

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ο ΛΑΪΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ
ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Πτυχιακή εργασία

ΚΟΛΩΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ
ΑΦΜ 463

Επόπτης καθηγητής: ΣΚΟΥΛΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ

ΑΡΤΑ
ΙΟΥΝΙΟΣ 2009

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ	9
1.1 Μέθοδοι εκμάθησης.....	9
1.2 Η δομή του δρόμου.....	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ & ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ	21
2.1 Ρεμπέτικα σε δρόμο πειραιώτικο.....	21
2.1.1 Ο Ξεμάγκας.....	22
2.1.2 Ένας μάγκας στον τεκέ μου.....	24
2.1.3 Ό,τι ζητήσεις θα το βρεις.....	26
2.1.4 Μεσ' του Μάνθου τον τεκέ.....	28
2.1.5 Η κατάρα του χαρτοπαίκτη.....	30
2.1.6 Η Βολιώτισσα.....	32
2.1.7 Έφουμέρναμ' ένα βράδυ.....	36
2.1.8 Μεσ του Συγγρού τη φυλακή.....	38
2.1.9 Ζούλα η Μαργιωρή.....	40
2.2	43
2.2.1 Ράστ.....	43
2.3 Τροπική ανάλυση φωνητικών συνθέσεων	46
2.3.1 Πολλά είναι τα βάσανα.....	47
2.3.2 ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ Είναι πικρός ο θάνατος.....	51
2.3.3 ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ Τα βάσανα με θρέφουνε και οι καημοί με ζούνε.....	55
2.3.4 ΓΚΙΟΥΖΕΛ ΜΑΝΕΣ Να ήξερα στη μαύρη γη θα βρω τον ίδιο κόσμο.....	59
2.3.5 ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ ΓΚΑΖΕΛΙ ΣΙΡΦ ΜΑΝΕΣ Ήλιζα πως θα γιατρευτώ.....	63
2.3.6 ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ Αφού ο θεός με δίκασε.....	67

2.3.7 ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ Ο χάρος μόνον ημπορεί.....	71
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ- ΤΡΟΠΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΥ	75
3.1 ΜΕΛΩΔΙΚΕΣ ΦΡΑΣΕΙΣ.....	75
3.1.1 Καταληκτική κίνηση πειραιώτικου.....	76
3.1.2 Συμπεριφορά της 4ης.....	77
3.1.3 Κινήσεις στην 5η.....	78
3.1.4 Κινήσεις στην 8η.....	79
3.1.5 Μακρές φράσεις.....	79
3.2 ΣΕΓΙΡ.....	80
3.2.1 Σεγίρ Α.....	81
3.2.2 Σεγίρ Β.....	83
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	85
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	88

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η γνωριμία μου με το «λαϊκό» τραγούδι και η ολοένα και μεγαλύτερη επαφή μου με το μουσικό αυτό είδος σε όλη τη διάρκεια των προπτυχιακών μου μουσικών σπουδών, στο Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής της Άρτας, καθώς και οι συζητήσεις που έτυχε να έχω με αρκετούς μουσικούς, καλλιέργησαν μέσα μου έναν γόνιμο προβληματισμό γύρω από το θέμα της ανάγκης προσδιορισμού και ειδολογικής κατάταξης των λαϊκών δρόμων. Ο προβληματισμός αυτός αποτέλεσε το έναυσμα ώστε να επιχειρήσω, μέσω της παρούσης εργασίας, να επισημάνω την ύπαρξη ορισμένων μεθοδολογικών προβλημάτων που αφορούν το θέμα αυτό, αλλά κυρίως να συμβάλλω κι εγώ, μέσω της δικής μου προσπάθειας, στην ανάγκη αποσαφήνισης και αποκατάστασής τους.

Στα πλαίσια της εμπειρικής γνώσης και διάδοσης, οι λαϊκοί δρόμοι επιδέχονται ονοματολογικές, εννοιολογικές και δομικές αντιφάσεις. Σύγχρονοι μελετητές, ωστόσο, τονίζουν πως με την βοήθεια των αρχών άλλων μουσικών παραδόσεων μπορούμε να πετύχουμε μια πιο πλήρη θεωρητική κάλυψη των φαινόμενων της λαϊκής μας παράδοσης.

Κατά την μουσική διαπαιδαγώγηση μέχρι σήμερα, τα πρωτογενή στοιχεία, απαραίτητα για την περιγραφή του «λαϊκού δρόμου πειραιώτικου»- αλλά και γενικότερα των λαϊκών δρόμων, εκείνα δηλαδή που αφορούν την κλίμακα, τον ιδιαίτερο ρόλο κάποιων βαθμίδων, την πορεία της μελωδικής ανάπτυξης, τις χαρακτηριστικές μελωδικές φράσεις, τις χρώες, τις μελωδικές έλξεις ή ακόμη και κάποιες χαρακτηριστικές τροπικές μεταβολές, εργαλεία που χρησιμοποιεί η ανατολική μουσική θεωρία για την διασαφήνιση των ορίων μεταξύ των πολυάριθμων μακάμ, έχουν μελετηθεί επιφανειακά ή έχουν αγνοηθεί. Διαπιστώνουμε ότι οι περισσότεροι ερευνητές και συγγραφείς βιβλίων που ασχολούνται με ζητήματα/ θέματα σχετικά με την περιγραφή των λαϊκών δρόμων, αξιοποιούν κατά κύριο λόγο τη θεωρία της δυτικής λόγιας μουσικής, προτείνοντας

μια κατηγοριοποίηση με βάση τη λογική της απλής κλίμακας, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους περίπλοκους κανόνες μελωδικής συμπεριφοράς και τα ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά που απαντώνται στις προφορικές- λαϊκές παραδόσεις, μερικά εκ των οποίων αναφέραμε προηγουμένως. Η διαδικασία αυτή αποδεικνύεται εντελώς ακατάλληλη για την εξήγηση της τροπικής συμπεριφοράς αυτών των τροπικών μοντέλων της λαϊκής μας παράδοσης.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αστικό λαϊκό τραγούδι που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, φαίνεται να έχει τις καταβολές του στο αστικό ομολόγό του που αναπτύσσεται στα μεγάλα οικονομικά κέντρα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας του 19ου αιώνα, όπως στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη. Χαρακτηριστικό του αστικού μουσικού είδους των μεγάλων πόλεων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας είναι ότι βασίζεται και χρησιμοποιεί πολύτιμα στοιχεία που γόνιμα αφομοιώθηκαν από τις άλλες μουσικές παραδόσεις, καθώς και μουσικά στυλ που ήκμαζαν την περίοδο εκείνη.

Οι Έλληνες μουσικοί και τα ελληνικά συγκροτήματα της Σμύρνης αξιοποίησαν την μεγάλη πολιτισμική αλληλεπίδραση που παρατηρήθηκε την εποχή εκείνη και που καταδεικνύεται μέσα από το ιδιαίτερα πλούσιο ρεπερτόριο το οποίο φαίνεται πως είχαν, ερμηνεύοντας τραγούδια τούρκικα, αραβικά, ελληνικά παραδοσιακά, λαϊκά των αστικών κέντρων της ανατολής, τραγούδια των βαλκανικών χωρών κ.α.¹

Η μουσική παράδοση των μεγάλων αυτών αστικών κέντρων μεταλαμπαδεύτηκε στην ηπειρωτική Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αι., αλλά κυρίως μετά το 1922. Σαν συνέπεια του ελληνοτουρκικού πολέμου, περισσότεροι από

¹ Καλυβιώτης Α, *Σμύρνη η μουσική ζωή 1900- 1922*, Music corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002

ενάμισι εκατομμύριο άνθρωποι εισρέουν στην Ελλάδα και μεταφέρονται κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα. Επίσης, για βιοποριστικούς λόγους, νέες πληθυσμιακές ομάδες εισρέουν στα αστικά κέντρα από την αγροτική περιφέρεια. Μέσα απ' αυτή την πολιτισμική ποικιλότητα και πολυμορφικότητα των κοινωνικών ομάδων, δημιουργούνται νέες μορφές μουσικής έκφρασης μια από τις οποίες είναι και το αστικό λαϊκό τραγούδι².

Η μουσικολογική έρευνα στην Ελλάδα σήμερα είναι επικεντρωμένη, ως επί το πλείστον, στην μελέτη των «λόγιων μουσικών» και λιγότερο στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Μελέτες της συστηματικής μουσικολογίας που αφορούν την «τεχνολογία της μουσικής», όρο τον οποίο χρησιμοποιεί Απόστολος Κώνστας ο Χίος³ θέλοντας να περιβάλλει τη θεώρηση των τεχνικών στοιχείων της μουσικής γλώσσας, της γραμματικής και του συντακτικού της, σύμφωνα με σύγχρονους μελετητές δεν έχουν γίνει ή αφορούν και έχουν διεξαχθεί μόνο στα πλαίσια της εκκλησιαστικής μουσικής⁴.

Στο θεματικό πεδίο της αστικής λαϊκής μουσικής τα μουσικολογικά συγγράμματα είναι ελάχιστα. «Η έρευνα στο πεδίο αυτό πραγματώνεται κυρίως με θέματα κοινωνικών επιστημών ή με αρχειακές- ιστορικές έρευνες.»⁵ Η μουσικολογική έρευνα στο πεδίο της αστικής λαϊκής μουσικής, προφανώς, συναντά δυσκολίες απέναντι σε μια μουσική παράδοση ρευστή, η οποία δέχεται με τη σειρά της τις αλλαγές των καιρών.

²Χαρακτηρίζουμε λαϊκά τα αστικά μουσικά ιδιώματα που καλλιεργούνται και ηχογραφούνται στις αρχές του 20^ο αι. Την ίδια μουσική έννοια καλύπτει ο όρος Ρεμπέτικο τραγούδι

³ Σκούλιος Μ, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης» *Πολυφωνία*, 8:58-69, Αθήνα 2006 σελ.75 Απόστολος Κώνστας Θ., *Απόστολος Κώνστας Χίος και η Συμβολή του στη Θεωρία της Μουσικής Τέχνης*, IBM, Αθήνα 2002

⁴ Σκούλιος Μ, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης» *Πολυφωνία*, 8:58-69, Αθήνα 2006 σελ.75

⁵ Ευαγγέλου Γ, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπαζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη*, ΤΕΙ Ηπείρου τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2008

Όπως προαναφέραμε τα μουσικολογικά συγγράμματα που συναντούμε για το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ελάχιστα, καθώς οι πρώτες θα λέγαμε συστηματικές προσπάθειες θεωρητικής ανάλυσης αυτής της παράδοσης γίνονται στις μέρες μας, σχεδόν εκατό χρόνια από την γέννηση της. Η έκδοση ιστορικών ηχογραφήσεων του ρεμπέτικου τραγουδιού, που πριν μερικά χρόνια δεν ήταν γνωστές, έχουν βοηθήσει κατά πολύ την μουσικολογική έρευνα για το αστικό λαϊκό τραγούδι.

Η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται κυρίως στον τομέα της αστικής λαϊκής μουσικής. Στόχος μας είναι να επιχειρήσουμε να καλύψουμε θεωρητικά μια ιδιαίζουσα περίπτωση κλίμακας που εμφανίζεται κυρίως σε ηχογραφήσεις ρεμπέτικων τραγουδιών του μεσοπολέμου και συντηρείται στους κόλπους της μουσικής πρακτικής και επιτέλεσης ως τις μέρες μας.

Η ιδιαίζουσα αυτή περίπτωση ακούει στο όνομα «λαϊκός δρόμος πειραιώτικος». Αποτελεί ειδική περίπτωση εξ' αιτίας ενός ιδιαίτερου ηχοχρώματος και μιας ιδιαίτερης τροπικής συμπεριφοράς που δεν ταιριάζει στα μέτρα κανενός μακάμ. Δεδομένου, λοιπόν, πως δεν εμπίπτει στην κατηγοριοποίηση κανενός εκ των διαφόρων τροπικών συστημάτων, χρήζει ειδικής μελέτης, εφόσον από την σκοπιά της τροπικής ανάλυσης σαφώς στοιχειοθετεί ιδιαίτερη τροπική οντότητα.

Όσον αφορά την εργασία αυτή, για την παρουσίαση της κλίμακας του πειραιώτικου θα εκμεταλλευτούμε την θεωρία της λόγιας δυτικής μουσικής, ωστόσο θέλοντας να μελετήσουμε την τροπικότητά του θα προσπαθήσουμε να αξιοποιήσουμε παράλληλα τα πρωτογενή θεωρητικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται από την ανατολική μουσική θεωρία για την ειδολογική κατάταξη και διάκριση μεταξύ των μακάμ.

Λογική μας, ωστόσο, δεν είναι να καταδείξουμε το πλησιέστερο τροπικό μοντέλο στον πειραιώτικο με βάση την θεωρία των μακάμ, αλλά αντιθέτως να αναδείξουμε την αυθυπαρξία αυτού του δρόμου, να κατανοήσουμε τον τροπικό του χαρακτήρα και να απαλλάξουμε τον «δρόμο» δομικά από τυχόν λάθος

αποδόσεις διαφόρων μελετητών, διαλευκαίνοντας τις όποιες συγχύσεις έχουν προκληθεί. Τα χαρακτηριστικά του λαϊκού αυτού δρόμου θα προσδιοριστούν και θα παρουσιαστούν στα επόμενα κεφάλαια, όπου και θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε- να κωδικοποιήσουμε τις μελωδικές εκείνες συμπεριφορές του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου, με γνώμονα τον τροπικό του χαρακτήρα. Θα διερευνήσουμε την ίδια του την φύση και τη λειτουργία.

Συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο, επισκοπώντας μια σειρά από μεθόδους εκμάθησης λαϊκής μουσικής, θα ερευνήσουμε την μεθοδολογία και τις τάσεις που επικρατούν στη βιβλιογραφία, σχετικά με το ζήτημα του προσδιορισμού του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου. Βασιζόμενοι στις ενδείξεις των μεθόδων εκμάθησης, θα αποκρυσταλλώσουμε μια γενική δομή. Η ερμηνεία του δρόμου σαν κλίμακα θα αποτελέσει τη βάση πάνω στην οποία θα στηριχτούμε, για να μπορέσουμε στη συνέχεια να μελετήσουμε τους περίπλοκους κανόνες μελωδικής συμπεριφοράς και τα ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά που απαντώνται στις συνθέσεις στις οποίες θα εστιαστεί το ενδιαφέρον μας στα επόμενα κεφάλαια.

Στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο, επιδιώκοντας να αναδείξουμε τα μελωδικά γνωρίσματα και τις ιδιαιτερότητες του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου, καταγράφεται ένα πλήθος συνθέσεων αστικής λαϊκής μουσικής, οι μελωδίες των οποίων αναπτύσσονται στα πλαίσια του πειραιώτικου δρόμου. Επιχειρείται η τροπική ανάλυση των συνθέσεων αυτών, με σκοπό την αναζήτηση κάποιων στοιχειωδών αρχών και κανόνων διάκρισης της μελωδικής συμπεριφοράς του δρόμου, ώστε να καθοριστούν τα μελωδικά όρια του, αποσκοπώντας στο να δημιουργήσουμε ένα πλαίσιο με σαφείς, αν και πάντα ρευστούς κανόνες. Τα συμπεράσματα που απορρέουν και οι κανόνες που αποκρυσταλλώνονται από την τροπική ανάλυση των συνθέσεων θα συζητηθούν και θα αναλυθούν στο τελευταίο κεφάλαιο, όπου θα γίνει λόγος για τις χαρακτηριστικές μελωδικές φράσεις και το σεγίρ (μια διαδρομή της μελωδίας) του πειραιώτικου.

Παρόλο που κύριος στόχος μας είναι ο προσδιορισμός της τροπικής συμπεριφοράς του πειραιώτικου, με τη χρήση της συγκεκριμένης θεωρητικής προσέγγισης που εφαρμόζουμε καταδεικνύουμε έναν πιο ακριβή τρόπο προσέγγισης των λαϊκών δρόμων γενικότερα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

1.1 Μέθοδοι εκμάθησης

Ο «δρόμος»⁶ πειραιώτικος σαν μια φόρμα προσέγγισης, παρατήρησης και δημιουργίας, είναι γνωστός στα πλαίσια της μουσικής πρακτικής. Υπόκειται σε μια πορεία εμπειρικής και προφορικής διάδοσης, με αποτέλεσμα να παρουσιάζει ονοματολογικές και εννοιολογικές ασυμφωνίες μεταξύ των ορισμών που δίνουν διαφορετικοί μουσικοί. Η εμπειρική γνώση και η μουσική πρακτική, στηριζόμενη σε προφορικές μαρτυρίες, του προσδίνουν ενίοτε την ίδια αλληλουχία μεταξύ των φθόγγων και την ίδια δομή, ενώ άλλες φορές περιγράφουν την δομή και την αλληλουχία των φθόγγων εντελώς διαφορετικά. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι μια ενδελεχής διερεύνηση προφορικών μαρτυριών δεν εμπίπτει στους στόχους της παρούσης εργασίας.

Σε ό,τι ακολουθεί σ' αυτό το πρώτο κεφάλαιο, κύρια πρόθεσή μας είναι να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο προσδιορίζουν και παρουσιάζουν τον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο κάποιοι ερευνητές- συγγραφείς μεθόδων εκμάθησης⁷ λαϊκών οργάνων. Θα προσπαθήσουμε δηλαδή να αναδείξουμε και να παρατηρήσουμε τις

⁶ Με τον όρο δρόμος δεν εννοούμε ένα κώδικα μιας παγιωμένης και κλειστής μουσικής πράξης, αλλά μια ανοιχτή φόρμα δημιουργίας, και μια περίπτωση της έννοιας του τρόπου όπως αυτή εφαρμόζεται στην αστική νεοελληνική λαϊκή μουσική.

⁷ Αν και στα περισσότερα βιβλία είναι φανερός ο πρακτικός τους προσανατολισμός (επικεντρώνονται στην εκμάθηση μπουζουκιού) δεν ξεφεύγουν από τις επιταγές θεωρητικής κάλυψης του ιδιώματος των δρόμων και αποτελούν τις πρώτες προσπάθειες και τις μόνες πηγές για θεωρητική κάλυψη μιας μακρόχρονης προφορικής τεχνογνωσίας.

τάσεις που επικρατούν στη βιβλιογραφία, σχετικά με το ζήτημα του προσδιορισμού του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου. Θα επισκοπήσουμε τα βασικά εκείνα σημεία που θα μπορούσαν να προσφέρουν μια γενικότερη εικόνα της αντιλήψεως και του πνεύματος με το οποίο αντιμετωπίζεται ο δρόμος, γνωρίζοντας ότι πρόκειται για το πέρασμα από μια μακρόχρονη προφορική μετάδοση σε μια απόπειρα συγκρότησης γραπτώς ενός πονήματος πρακτικού προσανατολισμού για την εκμάθηση λαϊκής μουσικής. Οι περισσότεροι συγγραφείς με τους οποίους θα ασχοληθούμε φαίνεται να κατέχουν πολυετή πείρα διδασκαλίας· άλλοι είναι γνωστοί ως λαϊκοί μουσικοί, άλλοι μουσικοσυνθέτες και «λιγότερο ή περισσότερο ο καθένας λαμβάνουν ενεργά μέρος στην μουσική διαπαιδαγώγηση»⁸.

Ξεκινώντας από τους τρόπους που προσεγγίζουν το συγκεκριμένο ζήτημα οι πιο σύγχρονοι ερευνητές, θα αναδείξουμε τα προβλήματα των προσεγγίσεων αυτών (για παράδειγμα τη διαφορετική απόδοση της δομής και της αλληλουχίας των φθόγγων του «πειραιώτικου») και θα αντιπροτείνουμε ένα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης και ερμηνείας του «δρόμου», υιοθετώντας στοιχεία από θεωρητικά εργαλεία άλλων μουσικών παραδόσεων.

Προτείνουμε ο προσδιορισμός και η ερμηνεία του «πειραιώτικου», να γίνει με βάση τον συνδυασμό και την εφαρμογή των μεθοδολογικών προσεγγίσεων τριών θεωρητικών μοντέλων· του συστήματος των ανατολικών μακάμ, της δυτικής λόγιας μουσικής, καθώς και του εμπειρικού μοντέλου των λαϊκών δρόμων. Μέσω αυτής της προσέγγισης καθίσταται εφικτή η προσπέλαση της τροπικότητας της μελωδίας κατά την τροπική ανάλυση περιπτώσεων μελωδικής συμπεριφοράς αναγόμενων στα πλαίσια του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου.

Η έρευνα μας δυστυχώς δεν ήταν δυνατόν να είναι εξονυχιστική. Σίγουρα υπάρχουν εκδόσεις στις οποίες δεν καταφέραμε να έχουμε πρόσβαση. Στην παρούσα φάση προσπαθήσαμε να επισκοπήσουμε ένα όσο γίνεται πιο ευρύ δείγμα

⁸ Σκαμνέλος Χ, *Μέθοδοι μπουζουκιού, από την εμπειρία στα εγχειρίδια*, ΤΕΙ Ηπείρου τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2007, σελ.7

μεθόδων εκμάθησης λαϊκών οργάνων. Η αναζήτησή μας συμπεριέλαβε εκδόσεις που κυκλοφορούν στο εμπόριο, αλλά και αδημοσίευτες έρευνες συναδέλφων γύρω από το θέμα της λαϊκής μουσικής⁹. Απ' τις κυριότερες πηγές μας είναι αυτές που ασχολούνται με την εκμάθηση του μπουζουκιού, καθώς και βιβλία προσανατολισμένα στο ζήτημα των λαϊκών δρόμων.

Μέσα από την ετερογένεια αυτή του υλικού και με βάση τις ομοιότητες, τις παραλλαγές, και τις διαφορές που εντοπίζονται σ' αυτό, - ως προς την ανάλυση, την παρουσίαση και χρήση του δρόμου, καθίσταται δυνατή η παρατήρηση και η αποκρυστάλλωση της κυρίαρχης/ επικρατούσας άποψης, την οποία θα εκμεταλλευτούμε για να παρουσιάσουμε τη γενική δομή του πειραιώτικου.

Οι Α. Ρώσης και Φ. Ελμάς στο πρώτο τεύχος της μεθόδου τους, στα πλαίσια εκμάθησης μπουζουκιού, όπως και στην έκδοση που αφιερώνουν αποκλειστικά για τις κλίμακες και τους «δρόμους», παρουσιάζουν την διάταξη της κλίμακας (ανιούσα και κατιούσα μορφή) του πειραιώτικου από τονικότητα ρε (ρε, μιb, φα#, σολ#, λα, σιb, ντο#, ρε). Συγκαταλέγουν τον δρόμο πειραιώτικο στους ματζόρε δρόμους (μαζί με τους, ραστ, χιτζάζ, «χιτζαστάρ», χουζάμ). Η ομαδοποίηση των δρόμων υπό την γενική διάταξη «ματζόρε»¹⁰, προφανώς σχετίζεται με το διάστημα μεταξύ της βάσης και της 3^{ης} βαθμίδας. Η ομαδοποίηση αυτή επικρατεί και μεταξύ των λαϊκών μουσικών, στα πλαίσια της προφορικής γνώσης και της ανάγκης να οργανώσουν, να αποθηκεύσουν και να μεταδώσουν τα περισσότερα απ' όσα γνωρίζουν. Είναι φαινόμενο που συναντούμε σε αρκετές μεθόδους.

⁹ Αναφέρομαι στις πτυχιακές εργασίες φοιτητών του ΤΕΙ Ηπείρου τμήματος λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής

¹⁰ Ο προφορικός πολιτισμός με τον τρόπο αυτό μπορεί να συναρμόσει πολλές γνώσεις σε σχετικά πάγιες μορφές, που υπόκεινται σε επανάληψη. Walter J. Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ.46

Ο Τριαντάφυλλος Δαβίτος στη μέθοδό του για μπουζούκι, παρουσιάζει την διάταξη του πειραιώτικου σε μία και σε δύο οκτάβες (φα, σολb, λα, σι, ντο, ρεb, μι, φα). Χαρακτηρίζει δε τον «δρόμο» ως "δευτερεύουσα κλίμακα", με κριτήριο το βαθμό συχνότητας με τον οποίο τον συναντούμε. Ο χαρακτηρισμός αυτός φαίνεται να είναι αυθαίρετος, εφόσον ο συγγραφέας δεν αναφέρει σε ποιο μουσικό ρεπερτόριο βασίστηκε η έρευνά του για την διεξαγωγή αυτού του συμπεράσματος.

