



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.: 1869
Ημερομηνία: 25 / 5 / 20

ΜΕΛΩΔΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ

Πτυχιακή εργασία

Στέφανος Χονδροπήδας

Α.Μ.Φ.: 2090

Υπό την εποπτεία του κ. Γιώργου Κοκκώνη

ΑΡΤΑ, Ιούνιος 2020

**MELODIC PATTERNS IN THE WORK OF SPYROS
PERISTERIS**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, 11/06/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Γιώργος Κοκκώνης

Υπογραφή

Αναπληρωτής καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Σπήλιος Κούνας

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

3. Μέλος επιτροπής

Νίκος Ορδουλίδης

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή

© Στέφανος Χονδροπήδας, 2020.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Στέφανος Χονδροπήδας

Υπογραφή:

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Τα του Καίσαρος τω Καίσαρι: ο επόπτης μου, κος Γιώργος Κοκκώνης, με τις άπειρες γνώσεις του και τις ακόμα περισσότερες αντοχές του, με βοήθησε όσο δεν φαντάζεται. Τον ευχαριστώ, όχι μόνο για τα προηγούμενα, αλλά και για το ότι με έπεισε, με τον τρόπο του, να μην παρατήσω το θέμα. Τον ευχαριστώ και τον εκτιμώ βαθύτατα. Ευχαριστώ την οικογένειά μου γιατί ήταν και είναι εκεί: τον πατέρα μου γιατί με νοιάζεται, την μάνα μου γιατί με νοιάζεται και τον Δημήτρη γιατί σαν αδερφός είναι ο Κολοσσός και με νοιάζεται. Ευχαριστώ βαθύτατα τον Παύλο Τοπούζογλου και τον Στέλιο Σέγκο, γιατί πρώτα ο ένας και μετά ο άλλος, με φιλοξένησαν στα τελευταία στάδια συγγραφής της εργασίας και αυτό είναι ανεκτίμητο. Ευχαριστώ ξανά τον Στέλιο Σέγκο γιατί edώρισε τις γνώσεις του πάνω στους υπολογιστές και χωρίς αυτόν θα αργούσα διπλά. Ευχαριστώ τον Παντελή Βρύση διότι, μέσα στα γκρίζα, με στήριξε πολύ και δεν το ξέρει. Ευχαριστώ τον Αλέξανδρο Βογιατζή γιατί διαβάσαμε μαζί και με βοήθησε. Ευχαριστώ τον Αριστείδη Αποστολή για τις συμβουλές του. Ευχαριστώ τον Τάσο Νικήτα για τις διευκρινίσεις του σε σημαντικά ζητήματα. Τέλος, ευχαριστώ την Φιλίτσα Γεωργιάδου διότι ήταν απ' την αρχή στο πλάι μου σε όλη την διαδικασία, όλα αυτά τα χρόνια και ξέρει γιατί την ευχαριστώ. Όλοι οι παραπάνω με ενέπνευσαν. Κρίνω την συμβολή τους ανεκτίμητη.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο τον εντοπισμό και την ανάδειξη του Μελωδικού Σχήματος Νο 1 (ΜΣ1) και των παραλλαγών που εμφανίζει στο συνθετικό και εκτελεστικό έργο του Σπύρου Περιστέρη. Ειδικότερα στοχεύει στις συνθέσεις που παρουσιάζουν οργανολόγιο με δύο κιθάρες, παρουσιάζουν εξωτερικό ρυθμό 9/4 και κινούνται σε δρόμους με διάστημα 3ης μικρό. Αποδεικνύεται η ευρεία γκάμα τρόπων και τόπων (ηχογραφήσεων) χρησιμοποίησης λόγω της ευκολίας του Περιστέρη να το μετατονίζει και να το μετατρέπει, πράγμα που αποδίδεται στην φύση της κιθάρας ως οργάνο.

Για να αποδειχθούν τα παραπάνω εντοπίστηκε το υλικό από συλλογές δίσκων και καταλόγους που αναφέρουν ως συνθέτη τον Περιστέρη η είναι γνωστό ότι είναι ο εκτελεστής. Κατόπιν έγινε καταγραφή του υλικού με το πρόγραμμα Finale και εντοπισμός του ΜΣ1 στις καταγραφές. Ακολούθως αναλύθηκε, συγκρίθηκε με τις υπόλοιπες και ταξινομήθηκε η κάθε παραλλαγή που εμφανίζει το ΜΣ1. Τέλος, τοποθετήθηκαν στο γραπτό έτσι ώστε να παρουσιάζονται λεπτομερώς οι συγκρίσεις μεταξύ των παραλλαγών και να αποδεικνύονται τα αποτελέσματα στον αναγνώστη μέσω μιας δομικής σκέψης (δομική σύγκριση των παραλλαγών). Έτσι, αποδεικνύονται οι κανόνες στους οποίους υπακούει το ΜΣ1 και τους οποίους έχει ορίζει ο συνθέτης ή ο εκτελεστής.

Λέξεις-κλειδιά: μελωδικά σχήματα, λαϊκή κιθάρα, ρεμπέτικο, Σπύρος Περιστέρης, μορφολογική ανάλυση.

ABSTRACT

The goal of the current thesis is showing and defining the case of the 1st Melodic Figure (MF1) and its variations that occur in the music performing and composing work of musician Spyros Peristeris. The type of compositions, where the MF1 is detected, utilize the 9/4 time signature and the Minor Scales while the common instrument of use is the guitar. Thus, through the findings of the thesis, it is concluded that Peristeris was employing the MF1 in a wide variety of ways and environments (recordings) because of his ease in transposing and altering said Figure. The cause of this is in the physiology of the guitar as an instrument.

In order to validate the above conclusions, a certain process had to be followed. First, the MF1 was detected in the composing work of Spyros Peristeris, as well as in recordings where it was found that he played. The recordings were transcribed and every instance of the MF1 was detected. The findings were analyzed, compared to each other and classified in different variation groups. The variations were placed in such an order as to present to the reader every comparison among the variations in detail and thus, to prove the concluding findings, utilizing a constructing comparative thinking method. Therefore, the set of rules that the composer or the performer applied to the MF1, are verified.

Keywords: melodic patterns, popular guitar, rebetiko, Spyros Peristeris, morphological analysis.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	10
1. Βιογραφικά Στοιχεία	14
1.1 Βιογραφικά στοιχεία για τον Σπύρο Περιστέρη	14
2.Κεφάλαιο τεχνικών ορισμών και ορισμού του ΜΣ1.....	17
2.1 Το Μελωδικό Σχήμα Νο 1 (ΜΣ1)	20
2.2 Παρουσίαση του ΜΣ1.....	24
3.Ανάλυση του ΜΣ1.....	34
3.1 Ανάλυση, σύγκριση και ταξινόμηση των Παραλλαγών	34
1.2 Συμπεράσματα	85
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1	89
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2	95
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	107
1 Bibliography.....	107

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η συγγραφή της παρούσας πτυχιακής ξεκίνησε με αφορμή το εξής ερώτημα: είναι δυνατόν να αποδειχτεί ότι σε κάποια ηχογράφιση συμμετέχει κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο, είτε ως συνθέτης, είτε ως εκτελεστής; Βεβαίως αποδεικνύεται, αν υπάρχουν αποδείξεις γραπτές, δηλαδή αν αναγράφεται στην ετικέτα του δίσκου ή αν υπάρχουν αποδείξεις πληρωμής για την συγκεκριμένη εργασία, δηλαδή την ηχογράφιση. Αν δεν υπάρχουν αυτά, τότε πρέπει να υπάρχει κάποιος αυτόπτης μάρτυρας που να επιβεβαιώσει πως ισχύουν τα υποτιθέμενα. Αν δεν υπάρχει μάρτυρας;

Η εργασία ακολουθεί μία ειδική περίπτωση: τον Σπύρο Περιστέρη σε ηχογραφήσεις όπου αναγράφεται άλλος συνθέτης. Από μαρτυρίες είναι γνωστό πως ο Περιστέρης ως οργανοπαίκτης συμμετείχε σε ηχογραφήσεις δίσκων. Ο Στέλιος Κερομούτης, σε συνέντευξή του στον Παναγιώτη Κουνάδη αναφέρει πως ο Περιστέρης έπαιζε σε ηχογραφήσεις συνθέσεων του Βαμβακάρη, αλλά δεν αναφέρει σε ποιες και δεν υπάρχουν στοιχεία που να το αποδεικνύουν¹. Σε αυτήν την συνέντευξη, ο Κερομούτης αναφέρει πως ο Περιστέρης έπαιζε και κιθάρα και αργότερα μπουζούκι σε συνθέσεις του Κώστα Σκαρβέλη αλλά σαν γεγονός δεν απασχολεί την παρούσα εργασία. Ο Παντελής Καρίβαλης, πρώην σύζυγος της Σοφίας Καρίβαλη (Αμπατζή) και κουνιάδος της Ρίτας Αμπατζή, αναφέρει σε συνέντευξη πως σε όλα τα λαϊκά τραγούδια κιθάρα έπαιζε ο Σκαρβέλης, μπουζούκι ο Περιστέρης και ακκορντεόν ο Μιχάλης Σουγιούλ². Στην ίδια συνέντευξη αναφέρει πως ο ίδιος και ο Περιστέρης έχουν ηχογραφήσει μπαλαμά και μπουζούκι αμφότεροι σε ένα τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα, τον «Μπακαλιάρo», όπως το κατονομάζει³.

Συγκεκριμένα υπάρχει μία υπόνοια, η οποία απαντάται στο διαδίκτυο, ότι στην ηχογράφιση «Ταξίμ Ζεϊμπέκικο» (η οποία αναγράφει το όνομα του Μάρκου Βαμβακάρη ως συνθέτη), ύστερα από το εισαγωγικό ταξίμι, εκτελείται η πρώτη μελωδική γραμμή από τον Περιστέρη και όχι από τον Βαμβακάρη⁴. Αυτήν την υπόνοια

¹ Αρχείο Κουνάδη, «Συνέντευξη Στέλιου Κερομούτη, Β' μέρος», 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=1262>. Επίσκεψη: 14/5/2020.

² Αρχείο Κουνάδη, «Συνέντευξη Παντελή Καρίβαλη», 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=1353>. Επίσκεψη: 14/5/2020.

³ Μάλλον εννοεί το τραγούδι «Σα δεν ήξευρες» του Παναγιώτη Τούντα.

⁴ Βλέπε:

ενστερνίζεται και ο Tony Klein στο ένθετο του δίσκου Greek Rhapsody⁵, στη σελίδα 90, όπου υπάρχει η αναφορά στο Ταξίμι Ζεϊμπέκικο (που εμπεριέχεται και στον δίσκο). Συγκεκριμένα, ο Klein υποστηρίζει αυτή την θέση με τα ακόλουθα επιχειρήματα:

Πρώτον, τα μουσικά γεγονότα που υπάρχουν απο την μετάβαση του ενός τμήματος της ηχογράφησης στο άλλο, δηλαδή την μετάβαση από το εισαγωγικό ταξίμι στη βασική μελωδία, εμπεριέχουν απαραίτητως δύο εκτελεστές μπουζουκιού.

Δεύτερον, το μπουζούκι που ακούγεται στο δεύτερο τμήμα (το «Ζεϊμπέκικο») φαίνεται να έχει διαφορετική χροιά.

Τρίτον, το μπουζούκι που ακούγεται στο δεύτερο τμήμα φαίνεται να έχει διαφορετική τοποθέτηση ως προς το μικρόφωνο.

Τέταρτον, το ύφος παιξίματος στο δεύτερο μέρος θυμίζει τον Περιστέρη καθώς παρουσιάζει ένα συγκεκριμένο είδος μορντέντου που χρησιμοποιεί ο Περιστέρης ως ποίκιλμα.

Πέμπτον, η μελωδία στο δεύτερο μέρος, με την συγκεκριμένη μορφή που εμφανίζεται είναι σύνθεση του Σπύρου Περιστέρη που έχει ηχογραφηθεί άλλες δύο φορές, μία με τον Ζαχαρία Κασιμάτη ως τραγουδιστή και συνοδεία κιθάρα και τον Περιστέρη ως πρώτη μελωδική γραμμή με κιθάρα («Ο Μάγκας του Βοτανικού») και μία ως ορχηστρικό για σόλο κιθάρα με συνοδεία πιάνου στην Νέα Υόρκη («Γκιουζέλ»).

Τα παραπάνω επιχειρήματα μπορεί να θεωρηθούν βάσιμα, δεν αποδεικνύουν όμως κάτι. Η υπόθεση θα μπορούσε να αποδειχτεί αν εμφάνιζε κάποιος αποδεικτικά στοιχεία, όπως προαναφέρθηκε. Άρα το ερώτημα μετατρέπεται στα εξής δύο ερωτήματα: 1) Πως αποδεικνύεται ότι η μελωδία στο δεύτερο μέρος στο «Ταξίμι Ζεϊμπέκικο» είναι το ίδιο με τα «Ένας Μάγκας στον Βοτανικό» και «Γκιουζέλ»; 2) Πως αποδεικνύεται πως ο εκτελεστής της μελωδικής γραμμής του μπουζουκιού στο δεύτερο μέρος του «Ταξίμι Ζεϊμπέκικο» είναι ο ίδιος εκτελεστής της πρώτης μελωδικής γραμμής της κιθάρας στα «Ένας Μάγκας στο Βοτανικό» και «Γκιουζέλ»;

Το πρώτο ερώτημα μπορεί να απαντηθεί αν υπάρξει σύγκριση μεταξύ των συνθέσεων ως προς την μελωδία⁶. Το δεύτερο μπορεί να υποτεθεί αν γίνει μία

<https://rembetiko.gr/t/%CF%84%CE%B1%CE%BE%CE%AF%CE%BC-%CE%B6%CE%B5%CF%8A%CE%BC%CF%80%CE%AD%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF/4534/10> καθώς και <https://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?t=3285> Επίσκεψη: 15/4/2020.

⁵ Tony Klein, Greek Rhapsody: Instrumental Music from Greece: 1905-1956 (ένθετο δίσκου), (Dust to Digital, 2013).

καταγραφή των εκτελεστικών γνωρισμάτων του Σπύρου Περιστέρη. Για να συμβεί αυτό θα πρέπει (κατά την γνώμη μας) ο αναλυτής να έχει γνώση του συνόλου του έργου του εκτελεστή και αυτό υπερβαίνει την έκταση μιας πτυχιακής εργασίας.

Εδώ λοιπόν, εμφανίζονται τρεις τρόποι που μπορεί να ακολουθήσει κάποιος για να διαπιστώσει αν ένα πρόσωπο συμμετέχει με συνθετικό ή εκτελεστικό ρόλο σε μια ηχογράφιση:

1^{ος} τρόπος: Μέσω της ανάλυσης συνθέσεων. Η μουσική για την οποία γίνεται λόγος (όπως και η πλειονότητα των μουσικών ιδιωμάτων που δισκογραφείται) συνήθως δεν παρέχει παρτιτούρες, αν δεν έχουν εμφανίσει κάποια εμπορική αξία⁷. Έτσι, θεωρείται δεδομένο από τον ερευνητή ότι ο ενδιαφερόμενος θα πρέπει να συλλέξει το ηχογραφημένο υλικό του συνθέτη, να αποδεικνύει με κάποιον τρόπο ότι είναι του συνθέτη και να το καταγράψει. Αυτό, με τη σειρά του, οδηγεί σε δύο άλλες υποεπιλογές: α) Απευθείας σύγκριση των συνθέσεων που μας ενδιαφέρουν, για να παρουσιαστεί η ομοιότητα μεταξύ των δύο και β) ανάλυση του υλικού του συνθέτη, εντοπισμός συνθετικών συνηθειών και προτιμήσεων και προσπάθεια εντοπισμού τους στις συνθέσεις κάποιου άλλου.

2^{ος} τρόπος: Μέσω της ανάλυσης των ηχογραφήσεων, ως προς την εκτέλεση. Έαν γνωρίζουμε τις ηχογραφήσεις στις οποίες υπάρχει ένας εκτελεστής, τότε οι εκτελέσεις καταγράφονται και γίνεται εντοπισμός των προτιμήσεων του εκτελεστή, με τον ίδιο τρόπο που αναφέρεται και παραπάνω. Επειδή η μουσική για την οποία γίνεται λόγος, παρέχει ελευθερία στον εκτελεστή να χρησιμοποιεί τους καλλωπισμούς που θέλει, είναι δυνατόν να ταυτοποιηθεί, σε αντίθεση με άλλα ιδιώματα όπου ο εκτελεστής ενδέχεται να ακολουθεί κατα γράμμα τις υποδείξεις του συνθέτη και να μην φαίνεται ότι είναι αυτός. Μάλιστα, σε αρκετές περιπτώσεις, οι εκτελεστές είχαν μερίδιο στην σύνθεση καθώς μπορεί να επενέβαιναν στην τελική ηχογράφιση, όπως φανερώνει ο

⁶ Τέτοιου είδους σύγκριση πραγματοποίησε ο Γιώργος Κοκκώνης, ως μάρτυς πολιτικής αγωγής, για την αναπαράσταση μίας δίκης του 1939, όπου οι Σπύρος Περιστέρης και Μίνωας Μάτσας κατηγορήθηκαν για κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας στο τραγούδι «Ο Αντώνης ο Βαρκαρης». Βλέπε: Γ. Κοκκώνης, *Μαρτυρία μάρτυρα πολιτικής αγωγής*, στο Μαρία Ζουμπούλη και Πιερρίνα Κοριατοπούλου-Αγγέλη (επιμ.), *Η Δίκη των Ρεμπετών: Αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία* (Πρακτικά της ημερίδας που έλαβε χώρα την Πέμπτη 14 Απριλίου 2016, ώρα 9.00 – 16.00 στο αμφιθέατρο Δρακόπουλου του Πανεπιστημίου Αθηνών). ΕΨΕΤΕΜ, ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου και Νομική Σχολή ΕΚΠΑ, Ιανουάριος 2018, σελ. 73-83.

⁷ Εκτός εάν ο συνθέτης ήξερε μουσική γραφή και οι απόγονοί του έχουν κρατήσει αρχείο με τα έγγραφά του, τα οποία μπορούν και θέλουν να διαθέσουν στον ενδιαφερόμενο.

Θύμιος Στουραΐτης σε συνέντευξή του στο διαδικτυακό περιοδικό Η Κλίκα⁸. Έτσι, εφόσον αποδεικνύεται και η συνθετική υπόσταση ενός εκτελεστή, μπορεί να χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με τον 1^ο τρόπο που προαναφέρθηκε και να γίνει εντοπισμός εκτελεστικών μοτίβων σε ξένες συνθέσεις.

3^{ος} τρόπος: Μέσω της ανάλυσης των ηχογραφήσεων ως προς την χροιά. Αυτό σημαίνει πως ο ενδιαφερόμενος θα πρέπει να εντοπίσει τα χαρακτηριστικά της χροιάς⁹ που επιτυγχάνει ο κάθε οργανοπαίκτης και να τα συγκρίνει ανάμεσα στις ηχογραφήσεις για να ανακαλύψει ποιός παίζει.

Τα παραπάνω δύο ερωτήματα, κυρίως το πρώτο και εν μέρει το δεύτερο, απαντώνται εξειδικευμένα στην παρούσα εργασία, με την καταγραφή και εντοπισμό αυτού που αργότερα περιγράφεται ως Μελωδικό Σχήμα 1, στα επίμαχα σημεία και ακολούθως με την ανάλυση και σύγκριση αυτών. Σαφώς, δεν είναι το μόνο μελωδικό σχήμα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για ταυτοποίηση και θα μπορούσε κάποιος να χρησιμοποιήσει κι άλλα μελωδικά σχήματα μέσα από το έργο του Περιστέρη. Ακόμα, επειδή το Μελωδικό Σχήμα Νο 1 εμφανίζεται και σε άλλους συνθέτες, υπάρχει και το αντεπιχείρημα πως δεν ανήκει αποκλειστικά σε αυτόν και άρα δεν τίθεται ζήτημα ταυτοποίησης. Παρόλα αυτά, η εργασία κάνει μία απόπειρα να ορίσει το Μελωδικό Σχήμα Νο 1 ώστε να αποδειχθεί ότι υπάρχει και χρησιμοποιείται, ότι μπορεί να υφίσταται μία τέτοια υπόθεση ταυτοποίησης έτσι ώστε να προκαλέσει έναν αντίλογο που θα οδηγήσει πιο κοντά στον ακριβή ορισμό.

⁸ <https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/synentefkseis/142-thymios-stouraitis.html>.
25/4/2020.

Επίσκεψη:

⁹ Τέτοια χαρακτηριστικά είναι η ένταση με την οποία παίζει κάποιος, η αλλαγή ηχοχρώματος στα νυκτά έγχορδα όσο πλησιάζει ή απομακρύνεται το σημείο νύξης της χορδής από τον καβαλλάρη, η επιλογή του εκτελεστή να χρησιμοποιεί ανοικτές ή κλειστές θέσεις για τον ίδιο φθόγγο ή η οριζόντια ή κάθετη διαχείριση των κλιμάκων πάνω στα έγχορδα με μπράτσο. Για περαιτέρω μελέτη του όρου «χροιά» βλ.: Δ. Κλωνάρη, «Η επίδραση της χροιάς στην αναγνώριση της ταυτότητας συνηχήσεων πνευστών μουσικών οργάνων» (διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2011).

1. Βιογραφικά Στοιχεία

1.1 Βιογραφικά στοιχεία για τον Σπύρο Περιστέρη

Τα στοιχεία που παρατίθενται είναι συγκεκριμένα διότι δεν αποσκοπούν στο να ορίσουν το όλον του Σπύρου Περιστέρη ως ύπαρξη, παρά ως προς την μουσική του δραστηριότητα. Γι' αυτό και δεν περιγράφεται εκτενέστερα το ιστορικό πλαίσιο, μέ ότι αυτό περιλαμβάνει.

Στοιχεία για το παρακάτω βιογραφικό ανακτήθηκαν από την ιστοσελίδα «Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη»¹⁰ του Παναγιώτη Κουνάδη, από το κείμενο του ίδιου για την συλλογή ψηφιακών δίσκων «Συνθέτες του Ρεμπέτικου: Σπύρος Περιστέρης»¹¹ και το άρθρο του Νίκου Ορδουλίδη, «Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris , Leading Figure of the Rebetiko»¹².

Πατέρας του Σπύρου Περιστέρη ήταν ο Αριστείδης Περιστέρης¹³, ο οποίος, πιθανόν, γεννήθηκε το 1865 στην Κέρκυρα και απεβίωσε το 1918 στην Σμύρνη. Μαζί με τον Βασίλειο Σιδερί¹⁴, ήταν συνιδρυτής της εστουδιαντίνας «Τα Πολιτάκια¹⁵», στην οποία αργότερα υπήρξε μέλος και ο Σπύρος Περιστέρης, αντικαθιστώντας τον πατέρα του¹⁶. Έτσι λοιπόν, φαίνεται ότι μεγάλωσε σε μουσική οικογένεια. Ο ίδιος γεννήθηκε, κατά τον Ορδουλίδη, περίπου το 1896 ενώ κατά τον Κουνάδη, το 1900. Ο Ορδουλίδης αναφέρει πως μεταξύ του 1906 και του 1915 η οικογένειά του μετακομίζει από την Σμύρνη στην Κωνσταντινούπολη ενώ ο Κουνάδης τοποθετεί αυτή την μεταφορά μεταξύ του τέλους του 1913 και των αρχών του 1914, λόγω Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Περιστέρης, σύμφωνα με τον Ορδουλίδη, διδάσκεται στην Ιταλική Σχολή περίπου το

¹⁰ <https://www.vmrebetiko.gr/> Επίσκεψη: 8/4/2020.

¹¹ Π. Κουνάδης, (1997) *Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας: Συνθέτες του Ρεμπέτικου, Σπύρος Περιστέρης V* (ένθετο δίσκου), Επιμέλεια δίσκου: Παναγιώτης Κουνάδης, Παραγωγή: MINOS-EMI.

¹² Ν. Ορδουλίδης, (2017) *Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko*. Conference Creating Music Across Cultures in the 21st Century, May 25-27, 2017, MIAM (ITU), Istanbul.

¹³ Αρχείο Κουνάδη, «Περιστέρης Αριστείδης», 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=3826>. Επίσκεψη: 8/4/2020.

¹⁴ Αρχείο Κουνάδη, «Σιδερί Βασίλειος», (2019), <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=3814>. Επίσκεψη: 13/5/2020.

¹⁵ Αρχείο Κουνάδη, «Στην νεότητα», (2019), <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=5108>. Επίσκεψη: 13/5/2020.

¹⁶ Αρχείο Κουνάδη, «Περιστέρης Σπύρος», (2019), <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=3690> . Επίσκεψη: 13/5/2020.

διάστημα 1916-1920. Άρα, ο Σπύρος Περιστέρης είναι ένας εγγράματος μουσικός γεγονός που επιβεβαιώνει και ο Μάκης Μάτσας, γιος του Μίνωα Μάτσα, σε συνέντευξή του στον Παναγιώτη Κουνάδη¹⁷. Αναφέρει, πως ο πατέρας του τον θεωρούσε ως τον πλέον μορφωμένο μουσικό της εποχής εκείνης. Ταυτόχρονα, ο Κουνάδης αναφέρει πως ξεκίνησε από παιδική ηλικία να διδάσκεται μαντολίνο¹⁸ και την μουσική γραφή. Δεν γνωρίζουμε αν διδάχθηκε κάποιο από τα άλλα όργανα που είναι γνωστό ότι μεταχειριζόταν. Η δισκογραφία και οι μαρτυρίες δείχνουν πως έπαιζε ή έπαιξε αργότερα μαντόλα, κιθάρα (με πένα), μπάντζο¹⁹ και αργότερα το τρίχορδο μπουζούκι. Ακόμα, έπαιζε πιάνο και ακκορντεόν. Συνεπώς, ο Περιστέρης είχε την δυνατότητα να μεταχειρίζεται, κυρίως, δύο ομάδες οργάνων που παρουσιάζουν τα ίδια χαρακτηριστικά, τις εξής: 1) Νυκτά έγχορδα που νύσσονται με πένα κι έχουν μπράτσο με τάστα. 2) Πληκτροφόρα έγχορδα ή αερόφωνα. Ο Κουνάδης αναφέρει πως ο Περιστέρης έπαιζε και τσέλλο και κοντραμπάσσο, δεν ήταν δυνατό όμως να διασταυρωθεί αυτό.

Ο Περιστέρης εισήχθη στα «Πολιτάκια» το 1918, μάλλον μετά τον θάνατο του πατέρα του. Με την καταστροφή του 1922 και όλες τις ταραχές τα «Πολιτάκια» σταματούν τις επαγγελματικές δραστηριότητές τους. Σύμφωνα με τον Ορδουλίδη, ο Περιστέρης εγκαθίσταται στην Αθήνα το 1924 και ξαναθέτει σε λειτουργία το συγκρότημα. Ταυτόχρονα, συνεργάζεται με τους περισσότερους μικρασιάτες μουσικούς, τους οποίους ήδη γνώριζε, στους χώρους ζωντανής επιτέλεσης της λαϊκής μουσικής. Αυτή την επαφή με την ζωντανή επιτέλεση διέκοψε μόνο ο θάνατος του, άρα ως το 1966 ήταν ενεργός μουσικός.

Από νωρίς εργάζεται ως μισθωτός μουσικός για ηχογραφήσεις, λόγω των προσόντων και της εμπειρίας που είχε, ηχογραφώντας έναν μεγάλο όγκο τραγουδιών, είτε ως συνθέτης, είτε ως επιτελεστής. Αυτό που είναι εμφανές από την δισκογραφία, είναι η διαφορά των ειδών μουσικής τα οποία προσεγγίζει. Δεν θα πρέπει, όμως να εκπλήσσει: ο Ορδουλίδης αναφέρει πως «οι εστουδιαντίνες αποτελούν το ράδιο της εποχής, που αν μη τι άλλο, αναπαράγει τις επιτυχίες της εποχής»²⁰ οι οποίες

¹⁷ Αρχείο Κουνάδη, «Συνέντευξη Μάκη Μάτσα, Β' μέρος», 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=1714>. Επίσκεψη: 13/5/2020.

¹⁸ Π. Κουνάδης, (1997) *ό.π.* σελ. 8.

¹⁹ Βλέπε: Π. Κ. Μουστάκας, (2015) *Κατασκευή και χρήση του μπάντζο στην Ελλάδα και στην ομογένεια. Το μπάντζο-μπουζούκι. Για το διαδικτυακό περιοδικό TaR* (<http://www.tar.gr>). Ο Μουστάκας, στην σελίδα 7, παραθέτει την εικόνα 19 όπου ο Σπύρος Περιστέρης εμφανίζεται να παίζει μπάντζο στην ταινία «Κοινωνική Σαπίλα» του 1932.

²⁰ Ν. Ορδουλίδης, *ό.π.* σελ. 10.

παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές μεταξύ τους. Μάλλον γι' αυτό τον λόγο, ο Περιστέρης κρίνεται αντάξιος της θέσης του καλλιτεχνικού διευθυντή στην δισκογραφική εταιρία Odeon, θέση την οποία, καταλαμβάνει μεταξύ 1930-1934 και εγκαταλείπει το 1965-1966. Έτσι, έχει την δυνατότητα να λειτουργεί σε διάφορα μουσικά επίπεδα: πολυοργανίστας, συνθέτης, ενορχηστρωτής, αλλά και ως μετατροπέας, ανασυνθετητής ή «εξωραϊστής» μουσικών συνθέσεων που του παρουσιάζουν οι καλλιτέχνες και πρέπει να ηχογραφηθούν²¹. Η τελευταία πρόταση είναι αναφορά στον Τάσο Σχορέλη ο οποίος στο βιβλίο του «Ρεμπέτικη ανθολογία» αναφέρει πως ο Περιστέρης, όντως είχε μερίδιο στην διαμόρφωση των τραγουδιών²². Από αυτή την θέση, συνεργάζεται με τον Μίνωα Μάτσα και συμμετέχει στην ανάδειξη δημιουργών όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης.

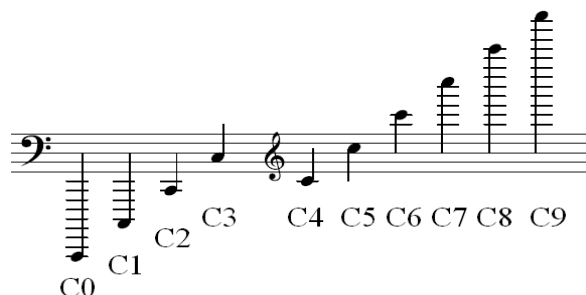
²¹ Σαφώς θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι αυτή η θέση έχει την ευθύνη του τελικού προϊόντος που κυκλοφορεί στην αγορά. Ταυτόχρονα, αν κάποιος αλλάξει την αρχική μορφή της πρώτης ύλης, τότε μπορεί να θεωρείται συνδημιουργός.

²² Τ. Σχορέλης, (1983) Ρεμπέτικη Ανθολογία, Τόμος Γ', Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 141-158.

2.Κεφάλαιο τεχνικών ορισμών και ορισμού του ΜΣ1.

Τεχνικά Ζητήματα/ Αποσαφηνίσεις

Στην παρούσα εργασία θα αντιστοιχούμε συστηματικά το ύψος των φθόγγων με βάση την παγκόσμια σταθερά του ISO (International Organization of Standardization)²³, σύμφωνα με την οποία ο ορισμός του χαμηλότερου NTO στο πιάνο ως C0²⁴ αντιστοιχεί περίπου στα 16.352 Hz. Επομένως, χρησιμοποιώντας το ισοσυγκερασμένο σύστημα, το ΛΑ στο κλειδί του ΣΟΛ δεύτερης γραμμής αντιστοιχεί στο A4=440 Hz. Η αντιστοιχία μεταξύ φθόγγων, ως τονικά ύψη, και νοτών στο πεντάγραμμο ακολουθεί την Επιστημονική Σημειοποίηση Φθόγγων (Scientific Pitch²⁵ Notation²⁶) όπως ορίζεται από την ASA²⁷ (Acoustical Society of America). Στην Εικόνα 1 βλέπουμε την αντιστοιχία²⁸.



Εικόνα 1: Επιστημονική Σημειοποίηση Φθόγγων (Scientific Pitch Notation).

Στην εργασία θα χρησιμοποιείται το καθιερωμένο, στην ελληνική μουσική γραμματεία, συλλαβικό σύστημα αντιστοίχισης φθόγγων NTO, PE, MI (συστηματικά

²³ <https://www.iso.org/standard/3601.html> (Επίσκεψη: 25/3/2020).

²⁴ Αντιστοίχιση των μουσικών φθόγγων σε γράμματα του λατινικού αλφαβήτου.

