

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

του Γιώργου Αγγελόπουλου

Στάθης Κάβουρας: ρεπερτόριο και τραγουδιστικό ύφος

Επόπτης καθηγητής: Γιώργος Κοκκώνης



Άρτα, 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	02
Εισαγωγή.....	03
Κεφάλαιο 1.....	15
1.1 Βασικά στοιχεία υπομονάδων των μακάμ.....	16
1.2 Μικρής έκτασης αναφορά στην θεωρία των μακάμ και ομαδοποίηση μεγάλου μέρους του ρεπερτορίου του Κάβουρα.....	21
Κεφάλαιο 2.....	60
Ανάλυση κομματιών.....	64
Κεφάλαιο 3.....	95
Ανάλυση καθιστικών τραγουδιών.....	96
Συμπεράσματα – Επίλογος.....	117
Βιβλιογραφία.....	120
Παράρτημα 1	
Κατάλογος κομματιών της καταγραφής.....	123
Παράρτημα 2	
Κατάλογος δισκογραφίας του Κάβουρα.....	124

Πρόλογος

Το έναυσμά μου σε σχέση με την επιλογή του συγκεκριμένου καλλιτέχνη για την πτυχιακή εργασία, δόθηκε από την εν μέρει ιδιότητα μου ως τραγουδιστή και εν τέλει την μελέτη του ρεπερτορίου του Στάθη Κάβουρα¹. Μέσα από την διαδικασία της μελέτης των τεχνικών υφολογικών του εργαλείων και γενικότερα της μύησης στο ρεπερτόριο του, αφενός γοητεύθηκα και αφετέρου αντιλήφθηκα τεχνικά στοιχεία που πριν ή αγνοούσα, ή όσα χρησιμοποιούσα το έπραττα υποσυνείδητα. Η παρακολούθηση του συνόλου των μαθημάτων κατά την φοίτησή μου στο Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, σε συνάρτηση με την ενασχόλησή επάνω στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο, λειτούργησε θετικά ως προς την ενδότερη κατανόηση των ανάλογων παραμέτρων. Έτσι η πτυχιακή μου εργασία ήταν η αφορμή και η ευκαιρία να ομαδοποιήσω όλα αυτά τα στοιχεία.

Στο σημείο αυτό θέλω να ευχαριστήσω τον επόπτη της εργασίας μου, Γιώργο Κοκκώνη, που με βοήθησε με τις οδηγίες του, αλλά και για την συνεχή διαμόρφωση της αντίληψης μου περί του συνόλου των πρακτικών, που συνδέονται με την «παραδοσιακή» μουσική. Επίσης, ευχαριστώ τον Αλέξανδρο Καποκαβάδη, ο οποίος βοήθησε στην επίλυση προβλημάτων που σχετίζονται με τις καταγραφές των κομματιών, το Γιάννη Τολιόπουλο και τον Γιώργο Κωτσίνη, για τη βοήθεια τους σχετικά με το μουσικό υλικό και τέλος να ευχαριστήσω το σύνολο των καθηγητών του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, για τις πολύτιμες γνώσεις που μου μετέδωσαν και κυρίως για το μπόλιασμα της ιδέας πως η γνώση, προϋποθέτει την ατέρμονη έρευνα και την τεκμηρίωση.

¹ Χωρίς το «Σαν ματζουράνα φαίνεσαι» ή το «Σιγά σιγά Μαρή Στυλιανή» δεν μπορεί κάποιος να ανταποκριθεί σε ένα γλέντι έναν γάμο κ.τ.λ. Πρόκειται για ένα ρεπερτόριο άκρως απαραίτητο εδώ και πάρα πολλά χρόνια, και αφορά την στεριανή Ελλάδα και κυρίως την Ρούμελη και τον Μοριά.

Εισαγωγή

Ο Στάθης Κάβουρας γεννήθηκε το 1932 στην Κολοβάτα του Νομού Φωκίδας από οικογένεια γεωκτηνοτρόφων. Μεγάλωσε στο χωριό και τα πρώτα μουσικά του ερεθίσματα προέρχονται από τις τοπικές κοινωνικές εκδηλώσεις², όπως γάμοι, πανηγύρια κ.λπ. Το 1953 φεύγει για φαντάρος στην Αθήνα. Αυτή είναι και η χρονιά που πρωτοξεκινά το τραγούδι με αφορμή κάποιες εκπομπές στο σταθμό των ενόπλων δυνάμεων. Την ίδια περίοδο συναντά την οικογένεια των χαλκιάδων της γνωστής οικογένειας των μουσικών που εργάζονταν στο κέντρο «Ευρώτας», στην περιοχή της Ομόνοιας, στην Αθήνα. Από την επαφή αυτή ήρθε και ο πρώτος δίσκος το 1954 με τα τραγούδια «Του Αντρουτσο η μάνα χαίρεται» και «Μου 'πανε τα γιούλια πως δε μ' αγαπάς». Στο δίσκο αυτό, παίζουν οι Χαλκιάδες με κλαρίνο, τον γνωστό Τάσο Χαλκιά και λαούτο, τον τραγουδιστή, Φώτη Χαλκιά.

Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στην Columbia, ενώ μετά από τον δίσκο αυτό, του έγινε πρόταση να συνεργαστεί με την συγκεκριμένη εταιρία και υπέγραψε το πρώτο συμβόλαιο. Προς το τέλος της θητείας του μετετέθη στην Λαμία, όπου γνώρισε το Κώστα Μπιλή ο οποίος έπειτα έγραψε ένα μεγάλο μέρος των τραγουδιών που ακολούθησαν τα επόμενα χρόνια και από τα οποία πολλά έγιναν γνωστά με σημείο αναφοράς στη καριέρα του Κάβουρα. Γυρίζοντας από το στρατό διέμεινε στο χωριό του περίπου τέσσερα χρόνια, όπου εργάστηκε και σαν μουσικός με διάφορα συγκροτήματα από τη Λαμία. Ακολούθησαν και άλλες συνεργασίες με διάφορα σχήματα της εποχής, όπως μαρτυρούν και οι φωτογραφίες που εκτίθενται παρακάτω και είναι από το προσωπικό του αρχείο.

Την εποχή εκείνη έκαναν ένα είδος τουρνέ³. Τα συγκροτήματα περιόδευαν σε διάφορα γεωγραφικά διαμερίσματα, όπου γίνονταν πανηγύρια, όπως στην Πάτρα, στην Κόρινθο, στον Πύργο και σε όλη την Πελοπόννησο. Όπως αναφέρει ο ίδιος *«Η Πάτρα είχε πολλούς συναδέλφους, γιατί είχε πολλά πανηγύρια η Πελοπόννησος. Κατέβαιναν ακόμα συγκροτήματα από το Αργίτιο την Άρτα και τα Γιάννενα...»*.

² Baud-Bovy, Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, γ' έκδοση, Ναύπλιο 1996 σελ. 25.

³ Κάβουρας Στάθης, Σκιαγραφώντας τα περασμένα, Αθήνα 1989, σελ. 97. *«..Πήγαμε σε πολλές πόλεις.....»*.



1953. Σε πανηγύρι έξω από την Πάτρα. Από αριστερά: Σ. Κάβουρας - βιολί, Δήμος Πόντικας - κιθάρα, Γερ. Σαλέας - κλαρίνο, Κ. Κουντούρης - ακορντεόν.

4



Βιλίτσα Λιβαδειάς 1955. Από αριστερά: Ηλίας Καλύβας, Λουκάς Ρούπας, Σουζάνα, Βαγγέλης Χατζής πατέρας του Κώστα Χατζή, Μήτσος Μίχος, Στάθης Κάβουρας.

5

Από τις εμπειρίες των τεσσάρων ετών διεύρυνε τις δεξιότητες του και εξασκήθηκε στην κιθάρα με την βοήθεια των συναδέλφων του, Θανάση Πλατανιά και Κώστα Χατζή από την Λαμία⁶.

⁴ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 273.

⁵ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 108.

⁶ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 100.

Το 1957 γυρίζει στην Αθήνα. Η πρωτεύουσα ήταν πόλος έλξης για τους ανθρώπους της περιφέρειας που προσδοκούσαν ένα καλύτερο επίπεδο ζωής. Φτάνοντας εκεί περνάει από ακρόαση, από κάποια ειδική επιτροπή και βγάζει ταυτότητα μουσικού, μια διαδικασία που ήταν απαραίτητη εκείνη την εποχή για την άσκηση του επαγγέλματος. Με αρκετές δυσκολίες στην αρχή καταφέρνει τελικά να δικτυωθεί. Η πρώτη του συνεργασία κατά την επιστροφή του στην Αθήνα είναι, με τους Χρηστάκη κλαρίνο, Γιάννη Μπενέτα ακορντεόν, και τραγούδι - κιθάρα ο Κάβουρας. Με αυτό το σχήμα δούλεψε δύο χρόνια⁷. Τότε στην Αθήνα γίνονταν πολλά πανηγύρια, κυρίως περιφερειακά (Λιόσια, Μπραχάμι, Αγία Παρασκευή, στα χωριά των Μεσογείων κ.α.)⁸, αλλά και μέσα στους συνοικισμούς των προσφύγων. Ανάλογα με τις απαιτήσεις της δουλειάς, πέρα από τα τέσσερα άτομα του σχήματος, έπαιρναν και κάποιον που να γνωρίζει το ανάλογο ρεπερτόριο, όπως τον Τούρκο Γιασήμ που τραγουδούσε τσιφτετέλια και αμανέδες ή τους Λάμπρηδες με Λύρα και κανονάκι. Εκεί ήρθε σε επαφή με διαφορετικές μουσικές και ηχοχρώματα και μυήθηκε σε ένα διαφορετικό μουσικό ύφος από αυτό της Ρούμελης.

Την ίδια περίοδο ξαναβρίσκει τον Τάσο χαλκιά που του είχε κάνει τον πρώτο του δίσκο στην Coloumbia και του προτείνει να συνεχίσει με την εταιρία αυτή, μιας και έχει και συμβόλαιο που πρέπει να ανταποκριθεί. Ακολούθησαν σημαντικές συνεργασίες με αξιόλογους και φημισμένους μουσικούς της εποχής, όπως στο κλαρίνο τον Βασίλη Μπατζή, τον Βασίλη και Γεράσιμο Σαλέα, στο βιολί τον Γιώργο Κόρο, Ηλία Σούκα κ.ά.

⁷ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 101.

⁸ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 109.



Κιόνια Κορινθίας 1959. Από αριστερά: Γιώργος Φλώρος, Βασίλης Μπατζής, Αθανασία Αλεξανδροπούλου, Χαράλαμπος Λαΐνας, Ζωή Αναστασίου Στάθης Κάβουρας.

9

Σταθμός στην καλλιτεχνική του πορεία στις αρχές τις δεκαετίας του 1960, υπήρξε το Κέντρο διασκέδασης «Έλατος». Εκεί δούλευαν πάντα αξιόλογα μουσικά σχήματα με κλαρίνο τους Σουκαίους, τον Βασίλη Μπατζή το Βασίλη Σαλέα κ.ά.



«Έλατος» 1960. Από αριστερά: Ηλίας Σούκας, Βασίλης Μπατζής, Αποστόλης Κλαπαδόρας, Ρένα Βασιλειάδη, Γιάννης Κούπας, Αλίκη Μπάμπα, Χαράλαμπος Λαΐνας, Στάθης Κάβουρας.

10

⁹ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 111.

¹⁰ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 114.



«Έλατος» 1962. Από αριστερά: Κ. Κοντογιάννης, ο ιδιοκτήτης του Κέντρου, Γιώργος Φλώρος, Βασίλης Σούκας, Βούλα, Αποστόλης Κλαπαδόρας, Μαρία Γκαλμάνη, Χαράλαμπος Λαίνας, Στάθης Κάβουρας, Κώστας Κούρτης, ο Διευθυντής του Κέντρου.

11

Εργάστηκε και σε άλλα μαγαζιά της εποχής όπως το «Βελούχι» με την Τασία Βέρρα, τον Αλέκο Κιτσάκη και τον Αριστείδη Μόσχο.



«Βελούχι» 1962. Από αριστερά: Στάθης Κάβουρας, Τασία Βέρα, Ηλίας Καλλιντήρης, Αριστείδης Μόσχος. Δεν φαίνονται ο Βαγγέλης Σούκας και ο Αλέκος Κιτσάκης.

12

Επίσης στο «Ελληνικό γλέντι» με την Σοφία Κολλητήρη, τον Κώστα Ρούκουνα, τον Γιώργο Κόρο και πολλούς άλλους.

¹¹ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 115.

¹² Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 116.



«Ελληνικό Γλέντι» 1963. Από αριστερά: Στάθης Κάβουρας, Θ. Ζέρβας, Βάσω Χατζή, Κώστας Ρούκουνας, Γιώργος Κόρος, Σοφία Κολητήρη, Τάσος Παγκάκης, Χρυσούλα Κολητήρη, Κώστας Ρούντας, Κώστας Στάθης, Θεόδωρος Θωμάς.

13

Από την πρώτη συνεργασία με τον Γιώργο Κόρο ήρθε και ο δίσκος με τα τραγούδια «Γύραν τα απόσκια γύρανε» και «Γέρασα και δεν μπορώ», λίγο αργότερα το «Σαν ματζουράνα φαίνεσαι», «Τα μαύρα μάτια το πρωί» και πολλά άλλα. Οι ηχογραφήσεις έγιναν στην Coloumbia, ενώ ακολούθησε εικοσαετής σύμπραξη με την εταιρία αυτή. Στο τέλος της δεκαετίας ανοίγει δικό του κέντρο διασκέδασης στην οδό Θεμιστοκλέους 2 στην Γλυφάδα με την επωνυμία «Ταβέρνα Κάβουρας».



Στο Κέντρο Θεμιστοκλέους 2 το 1969. Από αριστερά: Θανάσης Χάρος, Κώστας Φωτιάδης, Κώστας Παπακώστας, Πέτρος Καλύβας, Βαγγέλης Κοκώνης, Στάθης Κάβουρας, Χρυσούλα Κολητήρη, Γιάννης Κολητήρης, Φόντας Σπουργίτης, Άννα Τσαχάλου, Ν. Γιαννακάκης.

14

¹³ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 119.

¹⁴ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 130.



Από αριστερά: Γιώργος Μάγγας, Στάθης Κάβουρας, Σοφία Βότα¹⁵.

Η περίπτωση του Στάθης Κάβουρα είναι ιδιαίτερη. Αυτό έγκειται στο γεγονός ότι ο ίδιος έχει γράψει κυρίως μουσική, αλλά και στίχους ενός μεγάλου μέρους από τα τραγούδια που έχει ηχογραφήσει, από τα οποία αρκετά έχουν ενσωματωθεί στο δημοτικό ρεπερτόριο σαν παραδοσιακά¹⁶ πλέον. Είχε μόνιμη συνεργασία και φιλία με τον Κώστα Μπιλίρη, που του έγραφε στίχους στα πιο πολλά τραγούδια του, τα οποία και ηχογραφούσε στην Columbia. Την δουλειά αυτή την δεκαετία του 1960 την είχαν αναλάβει κυρίως οι οργανοπαίχτες, όπου επίσημα κατείχαν τις ανάλογες θέσεις δουλεύοντας για τις εταιρίες. Παράδειγμα, αποτελεί ο Βασίλης Σούκας. Η Ευγενία Βέρρα η οποία εργαζόταν μαζί με τον Βασίλη Σούκα, τον Κάβουρα και άλλους στο κέντρο «Βελούχι» μας λέει:

¹⁵ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *50 χρόνια ελληνικό τραγούδι*, Αθήνα 2004, σελ. 89.

¹⁶ Στη συγκεκριμένη άσκηση ως παραδοσιακό, ορίζεται αυτό που δεν έχει επώνυμο συνθέτη, με τον όρο «νεοδημοτικό», εννοώ τις επώνυμες συνθέσεις, με αφετηρία την δεκαετία του εξήντα. Είναι ανοιχτό, προς όλα τα ερεθίσματα της σύγχρονης κοινωνίας και αντλεί τα θέματά του από αυτήν.



«εκεί έρχονταν διάφοροι με στίχους στο Βασίλη που ήταν το κλαρίνο του σχήματος τότε και του έλεγαν.. Βασίλη ξέρεις έχω αυτά τα λόγια που μπορείς να τα βάλεις..»¹⁷. Ο Βασίλης Σούκας εργαζόταν τότε στην Music Box σαν συνθέτης¹⁸.

Άλλα τέτοια παραδείγματα είναι Ο Γιώργος Κόρος που συνεργαζόταν με την Columbia¹⁹, ο Κώστας Σούκας, ο Κώστας Πίτσος λίγο αργότερα κ.ά.

Τη δεκαετία αυτή το δημοτικό τραγούδι μεταλλάσσεται με πρωτοφανή ρυθμό. Νέα υβριδικά μουσικά ηχοχρώματα εμφανίζονται, διάφοροι ιδιοματισμοί και στερεότυπα φράσεων περιφέρονται στο μουσικό στερέωμα με μεγάλη ευκινησία, όπως άλλωστε και οι άνθρωποι της εποχής²⁰. Αναπαράγονται, προσαρμόζονται και αναδιαμορφώνονται νέα μουσικά μορφώματα ικανά όχι μόνο να αντικατοπτρίσουν τα νέο κοινωνικό γίγνεσθαι, αλλά και να συμβάλουν σε μια συνεχή διαμόρφωσή του. Μια άνευ προηγουμένου μετανάστευση, τόσο στο εσωτερικό από την περιφέρεια προς τα μεγάλα αστικά κέντρα, κυρίως Αθήνα²¹, όσο και στο εξωτερικό Γερμανία, Αμερική, Αυστραλία, δίνει μια πληθυσμιακή ανακατανομή και εν τέλει ένα νέο κοινωνικό

¹⁷ Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε σπίτι της, στην περιοχή της Περιβόλας στην Πάτρα στις 22/03/2012.

¹⁸ Η πληροφορία δόθηκε από την συνέντευξη της Ευγενία Βέρρα.

¹⁹ Βλ. Νοταράς Γιώργος, Από τις 78 στροφές στο cd, Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σελ. 14-15. «Ήδη από.....μέχρι την δεκαετία του 90»

²⁰ Στο ζήτημα της σύνδεσης ενός νέου κοινωνικού πλαισίου με νέα μουσικά υβριδικά μορφώματα (στη συγκεκριμένη περίπτωση για το arabesk) αναφέρεται ο Martin Stokes, «The arabesk debate: Music and musicians in modern Turkey», Clarendon Press, Oxford 1992, σελ. 1-10.

²¹ Κοκκώνης Γιώργος, «Το ταυτόν και το αλλότριον της δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», Τετράδιο Νο4. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2008, σελ. 106. «Το δίπολο αυτό.....».

πλαίσιο με όλα τα παρελκόμενα που σέρνει από πίσω του αυτό, με πρώτο και κύριο την νοσταλγία του επαρχιώτη για το χωριό. Παράδειγμα αποτελούν τα τραγούδια του Στάθη Κάβουρα «Ρημάζανε τα διάσελα και των χωριών οι στράτες» ή «Αθήνα σε βαρέθηκα και θα σε παρατήσω». Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Κάβουρας «.....θέλαμε να ξεφύγουμε από την στάμνα...»²². Αντιλήφθηκαν πολύ καλά τον παλμό της εποχής, και οι εταιρίες το εκμεταλλεύθηκαν στο έπακρο. Να σημειωθεί, ότι η ανοδική πορεία του Κάβουρα ως τραγουδιστή και συνθέτη συμπίπτει ακριβώς με την δεκαετία του 1960 που συμβαίνουν τα παραπάνω και επιπροσθέτως με έναν άλλο σημαντικό παράγοντα, την ανάπτυξη της τεχνολογίας των ηχογραφήσεων²³.

Αν δεχθούμε το σχήμα που εισάγει ο Σουηδός λαογράφος C. W. Von Sydow²⁴, περί ενεργητικών και παθητικών φορέων της παράδοσης, εννοώντας ενεργητικούς αυτούς που είναι δραστήριοι σε πολλά επίπεδα π.χ. βιρτουόζοι, συνθέτες και εν τέλει μορφές που εισάγουν καινοτομίες ικανές να επιβιώσουν και να ενσωματωθούν στον κορμό μιας παράδοσης, και παθητικούς αυτούς που λειτουργούν σαν αναπαραγωγικά μέσα. Τον Κάβουρα λοιπόν, ως συνθέτη και τραγουδιστή θα τον εντάσσαμε στους ενεργητικούς φορείς της παράδοσης. Παράδειγμα που ενισχύει την άποψη αυτή, είναι μια σειρά από καινοτομίες που ενστερνίστηκε το μουσικό στερέωμα (μουσικοί και ακροατές), όπως η ένταξη με την έννοια της πολυχρησίας, νέων διαφορετικών κλιμάκων, όπως το βλαχορουμάνικο ή χρήση οργάνων πέρα από το λαούτο και το κλαρίνο κ.λπ.

Το υλικό που χρησιμοποιήθηκε για την εργασία αυτή και αφορά τις πληροφορίες γύρω από τον Στάθη Κάβουρα, αντλείται κυρίως από τα δύο βιβλία, μια αυτοβιογραφία και μια βιογραφία που έχει επιμεληθεί η κ. Βασιλική Πανούση Παπαδάκη και από διάφορα δημοσιεύματα εφημερίδων, όπως της ελευθεροτυπίας και κάποιων τοπικών περιοδικών και εφημερίδων τα οποία εμπεριέχονται στα παραπάνω βιβλία. Πέρα από αυτά, έχουν πραγματοποιηθεί συνεντεύξεις με καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται παράλληλα την ίδια περίοδο, όπως την Ευγενία Βέρα και από μουσικούς που κινούνται σε αυτό το χώρο, όπως το Χρήστο Ζώτο αλλά και νεότερους,

²² Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 37.

²³ Επιφυλλίδα με γενικό τίτλο «*Η Ελληνική Δισκογραφία*», 7 Ημέρες της Καθημερινής, 26 Απριλίου, 1998, σελ. 6. «*Στη δεκαετία του 60.....*».

²⁴ C. W. Von Sydow, «On the spread of tradition», *Selected Papers on Folklore*, Κοπεγχάγη 1948, σελ. 11-43.

όπως τον Παναγιώτη Λάλεζα. Υπάρχει ελάχιστη βιβλιογραφία που αφορά τόσο τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη όσο και άλλους του συγκεκριμένου είδους, ενώ είναι σχεδόν ανύπαρκτη για το « νέο-δημοτικό», πέρα από ελάχιστα άρθρα.

Όσον αφορά το ηχητικό υλικό, ένα μέρος το προμηθεύτηκα από το μουσικό αρχείο του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ένα από δικό μου προσωπικό αρχείο και ένα από τους συλλέκτες Γιάννη Τολιόπουλο και Δημήτρη Καραγιάννη. Σημαντικό είναι να επισημάνω, ότι η ιδιότητα μου ως μουσικό με βοήθησε αρκετά στην συλλογή του υλικού ιδιαίτερα στις συνεντεύξεις, διότι μου έκανε ευκολότερη την πρόσβαση. Από την άλλη, αυτή η ιδιότητα μπορεί να λειτουργήσει αρνητικά²⁵, αν σκεφτεί κανείς πρώτον, την αποστασιοποίηση που απαιτεί η έρευνα και η συγγραφή ενός τέτοιου πονήματος, ειδικά, όταν ο ερευνητής είναι και μέρος αυτού που παρατηρεί – αναλύει²⁶. Μια άλλη παράμετρος «παγίδα», αποτελούν οι βιογραφίες στο επίπεδο της αντικειμενικότητας των πληροφοριών τους. Σχετικά με την πρώτη παράμετρο θα έλεγα, ότι στις ανθρωπιστικές επιστήμες αποτελεί πρόβλημα το γεγονός, ότι παρατηρητής και παρατηρούμενος είναι μέρος του ίδιου συστήματος²⁷, του ίδιου πλέγματος πρακτικών ενός συνόλου. Αυτό από μόνο του ενισχύει κατά κάποιο τρόπο την μεροληπτική ματιά στα δεδομένα και συμμετέχει στο πως επιλέγει κάποιος να ερμηνεύσει και να διαχειριστεί τα στοιχεία της έρευνας. Πόσο ενισχύει και πόσο συμμετέχει αντίστοιχα, εξαρτάται από την εποχή, τις ανάγκες της και από την διάκριση και αποστασιοποίηση του ερευνητή²⁸. Απ την άλλη, θα λέγαμε ότι αυτή η συνθήκη μπορεί να λειτουργήσει θετικά ως προς την κατανόηση των δεδομένων, ειδικά αν ο παρατηρητής βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ των δύο πόλων. Ας αναλογιστούμε, πόσο υστερεί η Ανθρωπολογία της πολυθρόνας σε σχέση με την επιτόπια έρευνα, όπου ο ερευνητής με την συμβίωσή του, στο χώρο και στο χρόνο καταφέρνει να ενσωματώσει

²⁵ Για το ζήτημα αυτό βλ. Colin Robson, *«Η έρευνα του πραγματικού κόσμου»*, Gutenberg, Αθήνα 2007, σελ. 59.

²⁶ Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα, *Πολιτισμός και εθνογραφία*, Ελληνικά γράμματα, 8^η έκδοση, Αθήνα 1999, σελ. 245.

²⁷ Κυριακίδου Άλκης, *Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Εταιρία σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1977. Εισαγωγή, σελ. 7. «Το βασικότερο....ιστορικού μας βίου».

²⁸ Βλ. Κυριακίδου Άλκης, *ο.π.*, σελ. 9-10 «καμιά φορά όμως.....ρομαντική λαογραφία».

έστω και λίγο από τις πρακτικές ενός κοινωνικού συνόλου, άρα και να τις αντιληφθεί βαθύτερα²⁹.

Όσον αφορά τη δεύτερη παράμετρο, πρέπει να τονίσουμε πως η άντληση στοιχείων από βιογραφίες και αυτοβιογραφίες δεν αποτελεί διαδικασία που σου παρέχει οπωσδήποτε αντικειμενικά στοιχεία, αλλά μια καταγραφή συμβάντων που αφορούν τον βιογραφούμενο συνήθως με γνώμονα την κατασκευή μιας θετικής εικόνας του και με αυτή την βάση πρέπει να αντιμετωπίζεται. Τέλος για την πληρέστερη εικόνα και πορεία της εργασίας μου, παρουσιάζω επιγραμματικά την δομή της που έχει ως εξής:

Το πρώτο κεφάλαιο περιλαμβάνει μια παρουσίαση των μακάμ που αφορούν στα τραγούδια που θα αναλυθούν στα επόμενα κεφάλαια και παράλληλα στη συγκέντρωση και ομαδοποίηση του μεγαλύτερου μέρους του ρεπερτορίου που έχει ερμηνεύσει ο Κάβουρας μέχρι σήμερα, σύμφωνα με τα μακάμ³⁰. Στο δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνονται οι καταγραφές με τις αναλύσεις που αφορούν τα στοιχεία που συνθέτουν το ύφος του Κάβουρα για κάθε τραγούδι ξεχωριστά. Η ανάλυση συνεχίζεται και στο τρίτο κεφάλαιο, όπου ακολουθούν καταγραφές με καθιστικά τραγούδια. Τέλος, ακολουθούν τα συμπεράσματα μαζί με τον επίλογο.

²⁹ Thomas Hylland Eriksen, *Μικροί τόποι μεγάλα ζητήματα*, Εκδόσεις Κριτική, 1^η έκδοση, Αθήνα Ιούνιος 2007. σελ. 59-60.

³⁰ Η κατάταξη δεν γίνεται με αυστηρότητα όπως στα κομμάτια των καταγραφών που τεκμηριώνεται η μια ή άλλη επιλογή μακάμ, αλλά εντάσσονται χονδρικά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Υπάρχει μια πληθώρα πληροφοριών στη βιβλιογραφία που σχετίζεται με τα μακάμ, τις ονομασίες τους, τα χαρακτηριστικά τους κ.λπ. Έτσι προκύπτουν πολύπλευρες ερμηνείες μέσα από πολλές οπτικές γωνίες που εξηγούν αναλυτικά τέτοια θέματα. Το κεφάλαιο χωρίζεται σε δύο επιμέρους υποκεφάλαια. Στο πρώτο, παρατίθενται οι υπομονάδες των μακάμ και άλλα συναφή στοιχεία, που είναι απαραίτητα για την κατανόηση τόσο των ιδίων των μακάμ, όσο και γενικότερα των συμπερασμάτων της ανάλυσης του δευτέρου κεφαλαίου. Και στο δεύτερο, παρουσιάζονται συνοπτικά τα χαρακτηριστικά των μακάμ, σύμφωνα με τα τραγούδια που έχει ερμηνεύσει ο Κάβουρας, ενώ παράλληλα θα παρουσιάζεται και ένα μεγάλο μέρος της δισκογραφίας του, όπου θα ενταχθούν χονδρικά τα κομμάτια με κριτήριο την μελωδική τους δομή.

Να σημειωθεί εδώ πως τα όποια θεωρητικά μοντέλα υπάρχουν, είναι ανεπτυγμένα σύμφωνα με τις ανάγκες μιας συγκεκριμένης μουσικής κουλτούρας, έτσι στις περιπτώσεις ιδιωματισμών και τροπικών ιδιαιτεροτήτων αποδεικνύονται εν μέρη ανεπαρκής για να περιγράψουν με ακρίβεια τα ποικίλα μουσικά μορφώματα. Την άποψη αυτή συμμερίζεται και ο Σκούλιος και προτείνει το οθωμανοτουρκικό θεωρητικό μοντέλο ως πιο κοντινό για την ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων³¹. Επίσης εν ολίγοις επισημαίνει πως με ανοιχτό μυαλό και χωρίς προκαταλήψεις είναι σωστό να χρησιμοποιούμε όποια αναλυτικά εργαλεία και μεθόδους περικλείονται στα όποια μοντέλα- συστήματα με κατάλληλο τρόπο, ώστε μια καλύτερη και πιο σαφή ανάλυση και περιγραφή του οποιουδήποτε μουσικού υλικού καλούμαστε να προσεγγίσουμε³². Με την ίδια λογική ο Σινόπουλος υποστηρίζει πως το οθωμανοτουρκικό και το Αραβικό σύστημα βρίσκονται πιο κοντά στη μουσική του ευρύτερου ελλαδικού χώρου³³.

³¹ Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου: ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 8, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ. 63. «Υπάρχει.....δύσχηρηστο».

³² Σκούλιος Μάρκος, *ο.π.*, σελ. 65. «Από τα παραπάνω.....στη διαμόρφωσή της».

³³ Σινόπουλος Σωκράτης, «Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής», στο *Μουσική (και) θεωρία (τα κείμενα)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010, σελ 108.

Αναλυτική προσέγγιση με μελωδικές κινήσεις παρουσιάζονται στο επόμενο κεφάλαιο με τραγούδια που έχουν επιλεγθεί από το συνολικό ρεπερτόριο που παρουσιάζεται εδώ. Τέλος, να επισημανθεί ότι πέρα από την ομαδοποίηση του ρεπερτορίου, σημαντικότερος σκοπός είναι και το να συνοψίσω τα θεωρητικά στοιχεία των μακάμ, σύμφωνα με ένα κομμάτι της βιβλιογραφίας, έτσι ώστε για κάθε τραγούδι αυτή η παρουσίαση να αποτελεί και τη βάση για την ανάλυση και ερμηνεία του.

1.1 ΒΑΣΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΩΝ ΚΑΙ ΠΕΝΤΑΧΟΡΔΩΝ

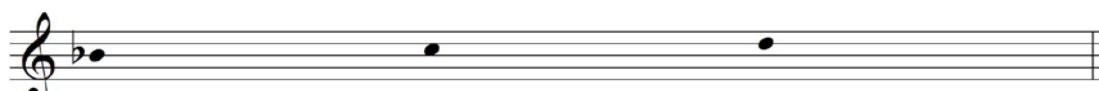
Ο Μαυροειδής³⁴ αναφέρει ως θεμέλια κλίμακα το Ραστ. Από αυτή προκύπτουν οι υπομονάδες των μακάμ, όπως τα τρίχορδα τετράχορδα και πεντάχορδα. Κάθε στάση σε ένα φθόγγο μας δίνει και ένα διαφορετικό άκουσμα, δηλαδή προκύπτει και μια διαφορετική διαδοχή διαστημάτων. Οι φθόγγοι αυτοί έχουν συγκεκριμένα ονόματα. Αναλυτικότερα, σε σχέση με τα ονόματα των βασικών φθόγων, το κάτω Σολ ονομάζεται Γεγκιάχ, το Λα Ασράν, το Σι με ύφεση ενός κόμματος Ιράκ, το Ντο Ραστ, το Ρε Δουγκιάχ, Το Μι με ύφεση πέντε κομματιών Κιουντί, Το Μι με ύφεση ενός κόμματος Σεγκιάχ, το Φα Τσαργκιάχ, το Σολ Νεβά, το Λα Χουσεϊνί, το Σι με ύφεση πέντε κομματιών Ατζέμ, το Σι χαμηλωμένο κατά ένα κόμμα Εβίτζ, το Ντο Γκερντανιέ, το Ρε Μουχαγιέρ, το άνω Μι με ύφεση ενός κόμματος άνω Σεγκιάχ, το άνω Φα άνω Τσαργκιάχ και το άνω Σολ Ραμάλ. Σε αυτούς τους φθόγγους σχηματίζονται οι παρακάτω δομές:

Τρίχορδα:

Σεγκιάχ

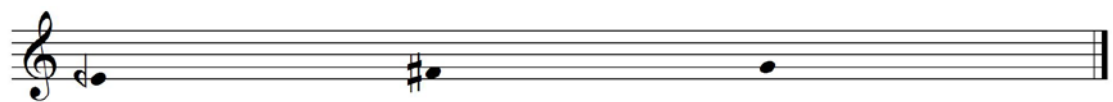


Ατζέμ



³⁴ Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το Αραβικό μακάμ, το Τούρκικο μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 59-60.

Μουστάαρ



Τετράχορδα:

Ραστ



Νιχαβέντ ή Μπουσελίκ



Μπεγιατί η Ουσάκ



Κιουρντί



Χιτζάζ



Σαμπά



Ιράκ



Μαχούρ ή Τσαργκιάχ



Πεντάχορδα:

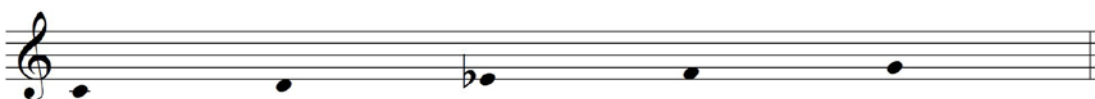
Ραστ



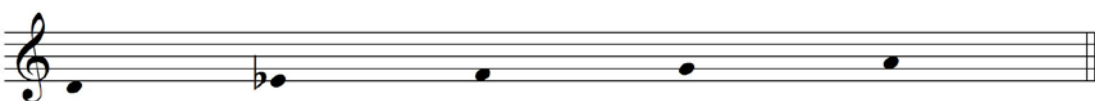
Μπεγιατί ή Χουσεϊνί



Νιχαβέντ ή Μπουσελίκ



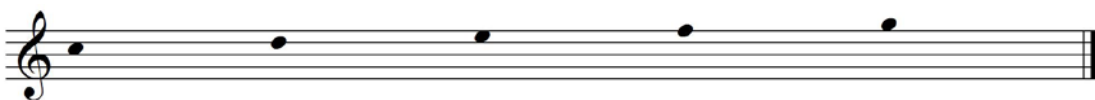
Κιουρντί



Χιτζάζ



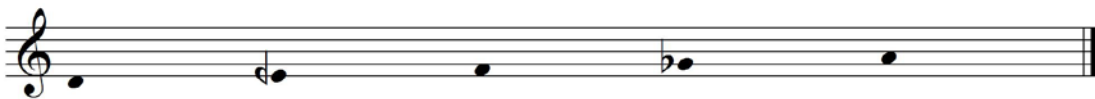
Μαχούρ ή Τσαργκιάχ



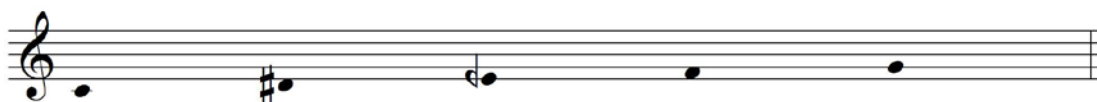
Νεβεσέρ ή Νικρίζ



Σαμπά



Σαζ-Καρ



Ζαουΐλ



Όπως αναφέρει ο Μαυροειδής, οι δομές των μακάμ δεν είναι ενιαίες, αλλά διαιρούνται στις υπομονάδες που αποτυπώθηκαν παραπάνω, τα τρίχορδα, τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα. Αυτές οι δομές είναι πολύ ευέλικτες σε σχέση με το που θα θεμελιωθούν, αλλά και σε σχέση με τα ποιοτικά διαστηματικά τους χαρακτηριστικά. Παράδειγμα αποτελεί το πεντάχορδο επάνω στο Νεβά Σολ – Ρε. Η νότα Σι μπορεί να εκτελείται σε διάφορα τονικά ύψη, ανάλογα με την μελωδική κίνηση.

