



Ρεμπετικο Φόρουμ

**ΑΠΟΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ
ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ:
ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ
ΤΗΣ ΤΡΟΠΙΚΗΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ**

Εισηγητές:



Ευγένιος Βούλγαρης



Σπύρος Γκούμας



Δημήτρης Μυστακίδης

Πρακτικά ημερίδας

Κυριακή, 2 Απριλίου 2017
Αίθουσα Εκδηλώσεων ΕΣΗΕΑ,

Χαιρετισμός

από το Γιώργο Παναγιωτακόπουλο - admin του ρεμπέτικου φόρουμ

Μπορείτε να δείτε το σχετικό απόσπασμα [**εδώ**](#)

Κυρίες και κύριοι που παρευρίσκεστε σήμερα εδώ,
αγαπητοί φίλοι σε όλη την Ελλάδα που μας βλέπετε μέσω διαδικτύου, σας ευχαριστούμε πολύ που
ανταποκριθήκατε με τόση θέρμη στην εκδήλωση αυτή. Η ανταπόκρισή σας μας γεμίζει αισιοδοξία
και μας δίνει τη δύναμη να συνεχίσουμε κάνοντας σχέδια για την επόμενη εκδήλωση, την οποία
σκεφτόμαστε. Θα σας πω δυο-τρία λόγια για το Ρεμπέτικο Φόρουμ και δυο-τρία πραγματάκια πριν
ξεκινήσουμε την εκδήλωση.

Εγώ είμαι ο Γιώργος Παναγιωτακόπουλος, που δημιούργησα το Ρεμπέτικο Φόρουμ το 1996. Το
Ρεμπέτικο Φόρουμ διανύει λοιπόν, αισίως, τα 21 χρόνια ζωής. Δημιουργήθηκε το 1996 ως μια σε-
λίδα μιας διπλωματικής εργασίας, τότε που το ίντερνετ ήταν ακόμη στα σπάργανά του. Στη συνέ-
χεια προστέθηκε ένα αρχέγονο φόρουμ, οι πιο παλιοί το θυμούνται, που λειτουργούσε έχοντας μια
σειριακή δομή και μετά άρχισε η εξέλιξή του, και σήμερα είμαστε εδώ.

Στο Φόρουμ έχει συμμετάσχει κατά καιρούς πλήθος ανθρώπων που, κατά την ταπεινή μου άποψη,
αγαπούν με πάθος το ρεμπέτικο τραγούδι. Είτε όσοι δεν συμμετέχουν πια σε αυτό, είτε όσοι μπαί-
νουν καθημερινά ή περιστασιακά στο Φόρουμ, όλοι μας αγαπήσαμε και συνεχίζουμε να αγαπάμε
το ρεμπέτικο τραγούδι. Από την αγάπη μας αυτή δημιουργήθηκε η σημερινή μας εκδήλωση, που
θέλουμε να είναι η απαρχή μιας γόνιμης συζήτησης με σκοπό την ερμηνεία αλλά και την καλύτερη
κατανόηση αυτής της υπέροχης μουσικής που αγαπάμε.

Κάποιοι άνθρωποι μπορεί να διαφωνούν για το αν πρέπει να μελετάμε το ρεμπέτικο, όμως σήμερα
για εμάς που αγαπάμε τη μουσική αυτή, είναι περισσότερο από αναγκαία η μελέτη και η αποκωδι-
κοποίηση της ύπαρξής της, μιας και από τη δικιά μου γενιά και μετά, λείπουν τα βιώματα εκείνα
των ανθρώπων που δημιούργησαν το ρεμπέτικο. Για να κατανοήσουμε, να μεταλαμπαδεύσουμε
στις επόμενες γενιές, πρέπει να μελετήσουμε, να αποκωδικοποιήσουμε, όσο κι αν αυτή η λέξη α-
κούγεται λόγια, να σκύψουμε στον τρόπο δημιουργίας, να βρούμε τι είναι εκείνο που κάνει κάθε
νότα να συντονίζει στην ψυχή μας την αγάπη για το ρεμπέτικο.

Μια τέτοια πρακτική ακολουθείται για κάθε μουσική σε όλο τον κόσμο, ανεξάρτητα αν είναι βιω-
ματική κατ' εξοχήν ή όχι. Ακολουθείται στην παραδοσιακή μας μουσική φυσικά, ακολουθείται
στα πορτογαλικά φάντο, στο φλαμένγκο, στη τζαζ, στη μπλουζ, στη βυζαντινή μουσική, παντού.

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρουμ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

Το Ρεμπέτικο Φόρουμ λοιπόν, αποφάσισε να είναι πιο εξωστρεφές, σε αυτούς τους δύσκολους καιρούς που διανύουμε, για να βοηθήσουμε όλοι μαζί με τον τρόπο αυτό στο ξεπέρασμα της πολιτιστικής μας κρίσης.

Αυτή είναι η πρώτη από τις εκδηλώσεις ανάλογου χαρακτήρα που θέλουμε να υλοποιήσουμε, ενώ θα ακολουθήσουν κι άλλες, με τη βοήθεια των φίλων του Φόρουμ φυσικά. Επιπλέον, είναι μεγάλη μας χαρά να βοηθάμε κάθε πρωτοβουλία που έχει σχέση με την παραδοσιακή μουσική και το ρεμπέτικο τραγούδι. Κάθε άλλη ιστοσελίδα, κάθε άλλο ηλεκτρονικό φόρουμ, οποιαδήποτε κίνηση για τη διάδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού θα μας βρίσκει πάντοτε αρωγούς.

Αγαπητοί φίλοι, ίσως κάποιοι το ξέρουν, αλλά θα ήθελα να σας ενημερώσω ότι στο Ρεμπέτικο Φόρουμ υπάρχει ένα πολύ μεγάλο ρεμπέτικο γλωσσάρι, που είναι έργο πολλών χρόνων και το οποίο έχει επιμεληθεί η **Ελένη Σπυροπούλου**, ενώ κάθε μήνα, όπως ξέρετε οι περισσότεροι από εσάς, διοργανώνουμε μια συνάντηση μελών για να γνωριζόμαστε και να περνάμε καλά, με τα μπουζούκια μας και τις κιθάρες μας βέβαια. Είστε όλοι ευπρόσδεκτοι ανεξάρτητα αν ακούτε μόνο ή παίζετε ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω μερικούς ανθρώπους, που χωρίς αυτούς η συγκεκριμένη εκδήλωση δε θα γινόταν, τουλάχιστον με τη μορφή που τη βιώνουμε σήμερα:

Τη συντονιστική επιτροπή διοργάνωσης της σημερινής εκδήλωσης με πρώτο-πρώτο τον **Νίκο Πολίτη**, του οποίου ιδέα είναι η σημερινή μας εκδήλωση. Ο Νίκος είναι ερευνητής του ρεμπέτικου κι έχουμε την τύχη να είναι και συντονιστής στο Ρεμπέτικο Φόρουμ. Νίκο, σ' ευχαριστούμε πολύ. Το φίλο **Μπάμπη Παπαδημητρίου**, μουσικολόγο και επίσης συντονιστή του Ρεμπέτικου Φόρουμ. Σ' ευχαριστούμε πολύ, Μπάμπη. Το **Νίκο Νικολάου**, κατασκευαστή μουσικών οργάνων, πολύ κοντά όλα αυτά τα χρόνια στο Ρεμπέτικο Φόρουμ. Αγαπημένος φίλος. Νίκο, σ' ευχαριστούμε πάρα πολύ. Το **Χρήστο Παναγιωτακόπουλο** που χωρίς τις άοκνες προσπάθειές του δε θα είχαμε αυτήν την ηλεκτρονική προβολή στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αλλά και το live streaming για τους φίλους που δεν μπόρεσαν να παρευρεθούν.

Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω την **Ειρήνη Κουρζάκη** για την εικαστική επιμέλεια της αφίσας, των εντύπων και της προβολής στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, τη **Μαρία Γεννιτσαρίου** στην είσοδο για τις εκτυπώσεις των εντύπων και την υποδοχή του κόσμου, τον web master του Φόρουμ **Αλέξανδρο Καραγιάννη**, και τα μέλη του Ρεμπέτικου Φόρουμ **Νίκο Σαρηγιάννη** και **Σωτήρη Ρούμπο**, για την ευγενή τους καλοσύνη να βοηθήσουν σήμερα στο στήσιμο, στη ροή και στην κινηματογράφηση της εκδήλωσης, καθώς και τα ανίψια του **Γρηγόρη Σπηλιόπουλου**.

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Aθήνα - 2 Απριλίου 2017

Επίσης, θα ήθελα να αναφερθώ σε κάτι πολύ σημαντικό τελειώνοντας. Η εκδήλωση αυτή έγινε με την ευγενική χορηγία κάποιων ανθρώπων, που σε χρόνο μηδέν ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμά μας, για να καλυφθούν τα έξοδα της εκδήλωσης. Θέλουμε να ευχαριστήσουμε από τα βάθη της καρδιάς μας τους ανθρώπους αυτούς αναφέροντάς τους με αλφαβητική σειρά. Ευχαριστούμε λοιπόν τους: **Ανδρέου Φύλιππο, Δαλμά Ευτυχία, Δρυμώνα Μάκη, Ελευθεριάδη Αλέξανδρο, Καγιάφα Παναγιώτη, Μακρή Γιώργο, Πολίτη Νίκο και Σπυροπούλου Ελένη.** Τα χρήματά σας, αγαπητοί φίλοι, έπιασαν σημαντικό τόπο.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους τρεις ομιλητές μας, **τον Ευγένιο Βούλγαρη, τον Σπύρο Γκούμα** και τον **Δημήτρη Μυστακίδη**, τους αναφέρω αλφαβητικά, που από την πρώτη στιγμή που συζητήσαμε την ιδέα μας μαζί τους, ανταποκρίθηκαν με θέρμη και αγκάλιασαν την ημερίδα αφιλοκερδώς, γιατί αυτοί οι άνθρωποι γνωρίζουν πολύ καλά ότι η γνώση δεν πρέπει να μένει στα ντουλάπια της σκέψης μας, αλυσοδεμένη με τις προκαταλήψεις μας και τους φόβους μας, μην τη μάθει κάποιος και μας ξεπεράσει. Ξέρουν πολύ καλά και το αποδεικνύουν εμπράκτως κάθε μέρα ότι η γνώση πρέπει να διαδίδεται, να εκπέμπεται σε όλους τους χώρους. Μόνο έτσι μπορεί να διατηρηθεί η φλόγα ζωντανή.

Παραδίδω τώρα το βήμα στον μουσικολόγο **Μπάμπη Παπαδημητρίου**, για να κάνει μια μικρή εισαγωγή στο θέμα της ημερίδας. Σας ευχαριστώ πάρα-πάρα πολύ που είστε εδώ.

Μπάμπης Παπαδημητρίου, μουσικολόγος

Μπορείτε να δείτε το σχετικό απόσπασμα **εδώ**

Καλημέρα κι από μένα.

Θα μου επιτρέψετε να σας προτείνω, αντί μιας πολύ γενικής εισαγωγής στην προβληματική του θέματος της ημερίδας, μια μικρή ξενάγηση στην αντίληψη του συστήματος των δρόμων ιστορικά και στις προσπάθειες επεξήγησής του, εστιάζοντας στο προπολεμικό ρεπερτόριο του τρίχορδου μπουζουκιού και χρησιμοποιώντας τον όρο ρεμπέτικο για να περιγράψω βασικά μόνο τη συγκεκριμένη υποκατηγορία, μιας και το αστικό λαϊκό τραγούδι εμπεριέχει πολλά και διαφορετικά ιδιώματα με εμφανείς αισθητικές διαφοροποιήσεις, στις οποίες δεν έχω ούτε την εξειδίκευση αλλά κυρίως ούτε το χρονικό περιθώριο ώστε να επεκταθώ επαρκώς.

Θα ξεκινήσω λοιπόν διαβάζοντάς σας ένα απόσπασμα από συνέντευξη του Στέλιου Κερομύτη, του γνωστού Πειραιώτη μπουζουξή, στον Παναγιώτη Κουνάδη, συνέντευξη η οποία αναδημοσιεύτηκε στο βιβλίο *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Εκδόσεις Κατάρτι, 2000*.

Λέει λοιπόν ο Κερομύτης:

«*Μακάμι. Αυτόν τον κύκλο τον βλέπουμε; Αυτό είναι μακάμι. Είναι ένας κλοιός, και λέμε στο μακάμι αντό μέσα ανακατεύονται τα φαι. Αυτό θέλει να πει μακάμι. Δηλαδή λες ότι σ' αυτό το μακάμι, σ' αντόν το δρόμο παίζουμε ράστι, να πούμε, και λες τώρα στους συναδέλφους σου στο ίδιο μακάμι βγάλε άλλο ένα, κατάλαβες; Μακάμι δηλαδή θα πει στην ίδια πορεία. Παίζεις από χιτζάζ να πούμε ένα τραγούδι και θες να κάνεις πέντε τραγούδια από χιτζάζ, και λες από το ίδιο μακάμι βγάλε. Αυτή είναι η έννοια του μακάμι. Δηλαδή είναι ένας κουβάς. Στον ίδιο κουβά ανακάτεψε να πούμε φασόλια, ρεβύθια, και βάλε.*»

Τα λόγια αυτά του Κερομύτη εμπεριέχουν λαϊκή σοφία και αντανακλούν εύστοχη, ενστικτώδη αντίληψη του φαινομένου των δρόμων, η οποία προφανώς προέκυψε ταυτόχρονα με την προφορική εκμάθηση που έλαβε δια μέσου της μίμησης, κλέβοντας, αποτυπώνοντας το παίξιμο του πατέρα του Χαρύλαου και των άλλων παλαιών μπουζουξήδων που άκουγε.

Την ίδια εμπειρική διαίσθηση γύρω από το ζήτημα φαίνεται πως είχαν και οι άλλοι αυτοδίδακτοι Πειραιώτες ρεμπέτες μπουζουξήδες. Ο **Μάρκος Βαμβακάρης**, βέβαια, στην αυτοβιογραφία του, αναφέρει ότι διδάχθηκε εμπειρικά το δρόμο σετ αραμπάν από τον Κώστα Καρίπη.

Ρωτά η δημοσιογράφος:

«*To σετ αραμπάν το ξέρετε;*»,

και λέει ο Μάρκος:

«*Tό χω ακούσει, το ξέρω, μου τό χε μάθει ο συγχωρεμένος ο Καρίπης. Δεν το ξέρω να το παιζω, δεν*

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

πρόκανα να το παιξώ.»

Ακούγοντας το «δεν πρόκανα» του Μάρκου, υποχρεωτικά οδηγούμαστε να υπολογίσουμε την τεράστια μεταβολή που βίαια υπέστη το μάγκικο, κουτσαβάκικο και μουρμούρικο ρεμπέτικο τραγούδι, την ίδια στιγμή με το σμυρνέϊκο και ανατολίτικο, μέσω τόσο της επίσημης επιβληθείσας λογοκρισίας από το καθεστώς της εποχής, όσο και από την ταυτόχρονη άτυπη πολεμική που κηρύχτηκε μέσω του τύπου και της επικρατούσας αντίληψης που επιζητούσε να συνθλίψει κάθε δείγμα απόκλισης από την ευρωπαϊκή ή δυτική κατεύθυνση. Αυτό τελικά είχε, όπως όλοι γνωρίζουμε, ιδιαίτερη σημασία. Η επιβολή αυτή λογοκρισίας, απευθείας στις μελωδίες, εξαιρετικά σπάνια, μιας και εκτός της απαγόρευσης του τριημιτονίου τον Μεσαίωνα και της γενικής απαγόρευσης της μουσικής από τους Τολιμπάνη, η μνήμη μου δε με βοηθά να εντοπίσω άλλο παράδειγμα ελέγχου της μελωδίας σε παγκόσμιο επίπεδο, με, ας μου επιτραπεί ο λίγο αδόκιμος όρος, εξωμουσικά κριτήρια, αλλοίωσε σίγουρα την έμπνευση των ρεμπετών, το ύφος των τραγουδιών και σε βάθος χρόνου την εξέλιξη του μάγκικου ρεμπέτικου το οποίο σταδιακά εξαφανίστηκε, αφού πρώτα ευτυχώς αποτυπώθηκε σε μερικές δεκάδες ηχογραφήσεις των πρωτοπόρων "Πειραιωτών".

Ήδη προπολεμικά καταγράφηκε ένα νέο μουσικό ιδίωμα, πάντα με βασικό όργανο το μπουζούκι, το οποίο είναι φυσικός απόγονος του ρεμπέτικου και άμεσος πρόγονος του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού. Ιδανικά παραδείγματα για να περιγράψουν αυτό το μικρού βεληνεκούς μουσικό κύμα είναι οι δημιουργίες των πρωτοεμφανιζόμενων γύρω στα '36-'37 στη δισκογραφία, Τζιτζιφιώτη Γιάννη Παπαϊωάννου και Δραπετσωνίτη Απόστολου Χατζηχρήστου, οι οποίοι με τον κιθαρίστα Γιώργο Κωνσταντινίδη-Μακαρόνα, τον Γρυπάρη, τον Βλάσιο και άλλους, χτύπησαν δίσκους με άσματα τραγουδισμένα σε διφωνίες, με επτανησιακό τύπου μελωδίες, χασάπικα σε ύφος καντάδας, που μόνο τεκετζίδικο, ντουζενάτο, παλιό μπουζούκι δε θύμιζαν.

Η μεταπολεμική εικόνα των τραγουδιών του μπουζούκιού είναι ακόμη περισσότερο απαλλαγμένη από τα στοιχεία που προσδιόριζαν τη μουσική οντότητα του ρεμπέτικου. Μπορούμε πλέον να κατοχυρώσουμε χρονικά στα πρώτα χρόνια μετά τη λήξη του πολέμου την έναρξη του περάσματος από τον ρεμπέτη στον μπουζούξη. Θα σταθώ για λίγο, αν μου επιτρέπετε, σ' αυτόν το διαχωρισμό. Ο ρεμπέτης ήταν λαϊκός καλλιτέχνης, ταυτόχρονα παιχτης, συνθέτης, στιχουργός, διασκευαστής, αυτοσχεδιαστής, τραγουδιστής και εξέφραζε τον εαυτό του και τον περίγυρό του, το σινάφι του. Η τέχνη του ρεμπέτη πήγαζε από εσωτερική ανάγκη έκφρασης. Παίζει μόνο αυτά που μπορεί, όπως έχει μάθει, είναι φορέας μιας συγκεκριμένης παράδοσης με κλειστούς κανόνες και δεδομένα. Του επιτρέπεται από τον ίδιο του τον εαυτό μία μόνο συγκεκριμένη ποσότητα απόκλισης και επέμβασης. Ο μπουζούξης διαχωρίζεται από αυτήν τη στρογγυλή οντότητα καθώς δεν είναι υποχρεωτικά όλα τα παραπάνω ταυτόχρονα. Είναι φυσικά υποχρεωτικά δεξιοτέχνης, έχει ευρύ ρεπερτόριο, δηλαδή μπορεί να παίξει σχεδόν όλα τα τραγούδια της εποχής του, όχι μόνο τα δικά του, είναι πρόθυ-

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

μις να παίζει τα τραγούδια των άλλων, είναι συνθέτης αλλά δημιουργεί βάσει συγκεκριμένων αισθητικών όρων, που φιλτράρει και επιλέγει. Είναι καθαρά επαγγελματίας. Αγαπά τον ήχο του οργάνου, προσδιορίζεται μέσα από τη σχέση του με αυτό και όχι μέσα από τη συνέχιση μιας κλειστής παράδοσης.

Η επαναπροσέγγιση των γερασμένων πλέον πρωταγωνιστών του Πειραιώτικου από ερευνητές, κατά τη λεγόμενη περίοδο της δεύτερης καριέρας τους, συμπίπτει με τις πρώτες απόπειρες για μελέτη του ρεμπέτικου. Ωστόσο, οι πληροφορίες που αντλήθηκαν σε μουσικό επίπεδο δεν ήταν στις περισσότερες περιπτώσεις όσο ενδιαφέρουσαν θα μπορούσαν, συνήθως γιατί οι ίδιοι οι ρεμπέτες εξουδετερωμένοι από την κούραση και αδυνατώντας να αξιολογήσουν τη μουσική αξία της πρώιμης φάσης τους, δυστυχώς επέμειναν προς εμπειρίες σχετιζόμενες με βιογραφικά στοιχεία, μύθους, αφηγήματα, έως και κοινωνικοπολιτικές αναλύσεις, αφήνοντας απ' έξω ή υποτιμώντας δραματικά την ίδια τη μουσική πράξη και πρακτική.

Έτσι λοιπόν φτάσαμε σε μια εποχή σχετικής σύγχυσης όπου στο ρεμπέτικο αναγνωριζόταν η όποια μουσική του αξία επειδή απλώς οδήγησε στο κλασικό λαϊκό τραγούδι καθώς και στο έντεχνο του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη.

Την ίδια στιγμή, σε μια προσπάθεια παρουσίασης ενός ενιαίου, συμπαγούς και αδιαίρετου λαϊκού τραγουδιού, αφανιζόντουσαν οι σημαντικές μουσικές διαφορές που χαρακτήριζαν την κάθε εποχή και το κάθε μουσικό υποείδος. Το μπουζούκι κυριαρχούσε μεν, αλλά πάντα ως ένα όργανο που παιζόταν με έναν τρόπο, αυτόν των δεκαετιών 1950-1975. Το τρίχορδο μπουζούκι κόντευε να εξαφανιστεί και όπου υπήρχε θύμιζε λειψό τετράχορδο. Έτσι ο προσδιορισμός των δρόμων και τα ονόματα των κλιμάκων, που από στόμα σε στόμα είχαν διασωθεί, αλλά που παράλληλα είχαν εμπλακεί σε ένα τεράστιο φάσμα ρεπερτορίου, αποτυπώθηκαν σε μεθόδους διδασκαλίας, μόνο κατά την υπερτερούσα μουσική αντίληψη που υπηρετούσε μόνο μια συγκεκριμένη μουσική εποχή και αισθητική συνθήκη.

Εδώ και λίγα χρόνια έχει ξεκινήσει μια αντιστροφή της εικόνας αυτής καθώς, ναι μεν απομακρυνόμαστε χρονικά, αξιακά και πολιτισμικά από την εποχή του ρεμπέτικου έχοντας σχεδόν χάσει κάθε κοινό βίωμα, αλλά, από την άλλη, μέσω της εντατικοποίησης των μουσικολογικών ερευνών, της ανάδυσης στοιχείων που επί χρόνια ήταν τρομερά δυσπρόσιτα και της πραγματικά ραγδαίας τεχνολογικής ανάπτυξης, είμαστε σε θέση να εκτιμήσουμε διαφορετικά τις πληροφορίες που μας προσφέρονται.

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρουμ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

Θα μου επιτρέψετε άλλη μια παύση σε αυτό το σημείο, ώστε να γίνω λίγο πιο συγκεκριμένος. Έχουμε πρόσφατα αποκωδικοποίησει, για παράδειγμα, σχεδόν όλα τα κουρδίσματα του μπουζουκιού τα οποία μας παραδόθηκαν μέσω των ηχογραφημάτων της δισκογραφίας. Και σ' αυτό το σημείο θα μου επιτρέψετε να συγχαρώ και να ευχαριστήσω το ενεργό μέλος του Φόρουμ, μουσικό ερευνητή και φίλο **Σταύρο Κουρούση**, για τον αγώνα του και την προσφορά του. Οι πεντακάθαρες κόπιες που ήρθαν πρόσφατα στο προσκήνιο ξεγύμνωσαν τα όμορφα χαρακτηριστικά παιξίματα που ήταν χαμένα κάτω από το θόρυβο.

Το προπολεμικό μπουζούκι ως όργανο έχει πλέον διακριτές τεχνικές παιξίματος, σχολές, ποικιλία ύφους και μεγάλο ρεπερτόριο. Παίχτες όπως ο Τζακ Γκρέγκορι κι ο Καραπιπέρης που ηχογράφησαν στην Αμερική, ο πρώτος με το εκφραστικό εν είδει γλυκοτραγουδίσματος παιξίμο, κι ο δεύτερος με το ταμπουρολαουτίστικο στυλ, ο Γιοβάν Τσαούς με το πιο σαζίστικο χρώμα, αλλά ακόμη και κάποιοι που κατατάσσονταν στην κατηγορία "εύκολοι και καλαμπόρτζηδες μπουζουζήδες", όπως ο Μάρκος κι ο Μπάτης, αποδείχθηκε πως όχι μόνο δεν αξίζουν τέτοιους χαρακτηρισμούς, αλλά ότι έχουν ένα παιξίμο που ήταν τεχνικά άγνωστο και υποτιμημένο. Σε αντίστοιχο επίπεδο πλέον κανείς τρίχορδος μπουζουζής δεν μπορεί να μη μελετήσει το μαντολινίστικο παιξίμο του Σπύρου Περιστέρη, ή να αγνοήσει την προπολεμική κελαϊδιστή πενιά του Τσιτσάνη και ούτω καθεξής.

Δεύτερο παράδειγμα: σε επίπεδο οργανοποιίας, έχουν αποκωδικοποιηθεί και αντιγραφεί τα μοντέλα τρίχορδου μπουζουκιού της εποχής με εξαιρετικά ενθαρρυντικά αποτελέσματα, ενώ φως έχει απλωθεί πάνω στα αρματώματα των χορδών, που τόση σημασία έχουν στην τελική χροιά και στον χειρισμό του οργάνου. Κι εδώ επιτρέψτε μου να ευχαριστήσω και να συγχαρώ τον **Πέτρο Μουστάκα** για το άρθρο του. Ο Πέτρος είναι διδάκτωρ μουσικολογίας και οργανοποιός, και μέλος του Φόρουμ.

Σε επίπεδο τεκμηρίωσης, ουδέποτε είχαμε καλύτερη πρόσβαση σε αρχεία, σε ετικέτες δίσκων, σε καθαρές κόπιες, αναφέρθηκα και νωρίτερα, στη σωστή ταχύτητα, σε φωτογραφίες σε υψηλή ανάλυση, σε βιβλιογραφία, επιστημονική, πανεπιστημιακή ή απλώς ερευνητική. Το 2001 κυκλοφόρησε το *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου*, από τον *Κώστα Βλησίδη*, το οποίο ανθολογούσε για πρώτη φορά, αν δεν κάνω λάθος, τον τότε ομολογούμενως μικρό αριθμό των επιστημονικών ερευνών για το ρεμπέτικο που είχε ολοκληρωθεί. Σήμερα μέσω των Τμημάτων Μουσικολογίας και των άλλων Πανεπιστημιακών Ιδρυμάτων με μουσική κατεύθυνση, όπως το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου στην Άρτα, κάθε χρόνο έρχονται εις πέρας εργασίες που συμβάλλουν στην έρευνα μέσα από σύγχρονες και ορθές τάσεις επιστημονικής εξέτασης. Εξαιρετικά σημαντικό ρόλο έχουν διαδραματίσει και τα μουσικά σχολεία των οποίων οι απόφοιτοι είναι καταρτισμένοι μουσικοί.

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

Επικρατεί μια εν εξελίξει μετάβαση από την εμπειρική προσέγγιση στη συστηματική, από τη ρομαντική επαφή στην επιστημονική συνθήκη, από την αγιοποίηση στην τεκμηρίωση. Οι ενασχολούμενοι με τη ρεμπέτικη μουσική έχουν πλέον στα χέρια τους και μια θεωρητική θωράκιση, χρήσιμο όπλο στο νοητικό μουσικό επίπεδο.

Θα ήθελα να ολοκληρώσω αυτήν την εισαγωγή, ελπίζοντας ότι δεν έχω ιδιαίτερα πλατυάσει και κουράσει, επιστρέφοντας στο συγκεκριμένο ζήτημα των δρόμων, όπου κι εκεί υπάρχει πλέον μεγάλο φάσμα δημοσιοποιημένων εμπειριών και πληροφοριών.

Όπως προείπα, οι πρώτες αναλύσεις που επιδιώχθηκαν ώστε να εξηγηθεί το σύστημα των ρεμπέτικων δρόμων βασίστηκαν στην όποια αντίληψη μεταγενέστερων μπουζουξήδων για τους λαϊκούς δρόμους. Η τακτική αυτή έκρυβε ορισμένες παγίδες, από τις οποίες δεν κατάφεραν τα περισσότερα πονήματα να ξεφύγουν. Δεν υπήρχε καμία τεκμηρίωση ή διασταύρωση με ήδη υπάρχον επιστημονικό σύστημα και πεδίο που να αφορά κάποιο συγγενές είδος, και αναφέρομαι στο τουρκικό και αραβικό μακάμ, όπου οι κοινές ονομασίες αλλά και η εξαιρετικά κοντινή σχέση του Σμυρνέϊκου και του Καφέ αμάν από μόνα τους, οδηγούν αυτόματα σε μια αναζήτηση σε αυτήν την κατεύθυνση. Αποτέλεσμα ήταν ίδια ονόματα δρόμων να περιγράφουν διαφορετικά πράγματα και σχεδόν ανέκδοτο έχει γίνει ο διάλογος: «- Τί δρόμος είναι αυτός; - Σεγκιάχ! - Σεγκιάχ; Εγώ αυτό το λέω χονζάμ.» Υπαρκτή ήταν και η προσπάθεια κάποιων να συσχετίσουν τους δρόμους με τους εκκλησιαστικούς ήχους. Κάποιοι υπέπεσαν σε επιφανειακές συγκρίσεις τύπου «Ορίστε οι ομοιότητες μεταξύ του Τη Υπερμάχω και της Συννεφιασμένης Κυριακής» ή «Ο Βαμβακάρης λέει ότι τα τραγούδια του είναι βυζαντινά», και άλλοι, οι έχοντες το θεωρητικό υπόβαθρο, κόμπιασαν ή δεν τόλμησαν μιας και δε θέλαν προφανώς να ταυτιστεί το αλήτικο ρεμπέτικο με το αγνό δημοτικό και ιερό βυζαντινό μέλος.

