

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ο ρυθμικός και αρμονικός κόσμος της γενιάς  
του 1990: παραδειγματικές περιπτώσεις των  
Σ. Μάλαμα, Π. Θαλασσινού και Ο. Περίδη.

---

Του Παναγιώτη Αμεξίζογλου

Α.Μ.Φ. 551

Υπό την εποπτεία του Γεωργίου Κοκκώνη

ΑΡΤΑ 2012

## Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	4
1. Τύποι ορχήστρας.....	8
2. Τύποι μελωδικών οργάνων.....	21
3. Τύποι φόρμας.....	30
4. Ρυθμοί.....	38
5. Λαϊκοί δρόμοι.....	58
6. Αρμονικοί ρυθμοί.....	68
7. Αρμονικοί κύκλοι.....	83
8. Μετατροπίες.....	97
Συμπεράσματα.....	104
Βιβλιογραφία.....	113

## Πρόλογος

Η βιωματική μου επαφή, μέσα από τον ρόλο του οργανοπαίκτη και του ακροατή, με τον χώρο της «Έντεχνης ελληνικής μουσικής», μου κέντρισε το ενδιαφέρον, ούτως ώστε να ασχοληθώ περαιτέρω γύρω από το θέμα της ανάλυσης του ρυθμού και της αρμονίας της εν λόγω μουσικής.

Οι καλλιτέχνες - δημιουργοί που εκπροσωπούν αυτό το είδος της μουσικής από την δεκαετία του 1990, είναι πάρα πολλοί. Όμως τα ιδιαίτερα ακούσματά μου με οδήγησαν σε τρεις από αυτούς, τον Σωκράτη Μάλαμα, τον Παντελή Θαλασσινό και τον Ορφέα Περίδη.

Με την είσοδό μου στο τμήμα «Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής», ήρθα σε επαφή μέσω διαφόρων μαθημάτων με τις έννοιες της ρυθμολογίας και της αρμονίας της μουσικής, γεγονός που με βοήθησε να εκπονήσω την πτυχιακή μου εργασία με τίτλο «Ο ρυθμικός και αρμονικός κόσμος της γενιάς του 1990, παραδειγματικές περιπτώσεις των Σ. Μάλαμα, Π. Θαλασσινού και Ο. Περίδη».

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, αρχικά τον επόπτη μου κ. Γιώργο Κοκκώνη, χωρίς την καθοδήγηση του οποίου θα ήταν αδύνατη η πραγματοποίηση αυτής της εργασίας, αλλά και την οικογένεια μου, η οποία ποικιλοτρόπως συνέβαλλε στο αποτέλεσμα αυτής της εργασίας.

## Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με τρεις διαφορετικές περιπτώσεις καλλιτεχνών που αντιπροσωπεύουν σε μεγάλο βαθμό την γενιά του '90 και συγκεντρώνουν πολλές από εκείνες τις μουσικές κατευθύνσεις οι οποίες καθόρισαν και καθορίζουν το μουσικό περιβάλλον μέχρι σήμερα. Οι μουσικές αυτές κατευθύνσεις διαμορφώνονται από δύο έννοιες αντίθετες, την έντεχνη και την λαϊκή μουσική. Δηλαδή, παράλληλα με τον όρο «λαϊκή μουσική» δημιουργείται και ο νεώτερος όρος «λαϊκός συνθέτης», ο οποίος μπορεί να είναι είτε ένα άτομο με μουσική παιδεία είτε όχι<sup>4</sup>. Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις που εξετάζουμε, οι δύο αυτοί χαρακτηρισμοί αποκτούν ένα ειδικό βάρος όπου ο όρος «λαϊκή μουσική» σημαίνει την μουσική που γράφεται από έναν συνθέτη με στόχο τα πλατύτερα λαϊκά στρώματα. Η βάση πάνω στην οποία στηρίζεται ο συνθέτης για να επιτύχει η μουσική του την πλατύτερη δυνατή ανταπόκριση, είναι η μουσική παράδοση του τόπου στον οποίο ζει<sup>5</sup> και στην προκειμένη περίπτωση το λεγόμενο «λαϊκό» και «παραδοσιακό» τραγούδι του ευρύτερου γεωγραφικού χώρου της Ελλάδας και όχι μόνο.

Σταθμός σε αυτήν την σχέση μεταξύ των δύο μουσικών που φέρει την ονομασία «έντεχνη λαϊκή μουσική<sup>6</sup>», αποτελεί η περίοδος 1960-1975 κατά την οποία αναπτύχθηκε ένα μεγάλο ρεύμα με πρωτοπόρους δύο μεγάλους συνθέτες της Ελλάδας: τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Μάνο Χατζιδάκι. Χαρακτηριστικό των τραγουδιών του νέου αυτού είδους, είναι ότι βασίζονται ταυτόχρονα, στη «λαϊκή» και στην «ευρωπαϊκή» μουσική, δίνοντας ωστόσο μεγαλύτερη έμφαση στην πρώτη. Δηλαδή χρησιμοποιούν όργανα της «λαϊκής» ορχήστρας και τα τραγούδια τους στηρίζονται κυρίως σε ελληνικούς ρυθμούς, ενώ δανείζονται ευρωπαϊκούς κανόνες εναρμόνισης και εισάγουν στις ενορχηστρώσεις τους όργανα κλασικής ορχήστρας<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, β' έκδοση, Αθήνα 1991., σ. 31.

<sup>5</sup> Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η έντεχνη λαϊκή μουσική», *Επιθεώρηση τέχνης*, Τεύχος 118, Οκτώβριος 1964.

<sup>6</sup> Αλεξίου Θανάσης. (23/10/2005). «Κυρίαρχη αισθητική και μουσικό γούστο», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Καθημερινή, σ. 20.

<sup>7</sup> Βαϊνάς Σταύρος, *Συνάντηση τζαζ και λαϊκής μουσικής: Η περίπτωση του Μίμη Πλέσσα*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2009, σ. 45.

Ο μελωδικός τους κόσμος αναδεικνύεται μέσα από τα ηχοχρώματα που δίνουν τα λαϊκά όργανα, σε συνδυασμό με μια απλουστευμένη εναρμόνιση και ενορχήστρωση<sup>8</sup>.

Ακόμα, ως σημαντικό παράγοντα στην μουσική και πολιτισμική ζωή της ελληνικής κοινωνίας, μπορούμε να αναφέρουμε την είσοδο της ροκ μουσικής το 1956, μέσω των κινηματογραφικών ταινιών και της μουσικής βιομηχανίας, με την αντικατάσταση των δίσκων 78 στροφών από τους ελαφρούς και εύχρηστους δίσκους του βινυλίου, όπου μέσα από διαδοχικά στάδια που ορίζονται από τις εξελίξεις του ροκ διεθνώς, αλλά και από την ελληνική συγκυρία, διαλέχτηκε με την ελληνική κοινωνία και μεταστοιχειώθηκε σε ελληνικό, χωρίς να πάψει να είναι και διεθνές<sup>9</sup>. Το θέμα αυτό, στις συγκεκριμένες περιπτώσεις που εξετάζουμε, μας ενδιαφέρει κυρίως για τις επιρροές που έχει δεχθεί η οργανολογία τους, κατά την σύνθεση της ορχήστρας.

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, λοιπόν, μπορούμε να ερμηνεύσουμε ορισμένες μουσικές τάσεις τις οποίες εντοπίζουμε μέσα στο μουσικό υλικό των συγκεκριμένων δημιουργών. Στο υπό εξέταση υλικό δεν συμπεριλαμβάνεται το σύνολο της δισκογραφίας των δημιουργών αλλά μόνο εκείνα τα κομμάτια που είναι γραμμένα πάνω στους λαϊκούς δρόμους ή στις κλίμακες εκείνες που προσαρμόζονται μελωδικά στα πλαίσια των λαϊκών δρόμων.

Πιο αναλυτικά, στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζουμε τους τύπους ορχήστρας του κάθε δημιουργού ξεχωριστά, οι οποίοι συγκροτούνται από τις δύο επιμέρους ομάδες, των μελωδικών και των συνοδευτικών οργάνων. Καθορίζεται η οργανολογική ταυτότητα του καθενός, ενώ παράλληλα ανιχνεύονται και οι ιστορικές αναφορές που σχετίζονται με τις εκάστοτε επιλογές των δημιουργών κατά την σύνθεση της ορχήστρας. Αντίστοιχα και στο δεύτερο κεφάλαιο η ανάλυση εξειδικεύεται στα μελωδικά όργανα της ορχήστρας, με ιστορικές αναγωγές, και επιπλέον επιχειρείται ο συσχετισμός των μελωδικών οργάνων με τις αντίστοιχες επιλογές του λαϊκού δρόμου ή της κλίμακας.

---

<sup>8</sup> Κουτούλας Αστέρης, «Ο μουσικός Θεοδωράκης Κείμενα-Εργογραφία-Κριτικές» (1937-1996), «Νέα Σύνορα», Αθήνα 1998, σ. 427.

<sup>9</sup> Μποζίνης Νίκος, «Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα, Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες της καταγωγής του και στην Ελλάδα», Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ.σ. 134-135.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζουμε τους τύπους φόρμας των τραγουδιών και αναδεικνύουμε τις δομές εκείνες των μουσικών θεμάτων που εμφανίστηκαν ιστορικά σε κάποια συγκεκριμένη περίοδο. Με βάση την ανάλυση, προκύπτουν από τη μία κοινές συνισταμένες στον τρόπο δόμησης της φόρμας από τους τρεις καλλιτέχνες, και από την άλλη ιδιαίτερα μορφολογικά γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν τον καθένα από αυτούς.

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζουμε την ρυθμολογία η οποία παρουσιάζεται στο εν λόγω υλικό με βάση την ρυθμική συνοδεία της κιθάρας και επιχειρείται μια προσπάθεια απόδοσης των ρυθμικών εκείνων μοτίβων που χαρακτηρίζουν την ρυθμική ταυτότητα του κάθε καλλιτέχνη. Επίσης δίνεται έμφαση στον τρόπο με τον οποίο παραλλάσσονται κάποια ρυθμικά μοτίβα και παρουσιάζονται με διάφορες μορφές, πράγμα το οποίο αναδεικνύει την ρυθμική αντίληψη του κάθε δημιουργού σε σχέση με την ανανέωση ή μη της ρυθμικής δομής των τραγουδιών.

Στο πέμπτο κεφάλαιο εξετάζουμε τους λαϊκούς δρόμους ή τις κλίμακες πάνω στις οποίες γράφουν οι δημιουργοί το υλικό τους και διαπιστώνουμε με ποιες από αυτές ταυτίζεται ο καθένας, καθώς και το ιστορικό πλαίσιο που ερμηνεύει κάποιες από αυτές τις επιλογές. Επίσης αναλύονται οι μελωδικές συμπεριφορές των λαϊκών δρόμων, οι οποίες φανερώουν σε ποιον βαθμό σχετίζεται η μελωδική τους ανάπτυξη με την συγκερασμένη ή την μη συγκερασμένη μορφή των δρόμων.

Στο έκτο κεφάλαιο εξετάζουμε τον αρμονικό ρυθμό που χαρακτηρίζει τον κάθε δημιουργό, σε σχέση με την πληθωρικότητα ή την λιτότητα την οποία εμφανίζουν στην χρήση των συγχορδιών. Οι ρυθμοί επιλέχθηκαν με κριτήριο το χρονικό τους εύρος και την ρυθμική τους αγωγή, καθώς ρυθμοί με στενό χρονικό περιθώριο και πολύ γρήγορη ρυθμική αγωγή δεν επιτρέπουν μεγάλες δυνατότητες ανάπτυξης του αρμονικού ρυθμού. Ακόμα γίνεται άμεση αναφορά στη σχέση μεταξύ του αρμονικού ρυθμού και της αρμονίας των λαϊκών δρόμων, που δείχνει ότι υπάρχει στενή συνάφεια.

Στο έβδομο κεφάλαιο εξετάζουμε τους αρμονικούς κύκλους του δρόμου Ουσάκ και της κλίμακας Φυσικού Μινόρε, επιλογές οι οποίες αποτελούν και για τους τρεις δημιουργούς μια βασική παράμετρο στα τραγούδια τους, σε αντίθεση με άλλους

δρόμους οι οποίοι δεν επιλέγονται συστηματικά. Η ανάλυση βασίζεται στο γεγονός ότι οι αρμονικοί κύκλοι χωρίζονται σε μικρούς και μεγάλους αρμονικούς κύκλους με βάση τις κύριες και τις δευτερεύουσες συγχορδίες ενός δρόμου, αλλά και με βάση την πορεία εξέλιξης αυτών των αρμονικών κύκλων, μέσα στο σύνολο της δισκογραφίας. Ακόμα η συστηματική ή μη χρήση κάποιων συγχορδιών επιτρέπουν να εντοπίσουμε τις επιμέρους διαφορές και ομοιότητες μεταξύ των καλλιτεχνών.

Στο όγδοο κεφάλαιο εξετάζουμε τις περιπτώσεις μετατροπίας στους λαϊκούς δρόμους που χειρίζεται ο κάθε δημιουργός. Αναλύουμε τις πτώσεις με τις οποίες γίνεται η μετάβαση από τον αρχικό τόνο στον καινούργιο τόνο είτε πρόκειται για επαφή ενός ξένου τόνου, είτε για πραγματική μετατροπία. Ακόμα βλέπουμε ποια από τα μέσα μετατροπίας χειρίζεται ο καθένας και με βάση αυτό αλλά και τα παραπάνω εντοπίζουμε τις διαφορές μεταξύ των καλλιτεχνών.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

Α.) ΜΑΛΛΑΜΑΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΦΑΛΤΣΟΣ ΧΡΗΣΜΟΣ  
ΛΕΝΕ..  
ΜΟΙΡΑΙΑ  
ΚΑΙ ΕΣΥ ΞΕΧΝΑΣ  
ΧΙΛΙΑ ΠΡΟΣΩΠΑ  
ΠΙΕΣ

ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ - ΒΙΟΛΙ  
μπουζούκι, βιολί, κιθάρα, μπάσο, ντραμς  
μπουζούκι, βιολί, κιθάρα τουμπερλέκι, ντέφι  
μπουζούκι, βιολί, ούτι, κιθάρα, τουμπερλέκι  
μπουζούκι, βιολί, κιθάρα, τουμπερλέκι, ντέφι  
μπουζούκι, βιολί, ούτι, κιθάρα, τουμπερλέκι, ντέφι  
μπουζούκι, βιολί, κιθάρα

ΟΙ ΔΥΟ

ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ - ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ  
μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, ακορντεόν, τουμπερλέκι  
μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, μπάσο, ακορντεόν, πιάνο,  
κρουστό

ΤΑΞΙΔΙ  
ΑΝΑΒΩ ΜΙΑ ΦΩΤΙΑ  
Η ΞΕΧΑΣΜΕΝΗ ΜΟΥ ΖΩΗ  
ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΣ

μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, μπάσο  
μπουζούκι, μπαγλαμάς, ακορντεόν, κιθάρα, μπάσο, ντραμς  
μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, πιάνο  
μπουζούκι, μπαγλαμάς, λαούτο, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο,  
ντραμς  
μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο  
μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα,

ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΑΡΔΙΑ  
Η ΜΑΣΚΑ  
ΤΑ ΣΠΙΤΙΑ

ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ - ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ  
μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, πιάνο, τουμπερλέκι  
μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, ντέφι  
μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, κρουστό  
μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, μπάσο, κρουστό  
δύο μπουζούκια, ακορντεόν, κιθάρα, μπάσο, κρουστά

ΤΑ ΠΑΓΙΑ  
ΟΙ ΑΣΤΥΝΟΜΟΙ  
ΕΙΝΑΙ ΣΚΟΤΑΔΙ  
ΣΚΑΛΟΠΑΤΙΑ  
ΣΟΥΜΑ

ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ - ΥΠΟΛΟΙΠΑ  
μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο  
μπουζούκι, κιθάρα, μπάσο, τουμπερλέκι  
μπουζούκι, κιθάρα, ούτι, νεί, κρουστό  
μπουζούκι, 2 κιθάρες, μπάσο, ηλεκτρικά εφέ, κρουστό

ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ ΤΟ ΓΕΦΥΡΙ  
ΑΛΚΟΟΛΙΚΑ ΣΤΙΧΑΚΙΑ  
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ ΠΛΑΤΕΙΑ  
ΠΡΙΓΚΙΠΕΣΑ

ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΛΑΟΥΤΟ - ΒΙΟΛΙ  
λαούτο, βιολί, ακορντεόν, μπάσο, ντραμς  
λαούτο, βιολί, μπάσο, ντραμς  
λαούτο, βιολί, κιθάρα, μπάσο, ντραμς  
λαούτο, βιολί, κιθάρα, πιάνο, κρουστά

ΤΗΣ ΝΥΧΤΑ ΤΑ ΠΑΡΑΠΟΝΑ  
ΔΡΟΜΟ ΑΛΛΑΞΕ Ο ΑΕΡΑΣ  
ΌΛΑ ΖΟΥΝ ΑΝ ΤΑ ΘΥΜΑΣΑΙ  
ΜΗΝ ΠΟΛΕΜΑΣ

ΤΟ ΠΙΘΑΡΙ ΚΑΙ ΤΟ ΛΥΧΝΑΡΙ ΚΟΛΛΑ ΛΕΥΚΗ ΡΕΣΤΑ	ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΛΑΟΥΤΟ - ΔΥΟ ΚΙΘΑΡΕΣ λαούτο, δυο κιθάρες λαούτο, δυο κιθάρες λαούτο, δυο κιθάρες
ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ ΝΕΡΑΙΔΑ ΤΑ ΤΣΙΜΕΝΤΑ ΤΟ ΠΑΡΑΓΩΝΙ	ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΛΑΟΥΤΟ - ΚΙΘΑΡΑ λαούτο, κιθάρα λαούτο, κιθάρα λαούτο, κιθάρα λαούτο, κιθάρα
ΠΟΥΛΙ ΣΕ ΔΕΝΤΡΟ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟ ΤΑ ΔΑΝΕΙΑ	ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΛΑΟΥΤΟ - ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ λαούτο, ακορντεόν, μπαγλαμάς, κιθάρα, τουμπερλέκι, ντραμς λαούτο, ακορντεόν, πιάνο, κιθάρα, ντραμς
ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΜΕΘΥΣΜΕΝΟΥ ΜΑΥΡΟ ΦΩΣ ΜΟΝΩΠΟΛΙΟ	ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΛΑΟΥΤΟ - ΥΠΟΛΟΙΠΑ λαούτο, ούτι, κιθάρα, κρουστό λαούτο, κιθάρα, τουμπερλέκι, ντέφι λαούτο, μπαγλαμάς, κιθάρα
ΕΥΧΕΣ ΒΡΑΔΥΝΕΣ ΠΕΡΙΠΟΛΙΕΣ ΔΕΥΤΕΡΟΠΡΙΜΑ ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ ΤΑ ΦΡΥΓΑΝΑ ΟΙ ΜΥΣΤΕΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ	ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΔΥΟ ΚΙΘΑΡΕΣ δύο κιθάρες δυο κιθάρες δυο κιθάρες δυο κιθάρες δυο κιθάρες δυο κιθάρες
ΝΑ ΒΑΛΩ ΤΑ ΜΕΤΑΞΩΤΑ ΑΣΕ ΤΑ ΨΕΜΜΑΤΑ ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΠΕΙΡΑΤΩΝ	ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ μπαγλαμάς, μαντολίνο, κιθάρα, βιολιά μπαγλαμάς, βιολί, κιθάρα, πιάνο, ντραμς μπαγλαμάς, σάζι, κιθάρα, μπάσο, ντραμς
ΡΙΦΙΦΙ Ο ΚΗΠΟΣ ΠΕΤΑΩ ΠΕΤΡΕΣ	ΤΥΠΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΥΠΟΛΟΙΠΑ νέι, κιθάρα, μπάσο, τουμπερλέκι, ντέφι κιθάρα, ούτι, πιάνο, βιολί, μπάσο, κρουστό βιολί, ακορντεόν, ούτι, ντραμς

Από τα 51 τραγούδια συνολικά του Μάλαμα που ανήκουν σε λαϊκούς δρόμους τα 23 τραγούδια έχουν ως βασικό μελωδικό όργανο το μπουζούκι, δηλαδή το 45% του συνόλου των τραγουδιών εκ των οποίων σημαντικότεροι μελωδικοί συνδυασμοί είναι αυτοί της ομάδας μπουζούκι – βιολί, με 6 τραγούδια, και μπουζούκι – ακορντεόν, με 5 τραγούδια.

Άρα βλέπουμε κατά πρώτο λόγο την προτίμησή του στην σύνθεση μιας σύγχρονης λαϊκής ορχήστρας που μελωδικά αποτελείται από μπουζούκι, βιολί και ακορντεόν, τα οποία πλαισιώνονται σε κάποιες περιπτώσεις με επιπλέον μελωδικά όργανα, όπως είναι ο μπαγλαμάς, το δεύτερο μπουζούκι και το ούτι. Δηλαδή στο μελωδικό μέρος της ορχήστρας παρατηρούμε ότι με βάση το κεντρικό όργανο, που είναι το μπουζούκι, ως δεύτερο μελωδικό όργανο επιλέγεται είτε το βιολί είτε το ακορντεόν αλλά ποτέ και τα δύο μαζί. Επομένως, ο μελωδικός άξονας της ορχήστρας κινείται πάντα με βάση δύο μελωδικά όργανα σε ταυτοφωνία με τους συνδυασμούς που προαναφέραμε.

Όσον αφορά την αρμονική και ρυθμική συνοδεία, αυτή αποτελείται κυρίως από κιθάρα και τουμπερλέκι ενώ σε κάποιες περιπτώσεις και από πιάνο, μπάσο και ντραμς. Η κιθάρα αποτελεί την σταθερή αρμονική και ρυθμική συνοδεία και το τουμπερλέκι την κυριότερη ρυθμική συνοδεία ενώ κατ' εξαίρεση χρησιμοποιούνται και τα άλλα όργανα στο σχηματισμό μιας ευρύτερης λαϊκής ορχήστρας.

Δεύτερο στην τάξη ορχηστρικό σύνολο είναι αυτό που σχηματίζεται γύρω από το μελωδικό ρόλο του λαούτου, το οποίο συναντάμε σε 16 τραγούδια, δηλαδή σε ποσοστό 31,3% του συνόλου των τραγουδιών και συγκροτεί δύο επιμέρους ορχηστρικά σύνολα εκ των οποίων το κυριότερο αποτελείται από τα μελωδικά και συνοδευτικά όργανα που συγκρότησαν την λαϊκή ορχήστρα όπως την είδαμε παραπάνω, με εξαίρεση όμως το μπουζούκι, το οποίο εδώ αντικαθίστανται κατά κάποιον τρόπο με το λαούτο. Δηλαδή θα λέγαμε πως σε αυτή την περίπτωση το λαούτο προσπαθεί να επιτελέσει τον ρόλο του μπουζουκιού και να προσαρμοστεί στις μελωδικές του ιδιαιτερότητες. Σε λίγες περιπτώσεις συμπράττει επιπλέον με δύο κιθάρες, η μία σε μελωδία και η άλλη σε συνοδεία, σε ένα ορχηστρικό σχήμα που μάλλον παραπέμπει στον χώρο της ροκ μπαλάντας, λόγω της διπλής ιδιότητας της κιθάρας. Επομένως το λαούτο και στις δύο περιπτώσεις ενσωματώνεται σε ένα ορχηστρικό σύνολο με το οποίο κατά το παρελθόν δεν έχει ταυτιστεί υφολογικά και μπορούμε να πούμε από αυτήν την άποψη ότι αποτελεί μια καινοτομία στο επίπεδο της ορχήστρας.

Το επόμενο μελωδικό όργανο είναι η κιθάρα, που το συναντάμε σε 7 τραγούδια, δηλαδή σε ποσοστό 13,7% του συνόλου των τραγουδιών, εκ των οποίων

τα 6 συνοδεύονται πάλι από κιθάρα και το 1 από ορχήστρα. Τέλος, συναντάμε και τρεις περιπτώσεις όπου βασικό μελωδικό ρόλο παίζει ο μπαγλαμάς μαζί με άλλα μελωδικά όργανα.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι οι τύποι ορχήστρας στον Μάλαμα χαρακτηρίζονται κυρίως από την οργανολογία εκείνης της λαϊκής ορχήστρας που διαδέχθηκε μετεμφυλιακά την γνωστή μορφή λαϊκής κομπανίας της σχολής του Πειραιά<sup>10</sup>, και χρησιμοποιεί τον κατεξοχήν ορχηστρικό φορέα του λαϊκού τραγουδιού, το μπουζούκι, μαζί με άλλο ένα μελωδικό όργανο που εναλλακτικά είναι είτε το βιολί είτε το ακορντεόν. Η επιλογή των δευτέρων μελωδικών οργάνων ταυτόχρονα με το μπουζούκι σχετίζεται και με μία τάση η οποία εμφανίστηκε στην μεταπολεμική περίοδο με κύριο χαρακτηριστικό την απουσία του μπαγλαμά<sup>11</sup>. Επίσης η επιλογή συγκεκριμένα του ακορντεόν εκφράζει και μια συνολικότερη τάση της μεταπολεμικής περιόδου του λαϊκού τραγουδιού να χρησιμοποιεί εκτενώς το ακορντεόν ως δεύτερο σολιστικό όργανο<sup>12</sup>. Δηλαδή θα λέγαμε ότι ο μελωδικός άξονας της ορχήστρας κινείται πάντα με βάση δύο μελωδικά όργανα σε ταυτοφωνία.

Στην αρμονική και ρυθμική συνοδεία η ορχήστρα πλαισιώνεται σταθερά από την κιθάρα και στην ρυθμική συνοδεία κυρίως από το τουμπερλέκι, όμως σε κάποιες περιπτώσεις η ορχήστρα διευρύνεται με όργανα σε ρόλο συνοδείας όπως το μπάσο, το πιάνο και τα ντραμς που παραπέμπουν στον χώρο της ροκ μουσικής. Όπως ο ίδιος ο Μάλαμας αναφέρει: «Εγώ έχω ακούσει όλη την ροκ σκηνή του '60, του '70 και του '80»<sup>13</sup>. Η σύνθεση της ορχήστρας λοιπόν ενέχει την απουσία των κατεξοχήν παλιών συνοδευτικών οργάνων, για παράδειγμα κιθάρα αντί για λαούτο και σε λίγες περιπτώσεις τύμπανα (ντραμς) αντί για τουμπερλέκι ή νταούλι, που μπορεί να εξυπηρετήσει την εκτέλεση ενός ευρύτερου ρεπερτορίου<sup>14</sup>. Συγκεκριμένα τα ντραμς στο λαϊκό ρεπερτόριο εισχώρησαν μετά την χρησιμοποίησή τους από τις μεγάλες

<sup>10</sup> Σκλαβενίτης Διονύσιος, «Ανάλυση του έργου του Βασίλη Τσιτσάνη», Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2008, σ. 60.

<sup>11</sup> Μπαρμπάτσης Ανέστης, *Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932-1936- Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, σ. 46.

<sup>12</sup> Βλαχομήτρος Δημήτρης, « Το πρώιμο συνθετικό έργο του Γιώργου Ζαμπέτα», Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2010, σ. 85.

<sup>13</sup> Συνεντευξη στον Σπύρο Αραβανή, Εξόριστος από την χώρα των κανόνων, *Δίφωνο*, Δεκέμβριος 2007, Τεύχος 147.

<sup>14</sup> Βαμβακά Δέσποινα, Παράδοση και Νεωτερικότητα. Η περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007.

ορχήστρες του Χιώτη. Η κιθάρα προέκυψε όταν ο άλλοτε σολιστικός ρόλος του λαούτου άρχισε να περιορίζεται σε μια απλή συνοδεία και μάλιστα δυτικού τύπου, έτσι που φάνηκε ότι σ' αυτό ανταποκρινόταν καλύτερα η κιθάρα, η οποία ήταν το κατεξοχήν όργανο συνοδείας στα νεοφερμένα συγκροτήματα<sup>15</sup>.

Όσον αφορά στον τρόπο συνοδείας, η κιθάρα κατέχει ένα τυπικό συνοδευτικό ρόλο καθώς εκτελεί το ρυθμό και τις συγχορδίες με τις οποίες έχει εναρμονιστεί η μελωδία κάθε τραγουδιού ενώ στις αλλαγές των συγχορδιών δεν παρατηρούνται σχεδόν καθόλου κινήσεις στις μελωδικές γραμμές του μπάσου. Αυτό μπορεί να εξηγηθεί και με την είσοδο του μπάσου αλλά και των πλήκτρων στην ορχήστρα, που οδήγησε στη μεταβολή του τρόπου χειρισμού της κιθάρας όσον αφορά την υποχώρηση του τρόπου παιξίματος στις μπάσες χορδές της κιθάρας<sup>16</sup>. Παρόλα αυτά, η πρωτοτυπία έγκειται στους ποικίλους τρόπους με τους οποίους κατανέμει τα μπάσα και τα πρίμα των συγχορδιών στους εκάστοτε ρυθμούς ή στις αλλαγές των τονισμών, δίνοντας έμφαση στο ρυθμικό μέρος της κιθάρας παρά στο μελωδικό.

Κατά δεύτερο λόγο, καθιστά μελωδικό ένα όργανο, όπως το λαούτο, που σήμερα είναι διαδεδομένο ως συνοδευτικό, και σχηματίζει μια λαϊκή ορχήστρα όπου το λαούτο προσπαθεί από τη μια να επιτελέσει τον ρόλο του μπουζουκιού και να προσαρμοστεί στις μελωδικές του ιδιαιτερότητες και από την άλλη να συμπράξει μελωδικά σε ένα ορχηστρικό σχήμα που μάλλον παραπέμπει στον χώρο της ροκ μπαλάντας. Το ίδιο συμβαίνει και με την κιθάρα, η οποία παίρνει μελωδικό ρόλο αλλά ταυτόχρονα συνοδεύεται και από κιθάρα, παραπέμποντας, με βάση τα μελωδικά του χαρακτηριστικά, στην ειδική κατηγορία των λεγόμενων «ρεμπέτικων της κιθάρας».

Καταλήγουμε λοιπόν ότι ο Μάλαμας στέκεται κυρίως στη βάση της λαϊκής ορχήστρας του μεταπολεμικού τραγουδιού παρουσιάζοντας όμως και ανανεωτικές τάσεις, είτε με διάφορες προσθήκες στο συνοδευτικό μέρος της λαϊκής ορχήστρας, είτε με τροποποίηση του βασικού κορμού της ορχήστρας, είτε με την αλλαγή ρόλων των οργάνων από συνοδευτικά σε μελωδικά.

<sup>15</sup> Βαμβακά Δ., ο. π.

<sup>16</sup> Καρανίκας Χαράλαμπος, Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974-1990). Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011, σ. 69.

## Β) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

### ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ  
ΚΗΠΟΙ ΜΕ ΝΕΡΑ

Η ΕΣΑΡΠΑ

ΤΑ ΣΜΥΡΝΕΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ  
ΚΡΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ  
ΑΣΠΡΟ ΚΑΪΚΙ ΣΤΗ ΝΕΑ ΠΕΡΑΜΟ  
ΜΗ ΜΕ ΞΥΠΝΑΣ ΠΟΥ Σ' ΑΓΑΠΩ  
ΤΟ ΟΛΟΓΛΥΚΟ ΦΙΛΙ  
Η ΠΕΡΔΙΚΑ  
Η ΖΩΗ ΔΥΟ ΚΟΜΜΑΤΙΑ  
ΘΑ ΣΤΟ ΠΩ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΑΚΙ  
ΚΑΡΑΒΙΑ ΧΙΩΤΙΚΑ  
ΣΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΜΟΥ ΤΑ  
ΑΝΟΙΧΤΑ  
ΓΥΡΙΣΕ  
ΟΔΟΣ ΠΑΓΚΑΛΟΥ  
ΑΧ, ΚΟΡΜΙ ΖΩΓΡΑΦΙΣΤΟ

ΗΤΑΝ ΑΝΟΙΞΗ ΚΑΙ ΠΑΣΧΑ  
ΑΤΛΑΝΤΙΔΑ  
ΌΛΑ ΜΕ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ  
ΌΛΑ ΜΑΥΡΑ  
ΣΤΗ ΣΕΡΙΦΟ ΗΞΟΥΝ ΠΟΥΛΙ  
ΚΑΡΑΒΙΑ ΕΙΜΑΣΤΕ  
ΝΕΡΕΝΙΑ  
ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΜΑΥΡΕΣ ΘΑΛΑΣΣΕΣ  
ΕΡΩΤΑ ΖΩΓΡΑΦΕ  
ΚΥΚΛΑΔΙΚΟ

ΚΑΘΕ ΦΟΡΑ  
ΗΤΑΝ ΑΝΟΙΞΗ ΚΑΙ ΠΑΣΧΑ  
ΣΕΛΗΜ  
ΝΕΑ ΛΙΟΣΙΑ  
ΔΥΟ ΜΑΥΡΑ ΒΟΤΣΑΛΑ  
Ο ΒΡΑΧΟΣ Ο ΞΕΡΟΒΡΑΧΟΣ  
Γ' ΑΥΤΟΥΣ ΠΟΥ  
ΛΗΣΜΟΝΗΘΗΚΑΝ  
ΟΛΗ Η ΖΩΗ  
ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ ΕΙΝΑΙ  
ΙΟΥΛΙΟΣ ΠΟΡΘΗΤΗΣ

### ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΒΙΟΛΙ - ΚΑΝΟΝΑΚΙ

βιολί, κανονάκι, νεί, λαούτο, κιθάρα, κρουστά  
βιολί, κανονάκι, ακορντεόν, κλαρίνο, κιθάρα, μπάσο  
βιολί, κανονάκι, νεί, κλαρίνο, μπουζούκι, μαντολίνο, ακορντεόν,  
λαούτο, μπάσο, κρουστά  
βιολί, κανονάκι, ακορντεόν, φλογέρα, κιθάρα, τουμπερλέκι,  
κρουστά  
βιολί, κανονάκι, νεί, ούτι, κιθάρα, τουμπερλέκι, κρουστό  
βιολί, κανονάκι, φλογέρα, σαντούρι, κιθάρα, κρουστό  
βιολί, κανονάκι, νεί, λαούτο, κιθάρα, κρουστό  
βιολί, κανονάκι, νεί, ούτι, κιθάρα, μπάσο  
βιολί, κανονάκι, νεί, ούτι, κιθάρα, τουμπερλέκι, κρουστά  
βιολί, κανονάκι, ούτι, φλογέρα, κιθάρα, κρουστά  
βιολί, κανονάκι, νεί, ούτι, κλαρίνο, κιθάρα, τουμπερλέκι  
βιολί, κανονάκι, ούτι, σαντούρι, φλογέρα, κιθάρα, τουμπερλέκι  
βιολί, κανονάκι, κλαρινέτο, πιάνο, κιθάρα, μπάσο, ντραμς  
βιολί, κανονάκι, ξύλινο πνευστό, πιάνο, κιθάρα, ντραμς  
βιολί, κανονάκι, νεί, ούτι, κιθάρα, ντραμς  
βιολί, κανονάκι, κιθάρα

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΒΙΟΛΙ - ΥΠΟΛΟΙΠΑ

βιολί, μαντολίνο, μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, μπάσο, κρουστά  
βιολί, κιθάρα, μπάσο, πλήκτρα  
βιολί, νεί, λαούτο, κιθάρα, τουμπερλέκι  
βιολί, νεί, λαούτο, ούτι, κρουστά  
βιολί, ακορντεόν, κιθάρα, μπάσο, πιάνο, κρουστά  
βιολί, ούτι, κιθάρα, κρουστά  
βιολί, σαντούρι, λαούτο, τουμπερλέκι  
βιολί, νεί, πιάνο, σαντούρι, κιθάρα, μπάσο, ντραμς,  
βιολί, ακορντεόν, λαούτο, κιθάρα, τουμπερλέκι, ντέφι  
βιολί, μαντολίνο, κιθάρα, κρουστά

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΕΝΑ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, πιάνο,  
μπουζούκι, βιολί, μαντολίνο, κιθάρα, πιάνο, μπάσο, κρουστά  
μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, κρουστά  
μπουζούκι, ακορντεόν, βιολί, κλαρίνο, κιθάρα, τουμπερλέκι  
μπουζούκι, ακορντεόν, βιολί, κιθάρα, τουμπερλέκι  
μπουζούκι, 2 βιολιά, κιθάρα, πιάνο,  
μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, τουμπερλέκι, μπάσο  
μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, πιάνο,  
μπουζούκι, βιολί, κιθάρα, πιάνο, τουμπερλέκι  
μπουζούκι, ακορντεόν, σάζι, κιθάρα, κρουστά

ΠΟΝΟΣ ΑΠΟΝΟΣ  
ΘΑΜΠΑ ΒΕΛΟΥΔΑ  
ΧΕΡΙΑ ΥΨΩΜΕΝΑ  
Η ΚΑΡΔΙΑ ΕΙΝΑΙ ΓΡΑΜΜΑ  
ΑΝ Μ'ΑΓΑΠΑΣ ΘΑ Σ'ΑΓΑΠΩ  
ΣΙΝΕΜΑ Ο ΕΡΩΤΑΣ  
ΣΑΝ ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΒΡΟΧΗ  
ΘΕΛΩ ΑΠΟΨΕ  
ΣΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΑ ΠΑΤΑΣ  
Ο ΜΑΗΣ ΕΧΕΙ ΜΥΣΤΙΚΑ

ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ ΠΟΥ ΣΟΥ 'ΤΑΞΑ  
ΈΝΑ ΚΡΥΜΜΕΝΟ ΑΧ  
ΤΗ ΜΕΡΑ ΠΟΥ ΕΡΩΤΕΥΘΗΚΕ Ο  
ΗΛΙΟΣ  
Ο ΤΟΠΟΣ  
ΤΡΙΑ ΤΣΙΓΑΡΑ ΧΡΟΝΟ  
Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΩΤΑΣ  
ΠΕΝΤΕ ΚΑΡΑΒΑΝΙΑ  
ΑΠ'ΤΗΝ ΠΕΤΡΑ ΩΣ ΤΟ ΜΟΛΥΒΟ  
ΠΟΙΟΣ ΤΡΕΛΟΣ  
ΕΙΣΙΤΗΡΙΟ ΣΤΗΝ ΤΣΕΠΗ ΣΟΥ  
ΑΝΑΘΕΜΑ ΣΕ  
ΣΤΑ ΜΑΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΑ ΟΝΕΙΡΑ  
ΤΩΝ ΘΕΛΗΜΑΤΩΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ  
ΕΙΝΑΙ ΚΑΤΙ ΑΓΑΠΕΣ  
Η ΛΙΜΝΗ ΚΑΙ Ο ΠΟΤΑΜΟΣ

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΔΥΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΑ (ΦΩΝΕΣ ΣΕ ΤΡΙΤΕΣ)

δύο μπουζούκια, ακορντεόν, κιθάρα, μπάσο, πλήκτρα, κρουστά  
δυο μπουζούκια, ακορντεόν, κιθάρα, πιάνο, κρουστά  
δύο μπουζούκια, ακορντεόν, μπαγλαμάς, κιθάρα, πιάνο,  
δύο μπουζούκια, πιάνο, κλαρίνο, κιθάρα, μπάσο  
δυο μπουζούκια, βιολί, κιθάρα, μπάσο, ντραμς  
δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο, μπάσο  
δύο μπουζούκια, ακορντεόν, κιθάρα, πιάνο, μπάσο  
δύο μπουζούκια, σάζι, κιθάρα, πιάνο, μπάσο, τουμπερλέκι, ντέφι  
δύο μπουζούκια, ακορντεόν, κιθάρα  
δύο μπουζούκια, ακορντεόν, κιθάρα, τουμπερλέκι, κρουστά

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΥΠΟΛΟΙΠΑ

κρητική λύρα, κιθάρα, μπάσο, σαντούρι  
κρητική λύρα, κανονάκι, φλογέρα, κιθάρα, κρουστά

κρητική λύρα, λαούτο, κρουστό  
πολίτικη λύρα, ούτι, κανονάκι, κιθάρα, κρουστό  
πολίτικη λύρα, ούτι, νεί, κιθάρα  
κανονάκι, λαούτο, νεί, κιθάρα, μπάσο, ντραμς  
κανονάκι, ξύλινο πνευστό, πιάνο, κιθάρα, μπάσο,  
κανονάκι, φλάουτο, ακορντεόν, όμποε, κιθάρα, μπάσο, κρουστά  
κανονάκι, βιολοντσέλο, νεί, κιθάρα  
πιάνο, κλαρίνο, κιθάρα, μπάσο, πλήκτρα, κρουστό  
2 κιθάρες, μπάσο  
κιθάρα, κλαρίνο, πιάνο  
πιάνο, αρμόνιο, βιολί, κιθάρα, μπάσο, ντραμς  
χάλκινα, ακορντεόν, κιθάρα, κρουστά  
Ακορντεόν

Από τα 61 τραγούδια, συνολικά, του Θαλασσινού, που ανήκουν σε λαϊκούς δρόμους, τα 26 τραγούδια έχουν ως βασικό μελωδικό όργανο το βιολί, δηλαδή το 42,6% του συνόλου των τραγουδιών, εκ των οποίων σημαντικότερος συνδυασμός μελωδικών οργάνων είναι το βιολί, το κανονάκι, το νεί και το ούτι. Σε αρκετές περιπτώσεις προστίθενται στον βασικό μελωδικό κορμό και άλλα μελωδικά όργανα όπως η φλογέρα, το κλαρίνο, το σαντούρι και το ακορντεόν. Δηλαδή πρόκειται για μια πολυμελή ορχήστρα χωρίς παγιωμένη σύνθεση, που χρωματίζεται ανάλογα και εναλλάσσει συχνά τα διάφορα μελωδικά όργανα.

