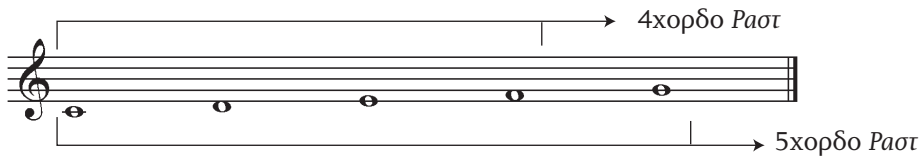
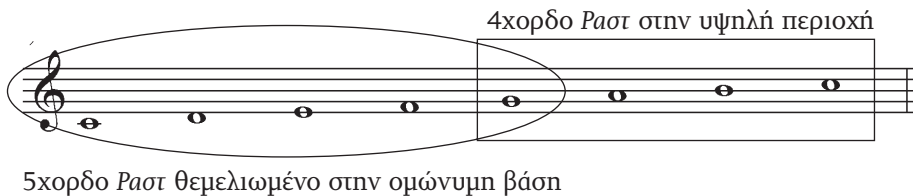


Ο λαϊκός δρόμος *Ραστ*

Το φαινόμενο *Ραστ* 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 *Ραστ*. Αντίθετα, σε περιπτώσεις που η 5η βαθμίδα παίζει τον ρόλο της κυρίαρχης δεσπόζουσας, τότε το *Ραστ* αναπτύσσεται μέσα σε ένα 5χορδικό περιβάλλον, δηλαδή από τη βάση έως και την 5η βαθμίδα.



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



Στις περιπτώσεις όπου το *Ραστ* 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 *Ραστ*.

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

η μελωδία τείνει να τον αναδεικνύει. Η 3η (Mi) και η 5η (Sol) βαθμίδα θεωρούνται εξαιρετικά σημαντικές στο πλαίσιο του *Ραστ*, καθώς μπορούν να θεωρηθούν και ως δεσπόζοντες φθόγγοι, οι οποίοι, παίζοντας τον ρόλο ενδιαμέσου 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 ενδιαμέσοι 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 *Ραστ*, ενώ οριστικές καταλήξεις παρατηρούνται μόνο στη βασική τονική παραγωγή του Do, είναι συχνό το φαινόμενο να παρουσιαστούν ενδιαμέσες ατελείς, κυρίως στην 3η και στην 5η βαθμίδα, μέσω της χρήσης ενός αναγνωρίσιμου-στερεοτυπικού φρασεολογίου.



ο ταν γλυ κο κε λαϊ_δας

Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



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



στο πει σμα μου_ε_πα_νω

Βρε Γιώργο φαρμακώθηκα Ρόζα Εσκενάζυ (1936)



τ'α_ρα_πι_κα_σου_μα_τια_ε_ρω_τευ_τη_κα

Αλεξανδριανή φελάχα Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (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 Ραστ είναι η λειτουργία του βάσει του φαινομένου της διατονικής συμπεριφοράς, που ουσιαστικά πρόκειται για μελωδική τροπή του Ραστ της ανάβασης σε αντίστοιχο πρότυπο μινόρε κατά την κάθοδο από την υψηλή περιοχή ως 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 Ραστ πλέον να τραπεύει 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 Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



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

Πέρα από την παραπάνω τροπική λειτουργία του Ραστ που επηρεάζει 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 Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



Σα φουμάρω τσιγαρλίκι Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (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 χαμηλό και στην περίπτωση που η μελωδία απλώς το θίγει, χωρίς να το προσπεράσει, επιστρέφοντας στη συνέχεια προς τη χαμηλή περιοχή στο πλαίσιο καθοδικής πορείας.

Επιμέρους κινήσεις, φρασεολογικές εκδοχές στο πλαίσιο του *Ραστ*:

- Μελωδική κίνηση γύρω από την 3η βαθμίδα Μί, 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 πλαίσιό της η ομώνυμη βαθμίδα όσο και λόγω της παραγόμενης ατμόσφαιρας του ευρύτερου τροπικού φαινομένου *Σεγκιά*.