Το μνημειώδες έργο του **Μάριου Μαυροειδή**, το οποίο συνέκρινε τη βυζαντινή οκτάηχο με το τουρκικό και αραβοπερσικό μακάμ, υπήρξε σίγουρα πρωτοποριακό και σχετικό αλλά δεν ενεπλάκη στα εν φωναίς και οργάνοις ελληνικά τραγούδια και πόσο μάλλον τα ρεμπέτικα, οπότε αποτέλεσε σημαντικό αλλά μόνο επικουρικό εργαλείο.

Η συστηματική ενασχόληση, κυρίως παιχτών του ουτιού, του κανονιού, της λάφτας, με τα μακάμια και η παρουσία συγγραμμάτων και μεθόδων εκμάθησης και καταγραφής ρεπερτορίου, όπως του **Καλατζίδη** ή των **Τσιαμούλη-Ερευνίδη**, συνεισέφεραν σημαντικά στη σταδιακή εξοικείωση των Ελλήνων μουσικών με τη λογική και την πρακτική των μακάμ.

Η σημαντικότερη προσέγγιση στον τομέα των δρόμων έρχεται το 2008 από τον Ευγένιο Βούλγαρη και τον Βασύλη Βανταράκη στο βιβλίο τους *Αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα των μεσοπολέμου*,

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

σμυρνέϊκα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940. Το βιβλίο αυτό, χωρίς να είναι εύκολο ή μέθοδος για αρχάριους, αποτέλεσε, κατά την ταπεινή μου γνώμη, ευαγγέλιο για όσους επιθυμούσαν να αποκωδικοποιήσουν, να εξηγήσουν, να κατανοήσουν, τα μελωδικά φαινόμενα στο σμυρνέϊκο και ρεμπέτικο τραγούδι, όχι μόνο επειδή προτείνεται το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης, αλλά γιατί εξηγούνται λεπτομερώς όλες οι πτυχές του φαινομένου των δρόμων, τετράηχα, πεντάηχα, κινήσεις, στάσεις, έλξεις, συνδυασμοί και διαφοροποιήσεις, αλλά και το σημαντικότερο, όλα βασίζονται και επεξηγούνται σε μουσικά παραδείγματα που επιτέλους προέρχονται από το ίδιο το ρεπερτόριο. Έκτοτε ακολούθησε μια σειρά πανεπιστημιακών ερευνών μέσα από το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης, ενδεικτικά αναφέρω κάποια ονόματα από το Τ.Ε.Ι. Άρτας, Τσέρτος, Κούνιας, Κολοβός, Γεδίκης, Νόλλας, και σε επίπεδο εκπαιδευτικών βιβλίων η μέθοδος κιθάρας του Δημήτρη Μυστακίδη. Επίσης, όλο και περισσότεροι καθηγητές, όπως ο Σπύρος Γκούμας, ασπάζονται αυτήν την οπτική, για τη μετάδοση των πληροφοριών στους μαθητές τους. Συνεπώς, είναι τελικά εξαιρετικά σημαντικό να τίθεται η κατάλληλη αφετηρία και να αξιοποιείται το σωστό πρίσμα με βάση την ορθή επιστημονική προσέγγιση. Κάθε φορά που ξεκινά να ακούγεται ένα ρεμπέτικο ηχογράφημα κάπου στο σύμπαν, αποκτά διαφορετική διάσταση στον χωροχρόνο, και κάθε επανάληψη, κάθε εκπομπή του, κάθε αναμετάδοση στέλνει τελικά διαφορετική ενέργεια και δίνει διαφορετικές προσλαμβάνουσες ακόμη και στον ίδιο ακροατή, αναλόγως με τις συνθήκες. Είναι λοιπόν βέβαιο πως ένας σύγχρονος άνθρωπος, ένα προοδευτικό με την ουσιαστική έννοια του όρου σκεπτόμενο ον, δεν μπορεί να ακούσει αυτήν τη μουσική, αυτά τα δημιουργήματα, με μόνο έναν τρόπο, να τα προσεγγίσει μέσω μόνο μίας διάστασης, πόσο μάλλον αν αυτή είναι απλώς συναισθηματική και παρωχημένη.

Η τροπική προσέγγιση αποτελεί εξελικτικό εργαλείο και πρέπει να διαδοθεί ακόμη περισσότερο, να εκλαϊκευτεί και να αποτελέσει πνευματικό κτήμα των νέων λαϊκών μουσικών. Ελπίζω, από τη δική μου πλευρά, η σημερινή εκδήλωση να αποτελέσει σημείο αναφοράς προς αυτήν την κατεύθυνση και να υπάρξει γενναία συνέχεια με άλλες θεματικές. Ευχαριστώ πολύ.

Θα δώσουμε το λόγο στους ομιλητές. Ξεκινάμε με τον **Ευγένιο Βούλγαρη**. Ευχαριστώ.

Εισηγήσεις

Ευγένιος Βούλγαρης

Μπορείτε να δείτε το σχετικό απόσπασμα [εδώ](#)

Καλημέρα κι από μένα. Ευχαριστώ πολύ το Φόρονυ για την τιμή να με καλέσει να μιλήσουμε για αυτό το θέμα με το οποίο έτυχε να μπλεχτώ, και το «έτυχε» έχει να κάνει με το ότι εγώ το ρεμπέτικο το γνώρισα δια μέσου της οθωμανικής μουσικής. Ασχολήθηκα με την οθωμανική μουσική, ασχολήθηκα με τη βυζαντινή μουσική, έπαιξα μπουζούκι πολλά χρόνια, 17 χρόνια, όχι σε ρεμπετάδικα, γιατί δεν είχαν καλό μεροκάματο, και ταυτόχρονα παίζοντας μαντολίνο συνεργάστηκα με την Ορχήστρα των Χρωμάτων, την Κρατική Ορχήστρα, έπαιξα το σόλο του Βιβάλντι για δύο μαντολίνα και ορχήστρα, κάπως ενεπλάκην με όλο το ελληνικό φαινόμενο, το οποίο είναι μεταξύ Δύσης και Ανατολής, Παλαιάς και Νέας. Κάπως έτσι γνώρισα το ρεμπέτικο, και χάρηκα πάρα πολύ όταν το γνώρισα γιατί η ενασχόλησή μου με την οθωμανική μουσική ναι μεν είχε και παραμένει σε μια πολύ ερωτική σχέση αλλά στο επίπεδο των τραγουδιών, ακριβώς επειδή η μουσική της Πόλης αφορά τουρκόφωνα κομμάτια, δεν ήταν δυνατόν στο χώρο που ζω να εκφραστώ δια μέσου μιας γλώσσας που δεν τη γνώριζα καν. Οπότε, ένα βράδυ που γύριζα από μαθήματα που έκανα στο Μεσολόγγι τότε, άκουγα αυτήν την εκπομπή του Σαββόπουλου, και έπαιξε ένα κομμάτι του Τούντα και το αναγνώρισα δια μέσου της οθωμανικής μουσικής τέλος πάντων με την οποία ασχολιόμουν, «Να», λέω, «αντά είναι τα τραγούδια που έψαχνα, ωραία το βρήκα το ρεπερτόριο, αντό είναι», εκτός από τα οργανικά κομμάτια, που έπαιξα από το ρεπερτόριο της Πόλης, λέω: «Να αντό είναι το ελληνικό ρεπερτόριο με το οποίο θα εμπλακώ και θέλω πολύ». Κάπου εκεί ξεκίνησε η αφετηρία της συγγραφής του βιβλίου, όχι βεβαίως με την πρόθεση της συγγραφής του βιβλίου αλλά με την πρόθεση να αποτυπωθεί όλο αυτό που άκουγα και στην πορεία έγινε και βιβλίο.



Τα λέω όλα αυτά περισσότερο για να πω ότι όλα αυτά που γρήγορα θα προσπαθήσω να περιγράψω και όσο το δυνατόν να παρουσιάσω είναι αποτέλεσμα ενός ψαξίματος που είναι ταυτισμένο με την ίδια μου την ύπαρξη σαν μουσικός και την ίδια μου την προσπάθεια για κατανόηση, μέσα σ' ένα εξαιρετικά ομιχλώδες τοπίο, που αφορά την ταυτότητα γενικότερα της ελληνικής μουσικής ως μουσικής της Ανατολικής Μεσογείου, συγχυμένης πάρα πολύ με θέματα κοινωνικής ταυτότητας, εθνικής ταυτότητας, ακόμη και θρησκευτικής ταυτότητας.

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

Για το ρεμπέτικο τραγούδι: θα προσπαθήσω όσο το δυνατόν με πιο εκλαϊκευμένο τρόπο να μιλήσω γιατί το θέμα είναι ότι ναι, μπορώ να περιγράψω και να σας πω ακριβώς τι συμβαίνει, αλλά κάθε φορά που μιλάμε για το ρεμπέτικο ξέρω κιόλας ότι δε μιλάω μόνο απέναντι σε ανθρώπους που επικοινωνώ κάτι, που πιθανόν το ξέρουνε ή δεν το ξέρουνε, οπότε έχουμε μια τέτοια απευθείας επικοινωνία, αλλά είναι δεδομένη η σύγχυση, το γνωρίζουμε όλοι και μίλησε και ο Μπάμπης γι' αυτό πριν λίγο: ο καθένας μας έχει κάποιες πληροφορίες, οι οποίες πληροφορίες ουσιαστικά φιλτράρουνε το οτιδήποτε ακούει και το οτιδήποτε συζητάμε, οπότε δεν έχουμε μόνο να επικοινωνήσουμε, έχουμε και να «λύσουμε» γνωσιακές διενέξεις, που υπάρχουν στο κεφάλι του καθενός και βεβαίως, μέχρι να δημιουργηθεί αυτή η διένεξη, πολλές φορές μιλάμε για αξιώματα.

Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ένα είδος, και σ' αυτήν την περίπτωση να πω ότι θα αναφερθώ σε αυτό που λέμε προπολεμικό ρεμπέτικο, που ουσιαστικά είναι ο όγκος του ρεμπέτικου. Πολύ ωραία το παρουσίασε και ο Μπάμπης το πως μετά από τον πόλεμο τα πράγματα διαφοροποιούνται για διάφορους λόγους και τέλος πάντων όλο αυτό που λέμε και ο λόγος για τον οποίο βρισκόμαστε εδώ για να εξετάσουμε την τροπικότητα έχει μια αφετηρία, και το σημαντικό για μένα, κι όπως θα το παρουσιάσω τώρα σε λίγο, είναι η χρονική σειρά. Αν χάσουμε τη χρονική σειρά, που τη χάσαμε τη χρονική σειρά, τότε τα πράγματα δημιουργούν παγίδες στο νου και βεβαίως ενδιαφέροντα θέματα μουσικολογικής ενασχόλησης και ανάπτυξης τα οποία πολλές φορές είναι σε απολύτως λάθος κατεύθυνση. Κι αυτό γιατί δε λαμβάνουν υπόψιν τους τον χρόνο.

Σε ό,τι αφορά λοιπόν αυτό το προπολεμικό ρεμπέτικο, μπορούμε να δημιουργήσουμε πολλούς διαχωρισμούς όπως ο διαχωρισμός ποιανού συνθέτη είναι αυτό, να δημιουργήσουμε διαχωρισμό μινόρε και ματζόρε, να δημιουργήσουμε διαχωρισμό σμυρνέικης καταγωγής συνθέτης-πειραιώτικης καταγωγής συνθέτης ή Λάρισας, μπορούμε να δημιουργήσουμε πολλούς διαχωρισμούς. Εγώ δε θα το διαχωρίσω, και δε διαχωρίζεται κατά τη γνώμη μου. Επειδή όλο το θέμα και η πρόθεση του ψαξίματος της τροπικότητας αφορά τη μουσική και πρέπει να ξεκινά από τη μουσική, δεν πρέπει σώνει και καλά να αποδείξουμε κάτι ή μια σχέση, γιατί όπως ξέρετε αν θέλουμε να αποδείξουμε κάτι μπορούμε να το αποδείξουμε, αν θέλουμε να αποδείξουμε την ευρωπαϊκή επιρροή στη μουσική θα το αποδείξουμε, αν θέλουμε να αποδείξουμε ότι αυτή η μουσική είναι τούρκικη μπορούμε να το αποδείξουμε, κοιτάζοντας βεβαίως, κάνοντας focus σε ένα σημείο το οποίο μας ενδιαφέρει προκειμένου να εξυπηρετήσει την απόδειξή μας.

Εγώ λοιπόν δεν ξεκινάω με αυτήν τη λογική και θέλω να περιγράψω το ρεμπέτικο με έναν μουσικολογικό τρόπο. Το προπολεμικό ρεμπέτικο. Μιλάμε λοιπόν για μουσική που είτε αφορά ενορχηστρώσεις που έχουν να κάνουν με το μπουζούκι, είτε αφορά συνθέτες που παίζανε μπουζούκι, είτε αφορά συνθέτες που παίζανε ούτι, είτε συνθέτες που παίζανε τα πάντα ή ξέρανε τα πάντα, όπως ο

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

Τούντας, μιλάμε για τραγούδια των οποίων η μελωδική ανάπτυξη έχει φιδωτή μορφή. Όταν λέω φιδωτή μορφή εννοώ ότι δε γίνονται συνεχή άλματα, μπορεί να γίνει ένα άλμα από το ρε στο λα, αλλά μετά η μελωδία συνεχίζει και γυρίζει και δημιουργεί μουσικές φράσεις οι οποίες ουσιαστικά μιμούνται τον τρόπο που μιλάμε. Η περιοχή της φωνής που χρησιμοποιείται για το τραγούδισμα αυτών των τραγουδιών είναι η περιοχή της ομιλίας, εννοώ ότι δε χρησιμοποιούνται, ας πούμε, πλην εξαιρέσεων, αναπνοές διαφραγματικού τύπου κι έχει πολύ μεγάλη σημασία να χρησιμοποείται η περιοχή της ομιλίας για το τραγούδισμα του κάθε τραγουδιστή. Πιθανόν, βεβαίως, οι τόνοι που επιλέγονταν να είναι λίγο τσιτωμένοι προς τα πάνω για τις ανάγκες της εποχής μιας και δεν είχαν αυτές τις εφευρέσεις εδώ (*δείχνει το μικρόφωνο*), αλλά γενικότερα αυτό είναι ένα στοιχείο το οποίο χαρακτηρίζει όχι μόνο τον ήχο αλλά και την έκφραση. Έτσι λοιπόν αυτός ο φιδωτός λόγος αυτό που κάνει είναι να δημιουργεί μουσικές φράσεις οι οποίες φυσικά ντύνουν τον στίχο και οι οποίες φράσεις δημιουργούν από μόνες τους τα τονικά κέντρα. Τα τονικά κέντρα εκείνα δηλαδή τα οποία ουσιαστικά μας δίνουν την αίσθηση της βάσης της μουσικής φράσης που αναπτύσσεται.

Έτσι λοιπόν, αυτό που συμβαίνει κατά κόρον σαν πρακτική στο ρεμπέτικο, όπου κάποιος που παίζει κιθάρα συνοδεύει ένα κομμάτι και με έναν μαγικό τρόπο για κάποιους άλλους που δεν ασχολούνται με αυτό μπορεί και βρίσκει τα ακόρντα, στα οποία θα αναφερθώ σε λίγο, έχει να κάνει με την ίδια τη μουσική, δεν είναι ένα ταλέντο μόνο του συγκεκριμένου κιθαρίστα ή όλων των κιθαριστών οι οποίοι ξεχωρίζουν, αλλά είναι κάτι το οποίο τους το προσφέρει η ίδια η μελωδική ανάπτυξη κι ο τρόπος της μελωδικής ανάπτυξης μέσα από τον τρόπο της φράσης. Πάνω σε αυτήν τη λογική, λοιπόν, αυτά τα τονικά κέντρα που προτείνει η μελωδία, ουσιαστικά είναι και τα υποψήφια ισοκρατήματα τα οποία χρησιμοποιούνται από την κιθάρα, που θα μιλήσει ο Δημήτρης περισσότερο μετά, αλλά δεν μπορώ να μην αναφερθώ προκειμένου να παρουσιάσω λίγο συνολικά το φαινόμενο. Τα υποψήφια λοιπόν ακόρντα δεν είναι τίποτα άλλο από ισοκρατήματα των φράσεων οι οποίες βασίζονται στη συγκεκριμένη νότα, και τα οποία ισοκρατήματα σε πρώτη φάση, μιλώ πάντα για το προπολεμικό ρεμπέτικο, απλώς συγχορδιοποιούνται, όχι πάντα, μερικές φορές, προκειμένου να απο- κτήσουν ένα ακουστικό εύρος και να μπορέσουν να συνοδεύσουν τη μελωδία που τραγουδιέται και που παίζεται από τα μελωδικά όργανα και κυρίως αυτό είναι δευτερεύον μπροστά στο ρυθμικό ρόλο που έχει η κιθάρα, δηλαδή ότι το όλο παίξιμό της και η όλη επιλογή του τρόπου παιξίματος αλλά και των ακόρντων αφορά και επηρεάζεται από τη ρυθμοκεντρική λογική που αναπτύσσει η κιθάρα μέσα σε αυτήν την πράξη.

Τώρα, αυτές τις μελωδίες, λοιπόν, οι οποίες παράγουν μόνες τους τα τονικά κέντρα, μέσα στα πλαίσια της συγκεκριμένης διαχείρισης κάποιων κλιμάκων, τις ονομάζουμε τροπικές. Κι αυτό γιατί η μουσική της Πόλης, η οποία είναι μια τεράστια μουσική παράδοση, μία από τις μεγαλύτερες μουσικές παραδόσεις μαζί με την αραβική, την περσική και τη βυζαντινή, η οποία βεβαίως ασχολείται

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

με την εκκλησιαστική μουσική παράδοση αλλά δεν παύει να είναι μια μουσική της Πόλης, και γι' αυτό έχει και τόσες ομοιότητες με τη λόγια μουσική της Πόλης, την κοσμική, αφορά ουσιαστικά μελωδικές αναπτύξεις αυτού του τύπου. Αν, βέβαια, κάποιος έχει ακούσει αυτήν τη μουσική. Εγώ πριν το 1986 δεν την είχα ακούσει αυτήν τη μουσική, δεν ήξερα καν ότι υπάρχουν όλα αυτά, το μάθαμε γιατί τότε έγινε μία αλλαγή στα πολιτισμικά μας ενδιαφέροντα, δεδομένου ότι εξασφαλίσαμε ότι είμαστε Ευρωπαίοι, είχαμε και χαρτί ότι είμασταν στην Ευρωπαϊκή Ένωση, επομένως μπορέσαμε κι εμείς απαλλαγμένοι από αυτό το άγχος αν είμαστε ή δεν είμαστε Ευρωπαίοι, να κοιτάξουμε και λίγο τους παππούδες από το Ικόνιο, τον παστούρμα και διάφορα άλλα τα οποία είχαν αντικατασταθεί από το κις λορέν. Μέσα από αυτό έγινε μια προσέγγιση για πρώτη φορά, οπότε δεν ήταν επαναπρόσληψη, ήταν ανακάλυψη της μουσικής της Πόλης, η οποία τόσο πολύ συνάφεια είχε με τη βυζαντινή μουσική και σαν μαμά μουσική, γιατί μιλάμε για μια τεράστια παράδοση, είχε επηρεάσει πάρα πολλές άλλες μουσικές παραδόσεις, λαϊκές, όπως τα μικρασιάτικα, όπως κομμάτια της Μακεδονίας και φυσικά το ρεμπέτικο, μιας και πολλοί από τους συνθέτες ήταν από εκεί, που για να προκύψει υιοθετήθηκε και ο αστικός χαρακτήρας αυτής της μουσικής, ουσιαστικά σαν εκμετάλλευση ενός μουσικού υλικού το οποίο βρισκόταν στον αέρα, αλλά και μέσα από μια ζύμωση με πολλά άλλα χαρακτηριστικά που έχουν να κάνουν με τις ειδικές συνθήκες του ρεμπέτικου όταν δημιουργείται, εννοώ κοινωνικές, οικονομικές, κλπ. Αυτή η σχέση, λοιπόν, αποτυπώνεται ουσιαστικά στο ρεμπέτικο, όπως ωραία παρόλ' αυτά μιλούσε για μακάμ ο Κερομύτης, που είναι ένας μουσικός ο οποίος όταν τον ακούς σίγουρα δε σου φέρνει στο μυαλό πολίτικη μουσική σε επίπεδο ύφους. Μια επαφή να έχει κάποιος με αυτές τις μουσικές, είναι σαφές ότι μπορεί να αναγνωρίσει ότι σε ένα επίπεδο ρίζας, σε ένα επίπεδο γλώσσας δηλαδή, είναι η πιο συναφής μουσική, πολύ πιο συναφής από οποιαδήποτε μορφή ευρωπαϊκής μουσικής ανάπτυξης, και σε ό,τι αφορά τη βυζαντινή μουσική, βεβαίως, ναι μεν έχουμε πάλι το ίδιο υλικό αλλά τα εκκλησιαστικά χαρακτηριστικά που την αφορούν είναι πολύ δυνατά στο ύφος τους και στους κανόνες που έχουν, αναφέρομαι στους αισθητικούς κανόνες της βυζαντινής μουσικής που αφορούν ουσιαστικά τη λατρευτική διαδικασία. Προφανώς μπορούμε να αναγνωρίσουμε τις ίδιες κλίμακες αλλά η όλη τοποθέτηση και το όλο ύφος είναι πάρα πολύ μακριά, σε μία απόσταση ίδια με αυτήν που χωρίζει τους ψάλτες από τους λαϊκούς μουσικούς, οι οποίοι δε βρίσκονται κιόλας γιατί όταν ο ένας πηγαίνει στη δουλειά ο άλλος γυρίζει, και δεν συναντιώνται.

Το μακάμ λοιπόν δεν είναι μουσική, είναι κώδικας. Όταν λέμε αυτό είναι μακάμ το άλλο δεν είναι μακάμ, όλα αυτά είναι λίγο αργκό καταστάσεις. Και είναι κώδικας ο οποίος αναπτύχθηκε στα πλαίσια της οθωμανικής μουσικής εξέλιξης και ανάπτυξης. Προφανώς πρόκειται για λόγιο εργαλείο, το οποίο όμως είχε πάρα πολύ σημαντικό χαρακτήρα και γι' αυτόν το λόγο αναπτύχθηκε. Ο λόγος δεν ήταν ένα θεωρητικό ψάξιμο, σαν κι αυτό που πιθανόν γίνεται σήμερα, αλλά μέσα σε έναν προφορικό κόσμο στον οποίο δεν υπήρχε ούτε youtube ούτε κασετόφωνο ούτε γραμμόφωνο καν, η μετά-

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

δοση της μουσικής και η απομνημόνευση της όλης μουσικής δημιουργίας και χρήσης απαιτούσε κανόνες μνημονικούς, μνημονικά στην ουσία μοντέλα, μέσα από τα οποία μπορούσε να γίνει μια κατηγοριοποίηση και να γίνεται και ανάκληση στη μνήμη της μελωδίας, η οποία όμως ανήκει ήδη μέσα σε έναν γενικότερο σχετικό χώρο. Ουσιαστικά τι αναπτύχθηκε; Αναπτύχθηκαν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία απαντούν στο ερώτημα «Γιατί η συγκεκριμένη μελωδία ακούγεται έτσι;» Σ' αυτό το γιατί λοιπόν υπάρχει μια προσέγγιση του ακούσματος μέσα από χαρακτηριστικά τα οποία είναι κρίσιμα για την αίσθηση, κι εδώ θέλω να σταθώ. Για την αίσθηση της μελωδίας, όχι για τη θεωρητική καταγραφή, όχι για να βγάλουμε μια ωραία λίστα, όπως πιθανόν να έχετε ανοίξει ένα θεωρητικό βιβλίο και βλέπουμε μια λίστα πραγμάτων τα οποία δε συνδέονται με κάποιο τρόπο ή εμείς δε συνδεόμαστε με αυτά. Η ανάπτυξη των μακάμ σα θεωρητικό σύστημα αντιμετωπίζει τα ίδια προβλήματα και την ίδια σύγχυση ακόμη και στην Τουρκία όταν δε συνδέεται με την αίσθηση. Και γενικότερα, οποιαδήποτε τροπική προσέγγιση, όταν δεν συνδέεται με την αίσθηση, είναι στείρα και σε δεύτερο επίπεδο επικίνδυνη. Επικίνδυνη γιατί δημιουργεί προϋποθέσεις μιας διαχείρισης όλων αυτών των πληροφοριών προς κατευθύνσεις σαν αυτές που περιέγραψα νωρίτερα, δηλαδή λανθάνουσες ουσιαστικά χρήσεις της τροπικής προσέγγισης που έχουν να κάνουν με πολλά πράγματα, που δεν έχουμε το χρόνο να ασχοληθούμε με αυτά.

Το εργαλείο λοιπόν αυτό βοηθούσε και βοηθά, όταν συνδέεται με την αίσθηση, και στην ερμηνεία αλλά και σε κάτι περισσότερο: στη σύνθεση. Ουσιαστικά, δηλαδή, πρόκειται για ένα ξεκλείδωμα της δομής της μελωδικής ανάπτυξης με σκοπό την υιοθέτηση αρχών οι οποίες οδηγούν μέσα σε αυτό που θα λέγαμε σύνθεση. Και τώρα θα πει κάποιος, και ειδικά στο ρεμπέτικο, ας πούμε, που είναι μια λαϊκή μουσική, έχει νόημα; Εμείς τώρα θέλουμε να παίξουμε, εντάξει, να μάθουμε και τους δρόμους, αλλά σύνθεση; Δε θέλουμε να γράψουμε κομμάτια. Πάρα πολύ ωραία πάλι ο Μπάμπης προηγουμένως ανέπτυξε την έννοια του ρεμπέτη ο οποίος ήταν και συνθέτης και τραγουδιστής κι όλα αυτά. Αλλά πολύ περισσότερο σε αυτήν τη μουσική, στο ρεμπέτικο, υπάρχει μια φόρμα μουσική η οποία δε μπορεί να σε αφήσει ήσυχο στο να παίζεις τα κομματάκια σου. Να τα μάθεις, ναι, πολύς κόσμος έχει αυτί, κάθεται, ανάλογα με τις δυνατότητές του επιλέγει και το ρεπερτόριο που θα παίξει, υπάρχουν κι εύκολα κομμάτια για να παίξει και με την παρέα του στην ταβέρνα και να γουστάρει. Υπάρχει όμως και μια φόρμα που ξεβολεύει συνέχεια κι αυτή είναι το ταξίμι. Ο λόγος του ταξιμού λοιπόν είναι αυτός ο οποίος συνέχεια ξεβολεύει το οποιοδήποτε βόλεμα και ζητάει συνέχεια πληροφορίες ουσιαστικά για τη σύνθεση, γιατί το ταξίμι είναι σύνθεση. Δεν είναι το ξεδίπλωμα του ασυνείδητου εσωτερικού μας κόσμου, είναι σύνθεση η οποία μάλιστα έχει πάρα πολλές χρήσεις, είναι αυτό που λέμε ο αυτοσχεδιασμός λοιπόν μέσα στα πλαίσια μιας μουσικής ζωής όπως είναι αυτή του ρεμπέτικου. Δηλαδή, τι μπορεί να κάνει ένα ταξίμι; Μπορεί να προλογήσει. Μπορεί να κάνει σχόλιο μετά το παίξιμο, όπου διαφοροποιείται αμέσως πάρα πολύ η θέση του. Μπορεί να εκτονώσει μια χορευτική ενέργεια η οποία έχει μαζευτεί μέσα στα πλαίσια ενός κομματιού και εί-

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

vai το γνωστό ρυθμικό ταξίμι. Οπότε, ουσιαστικά τι είναι; Είναι ό,τι χρειάζεται να κάνεις μόνος σου ζώντας μέσα σε έναν χώρο ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση είναι το ρεμπέτικο τραγούδι.

Εκεί γίνεται αναγκαίο, και το ξέρω κι από την εμπειρία αφού η κύρια δουλειά μου είναι να διδάσκω, κάθε φορά όλος ο σεβντάς των ανθρώπων που παίζουν είναι για το ταξίμι: «*Kai ti na kánw, zekináw και μετά δεν zéρω ti na kánw*», οπότε αναζητούν μια τοποθέτηση ουσιαστικά απέναντι στη σύνθεση χωρίς να το καταλαβαίνουν, πιστεύουν ότι είναι κάποια κόλπα το ταξίμι, ότι θα τους μάθουμε πέντε κόλπα ας πούμε και θα γίνει χαμός. Και φυσικά προκύπτει η ανάγκη να τα πάρουμε όλα από την αρχή, κάποιοι αντέχουν κάποιοι δεν αντέχουν.

Το μακάμ, λοιπόν, αυτό κάνει, αυτό εξηγεί, με έναν απλό τρόπο αν τα πάρει κάποιος από την αρχή τα πράγματα, έχουν αρχή, μέση και τέλος. Η σύγχυση δεν έχει τέλος κι έχει μόνο μέση.

Σε ό,τι αφορά τους δρόμους: οι λαϊκοί δρόμοι με τα συγκεκριμένα ονόματα τα οποία χρησιμοποιούμε, προφανώς προέκυψαν από ανάγκη μέσα σ' αυτό το προφορικό σύστημα συνεννόησης να ισχύσει το «ό,τι λέμε», ούτε το «ό,τι ακούμε», ούτε το «δεν πειράζει δε με ενδιαφέρουν αυτά».

Έπρεπε να μάθουμε πώς λέγεται καθετί για να καταχωρηθεί, για να το πω στον άλλον, αλλά εγώ δεν το θυμόμουν καλά, τό 'λεγα λίγο διαφορετικά στον άλλον και πάει λέγοντας. Τελικώς, όμως, οι λαϊκοί δρόμοι δεν είναι τα μακάμ, και φυσικά δεν θα μπορούσαν να είναι τα μακάμ. Τα μακάμ είναι ένα σύστημα το οποίο αναπτύχθηκε για να απαντήσει σε ό,τι αφορά στην τροπικότητα στη λόγια μουσική της Πόλης, η οποία ναι μεν επηρέασε το ρεμπέτικο αλλά δεν είναι το ρεμπέτικο, και οι λαϊκοί δρόμοι είναι ένα σύνολο κλιμάκων στο οποίο η κάθε κλίμακα βαφτίστηκε, άλλες φορές με μια συνέπεια με το σύστημα των μακάμ άλλες φορές χωρίς συνέπεια, εννοώ υιοθέτηση ίδιου ονόματος με διαφορετική κλίμακα εντελώς, δε μιλάμε για τρόπο καν, κι άλλες φορές ακόμη-ακόμη κι ανάποδα γιατί το σύστημα των λαϊκών δρόμων ήταν ένα σύστημα το οποίο περισσότερο βγήκε στην επιφάνεια τα τελευταία χρόνια.

