δύο μπουζούκια, μπαγλαμά, κιθάρα και στην περίπτωση του κομματιού είσαι αφράτη σαν φραντζόλα ακόμη και ακκορντεόν. Στην τελευταία μορφή ενορχήστρωσης μπορεί να απουσιάζει ο μπαγλαμάς και έτσι να έχουμε μόνο δύο μπουζούκια και μια κιθάρα όπως στο κομμάτι μη με πεισματώνεις. Στη συνύπαρξη δύο μπουζουκιών, το ένα έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και το άλλο συνοδευτικό μένοντας σε μία νότα ανάλογα την αρμονία της φράσης. Βέβαια κάποιες φορές εμφανίζονται να ερμηνεύουν και τα δύο ταυτόχρονα την ίδια μελωδία.

Μορφολογία: Η μορφολογία των περισσότερων συνθέσεων του Βαμβακάρη κινείται σε δομή τριών ή τεσσάρων στροφών οι οποίες αποτελούνται από την εισαγωγή και τα λόγια. Σε λίγες δημιουργίες του προηγείται αυτοσχεδιασμός στο μπουζούκι. Όσον αφορά το εσωτερικό των κομματιών του, αυτό κινείται συνήθως σε δύο διαφορετικά μουσικά θέματα. Υπάρχουν όμως και κομμάτια τα οποία χρησιμοποιούν το ίδιο θέμα και στην εισαγωγή και στα λόγια. Όπως αναφέρθηκε και στην τροπικότητα, οι φράσεις του εστιάζουν κυρίως στην τονική και την πέμπτη, νότες στις οποίες καταλήγουν. Σε λιγότερο ποσοστό έχουμε στάσεις της μελωδίας στην τρίτη ή την τέταρτη, ενώ στάση στη δεύτερη, την έκτη ή την έβδομη συναντάμε ακόμη πιο σπάνια. Τέλος, το κλείσιμο των κομματιών γίνεται κυρίως με το θέμα της εισαγωγής.

Ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού: Τα χαρακτηριστικά του Βαμβακάρη στο σκέλος αυτό είναι πολλά και εμφανίζονται διαφορετικά από κομμάτι σε κομμάτι. Αρχικά έχουμε τη χρήση διαφορετικών κουρδισμάτων. Στα κομμάτια που προηγήθηκαν είδαμε τα εξής κουρδίσματα (ονοματολογία από την υψηλότερη προς τη μπάσα χορδή): ρε - λα - ρε, ρε - λα - μι, φα - λα - φα ή φα - ντο - φα και ρε - σι - σολ. Κάθε κούρδισμα έχει τα δικά του πλεονεκτήματα ανάλογα με τον τρόπο στον οποίο είναι γραμμένο το εκάστοτε κομμάτι. Οι ιδιαιτερότητές τους έχουν αναφερθεί στις αναλύσεις που προηγήθηκαν. Επίσης είναι σημαντικό να αναφερθεί η χρήση ανοιχτών χορδών που εφαρμόζεται σε μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου του. Σε κάποια κομμάτια χτυπά μόνο την τρίτη χορδή σε ισχυρά μέρη του

μέτρου (βλ. κορόιδο), ενώ σε άλλα χτυπά και τις τρεις χορδές είτε στα ισχυρά μέρη είτε συνεχόμενα σε ολόκληρη φράση ή και φράσεις (βλ. τα μαγεμένα μάτια σου). Ένα άλλο χαρακτηριστικό του Βαμβακάρη είναι η χρήση αντίχειρα στην ταστιέρα, κάτι το οποίο εμφανίζεται στο κομμάτι δερβίσης. Ακόμη, ερμηνευτικό του γνώρισμα αποτελεί η συνεχόμενη πένα του σε ολόκληρες φράσεις ή κλεισίματα φράσεων όπου χρησιμοποιεί ίσες χρονικές αξίες, συνήθως όγδοα ή δέκατα έκτα, σε όλη τη μελωδία ή στην νότα στην οποία καταλήγει. Τέλος, το κυριότερο ίσως χαρακτηριστικό του, είναι το πλήθος παραλλαγών που χρησιμοποιεί στη μελωδία, είτε από στροφή σε στροφή είτε ακόμη και από μέτρο σε μέτρο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Συγκριτική μελέτη

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξεταστούν τα χαρακτηριστικά που προκύπτουν για τα τρία ερευνώμενα προσώπα μέσα από τη σύγκριση του έργου τους. Η σύγκριση αυτή, έγινε σε διαφορετικά σκέλη της μουσικολογικής ανάλυσης των δημιουργιών τους.