Τα πιθανά ύψη του φθόγγου Σι είναι:

- Με ύφεση ενός κόμματος, βαθμίδα Εβίτζ (ιδιαίτερα όταν αναπτύσσει Ραστ από Νεβά)
- η ύφεση 2 κομμάτων (κατά την καθοδική πορεία σαν έλξη ή σε περίπτωση Ουσάκ από Χουσεϊνί)
- η ύφεση πέντε κομμάτων Ατζέμ (σε καθοδική πορεία –Μπουσελίκ ή όταν η μελωδία φτάνει μέχρι το Σι και κατεβαίνει)
- πιο σπάνια το φυσικό ίσα συγκερασμένο Σι (σε περίπτωση ανοδικής πορείας σαν έλξη από το Ντο)

Αποτέλεσμα αυτής της ευκινησίας είναι ότι το πεντάχορδο Σολ – Ρε διαμορφώνεται σε Μπουσελίκ, ή Ουσάκ, Ραστ ή Τσαργκιάχ.

Σημαντική παράμετρος που βοηθά στην κατανόηση κατά τη διαδικασία της ανάλυσης είναι, η αντίληψη της ιδιαίτερης σημασίας που έχει ο κάθε φθόγγος³⁵. Όπως φαίνεται και παραπάνω από την παρουσίαση των υπομονάδων, οι φθόγγοι Φα, Ντο,

³⁵ Wright Owen, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations, Commentary Vol. 2*, SOAS Musicological Series, Aldershot Ashgate, 2000, σελ. 22-23.

Σόλ, συνδέονται με διαδοχή διαστημάτων που συνήθως εμπεριέχει διάστημα μεγάλης τρίτης, ενώ οι φθόγγοι Λα, Ρε με μικρή τρίτη ή με χρώμα (Χιτζάζ). Παρατηρείται επίσης, ότι το διάστημα της μεγάλης τρίτης του Χιτζάζ είναι ο συνδετικός κρίκος μεταξύ Ραστ και Χιτζάζ, που συνεισφέρει στην τάση να θεμελιώνεται ένα Χιτζάζ και στους φθόγγους Λα - Ρε, αλλά και στους Ντο - Φα - Σολ. Ιδιαίτερα σε ελεύθερα παιχνίδια όπως ένα ταξίμι, μπορεί να συναντήσουμε στη θέση του πενταχόρδου Χιτζάζ, ένα Ραστ. Στη συνέχεια μετά από αυτή την ομαλή μετάβαση, μπορεί να εμφανίσει σκληρό διατονικό, με συνδετικό κρίκο την διατονική οικογένεια και καθοδικά να ακολουθήσει τα διαστήματα του Μπουσελίκ ή ακόμα και του Ούσακ. Σπάνια ή και καθόλου, θα εμφανιστεί ένα πεντάχορδο Ραστ πάνω στη θέση Σεγκιάχ ή ένα Ουσάκ πάνω στη θέση Τσαργκιάχ.

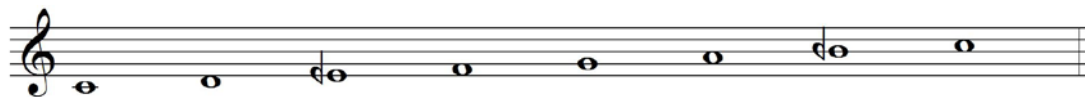
Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η ανάλυση με τη βοήθεια των υπομονάδων αποτελεί ένα αποδοτικό εργαλείο περιγραφής και λειτουργεί προσθετικά στην κατανόηση των επιμέρους στοιχείων μιας καταγραφής, ιδιαίτερα στο ρεπερτόριο του Κάβουρα, το οποίο ταυτίζεται με τη φιλοσοφία του συστήματος της τροπικότητας.

Εκτός από τις δομές των τετραχόρδων πενταχόρδων κ.λπ. στην εργασία αυτή, χρησιμοποιούνται οι όροι ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις, δεσπόμενες φθόγγοι και έλξεις. Σχετικά με τις καταλήξεις, ο Βούλγαρης³⁶ εξηγεί πως οι καταληκτικές μουσικές φράσεις, όπου με αυτές τελειώνει μια σύνθεση, ονομάζονται τελικές. Οι εντελείς, είναι αυτές που καταλήγουν στη βάση μια υπομονάδας, αλλά αφορά τις ολοκληρωμένες μουσικές φράσεις μιας σύνθεσης. Οι φράσεις που ονομάζονται ατελείς, είναι οι στάσεις της μελωδίας, στους δεσπόμενες φθόγγους, που είναι οι βασικοί φθόγγοι - πυλώνες μιας κλίμακας, ή μιας υπομονάδας. Τέλος, οι έλξεις αφορούν τη μετατόπιση των φθόγων που βρίσκονται κοντά στους δεσπόμενες φθόγγους προς τους ίδιους.

³⁶ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής/Fagotto, Αθήνα 2006, σελ. 20.

1.2 Μικρής έκτασης αναφορά στα μακάμ και ομαδοποίηση μεγάλου μέρους του δισκογραφικού ρεπερτορίου του Κάβουρα.

Μακάμ: Ραστ.



Τονική: Ντο³⁷.

Δεσπόζουσες βαθμίδες: Σολ, Μι.

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου.

Το μακάμ Ραστ αποτελείται από πεντάχορδο Ραστ στην θέση Ραστ Ντο και τετράχορδο Ραστ στην θέση Νεβά Σολ. Τόσο ο Μαυροειδής³⁸ όσο και ο Αϊντεμίρ³⁹, αναφέρουν πως η πορεία των διαστημάτων κάτω από την βάση στο Γεγκιάχ Σολ και πάνω από την οκτάβα στο Γκερντανιέ Ντο εμπίπτει με του Ραστ. Επίσης, κατά την καθοδική πορεία το Σι γίνεται ύφεση με αποτέλεσμα το τετράχορδο Ραστ να μετατρέπεται σε Μπουσελίκ. (Ατζεμλί Ραστ)⁴⁰. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 1.

Παράδειγμα1



Σε αρκετές περιπτώσεις ο φθόγγος Σι βρίσκεται σε μόνιμη ύφεση (Ατζέμ) με μουσικές φράσεις που καταλήγουν ημιτελώς στον φθόγγο Μι με ύφεση ενός κόμματος στο Σεγκιάχ και καταλήξεις τελικές στην βάση Ντο στο Ραστ. Ο Ανδρίκος⁴¹ όπως και οι προαναφερθέντες θεωρητικοί, περιγράφουν το Ραστ ως ένα πεντάχορδο Ραστ και ένα τετράχορδο Ραστ, ενώ με την ίδια δομή συμφωνεί και ο Βούλγαρης⁴². Ο τελευταίος προσθέτει ότι κατά την ανάπτυξη του δρόμου, σε αρκετές περιπτώσεις συνεργάζεται με το μακάμ Νικρίζ (αντικατάσταση του πενταχόρδου Ραστ με Νικρίζ), Σουζινάκ

³⁷ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 27.

³⁸ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 215.

³⁹ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, Fagotto, Αθήνα, 2012 σελ. 31.

⁴⁰ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 215.

⁴¹ Ανδρίκος Νίκος, Σημειώσεις μαθήματος *Θεωρία λαϊκής μουσικής II*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Οκτώβριος 2009, σελ. 5.

⁴² Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 27 - 28.

(αντικατάσταση του τετραχόρδου Ραστ από Νεβά, με Χιτζάζ από Νεβά) με το Νεβεσέρ (αντικατάσταση και του τετραχόρδου Ραστ από Νεβά με Νικρίζ αλλά και του πενταχόρδου Ραστ με Χιτζάζ). Στην περίπτωση του Νεβεσέρ ο Βούλγαρης το αναφέρει ως Ραστ – Νεβεσέρ. Τέλος, τόσο ο Μαυροειδής⁴³ όσο και ο Τσιαμούλης⁴⁴, αντιστοιχούν το Ραστ με τον ήχο Πλάγιο Τέταρτο της Βυζαντινής μουσικής.

Στο μακάμ Ραστ έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω τραγούδια:

Δίσκος 45 στροφών, περίπου το 1962-63, ΝΤΟ-ΡΕ-ΜΙ⁴⁵.

1. Όμορφο μελαχρινό μου – Ραστ – Συρτό.

Δίσκος *Τα γκράβαρα*, 1979, OLYMPIA, 20065, LP⁴⁶.

1. Η Χρύσω – Ραστ, Συρτοκαγκέλι.

Δίσκος *ΚΑΒΟΥΡΑΣ*, 1980, MAKEDONI 30033, LP⁴⁷.

1. Σ' αγαπώ και με τρελαίνεις – Ραστ, Συρτό.

Δίσκος *Χίλια μύρια βάσανα*, 1982 INTERSOUND, 2056, LP⁴⁸.

1. Τρέχω-τρέχω κι όλο τρέχω – Ραστ, συρτό.

Δίσκος *Αγάπες και καημοί*, 1985 INTERSOUND, 3081, LP⁴⁹.

1. Στην κάμαρα μου - Ραστ, Συρτοτσιφτετέλι.

2. Ο δρόμος της επιστροφής – Ραστ, Ρούμπα.

3. Είσαι ο γιατρός μου - Ραστ, Συρτοτσιφτετέλι.

Δίσκος *Παραδίνομαι σε 'σένα*, 1991, SYMBAN, 2128, LP⁵⁰.

1. Δεν θέλω να 'σαι ανάμνηση – Ραστ, Συρτοκαγκέλι.

2. Πήγαινε όπου σου αρέσει – Ραστ, Συρτό.

⁴³ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 215.

⁴⁴ Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, Δόμος, Αθήνα 1998, σελ. 295.

⁴⁵ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 122.

⁴⁶ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 74. Και Πέτρος Δραγουμάνος..

⁴⁷ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 75. Και Πέτρος Δραγουμάνος...

⁴⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *Οδηγός Ελληνικής δισκογραφίας 1950 – 1997*, Νέα σύνορα, Αθήνα 1997, σελ. 223- 224.

⁴⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223- 224.

⁵⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 76.

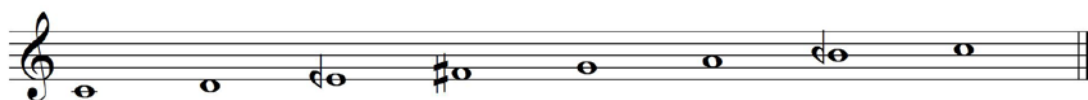
Οπτικός δίσκος *Από τους τροβαδούρους της παράδοσης*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 108, CD⁵¹.

1. Βρύση μου μαλαματένια – Ραστ, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Τα κλέφτικα του Στάθη Κάβουρα*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 113, CD⁵².

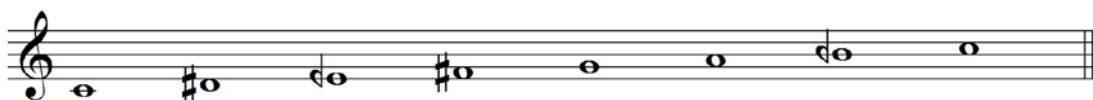
1. Με γέλασαν μια χαραυγή – Ραστ, Καθιστικό.
2. Μια κόρη ετραγούδαγε – Ραστ, Καθιστικό.

Μακάμ: Μουστάαρ⁵³.



Το μακάμ Μουστάαρ συνήθως δεν λειτουργεί σαν αυτόνομη δομή. Εμπλέκετε ως ιδιαίτερο χρώμα σε διατονικά μακάμ όπως το Σεγκιάχ και το Ραστ. Για αυτό και στο πεντάγραμμο εμφανίζεται όλη η κλίμακα του Ραστ. Λόγω των παραπάνω, δεν θα αναφερθεί τονική, δεσπόζουσες βαθμίδες κ.λπ. Ο Μαυροειδής⁵⁴ αναφέρει ως βάση θεμελίωσης την βαθμίδα Σεγκιάχ Μι, με ύφεση δύο κομμάτων, όπου εκτείνεται ένα τρίχορδο Μουστάαρ και ένα τετράχορδο Μπουσελίκ ή Ραστ στο Νεβά. Αρκετές φορές το Ρε είναι σε δίεση. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 2.

Παράδειγμα 2



Στο Γκερντανιέ Ντο πεντάχορδο Ζαουίλ ή Ραστ. Ο Βούλγαρης⁵⁵ στο φθόγγο Νεβά θεμελιώνει ένα Ραστ, ενώ επισημαίνει πως το Μουστάαρ λειτουργεί σε συνάρτηση με το Σεγκιάχ. Τέλος ο Τσιαμούλης⁵⁶ αντιστοιχεί το μακάμ, με τον Πλάγιο δεύτερο

⁵¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 85. Επίσης το έχει πει και στο δίσκο *Στο περιβόλι του λαού μας*, 1978, REGAL, 70729, LP.

⁵² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224. Επίσης το έχει πει στο δίσκο *Στα κέφια του, Θεσσαλικά τραγούδια*, 1983, INTERSOUND, 2085 LP.

⁵³ Στην βιβλιογραφία το συναντάμε και ως Μουστεάρ.

⁵⁴ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 261.

⁵⁵ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 31.

⁵⁶ Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *ο.π.*, σελ. 300.

διατονικό με χρώα ζυγού στο Δι⁵⁷. Ο Μαυροειδής⁵⁸ αναφέρει ότι είναι η χρώα του ζυγού της Βυζαντινής μουσικής.

Στο μακάμ Μουστάαρ έχει ερμηνεύσει τα τραγούδια:

Δίσκος *Κοντά στις ρίζες μας*, 1980, INTERSOUND, 2029, LP⁵⁹.

1. Ματζουράνα – Μουστάαρ, Τσάμικο.

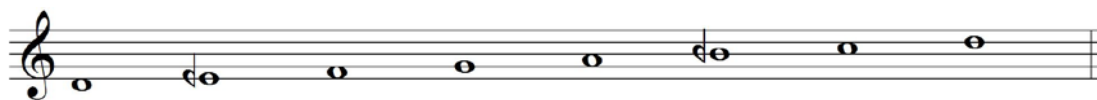
Δίσκος *Χίλια μύρια βάσανα*, 1982 INTERSOUND, 2056, LP⁶⁰.

1. Γεροντόβραχος – Μουστάαρ, Τσάμικο.

Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC 5289, CD⁶¹.

1. Θέλω να ανέβω σε κορφή – Μουστάαρ, Τσάμικο.

Μακάμ: Ουσάκ.



Τονική: Ρε.

Δεσπόζουσες βαθμίδες: Σολ⁶².

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου.

Το Ουσάκ ανήκει σε μία μεγάλη οικογένεια μακάμ, που λέγεται μαλακό διατονικό γένος⁶³. Η βασική διαδοχή των υπομονάδων σύμφωνα με τον Βούλγαρη, έχει ως εξής: τετράχορδο Ουσάκ από το Δουγκιάχ και πεντάχορδο Μπουσελίκ από το Νεβά. Στο υποκείμενο πεντάχορδο Γεγκιάχ Σολ – Ρε, κινείται με Ραστ. Ακριβώς την ίδια

⁵⁷ Σχετικά με τις χρώες βλ. Παναγιωτόπουλος Δημήτρης Γ., *Θεωρία και πράξεις της Βυζαντινής Μουσικής*, Ε΄ έκδοση, Αδελφότης Θεολόγων Σωτήρ, 1991, σελ. 107-110. Και Κωνσταντίνου Γεώργιος, *Θεωρία και πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Στ΄ έκδοση, Ιερά Μονή Βατοπεδίου, 2013, σελ. 311-312.

⁵⁸ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 261.

⁵⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 77.

⁶⁰ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

⁶¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 83.

⁶² Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 29.

⁶³ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 20.

άποψη έχει και ο Αύντεμίν⁶⁴. Ο Βούλγαρης συμπληρώνει ότι στην οκτάβα και επάνω, στο Μουχαγιέρ κινείται με Ουσάκ. Τέλος, μια άλλη πιθανή περίπτωση είναι αυτή του Ραστ από Νεβά. Σε αντίθεση με τα παραπάνω, ο Μαυροειδής⁶⁵ θέλει στο Μουχαγιέρ Κιουρντί και ως δεύτερη εκδοχή Ουσάκ, ενώ δεν αποκλείει και το ενδεχόμενο Μπουσελίκ. Η μελωδική συμπεριφορά του μακάμ, συνηθίζει να κάνει στάσεις εντελείς⁶⁶, στην τέταρτη βαθμίδα στο Νεβά και στον προσαγωγέα στην έβδομη βαθμίδα στο Ραστ. Επίσης πολλές φορές συναντάμε και φράσεις στο Σολ κάτω από την βάση στη βαθμίδα στο Γεγκιάχ ενώ επάνω Ουσάκ από Ρε στην βαθμίδα Μουχαγιέρ (οκτάβα). Όσον αφορά τις μελωδικές έλξεις στο Ουσάκ δεν έχουμε μεγάλη γκάμα παρά μόνο την νότα Μι που έλκεται από το Ρε (που είναι και η βάση), όταν πραγματοποιείται καθοδική κίνηση της μελωδίας και το Φα προς το Σολ, όταν κινείται γύρω από τον δεσπόζον φθόγγο Σολ Νεβά. Η Βαθμίδα Ρε και Σολ, αναδεικνύονται ως δεσπόζοντες φθόγγοι. Τέλος να συμπληρώσω πως η αντιστοιχία στην βυζαντινή μουσική, σύμφωνα με τον Τσιαμούλη⁶⁷, είναι ο ήχος πρώτος και μάλιστα με μόνιμη ύφεση στο Ζω⁶⁸. Ο Μαυροειδής⁶⁹ αναφέρει ότι το μακάμ αντιστοιχεί με τους Πρώτους ήχους της Βυζαντινής μουσικής, που συνεργάζονται με τον Τέταρτο ήχο.

Στο μακάμ Ουσάκ έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω τραγούδια:

Δίσκος 45 στροφών, περίπου το 1954 - 55, COLUMPIA⁷⁰.

1. Του Ανδρούτσου η μάνα – Ουσάκ, Τσάμικο.

Δίσκος *Σοφία Κολλητήρη - Στάθης Κάβουρας*, 1970, REGAL, XREG2022, LP⁷¹.

1. Θα βάλω πέτρες στο στενό – Ουσάκ, Συρτό.

Δίσκος *Αγκάθια και τριαντάφυλλα*, 1972 REGAL SREG, 2147, LP⁷².

1. Αγιάτρευτο μαρτύριο – Ουσάκ, Τσάμικο.

⁶⁴ Αύντεμίν Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 106-107.

⁶⁵ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 231-232.

⁶⁶ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 20

⁶⁷ Τσιαμούλης Χρίστος,-Ερευνίδης Παύλος, *ο.π.*, σελ. 297.

⁶⁸ Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 297.

⁶⁹ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 232.

⁷⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 15.

⁷¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 70. Και Πέτρος Δραγουμάνος..

⁷² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

2. Δεν με νοιάζει που 'χεις φύγει- Ουσάκ – Κιουρντί Συρτό.

Δίσκος *Στο περιβόλι του λαού μας*, 1978, REGAL, 70729, LP⁷³.

1. Να 'χα ένα μήλο να 'ριχνα – Ουσάκ, Συρτό.

Δίσκος *Τα γκράβαρα*, 1979, OLYMPIA, 20065, LP⁷⁴.

1. Άνοιξε θλιβερή καρδιά – Ουσάκ, Τσάμικο.
2. Παναγιωτούλα – Ουσάκ, Συρτοκαγκέλι.
3. Σε χάρηκε η ξενιτιά – Ουσάκ, Τσάμικο.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980 INTERSOUND, 2021, LP⁷⁵.

1. Ας πέσει κι άλλος κεραυνός – Ουσάκ, Τσάμικο,
2. Και 'συ ζητάς να απαλλαγείς – Ουσάκ, Τσιφτετέλι
3. Δεν ξεμπλέκεις από 'μένα – Ουσάκ, Συρτό.
4. Εγώ στα μάτια σε κοιτώ – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτό.
5. Ας πέσει κι άλλος κεραυνός – Ουσάκ – Κιουρντί, Τσάμικο.
6. Μην αφήνεις τον καιρό σου – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτό.

Δίσκος *KABOYPAΣ*, 1980, MAKEDONI, 30033, LP⁷⁶.

1. Ανάμνηση – Ουσάκ – Κιουρντί, Μπαγιό.
2. Τι κι αν είσαι παντρεμένη – Ουσάκ, Τσιφτετέλι.

Δίσκος *Χίλια μύρια βάσανα*, 1982 INTERSOUND, 2056, LP⁷⁷.

1. Μην αφήνεις τον καιρό σου – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτό.

Δίσκος *Αγάπες και καημοί*, 1985 INTERSOUND, 3081, LP⁷⁸.

1. Τραγούδα καρδιά μου – Ουσάκ, Συρτοτσιφτετέλι
2. Όλοι με λεν αμαρτωλό – Ουσάκ – Κιουρντί, Ζεϊμπέκικο.

⁷³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική *ο.π.*, σελ. 69. Και Πέτρος Δραγουμάνος

⁷⁴ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική *ο.π.*, σελ. 74. Και Πέτρος Δραγουμάνος..

⁷⁵ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

⁷⁶ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 75. Και Πέτρος Δραγουμάνος..

⁷⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

⁷⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

Δίσκος *Παραδίνομαι σε 'σένα*, 1991, SYMBAN, 2128, LP⁷⁹.

1. Εσύ με ανάβεις – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτό.
2. Σκανδαλιάρικα ματάκια – Ουσάκ, Συρτό.
3. Αν θέλεις να χωρίσουμε – Ουσάκ - Κιουρντί, Συρτοκαγκέλι.

Οπτικός δίσκος *Από τους τροβαδούρους της παράδοσης*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 108, CD⁸⁰.

1. Όλα τα πουλάκια, σιγά καλέ μου σιγά, είμαστε ορκισμένα – Ουσάκ, Καλαματιανό.
2. Κόφτην Ελένη την ελιά – Ουσάκ, Τσάμικο.
3. Τα Ρίτσα – Ουσάκ, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Τα κλέφτικα του Στάθη Κάβουρα*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 113, CD⁸¹.

1. Στη μεγάλη δυστυχία – Ουσάκ - Χουσεϊνί, Καθιστικό.

Οπτικός δίσκος *Ο Στάθης Κάβουρας σε παραδοσιακά δημοτικά*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 104, CD⁸².

1. Λάλα τα' αηδόνι – Ουσάκ, Τσάμικο.
2. Μπερδεύτηκε μια λεμονιά – Ουσάκ, Καλαματιανό.

Δίσκος *Καινούργιος αναστεναγμός*, COLUMBIA, LP⁸³.

1. Όταν βραδιάζει στην κάμαρα μου – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτοκαγκέλι.

Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC, Αρ. 5289, CD⁸⁴.

1. Όσα κι αν πω για χάρη σου – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτό.
2. Απόψε θέλω να βρεθώ – Ουσάκ, Τσάμικο.
3. Και πάλι μόνος τα 'πινα – Ουσάκ, Καλαματιανό.

⁷⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 76.

⁸⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 85.

⁸¹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

⁸² Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 82.

⁸³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 68.

⁸⁴ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 83.

Οπτικός δίσκος *Το δημοτικό τραγούδι είναι εδώ*, NEXT RECORDS, Αρ. 5, CD⁸⁵.

1. Παλαμήδι – Ουσάκ, Τσάμικο.
2. Λιδωρικιώτισα – Ουσάκ, Τσάμικο.

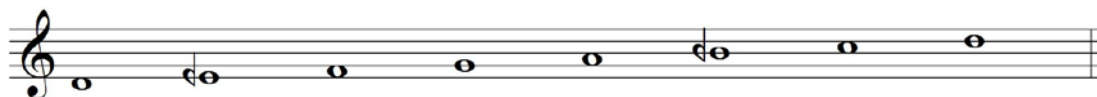
Κασέτα *Τα καμπίσια λειβαδίτικα*, Ήπειρος⁸⁶.

1. Παπά σαν έρθει μια ξανθιά – Ουσάκ – Καμπίσιο, Μπαγιά.

Στα δύο κομμάτια που ακολουθούν, δεν βρέθηκαν τα σχετικά στοιχεία⁸⁷.

1. Τον έρωτα μας όποιος πειράξει – Ουσάκ Κιουρντί, Συρτό.
2. Δημήτρω – Ουσάκ, Συρτοκαγκέλι⁸⁸.

Μακάμ: Χουσεϊνί.



Τονική: Ρε⁸⁹.

Δεσπόζουσες βαθμίδες: Λα και Σολ.

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου.

Το μακάμ Χουσεϊνί χρησιμοποιεί την ίδια δομή με το Ουσάκ κατά τον Μαυροειδή⁹⁰, με την διαφορά ότι το ενδιαφέρον μεταφέρεται στην πέμπτη βαθμίδα. Αντίστοιχα ο Αϊντεμίρ⁹¹ το εντάσσει και το αναλύει μαζί με το Μουχαγιέρ, λόγω των πολλών κοινών χαρακτηριστικών κυρίως σε επίπεδο χρήσης υπομονάδων. Πιο συγκεκριμένα, κατά τον Μαυροειδή το Χουσεϊνί εμφανίζει πεντάχορδο Χουσεϊνί από Ρε Δουγκιάχ και τετράχορδο Μπεγιατί από Χουσεϊνί, ενώ από το Μουχαγιέρ και πάνω

⁸⁵ Προσωπικό μου αρχείο που το προμηθεύτηκα από το περιοδικό *Πίστα*.

⁸⁶ Η κασέτα αυτή αποκτήθηκε από την προσωπική συλλογή του Γιώργου Κωτσίνη.

⁸⁷ Πρόκειται για δίσκο. Το συμπέρασμα προκύπτει από την ακρόαση του ηχογραφήματος.

⁸⁸ Πρόκειται για νεότερη ηχογράφηση, μάλλον της Αθηναϊκής δισκογραφικής. Συμπέρασμα που προκύπτει από το οργανολόγιο και από την συνολική ακουστική, που συμπίπτει με όλες παραγωγές της συγκεκριμένης εταιρίας.

⁸⁹ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 33.

⁹⁰ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 233.

⁹¹ Αϊντεμίρ Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 124.

αναπτύσσεται με πεντάχορδο Χουσεϊνί και τρίχορδο Κιουρντί. Καθοδικά, αναφέρει ότι εμφανίζει πτώση ο φθόγγος Σι Εβίτζ για να γίνει Σι Ατζέμ, με αποτέλεσμα ένα Μπουσελίκ από Νεβά.

Μαζί του συμφωνεί ο Βούλγαρης και ο Αϋντεμίρ, ωστόσο χωρίς να γίνεται αναφορά για την τελευταία υπομονάδα του τριχόρδου Κιουρντί. Σύμφωνα με τον Βούλγαρη μπορεί να αναπτύξει και πεντάχορδο Χουσεϊνί από την ομώνυμο βαθμίδα, με αποτέλεσμα η κορυφή του πενταχόρδου που είναι το άνω Σεγκιάχ Μι με ύφεση ενός κόμματος, να οξύνεται σε άνω Μπουσελίκ Μι (ή τίζ Μπουσελίκ)⁹². Συνεργασία με άλλα μακάμ μπορεί να πραγματοποιήσει με το Σαμπάχ ή με το Γκερντανιέ⁹³. Σχετικά με το τελευταίο και συμφώνα με τον Βούλγαρη, περιγράφεται ως μακάμ με κατιούσα συμπεριφορά και αποτελείται, από πεντάχορδο τσαργκιάχ Ντο – Φα (από επάνω προς τα κάτω) και πεντάχορδο Χουσεϊνί Λα – Ρε το οποίο είναι ο συνδετικό κρίκος ανάμεσα στα δύο μακάμ. Χαρακτηριστικό του, είναι το άνοιγμα στο Γκερντανιέ. Εναλλακτικές προτάσεις σε σχέση με τις υπομονάδες, είναι η αντικατάσταση του τετραχόρδου Μπεγιατί από Χουσεϊνί, με Χιτζάζ από Χουσεϊνί. Επίσης, Κιουρντί από Χουσεϊνί και Τσαργκιάχ από την ομώνυμη βαθμίδα⁹⁴ (λόγω μετάπτωσης της βαθμίδας Έβιτζ σε Ατζέμ) και πεντάχορδο Σεγκιάχ που προκύπτει από το φθόγγο Μι ύφεση δύο κομμάτων, μέχρι το Σι ύφεση δύο κομμάτων. Σε επίπεδο συμπεριφοράς το Χουσεϊνί ανοίγει στην πέμπτη βαθμίδα με εντελείς καταλήξεις στο Χουσεϊνί, αλλά και στο Τσαργκιάχ⁹⁵. Η αντιστοιχία του μακάμ με την Βυζαντινή μουσική σύμφωνα με τον Τσιαμούλη⁹⁶, είναι ο ήχος πλάγιος του πρώτου τετράφωνος. Ο Μαυροειδής το αντιστοιχεί με τον Ήχο Πρώτο τρίφωνο ή με τον Ήχο Τέταρτο παραμεσάζων.

Στο δρόμο Χουσεϊνί έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω τραγούδια:

Δίσκος *Τα Γκράβαρα*, 1979, OLYMPIA, 20065, LP⁹⁷.

1. Φλογέρα – Χουσεϊνί – Καλαματιανό.
2. Ήσυχα που 'ναι τα βουνά – Χουσεϊνί – Γκερντανιέ, Καθιστικό.

⁹² Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 34.

⁹³ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 35.

⁹⁴ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 233.

⁹⁵ Αϋντεμίρ Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 125.

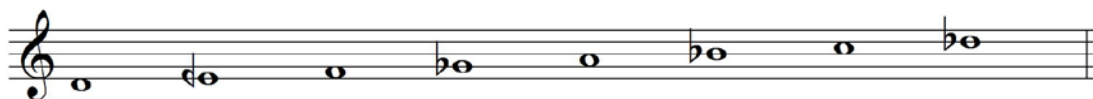
⁹⁶ Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *ο.π.*, σελ. 301.

⁹⁷ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 74.

Οπτικός δίσκος *Από τους τροβαδούρους της παράδοσης*, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 108, CD⁹⁸.

1. Παπαλάμπρενα – Χουσεϊνί, Τσάμικο.

Μακάμ: Σαμπάχ.



Τονική: Ρε⁹⁹.

Δεσπόζουσες βαθμίδες: Φα.

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου.

Το μακάμ Σαμπάχ θεμελιώνεται στον φθόγγο Ρε Δουγκιάχ. Η βασική του δομή σύμφωνα με τον Μαυροειδή¹⁰⁰, περιλαμβάνει ένα τετράχορδο Σαμπάχ από Ρε, ενώ παράλληλα από τον φθόγγο Φα Τσαργκιάχ και το φθόγγο Ντο Γκερντανιέ, θεμελιώνεται ένα Χιτζάζ (πεντάχορδο και τετράχορδο αντίστοιχα), πρόταση που συμμερίζεται και ο Ανδρίκος¹⁰¹. Την ίδια δομή δίνει και ο Βούλγαρης¹⁰² αλλά και ο Αϊντεμίρ¹⁰³. Ο τελευταίος αναφέρει πως από τον φθόγγο Ατζέμ μπορεί να θεμελιωθεί ένα τσαργκιάχ ενώ με ημιτελείς καταλήξεις να κινηθεί στην οκτάβα με Μουχαγιέρ. Την δεύτερη περίπτωση την αναφέρει και ο Μαυροειδής¹⁰⁴ αλλά και ο Βούλγαρης¹⁰⁵ που με την σειρά του, προσθέτει και άλλες περιπτώσεις όπως την στάση στο Νικρίζ από τον φθόγγο Ατζέμ Σι ύφεση, ή την αναίρεση του Σολ, χτίζοντας ένα Μπουσελίκ στο Νεβά. Όσον αφορά την τελευταία κίνηση ο Μαυροειδής¹⁰⁶ αναφέρει πως μπορεί να αναιρεθεί και το Σι με ανοδική κίνηση Ραστ από Νεβά και να επιστρέψει με Μπουσελίκ στο Νεβά

⁹⁸ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 85.

⁹⁹ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 36.

¹⁰⁰ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 247.

¹⁰¹ Ανδρίκος Νίκος, Σημειώσεις μαθήματος *Θεωρία λαϊκής μουσικής II*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Οκτώβριος 2009 σελ. 29.

¹⁰² Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 36- 37.

¹⁰³ Αϊντεμίρ Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 192.

¹⁰⁴ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 247.

¹⁰⁵ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 36- 37.

¹⁰⁶ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 248.

και έπειτα στην βάση με πεντάχορδο Μπεγιατί¹⁰⁷. Μέσα στα πλαίσια των κινήσεων ο Μαυροειδής περιλαμβάνει και Μπεγιατί από το Ντο Γκερντανιέ. Ο Τσιαμούλης¹⁰⁸ αντιστοιχεί το Σαμπάχ με τον Ήχο Πρώτο διφωνών, ενώ ο Μαυροειδής ως Πλάγιο πρώτο δίφωνο φθορικό. Όλοι σχεδόν οι προαναφερθέντες θεωρητικοί επισημαίνουν πως τα χρωματικά τετράχορδα εκτελούνται κυρίως με μαλακό τρόπο. Τέλος, ο Βούλγαρης¹⁰⁹ αναφέρει και ένα ακόμα παραπλήσιο μακάμ το Κιοτσέκ, που συμπεριφέρεται ανοδικά ως Χουσεϊνί, καθοδικά με εντελείς καταλήξεις στο φθόγγο Φα με Χιτζάζ και έπειτα στο Δουγκιάχ με τετράχορδο Σαμπάχ.

Στο δρόμο Σαμπά έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω κομμάτια:

Δίσκος *Στο περιβόλι του λαού μας*, 1978, REGAL, 70729, LP¹¹⁰.

1. Μπαρμπάσενα – Σαμπά, Τσάμικο.
2. Βουνά μην καμαρώνεται – Σαμπά, Τσάμικο.
3. Πάνε τα χρόνια τα παλιά, Σαμπά, Καθιστικό.
4. Τα έρημα τα ξένα – Σαμπά, Καλαματιανό.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980 INTERSOUND, 2021, LP¹¹¹.

1. Μη μου στενοχωριέσαι – Σαμπά, Τσιφτετέλι.

Δίσκος *Παραδίνομαι σε 'σένα*, 1991, SYMBAN, 2128 LP¹¹².

1. Μη μου ζητάς χαμόγελα – Σαμπά, Τσάμικο.

Οπτικός δίσκος *Τα κλέφτικα του Στάθη Κάβουρα*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 113, CD¹¹³.

1. Εσείς βουνά μου αλαργινά Σαμπά - Κιοτσέκ, Καθιστικό.

Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC, Αρ. 5289, CD¹¹⁴.

1. Χθες βράδυ που κοιμήθηκες – Σαμπάχ, Συρτοκαγκέλι.

