



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Κατεύθυνση: «Εθνομουσικολογία και Πολιτισμική Ανθρωπολογία»

## Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΚΑΙ Η ΛΑΪΚΗ ΚΙΘΑΡΑ

Μία ιστορική – μουσικολογική προσέγγιση



Επιβλέπων Καθηγητής: Λάμπρος Λιάβας

Δημήτρης Κωστόπουλος  
Αριθμός Μητρώου: 150204  
Φεβρουάριος 2017

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή .....	σελ. 3
Η μετανάστευση: Ιστορική αναδρομή του φαινομένου της μετανάστευσης στον Ελλαδικό χώρο .....	σελ. 7
Η μουσική παραγωγή των Ελλήνων μεταναστών στις Η.Π.Α. ....	σελ. 12
Γιώργος Κατσαρός: 90 χρόνια καριέρας στην Αμερική .....	σελ. 18
Ο Γιώργος Κατσαρός και η σχέση με το κοινό του .....	σελ. 28
Η αναβίωση του ρεμπέτικου και η επιστροφή του Γιώργου Κατσαρού...σελ.	36
Δισκογραφία .....	σελ. 45
Η τεχνική της «τσιμπητής» κιθάρας .....	σελ. 52
Ανάλυση τραγουδιών.....	σελ. 57
Η θέση της λαϊκής κιθάρας στο παρελθόν και το παρόν .....	σελ. 68
Επίλογος .....	σελ. 72
Βιβλιογραφικές αναφορές .....	σελ. 76
Παρτιτούρες τραγουδιών .....	σελ. 80

## Εισαγωγή

Η ιδέα για αυτήν την διπλωματική εργασία γεννήθηκε κατά τη διάρκεια των μαθημάτων κλασικής κιθάρας τα οποία διδάσκω. Παρατηρούσα πως οι μικροί μαθητές είχαν πλήρη άγνοια για το ρεμπέτικο και ελάχιστη για το λαϊκό τραγούδι του σήμερα. Οι μεγαλύτεροι μαθητές, από την άλλη πλευρά, είχαν ακούσει ρεμπέτικα, τους άρεσαν, αλλά δεν είχαν φανταστεί ποτέ τον εαυτό τους να παίζουν και να τραγουδούν αυτά τα τραγούδια. Οι σύγχρονες μέθοδοι διδασκαλίας κλασικής κιθάρας σε καμία περίπτωση δεν έχουν ενσωματώσει ρεμπέτικες ή λαϊκές μελωδίες και κομμάτια στα βιβλία. Αντιθέτως, οι περισσότερες έχουν μελωδίες από ξένους συνθέτες και τραγουδοποιούς. Σε λίγες περιπτώσεις εμφανίζονται διασκευασμένα τραγούδια του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη.

Εμπνεόμενος από το στυλ παιξίματος αλλά και τον τρόπο που διασκευάζει τα τραγούδια ο Νότης Μαυρουδής και ο Παναγιώτης Μάργαρης ξεκίνησα να μεταγράφω και να διασκευάζω τραγούδια για εκπαιδευτικούς λόγους. Οι μαθητές είχαν τη δυνατότητα να αποδώσουν καλύτερα παίζοντας γνωστές μελωδίες, ενώ παράλληλα έρχονταν σε επαφή με το ρεπερτόριο μιας σημαντικής περιόδου της ελληνικής μουσικής. Ειδικότερα, τα τραγούδια του Κατσαρού και του Δούσα είναι τα πλέον ενδεδειγμένα λόγω της απλής γραφής και της χρήσης της τεχνικής της τσιμπητής κιθάρας. Έτσι, δεν θα υπήρχε καμία αρμονική ή συνοδευτική απώλεια όπως στις μεταγραφές και τις διασκευές άλλων τραγουδιών.

Ως εκ τούτου, αποφάσισα να ερευνήσω την περίπτωση του Γιώργου Κατσαρού του οποίου οι ιστορίες για τον Andres Segovia και την σχεδόν μυθιστορηματική ζωή του θα ενέπνεαν τους μαθητές και θα τόνωναν το ενδιαφέρον τόσο για την κιθάρα, όσο και για την μουσική.

Το ρεμπέτικο αποτελεί ένα μουσικό είδος, η ανάλυση του οποίου άπτεται των πεδίων της ιστορίας, της κοινωνιολογίας, της γλωσσολογίας και της εθνομουσικολογίας (Χολστ, 1977). Η Αναβίωση του ρεμπέτικου της δεκαετίας του 1970 και του 1980 οδήγησε αρχικά σε ένα είδος ρεμπετολαγνείας και εν συνεχεία στις πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ξεχωριστού επιστημονικού κλάδου της «ρεμπετολογίας». Οι πρώτες αναλύσεις έγιναν σε επίπεδο στίχων, ενώ μουσικολογικά, οι έρευνες είναι ακόμα αρκετά περιορισμένες σε σχέση με τον όγκο

της ελληνικής δημιουργίας. Επιπροσθέτως, το ρεμπέτικο κράτησε αδιάσπαστη την ενότητα μεταξύ του χορού, της μουσικής και της ποίησης (Πετρόπουλος, 1990).

Αναμφισβήτητα, μπορούν να γίνουν πολλές ακόμα μελέτες για την ανάλυση και ανάδειξη όλων εκείνων των χαρακτηριστικών που κάνουν το ρεμπέτικο ένα σημαντικό σταθμό στην ιστορία της ελληνικής μουσικής.

### ***Ερευνητικό ερώτημα***

Η διπλωματική εργασία υπό τον τίτλο «Ο Γιώργος Κατσαρός και η λαϊκή κιθάρα» έχει στόχο να δια φωτίσει ζητήματα σχετικά με τις μεταναστευτικές ροές, το κοινωνικό προφίλ των ελληνικών κοινοτήτων αλλά και του ίδιου του Κατσαρού και του κοινού στο οποίο απευθυνόταν. Επιπλέον, θα αναλυθούν ζητήματα αρμονίας των τραγουδιών του, καθώς επίσης και ζητήματα τεχνικής που αφορούν τη λαϊκή κιθάρα. Επομένως, το θέμα θα καλυφθεί τόσο από την ιστορική - ανθρωπολογική του πλευρά, όσο και από την μουσικολογική.

Πιο συγκεκριμένα, η εργασία θα προσπαθήσει να εξετάσει τις συνθήκες που οδήγησαν στις μεταναστευτικές ροές στην Αμερική, τους τόπους εγκατάστασης και τις πρώτες οργανωμένες Ελληνικές κοινότητες. Εν συνεχεία θα αναλυθεί το προφίλ του Γιώργου Κατσαρού, ο τρόπος ζωής του αλλά και η σχέση του με το ακροατήριο τόσο μουσικά όσο και κοινωνικά μέσα από τις αλληλεπιδράσεις του με τα μέλη των κοινοτήτων εντός και εκτός των Η.Π.Α.

Στο δεύτερο μέρος θα αναλυθούν έξι τραγούδια του με σκοπό να αναδειχθούν οι αρμονίες που χρησιμοποιούσε στις διαφορετικές περιόδους της μουσικής του πορείας. Τέλος, θα αναλυθεί η τεχνική της «τσιμπιτής» κιθάρας και η συνεισφορά του στο είδος αυτό.

### ***Θεωρητική προσέγγιση***

Ο Γιώργος Κατσαρός υπήρξε αναμφισβήτητα ένας από τους μεγαλύτερους ρεμπέτες της γενιάς του. Η μακροχρόνια παρουσία του στο χώρο της μουσικής του επέτρεψε να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει ένα ευρύ φάσμα ρεπερτορίου με τον δικό του μοναδικό τρόπο. Ο ίδιος εκτιμήθηκε ιδιαίτερα τόσο από Έλληνες της Αμερικής όσο και από εκατοντάδες ακροατές απανταχού της γης. Ο Κατσαρός αποτέλεσε έναν από τους πιο πολυταξιδεμένους μουσικούς. Η αλληλεπίδραση του με της ελληνικές

κοινότητες διεθνώς ήταν ιδιαίτερα έντονη, ενώ παράλληλα βοήθησε στην ενδυνάμωση των κοινοτήτων αυτών τόσο καλλιτεχνικά όσο και πνευματικά αλλά ακόμα και οικονομικά ενισχύοντας κοινωνικούς και φιλανθρωπικούς σκοπούς.

Η φήμη του άρχισε να διαδίδεται παντού, ενώ ανέπτυξε σχέσεις με μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες προσωπικότητες της εποχής, όπως ο Andres Segovia και ο Al Carone. Αναμφίβολα, η μουσική του επηρέασε καλλιτέχνες, αλλά και επηρεάστηκε από άλλα μουσικά είδη στο πέρασμα των χρόνων. Ο ίδιος συνέχισε να παίζει και να τραγουδά μέχρι τα βαθιά του γεράματα δίνοντας μερικές από τις τελευταίες του συναυλίες στη γενέτειρα χώρα του.

Όπως συμβαίνει σε κάθε αναγνωρίσιμο μουσικό, η μουσική του σκέψη ωρίμασε και άλλαξε σταδιακά ενώ ταυτόχρονα ηχογραφήθηκαν παλιά κομμάτια ξανά με νέες προσεγγίσεις. Η βιβλιογραφία που αναφέρεται στη λαϊκή κιθάρα και την τεχνική της είναι ελλιπής. Μουσικοί όπως ο Δημήτρης Μυστακίδης, καθηγητής λαϊκής κιθάρας στο ΤΕΙ της Άρτας και οι μαθητές του κάνουν σημαντικές προσπάθειες να συνεχίσουν το νήμα της παράδοσης εμπνέοντας με το έργο τους νέους μουσικούς. Η επιλογή της κιθάρας ως σολιστικό όργανο δεν μπορεί να είναι τυχαία και σίγουρα άνοιξε το δρόμο σε νέες τεχνικές και κατ' επέκταση σε νέες δυνατότητες και μουσικές ιδέες. Η εργασία αυτή θα προσπαθήσει με τη σειρά της να προσθέσει ένα λιθαράκι τόσο στα κοινωνικά δεδομένα που ανέθρεψαν το ρεμπέτικο στην Αμερική όσο και στην προσέγγιση της ζωής και του έργου του Γιώργου Κατσαρού.

### **Μεθοδολογική Προσέγγιση**

Η παρούσα διπλωματική εργασία στηρίζεται κυρίως σε βιβλιογραφικές αναφορές και υλικό από το διαδίκτυο. Αξιοποιούνται βιβλιογραφικές πηγές, διαδικτυακά άρθρα, και βίντεο από συναυλίες του Γιώργου Κατσαρού, όπως επίσης και ένθετα από cd και δίσκους βινυλίων.

Οι θεματικές των πηγών χωρίζονται σε τρεις κύριες κατηγορίες. Η πρώτη από αυτές αφορά στα βιβλία και τα άρθρα εκείνα που αναφέρονται στην μετανάστευση και τα κοινωνικά ζητήματα που αναδύονται από αυτήν. Η δεύτερη θεματική αφορά στη ζωή και τη σχέση του Γιώργου Κατσαρού με το κοινό του και τις ελληνικές κοινότητες. Η τρίτη θεματική θα εστιάσει μουσικολογικά στην τεχνική της λαϊκής

κιθάρας ενώ παράλληλα θα αναλυθούν μουσικά έργα και τραγούδια τα οποία θα καταγραφούν αρχικά με το αφτί από αυθεντικές ηχογραφήσεις

Καθώς η υπάρχουσα έντυπη βιβλιογραφία για το θέμα αυτό δεν είναι ιδιαίτερος εκτενής, θα αναζητηθούν αρκετές πληροφορίες σε ιστοσελίδες όπως [http://filoi-rempetikou.blogspot.gr/2015/04/blog-post\\_74.html](http://filoi-rempetikou.blogspot.gr/2015/04/blog-post_74.html) όπως ακόμα και σε ιστοσελίδες που εμπεριέχουν τραγούδια και συναυλίες καλλιτεχνών - όπως το [www.youtube.com](http://www.youtube.com), στο οποίο έχουν αναρτηθεί αποσπάσματα από τις συναυλίες του Γιώργου Κατσαρού στην Ελλάδα.

Τέλος, οι αναλύσεις των τραγουδιών θα προκύψουν ύστερα από την δημιουργία παρτιτούρων οι οποίες θα καταγραφούν με το αφτί και αυτό διότι αφενός δεν κυκλοφορούν πολλές παρτιτούρες του καλλιτέχνη Γιώργου Κατσαρού, αφετέρου οι υπάρχουσες παρτιτούρες στην πλειοψηφία τους έχουν δημιουργηθεί από ερασιτέχνες μουσικούς κατά προσέγγιση, ενώ ορισμένοι από τους επαγγελματίες δίνουν μόνο ένα σκελετό του τραγουδιού. Για το λόγο αυτό, θα αναζητηθούν οι αυθεντικές ηχογραφήσεις του ίδιου του Καλλιτέχνη ώστε να αποτυπωθούν ορισμένα από τα τραγούδια του με βάση την επιστημονική γνώση, τη λεπτομέρεια και την αρτιότητα.

## Η μετανάστευση: Ιστορική αναδρομή του φαινομένου της μετανάστευσης στον ελλαδικό χώρο

Ο 20ος αιώνας χαρακτηρίζεται ως ένας από τους πιο σημαντικούς για το φαινόμενο της μετανάστευσης. Έχοντας ως αφετηρία τα πρώτα μεταναστευτικά ρεύματα προς τις Η.Π.Α., που ξεκίνησαν στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και φτάνοντας ως τη σύγχρονη εποχή, το ελληνικό κράτος κατέληξε να χάσει, ήδη την περίοδο του 1890-1914, μέχρι και το 14% του πληθυσμού του εξαιτίας των μεταναστευτικών ροών στα σύγχρονα αστικά κέντρα της Ευρώπης, της Αμερικής και της Αυστραλίας. Μόνο στην Αμερική μετανάστευσαν την ίδια περίοδο 350.000 Έλληνες (Ιστορία του ελληνικού έθνους, 1977). Μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις, οι γεννήσεις των μετέπειτα χρόνων δεν μπόρεσαν να καλύψουν το πληθυσμιακό αυτό κενό.

Η οικονομική κρίση στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που δημιουργήθηκε εξαιτίας του έντονου προστατευτισμού<sup>1</sup> ανάμεσα στις μεγάλες δυνάμεις της εποχής -Αμερική, Γαλλία, Μεγάλη Βρετανία- είχε ως αποτέλεσμα μια σειρά αλυσιδωτών αντιδράσεων στην παγκόσμια οικονομία. Σε συνδυασμό με την υπερπαραγωγή αγροτικών προϊόντων από τις γειτονικές χώρες, η αγορά της Γαλλίας έκλεισε (Τραμπαδώρος, 2012). Ως αποτέλεσμα η ελληνική οικονομία δεν άντεξε στις πιέσεις αυτές και τα πρώτα σημάδια της αποσύνθεσής της εμφανίστηκαν το 1890. Η εξαγωγή σταφίδας που άλλοτε κάλυπτε το 50% ακόμη και το 60% των εξαγωγικών προϊόντων του Ελληνικού Βασιλείου άρχισε να χάνει την αξία της. Κατά συνέπεια, ενώ το 1890 η αξία της είχε 300 φράγκα ανά χίλια ενετικά λίτρα, μέσα σε τρία χρόνια κατέληξαν να πωλούνται για 44 φράγκα. Η οικονομική αυτή κρίση οδήγησε στον κατακερματισμό των αγροτικών κοινωνιών και την αστικοποίηση. Ταυτόχρονα το νεοσύστατο ελληνικό κράτος δεν είχε προλάβει να αναπτύξει μεγάλες βιομηχανικές μονάδες. Οι πρώτες που δημιουργήθηκαν ήταν στον Πειραιά, ωστόσο δεν μπορούσαν να καλύψουν τον ολοένα αυξανόμενο αστικό πληθυσμό που αναζητούσε εργασία. Συνεπώς, οι πρώτοι μετανάστες ξεκίνησαν από τον Πειραιά προς τις Η.Π.Α. με σκοπό να αναζητήσουν εργασία στα μεγάλα εργοστάσια και τους σιδηρόδρομους. Η φτώχεια, η δυστυχία, οι συνεχείς πόλεμοι, οι οικονομικές κρίσεις και οι πτωχεύσεις

---

<sup>1</sup> Οι ιστορικοί με τον όρο προστατευτισμό αναφέρονται στις διαδικασίες εκείνες που υιοθετούσαν οι Μεγάλες Δυνάμεις με σκοπό να προφυλάξουν την εσωτερική τους οικονομία. Η πιο συνήθης πρακτική ήταν η επιβολή μεγάλων δασμών σε προϊόντα και πρώτες ύλες που παράγονταν και διατίθονταν από άλλες χώρες (Ιστορία του ελληνικού έθνους, 1977).

του ελληνικού κράτους ανάγκασαν πολλούς νέους ανθρώπους να πάρουν τη μεγάλη απόφαση να εγκαταλείψουν τα πάτρια εδάφη και να αναζητήσουν μια καλύτερη τύχη στις μεγαλύτερες και πιο οργανωμένες πόλεις της εποχής. Σύμφωνα με τα επίσημα στοιχεία των αρμόδιων υπηρεσιών των υπουργείων είναι δυνατό σήμερα να συναντήσει κανείς Έλληνες μετανάστες από την Αλάσκα μέχρι την Αυστραλία (Λυκοτραφίτης, 1992).

Τα ταξίδια αυτά ειδικά στις αρχές του 20ου αιώνα ήταν δύσκολα και επικίνδυνα. Η απόφαση της μετανάστευσης δεν αποτελούσε εύκολη επιλογή. Η ζωή που υποσχόταν δεν ήταν στρωμένη με ροδοπέταλα και δυστυχώς πολλοί από τους ανθρώπους που εργάστηκαν σε αυτές δεν κατάφεραν να προκόψουν. Οι δυσκολίες του ταξιδιού ξεκινούσαν ήδη από τις αιτήσεις για τη μετανάστευση. Οι μεσίτες μετανάστευσης<sup>2</sup> σε συνεργασία με τις ακτοπλοϊκές εταιρείες επέλεγαν με πολύ αυστηρά κριτήρια τους υποψήφιους μετανάστες. Αυτό γινόταν, διότι οι Η.Π.Α. δέχονταν μόνο υγιείς άντρες, με σωματικές αντοχές, οι οποίοι θα αποτελούσαν παραγωγικό εργατικό δυναμικό. Μάλιστα με το που έφταναν στην Νέα Υόρκη και αντίκριζαν το άγαλμα της Ελευθερίας αποβιβάζονταν πρώτα στο Staten island στο οποίο παρέμεναν μέχρι να εξεταστούν από τους γιατρούς εκεί. Εμπόδιο αποτελούσε συχνά και οι ανεπάρκεια των απαραίτητων εγγράφων. Σε περίπτωση που δεν περνούσαν τις ιατρικές εξετάσεις ή υπήρχε κάποια έλλειψη στα έγγραφα, αναγκάζονταν να επιστρέψουν με το κόστος επιστροφής να επιβαρύνει την ακτοπλοϊκή εταιρία (Ταμπούρης, 2008α).

Οι συνθήκες διαβίωσης μέσα στο πλοίο ήταν εξαιρετικά κακές και τα προβλήματα πάρα πολλά. Αρχικά, οι περισσότεροι μετανάστες βρίσκονταν σε δεινή οικονομική κατάσταση και για αυτόν το λόγο ταξίδευαν στην τρίτη και τέταρτη θέση, κοντά στις μηχανές και τους εξαερισμούς των πλοίων. Οι μετανάστες αντιμετωπίζονταν ως φορτίο. Μικρά υπερωκεάνια των 5-6 τόνων στοιβάζαν 1.200 με 1.300 ανθρώπους κάτω από το κατάστρωμα. Επικρατούσε αφόρητη ζέστη και αυτό σε συνδυασμό με τον τεράστιο αριθμό επιβατών -αναλογούσε στον καθένα σε πολλές περιπτώσεις ένα τετραγωνικό μέτρο όσο δηλαδή ένα μικρό κρεβάτι- έκανε αποπνικτικές τις συνθήκες διαβίωσης. Πολλοί από τους επιβάτες δεν άντεχαν τη ναυτία και έκαναν εμετό σε κουβάδες με αποτέλεσμα οι αναθυμιάσεις να μένουν στο

---

<sup>2</sup> Το επάγγελμα του μεσίτη μετανάστευσης άνθισε εκείνα τα χρόνια. Σκοπός τους ήταν να επιλέξουν τους πιο δυνατούς και υγιείς εργάτες, οι οποίοι θα ήταν σε θέση να ανταποκριθούν στις δύσκολες συνθήκες εργασίας στους αμερικανικούς σιδηροδρόμους ή τα ορυχεία. Επίσης, έπρεπε να εξεταστούν από γιατρούς να ξεψυριστούν και να εμβολιαστούν (Ταμπούρης, 2008α).



χώρο. Οι χώροι αυτοί ποτέ δεν καθαρίζονταν οι τουαλέτες ήταν κοινές και το φαγητό σε πολλές περιπτώσεις ήταν τόσο κακό που οι επιβάτες δεν το έτρωγαν. Γίνεται κατανοητό πως οι υγειονομικές συνθήκες ήταν οι χειρότερες που θα μπορούσαν να υπάρξουν<sup>3</sup>. Οι γυναίκες δεν είχαν ξεχωριστό χώρο διαμονής και έτσι σε μια προσπάθεια να δημιουργήσουν προσωπικό χώρο άπλωναν τα ρούχα τους γύρω από τις κουκέτες. Ο προσωπικός χώρος που αναλογούσε στο κάθε επιβάτη δεν ξεπερνούσε σύμφωνα με μαρτυρίες τα 3 κυβικά μέτρα. Μάλιστα ανέφεραν πως ο χώρος που έπρεπε να μένουν σε όλο το ταξίδι ήταν όσο δύο φέρετρα. Σε γενικές γραμμές οι γυναίκες δεν παρενοχλούνταν από τους υπόλοιπους επιβάτες αλλά από το προσωπικό του πλοίου. Γυναίκες θαλαμηπόλοι δεν υπήρχαν με αποτέλεσμα οι ασυνόδευτες γυναίκες να έχουν αρκετά προβλήματα. Οι είκοσι μέρες και παραπάνω κάτω υπό αυτές τις συνθήκες ήταν αρκετές, ώστε ορισμένοι από τους μετανάστες να εκδηλώσουν αρρώστιες. Ορισμένοι από αυτούς βλέποντας πως δεν θα τα κατάφερναν και μην έχοντας που να γυρίσουν έφταναν στο σημείο ακόμα και της αυτοκτονίας. Παρά τα αυστηρά κριτήρια που είχαν θεσπίσει οι αρχές των Η.Π.Α. δεν υπήρχαν αρκετοί έλεγχοι και πολλοί από τους ελεγκτές δωροδοκούσαν. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός, πως μόνο την τελευταία μέρα το φαγητό ήταν ανθρώπινο (μπριζόλες και πατάτες) και το προσωπικό του πλοίου φρόντιζε για την καθαριότητα όλων των χώρων και αυτό, γιατί γίνονταν ειδικοί έλεγχοι με το που έφταναν στο λιμάνι (Κουνάδης, 2000).

Πολλοί ήταν επίσης και οι λαθρεπιβάτες. Για το λόγο αυτό στην Νέα Υόρκη υπήρχε ειδικό τμήμα που συλλάμβανε και επέστρεφε όσους μετέβησαν λαθραία στις Η.Π.Α. Μερικοί από τους πρώτους μετανάστες υπήρξαν εγκληματίες ή πρόσφατα αποφυλακισμένοι που υπό το κοινωνικό βάρος και την οικονομική δυσπραγία κατέφευγαν στην υπερπόντια μετανάστευση, για να ξεκινήσουν μια νέα ζωή. Αν και οι πρώτοι μετανάστες μέσα από τις κοινοτικές εφημερίδες που εξέδιδαν προσπαθούσαν να πείσουν τον κόσμο να μην ταξιδέψει, καθότι η ζωή στην Αμερική ήταν εξίσου δύσκολη, εν τούτης και η προοπτική και μόνο μιας πιθανής επιτυχίας και επίτευξης του μεγάλου «αμερικανικού ονείρου», που από τότε φρόντιζαν οι εταιρείες να εκκολάπτουν στις συνειδήσεις του απλού και αμόρφωτου κόσμου, οδήγησαν στην

---

<sup>3</sup> Οι αμερικανικές αρχές σε μια προσπάθεια να περιορίσουν το όργιο εκμετάλλευσης των ακτοπλοϊκών εταιρειών θέσπισαν το 1882 κανονισμούς στις εταιρείες. Ωστόσο, οι κανονισμοί αυτοί στην πραγματικότητα ήταν αρκετά χαλαροί. Έτσι για παράδειγμα δύο παιδιά μέχρι 8 χρόνων υπολογίζονταν ως ένας επιβάτης, ενώ ο μέσος όρος για τον κάθε επιβάτη που αναλογούνταν ήταν 2,5 με 3 κυβικά μέτρα (Ταμπούρης, 2008<sup>α</sup>)

έξοδο του πιο παραγωγικού εργατικού δυναμικού, αυτό των νέων ανθρώπων (Ιστορία του ελληνικού έθνους, 1977).

Οι πρώτοι μετανάστες εργάστηκαν σε εργοστάσια, σιδηρόδρομους και ορυχεία. Ωστόσο σταδιακά έγιναν μικροπωλητές. Μάλιστα, υπήρξε μια περίοδος στην Αμερική, που η λέξη Έλληνας ήταν συνώνυμη με την λέξη «πλανόδιος μικροπωλητής». Το επιχειρηματικό πνεύμα και η όρεξη για δουλειά μετέτρεψαν τους πάγκους σε καταστήματα <sup>4</sup> (Pappas, 2015). Πολλοί από τους μετανάστες αυτούς δεν επέστρεψαν ποτέ πίσω στην Ελλάδα, αντίθετα, δημιούργησαν δικές τους κοινωνίες και λόμπι με βάση τα ελληνικά πρότυπα, προσπαθώντας να κρατήσουν ζωντανά τα ήθη, τα έθιμα, τη γλώσσα, τη θρησκεία και τις πατροπαράδοτες τέχνες που κληρονόμησαν και που πήραν μαζί τους στην ξενιτιά.

Οι Έλληνες αντιμετωπίστηκαν με ρατσιστική συμπεριφορά τόσο από τους αμερικανούς πολίτες όσο και από άλλες εθνότητες, καθώς ανησυχούσαν πως θα έχαναν τις θέσεις εργασίας τους από τους νέους μετανάστες. Παρά τις δύσκολες συνθήκες, η φιλοξενία των Ελλήνων παρέμεινε δυνατή. Συγκεκριμένα, αρκετά από τα πρώτα εστιατόρια που λειτούργησαν σέρβιραν και Αφροαμερικανούς πολίτες, τριάντα χρόνια πριν τις διαδηλώσεις για τα δικαιώματα των Αφροαμερικανών <sup>5</sup> (Pappas, 2015). Οι πρώτοι μετανάστες έγιναν αντικείμενο εκμετάλλευσης από τα κυκλώματα παράνομων επιχειρήσεων ακόμα και από τη μαφία. Εξαιτίας των επαφών που είχαν, δημιούργησαν κακή φήμη στις φτωχογειτονιές του Μπρονξ, της Αστόριας, του Σικάγου κ.α. Σταδιακά μάλιστα δημιουργήθηκαν αυτόνομες ομάδες που λειτουργούσαν στα πρότυπα της ιταλικής μαφίας η δράση των οποίων ήταν άλλοτε ανταγωνιστική και άλλοτε συνεργατική ειδικά στις περιπτώσεις της ποτοαπαγόρευσης και του οικονομικού κραχ το 1929.

Η ελληνική δημιουργία στο εξωτερικό άνθισε με τη σειρά της και απέδωσε τους πρώτους καρπούς ήδη από το πρώτο τέταρτο του 20ου αιώνα. Ειδικότερα στη μουσική το αμερικανικό κράτος και οι πρώτες εταιρείες ηχογραφήσεων και διανομής δίσκων γραμμοφώνου είχαν τη μέριμνα και την ανάγκη να ηχογραφήσουν τη μουσική των μεταναστών με σκοπό και τη δημιουργία αρχείου. Η ελληνική μουσική δεν αποτέλεσε εξαίρεση. Οι πρώτες αυτές ηχογραφήσεις είναι ιδιαίτερα σημαντικές,

---

<sup>4</sup> (<http://www.pappaspost.com/fourteen-really-cool-photos-of-early-greek-immigrants-in-the-united-states/>).

<sup>5</sup> (<http://www.pappaspost.com/fourteen-really-cool-photos-of-early-greek-immigrants-in-the-united-states/>).

γιατί μας παραδίδουν τη μουσική, τους στίχους και τις ιδιαίτερες σκέψεις των μουσικών και των τραγουδοποιών μέσα από το έργο τους (Πετρόπουλος, 1990).

Ταυτόχρονα, στον ελλαδικό χώρο, δημιουργούνται νέα τραγούδια με θέμα τόσο την μετανάστευση όσο και την προσφυγιά του '22. Ειδικότερα, η προσφυγική κρίση και η μεταναστευτική κρίση αποτέλεσαν την «ατμομηχανή» της νέας δημιουργίας και τη δημιουργία του νέου ρεμπέτικου αυτό που σήμερα ονομάζουμε Πειραιώτικο. Το ρεμπέτικο τραγούδι έφερε νέα πνοή στην ελληνική μουσική. Αν και στις αρχές το τραγούδι αυτό αντιμετωπίστηκε με σκεπτικισμό, καθότι οι χώροι γέννησής του ήταν οι φυλακές και οι τεκέδες, σύντομα έφτασε στις ταβέρνες και από εκεί στα σαλόνια (Λιάβας, 2009).



Έλληνες μετανάστες αναχωρούν για το μεγάλο ταξίδι.

## Η μουσική παραγωγή των Ελλήνων μεταναστών στις Η.Π.Α.

Το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί μια χαρακτηριστική μορφή έκφρασης του λαϊκού πολιτισμού. Πιο συγκεκριμένα, αφορά τις ομάδες εκείνες που δεν κατάφεραν να ενσωματωθούν στον αστικό, κοινωνικό ιστό ή που απωθήθηκαν από αυτόν (Ταμπούρης, 2008β). Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο το γεγονός πως τόσο στις Η.Π.Α. όσο και στην Ελλάδα το ρεμπέτικο τραγούδι διαμορφώθηκε στις κοινωνικές ομάδες των μεταναστών και των προσφύγων αντίστοιχα.

Δεν γνωρίζει κανείς με ακρίβεια την ετυμολογία της λέξης «ρεμπέτης». Ο ερευνητής Πάνος Σαββόπουλος (2006) αναφέρει πως η λέξη «ρεμπέτικο» δεν χρησιμοποιήθηκε από τη συνθηματική γλώσσα της μαγκιάς. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά κάπου ανάμεσα στο 1910 και το 1913 για να προσδιορίσει ένα συγκεκριμένο είδος τραγουδιών που δεν είχαν όμως καμία σχέση με τα πραγματικά ρεμπέτικα. Χρησιμοποιήθηκε δηλαδή σαν ένας εμπορικός προσδιορισμός συγκεκριμένου ρεπερτορίου. Αργότερα, ο όρος αυτός παρεισέφησε σε κάποια τραγούδια με «μποέμικο» ή «αστικο-λαϊκό» περιεχόμενο αλλά ποτέ στα «βαριά» ρεμπέτικα. Στη συνέχεια, η λέξη απέκτησε ευρύτερη έννοια. Σε αντίθεση με το παραδοσιακό τραγούδι, το ρεμπέτικο κλήθηκε να εκφραστεί σε πολυσυλλεκτικές κοινωνικές ομάδες και ένα αστικό περιβάλλον στο οποίο συναντώνται άνθρωποι με διαφορετικά γλωσσικά ιδιώματα, φυλετικές διαφοροποιήσεις κ.α.

Το ρεμπέτικο από τις ρίζες του στη Μικρά Ασία είναι συνδεδεμένο εκτός από την ελληνική παράδοση και με τις τοπικές μειονότητες των Εβραίων, των Αρμενίων και των Φράγκων της δυτικής Ευρώπης. Ο συνδυασμός αυτός, επηρέασε τη γέννηση του ρεμπέτικου, καθώς τα τοπικά μουσικά ιδιώματα έρχονταν σε επαφή με αυτά των εκκλησιαστικών και των τουρκικών. Η άλλοτε ανεπτυγμένη οικονομικά Σμύρνη αποτελούσε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ένα κέντρο πολιτισμού που επηρέαζε σημαντικά όλες τις κοινότητες του Αιγαίου, το οποίο μεταφέρθηκε μετά το 1922 στον Πειραιά και την Αθήνα. (Λιάβας, 2009).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω το ρεμπέτικο γεννήθηκε στις φυλακές από όλους εκείνους που αντιστέκονταν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και τους νόμους της. Τα πρώτα στέκια που δέχτηκαν στους χώρους τους τις πρώιμες μορφές του ρεμπέτικου τραγουδιού ήταν τα καφωδεΐα δηλαδή τα καφέ αμάν και σαντάν. Στους χώρους αυτούς δόθηκε βήμα στους καλλιτέχνες να αναπτύξουν τις πρώτες απλοϊκές

μορφές των τραγουδιών που, αν και η βάση τους ήταν τα παραδοσιακά τραγούδια και οι αμανέδες, έδωσαν το έναυσμα για μια πιο εντατική διαμόρφωση στίχων και μελωδιών και εν συνεχεία επήλθε η μορφολογική τους επεξεργασία σε αυτοτελή τραγούδια και σταδιακά εξελίχθηκαν σε επώνυμα τραγούδια λαϊκών δημιουργών. Με τον καιρό οι δημιουργοί εξειδικεύονταν και από το κοινό τραπέζι οδηγούνταν στο απέναντι και από εκεί στο παλκοσένικο μέχρι τη σκηνή. Παράλληλα, η εξέλιξη του τραγουδιού άνοιξε, καθώς η προφορική παράδοση έδινε σε μεγάλο ποσοστό τη θέση της στις εγγραφές των δίσκων γραμμοφώνου και αργότερα του βινυλίου (Χατζηπανταζής, 1986).

Μια ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στο ρεμπέτικο της Αμερικής και της Ελλάδας είναι ότι το ρεμπέτικο της Αμερικής δεν γνώρισε τη λογοκρισία του Μεταξά παρά μόνο στην εμπορία του δίσκου εντός του ελληνικού κράτους. Τα χασικλίδικα, τα σατυρικά και επικριτικά θέματα των τραγουδιών δεν εμποδίστηκαν από τις γνωστές δισκογραφίες των Η.Π.Α. Η εξέλιξη του είδους επομένως δεν συνάντησε τις δυσκολίες της ελληνικής οικονομίας και του πολιτικού καθεστώτος.

Η μουσική ζωή των Ελλήνων μεταναστών ήταν έντονη και δυναμική. Κάλυπτε ένα ευρύ φάσμα από στρατιωτικού τύπου μάντες μέχρι τα ρεμπέτικα. Οι ελληνικοί σύλλογοι που έφταναν ήδη το πρώτο τέταρτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα τους 2000 και πλέον συσπείρωναν τον κόσμο. Επιπρόσθετα, σε αυτό καταλυτικό ρόλο διαδραμάτισαν τα καφενεία των Ελλήνων στα οποία σύχναζαν οι εργάτες, οι συνδικαλιστές, οι άνεργοι και κάθε λογής μετανάστης. Μετά από τα χαρτιά και τον καφέ, μια κιθάρα, ένα με δύο βιολιά έδιναν το ρυθμό της μουσικής δημιουργίας. Ο χορός ήταν μέρος της τελετουργίας αυτής. Οι μετανάστες, που δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να διασκεδάσουν, φρόντιζαν μέσα από αυτοσχέδιες φιέστες να πουν τον πόνο τους και να ξεδώσουν. Σταδιακά τα καφενεία άρχισαν να προσλαμβάνουν επαγγελματίες μουσικούς με ιδιαίτερη προτίμηση σε όσους ζούσαν στην Πόλη, πριν από την μετανάστευσή τους (Λιάβας, 2009).

Με τη σειρά τους τα πρώτα μουσικά καταστήματα που εμπορεύονταν όργανα, δίσκους 78 στροφών από την Πόλη, τη Σμύρνη, την Αθήνα κ.α. έκαναν την εμφάνισή τους. Πλέον ένα δίκτυο με έμφαση στη μουσική και το χορό άρχισε να ανθίζει με κύριο σκοπό την προώθηση, τη δημιουργία και την αναγέννηση της παράδοσης στα αφιλόξενα εδάφη της Αμερικής. Σε ορισμένες περιπτώσεις συναντά κανείς μέχρι και καφέ αμάν στα πρότυπα εκείνων της Σμύρνης ή και της Αθήνας. Αν και δέχτηκαν την κριτική ορισμένων για την ανατολίτικη διάθεση και το προφίλ που έδειχναν στο

μέσο αμερικανό πολίτη, εν τούτοις αυτά διαμόρφωσαν ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο η ελληνική δημιουργία είχε λόγο ύπαρξης και αποτέλεσε μέσο προσωπικής έκφρασης αλλά και έναν τρόπο να ξεχωρίσουν την πολιτισμική τους ταυτότητα από τις υπόλοιπες εθνοτικές ομάδες που είχαν επίσης μεταναστεύσει στη «γη της επαγγελίας» (Λιάβας, 2009).

