



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Ανάλυση 12 Ρεμππέτικων κομματιών με χρήση της
Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής»

Κωνσταντίνος Α. Παπασιδέρης

Επιβλέπουσα: Χριστίνα Αναγνωστοπούλου

ΑΘΗΝΑ

ΙΟΥΛΙΟΣ 2020

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Ανάλυση 12 Ρεμπέτικων κομματιών με χρήση της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής»

Κωνσταντίνος Α. Παπασιδέρης

A.M.: 1569201200048

Τριμελής Επιτροπή: **Χριστίνα Αναγνωστοπούλου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Αναστασία Γεωργάκη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Αρετή Ανδρεοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιούλιο του 2020. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα Καθηγήτρια.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια μου κ. Χριστίνα Αναγνωστοπούλου για την επιστημονική υποστήριξη και τις καθοριστικές συμβουλές της καθώς και τον κ. Δημήτρη Πυργιώτη για την ιδιαίτερα σημαντική συμβολή του στη διαδικασία της έρευνας και για την πολύτιμη καθοδήγηση του κατά τη διάρκεια της συγγραφής της παρούσας πτυχιακής εργασίας.

Κωνσταντίνος Παπασιδέρης

Ιούλιος 2020

Περιεχόμενα

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή	σελ.1
Κεφάλαιο 2: Γενετική θεωρία της τονικής μουσικής	
- <i>Generative Theory of Tonal Music</i>	σελ.3
2.1 Βασικές αρχές	σελ.3
2.2 Μεθοδολογία	σελ.5
2.3 Εξέλιξη της θεωρίας – Σχετικές Έρευνες	σελ.14
Κεφάλαιο 3: Ρεμπέτικο	σελ.16
3.1 Ορισμός ετυμολογία	σελ.16
3.2 Ιστορικά Στοιχεία	σελ.17
3.3 Περίοδοι Ρεμπέτικου	σελ.18
3.4 «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς»	σελ.20
3.5 Σχετικές μελέτες	σελ.23
3.6 Λαϊκοί δρόμοι	σελ.24
Κεφάλαιο 4: Διαγραμματικές αναλύσεις ρεμπέτικων κομματιών	σελ.33
4.1 «Μη με πεισματώνεις»	σελ.34
4.2 «Δε θέλω πια να σ'αγαπώ»	σελ.39
4.3 «Μονάχος μεσ'τη μοναξιά»	σελ.44
4.4 «Μπουζούκι μου διπλόχορδο»	σελ.50
4.5 «Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά»	σελ.55
4.6 «Τα ζηλιάρικα σου μάτια»	σελ.60
4.7 «Ο Νίκος ο τρελάκιας»	σελ.65
4.8 «Ο πόνος του πρεζάκια»	σελ.70
4.9 «Σούρα και μαστούρα»	σελ.75
4.10 «Ο μπουφετζής»	σελ.80
4.11 «Οι φωνογραφητζήδες»	σελ.85
4.12 «Ο φασουλάς»	σελ.89
Κεφάλαιο 5: Συμπεράσματα	σελ.94
Βιβλιογραφία	σελ.101

Κεφάλαιο 1. Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία έχει ως θέμα την μουσική ανάλυση 12 ρεμπέτικων κομματιών και συγκεκριμένα 12 συνθέσεων των μελών της λεγόμενης «τετράδος του Πειραιώς», ενός μουσικού σχήματος που καθιέρωσε το ύφος της κλασικής περιόδου του Ρεμπέτικου. Η μέθοδος ανάλυσης που χρησιμοποιήσαμε για το σκοπό αυτό είναι η γενετική θεωρία της τονικής μουσικής – *Generative Theory of Tonal Music (GTTM)* η οποία δημιουργήθηκε το 1983 μέσω της συνεργασίας του συνθέτη Fred Lerdahl και του γλωσσολόγου Ray Jackendoff.

Ο βασικός στόχος της εργασίας είναι η μελέτη μέσω της γενετικής θεωρίας των εσωτερικών-δομικών μουσικών χαρακτηριστικών των παραπάνω συνθέσεων. Συγκεκριμένα σκοπός της εργασίας είναι η ανάλυση και η περιγραφή των μορφολογικών χαρακτηριστικών, της μελωδικής συμπεριφοράς καθώς και της αρμονικής γλώσσας του μουσικού δείγματος των 12 συνθέσεων που έχουμε επιλέξει. Ένας ακόμα ερευνητικός στόχος της παρούσας εργασίας είναι η εξαγωγή μέσω της παραπάνω ανάλυσης διαφόρων συμπερασμάτων για το μουσικό ύφος των συγκεκριμένων μουσικών έργων μέσα από τη συγκριτική μελέτη τους καθώς και η μελέτη της τροπικής συμπεριφοράς που χαρακτηρίζει το μουσικό αυτό δείγμα.

Η επιλογή της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής για τις συγκεκριμένες αναλύσεις θεωρήθηκε καθοριστική για τους παρακάτω λόγους. Αρχικά είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι δεν υπάρχει στη βιβλιογραφία καμία άλλη μελέτη πάνω στο Ρεμπέτικο με χρήση της γενετικής θεωρίας και γενικά οι διάφορες μουσικολογικές αναλυτικές μελέτες που αφορούν το μουσικό αυτό είδος σχετίζονται με τις παραδοσιακές μεθόδους ανάλυσης. Επιπλέον η γενετική θεωρία επιτρέπει την ανάλυση ενός μουσικού έργου στο σύνολο των μουσικών χαρακτηριστικών του μέσα σε ένα πλαίσιο που σχετίζεται με τα μουσικά ερεθίσματα που δέχεται ένας έμπειρος ακροατής κατά την πρόσληψη του ηχητικού σήματος, στοιχείο που διαφοροποιεί αισθητά τη φιλοσοφία της συγκεκριμένης θεωρίας από άλλες μεθόδους ανάλυσης. Ένα ακόμα στοιχείο της θεωρίας το οποίο θεωρήσαμε σημαντικό για την επιλογή της στη συγκεκριμένη εργασία είναι ότι μέσω των διαγραμμάτων που εξάγει κατά τη χρήση της ως αναλυτικό εργαλείο δημιουργεί τη δυνατότητα μίας ιδιαίτερα πρακτικής συγκριτικής μελέτης των διαφόρων αποτελεσμάτων. Συγκεκριμένα στην παρούσα εργασία ορίζονται τα προεκτασιακά σχήματα καθώς και η ομαδοποιητική δομή του κάθε έργου σύμφωνα με τις αρχές της γενετικής θεωρίας, δεδομένα τα οποία σχετίζονται με τα ανώτερα ιεραρχικά επίπεδα οργάνωσης της φόρμας σε μονοτονικό επίπεδο καθώς και σε επίπεδα τονικής αμφισημίας.

Συνεπώς μέσω της παραπάνω αναλυτικής διεργασίας βρισκόμαστε σε θέση να συγκρίνουμε τα χαρακτηριστικά και τη μουσική σύνταξη των αναλυθέντων κομματιών μέσω της αντιπαραβολής των διαφόρων διαγραμμάτων που παράγει η γενετική ανάλυση. Το χαρακτηριστικό αυτό δεν μας βοηθάει μόνο να συγκρίνουμε τα μουσικά χαρακτηριστικά των 12 κομματιών που περιέχει η εργασία αλλά δίνει τη δυνατότητα σε μελλοντικές έρευνες να χρησιμοποιήσουν ως εργαλείο τα αποτελέσματα που εξάγουμε. Γενικά η δυνατότητα της συγκριτικής μελέτης που παρέχει η γενετική θεωρία αποτελεί ένα από τα βασικά πλεονεκτήματα της σε σχέση με άλλες μεθόδους ανάλυσης. Αξίζει να σημειώσουμε βέβαια ότι εξαιτίας του περιορισμένου δείγματος κομματιών της παρούσας εργασίας δεν είμαστε σε θέση να ορίσουμε καθολικά συμπεράσματα για τα χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου είδους της περιόδου που μελετάμε αλλά βρισκόμαστε σε θέση να εξάγουμε συμπεράσματα για τα συγκεκριμένα κομμάτια που έχουμε αναλύσει.

Στο σημείο αυτό θα περιγράψουμε τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσεται η παρούσα πτυχιακή εργασία. Αρχικά θα παραθέσουμε τα χαρακτηριστικά και τη μεθοδολογία της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής με σκοπό την κατανόηση των επιμέρους στοιχείων της και του τρόπου που προσεγγίζει τη μουσική ανάλυση των διαφόρων μουσικών έργων. Επίσης θα αναφερθούμε σε ήδη υπάρχουσες έρευνες πάνω στη θεωρία αυτή. Έπειτα θα κάνουμε μία σύντομη περιγραφή των χαρακτηριστικών του μουσικού είδους του ρεμπέτικου και του τρόπου με τον οποίο αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε στο χρόνο και θα αναφερθούμε και στις σχετικές με το είδος έρευνες. Επίσης θα παραθέσουμε κάποια βασικά ιστορικά στοιχεία για τη ρεμπέτικη κομπανία «Τετράς του Πειραιά» καθώς και για το έργο και τη ζωή των τεσσάρων μελών της, τα έργα των οποίων αποτελούν το περιεχόμενο των αναλύσεων μας. Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με τα χαρακτηριστικά των λαϊκών δρόμων δηλαδή της τροπικής θεωρίας βάση της οποίας αναπτύχθηκαν τα ρεμπέτικα μουσικά έργα και συγκεκριμένα τα 12 κομμάτια τα οποία αναλύσαμε. Εν συνεχεία θα ακολουθήσει το κύριο μέρος της εργασίας δηλαδή οι 12 αναλύσεις που έχουμε κατασκευάσει. Συγκεκριμένα για κάθε ένα μουσικό έργο έχουμε καταγράψει σε παρτιτούρα, μέσω ακουστικής πρόσληψης των μουσικών στοιχείων, τη μελωδία και τη συνοδεία καθώς και τους στίχους των διαφόρων τραγουδιών. Στη συνέχεια παραθέτουμε για κάθε ένα κομμάτι το διάγραμμα της προεκτασιακής αναγωγής και της ομαδοποιητικής δομής (βλέπε κεφ.2) που σχεδιάσαμε μέσω της χρήσης της γενετικής θεωρίας καθώς και ένα σχολιασμό των παραπάνω στοιχείων και αποτελεσμάτων. Έπειτα διατυπώνουμε τα συμπεράσματα στα οποία μας οδήγησαν οι παραπάνω αναλύσεις τα οποία σχετίζονται με τα μορφολογικά, τα μελωδικά και τα αρμονικά χαρακτηριστικά των 12 αναλυθέντων κομματιών. Τέλος στο τελευταίο μέρος της εργασίας καταγράφουμε τις πηγές που χρησιμοποιήσαμε για την συγγραφή της παρούσας πτυχιακής εργασίας δηλαδή τη βιβλιογραφία.

Κεφάλαιο 2. Γενετική Θεωρία της Τονικής Μουσικής

Generative Theory of Tonal Music (GTTM)

Στο κεφάλαιο αυτό θα ασχοληθούμε με την περιγραφή της «Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής (*Generative Theory of Tonal Music*)», της μεθόδου ανάλυσης που χρησιμοποιούμε στη παρούσα πτυχιακή εργασία για την ανάλυση των ρεμπέτικων κομματιών της τετράδας του Πειραιά. Αρχικά θα παρουσιάσουμε τις βασικές αρχές και τους στόχους της μεθόδου και εν συνεχεία τη στενή σχέση της με τη γνωστική ψυχολογία και τη γλωσσολογία. Έπειτα θα περιγράψουμε τη βασική μεθοδολογία που ακολουθείται στη συγκεκριμένη μέθοδο μέσω της παράθεσης των διαφόρων στοιχείων της θεωρίας και της συνοπτικής περιγραφής των τεσσάρων δομικών στοιχείων της μουσικής έτσι όπως τα αντιλαμβάνεται η συγκεκριμένη μέθοδος ανάλυσης. Τέλος θα αναφέρουμε τα διάφορα στάδια εξέλιξης της καθώς και τις σχετικές έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί γύρω από τη γενετική θεωρία.

2.1 Βασικές αρχές

Η γενετική θεωρία της τονικής μουσικής δημιουργήθηκε μέσω της συνεργασίας του μουσικού θεωρητικού και συνθέτη Fred Lerdahl και του γλωσσολόγου Ray Jackendoff. Οι δύο ερευνητές συνεργάστηκαν για πρώτη φορά στα πλαίσια ενός σεμιναρίου που αφορούσε τη μουσική, τη γλωσσολογία και την αισθητική που έλαβε χώρα στο MIT το 1974 και ύστερα από κάποιες πρώτες παρουσιάσεις της θεωρίας σε μουσικολογικά περιοδικά προχώρησαν στην ολοκληρωμένη διατύπωση της το 1983 στο βιβλίο «*A Generative Theory of Tonal Music*» (MIT Press, Cambridge, Massachusetts). Η βασική θέση της θεωρίας αυτής είναι ότι ένας έμπειρος σε ένα μουσικό ιδίωμα ακροατής οργανώνει τους μουσικούς ήχους σε συναφείς νοητικές δομές. Σκοπός της γενετικής θεωρίας είναι να προσδιορίσει τις ιεραρχικές αυτές μουσικές δομές και να εκφράσει τις αρχές βάσει των οποίων τις κατασκευάζει ο ακροατής μέσω στα πλαίσια του μουσικού ιδιώματος. Η διατύπωση των αρχών αυτών γίνεται μέσω μίας μουσικής γραμματικής, ενός συστήματος από κανόνες το οποίο παράγει τη δομή του ακουστικού σήματος έτσι όπως την κατανοεί ο ακροατής.

Σχέση με γνωστική ψυχολογία

Οι συγγραφείς τοποθετούν τη γενετική θεωρία ανάμεσα στις άλλες θεωρίες της γνωστικής ψυχολογίας με αντικείμενο το μουσικό νου που έχουν ως στόχο τη διερεύνηση και

μοντελοποίηση των μηχανισμών επεξεργασίας της ηχητικής πληροφορίας μέσω των οποίων προσδίδεται σημασία και νόημα σε μια διαδοχή ακουστικών σημάτων με συγκεκριμένη μουσική ή μη δομή . Η μουσική γνωστική ψυχολογία (*Music Cognition*) σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την ψυχολογία της δομής ή αλλιώς ψυχολογία Γκεστάλτ καθώς οι βασικότερες μελέτες σχετικά με τη μουσική αντίληψη (Deutsch 1982 , Handel 1989 , Bregman 1990) έχουν αρκετά κοινά σημεία με τις αρχές της Γκεστάλτ.

Σύμφωνα με την πειραματική ψυχολογία υπάρχουν τρεις γνωστικές λειτουργίες που σχετίζονται με τους μηχανισμούς μουσικής αντίληψης : 1) η λειτουργία δημιουργίας αφηρημένων μουσικών γνωστικών δομών (*Abstract Musical Knowledge Structures*) ,2) η λειτουργία της χρήσης των δομών αυτών κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας της μουσικής πληροφορίας για την οργάνωση του μουσικού ήχου , 3) η λειτουργία απόδοσης νοήματος στα τελευταία στάδια επεξεργασίας. Οι αφηρημένες μουσικές δομές συνδέονται είτε με κάποιο συσχετισμό μουσικών κατηγοριών είτε με κάποιο ρεπερτόριο μελωδικών , ρυθμικών και μορφολογικών μουσικών σχημάτων. Στις περισσότερες μουσικές παραδόσεις οι διάφορες κατηγορίες των χαρακτηριστικών ενός μουσικού ιδιώματος είναι ιεραρχικά οργανωμένες και δημιουργούνται μέσα από την τακτική έκθεση του ακροατή σε ένα μουσικό είδος και η γνώση τους θεωρείται σε μεγάλο βαθμό υποσυνείδητη. Η επεξεργασία της δομής της μουσικής επιτελείται σε στάδια : πρόσληψη των ακουστικών ερεθισμάτων , οργάνωση της ακουστικής πληροφορίας σε σχετικές μεταξύ τους μουσικές εικόνες , οργάνωση των διακριτών μουσικών ερεθισμάτων σε ιεραρχικές ομάδες , αντίληψη του μουσικού μέτρου , συσχετισμός των φραστικών ή μορφολογικών ομάδων σε ιεραρχικές δομές και ιεραρχική οργάνωση των σχέσεων αισθητικής έντασης και χαλάρωσης (Lerdahl 1983, McAdams 1987). Η γενετική θεωρία της μουσικής θεωρεί εκτός του αντικειμένου της τα δύο πρώτα στάδια και ξεκινάει από τη μουσική επιφάνεια συστηματοποιώντας με κανόνες τα υπόλοιπα στάδια αντίληψης και πρόσληψης του μουσικού έργου μέσω τεσσάρων ιεραρχικών δομών που αποτελούνται από δύο κατηγορίες κανόνων που θα αναφέρουμε στη συνέχεια.

Σχέση με γλωσσολογία

Η γενετική θεωρία χρησιμοποιεί στοιχεία της γλωσσολογίας και συγκεκριμένα της γενετικής μετασχηματιστικής γραμματικής του Chomsky (1957). Η γενετική μετασχηματιστική γραμματική (*Generative Transformational Grammar*) έχει ως στόχο να χαρακτηρίσει τι ακριβώς πρέπει να γνωρίζει κάποιος ώστε να μπορεί να χρησιμοποιήσει μία γλώσσα, δηλαδή τι τον κάνει ικανό να κατανοεί και να ερμηνεύει προτάσεις που ακούει για πρώτη φορά . Αυτή η ικανότητα είναι σε μεγάλο βαθμό ασυνείδητη και συστηματοποιείται μέσα από ένα σύνολο κανόνων που ονομάζεται γραμματική.

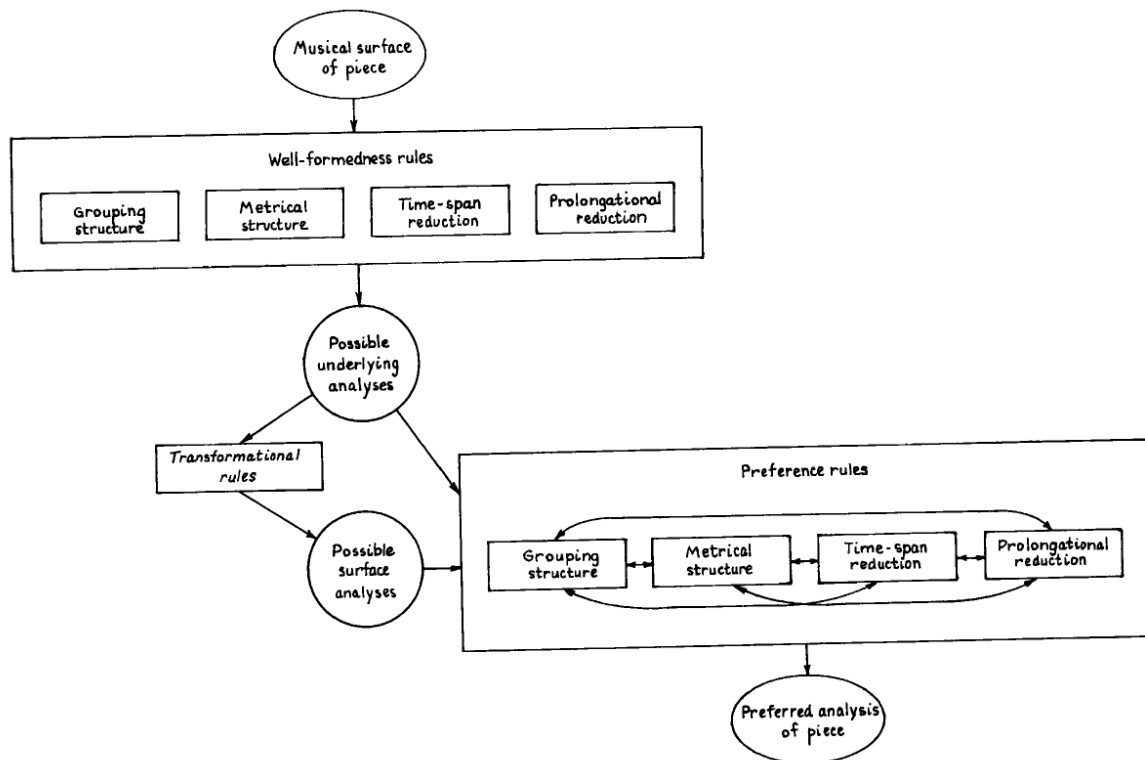
Όπως είναι προφανές μία αυτούσια μεταφορά των γλωσσολογικών μεθόδων στη μουσική θα ήταν άστοχη λόγω της τελείως διαφορετικής καλλιτεχνικής φύσης της. Το μουσικό νόημα δεν μπορεί να παραλληλιστεί με αυτό της γλώσσας, επιπλέον δεν υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ των δομικών στοιχείων της γλώσσας (ρήμα, ουσιαστικό, επίθετο κλπ.) και της μουσικής (τονικό ύψος, συγχορδία, κλίμακα κλπ.) και τέλος ούτε φωνολογικά μπορούμε να τις συσχετίσουμε (ρινικότητα, σχήμα χειλιών κλπ.). Συνεπώς η σχέση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής και της γενετικής μετασχηματιστικής γραμματικής υπάρχει σε βαθύτερο επίπεδο καθώς αφορά τη δομική οργάνωση της μουσικής ως γλώσσας με σκοπό τη περιγραφή της εσωτερικής δομής της που επιτρέπει σε έναν έμπειρο ακροατή να την κατανοεί και δεν αποσκοπεί στη δημιουργία νέων μουσικών έργων. Ένα από τα σημαντικότερα δομικά κριτήρια της γλωσσολογίας είναι η γραμματικότητα (*grammaticality*) δηλαδή το αν μια σειρά λέξεων αποτελεί ή όχι νοηματική πρόταση και ένα λιγότερο σημαντικό είναι η αμφισημία (*ambiguity*) δηλαδή το αν σε μία σειρά λέξεων είναι δυνατό να δοθούν διαφορετικά νοήματα. Από την άλλη πλευρά στη μουσική η σπουδαιότητα των παραπάνω αντιστρέφεται καθώς μία μελωδία μπορεί να έχει άπειρα νοήματα. Ο έλεγχος γίνεται μέσω των κριτηρίων των κανόνων επιλογής (1^η κατηγορία κανόνων GTTM) οι οποίοι ορίζουν την επικρατέστερη και σταθερότερη νοηματική δομή. Αξίζει να αναφέρουμε ότι οι κανόνες αυτοί δεν αντιστοιχούν σε κάποιους γλωσσολογικούς κανόνες παρόλο που ο Jackendoff (1983) παρουσιάζει γλωσσικά φαινόμενα που είναι δύσκολο να ποσοτικοποιηθούν ρητά υποδηλώνοντας την αναγκαιότητα χρήσης κανόνων επιλογής.

2.2 Μεθοδολογία

Τα στοιχεία της θεωρίας

Στόχος της γενετικής θεωρίας της μουσικής είναι να περιγράψει με απόλυτα κριτήρια τα μουσικά χαρακτηριστικά ενός μουσικού ιδιώματος και ταυτόχρονα να τα κατατάξει σε μία κλίμακα οργανικής σπουδαιότητας. Με βάση τον παραπάνω στόχο συναντάμε δύο βασικά είδη κανόνων στη θεωρία αυτή, τους κανόνες καλού σχηματισμού (*well-formedness rules*) που ορίζουν τις πιθανές δομικές περιγραφές ενός έργου και τους κανόνες επιλογής (*preference rules*) που επιλέγουν από τις πιθανές δομές αυτή που αντανακλά στην καλύτερη αντίληψη του έργου από τον έμπειρο ακροατή. Τέλος υπάρχει μία τρίτη κατηγορία κανόνων που ονομάζονται κανόνες μετασχηματισμού (*transformational rules*) με τους οποίους γίνονται εφικτές συγκεκριμένες αποκλίσεις στα επίπεδα των κανόνων καλού σχηματισμού.

Σύμφωνα με τη θεωρία υπάρχουν τέσσερα βασικά δομικά συστατικά της μουσικής , η ομαδοποιητική δομή (*grouping structure*) , η μετρική δομή (*metrical structure*) η αναγωγή ως προς τα χρονικά διαστήματα (*time-span reduction*) και η προεκτασιακή αναγωγή (*prolongational reduction*) .Τα τέσσερα αυτά δομικά συστατικά είναι ιεραρχικά δομημένα συνεπώς μπορούν να κατηγοριοποιηθούν και να συστηματοποιηθούν μέσα από κανόνες γραμματικής. Σε ότι αφορά άλλα στοιχεία της μουσικής όπως το ηχόχρωμα , οι δυναμικές καθώς και η μοτιβική επεξεργασία , αυτά δεν αντιμετωπίζονται συστηματικά από τη θεωρία καθώς δεν είναι ιεραρχικά δομημένα, αλλά προφανώς επηρεάζουν και λαμβάνονται υπόψη κατά της διάρκειας της ανάλυσης.



