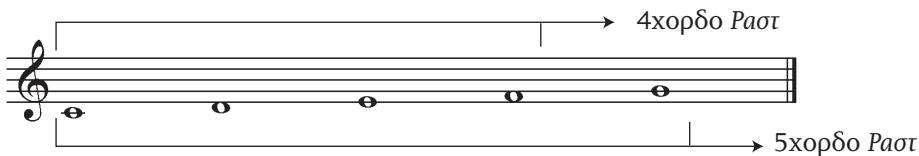
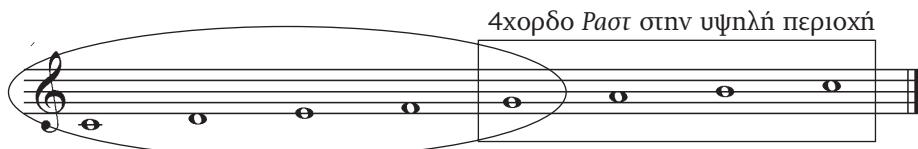


Ο λαϊκός δρόμος *Raost*

Το φαινόμενο *Raost* θεμελιώνεται πρωτογενώς στην τονική του συμβατικού Do, φέροντας 4χορδική μορφή και πορεία κατά τον τύπο: T-T-HM. Επίσης, μετά από προσθήκη ενός ακέραιου τόνου στο τέλος του, είναι δυνατό να παράξει και το αντίστοιχο 5χορδό του. Το αν θα αναγνωρίσουμε 4χορδική ή αντίστοιχα 5χορδική εκδοχή εξαρτάται από το ποια βαθμίδα θα θεωρηθεί κυρίαρχη ανά περίπτωση. Έτσι, αν η μελωδική ανάπτυξη αναφέρεται προς την 4η βαθμίδα, τότε έχουμε να κάνουμε με 4χορδική έκφανση του *Raost*. Αντίθετα, σε περιπτώσεις που η 5η βαθμίδα παίζει τον ρόλο της κυρίαρχης δεσπόζουσας, τότε το *Raost* αναπτύσσεται μέσα σε ένα 5χορδικό περιβάλλον, δηλαδή από τη βάση έως και την 5η βαθμίδα.



Μετά την εξάντληση του α' 5χόρδου και καθώς το *Raost* ακολουθεί ανοδική πορεία, παρουσιάζει και πάλι συμπεριφορές τύπου *Raost*, είτε 4χορδικές με έκταση έως το Do' είτε 5χορδικές έως το Re'.



5χορδο *Raost* θεμελιώμενο στην ομώνυμη βάση

Στις περιπτώσεις όπου το *Raost* επεκτείνει τη μελωδική του ανάπτυξη κάτω από την τονική παραγωγής (Do) ή πέρα από την υψηλή του αντιφωνία (Do'), συνεχίζει να χρησιμοποιεί τα βασικά δομικά του χαρακτηριστικά, ακολουθώντας, δηλαδή, ομότροπες διαστηματικές υπομονάδες του τύπου *Raost*.

Η θέση του προσαγωγέα (Si) στο *Raost* βρίσκεται μόνιμα σε θέση ημιτονίου από τη βάση παραγωγής και η χρήση του είναι ιδιαίτερα σημαντική στις καταλήξεις, όπου

ΟΙ ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΣΤΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΟ ΑΣΤΙΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

η μελωδία τείνει να τον αναδεικνύει. Η 3n (Mi) και η 5n (Sol) βαθμίδα θεωρούνται εξαιρετικά σημαντικές στο πλαίσιο του *Raost*, καθώς μπορούν να θεωρηθούν και ως δεσπόζοντες φθόγγοι, οι οποίοι, παιζόντας τον ρόλο ενδιάμεσου τονικού κέντρου, έλκουν τους γύρω από αυτές ευρισκόμενους φθόγγους, αλλοιώνοντας συγχρόνως το τονικό τους ύψος. Επίσης, η σημαντικότητα των εν λόγω βαθμίδων έγκειται στο γεγονός πως σε σχέση με αυτές αναλώνεται πολύς μελωδικός χρόνος μέσω της χρήσης ιδιαίτερου φρασεολογίου, καθώς χρησιμοποιούνται ως ενδιάμεσοι σταθμοί κατά την ανάπτυξη του μελωδικού θέματος. Έτσι, η μελωδία μπορεί να σταθεί προς στιγμήν, να καταλήξει ή ακόμη και να δομήσει πάνω σε αυτές μεταβατικά-συζευκτικά φρασεολογικά πρότυπα από περιοχή σε περιοχή.

Στο πλαίσιο του *Raost*, ενώ οριστικές καταλήξεις παρατηρούνται μόνο στη βασική τονική παραγωγής του Do, είναι συχνό το φαινόμενο να παρουσιαστούν ενδιάμεσες ατελείς, κυρίως στην 3n και στην 5n βαθμίδα, μέσω της χρήσης ενός αναγνωρίσιμου-στερεοτυπικού φρασεολογίου.

ο ταν γλν κο κε λαι__ δας

Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσος-Ρόζα Εσκενάζου (1934)

Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

στο πει σμα μου__ ε__ πα_____ νω

Βρε Γιώργο φαρμακώθηκα Ρόζα Εσκενάζου (1936)

τ'α ρα__ πι κα σου__ μα τια__ ε ρω__ τεν τη__ κα

Αλεξανδριανή φελάχα Δημήτρης Σέμσος-Ρόζα Εσκενάζου (1934)

για τι γε νη__ κα α πια πτω__ μα

Είσαι φονιάς Γρηγόρης Ασίκης-Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου «Πολίτισσα» (1935)

Μία από τις πλέον χαρακτηριστικές τροπικές συμπεριφορές του Raost είναι η λειτουργία του βάσει του φαινομένου της διατονικής συμπεριφοράς, που ουσιαστικά πρόκειται για μελωδική τροπή του Raost της ανάβασης σε αντίστοιχο πρότυπο μινόρε κατά την κάθοδο από την υψηλή περιοχή ώς την 5η βαθμίδα του Sol. Στην πραγματικότητα, η εν λόγω συμπεριφορά απορρέει από τη γενικότερη κινητικότητα-ρευστότητα που παρουσιάζει η 3η βαθμίδα του υψηλού 4χόρδου (Si). Πιο συγκεκριμένα, καθόσον η μελωδία ακολουθεί ανοδική πορεία προσπερνώντας τη βαθμίδα του Si, εκείνο παραμένει φυσικό, ενώ βαραίνει με ύφεση όταν η μελωδία, έχοντας πλέον λάβει καθοδική πορεία, οδηγείται προς την 5η βαθμίδα του Sol. Το γεγονός αυτό είναι αρκετό ώστε η σύσταση του Raost πλέον να τραπεί κατά τα πρότυπα μιας μινόρε υπομονάδας που θα ακολουθεί –από το οξύ στο βαρύ– την εξής διαστηματική ακολουθία: Do-Sib-La-Sol (T-HM-T).



Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσος-Ρόζα Εσκενάζου (1934)



Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

Πέρα από την παραπάνω τροπική λειτουργία του Raost που επιρεάζει τη θέση του Si, η εν λόγω βαθμίδα λαμβάνει ύφεση και στην περίπτωση που η μελωδία απλώς θα την αγγίξει και θα επιστρέψει προς τα πίσω λαμβάνοντας πορεία καθοδική.



Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσος-Ρόζα Εσκενάζου (1934)



Σα φουμάρω τσιγαρλίκι Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περιπινιάδης (1934)

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε επιγραμματικά πως η θέση του Si είναι μεταβλητή και εξαρτώμενη από την πορεία της μελωδίας, καθώς όταν εκείνη παρουσιάζει πορεία ανοδική και το προσπερνά τότε είναι φυσικό, ενώ βαραίνει λαμβάνοντας ύφεση κατά την κάθοδο προς την 5η (Sol). Τέλος, το Si είναι χαμπλό και στην περίπτωση που η μελωδία απλώς το θίγει, χωρίς να το προσπεράσει, επιστρέφοντας στη συνέχεια προς τη χαμπλή περιοχή στο πλαίσιο καθοδικής πορείας.

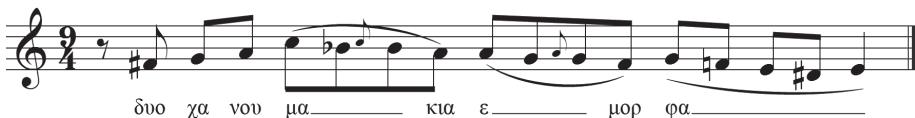
Επιμέρους κινήσεις, φρασεολογικές εκδοχές στο πλαίσιο του Raost:

- Μελωδική κίνηση γύρω από την 3η βαθμίδα Mi, η οποία και καθίσταται τονική αναφοράς, ζητώντας όξυνση της υποκειμένης της (Re #), η οποία θα παίξει τον ρόλο πλέον μιας ενδιάμεσης υποτονικής σε σχέση με το νέο τονικό κέντρο. Η εν λόγω κίνηση σε σχέση με την 3η βαθμίδα θα μπορούσε να ονομαστεί κίνηση Σεγκιά, τόσο λόγω της δεσπόζουσας θέσης που κατέχει στο πλαίσιο της η ομώνυμη βαθμίδα όσο και λόγω της παραγόμενης ατμόσφαιρας του ευρύτερου τροπικού φαινομένου Σεγκιά.

Οι τρεις ορφανές Γρηγόρης Ασίκης-Ρίτα Αμπατζή (1937)

Στη Δραπετσώνα Παναγιώτης Τούντας-Ρόζα Εσκενάζη (1934)

Το μουρμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)



Κατάληξη τύπου Σεγκιά αφού έχει ήδη βαρύνει με ύφεση το Si και οξυνθεί το Fa προς το Sol
Τα χανουμάκια Κώστας Καρίπης-Ρίτα Αμπατζή (1935)

- Μελωδική κίνηση γύρω από την 5η βαθμίδα (Sol), η οποία και ως δεσπόζουσα έλκει προς το μέρος της την υποκειμένη της (Fa), η οποία και λαμβάνει δίεση. Η εν λόγω κίνηση συχνά συνδυάζεται με το φαινόμενο της διατονικής συμπεριφοράς καθώς η οξυμμένη εκδοχή του Fa παίζει τον ρόλο του εναλλακτικού προσαγωγέα σε σχέση με την υπομονάδα *Raost* που πρόκειται να δομηθεί στο Sol, ακολουθώντας ανοδική πορεία. Επίσης, το οξυμμένο Fa δίνει την αίσθηση της «αιωρούμενης» από την ισχυρή-αμετακίνητη δεσπόζουσα βαθμίδας, ειδικά στις περιπτώσεις που η μελωδία επιστρέφει καθοδικά με αίσθηση μινόρε προς το Sol, αγγίζοντας το οξυμμένο Fa μόλις πριν καταλήξει στη δεσπόζουσα. Τέλος, σε περιπτώσεις που η μελωδία περιστρέφεται επίμονα γύρω από τη δεσπόζουσα, είναι πολύ πιθανό να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στο εν λόγω φαινόμενο μέσω πολλαπλών επαναλήψεων του μοτίβου Fa #_Sol, σε συνδυασμό, μάλιστα, με τη χρήση του χαμπλού Si, εφόσον η μελωδία το αγγίζει και επιστρέφει και πάλι προς τη δεσπόζουσα.



To μουρμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)



Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)



To Χαρικλάκι Παναγιώτης Τούντας-Ρίτα Αμπατζή (1933)

ΟΙ ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΣΤΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΟ ΑΣΤΙΚΟ ΡΕPERTΟΡΙΟ

ε δω σου παιρ νον τα μνα λα ε ρε ντον νια

Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

σαν γε μι ζω το λου λα μου

Το μουρμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)

για τι α πο ε με να νε

Ο βλάμης του Ψυρρή Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1933)

- Μελωδική κίνηση γύρω και πέρα από την αντιφωνία της βασικής τονικής, δηλαδή στο υψηλό Do', μετά από είσοδο του μελωδικού θέματος στην εν λόγω βαθμίδα. Η εισαγωγική αυτή φράση είναι πιθανό να συμπαρασύρει σε ανοδική πορεία και το La, δημιουργώντας μία υποτυπώδη χρωματική φόρμουλα Do-Si-La# -Si-Do.

τα κο νο μου σα ε ξι πνα

Ο λαθρέμπορας Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)

Στης θα λασ σας την α αμ μου δια

Τα χανουμάκια Κώστας Καρίπης-Ρίτα Αμπατζή (1935)

Η μελωδία, αφού κινηθεί στην υψηλή περιοχή κατά τα πρότυπα *Rast*, θα επιστρέψει καθοδικά –μέσω ενδιάμεσων στάσεων και χωρίς αναγκαία να ζητήσει τη βάρυνση του Si– προς τη βάση, ώστε να καταλήξει οριστικά σε αυτήν, αποφεύγοντας συνήθως να αναδείξει τον προσαγωγέα. Η εν λόγω περίπτωση παραπέμπει σαφέστατα στο οθωμανικό τροπικό φαινόμενο *Mahûr*, το οποίο στο μεσοπολεμικό αστικό ρεπερτόριο παρουσιάζεται άλλοτε αυτόνομα και άλλοτε ως επιμέρους-δευτερογενής μελωδική ανάπτυξη στο πλαίσιο του συμβατικού *Rast*. Έτσι, είναι πιθανό να συναντήσει κανείς αυτοτελείς συνθέσεις της εποχής που να ακολουθούν το παραπάνω φαινόμενο, αλλά και κομμάτια που αφού αναπτύξουν το κύριο μελωδικό κορμό

τους βάσει του κλασσικού μοντέλου συμπεριφοράς του *Rast*, να παρουσιάσουν, π.χ., στο β' θέμα τους συμπεριφορές που να παραπέμπουν στο φαινόμενο *Mahûr*.

