

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΗΣ

ΟΙ ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ



ΜΙΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ
ΤΡΟΠΩΝ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ (1935–1955)



Στη μνήμη του δασκάλου μου Γιώργου Σταυράκη.

Το περιεχόμενο είναι μια προσωπική άθροιση των τμημάτων του βιβλίου του.

Εύχομαι να βοηθήσει κάθε ενδιαφερόμενο και να ακουστεί η μουσική του άποψη.

Μανώλης Κανιαδάκης 28-10-2024

Υ.Γ: Τέτοιους Κυρίους δεν συναντάνε συχνά οι πλάτες των οργάνων.



i. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ii. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I. ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ

1. ΤΟ ΜΟΝΟΧΟΡΔΟ ΤΟΥ ΠΥΘΑΓΟΡΑ

Ιστορικά στοιχεία – Πλάτων – Τροπικότητα – Μονοφωνία

2. ΤΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ – ΤΑ ΓΕΝΗ

3. Η ΦΥΣΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ

4. ΤΑ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ

5. ΟΙ ΤΡΟΠΟΙ

II. ΟΙ ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ

1. ΤΟ «ΚΑΛΩΣ ΣΥΓΚΕΡΑΣΜΕΝΟ ΚΛΕΙΔΟΚΥΜΒΑΛΟ»

Ο συγκερασμός – Ιστορικά στοιχεία – Γρηγοριανό μέλος – Η γένεση της Αρμονίας

2. ΤΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ

Οκτάβα – Πέμπτη – Τέταρτη – Τρίτη (μεγάλη – μικρή) – Η αποφυγή του τριημιτόνιου

3. ΟΙ ΚΛΙΜΑΚΕΣ

Ματζόρε – Μινόρε (φυσική – μελωδική – αρμονική) – Χρωματική

4. ΟΙ ΒΑΘΜΙΔΕΣ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ

Ο ρόλος της δεσπόζουσας – Προσαγωγέας

5. Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

Η παραγωγή των συγχορδιών – Εναρμόνιση – Δεσπόζουσα συγχορδία

6. ΠΤΩΣΕΙΣ – ΜΕΤΑΤΡΟΠΙΕΣ

Τέλεια πτώση – Ατελής πτώση – «Ιταλική» πτώση – Η λειτουργία των μετατροπιών

7. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ

Μονοφωνία – Πολυφωνία – Ομοφωνία

8. ΤΑ MODES ΤΗΣ TZAZ

Ονοματολογία – Λειτουργία – Blues πεντατονικές – Αυτοσχεδιασμός – Συγχορδίες –

Ντιμινούίτα – Αντικατάσταση

III. ΤΑ MAKAM ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ

- 1. Η ΔΙΑΙΡΕΣΗ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ – ΤΑ ΜΟΡΙΑ**
- 2. ΤΑ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ**
- 3. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ MAKAM**
- 4. ΒΑΘΜΙΔΕΣ – ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ – ΠΡΟΣΑΓΩΓΕΑΣ**
- 5. ΟΙ ΕΛΞΕΙΣ**
- 6. Η ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΩΝ MAKAM**

IV. ΑΠΟ ΤΑ ΜΑΚΑΜ ΣΤΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ

1. Η ΠΟΙΚΙΛΟΜΟΡΦΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Η ελληνική ιδιαιτερότητα – Ο συγκερασμός ανατολής και δύσης – Ήπειρώτικη πεντατονία
και πολυφωνία – Θράκη – Κρήτη, κτλ. – Μονοφωνία – Ομοφωνία

2. ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΣΜΥΡΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Ενορχήστρωση – Τραγούδια ευρωπαϊκού ύφους – Αμανέδες – Ενστουντιαντίνες

3. ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΚΑΙ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ο συγκερασμός – Μουρμούρικα – Κουτσαβάκικα – Αδέσποτα – Ο ρόλος της κιθάρας
Η συμβολή του Μ. Βαμβακάρη

4. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Ιστορική ανασκόπηση – Βυζαντινοί ήχοι και μακάμ – Σύγκριση συστημάτων – Μεθοδολογικά προβλήματα – Ονοματολογία – Σημειογραφία – Η τοποθέτηση της βάσης –
Παρανοήσεις σχετικά με τους δρόμους

5. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

Η έννοια της κλίμακας – Η διάκριση ματζόρε-μινόρε – Τα τετράχορδα – Οι έλξεις –
Οι οικογένειες των δρόμων – Τα γένη – Βαθμίδες – Δεσπόζουσα – Προσαγωγέας –
Σχέσεις – Μετατροπίες – Το ταξίμι

6. ΟΙ ΕΛΞΕΙΣ

7. Η ΕΝΑΡΜΟΝΙΣΗ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

Ιστορική ανασκόπηση – Διφωνίες – Τριφωνίες – Συγχορδίες (τρίφωνες – τετράφωνες)

8. Η ΜΕΤΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

Από το Ραστ στο Ματζόρε – Από το Νιαβέντι στο Μινόρε – Η περίπτωση του Ουσάκ –
Στατιστικές παρατηρήσεις

V. ΟΙ ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

1. ΤΑ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ

2. ΟΙ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

3. ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

1. ΠΙΝΑΚΕΣ (ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ – ΔΡΟΜΟΙ)

I. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

(γενική έκθεση του θέματος – στοχοθεσία – διάρθρωση εργασίας – ευχαριστίες)

Ένα από τα πρωταρχικά ζητήματα που καλείται να αντιμετωπίσει κάθε ερευνητική εργασία στο πεδίο της αστικής λαϊκής μουσικής είναι το ζήτημα της ορολογίας.

Η έρευνά μας (λόγω της ιδιότυπης φύσης του ρεμπέτικου ως μικτού(;) είδους) κατευθύνεται μεθοδολογικά από τρεις θεωρητικούς άξονες: της (προφορικής κυρίως) παράδοσης αναφορικά με τους λαϊκούς δρόμους, της σύγχρονης τουρκικής θεωρίας των μακάμ, και της κλασικής δυτικοευρωπαϊκής τονικής θεωρίας. Η συγκριτική ανάλυση μέσω αυτών των θεωρητικών προσεγγίσεων αντανακλά σε ένα βαθμό την δημιουργική πρόσληψη και σύμμειξη των ετερόκλητων (παραδοσιακών και νεωτερικών) στοιχείων που συγκρότησαν το ρεμπέτικο.

.....Βασιζόμενοι στην άποψη ότι το (πειραιώτικο) ρεμπέτικο αποτέλεσε ένα νέο, πρωτότυπο είδος λαϊκού τραγουδιού,

Το ρεμπέτικο δεν αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον «άκαμπτο ορθολογισμό» της Δύσης και το «μεθυστικό λίκνισμα» της Ανατολής. Έχει το δικό του αποτύπωμα, τα δικά του μέτρα και σταθμά, τα οποία το προφυλάσσουν από την υπερβολή της φόρμας και τον άκρατο συναισθηματισμό. Δεν αποτελεί πειραματισμό ούτε προσπάθεια προσομοίωσης – κακέτυπο μιας άλλης μουσικής παράδοσης. Δεν είναι ελλιπές αλλά ελλειπτικό – ολιγαρκές εκ πεποιθήσεως. Όντας βαθιά λαϊκό λειτουργεί άκρως εκλεκτικά – φιλτράρει και αφομοιώνει τα στοιχεία εκείνα που συμβαδίζουν με την αισθητική και τον δικό του τρόπο έκφρασης.

Στη σημερινή εποχή, όπου η επιβολή των κατ' επίφαση «λαϊκών» κατασκευασμάτων* έχει λάβει διαστάσεις καθεστωτικές, το αισθητικό αποτύπωμα και το ήθος του ρεμπέτικου λαϊκού τραγουδιού εξακολουθούν να λειτουργούν ως πρότυπα μιας ανεπιτήδευτης λαϊκής έκφρασης, «αποκαθαίροντας το συναίσθημα από το εφήμερο»

.....διατηρούν αναλλοίωτηη αισθητική προσέγγιση/αντίληψη/τοποθέτηση – το αισθητικό κριτήριο

.....ενσωματώνοντας δημιουργικά και τις δύο παραδόσεις, στο μέτρο των εκφραστικών δυνατοτήτων και επιλογών του.[δημοτικό]

Τι είναι τελικά αυτό που διαφοροποιεί το ρεμπέτικο από το κυρίως σώμα του λαϊκού τραγουδιού; Γιατί επιμένουμε να «φορτίζουμε» τη χρήση του όρου, είτε επιτιμητικά (λαμβάνοντας τον όρο ως «τίτλο τιμής», ως «πιστοποιητικό αυθεντικότητας») είτε υποτιμητικά (θεωρώντας το ρεμπέτικο ένα ανεπεξέργαστο, υποδεέστερο είδος μουσικής);

Στο εισαγωγικό κεφάλαιο επιχειρείται, καταρχάς, μια πρώτη οριοθέτηση του ζητήματος των δρόμων, η οποία μας παραπέμπει σε μια ενδότερη διερεύνηση των όρων και των εννοιών που σχετίζονται τόσο με την μουσική επιτέλεση, όσο και με το θεωρητικό πλαίσιο του είδους.

Θεωρητική διαπραγμάτευση των όρων και των εννοιών που

Στο εισαγωγικό κεφάλαιο αναδεικνύονται οι βασικές πτυχές του ζητήματος των δρόμων και επιχειρείται μια πρώτη διασάφηση των σχετικών όρων και εννοιών. Παράλληλα, διατυπώνονται ορισμένες θέσεις και υποθέσεις εργασίας, καθώς και οι κύριοι μεθοδολογικοί άξονες που ακολουθήθηκαν κατά την διερεύνηση του φαινομένου των δρόμων.

Στο επόμενο κεφάλαιο επιχειρείται ένας προσδιορισμός της τροπικής φυσιογνωμίας του πειραιώτικου ρεμπέτικου και ένταξής του στο ευρύτερο πλαίσιο της λαϊκής μουσικής παράδοσης. Εξετάζονται τα ιδιαίτερα μουσικολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία το διαφοροποιούν από άλλα (προγενέστερα ή σύγχρονα) είδη τραγουδιού, έτσι ώστε να είναι εφικτή η επιλογή του ανάλογου ρεπερτορίου και, περαιτέρω, η χρονολόγηση και περιοδολόγηση του είδους.μέσα από τη διερεύνηση της καταγωγής του είδους αλλά και των μουσικών καταβολών των ίδιων των προσώπων που το συγκροτούν/πρωταγωνιστών

Οι περισσότερες αναλύσεις* του ζητήματος των λαϊκών δρόμων προσεγγίζουν τα φαινόμενα επικεντρώνοντας είτε στη θεωρία των μακάμ είτε στο τονικό μουσικό σύστημα, προσπαθώντας να ταυτίσουν τους δρόμους είτε με τα μακάμ

II. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. **Εξειδίκευση του ζητήματος – Προβληματική – Στοχοθεσία**
(τονικότητα/τροπικότητα)
2. **Ζητήματα ορολογίας** (ασάφεις – αντιφάσεις – διφορούμενοι, γενικευτικοί, εξειδικευμένοι όροι)
3. **Γενικές μεθοδολογικές κατευθύνσεις – Θέσεις – Προτάσεις**

II.1. Εξειδίκευση του ζητήματος – Προβληματική – Στοχοθεσία

Η μελέτη αυτή επιχειρεί να συγκροτήσει ένα θεωρητικό μοντέλο καταγραφής, ταξινόμησης και ανάδειξης του τρόπου λειτουργίας των δρόμων (των μουσικών τρόπων) πάνω στους οποίους εξυφαίνεται το πειραιώτικο ρεμπέτικο, δηλαδή, το αστικό λαϊκό τραγούδι που χονδρικά οριοθετείται μεταξύ 1933 και 1955¹. Ήδη, από μια πρώτη απόπειρα προσδιορισμού και χωροχρονικής οριοθέτησης του θέματος, γίνεται φανερό ότι απαιτείται μια διασάφηση των όρων σε διάφορα επίπεδα.

Η συγκεκριμένη περίοδος σηματοδοτείται από την καθιέρωση του μπουζουκιού ως πρωταγωνιστικού οργάνου της λαϊκής ορχήστρας, γεγονός το οποίο –σε συνδυασμό με τις ιστορικές, πολιτικές, κοινωνικές συγκυρίες– οδήγησε σε έναν ριζικό επαναπροσδιορισμό του ερμηνευτικού και εκτελεστικού ύφους, αλλά και του ευρύτερου αισθητικού προσανατολισμού του αστικού λαϊκού τραγουδιού, διαφοροποιώντας το σε σημαντικό βαθμό από το προϋπάρχον σμυρναίκο ιδίωμα. Η μετάβαση αυτή, η οποία μπορεί να ιδωθεί και ως το αποτέλεσμα μιας ευρύτερης τάσης εκσυγχρονισμού και εκδυτικισμού, αποδείχτηκε καθοριστική για την μετέπειτα πορεία της λαϊκής μουσικής έκφρασης, αφού διαμόρφωσε στιλιστικούς τύπους και αισθητικά πρότυπα τα οποία, σε γενικές γραμμές, ισχύουν μέχρι και σήμερα. -----Μορφή και περιεχόμενο

¹ Για την ακριβή μέθοδο περιοδολόγησης των κατηγοριών του λαϊκού τραγουδιού που ακολουθήθηκε βλ. χχχχχχ

Τονικότητα – Τροπικότητα: δύο παράλληλοι κόσμοι

Η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση (δημοτική και αστική) εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του τροπικού συστήματος της ανατολικής Μεσογείου². Ακολουθεί, δηλαδή, καθιερωμένα μελωδικά πρότυπα (διαστήματα, γένη*, τετράχορδα, κλίμακες, τρόπους), τα οποία αποτελούν λίγο-πολύ «κοινό κτήμα» των πολιτισμών αυτής της περιοχής, και τα οποία έχουν προκύψει* μέσα από μακραίωνες διαδικασίες ζυμώσεων και αλληλεπιδράσεων, δανείων και αντιδανείων. Το «αρχετυπικό» αυτό τροπικό υλικό οργανώνεται με διάφορους τρόπους και υφίσταται μια πολυποίκιλη επεξεργασία, δίνοντάς μας ένα τεράστιο πλούτο παραλλαγών και ιδιαίτερων μελωδικών «αποχρώσεων», οι οποίες συναντώνται ακόμη και σε γειτονικές περιοχές*. Ταυτόχρονα, όμως,

διατηρώντας όμως

----Η αέναη ροή παραλλαγών. Οι τρόποι είναι η μήτρα που παράγει την πληθώρα και την ποικιλότητα των παραλλαγών.---και ευκόλως αναγνωρίσιμα στο συγκεκριμένο γεωγραφικό πλαίσιο. ---διαχειρίζεται με συγκεκριμένο τρόπο

ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ – ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑ

Οι δύο αυτές έννοιες είναι κυρίαρχες στην όποια θεωρητική διαπραγμάτευση των μουσικών τρόπων του ρεμπέτικου, λόγω της ιδιότυπης «συγκρητικής»³ του φύσης. Το Ανατολικό τροπικό σύστημα και το Δυτικό τονικό σύστημα αντιπροσωπεύουν δύο αρκετά διαφορετικούς μουσικούς κόσμους, οι οποίοι –στην κλασική τους μορφή– φαίνεται να μην έχουν κοινά σημεία επικοινωνίας. Τροπικότητα σημαίνει, καταρχήν, την «πλήρη υποταγή στη μελωδία» (με απούσα την αρμονία, με τη Δυτική έννοια), τη στιγμή που η έννοια της τονικότητας είναι άμεσα συνυφασμένη με την αρμονική διάσταση της μουσικής⁴.

² Με μοναδική εξαίρεση, ίσως, την πεντατονική μουσική της Ηπείρου, η οποία διαρθρώνεται με βάση την αρχέγονη πεντατονία.

³ Ορδουλίδης

⁴ Η αρμονική διάσταση της δυτικής μουσικής δεν θα πρέπει να ιδωθεί μόνο μέσα από τη συνήθη για τη λαϊκή μας παράδοση πρακτική της κάθετης συγχορδιακής υποστήριξης μιας μελωδίας, αλλά ευρύτερα, ως ένας ολόκληρος «παράλληλος»/«ενδιάθετος» κόσμος, ο οποίος διαμορφώνει το δικό του κανονιστικό και αισθητικό πλαίσιο μέσα από μια σχέση αλληλεπίδρασης με τη μελωδία, αλλά και αλληλεξάρτησης από

Το γεγονός ότι οι τροπικές δομές που χρησιμοποιούνται στο πειραιώτικο ρεμπέτικο διατηρούν σε αρκετά μεγάλο βαθμό (σε σχέση με το θεωρητικό πρότυπο των μακάμ) ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά της λειτουργίας τους (τετραχορδική διάρθρωση και λογική ανάπτυξης, δεσπόζουσα, προσαγωγέας, έλξεις, μετατροπίες, κ.α.) υποδεικνύει το πόσο ισχυρά θεμελιωμένες και επεξεργασμένες είναι αυτές οι δομές στο «συλλογικό μουσικό υποσυνείδητο», σε σημείο που θα πρέπει να θεωρούνται παραδοσιακές. Ποιό μουσικό είδος, όμως, αντιπροσωπεύει τον ιστορικό φορέα αυτής της παράδοσης, εφόσον μιλάμε για το (πειραιώτικο) ρεμπέτικο ως νέο, αλλά κυρίως πρωτότυπο είδος;

ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Τα δύο αυτά θεωρητικά συστήματα αντιπροσωπεύουν δύο αρκετά διαφορετικούς μουσικούς κόσμους, οι οποίοι –στην κλασική τους μορφή– φαίνεται να μην έχουν κοινά σημεία επικοινωνίας. Πράγματι, στην ανατολική μουσική θεωρία (και πράξη) κυριαρχεί η έννοια της *τροπικότητας*, δηλαδή, της πλήρους «*υποταγής στην μελωδία*»⁵ (με όλα τα συμφραζόμενα που η έννοια αυτή περικλείει), ενώ στον δυτικό μουσικό κόσμο η αντίστοιχη κυρίαρχη έννοια είναι αυτή της *τονικότητας*, η οποία είναι αλληλένδετη με την έννοια της αρμονίας (

Η διαφορά στο συγκερασμό της κλίμακας αναφοράς είναι θεμελιώδης ανάμεσα στα δύο συστήματα.

