



ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ  
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ  
ΙΔΡΥΜΑ  
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΤΟ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ**

**ΑΚΗ ΠΑΝΟΥ**

Πτυχιακή εργασία

του ΝΤΑΟΥΛΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΑΜΦ 1878

υπό την εποπτεία του κ ΚΟΚΚΩΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Άρτα

Μάιος 2018

**ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΤΟ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ  
ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΑΚΗ ΠΑΝΟΥ**

**AKIS PANOY: MORPHOLOGICAL ANALYSIS  
OF HIS COMPOSITIONS**

## **Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή**

### **Μέλη επιτροπής αξιολόγησης:**

1. Επιβλέπων καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

3. Μέλος επιτροπής

Ο/Η Προϊστάμενος του τμήματος

Υπογραφή

## **Δήλωση μη λογοκλοπής**

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

ΝΤΑΟΥΛΑΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Άκης Πάνου αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση, ανάμεσα στην πληθώρα των λαϊκών συνθετών και στιχουργών της ελληνικής μουσικής. Ξεκίνησε να παίζει μουσική μαζί με τον αδερφό του, ενώ παράλληλα συνεργάστηκε και με άλλους δεξιότεχνες της εποχής. Ένα από τα πολλά χαρίσματά του, ήταν η έφεση του στην οργανοποιία. Έφτιαχνε μπουζούκια, κιθάρες και γενικότερα επεξεργαζόταν διάφορα υλικά από ξύλο. Η σχέση του με τη δισκογραφία άρχισε το 1958, και συνεχίστηκε για περίπου 25 χρόνια. Τα τραγούδια του περιγράφουν συναισθήματα πόνου, χαράς, ενώ υπάρχουν και αρκετά που μιλούν για τον έρωτα. Αξιοσημείωτο είναι ότι το δισκογραφικό του έργο, αποτελείται από 193 τραγούδια, σε στίχους και μουσική που έγραφε ο ίδιος. Έτσι μέσα από αυτά προβάλλεται ο προσωπικός του χαρακτήρας, αλλά και ο τρόπος που έκρινε ο ίδιος τις καταστάσεις. Λόγω διαφωνιών με τις δισκογραφικές εταιρίες, πολλά από τα τραγούδια του έμειναν στα συρτάρια του σπιτιού του. Η μουσική με την οποία «ντύνει» του στίχους του, είναι σαφώς επηρεασμένη από την λαϊκή μουσική που υπάρχει διάχυτη από το 1960 και μετά. Αυτό που σίγουρα χαρακτηρίζει τον Άκη Πάνου σαν συνθέτη, είναι οι εμπλουτισμένες μελωδίες με την χρήση πολλών οργάνων καθώς επίσης η συχνές εναλλαγές συγχορδιών μέσα στα τραγούδια. Κυρίως όμως διατηρεί την ελληνική λαϊκή μουσική ζωντανή, αφήνοντας μια μεγάλη παρακαταθήκη για τους επόμενους.

**Λέξεις – κλειδιά:** Άκης Πάνου, λαϊκοί δρόμοι, μελωδική ανάπτυξη, μουσική ανάλυση, μορφολογία

## ABSTRACT

Akis Panou, constitutes a unique distinct case among the variety of composers and lyricist of Greek popular music. He started off his career playing music with his brother, while at the same time he also cooperated with other skilled people of his era. One of his many gifts, was his inclination to constructing instruments. He would make bouzouki, guitars and he generally liked engaging himself to wooden constructions. His firstly came in contact with the recording industry in 195, which went on for about 25 years. His songs describe feelings of pain, joy and there are enough dedicated to love and romance. His contribution to the record industry is considerable with a total of 193 songs written and composed by himself. Through these songs, not only does his personality become evident, but he would judge the current affairs of his time. Due to conflicts with record companies many of his songs were never released. The music he used to accompany his lyrics, is clearly influenced by the folk music which had been spread since 1960. What definitely distinguishes and characterizes Akis Panou as a composer is, his enriched melodies with the use of different instruments, but also his frequent swapping of chords in his songs. Mostly however, he managed to keep Greek popular music alive, leaving great cultural heritage to the next generations.

**Key words:** Akis Panou, modal scales, music analysis, melodic progression, harmony, musical form

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	6
ABSTRACT .....	7
ΠΡΟΛΟΓΟΣ .....	10
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ.....	14
1.1. Βιογραφικά στοιχεία .....	14
1.2. Δισκογραφία .....	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΟΥΣΑΚ .....	22
2.1. Το <i>Ραστ</i> στην 6 <sup>η</sup> βαθμίδα .....	24
2.2. Συγχορδία 6 <sup>ης</sup> .....	47
2.3. Μετατροπία σε <i>Καρσιγάρ</i> .....	60
2.4. Ο <i>Ουσάκ</i> με τις βασικές συγχορδίες .....	69
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΣΑΜΠΑ .....	75
3.1. Η 3 <sup>η</sup> βαθμίδα .....	76
3.2. Η 6 <sup>η</sup> βαθμίδα .....	80
3.3. <i>Σαμπά</i> και <i>Χιτζαζκάρ</i> .....	83
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΧΙΤΖΑΖ .....	86
4.1. Το <i>Ραστ</i> στην 4 <sup>η</sup> βαθμίδα .....	88
4.2. Ο <i>Χιτζάζ</i> με τις βασικές συγχορδίες .....	101
4.3. <i>Χιτζάζ</i> και <i>Αρμονικό Μινόρε</i> .....	111
4.4. Μετατροπία στην 6 <sup>η</sup> βαθμίδα .....	117
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. ΧΙΤΖΑΖΚΑΡ .....	122



5.1. <i>Χιτζαζκάρ</i> με V .....	124
5.2. Ο <i>Χιτζαζκάρ</i> με τις βασικές συγχορδίες .....	131
5.3. <i>Χιτζαζκάρ</i> και <i>Χιτζάζ</i> .....	136
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	146
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	150

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αυτό με το οποίο ήρθα αντιμέτωπος, όταν αποφάσισα να ασχοληθώ με ένα θέμα που θα αφορά τον Άκη Πάνου, ήταν το ακριβές θέμα το οποίο θα εξετάσω. Πιο συγκεκριμένα, αν θα εστίαζα μόνο στους στίχους, μόνο στη μουσική, ακόμη και πόσα στοιχεία θα μπορούσα να παραθέσω για την προσωπική του ζωή. Αναμφίβολα, μελετώντας το έργο του Άκη Πάνου, μπορεί κανείς να σχολιάσει πάρα πολλά για όλα τα παραπάνω. Ωστόσο, πιστεύω ότι η ανάλυση της μουσικής του δισκογραφικού του έργου, έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για το Τμήμα στο οποίο κατατίθεται η συγκεκριμένη εργασία.

Το κομμάτι της εργασίας το οποίο με δυσκόλεψε αρκετά, ήταν οι αρμονικοί κύκλοι. Σε μερικά τραγούδια από τα οποία εξετάζουμε, οι συγχορδίες δεν γίνονται εύκολα διακριτές, με αποτέλεσμα η εναρμόνιση να επιτυγχάνεται και βάση της προσωπικής μου εμπειρίας. Ωστόσο, αυτό το γεγονός, δεν αφορά σημαντικά μέρη των κομματιών, π.χ. κάποια μετατροπία.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη καθηγητή Γεώργιο Κοκκώνη για την πολύτιμη καθοδήγηση του, καθώς επίσης και τον κύριο Ανδρέα Τσέγα για τις συζητήσεις γύρω από την μορφολογική ανάλυση.

Στέφανος Νταούλας

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρακάτω εργασία επιχειρεί την μορφολογική ανάλυση του συνθετικού έργου του Άκη Πάνου, το οποίο εντάσσεται την περίοδο 1958-1997. Η χρονολογία 1958 σηματοδοτεί την πρώτη ηχογράφηση με τίτλο «Το παιδί μου απόψε πίνει» σε στίχους Χρήστου Κολοκοτρώνη, ενώ το 1997 την τελευταία με τίτλο «Casino». Το 1967 ηχογραφεί το τραγούδι «Θα κλείσω τα μάτια», με ερμηνευτή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, το οποίο αποτελεί και την πρώτη του δισκογραφική επιτυχία. Το ίδιο κομμάτι θα ηχογραφηθεί 4 χρόνια αργότερα με διορθωμένους στίχους και ερμηνεύτρια την Βίκυ Μοσχολιού. Ο Άκης Πάνου ηχογραφεί τα περισσότερα τραγούδια από το 1964 έως το 1979. Μέσα σε αυτό το διάστημα παρατηρούμε ότι υπάρχει ανομοιομορφία ως προς τον τρόπο εναρμόνισης. Πιο συγκεκριμένα, από το 1967 και μετά, θα δούμε ότι οι μελωδίες και η αρμονία αρχίζουν να εμπλουτίζονται περισσότερο. Ωστόσο, αρκετά κομμάτια αυτής της περιόδου, μας δίνουν την αίσθηση ότι γραφήκαν κάπως άδοξα. Κύριο ρόλο στην εναρμόνιση των τραγουδιών έπαιξε ο στίχος. Για τον ίδιο τον συνθέτη ο στίχος αποτελούσε πιο σημαντικό κομμάτι από ότι η μουσική. Αυτό βέβαια θα το δούμε αναλυτικά και στις αναλύσεις των κομματιών.

Η επιλογή του συγκεκριμένου συνθέτη, έγινε λόγω προσωπικής εμπειρίας και προτίμησης, πάνω στο ρεπερτόριο που εξετάζουμε, καθώς επίσης και για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε το έργο που αρκετοί γνωρίζουμε, αλλά αγνοούμε τον δημιουργό του.

Στόχος της παρακάτω εργασίας, είναι να εξετάσουμε πως ο Άκης Πάνου διαχειρίζεται την μελωδία και την αρμονία σε κάθε λαϊκό δρόμο ξεχωριστά, καθώς επίσης και να παρατηρήσουμε τις προσωπικές προτιμήσεις του συνθέτη μέσα στα τραγούδια του. Επειδή το ηχογραφημένο υλικό του συνθέτη είναι 195 τραγούδια, επέλεξα να αναλύσω κάποια από αυτά. Πιο συγκεκριμένα, αποφάσισα να ασχοληθώ με τους δρόμους *Ουσάκ*, *Σαμπά*, *Χιτζάζ* και *Χιτζασκάρ*. Τα υπόλοιπα κομμάτια είναι γραμμένα σε δρόμο *Μινόρε* και *Ματζόρε*. Η επιλογή των λαϊκών δρόμων, έγινε λόγω προσωπικών προτιμήσεων, αλλά και για να υπάρξει μια μεγαλύτερη ποικιλία στο υλικό που εξετάζουμε. Για να μην περιοριστούμε δηλαδή μόνο σε δύο δρόμους.

Διαβάζοντας τους λαϊκούς δρόμους, προκύπτουν διάφορες προσεγγίσεις όσον αφορά την ανάλυση τους. Οι βασική διαφορά ανάμεσα στην πληθώρα απόψεων πάνω στους λαϊκούς δρόμους είναι κυρίως η ονομασία και όχι οι κινήσεις που χρησιμοποιεί ο καθένας, ή ο τρόπος εναρμόνισης. Στη συγκεκριμένη εργασία θα ακολουθήσουμε την προσέγγιση του Δημήτρη Μυστακίδη από το βιβλίο του «ΛΑΙΚΗ ΚΙΘΑΡΑ, ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΝΑΡΜΟΝΙΣΗ». Ο λόγος που επέλεξα το συγκεκριμένο βιβλίο είναι διότι μέσα από αυτό, αναλύονται όλοι οι λαϊκοί δρόμοι, οι κινήσεις που κάνει ο κάθε δρόμος ξεχωριστά, καθώς επίσης και η τροπικότητα αυτών και κυρίως διότι η ανάλυση προκύπτει από τη λαϊκή μουσική που εκτελέστηκε με μουσικά όργανα με τάστα στα οποία εφαρμόστηκε ο ισοτονικός συγκερασμός. Μας εξηγεί δηλαδή ποιες είναι οι βασικές και οι δευτερεύουσες συγχορδίες του κάθε δρόμου, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αυτές προκύπτουν. Η χρήση βιβλιογραφίας σχετικής με το σύστημα μακάμ αποφεύχθηκε αφού δεν επιχειρήθηκε διεξοδική ανάλυση της μελωδικής ανάπτυξης.

Για τον όρο «λαϊκό τραγούδι», θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε διάφορες ερμηνείες, όπως αυτή του Λ. Οικονόμου, ο οποίος εννοεί τη μουσική με μπουζούκι, που επικρατεί στη μεταπολεμική εποχή<sup>1</sup>, ή της Ρ. Δαλιανούδη, σύμφωνα με την οποία είναι «το επώνυμο μουσικό προϊόν που εκφράζει και ικανοποιεί το καλλιτεχνικό αισθητήριο της πλειοψηφίας του λαού των πόλεων<sup>2</sup>. Ωστόσο, ο όρος που θα δώσουμε εμείς, είναι η άποψη του ίδιου του συνθέτη τον οποίο εξετάζουμε. «Λαϊκό τραγούδι είναι το μελοποιημένο χρονογράφημα κάθε εποχής».<sup>3</sup>

Για να επιτευχθεί ο διαχωρισμός των κομματιών, επέλεξα να τα χωρίσω με βάση τον λαϊκό δρόμο στον οποίο κινείται το κάθε ένα ξεχωριστά. Έτσι θα υπάρχει μια σύγκριση, ώστε να κατανοήσουμε πως διαχειρίζεται ο Άκης Πάνου τον *Ουσάκ*, τον *Χιτζάζ* κ.τ.λ. Για την ανάλυση των κομματιών, θα γίνει μουσική καταγραφή. Επιλέγουμε να καταγράψουμε τα σημαντικότερα μέρη των τραγουδιών. Η Εισαγωγή καταγράφεται εφόσον δεν είναι ίδια με το Θέμα Α. Το Θέμα Α αφορά το κουπλέ του κάθε κομματιού. Και τέλος το Θέμα Β, δηλαδή το ρεφρέν, όπου αυτό υπάρχει. Τα

---

<sup>1</sup> Οικονόμου Λ., *Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ου αιώνα*. (2005) *Δοκίμες*, 13-14, 361-398.

<sup>2</sup> Δαλιανούδη Ρ., *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση: από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*. Αθήνα (2009): Ελληνικά Πρόσωπα Εμπειρία Εκδοτική. (σελ. 28-29).

<sup>3</sup> Συνέντευξη του Άκη Πάνου στην "Εκπομπή" του Νάσου Αθανασίου στο Mega το 1997.

παραδείγματα που αποτελούνται από 2 ή περισσότερες στροφές στις οποίες η μελωδία είναι κοινή, καταγράφονται ως Θέμα Α. Όλα τα παραδείγματα καταγράφονται στην ίδια τονικότητα (Λα).

Βασικός στόχος μέσω των αναλύσεων, είναι να αποδείξουμε ότι ο μέσα από το έργο του ο συνθέτης, αποκτά ένα δικό του «χαρακτήρα» και «ύφος», κυρίως ως προς τον τρόπο διαχείρισης την αρμονίας και της μελωδίας. Βέβαια για να αποδειχθεί αυτό, δεν θα υπάρξει σύγκριση με άλλους συνθέτες της εποχής, (παρόλο που θα μπορούσε να αποτελέσει ένα πολύ ενδιαφέρον κεφάλαιο). Η διαμόρφωση του «χαρακτήρα» του Άκη Πάνου θα επιτευχθεί μελετώντας τα δικά του κομμάτια και σε ποιο βαθμό αυτά διαμορφώνονται. Ο τρόπος σύνθεσης θα παρουσιάζει αρκετές διαφορές, όσο αυξάνεται το δισκογραφικό του έργο. Χωρίς όμως αυτό να σημαίνει απαραίτητα ότι όλα τα κομμάτια τις τελευταίας δεκαετίας για παράδειγμα, είναι πιο «πλούσια», είτε αρμονικά είτε μελωδικά, από αυτά της πρώτης δεκαετίας.

Τέλος, ενδιαφέρον θα έχει να δούμε εάν όντως δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στον στίχο, όπως αναφέραμε πιο πάνω.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα αναφέρουμε κάποια βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη, ώστε να αποκτήσουμε μια εικόνα για τον ίδιο αλλά και για το έργο του. Οι περισσότερες πληροφορίες για την ζωή του Άκη Πάνου, συλλέχθηκαν από συνεντεύξεις του ίδιου που έδωσε στην τηλεόραση, καθώς επίσης και από άρθρα που βρίσκονται σε διάφορους ιστότοπους. Σχετικά βιβλία δεν υπάρχουν.

Στα επόμενα κεφάλαια, θα πραγματοποιηθεί η ανάλυση των τραγουδιών που επιλέξαμε πιο πάνω. Παρουσιάζεται ο κάθε δρόμος ξεχωριστά, Οι λαϊκοί δρόμοι περιγράφονται σύμφωνα με το βιβλίο του «Δημήτρη Μυστακίδη».

Στο τελευταίο κεφάλαιο, καταγράφονται τα συνολικά συμπεράσματα, ώστε να υπάρξει μια σύγκριση με την αρχική μας υπόθεση.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ

### 1.1. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Άκης Πάνου γεννήθηκε στις 15/12/1933 στην Αθήνα, στου Χαροκόπου. Από μικρό παιδί έζησε άρχισε να ασχολείται με τη μουσική, ενώ απέκτησε ακούσματα από τα ρεμπέτικα, που ήταν διάχυτα στην περιοχή. Όταν τέλειωσε το δημοτικό σχολείο ξεκίνησε να εργάζεται, ενώ λίγο αργότερα, το 1947, γνωρίζεται με τον Γιάννη Σταματίου και οι δυο τους ξεκινάνε να παίζουνε μουσική σε μια ταβέρνα. Για μια δεκαετία παίζει κιθάρα και μπουζούκι σε διάφορα μαγαζιά. Παράλληλα ασχολείται με την οργανοποιία. Κατασκευάζει μπουζούκια σε γνωστούς δεξιτέχνες της εποχής, ενώ είναι ο πρώτος που εισάγει τις λεγόμενες «φιγούρες» στα καπάκια των μπουζουκιών, τις οποίες συναντάμε μέχρι και σήμερα.

Ο Άκης Πάνου μπήκε στην δισκογραφία το 1958 με τα τραγούδια: «Το παιδί μου απόψε πίνει» και «Μια βραδιά καταραμένη». Από τότε και μέχρι το 1985 ηχογραφεί συνολικά 193 τραγούδια. Στα 180 από αυτά γράφει ο ίδιος τους στίχους και τη μουσική. Το 1985 θα κυκλοφορήσει ένα δισκάκι 45 στροφών με τίτλο «ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ 100% ΠΡΟΒΑ» και θα συμπεριλάβει σε αυτό δύο τραγούδια του. Το «Πες μου Παππού» και το «Πριν, τώρα, πάντα», τα οποία ερμήνευσε μόνος του, παίζοντας την μουσική με όργανα που κατασκεύασε ο ίδιος. Το 1989 ηχογραφεί το τραγούδι «Ιώδιο, καίσιο, στρόντιο», ενώ ακολουθούνε ακόμη δύο. Η «Χλόη» και το «Casino» το 1993 και '97 αντίστοιχα. Αξιοσημείωτο είναι ότι πολλά από τα τραγούδια που έγραψε, δεν ηχογραφήθηκαν ποτέ, εξαιτίας διαφωνιών που είχε με τις δισκογραφικές εταιρίες.

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε λίγο καλύτερα τον χαρακτήρα του Άκη Πάνου και βέβαια να δώσουμε κάποιες απαντήσεις σχετικά με το έργο του, αξίζει να σημειώσουμε κάποια σημαντικά γεγονότα για την προσωπική του ζωή. Ως χαρακτήρας ήταν αρκετά αυστηρός με τον εαυτό του, συνεπώς σε κάποιο βαθμό και με το έργο του. Παντρεύτηκε 2 φορές, άλλα έκανε οικογένεια με την δεύτερη σύζυγό του. Το 1986, απογοητευμένος με την ζωή στην πρωτεύουσα, αποφασίζει να

μετακομίσει στην Ξάνθη, αναζητώντας την «απομόνωση». Φυσικά δεν σταματάει να έχει επαφές με την Αθήνα, όπου εμφανίζεται το 1989 με τον Μανώλη Ρασούλη στο κέντρο «Επειγόντως». Τα τελευταία χρόνια της ζωής του, σηματοδοτούνται από ένα δυσάρεστο γεγονός για τον ίδιο και για την οικογένεια του. Το καλοκαίρι του 1997 έπειτα από αψιμαχία, σκοτώνει τον φίλο της κόρης του Ελευθέριας, Σωτήρη Γιαλαμά. Μια πράξη για την οποία δικάστηκε ισόβια, χωρίς όμως να μετανοήσει. Ωστόσο όπως δήλωσε, αυτό που τον δυσαρέστησε περισσότερο, ήταν ότι οι άνθρωποι επέλεξαν την χειρότερη μέρα της ζωής του για να τον κρίνουν.<sup>4</sup> Έφυγε από τη ζωή στις 07/04/2000.

Τέλος, να αναφέρουμε ότι σε αυτό που πίστευε ο Άκης Πάνου, ήταν το τραγούδι και όχι ο τραγουδιστής. Πιο συγκεκριμένα, έλεγε, ότι αν ένα τραγούδι είναι καλό, θα έχει την ανάλογη ανταπόκριση, ασχέτως με το ποιος θα το ερμηνεύσει. Τρανταχτό παράδειγμα, το τραγούδι «Ξαναγεννήθηκα» το οποίο ερμήνευσε η Βούλα Γκίκα.<sup>5</sup> Το αναφέρουμε αυτό, γιατί αρκετά τραγούδια του, ερμηνεύτηκαν από αγνώστους, για την εποχή, τραγουδιστές. Σημαντικοί ερμηνευτές σε πολλά τραγούδια ήταν οι: Στράτος Διονυσίου, Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Βίκυ Μοσχολιού, Μανώλης Μητσιάς και Στέλιος Καζαντζίδης. Ο τελευταίος ερμήνευσε έξι τραγούδια, τα οποία ο Άκης Πάνου απαγόρευσε την επανεκτέλεσή τους από άλλο ερμηνευτή.