¹⁰⁷ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 247. «Αυτή η δυνατότητα....παροδική συμπεριφορά».

¹⁰⁸ Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *ο.π.*, σελ. 300.

¹⁰⁹ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 38.

¹¹⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 69. Και Πέτρος Δραγουμάνος

¹¹¹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹¹² Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 76. Και Πέτρος Δραγουμάνος

¹¹³ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹¹⁴ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 83.

Οπτικός δίσκος *Από τους τροβαδούρους της παράδοσης*, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 108, CD¹¹⁵.

1. Βγήκα ψιλά στα διάσελα – Σαμπά, Τσάμικο.

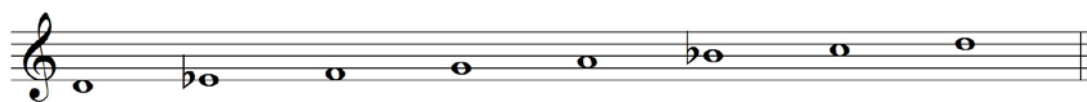
Οπτικός δίσκος *Το δημοτικό τραγούδι είναι εδώ*, NEXT RECORDS, Αρ. 5, CD¹¹⁶.

1. Ζωίτσα – Σαμπά, Τσάμικο.

Δεν βρέθηκαν στοιχεία, για το παρακάτω κομμάτι¹¹⁷.

1. Μια πωλήτρια θα πάρω – Σαμπά, Συρτό.

Μακάμ: Κιουρντί.



Τονική: Ρε¹¹⁸.

Δεσπόζουσες βαθμίδες: Σολ, Μι ύφεση, Φα, Λα.

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου.

Το μακάμ Κιουρντί θεμελιώνεται στο φθόγγο Ντουγκιάχ Ρε¹¹⁹. Ο Μαυροειδής¹²⁰ αναφέρει πως το Κιουρντί αποτελείται από ένα τετράχορδο Κιουρντί στο Ντουγκιάχ Ρε και ένα πεντάχορδο Μπουσελίκ στο Νεβά Σολ. Με τον ίδιο τρόπο το περιγράφουν ο Βούλγαρης¹²¹ και ο Αϊντεμίρ¹²². Σύμφωνα με τον Μαυροειδή το μακάμ Κιουρντί κατά την κατιούσα αλλά και κατά την ανιούσα κίνηση κρατά το Μι σε ύφεση αλλά και το Σι (Ατζέμ), ενώ υπάρχουν και οι περιπτώσεις που το Μι μπορεί να οξυνθεί σχηματίζοντας Μπεγιατί από Δουγκιάχ ιδιαίτερα κατά τις ανιούσες κινήσεις. Ο

¹¹⁵ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 85.

¹¹⁶ Προσωπικό μου αρχείο.

¹¹⁷ Πρόκειται για δίσκο. Αυτό το συμπέρασμα προκύπτει από την ακρόαση του ηχογραφήματος.

¹¹⁸ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 51.

¹¹⁹ Κάποιες φορές την ονομασία Ντουγκιάχ μπορεί την συναντήσουμε και ως Δουγκιάχ. Στην εργασία αυτή προκειμένου να μην υπάρχουν παρανοήσεις, θα χρησιμοποιείτε μια από τις δύο και συγκεκριμένα η ονομασία Ντουγκιάχ.

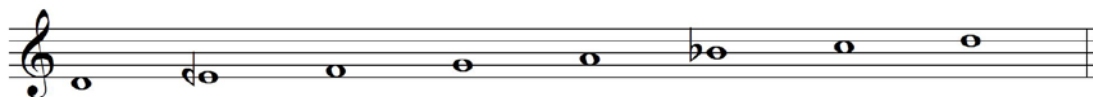
¹²⁰ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 244.

¹²¹ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 51-52.

¹²² Αϊντεμίρ Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 136. (Ο Αϊντεμίρ το Ντουγκιάχ το τοποθετεί στο Λα και όχι στο Ρε. Το Ντουγκιάχ και στην μια περίπτωση και στην άλλη είναι το ίδιο).

Βούλγαρης για την τελευταία περίπτωση αναφέρει πως είναι συχνή η χρήση της δεύτερης με Μι ανάποδη ύφεση που ως ηχητικό αποτέλεσμα μας παραπέμπει στο άκουσμα Ουσάκ. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 3.

Παράδειγμα 3



Δίσκος *Αγκάθια και τριαντάφυλλα*, 1972 REGAL SREG, 2147, LP¹²⁹.

1. Οι ελπίδες πήρανε – Κιουρντί, Μπαγιό.
2. Μη σπαταλές τις ώρες σου για 'μένα – Κιουρντί, Ρούμπα
3. Ας χωριστούμε και ας ξεχαστούμε – Κιουρντί – Ουσάκ, Ρούμπα
4. Ας χωριστούμε (ή Ανοιξιάτικο λουλούδι) – Κιουρντί – Ουσάκ Συρτογκαγκέλι.
5. Μη σπαταλές τις ώρες σου για μένα - Κιουρντί, Συρτό.
6. Οι ελπίδες πήρανε του χαμού τη στράτα – Κιουρντί, Συρτό.

Δίσκος *Θυμάμαι*, 1977, COLOUMBIA, 70808, LP¹³⁰, ¹³¹.

1. Καταραμένε έρωτα – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτό.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980 INTERSOUND, 2021, LP¹³².

1. Δεν ξεμπλέκεις από μένα – Κιουρντί, Συρτό.

Δίσκος *ΚΑΒΟΥΡΑΣ*, 1980, MAKEDONI, 30033, LP¹³³, ¹³⁴.

1. Πίστευα πως ήσουν το λιμάνι – Κιουρντί, Συρτό.

Δίσκος *Αγάπες και καημοί*, 1985 INTERSOUND, 3081, LP¹³⁵.

1. Μάτια μου επικίνδυνα – Κιουρντί – Ουσάκ, Ρούμπα.
2. Όλοι με λεν αμαρτωλό – Κιουρντί – Ουσάκ, Ζεϊμπέκικο.
3. Το ξέρω με κατηγορείς – Κιουρντί, Ρουμπα.
4. Παλιατζής – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτοτσιφτετέλι.
5. Λες και είναι μαχαίρια – Κιουρντί, Συρτό.

Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC Αρ. 5289, CD¹³⁶.

¹²⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹³⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 66.

¹³¹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹³² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹³³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 75.

¹³⁴ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹³⁵ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹³⁶ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 83.

1. Το τρεχαντήρι της καρδιάς – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτό.
2. Είμαι εγώ αυτό που θέλεις – Κιουρντί, Συρτοκαγκέλι.

Δίσκος *Παραδίνομαι σε 'σένα*, 1991, SYMBAN, 2128, LP¹³⁷, ¹³⁸.

1. Εσύ με ανάβεις – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτό.
2. Της ομορφιάς τα στέφανα – Κιουρντί, Συρτό.
3. Είμαι κομμάτι απ' τη ζωή σου – Κιουρντί, Τσιφτετέλι

Δεν βρέθηκαν σχετικές πληροφορίες για τα παρακάτω κομμάτια.

1. Δεν περίμενα ποτέ – Κιουρντί, Συρτό¹³⁹.
2. Παιχνίδι χαμένο – Κιουρντί - Ουσάκ, Συρτό¹⁴⁰.

Μακάμ: Καρτσιγάρ.



Τονική: Ρε¹⁴¹.

Δεσπόζουσες βαθμίδες: Σολ, Φα.

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου.

Ο Βούλγαρης αναφαίρει για το καρτσιγάρ ότι είναι μία μίξη του τετραχόρδου ούσακ και του πενταχόρδου χιτζάζ¹⁴². Ο Τσιαμούλης συμφωνά με την βυζαντινή μουσική τον παρουσιάζει ως τον Β ήχο (εκ του Δι μαλακό χρωμα) που παραμεσάζει στο ούσακ (Πά)¹⁴³. Ο Ανδρίκος το περιγράφει ως ένα τετράχορδο μινόρε που μπορεί να

¹³⁷ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 76.

¹³⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹³⁹ Πρόκειται για δίσκο. Αυτό το συμπέρασμα προκύπτει από την ακρόαση του ηχογραφήματος.

¹⁴⁰ Ο συλλέκτης μου το έδωσε σε μορφή mp3, με την πληροφορία ότι είναι από δίσκο.

¹⁴¹ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 43.

¹⁴² Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 43.

¹⁴³ Τσιαμούλης Χρίστος.-Ερευνίδης Παύλος, *ο.π.*, σελ. 300.

γίνει και Ουσάκ κατά την κάθοδο και ένα πεντάχορδο Χιτζάζ¹⁴⁴. Επίσης επισημαίνει όπως και ο Βούλγαρης, πως στην τρίτη βαθμίδα προκύπτει ένα Νιγκρίζ. Τέλος ο Παγιάτης¹⁴⁵ το περιγράφει σαν τετράχορδο Κιουρντί και πεντάχορδο Χιτζάζ. Σε επίπεδο μελωδικής Συμπεριφοράς ο Βούλγαρης και ο Μαυροειδής μας δίνουν κάποιους συνδυασμούς που αναπτύσσονται αυτές οι υπομονάδες. Θεωρώντας ως βάση του Ουσάκ στο Ρε αναφαίρω μερικούς από αυτούς που συναντάμε συχνότερα: πρώτον, μελωδικές φράσεις στο Χιτζάζ με κατάληξη στο Ουσάκ, δεύτερον η αναίρεση του λα ύφεση κάνοντας χουσεινή και η επαναφορά του κατά την καθοδική πορεία, για να καταλήξει στο ούσακ και μια τρίτη πιο κοντά στο κομμάτι που θα εξετάσουμε αργότερα, είναι η χρήση του διαστήματος ρε – λα ύφεση. Δεσπόζοντες φθόγγοι είναι το Ρε που είναι η βάση του τετραχόρδου Ουσάκ, το Σόλ που είναι η τέταρτη βαθμίδα και βάση του πενταχόρδου Χιτζάζ και το Φά που είναι η βάση του πενταχόρδου Νιγκρίζ. Τέλος σαν μελωδική έλξη παρουσιάζεται το Μι που είναι η δεύτερη βαθμίδα του τετραχόρδου Ουσάκ και έλκεται από την τονική Ρε κατά την κάθοδο της μελωδίας.

Σχετικά με την ονοματολογία είναι ενδιαφέρον ότι ο Μυστακίδης αναφέρει και την ονομασία Κιουρντί σαν μια εναλλακτική, αφού χρησιμοποιείται στους κύκλους των λαϊκών οργανοπαιχτών αντί του Καρτσιγάρ. Ο Μαυροειδής αναφέρει και μια άλλη ονομασία σύμφωνα με τους Άραβες το μακάμ Χουρί¹⁴⁶.

Στο δρόμο Καρτσιγάρ έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω κομμάτια:

Δίσκος *Τα δημοτικά*, 1971, REGAL, SREG2022, LP¹⁴⁷, ¹⁴⁸.

1. Ένας ζητιάνος πέθανε – Καρτσιγάρ, Τσάμικο.

Δίσκος *Αγκάθια και τριαντάφυλλα*, 1972 REGAL SREG, 2147, LP¹⁴⁹.

1. Ρημάζανε τα διάσελα – Καρτσιγάρ, Τσάμικο.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980 INTERSOUND, 202,1 LP¹⁵⁰.

1. Και 'συ ζητάς να απαλλαγείς – Καρτσιγάρ, Συρτοτσιφτετέλι.

¹⁴⁴ Ανδρίκος Νίκος, *ο.π.*, σελ. 30.

¹⁴⁵ Παγιάτης Χαράλαμπος, *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα 1992.

¹⁴⁶ Μαυροειδής Μάριος. *ο.π.*, σελ. 241.

¹⁴⁷ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 71.

¹⁴⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁴⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁵⁰ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

Οπτικός δίσκος *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, 1995, GENERAL, 5016, CD¹⁵¹,
152.

1. Συννεφιασμένος ουρανός – Καρτσιγάρ, Τσάμικο.

Οπτικός δίσκος *Τα κλέφτικα του Στάθη Κάβουρα*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, δισκογραφική,
Αρ. 113, CD¹⁵³.

1. Η Τρυγώνα – Καρτσιγάρ, Καθιστικό.
2. Να αναστενάξω δεν μ' ακούς – Καρτσιγάρ, Καθιστικό.
3. Της Μήτραινας – Καρτσιγάρ, Καθιστικό.

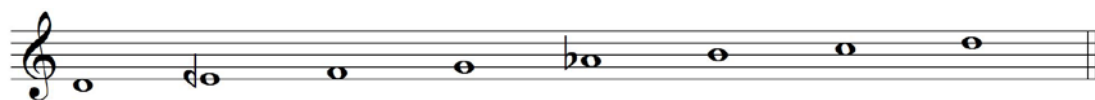
Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC 5289, CD¹⁵⁴.

1. Και πάλι μόνος τα 'πινα – Καρτσιγάρ, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Το δημοτικό τραγούδι είναι εδώ*, NEXT RECORDS, Αρ. 5, CD¹⁵⁵.

1. Βοχαΐτισσα – Καρτσιγάρ, Τσάμικο.

Μακάμ: Καρτσιγάρ Καμπίσιο.



Για το συγκεκριμένο ιδίωμα δεν υπάρχουν σημαντικές αναφορές στη βιβλιογραφία. Επίσης δεν γνωρίζουμε πως έχει δοθεί αυτή η ονομασία. Έτσι συνεννοούνται οι μουσικοί κατά την μουσική πράξη, και έτσι ονομάζεται στην «πιάτσα» των μουσικών. Τα στοιχεία τα αντλώ από την προσωπική έρευνα επάνω στο μουσικό υλικό και από την ενασχόλησή μου, ως μουσικός εκτελεστής αυτού του υλικού.

Το Καρτσιγάρ στην περίπτωση του «καμπίσιου», χρησιμοποιείται για να περιγράψει το συνδυασμό δύο υπομονάδων του μακάμ. Η μια του τετραχόρδου Ουσάκ Ρε - Σολ και η άλλη του πενταχόρδου Χιτζάζ Σολ - Ρε. Δεν συνδέεται με την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ. Θα λέγαμε ότι διαφέρει το κλίμα κατά την μουσική πράξη

¹⁵¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 75.

¹⁵² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁵³ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁵⁴ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 83.

¹⁵⁵ Προσωπικό μου αρχείο.

που η ταύτισή του με το μακάμ Καρτσιγάρ φαίνεται κάπως παράδοξη. Πιο αναλυτικά, αυτές οι ιδιαιτερότητες που το ξεχωρίζουν συνοψίζονται ως εξής: Σε πρώτο επίπεδο, διαστηματικό¹⁵⁶, το τετράχορδο Ρε – Σολ με σημείο αναφοράς ως βάση, τον φθόγγο Ρε και συγκεκριμένα το διάστημα Ρε - Μι προκύπτει ότι είναι αρκετά ρευστό ως προς την εκτέλεση του, πιάνοντας όλο το φάσμα από Μι ύφεση έως Μι ή ακόμα και με έλξη προς το Φα, (όταν περιστρέφεται η μελωδία γύρω από το Φα). Επίσης το πεντάχορδο Χιτζάζ εκτελείται σκληρά, πολύ σπάνια θα παιχτεί μαλακό.

Σε επίπεδο μουσικής συμπεριφοράς, παρατηρούμε πως στο τετράχορδο Ρε – Σολ υπάρχουν κάποιες φράσεις που είναι χαρακτηριστικές μόνο στο καμπίσιο και δηλώνουν το συγκεκριμένο χρώμα. Π.χ. Η φράση Σολ – Φα – Ρε – Φα, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 4.

Παράδειγμα 4



Η φράση πάνω στο Μι ύφεση, όπου θεμελιώνεται ένα τετράχορδο Χιτζάζ Μι ύφεση – Λα ύφεση, τόσο στην εκκίνηση του, όσο και στην κατάληξη του στην βάση, εκτελείται χρωματικά, δηλαδή Ρε – Μι ύφεση – Μι – Σολ – Λα ύφεση και αντίστροφα. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 5.

Παράδειγμα 5



Μια άλλη χαρακτηριστική συμπεριφορά είναι η μελωδία να ανοίγει στην τρίτη βαθμίδα στο Νιγκρίζ με τις νότες Ντο - Φα – Σολ – Λα ύφεση Λα – Σολ – Φα – Σολ – Φα - Μι ύφεση – Ρε. Τονίζοντας το διάστημα Ρε – Λα ύφεση. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 6.

¹⁵⁶ Με την έκφραση «Διαστηματικό» επίπεδο, παραπέμπω στην ανάλυση του πώς εκτελούνται τα ιδιαίτερα μικροδιαστήματα στο συγκεκριμένο ιδίωμα. Αντίστοιχα με την λέξη συμπεριφορικό, παραπέμπω στην περιγραφή των μουσικών κινήσεων – φράσεων.

Παράδειγμα 6



Αυτό το κατά τα άλλα περίεργο διάστημα¹⁵⁷, γίνεται σημείο αναφοράς και γύρω από αυτό με παράλληλη απαλοιφή της δεύτερης βαθμίδας ή ύφεση της δεύτερης (όχι πάντα) δημιουργείται ένα ιδιαίτερο άκουσμα.

Τέλος όσον αφορά το επάνω πεντάχορδο Χιτζάζ, παρατηρούμε ότι οι μουσικές φράσεις δεν μας μεταφέρουν στο μουσικό κλίμα του μακάμ. Αυτό συμβαίνει διότι σπάνια έχουμε κινήσεις που ξεπερνούν το Λα ύφεση και όταν το ξεπερνούν δεν καταλήγουν στην βάση του Χιτζάζ αλλά στο φθόγγο Φα Νιγκρίζ.¹⁵⁸ Επιπλέον η ανοδική πορεία, σε αντίθεση με το μακάμ, εκτελείται συνήθως με ιδιαίτερο τρόπο Π.χ. Με ντιμινουίτα, ξεκινώντας από το Ρε ή το Φα (τετράφωνη: Ρε – Φα – Λα ύφεση – Ντο ή τρίφωνη: Φα – Λα ύφεση – Ντο αντίστοιχα), από την μια νότα στην άλλη όπως στο παράδειγμα. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 7.

Παράδειγμα 7



Στο δρόμο Καρτσιγάρ Καμπίσιο έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω κομμάτια:

Δίσκος 45 στροφών, περίπου το 1962, ΝΤΟ ΡΕ ΜΙ¹⁵⁹.

1. Στυλιανή – Καμπίσιο, Τσάμικο.
2. Στου Παρνασσού τα έλατα – Καμπίσιο, Τσάμικο.

Δίσκος 45 στροφών, περίπου το 1963, στην COLUBMIA¹⁶⁰.

1. Γείραν τα απόσκια γείρανε – Καμπίσιο, Τσάμικο.

¹⁵⁷ Σχετικά με την χρήση της ελαττωμένη πέμπτη Ρε – Λα ύφεση, έτσι όπως προκύπτει από τις μουσικές φράσεις, πέρα από το τετράχορδο Ρε – Σολ μπορεί να περιγραφεί και ως παντάχορδο Ρε – Λα ύφεση.

¹⁵⁸ Αυτή είναι χαρακτηριστική στάση του Καρτσιγάρ και στο μακάμ, με την διαφορά ότι στο καμπίσιο ιδίωμα η μελωδία περιστρέφεται γύρω από το φθόγγο Φα με χαρακτηριστικό τρόπο και κάποιες φορές με απουσία της δεύτερης βαθμίδας.

¹⁵⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 21.

¹⁶⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 21.

2. Γέρασα μωρέ παιδιά – Καμπίσιο, Καλαματιανό.

Δίσκος *Σοφία Κολλητήρη - Στάθης Κάβουρας*, 1970, REGAL XREG, 2022, LP¹⁶¹, ¹⁶².

1. Γυναίκα βγάλε μου το γκρά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
2. Αθήνα σε βαρέθηκα – Καμπίσιο, Συρτο.

Δίσκος *Τα δημοτικά*, 1971, REGAL, SREG, 2022, LP¹⁶³, ¹⁶⁴.

1. Κουμπάρα με βαλάντωσης – Καμπίσιο, Τσάμικο.
2. Επούλησα τα γίδια μου – Καμπίσιο – Βλαχορουμάνικο, Συρτό.
3. Με να μου πρέπει μια σπηλιά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
4. Κουμπάρα με βαλάντωσης – Καμπίσιο, Τσάμικο.
5. Επούλησα τα γίδια μου – Καμπίσιο – Βλαχορουμάνικο, Συρτό.
6. Με να μου πρέπει μια σπηλιά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
7. Γιαννούλα μου ξημέρωσε – Καμπίσιο, Συρτό.

Δίσκος *Αγκάθια και τριαντάφυλλα*, 1972 REGAL SREG, 2147, LP¹⁶⁵.

1. Έμπα κρυστάλλω στο χορό, Καμπίσιο, Συρτό.

Δίσκος *Τα γκράβαρα*, 1979, OLYMPIA, 20065, LP¹⁶⁶, ¹⁶⁷.

1. Ανηφοράκος – Καμπίσιο, Τσάμικο.
2. Τα πόδια της Μαριώς – Καμπίσιο, Συρτό.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980 INTERSOUND, 2021, LP¹⁶⁸.

1. Σαράντα χρόνια στο κλαρί – Καμπίσιο, Τσάμικο.

Δίσκος *Κοντά στις ρίζες μας*, 1980, INTERSOUND, 2029 LP¹⁶⁹, ¹⁷⁰.

¹⁶¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 70.

¹⁶² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁶³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 71.

¹⁶⁴ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁶⁵ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁶⁶ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 74.

¹⁶⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁶⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224. Το συγκεκριμένο τραγούδι εμπεριέχεται και στο δίσκο *Χίλια μύρια βάσανα*, 1982, INTERSOUND, 2056, LP.

1. Να πέθαινα και να 'βρεχε – Καμπίσιο, Τσάμικο
2. Ψιλά βουνά κι απάτητα – Καμπίσιο, Τσάμικο.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980, INTERSOUND, 2021, LP¹⁷¹, ¹⁷².

1. Σαράντα χρόνια στο κλαρί – Καμπίσιο, Τσάμικο.

Δίσκος *Στα κέρια του*, Θεσσαλικά τραγούδια, 1983, INTERSOUND, 2085, LP¹⁷³, ¹⁷⁴.

1. Κει στο πέρα μαχαλά – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
2. Τασιά μωρή Τασιά – Καμπίσιο, Μπαγιό.
3. Πως το τρίβουν το πιπέρι – Καμπίσιο, Μπαγιό.

Οπτικός δίσκος *Ο Στάθης Κάβουρας σε παραδοσιακά δημοτικά*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 104, CD¹⁷⁵, ¹⁷⁶.

1. Βασιλικός μυρίζει εδώ – Καμπίσιο, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Το δημοτικό τραγούδι είναι εδώ*, NEXT RECORDS, Αρ. 5, CD¹⁷⁷.

1. Γλυκοχαράζουν τα βουνά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
2. Κουράαστηκα να καρτερώ – Καμπίσιο, Συρτό.
3. Κιτρολεμονιά, Καμπίσιο, Συρτό.
4. Τρία καλά είναι στο ντουινιά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
5. Μπήκαν τα γίδια στο μαντρί – Καμπίσιο, Συρτό.

Κασέτα *Τα καμπίσια λειβαδίτικα*, Ήπειρος, Κασέτα¹⁷⁸.

1. Εχθές προχθές που διάβαινα – Καμπίσιο, Τσάμικο.

¹⁶⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 77.

¹⁷⁰ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁷¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 79. Το τραγούδι υπάρχει και στο δίσκο *Χίλια μύρια βάσανα*, 1982, INTERSOUND, 2056 LP.

¹⁷² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁷³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 78.

¹⁷⁴ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁷⁵ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 82.

¹⁷⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁷⁷ Προσωπικό μου αρχείο.

¹⁷⁸ Η κασέτα αυτή αποκτήθηκε από την προσωπική συλλογή του Γιώργου Κωτσίνη.

2. Το μοιρολόι της μάνας – Καμπίσιο, Καθιστικό.
3. Παναγιούλα – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
4. Τι να σας κάνω πρόβατα – Καμπίσιο, Μπαγιό.
5. Εγώ για χείλι κόκκινα – Καμπίσιο, Τσάμικο.
6. Εδώ δεν είναι Λειβαδιά – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
7. Βαρέθηκα να κάθομαι – Καμπίσιο, Τσάμικο.
8. Εγώ στο κάμπο περπατώ – Καμπίσιο, Τσάμικο.
9. Λειβαδίτισα – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
10. Του Παρνασσού τα έλατα – Καμπίσιο, Τσάμικο.

Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC, Αρ. 5289, CD¹⁷⁹.

1. Όλα μου 'ρθαν ανάποδα – Καμπίσιο, Τσάμικο.
2. Γαλανή και ρούσα μου – Καμπίσιο, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Από τους τροβαδούρους της παράδοσης*, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 108, CD¹⁸⁰.

1. Σαν πήρα το στρατί-στρατί, Καμπίσιο, Μπαγιό.

Στα παρακάτω κομμάτια δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες¹⁸¹.

1. Αριστείδης – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
2. Μια κοντή κοντούλα – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
3. Κλαίνε τα μαύρα τα βουνά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
4. Χαριτωμένη συντρόφια – Καμπίσιο, Τσάμικο.

Στα παρακάτω κομμάτια δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες¹⁸².

1. Μάνα με τα πολλά παιδιά – Καμπίσιο, Καθιστικό.
2. Σκουπίστε όλες τις αυλές – Καμπίσιο, Τσάμικο.

¹⁷⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 83.

¹⁸⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 85.

¹⁸¹ Πρόκειται για νεότερες ηχογραφήσεις μάλλον της Αθηναϊκής δισκογραφικής. Συμπέρασμα που προκύπτει από το οργανολόγιο και από την συνολική ακουστική, που συμπίπτει με όλες παραγωγές της συγκεκριμένης εταιρίας.

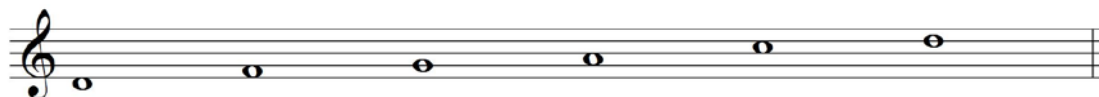
¹⁸² Ο συλλέκτης μου το έδωσε σε μορφή mp3, με την πληροφορία ότι είναι από δίσκο.

3. Όσες μανούλες έχετε – Καμπίσιο, Τσάμικο.

Για το παρακάτω κομμάτι δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες¹⁸³.

1. Πέρασα από την Αχαΐα – Καμπίσιο, Καλαματιανό.

Στο ίδιο ιδίωμα συγκαταλέγουμε και δυο παρακλάδια, το πεντατονικό καμπίσιο και το Βλαχορουμάνικο. Το πεντατονικό έχει ως εξής:

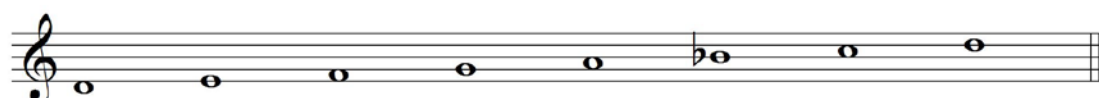


Αυτό συμπεριφέρεται ακριβώς όπως το καμπίσιο, με τη διαφορά ότι σαν βάση έχει την πεντατονική μινόρε. Στο πεντατονικό καμπίσιο έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω κομμάτια:

Δίσκος Σοφία Κολλητήρη - Στάθης Κάβουρας, 1970 REGAL XREG, 2022, LP¹⁸⁴.

1. Εγώ καλά ήμουν στο χωριό – Πεντατονικό καμπίσιο, Τσάμικο.

Το Βλαχορουμάνικο έχει ως εξής:



Τελευταίο παρακλάδι, διαστηματικά και όσον αφορά το κάτω τετράχορδο Ρε – Σολ, μπορεί να είναι Μπουσελίκ, Κιουρντί ή πιο σπάνια Ουσάκ. Το επάνω Σολ – Ρε, κινείται σκληρά διατονικά και συγκεκριμένα με Μπουσελίκ. Σε επίπεδο συμπεριφοράς και φρασεολογίας, παρατηρούμε πως το τετράχορδο η πεντάχορδο Ρε – Σολ ή Λα αντίστοιχα, εκτελείται με τα υφολογικά τεχνικά¹⁸⁵ στοιχεία του καμπίσιου. Δηλαδή ίδιες μουσικές φράσεις – κινήσεις, αλλά με σημείο αναφοράς ένα Κιουρντί ή ένα Μπουσελίκ. Π.χ. Πολλές φορές ανοίγει με μια φράση Τσαρκιάχ Φα – Σι ύφεση και καταλήγει σε Μπουσελίκ. Επίσης μπορεί να υπάρξουν και άλλοι συνδυασμοί.

¹⁸³ Σύμφωνα με τον συλλέκτη πρόκειται για Cd.

¹⁸⁴ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁸⁵ Με τον όρο «τεχνικά», περιγράφω τα τεχνικά υφολογικά ποικίλματα τόσο της φωνής όσο και των σολιστικών οργάνων, που μας δίνουν με το σύνολο τους ένα συγκεκριμένο αναγνωρίσιμο άκουσμα. Π.χ. Αλά Τούρκα, ή Καμπίσιο κ.τ.λ.

Στο μοτίβο αυτό έχει γράψει και τραγουδήσει τα παρακάτω κομμάτια:

Δίσκος *Τα δημοτικά*, 1971, REGAL, SREG, 2022, LP¹⁸⁶, ¹⁸⁷.

1. Επούλησα τα γίδια μου – Καμπίσιο – Βλαχορουμάνικο, Συρτό.

Δίσκος *Αγκάθια και τριαντάφυλλα*, 1972, REGAL SREG, 2147, LP¹⁸⁸.

1. Φεγγάρι γιατί χάθηκες – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο.

Δίσκος *Θυμάμαι*, 1977, COLOUMBIA, 70808, LP¹⁸⁹, ¹⁹⁰.

1. Σαν πήγα πάλι στο χωριό – Βλαχορουμάνικο, Καθιστικό.

Δίσκος *Τα γκράβαρα*, 1979, OLYMPIA, 20065, LP¹⁹¹, ¹⁹².

1. Το παράπονο του γέρου – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980, INTERSOUND, 2021, LP¹⁹³.

1. Που να 'σαι χελιδόνι μου – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο,

2. Σαν το διαβάτη περπατώ – Βλαχορουμάνικο,

3. Σαν το διαβάτη περπατώ – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο.

Δίσκος *Χίλια μύρια βάσανα*, 1982 INTERSOUND, 2056, LP¹⁹⁴.

1. Ποιος να φταίει – Βλαχορουμάνικο, Συρτό.

2. Με βρήκε βαρωχειμωνιά – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο.

Κασέτα *Τα καμπίσια λειβαδίτικα*, Ήπειρος¹⁹⁵.

1. Δεν είναι κρίμα κι άδικο – Βλαχορουμάνικο, Καθιστικό.

Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC Αρ. 5289, CD¹⁹⁶.

¹⁸⁶ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 71.

¹⁸⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁸⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁸⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 66.

¹⁹⁰ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁹¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 74.

¹⁹² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁹³ Πέτρος Δραγουμάνος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

¹⁹⁴ Πέτρος Δραγουμάνος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

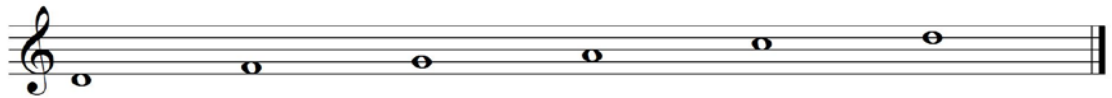
¹⁹⁵ Η κασέτα αυτή αποκτήθηκε από την προσωπική συλλογή του Γιώργου Κωτσίνη.

1. Στέκω στην ακροθαλασσιά – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο.

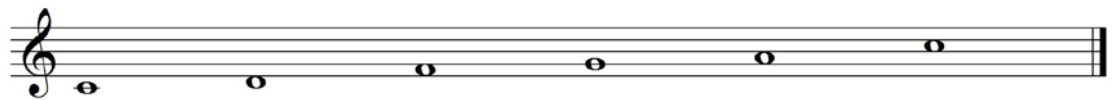
Για το παρακάτω κομμάτι δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες¹⁹⁷.

1. Θα πάρω πια τα μάτια μου, Βλαχορουμάνικο, Καμπίσιο, Τσάμικο.

Στο σημείο αυτό θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούν οι δύο κλασικές πεντατονικές όπως η Ελάσσονα:



Και η Μείζονα:



Σε Πεντατονική Ελάσσονα, έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω τραγούδια:

Δίσκος *Τα γκράβαρα*, 1979, OLYMPIA, 20065, LP¹⁹⁸, ¹⁹⁹.

1. Το λέει ο πετροκότσιφας – πεντατονική μινόρε, Συρτοκαγκέλι.

Δίσκος *Στα κέρια του*, Θεσσαλικά τραγούδια, 1983, INTERSOUND, 2085, LP²⁰⁰, ²⁰¹.

1. Ορκίστηκα να σ' αρνηθώ – Πεντατονικό Μινόρε, Μπαγιό.
2. Ξύπνα περδικομάτα μου – Πεντατονικό Μινόρε, Τσάμικο.
3. Μπαίνω μες' τ' αμπέλι – Πεντατονικό Ματζόρε, Καλαματιανό.
4. Ρίνα Κατερίνα μου – Πεντατονικό Ματζόρε, Καλαματιανό.
5. Νταλιάνα – Πεντατονικό Ματζόρε, Τσάμικο.

Σε πεντατονική Μείζονα έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω τραγούδια:

Δίσκος *Στο περιβόλι του λαού μας*, 1978, REGAL, 70729, LP²⁰², ²⁰³.

¹⁹⁶ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 83.

¹⁹⁷ Πρόκειται για νέα ηχογράφηση μάλλον της αθηναϊκής δισκογραφικής. Συμπέρασμα που προκύπτει από το οργανολόγιο και από την συνολική ακουστική, που συμπίπτει με όλες παραγωγές της συγκεκριμένης εταιρίας.

¹⁹⁸ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 74.

¹⁹⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁰⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 78.

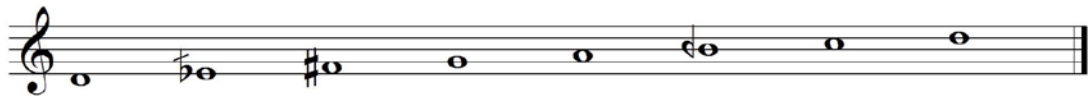
²⁰¹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

1. Έφταιξα συμπάθησε με – Πεντατονική ματζόρε - Ραστ, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Τα κλέφτικα του Στάθη Κάβουρα*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, δισκογραφική, Αρ.113, CD²⁰⁴.

1. Απόψε η νύχτα είναι βαριά – Πεντανικό Ματζόρε, Καθιστικό.

Μακάμ: Χιτζάζ.



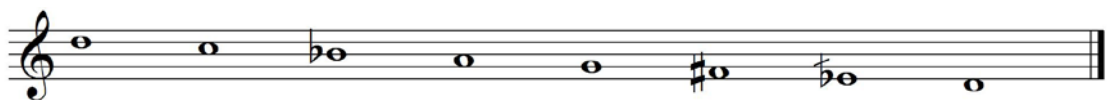
Τονική: Ρε²⁰⁵.

Δεσπόζουσες βαθμίδες: Σολ.

Κατάληξη: Στην τονική του δρόμου.

Το μακάμ Χιτζάζ σύμφωνα με τον Μαυροειδή αποτελείται από ένα τετράχορδο Χιτζάζ που θεμελιώνεται στον φθόγγο Ρε Δουγκιάχ²⁰⁶ και από ένα πεντάχορδο Ραστ στο φθόγγο Σολ Νεβά²⁰⁷. Και ο Αϊντεμίρ δίνει την ίδια δομή, με την διάφορα ότι την βάση Δουγκιάχ την τοποθετεί στο φθόγγο Λα²⁰⁸. Κατά την κατιούσα κίνηση το πεντάχορδο Νεβά μετατρέπεται σε Μπουσελίκ δηλαδή το Σι γίνεται Σι ύφεση. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 8.

