

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το φαινόμενο της λαϊκής μουσικής στον ελλαδικό χώρο, κατά τις τελευταίες τουλάχιστον δεκαετίες, προσεγγίζεται θεωρητικά με βάση το ισχύον υβριδικό σύστημα των *Λαϊκών Δρόμων*. Ωστόσο, το θεωρητικό αυτό μοντέλο, πέραν από τα καθ' εαυτά τρωτά του σημεία σε επίπεδο μεθοδολογικής συνέπειας και επιστημονικής εγκυρότητας, κρίνεται φανερά ανεπαρκές στο να ερμηνεύσει το μέγεθος του λαϊκού μουσικού πολιτισμού στο σύνολό του, προκαλώντας συγχρόνως σειρά συγχύσεων-δυσκολιών και σε πρακτικό επίπεδο. Η βασικότερη αιτία της συγκεκριμένης πραγματικότητας ίσως θα έπρεπε να αναζητηθεί στο γεγονός της θεωρητικής απόδοσης επιμέρους φαινομένων με κριτήρια αποκλειστικά «κλιμακοκεντρικά», και κατά συνέπεια ανεξάρτητα από μία ευρύτερη λειτουργική διαδικασία, η οποία χαρακτηρίζει δομικά το εν λόγω είδος και παράλληλα λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο της επιτέλεσης. Κατά συνέπεια, οι λαϊκοί δρόμοι γίνονται σχολαστικά κατανοητοί σε σχέση με την κλιμακική τους εκδοχή –η οποία ταυτίζεται με εκείνην της οκτάβας–, ενώ παράλληλα τίθενται σε δεύτερη μοίρα, ή και παραθεωρούνται, τουλάχιστον εξίσου σημαντικά γνωρίσματα, όπως, π.χ., εκείνα της τονικής θεμελίωσης-παραγωγής, της τροπικής συμπεριφοράς, της επιμέρους φρασεολογίας, της μελωδικής ανάπτυξης, του ιδιωματικού μελωδικού χαρακτήρα κ.ά. Στην παρούσα λοιπόν συγγραφή, κατατίθεται μία εναλλακτική πρόταση, στο πλαίσιο της οποίας, ως μεθοδολογικό πρότυπο αναφοράς δεν λαμβάνεται η κλιμακική εκδοχή των λαϊκών δρόμων βάσει της διαστηματικής τους σύνθεσης-ακολουθίας, αλλά μία ομάδα από πλέον ευέλικτες δομικές υπομονάδες, η παρακολούθηση της εν γένει έκφανσης των οποίων στο λαϊκό μουσικό είδος οδηγεί σε μία περισσότερο αντικειμενική-λειτουργική αντίληψη του όλου φαινομένου. Επιπλέον, θα ήταν χρήσιμο να επισημανθεί πως η προτεραιότητα στην ανάδειξη του φαινομένου της τροπικότητας, καθώς αυτό συναντάται στον χώρο της λαϊκής μουσικής, αποσκοπεί πέρα από την εξασφάλιση της δυνατότητας για μία επιπλέον επισταμένη μορφολογική προσέγγιση του λαϊκού μουσικού πολιτισμού, και στη δόμηση ενός θεωρητικού υποβάθρου κατάλληλου να λειτουργήσει επικουρικά κατά τη διαδικασία της καθ' εαυτής επαναδιαχείρισης του ρεπερτορίου, σε πρακτικό-εκτελεστικό πλέον επίπεδο.

Το παρόν βιβλίο αποτελεί ουσιαστικά καρπό δεκαετούς, έντονης ερευνητικής, διδακτικής αλλά, επιτελεστικής ενασχόλησης με το είδος της λαϊκής μουσικής και πιο συγκεκριμένα με το αστικο-λαϊκό τραγούδι της Μεσοπολεμικής περιόδου. Έτσι, πέρα από την προσέγγιση του εν λόγω υλικού με καθαρά επιστημονικά εργαλεία, σημαντική υπήρξε η μελέτη και πρακτική ένταξή του στην καθ' εαυτή επιτέλεση. Με άλλα λόγια, το μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι αποτέλεσε έναν από τους βασι-

κότερους πυλώνες αναφορικά με το γενικότερο corpus λαϊκής μουσικής το οποίο αποδόθηκε και αποδίδεται εκ μέρους του συγγραφέα σε ποικίλες μορφές επιτέλεσης, όπως συναυλίες, φεστιβάλ, γλέντια, πανηγύρια, δισκογραφία κ.ά. Τέλος, αφορμή για τη γένεση ενός προβληματισμού αναφορικά με τη θεωρητική διαχείριση της λαϊκής μουσικής αποτέλεσε η πρόκληση διδασκαλίας του εν λόγω είδους κατ' αρχάς στο ΤΕΙ Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα (2009-2011), σε σειρά σεμιναρίων (θεωρητικών-πρακτικών), και τέλος στο πλαίσιο του αναλυτικού προγράμματος σπουδών του Κέντρου Σπουδών Ανατολικής Μουσικής (ΚΕΣΑΜ) στη Μυτιλήνη (2011-2017). Αναμφίβολα, η ανάγκη άρθρωσης θεωρητικού λόγου και η παράλληλη διδακτική του διατύπωση με σύγχρονα επιστημονικά μέσα, έδωσαν ώθηση στην προσπάθεια συγκρότησης ενός μοντέλου ικανού να περιγράψει την πραγματικότητα (φιλολογική-επιτελεστική) της λαϊκής αστικής μουσικής. Στην εν λόγω διαδικασία –πέραν των άλλων– κρίσιμη θα πρέπει να θεωρηθεί η υπέρβαση των πολλών στερεοτύπων (θεωρητικών, πρακτικών, ιδεολογικών), που οφείλονται στην έως τώρα ελλιπή προσέγγιση του φαινομένου της λαϊκής μουσικής μέσα από μία εκλογικοποιημένη-αναλυτική οπτική.

Η άρθρωση πρωτογενούς θεωρητικού λόγου αποτελεί προφανώς μία ετεροχρονισμένη-αναστοχαστικού τύπου διαδικασία σε σχέση με το καθ' εαυτό ιστορικό υλικό. Με άλλα λόγια, πρόκειται σε πρώτο επίπεδο για μία εκλογικοποιημένη-αναλυτικού τύπου παρουσίαση του μουσικού υλικού και έπειτα για μία απόπειρα δόμησης των βασικών αρχών συστηματικοποίησης και κατηγοριοποίησής του, ώστε να καταστεί δυνατή η λειτουργική του προσέγγιση-κατανόηση. Μία τέτοια διαδικασία, ωστόσο, δεν έρχεται να υποτιμήσει ή πολύ περισσότερο να χειραγωγήσει τη μουσική πράξη, αξιώνοντας για την ίδια μία αυθεντία εκ των άνω. Ειδικά, για προφορικές μουσικές και μάλιστα με έντονα λαϊκό χαρακτήρα, αυτό το οποίο προτάσσεται είναι το γεγονός της καθ' εαυτής μουσικής πραγματικότητας και σε καμία περίπτωση η υπηρετηση ενός δογματικού θεωρητικού συστήματος. Ο θεωρητικός λόγος στοχεύει στο ζήτημένο του υπομνηματισμού της μουσικής πράξης και παράλληλα στην παιδαγωγικού τύπου διευκόλυνση της πραγμάτωσής της. Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται τόσο μέσω της δημιουργίας εργαλείων κατανόησης όσο και μέσω μιας ευρύτερης διαδικασίας διευκρίνισης-διαλεύκανσης ζητημάτων που χρήζουν δευτερογενούς ανάλυσης.