Κίνηση από την 1η στην 3η με όξυνση της 2ης βαθμίδας

Τρεις ορ φα νες ε μει να με

Οι τρεις ορφανές Γρηγόρης Ασίκης-Ρίτα Αμπατζή (1937)

Κατάληξη τύπου Σεγκιά αφού έχει ήδη βαρύνει με ύφεση το Si

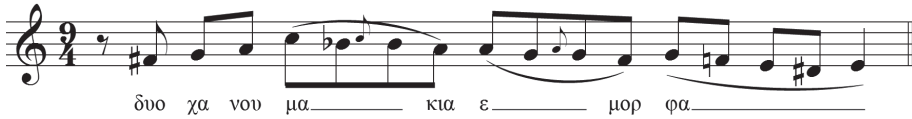
μια κο ρι τσα ρα τσαχ πι να λυ γε ρη

Στη Δραπετσώνα Παναγιώτης Τούντας-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Κατάληξη τύπου Σεγκιά αφού έχει ήδη βαρύνει με ύφεση το Si

μα στον ρω νό τα μνα λα μου

Το μурμουράκι 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 δίοση. 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 Ραστ 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 χαμηλού Si, εφόσον η μελωδία το αγγίζει και επιστρέφει και πάλι προς τη δεσπόζουσα.



Το μουργουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)



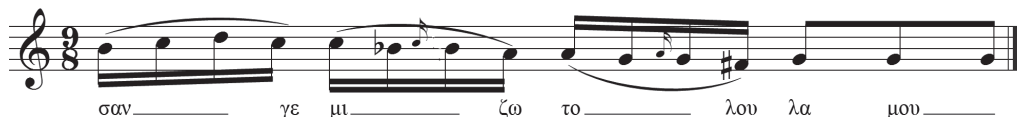
Έχει η Ελλάδα ομορφιές Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1936)



Το Χαρικλάκι Παναγιώτης Τούντας-Ρίτα Αμπατζή (1933)



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



Το μурμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)



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.



Ο λαθρέμπορας Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περινιάδης (1934)



Τα χανουμάκια Κώστας Καρίνης-Ρίτα Αμπατζή (1935)

Η μελωδία, αφού κινηθεί στην υψηλή περιοχή κατά τα πρότυπα Ραστ, θα επιστρέψει καθοδικά –μέσω ενδιαμέσων 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 Ραστ. Έτσι, είναι πιθανό να συναντήσει κανείς αυτοτελείς συνθέσεις της εποχής που να ακολουθούν το παραπάνω φαινόμενο, αλλά και κομμάτια που αφού αναπύξουν τον κύριο μελωδικό κορμό

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



μου φαι νε ται μου φαι — νε ται

Μου φαίνεται Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)



Κακούργα άπονη Κώστας Σκαρβέλης-Ρίτα Αμπατζή (1936)



Έλα φως μου Γρηγόρης Ασίκης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)



Αγιοθοδωρίτισσα Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)



Πες μου πα ρα πο νια ρα μου — για τει σαι λυ — πη με — νη

Παραπονιάρα Παναγιώτης Τούντας-Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)



Ε σε ναι γω λατρεν ω κιε σε να θα χαϊ δει ω πα ρα πο νια ρα μου



συ ει σαι η χα ρα μου συ κη 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 όξυνση 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 μιμητική φόρμουλα, η οποία αποπειράται να προσιδιάσει στην αντίστοιχη ρευστότητα που παρουσιάζει η βαθμίδα του *Segâh* (Mi♭) σε καταληκτικές φράσεις στο πλαίσιο ασυγκέραστων πρακτικών. Έτσι, η μίνιμαλ φόρμουλα Mi-Re♯-Mi-Do έρχεται να υποκαταστήσει σε συγκερασμένες πλέον εκτελεστικές αποδόσεις τη χαρακτηριστική βάρυνση του *Segâh* ως Mi♭-Re-Do.