Στο πρώτο σκέλος εξετάστηκε η τροπικότητα και η αρμονία των συνθέσεων του κάθε δημιουργού. Στον τομέα της τροπικότητας, ξεχωρίζει η ικανότητα του Βαμβακάρη να χειρίζεται τρόπους με διαφορετικές τονικότητες, στην πλήρη έκτασή τους και να πραγματοποιεί αρκετές μετατροπίες. Η διαφορά αυτή από τους άλλους δύο συνθέτες τεκμηριώνεται πλήρως καθώς ο Δελιάς κινείται μόνο σε τρόπους με τονική το ρε (μόνη εξαίρεση Ο πόνος του πρεζάκια), έχοντας στο ρεπερτόριό του μόνο μία μετατροπία (βλ. Αθηναίισα), ενώ ο Μπάτης κινείται κυρίως στο πρώτο πεντάχορδο των τρόπων που χρησιμοποιεί, έχοντας μόνο σε ένα κομμάτι (Μπαρμπεράκι), συνδυασμό δύο τρόπων. Στον τομέα της αρμονίας, οι τρεις δημιουργοί κινούνται στο ίδιο απλό επίπεδο χρήσης των βασικών συγχορδιών του κάθε τρόπου. Υπάρχει ευρεία χρήση της συγχορδίας της τονικής, με κομμάτια και των τριών που συνοδεύονται μόνο με αυτή. Επίσης, ένα ακόμη κοινό στοιχείο, είναι ότι η κιθάρα σε κάποια κομμάτια τους συνοδεύει με ρυθμικό ισοκράτη.

Στο δεύτερο σκέλος ερευνήθηκε η ενορχήστρωση που χρησιμοποιεί ο καθένας. Ο Δελιάς αποτελεί τον πιο σταθερό ενορχηστρωτή από τους τρεις καθώς η ορχήστρα του αποτελείται κυρίως από ένα μπουζούκι, ένα μπαγλαμά και μια κιθάρα, όπου ο μπαγλαμάς σπάνια απουσιάζει. Ο Μπάτης είναι λίγο πιο σύνθετος και κατ' αρχάς χρησιμοποιεί ως κύριο μελωδικό όργανο το μπαγλαμά αντί του μπουζουκιού. Η διαφορά του από τον Δελιά είναι ότι εμφανίζει σε κάποια κομμάτια του δύο μπαγλαμάδες ή ένα μπουζούκι και ένα μπαγλαμά, έχοντας έτσι μαζί με την κιθάρα, τριμελή ορχήστρα. Σπάνια χρησιμοποιεί και ποτήρι με κομπολόι όπως και ο Βαμβακάρης στο κομμάτι Κορόιδο. Ο τελευταίος κινείται από δύο όργανα ως τέσσερα, με συνδυασμούς μπουζούκι - κιθάρα, μπουζούκι - μπαγλαμά - κιθάρα, δύο μπουζούκια - κιθάρα και τέλος μπουζούκι - ακκορντεόν - μπαγλαμά - κιθάρα. Κλείνοντας, πρέπει να αναφερθεί πως το σκεπτικό και των τριών σχετικά με την ενορχήστρωση, άσχετα με τον αριθμό των οργάνων, ήταν σχεδόν το ίδιο. Δηλαδή το μπουζούκι (ή ο μπαγλαμάς στην περίπτωση του Μπάτη) ερμήνευε τη μελωδία και η κιθάρα ή ένα τρίτο όργανο (μπουζούκι ή μπαγλαμάς) συνόδευαν είτε συγχορδιακά είτε μελωδικά.