Παράδειγμα 8



Στην περίπτωση που το Σι είναι μόνιμα ελαττωμένο κατά ένα ημιτόνιο, τότε ο Αϊντεμίρ το αναφέρει ως Χιτζάζ Χουμαγιούν όπως και ο Τσιαμούλης²⁰⁹. Ο Χασάν

²⁰² Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 69.

²⁰³ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁰⁴ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁰⁵ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 39.

²⁰⁶ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 66.

²⁰⁷ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 250.

²⁰⁸ Αϊντεμίρ Μουράτ. *ο.π.*, σελ. 156.

²⁰⁹ Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *ο.π.*, σελ. 301, 302.

Τουμά²¹⁰ ως κύρια δομή Χιτζάζ, περιγράφει μια διαδοχή διαστημάτων δευτέρας (ελάσσων – αυξημένη – ελάσσων). Ο Ανδρίκος υποστηρίζει ακριβώς ότι και ο Μαυροειδής, πως είναι ένα τετράχορδο Χιτζάζ στην βάση και ένα πεντάχορδο Ραστ που θεμελιώνεται στην τέταρτη, ενώ κατά την κατάβαση το Ραστ γίνεται Μπουσελίκ, όπως είδαμε και παραπάνω. Σημαντική είναι η παρατήρησή του, για την τέταρτη έως και την όγδοη βαθμίδα, ως μια έκταση με διατονική συμπεριφορά. Μαζί του συμφωνεί και ο Βούλγαρης²¹¹ που αναφέρει πως είναι τετράχορδο ή πεντάχορδο Χιτζάζ με βάση το Ρε Ντουγκιάχ και ότι είναι ένα μικτό χρωματικό και διατονικό μακάμ. Με αφορμή την περιγραφή του τελευταίου ως μικτό, παρατηρούμε πως σχεδόν όλοι οι προαναφερθέντες συγγραφείς, μας δίνουν για το χρωματικό και για τα διατονικά τετράχορδα κάποιες θέσεις. Αυτές είναι: για το χρωματικό η θέση, Δουγκιάχ Ρε, Νεβά Σολ²¹², Χουσεϊνί Λα, Μουχαγιέρ άνω Ρε. Για το διατονικό η θέση Νεβά Σολ που μπορεί γίνει Ραστ ή Μπουσελίκ, η θέση Χουσεϊνί που μπορεί να γίνει Κιουρντί ή Ουσάκ (Ουζάλ)²¹³ και στη θέση Μουχαγιέρ στο άνω Ρε, Ουσάκ²¹⁴ (ιδιαίτερα στην περίπτωση ενός Χιτζάζ από Νεβά).

Κάτω από την βάση συνήθως κινείται μαλακά διατονικά με στάσεις στο Γεγκιάχ κάτω Σολ (Ραστ στο Γεγκιάχ), κάτω Λα (Ουσάκ στο Χουσεϊνί Ασιράν) και Εβίτζ στο κάτω Σι (Σεγκιάχ στο Εβίτζ με ανάποδη ύφεση). Σύμφωνα με τον Βούλγαρη η τελευταία περίπτωση είναι συχνή, με πλήρη ανάπτυξη του μακάμ Εβίτζ. Επίσης μπορεί να κινηθεί και χρωματικά στο τετράχορδο Χουσεϊνί Ασιράν (Ζιργκιουλελί Χιτζάζ)²¹⁵. Ο Παγιάτης δίνει και μια άλλη εκδοχή του πενταχορδου Σολ – Ρε ως Κιουρντί²¹⁶. Τέλος να συμπληρώσω πως ο Τσιαμούλης, και ο Μαυροειδής αντιστοιχίζουν το Χιτζάζ, με τον πλάγιο δεύτερο της Βυζαντινής Μουσικής.

Στο δρόμο Χιτζάζ έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω κομμάτια:

²¹⁰ Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, *Η Μουσική των Αράβων*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2006, σελ. 33.

²¹¹ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης *ο.π.*, σελ. 39.

²¹² Κατά την μίξη Ρε Χιτζάζ και Σολ Χιτζάζ σύμφωνα με τον Βούλγαρη προκύπτει το Ζιργκιουλελί Σουζινάκ.

²¹³ Αϊντεμίρ Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 157.

²¹⁴ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης *ο.π.*, σελ. 40.

²¹⁵ Βέβαια καταχρηστικά ίσως χρησιμοποιώ το όνομα Ζιργκιουλελί Χιτζάζ διότι σύμφωνα με τον Βούλγαρη, συμπεριφορικά, αυτός ο δρόμος κινείτε προς τα επάνω, ενώ κάτω απ' την βάση, συνήθως φτάνει μέχρι τον προσαγωγέα Ντο δίεση.

²¹⁶ Παγιάτης Χαράλαμπος, *ο.π.*, σελ. 14.

Δίσκος *Αγκάθια και τριαντάφυλλα*, 1972 REGAL SREG, 2147, LP²¹⁷.

1. Πες μου αχόρταγη ψυχή – Χιτζάζ, Τσάμικος
2. Με ψυχή τραυματισμένη – Χιτζάζ, Συρτοκάγκέλι.

Δίσκος *Θυμάμαι*, 1977, COLOUMBIA, 70808, LP²¹⁸, ²¹⁹.

1. Τα χαμένα όνειρα μου – Χιτζάζ, Καλαματιανό

Δίσκος *Στο περιβόλι του λαού μας*, 1978, REGAL, 70729, LP²²⁰, ²²¹.

1. Την αγάπη μου την αποθύμησα – Χιτζάζ, Καλαματιανό.
2. Δροσούλα μου – Χιτζάζ, Τσάμικο.
3. Ποια καρδιά σαν την δική μου – Χιτζάζ, Καλαματιανό.

Δίσκος *Τα γκράβαρα*, 1979, OLYMPIA, 20065, LP²²², ²²³.

1. Μια λυγερή στον αργαλειό – Χιτζάζ, Καλαματιανό.

Δίσκος *KABOYPAΣ*, 1980, MAKEDONI, 30033, LP²²⁴, ²²⁵.

1. Όποιον δρόμο κι αν θα πάρω – Χιτζάζ, Τσιφτετέλι.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980 INTERSOUND, 2021, LP²²⁶.

1. Με δίκασες να καίγομαι – Χιτζάζ, Τσάμικο.
2. Θεέ μου τις αμαρτίες μου – Χιτζάζ, Τσιφτετέλι.
3. Με δίκασες να καίγομαι – Χιτζάζ, Τσάμικο.
4. Θεέ μου τις αμαρτίες μου – Χιτζάζ, Τσιφτετέλι.

Δίσκος *Αγάπες και καημοί*, 1985 INTERSOUND, 3081, LP²²⁷.

²¹⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²¹⁸ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 66.

²¹⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²²⁰ Πανούση, Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 69.

²²¹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²²² Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, σελ. 74.

²²³ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²²⁴ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, σελ. 75.

²²⁵ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²²⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

1. Λες κι είναι μαχαιριά - Χιτζάζ, Ρούμπα

Δίσκος *Παραδίνομαι σε 'σένα*, 1991, SYMBAN, 2128 LP²²⁸, ²²⁹.

1. Αγάπη άγνωστη - Χιτζάζ, Τσιφτετέλι.

Οπτικός δίσκος *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, 1995, GENERAL, Αρ. 5016, CD²³⁰, ²³¹.

1. Πάρε βάρκα τον καημό μου – Χιτζάζ, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Τα κλέφτικα του Στάθη Κάβουρα* – 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 113, CD²³².

1. Κείνο τ' αστέρι το λαμπρό – Χιτζάζ, Καθιστικό.

Οπτικός δίσκος *Ο Στάθης Κάβουρας σε παραδοσιακά δημοτικά*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 104, CD²³³, ²³⁴.

1. Με 'καψες γειτόνισσα – Χιτζάζ, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC, Αρ. 5289, CD²³⁵.

1. Ο στεναγμός είναι καρφί – Χιτζάζ, Τσάμικο.

Δίσκος *Καινούργιος αναστεναγμός*, COLUMBIA²³⁶.

1. Τα 'χω με μια παντρεμένη – Χιτζάζ, Καλαματιανό.

2. Στα σταυροδρόμια της ζωής – Χιτζάζ, Τσάμικο.

Οπτικός δίσκος *Το δημοτικό τραγούδι είναι εδώ*, NEXT RECORDS, Αρ. 5, CD²³⁷.

1. Πές μου πια μάνα σε έκανε – Χιτζάζ, Τσάμικο.

²²⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²²⁸ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 76.

²²⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²³⁰ Πανούση, Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 75.

²³¹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²³² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²³³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 82.

²³⁴ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²³⁵ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 83.

²³⁶ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 68.

²³⁷ Προσωπικό μου αρχείο.

Κασέτα *Τα καμπίσια λειβαδίτικα*, Ήπειρος²³⁸.

1. Πάρε με δάσκαλο σου – Χιτζάζ, Συρτό.
2. Φεγγάρι μου – Χιτζάζ, Τσάμικο.

Για τα επόμενα δύο κομμάτια δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες²³⁹.

1. Ποιος έχει μάνα τη σειρά – Χιτζάζ, Τσάμικο.
2. Μπορεί να με βαρέθηκες – Χιτζάζ, Συρτό.

Μακάμ: Νεβά Χιτζάζ.



Σύμφωνα με τον Βούλγαρη²⁴⁰, το μακάμ αυτό θεμελιώνεται στο Νεβά (Σολ) με πεντάχορδο Χιτζάζ. Χαρακτηριστική του συμπεριφορά είναι η πλήρης ανάπτυξη διατονικών κινήσεων στο υποκείμενο πεντάχορδο Ραστ από Ραστ. Πιο αναλυτικά, εμφανίζει φράσεις στο Ραστ με Σουζινάκ, στο Δουγκιάχ με Καρτσιγάρ και στο Σεγκιάχ Μι με Χουζάμ.

Στο δρόμο Νεβά Χιτζάζ έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω κομμάτια:

Δίσκος *Τα δημοτικά*, 1971, REGAL, SREG, 2022, LP²⁴¹, ²⁴².

1. Δεν θέλω μαύρα να ντυθείς – Νεβά Χιτζάζ, Τσάμικο.

Οπτικός δίσκος *Τα κλέφτικα του Στάθη Κάβουρα*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 113 CD²⁴³.

1. Εγώ στον ήλιο ορκίστηκα, Νεβά Χιτζάζ, Καθιστικό.

²³⁸ Η κασέτα αυτή αποκτήθηκε από την προσωπική συλλογή του Γιώργου Κωτσίνη.

²³⁹ Πρόκειται για δίσκο. Αυτό το συμπέρασμα προκύπτει από την ακρόαση του ηχογραφήματος.

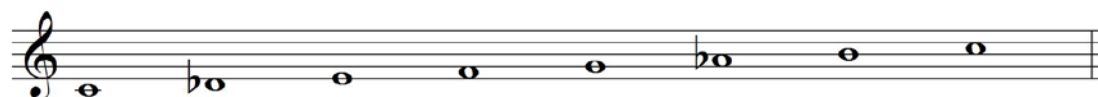
²⁴⁰ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 47.

²⁴¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική *ο.π.*, σελ. 71.

²⁴² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁴³ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

Μακάμ: Χιτζαζκιάρ.



Τονική: Ντο²⁴⁴.

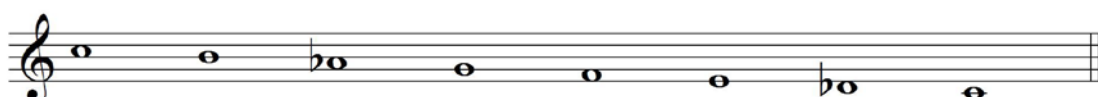
Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Σολ, Φα, άνω Ντο.

Κατάληξη: στην τονική στο Ντο.

Η κύρια μορφή του μακάμ Χιτζαζκιάρ σύμφωνα με τον Μαυροειδή²⁴⁵, περιγράφεται ως η διαδοχή δυο υπομονάδων, ενός πενταχόρδου Χιτζάζ από την θέση Ραστ Ντο και ενός τετραχόρδου Χιτζάζ από την θέση Νεβά Σολ ή σύμφωνα με τον Παγιάτη²⁴⁶ και τον Ανδρίκο²⁴⁷ αποτελείται από ένα τετράχορδο Χιτζάζ στην βάση και ένα τετράχορδο Χιτζάζ στην Πέμπτη βαθμίδα. Όπως βλέπουμε και στην παραπάνω παρτιτούρα.

Το Χιτζαζκιάρ κατά τον Βούλγαρη²⁴⁸, Τον Τσιαμούλη²⁴⁹ και τον Αϊντεμίρ²⁵⁰, το συναντάμε ως ένα μακάμ που έχει κυρίως κατιούσα συμπεριφορά, κατά την οποία μπορεί να εμφανίσει Χιτζάζ Χουμαγιούν από Νεβά. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 9.

Παράδειγμα 9



Ο Μαυροειδής²⁵¹ και ο Βούλγαρης²⁵² αναφέρει και την παρακάτω κίνηση όταν έχουμε κατιούσα πορεία, δηλαδή το Μπουσελίκ από τσαργκιάχ και το Κιουρντί από Νεβά ως πιθανές, διαφορετικές εκδοχές. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 10.

²⁴⁴ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης *ο.π.*, σελ. 44.

²⁴⁵ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 227.

²⁴⁶ Παγιάτης Χαράλαμπος, *ο.π.*, σελ. 20.

²⁴⁷ Ανδρίκος Νίκος, *ο.π.*, σελ. 22.

²⁴⁸ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης *ο.π.*, σελ. 44.

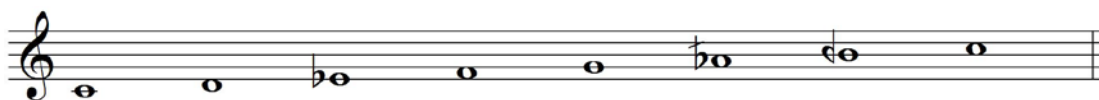
²⁴⁹ Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Πάυλος, *ο.π.*, σελ. 297.

²⁵⁰ Αϊντεμίρ Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 75.

²⁵¹ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 227.

²⁵² Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 44.

Μακάμ: Νιχαβέντ.



Τονική: Ντο²⁶¹.

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Σολ, Φα και Ρε.

Κατάληξη: στην τονική στο Ντο.

Ο Μαυροειδής²⁶² υποστηρίζει, πως η δομή του μακάμ αποτελείται από ένα πεντάχορδο Μπουσελίκ (ή Νιχαβέντ) και ένα τετράχορδο Χιτζάζ από Νεβά ή με παραλλαγές όπως Κιουρντί ή Ουσάκ από Νεβά. Το υποκείμενο τετράχορδο γεγκιάχ Σολ - Ραστ Ντο είναι Χιτζάζ, ενώ από γκερντανιέ Ντο μέχρι Ραμάλ άνω Σολ είναι μπουσελίκ και από Σολ και επάνω Κιουρντί. Ο Βούλγαρης²⁶³ με την ίδια βαρύτητα προτείνει, τόσο την περίπτωση του Χιτζάζ στο Νεβά, όσο και του πενταχόρδου Νιχαβέντ στο Τσαρκιάχ (ή κιουρντί στο Νεβά). Ο Αϊντεμίρ²⁶⁴ σαν βασική σύσταση του μακάμ, δίνει τετράχορδο Χιτζάζ στο Γεκιάχ, μπουσελίκ στην Βάση Ντο, Κιουρντί στο Νεβά Σολ και Μπουσελίκ στο Γκερντανιέ Ντο.

Σε σχέση με την συμπεριφορά του μακάμ, χαρακτηριστική είναι η ευκολία μεταπήδησης στα μακαμ Νικρίζ, Νεβεσέρ. Πιο συγκεκριμένα ο Βούλγαρης και ο Μαυροειδής, αναφέρουν την όξυνση της βαθμίδας Τσαρκιάχ με αποτέλεσμα πεντάχορδο Νικρίζ ή παράλληλα την ελάττωση και της βαθμίδας Χουσεϊνί με αποτέλεσμα ένα Νεβεσέρ από Ραστ Ντο. Ο πρώτος συμπληρώνει ότι κάποιες φορές κατά την μετατροπή του τετραχόρδου Ρε - Σολ σε Χιτζάζ συναντάμε και όξυνση της βαθμίδας Ραστ Ντο (ζιργκιουλέ). Σύμφωνα με τον Βούλγαρη έχουμε καταλήξεις φράσεων στο Νεβά Σολ, στο Ραστ Ντο και στο Ντουγκιάχ Ρε στην βάση. Επίσης φράσεις πεντάχορδου Νιχαβέντ από τσαρκιάχ και στάσεις στο Μι ύφεση. Τέλος η αντιστοιχία που δίνει ο Τσιαμούλης²⁶⁵, είναι ο ήχος του Πλαγίου Τετάρτου του σκληρού διατόνου με ύφεση στο Βου και στο Ζω. Ο Μαυροειδής²⁶⁶ υποστηρίζει πως

²⁶¹ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 49.

²⁶² Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 223-225.

²⁶³ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 50.

²⁶⁴ Αϊντεμίρ Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 85-86.

²⁶⁵ Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *ο.π.*, σελ. 296.

²⁶⁶ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 225.

δεν υπάρχει ακριβές αντίστοιχο. Ωστόσο η συμπεριφορά του μακάμ, εν μέρει ταυτίζεται με το Τέταρτο ήχο του σκληρού διατόνου.

Στο δρόμο Νιχαβέντ έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω κομμάτια:

Δίσκος Τα δημοτικά, 1971, REGAL SREG, 2022, LP²⁶⁷, ²⁶⁸.

1. Ετούτα είναι βάσανα – Νιχαβέντ, Τσάμικο.

Δίσκος *Θυμάμαι*, 1977, COLOUMBIA, 70808, LP²⁶⁹, ²⁷⁰.

1. Αφήστε με να κοιμηθώ – Νιχαβέντ, Τσάμικο.
2. Θυμάμαι – Νιχαβέντ, Χασάπικο και Χασαποσέρβικο.
3. Ας πιούμε από παλιό κρασί – Νιχαβέντ, Τσάμικο.
4. Απρίλης του '41 – Νιχαβέντ, Καθιστικό σε συνδυασμό με 5/4.

Δίσκος *Τα γκράβαρα*, 1979, OLYMPIA, 20065, LP²⁷¹, ²⁷².

1. Σταυραετός – Νιχαβέντ – Καθιστικό.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980, INTERSOUND, 2021 LP²⁷³, ²⁷⁴.

1. Πάει πάει – Νιχαβέντ, Συρτό.

Δίσκος *KABOYPAΣ*, 1980, MAKEDONI, LP²⁷⁵, ²⁷⁶.

1. Ανάθεμα την ώρα – Νιχαβέντ, Συρτοκακγέλι.

Δίσκος Χίλια μύρια βάσανα 1982 INTERSOUND, 2056, LP²⁷⁷.

1. Όταν πίνω σε θυμάμαι – Νιχαβέντ, συρτό,

²⁶⁷ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 71.

²⁶⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁶⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 66.

²⁷⁰ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁷¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 74.

²⁷² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁷³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 79.

²⁷⁴ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁷⁵ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 75.

²⁷⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁷⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

2. Καρδιά μου πόσο το 'θελα – Νιχαβέντ, Τσάμικο.

Δίσκος *Αγάπες και καημοί*, 1985 INTERSOUND, 3081, LP²⁷⁸, ²⁷⁹.

1. Η όμορφη γυναίκα – Νιχαβέντ, Συρτοκαγκέλι.

30033, LP.

Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC Αρ. 5289, CD²⁸⁰.

1. 'Ηθελα να 'σουν άγγελος – Νιχαβέντ, Συρτοτσιφτετέλι.

Οπτικός δίσκος *Από τους τροβαδούρους της παράδοσης*, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 108, CD²⁸¹.

1. Ιτιά – Νιχαβέντ, Τσάμικο.

Δίσκος *Καινούργιος αναστεναγμός*, COLUMBIA²⁸².

1. Καινούργιος αναστεναγμός - Νιχαβέντ, Τσάμικο.

2. Πήρα τα μάτια μου τα δακρυσμένα – Νιχαβέντ, Συρτό.

Για τα παρακάτω κομμάτια δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες²⁸³.

1. Γιατί να σε γνωρίσω – Νιχαβέντ, Συρτό.

2. Όλα γκρεμίστηκαν – Νιχαβέντ, Συρτό.

Για τα παρακάτω κομμάτια δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες²⁸⁴.

1. Όλος ο κόσμος χαίρεται – Νιχαβέντ, Τσάμικο.

2. Όλα γκρεμίστηκαν – Νιχαβέντ, Συρτό.

Για τα παρακάτω κομμάτια δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες²⁸⁵.

1. Γιατί να σε γνωρίσω – Νιχαβέντ, Συρτό.

²⁷⁸ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, σελ. 75.

²⁷⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁸⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, σελ. 83.

²⁸¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 85. Υπάρχει και μια ακόμη εκτέλεση χωρίς να έχω βρει τις σχετικές πληροφορίες που αφορούν το δίσκο.

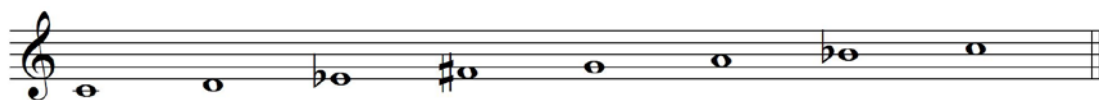
²⁸² Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 68.

²⁸³ Σύμφωνα με τον συλλέκτη πρόκειται για CD.

²⁸⁴ Ο συλλέκτης μου το έδωσε σε μορφή mp3, με την πληροφορία ότι είναι από δίσκο.

²⁸⁵ Είναι από δίσκο. Αυτό το συμπέρασμα προκύπτει από την ακρόαση ηχογραφήματος.

Μακάμ: Νιγκρίζ.



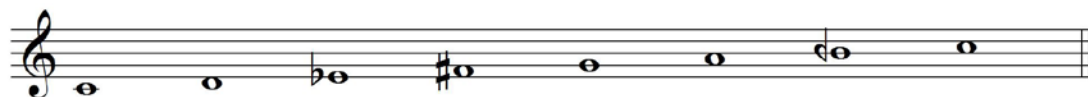
Τονική: Ντο²⁸⁶.

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Σολ.

Κατάληξη: Ντο.

Το μακάμ Νιγκρίζ αποτελείται από ένα πεντάχορδο Νιγκρίζ που θεμελιώνεται στο φθόγγο Ντο Ραστ και ένα τετράχορδο Μπουσελίκ όπως στο παραπάνω παράδειγμα ή Ραστ στο φθόγγο Σολ Νεβά, όπως αποτυπώνεται στο παράδειγμα 11.

Παράδειγμα 11



Την ίδια διαδοχή διαστημάτων δίνει και ο Αύντεμίν με την διαφορά ότι η βάση του μακάμ είναι στο Σολ. Για την περιοχή κάτω απ την βάση ο Βούλγαρης²⁸⁷ μας δίνει την εκδοχή της διατονικής συμπεριφοράς, μαζί του συμφωνεί και ο Αύντεμίν²⁸⁸ ο Μαυροειδής αναφέρει και την χρωματική εκδοχή, δηλαδή τετράχορδο Χιτζάζ στο φθόγγο Σολ Γεγκιάχ.

Σχετικά με την βασική δομή του πενταχόρδου Νιγκρίζ στο Ραστ, φαίνεται αρκετά στιβαρή ως προς τις αλλαγές που μπορεί να συναντήσουμε. Ο Ανδρίκος επισημαίνει μια από τις παρεμβάσεις που μπορεί να υπάρξουν πάνω στο βασικό πεντάχορδο, που είναι η αντικατάσταση του πενταχόρδου Νιγκρίζ με Ραστ²⁸⁹. Ο Βούλγαρης αναφέρει μια πιο συχνή μετατροπή, που είναι η στιγμιαία αναίρεση του Φα δίεση, προκειμένου να κινηθεί διατονικά με Φα²⁹⁰. Από το Νεβά και επάνω κινείται διατονικά με την έβδομη βαθμίδα να παίζει, ανάλογα την πορεία της μελωδίας²⁹¹. Ο Αύντεμίν θέλει σε ύφεση κατά την κάθοδο σε ατζέμ Σι ύφεση²⁹².

²⁸⁶ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 42.

²⁸⁷ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 42.

²⁸⁸ Αύντεμίν Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 54.

²⁸⁹ Ανδρίκος Νίκος, *ο.π.*, σελ. 26.

²⁹⁰ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 42.

²⁹¹ Αύντεμίν Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 55.

Στην οκτάβα και πάνω, ο μαυροειδής δίνει τρεις εκδοχές, μια του Νικκρίζ, που βρίσκει σύμφωνο και τον Χασάν Τουμά²⁹³ (ο οποίος το μακάμ το αναφέρει ως Νακρίζ), μια του Μπουσελίκ και μία του Ραστ²⁹⁴. Τέλος σχετικά με την αντιστοιχία του μακάμ με την Βυζαντινή μουσική ο Μαυροειδής ταυτίζει το Νικκρίζ με τον πλάγιο τέταρτο σκληρό χρωματικό.

Στο δρόμο Νικκρίζ έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω κομμάτια:

Δίσκος *Στο περιβόλι του λαού μας*, 1978, REGAL, 70729, LP²⁹⁵, ²⁹⁶.

1. Τα πήρανε τα πρόβατα – Νικκρίζ, Μπαγιό.
2. Σουλιώτισσα – Νικκρίζ, Συρτό.
3. Έβγα Γκόλφω στο βουνό – Νικκρίζ, Μπαγιό.
4. Παντρεύουν την αγάπη μου – Νικκρίζ, Τσάμικο.
5. Παναγιωτούλα – Νικκρίζ, Καλαματιανό.

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς* 1980 INTERSOUND, 2021, LP²⁹⁷.

1. Η στράτα με ξανά 'φερε - Νικκρίζ, Συρτό.

Οπτικός Δίσκος *Το δημοτικό τραγούδι είναι εδώ*, NEXT RECORDS, Αρ. 5, CD²⁹⁸

1. Ρούσσα παπαδιά – Νικκρίζ, Συρτό.
2. Μια χήρα πούλαγε κρασί – Νικκρίζ, Καλαματιανό.
3. Αγγέλλω – Νικκρίζ, Τσάμικο.
4. Βάτους και αγκάθια – Νικκρίζ, Καλαματιανό.
5. Απόψε δεν κοιμήθηκα – Νικκρίζ, Τσάμικο.
6. Κει ψιλά στα μπαλκονάκια – Νικκρίζ, Συρτό.

²⁹² Αϊντεμίρ Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 55.

²⁹³ Χασάν Τουμά, *ο.π.*, σελ. 34

²⁹⁴ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 228.

²⁹⁵ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 69.

²⁹⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

²⁹⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224. Το συγκεκριμένο τραγούδι εμπεριέχεται και στο δίσκο *Χίλια μύρια βάσανα* σε νέα εκτέλεση.

²⁹⁸ Προσωπικό μου αρχείο, που το προμηθεύτηκα από το περιοδικό Πίστα.

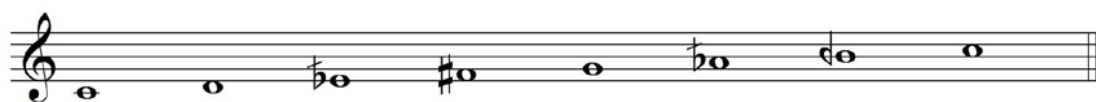
Οπτικός Δίσκος Τα κλέφτικα του Στάθη Κάβουρα – 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ , Αρ. 113, CD²⁹⁹.

1. Σαν πάς πουλί μου στο Μωριά – Νικρίζ, Καθιστικό.

Οπτικός Δίσκος Ο Στάθης Κάβουρας σε παραδοσιακά δημοτικά, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 104, CD³⁰⁰, ³⁰¹.

1. Να ήμουν στην Αράχοβα – Νικρίζ, Τσάμικο.
2. Τα Σάλωνα – Νικρίζ, Τσάμικο.

Μακάμ: Νεβεσέρ.



Τονική: Ντο³⁰².

Δεσπόζουσες βαθμίδες: Σολ.

Κατάληξη: Ντο.

Το Νεβεσέρ αποτελείται από ένα πεντάχορδο Νικρίζ από την θέση Νικρίζ Ντο και ένα τετράχορδο Χιτζάζ από θέση Νεβά Σολ. Ο Αϊντεμίρ³⁰³ όπως και ο Μαυροειδής³⁰⁴, κάτω από την βάση δίνουν ένα τετράχορδο Χιτζάζ στην θέση Γεγκιάχ κάτω Σολ, ενώ από την οκτάβα και επάνω συνεχίζει με το ίδιο τρόπο δηλαδή πεντάχορδο Νικρίζ κ.λπ. Ο Μαυροειδής³⁰⁵ αναφέρει και μια περίπτωση κατά την οποία το πεντάχορδο από την οκτάβα Ντο Γκερντανιέ – Σολ Ραμάλ, μετατρέπεται σε Μπουσελίκ, με αποτέλεσμα να εμφανίζεται ένα Χιτζάζ Χουμαγιούν από Σολ³⁰⁶. Ο

²⁹⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁰⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 82.

³⁰¹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁰² Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 50.

³⁰³ Αϊντεμίρ Μουράτ, *ο.π.*, σελ. 87.

³⁰⁴ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 230.

³⁰⁵ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 230.

³⁰⁶ Όταν επιμένει η μελωδία επάνω στο Σόλ Χιτζάζ, επεκτείνεται η φρασεολογία, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του δρόμου Χιτζάζ. Αυτή η συμπεριφορά είναι αρκετά συχνή.

Βούλγαρης³⁰⁷ επισημαίνει πως το συγκεκριμένο μακάμ σπάνια εμφανίζεται μόνο του, συνήθως συμπεριφέρεται συνδυαστικά με άλλα μακάμ όπως το Νιχαβέντ, (αναιρώντας το Φα δίεση) ή το Νικρίζ (με την μετατροπή του Σολ Χιτζάζ σε Ραστ).

Άλλες περιπτώσεις είναι η προσωρινή μεταφορά του τονικού κέντρου στο Μι ύφεση με ανάπτυξη Σαζκιάρ³⁰⁸ (Σαζκάρ)³⁰⁹ ή Τσαργκιάχ³¹⁰. Τέλος σύμφωνα με τον Μαυροειδή δεν υπάρχει ακριβής αντιστοιχία με κάποιο ήχο της Βυζαντινής μουσικής. Πάρα μόνο στην περίπτωση που εμφανίζει Χουμαγιούν και τότε εμπίπτει με τον πλάγιο δεύτερο από Δι.

Στο δρόμο Νεβεσέρ έχει ερμηνεύσει τα παρακάτω κομμάτια:

Δίσκος *Από τα χείλη της καρδιάς*, 1980, INTERSOUND, 2021, LP³¹¹.

1. Μπροστά στους φίλους μου γελάς – Νεβεσέρ, Τσιφτετέλι.

Δίσκος *Αγάπες και καημοί*, 1985, INTERSOUND, 3081, LP³¹².

2. Με συγχωρείτε φίλοι μου – Νεβεσέρ, τσιφτετέλι.

³⁰⁷ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 51.

³⁰⁸ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 51.

³⁰⁹ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 82.

³¹⁰ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 51.

³¹¹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³¹² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρείται η ανάλυση ενός επιλεγμένου ηχητικού υλικού από την δισκογραφία του Κάβουρα. Ο σκοπός είναι να συλλεχτούν και να ερμηνευθούν τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν το ύφος του. Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει αρχικά, καταγραφή των τραγουδιών σε παρτιτούρα και έπειτα μεγέθυνση στα σημεία που υπάρχει το ανάλογο ενδιαφέρον. Η επεξεργασία του υλικού χωρίζεται στα παρακάτω σκέλη με την σειρά που ακολουθεί: Οργανολόγιο, ποιητικό κείμενο, μελωδική ανάπτυξη, αρμονία, διαστηματικός κόσμος και δομή της φωνητικής εκτέλεσης και παρατηρήσεις³¹³. Σχετικά με το προτελευταίο σκέλος χρησιμοποιούνται κάποιοι τεχνικοί όροι, οι οποίοι αποτελούν τα εργαλεία της ανάλυσης προκειμένου να περιγραφούν τα μικρά τεχνικά μοτίβα που συνθέτουν και φτιάχνουν μια μικρή μουσική φράση.

Πιο συγκεκριμένα για αυτές τις φράσεις - κλωσίματα της φωνής, χρησιμοποιείται ο όρος τσαλκάντζα. Με τον όρο αυτό, περιγράφονται οι σύντομες κινήσεις – ποικίλματα μαζί με τα γλιστρήματα της φωνής μέσα σε μικρά χρονικά τμήματα του μέτρου. Τα επιμέρους στοιχεία που τις συστήνουν είναι: το βιμπράτο, το λεγκάτο, η αναπήδηση, το γκλίσάντο και η αναδίπλωση. Πιο αναλυτικά, με τον όρο βιμπράτο περιγράφονται οι μικροκινήσεις της φωνής πάνω – κάτω σαν έλξεις πάνω σε μια νότα της μελωδίας³¹⁴. Ο συμβολισμός του βιμπράτο στην εργασία αυτή είναι: του μεγάλου χρονικού εύρους «», του μεσαίου «» και του μικρού «»³¹⁵.

Όσον αφορά στο λεγκάτο³¹⁶, χρησιμοποιείται για να περιγράψει το γρήγορο πέρασμα των φθόγων με μια ανάσα ενωμένα με απουσία βιμπράτο και συμβολίζεται

³¹³ Τα σκέλη δηλώνονται από μόνα τους μέσω της αναφοράς τους, δεν εμβαθύνω περαιτέρω επεξηγηματικά διότι αυτό που «λένε» είναι. Επίσης, στις παρατηρήσεις περιλαμβάνονται τα σκέλη στα οποία υπάρχει συγκεκριμένο ενδιαφέρον και όχι όλα με τη σειρά που παρουσιάζονται κατά την διαδικασία της ανάλυσης.

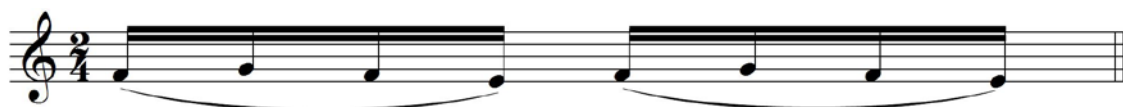
³¹⁴ Για το βιμπράτο βλ. G. Moens-Haenen, «Vibrato», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 26, Oxford University Press, 2001. Σελ 524-525.

³¹⁵ Στο κεφάλαιο με τα καθιστικά δεν χρησιμοποιούνται χρονικές αξίες, έτσι τα τρία σύμβολα με το διαφορετικό μήκος προσπαθούν να περιγράψουν τα ανάλογα χρονικά διαφορετικά μεγέθη.

³¹⁶ Geoffrey Chew, «Legato», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 14, Oxford University Press 2001, σελ 479.

με μια μεγάλη γραμμή που ξεκινάει από την πρώτη νότα του λεγκάτο μέχρι και την τελευταία «  », όπως απεικονίζεται στο παράδειγμα 1.

Παράδειγμα 1



Οι αναπληρώσεις συμβολίζονται με « $\wedge$ » και « $\vee$ » όπως φαίνεται στο παράδειγμα 2.

Παράδειγμα 2

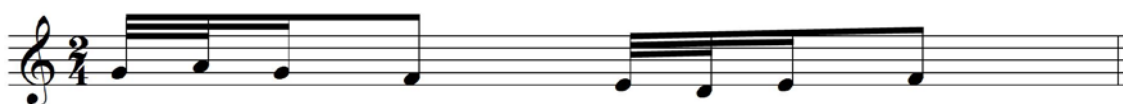


Οι συμβολισμοί αυτοί περιγράφουν την αστραπιαία αναπλήρωση μιας νότας, πάνω ή κάτω, με φορά προς την ίδια και τονισμό της πρώτης νότας. Πιο συγκεκριμένα, η παραπάνω παρτιτούρα εκτελείται όπως απεικονίζεται στο παράδειγμα 3 και 4.