μον φαι νε ται μον φαι νε ται

Mou φαίνεται Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)

Κακούργα áponη Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

Ἐλα φως μου Γρηγόρης Ασίκης-Ρόζα Εσκενάζη (1934)

Αγιοθοδωρίτισσα Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)

Πες μου πα ρα πο νια ρα μου για τιει σαι λν πη με νη

Παραπονιάρα Παναγιώτης Τούντας-Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)

Ε σε ναε γω λατρευ ω κιε σε να θα χαϊ δευ ω πα ρα πο νια ρα μου

συ ει σαι η χα ρα μου συ κιη πα ρη γο ρια μου μην κλαις ζη λια ρα μου

Παραπονιάρα Παναγιώτης Τούντας-Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)

- Μελωδική κίνηση γύρω από την 3η βαθμίδα, με όχυνση της 2ης, και τελική κατάληξη στη βασική τονική παραγωγής (Do). Η εν λόγω ιδιωματική συμπεριφορά θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή είτε ως ένα μουσικολογικό παράλληλο της τροπικής περίπτωσης του οθωμανικού *Sazkâr* είτε ως μία ιδιότυπη μιμπτική φόρμουλα, η οποία αποπειράται να προσιδιάσει στην αντίστοιχη ρευστότητα που παρουσιάζει η βαθμίδα του *Segâh* (Mi $\ddot{\text{d}}$) σε καταληκτήριες φράσεις στο πλαίσιο ασυγκέραστων πρακτικών. Έτσι, η μίνιμαλ φόρμουλα Mi-Re \sharp -Mi-Do έρχεται να υποκαταστήσει σε συγκερασμένες πλέον εκτελεστικές αποδόσεις τη χαρακτηριστική βάρυνση του *Segâh* ως Mi $\ddot{\text{d}}$ -Re-Do.

Ο βλάμης του Ψυρρή Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1933)

Το μουρμουράκι Χρόνιος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)

Στοιχειώδης τεχνική εναρμόνισης στον λαϊκό δρόμο *Raost*

Στο ρεπερτόριο της μεσοπολεμικής δισκογραφίας, είναι δυνατό να αναγνωρισθεί μία πολυποίκιλη προσέγγιση αναφορικά με την εναρμονιστική διαχείριση του ευρύτερου φαινομένου *Raost*. Έτσι, ανάλογα με τον τύπο ορχήστρας, το μελωδικό περιεχόμενο της εκάστοτε σύνθεσης, καθώς και τη διάθεση για εκλεπτυσμένη ή μη διαστηματική διατύπωση κατά την επιτέλεση, εφαρμόστηκαν διάφορες πρακτικές που κυμαίνονται από μία εξαιρετικά διακριτική αρμονική συνοδεία έως πλέον εμπλουτισμένες συγχορδιακά πρακτικές, ειδικά με αφορμή την απόδοση δυτικότροπου χαρακτήρα και ύφους ρεπερτορίου.

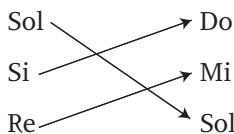
Πιο συγκεκριμένα, στις περισσότερο *ala turca* εκτελέσεις που αφορούν σε ρεπερτόριο με φανερή δομική και αισθητική αναφορά στα ανατολικά τροπικά συστήματα και ειδικά όταν ακολουθείται οργανολογικό πρότυπο κατά τον τύπο *İnce Saz*, η οποία συνοδεία δύναται να είναι εξαιρετικά διακριτική (ρυθμική-ισοκρατηματική χρήση μόνο της βάσης του *Raost* από το ούτι), ή ακόμη και να απουσιάζει. Σε ένα δεύτερο επίπεδο και ειδικά σε πιο υβριδικές ορχήστρες, είναι δυνατό να έχουμε μία και

πάλι όχι και τόσο παρεμβατική διαχείριση της εναρμόνισης από την κιθάρα μέσω της χρήσης της 1ης αλλά και της 5ης βαθμίδας. Σε ρεπερτόριο που αποδίδεται από ορχήστρες με *ala franca* προσέγγιση, πιθανό να συναντήσει κανείς τη χρήση άλλοτε μίνιμαλ συγχορδιακών επιτελεστικών προτύπων (ουδέτερες συγχορδίες με χρήση 1ης και 5ης βαθμίδας και φειδώ στις αλλαγές) αλλά και περισσότερο εμπλουτισμένη εναρμόνιση μέσω της χρήσης εμπλουτισμένων συγχορδιών στο πλαίσιο ολοκληρωμένων αρμονικών αλυσίδων.

Πιο συγκεκριμένα, στο πλαίσιο του *Raost* και αφού αποδεχθούμε τη συγκερασμένη του διατύπωση, είναι δυνατή η δόμηση μιας σειράς συγχορδιών και κατ' επέκταση ολοκληρωμένων αρμονικών κύκλων. Έτσι, από την 1η βαθμίδα της τονικής παραγουμε τη βασική συγχορδία του C, προσθέτοντας παράλληλα την 3η Mi (μέσην) και την 5η βαθμίδα Sol (δεσπόζουσα). Έτσι, δημιουργείται η πρώτη βασική συγχορδία του *Raost* θεμελιωμένη στο Do, η οποία φέρει μείζονα διάθεση λόγω της απόστασης δύο T που παρεμβάλλεται μεταξύ της 1ης και της 3ης βαθμίδας της.