Τα τραγούδια που μεταφέρονται και συνεχίζουν να εξελίσσονται χωρίζονται κυρίως σε τρεις ομάδες. Σε εκείνα που είναι βασισμένα στα αστικά τραγούδια αλλά με δυτικές επιρροές, τα οποία αντιπροσωπεύονται κυρίως από τις εστουδιαντίνες με κυρίαρχα όργανα το μαντολίνο και την κιθάρα. Σε εκείνα που είναι επηρεασμένα από την ανατολίτικη παράδοση και τις μειονοτικές ομάδες που συνυπήρχαν στα ίδια αστικά κέντρα τα οποία έχουν ως κύριο οργανολόγιο το κανονάκι, το ούτι, τη λύρα, το ζουρνά και το νταούλι και τρίτη ομάδα είναι εκείνα που έχουν επηρεαστεί από το μελόδραμα και τις επιθεωρήσεις, δύο είδη που αγαπήθηκαν πολύ από το κοινό την περίοδο αυτή. Τα τελευταία έχουν τις περισσότερες φορές τραγούδια και μουσική στηριγμένη στα πρότυπα της δυτικής Ευρώπης (Ταμπούρης, 2008 α).

Οι αμερικανικές δισκογραφίες έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ελληνική μουσική δημιουργία. Από το 1896 μέχρι το 1960 υπολογίζεται πως ηχογραφήθηκαν 12.000 τραγούδια όλων των ειδών. Η πρώτη ηχογράφιση έγινε από την εταιρεία Berliner. Επιπλέον, το Κονγκρέσο επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μουσική ζωή των μεταναστών και από πολύ νωρίς άρχισε να δημιουργεί το μουσικό του αρχείο (Πετρόπουλος, 1990). Δυστυχώς στην Ελλάδα ακόμα οι κυβερνήσεις πάσχιζαν να δημιουργήσουν τις υποδομές, ώστε να καταστεί εφικτή η δημιουργία ενός τέτοιου αρχείου έναν αιώνα αργότερα.

Οι αμερικανικές εταιρείες Columbia και Victor ήταν οι πρώτες που έκαναν μαζικές ηχογραφήσεις και διανομές δίσκων από το 1919. Παράλληλα, την ίδια εποχή δημιουργήθηκαν και ελληνικές εταιρείες όπως η Panhellenic Record Company <sup>6</sup>, η Greek Record Company <sup>7</sup> και η Pharos M.P.G <sup>8</sup>. Ακόμα, υπήρχαν και εκείνες που ξεκίνησαν με τη βοήθεια Ελλήνων δημιουργών. Άλλες εταιρείες που δημιουργήθηκαν με τη βοήθεια Ελλήνων είναι: Acropolis Records, Olympus, Orpheum records USA, Electrophone Records, Hermes και Venus. Ειδικότερα, μετά το 1930 και πιο εντατικά μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οι αμερικανικές εταιρείες

---

<sup>6</sup> Δημιουργός της οποίας ήταν η Κούλα Αντωνοπούλου το 1919. Μάλιστα η εταιρεία αυτή είχε και θυγατρική την Constantinople Record Company.

<sup>7</sup> Ο δημιουργός αυτής της εταιρείας ήταν ο βιολιστής Γεώργιος Γκρέτσης το 1920.

<sup>8</sup> Την εταιρεία αυτή δημιούργησε ο τραγουδιστής Χαρίλαος Πιπεράκης το 1926.

έχασαν το ενδιαφέρον τους για τους Έλληνες δημιουργούς. Το κενό αυτό κάλυψαν οι ελληνικές δισκογραφικές εταιρείες. Δυστυχώς, όμως, αυτές είχαν μικρό μέγεθος και τα μέσα ήταν περιορισμένα. Κατά συνέπεια, το ρεπερτόριο ήταν περιορισμένο ως ένα βαθμό καθώς και η δυνατότητα προώθησης των δίσκων σε μεγαλύτερες μάζες της αμερικανικής ηπείρου (Κουνάδης, 2002).

Με αυτόν τον τρόπο τα πρώτα τραγούδια ελληνικής δημιουργίας ηχογραφήθηκαν στην Νέα Υόρκη, το Σικάγο και το Τάρπον Σπρίνγκς. Επίσης, είναι ενδιαφέρον πως οι μελωδίες και οι στίχοι επανακαθορίστηκαν στο νέο περιβάλλον και πως οι μουσικοί αυτοί αλληλεπίδρασαν με την τεχνική τους και τις γνώσεις τους τη μουσική πορεία του τραγουδιού στην Αμερική. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι δημιουργοί δεν αντιμετώπιζαν το πρόβλημα της λογοκρισίας επομένως η σύγκριση των δύο ειδών του ρεμπέτικου της Αμερικής και του ρεμπέτικου της ίδιας περιόδου στον ελλαδικό χώρο εξάγει χρήσιμα μουσικά, κοινωνικά και ανθρωπολογικά συμπεράσματα για τα πολιτικά, τα κοινωνικά και οικονομικά δεδομένα της εποχής. Οι ελληνικές εταιρείες προσπάθησαν να διασώσουν κάθε έκφραση ελληνικής δημιουργίας. Έτσι, για παράδειγμα η Panchellenic Records είχε στον κατάλογό της όλο το φάσμα της ελληνικής μουσικής. Από παραδοσιακή, αστική λαϊκή μουσική μέχρι ξένες φόρμες και νεωτερικά τραγούδια. Πιο συγκεκριμένα, από κλέφτικα και τσάμικα μέχρι μουρμούρικα ρεμπέτικα, φοξ τροτ, τανγκό και βαλς (Λιάβας, 2009). Οι πρώτες ηχογραφήσεις από το 1897 έως το 1906 έγιναν σε κυλίνδρους και όχι σε δίσκους. Τη διετία 1912-1914 υπήρξε έντονη παραγωγή δίσκων με ελληνικά τραγούδια λόγω του πατριωτικού αισθήματος που μεγάλωνε κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών πολέμων (Πετρόπουλος, 1990). Αποτέλεσμα όλων των προσπαθειών αυτών ήταν η δημιουργία ενός υπερ-τοπικού ρεπερτορίου, καθώς οι δίσκοι των αμερικανικών εταιρειών έφταναν στην Ελλάδα και τις Ελληνικές κοινότητες στις Η.Π.Α. Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί, πως οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικής μουσικής έγιναν στην Αμερική και μας μεταφέρουν τη μουσική παράδοση που υπήρχε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> δηλαδή πριν από την επώνυμη μουσική δημιουργία. (Ταμπούρης, 2008α).

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να καταγραφούν οι σημαντικότεροι καλλιτέχνες που συνέβαλαν περισσότερο ή λιγότερο στη μουσική εξέλιξη του ρεμπέτικου και ελληνικού τραγουδιού στην Αμερική. Πρώτη εκπρόσωπος του είδους αυτού είναι η «κυρία Κούλα» ή Κυριακή Βλάχου η οποία ανάμεσα στο 1916 και το 1920 ηχογράφησε περίπου 200 ρεμπέτικα, συμφωναίικα και δημοτικά τραγούδια. Η

Αμαλία Βάκα ηχογράφησε με τη σειρά της από το 1918 έως το 1929 περίπου 50 τραγούδια. Το ρεπερτόριό της περιλαμβάνουν ρεμπέτικα, γιαννιώτικα και σμυρναίικα τραγούδια. Η Μαρίκα Παπαγκίκα ηχογράφησε 220 τραγούδια την ίδια περίοδο (1918-1929) και ακόμη τέσσερα το 1937 στην δισκογραφική RCA Victor. Οι ηχογραφήσεις αυτές περιλαμβάνουν δημοτικά, ελαφρά, σμυρναίικα και ρεμπέτικα. Ο Τέτος Δημητριάδης ή Τάκης Νικολάου ή Νώντας Σγουρός ηχογράφησε 270 τραγούδια όλων των ειδών από το 1913 μέχρι και το 1942. Ακόμα, ο Αχιλλέας Πούλος ηχογράφησε 100 τραγούδια από το 1918 μέχρι το 1929 και περιλάμβαναν αμανέδες, τούρκικα, σμυρναίικα και ρεμπέτικα τραγούδια. Ρεμπέτικα τραγούδια ηχογράφησε και ο Κώστας Δούσιας ή Δούσας. Από τα τραγούδια του σώζονται 16 από το 1930 έως το 1937 (Κουνάδης,2000). Από το 1920 έως το 1929 ο Γιάννης Ιωαννίδης ηχογραφεί περίπου 24 ρεμπέτικα και επιθεωρησιακά τραγούδια. Οι Μανώλης Καραπιτέρης και Jack Χαλικιάς, ηχογράφησαν 10 τραγούδια με μπουζούκι την περίοδο 1928-1931. Ο Σταύρος Καλούμενος την διετία 1931-1932 ηχογράφησε 6 ρεμπέτικα τραγούδια. Από το 1919 μέχρι το 1938 ο Γιώργος Θεολογίτης ή Κατσαρός ηχογράφησε πάνω από 40 τραγούδια με λαϊκή κιθάρα.. Το ρεπερτόριο του προσανατολίστηκε κυρίως στο ρεμπέτικο αλλά δεν λείπουν τα παραδοσιακά και τα επιθεωρησιακά. Ο Κώστας Μπέζος ή Α. Κωστής ηχογράφησε 10 ρεμπέτικα με κιθάρα.<sup>9</sup> Ο Δούσιας, ο Κωστής και ο Κατσαρός είναι οι τρεις συνθέτες που έγραψαν πολλά τραγούδια με μοναδική συνοδεία τη λαϊκή κιθάρα <sup>10</sup>. Αν και διαφαίνεται ένας μεγάλος όγκος ηχογραφήσεων πρέπει να σημειωθεί πως πολλοί καλλιτέχνες αρνήθηκαν να ηχογραφήσουν ή ηχογράφησαν λίγα τραγούδια σε σχέση με το σύνολο της δημιουργίας τους. Αυτό συνέβη διότι οι αμοιβές σε ορισμένες περιπτώσεις ήταν μικρές και εφάπαξ. Επομένως, πολλοί προτίμησαν να παίζουν τα κομμάτια τους στα μαγαζιά που το μεροκάματο ήταν μεγαλύτερο και πιο σταθερό.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα παρουσιαστεί η ζωή και το έργο του Γιώργου Κατσαρού, ενός ανθρώπου με έντονο βίο. Ο ίδιος ευτύχησε να ξεπεράσει τα εκατό χρόνια. Ειδικότερα, θα αναζητηθεί η σχέση του με το κοινό, τους χώρους εργασίας του και την ταυτότητα που διαμόρφωσε κατά τη διάρκεια της πολύχρονης πορείας του στα μουσικά τεκταινόμενα της Αμερικής αλλά και κάθε ελληνικής κοινότητας ανά την υφήλιο.

---

<sup>9</sup> Να σημειωθεί πως ο Κωστής δεν ηχογράφησε στην Αμερική αλλά στην Αθήνα, όταν εκπρόσωποι της εταιρίας R.C.A Victor ήρθαν στην Ελλάδα μεταξύ του 1930-1935.

<sup>10</sup>. Εκτενέστερη ανάλυση και σύγκριση της τεχνικής τους θα γίνει σε επόμενο κεφάλαιο.





Ο Γιώργος Κατσαρός μαζί με την κομπανία «Athenians» τη δεκαετία του 1950.

## Γιώργος Κατσαρός: 90 χρόνια καριέρας στην Αμερική

Ο Γιώργος Θεολογίτης-Κατσαρός υποστηρίζεται από τον Παναγιώτη Κουνάδη ότι γεννήθηκε στην Αμοργό το 1897 ή το 1998 <sup>11</sup>. Ωστόσο, σύμφωνα με το πιστοποιητικό γεννήσεώς του που δόθηκε στη δημοσιότητα πολύ αργότερα ορίζεται ως ημερομηνία γεννήσεως το έτος 1888 <sup>12</sup> ([Stathis Gauntlett](#), 1997). Το παρατσούκλι Κατσαρός του δόθηκε, επειδή είχε έντονα κατσαρά μαλλιά. Ήταν ο μικρότερος γιος του Νικόλαου Θεολογίτη και της Άννας Στούπη και είχε μια μεγαλύτερη αδερφή την Σοφία. Αν και προερχόταν από μια ευκατάστατη οικογένεια όλα άλλαξαν ξαφνικά, όταν σε ηλικία εννέα χρόνων ο πατέρας του σκοτώνεται σε ατύχημα. Η μεγάλη ακίνητη περιουσία που είχαν, δεν ήταν εύκολο να τη διαχειριστούν. Για το λόγο αυτό η οικογένειά του μετακόμισε στην Αθήνα. Λόγω της καλής φήμης που είχε η μητέρα ως μαγείρισσα προσελήφθη αρχικά σε σπίτια αριστοκρατών και εν συνεχεία στις κουζίνες των ανακτόρων του βασιλέως Γεωργίου Α'. Οι αναμνήσεις του από εκείνη την εποχή αναφέρονται στο τρόπο διασκέδασης της βασιλικής οικογένειας, η οποία ήταν υπέρμαχη του ελληνικού τρόπου ζωής και διασκέδασης με αμανέδες και λαϊκά τραγούδια. Την ίδια περίοδο ο Κατσαρός ξεκινά να παίζει κιθάρα αυτοδίδακτα. Επηρεασμένος από τον παππού του, ο οποίος τραγουδούσε τα παραδοσιακά τραγούδια της Αμοργού, ξεκινά να μαθαίνει τα πρώτα του τραγούδια σε ηλικία δεκαεπτά χρόνων (Κουνάδης, 2000). Η έφεσή του στη μουσική ήταν έκδηλη. Το διάστημα μεταξύ 1906 και 1909 παίζει μουσική σε κέντρα του Φαλήρου και των Αθηνών. Παράλληλα, οι επισκέψεις στον θείο του, ο οποίος εργαζόταν στη Χωροφυλακή του Πειραιά, θα φανούν αργότερα ιδιαίτερα σημαντικές για τη ζωή του και την καλλιτεχνική δημιουργία. Εκεί για πρώτη φορά ο Κατσαρός ακούει ρεμπέτικα τραγούδια. Επισκέπτεται τους ημιπαράνομους χώρους του Πειραιά και της Δραπετσώνας. Επίσης, πηγαίνει στους τεκέδες του Μάνθου και του Καρίτη, όπου και γνωρίζει τους μάγκες της εποχής και τους εναπομείναντες κουτσαβάκηδες (Κουνάδης, 1997). Οι εμπειρίες αυτές θα αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για τον

---

<sup>11</sup> Ο Παναγιώτης Κουνάδης στο άρθρο του «Γιώργος Κατσαρός: Ο αιώνιος νέος» στο περιοδικό δίφωνο τεύχος 23 1997 καταγράφει διαφορετική ημερομηνία γέννησης. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του γεννήθηκε το βράδυ της 19<sup>ης</sup> προς 20<sup>η</sup> Δεκεμβρίου του έτους 1888.

<sup>12</sup> <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-george-katsaros-1249521.html>

Κατσαρό που θα τις συμπεριλάβει στο μουσικό του έργο κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου<sup>13</sup>.

Η δραστηριότητά του αυτή διακόπτεται το 1909, όταν ταξιδεύει για πρώτη φορά στην Αμερική. Στις Η.Π.Α. δουλεύει στο κέντρο ενός συγγενή του. Εκεί δούλεψε περίπου δύο με τρία χρόνια και επέστρεψε στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων. Αποφασίζει να γυρίσει στην Αμερική αυτή τη φορά οριστικά. Το ταξίδι του ξεκινά τον Δεκέμβριο του 1913 και φθάνει το Ιανουάριο του 1914 (Καπετανάκης, 2005). Τη χρονιά αυτή θα εργαστεί ως μέλος της μπάντας και της χορωδίας του Στρατού της Σωτηρίας ο οποίος είχε φιλανθρωπικό χαρακτήρα, ενώ παράλληλα προσέφερε στέγη και τροφή στους μουσικούς. Αργότερα συνεχίζει παίζοντας στα στέκια του downtown της Νέας Υόρκης νότια του Μανχάταν (Κουνάδης, 1997). Στις Η.Π.Α υποαπασχολήθηκε σε ελάχιστον δουλειές, ωστόσο το ταλέντο του άρχισε σύντομα να διαδίδεται κάνοντάς τον γνωστό.

Στην Αμερική ήρθε σε επαφή με το έργο σημαντικών Ελληνίδων καλλιτεχνών όπως για παράδειγμα της Μαρίκας Παπαγκίκα, της κας Κούλας και της Αμαλίας Βάκας. Μέσα σε δύο χρόνια από την άφιξή του στις Η.Π.Α. κατάφερε να τραγουδά και να παίζει κιθάρα με τον μοναδικό του τρόπο πλάι στα μεγάλα ονόματα της εποχής. Το ρεπερτόριο του περιλαμβάνει παραδοσιακά, ανώνυμα και μη ρεμπέτικα και της πρώτης περιόδου τα οποία διασκευάζει και τα διαμορφώνει με τον δικό του τρόπο. Επιπρόσθετα, σε αυτά διασκευάζει για τη λαϊκή κιθάρα ελαφρά και επιθεωρησιακά τραγούδια της εποχής εκείνης όπως επίσης και ξένα τραγούδια-αμερικάνικα, ιταλικά, ισπανικά κ.α. Η ευκολία να προσαρμόζει τη φωνή του σε όλο το φάσμα των τραγουδιών από μαλακή στα νοσταλγικά τραγούδια μέχρι σκληρή και άγρια στα «βαριά» ρεμπέτικα, καθώς και η ιδιαίτερη και προσωπική τεχνική της κιθάρας, που είχε αναπτύξει, τον έκαναν περιζήτητο ανάμεσα στις ελληνικές μεταναστευτικές κοινότητες των Ελλήνων της Αμερικής.

Μέχρι το 1920 είχε μπει στην μεγάλη μουσική παρέα των μεγάλων ονομάτων της ελληνικής δημιουργίας της Αμερικής. Συνεργάστηκε με τους: Αχιλλέα Πούλο, Τέτο Δημητριάδη, Σωτήρη Στασινόπουλο, Λεωνίδα Σμυρνιό, Κούλα Αντωνοπούλου, Μαρίκα Παπαγκίκα, Γιώργο Παπαγκίκα κ.α. Ακόμη, συνεργάστηκε με τον πιανίστα Λουκιανό Καββαδία και την ορχήστρα του, με την μαντολινάτα του Ιερόθεου Σχιζά, τους συνθέτες Δημοσθένη Ζάττα και Νίκο

---

<sup>13</sup> Τα τραγούδια αυτά του Κατσαρού αποτελούν μια ουσιαστική πηγή πληροφόρησης για το κλίμα και τον τρόπο διασκέδασης και συμπεριφοράς στους τεκέδες του Πειραιά και της Δραπετσώνας.

Ρουμπάχη και την χορωδία του. Τον κρητικό λυράρη και τραγουδιστή Χαρίλαο Πιπεράκη. Τους βιολονίστες Γεώργιο Γκρέτση και Αθανάσιο Μακεδόνα. Του κυμβαλίστες Γιάννη Σφοντυλιά και Σπύρο Στάμο. Ακόμα, συνεργάστηκε με τους κλαρινετίστες Αντώνη Σακελλάριο και Γιάννη Κυριακάτη και πολλούς άλλους ακόμα μουσικούς (Κουνάδης, 1997).

Την περίοδο 1918-1919 ο Κατσαρός εργαζόταν σε γνωστό ελληνικό κέντρο διασκέδασης στη Φιλαδέλφεια των Η.Π.Α. Εκεί τον άκουσε ο υπεύθυνος του ξένου ρεπερτορίου της δισκογραφικής εταιρείας RCA Victor. Η εταιρεία αυτή ήταν η μεγαλύτερη σε παραγωγή και πωλήσεις δίσκων της Αμερικής. Οι υπεύθυνοι της δισκογραφικής ενθουσιάστηκαν και αμέσως έκλεισαν πενταετές συμβόλαιο το οποίο παρατάθηκε αργότερα για άλλα πέντε χρόνια. Σύμφωνα με το πρώτο συμβόλαιο πραγματοποιήθηκε η έκδοση μιας σειράς έξι δίσκων. Για το κάθε τραγούδι ο Κατσαρός πληρωνόταν 500 δολάρια Αμερικής (Κουνάδης, 2000). Η ευκαιρία αυτή έδωσε στον Κατσαρό τη δυνατότητα όχι μόνο να καταγράψει τα τραγούδια του αλλά και να τα διαδώσει. Ο πρώτος δίσκος περιελάμβανε τα τραγούδια «Αχ Κακούργα Έλλη» και το ζεϊμπέκικο «Ελληνική απόλαυσις»<sup>14</sup>. Σε αυτό το σημείο πρέπει να καταγραφεί πως ο ερευνητής της αμερικανικής δισκογραφίας Richard K. Stottswood υποστηρίζει πως η πρώτη ηχογράφηση του Κατσαρού συντελέστηκε το 1927 (Καπετανάκης, 1997). Ο κατάλογος του πανεπιστημίου του Ιλινόις που επιμελήθηκε ο Spottswood κατατάσσει την έκδοσή του στις 6 ή 16 Ιουνίου του 1927 στο Camden του New Jersey με βάση τα αρχεία της εταιρείας. Ο Παναγιώτης Κουνάδης (1997) ωστόσο, υποστηρίζει πως βάση της ποιότητας και της χροιάς της ηχογράφησης των δύο πρώτων τραγουδιών διαφαίνεται πως η ηχογράφηση έγινε με μηχανικά μέσα - δηλαδή με χωνί- και άρα δεν γίνεται να έχει ηχογραφηθεί το 1927, αλλά πριν το 1924 που ξεκίνησαν να χρησιμοποιούνται τα ηλεκτρικά μέσα – δηλαδή τα μικρόφωνα. Επιπρόσθετα, η αποδελτίωση των ελληνικών εφημερίδων φανερώνουν διαφημίσεις του πρώτου δίσκου πριν από το 1920, ενώ ο σειριακός κωδικός του δίσκου που είναι κοντά στον αριθμό 688-29 υποδηλώνει τη χρονική περίοδο του 1919 με 1920. Ο πιθανότερος λόγος που συμβαίνει αυτό είναι διότι οι δισκογραφική θέλησε να επανεκδώσει ή και να ηχογραφήσει από την αρχή τα τραγούδια αυτά με

---

<sup>14</sup> Σύμφωνα με τον Κουνάδη (1997) το τραγούδι «Ελληνική Απόλαυσις» είναι διασκευή του παραδοσιακού ζεϊμπέκικου που τραγουδιέται στα νησιά του Αιγαίου και έχει τίτλο «Αντε σαν πεθάνω στο καράβι». Ένα τραγούδι που πιθανότατα το είχε ακούσει από τον παππού του.

τα νέα μέσα είτε λόγω της επιτυχίας που είχαν είτε επειδή οι μήτρες είχαν καταστραφεί.

Η δεκαετία του 20' υπήρξε μια από τις παραγωγικότερες του Κατσαρού. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου, δέχτηκε επιστολές στις οποίες του ζητούσαν να δώσει συναυλίες σε ελληνικές κοινότητες από όλες τις γωνιές του πλανήτη. Το να πραγματοποιήσει κανείς εκείνη την εποχή τόσο μεγάλα και μακρινά ταξίδια ήταν κάτι δύσκολο και επικίνδυνο για την εποχή. Το πρώτο ταξίδι έγινε στις Ινδίες ύστερα από πρόσκληση των αδελφών Ράλλη οι οποίοι είχαν ακούσει τους πρώτους δίσκους του. Οι ίδιοι διατηρούσαν μια σειρά από μεγάλες γεωργικές και εμπορικές επιχειρήσεις στην Καλκούτα. Το πολυήμερο ταξίδι ξεκίνησε από το σιδηρόδρομο της Φιλαδέλφειας, στη συνέχεια έφτασε στη Νέα Υόρκη και από εκεί στο Σαν Φρανσίσκο. Στη συνέχεια, με πλοίο διέσχισε τον ειρηνικό και έφτασε στην Ιαπωνία και από εκεί ταξίδεψε στην Βιρμανία με τελικό προορισμό τις Ινδίες. Η υποδοχή που του επιφύλαξαν ήταν μεγαλοπρεπής με ελέφαντες. Στην επιστροφή του έδωσε συναυλίες στις ελληνικές κοινότητες του Ραγκούν, της Βιρμανίας, σε πολλές πόλεις της Αυστραλίας όπως Σύδνεϋ και Μελβούρνη. Τέλος πραγματοποίησε και μια στάση στην Ιαπωνία, για να επιστρέψει στις Η.Π.Α. (Κουνάδης, 1997).

Ακόμα και στις μέρες μας οι περιοδείες του φαντάζουν ακατόρθωτες. Το χρονικό διάστημα μεταξύ 1925 και 1926 θα ταξιδέψει στην Αυστραλία δύο φορές ξεκινώντας από το Λος Άντζελες με καράβι. Επίσης, θα δώσει συναυλίες στις παροικίες της Λατινικής Αμερικής όπως Χιλή, Βραζιλία, Παναμά, Μεξικό Αργεντινή. Στη συνέχεια, ταξίδεψε τρεις φορές στους Έλληνες των Ινδιών και από εκεί στην Αφρική. Στην Αφρική οι σταθμοί του ήταν η Αίγυπτος, το Σουδάν, η Αιθιοπία και η Νότιος Αφρική (Κουνάδης, 2000).

Στην Ελλάδα θα έρθει το 1927 για οκτώ μήνες κατά τους οποίους συνεργάστηκε με τους μικρασιάτες μουσικούς Αντώνη Νταλγκά, τον Ιωάννη Δραγάτση ή Ογδοντάκη, τον Σπύρο Περιστέρη, τον Κώστα Καρίπη και τον δεξιοτέχνη του βιολιού και μαέστρο Δημήτρη Σέμση ή Σαλονικιό. Μαζί τους θα τραγουδήσει και θα παίζει σε κέντρα του Πειραιά, της Αθήνας, των Μεγάρων, των Μεθάνων και αλλού (Κουνάδης, 2000).

Τα ταξίδια του συνεχίστηκαν με διάφορες περιοδείες σε Ιταλία, Γαλλία, Αγγλία και σε διάφορες κοινότητες Ελλήνων των Η.Π.Α. (Κουνάδης, 2002). Ο ίδιος φρόντιζε να προσαρμόζει τα σχήματα που των πλαισίωναν, όταν δεν τραγουδούσε ή έπαιζε κιθάρα μόνος του, ανάλογα με την γεωγραφική περιοχή που προέρχονταν οι

μετανάστες. Ταυτόχρονα, πριν το 1930 θα συνάψει φιλικές και καλλιτεχνικές σχέσεις με δύο από τους καλύτερους μουτζουξήδες της εποχής. Τον Jack Χαλκιά ή Γρηγορίου και τον Μανώλη Καραπιπερή<sup>15</sup>. Χάρη στη γνωριμία του με τον Γιώργο Καραπιπερή θα έρθει σε επαφή με το θέατρο γνωρίζοντας τον τραγουδιστή και ηθοποιό Γιαννάκη Ιωαννίδη. Αυτός θα εισάγει τον Κατσαρό στο θίασο της Βρυσούλας Παντοπούλου και ύστερα από την περιοδεία στην Αυστραλία θα εγκατασταθούν στην Νέα Υόρκη το 1925. Ο Θίασος αυτός άφησε μία σημαντική παρακαταθήκη με ηχογραφήσεις τραγουδιών από οπερέτες, μελοδράματα και επιθεωρήσεις. Ο Πέτρος Κυριακός έδωσε νέα πνοή στο θίασο και μαζί με τον Κατσαρό εμφανίζονταν σε επιθεωρήσεις που άφησαν εποχή. Το τραγούδι «Το καημένο το γαϊδουράκι» είναι εμπνευσμένο από μία από τις παραστάσεις αυτές (Κουνάδης, 2000).

Ο Κατσαρός ταξίδευε συνεχώς. Από την Ανατολική στην Δυτική Ακτή και από εκεί σε άλλες Ηπείρους. Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου οι καλλιτεχνικές περιοδείες συνεχίστηκαν. Ο ίδιος αγόρασε μια κατοικία στο Σαν Φρανσίσκο αλλά λόγω του ρυθμού ζωής του και των συνεχών μετακινήσεων οδηγήθηκε στο να τη πουλήσει μερικά χρόνια μετά. Θα έπρεπε να περάσουν πολλά χρόνια μέχρι να εγκατασταθεί το 1959 στο Τάρπον Σπρινγκς ένα μέρος που «κοιτάζει» στο μεξικανικό κόλπο και κατοικήθηκε από πολλούς Έλληνες κυρίως Καλύμνιους σφουγγαράδες (Κουνάδης, 2002).

Ο Κατσαρός, αν και είχε πολλές κατακτήσεις στη ζωή του, δεν ευτύχησε να παντρευτεί και να κάνει οικογένεια. Ο ίδιος αντιμετώπιζε τις ανθρώπινες σχέσεις πάντα με σεβασμό και αγάπη. Έτσι, δήλωνε πως δεν ήταν σωστό να κάνει οποιαδήποτε γυναίκα δυστυχισμένη. Καθότι έλειπε συνέχεια και μην έχοντας μία μόνιμη κατοικία θεωρούσε πως δεν μπορούσε να στήσει κάποιο είδους νοικοκυριό. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του μια μόνο φορά πλησίασε τον γάμο πολύ κοντά αλλά ακόμα και ο ίδιος ο Θεός δεν θέλησε να ολοκληρωθεί. Ο Κατσαρός γνώρισε και ερωτεύτηκε την Μεξικανή χορεύτρια Ρίο-Ρίτα το 1924. Ήταν πολύ αγαπημένοι και μάλιστα γνώρισε τους εύπορους γονείς της που ζούσαν στην Γκουανταλαχάρα. Ο ίδιος ένιωσε την ανάγκη να ζει κοντά της γι' αυτό έζησαν μαζί στο Χόλιγουντ έως το 1927. Την ίδια περίοδο γνωρίζει μερικά από τα μεγάλα αστέρια του βωβού κινηματογράφου. Μερικά από τα μεγάλα ονόματα που έκανε παρέα ήταν: ο Κλαρκ

---

<sup>15</sup> Οι δύο αυτοί μουσικοί ήταν οι πρώτοι που ηχογράφησαν τραγούδια με μουτζούκι στην ιστορία της δισκογραφίας (Κουνάδης, 2000).

Γκέιμπλ,<sup>16</sup> ο Τσάρλι Τσάπλιν- που του άρεσε να παίζει με τα κατσαρά μαλλιά του-, ο Τζιν Χάρλουου, ο Ροδόλφο Βαλεντίνο, ο Χάμφρι Μπόγκαρτ και πολλά ακόμα ανερχόμενα αστέρια του Μεσοπολέμου. Μάλιστα το διάστημα 1925-1927 έπαιξε σε δύο ταινίες βωβού κινηματογράφου μαζί με την αγαπημένη του Ρίο Ρίτα. Στη ταινία «Ο πρίγκιπ του Καΐρου» συγκεκριμένα ήταν ο πρωταγωνιστής του έργου. Το 1927 η σχέση τους είχε προχωρήσει και ξεκίνησαν οι πρώτες ετοιμασίες για τον γάμο τους. Όμως, αυτές δεν έμελε ποτέ να ολοκληρωθούν. Οι φοβίες του για την ασυνέπειά του εξακολουθούσαν να υπάρχουν. Για το λόγο αυτό θέλησε να ταξιδέψει για μια τελευταία φορά – όπως πίστευε τότε ο ίδιος- στην Ελλάδα. Οι συνεργασίες που αναφέρθηκαν παραπάνω έμελλαν να είναι σημαντικές για την καριέρα του. Επίσης, δεν παρέλειψε να επισκεφθεί την γενέτειρα του την Αμοργό όπου οι κάτοικοι τον υποδέχτηκαν ως φτασμένο καλλιτέχνη. Κατά την επιστροφή του στις Η.Π.Α. έμελε να τον περιμένει μια δυσάρεστη είδηση. Η αγαπημένη του Ρίο-Ρίτα διαγνώστηκε με λευχαιμία. Έτσι, ο γάμος τους δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Ο Κατσαρός, όμως, έμεινε στο πλευρό της μέχρι που άφησε την τελευταία της πνοή το 1928 (Κουνάδης, 2002).

Η φήμη του μεγάλωνε συνέχεια και μεγάλα ονόματα της εποχής πήγαιναν να τον ακούσουν. Χαρακτηριστικότερα ονόματα ήταν εκείνα του Andres Segovia και του Al Capone. Η γνωριμία με τον Andres Segovia δεν είναι σίγουρο πότε έγινε. Στα κείμενά του ο Κουνάδης (2002) καταγράφει δύο διαφορετικές εκδοχές. Στη πρώτη εκδοχή ο Κατσαρός παρακολουθεί συναυλία του μεγάλου κιθαριστή Andres Segovia -ο οποίος είχε πάει στην Αμερική για μουσική περιοδεία- πληρώνοντας εισιτήριο πρώτης θέσης. Η δεύτερη εκδοχή θέλει τον ίδιο τον Andres Segovia να διασκεδάσει σε μαγαζί που έπαιζε ο Κατσαρός. Η εκδοχή αυτή φαίνεται να είναι πιο ρεαλιστική δεδομένου ότι υπάρχουν μαρτυρίες που αναφέρουν πως ο Segovia ζήτησε μετά το τέλος του προγράμματος να κάτσει ο Κατσαρός στο τραπέζι του, για να του εκφράσει τον θαυμασμό του και να του δώσει κάποιες συμβουλές. Ο Segovia συνεχάρη τον Κατσαρό για τη μουσικότητα και την τεχνική του. Παρότι θεώρησε ανορθόδοξο τον τρόπο παιξίματος και με λάθος τεχνική, παρότρυνε ωστόσο τον Κατσαρό να συνεχίσει να παίζει κατ' αυτόν τον τρόπο, διότι ο ήχος της κιθάρας έχανε με τη χρήση της πέννας. Έκτοτε ο Segovia έστειλε εισιτήρια πρώτης θέσης

---

<sup>16</sup> Ο Κατσαρός σε αφηγήσεις του αναφέρει πως έμαθε να δένει ο Γκέιμπλ τη γραβάτα του με το δικό του στυλ (Κουνάδης, 2002).

στον Κατσαρό <sup>17</sup>. Η περίπτωση αυτή φαίνεται πιο πιθανή επίσης, γιατί ο Segovia είχε έναν πολύ καλό φίλο Έλληνα τον Σοφοκλή Παπ(π)ά. (Sophocles Papas). Ο Segovia είχε ορίσει τον Παπά ως εκπρόσωπό του στην Αμερική και η φιλία τους ήταν δυνατή. Κατά την αποχώρησή του από τις Η.Π.Α. ο Segovia χάρισε την κιθάρα του στον Παπά. Η κιθάρα ήταν η προσωπική κιθάρα του μεγάλου κατασκευαστή Hermann Hauser Sr. Ο Σοφοκλής Παπάς ήταν ένας από τους καλύτερους δασκάλους της εποχής. Μαθητές του υπήρξαν οι Charlie Byrd, Sharon Isbin, Aaron Shearer, ο Bill Harris, ο Alvino Rey κ.α. (Papas-Smith, 1998). Ο Παπάς και ο Κατσαρός πρέπει να είχαν γνωριστεί σε κάποια από τις περιοδείες του στις ελληνικές κοινότητες.

Ο Αλέκος Καπόνης, όπως είχε εξελληνίσει το όνομα του Al Capone ο Κατσαρός, έμελλε να γίνει στενός του φίλος, παρόλο που δεν εντασσόταν στον κοινωνικό του περίγυρο. Ο τρόπος με τον οποίο γνωρίστηκαν οι δύο άντρες δεν είναι απόλυτα γνωστός. Η πιο επίσημη εκδοχή αναφέρει πως ο Al Capone άκουσε τον γνωστό ρεμπέτη κάπου κοντά στο 1920. Την περίοδο αυτή ο Capone είχε χωρίσει το Chicago σε ζώνες επιρροής. Εκείνος ζήτησε από τον μαφιόζο που ήλεγχε την περιοχή αυτή να του τον γνωρίσει. Έτσι και έγινε. Ο Capone ενθουσιάστηκε με τον Κατσαρό και του ζήτησε να τραγουδά στα στέκια της δικής του επιρροής. Ως επιπλέον αντάλλαγμα θα έπαινε να πουλά προστασία στα ελληνικά μαγαζιά που άνηκαν στη ζώνη επιρροής του. Ο Κατσαρός είχε ήδη από αυτήν την εποχή και ρεπερτόριο με ξένα τραγούδια, από βάλς μέχρι ιταλικές καντσονέτες. Η ποτοαπαγόρευση της περιόδου αυτής έδωσε μεγάλη δύναμη στη μαφία, καθώς ξεπηδούσαν μικρά παράνομα στέκια. Παρά την απαγόρευση, η κατανάλωση αλκοόλ αυξήθηκε κατά 300%. Ο Al Capone πλούτιζε από τις δραστηριότητες αυτές και περηφανευόταν πως είχε υπό την επιρροή του τους μισούς αστυνομικούς και πολιτικούς του Chicago. Ο Δημήτρης Ξενάκης καθηγητής κιθάρας στο Μουσικό σχολείο Πειραιά (ο οποίος υπήρξε δάσκαλός μου) ανέφερε σε συζήτηση μας μια ακόμη εκδοχή. Σύμφωνα με αυτή ο Capone στην προσπάθειά του να πουλήσει προστασία στο μαγαζί που εργαζόταν ο Κατσαρός τσακώθηκε μαζί του <sup>18</sup>. Σε κάθε

---

<sup>17</sup> Ανέκδοτες ιστορίες που άκουσα σε συζήτηση κιθαριστών στο μουσικό σχολείο Αλίμου αναφέρουν πως όταν ρωτήθηκε ο Segovia ποιος πιστεύει ότι είναι ο καλύτερος κιθαρίστας μετά από αυτόν τότε απάντησε πως ήταν ο Κατσαρός εξαιτίας της μουσικότητάς του και της ευκολίας να προσαρμόζει το ύφος και την τεχνική του ανάλογα με το εκάστοτε τραγούδι. Δυστυχώς αυτές οι ιστορίες δεν μπορούν να επιβεβαιωθούν.

