



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών με κατεύθυνση: Εθνομουσικολογία και Πολιτισμική Ανθρωπολογία και ειδίκευση: Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

*Η μετάβαση από το τρίχορδο μπουζούκι στο τετράχορδο, μέσα από τον μουσικό και συνθέτη Μανώλη Χιώτη και συγκεκριμένα μέσα από την μελέτη περίπτωσης του τραγουδιού «Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω»*

*από τον*

**ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ**

Επιβλέπων καθηγητής: Λιάβας Λάμπρος

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας & Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας ΕΚΠΑ

Συνεπιβλέπων καθηγητής: Σαρρής Χαρίδημος

Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

**ΑΘΗΝΑ**

**Ιούνιος 2021**

**The transition from the three-stringed to the four-stringed bouzouki through the works of performer and composer Manolis Hiotis, and specifically through a case study of the song «Εσύ ‘σαι η αιτία που υποφέρω» (Greek: “You Are The Reason For My Suffering”)**

**Εγκρίθηκε από τριμελή επιτροπή αξιολόγησης**

**Επιτροπή Αξιολόγησης**

**1) Επιβλέπων Καθηγητής**

Λάμπρος Λιάβας

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας, ΕΚΠΑ

Υπογραφή

**2) Μέλος Επιτροπής**

Αναστάσιος Χαψούλας

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας, ΕΚΠΑ

Υπογραφή

**3) Μέλος Επιτροπής**

Παναγιώτης Πούλος

Επίκουρος Καθηγητής Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας, ΕΚΠΑ

Υπογραφή

© Κωνσταντίνος Παπαϊωάννου, 2021

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

## Ευχαριστίες

Ο κύκλος σπουδών μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του ΤΜΣ ολοκληρώνεται με την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Ύστερα από δύο χρόνια σπουδών είμαι στην ευχάριστη θέση να δηλώσω δημόσια, ότι οι γνώσεις μου αλλά και ο τρόπος σκέψης για την παραδοσιακή μουσική και όχι μόνο κάλυψαν τον στόχο και το κίνητρό μου, ώστε να πλουτίσω τις γνώσεις μου τόσο σε πρακτικό επίπεδο μέσω της ειδίκευσης του οργάνου που ασχολήθηκα, το μαντολίνο, όσο και σε ακαδημαϊκό επίπεδο.

Αρχικά ευχαριστώ τον καθηγητή μου και πλέον φίλο μου κο Πάρι Περυσινάκη, ο οποίος αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της σύγχρονης μουσικής, αλλά και μία σημαντική προσωπικότητα στον χώρο της εκπαίδευσης του παραδοσιακού οργάνου μαντολίνου.

Στην συνέχεια ευχαριστώ τον κο Δημήτρη Πυργιώτη για τον πλούτο των γνώσεών του, αλλά και για την μεταδοτικότητά του, όσον αφορά το αρμονικό και γενικότερα το θεωρητικό κομμάτι της μουσικής που με βοήθησε στον τρόπο σκέψης μου για αυτήν.

Επίσης ευχαριστώ τον κο Αλέξανδρο Αρκαδόπουλο, ο οποίος μας βοήθησε μέσω των μουσικών συνόλων να εντασσόμαστε ευέλικτα και έξυπνα σε διάφορα μουσικά παραδοσιακά σχήματα και όχι μόνο, παρόλο τις αντίξοες συνθήκες που αντιμετωπίσαμε λόγω COVID-19.

Επιπλέον ιδιαίτερες ευχαριστίες στον καθηγητή κο Λάμπρο Λιάβα για την μεταλαμπάδευση των γνώσεών του στο τομέα της Εθνομουσικολογίας, της Λαογραφίας και της Ανθρωπολογίας καθώς μέσα από τις συζητήσεις που γίνονταν στα μαθήματα αλλά και μέσα από τα ερωτήματα που μας έθετε κατάφερε, να μας αφυπνίσει μία νέα οπτική γωνία για τον κόσμο της μουσικής, τόσο σε θεωρητικό επίπεδο, όσο και σε πρακτικό.

Στην συνέχεια, ευχαριστώ ιδιαίτερος τον συνεπιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής μου εργασίας κο Χάρη Σαρρή, ο οποίος χάριν στην υπομονή αλλά και την υποστήριξή του, σε συνδυασμό με τις αστείρευτες γνώσεις του, βοήθησε ώστε να υλοποιηθεί η διπλωματική μου εργασία.

Επίσης ευχαριστώ τους μουσικούς και φίλους μου κο Γιώργο Αλτή, κο Αλέξανδρο Στουπάκη, Άρη Αντωνιάδη, Γιώργο Καρανδρέα και τον Άκη Σαγάνη για την πολύτιμη βοήθεια τους.

Τέλος, ιδιαίτερα θερμές ευχαριστίες θέλω να δώσω στην οικογένεια μου για την συνεχή συμπαράσταση της, για τις πολύτιμες συμβουλές της και για όλα όσα μου έχουν προσφέρει όλα αυτά τα χρόνια της ζωής μου αλλά και των σπουδών μου.

## **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, αντιπροσωπεύει τις προσωπικές απόψεις και δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής. Όλες οι δημοσιευμένες και μη πηγές που έχω χρησιμοποιήσει αναφέρονται στη βιβλιογραφία.

Παπαϊωάννου Κωνσταντίνος

Υπογραφή

*Αφιερώνεται στον αγαπημένο μου δάσκαλο  
Θέμη Παπαβασιλείου και στην οικογένειά μου.*



## Περίληψη

Η συνεχής μελέτη του ανθρώπου αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του, η οποία έχει ως απώτερο σκοπό την βελτίωση αλλά και την εξέλιξη αυτού, μέσα από την καθημερινότητά του. Αντίστοιχα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμβαίνει το ίδιο στην μελέτη και στην εξέλιξη ενός μουσικού οργάνου. Η παρούσα εργασία εξετάζει την μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι μέσα από τον μουσικό και συνθέτη Μανώλη Χιώτη και συγκεκριμένα μέσα από την μελέτη περίπτωσης του τραγουδιού «*Εσύ είσαι η αιτία που υποφέρω*». Η εργασία στηρίζεται πάνω στο συγκεκριμένο τραγούδι, εξετάζοντας τρεις διαφορετικές περιπτώσεις, μέσα από την καταγραφή δισκογραφικού υλικού και την επεξεργασία αυτού. Η μελέτη της βιβλιογραφίας εστιάζεται σε θέματα που αφορούν το κοινωνικό, ιστορικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της Μεταπολεμικής εποχής, το οποίο συνδέεται με το μπουζούκι και την ανάδειξη του. Στόχος της εργασίας μέσω των τριών καταγραφών είναι η ανάδειξη του μπουζουκιού, καθώς και η μετάβαση του από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι. Το θέμα προσεγγίζεται και τεκμηριώνεται με θεωρητικό αλλά και πρακτικό τρόπο, παρουσιάζοντας την οργανολογική εξέλιξη από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι.

**Λέξεις κλειδιά:** Μεταπολεμική Εποχή, Μανώλης Χιώτης, Τρίχορδο Μπουζούκι, Τετράχορδο Μπουζούκι.

## Abstract

Our impulse to acquire new knowledge, to improve, and to evolve is a fundamental aspect of human nature. The same principle can be applied to the development of musical instruments. This study examines the transition from the three-stringed to the four-stringed bouzouki through the works of performer and composer Manolis Hiotis, and specifically through a case study of the song «Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω» (Greek: “*You Are the Reason For my Suffering*”). The study examines three different versions of this particular song using recorded material from the extant discography. The literature review focuses on the social, historical, political, and cultural aspects of the post-war period that affected the advancement of the bouzouki. The aim of this study was to promote the bouzouki as an instrument worthy of study, and to show its evolution from its three-stringed variant to its four-stringed variant through the three versions of the aforementioned song. The topic is approached both theoretically and practically showing the organological progression from the three-stringed to the four-stringed bouzouki.

**Keywords:** Post-War Period, Manolis Hiotis, Three-Stringed Bouzouki, Four-Stringed Bouzouki.

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	5
Περίληψη.....	9
Abstract .....	10
Εισαγωγή .....	12
Κεφάλαιο 1.....	15
Ανασκόπηση της μεταπολεμικής εποχής και της μουσικής της Ελλάδας .....	15
1.1 Ιστορικά στοιχεία για την μεταπολεμική εποχή .....	15
1.2 Η μουσική της μεταπολεμικής εποχής.....	19
1.3 Η ζωή του Μανώλη Χιώτη .....	21
Κεφάλαιο 2.....	26
Η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι.....	26
2.1 Γενικές πληροφορίες για την ιστορία του μπουζουκιού .....	26
2.2 Το σύγχρονο τρίχορδο μπουζούκι.....	30
2.3 Το σύγχρονο τετράχορδο μπουζούκι .....	44
Κεφάλαιο 3 .....	47
Οι εκτελέσεις του Μανώλη Χιώτη στο τραγούδι «Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω» μέσα από τις περιπτώσεις των δύο μπουζουκιών .....	47
3.1 Η τρίχορδη εκτέλεση του τραγουδιού στην ταινία «Χαμένοι Άγγελοι» .....	47
3.2 Η τρίχορδη εκτέλεση του τραγουδιού μέσα από την ερμηνεία του Ανδρέα Σπαγγαδώρου.....	65
3.3 Η τετράχορδη εκτέλεση του τραγουδιού μέσα από την ερμηνεία της .....	81
Μαίρης Λίντα .....	81
Κεφάλαιο 4.....	93
Συμπεράσματα .....	93
Ελληνική Βιβλιογραφία.....	99
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία .....	100
Ηλεκτρονική Βιβλιογραφία .....	100

## Εισαγωγή

Ο σκοπός της συγκεκριμένης πτυχιακής εργασίας είναι να αναδειχθεί η μετάβαση από το τρίχορδο μπουζούκι στο τετράχορδο, μέσα από τον μουσικό και συνθέτη Μανώλη Χιώτη και συγκεκριμένα μέσα από την μελέτη περίπτωσης του τραγουδιού «Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω». Η αναφορά γίνεται στον ελλαδικό χώρο και συγκεκριμένα στην Αθήνα όπου και εδραιώθηκε το μπουζούκι, μέσα από μία σειρά καινοτομιών σε αυτό.

Το πλαίσιο της εποχής, αναφέρεται χρονολογικά στην περίοδο 1946-1960, όπου είναι η μεταπολεμική περίοδος στην Ελλάδα, στην οποία αναπτύσσονται τα ιστορικά, κοινωνικά και τα πολιτικά στοιχεία της. Ακόμη, γίνεται μια ενδοσκόπηση στην μουσική της μεταπολεμικής εποχής και πώς επηρεάστηκε σύμφωνα με τα παραπάνω. Στο ίδιο πλαίσιο θα αναφερθεί και η ζωή του Μανώλη Χιώτη, ο οποίος αποτελεί μέρος της εποχής, αλλά ταυτόχρονα διαμορφώνει με το μουσικό του "στυλ" το πλαίσιο της, κάνοντας νεωτεριστικές παρεμβάσεις.

Συνεχίζοντας, γίνεται αναφορά στο οργανολογικό πλαίσιο, στο οποίο θα αναφερθούν τα ιστορικά στοιχεία του οργάνου. Εκεί θα παρουσιαστεί η εξέλιξη του τρίχορδου μπουζουκιού μέχρι το σύγχρονο τρίχορδο μπουζούκι, αλλά και η καθιέρωση του τετράχορδου μπουζουκιού, εμφανίζοντας την μετάβαση από το ένα όργανο στο άλλο. Ακόμη, γίνεται αναφορά στα μέρη από τα οποία αποτελούνται τα δύο όργανα, εξηγώντας τις κατασκευαστικές τους λεπτομέρειες (χαρακτηριστικά).

Η έρευνα όπως αναφέρθηκε παραπάνω, χρησιμοποιεί την μέθοδο της μελέτης περίπτωσης η οποία συναντάται στον χώρο της εθνομουσικολογίας, με στόχο να πλαισιώσει το θέμα της εργασίας, συλλέγοντας και καταγράφοντας πληροφορίες σημαντικές, ως προς το μουσικολογικό, το οργανολογικό αλλά και το ευρύ κομμάτι της ιστορικοκοινωνικής κατάστασης στην μεταπολεμική Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Αθήνα. Συνεπώς, όλα τα παραπάνω θα εξεταστούν μέσα από μία μελέτη περίπτωσης του τραγουδιού «Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω», καθώς θα γίνει καταγραφή και μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού, μέσα από τις τρεις δισκογραφικές εκτελέσεις που υπάρχουν, παιγμένες από τον Μανώλη Χιώτη. Η πρώτη εκτέλεση είναι το 1948 με τρίχορδο μπουζούκι, που ακούστηκε για πρώτη φορά στην ταινία «Χαμένοι άγγελοι», η δεύτερη πάλι με τρίχορδο μπουζούκι, όπου

τραγουδά ο Ανδρέας Σπαγγαδώρος, χρονολογείται λίγο αργότερα ενώ η τρίτη το 1959 με τετράχορδο μπουζούκι με την ερμηνεία της Μαίρης Λίντα. Το παραπάνω τραγούδι ήταν ένα από τα πιο σημαντικά κομμάτια που ανέδειξαν τον καλλιτέχνη, αλλά ταυτόχρονα αναδείχθηκαν και οι δυνατότητες των δύο μπουζουκιών.

Το πρώτο κεφάλαιο βασίστηκε σε βιβλιογραφία σχετική με το ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό αλλά και πολιτισμικό πλαίσιο της μεταπολεμικής εποχής, έτσι ώστε να διαφωτιστεί όσο τον δυνατόν καλύτερα όλο το φάσμα της εποχής καθώς και η ζωή του Μανώλη Χιώτη. Το δεύτερο κεφάλαιο βασίστηκε σε βιβλιογραφία σχετική με το οργανολογικό περιεχόμενο, με σκοπό να αναδειχθούν όλα τα στάδια εξέλιξης του οργάνου, μέχρι να καταλήξουμε σήμερα στην χρήση του σύγχρονου τρίχορδου αλλά και του τετράχορδου μπουζουκιού. Έπειτα γίνεται εκτενής αναφορά στην σύσταση των δύο οργάνων αλλά και στην λειτουργία του κάθε επιμέρους στοιχείου που αποτελείται το κάθε όργανο, στο κούρδισμα, στην δαχτυλοχρησία κλπ. Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο όπου γίνεται η καταγραφή των διαφορετικών εκτελέσεων στηρίχτηκε σε βιβλιογραφία σχετική με το μουσικό περιεχόμενο, με σκοπό να γίνει πλήρης ανάλυση τόσο στην αρμονία όσο και στην μελωδία της κάθε εκτέλεσης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να διαφωτιστούν όλες οι δυνατότητες του τρίχορδου αλλά και του τετράχορδου μπουζουκιού καθώς και οι καινοτομίες στην αρμονία που χρησιμοποίησε ο Μανώλης Χιώτης, κυρίως με την χρήση των τετράφωνων συγχορδιών αλλά και των καλλωπιστικών στοιχείων για τα δεδομένα της εποχής εκείνης.

Ένα σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο της έρευνας αποτελεί η συνέντευξη από τον γνωστό οργανοποιό Γιώργο Καρανδρέα, ο οποίος περιγράφει αναλυτικά το σύγχρονο τρίχορδο και τετράχορδο μπουζούκι, εξηγώντας αναλυτικά την ιδιότητα του κάθε επιμέρους στοιχείου όπου αποτελείται το κάθε όργανο. Μέσα από την μελέτη περίπτωσης, θα διαφωτιστούν όλες οι πτυχές που απασχολούν το θέμα της εργασίας, ώστε να αναδειχθούν οι διαφορές μεταξύ των δύο μπουζουκιών ως προς την τεχνική, την κατασκευαστική αλλά και την ακουστική τους ιδιότητα. Αυτό θα γίνει μέσα από τις τρεις χαρακτηριστικές ηχογραφήσεις του τραγουδιού, οι οποίες αντλήθηκαν μετά από έρευνα, μέσα από τον ιστότοπο του YouTube.

Η εργασία καταλήγει με μία σειρά από συμπεράσματα τα οποία εξηγούν την μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι μέσα από τις συνθήκες που έγινε. Ένα σημαντικό πεδίο της έρευνας είναι να εξηγηθεί και η ανάγκη του Μανώλη

Χιώτη να δημιουργήσει και να καθιερώσει το τετράχορδο μπουζούκι, περνώντας σε άλλο επίπεδο την αρμονία της μουσικής για τα δεδομένα εκείνης της εποχής, αφού ήταν επηρεασμένος από την κιθάρα και συγκεκριμένα είχε επιρροές από διαφορετικούς πολιτισμούς όπως για παράδειγμα την «Jazz και την Latin μουσική».

## Κεφάλαιο 1

# Ανασκόπηση της μεταπολεμικής εποχής και της μουσικής της Ελλάδας

### 1.1 Ιστορικά στοιχεία για την μεταπολεμική εποχή

Η Ελλάδα, μετά τα αλλεπάλληλα βαρυσήμαντα γεγονότα (τέλη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1944- 1945), κατοχή και εμφύλιο πόλεμο (1946-1949)) που συνέβησαν, επηρεάστηκε κοινωνικά με την κινητικότητα του πληθυσμού, αναταράχθηκε πολιτικά και εξασθένησε οικονομικά.

Ενδεικτικά ο τομέας της αγροτικής παραγωγής και της ναυτιλίας παρουσίασαν απώλειες της τάξης του 70% και 73% αντίστοιχα, γεγονός που συνέβαλε στην κοινωνική κινητικότητα του πληθυσμού. Πολλοί κάτοικοι που ζούσαν σε αγροτικές περιοχές, λόγω των οικονομικών προβλημάτων που αντιμετώπιζαν, μετανάστευσαν σε μεγαλύτερες πόλεις, με σκοπό την εύρεση εργασίας (Σισσαμπέρης, 2017). Σύμφωνα με στοιχεία που περιλαμβάνονται στη συλλογική έκδοση για τον ελληνικό εμφύλιο που επιμελήθηκε ο Κλόουζ (1997) στις αρχές του 1949 ένα ποσοστό της τάξης του 10% των ορεινών περιοχών μετοίκισαν στα αστικά κέντρα. Το φαινόμενο αυτό της αστυφιλίας προκάλεσε ραγδαία αύξηση στον πληθυσμό της Αθήνας, ο οποίος από το 1950 ως το 1970 τριπλασιάστηκε. Από τον αγροτικό πληθυσμό που μετοίκησε στην πρωτεύουσα, οι μισοί απασχολήθηκαν στην ανοικοδόμηση της πόλης για τη στέγαση του νεοεισερχόμενου πληθυσμού. Λόγω των επαγγελματιών στα οποία απασχολήθηκαν, εντάχθηκαν αυτόματα στα εργατικά στρώματα της κοινωνίας. Οι αλλαγές αυτές σε συνδυασμό με τα προβλήματα που δημιουργήθηκαν λόγω των βαρυσήμαντων γεγονότων που προηγήθηκαν, ανέδειξαν την ανάγκη για αναδιάρθρωση και ανασυγκρότηση της χώρας (Καρδάρης, 2015). Παράλληλα την ίδια δεκαετία (1950) δεν ήταν λίγοι εκείνοι που αναζήτησαν ένα καλύτερο μέλλον σε χώρες του εξωτερικού. Η κινητικότητα αυτή εντός της χώρας έως τη δεκαετία του '80, σηματοδότησε μία νέα εποχή με επιρροές σε κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο (Μαλούτας, 2008).

Ως προς το κοινωνικό επίπεδο, τα λαϊκά (αγροτικά και εργατικά) στρώματα μετακινήθηκαν προς τα μεσαία στρώματα, τα οποία αύξησαν την ιδιοκατοίκηση και

την πρόσβαση στην εκπαίδευση, ακόμη και στην Τριτοβάθμια. Σύμφωνα με τον Κωστή (2013), η ανεργία τη δεκαετία του 1950 άγγιξε σε ποσοστό το 30% περίπου του εργατικού δυναμικού. Η ανεργία αυτή οφειλόταν εν μέρει και στο γεγονός της μετακίνησης του ενεργού πληθυσμού στις μεγαλουπόλεις. Εκείνη τη χρονική περίοδο οι γυναίκες προσλαμβάνονταν σε μεγαλύτερο βαθμό από τους άντρες, λόγω της μικρότερης αμοιβής τους, γεγονός το οποίο συνεχίστηκε ως το 1981, όπου η γυναικεία απασχόληση αμειβόταν 30% ως 50% λιγότερο από τους άντρες. Το 1956 όμως, άρχισε να παρατηρείται ένας νέος τρόπος ζωής των ανθρώπων. Πλέον οι πολίτες δεν στόχευαν μόνο στην κάλυψη βιοποριστικών ειδών, αλλά και σε είδη που διευκόλυναν τη ζωή τους, όπως το αυτοκίνητο και οι ηλεκτρικές συσκευές (πλυντήριο, ψυγείο). Επιπροσθέτως, άρχισαν να δίνουν περισσότερη σημασία στον τρόπο διασκέδασής τους, παραδείγματος χάριν ξόδευαν χρήματα σε νυχτερινά κέντρα διασκέδασης ή σε ταξίδια αναψυχής (Ψυρούκης, 1983).

Κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, προέκυψαν συγκεκριμένοι πυλώνες οικονομικής φύσεως με στόχο την ενίσχυση και ανάπτυξη των μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων. Πρόκειται για πεδίο που αναλύεται εκτενώς στη μελέτη της ελληνικής οικονομικής ιστορίας του Πατρώνη (2015). Ο πρώτος αφορούσε την ένταξη των μικρών επιχειρήσεων στο εμπόριο, τη βιοτεχνία και τις υπηρεσίες. Άνοιξαν πολλές νέες θέσεις εργασίας και ενδυναμώθηκε η τάση αποφυγής της μισθωτής ανεξάρτητης απασχόλησης. Ο δεύτερος πυλώνας παρείχε τη δυνατότητα αυτοαπασχόλησης σε επαγγέλματα όπως ο γιατρός, ο δικηγόρος και ο μηχανικός, καθώς και ενδιάμεσες θέσεις, όπως αυτή των σχεδιαστών, των νοσηλευτών, των εκπαιδευτικών και άλλα. Ο τρίτος, προώθησε τη μαζική απασχόληση στο Δημόσιο που βέβαια συσχετίζεται με την ύπαρξη ενός πελατειακού συστήματος που είχε εκλογικό αντίκτυπο. Τέλος, ο τέταρτος, ενίσχυσε τη μεταβίβαση σημαντικών εμβασμάτων, λόγω της διαφοράς στο επίπεδο ζωής, μέσω της οικονομικής μετανάστευσης πληθυσμού στην αγορά εργασίας της Δυτικής Ευρώπης<sup>1</sup>. Τα εν λόγω εμβάσματα, επενδύθηκαν σε ανεξάρτητες επαγγελματικές δραστηριότητες, στην εκπαίδευση της νεότερης γενιάς και στην αγορά κατοικίας. Το 1953, κατόπιν εισηγήσεως του Σπυρίδωνα Μαρκεζίνη, το νόμισμα υποτιμήθηκε κατά 50% της αξίας του, με σκοπό να προσελκύσει ξένα επενδυτικά κεφάλαια, αλλά παρά την απήχηση που επέφερε αυτή η κίνηση όσον

---

<sup>1</sup> Στα μέσα περίπου της δεκαετίας του '50 και καθ' όλη τη διάρκεια του '60, υπήρξε ένα μεγάλο ελληνικό μεταναστευτικό ρεύμα προς την αγορά εργασίας σε χώρες της Δυτικής Ευρώπης και κυρίως τη Γερμανία.