Έτσι, από τη μία, ο υπομνηματισμός της πράξης και, από την άλλη πλευρά, η έμπρακτη υλοποίηση του θεωρητικού πλαισίου έρχονται να συγκλίνουν καθοριστικά στο καθ' εαυτό πεδίο της μουσικής επιτέλεσης, αιτιολογώντας την πράξη και παράλληλα πραγματώνοντας τη θεωρητική σκέψη. Το μοντέλο της εφαρμοσμένης θεωρίας, αναφορικά με τη μελέτη της λαϊκής μουσικής, θα μπορούσε να αποτελέσει μία σύγχρονη παιδαγωγική πρόταση που θα συνεισέφερε στην άρση του στερεοτυπικού διπολισμού μεταξύ της δογματικής θεωρίας και της αυτόνομης πράξης, καθιερώνοντας κατ' αυτό τον τρόπο μία σχέση δυναμικού χαρακτήρα μεταξύ των εν λόγω διαδικασιών, που θα μπορούσε να καταστεί ευεργετική σε όλα τα επίπεδα της μουσικής εμπειρίας και έκφρασης.

Το παρόν βιβλίο φέρει ένα χαρακτήρα διπτό αναφορικά με το περιεχόμενο, αλλά κυρίως τη χρήση του. Έτσι, από τη μία αποτελεί καρπό μιας εκτεταμένης ερευνητικής προσέγγισης-μελέτης του προς εξέταση υλικού (ηχογραφήσεων, καταγραφών, θεωρητικών συγγραφών, επιστημονικών άρθρων, ακαδημαϊκών εργασιών) και, από την άλλη, ένα παιδαγωγικό εργαλείο με σκοπό την εκμάθηση και πρακτική προσέγγιση του μεσοπολεμικού αστικο-λαϊκού ρεπερτορίου. Εδώ θα πρέπει να διευκρινισθεί πως στο επιστημονικό σκέλος η έρευνα δεν αρκείται απλώς σε μία συστηματική-τεκμηριωμένη παρουσίαση του υλικού, αλλά εκτείνεται στην πρωτογενή θεωρητικοποίησή του, ή με άλλα λόγια στην παραγωγή-δόμηση μιας ολοκληρωμένης πρότασης σε σχέση με τη θεωρητική του διαχείριση. Σχετικά δε με την παιδαγωγική διάσταση του βιβλίου, αξίζει να αναφερθεί πως σε καμία περίπτωση η χρήση του δεν θα πρέπει να αποκοπεί από το ακουστικό υλικό κατά το πρότυπο των σχολαστικών μεθόδων εκμάθησης οργάνων ή θεωρητικών συστημάτων, αλλά θα πρέπει να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη βιωματική σχέση αναφοράς του εκάστοτε μαθητή προς τον δάσκαλό του. Έτσι, το παρόν βιβλίο θα μπορούσε να λειτουργήσει επικουρικά στην όλη διδακτική διαδικασία μιας και ο θεωρητικός λόγος τον οποίο αρθρώνει βασίζεται κατ' εξοχήν σε πορίσματα που προκύπτουν από την πράξη και το καθ' εαυτό συνθετικό-ρεπερτοριακό υλικό. Άλλωστε, πέρα από την αναλυτική παρουσίαση του εκάστοτε φαινομένου, η παράθεση πλείστων παραδειγμάτων, ολοκληρωμένων καταγραφών, καθώς και η λεπτομερής τροπική τους ανάλυση μπορούν κάλλιστα να αποτελέσουν όχι μόνο μέσο επιστημονικής τεκμηρίωσης αλλά παράλληλα και υλικό διδακτικής αναφοράς.

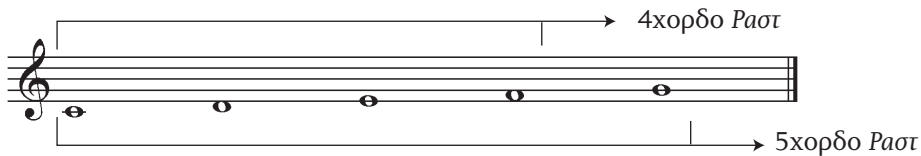
Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους υπεύθυνους του Εκδοτικού οίκου ΤΟΠΟΣ για την εμπιστοσύνη, τη θετική ανταπόκριση και την πάντοτε αγαστή συνεργασία. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τους αγαπητούς φίλους Αντώνη Βερβέρη (Δρ. Μουσικολογίας) και Στέφανο Φευγαλά (Μουσικολόγο) για την εποπτεία των καταγραφών και για τις χρήσιμες τεχνικές τους επισημάνσεις, καθώς και τους αγαπητούς μου συνεργάτες Αλέκο Καφούνη και Στρατή Σκουρκέα για την εν γένει θετική συμβολή τους στο όλο εγχείρημα. Τέλος, θερμές ευχαριστίες οφείλω στην αγαπημένη μου σύζυγο Θεοδώρα Βουτσά για τη στήριξη, την υπομονή και τη θετική της διάθεση καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής του παρόντος βιβλίου.

Ολοκληρώνω αυτό τον πρόλογο με την ευχή η παρούσα μελέτη να αποτελέσει αφορμή για μουσικολογικό προβληματισμό και κίνητρο επιστημονικής-μουσικολογικής έρευνας σχετικά με το μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Τέλος, ο στόχος του παρόντος βιβλίου θα θεωρούσα πως έχει επιτευχθεί αν στο μέλλον καθίστατο χρήσιμο εργαλείο αναφορικά με τη μελέτη του εν λόγω υλικού, συμβάλλοντας θετικά τόσο στη διδακτική διαδικασία όσο και στο πεδίο της καθ' εαυτό μουσικής επιτέλεσης.

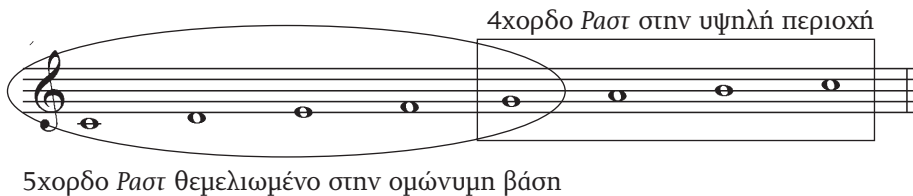
Μαρούσι Αττικής
14 Ιανουαρίου 2018

Ο λαϊκός δρόμος *Ραστ*

Το φαινόμενο *Ραστ* θεμελιώνεται πρωτογενώς στην τονική του συμβατικού *Do*, φέροντας 4χορδική μορφή και πορεία κατά τον τύπο: T-T-HM. Επίσης, μετά από προσθήκη ενός ακέραιου τόνου στο τέλος του, είναι δυνατό να παράξει και το αντίστοιχο 5χορδό του. Το αν θα αναγνωρίσουμε 4χορδική ή αντίστοιχα 5χορδική εκδοχή εξαρτάται από το ποια βαθμίδα θα θεωρηθεί κυρίαρχη ανά περίπτωση. Έτσι, αν η μελωδική ανάπτυξη αναφέρεται προς την 4η βαθμίδα, τότε έχουμε να κάνουμε με 4χορδική έκφανση του *Ραστ*. Αντίθετα, σε περιπτώσεις που η 5η βαθμίδα παίζει τον ρόλο της κυρίαρχης δεσπόζουσας, τότε το *Ραστ* αναπτύσσεται μέσα σε ένα 5χορδικό περιβάλλον, δηλαδή από τη βάση έως και την 5η βαθμίδα.



Μετά την εξάντληση του α' 5χόρδου και καθώς το *Ραστ* ακολουθεί ανοδική πορεία, παρουσιάζει και πάλι συμπεριφορές τύπου *Ραστ*, είτε 4χορδικές με έκταση έως το *Do* ή είτε 5χορδικές έως το *Re*.



Στις περιπτώσεις όπου το *Ραστ* επεκτείνει τη μελωδική του ανάπτυξη κάτω από την τονική παραγωγή (*Do*) ή πέρα από την υψηλή του αντιφωνία (*Do*'), συνεχίζει να χρησιμοποιεί τα βασικά δομικά του χαρακτηριστικά, ακολουθώντας, δηλαδή, ομότροπες διαστηματικές υπομονάδες του τύπου *Ραστ*.