Ο Γιώργος Κριωνάς στο βιβλίο του «μέθοδος για τρίχορδο μπουζούκι, μπαλαμά, τζουρά», παρουσιάζει την εξής διάταξη του πειραιώτικου (ρε, μι, φα#, σολ#, λα, σιb, ντο#, ρε). Αυτή τη δομή την συναντούμε για πρώτη φορά όχι μόνο στις μεθόδους διδασκαλίας που ερευνούμε, αλλά και μέσα από τη δική μας γνώση στα πλαίσια της μουσικής επιτέλεσης.

Ο Μανώλης Μιχαλάκης στο βιβλίο του «λαϊκοί μουσικοί ορίζοντες» προσεγγίζει το ζήτημα των λαϊκών δρόμων σε ένα αυτόνομο κεφάλαιο. Στον πειραιώτικο φαίνεται να μην προσδίδει την ίδια βαρύτητα, όπως κάνει για τους άλλους δρόμους. Στο τέλος του υποκεφαλαίου για τον δρόμο «χιτζασκιάρ» αναφέρει πως ο πειραιώτικος παράγεται από την αύξηση κατά ένα ημιτόνιο της 4^{ης} βαθμίδας του χιτζασκιάρ και παρουσιάζει την διάταξη της κλίμακας σε τονικότητα ντο (ντο, ρεb, μι, φα#, σολ, λαb, σι, ντο). Χωρίς να δίνονται περαιτέρω πληροφορίες, παρατηρούμε να αποδίδεται από το συγγραφέα μια σχέση μεταξύ «χιτζασκιάρ» και πειραιώτικου. Η σχέση αυτή επαναλαμβάνεται και αργότερα κατά τους αυτοσχεδιασμούς που προτείνει ο συγγραφέας. Στο κεφάλαιο των αυτοσχεδιασμών παρουσιάζεται ένα ταξίμι σε χιτζασκιάρ- πειραιώτικο.

Ο Δημήτρης Γρηγοριάδης, σε συνοπτικό πίνακα, παρουσιάζει την διάταξη της κλίμακας του πειραιώτικου δρόμου, ανιούσα- κατιούσα μορφή, από τονικότητα ρε και σε έκταση μιας οκτάβας (ρε, μιb, φα#, σολ#, λα, σιb, ντο#, ρε).¹¹

Ο Δ. Μπουκουβάλας στο 8^ο μέρος του πρώτου κεφαλαίου του δεύτερου τόμου του έργου του, παρουσιάζει τους λαϊκούς δρόμους που θεωρεί ο ίδιος σημαντικούς και μέσα σ' αυτούς συγκαταλέγει και τον πειραιώτικο. Παρουσιάζει τον δρόμο σε όλους τους φυσικούς φθόγγους (ρε, μιb, φα#, σολ, λα, σιb, ντο#, ρε). Η διάταξη την οποία προτείνει φαίνεται να ταιριάζει, απ' όσο γνωρίζουμε, στον δρόμο χιτζασκιάρ. Είναι η πρώτη φορά που συναντούμε αυτού του είδους την προσέγγιση για τον δρόμο πειραιώτικο.

Η ταύτιση του πειραιώτικου με τον χιτζασκιάρ εμφανίζεται επίσης στη μέθοδο για μπουζούκι του Θανάση Πολυκανδριώτη. Ο συγγραφέας παρατηρεί ότι ο δρόμος πειραιώτικος είναι ίδιος με τον δρόμο χιτζασκιάρ και ότι «οι νότες και των δύο αλλάζουν από τραγούδι σε τραγούδι». Παρόλα αυτά παρουσιάζει τον δρόμο πειραιώτικο σαν ξεχωριστή οντότητα, δίνοντας σ' αυτόν την διάταξη που γνωρίσαμε (ρε, μιb, φα#, σολ#, λα, σιb, ντο#, ρε). Στη συνέχεια δίνονται οι συγχορδίες κλεισίματος, όπου η πτώση γίνεται μέσω της 2^{ης} βαθμίδας 1^η-2^η-1^η. Για το εν λόγω εγχείρημα θα πρέπει να σχολιάσουμε κάτι που χαρακτηρίζει και τις υπόλοιπες μεθόδους: ο πρακτικός προσανατολισμός έχει το προβάδισμα έναντι της θεωρητικής προσέγγισης.

Το βιβλίο του Χρήστου Νικολόπουλου «Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής», φαίνεται να είναι πιο συστηματικά προσανατολισμένο στο ζήτημα των δρόμων. Παρουσιάζει τον δρόμο πειραιώτικο σε τονικότητα ρε (ρε, μιb, φα#, σολ#,

¹¹ Σκαμνέλος Χ, *Μέθοδοι μπουζουκιού, από την εμπειρία στα εγχειρίδια*, ΤΕΙ Ηπείρου τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2007

λα, σιb, ντο#, ρε), συνοδευμένο από 3 αποσπάσματα τραγουδιών βασισμένων στο δρόμο.

Στο ιδιαίτερα δημοφιλές βιβλίο του Χαράλαμπου Παγιάτη «Λαϊκοί Δρόμοι», είναι φανερή η προσπάθεια για μια πιο διεξοδική ανάλυση της μελωδικής και αρμονικής δομής των «δρόμων». Πιο συγκεκριμένα για τον δρόμο πειραιώτικο αναφέρει ότι σχηματίζεται από την ένωση ενός πενταχόρδου Χιτζάζ- Νιαβέντ και ενός τετραχόρδου χιτζάζ, δίνοντας την εξής διάταξη: ρε, μιb, φα#, σολ#, λα, σιb, ντο#, ρε. Στη συνέχεια αναφέρει ότι ο πειραιώτικος συνδυάζεται με τον δρόμο χιτζασκιάρ σε πολλά λαϊκά τραγούδια. Επισημαίνει ότι ο συνδυασμός αυτός φανερώνεται όταν στη μελωδική γραμμή του πειραιώτικου εμφανίζεται και ο φθόγγος σολ φυσικό. Στη συνέχεια αναλύει την μελωδική γραμμή του δρόμου, αναφέροντας την λειτουργία κάθε φθόγγου ξεχωριστά. Όσον αφορά την ανάλυση της αρμονική δομής του δρόμου, ο συγγραφέας αναφέρει ότι βασίζεται στα 4χ που συγκροτούν τον δρόμο, αλλά και σε χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις. Οι συγχορδίες που προκύπτουν από μια τέτοιου είδους ανάλυση, καθώς και οι αρμονικοί κύκλοι που προτείνει δεν μας εξηγεί σε ποιες παραδόσεις παρουσιάζονται και αν βρίσκουν εφαρμογή στο πεδίο της λαϊκής μουσικής.

Πιο κάτω προτείνει έναν οδηγό για αυτοσχεδιασμό πάνω στον δρόμο πειραιώτικο. Ο οδηγός φαίνεται να βασίζεται περισσότερο στους αρμονικούς κύκλους που ο ίδιος παρουσίασε προηγουμένως και λιγότερο στον ιδιαίτερο ρόλο κάποιων βαθμίδων και την πορεία της μελωδικής ανάπτυξης που αποκρυσταλλώνεται απ' τα δεδομένα της μουσικής πράξης.

Το βιβλίο αυτό αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια ερμηνείας των λαϊκών δρόμων με μουσικολογικές μεθόδους. Είναι η πρώτη αξιόλογη προσπάθεια οργάνωσης, μετάδοσης και μετατροπής της προφορικής παράδοσης σε μια τεκμηριωμένη επιστημονική γνώση. Φυσικά και δεν λείπουν κάποιες μεθοδολογικές

αδυναμίες. Επίσης, το φάσμα το οποίο θέλει να καλύψει, καθώς πρόκειται για μέθοδο διδασκαλίας, είναι πολύ ευρύ και έτσι οδηγείται σε γενικεύσεις που τείνουν να γίνουν καθολικές.

Η έως τώρα συζήτησή μας, σχετικά με τις τάσεις που επικρατούν για το ζήτημα προσδιορισμού του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου στη βιβλιογραφία, προσπάθησε να αναδείξει τα μεθοδολογικά προβλήματα και τις ανεπάρκειες που παρουσιάζουν όλες οι προαναφερθείσες έρευνες, αλλά ταυτόχρονα και τις επιμέρους προσπάθειες που έγιναν στο πεδίο αυτό.

Όπως προαναφέραμε, σε γενικές γραμμές, οι μέχρι τώρα απόψεις παρουσιάζουν όλες ανεξαιρέτως τις ίδιες βασικές αδυναμίες στην τεκμηρίωση και μεθοδολογία. Οι απόψεις των μεθόδων αυτών είναι προσηλωμένες στην προφορικότητα και κρίνονται από τους αναγνώστες με βάση το ποιος τις εκφέρει, πολλές φορές δίχως αμφισβήτηση. Έτσι σπάνια ασκείται κριτικός έλεγχος στις πρωτογενείς πηγές.

Στηριζόμενες στο εμπειρικό, πολύ γενικευμένο μοντέλο των λαϊκών δρόμων, περιορίζονται και οι ίδιες σε γενικεύσεις, θέλοντας να καλύψουν ένα ευρύτερο φάσμα της λαϊκής παράδοσης. Η τυπική διαφοροποίηση των δρόμων με βάση την κλίμακα, παραμελώντας την αυστηρή εφαρμογή της έννοιας του Σεγίρ, έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργούνται όλες αυτές οι εννοιολογικές και ονοματολογικές αντιφάσεις. Οι συγγραφείς φαίνεται να πιστεύουν ότι τα κείμενα παραπέμπουν άμεσα κι αδιαμεσολάβητα σε μια εξωκειμενική και αντικειμενική πραγματικότητα, ότι η γνώση που παρέχουν αποτελεί αντανάκλαση όλης της μουσικής πραγματικότητας. Πολλές φορές δεν διστάζουν να συνάγουν, ανεπιφύλακτα, συμπεράσματα, που στηρίζονται σε αβέβαιες ενδείξεις και προσωπικές αντιλήψεις.

Παρόλα αυτά είναι γεγονός ότι η έρευνα και οι μελέτες τους έχουν κυρίως πρακτικό προσανατολισμό και δεν αποσκοπούν σε μια ενδελεχή θεωρητική κάλυψη των στόχων τους. Συνεπώς, θα ήταν λάθος μας να τα κρίνουμε σαν αμιγώς

μουσικολογικά συγγράμματα. Αποτελούν, ωστόσο, μια από τις λιγοστές και πρώτες προσπάθειες θεωρητικής κάλυψης της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα, εκπίπτοντας, ωστόσο, σε μεθοδολογικά σφάλματα και ανακρίβειες.

Εξαίρεση αποτελεί το βιβλίο των Ευγένιου Βούλγαρη και Βασίλη Βανταράκη, «Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην περίοδο του μεσοπολέμου», γιατί αποτελεί μια προσπάθεια ερμηνείας των λαϊκών δρόμων, υπό το πρίσμα ενός συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος μιας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Η βασική διαφορά του βιβλίου αυτού, αλλά και υπεροχή του από τις μελέτες που επισκοπήσαμε ως τώρα οφείλεται ακριβώς στο ότι δεν είναι γενικευμένο και αναφέρεται αποκλειστικά στο χώρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού του μεσοπολέμου, για την ανάλυση του οποίου χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο θεωρητικό μοντέλο, καθιστώντας μ' αυτόν τον τρόπο δυνατή την εξαγωγή συγκεκριμένων συμπερασμάτων που βρίσκουν πεδίο εφαρμογής.

Για πρώτη φορά προσεγγίζονται συστηματικά οι συνθέσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Χρησιμοποιώντας οι συγγραφείς για εργαλείο το θεωρητικό σύστημα των μακάμ, αναδεικνύουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των συνθέσεων, αναλύοντας και κωδικοποιώντας τις μελωδικές τους δομές. Το μουσικό τροπικό σύστημα των μακάμ¹² είναι το βασικό εργαλείο της παρατήρησης, ανάλυσης και κωδικοποίησης των μελωδικών χαρακτηριστικών των ρεμπέτικων τραγουδιών που καταγράφουν.

Το έργο έρχεται να αντιτεθεί στο «εμπειρικό μοντέλο των λαϊκών δρόμων»¹³, το οποίο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, δεν ενδείκνυται για την ερμηνεία της τροπικής συμπεριφοράς του συγκεκριμένου ρεπερτορίου. Η χρήση ίσα συγκερασμένων διαστημάτων, καθώς και ονοματολογικές και εννοιολογικές

¹² Το θεωρητικό εργαλείο της Λόγιας Οθωμανικής μουσικής

¹³ Βούλγαρης Ε- Βανταράκης Β, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, faggoto books, Αθήνα 2006, σελ.11

αντιφάσεις τις οποίες κι εμείς συναντήσαμε παραπάνω, δεν καλύπτουν τις ανάγκες και τους στόχους των συγγραφέων.

Στο βιβλίο εξ αρχής γίνεται σαφές ότι το υπό εξέταση μουσικό υλικό παρουσιάζει σχετικές ομοιότητες με το αντίστοιχο ρεπερτόριο της λόγιας Οθωμανικής μουσικής, το οποίο καλύπτεται θεωρητικά από το σύστημα των μακάμ. Οι ομοιότητες αυτές, που αφορούν τη χρήση ίδιων δομών- κλιμάκων, την ιδιοματική χρήση των διαστημάτων, τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας, καθώς και μια σειρά άλλων μελωδικών συμπεριφορών, καθιστούν το θεωρητικό σύστημα των μακάμ, κατά τη γνώμη των συγγραφέων, ως τη σωστότερη μεθοδολογική επιλογή, υπό την προϋπόθεση να υιοθετηθούν/ εφαρμοστούν οι βασικές αρχές του και να γίνει χρήση αυτών με αφαιρετικό τρόπο.

Οι συγγραφείς συνεχίζουν με την παρουσίαση εκείνων των μακάμ και των βασικών αρχών του θεωρητικού αυτού συστήματος, που χρησιμοποιήθηκαν ως εργαλεία για την καταγραφή, την ανάλυση και κωδικοποίηση των συγκεκριμένων μουσικών παραδειγμάτων.

Στην περίπτωση του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου, βλέπουμε οι συγγραφείς να τον ταυτίζουν με το μακάμ Ζιργκιουλελί Σουζινάκ. Η ταύτιση αυτή γίνεται με την λογική της κατάταξης του δρόμου στο πλησιέστερο μακάμ. Συγκεκριμένα, το μακάμ «Ζιργκιουλελί Σουζινάκ (Πειραιώτικο)» παρουσιάζεται ως μια τροπική παραλλαγή του μακάμ Ζιργκιουλελί Σουζινάκ, με την διαφορά ότι στο πρώτο μονιμοποιείται η έλξη της 4^{ης} από την 5^η βαθμίδα (σταθερή όξυνση της 4^{ης}), ανεξάρτητα από την κίνηση της μελωδίας. Φροντίζουν, επίσης, για την περιγραφή του μακάμ Ζιργκιουλελί Σουζινάκ να χρησιμοποιήσουν όλα εκείνα τα απαραίτητα στοιχεία που ορίζει η θεωρία των μακάμ, εκείνα που αφορούν τις υπομονάδες της κλίμακας- πεντάχορδα, τετράχορδα, τον ιδιαίτερο ρόλο κάποιων βαθμίδων, την πορεία της μελωδικής ανάπτυξης, τις χαρακτηριστικές μελωδικές φράσεις, τις μελωδικές έλξεις.

Στο σημείο αυτό, συμμεριζόμενοι την άποψη των συγγραφέων πως το ρεμπέτικο τραγούδι παρουσιάζει σχετικές ομοιότητες με τα αντίστοιχα μουσικά ομόλογα του της Οθωμανικής μουσικής και γνωρίζοντας πως δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το σύνολο των γνωρισμάτων που αφορούν τις καταβολές των δρόμων από το μουσικό σύστημα των μακάμ, ίσως θα έπρεπε και να συμβαδίσουμε με τους συγγραφείς στην παρουσίαση του πειραιώτικου με βάση το πλησιέστερο μακάμ. Στην περίπτωση μας όμως έχουμε τονίσει πως ο λαϊκός δρόμος πειραιώτικος δεν εμπίπτει στην κατηγοριοποίηση κανενός εκ των διαφόρων τροπικών συστημάτων και στοιχειοθετεί από μόνος του ιδιαίτερη τροπική οντότητα. Έτσι δεν θα θέλαμε να παρουσιάσουμε τον πειραιώτικο ως δημιούργημα του θεωρητικού συστήματος των μακάμ, γι' αυτό και μεθοδολογική μας επιλογή είναι να διατηρούμε την έννοια του δρόμου σ' όλη την έκταση της εργασίας μας, παρόλο που τα ίσα συγκερασμένα διαστήματα γνωρίζουμε πως δεν καλύπτουν πλήρως την καταγραφή των συνθέσεων που επιχειρούμε, ιδιαίτερα όσον αφορά τις φωνητικές συνθέσεις και ερμηνείες (περίτεχνες στην ανάπτυξή τους). Στην ουσία με την εργασία αυτή εμπλουτίζουμε το μοντέλο του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου με στοιχεία της θεωρίας των μακάμ. Είναι κάτι που επιτάσσει η ίδια η φύση του δρόμου καθώς εξ αρχής αναγνωρίστηκε και παρουσιάστηκε μέσα από τις ηχογραφήσεις αστικών λαϊκών τραγουδιών του μεσοπολέμου, συνθέσεων που μέχρι τις μέρες μας «προσεγγίζονται κυρίως μέσα από το εμπειρικό μοντέλο των λαϊκών δρόμων»¹⁴. Ωστόσο εφαρμόζοντας την συγκεκριμένη μεθοδολογία με σκοπό τη θεωρητική κάλυψη των ιδιοτήτων του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου, προτείνεται και ένας πιο ακριβής τρόπος προσέγγισης των λαϊκών δρόμων γενικότερα.

¹⁴ Βούλγαρης Ε- Βανταράκης Β, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, faggoto books, Αθήνα 2006, σελ.11

Όπως επαληθεύτηκε και προηγουμένως, το εμπειρικό μοντέλο των λαϊκών δρόμων σαν εργαλείο προσπέλασης της τροπικότητας φαίνεται να είναι μη λειτουργικό ή έστω λειτουργικά ανεπαρκές (σύγχρονοι ερευνητές δεν διστάζουν να επισημάνουν τα κύρια του προβλήματα και τις ανεπάρκειες που αυτό παρουσιάζει). Παρόλα αυτά, η ερμηνεία του δρόμου σαν κλίμακα θα αποτελέσει τη βάση πάνω στην οποία θα στηριχτούμε, για να μπορέσουμε στη συνέχεια να μελετήσουμε τους περίπλοκους κανόνες μελωδικής συμπεριφοράς και τα ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά του «πειραιώτικου». Έτσι, πατώντας πάνω στις βαθμίδες του δρόμου, θα επιχειρήσουμε να αξιοποιήσουμε κάποιες αρχές του ανατολικού μοντέλου τροπικής ανάλυσης.

1.2 Η δομή του δρόμου

Ξεκινούμε την ερμηνεία μας για τον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο παραθέτοντας την κλίμακά του, έτσι όπως την γνωρίσαμε απ' τους περισσότερους μελετητές και από την δική μας εμπειρία και ενασχόληση με το λαϊκό τραγούδι. Παρουσιάζοντας αρχικά την απλή κλίμακα του πειραιώτικου παίρνουμε μια πρώτη επιφανειακή ιδέα για την δομή του δρόμου.



Οι νότες της κλίμακας του πειραιώτικου δρόμου μπορούν να χωριστούν σε δύο μέρη, το κάτω «πεντάχορδο Πειραιώτικο» (5χ της βάσης) και το πάνω «τετράχορδο Χιτζάζ». Το πεντάχορδο της βάσης περιλαμβάνει τις νότες ρε, μιb, φα#, σολ# και λα και το πάνω τετράχορδο περιλαμβάνει τις νότες λα, σιb, ντο# και ρε. Με βάση την κλίμακα και τον διαχωρισμό αυτό μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η 1^η, η 5^η και η 8^η βαθμίδα παίζουν σημαντικό ρόλο κατά την ανάπτυξη του πειραιώτικου. Η πρώτη επειδή είναι η βάση του, και η βάση σε οποιαδήποτε

κλίμακα διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο· η 5^η επειδή είναι η βάση του πάνω 4^χ και η κορυφή του 5^χ της βάσης, γεγονός που ισχυροποιεί την 5^η σαν βαθμίδα, ώστε να μπορούν να πραγματοποιηθούν πάνω της καταλήξεις και τέλος η 8^η επειδή είναι η κορυφή του άνω τετραχόρδου για την οποία ισχύουν τα ίδια με την 5^η. Στο σημείο αυτό κατέστη δυνατή μια πρώτη γνωριμία μας με τον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο.

Επιδιώκοντας την πλήρη αποσαφήνιση των συντεταγμένων του «δρόμου», στα κεφάλαια που ακολουθούν καταγράφεται ένα πλήθος συνθέσεων αστικής λαϊκής μουσικής, οι μελωδίες των οποίων αναπτύσσονται στα πλαίσια του πειραιώτικου δρόμου. Παράλληλα, γίνεται η τροπική ανάλυση των συνθέσεων αυτών, με σκοπό την αναζήτηση εκείνων των στοιχειωδών αρχών και ιδιοτήτων της μελωδικής συμπεριφοράς του δρόμου, που θα καταστήσουν δυνατή την προσπέλαση της τροπικότητάς του. Καθορίζοντας τα μελωδικά όρια του δρόμου αποσκοπούμε να δημιουργήσουμε ένα πλαίσιο με σαφείς αν και πάντα ρευστούς κανόνες. Για την πραγμάτωση αυτής της προσέγγισης θα χρησιμοποιήσουμε μια διαφορετική και πιο ευέλικτη μεθοδολογία, υιοθετώντας και αναμιγνύοντας στοιχεία της φιλοσοφίας των θεωρητικών εργαλείων της λόγιας δυτικής μουσικής και της ανατολικής θεωρίας των μακάμ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ & ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ

2.1 Ρεμπέτικα σε δρόμο πειραιώτικο

Στο κεφάλαιο αυτό καταγράφουμε, παρουσιάζουμε και αναλύουμε μια σειρά από συνθέσεις, οι μελωδίες των οποίων αναπτύσσονται στα πλαίσια του δρόμου πειραιώτικου. Αυτό ήταν και το βασικό κριτήριο της επιλογής των συγκεκριμένων τραγουδιών. Πιστεύουμε ότι παρουσιάζουμε ένα αντιπροσωπευτικό αριθμό συνθέσεων που ανάγονται στον πειραιώτικο δρόμο. Οι καταγραφές αφορούν συγκεκριμένες ηχογραφήσεις, τις οποίες και σημειώνουμε· πάνω σε αυτό πρέπει να τονίσουμε πως η ορθότερη ανάγνωση και λειτουργικότερη μελέτη της παρούσης εργασίας από τους αναγνώστες, πρέπει να περιλαμβάνει και την παράλληλη- συμπληρωματική ακρόαση των συνθέσεων αυτών. Γι' αυτόν άλλωστε το λόγο την εργασία συνοδεύει και ένα cd με τις εν λόγω ηχογραφήσεις.

Στο σημείο αυτό θα εξηγήσουμε την λογική με την οποία αποτυπώνουμε τις νότες στο χρόνο και πώς μπορεί ο αναγνώστης να κατανοήσει την μορφή της καταγραφής ελεύθερων στο χρόνο μορφών που παραθέτουμε, όπως ταξίμια ή αμανέδες (βλ. κεφ. 3.2).

Οι νότες που παρουσιάζονται με ολόκληρο, αποτελούν τους δεσπίζοντες φθόγγους των συνθέσεων. Σ' αυτές γίνονται οι καταλήξεις ή είναι τονικά κέντρα διαφόρων φράσεων. Επιλέγουμε να παρουσιάσουμε με μισό τους φθόγγους που ασκούν μικρότερη επιρροή στην μελωδία και στους οποίους εκτελούνται ατελείς ή εντελείς καταλήξεις. Επίσης με μισό παρουσιάζονται οι φθόγγοι που αναδεικνύουν μια στιγμιαία μεταφορά του τονικού κέντρου. Οι υπόλοιπες νότες βοηθούν στην παρουσίαση την κίνησης, την οποία εκφράζουμε με τις σχετικές γραμμές (όπου αυτές υπάρχουν). Οι καμπύλες δηλώνουν άλμα και παράλληλά τονίζουν την σχέση μεταξύ κάποιων βαθμίδων.

Έπειτα το κείμενο έρχεται να συμπληρώσει τα όσα προηγήθηκαν στη μουσική καταγραφή, επισημαίνοντας τις όποιες λεπτομέρειες.