Σημαντική είναι η χρήση συγχορδίας κατάληξης μέσω της οποίας θα επιστρέψει ο αρμονική περιήγηση στη συγχορδία της βάσης (C). Ο τύπος και η διάθεσή της καθορίζονται από τη θέση του προσαγωγέα και πιο συγκεκριμένα από την απόσταση που απέχει από την τονική παραγωγής. Έτσι, για την περίπτωση του *Raost* που ο προσαγωγέας βρίσκεται σε απόσταση ημιτονίου από τη βάση, θα δομηθεί συγχορδία πάνω στη δεσπόζουσα –την 5η, δηλαδή, βαθμίδα–, η οποία θα έχει μείζονα διάθεση (G) ώστε η μέσην βαθμίδα της (Si) να ταυτίζεται με τον προσαγωγέα και έτσι κατά συνέπεια να τον εμπεριέχει. Κατ' αυτό τον τρόπο, η συγχορδία κατάληξης θα λυθεί στη συγχορδία της βάσης, ακολουθώντας πορεία ανοδική ως εξής: G-C (Sol-Si-Re→Do-Mi-Sol). Έτσι, ενώ η Sol εμπεριέχεται και στις δύο συγχορδίες και κατά συνέπεια δεν μεταβάλλεται, η Si μετατρέπεται ανοδικά σε Do και η Re σε Mi, δομώντας κατ' αυτό τον τρόπο μία ολοκληρωμένη C συγχορδία.

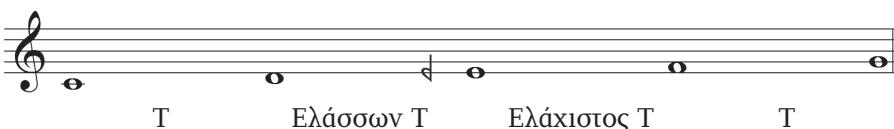


Αν και σε νεότερες εναρμονιστικές προσεγγίσεις είναι δυνατή η αρμονική ανάπτυξη και άλλων βαθμίδων του λαϊκού *Raost*, όπως, π.χ., της 2ης ως Dm ή της 4ης ως F, κάτι τέτοιο θεωρείται μάλλον εξεζητημένο για τη φύση αλλά και το αισθητικό προφίλ του μεσοπολεμικού αστικού ρεπερτορίου. Αντίθετα, προτιμώνται διαφορετικές συνηχήσεις, μεταβατικές μελωδικές γέφυρες καθώς και συνακο-

λουθία της βασικής μελωδικής γραμμής στην χαμπλή συχνοτικά περιοχή. Σε περιπτώσεις που η μελωδία στέκεται στη 2η βαθμίδα, είναι πιθανό να γίνει χρόνο μιας ουδέτερης συγχορδίας του G, που άλλωστε εμπειριέχει το Re, καθώς αυτό γίνεται αντιληπτό ως κορυφή 5χορδου Raost θεμελιωμένου στην χαμπλό Sol.

To *ala turca Rast*

Σε επιπελεστικές προσεγγίσεις που ακολουθούν ασυγκέραστη διαστηματική διατοπώση κατά τα *ala turca* αισθητικά πρότυπα, το Raost παρουσιάζεται σαφέστατα περισσότερο ρευστό όσον αφορά την κινητικότητα των επιμέρους βαθμίδων του, σε σημείο μάλιστα τέτοιο, ώστε ακόμη και η αναγνώριση του βασικού 5χορδου να είναι εντελώς συμβατική και να κρίνεται λειτουργική μόνο στο πλαίσιο μεθοδολογικής σκοπιμότητας. Έτσι, είναι ορθότερο να αναγνωρισθεί ένα πνηπικό περιβάλλον από τη βάση του Raost έως και την 5η, όπου οι ενδιάμεσες βαθμίδες ανά περίπτωση άλλοτε συρρικνώνονται και άλλοτε διευρύνονται, ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας και την αναφορά τους προς τα εκάστοτε ισχυρά τονικά κέντρα. Κάπι τέτοιο οφείλεται χωρίς αμφιβολία στην κατ' αρχήν αποδοχή της ελαφράς βάρυνσης της βαθμίδας του Segâh Mid –κατά τα πρότυπα του διαστήματος της φυσικής 3ης από τη βάση–, γεγονός το οποίο δημιουργεί μία εκ νέου διαστηματική κατανομή στον περιβάλλοντα χώρο του Raost. Πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση που ακολουθηθεί η παραπάνω μαλακή εκδοχή του διατονικού γένους, τότε στο πλαίσιο του Raost δεν συναντά κανείς μόνο T και Hμ αλλά και μία ομάδα ουδέτερων διαστημάτων ευρισκόμενων ανάμεσα στο Hμ και στον T. Έτσι, ένα συμβατικό 5χορδο Raost παρουσιάζει την εξής διαστηματική ακολουθία: T-ελάσσων T-ελάχιστος T-T, αφού μετά τη βάρυνση της 3ης το ακέραιο διάστημα Re-Mi αμβλύνεται στην τιμή του ελάσσονος T, ενώ το ημιτόνιο Mi-Fa διευρύνεται ώστε να αποτελέσει το χαρακτηριστικό ουδέτερο διάστημα του ελάχιστου T. Από τα παραπάνω τεκμαίρεται το γεγονός της έλλειψης από τη μαλακή διατονική φόρμα του Raost του διαστήματος του απόλυτου ημιτονίου. Αυτός είναι ακριβώς και ο λόγος που εξασφαλίζει στα φαινόμενα Raost όλη αυτή τη διαστηματική κινητικότητα-ρευστότητα, χαρακτηριστική άλλωστε του εν γένει μαλακού διατονικού γένους.



Έτσι, σε προσεγγίσεις του Raost κατά τα παραπάνω πρότυπα, η 2η βαθμίδα, πέρα από την αυτονόητη όξυνση της σε κινήσεις γύρω από την 3η (*Segâh Perdesi*), είναι πολύ πιθανό να εμφανίζεται ελαφρώς διεσταλμένη κατά την ανοδική πορεία της μελωδίας, δομώντας το τόσο χαρακτηριστικό διάστημα του υπερμείζονος T μεταξύ

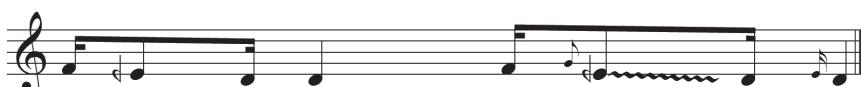
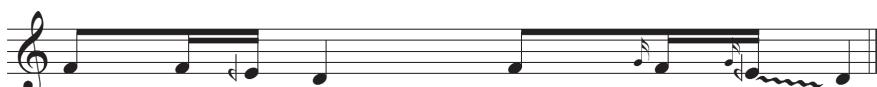
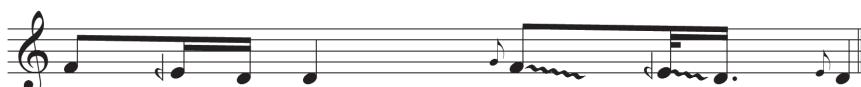
Do-Re.⁹⁴ Επίσης, η 3η βαθμίδα μετά από μία *apotziatoura* που ξεκινά από την 4η, βαραίνει μέσω ενός χαρακτηριστικού *glissando*, με τρόπο τέτοιο ώστε να παρακάμπτεται η χρήση της 2ης λίγο πριν από τις καταλήξεις στη βάση.