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



Το μурμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)

Στοιχειώδης τεχνική εναρμόνισης στον λαϊκό δρόμο *Ραστ*

Στο ρεπερτόριο της μεσοπολεμικής δισκογραφίας, είναι δυνατό να αναγνωρισθεί μία πολυποίκιλη προσέγγιση αναφορικά με την εναρμονιστική διαχείριση του ευρύτερου φαινομένου *Ραστ*. 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 συγχорδιακά πρακτικές, ειδικά με αφορμή την απόδοση δυτικότροπου χαρακτήρα και ύφους ρεπερτορίου.

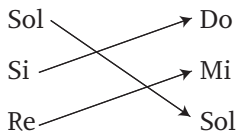
Πιο συγκεκριμένα, στις περισσότερες *ala turca* εκτελέσεις που αφορούν σε ρεπερτόριο με φανερό δομική και αισθητική αναφορά στα ανατολικά τροπικά συστήματα και ειδικά όταν ακολουθείται οργανολογικό πρότυπο κατά τον τύπο *İnce Saz*, η όποια συνοδεία δύναται να είναι εξαιρετικά διακριτική (ρυθμική-ισοκρατηματική χρήση μόνο της βάσης του *Ραστ* 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 Ραστ και αφού αποδεχθούμε τη συγκεκριασμένη του διατύπωση, είναι δυνατή η δόμηση μιας σειράς συγχορδιών και κατ' επέκταση ολοκληρωμένων αρμονικών κύκλων. Έτσι, από την 1η βαθμίδα της τονικής παράγουμε τη βασική συγχορδία του C, προσθέτοντας παράλληλα την 3η Μί (μέση) και την 5η βαθμίδα Sol (δεσπόζουσα). Έτσι, δημιουργείται η πρώτη βασική συγχορδία του Ραστ 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 η 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 παραγωγή. Έτσι, για την περίπτωση του Ραστ 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 μέση 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 Μί, 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 Ραστ, 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 διαρκείς ισοκρατηματικές συννηήσεις, μεταβατικές μελωδικές γέφυρες καθώς και συνακο-

λουθία της βασικής μελωδικής γραμμής στη χαμηλή συχνотικά περιοχή. Σε περιπτώσεις που η μελωδία στέκεται στη 2η βαθμίδα, είναι πιθανό να γίνει χρήση μιας ουδέτερης συγχорδίας του G, που άλλωστε εμπεριέχει το Re, καθώς αυτό γίνεται αντιληπτό ως κορυφή 5χορδου *Rast* θεμελιωμένου στο χαμηλό Sol.

To ala turca Rast

Σε επιτελεστικές προσεγγίσεις που ακολουθούν ασυγκέραστη διαστηματική διατύπωση κατά τα *ala turca* αισθητικά πρότυπα, το *Rast* 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 πηχτικό περιβάλλον από τη βάση του *Rast* 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. Κάτι τέτοιο οφείλεται χωρίς αμφιβολία στην κατ' αρχήν αποδοχή της ελαφράς βάρυνσης της βαθμίδας του *Segâh Mîd* –κατά τα πρότυπα του διαστήματος της φυσικής 3ης από τη βάση–, γεγονός το οποίο δημιουργεί μία εκ νέου διαστηματική κατανομή στον περιβάλλοντα χώρο του *Rast*. Πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση που ακολουθηθεί η παραπάνω μαλακή εκδοχή του διατονικού γένους, τότε στο πλαίσιο του *Rast* δεν συναντά κανείς μόνο T και Ημ αλλά και μία ομάδα ουδέτερων διαστημάτων ευρισκόμενων ανάμεσα στο Ημ και στον T. Έτσι, ένα συμβατικό 5χορδο *Rast* παρουσιάζει την εξής διαστηματική ακολουθία: T-ελάσσων T-ελάχιστος T-T, αφού μετά τη βάρυνση της 3ης το ακέραιο διάστημα Re-Mîd αμβλύνεται στην τιμή του ελάσσονος T, ενώ το ημιτόνιο Mî-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 *Rast* του διαστήματος του απόλυτου ημιτονίου. Αυτός είναι ακριβώς και ο λόγος που εξασφαλίζει στα φαινόμενα *Rast* όλη αυτή τη διαστηματική κινητικότητα-ρευστότητα, χαρακτηριστική άλλωστε του εν γένει μαλακού διατονικού γένους.