Στην αρμονική και ρυθμική συνοδεία βασικό όργανο είναι η κιθάρα και στην ρυθμική συνοδεία το τουμπερλέκι, ενώ σε πολύ μικρό βαθμό τα ντραμς, κάποιο άλλο κρουστό, το μπάσο, το πιάνο και το λαούτο. Δηλαδή, σε αντίθεση με τα

μελωδικά όργανα, το αρμονικό και ρυθμικό μέρος της ορχήστρας βασίζεται κυρίως σε αυτά τα δύο συνοδευτικά όργανα.

Δεύτερο στη σειρά ορχηστρικό σύνολο είναι εκείνο με βασικό μελωδικό όργανο το μπουζούκι και συναντάται σε 20 τραγούδια, δηλαδή στο 32,7% του συνόλου των τραγουδιών, εκ των οποίων τα μισά με ένα μπουζούκι, δηλαδή με μία μελωδική φωνή χωρίς παράλληλες τρίτες, που μελωδικά υποστηρίζεται από το ακορντεόν, αρμονικά και ρυθμικά από την κιθάρα και το τουμπερλέκι. Τα υπόλοιπα τραγούδια χαρακτηρίζονται από δύο μπουζούκια, δηλαδή δύο μελωδικές φωνές σε παράλληλες τρίτες, σε σταθερή μελωδική σύμπραξη με το ακορντεόν, ενώ η αρμονική και ρυθμική συνοδεία αποτελείται από κιθάρα, πιάνο και μπάσο. Και εδώ παρατηρούμε και στις δύο περιπτώσεις ότι ο μελωδικός κορμός της ορχήστρας διανθίζεται συνεχώς με μια ποικιλία μελωδικών οργάνων όπως το βιολί, το κλαρίνο, το σάζι και το μαντολίνο απαρτίζοντας μια μεγάλη λαϊκή ορχήστρα χωρίς όμως σταθερή ορχηστρική σύσταση. Ο αρμονικός και ρυθμικός τομέας συγκροτείται από την κιθάρα, το μπάσο, το πιάνο και το τουμπερλέκι, δηλαδή μια ταυτόχρονη σύμπραξη πολλών οργάνων με συνοδευτικό ρόλο, κάτι το οποίο τον διαφοροποιεί από τον Μάλαμα, ενώ αποφεύγει την χρήση του μπαγλαμά και των ντραμς.

Ακόμα σε πολύ λίγες περιπτώσεις έχουμε ως βασικά μελωδικά όργανα την κρητική λύρα και την πολιτική λύρα τα οποία αναφέρονται στις ομώνυμες παραδόσεις που εκπροσωπούν, καθώς και όργανα της συμφωνικής ορχήστρας (φλάουτο, όμποε, βιολοντσέλο) κατά τα πρότυπα της δυτικής ορχήστρας.

Συμπερασματικά βλέπουμε πως δύο είναι οι κυριότεροι τύποι ορχήστρας στον Θαλασσινό, με τον πρώτο να σχηματίζεται γύρω από το βιολί και τον δεύτερο γύρω από το μπουζούκι. Στην πρώτη περίπτωση συγκροτείται μια πολυμελής ορχήστρα με βασική σύνθεση στον μελωδικό τομέα το βιολί, το κανονάκι, το νεί και το ούτι και στην αρμονική και ρυθμική συνοδεία κυρίως την κιθάρα και το τουμπερλέκι. Στον βασικό μελωδικό κορμό πολύ συχνά προστίθενται και άλλα μελωδικά όργανα όπως η φλογέρα, το κλαρίνο, το σαντούρι και το ακορντεόν. Δηλαδή από μελωδικής πλευράς θα λέγαμε πως πρόκειται για μια πολυμελή ορχήστρα χωρίς παγιωμένη σύνθεση, εκτός των βασικών οργάνων, που χρωματίζεται και εναλλάσσεται συχνά ανάμεσα στα μελωδικά όργανα. Οι ορχηστρικές αυτές

αναφορές αντλούνται από τον ευρύτερο μικρασιατικό χώρο και ειδικότερα από την μουσική παράδοση της Σμύρνης με τις κομπανίες στα καφέ αμάν<sup>17</sup> και τις λαϊκές και αλλά τούρκα εστουδιαντίνες<sup>18</sup> που περιελάμβαναν στην ορχηστρική τους δομή τα παραπάνω όργανα. Επίσης υπάρχει η αναφορά και στις κομπανίες, το κατεξοχήν λαϊκό μουσικό συγκρότημα που αντικατέστησε την πατροπαράδοτη ζυγιά νταούλι - ζουρνά, στην οποία κύρια όργανα ήταν το κλαρίνο και το σαντούρι<sup>19</sup>.

Στα συνοδευτικά όργανα αντικαθίσταται το λαούτο, που είναι από τα κατεξοχήν παλιά συνοδευτικά όργανα, με την κιθάρα, ενώ αντίθετα στην ρυθμική συνοδεία δεν επιχειρεί ο καλλιτέχνης να αντικαταστήσει το τουμπερλέκι ή το νταούλι με τα ευρέως διαδεδομένα ντραμς. Δηλαδή σε αντίθεση με τα μελωδικά όργανα, το αρμονικό και ρυθμικό μέρος της ορχήστρας βασίζεται κυρίως σε αυτά τα δύο συνοδευτικά όργανα δίνοντας κατά κάποιο τρόπο χώρο στην μελωδική παράμετρο της ορχήστρας και στον μονοφωνικό της χαρακτήρα. Η κιθάρα κατέχει και εδώ τυπικό συνοδευτικό ρόλο χωρίς κινήσεις στις μελωδικές γραμμές του μπάσου, πράγμα το οποίο μπορεί να εξηγηθεί με την είσοδο του μπάσου αλλά και των πλήκτρων στην ορχήστρα που οδήγησε στη μεταβολή του τρόπου χειρισμού της κιθάρας όσον αφορά την υποχώρηση του τρόπου παιξίματος στις μπάσες χορδές της κιθάρας<sup>20</sup>. Έτσι λοιπόν ο Θαλασσινός επιλέγει αυτήν την ορχηστρική σύνθεση στα τραγούδια του χωρίς να επιθυμεί να την μεταβάλλει με διάφορους απρόσμενους μελωδικούς, αρμονικούς και ρυθμικούς συνδυασμούς οργάνων σε κάτι ολότελα καινούργιο αλλά περισσότερο προσπαθεί να επιμείνει και να ενσωματωθεί σε εκείνη την ορχηστρική σύνθεση που έχει προκύψει κατά το παρελθόν, κάτι το οποίο ενισχύεται και από την απουσία σύγχρονων αρμονικών και ρυθμικών οργάνων όπως είναι τα τύμπανα (ντραμς).

Ο δεύτερος τύπος ορχήστρας σχηματίζεται από την μία με βάση ένα μπουζούκι, δηλαδή μία μελωδική φωνή και από την άλλη με βάση δύο μπουζούκια σε παράλληλες τρίτες. Και στις δύο περιπτώσεις, την σταθερή μελωδική βάση αποτελούν το μπουζούκι και το ακορντεόν και την αρμονική και ρυθμική συνοδεία η κιθάρα, το πιάνο και το μπάσο. Όμως ο μελωδικός κορμός της ορχήστρας διανθίζεται

---

<sup>17</sup> Σκλαβενίτης Δ., ο.π., σ. 14.

<sup>18</sup> Γκολίτου Π. ο. π., σ. 26.

<sup>19</sup> Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, β' έκδοση, Αθήνα 1991.

<sup>20</sup> Καρανίκας Χ.. ο. π. , σ. 69.

συνεχώς με μια ποικιλία μελωδικών οργάνων όπως το βιολί, το κλαρίνο, το σάξι και το μαντολίνο απαρτίζοντας μια μεγάλη λαϊκή ορχήστρα χωρίς όμως μια σταθερή ορχηστρική σύσταση. Ο αρμονικός και ρυθμικός τομέας συγκροτείται από την κιθάρα, το μπάσο, το πιάνο και το τουμπερλέκι. Δηλαδή παρατηρούμε το φαινόμενο της ταυτόχρονης σύμπραξης πολλών οργάνων με συνοδευτικό ρόλο, δηλαδή ρυθμικό και αρμονικό ρόλο<sup>21</sup>, κάτι το οποίο τον διαφοροποιεί από τον Μάλαμα, ενώ αποφεύγει την χρήση του μπαγλαμά και των ντραμς. Η διαφορά ανάμεσα στις δύο ορχήστρες εντοπίζεται στο ότι η ορχήστρα με το ένα μπουζούκι ενισχύεται ρυθμικά από το τουμπερλέκι ενώ στην άλλη η ρυθμική συνοδεία των κρουστών είναι περιορισμένη. Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με την μελωδική γραμμή που κινείται σε παράλληλες τρίτες παραπέμπει στην ρυθμική και μελωδική αντίληψη της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως χαρακτηριστικό είναι η απουσία του μπαγλαμά που σχετίζεται με την συγκρότηση της λαϊκής ορχήστρας κατά την μεταπολεμική περίοδο όπου ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της ήταν και η περιορισμένη χρήση ή η απουσία του μπαγλαμά<sup>22</sup> σε σχέση με το προπολεμικό τραγούδι όπου αποτελούσε κύριο συστατικό της ορχήστρας.

Δηλαδή θα μπορούσαμε να πούμε ότι η λαϊκή ορχήστρα του Θαλασσινού, με βάση την ορχηστρική δομή του μεταπολεμικού τραγουδιού, διαθέτει μια ευρύτητα σε μελωδικό και αρμονικό επίπεδο που δεν παγιώνεται αλλά αναζητάει συνεχώς καινούργιους μελωδικούς συνδυασμούς και από την άλλη κινείται μελωδικά σε παράλληλες τρίτες, πράγμα το οποίο παραπέμπει στην μελωδική αντίληψη της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Καταλήγοντας θα μπορούσαμε να πούμε πως οι δύο αυτοί τύποι ορχήστρας που είδαμε παραπάνω, μπορούν κατά κάποιο τρόπο να αναχθούν στην έναρξη των ηχογραφήσεων στην Ελλάδα όπου δημιουργήθηκαν δύο βασικές ορχήστρες: η δημοτική και η λαϊκή ορχήστρα<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Παραπέρογλου Γεώργιος, Οι πτυχές του συνθετικού έργου του Βασίλη Τσιτσάνη στα τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδη, 1956-1965, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011.

<sup>22</sup> Μπαρμπάτσης Α., ο. π. , σ. 46.

<sup>23</sup> Μανιάτης Διονύσης, Οι φωνογραφητζήδες- Πρακτικών μουσικών εγκώμιον, Αθήνα 2001, σ. 207.

Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΑ ΠΑΛΙΑ ΓΚΑΡΣΟΝΙΑ

ΞΑΝΘΗ

ΣΤΑΓΔΗΝ ΒΡΑΔΕΩΣ

ΑΛΥΣΙΔΕΣ

ΤΟ ΚΑΜΙΝΙ

ΑΠ ΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ

ΚΟΙΤΩ

ΜΑΣΤΙΧΟΔΕΝΤΡΟ

ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ

ΦΥΛΑΚΗ

ΔΡΟΜΟΛΟΓΙΟ

ΚΑΤΙ ΜΟΥ ΚΡΥΒΕΙΣ

ΓΙΑΤΙ ΠΟΛΥ Σ' ΑΓΑΠΗΣΑ

Η ΣΚΙΑ

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

δύο μπουζούκια, μπαγλαμάς, κιθάρα, τουμπερλέκι, ντέφι

μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρες, πλήκτρα, κρουστά

μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, μπάσο, ντραμς

μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, μπάσο, ντραμς, ντέφι

μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, μπάσο, ντραμς

μπουζούκι, μπαγλαμάς, δύο κιθάρες, ντραμς

μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, κρουστά

μπουζούκι, κιθάρα, πλήκτρα, κρουστά

μπουζούκι, κιθάρα, ντέφι, κρουστό

μπουζούκι, κιθάρα, μπάσο, ντραμς

μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, μπάσο, ντραμς

μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ντραμς

μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ντραμς

ΚΑΡΔΕΡΙΝΑ

ΤΑ ΑΛΥΤΑ ΝΑ ΛΥΣΩ

ΠΑΡΑΜΥΘΙ

ΛΙΒΕΛΟΥΛΑ

ΕΙΚΟΝ 'ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΗ

ΓΙΑ ΠΟΥ ΤΟ 'ΒΑΛΕΣ

ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ

ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ

ΤΡΑΒΑ ΤΑ ΚΟΥΠΙΑ

ΕΘΝΙΚΟ ΕΛΛΕΙΜΜΑ

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΦΛΟΓΕΡΑ - ΚΛΑΡΙΝΟ

φλογέρα, κλαρίνο, κιθάρα, μπάσο, κρουστά

φλογέρα, κλαρίνο, κιθάρα, πιάνο, τουμπερλέκι,

κρουστό

φλογέρα, κλαρίνο, ζουρνάς, κιθάρα, μπάσο, πλήκτρα,

κρουστά

φλογέρα, κλαρίνο, κιθάρα, λαούτο, τουμπερλέκι,

κρουστό

φλογέρα, κιθάρα, μπάσο, κρουστά

φλογέρα, κιθάρα, πλήκτρα

φλογέρα, φουσαρμόνικα, κιθάρα, μπάσο, κρουστά

κλαρίνο, ακορντεόν, κιθάρα, μπάσο, κρουστό

κλαρίνο, βιολί, λαούτο, κιθάρα, μπάσο, κρουστά

ΦΕΥΓΩ

ΦΩΤΟΒΟΛΙΔΑ

ΘΕΛΩ ΝΑ ΜΕΙΝΩ ΜΟΝΟΣ

ΜΟΥ

ΦΑΡΟΣ

ΙΧ

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΚΙΘΑΡΑ

δύο κιθάρες, φλάουτο, τρομπέτα μπάσο, κρουστά

δύο κιθάρες, ακορντεόν, μπάσο, κρουστά

δύο κιθάρες

δύο κιθάρες, πλήκτρα

άταστη κιθάρα, κιθάρα, μπάσο, ντραμς

ΜΙΑ ΝΟΤΑ

ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΠΑΕΙ ΤΗ

ΖΩΗ

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ

μαντολίνο, δύο κιθάρες, μπάσο

μαντολίνο, κιθάρα, κλαρίνο, πλήκτρα, μπάσο, κρουστό

ΕΡΩΤΑΣ ΕΙΝΑΙ  
ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΜΠΟΡΑ

μαντολίνο, κιθάρα, πλήκτρα, βιολί, ντραμς  
μαντολίνο, ακορντεόν, κιθάρα, μπάσο, ντραμς

ΥΛΑΓΙΑΛΗ  
ΣΤΙΣ ΑΓΟΡΕΣ  
ΤΑ ΤΣΙΓΑΡΑ  
Ο ΚΑΦΕΣ  
ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΗΠΟ  
ΑΠΡΙΛΙΟΣ

ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ: ΥΠΟΛΟΙΠΑ  
σάζι, κιθάρα, μπάσο, τουμπερλέκι, ντέφι  
σάζι, μπαγλαμάς, ακορντεόν, κιθάρα, ντραμς  
ούτι, κιθάρα, μπάσο, κρουστά  
ούτι, βιολί, κιθάρα, κρουστά  
ακορντεόν, μπάσο, κιθάρα, ντραμς  
λαούτο, κιθάρα, πιάνο, μπάσο, κρουστά

Από τα 37 τραγούδια, συνολικά. του Περίδη που ανήκουν σε λαϊκούς δρόμους τα 13 τραγούδια έχουν ως βασικό μελωδικό όργανο το μπουζούκι, δηλαδή το 35,1% του συνόλου των τραγουδιών τα οποία συμπληρώνονται αρμονικά και ρυθμικά κυρίως από κιθάρα, μπαγλαμά, μπάσο και ντραμς. Σε αρκετές όμως περιπτώσεις που λείπει ο μπαγλαμάς από την συνοδεία προστίθεται στην ορχήστρα και το πιάνο. Σε μία μόνο περίπτωση έχουμε δύο μπουζούκια με παράλληλες τρίτες.

Τα επόμενα μελωδικά όργανα που επιτελούν βασικό ρόλο στην ορχήστρα είναι η φλογέρα και το κλαρίνο με 9 τραγούδια, δηλαδή το 24,3% του συνόλου των τραγουδιών, τα οποία κυρίως συμπράττουν μελωδικά στα κομμάτια και σε λιγότερες περιπτώσεις μόνα τους. Σε κάποιες περιπτώσεις μελωδικά εμπλουτίζονται με όργανα όπως το βιολί, το ακορντεόν, ο ζουρνάς και η φουσαρμόνικα τα οποία όμως δεν μεταβάλλουν τη βασική μελωδική σύσταση. Αρμονικά και ρυθμικά απαρτίζονται κυρίως από κιθάρα, μπάσο και κάποιο κρουστό της παραδοσιακής οργανολογίας και επιπλέον σε αντίθεση με την προηγούμενη ορχήστρα δεν χρησιμοποιούνται καθόλου τα ντραμς. Κατ' εξαίρεση χρησιμοποιούνται ως βασικά μελωδικά όργανα η κιθάρα, το μαντολίνο και λιγότερο το σάζι και το ούτι.

Συμπερασματικά, έχουμε μία ορχήστρα σχηματισμένη με βάση το μπουζούκι, μία άλλη με βάση την φλογέρα μαζί με το κλαρίνο. Στην πρώτη περίπτωση τον μελωδικό ρόλο αναλαμβάνει αποκλειστικά το μπουζούκι, κάτι το οποίο τον διαφοροποιεί από τους δύο προηγούμενους δημιουργούς οι οποίοι χρησιμοποιούν τουλάχιστον δύο μελωδικά όργανα στην λαϊκή τους ορχήστρα. Η συχνή χρήση του μπαγλαμά ίσως συνδέεται με μία τάση, κατά την δεκαετία του 1970, προσήλωσης στο ρεμπέτικο<sup>24</sup> και άρα και στην οργανολογία του.

<sup>24</sup> Καρανίκας Χ., ο. π., σ. 69.

Η αρμονική και ρυθμική συνοδεία παρουσιάζεται διευρυμένη και εμπλουτισμένη με σύγχρονα ρυθμικά και συνοδευτικά, που είναι η κιθάρα, το μπάσο, το πιάνο και τα ντραμς, τα οποία αντικαθιστούν τα κατεξοχήν παλιά συνοδευτικά όργανα με σκοπό την εξυπηρέτηση ενός ευρύτερου ρεπερτορίου<sup>25</sup>. Η ρυθμική συνοχή που χαρακτηρίζει τα τραγούδια οφείλεται στην ύπαρξη του μπάσου και των τυμπάνων τα οποία χαρακτηρίζουν την ευρωπαϊκή-αμερικάνικη μεταπολεμική δισκογραφία<sup>26</sup> και σχετίζεται με τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και την εισαγωγή οργάνων με δυνατό φυσικό ήχο όπως τα τύμπανα και τα διάφορα κρουστά<sup>27</sup>. Η κιθάρα κατέχει και εδώ τυπικό συνοδευτικό ρόλο χωρίς κινήσεις στις μελωδικές γραμμές του μπάσου για λόγους που προαναφέραμε.

Από την άλλη έχουμε ένα ορχηστρικό σύνολο με μελωδική βάση την φλογέρα και το κλαρίνο είτε μαζί είτε μόνα τους τα οποία συμπληρώνονται αρμονικά και ρυθμικά κυρίως από κιθάρα, μπάσο και κάποιο κρουστό της παραδοσιακής οργανολογίας ενώ επιπλέον, σε αντίθεση με την προηγούμενη ορχήστρα, δεν χρησιμοποιούνται καθόλου τα ντραμς. Το γεγονός αυτό μας δείχνει ότι υπάρχει η διάθεση δημιουργίας μιας ορχηστρικής σύνθεσης αποτελούμενης από όργανα παραδοσιακών σχημάτων με πηγή έμπνευσης τη μεγάλη συχνότητα με την οποία εμφανίζονται αυτά τα όργανα και κυρίως το κλαρίνο στις παραδοσιακές κομπανίες της στεριανής μουσικής<sup>28</sup>. Τέλος έχουμε και την κλασική κιθάρα ως μελωδική βάση μιας άλλης ορχήστρας η οποία κινείται στα πλαίσια του ύφους της ροκ μπαλάντας.

---

<sup>25</sup> Βαμβακά Δ., ο. π.

<sup>26</sup> Hobsbawn Eric, Η εποχή των Άκρων, Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991, Γ' Έκδοση, Μετάφραση: Καπετανγιάννης Βασίλης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σ. 637.

<sup>27</sup> Holst Gail, Δρόμος για το ρεμπέτικο, Εκδόσεις Denise Harvey – Λίμνη Ευβοίας, Αθήνα 2001, σ. 68.

<sup>28</sup> Σκλαβενίτης Δ., ο.π., σ. 10.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### ΜΕΛΩΔΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

Στο παρόν κεφάλαιο αναλύουμε την σχέση μεταξύ των βασικών μελωδικών οργάνων, που αντιπροσωπεύουν τον κάθε δημιουργό, με την αντίστοιχη επιλογή του λαϊκού δρόμου ή της κλίμακας.

#### Α.) ΜΑΛΑΜΑΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΜΕΛΩΔΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ
ΤΑ ΠΑΓΙΑ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ ΤΟ ΓΕΦΥΡΙ ΛΕΝΕ.. ΜΟΙΡΑΙΑ ΚΑΙ ΕΣΥ ΞΕΧΝΑΣ ΟΙ ΔΥΟ ΑΛΚΟΟΛΙΚΑ ΣΤΙΧΑΚΙΑ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ ΠΛΑΤΕΙΑ	μουζούκι, ακορντεόν μουζούκι μουζούκι, βιολί μουζούκι, ούτι, βιολί μουζούκι, βιολί μουζούκι, ακορντεόν μουζούκι μουζούκι, ούτι, νεί μουζούκι, μπαγλαμάς, ακορντεόν
ΤΑΞΙΔΙ ΑΝΑΒΩ ΜΙΑ ΦΩΤΙΑ ΣΚΑΛΟΠΑΤΙΑ ΠΡΙΓΚΙΠΕΣΑ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΑΡΔΙΑ Η ΜΑΣΚΑ ΤΑ ΣΠΙΤΙΑ Η ΞΕΧΑΣΜΕΝΗ ΜΟΥ ΖΩΗ ΧΙΛΙΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΦΑΛΤΣΟΣ ΧΡΗΣΜΟΣ ΟΙ ΑΣΤΥΝΟΜΟΙ ΣΟΥΜΑ ΠΙΕΣ ΕΙΝΑΙ ΣΚΟΤΑΔΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΜΕΘΥΣΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑ ΤΑ ΠΑΡΑΠΟΝΑ ΔΡΟΜΟ ΑΛΛΑΞΕ Ο ΑΕΡΑΣ ΜΗΝ ΠΟΛΕΜΑΣ ΤΑ ΤΣΙΜΕΝΤΑ ΌΛΑ ΖΟΥΝ ΑΝ ΤΑ ΘΥΜΑΣΑΙ ΤΟ ΠΑΡΑΓΩΝΙ	μουζούκι, μπαγλαμάς ακορντεόν μουζούκι, μπαγλαμάς μουζούκι, ακορντεόν μουζούκι, κιθάρα μουζούκι μουζούκι, λαούτο, ακορντεόν μουζούκι, ακορντεόν μουζούκι, μπαγλαμάς μουζούκι, ακορντεόν μουζούκι, βιολί, ούτι μουζούκι, βιολί μουζούκι, ακορντεόν δύο μουζούκια, ακορντεόν μουζούκι, βιολί μουζούκι, ακορντεόν
ΠΟΥΛΙ ΣΕ ΔΕΝΤΡΟ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟ	Λαούτο λαούτο, βιολί λαούτο, βιολί λαούτο, βιολί λαούτο λαούτο, βιολί λαούτο λαούτο, μπαγλαμάς, ακορντεόν

ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ	λαούτο
ΝΕΡΑΙΔΑ	λαούτο
ΜΑΥΡΟ ΦΩΣ	λαούτο
ΤΑ ΔΑΝΕΙΑ	λαούτο, ακορντεόν
Ο ΚΗΠΟΣ	κιθάρα, ούτι
ΒΡΑΔΥΝΕΣ ΠΕΡΙΠΟΛΙΕΣ	κιθάρα
ΔΕΥΤΕΡΟΠΡΙΜΑ	κιθάρα
ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ	κιθάρα
ΤΟ ΠΙΘΑΡΙ ΚΑΙ ΤΟ ΛΥΧΝΑΡΙ	κιθάρα, λαούτο
ΚΟΛΛΑ ΛΕΥΚΗ	κιθάρα, λαούτο
ΤΑ ΦΡΥΓΑΝΑ	κιθάρα
ΤΟΥ ΑΣΩΤΟΥ	κιθάρα, μπαγλαμάς
ΟΙ ΜΥΣΤΕΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ	κιθάρα
ΑΣΕ ΤΑ ΨΕΜΜΑΤΑ	κιθάρα, μπαγλαμάς, βιολί,
ΕΥΧΕΣ	κιθάρα
ΡΕΣΤΑ	κιθάρα, λαούτο
ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΠΕΙΡΑΤΩΝ	κιθάρα, σάζι, μπαγλαμάς,
ΜΟΝΩΠΟΛΙΟ	κιθάρα, λαούτο
ΡΙΦΙΦΙ	νεί
ΠΕΤΑΩ ΠΕΤΡΕΣ	βιολί, ακορντεόν, ούτι
ΝΑ ΒΑΛΩ ΤΑ ΜΕΤΑΞΩΤΑ	μπαγλαμάς, μαντολίνο

Από τα 51 τραγούδια του Μάλαμα η κατανομή της μελωδίας γίνεται στα εξής όργανα: το μπουζούκι σε 23 τραγούδια, το λαούτο σε 15 τραγούδια, η κιθάρα σε 15 τραγούδια, το ακορντεόν σε 13 τραγούδια, το βιολί σε 11 τραγούδια, ο μπαγλαμάς σε 8 τραγούδια, το ούτι σε 5 τραγούδια, το νεί σε 2 τραγούδια, το σάζι σε 1 τραγούδι και το μαντολίνο σε 1 τραγούδι.

Έχουμε να παρατηρήσουμε εδώ πως το μπουζούκι συνδέεται κυρίως με τον λαϊκό δρόμο Ουσάκ στον μεγαλύτερο βαθμό και πολύ λιγότερο με τους υπόλοιπους. Το λαούτο μοιράζεται ανάμεσα στο Ουσάκ, στο Χιτζάζ, στο Ραστ και στο Σεγκιά. Η κιθάρα λιγότερο στο Ουσάκ και περισσότερο στους υπόλοιπους, το ακορντεόν κυρίως στο Ουσάκ, το βιολί μοιράζεται από τη μία στο Ουσάκ και από την άλλη στο Χιτζάζ και στο Φυσικό Μινόρε και ο Μπαγλαμάς από τη μία στο Ουσάκ και από την άλλη στο Φυσικό Μινόρε.

Συνεπώς το μπουζούκι ως κυριότερο μελωδικό όργανο ο Μάλαμας το χρησιμοποιεί για να καλύψει όλες τις ιδιαίτερες μελωδικές συμπεριφορές του δρόμου Ουσάκ, πράγμα το οποίο συμβαίνει και στην συντριπτική πλειοψηφία του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού από το οποίο ο Μάλαμας δεν αποπειράται να

διαφοροποιηθεί αλλά αντίθετα να ενσωματωθεί σε αυτό. Άλλωστε το 4χορδο μπουζούκι είναι ένα όργανο που αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα στην θεσμοποίηση του λεγόμενου «λαϊκού τραγουδιού»<sup>29</sup>. Όπως ο ίδιος ο Μάλαμας αναφέρει: « Στο σπίτι στην Γερμανία παιζόταν πολύ συγκεκριμένη μουσική. Ο πατέρας μου άκουγε λαϊκά της εποχής, η μάνα μου συγκινιόταν πολύ με τα τραγούδια του Τσιτσάνη»<sup>30</sup>. Όσον αφορά όμως τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας και την φρασεολογία την οποία χρησιμοποιεί, θα λέγαμε πως δεν παρουσιάζει εκείνη την δεξιοτεχνία και την περίτεχνη επεξεργασία με το στόλισμα των μουσικών φράσεων που συναντούμε παράδειγμα στον Ζαμπέτα<sup>31</sup> ή στον Τσιτσάνη, άλλα μια γραμμή πιο απλοποιημένη, χωρίς αναλύσεις συγχορδιών και γρήγορα περάσματα. Το γεγονός αυτό έχει να κάνει με το ότι ο Μάλαμας δεν είναι μπουζουξής, όπως οι δύο προηγούμενοι, αλλά κιθαρίστας. Παρομοίως μπορούμε να πούμε ότι το ίδιο συμβαίνει και με το ακορντεόν, το οποίο εξυπηρετεί τους ίδιους σκοπούς και εκφράζει μια συνολικότερη τάση της μεταπολεμικής περιόδου του λαϊκού τραγουδιού να χρησιμοποιεί εκτενώς το ακορντεόν ως δεύτερο σολιστικό όργανο<sup>32</sup>. Το γεγονός αυτό σχετίζεται άμεσα με την αλλαγή που επέφερε ο Βασίλης Τσιτσάνης στα σολιστικά μέρη των μουσικών κομματιών που άρχισαν να διαμοιράζονται και σε άλλα όργανα εκτός του μπουζουκιού<sup>33</sup>.

Όσον αφορά τα υπόλοιπα όργανα που είναι κυρίως το λαούτο και η κιθάρα, σχετίζονται ελάχιστα με τον δρόμο Ουσάκ καθώς επιχειρούν να καλύψουν το μελωδικό φάσμα των υπόλοιπων λαϊκών δρόμων, πράγμα το οποίο μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως η επιλογή του δρόμου σχετίζεται άμεσα με την επιλογή του οργάνου. Συγκεκριμένα το λαούτο το οποίο κατά τις βιβλιογραφικές πηγές παλαιότερα κατείχε ήδη σολιστικό ρόλο ενώ στην συνέχεια περιορίστηκε σε κάποιες σύντομες μελωδικές φράσεις ή σε γεμίσματα των κενών που άφηνε το εκάστοτε μελωδικό όργανο<sup>34</sup>, ο Μάλαμας το χρησιμοποιεί ως βασικό μελωδικό όργανο για να καλύψει τις ανάγκες ενός ευρύτερου ρεπερτορίου που σχετίζεται με άλλους λαϊκούς δρόμους και κλίμακες, εκτός του Ουσάκ, αλλά και με διαφορετικές ορχηστρικές

<sup>29</sup> Καρανίκας Χ., ο. π., σ. 59.

<sup>30</sup> Συνεντεύξη στην Άννα Θεμελή, Χρειάζεται τίτλος;, *Δίφωνο*, Αύγουστος 2003, Τεύχος 95, σ. 61.

<sup>31</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο.π., σελ.87.

<sup>32</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο.π., σελ.85.

<sup>33</sup> Γρυσμπολάκης Μάνος, «Σημαινόντες συνθέτες-σημαντικοί μπουζουξήδες», Λαϊκό τραγούδι, Ιανουάριος 2003, τεύχος 2, σ. 41.

<sup>34</sup> Βαμβακά Δ., ο. π.

αναφορές. Κάτι παρόμοιο μπορούμε να πούμε ότι συμβαίνει και με την επιλογή της κιθάρας ως βασικό μελωδικό όργανο.

Το βιολί και ο μπαγλαμάς από την άλλη επιτελούν ένα διαφορετικό ρόλο καθώς αποτελούν την δεύτερη μελωδική επιλογή του ορχηστρικού συνόλου και συμπράττουν μελωδικά και με τρία παραπάνω βασικά μελωδικά όργανα. Καταλήγοντας λοιπόν θα λέγαμε ότι έχουμε μια στενή συνάφεια όσον αφορά την επιλογή του οργάνου σε σχέση με την επιλογή του δρόμου ή το αντίθετο, πράγμα το οποίο εδώ συγκεκριμένα γίνεται από την μία με το μπουζούκι και τον δρόμο Ουσάκ και από την άλλη με το λαούτο και την κιθάρα στους υπόλοιπους δρόμου ή τις κλίμακες.

