

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.:..... 1933

Ημερομηνία:..... 2 / 6 / 20



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΑ ΑΡΓΑ ΕΠΤΑΣΗΜΑ ΩΣ ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΦΟΡΜΑ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ
ΛΑΪΚΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ
ΜΙΑ ΤΡΟΠΙΚΗ ΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Λευτέρης Ναβροζίδης

Επιβλέπων: Νίκος Ανδρικός

Αρτα, Μάιος, 2020

**SLOW SEVEN BEATS AS A COMPOSITION FORM OF INTERWAR
URBAN POPULAR MUSIC
A MODAL AND HARMONIC ANALYSIS**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, Ιούνιος 2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Νικόλαος Ανδρικός

Επίκουρος Καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Γεώργιος Κοκκώνης

Αναπληρωτής Καθηγητής

3. Μέλος επιτροπής

Μάρκος Σκούλιος

Επίκουρος Καθηγητής

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

© Ναβροζίδης, Λευτέρης, 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 μεταπτυχιακή 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.

Ναβροζίδης, Λευτέρης

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Μου είναι δύσκολο να ευχαριστήσω κάποιους, γιατί θα αφήσω κάποιους απ' έξω. Ακόμη κι έτσι... Ευχαριστώ αρχικά το δάσκαλό μου Μάρκο Σκούλιο για τη μύηση. Τον Νίκο Ανδρίκο για την ιδέα της εργασίας και την υλοποίηση. Όλους τους καθηγητές στο ΤΛΠΜ για τη γωνιά που φτιάξανε σε αυτόν τον κόσμο. Τους συμφοιτητές μου Πανορμίτη Μπούμπα και Στέλιο Σέγκο για τη στήριξη και τη βοήθεια, το Δημήτρη Πάππα για την ασταμάτητη μουσικολογική φιλοσοφία μετά κράσων. Τον Περικλή Βραχνό που συνόδευσε τις μουσικολογικές ανησυχίες μου κατά την περίοδο της συγγραφής. Όλους τους φίλους στην έξω ζωή, στην τέλεια γειτονιά της Σαχτούρη σε μια γωνίτσα της Άνω Πόλης. Και τέλος θέλω να ευχαριστήσω το Γιώργο Τσαλαμπούνη, που πριν μας αποχαιρετήσει, μου προσέφερε μια βραδιά βαθιάς ακρόασης και συζήτησης για το υλικό της πτυχιακής, εμπλουτίζοντας με αγάπη το έργο μου με την αγνή και γεμάτη περιέργεια παρατηρητικότητά του και την τεράστια γνώση του για το αστικό λαϊκό τραγούδι.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία συνιστά μια τροπική και αρμονική ανάλυση των συνθέσεων σε αργό επτάσημο ρυθμικό μοτίβο, οι οποίες χαρακτηρίζονται από εκτεταμένη τροπική ανάπτυξη και μετατροπική διάθεση, την πλουσιότερη που έχει να επιδείξει το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο του μεσοπολέμου. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά είναι συνέπειες τις εκτεταμένης φόρμας των συνθέσεων που υποκινεί τη μελωδική και αρμονική ανάπτυξη, και του αργού τέμπο, που σε συνδυασμό με την πλαστικότητα του ρυθμού επιτρέπει τη μελωδική εκλέπτυνση. Η εργασία επικεντρώνεται στην εξέταση των τροπικών και αρμονικών ιδεών του συγκεκριμένου δείγματος, με σκοπό να εξάγει συμπεράσματα για τις συνθετικές τεχνικές που απαντώνται σε όλο το ρεπερτόριο του μεσοπολέμου. Επίσης αποτελεί μια διερεύνηση της σχέσης μεταξύ των *ala turca* και *ala franca* επιρροών που επιδεικνύει το ρεπερτόριο, αλλά και μια μελέτη των ορίων και των αλληλοπεριχωρήσεων μεταξύ των θεωρητικών συστημάτων που απαιτούνται για την καταλληλότερη προσέγγιση του φαινομένου της αστικής λαϊκής μουσικής.

Λέξεις-κλειδιά: αστικό λαϊκό του μεσοπολέμου, τροπικότητα, τροπική αρμονία, μακάμ, λαϊκοί δρόμοι

ABSTRACT

This thesis consists of a modal and harmonic analysis of slow sevenbeat composition form, which is characterized by extended modal development and modulation tendency, the richest that the interwar popular music repertoire has to offer. The formentioned characteristics entail from the extended form of the compositions, which motivates melodic and harmonic processing, while slow tempo and rhythmic plasticity provide the proper environment for the refinement of the melody pronunciation. This paper concentrates on the examination of modal and harmonic ideas of this certain sample, in order to export conclusions for the composition techniques of the whole interwar repertoire. It also investigates the relationship between ala turca and ala franca influences of the repertoire, therefore investigating the limits and mutual concession of the theoretical systems used for the more suitable approach of the phenomenon of urban popular music.

Keywords: interwar popular music, modality, modal harmony, makam, popular modes

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	i
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	iv
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ/ΕΙΚΟΝΩΝ.....	vii
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	viii
1.Εισαγωγή.....	1
2.Παρουσίαση των συνθέσεων.....	2
2.1.Οι συνθέσεις και οι συνθέτες.....	2
2.2.Χρονολόγηση, «γενεαλογία» των συνθέσεων και δισκογραφία.....	3
3.Ορισμοί.....	7
3.1.Η έννοια της ανατολικής τροπικότητας.....	7
3.2.Τροπική αρμονία.....	9
3.3.Το δίπολο αλά Τούρκα – αλά Φράγκα.....	10
4.Μεθοδολογία της Ανάλυσης.....	12
4.1.Τα θεωρητικά συστήματα.....	12
4.1.1.Οι λαϊκοί δρόμοι.....	13
4.1.2.Η κλασική αρμονία.....	14
4.1.3.Το σύστημα των Μακάμ.....	15
4.2.1.Χρήση ορολογίας.....	17
4.2.2.Κατηγοριοποίηση ανά μακάμ, δρόμο και θέση στη θεμέλια κλίμακα.....	18
4.2.2.ii)Ζητήματα κατηγοριοποίησης.....	23
4.3.Οργανολόγιο.....	26
5.Ανάλυση των συνθέσεων.....	28
i). Αϊντε βρε χήρα άπονη.....	28
ii). Αν σ' αγαπώ τι φταίω εγώ.....	32
iii)Άπονη Τουρκάλα.....	37
iv)Η μόρτισσα (Η ζωντοχήρα).....	42
v)Η παραπονιάρια.....	46

vi)Μαύρη ζωή μικρούλα μου.....	49
vii)Μαυρομάτα.....	54
viii)Μ'αυτά τα μαύρα μάτια σου.....	59
ix)Μπομπίνα.....	64
x)Ναζιάρα.....	67
xi)Μαρουσιώτισσα.....	70
xii) Η Παγκρατιώτισσα.....	74
xiii)Η σκερτσόζα.....	77
6.Συμπεράσματα.....	81
6.1. Συμπεράσματα για τη μελωδική και αρμονική επεξεργασία στη φόρμα των επτάσημων.....	81
6.1.1. Τα τροπικά φαινόμενα.....	82
6.1.2. Η αισθητική της εναρμόνισης.....	84
6.2. Συμπεράσματα για το αστικό λαϊκό του μεσοπολέμου.....	86
7. Επίλογος.....	87
Παραρτήμα/Παρτιτούρες.....	89
Βιβλιογραφία.....	119

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 4.2. [Κατηγοριοποίηση ανά δρόμο, μακάμ και θέση στη θεμέλια κλίμακα].....	20
Πίνακας 4.3. [Οργανολόγιο].....	26

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ/ΕΙΚΟΝΩΝ

Διάγραμμα 2.2. [Έτη κυκλοφορίας των συνθέσεων].....	3
Εικόνα 4.2. [Οι φθόγγοι (perdeler) κατά το σύστημα του makam].....	18

Πρόλογος

Η επιλογή του θέματος ήταν με διαφορά η πιο χρονοβόρα διαδικασία της πτυχιακής εργασίας, αν και το θέμα στο οποίο κατέληξα ήταν και το πρώτο που είχα άτυπα διατυπώσει. Η διαδικασία της επιλογής εντυπώθηκε στη συνείδησή μου ως η συναρμογή του κατάλληλου ερωτήματος που θα μου δώσει την ευκαιρία να μελετήσω και να εξερευνήσω ό,τι περισσότερο με ενδιέφερε. Με άλλα λόγια, αν το θέμα της πτυχιακής θέτει το ερώτημα, τότε το εύστοχο ερώτημα θα μου έδινε τη δυνατότητα να αναμετρηθώ με τις απαντήσεις που ήδη είχαν γεννηθεί μέσα μου τα χρόνια που ασχολούμαι με τη μουσική, ή για να ακριβολογήσω, τα χρόνια που ασχολούμαι με «ανατολικότερη» μουσική. Η πορεία που οδήγησε στα ερωτήματα και τις απαντήσεις, είναι ακριβώς η αντιστροφή της μουσικής μου διαδρομής. Από τις πρώτες φορές που άκουγα ή συγκυριακά καλούμουν να παίξω ρεμπέτικη¹ μουσική, έχοντας ως background ερεθισμάτων τους Pink Floyd και τους Pain of Salvation, όπου αντιλαμβανόμουν τον αργό έως και απολύτως στάσιμο αρμονικό χρόνο ως μουσική πενία, έως και τα τελευταία χρόνια της ζωής μου και την ανακάλυψη των μεγάλων μονοφωνικών παραδόσεων της Ανατολής, η οποία μου άνοιξε ένα αντιληπτικό πεδίο, εντός του οποίου η αρμονική διάσταση της μουσικής άρχισε να ηχεί στα αυτιά μου ως μια μεγάλη απλοποίηση, ένας ευνουχισμός των αρμονικών που μπορεί να παράξει η τόσο όμορφα ντυμένη ανατολίτικη μελωδία. Των διαφορετικών χρωμάτων που μπορεί να σου δώσει μια μελωδία μονάχη της, όταν της δοθεί ο χώρος και ο χρόνος, όταν η αγωνία και η ένταση των αισθήσεων του σύγχρονου ανθρώπου καταλαγιάσει.

Κι όμως αυτοί οι φαινομενικά ασύμβατοι κόσμοι, ο κόσμος της ανατολικής μονοφωνίας και της δυτικής αρμονίας συνεργάστηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (ίσως και παλιότερα) αποτυπώνοντας στη δισκογραφία θαυμαστά, για τα αισθητικά μου κριτήρια, αποτελέσματα. Ένα σημαντικό κομμάτι του ρεπερτορίου του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού καταφέρνει να κάνει χρήση αρμονικών πρακτικών με τέτοιο τρόπο ώστε να διατηρεί την τροπική του υπόσταση. Κι αν στον πρότερο μουσικό μου βίο η απόλαυση της μουσικής ήταν άρρηκτα

¹ Εκείνη την εποχή δεν είχα σαφώς την ικανότητα να διακρίνω τις ιδιαίτερες και ξεχωριστές υφές των συνθέσεων που καταχρηστικά αποκαλούνται κατά πλειοψηφία ρεμπέτικο.

συνδεδεμένη με τη διάσταση της αρμονίας, ο σεβασμός της τροπικότητας από τις πρακτικές της εναρμόνισης απέκτησε σταδιακά αισθητική προτεραιότητα.

Οι παραπάνω ανησυχίες με οδήγησαν να αναζητήσω τον καταλληλότερο τρόπο δειγματοληψίας από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο του μεσοπολέμου, έτσι ώστε το υλικό να συνδυάζει πλούτο τροπικών χαρακτηριστικών και πρακτικές εναρμόνισης. Αν το δείγμα μου περιοριζόταν σε κάποιο συνθέτη, θα είχα ενδεχομένως αρκετά ενδιαφέρον υλικό, αλλά θα είχε υποστεί έναν ήδη σημαντικό περιορισμό.

Η πρώτη μου επαφή με τα αργά επτάσημα έγινε στο πλαίσιο του μαθήματος των ζητημάτων με τον Γιώργο Κοκκώνη. Εξ' αρχής μου έκανε εντύπωση η εκτενής μελωδική ανάπτυξη των κομματιών, μέσω της υπέρβασης της συνηθισμένης φόρμας εισαγωγή – κουπλέ – ρεφραίν και το πολύ αργό τέμπο που επέτρεπε τη ρευστότητα και εκλέπτυνση στη μελωδική εκφορά. Σταδιακά και καθώς ερχόμουν σε μεγαλύτερη επαφή με το ρεπερτόριο του μεσοπολέμου «έπεφτα» πάνω σε περισσότερες συνθέσεις αυτού του τύπου, οι οποίες εμφάνιζαν καταπληκτική συνέπεια στις παρακάτω παραμέτρους:

A) Εκτεταμένη φόρμα

B) Μελωδική ανάπτυξη με χρήση ιδιαίτερων τροπικών ιδεών

Γ) Συχνές μετατροπίες

Δ) Ρυθμική πλαστικότητα

Ε) Διαπλοκή τροπικών και αρμονικών ιδεών

Η απόφαση να ασχοληθώ με αυτό το θέμα επικυρώθηκε όταν διάβασα στο σύγγραμμα του Νίκου Ανδρικού για τους λαϊκούς δρόμους στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι τη διάκριση των ηχογραφήσεων των 78 στροφών σε συνθετικά είδη, (Ανδρικός, 2018, σσ. 20-26) ανακαλύπτοντας πως κι ο ίδιος θεωρεί τα αργά επτάσημα μια διακριτή κατηγορία συνθέσεων, χαρακτηρίζοντας το υλικό: «ευρύ, πρωτότυπο και πλούσιο μορφολογικά – υφολογικά», χρήζον εξειδικευμένης μουσικολογικής ανάλυσης. Δε θα ήταν υπερβολή να πούμε πως πρόκειται για τις πιο επεξεργασμένες συνθέσεις της εποχής, επομένως μια διεξοδική μελέτη τους θα έδινε μια καλή εικόνα για τις συνθετικές τεχνικές των συνθετών του μεσοπολέμου.

1.Εισαγωγή

Η παρούσα έρευνα μελετά την τροπική και αρμονική διάσταση των συνθέσεων καθώς και τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Για τους σκοπούς της ανάλυσης αυτής έγινε η καταγραφή του βιολιού και της φωνής ως κύριων εκφραστών της μελωδίας και της κιθάρας ως κύριου εκφραστή της εναρμόνισης με το πρόγραμμα MuseScore 3 και κατόπιν η ανάλυσή τους με συνδυαστική χρήση των εργαλείων του makam, των λαϊκών δρόμων και της κλασικής αρμονίας. Στόχος της εργασίας είναι η ανάδειξη και η κατανόηση των τροπικών και αρμονικών φαινομένων που διέπουν το αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου με υλικό μελέτης τις πιο εξελιγμένες τροπικά και μορφολογικά συνθέσεις του. Για την οικονομία της εργασίας δε θα αναλυθούν ζητήματα ύφους και ερμηνείας της εκάστοτε εκτέλεσης ή επανεκτέλεσης² που αφορούν το τραγούδι ή το οργανολόγιο. Επίσης δε θα αναλυθούν καθόλου τα καταληκτήρια οργανικά θέματα σε 2/4, ως χόρα.

Στο πρώτο κατά σειρά κεφάλαιο που ακολουθεί θα παρουσιαστούν οι συνθέσεις που εντόπισα σε αργό επτάσημο, καθώς και οι συνθέτες, ενώ στο επόμενο κεφάλαιο με τίτλο «χρονολόγηση, γενεαλογία των συνθέσεων και δισκογραφία» παρουσιάζονται οι χρονολογίες της κυκλοφορίας των συνθέσεων, η σχέση τους με τη συνθήκη της δισκογραφίας της εποχής, αλλά και η καταγωγή τους από το μουσικό κόσμο της Σμύρνης. Στο κεφάλαιο με τίτλο «Ορισμοί», αναλύονται συνοπτικά οι έννοιες που απαιτούνται για την κατανόηση του φαινομένου της αστικής λαϊκής μουσικής του μεσοπολέμου, η έννοια της ανατολικής τροπικότητας, της τροπικής αρμονίας³ και του ερμηνευτικού διπόλου ala turca – ala franca, δίπολο που εκφράζει την υβριδικότητα του αστικού λαϊκού άποψη μουσικών καταβολών, αλλά και την ιδεολογική φόρτιση που περιέβαλε και ίσως ακόμη περιβάλλει την ερμηνεία του φαινομένου της λαϊκής μουσικής.

Στο επόμενο κεφάλαιο παρουσιάζονται συνοπτικά τα θεωρητικά συστήματα που χρησιμοποιούνται για την ανάλυση των συνθέσεων, το σύστημα των λαϊκών δρόμων, του

² Πολλά τραγούδια εμφανίζονται στη δισκογραφία με εντελώς διαφορετική υφολογική προσέγγιση ιδιαίτερα σε επίπεδο τραγουδιστών. Για παράδειγμα *Η ζωντοχήρα* του Τούντα κυκλοφορεί το 1919 σε ερμηνεία της Μαρίας Σμυρναίας σε λυρικό ύφος, ενώ το 1926 κυκλοφορεί με τον τίτλο η *Μόρτισσα* με ερμηνευτή το Βαγγέλη Σοφρώνιου σε μια σαφώς πιο διαποικιλμένη τραγουδιστικά εκδοχή. Αντίστοιχες αλλαγές μεταξύ επανεκτελέσεων παρατηρούνται και στο οργανολόγιο των συνθέσεων.

³ Εναλλακτικά προτείνω τον όρο ισοκρατηματική εναρμόνιση.

makam και της κλασικής αρμονίας. Στη συνέχεια οι συνθέσεις ταξινομούνται με βάση την τονική θεμελίωσης τους εντός της θεμέλιας κλίμακας⁴, ενώ παρουσιάζεται και μια υβριδική κατηγοριοποίηση, σε λαϊκούς δρόμους και makam. Στην τελευταία υποενότητα αυτού του κεφαλαίου σχολιάζεται το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται στις συνθέσεις.

Ακολουθεί εκτενής ανάλυση 13 συνθέσεων, οι οποίες κρίθηκαν αντιπροσωπευτικές του ποικιλόμορφου και συχνά ετερόκλητου μουσικού δείγματος. Το τελευταίο κεφάλαιο αποτελεί κατάθεση συμπερασμάτων τόσο για την υπό ανάλυση φόρμα, αλλά και για το αστικό λαϊκό του μεσοπολέμου εν γένει.

2. Παρουσίαση των συνθέσεων

2.1 Οι συνθέσεις και οι συνθέτες

Εύρεση υλικού και κατηγοριοποίηση ανά συνθέτη

Ο συνολικός αριθμός των αργών επτάσημων στη δισκογραφία του μεσοπολέμου τον οποίο εντόπισα στο διαδικτυακό ιστότοπο *rebetiko sealabs*⁵ και το youtube είναι 42 συνθέσεις, χωρίς να συμπεριλάβω τις επανεκτελέσεις της κάθε σύνθεσης. Οι συνθέτες που έγραψαν σε αυτήν την κατηγορία σύνθεσης είναι επτά. Το μεγαλύτερο αριθμό συνθέσεων έχει να επιδείξει ο Τούντας με 16, ακολουθεί ο Δραγάτης με 12, ενώ Νταγκλάς, Σκαρβέλης και Σκουλούδης παρέδωσαν από 2 συνθέσεις. Η *κορδελιώτισσα* κυκλοφορεί ως Μικρασιάτικο, ενώ η *Χήρα* και η *Μαυρομάτα* κυκλοφορούν και ως σύνθεσεις του Δραγάτη, αλλά και ως παραδοσιακά. Το ίδιο ισχύει για τη *Σμυρνια* (*Με τρέλαναν τα χάρδια σου*) και το *Μαύρη ζωή μικρούλα μου* που έχουν ήδη κυκλοφορήσει ως παραδοσιακά πριν κυκλοφορήσουν ως συνθέσεις του Παναγιώτη Τούντα. Το *Φονιάς θα γίνω* αποδίδεται στον Παναγιώτη Βαϊνδιρλή και τέλος 4 συνθέσεις άφησε ο Κώστας Κοντόπουλος. Το *Σμυρνωτοπούλα και Πολίτισσα*, τραγούδι πατριωτικού χαρακτήρα που συνδέεται με την είσοδο του ελληνικού στρατού στην Πόλη το 1919, δεν αποδίδεται σε κάποιον συνθέτη. (Μανιάτης, 2006) Τέλος το *Αχ, αυτά τα μαύρα μάτια τρελή μου μαυρομάτα (Η μαυρομάτα)* αποδίδεται στον Κουκουδάκη.

⁴ Οι όροι αυτοί εξηγούνται σε επόμενο κεφάλαιο.

⁵ <https://rebetiko.sealabs.net/> (τελευταία προσπέλαση: 28/05/2020)

Μεγάλη συγγένεια στην αισθητική και την ανάπτυξη της σύνθεσης έχουν να επιδείξουν και οι παρακάτω συνθέσεις. Η Φελάχα και η Πειραιώτισσα του Τούντα σε πολύ αργό τετράσημο ρυθμικό μοτίβο και η Καρδιοκλέφτρα του Δραγάτη σε αργό πεντάσημο. Για την οικονομία της παρούσας έρευνας όπου βασική παράμετρος συνεκτικότητας του υπό μελέτη υλικού κρίθηκε ο ρυθμός, τα τρία αυτά τραγούδια δε θα συμπεριληφθούν στις αναλύσεις, πάρα το μεγάλο τροπικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν.

2.2.Χρονολόγηση, «γενεαλογία» των συνθέσεων και δισκογραφία

Στον πίνακα που ακολουθεί εμφανίζονται τα έτη κυκλοφορίας των ηχογραφήσεων. Πρόκειται για 93 από τις 119 ηχογραφήσεις που βρέθηκαν στον κατάλογο του Μανιάτη (Μανιάτης, 2006) στο youtube ή στο rebetiko.sealabs, για τις οποίες είναι καταγεγραμμένο το έτος κυκλοφορίας. Κάποιες φορές οι πηγές «διαφωνούν» μεταξύ τους για την ακριβή χρονολογία, επομένως τα στοιχεία παρουσιάζονται με κάποια επιφύλαξη. Παρά την ενδεχομένως όχι απόλυτη ισχύ τους, δίνουν μια εικόνα για την περίοδο δισκογράφησης των αργών επτάσημων.



Διάγραμμα 2.2. Έτη κυκλοφορίας των συνθέσεων

Επί της ουσίας το μεγαλύτερο κομμάτι της κυκλοφορίας αυτής της ιδιαίτερης αισθητικής συνθετικής φόρμας συμπίπτει χρονικά με τα πρώτα χρόνια εμφάνισης παραρτημάτων μεγάλων δισκογραφικών εταιριών στην Ελλάδα την περίοδο 1924 – 1930 (Odeon, His Master’s Voice, Columbia, Pathe, Polydor, Parlophone) (Δελέγκος, 2018, σ. 13, Αθανασίου, 2016, σ. 8), όπου οι ηχογραφήσεις πραγματοποιούνται με τη μέθοδο των κινούμενων συνεργείων. Αντιθέτως η εξαφάνισή τους από τη δισκογραφία ταυτίζεται χρονικά με την κατασκευή και λειτουργία του εργοστασίου της Columbia στον Περισσό το 1930 – 1931, παρότι καλλιτεχνικός διευθυντής της διετέλεσε ο Π. Τούντας - ο βασικός συνθέτης του υπό εξέταση ρεπερτορίου - από το 1931 έως το 1941 δισκογραφώντας 167 κομμάτια, δηλαδή το μεγαλύτερο ποσοστό του έργου του (Γκέκας, 2018).

Με βάση τα στοιχεία που προκύπτουν από τη μελέτη της δισκογραφίας, η δισκογράφιση του μεγαλύτερου των αργών επτάσημων συμπίπτει με την «εμπορική ανακάλυψη» των μικρασιατών μουσικών από τις εταιρείες, καθώς στις ηχογραφήσεις που έγιναν στην Ελλάδα πριν το 1922 το ρεπερτόριο αποτελούνταν από κλέφτικα, χορωδιακή μουσική, καντάδες και δημοτικά. Αντιθέτως, το 1930 η συνολική παραγωγή περιέχει ένα 30% «μικρασιάτικης μουσικής» (Pappas, 1999, p. 356). Φαινομενικά πρόκειται για την περίοδο της εμπορικής ανόδου των μικρασιατών μουσικών και της εμπορικότητας του αστικού λαϊκού, η οποία συντελέστηκε σε μεγάλο βαθμό από τη δράση των δισκογραφικών εταιριών.

Η θέση αυτή αμφισβητείται από τον Risto Pekka Pennanen⁶, ο οποίος ισχυρίζεται πως «ο υπολογισμός της δημοτικότητας ενός μουσικού στυλ, βάσει μιας συλλογής σωζόμενων εμπορικών ιστορικών ηχογραφήσεων, δεν είναι καθόλου απλό και εύκολο ζήτημα.» (Pennanen, 2009, σ. 124). Επίσης πολύ πιθανό είναι ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν εκτός Ελλάδας νωρίτερα (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Αμερική κλπ) να είχαν ήδη κυκλοφορήσει στην ενδοχώρα (Pennanen, 2009, σ. 125). Σε αυτήν την κατηγορία⁷ εντάσσονται και οι εννέα ηχογραφήσεις του διαγράμματος που κυκλοφόρησαν πριν το 1924.

⁶ Μάλιστα διερωτάται για το κατά πόσο ο Karl Friedrich Vogel, Γερμανός παραγωγός της Gramophone Company για την Ανατολική Μεσόγειο, και άρα υπεύθυνος για τις ηχογραφήσεις που έγιναν στην Αθήνα το 1922, είχε κάποια επαφή με τους μουσικούς που έπαιζαν «οθωμανοελληνική μουσική». Οι ηχογραφήσεις που έγιναν τότε, πραγματοποιήθηκαν από τραγουδιστές της όπερας και έμπειρες αστικές χορωδίες, που μπορούσαν να ανταποκριθούν σε μια μεγάλη γκάμα ρεπερτορίου, όπως παραδοσιακά τραγούδια, καντάδες της πόλης, όπερα, οπερέτα κλπ, παρά από την πρόσληψη ειδικών σε κάθε είδος, και ενδεχομένως απευθύνονταν στις υψηλές τάξεις της πόλης. (Pennanen, 2009, σ. 125)

⁷ Αναφερόμαστε στα αργά επτάσημα που ηχογραφήθηκαν εκτός Ελλάδος πριν το 1924.

Επίσης είναι γνωστό ότι στην Ελλάδα ήδη από τα τελευταία τέταρτο του 19^{ου} αιώνα λειτουργούσαν τα καφέ αμάν ή καφέ σαντούρ⁸ (Χατζηπανταζής, 1986), με ρεπερτόριο και καλλιτέχνες από όλη την Ανατολική Μεσόγειο⁹, συνεπώς είναι πιθανό και η υπό εξέταση φόρμα να είχε μια παρουσία στον ελλαδικό χώρο.

Αν θέλουμε πάντως να προσδιορίσουμε τη γενεαλογία των αργών επτάσημων, οφείλουμε αρχικά να ξεκινήσουμε από το οργανολόγιο¹⁰. Το οργανολόγιο έχει σαφείς παραπομπές στη «συμρναϊκή σχολή» (Δελέγκος, 2018, σ. 69), με το σαντούρι και το βιολί ως κύριους εκφραστές του συμρναϊκού ύφους (Ατζακάς, 2012)¹¹, αλλά και του υπό εξέταση ρεπερτορίου.

