

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ανάλυση των Οκτώ Μικρασιάτικων Τραγουδιών
για τετράφωνη μικτή χορωδία
του Γιάννη Κωνσταντινίδη

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ/ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Της φοιτήτριας
Χριστίνας Κεραμίδα
ΑΕΜ:1854

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κώστας Τσούγκρας, αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2022

Πίνακας Περιεχομένων

Περίληψη	2
Εισαγωγή	3
1. Ιστορικά στοιχεία	
1.1. Γιάννης Κωνσταντινίδης - Σύντομη βιογραφική αναφορά	8
1.2. Τραγούδια για τετράφωνη μικτή χορωδία - Ιστορικά στοιχεία	10
1.3. Η μουσική της Μικράς Ασίας	13
1.4. Τα δημοτικά τραγούδια των συλλογών	14
2. Συνθετικό πλαίσιο και μουσικοποιητική δομή	
2.1. Οι συνθετικές επιρροές του Γ. Κωνσταντινίδη	17
2.2. Χαρακτηριστικά συνθετικής γραφής του Γ. Κωνσταντινίδη	20
2.3. Η μουσικοποιητική δομή των δημοτικών τραγουδιών	28
3. Μουσική ανάλυση	
3.1. Μεθοδολογία ανάλυσης - Επεξηγήσεις συμβόλων	35
3.2. Ανάλυση των έργων και της μουσικοποιητικής δομής	41
3.2.1. Ώρα καλή στην πρύμνη σου... (Πόντου)	41
3.2.2. Σε καινούρια βάρκα μπήκα... (Βιθυνίας)	54
3.2.3. Απάνω σ' αψηλό βουνό... (Προποντίδος)	65
3.2.4. Απόψε τα μεσάνυχτα... (Καπαδοκίας)	75
3.2.5. Ρουμπαλιά, γαρουφαλιά... (Βιθυνίας)	84
3.2.6. Η Παναγιώτα κίνησε... (Καπαδοκίας)	96
3.2.7. Στης μαντζουράνας τον ανθό... (Βιθυνίας)	107
3.2.8. Μια Σμυρνιά στο παραθύρι... (Αιγαίου)	118
4. Συμπεράσματα - Επίλογος	128
Βιβλιογραφία	134

Περίληψη

Το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η ανάλυση των *Οκτώ Μικρασιάτικων τραγουδιών* για τετράφωνη μικτή χορωδία του Γιάννη Κωνσταντινίδη. Πιο συγκεκριμένα, οι στόχοι της εργασίας είναι να αποκαλυφθούν οι τεχνικές εναρμόνισης των χορωδιακών έργων και η μορφή τους, αν η παραδοσιακή μελωδία μένει αναλλοίωτη, ποιος είναι ο ρόλος και η δομή του κειμένου, αλλά και πως εναρμονίζεται η ίδια παραδοσιακή μελωδία σε έργα με διαφορετική υφή. Η διερεύνηση όλων αυτών των στοιχείων που πλαισιώνουν τα 8 χορωδιακά έργα, είναι σημαντική για να διεξαχθεί ένα ολοκληρωμένο αναλυτικό αποτέλεσμα. Αρχικά, παρουσιάζεται ένα ιστορικό πλαίσιο, που περιλαμβάνει πληροφορίες για τη ζωή Κωνσταντινίδη στην Σμύρνη, στην Γερμανία αλλά και την επιστροφή του στην Ελλάδα. Έπειτα, γίνεται λόγος για τα χορωδιακά έργα, για το πότε γράφτηκαν, την πρώτη εκτέλεσή τους, καθώς και άλλα στοιχεία. Τα επόμενα υποκεφάλαια εστιάζουν στα δημοτικά τραγούδια των συλλογών, αλλά και στη μουσική της Μικράς Ασίας. Στην συνέχεια, το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στο συνθετικό προφίλ του Σμυρναίου συνθέτη, τις επιρροές που έλαβε για τη διαμόρφωση του συνθετικού του στυλ από την οικογένεια, την κοινωνία ή άλλους συνθέτες, όπως και από την επαφή του με συλλογές δημοτικών τραγουδιών. Επιπλέον, διατυπώνονται κι οι συνθετικές του τεχνικές, το συγχορδιακό υλικό, οι τρόποι, και άλλες τεχνοτροπίες που χρησιμοποιεί κατά την σύνθεση των έργων του. Το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει την μεθοδολογία με την οποία διεξήχθησαν οι μουσικές αναλύσεις των χορωδιακών έργων, η οποία περιλαμβάνει ρυθμική αναγωγή, σύγκριση με τα αντίστοιχα πιανιστικά έργα και χρήση πινάκων για τη μουσικοποιητική δομή. Ακολουθούν οι αναλύσεις των οκτώ έργων με εικόνες και λεκτική ανάλυση όλων των στοιχείων τους (μορφή, μουσική υφή, αρμονία, τρόποι, πτώσεις, κείμενο, κ.α.). Στα συμπεράσματα, μεταξύ άλλων, προκύπτει ότι ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί τις ίδιες τεχνικές επεξεργασίας με τα οργανικά έργα του, αλλά προσαρμοσμένα σε χορωδιακή υφή. Στην πλειονότητά τους οι δημοτικές μελωδίες έχουν υποστεί μικρές μεταποιήσεις και ο στίχος άλλοτε επηρεάζει και άλλοτε επηρεάζεται.

Εισαγωγή

Πολλοί συνθέτες έχουν γράψει έργα βασισμένα σε δημοτικά τραγούδια. Το παραδοσιακό αυτό στοιχείο στα έργα τους, άλλοτε μένει αυτούσιο και άλλοτε τίθεται υπό επεξεργασία. Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης ανήκει στην κατηγορία που διατηρεί αναλλοίωτη την παραδοσιακή μελωδία, αλλά έχει την ικανότητα να την κάνει να ξεχωρίζει μέσα από το ιδιαίτερο συνθετικό του ύφος. Όπως αναφέρει και ο Γιάννης Μάντακας, το έργο του Κωνσταντινίδη μπορεί να μην είναι μεγάλο σε ποσότητα, αλλά έχει πλούσιο περιεχόμενο, βασίζεται σε φόρμες μικρού μεγέθους και είναι συνδεδεμένο με γερούς δεσμούς με την ελληνική παραδοσιακή μουσική.¹

Επίσης, διάφοροι μελετητές που έχουν ασχοληθεί με το δημοτικό τραγούδι και την καταγραφή του σε συλλογές, νιώθουν ένα δέος απέναντί της, και στα βιβλία των συλλογών τους υπάρχει μια ενότητα για την εναρμόνιση του δημοτικού τραγουδιού. Ο Παχτικός, για παράδειγμα, κάνει λόγο για την αρμονική πολυφωνία, η οποία στοχεύει στην ανάδειξη και ισχυροποίηση των *εθνικών* μελωδιών, αλλά και την συνέχειά τους μέσα στα χρόνια, έχοντας ως εργαλείο «τους ισχυρούς αρμονικούς τόνους και ρυθμούς».² Ο Λαμπελέτ, ακόμα, υποστηρίζει ότι όταν κάποιος θέλει να εναρμονίσει τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, θα πρέπει να έχει στον νου του, ότι η δημοτική μελωδία είναι λιτή και δεν χρειάζεται πολλά στολίδια και υπερβολή στην εναρμόνισή της, αλλά μια απλή αρμονική βάση που θα την αναδεικνύει. Επιπρόσθετα αναφέρει, ότι ο συνθέτης έχει την δυνατότητα να τοποθετήσει και το προσωπικό του ύφος (και όχι μόνο) μέσα στην εναρμόνιση, όταν χρησιμοποιεί την δημοτική μελωδία ως *θέμα*, αλλά αν ο σκοπός του είναι μόνο η εναρμόνιση, τότε κατά τον Λαμπελέτ το προσωπικό καλλιτεχνικό ύφος των συνθετών είναι καλύτερα να μείνει πίσω, για χάρη της δημοτικής μελωδίας.³ Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι και ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης σε μια ηχογραφημένη συνομιλία του είπε ότι, «[...] Θυσίασα την προσωπική μου έμπνευση το καθαρά δικό μου, το 100% δικό μου, το θυσίασα για να σώσω την ελληνική μουσική. [...]».⁴

Ο Baud-Bovy στο δοκίμιό του από την άλλη, γράφει ότι η δημοτική μουσική είναι «μονόφωνη» και δεν δίνει σημασία στους χαρακτηρισμούς μείζονα και ελάσσονα, καθώς διακατέχεται από πληθώρα τρόπων, που δεν είναι πρόπον να προσδιορίζονται από ένα «σύστημα».⁵ Αυτό ακριβώς το στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού, ο Κωνσταντινίδης το διαχειρίζεται με μεγάλη μαεστρία, πράγμα που αντιλαμβάνεται κανείς ακούγοντας τα έργα του. Ένα δημοτικό τραγούδι αποτελείται από τη μελωδία και το ποιητικό κείμενο και μπορεί να εκτελείται είτε μονοφωνικά, είτε ομαδικά (αντιφωνία).⁶ Η χορωδία είναι μια ομάδα ανθρώπων που

¹ Γιάννης Μάντακας, «Ο Συνθέτης Γιάννης Κωνσταντινίδης και τα δημοτικά τραγούδι». *Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική: οι καταγραφές των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και η χρήση τους από επώνυμους δημιουργούς*, πρακτικά κύκλου ομιλιών που οργάνωσε η έδρα της Λαογραφίας της Φιλοσοφικής Σχολής και το Μουσικό Τμήμα της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης (Θεσσαλονίκη: Επιστημονική επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ., Παράρτημα αρ. 44, 1984), 114.

² Γεώργιος Δ. Παχτικός, *260 δημόδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού: Της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος*. Τόμος Α' (Αθήνα: εκδ. Π. Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, 1905), ξ'.

³ Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημόδη μουσική: 60 τραγούδια και χοροί (κριτική μελέτη-μεταγραφή και εναρμόνιση)* (Αθήνα [χ.ε.], 1933), 7.

⁴ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010), 150.

⁵ Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι* (Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό ίδρυμα, 1984), 10.

⁶ Ιωάννης Καϊμάκης, Β., Σταύρος Γ., Κοκκάλας, και Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας = Folk songs from Valtetsi, Arcadia*, Τόμος Β' (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Κέντρον Ερευνής της Ελληνικής Λαογραφίας, 2010), 54.

τραγουδούν όλοι μαζί.⁷ Επομένως χορωδιακή είναι η μουσική που εκτελείται από τη χορωδία. Έτσι τα δυο αυτά είδη (χορωδιακή και δημοτική μουσική)⁸ έχουν κοινό στοιχείο το μέσο εκτέλεσής τους, που είναι η φωνή. Ο Κωνσταντινίδης είναι ένας συνθέτης που μετέτρεψε δημοτικά τραγούδια σε χορωδιακά έργα έχοντας όλες τις προαναφερθείσες γνώσεις. Έχει γράψει συνολικά 16 χορωδιακά έργα, που χωρίζονται σε δυο συλλογές, η μια έχει 8 δημοτικές μελωδίες από τα Δωδεκάνησα και η άλλη 8 από την Μικρά Ασία.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να αναλύσει τα 8 *Μικρασιάτικα Τραγούδια* για a capella μικτή χορωδία, για να γίνει κατανοητός ο τρόπος που επεξεργάστηκε την δημοτική μελωδία σε μια χορωδιακή μουσική υφή. Να αποκαλυφθούν επίσης, οι εναρμονιστικές και άλλες τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Κωνσταντινίδης σε αυτά, καθώς και η μορφή τους και άλλα χαρακτηριστικά. Τα συγκεκριμένα χορωδιακά έργα περιλαμβάνουν ένα σύνολο στοιχείων. Πιο συγκεκριμένα, την παραδοσιακή μελωδία που προέρχεται από κάποια καταγραφή, το ποιητικό κείμενο και την συνοδεία-εναρμόνιση. Ειδικότερα, στην εργασία θα γίνει ανάλυση της επεξεργασίας που εφαρμόζει ο συνθέτης στις παραδοσιακές μελωδίες και θα αναλυθεί η δομή του στίχου και της μελωδίας. Μια ξεχωριστή ενότητα αποτελεί η σύγκριση μεταξύ των μελωδιών και των στίχων από τα χορωδιακά και από τη συλλογή προέλευσης. Η σύγκριση αυτή είναι χρήσιμη, για να διαπιστωθεί αρχικά αν μεταποιεί και σε τι βαθμό ο Κωνσταντινίδης την παραδοσιακή μελωδία, αλλά και τι συμβαίνει με τον στίχο, που αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού, αν αλλάζει η τοποθέτηση του όταν εισάγεται σε μια άλλη μορφή, αν επηρεάζει ή επηρεάζεται καθόλου από τη συνθετική διαδικασία. Θα διερευνηθεί και η μουσικοποιητική του δομή σε σύγκριση με τις συλλογές. Επίσης, θα γίνει η σύγκριση (σε μικρό βαθμό) με τα 44 παιδικά κομμάτια για πιάνο,⁹ αυτή προέκυψε από το γεγονός ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί τις ίδιες παραδοσιακές μελωδίες για τη σύνθεση έργων διαφορετικής υφής (πιάνο, ορχήστρα κ.α.). Αλλά και από αντίληψη ότι μερικά από αυτά τα κομμάτια/έργα έχουν πολλές ομοιότητες στο άκουσμα τους. Γι' αυτό λοιπόν αξίζει να ερευνηθεί —σε μικρό βαθμό βέβαια, γιατί μόνο 4 από τα 8 χορωδιακά έχουν κοινή μελωδία— κατά πόσο έχουν υποστεί ίδια αρμονική επεξεργασία και άλλα κοινά στοιχεία. Αλλά επειδή τα 44 παιδικά έχουν ήδη αναλυθεί από τον Κ. Τσούγκρα,¹⁰ η σύγκριση θα γίνει κυρίως στα αναλυτικά τους αποτελέσματα. Όλες αυτές οι παράμετροι που θα ερευνηθούν και θα αναλυθούν κρίνονται απαραίτητες, ώστε να πλαισιωθεί από όσο το δυνατόν περισσότερες πλευρές η ανάλυση των χορωδιακών έργων.

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντική η τεκμηρίωση της πρωτοτυπίας της παρούσας διπλωματικής εργασίας και αυτή έγκειται στο γεγονός, ότι τα *Οκτώ Μικρασιάτικα Τραγούδια* για a capella χορωδία δεν έχουν αναλυθεί εξ' ολοκλήρου και σε βάθος, όπως και γενικά όλα τα χορωδιακά έργα του συνθέτη.

⁷ "Choir (ii)." Grove Music Online. 2001. Ανάκτηση 27/5/2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005640?rkey=JlxBWm&result=6>

⁸ Υπάρχει βέβαια και δημοτική μουσική που εκτελείται μόνο με μουσικά όργανα ή με τη συνοδεία τους, αλλά στην προκειμένη περίπτωση θα γίνει ενασχόληση μόνο με την καθαρά φωνητική δημοτική μουσική.

⁹ Επιλέχθηκαν μόνο τα 44 παιδικά κομμάτια γιατί αυτά έχουν περισσότερες κοινές μελωδίες με τα 8 μικρασιάτικα χορωδιακά από ότι άλλα έργα.

¹⁰ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία της τονικής μουσικής και τροπικότητα – Έρευνα με βάση την ανάλυση του έργου "44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς λαϊκούς σκοπούς" του Γιάννη Κωνσταντινίδη*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., 2002. Εκδόθηκε ως: *Τα 44 Παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη – Ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2003).

Υπάρχουν μόνο κάποιες αναφορές σε αυτά π.χ. από τον Γ. Μάντακα.¹¹ Ακόμα, στα υπόλοιπα έργα του που έχουν αναλυθεί δεν έχει μελετηθεί η παράμετρος του στίχου και γενικά η σκοπιά της μουσικοποιητικής δομής σε αυτά.

Αξίζει να γίνει αναφορά σε μελέτες και έρευνες που έχουν δημοσιευτεί έως τώρα και αφορούν τον Γιάννη Κωνσταντινίδη και το συνθετικό του έργο. Σημαντική είναι η συμβολή του Γ. Σακαλλιέρου, με τη διπλωματική¹² του εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ, με την ανάλυση της μορφής και της αρμονικής επεξεργασίας της *Μικρασιατικής Ραψωδίας*, καθώς και άλλων στοιχείων του έργου, με την διδακτορική διατριβή του,¹³ η οποία έχει την βιογραφία και εργογραφία του συνθέτη, αλλά και τη σκιαγράφηση του συνθετικού του ύφους μέσα από την ανάλυση των ορχηστρικών του έργων, και με ένα άρθρο,¹⁴ που αφορά τις *δύο ταυτότητες* του Κωνσταντινίδη και τον ρόλο του δημοτικού τραγουδιού στο συνθετικό του έργο. Τέλος, ο Γ. Σακαλλιέρος έγραψε το λήμμα¹⁵ για τον συνθέτη στο *Grove Music Online*. Η διδακτορική του διατριβή του Κ. Τσούγκρα¹⁶ αφορά την ανάλυση των *44 παιδικών κομματιών για πιάνο* με τη χρήση της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής. Επιπρόσθετα, ο ίδιος έχει γράψει ένα άρθρο¹⁷ στο οποίο πραγματοποιείται σύγκριση της εναρμόνισης ορισμένων έργων του Κωνσταντινίδη και του Μ. Ravel. Επίσης, στο ίδιο άρθρο περιέχεται μια συζήτηση που αφορά τις συνθετικές τους διαφορές, καθώς και θέματα εθνικής μουσικής σχολής. Ακόμα, ο Α. Κώστιος έχει γράψει ένα κείμενο με τίτλο «Με αφορμή την περίπτωση Γιάννη Κωνσταντινίδη-Κώστα Γιαννίδη»¹⁸ το οποίο ασχολείται κυρίως με τις δυο καλλιτεχνικές ταυτότητες του Κωνσταντινίδη. Η Little Bliss Sheryl στο διδακτορικό της¹⁹ ερευνά τον τρόπο που λειτουργεί το δημοτικό τραγούδι ώστε να δημιουργηθεί η «εθνική μουσική» και πιο ειδικά για τον Κωνσταντινίδη αναφέρει βιογραφικά στοιχεία, το συνθετικό του ύφος, επίσης γράφει για τα έργα του και αναλύει πιο περιγραφικά κάποια από αυτά. Τέλος, ο Π. Βούβαρης έχει γράψει ένα άρθρο,²⁰ που αφορά κυρίως την συνεχή επανάληψη της δημοτικής μελωδίας ως μια «τεχνική» ασταμάτητων «παραλλαγών», αλλά και πως συνδέονται η μουσική εκτέλεση με την σύνθεση, μέσα από την ανάλυση των 44 παιδικών κομματιών του

¹¹ Γιάννης Μάντακας, «Ο Συνθέτης Γιάννης Κωνσταντινίδης ...», 113-114.

¹² Γιώργος Σακαλλιέρος, *Η Μικρασιατική Ραψωδία του Γιάννη Κωνσταντινίδη: ένα χαρακτηριστικό έργο ελληνικής συμφωνικής μουσικής με χρήση και επεξεργασία παραδοσιακού μουσικού υλικού* (διπλωματική εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., 1996).

¹³ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010).

¹⁴ Γιώργος Σακαλλιέρος, «Γιάννης Κωνσταντινίδης - Κώστας Γιαννίδης: το ελληνικό τραγούδι στη δημιουργική πορεία ενός συνθέτη με δύο καλλιτεχνικές ταυτότητες», σε *Πολυφωνία* τεύχος 23 (Αθήνα: Κουλτούρα, 2013), 54-89.

¹⁵ Giorgos Sakallieros, "Constantinidis [Konstantinidis, Constantinides], Yannis." (Grove Music Online 2001), Ανάκτηση 27/5/2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006334?rskey=akerbw>

¹⁶ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία της τονικής μουσικής και τροπικότητα – Έρευνα με βάση την ανάλυση του έργου “44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς λαϊκούς σκοπούς” του Γιάννη Κωνσταντινίδη* (διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., 2002). Εκδόθηκε ως: *Τα 44 Παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη – Ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2003).

¹⁷ Κώστας Τσούγκρας, «Η εναρμόνιση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών των Μ. Ραβέλ και Γ. Κωνσταντινίδη: Συγκριτική μελέτη των έργων και η σχέση τους με τα εθνικά μουσικά σχολεία», σε *Πολυφωνία* τεύχος 9 (Αθήνα: Κουλτούρα, 2006), 50-66.

¹⁸ Απόστολος Κώστιος, «Με αφορμή την περίπτωση «Γιάννη Κωνσταντινίδη-Κώστα Γιαννίδη»», σε *Μουσικολογικά Ι* (Αθήνα: Παπαργηγόριου-Νάκας, 1999), 115-141.

¹⁹ Bliss S. Little, *Folk Song and the Construction of Greek National Music: Writings and Compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris, and Yannis Constantinidis* (PhD Diss., University of Maryland, 2001).

²⁰ Πέτρος Βούβαρης, «Εκτέλεση ως σύνθεση, σύνθεση ως εκτέλεση: Ατέρμονες παραλλαγές επάνω σε ένα θέμα του Γιάννη Κωνσταντινίδη», σε *Πολυφωνία* τεύχος 23 (Αθήνα: Κουλτούρα, 2013), 37-53.

Κωνσταντινίδη. Ακόμα, σε μια άλλη δημοσίευσή του²¹ ο Π. Βούβαρης αναλύει διάφορες πτυχές από τα 44 παιδικά κομμάτια για πιάνο, αναφέρει μερικά ιστορικά στοιχεία για τον συνθέτη αλλά και για την δημοτική μουσική. Υπάρχουν και άλλες δημοσιεύσεις για τον συνθέτη και από τους προαναφερθέντες αλλά και από άλλους μελετητές, όπως ο Λ. Λιάβας, Γ. Λεωτσάκος, Β. Φιδετζής κ.α.

Ακολουθεί μια συνοπτική περιγραφή των περιεχομένων της εργασίας. Η εργασία περιλαμβάνει αρχικά την παρούσα εισαγωγή, στην οποία διατυπώνονται συνοπτικά σκέψεις που αποτέλεσαν εφαλτήριο για την εκπόνηση αυτής της διπλωματικής εργασίας, και στοιχεία για την εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών, και για τα έργα και το συνθετικό ύφος του Κωνσταντινίδη. Αναφέρονται επίσης, οι ερευνητικοί στόχοι και τεκμηριώνεται η πρωτοτυπία της συγκεκριμένης εργασίας. Γίνεται ακόμα, μια βιβλιογραφική επισκόπηση σε προηγούμενες έρευνες που ασχολήθηκαν με το συνθετικό έργο του Κωνσταντινίδη.

Το πρώτο κεφάλαιο διαιρείται σε τέσσερα υποκεφάλαια. Το πρώτο περιέχει συνοπτικά την βιογραφία του συνθέτη, εστιάζοντας στην έντεχνη καλλιτεχνική του πορεία ως Γιάννης Κωνσταντινίδης, αλλά και στην επαφή του με το δημοτικό τραγούδι και τις συλλογές από όπου προέρχονται τα δημοτικά τραγούδια που εναρμόνισε. Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στην ιστορία των χορωδιακών έργων, τότε πραγματοποιήθηκε η πρώτη τους εκτέλεση, μετέπειτα παρουσιάσεις, ποιος ήταν διευθυντής της χορωδίας τότε, με ποια χορωδία κ.α. Το τρίτο υποκεφάλαιο εστιάζει στα δημοτικά τραγούδια της Μικράς Ασίας, στο περιεχόμενό τους και τα χαρακτηριστικά τους γενικότερα. Το τέταρτο αναφέρει μερικές πληροφορίες για τα οκτώ δημοτικά τραγούδια των συλλογών που χρησιμοποίησε ο συνθέτης για τη σύνθεση των οκτώ μικρασιάτικων χορωδιακών έργων του.

Το δεύτερο κεφάλαιο χωρίζεται σε τρία υποκεφάλαια. Με το πρώτο να περιλαμβάνει τα γεγονότα, τους ανθρώπους και τις καταστάσεις που επηρέασαν τον Κωνσταντινίδη στην διαμόρφωση του συνθετικού του ύφους. Το δεύτερο περιγράφει τα συνθετικά χαρακτηριστικά του συμφωνιαίου συνθέτη και το τρίτο αφορά την μουσικοποιητική δομή των τραγουδιών. Εξηγεί δηλαδή τη σχέση μελωδίας- ποιήσης στο δημοτικό τραγούδι και την δομή τους.

Το τρίτο κατά σειρά κεφάλαιο είναι το πιο εκτενές και περιέχει δυο υποκεφάλαια. Το πρώτο αφορά την μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για την διεξαγωγή της ανάλυσης των χορωδιακών έργων. Ακόμα, περιγράφει και τον τρόπο που δομούνται οι αναλύσεις. Επίσης έχει προστεθεί μια ενότητα με επεξηγήσεις των συμβόλων που περιγράφουν την μουσικοποιητική τους δομή. Το δεύτερο υποκεφάλαιο χωρίζεται σε οκτώ ενότητες, με την καθεμία να αντιστοιχεί στην ανάλυση του κάθε χορωδιακού έργου, και την σύγκριση με την παραδοσιακή μελωδία και τον στίχο με των αντίστοιχων από τις συλλογές. Και τέλος, σε ορισμένα χορωδιακά υπάρχει και σύγκριση με τα 44 παιδικά κομμάτια για πιάνο.

²¹ Petros Vouvaris, "44 Children's Pieces on Greek Melodies by Yannis Constantinidis: A Masterpiece of Mikrokosmic Proportions", paper presented at the 34th annual meeting of the College Music Society, Mid-Atlantic Chapter (Meredith College, Raleigh, NC, U.S.A., 19-20 March 2004).

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρατίθενται τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τις αναλύσεις, καθώς επίσης και οι νέες πληροφορίες και αποκαλύψεις που είναι αποτέλεσμα της ανάλυσης. Τέλος, στον επίλογο γίνονται προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.

Στο τέλος της εργασίας βρίσκεται η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε κατά την συγγραφή της.

1. Ιστορικά Στοιχεία

1.1. Γιάννης Κωνσταντινίδης - Σύντομη βιογραφική αναφορά

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης γεννήθηκε στην Σμύρνη στις 21/8/1903.²² Από μικρή ηλικία είχε έφεση στη μουσική. Η πρώτη του επαφή με την μουσική ήταν το τραγούδι στο σχολείο, έπειτα στο σπίτι όπου ήταν αναπόσπαστο στοιχείο στην οικογένεια του συνθέτη, καθώς η μητέρα του και οι αδελφές του συνήθιζαν να τραγουδούν ιταλικές καντσονέτες.²³ Επίσης, ακούγονταν από την μητέρα του ορισμένα δημοτικά και αστικά λαϊκά τραγούδια. Ο Κωνσταντινίδης όμως τα πιο χαρακτηριστικά δημοτικά τραγούδια τα άκουσε στα περίχωρα της Σμύρνης, όπου πήγαινε τα καλοκαίρια, όταν ήταν μικρός. Και ένα από αυτά, το «Δεν είναι αυγή να σηκωθώ» έμεινε ανεξίτηλο στην μνήμη του.²⁴ Στην συνέχεια, ο Κωνσταντινίδης έλαβε κάποιες γνώσεις θεωρητικών και πιάνου (από το 1915 ως το 1918) από διάφορους δασκάλους και δασκάλες, αλλά από το 1918 συνέχισε να μελετά μόνος του. Το 1917 κάνει μαθήματα αρμονίας με τον Δημοσθένη Μιλανάκη. Από εκείνη την εποχή ξεκινάει το ενδιαφέρον του για την γαλλική μουσική και η μελέτη της.²⁵

Περνούν τα χρόνια και ο Κωνσταντινίδης αποφασίζει να σπουδάσει στο εξωτερικό. Μετά από πολλές δυσκολίες φτάνει στην Δρέσδη (1922), όπου παρακολούθησε συναυλίες και όπερες, γνώρισε τα βασικά και γνωστά έργα κλασικής και ρομαντικής γερμανικής μουσικής, αλλά και τα πιο σύγχρονα έργα της όπερας. Όμως η γαλλική μουσική είναι αυτή που του προξενεί μεγαλύτερη συγκίνηση. Ακόμα, άκουσε για πρώτη φορά Bartók και Prokofiev και συνέχισε τα μαθήματα θεωρητικών (ξεκίνησε και σύνθεση) με τον Joseph Gustav Mraczek.²⁶

Έπειτα, μετακομίζει στο Βερολίνο για περίπου οκτώ χρόνια (1923-1931). Εκεί γνώρισε τον Ν. Σκαλκώτα, πριν μετακομίσει οριστικά. Επιπρόσθετα, συνέχισε τα μαθήματα θεωρητικών με το Paul Juon γιατί ήθελε να δώσει εξετάσεις για την Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου (Hochschule), όπου τελικά δεν κατάφερε να περάσει. Με τον Juon ο Κωνσταντινίδης έμαθε αντίστιξη, φούγκα (αφού είχε ολοκληρώσει την αρμονία) και γνώρισε την αρμονία του γαλλικού ιμπρεσιονισμού μέσα από έργα Debussy, Ravel και άλλων συνθετών. Συμπληρωματικά, παρακολουθούσε παραστάσεις και συναυλίες και από μουσικούς διεθνώς γνωστούς (Stravinsky, Schoenberg, Bartók) αναπτύσσοντας έτσι τις γνώσεις του, ασχολούμενος μάλιστα και με τη μουσική δωματίου μαζί με τον Σκαλκώτα. Το 1924 άρχισε να εργάζεται στον χώρο του *ελαφρού τραγουδιού*, για να ενισχύσει οικονομικά την οικογένειά του (αλλά και τον ίδιο), που αντιμετώπιζε δυσκολίες.²⁷

Μετά από συνθέσεις και διάφορες δράσεις στον τομέα της *ελαφράς* μουσικής, ο σμυρναίος συνθέτης το 1931 επιστρέφει στην Αθήνα. Εκεί έχοντας το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης ασχολείται ενεργά και

²² Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010), 1.

²³ Ο.π., 4.

²⁴ Ο.π., 5.

²⁵ Ο.π., 10.

²⁶ Ο.π., 15-16.

²⁷ Ο.π., 18-23.

επαγγελματικά με το ελαφρό τραγούδι μέχρι το 1962. Είναι σημαντικό να γραφτεί, ότι το ίδιο χρονικό διάστημα ασχολείται και με την «σοβαρή μουσική», την οποία υπογράφει με το κανονικό του όνομα.²⁸ Γράφει μουσική για οπερέτες, μουσικό θέατρο, κινηματογράφο, επιθεωρήσεις και άλλα είδη. Παράλληλα, έχει κι άλλες ενασχολήσεις στον χώρο της μουσικής στον ίδιο τομέα κυρίως, εργάζονταν ως πιανίστας, μαέστρος, ενορχηστρωτής, κ.α.²⁹

Σχετικά με την έντεχνη δημιουργία, η πρώτη του σύνθεση είναι τα «Είκοσι τραγούδια του ελληνικού λαού», για μεσόφωνο και πιάνο (1947), μια σύνθεση που συνδυάζει το αυτούσιο παραδοσιακό στοιχείο με δυτικοευρωπαϊκά στοιχεία. Φαίνεται ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί σε αυτό το έργο την μελέτη των συλλογών με καταγραφές δημοτικών τραγουδιών του Παχτίκου,³⁰ Baud-Bovy,³¹ κ.α. Παράλληλα, από το 1939 έως το 1941, άρχισε να εργάζεται στο ραδιόφωνο (E.I.P.= Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας.), αναλαμβάνοντας το μουσικό τμήμα της ελαφράς μουσικής. Το 1944 θα επιστρέψει στη ραδιοφωνική του δουλειά στο E.I.P μέχρι το 1956 και μετά θα μεταφερθεί στο Ραδιόφωνο από τις Ένοπλες δυνάμεις, που θα είναι και η βασική του εργασία στις δεκαετίες '50, '60, '70.³² Στην Κατοχή (1940-1945) ο συνθέτης έχει περιορισμένο συνθετικό έργο στο ελαφρό τραγούδι, αλλά αποκτά ελεύθερο χρόνο για να μελετήσει και να συνθέσει έντεχνη μουσική, βασισμένη στο δημοτικό τραγούδι. Αυτό το διάστημα (1943-46) γράφεται η πρώτη του σύνθεση για πιάνο «Από τα Δωδεκάνησα-22 Τραγούδια και χοροί», το οποίο την επόμενη χρονιά θα το χρησιμοποιήσει για να συνθέσει ένα ομότιτλο έργο, αυτή τη φορά για ορχήστρα.³³

Το χρονικό διάστημα της Κατοχής αλλά και μετά την λήξη της, ο Κωνσταντινίδης είναι αρκετά ενεργός, γράφει έργα για πιάνο, ορχήστρα, σουίτες, συλλογές, χορωδιακά κ.α. Πιο αναλυτικά έχει γράψει τα έργα που προαναφέρθηκαν, αλλά το 1948 ασχολήθηκε κυρίως με τη συλλογή του Baud-Bovy. Ονομάζει τα αρχικά έργα του «Από τα Δωδεκάνησα-Τραγούδια και χοροί Σειρά Α' και Β'», σε «Δωδεκανησιακή Σουίτα αρ. 1 και 2» που γράφτηκαν το 1947 (1η) και το 1948 (2η). Την ίδια χρονιά γράφει και άλλα έργα.

Ένα από τα σημαντικά έργα το συμφωνιαίου συνθέτη είναι η «Μικρασιατική Ραψωδία», η διάρκεια της γραφής του είναι από το 1947-1965. Επίσης, το 1949-1951 ο Κωνσταντινίδης συνθέτει τα «44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς σκοπούς, για πιάνο». Το έργο αυτό έχει την μορφή συλλογής σε τρία τεύχη, με δημοτικές μελωδίες προερχόμενες από τη συλλογή του Παχτίκου, Baud-Bovy κ.α. Τα κομμάτια είναι μικρά σε έκταση, περιέχουν μια δημοτική μελωδία και η συνοδεία τους είναι όσο το δυνατόν πιο απλή. Επιπλέον, διακατέχονται και από έναν παιδαγωγικό στόχο.³⁴

²⁸ Ο.π., 33.

²⁹ Ο.π., 32-39.

³⁰ Παχτίκος, Γεώργιος Δ. *260 δημόδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού: Της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος*. Τόμος Α' (Αθήνα: εκδ. Π. Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, 1905).

³¹ Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* (Ρόδος: Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Ρόδου, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, 1990).

³² Ο.π., 42-44.

³³ Ο.π., 45.

³⁴ Ο.π., 49-51.

Η συσχέτιση του συνθέτη με ανθρώπους του μουσικού χώρου από την Αθήνα και το εξωτερικό, συμβάλει στην επιρροή του κατά την γραφή των συνθέσεών του, στην εκτέλεσή τους στο κοινό, αλλά και στην γενικότερη γνωστοποίησή τους μέσα από τη δισκογραφία, την έκδοσή τους κ.ο.κ.³⁵

Ο συνθέτης σε ηλικία άνω των 70 έχει ως ενασχόληση τις εκδόσεις, αλλά και τις *αναθεωρήσεις* των έργων του, τα οποία κυκλοφόρησαν από το 1972 και η «Μικρασιατική Ραψωδία» το 1975.³⁶

Ο Κωνσταντινίδης απεβίωσε στις 17/1/1984 από καρκίνο. Έπειτα από τον θάνατό του, ιδρύθηκε το «Εργαστήρι Ελληνικής Μουσικής Γιάννης Κωνσταντινίδης» από τις αδελφές του συνθέτη αλλά και τον Λ. Λιάβα.³⁷

1.2. Τραγούδια για τετράφωνη μικτή χορωδία - Ιστορικά στοιχεία

Κατά το ξεκίνημα της δεκαετίας του '70 ο Κωνσταντινίδης γνώρισε τον Γιάννη Μάντακα.³⁸ Ο Γιάννης Μάντακας γεννήθηκε το 1932 και απεβίωσε το 1998 στην Θεσσαλονίκη. Έκανε σπουδές θεωρητικών και διεύθυνσης χορωδίας στην Ελλάδα και στη Γερμανία και νομικής στο Α.Π.Θ.³⁹ Το 1953 ιδρύει την Πανεπιστημιακή Χορωδία του Α.Π.Θ με βασικό στόχο να δώσει μουσικές γνώσεις στους φοιτητές, πολύ γρήγορα όμως και μέσα από συνεχείς μουσικές δράσεις, έγινε η οργάνωση του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης, το οποίο από το 1960 έχει μικτή χορωδία και χορωδία δωματίου.⁴⁰ Οι δράσεις της χορωδίας του πραγματοποιούνται και πέρα από το πανεπιστήμιο, στην Θεσσαλονίκη, ευρύτερα στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό.⁴¹ Έδωσε νέα πνοή στην χορωδιακή μουσική με την προσθήκη καινούριου ρεπερτορίου και με την πραγματοποίηση πρώτων εκτελέσεων έργων από συνθέτες Έλληνες και ξένους. Το ρεπερτόριο των εμφανίσεων της χορωδίας δεν αφορούσε αποκλειστικά την κλασική περίοδο ή την ρομαντική, αλλά και την πολυφωνική μουσική του 15ου και 18ου αιώνα, καθώς και την σύγχρονη μουσική.⁴²

Ο Κωνσταντινίδης συνέθεσε το 1972 δυο έργα για χορωδία, τα «8 Μικρασιάτικα Τραγούδια» και τα «8 Δωδεκανησιακά Τραγούδια» για a capella τετράφωνη μικτή χορωδία.⁴³ Αρκετές από τις παραδοσιακές μελωδίες τις έχει ήδη χρησιμοποιήσει και σε άλλα έργα του για πιάνο, ορχήστρα κλπ. Την έκδοση των έργων την επιμελήθηκε ο ίδιος ο Μάντακας περίπου γύρω στο 1980.⁴⁴ Αυτά εκδόθηκαν από το Τμήμα Μουσικής του Α.Π.Θ. και εκτελέστηκαν για πρώτη φορά το 1979 (δωδεκανησιακά) και το 1980 (μικρασιάτικα) στην

³⁵ Ο.π., 60-62.

³⁶ Ο.π., 63.

³⁷ Ο.π., 66-67.

³⁸ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010), 61.

³⁹ Ελένη Μ. Λαζαρίδου, *Γιάννης Μάντακας: ένας πρωτοπόρος της μουσικής έκφρασης* (Θεσσαλονίκη: Πανεπιστημιακή Φοιτητική Λέσχη του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 2001), 175-176.

⁴⁰ Ο.π., 41-42.

⁴¹ Ο.π., 52-61.

⁴² Ο.π., 47.

⁴³ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης.....*, 62.

⁴⁴ Ο.π., 133.

Θεσσαλονίκη από την Χορωδία του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.⁴⁵ Επιπλέον, έχουν παρουσιαστεί από τον Μάντακα σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας και του εξωτερικού με την Χορωδία του Α.Π.Θ.⁴⁶

Σε αυτό το σημείο θα γίνει αναφορά στις παρουσιάσεις των χορωδιακών έργων στα πλαίσια συναυλιών, αφιερωμάτων κλπ. Σημαντική είναι η συμβολή της διατριβής του Γ. Σακαλλιέρου,⁴⁷ αλλά και η μελέτη διαφόρων προγραμμάτων συναυλιών από ψηφιοποιημένα αρχεία. Το χρονικό διάστημα από το 1978-1986 και μετέπειτα, φαίνεται ότι τα χορωδιακά εκτελέστηκαν σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας. Ο παρακάτω πίνακας δείχνει συγκεντρωτικά όλες αυτές τις εμφανίσεις.

Ημερομηνία	Διευθυντής	Χορωδία	8 Μικρασιάτικα	8 Δωδεκανησιακά	τόπος
15-12-1978	Γιάννης Μάντακας	Φοιτητική Χορωδία Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης	«Ωρα καλή στην πρύμνη σου»	« Το ξύπνημα του γαμπρού»	Μεγάλη Αίθουσα Τελετών στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας.
16-12-1981	-	Μικτή χορωδία του μουσικού τμήματος της πανεπιστημιακής λέσχης /Γιάννης Ιωαννίδης	-	«Θάλασσα, δέντρα», «Πάνω πέτρες», «Ερήνη»	»
Πρόγραμμα συναυλίας Ιθάκης⁴⁸					
30-06-1982	Γ.Μάντακας	Χορωδία Δωματίου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης	4 από τα 8	4 από τα 8	
27-08-1982	Αντώνης Κοντογεωργίου	Χορωδία της Ε.Ρ.Τ	-	Και τα 8	Καλαμάτα, Αμφιθέατρο Κάστρου
13-10-1982	»	»		4 από τα 8	Αθήνα
6-11-1982	»	»	Και τα 8		Ρέθυμνο Κρήτης, Αίθουσα Συναυλιών Ωδείου Ρεθύμνης
7-11-1982	»	»	Και τα 8	Και τα 8	Ηράκλειο Κρήτης, Βασιλική Αγίου Μάρκου
26-03-1983	Γ. Μάντακας	Χορωδία Δωματίου του Α.Π.Θ.	Μικρασιάτικα ⁴⁹	Δωδεκανησιακά	Θεσσαλονίκη, αίθουσα «Αιμίλιος Ριάδης», Δ.Ε.Θ.
Συναυλία-Αφιέρωμα στον Συνθέτη Γιάννη Κωνσταντινίδη (Κώστα Γιαννίδη)⁵⁰					
18-05-1985	Γιάννη Αδαμίδης	Χορωδία Εστίας Περιόδων Μουσών Κατερίνης	«Σε καινούρια βάρκα μπήκα», «Η Σμυρνιά»	«Το ξύπνημα του γαμπρού», «Η Ειρήνη», «Θάλασσα, δέντρα και βουνά»	Πνευματικό κέντρο δήμου Κατερίνης
Μουσικό αφιέρωμα στο συνθέτη Γιάννη Κωνσταντινίδη- Δημήτριά Η⁵¹					
9-11-1983	Γ. Μάντακας	Χορωδία Δωματίου του Πανεπιστημίου	«Ωρα καλή στην πρύμνη σου», «Σε	«Το ξύπνημα του γαμπρού»,	Θεσσαλονίκη, αίθουσα διαλέξεων

⁴⁵ Ελένη Μ. Λαζαρίδου, *Γιάννης Μάντακας...*, 75.

⁴⁶ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης.....*,62.

⁴⁷ Οι παρακάτω πληροφορίες αλλά και για περισσότερα στοιχεία βλ. Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης.....*,122-130.

⁴⁸ Πρόγραμμα Συναυλίας Ιθάκης: *Χορωδία Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης: 30/6/1982* (Αρχειακές συλλογές ΑΠΘ, Συλλογή Μάντακα) <http://digital.lib.auth.gr/record/104388> Ανάκτηση 15/5/22.

⁴⁹ Δεν γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένα κομμάτια ούτε στον αριθμό.

⁵⁰ [Πρόγραμμα]: *Μουσικό αφιέρωμα στο συνθέτη Γιάννη Κωνσταντινίδη*: αίθουσα διαλέξεων Ε.Μ.Σ.: 9/11/83 (Αρχειακές συλλογές ΑΠΘ, Συλλογή Μάντακα) <http://digital.lib.auth.gr/record/104527> Ανάκτηση 15/5/22.

⁵¹ [Πρόγραμμα]: *Συναυλία - αφιέρωμα στον Γιάννη Κωνσταντινίδη (Κώστα Γιαννίδη)*: 18 Μαΐου 1985 : πνευματικό κέντρο Δήμου Κατερίνης (Αρχειακές συλλογές ΑΠΘ, Συλλογή Μάντακα) <http://digital.lib.auth.gr/record/105124> Ανάκτηση 15/5/22.

		Θεσσαλονίκης	καινούρια βάρκα μπήκα», «Απόψε τα μεσάνυχτα», «Μια Σμυρνια στο παραθύρι»	«Θάλασσα, δέντρα και βουνά», «Πιάνω πέτρες και λιθάρια», «Τι μου χεις τα 'ειν'τα σου 'καμά»	Ε.Μ.Σ
Αφιέρωμα στον Συνθέτη Γιάννη Κωνσταντινίδη					
30-05-1986	Γιάννης Μάντακας	Χορωδία της Ε.Ρ.Τ	4 από τα 8	4 από τα 8	Αθήνα, Εθνική πινακοθήκη
Αναζητώντας τον κύριο Κωνσταντινίδη- Γιαννίδη (αφιέρωμα για τα 10 χρόνια από το θάνατό του)					
19-10-1994	Κ. Κωνσταντάρας	Χορωδία Fons Musicalis	Και τα 8	Και τα 8	Παραγωγή του μουσικού αναλογίου του ΜΜΑ.

Επίσης, υπήρξαν και ηχογραφήσεις κάποιων από τα χορωδιακά, είτε για δισκογραφική εταιρεία, είτε για το ραδιόφωνο. Συνοπτικά, «Το ξύπνημα του γαμπρού» από τα 8 Δωδεκανησιακά και «Ωρα καλή στην πρύμνη σου» από τα 8 Μικρασιάτικα, με τη χορωδία της Ε.Ρ.Τ υπό τον Γ. Μάντακα, κυκλοφόρησε το 2003 και το «Ερήνη» από τα Δωδεκανησιακά από τη Χορωδία Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. υπό τη Τρισεύγενη Καλοκύρη, το 2004. Όπως και στο εξωτερικό στις Η.Π.Α. συγκεκριμένα, από τα δωδεκανησιακά «Ερήνη» και «Τι μου χεις τα 'ειν'τα σου 'καμά», από τη χορωδία Metropolitan Greek Chorale, υπό τον Ντίνο Αναγνώστου, το 1976. Για το ραδιόφωνο 3 τραγούδια, το «Σε καινούρια βάρκα μπήκα», «Θάλασσα, δέντρα και βουνά», «Μια Σμυρνια στο παραθύρι», στις 7-11-1989.⁵²

Πέρα από τις εκτελέσεις των χορωδιακών έργων, ο Γιάννης Μάντακας έχει ασχοληθεί και έχει τιμήσει τον συνθέτη μέσα από αφιερώματα, άλλοτε στο ραδιόφωνο και άλλοτε σε ομιλίες. Αξίζει να αναφερθούν κάποια αποσπάσματα από αυτά, καθώς δίνουν σημαντικές πληροφορίες για τον συνθέτη, διότι μιλάει γι' αυτόν ένας άνθρωπος που τον έχει γνωρίσει και έχει συζητήσει μαζί του. Πιο πολύ θα γίνει εστίαση σε αυτά που λέγονται για τα χορωδιακά, αλλά και για το συνθετικό ύφος του συνθέτη.

Ο Κωνσταντινίδης, σύμφωνα με τον Μάντακα, γνωρίζει την μουσική παράδοση της Ελλάδας και κάνει χρήση μελωδιών και ρυθμών με το δικό του χαρακτηριστικό ιδίωμα. Από τις παραδοσιακές μελωδίες που συναντά κανείς στα έργα του, αρκετές από αυτές είναι ευρέως γνωστές στην Ελλάδα, κάποιες άλλες προέρχονται από την μνήμη του συνθέτη μέσα από προσωπικές εμπειρίες και άλλες από διάφορες συλλογές. Επίσης, ο συνθέτης δεν αλλοιώνει της μελωδίες στα έργα του ούτε τις επεξεργάζεται. Αλλά: «Τη δημοτική μελωδία προβάλλει ανάγλυφα και την πλαισιώνει με μια ενδιαφέρουσα συνοδεία, που πηγάζει μέσα από το πνεύμα των «τρόπων» (ήχων) των μελωδιών». Ακόμα, στην συνοδεία ο συνθέτης κάνει επιτυχώς χρήση και συνδυασμό τεχνικών που χρησιμοποιούν *λαϊκοί οργανοπαίκτες και τραγουδιστές*, αλλά και τεχνικών από τη Δύση.⁵³

⁵² Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης.....*, 125-130.

⁵³ Γιάννης Μάντακας, «Ο Συνθέτης Γιάννης Κωνσταντινίδης και τα δημοτικά τραγούδι», στο *Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική: οι καταγραφές των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και η χρήση τους από επώνυμους δημιουργούς*, πρακτικά κύκλου ομιλιών που οργάνωσε η έδρα της Λαογραφίας της Φιλοσοφικής Σχολής και το Μουσικό Τμήμα της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης (Θεσσαλονίκη: Επιστημονική επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ., Παράρτημα αρ. 44, 1984), 111.

Στην συνέχεια ο Μάντακας κάνει λόγο για την εργογραφία του συνθέτη και ειδικότερα για το πρώτο από τα Δωδεκανησιακά τραγούδια, στο οποίο κάνει μια μικρή ανάλυση. Αναφέρει ότι τη δημοτική μελωδία διαδέχονται οι διαφορετικές φωνές του χορωδιακού συνόλου, δίχως να υποστεί κάποια αλλοίωση και περιβάλλεται διακριτικά από μια συνοδεία, που βασικά στοιχεία της είναι οι ισοκράτες και τα συνεχή διαστήματα από τρίτες.⁵⁴ Έπειτα, για ένα ακόμη χορωδιακό της ίδιας κατηγορίας, το «Πιάνω πέτρες και λιθάρια», τονίζεται ότι έχει γραφτεί με «λεπτές φωτοσκιάσεις» και έναν λιτό ήχο, που προσφέρουν στο τραγούδι την κατάλληλη *ατμόσφαιρα*. Σε ένα επόμενο χορωδιακό, το «Τι μου χεις τ' ειν' τα σου 'καμα», η έναρξή του γίνεται με ένα εμφατικό μπάσο με τις μεσαίες φωνές να έχουν κρατημένες νότες, ώστε να έρθει η μελωδία έπειτα, σε δύο φωνές για να επεκταθεί με βάση τις συνθήκες, όπως συμβαίνει και σε άλλες περιπτώσεις, για να κατορθώσει ο συνθέτης τα έργα του να έχουν μια συνεχώς επαναλαμβανόμενη συμμετρία.⁵⁵

Ακολουθεί μια συζήτηση μεταξύ των Μάντακα, Παπαϊωάννου και Σκούφη, που αφορά τα κοινά στοιχεία στις εναρμονίσεις του Κωνσταντινίδη και του Ριάδη. Ο Μάντακας επισημαίνει ότι στα χορωδιακά έργα ο Κωνσταντινίδης στο πλαίσιο των δυναμικών της έντασης δεν υπερβαίνει το *mezzo forte*, ακόμα και στα σημεία κορύφωσής τους, προτιμά ο ήχος να είναι απαλός. Ο Παπαϊωάννου από την άλλη, αναφέρει ότι ο συνθέτης κάνει χρήση των διαβατικών και ποικιλματικών νοτών σε μεγάλο βαθμό, και ότι ο συνθέτης εναρμονίζει και ενορχηστρώνει έχοντας γαλλική προσέγγιση. Τέλος, ο Σκούφης τονίζει ότι ο σμυρναίος συνθέτης σέβεται την δημοτική μελωδία και η μοναδική παρέμβαση του είναι η προσθήκη ποικιλμάτων σε κάποια σημεία, τα οποία αποτελούν δάνεια από λαϊκούς εκτελεστές.⁵⁶ Όλα αυτά περιγράφουν την τεχνοτροπία του συνθέτη, που αποτελεί ένα βασικό οδηγό για την παρούσα εργασία και μια αφετηρία για περαιτέρω έρευνα, μελέτη και ανάλυση.

1.3. Η μουσική της Μικράς Ασίας

Η Σμύρνη, καθώς αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά λιμάνια στην Ανατολική Μεσόγειο έχει λάβει μουσικά ερεθίσματα από την Δύση αλλά και την Ανατολή. Τα λιμάνια της ήταν σημείο όπου η μουσική του Αιγαίου δέχτηκε τις επιδράσεις από διάφορους πολιτισμούς και οι μουσικοί της κάθε γειτονικής χώρας αλληλεπιδρούσαν με Έλληνες μουσικούς, με το ακροατήριό τους να προέρχεται από κάθε περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου.⁵⁷

Κατά τον Chianis η δημοτική μουσική της Ελλάδας χωρίζεται σε δυο κατηγορίες, σε αυτή της στεριάς και την νησιώτικη.⁵⁸ Πέρα από αυτές ο Baud-Bovy υπενθυμίζει και μια «τρίτη Ελλάδα», την Μικρά Ασία, που αποτέλεσε κατά τους βυζαντινούς χρόνους το κέντρο του Ελληνισμού. Ο ίδιος επίσης αναφέρει

⁵⁴ Ο.π., 113.

⁵⁵ Ο.π., 113-114.

⁵⁶ Ο.π., 114-116.

⁵⁷ Αριστομένης Καλυβιώτης, *Σμύρνη: η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα οι ηχογραφήσεις δίσκων* (Αθήνα: Music Corner & Τήνελλα, 2002), 16, 18.

⁵⁸ Sotirios (Sam) Chianis, *Folk Songs of Mantineia, Greece* (USA: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1965), 1.

στην ενότητα του βιβλίου του για το τραγούδι της Καππαδοκίας, ότι τα περισσότερα Ελληνικά τραγούδια που έχουν κείμενα πολλών χρόνων πριν, προέρχονται από την Μικρά Ασία.⁵⁹

Τα μικρασιάτικα τραγούδια έχουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα και ανήκουν σε μια ξεχωριστή ομάδα. Ο Λαμπελέτ υποστηρίζει ότι τα τραγούδια αυτά, τότε ακούγονται αρκετά όμοια με τα τραγούδια της υπόλοιπης Ελλάδας και τότε έχουν ένα «ανατολίτικο» άκουσμα, που είναι αποτέλεσμα «αραβοτουρκικών επιδράσεων». Αυτές οι επιδράσεις έχουν συμβάλει στον σχηματισμό ενός καινούριου είδους τραγουδιού που είναι δύσκολο να θεωρηθεί ελληνικό, ο ίδιος το ονομάζει «ελληνο-ανατολικό». Έπειτα, επισημαίνει ότι οι επιδράσεις που υπέστη η μελωδία των μικρασιάτικων τραγουδιών παρατηρούνται στην «ανατολική χρωματική κλίμακα», στην οποία βασίζεται ο «αμανές» της Τουρκίας. Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι και ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης αντιλήφθηκε όταν ήταν πιο μεγάλος ηλικιακά, ότι τα τραγούδια που άκουγε σε νεαρή ηλικία δεν ήταν γνήσια παραδοσιακά, αλλά είχαν χαρακτηριστικά από την λαϊκή μουσική των πόλεων (αμανέδες, κλπ), αλλά και από την Τουρκία.⁶⁰ Ακόμα, τα τραγούδια της Σμύρνης που έχουν γραφτεί σε 7/8 διακατέχονται από ένα χρωματικό άκουσμα στο οποίο διαφαίνεται η επιρροή της ανατολής, αλλά το μέτρο των 7/8 δείχνει τον ελληνικό τους χαρακτήρα.⁶¹

Είναι φανερό λοιπόν ότι η μουσική από τα παράλια Μ. Ασίας έχει ενσωματώσει πολλούς πολιτισμούς και έχει σχηματίσει ένα ιδιαίτερο άκουσμα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν και καθαρά δημοτικά τραγούδια εξ' ολοκλήρου από την Μ. Ασία.

1.4. Τα δημοτικά τραγούδια των συλλογών

Οι πληροφορίες για τα δημοτικά τραγούδια των συλλογών είναι περιορισμένες, καθώς οι συλλογές Παχτίκου και Λαμπελέτ είναι γραμμένες πολλά χρόνια πριν και περιέχουν καταγραφές δημοτικών τραγουδιών για τα οποία δεν αναγράφονται πάντα λεπτομέρειες. Αναφέρονται κυρίως οι περιοχές που τα τραγουδούν, το είδος του χορού, αλλά και ο τραγουδιστής ή η τραγουδίστρια που τα τραγουδάει για την καταγραφή. Για τον λόγο αυτό θα γίνει αναφορά σε πιο γενικές πληροφορίες για τα δημοτικά τραγούδια της Μ. Ασίας, που έχουν άμεση σχέση με αυτά των συλλογών, αλλά και στις λιγιστές λεπτομέρειες που δίνονται από τις ίδιες τις συλλογές.

Τα δημοτικά τραγούδια διαιρούνται σε κατηγορίες έχοντας ως γνώμονα το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου τους αλλά και τις περιστάσεις που εκτελούνται. Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει ότι αν ένα τραγούδι ενταχθεί σε μια κατηγορία δεν μπορεί να ανήκει και σε μια άλλη, και γι' αυτό υπάρχει μια δυσκολία στον διαχωρισμό τους.⁶² Μερικά από τα δημοτικά τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν για την δημιουργία των 8 Μικρασιάτικων για χορωδία είναι ευρέως γνωστά και συναντώνται και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας με

⁵⁹ Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι* (Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό ίδρυμα, 1984), 25.

⁶⁰ Γιώργος Σακαλλέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης.....*, 5.

⁶¹ Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημόδης μουσική: 60 τραγούδια και χοροί (κριτική μελέτη-μεταγραφή και εναρμόνισις)* (Αθήνα: χ.ε., 1933), 155.

⁶² Θεοφάνης Α. Σουλακέλλης, *Μικρασιάτικα άσματα: 15 τραγούδια της Μικρασίας: σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία* (Αθήνα: Νάκας, 2000), 13.

κάποια παραλλαγή στον στίχο ή στην μελωδία ή και στα δυο μαζί. Αυτά βρίσκονται σε άλλες αντίστοιχες συλλογές.

Ο Παχτικός στην συλλογή του αναφέρει ότι τα δημοτικά τραγούδια χωρίζονται σε 1) *αργά ή καθιστικά* με τον επιμέρους διαχωρισμό τους σε ιστορικά, αστεία, του γάμου, κάλαντα, ερωτικά δίστιχα, μοιρολόγια, εαρινά κ.α. και 2) *γοργά ή χορευτικά*, ο μετέπειτα διαχωρισμός τους σχετίζεται με τις χορευτικές κινήσεις (κύκλιος, τσάμικος, χασάπικος, αντικριστός κ.α.) αλλά και το ποιητικό περιεχόμενο όπως ερωτικά, ιστορικά, αστεία κ.α. Επίσης, γράφει λίγα λόγια για τον συρτό χορό, καθώς κάποια από τα δημοτικά τραγούδια υπάγονται σε αυτή την κατηγορία. Ο Συρτός είναι ένα χορός γνωστός σε όλη την Ελλάδα, και μερικά από τα είδη του είναι ο ανδρικός, ο γυναικείος και ο αστείος. Άνδρες, γυναίκες και παιδιά ή σε συνδυασμό εκτελούν τους χορούς.⁶³ Σχετικά με τους τρόπους, ο Παχτικός τονίζει ότι τα τραγούδια της συλλογής του είναι στους επτά διατονικούς τρόπους.⁶⁴ Αλλά επειδή στη συλλογή του δεν υπάρχουν μόνο τραγούδια από την Μ. Ασία αλλά και από άλλες περιοχές, θα γίνει μια επισήμανση για τα νησιώτικα κυρίως χαρακτηριστικά.

Οι πόλεις της Μ. Ασίας είναι δυνατόν να χαρακτηριστούν νησιωτικές, με αποτέλεσμα τα τραγούδια τους να είναι κυρίως «έρρυθμα, συμποτικά, αφηγηματικά, πατινάδες, δίστιχα αλλά και πολύστιχες παραλογές», και οι χοροί τους να είναι συρτός, μπάλος, καλαματιανός συρτός, χασάπικο, καρσιλαμάδες (αντικρυστοί) και ζειμπέκικο. Επίσης, οι ήχοι (τρόποι) εντοπίζονται διατονικοί και χρωματικοί μαλακής και σκληρής χροάς, καθώς οι βυζαντινές και έπειτα σχολές μουσικής διατήρησαν την «πολυηχία» από την αρχαία Ελλάδα, διαμέσου της ελληνικής, εκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής. Όσον αφορά τους ρυθμούς, επτά χρόνους έχουν συνήθως τα καλαματιανά, τέσσερις τα αργά καθιστικά και τα σύντομα για τα αργά συρτά και χασάπικα.⁶⁵

Μια καταγραφή των δημοτικών τραγουδιών με την σειρά που εμφανίζονται στα χορωδιακά:

Συλλογή Παχτικού⁶⁶

- 41. ΩΡΑ ΚΑΛΗ ΣΤΗΝ ΠΡΥΜΝΗΝ ΣΑΣ → πρόκειται για ένα τραγούδι που τραγουδιέται σε διάφορα χωριά του Πόντου και στη περίπτωση που αποχωρούν από τον γάμο οι συγγενείς και οι φίλοι. Ένα τραγούδι του γάμου.
- 81. ΣΕ ΚΑΙΝΟΥΡΙΑ ΒΑΡΚΑ ΜΠΗΚΑ → τραγουδιέται στο Μιχαλίτσι και είναι συρτός χορός.
- 259. ΑΠΑΝΩ Σ' ΑΨΗΛΟ ΒΟΥΝΟ → τραγουδιέται στην Μουδανιά και στο Αρβανιτοχώρι της Προύσας, αλλά και στην Καλόλιμνο, ανήκει στους συρτούς χορούς.
- 30. ΑΠΟΨΗ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ → τραγουδιέται στην Σινασό, είναι ένας κύκλιος δετός χορός της αγάπης και της ξενιτιάς.
- 80. ΠΟΙΟΣ ΕΙΔΕ ΝΕΟ ΣΕΒΝΤΑΛΗ → τραγουδιέται στο Μιχαλίτσι Νικομηδείας, πρόκειται για ένα χασάπικο χορό. Είναι ένα τραγούδι της αγάπης.

⁶³ Γεώργιος Παχτικός, 260 δημοδη ελληνικά άσματα..., ξς'-ξζ'.

⁶⁴ Ο.π., ν'.

⁶⁵ Θεοφάνης Α Σουλακέλλης, *Μικρασιάτικα άσματα...*, 10.

⁶⁶ Θα γίνει μια παραπομπή για όλα τα τραγούδια, οι σελίδες θα γράφονται με την σειρά που γράφονται εδώ τα δημοτικά τραγούδια. Γεώργιος Παχτικός, 260 *δημώδη ελληνικά άσματα...*, 54, 116, 385, 38, 114, 41, 158.

- 33. Η ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ → τραγουδιέται στην Συνασό στις Απόκριες, είναι ένα κύκλιος δετός χορός.
- 106. ΑΧ! ΒΑΧ! 'Σ' ΤΗΣ ΜΑΝΤΖΟΥΡΑΝΑΣ ΤΟΝ ΑΝΘΟ → τραγουδιέται στον Κοντζέ και είναι ένας χασάπικος χορός.

Λίγα λόγια για την Συνασό: η Συνασός είναι μια κωμόπολη της Καππαδοκίας. Τις απόκριες σε συνοικιακές πλατείες οι νέοι (έγγαμοι) και οι νέες μαζεύονταν και χόρευαν τον κύκλιο χορό και τραγουδούσαν τραγούδια εγχώρια.⁶⁷

Συλλογή Λαμπελέτ⁶⁸

59. Η ΣΜΥΡΝΙΑ → Ένα ευρέως διαδεδομένο τραγούδι της Σμύρνης, προέρχεται από αστικά κέντρα. Σήμερα εκτελείται είτε τραγουδιστά είτε χορεύοντάς το σε ρυθμό καλαματιανό. Οι παρακάτω στίχοι είναι παραλλαγμένοι από ένα χωριό της Σμύρνης Σεβντίκιοϊ και εκθειάζουν την ομορφιά των Σμυρναίων γυναικών.⁶⁹

Μια Σμυρνιά στο παραθύρι
με παράπονο στ' αχείλι,
-πότιζε βασιλικό –καλέ-
μαύρα είν' τα μάτια π' αγαπώ.

Πότιζε και μαντζουράνα
-άσπρη μου, παχειά σουλτάνα-
πότιζε βασιλικό –καλέ-
-μαύρα είν' τα μάτια π' αγαπώ.

Στου βοριά το μπαλκονάκι
-γεια σ' αγάπη μου, Ρηνάκι-
Στρώσε μου να κοιμηθώ –καλέ-
-μαύρα 'ν' τα μάτια π' αγαπώ.
[...]

Μια Σμυρνιά στο παραθύρι
με παράπονο στ' αχείλι,
φύτευε βασιλικό,
μαύρα ν' τα μάτια π' αγαπώ.

Φύτευε φύτευε και μαντζουράνα,
άσπρη μου ξανθή σουλτάνα.
Και τση γύρεψα κλωνάρι
να το κάνω φυλαχτό.

Κι απ' την άκρη των ματιώ τση
τρέχ' αθάνατο νερό
και ση γύρεψα κομμάτι
μα δεν μου 'δωκε να πιω

Από το ίδιο βιβλίο το ίδιο τραγούδι με διαφορές στον στίχο⁷⁰

⁶⁷ Αρχελάου Ι. Σαραντίδου, *Η Συνασός* (Αθήνα: Τυπογραφείον Ιωάννου Νικολαΐδου, 1899), 7, 71.

⁶⁸ Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημόδης...*, 195-196.

⁶⁹ Θωμάς Κοροβίνης, *Σμύρνη Περικαλλή και χιλιοτραγουδισμένη* (Αθήνα: Εκδόσεις ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, 2022), 136.

⁷⁰ Ο.π., 145.

2. Συνθετικό πλαίσιο και μουσικοποιητική δομή

Μέσα από τη ακρόαση ενός πλήθους έργων, διαφόρων συνθετών, κάποιος μπορεί να διακρίνει ποιο ή ποια από αυτά αποτελούν συνθέσεις του Γιάννη Κωνσταντινίδη. Και αυτό γιατί ο συνθέτης έχει ένα δικό του προσωπικό ύφος γραφής, το οποίο θα αναλυθεί στη συνέχεια αυτού του κεφαλαίου.