Στο τρίτο σκέλος εξετάστηκε η μορφολογία του έργου του καθενός. Εδώ έχουμε πολλά κοινά χαρακτηριστικά και ελάχιστες διαφορές. Η γενική μορφή των συνθέσεων και των τριών προσώπων είναι κατά κύριο λόγο τρεις ή τέσσερις στροφές όπου κάθε στροφή αποτελείται από την εισαγωγή και τα λόγια. Ο Μπάτης και ο Βαμβακάρης σε κάποια κομμάτια τους χρησιμοποιούν το ίδιο μουσικό θέμα και ως εισαγωγή και ως λόγια, ενώ ο Δελιάς χρησιμοποιεί πάντα διαφορετικά θέματα. Επίσης, ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό και των τριών είναι οι καταλήξεις των φράσεών τους οι οποίες εστιάζουν κυρίως στην τονική και την πέμπτη. Ένα ακόμη κοινό στοιχείο είναι και το κλείσιμο των κομματιών το οποίο γίνεται με χρήση του θέματος της εισαγωγής.Τελευταίο όμοιο χαρακτηριστικό αποτελεί η ύπαρξη αυτοσχεδιασμού πριν την έναρξη του κομματιού, πράγμα που και στους τρεις εμφανίζεται σε πολύ μικρό ποσοστό του ρεπερτορίου τους.

Στο τέταρτο και τελευταίο σκέλος ερευνήθηκε η ερμηνεία και η εκτέλεση του καθενός στο όργανό τους αλλά και τη φωνή. Όσον αφορά την τραγουδιστική ερμηνεία του καθενός, ο Μπάτης κινείται στην υψηλότερη περιοχή από τους τρεις, ο Δελιάς τραγουδάει στην τονικότητα του ρε σε όλα σχεδόν τα κομμάτια του (μόνο ο πόνος του πρεζάκια είναι σε σολ) και ο Βαμβακάρης κινείται στην χαμηλότερη περιοχή, με χαμηλότερη τονικότητα την σολ. Σχετικά με την οργανική εκτέλεση, η σύγκριτική μελέτη που έγινε αφορά κυρίως τους

Δελιά και Βαμβακάρη οι οποίοι ερμηνεύουν στο μπουζούκι, ενώ ο Μπάτης δεν μπορεί να συγκριθεί πλήρως με αυτούς, λόγω του ότι έχει ως όργανο τον μπαγλαμά. Τεχνικά ο Δελιάς αποτελεί τον πιο γρήγορο και καθαρό ερμηνευτή, με χαρακτηριστικό κομμάτι Τον άντρα σου και ‘μένα. Στο κομμάτι αυτό η ταχύτητα και η καθαρότητά του δείχνουν πως ξεχωρίζει αρκετά από τους άλλους δύο, στους τομείς αυτούς. Πέραν όμως αυτής της υπεροχής, ο Δελιάς υστερεί στο πλαίσιο των κουρδισμάτων. Εκεί ο Μπάτης έχει να παρουσιάσει έξι διαφορετικά κουρδίσματα πέραν του κλασικού ρε - λα - ρε, το οποίο είναι το μόνο που χρησιμοποιούσε ο Δελιάς. Ο Βαμβακάρης έπεται του Μπάτη μιας και επιδεικνύει εκτός του ρε - λα - ρε, τρία άλλα διαφορετικά κουρδίσματα, δηλαδή τα μισά. Σημαντικό κοινό χαρακτηριστικό και των τριών είναι η χρήση των ανοιχτών χορδών. Η τεχνική αυτή, εφαρμόζεται από όλους στα ισχυρά μέρη του μέτρου, άλλες φορές με την κρούση των τριών χορδών και άλλες μόνο με την τρίτη χορδή (μπάσα). Επιπρόσθετα, ο Βαμβακάρης χρησιμοποιεί τον αντίχειρά του, όπως έχει αναλυθεί στο κομμάτι Ο δερβίσης, μια τεχνική που δεν συναντάται στους άλλους δύο. Τέλος, παρατηρούμε ότι και οι τρεις παραλλάσσουν την μελωδία των κομματιών τους με πρώτο όμως τον Μάρκο Βαμβακάρη, ο οποίος πραγματοποιεί μεγαλύτερο αριθμό παραλλαγών από τους υπόλοιπους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Συμπεράσματα της έρευνας

Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την παρούσα έρευνα, μπορούν να ερμηνευθούν ακόμη καλύτερα υπό το πρίσμα της «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς». Η Τετράς ήταν το μουσικό σχήμα των Μ. Βαμβακάρη, Α. Δελιά, Γ. Μπάτη και Σ. Παγιουμτζή. Λεμπτομέρειες για το σχήμα έχουν αναφερθεί στο κεφάλαιο του κοινωνιολογικού πλαισίου της εποχής. Η συνύπαρξη των τριών ερευνώμενων προσώπων στο σχήμα αυτό, σημαίνει πως άθελα ή ηθελημένα τους, επηρεαζόντουσαν ο ένας από τον άλλον. Έτσι, μπορούμε να εξηγήσουμε τις μεγάλες ομοιότητές τους, οι οποίες έχουν να κάνουνε με την τροπικότητα, την αρμονία, τη μορφολογία, την ενορχήστρωση και την ερμηνεία τους. Βέβαια, υπάρχουν και διαφορές οι οποίες αναδεικνύουν την προσωπικότητα του καθενός. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, κοινά και διαφορετικά, έχουν αναφερθεί στη συγκριτική μελέτη.

Πέραν των χαρακτηριστικών αυτών, προκύπτουν κάποια γενικά συμπεράσματα από όλο το εύρος της έρευνας αυτής. Σε όλο το ρεπερτόριο των τριών συνθετών παρατηρείται πως ο δημιουργός του εκάστοτε κομματιού, είναι αυτός που παίζει το κύριο μελωδικό όργανο και τραγουδά. Αυτό δείχνει ότι ο συνθέτης είχε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην ερμηνεία του κομματιού τόσο οργανικά, όσο και φωνητικά. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν κομμάτια στα οποία συμμετέχει και δεύτερη φωνή με συνοδευτικό - δευτερεύων χαρακτήρα. Εξαίρεση αποτελεί το κομμάτι Πολίτισσα, όπου ο Χατζηχρήστος έχει κυρίαρχο ρόλο στο τραγούδι, ενώ ο Βαμβακάρης συμμετέχει φωνητικά στο δεύτερο μέρος των στίχων κάθε στροφής. Αυτός που συνόδευε συνήθως φωνητικά τα κομμάτια, ήταν ο Στράτος Παγιουμτζής, μιας και ήταν και αυτός μέλος του σχήματος.

Ένα ακόμη σημαντικό συμπέρασμα είναι ότι το μπουζούκι και γενικότερα όλη η ορχήστρα χαμηλώνει την έντασή της όταν έχουμε την είσοδο του τραγουδιού. Αυτό συμβαίνει διότι ηχογραφούσαν με ένα μικρόφωνο και έπρεπε να είναι ευδιάκριτοι οι στίχοι και να μην καλύπτονται από τα όργανα. Επίσης, παρατηρήθηκε η ύπαρξη επιφωνημάτων ή χαιρετισμών είτε από τους ίδιους τους συνθέτες, είτε από άτομα που δεν συμμετείχαν στην ηχογράφηση. Στο μεγαλύτερο ποσοστό των παρεμβολών αυτών, ακούγεται ο Παγιουμτζής. Τα επιφωνήματα αυτά κάποιες φορές επηρέαζαν το κομμάτι με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα κομμάτια Τον άντρα σου και μένα και το Σκύλα μ' έκανες και λιώνω. Στο πρώτο κομμάτι, μετά την παρεμβολή του Παγιουμτζή, ο Δελιάς παραλλάσσει την εισαγωγή του κομματιού, ενώ στο Σκύλα μ' έκανες και λιώνω, μετά την παρεμβολή του ιδίου (ο οποίος δεν συμμετέχει στο κομμάτι), ο Βαμβακάρης κλείνει τον αυτοσχεδιασμό του και ξεκινάει να τραγουδάει. Το φαινόμενο αυτό δείχνει αμεσότητα, ελευθερία στην ερμηνεία και την αίσθηση της ζωντανής ηχογράφησης. Άλλωστε, μην ξεχνάμε ότι τότε ηχογραφούσαν όλοι μαζί ζωντανά, σε αντίθεση με την δισκογραφία σήμερα, η οποία επιτάσσει να ηχογραφεί ο καθένας το μέρος του ξεχωριστά.

Σημαντική παρατήρηση αποτελεί η επιταχυνόμενη ταχύτητα εκτέλεσης όλων των κομματιών. Παρατηρούμε σε όλο το ρεπερτόριο των τριών δημιουργών ότι ο ρυθμός του κάθε κομματιού επιταχύνει κατά τη διάρκειά του. Έτσι, προκύπτει το συμπέρασμα πως οι μουσικοί τότε έπαιζαν ελεύθερα και αποτύπωναν την ενέργεια τους στην εκτέλεση του κομματιού χωρίς να είναι προσκολλημένοι σε ένα νοητό μετρονόμο. Στον αντίποδα, όμως, υπάρχει και η άποψη πως αυτό συνέβαινε λόγω της περιορισμένης διάρκειας που είχαν στην διάθεσή τους για να ηχογραφήσουν.