Η 2η παρακάμπτεται και η τρίλια πριν από την κατάληξη γίνεται σε διάστημα 3ης μικρής

Η παραπάνω συμπεριφορά της 3ης βαθμίδας ισχύει κατά κανόνα και για τις υπόλοιπες περιοχές που μπορεί να δομηθεί περιβάλλον *Rast*, όπως, π.χ., σε καθοδικές φράσεις από τη βάση στο χαμπλό Sol, όπου ρόλο 3ης παίζει το Si, καθ' όμιοι τρόπο στο οξύ 4χορδο της φυσικής περιοχής, καθώς και στην υψηλή περιοχή πάνω από την αντιφωνία του Do'.

Η 3η βαθμίδα, επίσης, θα βαρύνει χαρακτηριστικά μέσω μιας έλξης στις περιπτώσεις εκείνες όπου η μελωδία θα πραγματοποιήσει ατελή κατάληξη στη 2η, δημιουργώντας τη χαρακτηριστική αίσθηση του φαινομένου *Uşşak*.



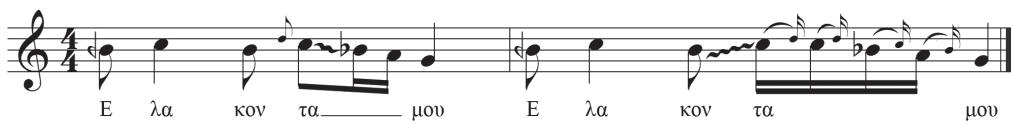
Σε περιπτώσεις που η μελωδία κινείται γύρω από την 5η, η 4η οξύνεται με μαλακή δίεση, ενώ το Si όταν απλώς θίγεται και η φράση ακολουθίσει εκ νέου καθοδική πορεία, λαμβάνει ύφεση (*Acem Perdesi*).⁹⁵

Η περίπτωση, ωστόσο, που φέρει ξεχωριστό ενδιαφέρον είναι εκείνη της διατονικής συμπεριφοράς του Si, το οποίο εκ προοιμίου είναι ελαφρώς χαμπλωμένο (*Evc Perdesi*) ως φυσική 3η μιας υπομονάδας *Rast*. Εκείνο, λοιπόν, το οποίο συμβαίνει

94. Ακριβώς η ίδια συμπεριφορά είναι δυνατό να παρουσιαστεί και στο οξύ 4χορδο, στο διάστημα Sol-La.

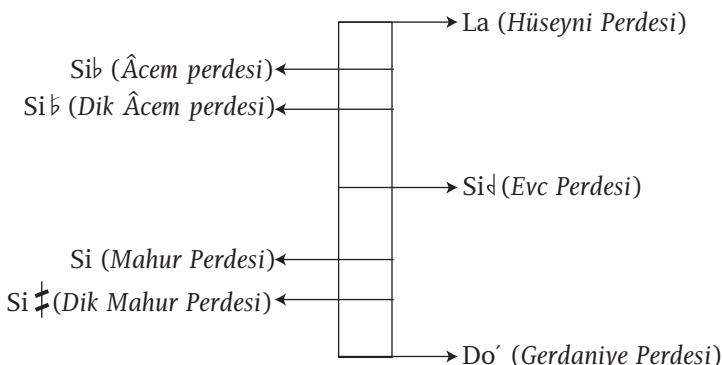
95. Σε πολλές, μάλιστα, περιπτώσεις η βαθμίδα του *Acem* μπορεί να αποδοθεί με επιπλέον βάρυνση, δημιουργώντας ένα εξαιρετικά λεπτό εναρρμόνιο διάστημα μεταξύ 5ης και 6ης βαθμίδας.

στην πραγματικότητα απέχει αρκετά από την υπεραπλουστευμένη μετακένωσή του σε συγκερασμένα πλαίσια, ούτως ώστε να μην είναι δυνατό να γίνει κατανοτό το φαινόμενο απλά και μόνο ως μία παγιωμένη αντικατάσταση του 4χορδου *Raost* της ανάβασης από αντίστοιχο 4χορδο μινόρε στην κατάβαση λόγω της χρήσης του *Sib*. Έτσι, όπως γίνεται φανερό από την προφορικότητα που συνοδεύει το ιστορικό υλικό των τροπικών συστημάτων της Ανατολής, η εν λόγω κίνηση τείνει να χρησιμοποιήσει το σύνολο του ενδιάμεσου ζωτικού χώρου μεταξύ του ελαφρώς χαμπλωμένου *Si*, ή ακόμη και του *Do* πιθανότατα, έως το *Sib*, μέσω ενός χαρακτηριστικού καθοδικού *glissando*. Η εν λόγω τροπική συμπεριφορά είναι περισσότερο γνωστή στα σύγχρονα τουρκικά θεωρητικά ως κίνηση *Âcemli* –με χρήση, δηλαδή, της βαθμίδας *Âcem*– που δεν είναι άλλη από εκείνη του *Sib*.



Απόδοση διατονικής συμπεριφοράς με εμφατικό καθοδικό *glissando*, αλλά και με πυκνή διαποίκιλη μέσω επαναλαμβανόμενης τρίλιας στην επόμενη βαθμίδα

Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζου (1934)



Διαγραμματική απεικόνιση του χώρου εντός του οποίου αναπτύσσεται το φαινόμενο της διατονικής συμπεριφοράς

Τέλος, οι περιπτώσεις που παραπέμπουν στο φαινόμενο *Mâhur*, αντίθετα με την καθιερωμένη από τα σύγχρονα θεωρητικά σκληρή και στατική διαστηματική εκφορά που τους αποδίδεται, συχνότατα εκφέρονται βάσει ενός φανερά πιο ευέλικτου μοντέλου εκφραστικής διατύπωσης, που ανά περίπτωση ρέπει είτε σε πλέον μαλακές δομές του διατόνου (περιβάλλοντα *Raost*) είτε προς εμφατικά σκληρές αποχρώσεις σε ανοδική πορεία μέσω της χρήσης του εκλεπτυσμένου διαστήματος της εναρμόνιας δίεσης αλλά και του υπερμείζονος *T*. Έτσι, π.χ., το *Si (Mâhur Perdesi)* είτε μπορεί να «μαλακώσει», παραπέμποντας σε μαλακά διατονικές εκφορές, είτε να «σκληρύνει»

επιπλέον μέσω τονικής όξυνσης του. Κάτι τέτοιο έχει ως αποτέλεσμα το κατ' αρχήν *Hı Si-Do* να μικρύνει ώστε να προκύψει διάστημα εναρμόνιας δίεσης, και συγχρόνως να συμπαρασύρει επί το οξύ και το *La* (*Hüseyni Perdesi*), δημιουργώντας κατ' αυτό τον τρόπο συνθήκη *Nışabur*.