<sup>18</sup> Όπως ανέφερε ο Ξενάκης Δ. ορισμένοι μάλιστα υποστηρίζουν πως χτύπησε τον Capone στο κεφάλι με την κιθάρα του. Το γεγονός αυτό θεωρείται αρκετά πιθανό, καθώς ο σκληρός αυτός γκάνγστερ δεν



περίπτωση υπήρξε έντονη φιλία μεταξύ των δύο αντρών. Λέγεται πως ο Carone πλήρωνε αδρά τον Κατσαρό και την κομπανία του είτε για να διασκεδάσουν τον ίδιο είτε για να παίζει στα παράνομα στέκια της περιόδου της ποτοαπαγόρευσης. Ο Κατσαρός σε συνέντευξή του αναφέρει χαρακτηριστικά την ανησυχία που είχε εκείνη την εποχή για τον Carone. Φοβόταν πως κάποια στιγμή θα τον συλλάβουν, καθώς ήταν ο νούμερο ένα εγκληματίας και οι κυβερνήσεις προσπαθούσαν με κάθε τρόπο να τον παγιδεύσουν και να το πιάσουν. Αυτό έμελε να γίνει πραγματικότητα αλλά όπως υποστηρίζεται σήμερα στο δικαστήριο παρουσίασαν πλαστά στοιχεία για την καταδίκη του (Κουνάδης, 2002). Η ποτοαπαγόρευση θα έπαυε να ισχύει στο μεγαλύτερο μέρος των πολιτειών μετά από τροποποίηση του συντάγματος από τον Franklin Roosevelt το 1933. Η τελευταία πολιτεία που ήρε την απαγόρευση ήταν το Μισισίπι το 1966. Το διάστημα από το 1929 μέχρι το 1933 οι μαφιόζοι έγιναν ένα είδος λαϊκών ηρώων, καθώς έδωσαν δουλειά, στέγη και φαγητό σε πολλούς άνεργους που το είχαν ανάγκη εξαιτίας της οικονομικής κατάρρευσης λόγω του Κραχ (Νικήτας, 2013)<sup>19</sup>.

Η οικονομική κρίση δεν επηρέασε σε σημαντικό βαθμό την καλλιτεχνική πορεία του Κατσαρού. Ήταν πλέον ένας από τους πιο αναγνωρίσιμους Έλληνες μουσικούς. Τα ταξίδια στην ενδοχώρα συνεχίστηκαν. Τα έξοδα των ταξιδιών και η διαμονή καλύπτονταν από τους μαγαζάτορες. Η μεγαλύτερη αμοιβή για τους μουσικούς ήταν η «χαρτούρα» που άφηνε το κοινό. Οι εμφανίσεις σε ένα μέρος μπορούσαν να συνεχιστούν όσο το κοινό έδειχνε ενδιαφέρον.

Μέσα στη δεκαετία του 1930 ο γνωστός πλέον μουσικός θα ηχογραφήσει οκτώ τραγούδια για τη δισκογραφική εταιρεία Columbia την περίοδο μεταξύ 1934-1936. Στη συνέχεια, ηχογράφησε ακόμα έξι τραγούδια, κυρίως δικές του διασκευές πάνω σε τραγούδια που είχαν ηχογραφηθεί στην Ελλάδα. Οι ηχογραφήσεις έγιναν για τη θυγατρική εταιρεία της RCA Victor την Orthophonic (Κουνάδης, 2002).

Η δεκαετία του 1940 θα βρει τον Κατσαρό να συνεργάζεται με ελληνικές εταιρείες. Δεν είναι ακριβής η φύση της συνεργασίας, αν δηλαδή ηχογράφησε μόνο

---

ενθουσιαζόταν εύκολα και δεν επέτρεπε σε κανέναν να τον προσβάλλει. Θα πρέπει λοιπόν να είδε στα μάτια του Κατσαρού το θάρρος και τον ανδρισμό καθότι ήταν ελάχιστοι αυτοί που επιδίωκαν να τα βάλουν μαζί του. Στις περισσότερες περιπτώσεις αυτό συνέβαινε μόνο όταν οι αντίπαλες μαφιόζικες ομάδες βρίσκονταν σε πόλεμο. Επιπρόσθετα πρέπει να σημειωθεί πως η ελληνική μαφία ήταν από τις πιο ισχυρές της Αμερικής και με έντονες διασυνδέσεις και συνεργασίες με τις Ιταλικές φατρίες. Λεγόταν μάλιστα πως δεν υπήρχε καλύτερη και πιο οργανωμένη ομάδα από την ελληνική μαφία καθότι δεν άφηνε ποτέ ίχνη στους τόπους του εγκλήματος.

<sup>19</sup><http://news247.gr/eidiseis/afieromata/potoapagoreysh-ena-terastio-lathos-poy-gigantwse-th-mafia.2530341.html>

δικές του συνθέσεις ή βοήθησε στην ηχογράφιση άλλων δημιουργών παίζοντας κιθάρα. Συνεργάστηκε με τις δισκογραφικές Balkan, Metropolitan και Kaliphon, ενώ η συνεργασία με την Orthophonie συνεχίστηκε. Η δισκογραφική του παρουσία θα τελειώσει την περίοδο 1955-1966 κατά τη διάρκεια της οποίας θα ηχογραφήσει για τις εταιρείες Standard και Grecophon. Τα δείγματα αυτής της περιόδου είναι πολύ σημαντικά, γιατί είναι η πρώτη φορά που ηχογραφεί παρέα με άλλα όργανα όπως βιολιά, μπουζούκι και τουμπελέκι (Κουνάδης, 2000). Τα τραγούδια αυτής της περιόδου είναι διασκευές πάνω σε τραγούδια άλλων δημιουργών.

Επίσης, ορισμένα από αυτά είναι τραγούδια που τραγουδούσαν οι Έλληνες αιχμάλωτοι της Μέσης Ανατολής και της Κατοχής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα τραγούδια «Σαλταδόροι»- τραγούδι πιθανότατα του Μιχάλη Γενίτσαρη- και «Μας πήγαν εξορία»- παραλλαγή που τραγουδούσαν οι αιχμάλωτοι πάνω στο τραγούδι «Βάρκα γιαλό». Όπως αναφέρει ο Κουνάδης (2002), οι μικρές ελληνικές εταιρείες δεν διατήρησαν κάποιο αρχείο και οι περισσότερες πληροφορίες που έχουμε προέρχονται από κόπιες δίσκων συλλεκτών. Οι συνθέσεις αυτές υπολογίζονται κοντά στις 50 χωρίς, όμως, να επιβεβαιώνονται επίσημα.

Ο Κατσαρός είχε την ευκαιρία να παίξει και στον Λευκό Οίκο κατά τη διάρκεια της παρασημοφόρησης της αδερφής του. Η αδερφή του που αν και είχε παντρευτεί στην Αμερική αποφάσισε να γυρίσει για λίγο καιρό στην Αθήνα το 1938. Η έναρξη, όμως, του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου εμπόδισε την επιστροφή της στην Αμερική. Στην Ελλάδα μαζί με τον άντρα της συμμετείχαν σε συμμαχικό δίκτυο διάσωσης και βοήθειας σε Αμερικανούς και Άγγλους πράκτορες. Το 1944, όταν αποχώρησαν τα στρατεύματα, το πρώτο Αμερικανικό αεροπλάνο μετέφερε τους στρατιώτες και την αδερφή του Σοφία. Τότε ήταν που θα γνώριζε και τον πρόεδρο Roosevelt.<sup>20</sup>

Ο μεγάλος αυτός λαϊκός κιθαριστής δεν σταμάτησε να παίζει ούτε τη δεκαετία του 1950 περίοδος που εγκαταστάθηκε για πρώτη φορά μόνιμα στο Τάρπον Σπρινγκς της Φλόριντα. Συγκεκριμένα, μετακομίζει μόνιμα για πρώτη φορά το 1959. Αρχικά, χτίζει ένα μικρό σπίτι εκεί και στη συνέχεια τη δεκαετία του 1970 το πουλάει, για να αγοράσει ένα άλλο το οποίο ήταν πάνω σε ένα φυσικό κανάλι με

---

<sup>20</sup> Η εκτίμηση του πολιτικού κόσμου δεν θα μείνει μόνο σε αυτό. Πολλοί γερουσιαστές και πολιτικοί τον καλούν να παίξει στις προεκλογικές εκδηλώσεις τους. Μέχρι και ο μετέπειτα πρόεδρος John Kennedy είχε ζητήσει από αυτόν να τραγουδήσει σε κάποια από τις προεκλογικές συγκεντρώσεις του. Επιπρόσθετα, πρέπει να επισημανθεί πως, όταν ο Κατσαρός έκλεισε τα 107 χρόνια δέχτηκε ευχαριστήριο γράμμα από το πρόεδρο Bill Clinton και το Κογκρέσο (Κουνάδης, 2000, 2002).

θαλασσινό νερό. Όπως υποστήριζε ο ίδιος, από όλα του τα ταξίδια, το μικρό αυτό χωριό σφουγγαράδων του θύμιζε περισσότερο Ελλάδα. Από τη δεκαετία του 1960 και μετά σταδιακά περιορίζει της περιόδους του, ενώ από τη δεκαετία του 1970 και μετά εμφανίζεται μόνο σε ειδικές περιπτώσεις και προσκλήσεις έχοντας πάντα ως ορμητήριο τη Φλόριντα.

Στόχος πλέον του Κατσαρού ήταν να βοηθήσει τους νέους μουσικούς οι οποίοι μετά τον πόλεμο και τον εμφύλιο κατευθύνθηκαν στις Η.Π.Α. είτε μόνιμα είτε προσωρινά αναζητώντας καλύτερες προοπτικές. Αυτό θα αποτελούσε το δεύτερο κύριο μεταναστευτικό κύμα που θα άφηνε την Ελλάδα να αιμορραγεί από νέους ανθρώπους και σημαντικές προσωπικότητες. Μερικούς από τους μουσικούς που βοήθησε ήταν οι Γιάννης Παπαϊωάννου, Μανώλης Χιώτης, Μαίρη Λίντα, Τάκης Μπίνης Κώστας Καπλάνης Ρένα Ντάλια, Νίκος Γούναρης, Μαρίκα Νίνου, Σοφία Βέμπο, Χάρης Λεμονόπουλος και πολλοί άλλοι. Το εξοχικό Κέντρο Κηφισιά και η Μαρίκα Παπαγκίκα θα συμβάλουν καθοριστικά προς τη διάσωση και διάδοση της νέας ελληνικής δημιουργίας (Κουνάδης, 2002).

Ο μεγάλος μουσικός θα επισκεφτεί την Ελλάδα το 1988 και θα δώσει συναυλίες στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και στο Θέατρο Δάσους στη Θεσσαλονίκη. Οι δήμαρχοι Αθήνας, Πειραιά και Θεσσαλονίκης τον βράβευσαν για το έργο του και τη συνεισφορά του τόσο στη μουσική όσο και στον απόδημο Ελληνισμό (Gauntlett,1997) <sup>21</sup>. Το Δεκέμβριο του 1995 θα παρευρεθεί στο πρώτο Συμβούλιο Απόδημου Ελληνισμού στη Θεσσαλονίκη και θα δώσει συναυλίες στο παλιό Χαμάμ της οδού Κάσσανδρου και στην Αίγλη καθώς και στην Αθήνα στο Θέατρο Μινώα μαζί με τους Χειμερινούς Κολυμβητές –ο τραγουδιστής Μπακιρτζής και ο Κατσαρός ήταν στενοί φίλοι παρά τη μεγάλη διαφορά ηλικίας (Καπετανάκης, 1997). Ο Κατσαρός άφησε την τελευταία του πνοή στη Φλόριντα των Η.Π.Α. σε ηλικία 109 χρόνων το 1997.

---

<sup>21</sup> <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-george-katsaros-1249521.html>

## Ο Γιώργος Κατσαρός και η σχέση με το κοινό του

Βάσει των παραπάνω πληροφοριών γίνεται κατανοητό πως ο Κατσαρός εκτός από ένας εξαιρετος μουσικός υπήρξε ένας πολύ αγαπητός άνθρωπος τόσο από τον καλλιτεχνικό περίγυρο όσο και στην προσωπική του ζωή. Οι φιλίες που σύναπτε ωστόσο, φαίνονται, το λιγότερο που θα μπορούσε να πει κανείς, ξεχωριστές και ιδιόρρυθμες σε σχέση με τον τρόπο ζωής του. Το ίδιο θα μπορούσε να πει κανείς και για το κοινό του. Διαφαίνεται από τον τρόπο ζωής του πως ζούσε τη ζωή με το σκεπτικό να φέρει κοντά όλους τους ανθρώπους και όχι να τους διαχωρίσει. Αυτό φαίνεται και στο μουσικό του ρεπερτόριο και από τη θέλησή του να κρατήσει ζωντανό τον ελληνικό τρόπο σκέψης, τη γλώσσα, τη μουσική και γενικότερα την κουλτούρα που είχε αποκομίσει από τη ζωή του στην Αμοργό, την Αθήνα και τον Πειραιά.

Οι αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σηματοδότησαν αναμφισβήτητα την αρχή της παγκοσμιοποίησης<sup>22</sup>. Αν και ο όρος χρησιμοποιήθηκε πολύ αργότερα<sup>23</sup>, μπορεί να πει κανείς πως οι κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές συνιστώσες της εποχής εκείνης έθεσαν τις βάσεις για την σύγχρονη έννοια της παγκοσμιοποίησης. Ο οικονομικός προστατευτισμός της Ευρώπης οδήγησε μεγάλη μερίδα ανθρώπων από τις οικονομικά ασθενέστερες χώρες στην αναζήτηση νέας ζωής σε νέες Ηπείρους και κυρίως στις Η.Π.Α. Η βελτίωση των τεχνολογικών μέσων και τα εμφανή σημάδια της βιομηχανικής επανάστασης έφεραν μεγάλες μάζες ανθρώπων από διαφορετικά κράτη πολλές φορές κοντά. Τα επιτεύγματα της εποχής όπως τα ατμόπλοια, οι σιδηρόδρομοι, ο τηλεγράφος και το τηλέφωνο διευκόλυναν αισθητά της επικοινωνίες και μείωσαν τις αποστάσεις (Πολυχρονάκης, 2015). Η διάδραση αυτή και η καθημερινή συνύπαρξη διαμόρφωσε τις πρώτες πολυπολιτισμικές κοινότητες. Οι Έλληνες υπήρξαν από τις εθνότητες που, αν και αλληλεπίδρασαν έντονα με τα τοπικά στοιχεία που συνάντησαν, κράτησαν σε μεγάλο βαθμό τη λαϊκή τους παράδοση αναλλοίωτη και ζωντανή. Ειδικά στην περίπτωση της Αμερικής μπορεί

---

<sup>22</sup> Με τον όρο παγκοσμιοποίηση ορίζεται η κοινωνική διαδικασία που οδηγεί διαφορετικούς λαούς σε μια γρήγορη ολοκληρωτική ομογενοποίηση.

<sup>23</sup> Ο όρος παγκοσμιοποίηση χρησιμοποιείται για πρώτη φορά το 1944, ενώ στην οικονομική επιστήμη χρησιμοποιείται το 1983 από Theodore Levitt. Πρέπει να σημειωθεί ότι ήδη από την αρχαιότητα υπήρξαν παρόμοιες διεργασίες σε πολιτικό, οικονομικό, επιστημονικό επίπεδο κ.α. Ωστόσο η ένταση και η μαζικότητα των διαδικασιών αυτών τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ανάγκασε τους επιστήμονες να χρησιμοποιήσουν έναν καινούριο όρο.

να πει κανείς πως η λαϊκή αυτή παράδοση παρέμεινε ισχυρή και προχώρησε ένα βήμα παρακάτω εξελίσσοντάς την.

Η παγκοσμιοποίηση, αν και σε πρώτο επίπεδο έχει ορισμένα θετικά στοιχεία όπως ανταλλαγή απόψεων, ιδεών και ιδανικών τα οποία μεταφέρονται διαμέσου των επιστημών και της κουλτούρας του εκάστοτε λαού, σε δεύτερο επίπεδο ομογενοποιεί τελικά τις διαφορές των λαών και χάνουν με αυτόν τον τρόπο τη προσωπική και ξεχωριστή τους ταυτότητα.

Οι ελληνική λαϊκή παράδοση υπήρξε από αρχαιοτάτων χρόνων μία από τις πιο ιδιαίτερες και υψηλές παραδόσεις. Δεν είναι τυχαίο πως κάθε κατακτητής του ελλαδικού χώρου δεν κατάφερε να διαγράψει από τη συλλογική μνήμη τα πατροπαράδοτα ήθη και έθιμα. Αντίθετα, μάλιστα πολλοί ήταν εκείνοι που αφομοιώθηκαν στο τέλος. Ο Ισοκράτης (380 π.Χ.) ανέφερε πως Έλληνας είναι εκείνος που έχει την ελληνική παιδεία, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη σημασία των γραμμάτων και των τεχνών στον καθημερινό βίο<sup>24</sup>. Ο ελλαδικός χώρος υπήρξε ανέκαθεν ένα σταυροδρόμι πολιτισμών και ένα χωνευτήρι αξιών, τεχνών και επιστημών. Το πολυπολιτισμικό αυτό γνώρισμα είναι που στο τέλος βοηθά κάθε Έλληνα μετανάστη να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα και να συνεχίσει να αναπαράγει τα λαϊκά ιδεώδη που είναι βαθιά ριζωμένα στη πολιτιστική και πολιτισμική μνήμη.

Ο Κατσαρός, λοιπόν, κινήθηκε σε αυτήν την κατεύθυνση αλλά προχώρησε και ένα βήμα παρακάτω. Κατάφερε να έχει κοντά του όχι μόνο Έλληνες αλλά και ξένους ακροατές χάρη στο ταλέντο του. Ο διαχωρισμός αυτός δεν σταματάει εδώ, καθώς έπαιξε για τον πιο απλό και φτωχό μετανάστη που η μοναδική του διασκέδαση ήταν λίγες ώρες στο καφενείο μέχρι αστέρια του Χόλιγουντ και πολιτικούς που έμελλε να γράψουν ιστορία ως πλανητάρχες. Ο ίδιος αν και ηχογράφησε μόνο ελληνικά τραγούδια, γνωρίζουμε πως είχε στο ρεπερτόριό του και τραγούδια με αγγλικό, ισπανικό και ιταλικό στίχο. Η κιθάρα ένα πολυφωνικό όργανο ήταν στα χέρια του ένα πολύ σημαντικό εργαλείο το οποίο ανάλογα το κούρδισμά της μπορούσε να προσαρμοστεί και άλλοτε να μιμείται τον ήχο του μπουζουκιού άλλοτε του μπάντζο και άλλοτε του λαούτου κ.α. Ο Κατσαρός από νωρίς εκμεταλλεύτηκε τις δυνατότητες του οργάνου του και τις χρησιμοποίησε με τέτοιο τρόπο που εκείνη την εποχή ήταν δύσκολο να κατανοήσουν πολλοί. Η

---

<sup>24</sup> Βλέπε «Ισοκράτης, πανηγυρικός»: [http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient\\_greek/tools/corpora/anthology/content.html?t=266&m=1](http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/corpora/anthology/content.html?t=266&m=1)

«τσιμπητή» κιθάρα, όπως ονομάστηκε αργότερα αυτή η ιδιότυπη τεχνική του να παίζει δηλαδή με τα δάχτυλα, θα τον ξεχώριζε αμέσως από το πλήθος.

Δεν χωρά αμφιβολία πως έχαιρε την εκτίμηση και τη φιλία σημαντικών προσωπικοτήτων. Πρέπει να σταθεί κανείς στο γεγονός πως ο Carone, για να μπορέσει να κερδίσει τον μουσικό και να παίζει στα δικά του στέκια, αφενός μεν του έδωσε χρήματα και αφετέρου ευνόησε με τη στάση του τα ελληνικά μαγαζιά. Επίσης, φαίνεται να άκουγε με προσοχή τις συμβουλές και τη γνώμη του Κατσαρού και η ειλικρίνεια που τον διακατείχε τον έκαναν αγαπητό από αυτόν και την υπόλοιπη μαφία. Πρέπει να γίνει κατανοητό πως ο Κατσαρός παρά τα στέκια που κυκλοφορούσε και παρά το γεγονός πως η παρουσία του σε έναν χώρο που προσέφερε πολλά χρήματα ποτέ δεν βρέθηκε σε δεινή θέση απέναντι στον υπόκοσμο της νύχτας. Αντίθετα, έχαιρε την εκτίμησή τους και η συμπεριφορά του ήταν απέναντί τους θαρραλέα και με τον προσήκοντα σεβασμό.

Με τον ίδιο τρόπο, ο Κατσαρός υπήρξε αγαπητός και σε ένα πολύ ευρύ φάσμα μεγάλων καλλιτεχνών. Ο Segovia για παράδειγμα είχε τη φήμη ενός αυστηρού δασκάλου και δεν δεχόταν στις τάξεις του παρά μόνο τους καλύτερους μαθητές από όλες τις χώρες<sup>25</sup> (Tosone, 2000). Η προσπάθειά του να εισάγει την κλασική κιθάρα στη σκηνή των μεγάλων αιθουσών ταυτίζεται με την θέση του ρεμπέτικου από το τραπέζι στο παλκοσένικο. Μπορεί αυτό να γινόταν για διαφορετικούς λόγους και με διαφορετικούς τρόπους, ωστόσο ο Segovia βρήκε στα χέρια του Κατσαρού την τεχνική και τη θέληση να βγει η κιθάρα από αυτό που ήταν μέχρι τότε, δηλαδή ένα όργανο συνοδείας της φωνής ή ενός σολιστικού οργάνου. Χωρίς τις προσπάθειες αυτές η κιθάρα και μετέπειτα η ηλεκτρική κιθάρα δεν θα είχαν ανοιχτό το δρόμο να διαδραματίσουν ένα σπουδαίο ρόλο στη jazz, τη rock, την ethnic και σε άλλα ρεύματα της δημοφιλούς μουσικής<sup>26</sup>. Η αμοιβαία αυτή αλληλεκτίμηση δεν έμεινε στα λόγια αλλά έγιναν έμπρακτες πράξεις με το να δίνει ο Segovia προσκλήσεις στα κονσέρτα του και ο Κατσαρός να έχει πάντα ένα τραπέζι έτοιμο για τον έτερο μεγάλο κιθαριστή. Καταλαβαίνει κανείς πως οι προσωπικές αυτές σχέσεις διαμόρφωναν μια κατάσταση τόσο για τη μουσική και την επιρροή

---

<sup>25</sup> Ο John Williams, ο Eliot Fisk, ο Julian Bream, ο Oscar Ghiglia υπήρξαν μαθητές του και έγιναν από τους σημαντικότερους σολίστ της επόμενης γενιάς.

<sup>26</sup> Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί πως η jazz από το 1958 και μετά θα κατευθυνόταν στο τροπικό σύστημα χάρη στους δίσκους του Miles Davis και του John Coltranes. Οι τζαζίστες της εποχής ως σύγχρονοι ρεμπέτες αναζητώντας τρόπους να ξεφύγουν από το συγχορδιακό τρόπο σκέψης κατέφυγαν στα τροπικά συστήματα ως μέσο αναδιαμόρφωσης του στυλ και του ύφους.

που είχε ο καθένας στον τομέα του όσο και για την ίδια την κιθάρα και την τεχνική της.

Επίσης, είναι σημαντικό να καταγραφεί πως ακόμα εκείνη την εποχή οι δισκογραφικές δεν είχαν «εφεύρει» τους όρους και τις μουσικές κατηγορίες όπως έγινε αργότερα για λόγους προώθησης του υλικού τους. Αντίθετα, τα πρώτα χρόνια οι δισκογραφικές προσπαθούσαν να έχουν στους καταλόγους τους όσο το δυνατό περισσότερα και διαφορετικά μουσικά στυλ. Ακόμα και οι ελληνικές δισκογραφικές που αναπτύχθηκαν λίγο αργότερα φρόντιζαν να τονίζουν το πλήθος και την ποικιλομορφία που έχει να επιδείξει η μουσική δημιουργία των ελληνικών κοινοτήτων.

Επιπρόσθετα, πρέπει να σημειωθεί πως όλοι οι γνωστοί μουσικοί της Πόλης και της Σμύρνης εκείνης της εποχής-όπως μας μαρτυρά η Αγγέλα Παπάζογλου- γνώριζαν όλα τα είδη μουσικής, έπαιζαν μάλιστα από παραδοσιακά μέχρι ευρωπαϊκά βάλς με ανατολίτικα όργανα και αποσπάσματα από όπερες. Γίνεται κατανοητό πως η μουσική πράξη ήταν μια διαδικασία χωρίς περιορισμούς και όρια. Κάθε τι προσαρμοζόταν στα πλαίσια της ορχήστρας και των μουσικών. Γίνονταν πολλές διασκευές και η «καλή» μουσική είχε θέση στις καρδιές των μουσικών και των ακροατών ανεξάρτητα από το πού προερχόταν (Λιάβας, 2009).

Ο λαϊκός αυτός κιθαριστής συνέχισε αυτήν την μουσική παράδοση και στην Αμερική κρατώντας τα στοιχεία αυτά. Ο Κατσαρός, αν και ηχογράφησε εκτός από ρεμπέτικα πολλά παραδοσιακά και επιθεωρησιακά τραγούδια, δεν ηχογράφησε επίσημα ποτέ ξενόγλωσσα τραγούδια, τουλάχιστον με βάση τα επίσημα στοιχεία που υπάρχουν. Ο πιθανότερος λόγος είναι διότι οι μικρές και αδύναμες τότε κοινότητες Ελλήνων είχαν την ανάγκη να διαμορφώσουν τη δικιά τους ταυτότητα και παρουσία στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις των Η.Π.Α. και η δισκογραφική του παρουσία λειτούργησε περισσότερο ως αντίβαρο στην προώθηση των πρώτων ρευμάτων δημοφιλούς μουσικής<sup>27</sup>. Αυτό σε συνδυασμό με τους Βαλκανικούς Πολέμους την ήττα και τη Μικρασιατική Καταστροφή, την κατοχή και τον εμφύλιο

---

<sup>27</sup> Σύμφωνα με τον Shucker (2005) ο όρος δημοφιλής μουσική χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1855. Από τη δεκαετία του 1940 άρχισε να αποκτά ευρύτερη έννοια. Ο όρος αυτός περιλαμβάνει τα κοινωνικά και οικονομικά χαρακτηριστικά. Είναι επηρεασμένη τόσο από τις μουσικές παραδόσεις των κοινωνιών που τις δημιουργούν και που εντάσσεται ως καλλιτεχνικό προϊόν όσο και από την καθαρά οικονομική σημασία που δίνεται στο τελικό καταναλωτικό προϊόν. Μέσα από τη δημοφιλή μουσική εξοστρακισμένες αστικές ομάδες προσπάθησαν να θέσουν τα δικαιώματα και τις ιδεολογίες τους σε μια προσπάθεια αυτά να γίνουν γνωστά στις πλατιές μάζες.

ήταν αδήριτη η ανάγκη να τονιστεί το πατριωτικό αίσθημα σε εκείνους τους χαλεπούς καιρούς.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του μουσικού η συμβουλή των οικείων του ήταν να διατηρήσει ζωντανή τη γλώσσα και τη θρησκεία. Με δική του πρωτοβουλία έχουν χτιστεί μόνο στην περιοχή του Σικάγου πάνω από 25 ορθόδοξοι ναοί<sup>28</sup>. Πρέπει να προστεθεί πως ο ίδιος επέκτεινε την παραμονή του στις περιοδείες του δύο με τρεις νύχτες αφιλοκερδώς, ώστε να μαζευτούν χρήματα, για να χτιστούν σχολεία και εκκλησίες <sup>29</sup>. Η πρώτη εκκλησία που χτίστηκε με δικιά του πρωτοβουλία ήταν ο Άγιος Γεώργιος στη Νέα Υόρκη πιθανότατα ως τάμα για τον προστάτη Άγιο του ονόματός του. Θα έλεγε κανείς πως ακόμα και η ελληνική επανάσταση του 1821 στηρίχθηκε ιδεολογικά πάνω σε αυτούς τους άξονες, δηλαδή την ελληνική γλώσσα ως χρονική συνέχεια της αρχαίας Ελλάδας και τον χριστιανισμό ως το αντίπαλο δέος του ισλαμισμού που αποτελούσε την επίσημη θρησκεία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Ο Κατσαρός υπήρξε ένας μουσικός «χαμαιλέοντας». Ξεκίνησε να παίζει ως περιπλανώμενος μουσικός στα στέκια του Φαλήρου. Από εκεί στα καφέ αμάν της εποχής και τους τεκέδες και εν συνεχεία στα καμπαρέ και τα κλαμπ των μεγάλων πόλεων όπως τη Νέα Υόρκη, το Σικάγο, τη Φιλαδέλφεια μέχρι τον Λευκό Οίκο. Η ευκολία του να προσαρμόζεται σε κάθε κοινωνικό περιβάλλον και σε κάθε χώρα που επισκεπτόταν τον έκαναν περιζήτητο. Ακόμα και όταν είχε γεράσει δεν σταματούσε να παίζει σε κάθε περίπτωση. Όπως για παράδειγμα στα πανηγύρια του Τάρπον Σπρινγκς ή για τα 100 χρόνια από την εγκατάσταση των πρώτων Καλύμνιων σφουγγαράδων εκεί. Συνολικά το κοινό του αποτελούνταν από ρεμπέτες και περιθωριακούς μετανάστες μέχρι σημαντικές προσωπικότητες της πολιτικής, της μουσικής, του θεάτρου του σινεμά και του παρακράτους. Εκτός από τη προσαρμογή που έκανε ο ίδιος ο Κατσαρός, για να «αντικρύσει» το κοινό του ήταν τελικά και το ίδιο το κοινό που θέλησε να γνωρίσει από κοντά τη μουσική φυσιογνωμία ενός ανθρώπου που διαμόρφωσε όχι μόνο μύθους αλλά όντως έκανε σημαντικές παρεμβάσεις στη μουσική ζωή των Η.Π.Α., αλλά και των ελληνικών κοινοτήτων της Ευρώπης, της Αφρικής, της Αυστραλίας, των Ινδιών της Ανατολικής Ασίας, της Νότιας Αμερικής και φυσικά στα πολιτισμικά δεδομένα της Ελλάδας. Το πλήθος των συνεργασιών του υποδηλώνουν τη βαθιά γνώση όλων των μουσικών ιδιωμάτων

---

<sup>28</sup> Η σχέση του Κατσαρού και της ψαλτικής θα αναλυθεί στα επόμενα κεφάλαια.

<sup>29</sup> [http://filoi-rempetikou.blogspot.gr/2015/04/blog-post\\_72.html](http://filoi-rempetikou.blogspot.gr/2015/04/blog-post_72.html)



αλλά και γενικά της μουσικής, αφού οι κομπανίες του και οι ορχήστρες του άλλαζαν σύνθεση, για να ευχαριστήσει το εκάστοτε κοινό, το οποίο με τη σειρά του κουβαλούσε μαζί του τα δικά του τραγούδια από την πατρίδα.

Αναμφισβήτητα η σχεδόν «μοναστηριακή» ζωή, η αφοσίωσή του δηλαδή στη μουσική σκηνή και τους στόχους του για διατήρηση και ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας σε όλες τις ηπείρους εκτιμήθηκε από το σύνολο των Ελλήνων του εξωτερικού αλλά ακόμα και της ίδιας της Αμερικανικής κυβέρνησης που στα 107 του χρόνια δεν παρέλειψε να του στείλει ευχαριστήριο γράμμα για την μουσική του προσφορά. Δυστυχώς στην Ελλάδα άργησε πολύ να αναγνωριστεί η αξία του και ακόμα και σήμερα δεν γνωρίζουν πραγματικά όλες τις μουσικές πτυχές του ίδιου αλλά και τις πτυχές της ζωής του που έγιναν τραγούδια. Η ανακάλυψη του Γιώργου Κατσαρού θα συντελεστεί ταυτόχρονα με μια γενικότερη αποκατάσταση και αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού οι λόγοι και οι προσπάθειες αυτές θα αναλυθούν παρακάτω.

Η ελληνική δισκογραφία και οι περιοδείες πέτυχαν εκτός από το να τονώσουν το ελληνικό πνεύμα να το συντηρήσουν και εν συνεχεία να το αναπτύξουν. Κατάφεραν να κάνουν γνωστό στις άλλες εθνότητες τον ελληνικό τρόπο ζωής, την ελληνική διασκέδαση και την ελληνική φιλοξενία. Τα πρώτα εστιατόρια και ταβέρνες υπήρξαν εξέλιξη των καφέ αμάν, των τεκέδων και των καφενείων. Τα κέντρα διασκέδασης άρχισαν να ξεπηδούν με το πέρασμα των χρόνων και να αναβαθμίζουν τη ζωή των μεταναστών. Πλέον οι μικροπωλητές άρχισαν να γίνονται καταστηματάρχες και αργότερα επιχειρηματίες. Το χρήμα έρεε κυκλικά μέσα στις κοινότητες, καθώς τα λόμπι<sup>30</sup> άρχισαν να αυτονομούνται και να αποκτούν τη δική τους υπόσταση μέσα στον Αμερικανικό ανταγωνισμό. Η μουσική δηλαδή εκτός από τον πολιτιστικό ρόλο που διετέλεσε λειτούργησε και ως ένα είδους διαφήμισης της ελληνικής ταυτότητας και κατ' επέκταση των ελληνικών προϊόντων (φυσικών και άυλων).

Το ελληνικό λόμπι σήμερα είναι ένα από τα ισχυρότερα των Η.Π.Α, παρόλο που δεν αποτελεί έναν επίσημο θεσμό αλλά περισσότερο θεωρείται ένα παρασκηνιακό μέσο επηρεασμού των αποφάσεων. Όπως και το εβραϊκό λόμπι έτσι και το ελληνικό έχει εθνικές προεκτάσεις και ως στόχο έχει να διαμορφώσει τις

---

<sup>30</sup> Λόμπι ορίζεται η ομάδα ανθρώπων που προσπαθούν να επηρεάσουν την εκτελεστική και την νομοθετική εξουσία της εκάστοτε χώρας επιδιώκοντας για τα μέλη της την πιο συμφέρουσα λύση ή παρέμβαση (Schwartzberg, 1984).

συνθήκες εκείνες που είναι ωφέλιμες τόσο για τους μετανάστες όσο και για τη πατρίδα τους. Όπως θα αναλυθεί παρακάτω, η αναγνώριση του Κατσαρού στην Ελλάδα δεν συμπίπτει μόνο με την ανακάλυψη των ρεμπέτικων και της ιστορίας του αλλά και με την εξωτερική πολιτική.