2.1.1 Ο Ξεμάγκας [Β. Παπάζογλου] (Ρ. Αμπατζή) (1935, HMV ΑΟ 2247, ΟGA 206)

Η σύνθεση ξεκινάει την ανάπτυξη της κάνοντας είσοδο στη βάση. Χρησιμοποιεί και αναδεικνύει το πλήρως χρωματικό της περιβάλλον δουλεύοντας με το τριμητόνιο πάνω απ' τη βάση (3χ χιτζάζ). Στη συνέχεια η μελωδία θα κινηθεί κάτω απ' τη βάση με 4χ χιτζάζ από το κάτω λα (η συγκεκριμένη φράση θυμίζει χρώα ζυγού). Αναπτύσσει το χαρακτήρα του πειραιώτικου, προχωρώντας ανοδικά με 5χ πειραιώτικο από τη βάση και εκτελώντας κατάληξη στην 5^η, το λα. Στο επόμενο μέτρο, μετά την κίνηση στο 4χ χιτζάζ κάτω απ' την βάση, εκτελεί τελική κατάληξη στο ρε για να τελειώσει η οργανική εισαγωγή.

Το τραγούδι ξεκινά μεταφέροντας το τονικό και μελωδικό κέντρο στην 5^η του λαϊκού δρόμου και δουλεύοντας στο πεντάχορδο πειραιώτικο με κατάληξη στην βάση. Μεταφέρει την κίνηση γύρω απ' την 5^η, αναπτύσσει το άνω 4χ χιτζάζ μέχρι τον προσαγωγέα και εκτελεί εντελή κατάληξη στην 5^η. Η χρήση της τονικής κατά

την εντελή κατάληξη στην 5^η (4^ο μέτρο) ισχυροποιεί ως μελωδικό και τονικό κέντρο την 5^η (συμφωνία 1^{ης} και 5^{ης} βαθμίδας). Στο επόμενο μέτρο (5^ο) εκτελεί περιστροφική φράση γύρω απ' την 5^η, η οποία εκτείνεται έως την 7^η και καταλήγει στην 3^η. Στη συνέχεια (6^ο) από την βάση βαδίζει στον 5^χ πειραιώτικο και εκτελεί κατάληξη στην 5^η. Έπειτα, επαναλαμβάνονται οι ίδιες μελωδικές κινήσεις και καταλήξεις που περιγράφηκαν για το 5^ο μέτρο και στο 7^ο μέτρο, ανεβαίνοντας το 5^χ πειραιώτικο, φτάνει στην 5^η και μέσω της 3^{ης} καταλήγει τελικά στη βάση.

Παρατηρούμε δύο κέντρα στα οποία βασίζεται η ανάπτυξη της μελωδίας. Ως κέντρα εννοούμε τις βαθμίδες 1^η και 5^η αντίστοιχα. Σταδιακά ο δημιουργός απλώνει τον χαρακτήρα του δρόμου και της σύνθεσης, στηριζόμενος στις δύο αυτές βαθμίδες, όχι μόνο κάνοντάς καταλήξεις πάνω τους, αλλά και αναπτύσσοντας την μελωδία γύρω απ' αυτές.

Παρατηρούμε επίσης επιμέρους καταλήξεις στην τρίτη βαθμίδα, οι οποίες θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελούν κατάλοιπο της συγγένειας του δρόμου με το Ραστ,¹⁵ ή πιο απλά να παρατηρήσουμε πως λειτουργούν ως συνδετικός κρίκος της κίνησης της μελωδίας μεταξύ 5^{ης} και 1^{ης}. Η κίνηση θα περάσει κι από την 3^η, θέλοντας είτε να φτάσει στην βάση ή να καταλήξει στην 5^η. Οι επιμέρους αυτές καταλήξεις στην τρίτη βαθμίδα βοηθούν επίσης στο να αποφευχθεί η χρήση της 4^{ης} φυσικής, μέσω του άλματος από την 5^η στην 3^η (λα φα#). Η κίνηση αυτή που πραγματοποιείται για να αποφευχθεί η χρήση της 4^{ης} βαθμίδας, συναντάται στις περισσότερες συνθέσεις σε δρόμο πειραιώτικο. Πρόκειται για φράση που εκτελείται πριν τις εντελείς ή τελικές καταλήξεις στην βάση. Η κίνηση γίνεται με συνεχή μελωδικό τρόπο 5^η 3^η 2^η 1^η (λα φα# μιβ ρε), η οποία δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την συνήθη «απόκρυψη» του σολ (4^η βαθμίδα). Για την παρούσα ανάλυση την βαφτίζουμε «καταληκτική φράση πειραιώτικου».

¹⁵ Βούλγαρης Ε- Βανταράκης Β, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, faggoto books, Αθήνα 2006, σελ.46

Διακρίνουμε, τέλος, την σταθερότητα του σολ#, το οποίο κυρίως εξαρτάται από την 5^η και το κατά πόσο η βαθμίδα αυτή ισχυροποιείται και κυριαρχεί στη μελωδική ανάπτυξη. Βλέπουμε ότι, όταν τείνει να κυριαρχήσει το ρε, η 4^η είτε εξαφανίζεται είτε παίρνει αναίρεση, όπως θα συναντήσουμε στα παρακάτω μουσικά παραδείγματα.

2.1.2 Ένας μάγκας στον τεκέ μου [Κ. Τζόβενος] (Μαρίκα Καναροπούλου ή Τουρκαλίτσα) (1934, ODEON GA 1806, GO 2087-2)

The musical score consists of six staves of music in 9/4 time. The key signature is two flats and two sharps (B-flat, E-flat, F-sharp, C-sharp). The melody is characterized by chromatic movement and a strong emphasis on the 5th degree (F-sharp). The score includes a tempo marking of quarter note = 100. The piece features a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 6, and concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth measure.

Η οργανική εισαγωγή ξεκινάει με άνοιγμα στη βάση, κάνει αναφορά στην 4^η κάτω απ' τη βάση (χρήση της 5^{ης}) και επιστρέφει σ' αυτή (η μικρή στάση στην 3^η αναδεικνύει το χρωματικό χαρακτήρα της σύνθεσης). Με άλμα στην 6^η πραγματοποιεί περιστροφική κίνηση γύρω απ' την 5^η και επιστρέφει με καθοδικές φράσεις στη βάση, αναιρώντας την όξυνση στο σολ. Στο 2^ο μέτρο

επαναλαμβάνονται τα αρχικά μέρη της εισαγωγής· έπειτα εκτελεί περιστροφική κίνηση γύρω απ' την 1^η, για να κινηθεί στη συνέχεια ανοδικά με 5^η χιτζάζ απ' τη βάση και 4^η χιτζάζ από τη 5^η, καταλήγοντας στην οκτάβα. Στα επόμενα 2 μέτρα (3^ο, 4^ο) επαναλαμβάνονται οι ίδιες μελωδικές κινήσεις και καταλήξεις που περιγράφηκαν ήδη παραπάνω. Στο τέλος όμως του 4^{ου} μέτρου η μελωδία δεν θα κινηθεί ανοδικά προς την κορυφή, αλλά θα παραμείνει και θα πραγματοποιήσει τελική κατάληξη στη βάση (η χρήση της 5^{ης} 'κάτω λα' δίνει χαρακτήρα ολοκλήρωσης στην κατάληξη).

Στο τραγούδι η σύνθεση αναπτύσσει τον χαρακτήρα του πειραιώτικου θέτοντας την 5^η σε θέση δεσπόζουσα (με περιστροφικές κινήσεις και καταλήξεις πάνω της) για το συνολικό άκουσμα των πρώτων μέτρων. Τώρα η όξυνση στο σολ είναι μόνιμη, σε αντίθεση με την εισαγωγή. Η κίνηση επιστέφει στη βάση μέσω της καταληκτικής φράσης του πειραιώτικου (μέτρα 5^ο, 6^ο). Η οργανική απάντηση επαναλαμβάνει τις ίδιες μελωδικές κινήσεις και καταλήξεις που περιγράφηκαν ήδη παραπάνω, προετοιμάζοντας μας όμως για την τελική κατάληξη στην βάση, αναιρεί την όξυνση στο σολ. Στα δύο τελευταία μέτρα παρατηρούμε την όξυνση του σολ κατά την μελωδική πορεία προς το λα κι αμέσως την αναίρεση της όξυνσης κατά την επιστροφή της μελωδίας στη βάση.

Στο κομμάτι παρατηρούμε πως όταν η κίνηση της μελωδίας έχει ως σκοπό την κατάληξη στη βάση ή την οκτάβα, το σολ αναιρείται παροδικά ή και μόνιμα. Αντίθετα, κατά τις κινήσεις γύρω απ' την 5^η ή αυτές που τείνουν να καταλήξουν στην 5^η τότε το σολ οξύνεται σταθερά. Χαρακτηριστικά είναι τα τελευταία μέτρα του τραγουδιού, όπου αναδεικνύονται οι δεσπόζουσες βαθμίδες 1^η και 5^η, καθώς και η επιρροή που ασκούν στην 4^η βαθμίδα, όταν η μελωδία κινείται με σκοπό την κατάληξη σ' αυτές. Επίσης, κατά την ανάπτυξη της σύνθεσης ο προσαγωγέας παρουσιάζεται σταθερά οξυμμένος και κατέχει σημαντική θέση στο συνολικό της άκουσμα, καθώς της προσδίδει έντονο χρωματικό χαρακτήρα.

2.1.3 Ό,τι ζητήσεις θα το βρεις [Στ. Χρυσίνης] (Σταύρος Ρεμούνδος) (1937, HMV ΑΟ 2420, OGA 467)

Το πρώτο μέρος του παρόντος ακουστικού παραδείγματος αποτελεί ένα σύντομο ταξίμι από το μπουζούκι. Το ταξίμι αυτό ανοίγει στην 5^η βαθμίδα, στην οποία εμμένει και την τονίζει ιδιαίτερα. Εκτελεί κάποιες κινήσεις γύρω απ' την 5^η, κατά τις οποίες η όξυνση στην 4^η είναι σταθερή. Έπειτα, η κίνηση σταδιακά μεταφέρεται προς την βάση. Οι μελωδικές φράσεις σταδιακά αποδεσμεύονται από την 5^η, η όξυνση στην 4^η αναιρείται, τονίζονται σταδιακά η 3^η και η 2^η, με σκοπό την τελική κατάληξη στην βάση.

Η 3^η βαθμίδα μπορούμε να παρατηρήσουμε πως έχει συνδετικό χαρακτήρα. Συνδέει την 5^η με την 1^η βαθμίδα στο επίπεδο της μελωδικής κίνησης, αποδεσμεύοντας ανεπαίσθητα την μελωδική κίνηση από την ισχύ της 5^{ης} βαθμίδας. Στη συνέχεια ξεκινά η σύνθεση.

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of five staves of music, all in treble clef. The key signature is one flat and two sharps (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The first staff starts with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with eighth notes and quarter notes. The third staff features a quarter rest followed by eighth notes and quarter notes. The fourth staff has a first ending bracket over the final two measures. The fifth staff has a second ending bracket over the final two measures. The piece concludes with a double bar line.

Η εισαγωγή του κομματιού, ανοίγει στη βάση και αναπτύσσεται με ανιούσα κίνηση, κάνοντας χρήση 5χ χιτζάζ από τη βάση και 4χ χιτζάζ από την 5^η. Μετά από μικρή περιστροφική κίνηση γύρω απ' την οκτάβα, πραγματοποιεί σ' αυτή στάση, για

να κινηθεί έπειτα καθοδικά μέχρι την 3^η και στη συνέχεια οξύνοντας το σολ να σταθεί στην 5^η (δίνοντας την αίσθηση του πειραιώτικου), όξυνση την οποία αναιρεί με σκοπό το κλείσιμο της εισαγωγής και την κατάληξη στη βάση.

Η σύνθεση με το τραγούδι κάνει χρήση του τριχόρδου χιτζάζ πάνω από την βάση και του άνω 4χ χιτζάζ από την 5^η. Εκατέρωθεν των φράσεων αυτών δεσπόζει η τονική (1^η και 8^η). Παρατηρούμε ότι η χρήση της 4^{ης} λειτουργεί ως προσαγωγέας του 4χ χιτζάζ που εδραιώνεται στην 5^η. Παράλληλα διακρίνουμε μια ομοιότητα με τον προσαγωγέα του 4χ της βάσης. Στο δεύτερο μισό του τραγουδιστικού μέρους (μέτρα 5 έως 8) η κίνηση μεταφέρεται στο πάνω τετράχορδο, όπου ισχυροποιείται η 5^η βαθμίδα, με αποτέλεσμα να έχουμε πλήρες άκουσμα πειραιώτικου. Η τελική κατάληξη και πτώση γίνεται στη βάση με χρήση της καταληκτικής φράσης του πειραιώτικου (5^η 3^η 2^η 1^η).

Στην εισαγωγή κατά τις κινήσεις προς την βάση διακρίνουμε την αναίρεση της όξυνσης της 4^η βαθμίδας, σε αντίθεση με το τραγούδι, στο οποίο η μελωδία κινήθηκε προς την βάση μέσω της καταληκτικής φράσης του πειραιώτικου, χωρίς καθόλου χρήση της 4ης. Ο έντονος χρωματικός χαρακτήρας του πειραιώτικου ενδεχομένως απαιτεί μια πιο αργή ανάπτυξη και γι' αυτό ίσως το λόγο στις περισσότερες συνθέσεις ο χαρακτήρας δεν γίνεται αισθητός εξαρχής, παρά με μικρές- πλην σημαντικές αναφορές.

2.1.4 Μεσ' του Μάνθου τον τεκέ [Κ. Τζόβενος] (Αντώνης Νταλγκάς-Διαμαντίδης) (1932, HMV ΑΟ 2074, ΟΤ 1347-2)



Στην εισαγωγή η ανάπτυξη της μελωδίας γίνεται κατά κύριο λόγο κοντά στη βάση, με αναφορές στην 5^η και χρήση της καταληκτικής φράσης του πειραιώτικου. Μας εισάγει κατά κάποιο τρόπο στο χρωματικό χαρακτήρα της σύνθεσης, αξιοποιώντας το 3^ο χιτζάζ από τη βάση και εκτελώντας περιστροφικές κινήσεις γύρω της.

Στο τραγούδι η ανοδική κίνηση από τη βάση, αφενός δηλώνει το 5^ο πειραιώτικο, αφετέρου καθιερώνει την 5^η ως μελωδικό και τονικό κέντρο. Συγκεκριμένα, στο 3^ο μέτρο έχουμε χρήση του 5^ο πειραιώτικου και κατάληξη στην 5^η. Στο 4^ο μέτρο, με μελωδικό και τονικό κέντρο την 5^η, αναπτύσσεται το δεύτερο τετράχορδο (4^ο χιτζάζ από λα), όπου με ανοδική κίνηση μέχρι την οκτάβα θεμελιώνονται χρωματικές κινήσεις προς τα κάτω, εκτελώντας καταλήξεις κατά σειρά στην 5^η και έπειτα στην 3^η. Η κίνηση θα μεταφερθεί χαμηλότερα στο 5^ο πειραιώτικο απ' όπου και θα καταλήξει στην βάση μέσω της καταληκτικής φράσης του πειραιώτικου.

Το κομμάτι σταδιακά αναπτύσσει την μελωδική του κίνηση πάνω στις κυρίαρχες βαθμίδες, στις οποίες στο τέλος κάθε φράσης εκτελεί κατάληξη. Η εισαγωγή βασίζεται κυρίως στην 1^η βαθμίδα, γι' αυτό ίσως και δεν έχουμε αναφορά στο σολ. Στο τραγούδι η μελωδία στηρίζεται στην 5^η στα δύο πρώτα μέτρα καθώς και στο τρίτο (μέτρα 3, 4, 5), μόνο που στο τρίτο μέτρο το κομμάτι κάνει στάση στο φα για να μεταφέρει την κίνηση κοντά στη βάση και να προετοιμάσει την τελική κατάληξη.

Για τις παρατηρήσεις μας ισχύουν όσα έχουμε αναφέρει κατά την ανάλυση των προηγούμενων συνθέσεων. Αξίζει να τονίσουμε τις συχνές αναφορές στην βάση καθ' όλη την διάρκεια της πορείας του μουσικού παραδείγματος. Οι αναφορές αυτές θα λέγαμε ότι ισχυροποιούν μια κατάληξη, αλλά και ότι έχουν τον χαρακτήρα του ισοκρατήματος, άποψη την οποία επαληθεύει και η αρμονική συνοδεία.

κίνηση από την οκτάβα και περνάει, κάνοντας μικρές στάσεις, απ' τις βασικές βαθμίδες του δρόμου, δηλαδή την 5^η και 1^η. Χαρακτηριστική είναι η αναίρεση του σολ κατά την κίνηση προς την βάση και έπειτα η όξυνσή του για την κατάληξη στο λα. Το τέταρτο μέτρο της εισαγωγής επαναλαμβάνει μέρος του τρίτου μέτρου και καταλήγει στην βάση με την καταληκτική κίνηση που είδαμε και παραπάνω στο πρώτο μέτρο (λα σιb ντο# ρε μιb ρε).

Στην ανάπτυξη του τραγουδιστικού μέρους, το μελωδικό και τονικό κέντρο μεταφέρεται στην 5^η. Δουλεύει κατά σειρά στο 5χ πειραιώτικο, έπειτα στο άνω 4χ χιτζάζ εκτελώντας καταλήξεις στην 5^η. Στο 7^ο μέτρο έχει ενδιαφέρον το χρωματικό ανέβασμα από την 3^η στην 5^η, όπου μετά την εντελή στάση στην 5^η, θα καταλήξει στην βάση με 4^η φυσική επαναλαμβάνοντας την φράση κατάληξης.

Το μουσικό αυτό παράδειγμα δουλεύει αρκετά στην ψηλή περιοχή κι έτσι μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε ότι ο προσαγωγέας, η 7^η δηλαδή βαθμίδα, παραμένει αμετάβλητος και σταθερά οξυμμένος¹⁶ σε όλες τις κινήσεις ανοδικά- καθοδικά. Δεν παρουσιάζει διατονική συμπεριφορά, κάτι που χαρακτηρίζει έντονα την σύνθεση και κατά συνέπεια τον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο.

¹⁶ Δεν αλλοιώνεται το χρώμα αλλά «μαλακώνει» θα λέγαμε ελάχιστα κατά τις καθοδικές κινήσεις και «σκληραίνει» κατά τις ανοδικές. Έλξη που κυρίως αποδίδουν οι τραγουδιστές ενώ η ορχήστρα, όπως στο συγκεκριμένο παράδειγμα το μπουζούκι ερμηνεύει σκληρά και αμετάβλητα τον προσαγωγέα.

2.1.6 Η Βολιώτισσα [Β. Παπάζογλου] (Ρόζα Εσκενάζυ) (1934, HMV ΑΟ 2189, ΟΓΑ 69)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 3/4. The melody begins with a 4x chitza (four notes) starting on the upper third (G4), moving up to the tonic (A4), then down to the base (C4) and back up to the tonic (A4). The score includes first and second endings at measures 10-11, 15-16, 25-26, and 30-31.

Αναλύοντας το μουσικό παράδειγμα αυτό διαπιστώνουμε ότι η εισαγωγή του κομματιού ξεκινάει με άνοιγμα στην άνω 3^η, αναπτύσσει ένα 4x χιτζάζ πάνω στην τονική άνω ρε, κάνει μικρές στάσεις στο άνω ρε για να τονίσει την βάση και κατεβαίνοντας φτάνει στο Σι ύφεση, όπου πραγματοποιεί μια στάση. Κάνει χρήση 4x χιτζάζ από το λα, την 5^η δηλαδή της κλίμακας. Παρατηρούμε επίσης την έλξη του σολ από το λα, το οποίο γίνεται σολ δίεση. Στη συνέχεια, εκτελείται μια μελωδική ανοδική κίνηση, κάνοντας χρήση του 4x χιτζάζ από λα και του 3x χιτζάζ από άνω ρε (μέτρα 3, 4), καταλήγοντας στην οκτάβα. Επαναλαμβάνονται τα δύο

πρώτα μέτρα, για τα οποία ισχύουν οι παραπάνω παρατηρήσεις, και στη συνέχεια (μέτρα 7^ο, 8^ο) με άλμα από το άνω μι καταλήγει με καθοδική μελωδική κίνηση στην τονική, κάνοντας χρήση του 5χ χιτζάζ από τη βάση και του 4χ χιτζάζ από την 5^η.

Το τραγούδι ξεκινά με άνοιγμα στην βάση και αναπτύσσει το 5χ πειραιώτικο. Στο τρίτο σύστημα, όπου έχουμε την ανάπτυξη του πειραιώτικου, δεσπόζουν η βάση, η 5^η και η 6^η (στις χρωματικές κινήσεις γύρω απ' την 5η). Στα μέτρα 11 και 12 εκτελεί χρωματική κίνηση γύρω απ' το λα και επιστρέφει στη βάση με 4^η φυσική. Στη συνέχεια επαναλαμβάνεται η ίδια μελωδική κίνηση· οι χρωματικές κινήσεις γύρω από τα λα το θέτουν ως μελωδικό κέντρο, στο οποίο και πραγματοποιείται εντελής κατάληξη. Έπειτα, η κίνηση μεταφέρεται στο πάνω 4χ χιτζάζ, ανοίγει στον προσαγωγέα, φτάνει στο άνω ρε και εκτελεί καθοδική κίνηση μέχρι την βάση με χρήση 4χ χιτζάζ από λα και 5χ πειραιώτικο από τη βάση. Έχουμε ανάπτυξη του δρόμου πειραιώτικου σ' όλη την έκταση του. Επιστρέφει στην 5^η, όπου κάνει στάση εκτελώντας χρωματική κίνηση γύρω απ' αυτή· στη συνέχεια έχουμε επανάληψη της μελωδίας για να επιστρέψει στη βάση κάνοντας μικρή στάση στην 3η (18- 19) με χρήση 4χ χιτζάζ. Η ίδια μελωδία επαναλαμβάνεται ορχηστρικά με μικρές αλλαγές που δεν επηρεάζουν τις παραπάνω παρατηρήσεις. Για αυτά τα μέτρα (20-23) ισχύουν οι ίδιες καταλήξεις που περιγράφηκαν και αφορούν τα μέτρα (14-19). Η μελωδία παραμένει στο άνω 4χ. Στα επόμενα μέτρα κάνει άνοιγμα στην οκτάβα, κινείται καθοδικά και πραγματοποιεί στάση στην 4η, (εδώ πραγματοποιείται τροπική μεταβολή με 5χ νικρίζ απ' την 4^η), ανοίγει στην άνω 2η (συμμετρία σολ –μιβ, ρε –λα) και εκτελεί χρωματική κίνηση γύρω από την οκτάβα, στην οποία και πραγματοποιεί κατάληξη. Επαναλαμβάνονται τα μέτρα 24- 27 και στο 28^ο μέτρο κάνει στάση στο σι ύφεση για να προετοιμάσει την ατελή κατάληξη στο λα με χρωματική κίνηση (29). Στη συνέχεια από την 7^η εκτελεί καθοδική κίνηση προς την βάση, όπου και κάνει στάση για να ανέβει στην 5^η μέσω αυτής, πραγματοποιώντας

Το τελευταίο μέρος του παρόντος ακουστικού παραδείγματος αποτελεί ένα ταξίμι από το βιολί και επανάληψη της εισαγωγής με την οποία και ολοκληρώνεται η εν λόγω ηχογράφιση.

Το ταξίμι αυτό ανοίγει στην ψηλή περιοχή κάνοντας περιστροφική φράση γύρω από την οκτάβα και εκτελώντας κατάληξη σ' αυτή. Μετά την κατάληξη και με κέντρο την 5^η βαθμίδα εκτελεί φράσεις σε χιτζάζ (4χ χιτζάζ από λα) δουλεύοντας σ' αυτό το 4χ για τα επόμενα τέσσερα μέτρα. Παρόλο που μιλάμε για 4χ χιτζάζ, η όξυνση στο σολ παραμένει σταθερή καθ' όλη την διάρκεια των φράσεων. Αυτό φανερώνει πως δεν αλλάζει ο χαρακτήρας της σύνθεσης και πως η σημαντική περιοχή του δρόμου είναι το πρώτο πεντάχορδο. Μετά από μία εντελή κατάληξη στην 4^η του πειραιώτικου εκτελεί περιστροφική χρωματική κίνηση με κέντρο την 5^η, κάνοντας στην συνέχεια και μία εντελή κατάληξη. Η κατάληξη αυτή σηματοδοτεί την λήξη του αυτοσχεδιαστικού μέρους και την ανάπτυξη νέων μελωδικών φράσεων.