Η πρώτη χρονικά ηχογράφιση είναι το *Με τρέλαναν τα μάτια σου* το 1910 με το Συμρναίο τραγουδιστή Γιώργο Βιδάλη και συνοδεία της Αθηναϊκής Εστουδιαντίνας και μια ορχήστρα αποτελούμενη από μαντολίνα και κιθάρα, χωρίς να είναι γνωστά τα στοιχεία του συνθέτη. Το 1919 κυκλοφορεί η πρώτη δισκογραφική δουλειά του Παναγιώτη Τούντα με τίτλο *η ζωντοχήρα*, με τη Μαρία Συμρναίου στο τραγούδι, συνοδεία βιολιού και σαντουριού. Το ίδιο έτος κυκλοφορεί *η Χήρα* σε ερμηνεία της Μαρίκας Παπαγκίκας και ορχήστρα με βιολί, τσέλο και τσίμπαλο. Το κομμάτι κυκλοφορεί χωρίς να δίνονται στοιχεία για το συνθέτη του, ενώ αργότερα κυκλοφορεί ως σύνθεση του Γιάννη Δραγάτη. Το 1920 επανακυκλοφορεί το *Με τρέλαναν τα μάτια σου* σε ερμηνεία της Μαρίκας Παπαγκίκα, εκ νέου χωρίς συνθέτη. Το ίδιο έτος ηχογραφείται το *Μαύρη ζωή μικρούλα μου* από τον ουτίστα και τραγουδιστή Αχιλλέα Πούλο¹² χωρίς να αποδίδεται σε κάποιο συνθέτη - ενώ αργότερα θα κυκλοφορήσει ως σύνθεση του Τούντα - με ορχήστρα αποτελούμενη από βιολί, ούτι, κανονάκι και σαντούρι.

⁸ Η ζυγιά σαντούρι και βιολί φαίνεται από τα ιστορικά στοιχεία ως το βασικό οργανολόγιο επιτέλεσης στα καφέ αμάν (Κοκκώνης, 2017, σ. 108). Ταυτόχρονα είναι και ο βασικός κορμός οργάνων και στο υπό εξέταση ρεπερτόριο, γεγονός πως μας ωθεί στην υπόθεση πως το ρεπερτόριο αυτό πιθανό να παιζόταν στα καφέ αμάν ή σε αντίστοιχο χώρο επιτέλεσης.

⁹ Αντίστοιχοι χώροι επιτέλεσης δημιουργήθηκαν σε όλη την οθωμανική επικράτεια (Pennanen, 2009, σσ. 126-127).

¹⁰ Ακολουθεί ειδικό υποκεφάλαιο όπου υπάρχει η καταγραφή των οργάνων.

¹¹ Κατά τον Ατζακά, «η επικοινωνιακή υπεροχή του συμρναϊκού ιδιώματος οδήγησε στη σύσταση της λαϊκής κομπανίας, που είχε τις ρίζες της στην συμρναϊκή εστουδιαντίνα. Η κομπανία είχε μεγάλη γκάμα οργάνων, όπως η κιθάρα, το λαούτο, το ούτι, τα μαντολίνα, η αρμόνικα και το τσίμπαλο, όμως στην κορυφή της ιεραρχίας παρέμεναν το βιολί και το σαντούρι» (Ατζακάς, 2012, σ. 65).

¹² Για τη ζωή και το έργο του (Ατζακάς, 2012).

Παρουσιάζει ενδιαφέρον η εκτέλεση τραγουδιού αυτού του ύφους από τον Πούλο, του οποίου η δισκογραφία βασίζεται κυρίως στο *ala turca* ύφος¹³.

Η παρουσία ηχογραφήσεων στην Αμερική ήδη πριν από το 1922 και τη Μικρασιατική καταστροφή είναι μια ένδειξη ότι τέτοιου είδους ρεπερτόριο υπήρχε ήδη πριν τη μαζική του εμφάνιση στη δισκογραφία από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, και μάλιστα είχε διαδοθεί στους κύκλους των Ελλήνων μουσικών που είχαν μεταναστεύσει στην Αμερική. Επίσης το γεγονός ότι κατά αυτήν την πρώτη περίοδο κάποιες συνθέσεις κυκλοφορούν «ορφανές» ενώ αργότερα κυκλοφορούν ως συνθέσεις του Τούντα ή του Δραγάτη, καταδεικνύει ότι ενδεχομένως αυτές οι συνθέσεις προϋπήρχαν και αργότερα «υιοθετήθηκαν» από τους συνθέτες,¹⁴ χωρίς να αποκλείεται και το αντίθετο, δηλαδή οι συνθέτες να είχαν ήδη γράψει κάποια τραγούδια αρκετά πριν την ηχογράφησή τους, η οποία κατέστη δυνατή με την εμφάνιση των δισκογραφικών στον ελλαδικό χώρο. Σε συνδυασμό πάντως με την συμπτωμένη σε λίγα έτη δισκογράφιση τόσων πολλών, αλλά και σύνθετων συνθέσεων, καταλήγουμε στην υπόθεση πως ένα κομμάτι του υλικού, ενδεχομένως και μεγάλο, προϋπήρχε.

Όσον αφορά τη μορφολογία των συνθέσεων, ξεκάθαρη παραπομπή στο μουσικό κόσμο της Σμύρνης, είναι η κατάληξη πολλών συνθέσεων με *χόρα*, στα πρότυπα των *αλα γκρέκα*¹⁵ μανέδων (Κοκκώνης, 2017, σ. 152).

Όλα τα παραπάνω σε συνδυασμό με την καταγωγή από τη Σμύρνη των δύο βασικότερων συνθετών αυτής της φόρμας, Τούντα και Δραγάτη, μας οδηγούν στην υπόθεση πως τα αργά επτάσημα αποτέλεσαν συνθετική φόρμα με παρουσία στη μουσική ζωή της Σμύρνης πριν τη μικρασιατική καταστροφή. Αυτό βέβαια δεν αποκλείει την παρουσία τους στα υπόλοιπα αστικά κέντρα της οθωμανικής αυτοκρατορίας¹⁶. Επίσης πιθανό τα αργά επτάσημα να

¹³ Έχει πάντως ερμηνεύσει και τραγούδια της «σμουρναϊκής σχολής» όπως ο Τζιβαέρι μανές ή ο Σμουρναϊκός ραστ μανές (Ατζακάς, 2012, σ. 65).

¹⁴ Αυτή ήταν μια γνώριμη πρακτική εκείνη την εποχή, καθώς τότε πρωτοεμφανίστηκαν τα πνευματικά δικαιώματα και οι συνθέτες άρχισαν να κατοχυρώνουν τραγούδια και σκοπούς στο όνομά τους.

¹⁵ Ο συγκεκριμένος όρος εισάγεται για να διαχωρίσει τους αμανέδες που έχουν αρμονική συνοδεία από τους «αλά τούρκα» μανέδες, οι οποίοι εκτελούνταν είτε χωρίς ρυθμική συνοδεία, είτε με ρυθμική συνοδεία σε μορφή ισοκράτη. Οι «αλα γκρέκα» μανέδες φαίνεται να έχουν ως χώρο αναφοράς τη Σμύρνη. Μαρτυρία για αυτή τη διάκριση αποτελούν και τα λόγια του Στέλλιου Περπινιάδη σε μια συνέντευξη του το 1970 (Κοκκώνης, 2017, σ. 122).

¹⁶ Δεν είναι τυχαίο ίσως πως ο πολίτης συνθέτης Κώστας Σκαρβέλης κάνει την εμφάνιση του στη δισκογραφία με ένα κομμάτι αυτού του είδους, τη Μαρουσιώτισσα. Εν γένει όμως η αισθητική που διαπνέεται περισσότερο από στοιχεία δυτικής μουσικής και χρήση ισοσυγκερασμένων οργάνων συνδέεται περισσότερο με τη Σμύρνη, σε αντίθεση με την πιο «αλα τούρκα» προσέγγιση. Οι δύο αυτές τάσεις αποτυπώνονται και στη δισκογραφία,

αποτελέσαν και κομμάτι του ρεπερτορίου της εστουδιαντίνας, καθώς υπάρχουν εκτελέσεις παιγμένες από εστουδιαντίνες, αλλά και κάποιοι εκ των συνθετών ήταν μέλη τους¹⁷.

3.Ορισμοί

Στο παρόν κεφάλαιο θα δοθεί η περιγραφή των βασικών εννοιών οι οποίες χρειάζονται για την κατανόηση του φαινομένου της αστικής λαϊκής μουσικής του μεσοπολέμου. Ύστερα θα παρουσιαστούν συνοπτικά τα θεωρητικά εργαλεία ανάλυσης του ρεπερτορίου, καθώς και η χρησιμότητά – συμβατότητά τους με το υπό εξέταση υλικό.

3.1 Η έννοια της ανατολικής τροπικότητας

Σημαντικό εργαλείο κατανόησης του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου αποτελεί η έννοια της *ανατολικής τροπικότητας*, χωρίς αυτό να προϋποθέτει την πλήρη υπαγωγή του στους «κανόνες» της. Κύρια χαρακτηριστικά των μουσικών παραδόσεων της ανατολής είναι ο *μονοφωνικός, φωνοκεντρικός και προφορικός* χαρακτήρας τους (Ανδρίκος, 2018, σ. 45). Αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά είναι που οδήγησαν στην ανάπτυξη μιας μεγάλης γκάμας μελωδικού και εκφραστικού πλούτου, αναπτύσσοντας το φαινόμενο του *Ανατολικού πολυτροπισμού* (Σκούλιος 2017). Βασικό συστατικό για την κατανόηση της ανατολικής τροπικότητας είναι αρχικά η αποδέσμευσή του μουσικού τρόπου από τη στατική κλιμακοκεντρική θεώρηση. Η σύγχρονη εθνομουσικολογία μελετώντας τις ανατολικές παραδόσεις ορίζει την ανατολική τροπικότητα ως: «ένα συνεχές (continuum) ανάμεσα στην

με εκπροσώπους της σμυρναϊκής σχολής (Τούντας, Δραγάτσης, Περιστερης) και της πολιτικής (Ασίκης, Λεονταρίδης, Τομπούλης), όμως είναι ποικίλες οι περιπτώσεις όπου οι συνθέτες και οι εκτελεστές εναλλάσσονται μεταξύ των δύο πόλων (Δελέγκος, 2018, σσ. 69-70).

¹⁷ Στη βιογραφία του Κουνάδη για το Σπύρο Περιστερή (Κουνάδης, 1997) υπάρχει η πληροφορία ότι ο Παναγιώτης Βαινδιφλής ήταν μέλος της ιστορικής Εστουδιαντίνας τα πολιτικά, όπως επίσης και ο Παναγιώτης Τούντας (Γκέκας, 2018).

έννοια του συγκεκριμένου μελωδικού σκοπού και του αφηρημένου τύπου κλίμακας»¹⁸ (Σκούλιος, 2010, σ. 115).

Σε ένα επόμενο επίπεδο σημαντική κρίνεται η ανάκληση υπομονάδων μικρότερων της κλίμακας. Τετράχορδα, πεντάχορδα, ακόμα και τρίχορδα, μπορούν να αποτελέσουν μικρότερα δομικά συστατικά ενός μουσικού τρόπου, ικανά να περιγράψουν σε πιο μικροσκοπικό επίπεδο την κίνηση της μελωδίας. Μια πιο προσεκτική ματιά στην ιδιαίτερη κινησιολογία του κάθε τρόπου θα δείξει ότι μέσα στην ιδιαιτερότητα της εκφοράς του, η τετραχορδική – πενταχορδική ανάλυση δεν είναι αρκετή ώστε να περιγράψει επαρκώς τη μελωδική συμπεριφορά. Επόμενο βήμα για τη χαρτογράφηση της μελωδικής ανάπτυξης είναι η *ιεράρχηση των βαθμίδων* (Ανδρικός, 2018, σ. 50, Σκούλιος, 2017). Πιο συγκεκριμένα η «απόχρωση» του κάθε τρόπου οφείλεται εν πολλοίς στις βαθμίδες οι οποίες *δεσπόζουν*, είτε θεμελιώνοντας υπομονάδες, είτε ως «κέντρα ανάπαυσης» της μελωδίας: «η κίνηση της μελωδίας αποκτά κόμβους, κέντρα βάρους, άξονες περιστροφής και δορυφόρους, στοιχεία τα οποία πολώνουν την κίνηση πάνω στην εκάστοτε ενδεικτική κλίμακα» (Σκούλιος, 2010, σ. 119).

Ένα από τα βασικότερα εργαλεία κατανόησης της ανατολικής τροπικότητας είναι η έννοια της θεμέλιας κλίμακας, ως ένας χώρος παραγωγής των τροπικών φαινομένων. Εντός αυτού του χώρου σημαντικό ρόλο παίζει η *βάση θεμελίωσης* (Ανδρικός, 2018, σ. 50) του εκάστοτε τροπικού φαινομένου. Κάθε φθόγγος (*perde*) (Aÿντεμίρ, 2012, σ. 17) της θεμέλιας κλίμακας έχει ξεχωριστό χαρακτήρα, ως βάση θεμελίωσης μελωδικών φαινομένων, αλλά και λόγω της ιδιαίτερης συμπεριφοράς της εντός των φαινομένων. Πιο συγκεκριμένα σε ό,τι αφορά την οθωμανοτουρκική μουσική παράδοση ως θεμέλια κλίμακα θεωρείται η *δισ οκταβική ανάπτυξη του μαλακού διατονικού γένους* (Βούλγαρης & Βανταράκης, Βασίλης, 2006, σ. 19).

Στην πολυδιαστηματική φύση της μουσικής αυτής, κρίσιμη θεωρείται η κατηγοριοποίηση των διαφορετικών τρόπων διάταξης και διαδοχής των διαστημάτων, κάτι που επιτυγχάνεται μέσω της *θεωρίας των γενών*. Επιγραμματικά αναφέρουμε τα μαλακά και σκληρά διατονικά και χρωματικά γένη και το εναρμόνιο (Ανδρικός, 2018, σ. 48).

¹⁸ Πρόκειται για θέση του Harold Powers, η οποία παρατίθεται από το Σκούλιο και αποδομείται στην πορεία του άρθρου.

Τέλος σημαντικό στοιχείο στην κατανόηση του φαινομένου της ανατολικής τροπικότητας αποτελεί η χρονική διάσταση και η διαδοχή (seyir στα makam) της εκδήλωσης των φαινομένων, καθώς και οι στερεοτυπικές μουσικές φράσεις.

Σαφώς και όλα τα παραπάνω δεν απαντώνται με τον ίδιο τρόπο στο υβριδικό είδος της αστικής λαϊκής μουσικής του μεσοπολέμου. Η υιοθέτηση ala franca (Κοκκώνης, 2017, σ. 106) αισθητικών επιτέλεσης σε σημαντικό μέρος του ρεπερτορίου θέτει υπό αμφισβήτηση δομικά χαρακτηριστικά των ανατολικών παραδόσεων, όπως η πολυδιαστηματικότητα. Ταυτόχρονα η παρουσία της εναρμόνισης ως «άλλου πόλου» εντός της συνθετικής και επιτελεστικής διαδικασίας διεμβολίζει τα τροπικά φαινόμενα, επαναδιαμορφώνοντάς τα. Ακριβώς εκεί όμως έγγυται η σημασία της αντίληψης των τροπικών φαινομένων στο σύνολό τους, πέρα από τα στενά κλιμακικά πλαίσια, ανάλυση η οποία θα δώσει τη δυνατότητα διαυγέστερης κατανόησης, ακόμα και σε εκείνα τα σημεία όπου η συνδιαμόρφωση των δύο φαινομενικά ασύμβατων κόσμων, της ανατολικής τροπικότητας και της δυτικής αρμονίας, παράγει έναν νέο τροπισμό¹⁹.

3.2. Τροπική Αρμονία ²⁰

Αν η ανατολική τροπικότητα αποτελεί τον ένα πόλο του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου, τότε η παρουσία της αρμονικής λογικής αποτελεί τον άλλο. Είναι κρίσιμο σε αυτό το σημείο να επισημανθεί ότι σε ένα μεγάλο εύρος του ρεπερτορίου η αρμονική πράξη διαφέρει από αυτήν που υπάγεται στους κανόνες της τονικής αρμονίας. Έτσι στον αντίποδα της τονικής αρμονίας μπορούμε να μιλήσουμε για τροπική αρμονία (Pennanen, 1997, Manuel, 1989) ή ισοκρατηματική λογική εναρμόνισης. Επί της ουσίας η διαφοροποίηση των δύο τρόπων διαχείρισης του ζητήματος της (εν)αρμόνισης αφορά τη συμμετοχή τους στη συνθετική ιδέα. Στη μεν τονική αρμονία ο αρμονικός κύκλος αποτελεί ίσως την κρίσιμότερη παράμετρο ή

¹⁹ Ακόμα και στην περίπτωση της αρμονικής συνοδείας με ισοκράτη (Αθανασίου, 2016) με χρήση μόνο της 1^{ης} και 5^{ης} βαθμίδας μιας συγχορδίας, η παρουσία της 5^{ης} βαθμίδας ενδεχομένως προκαλεί μια πόλωση της μελωδίας προς την ομώνυμη βαθμίδα, πόλωση που εντός του υφιστάμενου αρμονικού περιβάλλοντος μπορεί να συμβεί και προς την 3^η βαθμίδα, η οποία υπονοείται από τη συνοδεία ακόμη κι αν δεν παίζεται. Σε κάθε περίπτωση η 4^η βαθμίδα, δεσπόζουσα σε πολλές τροπικές οντότητες, εξασθενεί καθώς «συγκρούεται» με την 5^η βαθμίδα. Αυτό βέβαια ισχύει στην περίπτωση που η αρμονική συνθήκη «εισβάλλει» έστω και ασυναίσθητα στη συνθετική διαδικασία και δε λειτουργεί απλώς επικουρικά.

²⁰ Μετάφραση του όρου Modal Harmony (Manuel, 1989).

την πρωταρχική ιδέα της σύνθεσης ή έχει τουλάχιστον ισάξια συμμετοχή με την κύρια μελωδία (Manuel, 1989). Αντιθέτως σε συνθέσεις με έντονα τροπικό χαρακτήρα, η εναρμόνιση επί της ουσίας επιτελεί έναν ισοκρατηματικό ρόλο –καθώς η μελωδία συνιστά την κύρια ιδέα της σύνθεσης– ενισχύοντας και ορίζοντας τα τονικά κέντρα παραγωγής των τροπικών φαινομένων.

Κρίσιμη σημασία στο διαχωρισμό και τη διάκριση μεταξύ των δύο φαινομένων κατέχει η «συχνότητα των μεταβάσεων από τη μια συγχορδία στην άλλη (αρμονικός χρόνος)» (Ανδρικός, 2018, σ. 40). Επίσης η αρμονική σκέψη φαίνεται να κυριαρχεί στη συνθετική διαδικασία όταν η μελωδία έχει *μοτιβικό χαρακτήρα*, εμφανίζει δηλαδή κάποιο μελωδικό μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται σε διάφορα τονικά ύψη επιφέροντας αρμονικές αλλαγές²¹. Επίσης, διάκριση τροπικής μελωδίας²² με μελωδία που εξυπηρετεί την αρμονική σκέψη, είναι ότι η πρώτη έχει βηματική κίνηση με έντονη επεξεργασία των βαθμίδων, ενώ η δεύτερη κινείται με άλματα ή αρπές²³.

3.3. Το δίπολο αλά Τούρκα – αλά Φράγκα

Μεταξύ Ανατολής και Δύσης

Το δίπολο αλά Τούρκα – αλά Φράγκα αποτέλεσε ένα δυαδικό μοντέλο ερμηνείας και ταξινόμησης του φαινομένου της αστικής λαϊκής μουσικής. Η εμφάνισή του στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως και τη δεκαετία του 1930 (Κοκκώνης, 2017) αντικατοπτρίζει την ένταση του ταυτοτικού ζητήματος στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Πιο συγκεκριμένα το αφήγημα της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαία Ελλάδα έως το Βυζάντιο και το νέο ελληνικό κράτος (Herzfeld, 2002), η αποτίναξη του Οθωμανικού παρελθόντος και ο εξευρωπαϊσμός – εκσυγχρονισμός ως ζητούμενο, αποτέλεσαν το ιστορικοπολιτικό πλαίσιο πάνω στο οποίο στηρίχτηκε η ηγεμονική και εκ των άνωθεν κριτική της διανόησης (μουσικής και όχι μόνο) στο αστικό λαϊκό τραγούδι (Βλησίδης, 2004). Όψεις αυτής της κριτικής που στοχοποιούσαν είτε τις ανατολικότροπες είτε τις δυτικότροπες εκδηλώσεις του αστικού

²¹ Ενδεικτικό παράδειγμα η εισαγωγή της Μαρουσιώτισσας του Κώστα Σκαρβέλη: (Τελευταία προσπέλαση: 31/05/2020) <https://www.youtube.com/watch?v=jieOog2dlks>

²² Τροπική μελωδία για τα δεδομένα της τροπικότητας που παρατηρείται στην ανατολική μεσόγειο.

²³ Από προσωπική κουβέντα με τον κ. Κοκκώνη.

λαϊκού, είχαν ως σημείο αφετηρίας το ζητούμενο της κάθαρσης της μουσικής από τα αλλότρια στοιχεία.

Η αποτύπωση του διπόλου στην ερμηνεία του ρεπερτορίου ταυτοποιεί το *ala turca* με τη χρήση του συστήματος του *makam* και το *ala franca* με τον ισοσυγκερασμό και την παρουσία εναρμόνισης, ιδιαίτερα με τη χρήση συγχορδιών (Pennanen, 1997, Κοκκώνης, 2017). Η θεώρηση αυτή απαιτεί αρχικά μια σύλληψη του *makam* και της αρμονίας - ταυτισμένης με τη δυτική αρμονία, ως παγιωμένων αρχετυπικών χώρων παραγωγής μουσικών φαινομένων, παραγνωρίζοντας την ιστορικότητα της μουσικής πράξης στα μουσικά είδη στα οποία οι δύο κόσμοι, του *makam* και της δυτικής αρμονίας, αναφέρονται²⁴. Επιπλέον με αυτόν τον τρόπο αγνοούνται οι συνέπειες αυτής ακριβώς της σύγκρασης, η οποία μετασχηματίζει τα ίδια τα δομικά συστατικά της²⁵. Ωστόσο και η τοποθέτηση του φαινομένου της αστικής λαϊκής μουσικής σε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο *εκδυτικοποίησης και εκμοντερνισμού*²⁶ (Δελέγκος, 2018, Pennanen, 1997, Ατζακάς, 2012) της μουσικής θέτει σε ρόλο πρωτογενούς (και πρωτόγονου) φαινομένου την ανατολική τροπικότητα και δίνει μια επίκτητη διάσταση στο ζήτημα της εναρμόνισης, αγνοώντας τη συμμετοχή της αρμονικής σκέψης στη δημιουργία ενός νέου τροπικού περιβάλλοντος. Ταυτόχρονα η θέαση της ανατολικής μουσικής υπό το πρίσμα του *οριενταλισμού* (Γαζή, 1999) αντιλαμβάνεται το *makam* ως τη γλώσσα μιας πρωτόγονης και στατικής μουσικής, μεταφέροντας στη μουσική ανάλυση τα στερεότυπα για τις κοινωνίες της Ανατολής²⁷. Βέβαια μπορούμε να πούμε πως υπάρχει και η αντίθετη πλευρά του νομίσματος του οριενταλισμού, η εξιδανίκευση του ανατολικού πολιτισμού και η αντίστροφη των όρων της πολιτιστικής υπεροχής, από το εξελιγμένο στο άφθαρτο, από τη γραμμική πρόοδο στην άχρονη κυκλικότητα, από τη Δύση στην Ανατολή.

Σπέρματα των παραπάνω αφηγήσεων υπεισέρχονται και προκαταλαμβάνουν την παρατήρηση του μουσικού φαινομένου, στρεβλώνοντας την ερμηνεία του. Πιο συγκεκριμένα, θέση του γράφοντος είναι πως αντιλήψεις όπως:

²⁴ Είναι για παράδειγμα προφανής η επιρροή της λόγιας Οθωμανικής μουσικής από την ευρωπαϊκή στις συνθέσεις των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

²⁵ Εύλογα τίθεται το ερώτημα του κατά πόσο «οι νοοτροπίες εναρμόνισης της λαϊκής μουσικής ακολουθούν όντως τις αρχές εναρμόνισης της τονικής αρμονίας» (Κοκκώνης, 2017).

²⁶ “Modernization may be described as the incidental movement of a system or its components in the direction of Western music and musical life, without however, requiring major changes in those aspects of the non-Western tradition that are central and essential. Westernization is the substitution of central features of Western music for their non-Western analogues, often with the sacrifice of essential facets of the tradition” (Netll, 1985).

²⁷ Χαρακτηριστικό το κείμενο του Ζαχαρία Παπαντωνίου για τον αμανέ (Βλησίδης, 2006).

α) Η γραμμική πρόοδος της λαϊκής μουσικής από το απλό στο σύνθετο, εκπεφρασμένη κυρίως στην αρμονική της διάσταση²⁸.

β) Η απόλυτη αναγωγή του συντακτικού της μελωδίας στη γλώσσα του makam²⁹ αποτελούν όψεις και εκφράσεις των προαναφερθέντων ιδεολογικών σχημάτων, του εκμοντερνισμού και του οριενταλισμού, στην ερμηνεία των μουσικών φαινομένων και χρήζουν διερεύνησης³⁰.

Τη λύση σε αυτά τα μεθοδολογικά αδιέξοδα δίνει η υιοθέτηση μιας προσέγγισης που λαμβάνει υπόψιν της όλες τις επιρροές του μουσικού υλικού καθώς και ένα επιμελές «σκύψιμο» πάνω από το μουσικό υλικό με τη συνδυαστική χρήση των διαθέσιμων θεωρητικών εργαλείων, με σεβασμό στην πρωτοτυπία του και σε αυτά που έχει να μας πει.

4. Μεθοδολογία της ανάλυσης

4.1. Τα θεωρητικά συστήματα

Σε αντίθεση με αμιγώς λόγιες - στο μέτρο του πραγματικού - μουσικές παραδόσεις, οι οποίες έχουν μια κεντρική αναφορά σε κάποιο είδος θεωρίας της μουσικής³¹, είτε στο πεδίο της μουσικολογικής προσέγγισής τους, είτε ακόμα και στο πεδίο της σύνθεσης (παρότι η διαλεκτική σχέση θεωρίας και μουσικής πράξης αναιρεί την a priori κηδεμονία της μουσικής πράξης από κάποιο θεωρητικό μουσικό σύστημα), η μελέτη της αστικής (και μη) λαϊκής μουσικής του Μεσοπολέμου οφείλει να προσδιορίσει ή και να επινοήσει τα θεωρητικά εργαλεία (Ανδρικός, 2018) που πρόκειται να χρησιμοποιήσει προκειμένου να κατανοήσει και να περιγράψει καλύτερα ένα μουσικό φαινόμενο με έντονη την προφορική διάσταση (Σκούλιος, 2006) και ετερόκλητες, συχνά αντικρουόμενες μουσικές αναφορές.