Η θέση του προσαγωγέα (*Si*) στο *Ραστ* βρίσκεται μόνιμα σε θέση ημιτονίου από τη βάση παραγωγής και η χρήση του είναι ιδιαίτερα σημαντική στις καταλήξεις, όπου

η μελωδία τείνει να τον αναδεικνύει. Η 3η (Mi) και η 5η (Sol) βαθμίδα θεωρούνται εξαιρετικά σημαντικές στο πλαίσιο του *Ραστ*, καθώς μπορούν να θεωρηθούν και ως δεσπόζοντες φθόγγοι, οι οποίοι, παίζοντας τον ρόλο ενδιαμέσου τονικού κέντρου, έλκουν τους γύρω από αυτές ευρισκόμενους φθόγγους, αλλοιώνοντας συγχρόνως το τονικό τους ύψος. Επίσης, η σημαντικότητα των εν λόγω βαθμίδων έγκειται στο γεγονός πως σε σχέση με αυτές αναλώνεται πολύς μελωδικός χρόνος μέσω της χρήσης ιδιαίτερου φρασεολογίου, καθώς χρησιμοποιούνται ως ενδιαμέσοι σταθμοί κατά την ανάπτυξη του μελωδικού θέματος. Έτσι, η μελωδία μπορεί να σταθεί προς στιγμήν, να καταλήξει ή ακόμη και να δομήσει πάνω σε αυτές μεταβατικά-συζευκτικά φρασεολογικά πρότυπα από περιοχή σε περιοχή.

Στο πλαίσιο του *Ραστ*, ενώ οριστικές καταλήξεις παρατηρούνται μόνο στη βασική τονική παραγωγή του Do, είναι συχνό το φαινόμενο να παρουσιαστούν ενδιαμέσες ατελείς, κυρίως στην 3η και στην 5η βαθμίδα, μέσω της χρήσης ενός αναγνωρίσιμου-στερεοτυπικού φρασεολογίου.



ο ταν γλυ κο κε λαϊ_δας

Το καναρίνι Δημήτρης Σέμπος-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)



στο πει σμα μου_ α_ πα_ νω

Βρε Γιώργο φαρμακώθηκα Ρόζα Εσκενάζυ (1936)



τ'α ρα_ πι κα σου_ μα τια_ ε ρω_ τευ τη_ κα

Αλεξανδριανή φελάχα Δημήτρης Σέμπος-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



για τι γε νη_ κα α πια πτω_ μα

Είσαι φονιάς Γρηγόρης Ασίκης-Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου «Πολίτισσα» (1935)

Μία από τις πλέον χαρακτηριστικές τροπικές συμπεριφορές του Ραστ είναι η λειτουργία του βάσει του φαινομένου της διατονικής συμπεριφοράς, που ουσιαστικά πρόκειται για μελωδική τροπή του Ραστ της ανάβασης σε αντίστοιχο πρότυπο μινόρε κατά την κάθοδο από την υψηλή περιοχή ως την 5η βαθμίδα του Sol. Στην πραγματικότητα, η εν λόγω συμπεριφορά απορρέει από τη γενικότερη κινητικότητα-ρευστότητα που παρουσιάζει η 3η βαθμίδα του υψηλού 4χόρδου (Si). Πιο συγκεκριμένα, καθόσον η μελωδία ακολουθεί ανοδική πορεία προσπερνώντας τη βαθμίδα του Si, εκείνο παραμένει φυσικό, ενώ βαραίνει με ύφεση όταν η μελωδία, έχοντας πλέον λάβει καθοδική πορεία, οδηγείται προς την 5η βαθμίδα του Sol. Το γεγονός αυτό είναι αρκετό ώστε η σύσταση του Ραστ πλέον να τραπεί κατά τα πρότυπα μιας μινόρε υπομονάδας που θα ακολουθεί –από το οξύ στο βαρύ– την εξής διαστηματική ακολουθία: Do-Sib-La-Sol (T-HM-T).



Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

Πέρα από την παραπάνω τροπική λειτουργία του Ραστ που επηρεάζει τη θέση του Si, η εν λόγω βαθμίδα λαμβάνει ύφεση και στην περίπτωση που η μελωδία απλώς θα την αγγίξει και θα επιστρέψει προς τα πίσω λαμβάνοντας πορεία καθοδική.



Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

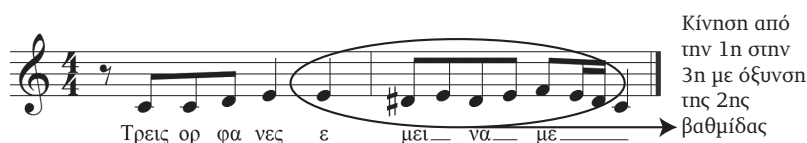


Σα φουμάρω τσιγαρλίκι Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε επιγραμματικά πως η θέση του Si είναι μεταβλητή και εξαρτώμενη από την πορεία της μελωδίας, καθώς όταν εκείνη παρουσιάζει πορεία ανοδική και το προσπερνά τότε είναι φυσικό, ενώ βαραίνει λαμβάνοντας ύφεση κατά την κάθοδο προς την 5η (Sol). Τέλος, το Si είναι χαμηλό και στην περίπτωση που η μελωδία απλώς το θίγει, χωρίς να το προσπεράσει, επιστρέφοντας στη συνέχεια προς τη χαμηλή περιοχή στο πλαίσιο καθοδικής πορείας.

Επιμέρους κινήσεις, φρασεολογικές εκδοχές στο πλαίσιο του *Ραστ*:

- Μελωδική κίνηση γύρω από την 3η βαθμίδα Μί, η οποία και καθίσταται τονική αναφοράς, ζητώντας όξυνση της υποκειμένης της (Re δίεση), η οποία θα παίξει τον ρόλο πλέον μιας ενδιάμεσης *υποτονικής* σε σχέση με το νέο τονικό κέντρο. Η εν λόγω κίνηση σε σχέση με την 3η βαθμίδα θα μπορούσε να ονομαστεί *κίνηση Σεγκιά*, τόσο λόγω της δεσπόζουσας θέσης που κατέχει στο πλαίσιό της η ομώνυμη βαθμίδα όσο και λόγω της παραγόμενης ατμόσφαιρας του ευρύτερου τροπικού φαινομένου *Σεγκιά*.



Οι τρεις ορφανές Γρηγόρης Ασίκης-Ρίτα Αμπατζή (1937)



Στη Δραπετσώνα Παναγιώτης Τούντας-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



Το μурμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)



Κατάληξη τύπου Σεγκιά αφού έχει ήδη βαρύνει με ύφεση το Si και οξυνθεί το Fa προς το Sol
Τα χανουμάκια Κώστας Καρίπης-Ρίτα Αμπατζή (1935)

• Μελωδική κίνηση γύρω από την 5η βαθμίδα (Sol), η οποία και ως δεσπόζουσα έλκει προς το μέρος της την υποκειμένη της (Fa), η οποία και λαμβάνει δίοση. Η εν λόγω κίνηση συχνά συνδυάζεται με το φαινόμενο της διατονικής συμπεριφοράς καθώς η οξυμμένη εκδοχή του Fa παίζει τον ρόλο του εναλλακτικού προσαγωγέα σε σχέση με την υπομονάδα Ραστ που πρόκειται να δομηθεί στο Sol, ακολουθώντας ανοδική πορεία. Επίσης, το οξυμμένο Fa δίνει την αίσθηση της «αιωρούμενης» από την ισχυρή-αμετακίνητη δεσπόζουσα βαθμίδας, ειδικά στις περιπτώσεις που η μελωδία επιστρέφει καθοδικά με αίσθηση μινόρε προς το Sol, αγγίζοντας το οξυμμένο Fa μόλις πριν καταλήξει στη δεσπόζουσα. Τέλος, σε περιπτώσεις που η μελωδία περιστρέφεται επίμονα γύρω από τη δεσπόζουσα, είναι πολύ πιθανό να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στο εν λόγω φαινόμενο μέσω πολλαπλών επαναλήψεων του μοτίβου Fa #-Sol σε συνδυασμό, μάλιστα, με τη χρήση του χαμηλού Si, εφόσον η μελωδία το αγγίζει και επιστρέφει και πάλι προς τη δεσπόζουσα.