—**Ετσι, αναπόφευκτα, το λεξιλόγιο που θα πρέπει να νιοθετήσουμε αποτελεί συνδυασμό....**

—**...το ιδιαίτερο φρασεολόγιο του κάθε δρόμου, κτλ. Αυτό δεν σημαίνει πως οποιαδήποτε μελωδία γραμμένη σε τρόπο Ματζόρε χρησιμοποιεί, για παράδειγμα, το χρώμα Νικρίζ μετατρέπεται αυτόματα σε Ραστ.**

αυτή. [χωρίς βέβαια να αναφερόμαστε στο φαινόμενο της δυτικής πολυφωνίας, όπου κάθε μελωδική γραμμή τίθεται «στην υπηρεσία» της αρμονικής σκέψης και δόμησης.]

⁵ Μαυροειδής???

KLIMAKA

Τρόποι, ήχοι, μακάμ, κλίμακες, δρόμοι

*τροπικότητα, τονική εναρμόνιση,
μετατροπία,*

Φαίνεται πως υπάρχει αρκετός ακόμη δρόμος να διανυθεί μέχρι του σημείου μιας απαλλαγμένης από προκαταλήψεις και σύνδρομα συστηματικής θεώρησης του λαϊκού μουσικού μας πολιτισμού.

επιλεκτικό χαρακτήρα, αφού διέπεται από περιορισμούς τεχνικής αλλά και μεθοδολογικής φύσεως

ΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Το τουρκικό θεωρητικό σύστημα των μακάμ έχει διαμορφωθεί στη βάση ενός λόγιου ρεπερτορίου, αυτό της κλασικής οθωμανικής μουσικής, σε μια διάρκεια αιώνων. Φυσικά, η ανάπτυξη του μακάμ ως τροπικού φαινομένου προηγείται χρονικά της όποιας θεωρητικής προσέγγισης, και ενυπάρχει (με διάφορες παραλλαγές αλλά διατηρώντας τον βασικό κορμό) στις λαϊκές μουσικές της ευρύτερης περιοχής της ανατολικής Μεσογείου. Η μακραίωνη αυτή παράδοση του τροπισμού που περιγράφεται από την θεωρία των μακάμ λειτουργεί ως κοινός κώδικας επικοινωνίας μεταξύ αυτών των λαών, αφού τα περισσότερα τροπικά σχήματα είναι αναγνωρίσιμα, έχοντας κατανοητό –αν όχι κοινό– μουσικό περιεχόμενο*, παρά την όποια λεπτή διαποίκιλση των διαστημάτων ή την διαφοροποίηση της ονοματολογίας από περιοχή σε περιοχή.

Η καταγραφή των διαφόρων θεωρητικών συγγραμμάτων για το μακάμ ακολουθεί και αυτή μια πορεία συνεχούς εξέλιξης και αναπροσαρμογής στα «ζητούμενα» κάθε εποχής. Έτσι, και μέσα από μία μεθοδολογική υπεραναλυτική προσέγγιση⁶, έχουμε μια σταδιακή αύξηση του αριθμού των τροπικών δομών, φτάνοντας μέχρι και σε εξωπραγματικό μέγεθος. Η υπερμεγέθυνση του αριθμού των μακάμ χρησιμοποιήθηκε σε ένα βαθμό ως όχημα για την επίδειξη πολιτισμικής ανωτερότητας, αφού ανεδείκνυε τον πλούτο μιας μουσικής παράδοσης, προσδίδοντάς της κύρος⁷. Στην λαϊκή όμως πρακτική, ο αριθμός των τροπικών δομών που χρησιμοποιούνται περιορίζεται σημαντικά⁸, με την επικράτηση των πιο «δημοφιλών» (δηλαδή, αυτών που είναι πιο οικείες στον ακροατή). Αν η τουρκική προσέγγιση της ταξινόμησης των τροπικών δομών ακολουθεί μια «πληθωριστική» λογική δε συμβαίνει το ίδιο με την αραβική και περσική τροπική θεωρία ή με το σύστημα της βυζαντινής οκταηχίας, όπου παρατηρείται μια διαφορετική* ομαδοποίηση/ταξινόμηση των δομών, με αποτέλεσμα την περιγραφή των φαινομένων με λιγότερους όρους.

⁶ Έχουν ιστορικά καταγραφεί περιπτώσεις μακάμ που δημιουργήθηκαν κατά παραγγελία κάποιου σουλτάνου, βλέπε XXXXXXXXXX??

⁷ Στο τουρκικό Wikipedia καταγράφονται ονομαστικά 590 (!) μακάμ.

⁸ Aydemir? XXXXXXXXXX

II.2. Ζητήματα ορολογίας

[Μαιευτική]

Σε μια πρώτη διατύπωση [η οποία για ορισμένους φαντάζει αυτονόητη] θα λέγαμε ότι το (πειραιώτικο) ρεμπέτικο σχηματίζεται από την πρόσμειξη ανατολικών και δυτικών στοιχείων, όπου κυρίαρχο ρόλο έχουν τα ανατολικά-τροπικά στοιχεία έναντι των δυτικών-αρμονικών, τα οποία λειτουργούν καθαρά επικουρικά.

Η πολλαπλασιαζόμενη ασάφεια ενός περιττού όρου

Απαραίτητη προϋπόθεση για τη διερεύνηση των λαϊκών δρόμων είναι ο σαφής προσδιορισμός των βασικών και συνάμα ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του είδους, αυτών που το συγκροτούν ως σώμα και ταυτόχρονα το διαχωρίζουν από άλλα είδη, ώστε να είναι εφικτός ο σχηματισμός του κατάλληλου (σύμφωνα με τα παραπάνω κριτήρια) ρεπερτορίου προς εξέταση. Σε ποιό όμως είδος (ή κατηγορία) της λαϊκής μουσικής αναφερόμαστε; Είναι επαρκής ο προσδιορισμός *πειραιώτικο ρεμπέτικο* και σε τί διαφέρουν τα τραγούδια της συγκεκριμένης κατηγορίας από τα επονομαζόμενα σμυρναίικα ρεμπέτικα, τα ρεμπέτικα της Αμερικής, τα αδέσποτα ρεμπέτικα ή τα «αρχοντορεμπέτικα»; Μπορούν όλα αυτά τα «ρεμπέτικα» να ενταχθούν στο ίδιο θεωρητικό πλαίσιο, ώστε να εξεταστούν υπό το ίδιο μεθοδολογικό πρίσμα και με ποιά μουσικολογικά κριτήρια; Μήπως, εντέλει, ο όρος είναι περιττός ή και παραπλανητικός, εξομοιώνοντας συγγενικά αλλά «άνισα»

μουσικά μεγέθη, και αν ναι, τί «βαθμό συγγένειας» παρουσιάζουν μεταξύ τους; Τίθεται, δηλαδή, το ζήτημα των ίδιων των ορίων του είδους και του αυτοπροσδιορισμού του σε σχέση με τις πιθανές του παραλλαγές*, αλλά, προφανώς, και ένα καίριο ζήτημα μουσικής ταυτότητας: ποιό από τα παραπάνω είναι το «αυθεντικό» ρεμπέτικο, όχι με την κοινή αξιολογική έννοια αλλά με αυτή του «μουσικού αρχέτυπου» πάνω στο οποίο οικοδομήθηκε το είδος; Και ακόμη, γιατί να μην αναζητήσουμε εκλεκτικές συγγένειες του είδους με το δημοτικό και το κλέφτικο τραγούδι ή τα σημεία επαφής με το βυζαντινό μέλος, όπως άλλωστε προτείνεται από αρκετούς μελετητές⁹; Φυσικά, τα παραπάνω αναφέρονται μόνο στην τροπική διάσταση του πειραιώτικου ρεμπέτικου και όχι στην «ευρωπαϊκή» πλευρά του, όπου αντίστοιχα μπορούμε να διερευνήσουμε το βαθμό επιρροής από την αθηναϊκή καντάδα, το ελαφρύ τραγούδι, ναπολιτάνικες μελωδίες, τραγούδια από την επιθεώρηση, ή ακόμη και άριες από δημοφιλείς οπερέτες της εποχής¹⁰.

Όπως έχει αναδείξει η έρευνα, ο (όχι και τόσο δημοφιλής ανάμεσα στους λαϊκούς μουσικούς) όρος ρεμπέτικο εισήχθη στη δισκογραφία σε «ανύποπτο χρόνο» και, μάλλον –ήδη από τότε– με ασαφές περιεχόμενο, αφού δεν φαίνεται να βρίσκει άμεση συνέχεια¹¹.

Έτσι, ερχόμαστε αναπόφευκτα αντιμέτωποι με ερωτήματα όπως, σε ποιό ακριβώς ρεμπέτικο αναφερόμαστε, ή, τί σημαίνουμενα φέρει ο όρος ρεμπέτικο ως επιθετικός προσδιορισμός;

Η κατάτμηση ενός είδους σε κατηγορίες μπορεί να δυσχεράνει την σωστή αποτίμηση του χαρακτήρα του και την συσχέτισή του με άλλα είδη, ή την ένταξή του σε ένα ευρύτερο γενεαλογικό πλαίσιο. Κατά αυτό τον τρόπο «αναβαπτισμένος» και «αποκαθαρμένος» πλέον ο όρος ρεμπέτικο, μπορεί να εκληφθεί ως χωροχρονικός –αποκλειστικά– προσδιορισμός μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου του λαϊκού τραγουδιού, απαλλαγμένος από κάθε είδους αξιολογικά ή άλλα συμφραζόμενα. Υπό αυτή την έννοια, θα ήταν πιο ακριβές να μιλάμε για ρεμπέτικο (ή πειραιώτικο) λαϊκό τραγούδι, σμυρναίικο (ή μικρασιάτικο) λαϊκό τραγούδι, δημοτικό (ή δημώδες) λαϊκό τραγούδι, όπου –κατά αυτόν τον τρόπο– γίνεται σαφής η ένταξη των τριών αυτών ειδών στο κοινό πλαίσιο της λαϊκής παράδοσης. Αντίθετα, ηΣτο σημείο αυτό, είναι ιδιαίτερα σημαντική η σαφής διάκριση των εννοιών της δημιουργικότητας και της πρωτοτυπίας στο πλαίσιο μιας

⁹ Gauntlett?, ...Χατζηπανταζής;

¹⁰ Χατζηπανταζής; Κουνάδης;....

¹¹ Γεωργιάδης,

λαϊκής μουσικής παράδοσης, όπως επισημαίνεται από τον Γ. Σηφάκη¹², όπου η δημιουργικότητα συσχετίζεται με το προσωπικό ύφος, το οποίο, όμως, εντάσσεται και εμπλουτίζει τους κώδικες* της παράδοσης, ενώ η έννοια της πρωτοτυπίας συνδέεται με το σπάσιμο των θεμελιωδών κανόνων ή της φόρμας, όπου το προσωπικό ύφος ανάγεται σε κυρίαρχο, με ταυτόχρονη (μικρότερη ή μεγαλύτερη) αποδόμηση των παραδοσιακών στοιχείων.

Το *ρεμπέτικο* ως επιθετικός προσδιορισμός ενός συνόλου τραγουδιών χρησιμοποιήθηκε από τους πολέμιους του είδους με αισθητικά αλλά κυρίως ηθικολογικά κριτήρια (κοινωνικής καταγωγής των δημιουργών και του κοινού στο οποίο απευθύνονται). Ακόμη και αν απαλλάξουμε πλήρως τον όρο από το όποιο αξιολογικό περιεχόμενο, και πάλι, ο όρος αδυνατεί να σταθεί ως προσδιοριστικός ενός συγκεκριμένου ύφους, αφού διαχέεται σε ένα πολυποίκιλο σύνολο τραγουδιών, τα οποία εμφανίζουν σημαντικές δομικές, μορφολογικές και αισθητικές* διαφορές.

Το ζήτημα των λαϊκών δρόμων (των μουσικών τρόπων) πάνω στις οποίες δομείται το αστικό λαϊκό τραγούδι) αποτελεί ένα σύνθετο πρόβλημα, το οποίο συναρτάται από ένα πλήθος μουσικών-μουσικολογικών αλλά και εξω-μουσικών παραγόντων. Για τη διερεύνηση, ταυτοποίηση, καταγραφή και συστηματοποίηση των δομών αυτών απαραίτητη προϋπόθεση είναι η διασάφηση εννοιών και όρων που συχνά ξεπερνούν το αυστηρά μουσικολογικό εννοιολογικό πλαίσιο και λεξιλόγιο¹³. Η όποια/ανάλυση κάποιων τεχνικών πτυχών του λαϊκού τραγουδιού οδηγεί στην αναζήτηση απαντήσεων σε θεωρητικού τύπου ερωτήματα περί ελληνικότητας, εθνικής ταυτότητας, πολιτισμικής και εθνικής συνέχειας, κτλ.¹⁴

Ταυτόχρονα, μέρος του ευρύτερου λεξιλογίου βρίσκεται σε συνεχή χρήση στην καθομιλουμένη, με παραλλαγμένο ή και διαστρεβλωμένο πολλές φορές νόημα. Πέρα από

¹² Γ. Σηφάκης, Π.Ε.Κ., 1998

¹³ Αυτό είναι φυσικό, αν αναλογιστούμε ότι τα μουσικά πεπραγμένα μιας κοινότητας - ενός τόπου είναι άμεσα συνυφασμένα με τις πολιτικές-κοινωνικές-ιστορικές συνθήκες που τα διαμορφώνουν. Στην περίπτωση του ρεμπέτικου, ειδικότερα, η πορεία της ιστορικής του πραγμάτωσης κάθε άλλο παρά απρόσκοπτη ήταν.

¹⁴ Λέκκας, ΕΑΠ, τόμος Α, κεφ. 5.

την άστοχη χρήση τους, έννοιες όπως λαϊκό, έντεχνο, ρεμπέτικο, δημοτικό, παραδοσιακό, κ.α. έχουν κατά περιόδους φορτιστεί είτε θετικά είτε αρνητικά, στην προσπάθεια ορισμένων να προσδώσουν κύρος ή απαξία σε ένα συγκεκριμένο είδος.¹⁵ [Την σύγχυση επιτείνουν διάφοροι νεολογισμοί του τύπου δημώδες, αρχοντορεμπέτικο, έντεχνο λαϊκό¹⁶, ελαφρολαϊκό κ.α., οι οποίοι, ως προϊόντα εφήμερων επιταγών της μουσικής βιομηχανίας, αποτυγχάνουν συνήθως να προσδιορίζουν επαρκώς τα φαινόμενα και, συνεπώς, να καθιερωθούν [???.].]

Η «ακαδημαϊκή» προσέγγιση ενός λαϊκού μουσικού είδους μπορεί να προσφέρει..... έχει όμως σαφή όρια και περιορισμούς, οι οποίοι οφείλονται στην ίδια τη «ρευστή» [δυναμική] φύση του αντικειμένου.

II.3. Γενικές μεθοδολογικές κατευθύνσεις – Θέσεις – Προτάσεις

Οι έως τώρα προσεγγίσεις του θέματος των δρόμων αποτελούν στον ένα ή τον άλλο βαθμό μια καταγραφή της προφορικής παράδοσης.

Στις έως τώρα προσεγγίσεις του φαινομένου των δρόμων παρατηρούμε συγκεκριμένες μεθοδολογικές ελλείψεις και ατέλειες*. Ένα βασικό χαρακτηριστικό είναι η μη συστηματική προσέγγιση. Τα μοντέλα που προτείνονται έχουν συνήθως μικρή ή και ελάχιστη αναφορά σε παραδείγματα

Σε ένα πρώτο επίπεδο θα πρέπει να διακρίνουμε τους «δρόμους του πειραιώτικου ρεμπέτικου» από τους «λαϊκούς δρόμους» γενικότερα. Είναι προφανές πως ο δεύτερος όρος αναφέρεται σε ένα ευρύ και ανομοιογενές ρεπερτόριο που περιλαμβάνει διάφορα ιδιώματα του αστικού λαϊκού τραγουδιού (τα οποία θα περιγράφαμε χονδρικά ως «σμυρναϊκα», «ρεμπέτικα», «λαϊκά»), ενώ ταυτόχρονα βρίσκει εφαρμογή και στην δημοτική λαϊκή παράδοση.

Είναι ακριβώς αυτή η «ιδιοτροπία» στη χρήση του τροπικού και τονικού υλικού [από το πειραιώτικο ρεμπέτικο] [καθώς και η ουσιαστική ανυπαρξία κάποιου έγκριτου

¹⁵ Βλησίδης

¹⁶ Ε.Α.Π., τόμος Α,XXXX

θεωρητικού υποβάθρου] που υποδεικνύουν την αναγκαιότητα μιας συστηματικής προσέγγισης, η οποία θα εδράζεται περισσότερο στα πραγματολογικά από ότι στα όποια θεωρητικά στοιχεία. Έτσι, βασική μεθοδολογική επιλογή αποτέλεσε η εξέταση και ανάδειξη των δρόμων και της λειτουργίας τους μέσα από το ίδιο το επιτελεστικό πλαίσιο, δηλαδή μέσα από τα ίδια τα τραγούδια, όπως αυτά καταγράφηκαν στη δισκογραφία της εποχής¹⁷. Η επιλογή αυτή επισημαίνει την ανάγκη ανάπτυξης μιας «ευέλικτης» μεθοδολογικής διαχείρισης του υλικού, η οποία δανείζεται επιλεκτικά τα «ικανά και αναγκαία» στοιχεία από τα συναφή θεωρητικά πεδία (τροπική θεωρία των μακάμ, τονική θεωρία και αρμονία) και τα οποία αναδιαμορφώνει/αναπλάθει/ανασυντάσσει σύμφωνα με τις απαιτήσεις του νέου θεωρητικού συστήματος. Έτσι, τα στοιχεία αυτά επαναπροσδιορίζονται μέσα από το λειτουργικό πλαίσιο του ρεμπέτικου λαϊκού τραγουδιού, αποκτώντας μία νέα τροπική υπόσταση. ...Για το λόγο αυτό, ήταν απαραίτητη η συλλογή και αποδελτίωση ενός αρκετά μεγάλου όγκου υλικού, που περιλαμβάνει περισσότερα από 5000 τραγούδια, σε ψηφιακή μορφή (mp3). ...Θα κινείται στην κατεύθυνση

Ζητήματα που αφορούν το ευρύτερο ιστορικό-κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο εξετάζονται ακροθιγώς και αποκλειστικά υπό το πρίσμα της εστίασης στα γεγονότα και τις καταστάσεις που επηρέασαν, στον ένα ή τον άλλο βαθμό, τη διαμόρφωση των ιδιαίτερων μουσικολογικών χαρακτηριστικών του πειραιώτικου ρεμπέτικου. Με την ίδια «τεχνοκρατική» οπτική προσεγγίζονται και τα όποια ιδεολογικού τύπου ερωτήματα τίθενται περί ελληνικότητας, αυθεντικότητας, πολιτισμικής συνέχειας, κτλ.