Τέλος, μπορεί να σταθεί κανείς στην ιδιόρρυθμη θέση που είχε στην καθημερινότητα του Κατσαρού η εκκλησία, το ρεμπέτικο και οι επαφές με τον υπόκοσμο της Νέας Υόρκης και του Σικάγου. Αρχικά, το ερώτημα είναι πώς ένα μουσικό είδος το οποίο θεωρείται περιθωριακό και γεννημένο μέσα στις φυλακές και τους τεκέδες να έχει τόση στενή υφολογική επαφή με τη θρησκευτική μουσική. Κατά δεύτερον, πώς ο Κατσαρός ένας θρησκευόμενος άνθρωπος είχε στενές επαφές με τη μαφία και αργότερα με την πολιτική. Από την άλλη η ελληνική μαφία είχε σχέσεις με την εκκλησία, καθώς χρησιμοποιούσε τους χώρους της και τις γιορτές, για να καλύπτει τις μυστικές συναντήσεις τους. Έτσι, το FBI δυσκολευόταν ιδιαίτερα να συλλέξει πληροφορίες και να συλλάβει τα μέλη της <sup>31</sup>. Επιπρόσθετα, κατά τα πρότυπα των ιταλικών οικογενειών της μαφίας είχαν «ιδιαίτερες» σχέσεις με τον πολιτικό κόσμο λαδώνοντάς τους. Μήπως ο Κατσαρός υπήρξε τελικά η ελληνική εκδοχή του Franc Sinatra;

Αναλύοντας τη ζωή των δύο δημιουργών συναντά κανείς πολλά κοινά στοιχεία. Και οι δύο είχαν επαφές με μεγάλους μαφιόζους. Και οι δύο αξιοποιήθηκαν από τους πολιτικούς, για να κερδίσουν την εύνοια των συνδικάτων και των τοπικών κοινωνιών. Ταυτόχρονα, οι περιοδείες τους περιελάμβαναν επαφές με σημαντικούς ανθρώπους της εποχής όπως επιχειρηματίες κ.α. Θα μπορούσε να πει κανείς πως λειτουργούσαν και οι δύο ως διαμεσολαβητές ανάμεσα στο κράτος και το παρακράτος <sup>32</sup>. Σε κάθε περίπτωση οι πληροφορίες αυτές δεν μπορούν να

---

<sup>31</sup> <http://www.iefimerida.gr/news/133384/%CE%B7-%CE%AC%CE%B3%CE%BD%CF%89%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CE%BC%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BD%CE%AD%CE%B1%CF%82-%CF%85%CF%8C%CF%81%CE%BA%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%BF%CF%85-%CE%B1%CE%BA%CF%8C%CE%BC%CE%B7-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BF%CE%B9-%CE%B9%CF%84%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%AF-%CE%B8%CE%B5%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%8D%CF%83%CE%B1%CE%BD>

<sup>32</sup> Ο Franc Sinatra πιστεύεται ότι λειτούργησε για τη μαφία η οποία και τον ανέδειξε. Ωστόσο μετά την άνοδο του Kennedy στην εξουσία ο Sinatra είχε διπλό ρόλο ως διαμεσολαβητής και αγγελιαφόρος της CIA. Ο Sam Giancana που τον είχε υπό την προστασία του θύμωσε για τη στάση του αυτή και τη προδοσία του. Τιμωρήθηκε με την εξής ποινή: Ο Sinatra έπρεπε να δώσει 16 παραστάσεις μέσα σε 8 ώρες. Η τιμωρία αυτή φαντάζει αρκετά χαλαρή, με βάση τις γνώσεις μας γύρω από τη δράση των μαφιόζων και τους τρόπους εξουδετέρωσης των αντιπάλων τους.

επιβεβαιωθούν παρά μόνο να αναδείξουν τις ομοιότητες και την καλλιτεχνική πορεία των δύο αντρών.

Το επόμενο κεφάλαιο θα ασχοληθεί με την ανακάλυψη του Γιώργου Κατσαρού και την επιστροφή στην Ελλάδα, καθώς και με το ρεπερτόριο που επέλεξε να ερμηνεύσει στις συναυλίες που έδωσε σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. Επιπρόσθετα, θα εξεταστούν οι δηλώσεις του και οι συζητήσεις με το κοινό του.



Από αριστερά : Κώστας Καλύβας (μπουζούκι), Στέλλα Κέυ (τραμπούκα), Γιώργος Κατσαρός. Taron Springs 1960.

## Η αναβίωση του ρεμπέτικου και η επιστροφή του Γιώργου Κατσαρού

Το ρεμπέτικο όπως αναφέρθηκε παραπάνω υπήρξε η έκφραση όλων των αποκλεισμένων κοινωνικών ομάδων. Στην Ελλάδα ο Τσιτσάνης ήταν εκείνος που θα κατάφερνε να φέρει το λαϊκό τραγούδι για πρώτη φορά στα σαλόνια και στις τότε μεσοαστικές και ανώτερες τάξεις αποφορτίζοντας το τραγούδι από όλα εκείνα τα στοιχεία για το οποία είχε λογοκριθεί παλαιότερα ή είχε επικριθεί. Σταδιακά η τροπικότητα άρχισε να δίνει τη θέση της σε πιο ευρωπαϊκές εναρμονίσεις, ενώ στο οργανολόγιο προστέθηκαν το πιάνο το ακορντεόν κ.α. (Λιάβας, 2009).

Τη δεκαετία του 1950 και του 1960 το ελληνικό τραγούδι κινείται στη σφαίρα του λαϊκού τραγουδιού. Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια οδήγησαν στον αφανισμό των ρεμπέτικων τραγουδιών, καθώς παράλληλα οι ελληνικές κυβερνήσεις προσπαθούσαν να αποβάλλουν κάθε ανατολίτικο στοιχείο και να στραφούν περισσότερο στη ζώνη επιρροής της δύσης. Ωστόσο, τη δεκαετία του 1970 και του 1980 συντελείται μία γενικότερη αναβίωση των ρεμπέτικων τραγουδιών. Οι δύο αυτές δεκαετίες χαρακτηρίζονται από έντονες πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις στον ελλαδικό χώρο. Η χούντα και η πτώση της το 1974 έδωσε το έναυσμα κυρίως σε νέους ανθρώπους και φοιτητές να αναζητήσουν και να ανακαλύψουν τα τραγούδια αυτά ξανά σε μια προσπάθεια να εντοπίσουν τις ρίζες και την πραγματική πολιτιστική ταυτότητα του τόπου. Τα ρεμπέτικα υπήρξαν ένα είδος έκφρασης απέναντι στο συντηρητισμό (Ζανταρίδου, 2012)<sup>33</sup>.

Ειδικότερα, μετά την πτώση τους χούντας άρχισαν τα καταπιεσμένα συναισθήματα των Ελλήνων να βρίσκουν διέξοδο στο ρεμπέτικο τραγούδι το οποίο αποτύπωνε γλαφυρά όλες τις ανησυχίες μιας άστατης κοινωνίας όπως την αγάπη, την ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο, τα ναρκωτικά, τον τζόγο, τη μετανάστευση κ.α. Το ρεμπέτικο μέχρι τότε είχε συνδεθεί με το λούμπεν προλεταριάτο της ελληνικής κουλτούρας<sup>34</sup> (Ζανταρίδου, 2012).

---

<sup>33</sup><http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/4649/%CE%A0%CE%A4%CE%A5%CE%A7%CE%99%CE%91%CE%9A%CE%97%20%CE%96%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%91%CE%A1%CE%99%CE%94%CE%9F%CE%A5.pdf?sequence=1>

<sup>34</sup> Ακόμα και το ΚΚΕ είχε αρχικά κατηγορήσει τη μουσική αυτή πως δεν αρμόζει στο αριστερό κίνημα. Ο Φοίβος Ανωγιανάκης με άρθρο του στο Ριζοσπάστη (28-1-1947) προσπάθησε να λυτρώσει το ρεμπέτικο από τις κατηγορίες που του προσήπταν παρουσιάζοντάς το ως ένα γνήσιο κομμάτι της

Σύμφωνα με άρθρο του «independent»<sup>35</sup> οι ελληνικές κυβερνήσεις φαίνεται πως εκμεταλλεύτηκαν την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για το ρεμπέτικο τραγούδι και τη λαϊκή δημιουργία του εξωτερικού. Έτσι, άρχιζαν να συνάπτουν σχέσεις με τους καλλιτέχνες που ζούσαν κυρίως στην Αμερική φέρνοντάς τους για συναυλίες στην Ελλάδα και βραβεύοντάς τους παράλληλα για την πολύχρονη προσφορά τους στη μουσική και τον ελληνικό πολιτισμό. Οι ενέργειες αυτές γίνονταν, ίσως, για να έρθουν σε επαφή και με το ελληνικό λόμπι της Αμερικής, για να επιτύχει στόχους και να ασκήσει πίεση για θέματα εξωτερικής πολιτικής. Ένας λοιπόν από τους καλλιτέχνες που βραβεύτηκαν για τη προσφορά τους και έδωσε συναυλίες στην Ελλάδα ήταν και ο Κατσαρός (Gauntlet,1997).

Ο Παναγιώτης Κουνάδης φαίνεται να είναι ο κυριότερος ερευνητής του ρεμπέτικου τραγουδιού και της ελληνικής δισκογραφίας της Αμερικής. Τα πρώτα ταξίδια συντελέστηκαν γύρω στο 1987. Οι έρευνες του Κουνάδη είναι από τις ελάχιστες που διαθέτουμε αυτή τη στιγμή. Παρόλο την αναζωπύρωση των ρεμπέτικων τη δεκαετία του 1970 και του 1980, λίγες ήταν στην πραγματικότητα οι επιστημονικές μελέτες των τραγουδιών. Οι περισσότερες μάλιστα κινήθηκαν στα λαογραφικά στοιχεία που γέννησαν το ρεμπέτικο, καθώς και τα γλωσσικά στοιχεία που αναδύονται από τις αναλύσεις των στίχων και σχεδόν καθόλου με τη μουσική.

Επομένως, γίνεται αντιληπτό πως η ανακάλυψη ξαφνικά ενός σπουδαίου ρεπερτορίου έφερε ενθουσιασμό στις τάξεις των μουσικόφιλων και των επαγγελματιών μουσικών. Πολλές από τις ηχογραφήσεις της Αμερικής δεν κατάφεραν ποτέ να φτάσουν στην Ελλάδα, ενώ λόγω των συνεχών πολέμων πολλά από αυτά χάθηκαν ή δεν κατάφεραν να βρουν το δρόμο προς τα δισκοπωλεία της εποχής. Αν προσθέσει κανείς σε αυτά ότι την περίοδο που δημιουργήθηκαν πολλές μικρές αυτόνομες ελληνικές δισκογραφικές δεν υπήρξε σωστή διανομή των δίσκων, καθώς η δύναμη και η οικονομική άνεση αυτών ήταν περιορισμένη σε σχέση με τις μεγάλες εταιρείες της εποχής, φανερώνει πως η ανακάλυψη του ρεπερτορίου αυτού ήταν χρυσάφι σε μια περίοδο που και οι ίδιες οι δισκογραφικές στην Ελλάδα είτε επανηχογραφούσαν παλιά ρεμπέτικα είτε επανακυκλοφορούσαν παλαιότερα.

Πιο συγκεκριμένα, η εύρεση του Κατσαρού, ενός ανθρώπου ικανού να παίξει και να τραγουδήσει σε ηλικία 99 χρόνων φάνταζε ένα ζωντανό παράδειγμα της

---

ελληνικής δημιουργίας και ιστορίας Το ίδιο έκανε και ο Χατζιδάκις με διάλεξή του στο Θέατρο Τέχνης στις (31-1-1949) (Λιάβας, 2009).

<sup>35</sup> <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-george-katsaros-1249521.html>

μουσικής παράδοσης των Η.Π.Α. βγαλμένο μέσα από τη δεκαετία του 1920 του 1930 και του 1940. Πρέπει να τονιστεί πως ο Κατσαρός οδηγούσε αυτοκίνητο μέχρι τα 107 του χρόνια, το δίπλωμα του οποίου κατασχέθηκε σε τυπικό έλεγχο της αστυνομίας<sup>36</sup>. Ο ακούραστος αυτός μουσικός λοιπόν ήρθε στην Ελλάδα αρχικά το 1988 και για δεύτερη φορά το 1995 στην Παρθενική συνεδρίαση του Συμβουλίου Απόδημου Ελληνισμού στην Θεσσαλονίκη. Τη δεύτερη φορά έπαιξε παρέα με τον Αργύρη Μπακιρτζή καλό του φίλο και το συγκρότημά του τους χειμερινούς κολυμβητές.

Η πρώτη συναυλία δόθηκε στο δημοτικό θέατρο Πειραιά. Αποσπάσματα της συναυλίας αυτής μπορεί κανείς να βρει στο [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Σύμφωνα με τον Ηλία Καπετανάκη (1997) η συναυλία διήρκησε 4 ώρες και θα έπαιζε και άλλο, αν ήθελε ο κόσμος να συνεχίσει<sup>37</sup>. Οι ομιλίες στην αρχή, η βράβεισή του και ο ενθουσιασμός του ίδιου για την επιστροφή του στην πατρίδα 61 χρόνια μετά την τελευταία του επίσκεψη διαμόρφωσε ένα κλίμα που θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο Κατσαρός έμοιαζε σαν ξωτικό πουλί που παρά τον ένα αιώνα ζωής ήταν στη σκηνή και τραγουδούσε και έπαιζε κιθάρα. Ο κόσμος μάλιστα ζητούσε να παίξει διάφορα κομμάτια από δημοτικά μέχρι αθηναϊκές ρομάντζες και πολλά άλλα.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του τραγουδοποιού δεν είχε συγκεκριμένο πρόγραμμα ούτε θα ανακοίνωνε τα τραγούδια που θα έπαιζε. Ανέφερε μόνο πως θα ξεκινούσε το πρόγραμμά του και κάποια βαριά ρεμπέτικα και ανάλογα πώς θα κινιόταν η βραδιά θα προσαρμοζόταν και το πρόγραμμα. Επίσης, δήλωσε στο κοινό πως θα τελείωνε και τα κομμάτια όπως θα ήθελε. Πράγματι κατά τη διάρκεια των τραγουδιών είτε άλλαζε κάποιος στίχους είτε κολλούσε δύο τραγούδια μαζί σαν έναν. Ο λόγος μοιάζει να είναι προφανής. Στην ηλικία του αυτή είναι θαύμα πως θυμόταν ένα σορό τραγούδια και ταυτόχρονα συνόδευε τον εαυτό του με την κιθάρα.

Όσον αφορά την τεχνική του στην κιθάρα αυτή είχε παραμείνει ίδια. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός πως στα γρήγορα τραγούδια έπαιζε περισσότερες συγχορδίες, ενώ στα πιο αργά υπερίσχυε η μελωδική γραμμή με τα μπάσα για

---

<sup>36</sup> Σε ντοκιμαντέρ της ΕΤ3 για τη διασπορά και πιο συγκεκριμένα για την παροικία του Τάρπον Σπρινγκς κάτοικοι που τον ήξεραν δήλωσαν πως ο λόγος που πέθανε ήταν από τη στενοχώρια του που δεν μπορούσε να πάρει το αυτοκίνητο να ταξιδέψει.

<sup>37</sup> Ο Καπετανάκης στο βιβλίο του «Μάγκες αλήστου εποχής» αφιερώνει ένα κεφάλαιο για τις συναυλίες του Κατσαρού στην Ελλάδα

συνοδεία. Είναι αξιοθαύμαστο πόσο λειτουργικά ήταν τα δάχτυλά του σε αυτήν την ηλικία και πόσο ευέλικτα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί πως λόγω των παραφωνιών του σε κάποια σημεία δημιουργούταν η εντύπωση διτονικότητας. Όμως, το κοινό δεν φάνηκε να επηρεάστηκε από την εξέλιξη αυτή, αντιθέτως σε κάθε περίπτωση φρόντιζε να χειροκροτήσει τον λαϊκό δημιουργό με το δυνατότερο χειροκρότημα.

Επιπροσθέτως, ο Κατσαρός ανταποκρινόταν στα αιτήματα του κοινού να περιγράψει στιγμιότυπα από τη μακρόχρονη ζωή του. Για παράδειγμα δήλωσε πως γνώρισε τον Segovia ο οποίος σύμφωνα με τα λεγόμενά του αγαπούσε τους Έλληνες και το ελληνικό φαγητό, ενώ δήλωσε επίσης πως είχε και ελληνική καταγωγή. Κάτι τέτοιο ωστόσο δεν μπορεί να αποδειχθεί. Δυστυχώς το πιστοποιητικό γεννήσεως του Andres Segovia δεν βρέθηκε ποτέ. Αυτό που είναι γνωστό είναι πως από την ηλικία των δύο ετών μεγάλωσε με τη θεία και τον θείο του οι οποίοι αρχικά δεν ήθελαν να γίνει μουσικός.

Ο Κατσαρός εκτός από δικά του τραγούδια και αδέσποτες μελωδίες έπαιξε και τραγούδια του Τέτου Δημητριάδη και του Παναγιώτη Τούντα. Για τον Νώντα Σγουρό ψευδώνυμο του Τέτου Δημητριάδη δήλωσε πως εμπνεύστηκε από το δικό του ψευδώνυμο το Κατσαρός. Επίσης, για τα παραδοσιακά και τα αδέσποτα τραγούδια που ηχογράφησε υπογράμμισε πως, αν και δεν ήταν δικά του, τα σύνταξε, τα συμμόρφωσε στο δικό του στυλ και τα εξέδωσε, για να ακουστούν όσο το δυνατό πιο μακριά.

Σύμφωνα με την αποδελτίωση των αποσπασμάτων που βρίσκει κανείς από αυτήν την πρώτη συναυλία ο Κατσαρός έπαιξε τα τραγούδια: Ο γιατρός, Με κουράσαν τα φιλιά σου, Ξέχα τα περασμένα, Διαβάτης, Μάνα μου είμαι φθισικός, Ο μπαρμπαούζος, Το μινόρε της ταβέρνας, ο Βεγγέλης ο Μπεκρής και άλλα παραδοσιακά Μικρασιάτικα<sup>38</sup>.

Γενικά βάσει του ρεπερτορίου διαφαίνεται πως επέλεξε να παίζει περισσότερα τραγούδια που να αφορούν την αγάπη και τις δυσκολίες της καθώς και για τη ζωή του ρεμπέτη και η τάση του στο πιωτό, τα ζάρια και τον έκλυτο βίο. Δεν φαίνεται να έπαιξε τραγούδια για τη μετανάστευση. Ωστόσο, δεν μπορεί να είναι κανείς σίγουρος δεδομένου ότι η συναυλία διήρκησε τόσες πολλές ώρες.

---

<sup>38</sup> Ψάχνοντας τους στίχους αυτούς, δεν μπόρεσα να βρω κάποιο γνωστό τραγούδι με τους ίδιους στίχους.

Σε γενικές γραμμές επρόκειτο για μια συναυλία αρκετά εναλλακτική και «παρεϊστική» μπορεί να πει κανείς. Αν και ο Κατσαρός έδειχνε στην αρχή μαγκωμένος για την αποδοχή του κοινού φαίνεται πως αφέθηκε, λύθηκε η γλώσσα του και τραγούδησε με άνεση. Αν και δεν επρόκειτο για μια συναυλία υψηλού επιπέδου, εντούτοις μας δείχνει ορισμένα σημαντικά χαρακτηριστικά τόσο της ίδιας της προσωπικότητας του Κατσαρού όσο και των κοινωνικών συγκυριών που τον εκμεταλλεύτηκαν για ιδίον όφελος. Ο κόσμος σίγουρα είχε την τύχη να ζήσει ένα κομμάτι ενός μεγάλου και σημαντικού εκπρόσωπο του ελληνισμού του εξωτερικού συνολικά και όχι μόνο της Αμερικής.

Στη δεύτερη εμφάνισή του το 1995 είχε την ίδια διάθεση να προσφέρει στο κοινό όχι μόνο τις μουσικές του αλλά τις εμπειρίες του, τις γνώσεις του για τη βυζαντινή τεχνοτροπία των τραγουδιών και απηύθυνε μήνυμα ενότητας στον Ελληνισμό. Ειδικότερα, η συναυλία αυτή είχε έναν τόνο πιο ενωτικό και χαρακτηρίζεται από μια προσπάθεια τόνωσης του ελληνικού πνεύματος και ανάδειξης της σημαντικής θέσης που έχει η Αθήνα και στο σύνολό της η Ελλάδα στον παγκόσμιο Χάρτη. Για παράδειγμα αυτό έγινε μέσα από αναφορές του Κατσαρού στο Μέγα Αλέξανδρο που όπως ανέφερε ο ίδιος, έλεγε πως, όταν οι Έλληνες είναι ενωμένοι και αγαπημένοι δεν κινδυνεύουν ποτέ από κανένα άλλο έθνος. Επιπρόσθετα, ανέφερε πως η Αθήνα δεν είναι πρωτεύουσα της Ελλάδας αλλά όλου του κόσμου και πως ο Ελληνισμός έχει έλθει σε μεγάλη πρόοδο.

Ακόμα, τόνισε ότι τα βαριά ρεμπέτικα που κάποιοι τα αποκαλούν αλά τούρκα δεν είναι τίποτα άλλο παρά βυζαντινές μελωδίες και η βυζαντινή οκταηχία. Τα παλιά βαριά ρεμπέτικα είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τις ψαλμωδίες, ενώ η ιστορία έχει αποδείξει πως καλοί ρεμπέτες ήταν εξίσου καλοί ψάλτες. Επίσης, στη τελευταία του συναυλία στην Αθήνα ανήγγειλε σε ορισμένα κομμάτια τον ήχο που ανήκουν. «Από τον πλάγιο πρώτο τώρα θα πάμε στον πλάγιο δεύτερο».

Στην τελευταία αυτή συναυλία παρουσίασε στον κόσμο με θαυμασμό την κιθάρα του η οποία τον συντρόφευε στα ταξίδια του για πάνω από 70 χρόνια. Οι παλιές κιθάρες σύμφωνα πάντα με τον Κατσαρό ήταν καλύτερες κατασκευαστικά και χωρίς πολλά στολίδια.

Δεν ξέχασε να αναφερθεί επίσης και στην επαφή του με το θέατρο. Τα τραγούδια των παραστάσεων και ειδικότερα όσα γράφτηκαν για την επιθεώρηση έγιναν ιδιαίτερα αγαπητά στο κοινό καθώς εκτός από τον εύθυμο χαρακτήρα τους σχολίαζαν με τρόπο καυστικό τα τεκταινόμενα της εποχής. Το στυλ των τραγουδιών



αυτών κινούνταν πολλές φορές σε πιο ευρωπαϊκές φόρμες και στυλ. Για το λόγο αυτό είχε στο ρεπερτόριο του τέτοια τραγούδια όπως του φημισμένου μουσικοσυνθέτη Αττίκ.

Συνεχίζοντας το μουσικό του ταξίδι επιστρέφει στα ρεμπέτικα και κάνει ένα μικρό σχόλιο για τον τεκέ του Μάνθου όπου ήταν πολύ φημισμένος στο κόσμο του Πειραιά εκείνης της εποχής. Ένα από τα λίγα τραγούδια που ανήγγειλε πως θα παίζει είναι αυτό, σχολιάζοντας πιο πριν πως στο τεκέ αυτόν πήγαιναν όσοι ήθελαν να καπνίσουν Αυτό το δηλητήριο δηλαδή το χασίς. Ο ίδιος δήλωσε πως ήταν εκεί από περιέργεια και μόνο και πως έκανε τα τραγούδια του στηριζόμενος σε αυτά που έβλεπε. Στο ίδιο στυλ ήταν και το επόμενο «βρε μάνγκα το μαχαίρι σου» του Ανέστη Δελιά.

Ιδιαίτερη έμφαση έδωσε και στο τραγούδι το «καημένο το γαϊδουράκι». Όπως ο ίδιος δήλωσε, εκείνη την εποχή στο κέντρο της Αθήνας έρχονταν περιπλανώμενοι πωλητές αγαθών – κυρίως φρούτων και λαχανικών. Αυτοί έρχονταν με τα γαϊδούρια τους και για να προσελκύσουν τον κόσμο και να κάνουν γνωστή την παρουσία τους τραγουδούσαν για τηνπραμάτεια τους. Έτσι, λοιπόν όταν πέθανε το γαϊδούρι του καλύτερου τραγουδιστή της γειτονιάς, ο Κατσαρός θέλησε να γράψει ένα τραγούδι στη μνήμη του. Πρέπει να τονιστεί ότι αυτήν την εποχή ένα γαϊδούρι είχε μεγάλη αξία και υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα ζώα που βοηθούσαν στην καθημερινότητα των απλών ανθρώπων χάρη στη μεγάλη αντοχή τους και υπομονή τους. Το τραγούδι αυτό τραγούδησε και παρέα με τον Αργύρη Μπακιρτζή συνοδευόμενο από τους χειμερινούς κολυμβητές. Στο τέλος του τραγουδιού το κοινό χειροκροτούσε επί 5 λεπτά συνεχόμενα τον εκπληκτικό αυτό γέροντα που με το πάθος του για ζωή γέμισε για μια τελευταία φορά τη σκηνή του θεάτρου Μινώα. Παρά τις διαβεβαιώσεις του πως θα ξαναέρθει στην Ελλάδα και γιατί όχι να ξανατραγουδήσει, αυτή έμελλε να ήταν η τελευταία του φορά. Σαν το τραγούδι να ήταν ελαφρά προφητικό για το τέλος του, που πλησίαζε όντως, πλέον στα 107 του χρόνια (Καπετανάκης, 1997).

Το πρόγραμμα έκλεισε με το τραγούδι «εάν είχα εκατό» σαν μια υπόσχεση πως, αν είχε κάτι παραπάνω να δώσει, θα το έδινε με μεγάλη ευχαρίστηση. Η συναυλία αυτή ήταν το αποχαιρετιστήριο δώρο του στον Ελληνισμό. Οι χειμερινοί κολυμβητές στήριξαν τις προσπάθειές του ως ένα από τα σύνολα που κρατούν σε μεγάλο βαθμό τη λαϊκή παράδοση ζωντανή. Η ιδιαίτερη χροιά του Αργύρη

Μπακιρτζή ταιριάζει στα ρεμπέτικα, που ωστόσο τότε η ωραία χροιά δεν ήταν ζητούμενο αλλά η ερμηνεία.

Ο Κατσαρός έφυγε ξαφνικά από τη ζωή στις 22 Ιουνίου του 1997 σε ηλικία 109 χρονών. Ο ίδιος, όταν τον ρωτούσαν, ποιο είναι το μυστικό της μακροζωίας του, απαντούσε πως προσπαθούσε να ζει και να πράττει στη ζωή του με αρμονία «Πάντοτε προσπαθούσα να είναι όλα εν χάρμονι».

Συμπερασματικά, οι δύο αυτές επισκέψεις του Κατσαρού δεν είχαν να δώσουν ένα τεχνικά άρτιο μουσικό αποτέλεσμα, καθότι ο Κατσαρός έπαιζε έχοντας κλείσει έναν αιώνα ζωής. Παρά την αδυναμία του Κατσαρού να αποδώσει τα μέγιστα στην κιθάρα και τη φωνή, δεν υστέρησε καθόλου στο πάθος και τη διάθεση να ταξιδέψει το μουσικόφιλο κοινό του στα τραγούδια της παλιάς Αθήνας, του Πειραιά και των τραγουδιών που γεννήθηκαν στις Η.Π.Α. Δεν παρέλειψε να ερμηνεύσει γνωστά τραγούδια της εποχής που τον επηρέασαν και που εντάσσονται στο κλίμα της μουσικής του ακμής και δημιουργίας. Επίσης, πρέπει να τονιστεί το γεγονός πως είναι ελάχιστοι οι μουσικοί που σε αυτήν την ηλικία μπορούν να κάτσουν στην καρέκλα επί σκηνής για δύο, τρεις, ακόμα και τέσσερις ώρες. Έτσι, συνολικά το κοινό μπόρεσε να δει από κοντά έναν «ζωντανό θρύλο» της Αμερικής.

Σε συμβολικό επίπεδο ο Κατσαρός ήρθε για πρώτη φορά σε μια περίοδο που για πρώτη φορά έκλειναν οι πληγές του παρελθόντος και αναζητούνταν όλα εκείνα τα χαμένα κομμάτια της ιστορίας του πολιτισμού που είχαν με επιμέλεια αποκρύψει οι παλαιότερες πολιτικές συγκυρίες. Ο ίδιος όμως, δεν ζήτησε τίποτα, παρά μόνο μια πρόσκληση, να έρθει να παίξει για την Ελλάδα που τόσο του είχε λείψει. Το κοινό με τον ενθουσιασμό του έδωσε θάρρος στο εκατοντάχρονο μουσικό να συνεχίσει τη μουσική του πορεία, να μεταλαμπαδεύσει συμπυκνωμένες γνώσεις και να τονώσει το ελληνικό πνεύμα.

## *Ο μοναχικός τροβαδούρος*

Όπως καταγράφηκε παραπάνω ο Κατσαρός ήταν σε θέση να κρατήσει ολόκληρο πρόγραμμα μόνος του. Επίσης, στις περισσότερες ηχογραφήσεις που διαθέτουμε, παίζει μόνος του και τραγουδάει. Εξαιρέση αποτελεί η δεκαετία του 1940 και του 1950 που πλέον ηχογραφούσε μαζί με άλλα όργανα.

Δεν μπορεί να είναι κανένας σίγουρος για την επιλογή αυτή να ηχογραφεί σόλο. Μια πιθανή εξήγηση ήταν, διότι οι δισκογραφικές προσπαθούσαν να μειώσουν το κόστος των ηχογραφήσεων. Έτσι, στο πρόσωπο του Κατσαρού είδαν ένα νέο δημιουργό ο οποίος μπορεί να συνοδέψει τον εαυτό του με τέτοιο τρόπο, ώστε να μη χρειάζεται τη συνοδεία δεύτερου οργάνου. Ωστόσο, την ίδια περίοδο εμφανίζονται άλλοι δύο Έλληνες που ηχογραφούν παίζοντας «τσιμπητή» κιθάρα. Αυτοί ήταν ο Δούσιος και ο Κωστής ή Κώστας Μπέζος. Ο Κωστής, αν και ζούσε στην Ελλάδα ηχογράφησε για λογαριασμό ξένης δισκογραφικής που εμπορευόταν τους δίσκους στην Αμερική. Επομένως πολλές ηχογραφήσεις του έγιναν σκεπτόμενος το αμερικανικό κοινό.

Μια δεύτερη εξήγηση ήταν πως ο Κατσαρός ξεκίνησε σαν περιπλανώμενος μουσικός σε μαγαζιά του Φαλήρου και της Αθήνας. Διαμόρφωσε έτσι μια τεχνική με την οποία να βοηθάει τη φωνή του έχοντας μια μελωδική γραμμή και τα μπάσα να χρησιμοποιούνται ως συνοδεία. Τα ρεμπέτικα και τα παραδοσιακά τραγούδια ήταν στηριγμένα στο τροπικό σύστημα της οκταηχίας επομένως ήταν μια έξυπνη κίνηση, καθώς διαμόρφωσε μια καινούρια. Όμως, επισήμως δεν γνωρίζει κανείς, αν άσκησε την τεχνική αυτή, πριν ταξιδέψει στην Αμερική.

Ο Δημήτρης Μυστακίδης στο βιβλίο του «Λαϊκή κιθάρα: τροπικότητα και εναρμόνιση» (2013) αναφέρει πως αυτή η τεχνική πρέπει να γεννήθηκε και να εξελίχθηκε στην Αμερική, καθώς εμφανίστηκε μόνο στις Η.Π.Α. και φαίνεται πως επηρεάστηκε από το finger-picking μια τεχνική που έκανε την εμφάνισή της τον 18<sup>ο</sup> αιώνα στην Αμερική. Σημαντικοί εκπρόσωποι της τεχνικής αυτής είναι οι blues κιθαρίστες και τραγουδοποιοί Blind Lemon Jefferson (θεωρείται ένας από τους πρώτους που ηχογράφησε στο στυλ ragtime guitar) και Robert Johnson. Αυτοί με τις ηχογραφήσεις τους επηρέασαν μετέπειτα μεγάλα ονόματα της blues σκηνής, όπως τον Albert King και τον Albert Collins οι οποίοι μετέφεραν την τεχνική αυτή στην ηλεκτρική κιθάρα.

Σε κάθε περίπτωση ο Κατσαρός μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένας σύγχρονος τροβαδούρος. Η αρχική λέξη trobadour σημαίνει εφευρίσκω καινούρια μουσική<sup>39</sup> (Horpin, 1978). Κατά αντιστοιχία, όπως τραγουδούσαν οι τροβαδούροι τις προσωπικές τους περιπέτειες, τις ανθρώπινες σχέσεις και τον έρωτα, έτσι και ο Κατσαρός με την κιθάρα του εκμεταλλεύτηκε το κενό αυτό που υπήρχε στην μουσική δημιουργία για να διαμορφώσει ένα προφίλ ενός ανθρώπου που είναι λάτρης της περιπέτειας των ταξιδιών και κάθε είδους εμπειρίας. Όπως οι τροβαδούροι ταξίδευαν, για να διαδώσουν τις μελωδίες τους, έτσι και ο Κατσαρός με συντροφιά μονάχα την κιθάρα του ταξίδεψε στα πέρατα του κόσμου, για να κρατήσει ζωντανή την ελληνική παράδοση και την ελληνική μουσική.

Επιπρόσθετα, πρέπει να τονιστεί πως η κιθάρα κατασκευαστικά δεν είναι ένα όργανο μόνο συνοδείας όπως θεωρούνταν εκείνη την εποχή. Ένας από τους πρώτους ανθρώπους που κατάφερε να αναδείξει τις δυνατότητες του οργάνου ήταν ο Andres Segovia ο οποίος για πρώτη φορά κατάφερε να σταθεί η κιθάρα σε φημισμένους μουσικούς χώρους πλάι στα γνωστά όργανα εκείνης της εποχής. Η ταύτιση των δύο αντρών σε αυτόν τον τομέα ήταν ο συνδεδειγμένος τους κρίκος. Ο ένας εκπροσωπώντας τη δυτική έντεχνη μουσική και ο άλλος την ελληνική λαϊκή δημιουργία. Η κιθάρα είναι ένα πολυφωνικό όργανο με πλήθος τεχνικών και δυνατοτήτων. Δεν είναι τυχαίο που ο Στέλιος Μούστος έχει δώσει στη ραδιοφωνική του εκπομπή στο Τρίτο Πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνία το όνομα «έξι χορδές σαν μια ορχήστρα».

Ένας πιθανός ακόμα λόγος είναι πως οι μετανάστες ποτέ δεν πίστεψαν πως θα μείνουν μόνιμα στην Αμερική. Οι περισσότεροι έρχονταν με την προοπτική να μαζέψουν κάποια χρήματα και να επιστρέψουν στην πατρίδα τους. Για το λόγο αυτό δεν έπαιρναν τις γυναίκες εύκολα και την οικογένεια τους μαζί. Έπαιρναν ακριβώς τα βασικά μαζί τους. Η σόλο κιθάρα λοιπόν συμβολίζει αυτή τη μοναχικότητα και αυτήν την έλλειψη, τη φτώχεια. Το ελληνικό πνεύμα όμως και οι κοινότητες ήταν πάντα εκεί να συμπληρώνουν το κενό όπως οι χορδές της κιθάρας.

---

<sup>39</sup> Η λέξη προέρχεται από το ρήμα trouver-trobar.

## Δισκογραφία

Όπως προαναφέρθηκε παραπάνω, ο Κατσαρός ηχογράφησε πάνω από 100 τραγούδια. Ωστόσο, με βάση τους επίσημους καταλόγους που έχουν καταγράψει ο Richard K. Spottswood και ο Παναγιώτης Κουνάδης διασώζονται 47. Με βάση την δική μου έρευνα στο διαδίκτυο προσθέτω ακόμα 12 από διάφορες δισκογραφικές εταιρίες. Ο εντοπισμός των τραγουδιών αυτών έγινε στα site: [www.youtube.com](http://www.youtube.com), [www.amazon.com](http://www.amazon.com), [www.e-bay.ca](http://www.e-bay.ca).

*Δισκογραφία Γιώργου Κατσαρού (1919 – 1931)*

### **RCA Victor:**

V-68829 : «Ελληνική απόλαυσις» και «Α! Κακούργα Έλλη»

V-68960: «Όλη μέρα παίζεις ζάρια» και «Στης Σύρας τον ανήφορο»

V-68980: «Ο γιατρός» και «Μας τη σκάσανε»

V-59065: «Το καημένο το γαϊδουράκι» και «Και γιατί δεν μας το λες»

και RCA-38-3067: επανατύπωση Orthophonic S-685

V-58016: «Πότε μαύρα πότε άσπρα» και «Μ' έκαψες γειτόνισσα»

«Πότε μαύρα πότε άσπρα» και «Τώρα τα παίρνω»

V-58040: «Σαν δεν με θέλεις ταίρι μου» και «Η ταβέρνα και το ζάρι»

V-58046: «Εάν είχα εκατό» και «Παίζω πόκα, παίζω πινόκλι»

V-58052: «Εξεκίνησα απ' την Άνδρο» και «Κορίτσια μην πιστεύετε»

V-58058: «Φονιάς θα γίνω» και «Νέοι γέροι ψιθυρίζουν»

V-58069: «Έρχομαι τον τοίχο-τοίχο» και «Βρε τι μάγκας που 'μαι εγώ»

V-58082: «Τράβα μάνγκα στη δουλειά σου» και «Έμαθα που μου πηγαίνεις»

V-58086: «Αγία μου Παρασκευή» και «Η σκληρή καρδιά σου»

Επανατύπωση Orthophonic 5-698 και RCA 38-3075

Ηχογραφήθηκαν επίσης και τρία ακόμη τραγούδια αλλά δεν είναι γνωστό, αν κυκλοφόρησαν: «Τα ωραία σου μάτια», Δεν θέλω να δουλεύεις» και «Εκεί πας να 'ρχόμουν» (Κουνάδης,2000β).