αφορά το εμπόριο και τις εισαγωγές, δεν κατάφερε να πετύχει το στόχο της. Προς τα τέλη της δεκαετίας του '50, παρατηρήθηκαν ξένες επενδύσεις κεφαλαίων, οι οποίες έδωσαν μια σημαντική ώθηση στην οικονομία του κράτους και συνεισέφεραν στην ίδρυση μεγάλων πολυεθνικών εταιρειών (Πατρώνης, 2015). Την ίδια δεκαετία, η Ελλάδα εντάχθηκε στο Διεθνές Νομισματικό Ταμείο, γεγονός που επίδρασε στη δημοσιονομική και στη νομισματική πολιτική της χώρας μέσω καίριων δεσμεύσεων. Με αυτόν τον τρόπο, η Κεντρική Τράπεζα και η Νομισματική Επιτροπή απέκτησαν εκτεταμένο κρατικό έλεγχο στο τραπεζικό σύστημα και αυτονομία απέναντι στην κυβέρνηση, προκειμένου να διατηρηθεί η σταθερή ισοτιμία της δραχμής με το δολάριο, η οποία συνεπαγόταν την εξαρτημένη σχέση μεταξύ των οικονομικών επιδόσεων και του ισοζυγίου πληρωμών. Με άλλα λόγια αν οι εξαγωγές αφορούσαν κυρίως σε αγροτικά προϊόντα, βιομηχανικές πρώτες ύλες και εργατικό δυναμικό, η εσωτερική διαδικασία συσσώρευσης αφορούσε στη βιομηχανία. Λόγω των ανωτέρω, δημιουργήθηκε ένα τετραετές πρόγραμμα (από το 1948 ως το 1952 και συνεχίστηκε ως το 1956), το οποίο προωθούσε την *υποκατάσταση των εισαγωγών*. Έτσι, το κράτος προέβη σε μεταρρυθμίσεις με σκοπό την προστασία του βιομηχανικού τομέα και την *εξασφάλιση ευνοϊκών συνθηκών στον αντίστοιχο εργασιακό χώρο* (μισθούς, έλεγχο συνδικάτων). Το 1954 πραγματοποιήθηκαν οι πρώτες «δημόσιες επενδύσεις παγίου κεφαλαίου» και διπλασιάστηκαν έως το 1959, ενώ τετραπλασιάστηκαν ως το 1968, ομοίως και οι ιδιωτικές επενδύσεις. Η ταχεία αυτή αύξηση των επενδύσεων έδωσε νέα πνοή στην οικονομία της χώρας, με την εθνική αποταμίευση να σημειώνει υψηλά ποσοστά (Σταθάκης, 2002). Το 1961 η Ελλάδα εντάχθηκε στο δυτικοευρωπαϊκό σύστημα με τη *Συμφωνία Σύνδεσης*, με στόχο την ανάπτυξη της χώρας και την οικονομική της ενίσχυση, υπό την προϋπόθεση ότι θα μπορούσε να αναλάβει πλήρως τις υποχρεώσεις της που προέκυπταν από τη Συνθήκη της Ευρωπαϊκής Οικονομικής Κοινότητας (ΕΟΚ) (Καζάκος, 2010).

Όλες αυτές οι αλλαγές αφενός στόχευαν στην ικανοποίηση των άμεσων αναγκών και επιδιώξεων, αφετέρου, συνέβαλλαν στην ανάπτυξη της βιομηχανίας και του κράτους πρόνοιας. Επιπλέον, στήριζαν την κοινωνική κινητικότητα, κυρίως για τις πρώτες δεκαετίες της μεταπολεμικής εποχής.

Σε πολιτικό επίπεδο, το πολίτευμα της Ελλάδας ήταν η Βασιλευόμενη Κοινοβουλευτική Δημοκρατία. Το 1951 ιδρύθηκαν οι φορείς της Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς και ο Ελληνικός Συναγερμός, υπό τον Αλέξανδρο Παπάγο, το οποίο ήταν ένα συντηρητικό δεξιό κόμμα (Διαμαντόπουλος, 1994). Τα έτη 1951

με 1952 οι δυνάμεις του Κέντρου με αρχηγό τον Πλαστήρα είχαν την κυβέρνηση της χώρας. Έπειτα έχασαν τις εκλογές και προκλήθηκε ταραχή και πολιτικός διχασμός, με τα οποία ευδοκίμησε η ανασυγκροτημένη συντηρητική παράταξη (Νικολακόπουλος, 2013). Κατά το χρονικό διάστημα της κυβέρνησης Πλαστήρα, ψηφίστηκε ο νόμος «περί μέτρων ειρηνεύσεως», όπου καταργήθηκε η θανατική ποινή και αντικαταστάθηκε με την ποινή των ισοβίων. Πολλοί φυλακισμένοι ελευθερώθηκαν, όπως και πολλοί εξόριστοι, γεγονός που προκάλεσε αντιδράσεις από το κόμμα του Παπάγου και από τους Αμερικάνους (Κωστής, 2013). Αυτό είχε ως συνέπεια την πτώση της κυβέρνησης, ενώ παράλληλα, με την εμφανή στήριξη των Αμερικάνων στον Ελληνικό Συναγερμό, το κόμμα του Παπάγου ανέλαβε τα ηνία της χώρας από το 1952 ως το 1955, με τον ίδιο ως πρωθυπουργό. Τα χρόνια της εν λόγω κυβέρνησης, κατοχυρώθηκε και νομικά στο Σύνταγμα το δικαίωμα των γυναικών του «εκλέγειν και εκλέγεσθαι», έπειτα από μακροχρόνιες προσπάθειες. Έτσι το 1953 εκλέχθηκε η πρώτη Ελληνίδα βουλευτής, Ελένη Σκούρα<sup>2</sup>. Αργότερα, το 1956, μετά το θάνατο του Παπάγου, ο Ελληνικός Συναγερμός διαλύθηκε. Τον Ιανουάριο του 1956 ιδρύθηκε η Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση, με αρχηγό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή (Φύλανδρος, 2014). Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής διορίστηκε ως Πρωθυπουργός της χώρας, με συνοπτικές διαδικασίες από τον Βασιλιά Παύλο και κυβέρνησε ως το 1963. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 οι Διεθνείς σχέσεις με την Τουρκία και την Αγγλία ταράχθηκαν και το 1955 οι Έλληνες που ζούσαν στην Κωνσταντινούπολη διώχθηκαν. Η πολιτική κατάσταση που επικρατούσε εκείνη τη χρονική περίοδο οδήγησε στην εμφάνιση κοινωνικών αγώνων για τη δημοκρατική ελευθερία, την καλύτερη ποιότητα ζωής και την οικονομική επένδυση στη δημόσια εκπαίδευση (Κωστής, 2013).

---

<sup>2</sup> Αν και η πρώτη πρόταση για να μπορέσουν οι γυναίκες να ψηφίζουν στις εκλογές, στην Ελλάδα, τέθηκε το 1922, όπου Πρωθυπουργός ήταν ο Δ. Γούναρης, δε μπόρεσε να καταχωρηθεί ως δικαίωμα στο Σύνταγμα

([https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CE%AF%CF%89%CE%BC%CE%B1\\_%CF%88%CE%AE%CF%86%CE%BF%CF%85\\_%CF%84%CF%89%CE%BD\\_%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CE%AF%CF%89%CE%BC%CE%B1_%CF%88%CE%AE%CF%86%CE%BF%CF%85_%CF%84%CF%89%CE%BD_%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD)). Έκτοτε επί σειρά ετών πραγματοποιήθηκαν πολλές διαβουλεύσεις προκειμένου να μπορέσουν να συμμετέχουν στις εκλογές, ώσπου το 1952 κατοχυρώθηκε και συνταγματικά το δικαίωμά τους στην ψήφο και στην εκλογή τους (<https://www.mixanitouxronou.gr/otan-i-ellinides-den-mporousan-na-psif/>).

## 1.2 Η μουσική της μεταπολεμικής εποχής

Τις δεκαετίες του '50 και '60, εκτός από τις αλλαγές που υπήρξαν σε κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό επίπεδο, παρατηρήθηκαν εξίσου αλλαγές σε πολιτιστικό επίπεδο. Οι άνθρωποι από πολύ παλιά, θέλοντας να εκφράσουν τα συναισθήματά τους για όλα τα γεγονότα που προηγήθηκαν και συνέχισαν να βιώνουν, αποτύπωναν τον πόνο και τις κακουχίες που πέρασαν μέσα από τις τέχνες και ιδιαίτερα μέσω της ποίησης και της μουσικής. Η μουσική θεωρούταν ένα πολύ εκφραστικό μέσο, με το οποίο οι άνθρωποι μπορούσαν να ταυτιστούν και να εξωτερικεύσουν τα συναισθήματά τους, άλλοτε λύπης και άλλοτε χαράς.

Όταν ενσωματώθηκε ο ελληνικός πληθυσμός της Μικράς Ασίας στην Ελλάδα, ένα χρόνο περίπου μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή το 1922, μετέφεραν στοιχεία του πολιτισμού τους, τα οποία επηρέασαν σε σημαντικό βαθμό την ελληνική κουλτούρα, τα ήθη και τα έθιμα. Όπως υπογραμμίζει η Αιγίδου (1934) *«υπήρξε αμοιβαία εκπολιτιστική επίδραση»* μεταξύ των Ελλήνων κατοίκων και των προσφύγων (Αιγίδου, 1934, σ. 179). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αλληλεπίδρασης των πολιτισμών συνιστά η διάδοση της ρεμπέτικης μουσικής, η οποία αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τους ντόπιους και ακούγεται μέχρι και σήμερα.

Το ρεμπέτικο τραγούδι είχε τις ρίζες του στη Σμύρνη, την άλλοτε οικονομικά και πολιτισμικά ανεπτυγμένη πόλη της Μικράς Ασίας και δημιουργήθηκε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. (Το συγκεκριμένο είδος αποτελούταν από ένα συνδυασμό στοιχείων διάφορων πολιτισμών (του Ελληνικού, του Τούρκικου, του Αρμένικου και του Εβραϊκού) που κατοικούσαν στην τότε πολυπολιτισμική Σμύρνη. Στην πορεία άντλησε στοιχεία και από το δυτικό πολιτισμό και επικράτησε ως κύριο μουσικό όργανο το μπουζούκι (Gauntlett, 2001).

Το 1936 όμως, το καθεστώς της Ελλάδας έγινε δικτατορικό με αρχηγό τον Ιωάννη Μεταξά. Η ιδιαιτερότητα αυτού του πολιτεύματος έγκειτο στην προσπάθεια ελέγχου του κοινωνικού βίου του λαού και του περιορισμού της «ελεύθερης έκφρασης». Πιο συγκεκριμένα με το Νόμο 45/31-8-36, ιδρύθηκε το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού, το οποίο μπορούσε να ελέγχει το δημόσιο βίο (Πολίτης, 2010). Το γεγονός αυτό επηρέασε και τον κόσμο της μουσικής, όπου με τον *Αναγκαστικό Νόμο 16/9/1939 άρθρο 21* ζητήθηκε από τη Διεύθυνση Λαϊκής Διαφώτισεως του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού το δικαίωμα *«της απαγόρευσης ή τροποποίησης ορισμένων στίχων ή σημείων της μουσικής, εάν κρινόταν ότι το τραγούδι έθιγε τα δημόσια ήθη ή διέφθειρε το καλλιτεχνικό αίσθημα του κοινού ή*

νόθευε και διέστρεφε το γνήσιο πνεύμα της παράδοσης της ελληνικής μουσικής» (Πολίτης, 2010). Με το νόμο αυτό απαγορεύτηκαν πολλά ρεμπέτικα τραγούδια που κρίθηκαν ακατάλληλα ως προς το περιεχόμενό τους.

Το εν λόγω καθεστώς, όπως παρατηρήθηκε, ευνοούσε την ανάπτυξη των «δυτικότερων τραγουδιών», το οποίο διαπιστώνεται από το γεγονός ότι στη μουσική που είχε επιρροές από τη Δύση, δεν πραγματοποιήθηκε κάποια αλλαγή ή απαγόρευση κάποιου τραγουδιού, εν αντιθέσει με τραγούδια που εμπεριείχαν «ανατολίτικο ύφος». Ωστόσο η λογοκρισία των ρεμπέτικων συνεχίστηκε μέχρι τις δεκαετίες '70-'80 (Πολίτης, 2010).

Λίγο αργότερα, επηρεασμένο από στοιχεία της ρεμπέτικης και της παραδοσιακής μουσικής, εμφανίστηκε το «λαϊκό» τραγούδι (Βολιότης-Καπετανάκης, 1989). Σύμφωνα με τον Αλεξάτο (2014), τα λαϊκά τραγούδια με κοινωνικό περιεχόμενο που ακούγονταν από τη δεκαετία του '40 ως τη δεκαετία του '60 συνιστούσαν μέρος της αστικής κουλτούρας του λαού.

Κατά τη μεταπολεμική εποχή (1946-1964) και μετά την κατοχή έκαναν το ξεκίνημά τους οι δισκογραφικές εταιρίες. Τα πρώτα τραγούδια που αποτύπωναν τα προβλήματα του κόσμου εκείνης της εποχής, είχαν μεγάλη απήχηση στο κοινό και αύξησαν τόσο τις πωλήσεις των δίσκων γραμμοφώνου όσο και της παρακολούθησης κινηματογραφικών ταινιών. Σταδιακά, εισήλθαν τα «ντουέτα» στον καλλιτεχνικό χώρο και προστέθηκαν περισσότερα μουσικά όργανα στις ορχήστρες (Παντελή, 2013, σσ. 9-11).

Την ίδια χρονική περίοδο, ο Μανώλης Χιώτης εμπνευσμένος από το τετράχορδο μουσικό όργανο «εριβάν»<sup>3</sup>, άλλαξε τη μορφή του μπουζουκιού, από τρίχορδο σε τετράχορδο (Παπασολομώντος, 2017). Επιπλέον, του πρόσθεσε ένα μαγνήτη, ιδέα που προέκυψε από έναν ηλεκτρικό κιθαρίστα στην Αθήνα. Εκτός όμως από τα ανωτέρω τεχνικά χαρακτηριστικά στη μορφολογία και κατασκευή του οργάνου, ενσωμάτωσε και στοιχεία ευρωπαϊκής μουσικής, όπως της «σάλσα» και του «μάμπο», στα τραγούδια που έγραφε (Παπασολομώντος, 2017). Η επιρροή άλλων χωρών διαφαινόταν τόσο στο μουσικό ρυθμό και στις μελωδίες, όσο και στη σύνθεση των ορχηστρών.

---

<sup>3</sup> Το εριβάν, πρωτοκατασκευάστηκε από τον Ζοζέφ Τερζιβασιάν και πήρε την ονομασία του από την πρωτεύουσα της Αρμενίας, τη «Γερεβάν». Πρόκειται για ένα έγχορδο μουσικό όργανο μεταξύ κιθάρας, βιολιού και μπουζουκιού (<https://www.enxordo.gr/index.php/viografies/137-stefanakis-spitampelos-stefanakis-splinas.html>) και <https://armenika.gr/prosopa/117-mousikoi/332-zozef-tevivasian>). Τη δεκαετία του '40 το χρησιμοποιούσαν στα τραγούδια τους ο Σπιτάμπελος, ο Τατασόπουλος και ο Χιώτης, ο οποίος εμπνεύστηκε από αυτό αργότερα για να εξελίξει το μπουζούκι.

Προς τα τέλη της δεκαετίας έκανε την εμφάνισή του ένα νέο μουσικό «ιδίωμα», το «αρχοντορεμπέτικο», αντλώντας στοιχεία από τη λαϊκή και την ευρωπαϊκή μουσική (Παπαστεφάνου, 1985, σ. 56). Κύριοι εκπρόσωποι αυτού του είδους ήταν ο Χιώτης, ο Τσιτσάνης και ο Μπιθικώτσης. Την ίδια εποχή, το λαϊκό τραγούδι εντάσσοντας επιρροές από τις ινδικές ταινίες, προσέλκυσε πολλούς καλλιτέχνες και άνοιξε νέους δρόμους για τις δισκογραφικές εταιρίες. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Γ. Κοντογιάννη (1992), σημαντικό ρόλο στην επιρροή του λαϊκού τραγουδιού από ανατολίτικα στοιχεία διαδραμάτισαν πολλοί τσιγγάνοι μουσικοί οργανοπαίχτες, που είχαν αντίστοιχα ακούσματα, κυρίως της αραβικής μουσικής (Κοντογιάννης, 1992). Παράλληλα άρχισε να αλλάζει και το ύφος της μουσικής στα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης (Βέντζα, 2019).

### 1.3 Η ζωή του Μανώλη Χιώτη

Στις 21 Μαρτίου 1921, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, γεννήθηκε στην περιοχή της σημερινής Σταυρούπολης, στη Θεσσαλονίκη, ο Μανώλης Χιώτης. Ήταν το τρίτο παιδί της οικογένειας. Οι γονείς του ήταν ο Διαμαντής, από το Λεωνίδιο Κυνουρίας, και η Μαρία, από το Ναύπλιο. Το 1928 μετακόμισαν στο Ναύπλιο. Στα 12 έτη του άρχισε να μαθαίνει βιολί στο ωδείο Χαραμής, αλλά μεγαλύτερη αγάπη είχε στην κιθάρα. Ο πατέρας του διατηρούσε μαγαζί με «ποτά και γυναίκες» λίγο πιο έξω από την πόλη (Αλτής, 2018). Το 1936 γνώρισε τον λαϊκό συνθέτη και κιθαρίστα Γιάννη Μπαφούνη ή Σαμιώτη και στα τέλη της ίδιας χρονιάς μετακόμισαν στην Αθήνα με τον πατέρα του και τον αδερφό του, Μιχάλη. Το 1937 γνώρισε τον Στέφανο Σπιτάμπελο, ο οποίος έγινε ο μέντορας του Χιώτη τόσο σε μουσικό όσο και σε προσωπικό επίπεδο (Σισσαμπέρης, 2017). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Αλτής (2018), ο Χιώτης όταν αναφερόταν στον Στέφανο, τον αποκαλούσε «ο Στεφανάκης, ο δάσκαλός μου». Ο πατέρας του, τέλη του 1938 άνοιξε μια ταβέρνα, «Τα Παγώνια», όπως αναφέρει ο Γ. Αλτής (2018). Εκεί ο Χιώτης έπαιξε για πρώτη φορά μπουζούκι στο πάλκο (Σισσαμπέρης, 2017). Τρία χρόνια μετά ο πατέρας του δολοφονήθηκε πισώπλατα από τον Μανιάτη, Φώτη Μουρκάκο, έξω από το μαγαζί του.

Στο σημείο αυτό απαιτείται να γίνει μια εκτενέστερη αναφορά στον Στεφανάκη Σπιτάμπελο, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, καθόρισε την πορεία του

Χιώτη. Η γνωριμία τους έγινε μέσω του Μπαγιαντέρα, που ήταν γνωστός του Διαμαντή Χιώτη, ο οποίος έφερε τον νεαρό τότε Χιώτη στο κέντρο «Άλσος». Ο Στεφανάκης τον φιλοξένησε μάλιστα στο σπίτι του για μια περίοδο διάρκειας τρεισήμισι ετών, που λειτούργησε ουσιαστικά ως μαθητεία του Χιώτη στο μπουζούκι υπό την εποπτεία του πεπειραμένου Σπιτάμπελου. Αυτός μάλιστα δεν αποτελούσε έναν μουσικό που έπαιζε αποκλειστικά μπουζούκι, αλλά μια ευρεία ποικιλία οργάνων, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονταν η κιθάρα και το μπάμπο. Ακόμα και η εμφάνιση του διέφερε από εκείνη του τυπικού λαϊκού μουσικού. Αναφέρεται ότι φορούσε παπιγιόν και «ντυνόταν σαν γιατρός». Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και το γεγονός ότι είχε κληθεί για να παίξει μουσική στο παλάτι, καθώς και ότι δεν περιοριζόταν στο λαϊκό ρεπερτόριο, παίζοντας «βαλς και φοξ». Η σχέση μεταξύ του Χιώτη και του Στεφανάκη ήταν ιδιαίτερα στενή, ενώ σημειώνεται ότι περνούσαν πολλές ώρες μαζί αφοσιωμένοι στη μελέτη. Έτσι διαπιστώνεται ότι ο Σπιτάμπελος αποτέλεσε μια ιδιαίτερη σημαντική επιρροή για τον νέο μουσικό, ο οποίος τον σέβονταν και τον εκτιμούσε αναγνωρίζοντας τον ρόλο του. Κλείνοντας, επισημαίνεται ότι ο Στεφανάκης είχε αναλάβει χρέη δασκάλου, εκτός από τον Χιώτη, και για άλλους σημαντικούς μουσικούς, όπως ο Γιώργος Μητσάκης, ο Γιώργος Ζαμπέτας και ο Σταύρος Τζουανάκος. (Αλτής, 2018)

Από τις πρώτες συνεργασίες του Χιώτη ήταν αυτή με τον πιανίστα, Μίμη Χαρίτο, το 1937-1938. Το 1938 συνεργάστηκε με τον Σπιτάμπελο για την ηχογράφιση των πρώτων του τραγουδιών με την εταιρεία Columbia. Δύο χρόνια αργότερα σημείωσε την πρώτη του επιτυχία, στην ίδια εταιρεία, με το τραγούδι «Γιατί δε λες το ναι και εσύ» με τον Στράτο Παγιουμτζή. Έπειτα ακολούθησαν κι άλλες συνεργασίες με τον Γιάννη Δέδε, τον Τάκη Μπίνη, την Ιωάννα Γεωργακοπούλου, τον Τσιτσάνη και άλλες εξέχουσες προσωπικότητες (Αλτής, 2018).

Το 1946 γνωρίστηκε με τον Δημήτρη Στεργίου όπου τρία χρόνια αργότερα συνεργάστηκαν στην ίδια ορχήστρα στο νυχτερινό κέντρο «Pigal's». Στο εν λόγω μαγαζί δούλεψε η Μαίρη Λίντα ως πωλήτρια λουλουδιών, σε ηλικία μόλις 14-15 ετών (Αλτής, 2018). Την ίδια χρονική περίοδο, ο Χιώτης πειραματιζόταν με την ένταξη γυναικείων φωνών στην ορχήστρα του. Μία από τις πρώτες του συνεργασίες ήταν με τη Στέλλα Χασκήλ (Παπασολομώντος, 2017, σσ. 17-20). Τα χρόνια που εργάστηκε στο μουσικό κέντρο «Pigal's», του Παναγιώτη Κόκκαλη, ο οποίος από τότε χρηματοδοτούσε τις εμφανίσεις του Χιώτη, συνέβαλαν καθοριστικά στην επαγγελματική του πορεία. Εκεί συνεργάστηκε με την πρωτοεμφανιζόμενη

τραγουδίστρια Μαρίκα Νίνου. Δύο χρόνια αργότερα έκανε τα πρώτα του βήματα στον κινηματογράφο με την ταινία «Χαμένοι Άγγελοι», σε σκηνοθεσία Νίκου Τσιφόρου, στο τραγούδι «Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω» σε συνεργασία με τον Χρήστο Λαβίδα στην κιθάρα, τον Αντρέα Μπαλαγούρα στο πιάνο και το Γιώργο Λαύκα στο άλλο μπουζούκι (Αλτής, 2018).

Το 1949, ο Χιώτης παντρεύτηκε τη Ζωή Νάχη (Γρυπάρη) και απέκτησαν δύο παιδιά, τη Μαρία και τον Διαμαντή. Η Ζωή ήταν τραγουδίστρια εκείνη την εποχή και συνεργάστηκε με τον Χιώτη δισκογραφικά. Το 1950 συνεργάστηκε με τον συγγραφέα Νίκο Ρούτσο, «ντύνοντας» με μουσική τους στίχους του και με τον Γιάννη Δαλιανίδη στο θέατρο (Παπασολομώντος, 2017).

Το 1952 πρόβαλε στο κοινό την αλλαγή του μέχρι τότε τρίχορδου μπουζουκιού σε τετράχορδο ή οχτάχορδο, η οποία απέσπασε αρνητικές κριτικές από τους μουσικούς. Αρκετοί μουσικοί είπαν ότι «το ρεμπέτικο τραγούδι σταμάτησε να υπάρχει όταν ο Χιώτης πρόσθεσε στο μπουζούκι μία ακόμη χορδή» (Αλτής, 2018).

Την ίδια χρονιά, συνεργάστηκε με τον Στέλιο Καζαντζίδη και τον βοήθησε τόσο στο τραγούδι όσο και στη σκηνική του παρουσία, έπειτα από μια αποτυχία που σημείωσε με το τραγούδι «Για μάνιο πάω» του Απόστολου Καλδάρα (Παπασολομώντος, 2017). Μαζί ηχογράφησαν πολλές μετέπειτα επιτυχίες του λαϊκού τραγουδιού, μερικές από τις οποίες ήταν οι εξής: «Την έδιωξα κι όμως την αγαπάω», «Δώδεκα και πέντε», «Απόψε φίλα με», «Έφυγες και που μ' αφήνεις» και άλλα. Τη χρονιά εκείνη, ταξίδεψαν με τη Ζωή Νάχη στην Αλεξάνδρεια και στο Κάιρο της Αιγύπτου και τέσσερα χρόνια αργότερα χώρισαν και ο ίδιος ήταν πλέον ζευγάρι με τη Μαίρη Λίντα (Αλτής, 2018).

Το 1956 πήρε το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας για την καινοτομία του αυτή και συγκεκριμένα για την οργανολογική εξέλιξη του μπουζουκιού, μετατρέποντάς το από τρίχορδο σε τετράχορδο (Αλτής, 2018). Την ίδια χρονιά πήγε στην Αμερική με τη Μαίρη Λίντα, κάνοντας εμφανίσεις σε πολλά μαγαζιά. Τέλη της ίδιας δεκαετίας επέστρεψαν στην Ελλάδα φέρνοντας άλλον αέρα στο λαϊκό τραγούδι και μετατρέποντάς το σε ελαφρό-λαϊκό (Αλτής, 2018). Ακολούθησαν άλλες μεγάλες του ηχογραφήσεις, όπως «Το τελευταίο ποτηράκι» και «Το παλληκαράκι που γυρνά», καθώς και συνεργασίες με σπουδαία ονόματα του καλλιτεχνικού χώρου, όπως για παράδειγμα με τη Γιώτα Λυδία (Αλτής, 2018).