## 1.2. Δισκογραφία

1958 - Το παιδί μου απόψε πίνει

1958 - Μια βραδιά καταραμένη

1960 -Θάλασσα τι μου 'χεις κάνει

1960 - Χαρά ποτέ δεν είδα

1961 - Ο μάγκας ο Λευτέρης

---

<sup>4</sup> <http://www.ogdoo.gr/prosopa/synenteykseis/thodoris-manikas-o-akis-panou-ksemeine-olomonaxos-apenanti-sti-xeiroteri-stigma-tis-zois-tou> (πρόσβαση στις 22/02/2017).

<sup>5</sup> Συνέντευξη του Άκη Πάνου στην "Εκπομπή" του Νάσου Αθανασίου στο Mega το 1997.

1964 - Έχω μια βάρκα με κουπιά  
1964 - Καρδιά μου μην παραπονιέσαι  
1964 - Απ' τη ζωή σου χάθηκα  
1964 - Εσύ μετάνιωσες  
1965 - Τον έρωτα σου πλήρωσα  
1965 - Δεν θα 'σαι το φινάλε  
1965 - Πληγωμένο πουλί  
1966 - Πάρτα  
1966 - Χαραμίστηκε η ζωή μου  
1966 - Δικές μου οι ευθύνες  
1966 - Έχεις καλή γυναίκα  
1967 - Θα κλείσω τα μάτια  
1967 - Μη μου λες εμένα τέτοια  
1967 - Η μισή ντροπή δική σου  
1967 - Μην κατέβεις στο λιμάνι  
1967 - Τα χέρια της ντροπής  
1967 - Η αλήθεια είναι πικρή  
1967 - Γιατί δεν ήρθες τότε  
1967 - Η σειρά μου κι η σειρά σου  
1967 - Η πιο μεγάλη ώρα  
1967 - Ξύπνησα αγάπη μου  
1967 - Μια γυναίκα  
1967 - Άστη να φύγει  
1967 - Μοίρα μου γιατί μ' αφήνεις



1967 - Ρολόι κομπολόι  
1967 - Είδα τα μάτια σου κλαμμένα  
1967 - Αχαριστία  
1967 - Θα περάσει κι αυτό  
1967 - Το λάθος είναι λάθος  
1967 - Γύρισε εκείνος π' αγαπώ  
1967 - Δεν υπάρχει κανείς  
1967 - Δεν θέλω τη συμπόνια κανενός  
1968 - Στους πέντε δρόμους βρέθηκα  
1968 - Σαν ζευγαρώσουν δυο καημοί  
1968 - Τώρα με μονή ταρίφα  
1968 - Όταν σημάνει η ώρα  
1968 - Γιατί καλέ γειτόνισσα  
1968 - Και τι δεν κάνω  
1968 - Ρημαγμένη γειτονιά  
1968 - Για το φουστάνι  
1968 - Θα κλάψω αύριο  
1968 - Δεν τελειώνει η ζωή  
1968 - Παράνομη αγάπη  
1968 - Καρδιά γεννήθηκες πουλάκι  
1968 - Κάποιος  
1968 - Το παράκανες Βασίλη  
1968 - Γιατί  
1968 - Μια γυναίκα σαν κι εσένα

1968 - Έρθ' ο χειμώνας  
1968 - Πήρα απ' το χέρι σου νερό  
1968 - Σε μια ξένη κοινωνία  
1968 - Τίποτα  
1968 - Γλυκό φαρμάκι  
1968 - Ολόκληρη ζωή  
1969 - Ταίρι μου χαμένο  
1969 - Μια αγάπη  
1969 - Πήρα τα μάτια μου  
1969 - Θα ρίξω ροδοζάχαρη  
1969 - Ξαναγεννήθηκα  
1969 - Γράψε και κλάψε εσύ  
1969 - Τι ψυχή θα παραδώσεις  
1969 - Τράβα με τα νερά μου  
1969 - Διπλοτέλι μου γλυκό  
1969 - Πάρε το χελιδόνι  
1969 - Αν θύμωσες  
1969 - Κάτι παλιοδανεικά  
1969 - Του κόσμου το περίγελο  
1969 - Φεύγω  
1969 - Ούτε αχ δεν θα πω  
1969 - Η πρώτη δύσκολη στιγμή  
1970 - Δεν κλαίω για τώρα  
1970 - Και το πρωί θυμήθηκα

1970 - Εφτά φορές την μάζεψα  
1970 - Το μέτρο της αγάπης  
1970 - Δως μου να πιω  
1970 - Βιάστηκα  
1970 - Αν ήτανε κυρία  
1970 - Χαρά σε αυτόν που σ' έχει  
1970 - Εξ επαφής  
1970 - Τι είμαστε οι μαύροι  
1971 - Πυρετός  
1971 - Κοίτα με στα μάτια  
1971 - Άσε με ζωή  
1971 - Όλο χαλάς  
1971 - Ήπια τα χείλη σου και χάνομαι  
1971 - Να πεθάνω με το ταίρι μου  
1971 - Τι λες καλέ  
1971 - Θα κλείσω τα μάτια  
1971 - Γιατί κακούργα πεθερά  
1971 - Το φιλότιμο τ' αντρίκιο  
1971 - Έμοιαζε με κύριο  
1971 - Κάνε πέρα, κάνε πίσω  
1971 - Θέλω  
1971 - Στη φωτιά θα πέσω  
1971 - Φέρτε το παιδί του χάρου  
1971 - Να είχα το κουράγιο

1971 - Σε λίγο  
1971 - Εγώ καλά σου τα 'λεγα  
1972 - Να γιατί κλαίνε  
1972 - Πρέπει  
1972 - Ξαφνικό  
1972 - Ο Ρουμπής  
1972 - Ο ψαράς  
1972 - Ο φύλλος  
1972 - Δυο αλήθειες  
1972 - Πέτα πουλί γοργόφτερο  
1972 - Ωρα τρελή  
1972 - Ούτε σπίθα ούτε λέξη  
1972 - Ήταν ψεύτικα  
1972 - Στο σταθμό του Μονάχου  
1972 - Η ομορφιά  
1973 - Χωρίς αυτήν  
1973 - Τι μαϊστρος, τι βαρδάρης  
1973 - Τα όνειρα χτίζονται  
1973 - Το θολωμένο μου μυαλό  
1973 - Άντε να περάσει η μέρα  
1973 - Οι μισοί καλοί  
1973 - Στο σπίτι μας που μπήκανε  
1973 - Έρχονται στιγμές  
1974 - Μίσος

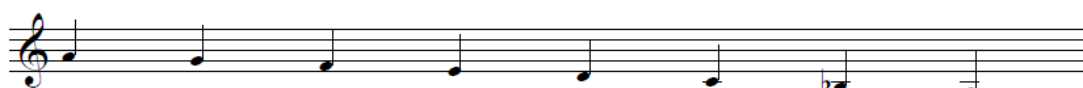
1974 - Η ζωή μου όλη  
1974 - Με φιλιά μερώνει μόνο  
1974 - Και τότε  
1974 - Εκείνα που δεν λέγονται  
1974 - Αυτός που πέρασε  
1974 - Η Κικίτσα  
1974 - Μη ξηγιέσαι έτσι  
1974 - Η ζωή η πικροθάλασσα  
1974 - Το γιατάκι  
1975 - Βαρύ το ράσο  
1976 - Μάθημα Πρώτον  
1977 - Παρών  
1978 - Σεισμός  
1979 - Τραγούδια  
1982 - Θέλω να τα πω  
1982 - Καινούργια χαρά  
1985 - Άκης Πάνου 100% πρόβα  
1985 - Ο τελευταίος πυρετός  
1985 - Επειγόντως  
1993 - Για θυμήσου  
1997 - Casino

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### ΟΥΣΑΚ

#### Παράδειγμα 1

Σε ανιούσα μορφή είναι



Σε κατιούσα κίνηση διατηρεί την ίδια διάταξη

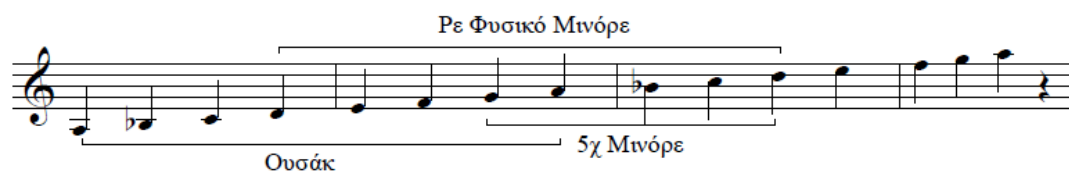


Η δομή του είναι : τετράχορδο *Ουσάκ* στη τονική και συνημμένο πεντάχορδο *Μινόρε*.



Εάν ανοίξουμε τον *Ουσάκ* σε δυο οκτάβες, βλέπουμε ότι υπάρχει και ένα πεντάχορδο *Μινόρε* στην 7<sup>η</sup> βαθμίδα.

#### Παράδειγμα 2



Από αυτές τις υπομονάδες προκύπτουν και οι κύριες συγχορδίες του δρόμου που είναι η Im, από το τετράχορδο *Ουσάκ*, η IVm, από το πεντάχορδο *Μινόρε* και η VIIm από το πεντάχορδο *Μινόρε*.

Κάτω από τη βάση εμφανίζεται πεντάχορδο *Ραστ*.

### Παράδειγμα 3



Εάν ενεργοποιηθεί το πεντάχορδο *Ραστ* κάτω από τη βάση η συγχορδία της 4<sup>ης</sup> βαθμίδας γίνεται ματζόρε.

Λόγω της θέσης του προσαγωγέα σε απόσταση τόνου από την τονική, οι καταληκτικές συγχορδίες είναι VII<sup>m</sup>-Im.

Σαν δευτερεύουσες συγχορδίες, υπάρχουν οι συγχορδίες της 3<sup>ης</sup> βαθμίδας από το πεντάχορδο *Ραστ* που υπάρχει εκεί, της 5<sup>ης</sup> βαθμίδας από το τετράχορδο *Ουσάκ* και της 6<sup>ης</sup> βαθμίδας από το τρίχορδο *Ραστ*. Η 5<sup>η</sup> βαθμίδα σπάνια ενεργοποιείται σαν τονικό κέντρο, συνήθως την θεωρούμε σαν 5<sup>η</sup> βαθμίδα της τονικής μας συγχορδίας. Αν εκτείνουμε τον δρόμο σε δυο οκτάβες, προκύπτουν οι δομές:

### Παράδειγμα 4



Η δεύτερη βαθμίδα του *Ουσάκ*, σχεδόν πάντα ακολουθεί την φορά της μελωδίας. Δηλαδή ανεβαίνοντας, είναι σε απόσταση τόνου από την τονική και κατεβαίνοντας, σε απόσταση ημιτονίου. Είναι φανερό ότι αυτή η κίνηση, γίνεται για να μιμηθούμε την χαμηλωμένη 2<sup>η</sup> βαθμίδα του μακάμ *Ουσάκ*. Επειδή όμως η συγχορδία της 7<sup>ης</sup> βαθμίδας, είναι κύρια και καταληκτική συγχορδία και αυτή είναι μινόρε και επειδή εμείς δεν εξετάζουμε την τροπική συμπεριφορά των δρόμων, παρά μόνο όταν αυτή επηρεάζει την αρμονική συνοδεία, θεωρούμε την δεύτερη βαθμίδα σαν μι ύφεση και την κίνηση στο μι φυσικό σαν κίνηση έλξης.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Μυστακίδης, Δ. (2013). Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και Εναρμόνιση. Πριγκηπέσσα, (σελ. 318,319)

## 2.1 Το Ραστ στην 6η βαθμίδα

Αρχικά θα αναλυθούν τα κομμάτια, τα οποία παρουσιάζουν μετατροπία στην VI βαθμίδα του *Ουσάκ*, θεμελιώνοντας τον δρόμο *Ραστ* που υπάρχει εκεί. Αυτά είναι:<sup>7</sup>

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Μια βραδιά καταραμένη	COLUMBIA	1958	Δούκισσα		G#m
2	Χαρά ποτέ δεν είδα	COLUMBIA	1960	Βασίλης Βλάσσης		Dm
3	Γιατί δεν ήρθες τότε	COLUMBIA	1967	Γιώργος Χατζηαντωνίου		Dm
4	Δεν υπάρχει κανείς	COLUMBIA	1967	Στράτος Διονυσίου	Νίκη Λάμη	Gm
5	Ξύπνησα αγάπη μου	COLUMBIA	1967	Γιώτα Λύδια	Γιώργος Χατζηαντωνίου	Cm
6	Παράνομη αγάπη	COLUMBIA	1968	Μιχάλης Μενιδιάτης	Βούλα Γκίκα	Ebm
7	Ξαναγεννήθηκα	H.M.V	1969	Βούλα Γκίκα	Βάσω Καρανικόλα	Dm
8	Φεύγω	H.M.V	1969	Στράτος Διονυσίου	Βούλα Γκίκα	Bm
9	Ήπια τα χείλη σου και χάνομαι	ΠΟΛΥΝΤΟΡ	1971	Γιώργος Μαρίνος		Bm
10	Άντε να περάσει η μέρα	ΜΙΝΟΣ	1973	Στέλιος Καζαντζίδης		Em
11	Επίορκος προδότης	C.B.S	1978	Μιχάλης Μενιδιάτης		F#m

<sup>7</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 10/02/2017)



Παράδειγμα 5

ΜΙΑ ΒΡΑΔΙΑ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΗ

Am=G#m

Εισαγωγή Am

Bouzouki

Voice

2 Dm F Gm Am Gm Am Gm Am

3 F Gm Am

Θέμα Α

4 Dm Eb Gm Am

Όπως παρατηρούμε στην μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται σε όλη την κλίμακα του δρόμου *Ουσάκ* και έχει ανοδική πορεία. Στο πρώτο μέτρο η συγχορδία που χρησιμοποιείται είναι μόνο η Am, ενώ στο δεύτερο έχουμε Dm-F-Gm οι οποίες ακολουθούν την μελωδία. Στο Θέμα Α γίνεται μετατροπία στην VI βαθμίδα αλλά η μελωδία επιστρέφει πάλι στη λα στο ίδιο μέτρο. Κάτι αντίστοιχο βλέπουμε και στο μέτρο 5.<sup>8</sup> Αυτό μας δηλώνει ίσως κάποια «αδυναμία» του συνθέτη να διαχειριστεί την μετατροπία στη φα ή ότι δεν αφιέρωσε αρκετό χρόνο στη σύνθεση του κομματιού, όπως συμβαίνει και με το επόμενο παράδειγμα που θα αναλύσουμε στη συνέχεια και τα οποία αποτελούν τα πρώτα του έργα. Στο μέτρο 4 παρατηρούμε ότι η V βαθμίδα χαμηλώνει και εναρμονίζεται με Eb ενώ προηγείται μια Dm. Αυτό συνήθως μας

<sup>8</sup> Κουρή Χ. (2009). *Αρμονία*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος «Η Ευρώπη» (σελ. 109).

παραπέμπει στον δρόμο *Καρσιγάρ*, ωστόσο εδώ πρόκειται απλά για μια έλξη πιθανότατα για να δοθεί έμφαση στο στίχο. Στο Θέμα, η μελωδία ανεβαίνει μέχρι την ψηλή οκτάβα, ενώ η συγχορδία είναι πάλι Am και στη συνέχεια κατεβαίνει εναρμονίζοντας με Gm και Am στην κατάληξη. Και σε αυτό το σημείο (μέτρο 8) θα μπορούσαμε να έχουμε Bb όταν η μελωδία περνάει από το σιb και C αντί για Am για την εναρμόνιση της νότας μι. Αυτόν τον τρόπο εναρμόνισης θα τον συναντήσουμε βέβαια στη συνέχεια.

Παράδειγμα 6

ΧΑΡΑ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΕΙΔΑ

Am=Dm

Εισαγωγή Am Dm B<sup>b</sup> Am B<sup>b</sup> C Gm Am

Bouzouki

Voice

2 Θέμα A B<sup>b</sup> Gm Am

3 Am Gm Am Gm Am

4 Dm C Gm Am

The musical score is written in 9/8 time and consists of four systems. The first system is the 'Εισαγωγή' (Introduction), with a Bouzouki staff showing a complex melodic line and a Voice staff that is mostly silent. The second system is the 'Θέμα Α' (Theme A), starting with a melodic phrase in the Bouzouki staff and a vocal line in the Voice staff. The third system continues the melodic and vocal lines. The fourth system shows the final part of the piece, with the Bouzouki staff playing a rhythmic accompaniment and the Voice staff having a few notes.

Am C Gm Am Gm 3 Am

5

F C B<sup>b</sup> C

6 Θέμα Β

B<sup>b</sup> Gm F

7

Gm Am B<sup>b</sup> Gm Am

8 1.

Gm Am B<sup>b</sup> Gm Am Gm Am

9 2. Fine

Όπως παρατηρούμε στην μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο *Ουσάκ*, ενώ οι συγχορδίες ακολουθούνε την πορεία της μελωδίας. Με την ίδια λογική κινούνται και τα επόμενα 2 μέτρα. Στο τέταρτο μέτρο παρατηρούμε ότι υπάρχει αντίθεση στην μελωδική γραμμή με την αρμονική. Πιο συγκεκριμένα η

μελωδία παίζει ρε-μι-ρε-λα και η εναρμόνιση γίνεται με 8-3-5-1.<sup>9</sup> Έπειτα ακολουθεί μια γέφυρα από το μπουζούκι η οποία παίζει τις νότες των συγχορδιών Dm, C και Gm. Ωστόσο, η κιθάρα επιμένει στην Am. Αυτός ο τρόπος εναρμόνισης μας επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για ένα από τα πρώτα κομμάτια που ηχογράφησε ο συνθέτης, καθώς στη συνέχεια θα δούμε πιο πλούσιες αρμονικές γραμμές. Στο Θέμα Β, γίνεται μετατροπία στη φα και στον δρόμο Ραστ που υπάρχει εκεί. Και σε αυτό το σημείο (μέτρο 6) υπάρχει αντίθεση στον τρόπο εναρμόνισης, δηλαδή οι νότες φα-μι-ρε-ντο εναρμονίζονται με 8-3-3-1, όμως στη συνέχεια η αρμονική γραμμή συμπίπτει με τη μελωδία. Τέλος, η μελωδία πηγαίνει στη λα και στον δρόμο Ουσάκ με την κατάληξη Gm-Am.

### Παράδειγμα 7

## ΓΙΑΤΙ ΔΕΝ ΗΡΘΕΣ ΤΟΤΕ

Am=Dm

The musical score is written for Bouzouki and Voice. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-6) is labeled 'Εισαγωγή' (Introduction) and features a Bouzouki part with a melodic line and a Voice part that is silent. Chords Am and Gm are indicated above the staff. The second system (measures 7-14) continues the Bouzouki melody with chords F, C, B $\flat$ , and Gm. The third system (measures 15-21) shows a more complex Bouzouki melody with chords Am and Gm. The fourth system (measures 22-28) includes an 'Accordion' part with chords Am, Dm, and Am. The Bouzouki part continues with a similar melodic pattern.

<sup>9</sup> Οι αριθμοί 8-3-5-1 συμβολίζουν την σχέση της νότας με την εκάστοτε συγχορδία. Dm-ρε, C-μι κ.τ.λ.

31 Gm Am Gm Am Dm C bouzouki B $\flat$  Am

31 Θέμα A

40 Dm C B $\flat$  Am Dm C B $\flat$  Am

49 Dm C B $\flat$

56 Am F Gm

56 Θέμα B

65 C Gm C Dm C Dm C B $\flat$  Am

Η Εισαγωγή στο παράδειγμα 7 μπαίνει στη λα στα πρώτα τέσσερα μέτρα και επαναλαμβάνει το ίδιο μοτίβο στη σολ στα επόμενα τέσσερα.<sup>10</sup> Έπειτα η μελωδία συνεχίζει να κατεβαίνει όλη την κλίμακα Ουσάκ. Και σε αυτό το παράδειγμα, οι συγχορδίες ακολουθούν την πορεία της μελωδίας. Το Θέμα Α μπαίνει στην τέταρτη βαθμίδα και ακολουθεί καθοδική πορεία. Δηλαδή η μελωδία παίζει ρε-ντο-σιβ-λα και

<sup>10</sup> Walton C. (1990). *Βασικές Μουσικές Φόρμες*. Αθήνα: edition Orpheus (σελ.1)

εναρμονίζεται με τον ίδιο τρόπο. Στο σημείο που παρατηρούμε αλλαγή στη σύνδεση μελωδίας και αρμονίας είναι στην ανταπόκριση στο μέτρο 40, όπου έχουμε παράλληλες τρίτες. (Dm-φα, C-μι, Bb-ρε, Am-ντο). <sup>11</sup>Επειτα ακολουθεί μια γέφυρα από το μπουζούκι, η οποία δανείζεται την μελωδία της φωνής που προηγήθηκε. Στο Θέμα Β γίνεται μετατροπία στη φα δηλαδή στον δρόμο Ραστ και η μελωδία κινείται σε όλη την κλίμακα. Η κατάληξη στη λα και η επιστροφή στον δρόμο Ουσάκ πραγματοποιείται με την ίδια φράση που είδαμε στο μέτρο 40.

### Παράδειγμα 8

## ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΑΝΕΙΣ

Am=Ebm

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

Am Gm F C F C

7 Dm Gm Am Dm

Θέμα Α

13 C Gm Dm Gm Am

20 F Gm 1.

Θέμα Β

<sup>11</sup> Αμαραντίδης Α. (1990). *Το τονικό μουσικό σύστημα*. Αθήνα (σελ.61-67).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It starts with a Dm chord, followed by a double bar line and a repeat sign. Then it shows an Am chord with a bracket above it labeled '2.' indicating a second ending. The bottom staff is also a treble clef with a key signature of one flat. It starts with a melodic line of notes: G4, A4, Bb4, C5, G4, A4, Bb4, C5. There is a double bar line and a repeat sign after the first four notes. The second ending consists of the notes G4, A4, Bb4, C5.