Η μουσικολογική ανάλυση του υπό εξέταση ρεπερτόριου θα λάβει υπόψιν της τα μεθοδολογικά εργαλεία όπως αυτά απαντώνται στα θεωρητικά συστήματα:

²⁸ Είναι διαδεδομένη η άποψη ότι η αρμονική συνοδεία της κιθάρας, η οποία επιτελεί συχνότερα τον αρμονικό ρόλο, εξελίσσεται μέσα στα χρόνια με κατεύθυνση από το απλό στο συνθετότερο.

²⁹ Όπως παρατηρείται στο σύγγραμμα (Βούλγαρης & Βανταράκης, Βασίλης, 2006).

³⁰ Ως σχήματα ερμηνείας ενδεχομένως να επηρεάζουν την παρατήρηση.

³¹ Στη λόγια Οθωμανική Μουσική οι συνθέσεις γράφονται και τιτλοφορούνται σε συγκεκριμένο makam.

- i) Των λαϊκών δρόμων³²
- ii) Της κλασικής Αρμονίας
- iii) Των Makam³³

4.1.1 Οι λαϊκοί δρόμοι

Το σύστημα των λαϊκών δρόμων προέκυψε από την ανάγκη ανάλυσης και κατανόησης του λαϊκού ρεπερτορίου του ελλαδικού χώρου, αλλά κυρίως λειτούργησε ως προφορικός κώδικας επικοινωνίας μεταξύ των πρακτικών μουσικών. Το σύστημα των λαϊκών δρόμων είναι κατά βάση κλιμακοκεντρικό: «Οι λαϊκοί δρόμοι γίνονται σχολαστικά κατανοητοί σε σχέση με την κλιμακική τους εκδοχή – η οποία ταυτίζεται με εκείνη της οκτάβας - , ενώ παράλληλα τίθενται σε δεύτερη μοίρα, ή και παραθεωρούνται, τουλάχιστον εξίσου σημαντικά γνωρίσματα, όπως π.χ., εκείνα της τονικής θεμελίωσης – παραγωγής, της τροπικής συμπεροφοράς, της επιμέρους φρασεολογίας, της μελωδικής ανάπτυξης, του ιδιοματικού μελωδικού χαρακτήρα κ.α.» (Ανδρίκος, 2018, σ. 11)

Οι λαϊκοί δρόμοι μπορούν να εκληφθούν ως κλίμακες με σταθερούς φθόγγους και αντίστοιχες βαθμίδες συγχορδιών, όπως αυτές προκύπτουν από την κλιμακική δομή. Παρά τις αδυναμίες που έχει αυτό το θεωρητικό σύστημα, εν τούτοις διακατέχεται από την αμεσότητα και την πρακτικότητα ενός προφορικού κώδικα και χρησιμεύει ως μια πρώτη γενική κατηγοριοποίηση των μελωδικών φαινομένων της λαϊκής μουσικής. Επίσης η συναγωγή των κύριων πρακτικών εναρμόνισης και η αναγωγή τους σε θεμελιώδες συστατικό των δρόμων μέσω της συγχορδιοποίησης των βαθμίδων, δίνει μείζονα χαρακτήρα στην αρμονική διάσταση της λαϊκής μουσικής, η οποία είναι παρούσα σε μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου.

Όμως η στατική σύλληψη των τροπικών φαινομένων στο κλιμακικό πλαίσιο καθιστά τη θεωρία των λαϊκών δρόμων ανεπαρκή στο να περιγράψει τις αλλοιώσεις και τις μετατροπές στους φθόγγους και τις υπομονάδες (4χορδα – 5χορδα) των μουσικών τρόπων, οι οποίες εκτός από συχνό φαινόμενο, αποτελούν δομικό συστατικό των τροπικών οντοτήτων, όπως η ίδια η

³² Για το σύστημα των λαϊκών δρόμων και τις έννοιες που θα χρησιμοποιηθούν (Ανδρίκος, 2018).

³³ Για το σύστημα των makam και τις έννοιες που θα χρησιμοποιηθούν (Αϊντεμίρ, 2012).

μελέτη του ρεπερτορίου μας επισημαίνει. Ταυτόχρονα αδυνατεί να περιγράψει ικανοποιητικά την αρμονική συμπεριφορά του κάθε δρόμου, η οποία σε μεγάλο βαθμό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί *ισοκρατηματική*, άμεσα εξαρτώμενη από τις *βαθμίδες τονικής θεμελίωσης*. Δεν είναι λίγες οι φορές που, όπως φαίνεται από το εξεταζόμενο ρεπερτόριο, οι συγχορδίες που σχηματίζονται είτε ως μπλοκ ακκόρντων (Αθανασίου, 2016), είτε ως αρπές, είτε ως ρυθμικός ισοκράτης με χρήση λιγότερων βαθμίδων (πχ 1^η, 5^η) δεν προκύπτουν από τις βαθμίδες που δίνουν το βασικό οπλισμό του δρόμου. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εμφάνιση του Enic στην 6^η ενός Hicaz εν είδη μελωδικής μετατροπίας και η εναρμόνιση του τροπικού αυτού φαινομένου με μια 4^η ματζόρε συγχορδία, η οποία δεν προκύπτει από το βασικό οπλισμό του λαϊκού δρόμου Hicaz (Ανδρικός, 2018, σ. 125).

4.1.2. Η κλασική Αρμονία

«Η θεωρία της αρμονίας αποτελεί μια αφαίρεση σε σχέση με το μουσικό έργο. Ασχολείται μόνο με την αρμονική διάσταση. Για το λόγο αυτό υπάρχουν διαφορετικές θεωρίες (θεωρία των βαθμίδων, θεωρία των λειτουργιών κ.λπ.)» (Michels, 1994).

Η ανάλυση ενός μουσικού έργου με βάση τους κανόνες της Αρμονικής σκέψης, οι οποίοι μεταβάλλονται ανάλογα με την ιστορική περίοδο και το μουσικό είδος, έχει σαν βάση τις έννοιες *της πτώσης, της κατάληξης και της μετατροπίας* (Michels, 1994). Πιο συγκεκριμένα, κάθε βαθμίδα της υπό εξέτασης κλίμακας θεμελιώνει μια τρίφωνη συγχορδία. Η συγχορδία της βάσης ονομάζεται τονική (T) συγχορδία, η συγχορδία της 5^{ης} δεσπόζουσα (Δ) και η συγχορδία της 4^{ης} υποδεσπόζουσα (Υ). Αυτές οι 3 κύριες συγχορδίες όταν παραταχθούν κατά σειρά T-Υ-Δ-T, μας δίνουν μια τέλεια πτώση. Σε ένα επόμενο επίπεδο κάποια ή κάποιες από αυτές τις συγχορδίες μπορεί να υποκατασταθεί από μια σχετική της, δημιουργώντας εναλλακτικές δυνατότητες πτώσης: T-σΔ-Δ-T (Τονική – σχετική δεσπόζουσα – δεσπόζουσα – τονική), που μεταφράζεται ως I-VI-V-I, όπου (I,VI,V,I οι αντίστοιχες βαθμίδες – συγχορδίες μιας ελάσσονας κλίμακας).

Μετατροπία ονομάζεται η αλλαγή τονικότητας. Κατά την κλασική εποχή (18^ο αι) συνήθως οι μετατροπίες οδηγούν στην υποδεσπόζουσα (σΔ), τη δεσπόζουσα (Δ), τη σχετική της τονικής (σT), της δεσπόζουσας (σΔ) ή της υποδεσπόζουσας (σΥ). Για να λάβει χώρο μια

μετατροπία, τις περισσότερες φορές, κάποια (ή κάποιες) από τις υπάρχουσες συγχορδίες αλλάζει λειτουργία. Ένας χαρακτηριστικός τρόπος μετατροπίας, ο οποίος απαντάται στο υπό εξέταση ρεπερτόριο, είναι η αλλαγή λειτουργίας της T μιας ελάσσονας σε Δ (από Im σε I) και η λύση της στην Y (IVm) η οποία λειτουργεί πλέον ως νέα τονική.

Η λογική της μετατροπίας, όπως αυτή εκφράζεται στη δυτική μουσική, απέχει πολλές φορές από τη λογική της μετατροπίας όπως αυτή εμφανίζεται στην τροπική μουσική³⁴. Κάποιες φορές όμως στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο της εποχής, αλλά και στις συνθέσεις που θα αναλυθούν στην πορεία, οι μετατροπίες και η λειτουργία των συγχορδιών μπορούν να εξηγηθούν με το σκεπτικό της κλασικής αρμονίας, κι αυτό είναι φυσικό επακόλουθο της επιρροής των αστικών μουσικών από δυτικότροπα είδη μουσικής, όπως οι οπερέτες ή το ελαφρό τραγούδι.

4.1.3 Το σύστημα των Μακάμ

Στο οθωμανοτουρκικό σύστημα των μακάμ βασική είναι η ιδέα μιας γενικής κλίμακας που εμπεριέχει όλες τις βαθμίδες (perde) που χρησιμοποιούνται στη μουσική πράξη. Από αυτές όσες ανήκουν στη δις διαπασών μαλακή διατονική κλίμακα συνιστούν τη *θεμέλια κλίμακα*, ενώ οι υπόλοιπες: «Από αυτό το σύνολο, εκείνες που συνθέτουν μια δις διαπασών μαλακή διατονική κλίμακα απαρτίζουν τη λεγόμενη «θεμέλια», ενώ οι υπόλοιπες, θεωρούμενες ως αλλοιώσεις τους (αντίστοιχες με τις φθορές της βυζαντινής), συμπληρώνουν τη γενική κλίμακα.» (Σκούλιος, 2010, σ. 119).

Οι θέσεις των περντέδων στο πεντάγραμμο είναι σε σταθερό σημείο (πχ ο περντές Rast γράφεται πάντα στο Σολ), αποδεσμευμένοι από το απόλυτο τονικό ύψος του μουσικού φθόγγου που τους αναπαριστά, ώστε τελικά η ανάγνωση του πενταγράμμου να αποτελεί στην πραγματικότητα έναν οδηγό για την κίνηση της μελωδίας εντός της γενικής κλίμακας: «Έτσι οι σχετικές βάσεις των Makam είναι σταθερές πάνω στη θεμέλια και τη γενική κλίμακα συνθέτοντας ένα πλέγμα τρόπων άρρηκτα δεμένων μεταξύ τους μέσω ενός συστήματος

³⁴ Βλέπε το κεφάλαιο για την Τροπική Αρμονία.

περντέδων (βαθμίδων) με καθορισμένες και περίπλοκες αλληλεξαρτήσεις» (Σκούλιος, 2010, σ. 119).

Παράλληλα, πέραν της σημασίας της θέσης των βαθμίδων στη θεμέλια κλίμακα στην παραγωγή των επιμέρους τροπικών μορφωμάτων, το θεωρητικό σύστημα των μακάμ χρησιμοποιεί περισσότερα σημεία αλλοιώσεων, προκειμένου να προσεγγίσει και να αποτυπώσει καλύτερα τη διαστηματική ποικιλία της μουσικής έκφρασης, όπως αυτή συναντάται στην οθωμανική και τουρκική κλασική μουσική. Έννοιες όπως, εντελείς, τελικές και ημιτελείς καταλήξεις, δεσπίζοντες φθόγγοι, βαθμίδα εισόδου κ.α., ιεραρχούν τις βαθμίδες που χρησιμοποιεί το εκάστοτε μακάμ, δίνοντας μια περιγραφή για την κινησιολογία του. Επιπλέον η έννοια του *Seyir* τοποθετεί το τροπικό φαινόμενο σε έναν άξονα χρονικότητας (Σκούλιος, 2017), καθώς πλέον η εγκυρότητα της απόδοσης ενός μακάμ δεν επαφίεται μόνο στην απόδοση των επιμέρους μελωδιοτύπων (Σκούλιος, 2014) που το συνθέτουν, αλλά και στη σειρά με την οποία αυτά εμφανίζονται. Μάλιστα κατά τη μελωδική ανάπτυξη σύνθετων μακάμ πολλές φορές βασικές υπομονάδες του βασικού οπλισμού αντικαθίστανται από νέες.

Τα παραπάνω συνθέτουν μια θεωρία που μπορεί και περιγράφει σε ικανοποιητικό βαθμό την αυστηρά μονοφωνική και πολυδιαστηματική λόγια Οθωμανική μουσική. Ο αναλυτικός τρόπος με τον οποίον παραμετροποιεί τη μουσική πράξη, προκύπτει από την ίδια τη μουσική παράδοση την οποία περιγράφει, καθώς αυτή επιδεικνύει μέσα στο χρόνο πληθώρα νέων τρόπων και 'χρωμάτων' για να εμπλουτίσει τη μελωδική της γραμμή, οδηγώντας στη δημιουργία εκατοντάδων διακριτών τροπικών οντοτήτων.

Η μεταφορά του συστήματος των μακάμ στη μελέτη της αστικής λαϊκής μουσικής αποσαφηνίζει και ταυτοποιεί πολλές από τις ιδιαίτερες μελωδικές συμπεριφορές τις οποίες η αυστηρά κλιμακική δομή των λαϊκών δρόμων αδυνατεί να περιγράψει. Στο σύνολο του όμως το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο του μεσοπολέμου έχει να επιδείξει σαφώς απλούστερες τροπικά συνθέσεις (ιδιαίτερα στο πεδίο της ανάπτυξης), χρησιμοποιώντας μικρότερες φόρμες και λιγότερο εκτεταμένες μουσικές φράσεις, καθώς επιτελεί διαφορετικό λειτουργικό χαρακτήρα. (Τσάρδακας, 2008). Επιπλέον η χρήση συγκερασμένων οργάνων και διαστημάτων, καθώς και τεχνικών εναρμόνισης, αφαιρεί από ένα μεγάλο όγκο του ρεπερτορίου τη δυνατότητα διαστηματικής και εκλέπτυνσης που συναντάμε στις Ανατολικές τροπικές παραδόσεις.

Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως η θεωρία των Μακάμ είναι μεν ικανή να περιγράψει το κομμάτι του ρεπερτορίου που έχει ξεκάθαρα τροπικό χαρακτήρα ή να υπομηματίσει τροπικές συμπεριφορές στο πλαίσιο πιο υβριδικών συνθέσεων, είναι όμως αρκετά δυσκίνητη, ενδεχομένως και ασύμβατη, ώστε να αποτελέσει το μοναδικό πυλώνα αναφοράς της θεωρητικής ανάλυσης³⁵. (Σκούλιος, 2006)

4.2.1.Χρήση ορολογίας

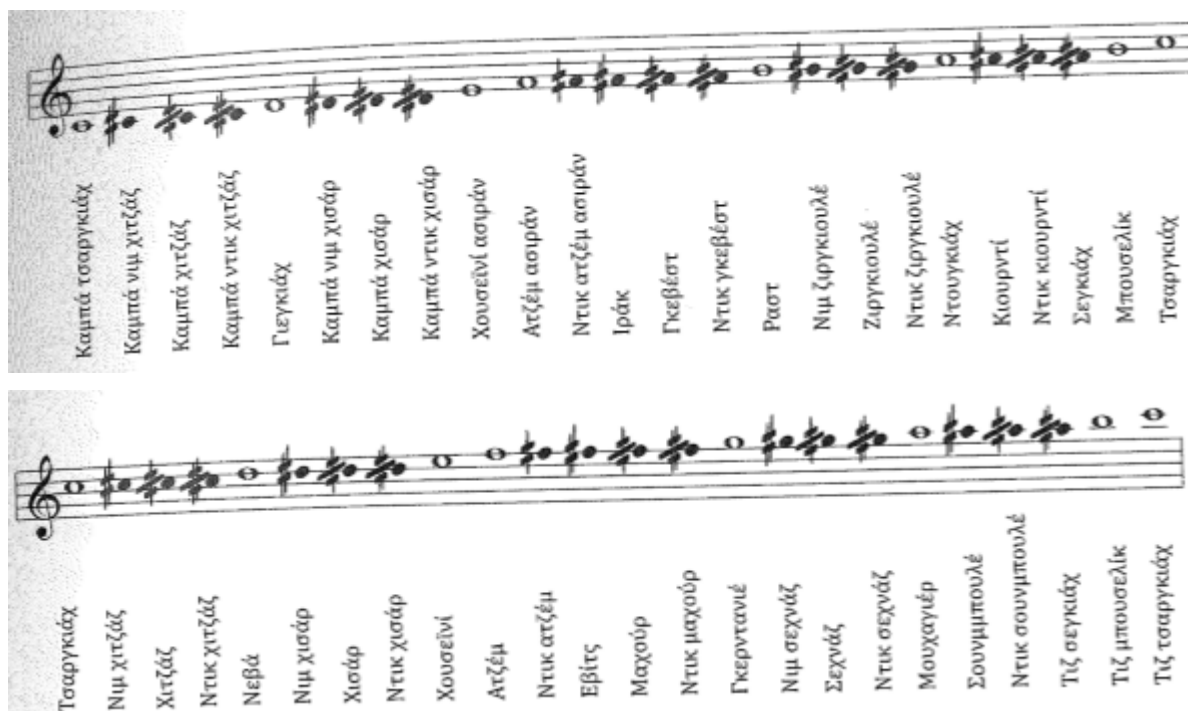
Η χρήση ορολογίας που αφορά τους λαϊκούς δρόμους γίνεται με βάση του σύγγραμμα του Νίκου Ανδρικού οι Λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό λαϊκό τραγούδι. (Ανδρικός, 2018)

Οι λαϊκοί δρόμοι, καθώς και οι υπομονάδες τους θα γράφονται στα ελληνικά.

Για τους όρους του makam γίνεται χρήση της αγγλικής γλώσσας και η ορολογία βασίζεται στο βιβλίο του Murat Aydemir το τούρκικο makam (Αύντεμίν, 2012). Πιο συγκεκριμένα, οι υπομονάδες και τα makam ξεκινάν με κεφαλαίο γράμμα, ενώ οι βαθμίδες με μικρό.

Η τοποθέτηση των φθόγγων γίνεται στα πρότυπα του συστήματος των makam, με το rast να τοποθετείται στο Σολ. Η ίδια ονοματολογία φθόγγων χρησιμοποιείται ακόμα και όταν η χρήση τους είναι στο συγκεκριμένο πλαίσιο. Κατά αντιστοιχία δηλαδή το Σι θεωρείται segah perde ή buselik perde ανάλογα με τη λειτουργία του εντός της μελωδίας και το ευρύτερο τροπικό περιβάλλον. Έτσι στο πλαίσιο ενός Χουζάμ το Σι επιτελεί ρόλο segah perde ακόμα και αν το οργανολόγιο είναι συγκεκριμένο.

³⁵ Αντίστοιχο ζήτημα αναντιστοιχίας του συστήματος των Makam για την «παραδοσιακή» μουσική θέτει ο Σινόπουλος (2010).



Εικόνα 4.2. Οι φθόγγοι (perdeler) κατά το σύστημα του makam (Αύντεμίν, 2012, σ. 19)

4.2.2. Κατηγοριοποίηση ανά δρόμο, μακάμ και θέση στη θεμέλια κλίμακα

Βασικό στοιχείο για την κατηγοριοποίηση του τροπικού υλικού είναι η βάση του στη θεμέλια κλίμακα. Όπως αναφέραμε στο κεφάλαιο για την έννοια της τροπικότητας, σημαντικό ρόλο στην παραγωγή των τροπικών φαινομένων παίζει η τονική της θεμελιώση στους και η θέση αυτής στη θεμέλια κλίμακα. Παρότι σε κάποιες περιπτώσεις η μελωδική ανάπτυξη των συνθέσεων ακολουθεί πρότυπα που μπορούν να εξηγηθούν με βάση τη θεωρία των Μακάμ, εν τούτοις σε άλλες συνθέσεις οι μετατροπές δεν παραπέμπουν σε κάποια από τις αναμενόμενες τροπικές συμπεριφορές. Σε άλλες περιπτώσεις μπορεί οι τροπικές συμπεριφορές να αντιστοιχίζονται με τις τροπικές συμπεριφορές κάποιου ή κάποιων μακάμ, αλλά να παραβλέπουν τη χρονική διάσταση του seyir του. Σε αυτά έρχεται να προστεθεί το έντονο στοιχείο πειραματισμού στη διαχείριση του τροπικού υλικού, καθώς και η μετατόπιση του κέντρου βάρους από εμφανώς τροπικές μελωδίες σε πιο δυτικότερες και το ανάποδο, ακόμα και εντός της ίδιας σύνθεσης. Όλα τα παραπάνω καθιστούν κάποιες φορές ασαφή τη

θέση μιας σύνθεσης στη θεμέλια κλίμακα, ώστε η τοποθέτησή της σε κάποιο περντέ είναι αποτέλεσμα εκτίμησης παρά προϊόν τεκμηριωμένης επιλογής. Για τους ίδιους ακριβώς λόγους η ταξινόμηση όλων των συνθέσεων σε συγκεκριμένο μακάμ δεν είναι δυνατή. Άλλωστε, μόνο υποθετικά μπορούμε να πούμε αν οι ίδιοι οι συνθέτες σκέφτονται συνθετικά με εργαλείο τη θεμέλια κλίμακα και το σύστημα των μακάμ, ή αν η συνέπεια της τροπικότητας που αναπτύσσουν είναι αποτέλεσμα της βιωματικής τους σχέσης με την οθωμανική μουσική³⁶. Επίσης δεν αποκλείεται να αποδοθούν συνειδητά τα «μακαμικά πρότυπα» και να δοκιμάζουν πρωτότυπες τροπικές συνταγές. Για τους ίδιους ακριβώς λόγους, πέραν της δυσκολίας τοποθέτησης όλων των συνθέσεων σε συγκεκριμένη θέση της θεμέλιας κλίμακας, η ταξινόμηση όλων των συνθέσεων σε συγκεκριμένο μακάμ είναι εξίσου δύσκολη και καταχρηστική.

Όμως την ίδια στιγμή η εκτεταμένη και πλούσια σε τροπικές ιδέες μελωδική ανάπτυξη των περισσοτέρων κομματιών ξεπερνάει κατά πολύ τα στενά όρια των λαϊκών δρόμων κι έτσι η κατανομή των κομματιών σε δρόμους θα συνιστούσε μια υπεραπλούστευση. Αυτή η διττή συνθήκη μας οδηγεί σε μια υβριδική κατηγοριοποίηση, σε πρώτο επίπεδο στην πιο αφηρημένη και γενικότερη εκδοχή των λαϊκών δρόμων, ανάλογα με το βασικό διαστηματικό υλικό της σύνθεσης, και την πιο εξειδικευμένη κατάταξη σε κάποιο μακάμ όταν η πορεία ανάπτυξης το υπαγορεύει. Κρίσιμη επίσης είναι η υπογράμμιση της πρωτοτυπίας όταν εμφανίζεται ή ο υπομνηματισμός της τροπικής ιδέας όταν ανάλογη της βρίσκεται σε κάποιο μακάμ, ακόμα κι όταν η συνολική πορεία ανάπτυξης της σύνθεσης δεν ταυτίζεται με αυτό.

³⁶ Ενδιαφέρον έχει η μαρτυρία του Μάρκου Βαμβακάρη όταν τον ρώτησαν αν γνωρίζει το makam sedd araban: «Το 'χω ακούσει, το ξέρω, μου το 'χε μάθει ο συγχωρεμένος ο Καρίτης. Δεν το ξέρω [πλέον] να το παίζω. Δεν πρόκανα να το παίζω.» (Δελέγκος, 2018, σσ. 97-98).

Σύνθεση	Συνθέτης	Λαϊκός Δρόμος	Makam	Τονική θεμελίωσης
Χήρα	Δραγάτσης-Παραδοσιακό	Χουζάμ	Huzzam	Segah – Σι
Μαυρομάτα	Δραγάτσης	Χουζάμ	Huzzam	Segah - Σι
Μ'αυτά τα μαύρα μάτια σου	Σκαρβέλης	Χιτζάζκι άρ	Zirguleli Suzinak	Rast - Σολ
Άπονη Τουρκάλα	Νταλγκάς	Σαμπά	Bestenigar	Irak – Φα#
Τσακίρα	Δραγάτσης	Χιτζάζκι άρ	Hicazkar	Rast – Σολ
Παραπονιάρια	Τούντας	Ραστ	Rast – Mahur - Suzinak	Rast – Σολ
Η γλυκοφρυδού	Δραγάτσης	Χιτζάζ	Hicaz	Dugah – Λα
Μέσα σε Ρουμάνια	Δραγάτσης	Χιτζάζκι άρ	Hicazkar	Rast – Σολ
Πεισματάρια	Δραγάτσης	Καρτζιγάρ	Karcigar	Dugah - Λα
Τρελοκόριτσο	Δραγάτσης	Χιτζάζ	Hicaz	Dugah - Λα
Τσαχπίνα	Δραγάτσης	Χουζάμ	Huzzam	Segah - Σι
Σμυρνιά	Τούντας - Παραδοσιακό	Καρτζιγάρ	Karcigar - Muhayer	Dugah - Λα
Αρμενοπούλα	Τούντας	Σαμπά	Saba	Dugah - Λα

Πριγκιπιώτισσα	Τούντας	Χιτζάζ	Hicaz Araban	Neva - Ρε
Παγκρατιώτισσα	Τούντας	Χιτζάζ	Hicaz - Ferahnak	Dugah - Λα
Πολίτισσα Ταταυλιανή	Τούντας	Χιτζάζ	Hicaz	Dugah - Λα
Τα μάτια της Σμυρνιάς	Τούντας	Χιτζαζκι άρ	Hicazkar	Rast - Σολ
Αιντε βρε χήρα Άπονη	Τούντας	Ουσάκ	Muhayer, Saba, Karcigar	Dugah - Λα
Δολοφόνισσα	Τούντας	Χιτζάζ	Hicaz	Dugah - Λα
Αχ παιχνιδιάρ μου γλυκιά	Τούντας	Σεγκιά	Segah	Segah - Σι
Μπομπίνα	Τούντας	Χιτζαζκι άρ	Hicazkar	Rast - Σολ
Μικροπαντρεμέ νη	Τούντας	Σεγκιά - Ματζόρε	Segah	Segah - Σι
Μαύρη ζωή μικρούλα μου	Τούντας	Σεγκιά	Segah, Sazkar, Suzinak	Rast - Σολ
Η ζωντοχήρα	Τούντας	Χιτζάζ - Σαμπά	Hicaz - Saba	Dugah - Λα
Μαρουσιώτισσα	Σκαρβέλης	Νιαβέντ - Αρμονικ ό Μινόρε	Nihavent	Rast - Σολ
Περβολαριά	Δραγάτσης	Χιτζάζ	Hicaz	Dugah - Λα

Η σκερτσόζα	Δραγάτσης	Νιαβέντ - Καρτζιγά ρ	Neveser	Rast - Σολ
Ναζιάρα	Δραγάτσης	Σαμπά	Saba	Dugah - Λα
Κακούργα	Νταλγκάς	Σεγκιά - Χουζάμ	Segah - Huzzam	Segah - Σι
Αν σ'αγαπώ τι φταίω εγώ	Τούντας	Σεγκιά- Ματζόρε	Segah	Segah - Σι
Κορδελιώτισσα	Μικρασιάτι κο	Χουζάμ - Ματζόρε	Huzzam	Segah - Σι
Αργείτισσα	Σκουλούδης	Αρμονικ ό Μινόρε		Rast - Σολ
Η καρδιοκλέφτρα	Σκουλούδης	Χιτζάζκι άρ		Rast - Σολ
Πατρινοπούλα	Δραγάτσης	Σεγκιά	Sazkar - Pencgah	Rast - Σολ
Τρελή ναζού μου	Τούντας	Νιαβέντ - Σαμπά	Hisar Buselik – Saba	Dugah - Λα
Φονιάς θα γίνω	Βαϊνδιρλής	Χουζάμ, Σαμπά	Huzzam,Dug ah	Segah – Σι Dugah - Λα
Αχ ζωντοχήρα μου	Κοντόπουλ ος	Χιτζάζ - Χιτζάζκι άρ	Hicaz - Zirguleli Hicaz	Dugah – Λα Rast – Σολ
Αχ αγορίνα μου	Κοντόπουλ ος	Χιτζάζ		Dugah - Λα
Άσπλαγνη γειτόνισσα	Κοντόπουλ ος	Χιτζάζ		Dugah - Λα

Ψεύτρα Κακιά	Κοντόπουλος	Χιτζάζ	Hicaz – Zirguleli Hicaz	Dugah - Λα
Σμυρνιακιά και Πολίτισσα	Παραδοσιακό	Αρμονικό μινόρε - Ματζόρε		Rast - Σολ
Μαυρομάτα (Αχ, αυτά τα μάτια)	Κουκουδάκης	Σεγκιά		Rast - Σολ

Πίνακας 4.2. Κατηγοριοποίηση ανά δρόμο, μακάμ και θέση στη θεμέλια κλίμακα

4.2.2.i) Ζητήματα κατηγοριοποίησης

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, το υλικό λόγο του υβριδικού του χαρακτήρα είναι δύσκολο να ταξινομηθεί απολύτως είτε στο πλαίσιο των λαϊκών δρόμων, είτε στο πλαίσιο των makam. Η ανάλυση του υλικού οδηγεί στον εντοπισμό και την ομαδοποίηση των περιπτώσεων στις οποίες δυσκολεύει η κατάταξη των συνθέσεων σε δρόμους και makam ή τοποθέτησή τους επί της θεμέλιας κλίμακας.