2.1. Οι συνθετικές επιρροές του Γιάννη Κωνσταντινίδη

Πρώτα όμως θα γίνει αναφορά στις συνθετικές επιρροές του συνθέτη, μια αναφορά μέγιστης σημασίας, για την κατανόηση της διαμόρφωσης του ευδιάκριτου ύφους του Κωνσταντινίδη.

Έχοντας γνώση της ζωής του συνθέτη, διαπιστώνει κανείς ότι ολόκληρη η ζωή του Κωνσταντινίδη συνοδευόταν από μουσική.

Στα παιδικά του χρόνια τα μουσικά ερεθίσματα προέρχονταν κυρίως από το οικογενειακό του περιβάλλον και το κοινωνικό.⁷¹ Ειδικότερα και επιγραμματικά, άκουγε από την μητέρα του ιταλικές καντσονέτες, στο σχολείο μάθαινε διάφορα τραγούδια, παρακολουθούσε οπερέτες στα θέατρα της Σμύρνης και έκανε μαθήματα πιάνου βασισμένα κυρίως σε ρεπερτόριο δυτικής μουσικής.⁷²

Η σχέση του με το δημοτικό τραγούδι είναι ιδιαίτερη, καθώς είναι ανεξίτηλη στην μνήμη του η πρώτη φορά που άκουσε ένα δημοτικό τραγούδι.⁷³ Δεν είχε συχνή επαφή με το δημοτικό τραγούδι στην παιδική και εφηβική του ηλικία, παρά μόνο όταν πήγαινε με την οικογένειά του στα περίχωρα της Σμύρνης. Απόδειξη της επιρροής του συνθέτη για τη δημοτική μουσική αποτελεί το γεγονός ότι έχει χρησιμοποιήσει μελωδίες των τραγουδιών που άκουγε στην παιδική του ηλικία στις μεταγενέστερες συνθέσεις του.⁷⁴ Τόσο πολύ είχαν εντυπωθεί μέσα του και τόσο σημαντικά ήταν για εκείνον αυτά τα ακούσματα.

Έπειτα, στα επόμενα χρόνια καθώς μεγάλωνε άρχισε και ο ίδιος να αναζητά και να μαθαίνει πληροφορίες για τη γαλλική μουσική και ποιο σύγχρονο ρεπερτόριο. Στην συνέχεια είδε παρτιτούρες από έργα του Debussy και άλλων συνθετών.⁷⁵ Ακόμα, έκανε προσπάθειες να εναρμονίσει μια δημοτική μελωδία χωρίς να έχει αρκετές γνώσεις για την θεωρία της μουσικής και χωρίς να έχει ακούσει ξανά μέχρι τότε επεξεργασμένο παραδοσιακό τραγούδι.⁷⁶

Ο συνθέτης, με την παραμονή του στην Γερμανία (Δρέσδη και Βερολίνο) είχε προσλαμβάνουσες από μεγάλη ποικιλία ρεπερτορίου, ανάμεσά τους και έργα συνθετών που του έκαναν εκτός άλλων και συναισθηματική εντύπωση, όπως των Ravel, Debussy, Bartok, κ.α. Ξεκίνησε μαθήματα μουσικής και έκανε απόπειρες να εναρμονίσει κάποια παραδοσιακά τραγούδια της Σμύρνης.⁷⁷ Έπειτα, άρχισε να δουλεύει κυρίως στον τομέα της ελαφράς μουσικής.⁷⁸

⁷¹ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903 – 1984). Ζωή, έργο του και συνθετικό ύφος...* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010), 143.

⁷² Ο.π., 143-144.

⁷³ Ο.π., 6.

⁷⁴ Ο.π., 5.

⁷⁵ Ο.π., 10-11.

⁷⁶ Ο.π., 144-145.

⁷⁷ Ο.π., 145.

⁷⁸ Ο.π., 13.

Οι τρεις συνθέτες που αναγράφονται παρακάτω, είχαν σημαντική συμβολή για την δημιουργία του ύφους γραφής του συνθέτη, όπως και ο ίδιος τους αναφέρει σε ηχογραφημένες συνομιλίες του.⁷⁹

C. Debussy: τα έργα που συνθέτει κατά το μεσαίο χρονικό διάστημα συνθετικής γραφής ο Γάλλος συνθέτης, έχουν «μπρεσιονιστικό»⁸⁰ χαρακτήρα. Οι συνθέσεις του χρησιμοποιούν εκκλησιαστικούς τρόπους ή κλίμακες μόνο με τόνους, κ.α. Επίσης, η *παράλληλη κίνηση* διαφόρων διαστημάτων -η οποία συναντάται και στον Κωνσταντινίδη-, συγχορδιών κ.α. με κατεύθυνση τη μελωδία ενός έργου του, είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό.⁸¹ Ο Debussy χρησιμοποιεί την αρμονία πιο πολύ για το ηχόχρωμα που προσφέρει κατά την ενορχήστρωση. Επιπλέον, δεν υπάρχει έντονη λειτουργική σχέση ανάμεσα στις συνδέσεις συγχορδιών και γίνεται χρήση από τον Debussy κλιμάκων με εξωτικό άκουσμα.⁸² Η ευθεία αρμονική κίνηση σε πιο ελεύθερα συνδετικά πλαίσια σε συνδυασμό με την απροσδιόριστη τονικότητα, που χαρακτηρίζουν τις συνθέσεις του Γάλλου συνθέτη, άσκησαν επιρροή στον Κωνσταντινίδη. Χαρακτηριστικό εναρμόνισης του συμφωνιαίου συνθέτη είναι οι νότες να κινούνται παράλληλα προς τις κύριες νότες μιας μελωδίας βασισμένης σε κάποιον/ους τρόπο/ους, με διαστηματική σταθερότητα (χρωματική/πραγματική παράλληλη αρμονία - real/chromatic planing), χωρίς να έχουν λειτουργικό ρόλο, και έτσι είναι αδύνατον να δοθεί αρμονική εξήγηση με όρους της κλασικής αρμονίας.⁸³ Είναι σημαντικό να ειπωθεί ότι η επιρροή του Debussy στον Κωνσταντινίδη αφορά κυρίως την αρμονική συνοδεία και όχι την μελωδία, διότι ο Κωνσταντινίδης επιλέγει να εναρμονίσει δημοτικά τραγούδια, ενώ οι μελωδίες του Debussy βασίζονται σε άλλα στοιχεία.⁸⁴

M. Ravel: Τον ενδιαφέρει η λεπτομέρεια και μπορεί να συνταιριάζει τα διαστήματα 7^{ης} και 9^{ης} με τα μελωδικά και αρμονικά τους χαρακτηριστικά με την «χαλαρή» παράλληλη κίνηση με πλάγια χρωματικά ή συγχορδιακά βήματα, δημιουργώντας μια νέα κατεύθυνση αντίληψης της τονικής κίνησης.⁸⁵ Στον Ραβέλ η τονικότητα είναι διακριτή, και έχει ως αποτέλεσμα ο Κωνσταντινίδης να εντοπίζει δομικές φόρμες που έχουν ως πηγή τον ιμπρεσιονισμό αλλά έχουν τη δυνατότητα να συνοδευτούν και από στοιχεία λαϊκής μουσικής, π.χ. «τροπικές αρμονικές έλξεις, πτώσεις» κ.α. Ο Ραβέλ συνδυάζει τον ιμπρεσιονισμό με το νεοκλασικισμό⁸⁶

⁷⁹ Ο.π., 155.

⁸⁰ Η λέξη χρησιμοποιήθηκε από ένα πίνακα ζωγραφικής του Μονέ «Impression Sunrise» που δημιουργήθηκε το 1873. Οι καλλιτέχνες αποφάσισαν να μην ζωγραφίζουν με τις έως τότε συνήθειες τεχνικές, αλλά ήθελαν να δώσουν μια νέα πνοή, στην αίσθηση του μυστηρίου της ζωής και την ομορφιάς του κόσμου με την χρήση της τέχνης προσπαθούν να ανακαλύψουν τις βαθιές διασθήσεις του *ασυνείδητου*. Στην μουσική από το 1880 και μετά ο όρος αυτός συσχετίστηκε με πιο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ο Ντεμπισσύ είναι άμεσα συνδεδεμένος με τον ιμπρεσιονισμό. Οι συνθέτες που έχουν ενστερνιστεί τον ιμπρεσιονισμό στην προσπάθεια να ερευνήσουν, μια *φενγαλέα* στιγμή και το μυστήριο της ζωής, οδηγήθηκαν στην ανακάλυψή τους στην μουσική, αντιστοιχίες με το νερό, τα σύννεφα κ.α. αντικαθιστώντας τις ακολουθίες διαστημάτων και άλλων συγχορδιών, τις καθαρές φόρμες κ.α. Παράδειγμα για να δώσουν μια αίσθηση της άπιαστης ροής του χρόνου κάνουν χρήση από τρέμολο, *ostinati* και άλλες ποικίλες ρυθμικές τεχνικές. (Jann Pasler, "Impressionism." Grove Music Online. 2001. Ανάκτηση 27/5/2022), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050026?rskey=tVzdGj>

⁸¹ Γιώργος Σακαλλίερος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)*..., 156.

⁸² Ο.π., 157.

⁸³ Ο.π., 158.

⁸⁴ Ο.π., 160.

⁸⁵ Ο.π., 161.

⁸⁶ Ο νεοκλασικισμός είναι ένα κίνημα και σχετίζεται με το ύφος των έργων συνθετών του 20^{ου} αιώνα. Οι συνθέτες αυτοί στο χρονικό διάστημα ανάμεσα στους δύο παγκοσμίους πολέμους επανέφεραν τις ισορροπημένες φόρμες και τις καθαρές αντιληπτικές θεματικές διεργασίες των προγενέστερων τεχνολογιών για να αντικαταστήσουν την αυξανόμενη υπερβολή και την έλλειψη φόρμας του υστερού ρομαντισμού. (Arnold Whittall, "Neo-classicism." Grove Music Online 2001. Ανάκτηση 27/5/2022), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723?rskey=boaToL>

που φαίνεται με τη χρήση κλασικής φόρμας (σονάτα, κουαρτέτο, κλπ), αλλά και με άλλες παραμέτρους της σύνθεσης. Το συνθετικό ύφος του Γάλλου συνθέτη διακατέχεται από καθαρότητα στην μελωδική γραμμή και στις αρμονικές κατασκευές. Αυτά τα χαρακτηριστικά ήταν παραδειγματικά για τον σμυρναίο συνθέτη, για τον τρόπο που θα συνταιριάζει την δημοτική μελωδία με μια συνοδεία με ιμπρεσιονιστικό ύφος.⁸⁷ Ένα άλλο κοινό στοιχείο των δύο συνθετών είναι ο «περφεξιονισμός» που συναντάται στον Κωνσταντινίδη στην ενορχηστρωτική διαδικασία και στις συχνές μικρές αλλαγές στις παρτιτούρες έργων που είχε ολοκληρώσει. Κοινό αρμονικό χαρακτηριστικό των δυο συνθετών είναι οι συγχορδίες με 7^{ες}, 9^{ες} κλπ. Αυτές είτε κινούνται παράλληλα προς τη μελωδία, είτε πιο στατικά έχοντας υποστηρικτικό ρόλο.⁸⁸

B. Bartók: ο Μπάρτοκ δημιούργησε μια μουσική μορφή στην οποία επικύρωσε τον δεσμό ανάμεσα στην λόγια μουσική και το δημοτικό τραγούδι. Πρόκειται για ένα μικρό σε διάρκεια κομμάτι μουσικής, με μικρή επεξεργασία, που ανήκει σε μια συλλογή, όπως αντίστοιχα σύνθεσε και ο Κωνσταντινίδης επηρεασμένος από τον Ούγγρο συνθέτη τα «44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς σκοπούς». Ο Μπάρτοκ είναι επίσης εθνομουσικολόγος και τα δημοτικά τραγούδια που χρησιμοποίησε για την συλλογή των κομματιών προέρχονται από δική του έρευνα και καταγραφή.⁸⁹ Σχετικά με την εναρμόνιση, ο Μπάρτοκ κάνει χρήση της συγχορδίας μεθ' 7^{ης} ως σύμφωνη, συνηχήσεις 4^{ης} και τα διαστήματα 2^{ης} και 4^{ης}.⁹⁰ Κοινή πρακτική του Μπάρτοκ και του Κωνσταντινίδη είναι οι προσαρμογές στον ρυθμό και ο συγκερασμός διαστημάτων, με μεγάλη προσοχή από τον δεύτερο, ώστε να μην προκληθούν αλλοιώσεις στην παραδοσιακή μελωδία. Επιγραμματικά θα παρουσιαστούν μερικές επιπλέον κοινές συνθετικές τεχνικές, όπως τις παρουσιάζει ο Σακαλλιέρος στην διδακτορική του διατριβή:⁹¹ σε ένα ομοφωνικό πλαίσιο η μελωδία μπορεί να συνοδεύεται από α) *κάθετες συγχορδίες*, β) *αρπίσματα*, γ) *ρυθμικά σχήματα με λαϊκά χαρακτηριστικά*, δ) *στατικούς ισοκράτες* (κυρίως στην βασική νότα του τρόπου) και ε) *ostinato σχήματα* (δίνουν λαϊκό χαρακτήρα σε ένα κομμάτι και ρυθμικό στυλ).

Είναι άξιο να γίνει αναφορά στις συλλογές από τις οποίες ο Κωνσταντινίδης επέλεξε τις μελωδίες για τη σύνθεση των χορωδιακών έργων. Τα Οκτώ μικρασιάτικα τραγούδια στην πλειονότητα τους προέρχονται από την συλλογή του Γ. Παχτίκου,⁹² από την οποία ο συνθέτης έχει δανειστεί μελωδίες και για άλλα έργα του.⁹³ Επιπρόσθετα, ο Παχτικός στην συλλογή του γράφει τις μελωδίες σε μέτρα με διαστολές, με ρυθμικές αξίες και μετρικό σπλισμό.⁹⁴ Το κομμάτι αρ. 8 από τα μικρασιάτικα χορωδιακά είναι το μοναδικό που προέρχεται από την συλλογή του Γ. Λαμπελέτ,⁹⁵ η οποία έχει συνοδεία και εναρμόνιση για πιάνο, κάτω από τις μελωδίες της. Και στη συλλογή του Παχτίκου υπάρχει συνοδεία σε μερικά δημοτικά τραγούδια και πιο

⁸⁷ ⁸⁷ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 163.

⁸⁸ *Ο.π.*, 171.

⁸⁹ *Ο.π.*, 178.

⁹⁰ *Ο.π.*, 182.

⁹¹ *Ο.π.*, 190-193.

⁹² Γεώργιος Δ. Παχτικός, *260 δημόδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού...* (Αθήνα: εκδ. Π. Δ. Σακελλαρίου, 1905).

⁹³ *Ο.π.*, 147.

⁹⁴ Γεώργιος Δ. Παχτικός, *260 δημόδη ελληνικά άσματα...*, μβ'-με'.

⁹⁵ Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημόδης μουσική: 60 τραγούδια και χοροί...* (Αθήνα:[χ.ε.], 1933).

συγκεκριμένα στην μελωδία που έχει το χορωδιακό αρ. 7.⁹⁶ Και μια απλή αναφορά: τα *Οκτώ Δωδεκανησιακά τραγούδια* προέρχονται από τη συλλογή του S. Baud-Bovy.⁹⁷ Ο συνθέτης είχε ξεκινήσει να διαλέγει και να εναρμονίζει τις παραδοσιακές μελωδίες από τις συλλογές στην περίοδο της Κατοχής (1940-43).⁹⁸

2.2. Χαρακτηριστικά συνθετικής γραφής του Γ. Κωνσταντινίδη

Τα παρακάτω συνθετικά χαρακτηριστικά του συνθέτη είναι αποτέλεσμα ανάλυσης έργων του, σε μελέτες και διατριβές.

Συγχορδιακό υλικό: λόγω της τροπικότητας της παραδοσιακής μελωδίας, οι συγχορδίες που σχηματίζονται δεν έχουν λειτουργική σχέση μεταξύ τους και γι αυτό συναντώνται σε διάφορες αναστροφές, χωρίς να ακολουθούν τους κανόνες της κλασικής αρμονίας. Το ίδιο συμβαίνει και με τις διαφωνίες, δεν προετοιμάζονται ούτε λύνονται πάντα βάση κανόνων.⁹⁹

Οι συνηγήσεις κατασκευάζονται από διαδοχικά διαστήματα 3^{ης} έχοντας ως βάση τον βασικό φθόγγο ενός τρόπου ή κλίμακας.¹⁰⁰ Έτσι δημιουργούνται συγχορδίες μείζονες, ελάσσονες, αυξημένες, ελαττωμένες, ανάλογα με την απόσταση που έχουν τα μεταξύ τους διαστήματα. Μια συγχορδία οποιαδήποτε θέση κι αν έχει (ευθεία, α' αναστροφή κλπ) έχει τον ίδιο ρόλο, δεν αλλάζει η λειτουργία της μέσα σε ένα κομμάτι λόγω της διαφορετικής αναστροφής της.¹⁰¹

Οι συγχορδίες στα έργα του Κωνσταντινίδη είναι *τρίφωνες ή τετράφωνες* μείζονες, ελάσσονες, αυξημένες και ελαττωμένες. Οι τετράφωνες έχουν συχνά 7^η και μπορούν να εμφανιστούν και με χρωματική αλλοίωση αντικριστά από τις νότες του τρόπου. Μπορεί να είναι πλήρεις ή ελλιπείς.¹⁰²

Οι πιο συχνές συγχορδίες μεθ' 7^{ης} είναι η *μείζονα με 7^η Μεγάλη* και η *ελάσσονα με 7^η μικρή* (πιο σπάνια 7^η Μ). Η επιλογή των συγκεκριμένων συγχορδιών από τον συνθέτη ίσως γίνεται γιατί δεν δίνουν *τονικό* χαρακτήρα στο κομμάτι. Οι συγχορδίες αυτές πότε εμφανίζονται ως *διατονικές*, κατασκευασμένες από νότες του τρόπου και πότε ως *χρωματικές*, δημιουργώντας στον τρόπο *χρωματικές αλλοιώσεις*.¹⁰³

Ελαττωμένες: άλλοτε 3φωνες και άλλοτε 4φωνες. Όταν η είναι σε 3φωνή μορφή μπορεί να έχει χρωματική αλλοίωση, είτε συναντάται και σε μορφή με προστιθέμενη την 7^η ελαττωμένη, η οποία αποκτά λειτουργικό ρόλο όταν ακολουθεί η τονική του τρόπου. Η ελαττωμένη δεν εμφανίζεται μόνο ως vii^{7ο} (ντιμινούιτα), αλλά έχει τη δυνατότητα να δημιουργηθεί πάνω σε νότες του τρόπου (π.χ. στον ρε δώριο τρόπο στην ii βαθμίδα θα

⁹⁶ Γεώργιος Δ. Παχτικός, *260 δημόδη ελληνικά άσματα...*, 158-159.

⁹⁷ Samuel Baud-Bovy, *Chansons Du Dodécanèse* (Αθήνα: Σιδέρης, 1935-38).

⁹⁸ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903 – 1984)...*, 146.

⁹⁹ Ο.π., 289.

¹⁰⁰ Ο.π., 290.

¹⁰¹ Κώστας Τσούγκρας, *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη: ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2003), 279.

¹⁰² Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 292.

¹⁰³ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 280

σχηματιστεί η ελαττωμένη συγχορδία μι-σολ-σιβ-ρεβ).¹⁰⁴ Μια άλλη μορφή της ελαττωμένης είναι σε α' αναστροφή, παραλλάσσοντας μια ελάσσονα συγχορδία σε ευθεία κατάσταση (π.χ. ντο-μιβ-λα= ελαττωμένη αντί για την ντο-μιβ-σολ= ελάσσονα, το λα=6^η παίρνει τη θέση του σολ =5^η).¹⁰⁵

Αυξημένες: επίσης άλλοτε 3φωνες και άλλοτε 4φωνες. Η 3φωνή αυξημένη εμφανίζεται ως αλλοιωμένη μέσα σε μια αλληλουχία από χρωματικές συγχορδίες. Αλλά όταν περιτριγυρίζεται από περισσότερο *σύμφωνες* και διατονικές συνηχήσεις τότε έχει πιο ισχυρό ρόλο.¹⁰⁶ Επίσης, μπορεί να εμφανιστεί και ως ελάσσονα συγχορδία που έχει αλλοιωθεί.¹⁰⁷

Συγχορδίες με 9^η: στις ελάχιστες φορές που εμφανίζονται συνήθως παραλείπεται κάποια νότα.¹⁰⁸

Η 7^η: δεν ακολουθεί πιστά και πάντα τους κανόνες της κλασικής αρμονίας. Μπορεί να έρθει με βήμα ή *πήδημα* και να λυθεί ανάλογα. Άλλοτε λειτουργεί ως *ξένος φθόγγος ή επέκταση* της συγχορδίας και άλλοτε ως βασικός φθόγγος που ανήκει στην δημοτική μελωδία.¹⁰⁹

Διτονικότητα: υπάρχει σε ένα κομμάτι όταν η μελωδία βρίσκεται σε έναν τρόπο και η συνοδεία σε έναν άλλο, ενταγμένα σε ένα ομοφωνικό πλαίσιο.¹¹⁰

Τροπική εναλλαγή: είναι ένα είδος μετατροπίας και συμβαίνει όταν εναλλάσσονται οι τρόποι ενός κομματιού έχοντας κοινό τον κεντρικό/τονικό φθόγγο (π.χ. ντο αιολικός σε ντο δώριο).¹¹¹

Συνηχήσεις και διαφωνίες: όταν δύο νότες ακούγονται ταυτόχρονα, συνηχούν και ανάλογα με την μεταξύ τους απόσταση, προκύπτει και αν το διάστημα είναι σύμφωνο ή διάφωνο. Οι πιο συνηθισμένες διαφωνίες στον Κωνσταντινίδη είναι οι 7^{ες}, 4^{ες} και 2^{ες}.¹¹² Οι 2^{ες} συγκεκριμένα μπορεί να απέχουν ημιτόνιο και να αποτελούν δείγμα διτονικότητας σε περιπτώσεις που είναι δυσδιάκριτος ο τρόπος που ανήκει η συνοδεία. Οι συνηχήσεις 2^{ης} χρησιμοποιούνται από τον συνθέτη είτε ποικιλματικά, είτε διαβατικά, είτε ως φθόγγοι συγχορδιών με έντονη χρωματικότητα, μαζί με 7^{ες} ή 9^{ες}.¹¹³ Ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί τις διαφωνίες απεριόριστα.¹¹⁴

Εναρμόνιση: ο Κωνσταντινίδης έχει αρκετές τεχνικές εναρμόνισης αλλά εδώ θα γίνει αναφορά μόνο σε ορισμένες από αυτές που αφορούν τα 8 *Μικρασιάτικα τραγούδια* για χορωδία.¹¹⁵ Η αναφορά τους βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στις διδακτορικές διατριβές των Γ. Σακαλλιέρου και Κ. Τσούγκρα.¹¹⁶

1. Παράλληλη κίνηση:¹¹⁷ ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί συχνά την παράλληλη κίνηση ως πρακτική εναρμόνισης. Πρόκειται για διαστηματικές (δίφωνες και άνω) συνηχήσεις, διατονικές ή χρωματικές που

¹⁰⁴ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)*..., 291, 293.

¹⁰⁵ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 279.

¹⁰⁶ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)*..., 292.

¹⁰⁷ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 279.

¹⁰⁸ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)*..., 295.

¹⁰⁹ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 281.

¹¹⁰ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)*..., 294.

¹¹¹ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 295.

¹¹² Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 280.

¹¹³ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)*..., 295.

¹¹⁴ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 281.

¹¹⁵ Κάθε αναφορά του κεφαλαίου στα χορωδιακά σχετίζεται μόνο με τα 8 *Μικρασιάτικα τραγούδια* για χορωδία.

¹¹⁶ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)*..., 296-304.

βρίσκονται πάνω ή κάτω από την παραδοσιακή μελωδία.¹¹⁸ Γίνεται χρήση της παράλληλης κίνησης και από Γάλλους ιμπρεσιονιστές συνθέτες. Η λειτουργικότητα των συγχορδιών ελαττώνεται όταν αυτές κινούνται παράλληλα και αποκτούν έναν ρόλο διακόσμησης.¹¹⁹

1α. 3φωνες διατονικές συγχορδίες που κινούνται παράλληλα: αυτές βρίσκονται σε όλες τις θέσεις και αναστροφές 5/3, 6/4 κλπ. Οι συγχορδίες μπορεί να περιλαμβάνουν και νότα της μελωδίας (ως βάση), με αποτέλεσμα το υλικό που προκύπτει να σχηματίζεται μόνο από φθόγγους του τρόπου. Οι συγχορδίες αυτές μπορούν να συνδυαστούν και με *ισοκράτη*.

1β. 3φωνες χρωματικές συγχορδίες που κινούνται παράλληλα: οι συγχορδίες που συνοδεύουν την μελωδία έχουν χρωματικές νότες που δεν ανήκουν στον τρόπο στον οποίο αυτή είναι γραμμένη.

1γ. συνηγήσεις με τέσσερις και άνω νότες που κινούνται παράλληλα: συγχορδίες από αρκετές νότες (4+) με 7^{ης} ή 9^{ης} κτλ. Αυτές μπορεί να έχουν και δείγματα χρωματικότητας. Συναντώνται σε αργά μέρη και μπορεί να συμπέσουν στα ισχυρά τμήματα του παραδοσιακού μέλους.

1δ. ο συνθέτης, για να κάνει ξεκάθαρο ότι η μελωδία βρίσκεται σε έναν τρόπο και η συνοδεία σε άλλον (διτονικότητα), κάνει χρήση συγχορδιών με χρωματικότητα (έχουν δηλαδή αλλοιώσεις που δεν υπάρχουν στον βασικό τρόπο της μελωδίας). Όταν οι δύο παράγοντες (μελωδία-συνοδεία) βρίσκονται σε διατονικούς τρόπους, τότε προκύπτει στο άκουσμα έντονη χρωματικότητα με συνηγήσεις 7^{ης} μεγάλης.¹²⁰

Επιπλέον τεχνικές με παράλληλη κίνηση: συγχορδίες με 3 φωνές σε 5/3 έχοντας προσθέσει την 6^η. Και συγχορδίες με τρεις φωνές ή τέσσερις με 7^η στις οποίες ο διπλασιασμένος φθόγγος της θεμελίου έχει υποστεί αλλοίωση (κατά χρωματικό ημιτόνιο).

Εναρμόνιση με σταθερές συγχορδιακές σχέσεις:¹²¹ πρόκειται για τη σύνδεση συγχορδιών που δημιουργούνται πάνω στις νότες του τρόπου της κάθε μελωδίας και κατά πόσο σχετίζονται ή όχι με αυτόν τον τρόπο, όσον αφορά το διατονικό ή χρωματικό τους στυλ. Οι δεσμοί των συγχορδιών σχετίζονται περισσότερο με το είδος τους και την συγγένεια των διαστημάτων κατά την διαδοχή τους, και λιγότερο με την λειτουργικότητά τους. Ο συνθέτης με τις εναρμονίσεις του επιλέγει να κάνει πιο φανερό τον τρόπο της μελωδίας, ενώ στην συνοδεία τον αναδεικνύει λιγότερο.¹²²

Συνδέσεις συγχορδιών με σχέση 2^{ης}: πρόκειται για συγχορδίες που απέχουν μεταξύ τους διάστημα 2^{ης}. Στους τρόπους διατονικό μι και χρωματικό ρε, κυρίως λόγω του ημιτονίου μεταξύ των θεμελίων των βαθμίδων I-II,

¹¹⁷ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)...*, 296.

¹¹⁸ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 281.

¹¹⁹ *Ο.π.*, 283.

¹²⁰ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)...*, 299.

¹²¹ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)...*, 299.

¹²² *Ο.π.*, 299-300.

η II έλκεται από την I. Η σύνδεση αυτή συναντάται είτε σε *πολυφθογγικούς* σχηματισμούς με χρωματικότητα, είτε σε 3φωνα μορφή με την αφαίρεση κάποιων φθόγγων (π.χ. 3ης).¹²³

Αρμονική κίνηση με χρωματικότητα: αναφέρεται σε μια αλληλουχία από συγχορδίες που η πορεία τους είναι παράλληλη προς τα κάτω ή προς τα πάνω και απέχουν μεταξύ τους ημιτόνιο. Αυτή η κίνηση έχει ως αποτέλεσμα το άκουσμα να είναι χρωματικό (αφορά κυρίως τη συνοδεία, γιατί δεν συναντάται χρωματική μελωδία). Η κίνηση με συγχορδίες που προκαλούν χρωματικότητα δίνει σε ένα κομμάτι ρυθμό και καθεμία από τις συγχορδίες δεν δικαιολογείται ως κάποια βαθμίδα. Μπορεί να συνοδεύεται και με ισοκράτη αυτό το φαινόμενο. Επιπρόσθετα, είναι εφικτό η χρωματική κίνηση να σταματήσει για να δοθεί έμφαση σε κάποια βαθμίδα.¹²⁴

Συγγενικές 3^{ες}: πρόκειται για ένα φαινόμενο όπου οι τονικοί φθόγγοι δύο συγχορδιών απέχουν διάστημα 3^{ης} μ ή M. Κατά τον W. Maler η συγγένεια αυτή χωρίζεται σε: α' βαθμού αν έχουν δυο κοινούς φθόγγους οι συγχορδίες (διατονική) και β' βαθμού αν έχουν έναν ή κανένα κοινό (χρωματική).¹²⁵ Ο Κωνσταντινίδης στα έργα του χρησιμοποιεί συχνά το φαινόμενο αυτό στην χρωματική του μορφή, και πιο συγκεκριμένα, οι συγχορδίες απέχουν διάστημα 3^{ης} μ και τα διαστήματα που κινούνται παράλληλα είναι 3^{ης} M.¹²⁶

Ομοφωνία-Αντίστιξη: αρχικά, ομοφωνικό στυλ παρατηρείται όταν μια φωνή έχει τον κυρίαρχο ρόλο κατά την σύνθεση και συνοδεύεται από συγχορδίες ή διάφορες άλλες τεχνικές.¹²⁷ Οι δυο μουσικές υφές (ομοφωνία-πολυφωνία) τοποθετούνται μαζί, διότι στα έργα του Κωνσταντινίδη, παρόλο που υπάρχουν φαινόμενα αντιστικτικής γραφής, εντάσσονται σε ένα ομοφωνικό πλαίσιο. Ειδικότερα, στα έργα για ορχήστρα ο συνθέτης, πέρα από την κύρια μελωδία, που θα βρίσκεται σε κάποιο/α όργανα και η συνοδεία στα υπόλοιπα, μπορεί να δώσει κάποιες νέες μελωδικές γραμμές σε διάφορα άλλα όργανα. Αυτή η νέα ανεξάρτητη μελωδία είναι δείγμα αντιστικτικής γραφής, αλλά εφόσον "συμβιώνει" με τα υπόλοιπα μέρη της σύνθεσης, η προκύπτουσα υφή είναι ομοφωνική.¹²⁸

Η αντιστικτική γραφή εντοπίζεται όταν την μελωδική φράση μιας φωνής την μιμείται κάποια άλλη φωνή (συνήθως χωρίς να υπάρχει συνοδεία). Ένα ακόμη στοιχείο είναι ο κανόνας, όπου μία φωνή μιμείται με ακρίβεια την μελωδία της προηγούμενης και η διπλή αντίστιξη κυρίως στην 8^η, όπου η μελωδία μπορεί να τοποθετηθεί κάτω ή πάνω από την συνοδεία χωρίς να αλλάξει το είδος της σχηματιζόμενης συγχορδίας.

Ισοκράτης: ο ισοκράτης συναντάται στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, στην βυζαντινή, στην δυτική μουσική και αλλού. Ο Κωνσταντινίδης τους χρησιμοποιεί συχνά στα έργα του. Οι νότες που κρατούνται συνήθως σε ισοκράτη είναι η τονική και η δεσπόζουσα (ίσως και 4^η νότα του τρόπου). Ακόμα, οι νότες του ισοκράτη μπορεί να μην σχετίζονται με το αρμονικό περιεχόμενο που τις περιτριγυρίζει. Η διάρκειά τους

¹²³ Ο.π., 301.

¹²⁴ Ο.π., 302.

¹²⁵ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 284.

¹²⁶ Ο.π., 285.

¹²⁷ Γιάννης και Ανθούλα Παπαδοπούλου, *Μορφολογία της μουσικής τέχνης* (Αθήνα: μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας, 1991), 17.

¹²⁸ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)...*, 303.

ποικίλει. Επίσης, υπάρχει και ο διπλός ισοκράτης, δηλαδή δύο φωνές κρατούν δυο διαφορετικούς φθόγγους και ο ένας από τους δύο μπορεί να έχει και μια μικρή κίνηση.¹²⁹ Ακόμα υπάρχει και ο ρυθμικός ισοκράτης, στον οποίο η νότα που κρατά έχει ένα ρυθμικό σχήμα. Ο σκοπός του ισοκράτη είναι η ανάδειξη και η υπενθύμιση του τρόπου ενός κομματιού, καθώς ο ισοκράτης είναι βασικό στοιχείο της παραδοσιακής μουσικής¹³⁰ το οποίο ο συνθέτης χρησιμοποιεί για να δώσει το ανάλογο ύφος στα έργα του.

Ostinato: είναι ένα ρυθμο-μελωδικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται συνεχώς. Συναντάται σε πιο γρήγορα κομμάτια με ασύμμετρο συχνά ρυθμό και τονίζει τον μετρικό σπλισμό τους. Στο μοτίβο του ostinato είναι δυνατόν να υπάρχουν και περισσότεροι από ένας φθόγγοι. Η διάρκεια τους είναι περίπου ένα με δυο μέτρα.¹³¹

Χρωματικότητα: στα έργα του Κωνσταντινίδη εντοπίζεται όταν εμφανίζονται αλλοιώσεις στην μελωδία ή τη συνοδεία που δεν υπάρχουν στον τρόπο ή τρόπους που αυτές είναι γραμμένες.

Κατηγορίες όπου παρατηρείται χρωματικότητα είναι:¹³²

Τροπική ανταλλαγή: υφίσταται όταν ένα κομμάτι είναι γραμμένο π.χ. σε ρε ιωνικό και αλλάζει σε ρε δώριο. Έχουν δηλαδή την ίδια τονική, αλλά διαφορετική διαστηματική δομή.

Χρωματική τροπική μετατροπία: υπάρχει σε ένα έργο όταν αλλάζει προσωρινά ο τρόπος από έναν άλλο με διαφορετικό σπλισμό π.χ. μι φρύγιος σε ντο δώριο.

Τροπικός μετασχηματισμός: συναντάται όταν αλλοιωθεί μια ή παραπάνω νότες από τον τρόπο στον οποίον ήταν αρχικά γραμμένο ένα κομμάτι και μετατραπεί σε έναν άλλο.

Χρωματικές αποκλίσεις: χρωματικές νότες σε κάθετη ή οριζόντια γραφή που ένας τρόπος δεν μπορεί να τις αφομοιώσει.

Διτροπικότητα-πολυτροπικότητα: υφίσταται όταν “συμβιώνουν” δυο διαφορετικοί τρόποι με ίδιο ή διαφορετικό κεντρικό φθόγγο.

Θέμα: ο Κωνσταντινίδης στο συνθετικό του έργο προσπαθεί να κρατήσει όσο μπορεί αναλλοίωτη την παραδοσιακή μελωδία.¹³³ Για τον λόγο αυτό δεν υπάρχει θεματική επεξεργασία, με την έννοια ενός μικρού σε έκταση ρυθμομελωδικού σχήματος, στο οποίο πραγματοποιούνται διάφορες διαδικασίες επεξεργασίας (αναστροφή, κ.α) που επαναλαμβάνεται συνεχώς, και ολόκληρη η σύνθεση ενός έργου να βασίζεται σε αυτό.¹³⁴ Τον ρόλο του θέματος στα κομμάτια του σμυρναίου συνθέτη τον έχει η ίδια η παραδοσιακή μελωδία.¹³⁵

¹²⁹ Ο.π., 313-314.

¹³⁰ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 286.

¹³¹ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)*..., 315.

¹³² Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 295.

¹³³ Ο.π., 197.

¹³⁴ Ian Bent, *Analysis: the new grove handbooks in music with glossary* by William Drabkin (London: Macmillan press,1990), 85.

¹³⁵ Ο.π., 277.

Πολυσυγχορδίες: όταν δύο ή πιο πολλές σε αριθμό συγχορδίες συνηχούν φτιάχνουν μια πολυσυγχορδία.¹³⁶

Επανάληψη: σύμφωνα με τον ίδιο τον Κωνσταντινίδη, βασικό χαρακτηριστικό των παραδοσιακών τραγουδιών είναι η επανάληψη. Ο ίδιος θεωρεί ότι η πλήρης ύπαρξη των μελωδιών ολοκληρώνεται έπειτα από την τέταρτη ή πέμπτη επανάληψή τους.¹³⁷ Το πρωτεύον χαρακτηριστικό του συνθέτη για τη σύνθεση των τμημάτων των έργων του, έχοντας ως θεμέλιο την παραδοσιακή μελωδία είναι η επανάληψη.¹³⁸ Οι επαναλήψεις των φράσεων της παραδοσιακής μελωδίας καθορίζουν την μορφή (τον χωρισμό των τμημάτων και μερών) ενός έργου και στην προκειμένη περίπτωση του χορωδιακού. Η κάθε επανάληψη μιας μελωδικής φράσης συνήθως φέρει εναλλακτική εναρμόνιση (συνοδεία) ή αλλαγή στο ηχόχρωμα -για τα χορωδιακά ρετζίστρο- (της μελωδίας), για να διαφοροποιηθεί από τις προηγούμενες εμφανίσεις της και έτσι πετυχαίνει να κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον του ακροατή¹³⁹ και οι συνθέσεις του να έχουν χαρακτηριστικά (ιδιότητες) των λαϊκών τραγουδιστών, που επαναλαμβάνουν συνεχώς έναν σκοπό και με δυσκολία αλλάζουν την μελωδία.¹⁴⁰

Ρυθμός-Μορφή-Μέτρο: ο ρυθμός σχετίζεται με το πώς είναι οργανωμένα τα μοτίβα και τα ρυθμικά σχήματα ενός μουσικού έργου και η μορφή με το πως οργανώνονται ιεραρχικά τα τμήματά μου, ενώ το μέτρο από την άλλη ασχολείται με περιοδικούς ισχυρούς και ασθενείς χτύπους.¹⁴¹ Μετά από αυτή την διευκρίνιση στη συνέχεια θα γίνει σχολιασμός των στοιχείων αυτών στο έργο του Κωνσταντινίδη. Αρχικά, η μορφή των μελωδιών όπως δομείται στα έργα του συνθέτη έχει στενή σχέση με την μορφή των παραδοσιακών τραγουδιών που χρησιμοποιεί. Προσπαθώντας να διατηρήσει την αναγνωρισιμότητα των παραδοσιακών μελωδιών στα έργα του, ήταν πολύ προσεχτικός στην διαχείριση της δομής τους, ως προς των διαχωρισμό των τμημάτων του θέματος, την μετακίνησή τους μέσα στη σύνθεση, αλλά και στο γενικότερο πλαίσιο αξιοποίησής της κατά τη συνθετική διαδικασία. Επίσης, σημαντικός είναι και ο παράγοντας της σωστής ανατύπωσης του ρυθμού του παραδοσιακού μέλους σε συνδυασμό με τον στίχο, από τις φωνές στα χορωδιακά και χωρίς τον στίχο από τα όργανα στα ορχηστρικά κλπ. Ο ρυθμός στα χορωδιακά είναι το βασικό συστατικό που ενώνει το ποιητικό κείμενο με την μελωδική γραμμή.¹⁴²

Η πρωτοποριακή συνθετική παράμετρος του Κωνσταντινίδη εντοπίζεται στην αρμονική συνοδεία των έργων του. Στα χορωδιακά μια φωνή έχει τη μελωδία και οι υπόλοιπες φωνές τη συνοδεύουν με διάφορους τρόπους που σχετίζονται με ρυθμικά σχήματα, τονισμοί κ.α.¹⁴³

Ο ρυθμός ενός δημοτικού τραγουδιού έχει αναπόσπαστο στοιχείο του το μέτρο. Ο Κωνσταντινίδης προτιμά να εναρμονίζει μελωδίες *έρρυθμες*, δηλαδή αυτές που έχουν κανονικό περιοδικό μέτρο.¹⁴⁴ Επιπλέον,

¹³⁶ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 287.

¹³⁷ Ο.π., 50.

¹³⁸ Ο.π., 277.

¹³⁹ Ο.π., 341-342.

¹⁴⁰ Ο.π., 50.

¹⁴¹ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*, 275.

¹⁴² Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)*..., 317.

¹⁴³ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)*..., 317.

¹⁴⁴ Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, Σπυρίδων Δ. Περιστέρης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Τόμος Γ', μουσική εκλογή* (Αθήνα: Συλλογή Ακαδημίας Αθηνών, 1968), λς'.

όποτε το θεωρεί απαραίτητο -κυρίως στα ασύμμετρα μέτρα 5/4,5/8 κλπ- διαχωρίζει τα μέτρα με διακεκομμένες διαστολές.

Διάρκεια: ο συνθέτης στο τέλος κάθε χορωδιακού σημειώνει την χρονική διάρκεια εκτέλεσής που επιθυμεί και έχει άμεση σχέση με το τέμπο.

Τέμπο και εκφραστικοί χαρακτηρισμοί: επίσης σε κάθε έργο για χορωδία ο Κωνσταντινίδης αναγράφει την ρυθμική αγωγή, την μετρονομική ένδειξη, αλλά και έναν χαρακτηρισμό έκφρασης που θα ήθελε να αποδώσουν οι χορωδοί κατά την εκτέλεση των κομματιών, ο οποίος σχετίζεται σε αρκετές περιπτώσεις με τον στίχο του χορωδιακού και το ύφος που του αρμόζει να εκτελεστεί.

Αυτοί είναι οι εξής με αριθμητική σειρά:

Αρ.1. Andante ma poco solenne ♩=80→αργά αλλά λίγο επίσημα.¹⁴⁵

Αρ.2. Con moto ♩=76→με κίνηση

Αρ.3. Allegretto con umore ♩=94→σχεδόν γρήγορα με χιούμορ

Αρ.4. Andante dolente ♩=63→αργά με θλίψη

Αρ.5. Allegro moderato ♩=60→γρήγορα με μέτρο

Αρ.6. Con moto ♩=100→με κίνηση

Αρ.7. Allegro moderato ♩=102→γρήγορα με μέτρο

Αρ.8. Andantino mosso ♩=168→λίγο πιο γρήγορα με κίνηση

Πτώσεις: πτώση είναι ένα τροπικό μοντέλο που αποτελείται από δυο συγχορδίες τουλάχιστον: η συγχορδία *κατάληξης* (λειτουργία τονικής) και η συγχορδία *πτώσης* (λειτουργία δεσπόζουσας) και είναι δυνατόν να παρευρίσκεται και μια συγχορδία που *προετοιμάζει την πτωτική* (ίσως λειτουργία υποδεσπόζουσας).¹⁴⁶

Πρώτα απ' όλα, τα καταληκτικά φαινόμενα συναντώνται στην παραδοσιακή μελωδία όπως αυτή έχει καταγραφεί. Οι καταλήξεις είναι ένα σημείο ένδειξης ότι η μελωδία χωρίζεται σε φράσεις. Οι πτωτικές ενδείξεις του παραδοσιακού μέλους διαμορφώνονται από τα χαρακτηριστικά του τρόπου (μελωδικά διαστήματα) που αυτό είναι γραμμένο και την πορεία (π.χ. κατιούσα) που έχει (π.χ. τροπική πτώση 2-1 σε ρε δώριο). Δευτερεύον αλλά όχι μικρότερης σημασίας είναι το αρμονικό στοιχείο της πτώσης, που σε αυτό σημαντικό ρόλο έχει ο συνθέτης με την επεξεργασία που θα επιλέξει να κάνει. Αν δηλαδή οι συγχορδίες που δομούν το φαινόμενο της πτώσης θα είναι πλήρεις ή ελλιπείς, διατονικές ή χρωματικές, αν στην επανάληψη της φράσης διατηρηθεί η ίδια εναρμόνιση στην *κατάληξη*, καθώς και ο αριθμός των φθόγγων που δομούν τις συγχορδίες. Με βάση τα παραπάνω οι πτώσεις στο συνθετικό έργο του συνθέτη παρουσιάζουν δείγματα τόσο τροπικής όσο και τονικής γραφής.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Η μετάφραση έγινε κατά προσέγγιση.

¹⁴⁶ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 291.

¹⁴⁷ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)*..., 305.

Τρόποι και κλίμακες: ο κάθε τρόπος είναι ξεχωριστός, γιατί η θέση και η σειρά που είναι τοποθετημένοι οι φθόγγοι που τον απαρτίζουν σχηματίζοντας ημιτόνια και χαρακτηριστικά διαστήματα είναι συγκεκριμένη για τον καθένα, δημιουργούν το διαφορετικό του άκουσμα. Οι τρόποι των παραδοσιακών μελωδιών χωρίζονται σε αυτούς που ανήκουν στο *διατονικό γένος*, αυτούς που ανήκουν στο *χρωματικό* και υπάρχει και το *μεικτό γένος*, που έχει ως βάση τα δυο παραπάνω γένη σε συνδυασμό. Επίσης μια μελωδία μπορεί να απαρτίζεται από δυο διατονικούς ή χρωματικούς τρόπους. Ανάλογα με τον συνολικό αριθμό των νοτών ενός τρόπου προκύπτει και αν ανήκει στο «οκτάχορδο σύστημα» (8 φθόγγοι), «πεντάχορδο» ή «τετράχορδο». Πιο συχνά συναντάται οι τρόποι με οκτώ φθόγγους. Οι οποίοι χωρίζονται σε δυο τετράχορδα «βαρύ και οξύ» με έναν «διαζευκτικό τόνο» στη μέση.¹⁴⁸ Σχετικά με την διάταξη των φθόγγων στα τετράχορδα και τον εντοπισμό ή όχι χρωματικών αλλοιώσεων, εντάσσεται και το κάθε τετράχορδο στο αντίστοιχο γένος (διατονικό ή χρωματικό) και στη συνέχεια γίνεται η ένταξη ολόκληρου του τρόπου.¹⁴⁹

Ο πιο συχνός διατονικός τρόπος που συναντάται στα παραδοσιακά τραγούδια είναι ο ρε διατονικός, στον οποίο η 6^η νότα παρουσιάζεται, τότε με ύφεση -συνήθως στην κατιούσα φορά του τρόπου- και τότε φυσική (στην ανιούσα).¹⁵⁰ Επιπλέον, στον τρόπο του ρε όταν παρατηρείται κάποια αλλοίωση (δίεση, ύφεση ή αναίρεση) σε κάποια από τις νότες αυτή ονομάζεται χροά. Οι πιο διαδεδομένες χροές στον τρόπο του ρε είναι η Α' = βάρυνση στην 2^η νότα, Β' = βάρυνση στην 4^η, Γ' = όξυνση στην 4^η και Δ' = βάρυνση στην 5^η.¹⁵¹

Ο πιο συχνός χρωματικός τρόπος είναι επίσης ο ρε (ρε-μιβ-φα#-σολ-λα-σιβ-ντο#-ρε).¹⁵² Κοινό στοιχείο των δυο τρόπων είναι ότι πιο συχνά εμφανίζονται μέχρι τη 5^η ή 6^η νότα, και σπάνια εμφανίζονται σε όλη την έκτασή τους στα δημοτικά τραγούδια. Και αυτό κάνει πιο δύσκολο τον διαχωρισμό του ρε διατονικού από τον αιολικό, δυο τρόποι με κοινή διαστηματική δομή μέχρι την 6^η νότα.¹⁵³ Άλλοι χρωματικοί τρόποι είναι ο ντο και ο σολ.¹⁵⁴

Τα 7 από τα 8 δημοτικά τραγούδια που χρησιμοποίησε ο Κωνσταντινίδης για να συνθέσει τα χορωδιακά προέρχονται από τη συλλογή το Παχτίκου και ο ίδιος στα «τεχνικά» του βιβλίου του αναφέρει ότι έχει συγγράψει τα τραγούδια της συλλογής, στους επτά διατονικούς τρόπους (δώριος, φρύγιος, μιξολύδιος, κ.α.).¹⁵⁵ Το όγδοο είναι γραμμένο σε μεικτή κλίμακα σύμφωνα με τον Λαμπελέτ,¹⁵⁶ δηλαδή, συνδυασμός χρωματικού με διατονικό τετράχορδο.

«Διατονική Διτροπικότητα: η συνύπαρξη δυο τροπικών περιοχών στο πλαίσιο της ίδια συλλογής φθόγγων».¹⁵⁷

¹⁴⁸ Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, Σπυρίδων Δ. Περιστερής, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια...*, κα'.

¹⁴⁹ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)...*, 242.

¹⁵⁰ Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, Σπυρίδων Δ. Περιστερής, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια...*, κβ' -κγ'.

¹⁵¹ Ο.π., κδ' -κε'.

¹⁵² Τα χρώματα δείχνουν το βαρύ και οξύ τετράχορδο.

¹⁵³ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)...*, 243.

¹⁵⁴ Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, Σπυρίδων Δ. Περιστερής, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια...*, λ' - λα'.

¹⁵⁵ Γεώργιος Παχτικός, 260 ελληνικά άσματα...., μθ' -ν'.

¹⁵⁶ Γεώργιος Λαμπελέτ, 60 τραγούδια και χοροί..., 196.

¹⁵⁷ Ο.π., 291.

Μετατροπίες: όπως έχει προαναφερθεί ο Κωνσταντινίδης στις επαναλήψεις της μελωδίας φέρει μια διαφοροποίηση είτε στην «ενορχήστρωση», είτε στην συνοδεία κ.α. Επίσης, κατά την επανάληψη μιας μελωδικής φράσης είναι δυνατόν αυτή να έχει υποστεί αλλαγή στην τονικότητα του τρόπου.¹⁵⁸

Ενορχήστρωση: Στις παρτιτούρες των έργων του για ορχήστρα ο Κωνσταντινίδης τα όργανα της ορχήστρας τα αναγράφει στα ιταλικά,¹⁵⁹ και στα χορωδιακά οι φωνές είναι σημειωμένες στην ίδια γλώσσα. Επίσης, ο συνθέτης επιδιώκει να φέρουν το μελωδικό υλικό, το αρμονικό και ρυθμικό συνοδευτικό, *όργανα από όλες τις οικογένειες οργάνων, αποσκοπώντας ποικιλία στο ηχόχρωμα κατά την διάρκεια των επαναλήψεων.* Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό της δομής είναι να μην αποτελεί μόνη διαφορά η αλλαγή της αρμονικής συνοδείας της βασικής μελωδίας στις επαναλήψεις, αλλά και η συνεχής αλλαγή των μουσικών οργάνων που την εκτελούν.¹⁶⁰

Στοιχεία λαϊκής μουσικής στο έργο του Κωνσταντινίδη: Σε ένα ορχηστρικό έργο υπάρχουν περισσότερες ευκαιρίες και τρόποι για να ενταχθούν τέτοια στοιχεία και λόγω της μεγαλύτερης έκτασής του και της ποικιλίας των μουσικών οργάνων. Οι τεχνικές που εφαρμόζει ο συνθέτης είναι διακοσμητικές νότες όπως αποτζιατούρες, προσθήκη ποικιλμάτων στην μελωδία,¹⁶¹ γέφυρες κ.α.

2.3. Η μουσικοποιητική δομή των δημοτικών τραγουδιών

Τα δημοτικά τραγούδια που χρησιμοποίησε ο Κωνσταντινίδης για τα 8 Μικρασιάτικα χορωδιακά, συνοδεύονται από κείμενο το οποίο ο ίδιος διατήρησε στις συνθέσεις του. Είναι άξιο να γίνει μια αναφορά στη σχέση που έχει το κείμενο με την μελωδία του δημοτικού τραγουδιού και κατ' επέκταση ολόκληρης της σύνθεσης για χορωδία. Καθώς ένα από τα ερευνητικά ερωτήματα που θα ερευνηθεί κατά την διαδικασία της ανάλυσης, είναι αν διατηρεί το ίδιο κείμενο και την παραδοσιακή μελωδία σχεδόν αναλλοίωτη. Και γι αυτό το παρόν υποκεφάλαιο θα δώσει τις απαραίτητες πληροφορίες για την κατανόηση της μουσικοποιητικής δομής ενός δημοτικού τραγουδιού. Οι γνώσεις αυτές είναι πολύτιμες και συνεισφέρουν στην διαδικασία της ανάλυσης.

Όταν συνδυάζονται ο λόγος (ποιητικό κείμενο), η μελωδία και η κίνηση (χορός), δημιουργούν το δημοτικό τραγούδι.¹⁶² Έχοντας ως βάση αυτή τη φράση, στο υποκεφάλαιο αυτό τα χαρακτηριστικά της μελωδίας και του κειμένου ενός δημοτικού τραγουδιού δεν παρουσιάζονται σε ξεχωριστές ενότητες αλλά εξελίσσονται συνδυαστικά σε όλο το κείμενο.

Ο στίχος και οι μουσικές φράσεις των παραδοσιακών τραγουδιών παρουσιάζουν ένα ξεχωριστό δέσιμο μεταξύ τους. Η μουσικοποιητική δομή είναι ένα αποτέλεσμα πολλών παραγόντων, όπως «η μετρική του στίχου, η μελωδία, η αντιφωνία,¹⁶³ η ομοιοκαταληξία και το περιεχόμενο».¹⁶⁴

¹⁵⁸ Ο.π., 287.

¹⁵⁹ Ο.π., 326.

¹⁶⁰ Ο.π., 340.

¹⁶¹ Ο.π., 356.

¹⁶² Ιωάννης Β. Καϊμάκης, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας.....*, 53.

¹⁶³ Η αντιφωνία είναι ένα είδος εκτέλεσης όπου ένα φωνητικό σύνολο ανθρώπων απευθύνεται με το τραγούδι σε έναν τραγουδιστή η σε ένα άλλο φωνητικό σύνολο (Ιωάννης Β. Καϊμάκης, Σταύρος Γ., Κοκκάλας, Σωτήριος Ι., Τσιάνης, και Αικατερίνη Πολυμέρου-

Κατά τον Δ. Θέμελη στο δημοτικό τραγούδι η μουσική και το ποιητικό κείμενο είναι δυο βασικά και αδιαχώριστα στοιχεία. Η μουσική αρκετές φορές έχει ισχυρότερο ρόλο στην διαμόρφωση της μορφής ενός τραγουδιού στην ολότητά του. Αυτή η άποψη ενδυναμώνεται από κάποια στοιχεία του Alexander Sydow, μερικά από αυτά είναι: το ποιητικό κείμενο αποτυπώνεται τραγουδιστά. Με τη μελωδία γίνονται προσεγγίσιμα κείμενα περασμένων χρόνων που είναι δύσκολο να γίνουν αντιληπτά αλλιώς από τους απλούς πολίτες. Μια μελωδία από ένα δημοτικό τραγούδι παραμένει αναλλοίωτη και στην περίπτωση προσαρμογής της σε ένα καινούριο κείμενο.¹⁶⁵ Στην συνέχεια ο Θέμελης διευκρινίζει, ότι η μελωδία απαρτίζεται από τον ρυθμό και τα μουσικά διαστήματα, τα οποία έχουν αντίκτυπο στις αισθήσεις του ανθρώπου. Ενώ στον λόγο το νόημα των λέξεων είναι που έχει σημασία και όχι ο απομονωμένος ήχος τους. Ο ρυθμός και το μέτρο είναι αλληλένδετα στοιχεία της μελωδίας.¹⁶⁶ Στο μουσικό μέτρο το σύνολό του διατηρείται σταθερό, ακόμα και όταν παρατηρείται, ότι στο κάθε μέτρο συμπεριλαμβάνονται διαφορετικές χρονικές αξίες (π.χ. 2/4 ♩ | ♪♪♪ | ♪). Επίσης, το ποιητικό κείμενο διακατέχεται κι αυτό από έναν δικό του ρυθμό, που έχει κάποια επίδραση στον ρυθμό της μελωδίας. Δεν περιέχονται σ' αυτόν (ρυθμό στίχου) οι χρονικές διάρκειες για να του προσδώσουν οντότητα και προσβασιμότητα, και τα μελωδικά διαστήματα, που είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό της μελωδίας.¹⁶⁷

Σε αυτό το σημείο θα γίνει αναφορά στην μετρική του στίχου. Κατά τον Θ. Σταύρου ο τόνος αποτελεί τον βασικότερο παράγοντα του στίχου. Ο τόνος λειτουργεί όταν κάποιος εκφέρει μια τονούμενη συλλαβή από κάποια λέξη αυξάνοντας την ένταση της φωνής του. Έπειτα, επισημαίνει ότι «ο στίχος είναι μια ρυθμική ενότητα που το ρυθμό της τον δίνει η εναλλαγή, το συνταίριασμα δηλαδή τονισμένων και άτονων συλλαβών[...]». Οι εναλλαγές αυτές είναι πέντε στον αριθμό και λόγω αυτών, υφίστανται και οι διαφορετικοί ρυθμοί των στίχων.¹⁶⁸ Τα πιο γνωστά και πολυχρησιμοποιημένα μέτρα είναι ο *ιαμβος* που προκύπτει από την ένωση μιας συλλαβής χωρίς τόνο και μιας με τόνο. Π.χ. *φυτό*. Ενώ *τροχαίος* είναι το αντίθετο μια τονισμένη συλλαβή ενώνεται με μια άτονη. Π.χ. *σπίτι*.¹⁶⁹ Τα δυο παραπάνω μέτρα είναι δισύλλαβα και είναι τα πιο γνώριμα απ' όλα τ' άλλα στον λαό.¹⁷⁰ Μια ονομαστική αναφορά στα υπόλοιπα μέτρα τα οποία δεν θα ασχοληθούν στην παρούσα μελέτη: ο *ανάπαιστος*, ο *μεσότονος* και ο *δάχτυλος*. Οι στίχοι δημιουργούνται από τα μέτρα. Ο *ιαμβος* δίνει τον *ιαμβικό* και ο *τροχαίος* τον *τροχαϊκό*.¹⁷¹ Πιο σύνηθες είναι ο εκάστοτε στίχος να γράφεται σε μια σειρά, αλλά υπάρχουν φορές που δεν είναι ευκρινές αν μια ρυθμική ενότητα αποτελεί ένα στίχο ή περισσότερους με μικρότερη έκταση, που στον καθένα αρμόζει να γραφτεί σε διαφορετική σειρά. Αυτή η διαδικασία δεν έχει κάποιο ιδιαίτερο νόημα, διότι κατά την ακρόαση ενός

Καμηλάκη, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας (Folk songs from Valtetsi, Arcadia)*. Τόμος β', Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, 2010, 54).

¹⁶⁴ Ο.π., 34.

¹⁶⁵ Δημήτρης Θέμελης, *Μουσικοποιητική Δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι, ανάπτυπο στη Λαογραφία τόμος ΚΗ' (XXVIII)* (Αθήνα: Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, 1972), 66-67.

¹⁶⁶ Στο υποκεφάλαιο 2.2. έχει γίνει λόγος για τον διαχωρισμό των εννοιών ρυθμού και μέτρου.

¹⁶⁷ Δημήτρης Θέμελης, *Μουσικοποιητική Δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι, ανάπτυπο στη Λαογραφία τόμος ΚΗ' (XXVIII)* (Αθήνα: Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, 1972), 69.

¹⁶⁸ Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*. 2η εκδ (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1992), 10.

¹⁶⁹ Ο.π., 12.

¹⁷⁰ Ο.π., 13, 18.

¹⁷¹ Ο.π., 13.

ποιήματος δεν αλλάζει ουσιαστικά κάτι. Το μόνο που αλλάζει είναι στην όψη και όταν θέλει ο εκάστοτε ποιητής να αναδείξει κάτι.¹⁷²

Ο ιαμβικός τονίζεται στις ζυγές συλλαβές, όλες ή σε κάποιες από αυτές. Επίσης, είναι δυνατόν να πάρει τόνο η αρχική συλλαβή οποιουδήποτε *ιαμβικού στίχου* (π.χ. είναι καλός).¹⁷³ Ανάλογα με τον αριθμό των συλλαβών (μονός ή ζυγός) ο ιαμβικός στίχος ταξινομείται σε παροξύτονοι (τονίζεται η προτελευταία συλλαβή, σε μονό αριθμό 3σύλλαβοι κλπ), οξύτονοι (τονίζεται η τελευταία συλλαβή) και προπαροξύτονοι (τονίζεται η 3^η συλλαβή από το τέλος) αυτοί είναι σε ζυγό αριθμό, οκτασύλλαβοι κλπ.¹⁷⁴

Με βάση τα παραπάνω ο πιο δημοφιλής στίχος και συχνός σε χρήση στην δημοτική ποίηση είναι ο δεκαπεντασύλλαβος. Οι βυζαντινοί τον ονόμαζαν «πολιτικό» γιατί τον χρησιμοποιούσαν συχνά και ήταν διαδεδομένος. Αλλά σύμφωνα με τον Σ. Κυριακίδη ο στίχος αυτός έχει ρίζες από την αρχαιότητα. Αν και υπάρχει αμφιβολία αν ανήκει στο ιαμβικό ή τροχαϊκό μέτρο. Ο ίδιος τονίζει ότι προγεννιότερος του είναι ο *αρχαίος ιαμβικός τετράμετρος καταληκτικός*.¹⁷⁵ Παράγεται από δυο ημιστίχια ένα *οκτασύλλαβο οξύτονο* ή *προπαροξύτονο* και ένα *επτασύλλαβο παροξύτονο*.¹⁷⁶ Παρατηρούνται διάφορες τροποποιήσεις και εξαιρέσεις στον δεκαπεντασύλλαβο στίχο, εδώ όμως θα αναφερθεί η πιο συνηθισμένη του μορφή.

Ο διαχωρισμός του δεκαπεντασύλλαβου στίχου σε δυο ημιστίχια λέγεται *τομή* πραγματοποιείται μετά την όγδοη συλλαβή και είναι ένας σημαντικός κατά κάποιο τρόπο κανόνας που πρέπει να τηρείται.¹⁷⁷ Ο διαχωρισμός αυτός έχει ως αποτέλεσμα τα ημιστίχια να έχουν πιο ανεξάρτητο ρόλο και να μην είναι πάντοτε ορατό ότι είναι μέρη ενός στίχου.¹⁷⁸ Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητο να γίνει λόγος για το νόημα των στίχων και των διαχωρισμό των ημιστιχίων. Στα ποιήματα του λαού είναι ορθό ένας στίχος ή ημιστίχιο να περιέχει ένα ολοκληρωμένο νόημα. Επίσης, σύμφωνα με τον Ι. Καϊμάκη, στροφή είναι μια ενότητα στίχων με ολοκληρωμένο νόημα.¹⁷⁹

Ακόμα είναι σύνηθες το θεμελιώδες νόημα ενός τέτοιου ποιήματος να εκτυλίσσεται στο αρχικό ημιστίχιο και το επόμενο ημιστίχιο απλά το συμπληρώνει (πράγμα που δεν είναι απαραίτητο).¹⁸⁰

Ο τροχαϊκός στίχος τονίζεται στις μονές συλλαβές σε όλες ή κάποιες. Επίσης η δεύτερη συλλαβή (ζυγή) της πρώτης λέξης μπορεί να έχει τόνο, αλλά οι υπόλοιπες λέξεις πρέπει να τονίζονται κανονικά. Οι στίχοι με τροχαϊκό μέτρο, που οι συλλαβές τους έχουν ζυγό αριθμό (τετρασύλλαβοι κ.α.) όταν τονίζεται η προτελευταία συλλαβή τους ονομάζονται παροξύτονοι. Υπάρχουν -αντίστοιχα με τον ιαμβικό- και οι

¹⁷² Ο.π., 13-14.

¹⁷³ Ο.π., 41.

¹⁷⁴ Ο.π., 43.

¹⁷⁵ Στίλπον Π. Κυριακίδης, *Το δημοτικό τραγούδι: συναγωγή μελετών* (Αθήνα: Ερμής, 1978), 112.

¹⁷⁶ Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*. 2η εκδ. (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1992), 65.

¹⁷⁷ Στα μετέπειτα χρόνια η αυστηρότητα της τήρησης της τομής έχει επέλθει και παρατηρούνται φαινόμενα πιο εναλλακτικού διαχωρισμού (Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*. 2η εκδ. (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1992), 67).

¹⁷⁸ Ο.π., 113.

¹⁷⁹ Ιωάννης Καϊμάκης, *Αδημοσίευτες σημειώσεις μαθήματος*.

¹⁸⁰ Ο.π., 68.