Κλείνοντας, το σημαντικότερο συμπέρασμα που προκύπτει από την έρευνα αυτή, είναι η ελευθερία η οποία διακατέχει το πειραιώτικο ρεμπέτικο ιδίωμα. Μέσα από το ρεπερτόριο που ερευνήθηκε, καταγράφηκε πλήθως παραλλαγών στη μελωδία, διαφορετικά

κουρδίσματα, διαφορετικές ορχήστρες, αυτοσχεδιασμοί και διαφορετικές δομές κομματιών. Όλα αυτά, μαζί με τα προηγούμενα συμπεράσματα, δείχνουν πως οι τρεις αυτοί συνθέτες αποτύπωναν στη μουσική και στο στίχο τους τα βιώματα και τα συναισθήματά τους ελεύθερα, χωρίς να μπαίνουν σε καλούπια, πράγμα που εφάρμοζαν και στη ζωή τους.

Επίλογος

Μέσα από την έρευνα αυτή αναδείχθηκαν πληροφορίες που με μια πρώτη ακρόαση δεν είναι ορατές. Έπειτα από προσεκτική και πολλών επαναλήψεων ακρόαση των πρώτων ηχογραφήσεων, προέκυψαν τα διάφορα πορίσματα της παρούσας μελέτης. Η επίπονη και χρονοβόρα αυτή προσπάθεια, έφερε στην επιφάνεια τεχνικές ερμηνείας και εκτέλεσης καθώς και σημαντικά μουσικολογικά ευρήματα για το ρεμπέτικο ιδίωμα, τα οποία δεν είχαν προκύψει από κάποια άλλη έρευνα μέχρι σήμερα. Βέβαια για τα αποτελέσματα αυτά πρέπει να συνυπολογίσουμε τις δυσκολίες οι οποίες συναντούνται στις πρώτες ηχογραφήσεις και δεν επιτρέπουν σε κάποια σημεία να μιλήσουμε με βεβαιότητα.
Οι μουσικοί τότε μάλλον κούρδιζαν κατά κύριο λόγο σε 432 Hz, πράγμα το οποίο έκρινε αναγκαίο να μελετηθεί η κιθάρα, ώστε από τις θέσεις και τις ανοιχτές χορδές της να προκύψει η τονικότητα του κομματιού. Η κύρια όμως δυσκολία που αντιμετωπίστηκε, ήταν αυτή της μη καθαρότητας της πρώτης ηχογράφησης. Σε κάποιες συνθέσεις όπου η ποιότητα της εγγραφής τους είναι χαμηλή, τα αποτελέσματα της ανάλυσης μπορεί να μην είναι απολύτως ακριβή. Για το λόγο αυτό, σε κάποια κομμάτια αναφέρθηκε πως μπορεί να μην είναι σίγουρο ή ακριβές κάποιο χαρακτηριστικό τους. Γενικότερα, η έρευνα αυτή προσπάθησε την εις βάθος καταγραφή και ανάλυση, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως δεν μπορεί να υπάρχουν ζητήματα προς συζήτηση λόγω των δυσκολιών που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Κλείνοντας, πρέπει να αναφερθεί η σύγχηση που επικρατεί γύρω από τα δισκογραφικά στοιχεία των τραγουδιών και κυρίως αυτά που αφορούν τον συνθέτη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Μ. Βαμβακάρης και αυτά που αναφέρει ο ίδιος στη βιογραφία του (σελ. 185) σχετικά με το γιατί έγραψε το κομμάτι Μπουζούκι μου διπλόχορδο, το οποίο όμως στη δισκογραφία έχει το όνομα του Σπύρου Περιστέρη ως δημιουργό. Για το λόγο αυτό επιλέχθηκαν για ανάλυση στην έρευνα αυτή και δύο κομμάτια τα οποία δεν εμφανίζονται στο όνομα του Βαμβακάρη αλλά επιλέχθηκαν, ώστε να καλύψουμε ένα ποσοστό ανάλυσης και αυτού του ρεπερτορίου του. Τα κομμάτια αυτά ήταν αυτό που αναφέρθηκε προηγουμένως και το Μαρόκο.
Τέλος, υπάρχουν πολλές προοπτικές περαιτέρω έρευνας στους τρείς συνθέτες Α. Δελιά, Γ. Μπάτη και Μ. Βαμβακάρη. Θα μπορούσε η ίδια έρευνα να πραγματοποιηθεί σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα με καταγραφή όλου του προπολεμικού ρεπερτορίου τους. Επιπλέον, θα μπορούσε να ερευνηθεί ακόμη περισσότερο η θέση του κάθε ερμηνευτή στην ταστιέρα, καταγράφοντας τη μελωδία όχι μόνο σε παρτιτούρα, αλλά και σε ταμπλατούρα για μπουζούκι και μπαγλαμά. Επίσης, θα μπορούσε να μελετηθεί περισσότερο η κιθάρα καθώς και η φωνητική ερμηνεία που συναντάται στο ρεπερτόριο αυτό.