Το 1959 ξεκίνησε η συνεργασία του με τον Μίκη Θεοδωράκη που κράτησε ως το 1962. Το 1961 πρωτοστάτησε στη δημιουργία του Σωματείου Δημιουργών. Του

άρεσε να ενημερώνεται και να συμμετέχει στα κοινά, όπως ανέφερε ο Αλτής (2018). Το 1963 έγινε καλλιτεχνικός διευθυντής στην εταιρεία Columbia, ενώ παράλληλα αναλάμβανε την επιμέλεια των ορχηστρών, έκανε ακροάσεις και συμμετείχε σε πολλές ηχογραφήσεις τραγουδιών άλλων συνθετών. Την ίδια χρονιά γνώρισε τον Γιάννη Παλαιολόγο, που έπαιζε και εκείνος μπουζούκι. Ένα χρόνο αργότερα ταξίδεψαν για δεύτερη φορά με τη Μαίρη Λίντα στην Αμερική, όπου και αποθεώθηκαν. Παράλληλα με τις εμφανίσεις του, ηχογράφησε και δίσκους, όπως το «Τελευταίο ηλιοβασίλεμα». Το 1966 εμφανίστηκαν για τελευταία φορά ως ντουέτο με τη Μαίρη Λίντα στο «Γκρέσιαν Γκάρντεν», στο Σικάγο και το ίδιο καλοκαίρι χώρισαν. Παρά το χωρισμό τους όμως, οι δυο τους αγαπήθηκαν πολύ από το λαό ως μουσικό ντουέτο και ο κόσμος τους ξεχωρίζει μέχρι και σήμερα (Βέντζα, 2019).

Η περιοδεία του Χιώτη στις Ηνωμένες Πολιτείες που αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο ξεκίνησε το 1964 και διήρκησε μέχρι το 1967. Επρόκειτο για μια περίοδο όπου ο Χιώτης γνώρισε την αποθέωση από τους Έλληνες ομογενείς αλλά και από το αμερικανικό κοινό, με τη δημοφιλία τόσο του ίδιου όσο και της Μαίρης Λίντα να έχει εκτοξευθεί. Οι εμφανίσεις τους πραγματοποιήθηκαν κυρίως στο Σικάγο και στη Νέα Υόρκη. Ο Χιώτης γνωρίστηκε μάλιστα με πολλούς σημαντικούς Έλληνες λαϊκούς μουσικούς που ζούσαν στις ΗΠΑ, αλλά και με άλλους που είχαν έρθει πρόσφατα εκεί από την Ελλάδα. Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να γίνει αναφορά στην επαφή του Τζίμι Χέντριξ με τον Χιώτη. Όταν ο Χιώτης έπαιζε στο κέντρο «Πορτ Σάιντ» στη Νέα Υόρκη, ο διάσημος Αμερικανός μουσικός και τραγουδιστής είχε έρθει πολλές φορές για τον ακούσει από κοντά όντας εντυπωσιασμένος από τη δεξιοτεχνία του στη κιθάρα και στο μπουζούκι. Προέβη μάλιστα σε μια δήλωση στον Τύπο σχετικά με τον Χιώτη και τη μαεστρία του στη κιθάρα, η οποία αποτέλεσε αφορμή για τη διάδοση της ιστορίας περί του θαυμασμού και ενθουσιασμού του Χέντριξ με το Χιώτη και το παίξιμό του. (Αλτής, 2018)

Το 1968 παντρεύτηκε στην Αμερική την Μπέμπα Κυριακίδου, με πολιτικό γάμο και επέστρεψαν στην Ελλάδα, όπου ένα χρόνο αργότερα έκαναν το θρησκευτικό. Από το 1967 ως το 1970 δούλεψε στο κέντρο «Ξημερώματα» του Γιώργου Καραμουσαλή, μαζί με τη Μπέμπα Κυριακίδου και άλλους. Τον Ιανουάριο του 1970 υπέστη καρδιακή προσβολή και παρέμεινε στο Ιπποκράτειο για αρκετές ημέρες. Στις 12 Φλεβάρη έκανε πρόβα για να αρχίσει και πάλι τις εμφανίσεις του στο ίδιο κέντρο, αλλά την αμέσως επόμενη μέρα έπαθε ξανά καρδιακή προσβολή και οι γιατροί του συνέστησαν ξεκούραση. Στις 20 Μαρτίου ένωσε ξανά ενοχλήσεις στην



καρδιά και κατά τις 9 το βράδυ έπεσε σε κώμα με σπασμούς, ώσπου δεν άντεξε και μιάμιση ώρα μετά πέθανε από έμφραγμα. Πάνω από τον τάφο του τον αποχαιρέτησαν με το τραγούδι «Ηλιοβασιλέματα» ο Γιώργος Καραμπεσίνης, ο Πάνος Πετσάς και ο Γιάννης Δέδες. Η είδηση του θανάτου του προκάλεσε σοκ σε όλο τον κόσμο, ακόμη και στους Έλληνες της Αμερικής (Αλτής, 2018).

## Κεφάλαιο 2

### Η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι

#### 2.1 Γενικές πληροφορίες για την ιστορία του μπουζουκιού

Στην βιβλιογραφία υπάρχουν ποικίλες εκδοχές για την ετυμολογία της λέξης μπουζούκι, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία σύγχυση γύρω από το συγκεκριμένο όργανο. Η ονομασία μπουζούκι εμφανίζεται στην Ελλάδα κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Μία αρχική εκδοχή για την ετυμολογία της λέξης μπουζούκι είναι ότι μπορεί να προέρχεται από την ελληνική λέξη βουζούκι, ως παραλλαγή της αρχικής λέξης (Pennanen, 2009α).

Στη συνέχεια θα παρατεθεί μια εκτενέστερη ανάλυση της πιθανής ετυμολογίας της λέξης μπουζούκι, όπως έχει διατυπωθεί από τον Σταθακόπουλο (2015), ο οποίος εξετάζει μια σειρά διαφορετικών πηγών, όπως το αγγλο-περσικό λεξικό *MEYDAN – LAROUSSE: Μέγα Λεξικό και Εγκυκλοπαίδεια*. Σε αυτό το «bozuk» αναφέρεται ως μουσικό όργανο της τουρκικής λαϊκής παράδοσης που συναντάται κυρίως στη νότια και δυτική Ανατολία, αλλά και στην Καισάρεια εντασσόμενο στην ομάδα οργάνων που περιλαμβάνει τον ταμπουρά και τον μπαγλαμά. Δεν παραλείπει επίσης να παρατηρήσει ότι ίσως η ονομασία μπουζούκι να προέρχεται από την τουρκική λέξη «bozuk» που μεταφράζεται ως χαλασμένος/διεφθαρμένος και χρησιμοποιούνταν για να χαρακτηρίσει τα άτομα με δυστροπίες. Ωστόσο πιθανότερο θεωρείται ότι προέρχεται από τον περσικό όρο «buzurg» (μεταφράζεται ως μεγάλος, -η, -ο) που παραπέμπει στο ήδη γνωστό από την αρχαιότητα μουσικό όργανο που ονομάζονταν ταμπουράς/πανδουρίδα. Με βάση τα παραπάνω, συμπεραίνεται ότι η προέλευση της ελληνικής λέξης μπουζούκι εντοπίζεται στα περσικά και αναφέρεται σε ένα όργανο που συμπεριλαμβάνεται στην κατηγορία των πανδουρίδων, που συνιστούσαν μουσικά όργανα που συναντιούνταν στην αρχαιότητα στην ευρύτερη περιοχή της ανατολικής Μεσογείου. (Σταθακόπουλος, 2015) Τέλος, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούν ορισμένα ονόματα μελετητών που ασχολήθηκαν με τη μελέτη του μπουζουκιού συμβάλλοντας στην κατανόησή του κατά τους δύο τελευταίους αιώνες. Πρόκειται για τον Γάλλο Guillaume André Villoteau (αρχές 19ου αιώνα) και τους Βρετανούς Henry George Farmer

(πρώτο μισό του 20ου αιώνα) και Laurence Picken (δεύτερο μισό του 20ου αιώνα), οι έρευνες των οποίων κατά βάση συγκλίνουν με όσα αναφέρθηκαν ανωτέρω.

Το μπουζούκι οργανολογικά ανήκει στα χορδόφωνα (ή έγχορδα) όργανα και συγκεκριμένα στην οικογένεια του λαούτου ως εξέλιξη του οργάνου ή σαν υποκατηγορία στο είδος του ταμπουρά (Ανωγειανάκης, 1991). Το ελληνικό μπουζούκι ανήκει δηλαδή στα όργανα της ομάδας των λαουτοειδών με μακρύ βραχίονα που συναντώνται σε διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές και συγκεκριμένα στη Βαλκανική χερσόνησο, στη Μέση Ανατολή, αλλά και στην κεντρική Ασία. Το όργανο κατασκευάζεται από ξύλο και το σχήμα του είναι αχλαδοειδές. Στον βραχίονα του έχουν στερεωθεί μεταλλικά τάστα, ενώ διαθέτει τρεις με τέσσερις χορδές από μέταλλο, καθώς και μεταλλικά κλειδιά. Τα όργανα της κατηγορίας στην οποία εντάσσεται το μπουζούκι θεωρείται ότι εμφανίστηκαν ανάμεσα στα σημιτικά φύλα της Συρίας την τρίτη χιλιετία προ Χριστού. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι τη δεύτερη χιλιετία προ Χριστού φαίνεται ότι τέτοια όργανα εισήχθησαν στην Αίγυπτο από τη δυτική Μικρά Ασία μέσω της εισβολής στην πρώτη των «Λαών της Θάλασσας»/Υξώς. Τα λαουτοειδή όργανα δεν έλειπαν βέβαια από τους πολιτισμούς της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης. Στον ελλαδικό χώρο τα λαουτοειδή που διέθεταν μακρύ βραχίονα έκαναν την εμφάνισή τους κατά τη διάρκεια του 4ου αιώνα π.Χ., κάτι που μαρτυρείται και από αναπαραστάσεις τους σε ελληνικά έργα τέχνης. Τα εν λόγω όργανα επιβίωσαν και κατά τη βυζαντινή περίοδο, κατά τη διάρκεια της οποίας αποκαλούνταν πανδούρα, ονομασία που είχε προκύψει στον ελλαδικό χώρο ήδη από την αρχαιότητα. Αντίθετα, τα λαουτοειδή με μακρύ βραχίονα αποκαλούνταν συνήθως «tanbūr», «tunbūr» ή «tambura» στις υπόλοιπες περιοχές (που αναφέρθηκαν παραπάνω) στις οποίες εμφανίστηκαν. Τα όργανα της συγκεκριμένης κατηγορίας γνώρισαν ιδιαίτερη διάδοση και κατά την οθωμανική περίοδο με τον ιστοριογράφο Evliyâ Çelebi να τα συνδέει με επιφανείς μορφές του οθωμανικού κράτους. Τέλος, επισημαίνεται ότι σύμφωνα με τις μαρτυρίες πρωταγωνιστών της Ελληνικής επανάστασης του 1821 πολλοί αγωνιστές της έπαιζαν ταμπουράδες, σημείο που καταδεικνύει τη συνεχή παρουσία των εν λόγω οργάνων στον ελλαδικό χώρο από την αρχαιότητα μέχρι και τη νεότερη περίοδο. (Pennanen, 2009α)

Αρχικά για υλικά κατασκευής χρησιμοποιούσαν: για το σκάφος κολοκύθα ή κέλυφος χελώνας, για το αντηχείο δέρμα προβάτου ή ψαριού και για τις εντέρινες χορδές από κοτόπουλο οι λεπτές και από πρόβατο οι παχύτερες. Η θέση στήριξης του οργάνου ήταν ψηλά στο στέρνο του μουσικού και ο τρόπος εκτέλεσης γίνονταν με το αριστερό χέρι στο βραχίονα του οργάνου με παρουσία δεσμών, τοποθετημένους με αποστάσεις ώστε να αποδίδουν την ανατολική ασυγκέραστη κλίμακα και το δεξί χέρι στις χορδές με τα δάκτυλά ενώ κάποιες φορές εμφανίζεται και με πλήκτρο. Σύμφωνα με τον Pennanen (2009α) τα πρώιμα μπουζούκια της ελληνικής υπαίθρου εμφανίζονται με σκάφος μονοκόμματο, χωρίς να έχουν ξεχωριστή και ανυψωμένη ταστιέρα καθώς και για χορδές χρησιμοποιούσαν εντέρινους δεσμούς, οι οποίοι ήταν τυλιγμένοι γύρω από τον βραχίονα του οργάνου. Σύμφωνα με απεικονίσεις, οι οποίες φυλάσσονται σε μουσειακούς χώρους δεν ήταν ξεκάθαρος ο αριθμός αλλά και τα ζευγάρια των χορδών που χρησιμοποιούσαν τότε. Καμιά φορά χρησιμοποιούσαν και τριπλές χορδές. Είναι πολύ πιθανόν ο κάθε οργανοπαίχτης εκείνης της εποχής να χρησιμοποιούσε διαφορετικό κούρδισμα στο όργανο, σύμφωνα με το τραγούδι που έπαιζε κάθε φορά και η πένα που χρησιμοποιούσε ήταν ξύλινη από φλοιό κερασιάς (Pennanen, 2009α).

Το μπουζούκι εμφανίζεται σε αναφορές του 19<sup>ου</sup> αιώνα να συμμετέχει ενεργά σε ορχήστρες αλλά και σε γιορτές των Ελλήνων, έχοντας άλλοτε πρωταγωνιστικό ρόλο αλλά και συνοδευτικό. Η ελληνική περιοχή που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η πατρίδα του μπουζουκιού είναι η Πελοπόννησος, καθώς υπάρχουν αρκετές μαρτυρίες καταγεγραμμένες από αρκετούς συγγραφείς, οι οποίοι αναδεικνύουν το μουσικό όργανο (Κουρούσης, 2013). Συγκεκριμένα στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα το μπουζούκι αρχίζει να αλλάζει μορφή και να αποκτά πλέον αστική μορφή. Τα κλειδιά του οργάνου ήταν ξύλινα, η ταστιέρα ήταν χωριστή, ανυψωμένη και εκτεινόταν μέχρι λίγο πριν την τρύπα του καπακιού του οργάνου. Το καπάκι ήταν επίπεδο με προστατευτική φιγούρα και η τρύπα του ήταν μεγαλύτερη, η οποία διακοσμούταν με την ροζέτα (Pennanen, 2009α).

Την δεκαετία του 1910 είναι αισθητή η επιρροή των Ελλήνων κατασκευαστών από τα ναπολιτάνικα μαντολίνα. Αυτό συνέβη εξαιτίας της μουσικής και κυρίως της οργανικής μουσικής που έπαιζαν μέχρι τότε τα μαντολίνα αλλά και ότι η κατασκευή τους ακολουθούσε το ευρωπαϊκό πρότυπο λαουτοειδών. Γι' αυτό κι εκείνο το διάστημα οι κατασκευαστές έφτιαχναν δύο ειδών όργανα. Το ένα με καπάκι

επίπεδο και το άλλο με καπάκι μαντόλας. Επομένως, ο νέος τύπος μπουζουκιού, το λεγόμενο μαντολομπούζουκο κατασκευάστηκε αρχικά χρησιμοποιώντας το ημι-αχλαδόσημο ηχείο, όπως της μαντόλας. Η διαφορά όμως με την μαντόλα είναι ότι αντικαταστάθηκε ο κοντός βραχίονας (μανίκι) με μακρύ. Επίσης χρησιμοποιήθηκαν μεταλλικά τάστα στην ταστιέρα, η οποία ήταν ξεχωριστή και ανυψωμένη και έφτανε μέχρι την αρχή του ηχείου. Το ηχείο του μαντολομπούζουκου άλλοι το προτιμούσαν σαν της μαντόλας και άλλοι λίγο πιο στενό. Αργότερα ακολούθησε και σκάφος σαν της μαντόλας. Σύμφωνα με τον Pennanen (2009α) το σκάφος αποτελούνταν από δεκαέξι ντούγιες, ενώ το 1920 υπήρχε και ένα άλλο κατασκευασμένο στην Αμερική με σαρανταδύο ντούγιες, το οποίο ήταν λίγο πιο ακριβό από τον κατασκευαστή Αναστάσιο Σταθόπουλο (Μουστάκας, 2011). Επίσης, κάτω από το καπάκι υπήρχαν τα καμάρια τα οποία έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην δόνηση του οργάνου, όπως και σήμερα. Ακόμα, το καπάκι μετά τον καβαλάρη είχε κλίση προς τα πίσω, ακριβώς όπως και της μαντόλας. Ο καράολας, είχε κλίση και αυτός προς τα πίσω με τέτοιο τρόπο ώστε να ασκείται η κατάλληλη πίεση στο όργανο όταν κουρδίζοταν στο τελικό στάδιο και τα κλειδιά ήταν μεταλλικά. Τέλος, επειδή τα κλειδιά κυκλοφορούσαν στην παραγωγή με οχτώ, δηλαδή ένα για κάθε χορδή της μαντόλας, αναγκαστικά περίσσευαν δύο όταν τοποθετούνταν στο μαντολομπούζουκο (Pennanen, 2009α).

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι χρησιμοποιούσαν διάφορα κουρδίσματα στο όργανο εκείνη την εποχή. Αυτά τα κουρδίσματα γνωστά και ως ντουζένια εξυπηρετούσαν κάθε φορά τον μουσικό να παίζει το εκάστοτε τραγούδι πιο εύκολα, σύμφωνα με την κλίμακα που κυμαινόταν το τραγούδι και την τονικότητα, αλλά πολλές φορές η χρήση τους λειτουργούσε και ως ισοκράτης δίνοντας μια άλλη αισθητική στο τραγούδι. Κάποια από αυτά ήταν: το ίσιο, το ανοιχτό, το καραντουζένι, το συριανό, το αραμπιέν κλπ. (Κουρούσης, 2013). Τέλος, πρέπει να αναφέρουμε ότι όλα τα πιθανά ντουζένια συμπεριλαμβάνοντας τους δώδεκα συγκεκριμένους φθόγγους σύμφωνα με τους υπολογισμούς του γράφοντος που βασίζονται στη θεωρία των πιθανοτήτων της επιστήμης των μαθηματικών είναι:  $12^3 = 1.728$  κουρδίσματα σύμφωνα με τις 12 νότες που έχουμε.

Κάπου στα μέσα του 1920 ακολούθησε και ξεκίνησε μία νέα προσπάθεια οργανολογικής εξέλιξης στο μπουζούκι η οποία κατέληξε σιγά σιγά στο κλασικό τρίχορδο μπουζούκι που έχουμε σήμερα (Pennanen, 2009α). Έπειτα την δεκαετία του 1930 το μπουζούκι γνώρισε μεγάλη άνθιση, καθώς ήταν ραγδαία η διάδοση του

ρεμπέτικου τραγουδιού. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ακμάσει η οργανοποιία, αφού το μπουζούκι απέκτησε ξεχωριστή θέση στα μουσικά εργαστήρια. Στη συνέχεια, και συγκεκριμένα στα μέσα της δεκαετίας του 50' καθιερώθηκε το τετράχορδο, το οποίο εισήγαγε ο Μανώλης Χιώτης. (Μουστάκας, 2011). Σημειώνεται ότι παράλληλα επηρεάστηκε και το ρεπερτόριο της μεταπολεμικής μουσικής δίνοντας πλέον έμφαση μέσα στα τραγούδια στην ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας του εκάστοτε μουσικού, ο οποίος κατέθετε την ψυχή του κάθε φορά στο μπουζούκι. Τέλος για το σύγχρονο τρίχορδο αλλά και τετράχορδο μπουζούκι θα γίνει εκτενής αναφορά στα επόμενα δύο υποκεφάλαια καθώς οι καταγραφές της εργασίας στηρίζονται πάνω σε αυτά τα δύο όργανα.

## 2.2 Το σύγχρονο τρίχορδο μπουζούκι

Το τρίχορδο μπουζούκι ανήκει και αυτό στην οικογένεια των λαουτοειδών οργάνων. Πλέον το μπουζούκι αρχίζει να παίρνει άλλη διάσταση. Αρχικά, καθιερώνεται το κούρδισμα ρε-λα-ρε κάπου στα μέσα της δεκαετίας του 1930 και από τους τεκέδες αρχίζει να περνάει στις ταβέρνες με ζωντανή ορχήστρα, στην Αθήνα και στον Πειραιά (Pennanen, 2009β). Οι χορδές που χρησιμοποιούνται είναι μεταλλικές και αποτελούνται από διπλές ίδιες χορδές οι πρίμες ρε και λα, ενώ η ρε η μπάσα αποτελείται από μία πρίμα και από ακριβώς πάνω μία μπουργάνα. Το χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου κουρδίσματος είναι ότι μπορούμε να παίξουμε σχεδόν σε όλες τις τονικότητες της ελάσσονας αλλά και της μείζονας κλίμακας σε σχέση με τα υπόλοιπα ντουζένια. Επίσης, είναι πιο εύκολη η χρήση της οποιαδήποτε τρίφωνης συγχορδίας όπου ήταν απαραίτητη μέσα στα ταξίμια, στα τραγούδια κλπ. Δηλαδή μπορούμε να παίξουμε με ευκολία τόσο μια μελωδική ανάλυση συγχορδιών όσο και την αρμονική ανάλυση τους, ως ταυτόχρονη συνήχηση των νοτών. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του κουρδίσματος ρε-λα-ρε είναι η λειτουργία του ως ισοκράτης κυρίως στις εισαγωγές των τραγουδιών. Τέλος όσον αφορά το παίξιμο, στο τρίχορδο μπουζούκι εμφανίζεται πιο πολύ το οριζόντιο παρά το κάθετο παίξιμο στην ταστιέρα, εξαιτίας του κουρδίσματος. Ουσιαστικά έχουμε δύο ίδια τονικά κουρδισμένα ζευγάρια όπου το ένα είναι μια οκτάβα πιο χαμηλό από το άλλο (οι δύο ρε χορδές)

και ένα ζευγάρι χορδών απόστασης πέμπτης από την ρε την μπάσα (πέμπτης καθαρό διάστημα ανιόν), την λα χορδή.

Κατασκευαστικά το νέο τρίχορδο μπουζούκι που έχει καθιερωθεί μέχρι και σήμερα διαφέρει με τα προηγούμενα είδη μπουζουκιών. Ο πρώτος σημαντικός οργανοποιός που άφησε εποχή ήταν ο Ζοζέφ Τερζιβασιάν και είχε το εργαστήριό του στον Πειραιά. Ακολούθησαν και άλλοι οργανοποιοί μετά. Σημαντικό ρόλο στην οργανοποιία έπαιξε και η οικογένεια Καρανδρέα. Αρχικά ο Διονύσης Καρανδρέας και ακολούθησε μέχρι και σήμερα ο συνεχιστής του, δηλαδή ο γιος του, ο Γιώργος Καρανδρέας. Ο Γιώργος Καρανδρέας γεννήθηκε το 1976 στην Αθήνα και συγκεκριμένα στον Κορυδαλλό. Ανήκει στην δεύτερη γενιά της οικογένειας των οργανοποιών Καρανδρέα. Από μικρή ηλικία έδειξε γοητευμένος με την τέχνη της οργανοποιίας και πιο συγκεκριμένα με την κατασκευή λαϊκών και παραδοσιακών οργάνων. Έμαθε την τέχνη δίπλα στον πατέρα του, αφού από δώδεκα χρονών μετά το σχολείο πήγαινε στο εργαστήριο που διατηρούσε ο πατέρα του για να μάθει. Η πορεία του στην οργανοποιία είναι σημαντική και συγκεκριμένα στην κατασκευή λαϊκών και παραδοσιακών εγχόρδων οργάνων. Κατασκευάζει μπουζούκια (τρίχορδα και τετράχορδα), τζουράδες, μπαγλαμάδες, μαντολίνα, λαούτα, κιθάρες, σάζια κλπ. Τέλος από το έτος 2000 μέχρι και σήμερα ασχολείται επαγγελματικά με την τέχνη της οργανοποιίας και διατηρεί κατάστημα επί της οδού Αλκιβιάδου 7<sup>α</sup>, στην Αθήνα.

Σύμφωνα με την συνέντευξη και το φωτογραφικό υλικό που μας παραχώρησε από το εργαστήριό του, θα αναφέρουμε παρακάτω τα μέρη από τα οποία αποτελείται το σύγχρονο τρίχορδο και τετράχορδο μπουζούκι. Επίσης, θα γίνει εκτενής αναφορά στο κάθε επιμέρους στοιχείο που πλαισιώνει το μπουζούκι, καθώς και στην ιδιότητα που έχει πάνω στο κάθε όργανο.