²⁵ Η λέξη «pitch» αντιστοιχεί στην έννοια του τονικού ύψους. Για τις ανάγκες της εργασίας, θεωρούμε όμοιες τις έννοιες «Τονικό Ύψος» ή απλώς «Ύψος», και «Μουσικός Φθόγγος» ή και απλώς «Φθόγγος». Κατά συνέπεια, η έννοια «pitch» αντιστοιχεί και στις δύο έννοιες, αναλόγως την περίπτωση.

²⁶ Η λέξη «Σημειοποίηση» χρησιμοποιείται ως αντίστοιχη του «Notation» όπως αντιστοιχεί το «σημείο» στο «note». Θεωρήθηκε πιο ουσιαστική από τον καθιερωμένο ορισμό του ως «φθογγοσύμψη».

²⁷ Για τον πλήρη πίνακα αντιστοίχισης βλ.: <https://asastandards.org/Terms/table-3-frequencies-in-hertz-hz-and-frequency-levels-in-semitones-counted-sc-up-from-c0-for-the-usual-equal-tempered-scale-subscripts-by-octaves-above-c0-c0-approximately-equals-16-352/> . Επίσκεψη: 5/3/2020.

²⁸ Ο εν λόγω πίνακας και η αντιστοίχιση πρωτοεμφανίστηκαν από τον Robert W. Young στο άρθρο «Terminology for Logarithmic Frequency Units» του Ιουλίου του 1939, στο άρθρο Terminology for Logarithmic Frequency Units». Στον πίνακα του άρθρου, ο συγγραφέας συγκρίνει την Επιστημονική Σημειοποίηση Φθόγγων με τα προϋπάρχοντα συστήματα. Βλ.: Robert W. Young (1939) *Terminology for Logarithmic Frequency Units*, Journal of Acoustical Society of America (τεύχος 11, σελ 137).

διαστημα μετά από κάθε κόμμα) κ.ο.κ. αντί για το «δυτικό» C, D, E κ.ο.κ αλλά σε συνδυασμό με την ΕΣΦ. Έτσι, για παράδειγμα, αντί για Α4 έχουμε ΛΑ4.

Η έκταση της κιθάρας

Η σύγχρονη κιθάρα²⁹ έχει έξι μονές χορδές οι οποίες κουρδίζονται, από την πιο μπάσσα προς πιο πρίμα ως εξής³⁰: ΜΙ2 (6^η χορδή, 82 Hz), ΛΑ2 (5^η χορδή, 110 Hz), ΡΕ3 (4^η χορδή, 147 Hz), ΣΟΛ3 (3^η χορδή, 196 Hz), ΣΙ3 (2^η χορδή, 247 Hz), ΜΙ4 (1^η χορδή, 330 Hz).

Η κιθάρα αποτελεί όργανο μεταφοράς και αναγράφεται μία οκτάβα ψηλότερα από ότι ηχεί³¹. Έτσι, για τις ανάγκες τις παρούσας εργασίας, όποτε θα δηλώνεται το Τονικό Ύψος ως Φθόγγος, θα χρησιμοποιείται το ακριβές αντίστοιχο (π.χ. ΜΙ2), ενώ στην παρτιτούρα θα χρησιμοποιείται το καθιερωμένο σύστημα μεταφοράς. Η κύρια έκταση της κιθάρας ανέρχεται στις τρεις οκτάβες (ΜΙ2 έως και ΜΙ5) και ένα διάστημα 4^{ης} καθαρής ως το ΛΑ5. Αναλυτικότερα:

- 1^η οκτάβα: ΜΙ2 ανοιχτό, 6^η χορδή έως και την #ΡΕ2, 1^ο τάστο, στην 4^η χορδή (βλ. Εικόνα 2).



Εικόνα 2: 1^η Οκτάβα.

- 2^η οκτάβα: ΜΙ3, 4^η χορδή στο 2^ο τάστο έως και την #ΡΕ3, 3^ο τάστο της 2^{ης} χορδής. (Βλ. Εικόνα 3).



Εικόνα 3: 2^η Οκτάβα.

²⁹ Σύμφωνα με τους Fletcher, N., H. & Rossing, T., D., (1991), *The Physics of Musical Instruments*, (Springer - Verlag, New York) στη σελ. 207.

³⁰ Όπως αναφέρεται και στο Jahnel F. (1981) *Manual of Guitar Technology, The History and Technology of Plucked String Instruments* (The Bold Strummer, 1981) σελ. 33, οι μονές χορδές χρησιμοποιούνται από τις αρχές του 17^{ου} αι. στην Αγγλία και την Γαλλία, στις κιθάρες, ενώ το εξάχορδο μοντέλο με κούρδισμα ΜΙ2-ΛΑ2-ΡΕ3-ΣΟΛ3-ΣΙ3-ΜΙ4 (E-A-d-g-b-e') εμφανίζεται προς το τέλος του ίδιου αιώνα.

³¹ Στην παρούσα εργασία θεωρήθηκε χρησιμότερο να αναγράφεται το κλειδί του ΣΟΛ της δεύτερης γραμμής χωρίς το νούμερο 8 κάτω από το κλειδί, όπως είναι καθιερωμένο,



(έτσι δηλαδή: $\text{F}\sharp$) διότι, παρόλο που η εργασία αναλύει κυρίως κιθαροκεντρικά έργα, οι αποτυπώσεις στην παρτιτούρα πρέπει να μπορούν με ευκολία να αναλυθούν και σε άλλα πλαίσια.

- 3^η οκτάβα: MI4 ανοιχτό, 1^η χορδή έως και την κλειστή #PE4 στο 11^ο τάστο της ίδιας χορδής (Βλ. Εικόνα 4).



Εικόνα 4: 3^η Οκτάβα.

- 4^η οκτάβα: MI5, 1^η χορδή, στο 12^ο τάστο έως το ΛΑ5. Επειδή βρίσκεται στο σημείο που το μανίκι συναντάει το σώμα της κιθάρας δεν υπάρχει πλήρης στο όργανο, παρ' όλα αυτά την ονοματίζουμε ως «4^η οκτάβα» διότι βρίσκεται υψηλότερο συχνοτικό επίπεδο από την 3^η οκτάβα. Για να έχει πρόσβαση ο εκάστοτε παίκτης σε αυτήν θα πρέπει να έχει προπονήσει επαρκώς την μετακίνηση του χεριού του, οπότε θεωρείται μία ένδειξη δεξιοτεχνίας. Ο Περιστέρης χρησιμοποιεί την έκταση αυτή οπότε μπορούμε να τον ταυτίσουμε με το δεξιοτεχνικό παίξιμο.



Εικόνα 5: 4^η Οκτάβα, MI5 έως και ΛΑ5.

Εφεξής λοιπόν, οι οκτάβες στην κιθάρα θα αναγράφονται ως 1^η_{8va}, 2^η_{8va}, 3^η_{8va} και 4^η_{8va} εννοώντας την αντίστοιχη έκταση ανάμεσα και πέρα από τους προαναφερθέντες φθόγγους MI, αριθμώντας από τον χαμηλότερο προς τον ψηλότερο. Όταν δε, γράφουμε κάποιον φθόγγο μαζί με την οκτάβα της κιθάρας στην οποία βρίσκεται, θα αναγράφεται πρώτα ο φθόγγος και από δίπλα, με κάθετο, την οκτάβα στην οποία εντοπίζεται. Π.χ.: MI4/3^η_{8va}. Όσο για τις θέσεις στην ταστιέρα, θα αναγράφονται με τον αριθμό του τάστου και δίπλα, σε παρένθεση, ο αριθμός της χορδής, με την συντομογραφία «χ». Π.χ.(σε αντιστοιχία με το παραπάνω παράδειγμα) : (Τάστο) 0 (1^η_χ).

2.1 Το Μελωδικό Σχήμα Νο 1 (ΜΣ1)

Παρουσίαση του 1ου Μελωδικού Σχήματος: Μελωδιότοποι

Στην εργασία ερευνάται ένα πολύ συγκεκριμένο Μελωδικό Σχήμα το οποίο, όπως φαίνεται, αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της συνθετικής γλώσσας του προπολεμικού αστικού λαϊκού. Μέσω της ακρόασης μπορεί να εντοπιστεί στις συνθέσεις του Σπύρου Περιστέρη, του Κώστα Σκαρβέλη, του Ιωάννη Δραγάτη (Ογδοντάκη), του Εμμανουήλ Χρυσάκη, του Σταύρου Παντελίδη και του Γιοβάν Τσαούς. Ακόμα, εντοπίζεται και σε έργα του Ιακώβου Μοντανάρη αλλά και του Κώστα Ρούκουνα, ενώ δεν το έχουμε εντοπίσει σε έργα του Βαγγέλη Παπάζογλου. Ακόμα, εμφανίζεται σε συνθέσεις όπου την πρώτη μελωδική γραμμή ερμηνεύουν ή διανθίζουν συγκεκριμένα όργανα: η κιθάρα, το βιολί, το κλαρίνο, το μπουζούκι, το πιάνο και το μαντολίνο. Δεν το έχουμε εντοπίσει ηχογραφημένο με ούτι, κανονάκι ή μπάντζο.

Το εν λόγω Μελωδικό Σχήμα εμφανίζεται πολλάκις στο έργο του Σπύρου Περιστέρη, με αρκετά διαφορετικές παραλλαγές αλλά και διαφορετικές λειτουργίες μέσα στα μέτρα και τα τραγούδια στα οποία εμφανίζεται. Ίσως το χρησιμοποιεί περισσότερο από τους συνθέτες που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο αλλά αυτό είναι μια λεπτομέρεια που δεν είναι γνωστή σε εμάς. Υποθέτουμε πως ο Περιστέρης είχε μια κάποια «εμμονή» με το σχήμα και το εμφάνιζε σε ηχογραφήσεις όπου συμμετείχε ως εκτελεστής αλλά δεν αναγραφόταν ως συνθέτης. Έτσι, φτάνουμε στην υπόθεση ότι όπου ακούγεται το Μελωδικό Σχήμα, μπορεί και να συμμετέχει ο Περιστέρης. Σίγουρα δεν αποκλείεται η περίπτωση να είναι κάποιος άλλος ό εκτελεστής αλλά η ύπαρξη αυτής της μελωδικής οντότητας δημιουργεί την υπόνοια. Ακόμη περισσότερο, μπορεί κάποιος να υποθέσει ότι εισάγει το Μελωδικό Σχήμα αυθαίρετα ή και ακούσια στην ηχογράφιση μιας σύνθεσης. Αυτή η υπόθεση συμβαδίζει με τα γραφόμενα του Γιώργου Γκέκα, στην πτυχιακή του εργασία «Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα»³², όπου στις σελίδες 55-57 περιγράφει πως μπορεί οι συμμετέχοντες μουσικοί σε κάποιο μουσικό γεγονός να επηρεάσουν το τελικό αποτέλεσμα. Όσον αφορά το οργανολόγιο, ο Περιστέρης, έχοντας γνώση διαφόρων οργάνων, φαίνεται να μεταφέρει το Μελωδικό Σχήμα σε κάποια από αυτά: στην κιθάρα, στο τρίχορδο μπουζούκι, στο πιάνο. Ειδικά για το παίξιμό του στο πιάνο,

³²Γιώργος Γκέκας, *Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα*, Πτυχιακή Εργασία για το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών του ΤΕΙ Ηπείρου (Άρτα, 2018).

παραπέμπουμε στην πτυχιακή της Ελένης Λιάσκου, «Ο ρόλος του πιάνου στο ελληνόφωνο αστικό λαϊκό τραγούδι μέσα από την ιστορική δισκογραφία»³³, όπου στην σελίδα 48 καταδεικνύει το Περιστέρι ως τον πιανίστα πίσω από τις πρώτες ηχογραφήσεις του Βασίλη Τσιτσάνη με μπουζούκι. Συγκεκριμένα με την ανάλυση της παρούσας εργασίας, εντοπίζουμε στο κομμάτι «Σ' έναν ντεκέ σκαρώσανε»³⁴, την χρήση αυτού που αργότερα ταξινομούμε ως 15^η Παραλλαγή του ΜΣ1, στα τρία τελευταία 4^α της κάθε επανάληψης της δίμετρης εισαγωγής (δύο μέτρα των 9/4) και στις καταλήξεις του κάθε μέτρου του couplet³⁵. Παρατηρείται λοιπόν ότι ο Περιστέρης, ως πιανίστας, εντάσσει το ΜΣ1 στην εκτέλεση και την ηχογράφιση ενώ ο Τσιτσάνης ως μπουζουκτής δεν το χρησιμοποιεί. Αυτό, ως γεγονός, επιβεβαιώνει την «εμμονή» του Σπύρου Περιστέρη για το Σχήμα.

Στην προσπάθεια να αποσαφηνιστεί το σχήμα που ερευνάται, υπήρξαν διάφορες απορίες ως προς την φύση του και την λειτουργία του μέσα στις συνθέσεις. Εμφανίζει ομοιότητες με την έννοια της «Μήτρας» (Matrix) όπως αυτή περιγράφεται από τον Peter Van Der Merwe³⁶. Ο Van der Merwe αναφέρει πως οι Μήτρες «δεν είναι οι νότες αυτές καθαυτές, αλλά εμπεδωμένα μοτίβα μέσα στα οποία (οι νότες) εντάσσονται». Αυτό θα ίσχυε και στην δική μας περίπτωση, αν δεν υπήρχαν τόσο μεγάλες διαφορές ανάμεσα στις παραλλαγές. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, ίσως, ως Μήτρα Θέσης και Κίνησης, εννοώντας πως η θέση του χειρός στο όργανο παράγει ή αναπαράγει τις ίδιες κινήσεις προς μία τονική βάση. Αυτές οι κινήσεις, ακολουθώντας το πνεύμα των γραπτών του Van der Merwe, δεν έχουν ένα αυστηρό κανονιστικό σύστημα, που να δείχνει πως χρησιμοποιούν απαραίτητα την ίδια κλίμακα, το ίδιο 3χορδο/4χορδο/5χορδο, να έχουν την ίδια θέση στα μέτρα και στα τραγούδια και άλλα χαρακτηριστικά που αναφέρονται αργότερα στην ανάλυση. Περισσότερο δείχνουν μία κινησιολογία που αφήνει την ίδια αίσθηση στον ακροατή. Χρησιμοποιήθηκε όμως ο όρος «Σχήμα» για να περιγράψει το φαινόμενο καθώς είναι αρκετά γενικός ώστε να εμπεριέχει όλα τα χαρακτηριστικά που αναλύονται.

³³ Ε. Λιάσκου, (2019) *Ο ρόλος του πιάνου στο ελληνόφωνο αστικό λαϊκό τραγούδι μέσα από την ιστορική δισκογραφία* (πτυχιακή εργασία), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Μουσικών Σπουδών Τμήμα Μουσικών Σπουδών (Αρτα).

³⁴ Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε, Εταιρία: Odeon, Κωδ. Μήτρας: GO 2430, Κωδ. Καταλόγου: GA1929, Συνθέτης: Τσιτσάνης Β., Περδικόπουλος Δ., Έτος 1936. Βλ.: Ε. Λιάσκου, ό. π., σελ. 48, Πίνακας 3.20.

³⁵ Επιφυλασσόμαστε σχετικά με το είδος της Παραλλαγής που χρησιμοποιείται μέσα στο couplet, καθώς το δείγμα ηχογράφησης που χρησιμοποιήθηκε δεν είναι ευκρινές.

³⁶ P. Van der Merwe, (2002) *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth- Century Popular Music*, Oxford: Clarendon Press, σελ. 94-95.

Παράμετροι Ανάλυσης - Επιλογή του υλικού

Στα ακόλουθα κεφάλαια αναλύεται το Μελωδικό Σχήμα Νο.1. Για να αναλυθεί χρειάστηκε ο εντοπισμός του σε ορισμένες συνθέσεις και οι καταγραφές αυτών των συνθέσεων. Οι συνθέσεις αυτές επιλέχθηκαν διότι παρουσιάζουν κοινό οργανολόγιο (ορχήστρα με 2 κιθάρες) και ορίζουν το πλαίσιο που μπορεί κανείς να εντοπίσει το Μελωδικό Σχήμα Νο. 1 καθώς φαίνεται να μην υπάρχει σε πολλές μεταπολεμικές ηχογραφήσεις. Ταυτόχρονα, το Μελωδικό Σχήμα παρουσιάζεται με ευκρίνεια κι έτσι είμαστε σε θέση να το αναλύσουμε και να ορίσουμε τους κανόνες στους οποίους υπακούει επαρκώς. Στα περισσότερα από αυτά τα τραγούδια αναγράφεται ως συνθέτης ο Περιστέρης ενώ ταυτόχρονα μπορεί να υποτεθεί με ασφάλεια το συνθετικό μερίδιο του σε αυτά που δεν αναγράφεται, καθώς υπάρχουν πολλές ενδείξεις ότι είναι εκτελεστής. Έτσι, εμφανίζονται μορφές των σχημάτων που χρησιμοποιεί ο Περιστέρης με το προσωπικό του ύφος και μπορούμε να μελετήσουμε το ΜΣ1 με βάση τον εκτελεστή. Με αυτόν τον τρόπο η εργασία έχει έναν χαρακτήρα οργανοκεντρικό (κιθαροκεντρικό) και προσωποκεντρικό και τα συμπεράσματα είναι πιο συγκεκριμένα. Ακόμα, όλα τα τραγούδια είναι γραμμένα σε δρόμους Μινόρε, έτσι το υλικό παρουσιάζει μεγαλύτερη συνάφεια και αναδεικνύει τις λεπτομέρειες. Τέλος, οι χρονολογίες των ηχογραφήσεων είναι κοντινές μεταξύ τους, άρα απεικονίζουν καλύτερα μία ηχητική περίοδο.

Οι συνθέσεις που επιλέχθηκαν προς ανάλυση είναι οι εξής :

1. Οφ Αμάν ([Κουνάδης 1994] Αρ. Δίσκου: ODEON GA 1701 Έτος:1934) ([Μανιάτης] ODEON Ελλάδος, Αρ. Δίσκου: GA-1701, Αρ. Μήτρας: GO-1923, Έτος: 1933)
2. Ο Σορόπης ([Κουνάδης 1997] Αρ. Δίσκου: ODEON GA 1906, Έτος: 1936) ([Μανιάτης] ODEON Ελλάδος, Αρ. Δίσκου: GA-1906, Αρ. Μήτρας: GO-2310, Έτος:1935)
3. Το Ζωνάρι ([Κουνάδης 1997] Αρ. Δίσκου: ODEON GA 1772, Έτος: 1935) ([Μανιάτης] ODEON Ελλάδος, Αρ. Δίσκου: GA-1772, Αρ. Μήτρας: GO-2083, Έτος: 1934)
4. Γιατί να κάθεσαι να λες ([Κουνάδης 1997] Αρ. Δίσκου: ODEON GA 1769 Έτος:1935) ([Μανιάτης 2006] ODEON Ελλάδος Αρ. Δίσκου: GA-1769, Αρ. Μήτρας: GO-2070 Έτος: 1934)
5. Ούζο, Χασίς ([Μανιάτης 2006] ODEON Ελλάδος, Αρ.Δίσκου: GA-1791, Αρ.Μήτρας: GO-2119, Συνθέτης:Μίνως Τσάμα, Έτος: 1934)

6. Ο Μάγκας του Βοτανικού ([Μανιάτης 2006] Parlophone Ελλάδος Αρ. Δίσκου: B-21708 Αρ. Μήτρας: 101388 Έτος: 1933)
7. Γκιουζέλ: ([Εικονικό Αρχείο Μουσείου Κουνάδη 2019] Δημιουργός: Δημητριάδης Τέτος, Εκδότης: Orthophonic, Αριθμός Καταλόγου/ Σειράς: S-674-B, Αρ. Μήτρας: CS 89816-1, Χρονολογία Ηχογράφησης: 07/05/1935, Τόπος Ηχογράφησης: Νέα Ύορκη)
8. Ο Σεβνταλής ([Μανιατης 2006] ODEON Ελλάδος Αρ. Δίσκου:GA-1755, Αρ.Μήτρας: GO-2043)

Πληροφορίες για τις παραπάνω ηχογραφήσεις αντλήθηκαν και διασταυρώθηκαν από τις ακόλουθες πηγές: 1) Στο βιβλίο «Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών» του Διονύση Μανιάτη³⁷, βρέθηκαν πληροφορίες για όλα τα παραπάνω εκτός από το 7^ο τραγούδι («Γκιουζέλ»). 2) Στα ένθετα βιβλιάρια των δίσκων I και II της σειράς «Συνθέτες του Ρεμπέτικου: Σπύρος Περιστέρης» που επιμελήθηκε ο Παναγιώτης Κουνάδης υπάρχουν πληροφορίες για τα τραγούδια 1-4³⁸, καθώς και η πληροφορία πως ο «Μίνως Τσάμα» ή «Τσάμας» που αναγράφεται ως συνθέτης στο 6^ο τραγούδι (Ούζο, Χασίς) είναι στην πραγματικότητα ο Μίνωας Μάτσας ο οποίος είχε το «Τσάμας» ως ψευδώνυμο. Ο Κουνάδης τον αναφέρει μόνο ως στιχουργό ενώ δεν αναφέρει καθόλου αν είχε μουσικοσυνθετικό έργο. Αυτό το γεγονός σε συνδυασμό με την παράλληλη απουσία αναφοράς για οποιαδήποτε συνθετική του ιδιότητα στην ιστοσελίδα του Μάκη Μάτσα³⁹ οδηγεί στην υπόθεση ότι μπορεί και να είναι σύνθεση ή διασκευή κάποιου άλλου, ίσως του Περιστέρη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Κουνάδης παραθέτει όλες τις ημερομηνίες έναν χρόνο μετά από αυτές του Μανιάτη, οδηγώντας στην υπόθεση ότι παραθέτει ημερομηνία κυκλοφορίας στην αγορά και όχι ηχογράφησης. Παρόλα αυτά, εντάσσονται μέσα στο χρονικό πλαίσιο που ο Στάθης Δαμιανάκος περιγράφει ως την «Κλασική Περίοδο» του ρεμπέτικου⁴⁰. 3) Στην ιστοσελίδα του «Discography of American Recordings» που παρέχει πληροφορίες για το 7^ο τραγούδι⁴¹(Γκιουζέλ). Αναγράφεται ως σύνθεση του Δημητριάδη, αλλά τα στοιχεία και η ανάλυση που ακολουθεί δείχνουν πως ο Περιστέρης είχε μεγαλύτερο συνθετικό μερίδιο.

³⁷ Δ. Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Αθήνα (2006).

³⁸ Π. Κουνάδης, *Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας: Συνθέτες του Ρεμπέτικου: Σπύρος Περιστέρης I & II* (ένθετο δίσκου), επιμ.: Παναγιώτης Κουνάδης, Παραγωγή: MINOS-EMI (1997).

³⁹ Βλέπε: <http://www.makismatsas.gr/minosmatsassenior.html> . (Επίσκεψη: 16/5/2020)

⁴⁰ Βλ.: Σ. Δαμιανάκος, (2001) *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, (Αθήνα: Πλέθρον), σελ. 274.

⁴¹ *Discography of American Historical Recordings*, s.v. "Victor matrix CS-89816. Gkiouzel (Γκιουζέλ) / Ta Politakia," accessed May 18, 2020, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200019930/CS-89816-Gkiouzel_. Επίσκεψη:18/5/2020.

2.2 Παρουσίαση του ΜΣ1

Πρότυπο του Μελωδικού Σχήματος Νο. 1 (ΜΣ1)



Εικόνα 5: Μελωδικό Σχήμα Νο 1

Η Εικόνα 5 χρησιμεύει ως πρότυπο του 1^{ου} Μελωδικού Σχήματος (στο εξής ΜΣ1 ή απλώς Σχήμα). Προς διευκρίνιση, η εικόνα είναι «εργαστηριακό προϊόν» και χρησιμεύει μόνο στην κατανόηση των βασικών χαρακτηριστικών του ΜΣ1 Έτσι, ενώ βλέπουμε πως το σχήμα έχει βασικά χαρακτηριστικά όπως ρυθμική συγκρότηση, τονικό ύψος, κλίμακα, πενταχορδική δομή, αριθμό νοτών, σειρά διαστημάτων που μοιάζουν συγκεκριμένα και σταθερά, δεν είναι, καθώς δεν εμφανίζεται απαραίτητα με αυτή τη μορφή στη δισκογραφία⁴². Επίσης ενώ παρατηρούμε πως όλο το παραπάνω Σχήμα έχει έκταση 3/4, η ανάλυση της εργασίας το εξετάζει κυρίως ως μέρος μέτρων με την ρυθμική συγκρότηση να έχει σύνολο 9/4, παρατήρηση η οποία θα φανεί παρακάτω. Για ευκολία στην ανάλυση, το ΜΣ1 θα αντιμετωπίζεται πλέον ως τριμερές και τα μέρη του θα αποκαλούνται πλέον ως Α Μέρος, Β Μέρος και Γ Μέρος, όπως φαίνεται και στην Εικόνα 6.

⁴² Για παράδειγμα, η τονικότητα ΛΑ επελέγη διότι αποτελεί την τονικότητα στην κλίμακα Φυσικό Μινόρε και δεν εμπεριέχει κανένα σημείο αλλοίωσης. Επίσης, το ΛΑ είναι η νότα στην οποία τοποθετείται ο περντές Ντουγκιάχ, στην τουρκική θεώρηση των Μακάμ. Έτσι, εύκολα μπορεί ο αναγνώστης να κάνει κτήμα του το Σχήμα, ασχέτως του χώρου από τον οποίο προέρχεται. Όσον αφορά την αντιστοίχιση των περντέδων σε σχέση με την θέση στο όργανο, πρέπει να αναφερθεί πως ο Μάριος Μαυροειδής, στο «Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο», αναφέρει πως «οι ονομασίες των φθόγγων [...] μπορεί να αντιστοιχούν στη σχετική θέση του φθόγγου μέσα στην κλίμακα και σε συγκεκριμένο δεσμό [...] πάνω στο μπράτσο ενός χορδόφωνου οργάνου (π.χ. Γεγκιάχ, Δουγκιάχ κ.ο.κ.), βλ.: Μ. Δ. Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο* (Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, Ν. Θερμός, 1999) σελ. 60. Αν το αντιλαμβανόμασταν με την καθιερωμένη μουσική σημειογραφία θα λέγαμε ότι το ΛΑ αντιστοιχεί σε συγκεκριμένη θέση σε κάποιο όργανο και όχι σε ένα απόλυτο τονικό ύψος. Παράλληλα, πρέπει να παρατηρήσουμε και να συμπληρώσουμε ότι κάποιοι περντέδες ονοματίζονται από τον συνδυασμό των αριθμών στην Περσική γλώσσα (1=yek, 2=do, 3=se, κ.α.) και την λέξη «gah» που σημαίνει «τόπος». Έτσι, ο περντές Ντουγκιάχ σημαίνει κυριολεκτικά «δεύτερη θέση». Για τους αριθμούς στην Περσική γλώσσα βλ. https://sites.la.utexas.edu/persian_online_resources/vocabulary-lists/numbers-1-100/ ενώ για την λέξη «gah» βλ. <http://www.iranicaonline.org/articles/gah>. Επίσκεψη: 20/5/2020.



Εικόνα 6: Διαχωρισμός των Μερών του ΜΣ1 σε Α, Β και Γ Μέρος.

Αυτή η κατάτμηση, που συμβαίνει αυθαίρετα για την δική μας ευκολία, λαμβάνει ως μοναδική παράμετρο το γεγονός ότι το κάθε μέρος είναι ισόχρονο με το άλλο, εφόσον το καθένα καταλαμβάνει χώρο ενός $4^{\text{ου}}$ ($1/4$) κι έτσι εξετάζουμε τα μοτιβικά ενδεχόμενα μέσα στον λεγόμενο χώρο.

Επειδή εμφανίζονται αρκετές παραλλαγές του κάθε Μέρους, θεωρήθηκε χρήσιμο το να βρίσκεται ο αριθμός της εκδοχής του κάθε Μέρους στα δεξιά του κάθε γράμματος έτσι ώστε ο αναγνώστης να συνδέει κατευθείαν το εκάστοτε Μέρος με το αντίστοιχο Μελωδικό και Ρυθμικό μοτίβο. Για παράδειγμα, στην Εικόνα 7, παρουσιάζεται η εκδοχή Α1 που θα συναντήσουμε στην πρώτη σύνθεση που αναλύεται.



Εικόνα 7: Α1 Μέρος.

Αυτή η αρίθμηση εξαρτάται μόνο από τις δύο παραμέτρους που αναφέρθηκαν και όχι από κάποιο συγκεκριμένο τονικό ύψος. Εδώ ορίζεται το πρότυπο οπότε η αρίθμηση θα ξεκινήσει από την πρώτη σύνθεση.

Έτσι λοιπόν, έχοντας το παραπάνω πρότυπο σαν σημείο αναφοράς, εντοπίζουμε το ΜΣ1 μέσα στην δισκογραφία σε οποιαδήποτε άλλη έκφασή του και συγκρίνοντάς το ίδιο, τα μέρη του και τα βασικά χαρακτηριστικά του ιδίου και των μερών του, είμαστε σε θέση να ορίσουμε ποια είναι η μορφή του Σχήματος και σε τι εξυπηρετεί.

Στη συνέχεια παρατίθενται αναλυτικά τα χαρακτηριστικά των Μερών του ΜΣ1 και συνολικά του προτύπου του ΜΣ1.

Στην Εικόνα 8 παρατηρείται ότι το Α Μέρος συνιστά ένα γκρουπ τεσσάρων δεκάτων έκτων. Εμφανίζει το μελωδικό μοτίβο $3^{\text{η}}-4^{\text{η}}-3^{\text{η}}-2^{\text{η}}$, που χαρακτηρίζεται ως

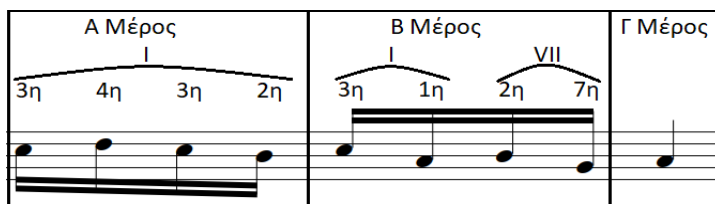
διαβατική κίνηση. Εκκινεί από την 3^η βαθμίδα, η οποία βρίσκεται στα ισχυρά μέρη (1^η και 3^η νότα του γκρουπ) και έτσι χαρακτηρίζει το πρώτο γκρουπ. Συμπερασματικά, το μελωδικό μοτίβο υποδεικνύει εναρμόνιση με την συγχορδία της I.



Εικόνα 8: Ανάλυση Α Μέρους.

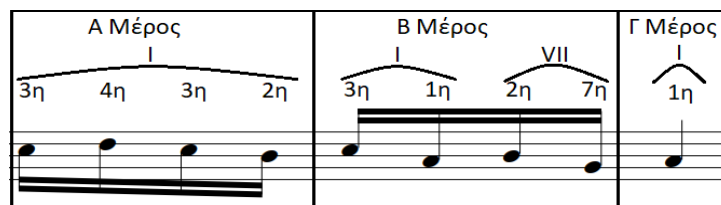
Δεν έχουμε αναλύσει ακόμα την δισκογραφία αλλά με βάση την εναρμόνιση των λαϊκών Δρόμων, το Α Μέρος εναρμονίζεται με την συγχορδία της I, από την 2^η Κιθάρα. Έτσι, λαμβάνουμε τη σχέση του Α Μέρους με την I ως δεδομένη.

Στην Εικόνα 9, το Β Μέρος εμφανίζει την ίδια ρυθμική συγκρότηση (4/16) με το 1^ο. Έχει διαφορετικό μελωδικό μοτίβο, καθώς η κίνηση είναι 3^η-1^η-2^η-7^η. Εκκινεί επίσης από την 3^η βαθμίδα, αλλά κτίζει μία αλματική κατάβαση με «σπασμένες» τρίτες, πράγμα που δημιουργεί μία αρμονική μετατόπιση, αφού οι πρώτες δύο νότες είναι μέρος της συγχορδίας της βαθμίδας I (3^η και 1^η της συγχορδίας, αντίστοιχα) και οι δύο τελευταίες είναι μέρος της VII (ξανά 3^η και 1^η της συγχορδίας, αντίστοιχα). Έτσι δημιουργείται η κίνηση I-VII.



Εικόνα 9: Ανάλυση Α και Β Μέρους.

Στην εικόνα 10 είναι προφανές πως το Γ Μέρος έχει μόνο μία νότα, την τονική ΛΑ. Αυτή η νότα, σε αντίθεση με τα άλλα δύο Μέρη, έχει αξία ενός τετάρτου (1/4) που απλώνεται σε όλο το Μέρος και εξαιτίας αυτού σηματοδοτεί μία ρυθμική στάση, μία κατακλείδα. Αυτό εντείνεται από το γεγονός ότι είναι η τελευταία νότα του ΜΣ1 και είναι η τονική. Εξαιτίας του τελευταίου, εναρμονίζεται με την I, συνεπώς η κατάληξη υπάρχει και σε αρμονικό επίπεδο.