## B.) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

### ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΤΟ ΟΛΟΓΛΥΚΟ ΦΙΛΙ  
ΚΥΚΛΑΔΙΚΟ  
ΑΤΛΑΝΤΙΔΑ  
ΣΤΗ ΣΕΡΙΦΟ ΗΣΟΥΝ ΠΟΥΛΙ  
ΣΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΜΟΥ ΤΑ  
ΑΝΟΙΧΤΑ  
ΓΥΡΙΣΕ  
ΠΕΝΤΕ ΚΑΡΑΒΑΝΙΑ  
ΚΑΡΑΒΙΑ ΧΙΩΤΙΚΑ  
ΑΣΠΡΟ ΚΑΪΚΙ ΣΤΗ ΝΕΑ  
ΠΕΡΑΜΟ  
ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ  
ΗΤΑΝ ΑΝΟΙΞΗ ΚΑΙ ΠΑΣΧΑ  
ΤΑ ΣΜΥΡΝΕΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ  
ΚΡΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ  
ΚΑΡΑΒΙΑ ΕΙΜΑΣΤΕ  
ΜΗ ΜΕ ΞΥΠΝΑΣ ΠΟΥ Σ' ΑΓΑΠΩ  
ΝΕΡΕΝΙΑ  
ΟΔΟΣ ΠΑΓΚΑΛΟΥ  
ΑΧ, ΚΟΡΜΙ ΖΩΓΡΑΦΙΣΤΟ  
ΤΩΝ ΘΕΛΗΜΑΤΩΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ  
ΚΗΠΟΙ ΜΕ ΝΕΡΑ  
Η ΖΩΗ ΔΥΟ ΚΟΜΜΑΤΙΑ  
ΘΑ ΣΤΟ ΠΩ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΑΚΙ  
ΕΡΩΤΑ ΖΩΓΡΑΦΕ  
ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΜΑΥΡΕΣ ΘΑΛΑΣΣΕΣ  
ΚΕΜΕΝΤΖΕΣ ΚΑΙ ΜΠΟΥΛΓΑΡΙ

### ΜΕΛΩΔΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

βιολί, ούτι, νεί, κανονάκι  
βιολί, μαντολίνο  
βιολί  
βιολί, ακορντεόν  
βιολί, κανονάκι, κλαρινέτο  
βιολί, κανονάκι, ξύλινο πνευστό  
βιολί, κανονάκι, ξύλινο πνευστό  
βιολί, ούτι, σαντούρι, φλογέρα, κανονάκι  
βιολί, κανονάκι, φλογέρα, σαντούρι  
βιολί, κανονάκι, λαούτο, νεί  
βιολί, μαντολίνο, μπουζούκι  
βιολί, κανονάκι, ακορντεόν, φλογέρα  
βιολί, ούτι, νεί, κανονάκι  
βιολί, ούτι  
βιολί, νεί, κανονάκι, λαούτο  
βιολί, σαντούρι  
βιολί, νεί, κανονάκι, ούτι  
βιολί, κανονάκι  
βιολί, πιάνο, αρμόνιο  
βιολί, κανονάκι, ακορντεόν, κλαρίνο  
βιολί, ούτι, φλογέρα, κανονάκι  
βιολί, ούτι, νεί, κανονάκι, κλαρίνο  
βιολί, ακορντεόν, λαούτο  
βιολί, νεί, πιάνο, σαντούρι  
βιολί, κανονάκι, νεί

Η ΕΣΑΡΠΙΑ  
 ΌΛΑ ΜΕ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ  
 ΧΑΡΑΣ  
 ΌΛΑ ΜΑΥΡΑ  
 ΠΟΝΟΣ ΑΠΟΝΟΣ  
 Γ' ΑΥΤΟΥΣ ΠΟΥ  
 ΛΗΣΜΟΝΗΘΗΚΑΝ  
 Ο ΜΑΗΣ ΕΧΕΙ ΜΥΣΤΙΚΑ  
 ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ ΕΙΝΑΙ  
 ΙΟΥΛΙΟΣ ΠΟΡΘΗΤΗΣ  
 ΔΥΟ ΜΑΥΡΑ ΒΟΤΣΑΛΑ  
 ΝΕΑ ΛΙΟΣΙΑ  
 ΣΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΑ ΠΑΤΑΣ  
 ΑΝ Μ'ΑΓΑΠΑΣ ΘΑ Σ'ΑΓΑΠΩ  
 ΘΑΜΠΑ ΒΕΛΟΥΔΑ  
 ΚΆΘΕ ΦΟΡΑ  
 ΣΙΝΕΜΑ Ο ΕΡΩΤΑΣ  
 ΣΑΝ ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΒΡΟΧΗ  
 ΟΛΗ Η ΖΩΗ  
 ΧΕΡΙΑ ΥΨΩΜΕΝΑ  
 Η ΚΑΡΔΙΑ ΕΙΝΑΙ ΓΡΑΜΜΑ  
 ΣΕΛΗΜ  
 ΘΕΛΩ ΑΠΟΨΕ  
 Ο ΒΡΑΧΟΣ Ο ΞΕΡΟΒΡΑΧΟΣ  
 ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ ΠΟΥ ΣΟΥ'ΤΑΞΑ  
 ΤΗ ΜΕΡΑ ΠΟΥ ΕΡΩΤΕΥΘΗΚΕ Ο  
 ΗΛΙΟΣ  
 ΈΝΑ ΚΡΥΜΜΕΝΟ ΑΧ  
 ΤΡΙΑ ΤΣΙΓΑΡΑ ΧΡΟΝΟ  
 Ο ΤΟΠΟΣ  
 Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΩΤΑΣ  
 Η ΠΕΡΔΙΚΑ  
 ΠΟΙΟΣ ΤΡΕΛΟΣ  
 ΑΠ'ΤΗΝ ΠΕΤΡΑ ΩΣ ΤΟ ΜΟΛΥΒΟ  
 ΕΙΣΙΤΗΡΙΟ ΣΤΗΝ ΤΣΕΠΗ ΣΟΥ  
 ΑΝΑΘΕΜΑ ΣΕ  
 ΣΤΑ ΜΑΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΑ ΟΝΕΙΡΑ  
 ΕΙΝΑΙ ΚΑΤΙ ΑΓΑΠΕΣ  
 Η ΛΙΜΝΗ ΚΑΙ Ο ΠΟΤΑΜΟΣ

βιολί, κανονάκι, κλαρίνο, μπουζούκι, μαντολίνο, νεί, ακορντεόν

βιολί, νεί, λαούτο  
βιολί, νεί, λαούτο, ούτι  
δύο μπουζούκια, ακορντεόν

μπουζούκι, ακορντεόν  
2 μπουζούκια, ακορντεόν  
μπουζούκι, βιολί  
μπουζούκι, σάζι, κιθάρα, ακορντεόν  
μπουζούκι, βιολί, ακορντεόν  
μπουζούκι, βιολί, κλαρίνο, ακορντεόν  
δύο μπουζούκια, ακορντεόν  
δυο μπουζούκια, βιολί  
δυο μπουζούκια, ακορντεόν  
δυο μπουζούκια, ακορντεόν  
δύο μπουζούκια  
δύο μπουζούκια, ακορντεόν  
μπουζούκι  
δύο μπουζούκια, μπαγλαμάς, ακορντεόν  
2 μπουζούκια, πιάνο, κλαρίνο  
μπουζούκι, ακορντεόν  
δύο μπουζούκια, σάζι  
μπουζούκι, 2 βιολιά  
κρητική λύρα, σαντούρι

κρητική λύρα  
κρητική λύρα, κανονάκι, φλογέρα  
πολίτικη λύρα, ούτι, νεί  
πολίτικη λύρα, ούτι, κανονάκι  
κανονάκι, νεί, λαούτο  
κανονάκι, ούτι, νεί, βιολί  
κανονάκι, βιολοντσέλο, νεί  
κανονάκι, ακορντεόν, φλάουτο, όμποε  
κιθάρα, πιάνο, κλαρίνο  
2 κιθάρες  
κιθάρα, κλαρίνο  
χάλκινα, ακορντεόν  
ακορντεόν

Από τα 61 τραγούδια του Θαλασσινού η κατανομή των της μελωδίας γίνεται στα εξής όργανα: το βιολί σε 28 τραγούδια, το κανονάκι σε 23 τραγούδια, το μπουζούκι σε 22 τραγούδια από τα οποία τα δέκα με δύο μπουζούκια σε παράλληλες τρίτες και τα υπόλοιπα χωρίς παράλληλες τρίτες, το ακορντεόν σε 19 τραγούδια, το νεί σε 15 τραγούδια, το ούτι σε 11 τραγούδια, το κλαρίνο σε 7 τραγούδια, το λαούτο

σε 5 τραγούδια, η φλογέρα σε 5 τραγούδια, το σαντούρι σε 4 τραγούδια, η κιθάρα σε 4 τραγούδια, το πιάνο σε 4 τραγούδια και το μαντολίνο σε 2 τραγούδια.

Παρατηρούμε επίσης πως το βιολί συνδέεται κυρίως με το Φυσικό Μινόρε, με το Ουσάκ και με το Χιτζάζ όπως επίσης το κανονάκι, το νέι και το ούτι που κινούνται περίπου στα ίδια πλαίσια με το βιολί. Από την άλλη πλευρά το μπουζούκι μαζί με το ακορντεόν συνδέονται κυρίως με το Αρμονικό Μινόρε και λιγότερο με τους υπόλοιπους δρόμους.

Συνεπώς ως πρώτο μελωδικό όργανο έχουμε το βιολί σε μελωδική σύμπραξη με το κανονάκι, το νέι και το ούτι, τα οποία σχετίζονται και καλύπτουν κυρίως το μελωδικό φάσμα της κλίμακας Φυσικό Μινόρε και των λαϊκών δρόμων Ουσάκ και Χιτζάζ. Δηλαδή θα λέγαμε ότι η επιλογή των δρόμων σε σχέση με την επιλογή των οργάνων στον Θαλασσινό, τον διαφοροποιεί τελείως από τις αντίστοιχες επιλογές του Μάλαμα και συνεπώς τους κατατάσσει υφολογικά σε διαφορετικές μουσικές περιοχές σε επίπεδο οργανολογίας αλλά και μελωδικής ανάπτυξης των δρόμων. Όσον αφορά όμως τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας και την φρασεολογία θα λέγαμε, όπως και στον Μάλαμα, ότι ακολουθεί μια μελωδική γραμμή πιο απλοποιημένη, για τους ίδιους λόγους που προαναφέραμε. Οι οργανολογικές αυτές αναφορές αντλούνται από τον ευρύτερο μικρασιατικό χώρο και ειδικότερα από την μουσική παράδοση της Σμύρνης με τις κομπανίες στα καφέ αμάν<sup>35</sup>. Ο ίδιος ο Θαλασσινός αναφέρει: « Έχω κρατήσει την ζεστασιά της παραδοσιακής μουσικής. Δέχομαι ότι στα τραγούδια μου, πολλά είναι βγαλμένα από εκεί. Ακόμα και ολόκληρες μουσικές φράσεις. Όμως μου αρέσει να τις θυμίζω. Δεν θεωρώ τον εαυτό μου κλέφτη. Είναι σαν ένα κειμήλιο που το έχουν αφήσει και σε μένα και σε σένα»<sup>36</sup>. Η στροφή αυτή προς την παραδοσιακή οργανολογία ίσως σχετίζεται με το γεγονός ότι στα μέσα της δεκαετίας του '70 το ενδιαφέρον των ερευνητών και των μελετητών στρέφεται προς το δημοτικό είδος καλλιεργώντας σιγά-σιγά το έδαφος για την διερεύνηση του κοινού που ενδιαφέρεται για το είδος αυτό<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Σκλαβενίτης Δ., ο.π., σ. 14.

<sup>36</sup> Συνέντευξη στην Παναγιώτα Μπίτσικα, Σε απ' ευθείας σύνδεση με τον ακροατή, *Δίφωνο*, Δεκέμβριος 2001, Τεύχος 75, σ. 78.

<sup>37</sup> Βαμβακά Δ., ο. π.

Από την άλλη πλευρά έχουμε το μπουζούκι και το ακορντεόν τα οποία σχετίζονται με τον δρόμο Αρμονικό Μινόρε, πράγμα το οποίο επίσης τον διαφοροποιεί από τον Μάλαμα αλλά και από το μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι που προτάσσει τον δρόμο Ουσάκ. Το γεγονός αυτό της επιλογής της συγκεκριμένης κλίμακας τον εισάγει περισσότερο σε πιο δυτικότερα μονοπάτια, κάτι το οποίο ενισχύεται επίσης από την χρήση των δύο μπουζουκιών και την ανάπτυξη της μελωδίας τους σε παράλληλες τρίτες κατά το δυτικό πρότυπο του πρίμο-σεκόντο<sup>38</sup>, ή κατά το μουσικό ιδίωμα της καντάδας<sup>39</sup>. Ο ίδιος αναφέρει πάλι: « Έχω και λαϊκά και κάποιες μπαλάντες σαν δυτικές, ένα τραγούδι που θυμίζει μοιρολόι...»<sup>40</sup>.

### Γ). ΠΕΡΙΔΗΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΜΕΛΩΔΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ
ΤΑ ΠΑΛΙΑ ΓΚΑΡΣΟΝΙΑ	2 μπουζούκια
ΓΙΑΤΙ ΠΟΛΥ Σ' ΑΓΑΠΗΣΑ	μπουζούκι
Η ΣΚΙΑ	μπουζούκι
ΞΑΝΘΗ	μπουζούκι, μπαγλαμάς
ΚΑΤΙ ΜΟΥ ΚΡΥΒΕΙΣ	μπουζούκι
ΣΤΑΓΔΗΝ ΒΡΑΔΕΩΣ	μπουζούκι
ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ	μπουζούκι
ΑΛΥΣΙΔΕΣ	μπουζούκι
ΤΟ ΚΑΜΙΝΙ	μπουζούκι
ΑΠ ΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΚΟΙΤΩ	μπουζούκι
ΦΥΛΑΚΗ	μπουζούκι
ΔΡΟΜΟΛΟΓΙΟ	μπουζούκι, κιθάρα
ΜΑΣΤΙΧΟΔΕΝΤΡΟ	μπουζούκι
ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ	φλογέρα, φουσαρμόνικα
ΚΑΡΔΕΡΙΝΑ	φλογέρα, κλαρίνο
ΓΙΑ ΠΟΥ ΤΟ 'ΒΑΛΕΣ	
ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ	φλογέρα
ΤΑ ΑΛΥΤΑ ΝΑ ΛΥΣΩ	φλογέρα, κλαρίνο
ΠΑΡΑΜΥΘΙ	φλογέρα, κλαρίνο, ζουρνάς
ΛΙΒΕΛΟΥΛΑ	φλογέρα, κλαρίνο, λαούτο
ΕΙΚΟΝ 'ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΗ	φλογέρα
ΕΘΝΙΚΟ ΕΛΛΕΙΜΜΑ	κλαρίνο, βιολί, λαούτο
ΤΡΑΒΑ ΤΑ ΚΟΥΠΙΑ	κλαρίνο, ακορντεόν
ΦΕΥΓΩ	κιθάρα, φλάουτο, τρομπέτα
ΦΩΤΟΒΟΛΙΔΑ	κιθάρα, ακορντεόν
ΘΕΛΩ ΝΑ ΜΕΙΝΩ ΜΟΝΟΣ	
ΜΟΥ	κιθάρα

<sup>38</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο. π. , σελ. 80.

<sup>39</sup> Μπαρμπάτσης Α., ο. π. , σελ. 69.

<sup>40</sup> Συνέντευξη στην Παναγιώτα Μπίτσικα, ο. π., σ. 78.

ΦΑΡΟΣ	κιθάρα
ΙΧ	άταστη κιθάρα, μπάσο
ΕΡΩΤΑΣ ΕΙΝΑΙ	μαντολίνο
ΜΙΑ ΝΟΤΑ	μαντολίνο
ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΠΑΕΙ ΤΗ ΖΩΗ	μαντολίνο, κλαρίνο
ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΜΠΟΡΑ	μαντολίνο, ακορντεόν
ΤΑ ΤΣΙΓΑΡΑ	ούτι
Ο ΚΑΦΕΣ	ούτι, βιολί
ΥΛΑΓΙΑΛΗ	σάζι
ΣΤΙΣ ΑΓΟΡΕΣ	σάζι, μπαγλαμάς, ακορντεόν
ΑΠΡΙΛΙΟΣ	λαούτο
ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΗΠΟ	ακορντεόν, μπάσο

Από τα 37 τραγούδια του Περίδη η κατανομή των της μελωδίας γίνεται στα εξής όργανα: το μπουζούκι σε 13 τραγούδια, η φλογέρα σε 7 τραγούδια, το κλαρίνο σε 7 τραγούδια, η κιθάρα σε 5 τραγούδια, το μαντολίνο σε 4 τραγούδια, το ακορντεόν σε 3 τραγούδια, ο μπαγλαμάς, το σάζι, το λαούτο και το μπάσο σε 2 τραγούδια.

Παρατηρούμε πως το μπουζούκι συνδέεται σχεδόν αποκλειστικά με τον δρόμο Ουσάκ, ενώ η φλογέρα και ο κλαρίνο σχεδόν αποκλειστικά με το Φυσικό Μινόρε. Συνεπώς έχουμε ως κύριο μελωδικό όργανο το μπουζούκι να συνδέεται με τον δρόμο Ουσάκ, όπως άλλωστε συμβαίνει και στην συντριπτική πλειοψηφία του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού, επιλογή την οποία υιοθετεί και αποδέχεται ο Περίδης, ως μία σταθερά στις μελωδικές του επιλογές αλλά και ο Μάλαμας όπως είδαμε παραπάνω. Όσον αφορά τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας και την φρασεολογία την οποία χρησιμοποιεί, θα λέγαμε επίσης πως δεν παρουσιάζει γενικά μια περίτεχνη επεξεργασία αλλά μια μελωδική γραμμή απλοποιημένη, για τους ίδιους λόγους που προαναφέραμε.

Από την άλλη πλευρά έχουμε την φλογέρα και το κλαρίνο σε συνδυασμό ή εναλλακτικά να συνδέονται με την κλίμακα Φυσικό Μινόρε, έχοντας ως πηγή έμπνευσης, από μελωδικής πλευράς, τη μεγάλη συχνότητα με την οποία εμφανίζονται αυτά τα όργανα και κυρίως το κλαρίνο στις παραδοσιακές κομπανίες της στεριανής μουσικής<sup>41</sup>, δηλαδή το κατεξοχήν οργανικό συγκρότημα της ηπειρώτικης Ελλάδας<sup>42</sup>, γεγονός το οποίο και πάλι μπορούμε να το συσχετίσουμε με τα μέσα της δεκαετίας

<sup>41</sup> Σκλαβενίτης Δ., ο.π., σ. 10.

<sup>42</sup> Βαμβακά Δ., ο. π.

του '70 και το ενδιαφέρον των ερευνητών και των μελετητών να στραφεί προς το δημοτικό είδος<sup>43</sup>. Ο ίδιος ο Περίδης αναφέρει: «*δημοτικό-λαϊκό-ρεμπέτικο-δημοτικό: αυτός ο κύκλος είναι το ελληνικό τραγούδι. Το ρεμπέτικο κρύβει εκπλήξεις, σουρεαλισμό, και θα είναι πάντα πηγή έμπνευσης, όπως και το δημοτικό. Προσπαθώ συνειδητά να είμαι στυλίστας, φτιάχνω ασκήσεις ύφους, προσπαθώ να μιμούμαι*»<sup>44</sup>.

Ακόμα έχουμε ως βασικά μελωδικά όργανα την κλασική κιθάρα και το μαντολίνο με την πρώτη να κινείται μελωδικά με την σύμπραξη και μιας δεύτερης κιθάρας στα χνάρια της ροκ μπαλάντας. Ο ίδιος αναφέρει πάλι: «*στο σπίτι μας η μια γιαγιά μου τραγούδαγε αμανέδες, η άλλη καντάδες και η αδελφή μου από το τρανζιστοράκι άκουγε ροκ, τα κλασικά της εποχής*»<sup>45</sup>. Άρα μελωδικά ο Περίδης στρέφεται από την μία στον βασικότερο μελωδικό φορέα του λαϊκού τραγουδιού που είναι το μπουζούκι και από την άλλη αντλεί την έμπνευση του από όργανα της παραδοσιακής οργανολογίας ενώ δεν λείπουν και οι αναφορές και στην ροκ μπαλάντα. Ο ίδιος τέλος αναφέρει: «*Θέλω να προσπαθώ να χρησιμοποιώ καινούργια στοιχεία που δεν έχω χρησιμοποιήσει ξανά. Θέλω να δοκιμάζω... αλλά το μπουζουκάκι δεν μπορώ να το εγκαταλείψω*»<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Βαμβακά Δ., ο. π.

<sup>44</sup> Συνεντευξή στην Άννα Θεμελή, ο. π., σ. 62.

<sup>45</sup> Συνεντευξή στην Άννα Θεμελή, ο. π., σ. 60.

<sup>46</sup> Συνεντευξή στην Δέσποινα Σαββοπούλου, Αισθάνομαι πιο ανοιχτός, *Δίφωνο*, Φεβρουάριος 2005, Τεύχος 113.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### ΤΥΠΟΙ ΦΟΡΜΑΣ

#### Α.) ΜΑΛΑΜΑΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΤΥΠΟΣ ΦΟΡΜΑΣ
ΟΙ ΑΣΤΥΝΟΜΟΙ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β-εισ.(1/2)
ΣΟΥΜΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β-εισ.(1/2)
ΝΑ ΒΑΛΩ ΤΑ ΜΕΤΑΞΩΤΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β-εισ.(1/2)
ΒΡΑΔΥΝΕΣ ΠΕΡΙΠΟΛΙΕΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β-εισ.(1/2)
ΤΑ ΣΠΙΤΙΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> εισ.(1/2)
ΑΝΑΒΩ ΜΙΑ ΦΩΤΙΑ	(εισ.-α-β) <sup>3</sup> εισ.(1/2)
Η ΜΑΣΚΑ	(εισ.-α-β) <sup>3</sup> , εισ.(1/2)
ΤΑ ΔΑΝΕΙΑ	(εισ.-α-β) <sup>3</sup> , εισ.(1/2)
ΡΙΦΙΦΙ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β
ΠΙΕΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β
ΚΑΙ ΕΣΥ ΞΕΧΝΑΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.
ΜΑΥΡΟ ΦΩΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.
ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΑΡΔΙΑ	(εισ.-α-β) <sup>3</sup> , εισ.
ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΣ	(εισ.-α-β) <sup>3</sup>
ΦΑΛΤΣΟΣ ΧΡΗΣΜΟΣ	(εισ.-α-β) <sup>3</sup>
ΔΕΥΤΕΡΟΠΡΙΜΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.(1/2)-β'
ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-ταξίμι (ούτι)-α-β-
ΜΕΘΥΣΜΕΝΟΥ	εισ.(1/2) (εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β' (οργαν.),εισ.-α-β- εισ.(1/2)
ΑΣΕ ΤΑ ΨΕΜΜΑΤΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β-α'(1/2)
ΜΟΙΡΑΙΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β-εισ.(1/2)
ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΠΕΙΡΑΤΩΝ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β-εισ.(1/2)
ΤΟΥ ΑΣΩΤΟΥ	(εισ.-α(εισ.)-β) <sup>2</sup>
ΑΛΚΟΟΛΙΚΑ ΣΤΙΧΑΚΙΑ	προεισ.(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β
Ο ΚΗΠΟΣ	προεισ.(εισ.α-β) <sup>2</sup> α(1/2)
ΛΕΝΕ..	εισ.(α-β-γ) <sup>2</sup> , β'
ΤΑΞΙΔΙ	(εισ.-α-β-γ) <sup>2</sup> εισ.
ΧΙΛΙΑ ΠΡΟΣΩΠΑ	(εισ.α-β-γ) <sup>3</sup> , ταξίμι (ούτι)
ΌΛΑ ΖΟΥΝ ΑΝ ΤΑ ΘΥΜΑΣΑΙ	εισ-α-β-γ-εισ-α-β-εισ.
ΕΥΧΕΣ	(εισ.-α-β-γ) <sup>2</sup> , εισ.-α-γ-εισ.(1/2)
ΡΕΣΤΑ	εισ.(α-β-γ) <sup>2</sup> , β'
ΜΟΝΩΠΟΛΙΟ	(εισ.-α-β-γ) <sup>2</sup> , β-γ-εισ(1/2)
ΔΡΟΜΟ ΑΛΛΑΞΕ Ο ΑΕΡΑΣ	ταξίμι (βιολί), (εισ.-α-β-γ) <sup>2</sup> , εισ.-β-δ
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ	
ΠΛΑΤΕΙΑ	α-β-α-γ-δ-α-γ-δ(1/2)
ΠΕΤΑΩ ΠΕΤΡΕΣ	(α-β-γ) <sup>3</sup> , ταξίμι (βιολί)

ΠΡΙΓΚΙΠΕΣΑ	(εισ.-α-εισ.-β) <sup>2</sup> , εισ.
ΜΗΝ ΠΟΛΕΜΑΣ	(εισ.-α-εισ.-β) <sup>2</sup> , εισ.-β-εις
ΤΟ ΠΙΘΑΡΙ ΚΑΙ ΤΟ ΛΥΧΝΑΡΙ	α-β-γ-δ, (α-β-γ'-δ) <sup>2</sup>
ΚΟΛΛΑ ΛΕΥΚΗ	(εισ.-α-β-γ-δ) <sup>2</sup> , γ-δ-γ(1/2)
Η ΞΕΧΑΣΜΕΝΗ ΜΟΥ ΖΩΗ	(εισ.-α) <sup>3</sup> , εισ.
ΤΟ ΠΑΡΑΓΩΝΙ	(εισ.-α) <sup>2</sup>
ΟΙ ΜΥΣΤΕΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ	(εισ.-α-εισ-β(οργ.)-γ-) <sup>2</sup> , εισ.
ΠΟΥΛΙ ΣΕ ΔΕΝΤΡΟ	
ΑΡΧΟΝΤΙΚΟ	(εισ.-α-εισ(1/2)-β-γ) <sup>2</sup> , εισ.-β-γ
ΝΕΡΑΙΔΑ	(εισ.-εισ <sup>2</sup> -α-β-γ) <sup>2</sup> -εισ.-β-γ-εις
ΤΑ ΠΑΓΙΑ	εισ.-α-β-εισ.-γ-εισ.-β- εισ.(1/2)
ΤΑ ΤΣΙΜΕΝΤΑ	εισ.-α-β-εισ.-β-εισ(1/2)
ΕΙΝΑΙ ΣΚΟΤΑΔΙ	(εισ.-α-β-εισ.-γ) <sup>2</sup> , εισ.

Παρατηρούμε ότι ο κυρίαρχος τύπος φόρμας είναι ο  $(εισ.-α-β)^2$  ή  $(εισ.-α-β)^3$  με διαφορετική όμως κατάληξη της φόρμας ή με διαφορετικό δεύτερο μέρος της φόρμας. Σε σύνολο 51 τραγουδιών τον συναντάμε 23 φορές ενώ σε δύο μόνο περιπτώσεις έχουμε προεισαγωγή. Οι καταλήξεις λοιπόν που συναντάμε πιο συχνά στις φόρμες είναι είτε οι  $εισ.-β-εισ.(1/2)$ , όπου  $\frac{1}{2}$  το μισό του μουσικού θέματος της εισαγωγής είτε  $εισ.(1/2)$ . Ξεχωριστές περιπτώσεις έχουμε όπου ένα θέμα επαναλαμβάνεται μέσα στην δομή της φόρμας σε οργανική εκδοχή αντί της φωνητικής (π.χ. Άσε τα ψέματα), ή όταν το α θέμα (κουπλέ) υιοθετεί το θέμα της εισαγωγής (π.χ. Του ασώτου). Οι περιπτώσεις αυτές βέβαια αποτελούν εξαίρεση και κινούνται στα πλαίσια απλοποίησης της φόρμας. Κατ' εξαίρεση ακόμα έχουμε μία περίπτωση όπου συναντούμε ενδιάμεσο ταξίμι, δηλαδή περίπου στο μέσον της φόρμας, από το ούτι (Το τραγούδι του μεθυσμένου). Οι κυριότερες καταλήξεις τέλος γίνονται με την εισαγωγή της φόρμας αλλά συνήθως όχι ολοκληρωμένης.

Στους υπόλοιπους τύπους φόρμας συναντάμε κυρίως την ακολουθία  $(εισ.-α-β-γ)^2$  και σε ελάχιστες περιπτώσεις κάποιες φόρμες χωρίς εισαγωγή. Επίσης σε δύο περιπτώσεις έχουμε καταληκτικό ταξίμι από ούτι (Χίλια πρόσωπα) και από βιολί (Πετάω πέτρες) αλλά και εισαγωγικό ταξίμι σε μία περίπτωση από βιολί (Δρόμο άλλαξε ο αέρας).

Συμπερασματικά παρατηρούμε ότι ο κυριότερος τύπος φόρμας είναι ο  $(εισ.-α-β)^2$  με κυριότερες καταλήξεις την εισαγωγή της φόρμας αλλά συνήθως όχι ολοκληρωμένης. Δηλαδή θα λέγαμε ότι τον Μάλαμα χαρακτηρίζει η καθιέρωση του μορφολογικού τύπου *εισαγωγή – κουπλέ – ρεφραίν* που κυριάρχησε στο λαϊκό

τραγούδι από το 1950 έως σήμερα<sup>47</sup>, αλλά και πιο απαιτητικές φόρμες με περισσότερα θέματα (π.χ. Ευχές), αλλά και με διαφορετική δομή θεμάτων (π.χ. Οι μύστες της ερήμου). Το τελευταίο μπορεί να συσχετιστεί με το γεγονός ότι η μεταπολεμική ορχήστρα ενσωματώνει καινούργια στοιχεία ένα από τα οποία είναι και η επαναφορά μιας πιο σύνθετης φόρμας<sup>48</sup>. Δηλαδή παρατηρούμε μια διάθεση από την μία να ακολουθήσει τις παραδεδομένες φόρμες του λαϊκού τραγουδιού και από την άλλη σε μικρότερο βαθμό να τις ανανεώσει προσθέτοντας τραγουδιστικά ή φωνητικά θέματα που καθιστούν πιο απαιτητικό το άκουσμα. Όπως ο ίδιος ο Μάλαμας αναφέρει: «έτσι και τώρα προσηλώθηκα σε αυτά τα τραγούδια που ήταν μια επιθυμία μου να έχουν αυτή την απλή λαϊκή φόρμα, την οποία μπορώ να πω ότι κατέχω αρκετά, έπειτα από τουλάχιστον μια εικοσαετία που πέρασα στα μαγαζιά πριν μπω στην δισκογραφία»<sup>49</sup>.

Επιλέγει πολύ σπάνια ταξίμι από κάποιο όργανο και αυτό όχι μεγάλης έκτασης, ενώ στις περιπτώσεις που το κάνει δεν χρησιμοποιεί το μπουζούκι, δηλαδή το κυριότερο μελωδικό όργανο που χαρακτηρίζει τα τραγούδια του, αλλά το βιολί και το ούτι, ίσως για να τονίσει τα μελωδικά χαρακτηριστικά της μη συγκερασμένης μορφής του λαϊκού δρόμου που εισάγει στα τραγούδια του. Με βάση τα προηγούμενα θα λέγαμε ότι ο Μάλαμας δεν είναι ένας συνθέτης αυτοσχεδιασμού αλλά περισσότερο συγκεκριμένων μελωδικών θεμάτων που εντάσσονται στην βασική δομή της φόρμας.

## B.) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΤΥΠΟΣ ΦΟΡΜΑΣ
ΠΟΝΟΣ ΑΠΟΝΟΣ	(εισ.-α-β) <sup>x2</sup> , εισ-β
ΤΟ ΟΛΟΓΛΥΚΟ ΦΙΛΙ	(εισ.-α-β) <sup>x2</sup> , εισ.-β <sup>x2</sup>
ΣΤΗ ΣΕΡΙΦΟ ΗΣΟΥΝ ΠΟΥΛΙ Γ' ΑΥΤΟΥΣ ΠΟΥ	(εισ.-α-β) <sup>x2</sup> , εισ.-β <sup>x2</sup>
ΛΗΣΜΟΝΗΘΗΚΑΝ	(εισ.-α-β) <sup>x2</sup> , εισ.-β
ΔΥΟ ΜΑΥΡΑ ΒΟΤΣΑΛΑ	(εισ.-α-β) <sup>x2</sup> , εισ.-β

<sup>47</sup> Γρυσμπολάκη Μάνος, ο. π., σελ. 23.

<sup>48</sup> Καρανίκας Χ., ο. π., σ. 58.

<sup>49</sup> Συνεντευξή στον Σπύρο Αραβανή, ο. π.

ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΜΑΥΡΕΣ ΘΑΛΑΣΣΕΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β <sup>2</sup>
ΤΩΝ ΘΕΛΗΜΑΤΩΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β
ΤΗ ΜΕΡΑ ΠΟΥ ΕΡΩΤΕΥΘΗΚΕ	
Ο ΗΛΙΟΣ	(εισ-α-β) <sup>3</sup>
ΣΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΑ ΠΑΤΑΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup>
ΣΙΝΕΜΑ Ο ΕΡΩΤΑΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup>
ΣΑΝ ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΒΡΟΧΗ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup>
ΧΕΡΙΑ ΥΨΩΜΕΝΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup>
ΠΟΙΟΣ ΤΡΕΛΟΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup>
ΚΗΠΟΙ ΜΕ ΝΕΡΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , α''(οργαν.)-β'(οργαν.)-β
ΣΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΜΟΥ ΤΑ	
ΑΝΟΙΧΤΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β'(οργ.)-β
ΑΝ Μ'ΑΓΑΠΑΣ ΘΑ Σ'ΑΓΑΠΩ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , α'(οργαν.)-β
ΘΑΜΠΑ ΒΕΛΟΥΔΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β'(οργαν.)
ΚΆΘΕ ΦΟΡΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , α'(οργαν.)-β
ΕΙΣΙΤΗΡΙΟ ΣΤΗΝ ΤΣΕΠΗ ΣΟΥ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β'(οργ.)-α-β
ΑΠ'ΤΗΝ ΠΕΤΡΑ ΩΣ ΤΟ	
ΜΟΛΥΒΟ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , α'(οργ.)-β
Η ΚΑΡΔΙΑ ΕΙΝΑΙ ΓΡΑΜΜΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , α'(οργ.)-β
ΕΡΩΤΑ ΖΩΓΡΑΦΕ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , ταξ.(βιολί), εισ.-β
ΕΙΝΑΙ ΚΑΤΙ ΑΓΑΠΕΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , ταξ.(ακορντεόν-χάλκινα)-β
ΜΗ ΜΕ ΞΥΠΝΑΣ ΠΟΥ	
Σ' ΑΓΑΠΩ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , γ(ταξ.-βιολί)
ΝΕΑ ΛΙΟΣΙΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , ταξ.(κλαρίνο)-εισ.-β
ΚΕΜΕΝΤΖΕΣ ΚΑΙ ΜΠΟΥΛΓΑΡΙ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , ταξ.(βιολί)-β
ΚΑΡΑΒΙΑ ΧΙΩΤΙΚΑ	ταξ.(βιολί), (εισ.-α-β) <sup>2</sup> , ταξ.(βιολί)-β
ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ	ταξ.(βιολί), (εισ.-α-β) <sup>2</sup> , εισ.-β
Η ΖΩΗ ΔΥΟ ΚΟΜΜΑΤΙΑ	ταξ.(βιολί), (εισ.-α-β) <sup>2</sup> , ταξ.(βιολί)-εισ.-β
ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ ΠΟΥ ΣΟΥ'ΤΑΞΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , γ-β
ΙΟΥΛΙΟΣ ΠΟΡΘΗΤΗΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , γ-β
ΓΥΡΙΣΕ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β-εισ.-α
ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ ΕΙΝΑΙ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β-εισ(1/2)
ΑΤΛΑΝΤΙΔΑ	(εισ.α <sup>2</sup> -β) <sup>2</sup> , β-εισ.
ΚΑΡΑΒΙΑ ΕΙΜΑΣΤΕ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β-εισ.
ΑΧ, ΚΟΡΜΙ ΖΩΓΡΑΦΙΣΤΟ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β
Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΩΤΑΣ	προεισ.,(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β
ΈΝΑ ΚΡΥΜΜΕΝΟ ΑΧ	(εισ.-α-β) <sup>3</sup> , εισ.
ΌΛΑ ΜΕ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ	
ΧΑΡΑΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β
ΤΡΙΑ ΤΣΙΓΑΡΑ ΧΡΟΝΟ	(εισ.-α-β-γ) <sup>2</sup>
Η ΛΙΜΝΗ ΚΑΙ Ο ΠΟΤΑΜΟΣ	(εισ.-α-β-γ) <sup>2</sup> , α
ΝΕΡΕΝΙΑ	(εισ.-α-β-γ) <sup>2</sup> , γ
ΌΛΑ ΜΑΥΡΑ	ταξ.(νέι), (α-β-γ) <sup>2</sup> , γ
ΘΑ ΣΤΟ ΠΩ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΑΚΙ	ταξ.(ούτι), εισ.-α-β-γ-εισ.α-β-ταξ(κλαρίνο)-γ-β
Ο ΤΟΠΟΣ	ταξ.(πολίτικη λύρα), α-β-β'(φων.)-α-β
ΤΑ ΣΜΥΡΝΕΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	ταξ.(κανονάκι)-εισ.-α-β-γ-εισ.-α-γ-
ΑΣΠΡΟ ΚΑΪΚΙ ΣΤΗ ΝΕΑ	ταξ.(κανονάκι-βιολί)-β-γ
	ταξ.(βιολί), α-β-β'(οργ.), (α-β-γ-β) <sup>2</sup>

ΠΕΡΑΜΟ	[εισ.-α-εισ.(τραγ.)] <sup>2</sup> , ταξ.(βιολί)-εισ.(τραγ.)
ΚΡΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ	εισ.α-β-εισ.-α-β(με ταξ. μπουζούκι)-εισ.
ΗΤΑΝ ΑΝΟΙΞΗ ΚΑΙ ΠΑΣΧΑ	εισ.-α-β-γ-εισ.-α-β'(οργ.)-γ
Η ΕΣΑΡΠΑ	[εισ.-α-β-β'(οργ.)] <sup>2</sup>
ΘΕΛΩ ΑΠΟΨΕ	εισ.-α-β-β'(οργ.)-α-β
Ο ΒΡΑΧΟΣ Ο ΞΕΡΟΒΡΑΧΟΣ	εισ.-α-β-εισ.-β
ΟΛΗ Η ΖΩΗ	εισ.-α-εισ.(1/2),β
ΚΥΚΛΑΔΙΚΟ	εισ.-α-β-εισ.α'(1/2)-β <sup>2</sup> -β(1/2)
ΑΝΑΘΕΜΑ ΣΕ	(εισ.-α-εισ.α-β) <sup>2</sup> , γ-β
Η ΠΕΡΔΙΚΑ	(εισ.α-β-α-β) <sup>2</sup>
ΣΤΑ ΜΑΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΑ ΟΝΕΙΡΑ	(εισ.α-β(εισ.φων.)-γ) <sup>2</sup> , β
ΣΕΛΗΜ	(α,β,γ) <sup>3</sup> , α-β <sup>2</sup>
Ο ΜΑΗΣ ΕΧΕΙ ΜΥΣΤΙΚΑ	(α-β) <sup>3</sup>
ΟΔΟΣ ΠΑΓΚΑΛΟΥ	προεισ.-α-β-β'(οργ.)-α-β-γ-β
ΠΕΝΤΕ ΚΑΡΑΒΑΝΙΑ	

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο κυριότερος τύπος φόρμας είναι ο  $(εισ.-α'-β')^2$  με διαφορετική όμως κατάληξη της φόρμας ή με διαφορετικό δεύτερο μέρος της φόρμας. Σε σύνολο 61 τραγουδιών τον συναντάμε 39 φορές ενώ σε κάποιες περιπτώσεις στην ίδια φόρμα προστίθεται και προεισαγωγή. Όσον αφορά τις καταλήξεις της φόρμας, εκεί διαπιστώνουμε περισσότερο ότι κλείνουν με το β θέμα της φόρμας και σε αρκετές περιπτώσεις με την οργανική εκδοχή του κουπλέ ή του ρεφραίν. Οι υπόλοιποι τύποι φόρμας εμφανίζονται σε μικρό βαθμό και δεν διαφοροποιούνται τόσο από τον βασικό τύπο φόρμας ώστε να μιλάμε για μια τελείως διαφορετική δομή της φόρμας. Χαρακτηριστικό γνώρισμα πάντως αποτελεί η έντονη παρουσία του ταξιμιού στα τραγούδια του Θαλασσινού είτε ως εισαγωγικά είτε ως ενδιάμεσα ανάμεσα στα μέρη της φόρμας, τα οποία εκτελούνται σχεδόν από κάθε μελωδικό όργανο της ορχήστρας αλλά κυρίως από το βιολί, που αποτελεί και το κυριότερο μελωδικό όργανο.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι και τον Θαλασσινό χαρακτηρίζει η καθιέρωση του μορφολογικού τύπου *εισαγωγή – κουπλέ - ρεφραίν* που κυριάρχησε στο λαϊκό τραγούδι από το 1950 έως σήμερα<sup>50</sup> που εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων δεν αναζητάει πιο πολύπλοκες και απαιτητικές φόρμες με περισσότερα θέματα και διαφορετικές δομές θεμάτων, παραμένοντας στην αρχική δομή της φόρμας. Η προσπάθεια όμως ανανέωσης αυτής της φόρμας επιτυγχάνεται με την οργανική

<sup>50</sup> Γρυσμπολάκη Μάνος, ο. π. , σελ. 23.