Έτσι, σε προσεγγίσεις του *Rast* κατά τα παραπάνω πρότυπα, η 2η βαθμίδα, πέρα από την αυτονόητη όξυνσή 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 *αποτζιατούρα* που ξεκινά από την 4η, βαραίνει μέσω ενός χαρακτηριστικού *glissando*, με τρόπο τέτοιο ώστε να παρακάμπεται η χρήση της 2ης λίγο πριν από τις καταλήξεις στη βάση.



Η 2η παρακάμπεται 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 Ραστ, όπως, π.χ., σε καθοδικές φράσεις από τη βάση στο χαμηλό Sol, όπου ρόλο 3ης παίζει το Si♭, καθ' όμοιο τρόπο στο οξύ 4χορδο της φυσικής περιοχής, καθώς και στην υψηλή περιοχή πάνω από την αντισφώνια 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 *Uzzak*.



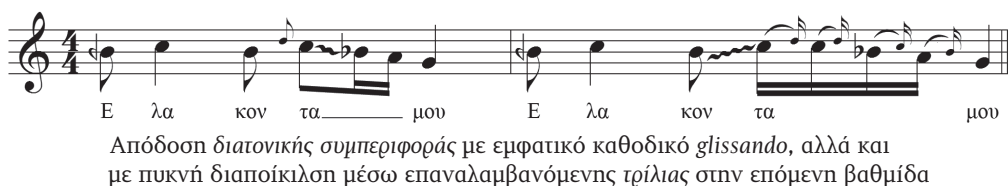
Σε περιπτώσεις που η μελωδία κινείται γύρω από την 5η, η 4η οξύνεται με μαλακή δίσση, ενώ το Si όταν απλώς θίγεται και η φράση ακολουθήσει εκ νέου καθοδική πορεία, λαμβάνει ύφεση (*Acem Perdesi*).⁹⁵

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

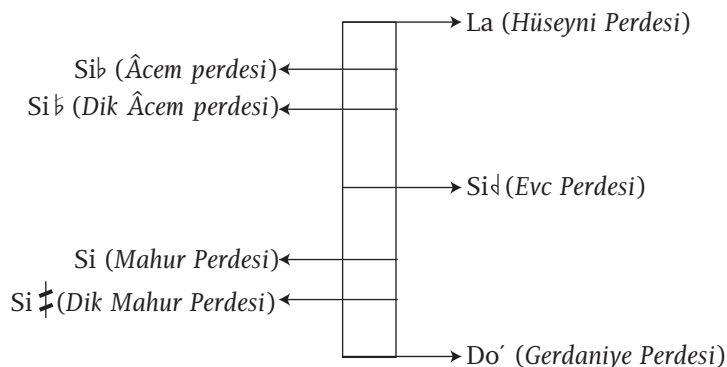
94. Ακριβώς η ίδια συμπεριφορά είναι δυνατό να παρουσιαστεί και στο οξύ 4χορδο, στο διάστημα Sol-La.

95. Σε πολλές, μάλιστα, περιπτώσεις η βαθμίδα του *Acem* μπορεί να αποδοθεί με επιπλέον βάρυνση, δημιουργώντας ένα εξαιρετικά λεπτό *εναρμόνιο* 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 κατανοητό το φαινόμενο απλά και μόνο ως μία παγιωμένη αντικατάσταση του 4χορδου *Ραστ* της ανάβασης από αντίστοιχο 4χορδο *μινόρε* στην κατάβαση λόγω της χρήσης του *Si \flat* . 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 χαμηλωμένου *Si*, ή ακόμη και του *Do* πιθανότατα, έως το *Si \flat* , 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 *Si \flat* .



Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (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 *Ραστ*) είτε προς emphatic σκληρές αποχρώσεις σε ανοδική πορεία μέσω της χρήσης του εκλεπτυσμένου διαστήματος της *εναρμόνιας δίεσης* αλλά και του *υπερμείζονος* Τ. Έτσι, π.χ., το *Si* (*Mâhur Perdesi*) είτε μπορεί να «μαλακώσει», παραπέμποντας σε μαλακά διατονικές εκφορές, είτε να «σκληρύνει»

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

Ενδεικτικό ρεπερτόριο

Το καναρίνι Δημήτρης Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (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, εμφιατικές είναι οι φράσεις με αναφορά στην 3η και στην 5η βαθμίδα –με παράλληλη όξυνση των υποτονικών τους–, οι ατελείς καταλήξεις με «άρωμα» *Uşşak* στη 2η, 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 Εσκενάζυ (1934)

Σύνθεση με *ala turca* υφολογική διάθεση 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 Σέμσης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Ραστ κάντο (Αν εσύ δε με πιστεύεις) Αωνύμου-Ρόζα Εσκενάζυ (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, Sıra sıra 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. Έτσι, 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 5η βαθμίδα και πάνω.

Το μурμουράκι Χρήστος Μαρίνος-Ρίτα Αμπατζή (1934)

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

Σα φουμάρω τσιγαράκι 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 διατήρηση των βασικών τροπικών συμπεριφορών του φαινομένου *Rast* είναι εμφανής και μάλιστα χαρακτηριστική.

Ούζο-ούζο Αντώνης Σακελλάριος-Κώστας Ρούκουνας (1936)

Κομμάτι με παροδική καταληκτική χρήση υπομονάδας *Νικρίζ* στη θέση της αντίστοιχης *Ραστ*.

Στη Δραπετσώνα Παναγιώτης Τούντας-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Σύνθεση με ενδιαφέρουσες ενδιάμεσες τροπές του βασικού διατονικού 5χορδου *Ραστ* σε αντίστοιχο χρωματικό, τύπου *Νικρίζ*. 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 (*Νικρίζ-Χιτζάζ*). Ο *φθορισμός* μέσω της χρήσης *Χιτζάζ* επεκτείνεται μάλιστα και κάτω από την τονική παραγωγή, δημιουργώντας ατμόσφαιρα *Νιαβέντ* στη διευρυμένη περιοχή από το χαμηλό Sol έως και το Do'.⁹⁹

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

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

Αμάν Αννίτσα Σταύρος Παντελίδης-Ρόζα Εσκενάζυ (1934)

Κομμάτι με ανάδειξη του φαινομένου της *συναφής* 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 ελαττωμένα διαστήματα (Fa #-Sol-La b). Στο τελευταίο δε θέμα του κομματιού θεμελιώνεται χρωματική συμπεριφορά τύπου *Χιτζάζ* επάνω στην τονική παραγωγή του *Ραστ*, 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 ντουινιά 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 *Νιαβέντ*.

Ο λαθρέμπορας Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1934)

Διαμάντω αλανιάρ Γιοβάν Τσαούς-Στελλάκης Περπινιάδης (1937)

Παραπονιάρ 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

Ραστ κάντο (Αν εσύ δε με πιστεύεις) Αωνύμου-Ρόζα Εσκενάζυ (1929)

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

Σα φουμάρω τσιγαρλί Βαγγέλης Παπάζογλου-Στελλάκης Περπινιάδης (1935)

Σύνθεση με χαρακτηριστική μελωδική κίνηση από την 5η βαθμίδα έως την αντιφωνία -Do´- (μ. 3, 4), της οποίας κίνησης έπεται αντίστοιχη καθοδική προς τη βάση, μέσω της χρήσης βεβαρνημένου 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 *Ραστ* (μ. 2, 4, 6, 10).