Στα πρώτα χρόνια, στα χρόνια που ουσιαστικά προέκυψε, το χρησιμοποιούσαν μόνο οι ίδιοι οι μουσικοί για να συνεννοηθούν μεταξύ τους, δεν υπήρχε γραμμένο σε βιβλία. Άρχισαν να βγαίνουν βιβλία με τις εμπειρίες, πολύ ωραία όπως είπε ο Μπάμπης, των ανθρώπων που ουσιαστικά αποφάσισαν να καταγράψουν αυτό που ξέρανε, κάθε φορά, και όσο η επαφή με τα μακάμ της Πόλης γινόταν και πιο μεγάλη. Ας πούμε, το βιβλίο του Μαυροειδή έκανε πολλούς να βγάλουν άλλη έκδοση εμπλουτισμένη πια με τα καινούρια συμπεράσματα που είχαν εξάγει. Οι δρόμοι είναι ένα σύνολο κλιμάκων, αδύνατον να χρησιμοποιηθούν ως εγχειρίδιο χρήσης αυτής της μουσικής. Κι αυτό για τον απλούστατο λόγο ότι αυτές οι κλίμακες με τα ονόματα, ουσιαστικά χρησιμοποιήθηκαν από τους μουσικούς σαν κλίμακες αναφοράς, όχι σαν κλίμακες τροπικής οπτικής. Κι αυτό είναι πάρα

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

πολύ σημαντικό. Δηλαδή, από ανθρώπους οι οποίοι παίζαν αυτήν τη μουσική λέμε ότι αυτή η κλίμακα είναι το χιτζάζ, ξέρουμε ότι είναι ρε, μι ύφεση, φα δίεση, σολ, λα, σι ύφεση, ντο και ρε, από ρε η βάση, κι εγώ κι ο Δημήτρης εννοούμε όλα τα υπόλοιπα. Ποια είναι όλα τα υπόλοιπα; Είναι όλα τα τραγούδια, το ρεπερτόριο δηλαδή, το οποίο είναι κωδικοποιημένο σε αυτήν την ονομασία. Η ίδια κλίμακα, δηλαδή, η κύρια κλίμακα που χρησιμοποιούν τα κομμάτια, αφορά τη συγκεκριμένη κλίμακα, αλλά ο τρόπος διαχείρισης της κλίμακας και οι φράσεις και το αισθητικό αποτέλεσμα της διαχείρισης αυτής της κλίμακας δεν αναφέρεται πουθενά άλλού εκτός από το ρεπερτόριο. Το αποτέλεσμα λοιπόν είναι το εξής: αναλόγως με το ρεπερτόριο που έχει ο καθένας υπόψιν του, ο λαϊκός δρόμος είχε διαφορετικό περιεχόμενο, μπορούσε και μπορεί να έχει διαφορετικό περιεχόμενο.

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι δημοτικοί μουσικοί που παίζουν τα γνωστά κλαρίνα, χρησιμοποιούν και οι ίδιοι αυτά τα ονόματα, τους δρόμους, με τρόπο όμως πάρα πολύ διαφορετικό, γιατί ουσιαστικά κωδικοποιούν τις δικές τους μουσικές εμπειρίες. Οπότε η συγκεκριμένη κλίμακα είναι κλίμακα αναφοράς και δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί αν τη γενικεύσουμε και στη δημοτική μουσική, που χρησιμοποιούνται κι εκεί οι λαϊκοί δρόμοι και θα μπορούσε κάποιος να ρωτήσει: «Γιατί, κι εγώ χιτζάζ ή ουσάκ δεν παίζω; Εγώ δε χρησιμοποιώ τους λαϊκούς δρόμους;» Έχει τύχει να έρθω σε επαφή με μουσικό που παίζει κλαρίνο και παίζει μαλακά διαστήματα. Του λες «Ποιό είναι το ουσάκ;» και σου λέει «Ρε, μι ύφεση, φα, σολ, λα, σι ύφεση, ντο, ρε». «Και το μι το παίζεις ύφεση;» «Όχι, το παίζω πιο ψηλά.» «Άρα ποιό είναι το ουσάκ;» «Ρε, μι ύφεση, φα, σολ, λα, σι ύφεση, ντο, ρε». «Ναι, αλλά το μι που το παίζεις πιο ψηλά;» «Ε, το παίζω πιο ψηλά γιατί είναι πιο ωραίο!»

Οπότε θεωρεί ότι είναι δικιά του ενέργεια πάνω στο μι ύφεση, ενώ είναι το ουσάκ έτσι όπως το βρίσκουμε στην Πόλη, άκουσμα το οποίο υπάρχει και περιγράφει ένα τεράστιο ρεπερτόριο, δεν έχει καμία σημασία ότι το λένε ουσάκ. Παρόλ' αυτά, η χρήση του λαϊκού δρόμου είναι χρήση αναφοράς, αναφερόμαστε σε αυτήν αλλά εννοούμε όλες τις εμπειρίες. Γι' αυτό πολλές φορές υπάρχουν μουσικοί οι οποίοι βρίσκονται σε διένεξη για το αν το ουσάκ είναι έτσι ή αν το σαμπά πρέπει να παιχτεί έτσι ή να παιχτεί αλλιώς ανάλογα με τις εμπειρίες που έχουν.

Έτσι λοιπόν η νιοθέτηση μιας κλίμακας αναφοράς σαν κλίμακα μελέτης είναι πάρα πολύ επικίνδυνη, διότι είναι αφαιρετική, είναι αποτέλεσμα αφαίρεσης και κωδικοποίησης και δε γίνεται να μελετήσεις το κωδικοποιημένο και μέσα από το κωδικοποιημένο να παράγεις την πρόθεση της ίδιας της πράξης, την πρόθεση της δημιουργίας. Εκτός εάν έχεις κι εσύ το μουσικό background να ελέγχεις ρεπερτοριακά όλο αυτό που υπάρχει σε επίπεδο ρεπερτορίου.

Θα μαζευτώ λίγο, τελειώνοντάς το, και θα μιλήσω για αυτό το φοβερό δίπολο, μπουζούκι ίσον ευρωπαϊκή μουσική, το οποίο αμέσως-αμέσως δημιουργεί κι ένα σχίσμα μέσα στα πλαίσια του ίδιου του ρεμπέτικου, δημιουργώντας πιθανόν μια διαφορετική οπτική στα πράγματα. Αυτό το φαινόμε-

νο του να έχουμε στην ίδια μουσική ασυγκέραστα και συγκερασμένα όργανα ποτέ δεν ενόχλησε την ίδια τη μουσική, ποτέ. Και μάλιστα, ποτέ δε θεωρήθηκε παράξενο ή περίεργο. Όλη αυτή η διαφοροποίηση σε ό,τι αφορά τα διαστήματα και η έρευνα και η σχισματική ανάπτυξη λογικής και η νιοθέτηση του μπουζουκιού σαν όργανο πια της ευρωπαϊκής μουσικής, κατά τη γνώμη μου είναι απολύτως λανθασμένη. Είναι, δηλαδή, σα να πούμε ότι εγώ παίρνω τα ρεμπέτικα τραγούδια και τα παιζω στο σιτάρ το ινδικό και μετά πρέπει αυτά τα κομμάτια να πω ότι είναι αποτελέσματα μιας ράγκα, να νιοθετήσω το ινδικό τροπικό σύστημα γιατί έπαιξα ας πούμε την Ελένη τη ζωντοχήρα όχι με διαστήματα τόνων και ημιτονίων ή με διαστήματα που χρησιμοποιούμε στην Πόλη, αλλά το έπαιξα με ινδικά διαστήματα οπότε αμέσως-αμέσως αυτή η μουσική εφόσον έχει παιχτεί έτσι κι έχει ενορχηστρωθεί πρέπει να διερευνηθεί μέσα από μια άλλη μουσική γλώσσα, αυτή της ινδικής μουσικής. Το παράδειγμα είναι λίγο ακραίο αλλά έτσι ακραία είναι κι όλα αυτά που συμβαίνουν πάνω σε αυτόν το διαχωρισμό. Και να τοποθετηθώ λίγο, λοιπόν, τι κατά τη γνώμη μου είναι αυτή η ύπαρξη του συγκερασμού, δηλαδή της νιοθέτησης των τόνων και των ημιτονίων.

Εννοείται ότι σε ένα λαϊκό τοπίο όπως είναι αυτό στο οποίο αναπτύσσεται η λαϊκή μουσική του ρεμπέτικου στον Πειραιά, σ' εκείνα τα χρόνια, έχουμε φάει τα μούτρα μας με την Ανατολή, κι υπάρχει η ανάγκη αποστασιοποίησης, όχι μόνο σε επίπεδο μνήμης, αλλά και ψυχολογικά. Οι ίδιες μουσικές παίζονταν, λοιπόν, με το ούτι αλλά το θέμα είναι ότι με το ούτι εκφράζονταν χρησιμοποιώντας μαλακά διαστήματα. Τι σημαίνει μαλακά διαστήματα; Μαλακά διαστήματα εν τάχει είναι τα ασταθή διαστήματα, γι' αυτό τα λέμε μαλακά, δεν είναι αυτά που ακούγονται μαλακά, είναι αυτά όπου ο ήχος όταν κινείται σα χορευτής πατώντας πάνω τους είναι σα να κινείται πάνω σε άμμο. Οπότε αυτά διαφοροποιούνται, διαφοροποιούν τη θέση τους, όπως διαφοροποιείται το αποτύπωμα του ποδιού μας ανάλογα με το πώς θα πατήσουμε στην άμμο. Αυτό είναι το μαλακό διάστημα. Το σκληρό διάστημα είναι αυτό το διάστημα που δε διαφοροποιείται αλλάζοντας ύψος η μια και η άλλη νότα και εννοείται ότι και για τα δύο είδη, των σκληρών διαστημάτων και των μαλακών (η ορολογία είναι από τη βυζαντινή μουσική), είναι διαστήματα τα οποία ακούγονται πολύ γλυκά ή επιθετικά ανάλογα με τον τρόπο που παίζονται και όχι εξ ορισμού.

Παίρνουμε, λοιπόν, μια μελωδία η οποία παίζεται με μαλακά διαστήματα και την εναποθέτουμε πάνω σε ένα όργανο το οποίο χρησιμοποιεί τόνους και ημιτόνια. Αυτό που προκύπτει σαν αποτέλεσμα είναι οι νότες οι οποίες δημιουργούσαν μαλακά διαστήματα να προσεγγίζουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο είτε το ημιτόνιο που βρίσκεται δεξιά είτε το ημιτόνιο που βρίσκεται αριστερά. Το αποτέλεσμα ποιο είναι; Ότι από μαλακά διαστήματα πηγαίνουμε σε σκληρά, σταθερά εννοούμε, και υπάρχει αν συγκρίνουμε το αποτέλεσμα μιας χρήσης ενός κομματιού, το Καναρίνι μου γλυκό ας πούμε, το οποίο μπορεί να παιχτεί με μαλακό τρόπο αλλά μπορεί να το πάρει κι ένα μπουζούκι και να το παίξει χρησιμοποιώντας τόνους και ημιτόνια.

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

Σ' αυτήν την περίπτωση, λοιπόν, πολύ εύκολα μπορεί να καταλάβει κάποιος ότι στην περίπτωση που το παιζει το μπουζούκι, αμέσως αυτές οι νότες που ήταν μαλακές και ουσιαστικά είναι αυτές που κάνουν αχ βαχ κι εκφράζουν όλο αυτό το ανατολίτικο, το οποίο τόσο πολύ έχουμε τα τελευταία είκοσι χρόνια ζητήσει, παύουνε και δεν υπάρχει αυτή η απευθείας ανατολίτικη έκφραση, όπου μέσα στην ερμηνεία υπάρχουν νότες οι οποίες αναπαριστούν σε άμεσο χρόνο και με άμεσο τρόπο το κλάμα, τον αναστεναγμό κι όλα αυτά. Υπάρχει μια αποστασιοποίηση από αυτό γιατί ακριβώς με τα σκληρά διαστήματα ναι μεν γράφει η μελωδία αλλά δεν υπάρχει αυτό το άμεσο, αυτή η ανατολίτικη ας το πούμε κλάψα, το λέω εκλαϊκευμένα εντελώς. Οπότε προκύπτει ένα άλλο αισθητικό αποτέλεσμα, το οποίο στα χρόνια εκείνα λοιπόν είναι πάρα πολύ ενδιαφέρον και στα χρόνια τα τώρα είναι πάρα πολύ ενδιαφέρον, είναι δηλαδή η έκφραση της ίδιας μελωδίας με έναν αφαιρετικό τρόπο. Για μένα, λοιπόν, το μπουζούκι ουσιαστικά είναι ένα όργανο με το οποίο -και με όλη αυτήν τη χρήση των διαστημάτων, του τόνου και του ημιτονίου, εννοείται ότι δεν αλλάζει καθόλου η τροπική δομή της μελωδίας, απλώς, κι αυτό δεν είναι απλό, προκύπτει μία ερμηνεία που έχει αφαιρετική λογική- δεν πηγαίνω απευθείας στο διαστηματάκι εκείνο που μπορεί να δημιουργήσει το χρώμα αλλά δημιουργώ μια απόσταση, μια δωρικότητα, και μια αφαίρεση, η οποία για διάφορους λόγους και πριμοδοτήθηκε και ήταν πολύ σημαντική, και νομίζω ότι και πάλι να υπήρχαν οι συνθήκες και να γινόταν εννοείται ότι θα προέκυπτε.

Μέσα από τον τόνο και το ημιτόνιο, αλλά πολύ περισσότερο μέσα από την κοινωνική μας κατεύθυνση σαν έθνος μετά τον πόλεμο, που ουσιαστικά αποστασιοποιηθήκαμε εντελώς από το ανατολικό μας παρελθόν, εννοείται ότι μιλάμε για μια, όπως πάντα και παγκοσμίως γίνεται, συνεχή επιρροή πραγμάτων που ζούμε και που μπολιάζουν τη μουσική που ξέραμε και την πηγαίνουν πιο μπροστά. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα τα παραδοσιακά τραγούδια τα οποία και σήμερα δημιουργούνται με μια συγχορδιακή ενορχήστρωση η οποία τους δίνει άλλη διάσταση. Όλος ο χαμός σε ό,τι αφορά τον συγκερασμό ή τον μη συγκερασμό και όλη αυτή η σχισματική λογική δεν έχει καμία θέση, ακόμη κι αν μετά, και όπως εξελίσσεται το πράγμα, ναι, υπάρχει το σχίσμα αλλά αυτό το σχίσμα προκύπτει από την αποστασιοποίησή μας από την Ανατολή και όχι από την αποστασιοποίηση της ίδιας της μουσικής.

Όταν ακούμε ένα ρεμπέτικο τραγούδι που το παιζει ένα μπουζούκι δε μοιάζει με σουηδικό κομμάτι, δε μοιάζει με ιταλικό κομμάτι, δε μοιάζει με βουλγάρικο κομμάτι, δε μοιάζει με παραδοσιακή μουσική της Κάτω Σικελίας. Προφανώς έρχεται από την Ανατολή κι έχει απλώς ένα διαφορετικό layout, το οποίο ψυχολογικά είναι διαχειρίσιμο και εκφραστικά πολύ δυνατό. Το κλείνω κάπου εδώ.

Μ.Π. Τον λόγο έχει ο **Σπύρος Γκούμας**. Ευχαριστώ πολύ τον Ευγένιο.

Σπύρος Γκούμας

Μπορείτε να δείτε το σχετικό απόσπασμα [εδώ](#)

Συγγνώμη, αλλά πρώτη φορά σε τέτοια θέση, ως συνήθως με ένα όργανο, ε, και σε κάποιους μικρότερους χώρους, με κάποιους μαθητές, δεν έχω συνηθίσει όλη αυτήν την, ας το πούμε, ανοιχτή ομιλία σε τόσο πολύ κόσμο. Δε σας κρύβω ότι έχω και άγχος κιόλας. Καλημέρα σας.



Πριν από λίγο καιρό, η επιτροπή που δημιουργήθηκε από το Ρεμπέτικο Φόρονυμ μου ζήτησε να συμμετάσχω ως προσκεκλημένος και να καταθέσω την άποψη μου με μια ομιλία στη σημερινή ημερίδα. Το θέμα έχει απασχολήσει πολλούς μουσικούς, σε ότι αφορά την αστική λαϊκή μουσική, από τις αρχές του περασμένου αιώνα, μέχρι και λίγο μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Την περίοδο δηλαδή, των αδέσποτων μουρμούρικων ρεμπέτικων, της σμυρνέικης σχολής, του πειραιώτικου ρεμπέτικου, μέχρι τα μισά της δεκαετίας του '50. Εγώ λοιπόν επιθυμώ να επικεντρωθώ, να μιλήσω περισσότερο, για την περίοδο του πειραιώτικου ρεμπέτικου και μετά, δηλαδή συν πλην, 1930 μέχρι 1950 και κάτι.

Ας δούμε μέσα από τα ιστορικά ντοκουμέντα για λίγο, την διαδρομή που έκαναν οι δρόμοι, μέχρι να καταλήξουν στον ελλαδικό χώρο, με τις γνωστές σχεδόν σε όλους από εμάς ονομασίες, όπως ραστ, χουζάμ, νιαβέντ, κλπ.

Όταν ήρθαν οι πρόσφυγες από την Μικρά Ασία και την Κωνσταντινούπολη το 1922, πολλοί από αυτούς εγκαταστάθηκαν στην ευρύτερη περιοχή του λιμανιού του Πειραιά, προς την περιοχή της Δραπετσώνας. Μαζί με το κύμα των προσφύγων ταξίδεψε και η κουλτούρα τους, την οποία προσπάθησαν να ξαναστήσουν, στη νέα τους ζωή.

Έφεραν μαζί τους μια μουσική που μέχρι τότε δεν υπήρχε μόνιμα στον ελλαδικό χώρο, αλλά ακουγόταν περιστασιακά στα καφέ αμάν, από μουσικά σχήματα που έρχονταν από την Πόλη ή την Μ. Ασία για λίγες εμφανίσεις. Η μουσική αυτή συνοδευόταν από μια ορολογία που επίσης μέχρι εκείνη την στιγμή δεν υπήρχε σε μας.

Όταν οι πρόσφυγες μουσικοί ήρθαν σε επαφή και αναπτύχθηκαν σχέσεις με τους ντόπιους μουσικούς, έγινε εκτός όλων των άλλων και ανταλλαγή πληροφοριών.

Η αρχή του πειραιώτικου ρεμπέτικου με βάση τη δισκογραφία, έγινε περίπου το 1932 όταν, με την εμφάνιση των μπουζουκομπαγλαμάδων, άλλαξε και η σύνθεση της ορχήστρας, στην οποία μέχρι τότε επικρατούσαν τα σαντουροβιολιά. Έτσι αρχίζει μια νέα εποχή, με μια μουσική που έχει απο-

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

κτήσει μια δική της ορολογία που την περιγράφει κιόλας. Το ρεμπέτικο γίνεται σιγά-σιγά πολύ αγαπητό από τον κόσμο και όλο και περισσότεροι μπουζουξήδες εμφανίζονται στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά και όχι μόνο.

Ένας από αυτούς λοιπόν, ήταν και ο πατέρας μου, που γεννήθηκε το 1935 και το 1950 άρχισε να παίζει μπουζούκι. Όταν το 1976 άρχισα κι εγώ να παίζω μπουζούκι, κάποια στιγμή ο πατέρας μου, μου μετέφερε με προφορικό τρόπο τους δρόμους που παίζονται με το μπουζούκι, πως λέγονται και ποιες είναι οι συγχορδίες που τους συνοδεύουν. Την εποχή που ο πατέρας μου μού μετέφερε αυτήν την γνώση μπορώ να πω πως ό,τι μπορούσε να γίνει με το μπουζούκι και τους δρόμους, είχε ολοκληρωθεί.

Θυμάμαι τους φίλους μουσικούς του πατέρα μου, επαγγελματίες και ερασιτέχνες, να μη διαφωνούν για τις ονομασίες των δρόμων και για το αν κάποιο κομμάτι είναι στον τάδε δρόμο ή στο δείνα δρόμο. Τα πράγματα ήταν ξεκαθαρισμένα λοιπόν και για αρκετά χρόνια στη διαδρομή μου ως μουσικός ποτέ μα ποτέ δεν υπήρξε κανένα θέμα σε σχέση με τα ονόματα των δρόμων και οτιδήποτε σχετικό με αυτούς.

Σας παρουσιάζω τους δρόμους όπως τους παρέλαβα από τον πατέρα μου.

- 1) ΔΡΟΜΟΣ ΡΑΣΤ ΡΕ, ΜΙ, ΦΑ#, ΣΟΛ, ΛΑ, ΣΙ, ΝΤΟ#, ΡΕ.
Με τις εξής συγχορδίες ΡΕ+, ΜΙ-, ΣΟΛ+, ΛΑ+.
- 2) ΔΡΟΜΟΣ ΧΟΥΖΑΜ ΡΕ, ΦΑ, ΦΑ#, ΣΟΛ, ΛΑ ,ΣΙ, ΝΤΟ#, ΡΕ
Με τις εξής συγχορδίες ΡΕ+, ΦΑ NTIMINOYITA,ΣΟΛ+, ΛΑ+
- 3) ΔΡΟΜΟΣ ΧΙΤΖΑΖ ΡΕ, ΡΕ#, ΦΑ#, ΣΟΛ, ΛΑ, ΛΑ#, ΝΤΟ ,ΡΕ
Με τις εξής συγχορδίες ΡΕ+, ΡΕ#+, ΣΟΛ-, ΝΤΟ –
- 4) ΔΡΟΜΟΣ ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ το ίδιο με το χιτζάζ αλλά με ΝΤΟ#
Συγχορδίες οι ίδιες με το χιτζάζ αλλά αντί για Ντο- έχει ΛΑ+
- 5) ΔΡΟΜΟΣ ΟΥΣΑΚ το ίδιο με το χιτζάζ αλλά αντί για ΦΑ# έχει ΦΑ
Με τις εξής συγχορδίες ΡΕ-, ΡΕ#+, ΦΑ+, ΣΟΛ-, ΛΑ#+, ΝΤΟ-
- 6) ΔΡΟΜΟΣ ΣΑΜΠΑΧ ΡΕ, ΜΙ, ΦΑ, ΦΑ#, ΛΑ, ΛΑ#, ΝΤΟ, ΡΕ
Με τις εξής συγχορδίες ΡΕ-, ΦΑ+, ΦΑ#+, ΛΑ#-, ΝΤΟ+
- 7) ΔΡΟΜΟΣ ΝΙΑΒΕΝΤ ΡΕ, ΜΙ, ΦΑ, ΣΟΛ#, ΛΑ, ΛΑ#, ΝΤΟ#, ΡΕ
Με τις εξής συγχορδίες ΡΕ-, ΦΑ+, ΣΟΛ-, ΣΟΛ#NTIMINOYITA, ΛΑ+

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

- 8) ΔΡΟΜΟΣ ΚΙΟΥΡΔΙ PE, MI, ΦΑ, ΣΟΛ, ΣΟΛ#, ΣΙ, NTO, PE
Με τις εξής συγχορδίες PE-, ΦΑ-, ΣΟΛ+, ΣΟΛ#+, NTO+ OTAN EXEI MI στην επιστροφή, NTO- OTAN EXEI MIb στην επιστροφή
- 9) ΔΡΟΜΟΣ ΣΕΓΚΙΑΧ PE, ΦΑ, ΦΑ#, ΣΟΛ, ΛΑ, ΛΑ#, NTO#, PE
Με τις εξής συγχορδίες PE+, ΣΟΛ-, ΛΑ+'

Αυτός ήταν ο προφορικός οδηγός που κυκλοφορούσε μεταξύ των λαϊκών μουσικών που από στόμα σε στόμα, διαχύθηκε σε όλη τη χώρα, πήγε παντού. Αυτό που άλλαξε σε σχέση με τον προφορικό οδηγό, ήταν πως ορίστηκε με πιο σαφή τρόπο, η διαδοχή των φθόγγων, με τη λογική του ορισμού της δυτικής κλίμακας, για να μπορέσει να δικαιολογηθεί και η παραγωγή των συγχορδιών: π.χ. Το PE, PE#, ΦΑ#, ΣΟΛ, ΛΑ, ΛΑ#, NTO, PE, έγινε PE, MIb, ΦΑ#, ΣΟΛ, ΛΑ, ΣΙb, NTO, PE, η συνεχής διαδοχή επτά φθόγγων, με διαφορετικό όνομα ο ένας από τον άλλο, από τον χαμηλότερο προς τον υψηλότερο ή από τον υψηλότερο προς τον χαμηλότερο.

Έτσι ορίστηκαν οι δρόμοι, με σαφή τρόπο ως κλίμακες και με τον κανόνα που μας ορίζει τον τρόπο παραγωγής των συγχορδιών, δηλαδή πρώτη τρίτη πέμπτη από το σημείο της κλίμακας που μετράμε κάθε φορά, δικαιολογούνται και οι συγχορδίες, συν οι συγχορδίες αντικατάστασης.

Πέρασαν αρκετά χρόνια από τότε και ποτέ δεν είχε τεθεί κανένα θέμα σε σχέση με τους δρόμους. Λέγαμε ουσάκ και είχαμε μια σαφή εικόνα για το τι είναι ουσάκ, ποιες συγχορδίες έχει και ποια κομμάτια ανήκουν σ' αυτόν το δρόμο.

Κατά τα μέσα της δεκαετίας του '90 όμως άρχισαν να παρουσιάζονται κάποια θέματα σε σχέση με τους δρόμους. Όλο και συχνότερα έρχονταν στιγμές συνεύρεσης με συναδέλφους μουσικούς, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό, οι οποίοι έπαιζαν ασυγκέραστα όργανα και οι απόψεις μας για τους δρόμους ήταν πολύ διαφορετικές. Όμως ακόμη και με διαφορετικές απόψεις μπορούσαμε και παίζαμε χωρίς να δημιουργούνται προβλήματα.

Από τότε μου γεννήθηκε η επιθυμία, να αρχίσω την έρευνα για τους δρόμους και έκανα σπουδές στη βυζαντινή μουσική τις οποίες και ολοκλήρωσα. Έτσι, μπόρεσα να κατανοήσω το βιβλίο που έγραψε ο Μάριος Μαυροειδής με τίτλο «Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ», από τις Εκδόσεις FAGOTTO. Μέσα από αυτό το βιβλίο, κατάφερα να βρω την αντιστοιχία που έχουν οι ήχοι της βυζαντινής μουσικής με τους δρόμους (με τα μακάμια). Με έκπληξη διαπίστωσα πως για τις περισσότερες περιπτώσεις των δρόμων,

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

οι ονομασίες και οι έννοιες των δρόμων όπως τις ήξερα ήταν ΑΣΥΜΒΑΤΕΣ με τις έννοιες και τις ονομασίες της τροπικής μουσικής, μιλάω για τη λαϊκή μουσική σε σχέση με την τροπική μουσική.

Η τροπική μουσική περιγράφει με απόλυτη ακρίβεια τη μουσική που αφορά τα ασυγκέραστα και τα συγκερασμένα όργανα, ως προς τη μελωδική ανάπτυξη και τα ισοκρατήματα, αλλά χωρίς συγχορδίες. Έχουμε δηλαδή τη μελωδική ανάπτυξη και το ίσο τα οποία συναντάμε σε αρκετά κομμάτια στα πειραιώτικα ρεμπέτικα, καθώς επίσης και στα κομμάτια που έχει παίξει ο Μανώλης Καραπιέρης σε ηχογραφήσεις που έγιναν στην Αμερική.

Εδώ θέλω να σας παίξω ένα τέτοιο κομμάτι. Ελπίζω να ακούγεται.

(Το παίζει: Αιβαλιώτικο ζεϊμπέκικο – Στο κατσαρό σου τ' άρμενο) - χρονικό σημείο 1:14:41

Μέχρις εδώ. Δεν το παίζω ολόκληρο για να κερδίσουμε λίγο χρόνο.

Αν παρατηρήσουμε τα κομμάτια που έχουμε από τον Καραπιέρη θα διαπιστώσουμε πως το μπουζούκι είναι αυτάρκες, δεν έχει την ανάγκη συνοδείας γιατί το ρόλο του ισοκρατήματος τον κάνει μόνο του με ανοιχτές χορδές, όπου μελωδική ανάπτυξη και ρυθμικό ισοκράτημα τα παίζει και τα δυο ταυτόχρονα μόνο του. Αυτό δεν κρατάει όμως για πολύ καιρό και σύντομα το μπουζούκι γίνεται αμιγώς σολιστικό όργανο με ρυθμική συνοδεία μπουζουκιού, μπαγλαμά και κιθάρας.

Αν δούμε για λίγο το κομμάτι του Μάρκου Βαμβακάρη, *H πλημμύρα*, θα διαπιστώσουμε πως το μπουζούκι έχει την μελωδική ανάπτυξη μαζί με τη φωνή και η κιθάρα με κούρδισμα ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ παίζει τον ρόλο του ισοκρατήματος (το δείχνει), οι δυο βασικές αρχές της τροπικής μουσικής, δηλαδή, μελωδική ανάπτυξη και ισοκράτημα, στην περίπτωση όμως των μπουζουκομπαγλαμάδων και της κιθάρας, όσον αφορά την μελωδική ανάπτυξη, όλοι οι δρόμοι εκτελούνται αναγκαστικά με συγκερασμένα διαστήματα, δεν έχουμε άλλη επιλογή. Η διαφορά που έχει η συνοδεία της κιθάρας με το ισοκράτημα είναι πως η κιθάρα παίζει και το ρυθμό, ενώ το ίσο (ισοκράτημα) είναι ένας συνεχόμενος ήχος χωρίς ρυθμό.