*Δισκογραφία Γιώργου Κατσαρού (1934 – 1936)*

**Columbia:**

CO-56345-F: «Με τις τσέπες αδειανές» και «Πατζάμες»

Co-56358-F: « Μάνα μου είμαι φθισικός» και «Χτες το βράδυ στου Καρίπη»

Co-56365-F: «Το αηδόνι» και «Ο δυστυχισμένος φονιάς»

Co-56370-F: «Θα σε παιδέψω» και Μένα καφετζή μπλεγμένη»

(Κουνάδης, 2000β)

*Δισκογραφία Γιώργου Κατσαρού (1938)*

**Orthophonic:**

Orth-S-446: «Ο Βαγγέλης ο μπεκρής» και «Μέσα στου Μάνθου τον τεκέ»

Orth-S-432: «Εγώ για σένα ξενοχτώ» και «Εάν δεν ήσουνα κακιά»

Orth-S-463: «Βρε μάνγκα το μαχαίρι σου» και «Πίνω και μαραζώνω»

(Κουνάδης, 200β)

Οι ημερομηνίες για τις επόμενες ηχογραφήσεις δεν είναι εύκολο να πιστοποιηθούν, καθώς στηρίζομαστε στις περιγραφές αυτών που ανεβάζουν τα τραγούδια στο διαδίκτυο. Για παράδειγμα το τραγούδι «Μου έδωσες την καρδούλα σου» το συνάντησα σε δύο περιπτώσεις τη μια με έτος κυκλοφορίας το 1929 και την άλλη το 1947. Επειδή ο Κατσαρός συνοδεύεται και από άλλα όργανα, υποθέτω πως η δεύτερη ημερομηνία είναι ακριβέστερη, καθώς ο Κατσαρός το 1929 ηχογραφούσε ακόμα μόνος του.

*Δισκογραφία Γιώργου Κατσαρού (1945-1946)*

**Metropolitan:**

184: «Πάλι καινούρια βάσανα» και «Δερβισάκη»

189: «Από τα μέγαρα κρασί»

*Δισκογραφία Γιώργου Κατσαρού (1945-1946)*

**Melody Ελλάδος:**

0184: «Μου έδωσες την καρδούλα σου»

**Standard :**

F-9014: «Μας πήγαν εξορία»

F-9025: «Οι σαλταδόρου» και «Με κουράσαν τα φιλιά σου»

*Δισκογραφία Γιώργου Κατσαρού (1950)*

**Grecophon:**

Gr8: «Δεν ήσουν γυναίκα εσύ για μένα»<sup>40</sup> και «χασαποσέρβικο μινόρε»

Gr9A: «Αυτά τα κλέφτικα σου μάτια»

Gr9B: «Παντέριμος»

**Balkan:**

805: «Συ μ' έκανες να περπατώ» και «Πού πας μεμέτη μου»

Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν τα τραγούδια του Κατσαρού κατηγοριοποιημένα, ενώ παράλληλα θα καταγραφούν και ορισμένα τραγούδια που δεν ξέρουμε πότε ηχογραφήθηκαν ή από ποια δισκογραφική εταιρεία.

---

<sup>40</sup> Εδώ ο Γ. Κατσαρός παίζει μόνο κιθάρα.

### **Τραγούδια σε πρώτη εκτέλεση:**

«Άγια μου Παρασκευή». Πρόκειται για μία σούστα με ερωτικό περιεχόμενο ηχογραφημένο το 1931.

«Εάν δεν ήσουν κακιά». Γραμμένο σε συρτό ρυθμό και το περιεχόμενο αφορά την ερωτική εγκατάλειψη.

«Εάν είχα εκατό». Χιουμοριστικό τραγούδι σε ρυθμό πόλκας.

«Έμαθα που μου πηγαίνεις». Ένα τραγούδι του 1929 σε ρυθμό βαλς με έντονα λαϊκά στοιχεία. Θεματικά ανήκει στα χασικλίδικα τραγούδια.

«Εξεκίνησα από την Άνδρο». Χιουμοριστικό βαλσάκι γραμμένο το 1929.

«Η σκληρή καρδιά σου». Τραγούδι με ερωτικό περιεχόμενο, γραμμένο σε ρυθμό τάνγκο και ηχογραφημένο το 1931.

«Κορίτσια μη πιστεύετε». Χιουμοριστικό βαλσάκι ηχογραφημένο το 1929

«Μάνα μου είμαι φθισικός». Τραγούδι για τον πόνο και την αρρώστια που θέριζε τους μετανάστες της εποχής γραμμένο ανάμεσα στο 1934 – 1936 σε ρυθμό τάνγκο.

«Με κουράσαν τα φιλιά σου». Ζεϊμπέκικο που αναφέρεται στην ερωτική απιστία.

«Με τις τσέπες αδειανές». Τραγούδι που μιλά για τη φτώχεια σε ρυθμό πόλκας.

«Πετζάμες<sup>41</sup>». Τραγούδι με χιουμοριστικό περιεχόμενο σε ρυθμό φοξ-τροτ.

«Σαν δε με θέλεις». Ζεϊμπέκικο τραγούδι με αναφορές στην ερωτική απογοήτευση.

«Τέτοιο εύμορφο κορίτσι». Συρτός που μιλά για την ερωτική απόγνωση.

### **Διασκευές πάνω σε παραδοσιακά τραγούδια και αδέσποτες μελωδίες:**

«Αυτά τα κλέφτικα σου μάτια». Ζεϊμπέκικο που πιθανότατα τραγουδιόταν στις φυλακές.

«Βασιλικός» (Σγουρέ Βασιλικέ μου). Ερωτικό τραγούδι σε ρυθμό μπάλου.

«Βρε μάνγκα το μαχαίρι σου» (Βρε, μάνγκα μου). Χασικλίδικο Σμυρνέικο ηχογραφημένο το 1938 σε ζεϊμπέκικο ρυθμό.

«Βρε τι μάνγκας που είμαι εγώ». Τραγούδι που ακουγόταν στις ταβέρνες της εποχής.

«Εγώ για σένα ξενυχτώ». Τραγούδι που εκφράζει τον ερωτικό πόθο σε ρυθμό ζεϊμπέκικου και ηχογραφημένο το 1938.

---

<sup>41</sup> Έτσι λέγονταν τα γυναικεία παντελόνια την περίοδο του Μεσοπολέμου.



«Ελληνική απόλαυσις». Ζεϊμπέκικο που τραγουδούσαν οι μάγκες στους τεκέδες. Το πρώτο τραγούδι που ηχογράφησε ο Κατσαρός το 1919.

«Έρχομαι τον τοίχο τοίχο». Χασικλίδικο τραγούδι που τραγουδούσαν οι χασικλήδες στην Σμύρνη σε ρυθμό ζεϊμπέκικο

«Α! Κακούργα Έλλη» Ζεϊμπέκικο που αναφέρεται στην ερωτική εκδίκηση ηχογραφημένο το 1919.

«Η ταβέρνα και το ζάρι». Ένα τραγούδι που μιλά για την τάση των ρεμπετών της εποχής να παίζουν ζάρια και να τζογάρουν. Είναι γραμμένο σε ρυθμό ζεϊμπέκικο.

«Θα σε παιδέψω». Ταγκό που αναφέρεται στις πράξεις ερωτικής εκδίκησης. Ηχογραφήθηκε το 1936.

«Και γιατί δεν μας το λες». Τραγούδι του χωρισμού, ηχογραφημένο το 1928 σε ρυθμό ζεϊμπέκικο.

«Με έναν καφετζή μπλεγμένη». Τραγούδι σε ρυθμό ζεϊμπέκικο που τραγουδούσαν οι μάνγκες. Ηχογραφήθηκε το 1936.

«Μας πήγαν εξορία». Παραλλαγή του «βάρκα γιαλό» που τραγουδούσαν στην κατοχή οι αιχμάλωτοι. Ηχογραφήθηκε το 1947 με τη βοήθεια της αδερφής του Σοφίας που του μετέφερε τα λόγια.

«Μας τη σκάσανε» (Το μποχώρι). Μουρμούρικο ζεϊμπέκικο ηχογραφημένο το 1920.

«Νέοι γέροι ψιθυρίζουν» (Μπαρμπουνάρα). Τραγούδι σε ρυθμό ρούμπας που τραγουδιόταν στην Αθήνα. Οι στίχοι είναι του Κατσαρού και έχουν χιουμοριστικό και μποέμικο χαρακτήρα.

«Ο γιατρός». Παραδοσιακό τραγούδι σε ζεϊμπέκικο ρυθμό που αναφέρεται στην ερωτική εγκατάλειψη.

«Ο μεμέτης». Τραγούδι σε στίχους Κατσαρού. Πρόκειται για ένα χασικλίδικο της περιοχής της Σμύρνης σε ρυθμό ζεϊμπέκικο.

«Όλη μέρα παίζει ζάρια». Τραγούδι που κάνει λόγο για το τζόγο. Ηχογραφήθηκε το 1921 και είναι σε ζεϊμπέκικο ρυθμό.

«Παίζω πόκα παίζω πινάκλι». Ένα τραγούδι με ακαθόριστο ρυθμό. Η θεματική του περιστρέφεται γύρω από τον τζόγο.

«Πάλι καινούρια βάσανα». Τραγούδι σε καλαματιανό ρυθμό με θέμα την ερωτική απογοήτευση.

«Παλιατζής». Τραγούδι που αναφέρεται στο επάγγελμα αυτό, γραμμένο σε συρτό ρυθμό.

«Πότε μαύρα, πότε άσπρα». Μουρμούρικο τραγούδι σε στίχους Κατσαρού και με ζεϊμπέκικο ρυθμό.

«Στης Σύρας τον ανήφορο». Ζεϊμπέκικο τραγούδι που ηχογραφήθηκε το 1921 και αναφέρεται στον τζόγο.

«Συ που με έκανες να περπατώ». Τραγούδι που αναφέρεται στην ερωτική απογοήτευση σε ζεϊμπέκικο ρυθμό.

«Το καημένο το γαιδουράκι». Τραγούδι σε ρυθμό βαλς και σε στίχους Κατσαρού εμπνευσμένο από έναν πλανόδιο έμπορο και το γαιδουράκι του που πέθανε και άφησε τον έμπορο μόνο.

«Τράβα μάνγκα στη δουλειά σου». Ζεϊμπέκικο που τραγουδούσαν οι μάγκες της εποχής. Ηχογραφήθηκε από τον Κατσαρό το 1931.

«Τώρα τα παίρνω» Τραγούδι σε ζεϊμπέκικο ρυθμό με βουκολικό περιεχόμενο.

«Χτες το βράδυ στου Καρίπη». Χασικλίδικο τραγούδι σε στίχους Κατσαρού και σε ζεϊμπέκικο ρυθμό. Ηχογραφήθηκε περίπου το 1935.

#### **Διασκευές του Κατσαρού πάνω σε τραγούδια άλλων δημιουργών:**

«Δερβισάκη». Χασικλίδικο τραγούδι από τη Σμύρνη σε πρώτη εκτέλεση Κώστα Σκαραβέλη-Παστουρμά.

«Μάγισσα κακιά» (μου έδωσες την καρδούλα σου). Τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα σε ζεϊμπέκικο ρυθμό. Ηχογραφήθηκε το 1950 και έχει θέμα την ερωτική απιστία.

«Μέσα στη τρελή σκοτούρα μου». Τραγούδι του Στράτου Παγιουμτζή και του Βασίλη Τσιτσάνη. Το τραγούδι είναι ζεϊμπέκικο. Ηχογραφήθηκε από τον Κατσαρό ανάμεσα στο 1945 – 1947 και αναφέρεται στην ερωτική απόγνωση.

«Μέσα στου Μάνθου τον τεκέ». Τραγούδι του Κώστα Τζόβενου, ηχογραφημένο από τον Κατσαρό το 1938. Το τραγούδι έχει ζεϊμπέκικο ρυθμό και αναφέρεται στους τεκέδες.

«Ο Βαγγέλης της μαμής». Ζεϊμπέκικο τραγούδι του Ρ. Αμπατζή και Δ. Τσακίρη με θεματολογία το τζόγο.

«Παντέρημος μέσ' στο ντουινιά». Τραγούδι του Μπαγιαντέρα σε ρυθμό ζεϊμπέκικο. Το τραγούδι αναφέρεται στην απόγνωση του ανθρώπου μέσα στην κοινωνία.

«Πίνω και μαραζώνω». Χασικλίδικο τραγούδι σε ρυθμό ζεϊμπέκικου του Ανέστη Δελιά που ηχογραφήθηκε από τον Κατσαρό το 1938.

«Σαλταδόροι». Τραγούδι του Μ. Γενίτσαρη σε ζεϊμπέκικο ρυθμό με αναφορά στις γνωστές ομάδες των παιδιών σαλταδόρων κατά τη διάρκεια της κατοχής.

«Το φιλί δεν είναι κρίμα» Τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα και του Βασίλη Τσιτσάνη σε ζεϊμπέκικο ρυθμό με αναφορές στη θάλασσα.

«Φονιάς θα γίνω». Ζεϊμπέκικο τραγούδι του Παναγιώτη Βαϊνδιρλή ηχογραφημένο από τον Κατσαρό το 1930 και αναφέρεται στην ερωτική απογοήτευση.



Δίσκος του Κατσαρού που περιέχει το τραγούδι «Ο παντέριμος» στη δισκογραφική εταιρία Grecophon

## Η τεχνική της «τσιμπητής» κιθάρας

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην κιθαριστική τεχνική του Γιώργου Κατσαρού. Ειδικότερα, θα αναλυθεί η τεχνική του, ως προς τη τοποθέτηση των δαχτύλων πάνω στις χορδές της κιθάρας καθώς και την αρμονική γλώσσα, την τροπικότητα και τη σχέση με το ρεμπέτικο της Ελλάδας.

Σύμφωνα με το Δημήτρη Μυστακίδη (2013) η τεχνική της «τσιμπητής» κιθάρας είναι μια τεχνική που αναπτύχθηκε στις Η.Π.Α. Στην Ελλάδα δεν εφαρμόστηκε ποτέ σε ζωντανές εμφανίσεις. Όσες ηχογραφήσεις έγιναν στην Ελλάδα αφορούσαν το μουσικόφιλο κοινό της Αμερικής, που ήταν εξοικειωμένο με αυτόν τον ήχο.

Η τεχνική αυτή, φαίνεται να είναι επηρεασμένη από μία παρόμοια τεχνική, γνωστή ως finger-picking. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα αλλά απέκτησε σαφή ορισμό στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Τα αμερικάνικα country και blues τραγούδια χρησιμοποίησαν την τεχνική αυτή με σκοπό να επεκτείνουν τις δυνατότητες συνοδείας της φωνής. Πιο συγκεκριμένα, οι πρώτοι που πρέπει να χρησιμοποίησαν την τεχνική αυτή ήταν οι αφροαμερικανοί ακουστικοί κιθαρίστες, εμπνεόμενοι από τη μουσική ragtime και την τεχνική του πιάνου. Αυτοί ανέπτυξαν τη μουσική και την αρμονική γλώσσα, δημιουργώντας σύγχρονους τροβαδούρους.

Κατά αντιστοιχία, στον Ελλαδικό χώρο, υπήρξαν οι μουσικοί ραψωδοί, οι οποίοι συνόδευαν το τραγούδι τους στο σαζ ή τον ταμπουρά. Οι πρώτοι ρεμπέτες είχαν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με αυτούς: ο ταμπουράς για παράδειγμα, αντικαθίσταται από ένα μικρότερο όργανο το μπαγλαμά, το οποίο μπορεί να κρυφτεί στις φυλακές να μεταφερθεί με μεγαλύτερη άνεση στα χασισοποτεία.

Η τεχνική της «τσιμπητής» κιθάρας δεν αφορά, λοιπόν, μόνο στα τεχνικά ζητήματα ερμηνείας, αλλά διαμόρφωσε και ένα καινούριο χαρακτηριστικό στυλ ρεμπέτικων τραγουδιών που στηριζόταν αρχικά τόσο στο σμυρναϊκό τραγούδι, όσο και στην country μουσική. Δεν είναι γνωστό αν ο Κατσαρός ανέπτυξε την τεχνική του στην Αμερική ή στην Ελλάδα. Το σίγουρο είναι ότι στην Αμερική οι εκπρόσωποι της «τσιμπητής» κιθάρας βρήκαν ένα γόνιμο έδαφος για να αναπτύξουν την ενδιαφέρουσα αυτή τεχνοτροπία.

Η τεχνική αυτή μπορεί να περιγραφεί αναλυτικά ως εξής: καθώς ο δείκτης, ο μέσος και ο παράμεσος παίζουν τις πρώτες χορδές της κιθάρας, δηλαδή τις τρεις πρώτες, ο αντίχειρας συνοδεύει με ρυθμικά σχήματα ή χτίζει αρμονικές συνοδείες. Σε αυτήν την περίπτωση η συνοδεία θυμίζει ισοκράτημα. Οι μπάσες χορδές συνήθως παίζονται ανοιχτά και αφήνονται να ηχούν μέχρι να σβήσει ο ήχος από μόνος του. Για το λόγο αυτό οι ρεμπέτες διαμόρφωσαν ειδικά κουρδίσματα στην κιθάρα με στόχο να μπορούν να γράφουν κομμάτια χωρίς να επηρεάζεται η μελωδία από τη συνοδεία. Δημιουργείται κατ' αυτόν τον τρόπο ένα περιβάλλον τροπικό, όπου οι τρίφωνες αρμονίες χτίζονται σταδιακά πάνω στον ισοκράτη και τη μελωδική κίνηση, η οποία είναι σε ορισμένες περιπτώσεις μελισματική.

Ο Μυστακίδης σχολιάζει κριτικά, πως στον αρμονικό, τον τροπικό και το μελωδικό άξονα οι πρωτοπόροι του είδους Κατσαρός και Δούσας δεν ανταποκρίνονται στα παραδοσιακά πρότυπα, πάντοτε αφήνοντας ορισμένα ερωτηματικά όσον αφορά το ρυθμικό και αρμονικό άξονα. Για τον Μυστακίδη αυτό οφείλεται στην μέχρι τότε έλλειψη τεχνικής, καθώς αυτή τότε διαμορφωνόταν στην λαϊκή μουσική για πρώτη φορά. Αυτό το υποστηρίζει διότι μετέπειτα ο Α. Κωστής ηχογράφησε αρκετά τραγούδια με αυτήν την τεχνική, χωρίς να αντιμετωπίσει τις ίδιες τεχνικές δυσκολίες που αντιμετώπισαν οι δύο πρωτοπόροι.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να προσθέσω ένα προσωπικό σχόλιο: σαφέστατα η τεχνική των πρωτοπόρων του είδους του Κατσαρού και του Δούσα δεν είναι ανεπτυγμένη. Ωστόσο, τα «προβλήματα» ρυθμού και αρμονίας που προκύπτουν σε θεωρητικό επίπεδο, κατά την άποψή μου, δεν θα έπρεπε να προβληματίζουν. Σε παραδείγματα που θα αναφερθούν παρακάτω, γίνεται φανερό πως και οι ίδιοι οι συνθέτες είχαν τη διάθεση να πειραματιστούν, αλλά και οι συνθήκες που ηχογραφήθηκαν δεν ήταν οι κατάλληλες. Αρχικά, πρέπει να ειπωθεί πως οι «περίεργες» αρμονίες εμφανίζονται μόνο στο Κατσαρό και στο Δούσα, που έζησαν το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής τους ζωής στις Η.Π.Α. Σαφέστατα, οι ίδιοι θα έχουν επηρεαστεί από τη jazz μουσική της εποχής, τα blues και την country μουσική. Ακόμα, όσον αφορά στον Κατσαρό, φαίνεται πως τραγουδούσε εκτός από διάφορα ελληνικά τραγούδια, και Ιταλικά, Αγγλικά και Ισπανικά άρα θα είχε επηρεαστεί και από τις μουσικές αυτών των χωρών.

Οι αρμονίες αυτές, επομένως, ίσως είχαν ως στόχο την απόδοση ενός νεωτερικού ύφους στην ελληνική μουσική και κυρίως στο ρεμπέτικο, που τότε ακόμα βρισκόταν στην πρόμη του φάση και δεν είχε διαμορφωθεί πλήρως.

Επιπροσθέτως, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη πως η διόρθωση λαθών στις ηχογραφήσεις δεν ήταν δυνατή ακόμη με τα τεχνικά μέσα εκείνης της εποχής. Οι δισκογραφικές δεν είχαν τη δυνατότητα και τις τεχνικές που αναπτύχθηκαν αργότερα ώστε να καλύπτουν ή σβήνουν λάθη. Τότε οι ηχογραφήσεις γινόντουσαν μια και έξω, ενώ τα υλικά για τις μήτρες των δίσκων ήταν ακριβά, επομένως οι άπειροι τότε μουσικοί έπρεπε να ξεπεράσουν το άγχος τους και να ηχογραφήσουν με τον καλύτερο τρόπο τα κομμάτια τους τις περισσότερες φορές με την πρώτη και μοναδική προσπάθεια.

Ο Α. Κωστής αντίθετα έζησε στην Ελλάδα. Κατά την άποψή μου, είναι ο λόγος που έμεινε πιο πιστός στο «αυθεντικό» ρεμπέτικο αν και ηχογράφησε και τραγούδια με ξένο στίχο και μουσική με αμερικανικά ιδιώματα, όπως τραγούδια με slide guitar και χαβάγιες. Η επαφή του με τα αμερικανικά ιδιώματα ήταν κυρίως μέσα από τους δίσκους της εποχής και κατά καιρούς από τα διάφορα συγκροτήματα που καλούσαν τα νυχτερινά κέντρα της εποχής. Ο Μυστακίδης (2013) αναφέρει πως ο Α. Κωστής εκτός από εξαιρετος κιθαρίστας με ανεπτυγμένη τεχνική, ανέπτυξε και την αρμονική γλώσσα στην κιθάρα, καθώς εκμεταλλεύτηκε περισσότερο τις δυνατότητες του οργάνου, ενώ παράλληλα άλλαζε το κούρδισμα σε όλες τις χορδές, εν αντιθέσει με τον Κατσαρό και τον Δούσα, οι οποίοι άλλαζαν το κούρδισμα στις δύο πιο μπάσες χορδές. Όμως, όπως θα παραθέσω παρακάτω, ο Κατσαρός αλλάζει συχνά το κούρδισμα στις 3 τελευταίες χορδές και μάλιστα με τέτοιο τρόπο που προκαλεί εντύπωση, καθώς στην σύγχρονη μουσική και φιλολογία της κλασικής κιθάρας, αλλά και της ακουστικής, το κούρδισμα αυτό χρησιμοποιήθηκε πολύ αργότερα, μετά τη δεκαετία του 1950.

Πιο συγκεκριμένα, ο Μπέζος (Α. Κωστής) κουρδίζει την κιθάρα έχοντας δύο κύρια κουρδίσματα που σχηματίζουν ολόκληρες τρίφωνες συγχορδίες. Έχουμε λοιπόν το σχηματισμό της Σολ μείζονας όπου το κούρδισμα από τα μπάσα προς τα πρίμα διαμορφώνεται ως εξής :  $6^{\text{η}} = \text{Ρε}$  ,  $5^{\text{η}} = \text{Σολ}$ ,  $4^{\text{η}} = \text{Ρε}$ ,  $3^{\text{η}} = \text{Σολ}$ ,  $2^{\text{η}} = \text{Σι}$ ,  $1^{\text{η}} = \text{Ρε}$ . Το κούρδισμα αυτό χρησιμοποιείται κυρίως στους μείζονες δρόμους. Το δεύτερο κούρδισμα σχηματίζει τη συγχορδία Ρε ελάσσονα.. Το κούρδισμα διαμορφώνεται πάλι από τις μπάσες προς τις πρίμες ως εξής :  $6^{\text{η}} = \text{Ρε}$ ,  $5^{\text{η}} = \text{Λα}$ ,  $4^{\text{η}} = \text{Ρε}$ ,  $3^{\text{η}} = \text{Φα}$ ,  $2^{\text{η}} = \text{Λα}$ ,  $1^{\text{η}} = \text{Ρε}$ . Το κούρδισμα αυτό χρησιμοποιείται στους ελάσσονες δρόμους. Ο Α. Κωστής χρησιμοποίησε και αυτός πρωτότυπα κουρδίσματα, αλλά σε περιορισμένο βαθμό. Ένα τέτοιο κούρδισμα που συναντάτε στο τραγούδι «Τούτο το καλοκαιράκι»

διαμορφώνεται ως εξής :  $6^{\text{η}} = \text{Μι}$ ,  $5^{\text{η}} = \text{Λα}$ ,  $4^{\text{η}} = \text{Σι}$ ,  $3^{\text{η}} = \text{Μι}$ ,  $2^{\text{η}} = \text{Σι}$ ,  $1^{\text{η}} = \text{Μι}$ . (Μυστακίδης, 2013).

Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Δημήτρης Μυστακίδης, μπορούν να χρησιμοποιηθούν σήμερα και άλλα κούρδισματα ως εξέλιξη της πρακτικής αυτής, όπως για παράδειγμα :  $6^{\text{η}} = \text{Ρε}$ ,  $5^{\text{η}} = \text{Σολ}$ ,  $4^{\text{η}} = \text{Ρε}$ ,  $3^{\text{η}} = \text{Σολ}$ ,  $2^{\text{η}} = \text{Σι } \flat$ ,  $1^{\text{η}} = \text{Ρε}$ . Δημιουργείται έτσι μία Σολ ελάσσονα που διευκολύνει τους ελάσσονες δρόμους. Από την άλλη, οι μείζονες δρόμοι διευκολύνονται από το κούρδισμα που σχηματίζει τη συγχορδία Ρε μείζονα.  $6^{\text{η}} = \text{Ρε}$ ,  $5^{\text{η}} = \text{Λα}$ ,  $4^{\text{η}} = \text{Ρε}$ ,  $3^{\text{η}} = \text{Φα}\sharp$ ,  $2^{\text{η}} = \text{Λα}$ ,  $1^{\text{η}} = \text{Ρε}$ .

Χρήσιμα συμπεράσματα για την τεχνική του Κατσαρού, μπορούν να αντληθούν από το βιντεοσκοπημένο αρχαιακό υλικό που έγινε διαθέσιμο πρόσφατα: αρχικά, ο δείκτης του δεξιού χεριού χτυπάει με τη χορδή με την άκρη του δαχτύλου ελαφρώς προς τα πλάγια. Στα ισχυρά μέρη του μέτρου το δάχτυλο κινείται σχεδόν τεντωμένο με ανοδική κίνηση. Το δάχτυλο λοιπόν λειτουργεί σαν ένα υποκατάστατο της πέννας και η τεχνική είναι εμπνευσμένη από την κλασική κιθάρα. Στις γρήγορες μελωδικές κινήσεις το χέρι κινείται πάνω-κάτω. Ταυτόχρονα ο αντίχειρας χτυπά τις μπάσες χορδές. Η κίνηση αυτή όμως, είναι αρκετά μεγάλη. Επομένως δεν επιτρέπει στον αντίχειρα όταν υπάρχουν γρήγορες μελωδικές κινήσεις, να παίζει μια πιο πυκνή μπασογραμμή.

Η ταυτόχρονη κίνηση του δείκτη και του αντίχειρα δίνει την εντύπωση πως ο κιθαριστής τσιμπάει της χορδές. Στην πραγματικότητα το ιδιαίτερο αυτό ηχώχρωμα που προκύπτει προκαλείται από το χτύπημα της χορδής με ανοδική φορά. Έτσι καθώς επιστρέφει η χορδή στη θέση της προσκρούει στη ταστιέρα με φόρα με αποτέλεσμα αυτόν τον ιδιόμορφο ήχο. Ο ήχος αυτός είναι και πιο σκληρός και πιο στακάτος, και θυμίζει ελαφρά την πρόσκρουση της πέννας πάνω στις διπλές χορδές του μπαλαμά και αργότερα του μπουζουκιού. Σε αυτό το ηχητικό αποτέλεσμα συντελούν και οι μεταλλικές χορδές που χρησιμοποιούσε ο Κατσαρός.

Συγκρίνοντας την τεχνική αυτή με τις σύγχρονες μεθόδους της κλασικής κιθάρας, μπορεί να σχολιάσει κανείς ότι στην κλασική κιθάρα το δάχτυλο έχει σκοπό να χτυπήσει τη χορδή με φορά προς τα κάτω και όχι προς τα πάνω. Με αυτόν τον τρόπο η χορδή στην επαναφορά της δεν προσκρούει πουθενά και επιπλέον ενεργοποιεί μεγαλύτερο μέρος του καπακιού. Όπως όταν πετά κανείς μια πέτρα σε νερό. Όσο πιο κάθετη είναι η κίνηση, τόσο γρηγορότερη, καθώς είναι μικρότερη η

απόσταση και επίσης τόσα μεγαλύτερα κύματα προκαλούνται στην επιφάνεια. Επιπρόσθετα, ο καρπός είναι ελαφρά κάθετος στις χορδές ή με μια ελαφριά κλίση και όχι όπως στην περίπτωση του Κατσαρού σχεδόν παράλληλος. Αυτό, πέρα από το γεγονός ότι επιτρέπει τις μικρές κινήσεις των δαχτύλων για ευκολία και ταχύτητα επιτρέπει και στον αντίχειρα να κινείται εκτός της παλάμης. Αυτό δίνει ανεξαρτησία στο δάχτυλο γιατί με αυτόν τον τρόπο δεν συγκρούεται με τα άλλα δάχτυλα και έτσι μπορεί να συνοδεύει ανεξάρτητα με μεγαλύτερη άνεση και ευκολία τη μελωδία. Τέλος, πρέπει να τονιστεί πως ο Κατσαρός φαίνεται να κατείχε σε μεγάλο βαθμό την τεχνική του *rasgueado*. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται ιδιαίτερα από τους ερμηνευτές κιθάρας στο είδος του φλαμένκο. Σε αυτήν την τεχνική τα δάχτυλα χτυπούν μια συγχορδία κατά σειρά σε γρήγορη ταχύτητα με βίαιο πολλές φορές τρόπο. Αυτό προσδίδει ένταση και εντυπωσιασμό. Οι ερμηνευτές του φλαμένκο έχουν αναπτύξει την τεχνική αυτή με διάφορα ρυθμικά σχήματα και τρόπους «κρούσης» των χορδών με τα δάχτυλα. Ο Κατσαρός φαίνεται να χρησιμοποίησε αρκετά τους πιο απλούς τρόπους.

Η ιδιαίτερη λοιπόν αυτή τεχνική είναι ένα πεδίο ανεξερεύνητο και χρήζει περισσότερης διερεύνησης. Επιπλέον, είναι μια τεχνική που δεν έχει πλήρως αναπτυχθεί κατά τον Μυστακίδη (2013) και έχει να δώσει πολλές εκφραστικές δυνατότητες στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Η δισκογραφία πρόφτασε να διασώσει μόνο ένα μικρό μέρος της σπουδαίας δουλειάς των μουσικών που εκπροσώπησαν την τεχνική και αναμφισβήτητα καλύφθηκε από άλλες δισκογραφικές δουλείες της εποχής. Πλέον, τόσο η τεχνική της κλασικής κιθάρας όσο και του *finger style*, έχουν εξελιχθεί στο πέρασμα των χρόνων. Επιπλέον, οι μεταγραφές τραγουδιών στην λαϊκή κιθάρα μόλις ξεκίνησαν, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο επιπλέον ρεπερτόριο και γνώσεις και το στυλ, το ύφος και τις αρμονίες των τραγουδιών.



## Ανάλυση τραγουδιών

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω το μουσικό υπόβαθρο του Κατσαρού ήταν ιδιαίτερα πλούσιο. Επομένως, είχε τη δυνατότητα να εμπνευστεί να γράψει ή και να διασκευάσει τα τραγούδια με τον δικό του μοναδικό τρόπο. Το ρεμπέτικο, σαφώς επηρεασμένο από την οκταηχία, το θεωρητικό σύστημα που ήδη από την αρχαιότητα είχε αρχίσει να συστηματοποιείται και τελειοποιήθηκε κατά την εποχή του Βυζαντίου, επηρέασε σημαντικά όλους τους μουσικούς και ιδιαίτερα εκείνους που έζησαν στην Πόλη και τα παράλια της Μικράς Ασίας, όπου το εμπόριο και οι τέχνες ανθούσαν.

Το ρεμπέτικο στις αρχές του (ειδικά μετά την ανάπτυξη του «Πειραιώτικου») συνάντησε ένα σοβαρό ζήτημα. Οι ασυγκέραστες κλίμακες έπρεπε να γίνουν συγκερασμένες, καθώς το οργανολόγιο άλλαζε και ο μπαγλαμάς και το μπουζούκι κάνανε την εμφάνισή τους. Οι συγκερασμένες κλίμακες στην Ελλάδα έχουν την ονομασία δρόμοι<sup>42</sup>. Στην περίπτωση του Κατσαρού, η κιθάρα χρησιμοποιήθηκε ως ένα πρώτο μέσο της προσπάθειας αυτής, πριν την καθιέρωση του μπουζουκιού. Οι πρώτοι μουσικοί ξεπέρασαν αυτό το πρόβλημα γράφοντας τραγούδια που συνέπιπταν με τις συγκερασμένες κλίμακες ή που έχουν μικρές διαφορές. Επίσης, σύμφωνα με τον Βαμβακάρη τα διαφορετικά κουρδίσματα (ντουζένια) οδηγούσαν προς αυτή την κατεύθυνση. Έτσι, δεν είναι τυχαίο που ο Κατσαρός, αλλά και οι άλλοι δύο γνώστες της τεχνικής της «τσιμπητής» κιθάρας Δούσιας και Κωστής, πειραματίζονται για να αλλάζουν το κούρδισμα.

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναλυθούν 6 τραγούδια του Γιώργου Κατσαρού. Πιο συγκεκριμένα θα αναλυθούν 2 τραγούδια από κάθε δισκογραφική περίοδο για την οποία υπάρχουν επίσημα στοιχεία. Δηλαδή τις συνεργασίες του με την RCA Victor, την Columbia και την Orthophonie. Οι αναλύσεις θα ασχοληθούν με στοιχεία όπως: ρυθμικά σχήματα, τροπικότητα, κουρδίσματα, συγχορδιακή συνοδεία και μορφή

---

<sup>42</sup> Ο Θωμάς Αποστολόπουλος αναφέρει στις σημειώσεις του μαθήματός του Ψαλτική και Νεοελληνική μουσική πως οι ελληνικοί «δρόμοι» αντέγραψαν την ορολογία και τους μηχανισμούς των μακαμιών και προσθέσανε ορισμένους καινούριους όπως το Ρουμάνικο και το Πειραιώτικο. Επιπλέον ξεκίνησαν να χρησιμοποιούνται οι έννοιες μινόρε και ματζόρε. Να σημειωθεί ότι τα μακάμια των Αράβων και των Περσών αρχικά στηρίχθηκαν θεωρητικά στους αρχαιοελληνικούς τρόπους. Τα μακάμια της Κωνσταντινούπολης υπήρξαν μια διαφορετική εκδοχή αυτών και βρισκόνταν πιο κοντά στους βυζαντινούς ήχους. Για έναν συνοπτικό οδηγό των δρόμων βλέπε: <http://blogs.sch.gr/babistms/files/2012/01/Thewria-kai-praksi-dromoi.pdf>

τραγουδιών. Με βάση αυτή τα στοιχεία θα εξαχθούν χρήσιμα συμπεράσματα για την μουσική σκέψη και δημιουργία μιας σημαντικής καλλιτεχνικής περιόδου του Κατσαρού.