οξύτονοι και οι προπαροξύτονοι (συλλαβές με μονό αριθμό). Η χρήση του τροχαϊκού στίχου είναι επίσης συνηθισμένη σε πολλά έργα λαϊκής ποίησης και όχι μόνο.¹⁸¹

Είναι δυνατόν να συνδυαστούν από το λαό τα δυο είδη ρυθμών (τροχαϊκό-ιαμβικό), δηλαδή μια στροφή να περιέχει ένα στίχο με ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και τον άλλο στίχο με τροχαϊκό οκτασύλλαβο.¹⁸²

Η μουσική αρκετές φορές όμως έχει ισχυρότερο ρόλο στη μορφή ενός τραγουδιού. Ο τονισμός του κειμένου χωρίζεται σε μετρικό (αναλύθηκε πιο πάνω) και γραμματικό (ο τονισμός τον λέξεων). Ο ρυθμικός τονισμός σχετίζεται με την μελωδία και ορίζεται από την εναλλαγή ισχυρού-ασθενούς στο μουσικό μέτρο που ισχύει, με αποτέλεσμα οι συλλαβές που δεν έχουν τόνο αλλά βρίσκονται σε φθόγγο που είναι σε ισχυρό μέρος του μέτρου να παρατονίζονται π.χ. πηγέ.¹⁸³

Ομοιοκαταληξία ή ρίμα είναι ένα είδος στολισμού του κειμένου. Αφορά τις καταλήξεις ενός ή παραπάνω στίχων, έχουν το ίδιο «ομόηχο» άκουσμα. Προϋπόθεση της ομοιοκαταληξίας είναι τα φωνήεντα που βρίσκονται στο τέλος των στίχων να τονίζονται και οι φθόγγοι μετά από αυτά πρέπει να ακούγονται χωρίς καμία αλλαγή. Οι στίχοι βγαλμένοι από το λαό δεν έχουν ορθή ομοιοκαταληξία, διότι οι μετέπειτα των τονισμένων φθόγγοι δεν είναι ίδιοι (π.χ. Κομπότι-Δεσπότη). Και αυτή τους η ιδιαιτερότητα ονομάστηκε «συνήχηση». Ένα είδος ομοιοκαταληξίας είναι η «ζευγαρωτή», όπου οι στίχοι ανά δυο ομοιοκαταληκτούν (1-2, 3-4 κλπ). Και ένα άλλο είναι η «πλεχτή» όπου ο πρώτος στίχος κάνει ομοιοκαταληξία με τον τρίτο κ.ο.κ.¹⁸⁴

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της λαϊκής ποίησης είναι ότι παρόλο που δεν ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους οι στίχοι ενός λαϊκού ποιήματος, είναι πιθανό να ομοιοκαταληκτούν με τους στίχους ή τα ημιστίχια άλλοι πρόσθετοι από τον τραγουδιστή στίχοι ή ημιστίχια.¹⁸⁵ Εδώ γίνεται λόγος για τα «τσακίσματα» ή κατ' άλλους «γυρίσματα». Με αυτό το φαινόμενο έχουν ασχοληθεί πολλοί μελετητές. Ενδεικτικά αναφέρονται οι Στίλπων Κυριακίδης,¹⁸⁶ Δημήτρης Θέμελης,¹⁸⁷ Ιωάννης Καϊμάκης & Σταύρος Κοκκάλας,¹⁸⁸ και Σωτήριος Τσιάνης.¹⁸⁹ Είναι φανερό ότι κάθε μελετητής χρησιμοποιεί τους όρους «τσακίσμα» και «γύρισμα» σύμφωνα με την δική του κρίση και δεν υπάρχει ένας καθολικός «κανόνας» για όλους.¹⁹⁰ Στην παρούσα εργασία η εξήγηση αυτού του φαινομένου θα γίνει σύμφωνα με τους Καϊμάκη και Κοκκάλα. Ειδικότερα, «τσακίσμα» ονομάζονται οι «προσθήκες και επαναλήψεις στίχων, ημιστιχίων, λέξεων, συλλαβών» που μπαίνουν ενδιάμεσα στον στίχο από το τραγούδι και σταματούν τη ροή του. Τα τσακίσματα επιδρούν στην μουσική δημιουργώντας στους στίχους και τα ημιστίχια μελωδικές φράσεις που βρίσκονται στην αρχή, ενδιάμεσα ή στο τέλος τους.

¹⁸¹ Ο.π., 75, 79.

¹⁸² Ο.π., 115.

¹⁸³ Ιωάννης Β. Καϊμάκης, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας.....*, 53.

¹⁸⁴ Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική....*, 104, 107.

¹⁸⁵ Ο.π., 109.

¹⁸⁶ Στίλπων Π. Κυριακίδης και Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Το δημοτικό τραγούδι: συναγωγή μελετών* (Αθήνα: Ερμης, 1978), 115.

¹⁸⁷ Δημήτρης Θέμελης, *Μουσικοποιητική Δομή.....*, 76-80.

¹⁸⁸ Ιωάννης Β. Καϊμάκης, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας.....*, 44-49.

¹⁸⁹ Sotirios Chianis, *Folk Songs of Mantineia, Greece* (Ann Arbor, Michigan: U.M.I., 1989), 6-7.

¹⁹⁰ Δημήτρης Θέμελης, *Μουσικοποιητική Δομή.....*, 79-80.

Με την έννοια «προσθήκη» γίνεται λόγος για την τοποθέτηση «ξένου» στίχου ενδιάμεσα από τον «καθαρό» [π.χ. «άιντε, αμάν», άλλες φορές εκφέρονται γυναικεία ονόματα , επιφωνήματα «αχ, ωρέ» κυρίως για να τονίσουν την αρχή κάποιας μελωδικής φράσης κ.α.]. Η έννοια «επανάληψη» αναφέρεται στην επαναφορά λέξεων, στίχων, συλλαβών κ.α. του «καθαρού κειμένου». Η πρώτη σημειώνεται σε παρένθεση και η δεύτερη σε αγκύλες, η ανάδειξή τους έχει σημασία γιατί αποκαλύπτεται ο «καθαρός» ή «οργανικός» στίχος. Επίσης, όταν επαναλαμβάνεται ένας στίχος είναι πιθανό να συμπεριληφθούν σε αυτή την επανάληψη του και προσθήκες.¹⁹¹

Ο Σ. Κυριακίδης τονίζει τη σημασία των «τσακισμάτων», λέγοντας ότι έχουν σημαντικό ρόλο στην μελωδία των τραγουδιών.¹⁹² Επίσης, ο Δ. Θέμελης αναφέρει και κάποια άλλα χαρακτηριστικά των τσακισμάτων, αρχικά ότι φέρουν μετρική πληρότητα σε έναν στίχο και δεύτερον τονίζουν και δίνουν έμφαση στις βασικότερες λέξεις του ποιητικού κειμένου, όταν αυτά έχουν άμεση σχέση με αυτό.¹⁹³ Με βάση το πρώτο χαρακτηριστικό είναι άξιο να γραφτεί ότι όταν υπάρχουν τσακίσματα σε ένα δημοτικό ποίημα σχηματίζονται αρκετές καινούριες «μετρικές ενότητες» με εικονικούς στίχους, δίχως όμως να επηρεάζεται το μέτρο του «καθαρού» στίχου.¹⁹⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρει ο ίδιος ο Δ. Θέμελης, όπου σε ένα δεκαπεντασύλλαβο στίχο ενός δημοτικού τραγουδιού έχει παρεμβληθεί ένα δεκαπεντασύλλαβο τσάκισμα, το οποίο παραμένει αναλλοίωτο σε όλες τις στροφές, και διαχωρίζει τον βασικό στίχο στη μέση (8+7).¹⁹⁵ Ένας άλλος βασικός ρόλος των τσακισμάτων (της επανάληψης κυρίως) είναι η συμπλήρωση ενός λειπού στίχου.

Επιπρόσθετα, ο Σ. Κυριακίδης διευκρινίζει ότι παρόλο που η δημοτική ποίηση είναι πολύ στενά δεμένη με τον χορό και τη μελωδία, τα δυο τελευταία όφειλαν να είναι «ισόμετρα» προς την μορφή του μέτρου του ποιήματος. Αλλά κάτι τέτοιο δεν είναι φανερό στην ελληνική δημοτική μουσική. Παρατηρείται ότι ο λαός προσπάθησε να καλύψει το κενό που άφηνε στην μελωδία η έλλειψη του στίχου, τοποθετώντας προσθήκες. Και έτσι προέκυψε η εντύπωση ότι ο λαός την ποίηση, τον χορό και τη μουσική τα θεωρεί ως μια ενότητα στην οποία το κάθε στοιχείο από αυτά καθορίζει τα υπόλοιπα. Η έκταση και ο ρυθμός του στίχου ορίζεται από τη μουσική και το χορό. Όλα αυτά δείχνουν ότι ο δεκαπεντασύλλαβος προϋπάρχει της μελωδίας και του χορού, γιατί δεν θα χρειαζόνταν οι προσθήκες για την κάλυψη των κενών της μουσικής, θα είχε απ' ευθείας το μέτρο και τη μορφή του χορού και της μουσικής.¹⁹⁶ Αυτή η διευκρίνιση δεν έχει μουσικολογική σκοπιά, αλλά κυρίως φιλολογική. Αξίζει όμως να αναδειχθεί και αυτή η πλευρά.

Επομένως, μέσα από την παρατήρηση, μελέτη και καταγραφή πολλών δημοτικών τραγουδιών βγαίνει το συμπέρασμα ότι τσακίσματα είναι πολύ σημαντικά στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι, δίνουν έμφαση σε σημεία του τραγουδιού με ισχυρό νοηματικό περιεχόμενο, *το στολίζουν* και συμβάλλουν στην ισορρόπηση της δομής του ποιητικού και μελωδικού μέτρου.¹⁹⁷

¹⁹¹ Ιωάννης Β.Καϊμάκης, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας.....*, 44, 46.

¹⁹² Στίλπον Π. Κυριακίδης και Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Το δημοτικό τραγούδι: συναγωγή μελετών* (Αθήνα: Ερμης, 1978), 115.

¹⁹³ Δημήτρης Θέμελης, *Μουσικοποιητική Δομή.....*, 77.

¹⁹⁴ Ιωάννης Β.Καϊμάκης, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας.....*, 46.

¹⁹⁵ Δημήτρης Θέμελης, *Μουσικοποιητική Δομή.....*, 70, 74.

¹⁹⁶ Στίλπον Π. Κυριακίδης, *Το δημοτικό τραγούδι: συναγωγή μελετών* (Αθήνα: Ερμης, 1978), 279.

¹⁹⁷ Ιωάννης Β.Καϊμάκης, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας.....*, 47.

Λίγα λόγια για τις μελωδίες: Ένα αυτοτελές μουσικό τμήμα που αναπαράγεται αυτούσιο κατά τη διάρκεια του τραγουδιού έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία της μουσικής στροφής. Αυτή διαιρείται σε πιο μικρές ομάδες μελωδικών φράσεων. Επομένως, η δομή ενός τραγουδιού σχηματίζεται από την αλληλεπίδραση των μελωδικών φράσεων και του στίχου.¹⁹⁸ Οι σύντομες σε έκταση μελωδικές φράσεις που έχουν τα ημιστίχια και οι στίχοι όταν συνενώνονται σχηματίζουν την μελωδία μιας στροφής.¹⁹⁹ Οι μελωδίες μπορούν να χαρακτηριστούν συλλαβικές στις οποίες κάθε νότα μιας μελωδίας έχει μια συλλαβή και σε μελισματικές όπου μια συλλαβή ανήκει σε πιο πολλές νότες ή και σε μια μουσική φράση.²⁰⁰

Πολλές φορές οι λαϊκοί τραγουδιστές στολίζουν μια μελωδία με τα λεγόμενα «μελίσματα», τα οποία είναι διαβατικοί φθόγγοι, τρίλιες, ποικίλματα, διανθισμοί κ.α.²⁰¹ Ο όρος «μουσική ομοιοκαταληξία» δηλώνει δυο μέρη που έχουν την ίδια κατάληξη (π.χ. το Α και Β ημιστίχιο καταλήγουν στη νότα ντο). «Στροφική» είναι η μελωδία που αναπαράγεται αυτούσια και μόνο ο στίχος αλλάζει, (τα τσακίσματα παραμένουν ως έχουν).²⁰²

Ο Δ. Θέμελης ανέλυσε μουσικοποιητικά ένα δημοτικό τραγούδι και από αυτήν την ανάλυση έχουν διεξαχθεί αξιοσημείωτες πληροφορίες, που είναι σημαντικό να αναφερθούν στην παρούσα εργασία, καθώς εξηγούν πολλά για τη σχέση μελωδίας κειμένου. Καταρχήν, πρόκειται για μια τετράστιχη στροφή με 15σύλλαβο μέτρο, τα δυο από τα ημιστίχια είναι τσακίσματα, «η μελωδία είναι στροφική». Το 1^ο οκτασύλλαβο ημιστίχιο έχει την μελωδία Α και το τελευταίο (επτασύλλαβο) τη Β, τα ενδιάμεσα τσακίσματα έχουν κι αυτά τη Β, αλλά ελαφρώς παραλλαγμένη ρυθμικά εξαιτίας της μορφής του κειμένου. Οι μελωδικές φράσεις έχουν συμμετρία και προκαλεί εντύπωση η μέθοδος που ο λαϊκός τραγουδιστής τοποθετεί τις συλλαβές του ποιήματος στην μελωδία, όπως επίσης και οι παρεμβολές που κάνει στον ρυθμό της μελωδίας, με σκοπό την ορθή διαμοίραση των συλλαβών.²⁰³ Επιπλέον, ο ρυθμός στη δημοτική μουσική έχει τη δυνατότητα να ορίζει με ακρίβεια ως ένα σημείο την χρονική διάρκεια που θα έχουν οι συλλαβές (π.χ. φυ=♩-τό=♩). Από την σχηματική αναπαράσταση του ρυθμού μαζί με το κείμενο του τραγουδιού αποκαλύπτονται συσχετισμοί και διαφορές όμοιων κατανεμημένων συλλαβών. Π.χ. τα ημιστίχια χωρίζονται σε επιμέρους όμοια τμήματα σύμφωνα με τον χωρισμό των μερών σε 5+3 (συλλαβές) και το 1^ο με το 2^ο ημιστίχιο έχουν το ήμισυ σε διαφορετική θέση στην μεταξύ τους σύγκριση (1^ο ♩♩♩♩ | ♩♩) (2^ο ♩♩♩♩ | ♩♩). Οι διαφορές στον ρυθμό είναι πιθανό να οφείλονται στην μελωδία. Όπου η συλλαβή που τυχαίνει να έχει χρονική διάρκεια ένα ήμισυ, είναι είτε ο τονικός φθόγγος, είτε κάποιος επίσης σημαντικός.²⁰⁴ Σε ένα ακόμα παράδειγμα τοποθέτησης συλλαβών μιας καίριας για το ποίημα λέξης κάτω από τη μελωδία, προκύπτει ότι ο λαϊκός τραγουδιστής έχει κάνει σωστή επιλογή, εφόσον πηγάζει και από τον ίδιο τον ρυθμό της μελωδίας αυτός ο διαχωρισμός. Και με αυτόν τον τρόπο τονίζεται τώρα η δεύτερη συλλαβή της καίριας λέξης (σε προηγούμενο

¹⁹⁸ Ο.π., 34.

¹⁹⁹ Ιωάννης Β.Καϊμάκης, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας.....*, 49.

²⁰⁰ Γεώργιος Ι Χατζηθεοδώρου, Ευστάθιος Μακρής, και Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη. *Τραγούδια και σκοποί στην Κω* (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Πνευματικός Όμιλος Κώων "Ο Φιλητάς", Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύννης της Ελληνικής Λαογραφίας, αριθ. 28, 2008), 46.

²⁰¹ Ο.π., 51.

²⁰² Δημήτρης Θέμελης, *Μουσικοποιητική Δομή.....*, 74-75.

²⁰³ Δημήτρης Θέμελης, *Μουσικοποιητική Δομή.....*, 70-71.

²⁰⁴ Ο.π., 72-73.

μέτρο τονίστηκε η 1^η συλλαβή). Άρα πάλι η μελωδία, με ότι «εργαλείο» έχει, φέρνει στο φως τη λέξη με ύψιστο νόημα για το ποίημα. Αυτό είναι το πλεονέκτημά της προς την ποίηση και την ίδια στιγμή η δυνατότητά της να εξυπηρετεί τις ανάγκες της. Τέλος, σχετικά με το νοηματικό περιεχόμενο ενός δημοτικού κυρίως στροφικού τραγουδιού, είναι πολύ δύσκολο, έως αδύνατο, για την μελωδία να ερμηνεύσει με τη μουσική το νόημα όλων των λέξεων. Και γι αυτό αρκείται στο να ερμηνεύσει την συνολική «εικόνα» του περιεχομένου ενός ποιητικού κειμένου, εάν αυτό είναι αδιαίρετο. Κάποιες φορές, όμως, το νόημα του ποιήματος συλλέγεται στην αρχική στροφή και έτσι η μελωδία του συνάδει ολοκληρωτικά και με το νοηματικό περιεχόμενο του.²⁰⁵

Είναι φανερό λοιπόν, ότι η μελωδία και ο στίχος είναι αλληλένδετα και το ένα συμπληρώνει ή εξυπηρετεί το άλλο όπου υστερεί ή οπού χρειάζεται.

²⁰⁵ Ο.π., 75.

3. Μουσική ανάλυση

3.1. Μεθοδολογία ανάλυσης

Σε αυτό το κεφάλαιο θα γίνει αναφορά στις μεθόδους που επιλέχθηκαν στην παρούσα εργασία για την διεξαγωγή των αναλύσεων.

Αρχικά έγινε ακρόαση των χορωδιακών έργων, σε συνδυασμό με την ανάγνωση της παρτιτούρας του καθενός από αυτά. Στην συνέχεια, πραγματοποιήθηκε εκτέλεση των κομματιών στο πιάνο και μια πιο προσεχτική παρατήρηση του γραπτού μουσικού κειμένου. Μετά από την παρατήρηση και την ακρόαση, άρχισε το στάδιο της ανάλυσης. Η αναφορά στη αναλυτική διαδικασία, στην συνέχεια, θα γίνεται στον ενικό (για ένα κομμάτι), αλλά η ίδια πρακτική ακολουθήθηκε και για τα οκτώ κομμάτια. Πρώτα απ' όλα εντοπίστηκε ο τρόπος ή τρόποι (ή κλίμακες) της παραδοσιακής μελωδίας του κάθε έργου, όπως την έχει επεξεργαστεί ο συνθέτης για το χορωδιακό. Έπειτα, έγινε προσπάθεια εντοπισμού του τρόπου του συνόλου του χορωδιακού, να περιλαμβάνει και τη συνοδεία, δηλαδή. Και μετά από αυτό, ελέγχθηκε και εντοπίστηκε ο τρόπος της παραδοσιακής μελωδίας από τη συλλογή του Παχτίκου, την οποία χρησιμοποίησε ο Κωνσταντινίδης για να συνθέσει το συγκεκριμένο έργο. Η τελική επιλογή του τρόπου της μελωδίας (Κωνσταντινίδη και Παχτίκου) έγινε με βάση τους καταληκτικούς της φθόγγους, την διαστηματική της δομή, τις νότες που επαναλαμβάνονταν πιο συχνά στη μελωδία και τον οπλισμό του κομματιού (όταν υπήρχε).

Στο επόμενο στάδιο επιτελέστηκε μορφολογική ανάλυση, μέσα από τη διαδικασία της ακρόασης και σημειώνοντας στοιχεία όπως πτώσεις, αρμονικό υλικό, ποιητικό κείμενο, κορώνες κ.α. Και με αυτόν τον τρόπο διαχωρίστηκε το κομμάτι σε μέρη, τμήματα και φράσεις. Επιλέχθηκαν αυτά τα επιμέρους μορφολογικά χαρακτηριστικά για την μορφική διάρθρωση των χορωδιακών, μέσα από μια γκάμα επιλογών για τους εξής λόγους: καταρχήν παρ' ότι τα κομμάτια, ως επί το πλείστον, έχουν τροπικά ιδιώματα (τροπικότητα του 20^{ου} αιώνα) και οι μελωδίες τους ανήκουν στην παραδοσιακή μουσική, η οποία έχει δικά της χαρακτηριστικά γνωρίσματα, η συνολική μουσική υφή τους ανήκει περισσότερο σε ευρωπαϊκά πρότυπα. Δηλαδή, είναι εφικτή η διάσπαση του κομματιού σε μικρότερα τμήματα, σύμφωνα με τις αρχές της δυτικής μουσικής (π.χ. ABA κτλ). Θα μπορούσε να γίνει χρήση διαγράμματος με αγκύλες για την μορφή, όπως γίνεται στην ομαδοποιητική δομή,²⁰⁶ αλλά επιλέχθηκε η κατάταξη των στοιχείων να γίνει σε έναν συγκεντρωτικό πίνακα, για να φαίνονται ξεκάθαρα οι αριθμοί των μέτρων και ποια δομικά στοιχεία ανήκουν στο κάθε μέρος. Ο χωρισμός των φράσεων είχε ήδη γίνει από τον Κωνσταντινίδη, αλλά ο διαχωρισμός τους σε α και β βασίστηκε στο μελωδικό και συνοδευτικό τους υλικό, που διαφέρει. Το αμέσως επόμενο επίπεδο είναι η κατανομή των φράσεων σε τμήματα και όχι σε περιόδους, διότι το κάθε κομμάτι έχει διαφορετική μορφή και για λόγους ομοιογένειας, για να υπάρχει δηλαδή ένα σταθερό πρότυπο για όλα τα κομμάτια, επιλέχθηκε ο διαχωρισμός τους να γίνει σε τμήματα. Άλλωστε όπως διευκρινίζει και ο Π. Βούβαρης, η περίοδος αποτελείται από δύο όμοιες φράσεις (ουσιαστικά είναι η 1^η που επαναλαμβάνεται), αλλά διαφέρουν στην πτώση. Στην 1^η φράση γίνεται ατελής και στην 2^η τέλεια πτώση. Επίσης η μορφή της περιόδου διαφέρει από

²⁰⁶ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), 1-2.

αυτή της φράσης στις λειτουργίες, έχει μόνο την «ηγούμενη» και την «ακόλουθη» γνωστές ως εισαγωγική και απαντητική, λείπει η ενδιάμεση η «συνέχιση».²⁰⁷ Βέβαια, στο έργο του Κωνσταντινίδη, λόγω της ιδιαιτερότητας της γραφής του (τροπικότητα, απροσδιόριστη κάποιες φορές, με ιμπρεσιονιστικά στοιχεία), σε κάποιες περιπτώσεις δεν είναι πάντοτε εφικτή η χρήση μορφολογικών κανόνων που συναντώνται στην τονική μουσική, αλλά γίνεται κατά προσέγγιση. Ακόμα, στα χορωδιακά δεν εμφανίζεται ατελής και τέλεια πτώση με την έννοια την τονικής αρμονίας. Έτσι, διαλέγοντας τα τμήματα επιτυγχάνεται ομοιογένεια, καθώς οι α και β φράσεις (υποσύνολα των τμημάτων) ταξινομούνται και με αυτόν τον τρόπο δείχνουν (οι φράσεις) ότι είναι μέρη μιας ενότητας (Α τμήμα = α φράσεις, Β τμήμα= β φράσεις). Αξίζει να σημειωθεί ότι τα τμήματα πέρα από Α και Β συνοδεύονται κάποιες φορές και από αριθμούς, π.χ. Α1,Β1 κτλ. Αυτοί οι αριθμοί δείχνουν ότι έχει γίνει διαφορετική αρμονική επεξεργασία στην επανάληψη κάποιων φράσεων ενός τμήματος ή κάποια αλλαγή σε σχέση με την πρώτη τους εμφάνιση. Τέλος, το τελευταίο επίπεδο είναι τα μέρη, όπου κατατάσσονται τα τμήματα Α και Β, κάνοντας ορατό πόσες φορές αυτά επαναλαμβάνονται (π.χ. αν ένα κομμάτι έχει 2 μέρη τότε τα τμήματα ΑΒ υπάρχουν δυο φορές συνολικά σε αυτό).

Σε αυτό το υποκεφάλαιο είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι έγινε επιλογή να μην χρησιμοποιούνται οι ονομασίες που δίνει ο Περιστερης²⁰⁸ για τους τρόπους π.χ. διατονικός του ρε αλλά η ονοματολογία των αναγεννησιακών διατονικών τρόπων του Glareanus,²⁰⁹ οι οποίοι σχηματίζονται έχοντας ως τονική κάθε φθόγγο από μια διατονική σκάλα π.χ. ντο-ρε-μι-φα-σολ-λα → λα αιολικός = λα-σι-ντο-ρε-μι-φα-σολ-λα.²¹⁰ Κρίθηκε καταλληλότερη αυτή η μέθοδος καθώς τα χορωδιακά αποτελούνται από έναν συνδυασμό παραδοσιακού και ευρωπαϊκού υλικού και δεν είναι μονοφωνικά, ενώ συχνά έχουν συνδυασμό τρόπων (μελωδία-συνοδεία). Επιπλέον, η ανάλυσή τους εμπεριέχει και συνδυασμό μεθόδων, οπότε ένα πιο γενικό και ευέλικτο σύστημα ονομασίας τρόπων είναι πιο κατάλληλο.²¹¹

Συνεχίζοντας με την μουσική υφή, είναι απαραίτητο να επισημανθεί ο λόγος ύπαρξής της στις αναλύσεις. Όπως θα διαπιστώσει κανείς διαβάζοντάς την, αποτελεί μια περιγραφή για το μουσικό περιεχόμενο της κάθε φωνής, δηλαδή, τότε μια φωνή έχει τη συνοδεία και τότε την παραδοσιακή μελωδία. Επίσης, γίνεται μια πρώτη ανάγνωση στο στυλ της συνοδείας²¹² και αναφέρονται οι αλλαγές που γίνονται στις επαναλήψεις των φράσεων, κυρίως στην συνοδεία ή στην υφή. Σχετικά με την υφή, στην μουσική επιφάνεια είναι περισσότερο διακριτή η αλλαγή της από ομοφωνική σε ανιστικτική. Ταυτόχρονα, φαίνεται και τότε ο συνθέτης χρησιμοποιεί αντιστικτικές τεχνικές (π.χ. διπλή αντίστιξη ογδός, δίφωνη αντίστιξη, κανόνα, μίμηση κ.α). Ο κανόνας δίνει σε ένα συνθέτη την δυνατότητα να διερευνήσει την μελωδία και την αρμονία δίχως να έχει ως καθοδηγητή την «δομική αρμονία». Ο κανόνας σχηματίζει μια δική του αρμονική δομή η

²⁰⁷ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), 112.

²⁰⁸ Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, Σπυρίδων Δ. Περιστερης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια...*, κα' -κδ'.

²⁰⁹ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 46.

²¹⁰ Harold S. Powers, "Aeolian (i)." (Grove Music Online. 2001). Ανάκτηση 27/5/2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000230?rskey=8uFmH>

²¹¹ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 46.

²¹² Η εμβάθυνση και η ανάλυση του στυλ συνοδείας γίνεται στην ενότητα αρμονία.

οποία είναι αποτέλεσμα μελωδικής και αντιστικτικής θεώρησης.²¹³ Επιπρόσθετα, θα διαπιστώσει κανείς, ότι γίνεται λόγος στην ενότητα της μουσικής υφής στα μοτίβα. Σε αυτό το σημείο επισημαίνεται, ότι δεν χρησιμοποιείται στα χορωδιακά η μοτιβική ανάλυση ως βασική μέθοδος ανάλυσης, όπως προτείνουν π.χ. ο Reti και ο Schoenberg.²¹⁴ Αλλά αναφέρονται απλά τα μοτίβα που παρατηρούνται, οι μιμήσεις τους και κάποιες παραλλαγές τους. Όπως επίσης και τα διάφορα ρυθμικά σχήματα (π.χ. *ostinato*). Θα έχει ενδιαφέρον να πραγματοποιηθεί και μια πιο εξονυχιστική μοτιβική ανάλυση, αλλά στην παρούσα εργασία είναι αρκετή η υπάρχουσα ανάλυση των μοτίβων η οποία γίνεται κυρίως με βάση την παρτιτούρα και όχι την αναγωγή. Ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί παραδοσιακές μελωδίες χωρίς να τις επεξεργαστεί, γιατί σκοπός του είναι να τις αναδείξει μέσω των συνθετικών τεχνικών του, οπότε δεν παραλλάσει ή παραποιεί σε μεγάλο βαθμό το «βασικό θέμα» των παραδοσιακών μελωδιών (όσον αφορά τα χορωδιακά), και συμβαίνει συνήθως στην συνοδεία (το να παραθέτει δηλαδή μοτιβικά στοιχεία του θέματος, βλ. κεφάλαιο 3.2.8). Άλλωστε, όπως επισημαίνει και ο Κ. Τσούγκρας, οι αναλυτικές μέθοδοι των Reti και Schoenberg, που βασίζονται στο μοτίβο και τις τροποποιήσεις του φανερώνουν «την συσχετική δομή ενός έργου και όχι την ιεραρχική».²¹⁵ Είναι σημαντική αυτού του είδους η αναφορά στη μουσική υφή, γιατί μέσω αυτής διαφαίνονται τα στοιχεία της μουσικής επιφάνειας, τα οποία αφαιρούνται κατά η διαδικασία της χρήσης της επόμενης μεθόδου ανάλυσης, της αναγωγικής, για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω.

Σειρά έχει η ρυθμική αναγωγή, και αρχικά θα γίνει μια εξήγηση της αναλυτικής αυτής τεχνικής. Κατά τον Γ. Φιτσιώρη, αναγωγή είναι μια μέθοδος «που προϋποθέτει την ανάπτυξη της ικανότητας να αντιλαμβανόμαστε πολυσύνθετα φαινόμενα ενός επιπέδου επί τη βάσει απλούστερων φαινομένων, άλλων βαθύτερων επιπέδων».²¹⁶ Έπειτα, επεξηγεί πως μπορεί να γίνει αναγωγή σε μια μελωδία, ώστε να ακούγεται μια μόνο βασική νότα. Με λίγα λόγια, λέει ότι χρειάζεται να κρίνει κανείς: πρώτον, ποια από τις νότες (διαστήματα, κλπ) της μελωδίας είναι δυνατόν να αποτελεί το αρχικό υλικό για την δημιουργία της μελωδίας και δεύτερον, ποιων μεθόδων επεξεργασίας της μελωδίας (διαβατικοί, ποικίλματα κ.α.) έγινε χρήση, για να κατασκευαστεί αυτή η νότα/διάστημα/συγχορδία σε μελωδία.²¹⁷ Η αναγωγική υπόθεση είναι και απαραίτητη τεχνική ανάλυσης και σε δύο θεωρίες: την σενκεριανή ανάλυση του H. Schenker και την γενετική θεωρία της τονικής μουσικής των F. Lerdahl και R. Jackendoff.²¹⁸ Απλά, η κάθε θεωρία διαφοροποιεί την μεθοδολογία της σε σχέση με την αναγωγή και έχει τα δικά της χαρακτηριστικά γνωρίσματα.

Η χρήση της αναγωγής στα χορωδιακά είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς είναι ένα εργαλείο ανακάλυψης των βαθύτερων αρμονικών συνδέσεων της εναρμόνισης του Κωνσταντινίδη και βγαίνουν στην επιφάνεια δομικά στοιχεία, τόσο της παραδοσιακής μελωδίας, όσο και της συνοδείας. Η παραδοσιακή

²¹³ Alfred Mann, J. Kenneth Wilson, and Peter Urquhart, "Canon (i)." (Grove Music Online. 2001); Ανάκτηση 27/5/ 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004741?rskey=Fsu8TD&result=2>

²¹⁴ Ο Reti υποστηρίζει ότι ένα μοτίβο το οποίο μετασχηματίζεται και παραλλάσσεται διαρκώς δημιουργεί στο τέλος ένα έργο. [Κώστας Τσούγκρας, *Αδημοσίευτες σημειώσεις για το μάθημα "Μεθοδολογία της μουσικής ανάλυσης Ι: Τονική μουσική"* (Θεσσαλονίκη: Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., χ.χ), Κεφάλαιο 3].

²¹⁵ Ο.π., κεφάλαιο 3.

²¹⁶ Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Νεφέλη, 2010), 129.

²¹⁷ Ο.π., 129.

²¹⁸ Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, Massachusetts.: MIT Press, 1983), 106.

μελωδία των χορωδιακών είναι γεμάτη με διανθισμούς και μέσω της αναγωγής αποκαλύπτονται πιο στέρεοι φθόγγοι, που αφορούν τον τρόπο (τροπικό μουσικό σύστημα) γραφής της. Η αναγωγή που προκύπτει στα χορωδιακά είναι μια απλοποίηση του μουσικού κειμένου του αρχικού κομματιού, διατηρώντας τον μετρικό οπλισμό του (ρυθμική αναγωγή). Βέβαια, είναι καλό να τονιστεί, ότι στις προαναφερθείσες θεωρίες που κάνουν χρήση της αναγωγής, υπάρχουν διάφορα επίπεδα αναγωγής. Ο Schenker για παράδειγμα την μουσική επιφάνεια την ονομάζει “foreground”, στη συνέχεια τα βαθύτερα επίπεδα, μετά την μουσική επιφάνεια “middleground” και τέλος η βασική μορφή όλου του κομματιού λέγεται “background”.²¹⁹ Στην αναγωγή των χορωδιακών έργων έχει γίνει αναγωγή σε ένα επίπεδο, σχεδόν το αμέσως επόμενο μετά την μουσική επιφάνεια ή και ένα λίγο πιο βαθύ (σε κάποια από τα χορωδιακά). Όπου κρίθηκε απαραίτητο έχουν τοποθετηθεί εικόνες και με τα δυο επίπεδα αυτά (στο πιο βαθύ επίπεδο, σε κάποιο κομμάτι έχουν τοποθετηθεί αποσπάσματα του κομματιού). Επίσης, στο πρώτο επίπεδο σε μερικά από τα κομμάτια, δεν έχουν αφαιρεθεί όλοι οι διανθισμοί της παραδοσιακής μελωδίας, γιατί είναι απαραίτητοι για την ανάδειξή της, καθώς, αφαιρώντας τους χάνεται ο χαρακτήρας του κομματιού και σταματά να είναι αναγνωρίσιμη ακουστικά η παραδοσιακή μελωδία. Θα ήταν παράλειψη να μην τεθεί το ερώτημα με ποια κριτήρια έγινε η επιλογή των συγκεκριμένων φθόγγων -για την παραδοσιακή μελωδία- και συγχορδιών κατά την διαδικασία της αναγωγής στα χορωδιακά. Το ερώτημα αυτό σχετίζεται με κανόνες προτίμησης και θα απαντηθεί στο κεφάλαιο με τα συμπεράσματα (κεφάλαιο 4ο).

Ο σχολιασμός και η ανάλυση της αρμονίας, των πτώσεων και άλλων στοιχείων των μικρασιάτικων κομματιών, έγινε κυρίως με βάση την αναγωγική παρτιτούρα αλλά και με την πρωτότυπη παρτιτούρα, όπου ήταν απαραίτητο. Μέσα στα κείμενα της ανάλυσης αυτό διευκρινίζεται κάθε φορά. Επίσης, σημαντικός ήταν ο ρόλος των διδακτορικών διατριβών του Γ. Σακαλλιέρου²²⁰ και του Κ. Τσούγκρα²²¹ σχετικά με τα αρμονικά χαρακτηριστικά του συνθετικού ύφους του σμυρναίου συνθέτη.

Προχωρώντας προς τη σύγκριση των παραδοσιακών μελωδιών του χορωδιακού και του παραδοσιακού τραγουδιού από την συλλογή του Παχτίκου, η τακτική που ακολουθήθηκε είναι η αντιπαράθεση των δυο μελωδιών (η μελωδία των χορωδιακών έχει απομονωθεί από την επεξεργασία) και ο χωρισμός των φράσεων τους σε α και β. Με αυτόν τον τρόπο είναι εύκολα διακριτές οι ομοιότητες και οι διαφορές μεταξύ τους.

Για την ανάλυση του ποιητικού κειμένου του παραδοσιακού τραγουδιού, αρχικά γίνεται σύγκριση για να διαπιστωθεί αν υπάρχουν αλλαγές στην τοποθέτηση του κειμένου κάτω από την μελωδία. Έπειτα, με την χρήση πινάκων²²² γίνεται η ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής και των δύο παραδοσιακών τραγουδιών (Κωνσταντινίδης-Παχτικός) όπου κρίνεται απαραίτητο, γιατί κάποιες φορές συμπίπτουν τόσο πολύ που δεν χρειάζεται. Δηλαδή οι στροφές, οι στίχοι, τα ημιστίχια, μελωδικές φράσεις, η μετρική του στίχου (ιαμβικός,

²¹⁹ Κώστας Τσούγκρας, Αδημοσίευτες σημειώσεις για το μάθημα “Μεθοδολογία της μουσικής ανάλυσης Ι: Τονική μουσική” (Θεσσαλονίκη: Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., χ.χ), Κεφάλαιο 2.

²²⁰ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 288.

²²¹ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία της τονικής μουσικής και τροπικότητα- έρευνα με βάση την ανάλυση του έργου 44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς του Γιάννη Κωνσταντινίδη, διδακτορική διατριβή*(Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, 2002).

²²² Ως πρότυπο για το τι θα τοποθετηθεί στο περιεχόμενο του πίνακα λειτούργησαν οι αδημοσίευτες σημειώσεις μαθήματος του Ι. Καϊμάκη.

τροχαϊκός), τσακίσματα και καταλήξεις φράσεων. Όλα αυτά αναλύονται με βάση τις μεθόδους και την σημειογραφία που χρησιμοποιούν οι Καϊμάκης και Κοκκάλας.²²³ Ένα παράδειγμα: το κεφαλαίο τονούμενο γράμμα (π.χ. Α´) σημαίνει στίχος με τσακίσματα, οι επαναλήψεις συλλαβών, λέξεων, κλπ, τοποθετούνται σε αγκύλη.²²⁴ Για να αποκαλυφθεί η μετρική του στίχου ακολουθήθηκαν οι τεχνικές που αναφέρει ο Θ. Σταύρου στο βιβλίο του.²²⁵ Ειδικότερα, αναφέρει ότι ο ιαμβικός στίχος τονίζεται σε όλες τις ζυγές συλλαβές (π.χ. γλυκό)²²⁶ και στον τροχαϊκό τονίζονται όλες οι μονές (π.χ. φλόγα).²²⁷ Φυσικά, όπως επισημαίνει ο συγγραφέας του βιβλίου, υπάρχουν εξαιρέσεις και στις δυο περιπτώσεις του στίχου.²²⁸ Με αυτή τη διαδικασία εξάγεται ευκολότερα ο καθαρός στίχος (χωρίς τσακίσματα)²²⁹ και διαφαίνονται και άλλα πράγματα.

Στο τελευταίο μέρος των αναλύσεων και στα τέσσερα από τα οκτώ χορωδιακά (1, 2, 6, 7) γίνεται σύγκριση δυο διαφορετικών συνθέσεων του Κωνσταντινίδη, που βασίζονται στην ίδια παραδοσιακή μελωδία, και πιο συγκεκριμένα, μεταξύ των χορωδιακών και των κομματιών για πιάνο από τα 44 παιδικά κομμάτια. Αυτή η σύγκριση θεωρήθηκε σκόπιμη, γιατί τα 44 παιδικά κομμάτια έχουν ήδη αναλυθεί στην διδακτορική διατριβή του Κ. Τσούγκρα²³⁰ (η οποία αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα στην διαδικασία της ανάλυσης ορισμένων χορωδιακών, που χρησιμοποιούν την ίδια παραδοσιακή μελωδία με τα 44) και κατά τη μελέτη της διαπιστώθηκαν ομοιότητες με τα χορωδιακά στο μουσικό περιεχόμενο της μουσικής σύνθεσης, συνεπώς και σε ορισμένα αναλυτικά αποτελέσματα. Πρώτα απ' όλα, παρουσιάζεται μόνο η μελωδία από το κάθε κομμάτι για πιάνο με σημειωμένες τις φράσεις, σύμφωνα με την ανάλυση του Τσούγκρα. Έπειτα, επισημαίνονται «λεκτικά» οι ομοιότητες και οι διαφορές ανάμεσα στα χορωδιακά και τα πιανιστικά και όπου χρησιμεύει τοποθετούνται και εικόνες με παραδείγματα.

Κλείνοντας αυτό το υποκεφάλαιο, θα γίνει μια περιγραφή της μορφής που έχουν οι αναλύσεις. Πρώτη εμφανίζεται η παρτιτούρα του χορωδιακού γραμμένη σε ρυθμική αναγωγή και όπου χρειάζεται υπάρχει και 2^η εικόνα με την αναγωγή σε 2^ο επίπεδο. Πάνω σε αυτή είναι σημειωμένα τα βασικότερα στοιχεία που αφορούν τους τρόπους, τις πτώσεις, τα συνθετικά χαρακτηριστικά, μοτίβα κ.α. Στην συνέχεια, εμφανίζεται η ενότητα με την μορφή του κομματιού και ο πίνακας, ακολουθούν οι ενότητες με την λεκτική ανάλυση: του ρυθμού, των τρόπων, της μουσικής υφής, της αρμονίας, των πτώσεων. Ακολουθεί μια εικόνα με τις παραδοσιακές μελωδίες (Παχτίκου και χορωδιακού) και αναλυτικός σχολιασμός. Στην παράγραφο του κειμένου υπάρχουν πίνακες με τη μουσικοποιητική δομή του παραδοσιακού τραγουδιού και στο τέλος ένας ακόμα με την παράθεση των οργανικών στίχων. Τέλος, κατά τη σύγκριση (όπου υπάρχει) με τα 44 κομμάτια για πιάνο, στην αρχή υπάρχει εικόνα και μετά συγκριτικός σχολιασμός.

²²³ Ιωάννης Β. Καϊμάκης, Σταύρος Γ. Κοκκάλας, Σωτήριος Ι. Τσιάνης και Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας: Folk Songs From Valtetsi, Arcadia* (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας, 2010).

²²⁴ Ιωάννης Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, 33.

²²⁵ Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, 2η εκδ. (Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ., Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1992).

²²⁶ Ο.π., 41.

²²⁷ Ο.π., 75,76.

²²⁸ Ο.π., 41,75.

²²⁹ Ιωάννης Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, 57.

²³⁰ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...* (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, 2002).

Επεξηγήσεις συμβόλων

Τα σύμβολα και τα γράμματα προέρχονται από την μελέτη των Καϊμάκη και Κοκκάλα, καθώς και από δημοσίευτες σημειώσεις του μαθήματος Δημοτική Μουσική από τον Ιωάννη Καϊμάκη.

Κείμενο:

Οι αριθμοί 1, 2, κλπ, δείχνουν τον αριθμό της στροφής του δημοτικού ποιήματος.

Τα κεφαλαία γράμματα (A, B) συμβολίζουν τον στίχο.

Τα κεφαλαία γράμματα με αρίθμηση στο πλάι (A₁) απεικονίζουν τα ημιστίχια.

Όταν ένα κεφαλαίο γράμμα είναι τονούμενο (A´) δείχνει ότι ο στίχος ή το ημιστίχιο αντίστοιχα έχει τσακίσματα.

Μελωδία:

Τα μικρά γράμματα (α, β) συμβολίζουν τις μελωδικές φράσεις που αντιστοιχούν στον κάθε στίχο.

Τα μικρά γράμματα με αρίθμηση συμβολίζουν τις μελωδικές φράσεις που αντιστοιχούν στο κάθε ημιστίχιο.

Τα μικρά γράμματα με τόνο συμβολίζουν τις μελωδικές φράσεις που έχουν υποστεί μια ελαφριά αλλαγή.

Ίσως για λόγους που εξυπηρετούν το χορωδιακό να έγιναν περαιτέρω αλλαγές στο συμβολισμό των μελωδιών των ημιστιχίων.

Μετρική του στίχου: κάτω από το ποιητικό κείμενο γίνεται αρίθμηση των συλλαβών.

Τα τσακίσματα έχουν το εξής τρόπο αρίθμησης:

- Όταν οι αριθμοί έχουν τόνο και βρίσκονται μέσα σε παρένθεση τότε αριθμούνται οι συλλαβές των προσθηκών (1´2´).
- Όταν βρίσκονται σε αγκύλες χωρίς παρένθεση είναι οι επαναλήψεις και επαναλαμβάνονται οι αριθμοί των στίχων 1 2 3 4 [1 2 3 4].

3.2. Ανάλυση των έργων και της μουσικοποιητικής δομής

3.2.1. Ωρα καλή στην πρύμνη σου

I **A1** **I. ΩΡΑ ΚΑΛΗ ΣΤΗΝ ΠΡΥΜΝΗ ΣΟΥ...**
 (Πόντου)
 Andante ma poco solenne ♩ = 80

Φα Δώριος

εισαγωγική φράση

6 9

B Ντο Αιολικός

12 15

Χρωματικό κατέβασμα

παράλληλες 3ες M

Χρωματικές συγγενικές 3ες

εναρμόνια αλλαγή

6 3 IV⁶ 6 IV⁷ 7
 3 5 3 3

II **A2** Πτώση Ντο Δώριος

18 21

αλλαγή συνοδείας

ii⁶ ioim³

Εικόνα 3.1.1: το χορωδιακό Νο 1 «Ωρα καλή στη πρύμνη σου» σε ρυθμική αναγωγή.

Μορφή: όπως δείχνει και η εικόνα με την αναγωγή η μορφή του κομματιού είναι **A1BA2B coda**. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζονται τα μέρη και τα τμήματα του κομματιού, οι εξάμετρες φράσεις που σχηματίζουν 3μερείς υποφράσεις με το αντίστοιχο μελωδικό υλικό, οι επαναλήψεις του μελωδικού υλικού της κάθε υποφράσης. Το A τμήμα διαφοροποιείται στην δεύτερή του εμφάνιση και γι' αυτό έχει τον συμβολισμό A2. Σχετικά με τις φράσεις ο ίδιος ο συνθέτης έχει υποδείξει τον χωρισμό των φράσεων, αλλά και το κείμενο.

Μέρη	Τμήματα	φράσεις	υποφράσεις – επαναλήψεις (α, β) (i, ii)
I	A1 μ.1-12	1 ^η μ.1-6 2 ^η μ.6-11	α i (μ. 1-3), ii (μ. 3-6), α' i (μ. 6-9), ii (μ. 9-12)
	B μ.13-19	3 ^η μ.13-18	β i(μ.13-15), β' i (μ. 16-19)
II	A2 μ.19-30	4 ^η μ.19-25 5 ^η μ.25-30	α i (μ.19-21), ii (μ. 21-24), α' i (μ. 24-27), ii (μ. 27-30)
	B μ.31-36	6 ^η μ.31-36	β i (μ. 31-33), β' i (μ. 34-36)
	Επέκταση κατάληξης	μ.37-38	
	Coda μ. 39-41	7 ^η μ. 39-41	α i (μ. 39-41)

Πίνακας 3.1.1: μορφή χορωδιακού I.

Είναι σκόπιμο να αναφερθεί εδώ, ότι το συγκεκριμένο χορωδιακό παρουσιάζει πάρα πολλές ομοιότητες με το κομμάτι XXIX του 2^{ου} τεύχους από τα 44 παιδικά κομμάτια για πιάνο.²³¹ Και για τον λόγο αυτό η ανάλυση του χορωδιακού έχει βασιστεί αρκετά στην ανάλυση του Κ. Τσούγκρα.²³² Υπάρχουν βέβαια και κάποιες διαφορές ανάμεσα στα δυο κομμάτια, η αναφορά σε αυτές θα γίνει στη συνέχεια της εργασίας.

Ρυθμός/Μέτρο: Το κομμάτι είναι σε 2/2 και γίνονται συχνές εναλλαγές με ½. Σε κάθε μέτρο υπάρχει εναλλαγή ισχυρού και ασθενούς χτύπου μετρώντας σε τέταρτα (+ - + -).

Μια αλληγορική έννοια των μισών που προηγούνται του τετάρτου (στα μέτρα 3-4, 9-10, 21-22, 27-28) είναι για να δοθεί η αίσθηση του πανιού που φεύγει, γιατί οι στίχοι αναφέρονται στον αποχαιρετισμό της νύφης.²³³ Επιπρόσθετα, ο συνθέτης μπορεί να έχει προσθέσει τη ρυθμική αγωγή ½ είτε, γιατί η παραδοσιακή μελωδία από τη συλλογή σε αυτό το σημείο έχει παύση είτε, καταληκτική νότα από την προηγούμενη φράση. Και για να δώσει αυτή την αίσθηση της παύσης πριν από την έναρξη της φράσης, επέλεξε το μέτρο που προηγείται να κρατά ½, ώστε να τοποθετήσει ένα τέταρτο το οποίο θα είναι κρατημένο με σύζευξη διάρκειας και στο επόμενο μέτρο και δεν θα ακούγεται.²³⁴

Μετρώντας όμως σε μισά και λαμβάνοντας υπόψη τις φράσεις που έχει χωρίσει ο συνθέτης, η μετρική δομή από διμερές στα μ.2-3, 6-7, 9-10, 12-13, 20-21, 23-24, 26-27, 29-30 γίνεται τριμερές, επειδή παραλείπεται ένα μισό όταν η ρυθμική αγωγή είναι ½ και έτσι ακούγεται μόνο ένας επιπλέον χτύπος και όχι δυο, άρα στο σύνολο τρεις χτύποι²³⁵ (♩+♩+♩).

Τέμπο: ο συνθέτης ζητά ως ταχύτητα εκτέλεσης ♩=80 και ως αγωγική ένδειξη έχει Andante ma poco solenne. Αναγράφεται από το συνθέτη και η διάρκεια εκτέλεσης 1'45''. Αυτό είναι ένα βοηθητικό στοιχείο για τον μαέστρο της χορωδίας αλλά και τους ίδιους τους εκτελεστές, με την έννοια ότι γνωρίζοντας πόσο πρέπει να διαρκέσει το κομμάτι δεν θα αποκλίνουν πολύ στην ταχύτητα.

Τρόποι: Στο Α1 τμήμα του κομματιού η παραδοσιακή μελωδία βρίσκεται σε φα δώριο μ.1-12 (ΦΑ-σολ-λαβ-σιβ-ντο-ρε-μιβ). Είναι αισθητή η παρουσία του φθόγγου φα (τονική) και η κάθε υποφράση καταλήγει σε φα. Οι δυο από τις φωνές κρατάνε τη νότα ντο (δεσπόζων φθόγγος) σε ισοκράτη για αρκετά μέτρα. Στο Β τμήμα του κομματιού μ.13-19 η παραδοσιακή μελωδία (βρίσκεται στη μέτζο σοπράνο) που είναι σε ντο αιολικό (ΝΤΟ-ρε-μιβ-φα-σολ-λαβ-σιβ) εφόσον εμφανίζονται όλοι οι φθόγγοι του τρόπου. Η επεξεργασία της μελωδίας είναι σε ντο δώριο τρόπο, καθώς το λαβ εμφανίζεται περισσότερες φορές από το λαβ και μάλιστα σχηματίζει μια συγχορδία φα μείζονα (IV βαθμίδα) σε ισχυρό μέρος του μέτρου (μ. 16-17) και στο

²³¹ Γιάννης Κωνσταντινίδης, *44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο*, β' τεύχος (Αθήνα:1978), 14.

²³² Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία της τονικής μουσικής και τροπικότητα- έρευνα με βάση την ανάλυση του έργου 44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς του Γιάννη Κωνσταντινίδη, διδακτορική διατριβή*(Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, 2002),186-191.

²³³ Αδημοσίευτες σημειώσεις του μαθήματος "Χορωδία" από την Ε. Δαμιανού.

²³⁴ Ο Κωνσταντινίδης είναι προσεκτικός, ώστε η μελωδική φράση που χρησιμοποιεί να είναι ισορροπημένη και με βάση αυτό, δημιουργεί μικρότερες φράσεις σε ίσα μέρη. Στην περίπτωση που η παραδοσιακή μελωδία δεν είναι εξισορροπημένη δομικά και δεν δημιουργούνται ίσες υποφράσεις, τότε καταφέρει την ομοιομορφία με αλλαγή μέτρου, επανάληψη τμημάτων από φράσεις και επέκτασεις (Γιώργος Σακαλλιέρης, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Η ζωή και το έργο του*, 277).

²³⁵ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*,187.

μ.17 υπάρχει μια ρε μείζονα με έβδομη.²³⁶ Επίσης στα μ.18-19 γίνεται πτώση στο ντο δώριο με τη Π (φα-λαξ-ρε) βαθμίδα, που λύνεται σε μια ντο (i) χωρίς την 3^η. Υπάρχει εδώ το φαινόμενο της διτροπικότητας, η ταυτόχρονη συνύπαρξη και συνήχηση δύο διαφορετικών τρόπων με ίδια τονική.²³⁷ Υπάρχει βέβαια μια δυσκολία στο να καθοριστεί με βεβαιότητα ο τρόπος της επεξεργασίας, λόγω της έντονης χρωματικότητας, αλλά η επικρατέστερη είναι η προαναφερθείσα άποψη για τους παραπάνω λόγους.

Στο Α2 τμήμα η βασική μελωδία βρίσκεται τώρα σε ντο δώριο τρόπο (Ντο-ρε-μ-φα-σολ-λαξ-σιβ). Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο αιολικός τρόπος έχει όμοια διαστηματική δομή με τον δώριο και η μόνη διαφορά τους εντοπίζεται στη 6^η νότα.²³⁸ Σε αυτή την περίπτωση 6^η νότα είναι το λαξ (δώριος). Η συνοδεία του μέρους αυτού (μέτζο σοπράνο) βρίσκεται μια 4^η καθαρή κάτω από τη βασική (από σολ) και ουσιαστικά είναι ο διπλασιασμός της παραδοσιακής μελωδίας. Υπάρχει ένα μίξ στη συνοδεία που δικαιολογείται από δύο λόγους. Είτε το έβαλε ο συνθέτης για να είναι ακριβώς ίδια τα μελωδικά διαστήματα κατά τον διπλασιασμό της μελωδίας και ως συνέπεια αυτού, προκύπτει ο τρόπος ντο μιζολύδιος, είτε η φωνή της μέτζο σοπράνο είναι γραμμένη σε σολ δώριο (Σολ-λα-σιβ-ντο-ρε-μι-φα). Ο δεύτερος λόγος δεν έχει ιδιαίτερη ισχύ, διότι δεν αναγράφονται όλες οι νότες του τρόπου.

Η επανάληψη του Β τμήματος είναι ίδια με το αρχικό Β τμήμα, η επέκταση της κατάληξης μ.37-38 είναι κι αυτή σε ντο δώριο (στην πτώση υπάρχει και η 3^η -μιβ), όπως επίσης και η coda (πτώση χωρίς 3η).

Παρατήρηση: Στην αναγωγή δεν είναι φανερές όλες οι νότες με τις αλλοιώσεις τους, αλλά υπάρχουν στην παρτιτούρα. Από την αναγωγή καθώς απομακρύνονται από την επιφάνεια οι ξένοι φθόγγοι, οι αλλοιωμένοι και μένουν μόνο οι βασικοί, φαίνεται ότι κυριαρχεί ο φθόγγος του ντο και μόνο στο Α τμήμα η νότα φα.

Μουσική υφή: Στο Α1 τμήμα μ.1-12 δεν σχηματίζονται συγχορδίες. Έχει μονοφωνική υφή στην αρχή, καθώς η μελωδία ακούγεται μόνο από την μέτζο σοπράνο χωρίς καμία συνοδεία. Η μουσική υφή αποτελείται από την μελωδία (οριζόντια διάσταση) και την αρμονική επεξεργασία, που έχει συνοδευτικό ρόλο, συνηχεί μαζί με την μελωδία και μπορεί να εκτελείται με διάφορους τρόπους (ισοκράτες, αρπίσματα κ.α). Ένα δείγμα αντιστικτικής υφής στο έργο του Κωνσταντινίδη είναι η περίπτωση μιας μελωδίας την οποία μιμούνται διαφορετικές -στην περίπτωση του χορωδιακού- φωνές.²³⁹ Συνεπώς, αντιστικτικά στοιχεία βρίσκονται στο βασικό θέμα (υποφράση α + α') που περνάει από φωνή σε φωνή. Αρχικά από την μέτζο σοπράνο, έπειτα από τον βαρύτονο στην συνέχεια από τον τενόρο και τέλος ξανά από τον βαρύτονο, με τις γυναικείες φωνές να συνοδεύουν με ένα ισοκράτη στη νότα ντο, σχηματίζοντας με τον βασικό φθόγγο διάστημα 5^{ης} καθαρό. Αυτός ο τρόπος γραφής θυμίζει τη φούγκα, όπου το θέμα (σύντομη αλλά χαρακτηριστική μελωδία)

²³⁶ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 187.

²³⁷ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 291.

²³⁸ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): ζωή, έργο και συνθετικό ύφος* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010), 309.

²³⁹ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Η ζωή και το έργο του*, 199.

εμφανίζεται διαδοχικά από όλες τις φωνές, μιμητικά.²⁴⁰ Κατά την αναγωγή της υποφράσης α προκύπτουν οι νότες φα-μι-φα (φα βασικός φθόγγος του τρόπου). Σύμφωνα με τον Κ.Τσούγκρα,²⁴¹ το Α1 τμήμα μπορεί να έχει τη λειτουργία μια εισαγωγής (απήχημα).²⁴² Στο Β τμήμα την παραδοσιακή μελωδία την έχει κατά κύριο λόγο η μέτζο σοπράνο και η σοπράνο (μόνο για τα μ.13-15). Οι υπόλοιπες φωνές συνοδεύουν σχηματίζοντας συγχορδίες σε α' αναστροφή (βλ. αρμονία). Με αυτόν τον τρόπο που είναι γραμμένες οι συγχορδίες σχηματίζεται στον βαρύτονο χρωματικό κατέβασμα και ο συνθέτης το μεταφέρει μετά στη σοπράνο.

Μια δεύτερη ερμηνεία για τα μέτρα αυτά, είναι ότι κάθε φωνή είναι ανεξάρτητη, έχει δηλαδή τη δική της μελωδία. Παρατηρώντας αρχικά τη μελωδία του βαρύτονου στα μέτρα 13-16, διαγράφεται μια κατιούσα χρωματική κλίμακα έχοντας ως αφετηρία τη νότα ντο, που καταλήγει στη νότα φα. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στη σοπράνο στα μέτρα 16-18, μόνο που η κατιούσα χρωματική κλίμακα ξεκινάει από ντο και καταλήγει σε σολ. Σε αυτή την περίπτωση υπάρχει σύμφωνα με τον Σακαλλιέρο «εναρμόνιση μέσω συμπληρωματικών γραμμών».²⁴³ Εδώ δεν συμβαίνει με μουσικά όργανα αλλά με φωνές.

Το $\text{σ}\flat$ και το $\text{λα}\flat$ είναι σε παρένθεση, γιατί δεν θεωρείται βασικός φθόγγος κατά την αναγωγή, αλλά είναι σημαντικός για την ανάδειξη της κατιούσας κλίμακας (βλ. εικόνα 3.1.2).

Εικόνα 3.1.2. Χρωματικό κατέβασμα βαρύτονου και σοπράνο.

Το Α2 τμήμα μ.19-30 (ντο δώριος) έχει διαφορετική διάρθρωση από το Α1 . Οι υποφράσεις α + α' μεταφέρονται από τον τενόρο στην σοπράνο εναλλάξ. Ο τενόρος δεν έχει κάποια συνοδεία. Μόνο τη σοπράνο συνοδεύουν ο μπάσος με έναν ισοκράτη στη ντο (τονική), και η μέτζο σοπράνο με τον διπλασιασμό της μελωδίας σε απόσταση 4^η καθαρή στα μ.22-24 και 28-30.

Το Β τμήμα είναι σε επανάληψη, αλλά στη δεύτερη εμφάνισή του έχει μια προσθήκη δυο μέτρων, την επέκταση της κατάληξης, στην οποία ο μπάσος τραγουδά τη β' φράση και οι άλλες φωνές κρατούν τους φθόγγους σολ-ντο-σολ (τεν-μ.σοπρ-σοπρ) στο μ.37 και στο 38 τους $\text{λα}\flat$ -ντο- $\text{φα}\sharp$ αντίστοιχα. Ακολουθεί η coda, τα τρία τελευταία μέτρα 39-41 όπου η μέτζο σοπράνο έχει την υποφράση α του Α2 τμήματος και οι βαρύτονος-τενόρος και σοπράνο έχουν κρατημένους σε στυλ τριπλού ισοκράτη τις νότες ντο-σολ-σολ.

²⁴⁰ Γιάννης και Ανθούλα Παπαδοπούλου, *Μορφολογία της μουσικής τέχνης*, (Αθήνα: μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας, 1991), 30.

²⁴¹ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 187.

²⁴² Απήχημα είναι κάποιες νότες σχετικές με την τονικότητα οι οποίοι αποτελούν μια εισαγωγή για τον ήχο (τρόπο). (Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 187).

²⁴³ Όταν κάθε μουσικό όργανο στην συμφωνική ορχήστρα έχει μια δική του μελωδική γραμμή και όλες μαζί καταλήγουν να συνοδεύουν την βασική μελωδία δημιουργώντας αρμονία, τότε διαταράσσεται το ομοφωνικό πρότυπο μελωδία-συνοδεία και γίνεται πιο αντιστικτικό, αλλά δεν σταματά να λειτουργεί ομοφωνικά, διότι συνυπάρχουν η μελωδία με την συνοδεία (η μελωδία, δηλ. η ανεξάρτητη μελωδική γραμμή, σε διαφορετικά όργανα και οι υπόλοιπες συγχορδίες που την συνοδεύουν) (Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984) Η ζωή, έργο...*, 303).

Αρμονία: Για το Α1 τμήμα έγινε αναφορά στην προηγούμενη ενότητα (μουσική υφή), καθώς δεν υπάρχουν ιδιαίτερα αρμονικά στοιχεία. Αρχικά στο μ.13 δεν υπάρχει κάποια συγχορδία, όλες οι φωνές τραγουδούν τις ίδιες νότες και βρίσκονται σε ταυτοφωνία ανά ζεύγη. Στα μ.14-16 όλες οι φωνές συνηχούν σχηματίζοντας τρίφωνες ελάσσονες (στην περίπτωση ταυτοφωνίας μ. σοπράνο-σοπράνο) συγχορδίες, χωρίς ξεκάθαρο λειτουργικό χαρακτήρα, λόγω της έντονης χρωματικότητάς τους. Βρίσκονται σε α' αναστροφή και αποτελούνται από $3^{65}M$ και $6^{65}M$ που κινούνται παράλληλα. Για να υπάρχει ομοιομορφία και να εμφανιστούν οι συνδέσεις παράλληλων 3^{ov} , στο σι της πρώτης συγχορδίας στο μ. 14 θα γίνει μια εναρμόνια αλλαγή σε ντο^b και έτσι, λαμβάνοντας υπόψη το λα^b στη σοπράνο και όχι το σολ εμφανίζεται μια συγχορδία λα^b-ντο^b-μι^b (βλ. εικόνα 3.1.1). Με αυτές τις αλλαγές εμφανίζονται τα διαστήματα $3^{15}M$ και $6^{15}M$ που κινούνται παράλληλα²⁴⁴ στα μέτρα 14-16. Επομένως, στα μ.14-17, λόγω της επιλογής του συνθέτη να κρατήσει όλες τις συγχορδίες σε α' αναστροφή και με την ίδια διαστηματική δομή, δημιουργείται η χρωματικότητα και η έλλειψη λειτουργικότητας των συνηχήσεων. Ακόμα, στα μ.17-18 στις νότες που βρίσκονται στη σοπράνο δεν δίνεται ιδιαίτερη σημασία, διότι αποτελούν ένα συνοδευτικό χρωματικό κατέβασμα, δεν έχουν κάποια ιδιαίτερη αρμονική βαρύτητα, φέρουν απλά τον διπλασιασμό ενός φθόγγου της συγχορδίας ή μια έβδομη στο μ. 16. Στο μ.16 οι συγχορδίες φα-λα^b-ρε και λα^b-ντο-φα έχουν χρωματική συγγένεια 3^{15} , δηλαδή τα διαστήματα $3^{15}M$ κινούνται παράλληλα και απέχουν $3^1μ$.²⁴⁵ Το ίδιο συμβαίνει και στη σύνδεση των δυο μέτρων (16-17) με τις λα^b-ντο-φα και φα-λα^b-μι (λα^b-ντο, φα-λα^b) και στο μ.17 με τις συγχορδίες φα-λα^b-μι-ρε-φα[#]-ντο που είναι μείζονες μεθ' 7^{15} σε ευθεία κατάσταση. Στο μ. 18 βρίσκεται μια μι^b ελάσσονα με 7^1M και μια ρε ελάσσονα σε α' αναστροφή, που αποτελούν και την αρχή της πρώτης πτώσης. Το σολ στη σοπράνο δεν ακούγεται ξανά στον 2^ο χρόνο είναι ένας κρατημένος φθόγγος και γι' αυτό το λόγο δεν δίνεται ιδιαίτερο βάρος στην εναρμόνιση (βλ. πτώσεις). Στο μ. 19 υπάρχει μια ντο συγχορδία χωρίς την 3^1 . Τέλος εφόσον το Β τμήμα επαναλαμβάνεται επακριβώς στα μ.31-36, ισχύουν τα ίδια με τα μέτρα 13-18 με μια διαφορά στην καταληκτική συγχορδία της πτώσης (μ.37).

Πτώσεις: Στο κομμάτι πραγματοποιούνται τρεις πτώσεις. Αρχικά η ίδια η παραδοσιακή μελωδία έχει την ένδειξη κατάληξης από την δομή και την κατεύθυνση των διαστημάτων²⁴⁶ (χορωδιακό 1 μ. 18-19 μι-ρε-ρε-ντο-ντο). Οι πτώσεις γίνονται στον δώριο τρόπο από ντο. Σχετικά με την 1^η πτώση, αν δεν λάβει κανείς υπόψη του τη νότα σολ που βρίσκεται στη σοπράνο, τότε σχηματίζεται μια ρε ελάσσονα συγχορδία σε α' αναστροφή που είναι η δεύτερη βαθμίδα στον τρόπο ντο δώριο, όπου και λύνεται σε μια πρώτη βαθμίδα(i) χωρίς τη 3η. Η ίδια συγχορδία ακριβώς (ii^b) υπάρχει και στο μ. 36 η οποία λύνεται σε μια ντο ελάσσονα σε α' αναστροφή (μι^b στο μπάσο, 3η μικρή), που στον αμέσως επόμενο χρόνο γίνεται ξανά μια ντο σε ευθεία

²⁴⁴ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*,187.