Πολύ σύντομα στο ρυθμικό ισοκράτημα της κιθάρας προστεθήκαν συγχορδίες και έτσι οι νότες του ισοκρατήματος έγιναν οι τονικές των συγχορδιών, οι οποίες προκύπτουν από τον συγκερασμό των δρόμων, αλλιώς δε θα μπορούσαμε να έχουμε συγχορδίες αν ήταν να είναι ασυγκέραστοι οι ήχοι, αλλά και πάλι οι συγχορδίες σχετίζονται με το ή τα ισοκρατήματα του δρόμου. Δεν έχουν τη λογική της δυτικής μουσικής που σε κάθε νότα της κλίμακας παράγεται και μια συγχορδία. Η μελωδική ανάπτυξη από το μπουζούκι και τη φωνή δεν αλλάζει και είναι σαφές πως έχει τροπική συμπεριφορά και στη συνέχεια.

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

Τα κομμάτια που αποτελούν τις καθαρότερες περιπτώσεις τροπικής προσέγγισης, αλλά με συγκερασμένα διαστήματα πάντα, το τονίζω αυτό, είναι εκείνα που το μπουζούκι παίζει τη μελωδία και τη συνοδεία με ρυθμικό ισοκράτημα μόνο του ή με συνοδεία κιθάρας, αλλά με τον τρόπο του ρυθμικού ισοκρατήματος,

Παραδείγματα κομματιών με μελωδική ανάπτυξη και ρυθμικό ισοκράτημα:

- * Μ. Καραπιπέρης: Αϊβαλιώτικο, Αϊδινίτικο, Κάτω από τις ντομάτες, Τούτοι οι μπάτσοι που 'ρθαν τώρα.
- * Γ. Μπάτης: Ατσιγκάνα, Γυφτοπούλα στο χαμάμ, Μάγκες καραβοτσακισμένοι, Σου 'χει λάχει.
- * Μ. Βαμβακάρης: Ταξίμι ζεϊμπέκικο (*το παιζει*), Η κλωστηρού, Αλανιάρης, Η πλημμύρα, Ο Μάρκος πολυτεχνίτης, Μάνα με μαχαιρώσανε, Ψηλά τη χτίζεις την φωλιά, Στο Φάληρο που πλένεσαι, Δεν παύει πια το στόμα σου, Το 1912, Στα σίδερα με βάλανε για τα δικά σου μάτια, Ο χασάπης.
- * Γιοβάν Τσαούς: Κατάδικος.
- * Σ. Περιστέρης: Το πορτοφόλι.
- * Κώστας Μπέζος: Στην υπόγα.
- * Γ. Κατσαρός: Πότε άσπρα πότε μαύρα, Έρχομαι τον τοίχο τοίχο, Ελληνική απόλαυσις,

και άλλα κομμάτια, ενδεικτικά είναι όλα αυτά που αναφέρω.

Ας δούμε και την επομένη μορφή, όπου έχουμε την αντικατάσταση του ρυθμικού ισοκρατήματος με συγχορδίες πια. Αν για παράδειγμα σ' ένα κομμάτι ραστ, σε αρχική μορφή έχουμε δυο ισοκρατήματα, ένα στην τονική του ραστ κι ένα στον δεσπόζοντα φθόγγο, όπου δεσπόζων φθόγγος είναι η πέμπτη και αυτό συμβαίνει γιατί η παραγωγή του δρόμου ραστ γίνεται ενώνοντας ένα πεντάχορδο ραστ και ένα τετράχορδο ραστ σα βασική κλίμακα (και θα μιλήσω πιο κάτω για τα τετράχορδα πεντάχορδα), έτσι προκύπτει και ο δεσπόζων φθόγγος που είναι ο φθόγγος στον οποίο γίνεται η ένωση πενταχόρδου-τετράχορδου.

Στην περίπτωση λοιπόν του ραστ με τονική ρε έχουμε την εξής διαστηματική σειρά για συγκερασμένο όργανο όπως το μπουζούκι:

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

Τόνος/ Τόνος/ Ημιτόνιο/ Τόνος σαν πεντάχορδο/ και Τόνος/ Τόνος/ Ημιτόνιο σαν τετράχορδο/
ΡΕ-ΜΙ- ΦΑ#-ΣΟΛ-ΛΑ σαν πεντάχορδο/ και ΛΑ-ΣΙ-ΝΤΟ#-ΡΕ σαν τετράχορδο/

Η τονική είναι ο φθόγγος ΡΕ και το σημείο ένωσης ο φθόγγος ΛΑ οπότε ο δεσπόζων φθόγγος είναι ο φθόγγος ΛΑ. Εξού και τα δυο ισοκρατήματα ΡΕ και ΛΑ, που αν γίνουν συγχορδίες θα γίνουν ΡΕ+, ΛΑ+.

Εδώ πέρα είναι επίσης απαραίτητο να μιλήσω για τα ιδιώματα και τις έλξεις.

Ιδιώματα λέγονται ορισμένες ιδιορυθμίες των δρόμων. Ένα από τα σημαντικότερα ιδιώματα είναι οι έλξεις. Έλξεις είναι η ιδιότητα ορισμένων φθόγγων, να έλκουν κοντά τους τους πιο κοντινούς τους φθόγγους, είτε βαρύτερους είτε οξύτερους, είτε πιο μπάσους, δηλαδή, είτε πιο πρίμους, για να τα λέμε και πιο απλά τα πράγματα. Οι ελκόμενοι φθόγγοι λέγονται ασταθείς ή υπερβάσιμοι, ενώ οι έλκοντες λέγονται σταθεροί ή δεσπόζοντες.

Ας δούμε στο δρόμο ράστ με τονική ρε τα ιδιώματά του, τις έλξεις του:

Α) Όταν η μελωδία φτάνει μέχρι το φθόγγο ντο#, τότε ο φθόγγος ντο#, μπορεί να χαμηλώσει κατά ένα ημιτόνιο και από ντο# να γίνει ντο φυσικό. Αυτό μεταφράζεται ως η διατονική συμπεριφορά του φθόγγου ντο ή κατά τα μακάμια έχουμε στο τετράχορδο να ανεβαίνει ραστ, ματζόρε δηλαδή για το μπουζούκι, και να κατεβαίνει μινόρε.

Β) Όταν η μελωδία περιτριγυρίζει το φθόγγο φα#, με τάση να οξυνθεί, τότε ο φθόγγος μι έλκεται από τον φθόγγο φα# και γίνεται μι#.

Γ) Το ίδιο συμβαίνει και στο φθόγγο σολ. Όταν η μελωδία περιτριγυρίζει τον φθόγγο λα, με τάση να οξυνθεί, τότε ο φθόγγος σολ έλκεται από το φθόγγο λα και γίνεται σολ#.

Στην κλίμακα του ραστ λοιπόν έχουμε τα προαναφερθέντα ιδιώματα τα οποία είναι τα εξής, συνοψίζοντάς τα:

1. Πρώτη βαθμίδα, τρίτη βαθμίδα, πέμπτη βαθμίδα, πρώτη-τρίτη-πέμπτη νότα στη σειρά δηλαδή, με τονική ρε πάντα στο δρόμο ραστ, οι φθόγγοι ρε, φα#, λα είναι οι σταθεροί φθόγγοι ή δεσπόζοντες, δεν αλλάζουν θέση εκτός από εξαιρετικές περιπτώσεις, είναι οι έλκοντες.

2. Δεύτερη, τέταρτη, έκτη και εβδόμη, δηλαδή μι, σολ, σι, ντο# είναι οι ασταθείς φθόγγοι, αλλάζουν θέση, είναι οι ελκόμενοι.

3. Όταν οι έλξεις είναι περιστασιακές, σε μια μελωδία ραστ, έχουν δηλαδή περιορισμένη διάρκεια και η κατάληξη της μελωδίας γίνεται στην τονική του ραστ, τότε έχουμε δρόμο ραστ.

4. Όταν οι έλξεις είναι μόνιμες (όταν λέω μόνιμες το χρησιμοποιώ γιατί έτσι μπορώ να το δείξω παρακάτω να είναι ευκολότερα κατανοητό, οι έλξεις οι περιστασιακές να αποκτήσουν μονιμότητα, να γίνουν μόνιμες), τότε έχουμε διαφορετικό όνομα για κάθε μια από τις περιπτώσεις, ανάλογα και με την κατάληξη της μελωδίας.

Ας δούμε λοιπόν τις περιπτώσεις:

A) Όταν στο πεντάχορδο ραστ, συμβεί μόνιμη έλξη της τρίτης προς τη δεύτερη βαθμίδα, τότε το καινούργιο πεντάχορδο μετονομάζεται σε ραστ σαζκιάρ. Οπότε έχουμε την εξής αλληλουχία φθόγγων στο πεντάχορδο ράστ σαζκιάρ με τονική ρε: ρε, μι#, φα#, σολ, λα. Όταν θέλω να φτιάξω την κλίμακα ραστ σαζκιάρ, τότε ενώνω ένα πεντάχορδο ραστ σαζκιάρ με ένα τετράχορδο ραστ. Οπότε έχω τις εξής νότες σα βασική κλίμακα: ρε, μι#, φα#, σολ, λα, σι, ντο#, ρε.

Κατά την εξέλιξη μιας μελωδίας με τον τρόπο ραστ σαζκιάρ, ενδέχεται να συμβούν έλξεις περιορισμένης διάρκειας όπως αναφέραμε στα ιδιώματα-έξεις στις παραγράφους (Α) και (Γ), και σύντομα οι φθόγγοι να επανέλθουν στην αρχική τους κατάσταση. Η μελωδία πρέπει να καταλήγει τουλάχιστον στην τονική του ραστ για να έχω τον τρόπο ραστ σαζκιάρ.

B) Όταν σε κλίμακα ραστ σαζκιάρ η μελωδία έχει σαν εξέλιξη τις εξής περιπτώσεις:

- α)** Η μελωδία ξεκινάει από την τρίτη βαθμίδα και καταλήγει στην τρίτη βαθμίδα.
- β)** Η μελωδία ξεκινάει από οποιαδήποτε βαθμίδα αλλά καταλήγει στην τρίτη βαθμίδα, τότε στην περίπτωση **α)** και **β)** έχουμε τον τρόπο σεγκιάχ.

Το ισοκράτημα επίσης σε αυτόν τον τρόπο έρχεται στην τρίτη της κλίμακας κατά το τροπικό σύστημα, στην περίπτωση της λαϊκής μουσικής, όμως, το ισοκράτημα είναι στην τονική του ραστ και αυτό είναι μια σημαντική διαφορά.

Εκτός από κάποιες πολύ σπάνιες περιπτώσεις όπου στη λαϊκή μουσική, το ισοκράτημα έρχεται με περιορισμένη διάρκεια στην τρίτη της κλίμακας. Πιο κάτω θα δούμε τέτοια περίπτωση.

Γ) α) Όταν στο πεντάχορδο ραστ σαζκιάρ συμβεί μόνιμη έλξη της πέμπτης προς την τέταρτη βαθμίδα, τότε το καινούργιο πεντάχορδο ονομάζεται μουσταάρ ή μουστεάρ. Οπότε έχουμε την εξής αλληλουχία φθόγγων στο καινούργιο πεντάχορδο με τονική ρε: ρε, μι#, φα#, σολ#, λα. Όταν θέλω να φτιάξω κλίμακα μουστεάρ, τότε ενώνω ένα πεντάχορδο μουστεάρ με ένα τετράχορδο ραστ.

Χαρακτηριστική είναι η εξέλιξη της μελωδίας στον τρόπο μουστεάρ, η οποία ξεκινάει από την πέμπτη της κλίμακας, αναπτύσσεται πάνω κάτω, ελαττώνει επίσης την εβδόμη βαθμίδα και καταλήγει στην τρίτη της κλίμακας σαν σεγκιάχ.

β) Επίσης η εξέλιξη της μελωδίας ενδέχεται να ξεκινήσει σαν μουστεάρ αλλά να καταλήξει στην τονική του ραστ, σε αυτήν την περίπτωση έχουμε ραστ.

Κι εδώ όπως στην προηγούμενη περίπτωση του σεγκιάχ, το ισοκράτημα για την λαϊκή μουσική είναι στην τονική του ραστ.

Δ) Ο τρόπος μαχούρ τέλος έχει την εξής μελωδική ανάπτυξη: η μελωδία ξεκινά στην οκτάβα ή κοντά στην οκτάβα την οποία μπορεί και να υπερβεί και σιγά-σιγά καταλήγει στην τονική του ραστ, χρησιμοποιώντας την καθαρή κλίμακα του ραστ ή την κλίμακα του ράστ σαζκιάρ, κάνοντας και έλξεις περιορισμένης διάρκειας.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο κάνω την εξής διαπίστωση: ο δρόμος ράστ έχει πέντε περιπτώσεις οι οποίες είναι οι εξής:

- 1) Καθαρό ραστ με λίγες και περιορισμένης διάρκειας έλξεις**
- 2) Ραστ σαζκιάρ**
- 3) Σεγκιάχ**
- 4) Μουστεάρ**
- 5) Μαχούρ**

Οι πέντε αυτές περιπτώσεις αποτελούν την οικογένεια του ραστ. Ας δούμε λοιπόν παρά κάτω γρήγορα μερικά κομμάτια που παρουσιάζουν όλα αυτά που μόλις προανέφερα. Παρατηρώντας πώς εξελίσσεται το κομμάτι του Στέλιου Κηρομότη, Μες του Βάβονλα τη Γούβα, που είναι σε δρόμο ραστ, το πρώτο που θα παρατηρήσουμε, είναι πως με τονική ρε, η εισαγωγή αντί για ντο# έχει ντο φυσικό, δηλαδή η έβδομη βαθμίδα είναι χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο σε σχέση με τον αρχικό ορισμό της κλίμακας του ραστ.

Γιατί συμβαίνει αυτό; Το εξηγεί η παράγραφος **A)** στα Ιδιώματα-Έλξεις: όταν η μελωδία φτάνει μέχρι το φθόγγο ντο#, τότε ο φθόγγος ντο#, μπορεί να χαμηλώσει κατά ένα ημιτόνιο και από ντο# να γίνει ντο φυσικό. Όλη η υπόλοιπη μελωδία εξελίσσεται σαν ένα τυπικό κομμάτι ραστ, δηλαδή η μελωδία αρχίζει από την τονική ή κοντά στην τονική του ραστ, αναπτύσσεται προς τα πάνω και καταλήγει στην τονική του ραστ. (το παιζει) - χρονικό σημείο 1:30:23

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

Η συνοδεία του κομματιού, γίνεται από δεύτερο μπουζούκι, που παίζει διαρκώς με ανοιχτές χορδές που έχουν κούρδισμα ρε, λα, ρε, και αυτό ακούγεται κατά την διάρκεια όλης της ηχογράφησης, με θέσεις στο 1, 3, 5, 7, 8, 9 του μέτρου (το παίζει), από κιθάρα που παίζει παλιό ζεϊμπέκικο με συγχορδίες στην λογική του ισοκρατήματος και μπαγλαμά που παίζει συγχορδία ρε ματζόρε στον ίδιο ρυθμό με την κιθάρα. Δηλαδή τονική και πέμπτη ρε+ λα+. Έχουμε δηλαδή καθαρά τονική σχέση.

Αν εξετάσουμε το κομμάτι του *Ανέστη Δελιά*, *O Νίκος ο Τρελάκιας*, αυτό που θα διαπιστώσουμε ως προς τη μελωδική ανάπτυξη, είναι πως όπως και στο προηγούμενο κομμάτι είναι ραστ (*το παίζει*), αλλά με την εξής διαφορά: ενώ η μελωδία της εισαγωγής μπαίνει από τη δεύτερη βαθμίδα, η συνοδεία παίζει λα+ με μι στο μπάσο, έχουμε και πάλι συνοδεία με συγχορδίες στη λογική του ισοκρατήματος, έχουμε μι στο μπάσο της κιθάρας, πρώτη πέμπτη στις συγχορδίες της κιθάρας, δηλαδή ρε+ λα+.

Το μπουζούκι παίζει τη μελωδία με ανοιχτές χορδές και με κούρδισμα ρε, λα, ρε μαζί κατά την διάρκεια της ηχογράφησης όχι από την αρχή στο 1,3,5, και στο 7 του μέτρου παίζει διφωνία στο ρε με φα#, δεν παίζει διαρκώς ανοιχτές χορδές δηλαδή.

Αν παρατηρήσουμε το κομμάτι *Με Πολεμάς Μπαμπέσικα* του *Σπύρου Περιστέρη*, που στην πρώτη εκτέλεση είναι σε τονική λα και το μεταφέρω σε τονική ρε, για να το συγκρίνω με τα προηγούμενα κομμάτια, θα δούμε πως η στάση της μελωδίας στη δεύτερη βαθμίδα, γίνεται μι– για την κιθάρα (*το παίζει*), όπως επίσης στα λόγια μετά (*το παίζει*) εμφανίζεται στη νότα σι μια ντιμινούίτα, κάτι αλλάζει εδώ, μπαίνουν συγχορδίες που δε συμφωνούν με τη λογική του ισοκρατήματος και αυτό συμβαίνει περίπου το 1936.

Επίσης όταν η μελωδία στέκεται στη νότα σι, εμφανίζεται μια ντιμινούίτα, αρχίζουν σιγά-σιγά και εμφανίζονται όλο και περισσότερες συγχορδίες κατά την ανάπτυξη της μελωδίας και σύντομα ο δρόμος ραστ έχει περισσότερες συγχορδίες που τον συνοδεύουν, όπως ρε+, μι–, σολ+, λα+. Αυτό που διαπιστώνουμε επίσης κατά την ανάπτυξη της μελωδίας του κομματιού, είναι πως, η εισαγωγή εξελίσσεται σαν ένα τυπικό κομμάτι ράστ. Ενώ η μελωδία του τραγουδιού ξεκινάει με τρόπο μουστεάρ, καταλήγει με τρόπο ράστ (*το παίζει*).

Αν δούμε και το κομμάτι του *Μάρκου Βαμβακάρη*, *Στο Φάληρο που πλένεσαι*, αυτό που θα διαπιστώσουμε είναι πως η μελωδία συνολικά του κομματιού, εξελίσσεται σαν ένα τυπικό ραστ σαζκιάρ, που τη μελωδία την παίζει ένα μπουζούκι, χωρίς ανοιχτές χορδές και η κιθάρα με κούρδισμα ρε, λα, ρε, στις τρεις επάνω χορδές, παίζει συγχορδίες ρυθμικού ισοκρατήματος, σε ρυθμό παλιό ζεϊμπέκικο, ο μπαγλαμάς στην εισαγωγή παίζει όγδοα στην τονική, ενώ μέσα στο τραγούδι παίζει στην πέμπτη και στην τονική (*το παίζει*). Και εδώ πέρα έχουμε τροπική προσέγγιση.

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

Παρατηρώντας το προπολεμικό κομμάτι του *Βαγγέλη Παπάζογλου*, *Οι Λαχανάδες*, το μεταπολεμικό κομμάτι του *Γιώργου Μητσάκη*, *Θέλω στα μπουζούκια απόψε να με πας*, καθώς και το ορχηστρικό κομμάτι του *Γιάννη Παπαϊωάννου* με τίτλο *Νέο Σόλο Παπαϊωάννου 1956*, θα διαπιστώσουμε πως και οι τρεις περιπτώσεις είναι τυπικά δείγματα του τρόπου σεγκιάχ, ως προς την εξέλιξη της μελωδίας (*παιζει*). Και οι τρεις αυτές περιπτώσεις ξεκινούν από φα# και καταλήγουν σε φα#.

Ακούγοντας δε με προσοχή το *ορχηστρικό του Γιάννη Παπαϊωάννου* θα διαπιστώσουμε πως το ταξίμι και το ορχηστρικό θέμα ξεκινούν από τη νότα φα# και καταλήγουν στη νότα φα#, και η κιθάρα όταν συνοδεύει παιζει επίσης φα#. Είναι από τις εξαιρετικές περιπτώσεις που το ισοκράτημα είναι στη σωστή θέση. Κατά τη διάρκεια βέβαια του ορχηστρικού η τονική μεταφέρεται στο ραστ. (*το παιζει*)

Το ίδιο συμβαίνει και στα κομμάτια που ενδεικτικά αναφέρω: *Οι Λαχανάδες*, *Θέλω στα μπουζούκια απόψε να με πας*. Και οι τρεις περιπτώσεις είναι τυπικά δείγματα του τρόπου σεγκιάχ, ιδιαίτερα το σόλο του *Γιάννη Παπαϊωάννου*.

Στο κομμάτι του *Δημήτρη Γκόγκου Μπαγιαντέρα*, *Η Ξαβεριώτισσα*, θα διαπιστώσουμε πως η μελωδία του τραγουδιού εξελίσσεται σαν ένα τυπικό κομμάτι μουστεάρ (το *παιζει*) ξεκινάει από την πέμπτη και αναπτύσσεται προς τα πάνω, κάνοντας τελική κατάληξη στη νότα φα#. Το ίδιο συμβαίνει και στο κομμάτι του *Μανόλη Χιώτη* με τίτλο *Πες μου αν με βαρέθηκες* (το *παιζει*). Όπως επίσης και στο κομμάτι του *Απόστολου Χατζηχρήστου* με τίτλο *Καροτσέρη τράβα*. Έχουμε δηλαδή μελωδική εξέλιξη με τον τρόπο του *Μουστεάρ* σε όλες αυτές τις περιπτώσεις.

Αν παρατηρήσουμε το κομμάτι του *Μάρκου Βαμβακάρη* *Όσοι έχουνε πολλά λεφτά*, θα διαπιστώσουμε πως η μελωδική εξέλιξη όλου του κομματιού, είναι μια τυπική περίπτωση του τρόπου μαχούρ, δηλαδή το ραστ ανάποδα (*το παιζει*), δηλαδή να μπει στην οκτάβα και να καταλήξει στη βάση του ραστ σιγά-σιγά.

Όλα τα προαναφερθέντα κομμάτια, είναι τυπικά δείγματα, κάποιων περιπτώσεων και ανήκουν στην οικογένεια του ραστ. Η ανάλυση των κομματιών έγινε με την λογική της τροπικής προσέγγισης και το συμπέρασμα που εξάγεται, κατά την προσωπική μου άποψη, είναι το εξής:
Πρώτον, το *μπουζούκι*, σαν συγκερασμένο όργανο που είναι, αδυνατεί να αποδώσει ένα μεγάλο αριθμό δρόμων, με τα πραγματικά τους διαστήματα, τα *παιζει* συγκερασμένα πάντα. Η εξέλιξη της μελωδίας ναι μεν συμφωνεί με το τροπικό σύστημα, αλλά τα διαστήματα των δρόμων είναι πάντα συγκερασμένα, δεν μπορεί να έχουμε κάτι άλλο. Οι δρόμοι δημιουργούνται από τρίχορδα, τετράχορδα, πεντάχορδα στην τροπική μουσική, ενώ στη λαϊκή μουσική οι δρόμοι, εννοήθηκαν σαν αυτοτελείς κλίμακες.

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

Δεύτερον, η συνοδεία κατά ένα ποσοστό, γίνεται με την λογική του ισοκρατήματος, το οποίο σύντομα αντικαταστάθηκε από συγχορδίες, οι οποίες πολύ σύντομα απομακρύνονται από την λογική του ισοκρατήματος και ταιριάζουν περισσότερο με την λογική της δυτικής μουσικής.

Τελειώνοντας θέλω να πω το εξής:

Στην αρχή της ομιλίας έχω αναφέρει το εξής: Έτσι αρχίζει μια νέα εποχή, με μια μουσική που έχει αποκτήσει μια δική της ορολογία που την περιγράφει κιόλας.

Και συμπληρώνω: το μπουζούκι σχεδόν από την αρχή των συνθέσεών του αυτοπροσδιορίστηκε. Έφτιαξε έναν δικό του μουσικό κόσμο, που τον όρισε με ονόματα χωρίς πολλά λόγια και επεξηγήσεις. Τα ονόματα αυτά είναι ο προφορικός οδηγός, που μου παρέδωσε κάποτε ο πατέρας μου και αυτός τα παρέλαβε από κάποιον άλλο λαϊκό μουσικό. Με απόλυτο σεβασμό σε όλο αυτό που δημιούργησε το μπουζούκι, πιστεύω πως ο προφορικός οδηγός πρέπει να κρατηθεί με τη μορφή που κάθε νότα έχει διαφορετικό όνομα, μαζί με τις συγχορδίες που συνοδεύουν κάθε δρόμο. Και μια υποσημείωση που να δείχνει την αντιστοιχία των δρόμων του προφορικού οδηγού με τα ονόματα των μακαμών. Αυτά έχω να πω για σήμερα.

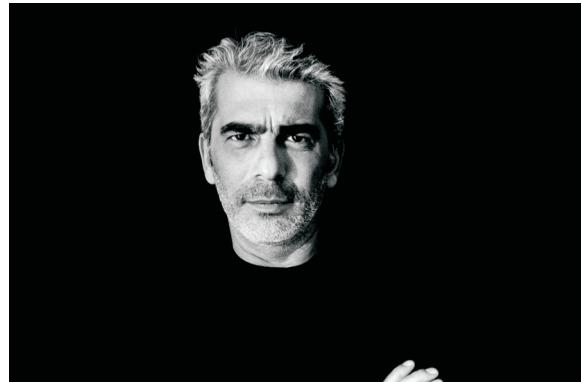
ΜΠ- Ευχαριστούμε πάρα πολύ τον Σπύρο Γκούμα.

Ο λόγος στον Δημήτρη Μυστακίδη, παρακαλούμε να κατέβει κι ο προτέκτορας.

Δημήτρης Μυστακίδης

Μπορείτε να δείτε το σχετικό απόσπασμα [εδώ](#)

Να ρωτήσω λίγο γι' αυτό, μην τον κατεβάζεις ακόμη. Είναι στο ακροατήριο κόσμος που θα τον βοηθήσει να βλέπει παρτιτούρες από κάποια πράγματα που θα πω; Γιατί αν δε βοηθήσει κάποιον δεν υπάρχει νόημα να τον κατεβάσουμε. Να τον κατεβάσουμε; Ωραία, κατέβασέ τον.
(γέλια) Συγγνώμη για τη φωνή, είναι λίγο περιεργη και η φάτσα μου αλλά είχα μια «ακαδημαϊκή» συνάντηση χτες με τον Βαγγέλη Λιόλιο και τον Κοντογιάννη τον Μήτσο μέχρι τις 5 το πρωί σ' ένα «αμφιθέατρο» εδώ στου Ψυρρή...



Λοιπόν, καταρχήν να ευχαριστήσω τα παιδιά για την πολύ τιμητική πρόσκληση και χαίρομαι πάρα πολύ που ξεκίνησαν να γίνονται τέτοια πράγματα, αν και έτσι όπως προχωρούν οι εισηγήσεις θεωρώ ότι θα είχε περισσότερο αποτέλεσμα αν κάθε φορά όλοι οι εισηγητές μιλούσαν για το ίδιο πράγμα και να λύναμε μια-μια τις διαφορές, φαντάζομαι σε επόμενα θα γίνει. Γιατί ακούγοντας εδώ τώρα, έχουν μιλήσει ήδη δύο θα μιλήσω κι εγώ τρίτος, και θα δείτε ότι διαφωνούμε σε πάρα πολλά πράγματα ήδη μεταξύ μας, οπότε καλύτερα είναι να αρχίσουμε να τα λύνουμε ένα-ένα τα θέματα, να συμφωνούμε κάπου.

Να ξεκαθαρίσω ότι αυτά που θα πω σήμερα είναι δικά μου προσωπικά συμπεράσματα που έχουνε βγει κυρίως απ' την πράξη, γιατί δεν είμαι ακαδημαϊκός, είμαι πρώτα μουσικός και μετά έγινα δάσκαλος, είναι πράγματα που τα κωδικοποίησα, μ' αυτή τη «μιαρή» λέξη, την ώρα του παιξίματος, και τα οποία βέβαια είναι ανά πάσα στιγμή αναθεωρήσιμα, γιατί βλέπετε ήδη ότι στο θεωρητικό κομμάτι υπάρχουν πολλές διαφωνίες. Όλα αυτά αφορούν ένα πολύ σοβαρό κατ' εμέ θέμα. Αυτό της δημιουργίας και καθιέρωσης ενός ενιαίου θεωρητικού συστήματος της αστικής λαϊκής μουσικής που να ερμηνεύει συνολικά το φαινόμενο. Μια μουσική που έχει μια πορεία τουλάχιστον 50 χρόνων δεν μπορείς να τη χωρίζεις σε κομμάτια και να ερμηνεύεις το κάθε κομμάτι ξεχωριστά και να έχεις ένα θεωρητικό εργαλείο για κάθε κομμάτι, πρέπει το θεωρητικό εργαλείο που θα γίνει να ερμηνεύει συνολικά το φαινόμενο.

Γιατί όμως υπάρχει η ανάγκη της δημιουργίας αυτού του θεωρητικού συστήματος; Το είδος αυτό καθ' αυτό, η μουσική δηλαδή, δεν έχει καμιά ανάγκη ούτε από θεωρητικούς αλλά ούτε και από θεματοφύλακες του ύφους και της καθαρότητας του. Είναι ένα είδος καθιερωμένο, οι πρώτες εκτελέσεις έχουν δει σχεδόν όλες το φως της δημοσιότητας και είναι στη διάθεση του καθένα πολύ εύκολα πια να τις ακούσει και να κρίνει-συγκρίνει.

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

Αυτοί που έχουν ανάγκη είμαστε εμείς οι ίδιοι. Και οι επόμενοι από εμάς. Καλώς ή κακώς, η βιωματική και η προφορική μετάδοση της γνώσης γι' αυτήν τη μουσική έχει σε πολύ μεγάλο βαθμό πάψει να υπάρχει και έχει αντικατασταθεί από τη συστηματική (όσο συστηματική έχει γίνει μέχρι τώρα) «εγγράμματη» διδασκαλία και μάλιστα μέχρι τις ανώτερες βαθμίδες του εκπαιδευτικού μας συστήματος. Πιστεύω δε ότι η γενιά η δικιά μου, του Σπύρου και του Ευγένιου, είναι αυτή που ζει αυτό το μεταβατικό στάδιο στο μεγαλύτερο βαθμό γιατί προλάβαμε και το προηγούμενο στάδιο (της βιωματικής μετάδοσης) αλλά και το επόμενο, της «εγγραμματοσύνης», και μάλιστα για κάποιους από εμάς τους μουσικούς, μια σειρά τυχαίων γεγονότων μας ανάγκασε να ασχοληθούμε λίγο παραπάνω με τη διαμόρφωση αυτής της εγγραμματοσύνης, με αυτήν τη διαδικασία της κωδικοποίησης και της ανάπτυξης ενός θεωρητικού συστήματος.