Σχηματική μορφή της θεωρίας (GTTM,1983)

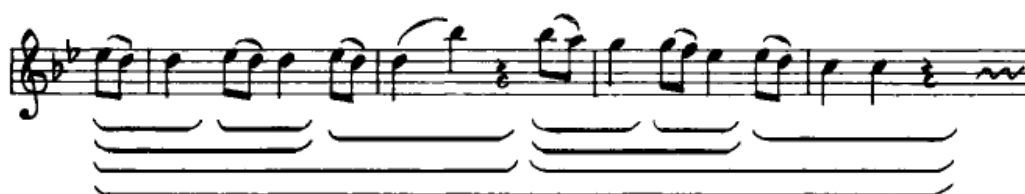
Στο παραπάνω σχήμα περιγράφεται από τον Lerdahl και τον Jackendoff (1983) η μορφή της θεωρίας .Τα παραλληλόγραμμα σχήματα εκφράζουν τα σύνολα κανόνων και οι ελλείψεις και οι κύκλοι τα δεδομένα που εισάγονται ή εξάγονται από και προς τους κανόνες. Τα βέλη δείχνουν την κατεύθυνση της συστηματικής αναλυτικής διαδικασίας. Συνολικά μπορούμε να πούμε ότι το σύστημα δέχεται ως εισαγόμενο μία μουσική επιφάνεια και δίνει ως εξαγόμενο τη συνολική μουσική δομή έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο έμπειρος ακροατής.

Στο σημείο αυτό θα περιγράψουμε συνοπτικά τα τέσσερα βασικά δομικά συστατικά της θεωρίας.

Ομαδοποιητική δομή – *Grouping structure*

Η ομαδοποίηση αποτελεί μία διαδικασία η οποία υπάρχει σε πολλές εκφάνσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας. Όταν ένας άνθρωπος δέχεται μία σειρά γεγονότων ή γενικά στοιχείων συνειδητά ή υποσυνείδητα τα ομαδοποιεί και τα τμηματοποιεί. Αυτό γίνεται με μεγαλύτερη ευκολία ή δυσκολία εάν το άτομο γνωρίζει ή όχι τα στοιχεία αυτά. Σε ότι αφορά τη μουσική τα στοιχεία αυτά είναι μία αλληλουχία τονικών υψών , διάρκειες , δυναμικές και ηχοχρώματα. Η ομαδοποίηση των στοιχείων αυτών από τον ακροατή οδηγεί στη κατανόηση του μουσικού έργου σε σημαντικό βαθμό και εν συνεχεία στην κατανόηση και ερμηνεία βαθύτερων μουσικών δομών.

Σύμφωνα με τη θεωρία μία ιεραρχική δομή είναι μία οργάνωση ξεχωριστών στοιχείων ή μερών που σχετίζονται με τρόπο που ένα στοιχείο ή μέρος περιλαμβάνει άλλα στοιχεία ή μέρη. Το στοιχείο που περιλαμβάνεται ονομάζεται υποτελής (*subordinate*) και αυτό που περιλαμβάνει ονομάζεται κυρίαρχο (*dominate*). Επιπλέον υπάρχουν στοιχεία με ίδιο βαθμό υποτέλειας άρα τοποθετούνται στο ίδιο ιεραρχικό επίπεδο. Σύμφωνα με τη θεωρία σε μία αυστηρή ιεραρχική δομή εμφανίζεται μη αλληλεπικάλυψη (*non-overlapping*) μεταξύ των στοιχείων σε όλα τα επίπεδα. Επιπλέον σε ένα επίπεδο υπάρχει συνέχεια (*adjency*) μεταξύ γειτονικών στοιχείων γεγονός που έρχεται ως αποτέλεσμα της μη αλληλεπικάλυψης τους καθώς και αντιστοιχία - επαναληπτικότητα (*recursion*) στοιχείων σε όλα τα ιεραρχικά επίπεδα. Συνδέοντας τα παραπάνω με τις μουσικές ομάδες που δημιουργούνται στα μουσικά έργα προκύπτει ότι ένα μοτίβο γίνεται αντιληπτό ως μέρος ενός θέματος , ένα θέμα ως μέρος μίας ευρύτερης θεματικής ενότητας , μία ενότητα ως μέρος του κομματιού με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία σειρά από ιεραρχικά επίπεδα καθένα από τα οποία περιλαμβάνει τις μουσικές ομάδες του προηγούμενου.



Παράδειγμα ομαδοποιητικής δομής (GTTM,1983)

Συνολικά μπορούμε να πούμε ότι η ομαδοποιητική δομή εκφράζει την ιεραρχική κατάτμηση ενός μουσικού έργου σε μοτίβα , φράσεις , και μέρη. Η καταγραφή της γίνεται με οριζόντιες παρενθέσεις που βρίσκονται κάτω από την παρτιτούρα δημιουργώντας πολλαπλά επίπεδα.

Αξίζει να επαναλάβουμε ότι ακολουθεί χαρακτηριστικά αυστηρής ιεραρχίας αλλά σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχουν αποκλίσεις και χρησιμοποιούνται οι κανόνες μετασχηματισμού. Συγκεκριμένα σε περιπτώσεις αλληλεπικάλυσης (*overlap*), δηλαδή όταν ένα τελευταίο γεγονός μίας ομάδας συμπίπτει με το πρώτο γεγονός της επόμενης στο ίδιο ιεραρχικό επίπεδο, καθώς και έλλειψης (*elision*), δηλαδή όταν το τέλος μίας ομάδας συμπίπτει με την αρχή της επόμενης αλλά τα στοιχεία δεν είναι απολύτως όμοια με αποτέλεσμα το ένα από τα δύο να αφαιρείται στο επόμενο ιεραρχικό επίπεδο.

Μετρική δομή – *Metrical structure*

Το στοιχείο του τονισμού (*accent*) αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά δομικά συστατικά της μουσικής και μπορεί να χωριστεί σε τρεις τύπους: τον φαινομενικό τονισμό (*phenomenal accent*), όταν κάποιο μουσικό γεγονός δίνει στιγμιαία έμφαση στη μουσική ροή (ατάκες, απότομες δυναμικές μεταβολές, απότομες αλλαγές ρετζίστρου κ.α.), τον δομικό τονισμό (*structural accent*) αυτόν που προκαλείται στα σημαντικά μελωδικά και αρμονικά σημεία του έργου και τον μετρικό τονισμό (*metrical accent*) δηλαδή τον κάθε σχετικά ισχυρότερο παλμό στη μετρική ροή του μουσικού έργου. Ο μετρικός τονισμός έχει περιοδικά χαρακτηριστικά και δεν συμπίπτει πάντα με τον φαινομενικό τονισμό. Συνολικά μπορούμε να πούμε ότι η αντιληπτική διεργασία που επιτελεί ο ακροατής στο επίπεδο αυτό είναι ο συσχετισμός των φαινομενικών τονισμών με τα περιοδικά σχήματα που σχηματίζει ο μετρικός τονισμός.

Η μετρική δομή εκφράζει την άποψη ότι τα μουσικά γεγονότα ενός έργου σχετίζονται μέσω μίας ομαλής εναλλαγής ισχυρών και ασθενών κτύπων σε μία σειρά από ιεραρχικά επίπεδα. Το μέτρο που αποτελείται από ισαπέχοντες κτύπους (*beats*) έχει ως στόχο να διαχωρίσει τη ροή της μουσικής σε χρονικά διαστήματα (*time spans*). Βασικό στοιχείο του μέτρου είναι η περιοδική εναλλαγή ισχυρών και ασθενών κτύπων μέσω της οποίας δημιουργείται μία μετρική ιεραρχία που στη συνέχεια δομείται σε επίπεδα. Η μετρική δομή της θεωρίας σημειώνεται με πολλαπλές σειρές από τελείες κάτω από την παρτιτούρα κάθε μία από τις οποίες αναπαριστά ένα μετρικό επίπεδο. Η μη αλληλεπικάλυση ακολουθείται και στη μετρική δομή εξαιτίας της συνέχειας και της επαναληπτικότητας και σε περιπτώσεις αλληλεπικάλυσης και έλλειψης προβλέπεται η μετασχηματιστική διαδικασία της μετρικής διαγραφής (*metrical deletion*). Τέλος είναι ιδιαίτερα σημαντικό να αναφέρουμε ότι η μετρική ιεραρχία είναι ένα σχετικά τοπικό φαινόμενο καθώς από τον ακροατή γίνονται αντιληπτά μόνο τα σημεία που βρίσκονται κοντά στο βασικό παλμό του μουσικού έργου, το λεγόμενο *tactus*, σε αντίθεση με άλλα βαθύτερα δομικά χαρακτηριστικά όπως οι πτώσεις, οι αρμονικές προεκτάσεις και η θεματική παραλληλότητα που κερδίζουν σε μεγαλύτερο βαθμό την προσοχή του ακροατή.

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *tr*. Below the staff, two types of analysis are shown: 'metrical analysis' represented by vertical dots indicating the metrical grid, and 'grouping analysis' represented by horizontal brackets of varying lengths that group notes into phrases or measures.

Παράδειγμα ομαδοποιητικής και μετρικής δομής (GTTM,1983)

Αναγωγή ως προς τα χρονικά διαστήματα – *Time-span reduction*

Σύμφωνα με το Jackendoff και το Lerdahl (1983) ένας έμπειρος ακροατής προκειμένου να οργανώσει όλα τα φθογγικά γεγονότα της επιφάνειας ενός έργου σε μία συγκεκριμένη οργανική ενότητα τα εντάσσει σε μία ιεραρχία ανάλογα με την σχετική τους σπουδαιότητα. Η οργάνωση αυτή οδηγεί στην αναγωγή (*reduction*) της μουσικής επιφάνειας σε δομικά επίπεδα κάτι ανάλογο με αυτό που ονόμασε ο Shenker προσκήνιο (*foreground*), ενδιάμεσο (*middleground*) και υπόβαθρο (*background*). Η γενετική θεωρία προσθέτει τα παρακάτω δύο στοιχεία στην έννοια της αναγωγής: οι φθόγγοι γίνονται αντιληπτοί σύμφωνα με μία αυστηρή ιεραρχία και τα λιγότερο σημαντικά δομικά γεγονότα δεν γίνονται αντιληπτά ως προσθήκες αλλά ως διανθισμός των σημαντικών γεγονότων.

Οι δύο παραπάνω αρχές αποτελούν μία ιδιαίτερα βασική έννοια για τη θεωρία, την υπόθεση ισχυρής αναγωγής (*strong reduction hypothesis*) που αποτελεί κανόνα για πολλά συστατικά στη θεωρία. Σύμφωνα με την υπόθεση αυτή δημιουργούνται τρεις τομείς ελευθερίας στη διαδικασία αναγωγής του έργου σε χρονικά διαστήματα 1) ποια είναι τα κριτήρια δομικής σπουδαιότητας 2) ποιες είναι οι σχέσεις μεταξύ των περισσότερο και λιγότερο σημαντικών γεγονότων 3) ποιες δομικές αντιλήψεις προκύπτουν από τις διάφορες αναγωγές. Σύμφωνα με τη γενετική θεωρία ένα χρονικό τμήμα που αρχίζει από έναν κτύπο της μετρικής δομής και φτάνει χωρίς να περιλαμβάνει μέχρι έναν άλλο κτύπο ονομάζεται χρονικό διάστημα (*time-span*). Η αναγωγή ως προς τα χρονικά διαστήματα (*TSR*) κατατάσσει τους φθόγγους ενός μουσικού έργου σε ιεραρχικά επίπεδα ανάλογα με τη δομική τους σπουδαιότητα η οποία επηρεάζεται όπως είναι αναμενόμενο από την ομαδοποιητική και τη μετρική δομή. Η απεικόνιση της παραπάνω αναγωγής γίνεται με μία σημειογραφία δανεισμένη από τη γλωσσολογία που ονομάζεται δενδροειδής σημειογραφία (*tree notation*).

Στη γλωσσολογία τα συντακτικά δένδρα αφορούν γραμματικές κατηγορίες (ρήμα ,επίθετο, ουσιαστικό κ.α.) και δεν αντιστοιχούν απόλυτα με κάποιο μουσικό στοιχείο ενώ τα μουσικά συντακτικά δένδρα έχουν ως βασική ιεραρχική σχέση το διανθισμό (*elaboration*) ενός βασικού μουσικού γεγονότος μέσω ενός άλλου λιγότερο σημαντικού. Μία ακόμη διαφοροποίηση της γλωσσολογίας έγκειται στο γεγονός ότι οι γραμματικές κατηγορίες δεν διατηρούνται στην δενδροειδή δομή από ένα επίπεδο σε ένα άλλο αλλά σπάνε σε άλλες κατηγορίες (μία φράση ρήματος μπορεί να σπάσει σε ένα ρήμα και μία φράση ουσιαστικού η οποία εν συνεχεία μπορεί να σπάσει σε ένα άρθρο και ένα ουσιαστικό κλπ.) ενώ στη μουσική το μουσικό γεγονός που διανθίζεται παραμένει συνδεδεμένο με τα γεγονότα που το διανθίζουν (η δομική αρχή και η πτώση μίας φράσης δεν εξαφανίζονται ούτε μεταλλάσσονται από επίπεδο σε επίπεδο).

Η διαδικασία αναπαράστασης της δομικής ιεραρχίας μέσω της δενδροειδούς σημειογραφίας περιγράφεται ως εξής: όταν σε δύο μουσικά γεγονότα το ένα θεωρείται διανθισμός του άλλου τότε το περισσότερο σημαντικό έχει συνεχόμενο κλαδί που φτάνει στο αμέσως ανώτερο επίπεδο ιεραρχίας ενώ το λιγότερο σημαντικό έχει κλαδί που φτάνει ως το κλαδί του πρώτου και σταματάει εκεί. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται σχέσεις όπως ο δεξιός ή ο αριστερός διανθισμός ανάλογα με την κατεύθυνση του κλαδιού του σημαντικότερου γεγονότος. Επιπλέον στη αναγωγή ως προς τα χρονικά διαστήματα ισχύουν οι αρχές της μη αλληλεπικάλυψης ,της συνέχεις και της επαναληπτικότητας με τη μορφή που τις συναντάμε και στα άλλα στοιχεία της γενετικής θεωρίας. Η γενετική θεωρία διαχωρίζει τους κανόνες προτίμησης της αναγωγής ως προς τα χρονικά διαστήματα σε τρεις κατηγορίες : στους τοπικούς κανόνες (*local*) που αφορούν το ρυθμικό και φθογγικό περιεχόμενο του ίδιου του χρονικού τμήματος, στους μη τοπικούς (*non-local*) που αφορούν το συσχετισμό των χρονικών διαστημάτων σε φραστικό επίπεδο και στους δομικούς (*structural*) που αφορούν το συσχετισμό φράσεων και μερών.



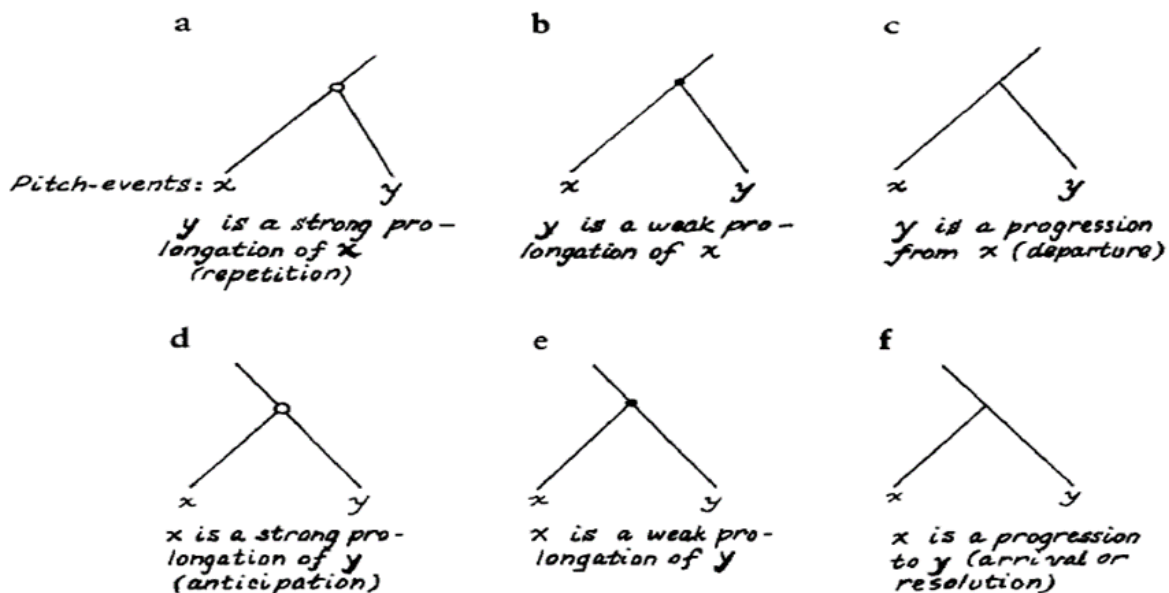
Παράδειγμα αναγωγής ως προς τα χρονικά διαστήματα (GTTM,1983)

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό κριτήριο δομικής σπουδαιότητας είναι το κριτήριο της σχετικής σταθερότητας των γεγονότων (π.χ. η ευθεία κατάσταση είναι πιο σταθερή από την πρώτη αναστροφή) καθώς και το κριτήριο της ρυθμικής ιεραρχίας (ομαδοποιητική και μετρική δομή). Τέλος πρέπει να αναφέρουμε ότι τα σημαντικότερα γεγονότα μίας αναγωγής ως προς τα χρονικά διαστήματα είναι οι λεγόμενοι τονικοί τονισμοί δηλαδή τα συστατικά των πτώσεων τα οποία είναι η δομική αρχή (*structural beginning*) και το δομικό τέλος (*structural ending-cadence*) που σχηματίζουν το λεγόμενο τονικό τόξο (*tonal arc*) που αποτελεί τα άκρα της δένδροειδούς δομής.

Προεκτασιακή αναγωγή – *Prolongational reduction*

Ένα στοιχείο το οποίο δεν εκφράζεται και δεν αναλύεται μέσα από τις τρεις παραπάνω κατηγορίες ανάλυσης της γενετικής θεωρίας είναι η αίσθηση της έντασης και της χαλάρωσης που υπάρχει στην εξέλιξη ενός μουσικού έργου. Για παράδειγμα το τέλος μίας φράσης είναι ένα σημείο σχετικής χαλάρωσης, ενώ η εξέλιξη της μουσικής μετά το γεγονός αυτό αποτελεί ένα σημείο σχετικής έντασης που οδηγεί στον επόμενο στόχο.

Η προεκτασιακή αναγωγή είναι το κομμάτι της γενετικής θεωρίας που περιγράφει τις παραπάνω σχέσεις (αρμονικές σχέσεις) και χρησιμοποιεί και αυτό μία δένδροειδή αναπαράσταση στην οποία συναντάμε δεξιές και αριστερές διακλαδώσεις. Υπάρχουν τρία είδη προεκτασιακής σύνδεσης δύο γεγονότων : 1) η σύνδεση (*progression*) η οποία σημειώνεται με τη λεγόμενη απλή διακλάδωση και εκφράζει την εξέλιξη από ένα μουσικό γεγονός σε ένα άλλο διαφορετικής συγχορδιακής θεμελίου, 2) η ασθενής προέκταση (*weak prolongation*) η οποία σημειώνεται με ένα μαύρο κύκλο και εκφράζει ότι τα συνδεόμενα μουσικά γεγονότα έχουν την ίδια συγχορδιακή θε-

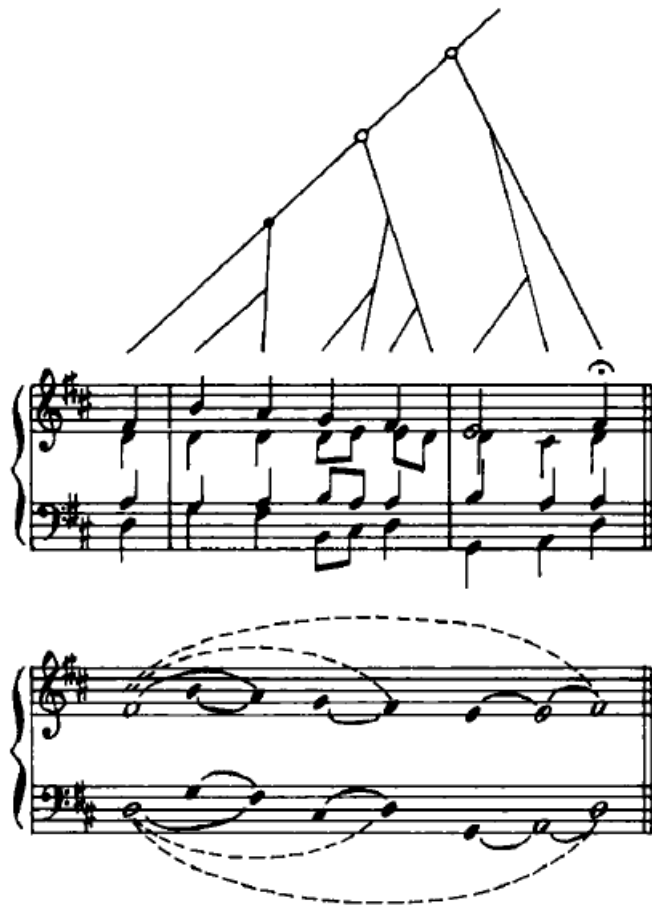


Είδη Προεκτασιακών σχέσεων (GTTM, 1983)

-μέλιο αλλά διαφέρουν στο μπάσο ή στη μελωδία , και 3) η ισχυρή προέκταση (*strong prolongation*) η οποία σημειώνεται με ένα λευκό κύκλο και εκφράζει ότι τα δύο γεγονότα έχουν απόλυτη συγχροδιακή και φθογγική ταύτιση.

Η προεκτασιακή αναγωγή κατατάσσει τους φθόγγους σε μία αυστηρή ιεραρχία μέσω της οποίας αποτυπώνεται η αρμονική και μελωδική ένταση ή χαλάρωση , η συνέχεια (*continuity*) και η εξέλιξη (*progression*). Η παραπάνω αυστηρή ιεράρχηση των μουσικών γεγονότων επιτυγχάνεται μέσω του χωρισμού του έργου σε προεκτασιακά τμήματα (*prolongational regions*) με σκοπό κάθε τμήμα να εκφράζει μια συνολική ένταση ή χαλάρωση από την αρχή έως το τέλος του και ταυτόχρονα οι εσωτερικές σε κάθε τμήμα εντάσεις ή χαλαρώσεις να εκφράζουν υποτελή και μη αλληλεπικαλυπτόμενα στάδια στην μουσική ροή. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι ο ορισμός των προεκτασιακών τμημάτων επηρεάζεται από την αναγωγή ως προς τα χρονικά διαστήματα. Όπως περιγράψαμε και παραπάνω η προεκτασιακή αναγωγή περιγράφεται με μία δενδροειδή δομή η οποία ορίζει κάποια δομικά επίπεδα κάτω από τη μουσική επιφάνεια.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ένα τονικό μουσικό έργο ή μία φράση συχνά αρχίζει με μία σχετική χαλάρωση – σταθερότητα και σταδιακά δημιουργεί μία ένταση η οποία τελικά οδηγεί στην τελική χαλάρωση συνήθως σε μία πτώση. Αυτή η θεμελιώδης διαδοχή έντασης και χαλάρωσης αναπαριστάται στη γενετική θεωρία με τη λεγόμενη ρυθμιστική δομή (*normative structure*) η οποία έχει κοινά στοιχεία με τη θεμελιώδη δομή (*Ursatz*) που συναντάμε στη θεωρία του Schenker. Η ρυθμιστική δομή εκτός από μία γενική περιγραφή της δενδροειδούς δομής αποτελεί και μία ισχυρή δύναμη σχετική με το σχηματισμό της. Ένας έμπειρος ακροατής τονικής μουσικής περιμένει να ακούσει σε ένα μουσικό έργο αυτές τις διαδοχές έντασης και χαλάρωσης γεγονός που αποδεικνύει ότι αποτελούν σημαντικό στοιχεία αυτής της μουσικής.