Το μурμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)



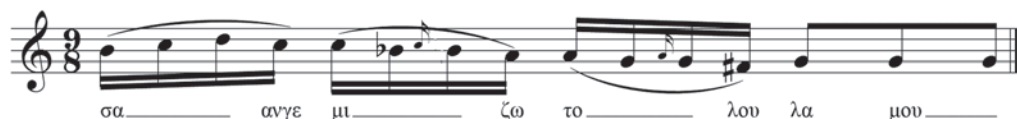
Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)



Το Χαρικλάκι Παναγιώτης Τούντας-Ρίτα Αμπατζή (1933)



Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)



Το μурμουράκι Χρήστος Μαρίνος -Ρίτα Αμπατζή (1934)



Ο βλάμης του Ψυρρή Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1933)

• Μελωδική κίνηση γύρω και πέρα από την αντιφωνία της βασικής τονικής, δηλαδή στο υψηλό Do', μετά από είσοδο του μελωδικού θέματος στην εν λόγω βαθμίδα. Η εισαγωγική αυτή φράση είναι πιθανό να συμπαρασύρει σε ανοδική πορεία και το La, δημιουργώντας μία υποτυπώδη χρωματική φόρμουλα Do-Si-La# -Si-Do.



Ο λαθρέμπορας Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περινιάδης (1934)



Τα χανουμάκια Κώστας Καρίπης-Ρίτα Αμπατζή (1935)

Η μελωδία, αφού κινηθεί στην υψηλή περιοχή κατά τα πρότυπα *Ρασι*, θα επιστρέψει καθοδικά –μέσω ενδιάμεσων στάσεων και χωρίς αναγκαία να ζητήσει τη βάρυνση του Si– προς τη βάση, ώστε να καταλήξει οριστικά σε αυτήν, αποφεύγοντας συνθήκες να αναδείξει τον προσαγωγέα. Η εν λόγω περίπτωση παραπέμπει σαφέστατα στο οθωμανικό τροπικό φαινόμενο *Mahûr*, το οποίο στο μεσοπολεμικό αστικό ρεπερτόριο παρουσιάζεται άλλοτε αυτόνομα και άλλοτε ως επιμέρους-δευτερογενής μελωδική ανάπτυξη στο πλαίσιο του συμβατικού *Ρασι*. Έτσι, είναι πιθανό να συναντήσει κανείς αυτοτελείς συνθέσεις της εποχής που να ακολουθούν το παραπάνω φαινόμενο, αλλά και κομμάτια που αφού αναπτύξουν τον κύριο μελωδικό τους

κορμό βάσει του κλασσικού μοντέλου συμπεριφοράς του Ραστ, να παρουσιάσουν, π.χ., στο β' θέμα τους συμπεριφορές που να παραπέμπουν στο φαινόμενο *Mahûr*.



Μου φαίνεται Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)



Κακούργα άπονη Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1936)



Έλα φως μου Γρηγόρης Ασίκης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



Αγιοθοδωρίτισσα Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)



Παραπονιάρα Παναγιώτης Τούντας-Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)



Παραπονιάρα Παναγιώτης Τούντας-Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)

• Μελωδική κίνηση γύρω από την 3η βαθμίδα, με όξυνση της 2ης, και τελική κατάληξη στη βασική τονική παραγωγής (Do). Η εν λόγω ιδιωματική συμπεριφορά θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή είτε ως ένα μουσικολογικό παράλληλο της τροπικής περίπτωσης του οθωμανικού *Sazkâr* είτε ως μία ιδιότυπη μιμητική φόρμουλα η οποία αποπειράται να προσιδιάσει στην αντίστοιχη ρευστότητα που παρουσιάζει η βαθμίδα του *Segah* (Mi♯) σε καταληκτικές φράσεις στο πλαίσιο ασυγκέραστων πρακτικών. Έτσι, η μίνιμαλ φόρμουλα Mi-Re♯-Mi-Do έρχεται να υποκαταστήσει σε συγκερασμένες πλέον εκτελεστικές αποδόσεις τη χαρακτηριστική βάρυνση του *Segah* ως Mi♯-Re-Do.



Ο βλάμης του Ψυρρή Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1933)



Το μурμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)

Στοιχειώδης τεχνική εναρμόνισης στον λαϊκό δρόμο *Ραστ*

Στο ρεπερτόριο της μεσοπολεμικής δισκογραφίας, είναι δυνατό να αναγνωριστεί μία πολυποίκιλη προσέγγιση αναφορικά με την εναρμονιστική διαχείριση του ευρύτερου φαινομένου *Ραστ*. Έτσι, ανάλογα με τον τύπο ορχήστρας, το μελωδικό περιεχόμενο της εκάστοτε σύνθεσης καθώς και τη διάθεση για εκλεπτυσμένη ή μη διαστηματική διατύπωση κατά την επιτέλεση, εφαρμόστηκαν διάφορες πρακτικές που κυμαίνονται από μία εξαιρετικά διακριτική αρμονική συνοδεία έως πλέον εμπλουτισμένες συγχорδιακά πρακτικές, ειδικά με αφορμή την απόδοση δυτικότροπου χαρακτήρα και ύφους ρεπερτορίου.

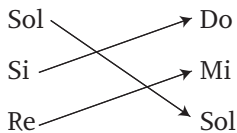
Πιο συγκεκριμένα, στις περισσότερες *ala turca* εκτελέσεις που αφορούν σε ρεπερτόριο με φανερή δομική και αισθητική αναφορά στα ανατολικά τροπικά συστήματα και ειδικά όταν ακολουθείται οργανολογικό πρότυπο κατά τον τύπο *İnce Saz*, η όποια συνοδεία δύναται να είναι εξαιρετικά διακριτική (ρυθμική-ισοκρατηματική χρήση μόνο της βάσης του *Ραστ* από το ούτι), ή ακόμη και να απουσιάζει. Σε ένα δεύτερο επίπεδο και ειδικά σε πιο υβριδικές ορχήστρες, είναι δυνατό να έχουμε μία και

πάλι όχι και τόσο παρεμβατική διαχείριση της εναρμόνισης από την κιθάρα μέσω της χρήσης της 1ης αλλά και της 5ης βαθμίδας. Σε ρεπερτόριο που αποδίδεται από ορχήστρες με *ala franca* προσέγγιση, πιθανό να συναντήσει κανείς τη χρήση άλλοτε μίνιμαλ συγχορδιακών επιτελεστικών προτύπων (ουδέτερες συγχορδίες με χρήση 1ης και 5ης βαθμίδας και φειδώ στις αλλαγές) αλλά και περισσότερο εμπλουτισμένη εναρμόνιση μέσω της χρήσης εμπλουτισμένων συγχορδιών στο πλαίσιο ολοκληρωμένων αρμονικών αλυσίδων.

Πιο συγκεκριμένα, στο πλαίσιο του *Ραστ* και αφού αποδεχθούμε τη συγκεκριασμένη του διατύπωση, είναι δυνατή η δόμηση μιας σειράς συγχορδιών και κατ' επέκταση ολοκληρωμένων αρμονικών κύκλων. Έτσι, από την 1η βαθμίδα της τονικής παράγουμε τη βασική συγχορδία του C, προσθέτοντας παράλληλα την 3η Μί (μέση) και την 5η βαθμίδα Sol (δεσπόζουσα). Έτσι, δημιουργείται η πρώτη βασική συγχορδία του *Ραστ* θεμελιωμένη στο Do, η οποία φέρει μείζονα διάθεση λόγω της απόστασης δύο T που παρεμβάλλεται μεταξύ της 1ης και της 3ης της βαθμίδας.