Ο πραγματολογικός χαρακτήρας της τροπικής σκέψης, δηλαδή η πρακτική εφαρμογή των δρόμων και της λειτουργίας τους μέσα στο ερμηνευτικό και εκτελεστικό πλαίσιο δεν αποτελεί ένα στατικό φαινόμενο, αλλά, αντίθετα, δυναμικό, το οποίο μεταβάλλεται στην πορεία του χρόνου ανάλογα με τις πολυδιάστατες συνθήκες που επηρεάζουν και διαμορφώνουν τη μουσική πραγματικότητα. Το φαινόμενο αυτό δεν περιορίζεται στον ελληνικό χώρο, αλλά αποτελεί κοινή πρακτική

¹⁷ Ας μη ξεχνάμε ότι τα θεωρητικά της μουσικής έπονται, κατά κανόνα, της μουσικής πράξης. Βλ. σχετικά Λέκκας, 2005.....

μετάβαση από την άνισο-συγκερασμένη τροπική δόμηση στην ισοσυγκερασμένη τροπική και αρμονική δόμηση

αποκαλύψουμε την «εσωτερική λειτουργία» του είδους, τον «τρόπο σκέψης» των δημιουργών, και τις πιθανές επιρροές τους.

Η τυπολατρική εμμονή στο θεωρητικό πρότυπο των μακάμ οδηγεί γρήγορα σε μεθοδολογικό αδιέξοδο, και δεν μπορεί να ερμηνεύσει τη λειτουργία των δρόμων. Στον αντίποδα, θεωρήθηκε σημαντική η «πραγματολογική» αντιμετώπιση του συστήματος των δρόμων, ώστε να υπάρχει

Θέσεις:

Το πειραιώτικο ρεμπέτικο (το ιδίωμα του αστικού λαϊκού τραγουδιού που καθιερώθηκε από τον Μάρκο Βαμβακάρη και την «Ξακουστή τετράδα του Πειραιά») αποτέλεσε ένα νέο και, σε μεγάλο βαθμό, πρωτότυπο είδος λαϊκού τραγουδιού. [...]έφερε εκείνα τα νεωτεριστικά χαρακτηριστικά τα οποία το καθιστούν πρωτότυπο.] Η χρήση του όρου πρωτοτυπία γίνεται εδώ με την έννοια που της αποδίδει ο Γ. Σηφάκης¹⁸, αναλύοντας τον τρόπο λειτουργίας και «συνέχειας» του δημοτικού τραγουδιού: για να ενταχθεί ένα νέο/πρωτοεμφανιζόμενο τραγούδι στο σώμα της δημοτικής λαϊκής παράδοσης μπορεί μεν να παραλλάσει και να τροποποιεί το παραδοσιακό υλικό, αλλά ποτέ δεν ξεφεύγει από τα αυστηρά όρια της παράδοσης, δεν μεταμορφώνει, δεν πρωτοτυπεί..... Υπό αυτή την οπτική, στο πλαίσιο της αστικής λαϊκής παράδοσης, το πειραιώτικο ρεμπέτικο είναι αυτό που «σπάει» τον κυρίαρχο τροπικό κώδικα που επικρατούσε μέχρι τότε, όντας θεμελιωμένο σε μια ιδιότυπη τροπική και ταυτόχρονα αρμονική βάση. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι το πειραιώτικο ρεμπέτικο, ήδη από την πρώτη περίοδο*, ενσωματώνει στη λειτουργία του στοιχεία που ανήκουν καθαρά σε μια εντελώς διαφορετική παράδοση, όπως οι διφωνίες «πρίμο-σεκόντο» και η εναρμόνιση των μελωδιών με τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες. [Η επιρροή του ελαφρού τραγουδιού] Με αυτό δεν εννοούμε πως τα στοιχεία αυτά πρωτοεμφανίστηκαν στο λαϊκό τραγούδι με την πειραιώτικη σχολή.

Το πειραιώτικο ρεμπέτικο δεν αποτελεί άμεση συνέχεια του σμυρναίικου ρεμπέτικου. [???] Το σμυρναίικο αστικό λαϊκό τραγούδι

¹⁸ Γ. Μ. Σηφάκης: *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Π.Ε.Κ.,

ΘΕΣΕΙΣ: α) μελωδία – αρμονία, αδιάσπαστη ενότητα. β] νέο, πρωτότυπο είδος τραγουδιού, δεν μπορεί να ενταχθεί* ούτε στο ανατολικό ούτε στο δυτικό θεωρητικό μουσικό σύστημα. γ] «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι. Διφωνίες, ρεφρέν, επώνυμοι δημιουργοί με προσωπικό ύφος.

Έτσι, το πειραιώτικο ρεμπέτικο προσαρμόζει* και συνθέτει τα προϋπάρχοντα ετερόκλητα στοιχεία (από διαφορετικές μουσικές παραδόσεις) και τα αποδίδει με ένα νεωτερικό/πρωτότυπο τρόπο. Πράγματι, αν αποσυνθέσουμε τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά του είδους και τα εξετάσουμε ξεχωριστά θα διαπιστώσουμε ότι έχουν λειτουργήσει ήδη αυτόνομα (μέσα σε ένα διαφορετικό πλαίσιο κάθε φορά). Δεν είναι καινούρια ούτε η απόδοση τροπικών μελωδιών με συγκερασμένο διαστηματικό πλαίσιο*, ούτε η χρήση διφωνιών (πρίμο – σεκόντο), ούτε η χρήση τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών. Όλα αυτά έχουν προϋπάρξει, είτε μέσα από το ρεπερτόριο των εστουδιαντίνων, είτε μέσα από τις πολυποίκιλες εκφάνσεις των λαϊκών τραγουδιών της Σμύρνης και της Πόλης, είτε με τα τραγούδια που εκτελούνται από δύο κιθάρες..... Αυτό που τελικά κάνει το πειραιώτικο ρεμπέτικο να ξεχωρίζει είναι το ύφος και το ήθος που αποπνέει.

Βασική μας θέση αποτελεί η διερεύνηση του φαινομένου των δρόμων ως ένα συγγενικό αλλά, ταυτόχρονα, ανεξάρτητο θεωρητικό σύστημα από αυτό των μακάμ.

ΟΝΟΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ ΑΥΤΟΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΥ

Ανατολικό, δυτικό, ή απλά ελληνικό;

.....είναι μονόπλευρη η οπτική που αντιμετωπίζει την τροπική διάσταση του λαϊκού τραγουδιού ως «ανατολική» ή «ανατολίτικη».

Η «ανατολική» προσέγγιση του ρεμπέτικου (όπως και η «δυτική») έχουν δύο όψεις: μία «καθαρολογική» και μία περισσότερο «διαλεκτική» [ακαδημαϊκή-πρακτική], με την πρώτη να δείχνει μια προσήλωση στα θεωρητικά σχήματα, και τη δεύτερη στα πραγματολογικά.

--Είναι σαφές εξαρχής, σε όποιον θέλει να ασχοληθείτο ζήτημα της ταυτότητας και, εν προκειμένω, της ελληνικής μουσικής ταυτότητας, η οποία συνεπαγωγικά ανάγεται σε ζητήματα πολιτισμικής και εθνικής ταυτότητας. Ακόμα και η επιλογή των όρων μπορεί να υποκρύπτει, σε ένα βαθμό, διεργασίες «εθνικού προσανατολισμού»,

--Η θεωρητική προσέγγιση των δρόμων απαιτεί τον συνδυασμό του ανατολικού τροπικού συστήματος και της δυτικής τονικής θεωρίας της μουσικής. Ζητούμενο είναι ο προσδιορισμός της «συμμετοχής» του κάθε θεωρητικού πλαισίου στο σύστημα των δρόμων. Δεν πρέπει, όμως, να συγχέεται η θεωρητική αποτύπωση με τα μουσικά είδη από τα οποία συγκροτήθηκε το ρεμπέτικο.

.....Προσκρούει αυτόματα στην ασυμφωνία των διαστημάτων.

Αν μεταφέραμε σχηματικά το κλασικό δίπολο Ανατολής-Δύσης στο χώρο της Φυσικής επιστήμης θα αναπαριστούσαμε το λαϊκό τραγούδι με το κυρίως σώμα μίας μεταλλικής

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

Το πειραιώτικο ρεμπέτικο, από πολλές απόψεις, φαντάζει αντιφατικό για έναν «εξωτερικό» παρατηρητή. Δεν κατατάσσεται εύκολα στην ανατολική ούτε στη δυτική..... Παρότι νιοθετεί ένα αυστηρό μορφολογικό και αισθητικό πλαίσιο, επιτρέπει, ταυτόχρονα, την διαφορετικότητα στο ερμηνευτικό και εκτελεστικό ύφος. Στον τρόπο ερμηνείας, ειδικότερα, είναι εμφανείς δύο «σχολές» τραγουδιού [3]*, οι οποίες συνυπάρχουν όντας ισότιμα αποδεκτές: η «μελισματική», τροπικού τύπου ερμηνεία (με περίτεχνες, μακρόσυρτες φράσεις και ποικίλματα, και ενίοτε με χρήση ασυγκέραστων διαστημάτων) και η «συλλαβική» διατονικά κινούμενη ερμηνεία (με περισσότερο «κοφτές» και «ευθείες», «ίσιες» νότες, και με χρήση ισοσυγκερασμένων διαστημάτων). Υπό αυτή την έννοια, το ρεμπέτικο διαμορφώνει ένα νεωτεριστικό υφολογικό-αισθητικό πλαίσιο, το οποίο βρίσκεται σε «ανοιχτή επικοινωνία» με το παραδοσιακό τροπικό υλικό.

Κρίσιμη είναι η εισαγωγή μιας «διευρυμένης λογικής» σε σχέση με το κλασικό δίπολο Ανατολή-Δύση, η οποία θα αντιμετωπίζει περισσότερο ολιστικά το ζήτημα της μουσικής καταγωγής του πειραιώτικου ρεμπέτικου. Συνήθως

Η άμεση σύνδεση του ρεμπέτικου με το Βυζάντιο στερείται επιστημονικής βάσης. Όσο πιο απομακρυσμένες χρονικά εποχές προσπαθούμε να συγκρίνουμε τόσο πιο μεγάλα λογικά άλματα κάνουμε.

Η νιοθέτηση ενός προβληματικού όρου

Η νιοθέτηση του όρου *ρεμπέτικα* για τα αστικά λαϊκά τραγούδια της Σμύρνης φαίνεται πως δυσχεραίνει την ειδολογική διάκριση. Το πειραιώτικο ρεμπέτικο είναι συγγενές με το

σμυρναίικο «ρεμπέτικο» αλλά δεν αποτελεί τη συνέχειά του, πρώτα και κύρια λόγω εντελώς διαφορετικών κοινωνικών συνθηκών. Το σμυρναίικο τραγούδι εκριζώθηκε βίαια από το φυσικό του περιβάλλον (1922), και, συν τοις άλλοις, εκδιώχθηκε πολιτικά/ιδεολογικά ως μουσικό ιδίωμα (1937) [Πλάτων], μέχρι την ουσιαστική εξαφάνισή του, μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (1945). Βέβαια, οι προοπτικές επιβίωσης του είδους ήταν μάλλον προδιαγεγραμμένες, αφού το σμυρναίικο τραγούδι ήταν μεν οικείο και αρκετά αποδεκτό στα αστικά κέντρα¹⁹, μπόλιασε το ρεμπέτικο και συνυπήρξε με αυτό ως «παράλληλο» είδος για κάποια χρόνια, αλλά δεν φαίνεται να άφησε άμεσους απογόνους – συνεχιστές του είδους.Οι Μικρασιάτες μουσικοί είτε σταμάτησαν να παίζουν επαγγελματικά είτε ενσωματώθηκαν στο ρεμπέτικο είδος (και ύφος). Οι μαρτυρίες των πρωταγωνιστών του ρεμπέτικου δεν αφήνουν πολλά περιθώρια αμφισβήτησης: ...«άλλο τα σαντουρόβιολα, άλλο οι μπουζουκο-μπαγλαμάδες»²⁰. Τα ρεπερτόρια δεν συναντώνται μεταξύ τους, παρά, ίσως, σε ελάχιστα σημεία, και μάλλον, περισσότερο ως «λύση ανάγκης» (π.χ. σε ένα γλέντι, σε ένα πανηγύρι), και πάντως, όχι οργανωμένα.

Οι έννοιες του εκδυτικισμού (ή «εξευρωπαϊσμού») και του εκσυγχρονισμού (ή «εκμοντερνισμού») έχουν την κοινωνική και, συνεπακόλουθα, την πολιτισμική και μουσικολογική τους διάσταση, οι οποίες, όμως, δεν συμπίπτουν σε κάθε περίπτωση.[?]

Τραγούδια από εστουδιαντίνες: Σε αρκετές από τις ηχογραφήσεις που έγιναν από εστουδιαντίνες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ενυπάρχει ήδη (σε μια περισσότερο έντεχνη²¹ εκδοχή) το πνεύμα του εκδυτικισμού που διέπει, σε ένα βαθμό, και το ρεμπέτικο.

Το ελαφρό τραγούδι – Τραγούδια επιθεωρήσεων – Η αθηναϊκή καντάδα: Εδώ εισερχόμαστε στον κόσμο της Δυτικής μουσικής παράδοσης μέσω της «εκλαϊκευμένης» φόρμας της άριας(;) και του κλασικού ελαφρού τραγουδιού.

Το μικρασιάτικο λαϊκό τραγούδι: Μέσα στην πολυπολιτισμική ατμόσφαιρα της Σμύρνης και της Πόλης των αρχών του 20^{ου} αιώνα ήταν φυσικό να ευνοηθεί η ανάπτυξη πολλών και διαφορετικών «σχολών» μουσικής/τραγουδιού. Εδώ συγκαταλέγονται τα ανατολικού

¹⁹Καφέ αμάν

²⁰ Μάρκος, Στελλάκης, κτλ.

²¹ Με την έννοια της επεξεργασμένης τεχνικά (σε όλες τις πτυχές) σύνθεσης.

σμυρναίκης σχολή

ήταν

Το δημοτικό τραγούδι:

Το «πρώιμο αστικό λαϊκό τραγούδι»: Στην κατηγορία αυτή περιλαμβάνεται ένα σχετικά αγνοημένο και αρκούντως «παρεξηγημένο» (από ερευνητές και κοινό) σύνολο τραγουδιών, το οποίο, όμως, έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση του νέου είδους, και μπορεί να θεωρηθεί ο φυσικός του πρόγονος. Το τραγούδι αυτό απηχεί τον ήχο ενός

Άλλες επιρροές: Βαλκανικές, Τσιγγάνικες,

...βρίσκονται, ουσιαστικά, υπό συνεχή διαπραγμάτευση, αφού περιγράφουν φανόμενα δυναμικά, με συνέχεια μέσα στο χρόνο – παρελθόν, παρόν, μέλλον. ----- (π.χ. βυζαντινό, ρεμπέτικο, .), ελληνικότητα.

...άπτονται ενός ευρέος φάσματος γνωστικών αντικειμένων: Μουσικολογίας, Εθνομουσικολογίας, Ακουστικής, Ιστορίας, κτλ. / διαφορετικά επίπεδα

...θα πρέπει πρώτα να οριοθετηθεί χρονικά. Ταυτόχρονα, είναι αναγκαία μια διασάφηση των όρων

...σε ένα δεύτερο επίπεδο/στάδιο (μετά την εξαγωγή συμπερασμάτων), κρίνεται απαραίτητη η «επανατοποθέτησή» μας απέναντι στο σύστημα των λαϊκών δρόμων αλλά και στο λαϊκό τραγούδι εν γένει.

...Ερμηνευτικά, το ρεμπέτικο τραγούδι είναι περισσότερο θέμα έκφρασης παρά τεχνικής. Στη σημερινή εποχή, η αποσάθρωση των χαρακτηριστικών που οριοθετούν

■ Φαντάζει εξαιρετικά δύσκολο (αν όχι ανέφικτο) να εντάξουμε το σύνολο της ελληνικής λαϊκής μουσικής έκφρασης σε ένα ενιαίο θεωρητικό πλαίσιο τροπικών δομών (τρόπων, ήχων, δρόμων, μακάμ). Ένα τέτοιο εγχείρημα, πέρα από την ανάγκη για μία καταρχήν διάκριση προϋποθέτει μια ελάχιστη δομική-μορφολογική συνάφεια/ομοιογένεια, καθώς και μία σαφή χωροχρονική οριοθέτηση των διαφόρων υποειδών, χωρίς να υπολογίζουμε ...πράγμα δύσκολο να ανιχνευθεί μέσα στην ποικιλομορφία της λαϊκής μουσικής παράδοσης.

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

Οι σύγχρονοι μελετητές του ζητήματος των δρόμων οδηγούνται συχνά σε μεθοδολογικές αντιφάσεις. Ενώ αναγνωρίζουν τον τροπικό χαρακτήρα των δρόμων και την ευρύτερη της κλίμακας λειτουργίας τους, αντιμετωπίζουν –κατά την ανάλυση των τραγουδιών– τις παρεκκλίσεις από την βασική κλίμακα του δρόμου ως επείσακτο δρόμο. Η λογική αυτή προσδίδει υπόρρητα στα τραγούδια τον χαρακτήρα της «κατασκευής», αφού δεν τους αναγνωρίζει μια ενιαία τροπική ταυτότητα. Έτσι, οδηγούμαστε είτε σε μεθοδολογικό αδιέξοδο, είτε σε μια άκρως «διαιρετική» τεχνοκρατική περιγραφή, η οποία δεν

Η έννοια του δρόμου δεν ταυτίζεται με αυτή της κλίμακας. Κατά μία έννοια είναι ευρύτερη.

Η ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΙΚΗ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

Η λιτή ή ακόμη και «ελλιπής» φαινομενικά (σε σχέση με την κλασική δυτικοευρωπαϊκή πρακτική) εναρμόνιση του πειραιώτικου ρεμπέτικου αποτελεί ουσιώδη πτυχή του ιδιότυπου τροπικού χαρακτήρα του, ο οποίος διαμορφώθηκε από την **ενσωμάτωση καθιερωμένων τροπικών σχημάτων και συμπεριφορών σε ένα τονικά*** δομημένο μελωδικό και αρμονικό πλαίσιο. Η ιδιόμορφη αυτή σύζευξη ανέπτυξε και θεμελίωσε έναν νεωτερικό –για τα δεδομένα της εποχής– τύπο συγχορδιακής υποστήριξης του (παραδοσιακού) τροπικού μελωδικού υλικού, ο οποίος οριοθετείται από τη λογική της «τετραχορδικής» διάρθρωσης των δρόμων.