Εικόνα 10: Ανάλυση Α, Β και Γ Μέρους.

Συνοπτικά, ο ακόλουθος Πίνακας 1 δείχνει τις παραμέτρους που ορίζουν το παραπάνω πρότυπο του ΜΣ1 ως προς τα Μέρη του. Αναλυτικά, παρατίθενται επεξηγήσεις για την κάθε στήλη του πίνακα:

1. Η 1^η στήλη δείχνει με τη σειρά το Α, το Β και το Γ Μέρος. Αναλόγως την παραλλαγή, το εκάστοτε μέρος παίρνει τον αριθμό που αντιστοιχεί. Π.χ.: Α1 Μέρος για την πρώτη παραλλαγή του Α Μέρους⁴³.
2. Η 2^η στήλη δείχνει το Ρυθμικό Μοτίβο που χρησιμοποιεί το αντίστοιχο Μέρος⁴⁴.
3. Η 3^η στήλη έχει το Μελωδικό Μοτίβο του αντιστοίχου Μέρους. Σε αυτή την περίπτωση έχει επιλεγθεί ένα νουμερικό σύστημα το οποίο μπορεί να υποδείξει πιο καθαρά τα χαρακτηριστικά της κάθε κίνησης καθώς δεν εξαρτάται από κάποιο απόλυτο τονικό ύψος ή κάποια θεμελίωση. Το εν λόγω σύστημα ονομάζει τους φθόγγους στις βαθμίδες της κλίμακας που χρησιμοποιείται, με αριθμητική σειρά. Π.χ.: ΝΤΟ-ΡΕ-ΝΤΟ-ΣΙ αντιστοιχεί σε 3^η - 4^η - 3^η - 2^η, εφόσον έχει προηγηθεί επεξήγηση του που θεμελιώνεται η βάση της κλίμακας του παραδείγματος.
4. Η 4^η στήλη δείχνει την εναρμόνιση την οποία υποδεικνύουν οι φθόγγοι που είναι τοποθετημένοι στα ισχυρά μέρη του ρυθμικού μοτίβου. Π.χ.: αν η κίνηση είναι 3η - 4η - 3η - 2η, τότε βλέπουμε στα ισχυρά μέρη να υπάρχουν μέρη της συγχορδίας της I, άρα από την μελωδική κίνηση υποδεικνύεται εναρμόνιση με την συγχορδία της I. Αν η 3^η είναι σε απόσταση δύο Τόνων από την βάση τότε αναγράφεται I, ενώ αν είναι σε απόσταση ενός Τόνου και ενός Ημιτονίου από τη βάση αναγράφεται Im.
5. Η 5^η στήλη υποδεικνύει το ακριβές Τονικό Ύψος του εκάστοτε πρώτου Φθόγγου από τον οποίο εκκινεί το αντίστοιχο Μελωδικό Μοτίβο. Έτσι, ο όρος «Ύψος» στη στήλη «Ύψος/ Οκτάβα» σημαίνει το Τονικό Ύψος του 1^{ου} φθόγγου του Μελωδικού Μοτίβου κάθε Μέρους.

⁴³ Οι παραλλαγές του εκάστοτε Μέρους δεν ακολουθούν την λογική που ακολουθούν οι Παραλλαγές του ΜΣ1.

⁴⁴ Συνήθως το ρυθμικό μοτίβο έχει ομάδες 16^{ων} εκτός από το Γ Μέρος που συνήθως έχει 1 τέταρτο ως τελική πτώση στην Βάση.

6. Η 6η στήλη υποδεικνύει το τάστο και σε ποια χορδή βρίσκεται ο πρώτος φθόγγος του Μελωδικού Μοτίβου. Π.χ.: αν το Μελωδικό Μοτίβο είναι 3^η – 4^η – 3^η – 2^η, και η 3^η είναι η ΝΤΟ4 στην 2^η Οκτάβα του οργάνου, τότε εμφανίζεται στο 1ο Τάστο της 2^{ης} χορδής και στο 5ο Τάστο της 3^{ης} χορδής της κιθάρας, της ΣΙ και της ΣΟΛ χορδής αντίστοιχα. Αυτό μας βοηθάει να υποθέσουμε τυχόν δακτυλοθεσίες που χρησιμοποιεί το μελωδικό όργανο.

Πίνακας 1: Ανατομία του προτύπου του ΜΣΙ.

Μέρη του ΜΣΙ	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Ύψος/Οκτάβα	Τάστο
Μέρος Α		3 ^η -4 ^η -3 ^η -2 ^η	Im	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va}	1 ^ο (2 ^η χ) ή 5 ^ο (3 ^η χ)
Μέρος Β		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im – VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va}	1 ^ο (2 ^η χ) ή 5 ^ο (3 ^η χ)
Μέρος Γ		1 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ)

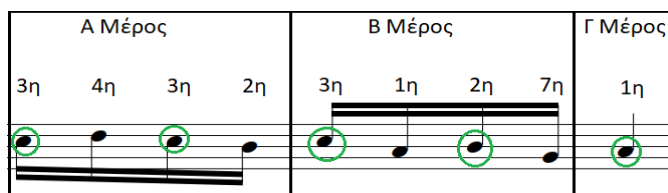
Αν συγκρίνουμε⁴⁵ το κάθε Μέρος του ΜΣΙ με τα άλλα δύο, τότε μπορούμε να βρούμε τις διαφορές μεταξύ τους και να τα ορίσουμε ασφαλέστερα.

Ξεκινώντας με το Α Μέρος, βλέπουμε μια μελωδική κίνηση η οποία είναι βηματική, σε αντίθεση με την αλματική χρήση διαστημάτων 3^{ης} στο Β Μέρος και είναι κίνηση σε αντίθεση με την «ακινήσια» του Γ Μέρους. Αυτή η κίνηση φαίνεται να τονίζει την 3^η βαθμίδα της Ι, άρα βρίσκεται σε σχετική απόσταση από την τονική, ενώ η κίνηση στο 2^ο Μέρος, επειδή έχει διαστήματα 3^{ης}, τονίζει τις βαθμίδες των συγχορδιών και παραπέμπει σε άρπισμα, έστω και ελλιπές. Προχωρώντας, στο αρμονικό πλαίσιο, φαίνεται πως, ενώ στο Α Μέρος υπάρχει μία στατικότητα, στο δεύτερο δημιουργείται μία αρμονική κινητικότητα που ολοκληρώνεται με το Γ Μέρος. Λόγω αυτού δημιουργείται και μία εντύπωση αρμονικής ακολουθίας, με την μορφή Στάση-Κίνηση-Στάση (I/I-VII/I), σε αντίθεση με την μελωδική κίνηση η οποία θα περιγραφόταν με τη μορφή (Βηματική) Κίνηση- (Αλματική/Αρπισματική) Κίνηση- Στάση.

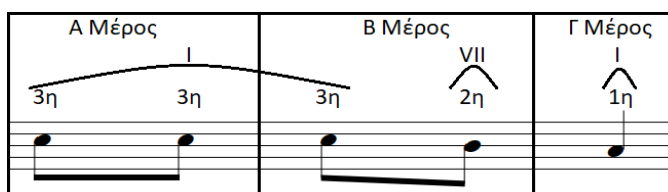
Όσον αφορά την αρμονική δομή, αυτή γίνεται σαφέστερη όταν απλοποιήσουμε την μελωδία και κρατήσουμε τα ισχυρότερα μέρη, θεωρώντας πως, αν τα ασθενέστερα εξαρτώνται από τα ισχυρότερα, μπορούν να παραλειφθούν και να φανεί μία βηματική

⁴⁵Συγκρίσεις όπως αυτή θα γίνονται διαρκώς, ώστε να οριστεί καλύτερα το ΜΣΙ και τα Μέρη του. Θεωρήθηκε καλύτερο να παρατεθούν πρώτα οι συγκρίσεις μεταξύ των Μερών, ώστε να υπάρχει μια πορεία από το ειδικό (εκάστοτε Μέρος) στο γενικό (ΜΣΙ) και από την πιο κοντινή παραλλαγή στην πιο μακρινή που μπορεί να υπάρχει χωρίς να αλλάζουν τα βασικά χαρακτηριστικά του Σχήματος.

κίνηση προς την τονική. Αυτό φαίνεται στην Εικόνα 11, όπου οι ισχυροί χτύποι είναι κυκλωμένοι με πράσινο και στην Εικόνα 12 φαίνονται μόνοι στην απλοποιημένη, αφαιρετική, μορφή της μελωδίας.



Εικόνα 11: Ισχυροί χτύποι των Μερών.



Εικόνα 12: Απλοποίηση της μελωδίας.

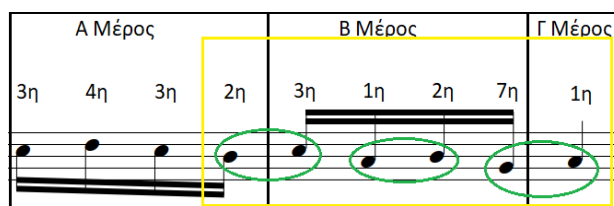
Έτσι λοιπόν, όσον αφορά το Σχήμα στην ολότητά του, έχουμε την αρμονική ακολουθία I-VII-I με την οποία θεμελιώνεται μία ολοκληρωμένη πτώση⁴⁶.

Εν συνεχεία, στην Εικόνα 13, παρουσιάζεται ένα μοτιβικό σχήμα το οποίο διαπερνά το ΜΣ1 και συνέχει τα τρία Μέρη. Στο πλαίσιο με το κίτρινο περίγραμμα βλέπουμε τρία διαστήματα 2^{ης} τα οποία είναι κυκλωμένα με πράσινο χρώμα. Αναλυτικά, όλο το σχήμα χρησιμοποιεί με τη σειρά τις νότες ΣΙ-ΝΤΟ-ΛΑ-ΣΙ-ΣΟΛ-ΛΑ, δηλαδή τα διαστήματα 2^ημ-3^ημ-2^ηΜ-3^ηΜ-2^ημ. Αυτά τα διαστήματα 2^{ης} παρουσιάζουν τα εξής κοινά χαρακτηριστικά:

1. Εκκινούν από ασθενή χτύπο για να καταλήξουν στον ισχυρό και έτσι να τονίσουν την βηματική κίνηση που δείξαμε παραπάνω και υπάρχει στα ισχυρά μέρη των Μερών 2 και 3.
2. Τα διαστήματα 2^{ης} έχουν την δομή Βάση προς Κορυφή, διατονικά, με διαστήματα 3^{ης} να παρεμβάλλονται ενδιάμεσα.
3. Λόγω των δύο παραπάνω χαρακτηριστικών, η Βάση του κάθε ζευγαριού (με τη σειρά 2^η, 1^η και 7^η) έχει ένα χαρακτήρα προσωρινού, διατονικού, προσαγωγέα της Κορυφής του ζεύγους της (3^η, 2^η, και 1^η). Συμπερασματικά, η κάθε Βάση αποτελεί

⁴⁶ Παρ' όλα αυτά, αν θέλαμε να δημιουργήσουμε μια μπασσογραμμή η οποία θα έπαιζε μόνο τέταρτα, η εναρμόνιση δεν θα υποδείκνυε άλλες συγχορδίες πέρα από την I. Δηλαδή, δικαιολογείται μία πιο συντηρητική εναρμόνιση, όπως η ισοκρατηματική.

διατονικό προσαγωγή της εκάστοτε βαθμίδας της προϋπάρχουσας συγχορδίας της εναρμόνισης.

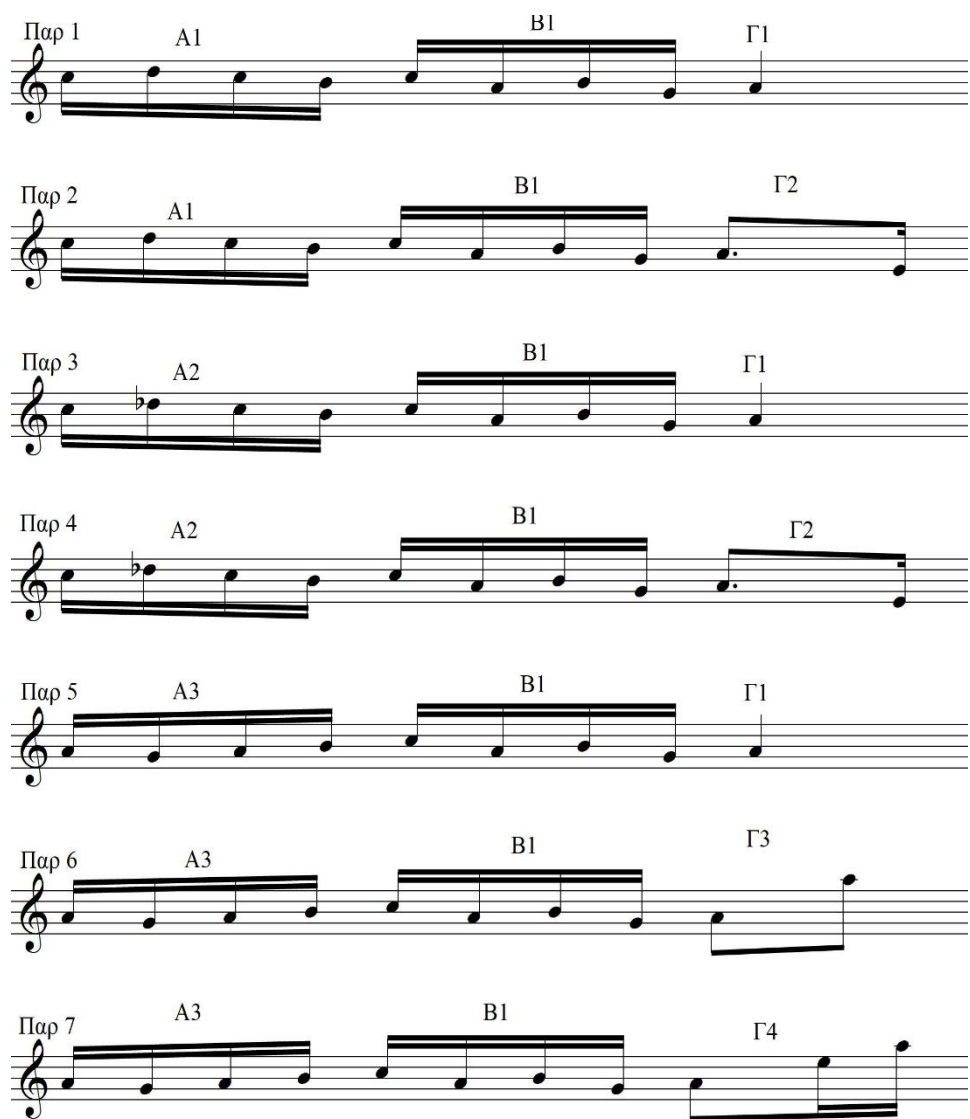


Εικόνα 13: 2ες ως διατονικοί Προσαγωγείς.

Λόγω του παραπάνω σχήματος, βλέπουμε πως μπορούν να υπάρχουν μοτιβικά σχήματα που να διαπερνούν το ΜΣ1. Αυτό φαίνεται αργότερα, στην ανάλυση της δισκογραφίας.

Οι Παραλλαγές του Μελωδικού Σχήματος 1

Στις επόμενες εικόνες βλέπουμε συγκεντρωμένες όλες τις παραλλαγές που εμφανίζονται σε αυτή την εργασία, μετατατονισμένες στην τονικότητα ΛΑ. Με την συντομογραφία «Παρ» εννοείται η λέξη «Παραλλαγή». Το εκάστοτε σχήμα χωρίζεται σε τρία ίσα Μέρη (Α, Β και Γ) τα οποία εξυπηρετούν το καθένα τον δικό του ρόλο στο όλον του σχήματος. Το τριμερές Μελωδικό Σχήμα εμφανίζει 20 Παραλλαγές, ταξινομημένες από την πιο κοντινή στην πρώτη μέχρι την περισσότερο αποκκλίνουσα. Το κάθε Μέρος εμφανίζει επίσης μία παραλλαγή, από την οποία εξαρτάται και το αν ορίζεται μία νέα Παραλλαγή του ΜΣ1 και η οποία αριθμείται και εμφανίζεται.



Εικόνα 14: Παραλλαγές 1 ως 7.

Παρ 8 A4 B1 Γ1

Παρ 9 A4 B1 Γ5

Παρ 10 A5 B1 Γ1

Παρ 11 A5 B1 Γ6

Παρ 12 A6 B1 Γ1

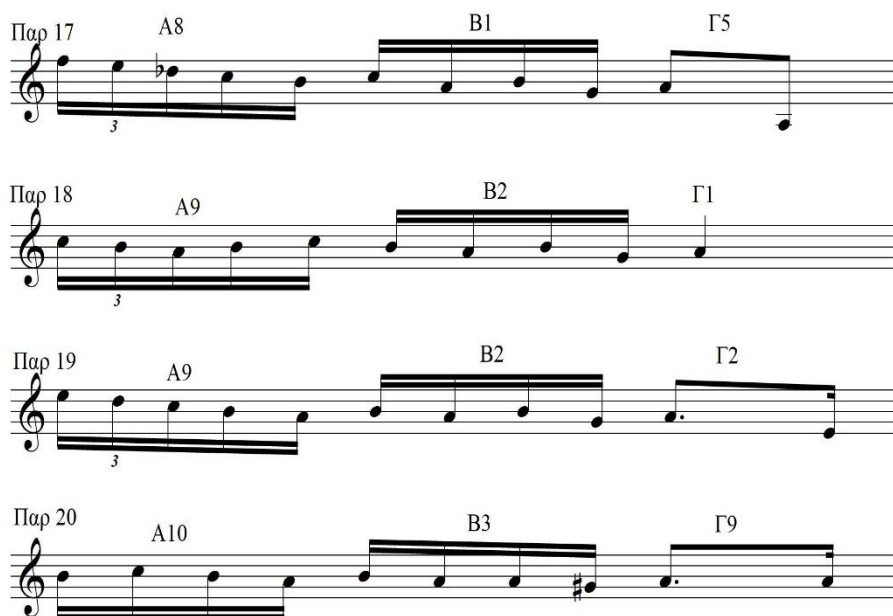
Παρ 13 A6 B1 Γ7

Παρ 14 A6 B1 Γ8

Παρ 15 3 A7 B1 Γ1

Παρ 16 A8 B1 Γ1

Εικόνα 15: Παραλλαγές 8 ως 16.



Εικόνα 16: Παραλλαγές 17 ως 20.

Όπως διαπιστώνεται, κάθε παραλλαγή του εκάστοτε Μέρους, εμφανίζει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία επαναλαμβάνονται και ορίζουν τους κανόνες στους οποίους υπακούει ένα Μέρος. Το Α Μέρος έχει σε όλες τις Παραλλαγές βηματική κίνηση και ενώνεται βηματικά με το Β Μέρος. Το Β Μέρος οδηγεί στο Γ Μέρος βηματικά μέσω μιας ανοδικής κίνησης από τον χαμηλότερο φθόγγο, ο οποίος τυχαίνει να είναι η Υποτονική. Λόγω αυτού, το Β Μέρος οδηγεί πάντοτε στην τονική βάση. Το Γ Μέρος χαρακτηρίζεται από την κατάληξη στην Τονική αλλά μπορούν να προστεθούν φθόγγοι ώστε να οδηγήσουν σε κάποιο άλλο μουσικό φαινόμενο και οι οποίοι εμφανίζουν μεγάλη συνάφεια με την Τονική (π.χ. 5^η και 8^η). Όπως αναλύεται και ακολούθως, το Γ Μέρος μπορεί να μεγεθύνεται για να συμπληρώσει ένα μέτρο να ενώσει διαφορετικές Παραλλαγές του ΜΣ1 ή να ενωθεί με άλλα μελωδικά σχήματα. Στα επόμενα κεφάλαια εμφανίζεται η ανάλυση της κάθε Παραλλαγής που οδήγησε σε αυτήν την ταξινόμηση.

3.Ανάλυση του ΜΣ1.

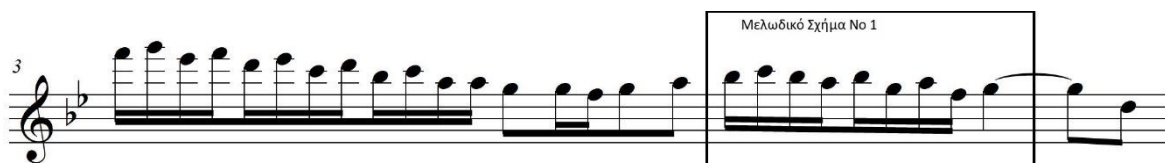
3.1 Ανάλυση, σύγκριση και ταξινόμηση των Παραλλαγών

Οι παραλλαγές του ΜΣ1

Στη συνέχεια γίνεται μία ανάλυση όπου παρουσιάζει τα κοινά στοιχεία των Μελωδικών Σχημάτων μέσα στο ρεπερτόριο και οδηγεί στην αποτύπωση της κάθε Παραλλαγής. Αναδεικνύονται οι ομοιότητες μέσα από τις ρυθμικές, μελωδικές, μορφολογικές κινησιολογικές, διαστηματικές παραμέτρους.

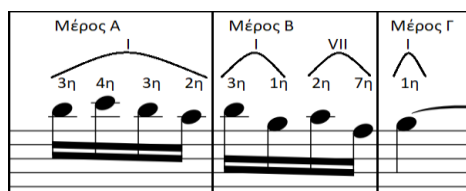
1η Παραλλαγή

Πρώτα θα παρουσιαστεί η μορφή του ΜΣ1 με τις λιγότερες διαφορές στο Α Μέρος, σε σχέση με το αρχικό πρότυπο. Η πρώτη μορφή εμφανίζεται στο «Οφ Αμάν», στο μέτρο 3 της εισαγωγής. Το εν λόγω μέτρο παρουσιάζεται στην Εικόνα 17, με το ΜΣ1 μέσα στο πλαίσιο.



Εικόνα 17: ΜΣ1, Παραλλαγή 1, 3^ο μέτρο του «Οφ Αμάν».

Στην Εικόνα 18, η μορφή του «Οφ Αμάν» αποκομμένη από το μέτρο, σε μεγέθυνση:



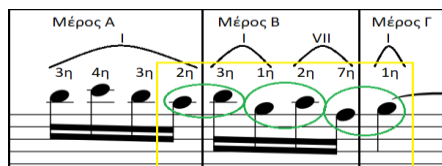
Εικόνα 18: Μεγέθυνση 1^{ης} Παραλλαγής.

Χρησιμοποιώντας τον Πίνακα 1 που φτιάξαμε για το πρότυπο έχουμε σε αυτή την περίπτωση τα εξής δεδομένα στον Πίνακα 2:

Πίνακας 2: Ανατομία 1^{ης} Παραλλαγής του ΜΣ1.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A1 Μέρος		3 ^η -4 ^η -3 ^η -2 ^η	Im	ΣΙb4/3 ^η _{8va}	6 ^ο (1 ^η χ) ή 11 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΙb4/3 ^η _{8va}	6 ^ο (1 ^η χ) ή 11 ^ο (2 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ) ή 12 ^ο (3 ^η χ)

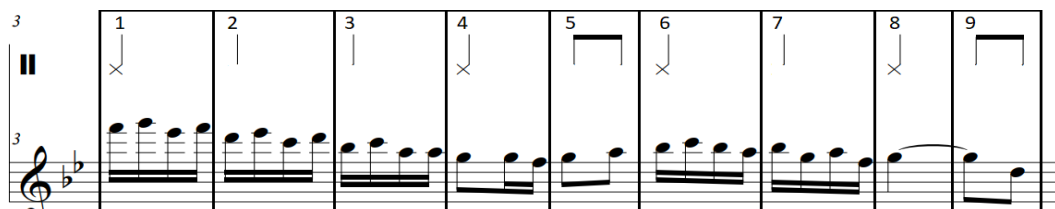
Όπως φαίνεται από τον πίνακα, το Ρυθμικό Μοτίβο, το Μελωδικό Μοτίβο και η Εναρμόνιση είναι πανομοιότυπη με του προτύπου. Όσον αφορά τις διαφορές, βλέπουμε πως ο τόνος είναι ΣΟΛ, σε αντίθεση με τον τόνο του προτύπου, που είναι ΛΑ⁴⁷. Αυτή όμως είναι η μόνη διαφορά. Επίσης, βλέπουμε στην Εικόνα 19 πως το μοτίβο με τα διαστήματα 2^{ης} υπάρχει και σε αυτό το σχήμα (μέσα στο κίτρινο πλαίσιο με το κάθε διάστημα 2^{ης} κυκλωμένο με πράσινο χρώμα):



Εικόνα 19: Μοτίβο διαστημάτων 2^{ας} ως διατονικών Προσαγωγών.

Το μελωδικό σχήμα καταλαμβάνει τα τέταρτα 6, 7 και 8. Γνωρίζοντας πως το «Οφ Αμάν» έχει μέτρο 9/4 μπορούμε άμεσα να πούμε πως τα ακραία Μέρη του ΜΣ1 (Α και Γ) πέφτουν στους ισχυρούς χτύπους του μέτρου, αν θεωρήσουμε πως οι ισχυροί χτύποι είναι εκεί που η 2^η Κιθάρα τοποθετεί τα μπάσα της. Αυτή την θεώρηση δείχνει η Εικόνα 20.

⁴⁷ Η θέση της τονικότητας βρίσκεται στο 3^ο τάστο της 1^{ης} ΜΙ χορδής. Επειδή όμως το κομμάτι έχει την ψηλότερη νότα του στην ΣΟΛ/4, στο 15^ο τάστο της ΜΙ καντίνι, δεν αποκλείεται να χρησιμοποιεί και τις άλλες δύο θέσεις της ΣΟΛ/3, στο 8^ο τάστο της 2^{ης} χορδής (ΣΙ) και το 12^ο της 3^{ης} χορδής (ΣΟΛ). Εξάλλου, είναι και οι τρεις κλειστές θέσεις και ο Περιστέρης έχει επαφή και με όργανα που παρέχουν, λόγω φύσης, μία κάθετη διαχείριση της μελωδίας. Θεωρούμε πιθανότερη τη θέση στο 8^ο τάστο (2^ηχ).



Εικόνα 20: Το ΜΣ1 τοποθετεί το Α και το Γ Μέρος στο 6^ο και το 8^ο τέταρτο του μέτρου, αντίστοιχα, 3^ο μέτρο του «Οφ Αμάν»..

Μέσα στο πλαίσιο βρίσκεται το σύνολο του μέτρου και αντιστοιχίζεται η μελωδική γραμμή σε κάθε τέταρτο με ξεχωριστό πλαίσιο. Στο πάνω μέρος αναγράφεται το κάθε τέταρτο και κάτω από το καθένα η ρυθμική διαχείριση της αρμονίας από τη 2^η κιθάρα. Τα σύμβολα καταγραφής του ρυθμού είναι όμοια με το βιβλίο του Δημήτρη Μυστακίδη, «Λαϊκή Κιθάρα-Τροπικότητα & Εναρμόνιση» στη σελίδα 27⁴⁸. Όπως και στο βιβλίο:

Το σύμβολο $\times$ δηλώνει το μπάσο της βαθμίδας που υπάρχει εκείνη τη στιγμή ενώ

το σύμβολο $|$ δηλώνει την υπόλοιπη συγχορδία.

Έτσι, αποδεικνύεται πως στην 1^η παραλλαγή του ΜΣ1 που μελετάμε, το Σχήμα ξεκινά από και καταλήγει σε ισχυρά μέρη του μέτρου. Για του λόγου το αληθές, στην Εικόνα 21, βλέπουμε πως συμπεριφέρονται η 1^η και η 2^η Κιθάρα μέσα στην ηχογράφηση, στην παρακάτω εικόνα (στο πάνω πεντάγραμμο η 1^η Κιθάρα, στο κάτω η 2^η Κιθάρα).



Εικόνα 21: 1^η και 2^η Κιθάρα, 3^ο μέτρο.

⁴⁸ Δ. Μυστακίδης, Λαϊκή Κιθάρα-Τροπικότητα & Εναρμόνιση, (Εκδόσεις Πριγκηπέσσα 2013) Κεφάλαιο: ΟΙ ΡΥΘΜΟΙ. Στο ίδιο ακριβώς κεφάλαιο, στη σελίδα 30, στο ρυθμικό σχήμα **Απτάλικο 1**, συναντάμε την ίδια ρυθμική αγωγή που φαίνεται και στην εικόνα μας.

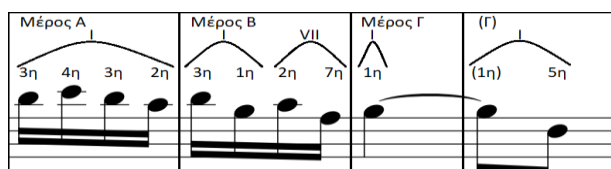
Επειδή η παρούσα πτυχιακή ασχολείται κυρίως με την 1^η Κιθάρα, σπανίως θα συγκρίνεται η συμπεριφορά της με αυτήν της 2^{ης} Κιθάρας.

Στη συνέχεια, βλέπουμε πως το Γ1 Μέρος έχει μία νότα ΣΟΛ αξίας τετάρτου η οποία διαρκεί συν ένα όγδοο. Αυτό σημαίνει πως καταλαμβάνει τον χώρο του 1^{ου} ογδού από το 9^ο τέταρτο του μέτρου, ενώ το όγδοο που απομένει είναι η νότα ΡΕ που αποτελεί την 5^η της ΣΟΛ. Ουσιαστικά, αυτή η νότα αποτελεί μία μορφή προήγησης (λεβάρε) που οδηγεί στο επόμενο μέτρο κι έτσι συνδέει το Μέρος Γ με την υπόλοιπη σύνθεση, δημιουργώντας ένα μοτίβο με το ανεστραμμένο διάστημα 5^{ης}-1^{ης}, που φαίνεται στην Εικόνα 22.



Εικόνα 22: Σύνδεση 3^{ου} με 4^ο μέτρο μέσω του αλματικού μοτίβου 5^{ης}-1^{ης}.

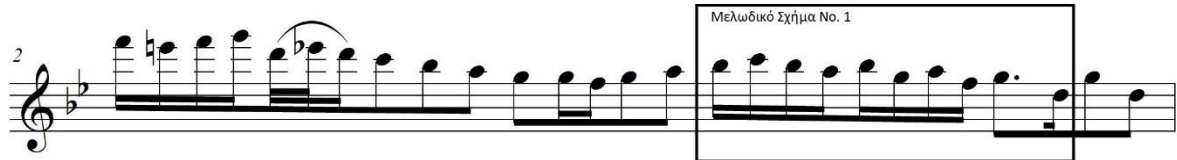
Βλέπουμε πως στο 9^ο τέταρτο του μέτρου 3 διατηρείται η αρμονική και καταληκτική φύση του Γ1 αλλά βρίσκεται έξω από το ΜΣ1, εξ ορισμού. Γι' αυτό, το ορίζουμε, κάπως αυθαίρετα, ως μία επέκταση του Μέρους Γ, ένα (Γ). Συναντάται και στην υπόλοιπη δισκογραφία, έτσι, σε περιπτώσεις όπου αναλύεται η δομή θα αναγράφεται δίπλα στο ΜΣ1 με αυτή τη μορφή: ΑΒΓ(Γ). Τα δεδομένα αυτά φαίνονται από την παρακάτω Εικόνα 23:



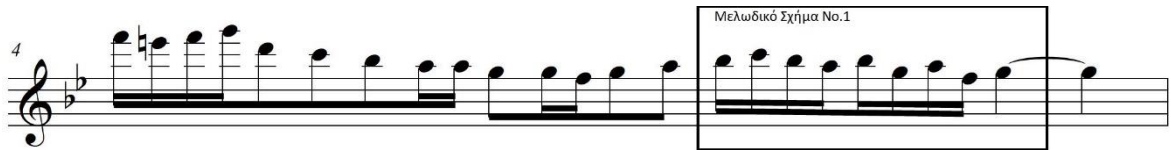
Εικόνα 23: Το ΜΣ1 σε μορφή ΑΒΓ(Γ).

2η Παραλλαγή

Η επόμενη παραλλαγή ανήκει στο τραγούδι «Γιατί να κάθεσαι να λες». Παρατίθενται τα μέτρα στα οποία εμφανίζεται το Σχήμα, στις Εικόνες 24 και 25, μέσα στα πλαίσια.

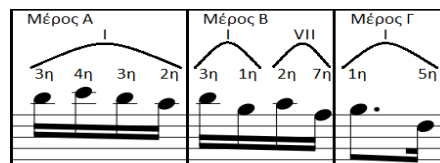


Εικόνα 24: ΜΣ1, 2^ο μέτρο του «Γιατί να κάθεσαι να λες»

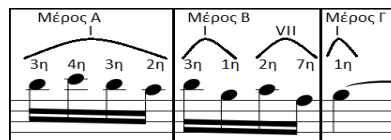


Εικόνα 25: ΜΣ1, 4^ο μέτρο του «Γιατί να κάθεσαι να λες».