Σημαντική είναι η χρήση συγχορδίας κατάληξης μέσω της οποίας θα επιστρέψει η αρμονική περιήγηση στη συγχορδία της βάσης (C). Ο τύπος και η διάθεσή της καθορίζονται από τη θέση του προσαγωγέα και πιο συγκεκριμένα από την απόσταση που απέχει από την τονική παραγωγή. Έτσι, για την περίπτωση του *Ραστ* που ο προσαγωγέας βρίσκεται σε απόσταση ημιτονίου από τη βάση, θα δομηθεί συγχορδία πάνω στη δεσπόζουσα –την 5η, δηλαδή, βαθμίδα–, η οποία θα έχει μείζονα διάθεση (G) ώστε η μέση βαθμίδα της (Si) να ταυτίζεται με τον προσαγωγέα και έτσι κατά συνέπεια να τον εμπεριέχει. Κατ' αυτό τον τρόπο, η συγχορδία κατάληξης θα λυθεί στη συγχορδία της βάσης, ακολουθώντας πορεία ανοδική ως εξής: G-C (Sol-Si-Re→Do-Mi-Sol). Έτσι, ενώ η Sol εμπεριέχεται και στις δύο συγχορδίες και κατά συνέπεια δεν μεταβάλλεται, η Si μετατρέπεται ανοδικά σε Do και η Re σε Μί, δομώντας κατ' αυτό τον τρόπο μία ολοκληρωμένη C συγχορδία.



Αν και σε νεότερες εναρμονιστικές προσεγγίσεις είναι δυνατή η αρμονική ανάπτυξη και άλλων βαθμίδων του λαϊκού *Ραστ*, όπως, π.χ., της 2ης ως Dm ή της 4ης ως F, κάτι τέτοιο θεωρείται μάλλον εξεζητημένο για τη φύση αλλά και το αισθητικό προφίλ του μεσοπολεμικού αστικού ρεπερτορίου. Αντίθετα, προτιμώνται διαρκείς ισοκρατηματικές συννηήσεις, μεταβατικές μελωδικές γέφυρες καθώς και συνακο-

λουθία της βασικής μελωδικής γραμμής στη χαμηλή συχνοτική περιοχή. Σε περιπτώσεις που η μελωδία στέκεται στη 2η βαθμίδα, είναι πιθανό να γίνει χρήση μιας ουδέτερης συγχορδίας του G, που άλλωστε εμπεριέχει το Re, καθώς αυτό γίνεται αντιληπτό ως κορυφή 5χορδου *Rast* θεμελιωμένου στο χαμηλό Sol.

Το *ala turca Rast*

Σε επιτελεστικές προσεγγίσεις που ακολουθούν ασυγκέραστη διαστηματική διατύπωση κατά τα *ala turca* αισθητικά πρότυπα, το *Rast* παρουσιάζεται σαφέστατα περισσότερο ρευστό όσον αφορά την κινητικότητα των επιμέρους του βαθμίδων, σε σημείο μάλιστα τέτοιο, ώστε ακόμη και η αναγνώριση του βασικού του 5χορδου να είναι εντελώς συμβατική και να κρίνεται λειτουργική μόνο στο πλαίσιο μεθοδολογικής σκοπιμότητας. Έτσι, είναι ορθότερο να αναγνωριστεί ένα ηχητικό περιβάλλον από τη βάση του *Rast* έως και την 5η, όπου οι ενδιάμεσες βαθμίδες ανά περίπτωση άλλοτε συρρικνώνονται και άλλοτε διευρύνονται, ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας και την αναφορά τους προς τα εκάστοτε ισχυρά τονικά κέντρα. Κάτι τέτοιο οφείλεται χωρίς αμφιβολία στην κατ' αρχήν αποδοχή της ελαφράς βάρυνσης της βαθμίδας του *Segah Miḏ* –κατά τα πρότυπα του διαστήματος της φυσικής 3ης από τη βάση–, γεγονός το οποίο δημιουργεί μία εκ νέου διαστηματική κατανομή στον περιβάλλοντα χώρο του *Rast*. Πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση που ακολουθηθεί η παραπάνω μαλακή εκδοχή του διατονικού γένους, τότε στο πλαίσιο του *Rast* δεν συναντά κανείς μόνο T και Ημ. αλλά και μία ομάδα ουδέτερων διαστημάτων ευρισκόμενων ανάμεσα στο Ημ. και στον T. Έτσι, ένα συμβατικό 5χορδο *Rast* παρουσιάζει την εξής διαστηματική ακολουθία: T-ελάσσων T-ελάχιστος T-T, αφού μετά τη βάρυνση της 3ης το ακέραιο διάστημα Re-Mi αμβλύνεται στην τιμή του ελάσσονος T, ενώ το ημιτόνιο Mi-Fa διευρύνεται ώστε να αποτελέσει το χαρακτηριστικό ουδέτερο διάστημα του ελαχίστου T. Από τα παραπάνω τεκμαίρεται το γεγονός της έλλειψης από τη μαλακή διατονική φόρμα του *Rast* του διαστήματος του απόλυτου ημιτονίου. Αυτός είναι ακριβώς και ο λόγος που εξασφαλίζει στα φαινόμενα *Rast* όλη αυτή τη διαστηματική κινητικότητα-ρευστότητα, χαρακτηριστική άλλωστε του εν γένει *μαλακού διατονικού γένους*.



Έτσι, σε προσεγγίσεις του *Rast* κατά τα παραπάνω πρότυπα, η 2η βαθμίδα, πέρα από την αυτονόητη όξυνσή της σε κινήσεις γύρω από την 3η (*Segah Perdesi*), είναι πολύ πιθανό να εμφανίζεται ελαφρώς διεσταλμένη κατά την ανοδική πορεία της μελωδίας, δομώντας το τόσο χαρακτηριστικό διάστημα του υπερμείζονος T μεταξύ

Do-Re⁹⁴. Επίσης, η 3η βαθμίδα μετά από μία *αποτζιαιτούρα* που ξεκινά από την 4η, βαραίνει μέσω ενός χαρακτηριστικού *glissando*, με τρόπο τέτοιο ώστε να παρακάμπτεται η χρήση της 2ης λίγο πριν από τις καταλήξεις στη βάση.



Η 2η παρακάμπτεται και η τρίλια πριν από την κατάληξη γίνεται σε διάστημα 3ης μικρής

Η παραπάνω συμπεριφορά της 3ης βαθμίδας ισχύει κατά κανόνα και για τις υπόλοιπες περιοχές που μπορεί να δομηθεί περιβάλλον *Ραστ*, όπως, π.χ., σε καθοδικές φράσεις από τη βάση στο χαμηλό Sol, όπου ρόλο 3ης παίζει το Si♭, καθ' όμοιο τρόπο στο οξύ 4χορδο της φυσικής περιοχής, καθώς και στην υψηλή περιοχή πάνω από την αντισφώνια του Do'.

Η 3η βαθμίδα, επίσης, θα βαρύνει χαρακτηριστικά μέσω μιας έλξης στις περιπτώσεις εκείνες όπου η μελωδία θα πραγματοποιήσει ατελή κατάληξη στη 2η, δημιουργώντας τη χαρακτηριστική αίσθηση του φαινομένου *Uşşak*.



Σε περιπτώσεις που η μελωδία κινείται γύρω από την 5η, η 4η οξύνεται με μαλακή δίσση, ενώ το Si όταν απλώς θίγεται και η φράση ακολουθήσει εκ νέου καθοδική πορεία, λαμβάνει ύφεση (*Acem Perdesi*).⁹⁵

Η περίπτωση, ωστόσο, που φέρει ξεχωριστό ενδιαφέρον είναι εκείνη της *διατονικής συμπεριφοράς* του Si, το οποίο εκ προοιμίου είναι ελαφρώς χαμηλωμένο (*Enc Perdesi*) ως φυσική 3η μιας υπομονάδας *Ραστ*. Εκείνο, λοιπόν, το οποίο συμβαίνει

94. Ακριβώς η ίδια συμπεριφορά είναι δυνατό να παρουσιαστεί και στο οξύ 4χορδο, στο διάστημα Sol-La.