Το μурμουράκι 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 *Ραστ*: 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, η 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 *Ραστ* 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 *Χιτζάζ* (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 *Ραστ* από τη φυσική του 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)

Ρόζα Εσκενάζυ (1929)

Ανωνύμου

4
Αν ε συ δε με πι στευ εις

7
τα λου λου δια μαρ τυ ρουν

9
βαλ' τα σε με γα λον ορ κο

12
την α λη θεια να σου ει πουν

14
βαλ' τα σε με

16
γα λον ορ κο την α λη θεια να σου ει πουν

19
Α πε φα σι σα που λι μου

2

Ραστ Κάντο

22 *tr*
 α — πε φα — σι — σε — και — 'συ

25 *tr*
 Α — πε φα — σι — σα — που — λι — μου α — πε φα — σι —

28 *tr*
 σε — και — 'συ

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

33
 μια — ψυ — χη

35
 δυο — καρ διεξ — να — γι — νουν — ε — να

37 *tr*
 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

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι

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

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

7 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

2

3

5

7

9

Μη με πει ρα ζεις___ σαν___ περ νω α μαν α μαν α πο τη γει το___ νια___ σου

για___ τι α πο ε___ με να νε θε να 'βρεις το μπε λα___ σου

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,
γιατ' είμαι μάγκας και νταής
στο λέγω πως θα μπλέξεις.

Μη θες μ' εμέ να υπερδευτείς, αμάν αμάν
αυτό μην το γυρεύεις,
γιατ' είμ' ο μάγκας του Ψυρρή
στο λέγω για να ξέρεις.

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

Θέλω να 'μαι μουρμουράκι

Ρίτα Αμπατζή (1934)

Τάκης Μαρίνος

Θε λω να 'μαι μουρ_____ μου ρα κι

για να σπα ω νταλ_____ γκα δα κι

σαν γεμι_____ζω το λου λα μου μα _____στου ρω_νω τα _____μναλαμου μα _____στουρω_νω τα _____μναλα μου

1. _____
2. _____

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 πολιτμανάκι, είμαι πάλι μουρμουράκι.

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

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

Κακούργα άπονη

Ρίτα Αμπατζή (1936)

Κώστας Σκαρβέλης

§

Μεζ

3

την Ά θη να τρι γυρ νας κα κουρ γα και κου νιε _____ σαι και

5

α πο 'με να νε κρυ φα με αλ λο νε 'ξη γιε _____ σαι και α πο 'με να νε κρυ φα με αλ λο νε 'ξη γιε _____ σαι

§

Μεζ στην Αθήνα τριγυρνάς
κακούργα και κουνιέσαι
και από 'μένανε κρυφά
με άλλονε 'ξηγιέσαι.

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

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

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

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

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

Η παραπονιάρα

Ευάγγελος Σωφρονίου (1929)

Παναγιώτης Τούντας

5
10
14
18
22
26
29

Πες μου πα ρα πο νια ρα μου για τι 'σαι λυπη με νη
μη πως θα ρεις δε σ'α γα πω ζηλια ρα μου κiei σαι συλ λο γι σμε νη
κiei σαι συλ λο γι σμε νη πα ρα πο νια ρα μου μην κλαις χα δια ρα μου
και μη μου συλ λο γιε σαι μο νον ε σε να α γα πω ζηλια ρα μου
και μην πα ρα πο νιε σαι ε σε ναε γω λα τρε υω
ε σε να θα χαϊ δε υω πα ρα πο νια ρα μου

2

Παραπονιάρα

32

συ εισαι η χα ρα μου συ κι η πα ρη γο ρια μου μην κλαις ζη λια _____ ρα _____

35

μου

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.