Μεταξύ Χιτζάζ και Χιτζαζκιάρ

Η δυσκολία στην πρόσληψη μιας σύνθεσης εντός ενός από των δύο ερμηνευτικών σχημάτων προκύπτει αρχικά από την ανάγνωση του Χιτζαζκιάρ σαν μια κλίμακα αποτελούμενη από δύο χρωματικές υπομονάδες. Αν όμως λάβουμε υπόψη μας την τονική θεμελίωση των μελωδικών φαινομένων όπως εμφανίζονται σε όλο εύρος της σύνθεσης, τότε μπορούμε να κατατάξουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια τις συνθέσεις, βασιζόμενοι στον υπομηματισμό των μελωδικών συμπεριφορών υπό το πρίσμα της θεωρίας των makam. Επί παραδείγματι *Τα μάτια της Σμυρνιακιάς* και η *Μπομπίνα* του Παναγιώτη Τούντα εκφράζουν μελωδικές συμπεριφορές που ταυτοποιούν τη σύνθεση στο makam Hicazkar, όπως το φαινόμενο του Buselik στο gerdaniye, του Nikriz στο carginah και του Ussak στο neva, αλλά και το πολύ βασικό στοιχείο της εισόδου στην υψηλή περιοχή (Ανδρικός, 2018). Στο σύνολο

του όμως ο λαϊκός δρόμος Χιτζαζκιάρ δε χαρακτηρίζεται από αυτές τις εξειδικευμένες συμπεριφορές, και θα μπορούσε να θεωρηθεί μια αυτόνομη κατηγορία μελωδικών προτύπων που διαμορφώθηκε εντός του λαϊκού ρεπερτορίου³⁷. Πολλές από τις συνθέσεις σε «κλίμακα Χιτζαζκιάρ»³⁸ μπορούν να χαρακτηριστούν ως Χιτζάζ αν συνοδεύονται από πτώση της μελωδίας ένα τόνο κάτω από τη βάση με Nikriz ή από μη είσοδο της μελωδίας στην ψιλή περιοχή. Συνθέσεις που «αμφιταλαντεύονται» μεταξύ του Χιτζάζ και του Χιτζαζκιάρ» είναι το *Τρελοκόριτσο*, η *Ψεύτρα κακιά*, το *αχ Ζωντοχήρα μου κ.α.*

Μελωδικές συμπεριφορές σε «ασύμβατα» κέντρα θεμελίωσης

Κάποιες μελωδικές συμπεριφορές θεμελιώνονται τονικά σε φθόγγους όπου δε συνηθίζεται στη λόγια μουσική ή δεν απαντάται στα ανατολικά τροπικά συστήματα. Για παράδειγμα η *Τρελή ναζού μου* του Τούντα παρουσιάζει συμπεριφορά λαϊκού δρόμου Νιαβέντ ή makam Nihavent με τονική θεμελίωσης το Σολ. Όμως η μετατροπία σε Saba είναι ασυνήθιστη στο μπερντέ rast, με αποτέλεσμα να οδηγούμαστε στην τοποθέτηση της παρούσας σύνθεσης με αφετηρία Λα στην θεμέλια κλίμακα, με τις τροπικές ιδέες του Nihavent και Neveser να περνάν πλέον σε πλαίσιο Buselik και Hisar buselik. Αυτή η συνθήκη ερμηνεύεται υπενθυμίζοντάς μας ότι η μουσική πράξη μπορεί να εξηγείται ή και να κατανοείται καλύτερα μέσα από τα θεωρητικά συστήματα, ακόμα και να αναπτύσσεται περεταίρω χάρη σε αυτά, όμως οι συνθέσεις, ειδικότερα στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο, αλλά και όχι μόνο, δεν «υπακούουν» στους κανόνες κάποιου θεωρητικού συστήματος. Επομένως η κατάταξή τους στη θεμέλια κλίμακα γίνεται με βάση έναν κανόνα μέγιστης συμβατότητάς τους στον όγκο των τροπικών φαινομένων σε σχέση με τα τροπικά φαινόμενα όπως υπομνηματίζονται στη θεωρία των makam. Ανάλογη περίπτωση αποτελεί η *Σκερτσόζα* του Δραγάτση, σύνθεση με έντονο χαρακτήρα Νιαβέντ (Neveser makam), στην οποία λαμβάνει χώρα μετατροπία Nikriz επί του Sib και κατ'επέκταση Hicaz στο Nto, μελωδικές κινήσεις που πραγματοποιούνται συνήθως ένα τόνο πάνω στη θεμέλια κλίμακα και παραπέμπουν στο makam Karcigar. Παρά τη φαινομενική ασυμβατότητα στη θέση των παραπάνω φαινομένων

³⁷ Αντίστοιχα έχουν διαμορφωθεί μοντέλα μελωδικής και αρμονικής συμπεριφοράς που δεν ταυτίζονται με το ala turca και στο Χιτζάζ, αλλά και σε όλους τους λαϊκούς δρόμους.

³⁸ Αναφερόμαστε στην κλιμακοκεντρική θεώρηση που ταυτίζει το Χιτζαζκιάρ με το κλιμακικό μόρφωμα που αποτελείται από δύο συνημμένες Χιτζάζ υπομονάδες.

σύμφωνα με τη θεωρία των makam, εν τούτοις παρόμοιο μελωδικό φαινόμενο παρουσιάζεται στο nihavent saz semai του Mesud Cemil bey, μια νεωτερική σύνθεση σε φόρμα semai, μια φόρμα κλασικής Οθωμανικής μουσικής.

Διαπλοκή segah, Rast και ματζόρε

Σε πολλές συνθέσεις εμφανίζεται το φαινόμενο του Σεγκιά³⁹, με τονική της μελωδίας τη βάση του Rast. Αντίστοιχο μελωδικό φαινόμενο καταλήξεων στο Σολ με οξύμενο Λα# παρατηρείται στο makam Sazkar από την άποψη της διαδοχής των μουσικών φθόγγων, εντός του seyir του ,αλλά όχι σε όλη την έκταση της εκδήλωσής του. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις συνθέσεις: *Πατρινοπούλα, Μαυρομάτα (αχ αυτά τα μαύρα μάτια)*.

Από την άποψη της μελωδικής κίνησης το Σεγκιά με βάση το rast perde συνιστά μια διακριτή τροπική οντότητα. Συχνά παρατηρείται και η συνδιαλλαγή του Σεγκιά με αρμονικές και μελωδικές συμπεριφορές με μείζονα χαρακτήρα (Ανδρικός, 2018, σ. 109) όπως στις παρακάτω συνθέσεις: *Αχ παιχνιδιάρη μου γλυκιά, μικροπαντρεμένη*. Φυσικά το ίδιο συμβαίνει και στην Παραπονιάρη, σύνθεση που κινείται εντός του τροπικού περιβάλλοντος του Rast, αλλά παρουσιάζει έντονο μείζονα χαρακτήρα. Η κατάταξη αυτών των συνθέσεων εντός της θεμέλιας κλίμακας γίνεται με βάση την προβλεπόμενη τονική θεμελίωση των τροπικών συμπεριφορών που εμφανίζουν.

Σχέση Νιαβέντ και αρμονικής ελάσσονας κλίμακας

Αντίστοιχο φαινόμενο διαπλοκής λαμβάνει χώρα μεταξύ τροπικών χαρακτηριστικών παραγόμενων εντός του τροπικού πλαισίου του Νιαβεντ και του ελάσσονος αρμονικού περιβάλλοντος. Τέτοια παραδείγματα είναι η *Μαρουσιώτισσα* του Σκαρβέλη και η *Αργείτισσα*

³⁹ Σε αυτή την περίπτωση αναφέρεται το Σεγκιά όπως συνήθως θεωρείται στους λαϊκούς δρόμους, με τονική θεμελίωση μια τρίτη κάτω, στη βαθμίδα θεμελίωσης της βασικής συγχορδίας του δρόμου, που αντιστοιχεί στο φθόγγο rast. Βλέπε: (Μυστακίδης, 2013) Σε μεγάλο όγκο του μεσοπολεμικού ρεπερτορίου βέβαια ο λαϊκός δρόμος Σεγκιά θεμελιώνεται τονικά στο segah perde, σε ευθυγράμμιση με το τροπικό μόρφωμα Segah των makam. Βλέπε (Ανδρικός, 2018).

του Σκουλούδη. Η κατάταξη ενός τραγουδιού γίνεται με βάση το αν κυριαρχεί ο τροπικός ή ο αρμονικός χαρακτήρας και είναι κατ'εκτίμηση⁴⁰.

4.3 Κατάταξη με βάση το οργανολόγιο

Σημαντική κρίνεται και η εξέταση του οργανολογίου που χρησιμοποιείται, οι αλλαγές του οργανολογίου στις επανεκτελέσεις, και η σχέση του με τη διαστηματική αποτύπωση. Ακολουθεί πίνακας με τον αριθμό ηχογραφήσεων στον οποίο εμφανίζεται κάθε συνδυασμός οργάνων:

Βιολί, σαντούρι, κιθάρα	32 ηχογραφήσεις
Βιολί, μαντόλα, σαντούρι, κιθάρα	8 ηχογραφήσεις
Βιολί, ούτι, κανονάκι	5 ηχογραφήσεις
Βιολί, ούτι, σαντούρι, κιθάρα	4 ηχογραφήσεις
Βιολί, μαντόλα, κιθάρα	4 ηχογραφήσεις
Βιολί, σαντούρι	4 ηχογραφήσεις
Βιολί, τσέμπαλο, τσέλο	4 ηχογραφήσεις
Μαντολίνο(α), Κιθάρα	3 ηχογραφήσεις
Βιολί, κιθάρα	2 ηχογραφήσεις
Βιολί, πιάνο	2 ηχογραφήσεις
Βιολί, πιάνο, κιθάρα	2 ηχογραφήσεις
Κιθάρα	2 ηχογραφήσεις
Βιολί, κανονάκι, ούτι, σαντούρι	2 ηχογραφήσεις
Κλαρίνο, σαντούρι	1 ηχογράφιση
Μαντολίνα, Πιάνο	1 ηχογράφιση
Βιολί, 2 κιθάρες	1 ηχογράφιση
Βιολί, ούτι, κιθάρα	1 ηχογράφιση

⁴⁰ Η εκτίμηση γίνεται με βάση τις παραμέτρους που θέσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, για το κατά πόσο μια μελωδία έχει τροπικό χαρακτήρα ή εξυπηρετεί μια αρμονική συνθήκη.

2 μαντολίνα, σαντούρι, κιθάρα	1 ηχογράφηση
Βιολί, φλάουτο, κοντραμπάσο, πιάνο	1 ηχογράφηση
Βιολί, μαντολίνα, κιθάρες	1 ηχογράφηση
Βιολί, λαούτο	1 ηχογράφηση
Βιολί, σαντούρι, ούτι	1 ηχογράφηση
Βιολί, τσέλο, τσίμπαλο, ξυλόφωνο	1 ηχογράφηση

Πίνακας 4.3. Οργανολόγιο

Φαίνεται από τα παραπάνω στοιχεία ότι ο συνδυασμός οργάνων που κυριαρχεί είναι βιολί, σαντούρι και κιθάρα, οργανολόγιο που παραπέμπει στο σμυρναίικο ύφος (Δελέγκος, 2018). Μάλιστα η δεύτερη πιο συνήθης διάταξη αποτελείται από τα ίδια όργανα και επιπλέον τη μαντόλα. Ο τρίτος συνδυασμός ούτι, κανονάκι, βιολί, αποτελεί το μοναδικό «ασυγκέραστο οργανολόγιο» που εμφανίζεται. Συνιστά μια ince saz ορχήστρα (Κοκκώνης, 2017), με άμεση παραπομπή στο ύφος της Κωνσταντινούπολης (Δελέγκος, 2018), όμως παρατηρείται σε ηχογραφήσεις που μάλλον πραγματοποιήθηκαν ταυτόχρονα το 1927 από την Odeon Γερμανίας με τραγουδιστή το Βιδάλη, ο οποίος είχε συμβόλαιο και ηχογραφούσε στο Βερολίνο (Pappas, 1999). Σε όλους τους υπόλοιπους συνδυασμούς συνυπάρχουν όργανα που μπορούν να παίζουν μικροδιαστήματα και ισοσυγκερασμένα όργανα. Μάλιστα το βιολί είναι παρόν στο συντριπτικό ποσοστό ηχογραφήσεων και μαζί με τη φωνή αποδίδουν τις συνθέσεις με διαστηματική ρευστότητα, έλξεις και πλούσια ποικίλματα, τα οποία γίνονται εντονότερα λόγω του αργού τέμπο των τραγουδιών. Αυτή η συνύπαρξη των δύο κόσμων, του συγκερασμού και της ασυγκέραστης πρακτικής, προκύπτει κυρίως διά της εφαρμογής του δεύτερου μέσω δομικών χαρακτηριστικών που αφορούν την εκφορά της μελωδίας, όπως vibrato, έλξεις, glissando κλπ. Ταυτόχρονα η διακριτική αισθητική του παιχνιδιού της κιθάρας όπως θα διαφανεί και από τη μελέτη μας, δίνει «χώρο» στη μελωδική έκφραση.

5.Ανάλυση των συνθέσεων

Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει διεξοδική ανάλυση των καταγεγραμμένων συνθέσεων. Σκοπός της ανάλυσης είναι η ανάδειξη των τροπικών ιδεών, των τεχνικών εναρμόνισης και της μελωδικής ανάπτυξης εντός της εκτεταμένης φόρμας που επιδεικνύουν οι περισσότερες συνθέσεις. Τα θεωρητικά εργαλεία της ανάλυσης θα εναλλάσσονται ανάλογα με το αντικείμενο της ανάλυσης (πχ μια μελωδική συμπεριφορά με έντονα τροπικό χαρακτήρα θα ερμηνεύεται με βάση το σύστημα του μακάμ, μια αρμονική πτώση με τα εργαλεία που μας δίνει η αρμονία κλπ), ενώ σε πολλές περιπτώσεις κρίνεται αναγκαίο μια συνθετική ιδέα να ερμηνεύεται από διάφορες οπτικές.

5.i Αϊντε βρε Χήρα Άπονη

Τίτλος: Αϊντε βρε χήρα άπονη

Σύνθετης: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνεία: Γιώργος Βιδάλης 1927

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: GA-1232/Go-476

Δρόμος: Ουσάκ

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Λα - dugah

Οργανολόγιο: Βιολί, Κανονάκι, Ούτι

Φόρμα: Ταξίμι, Εισαγωγή, Α,Β,Γ

Ταξίμι: Το κομμάτι ξεκινάει με εισαγωγικό ταξίμι από το ούτι. Το ταξίμι εισάγει σαν πρώτο τονικό κέντρο το huseyni perde (Μι) με χαρακτηριστικές φράσεις του ομώνυμου μακάμ και χρώμα ussak πάνω στο Μι. Ακολουθεί στάση και ανάδειξη του cargah (Ντο) με τη χρήση του ομώνυμου 4χορδου και τελική κατάληξη στη βάση με Ussak.

Εισαγωγή

Η εισαγωγή αρχίζει με φράσεις Muhayer στον ομώνυμο φθόγγο, δηλαδή στην αντιφωνία του Λα στα πρώτα 4 μέτρα. Ακολουθεί μετατροπία σε Karcigar με τη βάρυνση της 5^{ης} βαθμίδας με χαρακτηριστικό γλίστρημα και στάση στο Ντο με 5χορδο Nikriz (5-8 μέτρα). Έπειτα επανέρχεται σε περιβάλλον Ussak και καταλήγει στη βάση, τονίζοντας τη βαθμίδα Acem (Φα). Ακολουθεί γρήγορη γέφυρα και άνοδος στην αντιφωνία, όπου και λήγει η εισαγωγή.

Μέρος Α

Α ντε ρε χι ρα

α_α_α πο_ο νη

και της α γα πης ψε__ε_ε_ε_υτρα

να μη σε δου_ου ουν τα_α_α

Στο τελευταίο μέρος του κομματιού η μελωδική φράση τονίζει για ακόμη μια φορά το *acem* (Φα), κατέρχεται ως το *rast* (Σολ) με μια στάση και κάνει εντελή κατάληξη στο *Mi*. Στην επανάληψη (29^ο μέτρο), εισέρχεται στο Φα για να καταλήξει με *Ussak* στο Λα.

Σχόλια – Παρατηρήσεις:

Η καταγραφή του κομματιού καθώς και η ανάλυσή του έγινε αποκλειστικά με τη χρήση των συμβόλων και των όρων του θεωρητικού συστήματος των *makam*. Το οργανολόγιο εκτέλεσης, καθώς και η κινησιολογία του κομματιού διαπνέονται από σαφείς αναφορές σε αυτό που ονομάζουμε *ala turca*⁴¹ και η διαχείριση της σύνθεσης είναι καθαρά μονοφωνική, δικαιολογώντας την ανάλυση στα πρότυπα του θεωρητικού συστήματος των *makam*. Η ερμηνεία του Βιδάλη όμως είναι λυρική και δεν αποτυπώνει διαστηματικά και υφολογικά πιστά το τροπικό πλαίσιο. Είναι ενδεικτικό πως οι καταλήξεις του στη βάση γίνονται με διαστήματα του ελάσσονα τρόπου, χωρίς τη χαρακτηριστική βάρυνση στις 2^{ης} βαθμίδας.

Έχουμε την περίπτωση μιας σύνθεσης που χρησιμοποιεί μεγάλη γκάμα μετατροπικών συμπεριφορών που απαντώνται στην τροπική οικογένεια του *Ussak*, παρότι η διαστηματική διαχείριση του βασικού τετραχόρδου παραπέμπει σε μινόρε άκουσμα⁴². Η κύρια αναφορά στο τροπικό περιβάλλον του *Ussak* αφορά τη χρήση βάσεων παραγωγής μετατροπικών φαινομένων κατά τα πρότυπα που εμφανίζονται στα αντίστοιχα *makam Saba*, *Karcigar* και *Muhayer*, τα οποία μοιράζονται με το *Ussak* την ίδια βάση παραγωγής και την ίδια υπομονάδα στην τονική τους⁴³, καθώς επίσης και από το εισαγωγικό ταξίμι. Το πέρασμα σε περιβάλλον C στο B μέρος συνιστά μια μετατροπία στη σχετική μείζονα του Am. Ο τρόπος όμως που αυτή εκφράζεται, με *Segah* στην 3^η βαθμίδα της C (*Mi*), αποτελεί μια τροπική παρεμβολή εντός της αρμονικής συνθήκης, τοποθετώντας το *Segah* ως φαινόμενο που συμβαίνει στην τρίτη βαθμίδα μιας μείζονας συγχορδίας – υπομονάδας. Το αποτέλεσμα είναι η παραγωγή

⁴¹ Για τη χρήση των όρων *ala turca* και *ala franca* κατά την ανάλυση βλέπε: (Ανδρικός, 2018, σσ. 18-19)

⁴² Στην ουσία πρόκειται για μινόρε που παραπέμπει σε προσαρμογή του *ala turca ussak* σε συγκεκριμένα πρότυπα (Ανδρικός, 2018, σ. 156). Αυτό γίνεται ακόμα πιο έκδηλο στις ηχογραφήσεις του Νταλγκά: (Τελευταία προσπέλαση: (31/05/2020) (https://www.youtube.com/watch?v=zCXCJz5s_oQ) και του Αραπάκι: (Τελευταία προσπέλαση: (31/05/2020) (<https://www.youtube.com/watch?v=JaVcjY1Lke4>), όπου δεν έχουμε έλξη της δεύτερης βαθμίδας προς τη βάση στα συγκεκριμένα όργανα (κιθάρα, σαντούρι).

⁴³ Στο *Saba* έχουμε τρίχορδο *Ussak*.

του Segah σε perde που δε συνηθίζεται εντός του συστήματος των makam. Εν κατακλείδι έχουμε μια σύνθεση που ελίσσεται μεταξύ Ussak και Μινόρε περιβάλλοντος.

5.ii) Αν σ' αγαπώ τι φταίω εγώ

Τίτλος: Αν σ' αγαπώ τι φταίω εγώ

Συνθέτης: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνευτής: Γιώργος Βιδάλης

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: GA-1543

Δρόμος: Σεγκιά, Χουζάμ

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Σι (segah)

Οργανολόγιο: Βιολί, Πιάνο, Κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Α, Β, Γ, Δ, Οργανικό θέμα, Δ

Εισαγωγή

Η εισαγωγή ξεκινάει με μείζον αρπές στη συγχορδία της βάσης G για να καταλήξει στο πάνω Σολ με ένα άλμα τέταρτης από το Ρε. Στη συνέχεια ακολουθώντας παρόμοια κίνηση ως το Σολ, κάνει περαστική φράση Segah στο Φα#, στο φθόγγο enic. Στη συνέχεια ακολουθεί

καθοδική πορεία από το άνω Λα ως το Σι καταλήγοντας στο Ρε, θεμελιώνοντας 5χορδο Hicaz πάνω στο Ρε. Ακολουθεί καταληκτική φράση στα πρότυπα του Huzzam, που ξεκινάει από το Φα# και καταλήγει στο Σι με προσαγωγή Λα#. Το τελευταίο μέτρο της εισαγωγής ακολουθεί το μοτίβο μιας τυπικής κατάληξης Segah.

Η εναρμόνιση της κιθάρας ξεκινάει με αναφορά στη συγχορδία της βάσης G και χρήση αρπές στη μπασογραμμή, τονίζοντας τρία ούτως η άλλως ισχυρά τονικά κέντρα των makam που έχουν ως τονικό κέντρο το Σι – Segah. Με τη χρήση αρπές Ρε – Λα – Ρε – Φα# θεμελιώνει στο 4^ο μέτρο αρμονικό περιβάλλον D για να εναρμονίσει την κίνηση Segah στο Φα#. Έπειτα στο 7^ο μέτρο συνεχίζει σε περιβάλλον D αυτή τη φορά για να υποστηρίξει το Hicaz πεντάχορδο που δομείται επάνω στο Ρε, περνάει περαστικά μια Cm για να καταλήξει στην G. Το Cm δεν ‘τεκμηριώνεται’ από την κίνηση της μελωδίας, καθώς αυτή δεν έχει βάση τονικής παραγωγής το Ντο, παρά δημιουργεί ένα αίσθημα ιδιότυπης πτώσης V-IVm-I προς την τονική ως περαστική συγχορδία. Έπειτα με μπασογραμμή στο τέλος του 6^ο μέτρου, η κιθάρα εκτελεί τη βασική μελωδία μια παράλληλη τρίτη κάτω για να φτάσει στο Ρε έναντι του Φα# της μελωδίας και να θεμελιώσει μια D. Στο τελευταίο μέτρο εκτελεί σε ταυτοφωνία τη κύρια μελωδία. Αν θεωρήσουμε πως η μπασογραμμή έχει σαν κέντρο αναφοράς τη Σι ως 3^η της G, θα μπορούσαμε να πούμε πως στην εισαγωγή έχουμε τον εξής αρμονικό κύκλο: I,V,IVm,I,V,I.

Μέρος Α

Η ανάπτυξη της μελωδίας ξεκινάει στα πρότυπα ενός Huzzam με αυξημένη 2^η. Η αυξημένη δεύτερη είναι χαρακτηριστικό του συγγενικού makam Mustear, με βαθμίδα θεμελίωσης το Σι (segah), όμως στην προκειμένη περίπτωση αισθητικά παραπέμπει περισσότερο σε μια

αυξημένη 4^η που λειτουργεί αφενός ως προσαγωγή της Ρε κι κατ' επέκταση της υπομονάδας Hicaz, και αφετέρου δημιουργεί μια αίσθηση διαφωνίας⁴⁴.

Ενδιαφέρον προκαλεί το παίξιμο της κιθάρας, καθώς κρατάει τη βασική συγχορδία G στο 1^ο μέτρο του στίχου, αλλά παίζει ως μπασογραμμή τη δεύτερη φωνή της μελωδίας μια τρίτη κάτω. Αυτό το μέρος επαναλαμβάνεται 2 φορές. Ακολουθεί μελωδική γέφυρα που φτάνει ως το άνω Σι ύφεση, φανερόντας 4χορδο Buselik πάνω στο άνω Σολ.

Μέρος Β

15
κρα κι μου κοι τα α α α ζω για τι με πο νο τρα γου δω για τι αχ για τι βα ρια στε να α

20
ζω για τι με πο νο τρα γου δω για τι αχ για τι βα ρια στε να α

Πρόκειται για έναν από τους κύριους τρόπους ανάπτυξης του Huzzam προς την ψηλή περιοχή. Ο στίχος στο 17^ο μέτρο ανέρχεται από το Φα# ως το Σι ύφεση για να καταλήξει στο Μι ύφεση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει σε αυτό το σημείο η εναρμόνιση. Αρχικά δίνει με αρπές Ρε – Λα - Φα#(στα μπάσα) τη D, αλλά καταλήγει στο Σολ ακριβώς τη στιγμή που μελωδία βρίσκεται στο Σι ύφεση, δίνοντας τη βάση του Buselik. Αυτή η Σολ βέβαια χρησιμεύει αρμονικά και ως 5^η της Ντο, ώστε να οδηγήσει τελικά σε Cm. Στο τέλος του 19^{ου} μέτρου και στο 20^ο η κιθάρα ακολουθεί τη μελωδία, για να εναρμόνισι το 21^ο μέτρο με διαφορετικό τρόπο απ' ότι το 17^ο χρησιμοποιώντας Cm, αντιμετωπίζοντας τη μελωδία ως επέκταση της

⁴⁴ Αν ερμηνεύσουμε την μελωδική κίνηση στη συγκεκριμένη της μορφή, σχηματίζεται ένα Σαμπά πεντάχορδο.