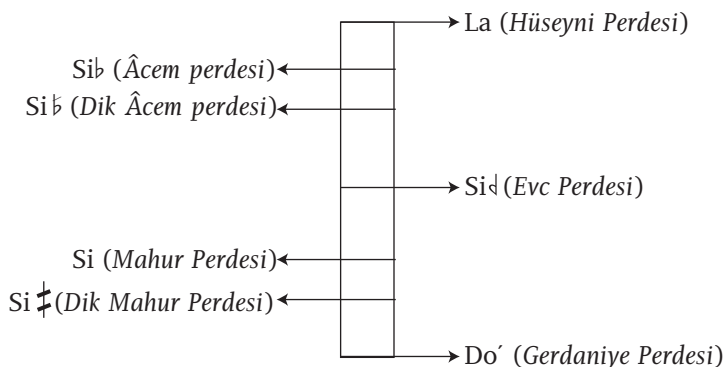
95. Σε πολλές, μάλιστα, περιπτώσεις η βαθμίδα του *Acem* μπορεί να αποδοθεί με επιπλέον βάρυνση, δημιουργώντας ένα εξαιρετικά λεπτό *εναρμόνιο* διάστημα μεταξύ 5ης και 6ης βαθμίδας.

στην πραγματικότητα απέχει αρκετά από την υπεραπλουστευμένη μετακένωσή του σε συγκερασμένα πλαίσια, ούτως ώστε να μην είναι δυνατό να γίνει κατανοητό το φαινόμενο απλά και μόνο ως μία παγιωμένη αντικατάσταση του 4χορδου *Ραστ* της ανάβασης από αντίστοιχο 4χορδο *μινόρε* στην κατάβαση λόγω της χρήσης του *Si $\flat$* . Έτσι, όπως γίνεται φανερό από την προφορικότητα που συνοδεύει το ιστορικό υλικό των τροπικών συστημάτων της Ανατολής, η εν λόγω κίνηση τείνει να χρησιμοποιήσει το σύνολο του ενδιάμεσου ζωτικού χώρου μεταξύ του ελαφρώς χαμηλωμένου *Si*, ή ακόμη και του *Do* πιθανότατα, έως το *Si $\flat$* , μέσω ενός χαρακτηριστικού καθοδικού *glissando*. Η εν λόγω τροπική συμπεριφορά είναι περισσότερο γνωστή στα σύγχρονα τουρκικά θεωρητικά ως κίνηση *Âcemli* –με χρήση, δηλαδή, της βαθμίδας *Âcem*– που δεν είναι άλλη από εκείνη του *Si* ύφεση.



Απόδοση διατονικής συμπεριφοράς με emphatic καθοδικό *glissando*, αλλά και με πυκνή διαποίκιση μέσω επαναλαμβανόμενης τρίλιας στην επόμενη βαθμίδα

Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



Διαγραμματική απεικόνιση του χώρου εντός του οποίου αναπτύσσεται το φαινόμενο της διατονικής συμπεριφοράς

Τέλος, οι περιπτώσεις που παραπέμπουν στο φαινόμενο *Mâhur*, αντίθετα με την καθιερωμένη από τα σύγχρονα θεωρητικά σκληρή και στατική διαστηματική εκφορά που τους αποδίδεται, συχνότατα εκφέρονται βάσει ενός φανερά πιο ευέλικτου μοντέλου εκφραστικής διατύπωσης, που ανά περίπτωση ρέπει είτε σε πλέον μαλακές δομές του διατόνου (περιβάλλοντα *Ραστ*) είτε προς emphatic σκληρές αποχρώσεις σε ανοδική πορεία μέσω της χρήσης του εκλεπτυσμένου διαστήματος της *εναρμόνιας δίεσης* αλλά και του *υπερμείζονος* Τ. Έτσι, π.χ., το *Si (Mâhur Perdesi)* είτε μπορεί να «μαλακώσει», παραπέμποντας σε μαλακά διατονικές εκφορές, είτε να «σκληρύνει»

επιπλέον μέσω τονικής του όξυνσης. Κάτι τέτοιο έχει ως αποτέλεσμα το κατ' αρχήν ΗΜ. Si-Do να μικρύνει ώστε να προκύψει διάστημα *εναρμόνιας δίεσης*, και συγχρόνως να συμπαρασύρει επί το οξύ και το La (*Hüseyin Perdesi*), δημιουργώντας κατ' αυτό τον τρόπο συνθήκη *Nisabur*.

Ενδεικτικό ρεπερτόριο

Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)⁹⁶

Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

Το Χαρικλάκι Παναγιώτης Τούντας-Ρίτα Αμπατζή (1933)⁹⁷

Είσαι φονιάς Γρηγόρης Ασίκης-Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου «Πολίτισσα» (1935)

Οι τρεις ορφανές Γρηγόρης Ασίκης-Ρίτα Αμπατζή (1937)

Συνθέσεις που αναδεικνύουν έντονα τις επιμέρους μελωδικές συμπεριφορές του τροπικού φαινομένου *Rast*. Πιο συγκεκριμένα, εμφιατικές είναι οι φράσεις με αναφορά στην 3η και στην 5η βαθμίδα –με παράλληλη όξυνση των υποτονικών τους–, οι ατελείς καταλήξεις με «άρωμα» *Uşşak* στη 2η, καθώς και οι χαρακτηριστικές διατονικές συμπεριφορές στο οξύ 4χορδο. Το ρεπερτόριο αποδίδεται από ορχήστρες *İnce Saz* –λεπτών οργάνων–, η δε ερμηνευτική προσέγγιση υφολογικά παραπέμπει σε *ala turca* αισθητικά πρότυπα.

Έλα φως μου Γρηγόρης Ασίκης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Σύνθεση με *ala turca* υφολογική διάθεση και τροπική αναφορά στο φαινόμενο *Mahur*, λόγω τόσο της έντονης χρήσης της υψηλής περιοχής γύρω από το *Gerdaniye* όσο και της σταθερής καθοδικής μελωδικής του πορείας.

Αλεξανδριανή φελάχα Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Ραστ κάντο (Αν εσύ δε με πιστεύεις) Αωνύμου-Ρόζα Εσκενάζυ (1929)

Κομμάτια με πλούσιο τροπικό φρασεολόγιο και ενδιαφέρουσα χρήση *μαλακού χρώματος* στην υψηλή περιοχή Sol-Do'.⁹⁸

96. Ελληνόφωνη εκδοχή –με επιπρόσθετο εισαγωγικό θέμα– του αντίστοιχου *Türkü, Sıra sıra siniller*.

97. Ελληνόφωνη διασκευασμένη εκδοχή του αντίστοιχου *Darıldın mı gülüm bana*, με επιπρόσθετο εισαγωγικό θέμα και χρήση *χρωματικών* καταλήξεων κατά τα πρότυπα *Nikriz*. Για το θέμα αυτό, βλ. Juste (1995).

98. Ουσιαστικά πρόκειται για χρωματική ανάπτυξη τύπου *Hicaz* στην υψηλή περιοχή, η οποία διατυπώνεται με μαλακή διαστηματική απόχρωση βάσει του γενικού κανόνα της συμμετρίας που ισχύει στις *ala turca* εκτελέσεις. Έτσι, καθώς η διατονική σύσταση του βασικού 5χορδου *Rast* φέρει μαλακή χροιά, κατ' αντίστοιχο τρόπο μαλακή θα είναι και η ανάπτυξη του χρωματικού 5χορδου από την 5η βαθμίδα και πάνω.

Το μουργουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)
Ο βλάμης του Ψυρρή Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1933)

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)

Μαρίκα κασικλού Βαγγέλης Παπάζογλου-Κώστας Ρούκουνας (1934)

Κομμάτια των οποίων η δισκογραφική αποτύπωση πραγματοποιήθηκε από λαϊκές ορχήστρες με υβριδική οργανολογική σύσταση, συγκερασμένη διαστηματική εκφορά και χρήση αρμονικής συνοδείας. Παρ' όλα αυτά η διατήρηση των βασικών τροπικών συμπεριφορών του φαινομένου *Rast* είναι εμφανής και μάλιστα χαρακτηριστική.

Ούζο-ούζο Αντώνης Σακελλάριος-Κώστας Ρούκουνας (1936)

Κομμάτι με παροδική καταληκτική χρήση υπομονάδας *Νικρίζ* στη θέση της αντίστοιχης *Ραστ*.