Παράδειγμα προεκτασιακής αναγωγής με δενδροειδή και εναλλακτική περιγραφή (GTTM,1983)

Γενικότερα μπορούμε να σημειώσουμε ότι η δομή ενός έργου περιγράφεται σύμφωνα με τις προεκτασιακές σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ των δομικά σημαντικών γεγονότων και όχι με βάση την ακολουθία των απλών μουσικών γεγονότων. Τέλος εκτός από τη δένδροειδή σημειογραφία για την αποτύπωση των προεκτασιακών σχέσεων εναλλακτικά η θεωρία χρησιμοποιεί φθογγόσημα και καμπύλες. Το φθογγόσημο μεγαλύτερης διάρκειας υποδηλώνει μεγαλύτερη δομική σπουδαιότητα ενώ οι συμπαγής καμπύλη δηλώνει σύνδεση (*progression*) και η διακεκομμένη προέκταση (*prolongation*). Αυτή η δεύτερη σημειογραφία είναι δανεισμένη από τη θεωρία του Shenker και περιγράφει καλύτερα τη γραμμική διάσταση της αναγωγής αλλά δεν είναι σε θέση να παράξει πληροφορίες σχετικές με την υποτέλεια κάποιου γεγονότος σε ένα άλλο (ένταση – χαλάρωση).

2.3 Εξέλιξη της θεωρίας – Σχετικές έρευνες

Στα επόμενα χρόνια μετά τη διατύπωση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής από τους Jackendoff και Lerdahl το 1983 πραγματοποιήθηκαν σημαντικές έρευνες στον τομέα της γνωστικής ψυχολογίας που αφορά τη μουσική με αποτέλεσμα την εξέλιξη και την επέκταση της θεωρίας. Ο Jackendoff (1989) χρησιμοποίησε την GTTM με σκοπό να μελετήσει τις ρυθμικές δομές της γλώσσας και της μουσικής καθώς και να επεξεργαστεί μουσικό υλικό σε πραγματικό χρόνο (1991). Επιπλέον ο Lerdahl με μία σειρά ερευνών προσπάθησε να συνδέσει τη θεωρία με διάφορους τομείς με αποτέλεσμα τη σημαντική εξέλιξη της. Συγκεκριμένα ο Lerdahl (1988) επιχείρησε να επεκτείνει τη θεωρία πέρα από το τονικό μουσικό πλαίσιο και να τη χρησιμοποιήσει για την ανάλυση χρωματικής και ατονικής μουσικής. Επίσης τη χρησιμοποίησε σε μελέτες που αφορούν την ιεραρχική οργάνωση του ηχοχρώματος (1987), τα μουσικά σχήματα (schemata) (1991) και τη σχέση μεταξύ συνθετικού συστήματος και αντιληπτικού μουσικού αποτελέσματος από τον ακροατή (1988). Επιπλέον σε συνεργασία με τον Halle (1991) με τη χρήση στοιχείων της GTTM μελέτησε τη σχέση μουσικής και ποίησης.

Η σημαντικότερη εξέλιξη της θεωρίας που πραγματοποίησε ο Lerdahl αφορά την ανάπτυξη του μοντέλου του λεγόμενου φθογγικού χώρου (*pitch space*) (1988) το οποίο αντικαθιστά τους διάφορους παγιωμένους κανόνες σταθερότητας της τονικής ιεραρχίας. Με τη βοήθεια του μοντέλου αυτού η ακρόαση ενός μουσικού έργου γίνεται αντιληπτή ως μία διαδρομή στο φθογγικό χώρο σε πολλαπλά δομικά επίπεδα μέσω των οποίων η γεωμετρική απόσταση αντιστοιχεί σε γνωστική απόσταση (1991). Εν συνεχεία το μοντέλο αυτό επεκτάθηκε και σε επίπεδο ανάλυσης εξατονικού και οκτατονικού φθογγικού χώρου (*hexatonal-octatonal pitch space*) (1994) καθώς και στον ποσοτικοποιημένο υπολογισμό της προεκτασιακής έντασης και της μελωδικής έλξης (*melodic attraction*) (1996). Τα παραπάνω στοιχεία επέκτασης της γενετικής θεωρίας από τον Lerdahl συνοψίζονται στο βιβλίο «*Tonal pitch space*» (2001) το οποίο αποτελεί την πιο πλήρη παρουσίαση της θεωρίας.

Εκτός από τους δύο δημιουργούς της γενετικής θεωρίας οι περισσότεροι ερευνητές που ασχολήθηκαν με αυτή προχώρησαν σε κριτικές μελέτες σχετικές με τα διάφορα μέρη της καθώς και με το συσχετισμό της θεωρίας με άλλες γνωστικές και αναλυτικές μεθόδους. Επιπλέον χρήση της θεωρίας για μουσική ανάλυση πραγματοποιήθηκε από τον T. Auninen (1995) στο έργο "*Fratres*" του Arvo Pärt και τον J. Chmaj (1985). Επίσης έχουν πραγματοποιηθεί διάφορες μελέτες βασισμένες στη θεωρία με σκοπό την επιβεβαίωση της ισχύος των κανόνων της από τους Ir. Deliege (1987) ο οποίος διερεύνησε τους όρους ομαδοποίησης, N. Dikken (1994) ο οποίος ασχολήθηκε με τη γνωστική υπόσταση των ιεραρχικών μουσικών δομών καθώς και από τον E. Bigaud και M. Pineau σε συνεργασία με τον

Lerdahl (1994) οι οποίοι ασχολήθηκαν με την πειραματική διερεύνηση των τεσσάρων συστατικών της θεωρίας. Σε τοπικό επίπεδο , στην Ελλάδα , ο Κ. Τσούγκρας είναι ο πρώτος που ασχολήθηκε με τη γενετική θεωρία δημοσιεύοντας διάφορα άρθρα σχετικά με αυτή και προχωρώντας στην ανάλυση τροπικής μουσικής μέσω της θεωρίας στο έργο του «Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη» (2003). Τέλος ο Δ. Πυργιώτης χρησιμοποίησε τη γενετική θεωρία στη διδακτορική του διατριβή με τίτλο «Διαφοροποιήσεις της αρμονικής σύνταξης μεταξύ των Jazz standards και των Beatles» (2019) με σκοπό της σύγκριση της αρμονικής γλώσσας των Jazz standards και των Beatles και ο Γ.Σ. Παπαδόπουλος στα πλαίσια των διδακτορικών του σπουδών συνέδεσε τη θεωρία με τη βυζαντινή μουσική στην εργασία του με τίτλο «Μορφολογική ανάλυση ψαλτικών μελών με βάση τη γενετική θεωρία της τονικής μουσικής»(2019).

Κεφάλαιο 3. Ρεμπέτικο

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσουμε κάποια βασικά στοιχεία για το το Ρεμπέτικο . Αρχικά θα ασχοληθούμε με τον όρο και την ετυμολογία του και στη συνέχεια θα κάνουμε μία σύντομη ιστορική αναδρομή στην εποχή που αναπτύχθηκε το μουσικό αυτό είδος. Έπειτα θα ορίσουμε τις επιμέρους περιόδους εξέλιξης του σύμφωνα με υπάρχουσες μελέτες και θα παραθέσουμε κάποια ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία των μελών της ρεμπέτικης κομπανίας «τετράς του Πειραιώς» των οποίων η ανάλυση του έργου αποτελεί το θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Τέλος θα αναφέρουμε ορισμένες υπάρχουσες έρευνες πάνω στις διάφορες εκφάνσεις του συγκεκριμένου είδους.

3.1 Ορισμός - Ετυμολογία

Το Ρεμπέτικο αποτελεί ένα μουσικό ιδίωμα λαϊκής μουσικής που αναπτύχθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα του Ελλαδικού χώρου και της Μικράς Ασίας (Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Πειραιάς, Αθήνα, Πάτρα, Σύρος κ.α.) από τα τέλη του 19ου μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα.

Η προέλευση και η ετυμολογία του όρου «Ρεμπέτικο» αποτελεί έως σήμερα αντικείμενο μελέτης. Στο σημείο αυτό θα αναφέρουμε τις πιο βασικές ερμηνείες που έχουν δοθεί στον όρο από ερευνητές του είδους. Σύμφωνα με τον Ηλία Βολιότη-Καπετανάκη (1997) η λέξη ρεμπέτικο προέρχεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα «ρέμβομαι» και «ρέμβω» που σημαίνει στρέφομαι ολόγυρα, περιφέρομαι ασκόπως, περιπλανώμαι και μεταφορικά ενεργώ αλογίστως. Ο μελετητής Λιάτσος (1982) συμφωνεί ότι το ρεμπέτικο προέρχεται από το ρήμα «ρέμβομαι» και συνδέει τον όρο «ρεμπέτης» με τη παράγωγη με την παραπάνω λέξη «ρεμπιτός» που τη μεταφράζει ως «ο αναιτίως πλανόμενος, τον καιρόν ανοήτως δαπανών, βραδέως εις τον οίκο αναστρέφων και την σκέψιν αυτού πλάνητα αφήνων» , δηλαδή ο μποέμ , ο τεμπέλης , ο ξεπεσμένος για τους πολλούς αλλά ο απολυτρωμένος από τις συμβατικότητες της καθημερινής ζωής.

Ο Τάσος Βουρνάς (1961) διατυπώνει μία διαφορετική άποψη , θεωρεί ότι ο όρος προέρχεται από την ιταλική λέξη «ρέμπελος» δηλαδή αυτός που ανήκει σε ένοπλο αντάρτικο σώμα ή από τον τουρκικό όρο «ρεμπέτ» που σημαίνει ατίθασος , ανυπότακτος στην κοινωνική αναγκαιότητα της ανθρώπινης συμβίωσης δηλαδή ο εκτός νόμου άνθρωπος. Ο Βουρνάς θεωρεί επιπλέον ότι ο όρος «ρεμπέτης» προέρχεται από την τουρκική φράση «ρεμπέτ ασκέρ» που χαρακτηρίζει κάθε άτομο ή ομάδα ατόμων που έχει την τάση να περιφρονεί τους νόμους. Ο Λιάτσος αντικρούει την παραπάνω άποψη δίνοντας μία νέα ρίζα στον όρο , τη λέξη

«ρεμπεσκές» που υποστηρίζει ότι είναι η συνένωση των λέξεων «ρεμπέτης» και του τούρκικου «ασκέρ» .

Τέλος ο Στάθης Gauntlett (2001) παραθέτει την θεωρία του καθηγητή Menage ο οποίος υποστηρίζει ότι ο όρος «ρεμπέτικο» προέρχεται από το τούρκικο «*harabati*» που σημαίνει έκλυτος αλιθής και ιδίως χρόνια μέθυσος και πέρασε στα σερβοκροατικά ως «*arabatija*» (μέθυσος) και «*rabatan*» (καταστροφικός, παλιός). Αξίζει να αναφέρουμε ότι συναντάμε για πρώτη φορά τον όρο «ρεμπέτικο» στην ετικέτα του δίσκου με αριθμό 10188 της εταιρίας «*ORFEON RECORD*» που χαρακτηρίζει το τραγούδι «Απονιά» και χρονολογείται μεταξύ 1910-1912 . Σήμερα ο όρος «ρεμπέτικο» χρησιμοποιείται για να περιγράψει τα αστικά λαϊκά τραγούδια της περιόδου του μεσοπολέμου.

3.2 Ιστορικά στοιχεία

Οι ρίζες του ρεμπέτικου βρίσκονται στο δημοτικό τραγούδι , στη Βυζαντινή μουσική καθώς και στη μουσική παράδοση της Μικράς Ασίας και ιδιαίτερα της Σμύρνης (Σμυρναϊκό τραγούδι). Πιο συγκεκριμένα την περίοδο της οθωμανικής κατοχής η εκκλησιαστική μουσική κυριάρχησε στο σύνολο του ελλαδικού χώρου με αποτέλεσμα να αποτελέσει βασικό θεωρητικό πρότυπο για το Ρεμπέτικο ενώ ταυτόχρονα οι πολιτιστικές αλληλεπιδράσεις μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων επηρέασαν σε σημαντικό βαθμό την κουλτούρα καθώς και τη μουσική ταυτότητα και έκφραση του είδους.

Μετά την απελευθέρωση των Ελλήνων από την Οθωμανική αυτοκρατορία οριοθετούνται τα σύνορα του Ελληνικού κράτους μέσω της συνθήκης του Λονδίνου (1832). Την περίοδο αυτή συναντάμε ευρείες μετακινήσεις πληθυσμών από περιοχές που συνεχίζουν να βρίσκονται υπό τουρκική κατοχή προς την ελεύθερη Ελλάδα και συγκεκριμένα προς τα αστικά κέντρα στα οποία εμφανίζεται σταδιακά το αστικό τραγούδι . Ο συγγραφέας Ηλίας Βολιότης - Καπετανάκης αναφέρει «Εντείνονται σε κοινωνικοοικονομικό επίπεδο τα αστικά φαινόμενα, κάνει αισθητά βήματα η, έστω, προβληματική βιομηχανική ανάπτυξη. Αυξάνονται η συσσώρευση πληθυσμών στις πόλεις και η εξωτερική μετανάστευση. Επεκτείνεται η πολιτιστική επικοινωνία ανάμεσα στις δύο όχθες του Αιγαίου Πελάγους. Αρχίζουν να έρχονται, επιτέλους, στο φως της δημοσιότητας οι ρεύσεις υπογείως, έως τώρα, ψυχαγωγικές δράσεις και εκφράσεις των λαϊκών ανθρώπων της κυρίως Ελλάδας. Παίρνουν μέρος με πολλές αξιώσεις στις πληθωρικές καλλιτεχνικές ζυμώσεις».

Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της ανάπτυξης προήλθε μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922) με την παρουσία πολλών προσφύγων σε όλη την Ελλάδα και ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα. Οι πόλεις της Μικράς Ασίας σε σχέση με την κυρίως Ελλάδα ήταν πολύ πιο

αναπτυγμένες λόγω της έντονης εμπορικής και γενικά οικονομικής δραστηριότητας που οδήγησε στη σημαντική πολιτιστική άνθιση της περιοχής. Επομένως την εποχή αυτή υπάρχει μια πολιτισμική σύνδεση μεταξύ των Ελλήνων της Μικράς Ασίας που είχαν αναπτύξει το λαϊκό αστικό τραγούδι σε μεγάλο βαθμό και των Ελλήνων της κυρίως Ελλάδας με αποτέλεσμα τη δημιουργία των βάσεων για την ανάπτυξη και εξέλιξη του Ρεμπέτικου τραγουδιού. Συνεπώς τα χαρακτηριστικά αυτού του εκφραστικού μέσου προκύπτουν μέσα από μία σειρά ιστορικών μεταβάσεων της εποχής που επηρεάζουν έντονα την πολιτιστική ζωή του νεοσύστατου Ελληνικού κράτους.

3.3 Περίοδοι Ρεμπέτικου

Στις διάφορες έρευνες σχετικά με την εξέλιξη του ρεμπέτικου στο χρόνο συναντάμε αρκετές μικρές ή μεγάλες διαφορές σε σχέση με την οριοθέτηση των επιμέρους περιόδων του συγκεκριμένου είδους. Στο σημείο αυτό θα παρουσιάσουμε επιγραμματικά τις 3 περιόδους του ρεμπέτικου (1922-1952) έτσι όπως τις ορίζει ο λαογράφος Ηλίας Πετρόπουλος (1968) .

1^η περίοδος (1922-1932)

Η περίοδος αυτή ξεκινάει με την Μικρασιατική καταστροφή και την μεγάλη ανακατάταξη πληθυσμών που ακολούθησε , ιδιαίτερα στα αστικά κέντρα της Ελλάδας. Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες είχαν έντονα αστικά χαρακτηριστικά τα οποία σχετίζονταν και με τη μουσική δημιουργία η οποία ήταν επηρεασμένη από το ύφος της ανατολής. Οι κυριότεροι φορείς του ρεμπέτικου τραγουδιού την περίοδο αυτή είναι οι πρόσφυγες, οι φυλακισμένοι , οι χασικλήδες και οι φαντάροι. Την εποχή αυτή κυκλοφορούν δίσκοι με όνομα ή ψευδώνυμο συνθέτη στους οποίους συναντάμε διάσημες τραγουδίστριες της εποχής όπως τη Ρίτα Αμπατζή και τη Ρόζα Εσκενάζυ. Τα όργανα που κυριαρχούν είναι το σαντούρι , το ούτι και το βιολί , όργανα ευρέως διαδεδομένα στη Μικρά Ασία και τα τραγούδια που γράφονται συχνά χαρακτηρίζονται ως αράπικα , ανατολίτικα και προβάλλεται έντονα η Σμυρνέικη καταγωγή τους.

2^η περίοδος (1932-1940)

Στη δεύτερη περίοδο το σαντούρι το βιολί και το ούτι αντικαταστάθηκε από το μπουζούκι το μπαλαμά και την κιθάρα και οι σμυρνιές τραγουδίστριες των καφέ αμάν από τους τραγουδιστές του τεκέ και της ταβέρνας που συγχρόνως ήταν συνθέτες , στιχουργοί και δεξιότεχνες του μπουζουκιού και άλλων οργάνων. Η περίοδος αυτή ονομάζεται και κλασική περίοδος και όπως αναφέρει ο Πετρόπουλος είναι η εποχή που το ρεμπέτικο με κλασική απλότητα αποκάλυψε τον αγνό κόσμο του περιθωρίου. Την εποχή αυτή δεσπόζει ο Μάρκος Βαμβακάρης ένας από τους σπουδαιότερους εκφραστές του ρεμπέτικου τραγουδιού και είναι

η περίοδος που εμφανίζεται η ξακουστή «τετράς τους Πειραιώς» που αποτελείται από τον ίδιο , τον Ανέστη Δελιά , το Στράτο Παγιουμτζή και το Γιώργο Μπάτη στην οποία θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά παρακάτω καθώς το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας αφορά την ανάλυση του μουσικού τους έργου.

3^η περίοδος (1940-1952)

Τέλος η τρίτη περίοδος όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Πετρόπουλος είναι η εποχή της πείνας , των κρεματορίων , των πυροβολισμών , του τρόμου που όλα τα αγνόησε το ρεμπέτικο τραγούδι γιατί ήταν πολύ νωρίς ακόμη να τραγουδήσει για αυτά. Ο Βασίλης Τσιτσάνης είναι ο «μάγος» της εποχής αυτής καθώς κατάφερε να μετατρέψει το ρεμπέτικο τραγούδι σε λαϊκό δηλαδή να του δώσει με ευρεία λαϊκή αποδοχή. Την περίοδο αυτή εμπλουτίζεται το ρεμπέτικο τραγούδι με δυσκολόπαιχτα ταξίμια και διάφορα μελωδικά και αρμονικά κοσμήματα καθώς και με στίχους με έντονο ποιητικό περιεχόμενο. Εκτός από τον Τσιτσάνη σημαντικοί δημιουργοί της εποχής είναι ο Μανώλης Χιώτης και ο Γιώργος Μητσάκης οι οποίοι διαλέγουν νέους ερμηνευτές που η φωνές τους θυμίζουν ψαράδες , μανάβηδες και χτίστες δηλαδή λαϊκούς ανθρώπους. Το μπουζούκι είναι το κύριο όργανο και αυτής της περιόδου αλλά η ορχήστρα εμπλουτίζεται και με νέα όργανα όπως το ακορντεόν , το πιάνο καθώς και από δεύτερο μπουζούκι που εκτελεί παράλληλες μελωδίες με το πρώτο δημιουργώντας την νέα αρμονική μουσική γλώσσα της περιόδου.

Κάθε μία από τις παραπάνω περιόδους ακμής του ρεμπέτικου (συμβατικά τις αναφέρουμε ως σμυρνείκη, κλασική και λαϊκή) χωρίς να αποτελεί ξεχωριστή οντότητα έχει το δικό της ύφος και χαρακτήρα που την κάνει να ξεχωρίζει αισθητά η μία από την άλλη.

3.4 "Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς"



« Τετράς του Πειραιώς »

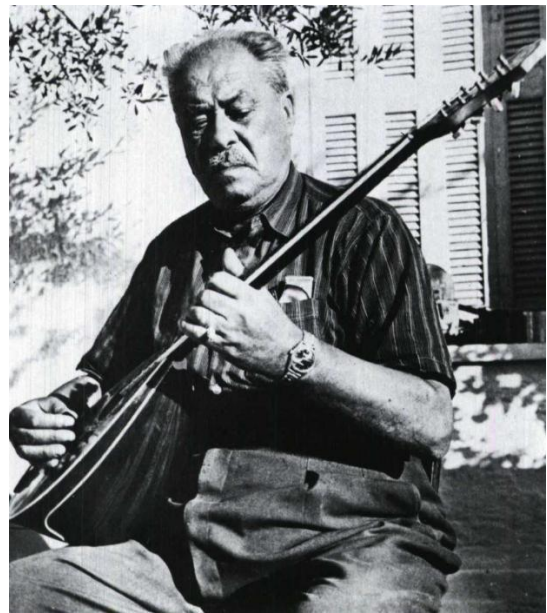
Η παρούσα πτυχιακή εργασία ασχολείται με την μουσική ανάλυση μέσω της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής έργων του Μάρκου Βαμβακάρη του Ανέστη Δελιά του Γιώργου Μπάτη και του Στράτου Παγιουμτζή , των τεσσάρων μελών του μουσικού σχήματος που έμεινε γνωστό ως «τετράς του Πειραιά» συνεπώς στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να παραθέσουμε κάποια βασικά στοιχεία για τη ζωή και το έργο των τεσσάρων.

Τετράς του Πειραιώς

Το 1934 διαμορφώνεται η πρώτη ρεμπέτικη κομπανία που έμεινε γνωστή στην ιστορία του ρεμπέτικου και με το μουσικό της ύφος καθιέρωσε τη λεγόμενη πειραιώτικη σχολή. Με το όνομα «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς» το συγκρότημα εμφανίζεται το 1934 στη «Μάντρα του Σαραντόπουλου» στην περιοχή Ανάσταση του Πειραιά. Το συγκρότημα απαρτίζεται από τον Μάρκο Βαμβακάρη (μπουζούκι , τραγούδι) το Στράτο Παγιουμτζή (μπαγλαμάς,κρουστά, τραγούδι) το Γιώργο Μπάτη (μπαγλαμάς,τραγούδι) και τον Ανέστη Δελιά (μπουζούκι, τραγούδι). Ο Μάρκος Βαμβακάρης ήταν ο εμπνευστής της και ο Γιώργος Μπάτης εκείνος που τη βάφτισε με το λαμπερό τίτλο «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς». Ήταν ένα πρωτοποριακό για την εποχή του μουσικό σχήμα το οποίο δημιούργησε όμορφα τραγούδια, που μιλούσαν για τον έρωτα, τη φτώχεια, τον καημό, την απελπισία και γενικά για τη ζωή σε δύσκολους καιρούς.

Μάρκος Βαμβακάρης (1905-1972)

Ο Μάρκος Βαμβακάρης γεννήθηκε στη Σύρο το 1905 και λίγα χρόνια αργότερα βρέθηκε στον Πειραιά. Πέρασε από πολλά επαγγέλματα όμως αφιέρωσε τη ζωή του στο μπουζούκι και στο ρεμπέτικο τραγούδι. Πραγματοποίησε την πρώτη ηχογράφιση μπουζουκιού που έγινε στην Ελλάδα (1932) και συνέθεσε πάνω από 250 τραγούδια σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του ενώ παράλληλα συμμετείχε σε πολλές εκτελέσεις τραγουδιών άλλων συνθετών. Έως το 1937 είναι ο εμπορικότερος συνθέτης της ελληνικής δισκογραφίας και επι δικτατορίας Μεταξά συνεχίζει να συνθέτει και να παίζει μουσική. Μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο βρίσκεται στο περιθώριο και γύρω στη δεκαετία του 50 επανεμφανίζεται με επανεκτελέσεις παλαιότερων τραγουδιών καθώς και με ηχογραφήσεις νέων. Θεωρείται ο «πατριάρχης» του ρεμπέτικου και η πιο χαρακτηριστική μορφή αυτού του είδους. Άντλησε τη θεματολογία των τραγουδιών του από τα προσωπικά του βιώματα και την καθημερινότητα γεγονός που τον έκανε ιδιαίτερα αποδεκτό από το ευρύ κοινό. Ο Μάρκος Βαμβακάρης απεβίωσε στις 8 Φεβρουαρίου του 1972 σε ηλικία 67 ετών, στο διαμέρισμα όπου κατοικούσε στη Νίκαια.