Παράδειγμα 3



Παράδειγμα 4



Το γκλισάντο³¹⁷ περιγράφει μια μετάβαση της μελωδίας με σύρσιμο ανάμεσα από δύο (ή διαδοχικά και παραπάνω)³¹⁸ διαφορετικά τονικά ύψη και συμβολίζεται με την ευθεία γραμμή «  ». Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 5.

³¹⁷ Για το γκλισάντο βλ. David D. Boyden, Robin Stowell, «Glissando», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 10, Oxford University Press, 2001. Σελ 13-14.

³¹⁸ Συνήθως τα γκλισάντο ενεργούν κατά σειρά σε πάνω από δυο φθόγγους. Έτσι η γραμμή ξεκινά με την έναρξη του έως και το τέλος του.

Παράδειγμα 5



Τέλος, η αναδίπλωση προκύπτει από την χρήση της αποτζιατούρας σε συνδυασμό με γκλισάντο όπως φαίνεται στο παράδειγμα 6.

Παράδειγμα 6



Στην εργασία αυτή, θα απεικονίζεται με την σύζευξη διαρκείας από νότα σε νότα, συμπεριλαμβανομένης και της αποτζιατούρας, όπως απεικονίζεται στο παράδειγμα 7³¹⁹.

Παράδειγμα 7



Στην περίπτωση που απανωτές αναδιπλώσεις εκτελούνται σε μικρό ή πάρα πολύ μικρό χρονικό διάστημα, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 8, χρησιμοποιείται το σύμβολο «», πάνω από την νότα που ξεκινά το ποίκιλμα. Όπως εμφανίζεται στο παράδειγμα 9.

Παράδειγμα 8



Παράδειγμα 9



³¹⁹ Η επιλογή της απεικόνισης με τον συγκεκριμένο τρόπο, επιλέχθηκε διότι εμφανίζει πιο εύστοχα την κίνηση της φωνής, σε σχέση με την ευθεία γραμμή του Γκλίσαντο, η οποία δεν μπορεί να συμπεριλάβει οπτικά την αποντζιατούρα, που είναι και η κύρια αιτία της αναδίπλωσης.

Κλείνοντας, σχετικά με τις καταγραφές, να επισημανθεί η αδυναμία οποιουδήποτε συστήματος σημειογραφίας, να αποτυπώσει με ακρίβεια την πληθωρικότητα και τον αυθορμητισμό μιας προφορικής μουσικής παράδοσης³²⁰. Σε αυτές τις περιπτώσεις και ιδιαίτερα, όταν θέλουμε να καταγράψουμε τη φωνή (συμπεριλαμβανομένων των τροπικών ιδιωτισμών και της προφοράς π.χ. του Σαρακατσάνικου ή του «Καμπίσιου» όπως και άλλων ιδιωμάτων), η παρτιτούρα αποτελεί περισσότερο έναν μπούσουλα για να βοηθήσει στην κατανόηση κατά την ανάλυση και λιγότερο για να αναπαραχθεί από κάποιο οργανοπαίχτη. Εξάλλου, και όταν γίνεται χρήση παρτιτούρας σε τέτοιο ρεπερτόριο ο οργανοπαίχτης την χρησιμοποιεί ως ένα μέσο απλής καθοδήγησης, το υπόλοιπο κομμάτι των λεπτομερειών του ύφους (τρίλιες, προφορά) το καθορίζει η μουσική προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Για αυτό το λόγο, ακολουθεί το σκέλος που αφορά την ανάλυση της δομής της φωνητικής εκτέλεσης. Σε αυτό και όπου κρίνεται αναγκαίο, για την κατανόηση των τεχνικών μοτίβων της φωνής, γίνεται μεγέθυνση και εκ νέου αποτύπωση των σημείων με νέα πεντάγραμμα και με την βοήθεια των προαναφερθέντων συμβόλων, που αφορούν κάθε φορά την συγκεκριμένη τσαλκάντζα.

³²⁰ Σινόπουλος Σωκράτης, *ο.π.*, σελ. 113. «Ένα είναι βέβαιο....τον βοηθητικό ρόλο που της αρμόζει».

Μουσική καταγραφή: Α

Τίτλος: Τ' Ανδρούτσου η μάνα³²¹.

Μακάμ : Ουσάκ.

Ρυθμικό μοτίβο: Τσάμικο.



Του Ανδρούτσου η μάνα

Ωρε τα νδρού ού τσου η μά τ'

5 ανδρού τσου η μά να χαί ρε ε ται τ' α

10 νδρού ου τσου η μά να χαί αί ρε ται το ο

14 διά ά ά κο κα μα ρώ ώ νει

Οργανολόγιο: Στην ηχογράφηση ακούμε κλαρίνο και λαούτο.

Ποιητικό κείμενο: Παραδοσιακό.

³²¹ Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στο Στούντιο της Columbia στην περιοχή της Ριζούπολης στην Αθήνα το 1954. Βλ. Βασιλική Πανούση- Παπαδάκη. ο.π., σελ.

Μελωδική ανάπτυξη: Οι κινήσεις της μελωδίας μοιράζονται στο Ραστ και στο Ουσάκ και λιγότερο στο Ραστ από την θέση Γεγκιάχ στο κάτω Σολ, κίνηση που αναφέρεται και στο πρώτο κεφάλαιο. Αναλυτικότερα, στην εισαγωγή το δεύτερο μέτρο μοιράζεται, σε μια φράση Ουσάκ στην νότα Ρε και σε μία Ραστ στην νότα Ντο. Η αίσθηση του Ραστ ενισχύεται και από το άρπισμα Ντο – Σολ – Μι – Σολ – Ντο, στο τρίτο μέτρο. Στα επόμενα μέτρα 4, 5 και 6 εξακολουθεί να κινείται στο Ραστ αλλά με την διαφορά ότι η νότα Μι στο μέτρο 4 και 6 είναι στιγμιαία χαμηλωμένη σχηματίζοντας από την βάση του Ραστ μια τρίτη μικρή. Στο έβδομο μέτρο κλείνει με το Ουσάκ και στο όγδοο ενισχύει την αίσθηση του δρόμου όπως και πριν, με ρυθμικό άρπισμα Ρε – Λα – Φα – ρε. Στην φωνητική εκτέλεση στο πρώτο μέτρο, ανοίγει στο Ντο Ραστ φτάνει μέχρι Φα και ακολουθεί φράση Ραστ με κατάληξη στο Ντο Ραστ. Έπειτα υπάρχουν δύο φράσεις με εκκίνηση από το Γεγκιάχ Σολ, όπου η μελωδία κινείται ανοδικά μέχρι το Σολ Νεβά και καταλήγει διαδοχικά πρώτα στο Ντο Ραστ και μετά στο Ρε Ουσάκ. Στη συνέχεια υπάρχει μια εισαγωγή από το κλαρίνο και ακολουθούν δύο φράσεις Ουσάκ με κατάληξη στην βάση, μια φράση Ραστ από Ραστ. Και με ανοδική εκκίνηση από το φθόγγο Ιράκ, καταλήγει στο Δουγκιάχ με Ουσάκ.

Αρμονία: Η αρμονία όπως απεικονίζεται και στο πεντάγραμμα υποστηρίζει την μελωδία με την οπτική του ισοκρατήματος. Δεν χρησιμοποιούνται περαστικά ακόρντα όπως έχουμε συνηθίσει. Για παράδειγμα το Dm³²² δεν μοιράζεται στο μέτρο με το G για να προετοιμάσει το τετράχορδο Ραστ από Ντο. Αντίθετα όταν κινείται στο Ραστ παίζει C και στο Ουσάκ Dm. Ο τρόπος συνοδείας μοιράζεται ανάμεσα σε Οριζόντια και κάθετη εναρμόνιση.

Παράδειγμα

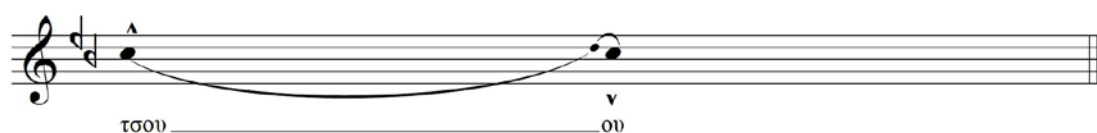


Διαστηματικός κόσμος: Σε σχέση με τα διαστήματα, θα λέγαμε πως υιοθετείται μια σκληρή, βέβαια μη ίσα συγκερασμένη, εκδοχή του τετραχόρδου Ουσάκ και του Ραστ. Κάποιες νότες τραβιούνται προς τα κάτω όπως στο μέτρο 9 το διάστημα Ρε- Μι το οποίο είναι σχεδόν ημιτόνιο. Το Φα μερικές φορές είναι αμελητέα χαμηλότερο

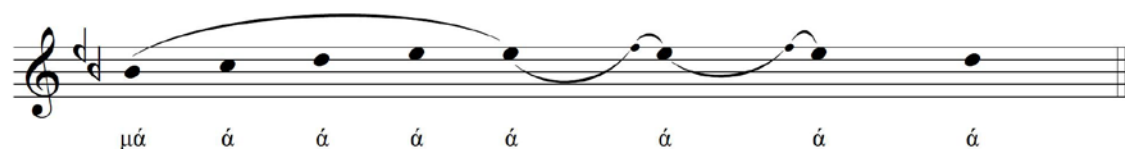
³²² Όταν αφορά συγχορδίες θα χρησιμοποιώ το σύστημα A= Λα ματζόρε, Am= Λα μινόρε, B= Σι... κ.τ.λ.

ιδιαίτερα στο δεύτερο μέτρο της φωνητικής εκτέλεσης, στην ανάλυση Μι – Φα – Μι – Ρε³²³. Στο υποκείμενο τετράχορδο Γεγκιάχ Ραστ, όταν η μελωδία βαίνει ανοδικά από το κλαρίνο με τις νότες Σολ - Σι - Ντο... Το Σι έλκεται λόγω της κίνησης προς το Ντο και παραμερίζεται η ανάποδη ύφεση.

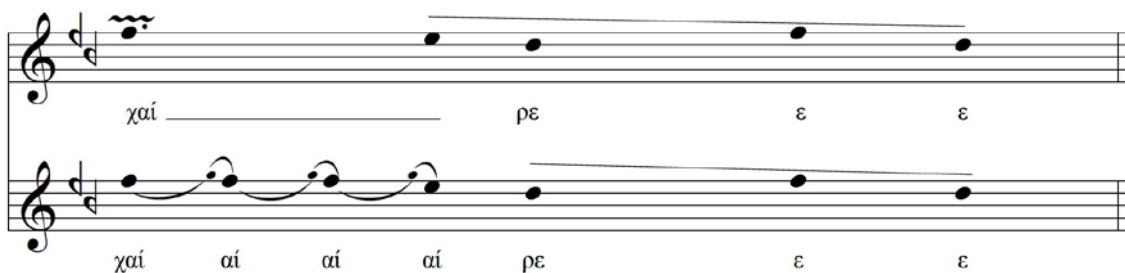
Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: Αποδομώντας την συγκεκριμένη καταγραφή, παρατηρείται μια τσαλκάντζα στο μέτρο τρία στη συλλαβή «τσου», όπου συνδυάζει την αναπήδηση με την αναδίπλωση.



Επίσης στο έκτο μέτρο της φωνής ξεκινά με λεγκάτο και αναδιπλώνεται όπως φαίνεται παρακάτω.



Στο έβδομο μέτρο της φωνής επάνω στο Φα, δίνεται η εντύπωση της εκτέλεσης ανάμεσα από βιμπράτο και αναδίπλωσης.



Με την ίδια λογική, εννοώντας μεταξύ βιμπράτο και αναδίπλωσης, εμφανίζονται δυο περιπτώσεις στο ενδέκατο και δέκατο τρίτο μέτρο, στις συλλαβές «μα» και «τε» αντίστοιχα.

Παρατηρήσεις: Η ταχύτητα εκτέλεσης είναι σχετικά γρήγορη. Σύμφωνα με την επισκόπηση ενός μεγάλου μέρους της δισκογραφίας αυτού του ρεπερτορίου της εποχής και από τις συνεντεύξεις σχετικά με το θέμα της ταχύτητας, συμπεραίνουμε πως τα τσάμικα εκτελούνταν γρήγορα «allegro». Βέβαια σχετικά με την δισκογραφία ξέρουμε

³²³ Το αναφέρω αυτό αλλά όχι με την σιγουριά ότι είναι διαστηματικό χαρακτηριστικό, διότι η ηχογράφηση είναι παλιά και ενδέχεται να υπάρχουν αλλοιώσεις κατά την μετεγγραφή απ τον δίσκο.

ότι στις πρώτες ηχογραφήσεις ήταν περιορισμένος ο χρόνος, λόγω έλλειψης της τεχνολογίας από τα μέσα ηχογράφησης της εποχής. Από την άλλη πόσο επηρέασε και αν, στην μουσική πράξη έξω από το στούντιο δεν μπορούμε να το απαντήσουμε εδώ. Παρόλα ταύτα, η Βέρρα³²⁴ και ο Λάλεζας³²⁵ που γνωρίζουν καλά το ρεπερτόριο αυτό, συγκλίνουν στο ότι ανάλογα με το γεωγραφικό διαμέρισμα τα ίδια τραγούδια παίζονταν και σε διαφορετικές ταχύτητες Π.χ. στην Πελοπόννησο το τέμπο είναι αρκετά πιο γοργό σε σχέση με την περιοχή της Αιτωλοακαρνανίας ή την περιοχή της Ηπείρου. Βέβαια, ο Ζώτος³²⁶ υποστηρίζει ότι σε γενικότερο γεωγραφικό επίπεδο, δεν έπαιζαν τα κομμάτια τόσο αργά όπως τις επόμενες δεκαετίες³²⁷ και ιδιαίτερα όπως εκτελούνται στην ευρύτερη περιοχή του Ξηρόμερου Αιτωλοακαρνανίας.

Η σύσταση της ορχήστρας είναι από της πιο απλές που έχουμε συναντήσει. Στο ηχογράφημα χρησιμοποιήθηκαν τα απολύτως απαραίτητα, κλαρίνο και Λαούτο. Ο Κάβουρας αναφέρει στο βιβλίο του, ότι στο κλαρίνο είναι ο Τάσος Χαλκιάς και στο Λαούτο ο Φώτης Χαλκιάς. Όσον αφορά το ποιητικό κείμενο δεν προκύπτει ότι είναι κάποιου επώνυμου συνθέτη. Προφανώς ήταν πολύ γνωστό στην ευρύτερη περιοχή της στερεάς Ελλάδας. Το περιεχόμενο του στοίχου, μας παραπέμπει στην Ελληνική Επανάσταση αφού αναφέρεται στον Οδυσσέα Ανδρούτσο και τον Αθανάσιο Διάκο, με την ιδιότητα τους ως φύλακες στα περάσματα της Γραβιάς και της Αλαμάνας. Σημαντικό στοιχείο είναι το ότι το συναντάμε και στην συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Θεοφάνη Λευκαδίτη³²⁸. Ο Κάβουρας δεν αναφέρει κάποια πληροφορία που να αφορά συνθέτη, έτσι με επιφύλαξη και σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία, θα το εντάσσαμε στα ανώνυμα παραδοσιακά.

Η μελωδική ανάπτυξη του τραγουδιού συνοψίζεται σε δύο φράσεις μια Ουσάκ και μια Ραστ (συνηθισμένη συμπεριφορά του μακάμ Ουσάκ) που τις διαχειρίζονται σολιστικά, μια το κλαρίνο και μια η φωνή. Σχετικά με το Μι στο τρίτο και έκτο μέτρο, αν και πρόκειται για το κλαρίνο, το αναφέρω διότι έχει ιδιαίτερο συμπεριφορικό

³²⁴ Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στην Πάτρα στις αρχές Απριλίου του 2012.

³²⁵ Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στην Αρχαία Κόρινθο τον Απρίλιο του 2012.

³²⁶ Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα στο γραφείο του από όπου παραδίδει μαθήματα λαούτου τον Απρίλιο του 2012.

³²⁷ Ενδιαφέρον αποτελεί η άποψη του Ζώτου που υποστηρίζει πως πρώτα ο Φώτης Χαλκιάς εισήγαγε αυτή την νέα συνθήκη ως προς ταχύτητα του ρυθμικού μοτίβου, λόγω της ιδιαίτερης τεχνικής που διέθετε η φωνή του.

³²⁸ Θεοφάνης Λευκαδίτης, Αθανάσιος Σταμούλης, «ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ», Αθήνα 2004, σελ. 281-292.

ενδιαφέρον. Παρατηρούμε πως η μελωδία φτάνει στο Μι ύφεση και κατεβαίνει όπως ακριβώς συμπεριφέρεται και το Σι στο Ραστ από θέση. Δηλαδή η βαθμίδα Μι Σεγκιάχ μιμείται την συμπεριφορά του Σι Ατζέμ, σαν ένα Ατζεμλί Ραστ, αλλά από την βαθμίδα Γεγκιάχ Σολ.

Σχετικά με τον διαστηματικό κόσμο παρατηρείται ότι στο Ουσάκ δεν τονίζεται ιδιαίτερα η δεύτερη βαθμίδα του, με αποτέλεσμα η προφορά του τετραχόρδου, να μην δίνει την αίσθηση που έχουμε στους αμανέδες και στα ανατολικότροπα μοτίβα. Επίσης, η έλξη του Σι του τετραχόρδου Γεγκιάχ που έλκεται από το Ντο δίνει την αίσθηση της μίμησης του πεντάχορδο Ραστ από Νεβά, όπου το Σι κατά την ανιούσα κίνηση έλκεται από τον φθόγγο Γκερντανιέ.

Να προστεθεί σε αυτό το σημείο ότι φαίνεται να συμβάλλει καθοριστικά η ποικιλία των μουσικών ερεθισμάτων. Όσοι καλλιτέχνες ζούσαν απομονωμένοι στην επαρχία (όπως και ο Κάβουρας μέχρι τότε), ήταν και αποκομμένοι από ένα μεγάλο μέρος της δισκογραφίας της εποχής, σε σχέση με αυτούς που κατοικούσαν στις πόλεις³²⁹. Έτσι κύρια πηγή που τροφοδοτούσε την προσωπική μουσική τους δεξαμενή, ήταν από τοπικές ορχήστρες στα διάφορα γλέντια³³⁰. Αποτέλεσμα αυτής της σύμβασης είναι η αναπαραγωγή και ανασύνθεση των πολιτισμικών προϊόντων, με λιγότερες προσμίξεις και περισσότερη δυσκινησία στις καινοτομίες. Ενδιαφέρον είναι και το σχόλιο του τραγουδιστή Παναγιώτη Λάλεζα για τον τρόπο που τραγουδάει ο Σωτήρης Στασινόπουλος³³¹. Λέει χαρακτηριστικά: *οι ηχογραφήσεις του 1921 μας δίνουν ατόφια, την εικόνα τους πως τραγουδούσαν στο χωριό του πριν φύγει για Αμερική*³³². Αυτό γιατί ο Στασινόπουλος, όπως και ο Κάβουρας, έφυγε με τα ακούσματα του χωριού του, χωρίς

³²⁹ Σταθόπουλος Άγγελος, Πτυχιακή στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Μάιος 2012. σ. 4. «Στα αστικά κέντρα υπήρχε δυνατότητα επαφής με την δισκογραφία και ιδιαίτερα όπου υπήρχε λιμάνι...» αλλά και με δεξιότεχνες μουσικούς που ζούσαν σε αυτά όπως αναφέρει και ο Μάκης Βασιλειάδης για την Πρέβεζα.

³³⁰ Όπως αναφέρει Ο Κάβουρας, στο χωριό του υπήρχαν δυο ζυγίες με οργανοπαίχτες ντόπιους ενώ κάποιες φορές έρχονταν και από την Λαμία. Καταλαβαίνουμε λοιπόν πως υπήρχε δυσκινησία στις μετακινήσεις γενικότερα, αλλά και ειδικότερα σε μουσικό επίπεδο.

³³¹ Λάμπρος Λιάβας. (1998). Κριτική από Λάμπρος Λιάβας, <http://entertainment.in.gr/html/ent/120/ent.33120.asp>, (τελευταία πρόσβαση 04.05.2012) «Ο Στασινόπουλος, σύμφωνα με το σημείωμα του Θανάση Μωραΐτη... ηχογράφησε 100 περίπου τραγούδια».

³³² Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 06/04/2012 στην Αθήνα.

ιδιαίτερη πρόσβαση σε άλλες μουσικές παραδόσεις³³³. Μην ξεχνάμε ότι τα μεγάλα αστικά κέντρα όπως η Αθήνα, μετά το 1922 και την ανταλλαγή των πληθυσμών εμπλουτίστηκαν αρκετά με τα διάφορα πολιτισμικά μορφώματα που ήταν φορείς οι νεοεισαχθέντες πρόσφυγες και με τα οποία αργότερα ήρθε και ο Κάβουρας σε επαφή κατά την μετοίκηση του.

Σε επίπεδο αρμονίας την εποχή αυτή αλλά και πριν, κατά τον μεσοπόλεμο, είναι γενικότερη η χρήση συγχορδιών με αυτή τη λογική (του ισοκρατήματος) και η χρήση των βασικών ακόρντων. Όπως αναφέρει και ο Μυστακίδης η συγχορδία στη δεύτερη Βαθμίδα του Χιτζάζ είναι νεοτερισμός³³⁴. Πράγματι σπάνια συναντάμε σε προπολεμικές ηχογραφήσεις τόσο την δεύτερη του Χιτζάζ όσο και του Ουσάκ. Εδώ ο Μυστακίδης αναφέρεται κυρίως στο Αστικό Λαϊκό τραγούδι, αλλά βάση της ακρόασης ενός μεγάλου μέρους τόσο του προπολεμικού ρεπερτορίου αλλά και ακόμα πιο μετά, αποδεικνύεται χωρίς ιδιαίτερες αποκλίσεις ότι η φιλοσοφία του ισοκρατήματος αλλά και οι λίγες συγχορδίες ισχύουν και για τα δημοτικά. Σχετικά με αυτό, ο Ζώτος αναφέρει ότι οι πολλές συγχορδίες σε παραπέμπουν στην κλασική μουσική και η χρήση τους αποτελεί «παράπτωμα» στη δημοτική μουσική.

Μια άλλη παρατήρηση σχετικά με την συνοδεία είναι η υπεροχή των αναλύσεων των ακόρντων, έναντι της συνοδείας με την λογική της κάθετης εναρμόνισης. Από την μία, αυτό ίσως να σχετίζεται με την φυσιολογία του οργάνου λόγω των λιγότερων χορδών σε σχέση με την κιθάρα. Από την άλλη, η ανάλυση μας δείχνει και κάποια διαφορετική χρηστική σκοπιμότητα. Στο τέταρτο μέτρο που το κλαρίνο παίζει Μι ύφεση το λαούτο παίζει πρώτη πέμπτη και έτσι αποφεύγει την συνήχηση της μικρής διάφωνης δεύτερης Μι ύφεση – Μι. Βέβαια θα μπορούσε να

³³³ Σχετικά με αυτό, ο Παναγιώτης Λάλεζας προσθέτει και κάτι ακόμα, υποστηρίζει πως ακόμη και την εποχή που υπήρχε η δυνατότητα στην αφομοίωση των νέων μοτίβων λόγω έντονης κυκλοφορίας τους (που ήρθαν είτε από την δισκογραφία, είτε από οπουδήποτε αλλού), οι καλλιτέχνες είχαν τον τρόπο να μπορούν να τα ξεχωρίζουν στο παίξιμο τους. Εδώ αναφέρει τρανταχτό παράδειγμα τον Βασίλη Σαλέα (τον παλιό) που ενώ έφερε στο κλαρίνο μια νέα τεχνική προσανατολισμένη προς την ανατολή και συγκεκριμένα την τεχνική του βιολίστικου παιξίματος, όταν έπαιζε π.χ. Τα Νιάτα, χρησιμοποιούσε την «παλιά» τεχνική, που ταίριαζε στο ύφος του κομματιού.

³³⁴ Δημήτρης Μυστακίδης, *Φάκελος σημειώσεων για το μάθημα τροπικότητα και εναρμόνιση I*, σελ. 121. «Όσο λοιπόν τα μακάμ ήταν στο προσκήνιο (κατ'εμέ μέχρι την περίοδο της λογοκρισίας) η εναρμόνιση στο Χιτζάζ ήταν πιο λιτή.» Να συμπληρωθεί εδώ, ότι όχι μόνο στο Χιτζάζ αλλά και σε όλους τους δρόμους φαίνεται να ισχύει αυτό.

βάλει Cm αλλά θα αλλάξει το γενικότερο κλίμα και θα ακουστεί λάθος. Άρα αυτός ο τρόπος εξυπηρετεί πολύ σε περιπτώσεις που ακολουθούνται οι επιταγές της τροπικότητας και τα ενδιάμεσα διαστήματα ενώ καλούνται να συνοδεύσουν λαούτα και κιθάρες. Πολλές φορές αυτή την συμπεριφορά την βλέπουμε και στο νεότερο, «νεοδημοτικό» ρεπερτόριο. Οι κιθαρίστες συνήθως σε τέτοια σημεία αποφεύγουν να παίζουν κάθετα. Έτσι είτε σολάρουν με φράσεις που δανείζονται από την μελωδία ή παίζουν κάποιες σχετικές νότες του ακόρντου, όπως στην περίπτωση με το Mi ύφεση του παραδείγματος μας.

Όσον αφορά την τεχνική της φωνής, υπάρχει ένας συνδυασμός των τεχνικών που παρουσιάζεται στο πρώτο παράδειγμα, μια δομή που χρησιμοποιείται αρκετά συχνά και στα τραγούδια που ακολουθούν. Επίσης ενδιαφέρον έχει η χρήση του βιμπράτο που στέκεται στο μεταίχμιο σε σχέση με τις απανωτές αναδιπλώσεις. Το βιμπράτο σαν τεχνικό χαρακτηριστικό μπορεί να λειτουργεί με αυτό τον τρόπο, δηλαδή αυξομειώνοντας την πυκνότητα και το συχνотικό εύρος των μικρό κινήσεων του, συνδυάζει ένα ποίκιλμα μεταξύ σύντομων αναδιπλώσεων «» και βιμπράτο «».

Τέλος, ο τρόπος που ερμηνεύει ο Κάβουρας σε αυτή την ηχογράφιση, παραπέμπει στο τρόπο που τραγουδούσαν το δημοτικό στο μεσοπόλεμο και ιδιαίτερα στον τρόπο του Αραπάκη, του Παπασιδέρη και του Ρούκουνα³³⁵. Ο Κάβουρας τους αναφέρει ως δασκάλους του και ως του κύριους εκπροσώπους της δημοτικής μουσικής, τονίζοντας σε αυτούς το γεγονός πως τραγουδούσαν όλα τα είδη με την ίδια δεξιοτεχνία³³⁶.

³³⁵ Κάβουρας Στάθης, Περιοδικό Δίφωνο, τεύχος 128, Αθήνα, 2006, σ. 82. «Δεν ασχολήθηκε κανένας μαζί μας...» Αυτοί η γενιά καλλιτεχνών μαζί με άλλους αποτελούσαν μια μεγάλη σχολή, για τους νεοφερμένους τραγουδιστές ενώ ο τρόπος που τραγουδούσαν εξακολουθεί να συμβάλει μέχρι και σήμερα.

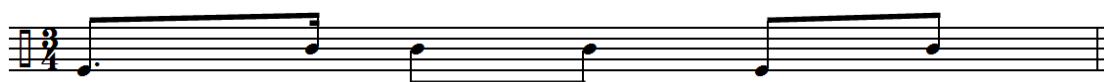
³³⁶ Αυτή η στάση του Κάβουρα όπως αποτυπώνεται στο περιοδικό που αναφέρεται στην προηγούμενη υποσημείωση, υποδηλώνει μια δυσaréσκεια απέναντι στη εγγράμματη κουλτούρα και στη θεσμική δισκογραφία. Όσοι καλλιτέχνες κινούνταν στο συγκεκριμένο χώρο την δεκαετία του 60, συνδέθηκαν με τον εκχυδαϊσμό του δημοτικού τραγουδιού και θεωρούνταν μη ικανή για να το αντιπροσωπεύσουν. Για το ζήτημα αυτό βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *ο.π.*, σελ. 101. Η δυσaréσκεια του Κάβουρα αποτυπώνεται και στο βιβλίο του, που γράφει για την μία και μοναδική επιτυχή συνεργασία με τον Αριστείδη Μόσχο. Με αφορμή αυτή την μουσική σύμπραξη, αναφέρεται στους λάθος ανθρώπους που διαχειρίζονται τα πολιτισμικά και στα λάθος κριτήρια που υιοθετούν προκειμένου την προβολή της παράδοσης.

Μουσική καταγραφή: Β

Μακάμ: Καρτσιγάρ – Καμπίσιο.

Τίτλος: Στυλιανή.

Ρυθμικό μοτίβο: Τσάμικο.



Στυλιανή

Αϊ ντε σι γά σι γά μα ρή

3
Στυ λια νή οχ σι γά σι

6
γά που ου πε ρπα τάς Αχ σι γά σι

10
γά που πε ρπα τά ά άς

13
και τη με σου λα σου κρα τάς

Οργανολόγιο: Στην ηχογράφηση ακούμε κλαρίνο, βιολί, κιθάρα και κάποια κρουστό μάλλον ταραμπούκα.

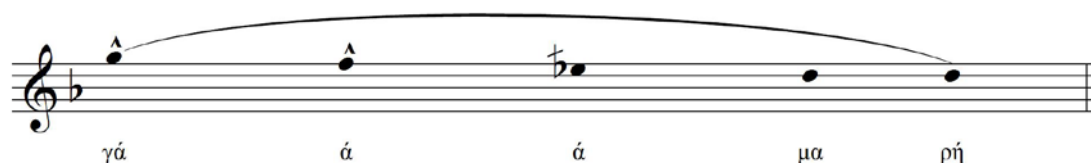
Ποιητικό κείμενο: Ο Κάβουρας αναφέρει ως συνθέτει το Χαράλαμπο Βασιλειάδη.

Μελωδική ανάπτυξη: Το τραγούδι αναπτύσσεται από το Σολ Γεγκιάχ μέχρι το Λα ύφεση με μια σειρά διαδοχικών φράσεων που ανοίγουν κυρίως στο Ντο και καταλήγουν στο Ρε. Αναλυτικότερα η πρώτη φράση ανοίγει στην έβδομη στο Ντο και τελειώνει στην βάση στο Ρε, με πεντάχορδο Καμπίσιο. Με μια μικρή γέφυρα που φαίνεται στο τέταρτο μέτρο, συνεχίζει η δεύτερη φράση που ανοίγει στο Γεγκιάχ, κινείται ανοδικά και συνεχίζει με τετράχορδο καμπίσιο. Έπειτα υπάρχει μισή απάντηση από το κλαρίνο και ολοκληρώνεται ο στίχος με άλλες δύο πανομοιότυπες φράσεις.

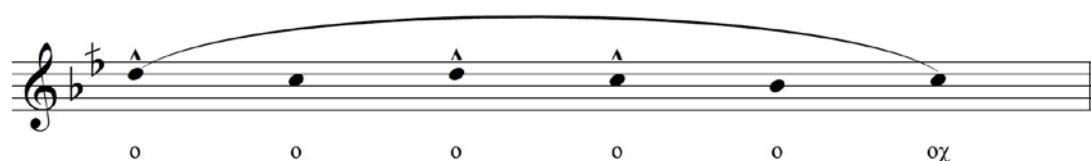
Αρμονία: Όπως φαίνεται και στο πεντάγραμμα η συνοδεία είναι λιτή με εναλλάξ ακόρντα στην έβδομη με C όταν το μέτρο έχει νότες Σολ και Μι, ενώ Dm όταν αναπτύσσεται στο πεντάχορδο καμπίσιο και στέκεται στην Βάση. Κάποιες φορές χρησιμοποιεί και το G ως περαστικό για να πέσει στο C όπως στο τέταρτο και πέμπτο μέτρο της φωνής³³⁷.



μικρή, στιγμιαία πτώση στο Φα και επανέρχεται στο Σολ. Το ίδιο μοτίβο, αλλά πολύ πιο γρήγορο (αναπήδηση) και με αντίθετη φορά «^» παρατηρούμε και στο επόμενο μέτρο στην συλλαβή «γα».



Αυτή η κίνηση μοιάζει σαν το τονικό ύψος Σολ να είναι ένας πάτος, που χτυπά η φωνή, αναπηδά μια φορά προς τα πάνω στο Λα, για να καταλήξει στο Σολ. Η ίδια κίνηση επαναλαμβάνεται στο 3 και 7 μέτρο στις ίδιες, τρεις νότες «Σολ – Φα – Σολ». Άλλη τσαλκάντζα αρκετά περίπλοκη βρίσκεται στο δωδέκατο μέτρο όπου μελωδία κινείται γύρω από το Ρε υπερβολικά γρήγορο πέρασμα των φθόγγων με λεγκάτο δηλαδή Ρε – Μι – Ρε – Ντο – Ρε – Μι... «Ντο – Σι – Ντο»



Παρατηρήσεις: Σε σχέση με την Οργανολόγιο παρατηρούμε πως η κιθάρα έχει αντικαταστήσει το λαούτο, έχουν μπει κρουστά, βιολί, και γενικότερα υπάρχει μια αίσθηση αρκετά διαφορετική από την προηγούμενη ηχογράφηση, μόνο και μόνο από την διαφορετική σύσταση. Στο ποιητικό κείμενο διακρίνονται μια σειρά από στοιχεία που τείνουν προς τις παραδοσιακές ποιητικές φόρμες. Αυτές είναι: το περιεχόμενο των στίχων, που είναι συγκρατημένο ως προς το ύφος, η αναφορά στην Στυλιανή, «και την μεσούλα σου...» κομψότητα και ήθος, η ολοκλήρωση με τον τελευταίο στοίχο «κάνεις και μένα το φτωχό...», η χρήση της φόρμας του κειμένου που αναδιπλώνει κάθε φορά για να προχωρήσει στην επόμενη φράση, που και αυτή με την σειρά της επαναλαμβάνεται, η πληροφόρηση από τις διάφορες δισκογραφίες διαφόρων καλλιτεχνών που το εντάσσουν στα παραδοσιακά. Βέβαια όπως επισημαίνει και ο Κοκκώνης ακόμα και οι στίχοι που έχουν επώνυμο συνθέτη (τον Βασιλειάδη στην συγκεκριμένη περίπτωση), δηλαδή τα νεοδημοτικά της εποχής αυτής, βασίζονται στα μορφολογικά και ρυθμικά πρότυπα των παραδοσιακών δημοτικών.³³⁸ Ο Κάβουρας

³³⁸ Κοκκώνης Γιώργος, *ο.π.*, σελ. 102.