.....όπως παραπλανητική... δεν οφείλεται στην απουσία κάποιου σχετικού θεωρητικού υπόβαθρου, αλλά...Η τετραχορδική διάρθρωση των δρόμων αντιπαραβάλλεται... αποτελεί εκδήλωση «αρμονικής ένδειας» -υπόβαθρο...Ο Μάρκος Βαμβακάρης δικαίως θεωρείται...συνέτεινε σε μια σταδιακή «επαναθεμελίωση» των δομικών στοιχείων ... υπό το πνεύμα/υπό το πρίσμα του εκδυτικισμού και του εκσυγχρονισμού .. Βασικό χαρακτηριστικό αυτής της μετάβασης στο νέο στιλ αποτέλεσε ...δεν αφορά μόνο σε στιλιστικούς όρους

.....εποχής άνθησης της επονομαζόμενης.... Η ανάγκη ύπαρξης μιας συγκεκριμένης χρονικής οριοθέτησης αλλά και η αποδοχή των καθιερωμένων (αλλά επίπλαστων πολλές

φορές) διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στο σμυρναίικο, το πειραιώτικο και το «λαϊκό» ανακύπτουν καιδιαμορφώνοντας νέες εκφραστικές δυνατότητες.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΩΝ MAKAM

Στην εποχή μας, η ευρεία διάδοση και αποδοχή του τουρκικού θεωρητικού συστήματος των μακάμ (ως του καταλληλότερου για την περιγραφή των τροπικών συμπεριφορών της ελληνικής λαϊκής μουσικής – δημώδους και αστικής) μπορεί να λειτουργήσει, σε κάποιες περιπτώσεις, «παραμορφωτικά» κατά την επιτέλεση καθώς και η καθιέρωση μιας ακαδημαϊκού τύπου Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται επίσης το φαινόμενο, το να λαμβάνει, , διαστάσεις μιας κυρίαρχης – με «ιμπεριαλιστικές» τάσεις – μουσικής ιδεολογίας, κυρίως στους χώρους όπου διδάσκεται οργανωμένα υπό τη μορφή σχολής. Αυτό είναι απόλυτα κατανοητό σε ένα πλαίσιο βιωματικής μαθητείας²² δίπλα σε ένα καταρτισμένο (θεωρητικά και πρακτικά) δάσκαλο, όπου η «ολοκληρωτική» προσήλωση στο συγκεκριμένο είδος (κλασική οθωμανική μουσική) και στο ανάλογο ύφος και ήθος, που αυτή αποπνέει, θα πρέπει να θεωρείται αυτονόητη. Το πρόβλημα ανακύπτει με την ανάδειξη των επιμέρους στοιχείων αυτού του συστήματος (τα οποία καθορίζουν τη μουσική επιτέλεση αλλά και την γενικότερη αισθητική ταυτότητα του είδους) σε καθολικά πρότυπα τροπικής συμπεριφοράς, λειτουργώντας δηλαδή «ισοπεδωτικά» απέναντι στην πολυποικιλότητα «συγγενικών» ή γειτονικών παραδόσεων. Έτσι, σε ορισμένες σύγχρονες αποδόσεις δημοτικών, νησιώτικων, σμυρναίικων ή ρεμπέτικων τραγουδιών²³ παρατηρείται μία απόκλιση από το κλασικό/παραδοσιακό πρότυπο σε ό,τι έχει να κάνει είτε με τον ιδιαίτερο «διαστηματικό χρωματισμό» του κάθε είδους, είτε με μια πιθανή «υπερφόρτωση» της ρυθμικής αγωγής, είτε με τις εν γένει «καθοριστικές του επιτελεστικού ύφους λεπτομέρειες».

Η «ομογενοποίηση» της διαστηματικής διαποίκιλσης.

²² Όπου, παραδοσιακά, έχει το χαρακτήρα «μύησης». Βλέπε σχετικά: XXXXX

²³ Οι όροι εδώ χρησιμοποιούνται με την τρέχουσα/κοινή έννοια.

Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΩΝ ΜΑΚΑΜ

■ Η επέκταση της «λογικής των μακάμ», η «ακαδημαϊκή» αντιμετώπιση των λαϊκών δημιουργιών ως ένα «αντίγραφο» ή ακόμη και «κακέκτυπο» της λόγιας/κλασικής Ανατολικής παράδοσης είναι προφανώς άστοχη, αφού παραβλέπει

Ταυτόχρονα, η παραπάνω οπτική δεν αναγνωρίζει τον πρωτοποριακό-νεωτερικό χαρακτήρα της μουσικής του ρεμπέτικου, αφού την θεωρεί «απομίμηση», λόγω της ιδιόμορφης τροπικής-τονικής της φύσης.

Η συλλογιστική αυτή οδηγεί σε εμφανώς εσφαλμένα συμπεράσματα και μεθοδολογικά αδιέξοδα, αφού εξομοιώνει την μεθοδολογική προσέγγιση με την καταγωγή. Θεωρεί τα τροπικά σχήματα του ρεμπέτικου ως «εισαγόμενα» από την Ανατολή, χωρίς να μπορεί να εξηγήσει την ευρύτατη αποδοχή του νέου είδους από τις λαϊκές μάζες, αλλά ούτε και το γεγονός ότι πολλοί από τους δημιουργούς και ερμηνευτές του ρεμπέτικου δεν είχαν μικρασιατική καταγωγή (άρα και τα ανάλογα ακούσματα).

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΩΝ

Με τον γενικό όρο *τετράχορδα προσδιορίζουμε* τις τροπικές εκείνες δομές (τρίχορδα – τετράχορδα – πεντάχορδα) οι οποίες χρησιμοποιούνται για την κατασκευή των κλιμάκων των δρόμων. Τα τετράχορδα σχηματίζονται βάσει συγκεκριμένων διαστηματικών προτύπων και αποκτούν λειτουργικό ρόλο μέσα στο πλαίσιο της μελωδικής ανάπτυξης του κάθε δρόμου.

...Από τα σχήματα αυτά, τα τετράχορδα αποτελούν τις μικρότερες τροπικές δομές με αυτόνομο μουσικό περιεχόμενο²⁴, ή «χρώμα»²⁵.

²⁴ Μαυροειδής

²⁵ Αύντεμιρ

...Έτσι, η τροπική λειτουργία των τετραχόρδων αποκτά συγκεκριμένο μουσικό περιεχόμενο μόνο μέσα στο πλαίσιο του λαϊκού τραγουδιού, ενώ σε κάθε άλλη περίπτωση η χρήση τους έχει το ρόλο του εμβόλιμου, «εξωτικού» στοιχείου.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ

Στην κλασική δυτικοευρωπαϊκή παράδοση (η οποία περιγράφεται από την τονική μουσική θεωρία) η μελωδική [και αρμονική] ανάπτυξη διέπεται από την κλιμακική λογική²⁶, σύμφωνα με την οποία η κλίμακα είναι το μικρότερο δομικό σχήμα που φέρει ολοκληρωμένο μουσικό περιεχόμενο. Κάθε μελωδικός τύπος/σύνθεση αναπτύσσεται βάσει μίας συγκεκριμένης οκτάτονης κλίμακας, η οποία προσδιορίζεται από το τονικό ύψος της βάσης και το είδος της, π.χ. Ρε Ματζόρε, Φα# Μινόρε, κτλ. Κατά την μελωδική πορεία, οι έλξεις που δημιουργούνται μεταξύ γειτονικών φθόγγων αντιμετωπίζονται ως «τυχαίες αλλοιώσεις», ως παροδικές παρεκτροπές από το διαστηματικό πρότυπο της κλίμακας. Μέσα στις δυνατότητες της κλίμακας είναι η μετατροπία, όπου έχουμε την αλλαγή του είδους (από Ματζόρε σε Μινόρε ή αντίστροφα), και ο μετατονισμός, όπου η κλίμακα μεταβαίνει σε άλλη τονική βάση χωρίς την μεταβολή του είδους, π.χ. από Ντο Ματζόρε σε Μι♭ Ματζόρε.

Στη τονική θεωρία της μουσικής η κλίμακα αντιμετωπίζεται σαν ένα ενιαίο, τονικά διαβαθμισμένο σύστημα σε ισορροπία, όπου οι διάφορες βαθμίδες ιεραρχούνται σε σχέση με την απόστασή τους από την βάση (τονική), δημιουργώντας ένα είδος δεσμού με αυτήν. Ο ισχυρότερος δεσμός είναι αυτός που δημιουργείται ανάμεσα στην πρώτη και την όγδοη βαθμίδα (οκτάβα) και ακολουθούν αυτοί της πρώτης με την πέμπτη (δεσπόζουσα) και της πρώτης με την τέταρτη (υποδεσπόζουσα). Παράλληλα, η έννοια της κλίμακας είναι άμεσα συνυφασμένη με την έννοια της αρμονίας, της «κάθετης» συγχορδιακής υποστήριξης της μελωδίας. Λόγω της ισο-συγκερασμένης διάρθρωσης της κλίμακας αναφοράς του τονικού συστήματος είναι εφικτή η δημιουργία συγχορδιών σε κάθε βαθμίδα της κλίμακας, βάσει

²⁶ Σκούλιος?-άρθρο

του «χρυσού» κανόνα I-III-V²⁷. Κατά την μελωδική ανάπτυξη η τονική λειτουργεί ως «κέντρο έλξης» των άλλων βαθμίδων, οι οποίες καταλήγουν συνήθως σε αυτή μέσω καθιερωμένων μελωδικών/αρμονικών* σχημάτων/σειρών, των πτώσεων.

...Σύστημα «κλειστό» -το οποίο δεν επιδέχεται εύκολα «εσωτερικές» μεταβολές Έτσι, μια κλίμακα δίνει την αίσθηση της ολοκλήρωσης όταν

ΑΡΓΟΣΒΗΝΕΙΣ ΜΟΝΗ – BESAME MUCHO

Το τραγούδι *Αργοσβήνεις* μόνη του Βασίλη Τσιτσάνη²⁸ αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα «δυναμικής» ενσωμάτωσης στο αστικό λαϊκό τραγούδι καθιερωμένων δυτικότροπων μουσικών στοιχείων και συμπεριφορών που, ενώ επηρεάζουν καθοριστικά την ίδια την λογική δόμησης της σύνθεσης, δεν «επισκιάζουν», εντέλει, τον ιδιαίτερο ειδολογικό και υφολογικό χαρακτήρα της²⁹. Ο Pennanen ορθά επισημαίνει ότι η διαδικασία αυτής της σύζευξης θα πρέπει να ιδωθεί περισσότερο με όρους *εκσυγχρονισμού* παρά *εκδυτικισμού*³⁰, όπου στην παράδοση του λαϊκού τραγουδιού ενσωματώνονται κάποια δυτικά (αρμονικά κυρίως) πρότυπα ως νεωτερικά, υπακούοντας σε μια «φυσική ροπή» για συνεχή ανανέωση της φόρμας, αλλά και «εναρμόνιση» με τα ήθη και τον «ρυθμό»/«σφυγμό» της εποχής.

Αντίθετα/συμπληρωματικά, θα λέγαμε ότι συμβάλλουν στη διαμόρφωση ενός είδους «διεθνών διαπιστευτηρίων» του λαϊκού τραγουδιού, αφού το καθιστούν ευκολότερα «προσβάσιμο» σε ένα ευρύτερο του αναμενομένου κοινό³¹ και ταυτόχρονα άμεσα ταυτοποιήσιμο ως ελληνικό.

Στο καθαρά τεχνικό μέρος, το τραγούδι κινείται σε δρόμο Μινόρε, την λαϊκή εκδοχή του ελάσσονα τρόπου της δυτικής μουσικής.

.....Υπό αυτή την έννοια, τα τραγούδια που (με βάση την μελωδική-αρμονική τους ανάπτυξη) προσδιορίζονται ως Μινόρε και Ματζόρε συνιστούν από μόνα τους ένα σώμα

²⁷ Φακανάς, κτλ.

²⁸ Α΄ εκτέλεση: Ιωάννα Γεωργακοπούλου, Στελλάκης Περπινάδης (1947).

²⁹ Δεν μπορούμε, με την ίδια ευκολία, να ισχυριστούμε το ίδιο για το ελληνικό ελαφρό τραγούδι της αντίστοιχης περιόδου, το οποίο –κατά τα φαινόμενα– κυριαρχείται από μία σαφή τάση εκδυτικισμού – εξευρωπαϊσμού.

³⁰. Βλέπε Pennanen (199) στο Ορδούλιδης (200), σελ.

³¹ Σε ένα πρώτο, τουλάχιστον, επίπεδο μουσικής κατανόησης – πρόσληψης και αποκωδικοποίησης μουσικών σχημάτων και μελωδικών συμπεριφορών οικείων για τον «μέσο» Δυτικό ή «Δυτικής μουσικής παιδείας» ακροατή.

νεωτερικού *συγκρητικού*

Αργοσβήνεις μόνη

Besame mucho

III. Η ΤΡΟΠΙΚΗ ΚΑΙ Η ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

- 1. Προβληματική**
- 2. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πειραιώτικης σχολής**
- 3. Οι μουσικές καταβολές των δημιουργών**
- 4. Γενικές μεθοδολογικές κατευθύνσεις – Θέσεις – Προτάσεις**
- 5. Χρονολόγηση – Περιοδολόγηση – Επιλογή ρεπερτορίου**

III.1. Προβληματική

—III.1. Το να θεωρούμε ότι κάθε τροπική μεταβολή/μελωδική παραλλαγή ορίζει και ένα νέο δρόμο, στο πλαίσιο ενός τραγουδιού, οδηγεί σε μια πολυδιάσπαση των φαινομένων και σε αντιφατικά συμπεράσματα. Άλλωστε, η δεδομένη, μικρή σχετικά φόρμα* των περισσοτέρων τραγουδιών της πειραιώτικης σχολής δεν προϊδεάζει για κάτι τέτοιο. Η αλλαγή του αρχικού τρόπου είναι πολύ πιο πιθανό να εμφανιστεί σε μια ευρείας έκτασης* (από άποψης φόρμας/δομής) σύνθεση, όπου υπάρχει ο απαραίτητος «χώρος» ώστε να αναπτύξει ο κάθε τρόπος ορισμένα από τα χαρακτηριστικά του.

—Οι μελωδικές έλξεις εμφανίζονται συνήθως σε ανοδικές φράσεις, ενώ στις καθοδικές, κατά κανόνα, η μελωδία επανέρχεται στο βασικό τροπικό σχήμα.

---Η χρωματική κατάληξη Fa-Mi-Mib-Re, στην όποια ρυθμική εκδοχή της, λειτουργεί ορισμένες φορές ως υποστηρικτική της μελωδίας, και όχι απαραίτητα ως καταληκτική φράση του Ουσάκ.

---Οι μέθοδοι που έχουν ακολουθηθεί ως τώρα για τον προσδιορισμό των δρόμων προσπαθούν να συνδυάσουν την προφορική παράδοση με στοιχεία από την θεωρία των μακάμ και τις βασικές αρχές του τονικού συστήματος. Κατά αυτό τον τρόπο, η εναρμόνιση τίθεται σε δεύτερο πλάνο, λαμβάνοντας ρόλο «διακοσμητικό» της μελωδίας.

---Ο Ματζόρε και ο Μινόρε τρόπος εκλαμβάνονται σε μια ιδεατή «τυπική» εκδοχή, αυτή που χρησιμοποιείται συνήθως στα αντίστοιχα ελαφρά τραγούδια της εποχής.

---Το είδος της τροπικής ανάπτυξης του πειραιώτικου ρεμπέτικου, βάσει των δυνατοτήτων της συγκερασμένης κλίμακας.

---Η μετάβαση στην εποχή του πειραιώτικου ρεμπέτικου περιγράφεται συχνά με όρους *εκδυτικισμού* και *εκσυγχρονισμού*¹. Ο εκδυτικισμός (ή εξευρωπαϊσμός σε κάποιες περιπτώσεις) είναι ένα φαινόμενο το οποίο επηρέασε όλες σχεδόν τις παραδοσιακές κοινωνίες κατά τη μετάβασή τους στη

---Το υλικό δόμησης της κλίμακας είναι οι τόνοι, τα ημιτόνια και τα τριημιτόνια.

III.2. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πειραιώτικης σχολής

(το δίδυμο μπουζούκι/κιθάρα – το «ευρωπαϊκό» ή «ιταλικό» κούρδισμα – ο παραδοσιακός και ο νεωτερικός χαρακτήρας του είδους – εκμοντερνισμός, εκδυτικισμός)

ΤΡΟΠΙΚΗ ΔΙΑΒΑΘΜΙΣΗ (ΠΛΗΡΗΣ ΚΑΙ ΜΕΡΙΚΗ ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ)

-----Στη σημερινή πραγματικότητα, ..παγκοσμιοποιημένου ήχου..., τα κυρίαρχα ακούσματα είναι φορτωμένα με αναλυτική συγχορδιακή εναρμόνιση, ως επί το πλείστον.

-----Η ανάπτυξη των τροπικών δομών σε όλο τους το «εκφραστικό εύρος» γίνεται πιο εύκολα εφικτή μέσα στο κατάλληλο ρυθμικό πλαίσιο, το οποίο καθορίζεται από το μουσικό και το ποιητικό μέτρο. Αυτό προκύπτει από τη σύγκριση μανέδων, σμυρναίκων

¹ Pennanen...

αστικών λαϊκών τραγουδιών, πρώιμων και κλασικών ρεμπέτικων (προπολεμικών και μεταπολεμικών)..

Η χρήση της αρμονίας (με την έννοια της κάθετης συγχορδιακής υποστήριξης της μελωδίας)

-----Το παράδειγμα του *Φονιάς θα γίνω*, του Πάνου Βαΐνδιρλή, με έξι διαφορετικές εκτελέσεις από το 1927 έως το 1930², και μια ακόμη το 1950 (από την Βιργινία Μαγκίδου), όπου έχουμε ... διαφορετικές ενορχηστρώσεις....