Ενδεικτικό ρεπερτόριο

Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσος-Ρόζα Εσκενάζου (1934)⁹⁶

Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

Το Χαρικλάκι Παναγιώτης Τούντας-Ρίτα Αμπατζή (1933)⁹⁷

Είσαι φονιάς Γρηγόρης Ασίκης-Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου «Πολίτισσα» (1935)

Οι τρεις ορφανές Γρηγόρης Ασίκης-Ρίτα Αμπατζή (1937)

Συνθέσεις που αναδεικνύουν έντονα τις επιμέρους μελωδικές συμπεριφορές του τροπικού φαινομένου *Rast*. Πιο συγκεκριμένα, εμφατικές είναι οι φράσεις με αναφορά στην 3n και στην 5n βαθμίδα –με παράλληλη όξυνση των υποτονικών τους–, οι ατελείς καταλήξεις με «άρωμα» *Uşşak* στην 2n, καθώς και οι χαρακτηριστικές διατονικές συμπεριφορές στο οξύ 4χορδο. Το ρεπερτόριο αποδίδεται από ορχήστρες *İnce Saz* –λεπτών οργάνων–, η δε ερμηνευτική προσέγγιση υφολογικά παραπέμπει σε *ala turca* αισθητικά πρότυπα.

Έλα φως μου Γρηγόρης Ασίκης-Ρόζα Εσκενάζου (1934)

Σύνθεση με *ala turca* υφολογική διάθεσην και τροπική αναφορά στο φαινόμενο *Mâhur*, λόγω τόσο της έντονης χρήσης της υψηλής περιοχής γύρω από το *Gerdaniye* όσο και της σταθερής καθοδικής μελωδικής του πορείας.

Αλεξανδριανή φελάχα Δημήτρης Σέμσος-Ρόζα Εσκενάζου (1934)

Ραστ κάντο (Αν εσύ δε με πιστεύεις) Ανωνύμου-Ρόζα Εσκενάζου (1929)

Κομμάτια με πλούσιο τροπικό φρασεολόγιο και ενδιαφέρουσα χρήση μαλακού χρώματος στην υψηλή περιοχή *Sol-Do*.⁹⁸

96. Ελληνόφωνη εκδοχή –με επιπρόσθετο εισαγωγικό θέμα– του αντίστοιχου *Türkü*, *Sira sira siniller*.

97. Ελληνόφωνη διασκευασμένη εκδοχή του αντίστοιχου *Darıldın mı gülüm bana*, με επιπρόσθετο εισαγωγικό θέμα και χρήση χρωματικών καταλήξεων κατά τα πρότυπα *Nikriz*. Για το θέμα αυτό, βλ. Juste (1995).

98. Ουσιαστικά πρόκειται για χρωματική ανάπτυξη τύπου *Hicaz* στην υψηλή περιοχή, η οποία διατυπώνεται με μαλακή διαστηματική απόχρωση βάσει του γενικού κανόνα της συμμετρίας που ισχύει στις *ala turca* εκτελέσεις. Έτοι, καθώς η διατονική σύσταση του βασικού 5χορδου *Rast* φέρει μαλακή χροιά, κατ' αντίστοιχο τρόπο μαλακή θα είναι και η ανάπτυξη του χρωματικού 5χορδου από την 5n βαθμίδα και πάνω.

Το μουρμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)

Ο βλάμης του Ψυρρή Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1933)

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)

Μαρίκα χασικλού Βαγγέλης Παπάζογλου-Κώστας Ρούκουνας (1934)

Κομμάτια των οποίων η δισκογραφική αποτύπωση πραγματοποιήθηκε από λαϊκές ορχήστρες με υβριδική οργανολογική σύσταση, συγκερασμένη διαστηματική εκφορά και χρήση αρμονικής συνοδείας. Παρ' όλα αυτά η διατάρποντας βασικών τροπικών συμπεριφορών του φαινομένου *Rast* είναι εμφανής και μάλιστα χαρακτηριστική.

Ούζο-ούζο Αντώνης Σακελλάριος-Κώστας Ρούκουνας (1936)

Κομμάτι με παροδική καταληκτική χρήση υπομονάδας *Nikrīz* στη θέση της αντίστοιχης *Rast*.

Στη Δραπετσώνα Παναγιώτης Τούντας-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Σύνθεση με ενδιαφέρουσες ενδιάμεσες τροπές του βασικού διατονικού 5χορδου *Rast* σε αντίστοιχο χρωματικό, τύπου *Nikrīz*. Επίσης, ο φθορισμός του διατονικού περιβάλλοντος επεκτείνεται και πάνω από το *Sol*, δημιουργώντας κατ' αυτό τον τρόπο απόλυτη χρωματική πορεία χωρίς ενδιάμεση διατονική παρεμβολή, λόγω της σύναψης επάλληλων-ομότροπων υπομονάδων (*Nikrīz-Xitζάζ*). Ο φθορισμός μέσω της χρήσης *Xitζάζ* επεκτείνεται μάλιστα και κάτω από την τονική παραγωγής, δημιουργώντας αιμόσφαιρα *Niaβέντ* στη διευρυμένη περιοχή από το χαμπλό *Sol* έως και το *Do'*.⁹⁹

Λέλα μ' έφαγε το τσιφτετέλι Μανώλης Χρυσαφάκης-Ρίτα Αμπατζή (1930)

Κομμάτι με ενδιαφέρουσα ανάδειξη της 4ης βαθμίδας στο εισαγωγικό μέρος και αλλεπάλληλους φθορισμούς τόσο στο βασικό 5χορδο όσο και στο αντίστοιχο οξύ.

Αμάν Αννίτσα Σταύρος Παντελίδης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Κομμάτι με ανάδειξη του φαινομένου της συναφίς γύρω από την 5η βαθμίδα, λόγω της όξυνσης της 4ης αλλά και χρήσης χρώματος στο οξύ 4χορδο, που έχει ως αποτέλεσμα να εν λόγω τονική να πλαισιωθεί εκατέρωθεν με ελαπτωμένα διαστήματα (*Fa #-Sol-La b*). Στο τελευταίο δε θέμα του κομματιού θεμελιώνεται χρωματική συμπεριφορά τύπου *Xitζάζ* επάνω στην τονική παραγωγής του *Rast*, διατηρώντας τη θέση του προσαγωγέα από τη βάση σε απόσταση ημιτονίου.