Το πρώτο τραγούδι που θα αναλυθεί είναι το «Ελληνικίν απόλαυσις». Είναι ένα από τα πρώτα δύο τραγούδια που ηχογράφησε ο Κατσαρός, στον πρώτο του δίσκο στην RCA Victor. Πρόκειται για ένα ζεϊμπέκικο τραγούδι γραμμένο σε δρόμο Σι Ματζόρε (Μείζονα). Για να μπορέσει κανείς να εκτελέσει το τραγούδι αυτό πρέπει να κουρδίσει τις δύο μπάσες χορδές σε Σι και Σι μια οκτάβα κάτω. Έτσι το κούρδισμα διαμορφώνεται ως εξής: 6<sup>η</sup> = Σι 8ava↓, 5<sup>η</sup> = Σι, 4<sup>η</sup> = Ρε, 3<sup>η</sup> = Σολ, 2<sup>η</sup> = Σι, 1<sup>η</sup> = Μι. Στο κομμάτι αυτό δεν εμφανίζονται συγχορδιακές διαδοχές, αλλά έχει ένα πιο αντιστικτικό χαρακτήρα, με τα μπάσα να παίζουν καθαρά ρόλο ισοκράτη. Η μελωδία κινείται γύρω από τις νότες Σι και Φα# μια πέμπτη δηλαδή πάνω, ενώ στέκεται δευτερευόντως στη νότα Ντο# και στη νότα Μι, μια τρίτη πάνω από τη βάση. Η φωνή κινείται βηματικά σε γενικές γραμμές και δεν ξεπερνάει στην έκτασή της το διάστημα της 10<sup>ης</sup> : στο κλειδί του Σολ του τενόρου (ακούγεται δηλαδή μια οκτάβα χαμηλότερα από ότι γράφεται), από το Σι με μια βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο, μέχρι Μι). Από την άλλη η κιθάρα καλύπτει μια έκταση αισθητά μεγαλύτερη. Η πιο μπάσα νότα είναι το Σι με πέντε βοηθητικές γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο ενώ η πιο ψηλή το Ρε # με δύο βοηθητικές πάνω από το πεντάγραμμο. Ρυθμικά, το κομμάτι δεν μένει σταθερό στα 9/4. Συνήθως στο τέλος των φράσεων ο Κατσαρός προσθέτει κάποιες μικρές αξίες όπως 1/8, 2/8, 6/8 κ.α. Τέσσερεις είναι οι πιθανοί λόγοι που συμβαίνει αυτό: ο πρώτος και ο πιο πιθανός λόγος είναι ότι δεν του έφταναν οι ανάσες, επομένως έπρεπε να «κλέψει» χρόνο για να ανασάνει. Ο δεύτερος λόγος είναι πως το τραγούδι θυμίζει μουρμούρικο ή μάγκικο τραγούδι. Τα τραγούδια αυτά δεν είχαν σαφή δομή και τραγουδιόντουσαν με ελεύθερο ρυθμό και με μια απλή συνοδεία. Ο τρίτος λόγος είναι πως δίνανε πολλές φορές με αυτό τον τρόπο μια δραματοποίηση σαν να αφηγούνται μια ιστορία, επομένως ο μουσικός ρυθμός αποκτά δευτερεύουσα σημασία σε σχέση με το δραματικό ρυθμό. Για παράδειγμα από τη στιγμή που το τραγούδι εξιστορεί τη ζωή ενός «μπεκρή», έτσι και το τραγούδι πρέπει να είναι «κουνημένο». Ο τέταρτος πιθανός λόγος, είναι πως απλά ο Κατσαρός επειδή δεν είχε τη δυνατότητα να ηχογραφήσει πολλές φορές ένα τραγούδι έκανε λάθη ή προσπαθούσε να πάρει φόρα για το επόμενο στίχο. Μπορεί να ήταν ακόμα και δύο ή και παραπάνω λόγοι.

Όσον αφορά τη δομή του τραγουδιού το θέμα διαιρείται σε δύο πυρήνες - μοτίβα από τους οποίους παίρνει ιδέες για να χτίσει το κουπλέ ή το σόλο του. Έτσι προκύπτει η δομή: Εισαγωγή : A = α, α' (μέτρα 1 - 2), B = α1, β (μ. 3 ), B1 = α1, β1 (μ. 4-5) Τραγούδι<sup>43</sup>: K = κ, κ' (μ. 6 - 7 ), K' = κ1, κ2 (μ. 8 - 9), K2 = κ3, κ4 (μ. 10,11) K2' (μ. 12 - 13). Σόλο : Σ1 (μ. 14), ΣK2 (μ. 15 - 16), Τραγούδι: K (μ. 17 - 18), K' (μ. 19 - 20), K2' (μ. 23 - 24), Σόλο : Σ1 (μ.25) ΣK2 (μ. 26 - 27), Εισαγωγή (επανάληψη) : ΕισΑ (μ. 28 - 29), ΕισB (μ. 30), ΕισB1 (μ. 31 - 32), Τραγούδι : K(μ. 33 - 34) , K' (μ. 35 - 36), K2 = (μ. 37 - 38), K2' (μ. 39 - 40), Σόλο : Σ1 (μ. 41), ΣK2 (μ. 42 - 43). Συνοπτικά η δομή έχει ως εξής : Εισαγωγή, Τραγούδι, Σόλο, Τραγούδι, Σόλο, Εισαγωγή (επανάληψη), Τραγούδι, Σόλο. Όσον αφορά τη δομή απουσιάζει το ρεφρέν, μιας και η τακτική αυτή ακολουθήθηκε αργότερα. Η δομή είναι αρκετά δουλεμένη και περίτεχνη καθώς δεν στέκεται σε απλές μόνο παραθέσεις των δίστιχων, αλλά επιλέγει να παρουσιάζει υλικό που έχει ακουστεί πριν ελαφρώς παραλλαγμένο, ενώ δεν απουσιάζουν τα σολιστικά περάσματα. Έτσι εξοικονομεί το υλικό, αλλά ταυτόχρονα δεν κουράζει τον ακροατή.

Το δεύτερο τραγούδι που θα αναλυθεί ανήκει στην ίδια δισκογραφική περίοδο. Είναι το τραγούδι «Νέοι γέροι ψιθυρίζουν». Πρόκειται για ένα χιουμοριστικό τραγούδι σε ρυθμό 4/4. Ο Δρόμος που έχει γραφτεί το τραγούδι είναι πιθανότατα από Mi b κιουρντί<sup>44</sup>. Η αμφιβολία που προκύπτει προέρχεται από το γεγονός ότι απουσιάζει εντελώς η νότα Ντο. Στην περίπτωση που δεχτεί κανείς το Σι(Nτοb) σαν κύριο φθόγγο τότε ο τρόπος είναι μινόρε. Όμως, το τραγούδι δεν δίνει χαρακτήρα μινόρε αλλά αντίθετα έναν χαρούμενο και σατιρικό τόνο. Το κούρδισμα της κιθάρας εδώ διαμορφώνεται ως εξής : 6<sup>n</sup> = Mi b 5<sup>n</sup> = Σι b 4<sup>n</sup> = Mi b 3<sup>n</sup> = Σολ 2<sup>n</sup> = Σι 1<sup>n</sup> = Mi. Ο ρυθμός παρουσιάζει και εδώ διάφορα προβλήματα. Υπάρχουν σημεία που ο Κατσαρός αλλάζει τον ρυθμό από 4/4 σε 3/4 ή 2/4. Η φωνή κινείται βηματικά τις περισσότερες φορές και δεν ξεπερνάει την έκταση μια της μιας οκτάβας. Η φωνή κινείται εντός πενταγράμμου από Mi b της πρώτης γραμμής μέχρι Mi b τρίτου διαστήματος (στο κλειδί του Σολ του τενόρου που ηχεί μια οκτάβα χαμηλότερα από ότι γράφεται). Η κιθάρα από την άλλη έχει έκταση Mi b με τρεις βοηθητικές κάτω από το πεντάγραμμο και φτάνει μέχρι το Mi b με τρεις βοηθητικές πάνω από το πεντάγραμμο. Αυτό το κομμάτι δεν διαθέτει πολλές συγχορδίες. Κινείται στην

<sup>43</sup> Το τραγούδι συνεχίζει να έχει την ίδια εσωτερική δομή με δύο πυρήνες-μοτίβα για κάθε θέμα.

<sup>44</sup> Ο δρόμος του κιουρντί διαμορφώνεται ως εξής : T. H. T. T. H. T.

περιοχή του Mi b χωρίς να χρησιμοποιεί την τρίτη της συγχορδίας αλλά μόνο τις πέμπτες. Το επόμενο τονικό κέντρο που κινείται είναι η Σι μείζονα, μια πέμπτη πάνω από την βάση. Πρέπει να σημειωθεί, πως και οι δυο συγχορδίες αυτές συναντώνται και ως μεθ' εντεκάτης, στην περίπτωση της Mi b με τη χρήση του Λα, ενώ στην περίπτωση της Σι μείζονα εισάγεται ο φθόγγος Mi b Αρχικά, πρέπει να σχολιαστεί ότι οι συγχορδίες με πέμπτες ήταν συχνό φαινόμενο στους δρόμους για να αποφευχθούν διάφορες προστριβές με την μεταφορά των ασυγκέραστων κλιμάκων στο συγκερασμένο σύστημα. Επιπρόσθετα οι συγχορδίες μεθ' εντεκάτης δίνουν ένταση και μια πειραματική διάθεση στο κομμάτι, καθώς τέτοιου τύπου συγχορδίες δεν συνηθίζονται στην λαϊκή μουσική, πόσο μάλλον στα παραδοσιακά τραγούδια. Επίσης, στο τραγούδι αυτό ακούγεται για πρώτη φορά αγγλική λέξη σε τραγούδι του Κατσαρού. Η λέξη αυτο παραπέμπει επίσης και στη διάθεση του Κατσαρού να προσαρμόσει τη γλώσσα, αλλά ίσως και τη μουσική στα δεδομένα της Αμερικής.

Η δομή του κομματιού παρουσιάζει ένα καινούριο στοιχείο: ο Κατσαρός χρησιμοποιεί σε αυτό το τραγούδι, όπως και σε κάποιες άλλες από τις ηχογραφήσεις του, μερικές συγχορδίες ή μελωδίες σε ελεύθερο ρυθμό στην αρχή, σαν ένα απήχημα πριν ξεκινήσει την εισαγωγή του τραγουδιού. Γενικά τα μουσικά θέματα του τραγουδιού χωρίζονται και πάλι σε δύο μοτίβα- πυρήνες (με 2 μέτρα το καθένα) οι οποίοι μπορεί να αναπτυχτούν παραπάνω (φτάνοντας τα 3 μέτρα) Η δομή του τραγουδιού λοιπόν έχει ως εξής : Απήχημα (μ.1) Εισαγωγή : E (μ. 2 - 7), E' (μ. 8 - 12), E2 (μ. 13 - 16), E3 (μ. 17 - 20), E2' (μ. 21 - 24), E3' (μ. 26 - 30), Τραγούδι : K (μ. 31 - 36), K2 (μ. 37 - 42), K3 (μ. 43 - 49) Ρεφρέν : P = α, β (μ. 50 - 58), P' (μ. 59 - 63), Εισαγωγή (επανάληψη) : E2 (μ. 64 - 67), E (μ. 68 - 72), E2' ( 73 - 76), E3' (μ. 77 - 80), E' (μ. 81- 85), E2'' ( 86 - 89), E3'' (μ. 90 - 93), E'''(μ. 94 - 99), Ρεφρέν : P (μ. 100 - 107), P2 (μ. 108 - 112), Εισαγωγή (επανάληψη) : E2 (μ. 113 - 116), E' ( 117 - 121). Συνοπτικά η δομή του τραγουδιού έχει ως εξής : Απήχημα, Εισαγωγή, Τραγούδι-Κουπλέ, Τραγούδι-Ρεφρέν, Εισαγωγή (επανάληψη), Ρεφρέν, Εισαγωγή (επανάληψη). Γίνεται κατανοητό πως ο Κατσαρός παρουσιάζει μια ξεχωριστή δομή, καθώς το κουπλέ εμφανίζεται μια φορά, το ρεφρέν δυο φορές και το θέμα της εισαγωγής τρεις φορές.

Το τρίτο κομμάτι έχει τίτλο «Με τις τσέπες αδειανές» και ηχογραφήθηκε στην εταιρία Columbia. Πρόκειται για ένα κομμάτι σε ρυθμό 3/4 το οποίο με τη σειρά του δεν μένει σταθερό και σε κάποιες από τις καταλήξεις των φράσεων ο

ρυθμός αλλάζει σε 2/4. Το κούρδισμα της κιθάρας αλλάζει στις τρεις μπάσες χορδές και διαμορφώνεται ως εξής: 6<sup>η</sup> = Ρεβ, 5<sup>η</sup> = Λαβ, 4<sup>η</sup> = Ρεβ, 3<sup>η</sup> = Σολ, 2<sup>η</sup> = Σι, 1<sup>η</sup> = Μι. Το τραγούδι είναι γραμμένο σε δρόμο ραστ, και οι περιοχές που επικεντρώνεται περισσότερο ο δημιουργός είναι, όπως και στο κούρδισμα, η Ρεβ μείζονα και η Λαβ μείζονα. Η φωνή κινείται βηματικά και σε αυτή την περίπτωση και δεν ξεπερνάει το διάστημα της 10<sup>ης</sup>. Στο κλειδί του σολ του τενόρου, η χαμηλότερη νότα που τραγουδάει ο μουσικός είναι το Ρεβ κάτω από τη πρώτη γραμμή του πενταγράμμου και φτάνει στο Φα στην Πέμπτη γραμμή του πενταγράμμου. Η κιθάρα έχει βαθύτερη νότα το Ρεβ με τέσσερις βοηθητικές κάτω από το πεντάγραμμο και φτάνει μέχρι το Μιβ με τρεις βοηθητικές πάνω από το πεντάγραμμο.

Όσον αφορά στη δομή, αυτό το κομμάτι ξεκινάει με δύο μέτρα που χρησιμοποιούνται σαν απήχημα και εν συνεχεία ξεκινάει η εισαγωγή. Να επισημανθεί ότι το τραγούδι δεν έχει ρεφρέν και αποτελείται μόνο από δίστιχα. Το θέμα της εισαγωγής αποτελείται από δύο μοτίβα, που το καθένα από αυτά έχει έκταση δύο μέτρων. Το θέμα το τραγουδιού αποτελείται και αυτό από μοτίβα των δύο μέτρων, ωστόσο συνθέτουν μια μεγαλύτερη δομή που έχει έκταση 8 μέτρων.

Έτσι η δομή έχει ως εξής : Απήχημα (μ. 1 – 2), Εισαγωγή : Εισ1 (μ. 3 – 6), Ε2 (μ. 7 – 10) , Ε1' (μ. 11 – 14), Ε2' (μ. 15 – 19), Τραγούδι : Κ1 (20 – 27), Κ1' (μ. 28 – 35), Κ2 (36 – 43), Ε1 (μ. 44 – 51) , Ε1' (μ. 52 – 60), Τραγούδι : Κ1' (μ.61 – 69), Κ2 (μ. 70 – 78), Κ2' (μ. 79 – 86), Κ3 (μ. 87 – 94), Εισαγωγή : Ε1 (μ. 95 – 102), Ε2 (μ. 103 – 111), Τραγούδι : Κ1 (μ. 112 – 120), Κ2' (μ. 121 – 128) Τραγούδι : Ε1 (μ. 129 – 136), Ε2' (μ. 137 – 145), Τραγούδι: Κ1 (146 – 154), Κ1' (μ. 155 – 162), Κ2' (μ. 163 – 170) Εισαγωγή: Ε1 (μ. 171 – 178), Ε2 (μ. 179 – 187), Τραγούδι : Κ1 (μ. 188 – 196), Κ3 (μ. 197 – 205). Συνοπτικά η δομή έχει ως εξής : Απήχημα, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι. Παρατηρείται σε αυτό το σημείο, πως γίνεται συχνά η επανάληψη του θέματος της εισαγωγής. Ολόκληρο το τραγούδι χτίζεται πάνω σε στα δύο θέματα της εισαγωγής και του τραγουδιού.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, πως ενώ το τραγούδι αναφέρεται στα βάσανα και στο οικονομικό κραχ του 1929 που συνάντησαν στην Αμερική οι μετανάστες το κομμάτι είναι γραμμένο σε μείζονα τρόπο και συγκεκριμένα σε ραστ. Από την άλλη το τραγούδι και η φωνή του Κατσαρού εκφράζει αγωνία και πόνο. Ένας πιθανός λόγος που το κάνει αυτό είναι για να τονίσει την αντίθεση και την κατάσταση στην

οποία βρέθηκαν. Δηλαδή ο τρόπος ραστ συμβολίζει την Αμερική που θεωρούνταν ένας τόπος που μπορεί κάποιος να μαζέψει πολλά λεφτά. Ενώ η ερμηνεία και τα τσακίσματα της φωνής συμβολίζουν την αλήθεια, πως υπήρξε ένας τόπος που εκείνη την περίοδο δεν υπήρχαν ευκαιρίες για νόμιμη εργασία. Επίσης, μπορεί να υποθέσει κανείς, πως το τραγούδι έχει αυτή τη δομή και αυτό το ύφος επειδή γίνεται αναφορά στον πολιτικό Χούρμπερτ Χούβερ στο τέλος του τραγουδιού. Λειτουργεί δηλαδή σαν πολιτική σάτιρα: ο Χούρμπερτ Χούβερ υπήρξε ο πρώτος πολιτικός που ήρθε αντιμέτωπος με το οικονομικό κραχ. Οι εξαγγελίες του έπεισαν τον κόσμο, και ενώ στην αρχή δεν ήταν φαβορί τελικά εκλέχτηκε. Ωστόσο, παρά τα πρώτα του νομοθετήματα αυτά δεν υπήρξαν αρκετά για την αντιστροφή της κρίσης έτσι στις επόμενες εκλογές έχασε την προεδρία των Η.Π.Α από τον Ρούσβελτ <sup>45</sup>.

Το επόμενο τραγούδι που θα αναλυθεί έχει τίτλο «Χτες το βράδυ στου Καρίπη», ένα ζειμπέκικο τραγούδι σε ρυθμό 9/4. Σε αυτό το τραγούδι συναντά κανείς πάλι αλλαγές στο ρυθμό, για παράδειγμα 5/4 κ.α Το κούρδισμα και σε αυτήν την περίπτωση αλλάζει στις τρεις μπάσες χορδές. Συνεπώς, το κούρδισμα που προκύπτει είναι : 6<sup>n</sup> = Nτο# 8αβα ↓ , 5<sup>n</sup> = Σολ#, 4<sup>n</sup> = Nτο# , 3<sup>n</sup> = Σολ, 2<sup>n</sup> = Σι, 1<sup>n</sup> = Μι.

Το τραγούδι έχει εισαγωγή σε μινόρε δρόμο ενώ στο τραγούδι γίνεται Nτο# γιαβέντ. Το τραγούδι κινείται γύρω από τις νότες Nτο# και Σολ#. Ακολουθούν οι περιοχές της Μι και της Λα . Η φωνή εδώ είναι αρκετά μελισματική και κινείται ανάμεσα στις νότες Σολ# με δύο βοηθητικές κάτω από το πεντάγραμμο και Λα εντός του πενταγράμμου (πάντα με βάση το κλειδί σολ του τενόρου). Επομένως, η έκταση της φωνής εδώ είναι ένα διάστημα 9<sup>ns</sup>. Η κιθάρα έχει με τη σειρά της έκταση από Nτο# με τέσσερις βοηθητικές γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο μέχρι Μι με τρεις βοηθητικές πάνω από το πεντάγραμμο. Δομικά σε αυτό το τραγούδι εμφανίζεται ένα μικρό ταξίμι πριν το θέμα της εισαγωγής. Η δομή διαμορφώνεται ως εξής : Ταξίμι (μ. 1 – 4), Εισαγωγή : E 1 (μ. 5-6 ), Τραγούδι : K1 (μ. 7 – 8), Εισαγωγή : E1 (9 – 10), K2 (μ.11 – 12), Εισαγωγή : E2 (μ. 13 – 14), Τραγούδι : K1' (μ. 15 – 16), Εισαγωγή : E1' (μ. 17 – 18), Τραγούδι : K2 (19 – 20) Εισαγωγή : E2' (μ. 21 – 22), Σόλο : Σ1 (μ. 23 – 24). Σ1' : (μ. 25 – 26), Τραγούδι : K1' (μ. 27 – 28), Εισαγωγή : E1'' (μ. 29 – 30), Τραγούδι : K2 (μ. 31 – 32), Σόλο : Σ1 (μ. 33 – 34), Τραγούδι : K1''' (μ. 35 – 36), Εισαγωγή : E1 (μ. 37 – 38), Τραγούδι: K2 (μ. 39 – 40), Σόλο: Σ1''' (μ. 41 – 42), Σ2 (μ. 43 – 44), Σ2'' (μ. 45 – 46). K1 (μ. 47 – 48), E1

<sup>45</sup> <http://www.biography.com/people/herbert-hoover-9343371#biography>

(μ. 49 – 50), Τραγούδι : (μ. 51 – 52), Σόλο : Σ1 (μ. 53 – 54). Συνοπτικά η δομή έχει ως εξής: Ταξίμι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Σόλο, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Σόλο, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Σόλο. Η δομή παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον, καθώς εμπεριέχει εκτός από εισαγωγή και τραγούδι υπό τη μορφή δίστιχων χωρίς ρεφρέν και ταξίμι και σόλο στην κιθάρα. Αυτά μπλέκονται μεταξύ τους και στα σημεία που ο επαναληπτικός κύκλος μεταξύ εισαγωγής και τραγουδιού αρχίζει να γίνεται μονότονος, ο Κατσαρός εισάγει ένα σολιστικό πέρασμα το οποίο από τη μέση περίπου του τραγουδιού και μετά εμφανίζεται πιο συχνά. Ενδιαφέρον επίσης είναι που και το τραγούδι κλείνει με σολιστικό πέρασμα κάτι που δεν είναι ιδιαίτερα σύνηθες. Αυτό ίσως γίνεται για να μην επαναλάβει κάποια από τις προηγούμενες μελωδίες. Τα θέματα και εδώ αποτελούνται από δύο μοτίβα που σχηματίζουν ένα δίμετρο.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονιστεί πως μεγάλες διαφορές μεταξύ των δισκογραφικών πρακτικών μεταξύ της RCA Victor και της Columbia δεν παρουσιάζονται. Το μόνο που διαφέρει σε μικρό βαθμό είναι η διακριτική παρουσία αντήχησης στις ηχογραφήσεις των τραγουδιών «Με τις τσέπες αδειανές» και «Χτες το βράδυ στου Καρίπη». Οι ηχογραφήσεις από την εταιρία RCA Victor είναι πιο «στεγνές» καθώς οι ηχογραφήσεις τότε γίνονταν με φωνογράφο και όχι με μικρόφωνα. Έτσι, οι αρμονικές που περνάνε στο δίσκο είναι πιο περιορισμένες και έχουν ένα διαφορετικό ηχόχρωμα εξαιτίας του υλικού που ήταν φτιαγμένο το χωνί που συνέλεγε τον ήχο.

Το πέμπτο έργο που θα αναλυθεί είναι το τραγούδι «Μέσα στου Μάνθου τον τεκέ». Το τραγούδι αυτό ηχογραφήθηκε από την εταιρία Orthophonic. Πρόκειται για ένα ζειμπέκικο σε ρυθμό 9/4. Εδώ η ποιότητα των ηχογραφήσεων φαίνεται να ανεβαίνει, καθώς στο τραγούδι αυτό δεν υπάρχουν αλλαγές στον ρυθμό όπως σε παλαιότερες. Η τελευταία παρατήρηση ενισχύει την άποψη ότι ο Κατσαρός συνήθισε να ηχογραφεί και να διαχειρίζεται τη φωνή του ή τα νέα μέσα επέτρεπαν πιο εύκολα την επανάληψη της ηχογράφησης, ώστε να κρατηθεί η καλύτερη εκτέλεση.

Το κούρδισμά και σε αυτήν την περίπτωση αλλάζει στις τρεις μπάσες χορδές. Έτσι αν θέλει κανείς να παίξει το τραγούδι αυτό πρέπει να κουρδίσει την κιθάρα ως εξής : 6<sup>η</sup> = Ρε 8ava ↓, 5<sup>η</sup> = Λα, 4<sup>η</sup> = Ρε, 3<sup>η</sup> = Σολ, 2<sup>η</sup> = Σι, 1<sup>η</sup> = Μι. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε ταμπαχανιώτικο δρόμο και συγχορδικά περιστρέφεται μόνο στη

συγχορδία Ρε μείζονα. Γενικά οι μελωδίες εκτός από τη νότα Ρε κινούνται και γύρω από το Λα. Η φωνή και σε αυτή τη περίπτωση είναι μελισματική και δεν ξεπερνάει το διάστημα 9<sup>ης</sup>. Χαμηλότερη νότα είναι το Ρε κάτω από το πεντάγραμμο και υψηλότερη το Μι στο 4<sup>ο</sup> διάστημα. Η κιθάρα έχει έκταση από το Ρε με τέσσερις βοηθητικές κάτω από το πεντάγραμμο και φτάνει το Σολ πάνω από το πεντάγραμμο.

Δομικά το τραγούδι δεν εμφανίζει εκπλήξεις: ξεκινά με ένα μέτρο στο οποίο παίζει τη συγχορδία της Ρε μείζονος. Και σε αυτό το τραγούδι απουσιάζει το ρεφρέν, καθώς το στυλ του τραγουδιού (χασικλίδικο) δεν το επιτρέπει και αποτελείται μόνο από δίστιχα. Μορφολογικά λοιπόν το τραγούδι έχει την εξής δομή: Απήχημα (μ. 1), Εισαγωγή : Ε1 (μ. 2- 3), Τραγούδι : Κ1 (μ. 4 – 5), Κ2 (μ. 6 – 7), Κ1' (μ. 8 – 9), Εισαγωγή : Ε1 (μ. 10 – 11), Τραγούδι : Κ1 (μ. 12 – 13), Κ2 (μ. 14 – 15), Κ1 (μ. 16 – 17), Εισαγωγή : Ε1 (18 – 19), Τραγούδι : Κ1 (μ.20 – 21), Κ2 (μ. 22 – 23), Κ1 (μ. 24 – 25) , Εισαγωγή : (μ. 26 – 27), Τραγούδι : Κ1 ( 28 – 29), Κ2 (μ. 30 – 31), Κ1 (μ. 32 – 33), Εισαγωγή : Ε1 (μ. 34 – 35), Τραγούδι : Κ1 (μ. 36 – 37), Κ2 (μ. 38 – 39), Κ1 (μ. 40 – 41). Συνοπτικά η δομή του τραγουδιού είναι : Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή ,Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι. Αυτό το τραγούδι έχει μια πολύ καθαρή δομή με το θέμα της εισαγωγής και του τραγουδιού που δεν είναι τίποτα άλλο από απλά δίστιχα τα οποία επαναλαμβάνονται κυκλικά. Πρόκειται σίγουρα για μια από τις πιο άρτιες δισκογραφικές δουλειές του.

Τελευταίο τραγούδι που θα αναλυθεί είναι το «Εάν δεν ήσουν κακιά». Είναι μια από τις ηχογραφήσεις του Κατσαρού στις οποίες δεν παίζει μόνος του αλλά συνοδεύεται από δύο βιολιά τα οποία παίζουν την περισσότερη ώρα ομοφωνικά. Το κούρδισμα εδώ είναι αρκετά ιδιαίτερο καθώς και οι τρεις μπάσες νότες της κιθάρας είναι εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους και όχι όπως συνήθως, όπου η 6<sup>η</sup> ήταν η ίδια νότα της 4<sup>ης</sup> αλλά μια οκτάβα κάτω. Το κούρδισμα που προκύπτει λοιπόν είναι 6<sup>η</sup> = Μι ♯ 5<sup>η</sup> = Λα ♯ 4<sup>η</sup> = Ρε ♯ 3<sup>η</sup> = Σολ, 2<sup>η</sup> = Σι, 1<sup>η</sup>= Μι. Το κούρδισμα αυτό προβληματίζει. Ενώ συνήθως η βαθύτερη νότα αποτελεί και τη βάση του κομματιού εν τούτης σε αυτήν την περίπτωση ο Κατσαρός δεν την χρησιμοποιεί Μι ♯ συχνά. Αντίθετα χρησιμοποιεί περισσότερο το Λα ♯ Το τραγούδι λοιπόν φαίνεται να είναι σε δρόμο ματζόρε. Το τραγούδι κινείται γύρω από τις συγχορδίες Λα♯ και Μι♯ το οποίο το συναντάει κανείς και ως μεθ' εβδόμης και μάλιστα και σε τέταρτη αναστροφή (Μι♯ 2). Δευτερεύον σημαντική νότα είναι το Φα. Επίσης, είναι



σημαντικό να επισημανθεί πως το τραγούδι κλείνει με τη συγχορδία Ρεβ μείζονα. Η φωνή σε γενικές γραμμές κινείται βηματικά και δεν ξεπερνάει το διάστημα της 9<sup>ης</sup>.

Η έκτασή της είναι από το Φα στο πρώτο διάστημα του πενταγράμμου μέχρι το Μι στο τέταρτο διάστημα του πενταγράμμου (πάντα στο κλειδί σολ του τενόρου). Η κιθάρα έχει έκταση από το Μι<sup>b</sup> με τρεις βοηθητικές κάτω από το πεντάγραμμο, μέχρι το Μι<sup>b</sup> με τρεις βοηθητικές πάνω από το πεντάγραμμο. Στα βιολιά ο χαμηλότερος φθόγγος είναι το Ρε<sup>b</sup> μέσα στο πεντάγραμμο και υψηλότερη το Λα<sup>b</sup> με τέσσερις βοηθητικές πάνω από το πεντάγραμμο.

Ο ρυθμός είναι 7/8 και παραμένει σταθερός καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού χωρίς αλλαγές. Επιπλέον, σε αυτήν την περίπτωση θα ήταν δύσκολο να αλλάξει τον ρυθμό, καθώς συνοδεύεται από τα από δύο βιολιά.

Η δομή εδώ δεν παρουσιάζει κάτι το ιδιαίτερο. Το απήχημα ξεκινά με τη συγχορδία Λα<sup>b</sup> 5<sup>η</sup> (χωρίς τρίτη δηλαδή) και εν συνεχεία παίζει τη συγχορδία Ρε<sup>b</sup> μείζονα. Η δομή λοιπόν διαμορφώνεται ως εξής : Απήχημα (μ. 1), Εισαγωγή : Ε1 (μ. 2-5), Ε2 (μ. 6 – 9), Τραγούδι : Κ1 (μ. 10 – 13), Κ2 (μ. 14 – 17), Κ2 (μ. 18 – 21), Κ2' (μ. 22 – 25), Εισαγωγή : Ε2 (μ. 26 – 29), Ε2' (μ. 30 – 33). Τραγούδι : Κ1 (μ. 34 – 37), Κ1' (μ. 38 – 41), Κ2 (μ. 42 – 45), Κ2' (μ. 46 – 49), Εισαγωγή : Ε2 (μ. 50 – 53), Ε3 (μ. 54 – 57), Τραγούδι : Κ1 (μ. 58 – 61), Κ1' (μ. 62 – 65), Κ2 (μ. 66 -69), Κ3 (μ. 70 – 73). Συνοπτικά η δομή είναι η εξής : Απήχημα, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι, Εισαγωγή, Τραγούδι. Παρατηρούμε, πως αν και το τραγούδι είναι σε δρόμο ραστ, τα βιολιά με τα γκλισάντι και το έντονο βιμπράτο δίνουν έναν αντίθετο χαρακτήρα, που προσδίδει παραπονιάρικο χαρακτήρα στο τραγούδι.

Συμπερασματικά οι ηχογραφήσεις δείχνουν την εξέλιξη στην μουσική σκέψη του Κατσαρού. Το πρώτα δείγματα έχουν μια τάση για περισσότερο πειραματισμό στο ρυθμό και στη δομή, ενώ στα πιο ώριμα έργα του η δομή και ο ρυθμός είναι εμφανώς πιο ξεκάθαρα και η μελωδία απλοποιείται. Τα χασικλίδικα τραγούδια είναι μελισματικά και ιδιαίτερα αντιστικτικά, καθώς η κιθάρα όχι απλά συνοδεύει, αλλά απαντάει ή βρίσκεται ομοφωνικά κάτω από τη μελωδία της φωνής. Επιπρόσθετα, τα κουρδίσματα παρουσιάζουν αρκετές διαφορές μεταξύ τους και δείχνουν διάθεση να επεκτείνουν τις κλίμακες και τις δυνατότητες του οργάνου. Στα τραγούδια που αναλύθηκαν κυριαρχεί ο τρόπος ραστ.

Ο Κατσαρός ερμηνεύει τα τραγούδια του με έναν «δραματικό» τρόπο λες και αφηγείται μια ιστορία. Επομένως, κρυφοί συμβολισμοί όπως στο τραγούδι «Με τις

τσέπες αδειανές» είναι πολύ πιθανοί για να προσδώσουν ένα τόνο μεγαλύτερης δραματικότητας μέσα από αυτήν την αντίθεση. Τέλος, να σημειωθεί πως ο Κατσαρός χρησιμοποιεί όσο μεγαλύτερη έκταση μπορεί στο όργανο, καθώς τα κουρδίσματα δίνουν βαθύτερο ήχο στη κιθάρα, επεκτείνονται οι συνθετικές δυνατότητες και η έκταση του οργάνου. Τα μπάσα τις περισσότερες φορές λειτουργούν σαν ισοκράτες που ενισχύουν τις βάσεις της εκάστοτε μελωδίας ή δημιουργούν διαφωνίες για να λυθούν στη συνέχεια. Η χρήση των μπάσων είναι συνήθως ακαθόριστη. Ο Κατσαρός προσπαθεί να χρησιμοποιεί τα μπάσα όχι τόσο με ρυθμικό τρόπο, αλλά για να γεμίζει τον ήχο για αυτό χτυπά τον ισοκράτη του εκάστοτε κομματιού όσες περισσότερες φορές μπορεί, δημιουργώντας έναν ιδιότυπο ισοκράτη.

Τα τραγούδια του Κατσαρού δεν διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό από τα ρεμπέτικα της Ελλάδας. Τα νεωτερικά στοιχεία που εισάγει είναι το σολιστικό παίξιμο με κιθάρα.<sup>46</sup> Με τη σειρά τους οι δυνατότητες του οργάνου προσθέτουν επιπλέον συγχορδιακή υποστήριξη στη μελωδία ή στα σημεία που σταματάει η μελωδία και η κιθάρα καλείται να καλύψει το ηχητικό κενό. Ταυτόχρονα, η κιθάρα λειτουργεί ιδιαίτερα αυτόνομα, εκτός από τα σημεία που ενισχύεται ο συνοδευτικός της ρόλος ώστε να αναδειχθεί το τραγούδι. Αυτό το στοιχείο ενισχύει την πρόθεση του Κατσαρού να υπηρετήσει τον τροπισμό.

Τα τραγούδια που είναι πιο πιστά στον τροπισμό και έχουν έντονα αντιστικτικά χαρακτηριστικά είναι τα χασικλίδικα τα μουρμούρικα και όλα όσα ακολουθούν το Σμυρναϊκό στυλ. Σε αυτά απουσιάζουν συγχορδίες και στις λίγες περιπτώσεις που υπάρχουν, σε αυτές απουσιάζουν οι τρίτες. Αντίθετα τα μελίσματα επικεντρώνονται γύρω από φθόγγους που δημιουργούν την αίσθηση μιας βαθμίδας ή ενός τονικού κέντρου. Ωστόσο, όπως καταγράφει ο Παπαγεωργίου Γιάννης (2012) υπάρχουν τραγούδια όπως το «Εγώ για σένα ξενυχτώ» που είναι επηρεασμένα από

---

<sup>46</sup> Να σημειωθεί πως υπήρξαν κατασκευαστές αργότερα στον Πειραιά και την Αθήνα που εμπνεύστηκαν από τον ήχο της κιθάρας και έτσι έφτιαξαν κιθαρομπούζουκα. Τέτοια όργανα έφτιαχνε για παράδειγμα ο Ζόζεφ και μάλιστα ένα τέτοιο όργανο είχε στην κατοχή του και ο Μανόλης Χιώτης (Παπαγεωργίου, 2012)

τη δυτική μουσική, ακόμα και τα blues όπου τα μπάσα ακολουθούν τις βαθμίδες I, II, III, V (Ρε, Μι, Φα#, Λα, Ρε).



Ο Γιώργος Κατσαρός στη συναυλία του στο δημοτικό θέατρο Πειραιά.

## Η θέση της λαϊκής κιθάρας στο παρελθόν και στο παρόν

Υπήρξαν αρκετοί τραγουδοποιοί οι οποίοι χρησιμοποίησαν την κιθάρα στα ρεμπέτικα. Ο Κώστας Σκαρβέλης για παράδειγμα, ηχογράφησε μεγάλο αριθμό ρεμπέτικων τραγουδιών με συνοδεία κιθάρας. Είναι ένας από τους πιο πιστούς γνώστες της Σμυρναϊκής σχολής. Οι βαθιές του γνώσεις, ωστόσο, γύρω από τη μουσική τον έκαναν περιζήτητο μουσικό και ηχογράφησε και για λογαριασμό άλλων τραγουδοποιών όπως του Μάρκου Βαμβακάρη. Μπορούσε να προσαρμόσει την τεχνική του ανάλογα με το τραγούδι. Ο Σκαρβέλης διαφέρει από τον Κατσαρό στο γεγονός ότι χρησιμοποιεί περισσότερα αρπίσματα και περισσότερες μελωδίες, που εμφανίζονται στα μπάσα της κιθάρας. Δημιουργούν με αυτό τον τρόπο ένα είδος απάντησης στη φωνή και στο τραγούδι, ενώ παράλληλα ενισχύουν την μελωδία και την αρμονία του τραγουδιού τονίζοντας τους σημαντικότερους φθόγγους.