2^{ης} υπομονάδας ενός Nîkrîz θεμελιωμένου στο Ντο. Στο επόμενο μέτρο χρησιμοποιεί περαστικά τη D κι έπειτα ακολουθεί τη μελωδία καθώς χρωματικά προσεγγίζει τη βάση Σι.

Μέρος Γ

24

ζω α_α_α_α α_α_α_α_α_α_α_αχ τι με ρα κι και σε_ε_βντα_

28

α α_α_α_α α_α_α α_α_α_α_α_α_α_αχ μου μα τω νεις την και

Στη συνέχεια μια μελωδική γέφυρα σε Hîcaz οδηγεί στο Μι ύφεση, το οποίο υποστηρίζεται από Cm. Στο 27^ο μέτρο η μελωδία ανοίγει στο Φα# για να καταλήξει στο Ρε αφού κατέλθει με χρωματική κίνηση ως το Σι. Το μπάσο που συνηχεί με το Φα# είναι το Ρε, ακολουθεί όμως ένα Σι που εντάσσει την εναρμόνιση σε περιβάλλον G, ενώ ταυτόχρονα ενισχύει το αίσθημα του Σι ως τονικού κέντρου. Κατά την επανάληψη έχουμε και πάλι χρήση της Cm στο 29^ο μέτρο και στο 30^ο μέτρο μια μπασογραμμή που παίζει τη δεύτερη φωνή της μελωδίας μια τρίτη κάτω, τη στιγμή που η μελωδία κινείται σε περιβάλλον Mustear. Ακολουθεί άλλη μια φράση Huzzam με Hîcaz από το Ρε ως το Φα# και καταλήξη στο Σι. Αρχικά έχουμε μπάσο στο Σι που δίνει την αίσθηση του τονικού κέντρου του Huzzam, ενώ στη συνέχεια την ώρα που η μελωδία φτάνει στο Φα#, η κιθάρα παίζει D για να ακολουθήσει

τη μελωδία ως το Σι, όπου και λήγει η μουσική φράση. Μια μελωδική γέφυρα μας εισάγει στο Δ θέμα.

Δ μέρος

32

ρδια όταν σου πω το_ον πό νο μου μι κρα κη μου κα κιω_ω νεις δε με πο νει η καρ
αν σα γα πω τι φται ω ε γω κιαν λιω_νω στον σε βντα_α_σου

38

D.C. al Coda Fine

δου λα σου η ό λο με μα λω_ω_νεις φταινε τα μα τια σου τα δυο κι η το ση τσα χπι νια_α_ σου

Το τελευταίο μέρος της σύνθεσης ξεκινάει με ένα άρπισμα Σολ – Σι – Ρε και καταλήγει στο Σι. Επιστρέφει με φράση Segah επάνω στο Φα# στα πρότυπα του Enic. Στο επόμενο μέτρο επιστρέφει σε περιβάλλον μείζονας κλίμακας χρησιμοποιώντας Φα# ακόμα και στην καθοδική φράση. Καταλήγει στο Ρε με χρωματική κίνηση Μι, Μι ύφεση, Ρε. Η κιθάρα υποστηρίζει με αρπές το 33^ο μέτρο και στο 34^ο εισάγει με αρπές μια Ρε ματζόρε με μπάσο Φα#, ενισχύοντας παροδικά το Φα# ως τονικό κέντρο. Στο 35^ο και 36^ο μέτρο χρησιμοποιεί παράλληλες τρίτες ενισχύοντας τη μελωδία για να επιστρέψει σε περιβάλλον G δίνοντας όμως ως μπάσο τη Σι. Στο επόμενο μέτρο η μελωδία ξεκινάει από το Σι και φτάνει ως το Φα παίζοντας μια πιο τυπική φράση σε περιβάλλον Segah. Στο μέτρο 38 έχουμε πέρασμα σε C καθώς σχηματίζεται μείζον τρίχορδο επί του Ντο και στο 39^ο η κιθάρα παίζει Ρε στο μπάσο και ακολουθεί με μπασογραμμή τη μελωδία καθώς καταλήγει στο Σι και έπειτα στο Ρε. Στην επανάληψη στο μέτρο 41 έχουμε πέρασμα σε περιβάλλον Cm και στο επόμενο μέτρο η κιθάρα παίζει δεύτερη φωνή μια Τρίτη κάτω, για να οδηγήσει σε μια περαστική D που δίνει

χαρακτήρα τέλειας πτώσης, τη στιγμή που η μελωδία βρίσκεται στο άνω Σολ και κατέρχεται ως το Σι περνώντας και πάλι το Ντο# για να το αναιρέσει πριν την κατάληξη. Είναι χαρακτηριστικό πως το Σι είναι και το τελευταίο μπάσο που παίζει η κιθάρα.

Σχόλια – Παρατηρήσεις: Πρόκειται για μια σύνθεση που συνδυάζει μελωδικές συμπεριφορές από makam που θεμελιώνονται στο segah perde, Segah, Mustear και Huzzam, αλλά εμφανίζει και τη συνηθισμένη μετατροπία σε Enic. Όλα αυτά όμως συμβαίνουν σε ένα περιβάλλον με έντονες ala franca καταβολές, στο οργανολόγιο και την ερμηνεία, αλλά και στη χρήση παράλληλων τρίτων, είτε από την κιθάρα, είτε από το πιάνο. Ειδικά στο τελευταίο μέρος της σύνθεσης είναι εμφανής η αναφορά σε δυτικότροπο ύφος, καθώς έχουμε πλέον αρμονική και μελωδική διαχείριση σε μείζον περιβάλλον, με πολλές χρωματικές κινήσεις.

5.iii) Απονη Τουρκάλα

Τίτλος: Απονη Τουρκάλα

Συνθέτης: Αντώνης Νταλγκάς

Ερμηνευτής: Αντώνης Νταλγκάς

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: ΑΟ- 608/BG-511

Δρόμος: Σαμπά / makam Bestenigar

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Κάτω Φα#, irak

Οργανολόγιο: Βιολί, κιθάρα σολιστική, κιθάρα με επιπλέον μπάσες χορδές

Φόρμα: Εισαγωγή, Α,Β,Γ, Εισαγωγή, Α,Β,Γ

Για την καταγραφή του κομματιού έγινε χρήση μαλακών υφесоδιέσεων, παρότι η κιθάρα ως σολιστικό όργανο δε μπορεί να τις αποδώσει. Η χρήση τους δικαιολογείται λόγω της άμεσης αναφοράς της σύνθεσης στο makam Bestenigar, αλλά και το εν γένει ala turca φρασεολόγιο.

Εισαγωγή

Η μελωδία εκκινεί με Saba από τη βάση Λα, πραγματοποιώντας τελική κατάληξη στο Ντο. Στο 2^ο μέτρο οδηγεί στο κάτω Φα# (irak perde) με κατάληξη Segah. Στο 3^ο μέτρο έχουμε φράση που ξεκινάει από το Λα για να οδηγήσει ξανά στο Φα#, όπου και θα σταματήσει για να κάνει άλμα 5^{ης} ως το Ρε# και να ξανά κατέλθει ως το Φα# με τελική κατάληξη στο 4^ο μέτρο που είναι και το τελευταίο της εισαγωγής. Η συνοδεία της κιθάρας εναλλάσσεται μεταξύ ενός πολύ αραιού βάσιμου στο Λα και στο Μι ως 1^η και 5^η βαθμίδα της τονικής, και της εκτέλεσης της βασικής μελωδίας στα μπάσα.

Α μέρος

Το Β μέρος ξεκινάει με μια μελωδική γέφυρα στην κλίμακα αναφοράς του makam Enic, από το φθόγγο irak έως το φθόγγο enic. Ακολουθεί φρασεολογία Segah γύρω από το enic στα πρότυπα του ομώνυμου makam με ατελή κατάληξη στο φθόγγο hicaz (ντο#). Στο συγκεκριμένο σημείο εντοπίζεται η πιο ενδιαφέρουσα ιδέα του συνθέτη στα μέτρα 16 και 17. Υπάρχουν δύο τρόποι να εκλάβουμε τη συγκεκριμένη μελωδική κίνηση, δεδομένου ότι το κομμάτι έχει ισοσυγκερασμένη εκφορά μέσω της χρήσης της κιθάρας ως σολιστικού οργάνου. Αν λοιπόν εκλάβουμε τα διαστήματα στη συγκεκριμένη εκδοχή, έχουμε μια φράση Νεβεσέρ στο Φα# με το Μι# ως προσαγωγή (Νεβεσέρ από Φα#: Φα#, Σολ#, Λα, Σι#, Ντο#, Ρε). Αν όμως λάβουμε το Φα# ως τονικό κέντρο παραγωγής των τροπικών φαινομένων της ευρύτερης οικογένειας του Segah, θα μπορούσαμε να το εκλάβουμε τη μελωδική συμπεριφορά ως μια μετάθεση του makam Mustear στο irak. Αντίστοιχη ακολουθία φθόγγων με ίδια διαστήματα εμφανίζεται άλλωστε στο makam Encara από το φθόγγο dik hisar έως το φθόγγο enic. Στο Β μέρος η κιθάρα παίζει σε ταυτοφωνία την κύρια μελωδία στη μπάσα περιοχή.

Γ μέρος

διακριτική στα κομμάτια της σύνθεσης που κινούνται στο περιβάλλον του Saba, ενώ στα υπόλοιπα σημεία και τα τρία όργανα εκτελούν μονοφωνικά τη μελωδία, χωρίς να υπάρχει κάποια πρόταση εναρμόνισης για αυτά τα μέρη.

Η ιδιάζουσα μετατροπία του Β μέρους σε Νεβεσέρ ή Mustear από irak, μπορεί να εκληφθεί είτε ως προχωρημένη τροπικά σύλληψη του συνθέτη, είτε ως μια παρεμβολή με άρωμα αρμονικού μινόρε στο σαφώς «μακαμικό» χαρακτήρα της σύνθεσης. Συνολικά η σύνθεση αποτελεί παράδειγμα αποτύπωσης τροπικών ιδεών με συγκερασμένα όργανα.

5.iv) Η μόρτισσα (Η ζωντοχήρα)

Τίτλος: Η μόρτισσα

Συνθέτης: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνευτής: Βαγγέλης Σοφρωνίου

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: V-45108 / 4581 AR

Δρόμος: Χιτζάζ (Uzzal), Σαμπά

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Λα, dugah

Οργανολόγιο: Βιολί, σαντούρι, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Αx2, Β, Γx2, Παραλλαγή της εισαγωγής

Εισαγωγή

The musical score for the introduction of 'Moritsa' is presented in three staves. The first staff is in treble clef, and the second and third staves are in bass clef. The key signature is D major (two sharps), and the time signature is 7/8. The music features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. Chord symbols are placed above the notes: 'A' above the first staff, 'Dm' above the second staff, 'Gm' above the third staff, and 'A' above the fourth staff.

Η εισαγωγή κινείται σε περιβάλλον *zirgule Hicaz*, δηλαδή σε δύο συναπτά *Hicaz* πεντάχορδα, παρότι θα μπορούσαμε να πούμε ότι κινείται στο λαϊκό δρόμο *Χιτζαζκιάρ*⁴⁵, ενώ επεκτείνεται με *hicaz* και πάνω από την οκτάβα. Η επιλογή του *zirguleli Hicaz* σαν σχήμα ερμηνείας θα εξηγηθεί αργότερα. Στο 4^ο μέτρο έχουμε αυξημένη τέταρτη βαθμίδα, φαινόμενο που συμβαίνει στον Πειραιώτικο δρόμο, ή από μια εναλλακτική οπτική έχουμε το φαινόμενο της σπάθης (*Hisar*), με πόλωση της 4^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας γύρω από την 5^η. Αργότερα στο 7^ο μέτρο έχουμε χρωματική κίνηση *Μι, Ρε#, Ρε*. Η εναρμόνιση γίνεται με τη χρήση συγχορδιών με τον αρμονικό κύκλο *I-IV-I-VII-I*, δηλαδή με τις κύριες συγχορδίες του λαϊκού δρόμου *Χιτζάζ*. Είναι σημαντικό να επισημάνουμε πως η *Gm* δε θεμελιώνεται πάνω στις βαθμίδες της κλίμακας *zirgule Hicaz* μιας και η *Σολ* απουσιάζει, και έχει ξεκάθαρα χαρακτήρα συγχορδίας που θεμελιώνει πτώση.

Α μέρος

Το πρώτο θέμα του στίχου εισάγεται στην 5^η βαθμίδα στην οποία πραγματοποιεί μια έλξη *ussak*. Το μελωδικό σχήμα αυτό παραπέμπει στο *makam Uzzal*. Έπειτα όμως η μελωδία εφορμούμενη από την 5^η βαθμίδα κατεβαίνει με διαστήματα *Saba* σε μια ασυνήθιστη για τα *makam* μετατροπία⁴⁶. Η συγχορδία που εναρμονίζει αυτό το φαινόμενο είναι η *A*, χωρίς όμως να είναι ευδιάκριτο λόγω της κακής ποιότητας της ηχογράφησης πότε και αν γίνεται από *ματζόρε, μινόρε*. Επίσης χρησιμοποιείται η συγχορδία *G* σε μια κατάληξη *VII-I* του *Saba* στη βάση, χωρίς και πάλι να είναι ξεκάθαρο αν πρόκειται για *ματζόρε* ή *μινόρε* συγχορδία.

⁴⁵ Αναφορικά με τη φθογγική ακολουθία.

⁴⁶ Είναι όμως μετατροπία που πραγματοποιεί ο Τούντας σε συνθέσεις του, όπως πχ στον *Κοκκαϊνοπότη*.

Στο τρίτο μέρος η μελωδία εισάγεται στο *segah perde*. Ακολουθεί φράση φράση με Ντο# στα πρότυπα του *Mustear* και μισή κατάληξη στο Ρε έπειτα από χρήση του προσαγωγέα Λα#. Στη συνέχεια η μελωδία ξανα γυρνάει σε περιβάλλον *Nikriz* για να καταλήξει σε *Hicaz*. Οι φράσεις του *Mustear – Segah* εναρμονίζονται με G, όμως στο 3^ο μέτρο χρησιμοποιείται η D, η οποία δε δικαιολογείται από την κίνηση της μελωδίας, χρησιμεύοντας επομένως στη δημιουργία πτώσης I-V-I. Έπειτα έχουμε συγχορδία Gm (και πάλι δεν είναι ευδιάκριτος ο μείζον ή ελάσσον χαρακτήρας της συγχορδίας) μέχρι το πέρασμα σε *Hicaz* και A. Και εδώ στην κατάληξη έχουμε σχήμα I-VII-I.

Σχόλια – Παρατηρήσεις : Πρόκειται για μια πλούσια σε τροπικές ιδέες σύνθεση του Παναγιώτη Τούντα. Αρχικά είναι σημαντικό να αποσαφηνίσουμε το λόγο που επιλέχθηκε το *dugah* ως τονική βαθμίδα της σύνθεσης, ενώ η εισαγωγή παραπέμπει από την κλιμακοκεντρική οπτική των λαϊκών δρόμων σε Χιτζαζκιάρ. Ο λόγος έχει να κάνει με τα υπόλοιπα τροπικά φαινόμενα της σύνθεσης και τα συνήθη τονικά κέντρα θεμελίωσής τους κατά τα πρότυπα του συστήματος των *makam*. Εδώ θα πρέπει να ξανατονίσουμε πως αυτό δε συνεπάγεται ότι ο συνθέτης ακολουθεί πιστά κάποιο θεωρητικό σύστημα. Η είσοδος του στίχου στα πρότυπα του *Uzzal*, *makam* που θεμελιώνεται στο *dugah*, όπως επίσης και το πέρασμα σε *Nikriz*, αλλά και οι φράσεις *Mustear – Segah* συνηθίζονται στις βαθμίδες που προκύπτουν αν θεωρήσουμε σαν βάση του κομματιού το *dugah*.

Η εναρμόνιση είναι συγχορδιακού τύπου, εντονότερα από ότι στις περισσότερες συνθέσεις αυτού του τύπου και χρησιμοποιεί καταληκτικές συγχορδίες (I-V-I και I-VII-I), πρακτική που δε συνηθίζεται στο ρεπερτόριο που έχουμε εξετάσει, ενώ δε γίνεται χρήση μπασογραμμών.

Έχουμε ακόμη μια σύνθεση με πολλές μετατροπίες που θεμελιώνονται στις βάσεις παραγωγής τους κατά τα πρότυπα του *makam*, αλλά με την ξεχωριστή οπτική του Παναγιώτη Τούντα και τρόπο ασυνήθιστο για τα *makam*. Ουσιαστικά ο συνθέτης επιστρατεύει τροπικές συμπεριφορές και τις εισάγει στη σύνθεση με έντονη μετατροπική διάθεση.

5.v) Η παραπονιάρα

Τίτλος: Η παραπονιάρα

Συνθέτης: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνευτής: Βαγγέλης Σοφρωνίου

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: V-50515/1213 BF

Δρόμος: Ραστ

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Σολ, rast

Οργανολόγιο: Βιολί, σαντούρι, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Α, Β, Γ, Α, Β, Γ

Εισαγωγή

The musical score for the introduction is presented in four staves. The top staff is labeled 'Φωνή' (Voice) and contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The second staff is labeled 'Λαϊκή Κιθάρα' (Folk Guitar) and contains a rhythmic accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. The third staff is labeled 'Vo.' (Voice) and contains a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. The bottom staff is labeled 'Κιθ.' (Guitar) and contains a rhythmic accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. The score is divided into two systems, with a measure rest (5) at the beginning of the second system.

Η εισαγωγή έχει μείζονα παρά τροπικό (Rast) χαρακτήρα. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούμαστε από τη μοτιβική συμπεριφορά της μελωδίας, το σχετικά μικρό αρμονικό χρόνο και τη μη διατονική συμπεριφορά της 7^{ης} βαθμίδας. Η αρμονική σκέψη ενδεχομένως προηγείται στη συνθετική ιδέα. Ο αρμονικός κύκλος στην εισαγωγή έχει ως εξής: (IV, II^m, V, I, IV, V, I)

Α μέρος

Πες μου πα ρα πο νια ρα μου για τι 'σαι λυ πτη με νη

Το πρώτο θέμα ανοίγει στο ψηλό Σολ. Η μελωδία κινείται μεταξύ της Rast υπομονάδας που δομείται στο gerdaniye και του Rast που δομείται στο neva. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η μελωδία κινείται στα πρότυπα του Mahur makam.

14 Μη πως θα ρεις δε σ'α για πο ζη λια ρα μου κλει σαι συλ λο γι σμε νη

18 κλει σαι συλ λο γι σμε νη

Στη συνέχεια μέσω μιας χρωματικής κίνησης οδηγούμαστε και πάλι στην οκτάβα, όμως αυτή τη φορά η αρμονική συνοδεία μετατίθεται στο Ντο, ενώ μέσω της χρωματικής κίνησης εισάγεται για πρώτη φορά η Φα. Ακολουθεί φράση Segah στο Μι και διατονική συμπεριφορά στο πάνω 5χορδο με χαμήλωμα της Σι. Η μελωδία στο 17^ο μέτρο στέκεται στο Μι για να επαναλάβει στο 18^ο μέτρο τη φράση του 16^{ου}. Στην ουσία πρόκειται για μετάθεση του rast μια τέταρτη πάνω (Ανδρικός, 2018, σ. 74), δηλαδή στο Ντο. Αυτό έχει ως συνέπεια την εμφάνιση του φαινομένου Segah στο Μι, σε ασυνήθιστη δηλαδή θέση. Η κιθάρα εναρμονίζει με C, ενώ στα τέλη του 16^{ου} και 18^{ου} μέτρου δημιουργεί αίσθημα πτώσης I-V-I παίζοντας Σολ και Ρε στα μπάσα, δηλαδή την 1^η και 5^η μιας G.

B μέρος

τα ρα πο νια ρα μου μην κλεις χα δια ρα μου

και μη μου συλ λο γε...σαι

μο νον ε σε να...α γα πο...ζη...λια...ρα...μου

Στο Β μέρος έχουμε Hicaz στο neva. Σε αυτό το σημείο η κιθάρα εναρμονίζει ισοκρατηματικά χρησιμοποιώντας μια D. Στο 21^ο μέτρο έχουμε χρήση περαστικής Cm που εναρμονίζει μια στάση της μελωδίας στο Mi ύφεση. Στο 26^ο μέρος επιστρέφουμε σε περιβάλλον G με τη μελωδία να καταλήγει με Segah στο Mi, στα πρότυπα δηλαδή του makam Huzzam.

Γ μέρος

ε σε ναε γω λα τρε υω ε σε να θα χαϊ δε υω

πα ρα πο νια ρα μου

συ εισαι η χαρα μου συ κι η παρηγορα μου

34
μην κλας ζηλια ρα μου

Στο τελευταίο μέρος της σύνθεσης επανερχόμαστε σε μια μη τροπική διαχείριση της μελωδίας, στο περιβάλλον μιας μείζονας κλίμακας. Η μελωδία θα καταλήξει στην οκτάβα. Ο αρμονικός κύκλος του Γ μέρους βασίζεται στο κλασικό I-IV-V-I.

Σχόλια – Παρατηρήσεις: Πρόκειται για μια πολύ ενδιαφέρουσα σύνθεση που συνδυάζει μελωδικά φαινόμενα της οικογένειας του makam Rast και της μείζονας κλίμακας και δε μπορεί να αναλυθεί λαμβάνοντας υπόψιν μόνο τη μια από τις δύο πτυχές της. Τα φαινόμενα και οι μετατροπές γίνονται κατανοητά ευκολότερα αν θεωρηθεί η θέση της μελωδίας εντός της θεμέλιας κλίμακας, ενώ την ίδια στιγμή, ειδικά για την εισαγωγή και το Γ μέρος, πρέπει να αναλυθεί η αρμονική σκέψη, η οποία φαίνεται να προηγείται της μελωδικής.

Ο συνδυασμός μελωδικών και αρμονικών συμπεριφορών παράγει αρμονικούς κύκλους που περιέχουν πολλές συγχορδίες. Συνολικά στο κομμάτι γίνεται χρήση των παρακάτω συγχορδιών: I, II_m, IV, IV_m, V. Ιδιαίτερα η IV_m δεν προκύπτει ως συγχορδία του λαϊκού δρόμου Ραστ μέσω της συγχορδιοποίησης των βαθμίδων, αλλά εξηγείται στο πλαίσιο της συνήθους μετατροπίας και εμφάνισης Hicaz υπομονάδας στην 5^η βαθμίδα του Rast στα πρότυπα του makam Suzinak.

5.vi) Μαύρη ζωή μικρούλα μου

Τίτλος: Μαύρη ζωή μικρούλα μου

Συνθέτης: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνευτής: Αντώνης Νταλγκάς (1927)

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: ΑΟ- 202/BF-768

Δρόμος: Σεγκιά⁴⁷, Sazkar

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Σολ, rast

Οργανολόγιο: Βιολί, σαντούρι, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Α, οργανικό θέμα, Β

Εισαγωγή

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of four systems of two staves each. The first system contains two measures. The second system contains two measures. The third system is marked with a '3' above the first measure and contains two measures. The fourth system is marked with a '7' above the first measure and contains two measures. The melody is primarily in the upper register of the treble clef, while the accompaniment is in the lower register. The piece concludes with a final chord in the second staff of the fourth system.

⁴⁷ Πρόκειται για την εκδοχή του λαϊκού δρόμου Σεγκιά που θεμελιώνεται στο rast perde.

Η εισαγωγή ξεκινάει με φράση Segah στο enic, έπειτα άρχεται με χρωματική κίνηση Μι-Φα-Φα# ως το Σολ για να κατέλθει ως το Ρε χρησιμοποιώντας το Ρε# ως προσαγωγή. Έπειτα έχουμε φράση Cargah με το αντίστοιχο τρίχορδο και κατάληξη στο rast. Η τελευταία φράση ξεκινάει από το acem για να καταλήξει στο rast έχοντας προηγουμένως παίζει Λα#, στα πρότυπα του Sazkar ή εναλλακτικά του λαϊκού δρόμου Σεγκιά που έχει σαν βάση το Ραστ⁴⁸. Η κιθάρα εναρμονίζει στο G παρακολουθεί αρκετά σημεία με μπασογραμμές. Όταν η μελωδία έχει τονικό κέντρο στο Ρε (μέτρο 4), η κιθάρα παίζει Ρε κι έπειτα Σι στα μπάσα, όμως στο πλαίσιο του G.

Α μέρος

Το πρώτο θέμα του στίχου ξεκινάει με χρωματική κίνηση Ρε, Ντο#, Ντο, η οποία συνηθίζεται σε όλες τις συνθέσεις Huzzam – Segah στο ρεπερτόριο που μελετάμε. Ακολουθεί μελωδική γέφυρα με Ντο# και χρωματική κίνηση Μι, Φα, Φα# για μια νέα κάθοδο της

⁴⁸ Αναφερόμαστε στο λαϊκό δρόμο Σεγκιά με βάση το rast όπως αυτό εμφανίζεται για παράδειγμα στο σύγραμμα του Μυστακίδη. (Μυστακίδης, 2013).

μελωδίας διατονικά ως το Ρε, με χρήση προσαγωγέα Ντο#. Η εναρμόνιση παραμένει στο G. Στο πρώτο μέτρο έχουμε διαφορετική μελωδική γραμμή στην κιθάρα από ότι στη μελωδία.

14

να που με πο νο στην καρδια κα μο μα του αχ να ζου με χω ρι σμε_ε_ε_ε νη να που με πο νο στην καρ

19

δια κα μο μα του αχ να ζου με χω ρι σμε_ε_ε νοι

Στη συνέχεια έχουμε μελωδικό κέντρο το Ντο με Cargah κι έπειτα Buselik στο neva. Το ίδιο θέμα στο cargah επαναλαμβάνεται και η μελωδία καταλήγει στο rast, όχι όμως με το ομώνυμο πεντάχορδο, αλλά με οξυμένη Λα. Η κιθάρα παίζει όλο αυτό το θέμα με μπασογραμμές. Ακολουθεί παραλλαγή του ίδιου θέματος παιγμένη οργανικά.

B μέρος

ο ταν το μαν ρο συ νε_ε_ε φο κα μο μα του μου εμο ρφη τον το σο ε_ε_ε ρω_ω_ω_

30

τα_α_α_α_α_α μας

Το επόμενο θέμα κινείται σε Hicaz πάνω στο neva, χρησιμοποιώντας Ντο# ως προσαγωγή. Μάλιστα κάνει στάση σε αυτή τη βαθμίδα, η οποία εναρμονίζεται με ντιμινούιτα. Η συγχορδιακή αναφορά⁴⁹ σε αυτό το μέρος όμως παραμένει το G.

Στο τελευταίο μέρος της σύνθεσης περνάμε με μια χρωματική κίνηση Σολ,Φα#,Φα,Μι σε περιβάλλον Cargah και λύση αυτού στο neva με Buselik. Στην επανάληψη αυτού του θέματος έχουμε κατάληξη στο rast με «κλίμακα Σεγκιά». Η κιθάρα στο 35^ο μέτρο εναρμονίζει το Buselik στο neva με αρπέζ πάνω στη G, και στα επόμενα δύο μέτρα εναρμονίζει με αρπέζ επάνω στο C.