Βιβλιογραφία

Αληγιζάκης, Ευάγγελος. «*Εικόνες εγκλήματος στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: «Ρεμπέτικο» και κοινωνικός έλεγχος*». Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011

Βέλλου – Καιλ, Αγγελική. *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία.* Αθήνα: Παπαζήση, 1978

Γεωργιάδης, Νέαρχος. *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη - Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού.* Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1997

Γεωργιάδης, Νέαρχος. *Ο Μάρκος όπως τον γνώρισα – Ο Βαμβακάρης από το Α ως το Ω.* Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2006

Γεωργιάδης, Νέαρχος. *Ο Ακρίτας που έγινε ρεμπέτης.* Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, 1999

Γκιώνης, Δημήτρης. «Ο Ρήγας του Ρεμπέτικου», *Ελευθεροτυπία*, 6 Απριλίου 2009.

Γρηγοριάδης, Ν., Καρβέλης, Δ., Μηλιώνης, Χ., Μπαλάσκας, Κ., Παγανος, Γ. και Παπακώστας, Γ. *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Α' Γενικού Λυκείου.* Αθήνα: ΟΕΔΒ, 2016

Δαμιανάκος, Στάθης. *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πλέθρον, 1987

Επτά Ημέρες. «Η ενδυμασία στη νεότερη Ελλάδα» *Η Καθημερινή*, 14 Μαΐου 2000

Κοντοσόπουλος, Νικόλαος. «Οι Έλληνες και οι άλλοι», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας* τομ. 29-30 (1999-2003): 283-300

Κουνάδης, Παναγιώτης. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο.*(Αθήνα: Κατάρτι, 2003

Κουνάδης, Παναγιώτης. *Τα ρεμπέτικα – ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων.* Αθήνα: ΤΑ ΝΕΑ, 2010

Κωνσταντινίδου, Μαρία. *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου.* Αθήνα: Σέλας, 1994

Μόσχος, Κ., Κανδυλάκη, Μ., Τόμπλερ, Μ. *Ανθολόγιο μουσικών κειμένων Α' Β' Γ' Γυμνασίου.* Αθήνα: ΟΕΔΒ

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας ελληνικής γλώσσας – Ιστορία των λέξεων.* Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2009

Παπαδόπουλος, Λευτέρης. *Να συλληφθεί το ντουμάνι!* Αθήνα: Καστανιώτης, 2004

Παπακώστας, Νίκος. *Η μουσική σχολή της Σμύρνης και το Ρεμπέτικο.* Αθήνα: Αγγελάκη, 2015

Παρίσης, Ιωάννης. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Αθήνα: Πατάκη (ΟΕΔΒ)

Πετρόπουλος, Ηλίας. *Ρεμπέτικα τραγούδια, Λαογραφική έρευνα.* Αθήνα, 1972

Πολίτης, Ν.Α. «Αμανές», *Το λαϊκό τραγούδι* 16 (2006)

Σαραντάκος, Νίκος. «Στοιχεία κοινωνιολογίας του ρεμπέτικου». *Πολιτιστική* 1984

Σχορέλης, Τάσος. *Ρεμπέτικη ανθολογία τόμος α'.* Αθήνα: Πλέθρον, 1977

Χαριτόπουλος, Διονύσης. *Εκ Πειραιώς: διαδρομή 1947 – 1967.* Αθήνα: Τόπος, 2012

Χατζηδουλής, Κώστας. *Ρεμπέτικη Ιστορία 1 – Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης.* Αθήνα: Νεφέλη