Τα θεμέλια του τρίχορδου μπουζουκιού είναι το σκάφος (αντηχείο), το οποίο αποτελείται από τις δούγιες, τα δύο πλαϊνά, την κολλάντζα και τα παραπέτια. Το σκάφος αποτελείται από δεκαπέντε δούγιες, οι οποίες χαράζονται μία φορά στη μέση για να γίνει το σκάφος τριαντάρι και άλλη μία ακόμα φορά ώστε να έρθει στο τελικό αποτέλεσμα και να έχει εξήντα ντούγιες. Επομένως το σκάφος έχει φαινομενικά εξήντα δούγιες αλλά στην πραγματικότητα έχει συνήθως δεκαπέντε. Αυτό γίνεται με σκοπό να επιτυγχάνεται όσο το δυνατόν το καλύτερο κούρδισμα του σκάφους. Όπως αναφέρει ο Γιώργος Καρανδρέας, για τον καλύτερο συντονισμό του σκάφους,

κανονικά το σκάφος θα έπρεπε να εμπεριέχει όλο το φάσμα των αρμονικών συχνοτήτων και μάλιστα οι αρμονικές συχνότητες θα πρέπει να έχουν φθίνουσα πορεία μέχρι στο τέλος να σβήσουν. Στο μπουζούκι όταν πάλλεται η χορδή, έχει ως αποτέλεσμα το ηχητικό κύμα να προσπίπτει στο σκάφος και το ξύλο να πάλλεται. Δεν ανακλώνται όλα τα κύματα στο καπάκι στην συνέχεια, καθώς κάποια τα απορροφάει το σκάφος. Σε αυτό το σημείο χαρακτηριστικά ο Γιώργος Καρανδρέας αναφέρει ότι είναι αδύνατον να πιάσουμε όλο το φάσμα των συχνοτήτων όμως στο σκάφος, γιατί λείπει η τεχνογνωσία στην εποχή που διανύουμε σε αντίθεση με την τεχνολογία (παλμογράφος) που είναι διαθέσιμη. Ουσιαστικά, θα έπρεπε οι εξήντα δούγιες να χωρίζονταν σε πέντε μέρη, δηλαδή σε πέντε δωδεκάδες όπου για να συμβεί αυτό είναι προϋπόθεση να λεπταίνει το πάχος σε κάποιες δούγιες για να εμφανιστούν οι πρίμες συχνότητες, αλλά και το πάχος σε κάποιες να είναι αρκετά μεγάλο. Επομένως εξαιτίας της έλλειψης της τεχνογνωσίας, οι περισσότερες δούγιες είναι φαινομενικές και συγκεκριμένα είναι χαρακιές στις υπάρχουσες δούγιες και δεν αποτελούν επιπλέον μεμονωμένες δούγιες που θα έπρεπε να ήταν κουρδισμένες. Τα ξύλα που χρησιμοποιούνται για το σκάφος συνήθως είναι καρυδιά ή μαόνι ή μουριά ή κελεμπέκι ή παλίσανδρος ή τριανταφυλλιά ή αμάραντος (purple hurt) ή έβενος ή κοκομπόλο. Πιο φιλικός είναι ο ήχος του ξύλου της καρυδιάς για το σκάφος, αφού όλη η δισκογραφία εδώ και πολλά χρόνια ηχογραφείται με μπουζούκια φτιαγμένα με σκάφος από καρυδιά. Το εσωτερικό μέρος του σκάφους ντύνεται με ασημόχαρτο για να εξασφαλίζεται μεγαλύτερη αντοχή στον χρόνο. Η κολάντζα και τα παραπέτια ενισχύουν την στήριξη του σκάφους. Είναι από το ίδιο ξύλο που είναι και το σκάφος και τοποθετούνται στο πάνω μέρος του και περιμετρικά. Μέσα στο σκάφος τοποθετούνται οι δύο τάκοι από ξύλο φλαμούρι. Ο πρώτος τάκος χρησιμοποιείται ώστε να κολληθούν σε αυτόν όλες οι δούγιες στο σημείο που καταλήγουν, ενώ ο δεύτερος ενισχύει τα πλαϊνά του σκάφους και την χορδιέρα (χορδοκράτης) καθώς δένονται πάνω σε αυτόν. Η χορδιέρα βρίσκεται στο πίσω μέρος του σκάφους, είναι μεταλλική και λειτουργεί ως χορδοδέτης. Στην συνέχεια υπάρχει το καπάκι του οργάνου το οποίο συνήθως είναι από ξύλο έλατο ή κέδρος. Το καπάκι αποτελείται από δύο κομμάτια κολλημένα μεταξύ τους, όπου στο πάνω μέρος του ενός κομματιού εμφανίζονται οι μπάσες συχνότητες, ενώ στο κάτω μέρος οι πρίμες. Σύμφωνα με τον Γιώργο Καρανδρέα σημαντικό ρόλο για την επιλογή ενός καλού καπακιού αποτελεί η ποιότητα και η ποσότητα των ινών στην επιφάνειά του. Επομένως απαιτούνται κάθετες, στενές αλλά και ίσου πάχους ίνες στο καπάκι γιατί τότε το ξύλο επηρεάζεται



λιγότερο στην υγρασία με αποτέλεσμα να γίνεται πιο ανθεκτικό, χωρίς να σκεβρώνει και ο ήχος είναι πιο ωραίος και καθαρός. Επίσης, οι δακτύλιοι που σχηματίζονται επάνω στο καπάκι θα πρέπει να είναι ίσοι αλλά και οι αποστάσεις μεταξύ τους να είναι ίσες. Για να κουρδιστεί κατάλληλα το καπάκι και να έχουμε όλο το φάσμα των συχνοτήτων χρειάζεται να δοθεί μεγάλη σημασία στο πάχος του. Συνήθως στην περιφέρεια του καπακιού, δηλαδή στο σημείο που ενώνεται με το σκάφος, το καπάκι είναι πιο λεπτό, ώστε να γίνεται πιο εύκαμπτο και να πάλλεται καλύτερα. Στην συνέχεια μέσα στο καπάκι τοποθετούνται τα τρία καμάρια. Τα καμάρια είναι από ξύλο έλατο και παίζουν σημαντικό ρόλο στην εμφάνιση των πρίμων και μπάσων συχνοτήτων. Συγκεκριμένα για να γίνουν διακριτές οι μπάσες συχνότητες μεγαλώνει η απόσταση μεταξύ των δύο καμαριών, ενώ για τις πρίμες μικραίνει στο κάτω μέρος η απόσταση μεταξύ τους. Επίσης στο καπάκι υπάρχουν και δύο κόντρες οι οποίες το ενισχύουν, ώστε αργότερα να μην πάρει κλίση προς τα πάνω (φούσκωμα) στο σημείο της τρύπας, αλλά ούτε και προς τα μέσα στο σημείο του καβαλάρη. Έπειτα με την χρήση του διαπασών βρίσκεται το σημείο που θα τοποθετηθεί ο καβαλάρης πάνω στο καπάκι. Το κατάλληλο σημείο είναι εκείνο όπου εμφανίζονται έντονα οι αρμονικές συχνότητες του καπακιού. Γι' αυτό είναι σημαντικό αρχικά να είναι μεγάλο σε διάσταση το καπάκι όταν είναι στην αρχική του μορφή, για να διακρίνεται πιο εύκολα ο συντονισμός του. Ο καβαλάρης είναι από ξύλο έβενο ή παλίσανδρο και αποτελεί ουσιαστικά το τέταρτο ανεστραμμένο εξωτερικό καμάρι πάνω στο καπάκι του οργάνου. Πάνω στον καβαλάρη τοποθετείται το κόκαλο ή γαλάλιθο, το οποίο είναι κατάλληλα χαραγμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να ισομοιράζεται η απόσταση για κάθε ζεύγος των χορδών. Μπορεί να αδικηθεί το όργανο από μία απροσεξία στην κατασκευή (σετάρισμα) αλλά και στην τοποθέτηση του καβαλάρη πάνω στο καπάκι. Ο καβαλάρης πλέον απέχει από την χορδιέρα δεκατέσσερα με δεκαπέντε εκατοστά, με αποτέλεσμα να έχουμε περισσότερα ελεύθερα τετραγωνικά στο πίσω μέρος του καπακιού. Αυτό αποσκοπεί στο να υπάρχει περισσότερη ταλάντωση άρα και περισσότερος ήχος σε ένταση και διάρκεια. Το σχήμα της τρύπας (ηχείο) είναι συνήθως οβάλ ή ακολουθεί ένα χαρακτηριστικό σχέδιο, το οποίο μοιάζει με προσωπίο που προέρχεται από την αρχαία τραγωδία όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Γιώργος Καρανδρέας. Το μέγεθος της τρύπας καθορίζεται από το γούστο του πελάτη-μουσικού καθώς μέσα από το μέγεθος της τρύπας διαχέεται ή συγκεντρώνεται ο ήχος αν είναι μεγάλη η μικρή αντίστοιχα. Σημαντικό ρόλο επίσης

κατέχει στο μέγεθος της τρύπας και ο μαγνήτης που θα τοποθετηθεί πιθανόν αργότερα στο όργανο.



*Εικόνα 1 Σκάφος με δούγιες*



*Εικόνα 2 Εσωτερική όψη του σκάφους*



Εικόνα 3 Οι δύο τάκοι του σκάφους



Εικόνα 4 Εσωτερική όψη του καπακιού σε πρώιμο στάδιο



*Εικόνα 5 Εξωτερική όψη του καπακιού μαζί με την ροζέτα σε πρώιμο στάδιο*

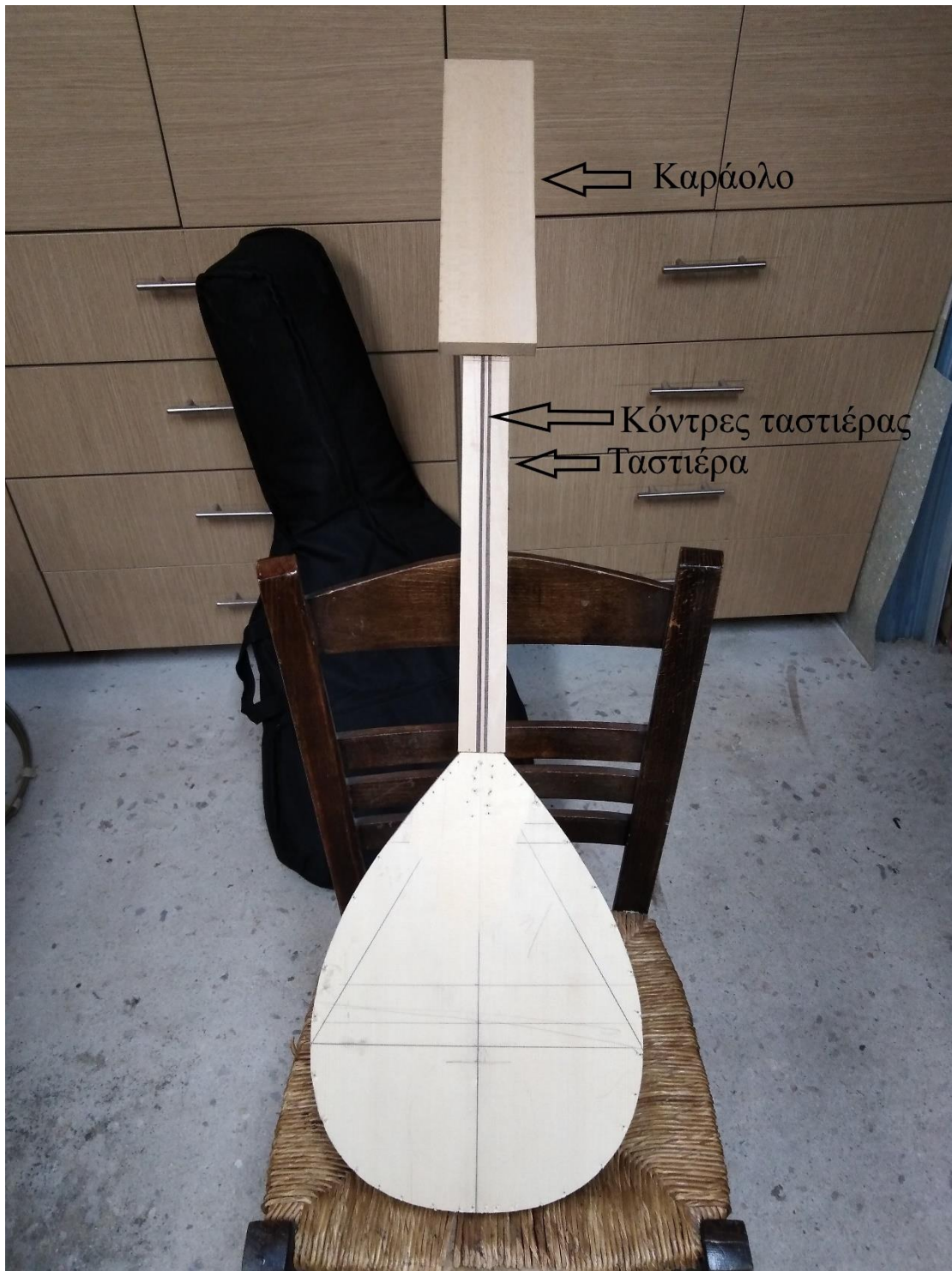


Εικόνα 6 Κολάντζα, παραπέτια, πλαϊνά, μανίκι

Στην συνέχεια ένα άλλο σημαντικό μέρος του τρίχορδου μπουζουκιού είναι το μανίκι του (μπράτσο). Για το μανίκι χρησιμοποιείται ξύλο από φλαμούρι γιατί είναι μαλακό, αλλά και ελαφρύ ώστε να αντέχει στην πίεση που του ακούν οι χορδές αλλά

και στην αλλαγή της θερμοκρασίας ανά εποχή. Μέσα στο μανίκι τοποθετούνται οι κόντρες οι οποίες είναι συνήθως από ξύλο βέγκε, μαόνι, κελεμπέκι ή έβενο. Οι κόντρες έχουν ως αποτέλεσμα να βοηθούν το μανίκι ώστε να μην μεταβάλλεται η κλίση του, εξαιτίας της πίεσης που του ασκείται από τις χορδές, αλλά και από τις διαφορετικές καιρικές συνθήκες κάθε φορά. Πάνω στο μανίκι τοποθετείται με κατάλληλο τρόπο η ταστιέρα, η οποία είναι από ξύλο έβενο. Η ταστιέρα χαράσσεται κατάλληλα ώστε στην συνέχεια να τοποθετηθούν τα μεταλλικά τάστα πάνω σε αυτή και να δημιουργηθεί ο συγκερασμός. Η κλίμακα της ταστιέρας είναι εξηνταοχτώ ή εξηνταεννέα (680 ή 690 χιλιοστά) εξαιτίας της πίεσης που ασκείται στο όργανο από τις χορδές σύμφωνα με το κούρδισμα του. Επίσης, ένα άλλο κόκαλο βρίσκεται στην αρχή της ταστιέρας, το οποίο και αυτό ισομοιράζει τα ζεύγη των χορδών μεταξύ τους, αλλά και τα διαμοιράζει ώστε να μην βγαίνουν έξω από την περιοχή της ταστιέρας. Έπειτα στο πάνω σημείο που τελειώνει το μανίκι κολλάει το καράολο (καράολας) το οποίο είναι συνήθως από ξύλο φλαμούρι, κελεμπέκι ή μαόνι. Πάνω στο καράολο ανοίγονται οι τρύπες, ώστε να τοποθετηθούν τα κλειδιά του οργάνου και να το κουρδίζουμε κάθε φορά. Τα κλειδιά πλέον είναι μηχανικά και αυτό έχει ως συνέπεια, ένα καλό και συντονισμένο όργανο να ξεκουρδίζεται με δυσκολία όταν οι καιρικές συνθήκες είναι ήπιες. Τέλος, ο καλλωπισμός του οργάνου εμφανίζεται στην ταστιέρα, στο καράολο, στο καπάκι αλλά και στο σκάφος. Τα υλικά που χρησιμοποιούμε είναι οι ασετόπαστες, τα ακρυλικά και τα ξύλα, τα όστρακα, το μέταλλο (φύλλα χαλκού ή φύλλο από ασήμι) και τα κόκαλα. Τα βερνίκια των ξύλων εκτός από την ταστιέρα που δεν βάφεται είναι πλέον χημικά και συγκεκριμένα είναι από νίτρο ή ακρυλικά ή πολυουρεθανικά, τα οποία έχουν αντικαταστήσει την γομαλάκα.





Εικόνα 7 Η ταστιέρα με τις κόντρες της και το καράολο σε πρώιμο στάδιο



*Εικόνα 8 Πίσω μέρος του μπουζουκιού σε πρώιμο στάδιο*



Εικόνα 9 Τρίχορδο μπουζούκι

### 2.3 Το σύγχρονο τετράχορδο μπουζούκι

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 (ίσως ανάμεσα το 1956-1957), ο Μανώλης Χιώτης επηρεασμένος από την κιθάρα προχωράει σε μία νέα οργανολογική εξέλιξη του μπουζουκιού, μετατρέποντάς το από τρίχορδο σε τετράχορδο με την βοήθεια των οργανοποιών εκείνης τη εποχής. Το πρώτο κούρδισμα που χρησιμοποίησε πιθανολογείται ότι ήταν το μι-σι-σολ-ρε. Όμως ύστερα από συζήτηση του ίδιου με τον δεξιότεχνη Χάρη Λεμονόπουλο καθιέρωσε το κούρδισμα ρε-λα-φα-ντο, το οποίο χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα. Είναι εμφανές ότι ο Μανώλης Χιώτης ήταν επηρεασμένος από την κιθάρα, καθώς το καινούριο κούρδισμα που όρισε στο τετράχορδο μπουζούκι μας παραπέμπει σε ένα τόνο πιο ψηλά (δευτέρας μεγάλο διάστημα ανιόν) στο κούρδισμα της κιθάρας, δηλαδή στις τέσσερις πιο ψηλές τονικά χορδές της. Η ρε και η λα αποτελούνται από δύο ίδιες πρίμες χορδές η καθεμιά διαφορετικού πάχους αντίστοιχα. Η λα είναι πιο παχιά σε σχέση με την ρε. Αντίθετα, η φα και η ντο αποτελούνται από μία πρίμα και μία μπάσα, όπως ισχύει και στο τρίχορδο μπουζούκι για το χαμηλό τονικά ζευγάρι της χορδής ρε. Στο τετράχορδο μπουζούκι η πρίμα αλλά και η μπάσα χορδή της ντο είναι πιο παχιά σε σχέση τη φα αντίστοιχα. Αρχικά το μήκος του τετράχορδου μπουζουκιού ήταν ίδιο με του τρίχορδου. Αυτό όμως προκάλούσε να σπάει συχνά η χορδή φα λόγω του ότι τεντωνόταν περισσότερο. Γι' αυτό το λόγο αργότερα ο Ζοζέφ Τερζιβασιάν μίκρυνε την κλίμακα του οργάνου στους εξηνταεπτά πόντους, ώστε να είναι ανθεκτικό το κούρδισμα και να μην σπάει η φα χορδή (Αλτής, 2018). Επίσης ένα σημαντικό ως προς το νέο κούρδισμα είναι ότι το τετράχορδο μπουζούκι μπορεί να παίζει εκτός από τρίφωνες συγχορδίες αλλά και τετράφωνες. Οι τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες μπορούν πια να παίζονται σε κλειστές θέσεις όπως και στην κιθάρα είτε και σε ανοιχτές χρησιμοποιώντας αρπισμούς. Υπάρχει περισσότερο το κάθετο παίξιμο στο συγκεκριμένο τύπο μπουζουκιού, χωρίς όμως να εξαλείφεται και το οριζόντιο παίξιμο αρκετές φορές. Και το τρίχορδο αλλά και το τετράχορδο μπουζούκι παίζονται με πένα συνήθως από υλικό πλαστικό.



*Εικόνα 10 Τετράχορδο μπουζούκι*

Κατασκευαστικά το τετράχορδο δεν έχει πολλές διαφορές σε σχέση με το τρίχορδο. Συγκεκριμένα αποτελείται από τα ίδια ακριβώς μέρη. Υπάρχουν διαφορές στο καπάκι, καθώς λόγω της τάσης του τετράχορδου μπουζουκιού απαιτείται λίγο πιο παχύ καπάκι ώστε να είναι ανεχτικό στην πίεση που του ασκείται από τις χορδές και επίσης του προστίθεται μία επιπλέον ενίσχυση από ξύλο περιμετρικά, ώστε να μην ανοίξει. Η τρύπα αρχικά στο τετράχορδο μπουζούκι ήταν λίγο πιο μεγάλη σε σχέση με το τρίχορδο, ενώ σήμερα κατασκευάζονται τρίχορδα μπουζούκια με ίδιο μέγεθος τρύπας όπως του τετράχορδου. Όσον αφορά την τρύπα είναι και θέμα υποκειμενικό από την αισθητική του εκάστοτε μουσικού. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που πρέπει να αναφερθεί είναι ότι το μπράτσο και η ταστιέρα του τετράχορδου μπουζουκιού φάρδυναν αφού προστέθηκε σε αυτό το τέταρτο ζευγάρι χορδών. Τέλος, σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι η κλίμακα του τετράχορδου μπουζουκιού πλέον είναι εξηνταεπτά (670 χιλιοστά). Αυτό οφείλεται στην πίεση που ασκεί το κούρδισμα του οργάνου. Συγκεκριμένα η φα χορδή ασκεί μεγάλη πίεση και γι' αυτό μικραίνει η κλίμακα διαφορετικά θα έσπαγαν οι χορδές.



Εικόνα 11 Όργανα κατασκευασμένα από τον οργανοποιό Γιώργο Καρανδρέα

## Κεφάλαιο 3

### Οι εκτελέσεις του Μανώλη Χιώτη στο τραγούδι «Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω» μέσα από τις περιπτώσεις των δύο μπουζουκιών

#### 3.1 Η τρίχορδη εκτέλεση του τραγουδιού στην ταινία «Χαμένοι Άγγελοι»

#### Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω

Από την ταινία "Χαμένοι Άγγελοι" (1948) Μανώλης Χιώτης

The musical score is written for Bouzouki and Guitar in 3/4 time, featuring a 3-chord progression. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into three systems, each with a Bouzouki (Bz.) and Guitar (Gtr.) part. The first system includes an 'Intro' section. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11. The Bouzouki part consists of eighth-note patterns, while the Guitar part provides a steady accompaniment with chords and single notes. The progression of chords is: Fm, Fdim7, C7, Fm, C7, D♭7, C7, Fm, Fdim7, C7, Fm, D♭7, C7, Fm, Fdim7, C7, Fm, D♭7, C7.

16 Fm C7 Fm D<sup>b</sup> A<sup>b</sup> Fm  
**Couple**

Bz. Ε σύ 'σαι η αι - τί - α που(υ) πο - φέ - ρω, για -  
H μό - νη μου λα - χτά - ρα κίευ τυ - χί - α, και

Gtr.

21 D<sup>b</sup> A<sup>b</sup> F B<sup>b</sup>m F7 B<sup>b</sup>m F B<sup>b</sup>m  
**Refrain**

Bz. τί με ά - φη - σες το δυ - στυ - χή. Για - τί με  
τό νει - ρό μου φως μου είσ' ε - σύ. Σε α - γα -

Gtr.

25 A<sup>b</sup> F7 B<sup>b</sup>m

Bz. κά - νεις να πο - νώ να υ - πο - φέ - ρω τό - σο, πρό - σε - ξε για - τί μπο - ρεί να  
πώ πώς να στο πω, κα - λέ μου πί - σω έ - λα, μην με πα - ρα - τάς και κά - νω

Gtr.



28

Bz. C7 Fm

σε σκο-τώ-σω. Δεν α-ντέ-χω να σε βλέ-πω μ'άλ-λους να γυρ-νάς.  
κα-μιά τρέ-λα. Στο 'χω πει χω-ρίς ε-σέ να ζή-σω δεν μπο-ρώ.

Gtr.

32

Bz. A♭ F7

Για-τί με κά-νεις να πο-νώ να υ-πο-φέ-ρω τό-σο.  
Σε α-γα-πώ πώς να στο πω, κα-λέ μου πί-σω έ-λα,

Gtr.

35

Bz. B♭m Fm B♭m Fm Gdim7 C7 ⊕

πρό-σε-ξε για-τί μπο-ρεί να σε σκο-τώ-σω. Πά-ψε πλέ-ον να με τυ-ραν-  
μην με πα-ρα-τάς και κά-νω κα-μιά τρέ-λα. Γύ-ρι-σε ξα-νά, σε συγ-χω

Gtr.

39

Bz. Fm C7 Fm Fm C7 Fm

vάς. ρώ.

Gtr.

43

Bz. **Intro** F dim7 C7 Fm C7 D♭7 C7 Fm

Gtr.

47

Bz. F dim7 C7 Fm D♭7 C7 Fm

Gtr.

51

F dim7 C7 Fm Db7 C7 Fm

Bz.

Gtr.

55

F dim7 C7 Fm Db7 C7 Fm C7 Fm

Bz.

Gtr.

59

Db Ab Fm C Fm

**Solo Bouzouki (Couple)**

Bz.

Gtr.

63 D<sup>b</sup> A<sup>b</sup> F B<sup>b</sup>m F7 B<sup>b</sup>m F B<sup>b</sup>m **Refrain**

Bz.

Gtr.

67 A<sup>b</sup> F7 B<sup>b</sup>m

Bz.

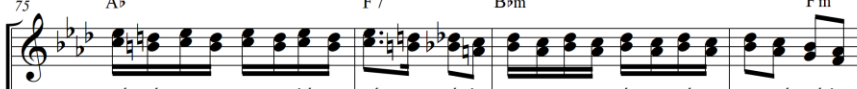
Gtr.


71 C7 Fm

Bz.


Gtr.


75 A<sup>b</sup> F7 B<sup>m</sup> F<sup>m</sup>

Bz. 