²⁴⁵ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*,188.

²⁴⁶ Γιώργος Σακαλλιέρης, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984)...*, 30.

κατάσταση χωρίς 3η. Ο 6^{ος} φθόγγος στον τρόπο του ρε μπορεί είναι φυσικός ή με αλλοίωση συνήθως με βάρυνση (ύφεση) όταν η μελωδία έχει κατιούσα φορά.²⁴⁷

1η πτώση

ii6 iomit3

Εικόνα 3.1.3: 1^η πτώση μ.18-19

2η πτώση

3η πτώση

38 όξυνση 4ου φθόγγου

ii6 i6 $\frac{5}{3}$ ||7 iomit3

Εικόνα 3.1.4: 2^η και 3^η πτώση μ.36-39

Η τρίτη πτώση που είναι και η τελική αποτελείται από μια μείζονα μεθ' εβδόμης (Π⁷) που λύνεται και αυτή σε μια ντο χωρίς την 3^η (i^{omit3}). Η νότα φα# έχει εμφανιστεί ξανά στο β μέρος στη φράση β' (βλ. αρμονία). Σε αυτή την περίπτωση όμως, στην πτώση αν και σπάνια, είναι ένα χαρακτηριστικό του Κωνσταντινίδη στα πτωτικά φαινόμενα στον τρόπο του ρε (δηλ. δώριο), να οξύνει τον 4^ο φθόγγο του τρόπου κατά ένα ημιτόνιο (χροά Γ'), δίνοντας έτσι μια χρωματική αίσθηση στο κομμάτι.²⁴⁸

Σύγκριση με παραδοσιακή μελωδία από συλλογή Παχτίκου, 41:²⁴⁹ στην παρακάτω εικόνα παρατίθενται οι μελωδικές φράσεις α, β από το χορωδιακό²⁵⁰ και από τη συλλογή του Παχτίκου.

Όπως δείχνουν και οι εικόνες οι μελωδίες είναι αρκετά όμοιες με ελάχιστες μικροδιαφορές.

²⁴⁷ Ο.π., 306.

²⁴⁸ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 307.

²⁴⁹ Γεώργιος Δ. Παχτίκος, *260 δημόδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος* (Αθήνα: εκδ. Π. Δ. Σακελλαρίου, 1905), 54-55.

²⁵⁰ Γιάννης Κωνσταντινίδης, *8 Μικρασιάτικα Τραγούδια: για τετράφωνη μικτή χορωδία* (Αθήνα: Νάκας-Παπαρηγορίου, χ.χ), 3-4.

Τοποθέτηση κειμένου: εντοπίζονται μερικές αλλαγές στην τοποθέτηση του κειμένου στο χορωδιακό, σε σχέση με τη συλλογή. Αυτές είναι: αρχικά στην α φράση από την δεύτερη επαναληψη του ημιστίχιου «ώρα καλή» και μετά δημιουργούνται ανομοιότητες, λόγω των μικρών διαφορών που έχουν οι δυο μελωδίες. Στην β' φράση μόνο η συλλαβή «πα-» από «πανιά» ο συνθέτης την έβαλε στα δυο τελευταία όγδοα πριν το τέταρτο στο μ.17.

Κείμενο: Σε αυτή την ενότητα θα παρουσιαστούν αναλυτικά όλα τα στοιχεία που αποτελούν το ποιητικό κείμενο, όσον αφορά τη δομή, την μετρική, τις φράσεις (στροφές, ημιστίχια) τις επαναλήψεις, τα τσακίσματα, ο καθαρός οργανικός στίχος, σύγκριση των ποιητικών κειμένων των 2 κομματιών. Οι παρακάτω πίνακες αναφέρονται στο χορωδιακό και στο παραδοσιακό τραγούδι για να γίνει ανάλυση στη μουσικοποιητική τους δομή.

Ο στίχος και οι μουσικές φράσεις των παραδοσιακών τραγουδιών παρουσιάζουν ένα ιδιαίτερο δέσιμο. Η δομή ενός δημοτικού τραγουδιού σχηματίζεται από την αλληλεπίδραση αυτών των δυο παραπάνω στοιχείων.²⁵²

Κωνσταντινίδης

1 A'1	α1	Ωρα καλή(ν) [ώρα καλή] 1 2 3 4 [1 2 3 4]
	α'1	[ώρα καλή] στην πρύμνη σου [1 2 3 4] 5 6 7 8
	α'1	[ώρα καλή στην πρύμνη σου] [1 2 3 4 5 6 7 8]
[A1]	β	[ώρα καλή στην πρύμνη σου] [1 2 3 4 5 6 7 8]
A2	β'	Κι αγέρας στα πανιά σου 9 10 11 12 13 14 15

Πίνακας 3.1.2:ο 1^{ος} στίχος της πρώτης στροφής του χορωδιακού.

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Ημιστίχο	Τσακίσματα επαναλήψεις	Μελωδικές φράσεις
1	A	Ιαμβικός 15σύλλαβος (8 +	A1'	1 2 3 4 , 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8	α1 α'1 α'1
			[A1]	1 2 3 4 5 6 7 8	β
		+ 7)	A2		β'

Πίνακας 3.1.3: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του στίχου με την αρίθμηση των συλλαβών του χορωδιακού

²⁵² Ιωάννης Β. Καϊμάκης, Σταύρος Γ. Κοκκάλας, Σωτήριος Ι. Τσιάνης και Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη. *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας: Folk Songs From Valtetsi, Arcadia* (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, 2010), 34.

Παχτικός 41.

1	A1'	α1	Ωρα καλή [ώρα καλή] στην πρύμνην σας 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8
	[A1]	β	[Ωρα καλή στην πρύμνην σας] [1 2 3 4 5 6 7 8]
	A2	β'	Κι αέρα στα πανιά σας 9 10 11 12 13 14 15
	B1 B2		Κι ο νοικοκύρης του σπιτιού χρόνους πολλούς να ζήση.

Πίνακας 3.1.4: οι 2 πρώτοι στίχοι του τραγουδιού με την αρίθμηση των συλλαβών.

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Ημιστίχιο	Τσακίσματα επαναλήψεις	Μελωδικές φράσεις
1	A	Ιαμβικός 15σύλλαβος (8 + + 7)	A1' [A1]	1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8	α β
			A2		β'
	B		B1		
			B2		

Πίνακας 3.1.5: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του τραγουδιού.

Ο στίχος έχει μέτρο ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου (8+7) καθώς τονίζονται οι ζυγές συλλαβές, με εξαίρεση την πρώτη λέξη. Ο στίχος χωρίζεται σε δυο ημιστίγια A1+A2. Υπάρχει ομοιοκαταληξία ζευγαρωτή. Όμοια στροφική δομή με την πρώτη έχει και η δεύτερη στροφή του χορωδιακού αλλά και του Παχτικού αντίστοιχα.

Ο μελωδικός χαρακτήρας του τραγουδιού είναι ως επί το πλείστον συλλαβικός, δηλαδή κάθε νότα της μελωδίας έχει μια ξεχωριστή συλλαβή. Εμφανίζονται κάποια μικρά μελίσματα, αλλά αυτά είναι απλοί στολισμοί μικρής διάρκειας.²⁵³ Στην β' υποφράση του Β μέρους η μελωδία είναι περισσότερο μελισματική,²⁵⁴ κάτι που συνηθίζεται στην παραδοσιακή μουσική, δηλ. τα μελισματικά μέρη να βρίσκονται προς το τέλος του τραγουδιού.²⁵⁵ Στο κείμενο του τραγουδιού εμφανίζονται δυο κατηγορίες τονισμού. Αυτόν που τον ορίζουν οι τονισμοί από τις λέξεις λέγεται γραμματικός και ο μετρικός είναι το αποτέλεσμα των εναλλαγών τονούμενων και άτονων συλλαβών.²⁵⁶ Η μετρική του στίχου είναι ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος (8+7) καθώς τονίζονται οι ζυγές συλλαβές.

²⁵³ Ιωάννης, Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας...*, 49.

²⁵⁴ Η μουσική εκτέλεση μιας συλλαβής του κειμένου με κίνηση σε πολλές διαφορετικές διαδοχικές νότες.

²⁵⁵ Ιωάννης, Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας...*, 49.

²⁵⁶ Ιωάννης, Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας...*, 53.

Παχτικός 41

Ὠρα καλή 'ς τὴν πρύμνην σας
 κί' ἀέρα 'ς τὰ πανιά σας
 κί' ὁ νοικοκύρης τοῦ σπητιοῦ
 χρόνους πολλοὺς νὰ ζήση.
 Νὰ ζήση χρόνους ἑκατὸν
 ἡμέραις χιλιάδες
 'ς τὸν Ἅγιον τάφον τοῦ Χριστοῦ
 νὰ πάη νὰ προσκυνήση
 'ς τὸν Ἰορδάνην ποταμὸν
 νὰ πάη νὰ προσκυνήση.

Χορωδιακό 1

Ὠρα καλή(ν) στην πρύμνη σου
 κι αγέρας στα πανιά σου,
 Κ' η παναγιά η Σουμελά
 να 'ναι βοήθεια σου.

Εικόνα 3.1.7: συγκριτική παράθεση των οργανικών στίχων (καθαρό κείμενο χωρίς τσακίσματα) (Παχτικός 41).²⁵⁷

Στο Β μέρος του χορωδιακού το κείμενο είναι τοποθετημένο ακριβώς όπως στον Παχτικό. Το Α όμως διαφέρει καθώς επαναλαμβάνει το ημιστίχιο «ώρα καλή» τέσσερις φορές. Στο 2^ο+3^ο μέτρο που ο Παχτικός έχει κάτω από το τέταρτο παρεστιγμένο και όγδοο μια συλλαβή, ο Κωνσταντινίδης έχει στο ίδιο σημείο δυο συλλαβές. Ο Κωνσταντινίδης έχει τοποθετήσει στο κείμενο μόνο τον πρώτο στίχο από τη συλλογή του Παχτικού. Οι υπόλοιποι στίχοι είναι δικόι του. Στην καταγραφή (Παχτικός 41) οι υπόλοιπες στροφές είναι τελείως διαφορετικές. Επίσης, έχει αλλάξει το πρόσωπο της αντωνυμίας από «πρύμνη σας» σε «πρύμνη σου». Παρατηρείται η προσθήκη αρκετών τσακισμάτων²⁵⁸ που παρεμβάλλονται στο καθαρό κείμενο. Εδώ οι επαναλήψεις (τσακίσματα) εξυπηρετούν περισσότερο τη μουσική δομή του χορωδιακού, ενώ στον Παχτικό στίχος και μελωδία είναι αλληλένδετα. Επίσης, τα τσακίσματα²⁵⁹ δημιουργούν συχνά καινούριες μετρικές κατασκευές (ημιστίχια, στίχο κ.α.) που είναι εικονικές, αλλά δεν αλλοιώνουν τη μετρική του καθαρού κειμένου. Επιπλέον, λειτουργούν σαν στολίδια ή τονίζουν το νόημα του ποιητικού περιεχομένου. Έχουν σημαντικό δομικό ρόλο, για να ταιριάζει η μετρική του κειμένου με τη μελωδική.²⁶⁰ Γι' αυτό άλλωστε και διαφέρουν τα δυο κείμενα, ελάχιστα βέβαια.

Σύγκριση με πιανιστική σύνθεση της ίδιας παραδοσιακής μελωδίας:

Χρησιμοποιώντας την ίδια παραδοσιακή μελωδία ο Κωνσταντινίδης έχει συνθέσει και ένα παιδικό κομμάτι για πιάνο που βρίσκεται στο 2^ο τεύχος από τα συνολικά 3 τεύχη της συλλογής «44 παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς λαϊκούς σκοπούς».²⁶¹ Είναι σκόπιμο να γίνει μια σύγκριση των 2 συνθέσεων καθώς υπάρχουν

²⁵⁷ Η εικόνα με το κείμενο (Παχτικός 41) προέρχεται αυτούσια από: Γεώργιος Δ. Παχτικός, *260 δημόδη ελληνικά άσματα...*, 55.

²⁵⁸ Τσακίσματα: «προσθήκες και επαναλήψεις στίχων, ημιστιχίων, λέξεων, συλλαβών που παρεμβάλλονται στον στίχο του τραγουδιού και διακόπτουν τη ροή του». Ιωάννης, Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας...*, 44.

²⁵⁹ Επειδή για τον όρο τσακίσματα υπάρχουν πολλές απόψεις από διάφορους ερευνητές, εδώ υιοθετείται η άποψη από την έκδοση της Ακαδημίας Αθηνών (Ιωάννης, Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας...*, 46).

²⁶⁰ Ιωάννης, Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας...*, 46-47.

²⁶¹ Γιάννης Κωνσταντινίδης, *44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο. Β' τεύχος* (Αθήνα: χ.ε. 1978).

αρκετά κοινά στοιχεία μεταξύ τους. Η σύγκριση θα γίνει με βάση τα αναλυτικά αποτελέσματα του Κ.Τσούγκρα.²⁶²

The image shows a musical score for the piece XXIX. It is divided into two sections, A and B. Section A (measures 1-11) is in 2/2 time and features melodic phrases labeled alpha (α), alpha prime (α'), and alpha double prime (α''). Section B (measures 12-20) is in 3/2 time and features phrases labeled beta (β) and beta prime (β').

Εικόνα 3.1.8: η παραδοσιακή μελωδία του XXIX²⁶³ αποκομμένη από την επεξεργασία. Ο χωρισμός των φράσεων έχει γίνει με βάση την ανάλυση του Κ.Τσούγκρα.²⁶⁴

Μορφή: Η μορφή των μερών είναι ίδια και στα δυο κομμάτια. Σχετικά με τις φράσεις στο χορωδιακό οι φράσεις χωρίζονται σε α-α α'-α' β-β', ενώ στο XXIX α-α' α'-α' β-β' β''-β'''.²⁶⁵ Το χορωδιακό στο Α τμήμα θα μπορούσε να έχει την ίδια φραστική μορφή με το πιανιστικό (δηλ. α-α'), αλλά θεωρήθηκε πιο ισχυρή η ελάχιστη μελωδική διαφοροποίηση της φράσης α' (μ.7-9) από τη διαφορά του τονικού ύψους, που δημιουργείται από την αλλαγή οκτάβας της φράσης α μ.4-6 (η οποία έχει τα ίδια μελωδικά διαστήματα με την αρχική φράση α μ.1-3).

Μετρική δομή/Ρυθμός: οι δυο συνθέσεις έχουν όμοια μετρική δομή 2/2 που εναλλάσσονται με 1/2 που δημιουργεί το φαινόμενο της «μετρικής διαγραφής».²⁶⁶

Τρόποι: αρχικά για το πιανιστικό η μελωδία είναι σε σι αιολικό τρόπο. Ο τρόπος που έγινε η επεξεργασία θεωρητικά είναι ο σι δώριος. Υπάρχουν δείγματα διτροπικότητας στο Β τμήμα με την μελωδία να εξελίσσεται στον σι αιολικό ανήκει σε τρόπους μι (μιζολύδιο ή δώριο). Η νότα μι είναι κυρίαρχη στη σύνθεση.²⁶⁷ Στο χορωδιακό υπάρχουν κάποιες διαφορές. Η παραδοσιακή μελωδία είναι σε φα δώριο (έχουν κοινό τρόπο με το XXIX αλλά διαφορετική τονικότητα). Το Β τμήμα, ενώ θα μπορούσε η μελωδία να συνεχίζει να εντάσσεται στον φα δώριο, επικρατέστερη ήταν η άποψη για τον ντο αιολικό (έχει τον ίδιο οπλισμό με τον φα δώριο), διότι καταλήγει σε ντο. Μια ομοιότητα μεταξύ των κομματιών είναι η διτροπικότητα, καθώς ενώ η μελωδία στα χορωδιακό στο Β τμήμα είναι σε ντο αιολικό, η συνοδεία είναι σε ντο δώριο (λα:)(βλ. τρόποι).

²⁶² Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 186-191.

²⁶³ Γιάννης Κωνσταντινίδης, *44 παιδικά κομμάτια*..., 14.

²⁶⁴ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 187.

²⁶⁵ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 187.

²⁶⁶ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 187.

²⁶⁷ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 190-191.

Μουσική υφή και Αρμονία: Όμοια και τα δυο κομμάτια έχουν στο Α τμήμα ομοφωνική υφή και συνηχήσεις από καθαρές 8^{65} και 5^{65} με ισοκράτες και αποτελεί ένα είδος απηχήματος.²⁶⁸ Το Β μέρος και από τα δυο κινείται με παράλληλες 3^{65} και 6^{65} μεγάλες (ελάσσονες συγχορδίες σε α' αναστροφή), που προκαλούν έντονη χρωματικότητα. Στο μ.14 και των δυο γίνεται η εναρμόνιση αλλαγή σε φθόγγο της πρώτης συγχορδίας,²⁶⁹ για την αποκάλυψη της παράλληλης κίνησης των συνηχήσεων. Στο μ. 17 έχουν κοινό τις συγχορδίες μεθ' 7^{75} (μισολ#-ρε-ντο#-μι#-σι για XXIX²⁷⁰, φα-λα#-μι-ρε-φα#-ντο→ χορωδιακό 1). Οι παρακάτω εικόνες δείχνουν ότι οι δυο αναγωγές των κομματιών στα μ. 14-17 είναι όμοιες, αλλάζει μόνο το τονικό ύψος.

Διαφέρουν: στο πιανιστικό κομμάτι εντοπίζεται μια σύνδεση από παράλληλες χρωματικές 3^{65} στο μ.17.²⁷¹ Από την άλλη στο χορωδιακό ενώ είναι ακριβώς ίδιο με το XXIX οι παράλληλες χρωματικές 3^{65} θεωρούνται από το μ.16-17. Στο μ.13 (εικόνα 3.1.10) δεν σχηματίζονται συγχορδίες, όμως στην εικόνα 3.1.9 σχηματίζονται, αλλά δεν ανήκουν στην κίνηση των συγχορδιών με $6/3$.²⁷²

Πτώσεις: δυο πτώσεις χρησιμοποιούνται στο κομμάτι για πιάνο, η πρώτη μ.18-19 ν-VI και η δεύτερη IV-I μ.20-21.²⁷³ Στο 1^ο μικρασιάτικο γίνεται χρήση τριών πτώσεων, οι δυο είναι ίδιες (βλ. πτώσεις). Αυτή η διαφορά στον αριθμό των πτώσεων μπορεί να οφείλεται και στο ότι το 2^ο είναι μεγαλύτερο σε έκταση από το XXIX.

Εικόνα 3.1.9: απόσπασμα από την αναγωγή του σχήματος TSR επίπεδο f τα μέτρα 13-21 από ανάλυση XXIX.²⁷⁴

Εικόνα 3.1.10: απόσπασμα από την αναγωγή της εικόνας 1 τα μέτρα 13-19, χορωδιακό «Ι. Ωρα καλή στην πρύμνη σου». Σημ.: Υπάρχει σπλισμός σιβ, μιβ, λαβ.

²⁶⁸ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 187.

²⁶⁹ Λα# σε σιβ για το XXIX. (Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 187). Και σι# σε ντοβ για Χορωδιακό 1.

²⁷⁰ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 190.

²⁷¹ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 190.

²⁷² ό.π., 190.

²⁷³ ό.π., 190.

²⁷⁴ ό.π., 189.

3.2.2. Σε καινούργια βάρκα μπήκα

2. ΣΕ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΒΑΡΚΑ ΜΠΗΚΑ...
(Βιθυνίας)

I **A1** **B**

Con moto ♩ = 76

Μι φρόγος

παράλληλες 10ες

συγχορδίες σε 3

ostinato α

ostinato β

II **A2**

11

14 Πτώση

17

20

VI⁶ VII⁶

ostinato α

συνοδευτική μελωδία

III **A3**

21

26

29 Πτώση

32

36

40

44

ostinato β

συγχορδίες σε 3

Παράλληλες 10ες

ostinato α

ostinato β

VI⁶ V

II iomit3

basική μελωδία β αναγωγικά

Πτώση

συνοδεία από μ.1-4

συνοδεία από μ.19-22

ostinato β

VI⁶ V

II iomit3

The musical score is written for piano in 7/4 time, marked 'Con moto' with a tempo of 76 beats per minute. It is divided into three systems. The first system (measures 1-10) features a 'Μι φρόγος' (Mi Froygos) melody with 'παράλληλες 10ες' (parallel 10ths) in the right hand and a bass line with 'ostinato α' (measures 1-5) and 'ostinato β' (measures 6-10). The second system (measures 11-20) includes a 'Πτώση' (descent) at measure 14 and 'ostinato α' (measures 14-17) and 'συνοδευτική μελωδία' (accompanying melody) in the right hand. The third system (measures 21-44) contains two 'Πτώση' (descent) markings at measures 26 and 29, 'ostinato β' (measures 21-26), 'ostinato α' (measures 32-36), and 'ostinato β' (measures 36-44). Harmonic annotations include VI⁶ VII⁶, VI⁶ V, and II iomit3. A 'basική μελωδία β αναγωγικά' (basic melody β reduced) is indicated in the final system.

Εικόνα 3.2.1: το χορωδιακό Νο 2 «Σε καινούργια βάρκα μπήκα» σε ρυθμική αναγωγή.

Μορφή : Το κομμάτι έχει τη μορφή **A1B A2B A3B**.

Η παραδοσιακή μελωδία στο μέρος I χωρίζεται σε 4 φράσεις, 2 τετράμετρες (μελωδικό υλικό α, μέτρα 1-4, 5-8) και 2 τρίμετρες (μελωδικό υλικό β, μ. 9-11, 12-14).

Την ίδια δομή έχουν και τα υπόλοιπα μέρη (οι βασικές φράσεις α+β παραμένουν ίδιες, η διαφοροποίηση γίνεται στην επεξεργασία της συνοδείας). Παρατηρείται ότι το B τμήμα παραμένει σταθερό και χωρίς καμία αλλαγή σε όλες τις επαναλήψεις του ή σε όλα τα μέρη. Η coda περιέχει 2 τρίμετρες φράσεις με το μελωδικό υλικό β.

Μέρη	Τμήματα	φράσεις – επαναλήψεις (α, β) (i, ii)
I	A1 μ.1-8	α i (μ.1-4), ii (μ. 5-8)
	B μ.9-14	β i (μ. 9-11), β' i (μ. 12-14)
II	A2 μ.15-22	α i (μ. 15-18), ii (μ. 19-22)
	B μ.23-28	β i (μ. 23-25), β' i (μ. 26-28)
III	A3 μ.29-36	α i (μ. 29-32), ii (μ. 33-36)
	B μ.37-42	β i (μ. 37-39), β' i (μ. 40-42)
	Coda μ.43-48	β i (μ. 43-45), β' i (μ. 46-48)

Πίνακας 3.2.1: μορφή χορωδιακού 2.

Αξίζει να αναφερθεί εδώ, ότι το συγκεκριμένο χορωδιακό παρουσιάζει πάρα πολλές ομοιότητες με το κομμάτι V του 1^{ου} τεύχους από τα 44 παιδικά κομμάτια για πιάνο.²⁷⁵ Και για τον λόγο αυτό η ανάλυση του χορωδιακού έχει βασιστεί αρκετά στην ανάλυση του Κ. Τσούγκρα.²⁷⁶ Υπάρχουν βέβαια και κάποιες διαφορές ανάμεσα στα δυο κομμάτια, η αναφορά σε αυτές θα γίνει στη συνέχεια της εργασίας.

Τρόποι: φαινομενικά ο τρόπος του κομματιού είναι ο λα αιολικός (ελάσσων τρόπος), διότι η αρχική συγχορδία είναι η λα ελάσσονα και δεν υπάρχει οπλισμός ή κάποια αλλοίωση σε όλο το έργο. Παρατηρώντας όμως τη συχνή εμφάνιση του φθόγγου μι, είτε σε σχήμα *ostinati* είτε σε ισοκράτη, ο οποίος μεταφέρεται από φωνή σε φωνή, καθώς επίσης και την καταληκτική συγχορδία που είναι μια μι ελάσσονα, μπορεί να θεωρηθεί και ο τρόπος μι φρύγιος (ελάσσων τρόπος). Ακόμα, στο τέλος του A1 τμήματος η παραδοσιακή μελωδία έχει την κατάληξη σε μι, όπως και στο β τμήμα (σολ-φα-φα-μι-μι), και γι' αυτό υπερισχύει ο τρόπος μι φρύγιος. Και στο άκουσμά της η μελωδία φαίνεται να ανήκει σε αυτόν.

²⁷⁵ Γιάννης Κωνσταντινίδης, 44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο, α' τεύχος (Αθήνα: χ.ε.1978), 4-5.

²⁷⁶ Τσούγκρας, Γενετική θεωρία..., 70-74.

Ρυθμός/μέτρο: Το μέτρο του χορωδιακού έργου είναι 2/4. Το ρυθμικό σχήμα *ostinato* που βρίσκεται στην μέτζο σοπράνο και στο μπάσο έχει τις αξίες $\text{♩} \text{♩}$, διαταράσσει την ομαλή διμερή δομή, γιατί περιέχει συγκοπή και χάνεται ο τονισμένος κτύπος στο 2^ο τέταρτο. Αλλά επειδή έχει συνοδευτικό ρόλο και η παραδοσιακή μελωδία είναι αυτή που κυριαρχεί, δεν επηρεάζεται ιδιαίτερα το μέτρο.

Το **τέμπο** σύμφωνα με την ένδειξη του συνθέτη είναι **con moto** $\text{♩}=76$ και η χρονική διάρκεια του είναι 1'15''.

Μουσική υφή: Το συγκεκριμένο κομμάτι έχει αντιστικτικό χαρακτήρα ως επί το πλείστον. Κάθε φωνή τραγουδά μια δική της ανεξάρτητη μελωδία. Στο A1 τμήμα μ. 1-4 η βασική soprano είναι αυτή που έχει την παραδοσιακή μελωδία και οι υπόλοιπες έχουν συνοδευτικό χαρακτήρα. Η μέτζο σοπράνο έχει ένα ρυθμικό *ostinato* με τη νότα μι, ο βαρύτονος έχει το ρυθμομελωδικό *ostinato* (λα-σολ-φα-μι), που συνεχίζουν και στα επόμενα 4 μέτρα (5-8), όπου σε αυτά προστίθεται και η σόλο σοπράνο με έναν ισοκράτη στη νότα μι. Στον τενόρο γίνεται εναλλαγή ανά δυο μέτρα με παύσεις και τους φθόγγους (μι-ρε). Το χορωδιακό γίνεται κυρίως ομοφωνικό στο B τμήμα μ. 9-14 οι δυο πάνω φωνές τραγουδούν σε ταυτοφωνία, ενώ οι μεσαίες ντουμπλάρουν με τρίτες, μόνο ο βαρύτονος διαφοροποιείται τραγουδώντας ένα ρυθμικό *ostinato*. Ο βαρύτονος έχει δυο διαφορετικά *ostinati*, ένα για το μελωδικό υλικό α και ένα για το β.

Στο A2 τμήμα στο αντιστικτικό μέρος μ.15-22, την παραδοσιακή μελωδία τραγουδά ο τενόρος και ο βαρύτονος έχει μια συνοδευτική μελωδία, στα τέσσερα πρώτα μέτρα η σοπράνο έχει παύσεις και η μέτζο σοπράνο έχει μια κατιούσα κλίμακα, σαν μεγέθυνση του *ostinato* που είχε στα μ.1-4 ο βαρύτονος. Στα επόμενα τέσσερα μ.19-22 οι γυναικείες φωνές συνοδεύουν με μια κατιούσα κλίμακα (μ. 19-22). Το ομοφωνικό B μέρος μ.23-28 είναι ίδιο κάθε φορά.

Στο A3 τμήμα είναι ακόμα πιο εμφανής η αντίστιξη, γιατί η παραδοσιακή μελωδία από την βασική σοπράνο μεταφέρεται στον τενόρο. Γίνεται μια σύνδεση των μερών A1 και A2 (τα μ.29-32 είναι όμοια με τα 1-4 από A1 τμήμα και τα μ. 33-36 με τα 19-22 από το A2). Η ομοφωνική B περίοδος μ.37-42 είναι ίδια με τις προηγούμενες, αλλά η σόλο πάνω φωνή αντί να βρίσκεται σε ταυτοφωνία με την σοπράνο έχει μια συνοδευτική μελωδία με τέταρτα, που ουσιαστικά είναι οι βασικές νότες της παραδοσιακής μελωδίας (υλικό από τη β φράση) χωρίς τους ξένους φθόγγους τους, γραμμένη μια 6^η πάνω.

Η coda αποτελείται από ένα σύνολο στοιχείων και μελωδικών φράσεων ολόκληρου του κομματιού. Η βασική φωνή της σοπράνο φέρει το μελωδικό υλικό β. Ο βαρύτονος έχει το χαρακτηριστικό *ostinato* της β περιόδου. Η σόλο μέτζο σοπράνο έχει τη μελωδία της σόλο σοπράνο των μ. 37-42 και τέλος η σόλο σοπράνο και ο σόλο τενόρος έχουν τη νότα μι σε ισοκράτη .

Αρμονία: στο χορωδιακό υπάρχουν οι παράλληλες 10^{ες} στα μ.1-8, 29-32 στον βαρύτονο και τη σόλο σοπράνο. Ειδικότερα, στα μ.1-5 βρίσκεται η αλληλουχία των εξής συγχορδιών **i-V⁶-VI⁷-V-I** και στα μ. 6-8 επαναλαμβάνεται το ίδιο. Οι συγχορδίες που κυριαρχούν είναι η λα ελάσσονα, η μι ελάσσονα και η φα μείζονα. Στα ομοφωνικά B τμήματα όμως οι συνηγήσεις είναι πιο έντονες, αλλά και πάλι οι ίδιες συγχορδίες εμφανίζονται συνεχώς. Οι συνηγήσεις που δημιουργούνται στο κομμάτι έχουν τονικό αρμονικό χαρακτήρα

και όχι τόσο τροπικό. Στα Β τμήματα²⁷⁷ εναλλάσσονται αυτές οι δυο συγχορδίες στο κάθε μέτρο VI⁶-VII⁶ και χωρίς να λαμβάνεται υπόψη ο ισοκράτης, δημιουργούνται παράλληλες 3⁶⁵ και 6⁶⁵ ανάμεσα στον τενόρο και τις δυο επάνω φωνές που σχηματίζουν συγχορδίες σε α' αναστροφή.²⁷⁸ Αν όμως υπολογιστεί ο ισοκράτης οι συγχορδίες που μένουν είναι VI⁷-V⁷. Δεν έχει μεγάλη διαφορά αλλά σε αυτό το κομμάτι δεν έχει επιλεχθεί από τον συνθέτη η συνοδεία με συγχορδίες μεθ' 7^{η5}. Όλα τα τμήματα Α, Β έχουν την ίδια εναρμόνιση. Ακόμα και στο Α2 μέρος που ο βαρύτονος διαφοροποιείται -δεν έχει δηλαδή το αρχικό *ostinato*- από την αναγωγή προκύπτει ο ίδιος σχηματισμός συγχορδιών, αλλάζουν λίγο οι αναστροφές. Σε αυτό το χορωδιακό δεν υπάρχει χρωματικότητα. Αυτό μπορεί να συμβαίνει για δυο λόγους. Ο ένας είναι ότι η φύση της παραδοσιακής μελωδίας δεν το επιτρέπει. Ο άλλος είναι ότι ο συνθέτης ίσως ήθελε να δώσει έμφαση στο αντιστικτικό στοιχείο και ένα χρωματικό άκουσμα θα υπερίσχυε του αντιστικτικού. Και εξαιτίας της αντιστικτικής γραφής δεν έβαλε διάφωνες και χρωματικές συγχορδίες.

Πτώσεις: Στο κομμάτι δεν πραγματοποιείται κάποια ξεκάθαρη πτώση. Η παραδοσιακή μελωδία έχει καταληκτικό μέτρο 14 (σολ-φα-φα-μι-μι), αλλά μαζί με τη συνοδεία, δεν προκύπτει κάποιο συνηθισμένο καταληκτικό σχήμα τροπικής ή τονικής πτώσης. Δεν διαφαίνεται κάπου κάποιος προσαγωγέας που να λύνεται, ούτε κάποια προετοιμασία για πτώση. Δεν υπάρχει στο μ. 14 το ρε-μι για να μπορέσει να χαρακτηριστεί φρυγική πτώση (II-i), έχει μόνο το λα-σι.²⁷⁹ Άρα ή γίνεται ένα είδος ημίπτωσης στον λα αιολικό ή ένα είδος φρυγικής πτώσης στο μι φρύγιο. Χαρακτηριστικό διάστημα σε αυτό το μέτρο είναι το ντο που κατευθύνεται στο μι (διάστημα 3^{η5} Μ ανιόν). Επομένως, αυτός ο τρόπος κατάληξης εμφανίζεται τέσσερις φορές, στα μ. 14, 28, 42, 48. Ακόμα, στην κατάληξη μ. 48 υπάρχει μόνο η μι ελάσσονα συγχορδία χωρίς την 3^{η1}, δίχως να σχηματίζεται κάποιου είδους πτώση (βλ. εικονικά τις πτώσεις εικόνα 3.2.1). Σημείωση: εδώ δεν υπάρχει κορώνα στην κατάληξη.

Σύγκριση με παραδοσιακή μελωδία από συλλογή Παχτίκου: στην παρακάτω εικόνα παρατίθενται οι μελωδικές φράσεις α, β από το χορωδιακό²⁸⁰ και από τη συλλογή του Παχτίκου.²⁸¹

Όπως δείχνουν και οι εικόνες οι μελωδίες είναι αρκετά όμοιες με ελάχιστες μικροδιαφορές.

Ομοιότητες: είναι και οι δυο μελωδίες στον ίδιο τρόπο και τόνο (λα αιολικός). Επιπρόσθετα, έχουν ίδιο μετρικό οπλισμό 2/4 και σχηματίζουν όμοιες φράσεις.

Διαφορές: το τέταρτο μέτρο της α φράσης ο Κωνσταντινίδης έχει προσθέσει ποικίλματα στις νότες λα και σολ, ενώ ο Παχτικός έχει μόνο ένα διαβατικό φα. Στη β φράση στον 2^ο χρόνο του 2^{ου} μέτρου ο συνθέτης έχει τις νότες σολ-λα σε όγδοα, ο Παχτικός όμως έχει σε ♯♯, τέλος στο 3^ο μέτρο υπάρχουν αποτζιατούρες ως στολισμοί, κάτι που δεν χρησιμοποίησε ο Κωνσταντινίδης. Ακόμα, διαφέρει το τέμπο και ο χαρακτηρισμός του. Στο χορωδιακό είναι *con moto* ♯=76, στο παραδοσιακό τραγούδι είναι *Adagio* ♯=108.

²⁷⁷ Στο Β τμήμα που αποτελείται από 2 τρίμετρες φράσεις, το 1ο μέτρο της κάθε φράσης δεν έχει τις συγχορδίες σε αναστροφή, αλλά σε ευθεία κατάσταση. Ο τενόρος και η μ. σοπράνο κινούνται παράλληλα με την παραδοσιακή μελωδία.

²⁷⁸ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 71.

²⁷⁹ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 74.

²⁸⁰ Γιάννης Κωνσταντινίδης, *8 Μικρασιάτικα τραγούδια...*, 5-6.

²⁸¹ Παχτικός, *260 δημόδη ελληνικά άσματα...*, 116.

Εικόνα 3.2.2: οι μελωδικές φράσεις α και β των 2 μελωδιών

Τοποθέτηση κειμένου : το κείμενο είναι τοποθετημένο όμοια και στα δυο κομμάτια, δηλαδή κάτω από συγκεκριμένες νότες της μελωδίας βρίσκονται οι ίδιες συλλαβές. Διαφέρουν στο ότι ο Παχτικός στο «μωρέ» έχει αγκύλες ενώ ο Κωνσταντινίδης παρένθεση.

Κείμενο: αρχικά το κείμενο από τη συλλογή του Παχτικού είναι ημιτελές.²⁸² Επομένως, από τη σύγκριση των δυο κείμενων (χορωδιακό 2 και Παχτικό) είναι φανερό ότι ο Κωνσταντινίδης δεν έμεινε μόνο στους λιγιστούς στίχους που είχε η συλλογή, αλλά έχει συμπληρώσει κάποιους που γνώριζε. Μια υπόθεση είναι ότι γνώριζε αυτό το παραδοσιακό τραγούδι, μπορεί να το άκουσε κάπου και να το συγκράτησε στη μνήμη του.²⁸³ Είναι σημαντική η αναφορά, ότι οι μελωδίες οι οποίες είναι ευρέως διαδεδομένες βρίσκονται σε περισσότερες από μια συλλογές.²⁸⁴ Επίσης, αρκετές παραδοσιακές μελωδίες που έχει χρησιμοποιήσει στην εργογραφία του δεν είναι γνωστό από που προέρχονται, διότι δεν αναγράφεται από το συνθέτη η προέλευσή τους.²⁸⁵

Στους παρακάτω πίνακες παρατίθεται το κείμενο σε όλες τους τις μορφές και από όλες τις πηγές προέλευσης. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται πιο εύκολη η μεταξύ τους σύγκριση.

²⁸² Υπάρχει σημείωση από τον συγγραφέα κάτω από τους στίχους του κομματιού. Παχτικός, 260 *δημόδη ελληνικά άσματα*, 116-117.

²⁸³ Γιώργος Σακαλλιέρης, *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής - Όψεις και στάδια νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας: Γιάννης Κωνσταντινίδης*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Τεύχος α' (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., Εαρινό εξάμηνο 2011 – 2012), 56.

²⁸⁴ Επίσης, πολλές καταγραφές και μελωδίες με εναρμόνιση έχουν δημοσιευτεί σε μουσικά περιοδικά της Ελλάδας και είναι πολύ πιθανό να τα γνώριζε ο Κωνσταντινίδης. (Ο.π., 58). Επίσης, υπάρχει καταγραφή του ίδιου παραδοσιακού τραγουδιού με τους ίδιους στίχους που έχει και ο Κωνσταντινίδης στην διπλωματική εργασία της Νικολάου Βασιλικής, *Τραγούδια της Μικράς Ασίας*, (διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., 1998), 80. Όπου γίνεται αναφορά από τη συγγραφέα, ότι το τραγούδι υπάρχει στη συλλογή του Παχτικού με λιγιστούς στίχους, αλλά και παραλλαγμένο στη συλλογή «Χανιώτης, Μανόλης Αντ., *Παραδοσιακή μουσική της Πάρου* (Αθήνα: Εκδοση Κοινότητας Λευκών Πάρου, Συλλόγου Λευκιανών Πάρου, Μ.Ε.Ε.Α.Σ. Υφια Λευκών Πάρου, 1996), 90».

²⁸⁵ Γιώργος Σακαλλιέρης, *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής...*, 56.

Σε μωρέ σε σε καινούρια βάρκα μπήκα, x2
σε καινούρια βάρκα μπήκα και στο Μιχαλίτσι βγήκα.

Βρί... μωρέ βρί... βρίσκω ναύτες παλικάρια, x2
βρίσκω ναύτες παλικάρια κι (ε)ψαρεύανε για ψάρια.

Έ... μωρέ έ... έχετε ψαράδες ψάρια, x2
έχετε ψαράδες ψάρια για να φάν' τα παλικάρια;

Έ... μωρέ έ... έχομε χρυσή σαρδέλα,
χρυσή σαρδέλα σαν την όμορφη κοπέλα.

Έ... μωρέ έ... έχομε και παλαμίδες, x2
έχομε και παλαμίδες που τις τρών' οι δεσποινίδες.

Έ... μωρέ έ... έχομε παστά και χλώρια, x2
έχομε παστά και χλώρια και πέντ' έξ' οκάδες χώρια

Πά... μωρέ πά... πάρε βούρλα βούρλισε τα, x2
πάρε βούρλα βούρλισέ τα και πελάντζα ζύγισέ τα.

Πίνακας 3.2.2: Παρουσίαση ολόκληρου του ποιητικού κειμένου.²⁸⁶

Σέ (μωρέ) σέ σέ καινούρια βάρκα μπήκα
σέ (μωρέ) σέ σέ καινούρια βάρκα μπήκα
σε καινούρια βάρκα μπήκα
και στο Μιχαλίτσι βγήκα, x2

Βρί (μωρέ) βρί- βρίσκω ναύτες παλληκάρια
Βρί (μωρέ) βρί- βρίσκω ναύτες παλληκάρια
βρίσκω ναύτες παλληκάρια
να ψαρεύουνε και ψάρια, x2

Έ-(μωρέ)έ- έχετε ψαράδες ψάρια
Για (μωρέ) για για να φαν τα παλληκάρια;
Έχομε παστά και χλώρια
και πέντ' έξ' οκάδες χώρια, x2

Πίνακας 3.2.3: Το ποιητικό κείμενο όπως είναι γραμμένο στο χορωδιακό 2.

Οι παρακάτω πίνακες δείχνουν τη μουσικοποιητική δομή τόσο του στίχου του χορωδιακού 2 όσο και του Παχτικού 81.
Κωνσταντινίδης 2

1	A ²⁸⁷	α1	Σε (μωρέ) [σε σε] καινούρια βάρκα μπήκα 1 (1'2') [1 1] 2 3 4 5 6 7 8
	[A']	α1	[σε (μωρέ) σε σε καινούρια βάρκα μπήκα] [1 (1'2') 1 1 2 3 4 5 6 7 8]
	[A]	β1	[σε καινούρια βάρκα μπήκα] [1 2 3 4 5 6 7 8]
	B	β2	και στο Μιχαλίτσι βγήκα 9 10 11 12 13 14 15 16
	[A]	β1	[σε καινούρια βάρκα μπήκα] [1 2 3 4 5 6 7 8]
	[B]	β2	[και στο Μιχαλίτσι βγήκα] [9 10 11 12 13 14 15 16]

Πίνακας 3.2.4: η 1^η στροφή του χορωδιακού 2, με αρίθμηση συλλαβών και σύμβολα.

²⁸⁶ Το έντονο μαύρο χρώμα στο κείμενο υπάρχει, για την υπόδειξη των στίχων που χρησιμοποίησε ο Κωνσταντινίδης στο χορωδιακό. Το ολοκληρωμένο κείμενο προέρχεται από: <https://kanellatou.gr/el/paradosiako/minor-asia/voreia-paralia-mikras-asias/se-kainouria-varka-mpika.html> Ανάκτηση 30/5/2022.

²⁸⁷ Το κεφαλαίο γράμμα με τόνο δηλώνει ότι ο στίχος έχει τσακίσματα (προσθήκες, επαναλήψεις) (Ιωάννης, Β. Καϊμάκης, κ.α. *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*..., 33).

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα επαναλήψεις	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Καταλήξεις
1	A'	Τροχαϊκός 16σύλλαβος (8+8)	1 1	1'2'	α1	Μι
	[A']	>>	1 1	1'2'	α1	Μι
	[A]	>>	1 2 3 4 5 6 7 8		β1	Σολ
	B	>>			B2	Μι
	[A]		1 2 3 4 5 6 7 8		β1	Σολ
	[B]		9 10 11 12 13 14 15 16		B2	Μι

Πίνακας 3.2.5: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του χορωδιακού 2.

Στροφή	Στίχος	Μελ. φράσεις	Στίχος με αρίθμηση συλλαβών
3	A'	α1	Έ-(μωρέ) [έ έ-]χετε ψαράδες ψάρια 1 (1'2') [1 1] 2 3 4 5 6 7 8
	B'	α1	Για (μωρέ) [για για] να φαν τα παλληκάρια; 1 (1'2') [1 1] 2 3 4 5 6 7 8
4	A	β1	Έχουμε παστά και χλώρια 1 2 3 4 5 6 7 8
	B	B2	και πέντ' έξ' οκάδες χώρια 1 2 3 4 5 6 7 8
	[A]	B1	[Έχουμε παστά και χλώρια] [1 2 3 4 5 6 7 8]
	[B]	B2	[και πέντ' έξ' οκάδες χώρια] [1 2 3 4 5 6 7 8]

Πίνακας 3.2.6: 3^η και 4^η στροφή χορωδιακού 2, με ανάλυση μουσικοποιητικής δομής.

Παχτικός 81

1	A'	α1	Σε (μωρέ) [σε σε] καινούρια βάρκα μπήκα 1 (1'2') [1 1] 2 3 4 5 6 7 8
	[A']	α1	[σε (μωρέ) σε σε καινούρια βάρκα μπήκα] [1 (1'2') 1 1 2 3 4 5 6 7 8]
	[A]	β1	[σε καινούρια βάρκα μπήκα] [1 2 3 4 5 6 7 8]
	B	B2	και στο Μιχαλίτσι βγήκα 9 10 11 12 13 14 15 16

Πίνακας 3.2.7: η 1^η στροφή του τραγουδιού, με αρίθμηση συλλαβών και σύμβολα.

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα Επαναλήψεις	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Καταλήξεις
1	A'	Τροχαϊκός 16σύλλαβος(8+8)	1 1	1'2'	α1	Μι
	[A']	>>	11	1'2'	α1	Μι
	[A]	>>	1 2 3 4 5 6 7 8		β1	Σολ
	B	>>			B2	Μι

Πίνακας 3.2.8: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του τραγουδιού.

Μουσικοποιητική δομή: ο στίχος είναι τροχαϊκός δεκαεξασύλλαβος (8+8) γιατί τονίζονται οι μονές συλλαβές και ο χωρισμός του στίχου σε δυο ημιστίχια με το κάθε ένα να έχει οκτώ συλλαβές. Υπάρχει και ομοιοκαταληξία ζευγαρωτή.

Από την εξέταση των παραπάνω πινάκων προκύπτει ότι η τρίτη στροφή του χορωδιακού διαφέρει από τις δυο πρώτες. Ο στίχος «έχετε ψαράδες ψάρια» δεν έχει επανάληψη, σύμφωνα με την ποιητική δομή των Α στίχων των στροφών 1,2 (όπως είναι γραμμένο στον πίνακα 3.2.3). Στη θέση της επανάληψης ο συνθέτης

έβαλε τον Β στίχο και τοποθέτησε και την προσθήκη «μωρέ» και τι επαναλήψεις «για για», προκειμένου να φέρει την ομοιομορφία με τον Α στίχο²⁸⁸ και για να υπάρχει ισορροπία μεταξύ μελωδίας και στίχου.²⁸⁹ Μια παρατήρηση με βάση το παραπάνω, είναι ότι στο τρίτο τμήμα του χορωδιακού, ο συνδυασμός που έγινε στο Α3 τμήμα, από τις μελωδικές φράσεις α των δυο προηγούμενων τμημάτων (βλ. μουσική υφή), πιθανόν να έγινε λόγω κειμένου. Ή, μπορεί απλά να είναι μια σύμπτωση και έγινε σαν μια διαφοροποίηση από τα δυο προηγούμενα Α τμήματα. Είτε, ο συνθέτης ήθελε το τρίτο μέρος να είναι μια συλλογή όλων των στοιχείων του κομματιού, σαν κατακλείδα. Τέλος, μπορεί να συμβαίνει για να διαφοροποιηθεί η τρίτη επανάληψη.²⁹⁰ Επιπρόσθετα, στην τελευταία εμφάνιση της β μελωδικής φράσης (μ. 37-42) δεν υπάρχει η επανάληψη των προαναφερθέντων στίχων, αλλά εμφανίζει νέους. Οι οποίοι κανονικά σύμφωνα με τον πίνακα 3.2.2 ανήκουν σε άλλη στροφή. Δηλαδή γίνεται μια ακόμη αλλαγή στη δομή του κειμένου, η οποία δεν επηρεάζει το χορωδιακό στο μουσικό κομμάτι. Αυτό που αλλάζει είναι το μοτίβο των επαναλήψεων των στίχων του κειμένου.

Από τη σύγκριση των πινάκων 3.2.4 και 3.2.7 προκύπτει ότι η μόνη διαφορά τους είναι ότι στον Παχτικό δεν υπάρχει επανάληψη στον στίχο της μελωδίας β.

Παχτικός 81	Χορωδιακό 2
<p><i>Σὲ καινούργια βάρκα μπηκα καὶ ἔς τὸ Μιχαλίτσι βγήκα βρίσκω ναύταις παλληκάρια καὶ ψαρεύανε ἔς τὰ ψάρια. 5 — Ἐχετε, ψαράδες, ψάρια γὰ νὰ φᾶν τὰ παλληκάρια; — Ἐχουν οἱ ψαράδες ψάρια γὰ νὰ φᾶν τὰ παλληκάρια. (ἡμιτελές).</i></p>	<p>Σε καινούρια βάρκα μπηκα και στο Μιχαλίτσι βγήκα. Βρίσκω ναύτες παλληκάρια να ψαρεύουνε και ψάρια. Ἐχετε ψαράδες ψάρια για να φαν τα παλληκάρια; Ἐχουμε παστά και χλώρια και πέντ' ἔξ' οκάδες χώρια.</p>

Πίνακας 3.2.3: ο οργανικός στίχος από Παχτικό 81²⁹¹ και από το χορωδιακό 2.

Από τη σύγκριση των οργανικών στίχων, πηγάζει το αποτέλεσμα που προαναφέρθηκε, ότι ο Κωνσταντινίδης έχει χρησιμοποιήσει μόνο την 1^η στροφή και τον πρώτο στίχο από δεύτερη της συλλογής Παχτικού. Ο τελευταίος στίχος ανήκει στο ίδιο τραγούδι, αλλά δεν υπάρχει στην καταγραφή του Παχτικού όπως και οι υπόλοιποι (βλ. πίνακα 3.2.2). Ο Παχτικός στην καταγραφή του οργανικού στίχου χρησιμοποιεί παύλες και ερωτηματικό, με αυτό τον τρόπο δείχνει ότι υπάρχει διάλογος. Το ερωτηματικό υπάρχει και στο χορωδιακό.

²⁸⁸ Πράγμα που συμβαίνει και στα παραδοσιακά τραγούδια, προστίθενται τσακίσματα για να ταιριάξει η μετρική του στίχου με τη μελωδία «αποτελώντας τις στήλες που υποβοηθούν και συμπληρώνουν το μελωδικό οικοδόμημα» (ό.π., 47).

²⁸⁹ Υποθετικά αυτή η αλλαγή στη δομή του κειμένου, ίσως συνέβη γιατί ο συγκεκριμένος στίχος «Για να φαν τα παλληκάρια» είναι πιο δύσκολο να τραγουδηθεί με την μελωδική φράση β, ενώ με την α όχι. Είτε έτσι υπήρχε στη μνήμη του.

²⁹⁰ Ο Κωνσταντινίδης στις επαναλήψεις της μελωδίας θέλει να υπάρχει μια διαφοροποίηση στο άκουσμα, είτε στην αρμονική συνοδεία είτε με μια αλλαγή στο ηχόχρωμα. Βασική αρχή εναρμόνισης του συνθέτη είναι η εναλλακτικές εναρμονίσεις «κατά τα διαδικασία των επαναλήψεων» (Γιώργος Σκαλλιέρος, *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής...*, 82).

²⁹¹ Παχτικός, 260 *δημόδη ελληνικά άσματα...*, 116-117.

Σύγκριση με πιανιστική σύνθεση της ίδιας παραδοσιακής μελωδίας:

Όπως έχει ήδη αναφερθεί η ίδια παραδοσιακή μελωδία του τραγουδιού «Σε καινούρια βάρκα μπήκα» έχει χρησιμοποιηθεί από τον συνθέτη και για τη σύνθεση ενός από τα 44 παιδικά κομμάτια για πιάνο το V.²⁹² Και είναι άξιο να γίνει μια σύγκριση με το χορωδιακό για να αποκαλυφθεί κατά πόσο είναι όμοια ή όχι .

Η παρακάτω εικόνα είναι μια αντιπαραβολή των μελωδιών α, β από τα δυο κομμάτια. Οι διαφορές είναι ότι το πιανιστικό έχει αποτζιατούρες και τρίγχα δεκάτων έκτων που λειτουργούν σαν ποικίλματα.

Τα παρακάτω αναλυτικά στοιχεία για το πιανιστικό V προέρχονται από τη διδακτορική διατριβή του Κ. Τσούγκρα.²⁹³

Εικόνα 3.2.4:αντιπαραθεση των α, β φράσεων του πιανιστικού V και χορωδιακού 2.

Μορφή: το κομμάτι για πιάνο χωρίζεται στις φράσεις α-α-β-β'-α-α με τριμερή μορφή ABA.²⁹⁴ Το χορωδιακό έχει μορφή A1B A2B A3B. Η διαφορά βρίσκεται στο ότι το πρώτο είναι μικρότερο σε έκταση και φέρει τις φράσεις β μόνο μια φορά, γιατί σχηματίζει μια κυκλική δομή, κλείνει όπως άρχισε με το α. Στο χορωδιακό από την άλλη έχει ως βάση της coda την φράση β. Έχει επιλέξει δηλαδή ένα διαφορετικό κλείσιμο (finale).

Μέτρο: και τα δυο κομμάτια έχουν ίδια ρυθμική αγωγή 2/4 και διμερή μετρική δομή, όπως και χαρακτηρισμό τέμπο (con moto), αλλά έχουν άλλη ταχύτητα το πρώτο $\text{♩} = 100$, το δεύτερο $\text{♩} = 76$.

Τρόποι: στο κομμάτι V σύμφωνα με τον Τσούγκρα προκύπτουν δυο πιθανοί τρόποι λα αιολικός και ο μι φρύγιος. Και υπάρχουν στοιχεία στο κομμάτι που ενισχύουν περισσότερο την άποψη με τον μι φρύγιο.²⁹⁵ Αυτή η δυσκολία εντοπισμού του τρόπου συναντάται και στο χορωδιακό(βλ. παράγραφο Τρόποι). Αλλά και σε αυτό προτιμότερος είναι ο μι φρύγιος.

Μουσική υφή και αρμονία: τα μέτρα 1 έως τον πρώτο χρόνο του μ. 14 στις αναγωγές των δυο έργων διαπιστώνεται ότι είναι ίδια ως προς των σχηματισμό συγχορδιών. Με βάση αυτό, ισχύουν τα ίδια και για τα

²⁹² Γιάννης Κωνσταντινίδης, *44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο, α' τεύχος* (Αθήνα: χ.ε.1978), 4-5.

²⁹³ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 70-74.

²⁹⁴ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 70.

²⁹⁵ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 71.

δύο όσον αφορά αυτά τα μέτρα: δηλαδή ο ισοκράτης μι που μεταφέρεται από φωνή σε φωνή²⁹⁶ και είναι κοινός φθόγγος των δυο βασικών δομικά συγχορδιών (λα-μι ελάσσονες), οι παράλληλες 10⁶⁵, η αντιστικτική υφή που διαφαίνεται από την παράλληλη κίνηση των μελωδιών της κάθε φωνής, και τέλος στο Β τμήμα/περίοδο οι παράλληλες 3⁶⁵ και 6⁶⁵ που σχηματίζουν συνηχήσεις με $\frac{6}{3}$.²⁹⁷ Τα υπόλοιπα μέτρα του χορωδιακού είναι λίγο διαφορετικά από το πιανιστικό, αλλά στην αναγωγική γραφή υφίσταται η ίδια αλληλουχία συγχορδιών με το πιανιστικό, αλλάζουν όμως οι αναστροφές, οι διπλασιασμοί φθόγγων και κάποια άλλα στοιχεία. Το Β τμήμα είναι πάντα ίδιο.

Πτώσεις: σε ένα πιο μακροδομικό επίπεδο το πιανιστικό έχει ως κύριο σχήμα πτώσης στην Α φράση την λα ελάσσονα (αρχή) να συνδέεται με τη μι ελάσσονα (τέλος), αλλά παρεμβάλλεται μια σολ μείζονα (Β περίοδος) που διαταράσσει τον κυρίαρχο ρόλο των παραπάνω συγχορδιών.²⁹⁸ Δεν υφίσταται στο κομμάτι για πιάνο μια ξεκάθαρη «τονική ή τροπική πτώση». Υπάρχουν βέβαια κάποιες ενδείξεις είτε για την ύπαρξη κάποιας φρυγικής πτώσης, είτε για πλάγια πτώση (λα-μι ελάσσονες), αλλά δεν επαρκούν.²⁹⁹ Τα ίδια ισχύουν και για το χορωδιακό (βλ. πτώσεις). Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι στο πιανιστικό η τελική καταληκτική συγχορδία έχει την 3η,³⁰⁰ και το χορωδιακό δεν την έχει. Αυτό οφείλεται στο γεγονός που προαναφέρθηκε, ότι το πρώτο τελειώνει με την α φράση που περιέχεται η τρίτη στην συγχορδία που σχηματίζεται στο τέλος της και το δεύτερο με τη β που δεν την περιέχει. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στην αναγωγική γραφή των δυο κομματιών. Πηγάζει το συμπέρασμα ότι τα δυο έργα διαφέρουν στη μορφή, την έκταση, τις καταλήξεις και την υφή.

²⁹⁶ Δεν έχει πάντοτε την ξεκάθαρη μορφή του ισοκράτη, δηλαδή ένα ίσο από νότες με αξίες μεγάλης διάρκειας κρατημένες με σύζευξη διάρκειας. Αλλά άλλοτε έχει σχήμα *ostinato* ή απλά ένα ρυθμικό σχήμα, δεν είναι πάντοτε στατικός. Ισοκράτης θεωρείται με την έννοια της συνεχούς ύπαρξης του ίδιου φθόγγου σε μια φωνή.

²⁹⁷ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 71.

²⁹⁸ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 71.

²⁹⁹ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 74.

³⁰⁰ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*..., 74.

3.3.3. Απάνω σ' αφηλό βουνό

5. ΑΠΑΝΩ Σ' ΑΨΗΛΟ ΒΟΥΝΟ (Προποντίδος)

I
A1

Allegretto con umore ♩=94

Μι Ιωνικός

1

α' β

3 μίμηση

5

α' β

μοτίβο α' και β φράσεων

9

Πτώση

Σολ Ιωνικός

B1

α' β

11

ανιόν 4ης διάστημα
απο φράση α

13

α' β

15

αλλάζει τρόπο β

Μι Ιωνικός

17 Πτώση

19

αντιστροφή αρχικού διαστήματος α φρ!

II A2

α α' β β

21 Πτώση

23 β β

25 B2 Σολ Ιωνικός

27 β β

29 Coda Μι Ιωνικός Πτώση

31 Πτώση

9η

α

Εικόνα 3.3.1: το χορωδιακό Νο 3 «Απάνω σ' αηλό βουνό» σε 1^ο επίπεδο αναγωγής .

2ο επίπεδο αναγωγής

A1 κυριαρχία V-I

1 3 5 7 9 11 13 15 30 Coda Πτώση

Εικόνα 3.3.2: αποσπάσματα από το χορωδιακό Νο 3 «Απάνω σ' αγηλό βουνό» σε 2^ο επίπεδο ρυθμικής αναγωγής.

Αναγωγή: λόγω της φαινομενικής μορφής του κομματιού θέμα με παραλλαγές³⁰¹ και το έντονο μιμητικό-αντιστικτικό στοιχείο, κατά την αναγωγή σε ένα πιο βαθύ επίπεδο απομακρύνονται τα ιδιαίτερα συστατικά στοιχεία που σχηματίζουν αυτό το είδος μορφής. Η αρμονία όμως παραμένει σταθερή και διακρίνεται η συνεχής εναλλαγή των φθόγγων της δεσπόζουσας και της τονικής της εκάστοτε κλίμακας. Γι' αυτόν το λόγο η αναγωγή έγινε και σε ένα πρώτο επίπεδο, έχοντας ως βασικό άξονα την ανάδειξη της παραδοσιακής μελωδίας (βλ. εικόνα 3.3.1).

Μορφή : Το κομμάτι φαινομενικά έχει μορφή θέματος με παραλλαγές, στις οποίες παραλλαγές δεν αλλάζει αυτό καθ' αυτό το θέμα (φράσεις) -ίσως ελάχιστα κάποιες φορές-, αλλά είτε μεταφέρεται σε άλλη τονικότητα, είτε αλλάζει η συνοδεία του, ή η ενορχήστρωση. Είναι δυνατό οι παραλλαγές αυτές να ενταχθούν σε μια διμερή φόρμα ΑΒ με κύριο άξονα την παραδοσιακή μελωδία. Που παρ' όλες τις αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στην συνοδεία και την εναρμόνιση, η τονικότητα της βασικής μελωδίας και η ίδια η μελωδία του Α τμήματος παραμένει σταθερή σε κάθε του επανάληψη, όπως και του Β. Ένα στοιχείο που μπορεί να ενισχύσει την παραπάνω άποψη είναι οι κορώνες που υπάρχουν στο τέλος του κάθε τμήματος μαζί με τις πτώσεις.

Το Α1 τμήμα έχει την 1η φράση μ. 1-9 η οποία μπορεί να χωριστεί σε τέσσερις υποφράσεις α=1-2, α'=2-3, β=3-4, β=4-5. Η β φράση του ίδιου τμήματος στο δεύτερο σκέλος της είναι ίδια με την με την α', το μόνο που αλλάζει είναι η αρχή της με τα τρία σι. Στην ουσία η κάθε φράση κρατάει 1 μέτρο, αλλά λόγω της γραφής και της ρυθμικής αγωγής προκύπτουν 2.

Μέρη	Τμήματα	Φράσεις	Υποφράσεις- Επανάληψεις (α, β) (i, ii)
I	A1 μ. 1-9	1 ^η μ. 1-5 2 ^η μ. 5-9	α (μ. 1-2), α' (μ. 2-3), β i (μ. 3-4), β ii (μ. 4-5) α (μ. 5-6), α' (μ. 6-7), β i (μ. 7-8), β ii (μ. 8-9)
	B1 μ. 9-17	3 ^η μ. 9-13 4 ^η μ. 13-17	α (μ. 9-10), α' (μ. 10-11), β i (μ. 11-12), β ii (μ. 12-13) α (μ. 13-14), α' (μ. 14-15), β i (μ. 15-16), β ii (μ. 16-17)
II	A2 μ. 17-25	5 ^η μ. 17-21 6 ^η μ. 21-25	α (μ. 17-18), α' (μ. 18-19), β i (μ. 19-20), β ii (μ. 20-21) α (μ. 21-22), α' (μ. 22-23), β i (μ. 23-24), β ii (μ. 24-25)
	B2 μ. 25-29	7 ^η μ. 25-29	α (μ. 25-26), α' (μ. 26-27), β i (μ. 27-28), β ii (μ. 28-29)
	Coda μ. 29-31	8 ^η μ. 29-31	α (μ. 29-30), α' (μ. 30-31)

Πίνακας 3.3.1: μορφή χορωδιακού 3.

Τρόποι: το χορωδιακό κινείται μεταξύ δυο τρόπων τον ιωνικό από μι και τον ιωνικό³⁰² από σολ. Αρχικά στον πρώτο τρόπο βρίσκονται τα Α1, Α2 τμήματα και η coda. Σε αυτά τα τμήματα είναι αισθητή η παρουσία των φθόγγων μι=I, σι=V και γίνονται πτώσεις στην τονική (μι μείζονα). Επίσης, ο βαρύτονος έχει ισοκράτη στη νότα μι. Τα τμήματα Β1, Β2 είναι στον σολ ιωνικό και ισχύουν ακριβώς τα ίδια με πριν, γιατί όλο το κομμάτι σε αυτά τα τμήματα ανεβαίνει απλά μια 3^η μικρή πάνω. Η δομή των πτώσεων (σολ μείζονα), ο ισοκράτης (ρε) και οι δεσπόζοντες φθόγγοι (ρε=V, σολ=I), μετατίθενται στον τονικό χώρο του σολ. Το κομμάτι είναι αρκετά τονικό και όχι τροπικό. Μια άποψη για τον λόγο που γίνεται η μετατροπή είναι η έλλειψη αισθητής και ισχυρής διαφοροποίησης μεταξύ των α και β φράσεων. Και γι' αυτό οι β φράσεις δεν μπορούν να σταθούν

³⁰¹ Τσουγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 227. Πρόκειται για την ανάλυση του πανιστικού XXXVII το οποίο έχει δομή θέμα με παραλλαγές.

³⁰² Θα μπορούσε να γίνει και η επιλογή της μείζονας κλίμακας αντί για τον ιωνικό τρόπο, αλλά η περίπτωση με τις πτώσεις με συγγένεια τρίτης στη μουσική επιφάνεια είναι δείγμα τροπικότητας.

μόνες τους ως Β τμήμα όπως π.χ. στο χορωδιακό αρ. 2. Με τη μετατροπή ο συνθέτης πετυχαίνει αυτό το σκοπό, δημιουργεί ένα Β τμήμα αλλά μαζί με τις α φράσεις. Ακούγεται δηλαδή ότι αλλάζει κάτι κατά την επανάληψη της βασικής μελωδίας, παρόλο που επαναλαμβάνονται ξανά όλες οι φράσεις.