Τα χανουμάκια Κώστας Καρίπης-Ρίτα Αμπατζή (1935)

Κακούργα άπονη Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

Παραπονιέμαι στο ντουνιά Κώστας Σκαρβέλης-Γιώργος Κάβουρας (1940)

Μου φαίνεται Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)

Αγιοθοδωρίτισσα Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)

99. Βλ. στο 8ο Κεφάλαιο του II Μέρους του παρόντος βιβλίου, όπου και ανάλυση της περίπτωσης του *Niaβέντ*.

Ο λαθρέμπορας Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)

Διαμάντω αλανιάρα Γιοβάν Τσαούς-Στελλάκης Περπινιάδης (1937)

Παραπονιάρα Παναγιώτης Τούντας-Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)

Λαϊκό ρεπερτόριο υβριδικής εκτελεστικά φυσιογνωμίας με βασικό χαρακτηριστικό του την ανάδειξη της υψηλής περιοχής κατά τα πρότυπα *Μαχούρ*. Στα τρία πρώτα δε προτιμάται και η σταθερή όξυνση της 2ης βαθμίδας ανεξάρτητα από τη μελωδική πορεία.

Καταγεγραμμένο ρεπερτόριο

Raost κάντο (Αν εσύ δε με πιστεύεις) Ανωνύμου-Ρόζα Εσκενάζη (1929)

Κομμάτι με πλούσιο τροπικό φρασεολόγιο που απαιτεί την αντίστοιχη διαστηματική εκλέπτυνση του *ala turca* αισθητικού προτύπου, ειδικά σε ατελείς καταλήξεις στην 2η βαθμίδα (μ. 5, 9, 30, 35) και σε οριστικές καταληκτήριες φράσεις στη βάση (μ. 6, 8, 13, 16, 18, 26, 28, 31, 33, 36, 38). Τέλος, ενδιαφέρουσα θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί η χρήση μαλακού χρώματος στην υψηλή περιοχή *Sol-Do'* μέσω της ελαφράς βάρυνσης του *La* (*Hüseyini Perdesi*). Έτσι, δημιουργείται ένα 4χορδο *Xιτζάζ* με διευρυμένα τα ακραία του διαστήματα *Sol-La* και *Si-Do*, και παράλληλα συρρικνωμένο εμφατικά τον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ *La-Si* (μ. 19, 20, 23, 24).

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)

Σύνθεση με χαρακτηριστική μελωδική κίνηση από την 5η βαθμίδα έως την αντιφωνία -*Do' -* (μ. 3, 4), της οποίας κίνησης έπειται αντίστοιχη καθοδική προς τη βάση, μέσω της χρήσης βεβαρημένου *Si* (μ. 5, 6, 7, 8).

Ο βλάμης του Ψυρρή Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1933)

Κομμάτι το οποίο δίνει ειδική έμφαση στην περίπτωση όξυνσης της 4ης προς την 5η βαθμίδα (μ. 3, 9), σε συνδυασμό μάλιστα με παράλληλη βάρυνση του *Si* (μ. 7, 8), καθώς αυτό μόλις αγγίζεται και η μελωδία ακολουθεί καθοδική πορεία. Επίσης, ενδιαφέρουσα είναι η επιμονή της χρήσης οξυμμένης 2ης βαθμίδας ακόμη και στις περιπτώσεις που η κατάληξη είναι οριστική στη βάση του *Raost* (μ. 2, 4, 6, 10).

Το μουρμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)

Τραγούδι που παρουσιάζει συχνή όξυνση της 2ης βαθμίδας την οποία διατηρεί οξυμμένη ακόμη και στις καταλήξεις (μ. 1, 2, 4, 6, 8, 9). Ενδιαφέρουσα, επίσης, η όξυνση της 4ης προς την 5η, είτε αυτόνομα (μ. 3), είτε σε συνδυασμό με παράλληλη βάρυνση του *Si* (μ. 5, 6), είτε μετά από ανάπτυξη φαινομένου διατονικής συμπεριφοράς (μ. 7).

Κακούργα άπονη Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1936)

Κομμάτι το οποίο ανά περίπτωση αναδεικνύει τις επιμέρους τροπικές αλλοιώσεις του *Raost*: 1. Όξυνση της 4ης προς την 5η (μ. 1, 2, 5), 2. Όξυνση της 2ης προς την

3η ακόμη και αν ακολουθεί καθοδική πορεία (μ. 1, 2, 5, 6), και 3. Μελωδική είσοδος στην υψηλή περιοχή, που οποία συμπαρασύρει προς το οξύ και το La (μ. 3, 4).

Παραπονιάρα Παναγιώτης Τούντας-Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)

Ενδιαφέρουσα σύνθεση που αναδεικνύει με έμφαση τη δυναμική του *Raost* όταν αυτό αναπτύσσεται σε σχέση (10, 11, 12, 13) και πάνω από την υψηλή περιοχή –Do' – (μ. 28, 29, 30, 32, 33, 34). Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει ο παροδικός φθορισμός της περιοχής πάνω από το *Sol* μέσω της χρήσης *Xitζάζ* (μ. 20, 21, 22, 23, 24, 25), καθώς και η ατελής κατάληξη στο *Mi* με αίσθηση Σεγκιά, λόγω της όξυνσης της 2ης βαθμίδας (μ. 25, 26). Τέλος, στη σύνθεση παρουσιάζεται το φαινόμενο της εμβόλιμης μεταφοράς της βάσης μία 4η υψηλότερα, δηλαδή από το *Do* στο *Fa*. Το ενδιαφέρον στην εν λόγω περίπτωση είναι πως μεταφέρονται και οι πρωτογενείς τροπικές συμπεριφορές του *Raost* από τη φυσική της περιοχή, και συγκεκριμένα εκείνες της όξυνσης της 2ης βαθμίδας προς την 3η (μ. 15) και της 4ης προς την 5η μετά από διατονική συμπεριφορά (μ. 16, 18).

Ραστ Κάντο (Αν εσύ δε με πιστεύεις)

Πόζα Εσκενάζυ (1929)

Ανωνύμου

Av ε συ δε με πι στευ εις
τα λου λου δια μαρ τν ρουν
βαλ' τα σε με γα λον ορ κο
την α λη θεια να σου ει πουν
βαλ' τα σε με
γα λον ορ κο την α λη θεια να σου ει πουν
A πε φα σι σα που λι μου

Ραστ Κάντο

22
α— πε φα— σι— σε— και— συ

25
A— πε φα— σι— σα— που— λι— μου α— πε φα— σι—

28
σε— και— συ

30
δυο— καρ διες— να— γι— νουν— ε— να ε— να σω— μα—

33
μια— ψυ— χη

35
δυο— καρ διες— να— γι— νουν— ε— να

37
ε— να σω— μα— μια— ψυ— χη

Αν εσύ δε με πιστεύεις τα λουλούδια μαρτυρούν.