Μέσα στη διάρκεια των χρόνων που ασχολούμαι και παικτικά αλλά και εκπαιδευτικά μ' αυτό το είδος, έχω διαπιστώσει ότι ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα που υπάρχουν είναι η έντονη συναίσθηματική σχέση που υπάρχει με αυτό το ρεπερτόριο. Αυτή η έντονη σχέση που διαμορφώνεται άθελα μας, μιας και αυτή η μουσική υπάρχει με τον έναν ή τον άλλο τρόπο δίπλα μας σε πολλές εκφάνσεις της ζωής μας. Σε χαρές, σε λύπες, σε καψούρες, σε χωρισμούς, κλπ. Είναι σαν τη σχέση με μια πάρα πολύ ωραία γυναίκα που με τα χρόνια έχουμε συνηθίσει την ομορφιά της και δεν την βλέπουμε πια. Αυτή όμως η ιδιαίτερη σχέση θεωρώ ότι δεν μας αφήνει να δούμε καθαρά την πραγματική καλλιτεχνική αξία του είδους. Να πάρουμε απόσταση απ' αυτήν την μουσική και να την κρίνουμε αντικειμενικά. Αν πιστεύουμε ότι έχει πραγματική καλλιτεχνική αξία και δεν υπάρχει μόνο σαν υπενθύμιση των κακουχιών, του κατατρεγμού, της μαγκιάς, της παρανομίας και ό,τι άλλο βίωσαν οι δημιουργοί του και εμείς απλώς ταυτιζόμαστε με όποια απ' αυτές τις συνθήκες.

Με άλλα λόγια είναι τουλάχιστον υποκριτικό να θεωρείς το εαυτό σου ας πούμε αντισυμβατικό μόνο και μόνο επειδή ακούς ρεμπέτικα ενώ όλη η υπόλοιπη ζωή σου είναι τελείως προσαρμοσμένη στα στερεότυπα για παράδειγμα. Τό χοντρεί φορέσει αυτό το κουστούμακι στο ρεμπέτικο. Είναι τουλάχιστον υποκριτικό.

Εάν λοιπόν πιστεύουμε ότι έχει αντικειμενική καλλιτεχνική αξία, οφείλουμε να την αναδείξουμε και να την επικοινωνήσουμε. Και να την επικοινωνήσουμε σε όλον τον κόσμο προκειμένου να πάρει την θέση που της αξίζει δίπλα σε άλλες λαϊκές μουσικές του πλανήτη, αναδεικνύοντας όλα αυτά τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά που την κάνουν άξια αυτής της επικοινωνίας. Και μέσα σ' αυτά τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά, πολύ λυπάμαι που θα το πω, η «ψυχή» και η μαγκιά, που τόσο εναγγελίζονται κάποιοι, δεν περιλαμβάνονται. Η ψυχή δεν είναι αντικειμενικό καλλιτεχνικό κριτήριο. Είναι ωστόσο αυτονόητη για όλες τις λαϊκές μουσικές.

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρουμ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

Θεωρώ λοιπόν ότι μιας και βρισκόμαστε σ' αυτό το στάδιο οφείλουμε να αποκωδικοποιήσουμε όλη αυτήν την πληροφορία που μας παρέχει το ρεπερτόριο, να την αξιολογήσουμε, να την ταξινομήσουμε και να συστηματοποιήσουμε τη διδασκαλία της. Και ας μη μας φοβίζει η συστηματική διδασκαλία. Δεν κινδυνεύουν όλα τα άλλα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής, μιας και ο κόσμος εκεί έξω είναι ο δυσκολότερος κριτής. Δε θα περάσει τίποτα εάν δεν αξίζει.

Τέτοιες συναντήσεις λοιπόν θεωρώ ότι είναι προς τη σωστή κατεύθυνση προκειμένου να υπάρξει ανταλλαγή απόψεων και μέσα απ' αυτήν τη διαδικασία να καταλήξουμε κάποτε (σύντομα ελπίζω) σ' αυτό το ενιαίο θεωρητικό σύστημα.

Στο πρακτικό θέμα μας τώρα:

Θεωρώ ότι ο τίτλος της σημερινής εκδήλωσης περιέχει έναν πλεονασμό (το πρίσμα της τροπικότητας). Δεν νομίζω ότι το ρεμπέτικο μπορεί να ιδωθεί κάτω από άλλο πρίσμα.

Το σύστημα των λαϊκών δρόμων δείχνει ξεκάθαρα την προέλευση του, τόσο με την ονοματολογία όσο και με τη μελωδική του ανάπτυξη. Είναι μια διαφοροποιημένη (απλουστευμένη) εκδοχή των μακάμ τόσο σε διαστηματικές σχέσεις (συγκερασμένο το ένα, μη συγκερασμένο το άλλο) όσο και στην ονοματολογία των μελωδικών κινήσεων των μακάμ. Για την ονοματολογία των ίδιων των δρόμων δεν υπάρχει λόγος να αναφερθώ γιατί είναι μια κουβέντα που συνεχίζει και προφανώς θα συνεχίζει αν δεν αποφασίσουμε κάποτε να πούμε τα πράγματα με το σωστό τους όνομα ή να αποφασίσουμε εν πάσει περιπτώσει πώς θα τα λέμε. Οι λαϊκοί δρόμοι περιλαμβάνουν μέσα σε λιγότερους όρους πολύ περισσότερες μελωδικές κινήσεις και πολύ καλά κάνουν για μένα, γιατί στη φάση του λάχιστον που βρισκόμαστε τώρα θα πρέπει να λειτουργήσουμε πολύ πρακτικά στα θεωρητικά που πάμε να φτιάξουμε, αλλά πολύ θεωρητικά στα πρακτικά που έχουν γίνει. Εννοώ ότι πρέπει να αναλύσουμε όσο περισσότερο γίνεται αυτά που έχουν γίνει στην πράξη αλλά να τα κωδικοποιήσουμε με τον πιο πρακτικό και χρηστικό τρόπο. Εδώ, ας πούμε, είναι ένα σημείο όπου διαφωνώ πάρα πολύ με την τοποθέτηση που έκανε ο Σπύρος πριν: δεν υπάρχει κανένας λόγος να κάνουμε ένα θεωρητικό σύστημα το οποίο να επεκτείνεται στη θεωρία μόνο και στην πράξη να είναι πράγματα που μπορούν να εξηγηθούν απλώς λέγοντας ότι αυτά είναι μελωδικές κινήσεις σε ένα δρόμο. Δηλαδή, ραστ σαζκιάρ, γιατί να το παρουσιάσεις σαν ξεχωριστό δρόμο κι όχι σαν μια κίνηση του δρόμου; Ένα παράδειγμα φέρνω, θα το συζητήσουμε μετά. Θέλω να πω ότι πρέπει να είμαστε πρακτικοί στα θεωρητικά λέγοντας τι; Ραστ, και κάτω από το κεφάλαιο ραστ λέμε όλες τις μελωδικές κινήσεις, δεν υπάρχει λόγος να πέσουμε στη λούμπα των μακάμ και κάθε διαφορετική κίνηση να την ονομάζουμε με άλλο τρόπο. Δεν πάει να ξεκινήσει από ψηλά, δεν πάει να ξεκινήσει από χαμηλά, είναι ραστ, έχεις τις ίδιες συγχορδίες. Δεν υπάρχει λόγος να κάνουμε τα ίδια πράγματα που έκαναν στη θεωρία των μακάμ. Και το λέω γιατί δεν έχει πρακτικό νόημα, δεν το λέω για κάποιον

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

άλλο λόγο, δε θα φτάσουμε να κάνουμε θεωρητικά, όπως είναι τώρα στην ευρωπαϊκή μουσική τρία χρόνια η θεωρία, που για έναν ενήλικα είναι δυν βδομάδες μάθημα, για να απλώσουμε απλώς ένα θεωρητικό σύστημα και να συντηρούνται οι δάσκαλοι και οι σχολές.

Η μεγάλη διαφοροποίηση ωστόσο θεωρώ ότι δεν είναι ο συγκερασμός σ' αυτό το σύστημα αλλά η εμφάνιση της εναρμόνισης. Ενώ στο σύστημα των μακάμ τις περισσότερες φορές υπονοείται το τονικό κέντρο και η μοναδική περίπτωση εναρμόνισης είναι ο ισοκράτης, εάν υπάρχει, εάν ακούγεται, τις πιο πολλές φορές υπονοείται, στους λαϊκούς δρόμους το τονικό και το αρμονικό κέντρο, πιο σωστά το μελωδικό και το αρμονικό κέντρο, γίνονται ξεκάθαρα από την αρχή.

Ας κρατήσουμε σ' αυτό το σημείο αυτούς τους δύο όρους: μελωδικό κέντρο και αρμονικό κέντρο.

Η εναρμόνιση ακολουθεί μια εξέλιξη σε όλες της φάσεις της δημιουργίας του ρεμπέτικου και προσαρμόζεται σε όλους τους τύπους ορχήστρας που εμφανίζονται. Στην ουσία ακολουθούμε και αυτό που είπε ο Ευγένιος πριν, τη χρονολογική σειρά, η οποία παίζει όντως ρόλο. Μαζί μ' αυτήν φυσικά και το βασικό ρυθμικό και αρμονικό πολυφωνικό όργανο, η λαϊκή κιθάρα.

Θα δείξω τώρα μερικούς τύπους συνοδείας και εναρμόνισης που έχω αναγνωρίσει εγώ, αναλύοντας τις περιόδους όσο μπόρεσα γιατί το ρεπερτόριο είναι τεράστιο.

Χρησιμοποιώ ένα μελωδικό παράδειγμα και σε αυτό το μελωδικό παράδειγμα αλλάζω κάθε φορά τον τρόπο εναρμόνισης. Το κάνω αυτό για να είναι πιο προφανείς οι διαφορές (*βάζει να ακουστεί η μελωδία από ένα κομμάτι του Καρίπη, στη συνέχεια βάζει διαδοχικά να ακουστούν οι παρακάτω χρήσεις*):

1. Συνοδεία μόνο με τη χρήση ενός ισοκράτη
2. Συνοδεία με μετακινούμενους ισοκράτες και ενίσχυση ολόκληρων φράσεων της μελωδίας στη χαμηλή περιοχή του οργάνου (με αυτό που λέμε μπασοκίθαρο). Μιλάμε για ένα ρεκομμάτι αυτήν τη στιγμή, στο σι ύφεση που μπαίνει σε ισχυρό μέρος του μέτρου κιόλας έχουμε στο προηγούμενο παράδειγμα ισοκράτη ρε, δηλαδή όλες οι νότες της κλίμακάς μας αναφέρονταν στο ρε, τώρα βλέπουμε ότι ο ισοκράτης μετακινείται και στο σι ύφεση στην πρώτη θέση έχουμε σολ πια, αρχίζει και χρησιμοποιεί τα τονικά κέντρα με διαφορετικό τρόπο.
3. Συνοδεία με χρήση ισοκράτη αλλά και τρίφωνων συγχορδιών (παχύς ισοκράτης στην ουσία)

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

4. Συνοδεία με χρήση ισοκράτη, τρίφωνων συγχορδιών, δημιουργία μπασογραμμών άσχετων με τη μελωδία με μοναδικό σκοπό τη σύνδεση των συγχορδιών, αλλά και ενίσχυση φράσεων της μελωδίας στη χαμηλή περιοχή (πάλι μετακινείται ο ισοκράτης, έχουν μπει τρίφωνες συγχορδίες σαν παχύς ισοκράτης, έχω κάνει γραμμές που είναι άσχετες με τη μελωδία, δηλαδή στην ουσία μια δεύτερη σύνδεση πίσω από την προφανή σύνδεση την πρώτη)
5. Συνοδεία μόνο με συγχορδίες. Διαφορετικό κομμάτι, του Σκαρβέλη. Αυτός ο τύπος εναρμόνισης είναι η ολοκλήρωση ουσιαστικά της τεχνικής της συνοδείας στο ρεμπέτικο τραγούδι. Ενίσχυση της μελωδίας, μπασογραμμές, χωρίς ποτέ φυσικά να αφήνουμε το ρυθμικό γιατί αυτή είναι η βασική μας δουλειά, η ρυθμική υποστήριξη του κομματιού, αλλά και συμμετοχή πια στη σύνθεση μέσα, δηλαδή το συνοδευτικό όργανο, το όργανο που παίζει την εναρμόνιση, παίρνει πια γραμμές και ενορχήστρωτικά μέσα στο κομμάτι (ακούμε πρώτα μόνο τη μελωδία, μετά μόνο τη συνοδεία, για ενίσχυση της μελωδίας, με φράση δικιά της, τής κιθάρας, διπλασιασμός, φράση της κιθάρας, διπλασιασμός. Ακούμε τώρα και τα δύο μαζί).
6. Συνοδεία με συγχορδίες, μπασογραμμές σύνδεσης των συγχορδιών αλλά και ενίσχυση ολόκληρων φράσεων της μελωδίας
7. Συνοδεία με συγχορδίες, μπασογραμμές σύνδεσης των συγχορδιών, ενίσχυση ολόκληρων φράσεων της μελωδίας αλλά και συμμετοχή στην ενορχήστρωση με δημιουργία μελωδικών φράσεων.

Εδώ θα πρέπει να κάνουμε μια πολύ σημαντική παρατήρηση. Παρατηρούμε ότι σε μια μελωδία που δεν αλλάζει, οι τρόποι εναρμόνισης είναι διαφορετικοί και είναι όλοι σωστοί σύμφωνα πάντα με το μοναδικό θεωρητικό εργαλείο που έχουμε στα χέρια μας, αυτό της «δυτικής αρμονίας», δεν έχουμε άλλο εργαλείο για να ερμηνεύσουμε το θέμα των συγχορδιών.

Εάν θέλαμε να δώσουμε έναν απλό ορισμό για τα τροπικά συστήματα, με δύο λέξεις θα λέγαμε ότι είναι αυτά τα συστήματα που δίνουν έμφαση στην ανάπτυξη της μελωδίας και ιδιαίτερη έμφαση στο ειδικό βάρος κάθε βαθμίδας της κλίμακας. Το ποιά είναι η θέση κάθε βαθμίδας, μας το προσδιορίζει το τονικό κέντρο. Τι κάνει λοιπόν η εναρμόνιση; Κάθε συγχορδία που μπαίνει, τη στιγμή που μπαίνει και στη θέση που μπαίνει, αλλάζει προσωρινά το τονικό κέντρο, και κατά συνέπεια τη θέση των βαθμίδων σε σχέση με αυτό, άρα και το ειδικό τους βάρος. Στην ουσία λοιπόν διαφοροποιεί το ειδικό βάρος όλης της μελωδίας. Αυτό εάν συνδυαστεί και με τον τρόπο που θα παιχτούν οι συγχορδίες στο ρυθμό που κάθε φορά έχουμε, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο θα επιλέξω να παίξω, καταλαβαίνουμε ότι η εναρμόνιση και ο τρόπος που αυτή θα παιχθεί διαμορφώνουν κάθε φορά σε

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

πολύ μεγάλο βαθμό την αισθητική της εκτέλεσης. Το «ήθος» της θα μπορούσαμε να πούμε, το οποίο δεν μπορεί κάθε φορά να είναι το ίδιο.

(Ηχητικό παράδειγμα με διάφορους από τους παραπάνω τρόπους, Μάρκος, Εφουμέρναμε ένα βράδυ, με αυτό το παράδειγμα θέλω να δείξω ότι οι σωστές συγχορδίες που μπορούν να μπουν είναι πάρα πολλές, οι επιλογές που έχουμε σε κάθε κομμάτι, π.χ. ντουζένι, μετακινούμενο ντουζένι, είναι εξτρίμ το παράδειγμα για τα αυτιά ενός ακροατή που ακούει αυτή τη μουσική, αλλά θεωρητικά είναι σωστή αυτή η εναρμόνιση, στο σολ που παίζει η μελωδία μπορώ να βάλω μι ύφεση ματζόρε, είναι συγχορδία που έχω, μπορώ να βάλω ντο-, μπορώ να βάλω σολ-, μπορώ να βάλω και ρε αν λειτουργήσω με την έννοια του ισοκράτη. Αυτό που συμβαίνει όμως και μας χτυπάει στ' αυτιά τι είναι; Ότι κάθε φορά αυτό το σολ που μπαίνει στη μελωδία μου αποκτά άλλη σχέση με το τονικό κέντρο που δίνω εγώ παίζοντας τη συγχορδία. Όταν παίξω ρε το κάνω τέταρτη στη συγχορδία μου, όταν παίξω μι ύφεση αυτό το σολ το κάνω τρίτη στη συγχορδία μου, αν παίξω ντο που είναι σωστό το κάνω πέμπτη στη συγχορδία μου, οπότε αυτό το σολ αποκτά άλλο ειδικό βάρος σε σχέση με αυτήν τη συγχορδία που επιλέγω να βάλω εγώ. Γι' αυτό λέω ότι η εναρμόνιση στην ουσία αλλάζει, μπορεί να αλλάξει το «ήθος» της σύνθεσης, συνολικά. Φανταστείτε τώρα όλο αυτό το πράγμα να το κάνει κι αυτός που παίζει τη μελωδία, να επιλέξει δηλαδή ένα τρόπο «ανήθικο» σε σχέση με αυτό που έχουμε συνηθίσει να ακούμε, δεν είναι λάθος, είναι άλλος τρόπος. Αυτό βέβαια το σωστό ή λάθος και κατά πόσο μπορούμε να το κάνουμε μπορούμε να κάνουμε μια άλλη ημερίδα που θα είναι 24ωρη για να το συζητάμε όσο χρειαστεί).

Συμπερασματικά λοιπόν να πούμε ότι σωστές εναρμονίσεις μπορεί να υπάρχουν πολλές. Καλές σίγουρα πολύ λιγότερες αλλά ιδανική για κάθε περίπτωση είναι μία και αυτή εξαρτάται από την αισθητική των μουσικών αλλά και από τις ανάγκες της κάθε στιγμής. Από το τι συναίσθημα θέλουμε να προκαλέσουμε στους ακροατές. Η πρώτη εκτέλεση δεν πρέπει να θεωρείται «ιερό τοτέμ», μιας και όλοι όσοι έχουμε περάσει από τη δισκογραφία ξέρουμε πολύ καλά ότι η αποτύπωση ενός ηχογραφήματος αποτελεί μόνο μια «φωτό» της στιγμής. Καλής ή λιγότερο καλής, κάποιες φορές και μαγικής. Δεν παύει όμως να είναι μια στιγμή που έχει αποτυπωθεί και μάλιστα φανταστείτε σε συνθήκες πολύ πιο δύσκολες παλιότερα που δεν είχαν την επιλογή ενδεχομένως να διορθώσουν κάτι που δεν πήγε καλά στην ηχογράφηση, το αφήσαν απλώς γιατί μπορεί να περνούσε, εδώ τώρα αφήνουμε πράγματα στους δίσκους που περνάνε, εννοώ δε θα ενοχλήσουν, έχει συμβεί έτσι στην ηχογράφηση και περνάει γιατί μας δίνει μια άλλη εκδοχή ενός πράγματος που δεν είχαμε φανταστεί, στην καλύτερη περίπτωση, στη χειρότερη μπορεί να βαριόμαστε να το διορθώσουμε.

Στο προηγούμενο παράδειγμα είδαμε μια φράση του Μάρκου που αναπτύσσεται ουσιαστικά σε ένα πεντάχορδο χιτζάζ με μια ιδιαίτερη χρωματική κίνηση στην ελαττωμένη 5^η βαθμίδα. Αυτό κά-

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

πώς λέγεται στα μακάμ σίγουρα. (*Κοιτά τον Ευγένιο*) Όχι; Ελάττωση της 5^{ης} βαθμίδας; Έτσι το λέμε κι εμείς. Δεν έχει κανένα όνομα; Μπεστινγκιαζί; Ή κάτι τέτοιο; (*γέλια*) Καλά, δεν έχει.

Οι συγχορδίες που χρησιμοποίησα ήταν οι συγχορδίες της 1^{ης} της 4^{ης} της 7^{ης} και της 2^{ης} βαθμίδας. Εάν παρατηρήσουμε το ρεπερτόριο θα δούμε ότι στη συντριπτική πλειοψηφία των μελωδιών που είναι γραμμένες στον δρόμο χιτζάζ, αυτές είναι οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται. Εάν όχι όλες, κάποιες από αυτές. Αυτό συμβαίνει με όλους τους λαϊκούς δρόμους και, τις χρηστικές συγχορδίες που αναγνωρίζαμε σε κάθε λαϊκό δρόμο, τις ονομάζαμε κύριες συγχορδίες. Δηλαδή, αναλύοντας το ρεπερτόριο βλέπαμε ότι στο 99,9% των τραγουδιών χιτζάζ είχαμε αυτές τις συγχορδίες, οπότε τις είπαμε κύριες συγχορδίες. Γιατί όμως χρησιμοποιούνται αυτές οι συγχορδίες και όχι άλλες; Σίγουρα η απάντηση δεν είναι γιατί αυτές μας παραδώσανε οι μεγάλοι μάστορες. Οι μεγάλοι μάστορες έβαζαν αυτές τις συγχορδίες για κάποιο λόγο. Θα προσπαθήσω με λίγα λόγια να περιγράψω το τι θεωρώ ότι συμβαίνει.

Ένα ερώτημα θέλω μόνο να θέσω πριν προχωρήσω: αν στην παρουσίαση των δομών των τετραχόρδων υπάρχει νόημα να παρουσιάζονται δομές που δεν έχουν καθαρή τέταρτη, εννοώ ας πούμε τετράχορδο σαμπά, σα δομικό στοιχείο σε κλίμακες δε χρησιμοποιείται, τουλάχιστον στη θεώρηση των πραγμάτων που έχω εγώ, οπότε δεν ξέρω αν έχει νόημα να παρουσιάζονται πια αυτά τα τετράχορδα. Σίγουρα τα τρίχορδα έχουν νόημα παρουσίασης γιατί εξηγούν πολλές κινήσεις μέσα στις κλίμακες, κι αυτό Σπύρο μπορούμε να το συζητήσουμε αν υπάρχει κι ενδιαφέρον, τα τρίχορδα και τα τετράχορδα είναι που εξηγούν τις κινήσεις μέσα στις κλίμακες και όχι διαφορετικό όνομα. Θα πρότεινα δηλαδή να γίνεται παρουσίαση μόνο των πενταχόρδων και να έχουν χρηστικότητα μόνο τα τετράχορδα που έχουν καθαρή τέταρτη, αυτά χρησιμοποιούμε τουλάχιστον μέχρι τώρα στη δομική σύνδεση των δρόμων.

Για χάρη της «μιαρής» κωδικοποίησης θα αριθμήσω μερικά συμπεράσματα.

1. Οι λαϊκοί δρόμοι πάντα αποτελούνται από ένα τετράχορδο και ένα πεντάχορδο ή το αντίστροφο και αυτά είναι πάντοτε «συνημμένα», δηλαδή η τελευταία νότα της πρώτης υπομονάδας είναι η πρώτη νότα της επόμενης. Το είδος της πρώτης υπομονάδας καθορίζει και το είδος όλης της κλίμακας. Θα μπορούσαμε να ονομάσουμε αυτές τις υπομονάδες σαν «πρωτεύοντες χώρους», να φανταστούμε τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα σαν χώρους που μπορούμε να κινηθούμε μελωδικά.

2. Πάντα τους δρόμους τους εξετάζουμε σε πλήρη ανάπτυξη αφού δηλαδή προθέσουμε ένα 4χ ή 5χ πάνω από την οκτάβα και ένα 4χ ή 5χ κάτω από την βάση. Οι ένθεν και ένθεν υπομονάδες αλλά και αυτές που δημιουργούνται ενδιάμεσα, από τη σύνδεση των δομικών τετράχορδων και πεντα-

χόρδων θα μπορούσαν να ονομαστούν «δευτερεύοντες χώροι». Δηλαδή αφού συνδεθούν οι δύο δομές που μας δίνουν την κλίμακα, κι αφού προσθέσουμε κάτω από τη βάση και πάνω από την οκτάβα, δημιουργούνται και άλλες υπομονάδες μέσα. Στην ανάλυση του ρεπερτορίου, το οποίο ποτέ δεν πρέπει να το αφήνουμε απ' έξω, χρησιμοποιούμε μόνο τις χρηστικές μονάδες, γιατί σχηματίζονται πάρα πολλές εκεί μέσα, πρέπει να δούμε ποιες είναι χρηστικές σε κάθε δρόμο και να τις ορίσουμε. Αυτό θέλει πάρα πολλή δουλειά γιατί το ρεπερτόριο είναι τεράστιο. Έχουμε έναν μπούσουλα αυτή τη στιγμή αλλά θέλει πολλή δουλειά ακόμη. Τα λέω έτσι γιατί θεωρώ ότι είναι στη λογική αυτού του θεωρητικού συστήματος που πιστεύω ότι πρέπει να γίνει.

3. Η δομή που προτείνουμε για κάθε δρόμο θα πρέπει να δικαιολογεί σε κάθε περίπτωση τις κύριες συγχορδίες του. (*Παράδειγμα χιτζάζ*)

Στο παράδειγμα βλέπουμε πως θα μπορούσαμε να αναφέρουμε σαν δομή το 5χ χιτζάζ - 4χ ουσάκ λα, σι ύφεση, ντο, ρε, όπως λέμε το ουσάκ πλέον. Επειδή όμως η ανάλυση του ρεπερτορίου μέχρι τώρα τουλάχιστον δε μας έχει δώσει σε συνθέσεις την 5^η μινόρε σα χρηστική συγχορδία (δηλαδή το 4χ ουσάκ με αρμονικό κέντρο την 5^η βαθμίδα ενεργοποιείται πολύ σπάνια) σε περιβάλλον χιτζάζ, προτιμούμε αυτήν τη δομή γιατί μας εξηγεί τη συγχορδία τις 4^{ης} βαθμίδας. Ακόμη και τις κινήσεις ραστ από την 4^η πρέπει να τις ερμηνεύσουμε με τη λογική των μετακινούμενων κατά τη φορά της μελωδίας βαθμίδων όπως είναι η 6^η βαθμίδα, γιατί πρώτη μας προτεραιότητα πρέπει να είναι η δικαιολόγηση των συγχορδιών. Θεωρώ ότι οι συγχορδίες σ' αυτό το σύστημα των λαϊκών δρόμων και στο θεωρητικό σύστημα που πρέπει να γίνει, δεν πρέπει όχι μόνο να αγνοήσουν το κομμάτι της εναρμόνισης και το συγχορδιακό αλλά ίσα ίσα θα πρέπει να είναι πρωτεύον αυτό το θέμα. Θα πρέπει δηλαδή μέσα από αυτό το σύστημα και με κεντρικό άξονα το αρμονικό σύστημα, τις συγχορδίες δηλαδή, να ερμηνευτεί και όλο το μελωδικό σύστημα, ενδεχομένως και με διαφοροποιήσεις από το σύστημα των μακάμ. Δεν είναι απαραίτητο να ακολουθήσουμε απαρέγκλιτα τη θεωρία των μακάμ, και στην κινησιολογία ακόμη και στη δομή.

4. Δεν μπορεί να έχουμε κύρια συγχορδία σε βαθμίδα που προκύπτει από τη φορά της μελωδίας (όπου υπάρχουν μετακινούμενες βαθμίδες). Είναι κάποιες βαθμίδες στις κλίμακες που ακολουθούν τη φορά της μελωδίας, δηλαδή ανεβαίνοντας είναι ψηλά κατεβαίνοντας είναι χαμηλά. Δεν μπορεί να έχουμε κύρια συγχορδία σε τέτοια βαθμίδα. Αν υπάρχει, που υπάρχει στο σαμπά, τώρα μπαίνουμε σε πολύ εξειδικευμένα πράγματα, στην 6^η βαθμίδα του σαμπά που υπάρχει μια συγχορδία κύρια με τη λογική ότι τη συναντάμε συχνά, δεν είναι συγχορδία του σαμπά εκείνη η συγχορδία. Αν παίζω δηλαδή από ρε ένα σαμπά και έχω σι ύφεση μινόρε που τη χρησιμοποιώ (φέρτε στο μναλό σας τον Παπατζή του Παπάζογλου), αυτή η 6^η συγχορδία εκεί πέρα δεν είναι 6^η του σαμπά, στην ουσία είναι τέταρτη του χιτζάζ, που υπάρχει στην τρίτη βαθμίδα. Και γενικώς το χιτζάζ όπου

υπάρχει σα δομή από εκεί και μετά τα σαρώνει όλα, και στη μελωδία και στην αρμονία. Δηλαδή το μόνο πράγμα που πρέπει να συζητήσουμε είναι η δομή του σαμπά, γιατί ούτε οι συγχορδίες του ερμηνεύονται, μια ερμηνεία που θα μπορούσε να δοθεί στο σαμπά θα ήταν ας πούμε τρίχορδο σαμπά με εξάχορδο χιτζάζ αλλά δεν υπάρχει, κι είναι ο μόνος δρόμος που είναι εξαίρεση σε ένα από τα πράγματα που θα πω παρακάτω.