Σημειώσεις – Παρατηρήσεις: Πρόκειται για μια σύνθεση που ακολουθεί τροπικά φαινόμενα που συναντάμε στην οικογένεια του Segah, αλλά καταλήγει στο rast, κατά τη μία από τις δύο εκδοχές του λαϊκού δρόμου Σεγκιά. Στη σύνθεση παρατηρούνται πολλές χρωματικές κινήσεις που δίνουν δυτικότροπο χρώμα. Τα σημεία του κομματιού που έχουν ως τονικό κέντρο το cargah δεν ανταποκρίνονται στο τυπικό seyir του Segah, αλλά επιτελούν αρμονικό ρόλο καθώς η σύνθεση μεταβαίνει σε περιβάλλον IV, παρότι η κιθάρα παίζει τη μελωδία σε

⁴⁹ Για τον όρο συγχορδιακή αναφορά βλέπε: (Μακρής, 2013)

ταυτοφωνία. Θα λέγαμε πως αυτή η μελωδική συμπεριφορά παραπέμπει περισσότερο σε ματζόρε περιβάλλον. Ενδιαφέρον προκαλεί η χρήση ντιμινούτεας για την εναρμόνιση του Ντο#, καθώς αυτή εκλαμβάνεται ως νότα διάφωνη ως προς την τονική.

5.vii) Μαυρομάτα

Τίτλος: Μαυρομάτα

Συνθέτης: Γιάννης Δραγάτσης

Ερμηνευτής: Γιώργος Βιδάλης (1926)

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: GA-1155/Go- 282

Δρόμος: Χουζάμ

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Σι (segah)

Οργανολόγιο: Βιολί, σαντούρι, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Αx2, Β, οργανικό θέμα, Γx2, Δ, χόρα

Εισαγωγή

The musical score for the introduction of 'Mavromata' is presented in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 7/8 time. The melody in the upper staff begins with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note D3, followed by eighth notes C3, B2, A2, G2, F#2, and E2. The second system also consists of two staves. The upper staff begins with a measure containing a quarter note D4, a quarter note E4 with a flat, and a quarter note F#4. This is followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A fermata is placed over the final D4. The lower staff continues with a quarter note D3, followed by eighth notes C3, B2, A2, G2, F#2, and E2. The piece concludes with a quarter note D3.

7

Η εισαγωγή ξεκινάει με αρπέζ στη G και αναπτύσσει φρασεολόγιο Huzzam, φτάνοντας ως την υποτονική Λα# και ως το άνω Σι ύφεση, χαρακτηρίζοντας το πεντάχορδο που σχηματίζεται στο gerdaniye ως Buselik. Έχουμε χρήση του Ντο# όπως σχεδόν σε όλες τις Segah – Huzzam συνθέσεις αυτού του είδους, καθώς επίσης και χρωματική κίνηση Ρε,Ντο#,Ντο,Σι.

Η συγχορδία αναφοράς της κιθάρας παραμένει το G σε όλη την εισαγωγή, ενδιαφέρον όμως έχει η εναλλαγή των νοτών της G στα μπάσα, με τρόπο που εναρμονίζουν ισοκρατηματικά τη μελωδία.

A μέρος

Πες μα υρο μα τα...α α μου για τι μου πη ρες τη ζω η...η η μου

δεν σου ρα ι ζου...ου ουν την και ρδια

Οι α να στε να γηοι_οι_οι_οι_οι_οι_οι_μου

ειν η καρ δια μου μα _α_α_α υρη

Ακολουθεί μελωδικό θέμα σε Nîkrîz από cargah υποστηριζόμενο από Cm, το οποίο καταλήγει στο neva. Στη συνέχεια μια μικρή μελωδική γέφυρα οδηγεί στο dugah, απ' όπου ξεκινάει ανοδική κίνηση της μελωδίας σε «περιβάλλον Karcigar» με την κιθάρα να παρακολουθεί με μπασογραμμή ως το neva. Η μελωδία επιστρέφει ως το segah με χρωματική κίνηση Ρε, Ντο#, Ντο, Σι. Το μελωδικό θέμα σε Karcigar επαναλαμβάνεται για να καταλήξει στο segah. Η κιθάρα παίζει εκ νέου μια «ξένη» προς τη μελωδία μπασογραμμή για να κλείσει στο Σολ. Θα ακολουθήσει οργανικό μέρος με παραλλαγή του Karcigar θέματος.

Γ μέρος

μα υρο μα του με πλη γου_ω σε_ _ες κτε με χεις σκλα βω με_ε_ε ε νο

Το τρίτο μέρος του στίχου ξεκινάει από το enic για να μας εισάγει σε περιβάλλον Buselik επί του Gerdaniye. Στο επόμενο μέτρο επανέρχεται στο Hicaz περιβάλλον. Η εναρμόνιση παραμένει σε περιβάλλον G, χωρίς να ακούγεται ξεκάθαρα αν περνάει σε περιβάλλον Gm για να εναρμονίσει το Buselik τμήμα. Ενδιαφέρουσα νότα ετεροφωνίας παρατηρείται στο 3^ο μέτρο, όταν και αντί του Λα της μελωδίας η κιθάρα παίζει Ρε, και αντί του Φα# παίζει πάλι Ρε, ενισχύοντας διακριτικά την αίσθηση του Ρε ως τονικό κέντρο στο συγκεκριμένο μέτρο

Δ μέρος

αυ τα τα δυο_ο_ο τα_α_α_α μα τια σου_ουου ου ου με πο νο τα προ σμε _ε_

Ετεροφωνία Βιολί

νο αυ τα τα δυο τα_α_α_α χε ρια σου με πο νο τα προ σμε ε ε

νο

Στο τελευταίο θέμα έχουμε εκ νέου μικρή μελωδική στάση στο Μι ύφεση και μεταφορά της εναρμόνισης στο Cm. Έπειτα με χρωματικό κατέβασμα ως το Σι η μελωδία θα κάνει ατελή κατάληξη στο πενα και θα επαναλάβει την ίδια μελωδική συμπεριφορά σε περιβάλλον Cm για να κλείσει τελικά στο Σι. Η κιθάρα ακολουθεί την ίδια λογική εναρμόνισης, ενώ στο 3^ο και 4^ο μέτρο του θέματος προσθέτει εκ νέου «ξένες μπασογραμμές» για να οδηγήσει στο Ρε με έναν εναλλακτικό τρόπο απ' ότι η μελωδία. Τέλος στο 7^ο μέτρο η κιθάρα δίνει συγχορδία αναφοράς τη D παίζοντας Ρε, Λα, Ρε, σε σημείο μάλιστα που η μελωδία δεν έχει αναφορά στο Ηicaz, δίνοντας έτσι μια αίσθηση πτώσης στο G.

Σχόλια – Παρατηρήσεις: Πρόκειται για μια σύνθεση σε Huzzam που παρουσιάζει εκτενή ανάπτυξη φαινομένων που υπόκεινται στο τροπικό του πλαίσιο. Είναι επίσης μια σύνθεση που αναδεικνύει τη λογική της εναρμόνισης που διακατέχει τους συνθέτες της εποχής, όπου ολόκληρα μελωδικά φαινόμενα υποστηρίζονται πολύ διακριτικά μέσω της ανάδειξης του ισοκρατηματικού ρόλου των βαθμίδων μιας συγχορδίας με τη χρήση αναστροφών.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συχνή χρήση του *cargah* ως τονικού κέντρου και της *Cm* ως συγχορδίας εναρμόνισης, σε περιβάλλον *Nikriz*. Αυτή η μελωδική συμπεριφορά δεν αποτελεί σύνηθες γνώρισμα του *makam Huzzam*, παρά προκύπτει περισσότερο χρησιμεύοντας για την αρμονική μεταφορά σε περιβάλλον *Cm* ή αλλιώς από μια πιο «κλιμακική» ανάγνωση του δρόμου, μιας και το *Nikriz* προκύπτει από τη διαστηματική ακολουθία του δρόμου *Χουζάμ* (Σέγκκος, 2016, σ. 34, Βούλγαρης & Βανταράκης, Βασίλης, 2006, σ. 38)

5.viii) Μ' αυτά τα μαύρα μάτια σου

Τίτλος: Μ' αυτά τα μαύρα μάτια σου

Συνθέτης: Κώστας Σκαρβέλης

Ερμηνευτής: Αντώνης Νταλγκάς (1928)

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: X-80034/70004

Δρόμος: Χιτζαζκιάρ

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Σολ, *rast*

Οργανολόγιο: Βιολί, μαντόλα, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Αx2, Β, οργανικό θέμα, Γx2, Δ, χόρα

Εισαγωγή

The image shows a musical score for the introduction of the piece. It consists of four staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and one sharp (F-sharp), indicating a Dorian mode. The time signature is 7/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *mf* and *f*. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.



Η εισαγωγή με ένα «μοτιβικό θέμα» το οποίο που ξεκινάει στο Μι ύφεση αρχικά στο πλαίσιο μιας Cm και στο επόμενο μέτρα συνεχίζει ένα τόνο κάρτω στη Ρε με την εναρμόνιση στο G. Ακολουθεί καθοδική μελωδία με χρωματική κίνηση Ρε, Ντο#, Ντο, Σι, για να εμφανιστεί ένα νέο μοτίβο στη Cm για 2 μέτρα αυτή τη φορά. Η εισαγωγή κλείνει με μια ανοδική χρωματική κίνηση Σι, Ντο, Ντο#, Ρε και κάθοδο με 5χορδο Hicaz στη βάση.

A μέρος

μ'α ντα τα μα_α_α υρα_α_α μα τια σου_ου_ου_ου κα μο μα του_ου_ου μι_ _ _ _ κρι_ _ _ _ μου
 μου χεις α να_α_α ψει_ει_ει μια φω τι_α_α α και_αι και_ει_ει την ψυ_υ χι_ι_ι_ι μου

Ο στίχος ξεκινάει στο πενα όπου και κάνει την πρώτη ατελή κατάληξη. Ακολουθεί χρωματική κίνηση Σι,Ντο,Ντο#,Ρε κι έπειτα η μελωδία κατεβαίνει με Hicaz ως το rast για να καταλήξει τελικά και πάλι στο πενα με προσαγωγή Ντο#. Η επόμενη μελωδική στάση θα γίνει στο Μι ύφεση και θα σηματοδοτήσει αλλαγή στην αρμονική συνοδεία, καθώς μεταφερόμαστε σε μια Cm. Η κιθάρα προετοιμάζει αυτήν την πτώση παίζοντας το Σι στα μπάσα, υπογραμμίζοντας το μείζονα χαρακτήρα της G, η οποία λειτουργεί ως 5^η της Cm για

να λυθεί σε αυτήν. Έχει σημασία να υπογραμμιστεί πως είναι η πρώτη φορά που η Σι εμφανίζεται στα μπάσα σε ισχυρό κτύπημα. Έχει σημασία επίσης να τονιστεί ότι στα 4 πρώτα μέτρα του στίχου η κιθάρα χρησιμοποιεί τη Ρε σαν την πιο μπάσα συχνότητα της G, δίνοντας της ένα ρόλο ισοκράτη εντός της ανάστροφης G, ενισχύοντας το πενα ως τονικό κέντρο της μελωδίας. Στα τελευταία 2 μέτρα που εικονίζονται παραπάνω η μελωδία επεκτείνεται έως το muhayer πραγματώνοντας ένα Ρε Hicaz 5χορδο, για να καταλήξει τελικά στο Σι δίνοντας χρώμα Huzzam.

Μέρος Β

ην_θε_λεις_να_με_τυ_υ_υ_ρα_α_α_νεις_ για_τ'ει_μαι_λυ_πη_με_ε_ε_ε_νος
 και_η_αι_τι_α_θα_α_α_α_σαι_αι_συ_υ_υ
 που_θα_χα_θο_ο_καη_με_ε_ε_ε_νος

Μετά από μία επανάληψη του πρώτου θέματος η μελωδία θα εισέλθει στο Β μέρος κινούμενη στα πρώτα δύο μέτρα εντός του Hicaz 5χορδου που θεμελιώνεται στο Ρε. Η κιθάρα συνεχίζει να ενισχύει το Hicaz άκουσμα χρησιμοποιώντας το Ρε σαν τον πιο μπάσο φθόγγο της G. Στο επόμενο μέτρο θα έχουμε άκουσμα 2 συνημμένων Hicaz στο Ρε και στο Σολ (gerdaniye). Στα επόμενα 2 μέτρα θα έχουμε φράση παρεμφερή με των δύο πρώτων, μόνο που τώρα η μελωδία οδηγεί στο Μι ύφεση και σε μια περαστική Cm. Στην καταληκτική

φράση του Β μέρους οδηγούμαστε σε κατάληξη στο Segah με περαστική χρήση της Ντο#. Ακολουθεί γέφυρα που οδηγεί τη μελωδία στο Μι (νότα επάλληλη του dik hisar).

Γ μέρος

αχ_μα_υρου_μα_τα_μου_ου_μι_ι_
κρη να_α_ζα_α_ρα_και_σκε_ρτσο_ο_ο_ο_ζα
ο_ταν_πε_ρνας_απ_το_ο_στε_ε_νο

Πλέον έχουμε τη θεμελίωση ενός Segah στο dik hisar. Η κιθάρα εναρμονίζει με C και η μελωδία επεκτείνεται διατονικά πάνω από το gerdaniye στο πλαίσιο του Segah χαμηλώνοντας το Σι. Η πρώτη κατάληξη γίνεται στο Σολ, ενώ στην επόμενη φράση η μελωδία καταλήγει στο cargah. Έχουμε επί της ουσίας μια μετάθεση του rast perde στο cargah (Ανδρικός, 2018, σ. 74) και εμφάνιση Segah στο Μι, φαινόμενο σπάνιο στον «κόσμο των makam», αλλά συχνό στο υπό εξέταση ρεπερτόριο.

με_ε τσα_α χπι νια και πο_ο_ο_ο ζα ρι ξε και με να_α_α μια_α_α μα_α_α τια που λιω νο απτονκαημο_ο_ο_ο μου

και δε θα κα_α_α τσει_ει_ει τι_ι_ι_ι πο_ο τα_α_α_α α γλυ κο με_ε_ε λα χρι νο_ο_ο_ο

ου

και δε θα κα_α_α τσει_ει_ει τι_ι_ι_ι πο_ο τα_α_α_α α γλυ κο με_ε_ε λα χρι νο_ο_ο_ο μου

Η επαναφορά στο περιβάλλον του Χιτζαζκιάρ γίνεται με χρωματική κίνηση Σι,Ντο,Ντο#,Ρε και ατελή κατάληξη στο Ρε με προσαγωγή Ντο#. Η κιθάρα παίζει στα μπάσα την ακολουθία Σολ, Μι ύφεση, Ρε στα μπάσα, χρησιμοποιώντας την 6^η βαθμίδα (ή 2^η του Hicaz) στην εναρμόνιση. Ακολουθεί χρωματική κίνηση Ρε,Μι ύφεση, Μι, Φα και τετράχορδο Buselik πάνω στο cargah με πέρασμα σε Cm. Ύστερα έχουμε εκ νέου ατελή κατάληξη στο neva με προσαγωγή Ντο# και Ρε στα μπάσα της G. Έπειτα η μελωδία μεταφέρεται στο gerdaniye απ'όπου και σταδιακά κατέρχεται για να καταλήξει στο rast με Hicaz κάνοντας άλλη μια χρωματική κίνηση Μι ύφεση,Ρε,Ντο#,Ντο.

Σχόλια – Παρατηρήσεις: Η σύνθεση ξεκινάει με μια «μοτιβική μελωδία» ίδιον των συνθέσεων του Κώστα Σκαρβέλη και αρμονικές εναλλαγές μεταξύ Cm και G. Το παράδοξο

είναι πως η σύνθεση δεν ξεκινάει στα πρότυπα του Hicazkar (ή του λαϊκού Χιτζαζκιάρ) από την αντιφωνία (Ανδρίκος, 2018, σ. 190), αλλά χρησιμοποιεί φράσεις που παραπέμπουν στο Huzzam, με τονικό κέντρο το segah perde και δεσπόζον φθόγγο το neva, με το segah όμως να είναι μέρος ενός χρωματικού πενταχόρδου, έναντι ενός διατονικού, όπως θα συνέβαινε εντός ενός παλαιού Suzinak ή ενός Huzzam. Αντίστοιχη μελωδική συμπεριφορά δύναται να εμφανιστεί στο πλαίσιο του Zerguleli Suzinak, χωρίς όμως να είναι ο κανόνας. Ένα άλλο ενδεχόμενο είναι η συγκεκριμένη κίνηση να προκύπτει από τη σύλληψη του Σι ως τονικού κέντρου εντός της μείζονος συγχορδίας. Πάντως παρατηρούνται οι ίδιες χρωματικές κινήσεις (στις νότες Σι, Ντο, Ντο#, Ρε) όπως και στις συνθέσεις που εξετάσαμε σε περιβάλλον Huzzam και Segah, αλλά και η εμφάνιση του Cm στην εναρμόνιση μέσα από στάσεις στο Mi^b, μελωδικές συμπεριφορές που προκύπτουν από μια μάλλον πιο «κλιμακική» σύλληψη των τροπικών φαινομένων.

Η μετατροπία σε περιβάλλον C συνδυάζεται με Segah στο μι, φαινόμενο συχνό στο ρεπερτόριο που εξετάσαμε. Ο άμεσος τρόπος της μετατροπίας φανερώνει πρόθεση του συνθέτη για αρμονική αλλαγή.

5.ix) Μπομπίνα

Τίτλος: Μπομπίνα

Σύνθετης: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνεία: Αντώνης Νταλγκάς 1928

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: ΑΟ- 278

Δρόμος: Χιτζαζκιάρ

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Σολ – rast

Οργανολόγιο: βιολί, μαντόλα, σαντούρι, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Α, Β, Γx2, Δ, Β, Γx2

Εισαγωγή

λυ_πη σου_ου με τσαχπι να_α α φρο πλα στη μπομπι να_α για σε να θα χα_α α_α_α

Στο Γ μέρος έχουμε κάθοδο της μελωδίας από την 6^η έως και τη βάση rast. Ακολουθεί οργανικό μέρος που κινείται σε δύο συναπτές Hicaz υπομονάδες και οδηγεί στο gerdaniye.

3

Δ μέρος

στον Α δη κα τε βα_ανω μα σου δε με πο νεις θε λεις να χα θω τσα χπι_ι να μου

Στο Δ μέρος έχουμε Buselik στην οκτάβα και Kurdi – Ussak 4χορδο πάνω στο neva. Η εμφάνιση Buselik στην οκτάβα ενός Hicazkar αποτελεί βασικό συστατικό του μελωδικού τρόπου ανάπτυξης του (Ανδρίκος, 2018, σ. 194). Το συγκεκριμένο μελωδικό σχήμα σε συνδυασμό με το Ussak από neva έχει άμεση αναφορά στη λόγια εκδοχή του Hicazkar.

Ενδιαφέρον έχει η εκτέλεση του Ussak με χρωματική κίνηση Μι, Μι ύφεση Ρε από τα συγκερασμένα όργανα της ορχήστρας, τη στιγμή που η φωνή εκτελεί τη φράση με έντονο glissando, αλλά και η επιλογή της κιθάρας να εναρμονίσει με Bb, εναρμονίζοντας επί της ουσίας την 6^η (Σ1b) του Ussak που θεμελιώνεται στο neva, σχηματίζοντας μια «κλίμακα Cargah» στο Bb. Η εκτέλεση του Βιδάλη είναι μονοφωνική, ενώ στην εκτέλεση του Αραπάκη δεν ακολουθείται η ίδια λογική εναρμόνισης, καθώς η κιθάρα παίζει σε ταυτοφωνία, με αποτέλεσμα να ενισχύεται η αίσθηση του Ussak πάνω στο neva.

Σχόλια – Παρατηρήσεις: Πρόκειται για μια σύνθεση με σαφείς αναφορές στο ala turca Hicazkar με τη χρήση φαινομένων όπως η αντικατάσταση της Hicaz υπομονάδας με Buselik

και φράση Ussak στο Neva (Ανδρικός, 2018, p. 194). Η χρήση της συγχορδίας Bb στην υπό εξέταση εκτέλεση δίνει μια άλλη νότα στην εκτέλεση, τονίζοντας πιο πολύ την 6^η βαθμίδα του Ussak, δίνοντας συνθήκη Acemasiran σε μετάθεση. Εκ νέου έχουμε χρήση συγχορδίας (III) που δε θεμελιώνεται από τους φθόγγους της κλιμακικής δομής, αλλά επιτελεί ισοκρατηματικό ρόλο σε μια μελωδική μετατροπία. Οι υπόλοιπες συγχορδίες που χρησιμοποιούνται αποτελούν τις κύριες συγχορδίες του λαϊκού δρόμου Hicazkar, την I, IVm και VIIm στις καταλήξεις.

5.x) Ναζιάρια

Τίτλος: Ναζιάρια

Σύνθετης: Γιάννης Δραγάτσης

Ερμηνεία: Αντώνης Νταλγκάς 1928

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: V-50206/5421 ar

Δρόμος: Σαμπά

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Λα – Dugah

Οργανολόγιο: βιολί, μαντόλα, σαντούρι, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Ax2, Bx2

Εισαγωγή

The image shows the musical notation for the introduction of the piece 'Nazirya'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 7/8. The music begins with a complex rhythmic pattern in the treble staff, followed by a melodic line. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



Η μελωδία εισέρχεται στο asem για να κατέλθει ως το irak, απ' όπου θα ακολουθήσει ανοδική πορεία για να πραγματοποιήσει την πρώτη ατελή κατάληξη στο cargah. Ενδιαφέρον έχει η εναρμόνιση της βαθμίδας του irak με αχαρακτήριστη συγχορδία 1^{ης} – 5^{ης} Φα# - Ρε# στα μπάσα της κιθάρας, ιδέα όμως που δε θα επανέλθει στις ατελής καταλήξεις που πραγματοποιούνται στο irak. Στη συνέχεια έχουμε χρωματική κίνηση Μι,Φα,Φα#, Σολ και μια νέα κατάληξη στο cargah κι έπειτα κίνηση ως την αλλοιωμένη αντιφωνία της βάσης του Saba και νέα στάση στο irak. Ακολουθεί κλείσιμο της μελωδίας στη βάση, με αισθητή βάρυνση της δεύτερης βαθμίδας, στα πρότυπα της συγκερασμένης εκδοχής καταληκτικών φράσεων του Ussak. Η κιθάρα εναρμονίζει διακριτικά με ντουζένι, αλλά ενίοτε ακολουθεί ετεροφωνικά τη μελωδία.

Μέρος Α

μ'ε χεις τρε λο να ζια_α_α_α ρα_α μου μ'α ντην την ε μο ρφια_α_α_α_α σου

μου χεις ραϊ σει

τη_η_η_ην καρδια_α_α_α_α η το ση α πο νια_α_α_α σου

Η πρώτη φράση του στίχου εισέρχεται στο *cargah* και κάνει την πρώτη ατελή κατάληξη στο *Μι*, όπου και ακολουθεί μελωδική γέφυρα με χρωματική κίνηση *Σολ, Φα#, Φα, Μι*, μια μιμητική φόρμουλα βάρυνσης το *Ussak* σε συγκερασμένα πρότυπα, στη συγκεκριμένη περίπτωση στο *huseyni*. Η κιθαρα εναρμονίζει το *Μι* παίζοντας *Ντο*. Στην επόμενη φράση ακολουθεί ατελής κατάληξη στο *irak* στα πρότυπα του *Bestenigar*, ενώ η τελευταία φράση του πρώτου μέρους κλείνει στη βάση του *Saba*.

B μέρος

Με αυτή τη μελωδική γέφυρα το κομμάτι μπαίνει στο *B* θέμα του στίχου, επιλέγοντας το *gerdaniye* ως νέο τονικό κέντρο.

Το Β μέρος ξεκινάει με φράση που καταλήγει στο *gerdaniye*. Ακολουθεί «αντιστικτική» φράση στο *cargah* για να επανέλθει η μελωδία στο *gerdaniye* με την οργανική γέφυρα που τη διαδέχεται να φτάνει ως το *tiz seghah* πριν καταλήξει και πάλι στο *gerdaniye*. Η συνοδεία της κιθάρας επιλέγει ως συγχορδία αναφοράς τη C.

Στο τελευταίο μέρος του κομματιού η μελωδία κάνει άλλη μία στάση στο Ντο. Η κιθάρα χρησιμοποιεί ένα αρπάζ Ντο,Μι,Ντο, Λα, οδηγώντας με ομαλό τρόπο πίσω στο περιβάλλον της Am, «εκμεταλλεζόμενη» τις κοινές βαθμίδες που έχουν οι Am και η C. Ακολουθεί νέα ατελής κατάληξη στο *irak* και κατάληξη στο *dugah*.

Σχόλια – Παρατηρήσεις: Πρόκειται για μια σύνθεση σε Saba που αναπτύσσει πλήρως το *Seyir* του. Με ατελής κατάληξεις στο *irak* κάνει αναφορές στο συγγενικό makam *Bestenigar* (συγγενικό ως προς το διαστηματικό υλικό, όχι την βαθμίδα θεμελίωσης). Στο β' μέρος έχουμε ανάπτυξη στο *meyan*⁵⁰ του makam με χρώμα *Hicaz* στο *gerdaniye*, συνοδευόμενο από αρμονική μετατροπία στην 3^η βαθμίδα (C) .

5.xi) Μαρουσιώτισσα⁵¹

Τίτλος:Μαρουσιώτισσα

Σύνθετης: Κώστας Σκαρβέλης

⁵⁰ Το *meyan* αποτελεί την επέκταση του *seyir* ενός makam στην ψηλή περιοχή.

⁵¹ Η παρτιτούρα αντλήθηκε από την πτυχιακή του Γιάννη Αθανασίου (Αθανασίου, 2016).

Ερμηνεία: Αντώνης Νταλγκάς 1928

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: X-80034/70002

Δρόμος: Νιαβέντ, Αρμονικό μινόρε

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Σολ - rast

Οργανολόγιο:βιολί, μαντόλα, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Α,Βx2, Εισαγωγή, Α,Βx2

Εισαγωγή

Θέμα Εισαγωγής

Melody

Guitar

Mld.

Gtr.

Το θέμα της εισαγωγής ξεκινάει με ένα κοινό μελωδικό μοτίβο παιγμένο σε διαφορετικά τονικά ύψη, το οποίο εξυπηρετεί αρμονικές αλλαγές και τον αρμονικό κύκλο IVm,I,V,I .Το επόμενο θέμα εξυπηρετεί τον αρμονικό κύκλο V, I, V, I, καθώς επεκτείνεται στο Hicaz 4 χορδο στο neva και καταλήγει στο gerdaniye με Buselik κλείνοντας στην αντιφωνία της βάσης. Ο χαρακτήρας της μελωδίας δεν είναι τροπικός και εξυπηρετεί περισσότερο την ατμόσφαιρα μιας αρμονικής ελάσσονος κλίμακας.