Στις Εικόνες 26 και 27, παρουσιάζεται το Σχήμα σε μεγέθυνση (μέτρο 2 και μέτρο 4).



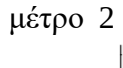
Εικόνα 26



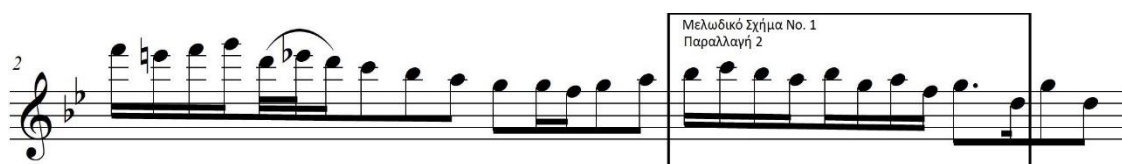
Εικόνα 27

Δημιουργούμε, λοιπόν, τον ίδιο πίνακα ανάλυσης (Πίνακας 3), όπως και παραπάνω:

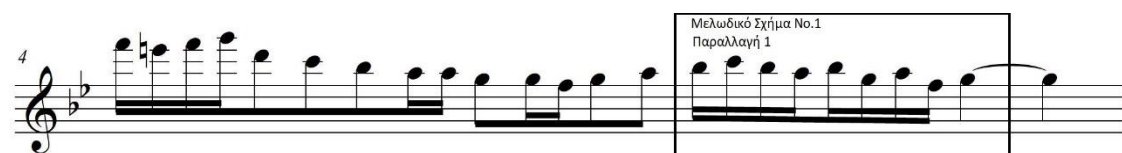
Πίνακας 3: Παραλλαγές 1 και 2 του ΜΣ1.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A1 Μέρος		3 ^η -4 ^η -3 ^η -2 ^η	Im	ΣΙb4/3 ^η _{8va}	6 ^ο (1 ^η χ) ή 11 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΙb4/3 ^η _{8va}	6 ^ο (1 ^η χ) ή 11 ^ο (2 ^η χ)
Γ2 και Γ1 Μέρος	 στο μέτρο 2 (Γ2) και  στο μέτρο 4 (Γ1)	1 ^η -5 ^η στο μέτρο 2 και 1 ^η στο μέτρο 4	Im	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ) ή 12 ^ο (3 ^η χ)

Φαίνεται πως η 2^η παραλλαγή (Βλ. Εικόνες 21, 23 και 25), διαφοροποιείται από την 1^η, του «Οφ Αμάν», μόνο ως προς το Γ μέρος και ιδιαίτερα ως προς το Ρυθμικό και το Μελωδικό Μοτίβο. Έτσι, έχουμε πλέον δύο διαφορετικές εκδοχές του Γ, το Γ1 και το Γ2. Ειδικότερα, η διαφορά βρίσκεται στην πρώτη εμφάνιση του ΜΣ1, στο μέτρο 2 που λειτουργεί ως 1^η Volta σε σχέση με το μέτρο 4, που μπορεί να θεωρηθεί 2^η Volta του δίμετρου Α Θέματος της σύνθεσης. Ως εκ τούτου, ενώ το ΜΣ1 του μέτρου 4 είναι πανομοιότυπο με την 1^η παραλλαγή, το Σχήμα του μέτρου 2 είναι διαφορετικό και από αυτό του «Οφ Αμάν» και από αυτό του μέτρου 4 της ίδιας σύνθεσης. Συμπερασματικά, το ΜΣ1 μπορεί να υπάρχει μέσα στην ίδια σύνθεση με διαφορετικές παραλλαγές. Έτσι, βλέπουμε τα νέα δεδομένα στις Εικόνες 28 και 29:

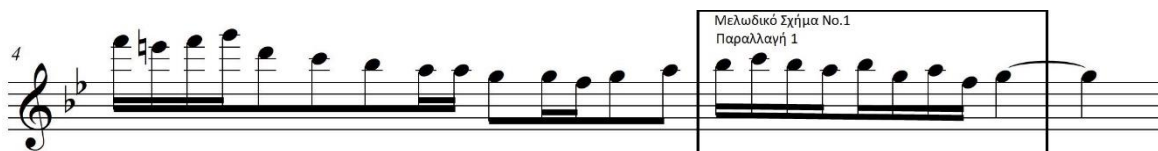


Εικόνα 28: ΜΣ1, Παραλλαγή 2, 2^ο μέτρο του «Γιατί να κάθεσαι να λες».



Εικόνα 29: ΜΣ1, Παραλλαγή 1, 4^ο μέτρο του «Γιατί να κάθεσαι να λες».

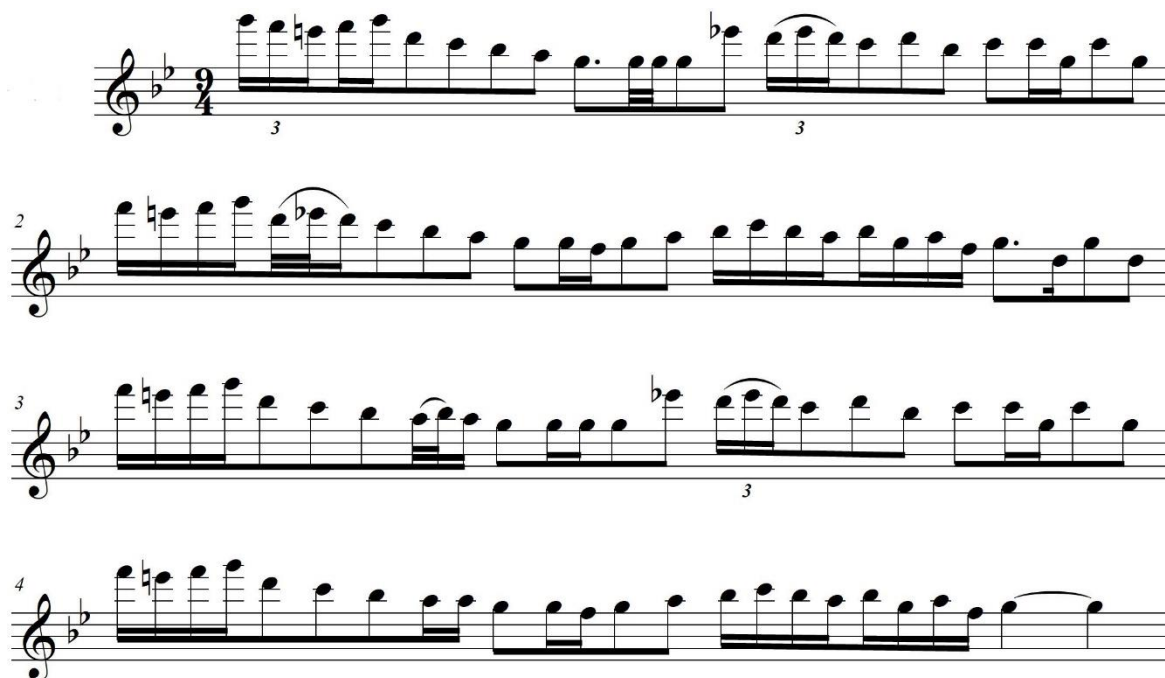
Με αυτά τα δεδομένα, επαναπροσδιορίζουμε το ΜΣ1, όπως το είδαμε στο «Οφ Αμάν»:



Εικόνα 30 ΜΣ1, Παραλλαγή 1, 3^ο μέτρο του «Οφ Αμάν».

Έχουμε λοιπόν, προς το παρόν, δύο παραλλαγές, που η μόνη τους διαφορά εντοπίζεται στο Μέρος Γ.

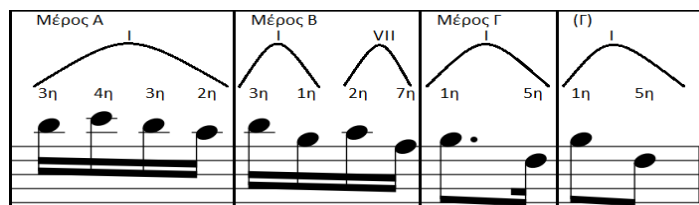
Ειδικότερα, στο Μελωδικό Μοτίβο του Γ2 Μέρους της 2^{ης} Παραλλαγής, βλέπουμε πως η πρώτη νότα του μοτίβου είναι η 1^η (ΣΟΛ) της κλίμακας, ενώ η δεύτερη είναι η 5^η (ΡΕ). Με αυτόν τον τρόπο τονίζεται η αρμονική παρουσία της I συγχορδίας ενώ ταυτόχρονα διαφοροποιείται η 2^η από την 1^η παραλλαγή, καθώς δεν υπάρχει ολοκληρωμένη μελωδική στάση στην 1^η αλλά συνεχίζεται η κίνηση και έτσι δεν υπάρχει ολοκλήρωση του Α Θέματος, έως το μέτρο 4. Τα δεδομένα φαίνονται στην Εικόνα 31.



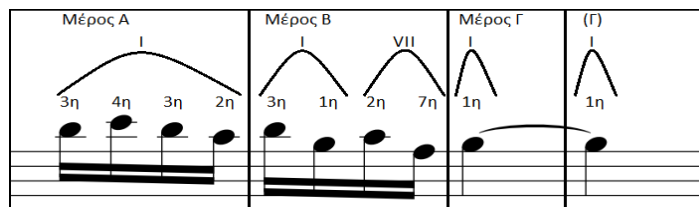
Εικόνα 31: Γιατί να κάθεσαι να λες, μέτρα 1-4.

Αυτό ισχυροποιείται και από τις συνέχειες των ΜΣ1 στο κάθε μέτρο: φαίνεται πως η δομή ΑΒΓ(Γ), που προαναφέραμε, εμφανίζεται και εδώ.

Στις Εικόνες 32 και 33 βλέπουμε τα ΜΣ1 με τις επεκτάσεις τους.



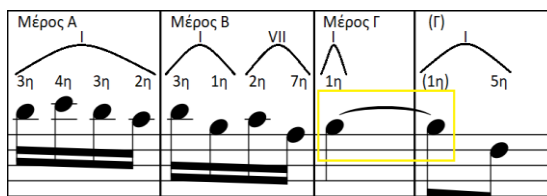
Εικόνα 32: ΜΣΙ, Παραλλαγή 2, τριμερής μορφή ΑΒΓ με επέκταση (Γ), 2^ο μέτρο του «Γιατί να κάθεσαι να λες».



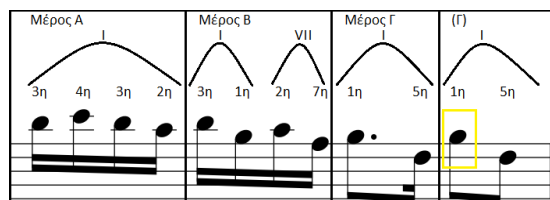
Εικόνα 33: ΜΣΙ, Παραλλαγή 1, τριμερής μορφή ΑΒΓ με επέκταση (Γ), 4^ο μέτρο του «Γιατί να κάθεσαι να λες».

Η επέκταση (Γ), στην πρώτη εικόνα, δείχνει να συνεχίζει την αίσθηση της κίνησης, συμπερασματικά, ισχυροποιεί το επιχείρημα, ότι το μέτρο 2 του «Γιατί να κάθεσαι να λες» αποτελεί μία συμπληρωματική 1^η Volta του μέτρου 4.

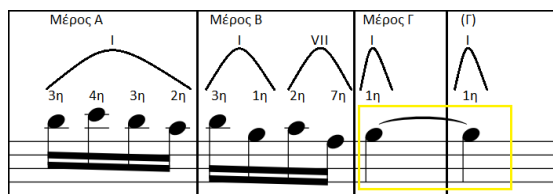
Φαίνεται πως το (Γ) της 2^{ης} Παραλλαγής (μέτρο 2) διατηρεί το ίδιο Μελωδικό Μοτίβο με το Μέρος Γ2, που προηγείται, δηλαδή το διάστημα 1^{ης}-5^{ης}. Δεν διατηρεί το ίδιο Ρυθμικό Μοτίβο. Είναι όμοιο με το (Γ) του 3^{ου} μέτρου του «Οφ Αμάν», μόνο που εδώ υπάρχει χτύπος στο πρώτο όγδοο του 9^{ου} τετάρτου, σε αντίθεση με την σύνδεση της πρώτης νότας με την προηγούμενη στο «Οφ Αμάν». Αυτό παρατηρείται στην Εικόνα 34, όπου παρουσιάζεται το μέτρο 3 του «Οφ Αμάν» και στις Εικόνες 35 και 36, όπου παρουσιάζονται τα μέτρα 2 και 4 του «Γιατί να κάθεσαι να λες». Μέσα στο κίτρινο πλαίσιο φαίνεται σε ποιο τέταρτο του μέτρου εμφανίζεται ο χτύπος του φθόγγου που μελετάται και η διάρκειά του. Στην Εικόνα 34, η επέκταση (Γ) λειτουργεί όντως ως συμπλήρωμα του Μέρους Γ1 που προηγείται, με τον φθόγγο ΣΟΛ να έχει διάρκεια μισού.



Εικόνα 34



Εικόνα 35



Εικόνα 36

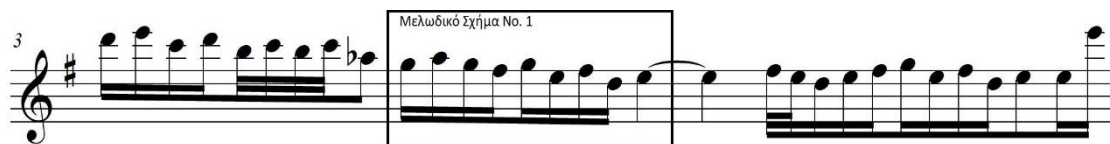
Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι και στις δύο συνθέσεις που αναλύθηκαν μέχρι τώρα, το ΜΣ1 λαμβάνει χώρα στα τέταρτα 6, 7 και 8 του μέτρου με την επέκταση (Γ) να καταλαμβάνει το 9^ο τέταρτο. Όπως βλέπουμε, ο ισχυρισμός πως οι μέχρι τώρα εκφάνσεις του ΜΣ1 έχουν τα ακραία τους Μέρη, Α και Γ σε ισχυρούς χτύπους του μέτρου, επιβεβαιώνεται. Επίσης, διαπιστώνουμε πως το μοτίβο με διαστήματα 2^{ης} που προαναφέραμε υπάρχει και σε αυτή την περίπτωση και στις δύο παραλλαγές.

3η Παραλλαγή

Επόμενη σύνθεση προς μελέτη είναι το «Γκιουζέλ»⁴⁹. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες συνθέσεις, είναι ορχηστρικό. Έτσι, ενώ προηγουμένως το ΜΣ1 εμφανιζόταν στις ορχηστρικές εισαγωγές των έργων, όπου δεν εμπλεκόταν η φωνή, εδώ εμφανίζεται στο Θέμα Β, στο μέτρο 3. Επίσης, ενώ μέχρι τώρα εξετάσαμε συνθέσεις των οποίων το μέτρο ήταν 9/4 με εσωτερική συγκρότηση 3+2+2+2, στην τωρινή περίπτωση έχουμε μέτρο 9/4 αλλά με εσωτερική συγκρότηση 2+2+2+3. Η παρούσα μορφή έχει επέκταση (Γ) όπως και τα προηγούμενα παραδείγματα. Δεν βρίσκεται στα τέταρτα 6, 7 και 8, αλλά στα 3, 4 και 5 με την επέκταση να καταλαμβάνει το 6ο τέταρτο. Έτσι το ΜΣ1 έχει και εδώ τα ακραία του μέρη σε ισχυρούς χτύπους (με βάση την τωρινή εσωτερική συγκρότηση του 2+2+2+3, η οποία αποτελεί και τον εξωτερικό ρυθμό⁵⁰). Στην Εικόνα 37, βλέπουμε το Σχήμα στο μέτρο 3.

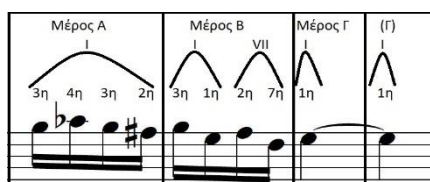
⁴⁹ Σε αυτή τη σύνθεση συναντάμε διάφορες μορφές του ΜΣ1, αλλά προς το παρόν θα μελετήσουμε αυτή που είναι πιο κοντά στις προηγούμενες παραλλαγές.

⁵⁰ Για τον προσδιορισμό των όρων «εξωτερικός» και «εσωτερικός» ρυθμός βλ.: Γ. Κοκκώνης, (2017) *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, (Αθήνα: Fagottobooks, 2017), σ 173.



Εικόνα 37: ΜΣ1, 3^ο μέτρο του «Γκιουζέλ».

Στην Εικόνα 38 φαίνεται το ΜΣ1 σε μεγέθυνση, μαζί με την επέκταση (Γ). Πλέον, όπου υπάρχει επέκταση (Γ) στο κείμενο, θα παρουσιάζεται μαζί με την κάθε παραλλαγή, χάριν ευκολίας.



Εικόνα 38: ΜΣ1, σε μορφή ΑΒΓ(Γ) σε μεγέθυνση.

Πριν προχωρήσουμε σε περαιτέρω ανάλυση, βλέπουμε πως υπάρχει μια πολύ βασική ιδιαιτερότητα στην περίπτωση μας. Επειδή η τονικότητα είναι ΜΙ και έχουμε ΛΑβ στο μέτρο, το 5χορδο πάνω στο οποίο δομείται το ΜΣ1, είναι Σαμπά.

Εδώ βλέπουμε μια καινούργια παραλλαγή του ΜΣ1. Η 3^η Παραλλαγή έχει ίδια Ρυθμικά και Μελωδικά μοτίβα με την 1^η Παραλλαγή, που είχαμε δει στο μέτρο 3 του «Οφ Αμάν», με μόνη διαφορά την ελαττωμένη 4^η ΛΑ. Η εν λόγω 4^η δεν επηρεάζει την αρμονική δομή, καθώς βρίσκεται σε ασθενή χτύπο⁵¹. Παρόλα αυτά, θεωρούμε πως έχουμε ένα Α2 Μέρος και μια 3^η παραλλαγή πλέον. Και εδώ υπάρχει το μοτίβο με τα διαστήματα 2^η, έτσι θεωρούμε πως μέχρι τώρα επιβεβαιώνεται, ως αναπόσπαστο μέρος, του ΜΣ1.

Η επέκταση (Γ) έχει την μορφή που είδαμε και στο 4^ο μέτρο του «Γιατί να κάθεται να λες», επειδή όμως είναι σε διαφορετική θέση στο μέτρο, αυτόματα δεν χρησιμεύει σαν ένωση μεταξύ διαφορετικών μέτρων⁵². Έτσι, παραθέτουμε τα χαρακτηριστικά αυτής της 3^{ης} παραλλαγής στον Πίνακα 4.

⁵¹ Αν χρησιμοποιούσαμε, ως βάση, μια κάθετη εναρμόνιση, ή μία εναρμόνιση πιο κλιμακοκεντρική, η οποία θα λάμβανε υπόψη τους φθόγγους ως αμετακίνητες βαθμίδες, τότε τα αναφέραμε πως η συγχορδία της VII έχει ελαττωμένη 5^η σε αυτήν την περίπτωση. Όμως, στο σύστημα των Λαϊκών Δρόμων που χρησιμοποιούμε, η συγχορδία της VII του Δρόμου Σαμπά είναι ίδια με μία κανονική Ματζόρε, όπως και με τον Δρόμο Μινόρε.

⁵² Όπως θα δούμε αργότερα, η επέκταση (Γ) στη συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμεύει για να ενώσει δύο διαφορετικές παραλλαγές του ΜΣ1.

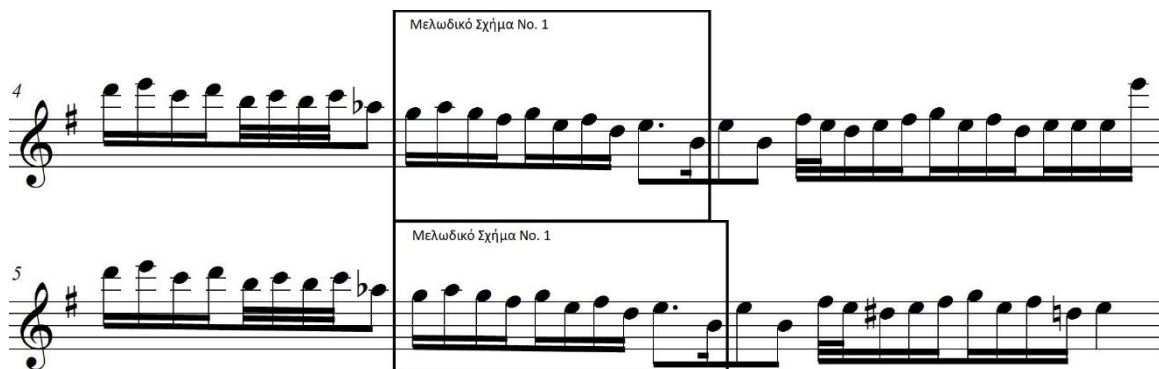
Πίνακας 4: 3η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A2 Μέρος		3 ^η -4 ^η b-3 ^η -2 ^η	Im	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 7 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 7 ^ο (2 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 ^ο (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)

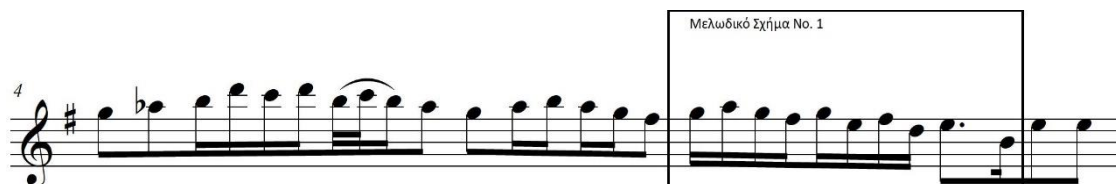
Από τον πίνακα βλέπουμε πως βρισκόμαστε στην πρώτη περίπτωση του ΜΣ1 που παίζεται και σε ανοιχτή θέση (ανοιχτή 1η ΜΙ χορδή). Άρα, εκ των πραγμάτων, το ΜΣ1 υπάρχει και σε ανοιχτές και σε κλειστές θέσεις.

4η Παραλλαγή

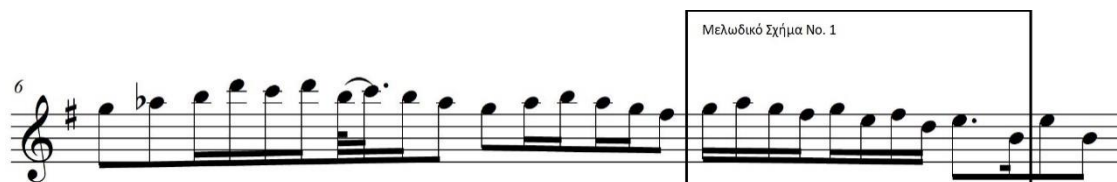
Η επόμενη, κοντινότερη σε χαρακτηριστικά, περίπτωση ανάλυσης, εμφανίζεται σε δύο τραγούδια, ξανά στο «Γκιουζέλ» και «Το Ζωνάρι». Συγκεκριμένα στα μέτρα 4 και 5 του «Γκιουζέλ», στην Εικόνα 39 και στα μέτρα 4 και 6 του «Το Ζωνάρι», στις Εικόνες 39 και 40:



Εικόνα 39: ΜΣ1, μέτρα 4 και 5 του «Γκιουζέλ».

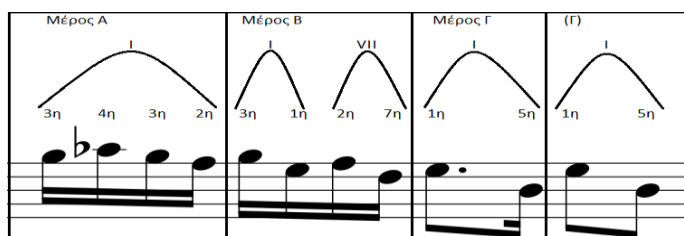


Εικόνα 40: ΜΣ1, 4^ο μέτρο του «Το ζωνάρι».

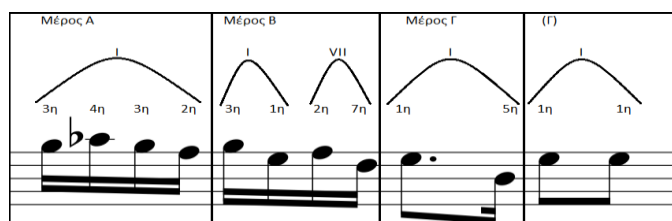


Εικόνα 41: ΜΣ1, 6^ο μέτρο του «Το ζωνάρι».

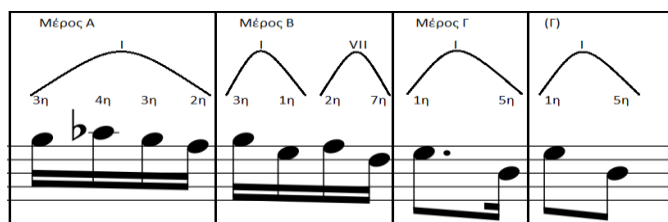
Κάτω, στην Εικόνα 42 το ΜΣ1 των μέτρων 4 και 5 του «Γκιουζέλ», ενώ στις Εικόνες 43 και 44, τα μέτρα 4 και 6 του «Το Ζωνάρι», αντίστοιχα. Η Εικόνες 43 και 44 παρουσιάζονται ξεχωριστά διότι έχουν διαφορετικές επεκτάσεις (Γ).



Εικόνα 42



Εικόνα 43



Εικόνα 44

Όπως φαίνεται, το ΜΣ1 βρίσκεται στα τέταρτα 3, 4 και 5, με την επέκταση (Γ) στο 6^ο τέταρτο. Στο «Το Ζωνάρι», το ΜΣ1 βρίσκεται στα τέταρτα 6, 7 και 8 και η επέκταση (Γ) καταλαμβάνει το 9^ο τέταρτο, διότι, όπως παρατηρήθηκε και στις Παραλλαγές 1 και 2, ο εσωτερικός ρυθμός της σύνθεσης είναι 3+2+2+2. Η επέκταση (Γ) στα μέτρα 4 και 5 του Γκιουζέλ έχουν περίπου την ίδια εφαρμογή που έχει και η επέκταση του 3ου μέτρου.

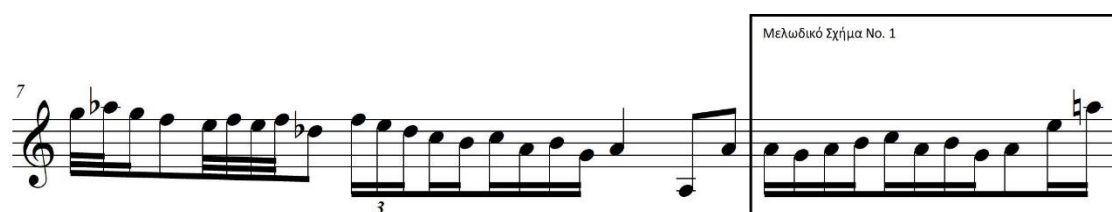
Όσον αφορά τις επεκτάσεις (Γ) του «Το Ζωνάρι» και στα δύο μέτρα, φαίνεται να μην υπάρχει κάποια μορφή στάσης στην τονική, όπως στο μέτρο 4 του «Γιατί να κάθεσαι να λες» και το μέτρο 3 του «Οφ Αμάν» (αν εξαιρέσουμε το τελευταίο όγδοο). Αντιθέτως, η ρυθμική αγωγή των τελευταίων δύο ογδών, όχι μόνο τονίζει την αίσθηση κίνησης, μαζί με την διαρκή εναλλαγή μεταξύ 1^{ης} και 5^{ης}, αλλά δείχνει να αποφεύγει τα μεγάλα διαστήματα, δείχνοντας έτσι, με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, τον βασικό παλμό της σύνθεσης. Η διαστηματική διαφορά των επεκτάσεων (Γ) μοιάζει να είναι τυχαία. Τέλος, δημιουργεί μία σύνδεση μεταξύ αυτού του μέτρου και του επόμενου. Παρατηρείται και εδώ το μοτίβο με τα διαστήματα 2ης. Εφόσον εμφανίζεται Α2 και Γ2 Μέρος, έχουμε μία νέα παραλλαγή, την 4^η παραλλαγή. Στον Πίνακα 5, παρατίθενται συνοπτικά τα στοιχεία της παραλλαγής.

Πίνακας 5: 4η Παραλλαγή.

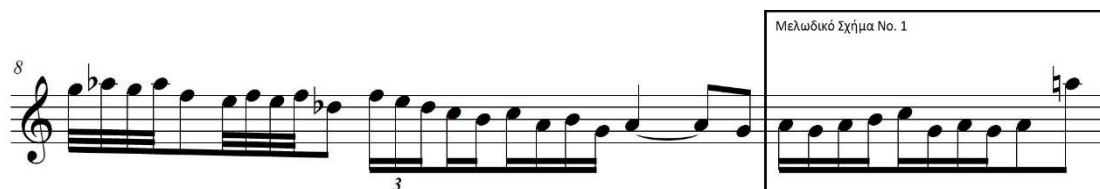
Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A2 Μέρος		3 ^η -4 ^η b-3 ^η -2 ^η	Im	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 7 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 7 ^ο (2 ^η χ)
Γ2 Μέρος		1 ^η -5 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 ^ο (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)

5η, 6η και 7η Παραλλαγή

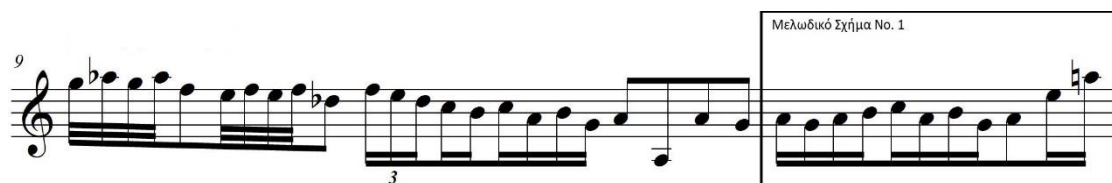
Μέχρι στιγμής, οι παραλλαγές που έχουμε δει αφορούν το Μέρος Γ και το Μελωδικό μοτίβο του Μέρους Α. Η επόμενη σύνθεση που θα μελετήσουμε, το «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», ενώ έχει ίδιο Ρυθμικό μοτίβο με όλες τις προηγούμενες παραλλαγές, στο Α Μέρος, παρουσιάζει διαφορετικό Μελωδικό μοτίβο, που συνιστά σημαντική απόκλιση από τα μέχρι τώρα δεδομένα. Βρίσκεται στα μέτρα 7-10, στα τέταρτα 7, 8 και 9 του κάθε μέτρου, δηλαδή έχει ξανά τα ακραία Μέρη του σε ισχυρούς χτύπους. Αυτά παρατηρούνται στις Εικόνες 45-48.



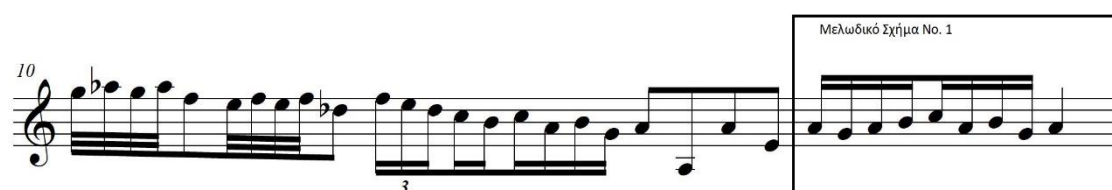
Εικόνα 45: 7^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».



Εικόνα 46: 8^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».

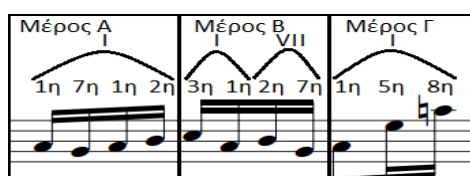


Εικόνα 47: 9^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».



Εικόνα 48: 10^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».

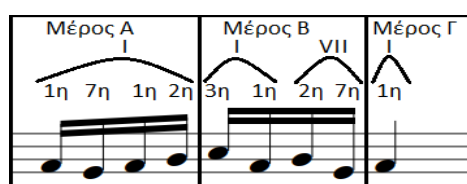
Παρατηρούμε το ΜΣ1 των μέτρων 7 και 9 στην Εικόνα 51, του μέτρου 8 στην Εικόνα 52 και του μέτρου 10 στην Εικόνα 53.