Μάρκος Βαμβακάρης

Γιώργος Μπάτης (1886-1967)

Ο Γιώργος Μπάτης γεννήθηκε το 1885 στα Παλαιά Λουτρά του δήμου Μεθάνων και σε ηλικία 8 ετών μετακόμισε οικογενειακώς στον Πειραιά. Στα μέσα της δεκαετίας του 20 άνοιξε χοροδιδασκαλείο το οποίο ονομαζόταν «Κάρμεν». Εργάστηκε ακόμη ως πωλητής αυτοσχέδιων φαρμάκων κατά του πονόδοντου, περιπλανώμενος οδοντογιάτρως, μικροπωλητής και ενεχυροδανειστής. Το 1931 άνοιξε ένα καφενείο, το «Ζωρζ Μπατέ», το οποίο αποτέλεσε ένα από τα κέντρα του ρεμπέτικου. Το 1933 ο Γιώργος Μπάτης κάνει τις πρώτες ηχογραφήσεις με μπουζούκι στην Ελλάδα. Οστόσο δεν άφησε μεγάλη δισκογραφία (μόλις 17 τραγούδια), διότι όπως και πολλοί άλλοι μεγάλοι ρεμπέτες της εποχής (Βαγγέλης Παπάζογλου, Ανέστος Δελιάς, Γιοβάν Τσαούς κ.α.) σταμάτησε να ηχογραφεί το 1937



Γιώργος Μπάτης

επειδή αρνούσαν να υποβάλλεται στην λογοκρισία από το καθεστώς του Μεταξά. Απεβίωσε στις 10 Μαρτίου το 1967 και θάφτηκε αγκαλιά με τον αγαπημένο του μπαγλαμά, όπως ο ίδιος είχε ζητήσει.

Στράτος Παγιουμτζής (1904-1971)

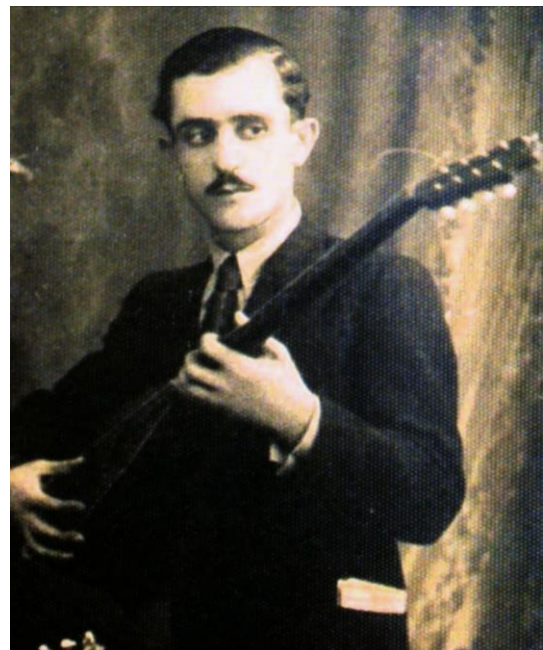
Ο Στράτος Παγιουμτζής γεννήθηκε στο Αϊβαλί της Μικράς Ασίας το 1904. Ήρθε στην Ελλάδα πριν από τη Μικρασιατική Καταστροφή και εγκαταστάθηκε στον Πειραιά. Εργάστηκε από παιδική ηλικία, όμως η ενασχόληση με την μουσική και το τραγούδι ήταν το μεγάλο του πάθος. Η μουσική του καριέρα ξεκίνησε με τη σύνθεση της τετράδας του Πειραιά και τη συμμετοχή του στις κοινές τους ηχογραφήσεις οι οποίες σύντομα τον κάνουν περιζήτητο λόγω της χαρακτηριστικής φωνής του. Τραγούδησε έργα πολλών συνθετών της εποχής όπως του Βαμβακάρη , Δελιά , Μπάτη , Τούντα , Σκαρβέλη, Τσιτσάνη , Χιώτη και πολλών άλλων σε μία μακροχρόνια λαμπρή καριέρα. Απεβίωσε το 1971 στην Αμερική πάνω στο πάλκο.



Στράτος Παγιουμτζής

Ανέστης Δελιάς (1912-1944)

Ο Ανέστης Δελιάς γεννήθηκε το 1912 στη Σμύρνη και μετά τη μικρασιατική καταστροφή βρέθηκε οικογενειακώς στον Πειραιά. Αρχικά έπαιζε κιθάρα και με παρότρυνση του Βαμβακάρη άρχισε να ασχολείται με το μπουζούκι πάνω στο οποίο έγινε δεξιότηνης και έγραψε τα τραγούδια του. Γύρω στο 1934 εθίζεται στην ηρωίνη με αποτέλεσμα να παρακμάσει επαγγελματικά , να απομακρυνθεί από συγγενείς και φίλους και να εξοριστεί στην Ίο το 1938. Ηχογράφησε μόλις 10 τραγούδια καθώς σταμάτησε να ηχογραφεί με την επιβολή της λογοκρισίας του Μεταξά . Στις 31 Ιουλίου του 1944 στα 32 του χρόνια τον βρήκαν νεκρό από υπερβολική δόση ηρωίνης σε ένα καροτσάκι



Ανέστης Δελιάς

έχοντας αγκαλιά το μπουζούκι του. Το αριστούργημά του «Ο πόνος του πρεζάκια» αποδείχτηκε προφητικό για το προσωπικό του δράμα και το τραγικό του τέλος. Ήταν ο μοναδικός ρεμπέτης που απεβίωσε από ναρκωτικά.

3.5 ΣΧΕΤΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ

Εξαιτίας της περιθωριοποίησης του συγκεκριμένου μουσικού είδους για μεγάλο χρονικό διάστημα κυρίως από την πλευρά της επιστημονικής κοινότητας οι διάφορες μελέτες πάνω σε αυτό πραγματοποιήθηκαν αρκετά χρόνια μετά το τέλος της περιόδου ακμής του. Τις τελευταίες δεκαετίες κατά τις οποίες σταδιακά άλλαξε η παραπάνω κατάσταση συναντάμε πλήθος μελετών πάνω στο μουσικό αυτό είδος σχετικές με τα κοινωνιολογικά δεδομένα μέσα στα οποία γεννήθηκε, αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε στο χρόνο καθώς και τα μουσικά ερεθίσματα τα οποία το διαμόρφωσαν ενώ αντιθέτως δεν υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία σχετική με την καθαρά μουσική ανάλυση του είδους. Ένα ιδιαίτερα σημαντικό γεγονός στην σύγχρονη προσέγγιση του ρεμπέτικου είδους το οποίο πιθανώς να οδηγήσει σε νέες μελέτες σε παγκόσμιο επίπεδο είναι ότι το Δεκέμβριο του 2017 το ρεμπέτικο εντάχθηκε στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας της UNESCO. Αξίζει να σημειώσουμε ότι δεν υπάρχει έως τώρα καμία μουσική ανάλυση σχετιζόμενη με τη γενετική θεωρία που να αφορά το ρεμπέτικο τραγούδι και γενικά οι διάφορες μουσικές αναλύσεις πάνω στο περιεχόμενο του σχετίζονται με τις παραδοσιακές μεθόδους μουσικολογικής ανάλυσης.

Στο σημείο αυτό θα αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένες σημαντικές μελέτες που ασχολούνται με το ρεμπέτικο στις διάφορες εκφάνσεις του.

Ο Η. Πετρόπουλος με το έργο του «Ρεμπέτικα τραγούδια» (1979) πραγματοποίησε μία από τις πρώτες εκτεταμένες έρευνες πάνω στο μουσικό αυτό είδος μέσω της παρουσίασης αυτού του μουσικού κόσμου από μία κοινωνιολογική – εθνογραφική σκοπιά χωρίς να προχωρήσει σε αναλύσεις του μουσικού περιεχομένου του ρεπερτορίου του. Αξίζει να αναφέρουμε δύο ακόμα σημαντικές μελέτες πάνω στο ρεμπέτικο με παρόμοια προσέγγιση, ο Σ. Δαμιανάκος με το έργο του «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου» (1976) όπως παραπέμπει και ο τίτλος του μελέτησε και αυτός το μουσικό αυτό είδος με μία κοινωνιολογική οπτική ενώ ο Σ. Gauntlett με το έργο του «Ρεμπέτικο Τραγούδι» (2001) προχώρησε και αυτός σε μία συστηματική έρευνα του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε αυτό το μουσικό είδος. Οι διάφορες μελέτες πάνω στα μουσικά χαρακτηριστικά του είδους σχετίζονται με την περιγραφή – ανάλυση της μουσικής γλώσσας του ρεμπέτικου δηλαδή τους λεγόμενους λαϊκούς δρόμους και όχι με την μουσικολογική ανάλυση των ίδιων των συνθέσεων εκείνης της εποχής. Ο Χ. Παγιάτης με το έργο του «Λαϊκοί δρόμοι» (1987) έκανε μία πρώτη απόπειρα περιγραφής της μουσικής γλώσσας του συγκεκριμένου είδους ενώ στη συνέχεια ακολούθησαν και άλλες όπως το έργο του Μ. Μαυροειδή «Οι μουσική τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο» (1999) το οποίο περιέχει μία παράλληλη περιγραφή των βυζαντινών ήχων, του αραβικού μακάμ και του

τουρκικού μακάμ τα οποία επηρέασαν την μουσική έκφραση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Επιπλέον ο Ε.Βούλγαρης και ο Β.Βανταράκης στο έργο τους «Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου – Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα» (2006) προχώρησαν σε μία παρουσίαση των ανατολικών μακάμ και στη συνέχεια σε μία καταγραφή και κατηγοριοποίηση διαφόρων ρεμπέτικων κομματιών ενώ ο Ν. Ανδρικόσ στο έργο του «Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι» (2018) επιχειρεί να παρουσιάσει τους λαϊκούς δρόμους έτσι όπως τους συναντάμε στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο με μία παράλληλη καταγραφή ορισμένων κομματιών σε παρτιτούρα. Τέλος αξίζει να τονίσουμε για άλλη μία φορά ότι οι παραπάνω έρευνες δεν σχετίζονται με προσεγγίσεις αυστηρής μουσικής ανάλυσης όπως την έχουμε συνηθίσει στη μουσικολογική βιβλιογραφία.

3.6 Λαϊκοί δρόμοι

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα ασχοληθούμε με τα χαρακτηριστικά των λαϊκών δρόμων , δηλαδή των μουσικών «κλιμάκων» που συναντάμε στο ρεμπέτικο τραγούδι. Η περιγραφή των λαϊκών δρόμων είναι ιδιαίτερα σημαντική για την παρούσα πτυχιακή εργασία καθώς οι αναλύσεις μέσω της Γενετικής ανάλυσης αφορούν μουσικά κομμάτια γραμμένα σύμφωνα με αυτή τη μουσική παράδοση.

Υπάρχει μεγάλη σύγχυση σχετικά με την κατηγοριοποίηση των λαϊκών δρόμων καθώς οι μελωδίες της μουσικής αυτής δεν ανάγονται σε ένα και μόνο μουσικό σύστημα. Η μουσική αυτή γλώσσα αποτελείται από στοιχεία της ελληνικής παράδοσης , της βυζαντινής μουσικής , της ανατολικής μουσικής καθώς και της δυτικής θεωρίας , συνεπώς υπάρχουν διάφοροι τρόποι προσέγγισης και ανάλυσης της. Αξίζει να τονίσουμε ότι στο ρεμπέτικο , στην πρώτη φάση της εξέλιξης του , τα περισσότερα όργανα ήταν ασυγκέραστα (βιολί , ούτι) και η μουσική γλώσσα σχετιζόταν περισσότερο με την ανατολική τροπική μουσική και τα μακάμ (ανατολικοί τρόποι) με αποτέλεσμα την απλή αρμονική γλώσσα και το σύνθετο μελωδικό χαρακτήρα των κομματιών. Σταδιακά αυτό άλλαξε μέσω της κυριαρχίας του μπουζουκιού στο είδος , το οποίο είναι ένα συγκερασμένο όργανο , με αποτέλεσμα να εξελιχθεί το μουσικό ύφος και να αποκτήσει σιγά σιγά μία ισχυρή αρμονική γλώσσα επηρεασμένη από τη δυτική μουσική η οποία όμως διατηρούσε τροπικά χαρακτηριστικά καθώς και έντονα ανατολικά στοιχεία.

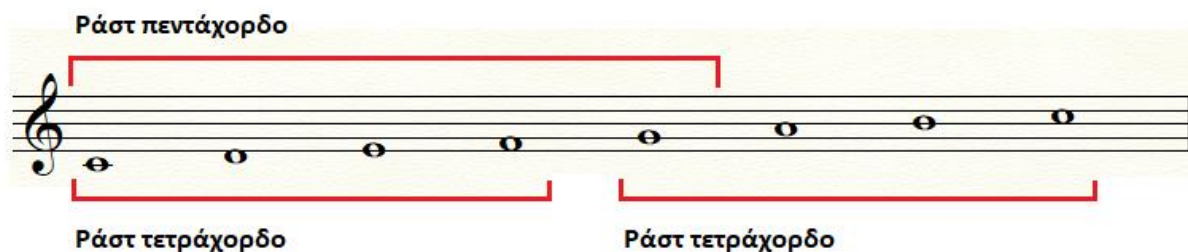
Όπως αναφέραμε παραπάνω παρατηρείται μεγάλη ποικιλία στον ορισμό και στην κατηγοριοποίηση των λαϊκών δρόμων , κάποιοι αναλυτές επιχειρούν να αναλύσουν τους δρόμους μέσω της άμεσης συσχέτισης τους με τα ανατολικά μακάμ ενώ άλλοι τους προσεγγίζουν με μία πιο δυτική σκέψη. Δεν υπάρχει μία καθολική θεωρία πάνω σε αυτή τη μουσική γλώσσα και θα ήταν αδύνατο να επιχειρήσουμε να διαμορφώσουμε μία σε αυτή την εργασία.

Συνεπώς στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα παραθέσουμε μία λαϊκή τροπική θεωρία έτσι όπως την περιγράφει ο καθηγητής Νίκος Ανδρικός στο βιβλίο του «Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι» η οποία περιέχει στοιχεία από την παράδοση των ανατολικών μακάμ σε συνδυασμό με μία δυτική – αρμονική σκέψη.

Λαϊκοί δρόμοι

1) Ραστ

Πεντάχορδο ή Τετράχορδο



Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Σι - > Σιb σε καθοδική μελωδική κίνηση που οδηγεί στο Σολ
- Ρε - > Ρε# σε κίνηση γύρω από το Μι (Ρε# υποτονική του Μι)
- Φα - > Φα# σε κίνηση γύρω από το Σολ
- Λα - > Λα# σε μελωδικά σχήματα Ντο – Σι - Λα# - Σι – Ντο
- Ρε - > Ρε# σε μελωδικά σχήματα Μι – Ρε# - Μι – Ντο

Αρμονία

- Χρήση I (Ντο) ως συγχορδία βάσης και V (Σολ) ως συγχορδία κατάληξης
- Πιο σπάνια χρήση ii και IV
- Λιτά αρμονικά σχήματα I – V , V – I

2) Ουσάκ

Τετράχορδο



Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Μιb - > Μι συχνά σε ανοδική μελωδική κίνηση
- Φα - Μι - Μιb - Ρε τυπική καταληκτική φράση
- Ντο - Σι - Σιb - Λα τυπική μελωδική κίνηση
- Περιβάλλον Κιουρντί - > Πάντα Μιb
- Περιβάλλον Χουσεϊνή - > Μι ή Μιb και συχνή μελωδική φράση Σι - Σιb - Λα

Αρμονία

- Χρήση i (ρε) ως συγχορδία βάσης και bnii (ντο) ως συγχορδία κατάληξης
- Πιο σπάνια χρήση iv
- Αρμονικά σχήματα i - bnii - i , i - iv - bnii - i

3) Σεγκιά

Τρίχορδο



Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Κατάληξη πάντα σε Μι
- Ρε - > Ρε# πάντα ως προσαγωγέας
- Φα - > Φα# και Σι - > Σιb συχνά σε κινήσεις γύρω από το Σολ
- Ραστ πεντάχορδο πάνω από το Σολ με Σι ή Σιb

Αρμονία

- Τύπου Ντο Ραστ με κατάληξη πάντα στην 3^η μελωδική βαθμίδα Μι με προσαγωγή Ρε#

4) Χιτζάζ

Τετράχορδο ή Πεντάχορδο

Πεντάχορδο Χιτζάζ

Τετράχορδο Χιτζάζ

Πεντάχορδο Νικρίζ

Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Σι ή Σιβ , συνήθως Σι ανοδικά Σιβ καθοδικά
- Συχνά συναντάμε ανάπτυξη τρίχορδου Σεγκιά από το Σι συνεπώς το Λα γίνεται Λα#
- Συχνά Ντο - > Ντο# ως χρωματικός προσαγωγέας
- Αν θέσουμε ως αφετηρία το Ντο δημιουργείται το Πεντάχορδο Νικρίζ το οποίο αποτελεί παράγωγο του δρόμου Χιτζάζ

Αρμονία

- Χρήση I (Ρε) ως συγχορδία βάση και vii (ντο) ως συγχορδία κατάληξης
- Συχνή χρήση της iv (σολ) και της IV (Σολ)
- Αρμονικά σχήματα I – vii – I , I – iv – vii – I , I – IV – iv – vii - I

5) Ματζόρε

Πεντάχορδο

Ματζόρε πεντάχορδο

Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Συχνά αναπτύσσεται στο μελωδικό περιβάλλον της σχετικής ελάσσονας κλίμακας (Ρε μινόρε)

Αρμονία

- Χρήση I (Φα) ως συγχορδία βάσης και V (Nτο) ως συγχορδία κατάληξης
- Πιο σπάνιο χρήση νι (ρε) σε περιπτώσεις που υπάρχει μελωδική κίνηση μια τρίτη κάτω από τη βάση
- Αρμονικά σχήματα τύπου Ραστ

6) Μινόρε

Πεντάχορδο

The image shows musical notation on a staff with a treble clef. The notes are G4, A4, Bb4, C5, and D5. A red bracket above the staff spans from G4 to D5 and is labeled "Μινόρε πεντάχορδο". A second red bracket above the staff spans from Bb4 to D5 and is labeled "Χιτζάζ τετράχορδο / Αρμονικό Μινόρε". Below the staff, a second staff shows the notes G4, Bb4, C5, and D5. A red bracket below this staff spans from G4 to D5 and is labeled "Κιουρντί τετράχορδο / Μελωδικό Μινόρε".

Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Συχνά Σιb - > Σι όταν η μελωδία βρίσκεται σε περιβάλλον Ντο Ματζόρε (Δεσπόζουσα σχετικής Ματζόρε Φα)
- Όταν χρησιμοποιείται Ντο φυσικό η μελωδία παραπέμπει σε Κιουρντί από τη νότα Λα

Αρμονία

- Χρήση i (ρε) ως συγχορδία βάσης και V (Λα) ως συγχορδία κατάληξης με προσαγωγή Ντο# ενώ όταν ο προσαγωγέας είναι το Ντο φυσικό η συγχορδία κατάληξης είναι η bVII(Nτο)
- Επιπλέον συναντάμε την iv (σολ)
- Συχνά υπάρχει ανάπτυξη στο περιβάλλον της σχετικής ματζόρε III (Φα)
- Αρμονικά σχήματα i - V - i , i - iv - V - i , i - iv - i - V - i , i - III - IV - V - i - V - i - , i - iv - bVII - i

7) Νικρίζ

Πεντάχορδο

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, and D5. A red bracket above the staff spans from G4 to C5, labeled "Νικρίζ πεντάχορδο". Below the staff, there are two empty staves. The first empty staff has a red bracket above it labeled "Σιβ όταν η μελωδία επιστρέφει". The second empty staff has a red bracket above it labeled "Σι φυσικό όταν η μελωδία συνεχίζει έως και το Ντο".

Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Πάντα Σι φυσικό όταν λειτουργεί ως προσαγωγέας
- Πιθανή μελωδική κίνηση σε Ντο Ραστ

Αρμονία

- Χρήση i (ντο) ως συγχορδία βάσης και V (Σολ) ως συγχορδία κατάληξης
- Επιπλέον συναντάμε την συγχορδία Φα# όταν η μελωδία αναπτύσσεται γύρω από την νότα Φα#
- Χρήση I (Ντο) όταν η μελωδία αναπτύσσεται σε περιβάλλον Ντο Ραστ

8) Νιαβέντ

Νικρίζ πεντάχορδο + Χιτζάζ τετράχορδο

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, and F5. A red bracket above the staff spans from G4 to C5, labeled "Νικρίζ πεντάχορδο". Another red bracket above the staff spans from D5 to F5, labeled "Χιτζάζ τετράχορδο".

Τυπική μελωδική συμπεριφορά

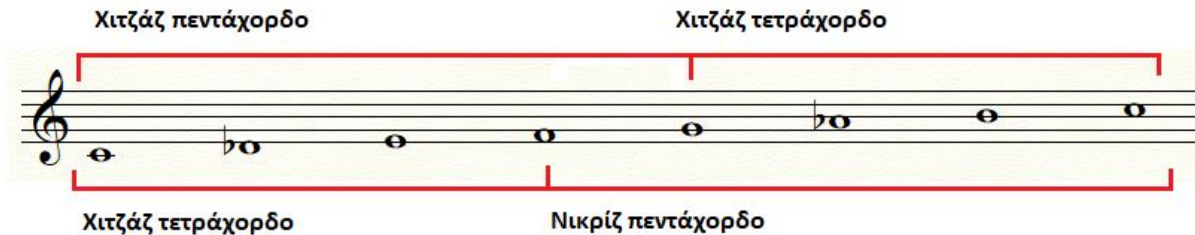
- Χρήση χαμηλής και ψηλής περιοχής
- Συχνά Φα# -> Φα όταν βρίσκεται σε περιβάλλον Μινόρε
- Σιβ -> Σι και Λαb -> Λα όταν η μελωδία έχει πορεία προς το Ντο
- Συχνή ανάπτυξη μείζονος χαρακτήρα με αφετηρία το Μιβ

Αρμονία

- Χρήση i ως συγχορδία βάσης και V(Σολ) ως συγχορδία κατάληξης
- Συχνή χρήση Φα# ντιμινοίτας (περιβάλλον Νικρίζ)
- Όταν βρίσκεται σε περιβάλλον Σολ Χιτζάζ χρησιμοποιεί την V(Σολ) και biv (Φα μινόρε)
- Όταν βρίσκεται σε περιβάλλον Μιβ ματζόρε χρησιμοποιεί την bVII (Σιβ ματζόρε)

9) Χιτζασκιάρ

Χιτζάζ πεντάχορδο + Χιτζάζ τετράχορδο ή Χιτζάζ τετράχορδο + Νικρίζ πεντάχορδο



Τυπική μελωδική συμπεριφορά

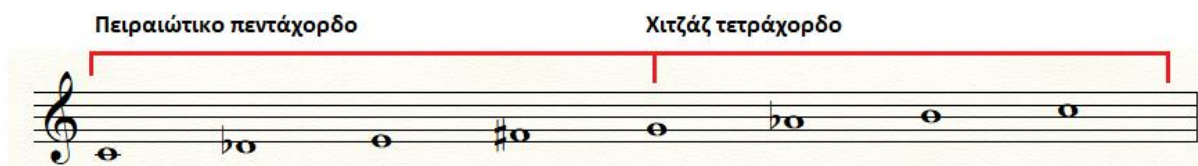
- Φαινομενικά μοιάζει με Χιτζάζ αλλά σε θεωρητικό επίπεδο προέρχεται από το δρόμο Ραστ
- Μελωδική ανάπτυξη τύπου Χιτζάζ

Αρμονία

- Χρήση I (Nτο) ως συγχορδία βάσης και bnii (Σιβ) ως συγχορδία κατάληξης
- Συχνή χρήση iv (Φα)
- Συχνή χρήση Φα# ντιμινοΐτας όταν υπάρχει όξυνση της τέταρτης βαθμίδας με σκοπό την προσέγγιση της V

10) Πειραιώτικος

Πειραιώτικο πεντάχορδο + Χιτζάζ τετράχορδο



Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Κύρια μελωδική περιοχή Ντο μέχρι Σολ
- Συχνά παραλείπεται η 4^η βαθμίδα σε καθοδικές φράσεις προς την 1^η
- Διατονική ανάπτυξη τύπου Ραστ στη χαμηλή περιοχή (Λα - > Λαb)
- Στην ψηλή περιοχή συχνά ακολουθεί χαρακτηριστικά Χιτζασκιάρ (Φα# - > Φα)

Αρμονία

- Αρμονικά πρότυπα τύπου Χιτζασκιάρ

11) Χουζάμ

Σεγκιά τρίχορδο + Χιτζάζ πεντάχορδο



Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Μι - > Βασική νότα δρόμου (αρχική-τελική νότα)
- Συχνή όξυνση της 3^η βαθμίδας (Φα - Φα# - Σολ)
- Συχνή μελωδική ανάπτυξη σε Σεγκιά από την 6^η βαθμίδα (Σι) σε καταληκτικές φράσεις συνεπώς το Λα_b γίνεται Λα φυσικό

Αρμονία

- Αρμονικά πρότυπα τύπου Ντο Ραστ
- Ι (Ντο) - > i (ντο) όταν βρίσκεται στο περιβάλλον του Σολ Χιτζάζ
- V (Σολ) - > Δεσπόζουσα όταν κινείται σε περιβάλλον Ραστ και βασική συγχορδία όταν κινείται σε περιβάλλον Σολ Χιτζάζ
- Χρήση iv ως καταληκτική συγχορδία σε περιβάλλον Σολ Χιτζάζ