Το επόμενο μέρος της σύνθεσης ανοίγει στον προσαγωγέα, δουλεύοντας στο άνω 4χ χιτζάζ απ' την 5^η. Η πρώτη κατάληξη γίνεται στην 5^η μετά από κινήσεις στο χιτζάζ 4χ. Ακολουθεί μια ίδια περίπου φράση με την προηγούμενη, όπου η κατάληξη στο λα διασπάται με αναφορά στην βάση. Έπεται μια φράση που εκτείνεται από την 7^η έως την 3^η και καταλήγει στην 5^η. Στη συνέχεια μας προετοιμάζει για επανάληψη της εισαγωγής, εκτελώντας στα δύο επόμενα μέτρα παρόμοιες φράσεις με τα δύο πρώτα μέτρα της εισαγωγής. Η κίνηση στις φράσεις αυτές στηρίζεται στην 7^η, την 5^η και την 3^η βαθμίδα και εκτελεί με την σειρά μικρές στάσεις σε 5^η και 3^η. Εδώ διαφαίνεται για ακόμη μια φορά ο συνδετικός χαρακτήρας της 3^{ης} βαθμίδας, η οποία βοηθάει για την τελική κατάληξη στην βάση (το σολ έλκεται στιγμιαία από τη 3^η). Η σύνθεση τελειώνει με επανάληψη της εισαγωγής.

2.1.7 'Εφουμέρναμ' ένα βράδυ [Μ. Βαμβακάρης] (Μάρκος Βαμβακάρης) (Νοέμβριος 1932, COLUMBIA DG 326, WG 511)



The image shows a musical score for the song 'Εφουμέρναμ' ένα βράδυ' by Μάρκος Βαμβακάρης. The score is written in treble clef, 3/4 time, and the key signature is one sharp (F#). The melody is presented in five staves, with measure numbers 3, 5, 7, and 9 indicated at the beginning of the second, third, fourth, and fifth staves respectively. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line at the end of the fifth staff.

Η ανάπτυξη της σύνθεσης ξεκινά με είσοδο στην 4^η ενός χιτζάζ. Στις φράσεις που πραγματοποιούνται δεσπόζει το σολ, πράγμα που μας επιτρέπει την παραπάνω εκτίμηση. Εκδηλώνεται δηλαδή άκουσμα χιτζάζ με 4x χιτζάζ από την βάση. Η 4^η βαθμίδα είναι τόσο ισχυρή που έλκει την 5^η, συμπεριφορά που αναλογεί στο χιτζάζ σε καταληκτικές κινήσεις προς την βάση¹⁷.

Το τραγούδι ξεκινά μεταφέροντας την μελωδική κίνηση στο άνω τετράχορδο με άλμα στην 7^η και εκτελεί καθοδική κίνηση με καταλήξεις στην 5^η και την βάση. Εμφανίζει χρώμα πειραιώτικου χωρίς να θέλει να αποδεσμευτεί από το χιτζάζ, επαναφέροντας κατά τις οργανικές απαντήσεις την σύντομη στάση στο σολ και την

¹⁷ Βούλγαρης Ε- Βανταράκης Β, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, faggoto books, Αθήνα 2006, σελ.44

έλξη που ασκεί στην 5^η. Στη συνέχεια, επαναφέρει το τονικό κέντρο στην βάση εκτελώντας περιστροφική κίνηση γύρω της και κατάληξη. Στα επόμενα δύο μέτρα γίνεται αισθητός ο χαρακτήρας του πειραιώτικου. Μετά από άλμα στον προσαγωγέα εκτελεί περιστροφική κίνηση γύρω απ' τη 5^η και κατάληξη. Επαναλαμβάνοντας την ίδια φράση από την 7^η, καταλήγει με καταληκτική φράση πειραιώτικου στη βάση.

Στη σύνθεση αυτή διακρίνουμε την συνεργασία πειραιώτικου με χιτζάζ, κυρίως σε σχέση με τα τετράχορδα παρά σαν ολοκληρωμένα μακάμ. Ο λόγος που κατατάσσω τη σύνθεση στον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο και τη συμπεριλαμβάνω στην παρούσα έρευνα, είναι κυρίως επειδή καταλήγει τελικά σε πειραιώτικο, παρά τις επιρροές όλης της σύνθεσης απ' το χιτζάζ. Έτσι, μέσω αυτού του παραδείγματος μπορέσαμε και εντοπίσαμε μια κύρια διαφορά των δυο δρόμων, που έχει να κάνει με τις βαθμίδες τις οποίες αναδεικνύουν και με τις οποίες δουλεύουν.

2.1.8 Μεσ του Συγγρού τη φυλακή [Αντώνης Νταλγκάς - Γιώργος Καμβύσης] (Α. Νταλγκάς)
(1932-33, PARLOPHONE B.21642, 101251-A)

The image shows a musical score for the piece 'Μεσ του Συγγρού τη φυλακή'. It consists of nine staves of music, numbered 1 through 14. The first staff includes a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Η σύνθεση στα δύο πρώτα μέτρα αναπτύσσει μια ιδιαίτερα διατονική κίνηση κάτω απ' την βάση, πραγματοποιώντας 4χ ράστ απ' την 5^η (μια 4^η κάτω απ' τη βάση), με τελική κατάληξη την 1^η. Στη συνέχεια στα επόμενα μέτρα της εισαγωγής αναπτύσσεται ο πειραιώτικος. Πραγματοποιεί κίνηση στο 5χ πειραιώτικο,

τονίζοντας την όξυνση του σολ (φα# σολ#). Οι μελωδικές κινήσεις που εκτελούνται στη συνέχεια, φανερώνουν τις δεσπόζουσες βαθμίδες 5^η και 3^η. Η δεσπόζουσα θέση της 3^{ης} τονίζει τη συγγένεια καθώς και την μετατροπία του ραστ και του πειραιώτικου. Η ύπαρξη του ραστ κάτω απ' τη βάση δικαιολογεί την ισχυρή θέση της 3^{ης} βαθμίδας στη συνολική μέχρι στιγμής μελωδική πορεία.

Το τραγουδιστικό μέρος ξεκινά με άνοιγμα στην 5^η, η οποία τονίζεται ιδιαίτερα. Κάνοντας χρήση του άνω 4χ χιτζάζ φτάνει ως την οκτάβα και επιστρέφει εκτελώντας κατάληξη στο λα. Στο 7^ο μέτρο ανεβαίνει ξανά ως την οκτάβα, τονίζει τον προσαγωγέα ο οποίος παραμένει σταθερός, διέρχεται απ' τη λα και εκτελεί «καταληκτική φράση του πειραιώτικου». Ακολουθεί η οργανική απάντηση (μέτρα 9-10), για την οποία ισχύουν οι ίδιες παρατηρήσεις που αναφέραμε στα δύο προηγούμενα μέτρα, με την διαφορά ότι στο 10^ο μέτρο, πριν η κίνηση καταλήξει στην βάση, στέκεται και τονίζει την 3^η βαθμίδα. Έπειτα η μελωδία θα σταθεί στον προσαγωγέα για να μεταφέρει το τονικό και μελωδικό κέντρο στην οκτάβα. Η αναίρεση στην άνω 2^η μαρτυράει 5χ χιτζάζ από την 5^η, στην οποία πραγματοποιείται προσωρινή κατάληξη. Η σύνθεση θα κλείσει μεταφέροντας προς τα κάτω το μελωδικό κέντρο, με κινήσεις γύρω απ' τη 5^η, αναφορές στην 3^η και τελική κατάληξη στη βάση.

Διακρίνουμε την συνεργασία του πειραιώτικου με το ραστ. Η συνεργασία αυτή δεν περιορίζεται μόνο στην κίνηση κάτω απ' τη βάση αλλά διαφαίνεται καθαρά σαν επιρροή σ' όλη τη σύνθεση, κατά κύριο λόγο με την ισχυροποίηση της 3^{ης} βαθμίδας και με τη παροδική χρήση 5χ χιτζάζ από την 5^η.

2.1.9 Ζούλα η Μαργιωρή [Παν. Τούντας] (Ρίτα Αμπατζή) (1934, HMV ΑΟ 2181, ΟΓΑ 14)

The image displays a musical score for the piece 'Zoula Margiouri'. It consists of ten staves of music, numbered 1 through 10. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and two sharps (F# and C#), which is D minor. The time signature is 3/4. The score begins with a series of eighth-note patterns, followed by a section with a repeat sign. The melody is characterized by its rhythmic complexity and melodic contour, typical of the 'Zoula' style.

Η σύνθεση αυτή αναδεικνύει οριακά αλλά ουσιαστικά τον χαρακτήρα του πειραιώτικου. Η εισαγωγή αρχίζει από την οκτάβα και χρησιμοποιώντας 4χ χιτζάζ από την 5^η και 5χ χιτζάζ από την βάση εκτελεί χαρακτηριστικές αλυσιδωτές

φράσεις σε κατιούσα πορεία μέχρι (η μελωδία θα σταθεί για λίγο στην 4^η του 5χ χιτζάζ) την 2^η, απ' όπου και θα ξεκινήσει αντίθετη ανοδική κίνηση μέχρι την οκτάβα, για να επιστρέψει και να εκτελέσει προσωρινή κατάληξη στην 5^η. Στο 2^ο μέτρο, μετά την επανάληψη της καθοδικής πορείας, μετατρέπεται το 5χ χιτζάζ σε 5χ πειραιώτικο, οξύνοντας το σολ και αναιρώντας το για την κατάληξη στην βάση.

Όπως έχουμε δει και σε προηγούμενα παραδείγματα, στο τραγουδιστικό μέρος αναπτύσσεται το 5χ πειραιώτικο με κινήσεις γύρω απ' την 5^η και εντελή κατάληξη σ' αυτή. Στη συνέχεια, μετά την επανάληψη, είναι χαρακτηριστική η κίνηση που αναιρεί την όξυνση στο σολ για την πορεία προς την οκτάβα και αντίστροφα η επαναφορά της όξυνσης για την κατάληξη στην 5^η. Στα μέτρα 5-7 περιλαμβάνονται οι ίδιες φράσεις με το 4^ο μέτρο. Επίσης, επαναλαμβάνονται οι ίδιες μελωδικές κινήσεις και καταλήξεις που περιγράφηκαν ήδη παραπάνω, με την διαφορά ότι στο τέλος του έβδομου μέτρου εκτελείται κατάληξη στην βάση και άνοιγμα στην οκτάβα.

Το τρίτο μέρος του κομματιού είναι και αυτό στο οποίο παρατηρούνται οι περισσότερες μεταβολές. Ξεκινάει από την βάση (8^ο μέτρο), φτάνει ως την 5^η με 5χ χιτζάζ, ανοίγει στην 7^η και επιστρέφει στην 5^η εκτελώντας στάση και οξύνοντας το σολ για την κατάληξη του. Η οργανική φράση εκτελεί κι αυτή κατάληξη στο λα μετά από κίνηση στο πάνω 4χ χιτζάζ. Στο επόμενο μέτρο η μελωδία της φωνής είναι ίδια με το προηγούμενο, μόνο που στην οργανική απάντηση έχουμε την διαφορά ότι η 2^η πάνω απ' την οκτάβα είναι σε αναίρεση (κίνηση 5χ χιτζάζ απ' την 5^η) για λίγο, καθώς μας προετοιμάζει για την ερχόμενη μεταβολή κατά γένος. Έπειτα καταλήγει στο λα, απ' όπου και ξεκινάει η μελωδία στο επόμενο μέτρο, εκτελείται περιστροφική κίνηση γύρω απ' την 5η και ακολουθεί μετατροπή σε Σεγκιά στην 3^η. Η 3^η βαθμίδα δεσπόζει, πραγματοποιείται κίνηση Σεγκιά γύρω της, στη συνέχεια ανεβαίνει μέχρι την 6^η και επιστρέφει με στάση στο λα σε πειραιώτικο. Το κομμάτι

κλείνει σε πειραιώτικο με καταληκτική φράση πειραιώτικου και τελική κατάληξη στην βάση.

Με βάση το συγκεκριμένο παράδειγμα θα ανακεφαλαιώσουμε συμπεριλαμβάνοντας κάποιες γενικές παρατηρήσεις. Η σύνθεση έχει χρωματικό χαρακτήρα για τον κύριο όγκο της ανάπτυξης της. Δεσπόζουν κυρίως η 1^η βαθμίδα και η 5^η. Οι βαθμίδες αυτές επηρεάζουν την 4^η βαθμίδα όταν η μελωδία κινείται με σκοπό την κατάληξη σ' αυτές. Ο προσαγωγέας παραμένει σταθερά οξυμμένος κατά την διάρκεια μιας σύνθεσης σε πειραιώτικο· η πιθανή διατονική συμπεριφορά έχει να κάνει κυρίως με μετατροπές που μπορεί να συμβούν. Στη σύνθεση αυτή παρατηρούμε την συνεργασία του πειραιώτικου με το Σεγκιά· οι στάσεις στην 3^η που πραγματοποιούνται, προετοιμάζουν την μεταβολή σε Σεγκιά . Η 3^η βαθμίδα είναι πολύ ιδιαίτερη, αποτελεί συνδετικό κρίκο μεταξύ 5^{ης} και 1^{ης}, αλλά και κατάλοιπο συγγένειας με άλλα «μακάμ». Η τάση που διακρίνουμε σε πολλές συνθέσεις για απόκρυψη (μη αναφορά) του σολ, θα λέγαμε συμβαίνει για να αποδεσμευτεί ο πειραιώτικός απ' το χρώμα του χιτζάζ, καθότι η στάση και η αναφορά στην 4^η φυσική αποτελεί γνώρισμα των τρόπων που εδραιώνονται στη βαθμίδα ντουγκιάχ της θεμέλιας κλίμακας¹⁸.

¹⁸ Από τις προσωπικές σημειώσεις του μαθήματος τροπική ανάλυση II στο τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής Άρτας.

2.2 ΤΟ ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΚΟΜΜΑΤΙ ΡΑΣΤ

2.2.1 Απόσπασμα από το οργανικό κομμάτι Ραστ Σούκας Βασιλῆς, Η τέχνη του κλαρίνου,

Lyra, 3401676 Αθήνα 1995

The musical score consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358,

Η οργανική σύνθεση αυτή είναι από μία εκτέλεση του τσάμικου «Ραστ » με τον Βασίλη Σούκα στο κλαρίνο (δεν γνωρίζουμε τους υπόλοιπους μουσικούς που συμμετέχουν στην ηχογράφιση).

Η σύνθεση αναπτύσσεται κατά το μεγαλύτερο μέρος της με «χιτζάζ», εκτός από ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος στο οποίο σηματοδοτείται μια προσωρινή μεταβολή στην τροπική συμπεριφορά της μελωδίας και το οποίο μας ενδιαφέρει να αναλύσουμε. Στο σημείο αυτό η μελωδική κίνηση θα μπορούσε να αναλυθεί με πεντάχορδο πειραιώτικο από τη βάση και τετράχορδο χιτζάζ από την 5^η βαθμίδα. Τα νέα τονικά κέντρα φαίνεται να είναι η 5^η και η 1^η βαθμίδα αντίστοιχα, ενώ επίσης σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη και την τροπική συμπεριφορά της μελωδίας έχουν η 4^η οξυμμένη και η 3^η βαθμίδα. Την μεταβολή αυτή ακολουθεί για επτά μέτρα η οργανική παράγραφος του αυτοσχεδιασμού απ' το τουμπελέκι. Τον επίλογο του αυτοσχεδιασμού αναλαμβάνει πάλι το κλαρίνο, το οποίο συνεχίζει σε πειραιώτικο μέχρι να καταλήξει στην βάση. Έπειτα επιστρέφει στο Χιτζάζ.

Πιο αναλυτικά, το ταξίμι δηλώνει εξ' αρχής την τροπική μεταβολή, εκτελώντας μια φράση με κέντρο την 5^η βαθμίδα και οξύνοντας την 4^η για την προσωρινή κατάληξη που θα ακολουθήσει στην 5^η. Στη συνέχεια δουλεύει με την οκτάβα. Ο προσαγωγέας με τη σειρά του έχει οξυνθεί στα πλαίσια της τροπικής μεταβολής. Θέλοντας ο δημιουργός να σταθεί προσωρινά στην 3^η, στιγμιαία αναιρεί την όξυνση στη 4^η, την οποία επαναφέρει για να εκτελέσει φράσεις με τονικό κέντρο την 5^η, στην οποία και καταλήγουν. Στα επόμενα οχτώ μέτρα ακολουθεί ένα έμμετρο αυτοσχεδιαστικό μέρος. Στο μέρος αυτό αναπτύσσεται κυρίως το τετράχορδο χιτζάζ απ' την 5^η. Περνάει σταδιακά απ' όλες τις βαθμίδες τις κλίμακας και με δεξιοτεχνική φράση που εκτείνεται σε ολόκληρη την οκτάβα, καταλήγει στην βάση με αναίρεση της όξυνσης στην 4^η βαθμίδα. Στη συνέχεια επαναλαμβάνει τις ίδιες φράσεις του δεύτερου, τρίτου και τέταρτου μέτρου και καταλήγει στη βάση με καταληκτική φράση πειραιώτικου.

Το τελευταίο μέρος του αυτοσχεδιασμού φαίνεται να δουλεύει περισσότερο με το πεντάχορδο της βάσης. Η κίνηση όξυνσης και αναίρεσης της 4^{ης} γίνεται εντονότερη και συχνότερη καθώς τονίζεται η 3^η βαθμίδα, στην οποία πραγματοποιούνται συχνότερα στάσεις, με σκοπό την μεταφορά του τονικού κέντρου στην βάση. Στο μέρος αυτό δεσπόζουν κατά σειρά η 5^η η 3^η και η 1^η. Παρατηρούμε έτσι την σταδιακή μεταφορά της κίνησης στη βάση. Ο αυτοσχεδιασμός κλείνει με δεξιοτεχνική φράση που ξεκινά απ' την 7^η βαθμίδα, διέρχεται καθοδικά ολόκληρη την κλίμακα και καταλήγει στην βάση με τη γνωστή κίνηση όξυνσης και αναίρεσης της 4^{ης} βαθμίδας.

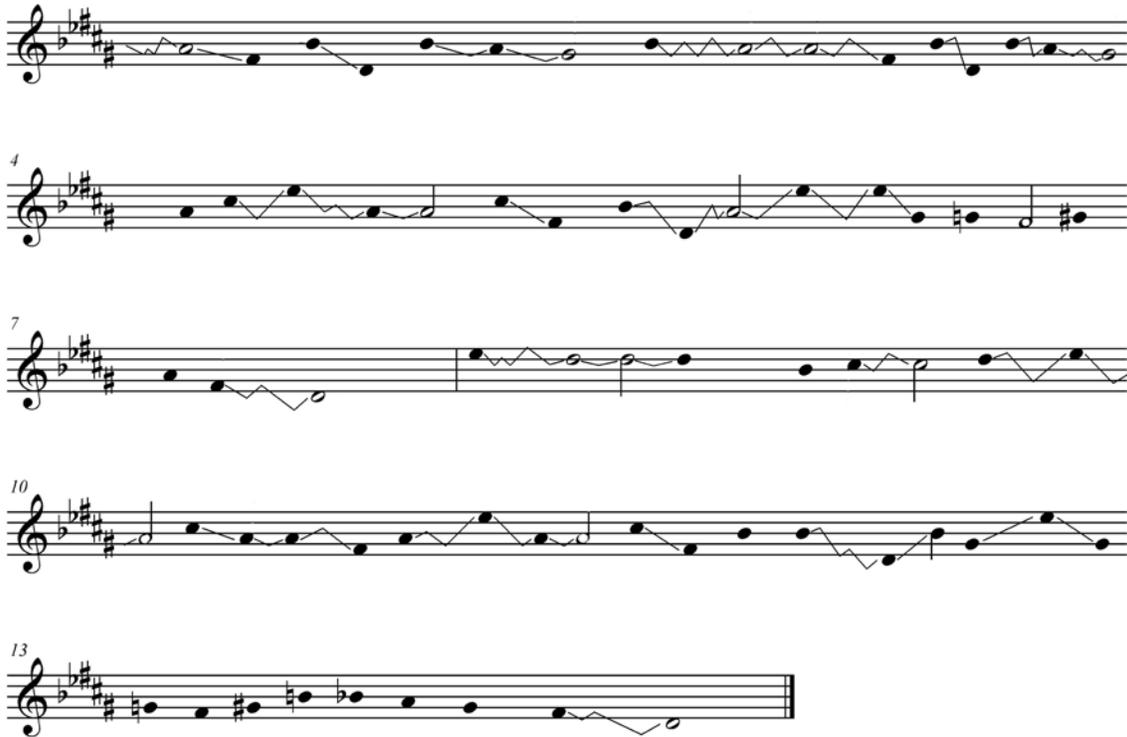
Η όλη σύνθεση μας επιτρέπει να διαφοροποιήσουμε το χιτζάζ από το πειραιώτικο. Κατά το κύριο μέρος της παρατηρούνται οι εξής συμπεριφορές: έλξη της 2^{ης} βαθμίδας από την 3^η, διατονική συμπεριφορά του προσαγωγέα, σταθερή χρήση της 4^{ης} ως 4^η ενός χιτζάζ, χρωματική και διατονική κίνηση κάτω απ' τη βάση. Στο αυτοσχεδιαστικό μέρος οι συμπεριφορές αυτές δίνουν την θέση τους σε ένα πιο σταθερό τροπικό μοντέλο, με χρήση της 2^{ης} σταθερά ως μιb, χρήση της 7^{ης} σταθερά ως ντο#, σταθερή όξυνση της 4^{ης} όταν πραγματοποιούνται φράσεις με τονικό κέντρο την 5^η. Επίσης δεν πραγματοποιούνται κινήσεις πάνω ή κάτω απ' την έκταση της οκτάβας.

2.3 ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΦΩΝΗΤΙΚΩΝ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ

Στο σημείο αυτό, θα αναλύσουμε μια σειρά από αμανέδες που ηχογραφούνται την περίοδο του μεσοπολέμου. Στην προσπάθεια αυτή, επιλέξαμε να παρουσιάσουμε με γράφημα την πορεία της μελωδίας. Πιστεύουμε πως μέσω αυτής της «σημειογραφίας» μας δίνεται ευκολότερα η δυνατότητα να επικεντρωθούμε στην κίνηση της μελωδίας, χωρίς να μας αποσπούν οι περίτεχνες λεπτομέρειες που διακρίνουν την μελωδία αυτών των συνθέσεων. Θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι στα γραφήματα παρουσιάζεται μόνο η μελωδική κίνηση του αμανέ, δηλαδή μόνο ό,τι ερμηνεύει ο τραγουδιστής. Η επιλογή αυτή επιλέχθηκε να γίνει, γιατί, όπως θα παρατηρήσουμε, τα οργανικά μέρη είναι σύντομοι μελωδικοί αυτοσχεδιασμοί που σκοπό έχουν «να προλογίσουν το τραγούδι που ακολουθεί»¹⁹. Στις σύντομες αυτές μουσικές φόρμες δεν μπορούμε να τους προσδώσουμε την ίδια βαρύτητα στην αναζήτηση των τροπικών ιδιαιτεροτήτων. Επίσης, οι περισσότερες που θα συναντήσουμε συνηθίζουν να αναπτύσσουν την κίνηση τους σε διαφορετικούς δρόμους απ' αυτόν του πειραιώτικου, με αποτέλεσμα αυτές οι σύντομες οργανικές φόρμες να μας παρέχουν πολύ λιγότερα στοιχεία για την ανάπτυξη του δρόμου. Επομένως, η πλήρης παράθεση τους καθίσταται περιττή, καθώς πιστεύουμε ότι με την βοήθεια του κειμένου και μόνο μπορούμε να παρακολουθήσουμε την τροπική τους ανάπτυξη.

¹⁹ Βούλγαρης Ε- Βανταράκης Β, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου συμφωνικά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922- 1940*, faggoto books ΤΕΙ Ηπείρου. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Αθήνα 2006, σελ.58

2.3.1 Πολλά είναι τα βάσανα [Αδέσποτο] (Κώστας Νούρος-Μασσέλος) (1929, COLUMBIA Αγγλίας 8399, 20602)



Το παράδειγμα αυτό είναι ένας αμανές με τον Κώστα Νούρο στο τραγούδι (δεν γνωρίζουμε τους υπόλοιπους μουσικούς που συμμετέχουν στην ηχογράφιση). Ο τόνος αναφοράς για το τραγούδι δίνεται από τον φθόγγο που παίζει το ούτι στην αρχή της ηχογράφισης. Στο απόσπασμα αυτό ο τόνος αναφοράς είναι η βάση-τελική κατάληξη. Για την ανάλυση [Ρε= Φα]

Στο παράδειγμα ξεχωρίζουμε δύο ερμηνευτικές διαστάσεις, του βιολιού και του τραγουδιστή. Στην ορχήστρα συμμετέχουν επίσης ούτι και σαντούρι, τα οποία υποστηρίζουν την μελωδική κίνηση του βιολιού ή του τραγουδιστή, δίνοντας τον τόνο αναφοράς κυρίως στην αρχή και στο τέλος των δομικών μερών της σύνθεσης.