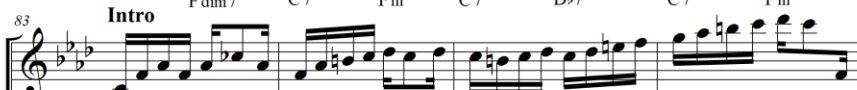
Gtr. 


79 B<sup>m</sup> F<sup>m</sup> G dim7 C7 F<sup>m</sup> C7 F<sup>m</sup>

Bz. 

Gtr. 

83 **Intro** F dim7 C7 F<sup>m</sup> C7 D<sup>b</sup>7 C7 F<sup>m</sup>

Bz. 

Gtr. 

87

F dim7 C7 Fm Db7 C7 Fm

Bz.

Gtr.

91

F dim7 C7 Fm Db7 C7 Fm

Bz.

Gtr.

95

F dim7 C7 Fm Db7 C7 Fm C7 Fm

Bz.

Gtr.

99 **B dim 7**  
**Ταξιμί**

Bz.

Gtr.

102 **D dim** **B dim 7**

Bz.

Gtr.

106 **C7**

Bz.

Gtr.

109

Bz.

Gtr.

113

Bz.

Gtr.

B<sup>b</sup>m

117

Bz.

Gtr.

B dim7



Musical score for Bz. (Bassoon) and Gtr. (Guitar). The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Bz. part begins at measure 121 with a C7 chord. The Gtr. part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Bz. part includes four triplet figures. The Gtr. part concludes with a 'Fine' marking.

Το τραγούδι «Εσύ ‘σαι η αιτία που υποφέρω» σε σύνθεση του Μανώλη Χιώτη, ακούστηκε για πρώτη φορά στην ταινία «Χαμένοι Άγγελοι». Πρόκειται για μία ταινία παραγωγής της Φίνος Φιλμ, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Νίκου Τσιφόρου. Η ταινία έκανε πρεμιέρα στις 22 Δεκεμβρίου 1948 και έκοψε 107.508 εισιτήρια, με σκοπό να αποτελέσει γρήγορα, μία από τις μεγαλύτερες αλλά και εμπορικές επιτυχίες. Σε αυτή την ταινία για πρώτη φορά έχουμε την εμφάνιση και τον ρόλο των μπουζουκιών, καθώς και την κινηματογραφική προβολή του Μανώλη Χιώτη, παίζοντας με την ορχήστρα του το συγκεκριμένο τραγούδι. Η ορχήστρα του Μανώλη Χιώτη παισιωνόταν από τα εξής όργανα: κιθάρα όπου έπαιξε ο Χρήστος Λαβίδας, πιάνο ο Αντρέας Μπαλαγούρας καθώς και δύο μπουζούκια όπου έπαιζαν ο Μανώλης Χιώτης και ο Γιώργος Λαύκας (Αλής, 2018). Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι οι ερμηνευτές του τραγουδιού ήταν ο Μανώλης Χιώτης που έκανε την πρώτη φωνή και ο κιθαρίστας Γιώργος Λαβίδας ο οποίος έκανε την δεύτερη φωνή<sup>4</sup>.

Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι 2/4 και η ταχύτητά του είναι κατά προσέγγιση στα 94 bpm, διότι έχει διακυμάνσεις και φτάνει μέχρι τα 98 bpm. Στην συγκεκριμένη εκτέλεση, τον ρυθμικό ρόλο κατέχει η κιθάρα, όπου τα μπάσα συμβολίζονται με τα στελέχη προς τα κάτω, ενώ τα πρίμα με τα στελέχη προς τα πάνω, όπως εικονογραφείται παρακάτω (Παύλου, 2006).



*Ρυθμικό μοτίβο 1*

Η δομή του τραγουδιού αποτελείται από τα παρακάτω μέρη στα οποία γίνεται εκτενής αναφορά. Την πρώτη φορά το τραγούδι ξεκινά με το intro (εισαγωγή), στην συνέχεια ακολουθεί το couple ή αλλιώς verse και καταλήγει με το refrain (επωδός). Την δεύτερη φορά επαναλαμβάνεται ακριβώς η ίδια φόρμα που προηγήθηκε την πρώτη φορά. Την τρίτη φορά ξεκινά με την εισαγωγή, ακολουθεί σόλο μπουζούκι το couple, από το μπουζούκι του Μανώλη Χιώτη και καταλήγει στο refrain, όπου κάνει

<sup>4</sup> Η συγκεκριμένη καταγραφή έγινε με βάση το απόσπασμα της ταινίας, το οποίο είναι καταχωρημένο στην ιστοσελίδα <<https://www.youtube.com/watch?v=zYfwKil6XdQ>> .

ξανά την είσοδο της η φωνή. Την τέταρτη φορά ξεκινά πάλι η εισαγωγή και αφού τελειώσει, ο Μανώλης Χιώτης ξεκινά να παίζει ένα ταξίμι όπου και τελειώνει το τραγούδι. Ωστόσο, παρατηρούμε ότι το τραγούδι δεν οδηγείται σε φινάλε από την ορχήστρα όπως θα περιμέναμε αλλά προσαρμόζεται κατάλληλα για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της ταινίας, καθώς συνεχίζεται η ροή της, με την ομιλία των ηθοποιών. Το τραγούδι συνολικά πλαισιώνεται από δεκαέξι μέτρα στην εισαγωγή, επτά μέτρα στο couple και δεκαεπτά μέτρα στο refrain κάθε φορά, ακόμα και την στιγμή που ο Μανώλης Χιώτης παίζει το couple σόλο μπουζούκι. Τέλος, το ταξίμι αποτελείται από εικοσιπέντε μέτρα και συνολικά το τραγούδι ανέρχεται με τις επαναλήψεις στα εκατόν εξήντα και ένα μέτρα.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε και να καταγράψουμε την κλίμακα του τραγουδιού, η οποία είναι ελάσσονα και η τονικότητα φα (Πυργιώτης, 2006α). Επίσης είναι σημαντικό να αναφέρουμε την ονοματολογία της κάθε βαθμίδας, καθώς είναι απαραίτητο και για τις επόμενες καταγραφές. Η πρώτη βαθμίδα της κλίμακας ονομάζεται «τονική», η δεύτερη «επιτονική», η τρίτη «μέση ή τρίτη», η τέταρτη «υποδεσπόζουσα», η πέμπτη «δεσπόζουσα», η έκτη «επιδεσπόζουσα» και η έβδομη «προσαγωγέας ή έβδομη» (Αμαραντίδης, 1990). Η κλίμακα φα ελάσσονα εικονογραφείται παρακάτω:

#### **Φα Ελάσσονα Κλίμακα**



Για να τεκμηριωθεί σωστά η αρμονική ανάλυση χρειάστηκε να γίνει καταγραφή της μελωδίας καθώς και της αρμονικής αλλά και ρυθμικής αγωγής της κιθάρας. Η εισαγωγή αποτελείται όπως είπαμε από δεκαέξι μέτρα, τα οποία χωρίζονται σε δύο ίσα τμήματα των οκτώ μέτρων με την διαφορά ότι στην επανάληψη παρατηρούνται κάποιες αλλαγές στην κίνηση της αρμονίας, όπου και θα αναφέρουμε παρακάτω. Στο πρώτο μέτρο της εισαγωγής παρατηρούμε ότι το τραγούδι ξεκινά με μία ανάλυση της φα ελάσσονας συγχορδίας και συγκεκριμένα ξεκινά με φα ελάσσονα συγχορδία στο πρώτο τέταρτο, ενώ στο δεύτερο τέταρτο η αρμονία κινείται στην τετράφωνη συγχορδία φα ελαττωμένη μεθ' εβδόμης, η οποία προκύπτει κάνοντας μία βάρυνση της πέμπτης νότας της φα ελάσσονα. Συγκεκριμένα

η νότα ντο χαμηλώνει ένα ημιτόνιο και πηγαίνει στην ντο ύφεση. Αυτή η κίνηση αποτελεί χαρακτηριστική στην blues αρμονία. Στην συνέχεια γίνεται πτώση από την πέμπτη προς την πρώτη βαθμίδα, στην φα ελάσσονα συγχορδία, ακολουθεί πέμπτη προς έκτη βαθμίδα στην ρε ύφεση μείζονα συγχορδία και συνεχίζει με μία κίνηση πέμπτη προς πρώτη βαθμίδα, δηλαδή στην φα ελάσσονα συγχορδία. Αυτό το τετράμετρο δηλαδή, είναι μία ανιούσα διαδικασία από το κάτω ντο μέχρι το πάνω φα. Το δεύτερο τετράμετρο αρμονικά ακολουθεί την ίδια κίνηση με το πρώτο, με την διαφορά όμως ότι στο μέτρο επτά, στο πρώτο τέταρτο κινείται από την έκτη βαθμίδα της κλίμακας προς την πέμπτη βαθμίδα με σκοπό να καταλήξει ύστερα στο όγδοο μέτρο στην πρώτη βαθμίδα, δηλαδή στην τονική της κλίμακας. Αυτή η κίνηση από την πέμπτη στην πρώτη βαθμίδα, αποτελεί μια συνηθισμένη κίνηση για όλα τα λαϊκά τραγούδια της εποχής και όχι μόνο. Στην επανάληψη της εισαγωγής, δηλαδή στο επόμενο οκτάμετρο (μέτρο εννέα έως δεκαέξι), παρατηρούμε την ίδια κίνηση στην αρμονία, με την διαφορά ότι στο μέτρο έντεκα το οποίο είναι ίδιο με το μέτρο τρία, η αρμονία κινείται από την έκτη βαθμίδα στην πέμπτη, όπου και συνεχίζεται στο πρώτο τέταρτο του επόμενου μέτρου για να καταλήξει στην πρώτη βαθμίδα, δηλαδή την φα ελάσσονα συγχορδία. Το φινάλε της εισαγωγής κορυφώνεται με την χρήση της πέμπτης και της πρώτης βαθμίδας. Είναι σημαντικό να σταθούμε σε αυτό το σημείο και να παρατηρήσουμε ότι χρησιμοποιούνται αρκετές τετράφωνες συγχορδίες από την κιθάρα και ειδικά στις βαθμίδες πέντε και έξι δίνοντας μία πιο μοντέρνα εκδοχή στα μέχρι τότε τραγούδια της μεταπολεμικής εποχής. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι κάθε φορά που παίζεται η εισαγωγή, εμφανίζεται ακριβώς η ίδια κίνηση στην αρμονία. Όσον αφορά το couple παρατηρούμε ότι ξεκινάει στο δεύτερο όγδοο του δεύτερου τέταρτου (η πρώτη συλλαβή), στο μέτρο δεκαέξι. Το couple αποτελείται από ένα τμήμα επτά μέτρων και ενός ογδούου λεβάρε, κινούμενο στην έκτη βαθμίδα αρχικά, ύστερα στην τρίτη βαθμίδα με την διαφορά ότι επειδή είναι μείζονα συγχορδία μέσα στο τραγούδι, δημιουργείται από την κατιούσα μελωδική ελάσσονα. Στην συνέχεια στα επόμενα τρία μέτρα κινείται στην τονική βαθμίδα και μετά πηγαίνει στην έκτη και στην τρίτη βαθμίδα με τον ίδιο τρόπο που αναφέραμε προηγουμένως. Στο μέτρο εικοσιδύο μας δημιουργείται η αίσθηση ότι γίνεται μία μετατροπία μέσω της συγχορδίας φα μείζονα όπου παίζει μία γέφυρα το μπουζούκι ώστε να μεταβούμε στο ρεφρέν, καθώς θα παρατηρήσουμε στην συνέχεια ότι το ρεφρέν κινείται στην σι ύφεση ελάσσονα. Επομένως τη φα μείζονα συγχορδία, την λαμβάνουμε σαν πέμπτη (δεσπόζουσα) συγχορδία της σι ύφεση ελάσσονας. Με τον

όρο μετατροπία εννοούμε την αλλαγή του τονικού μας κέντρου (Πυργιώτης, 2006β). Έχει παρατηρηθεί σε πολλά τραγούδια να συμβαίνει αυτή η διαδικασία, αλλά στο φινάλε του τραγουδιού συνήθως κλείνει με το αρχικό τονικό κέντρο, πράγμα που θα δούμε ότι συμβαίνει και στο συγκεκριμένο τραγούδι. Μετά την φα μείζονα συγχορδία η αρμονία πλέον κινείται στην τονική, δηλαδή την σι ύφεση ελάσσονα συγχορδία και πηγαίνει στην πέμπτη βαθμίδα, όπου και επαναλαμβάνεται η ίδια κίνηση και στο επόμενο μέτρο, δηλαδή το μέτρο εικοσιτέσσερα που ξεκινάει και το ρεφρέν. Στην συνέχεια, στο επόμενο μέτρο η αρμονία κινείται στην λα ύφεση μείζονα συγχορδία, η οποία λαμβάνεται ως έβδομη κατιούσα στην μελωδική σι ύφεση ελάσσονα κλίμακα. Στα μέτρα εικοσιπέντε και εικοσιέξι κινείται στην πέμπτη και στην πρώτη βαθμίδα αντίστοιχα. Η πρώτη βαθμίδα παραμένει και στο επόμενο μέτρο, ώσπου στο μέτρο εικοσιοχτώ η αρμονία κινείται στην ντο μείζονα μεθ' εβδόμης συγχορδία, η οποία λαμβάνεται ως πέμπτη βαθμίδα στην φα ελάσσονα κλίμακα, καθώς στην συνέχεια κινείται στην φα ελάσσονα συγχορδία. Η ντο μείζονα μεθ' εβδόμης διατηρείται και στο επόμενο μέτρο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, να επιστρέφει πάλι στο αρχικό τονικό κέντρο της, καθώς κορυφώνεται η αρμονική κίνηση στα μέτρα τριανταένα και τριανταδύο με την χρήση της τονικής βαθμίδας, δηλαδή την φα μινόρε. Αυτό συμβαίνει μέχρι να ξεκινήσει πάλι το δεύτερο τμήμα του ρεφρέν. Συνεπώς πια η κλίμακα επαναφέρεται στην φα ελάσσονα. Παρατηρούμε ότι το δεύτερο τμήμα του ρεφρέν είναι σχεδόν ίδιο με το πρώτο, με την μόνη διαφορά στην κίνηση της αρμονίας, η οποία παρατηρείται στο μέτρο τριανταεπτά και μετά. Συγκεκριμένα σε αυτό το μέτρο, η κίνηση της αρμονίας είναι από την τέταρτη βαθμίδα στην πρώτη. Στο επόμενο μέτρο κινείται από την δεύτερη βαθμίδα στην πέμπτη, όπου σχηματίζονται αντίστοιχα δύο τετράφωνες μεθ' εβδόμης συγχορδίες. Τη φα ελάσσονα συγχορδία στο μέτρο τριανταεπτά, την δικαιολογούμε σαν πρώτη βαθμίδα της φα ελάσσονας κλίμακας, ώστε να κορυφωθεί στα τρία επόμενα μέτρα το τραγούδι. Επομένως στο μέτρο τριανταοχτώ, η αρμονία κινείται από την δεύτερη βαθμίδα στην δεσπόζουσα. Έπειτα παρατηρείται ότι κινείται στην τονική στο επόμενο μέτρο. Στο τελευταίο μέτρο του ρεφρέν, δηλαδή στο μέτρο σαράντα η κίνηση ακολουθεί ένα συνηθισμένο πρότυπο καθώς πηγαίνει στην πέμπτη βαθμίδα και να κορυφωθεί στην πρώτη. Η ίδια αρμονική κίνηση ακολουθείται και στο ρεφρέν κάθε φορά που εμφανίζεται μέσα στο τραγούδι. Στην συνέχεια παρατηρούμε ότι στο μέτρο πενήνταενέα έως και το μέτρο εξηταέξι λίγο πριν ξεκινήσει πάλι το ρεφρέν, το μουζούκι παίζει ορχηστρικά το couple και η αρμονία κινείται στο ίδιο πλαίσιο,

όπως και όταν τραγουδάει η φωνή. Ένα άλλο σημείο που πρέπει να αναδειχτεί είναι η κίνηση της αρμονίας στο ταξίμι, το οποίο εμφανίζεται στο μέτρο ενενηταεννέα μέχρι και το τέλος του τραγουδιού. Παρατηρείται ότι ξεκινά με όξυνση της τέταρτης νότας της κλίμακας με αποτέλεσμα η αρμονία να κινείται στην τετράφωνη συγχορδία σι ελαττωμένη μεθ' εβδόμης. Η συγχορδία διατηρείται μέχρι και το μέτρο εκατόν τρία όπου η κιθάρα αποκτά σολιστικό χαρακτήρα, παίζοντας μελωδικά μία ανάλυση της συγχορδίας σι ελαττωμένη μεθ' εβδόμης. Η μελωδική ανάλυση κορυφώνεται στο μέτρο εκατόν τέσσερα. Εκεί η κιθάρα ξεκινά πάλι να παίζει το ρυθμικό σχήμα της με την χρήση της ρε ελαττωμένης συγχορδίας. Στο επόμενο μέτρο κινείται ξανά στην σι ελαττωμένη μεθ' εβδόμης συγχορδία. Στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου εκατόν επτά η αρμονία κινείται στην πέμπτη βαθμίδα μέχρι και το πρώτο τέταρτο του μέτρου εκατόν δεκατέσσερα. Στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου εκατόν δεκατέσσερα η σι ύφεση συγχορδία, αποτελεί τέταρτη βαθμίδα. Στο μέτρο εκατόν δεκαοχτώ η μελωδία παίζει την διφωνία σι ύφεση και σολ, χρονικής διάρκειας ενός μισού όπου είναι δεμένη με σύζευξη μέχρι και το πρώτο δέκατο έκτο του μέτρου εκατόν είκοσι. Αντίθετα η αρμονία κινείται στην σι ελαττωμένη μεθ' εβδόμης και μάλιστα έχει και εδώ πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς κάνει μία μελωδική ανάλυση της συγχορδίας. Επομένως το μπουζούκι σε αυτό το σημείο έχει ισοκρατηματικό χαρακτήρα με την χρήση του τρέμολου και λειτουργεί σαν προήγηση γι' αυτό ταιριάζει αρμονικά η μελωδική ανάλυση που κάνει η κιθάρα. Η κιθάρα μετά την μελωδική ανάλυση επιστρέφει στο ρυθμικό της μοτίβο. Στην συνέχεια, στα μέτρα εκατόν εικοσιένα και εκατόν εικοσιδύο η κίνηση της αρμονίας στηρίζεται στην πέμπτη βαθμίδα μεθ' εβδόμης και η κορύφωση του τραγουδιού τελικά γίνεται στα δύο τελευταία μέτρα καταλήγοντας στην τονική βαθμίδα. Η κατάληξη από την πέμπτη βαθμίδα στην πρώτη ονομάζεται πτώση αυθεντική ή τέλεια (Καλομοίρης, 1993). Τέλος, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι για τις επαναλήψεις του τραγουδιού καθώς και στις επόμενες καταγραφές που θα ακολουθήσουν, χρησιμοποιήθηκαν τα επαναληπτικά στοιχεία σένιο (segno) και κόντα (coda), τα οποία συμβολίζονται  $\text{S}$  και  $\text{C}$  αντίστοιχα. Το σένιο όταν το συναντήσουμε την δεύτερη φορά, μας επιστρέφει στο μέτρο που το συναντήσαμε την πρώτη φορά, αντίθετα με την κόντα η οποία όταν την συναντήσουμε την πρώτη φορά, κάνει παράληψη των μέτρων και μας παραπέμπει παρακάτω, στο επόμενο της σύμβολο. Η σειρά προτεραιότητας είναι η εξής: πρώτα εκτελείται η διαδικασία για το σένιο και μετά για την κόντα (Αμαραντίδης, 2012).

Σε αυτό το σημείο θα γίνει αναφορά στην μελωδική ανάλυση που τον πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει το μπουζούκι. Στην εισαγωγή εμφανίζονται κυρίως δέκατα έκτα κάνοντας βηματική κίνηση συνήθως. Στο μέτρο οχτώ υπάρχουν όγδοα με διφωνίες και μάλιστα η κιθάρα παίζει φα ελάσσονα συγχορδία, χρονικής διάρκειας ενός μισού σε μία κίνηση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δίνεται περισσότερη έμφαση στην μελωδία του μπουζουκιού. Στην κατάληξη της εισαγωγής και συγκεκριμένα στο μέτρο δεκαέξι γίνεται χρήση της φα ελάσσονας συγχορδίας αρμονικά και από το μπουζούκι. Στο δεύτερο δέκατο έκτο του μέτρου δεκαέξι και στο δεκαεπτά μέτρο το μπουζούκι παίζει μία γέφυρα δεκάτων έκτων για να απαντήσει στην φωνή και να συνεχιστεί έπειτα το couple. Όμοια και στα μέτρα εικοσιδύο και εικοσιτρία υπάρχουν διφωνίες ογδών με βηματική κίνηση, παίζοντας από το μπουζούκι μία γέφυρα για να συνδέσει το couple με το refrain. Όσον αφορά τα δύο τμήματα του refrain, το μπουζούκι παίζει ξανά διφωνίες δεκάτων έκτων με βηματική κίνηση, ώστε να γίνει η ένωση των δύο τμημάτων με καλαίσθητο και αρμονικό τρόπο. Στο μέτρο τριανταεννέα το μπουζούκι απάντα πάνω στην φωνή, η οποία είναι χρονικής διάρκειας ενός μισού. Το μπουζούκι παίζει μία γέφυρα ώστε να καταλήξει στο τελευταίο μέτρο της εισαγωγής, δηλαδή το σαράντα. Στο σαράντα μέτρο δίνεται έμφαση στις συγχορδίες της πέμπτης αλλά και της πρώτης βαθμίδας στο μπουζούκι καθώς προμηνύουν το τέλος της πρώτης στροφής ή την συνέχεια στο τραγούδι από την δεύτερη επανάληψη και μετά. Στην συνέχεια, από το πενήνταεννέα μέχρι το εξηνταέξι μέτρο ο Μανώλης Χιώτης παίζει ορχηστρικά το couple χρησιμοποιώντας διφωνίες με βηματική κίνηση και το παίξιμο του είναι στακάτο. Με το στακάτο παίξιμο καταφέρνει να μεταδώσει στον ακροατή ένα πιο ισχυρό ύφος τονίζοντας τις νότες κάθε φορά. Τα είδη των ρυθμικών σχημάτων που χρησιμοποιεί είναι δύο δέκατα έκτα και ένα όγδοο, δύο όγδοα, ένα όγδοο και δύο δέκατα. Τέλος, στο τάξιμι που ξεκινά στο μέτρο ενενήντα εννέα το μπουζούκι παίζει την νότα σι αναίρεση αξίας δεκάτων έκτων, καθώς το ίδιο γίνεται και στο επόμενο μέτρο. Μετά αλλάζει το ρυθμικό σχήμα, καθώς χρησιμοποιεί τρίηχα δεκάτων έκτων παίζοντας την ίδια νότα. Στο μέτρο εκατόν δύο παίζει ένα glissando από τις νότες ρε ύφεση-φα μέχρι τις νότες φα-λα ύφεση. Σημαντικό ρόλο στην αισθητική στο τάξιμι είναι η τρίλια στο μέτρο εκατόν έξι στην νότα σι ύφεση, χρονικής διάρκειας ενός τετάρτου. Ο τρύλλος (trillo) ή αλλιώς τρίλια είναι η εναλλαγή του φθόγγου που παίζουμε κάθε φορά με τον αμέσως επόμενο οξύτερο φθόγγο καλλωπισμού, η οποία τερματίζεται στον αρχικό φθόγγο. Ο τρύλλος συνηθίζεται να συμβολίζεται με τα γράμματα (tr), όπως και στην

παραπάνω καταγραφή (Πυργιώτης, 2000). Οι τρίλλιες αποτελούν καλλωπιστικά στοιχεία και συνηθίζονται να χρησιμοποιούνται στις καταλήξεις των σολιστικών φράσεων και ειδικά μέσα στα ταξίμια. Στο επόμενο μέτρο χρησιμοποιεί μικρότερες αξίες για να γίνει ο διαμοιρασμός της κάθε κίνησης. Επίσης και στο μέτρο εκατόν εννέα το μπουζούκι κάνει ένα glissando μεταξύ των νοτών σολ και μι ύφεση, το οποίο κινείται από την ψηλή οκτάβα προς την χαμηλή και στην συνέχεια υπάρχει σύζευξη της διφωνίας στα επόμενα δυόμισα μέτρα. Το ίδιο συμβαίνει και στο μέτρο εκατόν δεκαεπτά έως και εκατόν δεκαοχτώ. Εδώ ο Μανώλης Χιώτης κάνει glissando οκτάβας από τις νότες σι ύφεση-ρε ύφεση μέχρι τις νότες μι αναίρεση-σολ και από τις νότες μι αναίρεση-σολ μέχρι τις νότες σι ύφεση και σολ. Στην συνέχεια για δυόμισα μέτρα πάλι κάνει τρέμολο. Σε αυτό το σημείο το μπουζούκι λειτουργεί ως ισοκράτης, καθώς η κιθάρα ταυτόχρονα κάνει μία μελωδική ανάλυση όπως αναφέραμε και προηγουμένως. Στο φινάλε χρησιμοποιεί τρίηχα δεκάτων έκτων με διφωνίες για να κλείσει το τραγούδι με τον ίδιο τρόπο στην τονική, χρησιμοποιώντας στα δύο τελευταία μέτρα την διφωνία φα και λα ύφεση, αξίας ενός μισού. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Μανώλης Χιώτης στο ταξίμι υποδιαιρεί με αξιοθαύμαστο τρόπο τον χρόνο των φθόγγων κάθε μέτρου, με μικρότερες χρονικής διάρκειας αξίες και κυρίως χρησιμοποιεί δέκατα έκτα, όγδοα, τριακοστά δεύτερα και τρίηχα δεκάτων έκτων. Καταφέρνει να προβάλλει την δεξιοτεχνία του πάνω στο μπουζούκι, χωρίς να γίνεται φλύαρος και να επαναλαμβάνεται με τις ίδιες φράσεις.