12) Καρτζιγιάρ

Ευέλικτη διατονική υπομονάδα + Χιτζάζ πεντάχορδο



Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Συχνά εμφανίζεται στενή μελωδική σχέση με το δρόμο Ουσάκ (Χουσεϊνίη) δηλαδή έχουμε Λα – Λα_b και Σι – Σι_b
- Όταν υπάρχει καθοδική μελωδική κίνηση με κατάληξη το Φα συναντάμε χαρακτηριστικά Νικρίζ
- Συχνά συναντάμε τη χρωματική κίνηση τύπου Ουσάκ στις μελωδικές φράσεις που καταλήγουν στην τονική Φα – Μι – Μι_b – Ρε

Αρμονία

- Χρήση i (ρε) ως συγχορδία βάσης και συχνά V (Λα) ως συγχορδία κατάληξης
- Χρήση IV (Σολ) όταν υπάρχει ανάπτυξη σε περιβάλλον Σολ Χιτζάζ
- Επιπλέον υπάρχει χρήση της bnii (ντο) καθώς και της iii (φα) ειδικά σε περιπτώσεις που επιχειρείται να δοθεί έμφαση στο Νικρίζ της 3^{ης} βαθμίδας

13) Σαμπά

Ευέλικτη διατονική υπομονάδα + Χιτζάζ πεντάχορδο + Χιτζάζ τετράχορδο



Τυπική μελωδική συμπεριφορά

- Σε καταληκτικές φράσεις συναντάμε μελωδία Μι - Μιb – Ρε (τύπου Ουσάκ)
- Συναντάμε εμβόλιμα το δρόμο Σαμπά στους δρόμους Χιτζάζ , Νιαβέντ , Ουσάκ και Σεγκιά στη νότα Σι
- Στο δρόμο Νιαβέντ υπάρχει πιθανή ανάπτυξη σε Σαμπά μετά από μελωδική κίνηση στην 5^η της μελωδίας (Σολ Σαμπά)

Αρμονία

- Χρήση i (Ρε) ως βάση στο διατονικό τμήμα
- IV (Φα) και bní (Σιb) στο χρωματικό τμήμα στο περιβάλλον του Φα Χιτζάζ

Κεφάλαιο 4. Διαγραμματικές αναλύσεις ρεμπέτικων κομματιών

Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί το κύριο μέρος της παρούσας πτυχιακής εργασίας και περιλαμβάνει τις αναλύσεις των ρεμπέτικων κομματιών μέσω της Γενετικής Ανάλυσης της Τονικής Μουσικής. Συγκεκριμένα οι αναλύσεις αφορούν 12 ρεμπέτικα κομμάτια που αποτελούν συνθέσεις των μελών της τετράδος του Πειραιά δηλαδή του Μάρκου Βαμβακάρη (6 κομμάτια) του Ανέστη Δελιά (3 κομμάτια) του Γιώργου Μπάτη (3 κομμάτια) και του Στράτου Παγιουμτζή ο οποίος συμμετέχει ως τραγουδιστής σε 3 από αυτά. Στις παρακάτω αναλύσεις έχουμε χρησιμοποιήσει ως εργαλείο δύο από τα τέσσερα στοιχεία της γενετικής θεωρίας, την ομαδοποιητική δομή (*Grouping Structure*) και την προεκτασιακή αναγωγή (*Prolongational Reduction*). Συγκεκριμένα για κάθε ένα κομμάτι έχουμε καταγράψει σε παρτιτούρα τη μελωδία και τη συνοδεία έτσι όπως τις συναντάμε στις πρώτες - αυθεντικές ηχογραφήσεις των έργων (υπάρχουν πολλές επανεκτελέσεις). Επιπλέον παραθέτουμε τους στίχους του κάθε τραγουδιού και τα στοιχεία των συνθετών και των ερμηνευτών του. Έπειτα παρουσιάζουμε μία απλοποιημένη μορφή της μελωδίας και της συνοδείας του κομματιού, συγκεκριμένα το σκελετό του κάθε έργου, σύμφωνα με την οποία κατασκευάζουμε στη συνέχεια το διάγραμμα της προεκτασιακής αναγωγής το οποίο περιέχει και την ομαδοποιητική δομή του. Τέλος μετά την παρουσίαση των παραπάνω στοιχείων για κάθε κομμάτι ακολουθεί ο σχολιασμός του σε μορφολογικό και μελωδικό επίπεδο, καθώς και ο σχολιασμός της αρμονικής του συμπεριφοράς σύμφωνα με το διάγραμμα της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει.

Μη με πεισματώνεις

Μάρκος Βαμβακάρης

♩ = 104

8

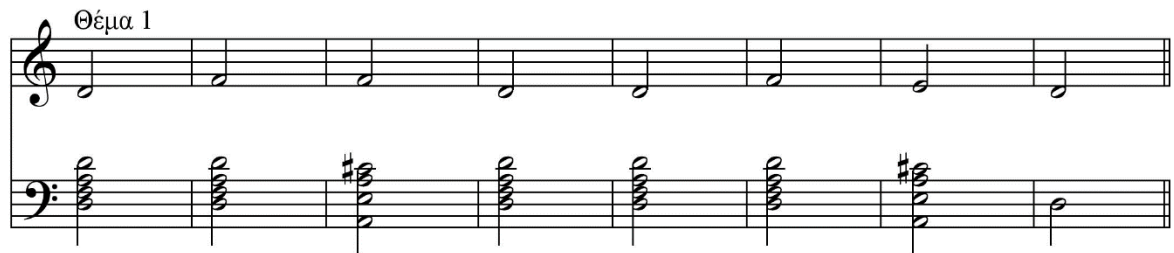
15

19

23

Απλοποιημένη μορφή

Θέμα 1



Musical notation for Theme 1, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eight quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eight chords: G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3, F#3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3, F#3; G2, B2, D3.

Θέμα 2



Musical notation for Theme 2, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of ten quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of ten chords: G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3, F#3; G2, B2, D3, F#3; G2, B2, D3, F#3; G2, B2, D3.

Θέμα 3



Musical notation for Theme 3, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eight quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eight chords: G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3; G2, B2, D3, F#3; G2, B2, D3.

Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

The image displays a musical score with a tree diagram illustrating hierarchical grouping. The score is divided into three sections: **Θέμα 1**, **Θέμα 2**, and **Θέμα 3**. The tree diagram on the left shows how individual notes and measures are grouped into larger units, with lines connecting the nodes of the tree to the corresponding notes in the score. Below the score, Roman numerals **i**, **IV**, and **V** are used to denote harmonic structures. The sequence of numerals is **i** **V** **i** **i** **V** **i** **i** **i** **V** **i** **i** **IV** **IV** **V** **i**.

Μη με πεισματώνεις (1938)

Μουσική : Μάρκος Βαμβακάρης

Ερμηνεία : Μάρκος Βαμβακάρης – μπουζούκι , Σπύρος Περιστέρης – μπουζούκι , Κώστας Σκαρβέλης - κιθάρα

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : Odeon/GA7159-A247052b/GO3149

Σχολιασμός

Το κομμάτι αυτό αποτελεί οργανική σύνθεση για δύο μπουζούκια και κιθάρα και είναι γραμμένο σε χασάπικο ρυθμό 2/4.

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από τρία μέρη Α – Β – Γ. Το κάθε μέρος εκτελείται δύο φορές σε επανάληψη ενώ η τριμερής αυτή φόρμα επαναλαμβάνεται τρεις φορές και το κομμάτι τελειώνει με το μέρος Α. Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 έως 8 τα οποία σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο με τα τέσσερα πρώτα μέτρα να αποτελούν την εισαγωγική φράση και τα επόμενα τέσσερα την απαντητική. Το δεύτερο μέρος Β περιέχει τα μέτρα 9 έως 18 τα οποία αποτελούν μία μουσική πρόταση δέκα μέτρων στην οποία τα πρώτα έξι έχουν εισαγωγικό χαρακτήρα και τα επόμενα τέσσερα απαντητικό. Τέλος το τρίτο μέρος Γ περιέχει τα μέτρα 19 έως 26 τα οποία σχηματίζουν μία αντίθετη περίοδο οχτώ μέτρων με τα τέσσερα πρώτα να αποτελούν την εισαγωγική φράση και τα επόμενα τέσσερα την απαντητική.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών τους δρόμους Καρτσιγιάρ , Μινόρε και Χιτζάζ. Συγκεκριμένα το μέρος Α αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 5^{ης} αυξημένης μέσω ενός πενταχόρδου Καρτσιγιάρ από το Ρε έως το Λαb ενώ ταυτόχρονα εμφανίζεται και το Λα φυσικό το οποίο παραπέμπει σε ένα πεντάχορδο Μινόρε Ρε έως Λα .Στη συνέχεια το μέρος Β αναπτύσσεται σε μία έκταση οκτάβας από το χαμηλό έως το ψηλό Ρε μέσα σε ένα περιβάλλον Μινόρε. Τα πρώτα έξι μέτρα χρησιμοποιούν ένα καθοδικό τετράχορδο Κιουρντί από το ψηλό Ρε έως το Λα ενώ τα επόμενα τέσσερα ένα καθοδικό πεντάχορδο Μινόρε από το Λα έως το χαμηλό Ρε. Τέλος το μέρος Γ κινείται κυρίως σε ένα περιβάλλον Σολ Χιτζάζ , συγκεκριμένα τα πρώτα τέσσερα μέτρα αναπτύσσονται σε μία μελωδική έκταση 6^{ης} μικρής από το Μι έως το Ντο με κέντρο τη νότα Σολ και το πεντάχορδο Χιτζάζ Σολ έως Ρε . Τα τελευταία τέσσερα μέτρα έχουν μελωδική έκταση 9^{ης} μικρής από το Ρε έως το Μιb και παρατηρείται μία μετάβαση από το περιβάλλον του Σολ Χιτζάζ στο περιβάλλον του Ρε Καρτσιγιάρ (πεντάχορδο Ρε - Λαb) μέσω μίας αλυσιδωτής μελωδικής κίνησης.

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ο αρχικός-βασικός και ο καταληκτικός κλάδος του διαγράμματος είναι η συγχορδία της Ρε μινόρε η οποία θεωρείται ως η τονική συγχορδία του κομματιού ενώ η Λα ματζόρε είναι η δεσπόζουσα V. Στο Α μέρος στο μέτρο 3 παρατηρούμε μία σύνδεση της V με τον αρχικό κλάδο ως στιγμιαία απομάκρυνση ενώ στα μέτρα 7-8 επιτελείται μία τέλεια πτώση V-i με την οποία τελειώνει το Α μέρος. Στα πρώτα 6 μέτρα του Β μέρους κυριαρχεί η τονική i ενώ στα επόμενα τέσσερα παρατηρούμε μία σύνδεση στο μέτρο 15 μέσω της iv η οποία επιστρέφει στην i (μ.16) και μία τέλεια πτώση V – i στα μέτρα 17-18 με την οποία τελειώνει το δεύτερο τμήμα. Τέλος στο Γ μέρος αρχικά κυριαρχεί η IV (Σολ ματζόρε) καθώς βρισκόμαστε όπως προαναφέραμε σε περιβάλλον Σολ Χιτζάζ , στη συνέχεια γίνεται μία τέλεια πτώση V – i στα μέτρα 25-26 μέσω της οποίας το κομμάτι επιστρέφει σε περιβάλλον Καρτσιγιάρ και το Γ μέρος φτάνει στο τέλος του ενώ ο αρχικός-βασικός κλάδος συνδέεται με τον τελικό με μία ισχυρή προέκταση .

Δε θέλω πια να σ'αγαπώ

Μάρκος Βαμβακάρης

♩ = 108

The musical score is written in 9/4 time. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked as ♩ = 108. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a quarter rest and a bass staff with a series of chords. The second system (measures 3-4) features a melodic line in the treble staff and chords in the bass. The third system (measures 5-6) continues the melody with some sixteenth-note passages in the treble. The fourth system (measures 7-8) concludes the piece with a final melodic phrase and chords.

Στίχοι

Πόσα φαρμάκια έχω πει ώσπου να σ' αποχτήσω,
κι όμως μικρή μου δεν μπορώ μαζί σου πια να ζήσω

Δεν είν' ζωή να σ' αγαπώ κι εσύ να με πληγώνεις
και το φτωχό μου το κορμί σαν το κερί να λιώνεις

Δε θέλω πια τα χάδια σου ούτε την ομορφιά σου
κι όπου κι αν θέλεις χάρισε τα ψεύτικα φιλιά σου

Δε θέλω πια να σ' αγαπώ δε θέλω να σε ξέρω
κι έτσι θα πάψω να πονώ και δε θα υποφέρω

Απλοποιημένη μορφή

The musical score is presented in two systems. The first system contains two sections: 'Εισαγωγή 1' (Introduction 1) and 'Εισαγωγή 2' (Introduction 2). The second system is labeled 'Τραγούδι' (Song). The score is written for a single melodic line (treble clef) and a bass line (bass clef). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody consists of quarter and eighth notes, while the bass line features block chords and some moving lines.

Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

The diagram illustrates a hierarchical structure. The top vertex is connected to three intermediate nodes. The leftmost node is connected to 'Εισαγωγή 1'. The middle node is connected to 'Εισαγωγή 2'. The rightmost node is connected to 'Τραγούδι'. The musical score below shows the corresponding musical material. Red brackets group the notes into measures, and Roman numerals are placed below each measure to indicate the harmonic structure.

Εισαγωγή 1 Εισαγωγή 2 Τραγούδι

bIII bIII i V i V i i i bIII V i

Δε θέλω πια να σ' αγαπώ (1939)

Σύνθεση : Μάρκος Βαμβακάρης

Ερμηνεία : Μάρκος Βαμβακάρης – μπουζούκι , Βασίλης Τσιτσάνης – μπουζούκι , Στράτος Παγιουμτζής – φωνή , Ιωάννα Γεωργακοπούλου – φωνή , άγνωστος ερμηνευτής - κιθάρα

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : Columbia/DG6518/CG2018-I

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για δύο φωνές , δύο μπουζούκια και κιθάρα και είναι γραμμένο σε ζεϊμπέκικο ρυθμό 9/4 (ή 9/8).

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από τρία μέρη Α – Β – Γ. Το Α μέρος (εισαγωγή 1) εκτελείται μόνο μία φορά στην αρχή του κομματιού ενώ το Β (εισαγωγή 2) και το Γ (τραγούδι) επαναλαμβάνονται τέσσερις φορές και το κομμάτι τελειώνει με το μέρος Β. Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 και 2 τα οποία σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο με το μέτρο 1 να αποτελεί την εισαγωγική φράση και το μέτρο 2 την απαντητική. Το δεύτερο μέρος Β περιέχει τα μέτρα 3 και 4 τα οποία σχηματίζουν ομοίως με το μέρος Α μία παράλληλη περίοδο με το μέτρο 3 ως εισαγωγική και το μέτρο 4 ως απαντητική φράση. Τέλος το τρίτο μέρος Γ περιέχει τα μέτρα 5 έως 8 , τα μέτρα 5 και 6 σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο με το μέτρο 5 να αποτελεί την εισαγωγική και το μέτρο 6 την απαντητική φράση ενώ τα μέτρα 7 και 8 σχηματίζουν μία αντίθετη περίοδο με το μέτρο 7 να αποτελεί την εισαγωγική και το μέτρο 8 την απαντητική φράση.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών τους δρόμους Ραστ και Μινόρε. Συγκεκριμένα το μέρος Α αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 7^{ης} μικρής από το Σολ έως το Φα μέσω ενός τετραχόρδου Ραστ από το Σολ έως το Ντο και ενός ακόμη τετραχόρδου Ραστ από το Ντο έως το Φα .Στη συνέχεια το μέρος Β αναπτύσσεται σε μία έκταση οκτάβας από το χαμηλό έως το ψηλό Μι μέσω ενός τετραχόρδου Χιτζάζ από το χαμηλό Μι έως το Λα και ενός πενταχόρδου Μινόρε από το Λα έως το Μι. Εν συνεχεία στο μέρος Γ τα μέτρα 5 και 6 αναπτύσσονται μελωδικά σε μία έκταση 10^{ης} μικρής από το χαμηλό Μι έως το Σολ μέσω ενός τετραχόρδου Χιτζάζ από το Μι έως το Λα , ενός πενταχόρδου Μινόρε από το Λα έως το Μι και ενός τριχόρδου Σεγκιά από το Μι έως το Σολ. Τέλος το μέτρο 7 αναπτύσσεται σε μία έκταση 5^{ης} καθαρής από το Ντο έως το Σολ μέσω ενός πενταχόρδου Ραστ Ντο – Σολ ενώ το μέτρο 8 σε μία έκταση 5^{ης} από το Λα έως το Μι (εμφανίζεται και το Σολ# ως ποίκιλμα) μέσω ενός πενταχόρδου Μινόρε Λα – Μι .

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ένα ιδιαίτερα σημαντικό φαινόμενο που παρατηρούμε στην ανάλυση του κομματιού είναι ότι ο αρχικός και ο τελικός κλάδος του διαγράμματος δεν ταυτίζονται αλλά ο πρώτος είναι η συγχορδία της Ντο ματζόρε και καταληκτικός η συγχορδία της Λα μινόρε. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται τονική αμφισημία και σχετίζεται με την παρουσία δύο τονικών κέντρων (Ντο ματζόρε – Λα μινόρε) στο κομμάτι τα οποία έχουν σχέση τρίτης. Συγκεκριμένα παρατηρούμε ότι το πρώτο τονικό κέντρο Ντο οδεύει εξελικτικά προς το δεύτερο Λα το οποίο τελικά κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού και αυτός είναι ο λόγος που στο συμβολισμό των βαθμίδων έχουμε επιλέξει την Λα μινόρε ως *i* και τη Ντο ματζόρε ως *bIII* (αντί για Ντο – *I* και Λα – *vi*). Στο μέρος Α κυριαρχεί η συγχορδία της Ντο ματζόρε καθώς το κομμάτι βρίσκεται σε περιβάλλον Ντο Ραστ ενώ στο μέτρο 3 εμφανίζεται για πρώτη φορά η Λα μινόρε – *i* η οποία σταδιακά αποκτά κεντρικό χαρακτήρα. Στα μέτρα 3 και 4 (μέρος Β) κυριαρχεί η Λα μινόρε συγχορδία η οποία τοπικά εναλλάσσεται με την Μι ματζόρε – *V* χωρίς να σχηματίζουν κάποια πτώση αλλά η *V* λειτουργεί ως προέκταση της *i*. Τέλος στο μέρος Γ (τραγούδι) στα δύο πρώτα μέτρα κυριαρχεί η Λα μινόρε *i* ενώ στο 3^ο μέτρο αυτού του μέρους επανεμφανίζεται η Ντο ματζόρε ως μία τοπική μετάβαση στο περιβάλλον Ντο Ραστ η οποία επιστρέφει στο επόμενο μέτρο στο περιβάλλον της Λα μινόρε με μία τέλεια πτώση *V – i* με την οποία κλείνει το Γ μέρος. Ο αρχικός κλάδος Ντο ματζόρε και ο τελικός Λα μινόρε σχηματίζουν σύνδεση μεταξύ τους σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά της τονικής αμφισημίας που προαναφέραμε.

Μονάχος μεσ'τη μοναξιά

Μάρκος Βαμβακάρης

The musical score is written in 2/4 time. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes first and second endings. The third and fourth systems continue the melody and accompaniment.

Στίχοι

Μέσα σ' ωραία ρεματιά
 που τρέχει το νεράκι
 Θέλω να είμαι μοναχός
 να σε ξεχνώ λιγάκι

Μονάχος μεσ' τη μοναξιά
 ν' ακούω τα πουλάκια
 και να μου βγάζουν της καρδιάς
 τόσα πικρά φαρμάκια

Ψεύτικε κόσμε τι απονιά
 πώς μ' έχεις κατα(η)ντήσει
 και μοναχός μου να περνώ
 βασανισμένη ζήση

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή

The introduction section consists of two staves. The treble staff contains a sequence of eight quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, B2-D3-F3, A2-C3-E3, G2-B2-D3, and F2-A2-C3. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Τραγούδι

The song section consists of two staves. The treble staff contains a sequence of eight quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, B2-D3-F3, A2-C3-E3, G2-B2-D3, and F2-A2-C3. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The final section consists of two staves. The treble staff contains a sequence of eight quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, B2-D3-F3, A2-C3-E3, G2-B2-D3, and F2-A2-C3. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

The diagram is a large triangle with a white circle on the left side and a black circle on the right side. Lines connect these circles to various points on the musical score, illustrating a structural analysis. The score is in 2/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is labeled "Εισαγωγή" (Introduction) and "Τραγούδι" (Song). The piano accompaniment has chords and rests. Below the score are red brackets and Roman numerals: biii, biii, V i bIII, bIII, bIII, V i bIII, V i.

Μονάχος μεσ'τη μοναξιά (1938)

Μουσική/Στίχοι : Μάρκος Βαμβακάρης

Ερμηνεία : Μάρκος Βαμβακάρης – μπουζούκι , φωνή , ορχήστρα με δύο μπουζούκια και κιθάρα , τα στοιχεία των υπόλοιπων ερμηνευτών είναι άγνωστα

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : Parlophone/B-21945-II

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για φωνή , μπουζούκι και κιθάρα και είναι γραμμένο σε συρτό ρυθμό 2/4.

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη , την εισαγωγή Α και το τραγούδι Β. Το κάθε μέρος εκτελείται δύο φορές σε επανάληψη ενώ η διμερής αυτή φόρμα επαναλαμβάνεται τρεις φορές και το κομμάτι τελειώνει με την εισαγωγή Α. Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 έως 8 τα οποία σχηματίζουν μία αντίθετη περίοδο με τα τέσσερα πρώτα μέτρα να αποτελούν την εισαγωγική φράση και τα επόμενα τέσσερα την απαντητική. Το δεύτερο μέρος Β περιέχει τα μέτρα 10 έως 25 και μπορεί να χωριστεί σε δύο υπομέρη το Β1 από το μέτρο 10 έως το μέτρο 17 το οποίο αποτελείται από μία παράλληλη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 10 έως 13 ως εισαγωγική και τα μέτρα 14 έως 17 ως απαντητική φράση και το Β2 από το μέτρο 18 έως το μέτρο 25 το οποίο αποτελείται και αυτό από μία παράλληλη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 18 έως 21 να σχηματίζουν την εισαγωγική και τα μετρά 22 έως 25 την απαντητική φράση.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών τους δρόμους Καρτσιγιάρ , Νικρίζ και Σεγκιά. Συγκεκριμένο το μέρος Α στα πρώτα τέσσερα μέτρα αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 6^{ης} μικρής από το Ντο έως το Λαβ μέσα σε ένα περιβάλλον Φα Νικρίζ (συνδεδεμένο με το περιβάλλον Καρτσιγιάρ) το οποία στα επόμενα τέσσερα μέτρα στην απαντητική φράση οδηγεί σε ένα περιβάλλον Ρε Καρτσιγιάρ με μελωδική έκταση οκτάβας από το χαμηλό έως το ψηλό Ρε . Στη συνέχεια το Β1 αναπτύσσεται σε μία έκταση 3^{ης} μικρής μέσω ενός τριχόρδου Σεγκιά από το Λα έως το Ντο (το Σολ# λειτουργεί ως προσαγωγέας του Λα) το οποίο οδηγεί στο Β2 σε ένα περιβάλλον Ρε Καρτσιγιάρ με μελωδική έκταση 7^{ης} μικρής από το Ρε έως το Ντο.