υποστηρίζει πως δεν υπάρχει τραγούδι που να το έχει γράψει ο λαός με την ακριβή έννοια. Υπάρχουν άνθρωποι που τα έγραψαν, τα έριξαν στο γλέντι και τα ενστερνίστηκε ο λαός αλλά δεν ενδιαφέρθηκαν οι ίδιοι να τα κατοχυρώσουν.³³⁹

Όσον αφορά την μελωδική ανάπτυξη στο συγκεκριμένο κομμάτι δεν υπάρχει κάποια ιδιαίτερη τροπική συμπεριφορά, αναπτύσσεται συγκρατημένα και σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του καμπίσιου ιδιώματος, που έχουν περιγραφεί στο πρώτο κεφάλαιο. Με αφορμή αυτό το σκέλος, να παραθέσω ότι ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την μελωδική ανάπτυξη, έχουν οι νέες συνθέσεις οι οποίες κινούνται ανάμεσα και από τις δύο εκδοχές, αυτή του μακάμ Καρτσιγάρ και του Καμπίσιου ιδιώματος. Π.χ. Πολλές φορές ένα τραγούδι χρησιμοποιεί το τετράχορδο Ουσάκ με όλα τα χαρακτηριστικά του ανατολίτικου ύφους και έπειτα αφού ανεβαίνει στο πεντάχορδο Χιτζάζ επιστρέφει με τις φράσεις από το «κοντινό» καμπίσιο ή και αντίστροφα. Επίσης άλλη περίπτωση με την ίδια λογική, συναντάμε στο κομμάτι του Κάβουρα «Φεγγάρι γιατί χάθηκες» ανοίγει στο Τσαργκιάχ Φα - Σι ύφεση, αναπτύσσει δύο φράσεις και έπειτα αφού σταθεί στο Σολ κατεβαίνει στην βάση, πάλι με τις χαρακτηριστικές φράσεις του Καμπίσιου.

Η αρμονία πλαισιώνει το κομμάτι με την λογική του ισοκρατήματος. Σε όλα τα μέτρα εναλλάσσεται η πρώτη με την έβδομη βαθμίδα. Ο τρόπος που συνοδεύει η κιθάρα είναι μεταξύ κάθετης αρμονίας³⁴⁰ και ανάλυσης των ακόρντων.

Σε επίπεδο διαστηματικό δεν θα προστεθεί κάποια επιπλέον παρατήρηση, πέραν του ότι τα τραγούδια που εντάσσονται στο συγκεκριμένο ιδίωμα, έχουν μια αυτονομία ως προς την εκτέλεση των διαστημάτων και αναγνωρίζονται ως μια αυτόνομη υφολογική δομή, που την εντάσσεται στις ιδιάζουσες περιπτώσεις, οι οποίες αναλύονται εκτενέστερα στο πρώτο κεφάλαιο. Όσον αφορά το τελευταίο σκέλος, ο

³³⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 28, 39. « οι μουσικοί τα γράψανε... ».

³⁴⁰ Από συζητήσεις σχετικά με την συνοδεία, ο κιθαρίστας Κώστας Καραγιάννης (από την γνωστή οικογένεια των μουσικών, γιός του παλιού Μάκη Καραγιάννη από το Αντίρριο) αναφέρει μεταξύ άλλων, «... η κιθάρα πρέπει να γεμίζει» από το πώς έπαιζε μπροστά μου λέγοντας αυτά, δεν εννοούσε το σολάρισμα ούτε τις μουσικές φράσεις που ενώνουν τα ακόρντα, αλλά το λιτό ρυθμικό μοτίβο με παράλληλη την χρήση της κάθετης εναρμόνισης. Μόνο όταν τα σολιστικά παύουν, μένει χώρος για το σολάρισμα της κιθάρας η για οποιαδήποτε ανάλυση ακόρντου. Βέβαια από την εμπειρία που είχα σαν μουσικός μαζί του, είδα ότι στην πράξη, τα όρια μεταξύ των διαφορετικών «στυλ» παιξίματος είναι πολύ ρευστά και κάθε φορά υποτάσσονται στη διάθεση και τις ιδιαίτερες συνθήκες που περιέχει κάθε μοναδική επιτέλεση, και κυρίως στην συνθήκη που ανέφερα παραπάνω περί διάφωνης συνήχησης νοτών κατά την χρήση ενδιάμεσων διαστημάτων.

Κάβουρας παρατηρείται ότι εκτελεί με ευχέρεια την φρασεολογία του ιδιώματος που εξετάζουμε, οι τσαλκάντζες είναι ιδιαίτερα μακροσκελείς και απαιτούν μεγάλη ταχύτητα για να συμβαδίσουν με το ρυθμό. Αυτό επιτυγχάνεται με την χρήση του Λεγκάτο.

Καταγραφή: Γ

Τίτλος: Ποιος έχει μάνα την σειρά.

Μακάμ: Χιτζάζ.

Ρυθμικό μοτίβο: Τσάμικο.



Ποιός έχει μάνα τη σειρά

Ποιός έ χει — μά — να τη σει — ρά —

5 απ' ο λα — τα — παι διά — σου —

9 Αχ να τα πα — ντρέ — ψεις γρή γο — ρα —

13 — για να χα — ρεί η — κα ρδιά — σου —

Οργανολόγιο: Στην ηχογράφιση διακρίνονται τα εξής όργανα: κλαρίνο, βιολί, λαούτο και κιθάρα.

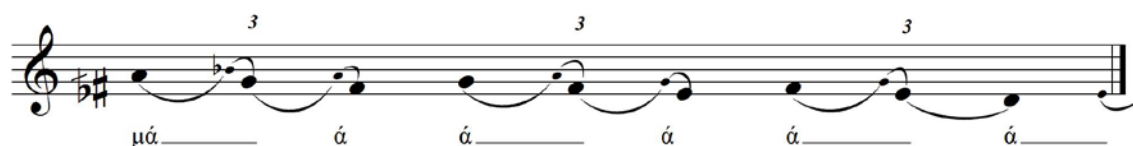
Ποιητικό κείμενο: Δεν βρέθηκαν στοιχεία.

Μελωδική ανάπτυξη: η μελωδία ανοίγει στο φθόγγο Νεβά με την φράση που φαίνεται στο πρώτο μέτρο. Έπειτα ακολουθεί η κατάληξη στην βάση με φράση που εκκινείται από την κορυφή του πενταχόρδου Χιτζάζ τον φθόγγο Λα και καταλήγει στην τονική Ρε. Στη συνέχεια αναπτύσσεται μικρή φράση στο τετράχορδο Χιτζάζ στην βάση και πριν την κατάληξη ακουμπά και την έβδομη βαθμίδα Ντο. Αυτή η διαδοχή των φράσεων επαναλαμβάνεται μια φορά και ακολουθεί ένας δεύτερος κύκλος φράσεων που ανοίγει στην δεύτερη βαθμίδα στο Μι ύφεση, με την φράση στο ένατο μέτρο. Στο επόμενο μέτρο, με εκκίνηση από την ίδια βαθμίδα, αναπτύσσεται ανοδικά μέχρι την βαθμίδα Ατζέμ και επιστρέφει στην βάση. Στο ενδέκατο μέτρο δίνεται η αίσθηση της τέταρτης βαθμίδας, λόγω των δύο Σολ που εμπεριέχονται στη φράση, ενώ στο επόμενο μέτρο διακρίνεται μια ακόμα εμφάνιση του πενταχόρδου Χιτζάζ όπως (και στην αρχή στο δεύτερο μέτρο) με κατάληξη στην βάση. Συνεχίζει με ατελή κατάληξη στο Νεβά και έπειτα στην βάση με πεντάχορδο Χιτζάζ, για να κλείσει με τετράχορδο Χιτζάζ.

Αρμονία: Τα ακόρντα που χρησιμοποιούνται από τα συνοδευτικά όργανα συνοψίζονται στο D στις φράσεις των τετραχόρδων και πεντάχορδων Χιτζάζ. Στο Gm όταν η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον φθόγγο Νεβά και Cm στις καταληκτικές φράσεις.

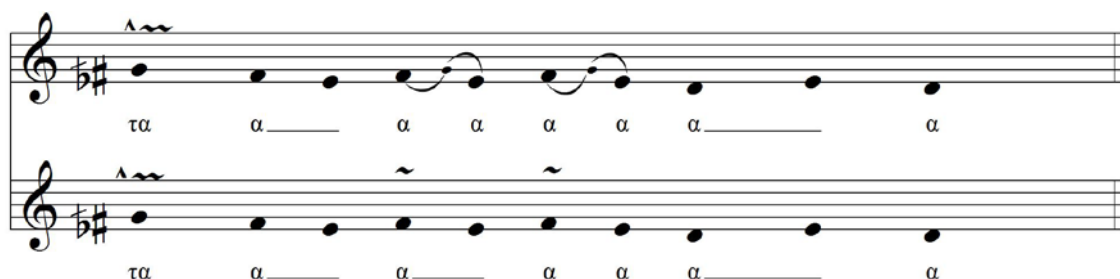
Διαστηματικός κόσμος: Η εκτέλεση των διαστημάτων είναι μαλακή, γεγονός στο οποίο συνεισφέρει και το κλαρίνο. Πιο συγκεκριμένα η δεύτερη Βαθμίδα κατά την ανιούσα πορεία της μελωδίας παρουσιάζει όξυνση που φτάνει μέχρι και το Μι ανάποδη ύφεση, ενώ καθοδικά έλκεται προς την βάση το Δουγκιάχ και κυμαίνεται κοντά στο Μι ύφεση. Επίσης στη φράση που μπαίνει στην δεύτερη βαθμίδα, εκτελείται σχεδόν κανονικά στο Μι ύφεση. Σχετικά με την τρίτη βαθμίδα εμφανίζεται χαμηλότερη, ιδιαίτερα στις φράσεις που καταλήγουν στην βάση. Σε αντίθεση με τις φράσεις που καταλήγουν ατελώς στο Νέβα, όπου το Φα δίεση είναι στην θέση του λόγω έλξης από αυτόν, όπως και στο πρώτο μέτρο.

Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: Διακρίνονται πέντε φράσεις που συνοψίζουν τις τσαλκάντζες της φωνής και είναι, η πρώτη στο δεύτερο μέτρο στο 0,29 δευτερόλεπτο.



Παρατηρείται μία επανάληψη του ίδιου μοτίβου κάθε φορά, κατά μία βαθμίδα κάτω. Πιο αναλυτικά υπάρχουν τρία τρίγχα που τονίζεται η πρώτη νότα, ενώ αναδιπλώνεται η φωνή από τις ενδιάμεσες αποτζιατούρες.

Το επόμενο παράδειγμα είναι στο έκτο μέτρο στο 0,38 δευτερόλεπτο.



Στην αρχή εμφανίζεται ένας ενδιαφέρον συνδυασμός αναπήδησης και μεσαιού βιμπράτο συνενωμένα επάνω στο Σολ, με την σειρά όπως είναι στην παρτιτούρα. Έχουν παρατεθεί δύο πεντάγραμμα προκειμένου να περιγραφεί η συμπεριφορά στους φθόγγους Φα. Η πρώτη περίπτωση ανάλυσης είναι ακριβώς η φράση, ακούγοντας το τραγούδι σε χαμηλότερο tempo, ενώ η άλλη, μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν μια εναλλακτική λύση διότι, στην κανονική ταχύτητα, ακούγεται και σαν μικρό βιμπράτο. Στη συνέχεια υπάρχει η τσαλκάντζα στο δέκατο μέτρο στο 0,57 δευτερόλεπτο.



Και σε αυτή την φράση χρησιμοποιείται διπλό πεντάγραμμα για να περιγράψει την συμπεριφορά στο Σι ύφεση. Όπως προκύπτει από το ηχογράφημα, φαίνεται να τείνει προς την τεχνική του βιμπράτο, βέβαια με μεγάλο συχνοτικό εύρος που προσδίδει στο γύρισμα ιδιαίτερο τρόπο εκτέλεσης. Οι επόμενες τελευταίες τέσσερις νότες εκτελούνται γρήγορα και ενωμένα (λεγκάτο).

Η επόμενη φράση εκτυλίσσεται στο δωδέκατο μέτρο στο δευτερόλεπτο 1,01.



First staff of music, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various rests and ties.

Παρατηρήσεις: Δεν υπάρχουν στοιχεία που να αποδεικνύουν την προέλευση τόσο του ποιητικού κειμένου όσο και της μουσικής σύνθεσης. Σε σχέση με το περιεχόμενο του στοίχου τόσο το νοηματικό όσο και το μορφολογικό επίπεδο ταυτίζεται με τις παραδοσιακές φόρμες. Όσον αφορά την σύσταση της ορχήστρας, εμφανίζεται ένα σχήμα που χρησιμοποιείται κατά κόρον την εποχή αυτή.

³⁴¹ Μυστακίδης Δημήτρης, Φάκελος σημειώσεων για το μάθημα *τροπικότητα και εναρμόνιση Ι*, σελ. 121. «Όσο λοιπόν τα μακάμ ήταν στο προσκήνιο (κατ'εμέ μέχρι την περίοδο της λογοκρισίας) η εναρμόνιση στο Χιτζάζ ήταν πιο λιτή.» Να συμπληρώσουμε εδώ, ότι όχι μόνο στο Χιτζάζ αλλά και σε όλους τους δρόμους ισχύει η αυτό.

78

βιμπράτο αρκετά ενδιαφέρουσα. Πιο συγκεκριμένα, η αυξομείωση τόσο του συχνοτικού εύρους όσο και της διάρκειας του, σε συνάρτηση με την δυνατότητα να πραγματοποιείτε σε δύο ή και τρεις νότες στη σειρά, το καθιστούν ως ένα απεριόριστο εκφραστικό υφοτεχνικό εργαλείο. Επιπλέον το παραπάνω σχήμα μπορεί να λειτουργήσει συνδυαστικά, με λεγκάτο ή και με τα τρίηχα « $\wedge$ » και « $\vee$ » όπως στο δεύτερο παράδειγμα. Από τα παραπάνω φαίνεται πως αυτή η βασική μονάδα (βιμπράτο), αναδεικνύεται πρωταρχικής σημασίας πρώτη ύλη, για την δημιουργία ποικίλων υφολογικών μοτίβων. Αντίστοιχα, υπάρχουν παρόμοιες επιλογές, που είναι διαφορετικές από τις συνηθισμένες, όπως και στις αναδιπλώσεις, π.χ. ο τονισμός μπορεί να μεταφερθεί σχεδόν και στις τρεις νότες, δηλαδή στην πρώτη, στο τελευταίο παράδειγμα (Μι) – Σολ - Φα, στην ενδιάμεση Μι – (Σολ) - Φα, και στην τελευταία Φα – Λα – (Σολ) και Σολ – Λα – (Σολ) στο τέταρτο και πέμπτο παράδειγμα.

Καταγραφή: Δ

Τίτλος: Δεν θέλω μαύρα να ντυθείς.

Μακάμ: Νεβά Χιτζάζ.

Ρυθμικό μοτίβο: Τσάμικο.



Δεν θέλω μαύρα να ντυθείς

Musical notation for the song 'Δεν θέλω μαύρα να ντυθείς'. The notation is on a single staff with a treble clef, showing the melody and lyrics. The lyrics are: Δεν θέλω μαύρα να ντυθείς, θείς δεν θέλω ε γω να κλάψει Α α δεν θε λω 'γω στο τάφο μου ούτε κερί να 'νάψει εις.

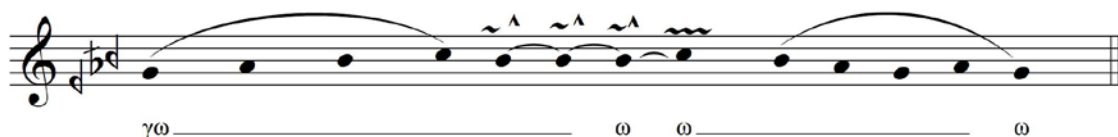
Δεν θέλω μαύρα να ντυθείς

4
θείς δεν θέλω ε γω να κλάψει Α α δεν θε λω

7
'γω στο τάφο μου ούτε κερί να 'νάψει εις

10
13
16

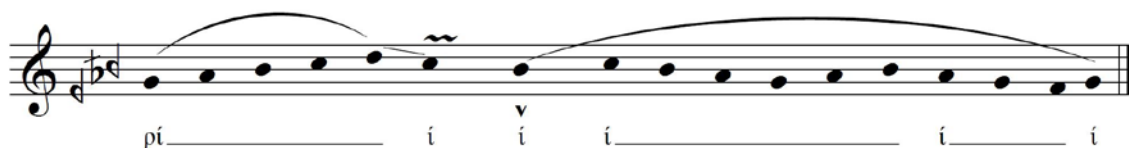
Στην συνέχεια στο 0,35 δευτερόλεπτο ακολουθεί μια παρόμοια φράση με το παραπάνω συνδυαστικό τεχνικό μοτίβο και ένα μεγάλο χρονικά βιμπράτο στο φθόγγο Ντο.



Έπειτα στο έβδομο μέτρο στο 0,38 δευτερόλεπτο, ακολουθεί μια από τις φράσεις με την κλασική αναδίπλωση, όπου η αρχή και το τέλος της τσαλκάντζας εκτελείται με λεγάτο πέρασμα³⁴³.



Και τέλος η φράση στο δέκατο τέταρτο μέτρο στο 1.06 δευτερόλεπτο όπου μας δίνει έναν ακόμα συνδυασμό μικρού βιμπράτο χρονικά και συχνοτικά, με «V», που ξεκινά και τελειώνει με λεγκάτο.



Παρατηρήσεις: Σε σχέση με την σύσταση των οργάνων, υπάρχει μια διαφορετική ηχοχρωματική συνοδευτική πλαισίωση, που οφείλεται στην χρήση της ηλεκτρικής κιθάρας. Όσον αφορά την μελωδική ανάπτυξη, παρουσιάζεται μια ενδιαφέρον διαδοχή τετραχόρδων με επίκεντρο την ανάπτυξη Ουσάκ στο Δουγκιάχ. Από μια άποψη αυτή η περίπτωση θα μπορούσε να ενταχθεί στο μακάμ Καρτσιγάρ, αλλά η διατονική συμπεριφορά του Καρτσιγάρ δεν συνηθίζει να ανοίγει στη βαθμίδα Σεγκιάχ. Το άνοιγμα με τον συγκεκριμένο τρόπο παραπέμπει στο μακάμ Χουζάμ³⁴⁴, ή καλύτερα σε αυτό που αναφέρει ο Βούλγαρης σαν Νεβά Χιτζάζ (Αραμπάν)³⁴⁵. Το

³⁴³ Σε πολλές περιπτώσεις τα λεγκάτο δεν εκτελούνται με αυστηρότητα και τείνουν προς την περίπτωση του γκλίσάντο. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα το πέρασμα από την μια νότα στην άλλη δίνει λίγο την εντύπωση του διαδοχικού γλιστρήματος και όχι της καθαρότητας που εμφανίζει ένα λεγκάτο.

³⁴⁴ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 38.

³⁴⁵ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 47.

συγκεκριμένο μακάμ, εμπεριέχει όλη την γκάμα των διατονικών κινήσεων στο πεντάχορδο Ντο – Σολ καθώς και το άνοιγμα ή την στάση στο Σεγκιάχ³⁴⁶.

Σε επίπεδο αρμονίας διακρίνεται ο συνδυασμός παιξίματος κάθετης εναρμόνισης και μπασογραμμών. Δεν υπάρχει κάποια ιδιαίτερη συνοδευτική πρακτική που να συνδέεται ή να υποστηρίζει την μαλακή εκτέλεση των διαστημάτων.

Σχετικά με το τελευταίο σκέλος άξιο αναφοράς είναι η εμφάνιση ενός ακόμα συνδυασμού μεταξύ των βασικών τεχνικών μικρό - δομών, που είναι η χρήση βιμπράτο «~» και αναπήδησης «^» διαδοχικά, όπου το τέλος του πρώτου είναι η αρχή του επόμενου (συνημμένα), όπως φαίνεται στο παράδειγμα 1 και 2.

³⁴⁶ Σχετικά με την σύνδεση και ένταξη των τραγουδιών στα μακάμ, θα λέγαμε ότι όταν ένα ρεπερτόριο συνδέετε με την προφορική παράδοση, είναι δύσκολο να ενταχθεί με αυστηρότητα στο ένα ή στο άλλο μακάμ. Για αυτό τον λόγο σε αυτή την εργασία όταν παρουσιάζεται αυτό το πρόβλημα, παρατίθενται η πιο κοντινές δομές μακάμ, που σχετίζονται με την κάθε περίπτωση, προκειμένου να περιγραφεί και να κατανοηθεί η δομή που εξετάζεται.

Καταγραφή: Ε

Τίτλος: Ψηλά βουνά και απάτητα.

Μακάμ: Καρτσιγάρ – Καμπίσιο.

Ρυθμικό μοτίβο: Τσάμικο.



Ψηλά βουνά κι απάτητα

Γιε μου ψηλά βου νά ψη

4
λά βου ου νά κια πά τη τα (χο)

8
Α ψη λά ά βου νά κια

11
πά τη τα και ω ρε και πά ντα

14
χιο νι σμέ να

Οργανολόγιο: Στην ηχογράφιση διακρίνονται τα εξής όργανα: κλαρίνο, φλογέρα, βιολί, λαούτο, ακορντεόν, κρουστά.

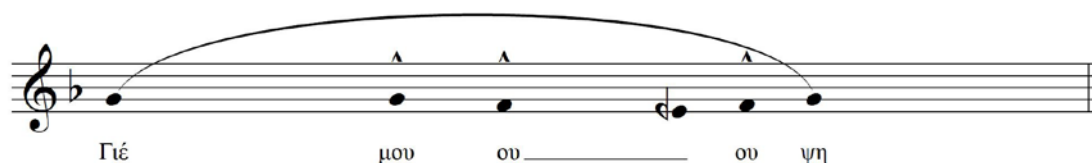
Ποιητικό κείμενο: Το έχει γράψει ο Χαράλαμπος Βασιλειάδης³⁴⁷.

Μελωδική ανάπτυξη: Η ανάπτυξη του, περιορίζεται κυρίως στο πεντάχορδο Ρε – Λα ύφεση με καμπίσιο³⁴⁸, με χαρακτηριστική την εμμονή στην Τρίτη βαθμίδα το Φα με ατελείς καταλήξεις. Υπάρχει και μια φράση μετά από την απάντηση του κλαρίνου, όπου αναπτύσσει καμπίσιο στο υποκείμενο τετράχορδο Χουσεϊνί Ασιράν στο Λα. Στη συνέχεια επιστέφει με τις κλασικές φράσεις στο Δουγκιάχ με καμπίσιο. Το επάνω πεντάχορδο Χιτζάζ δεν αξιοποιείτε ολόκληρο πάρα μόνο μέχρι το Λα ύφεση

Αρμονία: Καθ' όλη την διάρκεια πρωτοστατεί το ακόρντο Dm που εναλλάσσεται με Ddim. Επίσης Fm που εναλλάσσεται με Fdim και στο τετράχορδο Χουσεϊνί Ασιράν με Am

Διαστηματικός κόσμος: Στο τετράχορδο Ουσάκ καμπίσιο Ρε - Σολ, παρατηρείται ότι η δεύτερη βαθμίδα χρησιμοποιείται χαμηλά σαν Κιουρντί έκτος μερικών περιπτώσεων που παίρνει ανάποδη ύφεση, ή Μι φυσικό σαν έλξη, όταν στέκεται η μελωδία στο Φα, μια συμπεριφορά που φαίνεται στο πρώτο μέτρο. Τέλος στο επάνω πεντάχορδο εκτελεί σκληρά, με το Λα σε ύφεση.

Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: Οι τρεις παρακάτω φράσεις συνοψίζουν τις τεχνικές τις φωνητικής εκτέλεσης. Η πρώτη βρίσκεται στο 0,14 δευτερόλεπτο του πρώτου μέτρου όπου εμφανίζονται κατά σειρά Σολ – Φα και Φα τρία μοτίβα αναπήδησης «Λ» με λεγκάτο.



Η δεύτερη βρίσκεται στο 0,16 λεπτό, στο δεύτερου μέτρο, με μια σειρά αναπηδήσεων πρώτα στο αρχικό Φα με ανάποδη φορά «V» και στα επόμενα με «Λ», όπως φαίνεται στο παρακάτω πεντάγραμμο.

³⁴⁷ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 21.

³⁴⁸ Σχετικά με το ιδίωμα του καμπίσιου βλ. σελ 37.



Τέλος η Τρίτη φράση βρίσκεται στο 0,24 λεπτό στο έκτο μέτρο, με ένα συνδυασμό αναπηδήσεων και αποτζιατούρας με αναδίπλωση, που τονίζεται η τελευταία νότα το Φα.



Παρατηρήσεις: Το ποιητικό κείμενο είναι σύνθεση. Σαν φόρμα, συμβαδίζει με την κλασική ποιητική δομή των παραδοσιακών στοίχων. Το νοηματικό περιεχόμενο σχετίζεται με την νοσταλγία της ζωής των ανθρώπων στο βουνό, που μετακινούνταν από το κάμπο, προκειμένου να εξασφαλίσουν την τροφή στα κοπάδια τους (να ξεχειμάσουν). Σχετικά με την μελωδική ανάπτυξη διακρίνεται μια φυσιολογική συμπεριφορά στην πρώτη φράση και μια πιο σπάνια στην δεύτερη που εμφανίζει καμπίσιο στο Χουσεϊνί Ασιράν Λα. Σε σχέση με αυτό, προκύπτει πως το Καμπίσιο αναπτύσσεται σε βαθμίδες σχετικές με την διαδοχή διαστημάτων μικρής τρίτης όπως στις βαθμίδες Ρε, Λα, Μι, Σι. Παράδειγμα αποτελούν τα τραγούδια που ανοίγουν με πεντάχορδο Καμπίσιο στο Χουσεϊνί Λα και καταλήγουν με πεντάχορδο Καμπίσιο στο Δουγκιάχ Ρε. Τέτοια τραγούδια είναι το «Ποιος είναι έξω απ' την πόρτα μου» της Φιλιώς Πυργάκη. Ή το «Τριανταφυλλιά μου όμορφη». Κ.α. Τα διαστήματα ταυτίζονται με τις αναφορές του πρώτου κεφαλαίου χωρίς ιδιαίτερες ανωμαλίες. Για μια ακόμα φορά μέσω της ανάλυσης προκύπτει πως τόσο το συγκεκριμένο μελισματικό μοτίβο όσο και άλλα τα οποία απαιτούν γρήγορα περάσματα των βαθμίδων και μη στρογγυλεμένες τσαλκάντζες, γίνεται χρήση των τεχνικών λεγκάτο και αναπηδήσεων.

Ρυθμικό μοτίβο: Τσάμικο.



Ὅταν ἐε γωω—ω ω ω ω ω ω ω ω πα ντρέύ³ εύ εύ τη η κα



και πή ρα α α α τη η η— η η— η η η ην κα λη η η η— η μου φύ τε ψα



μια α α__ α α__ α τρι α ντα φυ υ λλιά ά ά ά ά__ ά__ ά_____



ἀ στή μέ στή στή— ή— ή— ή— ή ή— ήν αυ λή ή ή— ή μου

Μελωδική ανάπτυξη: Η μελωδία εκκινείται από το υποκείμενο τετράχορδο Σολ – Ντο, Χιτζάζ από Γεγκιάχ. Συγκεκριμένα η πρώτη φράση ξεκινά από το Λα ύφεση με έκταση μέχρι το Ρε ύφεση και η δεύτερη με την ίδια έναρξη και έκταση, καταλήγει στην βάση Ντο. Στη συνέχεια ακολουθούν δύο παρόμοιες φράσεις και τελειώνει το

πρώτο μέρος. Μετά την απάντηση του κλαρίνου που αφήνει την μελωδία στην τέταρτη βαθμίδα το Φα ακολουθεί μια μικρή φράση Μπουσελίκ από θέση Τσαργκιάχ, μετά κινείται ανοδικά με διατονική κίνηση Ραστ στο πεντάχορδο Τσαργκιάχ και επιστρέφει με Μπουσελίκ με διαρκεί καθοδική πορεία μέχρι την υποκείμενη βαθμίδα Λα ύφεση και κλείνει με δύο φράσεις πανομοιότυπες της αρχικών μελωδικών κινήσεων του τραγουδιού.

Αρμονία: Κατά την Χιτζαζκιάρ μελωδική πορεία του τραγουδιού στην αρχή, χρησιμοποιεί το Α ύφεση ακόρντο, έπειτα παίζει μαζί με την φωνή την νότα Σι, C ακόρντο (ίσως και να χτίζει το ακόρντο)³⁴⁹, και C δίεση ακόρντο. Με τον κύκλο να επαναλαμβάνεται. Στην εκδοχή του Χιτζάζ στο δεύτερο μέρος, Fm και με μια μικρή γέφυρα χτίζει F. Τέλος ακολουθεί το αρχικό σχήμα με Α ύφεση κ.λπ.

Διαστηματικός κόσμος: Κατά την διάρκεια της εκτέλεσης των φράσεων που συνδέονται με το Χιτζαζκάρ τα διαστήματα είναι σκληρά, βέβαια όχι τόσο αυστηρά, ίσα συγκερασμένα. Στο δεύτερο μέρος της σύνθεσης που κινείται διατονικά στη βαθμίδα Φα Τσαργκιάχ, τα διαστήματα τείνουν προς μια μαλακότερη διατονική εκδοχή.

Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: Οι τσαλκάντζες του Κάβουρα σε αυτό το τραγούδι συνοψίζονται σε τέσσερις παρακάτω περιπτώσεις. Η πρώτη εμφανίζεται στο δεύτερο μέτρο της φωνής στην συλλαβή «γω».



Παρατηρείται ο συνδυασμός γκλισάντο επάνω στο Μι, με κατεύθυνση προς το Ρε ύφεση, με βιμπράτο μικρού χρονικού εύρους. Στην συνέχεια ακολουθούν τέσσερις αναδιπλώσεις στη σειρά και τέλος αναπήδηση επάνω στο Λα ύφεση.

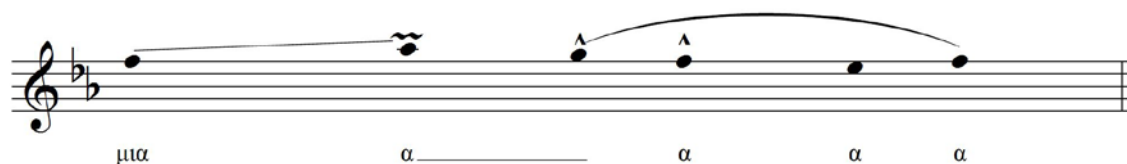
Η επόμενη τσαλκάντζα βρίσκεται στο έβδομο μέτρο στην συλλαβή «λή».



³⁴⁹ Δεν ακούγεται με ευκρίνεια.

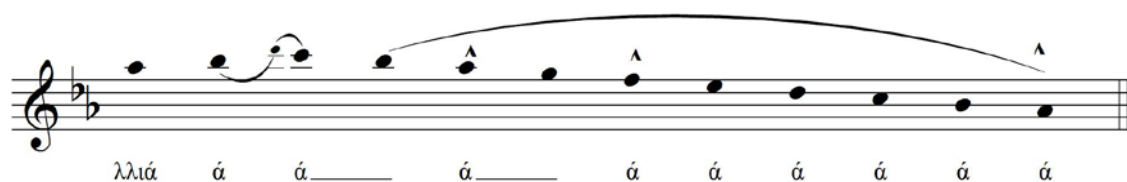
Σε αυτό το σημείο εμφανίζει μια σειρά βιμπράτο μικρού χρονικού αλλά μεγάλου συχνοτικού εύρους, σε ανοδική πορεία με εκκίνηση από την νότα Σι.

Στο δέκατο μέτρο της φωνής παρουσιάζεται η επόμενη τσαλκάντζα, στην λέξη «μια».



Εδώ παρατηρείται ένας συνδυασμός βιμπράτο μέτριου χρονικού εύρους αλλά μεγάλου συχνοτικού, με δύο κατά σειρά αναπηδήσεις

Τέλος ακολουθεί η επόμενη και τελευταία τσαλκάντζα στο δωδέκατο μέτρο στη συλλαβή «λλιά».



Στην συγκεκριμένη περίπτωση διακρίνονται δύο υφοτεχνικές δομές. Η πρώτη εντοπίζεται στις πρώτες τρεις νότες του παραδείγματος. Η πρώτη νότα τονίζεται ιδιαίτερα ενώ ακολουθεί και τονισμός επάνω στην αποτζιατούρα. Παρατηρείται ότι παρόλο που η φράση εμπεριέχει αναδίπλωση εκτελείται με τρόπο λεγkάτο. Αυτό συμβαίνει όταν τονίζεται η πρώτη νότα. Η επόμενη τσαλκάντζα, αποτελείται από δύο αναπηδήσεις που εκτελούνται αστραπιαία, όχι κατά σειρά αφού παραλείπεται η νότα Σολ.

Παρατηρήσεις: Η οργανολογική σύσταση είναι αρκετά εμπλουτισμένη σε σχέση με προηγούμενες ηχογραφήσεις όπου την συνοδεία αναλαμβάνει ένα λαούτο. Βέβαια δεν υπάρχει ακορντεόν ή κάποιο πληκτροφόρο της εποχής. Στην ηχογράφιση ακούγονται πατίνια και ταμπούρο ή τουμπερλέκι που παίζεται με μπαγκέτες. Σε πολλές ηχογραφήσεις, αλλά και στην εποχή μας, στα μεγάλα νυχτερινά κέντρα όπως τα Αγκρίμια, μαζί με την ντραμς παίζεται και τουμπερλέκι με μπαγκέτες.

Η μελωδική ανάπτυξη που είναι αποτέλεσμα σύνθεσης του Κάβουρα, φαίνεται να έρχεται σε συμφωνία με τα χαρακτηριστικά του μακάμ Χιτζαζκάρ. Ο Μαυροειδής και ο Βούλγαρης αναφέρουν την κίνηση Μπουσελίκ από τσαργκιάχ που υπάρχει στο

δέκατο και δωδέκατο μέτρο. Επίσης αναφέρεται και η ανιούσα κίνηση με Ραστ, η οποία εμφανίζεται με αναίρεση του Λα ύφεση στο μέτρο δώδεκα. Εδώ μιμείται τις κινήσεις του μακάμ Χιτζάζ. Βέβαια το Λα λόγω ανιούσας πορείας δεν είναι χαμηλωμένο ανάλογα με την ανάποδη ύφεση της τρίτης νότας ενός πενταχόρδου Ραστ, αλλά σε επίπεδο συμπεριφοράς συνδέεται με την συγκεκριμένη δομή. Αυτός ο τρόπος, εμπεριέχετε στην διατονική οικογένεια. Τέλος παρατηρείται ότι, ενώ συνήθως το μακάμ έχει κατιούσα φρασεολογική ανάπτυξη, το συγκεκριμένο τραγούδι στην αρχή, ανοίγει προς τα επάνω, επιπλέον σε όλο το τραγούδι αναπτύσσονται εξίσου, ανιούσες και κατιούσες κινήσεις. Σχετικά με την αρμονία....

Όσον αφορά τα διαστήματα θα ήταν σφάλμα να διατυπωθεί ότι είναι σκληρά η μαλακά. Τείνουν προς το σκληρό τρόπο εκτέλεσης που συνάδει και με το μακάμ, αλλά με μια χαλαρότητα που δεν μπορεί να εντοπιστεί με ακρίβεια Αυτή η αλλά μέσω του συνολικού ακούσματος του ηχογραφήματος. Στο δεύτερο μέρος της σύνθεσης κινείται διατονικά με έμφαση στο σκληρό διάτονο γένος. Αφενός, όπως προανέφερα στις παρατηρήσεις για το πεντάχορδο Ραστ Φα – Ντο, το Λα αναίρεση έλκεται προς την κορυφή του πενταχόρδου λόγω ανοδικής κίνησης με αποτέλεσμα ένα Τσαργκιάχ από θέση, αντί του Ραστ. Και αφετέρου, στην κάθοδο εμφανίζει Μπουσελίκ.

Στην δομή της φωνητικής εκτέλεσης παρουσιάζονται μια σειρά από υφοτεχνικές μικροδομές σε συνδυασμούς, που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και είναι, ο συνδυασμός γκλίσάντο και βιμπράτο στο δέκατο μέτρο, τα βιμπράτο στην σειρά με ανοδική κίνηση, οι αναπηδήσεις σε αστραπιαία ταχύτητα, και η αναπήδηση με τονισμό της αποτζιατούρας. Παρατηρείται ότι, οι παραπάνω τεχνικές εμπεριέχουν πολλούς τρόπους εκτέλεσης και ακόμα περισσότερους συνδυασμούς. Βέβαια κάποιες φορές τα όρια είναι ρευστά μεταξύ του ενός ή του άλλου τρόπου ερμηνείας των μικρό – δομών αυτών. Π.χ. τα βιμπράτο στη σειρά, έχοντας μικρό χρονικό εύρος και μεγάλος συχνοτικό, τείνουν να μοιάζουν με τις αναπηδήσεις.