Στη Δραπετσώνα Παναγιώτης Τούντας-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Σύνθεση με ενδιαφέρουσες ενδιάμεσες τροπές του βασικού διατονικού 5χορδου *Ραστ* σε αντίστοιχο χρωματικό, τύπου *Νικρίζ*. Επίσης, ο *φθορισμός* του διατονικού περιβάλλοντος επεκτείνεται και πάνω από το Sol, δημιουργώντας κατ' αυτό τον τρόπο απόλυτη χρωματική πορεία χωρίς ενδιάμεση διατονική παρεμβολή, λόγω της σύναψης επάλληλων-ομότροπων υπομονάδων (*Νικρίζ-Χιτζάζ*). Ο *φθορισμός* μέσω της χρήσης *Χιτζάζ* επεκτείνεται μάλιστα και κάτω από την τονική παραγωγή, δημιουργώντας ατμόσφαιρα *Νιαβέντ* στη διευρυμένη περιοχή από το χαμηλό Sol έως και το Do'.⁹⁹

Λέλα μ' έφαγε το τσιφτετέλι Μανώλης Χρυσάφης-Ρίτα Αμπατζή (1930)

Κομμάτι με ενδιαφέρουσα ανάδειξη της 4ης βαθμίδας στο εισαγωγικό μέρος και αλληπάλληλους *φθορισμούς* τόσο στο βασικό 5χορδο όσο και στο αντίστοιχο οξύ.

Αμάν Αννίσα Σταύρος Παντελίδης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Κομμάτι με ανάδειξη του φαινομένου της *συναφής* γύρω από την 5η βαθμίδα, λόγω της όξυνσης της 4ης αλλά και χρήσης *χρώματος* στο οξύ 4χορδο, που έχει ως αποτέλεσμα η εν λόγω τονική να πλαισιωθεί εκατέρωθεν με ελαττωμένα διαστήματα (Fa δίεση-Sol-La ύφεση). Στο τελευταίο δε θέμα του κομματιού θεμελιώνεται χρωματική συμπεριφορά τύπου *Χιτζάζ* πάνω στην τονική παραγωγή του *Ραστ*, διατηρώντας τη θέση του *προσαγωγέα* από τη βάση σε απόσταση ημιτονίου.

Τα χανουμάκια Κώστας Καρίπης-Ρίτα Αμπατζή (1935)

Κακούργα άπονη Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

Παραπονιέμαι στο ντουινιά Κώστας Σκαρβέλης-Κώστας Κάβουρας (1940)

Μου φαίνεται Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)

Αγιοθοδωρίτισσα Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)

99. Βλ. Κεφάλαιο Η' του Β' Μέρους του παρόντος βιβλίου, όπου και ανάλυση της περίπτωσης του *Νιαβέντ*.

Ο λαθρέμπορας Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)

Διαμάντω αλανιάρ Γιοβάν Τσαούς-Στ. Περπινιάδης (1937)

Παραπονιάρ Παναγιώτης Τούντας-Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)

Λαϊκό ρεπερτόριο υβριδικής εκτελεστικά φυσιογνωμίας με βασικό χαρακτηριστικό του την ανάδειξη της υψηλής περιοχής κατά τα πρότυπα *Μαχούρ*. Στα τρία πρώτα δε προτιμάται και η σταθερή όξυνση της 2ης βαθμίδας ανεξάρτητα από τη μελωδική πορεία.

Καταγεγραμμένο ρεπερτόριο

Ραστ κάντο (Αν εσύ δε με πιστεύεις) Αωνύμου-Ρόζα Εσκενάζυ (1929)

Κομμάτι με πλούσιο τροπικό φρασσεολόγιο που απαιτεί την αντίστοιχη διαστηματική εκλέπτυνση του *ala turca* αισθητικού προτύπου, ειδικά σε ατελείς καταλήξεις στη 2η βαθμίδα (μ. 5, 9, 30, 35) και σε οριστικές καταληκτικές φράσεις στη βάση (μ. 6, 8, 13, 16, 18, 26, 28, 31, 33, 36, 38). Τέλος, ενδιαφέρουσα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η χρήση *μαλακού χρώματος* στην υψηλή περιοχή Sol-Do´ μέσω της ελαφράς βάρυνσης του La (*Hüseyini Perdesi*). Έτσι, δημιουργείται ένα 4χορδο *Χιτζάζ* με διευρυμένα τα ακραία του διαστήματα Sol-La και Si-Do, και παράλληλα συρρικνωμένο εμφαντικά τον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ La-Si (μ. 19, 20, 23, 24).

Σα φουμάρω τσιγαρλί Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)

Σύνθεση με χαρακτηριστική μελωδική κίνηση από την 5η βαθμίδα έως την αντιφωνία -Do´- (μ. 3, 4), της οποίας κίνησης έπεται αντίστοιχη καθοδική προς τη βάση, μέσω της χρήσης βεβαρνημένου Si (μ. 5, 6, 7, 8).

Ο βλάμης του Ψυρρή Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1933)

Κομμάτι το οποίο δίνει ειδική έμφαση στην περίπτωση όξυνσης της 4ης προς την 5η βαθμίδα (μ. 3, 9), σε συνδυασμό μάλιστα με παράλληλη βάρυνση του Si (μ. 7, 8), καθώς αυτό μόλις αγγίζεται και η μελωδία ακολουθεί καθοδική πορεία. Επίσης, ενδιαφέρουσα είναι η επιμονή της χρήσης οξυμμένης 2ης βαθμίδας ακόμη και στις περιπτώσεις που η κατάληξη είναι οριστική στη βάση του *Ραστ* (μ. 2, 4, 6, 10).

Το μурμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)

Τραγούδι που παρουσιάζει συχνή όξυνση της 2ης βαθμίδας την οποία διατηρεί οξυμμένη ακόμη και στις καταλήξεις (μ. 1, 2, 4, 6, 8, 9). Ενδιαφέρουσα, επίσης, η όξυνση της 4ης προς την 5η, είτε αυτόνομα (μ. 3), είτε σε συνδυασμό με παράλληλη βάρυνση του Si (μ. 5, 6), είτε μετά από ανάπτυξη φαινομένου *διατονικής συμπεριφοράς* (μ. 7).

Κακούργα άπονη Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

Κομμάτι το οποίο ανά περίπτωση αναδεικνύει τις επιμέρους τροπικές αλλοιώσεις του *Ραστ*: 1. Όξυνση της 4ης προς την 5η (μ. 1, 2, 5), 2. Όξυνση της 2ης προς την

3η ακόμη και αν ακολουθεί καθοδική πορεία (μ. 1, 2, 5, 6), και 3. Μελωδική είσοδος στην υψηλή περιοχή, η οποία συμπαρασύρει προς το οξύ και το La (μ. 3, 4).

Παραπονιάρα Παναγιώτης Τούντας-Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)

Ενδιαφέρουσα σύνθεση που αναδεικνύει με έμφαση τη δυναμική του *Ραστ* όταν αυτό αναπτύσσεται σε σχέση (10, 11, 12, 13) και πάνω από την υψηλή περιοχή –Do´– (μ. 28, 29, 30, 32, 33, 34). Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει ο παροδικός φθορισμός της περιοχής πάνω από το Sol μέσω της χρήσης *Χιτζάζ* (μ. 20, 21, 22, 23, 24, 25), καθώς και η ατελής κατάληξη στο Mi με αίσθηση *Σεγκιά*, λόγω της όξυνσης της 2ης βαθμίδας (μ. 25, 26). Τέλος, στη σύνθεση παρουσιάζεται το φαινόμενο της εμβόλιμης μεταφοράς της βάσης μία 4η υψηλότερα, δηλαδή από το Do στο Fa. Το ενδιαφέρον στην εν λόγω περίπτωση είναι πως μεταφέρονται και οι πρωτογενείς τροπικές συμπεριφορές του *Ραστ* από τη φυσική του περιοχή, και συγκεκριμένα εκείνες της όξυνσης της 2ης βαθμίδας προς την 3η (μ. 15) και της 4ης προς την 5η μετά από διατονική συμπεριφορά (μ. 16, 18).