Και σε αυτό το παράδειγμα η Εισαγωγή κινείται κατεβαίνοντας την κλίμακα. Οι συγχορδίες ακολουθούν την μελωδία. Δηλαδή, η μελωδική γραμμή είναι λα-σολ-φ-αμι και η αρμονική Am-Gm-F-C. Ο λόγος που ο συνθέτης στο τέταρτο μέτρο χρησιμοποιεί C και όχι Am, είναι επειδή στη συνέχεια ακολουθεί η F. Η ίδια λογική επικρατεί και στη συνέχεια όπου έχουμε φα-μι-ρε-σι-λα και F-C-Dm-Gm-Am αντίστοιχα. Στο Θέμα Α ο συνθέτης διαχειρίζεται καλύτερα την αρμονική ανάπτυξη από ότι είδαμε πιο πάνω, αλλά και σε προηγούμενα παραδείγματα, αφού υπάρχει αντίθεση μεταξύ συγχορδιών και μελωδίας. Πιο συγκεκριμένα οι συγχορδίες απέχουν διάστημα 3<sup>ης</sup> από την μελωδία (C-μι, Gm-σι, Dm-φα). Το Θέμα Α κλείνει με την ίδια ανταπόκριση που κλείνει και η Εισαγωγή. Και σε αυτό το παράδειγμα η μετατροπία στην VI βαθμίδα γίνεται στο Θέμα Β.<sup>12</sup> Στην πρώτη επανάληψη η μελωδία έχει καθοδική πορεία, δηλαδή μπαίνει στη λα και η κατάληξη γίνεται στη ρε, ενώ στη δεύτερη καταλήγει στη λα. Ο λόγος που η πρώτη κατάληξη γίνεται στην IV βαθμίδα, θα λέγαμε ότι είναι καθαρά «αισθητικός». Επειδή έχει προηγηθεί μετατροπία, ο ακροατής περιμένει μια πιο «ομαλή» κατάληξη πριν μπει η δεύτερη Εισαγωγή. Εάν η μελωδία τείνει να ανεβεί, θα περιμέναμε ίσως κάποιο φινάλε. Κάτι που συμβαίνει στο τέλος της δεύτερης επανάληψης.

Όμοια παραδείγματα με τα προηγούμενα, αποτελούν τα παράδειγμα 9 και 10 τόσο στην μελωδική ανάπτυξη όσο και στην αρμονική.

<sup>12</sup> Αδάμ Π. (1997). *Τονική Αρμονία*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας (σελ.94-120).



Παράδειγμα 9

ΞΥΠΙΝΗΣΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ

Am=Cm

Εισαγωγή Gm Dm B<sup>b</sup> Gm Dm

bouzouki

voice

4 B<sup>b</sup> Gm Am Dm C B<sup>b</sup> Am Dm C B<sup>b</sup> Am

7 Gm Am Dm

Θέμα Α

10 C B<sup>b</sup> Gm Am

The musical score is written in 9/8 time and G minor. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) is the introduction, with the bouzouki playing a rhythmic pattern and the voice part resting. The second system (measures 4-6) continues the bouzouki pattern. The third system (measures 7-9) features the bouzouki playing a more complex pattern, while the voice part begins with the 'Theme A' melody. The fourth system (measures 10-12) shows the bouzouki part resting and the voice part continuing the melody. Chord annotations are placed above the corresponding measures.

13 Dm C B<sup>b</sup> Am Dm C B<sup>b</sup> Am F

Θέμα Β

16 C F

20 C F C Gm Am

Παράδειγμα 10

ΠΑΡΑΝΟΜΗ ΑΓΑΠΗ

Am=Bbm

Εισαγωγή Am

Bouzouki

Voice

9 F C Dm C Am Gm Am Dm

Θέμα Α

19 Am Dm C F

30 C Dm C B $\flat$

40 Am Am Gm

40

50 C Am Gm Am Gm Am F

50 Θέμα Β

59 C

69 Am Dm Am

79 B<sup>b</sup> Gm Am

Παράδειγμα 11

ΞΑΝΑΓΕΝΝΗΘΗΚΑ

Am=Dm

Εισαγωγή F C F C Gm Dm C Dm

Bouzouki

Voice

B $\flat$  C Gm C

3

5 Gm Am

5 Θέμα Α

7 F C Dm C Am

The image displays a musical score for guitar and voice, consisting of three systems. Each system has a guitar part on the top staff and a vocal part on the bottom staff. Chord progressions are indicated above the guitar staves.

- System 1 (Measures 9-10):** Chords: Gm, C, Gm, C. The guitar part features a sequence of quarter notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The vocal part has a melodic line: G, A, B, C, D, E, F, G.
- System 2 (Measures 11-12):** Chords: Am, Dm C B, Am, Dm C B. The guitar part has a sequence of quarter notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The vocal part has a melodic line: G, A, B, C, D, E, F, G.
- System 3 (Measures 13-14):** Chords: Am, Dm C, Gm, C Gm Am. The guitar part has a sequence of quarter notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The vocal part has a melodic line: G, A, B, C, D, E, F, G.

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, η μετατροπία στην VI γίνεται στην Εισαγωγή του κομματιού και όχι στο Θέμα Β όπως είδαμε παραπάνω. Αυτό συμβαίνει πιθανόν, επειδή στο συγκεκριμένο παράδειγμα δεν υπάρχει ρεφρέν<sup>13</sup>, επομένως δεν ήταν εύκολο να γίνει μετατροπία μέσα στο κουπλέ. Η μελωδία κινείται σε όλη την κλίμακα Ραστ, ενώ η κατάληξη στη λα και στον δρόμο Ουσάκ πραγματοποιείται στο μέτρο 5. Το Θέμα Α κάνει είσοδο με ένα μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται και στο μέτρο 8. Στα μέτρα 7 και 9 παρατηρούμε ότι παίζεται η ίδια μελωδία με κάποιες παραλλαγές στις αξίες. Έπειτα ακολουθεί μία γέφυρα από το μπουζούκι, η οποία βασίζεται στο προηγούμενο μέτρο. Στο Θέμα Β, το πρώτο μέτρο επαναλαμβάνεται τρεις φορές και το κομμάτι κλείνει στην τονική με την πτώση Gm-Am.<sup>14</sup> Και σε αυτό το παράδειγμα ο τρόπος εναρμόνισης που επιλεγεί ο συνθέτης είναι ο ίδιος με τα παραπάνω παραδείγματα, δηλαδή οι συγχορδίες ακολουθούνε την πορεία της μελωδίας.

<sup>13</sup> Χρονάς, Γ. (1990). *ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ: Στίχοι τραγουδιών*. Οδός Πάνος, Αθήνα, (σελ. 76)

<sup>14</sup> Διαμαντής Γ. (1988). *ΑΡΜΟΝΙΑ*, 1<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, (σελ. 65-75).

Παράδειγμα 12

ΦΕΥΓΩ

Am=Bm

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

Am F C F C

7 F C F F C

Θέμα Α

14 Dm F Am Dm Gm Am

Θέμα Β

21 Dm Gm Am Dm Am

27 Dm Am Dm Am Dm Gm Am

Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή χωρίζεται σε δύο μέρη. Στα πρώτα τέσσερα μέτρα η μελωδία κινείται γύρω από τη λα και στα επόμενα τέσσερα γίνεται μετατροπία στη φα και επαναλαμβάνεται το ίδιο μοτίβο. Το Θέμα Α συνεχίζει να κινείται γύρω από την VI και την δεσπόζουσα της. Στο μέτρο 15 παρατηρούμε ότι η μελωδία περνάει από την ρε και γίνεται μετατροπία στη λα.<sup>15</sup> Την ίδια μελωδική φράση παίζει και το μπουζούκι για να γίνει είσοδος στο Θέμα Β. Η μελωδία στο Θέμα Β παρατηρούμε ότι στην αρχή έχει καθοδική πορεία, ενώ στα τελευταία μέτρα ανεβαίνει. Αυτή η μικρή «έκρηξη» στην κατάληξη συμβαίνει για να δοθεί έμφαση στο στίχο. Η αρμονική ανάπτυξη δεν παρουσιάζει κάτι διαφορετικό από αυτά που έχουμε δει έως τώρα στα προηγούμενα παραδείγματα. Ωστόσο, αυτό που δεν διαχειρίζεται καλά ο συνθέτης στο συγκεκριμένο κομμάτι, είναι η μετάβαση από την Εισαγωγή στο Θέμα Α. Η μετατροπία στην VI γίνεται πολύ νωρίς και κατά συνέπεια ο ακροατής περιμένει από πριν τι θα ακούσει. Μια ίσως πιο καλή λύση θα ήταν η μελωδία να περάσει από την IV να καταλήξει στη I και στο Θέμα Α να γίνει η μετατροπία.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Αδάμ Π. (1997). *Τονική Αρμονία*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, (σελ.94-120).

<sup>16</sup> Το συγκεκριμένο κομμάτι γράφτηκε ως «αντίλογος» στο τραγούδι της Ε. Παπαγιαννοπούλου και μουσική Α. Καλδάρρα, με τίτλο «Λίγο λίγο θα με συνηθίσεις».



Παράδειγμα 13

ΗΠΙΑ ΤΑ ΧΕΙΛΗ ΣΟΥ ΚΑΙ ΧΑΝΟΜΑΙ

Am=Bm

Εισαγωγή F Am Gm C F Am Gm C F Gm

Bouzouki

Voice

6 Dm Am F C F

6 Θέμα Α

12 F Am B $\flat$

18 C Dm C

F          Am          F          Gm          F

24

Θέμα Β

24

C          Dm          C          F          Gm          Am

30

30

Gm          Am          F          C          Dm          Gm          F          Gm          Am

36

36

Όπως παρατηρούμε στην μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κάνει είσοδο στην VI και κινείται στην κλίμακα Ραστ. Μπορούμε να πούμε ότι μοιάζει λίγο με το προηγούμενο παράδειγμα, μιας και εδώ η μετατροπία γίνεται στην αρχή και συνεχίζει στο Θέμα Α, όμως εδώ ο συνθέτης διαχειρίζεται πολύ πιο καλά την ανάπτυξη. Πιο συγκεκριμένα, όπως φαίνεται στην δεύτερη επανάληψη της Εισαγωγής, η κατάληξη γίνεται στην λα (βάση του Ουσάκ) και η μετατροπία στη φα πραγματοποιείται έπειτα. Στο Θέμα Α, από το μέτρο 17 μέχρι το μέτρο 22, παρατηρούμε πως η εναρμόνιση γίνεται με παράλληλες τρίτες. Κάτι αντίστοιχο είδαμε και στο παράδειγμα 7. Επίσης, «έξυπνος» είναι ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η κατάληξη.<sup>17</sup> Η μελωδία μεταφέρεται στη σολ και εναρμονίζεται με C, η οποία λειτουργεί ως V της φα. Έτσι στο Θέμα Β ο ακροατής περιμένει να ακούσει την F. Στο Θέμα Β η μελωδία μένει στην VI για τα 6 πρώτα μέτρα και στη συνέχεια γίνεται μετατροπία στη λα περνώντας από την IV.

<sup>17</sup> Αδάμ Π. (1997). *Τονική Αρμονία*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, (σελ. 59-64).

Παράδειγμα 14

ΑΝΤΕ ΝΑ ΠΕΡΑΣΕΙ Η ΜΕΡΑ

Am=Ebm

Εισαγωγή Am Gm Am

Bouzouki

Voice

2 Gm C Dm Am

4 Am D Am F Gm F Gm F

Θέμα Α

6 Gm F Gm F Gm F Gm F

7

8 Gm Am

8 Θέμα Β

10 Am D Am F Gm F C F

12 F C Dm Am C Dm B $\flat$  Am

Όπως φαίνεται στην μουσική καταγραφή, τα δύο πρώτα μέτρα της Εισαγωγής εξελίσσονται σε όλη την κλίμακα *Ουσάκ* και έχουν ανοδική πορεία. Στο πρώτο μέτρο η συγχορδία είναι η Am, ενώ στο δεύτερο, το οποίο ξεκινάει με την ίδια μελωδική φράση, έχουμε Gm. Αυτό πιθανόν να συμβαίνει για να γίνει «αισθητή» η αλλαγή στον ακροατή, μιας και η καταληκτική συγχορδία στο μέτρο 1 είναι η Am. Τα μέτρα 3 και 4, είναι κοινά με το 9 και 10 του Θέμα Β. Κάτι αντίστοιχο θα δούμε και σε άλλα παραδείγματα. Δηλαδή η Εισαγωγή να δανείζεται φράσεις από κάποιο Θέμα μέσα στο τραγούδι. Στο Θέμα Α γίνεται μετατροπία στην VI βαθμίδα.<sup>18</sup> Ωστόσο, ο δρόμος *Ραστ* εδώ, δεν αναπτύσσεται με τον τρόπο που είδαμε στα προηγούμενα παραδείγματα. Πιο συγκεκριμένα στα μέτρα 5 και 6 (τα οποία είναι ίδια), οι καταλήξεις γίνονται με F-Gm-F, ενώ θα περιμέναμε την πτώση F-C-F, δηλαδή I-V-I. Μια πιθανή αιτιολογία, είναι ότι ο συνθέτης θέλει να συμπίπτει η μελωδική γραμμή με την αρμονική, ώστε να «τονίζεται» περισσότερο ο στίχος. Με την ίδια λογική κινείται και το επόμενο μέτρο, ενώ το τελευταίο επιστρέφει στην αρχική μας τονικότητα και βάση του *Ουσάκ*. Η

<sup>18</sup> Χαραλάμπους, Α. (1995). *Η Αρμονία της μουσικής και η αισθητική της, Τόμος Α'* Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου- Χ. Νάκας. (σελ. 332)

μελωδία στο Θέμα Β κινείται χρωματικά και στη συνέχεια μεταφέρεται κάτω από τη βάση αυξάνοντας τη φα. Αυτή η κίνηση συνηθίζεται τόσο στον δρόμο *Ουσάκ* όσο και στον *Χιτζάζ*, όταν η VI βαθμίδα έλκεται από την VII (βλ. παράδειγμα 3). Έπειτα, έχουμε πάλι μετατροπία στη φα με τη διαφορά ότι η πτώσεις εδώ γίνονται με τον τρόπο που αναφέραμε πιο πάνω, δηλαδή F-C-F.<sup>19</sup> Στο τέλος από το μέτρο 12 η μελωδία περνάει από την ρε (Dm) και επιστρέφει στη λα. Και σε αυτό το κομμάτι η εναρμόνιση δεν παρουσιάζει κάποια αντίθεση με την κίνηση της μελωδίας.

### Παράδειγμα 15

## ΕΠΙΟΡΚΟΣ ΠΡΟΔΟΤΗΣ

Am=F#m

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

Am Dm

2 C G Am Dm

4 C B<sup>b</sup> Am F

Θέμα Α

6 Gm B<sup>b</sup> F C Dm

<sup>19</sup> Piston, W. (2001). *Αρμονία*. 5<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: edition Orpheus. (σελ.247-264)

8 C Dm C Dm

10 Am Dm

10 Θέμα Β

12 Am C Dm C B $\flat$

14 Am B $\flat$  Gm Am

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, το πρώτο μέτρο της Εισαγωγής κινείται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο *Ουσάκ* περνώντας από την IV βαθμίδα. Στη συνέχεια η μελωδία κατεβαίνει παίζοντας την II βαθμίδα αυξημένη, η οποία εναρμονίζεται με G. Αυτή την έλξη της σι από την ντο, δεν την συναντάμε σε κάποιο άλλο παράδειγμα. Εδώ η σι χρησιμοποιείται ως προσαγωγέας της ντο, εάν υποθέσουμε ότι σε εκείνο το σημείο η μελωδία μεταφέρεται στην σχετική ματζόρε της λα μινόρε. Μια πιθανή πτώση για να μπει το τρίτο μέτρο, θα ήταν μετά την G να έχουμε πάλι C, όπου θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο και για μετατροπία. Ωστόσο, στη συνέχεια ακολουθεί επανάληψη του πρώτου μέτρου, δηλαδή Am. Η Εισαγωγή κλείνει με C-B $\flat$ -Am, όπως δηλαδή και η πορεία της μελωδίας. Στο Θέμα Α γίνεται μετατροπία στη φα κάτω από τη βάση, όπως είδαμε και στο προηγούμενο παράδειγμα. Η μελωδία κινείται γύρω από τον δρόμο *Ραστ*, ενώ η κατάληξη γίνεται στην σχετική της F (δηλαδή στην Dm). Είναι εμφανές ότι στο συγκεκριμένο παράδειγμα ο συνθέτης διαχειρίζεται με

διαφορετικό τρόπο την ανάπτυξη της μελωδίας, αλλά και τον τρόπο εναρμόνισης της, σε σχέση με τα πρώτα κομμάτια που ηχογραφήθηκαν. Αν παρατηρήσουμε τα παραπάνω παραδείγματα, θα δούμε ότι η VI βαθμίδα λύνεται κυρίως στην VII ή επιστρέφει στην βάση του Ουσάκ με την εξής διαδοχή: VI-III-II ή VIIm-Im. Εδώ αντιθέτως γίνεται μετατροπία στην σχετική της, δηλαδή την IV βαθμίδα του αρχικού μας *Ουσάκ*. Συνεπώς στο Θέμα Β, ο ακροατής περιμένει η μελωδία να επιστρέψει στη λα (βάση του Ουσάκ), ή να παραμείνει στην ρε και έπειτα να επιτρέψει στη λα. Όπως φαίνεται και στην καταγραφή, στο μέτρο 10, η μελωδία κινείται χρωματικά προς τη λα και έπειτα κάνει μια πτώση στη ρε. Το ίδιο μέτρο επαναλαμβάνεται ενώ η κατάληξη γίνεται με Gm-Am. Κάτι που ίσως θα μπορούσε να προστεθεί στο κομμάτι όσον αφορά τον αρμονικό κύκλο είναι η συγχορδία της Gm στα μέτρα 10 και 12 στον 5<sup>ο</sup> χρόνο, ώστε να υπάρχει μια πτώση στο τέλος του μέτρου.

## 2.2 Συγχορδία 6<sup>η</sup>

Στη συνέχεια θα αναλυθούν τα κομμάτια τα οποία δεν παρουσιάζουν κάποια μετατροπία, ωστόσο χρησιμοποιούν την συγχορδία της 6<sup>η</sup> για την εναρμόνιση της VI βαθμίδας.<sup>20</sup> Αυτά είναι<sup>21</sup>:

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Στους πέντε δρόμους βρέθηκα	H.M.V.	1968	Μιχάλης Μενιδιάτης		Gm
2	Και τι δεν κάνω	H.M.V	1968	Στράτος Διονυσίου		Dm
3	Σε μια ξένη κοινωνία	COLUMBIA	1968	Στράτος Διονυσίου		Em

<sup>20</sup> Χαραλάμπους, Α. (1995). *Η Αρμονία της μουσικής και η αισθητική της, Τόμος Α'* Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου- Χ. Νάκας. (σελ.150-156).

<sup>21</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 12/02/2017)

4	Πήρα τα μάτια μου	H.M.V.	1969	Στράτος Διονυσίου	Βούλα Γκίκα	Gm
5	Του κόσμου το περίγελο	H.M.V	1969	Στράτος Διονυσίου		Bm
6	Φέρτε το παιδί του χάρου	H.M.V.	1971	Στράτος Διονυσίου		Gm
7	Χαροκόπου (1942-1953)	ΜΙΝΟΣ	1982	Γιώργος Νταλάρας		Am

Παράδειγμα 16

ΣΤΟΥΣ ΠΕΝΤΕ ΔΡΟΜΟΥΣ ΒΡΕΘΗΚΑ

Am=Gm

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

5

10

15

Θέμα Α

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of staves. The first system is the introduction, with Bouzouki and Voice parts. The second system starts at measure 5 and includes a voice line. The third system starts at measure 10 and includes a voice line with the label 'Θέμα Α'. The fourth system starts at measure 15 and includes a voice line. Chord annotations are placed above the Bouzouki staff: C, Dm, C, Dm in the first system; Gm, Bb, C, Bb, Am in the second; Bb, Dm, Gm, Am, Dm, Am in the third; and Dm, Am, C, Gm, Bb, Gm in the fourth.



Am B<sup>b</sup> Gm Am Gm Am Gm Am

20

Θέμα Β

25

Gm F

25

Gm B<sup>b</sup> Am

30

30

Όπως φαίνεται στην μουσική καταγραφή, το παράδειγμα 20 παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με τα παραδείγματα που είδαμε παραπάνω, τόσο στο αρμονικό κομμάτι, όσο και στο μελωδικό. Αυτό που παρατηρούμε, είναι η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στο Θέμα Α και Β. Στο πρώτο, η μελωδία μπαίνει στην IV βαθμίδα, ενώ στο δεύτερο μεταφέρεται κάτω από τη βάση. Αυτό συμβαίνει πιθανότατα, επειδή ο στίχος στο Θέμα Β είναι «απαισιόδοξος» και ενώ θα περιμέναμε ότι η μελωδία θα ανέβει, κινείται καθοδικά.<sup>22</sup> Η F εμφανίζεται στο Θέμα Β και χρησιμοποιείται για την εναρμόνιση της φα όταν η μελωδία περνάει από αυτή.

<sup>22</sup> Χρονάς, Γ. (1990). *ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ: Στίχοι τραγουδιών*. Οδός Πάνος, Αθήνα, (σελ. 49)

Παράδειγμα 17

ΚΑΙ ΤΙ ΔΕΝ ΚΑΝΩ

Am=Dm

Εισαγωγή

B $\flat$  C Dm C Gm

Bouzouki

Voice

5 Am Dm B $\flat$  Gm Am Dm B $\flat$

Θέμα A

10 C Gm Am Gm Am Gm

Θέμα B

14 C F C Dm C Gm Am

Όπως φαίνεται στην μουσική καταγραφή, η μελωδία στην Εισαγωγή ξεκινάει με μια φράση η οποία πηγαίνει στην ρε. Ωστόσο η συγχορδία είναι B $\flat$ . Η ίδια λογική ακολουθείται και στο Θέμα A, όταν η μελωδία επιμένει στη ρε και η συγχορδία που έχουμε είναι Dm και μετά B $\flat$ . Παρατηρούμε λοιπόν, ότι εδώ ο συνθέτης ξεφεύγει από την παράλληλη εναρμόνιση που είδαμε πιο πάνω και χρησιμοποιεί αντίθεση ανάμεσα στη μελωδία και τις συγχορδίες.<sup>23</sup> Στο Θέμα B, η μελωδία μεταφέρεται στην ψηλή

<sup>23</sup> Σολομωνίδης, Ν. *Η βάση της τονικής αρμονίας*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας. (σελ.9-22).