Εικόνα 49



Εικόνα 50



Εικόνα 51

Η πιο σημαντική λεπτομέρεια που φαίνεται αμέσως, είναι το διαφορετικό Μελωδικό Μοτίβο του Α μέρους και στις τέσσερις μορφές του Σχήματος σε αυτό το έργο. Παρά την διαφορετική κινησιολογία, διατηρείται η αρμονία. Ακόμα, όπως στις προηγούμενες παραλλαγές, όπου το Α μέρος έδειχνε μια κίνηση γύρω από μια βαθμίδα της συγχορδίας της I, έτσι γίνεται και στην τωρινή περίπτωση. Απλώς αντί για την 3^η, η κίνηση τονίζει την 1^η. Στην Εικόνα 52 βλέπουμε στα αριστερά το Α Μέρος του προτύπου ενώ στα δεξιά το Α Μέρος του τωρινού, υπό εξέταση, ΜΣ1. Από την σύγκριση των δύο, βλέπουμε πως η κίνηση μοιάζει να είναι η ίδια αλλά ανεστραμμένη (από άλλο τόνο βέβαια). Παρότι δεν αντιστοιχεί, θα μπορούσε να θεωρηθεί παρόμοια κίνηση με την «μελωδική αναστροφή», έτσι όπως περιγράφεται από την Ολυμπία Τολίκα στο «Παγκόσμιο Λεξικό της Μουσικής»⁵³. Στην περίπτωση αυτή, παρατηρείται μια μορφή ανεστραμμένης εικόνας, που, ενώ δεν έχει απαραίτητα σχέση με τον ορισμό της Τολίκα, παρουσιάζει μια μορφή αναστροφή κίνησης. Παρατηρείται πως σε κάθε ισχυρό μέρος βρίσκεται μια βαθμίδα της συγχορδίας της I, ενώ σε κάθε ασθενές έχουμε μια βαθμίδα της συγχορδίας της VII. Έτσι οι δύο κινήσεις λειτουργούν με τον ίδιο αρμονικό στόχο. Έτσι λοιπόν θεωρούμε πως έχουμε ένα Α3 Μέρος.



Εικόνα 52: Σύγκριση Μερών Α1 (αριστερά) με Α3 (δεξιά).

Όσον αφορά το Β Μέρος, φαίνεται πως στο μέτρο 8 υπάρχει μία διαφοροποίηση από τα υπόλοιπα. Η σειρά των βαθμίδων είναι 3^η-7^η-1^η-7^η. Αυτό το μελωδικό μοτίβο απέχει από αυτό που συναντήσαμε μέχρι τώρα, δηλαδή των σπασμένων τριτών. Επειδή όμως εμφανίζεται μόνο σε αυτό το μέτρο και σε κανένα άλλο μέσα στο τραγούδι, θεωρούμε πως είναι λάθος. Έτσι, θα λαμβάνουμε υπόψη το μοτίβο που υπάρχει σε όλες τις υπόλοιπες εκδοχές.

Ως προς το Γ, φαίνεται πως στα μέτρα 7, 8 και 9 έχει ρυθμικές υποδιαίρεσεις του τετάρτου στο Ρυθμικό Μοτίβο, σε αντίθεση με το 10^ο μέτρο που έχει τέταρτο ως αξία. Αυτό το γεγονός επιβεβαιώνει την προηγούμενη διαπίστωση, πως το Γ Μέρος μπορεί να λειτουργεί ως σύνδεση με τα επόμενα μέτρα και να μην δημιουργεί μία

⁵³ Βλ.: Ο. Τολίκα (1999) *Παγκόσμιο Λεξικό της Μουσικής*, (Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής 1999) στο λήμμα «Αναστροφή».

πλήρη κατάληξη μέχρι να τελειώσει όλο το θέμα. Προφανώς αυτή η κατάληξη επέρχεται με την αξία τετάρτου. Τα μοτίβα του Γ Μέρους, σε αυτή τη σύνθεση, αλλάζουν για να κάνουν ομαλή τη μετάβαση από το ένα μέτρο στο άλλο. Αυτό φαίνεται από τη χρήση 5^{ης} και 8^{ης} στα μέτρα 7 και 9 και 8^{ης} στο μέτρο 8, που τοποθετούνται στο δεύτερο όγδοο του Γ Μέρους⁵⁴. Με αυτόν τον τρόπο τονίζεται η αρμονία και δημιουργείται μια αντίθεση με το επόμενο μέτρο που ελαττώνει την 8^η, λόγω της κίνησης του Σαμπά. Ως προς το Ρυθμικό μοτίβο, βλέπουμε πως στα μέτρα 7 και 9, υπάρχει ένα καινούργιο μοτίβο. Έτσι στο μέτρο 10 έχουμε το ήδη γνωστό Γ1 αλλά στο μέτρο 8 έχουμε Γ3 και στα μέτρα 7 και 9 έχουμε Γ4 Μέρος.

Επειδή όλο το ΜΣ1 εδώ είναι διαφορετικό από τα προηγούμενα, θα δημιουργήσουμε παραλλαγές με σειρά από το πιο κοντινό ως το πιο μακρινό, ως προς τις ομοιότητες με τα προηγούμενα. Έτσι το μέτρο 10 έχει την 5^η παραλλαγή, το μέτρο 8 (χωρίς να λάβουμε υπόψη το λάθος Β Μέρους) έχει την 6^η παραλλαγή και τα μέτρα 7 και 9 την 7^η παραλλαγή. Παρατίθενται στον Πίνακα 6 τα χαρακτηριστικά του ΜΣ1 σε αυτή τη σύνθεση.

Πίνακας 6: 5^η, 6^η και 7^η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A3 Μέρος		1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 7 ^ο (4 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va}	1 ^ο (2 ^η χ) ή 5 ^ο (3 ^η χ)
Γ1, Γ3 και Γ4 Μέρος	 στο μέτρο 10 (Γ1),  στο μέτρο 8 (Γ3) και  στα μέτρα 7 και 9 (Γ4)	1 ^η στο μέτρο 10 (Γ1) , 1 ^η -8 ^η στο μέτρο 8 (Γ3) και 1 ^η -5 ^η -8 ^η στα μέτρα 7 και 9 (Γ4)	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 7 ^ο (4 ^η χ)

⁵⁴ Έτσι λύνεται και ένα πιο πρακτικό πρόβλημα: ο ερμηνευτής της μελωδικής γραμμής μεταπηδά πιο ομαλά και με μεγαλύτερη ασφάλεια στην περιοχή της οκτάβας, από την οποία κτίζεται μια κατάβαση στο επόμενο μέτρο. Βέβαια, αν η μεταπήδηση αυτή γίνεται κάθετα, τότε το ρίσκο μειώνεται.

Παρατηρούμε πως και εδώ υπάρχει το μοτίβο με τα διαστήματα 2^{ns} (αν εξαιρέσουμε το λάθος στο μέτρο 8).

8η Παραλλαγή

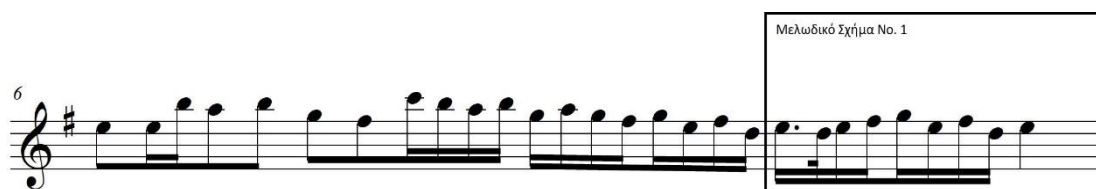
Η επόμενη παραλλαγή εμφανίζεται στη σύνθεση «Ούζο, Χασίς», στα μέτρα 2 και 4, στο $MI3/2^{na}_{8va}$ και στο μέτρο 6 στο $MI4/3^{na}_{8va}$. Παρόλα αυτά, το θεωρούμε ως μία παραλλαγή γιατί όλα τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά είναι τα ίδια. Στις Εικόνες 53-55 βλέπουμε τα μέτρα 2, 4 και 6.



Εικόνα 53: 2^ο μέτρο του «Ούζο, χασίς».

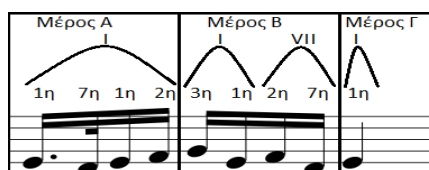


Εικόνα 54: 4^ο μέτρο του «Ούζο, χασίς».

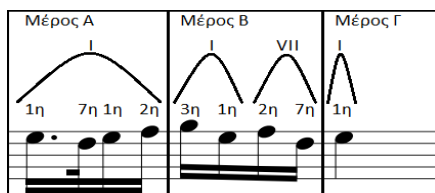


Εικόνα 55: 6^ο μέτρο του «Ούζο, χασίς».

Παρακάτω βλέπουμε σε μεγέθυνση το ΜΣ1. Στην Εικόνα 58 αντιστοιχεί το 2^ο και το 4^ο μέτρο, καθώς είναι ίδιο, στην Εικόνα 59 το 6^ο.



Εικόνα 56



Εικόνα 57

Το Α Μέρος παρουσιάζει μια ελαφριά διαφοροποίηση στο Ρυθμικό μοτίβο, η πρώτη που βλέπουμε μέσα σε όλες τις παραλλαγές, αλλά έχει ίδιο Μελωδικό μοτίβο με τις παραλλαγές 5, 6 και 7. Έτσι, το ονομάζουμε Α4. Το Β Μέρος είναι ίδιο με όλες τις υπόλοιπες παραλλαγές. Το Γ Μέρος είναι ίδιο με του προτύπου. Η αρμονία και το μοτίβο με τα διαστήματα 2^{ης} είναι ίδια με τις προηγούμενες παραλλαγές.

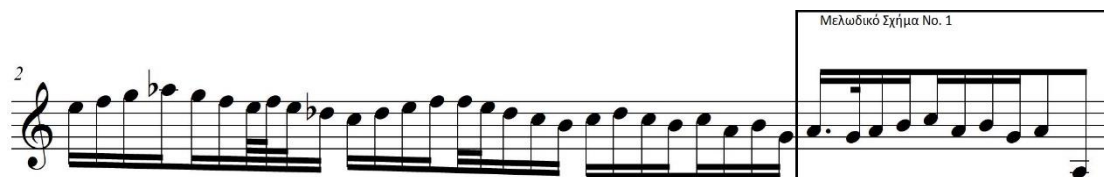
Παρόλο που το ΜΣ1 παρουσιάζεται σε διαφορετικές οκτάβες σε αυτή τη σύνθεση, θα αντιμετωπίζεται ως μία παραλλαγή, η 8^η παραλλαγή, της οποίας τα χαρακτηριστικά παρατίθενται στον Πίνακα 7.

Πίνακας 7: 8^η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
Α4 Μέρος		1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	ΜΙ3/2 ^η _{8va} στα μέτρα 2, 4 και ΜΙ4/3 ^η _{8va} στο μέτρο 6	Για ΜΙ3/2 ^η _{8va} , 2 ^ο (4 ^η χ) ή 7 ^ο (5 ^η χ) και για ΜΙ4/3 ^η _{8va} , 0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)
Β1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ3/2 ^η _{8va} στα μέτρα 2, 4 και ΣΟΛ4/3 ^η _{8va} στο μέτρο 6	Για ΣΟΛ3/2 ^η _{8va} , 0 (3 ^η χ) ή 5 ^ο (4 ^η χ) και για ΣΟΛ4/3 ^η _{8va} , 3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	ΜΙ3/2 ^η _{8va} στα μέτρα 2, 4 και ΜΙ4/3 ^η _{8va} στο μέτρο 6	Για ΜΙ3/2 ^η _{8va} , 2 ^ο (4 ^η χ) ή 7 ^ο (5 ^η χ) και για ΜΙ4/3 ^η _{8va} , 0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)

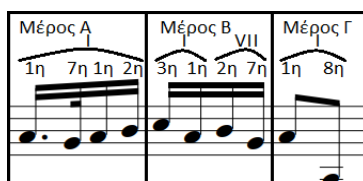
9η Παραλλαγή

Η επόμενη, κοντινότερη παραλλαγή εμφανίζεται ξανά στο «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», στο μέτρο 2, στην Εικόνα 58.



Εικόνα 58: 2^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».

Όπως φαίνεται, το ΜΣ1 βρίσκεται στα τέταρτα 7, 8 και 9, δηλαδή έχει τα ακραία Μέρη του σε ισχυρούς χτύπους. Βλέπουμε στην Εικόνα 59 το ΜΣ1 της σύνθεσης σε μεγέθυνση.



Εικόνα 59

Το Α Μέρος έχει την ίδια μορφή με το Α4 της προηγούμενης παραλλαγής, οπότε και αυτό είναι Α4. Το Β Μέρος είναι ίδιο ακριβώς με τις προηγούμενες παραλλαγές. Το Γ Μέρος έχει ίδιο Ρυθμικό μοτίβο με την παραλλαγή 6 αλλά το ακριβώς ανάποδο Μελωδικό μοτίβο: αντί να δείξει την ψηλότερη 8^η, δείχνει την χαμηλότερη. Έτσι, παίρνει την ονομασία Γ5 Μέρος. Δεν δείχνει να δημιουργεί την ίδια σύνδεση με το επόμενο μέτρο, όπως έδειξε το Γ Μέρος της 6^{ης} παραλλαγής, παρά χρησιμοποιεί την χαμηλότερη (ανοιχτή) 8^η σαν ένα είδος ισοκράτη⁵⁵. Πέρα από όλα αυτά η αρμονία είναι η ίδια και βλέπουμε πως εμφανίζει πάλι το μοτίβο με τα διαστήματα 2^{ης}. Λόγω των παραπάνω, ορίζουμε αυτήν ως την 9^η παραλλαγή. Παρατίθεται ο Πίνακας 8 των χαρακτηριστικών αυτής της περίπτωσης.

⁵⁵ Ίσως αν θεωρήσουμε πως συνδέεται με την τονικότητα του επόμενου φθόγγου, που είναι ΜΙ, να υπάρχει μία σύνδεση ως διάστημα 1^{ης}-5^{ης}. Παρόλα αυτά, υπάρχει σεβαστή απόσταση από τον τελευταίο φθόγγο του 2^{ου} μέτρου, που είναι ΛΑ2/1^η_{8va}, ως τον πρώτο φθόγγο του 3^{ου} μέτρου, που είναι ΜΙ4/3^η_{8va}.

Πίνακας 8: 9η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A4 Μέρος		1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 7 ^ο (4 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va}	1 ^ο (2 ^η χ) ή 5 ^ο (3 ^η χ)
Γ5 Μέρος		1 ^η -8 ^η (προς τα κάτω)	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 7 ^ο (4 ^η χ)

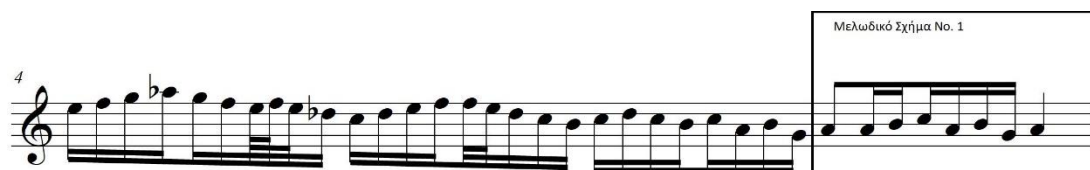
10η Παραλλαγή

Η επόμενη παραλλαγή βρίσκεται σε τρεις από τις συνθέσεις που αναλύσαμε ήδη:

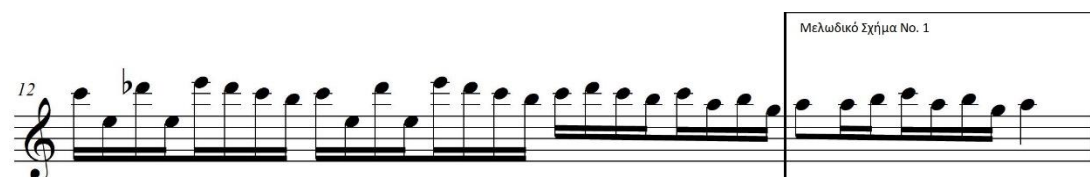
1. Στο «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», στο μέτρο 4 με τονικό ύψος ΛΑ3/2^η_{8va} και στα μέτρα 12 και 14 στο τονικό ύψος ΛΑ4/3^η_{8va}
2. Στο «Ούζο, Χασίς», στα μέτρα 8, 10 και 12 με τονικό ύψος ΜΙ4/3^η_{8va} και
3. Στο «Γκιουζέλ», στα μέτρα 7 και 9 με τονικό ύψος ΜΙ4/3^η_{8va}.

Τα μέτρα των τραγουδιών παρατίθενται με την σειρά που αναφέρθηκαν:

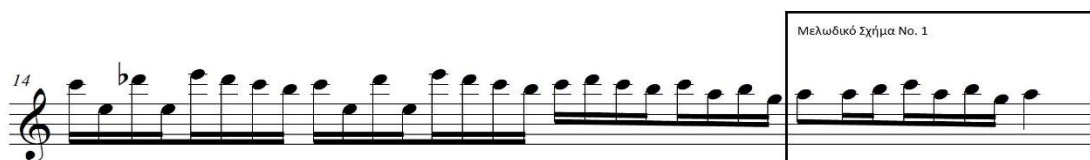
«Ένας μάγκας στο Βοτανικό» (Εικόνες 60-62)



Εικόνα 60: 4^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».



Εικόνα 61: 12^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».

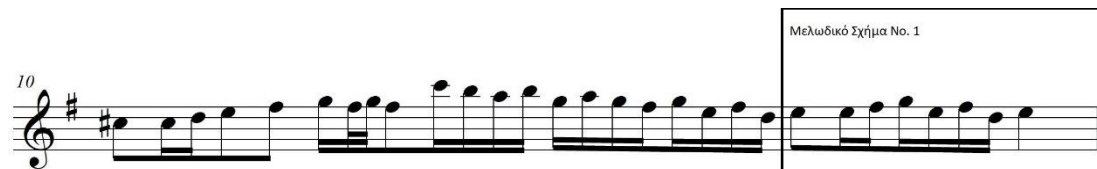


Εικόνα 62: 14^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».

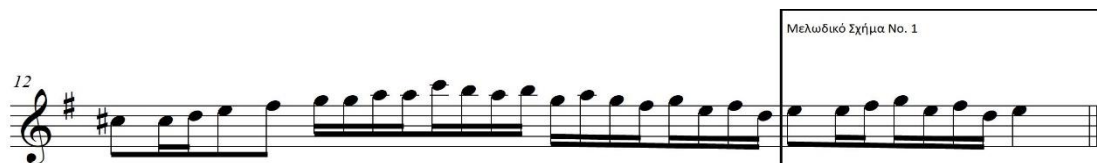
«Ούζο, Χασίς» (Εικόνες 63-65)



Εικόνα 63: 8^ο μέτρο του «Ούζο, χασίς».

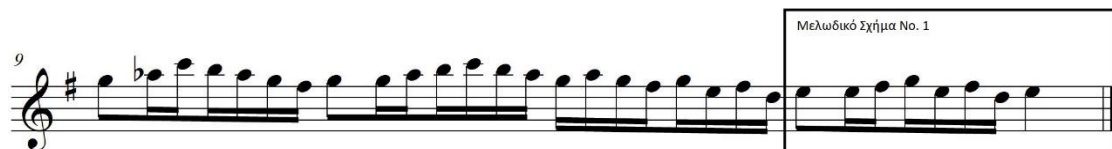


Εικόνα 64: 10^ο μέτρο του «Ούζο, χασίς».



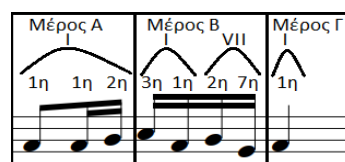
Εικόνα 65: 12^ο μέτρο του «Ούζο, χασίς».

«Γκιουζέλ» (Εικόνα 66)

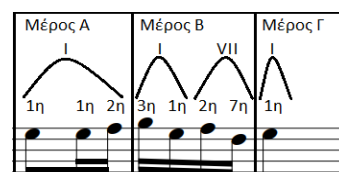


Εικόνα 66: 9^ο μέτρο του «Γκιουζέλ».

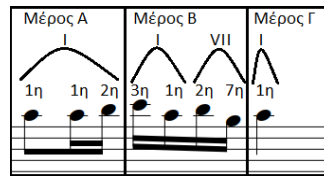
Παρακάτω, χάριν ευκολίας, δείχνουμε μία εικόνα για το κάθε τονικό ύψος που παρουσιάζεται σε αυτή την παραλλαγή.



Εικόνα 67



Εικόνα 68



Εικόνα 69

Αμέσως παρατηρούμε πως τα Μέρη Β και Γ είναι ίδια με του προτύπου. Η μεγάλη διαφορά είναι το Α Μέρος. Φαίνεται πως είναι όμοιο με το Α3 Μέρος της 5^{ης} παραλλαγής (μέτρο 10 στο «Ένας μάγκας στο Βοτανικό»). Στην Εικόνα 72 φαίνεται η σύγκριση μεταξύ των δύο Μερών Α.



Εικόνα 70

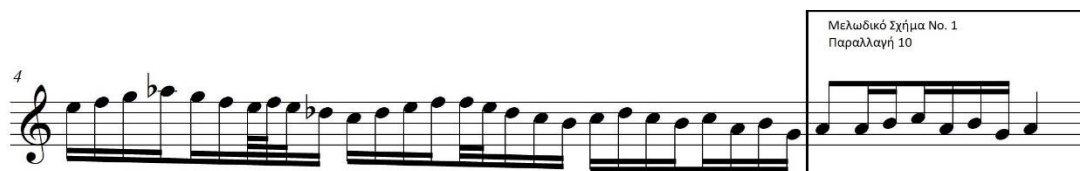
Από την παραπάνω σύγκριση μπορούμε να πούμε πως η μόνη διαφορά είναι ο δεύτερος φθόγγος ΣΟΛ της αριστερής εικόνας. Δεν υπάρχει όμως καμία ουσιαστική αλλαγή στην αρμονία, μόνο διακόπτεται η συνέχεια του Ρυθμικού μοτίβου, ίσως για να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στον δεύτερο φθόγγο ΛΑ της δεξιάς εικόνας. Έτσι, έχουμε το Α5 Μέρος. Εντοπίζεται και εδώ το μοτίβο με τα διαστήματα 2^{ης}. Παρακάτω, ο συνοπτικός Πίνακας 9 των χαρακτηριστικών.

Πίνακας 9

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A5 Μέρος		1 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va} , ΜΙ4/3 ^η _{8va} και ΛΑ4/3 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 0 (5 ^η χ), 0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ), 5 ^ο (1 ^η χ) ή 10 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va} , ΣΟΛ4/3 ^η _{8va} και ΝΤΟ5/3 ^η _{8va}	1 ^ο (2 ^η χ) ή 5 ^ο (3 ^η χ), 3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ), 8 ^ο (1 ^η χ) ή 12 ^ο (2 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va} , ΜΙ4/3 ^η _{8va} και ΛΑ4/3 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 0 (5 ^η χ), 0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ), 5 ^ο (1 ^η χ) ή 10 ^ο (2 ^η χ)

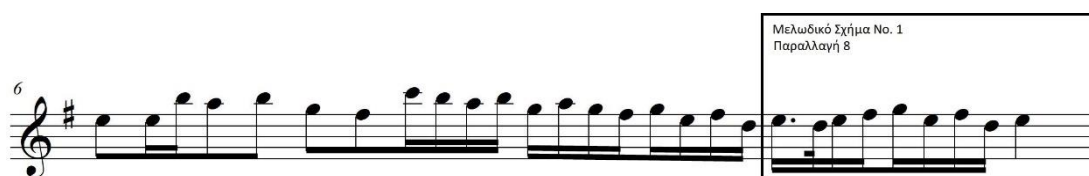
Με αυτά τα δεδομένα μπορούμε να πούμε πως το εν λόγω παράδειγμα συνιστά την 10^η παραλλαγή. Ως προς τη θέση της παραλλαγής, στη συνολική σύνθεση παρατηρείται ένα φαινόμενο που το έχουμε ξανασυναντήσει. Είδαμε πως το Γ Μέρος μπορεί να τροποποιείται ώστε να συνδέει το επόμενο μέτρο αλλά και να δημιουργεί μια αντίθεση ως προς τη 2^η Volta. Εδώ βλέπουμε το ίδιο φαινόμενο αλλά με διαφορετικό Α και Γ Μέρος, πράγμα που κάνει την αντίθεση πιο έντονη. Στις Εικόνες 71 και 72, βλέπουμε πως αυτό συμβαίνει στα μέτρα 2 και 4 του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», στην Εισαγωγή. Έτσι, διαπιστώνεται πως η Παραλλαγή 9 μπορεί να συνιστά μία 1^η Volta και να συνδυάζεται με την Παραλλαγή 10 στην 2^η Volta.

Εικόνα 71: 2^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», 9^η Παραλλαγή.



Εικόνα 72: 4^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», 10^η Παραλλαγή.

Στις Εικόνες 73 και 74 από κάτω, που είναι τα μέτρα 6 και 8 του «Ούζο, Χασίς», βλέπουμε πως αυτό συμβαίνει με την 8^η Παραλλαγή να αποτελεί το ζεύγος της 10^{ης}. Και στις δύο περιπτώσεις, το «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» και το «Ούζο, Χασίς» η 2^η Volta είναι η παραλλαγή 10 ενώ η 1^η Volta δεν σχετίζεται με κάποια σταθερή παραλλαγή. Παρόλα αυτά, μόνο το Μέρος Γ είναι διαφορετικό και πάλι όχι τόσο πολύ, αφού το Γ της 8^{ης} Παραλλαγής είναι ίδιο τονικά με αυτό της 9^{ης}⁵⁶. Η δεύτερη περίπτωση όμως, αυτή του «Ούζο, Χασίς», παρουσιάζει μια μεγάλη διαφορά σε σχέση με την πρώτη: το μέτρο 8 του «Ούζο, Χασίς» αποτελεί, μαζί με το μέτρο 7, την οργανική ανταπόκριση ως προς τα μέτρα 5 και 6 που έχουν την παρουσία φωνής. Αυτό το γεγονός δικαιολογεί την παρουσία του Γ1 Μέρους στο μέτρο 6 και 8, καθώς φαίνεται να ολοκληρώνει πλήρως τη δίμετρη μορφή της μελωδίας⁵⁷.



Εικόνα 73: 6^ο μέτρο του «Ούζο, χασίς», 8^η Παραλλαγή.



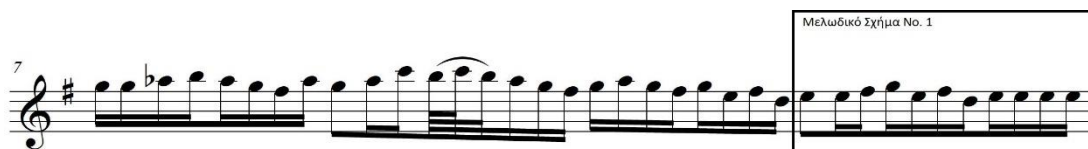
Εικόνα 74: 8^ο μέτρο του «Ούζο, χασίς», 10^η Παραλλαγή

11η Παραλλαγή

Το 9^ο μέτρο του «Γκιουζέλ», λειτουργεί ως 2^η Volta του μέτρου 7 που αντιστοιχεί στην επόμενη παραλλαγή, η οποία φαίνεται στην Εικόνα 77.

⁵⁶ Ειδικά από τη στιγμή που η χρήση του ΛΑ/1 στο Γ Μέρος της 8^{ης} παραλλαγής μπορεί να χαρακτηριστεί ως ποικίλμα και όχι ως αναπόσπαστο μέρος της μελωδίας.

⁵⁷ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιστοιχία του Α4 Μέρους στο μέτρο 6 με το Α5 Μέρος στο μέτρο 8, καθώς θα πίστευε κανείς πως ένας παίκτης θα ήθελε να έχει πιο «εντυπωσιακό» παίξιμο στις ανταποκρίσεις του, αφού δεν τον κρατά δέσμιο κάποια συνύπαρξη του με την φωνή του τραγουδιστή εκείνη τη χρονική στιγμή. Η χρήση των Α Μερών σε κάθε Παραλλαγή του ΜΣ1 μοιάζει τελείως ανεξάρτητη, ίσως και τυχαία.



Εικόνα 75: 7^ο μέτρο του «Γκιουζέλ».

Παρακάτω, στην Εικόνα 78, το ΜΣ1 αυτού του παραδείγματος:



Εικόνα 76

Όπως φαίνεται, τα Μέρη Α και Β είναι ίδια με της 10^{ης} Παραλλαγής. Έτσι, έχουμε Α5 και Β1. Το Γ παρουσιάζει ένα νέο Ρυθμικό μοτίβο: τέσσερα δέκατα έκτα στην σειρά που το κάθε ένα, με την ξεχωριστή του ατάκα, δείχνει την τονική. Σαφώς αυτό ισχυροποιεί την αίσθηση «κίνησης» που προσδίδει το Γ Μέρος στην 1^η Volta ενός θέματος, ζήτημα που αναφέρθηκε παραπάνω. Γι' αυτό, το ορίζουμε ως Γ6 Μέρος.

Τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά και μοτίβα είναι ίδια με της προηγούμενης παραλλαγής. Αυτή είναι η 11^η Παραλλαγή. Παρακάτω, ο Πίνακας 10 με τα χαρακτηριστικά της 11^{ης} Παραλλαγής.

Πίνακας 10

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
Α5 Μέρος		1 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)
Β1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ)
Γ6 Μέρος		1 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)

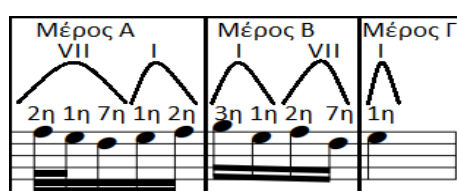
12η Παραλλαγή

Η επόμενη παραλλαγή του ΜΣ1 βρίσκεται στο 5^ο μέτρο του Γκιουζέλ και φαίνεται στην Εικόνα 77.



Εικόνα 77: 5^ο μέτρο του Γκιουζέλ.

Στο μέτρο εμφανίζεται ένα RE#, στο 7^ο τέταρτο του μέτρου, το οποίο αναιρείται στο επόμενο τέταρτο. Αναγράφεται έτσι γιατί υπάρχει στην ηχογράφηση, επειδή όμως δεν επανεμφανίζεται πουθενά το θεωρούμε ως λάθος. Γι' αυτό η παραλλαγή που θεωρούμε ως σωστή βρίσκεται στην επόμενη Εικόνα 78.



Εικόνα 78

Όπως φαίνεται από την εικόνα, το Α παρουσιάζει μεγάλη απόκλιση από τις προηγούμενες παραλλαγές. Το Μελωδικό μοτίβο υποδεικνύει μία διαφορετική αρμονική δομή από όλα τα προηγούμενα Α Μέρη. Αν χωρίσουμε το Α Μέρος στα δύο όγδοα που το απαρτίζουν, φαίνεται πιο καθαρά αυτή η αλλαγή: στο 1^ο όγδοο, που είναι ο ισχυρότερος χτύπος από τους δύο, διαφαίνεται η συγχορδία της VII βαθμίδας, η οποία δίνει την θέση της στην I, στο επόμενο όγδοο⁵⁸. Βέβαια, η όλη μελωδική κίνηση είναι γρήγορη, οπότε μοιάζει να είναι περαστική. Παρόλα αυτά η αλλαγή υπάρχει, έτσι η αρμονική ακολουθία, που αναφέραμε στη σελίδα 7, έχει σε αυτή την περίπτωση την μορφή Κίνηση- Κίνηση- Στάση (VII-I/I-VII/I)⁵⁹. Τα πράγματα απλοποιούνται αν δούμε στην Εικόνα 79 τη μελωδική γραμμή σε συνάρτηση με το όργανο συνοδείας, σε αυτή την περίπτωση το πιάνο.

⁵⁸ Εδώ πρέπει να θυμηθούμε αυτό που ειπώθηκε στην Υποσημείωση 6 και να παρατηρήσουμε πως θα μπορούσε να υπάρχει μία συγχορδία VII που να χαρακτηρίζει όλο το εν λόγω Α Μέρος.

⁵⁹ Πράγμα που καθιστά το εν λόγω αρμονικό τόξο συναφές με το μελωδικό τόξο, καθώς η μορφή του είναι: (Βηματική) Κίνηση- (Διαστηματική/Αλματική/Αρπιαστική) Κίνηση- Στάση.



Εικόνα 79: 5^ο μέτρο του «Γκιουζέλ», κιθάρα και πιάνο.