Μόρτισσα Σμυρνιά, Καρίπης (1936). Σμυρναίικο ή πειραιώτικο; [γοργή ρυθμική αγωγή-έτος-ερμηνεία Ρούκουνα]

● Το πειραιώτικο ρεμπέτικο σχετίζεται άμεσα με το προγενέστερο σμυρναίικο ιδίωμα, ταυτόχρονα όμως, διαφοροποιείται σημαντικά από αυτό, εισάγοντας το αστικό λαϊκό τραγούδι σε μια/στη νέα εποχή.

-----Σε όποιο βαθμό και αν θεωρήσουμε ότι το πειραιώτικο ρεμπέτικο κατάγεται/αφορμάται/καθορίζεται/ανάγεται στο λαϊκό τραγούδι της μικρασιάτικης παράδοσης, γεγονός είναι ότι κατόρθωσε να

Το πειραιώτικο ρεμπέτικο ακολούθησε τα βήματα μιας «φυσικής» ιστορικής διαδρομής ενός λαϊκού μουσικού είδους [καλλιτεχνικού ρεύματος;], περνώντας από το πρώιμο στάδιο στην «κλασική» περίοδο της ανάπτυξης και ακμής, μέχρι την σταδιακή εξαφάνιση ή την πλήρη μετάλλαξη του είδους [και ενσωμάτωσής του σε ένα άλλο].

....το πειραιώτικο ρεμπέτικο αναπτύσσει τις δυνατότητές του, εναρμονίζοντας αρκετούς δρόμους με διφονίες (παράλληλες τρίτες)

-----Το σμυρναίικο τραγούδι χρησιμοποιεί ως κλίμακα αναφοράς την (ανισο-συγκερασμένη) μαλακή διατονική κλίμακα, εν αντιθέσει με την πειραιώτικη σχολή, η οποία εκφράζεται* με την (ισο-συγκερασμένη) σκληρή διατονική κλίμακα.

² Βιδάλης (1927),

---Αν για τους περισσότερους Μικρασιάτες συνθέτες η γνώση (στον ένα ή τον άλλο βαθμό) του θεωρητικού υπόβαθρου των μακάμ πρέπει να θεωρείται δεδομένη, δε συμβαίνει το ίδιο με τους συνθέτες της πειραιώτικης σχολής, όπου η επαφή τους με τον τροπισμό είναι ως επί των πλείστων βιωματική, κυρίως μέσω του δημοτικού τραγουδιού.

--Στο δημοτικό τραγούδι μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η χρήση της κιθάρας γίνεται σταδιακά, υποκαθιστώντας το ρόλο του λαούτου. Στο πειραιώτικο ρεμπέτικο, αντίθετα, ο ρόλος της κιθάρας είναι πρωτεύουσας σημασίας, αφού συνδιαμορφώνει (μαζί με το μπουζούκι) το βασικό συνθετικό* πρότυπο του είδους.

ΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

Το μπουζούκι δεν εμφανίστηκε ξαφνικά στο προσκήνιο. Ήδη, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα*, η χρήση του ήταν αρκετά διαδεδομένη στα λιμάνια και τα μεγάλα αστικά κέντρα, με τη σύγχρονη έρευνα να αναδεικνύει πολύτιμα στοιχεία για φημισμένους μπουζουξήδες της εποχής, τους διάφορους κατασκευαστικούς τύπους του οργάνου, καθώς και για τα ιδιαίτερα κουρδίσματα (*ντουζένια*)³. Για την κατασκευή του δεν ακολουθείται κάποια συγκεκριμένη κατασκευαστική παράδοση, αλλά ο οργανοποιός (ο οποίος συνήθως είναι ο ίδιος ο οργανοπαίχτης) προσαρμόζει τα υπάρχοντα υλικά στις δικές του εκφραστικές ανάγκες και δυνατότητες. Έτσι, συναντάμε τρίχορδα μπουζούκια με κινούμενους μπερντέδες (τάστα), τετράχορδα και τρίχορδα με σταθερούς μπερντέδες, μέχρι και μπουζούκια με μικτό σύστημα σταθερών και κινούμενων μπερντέδων. Αυτά τα «παλαιού τύπου» μπουζούκια, τα οποία κατασκευαστικά μπορούν να θεωρηθούν άμεσοι απόγονοι του ταμπουρά, εξυπηρετούσαν καταρχήν τις ανάγκες του ερμηνευτικού ύφους της εποχής, αφού, ... Το «παλαιού τύπου» μπουζούκι, μέσω της τεχνοτροπίας του κουρδίσματος και παιξίματος σε ντουζένι, διατηρεί την εκφραστική του αυτονομία και, υπό μία έννοια, ακολουθεί το πνεύμα της παράδοσης των μοναχικών τροβαδούρων του Μεσαίωνα ή των ασίκηδων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας⁴.

³ Κουρούνσης

⁴ Κοροβίνης

Το τρίχορδο μπουζούκι (με τη μορφή και το κούρδισμα που χρησιμοποιείται και σήμερα) καθιερώθηκε ουσιαστικά από τον Μάρκο Βαμβακάρη και την λοιπή παρέα της θρυλικής «Τετράδας του Πειραιά» (Γιώργο Μπάτη, Ανέστο Δελιά, Στράτο Παγιούμπτζη), παράλληλα σχεδόν με την έναρξη της δισκογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα⁵. Ο νέος ήχος.... Οι πρώτες ηχογραφήσεις του συγκροτήματος απηχούν την ατμόσφαιρα του πρώιμου αστικού λαϊκού τραγουδιού... Ο Στέλιος Κερομύτης αναφέρει.....1928-30 [Re-La-Re].....

Το τρίχορδο μπουζούκι με το «ιταλικό» κούρδισμα (Re-La-Re) συγκεντρώνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν το νέο ύφος: όντας «υβριδικό» όργανο (συνδυασμός ταμπουρά και μαντολίνου) διατηρεί στοιχεία και από τις δύο οργανοπαικτικές «σχολές», τόσο εκτελεστικά/εκφραστικά, όσο και μουσικολογικά. Το μακρύ μπράτσο ευνοεί το τροπικό παίξιμο, το κούρδισμα (με δύο μόνο φθόγγους απ' τους οποίους ο ένας επαναλαμβάνεται) δημιουργεί την αίσθηση του ισοκρατήματος (το Re, εφόσον η τονικότητα είναι αυτή), ο ισο-συγκερασμένος διαμερισμός της ταστιέρας επιτρέπει τη δημιουργία τρίφωνων συγχορδιών

Μιλάμε, πλέον, με νέα κοινωνικά δεδομένα. Ο νέος ήχος, που εκφράζεται μέσα από το δίδυμο μπουζούκι-κιθάρα, μεταφέρει (σε μια πιο επεξεργασμένη μορφή) τα ακούσματα του [νεότευκτου] αστικού χώρου αλλά ταυτόχρονα, μέσα από την ιδιότυπη χρήση του τροπικού υλικού, και το ηχόχρωμα των νησιών, των μικρασιατικών παραλίων ή των ιδιαίτερων τόπων καταγωγής των δημιουργών.

.....Το μπουζούκι είναι κάτι παραπάνω από ένα «ισοσυγκερασμένο όργανο». Παραβλέπεται η χροιά και η «αποδοχή» της από το κοινό.Ως χροιά, θα χαρακτηρίζαμε τον ήχο του πιο «φωτεινό» από τον ταμπουρά αλλά όχι τόσο «λαμπερό» όσο το μαντολίνο.....Η ουσία του «ήχου» του μπουζουκιού κρύβεται στο «ιδιαίτερο βάρος» της πενιάς του κάθε παίχτη. [π.χ. η προσέγγιση του Περιστέρη σε σύγκριση με ...].

⁵ Το εργοστάσιο της Columbia ξεκίνησε τη λειτουργία του τον 1930 και οι πρώτες ηχογραφήσεις της «Ξακουστής Τετράδας του Πειραιά» στα τέλη του 1932 (Μανιάτης, Βολιώτης-Καπετανάκης, ...)

---Η καθιέρωση του «ιταλικού» κουρδίσματος ήταν επί της ουσίας η θεμελίωση ενός κουρδίσματος με σταθερή διαστηματική σχέση μεταξύ της δεύτερης και της πρώτης χορδής (La-Re).

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ

Η κιθάρα ως σολιστικό όργανο χρησιμοποιείται διαφορετικά στο πρώιμο ρεμπέτικο απ' ότι μετέπειτα, κατά την μεταπολεμική περίοδο. Στην πρώτη περίπτωση είναι εμφανής ο τροπισμός στη χρήση του οργάνου, το οποίο χρησιμοποιείται ως εναλλακτικό του μπουζουκιού (δηλαδή ως φορέας μιας ανατολικής τροπικής κατά βάση παράδοσης, ενώ αργότερα η κιθάρα έχει το ρόλο της «ευρωπαϊκής» [ή ακόμα και της «σουίνγκ»] κιθάρας.

Η σημασία του ρόλου της κιθάρας στη σύνθεση επιβάλλει την εξέταση των δρόμων ως αλληλένδετης ενότητας μελωδικής δομής και αρμονικής της υποστήριξης.

••...έτσι, οι δρόμοι είναι σαν να έχουν ταυτόχρονα μια διπλή τροπική υπόσταση – μία «Ανατολικού» και μία «Δυτικού τύπου». Στην πρώτη περίπτωση η λειτουργία τους προσομοιάζει περισσότερο με εκείνη των μακάμ: τετραχορδική λογική μελωδικής ανάπτυξης, μονοφωνία, με έμφαση στο μέλισμα και με ροπή προς τα μαλακά διαστήματα κατά την ερμηνεία.

(όπου αντιμετωπίζονται περισσότερο ως modes).

μία καθαρά τροπική (δηλαδή μονοφωνική, με έμφαση στο μέλισμα και με ροπή προς τα μαλακά διαστήματα κατά την ερμηνεία) και μία περισσότερο «δυτικού τύπου» εναρμονισμένη τροπική (όπου υπάρχει χρήση διφωνιών, χρήση συγχορδιών,

Παρατηρούμε ότι αυτή η ανεκτικότητα/ελαστικότητα* στο πεδίο της ερμηνείας των τραγουδιών είναι χαρακτηριστικό το οποίο δεν έπαψε να ισχύει και στη μετέπειτα πορεία του λαϊκού τραγουδιού. «Ισιες», «άκαμπτες» φωνές όπως των Μ. Βαμβακάρη, Σ. Κηρομύτη, Β. Τσιτσάνη, κ.ά. μπορούν κάλλιστα να συνυπάρξουν με

●● Από μουσικολογικής άποψης, με την ανάπτυξη του πειραιώτικου ρεμπέτικου έχουμε την είσοδο σε μια νέα εποχή. Το νέο είδος καταφέρνει να συγκεράσει παραδοσιακά και νεωτερικά στοιχεία, ανατολικές-δυτικές-βαλκανικές κ.ά. φόρμες.... και όλα αυτά, ιδωμένα μέσα από ένα -εκ πρώτης όψεως- διφυές πρίσμα.

.....έχουμε μια «ανακατάταξη» του..... διατηρήσει τους δεσμούς με την παράδοση, μπολιάζοντάς την ταυτόχρονα

III.3. Οι μουσικές καταβολές των δημιουργών

(η δημοτική παράδοση – η μικρασιατική παράδοση – το πρώιμο αστικό λαϊκό τραγούδι – οι ηχογραφήσεις της Αμερικής – το ελαφρό τραγούδι και η αθηναϊκή καντάδα – ξενικές επιρροές)

Ζητήματα καταγωγής και ταυτότητας

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του πειραιώτικου ρεμπέτικου είναι η συστηματική χρήση συγχορδιακής εναρμόνισης. Τέτοιου τύπου εναρμόνιση συναντάται περιστασιακά και σε προγενέστερα λαϊκά είδη, όχι όμως με συστηματικό τρόπο.

Η μετάβαση στο νέο ύφος της πειραιώτικης σχολής Ο νέος ήχος, που πλέον εκφράζεται κατά βάση από το δίδυμο μπουζούκι-κιθάρα, κατορθώνει να συμπυκνώσει τον απόηχο* του σμυρναίικου αλλά και του δημοτικού τραγουδιού, συνδυάζοντας τα με νεωτεριστικά (για την παράδοση) στοιχεία, όπως η συγκερασμένη κλίμακα και η συγχορδιακή εναρμόνιση.

Ίσως, αυτή η «μυστηριακή γοητεία» που ασκεί ακόμα και σήμερα το ρεμπέτικο να οφείλεται, σε ένα βαθμό,

•

σμυρναίκα

παράλληλο

αποτελεί την φυσική συνέχεια του πρώτου. Η οπτική αυτή ενισχύεται τόσο από τα κόσμο-ιστορικά γεγονότα της περιόδου (μικρασιατική καταστροφή, προσφυγικό, μετάβαση στην εποχή της επώνυμης δημιουργίας μέσω της δισκογραφίας, επιβολή λογοκρισίας, β' παγκόσμιος πόλεμος), τα οποία συνέβαλαν στην σταδιακή εξαφάνιση του είδους, όσο και από την ίδια την ιστορική πορεία του λαϊκού σμυρναίικου τραγουδιού ως «καλλιτεχνικού ρεύματος», το οποίο διήλθε όλα τα εξελικτικά στάδια της γένεσης, ανάπτυξης, παρακμής.

...1922...όπου το σμυρναίικο λαϊκό τραγούδι αποκόπηκε βίᾳ από το φυσικό του περιβάλλον.

ΟΙ ΜΑΝΕΔΕΣ (Η ΑΜΑΝΕΔΕΣ)

Οι μανέδες (ή αμανέδες) συνιστούν μια «ειδική» κατηγορία τραγουδιών, με ιδιόμορφα χαρακτηριστικά και σαφές κανονιστικό και αισθητικό πλαίσιο.

η οποία γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη

μπορούν να προσφέρουν πολύτιμα στοιχεία τόσο για

Η χρήση των ονομάτων των μακάμ (*Ραστ, Χιτζάζ, Ουσάκ, κτλ.*)... γεγονός που αποτυπώνεται και στις ηχογραφήσεις αμανέδων, από το 1926 και μετά. Στις ετικέτες των δίσκων αυτών (σε ένα σύνολο 700 περίπου τίτλων⁶) συναντάμε περισσότερες από 30 διαφορετικές ονομασίες μακάμ και παραλλαγών τους, άλλων με συχνή παρουσία και άλλων με ολιγάριθμες εμφανίσεις.⁷ Παράλληλα, υπάρχουν αρκετοί μανέδες *Ματζόρε*⁸, και ακόμη περισσότεροι με τον χαρακτηρισμό *Μινόρε* ή *Σμυρναίικο μινόρε*. Κάποιες από τις ονομασίες των μανέδων, όπως *Μπουρνοβαλιός, Ταμπαχανιώτικος,*, φαίνεται ότι ώθησαν κάποιους συγγραφείς στο να προτείνουν την καθιέρωση δρόμων με αυτά τα ονόματα.⁹

⁶ Σύμφωνα με το αρχείο του Δ. Μανιάτη.

⁷ Ενδεικτικά, πέρα από τα «δημοφιλή», αναφέρουμε τα μακάμ: *Εβίτς, Κιουρντιλί Χιτζασκιάρ, Μαχούρ, Μουστεάρ, Μπεστενιγκιάρ, Νεβά, Ντουγκιάχ, Σεντ-αραμπάν, Σεχνάζ, Σουλτανί (;*, *Τσαργκιάχ, Φεραχνάκ, Χουμαγιούν, Χουσεΐνι, κ.α.*

⁸

⁹ Παγιάτης:

πειραιώτικο ρεμπέτικο

ρεμπέτικο

Η λαϊκή μουσική σε μη αστικοποιημένες περιοχές αντιπροσωπεύεται από την κατά τόπους δημοτική παράδοση.

----Με την ίδια «επιφύλαξη»/υπό το ίδιο πρίσμα θα πρέπει να ιδωθούν και οι όποιες μαρτυρίες των πρωταγωνιστών του ρεμπέτικου σχετικά με τους δρόμους.

Δυστυχώς, η αναγκαία για την Εκκλησία περιχαράκωση και συντήρηση του

Ο λαϊκός πολιτισμός δεν έχει τύχει της αναγνώρισης και της προσήκουνσας μελέτης από την ακαδημαϊκή κοινότητα, με αποτέλεσμα, συχνά, να καταφεύγουμε σε επεροπροσδιορισμούς για την περιγραφή των φαινομένων της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Η «επίσημη γραμμή» αρκούντων στη διαιώνιση δογματικών θέσεων, χωρίς ουσιαστική τεκμηρίωση, περί ζητημάτων αρχαίας καταγωγής, πολιτισμικής συνέχειας, εθνικής ή και φυλετικής ανωτερότητας, κτλ.

Πολλοί από τους δημιουργούς του ρεμπέτικου θα χαρακτηρίζονταν (με σημερινούς όρους) ως «τραγουδοποιοί», με την έννοια της συνολικής εποπτείας και συμμετοχής στο έργο τους σε όλα τα στάδια της παραγωγής του. Οι δημιουργοί συνήθως γράφουν τη μουσική και τους στίχους, επιλέγουν τη σύνθεση της ορχήστρας, καθορίζουν την ενορχήστρωση, ερμηνεύουν φωνητικά και εκτελούν στο όργανό τους το τραγούδι.

Από τις «πρωτόλειες» λαϊκές ηχογραφήσεις των αρχών του '30 της θρυλικής τετράδας του Πειραιά μέχρι τα «έντεχνα» λαϊκά κομψοτεχνήματα των Τσιτσάνη, Χιώτη, κ.ά. στα μέσα της δεκαετίας του '50 είναι φανερό πως υπάρχει μια απόσταση σε όλα τα επίπεδα

Δεν μπορούμε να μιλάμε, φυσικά, για ένα ενιαίο ύφος στο αστικό λαϊκό τραγούδι εκείνης της περιόδου, παρά μόνο για κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, που..... Το ύφος, πέρα από τις όποιες γενικές μουσικολογικές παραμέτρους, αποτελεί σε μεγάλο βαθμό συνάρτηση της προσωπικής αισθητικής αντίληψης και τοποθέτησης του κάθε δημιουργού¹⁰ απέναντι στο είδος. Το προσωπικό ύφος κάθε δημιουργού διαμορφώνεται από τα «μουσικά βιώματά» του: τα ακούσματα της παιδικής ηλικίας, τις διάφορες μουσικές που, κατά την πάροδο των χρόνων, «υποσυνείδητα» χαράχτηκαν στη μνήμη του, την περιφρέουσα μουσική ατμόσφαιρα της εποχής, τις επιρροές από το έργο άλλων δημιουργών ή από άλλα είδη μουσικής, και εντέλει, τις ιδιαίτερες μουσικές προτιμήσεις του.