Ραστ Κάντο (Αν εσύ δε με πιστεύεις)

Ρόζα Εσκενάζυ (1929)

Ανωνύμου

4
Αν ε συ δε με πι στευ εις

7
τα λου λου δια μαρ τυ ρουν

9
βαλ τα σε με γα λον ορ κο

12
την α λη θεια να σουει πουν

14
βαλ τα σε με

16
γα λον ορ κο την α λη θεια να σουει πουν

19
Α πε φα σι σα που λι μου

2

Ραστ Κάντο

22 *tr*
 α — πε φα — σι — σε — και — συ

25 *tr*
 Α — πε φα — σι — σα — που — λι — μου α — πε φα — σι —

28 *tr*
 σε — και — συ

30
 δυο — καρ διεξ — να — γι — νουν — ε — να ε — να σω — μα —

33
 μια — ψυ — χη

35
 — δυο — καρ διεξ — να — γι — νουν — ε — να

37 *tr*
 ε — να σω — μα — μια — ψυ — χη

Αν εσύ δε με πιστεύεις τα λουλούδια μαρτυρούν.
 Βάλτα σε μεγάλον όρκο την αλήθεια να σου ειπούν.
 Απεφάσισα πουλί μου, απεφάσισε και συ.
 Δυο καρδιές να γίνουν ένα, ένα σώμα μια ψυχή.

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι

Στελλάκης Περπινιάδης (1935)

Βαγγέλης Παπάζογλου

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι

3

Σα φου — μα ρω — τσι γαρ — λι κι — σα φου — μα ρω — τσι γαρ — λι κι —

5

σα φου — μα ρω — τσι γαρ — λι — κι μου περ — να το — ντερ — τι λι κι —

7

Fine

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι
μου περνά το ντερτιλίκι.

Πο' 'χω μέσα στην καρδιά μου
για το πούφι σου κυρά μου.

Το 'να σβήνω τ' άλλο ανάβω
τη μαστούρα θέλω να 'βρω.

Να ξεχάσω τα μεράκια
που με πότισες φαρμάκια.

Ο λουλάς κι οι μπαγλαμάδες
σε φορτώνουν σα μπουκάδες.

Φούμερνε το τσιγαρλίκι
ν' αποκτήσεις ασικλίκι.

Ο βλάμης του Ψυρρή

Ρίτα Αμπατζή (1933)

Κώστας Σκαρβέλης

2

3

5

7

9

Μη με πει ρα ζεις σαν περ νω α μαν α μαν α πο τη γει το νια σου

για τι α πο ε με να νε θε να βρεις το μπε λα σου

αχ για τι α πο ε με να νε α μαν α μαν θε να βρεις το μπε λα σου

Μη με πειράζεις σαν περνώ αμάν αμάν
από τη γειτονιά σου,
γιατί από εμένανε
θε να βρεις το μπελά σου.

Μη θες μ' εμέ να μπερδευτείς αμάν αμάν
αυτό μην το γυρεύεις,
αχ γιατί είμ' ο μάγκας του Ψυρρή
στο λέγω για να ξέρεις.

Μόνον εμένα δεν μπορείς αμάν αμάν
για να με κοροϊδέψεις,
γιατ' είμαι μάγκας και νταής
στο λέγω πως θα μπλέξεις.

Με μένανε σαν ξηγηθείς αμάν αμάν
αλλού δε θα μιλήσεις
πρέπει καλά να το σκεφτείς
κι έτσι ν' αποφασίσεις.

Θέλω να 'μαι μурμουράκι

Ρίτα Αμπατζή (1934)

Τάκης Μαρίνος

Θε λω να 'μαι μур_____ μου ρα κι

για να σπα ω νταλ_____ γκα δα κι

σαν γεμι_____ζω το λου λα μου μα _____στου ρω_νω τα _____μυαλαμου μα _____στου ρω_νω τα _____μυαλα μου

Θέλω να 'μαι μурμουράκι για να σπάω νταλκαδάκι.
Σαν γεμίζω τον λουλά μου μαστουρώνω τα μυαλά μου.

Κι ύστερα σαν μαστουρώσω, τον καβγά θέλω να στρώσω.
Κι αν με πιάσει το πολιτμανάκι, είμαι πάλι μурμουράκι.

Στον τεκέ όταν πηγαίνω τα ντερβίσια περιμένω.
Κι από κάτω απ' το σακάκι έχω το μπαγλαμαδάκι.

Σαν μας πιάνει το μεράκι παίρνει βόλτα το μαυράκι.
Και μου λένε μурμουράκι βάρα το μπαγλαμαδάκι.

Κακούργα άπονη

Ρίτα Αμπατζή (1936)

Κώστας Σκαρβέλης

Μεζ

3 την Α θη να τρι γυρ νας κα κουρ γα και κου νιε... σαι και

5 α πο με να νε κρυ φα με αλ λον ε ξη γιε... σαι και α πο με να νε κρυ φα με αλ λον ε ξη γιε... σαι

Μεζ στην Αθήνα τριγυρνάς
κακούργα και κουνιέσαι
και από μένανε κρυφά
με άλλονε 'ξηγιέσαι.

Εκθές το βράδυ ήσουν
στο Φάληρο μαζί του
και μες στη μπίρα φώναζες
πως θα γενείς δική του.

Και μέθυσε και έσπαζες
καθρέφτες ποτηράκια
στην αγκαλιά του έγερνες
και του 'δινες φιλάκια.

Και μένανε με ξέχασες
κακούργα θα μ' αφήσεις
τώρα που με κατάστρεψες
μ' αυτόν θέλεις να ζήσεις.

Δε θα γλιτώσεις από με
το ξέρεις πως με λένε
θα κάνω τα ματάκια σου
βρε άπονη να κλαίνε.

Δεν θα σ' αφήσω να χαρείς
μ' αυτόνε δε θα ζήσεις
από τον κόσμο θα καθείς
σαν του ξαναμιλήσεις.

Η παραπονιάρα

Ευάγγελος Σοφρωνίου (1929)

Παναγιώτης Τούντας

5
10
14
18
22
26
29

Πες μου πα ρα πο νια ρα μου για τει σαι λυ πη με νη
μη πως θρ ρεις δε σα γα πω ζη λια ρα μου κτει σαι συλ λο γι σμε νη
κτει σαι συλ λο γι σμε νη πα ρα πο νια ρα μου μην κλαις χα δια ρα μου
και μη μου συλ λο γιε σαι μο νον ε σε να α γα πω ζη λια ρα μου
και μην πα ρα πο νιε σαι ε σε ναε γω λα τρε υω
ε σε να θα χαϊ δε υω πα ρα πο νια ρα μου

2

Παραπονιέρα



Πες μου παραπονιέρα μου γιατί 'σαι λυπημένη;
 Μήπως θαρρείς δε σ'αγαπώ, ζηλιέρα μου
 κι είσαι συλλογισμένη;
 Παραπονιέρα μου μην κλαις χαδιέρα μου
 και μη μου συλλογιέσαι,
 μόνον εσένα αγαπώ ζηλιέρα μου
 και μην παραπονιέσαι.

Εσένα 'γώ λατρεύω κι εσένα θα χαϊδεύω
 παραπονιέρα μου
 συ είσαι η χαρά μου, συ και η παρηγοριά μου
 μην κλαις ζηλιέρα μου.

Δεν θέλω τα ματάκια σου
 για μένα να δακρύζουν,
 γιατί τη μαύρη μου καρδιά, ζηλιέρα μου
 πιότερο βασανίζουν
 παραπονιέρα μου, μην κλαις, ζηλιέρα μου
 και μη μου συλλογιέσαι
 μόνον εσένα αγαπώ, χαδιέρα μου
 και μην παραπονιέσαι.

Εσένα 'γώ λατρεύω κι εσένα θα χαϊδεύω
 παραπονιέρα μου
 συ είσαι η χαρά μου, συ και η παρηγοριά μου
 μην κλαις, ζηλιέρα μου.