Όπως φαίνεται, το πιάνο χρησιμοποιεί στο αριστερό χέρι την 1^η (ΜΙ) στα τέταρτα 1 και 5 του μέτρου και την 5^η (ΣΙ) στα τέταρτα 3 και 7 του μέτρου. Στα τέταρτα 2, 4 και 6 έχουμε ένα διάστημα 5^{ης} ανεστραμμένο με το ρυθμικό μοτίβο των δύο ογδόων σε κάθε τέταρτο και στα τέταρτα 8 και 9 το ίδιο διάστημα με ρυθμικό μοτίβο τετάρτων. Αυτό το διάστημα ανεστραμμένης 5^{ης}, μαζί με τα μπάσσα του αριστερού χεριού, συνιστά την συγχορδία της Ι βαθμίδας χωρίς το διάστημα 3^{ης}. Αυτή η συνοδεία, που μπορεί να χαρακτηριστεί και ως ισοκρατηματική, δημιουργεί ένα τροπικό περιβάλλον το οποίο:

1) Κατευθύνει την μελωδία προς την τονική. Με αυτόν τον τρόπο, όταν η μελωδική κίνηση βρίσκεται κοντά στην τονική, όπως στο 7^ο τέταρτο, αλλά δεν καταλήγει και αποφεύγει την τονική, δημιουργείται μεγαλύτερη ένταση η οποία οδηγεί σε πιο δραματικές καταλήξεις. Ταυτόχρονα, η συγκεκριμένη κατάληξη φαίνεται ομαλή καθώς δεν χρησιμοποιούνται μακρινά διαστήματα αλλά η μελωδική κίνηση είναι κυρίως βηματική.

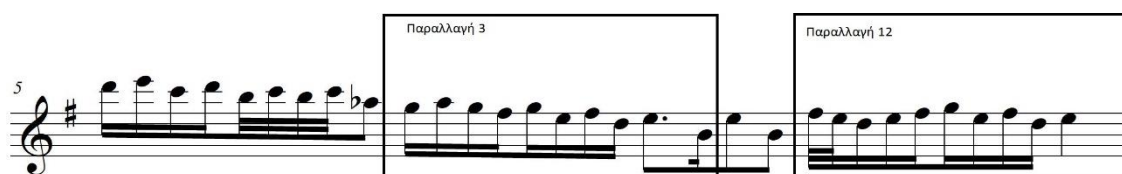
2) Δημιουργεί την αίσθηση αρμονικής «ακινήσιας», οπότε μόνον η μελωδική γραμμή μπορεί να δηλώσει κάποια κίνηση.⁶⁰

3) Εξαιτίας της προαναφερθείσας αρμονικής ακινήσιας, παρέχει μία πιο έντονη, «modal», αίσθηση, δίνοντας στον ερμηνευτή μια μεγαλύτερη ελευθερία ως προς τους φθόγγους που μπορεί να χρησιμοποιεί, δίχως να τον κατευθύνει απαραίτητα σε αρμονικές λύσεις.

⁶⁰ Αν και μάλλον η διαδικασία γίνεται με την αντίθετη φορά: η έντονη μελωδική κίνηση «προστάζει» την αρμονική ακινήσια.

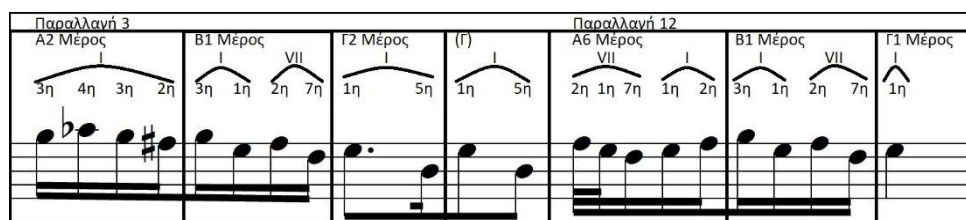
Λόγω των προαναφερθέντων, μπορούμε να υποθέσουμε πως η μελωδική γραμμή έχει την ελευθερία αλλά και θέλει να ξεφύγει από την μορφή του ΜΣ1 που έχουμε δει μέχρι τώρα. Ακόμα, βλέπουμε πως βασικά στοιχεία που είχαμε μέχρι τώρα σε όλες τις παραλλαγές, υπάρχουν και εδώ: έχουμε Β1 και Γ1 Μέρος, βρίσκουμε το μοτίβο με τα διαστήματα 2^{ης} και το Σχήμα τοποθετεί το Α και το Γ Μέρος του σε ισχυρούς χτύπους, στην προκειμένη περίπτωση, το 7^ο και το 9^ο τέταρτο αντίστοιχα. Έτσι θεωρούμε και αυτή την περίπτωση μια παραλλαγή του ΜΣ1, την 12^η και το Α Μέρος, Α6.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το μέτρο 5 εμπεριέχει δύο παραλλαγές του ΜΣ1 : την 3^η και την 12^η. Αυτό φαίνεται από την Εικόνα 80:



Εικόνα 80: 5^ο μέτρο του «Γκιουζέλ», 3^η και 12^η Παραλλαγή.

Βλέπουμε λοιπόν πως το ΜΣ1 καταλαμβάνει τα 7 από τα 9 τέταρτα του μέτρου, χαρακτηρίζοντας έτσι όλο το μέτρο. Στην Εικόνα 81 βλέπουμε μία μεγέθυνση αυτών των τετάρτων, από το 3^ο ως και το 9^ο:



Εικόνα 81: σύγκριση 3^{ης} και 12^{ης} Παραλλαγής στο 5^ο μέτρο του «Γκιουζέλ».

Από την εικόνα βρίσκουμε πως η δομή των Μερών συνοπτικά είναι: Α2-Β1-Γ2-(Γ)-Α6-Β1-Γ1.

Αμέσως βλέπουμε πως η επέκταση (Γ) δημιουργεί σύνδεση και μέσα στο μέτρο, σε αντίθεση με τις συνθέσεις σε μέτρο 3+2+2+2, όπου δημιουργούσε σύνδεση μεταξύ μετρωτών. Ακόμα περισσότερο, δημιουργεί σύνδεση μεταξύ δύο παραλλαγών του ΜΣ1. Φαίνεται πως το Γ2 Μέρος που προηγείται, δίνει και εδώ αυτή την αίσθηση κίνησης που συναντήσαμε σε μεγαλύτερες δομές και αντιστοιχεί στην κατάληξη Γ1, στο 9^ο τέταρτο. Το Β Μέρος παραμένει ίδιο. Το Α2 αντιστοιχεί στο Α6. Εδώ ανακύπτει ένας ενδιαφέρων συλλογισμός: μπορούμε να θεωρήσουμε πως το Α6 είναι όμοιο με το Α3

Μέρος, με την προσθήκη της 2^{ης} μπροστά. Εξαιτίας της ανοιχτής θέσης της $MI4/3^{8va}$, η 2^η προστίθεται εύκολα, ως ποίκιλμα, στο συνολικό Α Μέρος με την προϋπόθεση ότι διατηρούνται τα όρια του. Κάτω, συγκρίνονται το Α3 (Εικόνα 82) με το Α6 (Εικόνα 83). (Τονικό Ύψος: $MI4/3^{8va}$).

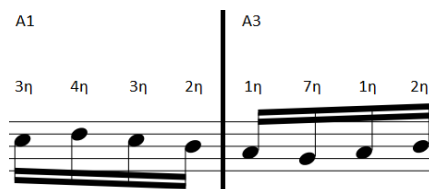


Εικόνα 82: Α3 Μέρος.



Εικόνα 83: Α6 Μέρος.

Συνεχίζοντας τον συλλογισμό αυτό μπορούμε να προσθέσουμε εδώ ξανά την σύγκριση του Α1 με το Α3 και να υποθέσουμε: εφόσον θεωρήσαμε πως το Α6 είναι όμοιο με το Α3, μπορούμε να πούμε πως και το Α2 είναι όμοιο με το Α1, με εξαίρεση την ελαττωμένη 4^η. Παρατίθεται στην Εικόνα 84 η σύγκριση του Α1 και του Α3.



Εικόνα 84: σύγκριση Α1 με Α3 Μέρος.

Έτσι, όπως δείξαμε ότι η μελωδική κίνηση του Α3 είναι ανεστραμμένη από αυτή του Α1, έτσι και η μελωδική κίνηση του Α2 είναι αντίθετη από αυτή του Α6. Αυτό φαίνεται από την Εικόνα 85.



Εικόνα 85: σύγκριση Α2 με Α6 Μέρος.

Έτσι, ο συλλογισμός καταλήγει στο εξής: όπως το Γ2, της παραλλαγής 3, δημιουργεί μία κίνηση για να ολοκληρωθεί με το Γ1, της παραλλαγής 12, με αυτόν τον

τρόπο λειτουργεί και το A2 ως προς το A6. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργούνται συνδυασμοί των παραλλαγών, ώστε φτιάχνουν μεγαλύτερες δομές μέσα στα μέτρα. Παρακάτω, στον Πίνακα 11 παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά της 12^{ης} παραλλαγής.

Πίνακας 11

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A6 Μέρος		2 ^η -1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	VII-Im	ΦΑ#4/3 ^η _{8va}	2 ^ο (1 ^η χ) ή 7 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ)
Γ6 Μέρος		1 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)

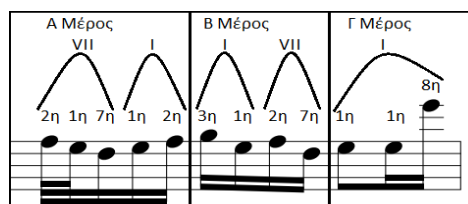
13η και 14η Παραλλαγή

Η επόμενη δύο παραλλαγές εμφανίζονται στα μέτρα 3 και 4 του «Γκιουζέλ». Παρουσιάζονται μαζί γιατί έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά με την παραλλαγή 12, με εξαίρεση το Γ Μέρος⁶¹. Στην Εικόνα 86 φαίνονται τα εν λόγω μέτρα.



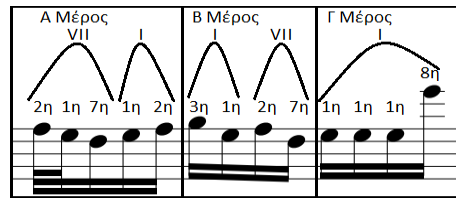
Εικόνα 86: 3^ο και 4^ο μέτρο του «Γκιουζέλ».

Παρακάτω, παρουσιάζεται το Σχήμα του 3^{ου} μέτρου (Εικόνα 87) και του 4^{ου} μέτρου (Εικόνα 88).



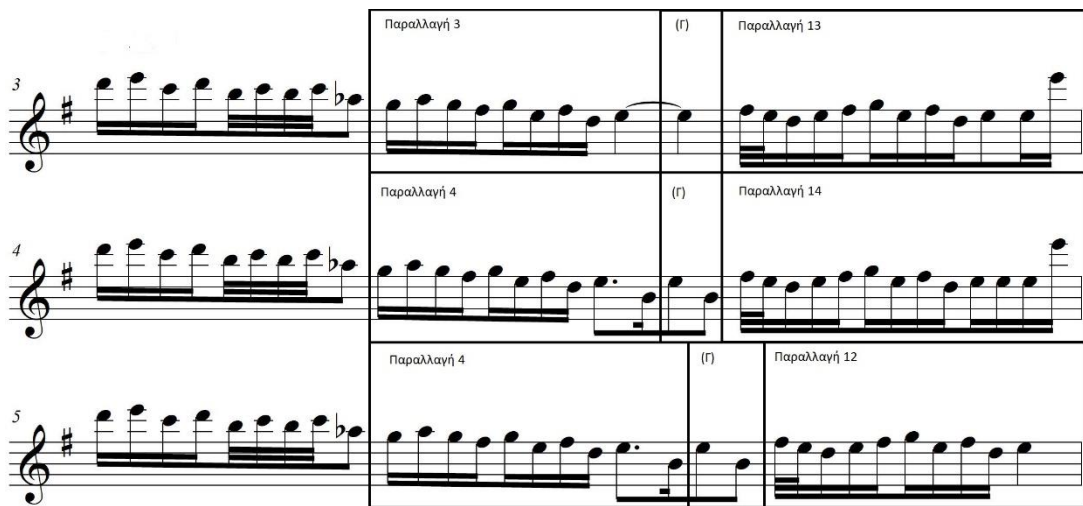
Εικόνα 87

⁶¹ Δηλαδή τα Μέρη A6 και B1, η θέση στο μέτρο, το μοτίβο με τα διαστήματα 2^{ης} και ο συνδυασμός τους με άλλες παραλλαγές.



Εικόνα 88

Παρατηρούμε δύο νέα Γ Μέρη τα οποία ονομάζουμε Γ7 (Εικόνα 87) και Γ8 (Εικόνα 88). Με αυτόν τον τρόπο ονομάζουμε τις παραλλαγές 13^η και 14^η, αντίστοιχα. Έχοντας κατονομάσει τις νέες παραλλαγές, τις τοποθετούμε πάλι στα μέτρα 3, 4 και 5, μαζί με τις υπόλοιπες παραλλαγές των μέτρων. Αυτό φαίνεται στην επόμενη Εικόνα 89.



Εικόνα 89: 3^ο, 4^ο και 5^ο μέτρο του «Γκιουζέλ», σύγκριση των Παραλλαγών.

Παρακάτω, στην Εικόνα 90, βλέπουμε τα Μέρη των παραλλαγών σε μεγέθυνση (Μέτρα 3, 4 και 5).



Εικόνα 90: σύγκριση των Μερών των Παραλλαγών από τα μέτρα 3, 4 και 5 του «Γκιουζέλ».

Όπως φαίνεται, υπάρχουν σε όλα τα μέτρα συνδέσεις μεταξύ των παραλλαγών, μέσω της επέκτασης (Γ). Έτσι, παρατηρούμε πως:

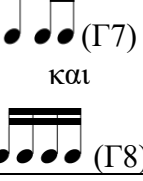
1) Μπορούν να συνδέονται διαφορετικές παραλλαγές μέσα σε κάποιο μέτρο. Έχουμε δηλαδή σε ζεύγη τις Παραλλαγές 3 με 13, 4 με 14, 4 με 12.

2) Μία παραλλαγή μπορεί να είναι ζεύγος με διαφορετικές παραλλαγές, σε διαφορετικά μέτρα. Για παράδειγμα, η παραλλαγή 4 γίνεται ζεύγος με την παραλλαγή 14 αλλά και με την 12.

3) Στα μέτρα 3, 4 και 5 έχουμε προφανώς την ίδια μελωδία. Οι παραλλαγές που δημιουργούν τα ζεύγη σε κάθε μέτρο είναι παρόμοιες (εννοώντας, αυτές που βρίσκονται στα ίδια τέταρτα και των τριών μέτρων), εκτός από τα Γ Μέρη τους⁶².

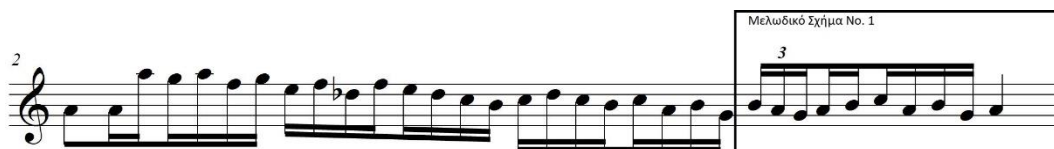
Βλέπουμε στον Πίνακα 12 τα χαρακτηριστικά των παραλλαγών 13 και 14.

Πίνακας 12

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A6 Μέρος		2 ^η -1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	VII-Im	ΦΑ#4/3 ^η _{8va}	2 ^ο (1 ^η χ) ή 7 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ)
Γ7 και Γ8 Μέρος	 (Γ7) και (Γ8)	1 ^η -1 ^η -8 ^η (Γ7) και 1 ^η -1 ^η -1 ^η -8 ^η (Γ8)	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)

15^η Παραλλαγή

Η επόμενη Παραλλαγή βρίσκεται στα μέτρα 2 και 6 του «Ο Σορόπης», τα οποία βλέπουμε στις Εικόνες 91 και 92, αντίστοιχα.



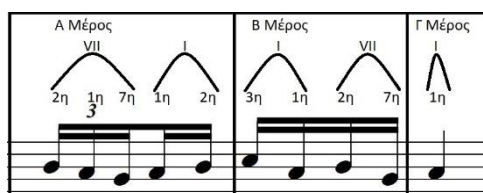
Εικόνα 91: 2^ο μέτρο του «Ο Σορόπης».

⁶²Παρόλα αυτά, ενώ υπάρχουν διαφορετικά Γ Μέρη και στα τρία μέτρα, δεν διαφαίνεται κάποια συνέπεια ως προς το γιατί υπάρχει η κάθε μορφή του Γ στην θέση που βρίσκεται.



Εικόνα 92: 6^ο μέτρο του «Ο Σορόπης».

Όπως φαίνεται, η Παραλλαγή καταλαμβάνει το 7^ο, το 8^ο και το 9^ο τέταρτο του μέτρου με τα ακραία μέρη του στο 7^ο και το 9^ο. Στην Εικόνα 93, η Παραλλαγή σε μεγέθυνση.



Εικόνα 93: ανάλυση της Παραλλαγής.

Όπως φαίνεται, η Παραλλαγή εδώ είναι ίδια με την 12^η, εκτός από το Α Μέρος. Το Ρυθμικό Μοτίβο του Α διαφέρει ελάχιστα στους τρεις πρώτους φθόγγους, καθώς στην 12^η παραλλαγή έχουμε δύο δέκατα έκτα κι ένα όγδοο, ενώ εδώ έχουμε τρία τρίχα δεκάτων έκτων⁶³. Παρόλα αυτά, τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά είναι ίδια. Έτσι ονομάζουμε αυτό το Α Μέρος ως Α7 και την Παραλλαγή ως 15^η. Στον Πίνακα 13 παρατίθενται τα χαρακτηριστικά της 15^{ης} Παραλλαγής.

Πίνακας 13

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
Α6 Μέρος		2 ^η -1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	VII-Im	ΣΙ3/2 ^η _{8va}	0 (2 ^η χ) ή 4 ^ο (3 ^η χ)
Β1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va}	1 ^ο (2 ^η χ) ή 5 ^ο (3 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 7 ^ο (4 ^η χ)

⁶³ Αυτή η διαφορά φαίνεται μικρή και λόγω της ταχύτητας στην οποία εκτελούνται οι συνθέσεις. Σε υψηλές ταχύτητες θα μπορούσε κάποιος να μπερδέψει το ένα μοτίβο με το άλλο ή να υποθέσει πως ο Περιστέρης παίζει χωρίς να ξεχωρίζει την διαφορά μεταξύ των δύο. Το δεύτερο είναι μάλλον απίθανο, καθώς σε αυτή τη σύνθεση απαντάται μόνο το ένα μοτίβο και όχι το άλλο, δηλαδή δεν αλλάζει κάτι στην επανάληψή του και είναι εύκολα διακριτό το ένα μοτίβο από το άλλο, ως προς την εκτέλεση των συνθέσεων.

16^η και 17^η παραλλαγή

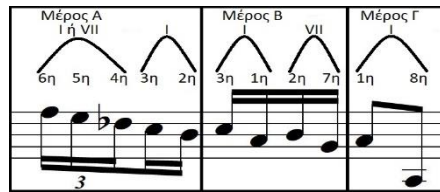
Οι επόμενες δύο παραλλαγές βρίσκονται στη σύνθεση «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», η πρώτη στα μέτρα 7, 8 και η δεύτερη στα μέτρα 9, 10, που βλέπουμε στις Εικόνες 94 και 95 αντίστοιχα.

Εικόνα 94: 7^ο και 8^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».

Εικόνα 95: 9^ο και 10^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».

Στις Εικόνες 96 και 97, βλέπουμε την πρώτη και την δεύτερη περίπτωση, αντιστοίχως. Εμφανίζεται ένα καινούργιο Α Μέρος, το Α8, έτσι έχουμε δύο νέες παραλλαγές τις οποίες ονομάζουμε 16^η Παραλλαγή και 17^η Παραλλαγή.

Εικόνα 96: ανάλυση 16^{ης} Παραλλαγής.



Εικόνα 97: ανάλυση 17^{ης} Παραλλαγής.

Όπως βλέπουμε και στις δύο εικόνες, όλα τα χαρακτηριστικά έχουν παρουσιαστεί προηγουμένως (και έτσι αποδεικνύεται πως έχουμε δύο Παραλλαγές του ΜΣ1), εκτός από το Α8 Μέρος. Όπως φαίνεται, υπάρχει το ίδιο Ρυθμικό Μοτίβο με το Α7 της 15^{ης} Παραλλαγής, το Μελωδικό Μοτίβο όμως και η αρμονία που δημιουργεί εμφανίζονται πρώτη φορά. Το Μελωδικό Μοτίβο έχει μόνο μία φορά κατεύθυνσης, προς τα κάτω (καθοδική κίνηση) πράγμα που δεν υπάρχει στα άλλα Α Μέρη που αναλύσαμε, εκτός από το Α5⁶⁴ που έχει ανοδική φορά⁶⁵. Αυτή η καθοδική κίνηση γίνεται πιο αντιληπτή εάν θεωρήσουμε πως είναι ένα ποίκιλμα που προκύπτει από την τοποθέτηση του χεριού που χρησιμοποιεί την ταστιέρα, στην θέση του ΝΤΟ4/2^{8va}, που αποτελεί την 3^η νότα της κλίμακας. Λόγω του κουρδίσματος της κιθάρας, που είναι κατά κύριο λόγο σε διαστήματα 4^{ης}, η 6^η νότα, δηλαδή η ΦΑ4/3^{8va}, βρίσκεται στο ίδιο τάστο με την ΝΤΟ4/2^{8va}, στην ακριβώς αποκάτω χορδή και αυτό την καθιστά άμεσα προσβάσιμη. Έτσι πραγματοποιείται εύκολα μία καθοδική κίνηση η οποία θα επανέλθει στην 3^η, στο Β Μέρος⁶⁶.

Οι φθόγγοι στα ισχυρά μέρη του Α8 προτείνουν στο πρώτο μέρος την συγχορδία της VII με 7^η μικρή και 5^η ελαττωμένη ή την συγχορδία της I με 6^η μικρή και στο δεύτερο μέρος της συγχορδία της I. Προς αποσαφήνιση παρατίθεται η Εικόνα 98 εικόνα με την 1^η Κιθάρα και την συνοδεία της 2^{ης} Κιθάρας. Χάριν ευκολίας παρουσιάζεται μόνο το 7^ο μέτρο, καθώς η 2^η Κιθάρα παίζει το ίδιο στα μέτρα 7-10 που μελετάμε.

⁶⁴ Βλ. Παραλλαγή 10.

⁶⁵ Βέβαια η σύγκριση δεν μπορεί να είναι ολοκληρωμένη, καθώς το Α8 Μέρος που αναλύεται εδώ έχει πολύ μεγαλύτερη έκταση και ποσότητα φθόγων από το Α5 και βρίσκονται μακρύτερα από την βάση. Ακόμα, αποδείχτηκε πως το Α5 βρίσκεται κοντά στο Α3 Μέρος, οπότε αν υποθέταμε πως το Α5 πηγάζει από το Α3 - ή το αντίστροφο- υπονοεί την ίδια μελωδική κίνηση, άρα και φορά προς δύο κατευθύνσεις όπως έχει το Α3.

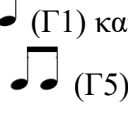
⁶⁶ Είναι χαρακτηριστικό του Σαμπά 5χόρδου να τονίζει την 3^η του βαθμίδα.



Εικόνα 98

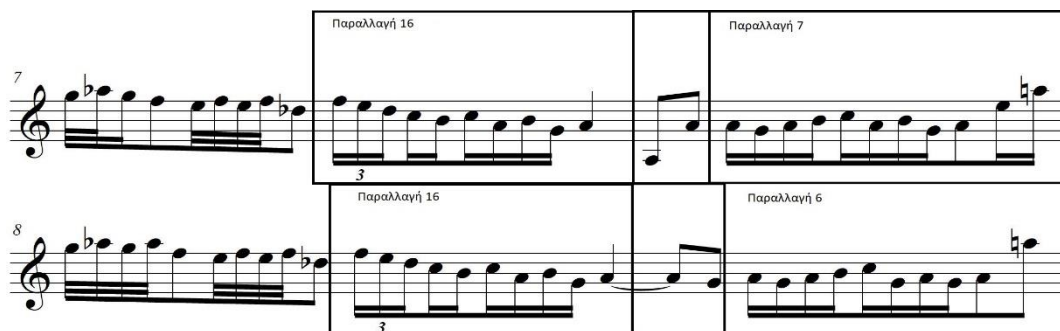
Όπως φαίνεται, το Α8, που βρίσκεται στο 3^ο τέταρτο του μέτρου, αντιστοιχεί στην 5^η (ΜΙ) που κρούει ταυτόχρονα η 2^η Κιθάρα. Έτσι δεν υπάρχει κάποια συγχορδία που να ορίζει κάποιο κάθετο αρμονικό πλαίσιο. Αντιθέτως, η συνοδεία φαίνεται να δημιουργεί ένα συμπαγές αρμονικό κτίσμα γύρω από το οποίο διαπλέκεται η μελωδική κίνηση⁶⁷. Παρακάτω, παρουσιάζεται ο Πίνακας 14 των χαρακτηριστικών των Παραλλαγών 16 και 17.

Πίνακας 14

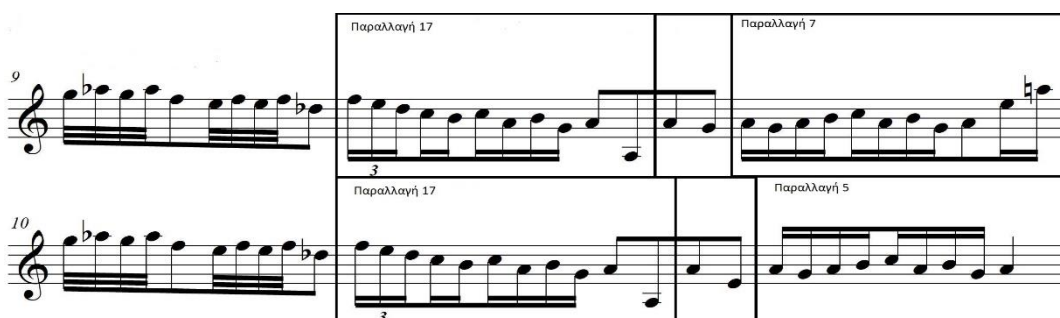
Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
Α6 Μέρος		6 ^η -5 ^η -b4 ^η -3 ^η -2 ^η	Im ή VII7b5-Im	ΦΑ4/3 ^η _{8va}	1 ^ο (1 ^η χ) ή 6 ^ο (2 ^η χ)
Β1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va}	1 ^ο (2 ^η χ) ή 5 ^ο (3 ^η χ)
Γ1 και Γ5 Μέρος		1 ^η και 1 ^η -8 ^η (κάτω)	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 7 ^ο (4 ^η χ)

Έχοντας αναλύσει πλήρως τις δύο καινούργιες παραλλαγές μπορούμε να ακολουθήσουμε την ίδια διαδικασία που ακολουθήσαμε με το «Γκιουζέλ»: τις συγκρίνουμε με τις παραλλαγές που υπάρχουν στα μέτρα που βρίσκονται (Βλ. Εικόνες 99 και 100).

⁶⁷ Ακόμα περισσότερο: στο τέλος του μέτρου βλέπουμε την 2η Κιθάρα να εγκαταλείπει την ρυθμική/συγχορδιακή συνοδεία και να συνοδεύει ετεροφωνικά την 1^η Κιθάρα σε απόσταση οκτάβας.

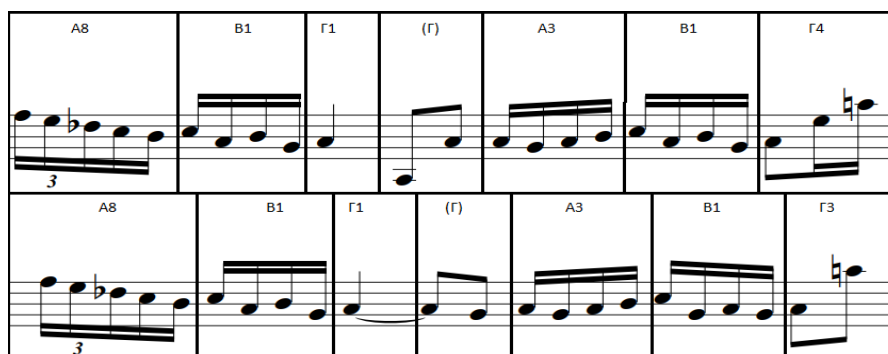


Εικόνα 99: 7^ο και 8^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».



Εικόνα 100: 9^ο και 10^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».

Και από κάτω, όπως και την προηγούμενη φορά, βλέπουμε τα Μέρη των Παραλλαγών σε μεγέθυνση (με τη σειρά, τα μέτρα 7 και 8 στην Εικόνα 101 και τα μέτρα 9 και 10 στην Εικόνα 102).



Εικόνα 101: σύγκριση των Μερών των και των Παραλλαγών των μέτρων 7 και 8 στο «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».



Εικόνα 102: σύγκριση των Μερών των και των Παραλλαγών των μέτρων 7 και 8 στο «Ένας μάγκας στο Βοτανικό».

Από τις παραπάνω εικόνες επιβεβαιώνονται τα χαρακτηριστικά που απορρέουν από τη σύνδεση μεταξύ παραλλαγών μέσα στο ίδιο μέτρο, όπως προαναφέρθηκε.

Εδώ λοιπόν πρέπει να αναφερθεί μια σημαντική λεπτομέρεια: το «Γκιουζέλ» είναι η οργανική μορφή του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό». Με μία ταχεία σύγκριση μεταξύ των δύο βλέπουμε πως οι πιο σημαντικές διαφορές τους είναι οι εξής:

1) Βρίσκονται σε διαφορετικές τονικότητες. Το «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» είναι $\Lambda A3/2^{8va}$ ενώ το «Γκιουζέλ» είναι $MI4/3^{8va}$.

2) Το «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» έχει ένα θέμα περισσότερο που λειτουργεί ως εισαγωγή (μέτρα 1-4). Έτσι τα θέματα Β, Γ και Δ αντιστοιχούν στα Α, Β και Γ του «Γκιουζέλ».

3) Το «Γκιουζέλ» είναι οργανικό, ενώ το «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» έχει ανδρική φωνή. Εξαιτίας αυτού, το θέμα Β, που είναι τρίμετρο στο «Γκιουζέλ», αποκτά μία οργανική ανταπόκριση στην εκτέλεση της μελωδίας από τη φωνή ως θέμα Β στο «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» και έτσι μετατρέπεται σε τετράμετρο.

4) Οι παραλλαγές του ΜΣ1 που βρίσκονται στην μία σύνθεση δεν αντιστοιχούν στις παραλλαγές που βρίσκονται στην άλλη και αντιστρόφως, αλλάζοντας έτσι την μελωδία.

Η 4^η διαφορά που αναφέρθηκε παραπάνω γίνεται αντιληπτή αν δούμε τις συνολικές δομές και των δύο συνθέσεων και συγκρίνουμε θέμα προς θέμα. Έτσι, έχουμε την Εικόνα 105 για το Θέμα Β του «Γκιουζέλ» (τα δύο μέτρα στην αριστερή πλευρά της Εικόνας) και το Γ του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» (τα δύο μέτρα στην δεξιά πλευρά της Εικόνας). Για να διευκολυνθούμε στην σύγκριση, όλα τα

παραδείγματα αναγράφονται σε ΛΑ3/2^η_{8va}. Κάτω από την αρίθμηση των παραλλαγών αναγράφεται το τέταρτο του μέτρου στο οποίο αντιστοιχεί το κάθε Μέρος.

Γκιουζέλ, μέτρο 3 Παραλλαγή 4		Παραλλαγή 13		Ένας μάγκας στο Βοτανικό, μέτρο 7 Παραλλαγή 16		Παραλλαγή 7	
3 4 5		7 8 9		3 4 5		7 8 9	
Γκιουζέλ, μέτρο 4 Παραλλαγή 4		Παραλλαγή 14		Ένας μάγκας στο Βοτανικό, μέτρο 8 Παραλλαγή 16		Παραλλαγή 6	
3 4 5		7 8 9		3 4 5		7 8 9	
Γκιουζέλ, μέτρο 5 Παραλλαγή 3		Παραλλαγή 12		Ένας μάγκας στο Βοτανικό, μέτρο 9 Παραλλαγή 17		Παραλλαγή 7	
3 4 5		7 8 9		3 4 5		7 8 9	
				Ένας μάγκας στο Βοτανικό, μέτρο 10 Παραλλαγή 17		Παραλλαγή 5	
				3 4 5		7 8 9	

Εικόνα 103: σύγκριση των Παραλλαγών των «Γκιουζέλ» και «Ο μάγκας του Βοτανικού».