οκτάβα και η κίνηση αυτή μας παραπέμπει σε μετατροπία, όπως είδαμε στο παράδειγμα 8. Ωστόσο, ο συνθέτης επιμένει στην Am, καθώς σε εκείνο το σημείο ο στίχος εκφράζει κάτι δυσάρεστο<sup>24</sup> και η συγχορδία της VI βαθμίδας θα είχε πιο χαρούμενο άκουσμα. Έπειτα η μελωδία κινείται προς τα κάτω περνώντας από τη σολ η οποία εναρμονίζεται με Gm και C. Η F χρησιμοποιείται για την εναρμόνιση της φα, όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα.

### Παράδειγμα 18

## ΣΕ ΜΙΑ ΞΕΝΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Am=Em

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

Am Gm Am Gm Am Gm Am Gm

5 Am F Dm Am C B<sup>b</sup> Am C B<sup>b</sup>

10 Am Dm Am Dm C Am F C B<sup>b</sup> Gm

10 Θέμα Α

18 Am Dm Am F

18 Θέμα Β

<sup>24</sup> Χρονάς, Γ. (1990). *ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ: Στίχοι τραγουδιών*. Οδός Πάνος, Αθήνα, (σελ. 54)

26 Gm Am Dm Cm Gm Am

Όπως παρατηρούμε στην μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται σε όλη την κλίμακα Ουσάκ, ενώ οι συγχορδίες ακολουθούνε την πορεία της μελωδίας. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί, είναι ότι το Θέμα Α και το Θέμα Β μπαίνουν στην τέταρτη βαθμίδα. Όπως είδαμε σε όλα τα προηγούμενα παραδείγματα, στην είσοδο από το Θέμα Α και Β, υπάρχει διαφορά στην κίνηση της μελωδίας, κάτι που δεν συμβαίνει εδώ. Η αισθητή διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στα δύο Θέματα, βρίσκεται στο τέλος του Θέματος Β, όπου η μι χαμηλώνει (μιb). Κάτι αντίστοιχο δηλαδή με το παράδειγμα 5. Συγκρίνοντας, το συγκεκριμένο κομμάτι με το προηγούμενο, βλέπουμε ότι παρουσιάζουν κάτι εντελώς διαφορετικό στην αρμονική ανάπτυξη, παρόλο που ηχογραφήθηκαν την ίδια χρονολογία.

Παράδειγμα 19

ΠΗΡΑ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ

Am=Gm

Εισαγωγή Am Gm

Bouzouki

Voice

8 Am

15 Gm F C F Gm F Dm c b Gm

25 a g Am B C B Am C B

Θέμα Α

Am C B<sup>b</sup>

35

35

Am Gm Am Gm F Gm

44

44

Am Dm C Dm Gm B<sup>b</sup> Gm Am

54

Θέμα Β

54

Dm C Dm Gm C Dm Am

63

63

Όπως φαίνεται στην μουσική καταγραφή, η μελωδία στην Εισαγωγή κινείται χρωματικά γύρω από την σολ και τη λα, ενώ στη συνέχεια κατεβαίνει. Παρατηρούμε ότι ο συνθέτης διαχειρίζεται πιο «σωστά» την μετάβαση από το Θέμα Α στο Β, σε σχέση με το προηγούμενο παράδειγμα. Στο Θέμα Α η μελωδία κινείται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο, ενώ οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται είναι οι Am, B<sup>b</sup>, C και Gm. Η «έκρηξη» στο κομμάτι γίνεται στο Θέμα Β, όπου η μελωδία ανεβαίνει ένα διάστημα 6<sup>ης</sup>. Εδώ θα περιμέναμε ίσως την συγχορδία της VI βαθμίδας και μια πιθανή μετατροπή στον δρόμο Ραστ. Ωστόσο, η εναρμόνιση γίνεται με Dm ώστε να μην υπάρχει τόσο «χαρούμενο» άκουσμα.

Παράδειγμα 20

ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΤΟ ΠΕΡΙΓΕΛΟ

Am=Bm

Εισαγωγή

Am C B $\flat$  Am C

Bouzouki

Voice

Dm C Am F B $\flat$  Am

3

Gm Am Gm F C Dm

5

Θέμα Α

Am F B $\flat$  Am C B $\flat$  Am B $\flat$  C

7

9 Dm C B $\flat$  Am C B $\flat$  Am B $\flat$  C

11 Dm C B $\flat$  Am

Παρατηρώντας το παράδειγμα 24, βλέπουμε ότι το Θέμα Α χωρίζεται σε 2 μέρη. Στο πρώτο η μελωδία μπαίνει στην λα και κατεβαίνει μέχρι τη ρε, ενώ στο δεύτερο μπαίνει στη λα και ανεβαίνει μέχρι τη ρε. Η ανταπόκριση ανάμεσα στα 2 αυτά μέρη είναι η ίδια φράση με το τελευταίο μέτρο της Εισαγωγής. Αυτό που προκύπτει από την μουσική καταγραφή είναι ότι η μελωδία δεν χρησιμοποιεί μεγάλα διαστήματα, αλλά κινείται βηματικά. Το ίδιο συμβαίνει και στην αρμονική ανάπτυξη.



Παράδειγμα 21

ΦΕΡΤΕ ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΤΟΥ ΧΑΡΟΥ<sup>25</sup>

Am=Gm

Εισαγωγή Dm Am Dm

Bouzouki

Voice

2 C B<sup>b</sup> Gm Am Gm Am

Θέμα Α

4 Em Am B<sup>b</sup> Dm Am

6 Dm Am Dm Am

<sup>25</sup> Τραγούδι εις μνήμην του αδερφού του Άκη Πάνου, Ευάγγελο.

Am Gm B<sup>b</sup> C

8

Θέμα Β

8

Dm Am

10

10 11

Gm B<sup>b</sup> F Gm Am

12

12

Το παράδειγμα 21 παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τα παραδείγματα 19 και 20, τόσο στο μελωδικό κομμάτι όσο και στο αρμονικό.

Παράδειγμα 22

ΧΑΡΟΚΟΠΟΥ (1942-1953)

Εισαγωγή C Am Gm D

Bouzouki

Voice

Gm B<sup>b</sup> Gm Am Gm Am

Θέμα Α

B<sup>b</sup> Am Gm Am B<sup>b</sup> Am Gm Am

Dm Am Dm Dm C

F C Dm Gm B<sup>b</sup> Gm Am

Θέμα Β

Επίσης, όμοιο με τα προηγούμενα κομμάτια αποτελεί και το παράδειγμα 26. Χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου παραδείγματος, είναι ότι 8<sup>ο</sup> μέτρο θα μπορούσε να υπάρχει μετατροπία στον Ραστ της VI βαθμίδας, αυτή δεν γίνεται. Μια πιθανή

εξήγηση είναι, ότι επειδή το τραγούδι δεν έχει ρεφρέν, ώστε να γίνει εκεί η μετατροπή, η μελωδία φτάνει μέχρι τη φα και κατεβαίνει καταλήγοντας στη βάση.

### 2.3 Μετατροπή σε δρόμο *Καρσιγάρ*.<sup>26</sup>

#### Περίπτωση Α

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Το μέτρο της αγάπης	H.M.V.	1970	Μιχάλης Μενιδιάτης	Βούλα Γκίκα	Bbm
2	Ήταν ψεύτικα	H.M.V.	1972	Στράτος Διονυσίου		Dm

---

<sup>26</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 12/02/2017)

Παράδειγμα 23

ΤΟ ΜΕΤΡΟ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ

Am=Bbm

Εισαγωγή

Am Gm Dm Am Gm Dm

Bouzouki

Voice

Am Dm Cm Am

Dm Cm Gm Am Dm

Θέμα Α

F C F

Am Gm Am Gm Am

15

15

Θέμα Β

Gm Am Gm

19

19

Dm D Cm

24

24

D Cm Am

29

29

Το παράδειγμα 25 μπορούμε να πούμε είναι όμοιο με το 8, όσον αφορά την ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής στην Εισαγωγή. Ωστόσο, όπως θα παρατηρήσουμε, οι συγχορδίες είναι διαφορετικές. Αυτό μας επιβεβαιώνει ότι ο τρόπος με τον οποίο ο Άκης Πάνου εναρμονίζει τα κομμάτια διαφέρει ανά περίοδο. Στο μέτρο 6 της Εισαγωγής υπάρχει μετατροπία στον δρόμο *Καρσιγάρ*, την οποία συναντάμε και μέσα στο κομμάτι και θα εξηγήσουμε πιο αναλυτικά παρακάτω. Το Θέμα Α μπαίνει στην ρε, και η μελωδία συνεχίζει να ανεβαίνει, φτάνοντας μέχρι τη φα. Σε αυτό το σημείο δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μετατροπία στην VI βαθμίδα, καθώς η μελωδία γρήγορα επιστρέφει στην βάση και με κάπως «άδοξο» τρόπο θα λέγαμε, αφού μετά την

Έχουμε Am.<sup>27</sup> Παρατηρώντας την κίνηση της μελωδίας στην είσοδο του Θέμα Β και λαμβάνοντας υπόψη όσα είδαμε σε προηγούμενα κομμάτια, θα περιμέναμε κάποια μετατροπία στη φα. Ωστόσο, στο συγκεκριμένο παράδειγμα, ο στίχος στο Θέμα Β, μας μιλάει για κάποιο αρνητικό γεγονός, συνεπώς παραμένει η Am. Αν υπήρχε μετατροπία στη φα θα είχαμε ένα ποιο χαρούμενο άκουσμα, το οποίο δεν θα αντιστοιχούσε με τον στίχο. Κάτι παρόμοιο θα συναντήσουμε και στο κομμάτι «Και τι δεν κάνω». Η μελωδία στην συνέχεια κατεβαίνει περνώντας από την σολ και στο μέτρο 25 έχουμε μετατροπία σε δρόμο *Καρσιγάρ*, όπως είδαμε και στην Εισαγωγή. Επειδή ο δρόμος *Καρσιγάρ* έχει χαρακτηριστικό άκουσμα, μπορούμε να βεβαιωθούμε ότι ο στίχος σε εκείνο το σημείο περιγράφει μια δυσάρεστη κατάσταση διαβάζοντας μόνο την καταγραφή. Κάτι που φυσικά επιβεβαιώνεται εάν ανατρέξουμε στον στίχο του κομματιού<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Χαραλάμπους, Α. (1995). *Η Αρμονία της μουσικής και η αισθητική της*, Τόμος Α' Αθήνα: Κ. Παπαγρηγορίου- Χ. Νάκας. (σελ.332).

<sup>28</sup> Χρονάς, Γ. (1990). *ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ: Στίχοι τραγουδιών*. Οδός Πάνος, Αθήνα, (σελ. 91)

Παράδειγμα 24

ΗΤΑΝ ΨΕΥΤΙΚΑ

Am=Dm

Εισαγωγή Am Gm Am F Dm Em Dm Gm Am

Bouzouki

Voice

3 Em Am Gm F Em D Gm D Am

Θέμα Α

5 Gm Am Gm F Em D E<sup>b</sup>

Θέμα Β

7 Cm E<sup>b</sup> D Cm Gm C Gm Am

The musical score is written in 9/8 time and D minor. It consists of two staves: Bouzouki and Voice. The Bouzouki part has a melodic line with many triplets and sixteenth notes. The Voice part is mostly silent, with some notes in the later sections. Chord progressions are indicated above the staff lines. The score is divided into an Introduction (Εισαγωγή), Theme A (Θέμα Α), and Theme B (Θέμα Β). The Introduction and Theme A sections are marked with a '3' above the staff, indicating triplets. The Bouzouki part ends with a double bar line at the end of the 7th measure.

Όπως παρατηρούμε στην μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή χωρίζεται σε 2 μοτίβο στα οποία γίνεται διαφορετική κατάληξη.<sup>29</sup> Αρχικά η μελωδία μπαίνει στην λα και κατεβαίνοντας περνάει από τη μι, τη ρε και καταλήγει στη βάση. Αυτό που διακρίνουμε έντονα, είναι οι συχνές εναλλαγές συγχορδιών τις οποίες δεν έχουμε δει τόσο σε προηγούμενα παραδείγματα. Ωστόσο και εδώ η αρμονική γραμμή ακολουθεί την

<sup>29</sup> Walton, C. (1990). *Βασικές Μουσικές Φόρμες*. Αθήνα: edition Orpheus. (σελ. 1)



μελωδία. Στο πρώτο μέτρο, έχουμε λα-σολ-λα και Am-Gm-Am , φα-ρε μι και F-Dm-Em. Η Em χρησιμοποιείται για να τονιστεί η πτώση σε εκείνο το σημείο, συνεπώς δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μεταβολή της τροπικότητας. Παρατηρώντας το Θέμα Α και Β βλέπουμε ότι το πρώτο κινείται πιο ψηλά ενώ στο δεύτερο η μελωδία έχει καθοδική πορεία. Αναμφίβολα, αυτό συμβαίνει ώστε να συμβαδίσει η μελωδία με το νόημα που επιθυμεί να μας περάσει ο συνθέτης μέσα από τον στίχο του κομματιού<sup>30</sup>. Επίσης, στα μέτρα 4 και 6, στα οποία η ανταπόκριση από το μπουζούκι καταλήγει στην ρε, η συγχορδία που χρησιμοποιείται είναι D και όχι Dm. Στο Θέμα Α, η D προκύπτει από την αύξηση της φα η οποία έλκεται από τη σολ. Αυτό το φαινόμενο παρατηρείται γενικότερα στον δρόμο *Ουσάκ* (βλ. παράδειγμα 3) συνεπώς δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μετατροπία. Αντιθέτως, στο Θέμα Β, έχουμε μετατροπία στον δρόμο *Καρσιγάρ*, όπως είδαμε και στο προηγούμενο παράδειγμα.

## Περίπτωση Β

### Άλλες μετατροπίες

Στη συνέχεια θα αναλυθούν τα κομμάτια τα οποία παρουσιάζουν κάποια μετατροπία σε διαφορετική βαθμίδα του δρόμου *Ουσάκ*. Αυτά είναι<sup>31</sup>:

Α/Α	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Χαραμίστηκε η ζωή μου	COLUMBIA	1966	Μιχάλης Μενιδιάτης		Em
2	Θα περάσει κι αυτό	COLUMBIA	1967	Γιώτα Λύδια		Bm

<sup>30</sup> Χρονάς, Γ. (1990). *ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ: Στίχοι τραγουδιών*. Οδός Πάνος, Αθήνα, (σελ. 124)

<sup>31</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 10/02/2017).

Παράδειγμα 25

ΧΑΡΑΜΙΣΤΗΚΕ Η ΖΩΗ ΜΟΥ

Am=Em

Εισαγωγή Am Gm

Bouzouki

Voice

Am

7

13 F Dm C B<sup>b</sup> Dm Am

Θέμα Α

21 Dm C Dm Am

Θέμα Β

28 C Dm Am Gm Am

Detailed description: The score is written for Bouzouki and Voice in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The introduction consists of six measures of Bouzouki accompaniment. Theme A (measures 13-20) features a melodic line in the voice part and a corresponding Bouzouki accompaniment. Theme B (measures 21-27) continues the melodic and accompanimental lines. A 7-measure repeat sign is placed above the Bouzouki staff in measure 19. The score concludes with a final measure in measure 28.

Όπως φαίνεται στην μουσική καταγραφή, η μελωδία στα πρώτα τέσσερα μέτρα της Εισαγωγής, κινείται στην κλίμακα *Ουσάκ*, ενώ στη συνέχεια γίνεται μετατροπία στην σολ και στον δρόμο *Μινόρε* που υπάρχει εκεί. Αν προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε γιατί ο συνθέτης επέλεξε την VII βαθμίδα της κλίμακας για να πραγματοποιήσει την μετατροπία προκύπτουν δυο πιθανές εκδοχές. Η πρώτη είναι, ότι η Εισαγωγή δανείζεται κάποια φράση που πιθανόν θα συναντήσουμε στο Θέμα Α ή Β. Και η δεύτερη είναι, ότι μέσα στο κομμάτι δεν υπάρχει μετατροπία και για αυτό υπάρχει στην Εισαγωγή. Στο Θέμα Α η μελωδία κινείται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο φάνοντας μέχρι τη φα, ένα οι συγχορδίες κινούνται παράλληλα (F-φα, Dm-ρε). Στο τέλος ακολουθεί μια γέφυρα από το μπουζούκι, βασισμένη στην μελωδία που προηγήθηκε. Το Θέμα Β δεν παρουσιάζει κάτι διαφορετικό. Πιο συγκεκριμένα, τα 2 πρώτα μέτρα επαναλαμβάνονται, ενώ στη συνέχεια η μελωδική γραμμή έχει στοιχεία από το Θέμα Α. Αυτό που αξίζει να σημειώσουμε, είναι ότι το κομμάτι δεν παρουσιάζει κάτι «σπουδαίο» για τον ακροατή. Το συμπέρασμα αυτό απορρέει παρατηρώντας τόσο την μελωδική ανάπτυξη, (η οποία δεν ξεπερνά το διάστημα 6<sup>ης</sup> από τη βάση μας), αλλά και την αρμονική. Τρανταχτό παράδειγμα, τα μέτρα 29, 30 και 31, τα οποία εναρμονίζονται μόνο με Am.

Παράδειγμα 26

ΘΑ ΠΕΡΑΣΕΙ ΚΙ ΑΥΤΟ

Am=Bm

Εισαγωγή Am C B<sup>b</sup> Am

Bouzouki

Voice

6 C Gm Am Dm

6 Θέμα Α

13 B<sup>b</sup> Gm Am

13 Θέμα Β

20 Em Dm

27 C Dm Am

Όπως παρατηρούμε και σε αυτό το παράδειγμα η Εισαγωγή εξελίσσεται σε όλη την κλίμακα Ουσάκ. Ωστόσο, ο συνθέτης εδώ διαχειρίζεται καλύτερα τον αρμονικό κύκλο. Η μελωδική γραμμή είναι λα-σολ-σι-ντο και οι συγχορδίες στα πρώτα τέσσερα μέτρα Am-C-B<sup>b</sup>-Am, ενώ στα επόμενα τέσσερα Am-C-Gm-Am. Με αυτό τον τρόπο

υπάρχει μια αντίθεση μεταξύ μελωδίας και συγχορδιών.<sup>32</sup> Το Θέμα Α ξεκινάει με ένα διάστημα 5<sup>ης</sup> και κινείται καθοδικά. Η εναρμόνιση πραγματοποιείται με την ίδια λογική. Παρατηρούμε δηλαδή για παράδειγμα, ότι στα μέτρα 14 και 15 η μελωδία περνάει από τη σιb και τη ρε, ενώ η συγχορδία παραμένει Bb. Έτσι δημιουργείται ένα διάστημα 3<sup>ης</sup> (Bb-ρε). Στο Θέμα Β, γίνεται μετατροπία στην V βαθμίδα, αυξάνοντας την φα, οπότε δημιουργείται ένα τετράχορδο μινόρε με βάση την μι. Σ' εκείνο το σημείο ο συνθέτης προφανώς, θέλει να τονίσει τον στίχο του τραγουδιού, για αυτό και η μετατροπία δεν επιμένει για πολλά μέτρα. Ακολουθεί μια ανταπόκριση παίζοντας την ίδια μουσική φράση και η μελωδία κάνει στάση στην ρε χαμηλώνοντας τη φα. Αυτή η κατάληξη στην IV, μας δηλώνει πιθανόν ότι η μελωδία στα επόμενα μέτρα θα επιστρέψει στην λα, δηλαδή την αρχική μας βάση. Στο μέτρο 30, παρατηρούμε ότι γίνεται μετατροπία στην λα *Μινόρε* και όχι *Ουσάκ*. Αυτό ίσως συμβαίνει για αισθητικούς λόγους. Ο συνθέτης καταφέρνει με αυτό τον τρόπο να περάσει μια πιο «μαλακή» μελωδία στο στίχο, από ότι θα ακουγόταν αν η σι παιζόταν χαμηλωμένη.

#### 2.4. Ο *Ουσάκ* με τις βασικές συγχορδίες<sup>33</sup>

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β'	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Τα χέρια της ντροπής	COLUMBIA	1967	Χαρούλα Λαμπράκη		Bm
2	Ρολόι κομπολόι	COLUMBIA	1967	Γρηγόρης Μπιθικώτσης		Dm
3	Κάνε πέρα κάνε πίσω	ΠΟΛΥΝΤΟΡ	1968	Μπέμπα Διαμαντοπούλου		Am
4	Ο τρελός	COLUMBIA	1977	Μανώλης Μητσίας		Bm
5	Ο τελευταίος πυρετός	POLYPHONE	1985	Γιώργος Μαργαρίτης		Am

<sup>32</sup> Σολομωνίδης, Ν. *Η βάση της τονικής αρμονίας*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας. (σελ.9-22).

<sup>33</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 13/02/2017).

Παράδειγμα 27

ΡΟΛΟΙ ΚΟΜΠΟΛΟΙ

Am=Dm

The musical score is written in 9/4 time and consists of three systems. The first system (measures 1-4) features a Bouzouki part with rests and a Voice part with a melodic line. Chords above the Bouzouki part are Am, Gm, Dm, and Am. The second system (measures 4-5) features a Bouzouki part with a rhythmic pattern and a Voice part with a melodic line. Chords above the Bouzouki part are C, B♭, Gm, and Am. The third system (measures 6-8) features a Bouzouki part with rests and a Voice part with a melodic line. Chords above the Bouzouki part are Dm, Am, Dm, and Am. The fourth system (measures 8-9) features a Bouzouki part with rests and a Voice part with a melodic line. Chords above the Bouzouki part are Gm, Dm, Gm, and Am. The score is labeled with 'Θέμα A' and 'Θέμα B'.