Η δομή της σύνθεσης αποτελείται από πέντε μέρη. Εισαγωγή (βιολί), Τραγούδι α μέρος, Α Οργανική απάντηση (βιολί), Τραγούδι β μέρος, Β Οργανική απάντηση (βιολί).

Η τροπική ανάλυση θα γίνει με βάση τη δομή της σύνθεσης. Θα αναλυθούν τα μέρη διαδοχικά όπως παρουσιάζονται στον αμανέ.

Τροπική ανάλυση

Η εισαγωγή αρχίζει με ανάπτυξη της μελωδίας στην ψηλή περιοχή κοντά στην οκτάβα, την οποία θέτει ως τονικό κέντρο. Μετά από μια σύντομη στάση στην 8^η, θεμελιώνεται πάνω σ' αυτή ένα χρωματικό τρίχορδο (χιτζάζ). Ανοίγει στην άνω 3^η και διέρχεται καθοδικά μέχρι την 2^η με 3^χ χιτζάζ απ' την οκτάβα, 4^χ χιτζάζ από την 5^η και 5^χ χιτζάζ από τη βάση. Στη συνέχεια αναπτύσσει μια φράση η οποία θα σηματοδοτήσει μια προσωρινή μεταβολή στην τροπική συμπεριφορά της μελωδίας. Στο σημείο αυτό, η μελωδική κίνηση θα μπορούσε να αναλυθεί με ένα 4^χ χιτζάζ από την 4^η φυσική. Έτσι, η 6^η βαθμίδα παίρνει αναίρεση, η μελωδική κίνηση θα σταθεί στην 4^η οξυμμένη (σολ=σι) σαν τη 2^η ενός χιτζάζ και θα επιστρέψει στην βάση με 4^χ χιτζάζ απ' το ρε.²⁰ Η καθοδική αυτή μελωδική πορεία μας επιτρέπει να καταλάβουμε ότι η εισαγωγή ανήκει στο μακάμ (δρόμο) χιτζασκιάρ.

Τραγούδι α μέρος

Το τραγούδι ξεκινά με περιστροφική κίνηση γύρω απ' την 5^η βαθμίδα, κάνοντας αισθητό το χαρακτήρα του πειραιώτικου. Μετά από σύντομη στάση στην 5^η, πέφτει στην 3^η και στη συνέχεια εκτελεί καθοδική κίνηση προς την βάση με 5^χ πειραιώτικο (4^η σταθερά οξυμμένη). Επαναφέρει την κίνηση γύρω απ' το νέο τονικό κέντρο, δηλαδή την 5^η, και εκτελεί στάση στην 4^η. Μετά απ' την σύντομη αυτή αναπνοή, συνεχίζει με κυκλική κίνηση και κατάληξη στην 5^η. Οι κινήσεις αυτές χαρακτηρίζουν όλο το α μέρος του τραγουδιού, όπου με κέντρο την 5^η εκτελούνται κινήσεις κοντά και γύρω της, οι οποίες πάντα καταλήγουν σ' αυτή.

²⁰ Η έλξη στην 5^η του 5^χ χιτζάζ στη βάση πριν την κατάληξη, εμφανίζεται ως μίμηση της καταληκτικής κίνησης του Σεγκιά από το μακάμ Κιουρντί μέσω του οποίου το δανείζεται και το χιτζάζ.. Βούλγαρης Ε-Βανταράκης Β, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, faggoto books, Αθήνα 2006 σελ 44

Έπειτα ξεκινά η μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου («πολλά είναι τα βάσανα»). Η μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου στηρίζεται στις κινήσεις γύρω απ' την 5^η. Έπειτα αναπτύσσει δεξιοτεχνικές φράσεις με καθοδική πορεία αρχόμενες απ' τον προσαγωγέα μέχρι την 3^η και στη συνέχεια μέχρι την βάση, για να επαναφέρει την κίνηση γύρω απ' το τονικό κέντρο- την 5^η, όπου και θα πραγματοποιήσει κατάληξη (στην κίνηση πριν την κατάληξη η 7^η παρουσιάζεται ελαφρώς χαμηλότερη). Ακολουθεί μια ακόμη δεξιοτεχνική φράση που δουλεύει στο 4^χ χιτζάζ της 5^{ης} και στη χρωματική κίνηση γύρω απ' την οκτάβα. Η κίνηση αυτή έχει πορεία ανοδική- καθοδική και καταλήγει στην 5^η. Χαρακτηριστικό είναι πως κατά την φράση αυτή η 7^η παρουσιάζει διατονική συμπεριφορά.

Συνεχίζει με την μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου («τα βάσανα κόσμε που μου 'χεις δώσει»), δουλεύοντας στο τετράχορδο της 5^{ης} βαθμίδας. Οι φράσεις που ακολουθούν αναπτύσσονται σ' όλη την έκταση του δρόμου ως εξής: μετά την καθοδική κίνηση προς τη βάση με 5^χ πειραιώτικο, συνεχίζει ανοδικά πραγματοποιώντας στάση στην 5^η (στο σημείο αυτό παρατηρούμε την ευαισθησία της 2^{ης} βαθμίδας η οποία στην ανοδική κίνηση πλησιάζει την αναίρεση της ύφεσης της). Στη συνέχεια ανεβαίνει μέχρι την άνω 2^η για να επιστρέψει και πάλι στην 5^η, απ' όπου θα εκτελέσει ανοδική κίνηση ξανά ως την άνω 2^η και θα επιστρέψει καθοδικά, εκτελώντας στάση στην 3^η. Στο σημείο αυτό παρατηρούμε την χρωματική κίνηση από την 5^η ως την 3^η με διαδοχικές αλλοιώσεις στην 4^η. Έπειτα επιστρέφει για λίγο στην 5^η με 4^η αυξημένη για να καταλήξει τελικά στην βάση.

A Οργανική απάντηση

Το τρίτο μέρος της σύνθεσης αποτελεί η οργανική απάντηση του βιολιού. Η οργανική αυτή απάντηση φαίνεται να ανήκει στο μακάμ χιτζασκιάρ καθώς αναπτύσσει μια μακριά δεξιοτεχνική φράση με καθοδική πορεία που εκτείνεται σε ολόκληρη την οκτάβα. Οι κύριες βαθμίδες ανάπτυξης της είναι η 4^η, η 7^η και η 1^η, στην οποία και καταλήγει.

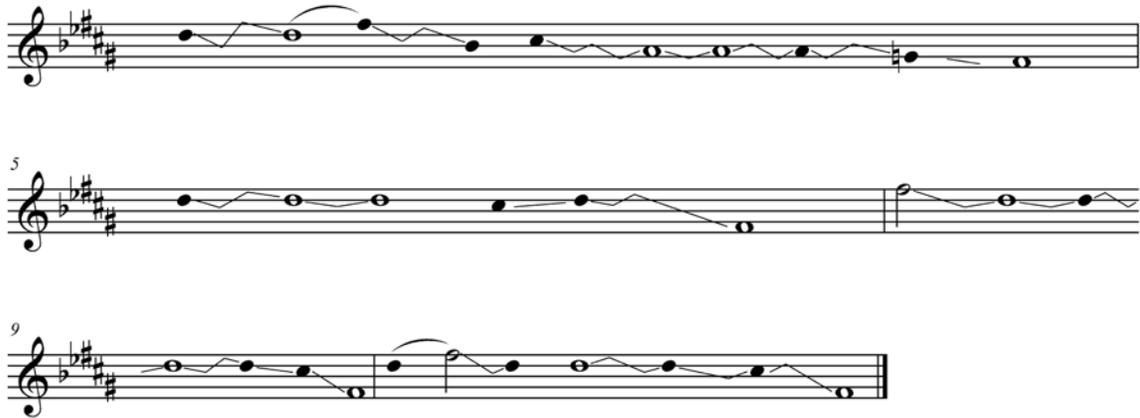
Τραγούδι β μέρος

Το τέταρτο μέρος της σύνθεσης ανοίγει στην ψηλή περιοχή, κάνοντας χρωματικές κινήσεις γύρω απ' την οκτάβα. Στο σημείο αυτό τονικό κέντρο είναι η 8^η πάνω στην οποία στηρίζεται και η μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου («κόσμε που μου 'χεις δώσει»), εκτελώντας κινήσεις γύρω της. Η δεξιοτεχνική φράση που ακολουθεί το ποιητικό κείμενο, βασίζεται στις κινήσεις κοντά στην 8^η, με συνεχείς αναφορές στην 7^η, στην οποία και πραγματοποιεί στάση. Συνεχίζει με μια ακόμη δεξιοτεχνική φράση που αναπτύσσεται σ' όλη την έκταση του δρόμου· η φράση αυτή ξεκινάει από την άνω 2^η και εκτελεί ανοδική-καθοδική κίνηση, για να επιστρέψει στην 5^η, όπου και πραγματοποιεί κατάληξη. Ακολουθεί η μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου («λιγότεψε μου μερικά»), η μελωδία κινείται γύρω απ' την 5^η με αναφορές στην 7^η χαμηλή. Στη συνέχεια κατεβαίνει πραγματοποιώντας μικρή στάση στην 3^η βαθμίδα, έπειτα ακολουθεί ανοδική κίνηση περιλαμβάνοντας όλες τις βαθμίδες μέχρι την άνω 2^η και στη συνέχεια καθοδική με τον ίδιο τρόπο, η οποία καταλήγει στη 5^η. Η κίνηση παραμένει γύρω απ' την 5^η καθώς συνεχίζει με το ποιητικό κείμενο («μερικά, πριν το κορμί μου λιώσει»), σταδιακά όμως μεταφέρεται προς τη βάση. Αυτό πραγματοποιείται με συχνές αναφορές στην 3^η. Μετά την κάθοδο ως την κάτω 7^η με 5^η πειραιώτικο, ακολουθούν ανοδικές φράσεις, εκ των οποίων η πρώτη αρχόμενη απ' τη βάση εκτελεί στάση στην 6^η και στη συνέχεια η επόμενη διέρχεται από τη 4^η μέχρι την άνω 2^η, για να ακολουθήσει καθοδική κίνηση μέχρι την 3^η. Στην καθοδική φράση αυτή παρατηρείται χρωματική κίνηση από την 5^η ως την 3^η. Το τέταρτο αυτό μέρος κλείνει με κατάληξη στη βάση.

Το τελευταίο μέρος της σύνθεσης αποτελεί η οργανική απάντηση του βιολιού. Η οργανική αυτή απάντηση ανήκει στο μακάμ χιτζασκιάρ όπως και τα προηγούμενα οργανικά μέρη και περιλαμβάνει όμοιες μελωδικές κινήσεις και καταλήξεις με την εισαγωγή του αμανέ· οπότε τα κύρια μέρη της τροπικής του

συμπεριφοράς μπορούν να ερμηνευτούν με βάση την ανάλυση της εισαγωγής (βλ. σελ 43).

2.3.2 ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΞ Είναι πικρός ο θάνατος [Μ. Βαμβακάρης] (Μάρκος Βαμβακάρης) (1934, COLUMBIA DG 499, WG 805)



Το παράδειγμα αυτό είναι ένας αμανές με τον Μάρκο Βαμβακάρη στο τραγούδι (δεν γνωρίζουμε τους υπόλοιπους μουσικούς που συμμετέχουν στην ηχογράφηση). Ο τόνος αναφοράς για το τραγούδι δίνεται από τον φθόγγο στον οποίο ανοίγει το μπουζούκι στην αρχή της ηχογράφησης. Στο απόσπασμα αυτό ο τόνος αναφοράς είναι η βάση-τελική κατάληξη. Για την ανάλυση [Ρε= Ρε]

Στο παράδειγμα ξεχωρίζουμε δύο ερμηνευτικές διαστάσεις, του μπουζουκιού και του τραγουδιστή. Στην ορχήστρα συμμετέχει επίσης και πιάνο, το οποίο υποστηρίζει την μελωδική κίνηση του μπουζουκιού ή του τραγουδιστή δίνοντας τον τόνο αναφοράς και την 5^η κατά τη διάρκεια των δομικών μερών της σύνθεσης

Η δομή της σύνθεσης αποτελείται από εννιά μέρη. Εισαγωγή (μπουζούκι), Τραγούδι α μέρος, Α Οργανική απάντηση (μπουζούκι), Τραγούδι β μέρος, Β Οργανική απάντηση (μπουζούκι), Τραγούδι γ μέρος, Γ Οργανική απάντηση, Τραγούδι δ μέρος, Δ Οργανική απάντηση.

Η τροπική ανάλυση θα γίνει με βάση τη δομή της σύνθεσης. Θα αναλυθούν τα μέρη διαδοχικά όπως παρουσιάζονται στον αμανέ.

Εισαγωγή

Στην εισαγωγή όπως και στις οργανικές απαντήσεις, έχουμε ανάπτυξη του πειραιώτικου δρόμου. Τα μέρη αυτά αποτελούνται από αυτοσχεδιασμούς (ταξίμια) πάνω σε δρόμο πειραιώτικο. Καλύπτουν όλη σχεδόν την έκταση του οργάνου.

Η ιδιαιτερότητα τους είναι ότι αναπτύσσουν τον δρόμο πειραιώτικο σαν κλίμακα. Διέρχονται απ' όλες τις νότες και δίνουν την ίδια βαρύτητα σε όλους τους φθόγγους. Δεν διακρίνουμε τετράχορδα και πεντάχορδα όπως σε άλλα παραδείγματα. Συνεχίζουν βέβαια να διακρίνονται μέσα απ' τη μελωδική κίνηση οι δεσπόζουσες βαθμίδες 1^η και 5^η, όμως στο συγκεκριμένο παράδειγμα φαίνεται να υπάρχει μια υπεροχή της ανάπτυξης της κλίμακας έναντι της τροπικότητας.

Συγκεκριμένα στην εισαγωγή ανοίγει στην 5^η και κάνει ένα άλμα στην 8^η. Στη συνέχεια αναπτύσσει μια αλυσιδωτή φράση²¹ κατά την οποία διέρχεται απ' όλες τις βαθμίδες της κλίμακας. Επιστρέφει και στέκεται για λίγο στην 8^η. Μετά από μια σύντομη αναπνοή η εισαγωγή συνεχίζει δίνοντας βαρύτητα στην 6^η και καταλήγει στην οκτάβα.

Τραγούδι α μέρος

Σε αντίθεση με τα οργανικά μέρη του αμανέ, τα τραγουδιστικά μέρη διατηρούν τον τροπικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Το τραγούδι τώρα ανοίγει στην ψηλή περιοχή, εκτελεί περιστροφική χρωματική κίνηση με τρίχορδο χιτζάζ και επιστρέφει εκτελώντας στάση στην 8^η του πειραιώτικου. Από την άνω 2^η κατεβαίνει στην 6^η και πραγματοποιεί περιστροφικές χρωματικές κινήσεις στην 5^η. Με κυκλικές κινήσεις γύρω απ' την 5^η αναπτύσσει μελωδικά το ποιητικό κείμενο (είναι πικρός ο

²¹ Αλυσιδωτή φράση που βασίζεται στην κίνηση του δεξιού χεριού (πένα). Στηρίζεται σε τρίχη και στον ιδιαίτερο τονισμό του τελευταίου φθόγγου του τρίχου.

θάνατος). Το μέρος «κλείνει» πραγματοποιώντας κατάληξη στην 3^η με χρωματική κίνηση, αναιρώντας την όξυνση στην 4^η.

Για την οργανική απάντηση που ακολουθεί ισχύουν τα όσα αναφέραμε πριν κατά την τροπική ανάλυση της εισαγωγής. Σ' αυτό το μέρος δεσπόζουν οι βαθμίδες 1^η, 5^η, 3^η. Η 4^η του δρόμου προς το τέλος της οργανικής απάντησης συμπεριφέρεται με τον γνωστό τρόπο της αναίρεσης της όξυνσης κατά την ανάπτυξη της συγχορδίας (ρε σολ Σιb- σολ μινόρε) και στη συνέχεια επαναφέρεται η όξυνση σ' αυτή κατά την κίνηση Ρε-Σολ#-Λα που προηγείται της «καταληκτικής κίνησης πειραιώτικου». Στο εξής για τα οργανικά μέρη θα αναφέρουμε μόνο παρατηρήσεις σχετικές με τις βαθμίδες που δεσπόζουν και για τυχόν μεταβολές.

Τραγούδι β μέρος

Στο μέρος αυτό ο αμανές ανοίγει στην οκτάβα και εκτελεί περιστροφική κίνηση γύρω της για να πραγματοποιήσει στάση. Στη συνέχεια αναπτύσσει μελωδικά το ποιητικό κείμενο με τονικό κέντρο την 8^η βαθμίδα (μα είναι και ησυχία). Εκτελεί περιστροφικές κινήσεις γύρω της τονίζοντας τον προσαγωγέα, για να συνεχίσει με καθοδική κίνηση, περνώντας απ' όλες τις βαθμίδες, και να καταλήξει στην 3^η.

Β οργανική απάντηση

Στην οργανική απάντηση αυτή εκτελούνται φράσεις πάνω στην κλίμακα, στις οποίες δεσπόζουν η 5^η, η 3^η, 1^η και η 8^η βαθμίδα και στην οποία πραγματοποιείται κατάληξη. Παρατηρείται επίσης η γνωστή συμπεριφορά της 4^{ης} βαθμίδας με την αναίρεσης της όξυνσης κατά τις κινήσεις προς τη βάση και ακολούθως την άμεση όξυνση της κατά τις κινήσεις προς την 5^η.

Τραγούδι γ μέρος.

Το τραγούδι ανοίγει στην άνω 3^η και κατεβαίνει στην 8^η, όπου και πραγματοποιεί στάση. Μετά από μια σύντομη αναπνοή συνεχίζει την μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου (γιατί γλιτώνει το κορμί) με κινήσεις χρωματικές

στην οκτάβα. Τέλος εκτελεί καθοδική φράση από την άνω 2^η, η οποία και καταλήγει στην 3^η με 4^η.φυσική.

Γ οργανική απάντηση

Στη Γ οργανική απάντηση εκτελούνται κινήσεις πάνω στην κλίμακα, στις οποίες δεσπόζουν η 5^η, η 1^η και η 8^η βαθμίδα. Η απάντηση τελειώνει με κατάληξη στην 8^η βαθμίδα. Χαρακτηριστική είναι η κίνηση με χρήση τις κλίμακας δύο οκτάβες πάνω από την τονική.

Τραγούδι δ μέρος

Το τελευταίο τραγουδιστικό μέρος ανοίγει στην άνω 3^η. Έπειτα κινείται καθοδικά μέχρι την 8^η η οποία είναι το τονικό κέντρο και στην οποία στηρίζεται η ακόλουθη μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου (γιατί γλιτώνει το κορμί από την τυραγνία). Η μελωδική κίνηση στο τέλος του ποιητικού κειμένου βασίζεται στην 7^η για να ανέβει μέχρι την οκτάβα, απ' όπου και αρχίζει καθοδική κίνηση. Η καθοδική κίνηση αυτή διέρχεται όλες τις βαθμίδες και καταλήγει στην 3^η με χρωματική κίνηση και διαδοχική αναίρεση της όξυνσης της 4^{ης}.

Δ οργανική απάντηση

Το τελευταίο μέρος αποτελεί η οργανική απάντηση του μπουζουκιού, στην οποία φαίνεται να γίνονται ενδιαφέρουσες μεταβολές σε επίπεδο κλιμάκων. Κατά την κίνηση κάτω απ' την βάση- μια οκτάβα κάτω από την τονική στο κάτω ρε, φαίνεται να κάνει χρήση 4χ χιτζάζ. Σε επίπεδο κλιμάκων μπορούμε να μιλάμε για κλίμακα χιτζασκιάρ. Η 4^η φαίνεται να αποκτά ισχύ και να έλκει την 5^η. Επίσης αναπτύσσονται συγχορδίες που μας επιτρέπουν όπως η μιb ματζόρε (μιb- σολ-σιb). Όταν η κίνηση επανέρχεται στην οκτάβα της τονικής, τότε επαναμεταβάλλεται στον δρόμο πειραιώτικο.

2.3.3 ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ Τα βάσανα με θρέφουνε και οι καημοί με ζούνε

[Αδέσποτο] (Κώστας Νούρος) (1928, ODEON GA 1308, GO 629)

Το παράδειγμα αυτό είναι ένας αμανές με τον Κώστα Νούρο στο τραγούδι· η υπόλοιπη ορχήστρα αποτελείται από ούτι, σαντούρι και βιολί (δεν γνωρίζουμε τους υπόλοιπους μουσικούς που συμμετέχουν στην ηχογράφηση). Ο τόνος αναφοράς για το τραγούδι δίνεται από τον φθόγγο που παίζει το σαντούρι στο τέλος της εισαγωγής. Στο απόσπασμα αυτό ο τόνος αναφοράς είναι η βάση-τελική κατάληξη. Για την ανάλυση [Ρε= Μι]

Στο παράδειγμα ξεχωρίζουμε δύο ερμηνευτικές διαστάσεις, του βιολιού και του τραγουδιστή. Το σαντούρι και το ούτι υποστηρίζουν την μελωδική κίνηση του μπουζουκιού ή του τραγουδιστή, δίνοντας τον τόνο αναφοράς και την 5^η κατά τη διάρκεια των δομικών μερών της σύνθεσης

Η δομή της σύνθεσης αποτελείται από πέντε μέρη. Εισαγωγή (βιολί), Τραγούδι α μέρος, Α Οργανική απάντηση (βιολί), Τραγούδι β μέρος, Β Οργανική απάντηση (βιολί), Η τροπική ανάλυση θα γίνει με βάση τη δομή της σύνθεσης. Θα αναλυθούν τα μέρη διαδοχικά όπως παρουσιάζονται στον αμανέ.

Εισαγωγή

Η εισαγωγή ανοίγει στην ψηλή περιοχή και δουλεύει στο 4χ χιτζάζ πάνω απ' την οκτάβα. Εκτελεί χρωματική κίνηση η οποία εκτείνεται μέχρι την άνω 4^η που βρίσκεται σε αναίρεση και επιστέφει στην οκτάβα όπου και πραγματοποιεί στάση. Τονίζει την σχέση της 8^{ης} με τον προσαγωγέα, αναδεικνύοντας και το διάστημα ημιτονίου που τα χωρίζει. Στη συνέχεια ανοίγει στην άνω 3^η, απ' όπου θα εκτελέσει καθοδική κίνηση μέχρι την 7^η. Έπειτα θα πατήσει στην 8^η και με μικρές αλυσιδωτές φράσεις θα κατέβει ως την 5^η με 4χ χιτζάζ. Εκτελεί χρωματική κίνηση γύρω απ' την 5^η, κάνοντας αναφορά στην 4^η ενός πειραιώτικου (σολ #). Απ' την 3^η βαθμίδα εκκινούν φράσεις για την τελική κατάληξη στη βάση. Γίνεται αναφορά στη 5^η με μικρή περιστροφική κίνηση. Στη συνέχεια όμοια περιστροφική κίνηση, μελωδικά και διαστηματικά, εκτελείται με κέντρο την 1^η βαθμίδα, όπου και πραγματοποιείται τελική κατάληξη.

Τραγούδι α μέρος

Το τραγούδι ανοίγει στην 5^η την οποία θέτει ως τονικό κέντρο. Κατεβαίνει ως τη 3^η και διέρχεται ξανά απ' την 5^η για να πραγματοποιήσει άλμα ως την έβδομη, απ' όπου και θα εκτελέσει καθοδική κίνηση (4χ χιτζάζ απ' την 5^η, 5χ πειραιώτικο απ' τη βάση, 4χ χιτζάζ απ' την κάτω 5^η) μέχρι την 6^η κάτω απ' τη βάση. Συνεχίζει με ανοδική πορεία ως την 6^η, διερχόμενο όλες τις βαθμίδες του δρόμου, και μετά την περιστροφική φράση στην 5^η πραγματοποιεί εντελή κατάληξη. Έπειτα, συνεχίζει με ακόμη μια ανοδική-καθοδική χρωματική φράση, κατά την οποία από την 5^η διαπερνά όλες τις βαθμίδες ως την άνω δεύτερη και επιστρέφει με τον ίδιο τρόπο, καταλήγοντας στην 5^η.