Βλέπουμε πως τα Β Μέρη είναι όμοια σε κάθε Παραλλαγή. Τα Γ Μέρη εμφανίζουν ομοιότητα⁶⁸ σε τέσσερις περιπτώσεις:

1) Στο Γ4 Μέρος που βρίσκεται στην Παραλλαγή 4, στο 3^ο και το 4^ο μέτρο του «Γκιουζέλ», στο 5^ο τέταρτο και αντιστοιχεί στο Γ1 Μέρος που βρίσκεται στην Παραλλαγή 16, στο 7^ο και 8^ο μέτρο του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», στο 5^ο τέταρτο.

2) Στο Γ1 Μέρος που βρίσκεται στην Παραλλαγή 3, στο 5^ο μέτρο του «Γκιουζέλ», στο 5^ο τέταρτο και αντιστοιχεί στο Γ5 Μέρος, της Παραλλαγής 17, του 9^{ου} και 10^{ου} μέτρου του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», στο 5^ο τέταρτο.

3) Στο Γ7 της Παραλλαγής 13, στο 3^ο μέτρο του «Γκιουζέλ», στο 9^ο τέταρτο που έχει ίδιο ρυθμικό μοτίβο με το Γ4 της Παραλλαγής 7, στα μέτρα 7 και 9 του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», στο 9^ο τέταρτο.

⁶⁸ Αυτές οι ομοιότητες δεν παρουσιάζουν κάποιο ισχυρό επιχείρημα ως προς την ομοιότητα των Γ Μερών μεταξύ των δύο συνθέσεων καθώς υπάρχουν περισσότερες διαφορές παρά ομοιότητες ως προς αυτά τα Μέρη.

4) Στο Γ1 Μέρος που είναι ίδιο στην Παραλλαγή 12, στο μέτρο 5 του «Γκιουζέλ», στο 9^ο τέταρτο και στην Παραλλαγή 5, στο μέτρο 10 του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», στο 9^ο τέταρτο. Από αυτό φαίνεται πως υπάρχει η αίσθηση ολοκλήρωσης του θέματος και στις δύο συνθέσεις, μέσω του Γ Μέρους.

Η μεγαλύτερες ομοιότητες εμφανίζονται στα Α Μέρη και των δύο συνθέσεων. Στην Εικόνα 104 βλέπουμε, από αριστερά προς τα δεξιά, την σύγκριση μεταξύ του Μέρους A2 και του Μέρους A8, στα «Γκιουζέλ» και «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» αντίστοιχα και του Μέρους A6 με το Μέρος A3, στα «Γκιουζέλ» και «Ένας μάγκας στο Βοτανικό αντίστοιχα».



Εικόνα 104: (από αριστερά προς τα δεξιά) A2, A8, A6 και A3 Μέρος.

Όπως βλέπουμε, το Μέρος A2 και το A8 παρουσιάζουν μία αντίθεση ως προς τα Μέρη A6 και A3, ως προς το πόσο μακριά βρίσκονται από την βάση και ως προς τις βαθμίδες της συγχορδίας τις οποίες τονίζουν⁶⁹. Παρατηρώντας τα Μέρη A2 και A8 θα λέγαμε πως τονίζουν την 3η της I, ενώ τα Μέρη A6 και A3 τονίζουν την 1^η. Έτσι παρατηρείται η αντίθεση μεταξύ των παραλλαγών που μοιράζονται το ίδιο μέτρο και προφανώς ορίζονται κυρίως από τον χαρακτήρα των Α Μερών. Αυτή η αντίθεση φανερώνει μία ομοιότητα, ειδικά από τη στιγμή που το Α Μέρος διατηρείται σε κάθε σύνθεση, στα ίδια τέταρτα όλων των μέτρων, ίδιο, ασχέτως Παραλλαγής. Άρα, η κύρια ομοιότητα ανάμεσα στα δύο θέματα των συνθέσεων είναι η διατήρηση της δυναμικής μεταξύ δύο παραλλαγών μέσα στο ίδιο μέτρο. Στην Εικόνα 105, βλέπουμε το Θέμα Γ του «Γκιουζέλ» και άρα το Θέμα Δ του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό». Κάθε Παραλλαγή εδρεύει στα τέταρτα 7, 8, 9 του κάθε μέτρου.



Εικόνα 105

⁶⁹ Το ίδιο παρατηρούμε στις συγκρίσεις των A1 και A3 και των A2 και A6.

Εδώ, όπως φαίνεται, η μόνη διαφορά βρίσκεται στο Γ6 της 11^{ης} Παραλλαγής, στο «Γκιουζέλ», το οποίο προφανώς συμβαίνει για να δημιουργήσει μια αντίθεση με την Παραλλαγή 10, στο μέτρο 9 της ίδιας σύνθεσης. Βλέπουμε όμως πως στο «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» το Θέμα Δ χρησιμοποιεί την Παραλλαγή 10 στο μέτρο 12 και στο μέτρο 14. Αυτό συμβαίνει ίσως γιατί το 12 αποτελεί την ολοκλήρωση του στίχου στο δίμετρο και το 14 την ολοκλήρωση της οργανικής ανταπόκρισης. Άρα, είναι πιθανόν ο συνθέτης να θεώρησε αυτά τα δύο δίμετρα αυτόνομα και ότι δεν ενώνονται.

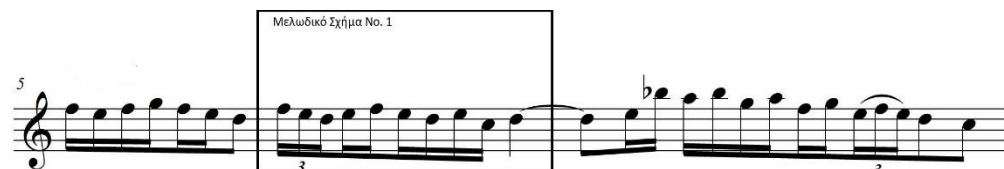
Όπως φαίνεται, υπάρχουν ομοιότητες ως προς το τι ύφος θέλει να προσδώσει ο συνθέτης με την επιλογή συγκεκριμένων παραλλαγών στα συγκεκριμένα θέματα. Όμως, δεν μπορούν να θεωρηθούν πως είναι πανομοιότυπα.

18^η και 19^η Παραλλαγή

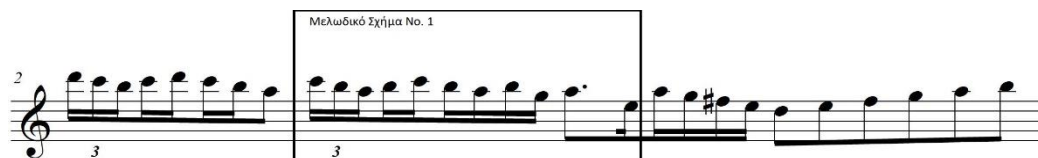
Οι επόμενες δύο Παραλλαγές παρατηρούνται στα Θέματα Α και Β του «Ο Σεβνταλής». Η πρώτη Παραλλαγή εμφανίζεται στα μέτρα 1 και 3, στο Α Θέμα, σε τονικό ύψος ΛΑ4/3^η_{8va} και ύστερα στα μέτρα 5 και 7, στο Β Θέμα, σε μετατόνιση στο ΡΕ4/2^η_{8va}. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, η δεύτερη Παραλλαγή εμφανίζεται στα μέτρα 2 και 4 του Θέματος Α, σε τονικό ύψος ΛΑ4/3^η_{8va} και στα μέτρα 6 και 8 του Β Θέματος, σε μετατόνιση στο ΡΕ4/2^η_{8va}. Στις Εικόνες 106 και 107 βλέπουμε την πρώτη Παραλλαγή, στα μέτρα 3 και 5 και στις Εικόνες 108 και 109 την δεύτερη Παραλλαγή, στα μέτρα 2 και 6.



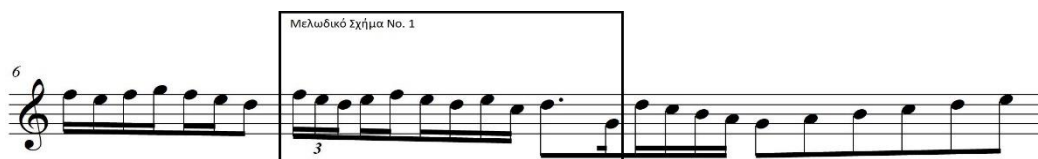
Εικόνα 106: 3^ο μέτρο του «Ο Σεβνταλής».



Εικόνα 107: 5^ο μέτρο του «Ο Σεβνταλής».

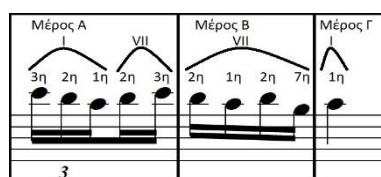


Εικόνα 108: 2^ο μέτρο του «Ο Σεβνταλής».

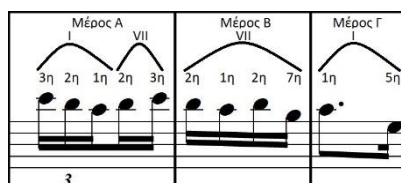


Εικόνα 109: 6^ο μέτρο του «Ο Σεβνταλής».

Στις Εικόνες 110 και 111, βλέπουμε την πρώτη, και την δεύτερη Παραλλαγή.



Εικόνα 110



Εικόνα 111

Βλέπουμε πως στην πρώτη περίπτωση έχουμε Γ1 Μέρος και στην δεύτερη Γ2. Η επέκταση δεν χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει σύνδεση με κάποιο άλλο ΜΣ1 μέσα στο ίδιο μέτρο, σε αντίθεση με την περίπτωση του «Γκιουζέλ» και του «Ένας μάγκας στο Βοτανικό». Όπως βλέπουμε, οι παραλλαγές βρίσκονται στα τέταρτα 3, 4 και 5 του μέτρου, άρα το Α και το Γ Μέρος βρίσκονται στα τέταρτα 3 και 5 αντίστοιχα, που είναι ισχυρά μέρη του μέτρου. Όπως φαίνεται, υπάρχουν κάποιες σημαντικές διαφορές σε σχέση με τις προηγούμενες παραλλαγές:

1) Η εναρμόνιση, η οποία διαφαίνεται από τους φθόγγους που τοποθετούνται στους ισχυρούς χτύπους, δείχνει ένα ξεκάθαρο αρμονικό τόξο I-VII-I.

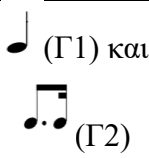
2) Το Α Μέρος, το οποίο θα λέγεται πλέον Α9, οδηγεί στον 1^ο φθόγγο του Β Μέρους από ψηλότερο και όχι χαμηλότερο φθόγγο.

3) Για πρώτη φορά βλέπουμε μία διαφορετική μορφή του Β Μέρους, ένα Β2. Αυτό το Β2 φαίνεται να χρησιμοποιεί ένα πολύ σύντομο πεντάλ για να οδηγήσει στην τονική του Γ Μέρους⁷⁰.

4) Τα Α Μέρη έχουν ως τελευταίο φθόγγο την 3^η της κλίμακας και όχι την 2^η. Εξαιτίας αυτού αλλά και λόγω των διαφορών 2 και 3 που δείξαμε παραπάνω, δεν υπάρχει το μοτίβο με τα διαστήματα 2^{ης}.

Παρά τις διαφορές, που είναι πολύ σημαντικές, επιλέγουμε να ονομάσουμε τις Παραλλαγές ως 18^η και 19^η, με τη σειρά που δείξαμε. Σε αυτό μας οδηγούν όχι μόνο οι ομοιότητες που είδαμε παραπάνω αλλά και το ότι έχουμε ένα τριμερές σχήμα το οποίο έχει χαρακτήρα μελωδικής πτώσης. Παρακάτω, στον Πίνακα 15, τα χαρακτηριστικά των Παραλλαγών 18 και 19.

Πίνακας 15

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
Α6 Μέρος		3 ^η -2 ^η -1 ^η -2 ^η -3 ^η	Imin	ΝΤΟ5/3 ^η _{8va} και ΦΑ4/3 ^η _{8va}	8° (1 ^η χ) ή 13° (2 ^η χ) για ΝΤΟ5/3 ^η _{8va} και 1° (1 ^η χ) ή 6° (2 ^η χ) για ΦΑ4/3 ^η _{8va}
Β1 Μέρος		2 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	VII	ΣΙ4/3 ^η _{8va} και ΜΙ4/3 ^η _{8va}	7° (1 ^η χ) ή 12° (2 ^η χ) για ΣΙ4/3 ^η _{8va} και 0 (1 ^η χ) ή 5° (2 ^η χ) για ΜΙ4/3 ^η _{8va}
Γ1 και Γ5 Μέρος		1 ^η και 1 ^η -5 ^η (κάτω)	Im	ΛΑ4/3 ^η _{8va} και ΡΕ4/2 ^η _{8va}	5° (1 ^η χ) ή 10° (2 ^η χ) για ΛΑ4/3 ^η _{8va} και 3° (2 ^η χ) για ΡΕ4/2 ^η _{8va}

⁷⁰ Αυτή η διαφορά μπορεί να εξαρτάται από τη θέση στην οποία εκτελείται το Β Μέρος, η οποία μπορεί να είναι στο 7° τάστο της 1^{ης} ΜΙ χορδής και να προϋποθέτει μία οριζόντια διαχείριση της μελωδίας.

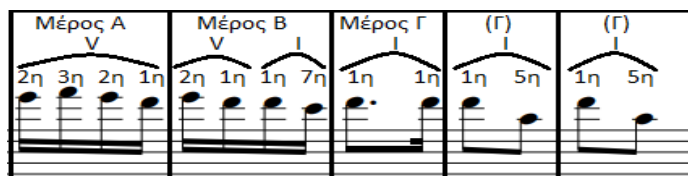
20^η Παραλλαγή

Η 20^η και τελευταία παραλλαγή εμφανίζεται στο Θέμα Γ του «Ο Σεβνταλής», στα μέτρα 13 έως και 16. Παρακάτω, στην Εικόνα 112, βλέπουμε το σχήμα στο μέτρο 13.



Εικόνα 112: 13^ο μέτρο του «Ο Σεβνταλής».

Αμέσως, γίνεται αντιληπτό πως έχουμε επέκταση (Γ) σε δύο τέταρτα του μέτρου, τα δύο τελευταία που ολοκληρώνουν το μέτρο, πράγμα που βρίσκουμε μόνο σε αυτή την Παραλλαγή. Επίσης, το ΜΣ1 εμφανίζεται στο υψηλότερο Τονικό Ύψος που έχουμε συναντήσει έως τώρα να τοποθετείται Μελωδικό Σχήμα, που είναι το PE5/3^η_{8va}. Φαίνεται πως το ΜΣ1 τοποθετεί τα ακραία Μέρη του στα τέταρτα 5 (Α Μέρος) και 7 (Γ Μέρος) του μέτρου. Στην Εικόνα 113 βλέπουμε το ΜΣ1 σε μεγέθυνση:



Εικόνα 113

Όπως φαίνεται από την παραπάνω εικόνα, το κάθε Μέρος της περίπτωσης που εξετάζουμε αλλά και το σύνολο της περίπτωσης έχει σημαντικές διαφορές με όσα έχουν εξεταστεί μέχρι τώρα :

1) Το Α μέρος έχει ίδιο ρυθμικό μοτίβο με τα Α1, Α2 και Α3. Παρόλα αυτά, ενώ η μελωδική κίνηση είναι ίδια με τα Α1 και Α2, διαφέρει στο Τονικό Ύψος, στο 5χορδο που χρησιμοποιεί και στην τοποθέτηση του μοτίβου στην βαθμίδα του 5χόρδου. Έτσι, επειδή στους ισχυρούς χτύπους δείχνει την 2^η βαθμίδα και η VII βαθμίδα εμφανίζεται στο σύνολο του μέτρου με δίσηση, ως ΝΤΟ#, μπορούμε να πούμε πως το μελωδικό μοτίβο υποδεικνύει μία εναρμόνιση με την V ματζόρε. Το εν λόγω Μέρος θα ονομάζεται πλέον Α10.

2) Το Β Μέρος έχει ίδιο ρυθμικό μοτίβο με τα Β1 και Β2 αλλά διαφορετικό μελωδικό μοτίβο που, σύμφωνα με όσα προαναφέρθηκαν, υποδεικνύει μία εναρμόνιση

με την βαθμίδα V η οποία μπορεί και να χαρακτηρίζει ολόκληρο το Β Μέρος, καθώς έχει ως πρώτο και ισχυρότερο φθόγγο την 2^η βαθμίδα. Το εν λόγω Μέρος θα ονομάζεται πλέον Β3.

3) Το Γ Μέρος εμφανίζει όμοιο ρυθμικό μοτίβο με το Γ2 αλλά διαφορετικό μελωδικό μοτίβο από τα υπόλοιπα Γ Μέρη που έχουμε δει, δημιουργώντας έτσι το Γ9.

4) Το μοτίβο με τα διαστήματα 2^η δεν υπάρχει σε αυτήν την περίπτωση.

5) Η αρμονική αλληλουχία που δείχνει η μελωδική κίνηση είναι V-V-I. Παρόλα αυτά, η 2^η κιθάρα εναρμονίζει με την συγχορδία της I. Έτσι, θεωρούμε πως η μελωδία δημιουργεί μια μορφή περιστροφής γύρω από την βασική συγχορδία ώστε να δημιουργήσει ένταση μέσω της καθυστέρησης της πτώσης.

6) Εξαιτίας της παρουσίας της ΝΤΟ#, έχουμε ένα 4χορδο μινόρε με την υποτονική σε απόσταση ημιτονίου από την Βάση. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την παράμετρο που ορίστηκε εξ αρχής: ότι θα μελετηθούν μόνο Παραλλαγές που λειτουργούν μέσα σε 4χορδα/5χορδα που έχουν 3^η μικρή και Υποτονική σε απόσταση Τόνου από την Βάση.

Λόγω των παραπάνω διαφορών, η εν λόγω παραλλαγή απομακρύνεται σημαντικά από τις υπόλοιπες που έχουμε εξετάσει. Επειδή όμως, όπως και οι Παραλλαγές 18 και 19, έχει τριμερή μορφή και χαρακτήρα μελωδικής πτώσης, εντάσσεται στο σύνολο των Παραλλαγών ως η 20^η. Παρακάτω, ο Πίνακας 16 παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά της 20^{ης} Παραλλαγής.

Πίνακας 16

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A10 Μέρος		2 ^η -3 ^η -2 ^η -1 ^η	V	MI6/4 ^η _{8va}	12° (1 ^η χ)
B2 Μέρος		2 ^η -1 ^η -1 ^η -7 ^η	V	MI6/4 ^η _{8va}	12° (1 ^η χ)
Γ3 Μέρος		1 ^η	Im	PE5/3 ^η _{8va}	10° (1 ^η χ)

Η πενταμερής μορφή του ΜΣ1

Έχοντας εξετάσει πλήρως τις Παραλλαγές του ΜΣ1, πρέπει εδώ να αναφέρουμε ένα ιδιαίτερο μελωδικό φαινόμενο που συνοδεύει/προηγείται του ΜΣ1 στις εξής συνθέσεις⁷¹:

- 1) «Ούζο, Χασίς» , στα μέτρα 2, 4, 6, 8, 10 και 12.
- 2) «Ένας Μάγκας στο Βοτανικό», στα μέτρα 2, 4, 12, 14.
- 3) «Γκιουζέλ», στα μέτρα 7, 9.
- 4) «Ο Σορόπης», στο μέτρο 2.

Στα συγκεκριμένα μέτρα, βλέπουμε πως υπάρχουν παραλλαγές του Α και του Β Μέρους πριν την τριμερή μορφή του ΜΣ1, έτσι ώστε να δημιουργείται το σχήμα ΑΒΑΒΓ. Για του λόγου το αληθές βλέπουμε παρακάτω, στις Εικόνες 111-121, τα προαναφερθέντα μέτρα:

«Ούζο, Χασίς» (Εικόνες 114-118. Το μέτρο 2 είναι ίδιο με το μέτρο 4.)



Εικόνα 114



Εικόνα 115



Εικόνα 116

⁷¹ Οι συνθέσεις παρουσιάζονται με σειρά συχνότητας εμφάνισης του φαινομένου, που εξετάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο, ανά σύνθεση.

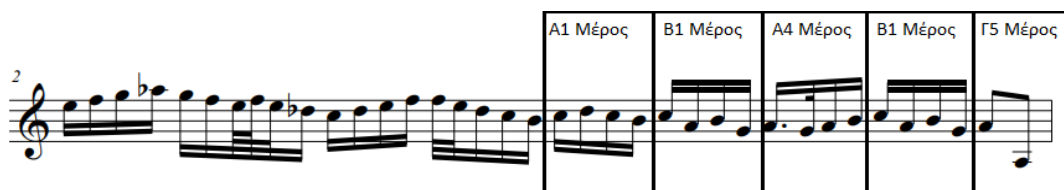


Εικόνα 117

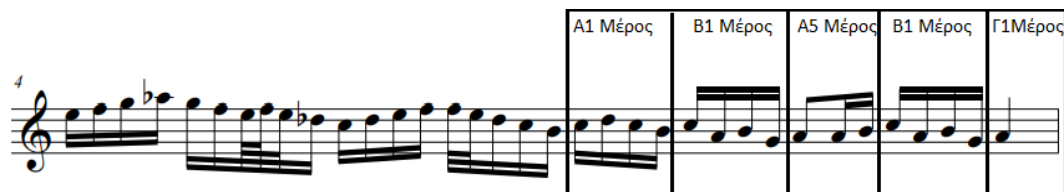


Εικόνα 118

«Ενας Μάγκας στο Βοτανικό» (Εικόνες 119-121. Το μέτρο 12 είναι ίδιο με το 14.)



Εικόνα 119



Εικόνα 120



Εικόνα 121

«Γκιουζέλ» (Εικόνες 122 και 123)



Εικόνα 122



Εικόνα 123

«Ο Σορόπης» (Εικόνα 124)



Εικόνα 124

Σε αντίθεση με άλλες μορφές που προαναφέραμε, η εν λόγω μορφή μοιάζει να μη χρησιμοποιεί το (Γ) ως συνδετικό κρίκο. Αντιθέτως η δομή ABABΓ δείχνει πως με τα δύο πρώτα μέρη, που είναι σε όλες τις περιπτώσεις οι Παραλλαγές A1 και B1, δημιουργεί τα 2/3 ενός τριμερούς ΜΣ1, που δεν καταλήγει στην Τονική μέσω ενός Γ Μέρους αλλά την χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει ακόμα ένα τριμερές σχήμα στο 7^ο τέταρτο του μέτρου. Αυτό συμβαίνει μέσω των Παραλλαγών A4, A5 και A7. Στις Εικόνες 125, 126 και 127 βλέπουμε τρία μέτρα, ενδεικτικά για την κάθε περίπτωση (2^ο και 8^ο μέτρο του «Ούζο, Χασίς» και 2^ο μέτρο του «Ο Σορόπης»).



Εικόνα 125



Εικόνα 126



Εικόνα 127

Στις Εικόνες 125 και 126 βλέπουμε πως τα A4 και A5 έχουν ως πρώτο φθόγγο την Τονική (εμπερικλείεται με κίτρινο χρώμα), η οποία μάλιστα τονίζεται επειδή ο συνθέτης της δίνει μεγαλύτερη διάρκεια και από τις παραπλήσιες αλλά και από αυτές που βρίσκονται στο ίδιο γκρουπ με την ίδια. Εξαιτίας αυτού, ο ακροατής έχει την αίσθηση πως υπάρχει μερική πτώση, τουλάχιστον μελωδική, αλλά οδηγείται ξανά σε ένα Β Μέρος και τελειώνει οριστικά στο Γ1.

Στην Εικόνα 127 έχουμε αντί για την Τονική, τη σειρά 2^η-1^η-7^η (πλαισιωμένη με κίτρινο χρώμα), η οποία μπορεί να θεωρηθεί ως αντικατάσταση της Τονικής, αν υποθέσουμε πως το A7 είναι σαν το A5. Εξαιτίας της ταχύτητας αυτή η σειρά φθόγγων μπορεί να θεωρηθεί ποίκιλμα γύρω από την Τονική το οποίο δίνει έμφαση σε αυτήν. Έτσι, βλέπουμε την ομοιότητα με τις άλλες εκδοχές.

Η μόνη διαφορά σε κάθε περίπτωση είναι το μεσαίο Α Μέρος (μόνο τα άλλα Μέρη παραμένουν ίδια). Η μελωδική/ημιτελής πτώση που δίνει την αίσθηση της αναδίπλωσης⁷² του τριμερούς ΜΣ ώστε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της σύνθεσης, στην παρούσα περίπτωση την ολοκλήρωση του μέτρου. Έτσι, το μεσαίο Α Μέρος εξυπηρετεί, όπως εξυπηρετούσε σε άλλες συνθέσεις το (Γ). Είναι ταυτόχρονα Α και Γ χωρίς να είναι μόνο το ένα από τα δύο.

Δημιουργία άλλων σχημάτων: το Γ Μέρος ως μεγέθυνση

Μέσα από την ανάλυση παρατηρήθηκε ο συνδυασμός του τριμερούς ΜΣ1 με άλλα σχήματα έτσι ώστε να εξυπηρετηθεί η σύνθεση. Τα ευρήματα δείχνουν πως η μελωδία χρησιμοποιεί τους ισχυρούς χτύπους του εκάστοτε μέτρου ώστε να ολοκληρωθεί κάποιο μέτρο και ακολούθως να τονιστεί η μελωδική κίνηση. Έτσι βλέπουμε πως ο Περιστέρης το μεγεθύνει για να καλύψει τον εναπομείναντα χώρο. Αυτά φαίνονται στις ακόλουθες Εικόνες 128-133.

⁷² Ο όρος χρησιμοποιείται για να εννοηθεί μια επανάληψη της λειτουργίας που έχει το ΜΣ1 και όχι για να περιγράψει μία ακριβής επανάληψη των προηγούμενων μοτίβων και σχημάτων. Έτσι, ενώ ο όρος είναι δάνειο από την *Musica Poetica* (τρόπος σύνθεσης κατά την περίοδο του Μπαρόκ που μεταχειρίζεται ετυμολογίες από ρητορικά σχήματα για να περιγράψει μελωδικά φαινόμενα) χρησιμοποιείται μόνο σαν λέξη που θυμίζει την έννοια της επανάληψης και στην προκειμένη περίπτωση την επανάληψη της μελωδικής αίσθησης του ΜΣ1 και δεν χρησιμοποιείται το καθιερωμένο μουσικό - ρητορικό σχήμα. Για τον όρο «αναδίπλωση (anadiplosis)» στην *Musica Poetica* βλ.: D. Bartel (1997), *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, (Lincoln and London: University of Nebraska Press 1997), σελ. 181.



Εικόνα 128: Γιατί να κάθεται να λες, μέτρο 2.



Εικόνα 129: Γιατί να καθεται να λες, μέτρο 4.



Εικόνα 130: Το ζωνάρι, μέτρο 4.



Εικόνα 131: Το ζωνάρι, μέτρο 6.



Εικόνα 132: Ο σεβνταλής, μέτρο 13.



Εικόνα 133: Οφ Αμάν, μέτρα 3 και 4.

Στις Εικόνες 125-128 παρατηρείται η μεγέθυνση⁷³/επιμήκυνση κάποιου χαρακτηριστικού του Γ Μέρους: αρμονικό χαρακτηριστικό, μελωδικό χαρακτηριστικό, ρυθμικό χαρακτηριστικό. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για την Εικόνα 129, όπου το Γ Μέρος φαίνεται να καταλαμβάνει ίσο χώρο στο μέτρο με το τριμερές ΜΣ1, καθιστώντας το έτσι όχι απλώς ίδιας σημασίας αλλά ίσως και ισχυρότερο σε χαρακτήρα καθώς ορίζει την πτώση και την ολοκλήρωση της μελωδίας και του μέτρου. Μπορεί να συσχετιστεί με την πενταμερή μορφή του ΜΣ1 αλλά μόνο αν θεωρηθεί ως ολότητα και όχι ως δύο ξεχωριστά Μελωδικά Σχήματα που ενώνονται με το Γ Μέρος. Τέλος, στην Εικόνα 130 παρατηρείται η «επίμονη» επανάληψη της πτώσης που διευρύνεται και στο μέτρο 4 και δημιουργεί μια μορφή *ostinato* που τονίζει έντονα τα τρία πρώτα 4^α του μέτρου. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά θυμίζουν έντονα τον ορισμό της «μουσικής αδράνειας» (*musical inertia*) που παρουσιάζει ο Steve Larson στο βιβλίο «*Musical Forces: Motion, Metaphor and Meaning in Music*»⁷⁴. Στο βιβλίο η «μουσική αδράνεια» ορίζεται ως «η τάση της κίνησης (*motion*) να συνεχίζει μέσα στο προσλαμβανόμενο μοτίβο».

⁷³ Στο παρόν υποκεφάλαιο, αναφερόμαστε σε μεγέθυνση του Γ Μέρους και όχι του μοτίβου που μπορεί να εμπεριέχει κάθε φορά. Η μεγέθυνση στην προκειμένη περίπτωση εννοείται ως μεγέθυνση της γενικότερης αίσθησης που αφήνει το Γ Μέρος, που συνήθως υποστηρίζεται από φθόγγους που υποδεικνύουν μία κατάληξη και δεν αποκκλίνουν σημαντικά αρμονικά από την τονική (π.χ. διαστήματα 5^{ης} και 8^{ης}). Παρόλα αυτά, βρίσκουμε μια αφηρημένη συνάφεια με την έννοια της μεγέθυνσης του μοτίβου, όπως αυτή διατυπώνεται από τον Παύλο Βεντούρα στο «Η μορφολογία της μουσικής και αναλύσεις» (Εκδόσεις Γαϊτάνου Κοκονέτση 1995), σελ. 11-12.

⁷⁴ S. Larson, *Musical Forces: Motion, Metaphor and Meaning in Music (Musical Meaning and Interpretation)* (Bloomington & Indianapolis) Indiana University Press, (2012).

1.2 Συμπεράσματα

Το ΜΣ1 δείχνει πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Έχει συγκεκριμένη δομή η οποία επεκτείνει κάποια μέρη (κυρίως το τελευταίο, το Γ Μέρος) ή επαναλαμβάνει Μέρη (βλ. Πενταμερής μορφή του ΜΣ1) ώστε να ολοκληρώσει ένα μέτρο, μια μελωδία ή κάποια μελωδική κίνηση. Ταυτόχρονα, χρησιμοποιεί στοιχεία του ώστε να συζευχθεί με άλλες μελωδικές κινήσεις και να δημιουργήσει καινούργια φαινόμενα. Η κίνηση του δεν φαίνεται να ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη διαστηματική/χορδική δομή (αν και προτιμάει τα μινόρε περιβάλλοντα) αλλά πιο πολύ δείχνει μία κινησιολογία μεταξύ των βαθμίδων. Ταυτόχρονα δεν εξαρτάται από συγκεκριμένες τονικότητες και θέσεις. Αντιθέτως, παρουσιάζει μία ποικιλία χροιών οι οποίες εμφανίζονται σε διάφορες οκτάβες του οργάνου, με ευρύτητα. Αυτό το αποδίδουμε σε δύο λόγους. Πρώτον, η κιθάρα σαν όργανο έχει τάστα και είναι κουρδισμένη (κυρίως) σε 4^{ες}, πράγμα που διευκολύνει τον εκτελεστή στις μετατονίσεις, στην χρήση των κλειστών θέσεων και του κάθετου παιξίματος. Λόγω αυτών, οι μελωδίες και οι μετατονίσεις σε όργανα όπως η κιθάρα μπορούν να απλουστευτούν/ ομαδοποιηθούν σε κωδικοποιημένες δακτυλικές κινήσεις όπου ο εκτελεστής χρειάζεται να γνωρίζει σε ποιο δάκτυλο βρίσκεται η βαθμίδα που πρέπει να καταλήξει η μελωδική κίνηση. Γι' αυτό και ο Περιστερής φαίνεται να ξεπερνά την όποια διαστηματικότητα και αντιθέτως να ορίζει την κίνηση με βαθμιδικότητα. Φαίνεται να εμφανίζει μία συνάφεια με την έννοια των βαθμίδων παραγωγής, έτσι όπως περιγράφεται από τον Νίκο Ανδρίκο στο «Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι»⁷⁵. Εδώ όμως εμφανίζεται μία διαφορά: ενώ η βαθμίδα παραγωγής (στην δική μας περίπτωση, η εκάστοτε τονική του ΜΣ1) εμφανίζει κινήσεις και τροπικές δομές που αντιστοιχούν σε 5χορδα Μινόρε ή Σαμπά, η ίδια η βαθμίδα δεν είναι σε κάποια σταθερή θέση πάνω στο όργανο, Ενώ τα περισσότερα όργανα που εξυπηρετούν τις τροπικές μουσικές εμφανίζουν, συνήθως, τις βασικές δομές σε συγκεκριμένες θέσεις πάνω στο εκάστοτε όργανο (π.χ. το 5χορδο Σαμπά συνηθίζεται να δομείται στις ανοικτές θέσεις στο ούτι) το ΜΣ1 δείχνει πως λόγω του κουρδίσματος της κιθάρας και του ισοσυγκερασμού του οργάνου, έχουμε ένα φαινόμενο *κινητής βαθμίδας παραγωγής*. Εδώ πρέπει να διευκρινιστεί ότι δεν μιλάμε για διαφορετικό τονικό ύψος το οποίο μπορεί να επιτευχθεί σε ορισμένα όργανα με το να αλλάξει κούρδισμα το

⁷⁵ Βλ.: Ν. Ανδρίκος, (2018) *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: σχεδιάσμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*, (Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος και Νίκος Ανδρίκος,) σελ. 36.