Ύστερα από προσωπική μου μελέτη, πρέπει να αναφερθεί ότι το τραγούδι παίζεται στις δύο πρώτες χορδές στο μπουζούκι, δηλαδή στην ρε και στην λα χορδή. Την μόνη φορά που χρησιμοποιείται η τρίτη χορδή είναι στην πρώτη νότα της εισαγωγής, δηλαδή στη νότα ντο, η οποία βρίσκεται στο δέκατο τάστο του τρίχορδου μπουζουκιού. Η έκταση αυτής της νότας είναι η πιο χαμηλή στο τρίχορδο μπουζούκι, γιατί δεν υπάρχει όπως στο τετράχορδο η ντο η μπάσα, η οποία αποτελεί ανοιχτή χορδή στο τετράχορδο. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι δεν μπορεί το τρίχορδο μπουζούκι να ακολουθήσει την αρμονία της κιθάρας στο φινάλε της εισαγωγής, αλλά και στο φινάλε του τραγουδιού, καθώς δεν μπορεί να παίξει την τετράφωνη συγχορδία ντο μείζονα μεθ' εβδόμης λόγω κατασκευής και κουρδίσματος του οργάνου.



3.2 Η τρίχορδη εκτέλεση του τραγουδιού μέσα από την ερμηνεία του Ανδρέα Σπαγγαδώρου

Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω

"Ερμηνεία από τον Ανδρέα Σπαγγαδώρο" (1949) Μανώλης Χιώτης

Intro 1

♩ = 92

Bouzouki

Guitar

6

Bz.

Gtr.

11

Bz.

Gtr.

© Κωνσταντίνος Παπαϊωάννου

16 **Couple**

Fm C7 Fm D<sup>b</sup> A<sup>b</sup> Fm

Bz. Εσύ 'σαι η αιτία που(υ) φέ-ρω, για-  
 Η μό-νη μου λαχτά-ρα κieu τυ χί-α, και

Gtr.

21 **Refrain**

D<sup>b</sup> A<sup>b</sup> F7 B<sup>m</sup> F7 B<sup>m</sup> F B<sup>m</sup>

Bz. τί με ά-φη-σες το δυ-στυ-χή. Για-τί με  
 τό νει-ρό μου φως μου είσ' ε-σύ. Σε α-γα-

Gtr.

25

A<sup>b</sup> F7 B<sup>m</sup>

Bz. κά-νεις να πο-νώ να υ-πο φέ-ρω τό-σο, πρό-σε-ξε για-τί μπο-ρεί να  
 πώ πώς να στο πω, μω-ρό μου πί-σω έ-λα, μην με πα-ρα-τάς και κά-νω

Gtr.

28

Bz.  $C7$   $Fm$

πα-λα-βώ-σω. Δεν α-ντέ-χω να σε βλέ-πω μ'άλ-λους να γυρ-νάς.  
κα-μιά τρέ-λα. Στο 'χω πει χω-ρίς ε-σέ να ζή-σω δεν μπο-ρώ.

Gtr.

32

Bz.  $A\flat$   $F7$

Για-τί με κά-νεις να πο-νώ να υ-πο φέ-ρω τό-σο,  
Σε α-γα-πώ πώς να στο πω, μω-ρό μου πί-σω έ-λα

Gtr.

35

Bz.  $B\flat m$   $Fm$   $B\flat m$   $Fm$   $G\dim7$   $C7$   $\text{fin}$

πρό-σε-ξε για-τί μπο-ρεί να πα-λα-βώ-σω. Πά-ψε πλέ-ον να με τυ-ραν-  
μην με πα-ρα-τάς και κά-νω κα-μιά τρέ-λα. Γύ-ρι-σε ξα-νά, σε συγ-χω

Gtr.

39

Bz. Fm C7 Fm Fm C7 Fm

νάς. ρω.

Gtr.

43

Bz. **Intro 1** F dim7 C7 Fm C7 D♭7 C7 Fm

Gtr.

47

Bz. F dim7 C7 Fm D♭7 C7 Fm

Gtr.

51

F dim7 C7 Fm C7 Db7 C7 Fm

Bz.

Gtr.

55

F dim7 C7 Fm Db7 C7 Fm C7 Fm

Bz.

Gtr.

59

D dim B dim7 D dim B dim D dim B dim7 D dim

**Ταξιμ**

Bz.

Gtr.

63

Bz. F m D dim B dim7 D dim B dim7 D dim B dim7 D dim

Gtr.

68

Bz. C7 F m

Gtr.

72

Bz.

Gtr.

76 C7

Bz.

Gtr.

80

Bz.

Gtr.

85 Bbm

Bz.

Gtr.

---

89

Bz. *G dim 7*

Gtr.

93

Bz. *C7 Fm D<sup>b</sup> A<sup>b</sup>*  
**Solo Bouzouki (Couple)**

Gtr.

97

Bz. *Fm C Fm D<sup>b</sup> A<sup>b</sup>*

Gtr.



101 F7 B<sup>b</sup>m F7 B<sup>b</sup>m F B<sup>b</sup> **Refrain** A<sup>b</sup>

Bz. Σε α - γα - πώ πώς να στο πω, μω - ρό μου

Gtr.

105 F7 B<sup>b</sup>m C7

Bz. πί - σω έ - λα, μην με πα - ρα - τός και κά - νω κα - μιά τρέ - λα. Στο 'χω πει χω - ρίς ε - σέ να

Gtr.

109 Fm A<sup>b</sup>

Bz. ζη - σω δεν μπο - ρώ. Σε α - γα - πώ πώς να στο πω, κα - λέ μου

Gtr.

113

Bz. F7 Bbm Fm Bbm Fm

πί - σω ξ - λα, μην με πα - ρα - τας και κά - νω κα - μιά τρέ - λα. Γύ - ρι - σε ξα -

Gtr.

117

Bz. Gdim7 C7 Fm C7 Fm Intro 2 Fdim7

νά, σε συγ - χω - ρώ.

Gtr.

121

Bz. C7 Fm C7 Db7 C7 Fm Fdim7

Gtr.

Musical score for Bz. (Bassoon) and Gtr. (Guitar). The score is in 4/4 time and features the following chord symbols: C7, Fm, D♭7, C7, Fm, C7, Fm. The piece concludes with a **Fine** marking.

Η δεύτερη εκτέλεση του τραγουδιού «Εσύ ‘σαι η αιτία που υποφέρω» ηχογραφήθηκε το έτος 1949. Είναι εμφανής και σε αυτή την εκτέλεση ο πρωταγωνιστικός ρόλος του μπουζουκιού. Το τραγούδι το ερμηνεύουν ο πιανίστας Ανδρέας Παπαδόπουλος μαζί με τον Μανώλη Χιώτη. Η ορχήστρα σε αυτή την εκτέλεση πλαισιώνεται από τα εξής όργανα: κιθάρα, πιάνο, βιολί και μπουζούκι<sup>5</sup>.

Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι 2/4 και η ταχύτητά του είναι στα 92 bpm. Στην συγκεκριμένη εκτέλεση όπως και στην προηγούμενη, τον ρυθμικό ρόλο κατέχει η κιθάρα, όπου τα μπάσα συμβολίζονται με τα στελέχη προς τα κάτω, ενώ τα πρίμα με τα στελέχη προς τα πάνω, όπως εικονογραφείται παρακάτω.



*Ρυθμικό μοτίβο 2*

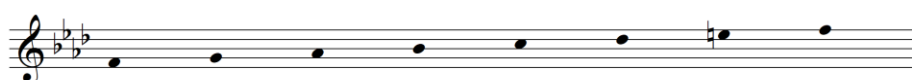
Η δομή του τραγουδιού αποτελείται από τα παρακάτω μέρη στα οποία γίνεται εκτενής αναφορά. Την πρώτη φορά το τραγούδι ξεκινά με το intro 1 (εισαγωγή 1), στην συνέχεια ακολουθεί το couple ή αλλιώς verse και καταλήγει με το refrain (επωδός). Την δεύτερη φορά επαναλαμβάνεται ακριβώς η ίδια φόρμα που προηγήθηκε την πρώτη φορά. Την τρίτη φορά ξεκινά με το intro 1 και ακολουθεί το ταξίμι από τον Μανώλη Χιώτη. Στην συνέχεια βλέπουμε ότι αφού τελειώσει το ταξίμι, παρατηρούμε την σύνδεσή του με το couple, το οποίο όμως παίζεται ορχηστρικά σε αυτό το σημείο με τον Μανώλη Χιώτη να συνεχίζει να πρωταγωνιστεί στο μπουζούκι. Μετά το σόλο μπουζούκι του couple κάνει ξανά την είσοδό της η φωνή, τραγουδώντας το refrain. Έπειτα, ακολουθεί το intro 2 (εισαγωγή 2), η οποία ουσιαστικά είναι η μισή εισαγωγή όπως θα εξηγήσουμε αναλυτικά παρακάτω με στόχο να καταλήξει το τραγούδι στο φινάλε. Το τραγούδι συνολικά πλαισιώνεται από δεκαέξι μέτρα στο intro 1, επτά μέτρα στο couple και δεκαεπτά μέτρα στο refrain κάθε φορά, ακόμα και την στιγμή που ο Μανώλης Χιώτης παίζει το couple σόλο μπουζούκι. Το ταξίμι αποτελείται από τριανταεπτά μέτρα και το intro 2, από εννέα.

<sup>5</sup> Η καταγραφή του τραγουδιού έγινε σύμφωνα με το οπτικοακουστικό μέσο, το οποίο είναι καταχωρημένο στην ιστοσελίδα «<https://www.youtube.com/watch?v=wO5COMGu9kY>» .

Τέλος, το τραγούδι συνολικά με τις επαναλήψεις ανέρχεται στα εκατόν εξήντα και έξι μέτρα.

Η κλίμακα του τραγουδιού αλλά και η τονικότητα, είναι ίδια με την εκτέλεση από την ταινία «Χαμένοι Άγγελοι». Επομένως και σε αυτή την εκτέλεση που θα γίνει αρμονική και μελωδική μελέτη παρακάτω, βρισκόμαστε στην φα ελάσσονα. Η εξής κλίμακα εικονογραφείται παρακάτω.

### **Φα Ελάσσονα Κλίμακα**



Για να τεκμηριωθεί σωστά η αρμονική ανάλυση χρειάστηκε να γίνει καταγραφή της μελωδίας καθώς και της αρμονικής αλλά και ρυθμικής αγωγής της κιθάρας. Το intro 1 αποτελείται όπως είπαμε από δεκαέξι μέτρα, τα οποία χωρίζονται σε δύο ίσα τμήματα των οκτώ μέτρων, με την διαφορά ότι στην επανάληψη παρατηρούνται οι ίδιες αλλαγές στην κίνηση της αρμονίας με την πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού με την μόνη διαφορά να βρίσκεται στο μέτρο έντεκα. Συγκεκριμένα η κίνηση της αρμονίας είναι από την πέμπτη βαθμίδα προς την έκτη βαθμίδα, δηλαδή από την ντο μείζονα μεθ' εβδόμης στην ρε ύφεση μείζονα μεθ' εβδόμης, σε αντίθεση, με την πρώτη εκτέλεση που παρατηρείται η ακριβώς αντίστροφη κίνηση. Το intro 1, τελειώνει στο μέτρο δεκαέξι, στο πρώτο όγδοο του δεύτερου τέταρτου. Στην συνέχεια ακολουθεί το couple, όπου η αρμονία ακολουθεί την κίνηση όπως και στην πρώτη εκτέλεση, καθώς το ίδιο συμβαίνει και με το refrain. Η κίνηση της αρμονίας στο couple και στο refrain είναι ίδια κάθε φορά που εμφανίζονται στο τραγούδι. Σε αυτό το σημείο θα χρειαστεί να εξετάσουμε την αρμονία στο ταξίμι, το οποίο εμφανίζεται την τρίτη φορά του τραγουδιού, αμέσως μετά την εισαγωγή. Συγκεκριμένα, το ταξίμι ξεκινά στο πρώτο τέταρτο, στο μέτρο πενήνταενέα με την ρε ελαττωμένη ως έκτη μελωδική στην φα ελάσσονα κλίμακα και στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου κινείται στην σι ελαττωμένη μεθ' εβδόμης, καθώς από την αρχή του μέτρου η μελωδία παίζει την τέταρτη νότα της κλίμακας, κάνοντάς της όξυνση. Στο επόμενο μέτρο η αρμονία κινείται στην ρε ελαττωμένη συγχορδία, πάλι ως έκτη μελωδική στην φα ελάσσονα και στα μέτρα εξηναένα και εξηναδύο, κάθε φορά στο πρώτο τέταρτο κινείται από την σι ελαττωμένη μεθ' εβδόμης συγχορδία προς την ρε ελαττωμένη στο δεύτερο

τέταρτο των μέτρων. Στην συνέχεια, στο μέτρο εξηνταπέντε η αρμονία κινείται στην τονική συγχορδία και στα επόμενα δύο μέτρα, δηλαδή στο εξηντατέσσερα και στο εξηνταπέντε, στο πρώτο τέταρτο συμβαίνει η ίδια κίνηση όπως και στο μέτρο πενηνταεννέα. Στο μέτρο εξηνταέξι και εξηνταεπτά η κίνηση της αρμονίας είναι ίδια με το μέτρο εξηνταδύο, δηλαδή από την σι ελαττωμένη μεθ' εβδόμης συγχορδία προς την ρε ελαττωμένη. Στην συνέχεια, στα μέτρο εξηνταοχτώ πηγαίνει στην πέμπτη βαθμίδα, δηλαδή την ντο μείζονα μεθ' εβδόμης και στο μέτρο εξηνταεννέα έως και το πρώτο τέταρτο του μέτρου εβδομηνταέξι κινείται στην τονική βαθμίδα, την φα ελάσσονα συγχορδία. Ύστερα, στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου εβδομηνταέξι μέχρι και το μέτρο ογδονταέξι κινείται στην πέμπτη βαθμίδα, δηλαδή στην ντο μείζονα μεθ' εβδόμης. Στα μέτρα ογδονταεπτά μέχρι και ενενηνταένα κινείται στην τέταρτη βαθμίδα, δηλαδή την σι ύφεση ελάσσονα συγχορδία. Στο επόμενο μέτρο πηγαίνει στην δεύτερη βαθμίδα, την σολ ελαττωμένη μεθ' εβδόμης. Στο μέτρο ενενηντατρία η αρμονία κινείται στην πέμπτη βαθμίδα, την ντο μείζονα μεθ' εβδόμης ώστε να καταλήξει στα επόμενα δύο μέτρα που κορυφώνεται το ταξίμι στην τονική βαθμίδα, δηλαδή την φα ελάσσονα συγχορδία. Στην συνέχεια μετά το ταξίμι και λίγο πριν ξεκινήσει πάλι το refrain, το μπουζούκι παίζει ορχηστρικά το couple και η αρμονία κινείται στο ίδιο πλαίσιο, όπως και όταν τραγουδάει η φωνή. Στο μέτρο εκατόν ένα και συγκεκριμένα στο δεύτερο δέκατο έκτο, του δεύτερου τέταρτου κάνει την είσοδο πάλι η φωνή τραγουδώντας το refrain, του οποίου η αρμονία δεν αλλάζει όπως αναφέραμε και προηγουμένως. Τέλος, από το μέτρο εκατόν δεκαεπτά μέχρι και το φινάλε του τραγουδιού παίζεται το intro 2, το οποίο είναι ουσιαστικά το δεύτερο τμήμα, των οχτώ μέτρων του intro 1, ακολουθώντας ακριβώς την ίδια αρμονική κίνηση.

Σε αυτό το σημείο θα γίνει αναφορά στην μελωδική ανάλυση που κάνει το μπουζούκι, όπου θα ξεχωρίσει και ο πρωταγωνιστικός ρόλος που κατείχε μέσα στην ορχήστρα. Στο intro 1 εμφανίζονται κυρίως δέκατα έκτα κάνοντας ανάλυση της τονικής συγχορδία και ύστερα υπερισχύει η βηματική κίνηση των φθόγγων κυρίως. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα μέτρα οχτώ και δώδεκα στο δεύτερο τέταρτο το μουσικό ρυθμικό σχήμα της μελωδίας είναι ένα δέκατο έκτο και ένα όγδοο παρεστιγμένο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να τονίζεται η μελωδία στο σημείο αυτό κάθε φορά και να μας προδιαθέτει στην επανάληψη της ίδιας φράσης με την αρχή που ξεκινά το τραγούδι. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι στο δεύτερο τμήμα του intro 1, δηλαδή

στα μέτρα εννέα έως και δεκαπέντε το μπουζούκι παίζει την δεύτερη φωνή, ενώ την πρώτη φωνή παίζει το βιολί. Σε αυτό το σημείο ο Μανώλης Χιώτης φαίνεται πόσο έξυπνα διαχειρίζεται την ενορχήστρωση του τραγουδιού, δίνοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στο βιολί. Στη συνέχεια, εμφανίζεται το couple και το refrain όπου το μπουζούκι παίζει ακριβώς τις ίδιες γέφυρες, όπως και στην εκτέλεση από την ταινία «Χαμένοι Άγγελοι». Από το μέτρο σαραντατρία έως και το μέτρο πενήνταοχτώ επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο όπως αναφέραμε παραπάνω το intro 1. Έπειτα από το μέτρο πενήνταεννέα έως και το μέτρο ενενηταπέντε ο Μανώλης Χιώτης παίζει το ταξίμι. Το ταξίμι ξεκινά με δέκατα έκτα στην νότα σι αναίρεση, αλλά στα μέτρα εξηνταένα έως και εξηντατέσσερα δίνεται έμφαση στα τρίηχα αξίας δεκάτων έκτων με στακάτο παίξιμο δίνοντας μία άλλη αισθητική στο τραγούδι. Συνεχίζει κυρίως με δέκατα έκτα όπου στο μέτρο εξηνταοχτώ κάνει ένα glissando οκτάβας (Πυργιώτης, 2000), από την ψηλή στην χαμηλή, μεταξύ των νοτών μι αναίρεση και σολ. Στα επόμενα τρία μέτρα δίνεται ξανά έμφαση στα τρίηχα δεκάτων έκτων. Στα επόμενα τρία μέτρα δίνεται έμφαση πάλι στα τρίηχα δεκάτων έκτων, όπου από το μέτρο εβδομηναδύο μέχρι και το μέτρο εβδομηναπέντε παίζει νότες χρονικής αξίας δεκάτων έκτων. Στο μέτρο εβδομηναέξι αξίζει να σημειωθεί το glissando οκτάβας που κάνει αυτή την φορά μεταξύ των νοτών σι αναίρεση και σολ, αλλά με κίνηση από την χαμηλή οκτάβα προς την ψηλή. Στα επόμενα μέτρα μέχρι κι εκεί που τελειώνει το ταξίμι δίνεται έμφαση στις διφωνίες. Συγκεκριμένα στα μέτρα εβδομηνηταεπτά μέχρι και το εβδομηνηταεννέα παίζει την ίδια διφωνία που έρχεται που καταλήγει το glissando σε αξία ογδού. Στα μέτρα ογδόντα έως και ογδονταδύο εμφανίζεται το τρέμολο στην διφωνίες (Πυργιώτης, 2000), κάνοντας χρήση και του glissando στα μέτρα ογδονταένα και ογδονταδύο. Στην συνέχεια από το δεύτερο τέταρτο του μέτρου ογδοντατρία έως και το μέτρο ογδονταοχτώ ο Μανώλης Χιώτης παίζει διφωνίες αξίας δεκάτων έκτων και κυρίως με βηματική κίνηση, ενώ χρησιμοποιεί και ένα τρίηχο δεκάτων έκτων στο μέτρο ογδονταοχτώ. Στο μέτρο ογδονταοχτώ παρατηρείται μία μικρή στάση αξίας ενός τετάρτου παρεστιγμένου και ενός ογδού για χρησιμοποιήσει το στακάτο παίξιμο στο επόμενο μέτρο, παίζοντας δύο τρίηχα ογδών. Στην συνέχεια, στο μέτρο ενενηταένα παίζει την ίδια διφωνία σε όλο το μέτρο αξίας δεκάτων έκτων και στο επόμενο μέτρο παίζει ξανά τρίηχα ογδών την ίδια διφωνία. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα στο ταξίμι να προμηνύει την λήξη του σιγά σιγά. Αυτό παρατηρείται στα επόμενα τρία μέτρα όπου και τελειώνει το ταξίμι και ο Μανώλης Χιώτης συνεχίζει να παίζει με ορχηστρικό τρόπο το couple. Το σόλο

μπουζούκι couple είναι το ίδιο ακριβώς όπως και στην ταινία «Χαμένοι Άγγελοι». Στην συνέχεια ακολουθεί το refrain που αναφέραμε στην αρχή και το τραγούδι τελειώνει με το intro 2. Το intro 2 είναι ίδιο με το δεύτερο τμήμα του intro 1, δηλαδή από το μέτρο εκατόν και είκοσι έως και το φινάλε του τραγουδιού το βιολί παίζει την πρώτη φωνή ενώ το μπουζούκι παίζει την δεύτερη φωνή (χαμηλή σε ύψος). Τέλος, το φινάλε κλείνει με τις συγχορδίες της πέμπτης και της πρώτης βαθμίδας, όπου το μπουζούκι λόγω του ότι είναι τρίχορδο δεν μπορεί να παίζει την πέμπτη συγχορδία ως τετράφωνη, δηλαδή την ντο μείζονα μεθ' εβδόμης και αναγκαστικά παίζει την ντο μείζονα.

Ύστερα από προσωπική μου μελέτη, πρέπει να αναφερθεί ότι το τραγούδι παίζεται στις δύο πρώτες χορδές στο μπουζούκι, δηλαδή στην ρε και στην λα χορδή όπως και στην εκτέλεση από την ταινία «Χαμένοι Άγγελοι». Την μόνη φορά που χρησιμοποιείται η τρίτη χορδή είναι στην πρώτη νότα της εισαγωγής, δηλαδή στη νότα ντο, η οποία βρίσκεται στο δέκατο τάστο του τρίχορδου μπουζουκιού. Η έκταση αυτής της νότας είναι η πιο χαμηλή στο τρίχορδο μπουζούκι, γιατί δεν υπάρχει όπως στο τετράχορδο η νότα ντο, η οποία είναι μπάσα όπου αποτελεί ανοιχτή χορδή του οργάνου. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι παρατηρούνται αρκετές ομοιότητες αλλά και διαφορές των δύο εκτελέσεων, οι οποίες αναφέρθηκαν αναλυτικά προηγουμένως.



3.3 Η τετράχορδη εκτέλεση του τραγουδιού μέσα από την ερμηνεία της  
Μαίρης Λίντα

Εσύ 'σαι η αιτία που υποφέρω

"Ερμηνεία από την Μαίρη Λίντα" (1959) Μανώλης Χιώτης

♩ = 110

Am A dim7 Am E7 Am

**Intro**

Bouzouki

Guitar

A dim7 Am E7 Am

Bz.

Gtr.

Am E7 Am Dm C Dm Am

**Couple**

Ε - σύ 'σαι η αι - τί - α που(υ) πο - φέ - ρω,  
Η - μό - νη μου λα - χτά - ρα κieu τυ - χί - α,

13

Bz. Dm C A7 Dm

για - τί με ά - φη - σες το δυ - στου - χή.  
και τ'ό νει - ρό μου φως μου είσ' ε - σου.

Gtr.

17

**Refrain** C

Bz.

Για - τί με κά - νεις να πο - νώ να υ - πο - φέ - ρω τό - σο,  
Σε α - γα πώ πώς να στο πώ, κα - λέ μου τί - σω έ - λα,

Gtr.

20

Bz. Dm E7

πρό - σε - ξε για - τί μπο - ρεί να σε σκο - τώ - σω. Δεν α - ντέ - χω να σε βλέ - πω  
μη με πά - ρα - τας και κά - νω κα - μιά τρέ - λα. Στο 'χω πει χω - ρις ε - σέ να

Gtr.

23 Am

Bz.

Gtr.

26 C Dm

Bz.

Gtr.

29 Dm Am E7 Am

Bz.

Gtr.

33 E7 Am E7 Am Dm C Dm  
Solo Bouzouki (Couple)

Bz.

Gtr.

37 Am Dm C A7

Bz.

Gtr.