Στο σημείο αυτό αρχίζει η μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου (τα βάσανα με τρέχουνε). Η ανάπτυξη βασίζεται στην 5^η βαθμίδα και στη συνέχεια αναπτύσσεται μια δεξιοτεχνική φράση (στα γνωστά πλαίσια των χρωματικών 4χ και 5χ.), η οποία εκτείνεται από την 4^η ως την άνω 3^η. Στη φράση αυτή δεσπόζει η 8^η

βαθμίδα, καθώς δουλεύει για λίγο κοντά στην οκτάβα, για να συνεχίσει καθοδικά και να κλείσει με κατάληξη στην 5^η. Μετά από μια σύντομη αναπνοή συνεχίζει με το ποιητικό κείμενο (με τρέχουνε και οι καημοί με ζούνε) κατά τον ίδιο τρόπο, με κέντρο την 5^η στην αρχή και έπειτα δουλεύοντας απ' την 7^η ως την 5^η. Μετά την μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου ακολουθεί, όπως συνηθίζεται στους αμανέδες, μια μακρά δεξιοτεχνική φράση. Κατά την φράση αυτή κατεβαίνει ως τον προσαγωγέα της βάσης, απ' όπου αναπτύσσει ανοδική κίνηση ως την 6^η και διέρχεται απ' όλες τις βαθμίδες του δρόμου για να σταθεί στην 5^η. Μετά από μια σύντομη αναπνοή, ανεβαίνει από την 5^η μέχρι την άνω 2^η, για να επιστέψει στην 5^η και να ξανανεβεί ως την άνω 2^η, απ' την οποία θα κατέβει ως την 3^η και θα διέλθει όλες τις βαθμίδες του δρόμου (κατά την καθοδική πορεία προς την 3^η παρατηρούμε την 4^η πιο χαμηλή). Επιστρέφει για λίγο στην 5^η (κατά την επιστροφή στην 5^η, η 4^η οξύνεται) και στη συνέχεια με καταληκτική κίνηση πειραιώτικου καταλήγει στην βάση.

A Οργανική απάντηση

Στην οργανική απάντηση του βιολιού επαναλαμβάνονται οι ίδιες μελωδικές κινήσεις και καταλήξεις που περιγράφηκαν ήδη παραπάνω για την εισαγωγή.

Τραγούδι β μέρος

Στο τραγούδι μετά από μια δεξιοτεχνική φράση με χρωματική κίνηση γύρω απ' την 5^η και 4χ χιτζάζ, πραγματοποιείται στάση στην οκτάβα. Το ποιητικό κείμενο αναπτύσσεται δουλεύοντας στην ψηλή περιοχή και τονίζοντας την 8^η και την 7^η (και οι καημοί με ζούνε). Στην περιοχή πάνω απ' την οκτάβα δεν έχουμε 5χ πειραιώτικο, αλλά 4χ χιτζάζ. Ακολουθεί μια φράση στο 4χ χιτζάζ της οκτάβας, κατά την οποία ανεβαίνει ως την άνω 4^η φυσική και στη συνέχεια επιστρέφει στην 6^η. Μετά από σύντομη αναπνοή ανοίγει πάλι στην ψηλή περιοχή και εκτελεί στάση στην 7^η. Ακολουθεί μια φράση κατά την θα διέλθει διαδοχικά τις βαθμίδες από την 7^η ως την άνω 3^η και έπειτα επιστρέφει στην οκτάβα.

Η μελωδική κίνηση που συνοδεύει το ποιητικό κείμενο βασίζεται στην 8^η βαθμίδα (ως τότε πια θα περπατώ). Με φράσεις καθοδικές φτάνει στην 5^η, όπου και πραγματοποιεί στάση. Τώρα έχει επιστρέψει στο πεντάχορδο της βάσης. Στην επόμενη μελωδική κίνηση που συνοδεύει το ποιητικό κείμενο («και θα παραπονούμαι») δεσπόζει τώρα η 5^η (όμοιες κινήσεις). Ακολουθεί μια μακρά δεξιοτεχνική φράση που εκτείνεται σε ολόκληρη την οκτάβα. Μετά από σύντομη στάση στην 5^η, ακολουθούν φράσεις που καταλήγουν στην 3^η, προετοιμάζοντας μας για την τελική κατάληξη στην βάση μετά από χρωματική κίνηση γύρω της.

B Οργανική απάντηση

Στο μέρος αυτό έχουμε έμμετρη μελωδική ανάπτυξη μελωδίας σε δρόμο χιτζάζ. Η τροπική ανάλυση του δεν ανήκει στα ενδιαφέροντα της παρούσης εργασίας.

2.3.4 ΓΚΙΟΥΖΕΛ ΜΑΝΕΣ Να ήξερα στη μαύρη γη θα βρω τον ίδιο κόσμο

[Παραδοσιακό] (Γ. Παπασιδέρης) (1931, ODEON GA 1588, GO 1730)

The musical score is presented in five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major/D minor), and a common time signature. The melody is written in a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a measure rest of 4 measures. The third staff starts with a measure rest of 7 measures. The fourth staff starts with a measure rest of 10 measures. The fifth staff starts with a measure rest of 12 measures. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Το παράδειγμα αυτό είναι ένας αμανές με τον Γιώργο Παπασιδέρη στο τραγούδι. Η υπόλοιπη ορχήστρα αποτελείται από λαούτο, σαντούρι και βιολί (δεν γνωρίζουμε τους υπόλοιπους μουσικούς που συμμετέχουν στην ηχογράφιση). Ο τόνος αναφοράς για το τραγούδι δίνεται από τον φθόγγο που παίζει το σαντούρι στην αρχή της εισαγωγής. Στο απόσπασμα αυτό ο τόνος αναφοράς είναι η βάση-τελική κατάληξη. Για την ανάλυση [Pε= Φα#]

Στο παράδειγμα ξεχωρίζουμε δύο ερμηνευτικές διαστάσεις, τις οργανικές (βιολί κανονάκι, λαούτο) και του τραγουδιστή. Το κανονάκι και το λαούτο υποστηρίζουν την μελωδική κίνηση του βιολιού ή του τραγουδιστή, δίνοντας τον τόνο αναφοράς και την 5^η κατά τη διάρκεια των δομικών μερών της σύνθεσης.

Η δομή της σύνθεσης χωρίζεται σε πέντε μέρη. Εισαγωγή (βιολί), Τραγούδι α μέρος, Α Οργανική απάντηση (κανονάκι), Τραγούδι β μέρος, Β Οργανική απάντηση

(λαούτο). Η τροπική ανάλυση θα γίνει με βάση τη δομή της σύνθεσης. Θα αναλυθούν τα μέρη διαδοχικά όπως παρουσιάζονται στον αμανέ.

Ο αμανές βασίζεται στον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο κατά την ανάπτυξη του. Πάνω απ' την οκτάβα αναπτύσσει 4χ χιτζάζ.

Εισαγωγή

Το βιολί ανοίγει στην οκτάβα (δίνεται ο τόνος αναφοράς απ' το λαούτο) και αναπτύσσει 3χ χιτζάζ πάνω απ' την οκτάβα. Στη συνέχεια εκτελεί φράσεις που εκτείνονται σε ολόκληρη την οκτάβα. Κατεβαίνει απ' την 8^η με 4χ χιτζάζ στην 5^η και φτάνει στην 4^η του πειραιώτικου (σολ#), απ' όπου και επιστρέφει στην 8^η. Έπειτα κινείται πάλι καθοδικά μέχρι την 3^η. Εκτελεί κάποιες περιστροφικές κινήσεις με κέντρο την 5^η για να επιστρέψει στο 5χ πειραιώτικο της βάσης. Κατεβαίνει ως την 2^η και μετά από σύντομη αναπνοή εκτελεί καταληκτικές φράσεις με κέντρο την βάση, στην οποία και τελικά καταλήγει.

Τραγούδι α μέρος

Το τραγούδι ανοίγει στην 5^η την οποία θέτει ως τονικό κέντρο. Δουλεύει στο 5χ πειραιώτικο της βάσης. Εκτελεί κυκλικές φράσεις γύρω απ' την 5^η, πέφτει στην 3^η για να κινηθεί ανοδικά μέχρι την 6^η και με μικρά άλματα επιστρέφει προς την βάση, εκτελώντας περιστροφική φράση γύρω της. Έπειτα θα κινηθεί ανοδικά ως την 5^η και θα αναπτύξει μια σειρά φράσεων με κέντρο αυτή την βαθμίδα, στην οποία και θα πραγματοποιήσει εντελή κατάληξη. Στη συνέχεια ανεβαίνει διαδοχικά όλες τις βαθμίδες ως την άνω 2^η, επιστρέφει στην 6^η μέσω της οκτάβας και μετά από πολύ σύντομη αναπνοή εκτελεί όμοιες μεταξύ τους φράσεις γύρω απ' την 5^η, την οποία έχουν και τελική κατάληξή τους.

Βρισκόμαστε στο χρονικό σημείο όπου αναπτύσσεται το ποιητικό κείμενο. Μέσω της 4^{ης} ανοίγει στην 5^η, την οποία θέτει ως τονικό κέντρο και στην οποία εκτελεί εντελή κατάληξη («να ήξευρα»). Αναπτύσσει αργές φράσεις με κέντρο την 5^η, πέφτει στην 3^η (στο σημείο αυτό παρατηρούμε έλξη της 3^{ης} στην 4^η) και έπειτα

κινείται ανοδικά ως την 7^η με 4^η αυξημένη. Επιστρέφει στην 3^η, προχωράει μέχρι την 5^η για να κινηθεί καθοδικά ως την κάτω 7^η και στη συνέχεια πάλι ανοδικά με μια σειρά φράσεων που έχουν τονικό τους κέντρο την 5^η βαθμίδα, στην οποία και εκτελεί εντελή κατάληξη. Συνεχίζεται η ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου («στη μαύρη γης θα δω τον ίδιο»). Από την 4^η θα κινηθεί ανοδικά ως την άνω 2^η και θα επιστρέψει με μια σειρά καθοδικών φράσεων στην 5^η. Μετά από σύντομη αναπνοή αναπτύσσει κινήσεις στο πεντάχορδο της βάσης, μεταξύ 5^{ης} και 3^{ης} (παρατηρούμε πάλι την στιγμιαία έλξη της 3^{ης} στην 4^η). Μετά από χρωματική κίνηση στην 5^η, θα εκτελέσει ανοδική- καθοδική κίνηση φτάνοντας από την 3^η στην 7^η και στη συνέχεια θα κατέβει ως την κάτω 7^η διερχόμενο όλες τις βαθμίδες του δρόμου, για να σταθεί στη βάση. Μετά από σύντομη αναπνοή με άλμα στην 6^η, θέτει για λίγο την 5^η τονικό κέντρο με κυκλικές φράσεις γύρω της, ενώ στη συνέχεια προχωράει καθοδικά και εκτελεί τελική κατάληξη στη βάση.

A Οργανική απάντηση

Το κανονάκι ανοίγει και στέκεται στην 5^η, την οποία θέτει ως μελωδικό κέντρο. Αναπτύσσει μια δεξιοτεχνική φράση δουλεύοντας σ' όλη την έκταση του δρόμου πειραιώτικου. Περνάει με γρήγορες δεξιοτεχνικές φράσεις απ' την οκτάβα, επιστρέφει στην 5^η, χωρίς στάσεις, και καταλήγει στην βάση.

Τραγούδι β μέρος

Το β μέρος του αμανέ είναι και το πιο δεξιοτεχνικό. Αναπτύσσει φράσεις μεγάλης έκτασης- χρονικής και μελωδικής. Συγκεκριμένα, ανοίγει στην ψηλή περιοχή και στέκεται στην οκτάβα. Εκτελεί καθοδικά άλματα στα πλαίσια καθοδικής κίνησης μέχρι την 4^η του πειραιώτικου. Στη συνέχεια επιστρέφει και εκτελεί κατάληξη στην οκτάβα. (ακολουθεί μικρή απάντηση απ' το κανονάκι που καταλήγει στην 5^η). Αναπτύσσει 3χ χιτζάζ πάνω απ' την οκτάβα, εκτείνοντας την κίνηση ως την άνω 3^η, και στη συνέχεια επιστρέφει και πάλι στην 8^η, όπου και

εκτελεί εντελή κατάληξη. Στο σημείο αυτό έχουμε την εκ νέου ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου. Δουλεύοντας στην ψηλή περιοχή, θέτει την οκτάβα μελωδικό κέντρο («θα δω τον ίδιο..»). Αναπτύσσει αργές περιστροφικές φράσεις με κέντρο την 8^η. Εκτελεί μια καθοδική- ανοδική κίνηση, φτάνοντας από την άνω 2^η στην 4^η διερχόμενο όλες τις βαθμίδες του δρόμου πειραιώτικου και επιστρέφει στην οκτάβα. Μετά από σύντομη αναπνοή, στέκεται για λίγο στην 7^η και πραγματοποιεί καθοδική- ανοδική φράση από την 6^η στην 4^η και από κει στην άνω 2^η, για να επιστρέψει και να εκτελέσει εντελή κατάληξη και πάλι στην οκτάβα. Στη συνέχεια πραγματοποιεί μια δεξιοτεχνική φράση με 4 χ χιτζάζ πάνω απ' την οκτάβα, προχωράει αναπτύσσοντας μια σειρά από ανοδικές- καθοδικές κινήσεις, διερχόμενο κατά σειρά τις βαθμίδες, με τελική τους κατάληξη την 5^η. Θέτει ξανά την 5^η ως μελωδικό κέντρο («θα βρω τους φίλους»). Μετά από περιστροφική κίνηση στην 5^η πέφτει στην 3^η με 4^η φυσική. Στην επόμενη ανοδική κίνηση η 4^η οξύνεται, κινείται λίγο γύρω απ' την 5^η, κατεβαίνει τις βαθμίδες ως την κάτω 7^η και ανεβαίνοντας πραγματοποιεί στάση στην 4^η. Στην επόμενη ανοδική κίνηση έχουμε μικρή στάση στην 7^η και κατεβαίνοντας στην 5^η, μετά από σύντομη αναπνοή, δουλεύει στο 5 χ πειραιώτικο πραγματοποιώντας φράσεις με αρχή και τέλος την 3^η βαθμίδα. Ακολουθεί μια φράση που θα καταλήξει στην 3^η. Μετά τη σύντομη αυτή φράση εκτελεί μια δεξιοτεχνική κίνηση με έκταση από την 7^η ως την κάτω 7^η, πραγματοποιώντας διαδοχικές καθοδικές κινήσεις με τελική κατάληξη την βάση.

B Οργανική απάντηση

Στην συνέχεια το λαούτο πραγματοποιεί μια δεξιοτεχνική κίνηση σε δύο οκτάβες του πειραιώτικου δρόμου. Κατά την κίνηση αυτή, που χαρακτηριστικό της είναι η ανάπτυξη της κλίμακας, δεσπόζουν η 5^η και η 1^η βαθμίδα αντίστοιχα.

2.3.5 ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ ΓΚΑΖΕΛΙ ΣΙΡΦ ΜΑΝΕΣ Ήλπιζα πως θα γιατρευτώ

[Παραδοσιακό] (Γιώργος Παπασιδέρης) (1934, HMV AO 2233, OGA 97-2)

Το παράδειγμα αυτό είναι ένας αμανές με τον Γιώργο Παπασιδέρη στο τραγούδι. Η υπόλοιπη ορχήστρα αποτελείται από λαούτο και βιολί (δεν γνωρίζουμε τους υπόλοιπους μουσικούς που συμμετέχουν στην ηχογράφηση). Ο τόνος αναφοράς για το τραγούδι δίνεται από τον φθόγγο που παίζει το λαούτο στο τέλος της εισαγωγής. Στο απόσπασμα αυτό ο τόνος αναφοράς είναι η βάση-τελική κατάληξη. Για την ανάλυση [Pε= Φα#]

Στο παράδειγμα ξεχωρίζουμε δύο ερμηνευτικές διαστάσεις, τις οργανικές (βιολί, λαούτο) και του τραγουδιστή. Το λαούτο υποστηρίζει την μελωδική κίνηση του βιολιού ή του τραγουδιστή δίνοντας τον τόνο αναφοράς και την 5^η κατά τη διάρκεια των δομικών μερών της σύνθεσης.

Ο αμανές βασίζεται στον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο κατά την ανάπτυξη του. Κάτω απ' την βάση αναπτύσσει 4χ χιτζάζ με ημιτόνιο προσαγωγή.

Η δομή της σύνθεσης χωρίζεται σε Εφτά μέρη. Εισαγωγή (βιολί), Τραγούδι α μέρος, Α Οργανική απάντηση (λαούτο), Τραγούδι β μέρος, Β Οργανική απάντηση (λαούτο), Τραγούδι γ μέρος, Γ οργανική απάντηση (βιολί).

Η τροπική ανάλυση θα γίνει με βάση τη δομή της σύνθεσης. Θα αναλυθούν τα μέρη διαδοχικά όπως παρουσιάζονται στον αμανέ.

Εισαγωγή

Το βιολί ανοίγει στην οκτάβα. Αναπτύσσει ένα 4χ χιτζάζ πάνω απ' την οκτάβα. Επιμένει στην κίνηση γύρω απ' την 8^η, τονίζοντας τον χρωματικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Στη συνέχεια πραγματοποιεί φράσεις μεταφέροντας αργά το τονικό κέντρο στην 5^η και έπειτα στην βάση. Μετά τις χαρακτηριστικές κινήσεις με κέντρο την 8^η, εκτελεί φράσεις γύρω απ' την 7^η (διακρίνουμε την έλξη της 7^{ης} στην 6^η). Οι επόμενες φράσεις του είναι ανοδικές- καθοδικές, καθώς διέρχεται όλες τις βαθμίδες από την οκτάβα ως την 3^η. Στην επόμενη φράση θα ανοίξει ως την 7^η για να πέσει μέχρι την 2^η, εκτελώντας απ' αυτή καταληκτική φράση και κατάληξη στη βάση.

Τραγούδι α μέρος

Στην αρχή πραγματοποιείται μια φράση κατά την οποία διέρχεται από την 6^η ως την 3^η. Αναπτύσσει το 5χ πειραιώτικο και εκτελεί περιστροφική κίνηση και κατάληξη στην 5^η. Στο σημείο αυτό αναπτύσσεται το ποιητικό κείμενο. Μέσω του σολ# ανοίγει στην 5^η, την οποία θέτει ως τονικό κέντρο και εκτελεί εντελή κατάληξη (ήλπιζα πως). Με όμοιο τρόπο συνεχίζει πάνω στο ποιητικό κείμενο, (θα γιατρευτώ), δεν καταλήγει όμως, αντιθέτως αναπτύσσει μια δεξιοτεχνική φράση στο 5χ της βάσης. Κατά την φράση αυτή δουλεύει στο 5χ πειραιώτικο με ανοδικές- καθοδικές κινήσεις απ' την 3^η, πέφτει, εκτελώντας κίνηση γύρω απ' την βάση με χρήση του προσαγωγέα, και στη συνέχεια ανεβαίνει (η 2^η παρατηρείται πιο ψηλή) το 5χ της βάσης ως την 5^η, στην οποία καταλήγει έπειτα από περιστροφική κίνηση.

Αναπτύσσει ακόμα μια φράση με τονικό κέντρο την 5^η πάνω στο 5 χ της βάσης, με κατάληξη την 5^η βαθμίδα.

Συνεχίζει με το ποιητικό κείμενο στην 5^η (μα τώρα δεν ελπίζω). Μετά από περιστροφική κίνηση γύρω απ' την 5^η πέφτει στην 3^η, αναπτύσσει το ποιητικό κείμενο πάνω στο 5 χ της βάσης με κινήσεις απ' την 3^η ως την 6^η και στη συνέχεια εκτελεί περιστροφική κίνηση και κατάληξη στη βάση. Την κατάληξη ακολουθεί μια δεξιοτεχνική φράση· με άλμα στην 6^η εκτελεί καθοδικές κινήσεις στο 5 χ πειραιώτικο, για να επιστρέψει και εκτελέσει σύντομη στάση στην βάση με χρήση του προσαγωγέα. Έπειτα, ανοίγει στην 3^η, όπου μετά από σύντομη αναπνοή εκτελεί περιστροφική χρωματική κίνηση και κατάληξη στη βάση.

A Οργανική απάντηση

Στη συνέχεια το λαούτο πραγματοποιεί μια δεξιοτεχνική κίνηση σε δύο οκτάβες του πειραιώτικου δρόμου. Κατά την κίνηση αυτή που χαρακτηριστικό της είναι η ανάπτυξη της κλίμακας κι όχι η τροπική συμπεριφορά, δεσπόζουν η 5^η και η 1^η βαθμίδα αντίστοιχα.

Τραγούδι β μέρος

Στο β μέρος του αμανέ αναπτύσσονται φράσεις μεγάλης έκτασης- χρονικής και μελωδικής. Συγκεκριμένα, ανοίγει στην ψηλή περιοχή, πραγματοποιώντας περιστροφικές κινήσεις στην οκτάβα. Μετά από σύντομη αναπνοή αναπτύσσει το ποιητικό κείμενο στην 7^η και 8^η βαθμίδα (μα τώρα δεν ελπίζω). Ακολουθεί μια δεξιοτεχνική φράση· στην αρχή της κινείται για λίγο γύρω απ' την οκτάβα, αλλά έπειτα παρατηρούμε μια στιγμιαία τροπική μεταβολή. Στο σημείο αυτό εκτελεί κίνηση Σεγκιά (3 χ Σεγκιά απ' την 5^η) καθοδικά και στη συνέχεια επιστρέφει στην οκτάβα. Επαναφέρει το χρωματικό χαρακτήρα της σύνθεσης μετά από σύντομη περιστροφική κίνηση στην 8^η, πραγματοποιεί καθοδική- ανοδική κίνηση στον δρόμο πειραιώτικο και καταλήγει στην οκτάβα.

B Οργανική απάντηση

Το λαούτο ανοίγει και στέκεται στην 5^η, την οποία θέτει ως μελωδικό κέντρο. Αναπτύσσει μια δεξιοτεχνική φράση δουλεύοντας σ' όλη την έκταση του δρόμου. Περνάει με γρήγορες δεξιοτεχνικές φράσεις απ' την οκτάβα, επιστρέφει στην 5^η ,χωρίς στάσεις, και καταλήγει στην βάση.

Τραγούδι γ μέρος

Το μέρος αυτό ανοίγει και πάλι στην ψηλή περιοχή πραγματοποιώντας περιστροφικές κινήσεις και στάση στην οκτάβα. Συνεχίζεται η ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου. Κάνει χρήση 3χ χιτζάζ πάνω απ' την βάση, εκτελεί καθοδική-ανοδική κίνηση από την άνω 3^η ως την 4^η και επιστρέφει στην βάση. Συνεχίζει καθοδικά μεταφέροντας την κίνηση στην 5^η και στο 5χ πειραιώτικο της βάσης. Μετά από φράσεις στο 5χ της βάσης, κυρίως γύρω απ' την 5^η βαθμίδα, εκτελεί εντελή κατάληξη στην 5^η (μέσα η καρδιά μου καίγεται). Συνεχίζει την μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου δουλεύοντας στο 5χ της βάσης, με δεσπόζουσα την 5^η (μα λίγο λίγο σβήνει). Στη συνέχεια η κίνηση θα βασιστεί στην 3^η για να πέσει και να καταλήξει στην βάση με χρήση του προσαγωγέα. Πριν την τελική κατάληξη αναπτύσσει μια δεξιοτεχνική φράση που βασίζεται στο 5χ πειραιώτικο της βάσης. Στην αρχή κινείται με δεσπόζουσα βαθμίδα την 5^η. Στη συνέχεια κατεβαίνει στη βάση για να πατήσει στην 3^η και να καταλήξει τελικώς στην τονική (παρατηρούμε την 2^η ελαφρώς ψηλότερη, κατά τις κινήσεις προς την 3^η).

Γ Οργανική απάντηση

Το βιολί αναλαμβάνει τον επίλογο του αμανέ με μια φράση που ξεκινά απ' την οκτάβα, δουλεύοντας σ' όλη την έκταση του δρόμου, και καταλήγει στην βάση.

2.3.6 ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΞ Αφού ο θεός με δίκασε [Παραδοσιακό] (Γιώργος Παπασιδέρης) (1929, COLUMBIA Αγγλίας 18075)



Το παράδειγμα αυτό είναι ένας αμανές με τον Γιώργο Παπασιδέρη στο τραγούδι. Η υπόλοιπη ορχήστρα αποτελείται από λαούτο και βιολί (δεν γνωρίζουμε τους υπόλοιπους μουσικούς που συμμετέχουν στην ηχογράφηση). Ο τόνος αναφοράς για το τραγούδι δίνεται από τον φθόγγο που παίζει το λαούτο στην αρχή της εισαγωγής. Στο απόσπασμα αυτό ο τόνος αναφοράς είναι η βάση-τελική κατάληξη. Για την ανάλυση [Ρε= Σι]

Στο παράδειγμα ξεχωρίζουμε δύο ερμηνευτικές διαστάσεις, τις οργανικές (βιολί, λαούτο) και του τραγουδιστή. Το λαούτο υποστηρίζει την μελωδική κίνηση του βιολιού ή του τραγουδιστή δίνοντας τον τόνο αναφοράς και την 5^η κατά τη διάρκεια των δομικών μερών της σύνθεσης.