Παρατηρώντας την μουσική καταγραφή, βλέπουμε ότι το Θέμα A κινείται σε όλη την κλίμακα ακολουθώντας καθοδική πορεία. Το Θέμα B κινείται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο. Στο πρώτο μέτρο όπου η μελωδία μπαίνει στην οκτάβα, θα μπορούσαμε να έχουμε F αντί για Am. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι πιθανόν ο ίδιος που εξηγήσαμε και στο παράδειγμα 21. Είναι εμφανές ότι το συγκεκριμένο παράδειγμα, εντάσσεται στα πρώτα δισκογραφικά χρόνια του συνθέτη, καθώς οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί είναι κυρίως Am-Dm και Gm.

Τα παραδείγματα 28,29,30 και 31 δεν παρουσιάζουν κάτι διαφορετικό από αυτά που έχουμε ήδη αναφέρει. Ωστόσο τα τρία τελευταία, χρησιμοποιούν πιο πλούσια αρμονική γραμμή.

Παράδειγμα 28

ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΤΗΣ ΝΤΡΟΠΗΣ

Am=Bm

Am B<sup>♭</sup> Am Gm

Bouzouki

Θέμα Α

Voice

8 C B<sup>♭</sup> Am B<sup>♭</sup>

17 C Dm B<sup>♭</sup> Am

26 Gm C B<sup>♭</sup> Am

Detailed description of the musical score: The score is for the piece 'ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΤΗΣ ΝΤΡΟΠΗΣ' (The Hands of the Turn). It is in the key of B minor (one flat) and 2/4 time. The Bouzouki part starts with a 3-measure rest, followed by a melodic line with triplets. The Voice part begins with the lyrics 'Θέμα Α' and follows a similar melodic contour. The score is divided into four systems, each with a Bouzouki staff and a Voice staff. Chord progressions are indicated above the staves: Am B<sup>♭</sup> Am Gm (measures 1-4), C B<sup>♭</sup> Am B<sup>♭</sup> (measures 8-11), C Dm B<sup>♭</sup> Am (measures 17-20), and Gm C B<sup>♭</sup> Am (measures 26-29). Measure numbers 8, 17, and 26 are marked at the beginning of their respective systems.

Παράδειγμα 29

ΚΑΝΕ ΠΕΡΑ ΚΑΝΕ ΠΙΣΩ

Εισαγωγή Am Gm Am Gm Am Gm Am Gm Am

Bouzouki

Voice

3

Θέμα Α

5 C B<sup>b</sup> Am C Gm Am

7 C Gm Am Gm C Am

Θέμα Β



Παράδειγμα 30

Ο ΤΡΕΛΟΣ

Am=Bm

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

Gm Am

2

Dm C

4

Dm Gm Am

3 3

Θέμα Α

6

C B<sup>b</sup> Am

8

Dm Am B<sup>b</sup> C Am

10

C B<sup>b</sup> Am Dm C Dm

12

C Gm Am

The musical score is written in 3/4 time and D minor. It consists of two staves: Bouzouki and Voice. The Bouzouki part is the primary melodic line, while the Voice part is mostly silent, with some notes appearing in measures 4, 6, 8, and 12. Chords are indicated above the Bouzouki staff. Measure numbers 2, 4, 6, 8, 10, and 12 are placed at the beginning of their respective lines. The score ends with a double bar line at the end of measure 12.

Παράδειγμα 31

Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΠΥΡΕΤΟΣ

Eισαγωγή Am Dm C Dm

Bouzouki

Voice

3 Gm Am

5 B $\flat$  C B $\flat$  Gm Am Gm Am

Θέμα A

7 Gm Am B $\flat$  C Gm Am

9 Gm Am B $\flat$  Gm Am Dm

11 Gm Am B $\flat$  Gm Dm Gm Am

Detailed description: The score is written in 9/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves: Bouzouki and Voice. The Bouzouki part is a continuous melodic line with triplets and sixteenth notes. The Voice part is mostly rests, with some notes in the 'Θέμα A' section. Chord progressions are indicated above the staves. The 'Θέμα A' section starts at measure 5 and ends at measure 11. The score concludes with a double bar line at the end of measure 11.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### ΣΑΜΠΑ

#### Παράδειγμα 1

Η μορφή του δρόμου στην ανιούσα κίνηση είναι:



Πολλές φορές όταν η μελωδία δεν υπερβαίνει την 8<sup>η</sup> βαθμίδα αλλά φτάνει σε αυτήν, αυτή παίζεται χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο. Στην κατιούσα κίνηση διατηρεί την αρχική του μορφή.

Οι συγχορδίες που σχηματίζονται είναι:



Όπως και σε άλλα τροπικά σχήματα, έτσι και στον Σαμπά προκύπτουν συγχορδίες που δεν αντιστοιχούν σε αναγνωρισμένες μορφές συγχορδιών. Στην πράξη η συγχορδία της 2<sup>ης</sup> βαθμίδας είναι Gb7 γιατί το E είναι εναρμόνια νότα με το Fb.

Οι συγχορδίες που στην πράξη χρησιμοποιούνται είναι: Dm, που είναι συγχορδία της βάσης του πρώτου πενταχόρδου και ουσιαστικά η κυριότερη συγχορδία του δρόμου, F, που είναι η συγχορδία της βάσης για το τετράχορδο Χιτζάζ και C, που είναι συγχορδία βάσης για το τετράχορδο ραστ που σχηματίζεται εάν εκτείνουμε τον δρόμο σε δυο οκτάβες.



Και αυτός ο δρόμος είναι ιδιαίτερα μικτός δρόμος και χρησιμοποιεί όλες τις ιδιότητες των επιμέρους σχηματισμών που τον αποτελούν. Έτσι όταν «κάτσει» στην 3<sup>η</sup>

βαθμίδα που είναι η βάση του 4χόρδου *Χιτζάζ* μπορεί να συμπεριφερθεί σαν να βρίσκεται στον δρόμο *Χιτζάζκάρ* που σημαίνει ότι χαμηλώνει την 7<sup>η</sup> βαθμίδα ακόμα και αν η μελωδία την ξεπερνάει και την 2<sup>η</sup> βαθμίδα στην αντιφωνία. Έτσι αποκτά ιδιαίτερο βάρος και η 6<sup>η</sup> βαθμίδα του *Σαμπά* μιας και τώρα την θεωρούμε σαν 4<sup>η</sup> βαθμίδα του *Χιτζάζκάρ* και την χρησιμοποιούμε σαν μινόρε μιας και είναι η τονική του 5χορδου *Νικρίζ* που έχει στην δομή του ο *Χιτζάζκάρ*.



Στο *Ραστ* που προκύπτει κάτω από τη βάση του δεν κάνει μεγάλη ανάπτυξη και περιορίζεται κυρίως στην χρήση ενός πενταχόρδου.

Συνοψίζοντας λοιπόν, λόγω της ιδιαιτερότητας της δομής του *σαμπά* επιλέγονται οι εξής συγχορδίες: Im-III-VII και VIm.<sup>34</sup>

### 3.1. Η 3<sup>η</sup> βαθμίδα

Αρχικά θα αναλυθούν τα κομμάτια στα οποία η μελωδία κινείται γύρω από την III βαθμίδα. Αυτά είναι:

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟΛΟ ΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Γιατί καλέ γειτόνισσα	H.M.V.	1968	Στράτος Διονυσίου		Em
2	Στο σπίτι μας που μπήκανε	H.M.V.	1973	Μιχάλης Μενιδιάτης		F#m

<sup>34</sup> Μυστακίδης, Δ. (2013). Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και Εναρμόνιση. Πριγκηπέσσα, σελ. (362,363)

Παράδειγμα 2

ΓΙΑΤΙ ΚΑΛΕ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ

Am=Em

Εισαγωγή Am C

Bouzouki

Voice

2 Am C

4 Am Am C

Θέμα Α

6 D<sup>b</sup> C Am

8 Am C

10 Θέμα B

11 Am C D<sup>b</sup>

12 C Am

Όπως παρατηρούμε στην μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται γύρω από την ΙΙΙ βαθμίδα, δηλαδή γύρω από το πεντάχορδο *Χιτζάζ*. Οι φράσεις που χρησιμοποιούνται μπορούμε να πούμε ότι είναι δανεισμένες από το Θέμα Α και Β. Με αυτό τον τρόπο ο συνθέτης προειδεάζει τον ακροατή, για την πορεία που θα ακολουθήσει η μελωδία. Στο Θέμα Α και Β, η είσοδος και η κατάληξη γίνονται στην λα, ενώ τα υπόλοιπα μέρη κινούνται γύρω από το πεντάχορδο *Χιτζάζ*. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί, είναι ότι η συγχορδία της G δεν εμφανίζεται καθόλου μέσα στο κομμάτι, ενώ θα περιμέναμε να υπάρχει τουλάχιστον ως καταληκτική. Αυτό δηλώνει «κακή» διαχείριση της αρμονικής γραμμής από τον συνθέτη.

Με την ίδια λογική κινείται και το παράδειγμα 3. Η διαφορά που παρατηρούμε είναι ότι στην Εισαγωγή εμφανίζεται η συγχορδία της Fm, χωρίς όμως η μελωδία να στέκεται εκεί.

Παράδειγμα 3

ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΜΑΣ ΠΟΥ ΜΠΗΚΑΝΕ

Am=F#m

Εισαγωγή      Am      C      D<sup>b</sup>      C

Bouzouki

Voice

2      Fm      C      D<sup>b</sup>      C      Fm      C

4      C      Am      C

Θέμα Α

6      D<sup>b</sup>      C      Am      C

The musical score is written in 9/8 time. It consists of two staves: Bouzouki and Voice. The Bouzouki staff contains the main melody, while the Voice staff is mostly empty, indicating that the melody is primarily for the instrument. The score is divided into sections: an introduction (Εισαγωγή) and a main theme (Θέμα Α). The introduction starts with a rest in the voice part and a melodic line in the bouzouki part. The main theme begins with a rest in the bouzouki part and a melodic line in the voice part. The score includes various chords such as Am, C, D<sup>b</sup>, Fm, and Am=F#m. The Bouzouki part has a double bar line at the end of the first system, and the Voice part has a double bar line at the end of the second system. The section labeled 'Θέμα Α' starts at measure 4 and continues through measure 6.

8 D<sup>b</sup> C G Am C D<sup>b</sup> C D<sup>b</sup>

8 Θέμα Β

10 D<sup>b</sup> C G C C D<sup>b</sup> C D<sup>b</sup>

12 C G Am

### 3.2. Η 6<sup>η</sup> βαθμίδα

Στη συνέχεια θα αναλυθούν τα κομμάτια στα οποία η μελωδία περνάει από την 6<sup>η</sup> βαθμίδα του Σαμπά, δηλαδή στην τέταρτη του Χιτζάζ.

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Τι ψυχή θα παραδώσεις	H.M.V.	1969	Τάκης Καλυβιώτης	Βούλα Γκίκα	Dm
2	Στη φωτιά θα πέσω	ΠΟΛΥΝΤΟΡ	1971	Νίκος Ξανθόπουλος	Μπέμπα Διαμαντο πούλου	Dm
3	Για έλα κάθισε με μας	ΜΙΝΟΣ	1982	Γιώργος Νταλάρας		F#m



## Παράδειγμα 4

### ΓΙΑ ΕΛΑ ΚΑΘΙΣΕ ΜΕ ΜΑΣ

Am=F#m

Εισαγωγή G C D<sup>b</sup> C

Bouzouki

Voice

Am D<sup>b</sup> C G Am G C

Bz.

Θέμα Α

C D<sup>b</sup> C Fm C D<sup>b</sup> C

Bz.

G Am

Bz.

Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η μελωδία σε όλο το κομμάτι κινείται με τον ίδιο τρόπο όπως και παραπάνω. Δηλαδή, η είσοδος και η κατάληξη στο Θέμα Α γίνονται στην λα, ενώ τα υπόλοιπα μέρη κινούνται γύρω από τον Χιτζάζ. Η Fm εμφανίζεται στο 5<sup>ο</sup> μέτρο, όπου η μελωδία φτάνει μέχρι τη φα. Αυτός είναι και ο λόγος που στα προηγούμενα παράδειγμα δεν είχαμε Fm. Η έκταση της μελωδίας περιοριζόταν μέχρι την μι. Η αρμονική γραμμή, μπορούμε να πούμε ότι είναι πιο εμπλουτισμένη, καθώς οι καταλήξεις γίνονται με VII-Im.

Όμοια παραδείγματα αποτελούν το 5 και 6.

Παράδειγμα 5

ΤΙ ΨΥΧΗ ΘΑ ΠΑΡΑΔΩΣΕΙΣ

Am=Dm

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

Am G C D<sup>b</sup> G Am C

5

5

Θέμα Α

11

11

D<sup>b</sup>C Fm C

18

18

D<sup>b</sup> G Am C G Am

## Παράδειγμα 6

### ΣΤΗ ΦΩΤΙΑ ΘΑ ΠΕΣΩ

Am=Dm

Am C C Db C  
Fm Bbm C Am

Αυτό που διαφέρει στο παράδειγμα 6 και δεν συναντήσαμε στα προηγούμενα παραδείγματα, είναι ο τρόπος εναρμόνισης του *Χιτζάζ*, στην συγκεκριμένη περίπτωση της ρεβ. Ο πιο συνηθισμένος τρόπος είναι να χρησιμοποιούμε την συγχορδία της 2<sup>ης</sup> βαθμίδας του *Χιτζάζ*, Db όπως και στα προηγούμενα παραδείγματα. Ωστόσο στο συγκεκριμένο κομμάτι, ο συνθέτης επιλέγει να εναρμονίσει με την συγχορδία της Bbm, δηλαδή την έβδομη του *Χιτζάζ*. Φυσικά αυτή η συγχορδία δεν προκύπτει από την ανάλυση του δρόμου *Σαμπά*, αλλά υπάρχει θεωρητικά ως αναστροφή της 2<sup>ης</sup> ματζόρε του *Χιτζάζ* που βρίσκεται στην τρίτη βαθμίδα του *Σαμπά*.

### 3.3. Σαμπά και Χιτζαζκάρ

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β'	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Πολλά γαλόνια σου 'δωσα	POLYPHONE	1985	Γιώργος Μαργαρίτης		Dm

Παράδειγμα 7

ΠΟΛΛΑ ΓΑΛΟΝΙΑ ΣΟΥ 'ΔΩΣΑ

Am=Dm

Εισαγωγή C D<sup>b</sup> C D<sup>b</sup> C D<sup>b</sup> C

Bouzouki

Voice

Fm G C G Am

3

C Fm C

5

Θέμα Α

7 Fm G C

9 Fm G C G Am

Όπως παρατηρούμε στην μουσική καταγραφή, η μελωδία στην Εισαγωγή δανείζεται φράσεις από το Θέμα Α. Κάτι αντίστοιχο βέβαια είδαμε και σε προηγούμενα παραδείγματα. Ο τρόπος με τον οποίο κινείται η μελωδία, αναμφίβολα μας παραπέμπει περισσότερο σε *Χιτζαζκάρ*. Αυτό το συμπεραίνουμε από το πρώτο μέτρο κιάλας, όπου

η Εισαγωγή μπαίνει στη ντο και όχι στη λα. Ακόμη, η G που υπάρχει στο τρίτο μέτρο, χρησιμοποιείται ως V της C, ενώ στο μέτρο 4 ως VII της Am.

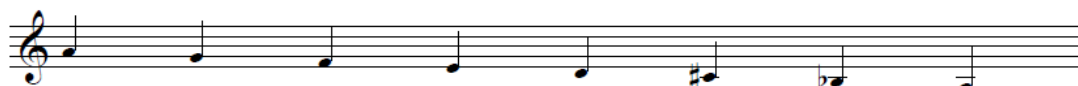
## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### ΧΙΤΖΑΖ

Σε ανιούσα κίνηση, η μορφή του είναι:



Σε κατιούσα κίνηση, διατηρεί την αρχική του διάταξη.



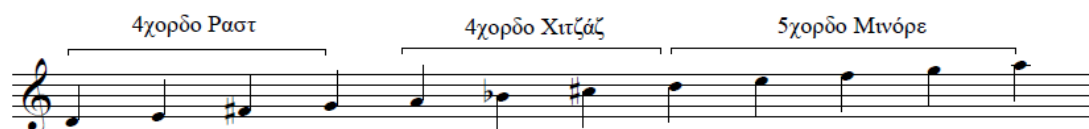
Η δομή του είναι: τετράχορδο *Χιτζάζ* στην τονική και συνημμένο πεντάχορδο *Μινόρε*.

#### Παράδειγμα 1



Κάτω από τη βάση του εμφανίζεται πεντάχορδο *Ραστ*. Έτσι στον προσαγωγή εμφανίζεται πεντάχορδο *Νικρίζ*.

#### Παράδειγμα 2



Οι συγχορδίες που προκύπτουν είναι: I από το τετράχορδο *Χιτζάζ* στην βάση, IVm από το πεντάχορδο *Μινόρε* στην IV και VIIm από το πεντάχορδο *Νικρίζ* στον

προσαγωγή. Από το ρεπερτόριο έχουμε δει ότι χρησιμοποιείται και η ματζόρε συγχορδία της II βαθμίδας, αλλά αυτό συμβαίνει μόνο και μόνο επειδή είναι η σχετική ματζόρε της VII. Επίσης σε συνοδεία μη συγκερασμένων οργάνων δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί καθόλου μιας και είναι διάφωνη με τη μαλακή II βαθμίδα του μακάμ *Χιτζάζ*.

Εάν ανοίξει σε δυο οκτάβες, προκύπτουν ένα ολόκληρο *Αρμονικό μινόρε* από την IV βαθμίδα και ένας ολόκληρος *Νικρίζ* στην VII βαθμίδα.



Το φαινόμενο της έλξης είναι πολύ ισχυρό στην VI βαθμίδα η οποία πολύ συχνά ακολουθεί την φορά της μελωδίας. Έτσι πολλές φορές προκύπτει τρίχορδο *Σεγκιά* στην VII βαθμίδα, το οποίο με την σειρά του έλκει την υποκείμενη βαθμίδα (λα στο παράδειγμα) και κατά συνέπεια προκύπτει πεντάχορδο *Χουζάμ* στην IV βαθμίδα.<sup>35</sup>

### Παράδειγμα 3



<sup>35</sup> Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και Εναρμόνιση*. Πριγκηπέσσα, σελ. (268,269)

#### 4.1. Το Ραστ στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα

##### Περίπτωση Α

Αρχικά θα αναλυθούν τα κομμάτια τα οποία εμφανίζουν *Ραστ* στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα.  
Αυτά είναι: <sup>36</sup>

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Γύρισε εκείνος π' αγαπώ	COLUMBIA	1967	Γιώτα Λύδια	Άκης Πάνου	E
2	Διπλοτέλι μου γλυκό	H.M.V	1969	Λευτέρης Μυτιληναίος	Βούλα Γκίκα	E
3	Ούτε αχ δεν θα πω	H.M.V	1969	Βίκυ Μοσχολιού	Βούλα Γκίκα	E
4	Χαρά σ' αυτόν που σ' έχει	H.M.V	1970	Στράτος Διονυσίου		A

---

<sup>36</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 14/02/2017)





16 D Gm B<sup>b</sup> Gm A

16

20 A B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup>

20 Θέμα A

24 A

24

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, ο Ραστ εμφανίζεται στο μέτρο 5 της Εισαγωγής και έπειτα στο Θέμα Β. Το Θέμα Α κινείται γύρω από το πεντάχορδο Χιτζάζ, ενώ οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται είναι οι Α, Β<sup>b</sup> και Gm. Αναμφίβολα, το συγκεκριμένο παράδειγμα, ηχογραφήθηκε τα πρώτα χρόνια του δισκογραφικού έργου του συνθέτη και αυτό φαίνεται τόσο από τον τρόπο διαχείρισης των Θεμάτων, αλλά και από τον τρόπο εναρμόνισης τους. Τρανταχτό παράδειγμα των παραπάνω είναι ότι η Εισαγωγή δεν διαφέρει καθόλου από το Θέμα Α και Β. Κατά τη γνώμη μου, η Εισαγωγή, θα μπορούσε να κινείται γύρω από τον Χιτζάζ περνώντας και από την τέταρτη βαθμίδα (Dm), η οποία δεν εμφανίζεται στο κομμάτι. Ενώ η μετατροπή να γινόταν μόνο στο Θέμα Β.

Όμοιο παράδειγμα αποτελεί το παράδειγμα 5.

Παράδειγμα 5

ΔΙΠΛΟΤΕΛΙ ΜΟΥ ΓΛΥΚΟ

A=E

Εισαγωγή      A      B<sup>♭</sup>      A

Bouzouki

Voice

2      A      Dm      A      D      Gm      A

4      A      Dm      A

6      A      Gm      A      D

8      D      D      A      Gm

10      A

Θέμα Α

Παράδειγμα 6

ΟΥΤΕ ΑΧ ΔΕΝ ΘΑ ΠΩ

A=E

Εισαγωγή A

Bouzouki

Voice

2 B $\flat$  A D

Θέμα A

4 A Dm

6 A Dm A

8 A Gm A

Θέμα B

10 A Gm A

Όπως φαίνεται στην μουσική καταγραφή, ο συνθέτης διαχειρίζεται διαφορετικά τις κατάληξεις αναμεσα στα Θέματα. Η Εισαγωγή είναι όμοια με το Θέμα Β. Ωστόσο, οι πτώσεις γίνονται με Bb-A, ενώ στο Θέμα Β με Gm-A.<sup>37</sup> Η μετατροπία στον Ραστ γίνεται στο Θέμα Α στα πρώτα 2 μέτρα, όπου η μελωδία κινείται κάτω από τη βάση αυξάνοντας τη φα. Η κατάληξη γίνεται στην Dm και το Θέμα Β μπαίνει στην Α. Η αντίθεση που υπάρχει στο Θέμα Α, είναι ότι αρχικά έχουμε μετατροπία σε ρε ματζόρε, ενώ στη συνέχεια σε ρε μινόρε. Αυτό συμβαίνει ώστε να αποφευχθεί η ίδια μετατροπία και στις δύο στροφές.