Βάλ’ τα σε μεγάλον όρκο την αλήθεια να σου ειπούν.

Απεφάσισα πουλί μου, απεφάσισε και ’συ.

Δυο καρδιές να γίνουν ένα, ένα σώμα μια ψυχή.

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι

Στελλάκης Περπινιάδης (1935) Βαγγέλης Παπάζογλου

§

Fine

3
Φ

Σα φου— μα ρω— τσι γαρ— λι κι— σα φου— μα ρω— τσι γαρ— λι κι—

5
Φ

σα φου— μα ρω— τσι γαρ λι— κι μου περ— να το— ντερ— τι λι κι—

7
Φ

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι
μου περνά το ντερτιλίκι.

Πο' χω μέσα στην καρδιά μου
για το πούφι σου κυρά μου.

Το 'να σβήνω τ' άλλο ανάβω
τη μαστούρα θέλω να βρω.

Να ξεχάσω τα μεράκια
που με πότισες φαρμάκια.

Ο λουλάς κι οι μπαγλαμάδες
σε φορτώνουν σαμπουκάδες.

Φούμερνε το τσιγαρλίκι
ν' αποκτήσεις ασικλίκι.

Ο βλάμης του Ψυρρή

Ρίτα Αμπατζή (1933)

Κώστας Σκαρβέλης

3
Mη με πει ρα ζεις σαν περ νω α μαν α μαν α πο τη γει το νια σου

5

7
για τι α πο ε με να νε θε να βρεις το μπε λα σου

9
αχ για τι α πο ε με να νε α μαν α μαν θε να βρεις το μπε λα σου

Μη με πειράζεις σαν περνώ, αμάν αμάν
από τη γειτονιά σου,
γιατί από εμένανε
θε να βρεις το μπελά σου.

Μόνον εμένα δεν μπορείς, αμάν αμάν
για να με κοροϊδέψεις,
γιατί είμαι μάγκας και νταής
στο λέγω πως θα μπλέξεις.

Μη θες μ' εμέ να μπερδευτείς, αμάν αμάν
αυτό μην το γυρεύεις,
γιατί είμ' ο μάγκας του Ψυρρή¹
στο λέγω για να ξέρεις.

Με μένανε σαν ξηγοθείς, αμάν αμάν
αλλού δε θα μιλήσεις
πρέπει καλά να το σκεφτείς
κι έτσι ν' αποφασίσεις.

Θέλω να 'μαι μουρμουράκι

Ρίτα Αμπατζή (1934)

Τάκης Μαρίνος

Θέλω να 'μαι μουρμουράκι για να σπάω νταλκαδάκι.
Σαν γεμίζω τον λουλά μου μαστουρώνω τα μυαλά μου.

Κι ύστερα σαν μαστουρώσω, τον καβγά θέλω να στρώσω.
Κι αν με πιάσει το πολιτισμανάκι, είμαι πάλι μουρμουράκι.

Στον τεκέ όταν πηγαίνω τα ντερβίσια περιμένω.
Κι από κάτω απ' το σακάκι έχω το μπαγλαμαδάκι.

Σαν μας πιάνει το μεράκι πάίρνει βόλτα το μαυράκι.
Και μου λένε μουρμουράκι βάρα το μπαγλαμαδάκι.

Κακούργα ἀπονη

Ρίτα Αμπατζή (1936)

Κώστας Σκαρβέλης

Μες στην Αθήνα τριγυρνάς
κακούργα και κουνιέσαι
και από μένανε κρυφά
με άλλονε 'ξηγέσαι.

Εχθές το βράδυ ήσουνα
στο Φάληρο μαζί του
και μες στη μπίρα φώναζες
πως θα γενείς δική του.

Σε μέθυσε και έσπαζες
καθρέφτες ποτηράκια
στην αγκαλιά του έγερνες
και του 'δινες φιλάκια.

Και μένανε με ξέχασες
κακούργα θα μ' αφήσεις
τώρα που με κατάστρεψες
μ' αυτόν θέλεις να ζήσεις.

Δε θα γλιτώσεις από με
το ξέρεις πως με λένε
θα κάνω τα ματάκια σου
βρε άπονη να κλαίνε.

Δεν θα σ' αφήσω να χαρείς
μ' αυτόνε δε θα ζήσεις
από τον κόσμο θα χαθείς
σαν του ξαναμιλήσεις.

Η παραπονιάρα

Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)

Παναγιώτης Τούντας

5
Πες μου πα ρα πο νια ρα μου _____ για τι 'σαι λυ πη με _____ νη

10
μη πως θαρ ρεις δε σ'α γα πω ζη λια ρα μου κιει σαι συλ λο γι σμε _____ νη

14
κιει σαι συλ λο γι σμε _____ νη πα ρα πο νια ρα μου μην κλαις χα δια ρα μου

22
και μη μου συλ λο γιε _____ σαι μο νον ε σε να α γα πω ζη λια ρα μου

26
ε σε να θα χαϊ δε νω πα ρα πο νια ρα μου ε σε να ε γω λα τρε νω

29
ε σε να θα χαϊ δε νω πα ρα πο νια ρα μου ε σε να θα χαϊ δε νω πα ρα πο νια ρα μου

Παραπονιάρα

Πες μου παραπονιάρα μου γιατί 'σαι λυπημένη;
Μήπως θαρρείς δε σ' αγαπώ, ζηλιάρα μου
κι είσαι συλλογισμένη;
Παραπονιάρα μου μην κλαις, χαδιάρα μου
και μη μου συλλογιέσαι,
μόνον εσένα αγαπώ, ζηλιάρα μου
και μην παραπονιέσαι.

Εσένα εγώ λατρεύω κι εσένα θα χαϊδεύω
παραπονιάρα μου
συ είσαι η χαρά μου, συ κι η παρηγοριά μου
μην κλαις ζηλιάρα μου.

Δεν θέλω τα ματάκια σου
για μένα να δακρύζουν,
γιατί τη μαύρη μου καρδιά, ζηλιάρα μου
πιότερο βασανίζουν
παραπονιάρα μου μην κλαις, ζηλιάρα μου
και μη μου συλλογιέσαι
μόνον εσένα αγαπώ, χαδιάρα μου
και μην παραπονιέσαι.

Εσένα 'γώ λατρεύω κι εσένα θα χαϊδεύω
παραπονιάρα μου
συ είσαι η χαρά μου, συ κι η παρηγοριά μου
μην κλαις, ζηλιάρα μου.