Η δομή της σύνθεσης χωρίζεται σε οχτώ μέρη. Εισαγωγή (βιολί), Τραγούδι α μέρος, Α Οργανική απάντηση (κανονάκι), Τραγούδι β μέρος, Β Οργανική απάντηση (λαούτο), Τραγούδι γ μέρος, Γ Οργανική απάντηση (λαούτο), Τραγούδι δ μέρος, Δ Οργανική απάντηση. Η τροπική ανάλυση θα γίνει με βάση τη δομή της σύνθεσης. Θα αναλυθούν τα μέρη διαδοχικά όπως παρουσιάζονται στον αμανέ.

Εισαγωγή

Το βιολί ανοίγει στην 5^η και στη συνέχεια με μια κίνηση διέρχεται από την 4^η ως την 7^η. Πέφτει με καθοδική φράση στην 3^η και στη συνέχεια κινείται γύρω απ' την βάση καταλήγοντας σ' αυτή με κίνηση ζυγού.

Τραγούδι α μέρος

Το τραγούδι ανοίγει στην 5^η την οποία θέτει ως τονικό κέντρο. Δουλεύει κυρίως με κυκλικές φράσεις γύρω απ' την 5^η, κάνοντας χρήση και της 6^{ης} βαθμίδας. Στο σημείο αυτό ξεκινά το ποιητικό κείμενο. Μέσω της 4^{ης} ανοίγει στην 5^η την οποία θέτει ως τονικό κέντρο και εκτελεί εντελή κατάληξη («Αφού ο θεός»). Με όμοιο τρόπο συνεχίζει πάνω στο ποιητικό κείμενο («Με δίκασε»), δεν καταλήγει όμως, αντιθέτως αναπτύσσει μια δεξιοτεχνική φράση. Κατά την φράση αυτή δουλεύει στο 5^χ πειραιώτικο με ανοδικές- καθοδικές κινήσεις απ' την 3^η. Η 3^η βαθμίδα δεσπόζει καθώς οι φράσεις ξεκινούν απ' αυτή. Στη συνέχεια θα κινηθεί καθοδικά προς την βάση. Εκτελεί περιστροφική κίνηση γύρω απ' τη βάση με χρήση του προσαγωγέα και στη συνέχεια προχωράει καθοδικά με 4^χ χιτζάζ απ' την κάτω 5^η. Φτάνει ως την κάτω 4^η (προσαγωγέας του 4^χ χιτζάζ σαν την 4^η του πειραιώτικου) και στη συνέχεια ανεβαίνει διαδοχικά τις βαθμίδες για να εκτελέσει κατάληξη στην 5^η.

Α Οργανική απάντηση

Στην οργανική απάντηση του λαούτου πραγματοποιείται κίνηση από την τονική με κατάληξη στην κάτω 5^η.

Τραγούδι β μέρος

Στο β μέρος του τραγουδιού, εκτελεί περιστροφική κίνηση γύρω απ' την 5^η και πραγματοποιεί εντελή κατάληξη. Συνεχίζει με το ποιητικό κείμενο στην 5^η και 4^η βαθμίδα (ποιος άλλος θα με σώσει). Στην δεξιοτεχνική φράση που ακολουθεί πραγματοποιείται μια τροπική μεταβολή. Η 3^η έλκει την 2^η, με αποτέλεσμα αυτή προς στιγμή να βρεθεί σε δίεση. Η φράση αναπτύσσεται κυρίως στο 4^χ κάτω απ' την βάση με δεσπόζουσες την 1^η και την κάτω 5^η. Στη συνέχεια μετά από σύντομη

αναπνοή στη βάση ανεβαίνει εκτελώντας φράσεις στο 5^χ πειραιώτικο για να επιστρέψει και να καταλήξει στην τονική. Όμοια και η επόμενη φράση αναπτύσσεται στο 5^χ της βάσης. Οι κινήσεις επιστρέφουν στη βάση επιμένοντας σε χρωματική κίνηση γύρω της. Το μέρος αυτό τελειώνει με κατάληξη στη βάση.

Β Οργανική απάντηση

Το λαούτο ανοίγει στην 8^η, την οποία θέτει ως μελωδικό κέντρο. Αναπτύσσει μια δεξιοτεχνική φράση δουλεύοντας σ' όλη την έκταση του δρόμου. Περνάει με γρήγορες δεξιοτεχνικές φράσεις απ' την οκτάβα ως την βάση και επιστρέφει στην 5^η, στην οποία και καταλήγει

Τραγούδι γ μέρος

Μετά την οργανική απάντηση αναπτύσσεται από τον τραγουδιστή μια φράση· δουλεύοντας στην αρχή γύρω απ' την 5^η κατεβαίνει μέχρι τον προσαγωγέα της βάσης, για να καταλήξει και πάλι στην 5^η επιμένοντας στην κίνηση γύρω της. Συνεχίζει στηρίζοντας μελωδικά το ποιητικό κείμενο με κινήσεις στην 5^η και έπειτα κατεβαίνει στην 3^η για να εκτελέσει μια φράση κατά την οποία η δεύτερη έλκεται από την 3^η. Στην συνέχεια πραγματοποιεί στάση στην 3^η. Την μεταβολή αυτή ακολουθεί χρωματική κίνηση γύρω απ' την 5^η, που επαναφέρει τον χαρακτήρα του πειραιώτικου. Στην επόμενη κίνηση παρατηρούμε τη γνωστή κίνηση με όξυνση και αναίρεση της 4^{ης}. Ακολουθούν φράσεις με κέντρο την τονική και με σταθερή την φυσική 4^η. Το μέρος κλείνει με κατάληξη στην βάση έπειτα από κίνηση κάτω απ' την βάση με χρωματικό 4^χ χιτζάζ.

Γ Οργανική απάντηση

Στην οργανική απάντηση επαναλαμβάνονται οι ίδιες μελωδικές κινήσεις και καταλήξεις με τα προηγούμενα μέρη. Η οργανική απάντηση καταλήγει στην βάση.

Τραγούδι δ μέρος

Το τέταρτο μέρος του αμανέ ξεκινά με κίνηση γύρω απ' την βάση και αναπτύσσει ανοδικά το 5^χ πειραιώτικο δουλεύοντας με την 3^η βαθμίδα. Προχωράει

μέχρι την 7^η, για να επιστρέψει και να επιμείνει στην κίνηση με την 3^η βαθμίδα και την 2^η. Συνεχίζει καθοδικά με το 4χ χιτζάζ κάτω απ' τη βάση στην οποία και επιστρέφει για να εκτελέσει τελική κατάληξη.

Δ Οργανική απάντηση

Στον επίλογο το βιολί αναπτύσσει μια μακριά δεξιοτεχνική φράση. Δουλεύει στην αρχή κυκλικά γύρω απ' την 5^η και στη συνέχεια αναπτύσσει καθοδικές φράσεις στις οποίες παρατηρείται η γνωστή όξυνση και αναίρεση της 4^{ης}. Μετά από κινήσεις στο 5χ πειραιώτικο της βάσης θα καταλήξει σ' αυτή, επιμένοντας στην χρωματική κίνηση γύρω της.

2.3.7 ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ Ο χάρος μόνον ημπορεί [Στελλάκης Περπινιάδης]
(Στελλάκης Περπινιάδης) (1934, COLUMBIA DG 6112, CG 1209)

Το παράδειγμα αυτό είναι ένας αμανές με τον Στελλάκη Περπινιάδη στο τραγούδι. Η υπόλοιπη ορχήστρα αποτελείται από κανονάκι (Μαργαρώνης) και κιθάρα. Ο τόνος αναφοράς για το τραγούδι δίνεται από τον φθόγγο που παίζει η κιθάρα στην αρχή της εισαγωγής. (V- I) Στο απόσπασμα αυτό ο τόνος αναφοράς είναι η βάση-τελική κατάληξη. Για την ανάλυση [Ρε= Φα]

Στο παράδειγμα ξεχωρίζουμε δύο ερμηνευτικές διαστάσεις, τις οργανικές (κανονάκι) και του τραγουδιστή. Το κανονάκι και η κιθάρα υποστηρίζουν την μελωδική κίνηση δίνοντας τον τόνο αναφοράς και την 5^η κατά τη διάρκεια των δομικών μερών της σύνθεσης.

Η δομή της σύνθεσης χωρίζεται σε Πέντε μέρη. Εισαγωγή (βιολί), Τραγούδι α μέρος, Α Οργανική απάντηση (κανονάκι), Τραγούδι β μέρος, Β Οργανική απάντηση (λαούτο), Η τροπική ανάλυση θα γίνει με βάση τη δομή της σύνθεσης. Θα αναλυθούν τα μέρη διαδοχικά όπως παρουσιάζονται στον αμανέ.

Ο αμανές βασίζεται στον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο κατά την ανάπτυξη του. Πάνω απ' την οκτάβα αναπτύσσει 3χ χιτζάζ.

Εισαγωγή

Το κανονάκι απ' την αρχή μας δίνει τον χρωματικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Ξεκινάει με μια γρήγορη μακριά και δεξιοτεχνική φράση που εκτείνεται σε ολόκληρη την οκτάβα για να καταλήξει στην βάση. Η φράση στηρίζεται στις περιοχές γύρω απ' την 8^η και 5^η βαθμίδα.

Τραγούδι α μέρος

Στο πρώτο μέρος του τραγουδιού έχουμε άνοιγμα πάνω στον τόνο αναφοράς. Συνεχίζει με χρωματική κίνηση γύρω απ' την 5^η, στην οποία και καταλήγει. Η μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου ξεκινά δουλεύοντας στην 4^η και 5^η βαθμίδα («ο χάρος μόνο ημπορεί»). Με το τέλος του ποιητικού κειμένου αναπτύσσει μια μελισματική κίνηση· έπειτα θα προχωρήσει στο χρωματικό 4χ (χιτζάζ) της 5^{ης}, επιστρέφει πέφτοντας στην 3^η και συνεχίζει επιμένοντας στην χρωματική κίνηση γύρω απ' την 5^η, για να καταλήξει στην 4^η βαθμίδα. Την κατάληξη ακολουθεί μια παρόμοια φράση με άνοιγμα στο 4χ (χιτζάζ) της 5^{ης} και κυκλική κίνηση γύρω απ' αυτή. Στο σημείο αυτό συνεχίζεται η μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου με παρόμοιο τρόπο στην 4^η και 5^η βαθμίδα. Προς το τέλος της μελωδικής ανάπτυξης έχουμε κινήσεις στην 5^η και 6^η βαθμίδα. Στην συνέχεια κατεβαίνει στην 3^η με φυσική 4^η. Δουλεύει με την 3^η και 4^η φυσική, έπειτα ανοίγει στην 7^η και εκτελεί καθοδική κίνηση. Κατεβαίνει ως την βάση και στη συνέχεια θεμελιώνει χρωματική κίνηση γύρω απ' την 5^η πραγματοποιώντας στάση στην 4^η. Μετά από σύντομη αναπνοή ακολουθεί μια φράση που θα καταλήξει στη βάση και

η οποία θα σηματοδοτήσει μια προσωρινή μεταβολή στην τροπική συμπεριφορά της μελωδίας. Στο σημείο αυτό η μελωδική κίνηση θα μπορούσε να αναλυθεί με 5χ χιτζάζ από την τονική.

A Οργανική απάντηση

Στην οργανική απάντηση το κανονάκι αναπτύσσει μια μακριά δεξιοτεχνική φράση που εκτείνεται σε ολόκληρη την οκτάβα και πάνω απ' αυτή (3χ χιτζάζ), με τελική κατάληξη στη βάση. Στο μεγαλύτερο μέρος της φράσης δουλεύει στο 5χ (πειραιώτικο) της βάσης με δεσπόζουσα την 3^η και την 5^η. Μετά την ανοδική κίνηση μέχρι την άνω 3^η θα κινηθεί καθοδικά και θα εκτελέσει κατάληξη στην βάση.

Τραγούδι β μέρος

Το δεύτερο μέρος του αμανέ ξεκινά με μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου. Η κίνηση θα μεταφερθεί στην ψηλή περιοχή γύρω απ' την οκτάβα. Κατά κύριο λόγο εκτελεί κινήσεις με κέντρο την οκτάβα και πραγματοποιεί στάση στην 7^η (όπως συνέβαινε και πριν με την 5^η και 4^η βαθμίδα).

Το κανονάκι απαντά με ανοδική φράση απ' την 4^η που καταλήγει στην οκτάβα. Την οργανική απάντηση ακολουθεί μια χρωματική φράση από τον τραγουδιστή προς τα κάτω (από την άνω 2^η ως την 5^η) για να καταλήξει στην 5^η βαθμίδα. Συνεχίζει την μελωδική ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου («Το κορμί, να σβήσουν οι καημοί μου»)· με έμφαση στην αρχή και κινήσεις γύρω απ' την 5^η, θα κατέβει στην 3^η χρωματικά. Στις επόμενες κινήσεις με κέντρο την 3^η, η 4^η γίνεται φυσική. Έπειτα ανοίγει στην 7^η για να πραγματοποιήσει στάση στην 5^η. Μετά τη σύντομη αυτή αναπνοή ακολουθεί μια σειρά από φράσεις με τις εξής συμπεριφορές: κατεβαίνει στην βάση με χρωματικά, κάνοντας στη συνέχεια στάση στην 4^η μετά από περιστροφική κίνηση με κέντρο την 5^η. Συνεχίζει με το χρωματικό 4χ (χιτζάζ) της 5^{ης} και κατεβαίνει ως την 3^η, μετατρέποντας την 4^η σε φυσική. Η κίνηση αυτή επαναλαμβάνεται και στη συνέχεια δουλεύει με την 5^η και 6^η για να ανοίξει στην

οκτάβα, θεμελιώνοντας καθοδική κίνηση με κατάληξη στη βάση κάνοντας χρήση 4^{ης} φυσικής (5χ χιτζάζ απ' την βάση) (κίνηση χιτζασκιάρ).

B Οργανική απάντηση

Στον επίλογο του αμανέ έχουμε μια οργανική σύνθεση σε πειραιώτικο και χιτζάζ. Στα πέντε πρώτα μέτρα η σύνθεση βασίζεται στο 5χ πειραιώτικο της βάσης με δεσπόζουσες την 5^η και 1^η. Στο έκτο μέτρο για να μεταφέρει η σύνθεση την κίνηση κοντά στη βάση, στην οποία και θα πραγματοποιηθεί η τελική κατάληξη, η 4^η αυξημένη μετατρέπεται σε φυσική. Πραγματοποιείται μεταβολή κατά γένος έτσι στα επόμενα μέτρα το 5χ πειραιώτικο μετατρέπεται σε χιτζάζ. Η κίνηση μεταφέρεται πιο κοντά στη βάση στην οποία πραγματοποιείται η τελική κατάληξη.

The musical notation consists of four staves of music. The first three staves are marked with a '3' above the first measure, indicating a triplet. The fourth staff is marked with a '7' above the first measure, indicating a septuplet. The key signature changes from one sharp (B major) to two flats (B minor) at the end of the fourth staff.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ -ΤΡΟΠΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΥ

3.1 ΜΕΛΩΔΙΚΕΣ ΦΡΑΣΕΙΣ

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσουμε κάποιες χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις, τις οποίες συναντήσαμε κατ' επανάληψη κατά την τροπική ανάλυση των συνθέσεων. Οι μελωδικές φράσεις είναι σημαντικό κριτήριο για τον προσδιορισμό των τροπικών συστημάτων. Όπως γνωρίζουμε, στις προφορικές κοινωνίες η μουσική πρακτική και επιτέλεση στηριζόταν σε προυπάρχουσες ρυθμικές και μελωδικές φόρμουλες²².

Οι προφορικοί πολιτισμοί για να αποθηκεύσουν, να οργανώσουν και να μεταδώσουν τα περισσότερα απ' όσα γνωρίζουν, χρησιμοποιούν κάποιες έντονα τυποποιημένες, παγιωμένες ρυθμικές δομές και διαδικασίες. Σε ένα προφορικό πολιτισμό η εμπειρία διανοητικοποιείται μνημοτεχνικά κι αυτό σημαίνει πως γνωστικές φόρμες υπόκεινται σε επανάληψη²³. Παρατηρούμε ότι η παραπάνω διαπίστωση ισχύει και για το σύστημα των ανατολικών μακάμ, των οποίων η διάκριση και διαφοροποίηση γίνεται και μέσω των στερεοτυπικών φράσεων²⁴.

²² Risto Pekka Pennanen, Development, Interpretation, and Change of Dromos Houzam in Greek Rebetika Music, στο Jürgen Elsner & Risto Pekka Pennanen (eds), *Structure and Idea of Maqam: Historical Approaches*. Proceedings of the Third Conference of the ICTM Maqam Study Group. Tampere – Virrat, 2-5 October 1995 σελ 146

²³ Walter J. Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005 σελ 44

²⁴ Risto Pekka Pennanen, Development, Interpretation, and Change of Dromos Houzam in Greek Rebetika Music, στο Jürgen Elsner & Risto Pekka Pennanen (eds), *Structure and Idea of Maqam: Historical Approaches*. Proceedings of the Third Conference of the ICTM Maqam Study Group. Tampere – Virrat, 2-5 October 1995 σελ 146

Οι μελωδικές φράσεις είναι λοιπόν σημαντική συνισταμένη της παρούσας προσπάθειας για αναζήτηση κάποιων στοιχειωδών αρχών της τροπικότητας του πειραιώτικου δρόμου.

3.1.1 Καταληκτική κίνηση πειραιώτικου

Η πλέον χαρακτηριστική κίνηση για τον δρόμο πειραιώτικο είναι αυτή που ονομάσαμε καταληκτική κίνηση πειραιώτικου. Πραγματοποιείται κυρίως όταν πρόκειται να εκτελεστεί εντελής ή τελική κατάληξη στη βάση του δρόμου (1^η βαθμίδα).



Το παράδειγμα που παρουσιάζουμε είναι η πιο απλή εκδοχή της καταληκτικής αυτής κίνησης. Συνήθως περιλαμβάνει κι άλλους συνδυασμούς όπως οι παρακάτω:



Στο συγκεκριμένο παράδειγμα γίνεται χρήση της κάτω 5^{ης} πριν την κατάληξη.

Οι συνδυασμοί μπορεί να είναι άπειροι. Πιο κάτω παρατίθενται τρία παραδείγματα διαφορετικής ερμηνείας της κίνησης.



Κατάληξη με κίνηση στο 3^ο της βάσης.



Κατάληξη με υποτυπώδη κίνηση στο 4^ο χιτζάζ κάτω απ' την βάση.



Καταληκτική κίνηση πειραιώτικου και άνοιγμα στην 5^η βαθμίδα.

3.1.2 Συμπεριφορά της 4^{ης}

Η συμπεριφορά της 4^{ης} βαθμίδας κατά την μελωδική πορεία του δρόμου αποτελεί ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του. Έχουμε παρατηρήσει την τάση της μελωδίας για απόκρυψη της 4^{ης} βαθμίδας κατά τις κινήσεις στο 5^ο της βάσης, κυρίως όταν η μελωδία κατευθύνεται προς την βάση. Αυτό συμβαίνει γιατί η 4^η βαθμίδα θα λέγαμε εξαρτάται από την κίνηση της μελωδίας και κυρίως από το που αυτή θα καταλήξει. Έχουμε δει πως όταν η κίνηση διαφαίνεται να καταλήγει στην 1^η τότε είναι πιθανό στιγμιαία να εμφανίζεται η 4^η φυσική· το αντίθετο συμβαίνει όταν η κίνηση διαφαίνεται να καταλήγει στην 5^η όπου η 4^η διατηρεί την όξυνση της. Στις παρακάτω κινήσεις που παραθέτουμε αναδεικνύεται πλήρως αυτή η συμπεριφορά της 4^{ης} βαθμίδας.

Σε κάποιες κινήσεις πριν την κατάληξη στην βάση προτιμάται η χρήση της 4^{ης} φυσικής βαθμίδας.



Χαρακτηριστική κίνηση του δρόμου είναι η άμεση όξυνση και πάλι της 4^{ης} με την επιστροφή της μελωδίας κοντά στην 5^η βαθμίδα, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.



3.1.3 Κινήσεις στην 5^η

Κατά την ανάπτυξη των συνθέσεων παρατηρήσαμε πως η μελωδία συνηθίζεται να ανοίγει στην 5^η βαθμίδα (γεγονός που θα συζητήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο). Είναι χαρακτηριστικές οι κινήσεις που γίνονται γύρω απ' την 5^η, είτε για να ανοίξει η σύνθεση είτε για να μεταφέρει το τονικό κέντρο στην περιοχή της 5^{ης}, η οποία είναι και η πλέον δεσπύζουσα βαθμίδα. Παράλληλα οι κινήσεις αυτές που συνήθως έχουν περιστροφικό χαρακτήρα χρησιμοποιούνται για να τονίσουν και να καταστήσουν δεσπύζουσα την 5^η βαθμίδα. Μετά τις φράσεις αυτές συνήθως πραγματοποιείται στάση στην 5^η. Σε άλλες περιπτώσεις ωστόσο η κίνηση μπορεί να συνεχίσει και στο άνω 4^ο χιτζάζ. Παρακάτω παραθέτουμε κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα φράσεων γύρω απ' την 5^η.



Χαρακτηριστική κίνηση ανοίγματος στην 5^η



Κίνηση γύρω απ' την 5^η και κατάληξη.

Στις «κυκλικές» κινήσεις αυτές γύρω απ' την 5^η η 4^η παραμένει σταθερά οξυμμένη.



Κινήσεις γύρω απ' την 5^η και κατάληξη, με χρήση του πάνω 4χ χιτζάζ.



Στο τελευταίο παράδειγμα η 4^η λειτουργεί σαν τον προσαγωγέα της 5^{ης}.

3.1.4 Κινήσεις στην 8^η

Στις συνθέσεις που παρακολουθήσαμε διακρίναμε τις περισσότερες φορές ομοιότητα στις κινήσεις γύρω απ' την 5^η. με εκείνες που πραγματοποιούνται γύρω απ' την 8^η βαθμίδα.

Για παράδειγμα το εξής άνοιγμα στην οκτάβα.



Η όγδοη βαθμίδα είναι μια απ' τις σημαντικότερες για τον δρόμο· έτσι πραγματοποιούνται συχνά γύρω της αρκετές φράσεις.



3.1.5 Μακρές φράσεις

Σημαντικές είναι επίσης και οι κινήσεις που εκμεταλλεύονται όλο το μήκος της κλίμακας.



Ο προσαγωγέας παραμένει σταθερά οξυμμένος. Τις όποιες φορές συναντούμε διατονική συμπεριφορά της έβδομης, διαφαίνεται συνεργασία του πειραιώτικου με άλλους δρόμους.

Βλέπουμε πως οι σημαντικές φράσεις για τον πειραιώτικο είναι αυτές που περιλαμβάνονται εντός των ορίων της κλίμακάς του. Είναι γεγονός ότι στο σύνολο των συνθέσεων λίγες ήταν οι περιπτώσεις ανάπτυξης της μελωδίας έξω από τα όρια της κλίμακας.

Στο κεφάλαιο αυτό διαπιστώσαμε τη σπουδαιότητα των μελωδικών φράσεων στα πλαίσια της διαφοροποίησης του δρόμου και της ανάδειξης κάποιων στοιχειωδών αρχών και κανόνων διάκρισης της μελωδικής συμπεριφοράς του. Επιλέξαμε και παρουσιάσαμε φράσεις απ' τα δεδομένα της μουσικής πράξης που μας βοηθούν να δημιουργήσουμε ένα είδος ταυτότητας για τον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο.