επανεκτέλεση ενός εκ των δύο τραγουδιστικών θεμάτων είτε του κουπλέ είτε του ρεφραίν αντί της εισαγωγής νέων θεμάτων.

Έντονη επίσης είναι η παρουσία του ταξιμιού στα κομμάτια, στοιχείο το οποίο συνδέεται γεωγραφικά με την ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου και της Τουρκίας<sup>51</sup>, ενώ ερμηνεύεται κυρίως από το βασικό μελωδικό όργανο της ορχήστρας. Το ταξίμι συνήθως ερμηνεύεται από το κύριο μελωδικό όργανο της ορχήστρας με σκοπό να προλογίσει το τραγούδι που ακολουθεί ή να «κουρδίσει» τους μουσικούς και τον τραγουδιστή<sup>52</sup>. Επίσης μπορεί να συσχετιστεί και με το γεγονός ότι η μεταπολεμική ορχήστρα επιδιώκει διαρκώς να ενσωματώνει καινούργια στοιχεία όπως στην προκειμένη περίπτωση είναι η επαναφορά του ταξιμιού<sup>53</sup> στη δομή της φόρμας. Επομένως και τα μελωδικά θέματα του τραγουδιού αναπτύσσονται παράλληλα σε μια οργανική ενότητα με τον αυτοσχεδιασμό των οργάνων. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε ότι το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο είναι που χαρακτηρίζει την δομή της φόρμας στον Θαλασσινό σε σχέση με τους άλλους δημιουργούς, όπως επίσης η οργανική επανάληψη του κουπλέ ή του ρεφραίν ανάμεσα στα τελευταία μέρη της φόρμας και η κατάληξη της φόρμας με το ρεφραίν του τραγουδιού.

### Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΤΥΠΟΣ ΦΟΡΜΑΣ
ΦΕΥΓΩ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> ,εισ.
ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ	εισ.(φυσ.)-α-β-εισ(φλ.)-α-β
ΥΛΑΓΙΑΛΗ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β'
ΕΡΩΤΑΣ ΕΙΝΑΙ	(εισ.-α-β(εισ.φων.)) <sup>3</sup>
ΓΙΑΤΙ ΠΟΛΥ Σ' ΑΓΑΠΗΣΑ	εισ.[α-β(εισ.φων.)] <sup>2</sup>
ΜΙΑ ΝΟΤΑ	εισ.[α(εισ.φων.)-β] <sup>2</sup> β'
ΛΙΒΕΛΟΥΛΑ	[εισ.-α(εισ.φων.)-β-ταξ.(κλαρίνο)] <sup>2</sup>
Η ΣΚΙΑ	εισ.[α(εισ.φων.)-β], α
ΕΙΚΟΝ 'ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΗ	εισ.(α-β) <sup>2</sup> , α'(οργ.)-α-β-εισ.-β
ΑΠΡΙΛΙΟΣ	εισ.(α-β) <sup>2</sup> , α'(οργ.)-β'(οργ.), (-α-β) <sup>2</sup>
ΚΑΤΙ ΜΟΥ ΚΡΥΒΕΙΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , α
ΣΤΑΓΔΗΝ ΒΡΑΔΕΩΣ	(εισ.-α-β) <sup>3</sup>

<sup>51</sup> Τσέρτος Γιώργος, Το ταξίμι του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο. Τροπική-μορφολογική ανάλυση δισκογραφημένων ταξιμιών της περιόδου 1932-1956, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011, σ. 9.

<sup>52</sup> Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου-συμυρναίκα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, Fagotto books, Αθήνα 2007, σ. 58.

<sup>53</sup> Καρανίκας Χ. ο. π., σ. 58.

ΑΛΥΣΙΔΕΣ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β
ΘΕΛΩ ΝΑ ΜΕΙΝΩ ΜΟΝΟΣ ΜΟΥ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup>
ΑΠ ΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΚΟΙΤΩ ΔΡΟΜΟΛΟΓΙΟ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β
ΜΑΣΤΙΧΟΔΕΝΤΡΟ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β'(οργ.)
Ο ΚΑΦΕΣ	(εισ.-α-β) <sup>3</sup>
ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΜΠΟΡΑ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , ταξ.(βιολί)-β
ΣΤΙΣ ΑΓΟΡΕΣ	ταξ.(ακορντεόν), (εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β-εισ.
ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΗΠΟ	(εισ.-α-β) <sup>2</sup> , β-εισ.(1/2)

ΠΑΡΑΜΥΘΙ	[εισ.-α(εισ.φων.)] <sup>4</sup> , γ
ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΠΑΕΙ ΤΗ ΖΩΗ	[εισ.-α(εισ.φων.)-α] <sup>2</sup>
ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ	[εισ.-α(εισ.φων.)] <sup>3</sup>
ΤΑ ΤΣΙΓΑΡΑ	[εισ.-α(εισ.φων.)] <sup>4</sup>
ΤΑ ΑΛΥΤΑ ΝΑ ΛΥΣΩ	(εισ.-α) <sup>3</sup> , εισ.
ΞΑΝΘΗ	(εισ.-α) <sup>4</sup> , εισ.
ΤΟ ΚΑΜΙΝΙ	(εισ.-α) <sup>3</sup> , εισ.
ΙΧ	(εισ.-α) <sup>4</sup>
ΦΩΤΟΒΟΛΙΔΑ	α-β(οργ.), (α-γ) <sup>2</sup> , α-β-α-γ
ΕΘΝΙΚΟ ΕΛΛΕΙΜΜΑ	[α-β-γ(οργ.)] <sup>2</sup>
ΚΑΡΔΕΡΙΝΑ	[α-β-γ(οργ.)] <sup>2</sup> , β'
ΤΑ ΠΑΛΙΑ ΓΚΑΡΣΟΝΙΑ	(εισ.-α-εισ-β) <sup>2</sup> , εισ.-β-εισ.
ΦΥΛΑΚΗ	(εισ.-α-β-α) <sup>2</sup>
ΦΑΡΟΣ	ταξ.(κιθ.), α <sup>2</sup> -β(α οργ.), ταξ.(κιθ.)
ΤΡΑΒΑ ΤΑ ΚΟΥΠΙΑ	εισ.-α(εισ.φων.)-β-α-β-β

Παρατηρούμε ότι ο κυρίαρχος τύπος φόρμας είναι (εισ.-α-β)<sup>2</sup> με διαφορετική όμως κατάληξη της φόρμας ή με διαφορετικό δεύτερο μέρος της φόρμας. Σε σύνολο 37 τραγουδιών τον συναντάμε 21 φορές ενώ πολύ συχνά το α θέμα ή το β θέμα της φόρμας δανείζεται την μελωδία της εισαγωγής όπου προσαρμόζει το κείμενο του τραγουδιού. Αυτό σημαίνει ότι το θεματικό υλικό της φόρμας αποτελείται από δύο μελωδικά θέματα και όχι από τρία. Στις υπόλοιπες φόρμες συναντούμε επίσης συχνά την φόρμα *εισ.-α(εισ.φων.)*, δηλαδή όπου α θέμα είναι η μελωδία της εισαγωγής προσαρμοσμένη στο κείμενο του τραγουδιού. Αυτό σημαίνει ότι το θεματικό υλικό της φόρμας απλοποιείται και συμπιέζεται ακόμα περισσότερο σε ένα μελωδικό θέμα. Επιπλέον ταξίμια συναντούμε σε πολύ λίγες περιπτώσεις από ακορντεόν (Ανοιξιάτικη μπόρα), κιθάρα (Φάρος), βιολί (Ο καφές) και κλαρίνο (Λιβελούλα) και αυτά όχι μεγάλης έκτασης. Οι καταλήξεις της φόρμας γενικά μοιράζονται ανάμεσα στην εισαγωγή και α θέμα.

Συμπερασματικά λοιπόν και στον Περίδη έχουμε την καθιέρωση του μορφολογικού τύπου εισαγωγή – κουπλέ – ρεφραίν που κυριάρχησε στο λαϊκό

τραγούδι από το 1950 έως σήμερα<sup>54</sup>, το στοιχείο όμως εκείνο που τον διαφοροποιεί είναι ότι πολύ συχνά το κουπλέ ή το ρεφραίν της φόρμας δανείζεται την μελωδία της εισαγωγής όπου προσαρμόζει το κείμενο του τραγουδιού, ή μπορούμε να πούμε το αντίθετό, δηλαδή ότι η εισαγωγή δανείζεται ένα από τα δύο θέματα, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι το θεματικό υλικό της φόρμας απλοποιείται και αποτελείται από δύο μελωδικά θέματα και όχι από τρία. Αυτό γίνεται εντονότερο και στις υπόλοιπες φόρμες με την μορφή *εισ.- α (εισ. φων.)*, όπου το α θέμα είναι η μελωδία της εισαγωγής προσαρμοσμένη στο κείμενο του τραγουδιού πράγμα το οποίο σημαίνει ότι το θεματικό υλικό της φόρμας απλοποιείται και συμπιέζεται ακόμα περισσότερο σε ένα μελωδικό θέμα. Έτσι λοιπόν με βάση τα παραπάνω θα λέγαμε πως οι τύποι φόρμας στον Περίδη χαρακτηρίζονται από ένα λιτό, απλό και δωρικό χαρακτήρα. Επιπλέον τα περιορισμένα ταξίμια που χρησιμοποιεί στο σύνολο των τραγουδιών του χαρακτηρίζονται από μια ανομοιογένεια όσον αφορά τα όργανα εκτέλεσης τους, πράγμα το οποίο φανερώνει τον περιστασιακό τους χαρακτήρα και όχι μια συστηματική χρήση τους με ορισμένο σκοπό που θα καθόριζε το προσωπικό του ύφος.

---

<sup>54</sup> Γρυσμπολάκη Μάνος, ο. π. , σελ. 23.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### ΡΥΘΜΟΙ

Τα ρυθμικά μοτίβα παρακάτω ομαδοποιούνται ανά οικογένειες και λαμβάνονται μόνο από την ρυθμική συνοδεία της κιθάρας, καθώς η κιθάρα αποτελεί την κατεξοχήν ρυθμική και αρμονική συνοδεία στους συγκεκριμένους δημιουργούς. Οι ονομασίες των ρυθμών έχουν δοθεί με βάση το βιβλίο του Λευτέρη Παύλου «*Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς*».

#### A.) ΜΑΛΑΜΑΣ

- 1.) Τύπου Τσιφτετέλι 4/4: σε σύνολο 51 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 11 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:



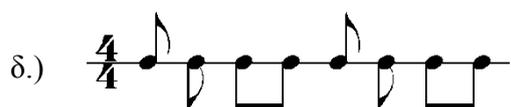
Ταξίδι, Της νύχτας τα παράπονα, Φάλτσος χρησμός, Άσε τα ψέματα, Μοιραία (+6/4 ή 4/4+2/4)



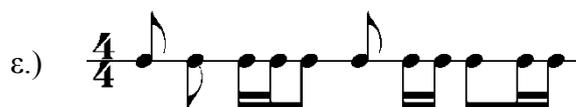
Πουλί σε δέντρο αρχοντικό



Τα πάγια (+6/4 ή 4/4+2/4)



Όλα ζουν αν τα θυμάσαι



Λένε (+6/4 ή 4/4+2/4), Μαύρο φως (+5/4)



Μην πολεμάς (+5/4)

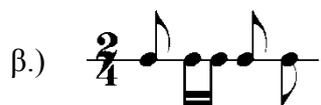


Αλκοολικά στιχάκια

- 1.) Τύπου Συρτού και δυάρια: σε σύνολο 51 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 12 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:



Δρόμο άλλαξε ο αέρας, Τα δάνεια



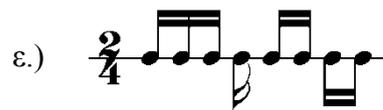
Χίλια πρόσωπα, Σούμα



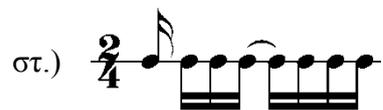
Βασίλισσα καρδιά, Είναι σκοτάδι



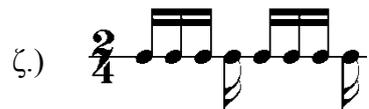
Το τραγούδι του μεθυσμένου



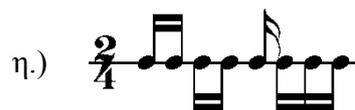
Τα παιδιά μεσ' στην πλατεία



Το παραγώνι, Του ασώτου



Πιες (+3/8)

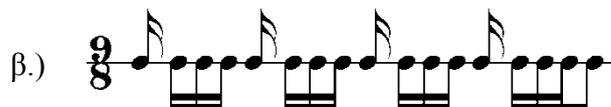


Της σιωπής

- 1.) Τύπου Καμηλιέτικο Ζεϊμπέκικο 9/8: σε σύνολο 51 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 12 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:



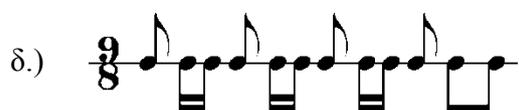
Της Άρτας το γεφύρι, Τα τσιμέντα, Δευτερόπριμα



Ο κήπος, Ανάβω μια φωτιά (+9/4) refrain), Τα σπίτια, Βραδινές περιπολίες (+5/8),  
Νεράϊδα, Το νησί των πειρατών

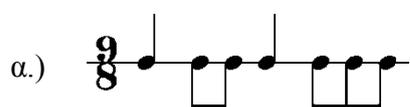


Σκαλοπάτια

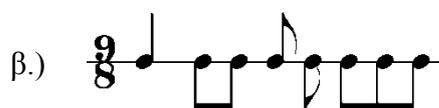


Ευχές

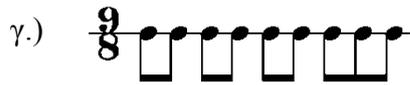
- 1.) Εννιάρια τύπου συγκαθιστού 9/8: σε σύνολο 51 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 5 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:



Ριφιφί, Κι εσύ ξεχνάς, Πετάω πέτρες

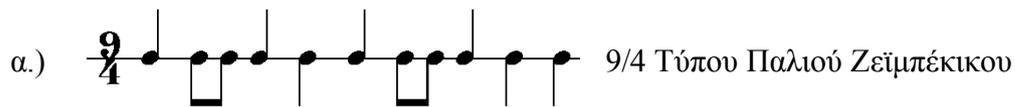


Το ποτάμι

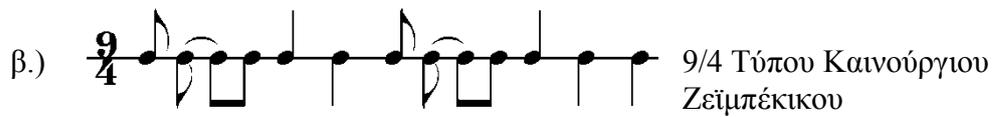


Κόλλα λευκή

- 1.) Τύπου Ζεϊμπέκικα 8/4 – 9/4: σε σύνολο 51 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 7 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:



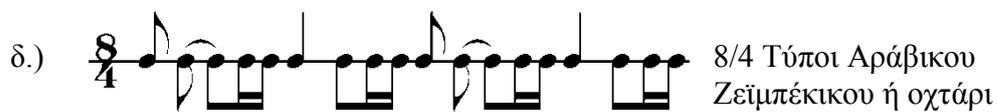
Οι δύο



Προσπαθείς (+8/4), Η μάσκα (+8/4), Οι αστυνόμοι (+4/4), Να βάλω τα μεταξωτά (+8/4+6/4)



Ρέστα



Πριγκηπέσα

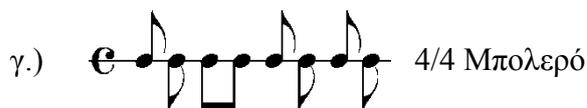
- 2.) Άλλοι ρυθμοί:



Το πιθάρι και το λυχνάρι



Τα φρύγανα



Μύστες της ερήμου

Από τα παραπάνω παρατηρούμε ότι τα ρυθμικά μοτίβα που συναντούμε στον Μάλαμα χαρακτηρίζουν κυρίως την ρυθμολογία του λαϊκού τραγουδιού, δηλαδή το παλιό ή καινούργιο ζειμπέκικο, το καμηλιέριο ζειμπέκικο και το τσιφτετέλι, του οποίου η ρυθμική ταυτότητα χαρακτηρίζεται άλλοτε ως «ανατολίτικο» και άλλοτε ως «αράπικο»<sup>55</sup>, ενώ απουσιάζουν παντελώς το χασαποσέρβικο και το χασάπικο. Για το τελευταίο ο Μάλαμας αναφέρει: «Δεν έχω γράψει, δεν ξέρω. Δεν το έχω καθόλου μέσα μου σαν ρυθμό, σαν είδος. Γοητεύομαι από κάποια χασάπικα του Ξαρχάκου, του Γαβαλά, αλλά είναι τελείως ξένο είδος για μένα»<sup>56</sup>. Αμέσως μετά ρυθμούς τύπου συρτού και δυάρια που συναντούμε στο παραδοσιακό ρεπερτόριο σε πολλά τραγούδια και σκοπούς σε όλη την Ελλάδα<sup>57</sup> και τέλος εννιάρια τύπου συγκαθιστού που απαντώνται κυρίως στον γεωγραφικό χώρο της Θράκης<sup>58</sup>.

Το δεύτερο που πρέπει να παρατηρήσουμε είναι η μεγάλη ποικιλία παραλλαγών ή τρόπων με τους οποίους προσπαθεί να εμπλουτίσει το βασικό ρυθμικό μοτίβο του κάθε τύπου χρησιμοποιώντας ως μέσο την ανάλυση των ρυθμικών αξιών σε μικρότερες αξίες τις οποίες κατανέμει στα μπάσα και στα πρίμα των συγχορδιών ή των κρουστών αντίστοιχα και σε κάποιες περιπτώσεις με αλλαγή τονισμού (π.χ. Πουλί σε δέντρο αρχοντικό). Δηλαδή οι ρυθμικές παραλλαγές επιτυγχάνονται με την σταδιακή ρυθμική εξέλιξη σε μικρότερες αξίες όλων των μερών του ρυθμού.

<sup>55</sup> Πετρόπουλος Ηλίας, Ρεμπέτικα τραγούδια( β' έκδοση), Αθήνα 1979, σ. 172-174.

<sup>56</sup> Δίφωνο, Σεπτέμβριος 2005, Τεύχος 120.

<sup>57</sup> Παύλου Λευτέρης, Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου- Fagotto books, 2006, σ. 37.

<sup>58</sup> Παύλου Λ., ο. π.,σ. 42.

Συγκεκριμένα, στο τσιφτετέλι που συναντούμε μεγάλο αριθμό παραλλαγών, έχουμε από τη μία τα ρυθμικά εκείνα μοτίβα που αναλύουν τα πρίμα μέρη του ρυθμού σε όγδοα (π.χ. Τα πάγια, Όλα ζουν αν τα θυμάσαι) και από την άλλη εκείνα τα ρυθμικά μοτίβα που αναλύουν τα πρίμα και τα μπάσα μέρη του ρυθμού σε δέκατα έκτα (π. χ. Μην πολεμάς, Αλκοολικά στιχάκια). Σημαντικό στοιχείο επίσης είναι η παρεμβολή κάποιων μέτρων κατά την διάρκεια των τραγουδιών τα οποία αποτελούν προέκταση ή τμήμα του βασικού ρυθμικού μοτίβου όπως είναι στο τσιφτετέλι το μέτρο 6/4 ή διαφορετικά το μέτρο 2/4 και 5/4, στο ζεϊμπέκικο το 8/4, 6/4 και 4/4, στο καμηλιέριο ζεϊμπέκικο το 5/8 αλλά και το 9/4 που αντιπροσωπεύει όλο το ρεφραίν ενός κομματιού σε αντίθεση με το κουπλέ.

Συνεπώς βλέπουμε την αριθμητική υπεροχή των Ζεϊμπέκικων, δηλαδή τον τύπο εκείνο του ρυθμικού μοτίβου που κυριαρχεί στο μετεμφυλιακό τραγούδι<sup>59</sup>, όπως συμβαίνει σε πολλούς λαϊκούς συνθέτες κατά την δεκαετία του 1950<sup>60</sup>. Από την κατηγορία αυτή των χορών ιδιαίτερη προτίμηση δείχνει προς το Καμηλιέριο Ζεϊμπέκικο αλλά και προς το Καινούργιο ή διπλό Ζεϊμπέκικο ενώ πολύ λιγότερο στρέφεται προς το Παλιό Ζεϊμπέκικο και στο Αράβικο Ζεϊμπέκικο ή οχτάρι<sup>61</sup>. Δηλαδή επιλέγει εκείνους τους τύπους Ζεϊμπέκικων που παρουσιάζουν πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή από τους υπόλοιπους τύπους.

Επίσης μεγάλο μέρος κατέχουν εκείνα τα ρυθμικά μοτίβα που ταυτίζονται με το τσιφτετέλι αλλά και το Συρτοτσιφτετέλι ή γύφτικό<sup>62</sup> (Μην πολεμάς, Αλκοολικά στιχάκια), στα οποία ο Μάλαμας επιχειρεί μια προσπάθεια ανανέωσης της ρυθμικής τους δομής μέσω των παραλλαγών και τον τονισμών του ρυθμού. Ο συγκεκριμένος τύπος χορού συνδέεται με την μεγάλη άνοδο που γνώρισε μετά την δεκαετία του 1950 όπου ήταν σχεδόν αδύνατο να αποτυπωθούν σε αυτόν κοινωνικά θέματα<sup>63</sup>. Στο ίδιο μήκος κύματος με το τσιφτετέλι κινούνται και οι ρυθμοί που ταυτίζονται με τον

<sup>59</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο. π., σ. 10.

<sup>60</sup> Γρυσμπολάκης Μάνος, «Οι βασικές πτυχές του συνθετικού του έργου», Λαϊκό τραγούδι, Ιανουάριος 2004, τεύχος 6, σ. 22.

<sup>61</sup> Παύλου Λ., ο. π., σ. 50.

<sup>62</sup> Παύλου Λ., ο. π., σ. 57.

<sup>63</sup> Αναστασίου Θεόφιλος, Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα, Λαϊκό τραγούδι, Αθήνα 2004, σ. 32-33.

τύπο του συρτού όπου παρουσιάζουν και αυτοί μεγάλη ποικιλία παραλλαγών, πράγμα το οποίο φανερώνει πως ο Μάλαμας δεν αρκείται στο να υιοθετεί ρυθμούς από διάφορους χώρους χωρίς την προσωπική του επεξεργασία και συμβολή στην μορφή αυτών των ρυθμών με αποτέλεσμα να χαρακτηρίζεται από ρυθμική ποικιλομορφία. Καταλήγοντας θα λέγαμε πως διαπιστώνουμε μια προσπάθεια μέσω της ποικιλίας των παραλλαγών, των τονισμών ενός ρυθμού και των προσωρινών αλλαγών των μέτρων ενός ρυθμού, να ανανεώσει το ρυθμικό τοπίο του λαϊκού τραγουδιού.

## B.) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

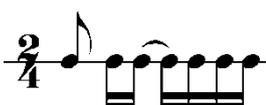
- 1.) Τύποι Συρτού, Χασάπικου και δυάρια: σε σύνολο 61 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 14 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:

α.)  2/4 Τύπου Χασάπικου

Γ' ολόγλυκο φιλί,

β.)  2/4 Τύπου Μπάλος

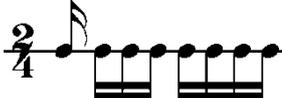
Τη μέρα που ερωτεύθηκε ο ήλιος

γ.)  2/4 Τύπου Συρτού

Γι' αυτούς που λησμονήθηκαν, Ο Μάης έχει μυστικά, Αύγουστος είναι, Καράβια χιώτικα

δ.)  2/4 Τύπου Συρτού

Δύο μαύρα βότσαλα, Τα σφυρναίικα τραγούδια, Μη με ξυπνάς που σ' αγαπώ

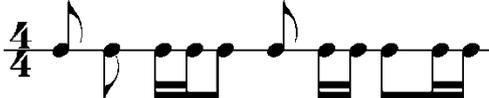
ε.)  2/4 τύπου Μπαλάντας

Τρία τσιγάρα χρόνο (+3/4), Εισιτήριο στην τσέπη σου (+3/4), Ήταν Άνοιξη και Πάσχα, Οδός Παγκάλου, Των θελημάτων τα παιδιά

- 1.) Τύπου Τσιφτετέλι 4/4: σε σύνολο 61 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 7 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:

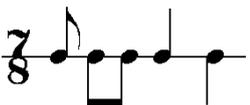
α.) 

Η πέρδικα, Σελήμ, Θέλω απόψε

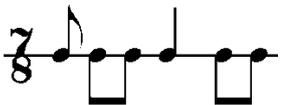
β.) 

Κράτα για το τέλος, Νέα Λιόσια, Θα στο 'πω το τραγουδάκι, Όλα με τη γλώσσα της χαράς

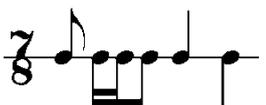
- 2.) Ρυθμοί 7/8: σε σύνολο 61 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 8 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:

α.)  Τύπος 7/8 με αργή ρυθμική αγωγή

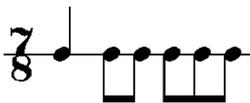
Ο άγιος έρωτας, Ανάθεμά σε

β.)  Τύπος Συρτού Καλαματιανού 7/8

Τα θαύματα, Ο τόπος, Ποιος τρελός, Η εσάρπα

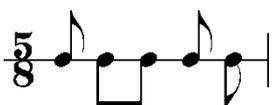
γ.)  Τύπος Συρτού Καλαματιανού 7/8

Αχ κορμί ζωγραφιστό

δ.)  Τύπος Μαντηλάτου 7/8

Έρωτα ζωγράφε

1.) Ρυθμοί 5/8: σε σύνολο 61 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 7 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:

α.)  Τύπου 5/8 χορευτικό

Πόνος άπονος, Στη Σέριφο, Η καρδιά είναι γράμμα, Απ' τη Πέτρα ως τη Μόλυβο, Γύρισε (+8/8), Πέντε караβάνια (+8/8)

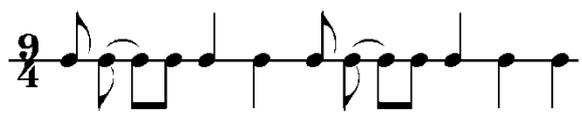
β.)  Τύπου 5/8 μη χορευτικό

Στης καρδιάς μου τ' ανοιχτά

1.) Τύποι Ζεϊμπέκικου 9/4: σε σύνολο 61 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 4 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:

α.)  9/4 Τύπου Παλιού Ζεϊμπέκικου

Στα βήματά του να πατάς

β.)  9/4 Τύπου Καινούργιου Ζεϊμπέκικου

Σινεμά ο έρωτας (+8/4), Χέρια υψωμένα, Όλη η ζωή

6.) Άλλοι ρυθμοί:

α.)  9/8 Τύπου Καμηλιέρικο Ζεϊμπέκικο

Νερένια

β.)  9/8 Τύπου Καμηλιέρικο Ζεϊμπέκικο

Η ζωή δύο κομμάτια

γ.)  9/8

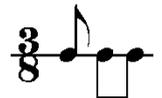
Είναι κάτι αγάπες, Ένα κρυμμένο αχ

δ.)  9/8 Τύπου Μαντηλάτου

Κεμεντζές και μπουλγάρι

ε.)  3/4

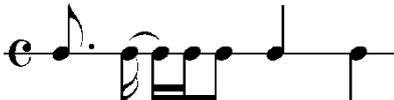
Τον ουρανό που σου' ταξα, Στα μάγια και στα όνειρα, Κήποι με νερά (+4/4)

στ.)  3/8

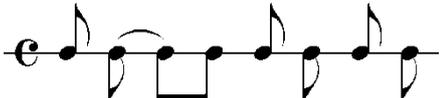
Η λίμνη και ο ποταμός

ζ.)  3/8

Ιούλιος πορθητής, Σε πέντε μαύρες θάλασσες

η.)  4/4

Καράβια είμαστε, Όλα μαύρα

θ.)  4/4 Μπολερό

Θαμπά βελούδα

Παρατηρούμε στον Θαλασσινό ότι μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στους ρυθμούς εκείνους οι οποίοι ταυτίζονται με την ρυθμολογία του παραδοσιακού

ρεπερτορίου όπως είναι ο ρυθμός 5/8, 7/8, 9/8 και ο 2/4 ως συρτός. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο δεν παρουσιάζεται με πολλές παραλλαγές αλλά ακολουθεί μια πιο αυστηρή γραμμή. Το ίδιο συμβαίνει αντίστοιχα και στους λαϊκούς ρυθμούς όπως το τσιφτετέλι, το ζεϊμπέκικο και το καμηλιέριο ζεϊμπέκικο. Χαρακτηριστική είναι και η παρουσία του ρυθμού 2/4 που ταυτίζεται ρυθμικά με το σύγχρονο τραγούδι της δυτικής μουσικής αλλά και του ρυθμού 3/4 ή 3/8 το οποίο παραπέμπει στον ευρωπαϊκό ρυθμό-χορό βαλς που χρησιμοποιήθηκε κυρίως στα ελαφρά τραγούδια μέχρι περίπου το 1960<sup>64</sup>. Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί ακόμα και ο ρυθμός 5/8 στον οποίο παρεμβάλλεται προσωρινά ο ρυθμός 8/8 ή σε άλλη περίπτωση εναλλάσσεται μαζί του και στο ζεϊμπέκικο 9/4 όπου εναλλάσσεται με το 8/4.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η ρυθμολογία του Θαλασσινού προέρχεται κυρίως από τον παραδοσιακό χώρο τραγουδιού με δίσημους ρυθμούς προερχόμενους από τα νησιά, που οι περισσότεροι ρυθμοί είναι χορευτικοί, αλλά και ρυθμούς με μικτά μέτρα από την Μικρά Ασία, τα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου και τα Δωδεκάνησα<sup>65</sup>. Επίσης χορούς και ρυθμούς που τραγουδιόταν και χορεύονταν στα καφέ αμάν και που προέρχονταν από μουσικές επιρροές όπως τα δημοτικά τραγούδια, τραγούδια σλαβικής καταγωγής και χορούς από τη Θράκη όπως είναι ο καρσιλαμάς, ο συρτός, ο μπάλλος, ο ζεϊμπέκικος, ο χασάπικος και το τσιφτετέλι<sup>66</sup>. Σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσεται ο χασάπικος και ο χασαποσέρβικος στην ρυθμολογία του Θαλασσινού. Επίσης ο επτάσημος ρυθμός 7/8 που έχει χαρακτηριστεί και ως «πανελλήνιος»<sup>67</sup>, συναντάται με δύο μορφές εδώ, δηλαδή ως 3-2-2 και ως 2-2-3 από τις οποίες και οι δύο εντοπίζονται στην Μακεδονία και στην Θράκη<sup>68</sup>, ενώ ο πρώτος σχεδόν σε όλη την στεριανή Ελλάδα και την Μικρά Ασία<sup>69</sup>.

Με βάση τα παραπάνω παρατηρούμε την ποικιλότητα των ρυθμών που χαρακτηρίζει την ρυθμολογία του Θαλασσινού, η οποία αποτελεί και την ρυθμική

---

<sup>64</sup> Σκλαβενίτης Δ., ο.π., σ. 76.

<sup>65</sup> Σκλαβενίτης Δ., ο.π., σ. 9-10.

<sup>66</sup> Γκολίτου Π., ο.π., σ.σ. 29-30.

<sup>67</sup> Μπατσικούρα Γεωργία, Ο επτάσημος ρυθμός στην ελληνική δημοτική μουσική. Επιτελεστικές εκδόχες σε τοπικό και υπερτοπικό επίπεδο, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011, σ. 78.

<sup>68</sup> Μπατσικούρα Γ., ο.π., σ. 79.

<sup>69</sup> Μπατσικούρα Γ., ο.π., σ. 78.

ιδιαιτερότητα της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής και ρυθμολογίας του ελληνικού χώρου.<sup>70</sup> Ακόμα θα λέγαμε πως μένει περισσότερο αφοσιωμένος σε ένα βασικό ρυθμικό μοτίβο του κάθε ρυθμού χωρίς πολλές επεξεργασίες και αναλύσεις αξιών του ρυθμού, παρά μόνο σε επίπεδο προσωρινής αλλαγής του μέτρου. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε πως περισσότερο επιδιώκει την ρυθμική ποικιλομορφία παρά την ρυθμική επεξεργασία και παραλλαγή. Από την άλλη, τέλος, θα προσθέταμε και τις δυτικότροπες μουσικές του τάσεις που συνοψίζονται μέσα από τα ρυθμικά στοιχεία της ροκ μπαλάντας<sup>71</sup>, αλλά και την συστηματική χρήση αρπισμάτων κατά την μελωδική ανάπτυξη<sup>72</sup>, πράγμα το οποίο μαρτυρεί τις σύνθετες μουσικές του καταβολές και από την εν γένει Δυτική μουσική.

### Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

- 1.) Τύποι Συρτού και δυάρια: σε σύνολο 37 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 9 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:

α.)  2/4 Τύπου μπαλάντας

Αυτός που πάει τη ζωή

β.)  2/4 Τύπου Χασάπικου

Δρομολόγιο

<sup>70</sup> Βαϊνάς Σ. ο. π., σ. 22.

<sup>71</sup> Θερμός Νίκος, Η ρυθμική κιθάρα στην πράξη, Fagotto, Αθήνα 2002, σ. 22.

<sup>72</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο. π., σελ. 74.

γ.)  2/4 Τύπου Συρτού

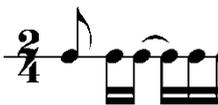
Καρδερίνα

δ.)  2/4 Τύπου Συρτού

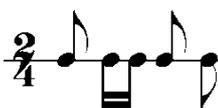
Απρίλιος

ε.)  2/4 Τύπου Συρτού

Φωτοβολίδα, Λιβελούλα, Τράβα τα κουπιά

στ.)  2/4 Τύπου Συρτού

Γαγιαλί

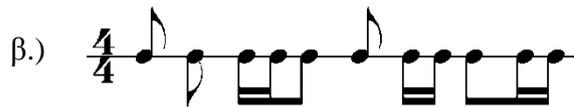
ζ.)  2/4 Τύπου Μπαγιό

Έρωτας είναι, Ο καφές

- 1.) Τύπου Τσιφτετέλι 4/4: σε σύνολο 37 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 5 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:

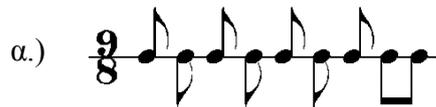
α.) 

Φεύγω, Αυγερινός, Ξάνθη, Στις αγορές



Φυλακή (+6/4)

- 1.) Τύπου καμηλιέρικου ζειμπέκικου 9/8: σε σύνολο 37 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 12 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:



Στάγδην βραδέως, Θέλω να μείνω μόνος μου (+7/8)

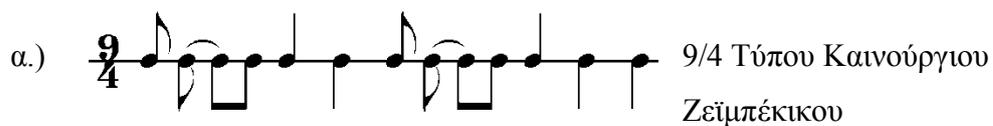


Τα παλιά γκαρσόνια, Μαστιχόδεντρο, Απ' το παράθυρο κοιτώ



Τα τσιγάρα

- 2.) Τύπου Ζειμπέκικα 8/4-9/4: σε σύνολο 51 τραγουδιών στην συγκεκριμένη οικογένεια ρυθμικών μοτίβων περιλαμβάνονται 7 τραγούδια με τις εξής μορφές ή παραλλαγές:



Γιατί πολύ σ' αγάπησα (+8/4), Η σκιά (+9/8+3/4), Το καμίνι (+8/4), ΙΧ (+9/4)

β.)  9/4 Τύπου Παλιού Ζεϊμπέκιου

Το καμίνι (+8/4)

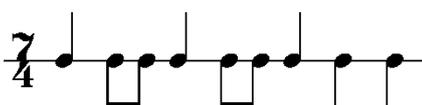
1.) Άλλοι ρυθμοί:

α.)  Τύπου Συρτού Καλαματιανού

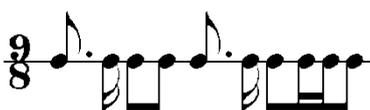
Τα άλυτα να λύσω

β.)  Τύπου Νικολός (Σιάτιστα)<sup>73</sup>

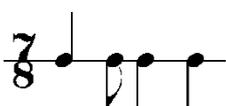
Παραμύθι (+6/4)

γ.) 