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ένα ιδιαίτερα σημαντικό φαινόμενο που παρατηρούμε στην ανάλυση του κομματιού είναι ότι ο αρχικός και ο τελικός κλάδος του διαγράμματος δεν ταυτίζονται αλλά ο πρώτος είναι η

συγχορδία της Φα μινόρε και ο καταληκτικός η συγχορδία της Ρε μινόρε. Το φαινόμενο αυτό το έχουμε ξανασυναντήσει σε προηγούμενες αναλύσεις και ονομάζεται τονική αμφισημία , δηλαδή ύπαρξη δύο τονικών κέντρων με σχέση τρίτης τα οποία σε αυτή την περίπτωση εναλλάσσονται καθόλη τη διάρκεια του κομματιού (Φα-Ρε). Αρχικά στο Α μέρος παρατηρούμε ότι στα έξι πρώτα μέτρα κυριαρχεί η συγχορδία της Φα μινόρε biii και τελικά στα μέτρα 7 και 8 το τονικό κέντρο οδηγείται στη Ρε μινόρε σε περιβάλλον Καρτσιγιάρ μέσω μίας τέλειας πτώσης V – i. Εν συνεχεία σε όλο το Β1 (μ.9-16) το τονικό κέντρο αλλάζει και πάλι και οδηγείται στη συγχορδία της Φα ματζόρε σε περιβάλλον Σεγκιά στοιχείο που δημιουργεί σύγχυση στον ορισμό ενός και μόνο τονικού κέντρου στο κομμάτι. Έπειτα στο Β2 παρατηρούμε ότι το τονικό κέντρο αλλάζει ξανά και επιστρέφει στο περιβάλλον της Ρε (Ρε Καρτσιγιάρ) μέσω δύο διαδοχικών πτώσεων V-i με τις οποίες ισχυροποιείται το τονικό κέντρο Ρε. Το γεγονός ότι στα επιμέρους μέρη του κομματιού η καταλήξεις οδηγούν τελικά σε περιβάλλον Ρε μέσω πτώσεων V – i μας οδηγεί στο να συμβολίσουμε τη συγχορδία Ρε μινόρε ως τονική i και την Φα μινόρε και ματζόρε ως biii και bIII , ανάλογα με τον τρόπο προσέγγισης του κομματιού εναλλακτικά θα μπορούσε η Φα να θεωρηθεί η τονική συγχορδία. Τέλος σύμφωνα με όσα αναφέραμε παραπάνω ο αρχικός και ο τελικός κλάδος σχηματίζουν σύνδεση λόγω αυτής της τονικής εναλλαγής που συναντάμε στο συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι.

Μπουζούκι μου διπλόχορδο

Μάρκος Βαμβακάρης

$\text{♩} = 90$

2 | 1. | 2.

4

6

Στίχοι

Μπουζούκι μου διπλόχορδο
μπουζούκι μου καημένο
μονάχα εσύ παρηγορείς
κάθε φαρμακωμένο

Το ντέρτι που `χω στην καρδιά
το ξέρεις και λυπάσαι
πριν να με κάψεις άπιστη
ποιος ήμουν το θυμάσαι

Τώρα με αποστρέφονται
με λένε αλανιάρη

τι θέλω τέτοια μια ζωή
ο Χάρος ας με πάρει

Κι αν είμαι αλάνης φουκαράς
δεν φταίω σας το λέω
για δυο ματάκια ψεύτικα
μέρα και νύχτα κλαίω

Μπουζούκι σύντροφε πιστέ
εσύ μονάχα μένεις
αυτή την ψεύτικη ζωή
να μου την εγλυκαίνεις

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή



The introduction consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords: C major, B minor, A minor, G major, F major, E major, D major, C major.

Τραγούδι



The first line of the song consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords: C major, B minor, A minor, G major, F major, E major, D major, C major.



The second line of the song consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords: C major, B minor, A minor, G major, F major, E major, D major, C major.

Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

The diagram illustrates a hierarchical tree structure representing a musical composition. The tree starts with a single root node (a circle) at the top, which branches down through several levels of nodes (circles) to a base of 16 nodes. A black dot is placed on the second level from the top. The tree is positioned above a musical staff. The staff is divided into two sections: 'Εισαγωγή' (Introduction) and 'Τραγούδι' (Song). The 'Εισαγωγή' section consists of 4 measures, and the 'Τραγούδι' section consists of 12 measures. Below the staff, red brackets group the measures into four groups of four. Below these brackets, Roman numerals are placed to indicate the harmonic structure: I, bvii, I, bvii, I, iv, bvii, I, iv, bvii, I, bvii, I.

Μπουζούκι μου διπλόχορδο (1937)

Μουσική/Στίχοι : Μάρκος Βαμβακάρης (στο δίσκο ως συνθέτης αναγράφεται ο Σπύρος Περιστέρης και ως στιχουργός η Πιπίτσα Οικονόμου)

Ερμηνεία : Μάρκος Βαμβακάρης – μπουζούκι , φωνή , Στράτος Παγιουμτζής – φωνή , Σπύρος Περιστέρης – κιθάρα , άγνωστος ερμηνευτής - μπαγλαμάς

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : Odeon/GA7029

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για δύο φωνές , μπουζούκι , μπαγλαμά και κιθάρα και είναι γραμμένο σε ζεϊμπέκικο ρυθμό 9/4 (ή 9/8).

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη , την εισαγωγή Α και το τραγούδι Β. Η διμερής αυτή φόρμα επαναλαμβάνεται πέντε φορές και το κομμάτι τελειώνει με το Β μέρος οργανικά. Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 και 2 (και στην επανάληψη τα 1 και 3) τα οποία σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο με το μέτρο 1 να αποτελεί την εισαγωγική φράση και το μέτρο 2 (ή το 3) την απαντητική. Το δεύτερο μέρος Β χωρίζεται σε δύο υπομέρη το Β1 και το Β2. Το Β1 περιέχει τα μέτρα 4 και 5 και ομοίως με το μέρος Α αποτελεί μία παράλληλη περίοδο με το μέτρο 4 να αποτελεί την εισαγωγική φράση και το μέτρο 5 την απαντητική ενώ το Β2 περιέχει τα μέτρα 6 και 7 τα οποία σχηματίζουν και αυτά μία παράλληλη περίοδο δύο μέτρων με το μέτρο 6 να είναι η εισαγωγική και το μέτρο 7 η απαντητική φράση.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών το δρόμο Χιτζάζ. Συγκεκριμένο το μέρος Α αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 6^{ης} μεγάλης από το Ντο έως το Λα κυρίως μέσω ενός πενταχόρδου Χιτζάζ από το Ρε έως το Λα (το Ντο χρησιμοποιείται ως προσαγωγέας του Ρε και το χαμηλό Λα ως τονικοποίηση του Ρε). Το μέρος Β1 αναπτύσσεται σε μία έκταση 7^{ης} μεγάλης από το Ρε έως το Ντο# χρησιμοποιώντας ένα τετράχορδο Χιτζάζ από το Ρε έως το Σολ και ένα ακόμα τετράχορδο Χιτζάζ από το Λα έως το Ρε (το ψηλό Ρε δεν χρησιμοποιείται). Τέλος το Β2 αναπτύσσεται κυρίως σε μία έκταση 6^{ης} μικρής στη χαμηλή περιοχή από το Σι έως το Σολ (χρησιμοποιείται και το Λα ως στόλισμα της μελωδίας) μέσα σε ένα πεντάχορδο Νικρίζ από το Ντο έως το Σολ (το Σι λειτουργεί ως προσαγωγέας του Ντο) το οποίο εναλλάσσεται με ένα τετράχορδο Χιτζάζ από το Ρε έως το Σολ.

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ο αρχικός και ο τελικός κλάδος του διαγράμματος είναι η συγχορδία της Ρε ματζόρε Ι η οποία θεωρείται

η τονική του κομματιού και η Ντο μινόρε b_{vii} λειτουργεί ως καταληκτική – δεσπόζουσα μέσα στο περιβάλλον Ρε Χιτζάζ. Στο Α μέρος (εισαγωγή) στο μέτρο 1 παρατηρούμε μία προέκταση της Ι μέσω της vii και στη συνέχεια μία πτώση $vii - I$ συνεπώς το δεύτερο μισό του μέτρου έχει διπλή λειτουργία. Ομοίως αναπτύσσεται και το μέτρο 2. Στη συνέχεια στο Β1 στο μέτρο 3 παρατηρούμε μία πτωτική κίνηση $iv - I - vii - I$ στην οποία η σύνδεση $iv - I$ δεν θεωρείται πλάγια πτώση αλλά η Ι λειτουργεί ως προέκταση της iv η οποία τελικά κινείται προς την vii για να επιτελέσει την ισχυρή για το περιβάλλον Χιτζάζ πτώση $vii - I$, ομοίως αναπτύσσεται και το επόμενο μέτρο. Έπειτα στο Β2 στο μέτρο 5 παρατηρούμε μία ισχυρή πτώση $vii - I$ με την οποία ουσιαστικά κλείνει η αρμονική κίνηση του κομματιού και το μέτρο 6 θεωρείται ως προέκταση του 5 λόγω του επαναληπτικού του χαρακτήρα. Τέλος ο αρχικός και ο τελικός κλάδος σχηματίζουν ισχυρή προέκταση λόγω της ύπαρξης της Ρε ματζόρε με όμοιο τρόπο.

Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά

Μάρκος Βαμβακάρης

♩ = 84

6

12

19

26

Στίχοι

Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά
εμένα μ' αγαπούνε
μόλις θα μ' αντικρίσουνε
θυσία θα γενούνε

Και `γώ φτωχός γεννήθηκα
στον κόσμο έχω γυρίσει
μέσα απ' τα φύλλα της καρδιάς
εγώ έχω μαρτυρήσει

Όσοι δε με γνωρίζουνε
τώρα θα με γνωρίσουν
εγώ κάνω την τσάρκα μου
κι ας με καλαμπουρίζουν

Όλοι οι κουτσαβάκηδες
που ζούνε στο κουρμπέτι
κι αυτοί μες στην καρδούλα τους
έχουν μεγάλο ντέρτι

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή 1

Εισαγωγή 2

Τραγούδι

Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά (1937)

Μουσική/Στίχοι : Μάρκος Βαμβακάρης

Ερμηνεία : Μάρκος Βαμβακάρης – μπουζούκι , φωνή , άγνωστος ερμηνευτής – μπαγλαμάς , άγνωστος ερμηνευτής - κιθάρα

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : Parlophone/B-21915

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για φωνή , μπουζούκι , κιθάρα και μπαγλαμά και είναι γραμμένο σε χασάπικο ρυθμό 2/4 .

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από τρία μέρη Α – εισαγωγή 1 , Β – εισαγωγή 2 και Γ – τραγούδι. Η εισαγωγή Α υπάρχει μόνο στην αρχή και στο τέλος και συγκεκριμένα το κομμάτι ξεκινάει με την εισαγωγή Α και έπειτα τα μέρη Β και Γ επαναλαμβάνονται τέσσερις φορές και το κομμάτι τελειώνει με τα μέρη Α και Β. Το Α μέρος αποτελείται από μία παράλληλη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 1 έως 4 να αποτελούν την εισαγωγική και τα μέτρα 5 έως 8 την απαντητική φράση. Το Β μέρος ομοίως με το Α σχηματίζει μία παράλληλη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 9 έως 12 να αποτελούν της εισαγωγική και τα μέτρα 13 έως 16 την απαντητική φράση. Τέλος το Γ μέρος εκτείνεται στα μέτρα 17 έως 31 και αποτελείται από τέσσερις τετράμετρες διαδοχικές μουσικές φράσεις (17-20 , 21-24 , 25-28 , 29-32).

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών τους δρόμους Ραστ , Μινόρε και Νιαβέντ. Συγκεκριμένα το Α μέρος εκτείνεται σε μία μελωδική έκταση 5^{ns} καθαρής μέσω ενός πενταχόρδου Ραστ από το Ντο έως το Σολ. Έπειτα το Β μέρος έχει μελωδική έκταση οκτάβας και αναπτύσσεται κυρίως μέσω ενός πενταχόρδου Μινόρε από το Ντο έως το Σολ και ενός τετραχόρδου Νικρίζ από το Σολ έως το Ντο. Τέλος το Γ μέρος αναπτύσσεται σε μία μελωδική έκταση οκτάβας από το χαμηλό έως το ψηλό Ντο και συγκεκριμένα η πρώτη τετράμετρη φράση συνδυάζει ένα πεντάχορδο Μινόρε και ένα πεντάχορδο Νιαβέντ από το Ντο έως το Σολ , η δεύτερη και η τρίτη συνδυάζουν ένα πεντάχορδο Μινόρε και ένα πεντάχορδο Νιαβέντ από το Ντο έως το Σολ καθώς και ένα τετράχορδο Χιτζάζ από το Σολ έως το Ντο και τέλος η τέταρτη φράση αναπτύσσεται μέσω του συνδυασμού ενός πενταχόρδου Μινόρε και ενός πενταχόρδου Νιαβέντ από το Ντο έως το Σολ.

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ένα ιδιαίτερο στοιχείο του συγκεκριμένου τραγουδιού είναι ότι ο αρχικός κλάδος είναι η συγχορδία

της Ντο ματζόρε ενώ ο τελικός της Ντο μινόρε. Η συμπεριφορά αυτή ονομάζεται αμφιεστιακό σύμπλοκο ομόρριζων τονικών και δημιουργείται μέσω της ύπαρξης δύο ομόρριζων τονικών κέντρων. Στο συγκεκριμένο κομμάτι υπερισχύει η Ντο μινόρε καθώς το Ραστ περιβάλλον που εισάγει η συγχορδία της Ντο ματζόρε εμφανίζεται μόνο στην αρχή και στο τέλος του κομματιού ενώ στην υπόλοιπη έκταση του κομματιού βρισκόμαστε στο περιβάλλον της Ντο μινόρε συγχορδίας. Στο Α μέρος πρωταγωνιστεί η συγχορδία της Ντο ματζόρε I ενώ στα μέτρα 7-8 επιτελείται μία ισχυρή πτώση V-I με την οποία κλείνει η εισαγωγή 1. Έπειτα στο Β μέρος παρατηρούμε στα μέτρα 9-10 μία πλάγια πτώση iv-i η οποία οδηγεί στη συνέχεια σε μία ισχυρή πτώση V-i στα μέτρα 11-12 , ομοίως αναπτύσσονται και τα επόμενα τέσσερα μέτρα. Στη συνέχεια στο Γ μέρος στα πρώτα τέσσερα μέτρα (17-20) πρωταγωνιστεί η τονική i ενώ στα επόμενα τέσσερα (21-24) επιτελείται μία πλάγια πτώση iv-i ενώ τα επόμενα τέσσερα αναπτύσσονται αρμονικά με τον ίδιο τρόπο. Στα τελευταία τέσσερα μέτρα του τραγουδιού (29-32) επιτελείται μία ισχυρή πτώση V-i με την οποία τελειώνει το μέρος Γ. Τέλος ο αρχικός και ο τελικός κλάδος σχηματίζουν μία ασθενή προέκταση μεταξύ τους σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά της ύπαρξης των ομόρριζων τονικών κέντρων που προαναφέραμε.

Τα ζηλιάρικα σου μάτια

Μάρκος Βαμβακάρης

♩ = 80

6

13

19

Στίχοι

Τα ζηλιάρικά σου μάτια μ' έχουνε τρελάνει
δε λογάριασα παλάτια σκλάβο μ' έχουν
κάνει

μαραζώνω σαν το κεράκι λιώνω
με παιδεύεις γιατί δε μ' αγαπάς

Σε αγάπησα στ' αλήθεια και για σένα
κλαίγω

έχω φλόγα μες στα στήθια άκου που στο
λέω

σ' αγναντεύω, σε λατρεύω
μην κακιώνεις γιατί θα τρελαθώ

Είναι κρίμα να μ' αφήνεις μόνος μου να
λιώνω

μαύρη συντροφιά μου δίνεις μοναχά τον
πόνο


η ματιά σου η άσπλαχνη καρδιά σου
μου `χει πάρει το δόλιο μου μυαλό

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή



Τραγούδι



Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

Εισαγωγή Τραγούδι

i V i i V i i i I7 iv bVII7 bIII iv V V i

Τα ζηλιάρικα σου μάτια (1938)

Μουσική/Στίχοι : Μάρκος Βαμβακάρης

Ερμηνεία : Μάρκος Βαμβακάρης – μπουζούκι , φωνή , Στράτος Παγιουμτζής – φωνή , άγνωστος ερμηνευτής – κιθάρα , άγνωστος ερμηνευτής - μπαγλαμάς

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : Parlophone/B-21955

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για δύο φωνές , μπουζούκι , μπαγλαμά και κιθάρα και είναι γραμμένο σε χασάπικο ρυθμό 2/4.

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη , την εισαγωγή Α και το τραγούδι Β. Η διμερής αυτή φόρμα επαναλαμβάνεται τρεις φορές και το κομμάτι τελειώνει με το Α μέρος (εισαγωγή). Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 έως 8 τα οποία σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 1 έως 4 να αποτελούν την εισαγωγική φράση και τα μέτρα 5 έως 8 την απαντητική. Το δεύτερο μέρος Β χωρίζεται σε δύο υπομέρη το Β1 και το Β2. Το Β1 περιέχει τα μέτρα 9 έως 16 και ομοίως με το μέρος Α αποτελούν μία παράλληλη περίοδο με τα μέτρα 9 έως 12 να αποτελούν την εισαγωγική φράση και τα μέτρα 13 έως 16 την απαντητική ενώ το Β2 περιέχει τα μέτρα 17 έως 24 τα οποία σχηματίζουν μία αντίθετη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 17 έως 20 να είναι η εισαγωγική και τα μέτρα 21 έως 24 η απαντητική φράση.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών το δρόμο Μινόρε. Συγκεκριμένο το μέρος Α αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 5^{ns} καθαρής από το Ρε έως το Λα μέσω ενός πενταχόρδου Μινόρε από το Ρε έως το Λα (το χαμηλό Λα χρησιμοποιείται ως τονικοποίηση του Ρε , Λα-Ρε). Το μέρος Β1 αναπτύσσεται και αυτό σε μία έκταση 5^{ns} καθαρής από το Ρε έως το Λα μέσω δύο παράλληλων φωνών που κινούνται σε ένα περιβάλλον Μινόρε μέσω ενός πενταχόρδου από το Ρε έως το Λα. Τέλος το Β2 αναπτύσσεται σε μία έκταση 11^{ns} μέσω δύο παραλλήλων φωνών, στα τέσσερα πρώτα μέτρα ο συνθέτης μέσω ενός κύκλου πεμπτών τονικοποιεί τοπικά τη μελωδία Φα# - Σολ και Μι – Φα ενώ στα επόμενα τέσσερα μέτρα κινείται σε ένα περιβάλλον Μινόρε μέσω ενός πενταχόρδου Ρε έως Λα στην χαμηλή και στην ψηλή περιοχή (χρησιμοποιείται και το Ντο# ως προσαγωγέας του Ρε).

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ο αρχικός και ο τελικός κλάδος του διαγράμματος είναι η συγχορδία της Ρε μινόρε i η οποία θεωρείται η

τονική του κομματιού και η Λα ματζόρε V λειτουργεί ως καταληκτική – δεσπόζουσα μέσα στο περιβάλλον Ρε Μινόρε. Στο Α μέρος στα μέτρα 1 έως 4 παρατηρούμε ότι κυριαρχεί η τονική i στο μεγαλύτερο μέρος ενώ στα μέτρα 3-4 επιτελείται μία τέλεια πτώση V – i , ομοίως αναπτύσσονται και τα επόμενα τέσσερα μέτρα. Στη συνέχεια καθόλη τη διάρκεια του Β1 συναντάμε μόνο τη συγχορδία της τονικής i. Έπειτα στο Β2 στα πρώτα τέσσερα μέτρα (17-20) συναντάμε ένα κύκλο πεμπτών ο οποίος οδηγεί στη Φα ματζόρε bIII (17-iv,bVII7-bIII) ενώ στα επόμενα τέσσερα (21-24) παρατηρούμε μία μισή πτώση iv-V η οποία τελικά οδηγεί σε μία τέλεια πτώση V-i με την οποία κλείνει το τραγούδι. Τέλος ο αρχικός και ο τελικός κλάδος σχηματίζουν μεταξύ τους μία ασθενή προέκταση.

Ο Νίκος ο τρελάκις

Ανέστης Δελιάς

$\text{♩} = 100$

3

5

7

Στίχοι

Τον ξέρετε, μωρέ παιδιά, τον Νίκο τον τρελάκια
παιδί τζιμάνι, μάγκες μου, μα κάνει καυγαδάκια
παιδί τζιμάνι, μάγκες μου, μα κάνει καυγαδάκια
τον ξέρετε, μωρέ παιδιά, τον Νίκο τον τρελάκια

Το κούφιο και η δίκοπη είναι η συντροφιά του
γι' αυτό δεν πάει, μάγκες μου, ποτέ κανείς κοντά του
γι' αυτό δεν πάει, μάγκες μου, ποτέ κανείς κοντά του
το κούφιο και η δίκοπη είναι η συντροφιά του

Οι γκόμενες τον ξέρουνε κι όλοι οι νταβατζήδες
για γούστο του τσακώνεται με όλους τους νταήδες
για γούστο του τσακώνεται με όλους τους νταήδες
οι γκόμενες τον ξέρουνε κι όλοι οι νταβατζήδες

Την κάπα του την κρέμασε εδώ και λίγα χρόνια
γι' αυτό και τον εβγάλανε τρελάκια τα κορόιδα
γι' αυτό και τον εβγάλανε τρελάκια τα κορόιδα
την κάπα του την κρέμασε εδώ και λίγα χρόνια

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή



The introduction consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is in bass clef and contains a series of chords: G major, A major, B major, C major, G major, A major, B major, C major.

Τραγούδι



The song consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is in bass clef and contains a series of chords: G major, A major, B major, C major, G major, A major, B major, C major.

Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

Εισαγωγή

Τραγούδι

V I V I I I I V I

Ο Νίκος ο τρελάκας (1933)

Μουσική/Στίχοι : Ανέστης Δελιάς

Ερμηνεία : Ανέστης Δελιάς – μπουζούκι , φωνή , Κώστας Σκαρβέλης – κιθάρα , Στράτος Παγιουμτζής - κομπολόι

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : Columbia / DG 6185

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για φωνή , μπουζούκι , κιθάρα και κομπολόι και είναι γραμμένο σε ζεϊμπέκικο ρυθμό 9/4 (ή 9/8).

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη , την εισαγωγή Α και το τραγούδι Β. Η διμερής αυτή φόρμα επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές και το κομμάτι τελειώνει με το μέρος Β οργανικά. Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 έως 4 τα οποία σχηματίζουν δύο όμοιες παράλληλες περιόδους στα μέτρα 1 – 2 και 3 – 4 με το μέτρο 1 να αποτελεί την εισαγωγική και το μέτρο 2 την απαντητική φράση , ομοίως περιγράφονται και τα μέτρα 3 - 4. Το δεύτερο μέρος Β περιέχει τα μέτρα 5 έως 8 και αντίστοιχα με το μέρος Α αποτελείται από δύο όμοιες παράλληλες περιόδους. Συγκεκριμένα τα μέτρα 5 - 6 αποτελούν την πρώτη παράλληλη περίοδο με εισαγωγική φράση το μέτρο 5 και απαντητική το μέτρο 6, ομοίως αναλύονται μορφολογικά και τα μέτρα 7 – 8 ως εισαγωγική φράση το μέτρο 7 και απαντητική το μέτρο 8.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών το δρόμο Ραστ. Συγκεκριμένο το μέρος Α αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 6^{ns} μεγάλης από το Ρε έως το Σι μέσω ενός πενταχόρδου Ραστ από το Ρε έως το Λα. Στη συνέχεια το μέρος Β αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση οκτάβας από το χαμηλό έως το ψηλό Ρε μέσω ενός τετραχόρδου Ραστ από το Ρε έως το Σολ και ενός ακόμη τετραχόρδου Ραστ από το Λα έως το Ρε .

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ο βασικός κλάδος ο οποίος ξεκινάει στο 3^ο μισό του μέτρου 1 και ο καταληκτικός κλάδος (4^ο μισό παρεστιγμένο μ.4) του κομματιού είναι η συγχορδία της Ρε ματζόρε η οποία είναι η τονική του κομματιού Ι στο περιβάλλον Ρε Ραστ ενώ η συγχορδία κατάληξης με δεσποζουσιακό χαρακτήρα είναι η Λα ματζόρε V. Το Α μέρος (εισαγωγή) ξεκινάει με τη δεσπόζουσα V η οποία οδηγείται μέσω μίας τέλειας πτώσης στην τονική Ι στο 3^ο μισό του μέτρου και στη συνέχεια το μέτρο 2 αναπτύσσεται αρμονικά με τον ίδιο τρόπο. Έπειτα στο μέρος Β (τραγούδι) κυριαρχεί η συγχορδία της τονικής Ρε Ματζόρε στο πρώτο μέτρο (μ.3) ενώ στο επόμενο συναντάμε μία

τέλεια πτώση V-I που παραπέμπει στο περιβάλλον Ραστ στο τρίτο μισό και στο τέταρτο μισό παρεστιγμένο του μέτρου με την οποία κλείνει το μέρος του τραγουδιού. Τέλος ο αρχικός και ο τελικός κλάδος της προεκτασιακής αναγωγής σχηματίζουν μία ασθενή προέκταση .

Ο πόνος του πρεζάκια

Ανέστης Δελιάς

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The third system starts with a treble clef and a bass clef. The fourth system starts with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some performance markings like '3' and '1. 2.'