41 Dm Refrain C

Bz.

Gtr.

Γα-τί με κά-νεις να πο-νώ να υ-πο-φέ-ρω τό-σο,

45 Dm E7

Bz.

Gtr.

49 Am C

Bz.

Gtr.

53 Dm E7

Bz.

Gtr.

57 Am Am7 am6 Am6 Am E7 Am Am6

Bz. *νάς.*

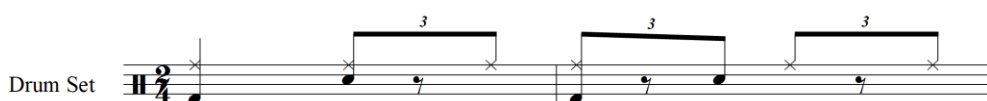
Gtr.

Fine

The image shows a musical score for two instruments: Bz. (Bassoon) and Gtr. (Guitar). The Bz. part is in the treble clef and features a melodic line with a slur over the first two measures, with the lyric "νάς." written below it. The Gtr. part is in the treble clef and provides a rhythmic accompaniment with chords. Above the staff, the following chords are indicated: Am, Am7, am6, Am6, Am, E7, Am, Am6. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine".

Η τρίτη εκτέλεση του τραγουδιού «Εσύ ‘σαι η αιτία που υποφέρω» ηχογραφήθηκε το έτος 1959. Είναι εμφανής και σε αυτή την εκτέλεση ο πρωταγωνιστικός ρόλος του μπουζουκιού. Το τραγούδι το ερμηνεύουν η Μαίρη Λίντα μαζί με τον Μανώλη Χιώτη ο οποίος κάνει την δεύτερη φωνή κάθε φορά που εμφανίζεται το refrain. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι ο Μανώλης Χιώτης κάνει χρήση της ηλεκτρικής ενίσχυσης στο μπουζούκι σε σχέση με τις δύο προηγούμενες εκτελέσεις. Ο ηλεκτρικός ήχος στο μπουζούκι σφράγισε την προσωπικότητα αλλά και την δεξιοτεχνία του Μανώλη Χιώτη, καθώς άνοιξε καινούριες προοπτικές για την εξέλιξη του οργάνου και την αποδοχή του από τον κόσμο. Επίσης ο ηλεκτρικός ήχος πέρασε και στην δισκογραφία λίγο πριν το '60 (Αλτής, 2018). Η ορχήστρα σε αυτή την εκτέλεση πλαισιώνεται από τα εξής όργανα: κιθάρα, πιάνο, τύμπανα και μπουζούκι<sup>6</sup>.

Στην συγκεκριμένη εκτέλεση, η ταχύτητα του ρυθμού βρίσκεται στα 110 bpm. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι τον ρυθμικό ρόλο διακατέχουν τα τύμπανα, τα οποία υποστηρίζουν το υπόλοιπο σύνολο της ορχήστρας, παίζοντας κυρίως τον ρυθμό, ο οποίος εικονογραφείται παρακάτω, δίνοντας μία αίσθηση του ρυθμού swing (Beck, 2007). Έτσι, στο πρώτο διάστημα καταγράφεται η μπότα, στο τρίτο διάστημα καταγράφεται το ταμπούρο και πάνω στην πέμπτη γραμμή καταγράφεται το πιατίνο, συνοδείας (ride cymbal) (Weinberg, 2002).



Ρυθμικό μοτίβο 3

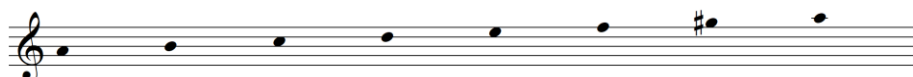
Η δομή του τραγουδιού αποτελείται από τα παρακάτω μέρη στα οποία γίνεται εκτενής αναφορά. Την πρώτη φορά το τραγούδι ξεκινά με το intro (εισαγωγή), στην συνέχεια ακολουθεί το couple ή αλλιώς verse. Στην συνέχεια δεν ακολουθείται η ίδια φόρμα, καθώς ο Μανώλης Χιώτης παίζει σόλο μπουζούκι το couple και αφού τελειώσει, το τραγούδι καταλήγει με το refrain (επωδός), κάνοντας ξανά την είσοδο της η φωνή, όπου και τελειώνει το τραγούδι. Παρατηρείται ότι η δομή της εκτέλεσης

<sup>6</sup> Η καταγραφή του τραγουδιού έγινε σύμφωνα με το οπτικοακουστικό μέσο, το οποίο είναι καταχωρημένο στην ιστοσελίδα «<https://www.youtube.com/watch?v=fj8c1TmPggE>» .

αυτής είναι πιο απλή σε σχέση με τις δύο προγενέστερες. Το τραγούδι συνολικά πλαισιώνεται από οχτώ μέτρα στην εισαγωγή με επανάληψη, επτά μέτρα στο couple και δεκαεπτά μέτρα στο refrain κάθε φορά, ακόμα και την στιγμή που ο Μανώλης Χιώτης παίζει το couple σόλο μπουζούκι. Τέλος, το τραγούδι συνολικά ανέρχεται με τις επαναλήψεις στα ενενηντατέσσερα μέτρα.

Η κλίμακα του τραγουδιού δεν αλλάζει με τις δύο προγενέστερες εκτελέσεις, αντίθετα με την τονικότητα η οποία αλλάζει, αφού πλέον τον ρόλο της πρώτης φωνής κατέχει η Μαίρη Λίντα και ο Μανώλης Χιώτης τραγουδάει την δεύτερη φωνή. Επομένως και σε αυτή την εκτέλεση που θα γίνει αρμονική και μελωδική μελέτη παρακάτω, βρισκόμαστε στην λα ελάσσονα. Η εξής κλίμακα εικονογραφείται παρακάτω.

### Λα Ελάσσονα Κλίμακα



Για να τεκμηριωθεί σωστά η αρμονική ανάλυση χρειάστηκε να γίνει καταγραφή της μελωδίας καθώς και της αρμονικής αλλά και ρυθμικής αγωγής της κιθάρας. Το intro αποτελείται όπως είπαμε από οχτώ μέτρα με επανάληψη. Στο πρώτο μέτρο του intro η αρμονία κινείται ακριβώς το ίδιο όπως και στις δύο προηγούμενες εκτελέσεις. Η διαφορά είναι στην τονικότητα, άρα οι συγχορδίες είναι λα ελάσσονα στο πρώτο τέταρτο του μέτρου και στο δεύτερο τέταρτο λα ελαττωμένη μεθ' εβδόμης. Στο επόμενο μέτρο διατηρείται η λα ελαττωμένη μεθ' εβδόμης στο πρώτο τέταρτο ενώ στο δεύτερο τέταρτο κινείται στην λα ελάσσονα συγχορδία. Στην συνέχεια, στο τρίτο μέτρο κινείται στην πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας μέχρι και το πρώτο τέταρτο του τέταρτου μέτρου, ενώ στο δεύτερο τέταρτο επιστρέφει στην τονική βαθμίδα της κλίμακας δηλαδή την λα ελάσσονα συγχορδία. Στα μέτρα πέντε έως και επτά η αρμονία κινείται ακριβώς το ίδιο όπως και στα τρία πρώτα μέτρα της εισαγωγής, ώσπου στο μέτρο οχτώ κινείται στην λα ελάσσονα συγχορδία για να κάνει την πρώτη επανάληψη της εισαγωγής. Στην επανάληψη δεν αλλάζει κάτι στην κίνηση της αρμονίας παρά μόνο στο μέτρο εννέα παρατηρείται το πτωτικό σχήμα από την πρώτη βαθμίδα στην πέμπτη και ξανά στην πρώτη. Στην συνέχεια παρατηρείται ότι



το *couple* ξεκινά στο μέτρο δέκα με την χρήση της τέταρτης βαθμίδας δηλαδή την ρε ελάσσονα στο πρώτο τέταρτο ενώ στο δεύτερο τέταρτο κινείται στην ντο μείζονα συγχορδία ως τρίτη βαθμίδα κατιούσα στην λα ελάσσονα μελωδική. Στο επόμενο μέτρο, η αρμονία κινείται στην τέταρτη βαθμίδα δηλαδή την ρε ελάσσονα και στα μέτρα δώδεκα και δεκατρία κινείται στην τονική βαθμίδα την λα ελάσσονα συγχορδία. Στη συνέχεια, στο μέτρο δεκατέσσερα η αρμονία στο πρώτο τέταρτο του μέτρου κινείται στην τέταρτη βαθμίδα δηλαδή την ρε ελάσσονα και στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου πηγαίνει στην τρίτη βαθμίδα ως μελωδική κατιούσα, δηλαδή στην ντο μείζονα συγχορδία. Στο επόμενο μέτρο δημιουργείται μία αίσθηση μετατροπίας προς την ρε ελάσσονα κλίμακα, καθώς η αρμονία κινείται στην λα μείζονα μεθ' εβδόμης η οποία λαμβάνεται σαν πέμπτη συγχορδία της ρε ελάσσονας. Επομένως, στο μέτρο δεκαπέντε καταλήγει στην νέα τονική βαθμίδα πια την ρε ελάσσονα συγχορδία, η οποία συνεχίζει μέχρι και το μέτρο δεκαεπτά. Στο δεύτερο δέκατο έκτο του μέτρου δεκαεπτά ξεκινά το *refrain* με λεβάρε. Στα μέτρα δεκαοχτώ η αρμονία κινείται στην τρίτη βαθμίδα της κλίμακας ως μελωδική κατιούσα, δηλαδή στην ντο μείζονα συγχορδία. Στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου η κιθάρα σταματάει να παίζει αφού υπάρχει παύση τετάρτου καθώς και σε όλο το επόμενο μέτρο παρατηρείται η παύση μισού. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, στα μέτρα δεκαοχτώ και δεκαεννέα να δίνεται εξ' ολοκλήρου έμφαση στην φωνή και στον στίχο. Στην συνέχεια στα μέτρα είκοσι και εικοσιένα κινείται στην ρε ελάσσονα συγχορδία, η οποία είναι τέταρτη βαθμίδα της λα ελάσσονας κλίμακας. Επίσης και σε αυτά τα δύο μέτρα η κιθάρα συμπεριφέρεται όπως και στα μέτρα δεκαοχτώ και δεκαεννέα. Στα επόμενα δύο μέτρα κινείται στην πέμπτη μεθ' εβδόμης βαθμίδα και στα μέτρα εικοσιτέσσερα και εικοσιπέντε καταλήγει στην τονική βαθμίδα λα ελάσσονα. Στη συνέχεια στα μέτρα εικοσιέξι η αρμονία κινείται στην ντο μείζονα συγχορδία, ως τρίτη βαθμίδα στην μελωδική κατιούσα και η αξία της συγχορδίας είναι ένα τέταρτο και δεν παίζει δύο όγδοα όπως εμφανίζεται σε όλο σχεδόν το τραγούδι που μοιράζεται το μπάσο και η συγχορδία σε δύο όγδοα. Στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου η κιθάρα σταματάει να παίζει αφού υπάρχει παύση τετάρτου καθώς και σε όλο το επόμενο μέτρο παρατηρείται η παύση μισού. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα και στα μέτρα εικοσιέξι και εικοσιεπτά να δίνεται εξ' ολοκλήρου έμφαση στην φωνή και στον στίχο. Στα μέτρα εικοσιοχτώ και εικοσιεννέα η αρμονία κινείται ακριβώς όπως και στα μέτρα είκοσι και εικοσιένα αντίστοιχα. Στα επόμενα δύο μέτρα μέχρι και το πρώτο τέταρτο του μέτρου τριάντα κινείται στην τέταρτη βαθμίδα την ρε ελάσσονα

συγχορδία, ενώ στο δεύτερο τέταρτο κινείται στην τονική βαθμίδα λα ελάσσονα. Στην συνέχεια, στο μέτρο τριανταένα κινείται στην πέμπτη βαθμίδα ενώ στο μέτρο τριανταδύο επιστρέφει στην τονική λα ελάσσονα συγχορδία. Το μέτρο τριαντατρία προμηνύει την λήξη της πρώτης φοράς του τραγουδιού με την αρμονία να κινείται από την πρώτη βαθμίδα στο πρώτο όγδοο του πρώτου τετάρτου προς στην πέμπτη βαθμίδα στο δεύτερο όγδοο του πρώτου τετάρτου καταλήγοντας στο δεύτερο τέταρτο στην τονική βαθμίδα λα ελάσσονα. Την δεύτερη φορά η αρμονία ακολουθεί ακριβώς την ίδια κίνηση που περιγράψαμε προηγουμένως. Μετά από την δεύτερη φορά ξεκινά το ορχηστρικό μέρος του couple, το οποίο παίζει ο Μανώλης Χιώτης με το μπουζούκι του. Η κίνηση της αρμονίας δεν αλλάζει σε σχέση με όταν τραγουδά η φωνή το couple. Στη συνέχεια, αφού τελειώσει το σόλο μπουζούκι του couple, η φωνή κάνει την είσοδο ξανά στο τραγούδι ερμηνεύοντας το refrain. Η αρμονία του refrain δεν αλλάζει παρά μόνο στο μέτρο πενήνταπέντε μέχρι και το φινάλε του τραγουδιού. Συγκεκριμένα στα μέτρα πενήνταπέντε και πενήνταέξι η αρμονία κινείται στην πέμπτη βαθμίδα την μι μείζονα μεθ' εβδόμης. Στην κατάληξη της τελευταίας συλλαβής του refrain στο μέτρο πενήνταεπτά φαίνεται πόσο βαθιά επηρεασμένος ήταν ο Μανώλης Χιώτης από την τζαζ μουσική. Συγκεκριμένα στο πρώτο τέταρτο του μέτρου η αρμονία ξεκινά με την τονική βαθμίδα ενώ στο δεύτερο μετατρέπει την τονική λα ελάσσονα σε λα ελάσσονα μεθ' εβδόμης. Στο μέτρο πενήνταοχτώ η λα ελάσσονα συγχορδία μετατρέπεται σε λα ελάσσονα με έκτη μεγάλη στο πρώτο τέταρτο ενώ στο δεύτερο σε λα ελάσσονα με έκτη μικρή. Στην συνέχεια η αρμονία κινείται στην τρίφωνη λα ελάσσονα συγχορδία στο πρώτο τέταρτο, καθώς στο δεύτερο τέταρτο κινείται στην πέμπτη βαθμίδα την μι μείζονα μεθ' εβδόμης. Το τραγούδι κλείνει στην τονική βαθμίδα ως τρίφωνη στο πρώτο τέταρτο του προτελευταίου μέτρου, ενώ στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου που ουσιαστικά κορυφώνεται και το τραγούδι, η τονική βαθμίδα μετατρέπεται σε τετράφωνη συγχορδία, δηλαδή στην λα ελάσσονα με έκτη μεγάλη. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι σε αυτές τις αναλύσεις της τονικής βαθμίδας, η Μαίρη Λίντα τραγουδά την τονική νότα λα και ο Μανώλης Χιώτης την δεύτερη φωνή, δηλαδή την νότα ντο.

Σε αυτό το σημείο θα γίνει αναφορά στην μελωδική ανάλυση που κάνει το μπουζούκι, όπου θα ξεχωρίσει και ο πρωταγωνιστικός ρόλος που κατείχε μέσα στην ορχήστρα. Στο intro εμφανίζονται κυρίως δέκατα έκτα κάνοντας ανάλυση της τονικής συγχορδίας και ύστερα υπερισχύει κυρίως η βηματική κίνηση των φθόγγων. Αξίζει

να σημειωθεί ότι στο μέτρα οχτώ δίνεται έμφαση στην δεξιοτεχνία του Μανώλη Χιώτη, αφού παίζει τρίηχα δεκάτων έκτων με βηματική κίνηση για να ακολουθήσει έπειτα η επανάληψη του intro. Στην επανάληψη του intro παρατηρείται η χρήση της τετράφωνης συγχορδίας της πέμπτης βαθμίδας και από το μπουζούκι, αφού πλέον ο Μανώλης Χιώτης παίζει με τετράχορδο μπουζούκι. Στην συνέχεια εμφανίζεται το couple όπου παρατηρούμε ότι στα μέτρα δώδεκα και δεκατρία υπάρχει μία γέφυρα από το μπουζούκι. Συγκεκριμένα στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου, παίζεται το ρυθμικό σχήμα ένα δέκατο έκτο με δύο τριακοστά δεύτερα και δύο δέκατα έκτα όπου οι νότες και εδώ κινούνται βηματικά. Το refrain ενώνεται με το couple με μία γέφυρα, η οποία αποτελείται από διφωνίες αξίας ογδών με βηματική κίνηση στα μέτρα δεκαέξι και δεκαεπτά, όπου παίζει ο Μανώλης Χιώτης με το μπουζούκι. Στα μέτρα εικοσιτέσσερα και μέχρι και το πρώτο τέταρτο του μέτρου εικοσιπέντε υπάρχει μία γέφυρα η οποία κινείται με βηματικές νότες για να ενώσει τα δύο τμήματα του refrain. Στην συνέχεια ο Μανώλης Χιώτης στο μέτρο τριανταδύο παίζει μία γέφυρα με δέκατα έκτα με τις νότες να κινούνται βηματικά, ώστε στο επόμενο μέτρο να κορυφωθεί η πρώτη ολοκληρωμένη φορά του τραγουδιού. Στο μέτρο τριαντατρία παίζει κι εδώ μία μελωδική γραμμή δεκάτων έκτων στο πρώτο τέταρτο του μέτρου και στο δεύτερο τέταρτο παίζει δύο νότες αξίας δεκάτων έκτων και ενός ογδού παρεστιγμένου, δίνοντας έμφαση τόσο στην μελωδία όσο και στον ρυθμό, σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες εκτελέσεις, στις οποίες κάνει χρήση των συγχορδιών της πέμπτης και της τονικής βαθμίδας για να κορυφωθεί η πρώτη φορά του τραγουδιού. Την δεύτερη φορά του τραγουδιού ακολουθείται ακριβώς η ίδια φόρμα στην μελωδία όπως και την πρώτη φορά. Όταν τελειώσει η δεύτερη φορά του τραγουδιού ο Μανώλης Χιώτης παίζει με το μπουζούκι ορχηστρικά το couple από το μέτρο τριανταεπτά έως και το πρώτο τέταρτο του μέτρου σαρανταδύο. Σε αυτά τα μέτρα παρατηρούμε ότι το μπουζούκι παίζει συνέχεια διφωνίες αξίας ογδών, δεκάτων έκτων καθώς και στο μέτρο τριανταεννέα χρησιμοποιεί τρίηχα ογδών ακολουθώντας πιστά την μελωδία του couple. Στην συνέχεια ακολουθεί το refrain που είναι ίδιο με τις δύο προηγούμενες φορές όπου εμφανίζεται. Η μόνη διαφορά βρίσκεται από το μέτρο πενήνταπέντε μέχρι και το φινάλε του τραγουδιού. Στα μέτρα πενήνταπέντε και πενήνταέξι ο Μανώλης Χιώτης παίζει διφωνίες της πέμπτης βαθμίδας, ενώ στο μέτρο πενήνταεπτά μέχρι και το μέτρο πενήνταεννέα παίζει νότες δεκάτων έκτων ξεκινώντας από την τονική και κάνοντας μία βηματική ανάλυση σύμφωνα με την κίνηση της αρμονίας που αναφέραμε προηγουμένως. Τέλος, στο

πρώτο τέταρτο του μέτρου εξήντα παίζει την νότα λα αξίας ενός τετάρτου και στο δεύτερο τέταρτο παίζει την τετράφωνη συγχορδία μι μείζονα μεθ' εβδόμης αξίας ενός τετάρτου, για να καταλήξει στο προτελευταίο μέτρο στην συγχορδία λα ελάσσονα στο πρώτο τέταρτο και στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου μέχρι και το τελευταίο μέτρο να την μετατρέψει σε λα ελάσσονα με έκτη μεγάλη, με σύζευξη διαρκείας, η οποία ενώνει δύο ίδιους τονικά φθόγγους χρησιμοποιώντας μία καμπύλη γραμμή, ανεξάρτητα από την χρονική τους αξία, με αποτέλεσμα η δεύτερη νότα να μην παίζεται αλλά να εκτελείται ως συνέχεια της προηγούμενης (Διαμαντής, 2006).

## Κεφάλαιο 4

### Συμπεράσματα

Κατά τη μεταπολεμική εποχή, η Ελλάδα «βγήκε» από μια σειρά αλλεπάλληλων και σημαντικών γεγονότων που έπληξαν την κοινωνία στις δύο πιο καίριες εκφάνσεις της, οικονομικά και πολιτικά. Λόγω των οικονομικών προβλημάτων που αντιμετώπιζε ο λαός, οι κάτοικοι των παραμεθόριων περιοχών και κυρίως των ορεινών, άφησαν τα μέρη τους και εγκαταστάθηκαν στις πόλεις. Πολλοί πήγαν στην Αθήνα, ενώ αρκετοί έφυγαν σε χώρες του εξωτερικού. Για το λόγο αυτό, χρειάστηκε να αναπροσαρμοστεί το κράτος στις νέες συνθήκες. Προκειμένου να ανακάμψει οικονομικά, ακολούθησαν σημαντικές μεταρρυθμίσεις, οι οποίες άλλοτε λειτούργησαν ευνοϊκά και άλλοτε δεν επέφεραν κάποιο θετικό αποτέλεσμα. Κατά τη δεκαετία του '50 όμως και ιδιαίτερα προς τα τέλη του, παρατηρήθηκε άνοδος της οικονομίας, η οποία λειτούργησε ως αρωγός κυρίως στους τομείς της βιομηχανίας και της εκπαίδευσης. Παράλληλα, πραγματοποιήθηκαν συνεχείς αλλαγές και στην πολιτική σκηνή, οι οποίες επέφεραν αντίστοιχα αναταραχές και αστάθεια στην κοινωνία.

Κατά τη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας αλλαγές σημειώθηκαν και στον καλλιτεχνικό χώρο και κυρίως στο χώρο της μουσικής. Στην αρχή, αρκετά δημοφιλή, κυρίως στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα ήταν τα ρεμπέτικα τραγούδια. Στην πορεία, από τα ρεμπέτικα και τα παραδοσιακά προέκυψε το είδος του λαϊκού τραγουδιού, το οποίο εμπειρείχε στίχους που αποτύπωναν τον πόνο του λαού και την υφιστάμενη κατάσταση. Λίγο πιο μετά, δημιουργήθηκε το αρχοντορεμπέτικο μουσικό ιδίωμα, που γνώρισε μεγάλη απήχηση. Την ίδια δεκαετία σημειώθηκε σημαντική αλλαγή με την εξέλιξη της μουσικής, κυρίως μέσω του Μανώλη Χιώτη.

Ο Χιώτης ήταν ένας από τους εκπροσώπους του ρεμπέτικου με σήμα κατατεθέν το μπουζούκι. Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και μεγάλωσε στο Ναύπλιο. Από μικρός παρακολούθησε μαθήματα στο ωδείο. Η εκπαίδευσή του αυτή συνέβαλε σημαντικά τόσο στην απόκτηση γνώσεων όσο και στη διαμόρφωση του τρόπου αντίληψης και σκέψης του για τη μουσική. Διαμένοντας σε μια επαρχιακή πόλη, δεν επηρεάστηκε μόνο από τη μουσική που υπήρχε εκείνα τα χρόνια στην Αθήνα και στον Πειραιά, γεγονός που τον έκανε να ξεχωρίσει από τα αντίστοιχα μουσικά ρεύματα και σε συνδυασμό με τις γνώσεις του, κατάφερε να πρωτοπορήσει σε

σύγκριση με τους άλλους συνθέτες. Σημαντική για την καλλιτεχνική εξέλιξη του Μανώλη Χιώτη ήταν η συνεργασία του με τον Κώστα Μπέζο, ο οποίος είχε δημιουργήσει το συγκρότημα «Άσπρα Πουλιά». Το συγκρότημα αυτό αποτελούνταν από χαβάγιες και κιθάρες. Σε αυτή την συνεργασία του, ο Μανώλης Χιώτης ήταν ο πρώτος κιθαρίστας του συγκροτήματος. Γενικά οι πνευματικοί ορίζοντες του Μανώλη Χιώτη ήταν ανοιχτοί σε όλο το μουσικό φάσμα ανά τα έτη της καλλιτεχνικής του πορείας. Παράλληλα, συνέθετε και έγραφε τραγούδια και κατά τη διάρκεια της ζωής του συνεργάστηκε με πολύ σπουδαία ονόματα του καλλιτεχνικού χώρου, όπως παραδείγματος χάριν με τη Μαίρη Λίντα, η οποία υπήρξε η δεύτερη σύζυγός του, τον Στέλιο Καζαντζίδη, τον Μίκη Θεοδωράκη και άλλους. Εκτός από τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης όπου εμφανιζόταν, συνεργάστηκε και με το Γιάννη Δαλιανίδη στο θέατρο, καθώς επίσης συμμετείχε και σε κινηματογραφικές ταινίες παίζοντας μπουζούκι.