Αλυσίδες

δ.)  Τύπου Καρσιλαμά

Μια νότα

ε.)  Τύπου Προσκυνητός (Μακεδονία)<sup>74</sup>

Εικόν' αχειροποίητη

<sup>73</sup> Παύλου Λ., ο. π., σ. 68.

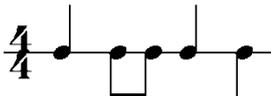
<sup>74</sup> Παύλου Λ., ο. π., σ. 65

στ.)  Τύπου 5/8 μη χορευτικό

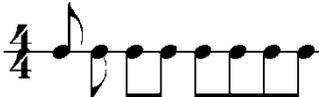
Ανοιξιάτικη μπόρα

ζ.)  Τύπου Βαλς

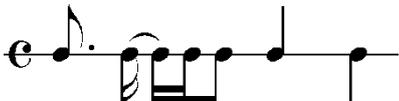
Αυτόν τον κήπο

η.)  Τύπου μπαλάντας

Κάτι μου κρύβεις

θ.)  Τύπου Μπαλάντας

Φάρος

ι.)  Τύπου Συρτού

Εθνικό έλλειμμα

Από τα παραπάνω παρατηρούμε ότι τα ρυθμικά μοτίβα που συναντούμε στον Περίδη χαρακτηρίζουν κυρίως την ρυθμολογία της λαϊκής ορχήστρας όσον αφορά κυρίως το παλιό ή καινούργιο ζεϊμπέκικο το καμηλιέριο ζεϊμπέκικο. Τα ρυθμικά μοτίβα επίσης που υπάρχουν στην κατηγορία των συρτών είναι συχνά στην δισκογραφία του Περίδη αλλά και αρκετοί ρυθμοί σε 2/4 ή σε 4/4 που παραπέμπουν σε τύπο μπαλάντας της δυτικής μουσικής.

Στα βασικά ρυθμικά μοτίβα του κάθε ρυθμού δεν παρουσιάζονται πολλές παραλλαγές, αλλά εκεί που δίνεται μεγάλη έμφαση είναι η αλλαγή του μέτρου μέσα στο ίδιο τραγούδι και κυρίως σε ρυθμούς που ταυτίζονται με τους τύπους ζεϊμπέκικων. Έτσι λοιπόν στο ρυθμό ζεϊμπέκικο 9/4 έχουμε συχνά εναλλαγή μέτρων με το 8/4 αλλά και σε μία περίπτωση με τα 9/8 και 3/4. Σε άλλες δύο περιπτώσεις έχουμε ισάξια κατανομή του 9/4 και 8/4 που παίζονται εναλλάξ. Επίσης στον ρυθμό καμηλιέρικο (9/8) έχουμε προσωρινό μέτρο 7/8 και στο τσιφτετέλι (4/4) μέτρο 6/4 ή προσθήκη 2/4 που στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού κινείται εναλλάξ με το βασικό μέτρο. Το γεγονός αυτό σημαίνει πως ο συγκεκριμένος δημιουργός δεν αναζητάει να εισάγει καινούργια στοιχεία στους ρυθμούς μέσω των διαφόρων παραλλαγών του ρυθμού αλλά μέσω του συνδυασμού διαφορετικών μέτρων μέσα στον ίδιο ρυθμό.

Ο ρυθμός 7/8 συναντάται μόνο με την μορφή τύπου Καλαματιανού (3-2-2) που εντοπίζεται στις περιοχές της Πελοποννήσου, της Στερεάς Ελλάδας, της Ηπείρου, της Θεσσαλίας και της Μικράς Ασίας<sup>75</sup>. Ξεχωριστές περιπτώσεις έχουμε σε δύο κομμάτια από τα οποία το πρώτο (Παραμύθι) είναι γραμμένο σε μέτρο 7/4 στο πρώτο του μέρος και αποτελεί έναν πολύ σπάνιο ρυθμό ανάμεσα σε παραδοσιακούς ρυθμούς και σε 6/4 στο δεύτερο του μέρος, το οποίο ρυθμικά παραπέμπει σε ένα διπλό τσάμικο ενώ το δεύτερο κομμάτι είναι γραμμένο πάλι σε 7/4 με μορφή η οποία παραπέμπει σε ένα ελλιπές μέτρο παλιού ζεϊμπέκικου.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι ρυθμικά κινείται σε τρεις κατευθύνσεις στις οποίες συμπεριλαμβάνονται λαϊκοί ρυθμοί και ειδικότερα εκείνα τα Ζεϊμπέκικα που διαθέτουν την πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή, όπως είναι το Καμηλιέρικο Ζεϊμπέκικο και το Καινούργιο Ζεϊμπέκικο σε σχέση με το Παλιό Ζεϊμπέκικο<sup>76</sup>. Δηλαδή επιλέγει τον τύπο εκείνο του ρυθμικού μοτίβου που κυριαρχεί στο μετεμφυλιακό τραγούδι<sup>77</sup>. Από την άλλη αντλεί τις ρυθμικές του αναφορές από την παραδοσιακή ρυθμολογία με ρυθμούς τύπου Συρτού και τύπου Καλαματιανού αλλά και πολύ συχνά χρησιμοποιεί

<sup>75</sup> Μπατσικούρα Γ., ο. π., σ. 78.

<sup>76</sup> Παύλου Λ., ο. π., σ. 47.

<sup>77</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο. π., σ. 10.

ρυθμικά στοιχεία από την ροκ μπαλάντα<sup>78</sup>, γεγονός το οποίο ενισχύεται και από την συστηματική χρήση των ντραμς που καθιστά την ρυθμική του αγωγή πιο συμπαγή και η απόδοση των ρυθμών έτσι κατά κάποιο τρόπο «τελειοποιείται»<sup>79</sup>. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε πως η ανανεωτική διάθεση του Περίδη δεν έγκειται στην εισαγωγή καινούργιων στοιχείων στους ρυθμούς μέσω των διαφόρων παραλλαγών του ρυθμού αλλά μέσω του συνδυασμού διαφορετικών μέτρων μέσα στον ίδιο ρυθμό (Ζεϊμπέκικο, Τσιφτετέλι) και μέσω της δημιουργίας συγκεκριμένων ρυθμών που αποτελούν προέκταση ή τμήμα είδη γνωστών ρυθμικών μοτίβων, όπως το τραγούδι Καμίνι (7/4) που παραπέμπει ρυθμικά στο τύπο του παλιού Ζεϊμπέκικου ή στο τέλος του τραγουδιού Παραμύθι (6/4) που απαρτίζεται ρυθμικά από δύο τύπους Τσάμικο (3/4) σε συνέχεια.

---

<sup>78</sup> Θερμός Ν., ο. π., σ. 22.

<sup>79</sup> Παραπέρογλου Γ., ο. π.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ<sup>80</sup>

Αρχικά είναι ανάγκη να παραθέσουμε την συγκερασμένη μορφή των δρόμων Ουσάκ και Χιτζάζ σύμφωνα με όσα μας παραθέτει στο βιβλίο του ο Δημήτρης Μυστακίδης<sup>81</sup> και την μη συγκερασμένη μορφή του δρόμων Ουσάκ και Χιτζάζ σύμφωνα με όσα μας παραθέτουν στο βιβλίο τους οι Ευγένιος Βούλγαρης και Βασίλης Βανταράκης<sup>82</sup> για να διαπιστώσουμε τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται τον δρόμο ο κάθε δημιουργός.

Έτσι λοιπόν η συγκερασμένη μελωδική δομή του δρόμου Ουσάκ περιλαμβάνει ένα τετράχορδο ουσάκ στην τονική και ένα συνημμένο πεντάχορδο μινόρε με την ίδια διάταξη σε ανιούσα και κατιούσα κίνηση. Η μη συγκερασμένη μελωδική του δομή περιλαμβάνει ένα τετράχορδο Ουσάκ από την βάση (ρε) και ένα συνημμένο πεντάχορδο μπουσελίκ στο νεβά (σολ) από τα οποία το πρώτο είναι η τονική, το δεύτερο ο δεσπόζοντας φθόγγος ενώ η βαθμίδα ραστ (ντο) ο προσαγωγέας. Έλξει εμφανίζει στην βαθμίδα σεγκιάχ (μι d) από την βάση και ιδιαίτερα στις κατιούσες κινήσεις της μελωδίας ενώ το εβίτς (σι d) συμπεριφέρεται διατονικά σε κατιούσες κινήσεις σε περίπτωση που αντί του πενταχόρδου μπουσελίκ (σολ) χρησιμοποιείται πεντάχορδο ραστ στο νεβά (σολ).

Όσον αφορά τις κλίμακες, η μελωδική δομή του Φυσικού Μινόρε απαρτίζεται από ένα τετράχορδο Μινόρε και ένα συνημμένο πεντάχορδο Μινόρε και προκύπτει εάν κατεβούμε μια μικρή τρίτη από τη βάση μιας ματζόρε κλίμακας, ενώ ονομάζεται και σχετική ελάσσων κλίμακα γιατί έχει τον ίδιο οπλισμό με τη ματζόρε που προαναφέραμε<sup>83</sup>. Η Αρμονική Μινόρε κλίμακα δομείται από ένα τετράχορδο Μινόρε και από ένα διαζευγμένο τετράχορδο Χιτζάζ και προκύπτει εάν σε μια φυσική ελάσσονα κλίμακα οξύνουμε την 7<sup>η</sup> βαθμίδα<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> Μυστακίδης Δημήτρης, Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004.

<sup>81</sup> Μυστακίδης Δ. ο. π., σ. 122.

<sup>82</sup> Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., ο. π.

<sup>83</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 94.

<sup>84</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 104.

Α.) ΜΑΛΑΜΑΣ

ΔΡΟΜΟΙ

ΤΙΤΛΟΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

ΟΥΣΑΚ

ΤΑ ΠΑΓΙΑ  
ΡΙΦΙΦΙ  
ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ ΤΟ ΓΕΦΥΡΙ  
ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ  
ΜΕΘΥΣΜΕΝΟΥ  
ΛΕΝΕ..  
ΜΟΙΡΑΙΑ  
ΚΑΙ ΕΣΥ ΞΕΧΝΑΣ  
ΟΙ ΔΥΟ  
ΑΛΚΟΟΛΙΚΑ ΣΤΙΧΑΚΙΑ  
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΜΕΣ' ΣΤΗΝ  
ΠΛΑΤΕΙΑ  
Ο ΚΗΠΟΣ  
ΤΑΞΙΔΙ  
ΑΝΑΒΩ ΜΙΑ ΦΩΤΙΑ  
ΤΗΣ ΝΥΧΤΑ ΤΑ ΠΑΡΑΠΟΝΑ  
ΠΕΤΑΩ ΠΕΤΡΕΣ  
ΣΚΑΛΟΠΑΤΙΑ  
ΔΡΟΜΟ ΑΛΛΑΞΕ Ο ΑΕΡΑΣ  
ΠΡΙΓΚΙΠΕΣΑ  
ΜΗΝ ΠΟΛΕΜΑΣ  
ΤΑ ΤΣΙΜΕΝΤΑ  
ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΣ  
ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΑΡΔΙΑ  
Η ΜΑΣΚΑ  
ΤΑ ΣΠΙΤΙΑ  
ΒΡΑΔΥΝΕΣ ΠΕΡΙΠΟΛΙΕΣ  
ΔΕΥΤΕΡΟΠΡΙΜΑ  
ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ  
ΤΟ ΠΙΘΑΡΙ ΚΑΙ ΤΟ ΛΥΧΝΑΡΙ  
ΚΟΛΛΑ ΛΕΥΚΗ

ΧΙΤΖΑΖ

ΧΙΛΙΑ ΠΡΟΣΩΠΑ  
ΌΛΑ ΖΟΥΝ ΑΝ ΤΑ ΘΥΜΑΣΑΙ  
ΤΟ ΠΑΡΑΓΩΝΙ  
ΤΑ ΦΡΥΓΑΝΑ

ΡΑΣΤ

ΦΑΛΤΣΟΣ ΧΡΗΣΜΟΣ  
ΤΟΥ ΑΣΩΤΟΥ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΟΙ ΑΣΤΥΝΟΜΟΙ  
ΣΟΥΜΑ  
ΟΙ ΜΥΣΤΕΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ

ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ	ΝΑ ΒΑΛΩ ΤΑ ΜΕΤΑΞΩΤΑ ΠΙΕΣ ΑΣΕ ΤΑ ΨΕΜΜΑΤΑ ΕΙΝΑΙ ΣΚΟΤΑΔΙ ΠΟΥΛΙ ΣΕ ΔΕΝΤΡΟ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ ΝΕΡΑΙΔΑ
ΚΑΡΣΙΓΙΑΡ	Η ΞΕΧΑΣΜΕΝΗ ΜΟΥ ΖΩΗ ΕΥΧΕΣ
ΝΙΑΒΕΝΤ	ΡΕΣΤΑ
ΣΑΜΠΑ	ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΠΕΙΡΑΤΩΝ
ΜΑΤΖΟΡΕ	ΜΑΥΡΟ ΦΩΣ ΤΑ ΔΑΝΕΙΑ
ΧΟΥΖΑΜ	ΜΟΝΩΠΟΛΙΟ

Σε σύνολο 51 τραγουδιών που ανήκουν σε λαϊκούς δρόμους τα 29 τραγούδια είναι Ουσάκ, 7 τραγούδια σε Φυσικό Μινόρε, 4 τραγούδια σε Χιτζάζ, 3 τραγούδια σε Αρμονικό Μινόρε, από 2 τραγούδια στο Ραστ, στο Ματζόρε και στο Καρσιγιάρ και από 1 τραγούδι στο Νιαβέντ, στο Σαμπά και στο Χουζάμ. Συμπεραίνουμε λοιπόν την πολύ μεγάλη ποσοτική διαφορά του δρόμου Ουσάκ σε σχέση με τους υπόλοιπους δρόμους σε όλη την χρονική διάρκεια της δισκογραφίας του αλλά και την επιλογή σχεδόν του συνόλου των λαϊκών δρόμων έστω και με πολύ μικρή συχνότητα. Κατά δεύτερο λόγο επιλέγει το Φυσικό Μινόρε και λιγότερο το Χιτζάζ και το Αρμονικό Μινόρε.

Ο δρόμος Χιτζάζ στην συγκεκριμένη του μορφή συγκροτείται από ένα τετράχορδο χιτζάζ και από ένα συνημμένο πεντάχορδο μπουσελίκ. Στην μη συγκεκριμένη μορφή του αποτελείται από ένα τετράχορδο χιτζάζ στο ντουγκιάχ (ρε) που είναι η τονική και ένα πεντάχορδο ραστ στο νεβά (σολ) που είναι ο δεσπόζοντας φθόγγος. Προσαγωγέας είναι η βαθμίδα ραστ (ντο) και παρουσιάζει διατονική συμπεριφορά στο εβιτς (σι d) σε κατιούσες κινήσεις.

Συνεπώς βλέπουμε ότι επιλέγεται κυρίως ο δρόμος Ουσάκ, ως ο πιο αντιπροσωπευτικός του «μετεμφυλιακού τραγουδιού» που διαδέχθηκε την περίοδο 1941-1952 όπου κυρίαρχο ρόλο είχε παίξει η παρουσία του Βασίλη Τσιτσάνη<sup>85</sup>, αλλά ακόμα η μελωδική δομή του δρόμου θεωρείται και ένα κατάλληλο πεδίο για πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις. Το γεγονός αυτό κατατάσσει τον Μάλαμα στην κατηγορία του λαϊκού τραγουδιού και ανάγεται ιδιαίτερα στη δεύτερη μεταπολεμική περίοδο, η οποία χαρακτηρίστηκε από μια «ινδική» περίοδο στην ελληνική μουσική<sup>86</sup> και το επίπεδο της μελωδίας ενισχύθηκε από τα ανατολίτικα μακάμια<sup>87</sup>. Τα ινδικά τραγούδια έγιναν λαϊκά επειδή οι κοινωνικές συνθήκες των δύο χωρών συνέπεσαν με τις μουσικές τους εξελίξεις και η ρεμπέτικη παράδοση είχε μελίσματα όπως τα ινδικά<sup>88</sup>. Έτσι πολλοί λαϊκοί συνθέτες, όπως ο Καλδάρας, ο Μπακάλης και ο Δερβενιώτης, προτιμούν να γράψουν σ' αυτόν τον δρόμο, με τον οποίο ο Μάλαμας ως συνθέτης μπορούμε να πούμε ότι ταυτίζεται.

Όσον αφορά την μελωδική ανάπτυξη του δρόμου παρατηρούμε το φαινόμενο των μελωδικών έλξεων στην 2<sup>η</sup> βαθμίδα (μι b) του δρόμου αλλά και την διατονική συμπεριφορά της 6<sup>ης</sup> βαθμίδας (σιb) όταν χρησιμοποιείται πεντάχορδο ραστ με βάση την 5<sup>η</sup> βαθμίδα (σολ) του δρόμου. Παράλληλα η χρήση αχαρακτήριστων συγχορδιών<sup>89</sup> (π.χ. Πετάω πέτρες) είτε στην συγχορδία βάσης (D5) του δρόμου είτε στην συγχορδία δεσπόζοντα φθόγγου (G5) ή ακόμα και η συνοδεία με ίσο (π.χ. Ριφιφι), επιτρέπουν μια μεγαλύτερη μελωδική κινητικότητα και προσδίδουν στην μουσική φράση μια αίσθηση «φυσικής ροής»<sup>90</sup> ενώ στον χειρισμό του δρόμου έναν τροπικό χαρακτήρα, καθώς σε επίπεδο έλξεων συγγενεύει με την μη συγκεκριασμένη εκδοχή του δρόμου την οποία όμως μετουσιώνει στο συγκεκριασμένο σύστημα.

Στην μελωδική ανάπτυξη του δρόμου Χιτζάζ επιλέγει σε κάποιες περιπτώσεις την διατονική συμπεριφορά της 6<sup>ης</sup> βαθμίδας (σι b) σε κατιούσες κινήσεις και συνδέεται με αυτόν τον τρόπο με την μη συγκεκριασμένη μορφή του δρόμου η οποία

<sup>85</sup> Γεωργιάδης Νέαρχος, Τάνια Ραχματούλινα, ο. π., σ. 92.

<sup>86</sup> Αμπατζή Ελένη, Τασούλας Μανουήλ, *Ινδοπρεπών αποκάλυψη, από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των ελλήνων*, Ατραπός, Αθήνα χ. χ., σ. 17.

<sup>87</sup> Γεωργιάδης Νέαρχος, Τάνια Ραχματούλινα, ο. π., σ. 93.

<sup>88</sup> Αμπατζή Ελένη, Τασούλας Μανουήλ, ο. π., σ. 110.

<sup>89</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 65.

<sup>90</sup> Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., ο. π., σ. 20.

παρουσιάζει το ίδια μελωδική συμπεριφορά. Η συνάφεια αυτή ενισχύεται ακόμα περισσότερο και από την χρήση των αχαρακτήριστων συγχορδίων (Χίλια πρόσωπα, Το παραγώνι). Δηλαδή, επειδή η 2<sup>η</sup>, 3<sup>η</sup> και 6<sup>η</sup> βαθμίδα είναι διαφορετικές σε σχέση με τη συγκεκριμένη μορφή του δρόμου, οι συγχορδίες της 1<sup>ης</sup>, της 4<sup>ης</sup> και της 7<sup>ης</sup> βαθμίδας παίζονται χωρίς την 3<sup>η</sup> τους<sup>91</sup>, κάτι το οποίο συναντούμε και στα παραπάνω κομμάτια.

Κατά τα άλλα επιλέγει να γράψει σχεδόν στο σύνολο των λαϊκών δρόμων, τάση η οποία πιθανώς να προέρχεται από την δεκαετία του 1970 με χαρακτηριστικό γνώρισμα την προσήλωση στο ρεμπέτικο και σε συγκεκριμένους δρόμους που χρησιμοποιούσαν<sup>92</sup>, αλλά μάλλον χωρίς να θέλει να επιμείνει περισσότερο πέρα από ένα επίπεδο δοκιμής και πειραματισμού σε αυτούς τους δρόμους. Επομένως αυτοί οι δρόμοι δεν μπορούν να χαρακτηρίσουν συνολικά το έργο του Μάλαμα.

## Β.) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ ΠΟΥ ΣΟΥ'ΤΑΞΑ  
Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΩΤΑΣ  
ΤΟ ΟΛΟΓΛΥΚΟ ΦΙΛΙ  
ΤΡΙΑ ΤΣΙΓΑΡΑ ΧΡΟΝΟ  
ΚΥΚΛΑΔΙΚΟ  
ΠΟΝΟΣ ΑΠΟΝΟΣ  
ΕΙΣΙΤΗΡΙΟ ΣΤΗΝ ΤΣΕΠΗ ΣΟΥ  
ΑΤΛΑΝΤΙΔΑ  
ΣΤΗ ΣΕΡΙΦΟ ΗΣΟΥΝ ΠΟΥΛΙ  
ΑΝΑΘΕΜΑ ΣΕ  
ΤΗ ΜΕΡΑ ΠΟΥ ΕΡΩΤΕΥΘΗΚΕ  
Ο ΗΛΙΟΣ  
ΣΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΜΟΥ ΤΑ  
ΑΝΟΙΧΤΑ  
ΓΥΡΙΣΕ  
ΠΕΝΤΕ ΚΑΡΑΒΑΝΙΑ  
Γ' ΑΥΤΟΥΣ ΠΟΥ  
ΛΗΣΜΟΝΗΘΗΚΑΝ  
Ο ΜΑΗΣ ΕΧΕΙ ΜΥΣΤΙΚΑ  
ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ ΕΙΝΑΙ  
ΚΑΡΑΒΙΑ ΧΙΩΤΙΚΑ  
ΑΣΠΡΟ ΚΑΪΚΙ ΣΤΗ ΝΕΑ

<sup>91</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 135.

<sup>92</sup> Καρανίκας Χ., ο. π., σ. 69.

ΠΕΡΑΜΟ  
ΙΟΥΛΙΟΣ ΠΟΡΘΗΤΗΣ  
ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ

ΟΥΣΑΚ

ΔΥΟ ΜΑΥΡΑ ΒΟΤΣΑΛΑ  
Η ΠΕΡΔΙΚΑ  
ΗΤΑΝ ΑΝΟΙΞΗ ΚΑΙ ΠΑΣΧΑ  
ΤΑ ΣΜΥΡΝΕΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ  
ΣΤΑ ΜΑΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΑ ΟΝΕΙΡΑ  
ΚΡΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ  
ΚΑΡΑΒΙΑ ΕΙΜΑΣΤΕ  
ΜΗ ΜΕ ΞΥΠΝΑΣ ΠΟΥ  
Σ' ΑΓΑΠΩ  
ΝΕΑ ΛΙΟΣΙΑ  
ΝΕΡΕΝΙΑ  
ΣΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΑ ΠΑΤΑΣ  
ΟΔΟΣ ΠΑΓΚΑΛΟΥ  
ΑΧ, ΚΟΡΜΙ ΖΩΓΡΑΦΙΣΤΟ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΑΝ Μ'ΑΓΑΠΑΣ ΘΑ Σ'ΑΓΑΠΩ  
ΚΑΘΕ ΦΟΡΑ  
ΤΩΝ ΘΕΛΗΜΑΤΩΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ  
ΣΙΝΕΜΑ Ο ΕΡΩΤΑΣ  
ΣΑΝ ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΒΡΟΧΗ  
ΟΛΗ Η ΖΩΗ  
ΚΗΠΟΙ ΜΕ ΝΕΡΑ

ΧΙΤΖΑΖ

Η ΖΩΗ ΔΥΟ ΚΟΜΜΑΤΙΑ  
Ο ΤΟΠΟΣ  
ΘΑ ΣΤΟ ΠΩ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΑΚΙ  
Η ΚΑΡΔΙΑ ΕΙΝΑΙ ΓΡΑΜΜΑ  
ΠΟΙΟΣ ΤΡΕΛΟΣ  
ΕΡΩΤΑ ΖΩΓΡΑΦΕ  
ΕΙΝΑΙ ΚΑΤΙ ΑΓΑΠΕΣ  
ΧΕΡΙΑ ΥΨΩΜΕΝΑ  
ΘΑΜΠΑ ΒΕΛΟΥΔΑ

ΡΑΣΤ

ΣΕΛΗΜ  
ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΜΑΥΡΕΣ ΘΑΛΑΣΣΕΣ  
ΑΠ'ΤΗΝ ΠΕΤΡΑ ΩΣ ΤΟ  
ΜΟΛΥΒΟ

ΡΑΣΤ-ΣΑΜΠΑ

Η ΛΙΜΝΗ ΚΑΙ Ο ΠΟΤΑΜΟΣ

ΧΟΥΖΑΜ

ΚΕΜΕΝΤΖΕΣ ΚΑΙ ΜΠΟΥΛΓΑΡΙ  
Η ΕΣΑΡΠΑ

ΣΑΜΠΑ	ΈΝΑ ΚΡΥΜΜΕΝΟ ΑΧ
ΝΙΑΒΕΝΤ	ΘΕΛΩ ΑΠΟΨΕ Ο ΒΡΑΧΟΣ Ο ΞΕΡΟΒΡΑΧΟΣ
ΣΕΓΚΙΑΧ	ΌΛΑ ΜΕ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ
ΚΑΡΣΙΓΙΑΡ	ΌΛΑ ΜΑΥΡΑ

Σε σύνολο 61 τραγουδιών που ανήκουν σε λαϊκούς δρόμους τα 21 τραγούδια είναι στην Φυσική Μινόρε κλίμακα, 13 τραγούδια Ουσάκ, 7 τραγούδια Αρμονικό Μινόρε, 10 τραγούδια Χιτζάζ, 3 τραγούδια σε Ραστ, από δύο τραγούδια σε Νιαβέντ και Χουζάμ και από 1 σε Ράστ-Σαμπα, Σαμπά, Σεγκιάχ και Καρσιγιάρ. Βλέπουμε γενικά να μοιράζεται η δισκογραφία του Θαλασσινού ανάμεσα σε 4 λαϊκούς δρόμους με πρώτο το Φυσικό Μινόρε με αρκετή διαφορά από τους υπόλοιπους και να ακολουθεί κατά προτεραιότητα το Ουσάκ, το Χιτζάζ και το Αρμονικό Μινόρε. Επιλέγει επίσης να χρησιμοποιήσει σχεδόν το σύνολο των λαϊκών δρόμων με μικρή συχνότητα στον καθένα.

Ο Θαλασσινός λοιπόν επιλέγει πρώτιστα να γράψει στο Φυσικό Μινόρε όπου παρατηρείται συχνά μια διατονική συμπεριφορά στην 6<sup>η</sup> βαθμίδα (σι b) η οποία της προσδίδει έναν τροπικό χαρακτήρα, όμως η σύμπραξη σε κάποιες περιπτώσεις με το Αρμονικό Μινόρε ενισχύει μελωδικά την ευρωπαϊκή του καταγωγή, καθώς οι δύο αυτές κλίμακες χαρακτηρίζουν γενικά το δυτικότροπο τραγούδι.

Στο Ουσάκ παρατηρούμε και εδώ συχνά το φαινόμενο των μελωδικών έλξεων που συναντούμε στην μη συγκερασμένη μορφή του δρόμου αλλά, σε αντίθεση με τον Μάλαμα, η μελωδική έλξη της 2<sup>ης</sup> βαθμίδας εμφανίζεται τόσο συχνά που σχεδόν «μονιμοποιείται», πράγμα το οποίο σημαίνει πως παίρνουμε συχνά άκουσμα Ράστ έναν τόνο κάτω από την βάση, χαρακτηριστικό το οποίο συναντούμε και συνεπάγεται την στενή συνάφεια του με την μη συγκερασμένη μορφή του

δρόμου<sup>93</sup>. Διαφορετικά μπορούμε να πούμε ότι εισάγεται η κλίμακα Φυσικό Μινόρε, η οποία συνεργάζεται στενά με το Ουσάκ.

Το Χιτζάζ επίσης παρουσιάζει έντονο το φαινόμενο των μελωδικών έλξεων αλλά και την μελωδική ανάπτυξη και εναλλαγή του τρόπου του Χιτζάζ με τον τρόπο του Σαμπά (Ποιος τρελός, Η καρδιά μου είναι γράμμα), συνεργασία που συναντάται και στο αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου και ειδικά στον Παναγιώτη Τούντα<sup>94</sup>, τονίζοντας έτσι την τροπικότητα της μελωδίας.

Το Αρμονικό Μινόρε θα λέγαμε πως χρησιμοποιείται περισσότερο ως επτάφθογγη κλίμακα και λιγότερο ως λαϊκός δρόμος διότι οι αρκετές μετατροπές που εντοπίζουμε βρίσκονται πάνω βάση του δρόμου ή στους δεσπόζοντες φθόγγους, πράγμα το οποίο καταδεικνύει ότι οι μελωδικές συμπεριφορές προκύπτουν ως αποτέλεσμα μελωδικών κινήσεων στα πλαίσια μιας κλίμακας και ότι μάλλον αντιλαμβάνεται και χειρίζεται το Αρμονικό Μινόρε ως κλίμακα που παραπέμπει άμεσα στο Δυτικό τονικό μουσικό σύστημα και σε ένα «εξευρωπαϊσμένο» περιβάλλον με συνθετότερες δομές<sup>95</sup>.

Επιπλέον υπάρχει και εδώ η διάθεση μιας μάλλον περαστικής στάσης στο σύνολο σχεδόν των λαϊκών δρόμων οι οποίοι δεν μπορούν να χαρακτηρίσουν συνολικά το έργο του Θαλασσινού. Δηλαδή θα λέγαμε ότι ο Θαλασσινός είναι ένας συνθέτης τεσσάρων λαϊκών δρόμων με διάφορες και ποικίλες μουσικές καταβολές ανάμεσα στην «Ανατολή» και τη «Δύση».

## Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΦΕΥΓΩ  
ΦΩΤΟΒΟΛΙΔΑ  
ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ  
ΕΘΝΙΚΟ ΕΛΛΕΙΜΜΑ  
ΚΑΡΔΕΡΙΝΑ  
ΥΛΑΓΙΑΛΗ

<sup>93</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 122.

<sup>94</sup> Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., ο. π., σ. 40.

<sup>95</sup> Τσολάκης Πέτρος, Το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη και η δισκογραφία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, σ. 83.

ΓΙΑ ΠΟΥ ΤΟ 'ΒΑΛΕΣ ΚΑΡΔΙΑ  
ΜΟΥ  
ΤΑ ΑΛΥΤΑ ΝΑ ΛΥΣΩ  
ΠΑΡΑΜΥΘΙ  
ΕΡΩΤΑΣ ΕΙΝΑΙ  
ΓΙΑΤΙ ΠΟΛΥ Σ' ΑΓΑΠΗΣΑ  
ΜΙΑ ΝΟΤΑ  
ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΠΑΕΙ ΤΗ ΖΩΗ  
ΛΙΒΕΛΟΥΛΑ  
Η ΣΚΙΑ  
ΞΑΝΘΗ  
ΕΙΚΟΝ 'ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΗ  
ΑΠΡΙΛΙΟΣ

ΟΥΣΑΚ

ΤΑ ΠΑΛΙΑ ΓΚΑΡΣΟΝΙΑ  
ΚΑΤΙ ΜΟΥ ΚΡΥΒΕΙΣ  
ΣΤΑΓΔΗΝ ΒΡΑΔΕΩΣ  
ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ  
ΑΛΥΣΙΔΕΣ  
ΤΟ ΚΑΜΙΝΙ  
ΘΕΛΩ ΝΑ ΜΕΙΝΩ ΜΟΝΟΣ  
ΜΟΥ  
ΑΠ ΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΚΟΙΤΩ  
ΦΥΛΑΚΗ  
ΔΡΟΜΟΛΟΓΙΟ  
ΦΑΡΟΣ  
ΜΑΣΤΙΧΟΔΕΝΤΡΟ  
ΙΧ  
ΤΑ ΤΣΙΓΑΡΑ

ΣΑΜΠΑ

Ο ΚΑΦΕΣ  
ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΜΠΟΡΑ

ΚΑΡΙΓΙΑΡ

ΣΤΙΣ ΑΓΟΡΕΣ

ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΗΠΟ

ΡΑΣΤ

ΤΡΑΒΑ ΤΑ ΚΟΥΠΙΑ

Σε σύνολο 37 τραγουδιών που ανήκουν σε λαϊκούς δρόμους τα 19 τραγούδια είναι Φυσικό Μινόρε, τα 13 τραγούδια σε Ουσάκ, 2 τραγούδια σε Σαμπά και από 1 τραγούδι σε Αρμονικό Μινόρε, Ράστ και Καρσιγιάρ. Παρατηρούμε εδώ ότι δύο είναι οι κυριότεροι δρόμοι που χρησιμοποιεί ο Περίδης με πρώτο τον Φυσικό Μινόρε και δεύτερο το Ουσάκ. Εκτός από τους δύο αυτούς δρόμους επιλέγει άλλους

τρεις σε πολύ μικρή συχνότητα και περιορίζεται σε μικρό βαθμό σε σχέση με το σύνολο των λαϊκών δρόμων.

Συνεπώς ο Περίδης χρησιμοποιεί στον μεγαλύτερο βαθμό το Φυσικό Μινόρε ως κλίμακα διότι απουσιάζουν τελείως εκείνες οι μελωδικές συμπεριφορές, όπως είναι οι έλξεις και οι μετατροπίες που θα προσέδιδαν στην μελωδική του δομή και ανάπτυξη να κινείται στα πλαίσια των 4χόρδων και 5χόρδων.

Σε μεγάλο βαθμό επίσης έχουμε και τον δρόμο Ουσάκ, ο οποίος επίσης δεν εμφανίζει τις παραπάνω μελωδικές συμπεριφορές που χαρακτηρίζουν τη μη συγκερασμένη δομή του δρόμου αλλά ταυτίζεται περισσότερο με την συγκερασμένη μορφή του δρόμου που μάλλον αντιμετωπίζεται μελωδικά ως επτάφθογγη κλίμακα. Το γεγονός ότι συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με τον δρόμο αυτό, παραπέμπει ιστορικά στο μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι όπου το ρεύμα του λαϊκού τραγουδιού των πόλεων άρχισε να παίρνει μια μεγάλη ανατολίτικη στροφή<sup>96</sup>, με τις πρώτες ινδικές επιρροές, που εντοπίζονται το 1959, να χαίρουν ευρείας αποδοχής τόσο από τον κόσμο όσο και από τους μουσικούς<sup>97</sup>.

Όσον αφορά τους υπόλοιπους δρόμους ο αριθμός τους είναι αμελητέος και στην συχνότητα με την οποία εμφανίζονται και στο είδος του δρόμου, πράγμα το οποίο δεν επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε ότι τον Περίδη τον χαρακτηρίζουν ως συνθέτη οι δύο παραπάνω δρόμοι χωρίς να επεκτείνεται σε υπόλοιπους δρόμους παρά μόνο ελάχιστα.

---

<sup>96</sup> Γεωργιάδης Νέαρχος, Το φαινόμενο Τσιτσάνης, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2005, σ. 197.

<sup>97</sup> Αμπατζή Ελένη, Τασούλας Μανουήλ, ο. π., σ. 17

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

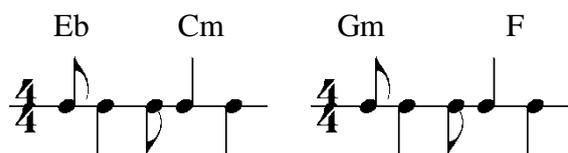
### ΑΡΜΟΝΙΚΟΙ ΡΥΘΜΟΙ

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζουμε σε κάθε ρυθμό ξεχωριστά το πόσες αλλαγές συγχορδιών γίνονται μέσα στα όρια των μέτρων και σε ποιο χρονικό σημείο του μέτρου εμφανίζονται, ενώ δίνονται και αντιπροσωπευτικά παραδείγματα. Ο αρμονικός ρυθμός εξετάζεται με βάση την αρμονική πυκνότητα που παρουσιάζει σε συνδυασμό με τον ρυθμό και χαρακτηρίζεται άλλοτε ως λιτός και άλλοτε ως πληθωρικός. Επίσης εξετάζεται με βάση ρυθμούς που συναντούμε και στους τρεις δημιουργούς έτσι ώστε να υπάρχει ένα μέτρο σύγκρισης και επιπλέον όχι με εκείνους τους ρυθμούς που έχουν πολύ στενά χρονικά περιθώρια για την ανάπτυξη του αρμονικού ρυθμού (π.χ. 5/8).