Ρυθμός/Μέτρο: Το χορωδιακό είναι γραμμένο σε πεντάσημο μέτρο 5/4 με διμερή διαίρεση (2 ασύμμετρες κινήσεις³⁰³ θέση – άρση). Ο συνθέτης όμως χρησιμοποιώντας μια διακεκομμένη διαστολή³⁰⁴ χωρίζει τα 5/4 σε 3/4 και 2/4 (3+2). Αυτό συμβαίνει είτε γιατί θέλει να είναι φανερή η μίμηση της ίδιας μελωδίας από την άλλη φωνή, δηλαδή η επανάληψη της φράσης, είτε και για να διευκολύνει τους χορωδούς.³⁰⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι ξεκινάει με ελλιπές μέτρο, με βάση αυτό θα μπορούσε ο διαχωρισμός του μέτρου αντί για 3+2 να είναι 2+3 (αλλαγή της μετρικής δομής). Επιπρόσθετα η καταληκτική συγχορδία των πτώσεων γράφεται στον 4^ο χρόνο. Μετρώντας τους 2 χρόνους του πρώτου μέτρου και τους τρεις από το δεύτερο, οι φράσεις γίνονται πιο ξεκάθαρες. Στην ρυθμική αναγωγική γραφή του χορωδιακού (ένα επίπεδο πιο βαθύ από τη μουσική επιφάνεια) όμως αυτή η ομαλότητα, που προκύπτει από τον διαχωρισμό 2+3 δεν διαφαίνεται, και κυριαρχεί η πρώτη άποψη (3+2). Επίσης, το κομμάτι σε όλη τη διάρκειά του διατηρεί τον αντιχρονισμό της παραδοσιακής μελωδίας, με αποτέλεσμα οι φράσεις να ξεκινούν από το ασθενές όγδοο του πρώτου χρόνου.

Τέμπο: η αγωγική μαζί με τον χαρακτηρισμό έκφρασης είναι *allegretto con umore* (= χιούμορ) και η ταχύτητα απόδοσης του χορωδιακού είναι $\text{♩} = 94$. Έχει διάρκεια 1'40''.

Μουσική υφή: ξεκινάει ο βαρύτονος έχοντας τη βασική μελωδία (α φράση) για 1,5 μέτρο και μετά κρατά ισοκράτη τη νότα μι για άλλο 1,5 μέτρο ώστε η σοπράνο να μιμηθεί τη μελωδία (α' φράση) στα μέτρα 2-3. Οι υπόλοιπες φωνές (μέτζο σοπράνο, τενόρος) συνοδεύουν, μόνο την α' φράση, διότι στην α έχουν παύσεις. Το ίδιο συμβαίνει και στα υπόλοιπα μέτρα με τις αντίστοιχες β φράσεις, πηγαίνει δηλαδή η μελωδία από τον βαρύτονο στη σοπράνο. Το κομμάτι έχει τη μορφή διαλόγου, δηλαδή μια φωνή τραγουδά την βασική μελωδία και οι υπόλοιπες απαντούν με μίμηση, αυτή η διαδικασία στην ελληνική δημοτική μουσική αποτελεί έναν τρόπο εκτέλεσης των τραγουδιών, που λέγεται ομαδικός.³⁰⁶ Πιο συγκεκριμένα, υπάρχει ένας τραγουδιστής (πρωτοτραγουδιστής),³⁰⁷ που απευθύνεται τραγουδώντας συνήθως μια μουσική φράση από ένα τραγούδι, σε ένα φωνητικό σύνολο ανθρώπων (χορός) και εκείνο του απαντάει αντίστοιχα. Αυτή η διαδικασία είναι γνωστή ως αντιφωνία.³⁰⁸ Επομένως το στυλ γραφής αυτού του χορωδιακού είναι αντιφωνικό. Ο βαρύτονος έχει τον ρόλο του πρωτοτραγουδιστή με εξαίρεση, ότι ο βαρύτονος μετά το σόλο του δε σταματά,

³⁰³ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)*..., 226.

³⁰⁴ Αυτός ο διαχωρισμός με την διακεκομμένη διαστολή συναντάται και στα 44 παιδικά κομμάτια για πιάνο, σε αυτά που έχουν σύνθετο μέτρο 7/8 κλπ: Γιάννης Κωνσταντινίδης, *44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς για πιάνο*, α' τεύχος (Αθήνα: χ.ε. 1978), 6,10, κλπ.

³⁰⁵ «Ο Κωνσταντινίδης επιθυμεί να σημειογραφεί ρυθμικά την υποδιαίρεση ενός ασύμμετρου ρυθμού στους ρυθμικούς πόδες του, με εσωτερικές διακεκομμένες διαστολές στις περιπτώσεις 5/4, 5/8 και 9/8. Το στοιχείο αυτό συνδέεται τόσο με την αρχική ρυθμική υποδιαίρεση του μέτρου στην παραδοσιακή μελωδία, όπως την αντιλαμβάνεται ο ίδιος ή την επιβάλλει η εθνομουσικολογική καταγραφή, όσο και ως βοηθητική ενδειξη του συνθέτη για την πρακτική της εκτέλεσης από μουσικούς δυτικής παιδείας (και ενδεχομένως, και όχι τόσο εξεικιομένους με ασύμμετρους ρυθμούς και μέτρα)»: Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*..., 322.

³⁰⁶ Ιωάννης Β. Καϊμάκης, κ.α. *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*..., 54.

³⁰⁷ Ο.π., 55.

³⁰⁸ Ο.π., 55.

αλλά συνεχίζει να τραγουδά μαζί με τις υπόλοιπες φωνές του χορού. Αυτό το εκτελεστικό μοτίβο κρατά 9 μέτρα, δηλαδή όλο το A1 τμήμα, γιατί από το μ. 10 (B1 τμήμα) και έπειτα οι ρόλοι αλλάζουν.

Γενικά, κατά τα διάρκειά ολου του χορωδιακού η παραδοσιακή μελωδία έχει ακουστεί από όλες τις φωνές. Πράγμα που αποδεικνύει ότι το παρόν κομμάτι έχει αρκετά αντιστικτικό χαρακτήρα³⁰⁹ (και λόγω της αντιφωνίας), υπάγεται όμως σε ένα ομοφωνικό πλαίσιο.³¹⁰ Παρατηρείται ότι τις περισσότερες φορές οι φωνές που έχουν αρμονικό συνοδευτικό ρόλο εμφανίζονται με το ίδιο μοτίβο³¹¹ μόνο κάτω από την α' και β φράση στο I μέρος. Στο A1 τμήμα του πρώτου μέρους η μέτζο σοπράνο και ο τενόρος έχουν ένα συγκεκριμένο ρυθμομελωδικό μοτίβο, το οποίο κυριαρχεί και συνοδεύει όλο το κομμάτι, άλλοτε αυτούσιο και άλλοτε παραλλαγμένο. Οι ρυθμικές αξίες του μοτίβου στην α' φράση είναι όμοιες με αυτές του βασικού θέματος,³¹² τα μελωδικά διαστήματα όμως όχι. Δεν έχουν το χαρακτηριστικό διάστημα 4^{ης} ανιούσης, αλλά κινούνται σε διαστήματα δευτέρας. Ενώ οι δυο φωνές απέχουν μεταξύ τους διάστημα 3^{ης} μικρό. Στη β φράση αλλάζει μόνο το πρώτο μέτρο με την μέτζο σοπράνο να έχει τρία όγδοα σε κατιούσα βηματική πορεία, ντουμπλάροντας την συνοδεία του βαρύτονου με τις νότες σολ-φα-μι (που προέρχεται από την κατάληξη όλων των φράσεων) και τον τενόρο επανάληψη φθόγγου και κατιούσα δεύτερη μετά.

Στο B1 τμήμα η σοπράνο έχει τον αρχικό ρόλο και τη βασική μελωδία (α φράση), η οποία δεν επαναλαμβάνεται από άλλες φωνές, αλλά από την ίδια, σταματώντας έτσι την αντιφωνία. Η μέτζο σοπράνο και ο τενόρος, από την άλλη, συνεχίζουν με το ίδιο μοτίβο με πριν κάτω από την α' και β φράση, αλλά μια τρίτη πάνω, εφόσον όλο το B1 τμήμα βρίσκεται σε μετατροπία. Επιπρόσθετα, η μέτζο σοπράνο εξακολουθεί να συνοδεύει και κάτω από την α φράση (δεν έχει παύσεις όπως στο A1 τμήμα), με μοτίβα που προέρχονται από το βασικό θέμα (χαρακτηριστικό πήδημα 4ης↑ και ↓). Ο τενόρος ακολουθεί την μέτζο σοπράνο έχει όμως ανά μισό μέτρο παύση (όπως στο A1). Ο βαρύτονος έχει έναν μικρό ρυθμικό ισοκράτη με τη νότα ρε που στο τέλος του ανεβαίνει μια 4^ηκ. (σολ) στα μ.10-11, 13 και στο μ. 17 στη νότα σι για την πτώση (μι). Στα μ. 12, 16 ντουμπλάρει για λίγο σε οκτάβα τη μέτζο σοπράνο και στη συνέχεια συνεχίζει τον ισοκράτη.

Στο A2 τμήμα μ.17-21 ο συνθέτης εισάγει και μια σόλο σοπράνο από το καταληκτικό μέτρο του B1 τμήματος, για να υπάρχει ομαλότητα στο άκουσμα και να μην ακουστεί ξαφνικά να τραγουδά την αρχή της φράσης α.³¹³ Η μέτζο σοπράνο συμπληρώνει το θέμα στο μ. 18. Έπειτα η παραδοσιακή μελωδία παραμένει στη σόλο σοπράνο και η σοπράνο στα μ. 19-20 βρίσκεται σε ταυτοφωνία μαζί της, ενώ στο μ. 18-19 έχει παύσεις για να ακουστεί η σόλο φωνή με την μελωδία. Στα μ. 20-21 επικρατεί μια πολυφωνία και συνηχούν ταυτόχρονα περισσότερες από δυο φωνές. Ανάμεσα σε αυτές και ο βαρύτονος, που έχει διατηρήσει τον

³⁰⁹ Ο αντιστικτικός χαρακτήρας φαίνεται όταν η φωνή μιμείται την παραδοσιακή μελωδία από την προηγούμενη φωνή (τμήμα A1), όταν μια φωνή συμπληρώνει την βασική μελωδία (τμήμα A2, B2) και όταν κάθε φωνή έχει την δική της ξεχωριστή μελωδία.

³¹⁰ Το ομοφωνικό πλαίσιο υφίσταται όταν μια φωνή έχει την βασική μελωδία, αλλά οι υπόλοιπες την συνοδεύουν αρμονικά σηματοδοτώντας συγχορδίες.

³¹¹ Θυμίζει το αντίθεμα, που είναι κάτι σταθερό και επαναλαμβάνεται μαζί με το βασικό θέμα (α' φράση). Όταν το αντίθεμα παρουσιάζεται σε κάθε εμφάνιση του θέματος τότε λέγεται μόνιμο: Γιάννης και Ανθούλα Παπαδοπούλου, *Μορφολογία της μουσικής τέχνης* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1991), 30.

³¹² Με τον όρο θέμα εδώ εννοείται η φράση α, επειδή επαναλαμβάνεται συνεχώς είτε ολόκληρη, είτε μέρη αυτής σε κάποια φωνή. Χαρακτηρίζεται ως θέμα γιατί είναι η βασική ιδέα, στην οποία στηρίζεται όλο το κομμάτι και μεταφέρεται από φωνή σε φωνή.

³¹³ Μια παρατήρηση για την τοποθέτηση των σόλο φωνών είναι ότι κάθε σόλο φωνή που προστίθεται τραγουδά αρχικά σε ταυτοφωνία με την αντίστοιχη της. Αυτό συμβαίνει για να υπάρχει μια ομαλότητα στο άκουσμα, να μην ξεχωρίσει από την αρχή η εκάστοτε σόλο φωνή, αλλά όταν έρθει η πρέπουσα στιγμή.

ρυθμικό ισοκράτη του μ.17, αλλά τώρα είναι στατικός και καταλήγει στο μι (4ηκ↑).³¹⁴ Ακόμα, στο μ. 21 μπαίνει μια σόλο μέτζο σοπράνο και λαμβάνει τον πρωταρχικό ρόλο, τον οποίο χάνει μόνο στο μ. 22, που έχει τη συνέχεια της φράσης α η σοπράνο. Τα μέτρα 21-25 (6^η φράση) είναι όμοια με την 5^η φράση, οι μόνες διαφορές είναι η αντιστροφή της μελωδίας στις φωνές σοπράνο και μέτζο σοπράνο και η αρχή της φράσης (θέμα) στη σόλο σοπράνο (μ. 17) που βρίσκεται σε αντιστροφή. Ξεκινάει δηλαδή με διάστημα 5^ης κατιόν ενώ μετά στο μ. 21 με 4^ης ανιόν (αρχική μορφή α φράσης).

Τα μέτρα 25-29 (B2) είναι ακριβώς ίδια με τα 17-21 με μόνο μια αλλαγή στην τονικότητα, δηλαδή έχει γραφτεί μια 3^η πάνω.

Τέλος, η coda μ. 29-31 προέρχεται από το A1 τμήμα με μια αλλαγή στον βαρύτονο, που δεν κρατά σε στατικό ισοκράτη το μι, αλλά τραγουδά σε ρυθμικό με όγδοα τις νότες μι, σι (I-V) και τελειώνει με ένα μι μισό (I). Η σόλο σοπράνο έχει ισοκράτη στη νότα σι. Όλες μαζί οι φωνές δημιουργούν ένα «tutti» που κάνει αισθητό στον ακροατή (μαζί με το *rallentando*) ότι το κομμάτι τελειώνει.

Μερικά σχόλια: αυτό το κομμάτι έχει βασιστεί στην συνεχή επανάληψη της παραδοσιακής μελωδίας. Αυτή στην πλειονότητα των εμφανίσεων της μένει αναλλοίωτη. Αλλά δεν ακούγεται συνεχώς ίδια, γιατί αλλάζουν τα επιμέρους στοιχεία της.³¹⁵ Τέλος, ο τρόπος που είναι γραμμένα και τοποθετημένα τα συστήματα με τα πεντάγραμμα το ένα κάτω από το άλλο, δημιουργεί αντιστοιχία μεταξύ τους. Η επανάληψη της κάθε φράσης βρίσκεται επακριβώς τοποθετημένη κάτω από την πρώτη έκθεση κάθε φράσης.

Αρμονία: Ο συνθέτης έδωσε την συνθετική του ταυτότητα στο κομμάτι με την εναρμόνιση μέσω του συνδυασμού δυο βασικών αρχών του.

α) «3φωνή διατονική παράλληλη κίνηση με φθογγικό υλικό του τρόπου».³¹⁶ Όταν το κομμάτι έχει παύσεις δεν δημιουργούνται πολλές τρίφωνες ή τετράφωνες συνηγήσεις. Οι συνηγήσεις που εμφανίζονται σχηματίζουν σύμφωνες συγχορδίες κυρίως. Αρχικά στο 2^ο και 3^ο μέτρο υπάρχει η αλληλουχία με τις εξής βαθμίδες: I-IV-V-ii⁶-iii⁶-I. Στο 4^ο και 5^ο μέτρο οι I⁶-V⁶/₄-V-iii⁶-I. Τα ίδια ισχύουν και για την επανάληψη των φράσεων μ. 6-9. Στα μ. 10-11 στον σολ ιωνικό η εναρμόνιση έχει τις βαθμίδες I⁶/₄-V-iii⁶-I. Και στα μ.12-13 οι ίδιες, αλλά η I στο μ. 12 εμφανίζεται χωρίς την 3^η. Γενικά παρατηρείται ότι οι I-IV και V είναι οι βαθμίδες που κυριαρχούν στο κομμάτι. Οι συγχορδίες εδώ έχουν λειτουργική σχέση μεταξύ τους.

β) «η μελωδική μίμηση φάσης»³¹⁷ όπως έχει ήδη αναφερθεί στην ενότητα μουσική υφή, η μια φωνή μιμείται την φράση τη προηγούμενης στα πλαίσια της αντιφωνίας. Με αυτή την τεχνική σύνθεσης, σε συνδυασμό με τα μ. 9-17 όπου οι γυναικείες φωνές έχουν η καθεμία τη δική της ανεξάρτητη μελωδία δημιουργείται αντιστικτική υφή στο κομμάτι.

Πτώσεις: Στο κομμάτι γίνονται 8 πτώσεις: στα μέτρα 4, 9, 17, 21, 25, 29, 31 πραγματοποιούνται στη μι μείζονα, ενώ στο μ. 13 στη σολ μείζονα. Γενικά σε κάθε υποφράση υφίσταται μια κατάληξη. Μέσα από την

³¹⁴ Διατηρεί τις νότες σι και μι λόγω της μετατροπίας.

³¹⁵ Ένα χαρακτηριστικό του συνθετικού ύφους του Κωνσταντινίδη είναι η διαφοροποίηση των επαναλήψεων, μέσω της αλλαγής της αρμονικής συνοδείας και του μουσικού οργάνου που θα παίζει την βασική μελωδία (στην συγκεκριμένη περίπτωση φωνή). Επίσης, μια αλλαγή εδώ είναι και η μετατροπία της μελωδίας μέσα στο κομμάτι (Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*, 304).

³¹⁶ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 296-297.

³¹⁷ Ο.π., 303-304.

αναγωγή γίνεται ξεκάθαρα αντιληπτή η τέλεια πτώση V-I με τον προσαγωγέα βέβαια να κατεβαίνει 3^η και το χαρακτηριστικό πήδημα 4^{ης} (σι-μι). Η ενδιάμεση συγχορδία (σι-ρε-σολ) έχει 2 κοινούς φθόγγους με την V και το σολ δημιουργεί μια εκφυγή (μη λειτουργικός ρόλος) (βλ. εικόνα 3.3.1). Με την ύπαρξη αυτής της τέλει πτώσης φαίνεται ο αρμονικός χαρακτήρας του κομματιού.

Μια δεύτερη άποψη είναι οι πτώσεις να έχουν συγγένεια τρίτης (σι-σι-ρε-σολ=iii⁶ και η μι-σολ-σι-μι=I) αντίστοιχα και για τη σολ μείζονα στο μ. 13. Γίνεται δηλαδή τροπική πτώση τύπου iii-I. Στο μ. 31 η τελευταία πτώση του χορωδιακού είναι πιο ιδιαίτερη. Καταρχήν, έχει την 3^η (που δεν συνηθίζει να την προσθέτει ο συνθέτης). Μια ερμηνεία της ύπαρξής της είναι ότι κλείνει με την α φράση, στην κατάληξη της οποίας περιέχεται η 3^η.³¹⁸ Κλείνει δηλαδή κυκλικά. Παρότι το μ. 31 είναι αρκετά όμοιο με το μ.5 και τις επαναλήψεις του, διαφοροποιείται σε μια νότα. Πιο συγκεκριμένα, το μ. 31 διαφέρει λίγο από τις άλλες πτώσεις (π.χ. μ. 5, κλπ), γιατί η iii (προτελευταία συγχορδία) έχει και την 9^η (σι-λα-ρε-σολ). Αυτό το λα δίνει ένα ιδιαίτερο άκουσμα καθώς συνηχεί με το σι και το σολ, αλλά δεν συμβαδίζει με τους κανόνες της τονικής αρμονίας ο τρόπος γραφής της 9^{ης}.³¹⁹ Αυτό το λα που επιμένει ενισχύει ηχητικά την αίσθηση της κατάληξης. Αν λάβει κανείς υπόψη την πρώτη ερμηνεία για τις πτώσεις με το V-I. Η συγχορδία αυτή εξακολουθεί να μην έχει δομικό ρόλο και το λα να είναι απλά ένας διαβατικός φθόγγος. Οι πτώσεις είναι αρκετές γιατί υπάρχουν πολλές επαναλήψεις φράσεων, αλλά οι πιο ηχηρές πτώσεις είναι στα μ. 9, 17, 21, 29, 31 καθώς υπάρχει κορώνα στην συγχορδία κατάληξης και τη ένδειξη poco riletando.

Σύγκριση με παραδοσιακή μελωδία από συλλογή Παχτίκου:

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'Χορωδιακό 3' and the second 'Παχτικός 259'. The third and fourth staves are labeled 'χορ' and 'Πα' respectively. Red boxes highlight segments labeled 'α' and 'α'' in both the chorale and traditional melodies. Orange boxes highlight a segment labeled 'β' in the chorale melody and a segment labeled 'β' in the traditional melody. Green boxes highlight other segments in both melodies. The chorale melody is in G major (three sharps) and 3/4 time, while the traditional melody is in D minor (two flats) and 2/4 time.

Εικόνα 3.3.3: η παραδοσιακή μελωδία από το χορωδιακό χωρίς την συνοδεία και η μελωδία όπως είναι γραμμένη στην συλλογή του Παχτίκου.

³¹⁸ Κάτι παρόμοιο έχει παρουσιαστεί και στη σύγκριση του χορωδιακού 2 με το πιανιστικό V, της παρούσας εργασίας. Χωρίς να αποτελεί κανόνα αλλά η πλειονότητα των μικρασιάτικων χορωδιακών τελειώνει με την β φράση. Όταν για φινάλε χρησιμοποιείται η α φράση υπάρχει και η 3^η.

³¹⁹ Δεν παραλείπεται κάποιος φθόγγος της συγχορδίας όπως συνηθίζεται στον Κωνσταντινίδη, στις μη συχνές εμφανίσεις της (Γιώργος Σακαλλίερος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903 – 1984)*..., 295).

Ομοιότητες: και τα δυο κομμάτια είναι γραμμένα σε ιωνικό τρόπο.

Ακόμα, ο συνθέτης διατηρεί την παύση που υπάρχει στην αρχή της α φράσης στη συλλογή σε όλη τη διάρκεια του έργου. Άλλοτε με παύση ογδόου, άλλοτε με σύζευξη διαρκείας και στις καταλήξεις με κορόνα. Επίσης, έχουν διμερή μετρική δομή.

Διαφορές: ο Κωνσταντινίδης έχει αλλάξει την τονικότητα της μελωδίας για τη σύνθεσή του, από φα ιωνικό που είναι γραμμένη στη συλλογή του Παχτίκου σε μι ιωνικό, διατήρησε όμως τον μείζονα τρόπο.

Απομονώνοντας τη μελωδία από τη συνοδεία στο χορωδιακό και συγκρίνοντάς τη με την πρωτότυπη γίνονται αντιληπτές κάποιες προσθήκες από μεριάς του συνθέτη, οι οποίες έχουν επηρεάσει ελάχιστα το άκουσμα της γνήσιας παραδοσιακής μελωδίας. Πιο αναλυτικά, στο μ.2 ενώ στον Παχτίκο υπάρχουν μόνο όγδοα και τέταρτα ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί και δέκατα έκτα για την προσθήκη ξένων φθόγγων (διαβατικούς, επέρειση, εκφυγή, ποικίματα κ.α.) καθυστερώντας ή στολίζοντας έναν βασικό φθόγγο (βλ. εικόνα 3.3.3). Ακόμη, στην επανάληψη της πρώτης φράσης (α' φράση) το πρώτο μέρος της στο χορωδιακό μεταφέρεται ακριβώς από τον βαρύτονο στη σοπράνο με μια μικρή αλλαγή, ενώ ο Παχτίκος δεν ξεκινάει με το πήδημα 4^{ης} (ντο-φα-φα) αλλά με ένα ποικίλμα (φα-μι-φα) και στο πήδημα 3^{ης} (μ. 5) αντί για όγδοα έχει τέταρτα (σολ-σι). Επιπρόσθετα, στο χορωδιακό γίνεται μετατροπία στον σολ ιωνικό κάτι που δεν συμβαίνει στον Παχτίκο.

Το μέτρο των δυο μελωδιών διαφέρει επίσης, ο Παχτίκος έχει καταγράψει την μελωδία σε 2/4 ενώ ο Κωνσταντινίδης σε 5/4. Ο συνθέτης έχει χωρίσει τα μέτρα διαφορετικά, με τους φθόγγους της μελωδίας να αλλάζουν, από εκεί που ήταν σε θέση να πάνε σε άρση, κ.ο.κ. Τέλος, διαφέρουν στο τέμπο. Το τραγούδι αρ. 259 έχει καταγραφεί σε *adagio* ♩=104, το μικρασιάτικο αρ. 3 σε *allegretto con umore* ♩=94.³²⁰

Τοποθέτηση κειμένου: Αρχικά την προσθήκη στο στίχο (τσα-τσα- Μαρουδιά) ο Παχτίκος την έχει σε αγκύλες ενώ ο Κωνσταντινίδης σε παρένθεση. Η α' φράση του χορωδιακού επειδή διαφέρει λίγο από αυτή του Παχτίκου έχει ως συνέπεια να διαφέρει και η τοποθέτηση του στίχου.

Κείμενο: Οι παρακάτω πίνακες αναφέρονται στο χορωδιακό και στο παραδοσιακό τραγούδι για να γίνει ανάλυση στη μουσικοποιητική τους δομή. Ο πίνακας είναι κοινός γιατί δεν εντοπίστηκαν διαφορές μεταξύ τους.

Κωνσταντινίδης 3- Παχτίκος 259

1	A1'	α1	Απάνω σ'ά (Τσα-τσα Μάρουδια) 1 2 3 4 (1' 2' 3' 4 '5')
	A1'	α1'	[απάνω σ'ά] ψηλό βουνό [1 2 3 4] 5 6 7 8
	[A1]	β1	[απάνω σ'ά ψηλό βουνό] [1 2 3 4 5 6 7 8]
	A2	β1	Μάνα με θυγατέρες δυο, 9 10 11 12 13 14 15 16
	B1'	α1	Μαζώνουν τον (Τσα-τσα Μάρουδια) 1 2 3 4 (1' 2' 3' 4 '5')
	B1'	α1'	[Μαζώνουν τον] αμάραντο [1 2 3 4] 5 6 7 8

³²⁰ Δεν έχουν μεγάλη απόσταση, αλλά παραμένει διαφορά.

[B1]	β1	[Μαζώνουν τον αμάραντο] [1 2 3 4 5 6 7 8]
B2	β1	και το μυρμηγκοβότανο. 9 10 11 12 13 14 15 16

Πίνακας 3.3.2: η 1^η στροφή του χορωδιακού 3 και του Παχτικού 259, με αρίθμηση συλλαβών και σύμβολα.

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Καταλήξεις ³²¹
1	A1	Ιαμβικός 16σύλλαβος (8+)		1'2'3'4'5'	α1	
	A1'	>>	1 234		α1'	
	[A1]	>>	1 2 3 4 5 6 7 8		β1	
	A2	+8)			β1	μι
	B1'	(8+		1'2'3'4'5'	α1	
	B1'	>>	1234		α1'	
	[B1]	>>	12345678		β1	
	B2	+8)			β1	μι

Πίνακας 3.3.3: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του τραγουδιού.

Μουσικοποιητική δομή: οι στίχοι είναι γραμμένοι σε ιαμβικό δεκαεξασύλλαβο, καθώς τονίζονται οι ζυγές συλλαβές, με ομοιοκαταληξία ζευγαρωτή μεταξύ των ημιστιχίων (A1-A2, B1-B2). Στο ημιστίχιο A2 η πρώτη λέξη τονίζεται στην πρώτη συλλαβή, αυτό σύμφωνα με τον Θ. Σταύρου συμβαίνει στο ιαμβικό μέτρο.³²² Είναι συλλαβικό το κείμενο, δηλαδή κάθε φθόγγος της μελωδίας φέρει και μια συλλαβή.³²³ Όμοια ποιητική δομή έχουν και οι υπόλοιπες στροφές. Επίσης, η α φράση στο χορωδιακό που περιέχει την προσθήκη στον στίχο «Τσα-τσα Μαρουδιά» είναι η μόνη που διαφοροποιείται από της υπόλοιπες φράσεις στο δεύτερο σκέλος της. Το ίδιο ισχύει και στον Παχτικό.

Οι στίχοι A και B ανήκουν στην 1^η στροφή γιατί με τον B δίνεται ένα ολοκληρωμένο νόημα, αλλά και στο χορωδιακό το B τμήμα αρχίζει από την επόμενη στροφή και σε άλλη τονικότητα. Άλλο ένα δείγμα σχέσης κειμένου- μελωδίας.

Διάλογος: Στο κείμενο υπάρχει ένας διάλογος ανάμεσα στην μάνα και την κόρη. Ο Κωνσταντινίδης αυτή τη συζήτηση την έχει αναδείξει μελωδικά και συνθετικά. Δηλαδή, έχει προσθέσει σόλο φωνές ώστε να ξεχωρίζουν και να αναπαριστούν την κόρη η σόλο σοπράνο και τη μάνα η σόλο μ. σοπράνο. Και έχει αλλάξει λίγο την αρχή του θέματος μ.17 όταν «μιλά» η κόρη, αντιστροφή αρχικού διαστήματος από ανιόν 4^{ης} σε κατιόν 5ης.

³²¹ Οι καταλήξεις αφορούν την μελωδία του χορωδιακού.

³²² Δηλαδή «τον πρώτο ίαμβο μπορεί να τον αντικαταστήσει τροχαϊκός»: Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, 2η έκδοση (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1992).

³²³ Ιωάννης Β. Καϊμάκης, κ.α. *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, 49.

Παχτικός 259³²⁴

Ἀπάνω ᾽ς ἀψηλό βουνό
 μάνα καὶ θυγατέρες δυό,
 μαζώνουν τὸν ἀμάραντο
 μὲ τὸ μυρμηγκοβότανο.

5 Ἐδίψησ' ἡ μικρότερη
 ἀπ' ὅλαις ἡ ἐμορφότερη.
 Πάγει ᾽ς τὴν βρύση γιὰ νερό
 βρίσκ' ἕνα ξένο μοναχό.

— Μάνα μ', κ' ἄς τὸν ἐπάρωμεν

10 τὸν ξένον εἰς τὸ σπίτι μας.

— Κόρη μ', ψωμί δὲν ἔχομε,
 τὸν ξένο τί τὸν θέλομε;

— Μάνα μ', τὸ μηροδάκι μ' ⁽¹⁾

φθάνει κ' ἐμέν' κ' ἐκεῖνον.

15 — Κόρη μ', στρώμα δὲν ἔχομε,
 τὸν ξένον τί τὸν θέλομε;

— Μάνα μ', τὸ στρωματάκι μου
 φθάνει κ' ἐμὲ κ' ἐκεῖνονα.

(¹) *μερίδιόν μου.*

Χορωδιακό 3

Ἀπάνω σ' ἀψηλό βουνό
 μάνα με θυγατέρες δυο,
 μαζώνουν τὸν ἀμάραντο
 καὶ τὸ μυρμηγκοβότανο.

Εδίψησ η μικρότερη
 ἀπ' ὅλες η εμορφότερη,
 πάει στη βρύση για νερό
 βρίσκει ἕναν ξένο μόναχο.

«Μάναμ κι ας τον επάρωμε
 τον ξένονε στο σπίτι μας».

«Κόρημ' στρώμα δεν ἔχομε
 τον ξένο τι τον θέλομε»;
 «Μάναμ' τὸ στρωματάκι μου
 φτάνει και με και κείνονα».

Ἀπάνω σ' ἀψηλό βουνό

Πίνακας 3.3.4: συγκριτική παράθεση των οργανικών στίχων (καθαρό κείμενο χωρίς τσακίσματα).

Από την αντιπαράθεση των οργανικών κειμένων πηγάζουν τα εξής αποτελέσματα: Και σε αυτό το παραδοσιακό τραγούδι ο Παχτικός έβαλε παύλες μπροστά από τα ημιστίχια (9, 11, 13, 15, 17) όπου διαδραματίζεται ένας διάλογος μεταξύ μάνας και κόρης. Ο Κωνσταντινίδης, από την άλλη, χρησιμοποιεί εισαγωγικά κάθε φορά που «μιλά» η μάνα και η κόρη και τοποθετεί και αυτός τα ερωτηματικά στο τέλος. Επιπλέον, στον δεύτερο στίχο έχει προσθέσει στο τέλος του κειμένου το πρώτο ημιστίχιο, με την α φράση να το συνοδεύει μελωδικά. Συμπληρωματικά, ο συνθέτης κάνει κάποιες διορθώσεις στο κείμενο, σε μερικές λέξεις π.χ. «πάγει» γράφει «πάει» β στίχος, 2^η στροφή. Η αλλάζει τις λέξεις π.χ. στην 1^η στροφή «με το μυρμηγκοβότανο» γράφει «και το μυρμηγκοβότανο» κ.α. Επίσης, δεν περιέχονται όλοι οι στίχοι στο χορωδιακό γιατί θα έβγαине πολύ μεγάλο σε έκταση. Γράφει μόνο από 1-10 ημιστίχια και 15-18, παραλείπει δηλαδή τα 11-14.

³²⁴ Η εικόνα με το κείμενο έχει υποστεί μια μικρή επεξεργασία για να ενωθεί το κομμάτι με τους στίχους που ήταν σε άλλη σελίδα (Παχτικός 259) προέρχεται από: Γεώργιος Δ. Παχτικός, 260 *δημώδη ελληνικά άσματα...*, 385-386.

3.2.4. Απόψε τα μεσάνυχτα

4. ΑΠΟΨΕ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ
(Καπαδοκίας)

I **A1**

1 **Adante dolente** ♩=63 **α** 3 **α'**

Μι αιολικός

καταύρα χρωμ. κίνηση
εισαγωγή

3ημ. ανοδική κίνηση με ημιτόνια

ανοδική χρωμ. κίνηση

5 **B** 7 **β** **β**

παράλληλες 3ες

χρωματικές παράλληλες 3ες
εσωτερ. φωνές

10 **II** **A2** 12

Πτώση **α** **α'**

15 **B** **β** αρπές τονικής 17 **β** 19 Πτώση

χρωματικές παράλληλες 3ες
εσωτερ. φωνές

αλλαγή το σι είναι φυσικό βλ. μ. 8

μίμηση

Εικόνα 3.4.1: το χορωδιακό Νο 4 « Απόψε τα μεσάνυχτα » σε 1^ο επίπεδο αναγωγής .

4. Απόψε τα μεσάνυχτα
2ο επίπεδο αναγωγής

Εικόνα 3.4.2: το χορωδιακό Νο 4 «Απόψε τα μεσάνυχτα» σε 2^ο επίπεδο ρυθμικής αναγωγής .

Αναγωγή: επειδή η μελωδία του κομματιού έχει κυρίως μελωδικά διαστήματα δευτέρας και αρκετούς διαβατικούς φθόγγους, συναντάται μια δυσκολία στην επιλογή των πιο ισχυρών δομικά φθόγγων για την αναγωγή. Είναι σκόπιμο να αναφερθεί ότι η επιλογή έγινε με κριτήριο την τονικότητα, τη μετρική θέση των συγχορδιών, σε κάποιες περιπτώσεις τη λειτουργικότητα κ.α. Ένα παράδειγμα: στο μ. 7 η μελωδία έχει τις νότες (μι-φα-σολ-λα-σι-σολ-φα) και επιλέχθηκαν οι νότες μι-σολ-σι, γιατί είναι οι βασικές του μι αιολικού τρόπου και γιατί κάτω από αυτές σχηματίζονται συγχορδίες με νότες που ανήκουν στον τρόπο, χωρίς

αλλοιώσεις, κάτι που δεν θα συνέβαινε αν είχαν επιλεγθεί οι νότες φα-λα (που έχουν αλλοιώσεις από κάτω). Περισσότερα στο κεφάλαιο 4 με τα συμπεράσματα.

Μορφή: πρόκειται για ένα κομμάτι αρκετά μικρό σε έκταση, μόλις 20 μέτρα. Το κομμάτι έχει διμερή μορφή A1BA2B, επομένως χωρίζεται σε 2 μέρη I (A1B) και II (A2B). Το A1 τμήμα χωρίζεται σε δύο τρίμετρες φράσεις, α φράση τα μέτρα 2-4 και α' φράση (ελαφρώς διαφοροποιημένη από την α) τα μέτρα 4-6. Το B τμήμα χωρίζεται επίσης σε 2 τρίμετρες όμοιες φράσεις, β φράση μ. 6-8 και 8-10 αντίστοιχα .

Όμοια και στα τμήματα A2 και B, οι α και α' φράσεις είναι στα μέτρα 11-13 και 13-15, και οι β φράσεις στα μ. 15-17 και 17-19 . Το κομμάτι δεν έχει coda.

Μέρη	Τμήματα	φράσεις – επαναλήψεις (α, β) (i, ii)
I	A1 μ.1-6	Εισαγ. (μ. 1-2), α (μ.2-4), α'(μ.4-6)
	B μ. 6-11	β i (μ. 6-8), β ii (μ.8-11)
II	A2μ.11-15	α (μ. 11-13), α' (μ. 13-15)
	B μ.15-20	β i (μ. 15-17), β ii (μ. 17-20)

Πίνακας 3.4.1: μορφή χορωδιακού 4.

Τρόποι: Το κομμάτι είναι γραμμένο σε μι αιολικό (ελάσσων τρόπος). Αυτό επιβεβαιώνεται από την καταληκτική συγχορδία στα μέτρα 18-19, αλλά και από την καταληκτική συγχορδία του πρώτου τμήματος στα μέτρα 10-11. Ακόμα, ο ισοκράτης που εμφανίζεται σε μερικά σημεία κατά τη διάρκεια του έργου, είναι στη νότα μι. Τέλος, παρατηρείται η νότα ρε που χρωματίζεται διαρκώς, αλλά όταν έχει δίεση (ένα είδος προσαγωγή) λύνεται συνήθως στη μι (μέτρα 3-6, 12-15 στην μέτζο σοπράνο).

Μέτρο: το χορωδιακό είναι γραμμένο σε 4/4 και έχει διμερή μετρική δομή, αλλά στα μέτρα 11 και 20 (οι δυο καταλήξεις δηλαδή), μετατρέπεται σε 2/4. Με αυτή τη μετατροπή αλλάζει λίγο η δομή στις φωνές (εκτός του βαρύτονου) από διμερή σε τριμερή, καθώς ο πρώτος χρόνος των μ.11, 31 δεν ακούγεται, γιατί οι νότες είναι κρατημένες με σύζευξη διάρκειας με αυτές του προηγούμενου μέτρου. Στον βαρύτονο όμως δεν συμβαίνει αυτό, πράγμα που βοηθά στην διατήρηση της διμερούς δομής.

Τέμπο: η αγωγική που ζητά ο συνθέτης είναι **Andante dolente** και η ταχύτητα εκτέλεσης $\text{♩}=63$. Η διάρκειά του είναι 1'50'', διαρκεί σχεδόν 2 λεπτά, παρόλο που είναι τόσο μικρό σε έκταση, λόγω της αργής ταχύτητας εκτέλεσης.

Μουσική υφή: Το κομμάτι είναι ως επί το πλείστον ομοφωνικό, έχει την παραδοσιακή μελωδία και τη συνοδεία. Αρχικά είναι εμφανές ότι υπάρχουν περισσότερα πεντάγραμμα από τα 4 βασικά, που αντιστοιχούν σε κάθε φωνή. Ο Κωνσταντινίδης έχει προσθέσει και δυο σόλο φωνές, μια για τη σοπράνο και μια για τον βαρύτονο. Τα δυο πρώτα μέτρα του έργου αποτελούν μια μικρή εισαγωγή, η σοπράνο και η μέτζο σοπράνο κρατούν ισοκράτη στη νότα μι και ο τενόρος τραγουδά μια κατιούσα χρωματική κλίμακα ξεκινώντας από τη μι και φτάνοντας στο τρίτο μέτρο μέχρι τη νότα σι (μι-ρε#-ρε#-ντο#-ντο#-σι). Η βασική παραδοσιακή μελωδία

υπάρχει στη σόλο φωνή της σοπράνο μέχρι το μέτρο 16 και, με εξαίρεση τα μέτρα 12-13, στα οποία υπάρχουν παύσεις, οι υπόλοιπες φωνές είναι συνοδευτικές. Η βασική σοπράνο στα μέτρα 1-6 έχει συνοδευτικό ρόλο και στα μ. 6-10 βρίσκεται σε ταυτοφωνία με τη σόλο σοπράνο. Η ταυτοφωνία συνεχίζεται και στο Β τμήμα. Παρατηρώντας καλύτερα το κομμάτι, θα έλεγε κανείς ότι υπάρχει το βασικό θέμα (μελωδία α, α') και το αντίθεμα (συνοδεία). Γιατί κάθε φορά που εμφανίζεται η φράση α υπάρχει από κάτω ή πάνω ακριβώς η ίδια συνοδεία δίνοντάς της χαρακτήρα αντιθέματος. Ο συνθέτης έχει γράψει το κομμάτι και με κάποια αντιστικτικά στοιχεία, κυρίως στον βαρύτονο. Στα μέτρα 8, 10, 17, 19 ο βαρύτονος μπαίνει πριν τελειώσουν οι υπόλοιπες φωνές (σαν στρέτο). Και ο ισοκράτης που κρατά στα μέτρα 7-8, 9-10, 16-17, 18-19 δείχνει ότι έχει μια ανεξαρτησία από τις υπόλοιπες φωνές. Στις άλλες φωνές υπάρχει και μια ομοιογένεια και ομοφωνία στα μέτρα 6-10, 15-19, δηλαδή στα Β μέρη του έργου.

Οι φωνές της μέτζο σοπράνο και του τενόρου θα σχολιαστούν μαζί γιατί έχουν πολλά κοινά στοιχεία. Στο Α1 τμήμα κινούνται αρκετά βηματικά, χρωματίζοντας κυρίως τη νότα ρε σε ρε# και αντίστροφα. Τον προσαγωγέα της κλίμακας (ρε#) τον έχει η μέτζο σοπράνο και τη νότα ντο περισσότερο ο τενόρος. Σε αυτό το τμήμα οι αξίες των νοτών των εσωτερικών φωνών είναι μεγάλες και θα έλεγε κανείς ότι η μελωδία που δημιουργείται στη μέτζο σοπράνο στα μέτρα 3-4 είναι σαν απάντηση στο χρωματικό κατέβασμα του τενόρου (μ. 1-2).

Στο Β τμήμα όλες οι φωνές τραγουδούν tutti.³²⁵ Οι εσωτερικές τραγουδούν και αυτές τη μελωδία αλλά ένα διάστημα 4^{ns} κάτω η μετζο σοπράνο και μια 6ⁿ κάτω ο τενόρος. Η μόνη διαφορά τους από το μοτίβο της μελωδίας είναι ότι τα τέταρτα που εμφανίζονται μετά από τη σειρά των ογδών κατεβαίνουν βήμα, δεν συνεχίζουν δηλαδή την ανοδική πορεία της βασικής μελωδίας (μ. 7), ενώ στο μ.8 ανεβαίνουν βήμα εκεί που η σοπράνο επαναλαμβάνει τη ίδια νότα (μι). Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και στα μ. 8-9 με μόνη εξαίρεση στο μ. 10, επειδή υπάρχει πτώση, καθώς οι δυο μεσαίες φωνές ανεβαίνουν μια τρίτη μεγάλη για να σχηματιστεί η μι ελάσσονα συγχορδία. Μια μικρή παρατήρηση στο μ. 7: οι σοπράνο φωνές στον τρίτο χρόνο έχουν τέταρτο, ενώ στο μ.9 που αποτελεί επανάληψη του μ.7 έχουν όγδοα (προσθήκη διαβατικού φθόγγου λα), ενώ οι μεσαίες φωνές διατηρούν την ίδια συνοδεία με το μ.7. Αυτή είναι και μια διαφοροποίηση της μελωδίας στο μ. 7. Οι νότες λα, ντο και ρε φέρουν μια # και σε ένα σι υπάρχει b στα μέτρα 6-7.

Οι βαρύτονοι (σόλο και μη), έχουν ένα πιο ανεξάρτητο ρόλο, στα αρχικά μέτρα έχουν παύσεις και από τα μ. 4-6 ο σόλο τραγουδά τη βασική μελωδία μαζί με τη σοπράνο αλλά μια όγδοη κάτω (ίσως για να δοθεί έμφαση). Στη συνέχεια, όλοι οι βαρύτονοι μαζί, σόλο και μη, κρατούν έναν ισοκράτη στα μέτρα 7-8, 9-10, 16-17, 18-19 στη νότα μι, ο οποίος διακόπτεται στα μ. 9, 11, 17, 19 και παρεμβάλλεται μια μίμηση της βασικής μελωδίας. Το τμήμα Α2 είναι αρκετά όμοιο με το Α1, δεν υπάρχει όμως η δίμετρη εισαγωγή και την παραδοσιακή μελωδία στο Α2 την έχει ο σόλο βαρύτονος³²⁶ στα μ.12-15, ενώ ο tutti βαρύτονος και η σόλο σοπράνο έχουν παύσεις. Ο τενόρος, η μέτζο σοπράνο και η σοπράνο έχουν την ίδια συνοδεία με τα μ.3-6.

³²⁵ Η ένδειξη tutti είναι σημειωμένη από τον συνθέτη πάνω στην παρτιτούρα. Γιάννης Κωνσταντινίδης, *8 Μικρασιάτικα τραγούδια...*, 9-10.

³²⁶ Ένα χαρακτηριστικό του Κωνσταντινίδη: στην επανάληψη της φράσης α στο Α2 τμήμα δεν αλλάζει την αρμονική συνοδεία αλλά την ενορχήστρωση (φωνή) για να υπάρξει μια διαφοροποίηση, αλλάζοντας το ηχόχρωμα (Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903 – 1984)...*, 296).

Διακρίνεται κι εδώ η αντιστικτική υφή, γιατί ενώ η μελωδία έχει μεταφερθεί μια οκτάβα κάτω, οι μεσαίες φωνές έχουν ακριβώς την ίδια συνοδεία (διπλή αντίστιξη ογδόης). Από το μ. 13 μπαίνει και η σόλο σοπράνο με τη βασική μελωδία, μια όγδοη πάνω από τον σόλο βαρύτονο, ο οποίος συνεχίζει μαζί της μέχρι το μ. 15 και επανέρχεται στον ισοκράτη. Το Β τμήμα μ. 16-20 είναι ίδιο με το Β των μέτρων 6-11.

Αρμονία: Το βασικό στοιχείο σε αυτό το κομμάτι είναι η παράλληλη κίνηση, η οποία αποτελεί πάγια τεχνική εναρμόνισης του Κωνσταντινίδη. Πιο συγκεκριμένα, στο χορωδιακό υφίσταται χρωματική αρμονική κίνηση, δηλαδή μια «ακολουθία συγχορδιών με φθόγγους που κινούνται παράλληλα σε ανιούσα ή κατιούσα απόσταση ημιτονίων»,³²⁷ αλλά επειδή αυτή (χρωματικότητα) δεν συναντάται στη παραδοσιακή μελωδία, θα γίνει εστίαση στην συνοδεία, η οποία είναι ρυθμική και συγχορδιακή.³²⁸ Παράδειγμα αποτελεί το τρίτο μέτρο και έπειτα. Σύμφωνα με την αναγωγή των τμημάτων Α1 και Α2,³²⁹ φαίνεται ότι οι συνηχήσεις που δημιουργήθηκαν δεν έχουν κάποιον λειτουργικό χαρακτήρα· υπάρχει έντονη χρωματικότητα και διαφωνία σε αυτές, αφού σχηματίζονται μεταξύ των φθόγγων τριημιτόνια και διαστήματα δευτέρας. Και όπως ειπώθηκε και παραπάνω με βάση τον Γ. Σακαλλιέρο, η κίνησή τους είναι παράλληλη σε ανοδική ή καθοδική φορά έχοντας μεταξύ τους απόσταση ημιτονίου. Λίγες είναι οι φορές που κάποια συγχορδία θα έχει λειτουργικό χαρακτήρα, αλλά είναι εφικτό για κάποιες νότες να σταματήσουν να κινούνται χρωματικά, για να δοθεί έμφαση σε κάποια βαθμίδα.³³⁰ Π.χ. στα μέτρα 4 και 6 (είναι ίδια), η δεύτερη συγχορδία είναι μια λα μείζονα με 7^η και στο μ. 5 μια ρε# ελαττωμένη με έβδομη ελαττωμένη (vii^{o7}). Επιπρόσθετα, στο μ. 5 υπάρχει ο διπλασιασμός του θεμέλιου (ρε) με ανιούσα αλλοίωση (ρε#) στην ίδια συγχορδία, οπότε συνηχούν.³³¹

Στο Β τμήμα και στην επανάληψή του εμφανίζονται συγχορδίες με πιο λειτουργικό ρόλο. Στα μ. 7-8, 16-17-πρόκειται για παράλληλη κίνηση με χρωματικότητα κυρίως στις εσωτερικές φωνές. Επιπρόσθετα, είναι δυνατό να υπάρχει και ισοκράτης³³² σε συνδυασμό με την χρωματική παράλληλη κίνηση. Στα μέτρα 7-10 και 16-19 ο βαρύτονος κρατά σε ισοκράτη τη νότα μι και οι άλλες φωνές (tutti) κινούνται παράλληλα, σχηματίζοντας σύμφωνα με την παρτιτούρα για χορωδία, μια ανιούσα κλίμακα με χρωματικά στοιχεία κυρίως στην μέτζο σοπράνο και στον τενόρο. Από την αναγωγή της μελωδίας των μέτρων αυτών προκύπτει ο αρπισμός της μι ελάσσονας συγχορδίας. Ένα ακόμα στοιχείο εναρμόνισης είναι η μίμηση ενός τμήματος της μελωδίας.³³³ Η αναφορά γίνεται για τη φωνή του βαρύτονου στα μέτρα 8, 10, 17, 19 ο οποίος μιμείται τη σοπράνο στο τελευταίο μέτρο των μελωδικών φράσεων α και α' με τις νότες (λα-σολ-φα-μι-μι).

Πτώσεις: Στο κομμάτι πραγματοποιούνται δυο όμοιες πτώσεις. Η πρώτη στα μ. 9-11 και η δεύτερη (τελική για το κομμάτι) στα μ. 18-21. Αρχικά από την παραδοσιακή μελωδία φαίνεται ξεκάθαρα ότι υπάρχει κατάληξη σε αυτά τα σημεία, με την προήγηση του φθόγγου της τονικής (λα-σολ-φα-μι-μι). Υπάρχουν δυο

³²⁷ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 302.

³²⁸ *ό.π.*, 302.

³²⁹ Από την αναγωγική γραφή του κομματιού διαπιστώνεται ότι τα τμήματα Α1 και Α2 έχουν τις ίδιες συνηχήσεις κατά την επεξεργασία, το ίδιο ισχύει και για τις α και α' φράσεις.

³³⁰ *ό.π.*, 302.

³³¹ *ό.π.*, 299.

³³² Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 302.

³³³ *ό.π.*, 303.

ερμηνείες για αυτές τις καταλήξεις.³³⁴ Η πρώτη ερμηνεία είναι η ύπαρξη τροπικής πτώσης με συγγενικές τρίτες³³⁵ (σι-ρε#-σολ=III⁶, σι-σι-μι=i_{omit3}) με κοινούς φθόγγους το σι και το σολ. Η δεύτερη είναι η πραγματοποίηση μια τέλειας πτώσης (σι-ρε#-σι=V, σι-σι-μι=i_{omit3}) και η ενδιάμεση τρίτη(III⁶) να έχει διακοσμητικό χαρακτήρα. Τέλος διαπιστώνεται ότι δεν συμπεριλαμβάνεται η 3^η της τονικής στην συγχορδία κατάληξης.

Σύγκριση με παραδοσιακή μελωδία από συλλογή Παχτίκου: στην παρακάτω εικόνα παρατίθενται οι μελωδικές φράσεις α, β από το χορωδιακό³³⁶ και από τη συλλογή του Παχτίκου.³³⁷ Όπως δείχνουν και οι εικόνες, οι μελωδίες είναι αρκετά όμοιες με ελάχιστες μικροδιαφορές.

Εικόνα 3.4.3: η παραδοσιακή μελωδία από το χορωδιακό 4 χωρίς την συνοδεία και η μελωδία όπως είναι στην συλλογή του Παχτίκου 30.

Ομοιότητες: Με μια πρώτη ματιά οι δύο μελωδίες μοιάζουν πολύ, ο Κωνσταντινίδης έχει κρατήσει ακόμα και τον ίδιο τρόπο γραφής των νοτών, δηλαδή δεν ομαδοποιεί τα όγδοα αλλά τα γράφει ένα-ένα ξεχωριστά, όπως τα γράφει στη συλλογή του ο Παχτικός.

Ο μετρικός οπλισμός και η μετρική τοποθέτηση των φθόγγων είναι όμοια και στα δυο κομμάτια. Ο συνθέτης διατηρεί αυτή τη χαρακτηριστική άρση που υπάρχει στην αρχή της κάθε φράσης.

Ο αιολικός τρόπος είναι κοινός και στις δυο μελωδίες.

Διαφορές: Είναι φανερό ότι ο Κωνσταντινίδης δεν κράτησε την τονικότητα της βασικής μελωδίας ίδια. Ο Παχτικός την κατέγραψε από ρε ενώ ο συνθέτης από μι. Ένα διάστημα δευτέρας πάνω.

Ο συνθέτης στο δεύτερο μέτρο δεν χρησιμοποίησε το χαρακτηριστικό ποίκιλμα που υπάρχει στον Παχτικό αλλά το πρόσθεσε στην δεύτερη επανάληψη της ίδιας φράσης στο μέτρο 4. Επίσης, δεν έβαλε και τον διαβατικό όγδοο στον τρίτο χρόνο του 6^{ου} μέτρου, αλλά κράτησε τη νότα σι σε τέταρτο (βλ. τα κυκλωμένα σημεία εικόνα 3.4.3). Ακόμα, ο Παχτικός στην καταγραφή του έχει βάλει παύσεις ογδόων, αντίθετα ο συνθέτης έβαλε τέταρτο παρεστιγμένο για να καλύψει το κενό της παύσης στον τέταρτο χρόνο των μέτρων 3,

³³⁴ Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στις πτώσεις του χορωδιακού αρ.3.

³³⁵ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 291.

³³⁶ Γιάννης Κωνσταντινίδης, *8 Μικρασιάτικα τραγούδια...*, 9-10.

³³⁷ Παχτικός, *260 δημόδη ελληνικά άσματα...*, 38.

5. Επιπλέον, η καταληκτική νότα της επανάληψης της β φράσης έχει διαφορετική αξία. Τέλος, το τέμπο των κομματιών διαφέρει αρκετά. Ο Παχτικός γράφει Allegro $\text{♩} = 160$, ενώ ο Κωνσταντινίδης Andante dolente $\text{♩} = 63$.

Τοποθέτηση κειμένου: Συγκρίνοντας τις δυο μελωδίες γίνεται αντιληπτό ότι το κείμενο έχει τοποθετηθεί με τον ίδιο τρόπο και στις δυο περιπτώσεις, με μόνη διαφορά το μέτρο 4, που η συλλαβή (-ψε) από τη λέξη «Απόψε» στο χορωδιακό έχει τοποθετηθεί στο πρώτο όγδοο του τέταρτου χρόνου στο μέτρο 4, ενώ στον Παχτικό στο τελευταίο όγδοο του ίδιου χρόνου.

Κείμενο: οι παρακάτω πίνακες αναφέρονται στο χορωδιακό και στο παραδοσιακό τραγούδι γιατί δεν υπάρχουν μεταξύ τους διαφορές στο ποιητικό κείμενο.

Κωνσταντινίδης 4 - Παχτικός 30.

1	A'	α	Απόψε [απόψε] τα μεσάνυχτα 1 2 3 [1 2 3] 4 5 6 7 8
	[A']	α'	[Απόψε απόψε τα μεσάνυχτα] [1 2 3 1 2 3 4 5 6 7 8]
	B1	β	σηκώθηκα να γράψω στο πουλάκι μου, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
	B2	β	[σηκώθηκα να γράψω] τρυγονάκι μου. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Πίνακας 3.4.2: 1^η στροφή του χορωδιακού 4 και του Παχτικού 30, με αρίθμηση συλλαβών και σύμβολα.³³⁸

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα (επαναλήψεις)	Μελωδικές φράσεις
1	A'	Ιαμβικός 8 σύλλαβος	123	α
	[A']	>>	12312345678	α'
	B1	Ιαμβικός 1-7 Τροχαϊκός 8-12 12σλλαβές		β
	B2	Ιαμβικός 1-7 Τροχαϊκός 8-12	1234567	β

Πίνακας 3.4.3: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του χορωδιακού 4 και του Παχτικού 30.

Μουσικοποιητική δομή: η δομή του κειμένου του συγκεκριμένου τραγουδιού είναι λίγο ιδιαίτερη. Η πρώτη στροφή αποτελείται από δυο στίχους A+B με το B να χωρίζεται σε 2 ημιστίχια. Ο A στίχος έχει ιαμβικό μέτρο. Ο B όμως έχει ένα συνδυασμό ιαμβικού και τροχαϊκού (βλ. πίνακα 3.4.3). Επίσης, στο ημιστίχιο B2 παρατηρείται η επανάληψη (τσακίσμα) των λέξεων «σηκώθηκα να γράψω». Σύμφωνα με τους Καϊμάκη & Κοκκάλα, όταν επαναληφθεί μέρος του στίχου, υπάρχει η δυνατότητα να θεωρηθεί οργανικός στίχος σε περίπτωση που αυτός δεν ολοκληρώνεται (σε αριθμό συλλαβών).³³⁹

Στους παρακάτω πίνακες παρατίθεται το κείμενο σε όλες τις μορφές και από όλες τις πηγές προέλευσης. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται πιο εύκολη η μεταξύ τους σύγκριση.

³³⁸ Όμοια στροφική δομή έχουν και οι υπόλοιπες στροφές.

³³⁹ Ιωάννης, Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας...*, 47.

**Απόψιν απόψιν τα μεσάνυχτα
απόψιν απόψιν τα μεσάνυχτα,
σηκώθηκα να γράψω στο πουλάκι μου
σηκώθηκα να γράψω τρυγωνάκι μου.**

**Και κοντυ... και κοντυλιά δεν έγραψα
και κοντυ... και κοντυλιά δεν έγραψα,
δίχως ν' αναστενάξω τρυγωνάκι μου
δίχως ν' αναστενάξω για σε πουλάκι μου.**

Απόψιν απόψιν τα μεσάνυχτα
Απόψιν απόψιν τα μεσάνυχτα,
μας κλέψανε την γλάστρα τρυγωνάκι μου
μας κλέψανε την γλάστρα το πουλάκι μου.

Μας πήραν μας πήραν τον Αυγερινό
μας πήραν μας πήραν τον Αυγερινό,
τον ουρανό με τ' άστρα τρυγωνάκι μου
τον ουρανό με τ' άστρα το πουλάκι μου.

Απόψιν απόψιν με σκοτώνουνε
Απόψιν απόψιν με σκοτώνουνε,
έβγα κι εσύ και κλάψε τρυγωνάκι μου
έβγα κι εσύ και κλάψε το πουλάκι μου.

Και πάρε και πάρε από το γαίμα μου
και πάρε και πάρε από το γαίμα μου,
τα μάγουλά σου βάψε τρυγωνάκι μου
τα μάγουλά σου βάψε το πουλάκι μου.

Σηλυβριανή μου Παναγιά
Σηλυβριανή μου Παναγιά,
στο μπόι του λαμπάδα τρυγωνάκι μου
στο μπόι του λαμπάδα το πουλάκι μου.

Φύλαγε το πουλάκι μου
φύλαγε το πουλάκι μου,
που 'ναι μακρυά στα ξένα τρυγωνάκι μου
που 'ναι μακρυά στα ξένα το πουλάκι μου.

Πίνακας 3.4.4: Παρουσίαση ολόκληρου του ποιητικού κειμένου³⁴⁰.

Απόψε απόψε τα μεσάνυχτα
Απόψε απόψε τα μεσάνυχτα
σηκώθηκα να γράψω στο πουλάκι μου,
σηκώθηκα να γράψω τρυγωνάκι μου.

Και κοντυ- και κοντυλιά δεν έριξα
Και κοντυ- και κοντυλιά δεν έριξα
χωρίς ν' αναστενάξω τρυγωνάκι μου,
χωρίς ν' αναστενάξω για σε πουλάκι μου.

Πίνακας 3.4.5: Το ποιητικό κείμενο όπως είναι γραμμένο στο χορωδιακό 4.

³⁴⁰ Το έντονο μαύρο χρώμα στο κείμενο υπάρχει, για την υπόδειξη των στίχων που χρησιμοποίησε ο Κωνσταντινίδης στο χορωδιακό. Το ολοκληρωμένο κείμενο προέρχεται από: <https://kanellatou.gr/el/paradosiako/minor-asia/kappadokia/sinasos/apropsin-ta-mesanychta.html> Ανάκτηση 30/5/2022. Έχει διαφορές από τα άλλα δυο, απλά τοποθετείται εδώ για μια πλήρη εικόνα ολοκληρωμένου του κειμένου.

Παχτικός 30

Ἀπόψη ἀπόψη τὰ μεσάνυχτα (δίς)
σηκώθηκα νὰ γράψω ἔς τὸ πουλάκι μου
σηκώθηκα νὰ γράψω, τρυγονάκι μου.

5 Καὶ κοντό = καὶ κοντούλια δὲν ἔριξα (δίς)
χωρὶς ν᾿ αναστενάξω, τρυγονάκι μου,
χωρὶς ν᾿ αναστενάξω γιὰ σέ, πουλάκι μου.

Σηλυβρια = Σηλυβριανή μου Παναγιά, (δίς)
ἔς τὸ πόγι σου λαμπάδα, τὸ πουλάκι μου,
ἔς τὸ πόγι σου λαμπάδα, τρυγονάκι μου.

10 Φύλαξε, φύλαξε τὸ πουλάκι μου, (δίς)
ποῦναι κάτω ἔς τὰ ξένα, τρυγονάκι μου,
ποῦναι κάτω ἔς τὰ ξένα, τὸ πουλάκι μου

Χορωδιακό 4

Απόψε απόψε τα μεσάνυχτα
σηκώθηκα να γράψω στο πουλάκι μου,
σηκώθηκα να γράψω τρυγονάκι μου.

Και κοντο- και κοντυλιά δεν έριξα
χωρίς ν' αναστενάξω τρυγονάκι μου,
χωρίς ν' αναστενάξω για σε πουλάκι μου.

Πίνακας 3.4.5: συγκριτική παράθεση οργανικού στίχου³⁴¹ του χορωδιακού 4 και κείμενο καταγραφής Παχτικός 30.

Από τη σύγκριση των «οργανικών» στίχων πηγάζει το συμπέρασμα ότι ο Κωνσταντινίδης έχει χρησιμοποιήσει μόνο τις 2 πρώτες στροφές από τη συλλογή Παχτικού, και ότι στον Παχτικό δεν υπάρχει ολόκληρο το κείμενο, όπως στον πίνακα 3.4.5. Αυτό συμβαίνει γιατί αυτό του απήγγειλαν κατά την καταγραφή και στην περίπτωση που τα τραγούδια διαδίδονταν προφορικά είναι λογικό από περιοχή σε περιοχή και από τόπο σε τόπο να υπάρχουν διαφορές. Επίσης, ο Παχτικός εδώ έχει σημειώσει τις επαναλήψεις των στίχων «δίς» κάτι που δεν έχει κάνει στα μέχρι τώρα τραγούδια. Βέβαια δε εξετάστηκαν και τα 260 από τη συλλογή, για να δηλωθεί ότι είναι κάτι πρωτόγνωρο.

³⁴¹ Δεν είναι καθαρός στίχος καθώς υπάρχουν στον Παχτικό τα τσακίσματα και για το λόγο αυτό προστέθηκαν και στο χορωδιακό για την σύγκριση όμοιων κειμένων.

3.2.5. Ρουμπαλιά, Γαρουφαλιά

I **A1** **5. ΡΟΥΜΠΑΛΙΑ ΓΑΡΟΥΦΑΛΙΑ...**
(Βιθυνίας)

Allegro moderato ♩=60

Σολ αιολικός

1 4 **β**

Παράλληλες συνηχήσεις από 3ες και 6ες

6 8 **α** 10 **γ**

ενναυαγή σολ → αιολικού με δόριο

Πτώση Σολ μικτή κλίμακα Παράλληλες συνηχήσεις 3ων 3ημ-

11 **B1** Σολ αιολικός 14

Κανόνας 1 **α**

16 **β** 18 Πτώση

Παράλληλες συνηχήσεις από 3ες και 6ες

ενναυαγή σολ → αιολικού με δόριο

21 Σολ μικτή κλίμακα Παράλληλες συνηχήσεις 3ων Σολ μικτή κλίμακα συνηχήσεις 3ων 24 γ

27 Πτώση Π A2 α 30 Σολ αιολικός Παράλληλες συνηχήσεις 3ων

33 Παράλληλες συνηχήσεις απο 3ες και 6ες Πτώση Σολ μικτή κλίμακα Παράλληλες συνηχήσεις 3ων 35 β γ

εναλλαγή σολ →
αιολικού με δώριο

38 Πτώση B2 Σολ αιολικός 41 Κανόνας 2' α

44 Παράλληλες συνηχήσεις απο 3ες και 6ες Πτώση 46 β

εναλλαγή σολ →
αιολικού με δώριο

49 Σολ μικτή κλίμακα Παράλληλες συνηχήσεις 3ων 51 γ

55 Πτώση

Εικόνα 3.5.1: το χορωδιακό Νο 5 «Ρουμπάλια Γαρουφαλιά» 1^ο επίπεδο ρυθμικής αναγωγής.

I **A** 5. ΡΟΥΜΠΑΛΙΑ ΓΑΡΟΥΦΑΛΙΑ...
Allegro moderato $\text{♩} = 60$

Σολ αιολικός

1 4 β Παράλληλες συνηχήσεις απο 3ες και 6ες

i εναλλαγή σολ αιολικού με δόριο

7 Πτώση Σολ μικτή κλίμακα Παράλληλες συνηχήσεις 3ων 10 Πτώση

13 **B1** Σολ αιολικός 16 **β**

Κανόνας 1 **α**

i

εναλλαγή σολ → αιολικού με δώριο

18 Παράλληλες συνηχήσεις απο 3ες και 6ες Πτώση Σολ μικτή κλίμακα 21 Παράλληλες συνηχήσεις 3ων διαστήματα απο αναγωγή α φρ.