3.2 ΣΕΓΙΡ

Ένα μακάμ ωστόσο δεν μπορεί να ταυτοποιηθεί και να αναγνωριστεί χωρίς την έννοια του Σεγίρ²⁵ (ένας διαφαινόμενος προορισμός της μελωδίας). Θα λέγαμε ότι το σεγίρ είναι εκείνη η μελωδική διαδρομή η οποία μπορεί να δώσει την εντύπωση ενός μακάμ ή δρόμου προσπαθώντας κατά την πορεία της να εκφράσει και να αναδείξει όλα εκείνα τα βασικά και πολύτιμα στοιχεία των μακαμ. (δεσπόζοντες φθόγγοι, στερεοτυπικές φράσεις, έλξεις). Εκμεταλλευόμενο αυτά τα στοιχεία των μακάμ, το σεγίρ μπορεί να φανερώσει κάποιες μελωδικές συνήθειες²⁶. Γνωρίζουμε από την θεωρία των μακάμ πως κάποια μακάμ έχουν ανιόντα χαρακτήρα στις κινήσεις τους, άλλα καθοδικό χαρακτήρα και κάποια παρουσιάζουν ανοδικό και καθοδικό μαζί. Ο χαρακτήρας αυτός των μακάμ έχει να

²⁵ Η διαδρομή της μελωδικής ανάπτυξης ονομάζεται Σεγίρ.

²⁶ Οι ορισμοί για το σεγίρ διαμορφώθηκαν με βάση το βιβλίο του Karl Signell

κάνει με την πορεία που ακολουθεί η μελωδία κατά την ανάπτυξη διαφόρων συνθέσεων. Έτσι με απλά λόγια ο ανοδικός χαρακτήρας προσδίδεται σε μακάμ στα οποία η μελωδική πορεία ξεκινά από τους χαμηλότερους φθόγγους της κλίμακας προχωρώντας προς την μέση και διατηρώντας την μελωδική τους εξέλιξη στα ψηλά μέρη της κλίμακας²⁷.

Η έννοια του Σεγίρ έρχεται σε αντίθεση με αυτή της κλίμακας, όπως την γνωρίζουμε από την λόγια δυτική μουσική. Αν οι νότες ενός μακάμ ή ενός δρόμου δίνονται μόνο με την μορφή κλίμακας, είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε το μακάμ αυτό ή τον δρόμο, επειδή η κλίμακα αυτή καθ' αυτή δεν μας παρέχει πληροφορίες για το πώς θα χρησιμοποιήσουμε τις δοθείσες νότες. Έτσι σε αντίθεση με την μικρή επεξήγηση που προσφέρει η κλίμακα, καθώς χρειαζόμαστε περισσότερες και πιο ακριβείς πληροφορίες, στρεφόμαστε προς την αναζήτηση και περιγραφή του Σεγίρ.

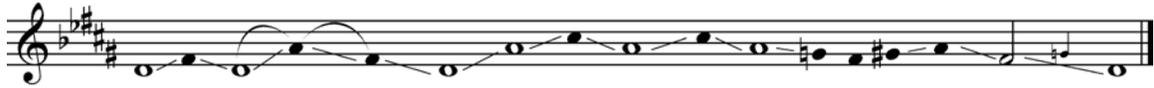
Θέλοντας να περιγράψουμε με θεωρητική πληρότητα τον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο, μελετήσαμε στατιστικά τις συνθέσεις τις οποίες αναλύσαμε για να δώσουμε μια μέση συμπεριφορά. Έτσι θα διεξάγουμε κάποια συμπεράσματα που αφορούν την πορεία της μελωδίας και τα οποία απορρέουν αποκλειστικά από τα δεδομένα της μουσικής πράξης.

3.2.1 Σεγίρ Α

Από τις συνθέσεις που ανάγονται στον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο μπορούμε να ξεχωρίσουμε δύο βασικές μελωδικές κατευθύνσεις, οι οποίες επηρεάζουν την πορεία της μελωδικής ανάπτυξης. Θα μιλήσουμε λοιπόν για δυο βασικά Σεγίρ του πειραιώτικου. Ο διαχωρισμός έχει να κάνει με την βαθμίδα στην οποία ανοίγει το μουσικό παράδειγμα. Οι συνθέσεις συνηθίζουν να κάνουν την είσοδό τους άλλοτε στην 1^η και άλλοτε στην 5^η βαθμίδα. Έτσι, αναλόγως με ποια περιοχή αναπτύσσουν πρώτα, ακολούθως πραγματοποιούν και διαφορετική πορεία.

²⁷ Μαυροειδής Μ, Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ, Fagottobooks, Αθήνα, 1999.

της 5^{ης}. Υπάρχουν και περιπτώσεις που δεν αξιοποιούν καθόλου το 4^ο της 5^{ης}, αλλά αρκούνται μόνο σε κάποιες σύντομες καθοδικές φράσεις από τον προσαγωγέα με προορισμό την 5^η ή την 1^η, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.



3.2.2 Σεγίρ Β

Στη δεύτερη περίπτωση, όπου συμβαίνει η μελωδία να κάνει την είσοδο της στην 5^η βαθμίδα, διακρίνουμε μεγαλύτερη διαδρομή μέχρι την τελική κατάληξη.



Με την είσοδο στην 5^η βαθμίδα συνηθίζεται να πραγματοποιούνται περιστροφικές φράσεις γύρω της ή φράσεις στο 5^ο της βάσης. Δουλεύοντας στο 5^ο πειραιώτικο οι αναφορές στη βάση είναι συχνές, χωρίς η κίνηση της μελωδίας μπορεί να επιστρέψει προς τη βάση, όμως συνηθίζει έπειτα να κινείται ανοδικά για να πραγματοποιήσει στάσεις στην 5^η. Στο σημείο αυτό θα αναπτυχθεί το άνω 4^ο χιτζάζ με μελωδικές φράσεις που έχουν προορισμό τους την 5^η. Η 4^η τώρα φαίνεται να δουλεύει σαν προσαγωγέας της δεσπόζουσας 5^{ης} βαθμίδας. Τώρα επιστρέφει στο 5^ο πειραιώτικο της βάσης και κατά τις κινήσεις που γίνονται, οι αναφορές στην 3^η είναι έντονες και συχνότερες: ενίοτε πραγματοποιούνται και στάσεις στην 3^η βαθμίδα. Όπως έχουμε προαναφέρει οι στάσεις στην 3^η και οι συχνές αναφορές σ' αυτή αποδεσμεύουν την σύνθεση από την επιρροή της 5^{ης} και μεταφέρουν το τονικό κέντρο και την κίνηση της μελωδίας προς τη βάση.

Μετά την στάση στην τονική, πιθανόν να επιστρέψει για λίγο στην 5^η, με σκοπό να αναπτύξει την ψηλή περιοχή της κλίμακας. Στο σημείο αυτό το τονικό

κέντρο μεταφέρεται στην 8^η. Όπως συμβαίνει και με την 5^η συνηθίζεται να πραγματοποιούνται περιστροφικές φράσεις γύρω της. Αναπτύσσει το 3χ ή το 4χ χιτζάζ πάνω απ' την οκτάβα, επιμένοντας στην ψηλή περιοχή²⁸. Σταδιακά οι κινήσεις αποκτούν καθοδικό χαρακτήρα επαναφέροντας το τονικό κέντρο στην 5^η το οποίο ακολούθως μεταφέρεται στην 1^η βαθμίδα με τις γνωστές αναφορές στην 3^η. Η τελική κατάληξη πραγματοποιείται στην βάση.

Στο κεφάλαιο αυτό προσπαθήσαμε να προσδιορίσουμε και να παρουσιάσουμε την ιδιαίτερη συμπεριφορά και ταυτότητα του πειραιώτικου. Τα δεδομένα που προέκυψαν από την τροπική ανάλυση είναι μια σειρά από μελωδικές συνήθειες που συστήνουν τον δρόμο. Οι δεσπόζουσες βαθμίδες, οι στερεοτυπικές φράσεις, οι έλξεις, η ιδιαίτερη συμπεριφορά κάποιων βαθμίδων, το σείρ αποτελούν τα συμπεράσματα της τροπικής ανάλυσης και επομένως της παρούσης εργασίας γενικότερα. Αυτά τα βασικά χαρακτηριστικά θα λέγαμε εξαρτώνται και επικοινωνούν μεταξύ τους αναδεικνύοντας το ένα το άλλο με αποτέλεσμα να προσδίδουν την ιδιαίτερη συμπεριφορά του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου.

Θα θέλαμε να τονίσουμε πως τα συμπεράσματά μας δε θα έπρεπε να ιδωθούν από τον αναγνώστη σαν απόλυτη μελωδικοί κανόνες. Κάτι τέτοιο θα έθετε την εργασία αυτή «εκτός πραγματικότητας» και δεν αποτελεί στόχο μας. Αυτό που προσπαθήσαμε ήταν να παρουσιάσουμε τα βασικά εκείνα χαρακτηριστικά του πειραιώτικου που εμφανίζονται στις συνθέσεις που αναλύσαμε. Γνωρίζουμε και πιστεύουμε πως η θεωρία και η δημιουργία θεωρίας αποσκοπεί στην διαχείριση αυτής σαν εργαλείο του μουσικού δημιουργού/ εκτελεστή, το οποίο μπορεί να εκμεταλλευτεί ο ίδιος κατά την μουσική επιτέλεση/ δημιουργία ανάλογα με την διάθεση και την μουσική του προσωπικότητα.

²⁸ Στις κινήσεις πάνω απ' την οκτάβα όλες οι συνθέσεις που μελετήσαμε αναπτύσσουν 3χ ή 4χ χιτζάζ, δεν έχουμε παρατηρήσει 5χ πειραιώτικο ή κάποια άλλη τροπική δομή

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Για να συνθέσουμε συμπερασματικά τα όσα διαπραγματευθήκαμε στην εργασία αυτή θα πρέπει να πάρουμε τα πράγματα απ' την αρχή.

Η εργασία είχε ως στόχο τον προσδιορισμό της ιδιαίτερης τροπικής συμπεριφοράς του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου μέσα απ' τα δεδομένα της μουσικής πράξης.

Η προσπάθειά μας στο ξεκίνημά της βρήκε δυσκολίες με τη βιβλιογραφία, καθώς υπάρχει μεν πληθώρα ερευνών για το ρεμπέτικο που είναι προσανατολισμένες στην ιστορική και κοινωνιολογική ανάλυση, ωστόσο τα μουσικολογικά συγγράμματα που αφορούν την έρευνα της τροπικότητας των λαϊκών δρόμων είναι ελάχιστα. Παράλληλα διαπιστώσαμε ένα σημαντικό έλλειμμα όσον αφορά την προσέγγιση και μελέτη της αστικής νεοελληνικής λαϊκής μουσικής με χρήση των μεθοδολογικών εργαλείων της επιστήμης της μουσικολογίας.

Όσον αφορά το ζήτημα του προσδιορισμού και της παρουσίασης του πειραιώτικου στη βιβλιογραφία διαπιστώσαμε αρκετές διαφορές και ασυμφωνίες που εντοπίζονται τόσο στην ονομασία του δρόμου όσο και στις αυθαίρετες εκδοχές που συναντήσαμε υπό το όνομα λαϊκός δρόμος πειραιώτικος (είδαμε πως οι συγγραφείς δεν του προδίδουν μια κοινή και ενιαία δομή). Ασυμφωνίες που έχουν να κάνουν κυρίως με την προσήλωση των συγγραφέων στην προφορικότητα και στην αδυναμία για πλήρη θεωρητική κάλυψη των στόχων τους. Κοινός παρονομαστής για τις μελέτες αυτές είναι η επιλογή των συγγραφέων να παρουσιάσουν απλά την κλίμακά του, ωστόσο δεν είναι βέβαια και λίγες οι περιπτώσεις που κάποιοι συγγραφείς δεν εντάσσουν καθόλου τον πειραιώτικο στις έρευνές τους, αγνοώντας τον ή μη θεωρώντας τον αυτούσια κλίμακα. Τονίσαμε τα σφάλματα αυτών των προσπαθειών που οφείλονται στο ότι επιλέγουν να παρουσιάσουν και να δημιουργήσουν θεωρητικό έργο, προσδιορίζοντας το με

κάποια κριτήρια που οι ίδιοι να θεωρούν αντικειμενικά, τα οποία όμως μπορεί να μην πηγάζουν απ' τα δεδομένα της μουσικής πράξης. Παρά τις όποιες διαφορές και ασυμφωνίες στη βιβλιογραφία βρήκαμε ένα κοινό ενοποιητικό χαρακτηριστικό και αποδώσαμε την απλή μορφή του λαϊκού δρόμου πειραιώτικου.

Γνωρίζοντας ότι οι λαϊκοί δρόμοι μοιάζουν λίγο πολύ με τα αντίστοιχα μακάμ (κυρίως όσον αφορά τα 4χ και τους δεσπόζοντες φθόγγους) έχουν έντονο το στοιχείο της τροπικότητας στον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας. Επομένως, θα ήταν λάθος να παραβλέψουμε το σύνολο των γνωρισμάτων που αφορούν τις καταβολές των δρόμων από το μουσικό σύστημα των μακάμ και επισημάναμε πως η αντιμετώπιση από τις μεθόδους να παρουσιάζονται οι δρόμοι ή έστω ο δρόμος πειραιώτικος απλά σαν κλίμακα είναι σε μεγάλο βαθμό ελλιπής.

Η φιλοσοφία που διακατέχει όλη την εργασία είναι πως πιστεύουμε πως η παρουσίαση του δρόμου σαν κλίμακα δεν μπορεί να δώσει την ουσιαστική ταυτότητα του. Αυτό που μπορεί να διαφοροποιήσει και να ταυτοποιήσει τον δρόμο είναι ο τρόπος διαχείρισης των φθόγγων και των διαστημάτων που περιβάλλονται μέσα σ' αυτό το πλαίσιο της κλίμακας. Γι' αυτό τον λόγο, καταγράψαμε και αναλύσαμε ένα σύνολο συνθέσεων των οποίων οι μελωδίες αναπτύσσονται στα πλαίσια του πειραιώτικου δρόμου. Παραδοχή μας ήταν πως παρακολουθώντας την τροπική συμπεριφορά της κάθε σύνθεσης είναι δυνατόν στη συνέχεια εξετάζοντας τις με κριτική και συνδυαστική ματιά να συνδιαμορφώσουμε μια κοινή τροπική συμπεριφορά/ μια μέση τροπική συμπεριφορά για τον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο. Αυτό δηλαδή που διαπραγματευόμαστε είναι η δημιουργία θεωρίας για τον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο που να απορρέει αποκλειστικά από την μουσική πράξη.

Έτσι με την βοήθεια των αρχών κυρίως της ανατολικής θεωρίας των μακάμ, αλλά και τη χρήση κάποιων αρχών της λόγιας δυτικής μουσικής μπορέσαμε να προσεγγίσουμε τον λαϊκό δρόμο πειραιώτικο και να του προσδώσουμε ταυτότητα μέσω της τροπικής ανάλυσης των συνθέσεων. Οι μελωδικές φράσεις και το σείρι

που παρουσιάζουμε στο τέλος αποτελούν τα συμπεράσματα της προσπάθειάς μας, του εμπλουτισμού της απλής κλίμακας με δεδομένα της ανατολικής θεωρίας, του προσδιορισμού, της οργάνωσης και γνωστοποίησης της ιδιαίτερης τροπικής συμπεριφοράς του πειραιώτικου, όπως και της διαφοροποίησης και ανάδειξης του δρόμου σαν ξεχωριστή τροπική οντότητα.

Φυσικά όλα αυτά για τα οποία μιλούμε δεν θα θέλαμε να φορτίσουν τον πειραιώτικο μονοσήμαντα με μια δεδομένη συμπεριφορά. Γνωρίζουμε ότι κατά τα δεδομένα της μουσικής πράξης οι κανόνες και τα όρια είναι τόσο ελαστικά όσο και η διάθεση της έκφρασης του εκτελεστή. Δεν ζητούμε από τον αναγνώστη την στείρα υιοθέτηση όλων αυτών των κανόνων που παρουσιάσαμε, αλλά ζητούμε να κατανοήσει πως ο μουσικός τρόπος, αν τον ορίσουμε σαν το περιβάλλον που χρησιμοποιεί ο εκτελεστής για να ντύσει την φαντασία του, είναι ένας «χώρος» με προκαθορισμένες συντεταγμένες. Συντεταγμένες που όρισε η λαϊκή αισθητική.

Κλείνοντας θα θέλαμε να εκφράσουμε την ελπίδα μας πως η μελέτη αυτή φιλοδοξεί να συμβάλλει σε μια πολύπλευρη και διεπιστημονική αξιοποίηση του υλικού που διαπραγματεύεται. Η συνδυαστική θεωρητική προσέγγιση που εφαρμόζουμε μπορεί ενδεχομένως να αξιοποιηθεί για έρευνα γύρω από το θέμα των λαϊκών δρόμων γενικότερα. Ίσως κάποιες μελλοντικές έρευνες, στηριζόμενες ως επί το πλείστον στα δεδομένα της μουσικής πράξης, να μπορέσουν να βγάλουν από το αδιέξοδο της εμπειρικής και προφορικής γνώσης, τόσο το μοντέλο των λαϊκών δρόμων όσο και τη μουσικολογική έρευνα για το λαϊκό τραγούδι. Χωρίς να προτείνουμε την αντιμετώπιση του προβλήματος με την ίδια θεωρητική προσέγγιση που εμείς ακολουθήσαμε, καθώς ο συγκεκριμένος τρόπος οργάνωσης και παρουσίασης ήταν δημιούργημα αποκλειστικά κατάλληλο για τους δικούς μας στόχους, ευελπιστούμε πως η εργασία, κρινόμενη σαν μια αμιγώς μουσικολογική προσπάθεια, θα αποτελέσει την αρχή μιας σειράς παρόμοιων ερευνών γύρω από το

θέμα της τροπικότητας των λαϊκών δρόμων, οι οποίες θα λύσουν και θα φωτίσουν τις όποιες παρεξηγήσεις γύρω από αυτό το ζήτημα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βέλλου- Κάιλ Α, *Αυτοβιογραφία Μάρκου Βαμβακάρη*, Παπαζήση, Αθήνα 1978

Βλησίδης Κ, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873- 2001)*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2002

Βλησίδης Κ, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2006.

Βούλγαρης Ε- Βανταράκης Β, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922- 1940*, faggoto books TEI Ηπείρου. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Αθήνα 2006

Γρηγοριάδης Δ, *Για το μπουζούκι. Συγχορδίες, Λαϊκοί δρόμοι, ταξίμια, λαϊκοί ρυθμοί*, Ντο- ρε- μι, Θεσ/νίκη χχ

Δαβίτος Τ, *Η σύγχρονη τεχνική στο μπουζούκι. Ειδικά μελετημένες ασκήσεις για τη βελτίωση της τεχνικής με έντεχνο και πρακτικό τρόπο, Για αρχάριους και προχωρημένους*, Arco, Αθήνα χχ

Ευαγγέλου Γ, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη*, TEI Ηπείρου τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2008

Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι. συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001

Hirschon Renee, *Κληρονόμοι της μικρασιατικής καταστροφής. η κοινωνική ζωή των μικρασιατών προσφύγων στον Πειραιά*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006

Καλυβιώτης Α, *Σμύρνη η μουσική ζωή 1900- 1922*, Music corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002

Κουνάδης Π, *Εις αναμνησιν στιγμών ελκυστικών. κείμενα γύρω απ' το ρεμπέτικο*, Α', Κατάρτι, Αθήνα 2003

Κουνάδης Π, *Εις αναμνησιν στιγμών ελκυστικών. κείμενα γύρω απ' το ρεμπέτικο*, Β', Κατάρτι, Αθήνα 2003

Κριωνάς Γ, *Μέθοδος για τρίχορδο μπουζούκι, μπαγλαμά, τζουρά*, Arco, Αθήνα 2003

Μαυιάτης Δ, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 2006

Μαυροειδής Μ, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο. ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Fagottobooks, Αθήνα, 1999.

Μιχαλάκης Μ, *Λαϊκοί μουσικοί ορίζοντες*, Ζόζεφ, Πειραιάς χχ

Μπουκουβάλας Δ, *Μπουζούκι. Με ειδικό σύστημα σημειογραφίας, Α. συγχορδίες, Β ακομπανιαμέντα*, Αθήνα 1998

Νικολόπουλος Χ, *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χχ

Παγιάτης Χ, *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα 1992

Πολυκανδριώτης Θ, *Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι. Σύγχρονη μέθοδος με ειδική σημειογραφία και λαϊκούς δρόμους*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999

Risto Pekka Pennanen, «Development, Interpretation, and Change of Dromos Houzam in Greek Rebetika Music», στο Jürgen Elsner & Risto Pekka Pennanen (επιμ.), *Structure and Idea of Maqam: Historical Approaches*. Πρακτικά του 3^{ου} Συνεδρίου του ICTM Maqam Study Group. Tampere – Virrat, 2-5 October 1995

Ρώσσης Α- Ελμάς Φ, *Μπουζούκι. Μαθήματα μπουζουκιού*, τεύχος Β', Α. Λιόλιος, Θεσ/νίκη χχ

Signell Karl, *Makam. Modal practice in Turkish art music*, Usul Editions, United states 2008

Σκαμνέλος Χ, *Μέθοδοι μπουζουκιού. από την εμπειρία στα εγχειρίδια*, ΤΕΙ Ηπείρου τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2007

Σκούλιος Μ, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης» *Πολυφωνία*, 8:58-69, Αθήνα 2006

Walter J. Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005

Χολστ Γκαϊήλ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Ντενίζ Χάρβεν, Λίμνη Ευβοίας 1995

ΠΗΓΕΣ

Προσωπικές σημειώσεις από το μάθημα *Τροπική Ανάλυση I και II* στο τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής Άρτας (εισηγ. Σκούλιος Μάρκος).

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Ένας μάγκας στον τεκέ μου [Κ. Τζόβενος] (Μαρίκα Καναροπούλου ή Τουρκαλίτσα) (1934, ODEON GA 1806, GO 2087-2) - 2η εκτέλεση

Έφουμέρναμ' ένα βράδυ [Μ. Βαμβακάρης] (Μαρκος Βαμβακάρης) (Νοέμβριος 1932, COLUMBIA DG 326, WG 511)

Ζούλα η Μαργιωρή [Παν. Τούντας] (Ρίτα Αμπατζή) (1934, HMV AO 2181, OGA 14)

Η Βολιώτισσα [Β. Παπάζογλου] (Ρόζα Εσκενάζυ) (1934, HMV AO 2189, OGA 69)

Η κατάρα του χαρτοπαίκτη [Σπ. Περιστέρης - Κώστας Μακρής] (Ρόζα Εσκενάζυ) (1934, ODEON GA 1772, GO 2084)

Μεσ' του Μάνθου τον τεκέ [Κ. Τζόβενος] (Αντώνης Νταλγκάς-Διαμαντίδης) (1932, HMV AO 2074, OT 1347-2)

Μεσ του Συγγρού τη φυλακή [Αντώνης Νταλγκάς - Γιώργος Καμβύσης] (Α. Νταλγκάς) (1932-33, PARLOPHONE B.21642, 101251-A)

Ο Ξεμάγκας [Β. Παπάζογλου] (Ρ. Αμπατζή) (1935, HMV AO 2247, OGA 206)

Ό,τι ζητήσεις θα το βρεις [Στ. Χρυσίνης] (Σταύρος Ρεμούνδος) (1937, HMV AO 2420, OGA 467)

Ραστ, Σούκας Βασίλης, Η τέχνη του κλαρίνου, Lyra, 3401676, 1991,

ΑΜΑΝΕΔΕΣ

ΓΚΙΟΥΖΕΛ ΜΑΝΕΣ (να ήξευρα στη μαύρη γης θα βρω τον ίδιο κόσμο) [Παραδοσιακό] (Γ. Παπασιδέρης) (1931, ODEON GA 1588, GO 1730)

ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (αφού ο θεός με δίκασε) [Παραδοσιακό] (Γιώργος Παπασιδέρης) (1929, COLUMBIA Αγγλίας 18075)

ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (είναι πικρός ο θάνατος) [Μ. Βαμβακάρης] (Μάρκος Βαμβακάρης) (1934, COLUMBIA DG 499, WG 805)

ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ο χάρος μόνον ημπορεί) [Στελλάκης Περπινιάδης] (Στελλάκης Περπινιάδης) (1934, COLUMBIA DG 6112, CG 1209)

ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (πολλά είναι τα βάσανα, κόσμε που μου 'χεις δώσει) [Αδέσποτο] (Κώστας Νούρος-Μασσέλος) (1929, COLUMBIA Αγγλίας 8399, 20602)

ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (τα βάσανα με θρέφουνε και οι καημοί με ζούνε) [Αδέσποτο] (Κώστας Νούρος) (1928, ODEON GA 1308, GO 629)

ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ ΓΚΑΖΕΛΙ ΣΙΡΦ ΜΑΝΕΣ (ήλιπιζα πως θα γιατρευτώ) [Παραδοσιακό] (Γιώργος Παπασιδέρης) (1934, HMV AO 2233, OGA 97-2)