¹⁰ Ως δημιουργός, εδώ, νοείται (με μια ευρύτερη έννοια) κάθε πρόσωπο που συμβάλλει στη διαμόρφωση του ύφους ενός τραγουδιού μέσω της μουσικής επιτέλεσης: συνθέτης, ερμηνευτής ή μουσικός.

III.4. Γενικές μεθοδολογικές κατευθύνσεις – Θέσεις – Προτάσεις

III.5. Χρονολόγηση – Περιοδολόγηση – Επιλογή ρεπερτορίου

συγχορδιακής εναρμόνισης, ή η χρήση παράλληλων μελωδικών γραμμών (διφωνιών). Η ιδιοτυπία του πειραιώτικου ρεμπέτικου έγκειται στη συνύπαρξη αυτών των στοιχείων, παράλληλα με την ανάπτυξη της τροπικής μελωδικής συμπεριφοράς.

Η λαϊκή έκφραση «σαντουρόβιολα», που αποδίδεται στη σμυρναίκη ορχήστρα, περικλείει σε ένα βαθμό και το μουσικολογικό στίγμα του είδους από άποψη τροπικής τοποθέτησης: ο συνδυασμός του «αυτούσια τροπικού» βιολιού με την ελάχιστη διατονική μελωδική και αρμονική υποστήριξη απ' το σαντούρι. Αξίζει, εδώ, να εστιάσουμε στην ιδιαίτερη εφαρμογή των συγχορδιών από το σαντούρι.....μπασοκίθαρο...

...καθένα από τα οποία συναντάται και στη σμυρναίκη αστική μουσική παράδοση

...Είναι προφανές ότι μέσα στην ιστορική συνέχεια της λαϊκής έκφρασης

...«(σμυρναίκο», «λαϊκό») -- Η επιλογή της συγκεκριμένης περιόδου

...πεδίου έρευνας (ανάμεσα στο πειραιώτικο ρεμπέτικο έχει ως αφετηρία.... και την οριοθέτηση

Οι περισσότεροι μελετητές τοποθετούν την έναρξη της περιόδου άνθησης του πειραιώτικου ρεμπέτικου το 1932 ή το 1933¹¹, με την είσοδο του Μάρκου Βαμβακάρη στη δισκογραφία. Η επιλογή αυτή φαντάζει αυτονόητη (και σε ένα βαθμό ταυτολογική), αφού προκύπτει μέσα από τον συνήθη (έτερο-)προσδιορισμό του είδους, σε αντιδιαστολή με το «σμυρναίκο ρεμπέτικο». Το καθοριστικό στοιχείο αυτής της μεταβολής του ύφους είναι η επικράτηση του μπουζουκιού και των «συνεπειών» που αυτή είχε.

¹¹ Η ηχογράφηση του πρώτου δίσκου του Μ. Βαμβακάρη (με τα τραγούδια *Εφουμέρναμε* ένα βράδυ και *Ταξίμ σερφ*) έγινε το Δεκέμβριο? του 1932 και κυκλοφόρησε το 1933, ενώ είχε ήδη κυκλοφορήσει ο πρώτος δίσκος του Γιώργου Μπάτη (.....). Βλέπε Ορισμένοι ορίζουν ως «αφετηρία» του είδους το έτος 1935, υπονοώντας –προφανώς– την «πλήρη επικράτηση» του πειραιώτικου ύφους έναντι του σμυρναίκου (π.χ.)

IV. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

1. **Μεθοδολογικές επιλογές** (βασικές αρχές μιας συστηματικής θεώρησης – ονοματολογία – ορολογία – οριοθέτηση συστήματος)
2. **Η κατασκευή των υπομονάδων** (τετράχορδα – πεντάχορδα – τρίχορδα)
3. **Προσδιορισμός και διάκριση των δρόμων**
 - 3.1. **Ραστ και Ματζόρε**
 - 3.2. **Σεγκιάχ, Χουζάμ και Μουστεάρ**
 - 3.3. **Η σύνθετη δόμηση του Σουζινάκ**
 - 3.4. **Νιαβέντι, Μπουσελίκ, «ευρωπαϊκό» και σμυρναίκο Μινόρε**
 - 3.5. **Νεβεσέρ και Νικρίζ**
 - 3.6. **Χιτζάζ, Χιτζασκιάρ και Πειραιώτικος**
 - 3.7. **Ουσάκ και Κιουρντί**
 - 3.8. **Καρτσιγιάρ και Σαμπάχ**
4. **Ταξινόμηση των δρόμων – Οικογένειες**
5. **Ζητήματα εναρμόνισης** (διφωνίες – είδη συγχορδιών – μπασογραμμές)
6. **Σημειογραφία – Η τοποθέτηση της βάσης**

[Προαπαιτούμενες έννοιες: τροπικό/τονικό μουσικό σύστημα, χρώμα, τονική βάση, διατονικό/χρωματικό γένος]

IV.1. Μεθοδολογικές επιλογές (βασικές αρχές μιας συστηματικής θεώρησης – ονοματολογία – ορολογία – οριοθέτηση συστήματος)

Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

Ως βασικές αρχές για τη συγκρότηση του θεωρητικού συστήματος των δρόμων τέθηκαν: α) η **συνεκτικότητα**, με την έννοια της συμπαγούς δόμησης και εσωτερικής συνέπειας του συστήματος, έτσι ώστε να μην ολισθαίνει σε αντιφάσεις, β) η **πληρότητα**, με την έννοια της δυνατότητας αυτόνομης διαχείρισης και ένταξης του συνόλου του σχετικού υλικού στο σύστημα – είτε υπό τη μορφή κανόνα, είτε υπό τη μορφή εξαίρεσης, γ) η (μέγιστη δυνατή) **συμβατότητα** με τα θεωρητικά συστήματα από τα οποία συντίθεται, έτσι ώστε να υπάρχει ένας μίνιμου μ κώδικας επικοινωνίας μεταξύ [αυτών] των συστημάτων, και δ) η **οικονομικότητα** του συστήματος¹, με την έννοια της εισαγωγής και

¹ σ.σ.: Αυτή η αρχή χρησιμοποιήθηκε

χρήσης του μικρότερου δυνατού αριθμού όρων και εννοιών, ικανών να περιγράψουν και να ερμηνεύσουν τα φαινόμενα.

… η **προσαρμοστικότητα**, ως η δυνατότητα ένταξης ή/και επέκτασης του συστήματος σε ένα ευρύτερο ειδολογικό θεωρητικό πλαίσιο, όπως, πιθανώς, ένα ενιαίο σύστημα των ελληνικών λαϊκών τρόπων (της δημοτικής και αστικής μουσικής).

[Είναι απαραίτητη η έκθεση και διαπραγμάτευση του ανάλογου θεωρητικού υπόβαθρου που θα μας επιτρέψει να στηρίξουμε τις βασικές μεθοδολογικές επιλογές, οι οποίες θα κατευθύνουν την έρευνα και θα έχουν αποτελεσματική στόχευση. Το υλικό θα πρέπει να εξεταστεί μέσω πολλαπλών αναγνώσεων, σε μια συνεχή διαδικασία «φιλτραρίσματος» και επαναθεώρησης, με κατεύθυνση από τον ετεροπροσδιορισμό του συστήματος στον αυτοπροσδιορισμό.]

Η συγκρότηση ενός θεωρητικού μοντέλου περιγραφής των δρόμων και της λειτουργίας τους είναι ένα ζήτημα αρκετά πολύπλοκο, που απαιτεί μια συνεχή σχέση ανατροφοδότησης με το υλικό αναφοράς. Κάθε νέο μουσικό είδος προκύπτει μέσα από μια διαδικασία σύνθεσης προϋπαρχόντων στοιχείων και, ταυτόχρονα, ρήξης με τα αισθητικά πρότυπα του παρελθόντος². [Η εργασία αυτή, υπό μια οπτική, διέπεται από ένα είδος «ελληνοκεντρικότητας», η οποία υποβάλλεται από την μεθοδολογική στόχευση.]

Διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο το πειραιώτικο ρεμπέτικο διαχειρίζεται το παραδοσιακό τροπικό υλικό μέσα σε ένα τονικά διαμορφωμένο διαστηματικό και αρμονικό πλαίσιο, διαπιστώνουμε ότι αυτός διακρίνεται από μία καταρχήν επιλεκτικότητα όσον αφορά την προσάρτηση των τροπικών δομών, και παράλληλα, από πλαστικότητα και ευελιξία κατά την λειτουργική τους ενσωμάτωση. Τόσο η επιλογή των «κατάλληλων» και «αναγκαίων» τροπικών στοιχείων, όσο και η προσαρμογή τους στο επιτελεστικό* ύφος

² Ο Ορδουλίδης επιτυχημένα περιγράφει τη διαδικασία αυτή με όρους περιχώρησης και μουσικού συγκρητισμού. Ορδουλίδης, 2014: xxx, 2017: xxx

του ρεμπέτικου οριοθετούνται από τις τεχνικές δυνατότητες και περιορισμούς που θέτει η (ταυτόχρονη) τονική διάρθρωση του είδους, [σε μια σχέση αμοιβαίας εξάρτησης και αλληλεπίδρασης.] Έτσι, τα τροπικά (ανισο-συγκερασμένα) μελωδικά σχήματα αποκρυσταλλώνονται στην τονική (ισοσυγκερασμένη) διαστηματική εκδοχή τους και η τονική/αρμονική δόμηση μιας σύνθεσης καθορίζει τον βαθμό «έντασης» της τροπικής μελωδικής ανάπτυξης. Υπό αυτή την έννοια, ένας ακριβέστερος προσδιορισμός του ιδιόμορφου «τροπικού προφίλ» του πειραιώτικου ρεμπέτικου θα ήταν ως *τροπικο-τονικό* ή *τονικο-τροπικό*,

Περιορισμοί του συστήματος: Η απουσία συστηματικής προσέγγισης των μουσικών τρόπων του δημοτικού τραγουδιού, περιορίζει –σε ένα βαθμό– τις μεθοδολογικές μας επιλογές. Οι ηχογραφήσεις αποτυπώνουν ένα μέρος μόνο από τη μουσική πραγματικότητα της περιόδου εκείνης. Η ηχογράφηση, ως διαδικασία ανα-παράστασης (ακόμα και εκείνη την πρώιμη τεχνολογικά περίοδο), θέτει το δικό της κανονιστικό πλαίσιο, επηρεάζοντας σε ένα βαθμό το αισθητικό αποτέλεσμα. Σίγουρα, μια πληρέστερη και αντικειμενικότερη εικόνα θα μας έδινε η αποτύπωση «καθημερινών στιγμών», στην παρέα, στο πάλκο, στο πανηγύρι, όπου το λαϊκό τραγούδι αναπτύσσεται στο «φυσικό του χώρο». Σε ένα τέτοιο πλαίσιο θα ήταν εφικτή η διερεύνηση της λειτουργίας των δρόμων επί μιας ευρύτερης βάσης, εξετάζοντας ένα πλήθος πραγματολογικών στοιχείων τα οποία δεν αποτυπώνονται στις ηχογραφήσεις. Τέτοιου είδους τεκμήρια, όμως, είναι εξαιρετικά περιορισμένα (έως ανύπαρκτα) και δεν επαρκούν για μια συστηματική θεώρηση.

Η στατιστική επεξεργασία των δεδομένων που προκύπτουν από τη συστηματική ταξινόμηση των τραγουδιών μπορεί να φανεί ιδιαιτέρως χρήσιμη για την εξαγωγή ποικίλων συμπερασμάτων, καθώς και για την επανεξέταση κάποιων «αστικών μύθων» γύρω από το ρεμπέτικο και τους δρόμους. Η διαχείριση αυτών των στατιστικών στοιχείων, όμως, ενέχει τον πάντα τον κίνδυνο είτε της αποσπασματικότητας είτε της γενίκευσης. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η έρευνα στηρίζεται σε ένα τμήμα μόνο της μουσικής πράξης (το δισκογραφημένο υλικό), το οποίο –όσο αντιπροσωπευτικό και αν είναι– δεν μπορεί να αποτυπώσει την συνολική εικόνα της «ιστορικής πραγμάτωσης» του είδους, όπως αυτή διαμορφώθηκε στους συνήθεις χώρους επιτέλεσης της λαϊκής μουσικής, και σε συνθήκες πολύ λιγότερο «επιτηδευμένες»³ από αυτές του ευρύτερου πλαισίου των εμπορικών

³ Σηφάκης,

Οι διαφορές των μακάμ με τους δρόμους εντοπίζονται σε διάφορα επίπεδα. Τα μακάμ αναφέρονται σε/δημιουργήθηκαν στη βάση ενός άλλου είδους ρεπερτορίου από αυτό στο οποίο αναφέρονται οι δρόμοι. Στην πρώτη περίπτωση μιλάμε για συνθέσεις «έντεχνης», «λόγιας», «κλασικής» οργανικής [κατά βάση] μουσικής ενώ στη δεύτερη για λαϊκά τραγούδια φτιαγμένα από λαϊκούς δημιουργούς.

Το τουρκικό θεωρητικό σύστημα των μακάμ είναι πιο ακριβές στην αποτύπωση των διαστημάτων. Προβλέπει τον διαμερισμό της οκτάβας σε 53 μέρη (κόμματα) εν αντιθέσει με το αραβικό το οποίο διαμοιράζει την οκτάβα σε 24 ίσα μέρη. Παρόλα αυτά, η μουσική πρακτική δεν επηρεάζεται, αφού η θεωρία λειτουργεί περισσότερο ενδεικτικά και

IV.2. 2. Η κατασκευή των υπομονάδων (τετράχορδα – πεντάχορδα – τρίχορδα)

Η έννοια της κλίμακας διαφοροποιείται σημαντικά ανάμεσα στο Ανατολικό και το Δυτικό θεωρητικό σύστημα. ...Τετραχορδική και οκταχορδική διάρθρωση της κλίμακας.

Στα τροπικά μουσικά συστήματα της ανατολικής Μεσογείου κεντρική θέση κατέχει η έννοια του *τετράχορδου*, η καταγωγή της οποίας ανάγεται στα αρχαία ελληνικά Θεωρητικά της μουσικής⁴. Η σημασία των τετραχόρδων είναι θεμελιώδης...η έννοια του τετράχορδου βρίσκεται στον κεντρικό πυρήνα όλων των θεωρητικών διαπραγματεύσεων της τροπικής μουσικής... τόσο Τα τετράχορδα αποτελούν το βασικό δομικό υλικό για το σχηματισμό των κλιμάκων των τρόπων (μακάμ, ήχων, δρόμων) και παράλληλα έχουν κύριο λειτουργικό ρόλο κατά τη μελωδική ανάπτυξη.

Χρώμα- «μελωδική ατμόσφαιρα», «αίσθηση» (ηχητική – ψυχοακουστική), «συναισθηματικό περιεχόμενο»,

Τα τετράχορδα σχηματίζονται από τέσσερις διαδοχικούς φθόγγους που ακολουθούν συγκεκριμένα διαστηματικά πρότυπα και εκτείνονται, κατά κανόνα, σε διάστημα 4^{ης} καθαρής. Οι ακραίοι (*εστώτες*) φθόγγοι του τετράχορδου παραμένουν συνήθως αμετακίνητοι, ενώ οι ενδιάμεσοι (*φερόμενοι*) φθόγγοι τροποποιούνται ανάλογα με την μελωδική ανάπτυξη.

....Τετράχορδα αποκαλούνται τα τροπικά εκείνα σχήματα που

...σχηματίζονται από συγκεκριμένες τροπικές υπομονάδες, τα τρίχορδα, τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα. Από αυτές τις δομές έξι είναι τα τετράχορδα τα οποία θεωρούνται βασικά ή κύρια, εκφράζοντας διαφορετικά μουσικά γένη⁵. Τα τετράχορδα αυτά σχηματοποιούνται* σε διάστημα τέταρτης καθαρής:

Τουρκικά: Τσαργκιάχ, Μπουσελίκ, Κιουρντί, Ουσάκ, Χιτζάζ, Ραστ.

Αραβικά: Ατζέμ, Νιαβέντι, Κιουρντί, Μπεγιάτι, Χιτζάζ, Ραστ.

Τουρκικά	Τσαργκιάχ	Μπουσελίκ	Κιουρντί	Ουσάκ	Χιτζάζ	Ραστ
Αραβικά	Ατζέμ	Νιαβέντι	Κιουρντί	Μπεγιάτι	Χιτζάζ	Ραστ

Σχήμα XX: Τα βασικά τετράχορδα του τουρκικού και του αραβικού θεωρητικού συστήματος.

⁴ Υπάρχουν αναρίθμητες μελέτεςXXX, Ε.Α.Π....XXX

⁵

Η τουρκική και η αραβική θεωρία περιγράφουν ουσιαστικά τα ίδια τροπικά σχήματα*, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις μεταξύ των δύο συστημάτων, που αφορούν σε επιμέρους αποκλίσεις στην διαστηματική εκφορά, στην τοποθέτηση της τονικής βάσης, ή στην ονοματολογία των τετραχόρδων.

Χαρακτηριστικά, το μακάμ Τσαργκιάχ (καθώς και το αντίστοιχό του Ατζέμ) προέκυψε περισσότερο ως θεωρητική κατασκευή από την ανάγκη* αποτύπωσης και ενσωμάτωσης της δυτικοευρωπαϊκής maggiore κλίμακας στο θεωρητικό σύστημα των μακάμ, χωρίς όμως να αποκτήσει ουσιαστική υπόσταση στην καθαυτή μουσική επιτέλεση.