Όμοια συμπεριφέρεται και το παράδειγμα 7, με τη διαφορά ότι η μετατροπία στην ρε ματζόρε γίνεται στην αρχή από το Θέμα Α.

---

<sup>37</sup> Διαμαντής, Γ. (1988). *ΑΡΜΟΝΙΑ*, 1<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας. (σελ.65-75)



## Περίπτωση Β

### Η IV ματζόρε στον Χιτζάζ.

Τα παρακάτω παραδείγματα χρησιμοποιούν την ματζόρε συγχορδία της 4<sup>ης</sup> βαθμίδας, αλλά δεν θεμελιώνουν 5χορδο Ραστ που συναντήσαμε πιο πάνω. Αυτά είναι.<sup>38</sup>

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Τον έρωτά σου πλήρωσα	ODEON	1965	Βάσω Καρανικόλα		B
2	Όλο χαλάς	ΠΟΛΥΝΤΟΡ	1971	Γιάννης Ντουνιάς		G
3	Οι μισοί καλοί	ΜΙΝΟΣ	1973	Στέλιος Καζαντζίδης		F
4	Άνοιξε Πέτρο	ΜΙΝΟΣ	1982	Γιώργος Νταλάρας		E

---

<sup>38</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 14/02/2017)

Παράδειγμα 8

ΤΟΝ ΕΡΩΤΑ ΣΟΥ ΠΛΗΡΩΣΑ

A=B

Εισαγωγή A Gm B<sup>♭</sup> A

Bouzouki

Voice

A Gm B<sup>♭</sup> A

A Gm Dm

Θέμα Α

Dm A

A Dm D Dm

Dm A Gm B<sup>♭</sup> A



Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται σε όλη την κλίμακα του *Χιτζάζ*. Στο Θέμα Α, η μελωδία κινείται κυρίως γύρω από την μι, ενώ σε κάποια σημεία περνάει από τη ρε. Αυτό που αξίζει να σχολιάσουμε είναι το μέτρο 5, όπου εμφανίζεται η D. Σε εκείνο το σημείο, ο ακροατής θα περίμενε ίσως κάποια μετατροπία στη ρε ματζόρε, όπως συνέβη στα προηγούμενα παραδείγματα. Ωστόσο, θα λέγαμε ότι η επιστροφή στην Dm γίνεται κάπως απότομα, δίνοντας μας την αίσθηση ότι ο συνθέτης χρησιμοποίησε τη D για να ξεφύγει από το «τυπικό μοτίβο» A-Dm-Gm, χωρίς να δώσει ιδιαίτερη σημασία στη συνέχεια του κομματιού. Άλλωστε, το συγκεκριμένο κομμάτι γράφτηκε στις αρχές της δισκογραφίας του.

### Παράδειγμα 9

## ΟΛΟ ΧΑΛΛΑΣ

A=G

D                      Gm                      A

Bouzouki

Θέμα Α

Voice

A                      Gm                      A                      Dm

9

Θέμα Β

A    Gm

19

Gm                      B<sup>b</sup>                      A

28

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves: Bouzouki and Voice. The Bouzouki part is primarily accompaniment with some melodic lines. The Voice part has two themes, A and B. Chord progressions are indicated above the staves. Measure numbers 9, 19, and 28 are marked at the beginning of their respective sections.

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, το Θέμα Α κάνει είσοδο με την D η οποία λύνεται στη Gm. Ενώ στη δεύτερη επανάληψη (μέτρο 9) η D δεν εμφανίζεται καθόλου. Το Θέμα Β μπαίνει στην τέταρτη βαθμίδα και η μελωδία φτάνει μέχρι και τη σολ κάτω από τη βάση. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, είναι φανερό ότι ο συνθέτης επιθυμεί να δώσει έμφαση στο στίχο<sup>39</sup>. Για να περιγράψει επομένως τον «πόνο» που νιώθει ο ερμηνευτής, το Θέμα Β μπαίνει ψηλά (ρε) και χαμηλώνει μέχρι τη σολ.

### Παράδειγμα 10

## ΟΙ ΜΙΣΟΙ ΚΑΛΟΙ

A=F

Εισαγωγή      Dm      A      Dm

Bouzouki

Voice

2      Gm      Dm      A      D      Gm

4      A      Gm      A      D      A      Gm      A      Gm

6      Dm      A      Gm      A      D      A      Gm      A      Gm

Θέμα Α

<sup>39</sup> Χρονάς, Γ. (1990). ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ: Στίχοι τραγουδιών. Οδός Πάνος, Αθήνα, (σελ. 100)

A                      Dm                      A                      Dm                      A                      Dm

8

Θέμα Β

10

10

12

Gm                      B $\flat$                       A

12

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, το Θέμα Α κάνει είσοδο με την συγχορδία της D και κινείται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο. Ο συνθέτης επιλέγει να χρησιμοποιήσει την D σε αυτό το σημείο, ώστε να γίνει αισθητός ο διαχωρισμός ανάμεσα στην Εισαγωγή και στο Θέμα Β. Το Θέμα Α κλείνει σε Dm, γεγονός που μας προϋδεάζει για το τι θα ακολουθήσει. Το Θέμα Β μπαίνει στην ρε παίζοντας όμως πρώτα την συγχορδία της βάσης. Παρατηρούμε ότι σε αρκετά σημεία η μελωδία επιμένει στην IV βαθμίδα. Αυτό συμβαίνει επειδή ο στίχος εκφράζει κάτι «δυσάρεστο». Για αυτό το λόγο ίσως δεν χρησιμοποιείται και η συγχορδία της B $\flat$ , αλλά εμφανίζεται μόνο στο τέλος του κομματιού.

Όμοιο παράδειγμα με τα παραπάνω αποτελεί και το παράδειγμα 11.

Παράδειγμα 11

ΑΝΟΙΞΕ ΠΕΤΡΟ

A=E

Εισαγωγή A Dm A B<sup>♭</sup> A B<sup>♭</sup> A Dm A

Bouzouki

Voice

4 B<sup>♭</sup> A Gm A A B<sup>♭</sup> A Gm D A

Θέμα Α

7 Gm Dm A B<sup>♭</sup> A Dm A Dm B<sup>♭</sup> A

#### 4.2 Ο Χιτζάζ με τις βασικές συγχορδίες<sup>40</sup>

Α/Α	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β'	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Καρδιά μου μην παραπονιέσαι	COLUMBIA	1964	Γρηγόρης Μπιθικότσης	Βούλα Γκίκα	D
2	Η αλήθεια είναι πικρή	COLUMBIA	1967	Στράτος Διονυσίου		G
3	Το λάθος είναι λάθος	COLUMBIA	1967	Χάρης Καραγιάννης	Νίκη Λάμη	F
4	Καρδιά γεννήθηκες πουλάκι	COLUMBIA	1968	Χαρούλα Λαμπράκη	Κική Παντελάκη	D
5	Πήρα απ' το χέρι σου νερό	COLUMBIA	1968	Βίκυ Μοσχολιού		G
6	Γλυκό φαρμάκι	COLUMBIA	1968	Γιώτα Λύδια	Γιώτα Λύδια	A
7	Ξαφνικό	H.M.V	1972	Μαρίνα Στεφάνου		A

<sup>40</sup><http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 14/02/2017)

Παράδειγμα 12

ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΜΗΝ ΠΑΡΑΠΟΝΙΕΣΑΙ

A=D

Εισαγωγή Dm A Gm A B<sup>b</sup> A Gm A

Bouzouki

Voice

Gm B<sup>b</sup> Gm A A7 Dm

Θέμα Α

5 D D7 Gm A B<sup>b</sup> Gm A

8 B<sup>b</sup> Gm A Gm

Θέμα Β

10 A Dm A

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, η μελωδική γραμμή στην Εισαγωγή, απέχει διάστημα 5<sup>ης</sup> από την αρμονική γραμμή. Δηλαδή, στο πρώτο μέτρο έχουμε λα-μι-ρε-ντο# και οι συγχορδίες είναι Dm-A-Gm-A. Αυτόν τον τρόπο εναρμόνισης δεν τον έχουμε συναντήσει σε άλλο παράδειγμα μέχρι τώρα και μπορούμε να πούμε ότι το

κομμάτι αποκτά ένα διαφορετικό άκουσμα. Στο Θέμα Α, η μελωδία κινείται σε όλη την κλίμακα, περνώντας από την Ι την IV και την VIIm βαθμίδα. Στο Θέμα Β, η μελωδία κάνει είσοδο στη λα και ακολουθεί καθοδική πορεία. Κάτι που ίσως «λείπει» από το κομμάτι, είναι η στάση σε κάποια άλλη βαθμίδα εκτός της τονικής. Φυσικά, αυτό θα δούμε να γίνεται σε επόμενα παραδείγματα.

Παράδειγμα 13

Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΕΙΝΑΙ ΠΙΚΡΗ

A=G

Bouzouki

Voice

A

4

Dm Gm A B<sup>b</sup> A Gm

8

A Gm A B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup> A

Θέμα Α

13

B<sup>b</sup> A Dm A

18 Gm A Dm A Dm A

18 Θέμα B

22 Gm A Dm B<sup>b</sup> A Gm B<sup>b</sup> A

Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται σε όλη την κλίμακα ξεκινώντας από την ψηλή οκτάβα, ενώ η εναρμόνιση είναι παράλληλη με την μελωδία. Τα δύο πρώτα μέτρα από το Θέμα A, επαναλαμβάνονται. Η πρώτη κατάληξη γίνεται στη λα, ενώ η δεύτερη στη ρε. Στη συνέχεια ακολουθεί μια γέφυρα από το μπουζούκι, ώστε η μελωδία να επιστρέψει στη βάση. Αυτή η κατάληξη στη ρε πραγματοποιείται, για να γίνει εμφανές που τελειώνει το Θέμα A. Η «έκρηξη» στο κομμάτι γίνεται στο Θέμα B, όπου η μελωδία μπαίνει στην ρε και ανεβαίνει μέχρι τη φα.<sup>41</sup>

Με τον ίδιο τρόπο κινούνται και τα παραδείγματα 14 και 15.

<sup>41</sup> Machlis, J. (1997). *Η απόλαυση της μουσικής, Εισαγωγή στη Ιστορία-Μορφολογία της δυτικής μουσικής*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας και Fagotto. (σελ.25-27).



Παράδειγμα 14

ΤΟ ΛΑΘΟΣ ΕΙΝΑΙ ΛΑΘΟΣ

A=F

Εισαγωγή Dm A

Bouzouki

Voice

4 B $\flat$  A Gm

7 A Dm A B $\flat$  A

Θέμα Α

10 Dm A Dm

Θέμα Β

14 A B $\flat$  A Gm A

19 A Dm B $\flat$  A

Παράδειγμα 15

ΠΗΡΑ ΑΠ' ΤΟ ΧΕΡΙ ΣΟΥ ΝΕΡΟ

A=G

Εισαγωγή Gm

Bouzouki

Voice

5 A Dm A

11 Gm Dm B<sup>b</sup> Dm Gm

16 A A7 Dm B<sup>b</sup>

24 A A7 Dm B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup>

32 A B<sup>b</sup> A

Θέμα Α

Θέμα Β

Detailed description: The score is written for Bouzouki and Voice. It begins with an introduction in G minor (Gm) with a 2/4 time signature. The Bouzouki part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Voice part is silent. The first system (measures 5-10) has chords A, Dm, and A. The second system (measures 11-16) has chords Gm, Dm, Bb, Dm, and Gm. The third system (measures 16-23) has chords A, A7, Dm, and Bb. The fourth system (measures 24-31) has chords A, A7, Dm, Bb, A, and Bb. The fifth system (measures 32-35) has chords A, Bb, and A. The score includes two themes: 'Θέμα Α' (Theme A) starting at measure 16 and 'Θέμα Β' (Theme B) starting at measure 24. The Bouzouki part has a melodic line with various rhythmic patterns, while the Voice part has a simple melodic line.

Παράδειγμα 16

ΚΑΡΔΙΑ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕΣ ΠΟΥΛΑΚΙ

A=D

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

A

Gm

2

A

3

Dm A Dm A Gm

4

A

5

Gm Dm

Θέμα Α

7 A B<sup>b</sup> A

9

Θέμα Β

11 Dm A Gm A

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται σε όλη την κλίμακα *Χιτζάζ*, ενώ οι συγχορδίες είναι Am-Dm και Gm. Στο τρίτο μέτρο όπου η μελωδία παίζει ρε, φα και ντο μι, θα μπορούσαμε να τη δεύτερη φορά αντί για Dm να έχουμε Bb. Όπως και παρακάτω στο σι, σολ όπου εναρμονίζεται μόνο με Gm. Τα Θέματα Α και Β παρουσιάζουν παρόμοια ανάπτυξη μεταξύ τους. Το πρώτο κινείται καθοδικά και έπειτα ανεβαίνει, ενώ στο Θέμα Β γίνεται το αντίθετο.

Η γνώμη μου είναι ότι το συγκεκριμένο κομμάτι, θα μπορούσε να γραφτεί σε άλλο λαϊκό δρόμο (π.χ. *Ουσάκ*). Επειδή η μελωδία στέκεται συχνά στην τρίτη βαθμίδα, στον *Ουσάκ* υπάρχει η επιλογή εναρμόνισης με την συγχορδία της C. Αντιθέτως στον *Χιτζάζ*, η συγχορδία παραμένει A. Το ίδιο μπορεί να συμβεί και όταν η μελωδία επιμένει στη

λα, όπου θα μπορούσε να γίνει μια μετατροπή στη F. Με αυτόν τον τρόπο δεν θα υπήρχε τόση «μονοτονία», λόγω των ίδιων συγχορδιών.

Όμοια παραδείγματα αποτελούν τα 17 και 18.

### Παράδειγμα 17

## ΞΑΦΝΙΚΟ

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

A Gm B<sup>b</sup>

4 A Dm A B<sup>b</sup> A

9 B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup> A Gm

Θέμα Α

15 A Dm Gm Dm A B<sup>b</sup> A

21 Gm B<sup>b</sup> A

Παράδειγμα 18

ΓΛΥΚΟ ΦΑΡΜΑΚΙ

5 A

5 Θέμα Α

7 Dm A B<sup>b</sup> A

7

9 D Gm Dm A

9 Θέμα Β

11 B<sup>b</sup> A

11

### 4.3. Χιτζάζ και Αρμονικό Μινόρε

Παρακάτω θα αναλυθούν τα κομμάτια στα οποία η μελωδία στέκεται στην IV βαθμίδα, θεμελιώνοντας τον δρόμο *Μινόρε* που υπάρχει εκεί. Αυτά είναι:<sup>42</sup>

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β'	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Να γιατί κλαίνε	OLYMPIC	1972	Βίκυ Μοσχολιού		F#
2	Εκείνα που δεν λέγονται	ΜΙΝΟΣ	1974	Λίτσα Διαμάντη		A
3	Ο δρόμος είναι δρόμος	ΜΙΝΟΣ	1982	Γιώργος Νταλάρας	Γιώργος Νταλάρας	D

---

<sup>42</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 14/02/2017)





Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται γύρω από το πεντάχορδο *Χιτζάζ* της βάσης, περνώντας και από την τέταρτη βαθμίδα. Το Θέμα Α κάνει είσοδο στη ρε, γεγονός που μας δείχνει ότι το Θέμα Β λογικά θα επιστέψει στη λα. Στο μέτρο 5 η μελωδία περνάει από τη σολ και το Θέμα Α κλείνει στη ρε. Μέχρι αυτό το σημείο, οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται είναι οι A-Dm και Gm. Το Θέμα Β μπαίνει στη λα και στη συνέχεια κινείται όπως το Θέμα Α. Γενικά, το κομμάτι, μας δίνει την αίσθηση μιας ημιτελούς σύνθεσης. Αυτό, το καταλαβαίνουμε από την Εισαγωγή κιάλας, η οποία φαίνεται να αποτελεί ένα μικρό κομμάτι ενός Θέματος, το οποίο χρησιμοποιείται ως «εύκολη λύση». Το Θέμα Α και Β, είναι όμοια, εκτός από τα πρώτα μέτρα αντίστοιχα. Γεγονός που μας αποδεικνύει ότι ο συνθέτης δεν έδωσε ιδιαίτερη σημασία στο συγκεκριμένο παράδειγμα.

### Παράδειγμα 20

## ΕΚΕΙΝΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΛΕΓΟΝΤΑΙ

Εισαγωγή Gm Dm A

Bouzouki

Voice

Gm Dm

Gm Dm A Dm

A Dm A Dm

The musical score is written in 9/4 time and consists of four systems. Each system has a Bouzouki staff (treble clef) and a Voice staff (treble clef). The Bouzouki staff contains the main melody, while the Voice staff is mostly empty, indicating that the vocal line is not yet written. Chord progressions are indicated above the Bouzouki staff: Gm, Dm, A, Gm, Dm, Gm, Dm, A, Dm, A, Dm, A, Dm. The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The Bouzouki staff also includes some fingerings (e.g., '2', '3', '5') and a '5' above a note in the second system.

5 Dm A Dm

Θέμα Α

7 Gm A Gm A

9 A Gm A Dm A Gm A

Θέμα Β

11 A Dm A D Gm B<sup>b</sup> Gm A

The image shows a musical score for guitar in D minor. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 5-6) shows Theme A with chords Dm, A, and Dm. The second system (measures 7-8) shows Theme A with chords Gm, A, Gm, and A. The third system (measures 9-10) shows Theme B with chords A, Gm, A, Dm, A, Gm, and A. The fourth system (measures 11-12) shows Theme B with chords A, Dm, A, D, Gm, B<sup>b</sup>, Gm, and A. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται σε περιβάλλον *Μινόρε*, δηλαδή γύρω από την IV βαθμίδα. Το Θέμα Α συνεχίζει να κινείται γύρω από τη ρε. Ουσιαστικά ο *Χιτζάζ* θα λέγαμε ότι εμφανίζεται στο τελευταίο μέτρο του Θέματος Α. Το Θέμα Β παρουσιάζει διαφορετική ανάπτυξη. Πιο συγκεκριμένα, η μελωδία κινείται σε όλη την κλίμακα του *Χιτζάζ* καταλήγοντας στην οκτάβα. Σε αντίθεση με το Θέμα Α, όπου οι κινήσεις είναι πιο μικρές. Ο λόγος που ο *Χιτζάζ* δεν εμφανίζεται στην Εισαγωγή, είναι πιθανόν επειδή ο συνθέτης θέλει να κινηθεί όπως στο Θέμα Α.

Παράδειγμα 21

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΕΙΝΑΙ ΔΡΟΜΟΣ

A=D

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

A Dm Gm A Dm

6 Gm Dm A

11 Gm A Dm Gm A Dm A

17 Dm A Dm A Gm A

Θέμα Α

25 Gm Dm A Dm A Dm A B<sup>b</sup> A

25 Gm A Dm A B<sup>b</sup> A Gm

33 Θέμα Β

40 A Dm A Dm A B<sup>b</sup> A

49 Gm A Dm A B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup> A

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, και σε αυτό το παράδειγμα, η Εισαγωγή μπορούμε να πούμε ότι κινείται σε περιβάλλον *Μινόρε*, αφού η σιb δεν εμφανίζεται καθόλου και ούτε υπάρχει πτώση Gm-Am. Το Θέμα Α συνεχίζει να κινείται γύρω από τη ρε στα πρώτα μέτρα. Έπειτα η μελωδία, «τονίζοντας» τις νότες ντο# και μι, καταλήγει στη βάση του *Χιτζάζ*. Το Θέμα Β ανεβαίνει στην ψηλή οκτάβα και κινείται καθοδικά. Χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου παραδείγματος αποτελούν οι συχνές εναλλαγές συγχορδιών. Η προσωπική μου γνώμη είναι ότι ο συνθέτης επέλεξε να γράψει το κομμάτι σε ρυθμό 2/4, ώστε να έχει τη δυνατότητα αλλαγής συγχορδίας σε κάθε χρόνο του μέτρου. Κάτι που δεν θα μπορούσε να πέτυχει σε ένα ζεμπέκικο, για παράδειγμα.

#### 4.4. Μετατροπία στην VI βαθμίδα<sup>43</sup>

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β'	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Να είχα το κουράγιο	H.M.V	1971	Στράτος Διονυσίου		F#
2	Ούτε σπιθα ούτε λέξη	H.M.V	1972	Πόλυ Πάνου		G

#### Παράδειγμα 22

### ΝΑ ΕΙΧΑ ΤΟ ΚΟΥΡΑΓΙΟ

A=F#

Bouzouki

Θέμα Α

Voice

8

15

21

Θέμα Β

A Dm F

Gm A

Dm A Gm Dm A Dm A

Gm A Dm

<sup>43</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 14/02/2017)

A                      Gm              B<sup>+</sup>              A

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, το Θέμα Α μπαίνει στη ρε, δηλαδή στη βάση του πενταχόρδου *Μινόρε*. Έπειτα γίνεται μια μετατροπία στη φα ματζόρε, η οποία προκύπτει ως σχετική της ρε μινόρε. Τη συγκεκριμένη μετατροπία την συναντάμε μόνο σε δύο παραδείγματα *Χιτζάζ* και μπορούμε να πούμε ότι προσδίδει ένα διαφορετικό άκουσμα. Ουσιαστικά στο Θέμα Α η μελωδία κινείται μόνο στην *Αρμονική Μινόρε*. Στη συνέχεια η μελωδία περνάει από τη Gm και καταλήγει στη Dm με την πτώση V-Im. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι ότι η φωνή που κυριαρχεί είναι η δεύτερη. Έπειτα ακολουθεί μια γέφυρα από το μπουζούκι, ώστε να επιστέψουμε στην βάση του *Χιτζάζ*. Το Θέμα Β κινείται γύρω από το πεντάχορδο *Χιτζάζ* και η κατάληξη γίνεται στη λα.

Βλέπουμε λοιπόν ότι το συγκεκριμένο παράδειγμα, παρουσιάζει αρκετές διαφορές σε σύγκριση με τα προηγούμενα.