Α μέρος

Το πρώτο μέρος της μελωδίας κινείται σε Νικρίζ 5χορδο από το Σολ. Έπειτα κάνει ατελή κατάληξη στο Ρε. Ύστερα η μελωδία οξύνει την 3^η βαθμίδα και περνάει σε περιβάλλον Cm για να ακολουθήσει στο επόμενο μέτρο στάση στο Λα και πέρασμα σε περιβάλλον D, το οποίο θα λυθεί με τη σειρά του στο Gm.

Στην ίδια λογική συνεχίζεται η σύνθεση σε περιβάλλον Neveser. Στο 19^ο μέτρο η Gm μετατρέπεται σε σχετική δεσπόζουσα G με τη χρήση του Σι στο μπάσο της κιθάρας στο πρώτο όγδοο του μέτρου. Περνάμε σε Cm κι από εκεί σε D, η οποία παίζεται αρχικά σε πρώτη αναστροφή με τη χρήση του Φα# στο μπάσο. Η μελωδία στέκεται έπειτα στην 6^η βαθμίδα για

να περάσει εκ νέου σε περιβάλλον D και να καταλήξει στο Gm δημιουργώντας μια αίσθηση πτώσης V, VI, V, Im.

B μέρος

Θέμα Τραγουδιού B

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. Each system has a Melody (Mld.) line and a Guitar (Gtr.) line. The key signature is G minor (one flat). The melody in the first system starts with a Segah phrase (measures 25-28) and ends with a whole note G. The guitar accompaniment in the first system features a 'neva' (measures 25-28) and ends with a whole note G. The second system starts with a Nikriz phrase (measures 29-32) and ends with a whole note G. The guitar accompaniment in the second system features a 'Karcigar' (measures 29-32) and ends with a whole note G.

Στο B μέρος έχουμε μετάβαση στη σχετική μείζονα της Gm, τη Bb. Η μελωδία υποστηρίζει αυτή τη μετάβαση με φράση Segah πάνω στο neva, σε συγκερασμένα φυσικά πρότυπα. Ακολουθεί φράση με Seagh, η οποία κινείται καθοδικά ως το Σι, ενώ η επόμενη στάση γίνεται στο Φα. Πρόκειται επί της ουσίας για μια μετάθεση του φαινομένου του Segah στο neva αν σκεφτούμε με τροπικούς όρους. Κατά το 4^ο μέτρο έχουμε εναρμόνιση της ψιλής 4^{ης} του Σι (Μι) με ντιμινουίτα και μέσω της εκδήλωσης της V Φα στα μπάσα επανερχόμαστε στη Bb. Το 29^ο μέτρο κινείται εντός του Σι ματζόρε για να κάνει φράση Nikriz από το Σι, το οποίο θα εναρμονιστεί από τη Ντιμινουίτα της 3^{ης} βαθμίδας του Dbdim. Το όλο φαινόμενο παραπέμπει σε αίσθηση Karcigar από τη βάση. Έπειτα ακολουθεί φράση που εναρμονίζεται με D για να καταλήξουμε στην τονική Gm.

Σχόλια – Παρατηρήσεις:

Πρόκειται για μια σύνθεση στην οποία κυριαρχεί η αρμονική σκέψη επί της τροπικής, αλλά εκφράζεται συχνά με χρήση τροπικών ιδεών. Η χρήση του φαινομένου του Segah με τονική θεμελίωσης το neva που είναι η 3^η βαθμίδα της Sib ματζόρε, εκφράζει ακριβώς την έκφραση του Segah ως ένα φαινόμενο που λαμβάνει χώρα στην 3^η βαθμίδα μιας μείζονος υπομονάδας, κάτι που απέχει από την έκφρασή του στο πλαίσιο της ανατολικής τροπικότητας.

Ο αρμονικός χρόνος που καταλαμβάνουν οι συγχορδίες εντός της σύνθεσης ισχυροποιεί το ρόλο των αρμονικών κύκλων στη συνθετική ιδέα, καθώς επίσης συνοδεύεται με αρκετά εξελιγμένη αρμονική σκέψη και κινητικότητα στη μπασογραμμή της κιθάρας, η οποία χρησιμοποιεί όλους τους φθόγγους των κύριων συγχορδιών για να εναρμονίσει τη μελωδία. Έχουμε χρήση ντιμινουίτας, αλλά και της 6^{ης} στην εναρμόνιση, όμως η αισθητική παιξίματος της κιθάρας βασίζεται περισσότερο στο βάσιμο της, παρά στη συνήχηση των αρμονικών φθόγγων, κατά τα αισθητικά πρότυπα της εποχής.

Ως τονική θεμελίωσης της σύνθεσης θα μπορούσε να θεωρηθεί το Λα, στα πρότυπα που προτείνει ο Νίκος Ανδρικός στο σύγγραμμά του για τους λαϊκούς δρόμους στο μεσοπολεμικό αστικό λαϊκό και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο για το 5χορδο Μινόρε ως ελάσσων συμπεριφορά στη λαϊκή μουσική (Ανδρικός, 2018, σ. 155)

5.xii) Η Παγκρατιώτισσα

Τίτλος: Η Παγκρατιώτισσα

Σύνθετης: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνεία: Βαγγέλης Σοφρωνίου 1928

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: GA-1461/Go-1503

Δρόμος: Χιτζάζ

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Λα, dugah

Οργανολόγιο:βιολί, σαντούρι, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, Α,Β, Εισαγωγή, Α,Β χόρα

Εισαγωγή



Η εισαγωγή είναι γραμμένη σε ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται σε διαφορετικά τονικά ύψη εναλλάσσοντας αρμονικό περιβάλλον μεταξύ I, IVm και VIIm σε περιβάλλον Hicaz. Η εναρμόνιση βασίζεται κυρίως στα μπάσα, χρησιμοποιώντας την 1^η και την 5^η βαθμίδα της Am και Dm, αλλά και την 3^η βαθμίδα της Gm. (2^η του Hicaz).

A μέρος



ε μο ρφη Πα γκρα τω_ω_ω_τι_ι σα

12



για σε πο νει η καρδια_α_α μου

για σε πο νει το στηθος μου μι κρου_λα μου κι'εχω πλη γη βαθια στα σω θι κα_α_α μου

Το πρώτο μέρος του στίχου ανοίγει με Buselik στο neva και καταλήγει στο Λα με Hicaz. Ακολουθεί άνοιγμα στην 4^η και φράση Buselik με ατελή κατάληξη στο neva. Η εναρμόνιση παραμένει στην 1^η βαθμίδα και καταλήγει στην 4^η στο 13^ο μέτρο επιτελώντας ισοκρατηματικό ρόλο στη βάση έναντι της 4^{ης} που θα ήταν μια εναλλακτική επιλογή. Επιστρέφουμε σε περιβάλλον Hicaz με διατονική κίνηση στην πάνω περιοχή στο μέτρο 14 κι έπειτα έχουμε ατελή κατάληξη στο Sib με την εναρμόνιση στο Gm και καταληκτική φράση προς τη βάση.

B μέρος

18



μ'α_υ_τ_α τ_α μ_α τ_ι_α τ_α γ_λ_υ κ_α τ'α ρ_α_α π_ι κ_α α_χ Πα γ_κ_ρ_α τ_ι_ω τ_ι_σ_α μ_ο_υ ε τ_ρ_ε λ_α_α θ_η κ_α

23



λ_υ π_η σ_ο_υ μ_ε_ε ε ε μ_ο ρ_φ_η μ_ο_υ Πα γ_κ_ρ_α τ_ι_ω_ο_τ_ι_ι

Στο Β μέρος έχουμε μελωδική μετατροπία σε περιβάλλον Enic, δηλαδή Segah από το Φα#. Κατά την κάθοδο της μελωδίας προς το Λα δομείται Rast στο dugah και κλείσιμο στο irak με Segah. Το φαινόμενο παραπέμπει στο makam Ferahnak. Η εναρμόνιση περνάει σε περιβάλλον D, χρησιμοποιώντας και τη Φα# για την εναρμόνιση ενός τροπικού φαινομένου που παράγεται από το συγκεκριμένο φθόγγο, επιλέγει όμως να εναρμονίσει τη φράση του Rast στο dugah με αναφορά στη Α πριν επιστρέψει εκ νέου σε περιβάλλον D και τονίσει με Φα# την κατάληξη στο irak.



σ_σ_α μ_ε θ_ε λ_ε_ι_ε_ι_ς φ_ω_ς μ_ο_υ ν_α π_ε θ_α_α_α ν_ο



α σ_ε ν_α γ_υ ρ_ω σ_τ_η θ_ε ρ_μ_η α γ_κ_α λ_η_η σ_ο_υ



μ'ε ν_α γ_λ_υ κ_ο φ_ι λ_α κ_ι σ_ο_υ ν_α γ_α_α_α_α ν_ο



μ'ε ν_α γ_λ_υ κ_ο φ_ι λ_α κ_ι σ_ο_υ ν_α γ_α_α_α_α ν_ο

Ακολουθεί εκ νέου φράση Segah πάνω από το neva με τη μελωδία να επιστρέφει με Buselik υπομονάδα επί του Ρε με την εναρμόνιση να παραμένει σε ντουζένι Ρε, Λα, Ρε σε περιβάλλον D(m). Η εναρμόνιση επιστρέφει στο περιβάλλον της Λα με τη μελωδία να πραγματοποιεί διατονική κίνηση στο 5χορδο που δομείται στο Ρε και να πραγματοποιεί ξανά κατάληξη στο Ρε. Ακολουθεί φράση σε περιβάλλον Hicaz που επεκτείνεται ως το gerdaniye

και ατελής κατάληξη στο Sib με εναρμόνιση στην Gm, με τη μελωδία να κλείνει στο dugah με αρμονική πτώση VII^m-I.

Σχόλια – Παρατηρήσεις : Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα σύνθεση σε Hicaz με μετατροπία σε Enic, η οποία είναι συχνή σε αυτό το ρεπερτόριο. Η ιδιαιτερότητα της σύνθεσης είναι η μεταφορά και ολοκλήρωση της μετατροπικής ιδέας ως την κάτω περιοχή με την εμφάνιση Ferahnak στο irak, με την ολική διαφοροποίηση του φθογγικού υλικού από την αρχική του μορφή. Η μετατροπία σε Enic επιδέχεται εναρμόνιση σε περιβάλλον 4^{ης} μείζονας, φαινόμενο του οποίου η συχνή εμφάνιση καθιστά τη D μια συχνή αρμονική επιλογή.

5.xiii) Σκερτσόζα

Τίτλος:Σκερτσόζα

Σύνθετης: Γιάννης Δραγάτσης

Ερμηνεία: Αντώνης Νταλγκάς 1928

Αριθμός Δίσκου/Μήτρας: AO- 291/BF-1760

Δρόμος: Νιαβέντ

Τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα: Σολ, rast

Οργανολόγιο:βιολί, μαντόλα, σαντούρι, κιθάρα

Φόρμα: Εισαγωγή, A, οργανική γέφυρα, B, χόρα

Εισαγωγή

Τα πρώτα δύο μέτρα της εισαγωγής κινούνται σε πλαίσιο Nikriz με Μι φυσικό. Ακολουθεί ανάπτυξη με Hicaz 5χορδο πάνω στο neva και στάση στην 3^η βαθμίδα με cargah, με το Ντο να γίνεται φυσικό. Το φαινόμενο του Hicaz εναρμονίζεται με Ρε στα μπάσα της κιθάρας με ντουζένι (Ρε-Ρε). Η μελωδία συνεχίζει να κινείται σε Cargah, με την 4^η βαθμίδα του Cargah (Μιb) να έλκεται στιγμιαία από την 5^η (Φα) και έπειτα να επιστρέφει στη φυσική της θέση, ενώ έχουμε άλλη μία κατάληξη στο Σιb. Η κιθάρα εναρμονίζει την κίνηση γύρω από το Φα με αρπές σε F, και σύντομα επιστρέφει σε περιβάλλον Βb, δημιουργώντας μια αίσθηση πτώσης V-I. Η εισαγωγή κλείνει στο rast με Nikriz.

Α μέρος

Ακολουθεί άλλη μία ατελής κατάληξη στο Σιb κι έπειτα κατάληξη στη βάση. Τα 4 τελευταία μέτρα επαναλαμβάνονται με οργανικό τρόπο και η σύνθεση περνά στο Β μέρος. Στο πρώτο μέτρο της οργανικής απάντησης η κιθάρα χρησιμοποιεί στη Μι ύφεση στο μπάσο, ενώ έπειτα ακολουθεί την κύρια μελωδία σε ταυτοφωνία και στο 3^ο μέτρο της απάντησης ετεροφωνικά.

B μέρος

31

δι_χως_ε_σε_να_δεν_μπο_ρω_στον_κο_σμο_πια_α_α_να_ζη_η_η_η_η_η_σω_α_μα_α_αν

Στο Β μέρος έχουμε μετάβαση σε περιβάλλον 3^{ης} μείζονας (Bb) όσον αφορά τον αρμονικό χαρακτήρα της μετατροπίας, και σε περιβάλλον Cargah όσον αφορά το μελωδικό. Στο μέτρο 34 έχουμε «χαμήλωμα» της 3^{ης} βαθμίδας του Cargah (Ρε) και δόμησης υπομονάδας Νικτιζ στη θέση του, με αρμονική υποστήριξη από ντιμινούιτα Bbdim.

35

κα_νε_να_νε_δε_ε_εν_θα_α_α_α_σκε_ε_φτω_φτα_νει_να_σ'α_α_πο_κτη_η_η_η_η_σω

39

κα_νε_να_νε_δε_ε_εν_θα_α_α_α_σκε_ε_φτω_φτα_νει_να_σ'α_α_πο_κτη_η_η_η_η_σω

Ακολουθεί φράση Hicaz από το cargah με ισοκρατηματική εναρμόνιση στον αντίστοιχο φθόγγο με αναφορά στη C. Η μελωδία επιστρέφει σε περιβάλλον Neveser και καταλήγει στη βάση. Η ίδια μελωδική γραμμή επαναλαμβάνεται δεύτερη φορά, με την εναρμόνιση όμως αυτή τη φορά στο μέτρο 39 να βρίσκεται στο περιβάλλον της Bbm δίνοντας στη φράση χαρακτήρα Nikriz.

Σχόλια – Παρατηρήσεις: Πρόκειται για μια σύνθεση εντός του τροπικού περιβάλλοντος του Neveser ή του λαϊκού δρόμου Nιαβέντ. Παρατηρούνται πολλές ατελείς καταλήξεις στην 3^η βαθμίδα με 4χορδο Cargah, με την 3^η βαθμίδα να έχει ιδιαίτερη βαρύτητα. Στο B μέρος αναδεικνύεται ως νέα τονική σε μελωδικό περιβάλλον Cargah. Έπειτα έχουμε θεμελίωση Nikriz υπομονάδας στην ίδια βαθμίδα και πέρασμα σε περιβάλλον Karcigar παρότι δε βρισκόμαστε εντός του τροπικού πλαισίου του Ussak, χωρίς να έχουμε κατάληξη Ussak, παρά μόνο λύση του φαινομένου στο Cargah (4^η βαθμίδα) και επαναφορά στο τροπικό περιβάλλον του Neveser. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά η αρμονική διάσταση του κομματιού λόγω της αναφοράς της σύνθεσης σε διαφορετικά τονικά κέντρα και τροπικά περιβάλλοντα. Έτσι εμφανίζονται ή υπονοούνται οι παρακάτω συγχορδίες: Im, III,III^{dim},IV,IV^{dim},V,VII, κάποιες από τις οποίες δεν προκύπτουν από τον κύριο οπλισμό του δρόμου.

6.Συμπεράσματα

Κατά τη διάρκεια της έρευνας προέκυψαν δύο ειδών συμπεράσματα και ερωτήματα που θα μπορούσαν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία αφορά συγκεκριμένα τα άργα επτάσημα και τα κοινά χαρακτηριστικά που διέπουν τη συνθετική τους λογική. Η δεύτερη κατηγορία αντανακλά ζητήματα που αφορούν ευρύτερα το αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου και το μουσικό του συντακτικό.

6.1. Συμπεράσματα για τη μελωδική και αρμονική επεξεργασία στη φόρμα των αργών επτάσημων

Τα βασικά γνωρίσματα που συνέχουν τα αργά επτάσημα σε μια συνθετική ενότητα του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού είναι το αργό τέμπο και η πλαστικότητα του ρυθμού, καθώς και η εκτεταμένη φόρμα. Η συνδρομή αυτών των δύο παραμέτρων δίνει χώρο για εκτεταμένη μελωδική και αρμονική ανάπτυξη. Αυτή εκφράζεται σε δύο άξονες, το μελωδικό – τροπικό και τον αρμονικό, οι οποίοι όμως αλληλοδιαπλέκονται, καθώς ο ένας εξυπηρετεί τις ανάγκες του άλλου. Έτσι, έχουμε την ανάκληση τροπικών φαινομένων που εξυπηρετούν αρμονικές μεταβάσεις που εκφράζονται τροπικά. Αυτό είναι ένα φαινόμενο που παρατηρείται εν γένει και σε άλλα στυλ στην αστική λαϊκή μουσική, όμως η ένταση και η πυκνότητά του στα αργά επτάσημα αποτυπώνει καλύτερα το μουσικό συντακτικό των συνθετών του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού.

6.1.1. Τα τροπικά φαινόμενα

Τα τροπικά φαινόμενα είναι σε πολλές περιπτώσεις εξειδικευμένες μελωδικές κινήσεις που αντλούνται από τις λόγιες ανατολικές παραδόσεις και ιδιαίτερα απαντώνται στο σύστημα των makam. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι:

-Η χρήση Buselik στην οκτάβα και Ussak στην 5^η βαθμίδα ενός Hicazkar

-Η χρήση του irak ως τονική θεμελίωσης φαινομένων, σπάνιο φαινόμενο στη λαϊκή μουσική. Στο υπό εξέταση ρεπερτόριο είχαμε περίπτωση σύνθεσης σε makam Bestenigar, επί μέρους καταλήξεις στα κομμάτια που ήταν σε Saba, καθώς και φαινόμενο που παραπέμπει σε Ferahnak, αλλά και Mustear σε μετάθεση.

-Συνθέσεις στις οποίες η μετατροπική διάθεση εξυπηρετείται από το meyan των makam. Για παράδειγμα: Η πλήρης ανάπτυξη του makam Huzzam με θεμελίωση Hicaz στο neva και επέκταση αυτού με Buselik στο gerdaniye. Η πλήρης ανάπτυξη του Saba με θεμελίωση νέου τονικού κέντρου στο gerdaniye.

-Χρήση μελωδικών συμπεριφορών της ίδιας τροπικής οικογενείας και μεταφορά του αρμονικού περιβάλλοντος στις νέες τονικές θεμελίωσης. Μερικές περιπτώσεις είναι:

Το φαινόμενο του Karcigar ή του Saba εντός του μαλακού διατονικού περιβάλλοντος και η μεταφορά της μελωδικής θεμελίωσης στην 3^η βαθμίδα. Η εμφάνιση Hicaz υπομονάδας στο neva, στο πλαίσιο του Ραστ. Οι παραπάνω συμπεριφορές επιφέρουν και αρμονική μετάβαση.

Παρατηρούνται επίσης μετατροπίες στη λογική της δυτικής αρμονίας, όπως η μετάβαση από ένα ελάσσον περιβάλλον, ακόμα κι αυτό είναι εκπεφρασμένο στο πλαίσιο του μαλακού διατόνου, στο σχετικό μείζον περιβάλλον της τρίτης βαθμίδας. Αυτά τα κατά βάση αρμονικά φαινόμενα μπορεί να εκφράζονται με τροπικά χαρακτηριστικά, όπως πχ η θεμελίωση Segah στην 5^η βαθμίδα, η οποία λειτουργεί ως τρίτη της σχετικής μείζονας συγχορδίας (III).

Μια ακόμη περίπτωση διαπλοκής ανατολικής τροπικότητας και δυτικής μουσικής είναι η εκδήλωση μείζονας συμπεριφοράς και μη τροπικών μελωδιότυπων εντός του περιβάλλοντος του ραστ ή του σεγκιά, με την ταυτόχρονη επιτάχυνση του αρμονικού χρόνου.

Η παρουσία της εναρμόνισης ως πόλου εντός της σύνθεσης μεταβάλλει τα πρωτογενή τροπικά μορφώματα παράγοντας νέους τροπισμούς. Αυτή η υπόθεση ενισχύεται από τα παρακάτω φαινόμενα:

-Η ενίσχυση του *cargah* ως τονικού κέντρου εντός του Huzzam λόγω του ρόλου του ως θεμελιωτή της IVm εντός του μείζονος περιβάλλοντος εναρμόνισης του βασικού τροπικού φαινομένου⁵².

-Η εμφάνιση του φαινομένου του λαϊκού δρόμου Σεγκιά, με χρήση της βαθμίδας θεμελίωσης της κύριας συγχορδίας ως τονικής του «δρόμου».

-Η συχνή εμφάνιση φρασεολογίου Segah στην 3^η μιάς Hicaz υπομονάδας, που μπορεί να προκύπτει λόγω της λειτουργίας αυτής της βαθμίδας εντός της μείζονος συγχορδίας της βάσης.

-Η καθιέρωση κινήσεων Segah στο ενic με την ταυτόχρονη μεταφορά σε περιβάλλον IV ως βασική μελωδική συμπεριφορά εντός του Hicaz περιβάλλοντος ή η αντίστοιχη συμπεριφορά ένα τόνο χαμηλότερα στο πλαίσιο του Hicazkar, φαινόμενα που εξυπηρετούν ταυτόχρονα και αρμονική μετάβαση.

Η σύνθεση εντός του ισοσυγκερασμένου περιβάλλοντος αναδιαμορφώνει τη φρασεολογία και μεταβάλλει το χάρτη των πιθανών μετατροπιών σε σχέση με αυτές που παραδίδονται από τις καθαρά μονοφωνικές και ασυγκέραστες παραδόσεις. Η υπόθεση αυτή βασίζεται στο γεγονός πως τα δομικά υλικά της τροπικότητας στο συγκερασμένο περιβάλλον

⁵² Αυτή η μελωδική συμπεριφορά μπορεί να ερμηνευθεί και εντός μιας πιο στατικής κλιμακικής θεώρησης, καθώς η υπομονάδα του Nikiz πράγματι σχηματίζεται εντός της κύριας φθογγικής διάταξης του Huzzam. Αν λοιπόν κάποιος παραβλέψει το στερεοτυπικό φρασεολόγιο του Huzzam, και άλλες παραμέτρους που εξειδικεύουν την μελωδική ανάπτυξη του και αποδίδουν το ιδιαίτερο χρώμα του, μπορεί να θεωρήσει κάλλιστα το *cargah* ως υποψήφιο τονικό κέντρο, τόσο μελωδικό όσο και αρμονικό.

μοιράζονται περισσότερους κοινούς φθόγγους απ' ότi στο ασυγκέραστο. Σε αυτό το πλαίσιο δύναται να εξηγηθεί η εμφάνιση Νικρίζ υπομονάδας στην 3^η και Χιτζάζ υπομονάδας στην 4^η μιας ελάσσονος κλίμακας⁵³, η οποία φέρει ίδιο διαστηματικό υλικό με τη συγκερασμένη υπομονάδα του Ουσάκ ή η αντικατάσταση της υπομονάδας Χιτζάζ από Σαμπά στην ίδια βάση.

Στην ίδια λογική του ισοσυγκερασμού παρατηρούνται πολλές χρωματικές κινήσεις εντός των συνθέσεων, χωρίς να μιμούνται τη μελωδική κίνηση και τις έλξεις μιας αντίστοιχης ασυγκέραστης μελωδικής συμπεριφοράς.

6.1.2. Η αισθητική της εναρμόνισης

Η αισθητική με την οποία εναρμονίζει η κιθάρα είναι διακριτική και συγκρατημένη στο μεγαλύτερο κομμάτι του ρεπερτορίου αναφορικά με τη χρήση των συνηχήσεων. Θα λέγαμε ότι η εναρμόνιση βασίζεται περισσότερο στα μπάσα της κιθάρας παρά στη συγχορδία αυτή καθ' εαυτή. Οι βαθμίδες των συγχορδιών λογίζονται ως τονικά κέντρα, ιδιαίτερα στις συνθέσεις με σαφή τροπικό χαρακτήρα, ώστε προτιμάται συχνά η χρήση συγχορδιών σε αναστροφή⁵⁴, παρά η θεμελίωση συγχορδίας στο νέο τονικό κέντρο. Σε αυτή τη λογική εξηγείται η εναρμόνιση κινήσεων εντός του Hicaz 4χορδου του Huzzam με τη χρήση των βαθμίδων της G, ανάλογα με την αίσθηση ισοκρατήματος που «επιθυμεί» η μελωδία. Και αν στο πλαίσιο του Segah και του Huzzam ή του Saba και οι τρεις βαθμίδες της κύριας συγχορδίας απαντούν σε φθόγγους κρίσιμους για την παραγωγή των τροπικών φαινομένων και την ισοκρατηματική υποστήριξή τους, σε άλλες περιπτώσεις μια συγχορδιακή αναφορά μπορεί να συνίσταται στην παρουσία δύο φθόγγων, συνήθως της 1^{ης} και της 5^{ης} ή ακόμα και μόνο ενός φθόγγου σε μία ή περισσότερες οκτάβες. Είναι επίσης συνηθισμένη η επιλογή της ταυτοφωνικής εναρμόνισης με το παίξιμο της μελωδίας στα μπάσα, γεγονός που ενισχύει το

⁵³ Αντίστοιχα φαινόμενα Karcigar σε μινόμε συνθέσεις παρατηρούνται στο πειραιώτικο στυλ, αλλά και στο μεταπολεμικό ρεμπέτικο.

⁵⁴ Συνήθως εντός ενός πλαισίου συγχορδιακής αναφοράς πάρα σε συνηχήση. Πιθανή εξήγηση της επιλογής είναι πως η θεμελίωση μιας νέας συγχορδίας μπορεί να συγκρούεται με τα τονικά κέντρα της μελωδίας. Για παράδειγμα η εμφάνιση μιας D ενός ενός Huzzam ακόμα και με τη χρήση μόνο της 1^{ης} και της 5^{ης} (Ρε, Λα), ισχυροποιεί το Λα ως τονικό κέντρο, τη στιγμή που η παρουσία του Σολ στην εναρμόνιση μπορεί να κρίνεται σημαντικότερη κατά την ανάπτυξη της μελωδίας.

μονοφωνικό χαρακτήρα στα σημεία που επιλέγεται ή την αμηχανία μπροστά στην επιλογή θεμελίωσης κάποιας συγχορδίας και κατ' επέκταση κάποιου αρμονικού κέντρου.