Ας δούμε λίγο το παράδειγμα του νιαβέντ:

Υπάρχει και γι' αυτόν το δρόμο σύγχυση σχετικά με την ονομασία του. Επειδή το ομώνυμο μακάμ έχει τη διάταξη του αρμονικού μινόρε, υπάρχει η πρόταση ο δρόμος νιαβέντ να ταυτίζεται με το αρμονικό μινόρε και συνεπώς να μην υπάρχει καθόλου στην ορολογία ο όρος αρμονικό μινόρε. Αυτό κατ' εμέ είναι λίγο ενάντια στην εξωστρέφεια του θεωρητικού συστήματος που πιστεύω ότι πρέπει να έχουμε γιατί το αρμονικό μινόρε είναι μια κλίμακα που χρησιμοποιείται παγκόσμια κι ό, τι κοινό μπορούμε να βρούμε με τους απ' έξω νομίζω ότι πρέπει να το χρησιμοποιήσουμε. Την ίδια στιγμή ο δρόμος νιαβέντ ταυτίζεται με το μακάμ νεβεσέρ το οποίο όμως σαν όνομα δρόμου στις μαρτυρίες των παλιών λαϊκών μουσικών δεν αναφέρεται σχεδόν καθόλου, δεν είχε χρηστικότητα. Όσο εγώ πρόλαβα και με όσους μουσικούς παλιούς έχω εγώ μιλήσει το νεβεσέρ σα δρόμο δεν το είχαν χρησιμοποιήσει ποτέ. Οπότε κι αυτή είναι μια απόφαση που πρέπει να πάρουμε αν θα χρησιμοποιήσουμε το εθιμικό δίκαιο στην ονοματολογία!

Η αλήθεια είναι ότι αυτές οι δύο κλίμακες έχουν πολύ στενή σχέση, αφού σχεδόν όλα τα νιαβέντ κομμάτια κάποια στιγμή χαμηλώνουν την 4^η βαθμίδα τους και μετατρέπονται σε αρμονικό μινόρε, έχουμε και κύρια συγχορδία εκεί πέρα. Γιατί, λοιπόν, δεν κρατάμε μόνο την κλίμακα του αρμονικού μινόρε με οποιαδήποτε ονομασία ώστε να παρουσιάζουμε το νιαβέντ, την αυξημένη 4^η ως μελωδική κίνηση του αρμονικού μινόρε; Αυτό δεν μπορούμε να το κάνουμε αφενός γιατί υπάρχουν πάρα πολλά κομμάτια που είναι γραμμένα μόνο σε αρμονικό μινόρε, χωρίς να κάνουν αυτήν την κίνηση, κι αφετέρου στο νιαβέντ, στην 4^η βαθμίδα, έχουμε κύρια συγχορδία, έχουμε τη ντιμινούίτα. Η απάντηση έχει να κάνει και πάλι με τις κύριες συγχορδίες, οι οποίες παίζουν πρωταρχικό ρόλο στη δική μου θεώρηση. Δεν μπορεί σε ένα δρόμο που έχει τη συγχορδία της αυξημένης 4^{ης} βαθμίδας του ως κύρια συγχορδία να πούμε ότι αυτή είναι τυχαία κίνηση. Άλλωστε, το αρμονικό μινόρε υπάρχει ως αυτόνομη κλίμακα και μάλιστα πολλά κομμάτια είναι γραμμένα αποκλειστικά και μόνο σε αυτήν την κλίμακα.

Στο αρμονικό μινόρε ή στο νιαβέντ έχουμε ένα 5χ νικρίζ κι ένα 4χ χιτζάζ. Αυτό που συμβαίνει με το νικρίζ είναι ότι ακούμε πάντα τη ντιμινούίτα, έχουμε ας πούμε ρε, μι, φα, σολ#, λα, αυτό είναι το νικρίζ μας. Σ' αυτό το σολ# είτε παίζω νιαβέντ είτε είναι κίνηση από αρμονικό μινόρε και αυξήσει τη 4^η, η ντιμινούίτα αυτή είναι πάρα πολύ χρηστική, ακόμη και στο χιτζάζ, παρόλο που δεν

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

το έχουμε σαν κύρια συγχορδία λόγω των 4χορδων και των 5χορδων, αν θέλουμε να τη χρησιμοποιήσουμε τη χρησιμοποιούμε μια χαρά. Αν σκεφτόμαστε χιτζάζ είναι η ντιμινουνίτα που έχω στη 2^η βαθμίδα του χιτζάζ ή στην έβδομη, αλλά στην ουσία όλα αυτά είναι ένα πράγμα, είναι μια ντιμινουνίτα που προκύπτει από το πεντάχορδο νικρίζ. Φανταστείτε το λίγο: ρε, μι, φα, σολ#, λα. Στην ουσία υπάρχει μια ντιμινουνίτα που την ακούμε αλλά δεν την βλέπουμε, γιατί ακούω δύο μικρές συνεχόμενες τρίτες, ακούω το ρε, μι, φα που είναι μικρή τρίτη κι ακούω και το φα, σολ# που ναι μεν είναι αυξημένη δεύτερη, αλλά εγώ αυτό που ακούω είναι μικρή τρίτη. Την ντιμινουνίτα την ακούω αλλά δεν τη βλέπω. Σε κάποιους δρόμους, στο νικρίζ ας πούμε, στην άνοδο του νικρίζ, βγαίνει και θεωρητικά, αλλά στο νιαβέντ δε βγαίνει, παρόλο που την έχω τη ντιμινουνίτα και τη χρησιμοποιώ.

Χρειάζεται λοιπόν να λύσουμε τέτοια θεωρητικά αδιέξοδα που προκύπτουν, όταν κάνουμε τρίφωνη εναρμόνιση στους λαϊκούς δρόμους, δηλαδή ένα εργαλείο δυτικής μουσικής το εφαρμόζουμε σε ένα σύστημα που υποστηρίζει μονοφωνία στην ουσία, πάντα σε θεωρητικό επίπεδο γιατί σε πρακτικό έχουν λυθεί ήδη, δεν το συζητάμε, το ρεπερτόριο το έχουμε και το ακούμε, δε μας ενοχλεί τίποτα, είτε συγκερασμένα είτε μη συγκερασμένα, εδώ παίξαμε τσιμπητή κιθάρα και γιαϊλί ταμπούρ, πιο μη συγκερασμένο όργανο με πιο συγκερασμένο δε γίνεται, και δε νομίζω ότι ενοχλεί κάποιον το αν είναι λίγο πιο χαμηλό. Κι ο Μαυροειδής ο ίδιος λέει ότι τα διαστήματα, το πώς θα παιχτούν τελικά, μόνο οι μουσικοί μεταξύ τους το αποφασίζουν, κανένα θεωρητικό σύστημα δε θα σου πει πώς θα το παίξεις.

Η τρίφωνη εναρμόνιση στους λαϊκούς δρόμους παρουσιάζει ορισμένα θεωρητικά αδιέξοδα μιας και εφαρμόζουμε κανόνες της ευρωπαϊκής μουσικής (που υποστηρίζει την πολυφωνία) σε τροπικές κλίμακες (που υποστηρίζουν την μονοφωνία).

Όλα αυτά βέβαια, ξαναλέω, σε θεωρητικό επίπεδο γιατί το πρακτικό πρόβλημα έχει ήδη λυθεί από τους παλιότερους μουσικούς. Η θεωρία όπως πάντα ακολουθεί και προσπαθεί να εξηγήσει την πράξη. Προκειμένου να λύσουμε τα αδιέξοδα που προκύπτουν λόγω της τροπικής δομής των λαϊκών δρόμων πρέπει να κάνουμε ορισμένες «μόντες» (από το modify και όχι από το modes) και να αποδεχτούμε σαν αξίωμα ότι:

5. Οι τονικές συγχορδίες των τετραχόρδων και πενταχόρδων που αποτελούν τη δομή ενός δρόμου, αλλά και που προκύπτουν απ' την ανάπτυξη του πάνω από την οκτάβα και κάτω από τη βάση, είναι κανονικές τρίφωνες συγχορδίες άσχετα απ' τη θέση που βρίσκεται η 5^η βαθμίδα τους.

Πάρτε για παράδειγμα τον καρσιγάρ. Αν δείτε, στην τονική του καρσιγάρ σα δρόμου έχω ρε, φα, και λα ύφεση, δηλαδή η τονική συγχορδία αυτού του δρόμου θα έπρεπε να είναι ντιμινουνίτα. Εν-

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

νοείται ότι δεν είναι ντιμινούίτα, ρε μινόρε είναι η τονική του. Κι αυτό πρέπει να το εφαρμόσουμε σε όλες τις βάσεις των δομικών τουλάχιστων 4χορδων και 5χορδων που αποτελούν τις κλίμακες.

Η δομή του είναι τετράχορδο ουσάκ και πεντάχορδο χιτζάζ. Αν ακολουθήσουμε τον κανόνα της αρμονίας και πάρουμε την I την III και την V βαθμίδα, η συγχορδία που προκύπτει είναι η ρε μινόρε ύφεση 5. Αυτή η συγχορδία δεν χρησιμοποιείται στην παραδοσιακή μουσική και φυσικά η τονική συγχορδία της κλίμακας είναι η ρε μινόρε. Πρέπει να σκεφτόμαστε τις συγχορδίες σαν παχιούς ισοκράτες που στην ουσία μας ανοίγουν μια πόρτα για ένα χώρο. Ορίζουν ένα χώρο και δεν αναφέρονται μόνο σ' αυτό που συμβαίνει την στιγμή που μπαίνουν αλλά και σ' αυτά που πρόκειται να συμβούν.

(Οργανικό Μάρκου Βαμβακάρη: Μη με πεισματώνεις)

Οι συγχορδίες που βάζει ο Μάρκος στην πρώτη εκτέλεση είναι αυτές (πάνω γραμμή), τις οποίες ομολογώ δεν μπορώ να τις καταλάβω όλες: ρε – στο ρε, πολύ σωστά, λα+ με μι στο μπάσο, πολύ σωστά ενισχύει τη μελωδία, ρε – στο φα, ρε μινόρε με φα στο σολ, αυτό βάζει στην πρώτη εκτέλεση. Και μετά στο λα ύφεση που υπάρχει εκεί, βάζει λα+, βάζει την 5^η για να ρθεί στο ρε – πάλι, βάζει δηλαδή την 5^η για να κάνει την κατάληξη. Εν πάσει περιπτώσει αυτό που συμβαίνει εκείνη τη στιγμή, ενώ έχει λα ύφεση στη μελωδία παίζει λα+, δεν ενοχλεί κανέναν. Η από κάτω η εναρμόνιση είναι αυτή που θα έκανα εγώ. Στην οποία βάζω ρε στο ρε, λα+ με μι μπάσο στο μι για να ενισχύσω τη μελωδία, ρε – με φα για την ίδια λογική, να ενισχύσω τη μελωδία και εδώ τώρα επειδή ξέρω τι θα ακούσω βάζω σολ+. Το σολ+ εκεί δεν έχει καμία λογική αν δεις την παρτιτούρα ή αν δεν ξέρεις την εξέλιξη της μελωδίας, γιατί το σολ+ μου δηλώνει ότι αυτό που θα ακούσω μετά θα έχει να κάνει με κάτι ματζόρε, στην συγκεκριμένη περίπτωση χιτζάζ γιατί είναι καρσιγάρη κλίμακα μου σ' εκείνο το σημείο. Οπότε βάζοντας εγώ αυτό το σολ στην ουσία υποδηλώνω και τι πρόκειται να συμβεί ενώ η μελωδία δεν το δείχνει μέχρι εκείνη τη στιγμή. Μετά στο λα ύφεση, στο λα, σολ, φα, λα, σολ, φα, αυτήν τη φράση επιλέγω να την ορίσω σα νικρίζ φράση, βάζω φα – δηλαδή, λα ύφεση, σολ, φα, και κάνω την κατάληξη στο λα ύφεση επιλέγοντας όμως να βάλω το λα+ σε μια φράση που έχει 16^α λα ύφεση, σολ, φα, μι, δηλαδή τη λα7, το μι και το σολ τα έχω σ' εκείνη τη μικρή φράση κι επιπλέον κάνω και την κατάληξη, το 5-1, την πτώση, την τέλεια πτώση, μόνο για να δείξω ότι αυτό το οχτάμετρο έχει τελειώσει, δείχνω την πτώση της μελωδίας.

6. Η μόνη περίπτωση που κύρια συγχορδία βρίσκεται σε βαθμίδα που δεν αποτελεί βάση τετραχόρδου η πενταχόρδου είναι η περίπτωση που υπάρχει στη δομή του δρόμου το πεντάχορδο νικρίζ άρα και η συνεπαγόμενη από αυτό ντιμινούίτα.

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

(παράδειγμα ντιμινουίτας)

Αυτή η ντιμινουίτα, παρ' όλο που στον νικρίζ προκύπτει απ' την κλίμακα, στην ουσία είναι συγχορδία της τονικής και τη βρίσκουμε οπουδήποτε υπάρχει σαν δομική υπομονάδα το 5χ νικρίζ. Αυτό συμβαίνει γιατί το διάστημα της τονικής από την 3^η βαθμίδα, είναι διάστημα μικρής τρίτης και η απόσταση της 3^{ης} από την 4^η βαθμίδα, παρ' όλο που είναι τυπικά διάστημα αυξημένης δεύτερης στην πράξη αυτό που ακούμε είναι 1½ τόνος, δηλαδή μικρή τρίτη. Το άκουσμα δύο συνεχόμενων μικρών τρίτων, μας επιτρέπει τη χρήση της ντιμινουίτας στην λαϊκή και παραδοσιακή μουσική. Τη ντιμινουίτα στο νικρίζ πρέπει να τη σκεφτόμαστε πάντα σα ντιμινουίτα της τονικής. Ντο νικρίζ έχω; Ντο είναι η ντιμινουίτα, άσχετα αν τη μεταφέρω εγώ όπου με βολεύει, στην περίπτωση του νικρίζ του δρόμου δεν μπορώ να τη βάλω στην τονική γιατί στην τονική πρέπει νά 'χω τρίφωνη συγχορδία, οπότε επιλέγω να τη βάλω στην 4^η αυξημένη γιατί αν τη μεταφέρω μικρές τρίτες μπαίνει εκεί. Ντο, μι ύφεση, φα δίεση.

Έτσι οδηγούμαστε στο δεύτερο αξίωμα που πρέπει να αποδεχτούμε:

7. Η ντιμινουίτα αν και τετράφωνη συγχορδία (dmin7 είναι κανονικά αλλά αυτό που παίζουμε εμείς στην κιθάρα είναι 4 φωνές διαφορετικές στη λαϊκή και παραδοσιακή μας μουσική), χρειαζόμαστε μόνο 3 φωνές για να τη σχηματίσουμε.

Ο ορισμός της ντιμινουίτας είναι 1ύφεση3ύφεση5διπλήγύφεση7, αλλά εγώ στη λαϊκή μουσική για να χρησιμοποιήσω ντιμινουίτα παρόλο που παίζω 4 φωνές θέλω 3 για να την επιλέξω. Δύο μικρές τρίτες, δηλαδή, αν ακούσω, βάζω ντιμινουίτα, γιατί η έννοια της μινόρε ύφεση5 συγχορδίας που είναι αυτό στην ουσία, ντο, μι ύφεση, σολ ύφεση είναι μινόρε ύφεση 5 αυτή η συγχορδία, δε χρησιμοποιείται στη λαϊκή μουσική, ντιμινουίτα χρησιμοποιούμε. Στο παραπάνω παράδειγμα δηλαδή η τονική μας συγχορδία θα μπορούσε να είναι ντιμινουίτα αλλά λόγω της θέσης της (τονική) τη χρησιμοποιούμε σαν καθαρή τρίφωνη μινόρε συγχορδία.

8. Οι βάσεις των τετραχόρδων και πενταχόρδων που αποτελούν μια κλίμακα είναι πάντοτε και βάσεις κύριων συγχορδιών του δρόμου με εξαίρεση τον δρόμο σαμπά.

9. Κύριες συγχορδίες είναι οι συγχορδίες που σχηματίζονται με τονική τις βάσεις των τετραχόρδων και πενταχόρδων που προκύπτουν σε μια κλίμακα, εάν την εκτείνω πάνω απ' την οκτάβα και κάτω απ' τη βάση της, και είναι οι ελάχιστες συγχορδίες που μπορώ να χρησιμοποιήσω για να εναρμονίσω όλες τις νότες της κλίμακας, ορίζοντας κάθε φορά τον «χώρο» που αυτές ανήκουν.

Αυτό είναι το καλύτερο που σκέφτηκα. Τι εννοώ: στην περίπτωση του χιτζάζ, έχω την κλίμακά μου και την πρώτη φορά το ρε το εναρμονίζω με ρε, το μι ύφεση με ντο— με μι ύφεση στο μπάσο, το φα# με ρε+, το κάνω τρίτη του χιτζάζ δηλαδή, το σολ το θεωρώ σαν τονική του μινόρε, το λα σαν πέ-

**Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017**

μπτη του χιτζάζ, της βάσης μου δηλαδή, το σι ύφεση σαν τρίτη του μινόρε, δίνω δηλαδή σε κάθε βαθμίδα μια θέση στο χώρο. Κι είναι οι ελάχιστες συγχορδίες που μπορώ να χρησιμοποιήσω για να εναρμονίσω όλες τις βαθμίδες της κλίμακας αλλά και να ορίσω και τους χώρους που έχουν αναπτυχθεί όταν έχω δομήσει την κλίμακα. Δεν μπορώ να αγνοήσω κάποιο χώρο από αυτούς που έχουν δομηθεί.

10. Οι καταληκτικές συγχορδίες των δρόμων εξαρτώνται άμεσα από τον προσαγωγέα. Η απόσταση προσαγωγέα-τονικής ορίζει και το πώς θα κλείνει ένας δρόμος. Εάν η απόσταση είναι μεγάλη έβδομη, έχω ημιτόνιο, η κατάληξη γίνεται με την χρήση της 5^{ης} και 1^{ης} βαθμίδας. Εάν η απόσταση είναι τόνος, η κατάληξη γίνεται με την χρήση της 7^{ης} και 1^{ης} βαθμίδας.

Στο παραπάνω παράδειγμα δηλαδή θα κλείναμε με 7^η-1^η (Cm-D).

Όλα αυτά βέβαια ισχύουν μέχρι κάποιος να τα αναιρέσει δημιουργώντας κάτι άλλο από τα μέχρι τώρα συνηθισμένα ή απλώς να επιβεβαιώσει τον κανόνα δημιουργώντας μιαν εξαίρεση.

(Ηχητικό: Εσύ μου πήρες τη χαρά)

Εδώ ο Τσιτσάνης κάνει προφανώς το δεύτερο. Αυτό βέβαια μπορεί να είναι η εξαίρεση και δεν ξέρω αν συμβαίνει στα μακάμ αυτή η κίνηση αλλά εδώ βάζοντας τις συγχορδίες αυτές που έβαλε, σαν ουσάκ στη βάση του δηλαδή, έχει αλλάξει όλο το «ήθος». Θα μπορούσε άνετα να βάλει ας πούμε την τονική, το οποίο ήταν τελείως άλλο άκουσμα, αλλά Τσιτσάνης ήταν αυτός.

Τελειώνοντας θα ήθελα να πω το εξής. Βρισκόμαστε πια σε αρκετή χρονική απόσταση από την εποχή της δημιουργίας του ρεμπέτικου. Σε ό,τι αφορά την εναρμόνιση, έχουμε στα χέρια μας όλα τα εργαλεία που αναπτύχθηκαν κατά την περίοδο της εξέλιξης του είδους και μπορούμε να τα χρησιμοποιήσουμε κατά βούληση, ανεξάρτητα από την πρώτη εκτέλεση. Εννοώ ότι βρισκόμαστε στο 2017, έχουμε αναλύσει όλες τις τεχνικές υποτίθεται που έχουν αναπτυχθεί, τουλάχιστον στο κομμάτι της εναρμόνισης, από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα μέχρι το 1955 και αυτήν την τεχνική τώρα την κατέχουμε συνολικά. Κάθομαι εγώ ένας κιθαρίστας το 2017 και υποτίθεται πως ξέρω ό,τι έχει κάνει η λαϊκή κιθάρα. Ο τρόπος λοιπόν που θεωρώ ότι πρέπει να επιλέξω για να παίξω ένα κομμάτι που γράφτηκε το 1910 δεν είναι απαραίτητα ο τρόπος που γράφτηκε το 1910, μπορώ να χρησιμοποιήσω μια τεχνική που κορύφωσε ο Σκαρβέλης το 1937 ή ο Χιώτης το 1955. Μπορούμε να σκεφτούμε ότι ο τρόπος που δουλεύει όλη η τεχνική της λαϊκής κιθάρας με τον τρόπο που ενισχύει τη μελωδία και με τον τρόπο που χρησιμοποιεί τις συγχορδίες, στην ουσία δημιουργεί μια δεύτερη τροπική σύνθεση που υποστηρίζει την κυρίαρχη μελωδία.

Θεωρώ ότι το ρεμπέτικο είναι ένα σπουδαίο είδος λαϊκής τέχνης. Σκοπός της τέχνης είναι η δημιουργία συναισθημάτων. Σημαντική δεξιότητα του μουσικού είναι να διαβάζει τις συνθήκες και να δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις ώστε να επικοινωνήσει με το κοινό και να μπορέσει να

του μεταφέρει όλο το συναισθηματικό φορτίο που αυτός κουβαλάει. Που κάθε φορά είναι άλλο. Δεν είναι ζητούμενο η αναπαράσταση. Ούτε η συναρμολόγηση τεχνικών. Το ζητούμενο είναι να καταφέρνουμε να μετουσιώνουμε την τεχνική σε καλλιτεχνία.
Σας ευχαριστώ πάρα πολύ.

ΜΠ - Ευχαριστούμε πολύ τον Δημήτρη Μυστακίδη.

Επειδή είμαστε ήδη αρκετά έξω από τα όρια που είχαμε υπολογίσει, ας κάνουμε ένα αυστηρά 5λεπτο διάλειμμα για να περάσουμε στη συζήτηση, σε μια αποφώνηση και στο τέλος στη συναυλία.

Συζήτηση

Μπορείτε να δείτε το σχετικό απόσπασμα **εδώ**

- **Μπάμπης Παπαδημητρίου** Θα παρακαλούσαμε να καθίσετε. Θέλουμε να περάσουμε στο κομμάτι της συζήτησης και των ερωτήσεων. Θα έχουμε κάποιες λίγες ερωτήσεις που έχουν σταλεί μέσω του live streaming. Θα έχει το λόγο όποιος θέλει από το κοινό να υποβάλλει κάποια ερώτηση ή κάποια παρατήρηση. Παρακαλούμε μόνο από το μικρόφωνο, το οποίο θα κυκλοφορεί χέρι με χέρι. Να είστε όσο το δυνατόν σύντομοι και συγκεκριμένοι, αν θέλετε να συστήνεστε κιόλας μπορείτε να το κάνετε, και στη συνέχεια θα έχουμε μια μικρή αποφώνηση από τον Νίκο τον Πολίτη και μια συναυλία. Αν κάποιος μόλις καθίσουμε θέλει το μικρόφωνο για να υποβάλλει ερώτηση, το ζητάει. Βεβαίως, ο κύριος Τσεκούρας.

- **Ανδρέας Τσεκούρας** Ο Αντρέας είμαι. Δε θα κάνω ερώτηση. Θέλω να καλωσορίσω τη Θεσσαλονίκη και την Πάτρα, που κρατάνε αυτό το κομμάτι το εκπαιδευτικό, που συντάσσουν κείμενα μουσικά και διδάσκουν ανοιχτά προς τα παιδιά και προς όλους μας και τους ευχαριστούμε πολύ.

- **Δημήτρης Μυστακίδης** Ο κύριος είναι ο κύριος Αντρέας Τσεκούρας. Είναι μεγάλη μορφή μουσική.

- **Τάσος Βασιλειάδης** Περισσότερο μια παράκληση, παρά μια ερώτηση. Ερχόμενος εδώ προσπάθησα λίγο να φρεσκάρω τις γνώσεις μου, άνοιξα τα βιβλία που έχω, έψαξα και στο ίντερνετ αρκετά. Αυτό που είδα είναι ότι γύρω απ' αυτό το θέμα υπάρχουν πάρα πολλές διαφωνίες, προφανώς κι ένας πλούτος γύρω απ' αυτές, μακριά από μένα μια διάθεση να καταργηθεί αυτός, αλλά κάπως για

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

να συνεννοούμαστε, δε θα ήταν καλό αυτό να κωδικοποιηθεί και να καταλήξουμε ότι όταν λέμε ότι ο τάδε δρόμος είναι αυτός, είναι αυτός κι όχι τρεις τέσσερις παραλλαγές του; Τάσος Βασιλειάδης λέγομαι, ξέχασα να συστηθώ στην αρχή.

- **Σπύρος Γκούμας** Το ότι υπάρχει πολυφωνία είναι γνωστό. Και πιστεύω ότι θα συνεχίσει να υπάρχει πολυφωνία. Δε νομίζω ότι μπορεί εύκολα να βρεθούμε και να αποφασίσουμε για το τι θα γίνει. Αν συμβεί αυτό κατ' αρχήν δεν είναι γι' αυτήν την ημερίδα. Εγώ προσωπικά ήρθα να πω την άποψή μου. Δε σημαίνει ότι αυτό είναι έτσι ή ότι αποφασίζεται ότι θα ακολουθηθεί αυτός ο δρόμος. Υπάρχουν πολλοί δρόμοι, υπάρχει πολυφωνία, ανέκαθεν υπήρχε πολυφωνία. Δεν ξέρω αν σου απαντώ σ' όλο αυτό. Ο Αντρέας λέει να μείνει εκεί.
- **Ευγένιος Βούλγαρης** Μια κουβέντα. Εσύ για ποιό λόγο θέλεις να σταθεροποιηθεί αυτό το πράγμα; Ποιο πρόβλημα σου δημιουργεί; Σε σχέση με τη μουσική ή σε σχέση με την ανάλυση της μουσικής; Το δεύτερο.
- **Τάσος Βασιλειάδης** Μιλάμε για ένα πράγμα και καταλαβαίνουμε διαφορετικό πράγμα ενδεχομένως ο καθένας.

- **Ευγένιος Βούλγαρης** Μέσα στο πλαίσιο των συμπράξεων αυτό το πράγμα ξεπερνιέται. Το μόνο πρόβλημα που δημιουργείται είναι ζητήματα αυθεντίας, που κάποιος επειδή το ξέρει κάπως έτσι, λέει ότι είναι έτσι ενώ κάποιος άλλος το λέει αλλιώς. Τέτοια ζητήματα ανακύπτουν. Άλλα από την άλλη, πριν καταλήξουμε σε αυτό που λες, αν πρέπει να καταλήξουμε, ας δούμε το λόγο για τον οποίο δεν καταλήγουμε, που είναι ότι ακριβώς η ανάγκη θεωρητικοποίησης που προκύπτει, μπορεί να προκύπτει από διαφορετικές λογικές. Για παράδειγμα, όλη η προσέγγιση του Δημήτρη ήταν τι μπορεί να κάνει η κιθάρα γενικότερα, μέσα από αυτά που έμαθε στο ρεμπέτικο. Αυτή είναι μια φιλτραρισμένη θεωρητική προσέγγιση. Δηλαδή έκανε μία προσέγγιση των τρόπων, των δρόμων, χρησιμοποιώντας τις συγχορδίες. Σε επίπεδο μελωδικής ανάπτυξης, η συγχορδία έπεται της μελωδίας. Οπότε αν δούμε τη μελωδική τροπικότητα, θα προκύψουν διαφορετικά συμπεράσματα. Αυτό δε σημαίνει ότι δεν ήταν καθαρός στην τοποθέτησή του ή ότι υπάρχουν θολά σημεία. Μίλησε για συγχορδίες, μέσα από τις συγχορδίες, τι έχει το χιτζάζ, τι δεν έχει, ποιες είναι οι κύριες και ποιες δεν είναι. Μίλησε για λάθος και σωστό, το οποίο είναι ένα θέμα. Οπότε, εγώ θα έλεγα ότι, πρώτον, χρειάζεται άνοιγμα, οι γνώσεις του κόσμου που ασχολείται με το ρεμπέτικο είναι πολύ ομφαλοσκοπικές, δεν έχει ανοίξει πολύ το πράγμα, και δεύτερον, να αφήσουμε την κουβέντα να γίνεται, αλλά η αλήθεια είναι ότι τέτοιου είδους ημερίδα που ακούγονται τρεις διαφορετικές οπτικές, πρώτη φορά γίνεται. Το ρεμπέτικο τελείωσε το '40. Και μας πήρε 2017.

- Ερώτηση που δεν καταγράφτηκε

- Δημήτρης Μυστακίδης Εγώ είμαι μαζί σου. Πιστεύω ότι πρέπει τουλάχιστον να ξεκινήσουμε από τους ορισμούς. Να τελειώνουμε με αυτό το θέμα. Φαντάζομαι ότι ανάλογο πρόβλημα θα είχαν κι όταν ξεκίνησε η ιατρική, όταν ανοίξαν το πρώτο πτώμα κι είδαν, ξέρω 'γω, τον σπλήνα, ο ένας θα είπε «είναι αυτό που είναι πάνω από το στομάχι», ο άλλος «δίπλα από τη χολή», δεν ξέρω και που είναι, κάποια στιγμή όμως είπαν «αυτό το λέμε σπλήνα κι είναι εκεί». Καταλήξανε. Κι αυτό πιστεύω ότι σε ένα κανονικό κράτος υπάρχει ένας τρόπος που γίνονται τα πράγματα, όπως γίνεται η νομοθεσία, κλπ., κάποιοι φορείς αναλαμβάνουν και κάνουν αυτή τη δουλειά. Η συζήτηση εννοείται ότι θα συνεχιστεί, δε θα αλλάξει τίποτα στη μουσική πράξη αλλά το να συνεννοούμαστε τουλάχιστον μεταξύ μας αλλά και να έχουμε τη δυνατότητα να επικοινωνήσουμε με τον έξω κόσμο με έναν κοινό κώδικα που θα είναι συμφωνημένος από όλους μας, νομίζω ότι είναι ένα πράγμα που πρέπει να γίνει. Κι όταν ρωτάς το πώς θα γίνει, εγώ έχω μια απάντηση μέσα μου, που δεν εννοεί ότι θα τελειώσει η κουβέντα εκεί. Πού ανήκει η μουσική; Πολιτισμός, παιδεία. Υπάρχει Υπουργείο Παιδείας και Υπουργείο Πολιτισμού, υπάρχουν 4-5 Πανεπιστήμια πια που ασχολούνται στην τριτοβάθμια εκπαίδευση μ' αυτό το πράγμα. Γίνονται διδακτορικά. Ε, δεν μπορούμε ν' αποφασίσουμε πώς θα λέμε τους δρόμους ή τις κλίμακες; Ας γίνει μια ομάδα εργασίας, ας αποφασίσει γι' αυτά τα πράγματα μετά από κουβέντα με όλους τους εμπλεκόμενους. Άλλα να μη γίνει κουβέντα όπως στις Επιτροπές Ερευνών, 7000 χρόνια να συζητάμε πώς θα πούμε το χουζάμ. Πόσοι ψηφίζουμε αυτό; Τόσοι. Ας γίνει με πλειοψηφία στην τελική.