Σημαντικοί εκπρόσωποι της λαϊκής κιθάρας υπήρξαν επίσης ο Βαγγέλης Παπάζογλου, ο Σπύρος Περιστέρης και ο Στέλιος Χρυσίνης. Αυτοί διαμόρφωσαν την «Αθηναϊκή» σχολή. Κοινό γνώρισμα αυτών των καλλιτεχνών ήταν πως σε μια εποχή που τα χαρακτηριστικά δυτικής μουσικής εισχωρούσαν στη λαϊκή μουσική, αποφάσισαν να εκμεταλλευτούν το ρεύμα αυτό και γράφουν «βαριά» ρεμπέτικα και ερωτικά τραγούδια με περισσότερα δυτικότροπα χαρακτηριστικά. Η κιθάρα βοήθησε σε αυτήν την κατεύθυνση, καθώς ήταν πιο εύκολη η εφαρμογή των συγχορδιών. Τη δεκαετία του 1930 το ερωτικό τραγούδι έχει την πρωτοκαθεδρία αλλά θεματολογία των τραγουδιών που αφορά στα ναρκωτικά τις εγκληματικές πράξεις κ.α αντιπροσωπεύονται κυρίως από τις κιθάρες. Όλοι οι τραγουδοποιοί είχαν την καταγωγή τους από τη Σμύρνη ή την Πόλη. Εξάιρεση αποτέλεσε ο Στέλιος Χρυσίνης (Εαγγέλου 2008).

Την ίδια περίοδο η σχολή του Πειραιά ηχογραφεί τα πρώτα δείγματα. Σε πολλές από αυτές τις συνθέσεις συμμετέχουν οι παραπάνω κιθαρίστες. Η κιθάρα χάρη στο αρμονικό και ρυθμικό ρόλο που αποκτά εκείνη την δεκαετία, διαμορφώνει το ρεμπέτικο με ένα σταθερό και κοφτό παίξιμο χωρίς ρευστότητα. Η εξέλιξη της κιθάρας ήταν καθοριστική προς αυτήν την κατεύθυνση, καθώς το μπουζούκι κέρδιζε τα ινία ως το κύριο σολιστικό όργανο ενός ρεμπέτικου σχήματος (Εαγγέλου 2008).

Τέλος, πρέπει να αναφερθεί στους σημαντικούς εκπροσώπους της κιθάρας και ο Μανόλης Χιώτης. Ο Μανόλης Χιώτης ξεκίνησε τη μουσική του καριέρα ως

κιθαριστής. Μάλιστα η τεχνική του άνεση ήταν αξιοθαύμαστη ακόμα και στο εξωτερικό. Εμπνεόμενος, λοιπόν, από την κιθάρα πρόσθεσε στο μπουζούκι μια επιπλέον χορδή αλλάζοντας το κούρδισμα στις δύο μπάσες χορδές διαμορφώνοντας το 4<sup>η</sup> = Ντο, 3<sup>η</sup> = Φα, 2<sup>η</sup> = Λα, 1<sup>η</sup> = Ντο. Με αυτόν τον τρόπο το μπουζούκι μπορούσε να ακολουθήσει μελωδικά τις νέες αρμονίες που εισάγονταν από τη λατινική Αμερική και τη Jazz, μέσω των δίσκων βινυλίου. Ενώ οι πρώτες ηχογραφήσεις με κιθάρες τα μπάσα έχουν ρόλο ισοκράτη, σταδιακά αυτονομούνται, επιβάλλοντας στη μελωδία να κινηθεί και αυτή με τη σειρά της με πιο αυστηρό τρόπο, έως ότου οδηγηθεί στην ετεροφωνία και την αναγκαστική κίνηση γύρω από την εκάστοτε συγχορδία (Ευαγγέλου 2008).

Το βασικό μειονέκτημα της «τσιμπητής» κιθάρας ήταν ο περιορισμός σε συγκεκριμένες τονικότητες. Μόνο με τη χρήση διαφορετικών κουρδισμάτων ήταν εφικτή η χρήση περισσότερων τονικοτήτων. Αυτό όμως δεν είναι πάντα εφικτό, καθώς οι χορδές έχουν την τάση να επανέρχονται στην αρχική τους κατάσταση. Έτσι οι συνεχείς αλλαγές προκαλούν φάλτσα. Όμως, όπως τονίζει ο Δημήτρης Μυστακίδης (2013), ο περιορισμός αυτός οδήγησε τους μουσικούς να αναπτύξουν περισσότερο την εκφραστικότητα και την ερμηνεία τους. Με αυτόν τον τρόπο τα τραγούδια αποκτούν ένα ξεχωριστό χαρακτήρα.

Η εξέλιξη της «τσιμπητής» κιθάρας υπήρξε στάσιμη για πολλά χρόνια. Ο Α. Κωστής, αν και παρουσιάζει μια άρτια τεχνική, δεν αποτέλεσε παράδειγμα για άλλους μουσικούς, ίσως διότι πέθανε νωρίς, χωρίς να προλάβει να μεταλαμπαδεύσει τις γνώσεις του. Ο Κατσαρός και ο Δούσας έδρασαν στην Αμερική, σε μια περίοδο που η κιθάρα συμβόλιζε τη μοναξιά αλλά και την ευκολία να εκφράσει κανείς αυτό που ένιωθε με τρόπο απλό και άμεσο. Καθώς το μπουζούκι και η οικονομική κατάσταση βελτιωνόταν και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού, οι κομπανίες πήραν την θέση τους στα μαγαζιά. Επομένως, η μικρή ορχήστρα που διαμορφωνόταν εισήγαγε νέους ρόλους στη μουσική πράξη και δημιουργία.

Από την άλλη πλευρά λίγοι υπήρξαν εκείνοι οι κλασικοί κιθαρίστες, που έπαιζαν και λαϊκή κιθάρα και συνήθως και όσοι το έκανα το επέλεξαν για βιοποριστικούς ρόλους και κυρίως μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Αν και ο ίδιος ο Segovia παραδεχόταν τον Κατσαρό παρά την ανορθόδοξη τεχνική, τελικά δεν υπήρξαν πολλοί που ακολούθησαν την κατεύθυνση αυτή με σκοπό να εξελίξουν την τεχνική. Από εκτελεστικής απόψεως οι μουσικοί επέλεξαν να διαφυλάξουν την «δυτική έντεχνη μουσική» και να αποφορτίσουν το όργανο από αυτό που ήταν στο

παρελθόν ένα όργανο με δευτερεύοντα ρόλο στα μουσικά σχήματα. Από την άλλη η λαϊκή δημιουργία δεν μπορούσε να προσφέρει μια συστηματική μέθοδο, καθώς τα τραγούδια ήταν γραμμένα τις περισσότερες φορές από ανθρώπους που δεν ήξεραν να γράφουν στο πεντάγραμμο. Έτσι η προφορική παράδοση δεν καρποφόρησε στην περίπτωση της «τσιμπητής» κιθάρας, καθώς οι εκπρόσωποί της βρίσκονταν στην Αμερική και ένας μόνο στην Αθήνα.

Όπως τονίζει ο Μυστακίδης (2013), το πεδίο της «τσιμπητής» κιθάρας είναι ανεξερεύνητο καθώς πολύ πρόσφατα άρχισε να κερδίζει το ενδιαφέρον του κόσμου ξανά. Το είδος αυτό προσφέρεται για μελέτη. Οι τεχνικές τόσο στο δεξί όσο και στο αριστερό χέρι έχουν εξελιχθεί σημαντικά. Επομένως, το έδαφος αυτό είναι πιο εύφορο από ποτέ. Όπως έγινε αντιληπτό, η «τσιμπητή» κιθάρα διαμόρφωσε ένα δικό της ρεύμα στα πρώτα στάδια του ρεμπέτικου τραγουδιού. Ακόμα, ένας μουσικός που παίζει με δάχτυλα έχει σαφώς περισσότερες ευκολίες, καθώς μπορεί να διαχειριστεί πέντε δάχτυλα ταυτόχρονα εν αντιθέσει με όσους χρησιμοποιούν μόνο μία πένα. Αυτό οδηγεί στο να μπορούν να παιχτούν πολλά τραγούδια που δεν είναι γραμμένα με αυτήν την τεχνική να ερμηνευτούν με αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο. Έτσι, μπορεί να διαμορφωθεί ένα καινούριο ρεπερτόριο, που θα δώσει έναυσμα για την εξέλιξη και την δημιουργία καινούριου ρεπερτορίου, έχοντας ως κληρονομιά το παλαιότερο ρεπερτόριο.

Η κιθαριστική παράδοση της Ελλάδας είναι ισχυρή και έχει δυναμικό χαρακτήρα. Ο Δημήτρης Μυστακίδης αυτήν την περίοδο ηχογραφεί τραγούδια με την τεχνική της «τσιμπητής» κιθάρας. Επιπλέον, χρησιμοποιεί μια οκτάχορδη κιθάρα για να μπορέσει να αυξήσει τις τονικότητες και τον συνδυασμό των κουρδισμάτων. Όπως αναφέρει και ο ίδιος στις συναυλίες του, το κοινό παρακολουθεί με ενδιαφέρον τον τρόπο αυτό παιχνίματος, που αν και του φαίνεται «ξένο» είναι διατεθειμένο να ακούσει με προσοχή τις ερμηνείες των τραγουδιών αυτών.

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό πρέπει να καταγραφεί πως οι πρώτες αυτές ηχογραφήσεις στην Αμερική αποτελούν μέρος της ιστορίας και του μουσικού πολιτισμού. Ένα μέρος το οποίο προσφέρεται για συστηματική μελέτη, καθώς έμεινε για πολλά χρόνια άγνωστο και ξεχασμένο από τους επιστήμονες και τους φιλόμους. Αναμφίβολα η λαϊκή κιθάρα και η εξέλιξη της οφείλει πολλά στους πρωτοπόρους δημιουργούς που ξεκίνησαν την καριέρα τους και προσπάθησαν να αξιοποιήσουν τις μέγιστες για την εποχή δυνατότητες του οργάνου.

Σε μια εποχή που τα ξένα πρότυπα υπερκαλύπτουν τις τοπικές παραδόσεις και την λαϊκή δημιουργία, κρίνεται αναγκαία η προσπάθεια της διαφύλαξης και εξέλιξης των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων.



Ο Γιώργος Κατσαρός στο Θέατρο Μινώα το 1995.

## Επίλογος

Συμπερασματικά, οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα συντέλεσαν στην δημιουργία των πρώτων μεγάλων μεταναστευτικών ρευμάτων. Ειδικότερα, μεγάλο μέρος του πληθυσμού που μετανάστευσε κινήθηκε στις Η.Π.Α. Οι κακουχίες που συνάντησαν οι μετανάστες ήταν πολλές. Το ταξίδι ήταν επικίνδυνο και γινόταν κάτω από αντίξοες συνθήκες. Οι πρώτοι μετανάστες εργάστηκαν στα ορυχεία, τους σιδηρόδρομους και τα εργοστάσια.

Το τραγούδι και ο χορός λοιπόν ήταν για αυτούς μια μικρή απόλαυση μετά από μια δύσκολη μέρα με σκληρή δουλειά. Σταδιακά οι ερασιτέχνες μουσικοί μετατράπηκαν σε επαγγελματίες και από το διπλανό τραπέζι άρχισαν να παίζουν στο πάλκο και τις μουσικές σκηνές της εποχής. Ο Γιώργος Κατσαρός υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους επαγγελματίες μουσικούς της εποχής. Η φήμη του εξαπλώθηκε γρήγορα και σύντομα άρχισε να παίζει και να τραγουδά πλάι στα μεγαλύτερα ονόματα της εποχής όπως την Μαρίκα Παπαγκίκα. Συνεργάστηκε με πολλούς μουσικούς, αλλά στην πλειοψηφία των περιπτώσεων στις ηχογραφήσεις του παίζει και τραγουδά ο ίδιος χωρίς συνοδεία κάποιου άλλου οργάνου.

Ο ίδιος ταξίδευε σε όλες τις ελληνικές κοινότητες της Αμερικής και προσάρμοζε τα σχήματα που έπαιζε ανάλογα από πιο μέρος κατάγονταν οι μετανάστες. Η ευκολία να προσαρμόζεται αλλά και να μπορεί να παίζει και να τραγουδήσει ταυτόχρονα χωρίς κάποια συνοδεία άλλου οργάνου τον έκαναν περιζήτητο και εκτός των Η.Π.Α. Η ιδιότυπη τεχνική της «τσιμπητής» κιθάρας που υιοθέτησε τον βοήθησε προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς μπορούσε να παίζει τη μελωδία, να τραγουδά και να συνοδεύει με μπάσα (ισοκράτης) τη μελωδική κίνηση.

Χάρη σε αυτά τα ταξίδια και τις περιοδείες στην Αμερική, ο Κατσαρός γνώρισε σημαντικούς ανθρώπους. Οι γνωριμίες του αυτές τον έφεραν μέχρι το Χόλιγουντ, όπου καλλιέργησε φιλικές σχέσεις με μερικούς από τους πιο γνωστούς ηθοποιούς της εποχής, όπως τον Charlie Chaplin. Πρωταγωνίστησε, μάλιστα, και σε δύο ταινίες βουβού κινηματογράφου. Οι γνωριμίες του Κατσαρού όμως δεν σταματούν εδώ, καθώς βρέθηκε να παίζει μέχρι και στον Λευκό Οίκο κατά τη διάρκεια των εορταστικών εκδηλώσεων για την παρασημοφόρηση της αδελφής του Σοφίας. Στα μαγαζιά που έπαιζε γνώρισε δύο σημαντικές προσωπικότητες: τον



Andres Segovia, ο οποίος τον στήριξε στην επιλογή του να μην παίζει με πένα αλλά με δάχτυλα (παρά τις διαφωνίες του σε τεχνικά ζητήματα) και τον Al Carone, ο οποίος έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση στον Κατσαρό και το ρεπερτόριο του που δεν είχε μόνο ελληνικά τραγούδια αλλά και τραγούδια με Ιταλικό, Αγγλικό και Ισπανικό στίχο.

Ο Κατσαρός ηχογράφησε μόνο ελληνικά τραγούδια. Όπως δήλωνε ο ίδιος, ήθελε να σώσει και να ενδυναμώσει την ελληνική παρουσία στις Η.Π.Α. αλλά και τις απανταχού ελληνικές κοινότητες. Μάλιστα ο ίδιος έπαιξε με σημαντικούς μουσικούς της Ελλάδας μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο καθώς αυτοί ταξίδευαν στην Αμερική είτε για περιοδείες είτε για μόνιμη εγκατάσταση.

Στο τέλος της ενενηντάχρονης καριέρας του ο Κατσαρός αποφάσισε να ταξιδέψει στην Ελλάδα μετά από πολλά χρόνια. Ακούραστος έπαιξε όσες περισσότερες ώρες μπορούσε και προσπάθησε να μεταλαμπαδεύσει τις γνώσεις του, τις εμπειρίες του από την Αμερική και τα ταξίδια του. Θέλησε να τονώσει το ελληνικό πνεύμα, όπως έκανε πάντοτε με κάθε ευκαιρία. Παράλληλα, στις περιοδείες του φρόντιζε να μείνει μερικές μέρες παραπάνω με σκοπό να μαζευτούν χρήματα για ελληνικά σχολεία και εκκλησίες. Με δική του πρωτοβουλία έχουν χτιστεί πάνω από 20 εκκλησίες στην Νέα Υόρκη.

Ο Γιώργος Κατσαρός υπήρξε ένας από τις τρεις μουσικούς που έπαιξαν κιθάρα με την τεχνική της «τσιμπητής» κιθάρας. Μπορεί να τον χαρακτηρίσει κανείς ως ένα μοναχικό τροβαδούρο που τραγουδά για τον έρωτα, τα βάσανα και τις χαρές των ελλήνων στις Η.Π.Α. Η κιθάρα ως πολυφωνικό όργανο λειτούργησε σαν μια μικρή ορχήστρα στα χέρια του αξιόλογου αυτού μουσικού. Αν και φημολογείται ότι ο Κατσαρός ηχογράφησε πάνω από εκατό τραγούδια, οι δημοσιοποιημένοι δισκογραφικοί κατάλογοι και η προσωπική μου έρευνα εντόπισε μόνο πενήντα εννέα.<sup>47</sup> Κάποια από αυτά είναι δικές του συνθέσεις, άλλα πάλι αδέσποτες μελωδίες, και άλλα διασκευές πάνω σε τραγούδια άλλων δημιουργών.

Η τεχνική της «τσιμπητής» κιθάρας αναλύεται και αντιπαραβάλλεται με την τεχνική της κλασικής κιθάρας όπως αυτή εφαρμόζεται σήμερα. Ο Κατσαρός είχε τη διάθεση να πειραματιστεί. Για το λόγο αυτό συναντά κανείς ιδιαίτερες αρμονίες όπως συγχορδίες μεθ' εντεκάτης. Είναι σαφές ότι ο ίδιος επηρεάστηκε από τα τραγούδια της εποχής όπως τα country και τα blues. Οι αναλύσεις των τραγουδιών

---

<sup>47</sup> Βλ δισκογραφία σελ 45

που καταγράφηκαν υποδηλώνουν πως ο Κατσαρός είχε μια καλοδουλεμένη μορφή και δομή στα τραγούδια του, κάτι που τον κάνουν να ξεχωρίζει εύκολα από τους υπόλοιπους μουσικούς της ελληνικής κοινότητας των Η.Π.Α.

Όπως αναφέρει ο Μυστακίδης (2013)<sup>48</sup> η λαϊκή κιθάρα και ειδικότερα η τεχνική της «τσιμπητής» κιθάρας θα πρέπει να ερευνηθεί να αναλυθεί, αλλά και να εξελιχθεί περισσότερο. Το κοινό δείχνει ενδιαφέρον για τον ιδιαίτερο αυτό τρόπο παιξίματος καθώς ενδιαφέρεται να ακούσει και να δει μια διαφορετική προσέγγιση στη μουσική πρακτική. Ο χροιά του ήχου είναι διαφορετική. Επιπλέον, ο ακροατής μπορεί να ακούσει και τη μελωδία και τη συνοδεία ταυτόχρονα από μία κιθάρα ενώ τα διαφορετικά κουρδίσματα αλλάζουν την έκταση του οργάνου, αλλά και τον ήχο.

Η εργασία αυτή πρόσθεσε δηλαδή ένα λιθαράκι στην καλύτερη κατανόηση της ζωής και του έργου του Γιώργου Κατσαρού. Επίσης, προσπάθησε να διαφωτίσει τις σχέσεις με τις κοινότητες και τους παράγοντες του ελληνισμού των Η.Π.Α αλλά και με όσους σχετίζονταν με τις κοινότητες αυτές.

Κλείνοντας την εργασία αυτή, θα ήθελα να επισημάνω πως πρέπει να γίνει επιτόπια έρευνα στις ελληνικές κοινότητες των Η.Π.Α. Η προφορική παράδοση χάνεται και μαζί οι γνώσεις για το παρελθόν. Οι μελέτες είναι σωστό να επικεντρωθούν στο ρεμπέτικο τραγούδι, στις εκάστοτε συγκυρίες που έδωσαν αφορμή να γραφτούν συγκεκριμένα τραγούδια αλλά και να αναλυθεί το προφίλ των τραγουδοποιών που δεν ηχογράφησαν ποτέ. Επίσης, πρέπει να αναζητηθούν και να διασταυρωθούν στοιχεία για το σύνολο της ρεμπέτικης και λαϊκής δημιουργίας στις Η.Π.Α. Για παράδειγμα κανείς δεν γνωρίζει τι απέγινε η κιθάρα του Κατσαρού και σε ποια χέρια βρίσκεται.

Επιπροσθέτως, μέσα από την επιτόπια μπορούν να αναζητηθούν έρευνες που έχουν γίνει στην Αμερική και που αφορούν τη λαϊκή μουσική των ελλήνων μεταναστών και που είναι άγνωστες σε εμάς. Παράλληλα πρέπει να διερευνηθεί αν υπάρχει κάποιος μουσικός που να συνεχίζει την τεχνική αυτή στην καθημερινή χρήση του οργάνου στις Η.Π.Α.

Οι γνώσεις μας για το ρεπερτόριο προέρχονται από ανθρώπους που έχουν στην κατοχή τους δικές τους προσωπικές συλλογές. Είναι λοιπόν αναγκαία η δημιουργία ενός αρχείου στα πρότυπα της εθνικής βιβλιοθήκης που να εμπεριέχει το σύνολο της δισκογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα και τη διασπορά.

---

<sup>48</sup> Βλ σελ 386

Όσον αφορά τη λαϊκή κιθάρα είναι σημαντικό να γίνουν περισσότερες μελέτες. Τα στοιχεία που θα συλλεχθούν θα μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην διδασκαλία της λαϊκής κιθάρας και τη δημιουργία μεθόδου διδασκαλίας για μικρούς μαθητές. Τα μουσικά σχολεία πρέπει να διαδραματίσουν ένα σημαντικό ρόλο προς αυτή τη κατεύθυνση καθώς οι νέοι μαθητές είναι αυτοί που μπορούν να συνεχίσουν και να εξελίξουν το μουσικό ρεπερτόριο και την τεχνική της κιθάρας.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αποστολόπουλος, Θ. (2011). *Ψαλτική και νεοελληνική λαϊκή αστική μουσική* (σημειώσεις μαθήματος). Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Bellwood, P. (2016). *Η αρχαία μετανάστευση σε παγκόσμια προοπτική* (μτφ. Ν. Κούρκουλος). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου (έτος έκδοσης του πρωτοτύπου 2014).
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (2005). *Μάγκες αλήστου εποχής: 24 «ρεμπέτικα» πορτρέτα*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- Δαμιανάκος, Σ. (1987). *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός. Μελέτες: Η μυθοποιΐα του κλέφτικου: Κοινωνική ληστεία: Ρεμπέτικο και ρεμπέτες: Ο κόσμος του Καραγκιόζη*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Hoppin, R. H. (1978). *Medieval Music*. New York: W. W. Norton.
- Levitt, T. (1983). Globalization of markets. *Harvard Business Review*, τόμος(τεύχος), 92-102.
- Κουνάδης, Π. (1997). Γιώργος Κατσαρός: ο αιώνιος έφηβος. *Δίφωνο* 23(8), 68 - 71
- Κουνάδης, Π. (2000). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. (1<sup>η</sup> έκδ., Τομ. Α). Αθήνα: Κατάρτι.
- Κουνάδης, Π. (2002). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. (1<sup>η</sup> έκδ., Τομ. Β). Αθήνα: Κατάρτι.
- Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι: από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Καπόν.
- Μπάγιας, Α. (Επιμ.) (1977). *Ιστορία του ελληνικού έθνους*. (1<sup>η</sup> εκδ., Τομ. ΙΔ). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.
- Papas-Smith, E. (1998). *Sophocles Papas: the guitar, his life*. Chapel Hill: Columbia Music Company.
- Πετρόπουλος, Η. (1990). *Ρεμπετολογία: εικοσιτέσσερις παράγραφοι μονότονης φλυαρίας*. Αθήνα: Κέδρος.
- Σαββόπουλος, Π. (2006). *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...και άλλα*. Αθήνα: Οδός Πανός

Schwartzenberg, R. G. (1984). *Πολιτική Κοινωνιολογία* (1<sup>η</sup> εκδ. Τόμ. Β). Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

Shuker, R. (2005). *Popular Music: The Key Concepts*. London & New York: Routledge.

Ταμπούρης, Π. (2008α). *Το Ρεμπέτικο Τραγούδι στην Αμερική 1900-1940*. Αθήνα: FM Records.

Ταμπούρης, Π. (2008β). *Το Ρεμπέτικο Τραγούδι στην Αμερική 1900-1940*. Αθήνα: FM Records.

Tosone, J. (2000). *Classical guitarists: conversations*. Jefferson: McFarland.

Τραμπαδώρος, Δ. Ι. (2012). *Το σταφιδικό ζήτημα: Το χρονικό της κρίσης και οι συνέπειες της*. Αθήνα: Ιδίου.

Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί....* Αθήνα: Στιγμή.

Χολστ-Βάρχαφτ, Γ. (1980). *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Ντενίζ Χάρβεϋ & Σία.

## Ιστότοποι:

Δρόμοι: θεωρία και πράξη (χ.η.). Ανακτήθηκε 20/2/17 από <http://blogs.sch.gr/babistms/files/2012/01/Thewria-kai-praksi-dromoi.pdf> (20/2/17)

Ευαγγέλου, Γ. (2008). *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928 – 1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη* (πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου). Ανακτήθηκε από [http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/405/lpm\\_000045.pdf?sequence=1](http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/405/lpm_000045.pdf?sequence=1) (20/2/17)

Ζανταρίδου, Ε. (2012). «Η αναβίωση» των ρεμπέτικων κομπανιών στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80» (πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου). Ανακτήθηκε από:

<http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/4649/%CE%A0%CE%A4%CE%A5%CE%A7%CE%99%CE%91%CE%9A%CE%97%20%CE%96%CE%>

[91%CE%9D%CE%A4%CE%91%CE%A1%CE%99%CE%94%CE%9F%CE%A5.p  
df?sequence=1](#) (20/2/17)

Ισοκράτης (380 π.Χ.). *Πανηγυρικός*. Ανακτήθηκε από [http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient\\_greek/tools/corpora/anthology/content.html?t=266&m=1](http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/corpora/anthology/content.html?t=266&m=1) (20/2/17)

Gauntllet, S. (1997). *Obituary: George Katsaros*. Ανακτήθηκε από <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-george-katsaros-1249521.html>

Μπαμπινιώτης, Γ. (2008). *Η ελληνική γλώσσα ως όχημα διάδοσης τής χριστιανικής διδασκαλίας*. Ανακτήθηκε από: <http://www.babiniotis.gr/wmt/webpages/index.php?lid=1&pid=7&catid=M&apprec=13> (20/2/17)

Pappas, G. (2015). *14 Really Cool Photos of Early Greek Immigrants in the United States*. Ανακτήθηκε από <http://www.pappaspost.com/fourteen-really-cool-photos-of-early-greek-immigrants-in-the-united-states/> (20/2/17)

Παπαγεωργίου, Γ. (2012). *Η κιθάρα ως σολιστικό όργανο στο ρεμπέτικο τραγούδι από το 1900 έως το 1950 υπό το πρίσμα σημαντικών κιθαριστών* (πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου). Ανακτήθηκε από: [https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/15708/2/PapageorgiouIoannis\\_Pe2012.pdf](https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/15708/2/PapageorgiouIoannis_Pe2012.pdf) (20/2/17)

Στέφανος, Ν. (2013). *Ποτοαπαγόρευση: Ένα τεράστιο λάθος, που γιγάντωσε τη Μαφία*. Ανακτήθηκε από <http://news247.gr/eidiseis/afieromata/potoapagoreysh-ena-terastio-lathos-poy-gigantwse-th-mafia.2530341.html> (20/2/17)

[χ.σ.] (2010). *"Ελληνική απόλαυσις" - Γιώργος Κατσαρός (1888-1997)*. Ανακτήθηκε από [http://katotokerdos.blogspot.gr/2010/01/blog-post\\_14.html](http://katotokerdos.blogspot.gr/2010/01/blog-post_14.html) (20/2/17)

[χ.σ.] (2015). *Ο ρεμπέτης της Αμερικής Γιώργος Κατσαρός και η σχέση του με τη χριστιανική πίστη*. Ανακτήθηκε από [http://filoi-rempetikou.blogspot.gr/2015/04/blog-post\\_72.html](http://filoi-rempetikou.blogspot.gr/2015/04/blog-post_72.html) (20/2/17)

[https://www.amazon.com/s/ref=nb\\_sb\\_noss/157-6142401-0033509?url=search-alias%3Ddigital-music&field-keywords=giorgos+katsaros](https://www.amazon.com/s/ref=nb_sb_noss/157-6142401-0033509?url=search-alias%3Ddigital-music&field-keywords=giorgos+katsaros) (20/2/17)  
[https://www.amazon.com/s/ref=nb\\_sb\\_noss?url=search-alias%3Daps&field-keywords=Yiorghos+Katsaros+Vol.+2+%2F+Singers+of+Greek+Popular+Song+in+78+rpm+%2F+Recordings+1935+-+1948&rh=i%3Aaps%2Ck%3AYiorghos+Katsaros+Vol.+2+%2F+Singers+of+Greek+Popular+Song+in+78+rpm+%2F+Recordings+1935+-+1948](https://www.amazon.com/s/ref=nb_sb_noss?url=search-alias%3Daps&field-keywords=Yiorghos+Katsaros+Vol.+2+%2F+Singers+of+Greek+Popular+Song+in+78+rpm+%2F+Recordings+1935+-+1948&rh=i%3Aaps%2Ck%3AYiorghos+Katsaros+Vol.+2+%2F+Singers+of+Greek+Popular+Song+in+78+rpm+%2F+Recordings+1935+-+1948) (20/2/17)

<http://www.ebay.ca/itm/262255649945> (20/2/17)  
<http://www.rebetiko.gr/prosopa.php?action=diskografia&person=10001423&page=347> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=7h8wc9TFpl8> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=5L48SboW9-Q> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=S73vYNV0CGY> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=oxACpv9ZC6w> (20/2/17)  
[https://www.youtube.com/watch?v=T-P\\_jf9I95k](https://www.youtube.com/watch?v=T-P_jf9I95k) (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=tK7FP9Vj19w> (20/2/17)  
[https://www.youtube.com/watch?v=fB45GJ1p\\_1w](https://www.youtube.com/watch?v=fB45GJ1p_1w) (20/2/17)  
[https://www.youtube.com/watch?v=lqGo1j\\_w2I4](https://www.youtube.com/watch?v=lqGo1j_w2I4) (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=4OZ9Xj9vMSo> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=rbIH0Te89-8> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=zYPGZI29wdA> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=MV470p2onZI> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZbEpjUYbdH8> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=NYwLJliGCoo> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=dW98VLz9xWY> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=d2DWx7qzW08> (20/2/17)  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_rd\\_enpJuZk](https://www.youtube.com/watch?v=_rd_enpJuZk) (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=OH6k0jVSfwQ> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=9esoUba-Skg> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=4P9rIyHZovE> (20/2/17)  
<https://www.youtube.com/watch?v=JnohAOhGACg> (20/2/17)

Score

# Ελληνική Απόλαυσις 1927 (ή 1919)

(αδέσποτη μελωδία)

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ

καταγραφή: Κωστόπουλος Δημήτρης

♩=60

Voice

Guitar

V.

Gtr.

V.

Gtr.

V.

Άντεσα ποθά νω τι θαπού-ναι πέ - θα νε και να - ασμπε κρης — ε νάς κρης —

Gtr.



8

V.

8

Gtr.

Άντεσαποθά νω τι θαπου-ναι πέ - θανεκαινα - ασμπε κοής — ε νάζμπε κοής —

10

V.

10

Gtr.

Άντε πέ θα νε \ / και \ να - ασ Δεθ-βι-σης - έ - νας νύ - χτο γυ ρι στης α μάν α μάν

11

V.

11

Gtr.

Άντεπέθανε \ / και να-αςΔεθβισης - έ - ναςνύ - χτογυ - ρι στηςαμάναμάν

13

V.

13

Gtr.

15

V.

Gtr.

17

V.

Gtr.

18

V.

Gtr.

19

V.

Gtr.

Ά ντε της τρια ντα\_ φυλ λιάς τα φυ - λλα θα\_ τα κά νω φο\_ ρε σια\_

\_ βρε φό ρε σια

Ά ντε της τρια ντα\_ φυλ λιάς τα φυ - λλα θα τα κά νω φο\_ ρε σιά\_ βρε φό ρε

20

V.    
 8   
 σια

Gtr. 

21

V.    
 8   
 Ά ντε να τα βά λω να πε ρά σω α ντε να σου κά ψω τη καρδιά βρα μάν α μάν

Gtr. 

22

V. 

Gtr. 

23

V.    
 8   
 Ά ντε να τα βά λω να πε ρά σω α ντε να σου κά ψω τη καρδιά βρα μάν α μάν

Gtr. 

24

V.

Gtr.

26

V.

Gtr.

27

V.

Gtr.

30

V.

Gtr.

31

V.

Gtr.

32

V.

Gtr.

33

V.

Gtr.

34

V.

Gtr.

Ά ντε σα πο θά νω στο κα ρά α βι ρί — ξε τε με στο — γυα λο — — α μάν γυα

λό —

35

V.

Ά ντε σα πο θά νω στο κα ρά α βι ρί— ξε τε με στο— γνα λο— α μάν γνα

Gtr.

36

V.

Gtr.

37

V.

Ά ντε να με φαν— τα μαύ ρα ψά ρια ά ντε και το άλ μυ— ρό— νε ρό α μάν α μάν

Gtr.

38

V.

Gtr.

39

V.

Ά ντε να με φάν — τα μά — ρα ψά ρια ά ντε και το άλ — μω — ρο νε ρό α μάν α μάν

Gtr.

40

V.

Gtr.

42

V.

Gtr.

Score

# Νέοι, Γέροι ψιθυρίζουν

(αδέσποτη μελωδία)

ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

καταγραφή: Δημήτρης Κωστόπουλος

♩=110

The musical score is written for Voice, Guitar, and Violin (V.). It is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each with a measure number (4, 8, 11, 15) at the beginning of the first staff. The Voice part consists of whole rests. The Guitar part features a complex melodic line with many accidentals and a steady bass line. The Violin part is mostly silent, with some chords at the end of the first system. The score concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.



18

V.

Gtr.

21

V.

Gtr.

24

V.

Gtr.

27

V.

Gtr.

30

V.

Gtr.


Mου α γέ σει ν'α νε βάλ νω στο αυ το

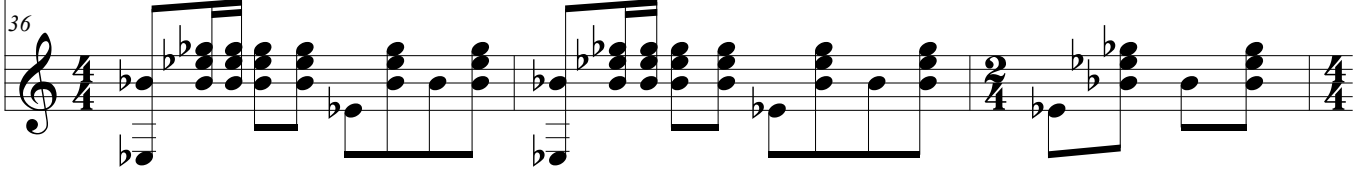
33

V.  και με ζούρλα το τι μώ νι να κρα

Gtr. 

36

V.  τώ έ τσι— μά ρέ σει να περ

Gtr. 

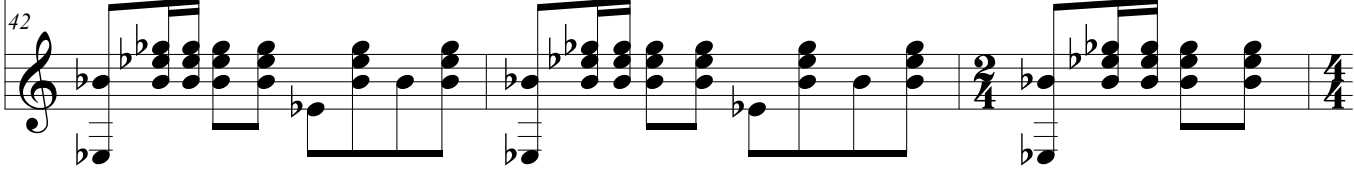
39

V.  νά ω τη ζω ή και δε— με νοιά ζει ο κοσ μά κησ τι θα

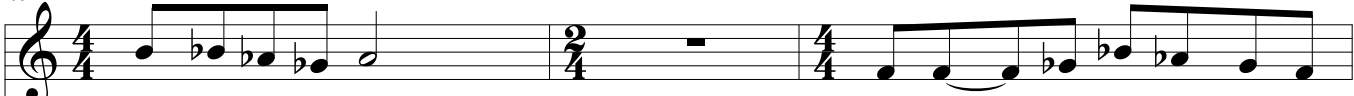
Gtr. 

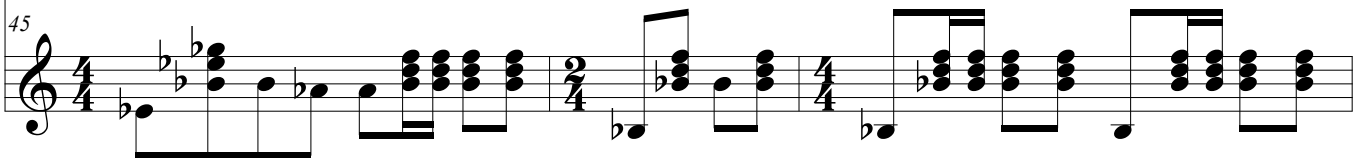
42

V.  πει έ τσι— μά ρέ σει να περ

Gtr. 

45

V.  νά ω τη ζω ή και δε— με νοιά ζει ο κοσ

Gtr. 

48

V.    
 8 μά κης τι θα πει Αχ μπαρ μπου νά ρα μου!

Gtr. 

51

V.    
 8 νέ οι γέ ροι ψί θυ ρί ζουν τα μαύ ρα μά τια σου την καρ διά μου σκί ζουν με

Gtr. 

54

V.    
 8 μα μα τιά σου πέφ τουν ό λοι σαν τρε λοί κ'έ τσι\_ περ νάς μα την ω

Gtr. 

57

V.    
 8 ραί α σου ζώ ή με μα μα μα τιά σου πέφ τουν

Gtr. 

60

V.    
 8 ό λοι σαν τρε λοί κ'έ τσι\_ περ νάς μα την ω ραί α σου ζώ ή

Gtr. 