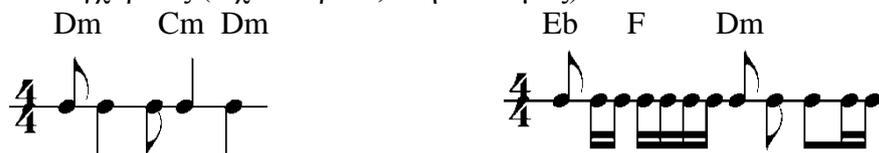
#### 1.) ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ (4/4)

##### A.) ΜΑΛΑΜΑΣ

- 1 συγχορδία
- 2 συγχορδίες (π.χ. Τα πάγια, Αλκοολικά στιχάκια)

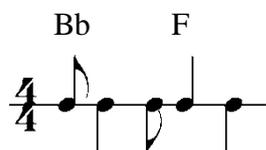


- 3 συγχορδίες (π.χ. Μοιραία, Μην πολεμάς)

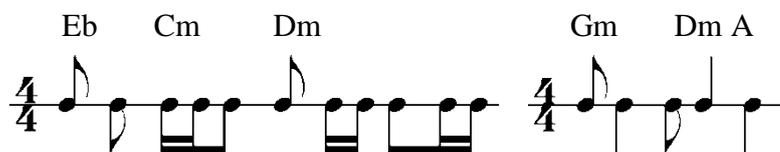


##### B.) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

- 1 συγχορδία
- 2 συγχορδίες (π.χ. Νέα Λιόσια)



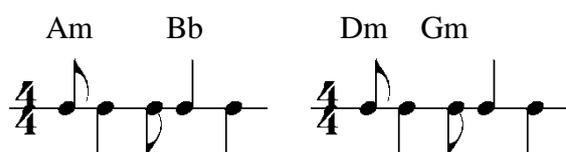
- 3 συγχορδίες (π.χ Θα στο πω το τραγουδάκι, Θέλω απόψε)



### Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

- 1 συγχορδία

- 2 συγχορδίες (π.χ. Φεύγω, Στις αγορές)



Από τα παραπάνω παρατηρούμε ότι ο Μάλαμας χρησιμοποιεί στον συγκεκριμένο ρυθμό δύο και τρεις συγχορδίες ανά μέτρο με δύο διαφορετικούς αρμονικούς ρυθμούς αντίστοιχα, ο Θαλασσινός το ίδιο αλλά με έναν αρμονικό ρυθμό στις δύο συγχορδίες και ο Περίδης δύο συγχορδίες με έναν αρμονικό ρυθμό. Το επόμενο στοιχείο αφορά το πώς μοιράζονται οι συγχορδίες ανάμεσα στα μπάσα και στα πρίμα του ρυθμού. Έτσι λοιπόν στην περίπτωση των δύο συγχορδιών έχουμε τον Μάλαμα και τον Περίδη να χρησιμοποιούν συγχορδία και στα πρίμα μέρη του ρυθμού. Επίσης στην περίπτωση των τριών συγχορδιών βλέπουμε στον Μάλαμα και στον Θαλασσινό από τη μία να μετατρέπονται τα μπάσα μέρη του ρυθμού σε πρίμα λόγω του αριθμού των συγχορδιών και από την άλλη ο αρμονικός ρυθμός να αλλάζει και να προσαρμόζεται ανάλογα με την παραλλαγή του ρυθμικού σχήματος που βλέπουμε παραπάνω.

Συνεπώς για τον συγκεκριμένο ρυθμό μπορούμε να πούμε ότι στον Μάλαμα ο αρμονικός ρυθμός ποικίλλει στο θέμα του αριθμού και της ρυθμικής κατανομής των συγχορδιών αλλά και της δομής του ρυθμικού σχήματος όσον αφορά τα μπάσα και τα πρίμα του ρυθμού. Ο Θαλασσινός από την άλλη κινείται παρόμοια αλλά με λιγότερες θέσεις συγχορδιών όσον αφορά την περίπτωση των δύο συγχορδιών ενώ ο Περίδης

επιλέγει έναν πιο λιτό αρμονικό ρυθμό με δύο συγχορδίες αλλά με πιο σύνθετη ρυθμική κατανομή των συγχορδιών.

Άρα θα λέγαμε πως ο Μάλαμας και ο Θαλασσινός παρουσιάζονται πιο πληθωρικοί όσον αφορά τον αριθμό των συγχορδιών στον αρμονικό τους ρυθμό από ότι ο Περίδης, γεγονός το οποίο σχετίζεται άμεσα με τον δρόμο Ουσάκ που χρησιμοποιούν οι δύο πρώτοι στο συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα σε αντίθεση με τον τρίτο που χρησιμοποιεί το Φυσικό Μινόρε. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η πληθωρικότητα του αρμονικού ρυθμού συνδέεται με την μελωδική και αρμονική δομή του δρόμου Ουσάκ στον Μάλαμα και στον Θαλασσινό ενώ η λιτότητα του αρμονικού ρυθμού με την μελωδική και αρμονική δομή του Φυσικού Μινόρε.

## 2.) ΣΥΡΤΑ - ΔΥΑΡΙΑ (2/4)

### A.) ΜΑΛΑΜΑΣ

- 1 συγχορδία
- 2 συγχορδίες (π.χ. Τα παιδιά μέσ' την πλατεία)

E<sup>b</sup> F



- 3 συγχορδίες (π.χ. Ήταν Άνοιξη και Πάσχα)

DmGm Dm



- 4 συγχορδίες (π.χ. Σαν Ανοιξιάτικη βροχή)

BbA DmA



### Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

- 1 συγχορδία

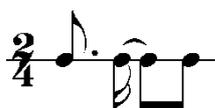
- 2 συγχορδίες (π.χ. Φωτοβολίδα)

F C



- 3 συγχορδίες (π.χ. Απρίλιος)

C Dm C



Παρατηρούμε λοιπόν στον συγκεκριμένο ρυθμό ότι ο Μάλαμας χρησιμοποιεί δύο και τρεις συγχορδίες ανά μέτρο με έναν αρμονικό ρυθμό, ο Περίδης το ίδιο ενώ ο Θαλασσινός χρησιμοποιεί επιπλέον και τέσσερις συγχορδίες. Σε κάθε περίπτωση χαρακτηριστικό είναι ότι η δομή του ρυθμικού σχήματος αλλάζει λόγω του αρμονικού ρυθμού με εξαίρεση τις τρεις συγχορδίες του Περίδη που προσαρμόζονται πάνω στο αρχικό ρυθμικό σχήμα.

Συνεπώς έχουμε στον Θαλασσινό πιο πυκνό αρμονικό ρυθμό σε σχέση με τους άλλους δημιουργούς, πιθανό μάλλον λόγω της μεγάλης έφεσης του στα συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα. Ο Μάλαμας και ο Περίδης από την άλλη συμβαδίζουν στο σημείο αυτό με τη διαφορά ότι στον δεύτερο δεν μεταβάλλεται σε μία περίπτωση το αρχικό ρυθμικό σχήμα. Τα στενά βέβαια χρονικά περιθώρια του ρυθμού δεν επιτρέπουν και

μεγάλες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους δημιουργούς με αποτέλεσμα ακόμα και οι δύο συγχορδίες του αρμονικού ρυθμού να είναι ικανές να μεταβάλλουν την δομή του ρυθμικού σχήματος έτσι ώστε να προσαρμοστούν. Αρμονικά επίσης στο συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα δεν μπορούμε να πούμε ότι η πληθωρικότητα ή η λιτότητα του αρμονικού ρυθμού συνδέεται με κάποιο δρόμο λόγω της «στενότητας» του ρυθμού.

### 3.) ΚΑΜΗΛΙΕΡΙΚΑ ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΑ (9/8)

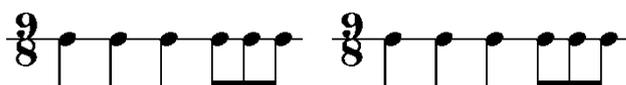
#### A.) ΜΑΛΑΜΑΣ

- 1 συγχορδία
- 2 συγχορδίες (π.χ. Τα σπίτια, Ο κήπος, Βραδινές περιπολίες,)

Cm F

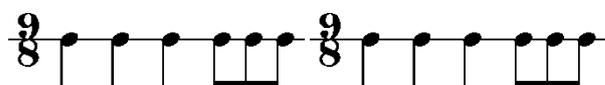


F Cm F Bb



- 3 συγχορδίες (π.χ. Της Άρτας το γεφύρι, Της Άρτας το γεφύρι, Ο κήπος, Ευχές, Κόλλα λευκή, Τα σπίτια)

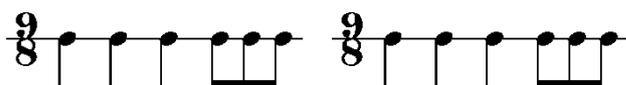
Gm Fm Gm Dm F Gm



Eb DmCm F Eb Dm



F Gm Eb Bb C Dm



- 4 συγχορδίες (π.χ. Ανάβω μια φωτιά, Της Άρτας το γεφύρι, Δευτερόπριμα, Δευτερόπριμα, Κόλλα λευκή)

Eb Cm Eb Dm      Gm      Eb F Gm

Bb      F EbDm      Gm      F Eb Dm

Dm F      EbDm

- 5 συγχορδίες (π.χ. Ο κήπος, Τα σπίτια, Κόλλα λευκή)

Dm Gm F EbDm      Gm F Eb F Dm

Cm      Eb F EbDm

- 6 συγχορδίες (π.χ. Δευτερόπριμα)

G Dm F GmFGm

B.) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

- 1 συγχορδία
- 2 συγχορδίες (π.χ Νερένια)

F      Gm

- 3 συγχορδίες (π.χ. Η ζωή δύο κομμάτια, Νερένια, Νερένια)

D Gm Eb Am Gm Am

Dm Am Gm

- 4 συγχορδίες (π.χ. Νερένια)

Dm Am Gm Am

### Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

- 1 συγχορδία

- 2 συγχορδίες (π.χ. Μαστιχόδεντρο, Τα τσιγάρα)

F Gm Dm Am

- 3 συγχορδίες (π.χ. Τα παλιά γκαρσόνια, Τα τσιγάρα, Στάγδην βραδέως)

Bb Dm Gm Gm F Gm

Gm Cm Dm

- 4 συγχορδίες (π.χ. Τα παλιά γκαρσόνια, Στάγδην βραδέως, Μαστιχόδεντρο, Τα τσιγάρα)

Gm Eb Cm Dm      Gm Cm Dm Gm

C Cm Dm Gm      Gm Dm Cm Gm

- 6 συγχορδίες (π.χ. Απ' το παράθυρο κοιτώ)

Gm F Eb Dm Cm Dm

Από τα παραπάνω παρατηρούμε ότι ο Μάλαμας στον συγκεκριμένο ρυθμό χρησιμοποιεί δύο, τρεις, τέσσερις, πέντε και έξι συγχορδίες ανά μέτρο με δεκαοχτώ διαφορετικούς αρμονικούς ρυθμούς, ο Θαλασσινός δύο, τρεις και τέσσερις συγχορδίες ανά μέτρο με πέντε διαφορετικούς αρμονικούς ρυθμούς και ο Περίδης δύο, τρεις, τέσσερις και έξι συγχορδίες ανά μέτρο με δέκα διαφορετικούς αρμονικούς ρυθμούς.

Συνεπώς θα λέγαμε πως ο Μάλαμας χαρακτηρίζεται από ποικιλία αριθμού συγχορδιών και πλούσιο αρμονικό ρυθμό και υπερέχει έναντι των άλλων λόγω του ότι αξιοποιεί στο έπακρο όλες τις χρονικές δυνατότητες που διαθέτει ο συγκεκριμένος ρυθμός και ειδικότερα τα 3/8 του ρυθμού επάνω στα οποία τοποθετεί συχνά τις συγχορδίες του. Έτσι θα λέγαμε πως ο Μάλαμας καθιστά παράλληλη την δομή της ρυθμικής συνοδείας με την ρυθμική ανάπτυξη της αρμονικής συνοδείας. Ο Περίδης επίσης χαρακτηρίζεται και αυτός από ποικιλία αριθμού συγχορδιών αλλά από λιγότερο πλούσιο αρμονικό ρυθμό διότι δεν αξιοποιεί τα 3/8 του ρυθμού για να τοποθετήσει συγχορδίες παρά μόνο σε μία περίπτωση. Ο Θαλασσινός τέλος θα λέγαμε ότι υπολείπεται των προηγούμενων στο επίπεδο του αριθμού των συγχορδιών αλλά και στον αρμονικό ρυθμό ακολουθώντας πιο απλές και συμβατικές λύσεις.

Δεν είναι βέβαια τυχαίο πως αρμονικά ο Μάλαμας και ο Περίδης επιλέγουν να συνδέσουν τα συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα με την αρμονική δομή του δρόμου Ουσάκ για τον οποίο μπορούμε να πούμε σε ορισμένες περιπτώσεις πως η μελωδική του ανάπτυξη συμβαδίζει με την αρμονική του ανάπτυξη. Από την άλλη η λιτότητα του αρμονικού ρυθμού στον Θαλασσινό δεν συνδέεται μόνο με την επιλογή του δρόμου, που είναι κυρίως το Φυσικό Μινόρε, αλλά και με την πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή που ακολουθεί περιορίζοντας έτσι το εύρος του αρμονικού ρυθμού.

## 5.) ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΑ (9/4)

### A.) ΜΑΛΑΜΑΣ

-1 συγχορδία

-2 συγχορδίες (π.χ. Προσπαθείς, Οι αστυνόμοι, Ρέστα)

G Dm

D Gm

Gm Bbm

- 3 συγχορδίες (π.χ. Οι αστυνόμοι, Οι αστυνόμοι, Προσπαθείς)

Dm D Gm

Gm A Dm

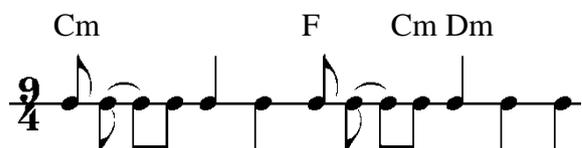
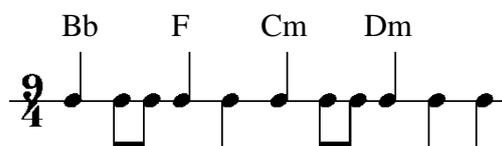
Bb

F

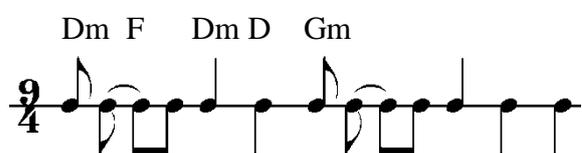
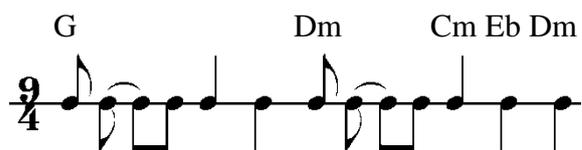
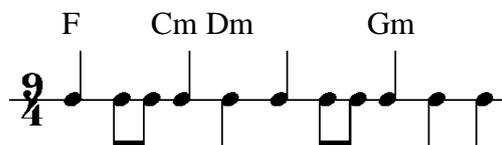
Gm



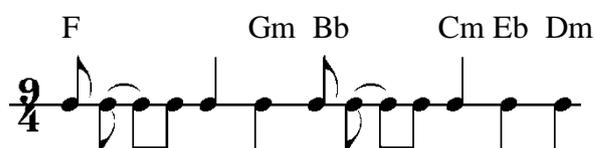
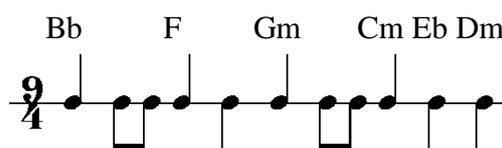
- 4 συγχορδίες (π.χ. Οι δύο, Η μάσκα,)



- 5 συγχορδίες (π.χ. Οι δύο, Η μάσκα, Οι αστυνόμοι)



- 6 συγχορδίες (π.χ. Οι δύο, Η μάσκα, Οι αστυνόμοι,)



Dm F Dm Bb A Dm

- 7 συγχορδίες (π.χ. Οι δύο, Οι δύο)

Bb Dm Cm Dm Cm Eb Dm

Gm Eb Cm Eb Dm Cm Dm

- 8 συγχορδίες (π.χ. Οι δύο)

Bb Dm Cm Dm Cm Dm Cm Dm

## B.) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

- 2 συγχορδίες (π.χ. Όλη η ζωή)

C Dm

- 3 συγχορδίες (π.χ. Όλη η ζωή, Στα βήματα του να πατάς)

Dm C Dm

Eb Cm Dm

- 4 συγχορδίες (π.χ. Χέρια υψωμένα, Χέρια υψωμένα)

D Gm Eb D

Bb C#dim G Cm

- 5 συγχορδίες (π.χ. Στα βήματα του να πατάς, Χέρια υψωμένα)

Gm Cm Dm Cm Dm

Gm C#dim D Gm F

D Gm D Eb D

### Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

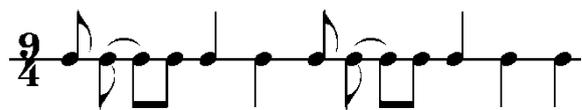
- 4 συγχορδίες (π.χ. Γιατί πολύ σ' αγάπησα, Γιατί πολύ σ' αγάπησα,)

Dm Am Bb Am

Dm Bb Gm Am

- 5 συγχορδίες (π.χ. Γιατί πολύ σ' αγάπησα, Γιατί πολύ σ' αγάπησα,)

Dm Bb Am C Dm

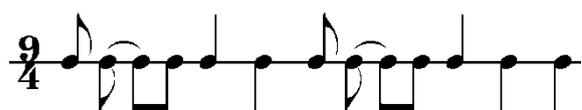


Dm Am Dm Gm Am



- 6 συγχορδίες (π.χ. Η σκιά)

Dm C Bb F C Dm



- 7 συγχορδίες (π.χ. Το καμίνι, Γιατί πολύ σ' αγάπησα)

Dm F EbDmGm F Dm



Dm Bb Am DmEb C Gm



- 8 συγχορδίες (π.χ. Η σκιά)

Dm C Bb F C Dm Am Bb

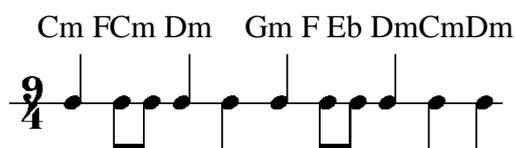


- 9 συγχορδίες (π.χ. Το καμίνι)

Gm F EbDm F Bb F Eb Dm



- 10 συγχορδίες (π.χ. Το καμίνι)



Από τα παραπάνω παρατηρούμε ότι στον συγκεκριμένο ρυθμό ο Μάλαμας χρησιμοποιεί δύο, τρεις, τέσσερις, πέντε, έξι, εφτά και οχτώ συγχορδίες ανά μέτρο με δεκαεφτά διαφορετικούς αρμονικούς ρυθμούς, ο Θαλασσινός δύο, τρεις, τέσσερις και πέντε συγχορδίες ανά μέτρο με οχτώ διαφορετικούς αρμονικούς ρυθμούς και ο Περίδης τέσσερις, πέντε, έξι, εφτά, οχτώ, εννιά και δέκα συγχορδίες ανά μέτρο με δέκα διαφορετικούς αρμονικούς ρυθμούς.

Συνεπώς μπορούμε να πούμε ο Μάλαμας διαθέτει την πιο ευρεία γκάμα αρμονικών ρυθμών, στον ρυθμό αυτόν που επιτρέπει λόγω της μεγάλης του έκτασης και της αργής του ρυθμικής αγωγής τις περισσότερες επιλογές από κάθε προηγούμενο ρυθμό, πράγμα το οποίο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αναζητάει συνεχώς να ανανεώνει και να εμπλουτίζει την ρυθμική αυτή παράμετρο στα τραγούδια του χωρίς να εμμένει στα ήδη υπάρχοντα μοντέλα. Ταυτόχρονα χρησιμοποιεί τόσες συγχορδίες όσοι σχεδόν είναι και οι χρόνοι αυτού του ρυθμού καθιστώντας και πάλι παράλληλη την δομή της ρυθμικής συνοδείας με την ρυθμική ανάπτυξη της αρμονικής συνοδείας.

Ο Περίδης από την άλλη χρησιμοποιεί ακόμα περισσότερες συγχορδίες ανά μέτρο ξεπερνώντας ακόμα και τους χρόνους του ρυθμού και θα λέγαμε από αυτήν την άποψη ότι ανανεώνει το ρυθμικό στοιχείο της αρμονίας, ενώ από την άλλη σε σχέση με τον Μάλαμα ο αρμονικός του ρυθμός παραμένει πιο συγκρατημένος με λιγότερους ρυθμικούς συνδυασμούς συγχορδιών. Επιπλέον πρέπει να πούμε ότι και οι δύο προηγούμενοι συνθέτες συνδυάζουν τον μεγαλύτερο αριθμό των συγχορδιών τους με τον τύπο του παλιού ζεϊμπέκικου<sup>98</sup>, κάτι το οποίο δηλώνει την στενή σχέση του ρυθμικού μοτίβου με την δυνατότητα αλλαγής συγχορδιών.

<sup>98</sup> Παύλου Λευτέρης, ο. π., σ. 47.

Τέλος, ο Θαλασσινός σε σχέση με τους προηγούμενους κινείται με λιγότερες συγχορδίες ανά μέτρο και με λιγότερους ρυθμικούς συνδυασμούς των συγχορδιών και έτσι θα λέγαμε πως επιλέγει περισσότερο να ακολουθήσει κάποια παραδεδομένα μοντέλα ανάπτυξης του αρμονικού ρυθμού.

Αρμονικά θα παρατηρούσαμε πως ο τύπος του παλιού ή μονού ζειμπέκικου συνδέεται κυρίως με τον δρόμο Ουσάκ και στους τρεις δημιουργούς, ενώ αντίθετα ο τύπος του καινούργιου ή διπλού ζειμπέκικου<sup>99</sup> συνδέεται με το Φυσικό Μινόρε, το Αρμονικό Μινόρε και λιγότερο με το Ουσάκ. Η μεγαλύτερη όμως αξιοποίηση του παλιού ζειμπέκικου γίνεται από τον Μάλαμα και τον Περίδη, σε συνδυασμό με την πιο αργή του ρυθμική αγωγή σε σχέση με το καινούργιο ζειμπέκικο αλλά και την ταύτιση του με τον δρόμο Ουσάκ, οδηγούν σε ένα δυναμικό και πληθωρικό αποτέλεσμα που χαρακτηρίζει κάθε στοιχείο του αρμονικού ρυθμού στους δύο αυτούς δημιουργούς. Αντίθετα στον Θαλασσινό η μικρή αξιοποίηση του παλιού ζειμπέκικου έναντι του καινούργιου ζειμπέκικου, σε συνδυασμό και με την αρμονική σύνδεση με άλλους δρόμους, καθορίζουν την λιτότητα του αρμονικού του ρυθμού και τον οδηγούν σε πιο απλές και συμβατικές λύσεις.

---

<sup>99</sup> Παύλου Λ., ο. π., σ. 48.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

### ΑΡΜΟΝΙΚΟΙ ΚΥΚΛΟΙ

Η κατηγοριοποίηση των αρμονικών κύκλων γίνεται με βάση τον λαϊκό δρόμο στον οποίο ανήκουν, τον μικρό ή μεγάλο αρμονικό τους κύκλο και την κατάληξη, δηλαδή την τελευταία συγχορδία πριν την συγχορδία βάσης. Από το σύνολο των δρόμων επιλέχθηκαν δύο δρόμοι, οι οποίοι εμφανίζονται και στους τρεις δημιουργούς σε σημαντικό αριθμό έτσι ώστε να υπάρχει μέτρο σύγκρισης. Οι υπόλοιποι δρόμοι είτε δεν εμφανίζονται και στους τρεις δημιουργούς είτε παρουσιάζουν πολύ χαμηλή συχνότητα η οποία δεν μας επιτρέπει να εξάγουμε γενικά συμπεράσματα. Οι τονικές βάσεις όλων των κομματιών μεταφέρθηκαν στην τονικότητα Dm (PE)<sup>100</sup>.

Οι λαϊκοί δρόμοι αν θεωρηθούν επτάφθογγες κλίμακες σχηματίζουν συγχορδίες, σύμφωνα με την αντίληψη που ισχύει στη δυτικό τονικό σύστημα. Δηλαδή στην 3<sup>η</sup> και στην 6<sup>η</sup> βαθμίδα ενός δρόμου, που σύμφωνα με τους λαϊκούς δρόμους η 3<sup>η</sup> βαθμίδα ορίζει το είδος της συγχορδίας βάσης και η 6<sup>η</sup> βαθμίδα την συγχορδία δεσπόζοντα φθόγγου, προκύπτουν συγχορδίες με βάση την τονική αρμονία, οι οποίες για τους λαϊκούς δρόμους θεωρούνται δευτερεύουσες συγχορδίες. Κατά συνέπεια οι αρμονικές αυτές σχέσεις συσχετίζονται και με τις μελωδικές κινήσεις που αναπτύσσονται μέσα στους δρόμους και χαρακτηρίζονται από στοιχεία της τονικής μουσικής<sup>101</sup>. Στους αρμονικούς κύκλους διαφοροποιούμαστε από τον ορισμό που δίνει ο Χαράλαμπος Παγιάτης και ορίζουμε ως μικρό αρμονικό κύκλο την σύνδεση των κύριων συγχορδιών του δρόμου, ενώ ως μεγάλο αρμονικό κύκλο την σύνδεση κύριων και δευτερευουσών συγχορδιών του δρόμου.

<sup>100</sup> Παγιάτης Χαράλαμπος, Οι λαϊκοί δρόμοι και η πρακτική εφαρμογή τους, Fagotto, Αθήνα 1984.

<sup>101</sup> Παγιάτης Χ., ο. π., σ. 11.

## ΟΥΣΑΚ

### A.) ΜΑΛΑΜΑΣ

Μικροί αρμονικοί κύκλοι: σε σύνολο 29 τραγουδιών εμφανίζονται 12 τύποι μικρών αρμονικών κύκλων οι οποίοι είναι παρακάτω:

1. Dm-Cm-Dm, σε 9 τραγούδια
2. Dm-Gm-Dm, σε 6 τραγούδια
3. Dm-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
4. Dm-Cm-Eb-Dm, σε 5 τραγούδια
5. Dm-Cm-Gm-Dm, σε 2 τραγούδια
6. Dm-Gm-Cm-Dm, σε 2 τραγούδια
7. Dm-Eb-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
8. Dm-Gm-Cm-Eb-Dm, σε 3 τραγούδια
9. Dm-Cm-Gm-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
10. Dm-Cm-Eb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
11. Dm-Gm-Eb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
12. Dm-Gm-Cm-Eb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι

Μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι:

α.) με κατάληξη Cm-Dm έχουμε 17 τύπους αρμονικών κύκλων:

- 1.) Dm-F-Cm-Dm, σε 2 τραγούδια
2. Dm-Gm-F-Cm-Dm, σε 4 τραγούδια
3. Dm-F-Eb-Cm-Dm σε 2 τραγούδια
4. Dm-Bb-F-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-Eb-F-Eb-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
6. Dm-Gm-Bb-F-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
7. Dm-Gm-F-Eb-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
8. Dm-F-Cm-Eb-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
9. Dm-Bb-Gm-Eb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
10. Dm-Am-Gm-F-Cm-Dm σε 2 τραγούδια
11. Dm-Am-Gm-Eb-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
12. Dm-Bb-F-Gm-F-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
13. Dm-F-Eb-Cm-Eb-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
14. Dm-F-Cm-Gm-Eb-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
15. Dm-Bb-G-Cm-Gm-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
16. Dm-Gm-F-Cm-Eb-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
17. Dm-Eb-Gm-Bb-F-Gm-F-Bb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι

β.) με κατάληξη Eb-Dm έχουμε 21 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-F-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
2. Dm-F-Cm-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
3. Dm-Gm-F-Eb-Dm, σε 3 τραγούδια
4. Dm-Bb-Gm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-Bb-F-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
6. Dm-F-Gm-F-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
7. Dm-F-Eb-Cm-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι

8. Dm-F-Bb-Cm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
9. Dm-Cm-Gm-F-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
10. Dm-Bb-F-Cm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
11. Dm-Gm-Cm-F-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
12. Dm-Gm-F-Cm-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
13. Dm-F-Cm-Gm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
14. Dm-F-Gm-Cm-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
15. Dm-Bb-F-Gm-Cm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
16. Dm-F-Gm-Bb-Cm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
17. Dm-F-Cm-Bb-Gm-F-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
18. Dm-Gm-F-Eb-Cm-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
19. Dm-Bb-F-Gm-Eb-Cm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
20. Dm-Eb-F-Bb-Cm-Gm-F-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
21. Dm-Bb-Gm-Cm-F-Gm-Cm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι

γ.) με κατάληξη Gm-Dm έχουμε 7 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-Am-Gm-Dm, σε 2 τραγούδια
2. Dm-Gm-F-Gm-Dm, σε 2 τραγούδια
3. Dm-F-Bb-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
4. Dm-Cm-Am-G-Gm-Dm, σε 1 τραγούδι
5. Dm-F-Gm-Eb-F-Gm-Dm, σε 1 τραγούδι
6. Dm-Am-Gm-F-Cm-Gm-Dm, σε 1 τραγούδι
7. Dm-Cm-Gm-Am-Bb-Gm-Dm, σε 1 τραγούδι

δ.) με καταλήξεις F-Dm, G-Dm, Am-Dm, Bb-Dm(1)

1. Dm-F-Dm, σε 3 τραγούδια
2. Dm-G-Dm, σε 2 τραγούδια
3. Dm- Bb-Dm, σε 3 τραγούδια
4. Dm-Am-Dm, σε 2 τραγούδια
5. Dm-Cm-F-Dm, σε 1 τραγούδι
6. Dm-Gm-G-Dm σε 1 τραγούδι
7. Dm-Gm-F-Dm, σε 2 τραγούδια
8. Dm-Gm-F-Eb-F-Dm, σε 1 τραγούδι
9. Dm-Bb-F-Gm-Eb-F-Dm σε 1 τραγούδι
10. Dm-Cm-Gm-Cm-F-Dm, σε 1 τραγούδι
11. Dm-Gm-Bb-Cm-Eb-F-Dm σε 1 τραγούδι
12. Dm-G-F-Cm-Eb-F-Gm-G-Dm σε 1 τραγούδι
13. Dm-Gm-F-Eb-Cm-F-Eb-D-Gm-F-Gm-Am-Dm σε 1 τραγούδι

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι σε σύνολο 29 τραγουδιών Ουσάκ, μικροί αρμονικοί κύκλοι εμφανίζονται 33 φορές μέσα στα τραγούδια, δηλαδή 30,5% επί του συνόλου ενώ μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι 75 φορές, δηλαδή 69,5% επί του συνόλου.

Ακόμα πρέπει να αναφερθεί η παρουσία και η συχνότητα με την οποία εμφανίζονται οι μικροί αρμονικοί κύκλοι χρονολογικά στην δισκογραφία για να

εντοπίσουμε εκείνα τα αρμονικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον κάθε δημιουργό. Έτσι λοιπόν στον Μάλαμα έχουμε στον δίσκο *Κύκλο* (1993) 4 αρμονικούς κύκλους σε 2 τραγούδια (Τα πάγια, Ριφιφί), στον δίσκο *Της μέρας και της νύχτας* (1995) 7 αρμονικούς κύκλους σε 5 τραγούδια (Λένε, Μοιραία, Κι εσύ ξεχνάς, Οι δύο, Αλκοολικά στιχάκια), στον δίσκο *Λαβύρινθο* (1996) 6 αρμονικούς κύκλους σε 3 τραγούδια (Τα παιδιά μεσ' στη πλατεία, Ο κήπος, Ανάβω μια φωτιά), στον δίσκο *13000 μέρες* (1998) 6 αρμονικούς κύκλους σε 3 τραγούδια ( Της νύχτας τα παράπονα, Σκαλοπάτια, Δρόμο άλλαξε ο αέρας), στον δίσκο *Ο φύλακας και ο βασιλιάς* (2000) 5 αρμονικούς κύκλους σε 1 τραγούδι (Πριγκηπέσα), στον δίσκο *Δρόμοι* (2007) 4 αρμονικούς κύκλους σε 3 τραγούδια και στο δίσκο *Πέρασμα* (2010) 2 αρμονικούς κύκλους σε 1 τραγούδι.

Συνεπώς μπορούμε να πούμε ότι στον Μάλαμα έχουμε μια προσπάθεια σύνθετης αρμονικής συνοδείας με κάθετη εναρμόνιση των μελωδιών και συστηματική χρήση όλων των δευτερευουσών συγχορδιών του δρόμου, πράγμα το οποίο μας δείχνει ότι είναι αρκετά επηρεασμένος από το τονικό σύστημα και την ίσα συγκερασμένη λειτουργική αρμονία της Δυτικής μουσικής<sup>102</sup>. Θα μπορούσαμε δηλαδή να πούμε ότι χειρίζεται τον δρόμο περισσότερο ως επτάφθογγη κλίμακα λόγω της μεγάλης χρήσης των συγχορδιών εκείνων που προκύπτουν με βάση την δυτικοευρωπαϊκή αρμονία<sup>103</sup>, σε αντίθεση με την εναρμόνιση στο ρεμπέτικο τραγούδι όπου από τη μία δεν υπάρχουν όργανα που να συνοδεύουν την μελωδία με συγχορδίες και από την άλλη όταν υπάρχουν συνοδεύουν με τις βασικές συγχορδίες, οι οποίες ορίζονται από τη βάση της σύνθεσης ή του «τετραχόρδου» που αναπτύσσεται κάθε φορά<sup>104</sup>.

Βλέπουμε επίσης ότι η μεγαλύτερη συχνότητα μικρών αρμονικών κύκλων και αντίστοιχων τραγουδιών περιέχεται στους πρώτους δίσκους, οι οποίοι σταδιακά μειώνονται μέχρι τον τελευταίο, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι από μια πιο απλή και λιτή δομή κύριων συγχορδιών, που συγγενεύει περισσότερο με τις βασικές συγχορδίες που ορίζονται από τα τετράχορδα, παρατηρείται μια σταδιακή εξέλιξη σε πιο πολύπλοκες και σύνθετες αρμονικές δομές που θέτουν την αρμονία σε πρώτο

<sup>102</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο. π., σ. 74.

<sup>103</sup> Παγιάτης Χ., ο. π., σ. 11.

<sup>104</sup> Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., ο. π., σ. 59.

πλάνο στα τραγούδια του Μάλαμα, άλλες φορές αναδεικνύοντας την μελωδία και άλλες φορές υπερβαίνοντάς την. Τέλος, η συχνή χρήση της συγχορδίας έλξης Eb μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως η μελωδική δομή του δρόμου Ουσάκ συνδέεται περισσότερο με την συγκερασμένη μορφή του δρόμου καθώς στην μη συγκερασμένη μορφή του δρόμου η 2<sup>η</sup> βαθμίδα είναι χαμηλωμένη, πράγμα που σημαίνει πως η συγχορδία Eb ουσιαστικά δεν υπάρχει και η μόνη συγχορδία που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αντί αυτής είναι η C χωρίς να βάλουμε την τρίτη βαθμίδα της συγχορδίας<sup>105</sup>.

## B.) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

Μικροί αρμονικοί κύκλοι: σε σύνολο 13 τραγουδιών εμφανίζονται 5 τύποι μικρών αρμονικών κύκλων οι οποίοι είναι παρακάτω:

- 1.) Dm-Cm-Dm, σε 4 τραγούδια
- 2.) Dm-Gm-Dm, σε 4 τραγούδια
- 3.) Dm-Eb-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι
- 4.) Dm-Gm-Cm-Dm, σε 5 τραγούδια
- 5.) Dm-Cm-Gm-Cm-Dm, σε 1 τραγούδι

Μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι:

α.) με κατάληξη Cm-Dm έχουμε 15 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-F-C-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-Bb-F-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-F-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
4. Dm-C-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-Eb-F-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
6. Dm-Gm-F-Cm-Dm, σε 4 τραγούδια
7. Dm-C-F-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
8. Dm-F-Gm-C-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
9. Dm-Bb-F-Gm-Cm-Dm σε 2 τραγούδια
10. Dm-Gm-F-Eb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
11. Dm-Gm-Bb-Gm-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
12. Dm-Bb-F-Eb-Bb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
13. Dm-Gm-Bb-F-C-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
14. Dm-C-Gm-F-Gm-Eb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
15. Dm-Am-G-Am-Gm-Bb-F-Cm-Gm-Cm-Dm σε 1 τραγούδι

---

<sup>105</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 123.

β.) με κατάληξη Gm-Dm έχουμε 9 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-F-Gm-Dm, σε 2 τραγούδια
2. Dm-C-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-Am-Gm-Dm, σε 1 τραγούδι
4. Dm-Bb-F-Gm-Dm, σε 1 τραγούδι
5. Dm-Am-G-Gm-Dm, σε 1 τραγούδι
6. Dm-Bb-Am-Gm-Dm, σε 1 τραγούδι
7. Dm-F-Gm-Bb-Gm-Dm, σε 1 τραγούδι
8. Dm-Gm-C-F-G-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
9. Dm-Gm-C-F-Bb-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι

γ.) με κατάληξη C-Dm έχουμε 7 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-C-Dm σε 5 τραγούδια
2. Dm-F-C-Dm, σε 1 τραγούδι
3. Dm-Gm-C-Dm, σε 1 τραγούδι
4. Dm-Bb-C-Dm, σε 1 τραγούδι
5. Dm-F-Gm-C-Dm, σε 1 τραγούδι
6. Dm-F-Gm-Bb-C-Dm, σε 1 τραγούδι
7. Dm-Bb-C-F-Gm-Bb-C-Dm, σε 1 τραγούδι

δ.) με καταλήξεις Eb-Dm(2), F-Dm(2), Am-Dm(2)

1. Dm-F-Dm, σε 1 τραγούδι
2. Dm-F-Am-Dm, σε 1 τραγούδι
3. Dm-G-Am-Dm, σε 1 τραγούδι
4. Dm-C-F-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
5. Dm-Bb-F-Eb-Dm, σε 1 τραγούδι
6. Dm-G-Gm-Am-F-Dm, σε 1 τραγούδι

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι σε σύνολο 13 τραγουδιών Ουσάκ, μικροί αρμονικοί κύκλοι εμφανίζονται 15 φορές στα τραγούδια, δηλαδή 29,4% επί του συνόλου ενώ μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι 36 φορές, δηλαδή 70,5% επί του συνόλου.