γ

Σολ μικτή κλίμακα συνηχήσεις 3ων 24 **γ** 27 Πτώση **II** **A2** **α**

Σολ αιολικός

II i

30 Παράλληλες συνηχήσεις 3ων 33 **β** Πτώση

εναλλαγή σολ → αιολικού με δώριο

36 Σολ μικτή κλίμακα Παράλληλες συνηχήσεις 3ων 39 Πτώση **B2** Σολ αιολικός Κανόνας 2 **α**

γ

Εικόνα 3.5.2: το χορωδιακό Νο 5 «Ρουμπαλιά Γαρουφαλιά» 2^ο επίπεδο ρυθμικής αναγωγής.

Αναγωγή: Στο 1^ο επίπεδο αναγωγής κυρίως όπου βρίσκεται η παραδοσιακή μελωδία δεν έχουν αφαιρεθεί όλες οι διανθιστικές νότες, ώστε να είναι αναγνωρίσιμη.

Μορφή: Το κομμάτι αποτελείται από δυο μέρη και το κάθε μέρος έχει δυο τμήματα A1B1A2B2. Το A1 τμήμα περιέχει τρεις τετράμετρες φράσεις: α φράση μ.1-4, β φράση 5-8 και γ φράση 9-12. Η τρίτη φράση θα μπορούσε να θεωρηθεί το ρεφραίν του χορωδιακού, διότι στη συλλογή του Παχτίκου η μελωδική αυτή γραμμή αναγράφεται ως επωδός.³⁴² Το B1 τμήμα έχει τρεις τετράμετρες φράσεις και μια πεντάμετρη: α φράση μ. 13-16, β φράση μ. 17-20, γ μ. 21-24 και γ' μ. 24-28. Επίσης οι φράσεις γ και γ' θα μπορούσαν να χωριστούν σε επιμέρους υποφράσεις όπως τις χωρίζει και ο συνθέτης και να αρχίζουν από το προηγούμενο μέτρο π.χ. γ μ. 20-24, γιατί το μέτρο 21 είναι η κατάληξη της β φράσης, αλλά υπάρχει και μια γέφυρα στον βαρύτονο για την γ φράση, όμως δεν συμπεριλαμβάνεται σε αυτή, γιατί δεν ανήκει στην παραδοσιακή μελωδία (είναι ένα πρόσθετο στοιχείο από τον συνθέτη). Η γ' φράση έχει κάποιες διαφορές από την γ. Στην γ' φράση όμως συμπεριλαμβάνεται το μ. 24, διότι όλη η φράση είναι λίγο παραλλαγμένη και δεν υπάρχει στην παραδοσιακή μελωδία, είναι μια επανάληψη του συνθέτη. Οπότε θα μπορούσε να χωριστεί σύμφωνα με

³⁴² Παχτικός, 260 *δημώδη ελληνικά άσματα...*, 115.

τον Κωνσταντινίδη στα μ.24-26 και μ. 26-28. Έχει και μια παύση ογδούδη στη μέση σαν μια τομή που διαχωρίζει στα δύο την φράση γ'.

Στο δεύτερο μέρος εμφανίζονται λίγο αλλαγμένα τα δυο τμήματα Α2 τμήμα α μ.29-32, β μ. 33-36, γ μ. 37-41. Β2 τμήμα α' 41-44, β' 45-48, γ μ. 49-52 και γ' μ.52-56.

Εντύπωση προξενεί ότι δεν υπάρχει coda. Βέβαια είναι δυνατό η φράση γ' να θεωρηθεί ένα είδος coda.

Μέρη	Τμήματα	φράσεις (α,β,γ)
I	A1 μ.1-12	α μ.1-4, β μ. 5-8, γ μ. 9-12
	B 1 μ.13-28	α μ.13-16, β μ. 17-20, γ μ. 21-24, γ' μ. 24-28
II	A2 μ.29-40	α μ.29-32, β μ. 33-36, γ μ. 37-40
	B2 μ.41-56	α μ.41-44, β μ. 45-48, γ μ. 49-52, γ' μ. 52-56

Πίνακας 3.5.1: μορφή χορωδιακού 5.

Τρόποι: ο τρόπος του κομματιού είναι ο σολ αιολικός. Τα στοιχεία που το επαληθεύουν είναι ο οπλισμός (σιβ, μιβ) και η καταληκτική συγχορδία του μ.56, σολ ελάσσονα (με την 3^η). Παρατηρούνται όμως και κάποιες αλλοιώσεις που δεν ανήκουν σε αυτόν τον τρόπο. Αυτές είναι το ντο#, μιβ, φα#, σιβ, ρεβ. Θα δοθεί μια πιθανή εξήγηση για την καθεμία από αυτές. Αρχικά το ντο# (εμφανίζεται στην συνοδεία της γ φράσης) κινείται προς τα κάτω με βήμα στο σιβ και δημιουργείται ένα τριημιτόνιο. Αυτό ίσως δείχνει την ύπαρξη κι ενός χρωματικού τρόπου ή μικτού (διατονικό και χρωματικό) και πιο συγκεκριμένα μπορεί να υφίσταται το χρωματικό πεντάχορδο σολ-λα-σιβ-ντο#-ρε³⁴³ σε συνδυασμό με κάποιο διατονικό τετράχορδο, μάλλον το ρε-μιβ-φα-σολ. Οπότε σχηματίζεται η μικτή κλίμακα σολ-λα-σιβ-ντο#-ρε-μιβ-φα-σολ. Επειδή οι αλλοιώσεις δεν παρουσιάζονται στην παραδοσιακή μελωδία, αλλά στην συνοδεία και συνηχούν μαζί, θα έλεγε κανείς ότι υπάρχει το φαινόμενο της διτροπικότητας: η μελωδία βρίσκεται στον σολ αιολικό και η συνοδεία στη μικτή κλίμακα σολ.

Στην ενότητα με την β φράση διακρίνεται το μιβ στον τενόρο (μ. 5) και στο επόμενο μέτρο γίνεται μιβ. Εδώ συναντάται το φαινόμενο της τροπικής ανταλλαγής.³⁴⁴ Δηλαδή, η νότα μιβ είναι ο έκτος φθόγγος του σολ αιολικού τρόπου. Βάζοντας στο μι αναίρεση ο τρόπος μετατρέπεται σε σολ δώριο. Δύο τρόποι με κοινό τονικό φθόγγο διαφέρουν μόνο στην 6^η νότα. Εφόσον το μι δεν εμφανίζεται στην παραδοσιακή μελωδία, ο Κωνσταντινίδης δεν έχει περιορισμούς στην επιλογή του τρόπου εναρμόνισης, μπορεί να εναλλάσσει τους τρόπους χωρίς περιορισμούς.³⁴⁵ Όμως η β φράση έχει ως αρχική και καταληκτική συγχορδία την ντο μείζονα (μιβ), που αυτό μπορεί να σημαίνει την επικράτηση του σολ δώριου τρόπου σε αυτά τα μέτρα.³⁴⁶ Στην ίδια ενότητα στο μ.6 η νότα φα κινείται χρωματικά σολ-φα#-φαβ-μιβ. Αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί ένα απλό χρωματικό κατέβασμα, αλλά στο μ.7 γίνεται ξανά ορατό το φα# που λύνεται στο σολ, λειτουργεί σαν

³⁴³ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 166.

³⁴⁴ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 295.



³⁴⁵ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 57.

³⁴⁶ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 97.

τεχνητός προσαγωγέας για την σολ. Τέλος στο ίδιο μέτρο ο τενόρος έχει ένα ρεχ-ρεχ, αυτό είναι σύμφωνα με τον Κ. Τσούγκρα «κατιούσα χρωματική αποτζιατούρα του ντο».³⁴⁷

Μέτρο: ο μετρικός σπλισμός του κομματιού είναι 2/2. Εμφανίζονται και οι σπλισμοί 1/2 και 3/2. Αυτές οι μετρικές αλλαγές γίνονται για να διατηρηθεί σταθερό το tactus σε διμερή υποδιαίρεση (σταθερή εναλλαγή ισχυρού ασθενές σε δυο κινήσεις) και για να υπάρχει ομοιομορφία στο ρεφραίν. Το μέτρο 16 έχει την ένδειξη μέτρου 3/2 και έχει προστεθεί από τον συνθέτη στο μέρος του κανόνα, γιατί η σοπράνο μπαίνει μετά (3^ο χρόνο) από τον τενόρο, με τη μελωδία της α φράσης, και χρειάζεται έναν επιπλέον χρόνο για να ολοκληρωθεί η φράση της. Το ίδιο ισχύει και για το μ. 45.

Τέμπο: το κομμάτι έχει αγωγική Allegro moderato και ταχύτητα εκτέλεσης $\text{♩} = 60$. Η διάρκειά του είναι 1'35''.

Μουσική Υφή: το κομμάτι έχει πολλά αντιστικτικά στοιχεία. Αρχικά, στο Α1 τμήμα στα μ. 1-4 μπαίνει μόνος του ο βαρύτονος με την α φράση. Στα μέτρα 5-8 όλες οι φωνές τραγουδούν μαζί. Την παραδοσιακή μελωδία (β φράση) την έχει η σοπράνο και οι άλλες τρεις συνοδεύουν, η καθεμία με δική της μελωδία. Στο μ.6 όμως έχουν τις ίδιες ρυθμικές αξίες με την σοπράνο. Η συνοδευτική μελωδία της μέτζο σοπράνο είναι ένα χρωματικό κατέβασμα (σολ-φα#-φα#-μι). Στο σύνολό τους αυτά τα μέτρα είναι ομοφωνικά γραμμένα. Στο μέτρο 8 υπάρχει κατάληξη. Επίσης, στα μ. 9-12, το λεγόμενο ρεφρέν, -που θα μπορούσε να ξεκινάει ένα μέτρο πιο πριν, θεωρώντας το γέφυρα προστιθέμενη από το συνθέτη και προερχόμενη από την φράση α μ.2-τη μελωδία του την έχει ο τενόρος και οι δυο γυναικείες φωνές συνοδεύουν με δυο μοτίβα (, ). Ο βαρύτονος σε αυτά τα μέτρα έχει παύσεις, γιατί όπως συνηθίζεται και στην αντίστιξη, όταν μια φωνή τραγουδήσει στην αρχή μετά έχει παύσεις, για να ακουστούν και οι υπόλοιπες, δίνοντας μια ισορροπία στο κομμάτι.

Στο Β1 τμήμα στα μέτρα 13-16 υπάρχει ένας κανόνας, σαν ένας διάλογος δηλαδή, που δημιουργείται από τον τενόρο και τη σοπράνο με τη μελωδία της φράσης α. Ξεκινάει ο τενόρος και στον τρίτο χρόνο μπαίνει η σοπράνο με μίμηση. Στο μ.13 και 16 καθώς συνηχούν δημιουργούνται διαφωνίες σε απόσταση 2ας (σολ-φα και λα-σιβ, σιβ-ντο, σολ-λα). Ακόμα, στο μ.16 στην σοπράνο έχουν προστεθεί και τέσσερα όγδοα με χρωματικό στοιχείο (σολ-λα-σιβ-σιβ) που λειτουργούν σαν γέφυρα για την β φράση και αποτελούν διαφοροποίηση από την α φράση των μ.1-4. Βέβαια, ο συνθέτης την θεωρεί μέρος της β φράσης, το σημειώνει με μια καμπύλη. Η μέτζο σοπράνο ανάμεσα από τον κανόνα έχει ισοκράτη στη νότα ρε και ο βαρύτονος πάλι παύσεις. Στα μέτρα 17-20 όλες οι φωνές σε tutti με την β φράση, η οποία μένει ίδια σε όλη τη διάρκεια του έργου. Και στην συνέχεια πάλι το ρεφρέν μ.21-24, με τον βαρύτονο να τραγουδά τη βασική μελωδία αυτή τη φορά και τον τενόρο με τη μέτζο σοπράνο να συνοδεύουν. Η σοπράνο έχει παύσεις. Στα μ. 24-28 ακούγεται ξανά το ρεφρέν από όλες τις φωνές με τον βαρύτονο και την σοπράνο να έχουν τη μελωδία

³⁴⁷ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 166.

σε απόσταση οκτάβας και οι δυο μεσαιές την συνοδεία με τα δυο μοτίβα μόνο στα μ. 24-26. Στα μ. 27-28 η συνοδεία αλλάζει, όλες οι φωνές τραγουδούν το ίδιο από άλλη τονικότητα η κάθε μια.

Στο 2^ο μέρος μ. 29-32 η σοπράνο έχει τώρα την φράση α και η μέτζο σοπράνο την συνοδεύει ντουμπλάροντάς τη. Το ιδιαίτερο στην συνοδευτική αυτή μελωδία είναι ότι ενώ τα περισσότερα κάθετα διαστήματα που δημιουργούνται από την απόσταση των δυο φωνών είναι 3^{ης}, όταν η βασική μελωδία έχει φα η μ. σοπράνο αντί για ρε έχει σιβ και όταν έχει ντο από κάτω ηχεί ένα μιβ. Σχηματίζεται ένα κατιόν ποίκιλμα μιβ-σιβ-μιβ δημιουργώντας μελωδικό διάστημα 4^{ης}, που θυμίζει αυτό που έχει ο βαρύτονος στη συνοδεία της β φράσης μ.5 (ντο-σολ-ντο). Επιπλέον, αλλάζει η φορά ορισμένων ανιόντων μελωδικών διαστημάτων σε κατιόντα στην μέτζο σοπράνο. Ένας λόγος που μπορεί να συμβαίνει αυτό είναι για να είναι εμφανής ο τρόπος της συνοδείας λόγω της διτονικότητας. Οι αντρικές φωνές έχουν παύσεις. Τα μ.33-40 είναι ολόδια με τα μ.5-12. Η β φράση εμφανίζεται σε όλο το κομμάτι πάντα ίδια και η γ στα Α τμήματα με την μελωδία στον τενόρο και στα Β στον βαρύτονο, αρά ούτε και αυτή αλλάζει πολύ. Στο Β2 τμήμα μ. 41-44 ο κανόνας που είχε πριν ο τενόρος με την σοπράνο (μ. 13-16) έχει μεταφερθεί στον βαρύτονο και την μέτζο σοπράνο (κι άλλο αντιστικτικό στοιχείο). Η σοπράνο και ο τενόρος έχουν ισοκράτη στο ρε (ο τενόρος όχι στατικό). Το μόνο που αλλάζει από τον αρχικό κανόνα είναι η μικρή γέφυρα στο τελευταίο μέτρο (μ. 44), που αντί να τραγουδηθεί από την μέτζο σοπράνο, την έχει η σοπράνο, γιατί αυτή θα συνεχίσει στο επόμενο μέτρο με την μελωδία της β φράσης. Και ο ρόλος αυτή της γέφυρας είναι να ενώνει την α με την β φράση. Τέλος τα μ.45-56 είναι ίδια με τα 17-28.

Σχόλια: Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως στο χορωδιακό αυτό είναι έντονο το αντιστικτικό στοιχείο. Αυτό εμφανίζεται στους 2 κανόνες με την μίμηση της φωνής στην 8η, στις παύσεις που έχει κάποια φωνή που είχε τραγουδήσει σε προηγούμενα μέτρα, για να ακουστεί η μελωδία από άλλη φωνή. Επίσης, εμφανίζεται στην διπλή αντίστιξη της μελωδίας, η οποία παραμένει αναλλοίωτη όταν τραγουδιέται από οποιαδήποτε φωνή, είτε έχοντας τη συνοδεία από κάτω είτε από πάνω. Παρατηρείται όμως ότι η πρώτη εμφάνιση της α φράσης είναι σόλο (μονοφωνική) χωρίς καμία συνοδεία, και στην συνέχεια του κομματιού, πάλι δεν έχει κάποια συνοδεία με πυκνό περιεχόμενο, αλλά είτε μίμηση της ίδιας μαζί με έναν ισοκράτη, είτε μια δεύτερη αντιστικτική φωνή, πράγμα που κάνει πιο εύκολη την μεταφορά της σε οποιαδήποτε φωνή χωρίς να δημιουργηθούν προβλήματα και χωρίς να αλλοιωθεί η ίδια. Επιπρόσθετα, ένα ακόμα αντιστικτικό χαρακτηριστικό είναι οι σχεδόν ανεξάρτητες μελωδίες στις γυναικείες φωνές στα μ. 29-32. Και ένα επιπλέον, είναι ότι όλες οι φωνές έχουν τραγουδήσει την α φράση και την γ, αλλά όχι την β, γιατί, όπως ειπώθηκε και πιο πάνω, είναι ομοφωνικά γραμμένη.

Σχετικά με την γ φράση (ρεφρέν) υπάγεται σε ένα ομοφωνικό πλαίσιο καθώς αποτελείται από την μελωδία και την συνοδεία. Μέσα από αυτά τα στοιχεία επιτυγχάνεται η διαφοροποίηση στο άκουσμα των ίδιων φράσεων, στις επαναλήψεις. Ένα βασικό χαρακτηριστικό του συνθέτη δηλαδή είναι να αλλάζει είτε την εναρμόνιση, είτε το ηχόχρωμα, κ.α., ώστε κάθε επανάληψη να ακούγεται ανανεωμένη.³⁴⁸

³⁴⁸ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)*..., 341.

Διαπιστώνεται ότι σε αυτό το χορωδιακό ο συνθέτης χρησιμοποίησε αρκετές γέφυρες για την σύνδεση των μικρών ενοτήτων των φράσεων. Πέρα από αυτό έχουν και λειτουργία «μετατροπικού περάσματος».³⁴⁹ Αυτό φαίνεται περισσότερο στα μ. 16 και 44 με το μικρό χρωματικό ανέβασμα (σολ-λα-σιβ-σι) που είναι πιθανό το σιβ να είναι προσαγωγέας για έναν/μια ντο τρόπο/κλίμακα, επειδή η β φράση περιέχει κυρίως την ντο μείζονα συγχορδία και στην κατάληξή της.

Αρμονία: η αρμονική ανάλυση γίνεται με βάση τα δεδομένα που προκύπτουν κυρίως από την αναγωγή. Αρχικά, τα μέτρα 1-4 έχουν μια μονόφωνη μελωδία. Οι συνηχήσεις ξεκινούν από το 5 μέτρο και μετά. Στα μ. 5-8 της β φράσης δημιουργούνται συγχορδίες οι οποίες έχουν δυο εξηγήσεις. Η πρώτη είναι ότι πρόκειται για την αλληλουχία των συγχορδιών $IV_4-i^7 -iv_2-i^7 -iv_2-is_7 -IV$, με την IV να ανήκει τότε στον αιολικό και τότε στον δώριο τρόπο από σολ και τις φορές που βρίσκεται στον αιολικό τρόπο φέρει και μια 7^η, η οποία δεν λύνεται αλλά μεταφέρεται στην επόμενη συγχορδία.³⁵⁰ Δηλαδή, αυτά τα μέτρα θα μπορούσαν να βρίσκονται και σε κάποιον ντο τρόπο και αντί για $iv-i$ να ήταν $i-v$. Στο μ. 7 η τονική συγχορδία είναι αλλοιωμένη καθώς έχει re^b αντί για re φυσικό. Έτσι, η συγχορδία από ελάσσονα με 7^η μικρή μετατρέπεται σε ελαττωμένη με 7^η μικρή. Αλλά όπως ειπώθηκε παραπάνω (βλ. τρόποι) το re^b είναι χρωματική κατιούσα αποτζιατούρα του ντο, άρα δεν έχει λειτουργικό ρόλο. Θα μπορούσε να εννοηθεί ότι ισχύει κι εδώ το re φυσικό της προηγούμενης συγχορδίας και αυτό να είναι απλά ένα χρωματικό πέρασμα, αλλά η διάρκειά του δεν το επιτρέπει. Και για αυτόν το λόγο υπάρχει η δεύτερη εξήγηση ότι τα μέτρα αυτά αποτελούνται από παράλληλες συνηχήσεις με 3^{es} και 6^{es} (βλ. εικόνα 3.5.1). Υπερισχύει όμως η λειτουργικότητα των βαθμίδων $iv-i$, εφόσον υπάρχει και ένα είδος πτώσης στο τέλος.

Στα μ. 9-11 κυριαρχούν οι συνηχήσεις παράλληλων 3^{ov} στις εσωτερικές φωνές. Στο μ. 12 σταματούν γιατί υφίσταται ένα είδος κατάληξης στις εξωτερικές φωνές. Βέβαια σε αυτά τα μέτρα σχηματίζονται δυο συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση (μείζονα και ελάσσονα), η τονική και η II μείζονα σαν μια διπλή δεσπόζουσα V/V , η οποία λύνεται στη σολ (i). Ακόμα, πέρα από την ερμηνεία που δόθηκε στην ενότητα των τρόπων $ντο\#$ θα μπορούσε και να λειτουργεί σαν αποτζιατούρα για το σιβ. Έπειτα, στα μ. 13-16 στον 1ο κανόνα προκύπτουν πάλι παράλληλες 3^{es} μεταξύ των εξωτερικών φωνών, αλλά αυτή τη φορά ενδιάμεσά τους βρίσκεται ένας ισοκράτης re (δεσπόζων φθόγγος), και όλες αυτές οι συνηχήσεις μετατρέπονται σε μια τονική σολ ελάσσονα σε αλλαγή θέσης (αναστροφές). Στην συνέχεια, τα μ. 17-24 είναι ίδια με τα μ. 5-12 όπως και τα μ. 33-40. Τα μ. 24-28 είναι επίσης ίδια με τα 9-12 απλά έχει διπλασιαστεί η νότα της βάσης και αλλάζει το καταληκτικό μέτρο.

Στο 2^ο μέρος η α φράση έχει ξανά παράλληλες συνηχήσεις 3^{ov}. Στο Β τμήμα ο 2^{ος} κανόνας είναι όμοιος με τον 1^ο μόνο που έχει προστεθεί ένας επιπλέον ισοκράτης στην σοπράνο, αλλά αυτό δεν αλλάζει κάτι. Το υπόλοιπο κομμάτι μ. 45-56 είναι ίδιο με τα μ. 17-28.

³⁴⁹ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 281.

³⁵⁰ Στον Κωνσταντινίδη η 7^η στις συγχορδίες μεθ' 7^{ης} δεν λειτουργεί απαραίτητα όπως στην κλασική αρμονία (προετοιμασία, λύση 2η↓, κλπ), μπορεί να λυθεί και διαφορετικά (Γσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 139).

Πτώσεις: Στο κομμάτι στα μέτρα 7-8, 12, 19-20, 24, 28, 35-36, 40, 47-48, 56 πραγματοποιούνται πτώσεις. Ο αριθμός τους είναι μεγάλος και αυτό οφείλεται στις πολλές επαναλήψεις που γίνονται, κυρίως στο ρεφραίν. Στην ουσία πρόκειται για τρεις μόνο πτώσεις. Η πρώτη πτώση συναντάται στα μέτρα 7-8, 19-20, 35-36, 47-48. Η κατάληξη με βάση την αναγωγή (μ. 8) γίνεται στην ντο μείζονα (ντο-μι-σολ-ντο) μια πλήρης συγχορδία, πριν όμως από αυτή (μ. 7) δεν υπάρχει μια μείζονα Vⁿ αλλά μια ημιελαττωμένη σολ (σολ-σιβ-ρεβ-φα=σολ ελαττωμένη με 7ⁿ μικρή) (μπορεί να είναι ένα απλό χρωματικό κατέβασμα στον τενόρο το ρε ύφεση). Άρα, ανάλογα με την ερμηνεία η πτώση είναι i_{5b}⁷-IV ή v_{5b}⁷-I. Επίσης, μόνο στην αναγωγή είναι φανερό το κατιόν διάστημα 3ⁿ⁵ σιβ-σολ στην σοπράνο (χαρακτηριστική κατάληξη στην παραδοσιακή μουσική)³⁵¹ (βλ. τις πτώσεις στην εικόνα 3.5.1).

Σχετικά με την δεύτερη πτώση των μ. 12, 24, 40, 47: Στο μ.12 αποτελείται από μια φα αυξημένη χωρίς την 3ⁿ (φα-ντο#-φα) που κατευθύνεται σε μια σολ ελάσσονα (σολ-σιβ-ρε) και παραπέμπει σε μια πτώση στον σολ δώριο -καθώς το μι σε αυτά τα μέτρα είναι φυσικό- με λύση του φα στο σολ (7-1). Το ντο# λύνεται στο σιβ. Η τρίτη πτώση είναι στο τέλος του πρώτου μέρους (μ. 28) και στο τέλος του δεύτερου μέρους, που είναι και η καταληκτική ολόκληρου του χορωδιακού (μ. 57). Πρόκειται για μια λα μείζονα που λύνεται σε μια σολ ελάσσονα και οι δυο συγχορδίες είναι πλήρεις (II-i). Τέλος τα μ. 16 και 44 επειδή είναι αρκετά αντιστικτικά δεν έχουν ολοκληρωμένη αρμονική πτώση, αλλά την τροπική κατάληξη 3-2-1 (σιβ-λα-σολ).

Συνοψίζοντας, ένας ακροατής μπορεί να αντιληφθεί σε κάθε τμήμα ή φράση ότι κάτι τελειώνει, γιατί ο συνθέτης έχει δημιουργήσει αυτό το άκουσμα, όχι με τις προϋποθέσεις που γνωρίζουμε από την κλασική αρμονία, αλλά με έναν πιο τροπικό χαρακτήρα (το κατιόν διάστημα τρίτης, το 2-1 και το 7-1). Άλλωστε η ίδια η παραδοσιακή μελωδία περιέχει τους καταληκτικούς φθόγγους.

Σύγκριση με παραδοσιακή μελωδία από συλλογή Παχτίκου: η παρακάτω εικόνα δείχνει τις μελωδίες αποκομμένες από τη συνοδεία τους. Για να γίνει μια σύγκριση μεταξύ τους, έχουν χωριστεί σύμφωνα με τις α και β φράσεις του καθενός.

Εικόνα 3.5.3: η μελωδία του χορωδιακού 5³⁵² και η μελωδία 80 του Παχτίκου.³⁵³

³⁵¹ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 206, 106, 121.

³⁵² Στο χορωδιακό είναι μόνο οι φράσεις του I μέρους (Γιάννης Κωνσταντινίδης, *8 Μικρασιάτικα τραγούδια...*, 10-11).

³⁵³ Παχτίκος, *260 δημόδη ελληνικά άσματα...*, 114-115.

Οι δύο μελωδίες έχουν ελάχιστες αποκλίσεις.

Ομοιότητες: ο αιολικός τρόπος είναι κοινός και στις δυο μελωδίες. Έχουν και τα δυο διμερή μετρική δομή.

Διαφορές: Είναι φανερό ότι ο Κωνσταντινίδης δεν κράτησε την τονικότητα της βασικής μελωδίας ίδια. Ο Παχτικός το κατέγραψε από λα, ενώ ο συνθέτης από σολ.

Ο συνθέτης στο δεύτερο μέτρο έκανε το ένα από τα όγδοα παρεστιγμένο και παρέλειψε την αποτζιατούρα που έχει ο Παχτικός. Επίσης, στο μ.4 και 8 έχει μισό και όχι τέταρτο και παύση τετάρτου (βλ. τα κυκλωμένα σημεία εικόνα 3.5.2). Ακόμα, ο Κωνσταντινίδης αλλάζει σε κάποια σημεία το μέτρο σε ½. Τέλος, το τέμπο και ο μετρικός οπλισμός των κομματιών διαφέρει. Ο Παχτικός γράφει Adagio $\text{♩} = 112$ σε 4/4, ενώ ο Κωνσταντινίδης Allegro moderato $\text{♩} = 60$ σε 2/2.³⁵⁴

Τοποθέτηση κειμένου: Συγκρίνοντας τις δυο μελωδίες γίνεται αντιληπτό ότι το κείμενο έχει τοποθετηθεί με τον ίδιο τρόπο και στις δυο περιπτώσεις.

Κείμενο: οι παρακάτω πίνακες αναφέρονται στο χορωδιακό και στο παραδοσιακό τραγούδι γιατί δεν υπάρχουν μεταξύ τους διαφορές στο ποιητικό κείμενο στην 1^η στροφή.

Κωνσταντινίδης 5 - Παχτικός 80

1	A1'	α1	Ποιος είδε νέ-(Ρούμπα,- Ρουμπαλία)[ποιος είδε νέ-]ο σεβνταλή ³⁵⁵ 1 2 3 4 (1' 2' 1' 2' 3') [1 2 3 4] 5 6 7 8
	A2'	α2	[ποιος είδε νέ-]ο κλέφτη [1 2 3 4] 5 6 7 (τριαλαλαλαλαλαλαλαλαλα) (1' 2' 3' 4')
	PA1	β1	Ρουμπαλιά, γαρουφαλιά 1 2 3 4 5 6 7
	PA2	β2	σε τριγυρνούνε τα πουλιά. 8 9 10 11 12 13 14 15

Πίνακας 3.5.2: η 1^η στροφή του χορωδιακού 5 και Παχτικού 80, με αριθμηση συλλαβών και σύμβολα.

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα επαναλήψεις	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Κατάληξις ³⁵⁶
1	A1'	ιαμβικός 15σύλλαβος (8+7)	1234	1' 2' 1' 2' 3'	α1	σολ
	A2'	>>	1 234	1' 2' 3' 4'	α2	μι
	PA1	Τροχαϊκός 15σύλλαβος(7+8)			β1	
	PA2	>>			β2	σολ

Πίνακας 3.5.3:συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων των τραγουδιών.

Μουσικοποιητική δομή³⁵⁷: Η πρώτη στροφή αποτελείται από δυο ημιστίχια A1+A2 και ένα ρεφρέν ή επωδό PA1+PA2. Έχει ιαμβικό μέτρο δεκαπεντασύλλαβο με τον πρώτο στίχο να χωρίζεται σε 8+7 συλλαβές και το ρεφρέν σε τροχαϊκό δεκαπεντασύλλαβο 7+8. Ο στίχος έχει ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Στο A2 ημιστίχιο οι

³⁵⁴ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 270.

³⁵⁵ Σεβνταλής σημαίνει ερωτευμένος και Ρουμπαλιά είναι γυναικείο όνομα. Πληροφορίες από: <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=11>, Ανάκτηση 31/5/2022.

³⁵⁶ Οι φθόγγοι κατάληξης αφορούν το χορωδιακό.

³⁵⁷ Για την ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής, συνέβαλλε και η διπλωματική εργασία: Θεοδώρα Λιαρδάκη, *Τραγούδια των προσφύγων της Μικράς Ασίας* (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., 2004), 99-100.

επτά συλλαβές προκύπτουν επειδή η επανάληψη του στίχου θεωρήθηκε οργανικός στίχος για να συμπληρωθεί ο αριθμός των συλλαβών.³⁵⁸ Επίσης, είναι φανερό ότι στο χορωδιακό οι μελωδικές φράσεις χωρίζονται και με βάση τον στίχο σύμφωνα με τον πίνακα 3.5.2, αλλά με διαφορετική αρίθμηση. Η δεύτερη στροφή έχει της εξής δομή: B1+B2P_{A1}+P_{A2}P_{B1}+P_{B2}. Επαναλαμβάνεται μια ακόμα φορά το ρεφρέν αλλά με άλλο κείμενο το P_{B2}, αλλά την ίδια μελωδία με το ένα. Οι υπόλοιπες στροφές είναι εναλλάξ σύμφωνα με την 1^η και την 2^η.

Στην παρακάτω εικόνα παρατίθενται οι οργανικοί στίχοι των κομματιών.

Παχτικός 80	Χορωδιακό 5
<p>1 — Ποῖος εἶδε νέο σεβταλή, ποιος εἶδε νέο κλέπτη; Ἐποδός.</p> <p>Ρουμπαλιά, γαρουφαλιά, Σὲ τριγυροῦνε τὰ πουλιά.</p>	<p>Ποιος εἶδε νέο σεβταλή Ποιος εἶδε νέο κλέφτη</p> <p>Ρουμπαλιά, γαρουφαλιά σε τριγυροῦνε τα πουλιά.</p>
<p>2 — Γὰ νὰ ξυπνάη μὲ τὸ Ἄχ! καὶ μὲ τὸ Βάχ νὰ πέφτη; Ἐποδός.</p> <p>Ρουμπαλιά μου Χιώτισσα, σὲ εἶδα ψὲς καὶ ἀρρώστησα.</p>	<p>Που να ξυπνάει με το Αχ! και με το βαχ να πέφτει</p> <p>Ρουμπαλιά, γαρουφαλιά σε τριγυροῦνε τα πουλιά.</p> <p>Ρουμπαλιά μου Χιώτισσα σε εἶδα ψες κι αρρώστησα.</p>
<p>3 — Τὰ ἔμματα σου μὲ κάμανε νὰ στρώσω δὲν κοιμοῦμαι. Ἐποδός.</p> <p>Ρουμπαλιά, γαρουφαλιά, σὲ τριγυροῦνε τὰ πουλιά.</p>	<p>Τα μάτια σου με κάμανε, να στρώσω δεν κοιμούμαι</p> <p>Ρουμπαλιά, γαρουφαλιά σε τριγυροῦνε τα πουλιά.</p>
<p>4 — Καὶ τὸν σταυρὸ σὰν Χριστιανὸς νὰ κάμω δὲν θυμοῦμαι. Ἐποδός.</p> <p>Ρουμπαλιά μου Χιώτισσα, σὲ εἶδα ψὲς καὶ ἀρρώστησα.</p>	<p>Και τον σταυρό σαν Χριστιανός να κάνω δεν θυμούμαι</p> <p>Ρουμπαλιά, γαρουφαλιά σε τριγυροῦνε τα πουλιά.</p> <p>Ρουμπαλιά μου Χιώτισσα σε εἶδα ψες κι αρρώστησα.</p>

Πίνακας 3.5.4: συγκριτική παράθεση των οργανικών στίχων (καθαρό κείμενο χωρίς τσακίσματα).

Τα δυο κείμενα είναι όμοια. Διαφέρουν στην εκφορά των λέξεων π.χ. «κλέπτη», «κλέφτη», κτλ, και στην επανάληψη του ρεφρέν στο χορωδιακό,³⁵⁹ την οποία πρόσθεσε ο συνθέτης γιατί επαναλαμβάνεται και στην σύνθεση η γ φράση με κάποια επιπλέον στοιχεία, ως γ' φράση.

³⁵⁸ Ιωάννης, Β. Καϊμάκης, κ.α., *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας...*, 47.

³⁵⁹ Με το έντονο μαύρο χρώμα είναι το κείμενο που επαναλαμβάνει ο Κωνσταντινίδης και δεν το έχει ο Παχτικός.

3.2.6. Η Παναγιώτα κίνησε

6. Η ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΙΝΗΣΕ...
(Καππαδοκίας)

Ρε σολικόσ **Con moto** ♩ = 100

The score is divided into four systems, each with specific annotations:

- System 1 (Measures 1-9):** Starts with a red box 'I' and a blue box 'A1'. Measure 1 is marked with a red box 'α'. A blue box 'μοτίβο 1' highlights a melodic phrase in the right hand. A bracket below the staff spans measures 1-9, labeled 'Εισαγωγή' and 'συγγ. χρωμ. 3ες'.
- System 2 (Measures 10-17):** Measure 10 is marked 'Πτώση'. Measure 13 has a blue box 'β'. Measure 17 has a blue box 'β' and is labeled 'ostinato T-Δ'. A blue box highlights a chromatic passage in the right hand labeled 'χρωματικές παράλληλες 3ες'. A bracket below the staff is labeled '3φωνη παράλληλη κίνηση με χρωματικότητα'. The word 'ισοκαμία' is written below the bass line.
- System 3 (Measures 20-27):** Measure 20 is marked 'Πτώση'. Measure 24 is marked 'Πτώση'. Measure 27 has a blue box 'β'. A red box 'α' is below measure 21. A bracket below the staff is labeled 'συγγενικές χρωματικές 3ες'. The notes 'vi VII vi VII iomit3' are written below the staff.
- System 4 (Measures 30-37):** Measure 30 has a blue box 'β'. Measure 33 has a blue box 'β'. Measure 34 is marked '1 Πτώση'. Measure 35 is marked '2'. Measure 37 has a blue box 'β'. A red box 'α' is below measure 36. A blue box highlights a phrase in the right hand labeled 'από μοτίβο 1'.

Εικόνα 3.6.1: το χορωδιακό 6 σε αναγωγική γραφή.³⁶⁰

Μορφή: Το κομμάτι έχει μορφή A1B1A2B1A3B2 χωρίζεται σε τρία μέρη.

Όπως δείχνει και ο πίνακας, τα πρώτα μέτρα είναι μια εισαγωγή. Το A1 τμήμα έχει τρεις φράσεις. Η α φράση μπορεί να χωριστεί σε 2 υποφράσεις α μ. 6-8 και α' μ. 8-12, αλλά είναι προτιμότερο να μείνει ολόκληρη. Στο B1 τμήμα η β είναι τετράμετρη, αλλά κι αυτή μπορεί να χωριστεί σε δυο δίμετρες υποφράσεις. Παρομοίως χωρίζονται και οι φράσεις στο A2 τμήμα, με την α φράση να έχει διαφορετική συνοδεία. Όπως και στο A3 τμήμα, η α φράση έχει μια παραλλαγμένη συνοδεία από την αρχική φράση α. Στο B2 υπάρχει επιπλέον μια επανάληψη της β φράσης. Τέλος, το κομμάτι δεν έχει στο τέλος coda.

Μέρη	Τμήματα	φράσεις – επαναλήψεις (α, β) (i, ii)
I	A1 μ. 1-12	Εισαγ. μ. 1-6, α (μ. 6-12),
	B1 μ. 13-20	β i (μ. 13-16), β ii (μ. 17-20)
II	A2 μ. 21-26	α i (μ. 21-26)
	B1 μ. 27-35	β i (μ. 27-30), β ii (μ. 31-34 ή 35)
III	A3 μ. 35- 53	α (μ. 35-41)
	B2 μ. 42-53	β i (μ. 42-45), β ii (μ. 46-49), β iii (μ. 50-53)

Πίνακας 3.6.1: μορφή χορωδιακού 6.

Μέτρο: το κομμάτι έχει μέτρο 2/4. Η παραδοσιακή μελωδία ξεκινάει πάντοτε από άρση στο ασθενέστερο όγδοο του μέτρου (4^ο). Στα μ. 11-12, 25-26, 40-41 η δομή μετατρέπεται σε τριμερή, επειδή η συγχορδία που σχηματίζεται διαρκεί τρεις χρόνους, καθώς υπάρχει μια σύζευξη διάρκειας που ενώνει το δεύτερο ασθενές τέταρτο με το επόμενο ισχυρό μισό, με αποτέλεσμα να χάνεται ο ισχυρός χτύπος.

³⁶⁰ Στην αναγωγή υπάρχουν και μερικά όγδοα, διότι είναι σημαντικά για να φανεί το μοτίβο της εισαγωγής και πρέπει να αναδειχθεί από πού προέκυψε η νότα λα, καθώς έχει έναν βασικό ρόλο όταν εμφανίζεται μετέπειτα στην πτώση με την σολ μείζονα.

Τέμπο: Ο συνθέτης συνιστά την αγωγική *con moto* και η ταχύτητα εκτέλεσης είναι $\text{♩}=100$. Η διάρκεια του είναι 1'45''.

Τρόποι: στο κομμάτι υπάρχει μια αμφισημία σχετικά με τον προσδιορισμό των τρόπων που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, διότι, ο Κωνσταντινίδης συνηθίζει μέσω της χρωματικότητας της συνοδείας να μεταβαίνει και σε άλλους τρόπους ή σε συνδυασμό τρόπων (αιολικός-δώριος), και διότι, λόγω της έντονης χρωματικότητας, είναι δύσκολο να εννοηθεί ξεκάθαρα κάποιος τρόπος (κυρίως για την συνοδεία). Η άποψη ότι η μελωδία του κομματιού είναι γραμμένη σε ρε αιολικό ενισχύεται από τα εξής στοιχεία: καταρχήν, αναγράφεται ο οπλισμός στο χορωδιακό (το *σβ*). Έπειτα, η καταληκτική συγχορδία είναι μια ρε χωρίς την 3^η, όπως και κάποιες καταλήξεις μέσα στο κομμάτι και όλοι οι ισοκράτες είναι στη νότα ρε. Επίσης, και η μελωδία του Παχτικού είναι σε αιολικό τρόπο. Βέβαια, η νότα *σι* δεν εμφανίζεται στην μελωδία, οπότε είναι πιο εύκολο για τον συνθέτη να μετακινείται σε άλλους τρόπους με τονικότητα τη ρε.

Η συνοδεία στην εισαγωγή είναι γραμμένη σε ρε δώριο, καθώς η νότα *σι* έχει αναίρεση. Τι ίδιο και η συνοδεία της *α* φράσης που καταλήγει σε μια IV βαθμίδα *σολ* μείζονα (με *σι*). Σχετικά με τις αλλοιώσεις που χρησιμοποιεί στην συνοδεία, *σολ*# και *λαβ* στην ουσία είναι η ίδια σε εναρμόνια γραφή. Αυτές είναι, το πιθανότερο, απλοί χρωματικοί φθόγγοι, οι οποίοι μπορεί να υποδηλώνουν και την ύπαρξη του *σολ* χρωματικού τρόπου (ρε-μι-φα-*σολ*-*λαβ*-*σι*-ντο-ρε).³⁶¹ Η εκδοχή αυτή ενισχύεται και από την πτώση που γίνεται στην *σολ* μείζονα συγχορδία στα μ. 10-11. Με βάση την άποψη της συνύπαρξης δυο τρόπων στο πλαίσιο μελωδίας-συνοδείας, στο κομμάτι υπάρχει το φαινόμενο της διτροπικότητας.

Οι β φράσεις στα μ. 13-20 είναι σε ρε αιολικό, καθώς η συγχορδία έναρξης είναι μια *σολ* ελάσσονα (*σβ*) και λήξης είναι μια ρε χωρίς τη 3^η. Αλλά βλέποντας την κάθε μια ξεχωριστά, στη βί φράση προκύπτει ο τρόπος *σολ* δώριος, καθώς γίνεται μια πτώση με ελαττωμένη *ν* → I *λαβ*-ντο-φα → *σολ*-*σι*-ρε, και η βii είναι σε ρε αιολικό/δώριο, γιατί έχει πρώτη συγχορδία μια *σολ* ελάσσονα και στο τέλος μια πτώση IV-I_{omit3}. Είναι ίδια με την β i φράση, αλλά η συνοδεία είναι πιο συνεπτυγμένη στα 2 τελευταία μέτρα, για να χωρέσει και η επιπλέον συγχορδία ρε.



Η *α* φράση στα μ. 21-26 έχει διαφορετική συνοδεία με την πρώτη της εμφάνιση και φαίνεται ξεκάθαρα ότι βρίσκεται σε ρε δώριο, καθώς έχει *σι* και καταλήγει σε ρε συγχορδία χωρίς την 3η. Οι β φράσεις είναι ίδιες σε όλο το κομμάτι. Και τέλος η τρίτη εμφάνιση της *α* φράσης στα μ. 35-41 έχει τον τρόπο της πρώτης *α* φράσης, διότι συνοδεύεται από απόσπασμα του μοτίβου των μ. 6-12 και η τελευταία συγχορδία του είναι επίσης μια *σολ* μείζονα. Οι τελευταίες βii και βiii φράσεις είναι όμοιες με τις προηγούμενες.

Μουσική υφή: το κομμάτι έχει έντονη χρωματικότητα και οι συγχορδίες που σχηματίζονται δεν έχουν πάντοτε λειτουργικό χαρακτήρα. Βασικά οι συνηήσεις προκύπτουν από την τοποθέτηση της μελωδικής γραμμής της κάθε φωνής η μια πάνω από την άλλη (αντιστικτικές συγχορδίες). Στην ουσία η κάθε φωνή έχει

³⁶¹ Γεώργιος, Σπυριδάκης, κ.α. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Τόμος Γ', μουσική εκλογή* (Αθήνα: Συλλογή Ακαδημίας Αθηνών, 1968), λβ'.

μια δική της μελωδία που σχηματίζει ένα μοτίβο. Πιο συγκεκριμένα, από την εισαγωγική κίόλας φράση οι μεσαίες φωνές έχουν ένα χρωματικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται συνολικά τέσσερις φορές. Η μέτζο σοπράνο έχει τις νότες ντο-σι-λα-σολ#-λα και ο τενόρος λαβ-σολ-φα-ντο-φα. Η σοπράνο έχει έναν ισοκράτη στην νότα ρε (τονική). Στην α φράση η σοπράνο έχει την παραδοσιακή μελωδία και οι μεσαίες φωνές συνεχίζουν το ίδιο μοτίβο με πριν. Στο μ.10 στα τρία τελευταία όγδοα το μοτίβο των δύο εσωτερικών φωνών είναι σε ανιούσα φορά (φα-σολ-λαβ, λα-σι-ντο). Ο βαρύτονος έχει παύσεις στα μέτρα 1-12. Στη β φράση (μ. 13-16) ο βαρύτονος έχει τον ισοκράτη της τονικής (ρε), η σοπράνο εξακολουθεί να έχει την παραδοσιακή μελωδία και ο τενόρος με την μέτζο σοπράνο έχουν ένα συνοδευτικό χρωματικό μοτίβο, δηλαδή μια κατιούσα χρωματική κλίμακα από τέσσερις νότες: ρε-ντο#-ντο-σι για την πρώτη και σι-λα-λαβ-σολ για τον δεύτερο. Στην συνέχεια (μ.17-20) ό,τι είχαν οι φωνές εκτός του βαρύτονου έχει μεταφερθεί επακριβώς στις τρεις κάτω φωνές με την σοπράνο να έχει μία μοτιβική συνοδεία με τους βασικούς φθόγγους I-V του τρόπου (ρε-λα-λα, ρε-ρε-λα-λα). Σε αυτά τα μέτρα υπερισχύει ο τρόπος του ρε.

Έπειτα στα μ. 20-26 υπάρχει επανεμφάνιση της παραδοσιακής μελωδίας με την α φράση, αυτή τη φορά από τον βαρύτονο. Η σοπράνο έχει παύσεις και οι μεσαίες φωνές μια πολύ λιτή συνοδεία. Η μέτζο σοπράνο έχει τις νότες ρε-ντο και ο τενόρος σι-σολ. Τα μ. 27-34 (το μ. 35 είναι ίδιο με το 34, αλλά εκτελείται στην 2^η επανάληψη των τμημάτων A2B2) είναι ίδια με τα μ.13-20, δηλαδή η εμφάνιση της β φράσης είναι πάντα ίδια, με την ίδια επεξεργασία, σταθερή σαν να αποτελεί ένα ρεφρέν, με μόνη εξαίρεση τα μ.27-30. Η τελευταία εμφάνιση της α φράσης γίνεται στα μ. 35-41. Εδώ ο συνθέτης έχει προσθέσει και μια σόλο φωνή, τη σόλο μέτζο σοπράνο, η οποία τραγουδά τώρα την βασική μελωδία για τρία μέτρα, έπειτα έχει παύσεις και αναλαμβάνει η σοπράνο το ρόλο της για τα επόμενα τρία μέτρα. Η σοπράνο και ο βαρύτονος έχουν παύσεις. Ο τενόρος με τη βασική μέτζο σοπράνο συνοδεύουν τη σόλο φωνή, με τις τρεις πρώτες νότες των μοτίβων που είχαν στα αρχικά μέτρα, σαν να σχηματίζουν II-I. Εδώ κυριαρχεί η σολ κλίμακα.

Η επανεμφάνιση της β φράσης (μ. 42-45) όπως προαναφέρθηκε είναι πάντα ίδια, με μόνη διαφορά εδώ ότι η βασική μελωδία είναι στη σόλο φωνή και η συνοδεία δεν είναι σε  αλλά  με τις ίδιες συγχορδίες. Στην επανάληψη της β φράσης, η μελωδία είναι στην σοπράνο με την σόλο φωνή να έχει παύσεις (η β φράση ακούγεται δυο φορές). Η β φράση των μέτρων 50-53 διαφέρει από την αρχική β στην προσθήκη της σόλο φωνής, που τραγουδά σε ταυτοφωνία με τη βασική μέτζο σοπράνο.

Σχόλια: Η παραδοσιακή μελωδία πάντα ξεκινάει από θέση, δηλαδή από το ασθενές όγδοο του 2^{ου} χρόνου του προηγούμενου μέτρου. Ο συνθέτης περνάει τη βασική μελωδία σχεδόν από όλες τις φωνές, με κάποιες αλλαγές στην εναρμόνιση. Όταν ακουστεί το βασικό θέμα (α φράση) από μια φωνή, μετά αυτή θα έχει παύσεις (ένα δείγμα αντιστικτικής γραφής, αλλά και διαφοροποίησης σε κάθε επανάληψη). Ένα ακόμα αντιστικτικό χαρακτηριστικό είναι η διπλή αντίστιξη, η αντιστροφή της μελωδίας με τη συνοδεία δηλαδή. Η μελωδία βρίσκεται στην βάση (αυτούσια) και η συνοδεία από πάνω. Μια άλλη ερμηνεία, πιο αλληγορική για την εναλλαγή της α φράσης στις τρεις φωνές με τη σειρά σοπράνο, βαρύτονος και μέτζο σοπράνο είναι ότι τοποθετήθηκαν με βάση το κείμενο. Στην αρχή την αφήγηση της ιστορίας την έχει η σοπράνο, στην συνέχεια,

όταν οι κλέφτες μιλούν στην Παναγιώτα, είναι στον βαρύτονο, και τέλος, όταν μιλά η Παναγιώτα, είναι στην μέτζο σοπράνο (βλ. περισσότερα για τον στίχο στην ενότητα για το κείμενο). Τέλος, στο 1^ο μέτρο ο ισοκράτης ρε έχει μια αποτζιατούρα ντο (μιμητικό στοιχείο παραδοσιακής εκτέλεσης).³⁶²

Αρμονία: στην εισαγωγική φράση σχηματίζονται συνηχήσεις με έντονη χρωματικότητα, οι οποίες δεν έχουν λειτουργικό χαρακτήρα, αλλά κάτω από τον ισοκράτη προκύπτουν χρωματικές παράλληλες 3^{es} M. Στην α φράση, εφόσον οι μεσαίες φωνές διατηρούν την ίδια συνοδεία με την αρχή, δεν υπάρχει κι εδώ κάποια εμφανής λειτουργικότητα, παρά μόνο προς την κατάληξη μια IIb-I για τη σολ μείζονα. Επομένως, η εναρμόνιση αποτελείται από τρίφωνη παράλληλη χρωματική κίνηση.³⁶³ Σε μια πιο αφαιρετική εκδοχή αναγωγής, υπάρχουν και συγγενικές 3^{es} μεγάλες που απέχουν 3^η μικρή στα μ. 1-12, οι λαb-ντο → φα-λα. Στη σύνδεση της α με τη β φράση (μ. 12-13) υπάρχουν οι συγγενικές χρωματικές παράλληλες τρίτες σολ-σιβ → σιβ-ρε.³⁶⁴

Στα μ. 13-20 στη β φράση συνεχίζεται η έντονη χρωματικότητα λόγω του δεύτερου συνοδευτικού μοτίβου, αλλά η συνοδεία βασίζεται επίσης σε τρίφωνη παράλληλη χρωματική κίνηση. Δημιουργούνται συγχορδίες που δομούνται από νότες της μελωδίας σε συνδυασμό με χρωματισμένες νότες της συνοδείας, που δεν συναντώνται στο τρόπο του ρε αιολικού και κάτω από αυτές βρίσκεται ο ισοκράτης του βαρύτονου στην τονική (ρε) στην βι φράση και στην βii η σοπράνο έχει ένα *ostinato* στην τονική και τη δεσπόζουσα (ρε-λα). Οι συγχορδίες είναι: σολ ελάσσονα σε α' αναστροφή (iv), λα μείζονα σε ευθεία (με ντο#), φα ελάσσονα σε α' αναστροφή (με λαb) και σολ μείζονα σε ευθεία. Στις δυο εσωτερικές φωνές προκύπτουν και χρωματικές παράλληλες 3^{es}, ως απόρροια των αναστροφών των συγχορδιών, που έχει επιλέξει ο συνθέτης. Το ίδιο συνεχίζει και μετά. Ακόμα, με μια πιο αφαιρετική ματιά στα ίδια μέτρα προκύπτουν και συγγενικές χρωματικές 3^{es}, σιβ-ρε και σολ-σιβ. Τα μ. 13-16 λήγουν σε σολ μείζονα ενώ τα μ. 17-20 σε μια ρε χωρίς την 3η. Παρ' ότι είναι επανάληψη της β φράσης, ο συνθέτης έχει συμπύξει το τελευταίο ενάμισο μέτρο για να προσθέσει τη συγχορδία ρε. Όλες οι εμφανίσεις της β φράσης έχουν την ίδια αλληλουχία συγχορδιών και το ίδιο περιεχόμενο.

Επιπρόσθετα, στα μ. 21-26 η α' φράση που είναι σε ρε δώριο (σιβ), δεν έχει διακριτά χρωματικά στοιχεία, αλλά πιο πολύ αρμονικά. Αυτά φαίνονται από τις συγχορδίες νι^{6/4}-VII⁶-νι^{6/4}-VII⁶-i_{omit3}, αλλά από τις αναστροφές (6/4) αντιλαμβάνεται κανείς ότι δεν υπάρχει ιδιαίτερη λειτουργικότητα. Στη συνέχεια τα μ. 27-35 αποτελούν επανάληψη των β φράσεων που έχουν αναλυθεί πιο πάνω. Τα μ. 35-41 σε ρε δώριο έχουν επίσης χρωματικές 3^{es} παράλληλες ελάσσονες σε α' αναστροφή, αλλά, όπως ειπώθηκε και στην ενότητα των τρόπων, το μοτίβο της συνοδείας είναι απόσπασμα του μοτίβο της εισαγωγής και φαίνεται να ανήκει στον σολ χρωματικό τρόπο, με κατάληξη σε μια σολ μείζονα.

³⁶² Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 356.

³⁶³ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 297.

³⁶⁴ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 157.

Με άλλα λόγια, όλο το κομμάτι φαίνεται να κινείται κυρίως με χρωματικές παράλληλες τρίτες και σε κάποιες περιπτώσεις και κάποια τμήματά του να έχουν και αρμονικά διατονικά στοιχεία.

Πτώσεις: Στο κομμάτι πραγματοποιούνται συνολικά έξι πτώσεις. Η πρώτη πτώση γίνεται στα μ.10-12 και είναι μια τύπου φρυγική πτώση, με λαβ αυξημένη → σολ μείζονα. Και οι δυο συγχορδίες είναι πλήρεις και τρίφωνες (δεν διπλασιάζεται η τονική). Η χαμηλωμένη 2^η (λαβ) λύνεται στο σολ και οι υπόλοιπες νότες λύνονται με βήμα προς τα κάτω ντο-μι → σι-ρε. Στα μ.19-20 υπάρχει κατάληξη, παρόλο που οι ρυθμικές αξίες του μ. 20 δεν δίνουν την αίσθηση ότι κάτι τελειώσε, αλλά η καταληκτική συγχορδία βρίσκεται σε ισχυρότερο μέρος του μέτρου (1^ο όγδοο δευτέρου χρόνου). Επίσης, στο μ. 21 αρχίζει μια καινούρια φράση. Η κατάληξη αυτή σύμφωνα με την αναγωγή είναι μια πλάγια πτώση IV-I_{omit3}. Η επόμενη πτώση μ. 24-25 είναι μια πτώση στον ρε δώριο, καθώς στη φράση αυτή το σι έχει αναίρεση. Η πτώση είναι VII-I. Η VII είναι η ντο μείζονα πλήρης σε α' αναστροφή και η I η ρε χωρίς την 3^η. Οι πτώσεις στα μ. 33-35 και 52-53 είναι ίδιες με τα μ.19-20 και η πτώση μ. 39-41 ίδια με τα μ. 10-12.

Εν κατακλείδι δεν διαφαίνεται κάποια τέλεια πτώση τύπου V-I στον ρε αιολικό στο κομμάτι, μόνο πλάγια σε ρε δώριο. Αυτή η πτώση με IV-I στη β φράση έχει σύμφωνα με τον Κ. Τσούγκρα ποικιλματικό χαρακτήρα και όχι πτωτικό και ονομάζεται πλάγια δωρική πτώση.³⁶⁵ Η τελική συγχορδία δεν έχει την τρίτη.³⁶⁶

Σύγκριση με παραδοσιακή μελωδία από συλλογή Παχτίκου: Η εικόνα δείχνει την παραδοσιακή μελωδία από το χορωδιακό χωρίς την εναρμόνιση της και την ίδια μελωδία όπως ακριβώς την κατέγραψε ο Παχτίκος στη συλλογή του με τα 260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα.

Εικόνα 3.6.2: η μελωδία του χορωδιακού 6³⁶⁷ και η μελωδία του Παχτίκου 33.³⁶⁸

³⁶⁵ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 156-157.

³⁶⁶ Το χορωδιακό τελειώνει με τη β φράση.

³⁶⁷ Στο χορωδιακό είναι μόνο οι φράσεις του I μέρους (Γιάννης Κωνσταντινίδης, *8 Μικρασιάτικα τραγούδια...*, 13-14).

³⁶⁸ Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα...*, 41.

Η παραδοσιακή μελωδία όπως εμφανίζεται στο χορωδιακό είναι αρκετά όμοια με την καταγραφή του Παχτίκου. Με κάποιες μικρές ελλείψεις σε νότες, που έχουν περισσότερο διακοσμητικό χαρακτήρα, κυρίως στη β φράση.

Ομοιότητες: είναι γραμμένες και οι δυο στον ίδιο τρόπο και τόνο, αναγράφεται και ο οπλισμός σβ. Επιπλέον, ξεκινούν και οι δυο από άρση του προηγούμενου μέτρου.

Διαφορές: ο τίτλος διαφέρει ο Παχτικός γράφει μόνο «Η Παναγιώτα» και ο Κωνσταντινίδης «Η Παναγιώτα κίνησε».

Στον Παχτίκο η μελωδία είναι γραμμένη σε μέτρο 4/4, ενώ στον Κωνσταντινίδη σε 2/4, αν και αυτή η διαφορά δεν είναι ιδιαίτερα έντονη, γιατί παραμένει ίδια η διμερής δομή και η αίσθηση ισχυρού-ασθενούς χτύπου στο τέταρτο. Ο συνθέτης παραλείπει στη β φράση (μ. 8, 10) μια επανάληψη (ένα δέκατο έκτο μι) πριν από το σολ στο τέταρτο όγδοο. Μια ακόμη διαφορά είναι ότι στο τέμπο ο Παχτικός γράφει $\text{allegro } \text{♩}=160$ ενώ ο μικρασιάτης συνθέτης *con moto* $\text{♩}=100$.

Τοποθέτηση κειμένου: υπάρχει μικρή διαφορά στην τοποθέτηση του κειμένου και αυτή οφείλεται στην αλλαγή που έκανε ο Κωνσταντινίδης στην λέξη «εκίνησε» σε «κίνησε». Στον Παχτίκο το εκίνησε ξεκινάει από το ντο στο 2^ο μέτρο ενώ με το κόψιμο του «ε-» η λέξη «κίνησε» ξεκινάει από το ρε στο επόμενο μέτρο, ώστε στο ντο του προηγούμενου να μπει η κατάληξη της λέξης «Παναγιώτα». Ακόμα, η λέξη «γονικά» στο χορωδιακό γράφεται «γονικά», αλλά δεν επηρεάζει το κείμενο, δεν μετατίθεται. Επίσης, ο Κωνσταντινίδης προσθέτει συνδετικές λέξεις «να πάει» αντί για «πάει εις». Και το τσάκισμα «Μωρ Παναγιώτα» στο χορωδιακό είναι σε παρένθεση και στο Παχτίκο σε αγκύλες.

Κείμενο: στους παρακάτω πίνακες αναλύεται η πρώτη στροφή του κειμένου του χορωδιακού και του Παχτίκου 33.

Κωνσταντινίδης 6.

1	A1'	α	Η Παναγιώτα [η Παναγιώτα][Η Παναγιώτα] κίνησε (Μωρ') [Παναγιώτα] 1 2 3 4 5 [1 2 3 4 5][1 2 3 4 5] 6 7 8 (1') [1 2 3 4]
	A2	β	να πάει στα γονικά της 9 10 11 12 13 14 15
	B	β'	την μαλλών' η πεθερά της 1 2 3 4 5 6 7 8 (Τρα λα λα Τρα λαλαλα Τραλαλαλα Τραλαλα) . (2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15')

Πίνακας 3.6.2: 1^η στροφή του χορωδιακού 6 με αρίθμηση συλλαβών και σύμβολα.³⁶⁹

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα (επανάληψεις)	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Καταλήξεις
1	A1'	Ιαμβικός 15 σύλλαβος(8+	123345,12345, 1234	1'	α	Ρε
	A2	+7)			β	ρε
	B	Τροχαϊκός 8σύλλαβος		1'2'3'4'5'6' 7'.....	β'	ρε

Πίνακας 3.6.3: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του χορωδιακού 6.

³⁶⁹ Όμοια στροφική δομή έχουν και οι υπόλοιπες στροφές.

Παχτικός 33.

1	A'	α	Η Παναγιώτα εκίνησε (Μωρ') [Παναγιώτα] 1 2 3 4 5 6 7 8 9 (1') [1 2 3 4]
	B1	β	Πάεις τα γογινικά της 1 2 3 4 5 6 7 8
	B2	β'	την μαλλών' η πεθερά της 9 10 11 12 13 14 15 16

Πίνακας 3.6.4: 1^η στροφή το του Παχτικού 33, με αρίθμηση συλλαβών και σύμβολα.

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα (επανάληψεις)	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Καταλήξεις
1	A'	Ιαμβικός 9 σύλλαβος	1 2 3 4	1'	α	Ρε
	B1	Τροχαϊκός 8σύλλαβος(8+)			β	ρε
	B2	8)			β'	ρε

Πίνακας 3.6.5: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του Παχτικού 33.

Μουσικοποιητική δομή: Από την παραπάνω ανάλυση προκύπτει αρχικά ότι στο χορωδιακό η 1^η στροφή έχει 2 στίχους A και B που το A χωρίζεται σε δυο ημιστίχια A1+A2. Ο A στίχος είναι ιαμβικός 15σύλλαβος και ο B τροχαϊκός 8σύλλαβος. Υπάρχει ομοιοκαταληξία ζευγαρωτή μεταξύ A2 +B στίχου. Οι υπόλοιπες τέσσερις στροφές έχουν ίδια δομή. Μόνο η τελευταία έχει μια επιπλέον επανάληψη του A2 ημιστιχίου και του B στίχου.

Στην ανάλυση του Παχτικού η δομή του ποιητικού κειμένου αλλάζει λίγο. Ο A στίχος είναι σε ιαμβικό 9σύλλαβο και ο B χωρίζεται σε 2 ημιστίχια B1+B2 σε τροχαϊκό 8σύλλαβο. Και όλα αυτά γιατί η λέξη «εκίνησε» έχει μια επιπλέον συλλαβή. Επίσης, το ημιστίχιο «πάει στα γογινικά της» αλλάζει τη μετρική του στίχου από ιαμβικό που είναι στο χορωδιακό σε τροχαϊκό. Γιατί λείπει το «να».

Οι υπόλοιπες στροφές από τον Παχτικό έχουν την δομή του χορωδιακού. Συμπερασματικά, αλλαγές στο ποιητικό κείμενο εντοπίζονται μόνο στην πρώτη στροφή από τον Κωνσταντινίδη. Αλλά με αυτές τις αλλαγές κατορθώνει να πετύχει ομοιογένεια στην δομή (όλες οι στροφές έχουν ίδια δομή), ενώ στον Παχτικό δεν υφίσταται αυτό με την 1^η στροφή. Επιπρόσθετα, «Η Παναγιώτα» και «Μωρ Παναγιώτα» που αναφέρεται δυο επιπλέον φορές στην αρχή του χορωδιακού, είναι (τσακίσμα) επανάληψη δηλαδή και δεν υπάρχει στον Παχτικό, άρα την έβαλε ο συνθέτης για να καλύψει την εισαγωγή με κείμενο. Ακόμα, από τους παραπάνω πίνακες φαίνεται ξεκάθαρα η υποδαίρεση της β φράσης (σχέση στίχου- μελωδίας). Τέλος η προσθήκη «Τραλαλα.....» είναι επινόηση του συνθέτη για να έχει στίχο η επανάληψη της β φράσης. Αντίθετα στο προηγούμενο χορωδιακό 5 το «τραλαλαλα» προέρχονταν από τον Παχτικό 80.

Παχτικός 33

Ἡ Παναγιώτα ἐκίνησε
πά' εἰς τὰ γογγυικά ⁽¹⁾ της,
τὴν μαλλίν' ἢ πεθερά της.
Ἐ τὸν δρόμον ὅπου ἐπήγαινε,
5 ἔς τὸν δρόμον ποὺ διαβαίνει
τί κακὸ' πάθε ἢ καϊμένη!
Τρεῖς κλέφταις τὴν ἐπιάσανε,
ἕνας ἀπὸ τὸ χέρι
κι' ἄλλος βγάζει τὸ μαχαίρι.
10 — Δός μας φιλί, δός μας τσιμπί,
δός μας καὶ μαῦρα ἄμματα,
γὰ ⁽¹⁾ σὲ κάνομεν κομμάτια.
— Οὔτε φιλί, οὔτε τσιμπί,
οὔτε καὶ μαῦρα ἄμματα
15 θέλτε κάντε με κομμάτια.

(1) γογγυικά = γογγυικά. —————

(1) γὰ = γιατί, ἄλλως.

Χορωδιακό 6

Ἡ Παναγιώτα κίνησε
να πάει στα γόνικά της
τὴν μαλλών' ἢ πεθερά της .