όργανο ή να χρησιμοποιηθεί ένα πιο πιο πρίμο, ώστε να καλυφθεί η ανάγκη της έκτασης του κάθε τραγουδιστή. Μιλάμε για το φαινόμενο της μετατόνισης και ταυτόχρονης μεταφοράς πάνω στην ταστιέρα του οργάνου που, λόγω των ομοιοτήτων των Παραλλαγών, μας οδηγούν στην υπόθεση ότι ο Περιστέρης δομούσε μία «ψευδή» ανοιχτή θέση. Ταυτόχρονα, αποδεικνύεται πως μπορεί να χρησιμοποιείται η ίδια κινησιολογία μεταξύ των βαθμίδων, οπότε φαίνεται πως ο Περιστέρης αντιμετώπιζε κάποιες χορδικές δομές με τον ίδιο τρόπο, τουλάχιστον ως προς τις καταλήξεις στην τονική⁷⁶. Πιστεύουμε, λοιπόν, ότι το όργανο δημιούργησε νέες οπτικές στο μυαλό του εκτελεστή. Αν ισχύει αυτό το φαινόμενο, δεν θα είναι η πρώτη φορά: ο Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, στο «Η μουσική των Αράβων», υποθέτει πως το «λαούτο» οδήγησε «στην απομάκρυνση από την ελληνική θεωρία και τις υποδιαίρεσεις των τετραχόρδων της»⁷⁷ ενώ ο Γιώργος Κοκκώνης, στο «Αλατούρκα, αλαφράγκα και καφέ-αμάν» υποδεικνύει πως ο διαφορετικός τύπος ορχήστρας επηρεάζει ένα μουσικό φαινόμενο οδηγώντας το σε διαφορετικές εκφάνσεις⁷⁸. Μπορεί να υποτεθεί ότι ο Περιστέρης αντιμετώπιζε το ΜΣΙ όχι μόνο ως μελωδικό αλλά και δαχτυλικό/κινησιολογικό σχήμα, το οποίο εφόσον μεταφέρεται με ευκολία στο μανίκι της κιθάρας, μεταφέρεται με ευκολία και σε άλλα νυκτά έγχορδα με παρεμφερές κούρδισμα, όπως είναι το μπουζούκι. Αυτή η υπόθεση παρουσιάζει συνάφεια με την άποψη που διατυπώνει ο Πάνος Πανόπουλος στο άρθρο του «Σώμα, μουσική και προφορικότητα: Ανθρωπολογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων»⁷⁹. Χαρακτηριστικά, αναφέρει στο άρθρο: «Τόσο όμως οι τεχνικές δυσκολίες όσο και η μουσική εκφραστικότητα [...] είναι ζητήματα ζητήματα σωματικής τάξεως»⁸⁰. Συνεχίζοντας αυτήν την σκέψη, το ΜΣΙ μπορεί να υποτεθεί και ως παράγωγο των χεριών (σώματος) ενός εκτελεστή και όχι μόνο απαραίτητα μιας μουσικής ιδέας. Στο ίδιο άρθρο, στη σελίδα 83, ο Πανόπουλος σχολιάζει: «[...] υπάρχουν συνθέτες που το έργο τους είναι περισσότερο πιανιστικό,

⁷⁶ Μάλλον αντιμετώπιζε αλλιώς τις καταλήξεις γύρω από τους δεσπόζοντες φθόγγους του εκάστοτε 5χορδου, δεν αναλύεται όμως στο θέμα της παρούσας πτυχιακής. Σαφώς και μπορεί κάποιος να υποθέσει ότι ο Περιστέρης καταλήγει στην 3^η βαθμίδα ενός Σαμπά 5χορδου, στο 1^ο μέτρο της δίμετρης εισαγωγής ενός τραγουδιού με εξωτερικό ρυθμό 9/4, ενώ θα κατέληγε σε άλλη βαθμίδα αν το 5χορδο ήταν Μινόρε (ίσως στην 5^η).

⁷⁷ Βλ. Χ. Χ. Τουμά, (2006) *Η μουσική των Αράβων*, Μτφρ. Βασίλης Τζωρτζίνης (Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαις, 2006), σελ. 17.

⁷⁸ Γ. Κοκκώνης (2017), «Αλατούρκα, αλαφράγκα και καφέ-αμάν», στο Γ. Κοκκώνης *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις* (Αθήνα: Fagottobooks 2017) σελ. 97-131.

⁷⁹ Π. Πανόπουλος (2007) *Σώμα, μουσική και προφορικότητα: Ανθρωπολογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων*, Προφορικότητες: τα κείμενα, Σειρά: Τετράδια, Νο 3 (Αρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, 2007).

⁸⁰ Ο.π. σελ. 80.

περισσότερο βιολιστικό ή περισσότερο κιθαριστικό, σε σχέση με άλλα»⁸¹. Αν το ΜΣ1 θεωρηθεί μια μανιέρα του Περιστέρη ως κιθαρίστα, του οποίου η εκτελεστική φύση επηρεάζει την συνθετική του φύση, αποδεικνύεται μέσω του Πανόπουλου. Ενδιαφέρον θα ήταν να παρατηρηθεί τι άλλα σχήματα εμφανίζονται στο έργο του Περιστέρη καθώς και αυτά που υπάρχουν στο έργο άλλων συνθετών που χρησιμοποιούν την κιθάρα ή όργανα με παρεμφερές κούρδισμα όπως το τετράχορδο μπουζούκι.

Εφόσον αποδεικνύεται ότι υπάρχει το ΜΣ1 και ότι ο Περιστέρης το χρησιμοποιεί αρκετά και σε αρκετές περιπτώσεις και με πολλές μορφές αποδεικνύεται η υπόθεση ότι το αξιοποιούσε ως συνθετικό/εκτελεστικό εργαλείο. Αυτό δεν σημαίνει πως αυτός το δημιούργησε εξ αρχής, ούτε ότι το χρησιμοποιούσε μόνο αυτός. Παρ' όλα αυτά, μπορεί να υποτεθεί ότι σε ηχογραφήσεις που τυχόν έπαιξε αυτός, ίσως το χρησιμοποιούσε για τους δικούς του λόγους⁸². Οπότε, όπου υπάρχει το ΜΣ1, πιθανόν να υπάρχει και ο Περιστέρης. Συνεπώς, δεν αποδεικνύει άμεσα την αφορμή της συγγραφής της πτυχιακής, δηλαδή το αν παίζει στο «Ταξίμ Ζεϊμπέκικο» που αναφέρθηκε στην εισαγωγή. Φωτίζει όμως μία πλευρά της συνθετικής/ εκτελεστικής εργασίας του Περιστέρη κι έτσι φανερώνει ορισμένες πτυχές από το κανονιστικό πλαίσιο το οποίο χρησιμοποιεί. Ο Μάρκος Τσέτσος αναφέρει στο άρθρο του «Η μουσική ανάλυση και το αντικείμενό της: Θεωρητικές παρατηρήσεις» :

«Ο συνθέτης δεν ξεκινά από το τίποτα, αλλά με αφετηρία ένα συγκεκριμένο μουσικό κανονιστικό περιβάλλον, το οποίο αρχικά αποδέχεται εσωτερικεύοντάς το μέσα από τη μουσική του εκπαίδευση. Μουσικό υλικό, τεχνικές μεταχείρισής του, παγιωμένες μορφές και είδη μουσικής στοιχειοθετούν τον ορίζοντα των μουσικών του νοημάτων και δυνατοτήτων. Ο αξιακός χαρακτήρας της δημιουργίας του αναδεικνύεται ωστόσο ήδη στη φάση της *επιλογής* του υλικού, των τεχνικών και των μορφών»⁸³.

Φαίνεται ότι η εργασία ορίζει ένα κομμάτι αυτών των κανόνων και των επιλογών που οδηγούν στην αποσαφήνιση των αξιών ενός ανθρώπου που εργάστηκε

⁸¹ Ο.π. σελ. 83.

⁸² Οι λόγοι μπορεί να ποικίλλουν. Ίσως να ήθελε να είναι αναγνωρίσιμος ως εκτελεστής, οπότε και να το εισήγαγε εκούσια σε όποια ηχογράφιση μπορούσε. Μπορεί να ήθελε να το ακούσει από προσωπικό γούστο ή συνήθειο. Μπορεί επίσης να αποτελεί ένα σημείο αναφοράς, όπως είναι το «The Lick» για την συγχρονη τζαζ σκηνή της Νέας Υόρκης (βλ: <https://twistedstifter.com/videos/compilation-of-the-most-used-jazz-lick-ever/> (Επίσκεψη: 23/3/2020) και <http://www.ethanhein.com/wp/2011/the-lick/> (Επίσκεψη: 18/5/2020)).

⁸³ Μ. Τσέτσος, Η μουσική ανάλυση και το αντικείμενό της: Θεωρητικές παρατηρήσεις. Στο: Ο. Ψυχοπαίδη-Φράγκου, C. Stroux, N. Τσούχλος & I. Φούλιας (επιμ.) «Μουσική ανάλυση και ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών 4-6 Νοεμβρίου 2003, (Αθήνα: Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, 2006).

στις ηχογραφήσεις και μπορεί να δείξει (εν μέρει) το προφίλ ενός «session⁸⁴» μουσικού εκείνης της εποχής.

⁸⁴ Για την έννοια «session musician», βλ. σελ.61 στο: M. Hannan, *The Australian guide to careers in music*, (Australia: The Music Council of Australia, University of New South Wales Press Ltd., 2003).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΜΣ1 ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΩΝ ΤΟΥ

Πίνακας 17: 1η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A1 Μέρος		3 ^η -4 ^η -3 ^η -2 ^η	Im	ΣΙb4/3 ^η _{8va}	6 ^ο (1 ^η χ) ή 11 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΙb4/3 ^η _{8va}	6 ^ο (1 ^η χ) ή 11 ^ο (2 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ) ή 12 ^ο (3 ^η χ)

Πίνακας 18: 2η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A1 Μέρος		3 ^η -4 ^η -3 ^η -2 ^η	Im	ΣΙb4/3 ^η _{8va}	6 ^ο (1 ^η χ) ή 11 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΙb4/3 ^η _{8va}	6 ^ο (1 ^η χ) ή 11 ^ο (2 ^η χ)
Γ2 και Γ1 Μέρος	 στο μέτρο 2 (Γ2) και  στο μέτρο 4 (Γ1)	1 ^η -5 ^η στο μέτρο 2 και 1 ^η στο μέτρο 4	Im	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ) ή 12 ^ο (3 ^η χ)

Πίνακας 19: 3η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A2 Μέρος		3 ^η -4 ^η _b -3 ^η -2 ^η	Im	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 7 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3 ^ο (1 ^η χ) ή 7 ^ο (2 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 ^ο (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)

Πίνακας 20: 4η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A2 Μέρος		3 ^η -4 ^η b-3 ^η -2 ^η	Im	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3° (1 ^η χ) ή 7° (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3° (1 ^η χ) ή 7° (2 ^η χ)
Γ2 Μέρος		1 ^η -5 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0° (1 ^η χ) ή 5° (2 ^η χ)

Πίνακας 21: 5η, 6η και 7η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A3 Μέρος		1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2° (3 ^η χ) ή 7° (4 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va}	1° (2 ^η χ) ή 5° (3 ^η χ)
Γ1, Γ3 και Γ4 Μέρος	 στο μέτρο 10 (Γ1),  στο μέτρο 8 (Γ3) και  στα μέτρα 7 και 9 (Γ4)	1^η στο μέτρο 10 (Γ1), 1^η-8^η στο μέτρο 8 (Γ3) και 1^η-5^η-8^η στα μέτρα 7 και 9 (Γ4)	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2° (3 ^η χ) ή 7° (4 ^η χ)

Πίνακας 22: 8η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A4 Μέρος		1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	MI3/2 ^η _{8va} στα μέτρα 2, 4 και MI4/3 ^η _{8va} στο μέτρο 6	Για MI3/2 ^η _{8va} , 2 ^ο (4 ^η χ) ή 7 ^ο (5 ^η χ) και για MI4/3 ^η _{8va} , 0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ3/2 ^η _{8va} στα μέτρα 2, 4 και ΣΟΛ4/3 ^η _{8va} στο μέτρο 6	Για ΣΟΛ3/2 ^η _{8va} , 0 (3 ^η χ) ή 5 ^ο (4 ^η χ) και για ΣΟΛ4/3 ^η _{8va} , 3 ^ο (1 ^η χ) ή 8 ^ο (2 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	MI3/2 ^η _{8va} στα μέτρα 2, 4 και MI4/3 ^η _{8va} στο μέτρο 6	Για MI3/2 ^η _{8va} , 2 ^ο (4 ^η χ) ή 7 ^ο (5 ^η χ) και για MI4/3 ^η _{8va} , 0 (1 ^η χ) ή 5 ^ο (2 ^η χ)

Πίνακας 23: 9η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A4 Μέρος		1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 7 ^ο (4 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	NTO4/2 ^η _{8va}	1 ^ο (2 ^η χ) ή 5 ^ο (3 ^η χ)
Γ5 Μέρος		1 ^η -8 ^η (προς τα κάτω)	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2 ^ο (3 ^η χ) ή 7 ^ο (4 ^η χ)

Πίνακας 24: 10η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A5 Μέρος		1 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va} , ΜΙ4/3 ^η _{8va} και ΛΑ4/3 ^η _{8va}	2° (3 ^η χ) ή 0 (5 ^η χ), 0 (1 ^η χ) ή 5° (2 ^η χ), 5° (1 ^η χ) ή 10° (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va} , ΣΟΛ4/3 ^η _{8va} και ΝΤΟ5/3 ^η _{8va}	1° (2 ^η χ) ή 5° (3 ^η χ), 3° (1 ^η χ) ή 8° (2 ^η χ), 8° (1 ^η χ) ή 12° (2 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va} , ΜΙ4/3 ^η _{8va} και ΛΑ4/3 ^η _{8va}	2° (3 ^η χ) ή 0 (5 ^η χ), 0 (1 ^η χ) ή 5° (2 ^η χ), 5° (1 ^η χ) ή 10° (2 ^η χ)

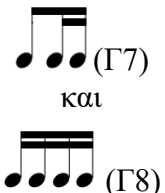
Πίνακας 25: 11η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A5 Μέρος		1 ^η -1 ^η -2 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 (1 ^η χ) ή 5° (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3° (1 ^η χ) ή 8° (2 ^η χ)
Γ6 Μέρος		1 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 (1 ^η χ) ή 5° (2 ^η χ)

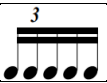
Πίνακας 26: 12η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A6 Μέρος		2 ^η -1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	VII-Im	ΦΑ#4/3 ^η _{8va}	2° (1 ^η χ) ή 7° (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3° (1 ^η χ) ή 8° (2 ^η χ)
Γ6 Μέρος		1 ^η	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 (1 ^η χ) ή 5° (2 ^η χ)

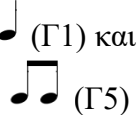
Πίνακας 27: 13η και 14η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A6 Μέρος		2 ^η -1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	VII-Im	ΦΑ#4/3 ^η _{8va}	2° (1 ^η χ) ή 7° (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΣΟΛ4/3 ^η _{8va}	3° (1 ^η χ) ή 8° (2 ^η χ)
Γ7 και Γ8 Μέρος		1 ^η -1 ^η -8 ^η (Γ7) και 1 ^η -1 ^η -1 ^η -8 ^η (Γ8)	Im	ΜΙ4/3 ^η _{8va}	0 (1 ^η χ) ή 5° (2 ^η χ)

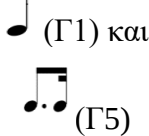
Πίνακας 28: 15η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A6 Μέρος		2 ^η -1 ^η -7 ^η -1 ^η -2 ^η	VII-Im	ΣΙ3/2 ^η _{8va}	0 (2 ^η χ) ή 4° (3 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va}	1° (2 ^η χ) ή 5° (3 ^η χ)
Γ1 Μέρος		1 ^η	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2° (3 ^η χ) ή 7° (4 ^η χ)

Πίνακας 29: 16η και 17η Παραλλαγή.

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A6 Μέρος		6 ^η -5 ^η -b4 ^η -3 ^η -2 ^η	Im ή VII7b5-Im	ΦΑ4/3 ^η _{8va}	1° (1 ^η χ) ή 6° (2 ^η χ)
B1 Μέρος		3 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	Im-VII	ΝΤΟ4/2 ^η _{8va}	1° (2 ^η χ) ή 5° (3 ^η χ)
Γ1 και Γ5 Μέρος		1 ^η και 1 ^η -8 ^η (κάτω)	Im	ΛΑ3/2 ^η _{8va}	2° (3 ^η χ) ή 7° (4 ^η χ)

Πίνακας 30: 18η και 19η Παραλλαγή

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A6 Μέρος		3 ^η -2 ^η -1 ^η -2 ^η -3 ^η	Imin	ΝΤΟ5/3 ^η _{8va} και ΦΑ4/3 ^η _{8va}	8° (1 ^η χ) ή 13° (2 ^η χ) για ΝΤΟ5/3 ^η _{8va} και 1° (1 ^η χ) ή 6° (2 ^η χ) για ΦΑ4/3 ^η _{8va}
B1 Μέρος		2 ^η -1 ^η -2 ^η -7 ^η	VII	ΣΙ4/3 ^η _{8va} και ΜΙ4/3 ^η _{8va}	7° (1 ^η χ) ή 12° (2 ^η χ) για ΣΙ4/3 ^η _{8va} και 0 (1 ^η χ) ή 5° (2 ^η χ) για ΜΙ4/3 ^η _{8va}
Γ1 και Γ5 Μέρος		1 ^η και 1 ^η -5 ^η (κάτω)	Im	ΛΑ4/3 ^η _{8va} και ΡΕ4/2 ^η _{8va}	5° (1 ^η χ) ή 10° (2 ^η χ) για ΛΑ4/3 ^η _{8va} και 3° (2 ^η χ) για ΡΕ4/2 ^η _{8va}

Πίνακας 31: Παραλλαγή 20

Μέρη του ΜΣ1	Ρυθμικό Μοτίβο	Μελωδικό Μοτίβο	Εναρμόνιση	Τόνος/Οκτάβα	Τάστο
A10 Μέρος		2 ^η -3 ^η -2 ^η -1 ^η	V	ΜΙ6/4 ^η _{8va}	12° (1 ^η χ)
B2 Μέρος		2 ^η -1 ^η -1 ^η -7 ^η	V	ΜΙ6/4 ^η _{8va}	12° (1 ^η χ)
Γ3 Μέρος		1 ^η	Im	ΡΕ5/3 ^η _{8va}	10° (1 ^η χ)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

ΠΛΗΡΕΙΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

Score

Γιατί να κάθεται να λες

Σπύρος Περιστέρης

Εισαγωγή

Acoustic Guitar

Ac.Gtr.

Ac.Gtr.

Ac.Gtr.

Ac.Gtr.

Canto

Ac.Gtr.

Ac.Gtr.

Ac.Gtr.

Ac.Gtr.

Ac.Gtr.

2

Γιατί να κάθεται να λες

Ac.Gtr.

Ac.Gtr.

Γκιουζέλ

Τέτος Δημητριάδης (εκτέλ.: Σπύρος Περιστέρης)

Θέμα Α



Θέμα Β



Θέμα Γ



2

Γκιουζέλ



Score

Ένας μάγκας στο Βοτανικό

Περιστέρης Σπύρος

Εισαγωγή

Acoustic Guitar

2

Ac.Gtr.

3

Ac.Gtr.

4

Ac.Gtr.

Canto

5

Ac.Gtr.

6

Ac.Gtr.

7

Ac.Gtr.

8

Ac.Gtr.

Ac.Gtr. ⁹

Ac.Gtr. ¹⁰

Ac.Gtr. ¹¹

Ac.Gtr. ¹²

Ac.Gtr. ¹³

Ac.Gtr. ¹⁴

Detailed description: The image shows six staves of musical notation for an acoustic guitar. Each staff is labeled 'Ac.Gtr.' on the left. The staves correspond to measures 9 through 14 of a piece. Measure 9 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' below the staff. Measure 10 continues the melodic line with similar rhythmic patterns. Measures 11, 12, 13, and 14 feature a more complex, rapid sixteenth-note pattern, also marked with a '3' below the staff. The notation is in standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Ο Σεβνταλής

Acoustic Guitar

2

Ac.Gtr.

3

Ac.Gtr.

4

Ac.Gtr.

5

Ac.Gtr.

6

Ac.Gtr.

7

Ac.Gtr.

8

Ac.Gtr.

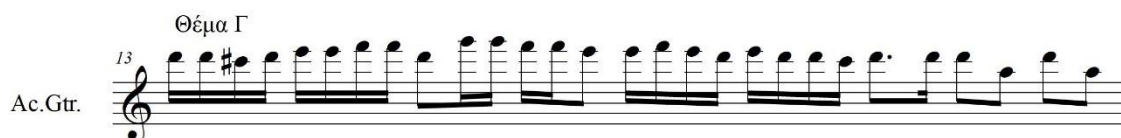
Θέμα Α

Θέμα Β

2

Θέμα Α επ.1

Ο Σεβνταλής



Score

Ο σορόπης

Σπύρος Περιστέρης

Εισαγωγή

Acoustic Guitar

2

Ac. Gtr.

Canto

3

Ac. Gtr.

4

Ac. Gtr.

5

Ac. Gtr.

6

Ac. Gtr.

Score

Ούζο, Χασίς

Μίνως Τσάμας (εκτέλ.: Σπύρος Περιστέρης)

♩ = 90

Εισαγωγή

Acoustic Guitar



Ac.Gtr.



Ac.Gtr.



Ac.Gtr.



Ac.Gtr.



Ac.Gtr.



Ac.Gtr.

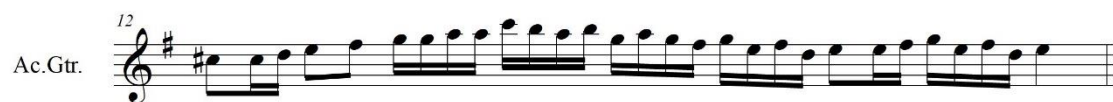


Ac.Gtr.



2

Ούζο, Χασίς



Score

Το ζωνάρι

Σπύρος Περιστέρης

Εισαγωγή



2

Το ζωνάρι



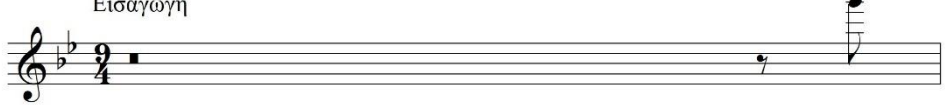
Score

Ωφ αμάν

Περιστεύρης Σπύρος

Εισαγωγή

Acoustic Guitar



2

Ac.Gtr.



3

Ac.Gtr.



Canto

4

Ac.Gtr.



5

Ac.Gtr.



6

Ac.Gtr.



7

Ac.Gtr.



8

Ac.Gtr.



2

Ωφ αμάν

9

Ac.Gtr.



10

Ac.Gtr.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1 Bibliography

2015. *An Awesome Compilation of the Most Used Jazz Lick Ever*. 14 9. Επίσκεψη: 23/3/2020. <https://twistedstifter.com/videos/compilation-of-the-most-used-jazz-lick-ever/>.
- Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica: Musical - Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Demetriades, Tetos. 1935. *Victor matrix Cs-89816. Gkiouzel (Γκιουζελ) / Ta Politakia*. Επίσκεψη: 18/5/2020. https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200019930/CS-89816-Gkiouzel_.
- Fletcher, Neville H., και Thomas D. Rossing. 1991. *The Physics of Musical Instruments*. New York: Springer- Verlag New York Inc.
- χ.χ. GAH. Επίσκεψη: 20/5/2020. <http://www.iranicaonline.org/articles/gah>.
- Hein, Ethan. 2020. *The Lick*. 17 11. Επίσκεψη: 18/5/2020. <http://www.ethanhein.com/wp/2011/the-lick/>.
- χ.χ. <https://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?t=3285>. Επίσκεψη: 18/5/2020. <https://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?t=3285>.
- χ.χ. <https://rebetiko.gr/t/%CF%84%CE%B1%CE%BE%CE%AF%CE%BC-%CE%B6%CE%B5%CF%8A%CE%BC%CF%80%CE%AD%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF/4534/10>. Επίσκεψη: 18/5/2020. <https://rebetiko.gr/t/%CF%84%CE%B1%CE%BE%CE%AF%CE%BC-%CE%B6%CE%B5%CF%8A%CE%BC%CF%80%CE%AD%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF/4534/10>.
- ISO/TC 43 Acoustics. 1975. *ISO 16: 1975 Acoustics- Standard tuning frequency (Standard musical pitch)*. Επίσκεψη 25/3/2020. <https://www.iso.org/standard/3601.html>.

Jahnel, Franz. 1981. *Manual of Guitar Technology: The History and Technology of Plucked String Instruments*. First English Edition. The Bold Strummer Ltd.

Klein, Tony. 2013. *Greek Rhapsody: Instrumental Music from Greece: 1905- 1956 (ένθετο δίσκου)*. Dust to Digital.

Larson, Steve. 2012. *Musical Forces: Motion, Metaphor and Meaning in Music (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

χ.χ. Numbers 1- 100 List. Επίσκεψη: 20/5/2020.
https://sites.la.utexas.edu/persian_online_resources/vocabulary-lists/numbers-1-100/.

χ.χ. Table 3 – Frequencies in hertz (Hz) and frequency levels in semitones counted (sc) up from C0 for the usual equal-tempered scale. Subscripts by octaves above C0. C0 approximately equals 16.352 Hz so that A4 = 440 Hz exactly. Επίσκεψη: 5/3/2020. <https://asastandards.org/Terms/table-3-frequencies-in-hertz-hz-and-frequency-levels-in-semitones-counted-sc-up-from-c0-for-the-usual-equal-tempered-scale-subscripts-by-octaves-above-c0-c0-approximately-equals-16-352/>.

Van der Merwe, Peter. 2002. *Origins of the Popular Style: Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.

Young, Robert W. 1939. «Terminology for Logarithmic Frequency Units.» *Journal of Acoustical Society of America* 11: 134-139.

Ανδρίκος, Νίκος. 2018. *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: σχέδιασμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος και Νίκος Ανδρίκος,.

Αρχείο Κουνάδη. 2019. «Περιστέρης Αριστείδης.» Επίσκεψη: 13/5/2020.
<https://www.vmrebetiko.gr/item?id=3826>.

—. 2019. «Περιστέρης Σπύρος.» Επίσκεψη: 13/5/2020.
<https://www.vmrebetiko.gr/item?id=3690>.

- . 2019. «Σιδερέης Βασίλειος.» Επίσκεψη: 13/5/2020.
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=3814>.
- . 2019. «Στη νεότητα.» Επίσκεψη: 13/5/2020.
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=5108>.
- Βεντούρας, Παύλος. 1995. *Η μορφολογία της μουσικής και αναλύσεις*. Εκδόσεις Γαϊτάνου Κοκονέτση.
- Γκέκας, Γιώργος. 2018. «Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα (πτυχιακή εργασία).» *Ναύπακτος: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Καλλιτεχνικών Σπουδών του ΤΕΙ Ηπείρου*.
- Δαμιανάκος, Στάθης. 2001. *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Καρίβαλης, Παντελής, συνέντευξη από Παναγιώτης Κουνάδης. 1986. *Συνέντευξη Παντελή Καρίβαλη* Πρόσβαση 5 14, 2020.
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1353>.
- Κερομύτης, Στέλιος, συνέντευξη από Παναγιώτης Κουνάδης. 1975. *Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη, Β' Μέρος* Επίσκεψη: 14/5/2020.
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1262>.
- Κλωνάρη, Δέσποινα. 2011. «Η επίδραση της χροιάς στην αναγνώριση της ταυτότητας συνηχήσεων πνευστών μουσικών οργάνων.» Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Κοκκώνης, Γιώργος. 2017. *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.
- . 2018. «Μαρτυρία μάρτυρα πολιτικής αγωγής.» Επιμέλεια: Μαρία Ζουμπούλη και Γιώργος Κοκκώνης. *Η Δίκη των Ρεμπετών: Αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία. Πρακτικά της ημερίδας που έλαβε χώρα την Πέμπτη 14 Απριλίου 2016, ώρα 9.00 – 16.00 στο αμφιθέατρο Δρακόπουλου του Πανεπιστημίου Αθηνών*. Εργαστήριο Ψηφιακής και Έντυπης Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής (ΕΨΕΤΕΜ), ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου και Νομική Σχολή ΕΚΠΑ. 73-83.

- Κουνάδης, Παναγιώτης. 1994. *Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας: Συνθέτες του ρεμπέτικου: Σπύρος Περιστέρης I (ένθετο δίσκου)*. MINOS- EMI.
- . 1997. *Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας: Συνθέτες του ρεμπέτικου: Σπύρος Περιστέρης V (ένθετο δίσκου)*. MINOS- EMI.
- . 1997. *Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας: Συνθέτες του ρεμπέτικου: Σπύρος Περιστέρης V (ένθετο δίσκου)*. MINOS- EMI.
- Λιάσκου, Ελένη. 2019. *Ο ρόλος του πιάνου στο ελληνόφωνο αστικό λαϊκό τραγούδι μέσα από την ιστορική δισκογραφία (πτυχιακή εργασία)*. Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Μουσικών Σπουδών Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Μανιάτης, Διονύσης. 2006. *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα.
- Μάτσας, Μάκης, συνέντευξη από Παναγιώτης Κουνάδης. 2013. *Συνέντευξη Μάκη Μάτσα* (22 11). Επίσκεψη: 13/5/2020. <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1714>.
- Μαυροειδής, Μάριος Δ. 1999. *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, N. Θερμός.
- χ.χ. Μίνως Μάτσας senior. Επίσκεψη: 15/5/2020. <http://www.makismatsas.gr/minosmatsassenior.html>.
- Μουστάκας, Πέτρος. 2015. «Κατασκευή και χρήση του μπάντζο στην Ελλάδα και στην ομογένεια. Το μπάντζο-μπουζούκι. Για το διαδικτυακό περιοδικό TaR (<http://www.tar.gr>).» *TaR*, 2. [http://www.tar.gr/content/content/files/Petros_Moustakas-Banjo-bouzouki-TAR%20\(2\).pdf](http://www.tar.gr/content/content/files/Petros_Moustakas-Banjo-bouzouki-TAR%20(2).pdf).
- Μυστακίδης, Δημήτρης. 2013. *Λαϊκή Κιθάρα: Τροπικότητα & Εναρμόνιση*. Εκδόσεις Πριγκηπέσσα.
- Ορδουλίδης, Νίκος. 2017. «Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko.» *Conference Creating*

Music Across Cultures in the 21st Century, May 25-27, 2017. Istanbul: MIAM (ITU).

Στουραϊτης, Θύμιος, συνέντευξη από Άρης Νικολαΐδης. 2005. *Συνέντευξη με τον Θύμιο Στουραϊτη* (7). Επίσκεψη: 25/4/2020.
<https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/synentefkseis/142-thymios-stouraitis.html>.

Σχορέλης, Τάσος. 1983. *Ρεμπέτικη Ανθολογία*. β'. Τόμ. Γ'. Αθήνα: Πλέθρον.

Τολικά, Ολυμπία. 1999. *Παγκόσμιο Λεξικό της Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής.

Τουμά, Χαμπίμπ Χασάν. 2006. *Η μουσική των Αράβων*. Μετάφραση: Βασίλης Τζωρτζίνης. Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς.

Τσέτσος, Μάρκος. 2006. «Η μουσική ανάλυση και το αντικείμενό της: Θεωρητικές παρατηρήσεις.» Επιμέλεια: Ολυμπία Ψυχοπαίδη- Φράγκου, Christoph Stroux, Νίκος Τσούγλος και Ιωάννης Φούλιας. *Μουσική ανάλυση και ερμηνεία: πρακτικά Β' συνεδρίου μουσικολογίας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών 4- 6 Νοεμβρίου 2003*. 93- 104.