Χατζηδουλής, Κώστας. «Νταίζη Σταυροπούλου – Ανέκδοτο αυτοβιογραφικό ντοκουμέντο». *Το Λαϊκό τραγούδι* 3 (2003): 22-33

Ιστοσελίδες

«Βικιλεξικό». Πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2017, https://el.wiktionary.org/wiki/%CE%92%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%B9%CE%BA%CF%8C

«Βικιλεξικό». Πρόσβαση στις 9 Μαΐου 2017, https://el.wiktionary.org/wiki/μπαγάσας

«Βικιπαίδεια». Πρόσβαση στις 07 Απριλίου 2017, https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CE%B3%CE%B3%CF%81%CE%AF

Καραντής Π. Τάσος. «Νίκος Μάθεσης, ο θρυλικός τρελάκιας του ρεμπέτικου: ένα πορτρέτο και ένας μονόλογος». *Ορφέας*, 13 Απριλίου 2010. Πρόσβαση στις 13 Μαρτίου 2017, http://www.e-orfeas.gr/artists/portraits/2093-article.html

Κουρούνης, Κώστας. «Συνέντευξη με το Στράτο Γεωργιόπουλο». *Κλίκα*, Φεβρουάριος 2008. Πρόσβαση στις 14 Μαρτίου 2017, http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/synentefkseis/148-stratos-georgiopoulos.html

«Λογομνήμων». Πρόσβαση στις 07 Απριλίου 2017, https://logomnimon.wordpress.com/2015/06/Ρεμπέτικο φόρουμ. Πρόσβαση στις 17 Μαρτίου 2017, http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?t=22575

«Λύκειον των Ελληνίδων». Ψηφιακή συλλογή, αριθμός αντικειμένου 14485 Πρόσβαση στις 27 Απριλίου 2017, http://www.lykeionellinidon.gr/portal/View_object.aspx?id=14485&lang=gr

«Μίνως Μάτσας». Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2017http://www.makismatsas.gr/index.php/oikogeneia-matsa/item/46-viografiko

«Μπουζούκι και μπουζουξήδες». Πρόσβαση στις 9 Μαΐου 2017, http://mpouzoukimpouzouksides.blogspot.sk/2016/12/markos-vamvakaris.html#

«Μπουζούκι και Μπουζουξήδες». Πρόσβαση στις 13 Μαρτίου 2017, http://mpouzoukimpouzouksides.blogspot.gr/2016/12/blog-post_11.html#

Νικολαΐδης, Άρης. «Κατάλογος τραγουδιών του Μάρκου». *Κλίκα,* Απρίλιος 2005. Πρόσβαση στις 23/05/2017, http://www.klika.gr/index.php/afierwmata/markos-vamvakaris/33-markos-katalogos-tragoudiwn.html

Παγώνης – Ακταίος, Απ. «Λατερνατζήδες και φωνογραφητζήδες στην παλιά Καλλιθέα. Ρεσιτάλ, 8 Απριλίου 2016. Πρόσβαση στις 04 Απριλίου 2017, https://www.recital.gr/2016/04/08/laternatzides-ke-fotografitzides-stin-palia-kallithea/

Παππά, Μαρία. «Ποιος ήταν ο Κώστας Μπέζος που η μουσική του ακούγεται στο διαφημιστικό του iPhone 7 plus;». *LIFO,* 9 Ιανουαρίου 2017. Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2017, http://www.lifo.gr/articles/music_articles/79531

«Πεμπτουσία». Πρόσβαση στις 18 Μαΐου 2017, http://www.pemptousia.gr/2014/02/o-dervisis-tou-rempetikou/

«Σαν σήμερα». Πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2017, https://www.sansimera.gr/biographies/353

«Σαν σήμερα». Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2017https://www.sansimera.gr/biographies/364,

«Slang.gr». Πρόσβαση στις 22 Απριλίου 2017, https://www.slang.gr/lemma/24154-baporisia-kai-atmoploika

«Σπύρος Περιστέρης». Πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2017 https://en.m.wikipedia.org/wiki/Spyros_Peristeris,

«Τούρκικο – Αγγλικό Λεξικό». Πρόσβαση στις 17 Μαρτίου 2017, http://www.turkishdictionary.net/?word=is