Η συχνότητα εμφάνισης των μικρών αρμονικών κύκλων χρονολογικά στη δισκογραφία είναι οι εξής: στον δίσκο *Νύχτα κύματα* (1995) 2 αρμονικοί κύκλοι σε 1 τραγούδι (Ήταν Άνοιξη και Πάσχα), στον δίσκο *Αστράναμματα* (1996) 3 αρμονικοί κύκλοι σε 2 τραγούδια (Στα μάγια και στα όνειρα, Κρατα για το τέλος), στον δίσκο *Ένα κρυμμένο αγ* (1998) 4 αρμονικοί κύκλοι σε 2 τραγούδια (Καράβια είμαστε, Νερένια, στον δίσκο *Ο άγιος έρωτας* (2001) 2 αρμονικοί κύκλοι σε 1 τραγούδι (Η πέρδικα) και στον δίσκο *Στης καρδιάς μου τα ανοιχτά* (2003) 4 αρμονικοί κύκλοι σε 1 τραγούδι (Στα βήματα του να πατάς).

Συνεπώς μπορούμε να πούμε ότι και στον Θαλασσινό έχουμε μια προσπάθεια σύνθετης αρμονικής συνοδείας με κάθετη εναρμόνιση των μελωδιών και

συστηματική χρήση όλων των δευτερευουσών συγχορδιών του δρόμου, πράγμα το οποίο μας δείχνει επίσης ότι είναι επηρεασμένος από το τονικό σύστημα και την ίσα συγκερασμένη λειτουργική αρμονία της Δυτικής μουσικής<sup>106</sup>. Θα μπορούσαμε δηλαδή και εδώ να πούμε ότι χειρίζεται τον δρόμο περισσότερο ως επτάφθογγη κλίμακα λόγω της μεγάλης χρήσης των συγχορδιών εκείνων που προκύπτουν με βάση την δυτικοευρωπαϊκή αρμονία<sup>107</sup>, σε αντίθεση με την εναρμόνιση στο ρεμπέτικο τραγούδι όπου από τη μία δεν υπάρχουν όργανα που να συνοδεύουν την μελωδία με συγχορδίες και από την άλλη όταν υπάρχουν συνοδεύουν με τις βασικές συγχορδίες, οι οποίες ορίζονται από τη βάση της σύνθεσης ή του «τετραχόρδου» που αναπτύσσεται κάθε φορά<sup>108</sup>. Δηλαδή η άλλοτε «παραδοσιακή» απλή αρμονική συνοδεία του ισοκρατήματος εγκαταλείπεται και αντικαθίσταται από την δυτική αρμονική συνοδεία<sup>109</sup>.

Παρόλα αυτά εδώ βλέπουμε να υπάρχει γενικά μια ισότιμη κατανομή των μικρών αρμονικών κύκλων στην δισκογραφία του Θαλασσινού, που μας δείχνει μια πιο σταθερή προτίμηση σε συγκεκριμένους τρόπους εναρμόνισης με λιγότερη διάθεση για συνεχείς αρμονικές ανανεώσεις. Επίσης θα λέγαμε, σε αντίθεση με τον Μάλαμα, ότι επιλέγεται ελάχιστα η συγχορδία Eb, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι η μελωδική δομή του δρόμου Ουσάκ συνδέεται περισσότερο με την μη συγκερασμένη μορφή του δρόμου, όπου η 2<sup>η</sup> βαθμίδα είναι χαμηλωμένη και για αυτό η συγχορδία Eb ουσιαστικά δεν υπάρχει, ενώ η μόνη συγχορδία που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε είναι η C χωρίς την τρίτη βαθμίδα της συγχορδίας<sup>110</sup>. Το γεγονός αυτό ενισχύεται και από την συστηματική χρήση της συγχορδίας C μαζί με την 3<sup>η</sup> βαθμίδα της, το οποίο σημαίνει πως παίρνουμε συχνά άκουσμα Ραστ έναν τόνο κάτω από την βάση, στοιχείο το οποίο συναντάμε στην μη συγκερασμένη μορφή του δρόμου<sup>111</sup>. Δηλαδή, τέλος, η μελωδική δομή που προκύπτει πολύ συχνά παράλληλα με τον δρόμο Ουσάκ, είναι η κλίμακα Φυσικό Μινόρε, στην οποία ο Θαλασσινός δείχνει γενικά μια ιδιαίτερη κλίση.

---

<sup>106</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο. π., σ. 74.

<sup>107</sup> Παγιάτης Χ., ο. π., σ. 11.

<sup>108</sup> Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., ο. π., σ. 59.

<sup>109</sup> Ανωγειανάκης Φ., ο. π.

<sup>110</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 123.

<sup>111</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 123.

## Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

Μικροί αρμονικοί κύκλοι: σε σύνολο 13 τραγουδιών εμφανίζονται 9 τύποι μικρών αρμονικών κύκλων οι οποίοι είναι παρακάτω:

- 1.) Dm-Cm-Dm, σε 5 τραγούδια
- 2.) Dm-Gm-Dm σε 3 τραγούδια
- 3.) Dm-Eb-Dm, σε 2 τραγούδια
- 4.) Dm-Gm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
- 5.) Dm-Gm-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
- 6.) Dm-Cm-Eb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
- 7.) Dm-Gm-Cm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
- 8.) Dm-Gm-Eb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
- 9.) Dm-Gm-Cm-Gm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι

Μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι:

α.) με κατάληξη Cm-Dm έχουμε 12 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-G-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-Bb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-Gm-F-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
4. Dm-Gm-C-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-Cm-F-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
6. Dm-Cm-Eb-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
7. Dm-F-Gm-C-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
8. Dm-Eb-F-Gm-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
9. Dm-Cm-F-Gm-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
10. Dm-Gm-Eb-Gm-F-Gm-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
11. Dm-Gm-F-Gm-C-F-Gm-F-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
12. Dm-Bb-Cm-F-Gm-Eb-Cm-G-Cm-Dm σε 1 τραγούδι

β.) με κατάληξη Eb-Dm έχουμε 8 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-F-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-F-Bb-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-Gm-F-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
4. Dm-Gm-F-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-Cm-Gm-F-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
6. Dm-Bb-F-Gm-F-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
7. Dm-Gm-F-Gm-Cm-Eb-Dm σε 1 τραγούδι
8. Dm-Gm-F-Gm-Bb-F-Eb-Dm σε 1 τραγούδι

γ.) με κατάληξη F-Dm έχουμε 3 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-F-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-Gm-F-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-Bb-Gm-F-Dm σε 1 τραγούδι

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι σε σύνολο 13 τραγουδιών Ουσάκ, μικροί αρμονικοί κύκλοι εμφανίζονται 16 φορές στα τραγούδια, δηλαδή 33,3% επί του συνόλου ενώ μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι 23 φορές, δηλαδή 58,9% επί του συνόλου.

Η συχνότητα εμφάνισης των μικρών αρμονικών κύκλων χρονολογικά στη δισκογραφία είναι οι εξής: στον δίσκο *Αχ ψυχή μου φαντασμένη* (1993) 1 αρμονικός κύκλος σε 1 τραγούδι ( Τα τσιγάρα), στον δίσκο *Καλή σου μέρα αν ξυπνάς* (1996) 2 αρμονικοί κύκλοι σε 1 τραγούδι ( Κάτι μου κρύβεις), στον δίσκο *Για πού το 'βαλες καρδιά μου* (1999) 4 αρμονικοί κύκλοι σε 3 τραγούδια, στον δίσκο *Τι θα πει ζωή* (2003) 5 αρμονικοί κύκλοι σε 3 τραγούδια και στον δίσκο *Κάποιον αγαπάει ακόμα* (2007) 1 αρμονικός κύκλος σε 1 τραγούδι (IX).

Συνεπώς μπορούμε να πούμε ότι και στον Περίδη έχουμε μια προσπάθεια σύνθετης αρμονικής συνοδείας με συστηματική χρήση όλων των δευτερευουσών συγχορδιών του δρόμου πράγμα το οποίο μας δείχνει ότι είναι αρκετά επηρεασμένος και αυτός από το τονικό σύστημα και την ίσα συγκερασμένη λειτουργική αρμονία της Δυτικής μουσικής<sup>112</sup> με τη διαφορά ότι παρατηρούμε μια σταδιακή αύξηση των μικρών αρμονικών κύκλων και των τραγουδιών που χρησιμοποιούνται από την αρχή της δισκογραφίας μέχρι τον δίσκο *Τι θα πει ζωή* (2003). Παρατηρούμε λοιπόν ότι από συνθετότερες αρμονικές δομές περνάει σε πιο απλές και λιτές δομές πράγμα το οποίο μπορεί να ερμηνευθεί ως μια προσπάθεια μεγαλύτερης ενασχόλησης στην απόδοση ενός πιο ευδιάκριτου αρμονικά ύφους. Θα μπορούσαμε και εδώ να πούμε ότι χειρίζεται τον δρόμο περισσότερο ως επτάφθογγη κλίμακα λόγω της μεγάλης χρήσης των συγχορδιών εκείνων που προκύπτουν με βάση την δυτικοευρωπαϊκή αρμονία<sup>113</sup>. Τέλος η συστηματική χρήση της συγχορδίας έλξης Eb μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως η μελωδική δομή του δρόμου Ουσάκ συνδέεται περισσότερο με την συγκερασμένη μορφή του δρόμου για τους ίδιους λόγους που αναφέραμε παραπάνω.

## ΦΥΣΙΚΟ MINOPE

### A.) ΜΑΛΑΜΑΣ

Μικροί αρμονικοί κύκλοι: σε σύνολο 7 τραγουδιών εμφανίζονται 2 τύποι μικρών αρμονικών κύκλων οι οποίοι είναι

- 1.) Dm-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
- 2.) Dm-C-Gm-Dm σε 1 τραγούδι

<sup>112</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο. π., σ. 74.

<sup>113</sup> Παγιάτης Χ., ο. π., σ. 11.

Μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι: 14 τύποι με διάφορες καταλήξεις

1. Dm-G-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-Am-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-G-C-Dm σε 1 τραγούδι
4. Dm-Bb-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-C-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
6. Dm-C-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
7. Dm-C-G-C-Dm σε 1 τραγούδι
8. Dm-C-Bb-Am-Dm σε 1 τραγούδι
9. Dm-Cm-G-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
10. Dm-C-Gm-C-Am-Dm σε 1 τραγούδι
11. Dm-G-Bb-C-Cm-Dm σε 1 τραγούδι
12. Dm-Bb-Am-C-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
13. Dm-C-Gm-Bb-Am-Dm σε 2 τραγούδια
14. Dm-Am-Gm-Am-Gm-Dm σε 1 τραγούδι

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι οι μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι χαρακτηρίζουν σχεδόν αποκλειστικά την εναρμόνιση του Φυσικού Μινόρε και ελάχιστα οι μικροί. Σε κάποιες περιπτώσεις οι συγχορδίες G αντί της Gm και Cm αντί της C υποδηλώνουν τις μελωδικές εκείνες συμπεριφορές που παρουσιάζονται στην μη συγκερασμένη μορφή του δρόμου Ουσάκ, από οι οποίες η μια είναι η έλξη στην βαθμίδα σεγκιάχ (μι d) από την βάση και η δεύτερη η διατονική συμπεριφορά του εβίτς (σιd). Το γεγονός αυτό συνδέει την μελωδική ανάπτυξη του Φυσικού Μινόρε με την αντίστοιχη του Ουσάκ.

Συνεπώς και εδώ έχουμε σύνθετη αρμονική συνοδεία με δευτερεύουσες συγχορδίες και μεταχείριση του δρόμου περισσότερο ως επτάφθογγη κλίμακα, λόγω της μεγάλης χρήσης των συγχορδιών εκείνων που προκύπτουν με βάση την δυτικοευρωπαϊκή αρμονία. Η χρήση των συγχορδιών G και Cm σε κάποιες περιπτώσεις αποδεικνύει την προσπάθεια του Μάλαμα να συγκεράσει το Φυσικό Μινόρε με το Ουσάκ. Άρα αυτό που μπορούμε να πούμε είναι ότι ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται την συγκεκριμένη κλίμακα ως άλλη μία ευκαιρία για να καταθέσει τα μελωδικά γνωρίσματα του αγαπημένου του λαϊκού δρόμου Ουσάκ σε μια παράλληλη μελωδική ανάπτυξη.

## B.) ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

Μικροί αρμονικοί κύκλοι: σε σύνολο 21 τραγουδιών εμφανίζονται 5 τύποι μικρών αρμονικών κύκλων οι οποίοι είναι παρακάτω:

- 1.) Dm-C-Dm σε 9 τραγούδια
- 2.) Dm-Gm-Dm σε 11 τραγούδια
- 3.) Dm-Gm-C-Dm σε 2 τραγούδια
- 4.) Dm-C-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
- 5.) Dm-C-Gm-C-Dm σε 1 τραγούδι

Μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι:

α.) με κατάληξη C-Dm έχουμε 20 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-Am-C-Dm σε 2 τραγούδια
4. Dm-C-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-C-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
6. Dm-Gm-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
7. Dm-F-Gm-C-Dm σε 1 τραγούδι
8. Dm-Am-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
9. Dm-Gm-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
10. Dm-C-Gm-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
11. Dm-F-Gm-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
12. Dm-F-C-Bb-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
13. Dm-Gm-C-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
14. Dm-C-F-Bb-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
15. Dm-Am-Bb-Am-C-Dm σε 1 τραγούδι
16. Dm-F-C-Bb-Am-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
17. Dm-Bb-Am-Gm-C-F-Dm σε 1 τραγούδι
18. Dm-C-Bb-Gm-Am-Gm-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
19. Dm-Am-Gm-Am-F-C-F-Gm-C-Dm σε 1 τραγούδι
20. Dm-F-Am-G-F-C-F-G-Am-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι

β.) με κατάληξη Gm-Dm έχουμε 19 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-G-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-Am-G-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
4. Dm-Am-G-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-C-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
6. Dm-G-Am-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
7. Dm-Bb-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
8. Dm-F-C-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
9. Dm-F-C-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
10. Dm-F-Gm-Am-G-Dm σε 1 τραγούδι
11. Dm-C-C7-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
12. Dm-Bb-C-Bb-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
13. Dm-Gm-Am-Bb-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
14. Dm-Bb-F-Gm-C-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
15. Dm-Am-Gm-Am-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
16. Dm-F-C-F-Bb-C-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
17. Dm-F-C-F-Bb-C-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
18. Dm-Bb-Gm-F-Bb-A-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
19. Dm-Am-Bb-Gm-Am-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι

γ.) με κατάληξη Am-Dm, F-Dm, Bb-Dm, A-Dm, Cm-Dm, C#dim-Dm:

1. Dm-F-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-Bb-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-Am-Dm σε 1 τραγούδι
4. Dm-Gm-A-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-Bb-Am-Dm σε 1 τραγούδι
6. Dm-Gm-C-F-Dm σε 1 τραγούδι
7. Dm-Am-C-F-Dm σε 2 τραγούδια
8. Dm-C-Bb-C-F-Dm σε 1 τραγούδι
9. Dm-C-Bb-Am-Dm σε 2 τραγούδια
10. Dm-Bb-C- C#dim-Dm σε 1 τραγούδι
11. Dm-F-Am-G-Am-Dm σε 1 τραγούδι
12. Dm-F-C-F-Bb-C-F-Gm-A-Dm σε 1 τραγούδι

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι σε σύνολο 21 τραγουδιών Φυσικού Μινόρε, μικροί αρμονικοί κύκλοι εμφανίζονται 24 φορές στα τραγούδια, δηλαδή 31,5% επί του συνόλου ενώ μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι 52 φορές, δηλαδή 68,4% επί του συνόλου. Σε κάποιες περιπτώσεις αντί της συγχορδίας Gm έχουμε την συγχορδία G που υποδηλώνει την διατονική συμπεριφορά που συναντούμε σε μη συγκερασμένες μορφές των δρόμων όπως το μακάμ Ραστ και το Ουσάκ και ειδικότερα στην βαθμίδα εβίτς (σιδ) σε περίπτωση που αντί του πενταχόρδου μπουσελίκ (σολ) χρησιμοποιείται πεντάχορδο ραστ στο νεβά (σολ)<sup>114</sup>. Ακόμα σε λίγες περιπτώσεις συναντούμε και την συγχορδία δεσπόζοντα φθόγγου A της κλίμακας Αρμονικού Μινόρε<sup>115</sup>, συγχορδία η οποία δηλώνει την μελωδική συνεργασία του Φυσικού Μινόρε με το Αρμονικό Μινόρε ενώ, σε αντίθεση με τον Μάλαμα, δεν έχουμε καμία αναφορά στον δρόμο Ουσάκ. Τέλος, η συχνότητα εμφάνισης των μικρών αρμονικών κύκλων γενικά στη δισκογραφία κατανέμεται ισότιμα.

Συνεπώς έχουμε και εδώ σύνθετη αρμονική συνοδεία με τις δευτερεύουσες συγχορδίες και μεταχείριση του δρόμου περισσότερο ως επτάφθογγη κλίμακα, λόγω της μεγάλης χρήσης των συγχορδιών εκείνων που προκύπτουν με βάση την δυτικοευρωπαϊκή αρμονία. Χαρακτηριστικό είναι εδώ ότι δεν υπάρχει καμία μελωδική αναφορά που να παραπέμπει στον δρόμο Ουσάκ, όπως συμβαίνει στον Μάλαμα, αλλά κυρίως επιδιώκει να παραμείνει στα πλαίσια που ορίζει η μελωδική δομή του Φυσικού Μινόρε με κάποιες μικρές αναφορές στο Αρμονικό Μινόρε αλλά

<sup>114</sup> Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε., ο. π., σ. 29.

<sup>115</sup> Παγιάτης Χ., ο. π., σ. 66.

και κάποιων μελωδικών συμπεριφορών που χαρακτηρίζουν το σύστημα των μακάμ. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε ότι αρκείται στο μελωδικό φάσμα του Φυσικού Μινόρε με κάποιες αναφορές στο Αρμονικό Μινόρε, δηλαδή με δύο κλίμακες που χαρακτηρίζουν το κυρίως το δυτικότροπο τραγούδι, φανερώνοντας έτσι και τις επιδράσεις που έχει δεχθεί από τον συγκεκριμένο χώρο, αλλά ταυτόχρονα κάνοντας χρήση και κάποιων μελωδικών συμπεριφορών που χαρακτηρίζουν το σύστημα των μακάμ.

### Γ.) ΠΕΡΙΔΗΣ

Μικροί αρμονικοί κύκλοι: σε σύνολο 19 τραγουδιών εμφανίζονται 3 τύποι μικρών αρμονικών κύκλων οι οποίοι είναι παρακάτω:

1. Dm-C-Dm σε 2 τραγούδια
2. Dm-Gm-Dm σε 5 τραγούδια
3. Dm-Gm-C-Dm σε 4 τραγούδια

Μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι:

α.) με κατάληξη C-Dm έχουμε 12 τύπους αρμονικών κύκλων:

1. Dm-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-C-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-C-Gm-C-Dm σε 1 τραγούδι
4. Dm-F-C-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-C-Bb-C-Dm σε 2 τραγούδια
6. Dm-C-Bb-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
7. Dm-C-F-Gm-C-Dm σε 1 τραγούδι
8. Dm-Am-Bb-C-Dm σε 2 τραγούδια
9. Dm-Gm-C-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
10. Dm-F-C-Bb-F-C-Dm σε 1 τραγούδι
11. Dm-Bb-C-Gm-Eb-Bb-C-Dm σε 1 τραγούδι
12. Dm-Bb-C-Gm-Bb-Am-Bb-F-C-Dm σε 1 τραγούδι

β.) με κατάληξη Am-Dm έχουμε 8 τύπους αρμονικών κύκλων:

- 1.) Dm-Am-Dm σε 4 τραγούδια
- 2.) Dm-F-Am-Dm σε 1 τραγούδι
- 3.) Dm-C-Am-Dm σε 1 τραγούδι
- 4.) Dm-F-C-Am-Dm σε 1 τραγούδι
- 5.) Dm-Gm-Am-Dm σε 1 τραγούδι
- 6.) Dm-C-Bb-Am-Dm σε 1 τραγούδι
- 7.) Dm-C-Gm-Am-Dm σε 1 τραγούδι
- 8.) Dm-Bb-Gm-Am-Dm σε 1 τραγούδι

γ.) με κατάληξη Gm-Dm, F-Dm

1. Dm-F-Dm σε 1 τραγούδι
2. Dm-Dm7-Dm σε 1 τραγούδι
3. Dm-F-C-F-Dm σε 1 τραγούδι
4. Dm-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
5. Dm-Gm-C-F-Dm σε 1 τραγούδι
6. Dm-Am-Bb-F-Dm σε 1 τραγούδι
7. Dm-C-F-Gm-Dm σε 2 τραγούδια
8. Dm-Bb-Am-C-Gm-Dm σε 1 τραγούδι
9. Dm-Am-Bb-F-Gm-Dm σε 1 τραγούδι

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι σε σύνολο 19 τραγουδιών Φυσικού Μινόρε, μικροί αρμονικοί κύκλοι εμφανίζονται 11 φορές στα τραγούδια, δηλαδή 24,4% επί του συνόλου ενώ μεγάλοι αρμονικοί κύκλοι 34 φορές, δηλαδή 75,5% επί του συνόλου. Χαρακτηριστικά γνωρίσματα που τον διαφοροποιούν από τους προηγούμενους είναι η έντονη παρουσία της συγχορδίας Am η οποία δεν αποτελεί κύρια συγχορδία της κλίμακας και δεν προκύπτει μέσα από τη δομή της κλίμακας σε ένα 4χορδο Μινόρε και ένα συνημμένο 5χορδό Μινόρε<sup>116</sup> αλλά και η απουσία των μελωδικών έλξεων κατά την μελωδική ανάπτυξη της κλίμακας.

Συνεπώς και εδώ έχουμε σύνθετη αρμονική συνοδεία με δευτερεύουσες συγχορδίες και μεταχείριση του δρόμου περισσότερο ως επτάφθογγη κλίμακα, λόγω της συστηματικής χρήσης των συγχορδιών εκείνων που προκύπτουν με βάση την δυτικοευρωπαϊκή αρμονία. Η διαφορά σε σχέση με τους προηγούμενους καλλιτέχνες είναι η έντονη παρουσία της συγχορδίας Am που όπως ήδη αναφέραμε δεν αποτελεί κύρια συγχορδία της κλίμακας και δεν προκύπτει μέσα από τη δομή της κλίμακας σε ένα 4χορδο Μινόρε και ένα συνημμένο 5χορδό Μινόρε<sup>117</sup>, πράγμα το οποίο, σε συνδυασμό και με την απουσία των μελωδικών έλξεων, παραπέμπει σε αρμονικές και μελωδικές αναφορές που σχετίζονται με το δυτικότερο τραγούδι.

---

<sup>116</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 94.

<sup>117</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 94.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

### ΜΕΤΑΤΡΟΠΙΕΣ

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζουμε περιπτώσεις μετατροπίας με βάση τους λαϊκούς δρόμους που συναντούμε ή στους τρεις ή στους δύο δημιουργούς ταυτόχρονα. Καταγράφουμε τις αρμονικές συνδέσεις με τις οποίες γίνεται η μετάβαση από τον αρχικό τόνο στην καινούργια τονικότητα και οι οποίες επικυρώνουν τον νέο τόνο, είτε πρόκειται για επαφή ενός ξένου τόνου, δηλαδή για μια περαστική στάση σε ένα καινούργιο τόνο, είτε για πραγματική μετατροπία, δηλαδή για αρκετή ή οριστική παραμονή στην καινούργια τονικότητα<sup>118</sup>. Επικύρωση του νέου τόνου έχουμε όταν φέρομε συνδέσεις οι οποίες να περιέχουν τους κύριους χαρακτηριστικούς φθόγγους της νέας τονικότητας και γενικότερα όταν σχηματίσουμε πτώση στον νέο τόνο<sup>119</sup>. Ένα από τα μέσα μετατροπίας είναι η τονική μεταλλαγή των συγχορδιών (διατονική μετατροπία) η οποία βασίζεται στο γεγονός ότι κάθε συγχορδία έχει διαφορετική σημασία ανάλογα με την κλίμακα στην οποία βρίσκεται<sup>120</sup>. Όλες οι τονικές βάσεις μεταφέρονται στην τονικότητα D (PE) προς διευκόλυνση της ανάλυσης.

#### 1.) ΟΥΣΑΚ

Αρχικά στον Μάλαμα η κυριότερη περίπτωση μετατροπίας αφορά την εισαγωγή στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα του δρόμου ενός 4χόρδου ή 5χόρδου Χιτζάζ, η δομή του οποίου αποτελεί τον δρόμο Καρσιγιάρ<sup>121</sup>. Οι πτώσεις που επικυρώνουν την νέα τονικότητα είναι οι G-Fm-G (Ριφιφί), G-Fm-G (Της Άρτας το γεφύρι, Σκαλοπάτια), G-Fm (Λένε) και G-Ab (Μοιραία). Δηλαδή θα λέγαμε πως σε αυτήν την περίπτωση εισάγει μια πραγματική μετατροπία εφόσον σχηματίζει πτώση στον νέο τόνο με τις κύριες συγχορδίες του δρόμου Καρσιγιάρ.

<sup>118</sup> Καλομοίρης Μανώλης, *Αρμονία, Τεύχος Α'*, "Ταϊτάνου" Κοκονέτση, Αθήνα 1993, σ. 93.

<sup>119</sup> Καλομοίρης Μ., ο. π., σ. 95.

<sup>120</sup> Καλομοίρης Μ., ο. π., σ. 94.

<sup>121</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π., σ. 225.

π.χ. Ριφιφί

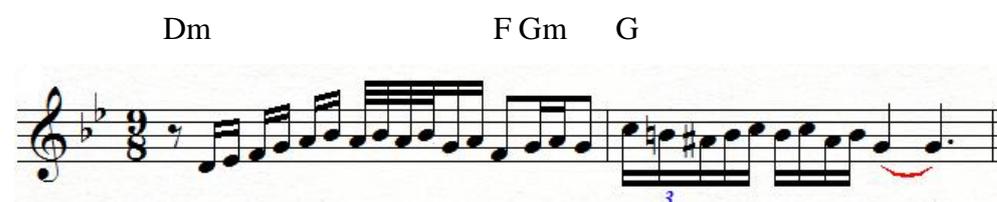
Dm Cm Gm Dm G Fm G



Δεύτερη περίπτωση μετατροπίας είναι η εισαγωγή στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα του δρόμου ενός 4χόρδου ή 5χόρδου Χουζάμ. Οι πτώσεις με τις οποίες επικυρώνεται η νέα τονικότητα είναι η συγχορδία G (Της Άρτας το γεφύρι, Λένε, Προσπαθείς). Άρα στην περίπτωση αυτή πρόκειται για απλή επαφή ενός ξένου τόνου εφόσον ο νέος τόνος δεν επικυρώνεται με συνδέσεις στους κύριους χαρακτηριστικούς φθόγγους.

π.χ. Της Άρτας το γεφύρι

Dm F Gm G



Οι υπόλοιπες περιπτώσεις αφορούν την εισαγωγή στην 2<sup>η</sup> βαθμίδα ενός 5χόρδου Χιτζάζ (Κι εσύ ξεχνάς), στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα ενός 4χορδου Ραστ (Κι εσύ ξεχνάς) και στην 7<sup>η</sup> βαθμίδα 5χορδο Ράστ.

Στον Θαλασσινό η κυριότερη περίπτωση μετατροπίας αφορά την μετατροπή του Ουσάκ σε Φυσικό Μινόρε από την βάση του δρόμου, δηλαδή χρησιμοποιώντας ως μέσο μετατροπίας την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών<sup>122</sup> όπου στην συγκεκριμένη περίπτωση η βάση του δρόμου Dm θεωρείται η βάση του Φυσικού Μινόρε και επικυρώνεται με την συγχορδία C, η οποία αποτελεί κύρια συγχορδία της κλίμακας. Έτσι λοιπόν έχουμε για παράδειγμα C-Dm-F-Gm-Cm-Dm (Μη με ξυπνάς που σ' αγαπώ) ή Dm-F-Gm-C-Cm-Dm (Ωχ αμάν) ή Dm-C-F-Eb-Dm (Ήταν Άνοιξη και Πάσχα).

π.χ. Μη με ξυπνάς που σ' αγαπώ

C Dm F Gm Cm Dm



Στον Θαλασσινό ακόμα, σε κάποιες περιπτώσεις έχουμε μετατροπίες στον δρόμο Ράστ πάνω στη 3<sup>η</sup> βαθμίδα F, δηλαδή στην σχετική μείζονα συγχορδία F και επικυρώνεται με τις συγχορδίες F-Gm-Bb-C-Dm (Δύο μαύρα βότσαλα) και μετατροπία Ματζόρε πάνω στην 6<sup>η</sup> βαθμίδα Bb, η οποία εισάγεται με την πτώση Gm-Cm-Dm και επικυρώνεται με τις συγχορδίες Bb-F-Bb-Eb-Bb (Αχ κορμί ζωγραφιστό). Δηλαδή μετατροπίες οι οποίες χρησιμοποιούν πάλι ως μέσο την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών που στην προκειμένη περίπτωση είναι η 3<sup>η</sup> (F) και η 6<sup>η</sup> βαθμίδα (Bb) οι οποίες θεωρούνται οι βάσεις των μετατροπιών. Τέλος έχουμε στην βάση του δρόμου μετατροπία Χιτζάζ που επικυρώνεται με τις συγχορδίες G-Cm-D και στην 3<sup>η</sup> βαθμίδα μετατροπία Σαμπά που επικυρώνεται με την συγχορδία F (Νερένια).

Συνεπώς ο Μάλαμας στο θέμα των μετατροπιών επιλέγει κυρίως ως βάση μετατροπίας τον δεσπόζοντα φθόγγο του δρόμου, δηλαδή την 4<sup>η</sup> βαθμίδα και εκεί πάνω θέτει πρώτα απ' όλα το 4χορδο ή 5χορδο Χιτζάζ και έπειτα το Χουζάμ και το Ραστ. Η μετατροπία με το Χιτζάζ παραπέμπει στην μελωδική δομή του Καρσιγιάρ που αποτελεί και την κυριότερη μετατροπία αυτού του δρόμου. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε πως δεν χειρίζεται ως μέσο μετατροπίας ούτε την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών ούτε την χρωματική μετατροπία<sup>123</sup>, η οποία σχετίζεται με την δυτική αρμονία, πράγμα το οποίο σημαίνει πως δεν παίρνει βάσεις μετατροπίας από συγχορδίες που ανήκουν στον αρχικό τόνο. Ακόμα το γεγονός ότι η μετατροπία πραγματοποιείται στον δεσπόζοντα φθόγγο του δρόμου, που αποτελεί την κορυφή του πρώτου 4χορδου, δείχνει ότι η μελωδία αναπτύσσεται με δομές 4χόρδων και 5χόρδων που απαρτίζουν τους λαϊκούς δρόμους και συνεπώς ότι χειρίζεται την μελωδική του ανάπτυξη στα πλαίσια των λαϊκών δρόμων. Οι μελωδίες όμως, παρά την τροπική και συχνά τετραχορδική δομή τους, δέχονται μια αρμονική επένδυση με βάση την επτάτονη μείζονα ή ελάσσονα κλίμακα της ευρωπαϊκής μουσικής<sup>124</sup> όπως επίσης και τα μελωδικά όργανα τα οποία απαρτίζονται ως επί το πλείστον από συγκερασμένα όργανα τα οποία περιορίζουν την δυνατότητα εκτέλεσης μικροδιαστημάτων<sup>125</sup> και έχουν επιφέρει σημαντικές αλλαγές στην δομή των τρόπων<sup>126</sup>. Η εμφάνιση όμως σε κάποιες περιπτώσεις των αχαρακτρίστων συγχορδιών ή και της συνοδείας με ίσο, παραπέμπουν στην αρμονική εκείνη

<sup>123</sup> Καλομοίρης Μ., ο. π., σ. 130.

<sup>124</sup> Μυστακίδης Δ., ο. π.

<sup>125</sup> Παραπέρογλου Γ., ο. π., σ. 44.

<sup>126</sup> Καρανίκας Χ., ο. π., σ. 58.

συνοδεία με ίσο, που ήταν σύμφωνη με τον τροπικό χαρακτήρα της παραδοσιακής μουσικής<sup>127</sup> ή με το ίσο της βυζαντινής μουσικής<sup>128</sup>.

Στον Θαλασσινό από την άλλη έχουμε ως κυριότερη περίπτωση μετατροπίας την μετατροπή του Ουσάκ σε Φυσικό Μινόρε από την βάση του δρόμου. Δηλαδή χρησιμοποιεί ως μέσο μετατροπίας την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών και συγκεκριμένα στην περίπτωση αυτή την βάση του δρόμου Dm ως βάση του Φυσικού Μινόρε, ενώ επικυρώνεται με την συγχορδία C η οποία αποτελεί κύρια συγχορδία της κλίμακας. Και στις υπόλοιπες μετατροπίες χρησιμοποιείται κυρίως ως μέσο μετατροπίας η τονική μεταλλαγή των συγχορδιών όπως στην 3<sup>η</sup> (F) και στην 6<sup>η</sup> βαθμίδα (Bb), οι οποίες θεωρούνται οι βάσεις των μετατροπιών. Επομένως θα λέγαμε ότι χρησιμοποιεί μια ποικιλία μετατροπιών οι οποίες τις περισσότερες φορές προκύπτουν ως αποτέλεσμα μελωδικών κινήσεων στα πλαίσια μιας κλίμακας<sup>129</sup> και όχι μια τετραχορδικής δομής των δρόμων.

Ο Περίδης τέλος επιλέγει να μην εμπλουτίσει το υλικό του καθόλου με μετατροπίες αλλά να παραμείνει στα πλαίσια που ορίζει η μελωδική δομή του λαϊκού δρόμου Ουσάκ με τη μορφή απλούστερων δομών, ακολουθώντας τα πρότυπα των ίσα συγκερασμένων δυτικών κλιμάκων<sup>130</sup>.

## 2.) ΦΥΣΙΚΟ ΜΙΝΟΡΕ

Ο Θαλασσινός χρησιμοποιεί εδώ ως κυριότερη μετατροπία το Αρμονικό Μινόρε στη βάση του Φυσικού Μινόρε. Δηλαδή χρησιμοποιεί και πάλι ως μέσο μετατροπίας την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών όπου στην συγκεκριμένη περίπτωση η βάση του δρόμου Dm θεωρείται η βάση του Αρμονικού Μινόρε και επικυρώνεται κυρίως με την συγχορδία A και κάποιες φορές με την συγχορδία C#dim, οι οποίες αποτελούν αντίστοιχα την 5<sup>η</sup> και τη 7<sup>η</sup> συγχορδίας της κλίμακας Αρμονικού Μινόρε. Δηλαδή έχουμε F-Gm-A-Gm-Dm (Καράβια χιώτικα), Gm-A-Gm-Dm (Βρες το κλειδί), Dm-Bb-Gm-C-F-Bb-A-Gm-Dm (Γύρισε) και Dm-Bb-C- C#dim-Dm (Σε τόπο άγνο).

<sup>127</sup> Μυστακίδης Δ., ο.π.

<sup>128</sup> Ανωγειανάκης Φ., ο. π., σ. 235-236.

<sup>129</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο.π., σελ. 73.

<sup>130</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο.π., σελ. 56.

π.χ. Γύρισε

Dm Bb Gm C F Bb A Gm Dm



πό την άλλη στον Μάλαμα δεν έχουμε καμία μετατροπία, εκτός από μία περίπτωση που συνεργάζεται με το Ουσάκ από τη βάση του δρόμου με τις συγχορδίες Gm-Dm-C-Cm-Dm (Άσε τα ψέματα). Στον Περίδη τέλος δεν έχουμε καμία μετατροπία.

π.χ. Άσε τα ψέματα

Gm Dm C Cm Dm

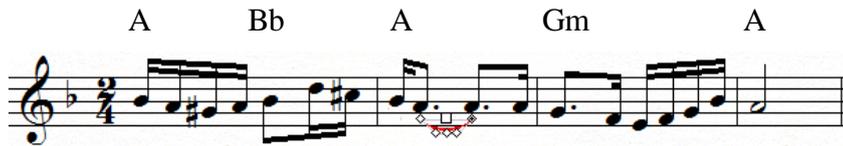


Συνεπώς έχουμε τον Θαλασσινό να συνδυάζει το Φυσικό Μινόρε σε κάποιες περιπτώσεις με το Αρμονικό Μινόρε χρησιμοποιώντας και πάλι ως μέσο μετατροπίας την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών που παραπέμπει στην αρμονία του τονικού συστήματος αλλά κυρίως να εμμένει στην μελωδική δομή της συγκεκριμένης κλίμακας. Για τον Μάλαμα θα λέγαμε εδώ πως μάλλον δεν ενδιαφέρεται να δώσει και πολύ μεγάλη βαρύτητα στον συγκεκριμένο δρόμο ενώ στην μία περίπτωση που εισάγει μετατροπία στρέφεται και πάλι στον δρόμο Ουσάκ, δείχνοντας και πάλι την ιδιαίτερη του κλίση για την μελωδική δομή αυτού του δρόμου. Τέλος για τον Περίδη θα λέγαμε πως δεν εισάγει καμία μετατροπία, αρκούμενος στη μελωδική δομή του δρόμου η οποία δεν κινείται με βάση τετραχορδικές δομές αλλά με βάση τη δομή μιας επτάτονης κλίμακας.

### 3.) ΧΙΤΖΑΖ

Στο Χιτζάζ έχουμε δύο περιπτώσεις μετατροπίας στον Θαλασσινό όπου στη 4<sup>η</sup> βαθμίδα εισάγεται ο δρόμος Νιαβέντ με αρμονικό κύκλο Gm-C#dim-D-Gm (Χέρια υψωμένα) και στην βάση του δρόμου ο δρόμος Σαμπάχ με την συγχορδία βάσης Dm. Στον Μάλαμα από την άλλη δεν παρατηρείται κάποια μετατροπία ενώ στον Περίδη δεν έχουμε κανένα τραγούδι γραμμένο πάνω στο δρόμο Χιτζάζ.





Στον Μάλαμα και στον Περίδη δεν συναντούμε καμία μετατροπία στον συγκεκριμένο δρόμο.