Στίχοι

Απ' τον καιρό που άρχισα την πρέζα να φουμάρω
ο κόσμος μ' απαρνήστηκε δεν ξέρω τι να κάνω(x2)
απ' τον καιρό που άρχισα την πρέζα να φουμάρω

Όπου σταθώ κι όπου βρεθώ ο κόσμος με πειράζει
και η ψυχή μου δεν κρατά πρεζά να με φωνάζει(x2)
όπου σταθώ κι όπου βρεθώ ο κόσμος με πειράζει

Απ' τη μυτιά που τράβαγα άρχισα και βελόνι
και το κορμί μου άρχισε σιγά σιγά να λιώνει(x2)
απ' τη μυτιά που τράβαγα άρχισα και βελόνι

Τίποτα δεν μ' απόμεινε στον κόσμο για να κάνω
αφού η πρέζα μ' έκανε στους δρόμους ν' αποθάνω(x2)
τίποτα δεν μ' απόμεινε στον κόσμο για να κάνω

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή



Τραγούδι



Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

Εισαγωγή

Τραγούδι

I I V I i V i V V i

Ο πόνος του πρεζάκια (1936)

Μουσική/Στίχοι : Ανέστης Δελιάς

Ερμηνεία : Ανέστης Δελιάς – μπουζούκι , φωνή , Στράτος Παγιουμτζής – κομπολόι , άγνωστος ερμηνευτής – κιθάρα

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : Columbia/DG 6185

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για φωνή , μπουζούκι , κιθάρα και κομπολόι και είναι γραμμένο σε χασάπικο ρυθμό 2/4 .

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη , την εισαγωγή Α και το τραγούδι Β. Η διμερής αυτή φόρμα επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές σε όλο το κομμάτι. Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 έως 8 τα οποία σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 1 έως 4 να αποτελούν της εισαγωγική και τα μέτρα 5 έως 8 (μ.9 στην επανάληψη) την απαντητική φράση. Το δεύτερο μέρος Β περιέχει τα μέτρα 10 έως 17 τα οποία σχηματίζουν μία αντίθετη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 10 έως 13 να αποτελούν την εισαγωγική φράση και τα μέτρα 14 έως 17 (μ.18 στην επανάληψη) την απαντητική.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών τους δρόμους Ραστ στο Α μέρος και Μινόρε στο Β μέρος. Συγκεκριμένα το Α μέρος αναπτύσσεται μελωδικά μέσα σε μία έκταση 9^{ης} μεγάλης από το Ρε έως το ψηλό Μι κυρίως μέσω ενός τετραχόρδου Ραστ από το Ρε έως το Σολ και ενός πενταχόρδου Ραστ από το Σολ έως το Ρε (στιγμιαία αγγίζει το Μι μ.7). Στη συνέχεια το μέρος Β αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 7^{ης} μικρής από το Ρε έως Ντο όμως οι βασικές νότες πάνω στις οποίες αναπτύσσεται η μελωδία είναι αυτές ενός πενταχόρδου Μινόρε από το Σολ έως το Ρε (χωρίς η μελωδία να φθάνει ποτέ στο Ρε) καθώς και η νότα Φα# ως προσαγωγέας του Σολ και η νότα Ρε ως τοπική τονικοποίηση του Σολ (Ρε-Σολ).

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ένα ιδιαίτερο στοιχείο του συγκεκριμένου τραγουδιού είναι ότι ο αρχικός κλάδος είναι η συγχορδία της Σολ ματζόρε ενώ ο τελικός της Σολ μινόρε. Η συμπεριφορά αυτή ονομάζεται αμφιεστιακό σύμπλοκο ομόρριζων τονικών και δημιουργείται μέσω της ύπαρξης δύο ομόρριζων τονικών κέντρων που στο συγκεκριμένο κομμάτι εναλλάσσονται στην εισαγωγή (ματζόρε) και στο τραγούδι (μινόρε) με αποτέλεσμα την έντονη αντίθεση των δύο μερών του τραγουδιού. Αυτό

έχει ως αποτέλεσμα να θεωρούμε ως τονική την Σολ είτε ματζόρε ως Ι είτε μινόρε ως *i* (η Ρε ματζόρε V είναι κοινή δεσπόζουσα και στις δύο). Στα τέσσερα πρώτα μέτρα της εισαγωγής κυριαρχεί η Σολ Ι ενώ στο μέτρο 7 – 8 επιτελείται μία ισχυρή πτώση V – Ι με την οποία κλείνει το Α μέρος (εισαγωγή). Στη συνέχεια στο μέτρο 9 εμφανίζεται η Σολ μινόρε *i* αλλάζοντας το τονικό κέντρο του κομματιού και στα μέτρα 11-12 επιτελείται μία μισή πτώση *i* – V. Έπειτα στα τελευταία τέσσερα μέτρα παρατηρούμε μία επαναφορά στην τονική *i* στο μέτρο 13 μία προέκταση της μέσω της V στο μέτρο 14 και τέλος μία τέλεια πτώση V – *i* (μ.15-16) με την οποία κλείνει το Β μέρος (τραγούδι). Τέλος ο αρχικός και ο τελικός κλάδος σχηματίζουν μία ασθενή προέκταση μεταξύ τους σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά της ύπαρξης των ομόριζων τονικών κέντρων που προαναφέραμε.

Σούρα και μαστούρα

Ανέστης Δελιάς

$\text{♩} = 80$

6 1. 2.

10

15 1. 2.

Στίχοι

Όταν μπουκάρω στον τεκέ, τον αργιλέ τσακώνω
Και με τα φυλλοκάρδια μου τραβώ, τον ξελιγώνω

Του τεκετζή ζηγήθηκα να τον ξαναπατήσει
Κατά κακή μου σύμπτωση σώθηκε το χασίσι

Και ξεμπουκάρω απ' τον τεκέ, μες στην ταβέρνα πάω
Δύο ποτηρίες εφετινό κάθομαι κοπανάω

Σούρας, τρελός, αν έγινα, κι έφυγα απ' την ταβέρνα
Για το τσαρδί μου πάγαινα, είχα γίνει στην πένα

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή

The introduction consists of two staves. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords: G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2.

Τραγούδι

The song consists of two staves. The treble clef staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords: G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2, G2-A2, G2-B2.

Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

Εισαγωγή

Τραγούδι

iV I Vii I iV I Vii I I I Vii I

Σούρα και μαστούρα (1936)

Μουσική/Στίχοι : Ανέστης Δελιάς

Ερμηνεία : Ανέστης Δελιάς – μπουζούκι , φωνή , Γιώργος Μπάτης – μπαλαμάς , Κώστας Καρίπης - κιθάρα

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : HMV / ΑΟ 2307

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για φωνή , μπουζούκι και κιθάρα και είναι γραμμένο σε χασάπικο ρυθμό 2/4.

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη , την εισαγωγή Α και το τραγούδι Β. Το κάθε μέρος εκτελείται δύο φορές σε επανάληψη ενώ η διμερής αυτή φόρμα επαναλαμβάνεται τρεις φορές και το κομμάτι τελειώνει με την εισαγωγή Α. Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 έως 8 τα οποία σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο με τα τέσσερα πρώτα μέτρα να αποτελούν την εισαγωγική φράση και τα επόμενα τέσσερα την απαντητική. Το δεύτερο μέρος Β περιέχει τα μέτρα 10 έως 17 και ομοίως με το μέρος Α αποτελεί μία παράλληλη περίοδο με τα τέσσερα πρώτα μέτρα να αποτελούν την εισαγωγική φράση και τα επόμενα τέσσερα την απαντητική.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών το δρόμο Χιτζάζ. Συγκεκριμένο το μέρος Α αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση οκτάβας από το χαμηλό έως το ψηλό Ρε μέσω ενός πενταχόρδου Χιτζάζ από το Ρε έως το Λα και ενός πενταχόρδου Μινόρε από το Σολ έως το Ρε. Στη συνέχεια το μέρος Β ομοίως με το Α αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση οκτάβας από το χαμηλό έως το ψηλό Ρε μέσω ενός τετραχόρδου Χιτζάζ από το Ρε έως το Σολ και ενός ακόμη τετραχόρδου Χιτζάζ από το Λα έως το Ρε συνεπώς παρατηρούμε ότι αυτό το μέρος βρίσκεται σε περιβάλλον Ρε Χιτζασκιάρ.

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ο βασικός κλάδος ο οποίος ξεκινάει στο μέτρο 2 και ο καταληκτικός κλάδος του κομματιού είναι η συγχορδία της Ρε ματζόρε η οποία είναι η τονική του κομματιού Ι στο περιβάλλον Ρε Χιτζάζ ενώ η καταληκτική συγχορδία με δεσποζουσιακό χαρακτήρα είναι η Ντο Μινόρε vii. Το Α μέρος (εισαγωγή) ξεκινάει με μία πλάγια πτώση iv – Ι στα μέτρα 1 και 2 και στη συνέχεια στα μέτρα 3 και 4 συναντάμε μία ισχυρή για το περιβάλλον Χιτζάζ πτώση vii – Ι η οποία στην ουσία κλειδώνει το περιβάλλον Ματζόρε του κομματιού το οποίο δεν είναι προφανές από την αρχή καθώς η πρώτη συγχορδία είναι η Σολ Μινόρε iv. Τα επόμενα τέσσερα μέτρα του Α μέρους

αναπτύσσονται όμοια με τα πρώτα τέσσερα που προαναφέραμε. Στη συνέχεια στο μέρος Β (τραγούδι) κυριαρχεί η τονική Ρε Ματζόρε στα πρώτα τέσσερα μέτρα (9-12) ενώ στα επόμενα τέσσερα συναντάμε μία δεσποζουσιακή πτώση vii – I στα μέτρα 11 -12 με την οποία κλείνει το Β μέρος και υπάρχει η τομή του βασικού με τον τελικό κλάδο ως μία ασθενής προέκταση.

Ο μπουφετζής

Γιώργος Μπάτης

$\text{♩} = 104$

9

17

21

Στίχοι

Θέλω να γίνω μπουφετζής
σε τούρκικους τεκέδες
Να 'ρχονται οι χανούμισσες
να πίνουν αργιλέδες

Η μια βαστά τον αργιλέ
κι η άλλη τον πατάει
κι η τρίτη η μικρότερη
γυρεύει να φουμάρει

Και όταν μπαίνω στον τεκέ
βλέπω τρία μεράκια
τρεις κοπελίτσες έμορφες
να πίνουν τσιμπουκάκια

Η μία παίζει μπαγλαμά
κι η άλλη το μπουζούκι
κι η τρίτη η μικρότερη
τρελή στο μαστουρλούκι

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή 1 / Τραγούδι

Musical notation for Introduction 1 (Song). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of seven quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of seven chords: G major, A major, B major, C major, B major, A major, G major. Each chord is represented by a vertical line with a wavy symbol above it, indicating a strummed chord.

Εισαγωγή 2

Musical notation for Introduction 2. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of seven quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of seven chords: G major, A major, B major, C major, B major, A major, G major. Each chord is represented by a vertical line with a wavy symbol above it, indicating a strummed chord.

Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

Εισαγωγή 1 / Τραγούδι

Εισαγωγή 2

(I) I I V V I IV I V I IV I V I

Ο μπουφειτζής (1935)

Μουσική/Στίχοι : Γιώργος Μπάτης

Ερμηνεία : Τετράς του Πειραιά και στο δεύτερο μπαλαμά ο Σωτήρης Γαβαλάς

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : HMV/AO 2258

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για φωνή , μπουζούκι ,δύο μπαλαμάδες και κιθάρα και είναι γραμμένο σε χασάπικο ρυθμό 2/4.

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη , την εισαγωγή 1 / τραγούδι , Α και την εισαγωγή 2 , Β. Το κομμάτι ξεκινάει με το μέρος Α οργανικά και στη συνέχεια εναλλάσσονται το μέρος Α (πλέον με στίχους) και Β τέσσερις φορές. Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 έως 16 τα οποία σχηματίζουν δύο όμοιες αντίθετες περιόδους οχτώ μέτρων με τα μέτρα 1 έως 4 να αποτελούν την εισαγωγική φράση και τα μέτρα 5 έως 8 την απαντητική(ομοίως σχηματίζεται και η επόμενη όμοια αντίθετη περίοδος μ.9-16) . Το δεύτερο μέρος Β περιέχει τα μέτρα 17 έως 24 τα οποία σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 17 έως 20 να αποτελούν την εισαγωγική και τα μέτρα 21 έως 24 την απαντητική φράση.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών το δρόμο Ραστ. Συγκεκριμένο το μέρος Α αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 5^{ns} καθαρής από το Ντο έως το Σολ (το χαμηλό Σολ χρησιμοποιείται ως τονικοποίηση του Ντο , Σολ-Ντο) μέσω ενός πενταχόρδου Ραστ από το Ντο έως το Σολ. Έπειτα το Β μέρος όμοια με το Α αναπτύσσεται σε μία έκταση 5^{ns} καθαρής (το Λα λειτουργεί ως ποίκιλμα και το χαμηλό Σολ ως τονικοποίηση του Ντο , Σολ-Ντο) μέσω ενός πενταχόρδου Ραστ από το Ντο έως το Σολ το οποίο αναπτύσσεται καθοδικά.

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ο αρχικός και ο τελικός κλάδος του διαγράμματος είναι η συγχορδία της Ντο ματζόρε Ι η οποία θεωρείται η τονική του κομματιού και η Σολ ματζόρε V λειτουργεί ως καταληκτική – δεσπόζουσα μέσα στο περιβάλλον Ντο Ραστ. Ο βασικός κλάδος ξεκινάει από το μέτρο 2 καθώς η μελωδία ουσιαστικά ξεκινάει στο μέτρο 2 ενώ το μέτρο 1 λειτουργεί ως λεβάρε. Στο Α μέρος κυριαρχεί η Ντο Ι στα τέσσερα πρώτα μέτρα ενώ στα μέτρα 5 και 6 επιτελείται μία μισή πτώση Ι – V η οποία οδηγεί σε μία τέλεια πτώση V – Ι στα μέτρα 7 και 8. Έπειτα στο Β μέρος στα τέσσερα πρώτα μέτρα (μ.9-12) παρατηρούμε ένα πτωτικό σχήμα IV-I-V-I στο οποίο η Ι στο μέτρο 10 λειτουργεί ως προέκταση της IV η οποία οδηγείται στην V (μ.11) και τελικά επιτελείται μία

πτώση V-I στα μέτρα 11-12 , ομοίως αναπτύσσονται και τα επόμενα τέσσερα μέτρα με τη διαφορά ότι η πτώση V – I σε αυτή την περίπτωση είναι πιο ισχυρή(μ.15-16). Τέλος ο αρχικός και ο τελικός κλάδος σχηματίζουν μεταξύ τους μία ασθενή προέκταση.

Οι φωνογραφητζήδες

Γιώργος Μπάτης

Στίχοι

Όλοι οι φωνογραφιτζήδες
 είναι μάγκες και ασιδες
 είναι μάγκες και ασιδες
 όλοι οι φωνογραφιτζήδες

Μου τη φέραν ένα βράδυ
 σα μουγγρί στο παραγάδι
 σα μουγγρί στο παραγάδι
 μου τη φέραν ένα βράδυ

Όσα φράγκα `κονομάνε
 στην ταβέρνα τ' ακουμπάνε
 στην ταβέρνα τ' ακουμπάνε
 όσα φράγκα `κονομάνε

Με ψαρέψαν μια ημέρα
 έφτασα μεσ' στον Περαία
 έφτασα μεσ' στον Περαία
 με ψαρέψαν μια ημέρα

Με μπερδέψανε μια νύχτα
 σα μπαρμπούνη μεσ' στα δίχτυα
 σα μπαρμπούνη μεσ' στα δίχτυα
 με μπερδέψανε μια νύχτα

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή Τραγούδι

A musical score in two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melody of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line of quarter notes: F#2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F#2. The piece is divided into two sections: 'Εισαγωγή' (Introduction) and 'Τραγούδι' (Song).

Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

Εισαγωγή Τραγούδι

vi I vi I I I

A musical score in two staves, similar to the first one. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The piece is divided into two sections: 'Εισαγωγή' (Introduction) and 'Τραγούδι' (Song). A large triangle is drawn above the score, with its base at the bottom and its apex at the top. The triangle is divided into two smaller triangles by a vertical line. The left triangle is further divided into two smaller triangles by a vertical line. The right triangle is further divided into two smaller triangles by a vertical line. The labels 'Εισαγωγή' and 'Τραγούδι' are placed above the first and second measures of the melody respectively. Below the bass staff, there are red brackets and Roman numerals: 'vi' under the first measure, 'I' under the second, 'vi' under the third, 'I' under the fourth, 'I' under the fifth, and 'I' under the sixth. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Οι φωνογραφητζήδες (1936)

Μουσική/Στίχοι : Γιώργος Μπάτης

Ερμηνεία : Γιώργος Μπάτης– μπαγλαμάς , φωνή , ορχήστρα με μπαγλαμάδες , κιθάρα και μπουζούκι ,τα στοιχεία των υπόλοιπων ερμηνευτών είναι άγνωστα

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : ΗΜV/ΑΟ-2334

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για φωνή , μπαγλαμά , μπουζούκι και κιθάρα και είναι γραμμένο σε ζεϊμπέκικο ρυθμό 9/4 (ή 9/8).

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη , την εισαγωγή Α και το τραγούδι Β. Το κάθε μέρος εκτελείται δύο φορές σε επανάληψη ενώ η διμερής αυτή φόρμα επαναλαμβάνεται πέντε φορές και το κομμάτι τελειώνει με την εισαγωγή Α. Το πρώτο μέρος Α περιέχει τα μέτρα 1 και 2 τα οποία σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο με το μέτρο 1 να αποτελεί την εισαγωγική φράση και το μέτρο 2 την απαντητική. Το δεύτερο μέρος Β περιέχει τα μέτρα 3 και 4 και ομοίως με το μέρος Α αποτελεί μία παράλληλη περίοδο με το μέτρο 3 να αποτελεί την εισαγωγική φράση και το μέτρο 4 την απαντητική.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών τους δρόμους Μινόρε και Ραστ. Συγκεκριμένο το μέρος Α αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση οκτάβας από το χαμηλό έως το ψηλό Μι μέσω ενός πενταχόρδου Μινόρε από το Φα# έως το Ντο# (το Μι χρησιμοποιείται ως προσαγωγέας του Φα#) και ενός πενταχόρδου Ραστ από το Λα έως το Μι. Το μέρος Β αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 7^{ης} μικρής από το Φα# έως το Μι μέσω ενός πενταχόρδου Ραστ από το Λα έως το Μι και μίας τρίχορδης μινόρε υπομονάδας Φα#-Σολ#-Λα κάτω από το Λα.

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Όπως παρατηρούμε στο διάγραμμα ο αρχικός κλάδος είναι η συγχορδία Φα# μινόρε ενώ ο τελικός η συγχορδία Λα ματζόρε συνεπώς η δύο κλάδοι δεν ταυτίζονται καθώς εμφανίζεται το φαινόμενο της τονικής αμφισημίας με άξονα την σχέση τρίτης των δύο συγχορδιών. Συγκεκριμένα καθόλη τη διάρκεια του κομματιού τα δύο τονικά κέντρα εναλλάσσονται με αποτέλεσμα να δημιουργείται η λεγόμενη τονική μετάπτωση κατά την εξέλιξη του κομματιού. Στο Α μέρος (εισαγωγή) επιτελείται μία εναλλαγή μεταξύ της νι και της Ι στα μέτρα 1 και 2 η οποία δημιουργεί μία σύγχυση σχετικά με την οριοθέτηση της βασικής τονικής συγχορδίας μεταξύ Φα# μινόρε και Λα ματζόρε. Στη συνέχεια στο μέρος Β (τραγούδι) στα μέτρα 3 και 4

κυριαρχεί η συγχορδία της Λα ματζόρε η οποία τοπικά ακούγεται ως τονική Ι. Όταν ξαναέρχεται η εισαγωγή επιστρέφει η συγχορδία Φα# μινόρε με πρωταγωνιστικό ρόλο συνεπώς η Λα ματζόρε δεν ακούγεται ξεκάθαρα ως τονική και δημιουργείται έτσι το φαινόμενο της τονικής μετάπτωσης κατά τη διάρκεια της εναλλαγής των δύο μερών Α και Β μέσα στο κομμάτι. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι λόγω αυτής της τονικής διπολικότητας του κομματιού θα μπορούσαμε εναλλακτικά να συμβολίσουμε την νι (Φα#) ως i και την ι (Λα) ως b_{iii} χωρίς αυτό να επηρεάσει την ανάλυση μας. Τέλος μεταξύ αρχικού και τελικού κλάδου συναντάμε σύνδεση λόγω των στοιχείων που αναφέραμε παραπάνω.

Ο φασουλάς

Γιώργος Μπάτης

$\text{♩} = 110$

8

1. 2.

14

22

Στίχοι

Έλληνας φασολάς , Ιταλός μακαρονάς
Τούρκος κάλε πιλαφάς και Εγγλέζος πατατάς

Όπου Χιώτης Παντελής και Αξιώτης Καραλής
Αθηναίος καλαμαράς , Περαιώτης λιμανάς

Μα Γενήτης κανατάς , Μεθενίτης αχλαδάς
Ποριώτης λεμονάς και Υδραίος σφουγγαράς

Κρανιδιώτης λαδάς , Σπετσιώτης ψαράς
Τσάκωνας μανταρινάς και Ναυπλιώτης ντοματάς

Μα Αργεΐτης πρασάς , Μωραΐτης παλληκαράς
Καλαματιανός γυναϊκάς , Κουλουριώτης χορευταράς

Απλοποιημένη μορφή

Εισαγωγή 1



The first introduction consists of two staves. The treble staff contains a simple melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff provides accompaniment with chords: G2-B2-E3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, B2-D3-F3, A2-C3-E3, G2-B2-E3.

Εισαγωγή 2



The second introduction consists of two staves. The treble staff contains a simple melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff provides accompaniment with chords: G2-B2-E3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, B2-D3-F3, A2-C3-E3, G2-B2-E3.

Τραγούδι



The song consists of two staves. The treble staff contains a simple melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff provides accompaniment with chords: G2-B2-E3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3, B2-D3-F3, A2-C3-E3, G2-B2-E3.

Ομαδοποιητική δομή - Προεκτασιακή αναγωγή

Εισαγωγή 1 Εισαγωγή 2 Τραγούδι

I V I I V I I V I I V I I V I I V I I V I

Ο φασουλάς (1935)

Μουσική/Στίχοι : Γιώργος Μπάτης

Ερμηνεία : Γιώργος Μπάτης – μπαγλαμάς , φωνή , άγνωστος ερμηνευτής – κιθάρα , Ανέστης Δελιάς – μπουζούκι

Μουσική καταγραφή από το δίσκο με αριθμό : ΗΜV/ΑΟ 2294

Σχολιασμός

Το συγκεκριμένο μουσικό έργο είναι ένα τραγούδι για φωνή , μπαγλαμά , μπουζούκι και κιθάρα και είναι γραμμένο σε χασάπικο ρυθμό 2/4.

Μορφολογικά το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη , την εισαγωγή Α και το τραγούδι Β. Η διμερής αυτή φόρμα επαναλαμβάνεται πέντε φορές και το κομμάτι τελειώνει με την εισαγωγή Α. Το πρώτο μέρος Α χωρίζεται σε δύο υπομέρη Α1 και Α2 με το Α1 να αποτελείται από τα μέτρα 1 έως 8 τα οποία σχηματίζουν μία παράλληλη περίοδο οχτώ μέτρων με τα μέτρα 1 έως 4 να αποτελούν την εισαγωγική και τα μέτρα 5 έως 8 την απαντητική φράση. Το Α2 αποτελείται από τα επόμενα οχτώ μέτρα τα οποία σχηματίζουν και αυτά μία παράλληλη περίοδο όμοια με το μέρος Α1. Το Β μέρος (τραγούδι) αποτελείται από τα μέτρα 14 έως 29 τα οποία σχηματίζουν δύο όμοιες παράλληλες περιόδους οχτώ μέτρων με τα μέτρα 14 έως 17 να αποτελούν την εισαγωγική και τα μέτρα 18 έως 21 την απαντητική φράση της πρώτης παράλληλης περιόδου , ομοίως αναπτύσσονται τα επόμενα οχτώ μέτρα με τα οποία τελειώνει το Β μέρος.

Σε ότι αφορά τη μελωδική ανάπτυξη του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών τους δρόμους Ραστ και Σεγκιά. Συγκεκριμένο το μέρος Α1 αναπτύσσεται μελωδικά σε μία έκταση 6^{ns} μικρής από το Σι έως το Σολ μέσω ενός τετραχόρδου Ραστ από το Ρε έως το Σολ καθώς και μέσω ενός τριχόρδου Σεγκιά από το Σι έως το Ρε το οποίο κυριαρχεί στην μελωδική ανάπτυξη. Το Α2 το οποίο αποτελεί μελωδική παραλλαγή του Α1 αναπτύσσεται κυρίως μέσω ενός τριχόρδου Σεγκιά από το Σι έως το Ρε .Τέλος το τραγούδι Β έχει μελωδική έκταση 3^{ns} μικρής και αναπτύσσεται μέσα στο περιβάλλον ενός τριχόρδου Σεγκιά από το Σι έως το Ρε (περιβάλλον Σολ Ραστ).