Στο δρόμο(ν) ὅπου πήγαινε
στο δρόμο που διαβαίνει
τι κακὸ' παθ' ἢ καϊμένη.

Τρεῖς κλέφτες τὴν ἐπιάσανε
ἕνας ἀπὸ τὸ χέρι
κι' ἄλλος βγάζει τὸ μαχαίρι.

Δος μας φιλί,δος μας τσιμπί,
δος μας καὶ μαῦρα μάτια
για σε κάνομε κομμάτια.

Οὔτε φιλί οὔτε τσιμπί
οὔτε καὶ μαῦρα ματια
θέλτε κάντεμε κομμάτια
οὔτε καὶ μαῦρα ματια
θέλτε κάντεμε κομμάτια.

Εικόνα 3.6.3: συγκριτική παράθεση των οργανικών στίχων (καθαρό κείμενο χωρίς τσακίσματα).

Από τη σύγκριση του οργανικού κειμένου φαίνεται ότι στο χορωδιακό υπάρχει επανάληψη στην τελευταία στροφή και οι μικρές αλλαγές στην πρώτη στροφή που αναφέρθηκαν πιο πάνω. Συμπληρωματικά ο Παχτικός σημειώνει τους διαλόγους στο κείμενο με παύλες. Ο διάλογος ανάμεσα στους τρεις κλέφτες και στην Παναγιώτα. Ο Κωνσταντινίδης δεν τον σημειώνει με κάποιο σύμβολο, ούτε με εισαγωγικά όπως έκανε στο χορωδιακό αρ. 3, αλλά το υπογραμμίζει μέσα από τη σύνθεσή του. Προσθέτει μια σόλο φωνή στη μέτζο σοπράνο για να κάνει την Παναγιώτα και το «θέμα³⁷⁰» όταν μιλούν οι κλέφτες το τοποθετεί στον βαρύτονο με μια λυτή συνοδεία, ώστε να ξεχωρίζει.

Σύγκριση με την πιανιστική σύνθεση της ίδιας παραδοσιακής μελωδίας: η ίδια παραδοσιακή μελωδία χρησιμοποιήθηκε από τον Κωνσταντινίδη για τη σύνθεση του κομματιού για πιάνο XXII³⁷¹ και έχει αναλυθεί από τον Κ. Τσούγκρα. Επομένως αξίζει να γίνει μια σύγκριση στις δυο συνθέσεις και αναλύσεις για να αποκαλυφθούν τα κοινά και μη συνθετικά στοιχεία.

³⁷⁰ Θέμα εδώ εννοείται η φράση α. Πιο συγκεκριμένα η παραδοσιακή μελωδία στον Κωνσταντινίδη με όρους από την δυτικοευρωπαϊκή μουσική θεωρία της μορφολογίας, χαρακτηρίζεται θέμα από κάποιο τμήμα ή μέρος ενός έργου (Γιώργος Σακαλλιέρης, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 241).

³⁷¹ Γιάννης Κωνσταντινίδης, *44 παιδικά κομμάτια...*, β' τεύχος, 7.



Εικόνα 3.6.4: οι δυο φράσεις και η coda της παραδοσιακής μελωδίας του XXII³⁷² αποκομμένες από την επεξεργασία. Ο χωρισμός των φράσεων έχει γίνει με βάση την ανάλυση του Κ. Τσούγκρα.³⁷³

Μορφή-Επιμέρους χαρακτηριστικά: Η μορφή των μερών είναι διαφορετική στα δυο κομμάτια. Το πιανιστικό έχει μορφή ABABA' και δυο μέρη³⁷⁴ και το χορωδιακό A1B1A2B1A3B2 έχει τρία μέρη.

Σχετικά με τις φράσεις, στο χορωδιακό χωρίζονται σε εισαγ.-α – β κ.ο.κ ,ενώ στο XXII α - α' - β - β - coda κ.ο.κ. Σύμφωνα με τον Κ. Τσούγκρα τα δυο πρώτα μέτρα του πιανιστικού αποτελούν μια «εισαγωγική υποφράση» η οποία εμφανίζεται μόνο μια φορά στην πρώτη εμφάνιση της α φράσης.³⁷⁵ Στο χορωδιακό η α φράση εμφανίζεται ολοκληρωμένη κάθε φορά, περιέχει δηλαδή η εισαγωγική αυτή υποφράση, όπως στη συλλογή του Παχτίκου. Μια αλλαγή στο πιανιστικό, είναι η προσθήκη από τον συνθέτη μιας μικρής δίμετρης coda προερχόμενη από μελωδικό υλικό της κατάληξης της Β φράσης, σε εναλλαγή οκτάβας. Η αναφορά σε αυτή την coda έχει σημασία, αφενός γιατί είναι ένα στοιχείο που δεν συναντάται στο χορωδιακό και αφετέρου γιατί προσθέτει ένα νέο τρόπο (κλίμακα) στο κομμάτι για πιάνο. Επιπρόσθετα, υπάρχει μια ανάπτυξη στη τρίτη εμφάνιση της α φράσης στο κομμάτι για πιάνο και αμέσως μετά δεν εμφανίζεται η β φράση,³⁷⁶ όπως δεν έχουν προστεθεί και αποτζιατούρες. Στο φωνητικό δεν παρατηρήθηκε κάποια ανάπτυξη στη μελωδία και μία μόνο αποτζιατούρα στο 1^ο μέτρο.

Μετρική δομή: οι δυο συνθέσεις έχουν όμοια μετρική δομή 2/4 και η μετρονομική και αγωγική του ένδειξη του πρώτου είναι Allegretto con grazia (♩=112) και του δεύτερου con moto ♩= 100.

Τρόποι: Με τη συνοδεία που έχει επιλέξει ο συνθέτης, ο τρόπος που προκύπτει για την α φράση, με βάση την ανάλυση του Τσούγκρα, είναι ο ντο ιωνικός, καθώς υπάρχει μια σύνδεση συγχορδιών I-IV-V για τη ντο μείζονα. Η Β φράση βρίσκεται σε ρε δώριο ή και αιολικό, ανάλογα με την εμφάνιση του σι (♯ ή ♭) και η coda στις δυο από τις τρεις φορές που εμφανίζεται είναι σε Σ1b μείζονα, στην VI του τρόπου ρε αιολικού. Η

³⁷² Γιάννης Κωνσταντινίδης, 44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς, 1978, β' τεύχος, 7.

³⁷³ Τσούγκρας, Γενετική θεωρία, 153, 156.

³⁷⁴ Τσούγκρας, Γενετική θεωρία, 153, 156.

³⁷⁵ Τσούγκρας, Γενετική θεωρία, 156.

³⁷⁶ Τσούγκρας, Γενετική θεωρία, 156.

Τρίτη είναι σε ρε δώριο με τη δωρική πτώση IV-i.³⁷⁷ Στο χορωδιακό οι τρόποι διαφέρουν λίγο (βλ. ενότητα τρόποι).

Μουσική υφή και Αρμονία: Καθοριστικό ρόλο στην ανομοιότητα των τρόπων των δυο έργων έπαιξε πιο πολύ η συνοδεία που διαφέρει και η διάρκεια του χορωδιακού κομματιού, που είναι πιο μεγάλο, όπως και η ύπαρξη οπλισμού στο χορωδιακό, που δεν έχει το XXII. Η συνοδεία του πιανιστικού είναι αρπιστική με δυο φωνές και σχηματίζει μια ντο μείζονα και άλλες αρμονικές βαθμίδες.³⁷⁸ Ενώ στο κομμάτι αρ. 6 τα πράγματα διαφέρουν, με την έντονη χρωματικότητα και με κάθετες συνηγήσεις παράλληλων χρωματικών 3^{ov} (βλ. περισσότερα μουσική υφή και αρμονία πιο πάνω). Επίσης, ενώ πρόκειται για τη ίδια παραδοσιακή μελωδία γραμμένη και στα δύο έργα από τον ίδιο τόνο, προτιμήθηκαν άλλες νότες για την αναγωγή στο χορωδιακό λόγω της υπερίσχυσης του ρε τρόπου.

Ομοιότητες στα δυο κομμάτια: υπάρχει η εναλλαγή του σιβ σε σιέ (δώριος ή αιολικός τρόπος) και οι χρωματικές παράλληλες 3^{es} στη σύνδεση των φράσεων α και β.

Πτώσεις: οι φερόμενες ως πτώσεις του πιανιστικού είναι στην α' υποφράση σε Σολ μείζονα (μισή πτώση στη Ντο μείζονα κλίμακα I-IV-V), στη β σε ρε χωρίς την 3^η, η coda στη Σιβ μείζονα και η τελευταία στη ρε χωρίς την 3^η (τύπου πλάγια πτώση IV-i με ποικιλματικό χαρακτήρα κυρίως).³⁷⁹ Στο μικρασιάτικο αρ.6 οι πτώσεις είναι περισσότερες λόγω της έκτασης του. Στις Α1 και Α3 φράσεις γίνεται στην σολ μείζονα (IIb-I), στις β στη ρε χωρίς την 3^η (IV-i). Στην Α2 γίνεται στην ρε χωρίς την 3^η (IV-i ποικιλματικού χαρακτήρα επίσης).

Παρατηρήσεις: αν και έχουν αποκλίσεις μεταξύ τους συναντώνται κάποια κοινά σημεία. Πιο συγκεκριμένα στο XXII στην coda βρίσκεται μια ΣΙb μείζονα VI βαθμίδα στον ρε αιολικό, στο χορωδιακό υπάρχει η νι σι ελάσσονα στον ρε δώριο που λύνεται σε μια μείζονα Ντο και όλα αυτά στην συνοδεία μιας α φράσης. Επίσης, το πιανιστικό στην α φράση είναι σε Ντο μείζονα. Τέλος οι πλάγιες πτώσεις είναι κάτι κοινό και τελειώνουν με τη β φράση με μια ρε χωρίς την 3^η.

Δυναμικές: σε αυτό το κομμάτι θεωρήθηκε χρήσιμο να γίνει αναφορά στις δυναμικές καθώς δίνεται μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του και αξίζει να ειπωθούν κάποια πράγματα. Το χορωδιακό κυμαίνεται σε χαμηλές εντάσεις και γίνεται μια σταδιακή κλιμάκωση της έντασης. Πιο αναλυτικά, ξεκινάει με την εισαγωγή σε κατάσταση *pianississimo* όταν μπει η παραδοσιακή μελωδία ο Κ. γράφει να τραγουδηθεί *piano*=σιγανά. Στο τέλος της Α φράσης στο κρατημένο με σύζευξη διαρκείας μισό, έχει ένα μικρό *diminuendo*=μείωση της έντασης καθώς κλείνει η φράση και με αυτή τη δυναμική γίνεται πιο αισθητό στον ακροατή. Στην αρχή της Β φράσης συνεχίζει να επικρατεί η ένταση του *piano*, αλλά στη φωνή του μπάσο δίνει μια ξεχωριστή οδηγία. Ο δίμετρος μικρός ισοκράτης που έχει, με τη νότα ρε από *p>pp* ζητά δηλαδή να μειώνεται κι εδώ η ένταση σταδιακά. Στην Β φάση η β' υποφράση έχει την ένδειξη *mf*. Αλλά και τον χαρακτηρισμό *giocoso* (=παιχνιδιάρικα) ταιριάζει και με τον στίχο (τρα-λα-λα). Το κομμάτι συνεχίζει με ακριβώς ίδια λογική σε κάθε επανάληψη των φράσεων, έχει τις ίδιες δυναμικές. Κάθε είδος κρατημένου φθόγγου ισοκρατικού χαρακτήρα έχει *diminuendo*. Ζητά *rallentando* στο τέλος, σταδιακή επιβράδυνση και υπάρχουν κορώνες.

³⁷⁷ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*, 157.

³⁷⁸ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία*, 156.

³⁷⁹ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 156.

3.2.7. Στης μαντζουράνας τον ανθό

7. ΣΤΗΣ ΜΑΝΤΖΟΥΡΑΝΑΣ ΤΟΝ ΑΝΘΟ...

(Βιθυνίας)

I **A1**

1 **Allegro moderato** ♩ = 102

3πλασιασμός της μελωδίας - Πρώση

Φα αιολικός

εισαγωγή

IV_{Δωρ} **i**

6 **α** **B1** **β** 9 **II** **A2**

εισαγωγή

IV_{Δωρ} **i**

12 14 **α** **α** **Πρώση**

i **Κανόνας** **IV**_{Δωρ} **i** **IV**_{Δωρ}

17 **B1** **β** **III** **A1** **α**

i **εισαγωγή**

The musical score is written for piano in a 4/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegro moderato' and a metronome marking of 102. It is in the key of B-flat major (three flats). The score is divided into four systems of music. The first system (measures 1-5) features a treble clef with a melody and a bass clef with accompaniment. A bracket labeled 'εισαγωγή' (introduction) spans measures 1-5. Above measure 4, there is a blue annotation '3πλασιασμός της μελωδίας' (tripling of the melody) and a red box containing the Greek letter alpha (α). The word 'Πρώση' (first ending) is written above measure 5. The second system (measures 6-9) continues the melody and accompaniment. A bracket labeled 'εισαγωγή' spans measures 6-9. Above measure 7, there is a red box with alpha (α) and a green box with beta (β). Above measure 8, there is a box containing 'B1' and a green box with beta (β). Above measure 9, there is a box containing 'II' and a box containing 'A2'. The third system (measures 12-15) shows a change in the bass line. A bracket labeled 'εισαγωγή' spans measures 12-15. Above measure 14, there is a red box with alpha (α). Above measure 15, there is a red box with alpha (α) and the word 'Πρώση'. The fourth system (measures 17-20) continues the piece. A bracket labeled 'εισαγωγή' spans measures 17-20. Above measure 18, there is a box containing 'B1' and a green box with beta (β). Above measure 19, there is a box containing 'III' and a box containing 'A1'. Above measure 20, there is a red box with alpha (α). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Εικόνα 3.7.1: το χορωδιακό 7 «Στης μαντζουράνας τον ανθό» σε αναγωγική γραφή.

Μορφή: Το κομμάτι έχει μορφή A1B1A2B2A1B3 και χωρίζεται σε τρία μέρη.

Όπως δείχνει και ο πίνακας το A1 τμήμα έχει μια δίμετρη εισαγωγή, την α φράση στα μ. 2-4, ένα μέτρο εισαγωγή (μ. 5) και πάλι η α φράση μ. 5-7. Σε όλα τα τμήματα Β η β φράση είναι δίμετρη.

Στο A2 τμήμα απλά δεν υπάρχει η ενδιάμεση μονόμετρη εισαγωγή και η τελευταία επανάληψη του Α είναι ίδια με το A1. Στο τέλος εμφανίζεται η coda με υλικό από τη δίμετρη εισαγωγή. Τα τμήματα χωρίζονται σε A1B1 κτλ, γιατί η κάθε επανάληψη της φράσης έχει διαφορετική εναρμόνιση.

Μέρη	Τμήματα	φράσεις – επαναλήψεις (α, β) (i, ii)
I	A1 μ. 1-7	εισαγ.μ 1-2, α i (μ. 2-4), εισαγ. (μ. 5), α ii (μ. 5-7)
	B 1 μ. 8-9	β (μ. 8-9)
II	A2 μ. 10-17	εισαγ. (μ 10-11), α i (μ. 11-14), α ii (μ. 14-17)
	B2 μ. 18-19	β (μ.18-19)
III	A1μ. 20-26	εισαγ. (μ. 20-21), α i (μ. 21-23), εισαγ. (μ. 24), α ii (μ. 24-26)
	B3 μ. 27-28	β (μ. 27-28)
	Coda μ. 29-30	εισαγ. (μ. 29-30)

Πίνακας 3.7.1: μορφή του χορωδιακού 7.

Μέτρο: το κομμάτι έχει μετρικό οπλισμό 4/4 και μετά από κάθε εμφάνιση της α φράσης εμφανίζεται ένα μέτρο 2/4, ως εισαγωγή για την επανάληψή της ή καταληκτικό μέτρο της. Αυτή η εναλλαγή του μετρικού οπλισμού δεν διαταράσσει τη ροή και την ομαλότητα του ρυθμού. Η περιοδικότητα του ισχυρού και του ασθενές παραμένει αναλλοίωτη. Το tactus παραμένει σταθερό, η διμερής υποδιαίρεση επίσης.

Τέμπο: Ο συνθέτης συνιστά την αγωγική allegro moderato και η ταχύτητα εκτέλεσης είναι $\text{♩} = 102$. Η διάρκειά του σύμφωνα με τον συνθέτη είναι 1'05''.

Τρόποι: την παραδοσιακή μελωδία ο Κωνσταντινίδης την έχει μεταφέρει μια 3^η μεγάλη κάτω από αυτή του Παχτίκου από τη συλλογή. Δηλαδή από φα και ο τρόπος παραμένει ίδιος, ο αιολικός. Αυτό αποδεικνύεται από τον οπλισμό που είναι γραμμένος στο χορωδιακό (έχει τέσσερις υφέσεις σι-μι-λα-ρε), την επικράτηση της συγχορδίας φα ελάσσονας και τις καταλήξεις των φράσεων, που γίνονται στην ίδια τη συγχορδία (φα ελάσσονα). Ακόμα, υπάρχει ένας ισοκράτης στη νότα ντο μ. 12-17 που ίσως υποδηλώνει την V της τονικής. Αξίζει να σημειωθεί ότι δεν υπάρχει στην παραδοσιακή μελωδία ο 6^{ος} φθόγγος για να είναι ξεκάθαρη η τροπικότητα.

Στη συνοδεία της α φράσης στις δυο μεσαίες φωνές -καθώς η σοπράνο έχει την ίδια μελωδία με τον βαρύτονο- υπάρχουν αναιρέσεις στις νότες σι-ρε, και ίσως υπονοείται η συνύπαρξη και μιας άλλης τονικότητας, όπως η ντο ελάσσονα αρμονική (ντο-ρε-μι-φα-σολ-λα-σι). Αλλά πιο ισχυρή άποψη είναι η πιθανή ύπαρξη δώριου τρόπου, καθώς γίνεται πλάγια δωρική πτώση και οι αναιρέσεις αυτές μπορεί να επιλέχθηκαν από τον συνθέτη είτε για να δημιουργηθεί μια εναλλαγή ελάσσονας και μείζονας συγχορδίας στη φράση α, είτε για να είναι όσο το δυνατόν πιο όμοια τα μελωδικά διαστήματα και στις τέσσερις φωνές, αφού ακούγονται ταυτόχρονα και συνηχούν, σχηματίζοντας συγχορδίες.

Στην β φράση η παντελής έλλειψη στην παραδοσιακή μελωδία του 6^{ου} φθόγγου και η χρωματικότητα, κάνουν ανέφικτη την επιλογή ενός συγκεκριμένου τρόπου. Υπάρχουν μόνο μερικά δείγματα ύπαρξης κάποιων τρόπων, όπως το ρεῖ στην μέτζο σοπράνο, που παραπέμπει στον φα δώριο (αλλά στις υπόλοιπες φωνές εκτός της σοπράνο το ρε έχει b).

Μουσική υφή: στα 2 πρώτα μέτρα η εισαγωγή είναι η τρίφωνη με τη σοπράνο να έχει παύσεις. Η βασική μελωδία (α φράση) βρίσκεται στον βαρύτονο με ένα ρυθμικό μοτίβο σαν ένα μελωδικό ostinato. Οι δυο μεσαίες φωνές ξεκινούν στο δεύτερο όγδοο με αντιχρονισμό, έχοντας μικρές παύσεις. Η μελωδία αρχίζει από θέση στο τελευταίο όγδοο του δεύτερου μέτρου. Η σοπράνο τραγουδά ακριβώς την ίδια μελωδία με τον βαρύτονο, αλλά μια οκτάβα ψηλότερα. Οι μεσαίες φωνές απλώς ντουμπλάρουν με τρίτες σχηματίζοντας τετράφωνες συγχορδίες πλήρεις στα μ. 3-4. Το μ. 5 έχει τους δυο τελευταίους χρόνους του εισαγωγικού μέτρου 2. Τα μ. 6-7 είναι ακριβώς ίδια με τα 3-4, επανάληψη της α φράσης, αλλά αντί για παύση ογδού στον τελευταίο χρόνο του μ. 7 έχει μισό. Στο μέτρο 4 οι μεσαίες φωνές στους 2 τελευταίους χρόνους έχουν ένα ποίκιλμα ντο-σιῖ-ντο για την μέτζο σοπράνο και λαῖ-σολ-λαῖ για τον τενόρο. Στο μ. 7 παραμένει το ίδιο ποίκιλμα, αλλά προστίθεται και το ρε και το λαῖ αντίστοιχα σε κάθε φωνή, για να δημιουργηθεί ένα ανιόν χρωματικό ανέβασμα κατά τα σύνδεση με την β φράση π.χ. λαῖ-σολ-λαῖ-λαῖ | σιῖ.

Ακολουθεί η β φράση (μ. 8-9) με την παραδοσιακή μελωδία να βρίσκεται στη σοπράνο. Οι υπόλοιπες τρεις φωνές συνοδεύουν, έχοντας το μοτίβο συνοδείας της εισαγωγής (♩ παύση ογδού και ♩), σχηματίζοντας συγχορδίες μεθ' 7^{ης}. Έπειτα στο Α2 τμήμα μ. 10-11 ξανά η εισαγωγή. Στα μ. 11-17 η α φράση έχει άλλη επεξεργασία, είναι γραμμένη σε στυλ κανόνα. Εδώ ο Κωνσταντινίδης θέλει να διαφοροποιήσει το άκουσμα της πρώτης επανάληψης της α φράσης και έβαλε να τραγουδήσουν την παραδοσιακή μελωδία

άλλες φωνές που μέχρι τώρα συνόδευαν. Σχετικά με τον κανόνα ξεκινάει πρώτος ο τενόρος και ακολουθεί η μέτζο σοπράνο μιμούμενη την α φράση, μόνο στις κατάληξεις διαφέρουν. Με την τελευταία κατάληξη και στις δυο φωνές να έχει μόνο τις ανιούσες χρωματικές νότες χωρίς το ποίκιλμα (από μ.7) στην αρχή. Είναι ένα συνδετικό στοιχείο επειδή ακολουθεί η β φράση. Ο βαρύτονος κατά τη διάρκεια του κανόνα μπαίνει λίγο μετά με έναν συνοδευτικό ισοκράτη στη ντο και μετά από αυτόν και η σοπράνο, επίσης με τον ίδιο ισοκράτη. Είναι ένα τμήμα του κομματιού με αντιστικτική γραφή.

Στο B2 τμήμα (μ. 18-19) η σοπράνο έχει την βασική μελωδία οι μεσαίες ντουμπλάρον σε 3⁶⁵ και 4⁶⁵ ακολουθώντας τη διαστηματική μελωδική δομή της σοπράνο, σχηματίζοντας συγχορδίες μεθ' 7¹⁵. Ο βαρύτονος επίσης ντουμπλάρει χρησιμοποιώντας τα ίδια μελωδικά διαστήματα για τον 1,5 πρώτο χρόνο, αλλά διαφοροποιείται στους επόμενους με ένα κατιόν διάστημα 4¹⁵ και ένα μικρό χρωματικό κατέβασμα μι-ρεβ-ρεβ-ντο. Ακόμα, τα μ. 20-26 είναι ολόδια με τα 1-7 τμήμα A1.

Το B3 τμήμα, μ. 27-28, πάλι διαφέρει. Η βασική μελωδία είναι στον βαρύτονο και οι άλλες τρεις φωνές συνοδεύουν με όγδοα και παύσεις (μοτίβο B1 τμήματος), αλλά με διαφορετικό συγχορδιακό υλικό. Τέλος τα μ. 29-30 έχουν την εισαγωγική φράση ως κλείσιμο (coda).

Σχόλια: Οι τρεις εμφανίσεις της φράσης β είναι μεταξύ τους διαφορετικές (χαρακτηριστικό του Κωνσταντινίδη), ενώ στα άλλα κομμάτια το B τμήμα που είχε τη β φράση ήταν συνήθως σταθερό και το A άλλαζε. Επιπρόσθετα, στο μοτίβο συνοδείας των β φράσεων υπάρχει στο δεύτερο όγδοο η ένδειξη πορτάτο, ενώ αυτή υπήρχε και στο κομμάτι 5 σε ένα παρόμοιο μοτίβο συνοδείας.

Αρμονία: Στην εισαγωγή, σύμφωνα με την αναγωγή σχηματίζεται η συγχορδία φα ελάσσονα. Στη συνέχεια, στην φράση α οι συγχορδίες προκύπτουν από την παράλληλη τοποθέτηση της μελωδίας σε κάθε φωνή από διαφορετική τονικότητα και πιο συγκεκριμένα σε απόσταση 3¹⁵ (αντιστικτικές συγχορδίες), εκτός από τον βαρύτονο που έχει κι αυτός την παραδοσιακή μελωδία σε απόσταση 8¹⁵.³⁸⁰ Σχηματίζονται οι εξής συγχορδίες στο μ. 3: φα-λαβ-ντο-φα, λαβ-ντο-μιβ-λα, ντο-μιβ-λαβ-ντο και λαβ-ντο-μιβ-λα. Αυτές απέχουν μεταξύ τους επίσης 3¹¹ και οι ενδεικτικές βαθμίδες είναι i-III-v-III³⁸¹ (όλες είναι τετράφωνες πλήρεις). Στο μ.4 οι βαθμίδες είναι III-IV_{Δωρ}-i. Γίνεται ένα είδος κατάληξης με την i να κινείται παράλληλα ένα κατιόν 4¹⁵ K διάστημα και στο επόμενο μέτρο συνεχίζει με i. Ακολουθεί επανάληψη της α φράσης με τις ίδιες συγχορδίες.

Στη B φράση οι συγχορδίες που σχηματίζονται είναι τετράφωνες μεθ' 7¹⁵ και είναι οι εξής: (ενδεικτικά οι βαθμίδες → ii_{Δωρ}²· iv²-v⁷-VI⁷-v⁷) φα-σιβ-ρεβ-σολ, λα-ρεβ-φα-σιβ, ντο-σολ-σιβ-μιβ, ρεβ-λαβ-ντο-φα, ντο-σολ-σιβ-μιβ³⁸² και καταλήγουν στα επόμενα δυο μέτρα στη φα ελάσσονα (φα-λαβ-ντο). Εδώ σύμφωνα με τον Γ. Σακαλλιέρο ο συνθέτης εναρμονίζει με «τετράφωνη παράλληλη κίνηση»,³⁸³ δηλαδή αλληλουχία συγχορδιών μεθ' 7¹⁵ και στην προκειμένη περίπτωση 7¹¹ μικρή, με ελάχιστα χρωματικά στοιχεία (ρεβ,

³⁸⁰ Ο διπλασιασμός της μελωδίας δείχνει πόσο ισχυρή δομικά είναι και τον μονοφωνικό χαρακτήρα που έχει η επεξεργασία (Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 65).

³⁸¹ Η συγκεκριμένη εναρμόνιση είναι ενδεικτική, δεν είναι απόλυτη, καθώς κυριαρχεί η τροπικότητα. Γράφεται κυρίως για να διευκολύνει την κατανόηση του περιεχομένου των συγχορδιών.

³⁸² Οι έβδομες στον Κωνσταντινίδη δεν χρειάζεται να έρθουν προετοιμασμένες, ούτε να λυθούν (Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 139).

³⁸³ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, 298.

ρεβ). Υπάρχει και μια δεύτερη εναλλακτική, η εναρμόνιση με συγγενικές παράλληλες 3^{ες} στα μ. 8-9. Αυτές είναι σι-ρεβ και ρεβ-φα (εσωτερικές φωνές) και μετά συνεχίζουν απλά ως παράλληλες 3^{ες} σολ-σιβ, λα-ντο κ.ο.κ.

Έπειτα, στα μ. 12-17 σχηματίζονται από την αναγωγή αρπισμοί της τονικής συγχορδίας. Στην παρτιτούρα το μέρος αυτό είναι καθαρά αντιστικτικό. Οι δυο μεσαίες φωνές κινούνται σε στυλ κανόνα η μια μετά την άλλη και οι εξωτερικές κρατούν ισοκράτη το ντο.

Στο B2 τμήμα μ. 18-19 η κάθε νότα της μελωδίας σχηματίζει μια τετράφωνη συγχορδία μεθ' 7^{ης}, αλλά από την αναγωγή οι βασικές συγχορδίες είναι ίδιες με τα μ. 8-9. Τα μ. 20-26 είναι ίδια με τα 1-7. Και τέλος το τμήμα B3 μ. 27-28 η σοπράνο στην ουσία ντουμπλάρει σε απόσταση οκτάβας την παραδοσιακή μελωδία που βρίσκεται στον βαρύτονο, αλλά πιο αφαιρετικά, όχι με όλους τους φθόγγους της μελωδίας δηλαδή, σχηματίζοντας με αυτόν τον τρόπο συγχορδίες χωρίς την 7^η αυτή τη φορά. Αυτές είναι οι σολ-σιβ-ρεβ-σολ, μιβ-λαβ-ντο-μιβ, φα-σιβ-ρεβ-φα και μιβ-λαβ-ντο-μιβ.³⁸⁴

Πτώσεις: στο κομμάτι πραγματοποιούνται 9 πτώσεις. Οι 6 από αυτές είναι ίδιες και αφορούν την α φράση στα μ. 4, 7, 23, 26. Σε κάθε κατάληξη της α φράσης γίνεται μια πλάγια δωρική πτώση IV_Δ-I. Και οι δυο συγχορδίες είναι σε ευθεία κατάσταση και έχουν το διάστημα σι-φα (4η κατιούσα). Όλοι οι φθόγγοι της συγχορδίας της τονικής κατεβαίνουν 4^{ης} διάστημα με παράλληλη κίνηση. Στο A2 τμήμα η πτώση διαφέρει λίγο γιατί οι συγχορδίες δεν είναι πλήρεις, αλλά έχουν μόνο την τονική σιβ→ φα.

Οι υπόλοιπες τρεις πτώσεις είναι στις β φράσεις και από αυτές μόνο η τρίτη και τελευταία είναι διαφορετική. Στα B1 και B2 τμήματα υπάρχει μια δυσκολία στον εντοπισμό των πτώσεων καθώς εμφανίζονται στα ασθενή μέρη του μέτρου οι συγχορδίες που θα μπορούσαν να έχουν έναν ρόλο στην πτώση.

Σύγκριση με παραδοσιακή μελωδία από συλλογή Παχτίκου: στην παρακάτω εικόνα παρατίθενται οι μελωδίες απομονωμένες από τη συνοδεία τους για να είναι πιο εύκολη και ορατή η σύγκριση μεταξύ τους.

Σε γενικές γραμμές οι δυο μελωδίες έχουν ομοιότητες αλλά και αρκετές διαφορές.

³⁸⁴ Με το έντονο μαύρο χρώμα η διπλασιασμένη από την σοπράνο νότα της παραδοσιακής μελωδίας.

Εικόνα 3.7.2: η μελωδία του χορωδιακού 7³⁸⁵ και η μελωδία του Παχτικού 106.³⁸⁶

Ομοιότητες : η διαστηματική δομή της εισαγωγής είναι όμοια και στα δυο κομμάτια, όπως και ο αιολικός τρόπος.

Διαφορές: η μελωδία από τη συλλογή του Παχτικού είναι γραμμένη σε λα αιολικό ενώ του χορωδιακού σε φα αιολικό μια 3η Μ κάτω.

Ο μετρικός οπλισμός διαφέρει, το πρώτο είναι σε 4/4 και το δεύτερο σε 2/4. Αυτή δεν είναι μεγάλη διαφορά καθώς ο καταμερισμός ισχυρού-ασθενές ακούγεται ίδιος και στις δυο περιπτώσεις.

Επόμενη διαφορά είναι το tempo και η αγωγική το πρώτο *allegro moderato* ♩= 102 και το δεύτερο *andante* ♩= 132.

Σχετικά με τη μελωδία στον Παχτικό, η α φράση έχει ενάμιση μέτρο εισαγωγή και ξεκινάει η μελωδία με όγδοα και τέταρτα. Έπειτα, δυο μέτρα η εισαγωγή και συνεχίζει η μελωδία ένα όγδοο πιο μετά, καθώς το λα (1^η νότα της φράσης α) δεν βρίσκεται τώρα στην εισαγωγή, αλλά μέσα στην α φράση, με αποτέλεσμα το ρε που πριν ήταν ♩ τώρα να είναι ♩. Στην συνέχεια στο μ. 9 έχει προσθέσει μια αποτζιατούρα και ένα τρίηχο ογδών (που δεν υπήρχε στην πρώτη εμφάνιση της α φράσης), μετατρέποντάς τη σε α' φράση. Η β φράση δομείται κατεξοχήν από τρίηχα ογδών και θα μπορούσε να χωριστεί και σε δυο υποφράσεις. Στο τέλος επαναφέρει την εισαγωγή για 3 μέτρα και τελειώνει το κομμάτι έτσι.

Ο Κωνσταντινίδης, από την άλλη, έχει δυο μέτρα την εισαγωγή στην αρχή και έπεται η μελωδία κυρίως με όγδοα. Ο συνθέτης έχει προσθέσει ένα επιπλέον όγδοο (μ) στην αρχή της α φράσης που δεν υπάρχει στον Παχτικό. Και από τη σύγκριση της διαστηματικής της δομής με αυτή του Παχτικού, φαίνεται ότι έχει κάνει κάποιες αλλαγές, όπως προσθήκη διαβατικών, ποικιλματικών φθόγγων³⁸⁷ (βλ. εικόνα 3.7.3). Στην ουσία ο Κωνσταντινίδης έχει χρησιμοποιήσει κυρίως την α' φράση από τον Παχτικό, γιατί με αυτή έχει λιγότερες διαφορές. Επιπρόσθετα, η επανάληψη της α φράσης είναι ίδια με την αρχική.

³⁸⁵ Στο χορωδιακό είναι μόνο οι φράσεις του Ι μέρους (Γιάννης Κωνσταντινίδης, 8 *Μικρασιάτικα τραγούδια...*, 15-16).

³⁸⁶ Παχτικός, 260 *δημόδη ελληνικά άσματα...*, 158-159.

³⁸⁷ Ο συνθέτης χρησιμοποιεί και διαβατικές νότες για να υποδιαιρεί αυτές από την παραδοσιακή μελωδία που έχουν μεγαλύτερη ρυθμική αξία. (Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903 – 1984). Η ζωή και το έργο του*, 356).

Στην β φράση ο συνθέτης δεν χρησιμοποίησε καθόλου τρίηχα, μόνο όγδοα και δέκατα έκτα. Για να μπορέσει να προσαρμόσει τη μελωδία ρυθμικά έχει παραλείψει και μερικές νότες (ένα λα στον 2^ο χρόνο κα ένα φα στον 3^ο). Μπορεί να χωριστεί κι εδώ η β φράση σε δυο υποφράσεις. Στη συνέχεια έχει την εισαγωγική φράση για κλείσιμο επίσης.



Εικόνα 3.7.3: η φράση α από το χορωδιακό και οι α φράσεις από τον Παχτίκο. Στο πλαίσιο βρίσκονται τα κοινά σημεία των φράσεων.

Σχόλια: Η βασική μελωδία ακούγεται και στις δυο περιπτώσεις, αλλά τα τρίηχα δίνουν ένα διαφορετικό άκουσμα.

Ο Παχτίκος έχει σημειώσει και μια αρμονική συνοδεία κάτω από τη μελωδία με τρίηχα ογδών που φέρουν το άρπισμα της τονικής λα ελάσσονας και από πάνω μια συγχορδία πάλι με την τονική. Η συνοδεία κινείται μόνο στην τονική, στην VII και στην iv. Είναι φανερό ότι ο Κωνσταντινίδης δεν έχει χρησιμοποιήσει αυτήν τη συνοδεία με κάποιον τρόπο.

Τοποθέτηση κειμένου: ο Κωνσταντινίδης έχει τοποθετήσει το στίχο ακριβώς όπως είναι γραμμένος και στον Παχτίκο, όσον αφορά την πρώτη στροφή, γιατί στη συνέχεια ο Παχτίκος δεν καταγράφει το στίχο κάτω από τη μελωδία. Αλλά μάλλον θα ακολουθεί την ίδια δομή έχοντας την 1^η ως πρότυπο.

Κείμενο: στους παρακάτω πίνακες αναλύεται η πρώτη στροφή του κειμένου του χορωδιακού 7 και του Παχτίκου 106.

Κωνσταντινίδης 7.

1	A1'	α	(Αχ! Βαχ!)(Αχ! Βαχ!) Στης μαντζουράνας τον ανθό (1' 2') (1' 2') 1 2 3 4 5 6 7 8
	A2'	A	Έ-πε-[έ-πε]σα ν' άποκοιμηθω 9 10 [9 10] 11 12 13 14 15 16
	B1	β	Λίγον ύπνο για να πάρω 1 2 3 4 5 6 7 8
	B2	β	την αγάπη μου για να βρω 9 10 11 12 13 14 15 16

Πίνακας 3.7.2: 1^η στροφή του χορωδιακού 7 με αρίθμηση συλλαβών και σύμβολα.³⁸⁸

³⁸⁸ Όμοια στροφική δομή έχουν και οι υπόλοιπες στροφές.

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα (επανάληψεις)	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Καταλήξεις
1	A1'	Ιαμβικός 8 σύλλαβος		1'2'	α	φα
	A2'	>>	9 10		α	φα
	B1	Τροχαϊκός 8σύλλαβος			β	μι
	B2	>>			β	μι

Πίνακας 3.7.3: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του χορωδιακού 7.

Παχτικός 106.

1	A1'	α	(Αχ! Βαχ!) Στης μαντζουράνας τον ανθό (1' 2') 1 2 3 4 5 6 7 8
	A2'	Α	Έ-πε-[έ-πε]σα ν' άποκοιμηθω 9 10 [9 10] 11 12 13 14 15 16
	B1	β	Λίγο ύπνο για να πάρω 1 2 3 4 5 6 7 8
	B2	β	την αγάπη μου για ναύρω (Αχ! Βαχ!) 9 10 11 12 13 14 15 16 (1' 2')

Πίνακας 3.7.4: 1^η στροφή του Παχτικού 106 με αρίθμηση συλλαβών και σύμβολα.³⁸⁹

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα (επανάληψεις)	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Καταλήξεις
1	A1'	Ιαμβικός 8 σύλλαβος		1'2'	α	λα
	A2'	>>	9 10		α	λα
	B1	Τροχαϊκός 8σύλλαβος			β	σολ
	B2'	>>		1'2'	β	σολ

Πίνακας 3.7.5: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του Παχτικού 106.

Μουσικοποιητική δομή: Από τους παραπάνω πίνακες είναι φανερή η μουσικοποιητική δομή του κομματιού.

Η πρώτη στροφή χωρίζεται σε δυο στίχους και ο καθένας από αυτούς σε δυο ημιστίχια A1+A2, B1+B2.

Τα ημιστίχια έχουν ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Ο Α στίχος έχει ιαμβικό οκτασύλλαβο μέτρο και Β τροχαϊκό οκτασύλλαβο. Και τα δυο κομμάτια (Παχτικός και χορωδιακό) έχουν όμοιες στροφές· η μόνη διαφορά είναι στην προσθήκη «Αχ! Βαχ!», που στον Παχτικό υπάρχει μια φορά στην αρχή και μια στο τέλος της στροφής. Στον Κωνσταντινίδη στο φινάλε του κομματιού εμφανίζεται αυτή η προσθήκη στο τέλος της στροφής. Όλο το κομμάτι έχει την ίδια στροφική δομή στην συνέχειά του. Η μελωδία είναι συλλαβική.

Λόγω της ομαλότητας του κειμένου μουσικοποιητικά και της έλλειψης σε περεταίρω στοιχεία (π.χ. διάλογος) δεν εντοπίστηκε κάτι άξιο προς σχολιασμό σε τη σχέση μουσικής σύνθεσης και κειμένου.

³⁸⁹ Όμοια στροφική δομή έχουν και οι υπόλοιπες στροφές.

Παχτικός 106**Χορωδιακό 7**

Α'

*"Αχ! Βάχ!
 'Σ τῆς μαντζουράνας τὸν ἀνθὸ
 ἔπεσα ν' ἀποκοίμηθῶ,
 'λίγο ὕπνο γὰρ νὰ πάρω
 τὴν ἀγάπη μου γὰρ ναῦρω.
 "Αχ! Βάχ!*

Αχ! Βαχ! Στης μαντζουράνας τον ανθό
 έπεσα ν' αποκοίμηθω
 Λίγον ύπνο για να πάρω
 την αγάπη μου για να βρω

Β'

*"Αχ! Βάχ!
 'Πάνδρουν τὴν ἀγάπη μου
 τὸ 'κάμαν γὰρ ἰνάτι μου (!)
 καὶ τὴν 'δέναν τῶν ἐχθρῶ μου
 γὰρ τὸ πείσμα τὸ 'δικό μου.
 "Αχ! Βάχ!*

Αχ! Βαχ! Παντρεύαν την αγάπη μου
 το κάμαν στο γινάτι μου
 Και την δέναν στον οχτρό μου
 για το πείσμα τα δικό μου

Γ'

*"Αχ! Βάχ!
 Καὶ 'ς τὴν χαρὰ μὲ προσκαλοῦν
 καὶ γὰρ κουμπάρο μὲ καλοῦν,
 γὰρ νὰ πᾶ νὰ στεφανώσω
 τί χεράκια νὰ σταυρώσω!
 "Αχ! Βάχ!*

Αχ! Βαχ! Και στη χαρά με προσκαλούν
 και για κουμπάρο με καλούν
 Για να πάω να στεφανώσω
 ποια χεράκια να σταυρώσω.
 Αχ! Βαχ!

Δ'

*"Αχ! Βάχ!
 Κάνω λαμπάδα ἀπὸ φλουρί
 νὰ ζῆς, ἀγάπη μου χρυσῆ,
 καὶ στεφάνι ἀπ' ἀσῆμι
 κλάψετε, 'δικοὶ καὶ φίλοι.
 "Αχ! Βάχ!*

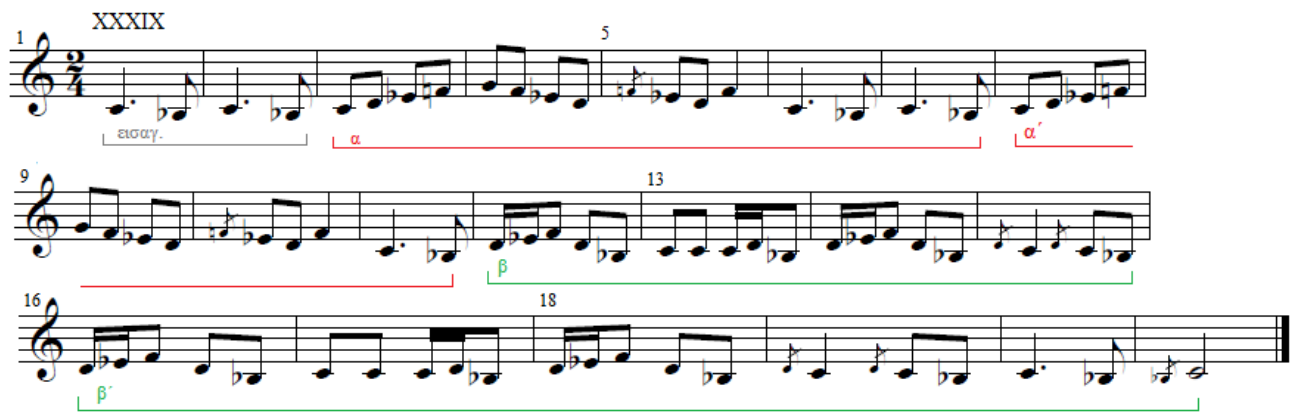
Εικόνα 3.7.4.: συγκριτική παράθεση των οργανικών στίχων (καθαρό κείμενο χωρίς τσακίσματα)³⁹⁰.

Από σύγκριση των οργανικών στίχων προκύπτει, ότι ο μικρασιάτης συνθέτης αλλάζει λίγο τις λέξεις, π.χ. «για ινάτι μου»= πείσμα το γράφει «στο γινάτι μου», «τι χεράκια» γράφει «ποια χεράκια». Είναι πολύ λίγες αυτές οι αλλαγές και μικρές. Επίσης, δεν υπάρχει καθόλου η τελευταία στροφή στο χορωδιακό.

Κανονικά στον οργανικό στίχο δεν πρέπει να αναγράφονται τα τσακίσματα, αλλά στον Παχτικό υπάρχουν και γι' αυτό έχουν προστεθεί και στο καθαρό κείμενο του χορωδιακού, άλλωστε φανερώνουν στοιχεία και για τα τσακίσματα. Τέλος ο Παχτικός σημειώνει και τις στροφές με γράμματα.

Σύγκριση με την πιανιστική σύνθεση πάνω στην ίδια παραδοσιακή μελωδία: συγκρίνοντας τις επεξεργασίες των δυο αυτών κομματιών (πιανιστικό XXXIX και χορωδιακό αρ. 7) δεν είναι ορατές πολλές ομοιότητες. Ακόμα και ακουστικά διαφέρουν αρκετά, μόνο η βασική μελωδία είναι αναγνωρίσιμη, που αυτός είναι και ο σκοπός του συνθέτη, να αναδειχθεί η μελωδία. Ο συνθέτης έχει κάνει δυο εντελώς διαφορετικές επεξεργασίες στα δυο έργα (ένα φωνητικό και ένα οργανικό).

³⁹⁰ Το Αχ! Βαχ! Θεωρείται τσάκισμα αλλά επειδή είναι γραμμένο στον Παχτικό έγινε η προσθήκη του και στο χορωδιακό για καλύτερη σύγκριση.



Εικόνα 3.7.5: οι δυο φράσεις της παραδοσιακής μελωδίας του XXXIX³⁹¹ αποκομμένες από την επεξεργασία. Ο χωρισμός των φράσεων έχει γίνει με βάση την ανάλυση του Κ. Τσούγκρα.³⁹²

Μορφή-Επιμέρους χαρακτηριστικά: Η μορφή των μερών είναι διαφορετική στα δυο κομμάτια. Το πιανιστικό έχει μορφή **ABA'BA''**³⁹³ και το χορωδιακό έχει **A1B1A2B1A1B3coda**.

Οι φράσεις είναι ίδιες: εισαγωγική, α και β στο 1^ο μέρος. Αλλά ο χωρισμός και οι επαναλήψεις τους διαφέρουν. Η β φράση στο πιανιστικό εμφανίζεται μια επιπλέον φορά και με μια επέκταση από ότι στο χορωδιακό. Από την άλλη, η α φράση έχει διαφορετική έκταση (5 μέτρα) λόγω της επέκτασης στο XXXIX. Στο χορωδιακό η α φράση έχει 4 μέτρα, γιατί δε θεωρείται επέκταση το επόμενο μέτρο της, αλλά εισαγωγή για την επανάληψη της επόμενης α φράσης. Αυτό φαίνεται και από το κείμενο που περιέχει την αρχή του A2 ημιστίχιου, αλλά και από τον χωρισμό των φράσεων που κάνει ο ίδιος ο συνθέτης. Και στα δυο κομμάτια υπάρχει η coda με υλικό της εισαγωγής. Μόνο που ξανά στο κομμάτι για πιάνο έχει λειτουργία προέκτασης του καταληκτικού φθόγγου,³⁹⁴ ενώ στο χορωδιακό είναι μια απλή coda. Επίσης, στο χορωδιακό δεν εμφανίζονται αποζιατούρες, σε αντίθεση με το XXXIX.

Μετρική δομή: η μετρική δομή του πιανιστικού είναι 2/4 και του χορωδιακού 4/4 με εναλλαγή σε 2/4 και η μετρονομική και αγωγική του ένδειξη του πρώτου είναι Allegro Mod^{to} (♩=120) και του δεύτερου allegro moderato ♩= 102.

Τρόποι: ο τρόπος που προκύπτει με βάση την ανάλυση του Κ. Τσούγκρα για την παραδοσιακή μελωδία είναι ο ντο αιολικός, χωρίς να είναι ξεκάθαρη η χρήση του έκτου φθόγγου. Για την επεξεργασία ο συνθέτης κάνει έναν «χρωματικό μετασχηματισμό του τρόπου στις Α φράσεις και διατονική επεξεργασία στις Β», υπάρχει διπλή τροπικότητα στην Α φράση, καθώς ο χρωματικός μετασχηματισμός στην αρμονία και ο τρόπος της μελωδίας συμβαδίζουν παράλληλα.³⁹⁵ Στην Β φράση ο τρόπος είναι ο μίβ ιωνικός, αλλά στην κατάληξή της είναι ο ντο αιολικός. Επιγραμματικά, στο χορωδιακό οι τρόποι είναι ο φα αιολικός στην παραδοσιακή μελωδία και ο φα δώριος στην επεξεργασία. Δεν υπάρχει έντονη χρωματικότητα, αλλά στη β φράση είναι

³⁹¹ Γιάννης Κωνσταντινίδης, *44 παιδικά κομμάτια...*, Γ' τεύχος, 11-12.

³⁹² Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 238.

³⁹³ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 238.

³⁹⁴ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 238.

³⁹⁵ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 242.

δύσκολος ο προσδιορισμός του τρόπου, λόγω της ύπαρξης του re^b και re^i (βλ. περισσότερα στην ενότητα τρόποι).

Μουσική υφή και Αρμονία: στο XXXIX ο συνθέτης χρησιμοποιεί συγχορδίες μεθ' 7^{th} για την Α φράση. Οι συγχορδίες έχουν ποικιλία σε είδος και σε αναστροφές, που δείχνουν ότι υπάρχουν «συγκεκριμένοι μετασχηματισμοί του τροπικού χώρου». ³⁹⁶ Επίσης, χρησιμοποιείται η συγχορδία ελαττωμένης έβδομης. Επιπρόσθετα, στα μ. 22-30 του πιανιστικού η μελωδική γραμμή τριπλασιάζεται με διαστήματα που κινούνται παράλληλα με 4^{th} και 6^{th} κάτω από τη μελωδία, σχηματίζοντας συνηχήσεις $6/3$, και από κάτω υπάρχει ένας ισοκράτης στη ντο. Η Β φράση έχει ισοκράτη $mi-si-mi$. Επιπλέον, η Β' έχει «παράλληλες συνηχήσεις 6^{th} και 10^{th} ». ³⁹⁷

Το χορωδιακό έχει στην Α φράση τριπλασιασμό της μελωδίας σχηματίζοντας συνηχήσεις σε $6/3$, αν εξαιρεθεί ο βαρύτονος, που έχει διπλασιασμό της μελωδίας στην οκτάβα. Στην β φράση υπάρχουν οι συγχορδίες μεθ' 7^{th} αλλά και η συγγένεια τρίτης. Ακόμα έχει και αντιστικτικά στοιχεία όπως ο κανόνας (βλ. ενότητα αρμονία και μουσική υφή πιο πάνω).

Πτώσεις: στο κομμάτι για πιάνο το βασικό σχήμα της πτώσης είναι v^7-i , και παρατηρείται στις Β περιόδους στο τέλος τους. Στις Α φράσεις η κατάληξη είναι $iv\#$ ελαττωμένη- i . ³⁹⁸ Στο φωνητικό κομμάτι οι βασικές πτώσεις είναι: στην Α φράση γίνεται μια πλάγια δωρική πτώση $IV_{\Delta}-I$ και στη Β φράση δεν είναι διακριτή κάποια πτώση, ενώ η τελική συγχορδία δεν έχει την 3^1 . Πλήρης εμφανίζεται η καταληκτική συγχορδία και στα δύο κομμάτια στην coda. ³⁹⁹

Παρατηρήσεις: Τα δυο κομμάτια διαφέρουν στη δομή, στην τονικότητα του τρόπου που είναι γραμμένη η παραδοσιακή μελωδία, αλλά και στους τρόπους επεξεργασίας. Επιπλέον, το πιανιστικό έχει επανάληψη και στη Β φράση σχηματίζοντας μια περίοδο. Οι συγχορδίες που σχηματίζονται στο XXXIX (dim , $iv\#$, II^b) και η χρωματική παραλλαγή που γίνεται στον ντο αιολικό δεν υπάρχει στο χορωδιακό. Επιπρόσθετα, διαφέρουν σε έκταση, συνοδεία, μορφή, αριθμό επαναλήψεων φράσεων, και στις πτώσεις. Το πρώτο έχει περισσότερα χρωματικά στοιχεία, ενώ το χορωδιακό όχι. Αξίζει να σημειωθεί ότι η επιλογή των κύριων φθόγγων της μελωδίας κατά την αναγωγή διαφέρουν, αν και πρόκειται για την ίδια μελωδία. Αλλά μαζί με τη συνοδεία τα δεδομένα αλλάζουν, οι ισχυροί δομικά φθόγγοι μπορεί να εξαρτώνται και από την συνοδεία/εκάστοτε επεξεργασία .

Έχουν **κοινά** στοιχεία στον τριπλασιασμό της μελωδικής γραμμής, στην διαφορετική επεξεργασία των Β φράσεων και στην πτώση με ελάσσονα δεσπόζουσα. Οι συγχορδίες μεθ' 7^{th} και οι β φράσεις και στα 2 έργα έχουν διαφορετική επεξεργασία από τις αντίστοιχες α φράσεις. Τέλος, ο ισοκράτης και η ποικιλία από συγχορδίες με τις αναστροφές τους, συναντάται και στα δυο έργα.

³⁹⁶ ό.π., 239.

³⁹⁷ ό.π., 239.

³⁹⁸ ό.π., 242.

³⁹⁹ ό.π., 243.

3.2.8. Μια Σμυρνιά στο παραθύρι

I **A1** **8. ΜΙΑ ΣΜΥΡΝΙΑ ΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΙ...**
(Αιγαίου)

Στb αρμονική ελάσσονα **Andantino mosso** ♩=168

1 **μοτίβο εισαγωγής** 4 **α** λύση προσαγωγή και 7ης

7 **α** **μοτίβο** από εισαγωγή 11 **B1** **β** στb μικτή κλίμακα

14 **β** 17 **Πτώση** **II** **A2**

21 **α** **μοτίβο** από μ.σοπρ.μ.1-2 24 **α**

III I V εισαγωγή

Εικόνα 3.8.1: το χορωδιακό Νο 8 «Μια Συμυρνιά στο παραθύρι » σε ρυθμική αναγωγή.

Μορφή: Το κομμάτι έχει μορφή A1B1A2B2.

Το A1 τμήμα έχουν μια εισαγωγή τεσσάρων μέτρων και μια τετράμετρη φράση α (μ. 5-8) που επαναλαμβάνεται ακόμα μια φορά(μ. 9-12).

Το B1 τμήμα έχει δυο τρίμετρες φράσεις β (μ. 13-15) και β' (μ. 15-17). Η β' είναι ελάχιστα διαφοροποιημένη από τη β. Στην αρχή έχει προσθέσει 2 επιπλέον χρόνους και στο τέλος την συγχορδία κατάληξης σε 7/8 από τη β. Τα A2 και B2 τμήματα είναι ίδια με τα A1 και B1 αντίστοιχα.

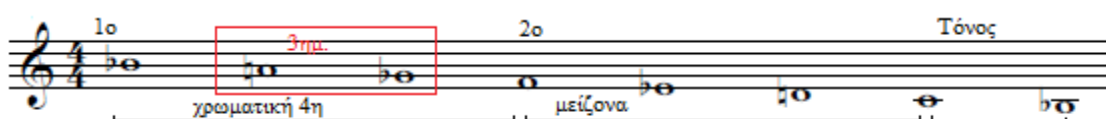
Η coda δεν περιέχει κάποια ολοκληρωμένη μελωδική φράση.

Μέρη	Τμήματα	φράσεις – επαναλήψεις (α, β) (i, ii)
I	A1 μ. 1-12	Εισαγ. (μ. 1-4), α i (μ. 5-9), α ii (μ. 9-12)
	B1 μ. 13-17	β i (μ. 13-15), β' (μ. 15-17)
II	A2 μ. 19-30	Εισαγ. (μ. 19-22), α i (μ. 23-26), α ii (μ. 27-30)
	B2 μ. 31-36	β i (μ. 31-33), β' (μ. 33-35)
	Coda μ. 37-42	

Πίνακας 3.8.1: μορφή χορωδιακού 8.

Τρόποι: το κομμάτι έχει τον εξής οπλισμό: σιβ-μιβ-λαβ-ρεβ-σολβ. Αυτός ο οπλισμός, σε συνδυασμό με την συγχορδία έναρξης και κατάληξης που είναι η φα χωρίς την 3^η και το ostinato του βαρύτονου, που στην πλειονότητά του είναι η νότα φα, δίνουν την εντύπωση του φα φρύγιου τρόπου, με μια πρώτη ματιά. Κοιτάζοντας όμως καλύτερα, διαπιστώνεται η ύπαρξη κάποιων αλλοιώσεων: η λαβ για το Α1 τμήμα και οι λαβ, ρεβ και ντοβ για το Β. Αυτές δηλώνουν την ύπαρξη μιας σιβ ελάσσονας κλίμακας. Σύμφωνα με τον Λαμπελέτ,⁴⁰⁰ η παραδοσιακή μελωδία την οποία έκανε χρήση ο συνθέτης για να συνθέσει το χορωδιακό είναι γραμμένη στις εξής κλίμακες: η α φράση στην λα ελάσσονα αρμονική (για αυτό έχει και αυτό το ανατολίτικο άκουσμα) και η β φράση στη λα μικτή κλίμακα. Τη μικτή κλίμακα⁴⁰¹ την εξηγεί ο ίδιος στο πρώτο μέρος του βιβλίου του. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για μια κλίμακα που χρησιμοποιείται συχνά στα δημοτικά τραγούδια και αποτελείται από ένα συνδυασμό μιας χρωματικής τέταρτης (2ο είδος)⁴⁰² μαζί με τον μείζονα ευρωπαϊκό τρόπο, προσθέτοντας επίσης στο χαμηλότερο μέρος έναν συμπληρωματικό τόνο.⁴⁰³ Η μικτή κλίμακα μπορεί να θεωρηθεί και συνδυασμός δυο τετραχόρδων: το 1^ο ανήκει στην ελάσσονα αρμονική κλίμακα και το 2^ο στην μείζονα. Ο Λαμπελέτ αναφέρει επίσης ότι η παραπάνω κλίμακα ανήκει στην κατηγορία των ετεροφών. Αυτές είναι οι κλίμακες που αποτελούνται από τον συνδυασμό δυο τετραχόρδων που έχουν διαφορετικούς τρόπους και είδη.⁴⁰⁴ Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω βγαίνει το συμπέρασμα ότι ο συνθέτης στο χορωδιακό άλλαξε την τονικότητα της μελωδίας σε σιβ. Στο Α τμήμα χρησιμοποίησε την σιβ ελάσσονα αρμονική (με το λαβ) και στο Β την σιβ μικτή (ρεβ). Το φα στο ostinato και στις πτώσεις ανήκει στην δεσπόζουσα της κλίμακας. Το ντοβ μπορεί να υποδηλώνει την ύπαρξη μιας μιβ αρμονικής ελάσσονας στην συνοδεία ως ένδειξη διτροπικότητας ή απλά είναι ένας χρωματικός φθόγγος, καθώς δεν παρουσιάζεται στην μελωδία.

Η παρακάτω εικόνα δείχνει την μικτή κλίμακα του χορωδιακού. Ο τρόπος παρουσίασής της έχει βασιστεί στο παράδειγμα 28 του Λαμπελέτ.⁴⁰⁵



Εικόνα:3.8.2 η μικτή κλίμακα σβ.

⁴⁰⁰Γεώργιος, Λαμπελέτ. *Η ελληνική δημόδης μουσική: 60 τραγούδια και χοροί (κριτική μελέτη-μεταγραφή και εναρμόνισις)*(Αθήνα:[χ.ε.], 1933), 195.

⁴⁰¹ Υπάρχει και μια διαφορετική διατύπωση για την εξήγηση της μικτής κλίμακας, αναφέρεται στον ρε χρωματικό τρόπο όμως: Γεώργιος Σπυριδάκης, Σπυριδών Περιστέρης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Τόμος Γ', μουσική εκλογή* (Αθήνα: Συλλογή Ακαδημίας Αθηνών, 1968), λ'.

⁴⁰² Τα τετράχορδα χωρίζονται σε 3 είδη (έχει να κάνει με τη θέση που έχει το ημιτόνιο μεταξύ των τόνων), σε μια σειρά από τέσσερις νότες που σχηματίζουν διάστημα 4^{ης} καθαρό. Παρομοίως χωρίζονται και τα χρωματικά τετράχορδα, αλλά αντί για την θέση του ημιτονίου, τα είδη διαχωρίζονται από την θέση που έχει το τριημιτόνιο ανάμεσα στα ημιτόνια. Στο τετράχορδο δευτέρου είδους το τριημιτόνιο βρίσκεται στην μέση (ο.π., 9,15,16,17) (Γεώργιος, Λαμπελέτ. *Η ελληνική δημόδης μουσική.....*, 15-16).

⁴⁰³ Αυτή η εξήγηση από τον Λαμπελέτ βασίζεται κυρίως στους αρχαίους ελληνικούς τρόπους και τον διαχωρισμό τους σε τετράχορδα, ό.π., 18.

⁴⁰⁴ Γεώργιος, Λαμπελέτ. *Η ελληνική δημόδης μουσική.....*, 19.

⁴⁰⁵ ό.π., 18.

Μέτρο: Ο μετρικός οπλισμός του έργου είναι τα 7/8. Ο ρυθμός αυτός είναι τριμερής ασύμμετρος μικτός και στο χορωδιακό έργο έχει η μορφή (3-2-2), λέγεται και επτάσημος.⁴⁰⁶ Η τριμερής μετρική δομή στο επίπεδο του tactus είναι σταθερή και επισημαίνεται ιδιαίτερα με το συνεχές ρυθμικό ostinato στον βαρύτονο.

Τέμπο: το κομμάτι εκτελείται με $\text{♩}=168$ και έχει αγωγική andantino mosso. Η διάρκειά του είναι 1'55''.

Μουσική υφή: Στο Α1 τμήμα στα εισαγωγικά μ.1-4, όλες οι φωνές εκτός του βαρύτονου σχηματίζουν τρίφωνες συνηγήσεις, οι οποίες ανά δυο μέτρα είναι ίδιες. Κοιτώντας τες οριζόντια θα μπορούσαν να θεωρηθούν τριπλοί μελωδικοί ισοκράτες. Ο βαρύτονος σε όλο σχεδόν το κομμάτι έχει ένα ρυθμικό ostinato ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, το οποίο είναι πολύ πιθανό να προέρχεται από το 3^ο μέτρο της α φράσης) με τη νότα φα, που δίνει την αίσθηση του ρυθμού 7/8 (3+2+2). Στη συνέχεια στα μ. 5-8 η παραδοσιακή μελωδία βρίσκεται στη σοπράνο και η μέτζο σοπράνο με τον τενόρο συνοδεύουν ακολουθώντας τη μελωδία. Πιο αναλυτικά, ο τενόρος σε αυτά τα μέτρα μιμείται την παραδοσιακή μελωδία. Στο μ.5 έχει μόνο τον σκελετό της μελωδίας της σοπράνο (ντο-μιβ) και η μέτζο σοπράνο έχει μόνο ένα φα κρατημένο. Στο μ. 6 τενόρος και μέτζο σοπράνο έχουν ακριβώς το ίδιο ρυθμικό σχήμα με τη σοπράνο αλλά σε κατιούσα φορά. Τα μ.7-8 και οι τρεις φωνές (εκτός βαρύτονου) τραγουδούν το ίδιο σχηματίζοντας τρίφωνες συνηγήσεις. Από την αναγωγή διαφαίνεται ότι η μέτζο σοπράνο έχει την μελωδία που είχε η σοπράνο στα εισαγωγικά μέτρα 1-4 (φα-σολβ).

Σχετικά με τον βαρύτονο υπάρχουν φορές που διακόπτεται η ροή του ostinato στα μ. 8, 12. Στη θέση του ostinato στο μ. 8 ο συνθέτης έβαλε παύση ογδούου, δύο φα όγδοα και τρία κατιόντα όγδοα με τις νότες σολ-φα-μι που καταλήγουν στο μ. 9 σε ένα φα. Ουσιαστικά είναι μια μίμηση της μελωδίας της σοπράνο (μ. 7-8). Πέρα από το πλαίσιο της μίμησης, αυτή η αλλαγή στο ostinato μπορεί να χαρακτηριστεί και στολισμός ή διανθισμός. Στο άκουσμα θυμίζει τα γυρίσματα που κάνουν οι παραδοσιακοί εκτελεστές.⁴⁰⁷

Τα μ. 9-12 αποτελούν επανάληψη των μέτρων 5-8. Μερικές διαφορές συναντώνται στο μ.11, ο τενόρος και η σοπράνο ανεβαίνουν 3^η στον τελευταίο χρόνο του μέτρου. Στον βαρύτονο στο μ.9 μετά από μια παύση ογδούου συνεχίζει το ostinato έως ότου στο μ. 12 αφού πρώτα διακοπεί το ostinato με μια παύση ογδούου, για να έρθει πάλι το μελωδικό σχήμα προερχόμενο από τα καταληκτικά μέτρα της α φράσης. Αυτή τη φορά το σχήμα θα έχει κι αυτό την διαφοροποίηση που έχει και η μελωδία (το διάστημα 3ης↑) και θα καταλήξει σε ένα μιβ στο μ.13, διότι μετά ακολουθεί το Β1 τμήμα με άλλο συνοδευτικό σχήμα στο βαρύτονο και σε άλλη τονικότητα.