Ο Χιώτης όμως δεν έγινε γνωστός μόνο για τις επιτυχίες του, αλλά κυρίως για τον πρωτοποριακό τρόπο σκέψης του για τη μουσική και ιδιαίτερα για την προσθήκη μιας τέταρτης χορδής στο ήδη υπάρχον τρίχορδο μπουζούκι. Η προσθήκη του αυτή προκάλεσε αμφιλεγόμενες αντιδράσεις στον κόσμο των μουσικών.

Πριν βέβαια ολοκληρωθεί η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι το παίξιμο των εγχόρδων από τον Μανώλη Χιώτη οφειλόταν στην κιθάρα. Εκεί παρατηρείται ότι το χόρδισμα της κιθάρας είναι μι-σι-σολ-ρε-λα-μι και από αυτό το κούρδισμα αφουγκράζεται το τετράχορδο μπουζούκι. Συγκεκριμένα το τετράχορδο μπουζούκι ακολουθεί το χόρδισμα ρε-λα-φα-ντο, το οποίο αποτελεί κατά μία έννοια το κούρδισμα των τεσσάρων κάτω χορδών της κιθάρας, ένα τόνο πιο χαμηλά όσον αφορά το τονικό ύψος. Επισημαίνεται, ότι οι αποστάσεις των διαδοχικών χορδών είναι ίδιες με την κιθάρα και συγκεκριμένα διάστημα πέμπτης καθαρό για την ρε και λα σε αντιστοιχία με την κιθάρα που είναι η μι με την σι, η λα με την φα στο μπουζούκι, σε αντιστοιχία με την σι και την σολ στην κιθάρα που είναι διάστημα έκτης μικρό και τέλος την φα και την ντο στο μπουζούκι σε αντιστοιχία με την κιθάρα, δηλαδή την σολ με την ρε που είναι διάστημα πέμπτης καθαρό. Επίσης από το δεύτερο τάστο του μπουζουκιού και έπειτα, το μπουζούκι ακολουθεί ακριβώς το κούρδισμα της κιθάρας, κάτι που αποδεικνύει ότι ο Μανώλης Χιώτης ήταν μνημένος σε αυτό το μουσικό όργανο, χωρίς όμως να αλλάξει το κούρδισμα στις δύο κάτω χορδές δηλαδή την ρε και την λα,

ώστε να μην υπάρξει ριζική διαφορά σε σύγκριση με το κούρδισμα του τρίχορδου μπουζουκιού το οποίο είναι ρε-λα-ρε.

Ταυτόχρονα, με το «πάντρεμα» των μουσικών στοιχείων από διάφορους, κυρίως ευρωπαϊκούς, πολιτισμούς και κουλτούρες, έδωσε μια νέα πνοή στη μουσική. Όπως χαρακτηριστικά τονίζει και η Μ. Βέντζα (2019), ο Χιώτης κατάφερε να διαδώσει το μπουζούκι σε όλες τις κοινωνικές τάξεις αναδεικνύοντας το σε ένα ιδιαίτερα αγαπητό μουσικό όργανο. Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί ότι σημαντικό ρόλο έπαιξε ο κινηματογράφος στην καλλιτεχνική πορεία του Μανώλη Χιώτη αλλά και στην ανάδειξη του τετράχορδου μπουζουκιού, μέσα από τον οποίο διαφαίνονταν ο «λατινοαμερικάνικος εξωτισμός» καθώς ήταν της μόδας τότε, με αποτέλεσμα να γίνει πιο αγαπητό στον κόσμο το μπουζούκι. Επίσης, πρόσθεσε και γυναικείες φωνές στις ορχήστρες που συμμετείχε. Μία σημαντική καινοτομία του Μανώλη Χιώτη στο μπουζούκι ήταν και η χρήση της ηλεκτρικής ενίσχυσης, η οποία βοήθησε ακόμα περισσότερο στην ανάδειξη του μπουζουκιού αφού τα κέντρα μεγάλωσαν πια σε έκταση και ο κόσμος κατάφερε να έρθει σε μεγαλύτερη επαφή με τον ήχο του και να αγαπήσει το μπουζούκι, καθιερώνοντάς το πια στην κοινωνία της Ελλάδας. Με τον τρόπο αυτό συνέβαλε σε μια νέα εποχή για την εξέλιξη της μουσικής. Τόσο οι δισκογραφικές εταιρείες, όσο και τα κέντρα διασκέδασης, είδαν τα έσοδά τους να αυξάνονται. Ο Μανώλης Χιώτης αδιαμφισβήτητα υπήρξε πρωτοπόρος για τη γενιά του και αποκαλέστηκε από πολλούς ως «ο μεγαλύτερος μεταρρυθμιστής του τραγουδιού».

Η δράση του Χιώτη ήταν καθοριστική για την αποδοχή του μπουζουκιού από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και τον απεγκλωβισμό του εν λόγω οργάνου από μια θεώρηση σύμφωνα με την οποία συνιστούσε μουσικό όργανο των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, όπως συνέβαινε κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Με άλλα λόγια, με το έργο του, ο συγκεκριμένος μουσικός κατάφερε να ανατρέψει παγιωμένες αντιλήψεις γύρω από το μπουζούκι και να το μεταφέρει στο επίκεντρο της διασκέδασης του συνόλου των στρωμάτων της ελληνικής κοινωνίας, συνθήκη που αντανακλάται και στον τρόπο παιξίματος του προς εξέταση τραγουδιού, ο οποίος αναλύεται στην επόμενη παράγραφο.

Το 1959 εάν ο Μανώλης Χιώτης αποφάσιζε να παίξει το τραγούδι με τρίχορδο μπουζούκι, ακολουθώντας την δομή και την έκταση ακριβώς όπως το έπαιξε με το τετράχορδο, καθώς και να το ερμηνεύσει ο ίδιος το τραγούδι, στην φα

ελάσσονα κλίμακα αυτό δεν θα ήταν εφικτό να γίνει στο τρίχορδο μπουζούκι, λόγω του κουρδίσματος. Συγκεκριμένα η πρώτη νότα που θα ξεκινούσε η εισαγωγή είναι η νότα ντο η οποία δεν υπάρχει στο τρίχορδο μπουζούκι. Η χαμηλότερη νότα στο τρίχορδο μπουζούκι είναι η ρε, η οποία γράφεται ακριβώς κάτω από το πεντάγραμμο. Βέβαια ο Μανώλης Χιώτης έδωσε άλλο ύφος στο τραγούδι μέσα από την ερμηνεία της Μαίρης Λίντα σε σχέση με τις τρίχορδες εκτελέσεις.



Στην ερμηνεία με την Μαίρη Λίντα ο ρυθμός είναι swing, ενώ στις τρίχορδες εκτελέσεις είναι 2/4 χασάπικος ρυθμός. Πρόκειται για μια διαφορά που μπορεί να υποστηριχθεί ότι αντικατοπτρίζει τις συνθήκες που επικρατούσαν στην ελληνική μεταπολεμική κοινωνία. Ο χασάπικος ρυθμός, που χρονολογικά τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του 1940 ταιριάζει με το επιβαρυσμένο κοινωνικό κλίμα της περιόδου, που χαρακτηρίστηκε από την κατοχή και τον εμφύλιο, αλλά και την οικονομική δυσπραγία. Από την άλλη ο ρυθμός swing εντάσσεται στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950, όταν παρά τις οικονομικές δυσκολίες, ήταν ορατή μια περιορισμένη οικονομική ανάπτυξη, η οποία με τη σειρά της τόνωσε το ηθικό της κοινωνίας. Σημαντική ήταν η συμβολή του κινηματογράφου, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, καθώς μέσα από αυτόν άνθιζε εκείνη την εποχή ο «λατινοαμερικάνικος εξωτισμός». Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να γίνει ευρέως γνωστός ο ρυθμός του swing στην κοινωνία αλλά και γρήγορα ο Μανώλης Χιώτης να το καθιερώσει στο μουσικό στερέωμα. Βέβαια στην τρίχορδη εκτέλεση από την ταινία «Χαμένοι Άγγελοι» η πρώτη εισαγωγή του τραγουδιού είναι στα 93 bpm, η δεύτερη εισαγωγή και το couple είναι στα 94 bpm και μετά που παίζει το μπουζούκι το θέμα της εισαγωγής ξανά, είναι στα 97bpm την περισσότερη ώρα ενώ πάει για λίγο και στα 98 bpm. Αν παρατηρήσει κανείς στο ταξίμι ο κιθαρίστας τον κρατάει πίσω στον χρόνο τον Μανώλη Χιώτη σαν να νιώθει κουρασμένος ή αυτό προκύπτει από ανάγκη μην τον χάσει επειδή τα ισχυρά του είναι οι άρσεις, αλλά στην πορεία καταφέρνει να το επαναφέρει τον χρόνο. Ο χρόνος στην συγκεκριμένη εκτέλεση είναι γενικά ρευστός αλλά κυριαρχούν περισσότερο τα 94 bpm. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να



δημιουργείται ένα παιχνιδιάρικο ύφος στο ταξίμι, καθώς είναι ένα τραγούδι που "σουινγγάρει" και αυτό σημαίνει ότι είναι χορευτικό κομμάτι και έχει άμεση αλληλεπίδραση με το κόσμο ο οποίος συμμετέχει.

Στην τετράχορδη εκτέλεση είναι εμφανής η ανάγκη του Μανώλη Χιώτη να δώσει έμφαση στον ρυθμό «swing». Αυτό επιτυγχάνεται με την νέα σύσταση της ορχήστρας δίνοντας έμφαση στα τύμπανα, τα οποία έχουν τον βασικό ρυθμολογικό ρόλο καθώς και στο τετράχορδο μπουζούκι. Το τετράχορδο μπουζούκι είναι πιο κοντά στην λογική του «swing» και αυτό διαφαίνεται έντονα με την χρήση των τετράφωνων συγχορδιών που χρησιμοποιεί ο Μανώλης Χιώτης με το μπουζούκι κατά την διάρκεια του τραγουδιού αλλά και η ταχύτητα του τραγουδιού μιας και είναι πιο γρήγορο σε σχέση με τις δύο τρίχορδες εκτελέσεις. Επίσης η κίνηση της αρμονίας είναι πιο σύγχρονη και ειδικά στο μέρος του couple, σε σχέση με τις δύο τρίχορδες εκτελέσεις.

Σημαντικό είναι να γίνει αναφορά στο ότι οι μεταφορές της αριστερής παλάμης είναι παραδόξως περισσότερες στην τετράχορδη εκτέλεση, αφού το πρώτο μέρος της εισαγωγής παίζεται μία οκτάβα πιο χαμηλά. Είναι εμφανής η ανάγκη του Μανώλη Χιώτη να αναδείξει την δεξιοτεχνία του με αυτό τον τρόπο. Αν όμως το τραγούδι παιζόταν στην λα ελάσσονα κλίμακα με την δομή της τρίχορδης εκτέλεσης, τότε οι μεταφορές της αριστερής παλάμης θα ήταν λιγότερες σε σχέση με το παίξιμο στο τρίχορδο μπουζούκι αλλά και το κάθετο παίξιμο θα ήταν πιο ορατό στο τετράχορδο μπουζούκι. Αυτό οφείλεται στην τονικότητα της κλίμακας που θέλει ο εκάστοτε μουσικός να ακολουθήσει παίζοντας το τραγούδι αλλά και στην έκταση του συγκεκριμένου τραγουδιού.

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της τετράχορδης εκτέλεσης είναι η χρήση της ηλεκτρικής ενίσχυσης, η οποία έπαιξε σημαντικό ρόλο ώστε να γίνει ακόμα πιο δημοφιλέστερο το τραγούδι αλλά και σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό να καθιερωθεί μέχρι και σήμερα το τετράχορδο μπουζούκι.

Σε αυτό το σημείο, κατά την άποψη του γράφοντος, κρίνεται σκόπιμο να γίνει αναφορά σε ένα ενδιαφέρον συμπέρασμα της παρούσας μελέτης, που ενέχει τόσο μουσικολογικό όσο και παιδαγωγικό χαρακτήρα όσον αφορά την μελέτη, αλλά και το παίξιμο πάνω στο τρίχορδο και τετράχορδο μπουζούκι. Συγκεκριμένα, παρατηρείται ότι το κατάλληλο πάχος για το παίξιμο του τετράχορδου αλλά και του τρίχορδου

μπουζουκιού είναι η πένα μεγέθους «extra heavy». Όσο πιο σκληρό είναι ένα αντικείμενο, τόσο πιο εύκολα παράγεται ο ήχος σύμφωνα με την επιστήμη της Μηχανικής. Επίσης, σχετικά με το οριζόντιο και κάθετο παίξιμο έχει πάρει άλλη διάσταση το θέμα, καθώς τα δύο όργανα έχουν τεράστιες δυνατότητες, οι οποίες διακρίνονται σήμερα ακόμα και μέσα από την νέα γενιά δεξιοτεχνών. Όλα είναι θέμα αντίληψης και μεταφοράς πάνω σε κάθε όργανο και συγκεκριμένα πάνω στην μεταφορά της αριστερής παλάμης του χεριού. Για παράδειγμα ως προς το κομμάτι της εκτέλεσης, καθώς παίζουμε ένα τραγούδι χρονικής διάρκειας  $t$  (sec), ταχύτητας  $u$  (bpm/sec) και στην συνέχεια μελετώντας το ίδιο τραγούδι πάλι στην διπλάσια ταχύτητα, παρατηρούμε ότι ο χρόνος διάρκειας θα γίνει  $t/2$ , η ταχύτητα θα διπλασιαστεί αλλά και η αντίληψη μας θα έχει φτάσει σε ένα υψηλότερο επίπεδο σε σχέση με την αρχή. Συνεπώς όσο πιο δύσκολο κάνουμε κάτι σε τεχνικό επίπεδο, επιστρέφοντας μετά στην πραγματική ταχύτητα του τραγουδιού, θα έχουμε καταφέρει να εξαλείψουμε την δυσκολία της τεχνικής, καθώς το μυαλό μας το έχει πια συνηθίσει και δίνει εντολή στα χέρια μας. Αυτός ο τρόπος μελέτης επαναλαμβάνεται μέχρι να φτάσουμε στο σημείο να έχουμε εξοικείωση με το τραγούδι. Σκοπός μας είναι να ξεπερνάμε τα όρια μας και τους φόβους μας, καθώς ένα από αυτά στην εκτέλεση είναι η ταχύτητα, διότι με την ταχύτητα, τρέχει το μυαλό και αυτό μετά συνεπάγεται με την ευκολία της κάθε είδους μεταφοράς πάνω στο όποιο όργανο. Πρέπει να εξαλείψουμε την κάθε είδους δυσκολία που αναπτύσσεται στο μυαλό μας, με σκοπό να δίνουμε βάση στην μεταφορά της παλάμης και στην περιοχή που παίζουμε κάθε φορά στην ταστιέρα του οργάνου. Με αυτή την διαδικασία κάνουμε ποσοτική συσσώρευση, καθώς μικραίνει ο χρόνος και μεγαλώνει η αντίληψή μας, έχοντας στο τέλος ποιοτικό αποτέλεσμα, αφού όταν επιστρέφουμε στην κανονική ταχύτητα του τραγουδιού πετυχαίνουμε την μέγιστη καθαρότητα και εκφραστικότητα στο παίξιμό μας. Βέβαια, η ταχύτητα πάντα πρέπει να είναι ωφέλιμη και να την εκμεταλλευόμαστε παρά μόνο στην μελέτη, διαφορετικά δεν έχει κάποιο ηχητικό-μουσικό νόημα. Τέλος, φτάνοντας σε αυτό το σημείο μελέτης το μυαλό δεν αντιλαμβάνεται το οριζόντιο και το κάθετο παίξιμο σαν εύκολο ή δύσκολο γιατί πια το έχει συνηθίσει.

## Ελληνική Βιβλιογραφία

- Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο Τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Αλτής, Γ. (2018). *Λαϊκά Πορτρέτα II Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού από τη δεκαετία του '50 Γιάννης Σταματίου- Σπόρος/ Μανώλης Χιώτης*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- Αμαραντίδης, Α. (1990). *Το τονικό μουσικό σύστημα - Η αρμονία της μουσικής* (Τόμ. Δεύτερος). Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
- Αμαραντίδης, Α. (2012). *Το τονικό μουσικό σύστημα - Η θεωρία της μουσικής* (Τόμ. Πρώτος). Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (1989). *Ένας αιώνας λαϊκό Τραγούδι*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη.
- Διαμαντής, Γ. (2006). *Η κλασική θεωρία της μουσικής* (Όγδοη εκδ.). Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Διαμαντόπουλος, Θ. (1994). *Η ελληνική συντηρητική παράταξη. Ιστορική προσέγγιση και πολιτικά χαρακτηριστικά: Από το κόμμα των Εθνικόφρονων του Γούναρη στην Ν.Δ. του Έμπερτ*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Καζάκος, Π. (2010). *Ανάμεσα σε κράτος και αγορά. Οικονομία και οικονομική πολιτική στη μεταπολεμική Ελλάδα (1944-2000)*. Αθήνα: Πατάκη.
- Καλομοίρης, Μ. (1993). *Αρμονία* (Τόμ. Πρώτος). (Π. Κούκος, Επιμ.) Αθήνα: "Γαϊτάνου" Κοκονέτη.
- Καρδάρης, Χ. (2015). *Ιστορία και ρεμπέτικο*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κλόουζ, Ν. (Επιμ.). (1997). *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος 1943-1950. Μελέτες για την πόλωση*. Αθήνα: Φιλίστωρ.
- Κοντογιάννης, Γ. (1992). Το "Λαϊκό" Τραγούδι στη Δεκαετία του '50. Στο ...*καί μέ φῶς καί μέ θάνατον άκαταπαύστως* (σσ. 111-112). Αθήνα: ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΜΕΓΑΡΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ.
- Κουρούσης, Σ. (2013). *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι* (1η Έκδοση εκδ.). (Σ. Ε. Παπακυρίτσης Σταύρος Σχινάς Περικλής, Επιμ.) Αθήνα: Orpheumphonograph.
- Κωστής, Κ. (2013). *Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας. Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18ος-21ος αιώνας*. Αθήνα: Πόλις.
- Μαλούτας, Θ. (2008). Κοινωνική κινητικότητα και στεγαστικός διαχωρισμός στην Αθήνα: Μορφές διαχωρισμού σε συνθήκες περιορισμένης στεγαστικής κινητικότητας. Στο *Κοινωνικοί και Χωρικοί Μετασχηματισμοί στην Αθήνα του 21ου Αιώνα* (σσ. 27- 50). Αθήνα: ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ.
- Νικολακόπουλος, Η. (2013). *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1946-1967*. Αθήνα: Πατάκη.

Παντελή, Α. (2013). *Το λαϊκό τραγούδι στον Ελληνικό κινηματογράφο από το 1950 μέχρι το 1960*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.

Πατρώνης, Β. (2015). *Ελληνική οικονομική ιστορία. Οικονομία, κοινωνία και κράτος στην Ελλάδα (18ος-20ος αιώνας)*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Παύλου, Λ. (2006). *Το Τουμπελέκι και οι Ρυθμοί*. Αθήνα: Fagotto.

Πυργιώτης, Δ. (2000). *Μουσική Θεωρία και Πρακτική*. Αθήνα: Fagotto Books.

Πυργιώτης, Δ. (2006α). *Αρμονία στην πράξη (Τόμ. Α)*. Αθήνα: Fagotto.

Πυργιώτης, Δ. (2006β). *Αρμονία στην πράξη (Τόμ. Β)*. Αθήνα: Fagotto.

Σταθάκης, Γ. (2002). *1949- 1967 Η Εκρηκτική Εικοσαετία*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (σσ. 49-62). ΙΔΡΥΜΑ ΜΩΡΑΪΤΗ.

Σταθακόπουλος, Δ. (2015). *Το μπουζούκι στο χώρο και στο χρόνο*. Νέα Υόρκη: SEABURN.

Ψυρούκης, Ν. (1983). *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967). Τόμος Δεύτερος*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

## Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Beck, J. H. (2007). *Encyclopedia of Percussion* (Τόμ. 2nd). New York: Taylor and Francis Group.

Weinberg, N. (2002). *Guide To Standardized Drumset Notation*.

## Ηλεκτρονική Βιβλιογραφία

<https://armenika.gr/prosopa/117-mousikoi/332-zozef-tevivasian/>, προσπελάστηκε στις 30/05/2021 και ώρα 20.15.

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CE%AF%CF%89%CE%BC%CE%B1\\_%CF%88%CE%AE%CF%86%CE%BF%CF%85\\_%CF%84%CF%89%CE%BD\\_%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%B\\_A%CF%8E%CE%BD](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CE%AF%CF%89%CE%BC%CE%B1_%CF%88%CE%AE%CF%86%CE%BF%CF%85_%CF%84%CF%89%CE%BD_%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%B_A%CF%8E%CE%BD), προσπελάστηκε στις 29/05/2021 και ώρα 20.00.

<https://www.enxordo.gr/index.php/viografies/137-stefanakis-spitampelos-stefanakis-splinas.html>, προσπελάστηκε στις 30/05/2021 και ώρα 19.30.

<https://www.mixanitouxronou.gr/otan-i-ellinides-den-mporousan-na-psif/>, προσπελάστηκε στις 27/05/2021 και ώρα 18.00.

panosmar72. (2009, Αύγουστος 27). ΧΑΜΕΝΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ - 1948 (Χιώτης-Εσύ 'σαι η αιτία). Ανάκτηση από YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=zYfwKil6XdQ>.

Pennanen, R. P. (2009α). Οργανολογία του μουζουκιού. (Π. Π. Καλλιμοπούλου Ελένη, Επιμ.) *Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του ελληνικού μουζουκιού*, Μέρος Α'(14), σσ. 38-91. Ανάκτηση από  
[http://www.polyphonia.gr/issues\\_0014\\_el\\_contents.htm](http://www.polyphonia.gr/issues_0014_el_contents.htm)

Pennanen, R. P. (2009β). Σχηματοποιημένες δομές δαχτυλοχρησίας στο μουζούκι. (Π. Π. Καλλιμοπούλου Ελένη, Επιμ.) *Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του ελληνικού μουζουκιού*, Μέρος Β'(15), σσ. 100-138. Ανάκτηση από  
[http://www.polyphonia.gr/issues\\_0015\\_el\\_contents.htm](http://www.polyphonia.gr/issues_0015_el_contents.htm)

Vlaxakis, M. (2013, Δεκέμβριος 6). Εσύ είσαι η αιτία που υποφέρω - Μαίρη Λίντα. Ανάκτηση από YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fj8c1TmPggE>.

Αιγίδου, Α. (1934). *Η Ελλάδα χωρίς τους πρόσφυγες. Ιστορική, δημοσιονομική, οικονομική και κοινωνική μελέτη του προσφυγικού ζητήματος*. Αθήνα: Ι. Λ. ΑΛΕΥΡΟΠΟΥΛΟΥ & ΣΙΑΣ ΑΓΗΣΙΛΑΟΥ. Ανάκτηση από  
<https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/d/b/a/metadata-1571636814-645687-23028.tkl>

Βέντζα, Μ.-Μ. (2019). *Ελληνική Δισκογραφία-Το Ρεμπέτικο και Λαϊκό Τραγούδι (1930-1970) Σταθμοί της ελληνικής δισκογραφίας*. Ανάκτηση από ΙΚΕΕ / Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Βιβλιοθήκη :  
<http://ikee.lib.auth.gr/record/305804?ln=el>

Μουστακάς, Π. Κ. (2011). *Η επαγγελματική κατασκευή μουσικών οργάνων στην Αθήνα από τα μέσα του 19ου αιώνα έως την εποχή του Μεσοπολέμου*. Ανάκτηση από Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών:  
<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/25722>

Παπασολομώντος, Γ. (2017). *Μορφολογική και αρμονική ανάλυση στα εισαγωγικά ταξίμια του Μανώλη Χιώτη*. Ανάκτηση από Ιδρυματικό Αποθετήριο ΤΕΙ Ηπείρου:  
<http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/8069>

Παπαστεφάνου, Γ. (1985, Φεβρουάριος). Εκατό Χρόνια Ελληνικού Τραγουδιού. *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ*(14), σσ. 55-58. Ανάκτηση από Εκατό Χρόνια Ελληνικού Τραγουδιού: <https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/14-8.pdf>

Πολίτης, Ν. (2010, Μάϊος). *Η λογοκρισία στο ρεμπέτικο τραγούδι. Η Κλίκα*. Ανάκτηση από <https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/133-logokrisia-sto-rembetiko-tragoudi.html>

Σισσαμπέρης, Ι. (2017). *Το μαύρο τραγούδι της δεκαετίας του '50. Η περίπτωση του Μανώλη Χιώτη*. Ανάκτηση από Ιδρυματικό Αποθετήριο ΤΕΙ Ηπείρου:  
<http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/8023>

Σπύρος. (2020, Απρίλιος 7). Εσύ είσαι η αιτία που υποφέρω - Μανώλης Χιώτης Ανδρέας Σπαγγαδώρος. Ανάκτηση από YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wO5COmGu9kY>

Φίλανδρος, Ι. (2014). Η ίδρυση της Εθνικής Ριζοσπαστικής Ένωσης. Η Καθημερινή.  
Ανάκτηση από <https://www.kathimerini.gr/society/765410/i-idrysi-tis-ethnikis-rizospastikis-enosis/>