63

V.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 63 to 65. The Violin (V.) part consists of three measures with whole rests. The Guitar (Gtr.) part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The bass line is a steady eighth-note accompaniment.

66

V.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 66 to 68. The Violin (V.) part has three measures of whole rests. The Guitar (Gtr.) part continues with intricate melodic lines and a consistent eighth-note bass line.

69

V.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 69 to 71. The Violin (V.) part has three measures of whole rests. The Guitar (Gtr.) part shows more melodic development with various note values and a steady bass line.

72

V.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 72 to 75. The Violin (V.) part has four measures of whole rests. The Guitar (Gtr.) part features a dense texture with many sixteenth notes and a consistent eighth-note bass line.

76

V.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 76 to 78. The Violin (V.) part has three measures of whole rests. The Guitar (Gtr.) part includes a prominent section with dense chords and sixteenth-note patterns, maintaining the eighth-note bass line.

79

V.

8

Gtr.

79

3/4

4/4

Detailed description: This system covers measures 79 to 81. The Violin (V.) part is mostly silent, with rests in measures 79 and 81, and a whole rest in measure 80. The Guitar (Gtr.) part features a complex rhythmic pattern. Measure 79 has a 3/4 time signature and consists of a series of chords. Measure 80 has a 3/4 time signature and contains a melodic line with a slur and a fermata. Measure 81 has a 4/4 time signature and continues the melodic line. The key signature has two flats.

82

V.

8

Gtr.

82

Detailed description: This system covers measures 82 to 84. The Violin (V.) part is silent with rests in all three measures. The Guitar (Gtr.) part continues with a melodic line in measure 82, a chordal texture in measure 83, and a melodic line with a slur and a fermata in measure 84. The key signature has two flats.

85

V.

8

Gtr.

85

Detailed description: This system covers measures 85 to 88. The Violin (V.) part is silent with rests in all four measures. The Guitar (Gtr.) part features a melodic line in measure 85, a complex chordal texture in measure 86, a melodic line with a slur and a fermata in measure 87, and a melodic line with a slur and a fermata in measure 88. The key signature has two flats.

89

V.

8

Gtr.

89

Detailed description: This system covers measures 89 to 91. The Violin (V.) part is silent with rests in all three measures. The Guitar (Gtr.) part has a melodic line in measure 89, a complex chordal texture in measure 90, and a melodic line with a slur and a fermata in measure 91. The key signature has two flats.

92

V.

8

Gtr.

92

3/4

4/4

Detailed description: This system covers measures 92 to 94. The Violin (V.) part is silent with rests in all three measures. The Guitar (Gtr.) part has a complex chordal texture in measure 92, a melodic line with a slur and a fermata in measure 93, and a melodic line with a slur and a fermata in measure 94. The key signature has two flats.

95

V.

Gtr.

98

V.

Gtr.

Αχ μπο — μπου νά ρα μου!

101

V.

Gtr.

νέ οι γέ ροι ψί θυ ρί ζουν τα μαύ ρα μά τια σου την καρ διά μου σκί ζουν με

104

V.

Gtr.

μα μα τιά σου πέφ τουν ό λοι σαν τρε λοί κ'έ τσι — περ νά ω την ω

107

V.

Gtr.

ραί α μου ζώ ή με μα μα τιά σου πέφ τουν ό λοι σαν τρε λοί

110

V.

8

κ'έ τσι — περ νάζ μα την ω ραί α σου ζώ ή

Gtr.

110

113

V.

8

Gtr.

113

V.

8

Gtr.

116

116

*rit.*

V.

8

Gtr.

119

119

Score

# Με τις τσέπες αδειανές (1934)

ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

♩=120

καταγραφή: Δημήτρης Κωστόπουλος

Voice

Guitar

5

V.

Gtr.

10

V.

Gtr.

15

V.

Gtr.

20

V.

Gtr.

Τι θα κά νου με βρε φί λιο στην κα τά στα σιν αυ τή



24

V.    
 8 που χα μέ νοι ό λοι πά με έ δω στην Α με ρι κή. Ό που φτώ χεια έ χει

Gtr. 

29

V.    
 8 πέ σει και δεν βρί σκου με δου λειά και τα έ ξο दा δε βγαί νουν

Gtr. 

34

V.    
 8 και τρα βού με συμ φο ρά Ό που φτώ χεια έ χει πέ σει

Gtr. 

38

V.    
 8 και δεν βρί σκου με δου λειά και τα έ ξο दा δε βγαί νουν

Gtr. 

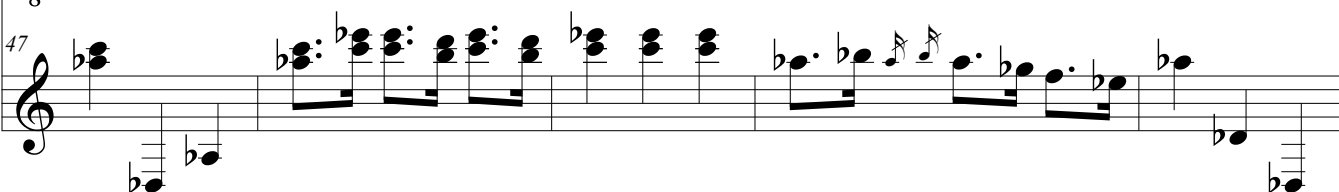
42

V.    
 8 και τρα βού με συμ φο ρά

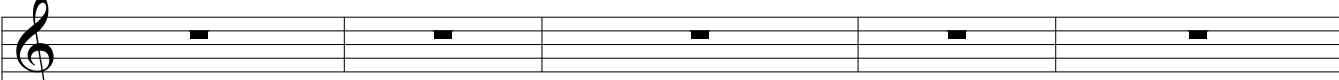
Gtr. 

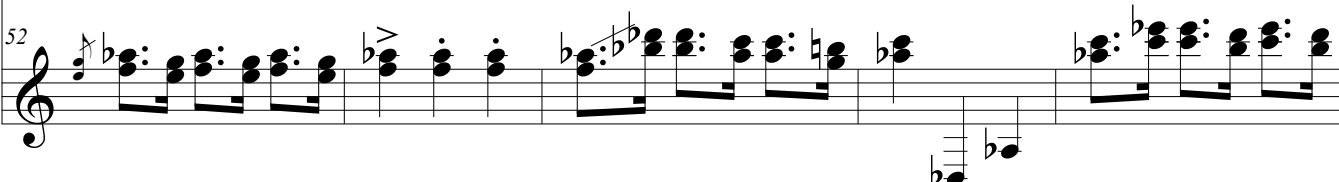
47

V. 

Gtr. 

52

V. 

Gtr. 

57

V. 

Gtr. 

πως θυ μά μαι τις η

62

V. 

Gtr. 

μέ ρες που' χα με τα τά λη ρα— που ετ ρώ γα με μπρι τζό λες και

67

V. 

Gtr. 

τώ ρα τρώ με λά χα να πως θυ μά μαι τις η μέ ρες

72

V.    
 8 που' χα με τα τά λη ρα που ετ ρώ γα με μπρι τσό λες και τώ ρα τρώ με

Gtr. 

77

V.    
 8 λά χα να που πη γαί να με στους γά μους και φω νά ζα με τα

Gtr. 

82

V.    
 8 ξί τώ ρα πά με με τα πό δια— έ ξω εις την ε ξο χή

Gtr. 

87

V.    
 8 που πη γαί να με στο θέα τρο και φω νά ζα με τα ξί τώ ρα πά με με τα

Gtr. 

92

V.    
 8 πό δια έ ξω εις την ε ξο χή

Gtr. 

97

V.

Gtr.

102

V.

Gtr.

107

V.

Gtr.

112

V.

με τα μούτ'ρα κρεμασμένα με τις τσέπες αδειανές

Gtr.


116

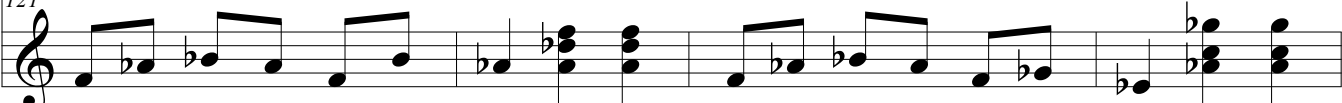
V.

περπατούμε με στους δρόμους μα με σκέψεις συλλογές

Gtr.

121

V.    
 8 με τα μούτ ρα κρε μα σμέ να με τις τσέ πες α δεια νές

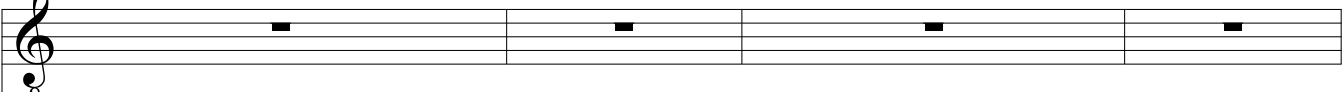
Gtr. 

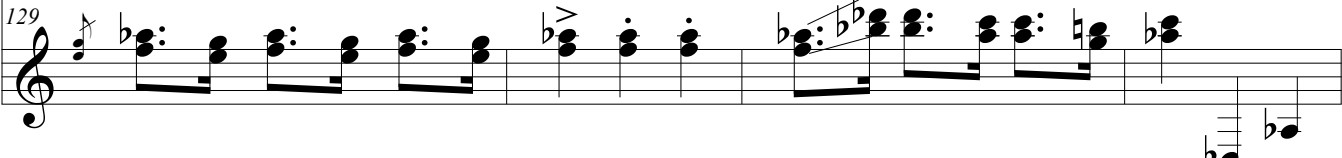
125

V.    
 8 περ πα τού με με στους δρό μους μα με σκέ ψεις συλ λο γές

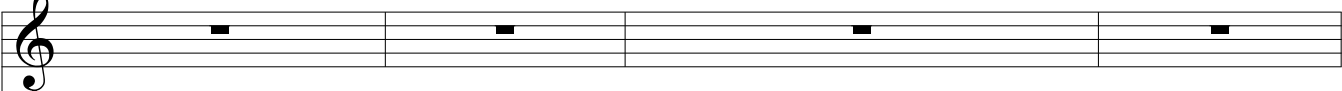
Gtr. 

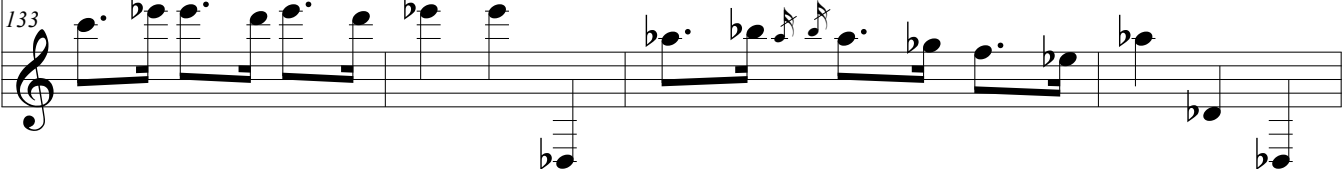
129

V. 

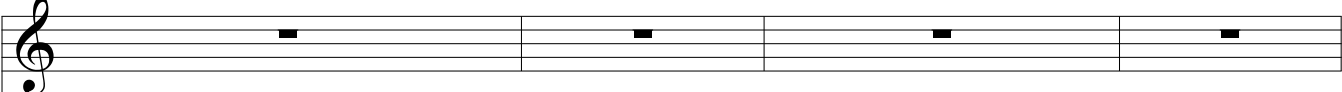
Gtr. 

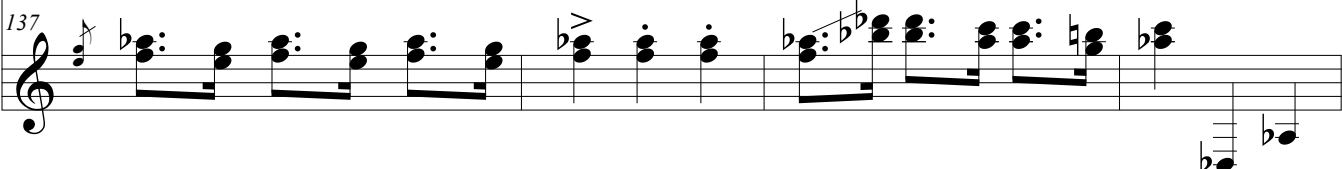
133

V. 

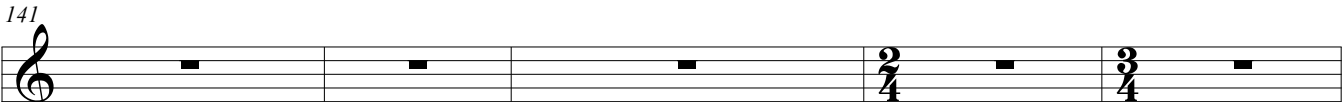
Gtr. 

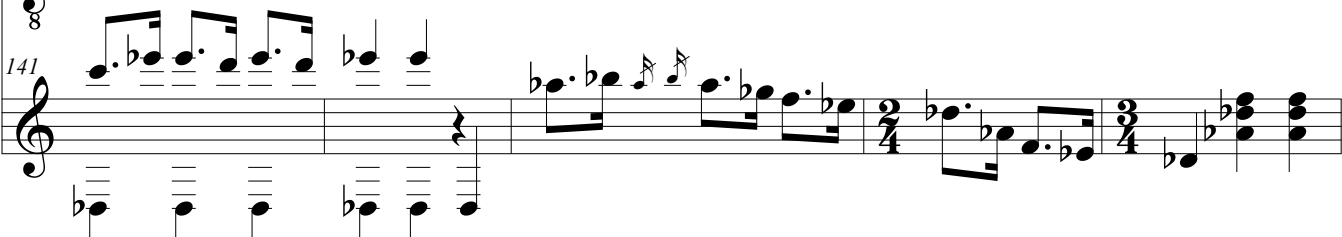
137

V. 

Gtr. 

141

V. 

Gtr. 

146

V. 

πως θυ μά μαι τις η μέ ρες που' χα με τα τά λη ρα— που ετ ρώ γα με μπρι

Gtr. 

151

V. 

τζό λες και τώ ρα τρώ με λά χα να— που πη γαί να με στους

Gtr. 

156

V. 

γά μους και φω νά ζα με τα ξί τώ ρα πά με με τα πό δια

Gtr. 

161

V. 

έ ξω εις την ε ξο χή που πη γαί να με στο θέα τρο και φω νά ζα με τα

Gtr. 


166


V. 

ξί τώ ρα πά με με τα πό δια έ ξω εις την ε ξο χή

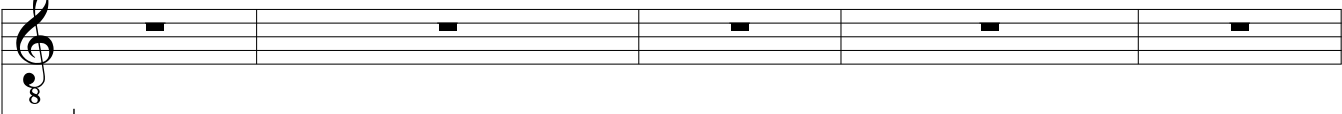
Gtr. 


171

V. 

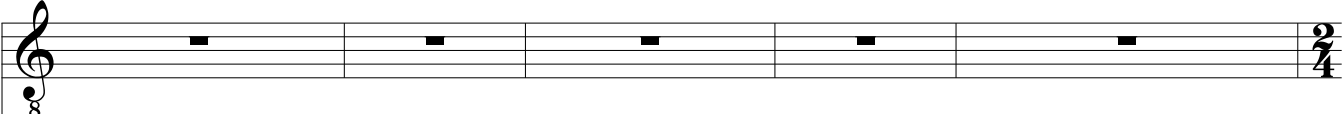
Gtr. 


176

V. 

Gtr. 

181

V. 

Gtr. 

186

V. 

με τα μούτ ρα κρε μα σμέ να με τις τσέ πες α δεια

Gtr. 

191

V.    
 8 νές περ πα τού με με στους δρό μους μα με σκέ ψεις συλ λο γές

Gtr. 

196

V.    
 8 με τα μούτ ρα κρε μα σμέ να με τις τσέ πες α δεια νές

Gtr. 

*rit.*

201

V.    
 8 περ πα τού με με στους δρό μους Χούμ περτ τι μας έ κα νες

Gtr. 



Score

# Χτες το βράδυ, στου Καρίπη (1935)

(αδέσποτη μελωδία)

ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

καταγραφή: Δημήτρης Κωστόπουλος

$\text{♩} = 60$  *rubato*

Voice

Guitar

V.

Gtr.

V.

Gtr.

V.

Gtr.

V.

Gtr.

V.

Gtr.

$\text{♩} = 110$  *a tempo*

The musical score is arranged in five systems, each with a vocal line and a guitar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/4. The first system is marked *rubato* with a tempo of 60. The second system is marked with a '2' above the vocal staff. The third system is marked with a '3' above the vocal staff. The fourth system is marked with a '4' above the vocal staff. The fifth system is marked with a '5' above the vocal staff and a tempo change to *a tempo* with a tempo of 110. The guitar part features various techniques including triplets and complex rhythmic patterns.

6

V.

Gtr.

7

V.

Gtr.

8

V.

Gtr.

9

V.

Gtr.

10

V.

Gtr.

Α ντε χτες το βρά- δυ σου Κα ρί- πη

Δεν ε φου μά- ρα με χα- σί- σι

11

V. 8

Α ντεν ε φου μά ρα με τη τσί κα

Gtr. 11

12

V. 8

ά ντε με 'ναν μάγ κά απ' τη Σύ ρα

Gtr. 12

13

V. 8

Gtr. 13

15

V. 8

Α ντε κίη ρθε κί νας άπ τη Πατ ρα

Gtr. 15

16

V. 8

δε και στον κά να με πα τά τα

Gtr. 16

17

V.

Gtr.

18

V.

Gtr.

19

V.

Gtr.

20

V.

Gtr.

21

V.

Gtr.

Ά ντε κιάλ λος έ νας απ' το Βό λο

ά ντε κιε φου μά ρι σε 'να τό νο

23

V.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. The Violin (V.) part is a whole rest. The Guitar (Gtr.) part features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass clef with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

24

V.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 24 and 25. The Violin (V.) part is a whole rest. The Guitar (Gtr.) part continues the melodic and bass lines from the previous system.

25

V.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 25 and 26. The Violin (V.) part is a whole rest. The Guitar (Gtr.) part continues the melodic and bass lines.

26

V.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 26 and 27. The Violin (V.) part is a whole rest. The Guitar (Gtr.) part continues the melodic and bass lines.

27

V.

Δεν ήρ θα νέ \_\_\_\_\_ γιατ' τον \_\_\_\_\_ Πε ραί \_\_\_\_\_ α

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 27 and 28. The Violin (V.) part has a melodic line with eighth notes and rests, with lyrics underneath. The Guitar (Gtr.) part continues the melodic and bass lines. The lyrics are: "Δεν ήρ θα νέ \_\_\_\_\_ γιατ' τον \_\_\_\_\_ Πε ραί \_\_\_\_\_ α".

28

V.

8

ά ντε μας στη σκά σα νε ω ραί α

Gtr.

28

7

29

V.

8

Gtr.

29

30

V.

8

Gtr.

30

31

V.

8

Ά ντε μας αρχί σα νε στα ζά ρια

Gtr.

31

32

V.

8

ά ντε δε μας ά φη σαν πε ντά ρα

Gtr.

32

33

V.

Gtr.

35

V.

Δε 'ρι ξα νέ γε μά το ζά ρί

Gtr.

36

V.

δε τους πή ρα με χα μπά ρι

Gtr.

37

V.

Gtr.

38

V.

Gtr.

39

V.

Ά ντε δε τους πή— ρα με χα— μπά ρι

Gtr.

40

V.

ά ντε ρί ξα νε— γε μά το— ζά ρι

Gtr.

41

V.

Gtr.

43

V.

Gtr.

44

V.

Gtr.



45

V.

Gtr.

46

V.

Gtr.

47

V.

Gtr.

Εχ τές το βρά— δυ σου— Κα ρί— πη

48

V.

Gtr.

δεν ε φου μά— ρα με χα— χα σί σι

49

V.

Gtr.

50

V.

Gtr.

51

V.

Ά ντεν ε φου μα ρα με τη τσί κα

Gtr.

52

V.

ά ντε με να μά γκα απ τη Σύ ρα

Gtr.

*rit.*


53

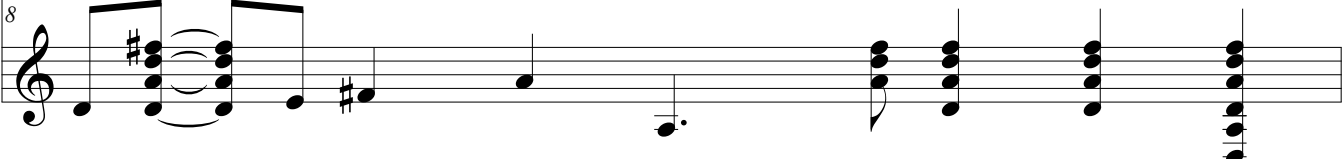
V.

Gtr.




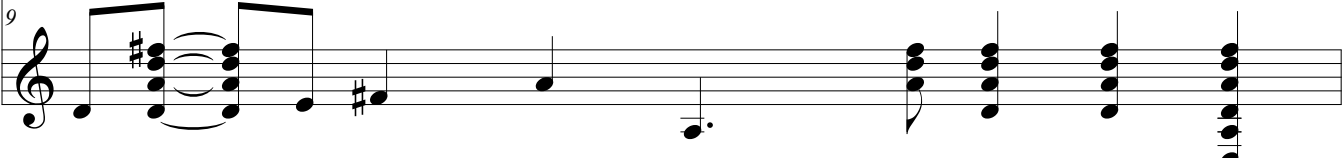
8

V.    
 8 Μ'αρ — γι λέ — δες και — τσι γά — ρο

Gtr. 

9

V.    
 8 μα — ρου χά — να Πρού — σας μαύ — ρο


Gtr. 

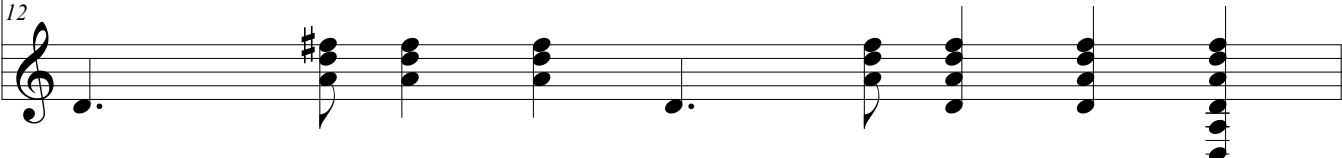
10

V. 


Gtr. 

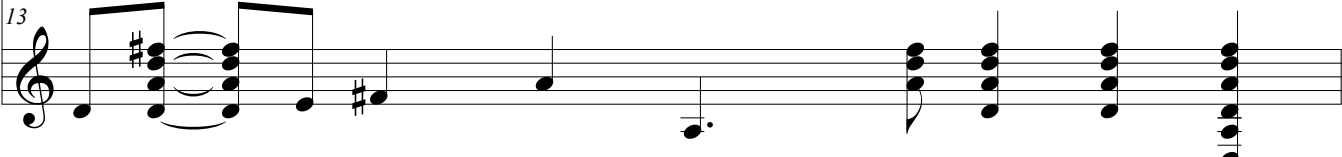
12

V.    
 8 Χαρ μά νης είμ' απ' το πρω ί

Gtr. 

13

V.    
 8 και πά για να — φου μά — ρο

Gtr. 

14

V. 8

Μέ σα σου Μάν θου το τε κέ

Gtr. 14

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line (V.) is in 7/8 time, starting with a quarter rest followed by eighth notes. The guitar line (Gtr.) features a 7/8 time signature and a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and chords.

15

V. 8

θα πι νω φί νο μαύ ρο

Gtr. 15

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. The vocal line continues with eighth notes and a quarter note. The guitar line maintains its complex rhythmic accompaniment.

16

V. 8

Με σα σου Μα νθου το τε κέ

Gtr. 16

Detailed description: This system contains measures 16 and 17. The vocal line has a quarter rest followed by eighth notes. The guitar line continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

17

V. 8

θα πι νω φί νο μαύ ρο

Gtr. 17

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. The vocal line has a quarter rest followed by eighth notes. The guitar line continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

19


V. 8

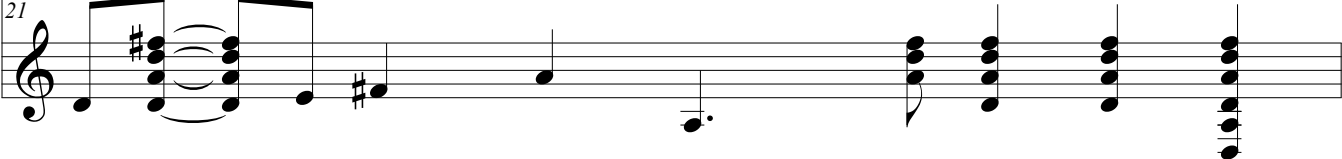
Οι μπά τσοι μας μπλο κά ρα νε

Gtr. 19


Detailed description: This system contains measures 19 and 20. The vocal line has a quarter rest followed by eighth notes. The guitar line continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

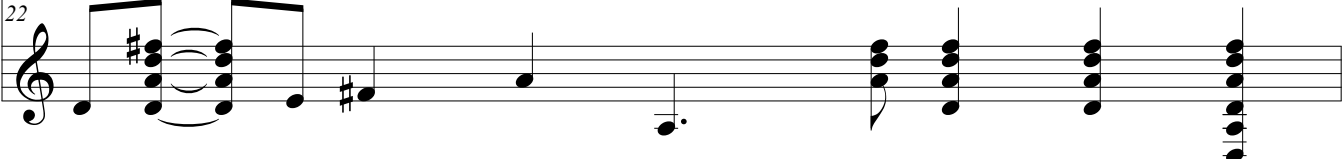
21

V.    
 8   
 βρε Μάν θο μας τη σκά σα νε

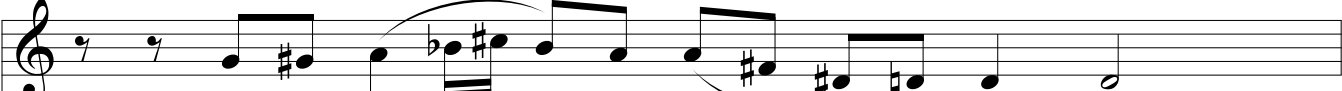
Gtr. 

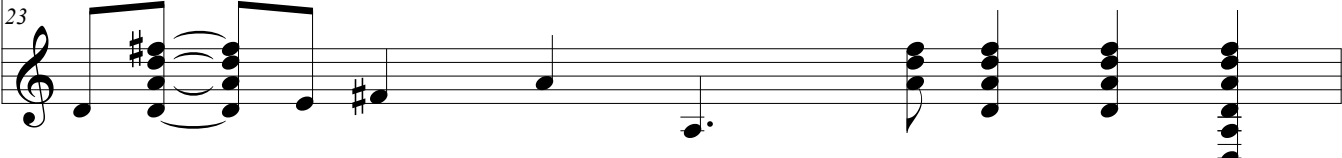
22

V.    
 8   
 Α ντε μά γκες στη δου λειά σας


Gtr. 

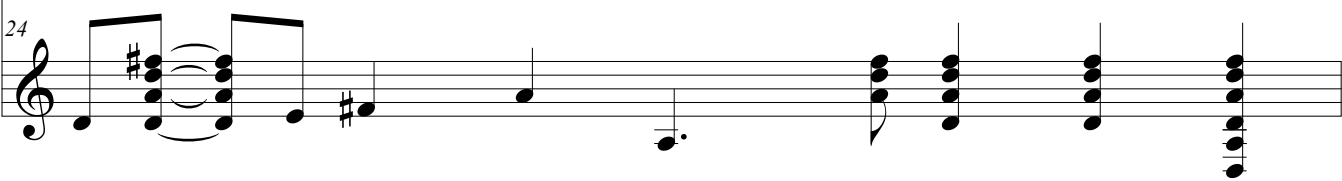
23

V.    
 8   
 μη χα λά τε τη καρ διά σας

Gtr. 

24

V.    
 8   
 Α ντε μά γκες στη δου λειά σας

Gtr. 

25

V.    
 8   
 μη χα λά τε τη καρ διά σας

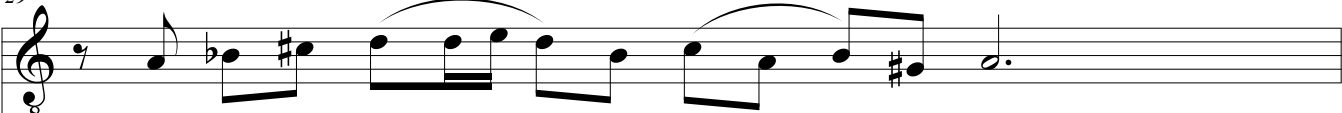
Gtr. 

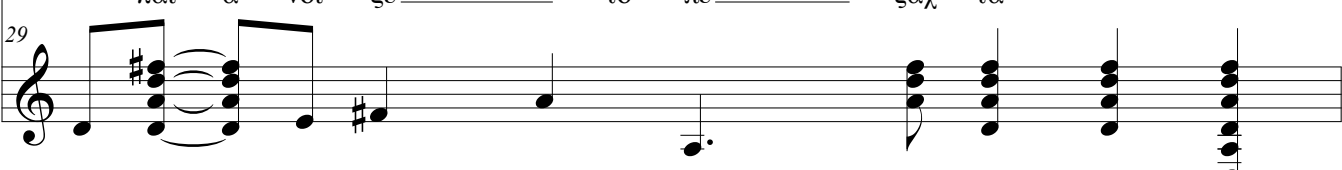
27

V.  Δώσ' στους μπά τσους μ'αρχο νιά

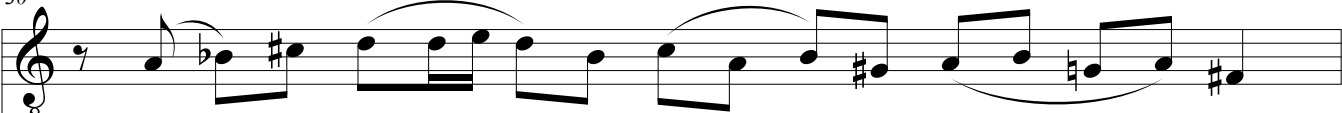
Gtr. 

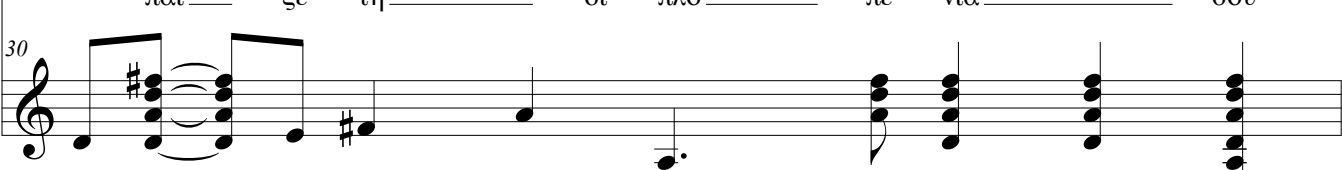
29

V.  και ά νοι ξε το πε ζαχ τά


Gtr. 

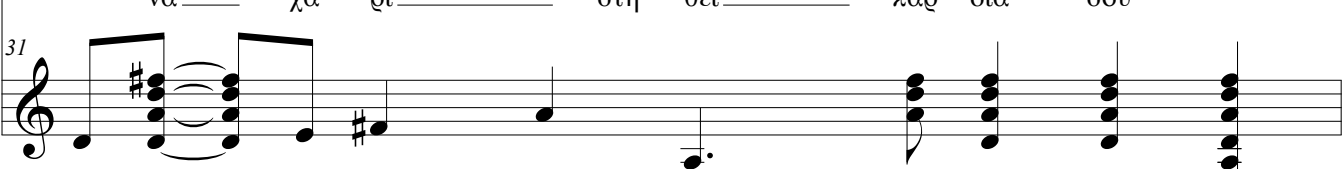
30

V.  παί ξε τη δι πλο πε νιά σου

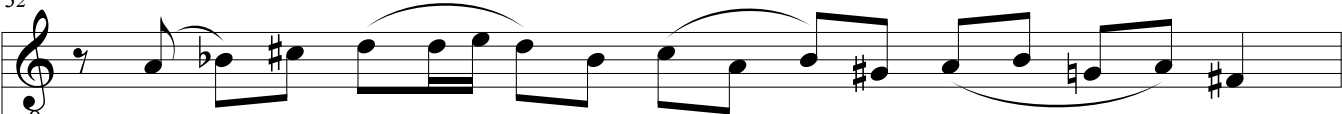
Gtr. 

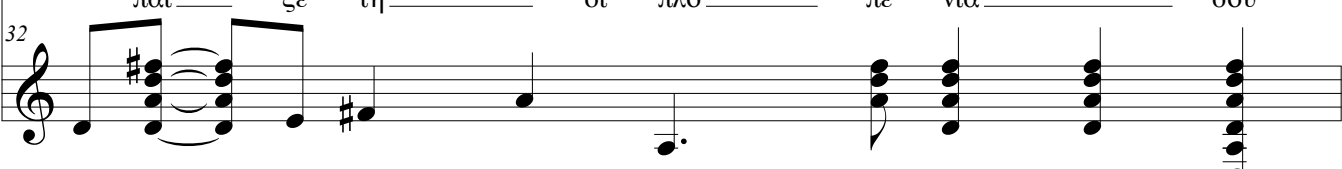
31

V.  να 'χα ρι στη θεί καρ διά σου

Gtr. 

32

V.  παί ξε τη δι πλό πε νιά σου

Gtr. 

33

V. 8

να — 'χα ρι — στη θεί — καρ — διά σου

Gtr. 33

34

V. 8

Gtr. 34

36

V. 8

Γεια σου βρε Μάν θο μου Δερ βί ση

Gtr. 36

37

V. 8

ο — τε κές — σου δεν — θα σβή σει

Gtr. 37

38

V. 8

γέ — μω σε — μας το — λου λά — σου

Gtr. 38



39

V. 8 και παί ξε μας το μπά (γκλα μά σου

Gtr. 39

40

V. 8 γέ μω σε μας το λου λά σου

Gtr. 40

41

V. 8 και παί ξε μάς το μπά (γκλα μά σου

Gtr. 41

Score

# Εάν δεν ήσουνα κακιά (1938)

ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

καταγραφή: Δημήτρης Κωστόπουλος

♩=100

Violin I

Violin II

Voice

Guitar

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

8 Βρε αν δεν ή σουν να κα κιά μι κρη μαν ρο μαλ λού σα

14

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

8 Βρε αν δεν ή σουν να κα κιά μι κρη μαυ ρο μαλ λού σα

18

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

8 ε γώ δεν θα 'μουν δυ στυ χης κieu τυ χής θα ζού σα

22

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

8 ε γώ δεν θα 'μουν δυ στυ χης κieu τυ χής θα ζού σα

Vln. I  
Vln. II

V.  
Gtr.

Vln. I  
Vln. II

V.  
Gtr.

Vln. I  
Vln. II

V.  
Gtr.

8 Για δεσ πως με κα τή ντη σεσ στους δρο μουσ να γυ ρί ζω

38

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

8 Για δεσ πως με κα τή ντη σεσ στους δοό μουσ να γυ ρί ζω

42

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

8 να σκέφ το μαι ε σέ να νε και πα ντα να δα κρι ζω

46

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

8 να σκέφ το μαι ε σέ να νε και πα ντα να δα κρι ζω

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Εάν δεν ήσουνα κακιά (1938)'. It is arranged for Violin I, Violin II, Violoncello (V.), and Guitar (Gtr.). The score is divided into three systems, each starting at measure 38, 42, and 46 respectively. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The lyrics are in Greek. The first system (measures 38-41) contains the lyrics: 'Για δεσ πως με κα τή ντη σεσ στους δοό μουσ να γυ ρί ζω'. The second system (measures 42-45) contains: 'να σκέφ το μαι ε σέ να νε και πα ντα να δα κρι ζω'. The third system (measures 46-49) contains: 'να σκέφ το μαι ε σέ να νε και πα ντα να δα κρι ζω'. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often with a bass line that is a half note below the vocal line.

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

V.

Gtr.

8 Μια χά ρη ό μως σου ζη τώ με τά'πτ τον θα να τό μου

62

Vln. I

Vln. II

V.

8 Μια χά ρη ό μως σου ζη τώ με τά'πν τον θα να τό μου

Gtr.

66

Vln. I

Vln. II

V.

8 να έρ χεσαι κα μά φο ρά στο μνη μα το δι κό μου

Gtr.

70

Vln. I

Vln. II

V.

8 να έρ χεσαι κά μα φο ρά στο μνη μα το δι κό μου

Gtr.

70

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Εάν δεν ήσουνα κακιά (1938)'. The score is arranged for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and a vocal line. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (62, 66, and 70). The vocal line includes Greek lyrics. The string parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and chords. The Cello part (Gtr.) is written in a lower register, often using a bass clef. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.