Παράδειγμα 23

ΟΥΤΕ ΣΠΙΘΑ ΟΥΤΕ ΛΕΞΗ

A=G

Εισαγωγή      A      B<sup>b</sup>      A      B<sup>b</sup>

Bouzouki

Voice

2      A      Dm

3      A      Dm

4      A      A      Dm

Θέμα Α

6 A B<sup>b</sup> A Dm A E

8 A E A Dm A B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup>

10 A Dm C F

12 C F

14 Dm A Dm

Θέμα Β

Όμοιο παράδειγμα με το προηγούμενο, αποτελεί το παράδειγμα 22. Και εδώ το Θέμα Α κάνει είσοδο στην IV βαθμίδα, όπου και καταλήγει, ενώ το Θέμα Β επιστρέφει στον *Χιτζάζ*. Η μετατροπία στη φα, εμφανίζεται στο μέτρο 11, ενώ η κατάληξη γίνεται στη ρε. Ουσιαστικά, ένα εξαιρέσουμε τα δυο πρώτα μέτρα από το Θέμα Β, όλο το υπόλοιπο, δεν έχει στοιχεία από τον *Χιτζάζ*. Από το σημείο που γίνεται η μετατροπία, το κομμάτι βρίσκεται σε δρόμο *Αρμονικό Μινόρε*. Στην αρμονική ανάπτυξη παρατηρούμε δεν παρατηρούμε κάτι διαφορετικό από όσα έχουμε δει έως τώρα. Με εξαίρεση την συγχορδία της E, στα μέτρα 7 και 8. Η συγκεκριμένη συγχορδία εμφανίζεται σε τρία παραδείγματα σε ολόκληρο το έργο του Άκη Πάνου, ενώ δύο από αυτά είναι γραμμένα σε δρόμο *Μινόρε*. Η πιο πιθανή εξήγηση, είναι ότι η E προκύπτει



ως βάση ενός *Χιτζάζ*, θεωρώντας ότι η Dm είναι βάση ενός *Νικρίζ*. Όπως θα δούμε και σε άλλα παραδείγματα ο δρόμος *Χιτζάζ* πολλές φορές μετατρέπεται σε *Χιτζάζκάρ* ή το αντίθετο. Έτσι το πεντάχορδο *Μινόρε* που υπάρχει στην IV βαθμίδα μπορεί να γίνει πεντάχορδο *Νικρίζ*.<sup>44</sup> Τέλος, η C χρησιμοποιείται ως V της F, ώστε να υπάρχει μια πτώση (V-I).<sup>45</sup>

---

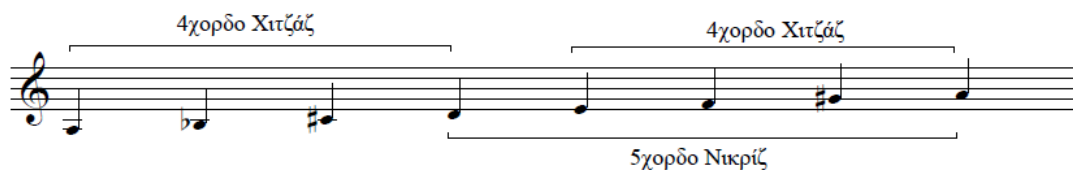
<sup>44</sup> Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στην Εισαγωγή του τραγουδιού «Τι σου ‘κανα και μ’ εγκατέλειψες» σε μουσική του Γιώργου Ζαμπέτα.

<sup>45</sup> Piston, W. (2001). *Αρμονία*. Αθήνα: edition Orpheus. (σελ.247-264).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### ΧΙΤΖΑΖΚΑΡ

Στην ανιούσα κίνηση, η μορφή του είναι:

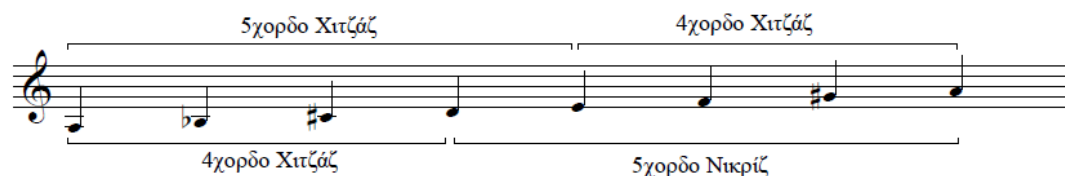


Στην κάθοδο διατηρεί την ίδια διάταξη:



Η δομή του είναι πεντάχορδο *Χιτζάζ* στην 1<sup>η</sup> βαθμίδα και τετράχορδο *Χιτζάζ* στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα, ή τετράχορδο *Χιτζάζ* στην 1<sup>η</sup> βαθμίδα και πεντάχορδο *Νικρίζ* στην 4<sup>η</sup>. Αυτό συμβαίνει γιατί στην 4<sup>η</sup> και την 5<sup>η</sup> βαθμίδα έχουμε κύριες συγχορδίες του δρόμου.

#### Παράδειγμα 1



Κάτω από τη βάση του εμφανίζεται, τετράχορδο *Χιτζάζ*.



Κύριες συγχορδίες του, είναι η I από το τετράχορδο *Χιτζάζ*, η IVm από το πεντάχορδο *Νικρίζ* και η V από το τετράχορδο *Χιτζάζ*.

Μια ιδιαιτερότητα του *Χιτζαζκάρ* είναι η συμπεριφορά του σαν *Χιτζάζ* όταν η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τη βάση και πάει για κατάληξη. Έτσι θα πρέπει να προσθέσουμε στις συγχορδίες μας και τις συγχορδίες της μικρής VII<sup>m</sup>, αλλά και την II σαν σχετική της μικρής έβδομης.

Λόγω αυτής της ιδιαιτερότητας στην κατάληξη του *Χιτζαζκάρ* οι καταληκτικές του συγχορδίες είναι η VII<sup>m</sup> - I παρόλο που ο κανονικός προσαγωγέας του δρόμου βρίσκεται σε απόσταση ημιτονίου.

Εάν παρατηρήσουμε τις συγχορδίες που προκύπτουν από την κλίμακα, θα δούμε ότι



ενώ η συγχορδία που προκύπτει στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα είναι ματζόρε ύφεση 5, χρησιμοποιούμε κανονική τρίφωνη λα ματζόρε συγχορδία μιας και είναι η βάση του τετραχόρδου *Χιτζάζ* που υπάρχει εκεί.

Λόγω της ύπαρξης του πενταχόρδου *Νικρίζ* στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα υπάρχει και μια «κρυμμένη» ντιμινοούτα στις συγχορδίες μας.

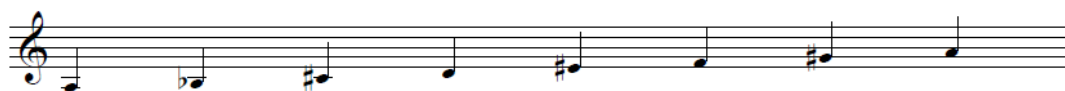


Αυτή προκύπτει από τις νότες σολ, σι ύφεση και ντο δίεση. Παρόλο που η απόσταση σι ύφεση - ντο δίεση δεν είναι θεωρητικά μικρής τρίτης, αυτό που εμείς ακούμε είναι μικρή τρίτη.

Πολλές φορές, μπορεί να μετατρέψει το πεντάχορδο πάνω από την οκτάβα σε *Μινόρε*. Να συμπεριφερθεί δηλαδή σαν *Χιτζάζ* μετά την 5<sup>η</sup> βαθμίδα του.



Πολύ συχνά σε ανοδικές κινήσεις του δρόμου, το φαινόμενο ης έλξης εμφανίζεται στην 4<sup>η</sup> βαθμίδα. Αν αυτή η κίνηση της IV προς την V γίνει μόνιμη, έχουμε τον δρόμο *Πειραιώτικο* ο οποίος χρησιμοποιήθηκε μόνο στην αστική λαϊκή μουσική.<sup>46</sup>



Για να κατανοήσουμε καλύτερα πως διαχειρίζεται ο Άκης Πάνου τον δρόμο *Χιτζαζκάρ*, επέλεξα να χωρίσω τα κομμάτια σε κατηγορίες ανάλογα με μελωδική και αρμονική γραμμή.

### 5.1. Χιτζαζκάρ με V<sup>47</sup>

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Τι μαίστρος, τι βαρδάρης	MINOS	1973	Τόλης Βοσκόπουλος		D
2	Που να βρεις	DAVID SONORA	1976	Θοδωρής Κατσαρής	Βούλα Γκίκα	E
3	Άμα περάσει τούτο δω	COLUMBIA	1977	Μανώλης Μητσιάς		E
4	Δεν είσαι εσύ	POLYPHONE	1985	Γιώργος Μαργαρίτης		D
5	Ήρθα για μια νύχτα	POLYPHONE	1985	Γιώργος Μαργαρίτης		D

<sup>46</sup> Μυστακίδης, Δ. (2013). Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και Εναρμόνιση. Πριγκηπέσσα, σελ. (298-299)

<sup>47</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 15/02/2017)

Παράδειγμα 2

ΤΙ ΜΑΙΣΤΡΟΣ ΤΙ ΒΑΡΔΑΡΗΣ

A=D

Εισαγωγή A

Bouzouki

Voice

2 A B<sup>b</sup> A

3 A B<sup>b</sup>

4 B<sup>b</sup> A

5 Dm A Dm A B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup> A

5 Θέμα Α

7 B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup> A

8 E E B<sup>b</sup> A

8 Θέμα Β

Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται σε όλη την κλίμακα κατεβαίνοντας στην αρχή και στη συνέχεια ανεβαίνοντας. Οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται είναι οι Α και Β<sup>b</sup>. Ωστόσο, σε κάποια σημεία, όπως στο τέλος του μέτρου 3, ή στην αρχή από το 4, θα μπορούσε να υπάρχει η συγχορδία της Ε. Η μελωδία στο Θέμα Α κινείται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο. Και εδώ οι καταλήξεις γίνονται με Π-Ι. Στην αρχή του μέτρου 6, η συγχορδία με την οποία μπορούσε κάνεις να εναρμονίσει, παρατηρώντας μόνο την κίνηση της μελωδίας, είναι η Gm.<sup>48</sup> Παρόλ' αυτά ο συνθέτης επιμένει στη Β<sup>b</sup>. Έπειτα ακολουθεί μια γέφυρα από το μπουζούκι, αντιγράφοντας την μελωδία από το προηγούμενο μέτρο. Το Θέμα Β κινείται γύρω από το δεύτερο τετράχορδο και στο τέλος καταλήγει στη λα. Παρατηρούμε ότι η Ε υπάρχει σε όλο το μέτρο 8, κάτι που δεν θα συναντήσουμε σε επόμενα παραδείγματα.

<sup>48</sup> Piston, W. (2001). *Αρμονία*. Αθήνα: edition Orpheus. (σελ.202-217)

Παράδειγμα 3

ΠΟΥ ΝΑ ΒΡΕΙΣ

A=E

Εισαγωγή A Dm

Bouzouki

Voice

2. 1. E F E

3. 2. Dm A Dm Dm A Dm

5. Dm A Dm A E F E

Θέμα A

7. A B<sup>b</sup> A Gm A B<sup>b</sup> A

8.

Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η μελωδία στην Εισαγωγή αποτελεί μια μικρή παραλλαγή από το Θέμα Α στα δύο πρώτα μέτρα. Η πρώτη επανάληψη κινείται σε όλη την κλίμακα, ενώ η δεύτερη στο πρώτο πεντάχορδο και η κατάληξη γίνεται στη ρε. Το Θέμα Α κάνει είσοδο στην IV βαθμίδα και έπειτα τονίζει το δεύτερο τετράχορδο *Χιτζάζ*, το οποίο εναρμονίζεται με F-E. Ο συνθέτης επιλεγεί να χρησιμοποιήσει αυτή την πώση, ώστε να γίνει αισθητή η επιστροφή στη βάση μας (λα). Ουσιαστικά το

μέτρο 6 είναι αυτό που «χωρίζει» το 5 με το 7. Στο 5 η μελωδία κινείται γύρω από τη ρε, ενώ στο 7 γύρω από τη λα.

Όμοιο παράδειγμα αποτελεί και το παράδειγμα 4.

## ΑΜΑ ΠΕΡΑΣΕΙ ΤΟΥΤΟ 'ΔΩ

A=E

Εισαγωγή A Dm

Bouzouki

Voice

2 A E B<sup>b</sup> A

Θέμα Α

4 E F E Dm

6 A B<sup>b</sup> A Dm A B<sup>b</sup>



A B<sup>b</sup> A E

8 10 8

8 9 8

10 A B<sup>b</sup> A

10 10

Παράδειγμα 5

ΗΡΘΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ

A=D

Εισαγωγή A E A

Bouzouki

Voice

2 E A

3 Dm E A

4 A A

Θέμα Α

A            B<sup>b</sup>    A        A            B<sup>b</sup>    A

Όπως παρατηρούμε στην μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται σε όλη την κλίμακα. Αυτό που διαφέρει από τα προηγούμενα παραδείγματα είναι ότι η εναρμόνιση γίνεται μόνο με V-I και δεν υπάρχει κάποια πτώση. Το Θέμα Α, μπορούμε να πούμε ότι δεν παρουσιάζει κάτι ιδιαίτερο, τόσο μελωδικά, όσο και αρμονικά. Η μελωδία κινείται καθοδικά, έπειτα ανεβαίνει, ενώ οι συγχορδίες είναι Α και Β<sup>b</sup>.

Παρόμοια κινείται και το παράδειγμα 6.

# ΔΕΝ ΕΙΣΑΙ ΕΣΥ

A=D

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

A A E Dm A Dm E

A Dm A B<sup>♭</sup> A E A Dm A Dm A

A B<sup>♭</sup> A B<sup>♭</sup> A

Θέμα Α

B<sup>♭</sup> A E B<sup>♭</sup>

Θέμα Β

Dm A E

A Dm A B<sup>♭</sup>

A B<sup>♭</sup> A B<sup>♭</sup> A

Θέμα Α

## 5.2. Ο Χιτζάζκάρ με τις βασικές συγχορδίες<sup>49</sup>

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Αν θύμωσες	H.M.V	1969	Θύμιος Καραγιάννης		D
2	Εγώ καλά σου τα λέγα	H.M.V	1971	Στράτος Διονυσίου		F#
3	Γιατί μου βγαίνεις δίχως φλας	C.B.S	1978	Μιχάλης Μενιδιάτης		D

### Παράδειγμα 7

## ΑΝ ΘΥΜΩΣΕΣ

A=D

Εισαγωγή A B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup> A

Bouzouki

Voice

8 Dm A B<sup>b</sup> E A

14 B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup>

Θέμα Α

22 A Dm A

<sup>49</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 15/02/2017)

31 B<sup>b</sup> Gm A Dm A Dm A

31

39 Dm B<sup>b</sup> A

39

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, η μελωδία στην Εισαγωγή κινείται ανοδικά σε όλη την κλίμακα. Το Θέμα Α κάνει είσοδο στην οκτάβα, κάτι που θα λέγαμε ότι ακούγεται αρκετά έντονο και στη συνέχεια η μελωδία κατεβαίνει μέχρι τη βάση. Ουσιαστικά το συγκεκριμένο κομμάτι ενώ ξεκινάει σε ψηλή περιοχή, στην πορεία κατεβαίνει, αφήνοντας μας την αίσθηση ότι ο συνθέτης δεν έδωσε ιδιαίτερη σημασία στη συνέχεια του. Αυτό που θα περίμενα εγώ προσωπικά να ακούσω, θα ήταν στο τέλος του κομματιού η μελωδία να μεταφέρεται πάλι στην ψηλή οκτάβα.<sup>50</sup> Η αρμονική γραμμή ακολουθεί την μελωδία, πράγμα που μας επιβεβαιώνει ότι η μελωδία γράφτηκε πρώτα. Ακόμη όμως και με την παραπάνω μελωδική γραμμή, υπάρχει η επιλογή της συγχορδίας της E, ώστε το κομμάτι να αποκτήσει ένα διαφορετικό άκουσμα. Ωστόσο αυτή εμφανίζεται μόνο στο μέτρο 11 της Εισαγωγής.

<sup>50</sup> Machlis, J. (1997). *Η απόλαυση της μουσικής, Εισαγωγή στη Ιστορία-Μορφολογία της δυτικής μουσικής*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας και Fagotto. (σελ.25-27)

Παράδειγμα 8

ΕΓΩ ΚΑΛΑ ΣΟΥ ΤΑ 'ΛΕΓΑ

A=F#

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

2

4

6

8

A B $\flat$  A B $\flat$  A Dm A Dm

A B $\flat$  A B $\flat$  A B $\flat$  A

Θέμα Α

Dm B $\flat$  A B $\flat$  Gm

Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή αποτελείται από ένα μοτίβο, το οποίο επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Ξεκινάει στη λα, έπειτα στη ρε και καταλήγει στη λα στη χαμηλή οκτάβα. Το Θέμα Α μπαίνει στη ρε και κινείται γύρω από αυτή στα πρώτα δύο μέτρα. Στη συνέχεια περνάει από τη ντο# και τη σιβ για να καταλήξει στη λα. Όπως παρατηρούμε λοιπόν, η μελωδία δεν χρησιμοποιεί μεγάλα διαστήματα, ενώ περιορίζεται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο. Αναντίρρητα, η αρμονική γραμμή θα λέγαμε ότι είναι πιο πλούσια σε σχέση με το προηγούμενο παράδειγμα. Παρόλο που οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται είναι Α, Β<sup>b</sup> και Dm, ο συνθέτης τονίζει και τα ασθενή μέρη του μέτρου και με αυτόν τον τρόπο αποκτά μεγαλύτερη «βαρύτητα» και η μελωδία.

### Παράδειγμα 19

## ΓΙΑΤΙ ΜΟΥ ΒΓΑΙΝΕΙΣ ΔΙΧΩΣ ΦΛΑΣ

A=D

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

A B<sup>b</sup> A Dm A

3 B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup> A B<sup>b</sup> A

Θέμα Α

5 A B<sup>b</sup> A Dm A

7 A B<sup>b</sup> A

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή είναι όμοια με το Θέμα Α. Το κομμάτι δεν παρουσιάζει κάτι αξιολογικό τόσο στο μελωδικό κομμάτι όσο και στο αρμονικό. Η μελωδία κινείται γύρω από τη μι, ενώ φτάνει μέχρι τη λα στην ψηλή οκτάβα, η οποία εναρμονίζεται με Dm. Αυτό που κάνει ο συνθέτης για να εμπλουτίσει λίγο την μελωδία, είναι σε κάποια σημεία να αυξάνει την τέταρτη βαθμίδα (δρόμος *Πειραιώτικος*). Ωστόσο, δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μετατροπία, καθώς πρόκειται για μια έλξη της ρε# από τη μι.<sup>51</sup>

### 5.3. Χιτζαζκάρ και Χιτζάζ

Στη συνέχεια θα αναλυθούν τα κομμάτια στα οποία η μελωδία κινείται σε *Χιτζάζ* και σε *Χιτζαζκάρ* χρησιμοποιώντας την συγχορδία της V και της VII<sup>m</sup>. Αυτά είναι:<sup>52</sup>

A/A	ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΣΚΟ ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΧΡΟΝΟ ΛΟΓΙΑ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕ ΥΤΗΣ Β΄	ΤΟΝΙΚ ΟΤΗΤΑ
1	Γιατί κακούργα πεθερά	OLYMPIC	1971	Δημήτρης Μητροπάνος		C
2	Η ζωή μου όλη	MINOS	1973	Στέλιος Καζαντζίδης		G
3	Κλε	DAVID SONORA	1976	Θοδωρής Κατσαρής		D
4	Είδα στον ύπνο μου	DAVID SONORA	1976	Μανώλης Τοπάλης		A
5	Σεισμός	C.B.S	1978	Μιχάλης Μενιδιάτης	Γιάννης Πάριος	E
6	Τούτος ο τάφος	MINOS	1982	Γιώργος Νταλάρας		G

<sup>51</sup> Ο Μυστακίδης αναφέρει τον δρόμο *Πειραιώτικο* ως ένα *Χιτζαζκάρ* με αυξημένη την τέταρτη βαθμίδα.

<sup>52</sup> <http://akispanou.com> (πρόσβαση στις 15/02/2017)



Παράδειγμα 10

ΓΙΑΤΙ ΚΑΚΟΥΡΓΑ ΠΕΘΕΡΑ

A=C

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

A Dm A B<sup>b</sup> A Gm

8

B<sup>b</sup> A Gm A Dm A B<sup>b</sup> A

15

Gm A Dm B<sup>b</sup> A

Θέμα Α

22

Dm E B<sup>b</sup> A Dm F E Gm

Θέμα Β

Dm                    A    Dm    B<sup>b</sup>    A    Dm    E    B<sup>b</sup>

32

Θέμα A

41

A                    B<sup>b</sup>                    Gm                    A    B<sup>b</sup>    A

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται σε όλη την κλίμακα, καθοδικά. Οι συγχορδίες ακολουθούνε την μελωδική γραμμή, με εξαίρεση τα μέτρα 8 και 9, όπου η εναρμόνιση γίνεται με παράλληλες τρίτες. (ρε-ντο#-σιβ,λα – B<sup>b</sup>-A-Gm-A). Το Θέμα A, ξεκινάει όπως η Εισαγωγή, αλλά στη συνέχεια ανεβαίνει πάλι στη λα. Σε αυτό το σημείο, έχουμε και την εμφάνιση της E, δηλαδή της V βαθμίδας του *Χιτζαζκάρ*. Έπειτα η μελωδία μεταφέρεται στη ρε περνάει από τη σολ και κάνει μια μικρή στάση στη μι. Ουσιαστικά, μέσα σε αυτά τα μέτρα (26-32) παρατηρείται και η πιο «έντονη» φράση του κομματιού. Πιο συγκεκριμένα, ο συνθέτης για να τονίσει το σημείο εκείνο, χρησιμοποιεί την συγχορδία της F, δηλαδή της II βαθμίδας του τετραχόρδου *Χιτζάζ* που υπάρχει στη μι. Ενώ, στη συνέχεια η σολ# αναιρείται και εναρμονίζεται με Gm. Η κατάληξη γίνεται στη ρε και το Θέμα A επαναλαμβάνεται. Αναμφίβολα, είναι φανερό ότι το συγκεκριμένο παράδειγμα δεν ηχογραφήθηκε τα πρώτα χρόνια του δισκογραφικού έργου του Άκη Πάνου. Αυτό το συμπεραίνουμε κυρίως από τον τρόπο που διαχειρίζεται την αρμονική γραμμή, αλλά και από τις καταλήξεις ανάμεσα στα Θέματα.