Αν μεταφέρουμε τα τετράχορδα αυτά στην ισοσυγκερασμένη τους εκδοχή τότε το Τσαργκιάχ ταυτίζεται με το Ραστ, και το Κιουρντί με το Ουσάκ. Καταλήγουμε έτσι στα εξής τέσσερα τετράχορδα:

- α) 4χορδο Ραστ (ή Ματζόρε): Re Mi Fa# Sol
- β) 4χορδο Νιαβέντι (ή Μινόρε): Re Mi Fa Sol
- γ) 4χορδο Κιουρντί (ή Ουσάκ): Re Mib Fa Sol
- δ) 4χορδο Χιτζάζ: Re Mib Fa# Sol

Η τετραχορδική λογική διάρθρωσης των δρόμων μας οδηγεί στην αναζήτηση των θεμελιωδών αυτών υπομονάδων, με βάση τους περιορισμούς της ισοσυγκερασμένης κλίμακας. Έτσι, στην έκταση μιας τέταρτης καθαρής και χρησιμοποιώντας τα διαστήματα του τόνου (T), του ημιτονίου (H) και του τριημιτονίου (3H) έχουμε τις εξής δυνατότητες⁶:

Στο πλαίσιο της ισοσυγκερασμένης κλίμακας, όπου τα διαθέσιμα διαστήματα είναι αυτά του τόνου (T), του ημιτονίου (H) και του τριημιτονίου (3H), υπάρχει η δυνατότητα για το σχηματισμό τεσσάρων τετραχόρδων:

- α) Re Mi Fa# Sol (T-T-H)
- β) Re Mi Fa Sol (T-H-T)

⁶ Οι άλλες δύο δομές που προκύπτουν θεωρητικά, τοποθετώντας το τριημιτόνιο στα άκρα του τετραχόρδου, είναι ασταθείς και δεν χρησιμοποιούνται αυτόνομες: ε) Re Mib Fa# Sol (H-H-3H) και στ) Re Mib# Fa# Sol (3H-H-H)

γ) Re Mib Fa Sol (H-T-T)

δ) Re Mib Fa# Sol (H-3H-H)

Τα τετράχορδα αυτά αποτελούν το βασικά δομικά στοιχεία* για το σχηματισμό των κλιμάκων των δρόμων. Παράλληλα, αναδεικνύουν τις ιδιαιτερότητες αλλά και τις εγγενείς αδυναμίες του συστήματος, οι οποίες εκπορεύονται από την ανάγκη ταυτόχρονης διαχείρισης του τροπικού και του τονικού/αρμονικού υλικού μέσω της ισοσυγκερασμένης κλίμακας. Συγκεκριμένα, εξετάζοντας αυτές τις δομές που προέκυψαν θεωρητικά, παρατηρούμε ότι οι τρεις πρώτες⁷ είναι διατονικές ενώ η τέταρτη χρωματική.

Η συνύπαρξη (και ορισμένες φορές η αλληλοεπικάλυψη/συγχώνευση) μελωδικών σχημάτων που διέπονται από την τετραχορδική και την οκταχορδική λογική -----τροπικού και τονικού/αρμονικού υλικού στο πειραιώτικο ρεμπέτικο -----να περιγράψει με μονοσήμαντο τρόπο έναν αριθμό τροπικών φαινομένων μέσω της ισοσυγκερασμένης κλίμακας, αφού διαφορετικές τροπικές δομές

Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε ότι στο καθένα από τα τρία πρώτα τετράχορδα αντιστοιχούν δύο τροπικά χρώματα. Στο πρώτο τετράχορδο αντιστοιχούν το Ραστ και το Ματζόρε, στο δεύτερο το Νιαβέντι και το Μινόρε, και στο τρίτο μπορούμε να αντιστοιχίσουμε τόσο το χρώμα Κιουρντί όσο και το Ουσάκ. Στο τέταρτο τετράχορδο αντιστοιχεί αποκλειστικά το χρώμα Χιτζάζ.

Ταυτόχρονα, οριοθετούν τις δυνατότητες αποτύπωσης των τροπικών φαινομένων μέσω της ισοσυγκερασμένης κλίμακας, καθώς αναδεικνύουν την δομική αδυναμία ύπαρξης ενός μονοσήμαντου προσδιορισμού για κάθε τετράχορδο.

τετράχορδα από διαστηματική άποψη, στην ονοματολογία: το Ατζέμ και το Νιαβέντι αποτελούν μετάθεση του Τσαργκιάχ και του Μπουσελίκ αντίστοιχα σε άλλη τονική βάση, και το Μπεγιάτι μπορεί να θεωρηθεί η αραβική εκδοχή του «Ουσάκ των Τούρκων».⁸

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι αυτά τα τετράχορδα δεν είναι οι μόνες υπομονάδες που συμβάλλουν στον σχηματισμό των μακάμ. Χρησιμοποιούνται ακόμη τρίχορδα (όπως Σεγκιάχ, Μουστεάρ), το τετράχορδο Σαμπάχ και πεντάχορδα (όπως Νεβεσέρ ή Νικρίζ), τα οποία όμως δεν θεμελιώνονται σε διάστημα τέταρτης καθαρής, όπως τα βασικά τετράχορδα.

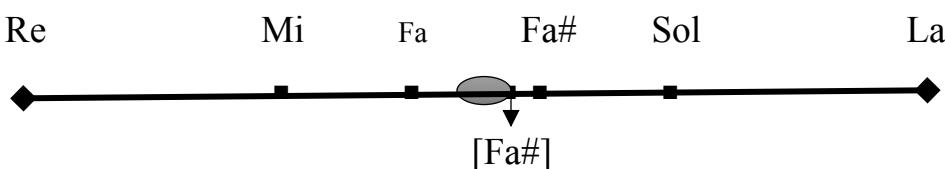
⁷ Οι δομές αυτές ενυπάρχουν στη Maggiore κλίμακα: α) Do Re Mi Fa (T-T-H), β) La Si Do Re (T-H-T) και γ) Mi Fa Sol La (H-T-T). Οι δύο πρώτες ανήκουν στον τρόπο του Do και στον τρόπο του La αντίστοιχα (δηλαδή στο Μείζονα και τον Ελάσσονα τρόπο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής), ενώ η τρίτη ανήκει στον τρόπο του Mi, χωρίς να θεμελιώνει κάποιο ειδικό λειτουργικό πλαίσιο στην κλίμακα*.

⁸ Μαυροειδής, XXX, Touma, XXX.

--- Οι διατονικές κινήσεις ακολουθούν μια πιο φυσική ροή-σε αντιστοιχία με την ανθρώπινη φωνή. Έτσι, το τριημιτόνιο

Το ζήτημα του Ουσάκ

Ας εξετάσουμε τη διαστηματική δόμηση της μαλακής διατονικής κλίμακας σε σχέση με την σκληρή ισοσυγκερασμένη κλίμακα, τοποθετώντας την τονική βάση στο Re και εστιάζοντας στο πρώτο* πεντάχορδο (Re Mi Fa# Sol La). Το σχήμα αυτό είναι θεμελιώδους σημασίας για τα ανατολικά τροπικά συστήματα, καθώς ορίζει τη βάση του τρόπου Ραστ, ο οποίος θεωρείται ως ο «τρόπος αναφοράς» για την παραγωγή των υπόλοιπων τροπικών μονάδων. Παρατηρούμε ότι ο τρίτος φθόγγος της μαλακής κλίμακας ([Fa#]) είναι χαμηλωμένος σε σχέση με τον ομώνυμο της ισοσυγκερασμένης (Fa#).



Η σκιασμένη περιοχή επισημαίνει την «τονική ρευστότητα» του φθόγγου [Fa#] στη

IV.3. Προσδιορισμός και διάκριση των δρόμων

ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ ΕΝΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

- α) Κάθε τραγούδι (ή οργανικό κομμάτι) εξετάζεται σαν μία ενιαία ολότητα, λαμβάνοντας υπόψη όλα τα μέρη που πιθανόν το αποτελούν: ταξίμι, εισαγωγή, κουπλέ, ρεφρέν, θέμα, παραλλαγές, ανταποκρίσεις, σόλο, κτλ.
- β) Χαρακτηριστικές του δρόμου θεωρούνται πρωτίστως οι καταληκτικές φράσεις κάθε μουσικής περιόδου. Προτεραιότητα δίνεται στο τραγουδιστικό μέρος, έπειτα η εισαγωγή και μετά οι ανταποκρίσεις, όπου, κατά μία έννοια, υπάρχει περιθώριο για μελωδικά «στολίδια», τα οποία συνδιαμορφώνουν, όμως, τ
- γ) Τα τραγούδια προσεγγίζονται (ως προς το δρόμο που ανήκουν) με τη λογική της «οικονομικότερης λύσης»: οι όποιες τροπικές διαφοροποιήσεις εμφανίζονται, για παράδειγμα, ανάμεσα στην εισαγωγή και το τραγουδιστικό μέρος ή ανάμεσα στο κουπλέ και το ρεφρέν, εντάσσονται (εφόσον υπάρχει η ανάλογη συγγένεια/συμβατότητα) στο πλαίσιο των δυνατοτήτων του «κύριου» δρόμου και δεν θεωρούνται διαφορετικοί δρόμοι. Το ίδιο εφαρμόζεται και ανάμεσα στα διάφορα μέρη των οργανικών κομματιών.
- δ) Για τον καθορισμό του ονόματος (στα τραγούδια που κινούνται σε δύο δρόμους) δίνεται «προτεραιότητα» στο δρόμο που εμφανίζεται πρώτος στο τραγουδιστικό μέρος σε σχέση με τα υπόλοιπα μέρη. Στα οργανικά κομμάτια αναγράφεται πρώτο το όνομα του δρόμου που εμφανίζεται πρώτος χρονικά.

.....Με αυτή την οπτική, οι όποιες διαφοροποιήσεις στα «χρώματα»⁹ ανάμεσα, για παράδειγμα, στην εισαγωγή και το ρεφρέν θεωρούνται συνήθως μέσα στις δυνατότητες του κύριου δρόμου, παρά δύο διαφορετικοί δρόμοι.

.....Θα ήταν αδόκιμο να αποκλείσουμε κάποιο μέρος, αφού το κάθε ένα έχει τη λειτουργική του αξία και εντάσσεται «εκ των πραγμάτων» στο πλαίσιο του δρόμου του κομματιού. Για παράδειγμα, με το αρχικό ταξίμι ο δημιουργός παρουσιάζει το δρόμο του τραγουδιού, με την εισαγωγή

⁹ Με την έννοια που δίνει ο Aydemir, βλ. XXXXX

Η ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

3.1. Ραστ και Ματζόρε

Η διαστηματική δομή της μαλακής διατονικής κλίμακας ταυτίζεται με την κλίμακα του μακάμ Ραστ.

Η ισοσυγκερασμένη εκδοχή της κλίμακας του Ραστ ταυτίζεται με την Ματζόρε κλίμακα.

Στα περισσότερα θεωρητικά συγγράμματα χρησιμοποιείται ως ο «τρόπος αναφοράς».

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό το σχήμα που παράγεται στη βάση του Ραστ, όπου εμπεριέχονται τα χρώματα του Ουσάκ και του Σεγκιάχ, ξεκινώντας από τη δεύτερη και τρίτη βαθμίδα του πεντάχορδου αντίστοιχα.

--Φυσικά, το φαινόμενο των έλξεων δεν συναντάται αποκλειστικά στην Ανατολική τροπική μουσική. Σε μία δυτικοευρωπαϊκή σύνθεση σε μείζονα/ματζόρε τρόπο/κλίμακα, για παράδειγμα, μπορούμε κάλλιστα να συναντήσουμε κάποιους αλλοιωμένους φθόγγους τους οποίους χρησιμοποιεί πιθανότατα και μια μελωδία γραμμένη σε τρόπο Ραστ. Η διαφορά έγκειται στη λειτουργική τους ένταξη* μέσα στη σύνθεση, καθώς και.... Στον Ματζόρε τρόπο οι αλλοιώσεις αυτές

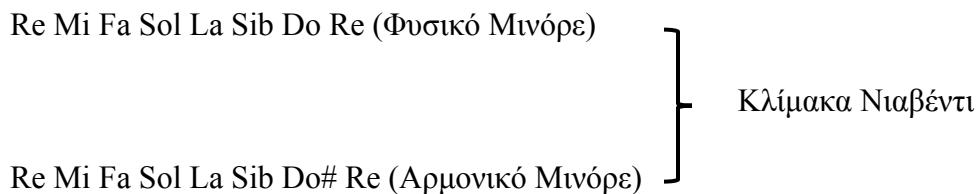
3.2. Σεγκιάχ, Χουζάμ και Μουστεάρ

3.3. Η σύνθετη δόμηση του Σουζινάκ

3.4. Νιαβέντι, Μπουσελίκ, «ευρωπαϊκό» και σμυρναϊκό Μινόρε

Το Νιαβέντι αποτελεί μια ιδιαίτερα δημοφιλή τροπική δομή στις μουσικές της ανατολικής Μεσογείου. Αποκαλείται συχνά ως «το Μινόρε της Ανατολής», λόγω της ομοιότητας που εμφανίζει η κλίμακά του με τον ελάσσονα τρόπο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, η οποία μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία (σε ένα πρώτο επίπεδο) μιας «μινόρε ατμόσφαιρας».

Το μακάμ Νιαβέντι ή Νιαβέντ (τουρκ. *Nihavent*, αραβ. *Nahawand*) είναι μια ιδιαίτερα δημοφιλής τροπική δομή. Περιγράφεται συχνά ως «το Μινόρε της Ανατολής»¹⁰. Αποτελεί μετάθεση του μακάμ Μπουσελίκ (*Buselik*) από άλλη τονική βάση, με το οποίο εμφανίζει αρκετά κοινά χαρακτηριστικά. Η κλίμακα του σχηματίζεται από το πεντάχορδο Νιαβέντι/Μπουσελίκ της βάσης (Re Mi Fa Sol La) το οποίο ακολουθείται από ένα τετράχορδο Κιουρντί (La Sib Do Re) ή ένα τετράχορδο Χιτζάζ (La Sib Do# Re). Έτσι, στην ισοσυγκερασμένη της εκδοχή, η κλίμακα του Νιαβέντι μπορεί να αποτυπωθεί είτε ως το «φυσικό» (*natural*) είτε ως το «αρμονικό» (*harmonic*) Μινόρε της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, είτε ως ο συνδυασμός των δύο:



Κατά τη μελωδική ανάπτυξη, βέβαια, το Νιαβέντι εκδιπλώνει την τροπική του συμπεριφορά, η οποία εμφανίζει Τα μακάμ Μπουσελίκ και Νιαβέντι

Το Μπουσελίκ αποτελεί μια περισσότερο «δύστροπη»/δυσκίνητη δομή από το Νιαβέντι.

Στην οξύμενη τέταρτη βαθμίδα (Sol#) δίνεται έμφαση, είτε ως παροδική στάση (κυρίως στα αυτοσχεδιαστικά μέρη) είτε ως έλξη, όπου έχουμε την εμφάνιση χρώματος Νεβεσέρ.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημάνουμε για άλλη μια φορά ότι ο προσδιορισμός του τρόπου στον οποίο κινείται μία μελωδία εξαρτάται, προφανώς, από το θεωρητικό πρίσμα υπό το οποίο εξετάζεται. Έτσι, μια μελωδία που κινείται στο Μινόρε τρόπο (για τα Δυτικά πρότυπα) μπορεί δυνητικά να εκληφθεί ως Νιαβέντι στο τροπικό σύστημα των μακάμ, καθώς και, υπό ορισμένες προϋποθέσεις, το αντίστροφο. Η όποια σύγχυση προέρχεται από το γεγονός ότι η κλίμακα του Μινόρε (φυσικού και αρμονικού) εμπεριέχεται στην κλίμακα του Νιαβέντι. Το Νιαβέντι όμως, κατά τη μελωδική του ανάπτυξη, εμφανίζει

¹⁰ Μαυροειδής, ...

Μινόρε του τεκέ

διατονικό, μελωδικό,

αρμονικό

--- Με τον όρο Μινόρε στη δυτική μουσική παράδοση αναφερόμαστε κατά βάση στον «αρμονικό» Μινόρε τρόπο ... συγχορδία εμπεριέχει την αυξημένη έβδομη...

--- Η διάκριση σε Φυσικό, Αρμονικό και Μελωδικό Μινόρε γίνεται σε ένα επί μέρους, καθαρά τεχνικό επίπεδο κατά την ανάλυση της μελωδίας, και δεν αφορά στο γενικότερο χαρακτηρισμό του τρόπου, ο οποίος, σε κάθε περίπτωση, παραμένει Μινόρε.

--- **Η εμφάνιση της κλίμακας του Καρτσιγάρ κατά τη μελωδική ανάπτυξη των Μπουσελίκ-Νιαβέντι**

Όταν το αρμονικό κέντρο μετατίθεται προσωρινά στην τέταρτη βαθμίδα (με χρήση της συγχορδίας Σολ ματζόρε) τότε μπορεί να έχουμε πλήρη ανάπτυξη της κλίμακας του Καρτσιγάρ. Π.χ. «Μη με πεισματώνεις», Μ. Βαμβακάρης (1938).

--- Ο δρόμος Μπουσελίκ εμπεριέχει μελωδικά ένα χαρακτήρα μινόρε, όμως αυτός δεν υποστηρίζεται αρμονικά, αφού απουσιάζει η συγχορδία της δεσπόζουσας βαθμίδας V (Α ή A7).

3.5. Νεβεσέρ και Νικρίζ

3.6. Χιτζάζ, Χιτζασκιάρ και Πειραιώτικος

3.7. Ουσάκ και Κιουρντί

Θα σπάσω κούπες, Μες στης Αθήνας τις ομορφιές,

3.8. Καρτσιγιάρ και Σαμπάχ

IV.4. Ταξινόμηση των δρόμων – Οικογένειες

IV.5. 5. Ζητήματα εναρμόνισης

τροπική αρμονία modal harmony

modes

IV.6. Σημειογραφία – Η τοποθέτηση της βάσης

KIOY

MATZ

MIN

MOYΣ

NEB

NIAB

NIK

OYΣ

ΣΑΜΠ

ΣΕΓΚ

XITZ

XOYZ

V. ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

1. Η λειτουργία των δρόμων
2. Τα τετράχορδα
3. Οι οικογένειες των δρόμων
4. Οι δρόμοι

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

ΤΑ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ

ΟΙ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ

ΔΡΟΜΟΙ – ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

.....
MATZOPE: Ο «μείζων» τρόπος της δυτικής παράδοσης. ...ως η κλίμακα αναφοράς .. Μαζί με τον «ελάσσονα» τρόπο (Μινόρε) Το αστικό λαϊκό τραγούδι ενσωμάτωσε τις δομές αυτές (Ματζόρε και Μινόρε) στο ρεπερτόριό του,

ΡΑΣΤ:

ΣΟΥΖΙΝΑΚ:

ΣΕΓΚΙΑΧ:

XOYZAM:

.....

MINOPE: Ο «ελάσσων» τρόπος της δυτικής μουσικής σκέψης.

NIABENTI: Το «μινόρε» της Ανατολής.