- Ανδρέας Τσεκούρας Η φράση η μουσική προέρχεται από έναν κόσμο μονοφωνικό. Αυτό, εκτός από τους δρόμους, τα μακάμια δηλαδή, είχε και τα μόρια και τα υποδρομάκια μέσα. Αυτό έρχεται από την Αλεξάνδρεια, από τις αρμονίες, τις 7 αρμονίες. Όταν βγάλουμε από το πιάνο τα μαύρα κόκκαλα και παίξουμε μόνο άσπρα, ξεκινάμε Λύδιος από το ντο, Φρύγιος από το ρε, και πάμε μέχρι τον Μιξολύδιο στο Σι. Επάνω σε αυτό τραβήξανε μέσα στο τετράχορδο το κάτω και το πάνω, λίγο προς τα πάνω λίγο προς τα κάτω, και φτιάξανε τα μακάμια. Πάει αυτό. Όταν γίνεται η μικρή αναγέννηση της Ελλάδας, τη δεκαετία '25-'35, που τότε είναι το αίτημα να μπει η κιθάρα μέσα και να συνοδεύσει αυτήν τη μονοφωνία, έπρεπε αυτά τα δύο μεγάλα κομμάτια της παλιάς αυτοκρατορίας του δικεφάλου αετού να ενωθούν, το ένα κεφάλι που κοιτάει δεξιά και το άλλο αριστερά, στην Ιταλία, δηλαδή, στην Αναγέννηση της Ιταλίας που έχει ωριμάσει βαθιά, κι έχουμε ακούσει όλα τα ακόρντα εκεί, αυτό το κομμάτι που κρατάει ο Μάρκος στα χέρια του, τη μονοφωνική γραμμή, με το άλλο κομμάτι που κρατάει ο Περιστέρης δίπλα του, τα ακόρντα της δυτικής σκέψης, μισός Ιταλός και μεγάλος μαέστρος και μεγάλη ανάλυση, αυτά τα δύο κομμάτια είναι μακριά τόσο πολύ μεταξύ τους όσο κάνει το βολταϊκό τόξο για να ενώσει τους δύο πόλους της ισχυρής τάσης και να φτιάξει αυτό το arco. Είναι τόσο μακριά το ένα από το άλλο, όσες εκατοντάδες χρόνια είχε διαχωριστεί η

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

παλιά αυτοκρατορία που είχε ενιαία μουσική γλώσσα και ενιαία πολιτική αντίληψη. Αυτό θα συνεχίσει κι άλλο, κι άλλο, δεν αρκεί αυτή η δεκαετής αναγέννηση του '25-'35 μ' αυτούς τους μεγάλους ηγέτες, είμαστε κι εμείς, κι εσείς, κι όλοι που το ξεκινούν το θέμα και όσο προσεγγίζουμε σκοτώνουμε ένα κομμάτι από τη μονοφωνία και τα μόρια της για να ακουστεί με την αρμονία, το κάνουμε κάπως διατονικό, στην ερμηνεία της φωνής τα κρατάμε αυτά και στην ερμηνεία του βιολιού και του ουτιού πάλι τα κρατάμε. Όμως για να γίνει αυτή η σύγκλιση έχουμε μεγάλο δρόμο και η πράξη η μουσική, το ένστικτο όλων των καλλιτεχνών, ανωνύμων και μεγάλων επωνύμων, οδηγεί σ' αυτόν το δρόμο. Έχουμε πολύ δρόμο στο μέλλον και βεβαίως η ονοματολογία που να ταυτίσει τα μακάμ με τη συνοδεία της αρμονικής συνεχούς υποστήριξης της κιθάρας σ' ένα ντουέτο, μπουζούκι-κιθάρα, θα οδηγείται συνεχώς σε λύσεις. Κάποια κομμάτια θα γκρεμίζονται απ' τον ανατολικό κόσμο και κάποια κομμάτια θα προσαρμόζονται από τον δυτικό. Έχουμε δρόμο. Ότι υπάρχει ονοματολογία από τους λαϊκούς μέχρι το '75 που εγώ παρέλαβα σκυτάλη κι έκατσα πάνω στα πατάρια και μέχρι σήμερα, υπάρχει στους λαϊκούς. Ότι οι βυζαντινοί αναλυτές έχουν άλλη άποψη για το σαμπά ή για το ουσάκ ισχύει - τόσο απέχει τέσσερα ουσάκ, για ποιό ουσάκ μιλάμε εμείς όταν λέμε ένα πράγμα ουσάκ, το λένε κι αυτοί ουσάκ ή το λένε και μ' άλλο τρόπο; - έχουν τέσσερα ονόματα. Αυτό το πράγμα πρέπει να το πάνε λίγο πίσω αυτοί που θα καθίσουν να κάνουν το συνέδριο των 7000 ετών που λέτε, να πιάσουν τους Αλεξανδρινούς, να πιάσουν τις έλξεις από τα τετράχορδα, να δούνε τα μακάμια πώς στηθήκαν, τη λογική τους δηλαδή, γιατί είναι πάρα πολλή η λογική αυτή, μπορεί να γεννήσουν κι άλλα μακάμια αυτοί, δε σταματάει, και να δούμε και το αίτημα κιθάρα-μπουζούκι, αυτό το πράγμα είναι πολύ μακριά το ένα απ' τ' άλλο, και γι' αυτό είναι τόσο δυνατό το αποτέλεσμα αυτής της μουσικής, έχει έναν έρωτα βαθύ, όπως μια γκομενάρα κι ένα παληκάρι, σούπερ παληκάρι έλκονται, η ένωσις είναι συγκλονιστική και βεβαίως γεννά αυτά τα ερωτήματα, τα οποία πρέπει κάποια στιγμή να κωδικοποιηθούν γι' αυτούς που θέλουν να αισθάνονται ασφαλείς. Για όσους αρκεί που μέσα στη μέθεξη πηγαίνω από την ανατολή στη δύση και τις συγκλίνω σε μία ώρα προγράμματος, και είμαι ικανοποιημένος κι εγώ και το κοινό, και έχουν χορέψει, και έχουν τραγουδήσει και έχουν αναγεννηθεί από το αποτέλεσμα, είναι υγιές κι αυτό. Εάν θελήσω να το κωδικοποιήσω όπως λέτε, και να το κλειδώσω σε μία κεντρική άποψη είναι νωρίς. Πρέπει να συγκλίνουμε, και να συγκλίνουμε, και να συγκλίνουμε, κι εμείς και η επόμενη γενιά.

- **Νίκος Νικολάου** Ευχαριστούμε τον δάσκαλο Αντρέα Τσεκούρα για την τοποθέτησή του.
Άλλη ερώτηση;

- **Αιμίλιος Σπηλιόπουλος**. Μπορώ να πω ότι παρεκτρέπομαι λίγο απ' αυτό το "πού θα καταλήξουμε στην ονομασία των δρόμων" κι όλα αυτά, για να πω το εξής: εφόσον καταλήξουμε κάπου, ή κάποιοι θεωρούν ήδη ότι έχουμε καταλήξει κάπου και χρησιμοποιούν συγκεκριμένες ονομασίες που είναι απολύτως σίγουροι γι' αυτές, εγώ, που συγκεκριμένα παίζω μπουζούκι, όταν έρχεται

ένας και μου λέει «Λοιπόν, θέλω να μου παίξεις ένα ταξίμι που να είναι νιαβέντ μετά να πας σε σαμπά και μετά να πας σε τρίτη χιτζάζ», και τέτοια πράγματα, του λέω δε μου βγαίνει εμένα αυτό το πράγμα και μετά καταλαβαίνω ότι αυτός ο άνθρωπος έχει μια τόσο συγκεκριμένη γνώμη για τη μουσική, που λέει ότι θέλει να ακολουθεί κάποιους συγκεκριμένους κανόνες. Πόσο επικίνδυνο είναι για τη μουσική και για την παράδοση και για την πράξη αυτή η κατά γράμμα ακολουθία της θεωρίας;

- **Ευγένιος Βούλγαρης** Αυτό που σου φαίνεται κατά γράμμα είναι πάρα πολύ ανοιχτό. Απλώς δεν καταλαβαίνεις εσύ για ποιο πράγμα σου λένε. Και γι' αυτό μπαίνεις σ' αυτήν τη θέση. Μέσα στον χώρο αυτόν, που δε μιλάμε μόνο για το ρεμπέτικο, μιλάμε γενικότερα για τη λαϊκή μουσική όπως ξεκινήσαμε και στην αρχή, υπάρχει πολύ μεγάλη σύγχυση και από την άλλη κάποιοι χωρίς να είναι γνώστες του είδους, και αυτούς θ' ακούσεις περισσότερο να τα λένε όλα αυτά τα πράγματα, διεκδικούν μια αυθεντικοποίηση του εαυτού τους δια μέσου αυτών των εξωτικών ονομάτων. Ως εξωτικά στα λένε κι εσύ εξωτική αλλεργία παθαίνεις.

- **Ηροδίων Σουλόπουλος** Γειά σας, είμαι ο Ρόδης που έχω το aptaliko.gr. Εγώ βασικά δε θέλω να μιλήσουμε για μουσικολογικά ούτε να αναλύσουμε το ρεμπέτικο εδώ, ήρθα να δω τη συζήτηση που γίνεται μέσα από το Ρεμπέτικο Φόρουμ, δηλαδή: αυτή τη στιγμή υπάρχουν 4-5 sites που ασχολούνται αποκλειστικά μ' αυτό το πράγμα, όπως είναι το sealabs που έχει κάνει μια φοβερή δουλειά κι έχει τη βιβλιοθήκη όλη και μπορούμε όλοι να κατεβάσουμε, ν' ακούσουμε κομμάτια μέσα απ' αυτό, το θεωρώ σα βιβλιοθήκη αυτό το πράγμα, και υπάρχουν κάποιες καταγραφές εκεί μέσα από πολλά παιδιά που έχουνε κάνει έρευνες, κι αυτό προχωράει σιγά-σιγά. Από την άλλη μεριά υπάρχει το Φόρουμ, το οποίο είναι για συζήτηση, εμείς στην πληροφορική τα fora τα χρησιμοποιούμε για να μιλάμε, κι οπότε ένα φόρουμ έχει μια υποχρέωση να κατευθύνει τη συζήτηση και να βοηθήσει τους ομιλητές να καταλήξουνε και να κλείσουν κάποια θέματα. Εγώ εδώ πιστεύω ότι σήμερα μαζευτήκατε όλοι για τη συζήτηση κι είμαι συγκινημένος που υπάρχουν και άνθρωποι του χώρου και άνθρωποι που έχουν δουλέψει πάνω σ' αυτό κι έχουν κάνει έρευνες και μπορεί να μην έχουν ας πούμε πτυχία και τέτοια αλλά δεν έχει καμία σημασία για μένα. Όταν κάποιος έχει αφιερώσει πάρα πολύ χρόνο σ' ένα θέμα, είναι λογικό να εξειδικεύεται και να βρίσκει πάρα πολλά στοιχεία, να βρίσκει πληροφορίες. Αυτήν τη στιγμή την πληροφορία, όπως είναι κι οι πλάκες που φύγαν και πήγαν σε αστούς κι εξαφανιστήκαν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα και τις βρήκαμε τώρα τα τελευταία 10-15 χρόνια μέσω του sealabs, όλα τα νέα παιδιά μπορούν να την ακούσουν που είναι το σημαντικότερο, μπορούν ν' ακούσουν τα ρεμπέτικα, που δε συμφωνώ και με τον τίτλο, μπορούν ν' ακούσουν τη λαϊκή μουσική της εποχής αυτής, και μπορούν να πάρουν το ύφος. Παρατηρούμε παιδιά σήμερα που απλά παίζουν αυτό που ψάχνουμε όλοι, που ψάχνουμε να δούμε

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

πώς γίνεται ή γιαγιάδες που τραγουδούν σ' ένα παιδάκι, τ' ακούς ότι σου λεν την αλήθεια. Ωραίο είναι μέσα από το Ρεμπέτικο Φόρουμ να μπορέσουμε να οργανώσουμε συζητήσεις, δομημένες, με ανθρώπους που θα συμμετάσχουν ενεργά και θα φτάσουμε σε κάποιες λύσεις, που θ' ανοίξει η πληροφορία εκεί μέσα, θα πουν «Εγώ έχω αντό, έλα σπίτι μου να το δεις», «Εγώ έχω εκείνο, το άλλο» και να γίνουν σωστές συζητήσεις, αυτή είναι η δουλειά του Ρεμπέτικου Φόρουμ για μένα. Μπράβο σας που μαζευτήκατε όλοι όσοι ήρθατε και μπράβο για τα παιδιά που κάναν την κίνηση. Ευχαριστώ πολύ.

- **Γιώργος Παναγιωτακόπουλος** Από τη συγκεκριμένη εκδήλωση θα υπάρξουν πρακτικά τα οποία θα διανεμηθούν στον κόσμο, και θα υπάρξει μια συζήτηση στο Ρεμπέτικο Φόρουμ και καταγραφή αυτού. Άλλωστε είπαμε ότι το Φόρουμ προσπαθεί να είναι εξωστρεφές κι αυτή είναι η πρώτη μας κίνηση, κι ελπίζουμε φυσικά σε βοήθεια για ανάλογες κινήσεις. Δεν είμαστε σίγουρα δημόσιος φορέας. Θα έπρεπε να μπει κι αυτό. Δεν είμαστε. Άρα λοιπόν κάνουμε μια πρώτη κίνηση και ίσως είναι η σπίθα που θα ανάψει τη φλόγα και μετά τη φωτιά.

- **Νίκος Νικολάου** Άλλη ερώτηση από κάτω για τους δασκάλους; Ο κύριος Σαρηγιάννης.

- **Νίκος Σαρηγιάννης** Στο Φόρουμ είμαι liga rosa. Είχε γίνει μια πολύ ωραία κουβέντα, με αφορμή ένα κείμενο που είχα κάνει για τους δρόμους, με τον Δημήτρη Μυστακίδη, πολύ ωραία συμμετοχή, πολύ ωραία κουβέντα, και τον Μπάμπη και άλλους από το εξωτερικό πολύ καταρτισμένους, κι από την Πάτρα. Αυτό που γίνεται σήμερα είναι πολύ σημαντικό γιατί λέμε οι δρόμοι αλλά οκ, έχουμε μια εμπειρική εικόνα, κάποιοι βέβαια ξεκινήσαν κι αναλύανε με βάση τα μακάμια, κι ο Ευγένιος Βούλγαρης κι ο Χρήστος ο Τσιαμούλης, κι αυτό είναι πάρα πολύ βοηθητικό, πολύ σημαντικό, κι αυτό βοήθησε να δούμε λίγο την ουσία του πράγματος και να καταλάβουμε τι κρατάμε από την Ανατολή και πού πάμε στη Δύση. Θεωρώ ότι αν δεν πατήσουμε γερά και στα δύο, και Ανατολή και Δύση, και δεν θα καταλάβουμε πλήρως το ένα σύστημα και πλήρως το άλλο, δεν μπορούμε να εξηγήσουμε αυτήν τη μίξη που έγινε. Γι' αυτόν το λόγο ίσως λίγο διαφωνήσω με τον κύριο Γκούμα όσον αφορά τις τόσες διαφορετικές ονομασίες για το ραστ, θα διαφωνήσω με τον κύριο Μυστακίδη για την πρωτοκαθεδρία των ακκόρντων, που αυτό έγινε ίσως μετά το '40-'50, που τα ακόρντα καθορίζουν το κομμάτι, τη μελωδική γραμμή. Άλλα και τα δύο είναι πάρα πολύ σημαντικά. Κάποιες παρατηρήσεις πέρα απ' αυτό δε θέλω ιδιαίτερα να κάνω. Φαντάζομαι θα γίνει μια κουβέντα στο Φόρουμ μετά πιο αναλυτικά, αλλά να τονίσω αυτό το πράγμα, ότι είναι απαραίτητη η γνώση της Ανατολής, η γνώση της Δύσης, εννοώ σα θεωρία, η οποία ακολουθά την πράξη, αυτό να το ξανατονίσουμε γιατί ακούστηκε και η απορία, ερμηνεύουμε κάτι δεν ορίζουμε κάτι, αλλά με βάση τις γνώσεις που έχουμε, Ανατολή-Δύση, να δούμε τη μίξη σαν αυτό που είναι, είναι μια μίξη όπου δεν μπορούμε να φορέσουμε καπέλο από το ένα ή το άλλο σ' αυτό που έγινε στα Βαλκάνια ή δεν

ξέρω πού αλλού, είναι ένα πράγμα αυτόνομο, πρέπει να το ερμηνεύσουμε με κάποια εργαλεία δανεικά, γιατί δεν υπάρχουν ακόμη τα εργαλεία, κακά τα ψέματα, για να ερμηνεύσουν αυτό ακριβώς, αυτή τη μίξη, είναι πολύ πρόσφατη ίσως. Και σιγά σιγά θα καταφέρουμε να δώσουμε στους δρόμους αυτό που προσπάθησα σ' ένα κείμενο μες στο Φόρουμ, να αποδώσουμε κάθε δρόμο, όπως πολύ σωστά ειπώθηκε είναι σ' έναν τρόπο, ένα σύνολο, μια κλίμακα. Ο δρόμος δεν εμπειριέχει, όπως το μακάμι, την κίνηση, αλλά είναι ένα εργαλείο που μπορούμε να το ορίσουμε όλο και καλύτερα. Και σιγά σιγά αυτό γίνεται. Αυτά ήθελα να πω βασικά, κι ήταν λίγο ερωτησοαπάντηση-τοποθέτηση, με συγχωρείτε.

- **Δημήτρης Μυστακίδης** Να πω εγώ λίγο κάτι μιας και συζητάμε αυτό το θέμα. Πραγματικά τέτοιες συζητήσεις βοηθάνε και ν' ανταμώνουμε και ν' ανταλλάσσουμε απόψεις, όπως γίνεται και μες στο Φόρουμ, όπως γίνεται και τόσα χρόνια στα μαγαζιά που δουλεύουμε, μ' όποιον κόσμο εν πάσει περιπτώσει είχε λίγο παραπάνω έγνοια γι' αυτό το πράγμα. Εγώ πιστεύω ότι αυτό το σιγά-σιγά δε μας κάνει πια, γιατί έχουμε εξαντλήσει τις κουβέντες στην παρέα, στο μαγαζί, στα fora κι οπουδήποτε. Για μένα, η συζήτηση πρέπει να πάει πια σε άλλο επίπεδο, και τι εννοώ σε άλλο επίπεδο, όχι μόνο Υπουργεία και τέτοια που λέγαμε πριν, η συζήτηση πρέπει να πάει σε άλλο επίπεδο μ' αυτό που μπορούμε να κάνουμε ο καθείς. Τι μπορούμε να κάνουμε; Ας καταθέτουμε εγγράφως αυτό που λέμε πια. Ας βγάλουμε βιβλία. Κι ας βγούνε άλλοι να μας πουνέ ότι είναι λάθος, βγάζοντας ένα πιο σωστό. Να γίνει η τριβή μέσα από τη βιβλιογραφία. Δεν μπορούμε να μαζευόμαστε και να συζητάμε επ' αόριστον αυτό το θέμα μεταξύ μας. Ας γίνει βιβλιογραφία. Νομίζω ότι είναι ένα πρώτο βήμα πάρα πολύ εύκολο.

- **Σπύρος Γκούμας** Εγώ θα αναφερθώ στην έγγραφη ομιλία η οποία υπάρχει εδώ, και η οποία στο τέλος της λέει ακριβώς αυτό:

Όλα τα προαναφερθέντα κομμάτια είναι τυπικά δείγματα κάποιων περιπτώσεων και ανήκουν στην οικογένεια του ράστ. Η ανάλυση των κομματιών, έγινε με τη λογική της τροπικής προσέγγισης και το συμπέρασμα που εξάγεται, κατά την προσωπική μου άποψη, είναι το εξής:

Πρώτον, το μπουζούκι σα συγκερασμένο όργανο που είναι, αδυνατεί να αποδώσει έναν μεγάλο αριθμό δρόμων, με τα πραγματικά τους διαστήματα, τα παίζει συγκερασμένα πάντα. Η εξέλιξη της μελωδίας ναι μεν συμφωνεί με το τροπικό σύστημα, αλλά τα διαστήματα των δρόμων είναι πάντα συγκερασμένα, δεν μπορεί να έχουμε κάτι άλλο. Οι δρόμοι δημιουργούνται από τρίχορδα, τετράχορδα, πεντάχορδα στην τροπική μουσική, ενώ στη λαϊκή μουσική οι δρόμοι εννοήθηκαν σαν αυτοτελείς κλίμακες.

Δεύτερον, η συνοδεία, κατά ένα ποσοστό, γίνεται με τη λογική του ισοκρατήματος, το οποίο σύντομα αντικαταστάθηκε από συγχορδίες, οι οποίες πολύ σύντομα απομακρύνονται από τη λογική του ισοκρατήματος και ταιριάζουν περισσότερο με την λογική της δυτικής μουσικής.

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

Τελειώνοντας θέλω να πω το εξής:

Στην αρχή της ομιλίας έχω αναφέρει το εξής: "Ετσι αρχίζει μια νέα εποχή, με μια μουσική, που έχει αποκτήσει μια δική της ορολογία που την περιγράφει κιόλας. Και συμπληρώνω: το μπουζούκι σχεδόν από την αρχή των συνθέσεών του αυτοπροσδιορίστηκε. Έφτιαξε ένα δικό του μουσικό κόσμο, που τον όρισε με ονόματα χωρίς πολλά λόγια και επεξηγήσεις.

Τα ονόματα αυτά είναι ο προφορικός οδηγός, που μου παρέδωσε κάποτε ο πατέρας μου και αυτός τα παρέλαβε από κάποιον άλλο λαϊκό μουσικό. Με απόλυτο σεβασμό σε όλο αυτό που δημιούργησε το μπουζούκι, πιστεύω πως ο προφορικός οδηγός πρέπει να κρατηθεί με την μορφή που κάθε νότα έχει διαφορετικό όνομα, μαζί με τις συγχορδίες που συνοδεύουν κάθε δρόμο.

Και μια υποσημείωση που να δείχνει την αντιστοιχία των δρόμων του προφορικού οδηγού με τα ονόματα των μακαμιών."

- **Νίκος Νικολάου** Έχουμε ερωτήσεις από τη ζωντανή ιντερνετική μετάδοση.

- **Γιώργος Παναγιωτακόπουλος** Ένας φίλος που μας παρακολουθεί μέσω livestream ρωτάει: «Γιατί πολλοί μουσικοί του ρεμπέτικου δεν έχουν παιδεία στην τροπική μουσική; Είναι απαραίτητη κατά τη γνώμη σας ή ισοφαρίζεται από την πρακτική γνώση της μουσικής και των κομματιών;»

- **Σπύρος Γκούμας** Εξαρτάται τι θες να κάνεις. Τι εννοώ μ' αυτό; Οπωσδήποτε όλοι λαχταράμε να παίζουμε αυτά τα κομμάτια, αυτή είναι η αγάπη μας η πραγματική, δεν είν' τα λόγια. Όταν παίζω, δε σκέφτομαι. Ακολουθώ αυτό που έμαθα, αυτό που άκουσα, αυτό που απομνημόνευσα, αυτό που έφτιαξα, σαν αρχάριος, διαδοχή μιας δακτυλοθεσίας, πήγαινα, έλεγα κουτάκι-κουτάκι, δεν ονόμαζα καν τάστα κι έφτιαχνα έναν σκελετό, κι έπαιζα. Έπαιζα το ίδιο με αυτό που παίζω σήμερα. Απλώς σήμερα ίσως, μετά από κάποια χρόνια εμπειρίας και κάποιου διαβάσματος, να ξέρω και να έχω κωδικοποιήσει κάποια πράγματα. Να λέω τάδε και μέσα μου να σημαίνει μια αλληλουχία κινήσεων και ήχων. Νομίζω ότι δεν είναι απαραίτητο για όλες τις περιπτώσεις. Αυτή η μουσική μπορεί να παίζεται και με εντελώς προφορικό τρόπο, ως έχει.

- **Δημήτρης Μυστακίδης** Το ερώτημα ουσιαστικά είναι αν η γνώση βοηθάει σε κάτι. Αυτό δεν έχει να κάνει μόνο με τη μουσική, έχει να κάνει γενικά με τα πράγματα που κάνουμε στη ζωή μας. Αν θέλουμε να κάνουμε κάτι χωρίς γνώση κι αν θέλουμε να κάνουμε κάτι με γνώση. Κατ' εμέ η γνώση φέρνει συνείδηση, οτιδήποτε κάνουμε συνειδητά είναι πολύ καλύτερο από κάτι που κάνουμε ασυνείδητα. Για εμάς, δε μιλάω για το αποτέλεσμα που βλέπει ο άλλος έξω. Να σας πω ένα παράδειγμα: όταν ο Θανάσης Παπακωνσταντίνου μου ζητούσε να του μάθω τους δρόμους, αρνήθηκα. Επειδή ο άνθρωπος γράφει αυτά που γράφει επειδή έχει άγνοια ενός συστήματος ολόκληρου, του πώς λειτουργεί. Στην περίπτωση που, όπως είπε ο Σπύρος, θέλεις να μάθεις απλώς να παίζεις

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

αυτά τα κομματάκια και να περνάς καλά, μια χαρά, αλλά σίγουρα η τροπική ανάλυση κατ' εμέ μπορεί να γίνει και μέσα στο σύστημα των λαϊκών δρόμων αν το οργανώσουμε σωστά, δε χρειάζεται να διαβάσεις τη θεωρία των μακάμ. Μπορεί στο καινούριο σύστημα που κάποτε θα γίνει να ερμηνεύεται όλη αυτή η κινησιολογία στον τρόπο και στο είδος, στο ύφος που έχει αυτή η αστική λαϊκή μουσική, και φυσικά και το που μπορεί να πάει. Δεν έχει τελειώσει αυτό το πράγμα. Η εξέλιξη η εκτελεστική δε θα τελειώσει ποτέ. Σαφώς και μπορούμε να παίζουμε πολλά πράγματα πολύ καλύτερα από τον τρόπο που έχουν παιχτεί ήδη. Αν παραδεχόμαστε ότι έχει τελειώσει η εξέλιξη ερμηνευτικά σ' αυτό το πράγμα πρέπει να τα παρατήσουμε όλα, να μην καθόμαστε να παίζουμε. Οπότε πιστεύω ότι η γνώση θα βοηθήσει εννοείται και στο επίπεδο του αυτοσχεδιασμού, όπου καμία σχέση, όταν έχεις γνώση γι' αυτό το πράγμα οι αυτοσχεδιασμοί γίνονται πολύ καλύτεροι, γιατί γίνονται συνειδητά.

- **Γιώργος Παναγιωτακόπουλος** Και υπάρχει άλλη μία ερώτηση στο ίδιο πνεύμα: «Γειά σας από Γερμανία. Θα ήθελα να τεθεί η ερώτηση γιατί εφόσον έχουν βρεθεί οι κωδικοί και τα μυστικά του ρεμπέτικου και της μουσικής του, όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες που παίζουν απ' έξω κι ανακατωτά όλα αυτά τα τραγούδια δεν είναι σε θέση να συνθέσουν ένα τραγούδι της ίδιας κοπής;»

- **Σπύρος Γκούμας** Να πω μερικά πράγματα. Νομίζω ότι η σύγκριση είναι αποτρεπτικός παράγοντας. Όχι ότι δε γράφονται σήμερα κομμάτια που θέλουν να έχουν τον τρόπο, ας το πούμε τον προπολεμικό ή τον μεταπολεμικό, μπορούν να γραφτούν και να αναπαραχθούν τέτοιοι ήχοι με ακριβώς το ίδιο αποτέλεσμα. Νομίζω ότι όλο αυτό πέφτει στην κατάσταση του μέτρου σύγκρισης, το συγκρίνεις, λες α! αυτό μου θυμίζει εκείνο το κομμάτι, έχει γίνει, έχει αποτυπωθεί, έχει καταγραφεί, είναι ιστορικό ντοκουμέντο, το έχουμε, το διαβάζουμε, το ερευνούμε, το λαχταράμε, το παίζουμε. Νομίζω ότι απάντησα σε όλο αυτό.

- **Νίκος Νικολάου** Υπάρχει άλλη ερώτηση από την αίθουσα; Ο Περικλής, ο κύριος Σχινάς.

- **Περικλής Σχινάς** Δεν είμαι βέβαιος αν είναι ερώτηση ή σχόλιο αυτό που θα πω: βλέπω σε όλη την προβληματική που αναπτύχθηκε να υπάρχει αρκετή έμφαση στο ζήτημα του πόσο κοντά ή μακριά είμαστε στο οθωμανικό μακάμι. Το μπουζούκι είναι συγκερασμένο, δεν αποδίδει ακριβώς το μακάμι. Πρέπει να απομακρυνθούμε από το μακάμι, δεν πρέπει να απομακρυνθούμε από το μακάμι, πρέπει να ξαναγυρίσουμε στο μακάμι. Δε νομίζω, από όλες τις τροπικές μουσικές με τις οποίες έχει έρθει σε διάλογο το ρεμπέτικο, ότι το οθωμανικό μακάμι έχει κάποια εξέχουσα σημασία. Κάποια στιγμή ιστορικά, σαν τρόπος θεωρητικής ερμηνείας του ρεμπέτικου προτάθηκε και η βυζαντινή θεωρία, μάλλον έγινε αρκετά σύντομα αντιληπτό ότι δε μας κάνει, η βυζαντινή θεωρία δεν είναι γι' αυτήν τη μουσική. Μήπως το να στρέφεται τόσο επίμονα η συζήτηση στο μακάμι είναι απλώς

μια παρανόηση λόγω δέκα κοινών λέξεων, π.χ. ραστ, ουσάκ; Που οι ρεμπέτες, βέβαια, αυτήν την ορολογία χρησιμοποιήσαν για διάφορους λόγους, δεν τα είπαν ήχο πρώτο-δεύτερο, δεν τα άφησαν εντελώς ανώνυμα, αλλά από κει και πέρα δεν παίζαν περισσότερο μακάμ απ' όσο παίζαν οποιαδή- ποτε άλλη τροπική μουσική. Ευχαριστώ.