Σε αυτό το σημείο είναι κρίσιμο να υπογραμμίσουμε πως στο ρεπερτόριο που εξετάσαμε εμφανίζονται οι συγχορδίες που αναφέρονται ως κύριες κατά τη θεωρία των λαϊκών δρόμων. Επίσης εμφανίζονται κατά το βάσιμο της κιθάρας νότες που εναρμονίζουν σε πρότυπα που θεωρούνται πιο μοντέρνες εκδοχές εναρμόνισης, όπως η χρήση της 2^{ης} βαθμίδας του Χιτζάζ, η χρήση της 6^{ης} βαθμίδας του Χιτζαζκιάρ ή η χρήση ντιμινοούτας εντός του Σεγκιά⁵⁵, χωρίς όμως να θεμελιώνεται απαραίτητα συγχορδία - με τη μορφή της συνήχησης - σε αυτές τις βαθμίδες. Παρατηρείται ακόμα το φαινόμενο μετατροπής της συγχορδίας της τονικής σε νέα δεσπόζουσα για πέρασμα στην IVm, φαινόμενο τυπικό στα πρότυπα της δυτικής μουσικής και της μετέπειτα λαϊκής μουσικής. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως έχουμε μεταβάσεις στις σχετικές συγχορδίες της τονικής, καθώς και συγχορδίες που λειτουργούν θεμελιώνοντας πτώσεις, χωρίς το τελευταίο να είναι ο κανόνας, καθώς φαίνεται ότι προτιμώνται συγχορδίες που θεμελιώνουν τονικά κέντρα κατά τη μονοφωνική ανάπτυξη της μελωδίας. Γενικώς, όσο το συντακτικό της σύνθεσης μεταφέρεται σε πιο δυτικά πρότυπα και μοτίβα, τόσο και η εναρμόνιση φαίνεται να ακολουθεί τους κανόνες της τονικής αρμονίας, χωρίς πάντως να αλλοιώνει την αισθητική του παιξίματος της κιθάρας, η οποία συνεχίζει να έχει ένα ρόλο μπασοκιθάρου, διαχειριζόμενη διακριτικότερα της ψιλότερες συχνότητες⁵⁶. Ψήγματα πιο εξελιγμένης αρμονικής σκέψης εντοπίζονται στη χρήση ετεροφωνικών μπασογραμμών, μπασογραμμών σε δεύτερη φωνή, μπασογραμμών σε εντελώς διαφορετική μελωδία ή εναρμόνιση με πιο αντιστικτική λογική. Είναι σημαντικό να επισημανθεί πως σημαντικό αρμονικό ρόλο επιτελεί και το σαντούρι στο ρεπερτόριο που εξετάσαμε. Η κακή όμως ποιότητα των ηχογραφήσεων δεν επιτρέπει στο παίξιμο του σαντουριού να αναδειχθεί, αν και η μελέτη του τρόπου παιξίματός των αρμονικών και ετεροφωνικών στοιχείων που προσδίδει στη σύνθεση είναι παραπάνω από ενδιαφέρουσα.

Σημαντικό αρμονικό φαινόμενο συνιστά επίσης η χρήση συγχορδιών ή συγχορδιακής αναφοράς που προκύπτουν λόγω των μελωδικών μετατροπιών. Σε μια στενή κλιμακοκεντρική θεώρηση αυτές οι συγχορδίες δεν ανήκουν στο σώμα των κυρίων πιθανών συγχορδιών ενός

⁵⁵ Ως εναρμόνιση της διάφωνης νότας που παράγει το φαινόμενο του Mustear σε σχέση με την τονική της κύριας συγχορδίας rast.

⁵⁶ Υπάρχουν όμως και ηχογραφήσεις στις οποίες η κιθάρα παίζει περισσότερο συγχορδιακά.

δρόμου, αν όμως θεωρήσουμε τις μελωδικές αυτές μετατροπές δομικό χαρακτηριστικό των δρόμων, κατ' επέκταση και αυτές οι συγχορδίες ενσωματώνονται στην περιγραφή και τον υπομνηματισμό του εκάστοτε δρόμου – τρόπου. Το συνηθέστερο παράδειγμα είναι η χρήση της D για την εναρμόνιση του φαινομένου Enic εντός του Χιτζάζ ή η χρήση C εντός του Χιτζαζκιάρ για τον ίδιο λόγο. Ακραίο παράδειγμα που παρατηρήθηκε στο υπό εξέταση ρεπερτόριο ήταν η χρήση III (Bb) εντός του Χιτζαζκιάρ για την εναρμόνιση της 6^{ης} του Ussak που σχηματίστηκε στην 5^η του Χιτζαζκιάρ, ή σε μια εναλλακτική ερμηνεία στην 3^η του Buselik που σχηματίστηκε στην οκτάβα του Χιτζαζκιάρ. Ένα ακόμα συχνό φαινόμενο είναι η χρήση μιας IVm εντός των Σεγκιά, Χουζάμ ή Ραστ προς εναρμόνιση του Nikriz 5χορδου που θεμελιώνεται στο cargah, υποπροϊόν της εμφάνισης Hicaz υπομονάδας επί του neva.

6.2.Συμπεράσματα για το αστικό λαϊκό του Μεσοπολέμου

Η επιλογή των αργών επτάσημων ως θέμα μελέτης εξυπηρέτησε τη δειγματοληψία από έναν όγκο συνθέσεων που εκφράζει το πιο επεξεργασμένο υλικό του αστικού λαϊκού τραγουδιού του μεσοπολέμου, υλικό το οποίο «κινείται με άνεση» εντός του διπόλου ala turca – ala franca. Η εξέταση συνθέσεων που ταυτοποιούνται με τον έναν από τους δύο πόλους, μπορούμε να πούμε ότι φέρουν υλικό πιο προβλέψιμο κι ευκολότερα αναγνωρίσιμο. Αντιθέτως το υλικό που κινείται εντός του συνεχούς που δημιουργούν τα δύο δίπολα, τα οποία καταχρηστικά εισάγουμε ως τέτοια, αποτελεί ένα ενδιαφέρον και πρωτότυπο ερευνητικό πεδίο, μελέτη του οποίου μπορεί να οδηγήσει σε μια καλύτερη κατανόηση του φαινομένου της αστικής λαϊκής μουσικής του μεσοπολέμου, αλλά και του φαινομένου της λαϊκής μουσικής γενικότερα. Κατά την πτυχιακή αυτή εργασία αναλύθηκαν συνθέσεις του Παναγιώτη Τούντα, του Γιάννη Δραγάτη, του Κώστα Σκαρβέλη και του Αντώνη Νταλγκά, προσωπικοτήτων που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του αστικού λαϊκού, καθώς επίσης έβαλαν τα θεμέλια για την πορεία και την εξέλιξη της λαϊκής μουσικής.

Σε αντίθεση με τη στερεοτυπική άποψη που θέλει τους πρόσφυγες μουσικούς να φέρουν στον κυρίως ελλαδικό χώρο το συντακτικό της ανατολικής τροπικότητας, η μελέτη του υλικού φέρει στην επιφάνεια ένα μουσικό κόσμο στον οποίο η ανατολίτικη μελωδία και η δυτική αρμονία έχουν ήδη περάσει στάδια ζύμωσης. Στο σύγγραμμα του Pennanen για τη

συγχορδιοποίηση της λαϊκής μουσικής (Pennanen, 1997), το σημείο μηδέν του άξονα του westernization και modernization της λαϊκής μουσικής τοποθετείται στη δεκαετία του 1930 και την κυριαρχία του μπουζουκιού. Κατά την έρευνα που επιτελέστηκε στο πλαίσιο της παρούσης εργασίας βρεθήκαμε ενώπιον ενός μεγάλου όγκου τεχνικών εναρμόνισης, καθώς και συγχορδιακών επιλογών⁵⁷. Οι αρμονικές επιλογές του υπό εξέταση ρεπερτορίου καλύπτουν ενδεχομένως όλο τον όγκο των επιλογών έως και τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια του λαϊκού τραγουδιού. Αυτό που αλλάζει με την κυριαρχία του μπουζουκιού και του πειραιώτικου στίλ, είναι περισσότερο η αισθητική της εναρμόνισης, παρά η αρμονική σκέψη, πράγμα που ενδεχομένως εξηγείται περισσότερο ως τροποποίηση του συνολικού ηχητικού τοπίου που επιφέρει το μπουζούκι ως κύριο σολιστικό όργανο.

Όσον αφορά τον ανατολικό πολυτροπισμό και το συντακτικό του makam, το οποίο κατά τη στερεοτυπική άποψη φέρουν οι πρόσφυγες μουσικοί από την Ελλάδα, η έρευνα δείχνει πως η αλληλεπίδραση του με την ala franca αισθητική έχει ήδη παράξει νέους τροπισμούς από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ίσως και παλιότερα. Αυτό όμως δεν αναιρεί το γεγονός πως εξελιγμένες τροπικές ιδέες από τον «κόσμο των makam» εκφράζονται μέσα από τις συνθέσεις, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις εκφράζονται με τον «ορθόδοξο» τρόπο. Σε κάθε περίπτωση αποδεικνύεται πως η καλύτερη κατανόηση του ρεπερτορίου συντελείται με τον εμπλουτισμό του συστήματος των λαϊκών δρόμων με ιδέες και τροπικές συμπεριφορές από το χώρο του makam και των πολυτροπικών ανατολικών παραδόσεων, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως ο τροπισμός του αστικού λαϊκού τραγουδιού είναι μια πλήρης αποτύπωση του τροπισμού των makam.

7.Επίλογος

Η οικονομία της εργασίας οδήγησε σε έναν περιορισμό της μελέτης σε ότι αφορά το συντακτικό της μελωδίας και της εναρμόνισης, εξετάζοντας τις συνθέσεις με έναν αφαιρετικό τρόπο, παραγνωρίζοντας ζητήματα ύφους και ερμηνείας, εντός των οποίων διαφαίνεται

⁵⁷ Ακόμη κι αν όπως φάνηκε από την εξέταση του υλικού της λαϊκής κιθάρας, προτιμάται κατά τα αισθητικά πρότυπα της εποχής μια διακριτική συγχορδιακή αναφορά και η ενάρμονη βασίζεται περισσότερο στα μπάσα της κιθάρας παρά στη συγχορδιακή συνήχηση. Αυτό εξυπηρετεί και τη διαστηματική εκλέπτυνση και ανάδειξη της μελωδίας σε όλη της τη λεπτομέρεια.

ακόμη εντονότερα ο πολυστιλισμός του ρεπερτορίου. Ακόμα και με αυτόν τον τρόπο αναδύθηκε ένα πλήθος συνθετικών ιδεών, η εξέταση των οποίων χρειάζεται την επίκληση ενός εύρους γνώσεων ερμηνευτικών σχημάτων και θεωρητικών εργαλείων. Επειδή όμως το ύψιστο πεδίο της μουσικής είναι η μουσική πράξη, θεωρώ πως το υπό ανάλυση ρεπερτόριο και οι συνθετικές τεχνικές του μπορούν να αποτελέσουν έμπνευση για τη σύνθεση νέου μουσικού υλικού στην εποχή μας.

ΠΑΡΑΡΤΗ ΜΑ

Α. Παρτιούρες

Αν σ'αγαπώ τι φταίω εγώ

Γιώργος Βιδάλης (1931)

Παναγιώτης Τούντας

Κύρια μελωδία

Λαϊκή Κιθάρα

5

M.

Λ.Κ.

9

M.

ο ταν τα μα υρα μα_α_τια σου μι κρα κι μου κοι τα_α_α_α ζω ο ταν τα μα υρα μα_α_τια σου μι

Λ.Κ.

15

M.

κρα κι μου κοι τα_α_α_α ζω για τι με πο νο τρα γου δω για τι αχ για τι βα ρια στε να α

Λ.Κ.

20

M.

ζω για τι με πο νο τρα γου δω για τι αχ για τι βα ρια στε να α

Λ.Κ.

51

M.

Λ.K.

D.S.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'M.' and the bottom staff is labeled 'Λ.K.'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and quarter notes in the upper staff and quarter notes in the lower staff. The score ends with a double bar line. The number '51' is written above the first measure, and 'D.S.' is written above the final measure.

Η Μόρτισσα

Βαγγέλης Σοφρώνιου (1926)

Παναγιώτης Τούντας

1. μα μορ τισα θε
 μου χει ση κω σει
 1. ο τρε λι η η η η η η η
 το μνα λο ο ο ο ο ο ο ο
 τσα χτι να και αι τσα α α κι ρα
 ε μο ρφη ζω ω ντο ο ο
 2. χι η η η η η ρα α α α α αχ
 με τα τσα κι ρι κα σου μα τια χα α α θη κα ε μο ρφη ζω ντο χι ρα
 D(Τούτι τη 2η φορά) G;
 ε τρε λα α α θη κα α α α α
 δεν ξε υρω πως δεν ξε υρω πως να ρ χι σω να στο ειπω τσα χτι να
 ζω ω ω ω ω ω ω ντο χι ρα μου ου ου ου ου να πο ω το πο οο σα γα
 1. A πο
 2. A

32

Dm A

35

Gm 1. A 2. A Fine

Η Παγκρατιώτισσα

Βαγγέλης Σοφρώνιου (1928)

Παναγιώτης Τούντας



ε μο ρφη Πα γκρα τιω_ω_ω_τι_ι_ σα



για_σε_πο_νει_η_κα_ρδια_α_α_μου

για_σε_πο_νει_το_στη_θος_μου_μι_κρου_λα_μου_κυ_ε_χω_πλη_γη_βαθια_στα_σω_θη_κα_α_α_μου



μ'α_ντα_τα_μα_τια_τα_γλυ_κα_τ'α_ρα_α_α_πι_κα_α_χ_Πα_γκρα_τιω_τι_σα_μου_ε_τρε_λα_α_α_θη_κα



λυ_πη_σου_με_ε_ε_ε_μο_ρφη_μου_Πα_γκρα_τιω_ω_τι_ι_



σα_με_θε_λει_εις_φως_μου_να_πε_θα_α_α_α_νω

α_σε_να_γυ_ρω_στη_θε_ρμη_α_γκα_λη_η_σου



μ'ε_να_γλυ_κο_φι_λα_κι_σου_να_για_α_α_α_α_νω

Η παραπονιάρα

Ευάγγελος Σοφρωνίου (1929)

Παναγιώτης Τούντας

Φωνή

Λαϊκή Κιθάρα

5

Vo.

Κιθ

9

Vo.

Πες μου πα ρα πο νια ρα μου _____ για τι 'σαι λυ_πη με _____ νη

Κιθ

14

Vo.

Μη πως θα ρεις δε σ'α για πω ζη_λια_ρα_μου και σαι συλ λο γι ομε _____ νη

Κιθ

18

Vo.

κει σαι συλ λο γι ομε _____ νη πα ρα πο νια ρα μου μην κλαις χα δια ρα μου

22

Vo.  και μη μου σὺ λὸ γε_____σαι μο νων ε σε να_α_γα_πω ζη_λια_ρα_μου

Kιθ 

26

Vo.  και μην πα ρα πο νιε_____σαι ε σε ναε γω λα τρε υω ε σε να θα χαϊ δε υω

Kιθ 

30

Vo.  πα ρα πο νια ρα μου συ εισαι η χα ρα μου συ κι η πα ρη γο ρια μου

Kιθ 

34

Vo.  μην κλεις ζη λια_____ρα_____μου

Kιθ 

Μαύρη ζωή μικρούλα μου

Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς) 1927

Παναγιώτης Τούντας

Κύρια μελωδία

Λαϊκή Κιθάρα

3

Κ.Μ.

Λ.Κ.

7

Κ.Μ.

Λ.Κ.

11

Κ.Μ.

Λ.Κ.

14

Κ.Μ.

Λ.Κ.

μα υρη ζω η μι_ι κρου_λα_α

μου μα υρη σκο τι νια α_σμε_ε_ε_ε νη

να που με πο νο στην καρδια κα μω μα του_αχ να ζου με_χω_ρι_σμε_ε_ε_ε νη να που με πο νο στην καρ

The image displays a musical score for the song 'Μαύρη ζωή μικρούλα μου'. It is arranged in a system with two staves per system: the upper staff for the vocal line (Κ.Μ.) and the lower staff for the guitar accompaniment (Λ.Κ.). The score is divided into systems, with measure numbers 3, 7, 11, and 14 indicated at the beginning of each system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The lyrics are written in Greek and are placed below the vocal staff. The lyrics are: 'μα υρη ζω η μι_ι κρου_λα_α', 'μου μα υρη σκο τι νια α_σμε_ε_ε_ε νη', and 'να που με πο νο στην καρδια κα μω μα του_αχ να ζου με_χω_ρι_σμε_ε_ε_ε νη να που με πο νο στην καρ'.

19

K.M.
 Λ.Κ.

δια κά μου με του αγ να ζου με χω ρι σμε_ε νου

23

K.M.
 Λ.Κ.

26

K.M.
 Λ.Κ.

ο ταν το μαι ρο συ νε_ε φο κά μομα του μου εμο ρφη τον το σο ε__ε ρω_ω_ω

30

K.M.
 Λ.Κ.

τα_α_α_α_α_α μας η τυ χη μας φα νε ρω σε

34

K.M.
 Λ.Κ.

χι λους και μουσ μπρο στα_α_α_α μας η τυ χη μας φα νε ρω σε χι λους και μουσ μπροστα_α

39

K.M.

Λ.K.

μας

Μαυρομάτα

Γιώργος Βιδάλης (1926)

Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)

Φωνή - Βιολί

Λαϊκή Κιθάρα

4

Φ.Β.

Λ.Κ.

7

Φ.Β.

Λ.Κ.

11

Φ.Β.

Λ.Κ.

15

Φ.Β.

Λ.Κ.

Πες μα υρο μα τα_α_α μου για τι

μου πη ρες τη ζω η_η η μου δεν σου ρα ι ζου_ου ουν την κα ρδια

Οι α να στε να γιοι_οι_οι_οι_οι_οι_οι μου Πες μα υρο μα τα_α_α

18

Φ.Β. μου για τι μου πη ρε τη ζω η_η_η_η μου Δε σου ρα ι ζου_ου_ου

Λ.Κ.

22

Φ.Β. την κα ρδια οι α να στε να γηοι_οι_οι_οι_οι μου

Λ.Κ.

25

Φ.Β. Δε νιο θω ότι _ _ με ε ε Στ _η_ η ζω_ου_η Η βρι σκο με_ε_ε στον

Λ.Κ.

29

Φ.Β. Α_Α_Α_Α_Α_Α_δη Για σε να μα α υρο_ο_ο μα_α_α_τα μου_ου_ου_ου ειν η καρ δια μου μα _α

Λ.Κ.

33

Φ.Β. υρη Για σε να μα α υρο_ο_ο μα_α_α_τα μου _ου_ου_ου

Λ.Κ.

36

Φ.Β. ειν η καρ δια μου μα _α_α_α υρη

Λ.Κ.

39

Φ.Β.

Λ.Κ.

42

Ετεροφωνία Σαντούρι

G D

Φ.Β. μα υρο μα του με πλη γου σε ες κτε με χεις οκλα βα με_ε_ε

Λ.Κ.

46

Φ.Β. νο αυ τα τα δυο_ο_ο τα_α_α_α μα τια σου_ουου ου ου με πο νο τα προ σμε _ε_

Λ.Κ.

50

Ετεροφωνία Βιολί

Φ.Β. νο αυ τα τα δυο τα_α_α_α χε ρια σου με πο νο τα προ σμε ε ε ε

Λ.Κ.

54

Φ.Β

Λ.Κ.

The image shows a musical score for two staves, labeled Φ.Β (top) and Λ.Κ. (bottom). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Φ.Β staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, and C4. A 'vo' marking is placed above the first measure. The Λ.Κ. staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a quarter note G3, followed by a quarter rest, a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. A 's' marking is placed below the first measure. The piece concludes with a double bar line.

Μ'αυτά τα μαύρα μάτια σου (Καμωματού Σμυρνία)

Αντώνης Νταλγκάς (1928)

Κώστας Σκαρβέλης

Φωνή

Κλασσική Κιθάρα

4

Vo.

Guit.

8

Vo.

Guit.

12

Vo.

Guit.

16

Vo.

Guit.

κά μου μα του_ου_ου μι_ι_ι_ι_ι_ι κρι_ι_ι_ι_ι_ι μου μου χεις α να_α_α_α_α φει_ει_ει_ει μια φρο τι_α_α_α α

κα_α και_ει_ει την ψυ_υ_υ_υ_υ_υ_υ μου μ'α υτα τα μα_α_α υρα_α_α_α μα τια σου_ου_ου_ου

38

Vo.  ο ταν πε ρνας απ το_ο στε_ε νο με_ε τσα_α χρι για και πο_ο_ο_ο ζα

Guit. 

42

Vo.  ρι ξε και με να_α_α μα_α_α μα_α_α τια που λω νο απτονκαημο_ο_ο_ο μου και δε θα κα_α_α τσει_ει_ει

Guit. 

47

Vo.  τι_ι_ι_ι πο_ο τα_α_α_α α γλυ κο με_ε λα χρι νο_ο_ο_ο μου

Guit. 

50

Vo.  και δε θα κα_α_α τσει_ει_ει τι_ι_ι_ι πο_ο τα_α_α_α α γλυ κο με_ε λα χρι νο_ο_ο_ο μου

Guit. 

Μικροπαντρεμένη

Γιώργος Βιδάλης (1927)

Παναγιώτης Τούντας

The image displays a musical score for the piece "Μικροπαντρεμένη" by Giorgos Vidas (1927), arranged by Panagiotis Tountas. The score is written in a single system on a grand staff (treble clef) and consists of 36 measures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first endings (marked "1.") and one second ending (marked "2.") in the score. The piece concludes with a final cadence in the 36th measure.

Μπομπίνα

Αντώνης Νταλγκάς

Παναγιώτης Τούντας

Φωνή/Βιολί

4
Φ/Β Τα ντε ρτια ο λα_α του ντου

7
Φ/Β νια_α τσα χτι να_α μου ε συ μου_ου τα_α δω_ω_ω σες 3

10
Φ/Β βαθια στα_α φυλλο και ρδια μου χα_αδιαρα_α μου φλο για μου α να_α α_α_α_α_α_α 3

14
Φ/Β ψες να σε χα_α_α_α ρω λυ πη σου_ου με τσαχτι να_α

17
Φ/Β α φρο πλα στη μπομπι να_α για σε να θα χα_α_α_α_α_α θω 1. 2.

21
Φ/Β 3

25
Φ/Β στον Α δι και τε βαι_α νω μα εσυ δε με πο νεις θε λεις να χα θω τσα χτι_ι να μου 1.

29
Φ/Β 2. D.S.

Σκερτσόζα

Αντώνης Νταλγκάς (1928)

Ιωάννης Δραγάτης

Βιολί

Κλασική Κιθάρα

5

Vln.

Guit.

9

Vln.

Guit.

14

Vln.

Guit.

18

Vln.

Guit.

Αυ τη σκε ρτσο ζα_α_α σου_ου_ου μα_α_α τια γλυ κια με λα χρι_ι νη_η_η_η_η_η_η μου

μου χεις πα ρμε νο_ο_ο το_ο_ο_ο μυ_α λο_ο και ο λιη τη_η_η ζω η_η_η_η_η μου

μη θε λεις να_α_α_α με_ε_ε τυ_υ ρα_α νεις με τα κα μω_ω_ω μα_α_α τα_α_α σου σκερτσόζα μου_ου_ου με_ε

47

κα νε λου πον ο τι μπο ρεις μα νου_λα μου τη φλο_ο γα μου_ου_να_α σβη_η_η_η_η σεις

51

8

- Herzfeld, M. (2002). *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Manuel, P. (1989). *Modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic musics*. *Yearbook for Traditional Music*, 21, 70-94.
- Michels, U. (1994). *Ατλας της Μουσικής, Τόμος Ι*. Αθήνα: Εκδόσεις Νάκας.
- Nettl, B. (1985). *The Western impact on world music: change, adaption and survival*. New York: Schirmer Books.
- Pappas, N. (1999). *Concepts of Greekness: The Recorded Music of Anatolian Greeks after 1922*. *Journal of Modern Greek Studies*, 353-373.
- Pennanen, R. P. (1997). *The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s*. *Ethnomusicology Forum*, 6, 65-116.
- Pennanen, R. P. (2009). *Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής*. *μουσικός λόγος*, 110-152.
- Αθανασίου, Γ. (2016). *Η λαϊκή κιθάρα και η αρμονία στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική των 78 στροφών (Πτυχιακή Εργασία)*. Ναύπακτος: Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.
- Ανδρικό, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: Τόπος.
- Ατζακάς, Ε. (2012). *"Οι άνθρωποι του ζύλου"*. *Το ούτι στις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου (Διδακτορική διατριβή)*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Αύντεμπίρ, Μ. (2012). *Το Τούρκικο Μακάμ*. Αθήνα: fagotto books.
- Βλησιδής, Κ. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.
- Βλησιδής, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδ. Του Εικοστού Πρώτου.
- Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Βασίλης. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922 - 1940*. Εκδόσεις Fagotto.
- Γαζή, Έ. (1999). *"Οριενταλισμός"*. *Το κείμενο ως γεγονός, Μνημών, τόμος εικοστός πρώτος*. Αθήνα: Εταιρεία μελέτης νέου Ελληνισμού.
- Γκέκας, Γ. (2018). *Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα (Πτυχιακή Εργασία)*. Ναύπακτος: Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.
- Δελέγκος, Σ. (2018). *Η εκ των συνθηκών σκλήρυνση των μαλακών διαστημάτων και το ίσα συγκερασμένο μακάμ: δύο αλληλένδετες μορφές εκσυγχρονισμού στον χώρο της*

- ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής του Μεσοπολέμου (Μεταπτυχιακή εργασία)*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Αλα τούρκα, Αλα φράγκα και καφέ αμάν*. Στο Γ. Κοκκώνης, Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις/Λαϊκές πραγματώσεις (σσ. 97-131). Αθήνα: fagotto books.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Χόρα, Σίρμπα, Ντόινα στην ελληνική δισκογραφία*. Στο Γ. Κοκκώνης, Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις/λαϊκές πραγματώσεις (σσ. 133-161). Αθήνα: Fagotto.
- Κουνάδης, Π. (1997, February). *Η γη της Ανατολής - Ιστορία και Μύθος*. Ανάκτηση από <https://thelandofeast.wordpress.com/2015/01/14/%CF%83%CF%80%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%B2%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%80%CE%B1%CE%BD-%CE%BA/> (Τελευταία προσπέλαση 28/05/2020)
- Μακρής, Δ. (2013). *Ώψεις της συγχորδιακής διαχείρισης στο αστικό λαϊκό τραγούδι. (Η περίπτωση του Κώστα Σκαρβέλη)*. (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τ.Ε.Ι Ηπείρου.
- Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.
- Μαυροειδής, Μ. (1999). *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto
- Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή Κιθάρα. Τροπικότητα και εναρμόνιση*. Πριγκιπέσσα.
- Ορδουλίδης, Ν. (2017). *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω - Καθρέτισμα ή αντικατοπτρισμός?* Αθήνα: Fagotto.
- Σέγκος, Σ. (2016). *Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς. Τροπική ανάλυση στο έργο του (Πτυχιακή εργασία)*. Άρτα: Τ.Ε.Ι Ηπείρου.
- Σινόπουλος, Σ. (2010). *Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής*. Μουσική (και) Θεωρία. Τα κείμενα, 107-113.
- Σκούλιος, Μ. (2006). *Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης. Πολυφωνία, Τεύχος 8, 75-86*.

- Σκούλιος, Μ. (2010). *Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*. Μουσική (και) Θεωρία, Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
- Σκούλιος, Μ. (2014). *Τα ανατολικά μακάμ και ο "ορθός" τρόπος Ραστ*. Πολυφωνία, 103-126.
- Σκούλιος, Μ. (2017). *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: Μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των οθωμανοτουρκικών μακάμ και των ινδουστανικών raga*. (Διδακτορική διατριβή). Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο.
- Τσάρδακας, Α. (2008). *Το κανονάκι στις 78 στροφές*. Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Fagotto.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί. Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου, τόμος Α*. Αθήνα: Στιγμή.