Σχετικά με την αρμονική συμπεριφορά του κομματιού αντλούμε πληροφορίες μέσω της διαγραμματικής απεικόνισης της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει. Ο βασικός και ο τελικός κλάδος του κομματιού είναι η συγχορδία της Σολ ματζόρε η οποία είναι η τονική του κομματιού Ι στο περιβάλλον Σολ Ραστ και Σι Σεγκιά ενώ η Ρε ματζόρε αποτελεί τη δεσπόζουσα V στο παραπάνω περιβάλλον. Στο Α1 κυριαρχεί η τονική Ι στο μεγαλύτερο μέρος ενώ στα μέτρα 3-4 επιτελείται μία πτώση V – Ι , ομοίως στα επόμενα τέσσερα μέτρα

παρατηρούμε μία πτώση V – I στα μέτρα 7-8. Το A2 αναπτύσσεται αρμονικά με τον ίδιο τρόπο καθώς αποτελεί παραλλαγή του A1. Έπειτα στο B μέρος (τραγούδι) κυριαρχεί και πάλι η τονική I ενώ στα μέτρα 19-20 επιτελείται μία πτώση V – I και εν συνεχεία τα επόμενα τέσσερα μέτρα λειτουργούν με ανάλογο τρόπο και στα μέτρα 23 -24 το κομμάτι οδηγείται σε μία ακόμα ισχυρή πτώση V – I με την οποία κλείνει το B μέρος. Τέλος ο αρχικός και ο τελικός κλάδος του κομματιού σχηματίζουν μεταξύ τους ασθενή προέκταση.

Κεφάλαιο 5. Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό θα παραθέσουμε τα συμπεράσματα που εξάγονται μέσω της ανάλυσης των 12 ρεμπέτικων κομματιών με τη χρήση της γενετικής θεωρίας και συγκεκριμένα με τη χρήση δύο εκ των τεσσάρων στοιχείων της , την ομαδοποιητική δομή και την προεκτασιακή αναγωγή. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι εξαιτίας του περιορισμένου αριθμού των κομματιών που τέθηκαν σε ανάλυση δεν είμαστε σε θέση να προχωρήσουμε σε καθολικά συμπεράσματα για τα μουσικά χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου τραγουδιού της περιόδου που μελετάμε αλλά τα στοιχεία που θα ακολουθήσουν αφορούν αποκλειστικά τα 12 κομμάτια με τα οποία ασχολείται η παρούσα πτυχιακή εργασία και τα δεδομένα στα οποία οδηγούμαστε δεν είναι σε θέση να ορίσουν ένα γενικό μουσικό ύφος. Συνεπώς όπως έχουμε προαναφέρει ένας σημαντικός στόχος της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη του ρεμπέτικου είδους μέσω της γενετικής θεωρίας με σκοπό την εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων αλλά όχι η συστηματοποίηση των διαφόρων μουσικών χαρακτηριστικών του ρεμπέτικου είδους μέσω αυτής. Στη συνέχεια θα ακολουθήσει η περιγραφή των διαφόρων μουσικών στοιχείων στα οποία μας οδήγησε η ανάλυση που αφορούν τα μορφολογικά , τα ρυθμικά , τα μελωδικά και τα αρμονικά χαρακτηριστικά των 12 κομματιών που αναλύσαμε.

Σχετικά με τη μορφολογική συμπεριφορά των κομματιών αντλούμε διάφορα στοιχεία μέσω της ομαδοποιητικής δομής που έχουμε σχεδιάσει στα διαγράμματα με την οποία διαχωρίζουμε το κάθε κομμάτι σε μοτίβα , φράσεις και μέρη. Τα περισσότερα κομμάτια εμφανίζουν απλή συμμετρική μορφολογική δομή καθώς αποτελούν τραγούδια (τα 11 από τα 12) με την εισαγωγή να αποτελεί το Α μέρος και το τραγούδι το Β.

Συγκεκριμένα τα 9 από τα 12 κομμάτια που αναλύσαμε έχουν διμερή μορφή ΑΒ ενώ ένα από αυτά περιέχει δύο υπομέρη στην εισαγωγή Α1 και Α2 (4.12) ενώ τρία από τα εννέα περιέχουν δύο υπομέρη στο τραγούδι Β1 και Β2 (4.3 , 4.4 , 4.6). Επιπλέον 3 κομμάτια έχουν τριμερή μορφολογική δομή ΑΒΓ το ένα από αυτά αποτελεί οργανική σύνθεση (4.1) με τρία διαφορετικά μέρη και τα άλλα δύο (4.2 και 4.10) περιέχουν δύο τελείως διαφορετικές εισαγωγές (Α και Β) που δεν μπορούν να θεωρηθούν ως συστατικά ενός μόνο μέρους. Τα διάφορα μέρη των κομματιών που έχουμε αναλύσει σχηματίζονται μέσω της ανάπτυξης κυρίως παράλληλων και αντίθετων μουσικών περιόδων με εισαγωγικές και απαντητικές φράσεις και πιο σπάνια από απλές δίμετρες ή τετράμετρες μουσικές προτάσεις. Οι διάφορες περίοδοι αποτελούνται από δίμετρες , τετράμετρες ή οχτάμετρες μουσικές φράσεις στο τέλος των οποίων συναντάμε συνήθως τέλειες πτώσεις οι οποίες οδηγούν συχνά σε ορισμένες μελωδικές παραλλαγές οι οποίες όμως δεν επηρεάζουν την μορφολογική δομή του εκάστοτε κομματιού. Τέλος είναι

σημαντικό να αναφέρουμε ότι σε καμία ανάλυση δεν συναντήσαμε αλληλεπικάλυψη μεταξύ δύο ή περισσότερων μορφολογικών – δομικών μερών.

Εισαγωγή *Τραγούδι*

iv | VII | iv | VII | I | I | VII | I

Εισαγωγή *Τραγούδι*

I | I | V | i | V | i | V | V | i

4.8 - 4.9: Διμερής μορφή AB . Ανάπτυξη μέσω οχτάμερτων μουσικών περιόδων

Εισαγωγή *Τραγούδι*

V | I | V | I | I | I | V | I

Εισαγωγή *Τραγούδι*

vi | I | vi | I | I | I | I

4.7 - 4.11: Διμερής μορφή AB. Ανάπτυξη μέσω δίμετρων μουσικών περιόδων

Τα ρυθμικά χαρακτηριστικά των κομματιών δεν μελετήθηκαν μέσω της γενετικής θεωρίας και συγκεκριμένα μέσω της μετρικής δομής της καθώς δεν θεωρήθηκε αναγκαία μία τέτοια προσέγγιση. Συγκεκριμένα η ρυθμική συμπεριφορά όλων των κομματιών εμφανίζει κανονικότητα και περιοδικότητα κατά την εναλλαγή των μέτρων χωρίς να υπάρχει σε καμία περίπτωση κάποια ρυθμική ή μετρική διαφοροποίηση κατά τη διάρκεια της εξέλιξης κάποιου μουσικού έργου. Στα κομμάτια που αναλύσαμε συναντάμε τρεις διαφορετικούς μουσικούς ρυθμούς, το Χασάπικο ρυθμό 2/4 σε επτά κομμάτια (4.1, 4.5, 4.6, 4.8, 4.9, 4.10, 4.12) το Ζεϊμπέκικο ρυθμό 9/4 ή διαφορετικά μπορούμε να τον καταγράψουμε ως 9/8 (για πρακτικούς λόγους στη καταγραφή της παρτιτούρας χρησιμοποιούμε τα 9/4) σε τέσσερα κομμάτια (4.2, 4.4, 4.7, 4.11) και το Συρτό ρυθμό 2/4 σε ένα από τα δώδεκα κομμάτια(4.3). Οι δύο πρώτοι χρησιμοποιούνται στην πλειοψηφία των ρεμπέτικων τραγουδιών της εποχής που μελετάμε ενώ ο συρτός ρυθμός συναντάται πιο σπάνια.

Η μελωδική συμπεριφορά των αναλυθέντων κομματιών περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο υπό το πρίσμα της θεωρίας των λαϊκών δρόμων έτσι όπως τους προσεγγίσαμε στο κεφάλαιο 3 στο οποίο τονίσαμε ότι η οπτική που επιλέξαμε δεν αποτελεί τη μοναδική πιθανή ερμηνεία της μελωδικής συμπεριφοράς που συναντάμε στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Επιπλέον δεν χρησιμοποιήσαμε κάποιο αναλυτικό μέσω της γενετικής θεωρίας και συγκεκριμένα την αναγωγή ως προς τα χρονικά διαστήματα για να αποτυπώσουμε μέσω διαγραμμάτων την μελωδική περιγραφή των κομματιών καθώς το στοιχείο αυτό δεν αποτελεί στόχο της παρούσας πτυχιακής εργασίας θα μπορούσε όμως να αποτελέσει το αντικείμενο για κάποια μελλοντική έρευνα.

Η θεωρία των δρόμων δεν αντιμετωπίζει τη μελωδική ανάπτυξη ενός κομματιού όπως την αντιλαμβάνεται η δυτική μουσική δηλαδή με μία αυστηρά καθορισμένη κλίμακα επτά νοτών αλλά με το συνδυασμό διαφόρων μελωδικών κινήσεων μέσω των οποίων διαμορφώνεται το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινείται μελωδικά ένα έργο. Εξαιτίας της παραπάνω ιδιαιτερότητας τα περισσότερα κομμάτια που αναλύσαμε συνδυάζουν περισσότερους από έναν λαϊκούς δρόμους κατά τη μελωδική εξέλιξη τους πάντα σε συμφωνία με τα θεωρητικά πρότυπα του εκάστοτε μελωδικού περιβάλλοντος. Συγκεκριμένα δύο κομμάτια χρησιμοποιούν ως δεξαμενή νοτών στο σύνολο τους το δρόμο Ραστ (4.7, 4.10), τρία συνδυάζουν τους δρόμους Ραστ και Μινόρε (4.2, 4.8, 4.11), δύο αναπτύσσονται μόνο στο περιβάλλον του δρόμου Χιτζάζ (4.4, 4.9), ένα κινείται μελωδικά μέσω της χρήσης νοτών από τους δρόμους Καρτσιγιάρ, Μινόρε και Χιτζάζ (4.1), ένα αναπτύσσεται συνδυάζοντας τους δρόμους Καρτσιγιάρ, Νικρίζ και Σεγκιά(4.3), ένα χρησιμοποιεί ως δεξαμενή νοτών μόνο το δρόμο Μινόρε(4.6), ένα συνδυάζει τους δρόμους Ραστ, Μινόρε και Νιαβέντ(4.5) και τέλος ένα αναπτύσσεται μέσω του συνδυασμού των δρόμων Ραστ και Σεγκιά (4.12).

Σύμφωνα με τις αναλύσεις του προηγούμενου κεφαλαίου παρατηρούμε ότι τα 12 κομμάτια στο σύνολο τους αναπτύσσονται μέσω τριχόρδων , τετραχόρδων και πενταχόρδων τα οποία συνδυάζονται σύμφωνα με τις αρχές της τροπικής θεωρίας των λαϊκών δρόμων (κεφ.4.5) και επεξεργάζονται με αποτέλεσμα τη δημιουργία πιο σύνθετων μελωδικών δομών κατά τη διάρκεια της μουσικής εξέλιξης μέσα στο κάθε κομμάτι. Οι παραπάνω μελωδικοί συνδυασμοί εκφράζουν σε σημαντικό βαθμό το μουσικό ύφος της συγκεκριμένης περιόδου του ρεμπέτικου δηλαδή της λεγόμενης κλασικής περιόδου αλλά εξαιτίας του μικρού δείγματος που έχουμε στη συγκεκριμένη εργασία δεν είμαστε σε θέση να προχωρήσουμε σε γενικά συμπεράσματα για τη μελωδική συμπεριφορά του.

Σε ότι αφορά τη αρμονική συμπεριφορά των 12 κομματιών που έχουμε αναλύσει αντλούμε πληροφορίες μέσω της χρήσης της γενετικής θεωρίας και συγκεκριμένα μέσω των διαγραμμάτων της προεκτασιακής αναγωγής που έχουμε σχεδιάσει για κάθε ένα μουσικό έργο. Τα διαγράμματα αυτά αποτελούν το βασικό περιεχόμενο της παρούσας πτυχιακής εργασίας και μας επιτρέπουν να εξάγουμε αρκετά δεδομένα για την αρμονική φύση των συγκεκριμένων κομματιών.

Γενικά μέσω της ανάλυσης παρατηρούμε ότι η αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιείται στα 12 κομμάτια είναι απλή καθώς δεν συναντάμε σύνθετα αρμονικά-συγχορδιακά σχήματα κατά την εξέλιξη των μουσικών έργων. Επιπλέον στα περισσότερα κομμάτια κυριαρχεί η εκάστοτε τονική συγχορδία ανάλογα με το περιβάλλον που βρίσκεται το κάθε κομμάτι ενώ τα σημαντικότερα αρμονικά γεγονότα συναντώνται στις διάφορες πτώσεις μεταξύ της δεσπόζουσας συγχορδίας του κάθε τρόπου και της τονικής.

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον αρμονικό χαρακτηριστικό που συναντάμε σε τρία κομμάτια των αναλύσεων μας (4.2 , 4.3 , 4.11) είναι η τονική αμφισημία κατά την οποία το τονικό κέντρο του κομματιού εναλλάσσεται μεταξύ δύο συγχορδιών που έχουν μεταξύ τους σχέση τρίτης και συγκεκριμένα μεταξύ μίας ματζόρε συγχορδίας και της σχετικής της μινόρε συγχορδίας (πχ Ντο ματζόρε – Λα μινόρε). Στις αναλύσεις μας συναντάμε δύο διαφορετικές αρμονικές συμπεριφορές σχετικές με το παραπάνω φαινόμενο. Στο κομμάτι 4.2 ενώ αρχικά έχουμε εναλλαγή του τονικού κέντρου από την εισαγωγή 1 (Ντο ματζόρε) στην εισαγωγή 2 (Λα μινόρε) κατά την εξέλιξη του έργου δεν επανεμφανίζεται ποτέ η εισαγωγή 1 δηλαδή το περιβάλλον της Ντο ματζόρε , συνεπώς αυτή η αμφισημία υπάρχει μόνο στην αρχή του κομματιού καθώς στη συνέχεια κυριαρχεί η Λα μινόρε οπότε το τονικό κέντρο γίνεται σαφές. Αντιθέτως στα κομμάτια 4.3 και 4.11 αυτή η τονική αμφισημία υπάρχει καθόλη την εξέλιξη τους καθώς η εναλλαγή των

τονικών κέντρων γίνεται μεταξύ την εισαγωγής και του τραγουδιού τα οποία εναλλάσσονται καθόλη τη διάρκεια του έργου.

The image contains two musical diagrams. The left diagram is labeled 'Εισαγωγή 1', 'Εισαγωγή 2', and 'Τραγούδι'. It shows a sequence of chords: bIII, bIII, i, VI, i, VI, i, i, bIII, V, i. The right diagram is labeled 'Εισαγωγή' and 'Τραγούδι'. It shows a sequence of chords: VI, I, VI, I, I, I. Both diagrams have treble and bass staves with notes and rests, and a tree diagram above showing the hierarchical structure of the chords.

4.2 - 4.11: Τονική αμφισημία

Ένα ακόμα ιδιαίτερα ενδιαφέρον αρμονικό φαινόμενο που συναντάμε σε δύο από τα δώδεκα κομμάτια (4.5 , 4.8) είναι το λεγόμενο αμφισιακό σύμπλοκο ομόρριζων τονικών κατά το οποία παρατηρούμε μία εναλλαγή του τονικού κέντρου μεταξύ δύο συγχορδιών ίδιας ρίζας αλλά διαφορετικού αρμονικού χαρακτήρα. Συγκεκριμένα στο φαινόμενο αυτό παρατηρούμε την εναλλαγή ενός ματζόρε και ενός μινόρε περιβάλλοντος της ίδιας συγχορδίας (π.χ. Ντο ματζόρε-Ντο μινόρε) κατά την εξέλιξη του μουσικού έργου. Το κομμάτι 4.5 ενώ ξεκινάει στο περιβάλλον της Ντο ματζόρε με την εισαγωγή 1 κατά την εξέλιξη του κομματιού στην εισαγωγή 2 μετακινείται στο περιβάλλον της Ντο μινόρε στο οποίο παραμένει καθόλη τη διάρκεια του ενώ επιστρέφει στιγμιαία στο ματζόρε περιβάλλον μόνο στην τελευταία στροφή του συνεπώς στην περίπτωση αυτή μπορούμε να πούμε ότι κυριαρχεί το περιβάλλον μινόρε. Αντιθέτως στο κομμάτι 4.8 παρατηρείται συνεχής εναλλαγή μεταξύ των δύο ομόρριζων τονικών κέντρων καθώς η εισαγωγή βρίσκεται σε περιβάλλον ματζόρε ενώ το τραγούδι σε περιβάλλον μινόρε και τα δύο αυτά μέρη εναλλάσσονται συνεχώς κατά την εξέλιξη του έργου.

Τα υπόλοιπα επτά κομμάτια δεν περιέχουν κάποια τονική μεταλλαγή κατά την εξέλιξη τους και ο βασικός και ο τελικός κλάδος των διαγραμμάτων τους είναι η ίδια συγχορδία.

Όπως προαναφέραμε η αρμονική δομή των κομματιών είναι σχετικά απλή χωρίς ιδιαίτερα σύνθετες αρμονικές μεταλλαγές. Συγκεκριμένα οι πιο ισχυρές αρμονικές σχέσεις που συναντάμε είναι οι διάφορες τελικές πτώσεις V-I και V-i καθώς και bnii – I (όταν βρισκόμαστε σε περιβάλλον Χιτζάζ που η bnii λειτουργεί ως δεσπόζουσα συγχορδία) με τις οποίες συνήθως κλείνουν τα διάφορα μέρη και υπομέρη των κομματιών καθώς και μισές και πλάγιες πτώσεις. Εκτός από τις παραπάνω πτώσεις συναντάμε συχνά τα παρακάτω ευρύτερα αρμονικά σχήματα iv-i-V-i ,IV-I-V-I , iv-V-i ,IV-V-I καθώς και τα σχήματα με δεσπόζουσα την bnii , I-bnii-I , iv-I-bnii-I , IV-I-bnii-I. Επιπλέον στα κομμάτια που συναντήσαμε με τονική αμφισημία σχέσης τρίτης παρατηρούμε αρμονικά σχήματα στα οποία πρωταγωνιστεί η bIII ή η vi. Τέλος είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι μόνο στο κομμάτι 4.6 συναντάμε χρήση του κύκλου πεμππτών ενός βασικού στοιχείου της δυτικής τονικής μουσικής γλώσσας.

The image displays two musical score examples, labeled 4.7 and 4.8, illustrating harmonic structures. Each example consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The left example (4.7) is divided into an 'Εισαγωγή' (Introduction) and a 'Τραγούδι' (Song) section. Below the staff, a series of chords are indicated: V, I, V, I, I, I, V, I. The right example (4.8) also has an 'Εισαγωγή' and 'Τραγούδι' section. Below its staff, the chords are: I, I, V, I, I, V, i, V, V, i. Above each staff, a harmonic diagram is shown, consisting of a large triangle with a solid black dot at the top and open circles at the bottom, with lines connecting them to represent the harmonic structure.

4.7 - 4.8: Απλή αρμονική γλώσσα , χρήση μόνο Τονικής - I και Δεσπόζουσας - V

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι τα 12 κομμάτια που αναλύσαμε χαρακτηρίζονται από μορφολογική κανονικότητα λόγω των απλών συμμετρικών μορφολογικών δομών τους καθώς και από ρυθμική σταθερότητα εξαιτίας της σταθερής ρυθμικής τους συμπεριφοράς. Επιπλέον μπορούμε να αναφέρουμε ότι η μελωδική τους ανάπτυξη είναι σχετικά σύνθετη λόγω των στοιχείων που παραθέσαμε παραπάνω ενώ η αρμονική τους γλώσσα δεν εμφανίζει ιδιαίτερα περίπλοκη συμπεριφορά.

Τέλος θα ήταν ενδιαφέρον σε μελλοντικές έρευνες να χρησιμοποιηθεί η γενετική θεωρία στο σύνολο της ή μερικώς για την ανάλυση κομματιών διαφορετικών περιόδων του ρεμπέτικου οι οποίες έχουν διαφορετικά μουσικά χαρακτηριστικά καθώς και να γίνει χρήση της θεωρίας για τη συγκριτική μελέτη των διαφόρων περιόδων. Επίσης η ανάλυση μέσω της γενετικής θεωρίας μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την μελέτη της εξέλιξης του ρεμπέτικου στο λεγόμενο λαϊκό τραγούδι της εποχής μας καθώς και να χρησιμοποιηθεί για μία συγκριτική μελέτη του ρεμπέτικου και του παραδοσιακού τραγουδιού. Οι παραπάνω προτάσεις αποτελούν κάποια ενδεικτικά μελλοντικά θέματα που μπορούν να μελετηθούν μέσω της γενετικής θεωρίας η οποία αποτελεί ένα ιδιαίτερα ευέλικτο και χρήσιμο εργαλείο στον τομέα της μουσικής ανάλυσης.

Βιβλιογραφία

- Chomsky, N. (1991). *Συντακτικές Δομές*. Μτφρ. Καβουκόπουλος, Φ. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York, NY: Oxford University Press.
- Gauntlett, Σ. (1985). *Rebetika Carmina Graeciae Recentioris*. Αθήνα: Denise Harvey & Company.
- Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Μτφρ. Βλησιδης, Κ. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Jackendoff, R. (1981). «Generative Music Theory and its Relation to Psychology». *JMT*, 25:1, pp. 45-90.
- Lerdahl, F. (1994). «Octatonic and Hexatonic Pitch Spaces». Proceeding of the *International Conference for Music Perception and Cognition*, pp.73-76.
- Lerdahl, F. (2001). *Tonal Pitch Space*. New York, NY: Oxford University Press.
- Lerdahl, F. (2009). «Parallels and Nonparallels between Language and Music». *Music Perception*, 26:3, pp. 195–204.
- Lerdahl, F.,& Jackendoff, R. (1977). «Toward a Formal Theory of Tonal Music». *JMT*, 21:1, pp. 111-171.
- Lerdahl, F.,& Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge,MA: MIT Press.
- Lerdahl, F.,& Jackendoff, R. (1983-4). «An Overview of Hierarchical Structure in Music». *Music Perception*, 1:3, pp. 229-252.
- Patel, A.D. (2008). *Music, Language and the Brain*. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Rohrmeier, M. (2011). «Towards a Generative Syntax of Tonal Harmony». *Journal of Mathematics and Music*, 5:1, pp. 35-53.
- Schenker, H (1954). *Harmony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Walton, C.W. (1990). *Βασικές Μουσικές Φόρμες*. Μτφρ. Τσαφταρίδης, Ν. Αθήνα: edition orpheus.
- Ανδρίκος, Ν. (2018). *Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι: Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (1989). *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*. Αθήνα: Α. Α. Λιβάνη.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (1997). *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή*. Αθήνα: Α. Α. Λιβάνη.

- Βουρνάς Τ. (1961). «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι». *Επιθεώρηση Τέχνης*, 76:1, pp. 277-285.
- Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας.
- Κουρής, Χ. (2009). *Αρμονία*. Αθήνα: «Η Ευρώπη».
- Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας.
- Λιάτσος, Δ. (1982). *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*. Πειραιάς: Ιστορικές εκδόσεις Στέφανος Δ. Βασιλόπουλος.
- Μαυροειδής, Μ.Δ. (1999). *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο Βυζαντινός Ήχος το Αραβικό Μακάμ το Τούρκικο Μακάμ*. Αθήνα: Faggoto.
- Παγιάτης, Χ. (1987). *Λαϊκοί Δρόμοι*. Αθήνα: Faggoto.
- Πετρόπουλος, Η. (1979). *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πυργιώτης, Δ., *Διαφοροποιήσεις της Αρμονικής Σύνταξης μεταξύ των Jazz Standards και των Beatles* [Doctoral Dissertation]. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2019.
- Τσούγκρας, Κ. (2003) «Modal Pitch Space-A theoretical and analytical study». *Musicae Scientiae*, 7:1, pp. 57-86.
- Τσούγκρας, Κ. (2003). *Τα 44 Παιδικά Κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη: Ανάλυση με Χρήση της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.