- **Ευγένιος Βούλγαρης** Ακούγοντας τα ρεμπέτικα, τι σας έρχεται στο μυαλό; Ποια άλλη τροπική μουσική, μεγάλη μουσική, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί ας πούμε γλωσσική ρίζα, αν δεν είναι το οθωμανικό μακάμ; Λέω, αν σας έρχεται εσάς.

- **Περικλής Σχινάς** Νομίζω πως είναι εξίσου όπως και το μακάμι όπως και το βυζαντινό όπως και το δημοτικό εκφάνσεις του ίδιου γενικότερου φαινομένου, και παρά πέρα βέβαια λαϊκά τούρκικα και πιο ανατολικά, ας πούμε ότι δε μας ενδιαφέρουν αυτά γιατί δεν έχει υπάρξει άμεση επαφή.

- **Ευγένιος Βούλγαρης** Ωραία. Αυτό που περιγράφετε είναι αυτό που λέμε μουσική της Ανατολικής Μεσογείου, στην οποία υπάρχει ένα κοινό μουσικό υλικό. Αν μιλάμε για το οθωμανικό μακάμι είναι επειδή είναι μια λόγια μεγάλη παράδοση και αναλυμένη σε επίπεδο πρόθεσης. Αυτές οι μεγάλες παραδόσεις εννοείται ότι επηρεάζουν, έχουν τη δύναμη, πολύ περισσότερο δε όταν πολλοί από τους συνθέτες του ρεμπέτικου ζεκινήσαν από την Πόλη να έρθουν. Υπερβολή λοιπόν δεν είναι. Ο τρόπος όμως με τον οποίο τοποθετούμαστε απέναντι σε αυτό, διαφέρει. Ο Σπύρος λέει ότι το μπουζούκι δεν μπορεί να αποδώσει, εγώ λέω ότι δε θέλει να αποδώσει, άμα ήθελε, του ζητιάνου δεν του δείχνεις την πόρτα την ξέρει που είναι, υπήρχαν και μπουζούκια με μπερντέδες, υπήρχαν και όλα τα υπόλοιπα. Δεν ήθελε. Και δε θέλει γιατί υπάρχει μια νέα τάση που προέρχεται μέσα από συνθήκες που την ορίζουν. Ας δούμε το μπουζούκι: το software έρχεται από την Ανατολή κι από όλες αυτές τις μουσικές που, όπως είπα και στην εισήγηση, βαλκανικές, με την έννοια του balkan του σήμερα, δε μου φαίνονται, κατωιταλιάνικες δε μου φαίνονται, σουηδικές δε μου φαίνονται, με τον Μότσαρτ πολύ δε μου μοιάζουν. Αν μπούμε σε αυτή τη διαδικασία, εγώ θα πώ ότι μοιάζει με την πολίτικη μουσική αλλά ας το αφήσουμε ανοιχτό. Το μπουζούκι δε θέλει, όχι δεν μπορεί. Φτιάξαμε ένα όργανο για όλη αυτήν τη μουσική που μπορεί να παιχτεί και αλλιώς. Ξέρετε, το πολύ βασανιστικό στην περίπτωσή μου είναι το εξής: να μιλούν πάρα πολλοί άνθρωποι για τα μακάμ, για τα διαστήματα, να παίρνουν αποστάσεις ή να έρχονται πιο κοντά, χωρίς ουσιαστικά να μπορούν να ελέγχουν περί τίνος πρόκειται. Ανωνύμως κάποιος ήρθε και μου μίλησε στο διάλειμμα, και μου είπε: «Δηλαδή εγώ τώρα από ό, τι κατάλαβα και στην ανατολίτικη μουσική έχουμε δρόμους, ε;» Υπάρχει λοιπόν ένα μεγάλο κομμάτι άγνοιας, και δεν είναι επειδή δεν έκατσε ο κόσμος να διαβάσει, ήταν αποκομμένος από αυτήν τη γνώση. Τέλη της δεκαετίας του '80 επειδή έπαιζε ο Ross Daly και οι Δυνάμεις του Αιγαίου μάθαμε γι' αυτά τα όργανα, δεν τα ξέραμε καθόλου. Και μιλάμε τώρα για πριν 25 χρόνια. Η μιλάμε για οθωμανική μουσική και υπάρχει το υπονοούμενο της τούρκικης συ-

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

νέχεια, και ξέρω 'γω ρε γαμώτο, δε νιώθω και πολύ άνετα, μήπως να μην το λέμε οθωμανική να το λέμε υστεροβυζαντινή μουσική ή κάπως αλλιώς (ειρωνεία); Εδώ δεν έχουμε κοινωνικά και σε επίπεδο πολιτισμού τοποθετήσει ψυχολογικά, σε επίπεδο κοινωνικής ψυχολογίας, το άμεσο παρελθόν μας, το οποίο είναι το οθωμανικό παρελθόν μας, δηλαδή τρώμε κεφτέδες, τρώμε σουτζουκάκια, τρώμε, τρώμε, αλλά να κρατάμε και κάποιες αποστάσεις παιδιά γιατί υπάρχει και το εγωιστικό μέσα! Κι από την άλλη, σε ό,τι αφορά τη μουσική, εγώ δεν ήμουν πιο έξυπνος που πήγα και διάβασα οθωμανική μουσική, έτυχε, έπεσα πάνω της, αφού δεν υπάρχουν οι προοπτικές, και τότε δεν υπήρχαν και καθόλου, ούτε και πήγαινα εκεί στοχευμένα, έτσι μου ζέστανε την καρδιά και πήγα. Άλλα όταν συνάντησα μετά το ρεμπέτικο, η όλη προσέγγιση, από τα τώρα προς τα πίσω και προσπαθώντας, όπως είπα και στην εισήγηση, πάνω σε μια κλίμακα αναφοράς, μας ξέμεινε μόνο το μπουζούκι, όλο το υπόλοιπο έφυγε. Να μπορέσεις να δεις τις προθέσεις της σύνθεσης, να δεις τα αναπτύγματα και όλα αυτά, είναι πάρα πολύ δύσκολο εώς αδύνατον γιατί αυτές οι συγκερασμένες μορφές κλιμάκων αναφοράς είναι προϊόν αφαίρεσης. Από την αφαίρεση στην πρόσθεση δε φτάνεις. Και σε ό,τι αφορά όλη την προβληματική που αναπτύχθηκε πριν, η πρότασή μου εμένα είναι η εξής: δε χρειάζεται να ορίσουμε κανέναν δρόμο ο οποίος να προβλέπει μέσα το Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι αλλά και Του δρόμου το παιδί όπως επίσης και το Είμαι αητός χωρίς φτερά του Χατζιδάκι, με τις ιδιαιτερότητες που έχει. Χρειάζεται απλώς να δούμε τις μουσικές. Θέλουμε να δούμε τι συμβαίνει με το προπολεμικό ρεμπέτικο; Ωραία ας μελετήσουμε το προπολεμικό ρεμπέτικο. Και τις αρμονικές επιλογές οι οποίες είναι υπεύθυνες για την αισθητική αυτού του είδους πρέπει να τις δούμε και να τις καταγράψουμε και να πούμε ότι εκείνα τα χρόνια οι συγχορδιακές λογικές που αναπτύσσονται είναι αυτή, κι αυτή, κι αυτή. Όχι ταυτόχρονα μέσα σε όλα τα κομμάτια. Πολλές από τις τεχνικές που ανέφερε ο Δημήτρης, για παράδειγμα, τις έχουμε στο προπολεμικό ρεμπέτικο, και πολλές από αυτές που είπε όμως δεν τις έχουμε. Αυτό δε σημαίνει ότι του απαγορεύει κανένας να παίξει όπως γουστάρει. Η μουσική είναι ελεύθερη. Άλλα για να ορίσουμε τι μας συμβαίνει, απλώς να δούμε τι μας συμβαίνει. Τι συνέβη λοιπόν; Έχουμε μια μουσική που δε χρειάζεται ούτε να τη συναισθηματικοποιούμε ούτε τίποτα, να τη μελετήσουμε χρειάζεται, αφού είναι ηχογραφημένη. Και ό,τι δεν είναι ηχογραφημένο, δεν το ξέρουμε κιόλας. Υπάρχουν 5000 κομμάτια του προπολεμικού ρεμπέτικου, τα οποία επαναλαμβάνονται εννοείται. Σε μια βάση αναφοράς 300-400 κομματιών ήδη έχεις άποψη περί τίνος πρόκειται και τελειώνει. Και μέσα από αυτό μπορούμε να δούμε ότι το χιτζάκ ας πούμε στο προπολεμικό ρεμπέτικο περιλαμβάνει αυτές τις αισθητικές επιλογές, και σε επίπεδο μελωδικής ανάπτυξης και σε επίπεδο αρμονικών επιλογών. Αυτό έχει συμβεί και είναι υπεύθυνο και για την αισθητική άποψη με την οποία φτάνει στα δικά μας αυτιά, δια μέσου αυτών των ηχογραφήσεων. Και γι' αυτόν τον λόγο κιόλας καμιά φορά ο Δημήτρης διεκδικεί την ελεύθερία του ως μουσικός, δεν το συζητώ, βεβαίως είμαστε ελεύθεροι να κάνουμε τα πάντα, είμαστε μουσικοί πρώτα, δεν είμαστε υπερασπιστές κανενός άλλου πράγματος. Άλλα αμέσως-αμέσως η

διαφοροποίηση της αισθητικής του αποτελέσματος είναι αυτή που κάνει κάποιον, ο οποίος ακούει το συγκεκριμένο ρεμπέτικο κομμάτι 4000 φορές, με τις συγκεκριμένες αρμονικές επιλογές που έχει κάνει ο Βαμβακάρης, ε και τού 'χει κάτσει στ' αυτιά παιδιά, δε γίνεται, κάθε φορά που θα βάλει μια άλλη συγχορδία, να το ακούσει λάθος, και μόλις δει τον Δημήτρη να του πει «Δημητράκη δε μας τα λες καλά».

- **Αλέξανδρος Ελευθεριάδης** λέγομαι και θέλω να σταθώ σε κάτι που είπε ο Δημήτρης ο Μυστακίδης για το θέμα των βιβλίων. Πιστεύω ότι η λαϊκή μας μουσική μαζί με την ποίηση είναι η πολιτιστική μας προσφορά στα καλλιτεχνικά δρώμενα του 20ου αι. Άλλα είναι κάτι που ποτέ δεν καταφέραμε να εξηγήσουμε και προς τα έξω, δηλαδή γιατί αυτό το πράγμα είναι σημαντικό, γιατί έχει αξία. Σε άλλες περιπτώσεις μουσικών, στην Αμερική ας πούμε με τη τζαζ που δημιουργήθηκε πάλι από ανθρώπους που δεν είχαν παιδεία, δεν είχαν την συγκρότηση οι ίδιοι να περιγράψουν αυτό που κάνανε, ακολουθήσαν άλλοι μετά από αυτούς οι οποίοι καθίσανε, τα γράψανε, αποκωδικοποίήσανε τις πρακτικές των παλαιών μουσικών κι αυτή η κωδικοποίηση έγινε το σκαλοπάτι που καθίσανε νέοι για να χτίσουνε καινούρια πράγματα. Αυτό δυστυχώς νομίζω σ' εμάς στην Ελλάδα, δεν έχει γίνει ποτέ. Είναι η πρώτη φορά που είδα, ενώ έχουν κοπεί χιλιάδες δέντρα για να γραφτούν βιβλία για τους στίχους του ρεμπέτικου, μια πραγματικά μουσικολογική ανάλυση όσον αφορά τη μουσική, την εναρμόνιση, τις συγχορδίες, κλπ. Μετά από 60-70 χρόνια δεν έχει γίνει τίποτα, ούτε από τα Πανεπιστήμια. Και θέλω να σας ρωτήσω λοιπόν ως μουσικούς αλλά και δασκάλους πλέον στον χώρο αυτό: κατά πόσο η έλλειψη τέτοιων εργαλείων έχει συνεισφέρει ώστε στην ουσία η μουσική αυτή να αντιμετωπίζεται λίγο σαν κειμήλιο; Δηλαδή, πολύ λίγος κόσμος επιχειρεί σήμερα να αξιοποιήσει αυτά τα εργαλεία τα μουσικολογικά δημιουργικά, να πατήσει πάνω τους και να κάνει καινούρια πράγματα που φυσικά θα πρέπει να συνδυάσουν αυτά που ακούμε και σήμερα για να έχουν μια πρόταση που προφανώς να ταιριάζει σ' αυτά που ζούμε σήμερα. Κατά πόσο λοιπόν πρέπει να κοιτάξετε κι εσείς με τους συνάδελφους και να δείτε πόσο ο καθένας από σας να συνεισφέρει και πλέον γράφοντας βιβλία, ακριβώς όπως κάνει ο Δημήτρης αλλά και όλοι οι υπόλοιποι, ώστε να βοηθηθούν και όσοι θέλουν να ασχοληθούν για να βρουν κάπου να πατήσουν, γιατί χάνονται σε μια καφενειακή συζήτηση περί δρόμων, μακάμ, κλπ., η οποία τελικά δεν παράγει κανένα έργο.

- **Δημήτρης Μυστακίδης** Αυτά τα είπαμε και πριν. Αυτό ήταν που εννοούσα εγώ λέγοντας ότι η συζήτηση πρέπει να μεταφερθεί σε άλλο επίπεδο. Όντως δεν υπάρχει αυτή τη στιγμή πολύ ανεπτυγμένη βιβλιογραφία για το είδος κι όντως όταν θα γίνει αυτό το πράγμα θα βοηθήσει νέους ανθρώπους να μάθουν πιο εύκολα, να κερδίσουν χρόνο στην ουσία, και να προχωρήσουν αν θέλουν να κάνουν κάτι άλλο, να γράψουν καινούρια μουσική, οτιδήποτε. Αυτό καταρχήν είναι ξέχωρο με τη γνώση. Είναι άλλο το ταλέντο ενός εκτελεστή κι άλλο το ταλέντο ενός ανθρώπου που μπορεί να γράψει μουσική, το αφήνουμε στην άκρη αυτό, δε συνεπάγεται το ένα το άλλο. Όποιος παίζει ένα

όργανο δεν μπορεί αυτομάτως να γράψει και μουσική. Τώρα σε ό,τι αφορά τη βιβλιογραφία, δεν είναι απαραίτητο ότι πρέπει να έχεις κάποιο θεσμικό ρόλο για να γράψεις ένα βιβλίο που να αφορά αυτό το πράγμα. Εγώ έχω δει ανθρώπους, και μέσα στο Φόρουμ και όλα αυτά τα χρόνια που το παρακολουθώ, που έχουν απίστευτες γνώσεις και δεν έχουν κανένα θεσμικό ρόλο. Μακάρι να πάρουν απόφαση να γράψουν κάτι. Άλλα ξέρεις τί συμβαίνει; Οι μουσικοί κι όσοι ασχολούνται με αυτό το πράγμα θεωρώ ότι φοβούνται να εκτεθούν. Το να καταθέσεις γραπτά ένα κείμενο, είναι έκθεση. Και ειδικά με τους μουσικούς που είναι πάρα πολύ ανταγωνιστικοί σε όλα τα επίπεδα, αυτό είναι μεγάλη πρόκληση, δεν το κάνουν εύκολα. Άλλα αυτό που δε συμβαίνει από τους μουσικούς που είναι επαγγελματίες συμβαίνει σε πάρα πολύ μεγάλο βαθμό και πάρα πολύ καλά πια στα Πανεπιστήμια. Γίνονται πτυχιακές εργασίες που είναι καταπληκτικές και στα επόμενα χρόνια εγώ πιστεύω ότι θα έχουμε μεγάλη αύξηση των ουσιαστικών πτυχιακών. Απλά είμαστε ακόμη στην αρχή. Πολύ σύντομα όμως πιστεύω ότι θα γίνει η έκρηξη.

- **Ανδρέας Τσεκούρας** Αυτό που μας έλκει όλους σ' αυτό το κομμάτι της μουσικής είναι η μέθεξη, είναι το ταξίδι, είναι η διαδρομή της μουσικής φράσης που άγει, δηλαδή οι μεταβάσεις, αυτό που έκανε η ανατολική μουσική κι έβαλε μεγάλη προσοχή σ' αυτό, στα μόρια και στον λυγμό, στις μεταβατικές ποιότητες. Έτσι είναι γραμμένη κι η βυζαντινή μουσική, ως μεταβαίνουσα γραφή, λέει ανέβα ενάμιση, ανέβα ένα, κατέβα μισό, κατέβα τέσσερα. Η δυτική σημειογραφία κρεμάει ένα σκοινί της μπονγάδας και λέει σ' αυτό το σκοινί, σ' αυτόν τον χρόνο ακριβώς υπάρχει αυτή η νότα, παίξε την Μότσαρτ. Όταν αυτή η Δύση ολοκλήρωσε μια μεγάλη γραμματεία με αυτόν τον τρόπο του προσδιορισμού του ακριβούς χρόνου και του τονικού ύψους με ακρίβεια, τις ερμηνείες τις μεταβατικές τις έκανε σκαλωτά. Είναι ευανάγνωστες όταν σταματούμε τον χρόνο. Εάν πάμε στην Ανατολή και σταματήσουμε τον χρόνο δε μας λέει τίποτα, δεν υπάρχει καταγραφή, γιατί είναι την ώρα της μετάβασης, είναι από πού έρχεται και πού θα καταλήξει και με ποιόν τρόπο ποιοτικό θα μεταβεί. Έχουμε δύο κόσμους εντελώς διαφορετικής γραμματείας. Η σύγκλιση με το χέρι και με την ψυχή που έγινε σ' αυτήν την τριακονταετία της μικράς αναγεννήσεως των Ελλήνων, έγινε για να συγκλίνει το ένα κομμάτι και το άλλο σ' έναν ενιαίο λόγο. Επέτυχε 100%. Έγινε ελληνικός πανελλήνιος λόγος, και οι Πόντιοι το τραγουδάνε και οι Κρήτες και οι Κύπριοι και οι Ανατολικορωματιώτες και οι Ηπειρώτες και οι Επτανήσιοι. Βρέθηκε ένας κοινός λόγος όταν τα δυο κομμάτια αυτά της μεταβατικής φάσης και της ορισμένης θέσης μέσα στο χρόνο, της αμετακίνητης, γίναν ένα. Αυτή η πρόταση, λοιπόν, δημιουργεί έναν νέο κόσμο εντελώς διαφορετικό από τα μακάμια κι εντελώς διαφορετικό από τη μουσική του Μότσαρτ και του Μπαχ. Είναι ένα καθαρά ελληνικό εύρημα, είναι το αλά γκρέκα παίξιμο των Κωνσταντινουπολιτών και των Σμυρνιών, σε αντίθεση με το αλά τούρκα, το παλιό βυζαντινό της μεταβατικής ποιότητας. Όμως, δε χάθηκε ούτε η μεταβατική ποιότητα κι απαντώ και στον συνάδελφο που είπε ότι το παρέλαβε από τον πατέρα του κι έτσι το διατηρεί κι είχε τα κουτάκια, ότι την ώρα που παίζω τα κουτάκια της διατονικής, του διατονικού

Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής των Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017

μου εργαλείου, του συγκερασμένου, κι εκεί ερμηνεύω αυτήν την ποιότητα της μετάβασης που έχει η ολισθαίνουσα από τη μια κίνηση στην άλλη. Το ερμηνεύω με άλλο τρόπο. Δε χάθηκε αυτή η ποιό- τητα, έγινε μόνο αλά γκρέκα, έγινε ο συγκερασμός των δύο μεγάλων τάσεων, κι αυτό θα συνεχίσει να γίνεται και κάθε 5 χρόνια θα βγαίνει και νέα χημική πρόσμιξη, ήδη μπήκε η τζαζ μέσα, και κάνει διάλογο. Έχουμε 18 γκρουπ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό που παίζουνε στο υπόγειο του Mova- στηρακίου κι εδώ κι εκεί, με εκλεκτό κοινό κάτω και με ποτά και με εισιτήρια, φουλ οι αίθουσες, με διάλογο αυτών των πραγμάτων. Και η τζαζ έκανε ακριβώς το ίδιο, κάθε 3 χρόνια ένας Thelonius Monk, ένας οποιοσδήποτε, ξεκινούσαν μ' αυτήν τη βάση που είχε πίσω, είχε και τεχνική, γιατί κάποιος είπε δεν είχαν τεχνική και γνώση - όλοι οι τζαζίστες κι ο Σόνι Ρόλινς, και όλα τα σαξόφωνα και όλοι οι ντράμερς κι όλοι οι πιανίστες είχαν πλήρη τεχνική παιδεία, μεγάλη τεχνική κλασσικής μουσικής στα δάχτυλά τους και την ευρύτητα να παίρνουνε το φρασεολόγιο που αναπτύχθηκε από την προηγούμενη γενιά, δηλαδή ζούσανε μ' αυτούς, δεν ήταν οι προηγούμενοι 30 χρόνια πριν, 3 χρόνια πριν ήταν - και κάνανε ρήξεις, ρήξεις, ρήξεις. Εν γνώσει, αυτοί ήταν εν γνώσει, και γι' αυτό η τζαζ πήγε τόσο ψηλά. Το εν γνώσει το κρατάει ο Τσιτσάνης, το εν γνώσει το κρατάει ο Μάρκος, το εν γνώσει το κρατάνε 18-20 μεγάλοι συνθέτες, εν αγνοία και με μαστοράντζα καμιά τριακοσαριά. Είναι κι αυτοί εκλεκτοί. Γι' αυτό, αυτό που προσπαθεί το Φόρουμ να κάνει, να ορίσει την τεχνική με την οποία θα προσεγγίσουμε τα πράγματα, τη θεωρητική και την αναλυτική, είναι σπουδαία πράξη.

- **Νίκος Νικολάου** Ευχαριστούμε. Εδώ τελειώνει ο κύκλος της συζήτησης.

- **Θανάσης Καμπάς** Μόνο μια γρήγορη ερώτηση καθαρά μουσική αν δεν τρώω τον χρόνο. Ο Θανάσης ο Καμπάς είμαι - θα μου κοστίσει αυτό (γέλια). Λίγο σε σχέση με αυτά που είπε ο Δημήτρης ο Μυστακίδης κάποια στιγμή, θέλω να ρωτήσω μερικά πράγματα. Αναφέρθηκες, βέβαια μπορεί να απαντήσει ο οποιοσδήποτε, ότι πολλές φορές στα ακόρντα που βάζουμε σε ένα κομμάτι δεν παίζει ρόλο ουσιαστικό η 5^η βαθμίδα του ακόρντου. Τι γίνεται στο παράδειγμα που βάζουμε σε ρε τονικότητα, ντο+ στο σαμπά ή λα+ στο χιτζαζιάρ, παρόλο που η 5η νότα του αντίστοιχου ακόρντου είναι εκτός της μελωδικής ανάπτυξης του δρόμου;

- **Δημήτρης Μυστακίδης** Γι' αυτό είπα ότι οι τονικές των τετραχόρδων και των πενταχόρδων είναι κανονικές τρίφωνες συγχορδίες άσχετα με το τί συμβαίνει στην εξέλιξη της μελωδίας, η 5η βαθμίδα που βρίσκεται, αλλά και τη στιγμή που συμβαίνει. Είδες στο παράδειγμα ότι είχαμε λα ύφεση με λα, λα ακόρντο με λα ύφεση ψηλά, στη μελωδία. Δεν έχει να κάνει δηλαδή μόνο με το αν υπάρχει η νότα στην κλίμακα ή όχι, έχει να κάνει και μ' αυτό που συμβαίνει εκεί, γιατί είπαμε ότι σε ένα τροπικό σύστημα όλες οι βαθμίδες παίρνουν την υπόστασή τους και το ειδικό τους βάρος σε

*Πρακτικά Ιης ημερίδας των ρεμπέτικου φόρονυμ
"Η Αποκωδικοποίηση της Μουσικής του Ρεμπέτικου, το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"
Αθήνα - 2 Απριλίου 2017*

σχέση με το τονικό κέντρο. Το τονικό κέντρο το δίνουμε πιο παχιά με μια τρίφωνη συγχορδία. Δε χτυπάει η συνήχηση δηλαδή.

- **Θανάσης Καμπάς** Ωραία. Η δεύτερη ερώτηση είναι επειδή αναφέρθηκες σε κάποιους χώρους μέσα στην κλίμακα οι οποίοι χώροι ξεπερνάνε και την οκτάβα και προς τα πίσω και προς τα μπρος. Έχω το παράδειγμα του χιτζασκιάρ στο μυαλό μου όπου μετά την οκτάβα, μετά την όγδοη νότα ας πούμε, είναι μερικές φορές που συμπεριφέρεται σα μινόρε, κι είναι άλλες φορές που συμπεριφέρεται κανονικά σε αλληλουχία σα να αλλάζει η οκτάβα σα χιτζάζ. Η ερμηνεία όταν γίνεται μινόρε σε εκείνο το σημείο έχει να κάνει με το λα χιτζαζκιάρ που κρύβεται από πίσω;
- **Δημήτρης Μυστακίδης** Ο Ευγένιος ίσως είναι πιο κατάλληλος να σου απαντήσει σε αυτό αλλά το είπα και πριν, όπου υπάρχει το χιτζάζ σα δομή, από κει και μετά η συμπεριφορά είναι σα χιτζάζ, και στο χουζάμ συμβαίνει το ίδιο, από την 5η και μετά ακολουθεί τη ροή του χιτζάζ του δρόμου γι' αυτό και στην οκτάβα έχεις μινόρε φράση. Άμα κάνεις ένα τετράχορδο χιτζάζ δηλαδή από το λα, λα, σι ύφεση, ντο δίεση, ρε, μετά το μι και το φα είναι φυσικά ενώ είσαι σε περιβάλλον ματζόρε μείζον, ματζόρε συγχορδίας, στην οκτάβα επάνω έχεις μινόρε φράση.
- **Θανάσης Καμπάς** Πώς εξηγείται όμως ότι μερικές φορές μετά την οκτάβα έχουμε συμπεριφορά χιτζάζ, χιτζαζκιάρ ας πούμε, ενώ κάποιες φορές όχι;
- **Δημήτρης Μυστακίδης** Το χιτζάζ το έχεις πιο μπροστά, η εξέλιξή του είναι. Το χιτζάζ το έχεις στην 5^η.

Αποφώνηση

- Είμαι ο **Νίκος Πολίτης**, είμαι κι εγώ μέλος του Φόρουμ, του Ρεμπέτικου Φόρουμ και της οργανωτικής επιτροπής. Μου ανατέθηκε να κάνω ένα είδος συμπερασματολογίας μετά από τις εισηγήσεις και τη συζήτηση αλλά, όπως καταλαβαίνετε, δε γίνεται. Εάν δεν κάτσουν αυτά τα πράγματα, δεν μπορείς να τα επεξεργαστείς. Γι' αυτό θα είμαι πάρα πολύ σύντομος, θα θέσω απλώς έναν προβληματισμό. Αναρωτήθηκε πριν λίγες μέρες κάποιος: είχε ο Μάρκος κωδικούς; Μήπως οι παλιοί είχαν κάποιο μυστικό και δεν ήθελαν να το μάθουν οι άλλοι και πρέπει τώρα εμείς να βρούμε τρόπους να ανακαλύψουμε τα μυστικά που εκ προθέσεως έκρυψαν ζηλότυπα οι παλαιοί ρεμπέτες; Για να δούμε, αλήθεια, τι είπε ο Μάρκος; Ποιος είναι ο μυστικός του κώδικας; Σας θυμίζω, αλλά το έχουμε ακούσει όλοι μας: «Αυτά τα τραγούδια είναι... δε... δεν πρέπει να χάνονται ποτές. Πρέπει να υπάρχουνε, να λέγονται, να θυμιούνται πολλοί, γιατί είναι βυ-ζα-ντι-νά, οι δρόμοι τους, οι μουσικές τους, όλα είναι βυζαντινά τα δικά μου τραγούδια, αρχαία.» Όπως όλοι ξέρουμε, ο Μάρκος δεν είχε τίποτα να κρύψει ζηλότυπα. Έτσι τον κώδικα που είχε κατασταλαγμένο βαθιά μέσα του, τον σμιλεμένο σημάδι με σημάδι από τη ζωντανή παράδοση της οποίας ήταν φορέας, όχι μόνο δεν τον έκρυψε αλλά τον βρωντοφώναζε, «βυζαντινά είναι τα δικά μου τραγούδια, αρχαία». Και αραβικά, προσθέτω εγώ, και περσικά και τούρκικα και ινδικά και απ' όλα, μία ήταν η ανατολική μουσική, μία και ενιαία και κοινή σε όλους τους λαούς γύρω από την Ανατολική Μεσόγειο και ακόμη παρά πέρα. Και πώς να το κάνουμε; Είχε κώδικες, τους οποίους πρέπει να τους βρούμε. Οπότε τί κάναμε; Το αποκωδικοποίησαμε το ρεμπέτικο τραγούδι σήμερα; Όχι βέβαια! Δε φτάνει μία μόνο μέρα για να γίνει αυτό και ειπώθηκε ήδη. Βάλαμε όμως ένα λιθαράκι και μάλιστα νομίζω ότι ήταν το πρώτο λιθαράκι με δημόσια ζωντανή εκδήλωση. Ε, πού θα πάει; Κάποτε θα τελειώσει το χτίσιμο της Αποκωδικοποίησης. Και σας ευχαριστώ.

Για την απομαγνωτοφώνηση από το livestreaming: Αναστασία Δεληγιάννη/Ιούνιος 2017