Στο Β1 τμήμα μ. 13-18 η βασική μελωδία (β φράσεις) βρίσκεται ξανά στη σοπράνο. Στα μ. 13-14η μ. σοπράνο και ο τενόρος ντουμπλάρουν πάλι τη βασική μελωδία με κάποιες διαφοροποιήσεις. Δηλαδή, στο μ. 13 στα τρία πρώτα όγδοα η μ. σοπράνο έχει τη νότα ντοβ (σε $\text{♩} \text{♩}$) και ο τενόρος το μοτίβο της σοπράνο σε ανιούσα φορά που ηχούν ταυτόχρονα. Από το τέταρτο όγδοο και μέχρι το τρίτο του μ.14 οι τρεις επάνω φωνές τραγουδούν το ίδιο ρυθμικά και διαστηματικά, σχηματίζοντας συγχορδίες. Στο τέλος της β φράσης (4^ο

⁴⁰⁶ Είναι ο γνωστός συρτός χορός, λέγεται και καλαματιανός. Γεώργιος ,Κ. Σπυριδάκης, Σπυρίδων, Δ. Περιστερής,. *Δ. Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Τόμος Γ', μουσική εκλογή* (Αθήνα: Συλλογή Ακαδημίας Αθηνών, 1968), μβ'.

⁴⁰⁷ Ο συνθέτης στα έργα για ορχήστρα προσθέτει διάφορα στολίδια και τεχνικές μίμησης παραδοσιακών οργάνων με σκοπό το άκουσμα των έργων να πλησιάζει το αμιγώς παραδοσιακό (Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)*., 355-357).

♪) η μ. σοπράνο έχει τα διαστήματα της μελωδίας χωρίς τα επιπλέον στολίδια, μόνο τέταρτα. Και ο τενόρος επίσης δυο τέταρτα, τις νότες σιβ-σιβ. Ο βαρύτονος στα μ.13-14 δεν έχει πια το χαρακτηριστικό ostinato, αλλά δυο τρίμετρες φράσεις με χαρακτήρα ostinato, οι νότες του (μιβ-σιβ-σολβ) όμως έχουν δομικό ρόλο και ακολουθούν τις ρυθμικές αξίες της συνοδείας της μέτζο σοπράνο, όχι όμως και τη διαστηματική της υπόσταση. Πιο διακριτά στοιχεία του είναι το κατιόν ποίκιλμα (μιβ-σιβ-μιβ) και το ανιόν διάστημα 6ης (σιβ-σολβ). Το μ.15 θα μπορούσε να θεωρηθεί και γέφυρα, όμως ο συνθέτης το εμπεριέχει στη φράση β΄. Το πρώτο όγδοο είναι κατάληξη της β φράσης. Η σοπράνο μετά έχει μια παύση ογδού και ακολουθεί ένα ανιόν διάστημα 4^{ης} (σολβ-ντοβ) -που μάλλον εξυπηρετεί αυτό το τσάκισμα (προσθήκη) στον στίχο με τη λέξη «καλέ»- και δυο κατιόντα όγδοα. Η μέτζο σοπράνο έχει ένα φα κρατημένο που κατεβαίνει 4^ηΚ στο ντοβ για να δημιουργηθεί το χρωματικό κατέβασμα ντοβ-ντοβ-σιβ (μ.15-16). Ο βαρύτονος έχει κι αυτός ένα φα και μετά δυο όγδοα. Ο τενόρος έχει μόνο όγδοα και δημιουργεί μια μελωδική συνοδεία (ντοβ-ρεβ-ντοβ-σιβ-λαβ-σολβ-φα) η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί σαν μια γέφυρα που ενώνει τις δυο β φράσεις, αλλά συνοδεύει και το τσάκισμα της σοπράνο. Είναι όμοια διαστηματικά με τη μελωδία στη σοπράνο στα μ. 11-12, θυμίζει και λίγο το «γύρισμα» του βαρύτονου. Τα μ. 16-17 είναι ίδια με τα μ.13-14 και στο μ. 18 είναι μόνο η συγχορδία φα.

Στα μ. 19-36 (A2 και B2 τμήματα) αποτελούν επανάληψη των μ. 1-18 μόνο που ο συνθέτης προσθέτει μια σόλο σοπράνο φωνή, η οποία στα μ. 23-24 έχει την μελωδία που είχε η μ. σοπράνο στην εισαγωγή μ. 1-2 μια οκτάβα πάνω. Στην συνέχεια έχει δυο κατιόντα όγδοα και μετά ντουμπλάρει την βασική μελωδία. Τέλος στο μ. 26 κάνει πάλι τη διαφορά με τα τρία όγδοα της μελωδίας να κινούνται σε ανιούσα φορά και όχι σε κατιούσα, όπως οι υπόλοιπες φωνές. Ο τενόρος στο μ. 23 δεν έχει τη συνοδεία που είχε στο μ. 5. Τώρα έχει το ρυθμικό σχήμα της σοπράνο και την ντουμπλάρει. Τα μ. 27-30 είναι ίδια. Στο B2 τμήμα, το μόνο που αλλάζει είναι η σόλο σοπράνο. Έχει μια κατιούσα χρωματική κλίμακα (ντοβ-σιβ-ντοβ-σιβ-σιβ-ντοβ).

Τέλος, στην coda (μ. 37-42) η σόλο φωνή μαζί με τις δυο γυναικείες έχουν ισοκράτη. Η σόλο σοπράνο κρατά ένα φα, η βασική σοπράνο έχει την μελωδία που είχε ο τενόρος στην εισαγωγή και η μέτζο σοπράνο την εισαγωγή της σοπράνο, ο βαρύτονος το ostinato στη νότα φα και ο τενόρος στα μ.37-40 έχει σε μεγέθυνση το μοτίβο που είχε στο μ. 23 (ντο-ρεβ-μιβ-ντο-ρε) με το ρυθμικό σχήμα του ostinato στην αρχή, που στην ουσία προέρχεται από την παραδοσιακή μελωδία που τραγουδούσε η σοπράνο (μ. 5, λαβ-σιβ-ντο-λα-σιβ) γραμμένη μία 6^η κάτω. Στο τέλος (μ. 41-42) κρατά κι αυτός ισοκράτη στη νότα ντο.

Αρμονία: στο A1 τμήμα του κομματιού κυριαρχούν κυρίως τονικές τρίφωνες συνηγήσεις, γιατί το ostinato στον βαρύτονο είναι συνοδευτικό και δεν υπολογίζεται ως δομικό στοιχείο των συγχορδιών. Επίσης, γι' αυτό οι αναστροφές δεν υπολογίζονται με βάση τον βαρύτονο. Οι συγχορδίες που δημιουργούνται σε όλο το κομμάτι περιέχουν και φθόγγους της μελωδίας, δεν σχηματίζονται απλά κάτω από αυτή ως συνοδεία, ένα στοιχείο που δείχνει τον ομοφωνικό και αρμονικό χαρακτήρα του χορωδιακού. Στα μ. 1-12 εναλλάσσονται δυο συγχορδίες, η φα και σολβ μείζονα. Στα μ. 5, 11 βρίσκεται μια V₇ με τον προσαγωγέα λαβ να λύνεται στη

σιβ και η 7^η (μιβ) να λύνεται στο ρεβ. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι οι συγχορδίες που σχηματίζονται στην εισαγωγή (V-VI), συνεχίζουν να υφίστανται και μαζί με την μελωδία στα μ. 5-12, αλλά σε άλλες αναστροφές. Ακολουθείται το ίδιο μοτίβο συγχορδιών. Ο συνθέτης στο Α τμήμα δεν φέρει καθόλου την τονική, μόνο την αντικαταστάτριά της (VI). Συνεπώς, κρίνοντας και από τις αναστροφές των συγχορδιών σε 6/4 είναι φανερό ότι δεν υπάρχει λειτουργικότητα μεταξύ τους, αλλά περισσότερο παράλληλες 6^{es} μεταξύ τενόρου και σοπράνο. Υπάρχει μια συνεχής εναλλαγή αντίστιξης (σε ομοφωνικά πλαίσια) και ομοφωνίας ανά 2 μέτρα (μ. 5-6 αντιστικτικά -η σοπράνο έχει την μελωδία και οι υπόλοιπες συνοδεύουν μεν αλλά με διαφορετική μελωδία η κάθε μια- και μ. 6-8 ομοφωνικά). Μια υπόθεση για αυτό το γεγονός (χρήση V-VI) αφορά τις κλίμακες της παραδοσιακής μελωδίας, οι οποίες είναι περισσότερο τονικές παρά τροπικές και με αυτόν τον τρόπο δεν γίνεται ξεκάθαρη η τονικότητά τους. Το άκουσμά τους είναι ιδιαίτερο (ανατολίτικο), οπότε ίσως ο συνθέτης να ήθελε να αιωρείται ο τονικός χώρος και να μην αποσαφηνίζεται, για να μην χαθεί ο πρωταγωνιστικός ρόλος της μελωδίας μέσα στα πλαίσια την τονικότητας, τοποθετώντας την V-I. Ενώ το V-VI είναι κάτι το απροσδόκητο. Το ostinato είναι στη δεσπόζουσα (φα), είτε για τον παραπάνω λόγο, είτε γιατί βοηθούσε στην επεξεργασία ώστε να μην επηρεάζει ακουστικά τον σχηματισμό των συγχορδιών που βρίσκονται πάνω από το ostinato. Υπάρχει μια συνεχής εναλλαγή αντίστιξης (σε ομοφωνικά πλαίσια) και ομοφωνίας ανά 2 μέτρα (μ.5-6 αντιστικτικά -η σοπράνο έχει την μελωδία και οι υπόλοιπες συνοδεύουν μεν αλλά με διαφορετική μελωδία η κάθε μία- και μ. 6-8 ομοφωνικά). Το Β1 τμήμα (μ. 13-18) περιέχει τις συγχορδίες IIb⁶ (φρυγική 2η)⁴⁰⁸-I- IIb⁶-I-V. Το ντοβ μπορεί να χρησιμεύει για να είναι ακριβής η μίμηση των διαστημάτων της μελωδίας (το ημιτόνιο μιβ-ρεβ), αλλά προσδίδει και ένα χρωματικό άκουσμα. Όμοια εναρμόνιση και επεξεργασία έχει και το 2^ο μέρος του έργου, (εφόσον επαναλαμβάνονται τα ίδια τμήματα), με κάποιες διαφορές στις αναστροφές επειδή έχει προστεθεί και η σόλο φωνή. Η coda έχει σχολιαστεί στις πτώσεις.

Πτώσεις: στο χορωδιακό είναι φανερές τρεις πτώσεις. Στα μ. 17-18 και 35-36 είναι ίδιες, γιατί είναι η επανάληψη του Β τμήματος. Σε αυτά τα μέτρα, με βάση την αναγωγή, σημειώνεται μια μισή πτώση στη σιβ μικτή κλίμακα (βλ. εικόνα 3.8.1). Οι συγχορδίες που περιλαμβάνει είναι μια φρυγική δεύτερη (ντοβ μείζονα), μια μείζονα τονική (σιβ) και μια μείζονα δεσπόζουσα (φα χωρίς την 3η) που κρατάει ένα μέτρο (IIb-I-V_{omit3}). Με βάση την παρτιτούρα της χορωδίας, ανάμεσα στην τονική και την δεσπόζουσα παρεμβάλλεται ξανά η ντοβ μείζονα, αλλά αυτή τη φορά έχει γραφτεί εναρμόνιση η τονική της (ντοβ→σιβ), για να είναι φανερό το χρωματικό ανέβασμα στην μέτζο σοπράνο. Αυτή η συγχορδία έχει διακοσμητικό χαρακτήρα, γι' αυτό και δεν έχει συμπεριληφθεί και στην αναγωγή. Και στα μ. 15-16 και 33-34 υπάρχουν αυτές οι πτώσεις, αλλά η καταληκτική (V) έχει μικρή διάρκεια και ο στίχος συνεχίζει αμέσως, κάνοντάς τες να μην είναι ιδιαίτερα αισθητές στον ακροατή. Επίσης υπάρχουν και στα μ.8, 12, 26, 30 αλλά πιο πολύ θεωρούνται απλές καταλήξεις φράσεων. Η τελευταία πτώση (μ. 37-42), η coda δηλαδή, στην ουσία δεν αποτελεί τελική πτώση.

⁴⁰⁸ Το ντοβ όταν εμφανίζεται σχηματίζει την συγκεκριμένη συγχορδία (ντοβ μείζονα με διπλασιασμένη την 3^η) δανεισμένη από τον σιβ φρύγιο τρόπο. Στις υπόλοιπες εμφανίσεις του το ντο έχει ανείρεση (βλ μ.15).

Είναι μια προέκταση της κατάληξης,⁴⁰⁹ σαν ένα πεντάλ με την V και VI βαθμίδα, που καταλήγει στην V χωρίς την 3^η.

Σύγκριση με παραδοσιακή μελωδία από βιβλίο Λαμπελέτ: η παρακάτω εικόνα δείχνει τις μελωδίες αποκομμένες από τη συνοδεία τους. Για να γίνει μια σύγκριση μεταξύ τους, έχουν χωριστεί σύμφωνα με τις α και β φράσεις του καθενός. Αξίζει να αναφερθεί ότι και στο βιβλίο του Λαμπελέτ η παραδοσιακή μελωδία είναι εναρμονισμένη και έχει και μια εισαγωγή η οποία δεν χρησιμεύει για την σύγκριση και γι' αυτό δεν υπάρχει στη εικόνα.

Εικόνα 3.8.3: η μελωδία του χορωδιακού 8⁴¹⁰ και η μελωδία του Λαμπελέτ 59.⁴¹¹

Ομοιότητες: και οι δυο μελωδίες είναι σε 7/8. Το μ.3 είναι ίδιο και τα 2 με εξαίρεση την παύση ογδόου.

Ακόμα και τα μ. 9, 12 είναι όμοια. Επίσης, έχουν τις ίδιες κλίμακες αρμονική ελάσσονα και μικτή.

Διαφορές: Είναι φανερό ότι οι δυο μελωδίες έχουν αρκετές διαφορές. Αρχικά, η τονικότητα στο Λαμπελέτ είναι σε λα και το χορωδιακό σε σιβ. Έπειτα, το τέμπο και ο χαρακτηρισμός του το αρ. 59 γράφει moderato και το χορωδιακό andantino mosso $\text{♩} = 168$. Συγχρόνως και ο τίτλος των δυο κομματιών διαφέρει το πρώτο στην εικόνα τιτλοφορείται «Μια Σμυρνιά στο παραθύρι...» και το δεύτερο «Η Σμυρνιά».

Για την φράση α: το 1^ο μέτρο στον Λαμπελέτ είναι απλό με δυο νότες σε διάστημα 5^η (σι-μι) στον Κωνσταντινίδη το ίδιο μέτρο έχει το διάστημα 5^η (φα-ντο) διανθισμένο με περισσότερες νότες. Στο 4^ο μέτρο το τραγούδι αρ. 59 έχει στολίδια τα 2 δέκατα έκτα, και μεγαλύτερες αξίες για τις βασικές νότες της μελωδίας (♩♩). Από τη άλλη, το χορωδιακό διατηρεί τα ίδια διαστήματα με τον Λαμπελέτ (ημ.-3ημ-ημ), απλά έχουν αφαιρεθεί οι στολισμοί και έχουν αλλάξει οι αξίες (♩♩♩). Στο 7^ο μέτρο ο συνθέτης έχει αντικαταστήσει το λα με το ντο, ανεβαίνει δηλαδή διάστημα 3^η, κάτι που δεν συμβαίνει στον Λαμπελέτ.

⁴⁰⁹ Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 157.

⁴¹⁰ Στο χορωδιακό είναι μόνο οι φράσεις του Ι μέρους (Γιάννης Κωνσταντινίδης, *8 Μικρασιάτικα τραγούδια...*, 17-18).

⁴¹¹ Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημόδης μουσική...*, 195-196.

Για τη φράση β: το μ.10 στον σμυρναίο συνθέτη έχει ένα κατιόν ποίκιλμα ογδών, δύο όγδοα και ένα τρίγχο ογδών. Ο Λαμπελέτ όμως έχει ένα τέταρτο παρεστιγμένο αντί για 3 όγδοα, ένα όγδοο παρεστιγμένο με δυο τριακοστά δεύτερα και δυο όγδοα, αλλά με την ίδια διαστηματική δομή με το χορωδιακό. Στην ουσία πάλι ο Κωνσταντινίδης απλοποίησε τις αξίες. Στο μ.11 η ανομοιότητα είναι ορατή. Στον Λαμπελέτ απλώς υπάρχει ένα μι τέταρτο, μετά το μ.12 είναι όμοιο με το μ.9. Στο μ.13, εκεί που πριν είχε \downarrow τώρα έχει κατιόν ποίκιλμα 3^{ov} ογδών, αυτό που έκανε χρήση ο Κωνσταντινίδης για την β φράση μ.10, 13. Στον Κωνσταντινίδη, στο μ.11 υπάρχει ένα διάστημα 4^{as} και δυο κατιόντα όγδοα σε διάστημα 2^{as} και μετά συνεχίζει όπως τα μ. 9-10. Τέλος, ο Λαμπελέτ φέρει ξανά τις φράσεις β και β', αλλά μια οκτάβα ψηλότερα, κάτι που δεν συμβαίνει στο χορωδιακό.

Ως συμπέρασμα προκύπτει ότι ο Κωνσταντινίδης κρατούσε τις βασικές νότες από τον Λαμπελέτ, σαν να έκανε κι ο ίδιος κάποιου είδους αναγωγή.

Σχόλια: αξίζει να σημειωθεί ότι αυτό το παραδοσιακό τραγούδι ανιχνεύεται σε αρκετές συλλογές και καταγραφές. Συνεπώς θα υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές του, με αλλαγές στον στίχο και τη μελωδία. Και ο ίδιος ο Λαμπελέτ αναφέρει στο προοίμιο του βιβλίου του ότι δανείστηκε και από άλλες συλλογές μερικά τραγούδια⁴¹² (αλλά δεν διευκρινίζει ποια από αυτά). Ίσως ο Κωνσταντινίδης να μην βασίστηκε μόνο στο βιβλίο του Λαμπελέτ για τη σύνθεση του χορωδιακού. Είναι πιθανό να γνώριζε και ο ίδιος το κομμάτι από άλλες πηγές. Με βάση τα παραπάνω, μια επισήμανση για την προσθήκη «καλέ» των μ.15, 33: σε μια άλλη παραλλαγή του μουσικού και ποιητικού κειμένου του τραγουδιού, υπάρχει αυτή η προσθήκη στον στίχο, αλλά συνοδεύεται από άλλο μελωδικό διάστημα π.χ. το ημιτόνιο.⁴¹³

Τοποθέτηση κειμένου: Αν και διαφέρουν σε αρκετά σημεία οι δύο μελωδίες στην τοποθέτηση του κειμένου κάτω από την μελωδία, δεν υπάρχουν μεγάλες αποκλίσεις, και συναντώνται κυρίως στα σημεία που διαφέρει και η μελωδία, π.χ. τα μ. 11-12.

Κείμενο: στους παρακάτω πίνακες παρουσιάζεται η μουσικοποιητική δομή⁴¹⁴ των κειμένων των δυο κομματιών που αναλύθηκαν πιο πάνω.

Κωνσταντινίδης 8

1	A1'	a1	Μια Σμυρνια [μια Σμυρνια] στο παραθύρι 1 2 3 [1 2 3] 4 5 6 7 8
	A2'	a2	με παρά-[με παρά-] πονο στ' αγείλι, 9 10 11 [9 10 11] 12 13 14 15 16
	PA1	β1	φύτευε βασιλικό 1 2 3 4 5 6 7
	PA2	β2	(καλέ) μαύρα 'ν' τα μάτια π' αγαπώ 1' 2' 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Πίνακας 3.8.2: η 1^η στροφή του χορωδιακού 8, με αριθμηση συλλαβών και σύμβολα.

⁴¹² Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημόδης μουσική...*, προοίμιο.

⁴¹³ Γίνεται αναφορά για την καταγραφή του ίδιου δημοτικού τραγουδιού, με τον ίδιο τίτλο «Μια Σμυρνια στο παραθύρι» σε μια διπλωματική εργασία. Στυλιανή, Λιναρδή. *Καταγραφή δημοτικών τραγουδιών των περιοχών της Μικράς Ασίας. Διπλωματική εργασία* (Θεσσαλονίκη: Καλλών Τεχνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.,2008), 106-109.

⁴¹⁴ Οι στίχοι είναι γραμμένοι όσο το δυνατόν πιο κοντά στο κείμενο όπως είναι στη παρτιτούρα, γι' αυτό ίσως να υπάρχουν κάποια ορθογραφικά λάθη. Επίσης, για την ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής υπήρξε μια μικρή συμβολή από την διπλωματική εργασία Στυλιανή, Λιναρδή. *Καταγραφή δημοτικών τραγουδιών των περιοχών της Μικράς Ασίας. Διπλωματική εργασία* (Θεσσαλονίκη: Καλλών Τεχνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.,2008), 106-109.

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Καταλήξεις
1	A1'	Τροχαϊκός 16σύλλαβος (8+8)	1 2 3		α1	φα
	A2'	>>	9 10 11		α2	φα
	P _{A1}	(7+			β1	φα
	P _{A2}	8)		1'2'	β2	φα

Πίνακας 3.8.3: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του τραγουδιού.

Μουσικοποιητική δομή: Το P_{A1}, P_{A2} είναι ένα είδος ρεφρέν του τραγουδιού.

Οι υπόλοιπες στροφές έχουν την εξής δομή B1 B2 P_{B1} P_{A2}, Γ1 Γ2 P_{Γ1} P_{A2}. Παρατηρείται ότι το P_{A2} είναι σταθερό σε όλο το τραγούδι και σε στίχο και σε μελωδία, ενώ το P_{A1} το κείμενο μόνο αλλάζει σε κάθε στροφή. Η μελωδία εναλλάσσεται σε μελισματική και συλλαβική.

Λαμπελέτ 59

1	A1'	α1	Μια Σμυρνιά [μια Σμυρνιά] στο παραθύρι 1 2 3 [1 2 3] 4 5 6 7 8
	A2'	α2	με παρά-[με παρά-] πονο στ' αγείλι, 9 10 11 [9 10 11] 12 13 14 15 16
	B1	β1	νε πότιζε βασιλικό 1 2 3 4 5 6 7 8
	B2	β2	μαύρα τα μάτια π' αγαπώ 9 10 11 12 13 14 15 16
	[B1]	β1	[νε πότιζε βασιλικό] [1 2 3 4 5 6 7 8]
	[B2]	β2	[μαύρα τα μάτια π' αγαπώ] [9 10 11 12 13 14 15 16]

Πίνακας 3.8.4: η 1^η του Λαμπελέτ 59, με αρίθμηση συλλαβών και σύμβολα

Στροφή	στίχος	Μετρική στίχου	Τσακίσματα	Προσθήκες	Μελωδικές φράσεις	Καταλήξεις
1	A1'	Τροχαϊκός 16σύλλαβος (8+8)	1 2 3		α1	μι
	A2'	>>	9 10 11		α2	φα
	B1	(8+			β1	μι
	B2	8)			β2	μι
	[B1]	>>	1 2 3 4 5 6 7 8		β1	μι
	[B2]		9101112131116		β2	μι

Πίνακας 3.8.5: συλλογή και επεξήγηση όλων των στοιχείων του τραγουδιού.

Οι υπόλοιπες στροφές έχουν την εξής δομή Γ1 Γ2, Δ1 Δ2, E1 E2, Z1 Z2.

Θα μπορούσε να θεωρηθεί κι εδώ ο B στίχος ρεφρέν αλλά, το κείμενο δεν επαναλαμβάνεται, μόνο η μελωδία.

Από την ανάλυση αυτή του κειμένου προκύπτει ότι υπάρχουν διαφορές και στον στίχο μεταξύ των κομματιών.

Τα 2 ημιστίχια είναι ίδια. Το ημιστίχιο B1 είναι που διαφοροποιείται, στο χορωδιακό ο στίχος λέει «φύτευε» και όχι «νεπότιζε». Στον Λαμπελέτ δεν υπάρχει η προσθήκη «καλέ» στο B2 ημιστίχιο και το χορωδιακό δεν έχει δεύτερη επανάληψη ολόκληρου του B στίχου. Και η τομή του B στίχου στον δεκαεξασύλλαβο στο χορωδιακό είναι 7+8 ενώ στον Λαμπελέτ 8+8.

Ομοιότητες: και τα δυο κείμενα είναι γραμμένα σε τροχαϊκό δεκαεξασύλλαβο που χωρίζεται το κάθε ημιστίχιο στον Α στίχο σε 8+8.

Λαμπελέτ 59

Η ΣΜΥΡΝΙΑ

Μιά Σμυρνιά στὸ παραθύρι
μὲ παράπονο στὰ χεῖλη
νεπότιζε βασιλικό.
(Μαῦρα τὰ μάτια π' ἀγαπῶ !)
Καὶ τῆς γύρεψα ἕνα βράδυ
Νὰ μοῦ πλέξῃ ἕνα στεφάνι
Νὰ τῶρριχνα στὴ θάλασσα
(Μικρὴ ἦσουν, ποῦ σ' ἀγκάλιασα)
Ποῦ ἀρμενίζουσι τὰ καρᾶβια
τὰ μικρὰ καὶ τὰ μεγάλα
Ὅπου ἀρμενίζουσι μὲ πανιά
(Βόηθη Χριστὲ καὶ Παναγιά !)

Χορωδιακό 8

Μια Σμυρνιά στο παραθύρι
με παράπονο στ' αχείλι,
φύτευε βασιλικό
καλέ μαύρα 'ν' τα μάτια π' αγαπώ.

Φύτευε και μαντζουράνα
άσπρη μου ξανθή σουλτάνα,
και της γύρεψα 'ν' ανθό
καλέ μαύρα ν' τα μάτια π' αγαπώ.

Και της γύρεψα κλωνάρι
αχ να μου 'κανε τη χάρη
να το κάνω φυλαχτό
καλέ μαύρα 'ν' τα μάτια π' αγαπώ.

Εικόνα 3.8.4: συγκριτική παράθεση των οργανικών στίχων (καθαρό κείμενο χωρίς τσακίσματα).

Από την σύγκριση του καθαρού στίχου είναι φανερό ότι τα δυο κείμενα διαφέρουν πολύ ως προς το περιεχόμενο. Πολύ πιθανόν ο στίχος του χορωδιακού να προέρχεται από κάποια άλλη πηγή ή από την μνήμη του Κωνσταντινίδη.

4. Συμπεράσματα

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστούν τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την ανάλυση των *Οκτώ Μικρασιάτικων Τραγουδιών* του Γ. Κωνσταντινίδη, τόσο ως προς τα συνθετικά χαρακτηριστικά του έργου όσο και ως προς την αναλυτική μεθοδολογία.

Το γενικό συμπέρασμα είναι ότι ο Κωνσταντινίδης στα χορωδιακά του έργα χρησιμοποιεί το ίδιο αρμονικό λεξιλόγιο με αυτό που χρησιμοποιεί για τα ορχηστρικά και τα πιανιστικά του έργα. Αυτό το συμπέρασμα προέκυψε από τα συνθετικά χαρακτηριστικά που αναδείχτηκαν από τις υπάρχουσες αναλύσεις των οργανικών έργων. Δηλαδή, εντοπίστηκε και στα χορωδιακά αντίστοιχο αρμονικό υλικό, καθώς και άλλα συνθετικά στοιχεία, όπως παράλληλες συνηχήσεις, η καταληκτική συγχορδία που δεν έχει την 3^η στις πτώσεις, χρωματικότητα, κ.α. Καθώς η εργασία αυτή φτάνει προς το τέλος της θα γίνει μια ανακεφαλαίωση του αναλυτικού υλικού.

Αρχίζοντας από την μορφή, είναι φανερό ότι όλα τα χορωδιακά έχουν παρόμοια μορφή, και χωρίζονται σε μέρη και τμήματα. Η μουσική τους υφή επίσης είναι κοινή, με βασικό χαρακτηριστικό την παραδοσιακή μελωδία να ακούγεται διαδοχικά από όλες τις φωνές και να είναι κυρίαρχη στην σύνθεση. Με μια πιο μακροσκοπική ματιά φαίνεται ότι στα Α τμήματα από τα περισσότερα έργα για χορωδία (τα 8 Μικρασιάτικα) υπάρχει συνήθως αντιστικτική γραφή με μιμητικά στοιχεία και είναι αυτά που κατά τις επαναλήψεις παραλλάσσονται συχνότερα. Τα Β τμήματα, από την άλλη, είναι καθαρά ομοφωνικά, με λιγότερες αλλαγές στις επαναλήψεις τους, δίνοντάς τους χαρακτήρα «ρεφρέν». Επιπλέον, τα κομμάτια αρ. 6 και 7 έχουν μια σχέση. Ειδικότερα, στο κομμάτι αρ. 6, το Α τμήμα έχει περισσότερες παραλλαγές (A1B1A2B1A3B2) από το Β και στο αρ. 7 το Β (A1B1A2B2A1B3 coda) από το Α, το αντίστροφο δηλαδή (δε συμβαίνει συχνά στα 8 Μικρασιάτικα Τραγούδια). Παρακάτω θα επισημανθεί και μια άλλη σχέση μεταξύ τους.

Η αναγωγή ήταν ένα χρήσιμο εργαλείο για την διαδικασία την ανάλυσης, διότι μέσω αυτής αποκαλύφθηκαν οι σχέσεις μεταξύ των συγχορδιών και των συνηχήσεων, οι παράλληλες 3^{ες}, οι συγγενικές 3^{ες} κ.α. Το βασικότερο είναι ότι αποκαλύφθηκαν οι πιο ισχυροί δομικά φθόγγοι, ώστε να γίνει πιο κατανοητός ο τρόπος της μελωδίας και της συνοδείας, αλλά και σε επίπεδο «βαθμίδων» οι συνδέσεις των συγχορδιών -καθώς παραλείπονται αυτές που έχουν δευτερεύοντα ρόλο ή διακοσμητικό- και οι πτώσεις γίνονται πιο ξεκάθαρες. Ένα πρόβλημα που ίσως υπάρχει με την αναγωγή είναι ότι η παραδοσιακή μελωδία χάνει τον χαρακτήρα της και την αναγνωσιμότητά της, αλλά λύση σε αυτό δόθηκε με την χρήση διαφορετικών επιπέδων αναγωγής σε όσα από τα κομμάτια κρίθηκε απαραίτητο (π.χ. στα κομμάτια 3, 4). Στο πρώτο επίπεδο μετά την μουσική επιφάνεια δεν έχουν αφαιρεθεί όλοι οι φθόγγοι, ώστε να είναι διακριτή η δημοτική μελωδία.

Είναι σκόπιμο σε αυτό το σημείο να γίνει επεξήγηση της διαδικασίας που πραγματοποιήθηκε κατά την αναγωγή. Όταν μια μελωδία ενός κομματιού έχει κυρίως μελωδικά διαστήματα δευτέρας και αρκετούς διαβατικούς φθόγγους, συναντάται μια δυσκολία στην επιλογή των πιο ισχυρών δομικά φθόγγων για την αναγωγή. Όπως ο συνθέτης δίνει πρωταγωνιστικό ρόλο στην παραδοσιακή μελωδία, έτσι και σε αυτή τη

διαδικασία η μελωδία είναι ο οδηγός. Είναι απαραίτητο να αναφερθεί ότι η επιλογή έγινε αρχικά με κριτήριο την τονικότητα. Θα δοθεί εξήγηση με ένα παράδειγμα: όταν μια μελωδία είναι γραμμένη σε φα αιολικό (χορωδιακό αρ. 7) και η μελωδία έχει τις νότες (μι-φα-σολ-λα-σι-ντο-σι-λα-σολ...) θα επιλεχθούν οι νότες με το έντονο μαύρο χρώμα, γιατί ο ρόλος τους στον τρόπο που είναι γραμμένο το κομμάτι έχει μεγαλύτερη ισχύ, καθώς η νότα φα αποτελεί την τονική, η ντο τη δεσπόζουσα κ.ο.κ. Επισημαίνεται ότι τα βήματα είναι αλληλένδετα, το επόμενο συνδέεται με το προηγούμενο. Το δεύτερο βήμα είναι ενισχυτικό του πρώτου και αφορά την θέση των νοτών μέσα στο μέτρο, δηλαδή αν βρίσκονται στο ισχυρό ή ασθενές μέρος του μέτρου. Αυτός ο ρόλος ενισχύεται όταν κάτω από αυτές σχηματίζονται συγχορδίες που ανήκουν στον τρόπο. Επομένως, το τρίτο βήμα είναι η αξιολόγηση των συγχορδιών: οι συγχορδίες που έχουν αλλοιώσεις ξένες προς τον τρόπο έχουν υποδεέστερο ρόλο κατά την διαδικασία της αναγωγής. Στο προηγούμενο παράδειγμα, η πρώτη νότα φα σχηματίζει από κάτω τη συγχορδία φα-λα-ντο-φα, η οποία βρίσκεται στο πρώτο όγδοο του πρώτου κτύπου, στο ισχυρό δηλαδή. Αυτή η συγχορδία πληροί και τα τρία κριτήρια. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι τα βήματα αυτά στην ουσία δεν γίνεται να ιεραρχηθούν, το ένα δεν είναι λιγότερο ισχυρό από το άλλο. Στον Κωνσταντινίδη σταθερές δομικά είναι και οι συγχορδίες που βρίσκονται σε αναστροφή (α' κυρίως), μεθ' 7^{ης} και οι ελλιπείς, αλλά και πάλι προτιμούνται αυτές που έχουν τα περισσότερα ή κάποια στοιχεία από τα παραπάνω.

Επίσης, επειδή αυτή η διαδικασία πραγματοποιήθηκε στο μεγαλύτερο μέρος των αναγωγών, και είναι ένας βασικός άξονας, αυτό δεν σημαίνει πως σε κάποια χορωδιακά ή σε αποσπάσματα με έντονη *αμφισημία* δεν χρησιμοποιήθηκαν και άλλες μέθοδοι. Επιπλέον, κάτι αντίστοιχο συναντάται και στην γενετική θεωρία της τονικής μουσικής με τους «Ειδικούς κανόνες προτίμησης» των Lerdahl και Jackendoff,⁴¹⁵ οι οποίοι αναφέρονται και στο διδακτορικό του Κ. Τσούγκρα, που έκανε χρήση της μεθόδου.⁴¹⁶

Σχετικά με την αρμονία, ο εναρμονιστικός τρόπος που κυριάρχησε ήταν οι παράλληλες συνηχήσεις και συγχορδίες, και πιο συγκεκριμένα: παράλληλες 3^{ες}, 6^{ες} και 10^{ες}, συγγενικές χρωματικές 3^{ες}, συγχορδίες μεθ' 7^{ης} αλλά και σε αναστροφές με προτιμότερη την α'. Ανάμεσα σε όλα αυτά διακρίθηκαν και οι μιμήσεις φράσεων αλλά και η χρωματικότητα. Αρκετές φορές οι συγχορδίες που σχηματίζονταν δεν είχαν λειτουργικό ρόλο, τόσο λόγω της έντονης χρωματικότητας, όταν υπήρχε, όσο και της τροπικότητας. Ακόμα, στα χορωδιακά δεν παρατηρήθηκαν πολυσυγχορδίες. Μέσα στα πλαίσια της εναρμόνισης θα γίνει λόγος και για την μουσική υφή και συγκεκριμένα για τα αντιστικτικά στοιχεία, καθώς κάποια από αυτά αποτελούν και τεχνική εναρμόνισης. Αρχικά ο ισοκράτης, ο οποίος είναι αναπόσπαστο στοιχείο στα έργα του Κωνσταντινίδη, βρίσκεται στην παραδοσιακή μουσική, γνωστός ως «ίσον» αλλά και στην δυτικοευρωπαϊκή. Παρατηρείται και στα 8 *Μικρασιάτικα Τραγούδια*, τότε σύντομος και τότε να διαρκεί πιο πολλά μέτρα. Επιπρόσθετα, η μίμηση της βασικής μελωδίας από τη μια φωνή στην άλλη είναι δείγμα αντιστικτικής γραφής (βλ. ενότητα: μουσική υφή στα υποκεφάλαια 3.2.1, 3.2.2, 3.2.4). Ακόμα ένα δείγμα αντιστικτικής γραφής είναι η διπλή αντίστιξη στην 8^η, όπου η μελωδία μπορεί να βρίσκεται πάνω ή κάτω από την συνοδεία χωρίς να επηρεάζει τις σχηματιζόμενες συγχορδίες (βλ. μουσική υφή στα υποκεφάλαια 3.2.4 και 3.2.6). Στα

⁴¹⁵ Fred Lerdahl, & Ray S. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1983), 345-353.

⁴¹⁶ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 308-322, Παράρτημα.

κομμάτια αρ. 5 και 7 υπάρχει κανόνας με μίμηση στην 8^η. Και στα αρ. 1, 5 και 6 συναντάται το φαινόμενο η μια φωνή να έχει την μελωδία και στην συνέχεια να έχει παύσεις, όταν ακούγεται από την επόμενη. Τα στοιχεία που θυμίζουν τις τεχνικές των λαϊκών εκτελεστών στα χορωδιακά είναι: η αντιφωνία (στο 3^ο χορωδιακό) και κάποιες συνδέσεις φράσεων, που υπάρχουν σε ορισμένες φωνές στα κομμάτια αρ. 5 και 8 μοιάζουν με τα λεγόμενα «γυρίσματα». Τέλος, στο κομμάτι 8 υπάρχει η προσθήκη «καλέ» στον στίχο και στην μελωδία που δεν υφίσταται στην συλλογή προέλευσης (έκτος αν προέρχεται από άλλη πηγή). Μια ερμηνεία για τα ελάχιστα λαϊκά στοιχεία που εντοπίστηκαν στα χορωδιακά έργα είναι η σχετικά μικρή έκταση των χορωδιακών, αλλά και η υφή τους. Σε ένα οργανικό έργο υπάρχουν περισσότερες δυνατότητες και ευκολίες εκτέλεσης λαϊκών χαρακτηριστικών. Ένα εναρμονιστικό στοιχείο που είναι βασικό στην παραδοσιακή μουσική είναι η «αρμονική πολυφωνία», δηλαδή «η συνήχηση 2 ή περισσότερων ετερόφωνων φθόγγων».⁴¹⁷ Αυτά τα στοιχεία είναι πιο διακριτά και συχνά στα χορωδιακά από ότι στα οργανικά έργα του λόγω της υφής τους (για φωνή).

Σχετικά με το μέτρο: Η πλειονότητα των κομματιών κινείται στον μετρικό οπλισμό των 2/4 και 4/4 (διμερής μετρική δομή). Το χορωδιακό αρ. 3 όμως είναι σε 5/4 και το αρ. σε 7/8. Κάποιες φορές ο συνθέτης αλλάζει το μέτρο μέσα την σύνθεση, αλλά για ελάχιστα μέτρα (συνήθως ένα). Πιο αναλυτικά, στο 1^ο χορωδιακό από 2/2 σε 1/2 ίσως για να δώσει την αίσθηση της παύσης που υπάρχει στην μελωδία από την συλλογή προέλευσης. Και στο αρ. 4 από 4/4 σε 2/4. Με αυτές τις αλλαγές, η μετρική δομή αλλάζει και από διμερή μετατρέπεται σε τριμερή. Μερικά κομμάτια περιέχουν σχήματα *ostinato* που είτε ενισχύουν την αίσθηση του μέτρου είτε την μπερδεύουν, συνήθως όταν έχουν συγκοπές και αντιχρονισμούς. Στο έργο αρ. 5 από 2/2 ο συνθέτης αλλάζει σε 1/2 και 3/2. Εδώ η χρησιμότητά της εναλλαγής έχει να κάνει με την σύνθεση. Δηλαδή, το 1/2 λειτουργεί ως γέφυρα για την επόμενη φράση και συνεισφέρει στην ομοιομορφία και συμμετρία της μελωδίας σε σχέση με τη συλλογή προέλευσης. Τα 3/2 εξυπηρετούν την ολοκλήρωση του κανόνα από την 2^η φωνή που μιμείται, η οποία μπήκε δυο χρόνους αργότερα από την πρώτη. Η μετρική παρέμβαση γίνεται για την ομαλότητα στην σύνθεση.

Οι τρόποι συνδέονται με πολλά γεγονότα των χορωδιακών. Οι τρόποι που απαρτίζουν τα 8 Μικρασιάτικα χωρίζονται σε αυτούς στους οποίους είναι γραμμένη η μελωδία και σε αυτούς στους οποίους είναι γραμμένη η συνοδεία. Αναφορικά με τους πρώτους, η παραδοσιακή μελωδία στα χορωδιακά έχει διατηρήσει τον τρόπο από τη συλλογή προέλευσής της, αλλάζει μόνο η τονικότητα. Σχετικά με το δεύτερο, η αποκάλυψη και εξακρίβωση των τρόπων ή του τρόπου της συνοδείας ήταν μια δύσκολη διαδικασία κάποιες φορές. Σε αυτό συνέβαλε η έντονη χρωματικότητα, που προέκυψε από την χρήση αλλοιώσεων ξένων προς τον τρόπο της μελωδίας. Επίσης, ο σμυρναίος συνθέτης εκμεταλλεύεται το γεγονός ότι τα δημοτικά τραγούδια δεν εμφανίζουν όλη την έκταση του τρόπου, αλλά συνήθως μέχρι την 4η έως την 6^η νότα, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιεί αλλοιώσεις που προΐδεάζουν την ύπαρξη δώριου ή αιολικού τρόπου, δύο τρόπων που διαφέρουν μόνο στην 6^η νότα. Επιπλέον, στα χορωδιακά αρ. 1 και 3 γίνονται μετατροπές της παραδοσιακής μελωδίας. Στην επανάληψή των μερών τους, εμφανίζονται σε άλλη τονικότητα. Οι

⁴¹⁷ Γεώργιος Δ. Παχτικός, 260 *δημόδη ελληνικά άσματα...*, νζ'.

επαναλήψεις τμημάτων και φράσεων συνήθως έχουν κάποια αλλαγή είτε στην συνοδεία, είτε στην φωνή με τις εκτάσεις ή τα διαφορετικά τονικά τους ύψη και το διαφορετικό τους ηχόχρωμα (ρετζίστρο) που θα εκφέρει την μελωδία, είτε στον τρόπο (μετατροπία).

Οι πτώσεις στα χορωδιακά αυτά έργα δεν είναι αυτές που συναντά κανείς στην κλασική αρμονία, αλλά είναι κυρίως τροπικές. Το σχήμα που συναντάται είναι: μια συγχορδία πτώσης (με ρόλο δεσπόζουσας) και μια καταληκτική (με ρόλο τονικής). Εμφανίζεται, αλλά όχι τόσο συχνά, μια συγχορδία που προετοιμάζει την συγχορδία πτώσης (με ρόλο προδεσπόζουσας).⁴¹⁸ Ο συνθέτης και στα χορωδιακά συνηθίζει να μην βάζει την 3^η στην συγχορδία κατάληξης, ίσως γιατί θέλει να αφήνει μετέωρο το είδος της, ενισχύοντας την τροπικότητά της. Σε τρία από τα οκτώ χορωδιακά εμφανίζεται η 3^η. Αυτό είναι πιθανό να συμβαίνει διότι τα κομμάτια φαίνεται να ανήκουν περισσότερο σε κάποια κλίμακα και όχι σε τρόπο, η αίσθηση τους είναι τονική. Συνοψίζοντας, στα χορωδιακά έργα, όπως διαπιστώνει κανείς διαβάζοντας τις αναλύσεις, συχνά υπάρχουν δυο ερμηνείες για τις πτώσεις. Αυτό συμβαίνει γιατί ορισμένες φορές λόγω της χρήσης αλλοιώσεων ξένων προς τον τρόπο της μελωδίας, προκαλείται μια δυσκολία στον εντοπισμό των ισχυρότερων δομικά συγχορδιών. Μια ποικιλία συνδυασμών από συγχορδίες αποτελούν τις πτώσεις στα 8 *Μικρασιάτικα Τραγούδια*. Συγκεντρωτικά, υπάρχει φρυγική πτώση, συγγενικές 3^{ps}, ii-i, II-i, v-i κ.α, (βλ. περισσότερες λεπτομέρειες στο κεφάλαιο 3.2).

Από τη σύγκριση με τα δημοτικά τραγούδια από τις συλλογές του Παχτίκου και του Λαμπελέτ πηγάζει το συμπέρασμα ότι ο Κωνσταντινίδης δεν αλλάζει ιδιαίτερα την παραδοσιακή μελωδία. Κάνει μικρές προσαρμογές, όπως το να αφαιρεί ή να προσθέτει νότες που δεν έχουν σημαντικό ρόλο (δεν είναι αυτές που δίνουν χαρακτήρα στην μελωδία, καθώς λειτουργούν περισσότερο σαν στολίδια). Αλλάζει και τις αξίες των νοτών κάποιες φορές, αλλά πάλι δεν επηρεάζεται η αναγνωρισσιμότητα του μέλους. Ακόμα, στο κομμάτι αρ. 3 μέσα στις πολλές επαναλήψεις των τμημάτων του, ο συνθέτης αντιστρέφει κάποιες φορές το αρχικό διάστημα μιας φράσης, αλλά αυτό το φαινόμενο είναι μεμονωμένο. Ένα παράδειγμα μια άλλης παρέμβασης αποτελεί το κομμάτι 4, όπου αντί για παύσεις ο Κωνσταντινίδης έβαλε νότες με μεγαλύτερη χρονική αξία, μια προσαρμογή που δεν επιφέρει αλλαγές στο ηχητικό αποτέλεσμα.

Υπάρχουν βέβαια και τα κομμάτια 7 και 8, στα οποία οι παραδοσιακές μελωδίες έχουν αρκετές διαφορές με αυτές των συλλογών. Αυτές μπορεί να οφείλονται στο γεγονός ότι αυτά τα δημοτικά τραγούδια είναι γνωστά, και λόγω της προφορικής διάδοσης τους από στόμα σε στόμα και από τόπο σε τόπο, η μελωδία και το ποιητικό κείμενο αλλάζει. Επομένως, ο συνθέτης μπορεί να γνώριζε ήδη αυτά τα δημοτικά τραγούδια και να χρησιμοποίησε αυτή την εκδοχή τους ή να έκανε χρήση από κάποια άλλη πηγή, ιδιαίτερα για το αρ. 8 που διαφέρει αρκετά και ο στίχος. Οι τόποι που αναφέρθηκαν πιο πάνω παραμένουν ίδιοι με αυτούς από τις συλλογές. Το μέτρο δεν διατηρείται ίδιο, όμως παραμένει σταθερή η περιοδικότητα της εναλλαγής του ισχυρού-ασθενούς της διμερούς μετρικής δομής. Παράδειγμα το χορωδιακό αρ. 6 από 4/4 στον Παχτίκο γίνεται 2/4. Αυτό που αλλάζει αρκετά είναι το χορωδιακό αρ. 3 που από 2/4 γράφεται σε 5/4. Όλες αυτές οι μεταποιήσεις είναι απαραίτητες για την σύνθεση των χορωδιακών και την ομοιογένεια τους. Άλλωστε,

⁴¹⁸ Κώστας Τσούγκρας, *Γενετική θεωρία...*, 291.

εφόσον το δημοτικό τραγούδι μπαίνει σε μια άλλη φόρμα και δημιουργείται κάτι καινούριο, είναι λογικό να υπάρχουν κάποιες τροποποιήσεις, αλλά ο συνθέτης είναι προσεκτικός ώστε η μελωδία να μην χάνει την ταυτότητά της.

Στην παρούσα διπλωματική εργασία αναλύθηκε και ο στίχος. Αρχικά, μελετήθηκε αν η τοποθέτησή του κάτω από την μελωδία του χορωδιακού παρέμεινε ίδια με αυτή των συλλογών. Αυτό που διαπιστώθηκε είναι ότι στο μεγαλύτερο μέρος τους είναι ίδια, διαφέρει όμως όταν γίνονται αλλαγές στη μελωδία. Αναλύθηκε επίσης και η μουσικοποιητική του δομή των στίχων του χορωδιακού και του δημοτικού τραγουδιού από τις συλλογές, για να εντοπιστούν και εκεί τυχόν διαφορές. Ερευνήθηκε η μετρική τους, ο χωρισμός τους σε ημιστίχια, οι μελωδικές φράσεις, κ.α. Στο κεφάλαιο 2.3 σημειώθηκε ότι ο στίχος και η μελωδία έχουν ένα ιδιαίτερο δέσιμο. Η μουσική αρκετές φορές όμως έχει ισχυρότερο ρόλο στη μορφή ενός τραγουδιού.

Ακόμα, ο εντοπισμός των τσακισμάτων και διαχωρισμός τους ήταν σημαντικός, γιατί έγιναν φανερές οι προσθήκες που έκανε ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης για να καλύψει με κείμενο διάφορα κενά από στίχο μελωδικά τμήματα του χορωδιακού. Ένα παράδειγμα είναι το 6^ο κομμάτι, που στην εισαγωγή ο συνθέτης έβαλε το όνομα «η Παναγιώτα» δυο επιπλέον φορές (τσάκισμα επανάληψης). Επίσης, στο ίδιο κομμάτι η προσθήκη «τρα λα λα» έγινε για τον ίδιο σκοπό, ενώ στο 5^ο το «τρα λα λα» υπήρχε και στην συλλογή. Γενικά στις συνοδευτικές φωνές ο Κωνσταντινίδης, όταν θέλει να έχουν κείμενο συνοδευτικό, γράφει συλλαβές χωρίς νόημα «α, ου ή τραλαλα». Αυτή είναι άλλη μια κοινή τεχνική με τους λαϊκούς τραγουδιστές, οι οποίοι κάλυπταν το κενό στην μελωδία με τσακίσματα.

Για την ανάλυση των στίχων χρησιμοποιήθηκαν πίνακες με σύμβολα. Σε αυτά αναγράφονται και οι μελωδικές φράσεις που αντιστοιχούν σε κάθε ημιστίχιο. Αυτή η μέθοδος δεν είναι ιδιαίτερα βοηθητική, καθώς εξαιτίας των πολλών επαναλήψεων της μελωδίας, δεν αντιστοιχεί πάντοτε στο ίδιο ημιστίχιο η ίδια μελωδική φράση, επομένως αρκεί η αρχική ανάλυση με τον χωρισμό των φράσεων. Αναγράφονται βέβαια στον πίνακα κατά προσέγγιση.

Τα περισσότερα χορωδιακά είναι συλλαβικά. Από τη σύγκριση των οργανικών στίχων φαίνεται πότε ο Κωνσταντινίδης δεν αρκείται μόνο στις συλλογές, αλλά στην μνήμη του ή σε άλλες πηγές, όπως στα τραγούδια 2 και 8, όπου τα δυο καθαρά κείμενα διαφέρουν. Στο κομμάτι αρ. 2 επίσης έχει ενδιαφέρον ο συνδυασμός ημιστίχων σε διαφορετικές μελωδικές φράσεις, από τις κανονικές. Αυτό αποτελεί είτε μια παρέμβαση του συνθέτη, είτε έτσι γνώριζε το κομμάτι (βλ. υποκεφάλαιο 3.2.2). Στο 3^ο χορωδιακό υπάρχει ένας διάλογος ο οποίος αναδεικνύεται με την σύνθεση πέρα από τα εισαγωγικά, όπως και στο 6^ο (δεν έχει εισαγωγικά). Επιπλέον, ο συνθέτης για λόγους έκτασης γράφει όσες ποιητικές στροφές χρειάζεται. Ακόμα, αλλάζει και την εκφορά των λέξεων κάποιες φορές π.χ. στο 6ο χορωδιακό την λέξη «πάγει» γράφει «πάει». Επιπρόσθετα, στο 7^ο κομμάτι φαίνεται ότι και ο στίχος έχει ρόλο στον χωρισμό των φράσεων (βλ. υποκεφ. 3.2.7). Τέλος, στο 7^ο φέρει το τσάκισμα «ΑΧ! ΒΑΧ!» στο τέλος για κλείσιμο, που δεν υπάρχει στον Παχτικό. Επομένως, η απάντηση στο ερώτημα αν ο στίχος επηρεάζει ή επηρεάζεται από την σύνθεση, ακόμα δεν είναι εντελώς ξεκάθαρη, λόγω του ισχυρού δεσίματος μελωδίας-στίχου. Άλλοτε δίνεται περισσότερη

σημασία στο κείμενο με τη σύνθεση να το τονίζει και άλλοτε, για χάρη της σύνθεσης, χρειάζεται να γίνουν μικρές τροποποιήσεις και προσθήκες στο κείμενο.

Κατά την σύγκριση των χορωδιακών με τα 44 παιδικά κομμάτια για πιάνο, προκύπτει ότι μεταξύ του χορωδιακού αρ. 1 και του πιανιστικού XXIX δεν υπάρχει κάποια τρανταχτή διαφορά, ακούγονται και είναι όμοια. Μεταξύ του 2^{ου} χορωδιακού και του V πιανιστικού υπάρχουν διαφορές στην μελωδία, ελάχιστες βέβαια, κάποια τρίηχα με επιπλέον ποικιλματικές νότες. Ακόμα, διαφέρουν στην έκταση και στις καταλήξεις, δηλ. το πιανιστικό έχει την 3^η ενώ το χορωδιακό όχι (βλ. υποκεφ. 3.2.2). Το 6^ο χορωδιακό με το XXII πιανιστικό είναι ανόμοια στην μορφή, στους τρόπους επεξεργασίας και στην μουσική υφή, ενώ επίσης, παρόλο που έχουν την ίδια παραδοσιακή μελωδία, κατά την αναγωγή της επιλέχθηκαν διαφορετικοί φθόγγοι ως δομικά ισχυροί. Γιατί η διαφορετική εναρμόνιση δίνει άλλες συγχορδίες, σε διαφορετικές θέσεις μέσα στο μέτρο και ο αναλυτής επιλέγει ανάλογα με το τι ταιριάζει στην κάθε περίπτωση και στον κάθε τρόπο. Το ίδιο συμβαίνει και στο κομμάτι 7, αλλά αυτό έχει αρκετά κοινά στοιχεία με το πιανιστικό XXXIX, όπως οι συγχορδίες μεθ' 7^{ης}. Μια ακόμα σύνδεση μεταξύ των χορωδιακών 6 και 7 είναι η εναλλακτική αναγωγή σε σχέση με τα πιανιστικά. Μια γενικότερη παρατήρηση είναι ότι στα πιανιστικά οι αποτζιατούρες εμφανίζονται πιο συχνά. Ένα κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η χρήση μιας δημοτικής μελωδίας και για τις δυο συλλογές έργων. Πηγάζει λοιπόν το συμπέρασμα ότι, πέρα από την υφή που διαφέρει (για φωνή και πιάνο), αλλάζει και το υλικό επεξεργασίας, κυρίως στα 2 από τα 4.

Κλείνοντας, αξίζει να αναφερθεί ότι ο συνδυασμός όλων αυτών των μεθόδων ανάλυσης ήταν χρήσιμος, και αυτό αποδεικνύεται από τα αναλυτικά αποτελέσματα, καθώς αποκαλύφθηκαν διάφορα στοιχεία για τη σύνθεση των χορωδιακών και έδωσαν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα τους.

Επίλογος

Η παρούσα διπλωματική εργασία συμβάλει στην μελέτη και την έρευνα που έχει ήδη ξεκινήσει από άλλους μελετητές, για την ανακάλυψη διάφορων πτυχών σύνθεσης στα έργα του Κωνσταντινίδη, ενός συνθέτη που θυσίασε, όπως έχει πει και ο ίδιος, τις προσωπικές του καλλιτεχνικές ιδέες, για να μην χαθεί η παράδοση. Και μέσα από τα έργα του μένουν ανεξίτηλες στον χρόνο οι παραδοσιακές μελωδίες, με έναν διαφορετικό τρόπο, που συνδυάζει την ελληνική παράδοση με δυτικοευρωπαϊκά στοιχεία, περνώντας κατ' αυτόν τον τρόπο στις επόμενες γενιές. Τα 8 *Μικρασιάτικα Τραγούδια* είναι πλημμυρισμένα με αρώματα ελληνικής παράδοσης, μεσογειακής ανατολής, ευρωπαϊκού ιμπρεσιονισμού, κ.α., με την ελληνική παράδοση να αναδύεται εντονότερα.

Κάθε συμβολή είναι σημαντική στην ανάλυση των έργων του σμυρναίου συνθέτη και όχι μόνο της έντεχνης αλλά και της ελαφράς δημιουργίας του. Συνεπώς, οι επόμενες έρευνες μπορούν να αφορούν την ανάλυση των υπόλοιπων έργων του συνθέτη, αλλά και έργα άλλων Ελλήνων συνθετών, που ασχολήθηκαν με την παραδοσιακή μουσική.

Βιβλιογραφία

- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών Κάλλιπος, 2015.
- Βούβαρης, Πέτρος. “Εκτέλεση ως σύνθεση, σύνθεση ως εκτέλεση: Ατέρμονες παραλλαγές επάνω σε ένα θέμα του Γιάννη Κωνσταντινίδη”. *Πολυφωνία* τεύχος 23, 37-53. Αθήνα: Κουλτούρα, 2013.
- Θέμελης, Δημήτρης. “Μουσικοποιητική Δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι”. *Λαογραφία* τόμος ΚΗ’(XXVIII), 66-80. Αθήνα: Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, 1972.
- Καϊμάκης Ιωάννης, Κοκκάλας Σταύρος και Πολυμέρου-Καμηλάκη Αικατερίνη. *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας (Folk songs from Valtetsi, Arcadia)*, Τόμος Β’. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, 2010.
- Καλυβιώτης, Αριστομένης. *Σμύρνη: η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Αθήνα: Music Corner & Τήνελλα, 2002.
- Κοροβίνης, Θωμάς. *Σμύρνη Περίκαλλη και χιλιотραγουδισμένη*. Αθήνα: Εκδόσεις ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, 2022.
- Κυριακίδης, Στίλπων. *Το δημοτικό τραγούδι: συναγωγή μελετών*. Αθήνα: Νεοελληνικά Μελετήματα, 1978.
- Κωνσταντινίδης, Γιάννης. *Οκτώ Μικρασιάτικα Τραγούδια ,για τετράφωνη μικτή χορωδία*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1997.
- Κωνσταντινίδης, Γιάννης. *44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς, για πιάνο*. Αθήνα: χ.ε., 1978.
- Κώστιος, Απόστολος. “Με αφορμή την περίπτωση «Γιάννη Κωνσταντινίδη-Κώστα Γιαννίδη»”. Σε *Μουσικολογικά I*, 115-141. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1999.
- Λαζαρίδου, Ελένη. *Γιάννης Μάντακας: ένας πρωτοπόρος της μουσικής έκφρασης*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστημιακή Φοιτητική Λέσχη του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 2001.
- Λαμπελέτ, Γεώργιος. *Η ελληνική δημόδης μουσική: 60 τραγούδια και χοροί (κριτική μελέτη-μεταγραφή και εναρμόνισις)*. Αθήνα: χ.ε., 1933.
- Λιαρδάκη, Θεοδώρα. *Τραγούδια των προσφύγων της Μικράς Ασίας*. Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2004.
- Λιναρδή, Στυλιανή. *Καταγραφή δημοτικών τραγουδιών των περιοχών της Μικράς Ασίας*. Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2008.
- Μάντακας, Γιάννης. “Ο Συνθέτης Γιάννης Κωνσταντινίδης και τα δημοτικά τραγούδι”. Σε *Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική: οι καταγραφές των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και η χρήση τους από επώνυμους δημιουργούς*, Θεσσαλονίκη 28-30 Ιανουαρίου 1982, πρακτικά κύκλου ομιλιών που οργάνωσε η έδρα της Λαογραφίας της Φιλοσοφικής Σχολής και το Μουσικό Τμήμα της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης, 109-116. Θεσσαλονίκη: Επιστημονική επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ., Παράρτημα αρ. 44, 1984.

- Παχτικός, Γεώργιος. *260 δημόδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού: Της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος*. Τόμος Α΄. Αθήνα: εκδ. Π. Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, 1905.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής - Όψεις και στάδια νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας: Γιάννης Κωνσταντινίδης*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Τεύχος α΄. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ, Εαρινό εξάμηνο 2011–2012.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Η Μικρασιατική Ραψωδία του Γιάννη Κωνσταντινίδη: ένα χαρακτηριστικό έργο ελληνικής συμφωνικής μουσικής με χρήση και επεξεργασία παραδοσιακού μουσικού υλικού*. Διπλωματική εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 1996.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος. “Γιάννης Κωνσταντινίδης - Κώστας Γιαννίδης: το ελληνικό τραγούδι στη δημιουργική πορεία ενός συνθέτη με δύο καλλιτεχνικές ταυτότητες”. *Πολυφωνία* τεύχος 23, 54-89. Αθήνα: Κουλτούρα, 2013.
- Σαραντίδης, Αρχέλαος. *Η Συνασός*. Αθήνα: Τυπογραφείον Ιωάννου Νικολαΐδου, 1899.
- Σπυριδάκης, Γεώργιος και Περιστερης, Σπυρίδων. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια: Τόμος Γ΄, Μουσική Εκλογή*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αριθ. 10, 1968.
- Σουλακέλλης, Θεοφάνης Α. *Μικρασιάτικα άσματα: 15 τραγούδια της Μικρασίας: σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία*. Αθήνα: Νάκας, 2000.
- Σταύρου, Θρασύβουλος. *Νεοελληνική μετρική*, 2η εκδ. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1992.
- Τσούγκρας, Κώστας. *Γενετική θεωρία της τονικής μουσικής και τροπικότητα – Έρευνα με βάση την ανάλυση του έργου “44 Παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς λαϊκούς σκοπούς” του Γιάννη Κωνσταντινίδη*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., 2002. Εκδόθηκε ως: *Τα 44 Παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη – Ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2003.
- Τσούγκρας, Κώστας. Αδημοσίευτες σημειώσεις για το μάθημα “*Μεθοδολογία της μουσικής ανάλυσης Ι: Τονική μουσική*”. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., χ.χ.
- Τσούγκρας, Κώστας. “Η εναρμόνιση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών των Μ. Ραβέλ και Γ. Κωνσταντινίδη: Συγκριτική μελέτη των έργων και η σχέση τους με τα εθνικά μουσικά σχολεία”. *Πολυφωνία* τεύχος 9, 50-66. Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.
- Φιτσιώρης, Γιώργος. *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Νεφέλη, 2004.
- Χατζηθεοδώρου Γεώργιος, Μακρής Ευστάθιος και Πολυμέρου-Καμηλάκη Αικατερίνη. *Τραγούδια και σκοποί στην Κω*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Πνευματικός Όμιλος Κώων “Ο Φιλητάς”, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αριθ. 28, 2008.

- Baud-Bovy, Samuel. *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό ίδρυμα, 1984.
- Chianis, Sotirios. *Folk Songs of Mantinea, Greece*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.
- Lerdahl, Fred, & Ray S. Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1983.
- Little, Bliss S. “*Folk Song and the Construction of Greek National Music: Writings and Compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris, and Yannis Constantinidis*”. PhD Diss., University of Maryland, 2001.
- Vouvaris, Petros. “44 Children’s Pieces on Greek Melodies by Yannis Constantinidis: A Masterpiece of Mikrokosmic Proportions” Paper presented at the 34th annual meeting of the College Music Society, Mid-Atlantic Chapter. Meredith College, Raleigh, NC, U.S.A., 19–20 March 2004.

Διαδικτυακές πηγές

<https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=11> Ανάκτηση 31/5/2022 από:

<https://kanellatou.gr/el/paradosiako/minor-asia/voreia-paralia-mikras-asias/se-kainouria-varka-mpika.html>

Ανάκτηση 30/5/2022 από:

<https://kanellatou.gr/el/paradosiako/minor-asia/kappadokia/sinasos/apopsin-ta-mesanyhta.html>

[Πρόγραμμα]: *Συναυλία Ιθάκης, Χορωδία Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης: 30/6/1982* (Αρχειακές συλλογές ΑΠΘ, Συλλογή Μάντακα). Ανάκτηση 15/5/2022 από: <http://digital.lib.auth.gr/record/104388>

[Πρόγραμμα]: *Μουσικό αφιέρωμα στο συνθέτη Γιάννη Κωνσταντινίδη: αίθουσα διαλέξεων Ε.Μ.Σ.: 9/11/83* (Αρχειακές συλλογές ΑΠΘ, Συλλογή Μάντακα). Ανάκτηση 15/5/2022 από: <http://digital.lib.auth.gr/record/104527>

[Πρόγραμμα]: *Συναυλία-αφιέρωμα στον Γιάννη Κωνσταντινίδη (Κώστα Γιαννίδη): 18 Μαΐου 1985*.

Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κατερίνης (Αρχειακές συλλογές ΑΠΘ, Συλλογή Μάντακα). Ανάκτηση 15/5/2022 από: <http://digital.lib.auth.gr/record/105124>

Λήμματα του Grove Music Online

Mann Alfred, Kenneth Wilson, and Peter Urquhart. "Canon (i)." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 27/5/ 2022: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004741?rskey=Fsu8TD&result=2>

Pasler, Jann. "Impressionism." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 27/5/2022 από:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050026?rskey=tVzdGj>

Powers, Harold. "Aeolian (i)." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 27/5/2022 από:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000230?rskey=8uJFmH>

Sakallieros, Giorgos. "Constantinidis [Konstantinidis, Constantinides], Yannis." *Grove Music Online*. 2001.

Ανάκτηση 27/5/2022 από:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006334?rskey=akerbw>

Whittall, Arnold. "Neo-classicism." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 27/5/2022 από:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723?rskey=boaToL>

[χ.σ.]. "Choir (ii)." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 27/5/2022 από:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005640?rskey=JIxBWm&result=6>