Συνεπώς θα λέγαμε ότι το Αρμονικό Μινόρε συνδέεται βασικά με τον Θαλασσινό όπου βρίσκουμε αρκετές μετατροπίες σε συγγενικούς δρόμους ή κλίμακες πάνω στη βάση του δρόμου ή στους δεσπόμενους φθόγγους με αποκλειστικό μέσο μετατροπίας την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών, πράγμα το οποίο όπου καταδεικνύει ότι οι μελωδικές συμπεριφορές προκύπτουν ως αποτέλεσμα μελωδικών κινήσεων στα πλαίσια μιας κλίμακας και όχι μιας τετραχορδικής δομής και επομένως ότι αντιλαμβάνεται και χειρίζεται το Αρμονικό Μινόρε κυρίως ως κλίμακα<sup>131</sup>. Επίσης παρατηρούμε την χρήση τετράφωνων συγχορδιών και ειδικότερα την ελαττωμένη συγχορδία η οποία λειτουργεί ως διαβατικό ακόρντο μεταξύ δύο διατονικών συγχορδιών<sup>132</sup> αλλά και την δεσπόμενα μεθ'εβδόμης, συγχορδίες οι οποίες είναι βασικές στην αρμονία της τζαζ<sup>133</sup>. Οι υπόλοιποι δημιουργοί δεν εμφανίζουν μετατροπίες λόγω και της πολύ μικρής συχνότητας τραγουδιών τους που ανήκουν στον συγκεκριμένο δρόμο αλλά και της προτίμησής τους για άλλους δρόμους.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι στον Μάλαμα η μελωδία αναπτύσσεται με δομές 4χόρδων και 5χόρδων που απαρτίζουν τους λαϊκούς δρόμους και αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι διαφοροποιείται από εκείνα τα μέσα μετατροπίας που χειρίζεται η αρμονία του τονικού συστήματος, όπως είναι η διατονική και χρωματική μετατροπία, ενώ επιπλέον πολύ συχνά οι μετατροπίες του περιορίζονται σε μια απλή επαφή ενός ξένου τόνου, σε αντίθεση με την πραγματική μετατροπία που επικυρώνεται με πτώσεις. Αντίθετα ο Θαλασσινός χρησιμοποιεί κυρίως ως μέσο μετατροπίας την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών και πραγματικές μετατροπίες που επικυρώνονται με πτώσεις. Πράγμα το οποίο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι μελωδικές του κινήσεις εντάσσονται στα πλαίσια μιας κλίμακας και όχι μια τετραχορδικής δομής των δρόμων.

<sup>131</sup> Βλαχομήτρος Δ., ο.π., σελ. 73.

<sup>132</sup> Φακανάς, Γιώργος(1995). Σύγχρονη αρμονία, Αρμονικές σειρές της jazz, σ. 59.

<sup>133</sup> Φακανάς, Γ., ο. π., σ. 59.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με βάση όλη την ανάλυση που προηγήθηκε στο εξεταζόμενο υλικό της παρούσης εργασίας θα προσπαθήσουμε να εξάγουμε ορισμένα συμπεράσματα. Αρχικά, λοιπόν, για τον Μάλαμα θα λέγαμε πως πρόκειται για έναν συνθέτη που χαρακτηρίζεται από το λεγόμενο «λαϊκό» τραγούδι, έτσι όπως αυτό διαμορφώθηκε στην Ελλάδα κατά την δεύτερη μεταπολεμική περίοδο, πράγμα το οποίο προκύπτει μέσα από τα ορχηστρικά, μελωδικά, μορφολογικά, ρυθμικά και αρμονικά στοιχεία των τραγουδιών του. Παρόλα αυτά, είναι φανερό πως υπάρχει μια έντονη προσπάθεια, να επαναπροσδιορίσει το υλικό του συγκεκριμένου είδους μέσα από την ανανέωση και την επεξεργασία του συνόλου των συστατικών του είδους και ειδικότερα της ρυθμικής παραμέτρου, όπως προκύπτει μέσα από την ανάλυση των ρυθμών και των αρμονικών ρυθμών.

Ο Θαλασσινός θα λέγαμε πως εντάσσεται στον χώρο εκείνο του «παραδοσιακού» τραγουδιού που οριοθετείται γεωγραφικά από την Μικρά Ασία, τα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου, τα Δωδεκάνησα και την Θράκη. Ο όρος «νεοπαραδοσιακό» μπορεί να περιγράψει σε μεγάλο βαθμό την περίπτωση του. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι υιοθετεί τις ρυθμολογικές, μορφολογικές, ορχηστρικές, μελωδικές και αρμονικές του αναφορές σχεδόν αποκλειστικά από τους χώρους αυτούς και μάλιστα, θα λέγαμε, χωρίς να επιχειρεί να τους μεταβάλλει, αλλά μάλλον προσπαθώντας περισσότερο να αποδώσει τα υφολογικά εκείνα κριτήρια που χαρακτηρίζουν την συγκεκριμένη μουσική.

Ο Περίδης θα λέγαμε ότι χαρακτηρίζεται από στοιχεία που συναντούμε στον χώρο της ροκ μπαλάντας σε ορχηστρικό, μελωδικό, ρυθμικό και αρμονικό επίπεδο. Η παρουσία αυτού του στοιχείου εντοπίζεται ακόμα και στις «λαϊκές» ή «παραδοσιακές» ορχήστρες που συγκροτεί, όσον αφορά το συνοδευτικό τους μέρος. Η πρωτοτυπία του Περίδη έγκειται στον ρυθμικό τομέα των τραγουδιών του, που ανήκουν στους «λαϊκούς» ρυθμούς, όπου συνδυάζει διαφορετικά μέτρα μέσα στον ίδιο ρυθμό ή χρησιμοποιεί συγκεκριμένους ρυθμούς, οι οποίοι αποτελούν προέκταση ή τμήμα είδη γνωστών ρυθμικών μοτίβων.

Πιο αναλυτικά, στους τύπους ορχήστρας, παρατηρούμε ότι ο Μάλαμας εμμένει σε ένα κλασικό λαϊκό σχήμα με κεντρικό όργανο το μπουζούκι, το οποίο υποστηρίζεται μελωδικά σε ταυτοφωνία από άλλο ένα όργανο, είτε ακορντεόν είτε βιολί, ενώ στην αρμονική και ρυθμική συνοδεία η ορχήστρα πλαισιώνεται σταθερά από την κιθάρα και το τουμπερλέκι με κάποιες περιστασιακές προσθήκες. Επομένως στέκεται στη βάση της λαϊκής ορχήστρας του μεταπολεμικού τραγουδιού παρουσιάζοντας όμως και ανανεωτικές τάσεις είτε με διάφορες προσθήκες στο συνοδευτικό μέρος της λαϊκής ορχήστρας, είτε με τροποποίηση του βασικού μελωδικού κορμού της ορχήστρας όπως την χρήση του λαούτου, το οποίο συχνά αναλαμβάνει το ρόλο που κατέχει το μπουζούκι στην λαϊκή ορχήστρα.

Ο Θαλασσινός, αντίθετα, υιοθετεί μια πολυμελή ορχήστρα βασιζόμενος στην ταυτόχρονη σύμπραξη πολλών μελωδικών οργάνων, η οποία αποτελείται από βιολί, κανονάκι, νεί και ούτι και λιγότερο από φλογέρα, κλαρίνο και σαντούρι, ενώ στην αρμονική και ρυθμική συνοδεία κυρίως από κιθάρα και τουμπερλέκι. Δηλαδή πρόκειται για μια ορχήστρα με έντονο μονοφωνικό χαρακτήρα και ισχνή αρμονική παρουσία, που παραπέμπει στο σύστημα των μακάμ και στις μονοφωνικές παραδόσεις της «Ανατολής», σε αντιδιαστολή προς την «Δύση». Αυτό ενισχύεται και από την απουσία σύγχρονων συνοδευτικών οργάνων, όπως το μπάσο, το πιάνο και τα ντραμς.

Ο Περίδης χαρακτηρίζεται από τύπους ορχήστρας, των οποίων η αρμονική και ρυθμική συνοδεία παρουσιάζεται διευρυμένη και εμπλουτισμένη με σύγχρονα ρυθμικά και συνοδευτικά όργανα, τα οποία είναι η κιθάρα, το μπάσο, το πιάνο και τα ντραμς. Όργανα δηλαδή που σχετίζονται με τα βασική οργανολογία της ροκ μπαλάντας και φανερώουν την σχέση του Περίδη με αυτό το είδος, γεγονός το οποίο ενισχύεται και από την επιλογή εκείνων των ορχηστρικών συνόλων που συγκροτούνται με βάση δύο κιθάρες. Ακόμα, αυτό φαίνεται και από την σύνθεση εκείνης της λαϊκής ορχήστρας που χρησιμοποιεί τα παραπάνω συνοδευτικά όργανα αλλά μελωδικά μόνο ένα μπουζούκι, δηλαδή μια μειωμένη μελωδική παρουσία η οποία τον διαφοροποιεί από τους δύο προηγούμενους δημιουργούς που χρησιμοποιούν τουλάχιστον δύο μελωδικά όργανα στην ορχήστρα τους.

Εξετάζοντας τα μελωδικά όργανα, θα λέγαμε πως και οι τρεις δημιουργοί, όσον αφορά τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας τους και την φρασεολογία τους, γενικά δεν παρουσιάζουν εκείνη την δεξιοτεχνία και την περίτεχνη επεξεργασία με το στολίσματα των μουσικών φράσεων, τις αναλύσεις των συγχορδιών και τα γρήγορα μελωδικά περάσματα σε ανιούσα και κατιούσα πορεία, που συναντούμε για παράδειγμα στον Ζαμπέτα ή στον Τσιτσάνη, άλλα μια μελωδική γραμμή πιο απλοποιημένη. Το γεγονός αυτό σχετίζεται και με το ότι και οι τρεις καλλιτέχνες είναι ως οργανοπαίχτες κιθαρίστες και όχι δεξιοτέχνες κάποιου μελωδικού οργάνου. Ακόμα θα λέγαμε πως η επιλογή των μελωδικών οργάνων σχετίζεται άμεσα με την επιλογή του δρόμου και πιο συγκεκριμένα στον Μάλαμα έχουμε την χρήση του μπουζουκιού στην κάλυψη όλων των ιδιαίτερων μελωδικών συμπεριφορών του δρόμου Ουσάκ, πράγμα το οποίο συμβαίνει και στην συντριπτική πλειοψηφία του μετεμφυλιακού λαϊκού τραγουδιού. Ο Θαλασσινός διαφοροποιείται τελείως από τις αντίστοιχες επιλογές του Μάλαμα, καθώς χρησιμοποιεί το βιολί, μαζί με τα υπόλοιπα μελωδικά όργανα της ορχήστρας, για να καλύψει το μελωδικό φάσμα της κλίμακας Φυσικού Μινόρε και των λαϊκών δρόμων Ουσάκ και Χιτζάζ, πράγμα οποίο τους κατατάσσει υφολογικά σε διαφορετικές μουσικές περιοχές σε επίπεδο οργανολογίας αλλά και μελωδικής ανάπτυξης των δρόμων. Και ο Περίδης, τέλος, διαφοροποιείται καθώς χρησιμοποιεί ως μελωδικό όργανο την κιθάρα, η οποία συνδέεται αποκλειστικά με το Φυσικό Μινόρε, μια αναφορά η οποία σχετίζεται με τον χώρο της ροκ μπαλάντας αλλά και συστηματικά το μπουζούκι αποκλειστικά για τον δρόμο Ουσάκ.

Στους τύπους φόρμας και οι τρεις δημιουργοί χαρακτηρίζονται από την καθιέρωση του μορφολογικού τύπου *εισαγωγή-κουπλέ-ρεφραίν* που κυριάρχησε στο λαϊκό τραγούδι από το 1950 έως σήμερα. Από την άλλη όμως διακρίνουμε και κάποια μορφολογικά χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν τον ένα από τον άλλον. Έτσι λοιπόν στον Μάλαμα έχουμε και μια προσπάθεια ανανέωσης της δομής με πιο απαιτητικές φόρμες οι οποίες περιέχουν περισσότερα θέματα ή διαφορετική δομή θεμάτων, γεγονός το οποίο συνδέεται και με την επαναφορά μιας πιο σύνθετης φόρμας κατά την ενσωμάτωση καινούργιων στοιχείων στην μεταπολεμική ορχήστρα. Ακόμα θα λέγαμε πως δεν ενδιαφέρεται για το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού (ταξίμι) στα τραγούδια του αλλά περισσότερο για συγκεκριμένα μελωδικά θέματα που εντάσσονται στην βασική δομή της φόρμας.

Ο Θαλασσινός χαρακτηρίζεται από το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο (ταξίμι) που εντάσσεται μέσα στην δομή της φόρμας, στοιχείο το οποίο συνδέεται γεωγραφικά και ιστορικά με την ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου και της Τουρκίας και παραπέμπει στο σύστημα των μακάμ, όπου το κύριο μελωδικό όργανο της ορχήστρας προλογίζει με αυτόν τον τρόπο το τραγούδι. Κατά τα άλλα δεν αναζητάει πιο πολύπλοκες και απαιτητικές φόρμες με περισσότερα θέματα και διαφορετικές δομές θεμάτων, αλλά αντί της εισαγωγής νέων θεμάτων, έχουμε την οργανική επανεκτέλεση ενός εκ των δύο τραγουδιστικών θεμάτων, δηλαδή είτε του κουπλέ είτε του ρεφραίν. Στον Περίδη, τέλος, το στοιχείο εκείνο που τον διαφοροποιεί, είναι ότι πολύ συχνά το κουπλέ ή το ρεφραίν της φόρμας δανείζεται την μελωδία της εισαγωγής όπου προσαρμόζει το κείμενο του τραγουδιού, ή ακόμα μπορούμε να πούμε και το αντίθετο, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι το θεματικό υλικό της φόρμας απλοποιείται και αποτελείται από δύο μελωδικά θέματα και όχι από τρία. Το θεματικό υλικό της φόρμας απλοποιείται και συμπιέζεται ακόμα περισσότερο σε ένα μελωδικό θέμα, όταν κουπλέ και ρεφραίν μοιράζονται το ίδιο θέμα. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε πως οι τύποι φόρμας στον Περίδη χαρακτηρίζονται από ένα λιτό, απλό και δωρικό χαρακτήρα που συναντούμε και πάλι σε πολλά τραγούδια της ροκ μπαλάντας.

Εξετάζοντας τους ρυθμούς, παρατηρούμε ότι ο Μάλαμας χρησιμοποιεί εκτενώς τα ρυθμικά μοτίβα του Ζεϊμπέκικου και ιδιαίτερα εκείνα που παρουσιάζουν συγκριτικά την πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή, όπως είναι το Καμηλιέρικο Ζεϊμπέκικο και το Καινούργιο ή διπλό Ζεϊμπέκικο, δηλαδή ρυθμοί οι οποίοι κυριαρχούν στο μετεμφυλιακό τραγούδι. Επίσης σημαντικά είναι τα ρυθμικά μοτίβα που ταυτίζονται με το τσιφτετέλι αλλά και το Συρτοτσιφτετέλι ή γύφτικο, δηλαδή ρυθμοί οι οποίοι γνώρισαν μεγάλη άνοδο μετά την δεκαετία του 1950. Μέσα από την ανάλυση διαπιστώσαμε μια προσπάθεια μέσω της ποικιλίας των παραλλαγών, των τονισμών ενός ρυθμού και των προσωρινών αλλαγών των μέτρων ενός ρυθμού, να ανανεώσει το ρυθμικό τοπίο του λαϊκού τραγουδιού.

Η ρυθμολογία του Θαλασσινού, από την άλλη, προέρχεται κυρίως από τον παραδοσιακό χώρο τραγουδιού με δίσημους ρυθμούς, προερχόμενους από τα νησιά, που οι περισσότεροι ρυθμοί είναι χορευτικοί, αλλά και ρυθμούς με μικτά μέτρα από την Μικρά Ασία, τα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου, την Θράκη και τα Δωδεκάνησα.

Δηλαδή ρυθμοί όπως τα 5/8 τύπου χορευτικού, 9/8 τύπου Συγκαθιστού αλλά και οι επτάσημοι ρυθμοί 7/8 τύπου Μαντηλάτου και τύπου Συρτού Καλαματιανού. Επομένως στην ρυθμολογία του Θαλασσινού, η έμφαση δεν δίνεται στο θέμα της ρυθμικής επεξεργασίας και παραλλαγής, όπως είδαμε στον Μάλαμα, αλλά στην ποικιλότητα των ρυθμών που συνδέεται άμεσα με την ποικιλομορφία της παραδοσιακής ρυθμολογίας του ελληνικού χώρου.

Ο Περίδης ρυθμικά χαρακτηρίζεται από την έντονη παρουσία ρυθμικών στοιχείων της ροκ μπαλάντας (4/4), κάτι το οποίο επιβεβαιώνεται και από την συστηματική χρήση των ντραμς αλλά και των αρπισμάτων στην κιθάρα, όσον αφορά το συνοδευτικό μέρος της ορχήστρας. Έντονη επίσης είναι και η παρουσία λαϊκών ρυθμών και ειδικότερα το Καμηλιέικο Ζεϊμπέκικο, το Καινούργιο Ζεϊμπέκικο και λιγότερο το τσιφτετέλι. Μέσα από αυτούς τους ρυθμούς, επιχειρείται η εισαγωγή καινούργιων στοιχείων, μέσω του συνδυασμού διαφορετικών μέτρων μέσα στον ίδιο ρυθμό, πράγμα το οποίο δηλώνει πως αντιλαμβάνεται και αντιμετωπίζει διαφορετικά τους συγκεκριμένους ρυθμούς από ότι ο Μάλαμας, ο οποίος χειρίζεται διαφορετικά μέσα ανανέωσης του ρυθμού. Αυτό γίνεται ακόμα πιο σαφές με την χρήση συγκεκριμένων ρυθμών, οι οποίοι αποτελούν προέκταση ή τμήμα είδη γνωστών ρυθμικών μοτίβων.

Εξετάζοντας τους λαϊκούς δρόμους, παρατηρούμε ότι ο Μάλαμας χαρακτηρίζεται πλήρως από τον δρόμο Ουσάκ, ο οποίος αποτελεί και τον πιο αντιπροσωπευτικό δρόμο του «μετεμφυλιακού τραγουδιού» και ιδιαίτερα της δεύτερης μεταπολεμικής περιόδου. Δηλαδή μια περίοδος η οποία χαρακτηρίστηκε από μια «ινδική» περίοδο στην ελληνική μουσική και το επίπεδο της μελωδίας ενισχύθηκε από τα ανατολίτικα μακάμια, όπου πολλοί λαϊκοί συνθέτες, όπως ο Καλδάρας, ο Μπακάλης και ο Δερβενιώτης, προτιμούν να γράψουν σ' αυτόν τον δρόμο. Όσον αφορά την μελωδική ανάπτυξη του δρόμου παρατηρούμε εκείνα τα μελωδικά φαινόμενα, που προκύπτουν μέσα από την στενή συνάρτηση του λαϊκού δρόμου με την μη συγκεκριμένη μορφή του δρόμου, γεγονός το οποίο ενισχύεται με την χρήση των αχαρακτήριστικων συγχορδιών ή και της συνοδείας με ίσο, τα οποία προσδίδουν στον χειρισμό του δρόμου έναν τροπικό χαρακτήρα και στις μουσικές φράσεις μια αίσθηση «φυσικής ροής». Επομένως θα λέγαμε πως χρησιμοποιεί τον λαϊκό δρόμο με άμεσες αναφορές στο τροπικό σύστημα.

Ο Θαλασσινός από την άλλη, επιλέγει πρώτιστα να γράψει στην κλίμακα Φυσικό Μινόρε, στην οποία προσδίδει έναν τροπικό χαρακτήρα μέσω της διατονικής συμπεριφοράς στην 6<sup>η</sup> βαθμίδα (σιb). Στο Ουσάκ παρατηρούμε και εδώ συχνά το φαινόμενο των μελωδικών έλξεων που συναντούμε στην μη συγκερασμένη μορφή του δρόμου αλλά, σε αντίθεση με τον Μάλαμα, η μελωδική έλξη της 2<sup>ης</sup> βαθμίδας εμφανίζεται τόσο συχνά που σε μόνιμη βάση η δομή του δρόμου εναλλάσσεται με το Φυσικό Μινόρε. Στο Χιτζάζ επίσης έχουμε έντονο το φαινόμενο των μελωδικών έλξεων αλλά και την εναλλαγή του τρόπου του Χιτζάζ με τον τρόπο του Σαμπά, που συναντάται στο αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου και ειδικά στον Παναγιώτη Τούντα, τονίζοντας έτσι την τροπικότητα της μελωδίας. Εξαίρεση αποτελεί η κλίμακα Αρμονικό Μινόρε, όπου οι μελωδικές συμπεριφορές προκύπτουν κυρίως ως αποτέλεσμα μελωδικών κινήσεων στα πλαίσια μιας κλίμακας. Επομένως και εδώ διαπιστώνουμε στενή συνάφεια με το σύστημα των μακάμ, μέσα από αυτές τις τρεις περιπτώσεις, αλλά και διαφορετική αντιμετώπιση του Ουσάκ, σε σχέση με τον Μάλαμα, κατά την οποία η μελωδική δομή του δρόμου εναλλάσσεται συστηματικά με το Φυσικό Μινόρε ή με το δρόμο Ραστ έναν τόνο κάτω από τη βάση, στοιχείο το οποίο απαντάται στην μη συγκερασμένη μορφή του δρόμου.

Ο Περίδης, τέλος, χρησιμοποιεί στον μεγαλύτερο βαθμό την κλίμακα Φυσικό Μινόρε και τον δρόμο Ουσάκ, δομές οι οποίες αντιμετωπίζονται μελωδικά ως επτάφθογγες κλίμακες, διότι απουσιάζουν τελείως εκείνες οι μελωδικές συμπεριφορές, όπως είναι οι έλξεις και οι μετατροπίες του τροπικού συστήματος, που θα επέτρεπαν στην μελωδική του δομή και ανάπτυξη να κινείται στα πλαίσια των 4χόρδων και των 5χόρδων. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε πως αναφέρεται κυρίως στο Δυτικό τονικό σύστημα, έτσι όπως αυτό μετουσιώνεται γενικά στο δυτικότροπο τραγούδι.

Στην ανάλυση των αρμονικών ρυθμών, κυρίως με βάση τα ρυθμικά μοτίβα του Καμηλιέρικου Ζεϊμπέκικου και του Καινούργιου ή Παλιού Ζεϊμπέκικου, τα οποία επιτρέπουν την μεγαλύτερη ευρύτητα αρμονικών ρυθμών, διαπιστώσαμε πως ο Μάλαμας διαθέτει την πιο ευρεία γκάμα αρμονικών ρυθμών και ταυτόχρονα χρησιμοποιεί τόσες συγχορδίες, όσοι είναι και οι χρόνοι των ρυθμών ή και παραπάνω, καθιστώντας παράλληλη την δομή της ρυθμικής συνοδείας με την ρυθμική ανάπτυξη της αρμονικής συνοδείας. Θα λέγαμε δηλαδή πως κάθε στοιχείο

του αρμονικού ρυθμού χαρακτηρίζεται από ένα δυναμικό και πληθωρικό αποτέλεσμα, που καθιστά την αρμονία σε πρωταγωνιστικό ρόλο, παράλληλα με την μελωδία, μέσα στο σύνολο των τραγουδιών του Μάλαμα. Αντίστοιχα θα λέγαμε πως κινείται και ο Περίδης όσον αφορά τον αριθμό των συγχορδιών μέσα στον ρυθμό, αλλά με λιγότερους συνδυασμούς αρμονικών ρυθμών, θέτοντας την αρμονία ως βασική προτεραιότητα στα τραγούδια του, παράλληλα με την μελωδία. Η τάση αυτή θα λέγαμε πως συνδέεται άμεσα με τον αναβαθμισμένο ρόλο που ανέλαβε η αρμονική συνοδεία κατά την μεταπολεμική περίοδο του λαϊκού τραγουδιού.

Ο Θαλασσινός, τέλος, σε σχέση με τους προηγούμενους κινείται με λιγότερες συγχορδίες ανά μέτρο αλλά και με λιγότερους ρυθμικούς συνδυασμούς των συγχορδιών, ακολουθώντας κάποια παραδεδομένα μοντέλα ανάπτυξης του αρμονικού ρυθμού, που έχουν να κάνουν με μια οικονομία χρήσης των συγχορδιών. Το στοιχείο αυτό φαίνεται ότι οφείλεται στην προτεραιότητα που θέτει στον μελωδικό τομέα των τραγουδιών του και στον μονοφωνικό τους χαρακτήρα, τον οποίο θέλει να διαφυλάξει με μια αρμονία που δεν υπερβαίνει την μελωδία αλλά την εξυπηρετεί. Είναι σημαντικό ακόμα να πούμε πως το γεγονός, ότι οι δύο πρώτοι καλλιτέχνες παρουσιάζονται πιο πληθωρικοί, έχει άμεση σχέση με το ότι αρμονικά συνδέονται κυρίως με τον δρόμο Ουσάκ, ο οποίος επιτρέπει μεγαλύτερη συγχορδιακή κίνηση, σε σχέση με το Φυσικό Μινόρε, που χρησιμοποιεί ο Θαλασσινός, αλλά ακόμα σχετίζεται και με ότι η ρυθμική αγωγή που ακολουθούν στα τραγούδια τους οι δύο πρώτοι δημιουργοί, είναι συγκριτικά πιο αργή σε σχέση με την ρυθμική αγωγή στον Θαλασσινό.

Εξετάζοντας τους αρμονικούς κύκλους, διαπιστώνουμε γενικά ότι και στους τρεις δημιουργούς, επιχειρείται μια προσπάθεια σύνθετης αρμονικής συνοδείας με κάθετη εναρμόνιση των μελωδιών και συστηματική χρήση όλων των δευτερευουσών συγχορδιών του δρόμου, πράγμα το οποίο μας δείχνει ότι είναι αρκετά επηρεασμένοι από το τονικό σύστημα και την ίσα συγκερασμένη λειτουργική αρμονία της Δυτικής μουσικής. Δηλαδή θα μπορούσαμε να πούμε ότι αρμονικά χειρίζονται τους δρόμους περισσότερο ως επτάφθογγες κλίμακες, λόγω της μεγάλης χρήσης των συγχορδιών εκείνων που προκύπτουν με βάση την δυτικοευρωπαϊκή αρμονία, σε αντίθεση με την εναρμόνιση που συναντούμε στο ρεμπέτικο τραγούδι, όπου από τη μία δεν υπάρχουν όργανα που να συνοδεύουν την μελωδία με συγχορδίες και από την άλλη όταν

υπάρχουν συνοδεύουν με τις βασικές συγχορδίες, οι οποίες ορίζονται από τη βάση της σύνθεσης ή του «τετραχόρδου» που αναπτύσσεται κάθε φορά. Ειδικότερα στον Μάλαμα διαπιστώνουμε με βάση την δισκογραφία, ότι από μια πιο απλή και λιτή δομή κύριων συγχορδιών, που συγγενεύει περισσότερο με τις βασικές συγχορδίες που ορίζονται από τα τετράχορδα, παρατηρείται μια σταδιακή εξέλιξη σε πιο πολύπλοκες και σύνθετες αρμονικές δομές που θέτουν την αρμονία σε πρώτο πλάνο, άλλες φορές αναδεικνύοντας την μελωδία και άλλες φορές υπερβαίνουντάς την. Δηλαδή θα λέγαμε πως η αρμονία στον Μάλαμα επιζητάει να κερδίζει έδαφος όλο και περισσότερο. Ακόμα, η συχνή χρήση της συγχορδίας έλξης Eb μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως η μελωδική δομή του δρόμου Ουσάκ συνδέεται περισσότερο με την συγκερασμένη μορφή του δρόμου, καθώς στην μη συγκερασμένη μορφή η συγκεκριμένη συγχορδία δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί.

Στον Θαλασσινό παρατηρούμε γενικά με βάση τη δισκογραφία του, μια πιο ισότιμη κατανομή των μικρών αρμονικών κύκλων, η οποία φανερώνει μια πιο σταθερή προτίμηση σε συγκεκριμένους τρόπους εναρμόνισης με λιγότερη διάθεση για συνεχείς αρμονικές ανανεώσεις. Αυτό μπορούμε να πούμε ότι σχετίζεται με το γεγονός ότι η αρμονία στον Θαλασσινό δεν επιδιώκει να υπερβεί την μελωδία, την οποία έχει θέσει ως προτεραιότητα. Ακόμα, σε αντίθεση με τον Μάλαμα, στον δρόμο Ουσάκ επιλέγεται κυρίως η συγχορδία C αντί της συγχορδίας Eb, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι η μελωδική δομή του δρόμου Ουσάκ συνδέεται περισσότερο με την μη συγκερασμένη μορφή του δρόμου για τους λόγους που προαναφέραμε και ότι η μελωδική δομή που προκύπτει πολύ συχνά παράλληλα με τον δρόμο Ουσάκ, είναι η κλίμακα Φυσικό Μινόρε, στην οποία ο Θαλασσινός δείχνει γενικά μια ιδιαίτερη κλίση.

Στον Περίδη παρατηρούμε με βάση την δισκογραφία, ότι από συνθετότερες αρμονικές δομές περνάει σε πιο απλές και λιτές δομές, πράγμα το οποίο μπορεί να συσχετιστεί με το γεγονός ότι το θεματικό υλικό των τραγουδιών του πολλές φορές είτε στα δύο μελωδικά θέματα είτε σε ένα μελωδικό θέμα. Ακόμα η συστηματική χρήση της συγχορδίας έλξης Eb και η απουσία μελωδικών έλξεων, δείχνει πως διαφοροποιείται τελείως από την μη συγκερασμένη μορφή του δρόμου. Παρομοίως και στην κλίμακα Φυσικό Μινόρε διαπιστώνουμε την έντονη παρουσία της συγχορδίας Am, που τον διαφοροποιεί από τους προηγούμενους, πράγμα το οποίο,

σε συνδυασμό και με την απουσία των μελωδικών έλξεων, παραπέμπει σε αρμονικές και μελωδικές αναφορές που σχετίζονται με το δυτικότροπο τραγούδι.

Στην ανάλυση των μετατροπιών, διαπιστώσαμε πως ο Μάλαμας επικεντρώνεται κυρίως στον δρόμο Ουσάκ, όπου επιλέγει κυρίως ως βάση μετατροπίας τον δεσπόζοντα φθόγγο του δρόμου, δηλαδή την 4<sup>η</sup> βαθμίδα και εκεί πάνω θέτει πρώτα απ' όλα το 4χορδο ή 5χορδο Χιτζάζ και έπειτα το Χουζάμ και το Ραστ. Η μετατροπία με το Χιτζάζ παραπέμπει στην μελωδική δομή του Καρσιγιάρ, που αποτελεί και την κυριότερη μετατροπία αυτού του δρόμου. Δηλαδή θα λέγαμε πως δεν χειρίζεται ως μέσο μετατροπίας ούτε την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών ούτε την χρωματική μετατροπία, τα οποία σχετίζονται με την δυτική αρμονία, λόγω του ότι δεν παίρνει βάσεις μετατροπίας από συγχορδίες που ανήκουν στον αρχικό τόνο. Ακόμα, πολύ συχνά, και σε συνδυασμό με τα παραπάνω, αντί της πραγματική μετατροπίας επιλεγεί την απλή επαφή ενός ξένου τόνου και επομένως μπορούμε να πούμε ότι οι μετατροπίες του δεν υπακούν στους κανόνες του τονικού συστήματος, αλλά αναπτύσσονται κυρίως με δομές 4χόρδων και 5χόρδων που απαρτίζουν τους λαϊκούς δρόμους.

Ο Θαλασσινός από την άλλη επικεντρώνεται στους δρόμους Ουσάκ και Χιτζάζ και στις κλίμακες Φυσικό Μινόρε και Αρμονικό Μινόρε. Με βάση την ανάλυση διαπιστώνουμε πως χρησιμοποιεί ως κύριο μέσο μετατροπίας την τονική μεταλλαγή των συγχορδιών, με την οποία εισάγει πραγματικές μετατροπίες, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι με βάση τις μετατροπίες, οι μελωδικές του δομές προκύπτουν ως αποτέλεσμα μελωδικών κινήσεων στα πλαίσια μιας κλίμακας και όχι μιας τετραχορδικής δομής. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε ότι ο Θαλασσινός στο θέμα των μετατροπιών υιοθετεί κανόνες του τονικού συστήματος, που προσπαθεί να τους εντάξει σε μια μελωδική γραφή η οποία χαρακτηρίζεται από το σύστημα των μακαμ.

Ο Περίδης, τέλος, επιλέγει να μην εμπλουτίσει το υλικό του καθόλου με μετατροπίες αλλά να παραμείνει στα πλαίσια που ορίζουν οι μελωδικές δομές των εκάστοτε λαϊκών δρόμων με τη μορφή απλούστερων δομών, ακολουθώντας τα πρότυπα των ίσα συγκερασμένων δυτικών κλιμάκων

## Βιβλιογραφία

- **Αμπατζή Ελένη, Τασούλας Μανουήλ,** *Ινδοπρεπών αποκάλυψη, από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των ελλήνων*, Ατραπός, Αθήνα χ. χ.
- **Αναστασίου Θεόφιλος,** *Βασίλης Τσιτσάνης – Άπαντα*, Λαϊκό τραγούδι, Αθήνα 2004.
- **Ανωγειανάκης Φοίβος,** *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, β' έκδοση, Αθήνα 1991.
- **Βαϊνάς Σταύρος,** *Συνάντηση τζαζ και λαϊκής μουσικής: Η περίπτωση του Μίμη Πλέσσα*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2009.
- **Βαμβάκη Δέσποινα,** *Παράδοση και Νεωτερικότητα. Η περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007.
- **Βανταράκης Β.- Βούλγαρης Ε.,** *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου- σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books, Αθήνα 2007.
- **Βλαχομήτρος Δημήτρης,** *«Το πρώιμο συνθετικό έργο του Γιώργου Ζαμπέτα»*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010.
- **Γεωργιάδης Νέαρχος,** *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2005.
- **Γεωργιάδης Νέαρχος, Τάνια Ραχματούλινα,** *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2003.
- **Γκολίτου Παναγιώτα,** *Ελληνες Λαϊκοί Συνθέτες στο Μεσοπόλεμο*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007.
- **Θερμός Νίκος,** *Η ρυθμική κιθάρα στην πράξη*, Fagotto, Αθήνα 2002.
- **Μπαρμπάτσης Ανέστης,** *Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932-1936- Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008.
- **Καλομοίρης Μανώλης,** *Αρμονία*, Τεύχος Α', «Γαϊτάνου» Κοκονέτση, Αθήνα 1993.

- **Καρανίκας Χαράλαμπος**, *Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευση (1974-1990)*. Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011.
- **Κουνάδης Παναγιώτης**, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, Κατάρτι, τόμος β', Αθήνα 2003.
- **Κουτούλας Αστέρης**, «*Ο μουσικός Θεοδωράκης, Κείμενα-Εργογραφία-Κριτικές*» (1937-1996), «*Νέα Σύνορα*», Αθήνα 1998.
- **Μανιάτης Διονύσης**, *Οι φωνογραφητζήδες- Πρακτικών μουσικών εγκώμιον*, Αθήνα 2001.
- **Μπατσεικούρα Γεωργία**, *Ο επτάσημος ρυθμός στην ελληνική δημοτική μουσική. Επιτελεστικές εκδοχές σε τοπικό και υπερτοπικό επίπεδο*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011.
- **Μποζίνης Νίκος**, «*Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα, Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες της καταγωγής του και στην Ελλάδα*», Νεφέλη, Αθήνα 2007.
- **Μυστακίδης Δημήτρης**, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004.
- **Παγιάτης Χαράλαμπος**, *Οι λαϊκοί δρόμοι και η πρακτική εφαρμογή τους*, Fagotto, Αθήνα 1984.
- **Παραπέρογλου Γεώργιος**, *Οι πτυχές του συνθετικού έργου του Βασίλη Τσιτσάνη στα τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδα, 1956-1965*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011.
- **Παύλου Λευτέρης**, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου- Fagotto books, 2006.
- **Πετρόπουλος Ηλίας**, *Ρεμπέτικα τραγούδια* (β' έκδοση), Αθήνα 1979, σ. 172-174.
- **Τσέρτος Γιώργος**, *Το ταξίμι του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο. Τροπική-μορφολογική ανάλυση δισκογραφημένων ταξιμιών της περιόδου 1932-1956*,

Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011.

- **Τσολάκης Πέτρος**, *Το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη και η δισκογραφία*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2006.
- **Φακανάς Γιώργος**, *Σύγχρονη αρμονία*, Αρμονικές σειρές της jazz, (1995).
- **Hobsbawn Eric**, *Η εποχή των Άκρων, Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, Γ' Έκδοση, Μετάφραση: Καπετανγιάννης Βασίλης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1999.
- **Holst Gail**, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Εκδόσεις Denise Harvey – Λίμνη Ευβοίας, Αθήνα 2001.

#### ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- **Αλεξίου Θανάσης**, (23/10/2005). «Κυρίαρχη αισθητική και μουσικό γούστο», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή.
- **Ανωγειανάκης Φοίβος**, «Η έντεχνη λαϊκή μουσική», Επιθεώρηση τέχνης, Τεύχος 118, Οκτώβριος 1964.
- **Γρυσμπολάκης Μάνος**, «Σημαινόντες συνθέτες - σημαντικοί μουτζουζήδες», Λαϊκό τραγούδι, Ιανουάριος 2003, τεύχος 2.
- **Γρυσμπολάκης Μάνος**, «Οι βασικές πτυχές του συνθετικού του έργου», Λαϊκό τραγούδι, Ιανουάριος 2004, τεύχος 6.
- *Δίφωνο*, Δεκέμβριος 2007, Τεύχος 147.
- *Δίφωνο*, Αύγουστος 2003, Τεύχος 95.
- *Δίφωνο*, Δεκέμβριος 2001, Τεύχος 75.
- *Δίφωνο*, Φεβρουάριος 2005, Τεύχος 113.