Όμοια συμπεριφέρονται τα παραδείγματα 11 και 12.



Παράδειγμα 12

ΣΕΙΣΜΟΣ

Εισαγωγή                    A                    Dm                    E                    Dm

Bouzouki

Voice

2                    B<sup>b</sup>                    A                    Dm                    A                    Dm

Θέμα Α

4                    A                    A                    B<sup>b</sup>                    A

6                    B<sup>b</sup>                    A                    Dm                    D                    Gm

Θέμα Β

8                    Dm                    A                    A                    B<sup>b</sup>                    A

10                    B<sup>b</sup>                    A

Παράδειγμα 13

Η ΖΩΗ ΜΟΥ ΟΛΗ

A=G

Εισαγωγή

Bouzouki

Voice

A Dm B<sup>♭</sup> B<sup>♭</sup> A B<sup>♭</sup> A

A B<sup>♭</sup> A B<sup>♭</sup> A Gm A

3

5

Θέμα Α

Dm B<sup>♭</sup> Gm B<sup>♭</sup> A Dm B<sup>♭</sup> Gm B<sup>♭</sup> A

8

A   Dm   A   B<sup>b</sup>   A                    G<sup>#o</sup>   Dm                    E   A   Gm

G<sup>#o</sup>                    B<sup>b</sup>                    A                    B<sup>b</sup>                    A

Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή και το Θέμα Α κινούνται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο. Σε αυτό που έχει δώσει ιδιαίτερη σημασία ο συνθέτης, είναι η αρμονία. Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε ότι η εναρμόνιση επιτυγχάνεται με παράλληλες τρίτες, ενώ υπάρχει συχνή εναλλαγή συγχορδιών ώστε να τονιστούν ο στίχος του τραγουδιού.<sup>53</sup> Κάτι αντίστοιχο βέβαια έχουμε δει και σε προηγούμενα παραδείγματα. Από το μέτρο 10 και έπειτα, έχουμε μετατροπία σε δρόμο *Χιτζαζκάρ*. Η μελωδία κινείται καθοδικά αυξάνοντας την 7<sup>η</sup> βαθμίδα. Συνήθως η 7<sup>η</sup> βαθμίδα στον *Χιτζαζκάρ* εναρμονίζεται με την συγχορδία της V. Ωστόσο εδώ, εμφανίζεται η G<sup>#o</sup>, για να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στο στίχο του κομματιού. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι η μελωδία του παραπάνω παραδείγματος είναι αρκετά απλή και χρησιμοποιεί μικρά διαστήματα. Αυτό που υπερिशχύει είναι οι συγχορδίες.

<sup>53</sup> Piston, W. (2001). *Αρμονία*. Αθήνα: edition Orpheus. (σελ.202-217).

Παράδειγμα 14

ΤΟΥΤΟΣ Ο ΤΑΦΟΣ

A=G

A      B<sup>b</sup> A      B<sup>b</sup> A      Gm B<sup>b</sup> A      B<sup>b</sup> A

Bouzouki

Θέμα A

Voice

B<sup>b</sup> A      Gm A      G<sup>#dim</sup> Gm      Dm      E

Gm      A      Gm A      B<sup>b</sup> A

Όπως παρατηρούμε στη μουσική καταγραφή, το παράδειγμα 14 παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με το παράδειγμα 13, όσον αφορά την κίνηση της μελωδίας. Αυτό που είναι φανερό και εδώ, είναι ο διαφορετικός τρόπος εναρμόνισης που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Οι συγχορδίες χρησιμοποιούνται για να τονίσουν τον στίχο. Κατά συνέπεια, ο ρυθμός του κομματιού μπορούμε να πούμε ότι διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό και το κομμάτι παύει να θυμίζει ζεϊμπέκικο.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Παύλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto books - Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. (σελ. 47-48).

Παράδειγμα 15

ΕΙΔΑ ΣΤΟΝ ΥΪΝΟ ΜΟΥ

Εισαγωγή      A   Gm   D                      Gm   A   B<sup>♭</sup>   A

Bouzouki

Voice

3                      A              Dm              A                                      Dm              A

6                      B<sup>♭</sup>              A                                      Dm              A

6                      Θέμα A

10                      Em                      E                      A              E                      F



14 E A Dm A

18 B $\flat$  A

Όπως φαίνεται στη μουσική καταγραφή, η Εισαγωγή κινείται γύρω από το πεντάχορδο *Χιτζάζ*. Στο Θέμα Α, η μελωδία επιμένει γύρω από τη λα στα τρία πρώτα μέτρα. Έπειτα κατεβαίνει στη μι, η οποία εναρμονίζεται με Em. Ωστόσο, η συγκεκριμένη πτώση, λήγει κάπως απότομα. Η αίσθηση που μένει στον ακροατή, είναι ότι η εναρμόνιση έγινε κάπως «πρόχειρα» από το συνθέτη. Σε εκείνο το σημείο θα περιμέναμε να παραμείνει η Em και η μελωδία να κινηθεί γύρω από τη μι. Ωστόσο, η συγχορδία μετατρέπεται σε E και έχουμε επανάληψη του αρχικού μοτίβου (μέτρο 7 και 8), γύρω από το τετράχορδο *Χιτζάζ* της V βαθμίδας.<sup>55</sup>

<sup>55</sup>Walton, C. (1990). *Βασικές Μουσικές Φόρμες*. Αθήνα: edition Orpheus. (σελ.1).

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως φαίνεται μέσα από τις αναλύσεις, κοινό χαρακτηριστικό των περισσότερων τραγουδιών είναι ο τρόπος εναρμόνισης. Φυσικά δεν εννοούμε ότι ο συνθέτης εισάγει νέες συγχορδίες, ή συγχορδίες οι οποίες δεν αναφέρονται στο βιβλίο του Δ. Μυστακίδη. Το στοιχείο που κυριαρχεί έντονα, είναι ο καμηλιέρικος ρυθμός (9/8). Αυτό πιστεύω ότι χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό τον Άκη Πάνου ως συνθέτη. Ο λόγος που ο ίδιος χρησιμοποιεί αρκετά αυτό τον ρυθμό, είναι γιατί αποτελεί την ιδανική σύνδεση των στίχων με τη μουσική του. Ωστόσο αυτό θα μπορούσε να ισχύει και για άλλους συνθέτες. Η διαφορά με τον Άκη Πάνου όμως, είναι ότι γράφει ο ίδιος τους στίχους και τη μουσική. Συνεπώς, γράφοντας ένα τραγούδι, ίσως «πλάθει» και την μελωδία ταυτόχρονα. Χαρακτηριστικό είναι ότι σε πολλά παραδείγματα που είναι γραμμένα σε καμηλιέρικο ρυθμό, η ομοιοκαταληξία του στίχου, είναι πλεκτή, δηλαδή ο πρώτος στίχος με τον τρίτο και ο δεύτερος με τον τέταρτο (π.χ. «Διπλοτέλι μου γλυκό»). Ωστόσο, σε αρκετά παραδείγματα η ομοιοκαταληξία συναντάται μόνο αναμεσά στον δεύτερο με τον τέταρτο στίχο, όπως «Του κόσμου το περίγelo», «Ανοιξε Πέτρο», «Ξαναγεννήθηκα». Ο παραπάνω ρυθμός συναντάται σε όλους τους δρόμους που αναφέραμε.

Όπως είδαμε, ο Άκης Πάνου διαχειρίζεται τον *Ουσάκ* με ποικίλους τρόπους. Τα πρώτα παραδείγματα, παρουσιάζουν αρκετές ελλείψεις ως προς τον τρόπο εναρμόνισης, αλλά και στον τρόπο κίνησης της μελωδίας. Από το 1967 και μετά, είναι εμφανές ότι οι αρμονικές γραμμές είναι πιο εμπλουτισμένες, χωρίς όμως αυτό να ισχύει σε όλα τα παραδείγματα εκείνης της περιόδου. Ακόμη, από τα 27 κομμάτια που είδαμε, μόνο τα 6 ερμηνεύτηκαν από τραγουδίστριες. Αυτό ίσως να δηλώνει τον χαρακτήρα που επιθυμούσε να περάσει ο συνθέτης μέσα από τα παραπάνω τραγούδια.<sup>56</sup> Παρατηρούμε επίσης, ότι σχεδόν σε όλα τα παραδείγματα, η δεύτερη βαθμίδα δεν αναιρείται. Συγκεκριμένα, αν υποθέσουμε ότι βρισκόμαστε σε λα *Ουσάκ*, η σιβ, έλκεται σπανίως από τη ντο. Αυτό συμβαίνει, επειδή η μελωδία στέκεται στη ντο, σε 8 κομμάτια συνολικά, στα οποία χρησιμοποιείται και η συγχορδία της C για την εναρμόνιση της. Στα υπόλοιπα παραδείγματα, η C εμφανίζεται για την εναρμόνιση της

---

<sup>56</sup> Ο Δερβενιώτης αναφέρει πως τις δεκαετίες 1950 και 1960 η κλίμακα *Ουσάκ* χρησιμοποιείται αρκετά στο «μετεμφυλιακό τραγούδι». Γεωργιάδης, Ν., & Ραχματουλίνα, Τ. (2003). *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή. (σ. 103).

νότας μι ή της σολ. Γενικότερα, όσον αφορά τις κινήσεις της μελωδίας, μπορούμε να πούμε ότι ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί μεγάλα διαστήματα. Οι Εισαγωγές μπορεί να κινούνται και σε δυο οκτάβες κάποιες φορές. Ωστόσο τα Θέματα Α και Β περιορίζονται συχνά γύρω από το πρώτο πεντάχορδο. Σχετικά με την αρμονική γραμμή, ο Άκης Πάνου χρησιμοποιεί όλες τις βασικές και δευτερεύουσες συγχορδίες του δρόμου (βλ. παράδειγμα 2,3) στα περισσότερα παραδείγματα. Τέλος, το πεντάχορδο *Ραστ* που υπάρχει κάτω από τη βάση, το συναντάμε μόνο στα παραδείγματα 14 και 22. Προφανώς ο συνθέτης επιθυμούσε να δώσει ένα πιο «βαρύ» χαρακτήρα στα συγκεκριμένα κομμάτια. Και ο *Ραστ* μπορούμε να πούμε ότι μας δίνει ένα πιο «χαρούμενο» άκουσμα.

Τα παραδείγματα στον δρόμο *Σαμπά* δεν παρουσιάζουν πολλές διαφορές μεταξύ τους, τόσο στο μελωδικό κομμάτι, όσο και στο αρμονικό. Αυτό συμβαίνει επειδή ο δρόμος *Σαμπά* έχει μια ιδιαίτερη δομή. Πιο συγκεκριμένα, όταν η μελωδία ξεπερνά την III βαθμίδα, κινείται σε περιβάλλον *Χιτζάζ* ή *Χιτζαζκάρ*, συνεπώς η V βαθμίδα δεν είναι τόσο ισχυρή όπως σε άλλους δρόμους. Αυτό περιορίζει και τον κάθε συνθέτη στο να εξελίξει την αρμονική γραμμή. Λαμβάνοντας υπόψιν ότι αναφερόμαστε στο έργο του Άκη Πάνου, ο περιορισμός αυτός ίσως να φαντάζει ακόμη μεγαλύτερος, καθώς όπως είδαμε στα προηγούμενα παραδείγματα χρησιμοποιούσε «πλούσιες» αρμονικές γραμμές. Για αυτό το λόγο ίσως συναντάμε τον συγκεκριμένο δρόμο, μόνο σε έξι τραγούδια σε ολόκληρο το έργο του.

Μέσα από την ανάλυση του δρόμου *Χιτζάζ*, προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα. Στα πρώτα κομμάτια, παρατηρούμε ότι η μελωδία κινείται αρκετά γύρω από το πρώτο πεντάχορδο *Χιτζάζ*. Αυτό συμβαίνει, επειδή στο Θέμα Α έχουμε την εμφάνιση του *Ραστ* και στο Θέμα Β του *Χιτζάζ*, ή αντίστροφα. Συνεπώς δεν είναι εφικτό να υπάρξει μεγάλη εξέλιξη τη μελωδίας σε ένα Θέμα. Τα παραδείγματα, τα οποία δεν εμφανίζουν *Ραστ*, παρουσιάζουν μεγαλύτερη μελωδική ανάπτυξη. Το Θέμα Α δηλαδή, μπορεί να κινείται γύρω από το πρώτο πεντάχορδο, ενώ στο Θέμα Β να φτάνει μέχρι την οκτάβα. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι ότι η μελωδία στέκεται ελάχιστα στην 7<sup>η</sup> βαθμίδα. Στα περισσότερα κομμάτια, είτε στο Θέμα Α, είτε στο Β, είτε ακόμη και στα δύο, η μελωδία περνάει από την 4<sup>η</sup> βαθμίδα και πολλές φορές στέκεται σε αυτή. Στα παραδείγματα

όπου θεμελιώνεται η 7<sup>η</sup>, είναι το παράδειγμα 4,12,18 και 21. Ακόμη, παρατηρούμε ότι περισσότερα κομμάτια ηχογραφήθηκαν την δεκαετία του '70. Δηλαδή όταν ο συνθέτης είχε αποκτήσει πλέον δικό του χαρακτήρα και ύφος. Αυτό είναι εμφανές, τόσο από την αρμονική γραμμή (βλ. παράδειγμα 22,23), όσο και από την μελωδική.

Από την ανάλυση των παραδειγμάτων στον δρόμο *Χιτζαζκάρ*, συμπεραίνουμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί τις εξής λύσεις. Στα πρώτα κομμάτια, στα οποία υπάρχει η συγχορδία της V, η μελωδία κινείται σε όλη την κλίμακα ξεπερνώντας κάποιες φορές και την οκτάβα. Στα επόμενα, περιορίζεται κυρίως γύρω από το πρώτο πεντάχορδο. Μπορούμε να πούμε, ότι ο δρόμος *Χιτζαζκάρ* παρουσιάζεται κάπως «τυποποιημένος». Η μελωδία δεν παρουσιάζει μεγάλες διαφορές σε κάθε παράδειγμα. Το ίδιο συμβαίνει και με τις συγχορδίες. Επίσης κάποια μετατροπία σε *Ραστ*, όπως είδαμε και στον *Χιτζάζ* δεν εμφανίζεται σε κανένα κομμάτι. Ακόμη, τα 10 από τα 14 κομμάτια που αναλύσαμε είναι γραμμένα σε ρυθμό 9/4, καμηλιέριο και ζεϊμπέκικο. Τα παραδείγματα στα οποία έχει δώσει μεγαλύτερη έμφαση ο Άκης Πάνου είναι τα τελευταία, όπου εμφανίζεται και ο *Χιτζάζ*. Η αρμονικές γραμμές είναι ασφαλώς πιο εμπλουτισμένες, ενώ η μελωδία κινείται και κάτω από τη βάση. Και μάλιστα, στα σημεία όπου αυτή κατεβαίνει γίνεται η μετατροπία από *Χιτζάζ* σε *Χιτζαζκάρ* ή το αντίθετο. Αναμφίβολα, ο συγκεκριμένος δρόμος δεν αποτελούσε την καλύτερη επιλογή από το συνθέτη. Τρανταχτό παράδειγμα αυτού (πλην των όσων αναφέραμε), είναι ότι ηχογραφήθηκαν μόλις 8 κομμάτια *Χιτζαζκάρ*.

Αναμφίβολα μέσα από τις αναλύσεις, γίνονται διακριτά τα στοιχεία που θεμελιώνουν το συνθετικό ύφος του Άκη Πάνου. Οι μελωδίες στα περισσότερα κομμάτια δεν μπορούμε να πούμε ότι παρουσιάζουν κάτι σύνθετο. Οι αρμονικές γραμμές είναι σαφώς πιο εμπλουτισμένες από τη δεκαετία του '70 και έπειτα. Ωστόσο, παρατηρήσαμε κάποιες ανομοιομορφίες στον τρόπο σύνδεσης των θεμάτων Α και Β. Παρόλο αυτά, οι συγχορδίες που επιλέγει ο συνθέτης, καθώς και η κίνηση της μελωδίας σε κάθε περίπτωση, θα λέγαμε ότι αποτελεί την ιδανική λύση, αφού επιτυγχάνεται το «πάντρεμα» του στίχου με την αρμονία. Πιο απλά, εάν επιθυμεί κάποιος να διαβάσει μια παρτιτούρα, μπορεί σχετικά εύκολα να βγάλει ένα συμπέρασμα για το νόημα του στίχου.

Τέλος, εμφανής είναι η προσωπική προτίμηση του Άκη Πάνου όσον αφορά τους λαϊκούς δρόμους. Περισσότερα από τα μισά τραγούδια του δισκογραφικού του έργου είναι γραμμένα σε δρόμο *Μινόρε* και *Ματζόρε*. Ακόμη, τα παραδείγματα *Ματζόρε*, συχνά παρουσιάζουν μετατροπές σε κάποια μινόρε κλίμακα. Πολλές φορές αυτή είναι η 2<sup>η</sup> βαθμίδα, ή η 6<sup>η</sup> (σχετική). Ωστόσο, αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει μια ξεχωριστή εργασία.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αδάμ, Π. (1997). *Τονική Αρμονία*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Αμαραντίδης, Α. (1990). *Το τονικό μουσικό σύστημα*. Αθήνα
- Βαλέτ, Ι. (1999). *Μορφολογία και Ανάλυση: Οι μουσικές μορφές από την πρώτη πολυφωνία μέχρι τον ρομαντισμό*. Αθήνα: Μουσικός εκδοτικός οίκος Παπαρηγορίου-Νάκας.
- Βλαχομήτρος, Δ. (2010). *Το πρώιμο συνθετικό έργο του Γιώργου Ζαμπέτα, 1953-1960*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου και Fagotto. (σελ. 140,188)
- Γεραμάνης, Π. (2007). *Η ζωή μου ένα τραγούδι*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Γεωργιάδης, Ν., & Ραχματουλίνα, Τ. (2003). *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Δαλιανούδη, Ρ. (2009). *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση: από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*. Αθήνα: Ελληνικά Πρόσωπα Εμπειρία Εκδοτική.
- Διαμαντάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Διαμαντής, Γ. (1988). *ΑΡΜΟΝΙΑ*, 1<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Ηλιάδης, Δ. (1981). *Η θεωρία της Αρμονίας και η Πρακτική της*. Α' μέρος Αθήνα: Εκδόσεις Τσιάτα.
- Ηλιάδης, Δ. (1981). *Η θεωρία της Αρμονίας και η Πρακτική της*. Β' μέρος Αθήνα: Εκδόσεις Τσιάτα.

- Ηλιάδης, Δ. (1981). *Η θεωρία της Αρμονίας και η Πρακτική της*. Γ' μέρος Αθήνα: Εκδόσεις Τσιάτα.
- Θέμελης, Δ. (1994). *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής*. Θεσσαλονίκη: university studio press.
- Κουρή, Χ. (2009). *Αρμονία*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος «Η Ευρώπη».
- Μανιάτης, Δ. (2018). *ΠΑΝΟΣ ΓΑΒΑΛΑΣ: Μια φωνή όλο φως*. Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη.
- Μαυροκεφαλίδης, Π. (2014). *ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΙΜΟΥ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗ, 1961-1969*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Μερακλής, Μ. (1992). *Λαϊκή Τέχνη Ελληνική Λαογραφία*, Γ' τομ. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μπαρμπάτσης, Α. (2008). *Βασίλης Τσιτσάνης: Τρικαλινή περίοδος 1932-1936 – Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη*, Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Μυλωνάς, Κ. (1985). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 2: 1960-1970*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και Εναρμόνιση*. Πριγκηπέσσα
- Οικονόμου, Λ. (2005). *Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. Δοκιμές, 13-14
- Ordoulidis, N. (2012). *The recording career of Vasilis Tsitsanis (1936-1983): An analysis of his Music and the Problems of Research into Greek Popular Music*. The University of Leeds.
- Παπαδόπουλος, Γ, Α. (1991). *Μορφολογία της μουσικής τέχνης*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Παύλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto books - Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Πλουμπίδης, Γ. (1990). *Εγχειρίδιο Αρμονίας*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Σολομωνίδης, Ν. *Η βάση της τονικής αρμονίας*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας

Χαραλάμπους, Α. (1995). *Η Αρμονία της μουσικής και η αισθητική της, Τόμος Α'*  
Αθήνα: Κ. Παπαγρηγορίου- Χ. Νάκας.

Χαραλάμπους, Α. (1995). *Η Αρμονία της μουσικής και η αισθητική της, Τόμος Β'*  
Αθήνα: Κ. Παπαγρηγορίου- Χ. Νάκας.

Χρονάς, Γ. (1990). *ΑΚΗΣ ΠΑΝΟΥ: Στίχοι τραγουδιών*. Αθήνα: Οδός Πάνος

Machlis, J. (1997). *Η απόλαυση της μουσικής, Εισαγωγή στη Ιστορία-Μορφολογία της  
δυτικής μουσικής*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας και Fagotto.

Piston, W. (2001). *Αρμονία*. Αθήνα: edition Orpheus

Walton, C. (1990). *Βασικές Μουσικές Φόρμες*. Αθήνα: edition Orpheus

## ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

<http://akispanou.com>

[https://www.youtube.com/watch?v=R\\_et2X-2FA](https://www.youtube.com/watch?v=R_et2X-2FA)

<https://www.youtube.com/watch?v=4NmLzFM7tc8>

<https://www.youtube.com/watch?v=OEqhjVr-FYQ>