- Αύξηση 4^{ης} βαθμίδας (προσωρινή στάση, χρήση dim)
- Εμφάνιση σειράς Νεβεσέρ από τη βάση
- Εμφάνιση σειράς Νικρίζ από τη βάση
-
- Βάρυνση 5^{ης} βαθμίδας
- Χρώμα Ματζόρε στην 3^η βαθμίδα
- Χρώμα Νικρίζ στην 4^η βαθμίδα

Μετατόπιση αρμονικής βάσης στην 3^η βαθμίδα

- Χρώμα Σεγκιάχ στην 3^η βαθμίδα
- Χρώμα Χουζάμ στην 3^η βαθμίδα [Μη μου ξαναφύγεις]
- Χρώμα Μουστεάρ στην 3^η βαθμίδα [Θα κάνω ντου βρε πονηρή]

ΝΕΒΕΣΕΡ: Ο Νεβεσέρ μπορεί να θεωρηθεί ως μία παραλλαγή του Νιαβέντι, με τον οποίο, άλλωστε, συνεργάζεται άμεσα.

NIKPIZ:

.....

XITZAZ:

XITZASCIAP και ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ: Ο Πειραιώτικος μπορεί να θεωρηθεί μια παραλλαγή του Χιτζασκιάρ.

.....

ΟΥΣΑΚ:

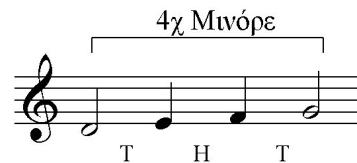
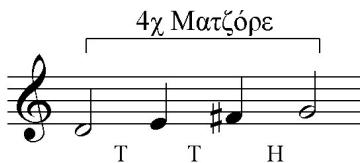
ΚΑΡΤΣΙΓΙΑΡ: Ο Καρτσιγιάρ προκύπτει ως συνδυασμός του Ουσάκ με τον Χιτζάζ. Χαρακτηριστικό του αποτελεί η έλξη της πέμπτης βαθμίδας από την τέταρτη, όπου συχνά παρατηρείται ένα «παιχνίδισμα» μεταξύ τους. Ο Καρτσιγιάρ συναντάται πολλές φορές ως «εσωτερική» μετατροπία του Ουσάκ.

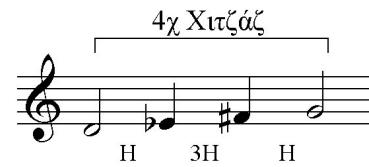
ΣΑΜΠΑΧ: Ιδιαίτερα χαρακτηριστικός δρόμος, λόγω της ιδιόμορφης δομής του, ο οποίος (στην τυπική μορφή του)

KIOPNTI:

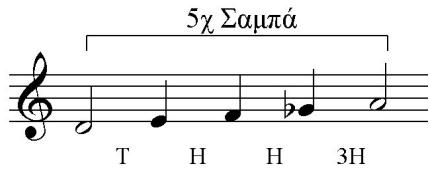
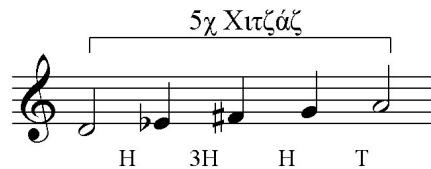
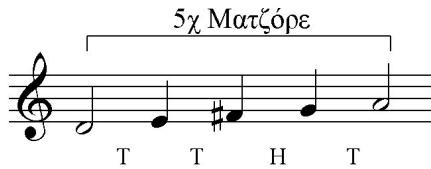
«Το φτωχομπούζουκο», «Πολλές φορές»

TETPAXORΔA

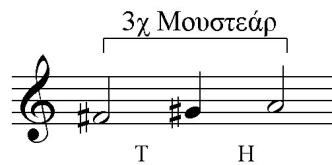




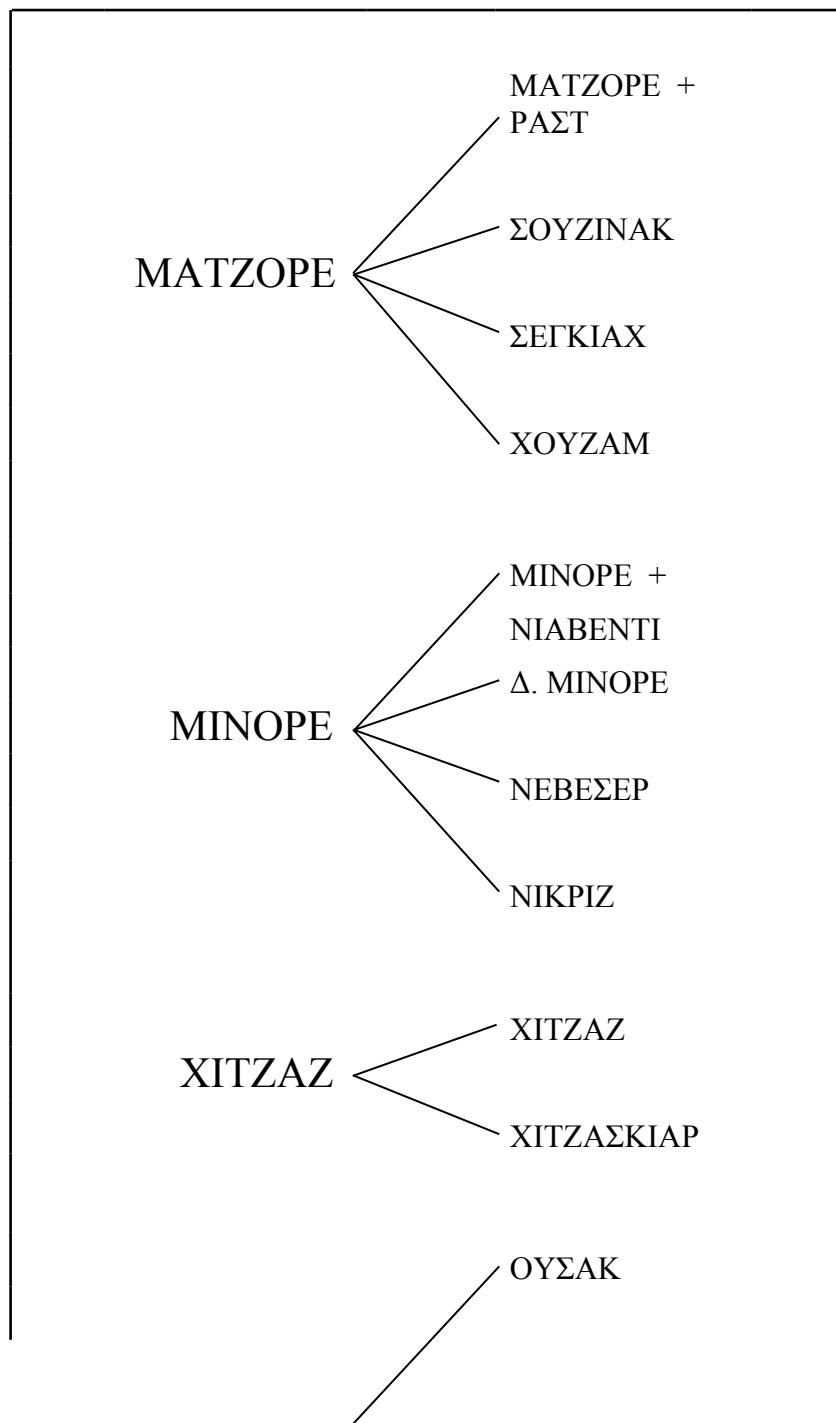
ΠΕΝΤΑΧΟΡΔΑ

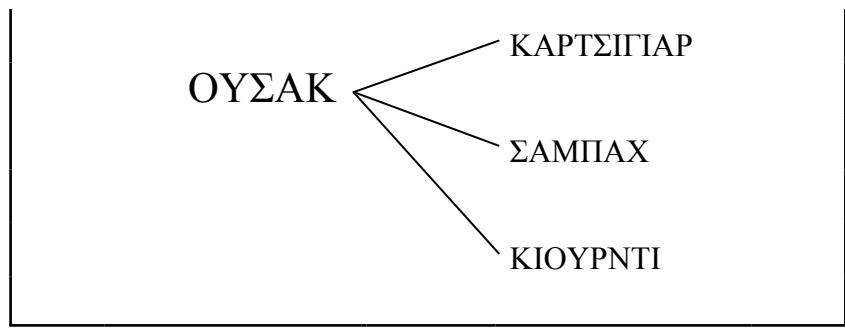


ΤΡΙΧΟΡΔΑ



ΟΙ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ ΤΩΝ ΔΡΟΜΩΝ





MATZOPE

Η Ματζόρε κλίμακα αποτελεί τη βάση του δυτικού θεωρητικού συστήματος, παρέχοντας το πρότυπο για την κατασκευή και των υπόλοιπων κλιμάκων. Στην θεωρία της ανατολικής μουσικής το ρόλο αυτό έχει το μακάμ Ραστ, αν και το σκληρό διατονικό ηχόχρωμα της Ματζόρε κλίμακας ταιριάζει περισσότερο με αυτό του μακάμ Τσαργκιάχ ή του Μαχούρ.

1. ΔΟΜΗ

Ο δρόμος σχηματίζεται από το 5-χορδο Ματζόρε της βάσης και ένα επιπλέον 4-χορδο Ματζόρε. Το 4-χορδο μετατρέπεται συχνά σε Μινόρε, αναιρώντας την δίεση του Ντο:

The image shows musical notation on a staff. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A bracket under the first five notes is labeled "5χ Ματζόρε". The next note is a sharp sign (#). A bracket under the last four notes is labeled "4χ Ματζόρε". Below this, the word "και" (and) is written, followed by a staff with a treble clef and a key signature of no sharps or flats. A bracket under the first four notes is labeled "4χ Μινόρε".

2. ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Ο δρόμος προεκτείνεται προς τα κάτω με 4-χορδο Ματζόρε, και προς τα άνω με 5-χορδο Ματζόρε ή με 5-χορδο Μινόρε:

The image shows musical notation on two staves. The top staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A bracket under the first four notes is labeled "4χ Ματζόρε". The next note is a sharp sign (#). A bracket under the last four notes is labeled "5χ Ματζόρε". The bottom staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The note F# is followed by a sharp sign (#). A bracket under the last four notes is labeled "5χ Μινόρε".

3. ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ

Κίνηση Στάσεις Προσαγωγέας Δεσπόζουσα

- Το Ματζόρε εμπεριέχει το MINOPE και αντίστροφα.

1) 4-χορδο XITZAZ στο ΛΑ

2) Σειρά ΣΕΓΚΙΑΧ

ΕΙΣΟΔΟΣ:

ΚΑΤΑΛΗΞΗ: Α) κλίμακα καθοδική, Β) χρωματική από Β,

4. ΣΧΕΣΕΙΣ

5. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ

6. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

ΣΟΥΖΙΝΑΚ

ΓΕΝΙΚΑ

1. ΔΟΜΗ

Ο δρόμος σχηματίζεται από το 5-χορδο Ματζόρε της βάσης και ένα 4-χορδο Χιτζάζ. Τις περισσότερες όμως φορές το βασικό 5-χορδο είναι επίσης Χιτζάζ, θυμίζοντας έτσι το Χιτζασκιάρ:

5χ Ματζόρε 4χ Χιτζάζ

και

5χ Χιτζάζ

2. ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Ο δρόμος προεκτείνεται προς τα κάτω με 4-χορδο Χιτζάζ, και προς τα άνω με 5-χορδο Ματζόρε και κάποιες φορές με 5-χ Μινόρε:

4χ Χιτζάζ

5χ Ματζόρε

5χ Μινόρε

3. ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ

Κίνηση Στάσεις Προσαγωγέας Δεσπόζουσα

Η Ματζόρε αίσθηση της βάσης ενισχύεται από την συγχορδία Α (Λα ματζόρε) της πέμπτης βαθμίδας που λειτουργεί σαν δεσπόζουσα.

4. ΣΧΕΣΕΙΣ

5. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ

6. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

MINOPE

ΓΕΝΙΚΑ

1. ΔΟΜΗ

Ο δρόμος σχηματίζεται από το 5-χορδο Μινόρε της βάσης και ένα 4-χορδο Χιτζάζ, το οποίο πολύ συχνά μετατρέπεται σε 4-χορδο Κιουρντί, ιδίως στις καθοδικές κινήσεις:

The diagram illustrates the structure of the Minope mode. It begins with a 5-chord sequence in Mixolydian mode (G major), labeled "5χ Μινόρε". This is followed by a 4-chord sequence in Hijaz mode, labeled "4χ Χιτζάζ". Below this, a 4-chord sequence in Rastabandari mode (C major) is shown, labeled "κατ" and "4χ Κιουρντί".

2. ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Ο δρόμος προεκτείνεται προς τα κάτω με 4-χορδο Χιτζάζ, και προς τα άνω με 5-χορδο Μινόρε:

The diagram shows extensions of the Minope mode. On the left, a 4-chord sequence in Hijaz mode is labeled "4χ Χιτζάζ". On the right, a 5-chord sequence in Mixolydian mode is labeled "5χ Μινόρε".

3. ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ

A) ἔμφαση XITZAZ B) MATZOPE στο Φα Γ) $\dim \Delta)$

ΚΑΤΑΛΗΞΗ: χρωματική μι-ρε#-μι-φα-φα#-σολ-σολ#-λα

4. ΣΧΕΣΕΙΣ

5. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ

6. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

ΝΕΒΕΣΕΡ

ΓΕΝΙΚΑ

Προέρχεται από το ομώνυμο μακάμ () Σχετίζεται στενά με το δρόμο Μινόρε (όπως και το μακάμ Νεβεσέρ με το Νιαβέντ).

1. ΔΟΜΗ

Ο δρόμος σχηματίζεται από το 5-χορδο Νικρίζ της βάσης και ένα 4-χορδο Χιτζάζ:



2. ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Ο δρόμος προεκτείνεται προς τα κάτω με 4-χορδο Χιτζάζ, και προς τα άνω με 5-χορδο Νικρίζ ή 5-χ Μινόρε:

3. ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ

Κίνηση Στάσεις Προσαγωγέας Δεσπόζουσα

4. ΣΧΕΣΕΙΣ

5. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ

6. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

NIKPIZ

ΓΕΝΙΚΑ

1. ΔΟΜΗ

Ο δρόμος σχηματίζεται από το 5-χορδο Νικρίζ της βάσης και ένα 4-χορδο Μινόρε, το οποίο ορισμένες φορές (κατά την άνοδο μόνο) μετατρέπεται σε 4-χορδο Ματζόρε:

The diagram illustrates the structure of the NIKPIZ mode. It features two staves of musical notation. The top staff begins with a G major chord (indicated by a treble clef and a sharp sign) and follows a sequence of five chords: G major, D minor, G major, D minor, G major. A bracket below this sequence is labeled "5χ Νικρίζ". The bottom staff begins with a D minor chord (indicated by a treble clef) and follows a sequence of four chords: D minor, G major, D minor, G major. A bracket below this sequence is labeled "4χ Μινόρε". Between the two staves, the word "και" (and) is written, indicating a connection or continuation.

2. ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

3. ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ

Κίνηση Στάσεις Προσαγωγέας Δεσπόζουσα

4. ΣΧΕΣΕΙΣ

5. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ

6. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

VII. ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Μανροειδής Μ., *Oι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, εκδ. Fagotto, 1999.
- *To αστικό λαικό τραγούδι στην Ελλάδα των μεσοπολέμου* – Ε. Βούλγαρης, Β. Βανταράκης, εκδ. Fagotto, 2006
- *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* (2 τόμοι) – Π. Κουνάδης, εκδ. Κατάρτι,
- *Ρεμπέτικη ανθολογία* (4 τόμοι) – Τ. Σχορέλης, εκδ. Πλέθρον,
- *Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία* – Α. Βέλλου-Κάϊλ,
- *Δρόμος για το ρεμπέτικο* – Γ. Χολστ
- *Μάρκος Βαμβακάρης 1905 -1972* – Π. Κουνάδης, εκδ. Κατάρτι, 2005
- *Βασίλης Τσιτσάνης: Η ζωή μου, το έργο μου* – Κ. Χατζηδουλής,
- *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...* – Θ. Χατζηπανταζής, εκδ. Στιγμή, 1986
- *The Maqam Book - A Doorway to Arab Scales and Modes* – David Muallem,
- *To τονικό μουσικό σύστημα* (3 τόμοι) – Α. Αμαραντίδης,
- *Λαϊκοί Δρόμοι* – Χ. Παγιάτης, εκδ. Fagotto,
- *Λαϊκό Τραγούδι (περιοδικό)*.

Δημοσιεύσεις-επιστημονικές ανακοινώσεις-άρθρα:

- Ν. Ανδρίκος, *To νβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του*.
- Ν. Ορδουλίδης, *The Greek popular modes*.

Διαδικτυακές πηγές:

VIII. ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΟ

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ – ΛΟΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ – ΛΑΪΚΟ – ΔΗΜΟΤΙΚΟ – ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ

ΣΜΥΡΝΑΙΚΟ (ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ) – (ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟ) ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

Αδέσποτα – μουρμούρικα – κουτσαβάκικα – ρεμπέτικα της Αμερικής

ΑΛΛΑ ΕΙΔΗ

Ελαφρό τραγούδι – αθηναϊκή καντάδα

ΥΦΟΣ - ΗΘΟΣ

ΕΚΔΥΤΙΚΙΣΜΟΣ – ΕΚΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΣ – ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ

ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΣ – ΣΥΓΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ – ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ

Εισαγωγή στην περίοδο της επώνυμης δημιουργίας

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ – ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑ

ΤΡΟΠΟΙ – ΉΧΟΙ – ΚΛΙΜΑΚΕΣ – ΜΑΚΑΜ – ΔΡΟΜΟΙ

ΜΟΝΟΦΩΝΙΑ – ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ

ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ – ΚΙΘΑΡΑ

ΔΡΟΜΟΙ

ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

ΤΟΝΙΚΗ – ΤΡΟΠΙΚΗ ΒΑΣΗ

ΚΛΙΜΑΚΙΚΗ – ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΙΚΗ ΛΟΓΙΚΗ

ΔΙΑΤΟΝΙΚΗ – ΤΡΟΠΙΚΗ ΜΕΛΩΔΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ

ΠΡΟΣΑΓΩΓΕΑΣ – ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ – ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ – ΕΛΞΕΙΣ – ΜΕΤΑΤΡΟΠΙΕΣ

ΤΟΝΙΚΗ – ΤΡΟΠΙΚΗ ΕΝΑΡΜΟΝΙΣΗ

ΓΕΓΟΝΟΤΑ

ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΤΙΚΟ – ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟ – ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ – ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ – Β'
ΠΑΓΚ. ΠΟΛΕΜΟΣ