Καταγραφή: Ζ

Τίτλος: Φεγγάρι γιατί χάθηκες.

Μακάμ: Βλαχορουμάνικο.

Ρυθμικό μοτίβο: Τσάμικο.



Φεγγάρι γιατί χάθηκες

Φε ε ε ε ε— γγά ρι ι— ι για α α α α α τί ί ί ί ί ί χά θη η η η

κέ ε ε ε ε α αχ και πή γεs μα α α α α α α α α α α κρυ υ ά ά ά ά

μου και αι αι ο ρφα νή ή ή ή ή ή— ή ή ή ή πα ρά τη

σε ε ε ε ε ε ε ε— ες τη η η η— η δού στου— χη η η η η— η— η η η η η

η η η κα α ρδιά ά ά μου

Οργανολόγιο: Στην ηχογράφιση ακούγονται κλαρίνο, βιολί, ηλεκτρική κιθάρα, μπάσο, ακουστική κιθάρα και κάποιο κρουστό που παίζεται μάλλον με μπαγκέτες.

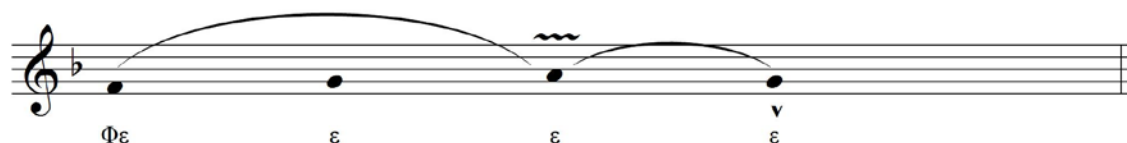
Ποιητικό κείμενο: Πρόκειται για σύνθεση του Κώστα Μπιλίκη

Μελωδική ανάπτυξη: Ανοίγει με δύο φράσεις Τσαργκιάχ όπου πραγματοποιεί και εντελείς καταλήξεις στο φθόγγο Φα. Έπειτα με εκκίνηση από την ίδια νότα προς στιγμή κατεβαίνει μέχρι το Ρε και με μιας φτάνει στο Σολ. Από το Σολ ξεκινάει μια φράση επάνω στο πεντάχορδο Ρε – Λα με το ιδίωμα του βλαχορουμάνικου πάνω σε Ουσάκ και Κιουρντί. Κατά το δεύτερο μέρος εμφανίζεται η τελευταία φράση δύο φορές, έπειτα η πρώτη μια φορά και πάλι η δεύτερη για να κλείσει στην βάση το Ρε.

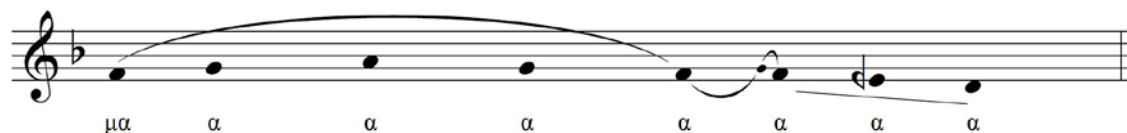
Αρμονία: Στις φράσεις Τσαργκιάχ μπαίνει το F, στο Νεβά μπαίνει Gm, στην βάση μπαίνει Dm και στις καταλήξεις πριν το Dm μπαίνει και η έβδομη C. Η συνοδεία εμφανίζεται και με την κάθετη αλλά και με την οριζόντια εκδοχή της.

Διαστηματικός κόσμος: Τα διαστήματα στο Τσαργκιάχ εκτελούνται μέσα στα πλαίσια του τετραχόρδου σύμφωνα με τα διαστήματα του. Όσον αφορά τις φράσεις που καταλήγουν στην βάση και αναπτύσσονται στο πεντάχορδο Ρε – Λα, η δεύτερη βαθμίδα δεν είναι σταθερή, άλλες φορές εκτελείται Κιουρντί και άλλες Μι Σεγκιάχ.

Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: Οι τσαλκάντζες συνοψίζονται και αποτυπώνονται στα παρακάτω πεντάγραμμα. Αρχικά εμφανίζεται ένα βιμπράτο και μια αναπήδηση στο πρώτο μέτρο.



Ακολουθεί η εκτέλεση πολλών φθόγγων μαζί με λεγκάτο και αναδίπλωση με τονισμό της δεύτερης νότας Φα. Στην παρτιτούρα, αντί της αποτζιατούρας επιλέχθηκε η κανονική νότα. Βέβαια σε πιο αργή κίνηση υπερισχύει η αίσθηση της κανονικής αναδίπλωσης. Οπότε προτείνεται και αυτή η επιλογή.



Τέλος, ακολουθεί ένα σύμπλεγμα δύο γυρισμάτων, το ένα με χαρακτηριστικό του, τις ταχύτερες συνεχόμενες αναπηδήσεις, στη συλλαβή «στυ» και το δεύτερο Τις αναπηδήσεις με αναδίπλωση στη συλλαβή «χη». Η αίσθηση του λεγκάτο είναι υπαρκτή σε όλη την φράση, ακόμα και στο σημείο της αναδίπλωσης.



Παρατηρήσεις: Για την Οργανολόγιο ισχύουν οι παρατηρήσεις της προηγούμενης καταγραφής, που είναι από τον ίδιο δίσκο. Να προστεθεί εδώ ότι ακούγεται και μπάσο αλλά δεν είναι ξεκάθαρο αν είναι μπάσο ή η μπάσα χορδή της κιθάρας. Σε σχέση με την μελωδική ανάπτυξη παρατηρείται η μίξη δύο μελωδικών κορμών, η μία του κλασικού πενταχόρδου Τσαργκιάχ και η άλλη του Βλαχορουμάνικου Καμπίσιου. Στην ουσία φαίνεται πως δανείζεται την διατονική συμπεριφορά και παραλλάσσει τις φράσεις που καταλήγουν στην βάση με βλαχορουμάνικου καμπίσιου, αντί ενός Ουσάκ. Στην αρμονική πλαισίωση υπάρχουν κάποια διακροτήματα που προκύπτουν από την διαφορετική επιλογή ακόρντων, μεταξύ των συνοδευτικών οργάνων. Π.χ. όταν είναι να μπει η έβδομη, κάποιοι μένουν στην πρώτη. Το ίδιο συμβαίνει και στο ένατο μέτρο στα δύο Σολ, ενώ μερικοί παίζουν Σολ κάποιοι παίζουν την βάση Dm. Τέλος στο δέκατο τρίτο μέτρο στην φράση τσαργκιάχ το Φα αρμονίζεται με Dm αντί του F παρόλο που το F το προετοιμάζει η ακουστική κιθάρα με μια μικρή μπασογραμμή.

Σχετικά με τα διαστήματα διακρίνεται μια φυσιολογική ερμηνευτική προσέγγιση του σκληρού διατόνου επάνω στο Τσαργκιάχ. Στο πεντάχορδο Καμπίσιο Ρε – Λα η εκτέλεση της δεύτερης βαθμίδας μοιράζεται ανάμεσα σε δύο Διαστηματικός εκδοχές. Στην πρώτη εμφανίζεται ελάχιστα ψιλότερα από το Μι ύφεση και στην άλλη σε ύφεση ενός η δύο κομμάτων όπως στο πέμπτο μέτρο. Η πορεία της μελωδία είναι αυτή που καθορίζει σε ποιο ύψος θα ειπωθεί η συγκεκριμένη βαθμίδα. Αναλυτικότερα όλα τα περαστικά Μι, στις φράσεις που καταλήγουν στον φθόγγο Φα, όπως στα μέτρα ένα, δύο, τρία κ.α. Το Μι έλκεται από το Φα το οποίο λειτουργεί σαν δεσπόζων φθόγγος. Στις τελικές καταλήξεις στο φθόγγο Ρε, το Μι φτάνει κοντά στο Μι ύφεση.

Τέλος για το τελευταίο σκέλος έχει ενδιαφέρον ότι στο ιδίωμα αυτό χρησιμοποιείται κατά κόρον η τεχνική λεγκάτο και αναπηδήσεων σε ταχύτατη εκτέλεση. Οι πολλές νότες απαιτούν σταθερή φωνή και ταυτόχρονα πέρασμα πολλών φθόγγων μαζί. Ένα ακόμα στοιχείο που είναι άξιο σχολιασμού είναι το βιμπράτο. Μέχρι τώρα έχει εμφανιστεί αυτό του μεγάλου και μικρού χρονικού και συχνοτικού εύρους. Σε αυτή την σύνθεση παρατηρείται ένα βιμπράτο με πυκνότερο ανεβοκατέβασμα σε αναλογία με το χρόνο. Άρα υπάρχει και μια παράμετρος της

πυκνότητας που εδώ γίνεται αισθητή διότι σε μικρό χρονικό εύρος παρουσιάζονται περισσότερες (πυκνότερες) μικρό-κινήσεις. Αυτό αφορά όλα τα βιμπράτο της φωνής στο συγκεκριμένο ηχογράφημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Τα καθιστικά τραγούδια επιδέχονται πληθώρα και κλωσιμάτων και ποικιλμάτων, για αυτό το λόγο δίνουν την δυνατότητα στους τραγουδιστές να αναδείξουν όλες τις ερμηνευτικές και τεχνικές τους δυνατότητες. Επιλέχθηκε ένα μέρος από αυτό το είδος προκειμένου να αποκομίσουμε μια πιο σφαιρική ανάδειξη της προσωπικότητας του καλλιτέχνη. Επίσης το συγκεκριμένο ρεπερτόριο ενδείκνυται για τέτοιου είδους ανάλυση, διότι εμφανίζονται καθαρά οι δομές των γυρισμάτων, καθώς και οι παραλλαγές τους. Γεγονός που ενισχύεται από την σύμβαση της απουσίας της παραμέτρου του χρόνου. Στις παρτιτούρες που ακολουθούν απουσιάζει ο χρόνος διότι αφενός δεν είναι εφικτό να αποτυπωθεί και να χωρισθεί σε μέτρα μια τόσο άμετρη και ελεύθερη ερμηνεία και αφετέρου ο σκοπός είναι να φωτισθούν τα σημεία που έχουν ποιοτικό, ποικιλματικό ενδιαφέρον. Όποιες διαστολές υπάρχουν, έχουν μπει με κριτήριο τις προτάσεις του ποιητικού κειμένου, που συνήθως συμβαδίζουν και με τις μουσικές προτάσεις.

Μακάμ: Χουσεϊνί – Καρτσιγάρ.

Οργανολόγιο: Στην ηχογράφιση διακρίνεται κλαρίνο, βιολί, σαντούρι, ακορντεόν, λαούτο και τουμπερλέκι.

Ποιητικό κείμενο: Παραδοσιακό.

Μελωδική ανάπτυξη: Η εισαγωγή εμπεριέχει ουσιαστικά δύο φράσεις και μια γέφυρα. Μια φράση Ραστ που καταλήγει Ουσάκ την γέφυρα για να πάει στο Ραστ και επανάληψη της ίδια φόρμας. Σχετικά με το φωνητικό σκέλος η πρώτη φράση ανοίγει στην πέμπτη στο Λα και ακουμπά στο Σι ύφεση για να κατέβει στην βάση στο Ρε, με τετράχορδο Χιτζάζ άρα κίνηση Χουμαγιούν. Πρόκειται για μια συνήθη φράση στο μακάμ Χιτζάζ. Η δεύτερη φράση ανοίγει ακριβώς με τον ίδιο τρόπο στο χουσεϊνί, με την διαφορά ότι αντί την κάθοδο προς την βάση, αναπτύσσεται προς τα επάνω με τετράχορδο Χιτζάζ Λα – Ρε που φτάνει μέχρι την νότα Ντο δίεση κάνοντας στάση στην βάση του Χιτζάζ Λα. Έπειτα με εκκίνηση από το Σι ύφεση, η μελωδία κατεβαίνει στιγμιαία με Λα και αμέσως Λα ύφεση για να κάνει Καρτσιγάρ με στάση στην νότα Φα στο Νιγκρίζ. Σε αυτό το πεντάχορδο αναπτύσσει τρεις φράσεις με συναφή τρόπο και την τελευταία φορά, αφού τελειώσει η φράση Νιγκρίζ, καταλήγει με Ουσάκ στο Ρε ολοκληρώνοντας το Καρτσιγάρ. Έπειτα συνεχίζει με Ουσάκ και μικρή φράση στο Ραστ και τέλος αφού επαναλαμβάνει το Καρτσιγάρ από το σημείο με την χαρακτηριστική κίνηση Λα και Λα ύφεση, τελειώνει στο τετράχορδο Ουσάκ στη βάση.

Αρμονία: Η αρμονία στην εισαγωγή ακολουθεί της φράσεις Ραστ και Ουσάκ με αντίστοιχα το C και Dm και στην φωνητική εκτέλεση ακολουθεί με τα βασικά ακόρντα, ενώ μικρής έκτασης μελωδικές φράσεις παίζονται από τα σολιστικά όταν μπαίνει η φωνή. Αναλυτικότερα και σχετικά με την φωνητική εκτέλεση, στις πρώτες φράσεις ακόμα και όταν αναπτύσσει το Χιτζάζ στο Λα, η συνοδεία των οργάνων εμμένει στο D. Αποφεύγουν το A που θα μπορούσε να μπει στη συγκεκριμένη περίπτωση, ενώ δεν μπαίνει το Gm όταν στέκεται στο Σι ύφεση. Η επόμενη συγχορδία πλαισιώνει την στάση στο Φα Νιγκρίζ με Fm και σχετικές σύντομες φράσεις που αναδεικνύουν το πεντάχορδο. Έπειτα ακολουθεί η φράση Καρτσιγάρ και η κατάληξη στο Ουσάκ με Dm. Το ακορντεόν πριν το Ρε παίζει περαστικά την νότα Ντο.³⁵⁰

³⁵⁰ Γενικότερα, τα τραγούδια που αναπτύσσουν τόσο πολύ την τροπική συμπεριφορά, υιοθετείται κυρίως, η ισοκρατηματική αρμονική συνοδεία. Τα όργανα είτε κρατούν μια νότα (κυρίως κατά την φωνητική εκτέλεση), είτε αναλύουν το ακόρντο (κυρίως στην εισαγωγή), ή αποδίδουν την συνήχηση των νοτών του ακόρντου (κυρίως το ακορντεόν που έχει διάρκεια και όχι τόσο κατά την φωνητική εκτέλεση). Παρόλα αυτά για λόγους συνέπειας σε ότι αφορά την συνοδεία, γράφονται όλα σαν ακόρντα.

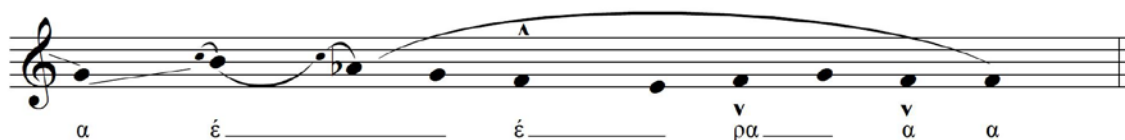
Διαστηματικός κόσμος: Παρατηρείται ότι στις γρήγορες τσαλκάντζες όπως στο Λα Χιτζάζ που κινείται ανοδικά, ή στην φράση επάνω στο Φα Νιγκρίζ, υιοθετείται ένας σκληρός τρόπος εκτέλεσης. Αντίθετα στις φράσεις τόσο στο Χιτζάζ στο Ρε, όσο και στο Ουσάκ στο Ρε υιοθετείται το μαλακό χρωματικό ή διατονικό γένος αντίστοιχα.

Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: Το επίκεντρο της ανάλυση της φωνητικής εκτέλεσης, συνοψίζεται σε τέσσερις φράσεις. Μία από αυτές είναι στο 0. 35 λεπτό.



Εδώ παρατηρείται η χρήση λεγκάτο, γκλισάντο, αναπήδησεις «^» και «v» και έπειτα στο 0.36 δευτερόλεπτο οι στρογγυλεμένες τσαλκάντζες με αναδιπλώσεις που προκύπτουν από την χρησιμοποίηση της αποτζιατούρας και τονισμό στην πρώτη νότα Ντο δίεση.

Το ίδιο συμβαίνει και στο παράδειγμα που ακολουθεί στο 0,45 λεπτό, όπου στις αναδιπλώσεις τονίζεται η Τρίτη νότα το Σι και το Λα ύφεση.

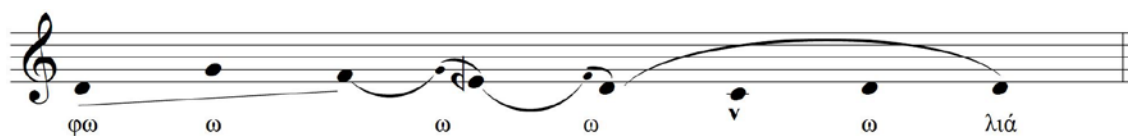


Διακρίνεται επίσης και η ανάπτυξη λεγκάτο κινήσεων, επάνω στους φθόγγους Φα. Το επόμενο παράδειγμα βρίσκεται στο 1, 04 λεπτό, όπου πραγματοποιούνται ένας συνδυασμός των παραπάνω υφοτεχνικών στοιχείων.



Αναλυτικότερα, στην αρχή ο κάβουρας εκτελεί ένα δύσκολο γκλισάντο Λα – Σολ – Λα ύφεση – Φα, ακολουθεί η τσαλκάντζα με τις τέσσερις αναδιπλώσεις (οποίες για λόγο έλλειψης χώρου και προκειμένου την ευκρίνεια, δεν αποτυπώνονται όπως συνήθως), με τις τελευταίες νότες να τονίζονται κατά σειρά Ρε – Ντο – Σι – Λα. Τέλος η χρήση αναπήδησης με λεγκάτο, στις νότες Φα και Μι και ανάπτυξη τεχνικής βιμπράτο μικρού χρονικού εύρους, με λεγκάτο πέρασμα των φθόγγων.

Το τελευταίο παράδειγμα βρίσκεται στο 1,27 λεπτό και αφορά ένα μοτίβο που συναντιέται αρκετά σε καταληκτικές φράσεις, ιδιαίτερα σε καθιστικά τραγούδια.



Η φωνή χτυπά την κορυφή του τετραχόρδου Ουσάκ με γκλισάντο και αναδιπλώνεται καθοδικά με τονισμό στην νότα Μι, περνά από την έβδομη βαθμίδα δίνοντας την αίσθηση της ολοκλήρωσης.

Παρατηρήσεις: Σχετικά με το μακάμ λόγω της ποικιλίας των υπομονάδων που χρησιμοποιεί θα ενταχθεί με κριτήριο τις κύριες μελωδικές κινήσεις του. Έτσι οι βασικές δομές είναι διαδοχικά, το Χιτζάζ Χουμαγιούν – Χουσεϊνί – Καρτσιγάρ, σαν μια συνεργασία των τριών, η οποία μεταξύ Χουσεϊνί και Καρτσιγάρ αναφέρεται και από τον Βούλγαρη. Όσον αφορά την συγκεκριμένη εκτέλεση, η επιλογή των οργάνων της ορχήστρας είναι κάπως ασυνήθιστη αν σκεφτούμε ότι η ηχογράφηση έγινε το 1997. Συνήθως στους δίσκους την εποχή αυτή υπάρχει η ακουστική κιθάρα ή ηλεκτρική ή και τα δύο, πλήκτρα, ντραμς ή ταραμπούκα ή παράλληλα και τα δύο. Το λαούτο μπαίνει κάποιες φορές, όπως και το ακορντεόν, ενώ ακόμα πιο σπάνια μπαίνει το σαντούρι. Ίσως, με γνώμονα ότι τα κομμάτια κατηγοριοποιούνται στα «παραδοσιακά» καθιστικά, προσαρμόστηκε και η σύσταση της ορχήστρας. Σε σχέση με το ποιητικό κείμενο το τραγούδι το συναντάμε σε πολλές ηχογραφήσεις και παλιές όπως από την Ρόζα Εσκενάζυ και νεότερες όπως αυτή που εξετάζουμε στην εργασία αυτή. Όλες οι δισκογραφίες το αναφέρουν ως παραδοσιακό. Σύμφωνα με αυτά τα στοιχεία, θα ενταχθεί με επιφύλαξη στα παραδοσιακά.

Σχετικά με την μελωδική ανάπτυξη, προκύπτει ως ένα κομμάτι που αναπτύσσει σχεδόν όλες τις πιθανές λύσεις - προτάσεις που επιτρέπει η τροπικότητα. Παρατηρούμε ότι σε κάποιους φθόγγους ενεργοποιείται ένα και παραπάνω τετράχορδα. Π.χ. Το Λα είναι διαδοχικά η βάση ενός Κιουρντί, ενός Ουσάκ και ενός Χιτζάζ, ενώ υπονοείται και ως πέμπτη του Ρε. Το Ρε με την σειρά του, έχει ιδιαίτερο ρόλο διότι, αφενός είναι η βάση που έτσι και αλλιώς θα καταλήξουμε και αφετέρου χρησιμοποιεί δύο από τις πιο βασικές τετραχορδικές δομές, αρχικά το Χιτζάζ και μετά το Ουσάκ. Τέλος, το Φα είναι η βάση ενός Νικρίζ και διαδοχικά στις καταληκτικές φράσεις, είναι η τρίτη του Ουσάκ. Συμπερασματικά και μέσω της ανάλυσης, προκύπτει η σύνδεση θεωρίας και πράξεις και η περαιτέρω κατανόηση, ότι ο κάθε φθόγγος ταυτίζεται με συγκεκριμένες επιλογές τριχορδων, τετραχορδων και πενταχορδων. Σπάνια θα θεμελιωθεί σε ένα Σι Εβίτζ ή σε

ένα Μι Σεγκιάχ τετράχορδο Ραστ. Αυτές οι δομές δεν είναι εύηχες και ίσως έχουν απορριφτεί κατά την μουσική πράξη ανά τους αιώνες.

Σε επίπεδο αρμονίας, παρατηρείται πως τα όργανα συνοδείας, κατά την διάρκεια της φωνητικής εκτέλεσης, παισιώνουν παικτικά σαν ισοκράτες, αποφεύγοντας την συνήχηση και των τριών φθόγγων του κάθε ακόρντου. Όπως έχουμε προαναφερθεί, αυτό συμβαίνει για να αποφευχθούν τα διάφωνα διαστήματα που πολύ εύκολα μπορούν να προκύψουν σε τραγούδια που χρησιμοποιούν τόσο έντονα τις επιταγές τις τροπικότητας.

Σε επίπεδο τεχνικής, θα λέγαμε πως σε αντίθεση με το «καμπίσιο» ιδίωμα που η φωνή εκτελεί κυρίως με ίσια, ενωμένα και γρήγορα ανεβοκατεβάσματα (λεγκάτο), εδώ δίνουν το παρόν όλες τεχνικές μαζί. Αυτή η ποικιλία των υφολογικών – τεχνικών στοιχείων που χρησιμοποιείται συνδυαστικά, συνάδει με την πλούσια τροπικότητα του τραγουδιού που εξετάζουμε. Σε διαστηματικό επίπεδο τόσο τα όργανα όσο και η φωνή, είναι συγκρατημένα ως προς το μαλακά διαστήματα. Τα συνοδευτικά όργανα όπως το σαντούρι, το ακορντεόν, το λαούτο, από την κατασκευή τους παίζουν ισοσυγκερασμένα, αλλά και πέρα από αυτό ο τρόπος που παισιώνουν τα συνοδευτικά μέσω των ενδιάμεσων φράσεων την φωνή, συμπράττουν δυναμικά σε ένα σκληρότερο διαστηματικό αποτέλεσμα, αφού ο ένας «παρασύρει» τον άλλο.

Καταγραφή: Β

Τίτλος: Από μικρό και απ' άφαντο.

Μακάμ: Νιχαβέντ.

Απο μικρό και απ' άφαντο

Α πο μι κρό κια 'πά φα α α ντο

2
που λά κι σταύ ρα α η τέ έ έ έ μου παί ρνεις κο ρμί ι με ε το ον και αι αι ρό

4
και δύ να μη η κια α γέ έ έ ρα κια πλώ νεις πή χες τα α φτε ε ρά α

6
και πυ θα μέζ τα νύ ύ ύ χια και μεσ τα σύ νε φα α πε ε τά άς

8
μες τα βου νά ά ανε μί ζεις

Οργανολόγιο: Στην ηχογράφηση διακρίνονται βιολί, κλαρίνο, ακορντεόν, κιθάρα.

Μελωδική ανάπτυξη: Η πρώτη φράση ανοίγει στην Πέμπτη βαθμίδα στο Σολ όπου με προσωρινή όξυνση της τέταρτης βαθμίδας ολοκληρώνεται η μισή φράση, δίνοντας την αίσθηση του μακάμ Νιγκρίζ. Κατά το δεύτερο ήμισυ, αναιρείτε το Φα δίεση και πραγματοποιεί εντελή κατάληξη στο Ρε, ενώ η τελική φράση, αφού φτάσει μέχρι την τέταρτη βαθμίδα το Φα, επιστέφει στην βάση του μακάμ με Νιχαβέντ. Αυτή η φράση επαναλαμβάνεται μια φορά και στην συνέχεια αλλάζει το τονικό κέντρο και από την το

Ντο μεταφέρεται στο Μι ύφεση. Από την νέα βάση και με σημείο αναφοράς αυτή, ανοίγει στην Πέμπτη βαθμίδα στο Σι ύφεση. Το πεντάχορδο Μι ύφεση Σι ύφεση είναι Ραστ³⁵¹, ενώ ο τρόπος που εκτελείτε, καθώς και η όξυνση του φθόγγου Λα μας παραπέμπει στο πεντάχορδο Μουστάαρ. Από την κορυφή του πενταχόρδου αυτού και επάνω κινείται με Μπουσελίκ και συγκεκριμένα φτάνει μέχρι το Ρε ύφεση. Η φράση επαναλαμβάνεται μια φορά ακόμα και ενώ το ίδιο τονικό κέντρο παραμένει, ακολουθεί η τρίτη φράση. Με το ίδιο μοτίβο, η φράση ανοίγει επάνω στο φθόγγο Λα ύφεση (τέταρτη του Μι ύφεση Ραστ) και καταλήγει πάλι εκεί. Έπειτα μια καινούρια φράση ανοίγει στην πέμπτη της βάσης στο Σολ και με γκλισάντο πέφτει στο Φα δίεση και καθοδικά φτάνει στην Βάση με Νικρίζ.

Αρμονία: Στην πρώτη Φράση τα όργανα παίζουν Cm και G (όταν η μελωδία στέκεται στο Ρε). Η επόμενες δύο φράσεις επάνω στο E ύφεση αρμονίζονται με E ύφεση, ενώ η επόμενη επάνω στο A ύφεση με A ύφεση ματζόρε. Τέλος, κατά την όξυνση του F παίζουν Fdim δίεση και C m στην βάση.

Ποιητικό κείμενο: Το τραγούδι αυτό είναι ποιητική σύνθεση του ποιητή Κώστα Κρυστάλη.

Διαστηματικός κόσμος: Τα διαστήματα εκτελούνται με ίσα συγκερασμένο τρόπο αφού όλες οι υπομονάδες του μακάμ που χρησιμοποιούνται, ανήκουν στα σκληρά διατονικά και χρωματικά γένη αντίστοιχα. Αξίζει να σημειωθεί η έλξη επάνω στο Λα ύφεση που γίνεται Λα αναίρεση, για να υποστηρίξει την Κορυφή του πενταχόρδου (Σι ύφεση), όπου επιμένει η μελωδία και ακούγεται σαν κίνηση Μουστάαρ. Σε αυτό βοηθά και μια φράση χαρακτηριστική στο δρόμο αυτό Ντο, Σι ύφεση Λα αναίρεση, Σι ύφεση Σολ Μι ύφεση που παίζει το βιολί.

Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: Παρατηρούμε στο ηχογράφημα, πως μέχρι το 1.01 λεπτό, η φωνή εκτελεί με γυρίσματα λεγκάτο, σύντομα και επιφανειακά, έτσι που

³⁵¹ Λόγω διαστηματικής συμπεριφοράς, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι θεμελιώνεται ένα Τσαργκιάχ επάνω στο Μι ύφεση. Αυτή η σκέψη είναι σωστή σε επίπεδο διαστηματικό, λόγω ότι το σόλ εκτελείται στο κανονικό του ύψος και όχι σαν τρίτη του Ραστ, (σε αυτό βοηθά και συνήχησης του ακόρντου E ύφεση). Όμως αφού το μουστάαρ θεμελιώνεται στην τρίτη ενός Ράστ και συμπεριλαμβανομένου και του Σι ύφεση – Ρε ύφεση τριχόρδου Μπουσελίκ, θα ενταχθεί περιγραφικά, ως ιδιαίτερη περίπτωση, σκληρού πενταχόρδου Ράστ.

κρό _____ ν κι απ'ά φα _____ α _____ α ντο

³⁵² Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 50. «Απαραίτητη όμως.... στη βάση ραστ ντο».

εξήγηση και σχολιασμό, πέραν του γεγονότος της εκτέλεσης της ίσιας συγκερασμένης εκδοχής των υπομονάδων.

Σε σχέση με την αρμονία δεν υπάρχει κάτι που να χρήζει περαιτέρω ερμηνεία και σχολιασμό, μιας και το μακάμ αυτό δεν εμπλέκεται με μικροδιαστήματα που να απαιτούν ιδιαίτερο τρόπο συνοδείας όπως πέμπτες κ.λπ. Τέλος σε επίπεδο φωνητικής εκτέλεσης παρατηρείται ότι ο Κάβουρας έχει έναν ιδιαίτερο τρόπο να ερμηνεύει ότι σχετίζεται με Νιχαβέντ, βλαχορουμάνικα άλλωστε τα πιο γνωστά του τραγούδια εμπλέκονται σε παραπλήσια μακάμ αλλά και ύφος. Στο συγκεκριμένο τραγούδι οι τσαλκάνζτες και τα βιμπράτο είναι περιορισμένα ενώ οι φράσεις τραβιούνται με αποτέλεσμα να προκύπτει ένα ελαφρύ ύφος, που φαίνεται να έχει αναφορές στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο, λόγω της επαφής του Κάβουρα με αυτό, κατά την μετοίκηση του στην Αθήνα. Ο ίδιος αναφέρεται αρκετές φορές σχετικά με αυτό. Σε μια από αυτές τις αναφορές λέει « *Μάλιστα ο Λάμπρος με το κανονάκι, μου είχε γράψει σε μαγνητόφωνο όλα τα ταξίμια και τα μακάμια, όρος παρμένος από το αράβικο maqam. Αυτά με βοήθησαν να μάθω πολλά απ' τα δικά τους τραγούδια και πλούτισαν τις μουσικές μου γνώσεις, πάνω στον ήχο που είναι και η βάση.....*» ³⁵³. Το αποτέλεσμα αυτής της μίξης τόσο σε επίπεδο εκτέλεσης όσο και σε σύνθεσης περιγράφετε στο συγκεκριμένο τραγούδι. Τέλος, ενδιαφέρον έχει η σύγκριση με το τραγούδι της εποχής *θα κάνω ντου βρε πονηρή*, όπου σαν μουσική σύνθεση παρουσιάζει παρόμοια μελισματική δομή.

³⁵³ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 102.

Μακάμ: Σαμπά.

Εσείς βουνά μου αλαργινά

Ε σείς βου νά μου α λα ργι νά— ά ά ά ά ά ά ά

2
ά— ά ά— ά— ά— ά ά ά ά ά ά ά— ά— αχ

3
μω ρε βου νά— ά— ά μου ξά κου χου ου ους με να α α— α α α α α α α

5
α α α α— α α α— α α α α α α α α— ά μην εί δα τε το ο ον

7
αχ μην εί δα τε ε ε— ε ε ε ε ε— ε ε ε ε το ον αρνη η η η η η η η— Ή

Οργανολόγιο: Στην ηχογράφιση διακρίνουμε τα εξής όργανα: κλαρίνο, βιολί, σαντούρι, λαούτο, ακορντεόν. Το σαντούρι και το κλαρίνο μοιράζονται την πρώτη εισαγωγή. Την δεύτερη εισαγωγή την παίζει το ακορντεόν, ενώ την τρίτη το βιολί. Μετά το τέλος του τρίτου στοίχου το κλαρίνο με μία ακόμα εισαγωγή μικρής έκτασης ολοκληρώνει το ηχογράφημα.

Μελωδική ανάπτυξη: Η μελωδία ανοίγει στην βάση με σύντομη φράση που ξεκινά από το υποκείμενο τετράχορδο Γεγκιάχ. Έπειτα μεταφέρεται στην πέμπτη βαθμίδα,

κινείται αρχικά καθοδικά μέχρι το Φα και 1, 02 δευτερόλεπτο επάνω στη συλλαβή «ργι» αναπτύσσεται ανοδικά και χτυπά την άκρη του πενταχόρδου Χιτζάζ Φα - Ντο. (Μαζί με την αποτζιατούρα ακουμπά και το Ντο δίσση). Με μία μικρή γέφυρα από επαναλαμβάνεται η ίδια φράση στο 1.07 δευτερόλεπτο, ενώ ακολουθεί (παραλλαγμένη σε σχέση με την προηγούμενη) γέφυρα στην λέξη βουνά και συγκεκριμένα στη συλλαβή «να». Στην συνέχεια καταλήγει με εντελή κατάληξη στο φθόγγο Ντο στην θέση Ραστ. Στο 1, 20 δευτερόλεπτο η μελωδία από την έβδομη βαθμίδα Ντο, πηγαίνει επάνω στο Λα και επαναλαμβάνεται η διπλή φράση στο ίδιο μοτίβο στο πεντάχορδο Φα – Ντο με κατάληξη στην βάση στο Ρε. Οι επόμενες δύο φράσεις είναι, μια μονή επανάληψη της προηγούμενης κίνηση επάνω στο Φα – Ντο που εκτελείται στο 1, 38 δευτερόλεπτο, στην λέξη «είδατε» και μια τελική φράση στο 1, 45 δευτερόλεπτο στην λέξη αρνητή στην τελευταία συλλαβή, πάνω στο τετράχορδο Σαμπάχ ακουμπά στιγμιαία στο Ντο και καταλήγει στην Βάση. **Αρμονία:** Σε όλο το τραγούδι τα όργανα παίζουν την βάση Ρε με Ρε μινόρε αλλά όπως έχω προαναφέρει όχι τόσο σαν ακόρντο όσο σαν ισοκράτημα (βλ. υποσημείωση 122). Στα μόνα σημεία που αλλάζει είναι όταν η μελωδία κάνει πτώση στο φθόγγο Ραστ Ντο με Ντο.

Ποιητικό κείμενο: παραδοσιακό.

Διαστηματικός κόσμος: Παρατηρούμε πως ο Κάβουρας εκτελεί συγκρατημένα ως προς τα μαλακά διαστήματα. Αναλυτικότερα, στο τρίχορδο Ουσάκ η δεύτερη νότα το Μι εκτελείται περίπου με ύφεση ενός κόμματος, ενώ κατά την εξέλιξη της μελωδίας στο τετράχορδο Ουσάκ παρατηρούμε και ύφεση δύο ή και τριών κομμάτων όπως στο τετράχορδο Κιουρντί. Σχετικά με το Χιτζάζ, η δεύτερη νότα δεν εκτελείται με διάστημα ημιτονίου, αλλά ούτε και ιδιαίτερα μαλακά.

Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: Μεγεθύνονται τρεις μουσικές φράσεις: η πρώτη φράση βρίσκεται στο 1, 01 λεπτό, επάνω στο πεντάχορδο Χιτζάζ η οποία επαναλαμβάνεται σε όλη την διάρκεια του τραγουδιού και είναι η εξής:



Παρατηρούμε ότι στην κάθοδο, από τον φθόγγο Ντο προς το Μι κατεβαίνει με μία συνεχής ροή ενώ παράλληλα αναδιπλώνεται η φωνή με τις συνεχόμενες αποτζιατούρες. Στο 1, 05 λεπτό, συνεχίζει με μια γέφυρα με την τεχνική λεγκάτο με συνεχόμενη ροή,

όπως φαίνεται στην αρχική παρτιτούρα του τραγουδιού και επαναλαμβάνει την πρώτη φράση. Η δεύτερη φράση που εστιάζω είναι στο 1, 11 στην λέξη βουνά.



Αυτή η φράση μπορεί να αναλυθεί ως τσαλκάντζα, ή ως βιμπράτο βέβαια με πολύ μεγάλο συχνοτικό εύρος. Πρόκειται για μια τεχνική που συναντάμε πολύ συχνά στο Κάβουρα. Ένα άλλο παρόμοιο παράδειγμα αποτελεί η φράση στο 1, 21 λεπτό, στην συλλαβή «να» όπου «βιμπράρει αργά ενώ προς το τέλος του, συνεχίζει στην επόμενη φράση συνεχόμενα. Η τρίτη φράση είναι στην λέξη αρνητή στο 0,50 λεπτό.



Εδώ η φωνή φεύγει με γκλισάντο από το Ρε προς το Ντο και έπειτα φτάνει στο Σολ ύφεση συνεχόμενα, όπου αναδιπλώνεται καθοδικά μέχρι το Ντο για να καταλήξει στο Ρε. Αυτή η φράση που μοιάζει με την πρώτη ως προς τις αναδιπλώσεις, είναι μια κλασική φράση που χρησιμοποιείται όταν ολοκληρώνεται η μελωδική ανάπτυξη.

Παρατηρήσεις: Το τραγούδι αυτό περιλαμβάνεται στον ίδιο δίσκο με το τραγούδι τρυγόνα, που αναλύω παραπάνω και έχει ίδιο οργανολογικό σχήμα. Άρα οι όποιες παρατηρήσεις ισχύουν και σε αυτό. Όσον αφορά την μελωδική ανάπτυξη ενδιαφέρον έχει η έναρξη που ανοίγει χωρίς το Σολ ύφεση, με κίνηση Χουσεϊνί (Συμπεριφορά που δεν εμφανίζεται συχνά). Έπειτα κινείται ανοδικά με το Σι να παίζει ανάμεσα από ύφεση (τετράχορδο Κιουρντί) και ύφεση δύο κομμάτων (τετράχορδο Ουσάκ) και στην κατιούσα κίνηση με Σι ύφεση (Ατζέμ) και εντελή κατάληξη στο Φα, με Χιτζάζ. Ο Βούλγαρης την συγκεκριμένη συμπεριφορά την εντάσσει στο μακάμ Κιοτσέκ.³⁵⁴ Από μια άλλη οπτική, επειδή η μελωδία φτάνει μέχρι το Ντο δίεση, μπορεί να υποστηριχτεί, ότι δίνει τρίχορδο Μπουσελίκ από Σι ύφεση (ατζέμ), άρα και Χιτζάζ Χουμαγιούν από Φα.³⁵⁵

Σε σχέση με την αρμονία, παρατηρούμε πως η συγκεκριμένη συνολική τροπική ανάπτυξη, προτείνει από μόνη της μια λιτή συνοδεία που ακολουθούν και οι

³⁵⁴ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 38.

³⁵⁵ Μαυροειδής Μάριος *ο.π.*, σελ. 252.

οργανοπαίκτες. Αυτό γιατί απ' τη μια ανοίγει με Χουσεϊνί και αυτόματα προκύπτει ένα πολύ εύηχο διάστημα πέμπτης Ρε – Λα, μεταξύ βάσης και ανοίγματος μελωδίας και απ' την άλλη οι καταλήξεις στο Φα, πλαισιώνονται πολύ ικανοποιητικά και από το ακόρντο Dm (που εμπεριέχει το φθόγγο φα) αλλά και ως διάστημα είναι εύηχο, ιδιαίτερα αν το τοποθετήσεις μέσα στο Σαμπάχ και στην σχέση που προσδίδεται σε αυτές τις δυο βαθμίδες. Επιπλέον η επιλογή της λιτής αρμονικής πλαισίωσης με το ισοκράτημα στην βάση Ρε, λειτουργεί υποστηρικτικά και για τον τραγουδιστή, αφού αποφεύγονται οι «συγκρούσεις» μεταξύ, των διαστημάτων των ίσα συγκερασμένων, οργάνων και της φωνής, που υιοθετεί μια πιο μαλακή εκτέλεση.

Για το τελευταίο σκέλος, αξιοσημείωτη είναι η εκτέλεση με τις κατιούσες κινήσεις και τις αναδιπλώσεις, που είναι αρκετά δύσκολες αφού απαιτείτε μεγάλη ευστροφία, λόγω του συνδυασμού τους, με την μεγάλη έκταση των φράσεων. Το τραγούδι συγκαταλέγεται σε εκείνα τα καθιστικά, που το ύφος τους τείνει προς τους αμανέδες και γενικότερα τα ανατολυτικότροπα μοτίβα, με την έννοια την τροπική αλλά και την καθεαυτού τεχνική της φωνής. Τα τεχνικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται από το Κάβουρα, όπως οι μακρόσυρτες τσαλκάντζες, οι αναδιπλώσεις και τα βιμπράτο, είναι ένα σημαντικό και απαραίτητο κομμάτι του καμβά, που συνδέεται και πλαισιώνει το συγκεκριμένο ύφος, το οποίο φαίνεται να χειρίζεται με εξαιρετική ευκολία ο Κάβουρας.

Μακάμ: Χουσεϊνί – Γκερντανιέ.

1

 Ἡ συ χα που ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

2

 που εί ναι τα βου ου ου ου ου νά ά ά ά ά ά ά ά ά ά ά

3

 Ἡ συ χοι οι που ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

4

 Ἡ συ χες που ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

5

 ου

6

 και τα κλα α ριά ά

109

Ποιητικό κείμενο: Πρόκειται για σύνθεση του Κώστα Κρυστάλλη από τον δίσκο Τα «Τα Γκράβα»³⁵⁶

Μελωδική ανάπτυξη: Η μελωδία ανοίγει στην έβδομη Βαθμίδα Ντο Γκερντανιέ με την Φράση Ρε – Ντο – Σι – Ντο και αφού κινείται στο Τετράχορδο Λα - Ρε με Ουσάκ καταλήγει στιγμιαία στην βάση του τετραχόρδου στο φθόγγο Λα και έπειτα στο φθόγγο Σολ. Η επόμενη φράση ξεκινά από το Σολ και φτάνει στο Ρε με Ραστ από Νεβά, ενώ κατά την κάθοδο εμφανίζει Τσαργκιάχ από Φα, με εντελή κατάληξη στον ομώνυμο φθόγγο. Η επόμενη μελωδική φράση, άρχεται από το Σι ύφεση και περιστρέφεται γύρω από το Ντο για να καταλήξει στο Νεβά με πεντάχορδο Μπουσελίκ. Στη συνέχεια επαναλαμβάνεται δύο φορές η πρώτη Φράση με την διαφορά ότι την πρώτη φορά, φτάνει μέχρι το Μι και σχηματίζει πεντάχορδο Χουσεϊνί απο Χουσεϊνί³⁵⁷. Τέλος εμφανίζει στιγμιαία κατάληξη στο Φα και κλείνει με μια φράση που ανοίγει στο Σι ύφεση εκτείνεται μέχρι το Ρε και καταλήγει στην βάση.

Αρμονία: Η κιθάρα ακολουθεί το κλαρίνο και την φωνή όπου δίνει και τα ανάλογα ακόρντα ή ισοκρατήματα. Κατά την εισαγωγή του κλαρίνου, στο άνοιγμα Γκερντανιέ Ντό, παίζει C και Am όταν στέκεται στο Χουσεϊνί. Επαναλαμβάνεται η φράση με το Ντο και καταλήγει στο F στην κατάληξη Φα Τσαργκιάχ. Έπειτα με μικρή φράση και άρπισμα στις νότες Σολ – Λα – Σι ύφεση – Ρε – Φα, από την κιθάρα, τονίζει το τετράχορδο Τσαργκιάχ από το ατζέμ Σι ύφεση και κλείνει με Dm. Η συνοδεία της φωνής έχει την ίδια αρμονική πλαισίωση, με την διαφορά ότι αντίθετα με την εισαγωγή δεν κλείνει η μελωδία στο Ρε μινόρε με καταληκτική φράση, αλλά κάνει εντελή κατάληξη στο Νεβά Σολ με Gm. Στην συνέχεια ξεκινά από την αρχή ο ίδιος μελωδικός και αρμονικός κύκλος με έναρξη από το Γκερντανιέ και κατάληξη στο ρε μινόρε ακριβώς όπως στην αρχή.

Διαστηματικός κόσμος: Στη πρώτη φράση ο Κάβουρας εκτελεί το τετράχορδο Λα –Ρε με μαλακό τρόπο και με χαρακτηριστική έλξη³⁵⁸ του Σι Εβίτζ από το Λα Χουσεϊνί. Υπάρχει μια τάση όπου το Ρε έλκεται από το Ντο με αποτέλεσμα τετράχορδο Σαμπάχ από Λα. Όμως είναι παροδική η κίνηση και δεν συνεισφέρει σε ένα ακουστικό αποτέλεσμα, ανάλογο του Σαμπάχ. Στην συνέχεια άλλη μια ίδια φράση, καταλήγει στο Φα. Έπειτα η φράση που ακολουθεί καταλήγει σε ένα τυπικό Μπουσελίκ στο Νεβά με

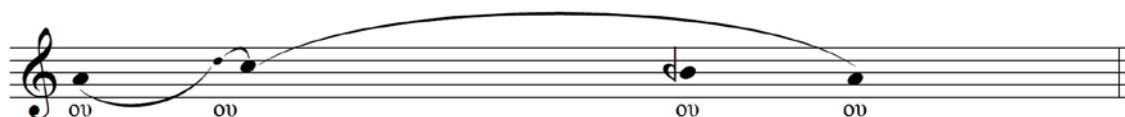
³⁵⁶ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 298.

³⁵⁷ Μαυροειδής Μάριος, *ο.π.*, σελ. 75.

³⁵⁸ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 33.

το Σι να εμφανίζει διατονική συμπεριφορά όπως περιέγραψα παραπάνω. Τέλος ακολουθούν άλλες δύο φράσεις με τα ίδια διαστηματικά χαρακτηριστικά, με κατάληξη στο Ρε Δουγκιάχ με Χουσεϊνί.

Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: Η πρώτη φράση εμπεριέχει δύο τσαλκάντζες, η μία στο 0,44 λεπτό, στη συλλαβή «που» και είναι Λα – Ντο – Σι Λα, όπου τονίζεται το Ντο και χρησιμοποιεί το Ρε σαν αποτζιατούρα με κατάληξη στο Λα.



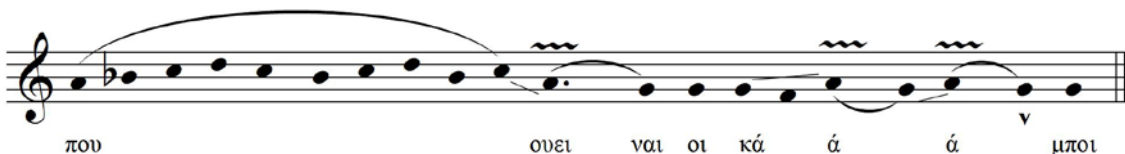
Και η δεύτερη, Ρε – Ντο – Ντο – Σι – Λα - Λα (όπου τονίζεται το Ρε και το δεύτερο Ντο) και εκτελείται αμέσως μετά στο 0,45 δευτερόλεπτο στην ίδια συλλαβή. Η φράση αυτή ξεκινά με γκλισάντο από το Ρε στο Ντο, αποτζιατούρα ανάμεσα από τα δύο Ντο και κατάληξη με αποτζιατούρα Σι, ανάμεσα στα δύο τελευταία Λα.



Στη συνέχεια ακολουθεί η δεύτερη φράση στο 0,56 δευτερόλεπτο στην τελευταία συλλαβή της λέξης «βουνά». Με την τσαλκάντζα Ντο – Σι – Ντο – Σι – Λα - Σολ όπου τονίζονται τα δύο Ντο και το Λα με μόνιμο γκλισάντο.

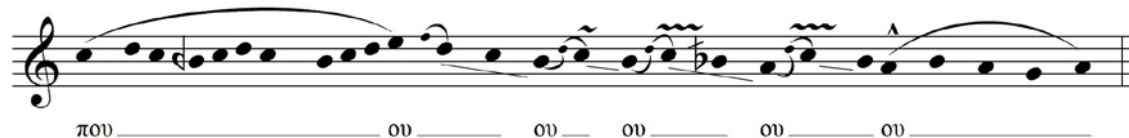


Στο 1,04 λεπτό ακολουθεί η φράση «ήσυχοι που είναι οι κάμποι» με έντονα βιμπράτο. Όπως φαίνεται παρακάτω.



Εδώ εμφανίζεται μια μακρόσυρτη μελωδική δομή με λεγκάτο, στην συλλαβή «που» και τρία βιμπράτο. Σχετικά με την πρώτη παρατηρούμε ότι η φωνή εκτελεί συνεχόμενα με λεγκάτο. Στη συνέχεια ακολουθούν τρία βιμπράτο μεγάλου συχνοτικού εύρους που οριακά μπορούν να περιγραφούν και με διαφορετικές νότες. Τέλος η τελευταία φράση στο 1, 15 λεπτό που είναι ένας συνδυασμός των παραπάνω όπου

αναδιπλώνει με αποτζιατούρα και χρησιμοποιεί έντονο βιμπράτο σε διαδοχική εκτέλεση.



Παρατηρούμε πάλι ότι στην αρχή του πενταγράμμου οι νότες φεύγουν γρήγορα, ελαχιστοποιείται το βιμπράτο και χρησιμοποιεί το λεγκάτο με μία ανάσα όλη την φράση και ενωμένα. Μέχρι το τέλος αναπαράγει παρόμοιες φράσεις με αυτά τα τεχνικά υφολογικά στοιχεία που έχω εστιάσει μέχρι εδώ.

Παρατηρήσεις: Σχετικά με την σύσταση της μπάντας στην συγκεκριμένη ηχογράφιση, είναι η ίδια με του ηχογραφήματος «ο σταυραετός». Είναι από τον ίδιο δίσκο, «τα Γκράβαρα» και έχει αναλυθεί παραπάνω. Έτσι τα όποια σχόλια, ισχύουν και για αυτό. Οι στοίχοι είναι του Κρυστάλλη και όπως αναφέρει ο Κάβουρας, έχουν υποστεί κάποια διασκευή από τον ίδιο, προκειμένου να μελοποιηθούν. Η διασκευή αυτή αφορά την συμπλήρωση του πρώτου στοίχου με το «..ήσυχες που 'ναι οι λαγκαδιές και τα κλαριά κι βρύσες» στη συνέχεια αφήνει το στοίχο «..μήπως και με μπιζέρισες..» και στον επόμενο «..μήνα για την αγάπη μου το χωρισμό θυμάσαι..» το διασκευάζει σε «..μήνα για της αγάπη μου το χωρισμό θυμάσαι». Τέλος, στον τελευταίο στοίχο «..και θες και κλαις τον πόνο μου..» το αλλάζει σε «..και κλαις και θες..» σε γενικές γραμμές το θέμα και το ύφος των στοίχων βασίζεται στις παραδοσιακές ποιητικές δομές.

Σε σχέση με την μελωδική ανάπτυξη παρατηρείται μια συμπεριφορά όχι και τόσο συνηθισμένη και αφορά την θεμελίωσης πενταχόρδου Χουσεϊνί στον ομώνυμο φθόγγο. Αυτή την κίνηση την αναφέρει και ο Βούλγαρης³⁵⁹ στο τραγούδι «Πατρινιά». Επίσης έχει ενδιαφέρον το άνοιγμα της μελωδίας στο Γκερντανιέ καθώς και οι καταλήξεις στο Φα τσαργκιάχ που παραπέμπουν στη συνεργασία που προτείνει ο Βούλγαρης μεταξύ μακάμ Χουσεϊνί και Γκερντανιέ³⁶⁰. Βέβαια με την διαφορά ότι το Σι δεν είναι πάντα Σι ύφεση όπως αναφέρει. Επίσης πριν πέσει στο Φα τσαργκιάχ, πραγματοποιεί ατελή κατάληξη στο Λα Χουσεϊνί με το Σι να παίζει ανάμεσα από ατζέμ

³⁵⁹ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *ο.π.*, σελ. 34.

³⁶⁰ Βλ. υποσημείωση 29.

(τετράχορδο Κιουρντί)³⁶¹ και ύφεσης τριών κομμάτων με έλξη της βαθμίδας Εβίτζ Σι από την βαθμίδα Χουσεϊνί Λα (τετράχορδο Ουσάκ).

Σε επίπεδο αρμονίας παρατηρείτε, πως ακούγεται συχνά η συνήχηση των φθόγγων του κάθε ακόρντου, εναλλάξ βέβαια με το ισοκράτημα. Συγκεκριμένα, εντοπίζεται στην έναρξη της εισαγωγής στα C και στην κατάληξη στο Am. Επίσης στην έναρξη της φωνητικής εκτέλεσης, ακούγεται το ακόρντο το C και ιδιαίτερα το δεύτερο C στην λέξη βουνά στην συλλαβή «να» καθώς και όλα τα C που ακολουθούν, παίζονται και σαν ακόρντα. Επίσης ακούγεται καθαρά το άρπισμα επάνω στο B ύφεση.

Όσον αφορά την εκτέλεση των διαστημάτων πρέπει να υπογραμμιστεί ότι και στις δύο περιπτώσεις που η μελωδία υποστηρίζει το Ντο Γκερντανιέ, με το σχήμα Ρε - ντο - Σι - Ντο ή όταν βαίνει ανοδικά, το Σι έλκεται προς το Ντο, ενώ κατά την καθοδική κίνηση στο Λα είναι χαμηλότερο και ακόμα χαμηλότερο στο 0,55 λεπτό, όταν κάνει καταλήξεις στο Φα, με την φράση Σι ύφεση - Λα – Σολ – Φα (όπου το Σι ύφεση αποτζιατούρα στο Λα) με το Σι να μεταφέρεται επάνω στο Ατζέμ³⁶² για να υποστηρίξει το τετράχορδο Τσαργκιάχ.

Τέλος, σχετικά με την φωνητική εκτέλεση παρατηρείται μια σειρά από συνδυασμούς όπως γκλίσάντο με αναδίπλωση η βιμπράτο με αναδίπλωση, ενώ η φράση στο 1, 15 λεπτό, εμπεριέχει όλες τις τεχνικές συνδυαστικά, με αποτέλεσμα μια δύσκολη φράση που συνάδει και με το γενικότερο ύφος του τραγουδιού.

³⁶¹ Μαυροειδής Μάριος, ο.π., σελ. 65. «Να παρατηρήσουμε εδώ....μέσα στην αγκύλη».

³⁶² Αποτελεί μια συνηθισμένη διατονική κίνηση του Σι, που περιγράφω στο πρώτο κεφάλαιο.

Καταγραφή: Ε

Τίτλος: Δεν είναι κρίμα κι άδικο.

Μακάμ: Βλαχορουμάνικο - Καμπίσιο.

Δεν είναι κρίμα κι άδικο

Δε δεν εί ναι κρί μα κια δι κο δεν εί εί εί ναι κια μα ρτί ί α α

α α να νιώ θω τό ση ε ρη μιά α α α

σ' αυτή τη πο λει τί ί ί ί α

Οργανολόγιο: Στο ηχογράφημα διακρίνονται, βιολί, κλαρίνο, ακορντεόν, κιθάρα, λαούτο.

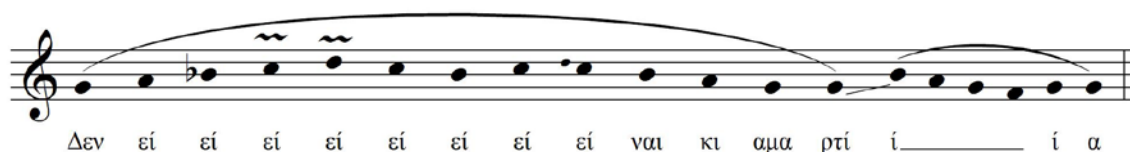
Ποιητικό κείμενο: οι στίχοι είναι του Κώστα Μπιλίρη.

Μελωδική ανάπτυξη: Το κομμάτι ανοίγει στην Πέμπτη βαθμίδα με φράσεις που φεύγουν από το Φα με αποτέλεσμα άκουσμα Τσαργκιάχ. Έπειτα καταλήγει με εντελή κατάληξη στο φθόγγο Σολ με Μπουσελίκ και τελειώνει με Καμπίσιο όπου ο φθόγγος Λα παραμένει στην θέση του. Τέλος με συνηθισμένες μικρές μουσικές φράσεις καταλήγει στην βάση στο φθόγγο Ρε

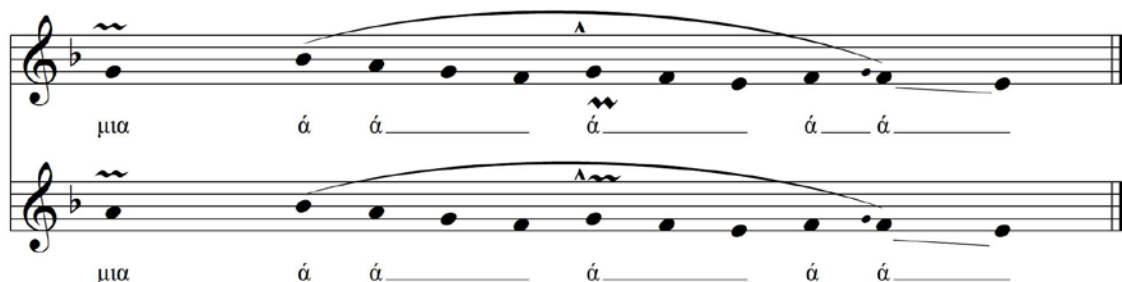
Αρμονία: Όταν η μελωδία είναι στο Λα μπαίνει η συγχορδία F και όταν κάνει εντελή στάση στο φθόγγο Σολ μπαίνει το Gm. Αντίστοιχα στην έβδομη μπαίνει το C και τέλος κλείνει με τη ν τονική Dm.

Διαστηματικός κόσμος: Στα διαστήματα δεν υπάρχουν κάποιες ιδιαίτερες αποκλίσεις από την συνηθισμένη σκληρή εκδοχή του ίσα συγκερασμένου τριχόρδου Φα – Λα ενώ στο τετράχορδο Ρε – Σολ υπάρχει η μιμητική φρασεολογία του Καμπίσιου όπου το Μι είναι σχεδόν τόνος με μικρή έλξη προς το Ρε.

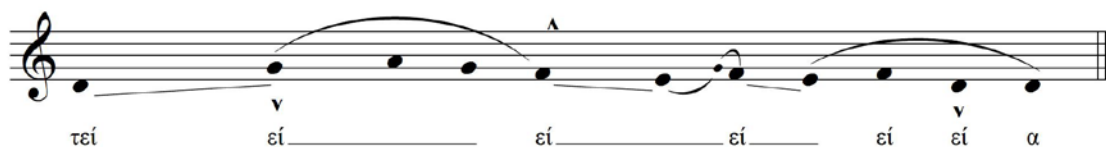
Δομή της φωνητικής εκτέλεσης: διακρίνονται τρεις μουσικές φράσεις με ιδιαίτερο ενδιαφέρον όπως στο 0.56 λεπτό, στο δεύτερο μέτρο όπου έχουμε δύο βιμπράτο στη σειρά, αποτζιατούρα με τονισμό του δευτέρου Ντο, ενώ πέρα από το γκλिसάντο οι υπόλοιπες νότες ενώνονται με λεγκάτο.



Ακολουθεί η επόμενη στο 1,14 λεπτό στο τρίτο μέτρο, με μια τσαλκάντζα που απαρτίζεται από δύο συνενωμένες μικροδομές, η μια της αναπήδησης και η άλλη της απανωτής αναδίπλωσης ή του βιμπράτο.



Τέλος, η παρακάτω φράση που βρίσκεται στο 1, 22 λεπτό και ξεκινά με γκλिसάντο Ρε – Σολ και ακολουθούν αναπηδήσεις σε συνδυασμό λεγκάτο περάσματος των φθόγγων. Έπειτα υπάρχει μια κλασική αναδίπλωση που πριν και μετά εκτελείται γκλिसάντο στις νότες Φα και Μι. Στη συνέχεια κλείνει με λεγκάτο και αναπήδηση.



Παρατηρήσεις: Σχετικά με το οργανολόγιο έχει ενδιαφέρον η χρήση ακουστικών συνοδευτικών οργάνων, μια σύσταση που παραπέμπει σε παραδοσιακή συνοδευτική υποστήριξη. Ίσως επειδή το κομμάτι είναι καθιστικό και όπως έχει παρουσιαστεί και παραπάνω στις περιπτώσεις αυτές (όπως η *Τρυγόνα*, ή και αυτό που εξετάζεται εδώ) το

οργανολόγιο ήταν πάλι παρόμοιο. Μάλλον σχετίζεται με το γεγονός ότι τα καθιστικά παραπέμπουν πιο πολύ στα παραδοσιακά από ότι ένα τσάμικο. Τέλος, σε επίπεδο ενορχήστρωσης παρατηρείται πως το κλαρίνο έχει δευτερεύοντα ρόλο και μπαίνει μόνο για να συμπληρώσει την φράση ακριβώς πριν το τέλος της μουσικής πρότασης.

Η μελωδική ανάπτυξη όπως αναπτύσσεται εδώ έχει συναντηθεί και στο κομμάτι *Φεγγάρι γιατί χάθηκες* είναι μια συνιτισμένη εκδοχή βλαχορουμάνικου. Αυτό που είναι αξιο σχολιασμού είναι το γεγονός ότι παρόλο που χρησιμοποιεί τα υφοτεχνικά εργαλεία του Καμπίσιου η νότα Λα παραμένει στη θέση της χωρίς να δημιουργεί Καρτσιγάρ. Σε σχέση με την αρμονική πλαισίωση στο κομμάτι δεν παρουσιάζεται κάποια ιδιαίτερη εναλλαγή ή κάποια ανωμαλία, ακολουθείται η μελωδία συνήθως με συνήχηση των νοτών του ακόρντου³⁶³. Όσον αφορά τα διαστήματα στο βλαχορουμάνικο είναι συνήθως σκληρά. Πέρα από την ίδια την κλίμακα, τα υφολογικά στοιχεία που το συστήνουν όπως οι γρήγορες φράσεις της φωνής³⁶⁴ καθώς και αυτές που εκτελεί το ακορντεόν ή το κλαρίνο, συμβάλουν σε ένα σκληρό διαστηματικό αποτέλεσμα. Βέβαια στο τετράχορδο Ρε – Σολ η νότα Μι εκτελείται συνήθως ψηλά, αλλά και σε διάφορα τονικά ύψοι σύμφωνα με τις εναλλακτικές μετακινήσεις του συγκεκριμένου ιδιοματισμού που περιγράφονται στο πρώτο κεφάλαιο.

Τέλος σχετικά με την δομή της φωνητικής εκτέλεσης παρατηρείται ότι το συγκεκριμένο ρεπερτόριο συνδέεται με μια σειρά από τεχνικά εργαλεία όπως το λεγκάτο και οι αναπηδήσεις όπου καταλαμβάνουν το περισσότερο χώρο και ακολουθούν το γκλίσάντο και το μικρού συχνοτικά εύρους, βιμπράτο. Οι τσαλκάντζες χαρακτηρίζονται από γρήγορες κινήσεις της φωνής όπως και στην περίπτωση του καμπίσιου. Όπως αναφέρεται και στο πρώτο κεφάλαιο το βλαχορουμάνικο πέρα από την διαφορά που έγκειται στις κλίμακες που χρησιμοποιεί, το υπόλοιπο κομμάτι (το τεχνικό κομμάτι) είναι ακριβώς ίδιο. Σε σχέση με αυτό ενδιαφέρον έχει το ότι κατά την μουσική πράξη στο ρεπερτόριο του βλαχορουμάνικου, πολλές φορές τόσο τα όργανα όσο και οι φωνές περνάνε και Καρτσιγάρ Καμπίσιο μέσα στις φράσεις. Φαίνεται οτι τα όρια είναι ρευστά ανάμεσα από τις δυο μουσικές φόρμες λόγω του κοινού τους σημείου που είναι η τεχνική της φωνής. Αυτή πρακτική υιοθετείται κατά κόρον από τους

³⁶³ Δεν υπάρχουν ιδιαίτερες τροπικές συμπεριφορές που να χρήζουν ειδικής περιγραφής.

μουσικούς και συνάδει με τον αυθορμητισμό και την γενικότερη ελευθερία που σου επιτρέπει η λογική της τροπικότητας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνοπτικά σε τεχνικό επίπεδο από το σύνολο των καταγραφών, αποτυπώνεται πρώτον, η χρήση τόσο μακροσκελών όσο και συνδυαστικών ποικιλμάτων δεύτερον, η διαφορετικές ερμηνείες των μικροδομών π.χ. του βιμπράτο με τις διαφοροποιήσεις στο συχνοτικό και στο χρονικό εύρος, τρίτον, η οριακή ενδιάμεση εκτέλεση αναμεταξύ των μικροδομών. Σε επίπεδο σύνθεσης και σύνδεσης της θεωρίας με τα τραγούδια που έχει γράψει ο Κάβουρας, αποδεικνύεται σε μεγάλο βαθμό, ότι τόσο σε επίπεδο κινήσεων όσο και σε στάσεων, καθώς και με την γενικότερη μελισματική συμπεριφορά των μακάμ ταυτίζονται απόλυτα. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν τα τραγούδια: *Δεν θέλω μαύρα να ντυθείς*, που αναπτύσσεται όπως προτείνει ο Βούλγαρης επάνω στο Νεβά Χιτζάζ (Αραμπάν), η *Τριανταφυλλιά*, που αναπτύσσει τις κινήσεις Μπουσελίκ από Τσαργκιάχ και Ραστ από Τσαργκιάχ, όπως μας τις προτείνουν ο Μαυροειδής και ο Βούλγαρης, το καθιστικό *Από μικρό κι απ' άφαντο*, με την ανάπτυξη εναλλαγών από πεντάχορδο Μπουσελίκ ή Νιχαβέντ, σε Νικρίζ και την κατάληξη στην δεύτερη βαθμίδα ή την εμφάνιση ανιούσας κίνησης επάνω στο Μι ύφεση όπως αναφέρει ο Βούλγαρης. Τέλος το καθιστικό *Φλογέρα*, που τοποθετεί ένα πεντάχορδο Χουσεϊνί επάνω στο φθόγγο Λα, συμπεριφορά που αναφέρει ο Βούλγαρης ως ιδιαίτερη περίπτωση και ακόμη το άνοιγμα στο Γκερντανιέ με την κατάληξη στο φθόγγο Φα όπως αναφέρει ο τελευταίος, περί σύμπραξης μακάμ Χουσεϊνί και Γκερντανιέ.

Ο Κάβουρας κουβαλούσε την ιδιαίτερη προφορά της περιοχής του με το ηχόχρωμα του καμπίσιου που αναφέρεται και στο πρώτο κεφάλαιο. Τα τεχνικά χαρακτηριστικά μιας φωνής που τραγουδά αυτό το είδος συνοψίζονται κυρίως, στην ταχύτητα εκτέλεσης των φθόγγων με λεγκάτο. Από την ανάλυση φάνηκε ότι ο Κάβουρας είναι ένας εκτελεστής μέσα σε αυτό το κλίμα, αλλά από πολύ νωρίς έδειξε, ότι έχει κάπως έμφυτη την ευκολία στη χρήση όλου του εύρους της τεχνικής των διαφόρων ειδών. Παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι *τ' Ανδρούτσου* η μάνα που είναι από τις πρώτες ηχογραφήσεις και χρησιμοποιεί κάτι ενδιάμεσο του λεγκάτο και του γκλίσάντο και λίγο αργότερα όλων των υπολοίπων τεχνικών.

Πέρα από τα παραπάνω ο Κάβουρας είναι μια ιδιάζουσα περίπτωση καλλιτέχνη, αφενός λόγω της διττής ιδιότητας του, από την μία του εκτελεστή και απ την άλλη του συνθέτη και αφετέρου λόγω της ευχέρειας που είχε να παντρεύει τα διαφορετικά

«στυλ» και να τα μετουσιώνει σε μορφώματα ικανά να καταλαμβάνουν χώρο στη «γλεντιστική» πρακτική, και ίσως αργότερα στη θεσμική δισκογραφία. Από την αρχή της πορείας του ασχολήθηκε με την μουσική με την ολιστική μέθοδο, έμαθε να ακομπανιάρει με την κιθάρα, μελέτησε αρκετά το βιολί, τα μακάμ (από την πρακτική σκοπιά), τα διάφορα είδη πέρα από αυτά της περιοχής του και όλα αυτά του έδωσαν την δυνατότητα να ξεδιπλώσει όλο το φάσμα των δυνατοτήτων του σαν μουσικός, στο συνθετικό και στο τραγουδιστικό μέρος.

Σχετικά με τα παραπάνω, μπορεί να ειπωθεί ότι όλο αυτό το σύνολο των δεξιοτήτων του Κάβουρα, μετουσιώθηκε, εξαργυρώθηκε και εκφράστηκε με μια πληθώρα τραγουδιών, αλλά και μια ερμηνευτική προσέγγιση που τελικά καθιέρωσε και ένα διαφορετικό ερμηνευτικό στυλ. Στα παραπάνω πρέπει να προστεθεί και μια ακόμα πτυχή που εκφράζεται με την ερμηνεία και τη σύνθεση των βλαχορουμάνικων τραγουδιών. Το συγκεκριμένο ρεπερτόριο του Κάβουρα εντάσσεται στις ιδιαίτερες περιπτώσεις από τους τραγουδιστές του «νέο-δημοτικού» αλλά και του «παραδοσιακού» χώρου. Πολλές φορές θα ειπωθεί η ερώτηση *λες Κάβουρα?* Και εννοούν τα τραγούδια που διαφοροποιούνται από τις κλασικές μουσικές φόρμες των Ρουμελιώτικων. Αυτό το υβριδικό, κατά κάποιο τρόπο, είδος δεν μπορεί εύκολα να αποδοθεί από τους τραγουδιστές, όσο και να αποδομηθούν τα τεχνικά στοιχεία της φωνής του. Έτσι πέρα από τα παραπάνω, το γεγονός αυτό τον έκανε ξεχωριστό και τότε και σήμερα.

Από την ενασχόληση μου με την ιδιότητα του τραγουδιστή σε «παραδοσιακά» γλέντια, αλλά και από την παρακολούθηση συναφών εκδηλώσεων σε μουσικές σκηνές, ραδιόφωνο, τηλεόραση κ.λπ. παρατηρείται μια αποφόρτιση της έντασης αφενός σε σχέση με την διαλογή των τραγουδιών (παραδοσιακό – ή μη) και αφετέρου της γενικότερης δυσκινησίας σε τέτοια θέματα, τουλάχιστον από την μεριά των μουσικών. Πλέον τα τραγούδια του Κάβουρα όπως η *Κιτρολεμονιά*, *Ρημάζανε τα διάσελα*, *Μαντζουράνα* και πολλά ακόμα εντάσσονται στα «Παραδοσιακά», παρόλο που οι στίχοι είναι κάποιου συνθέτη³⁶⁵. Αυτό αποτελεί από μόνο του ένα επίτευγμα για τον Κάβουρα, αν σκεφτεί κανείς πόσο δύσκολο είναι να κοντύνει η απόσταση, ανάμεσα από δύο μακρινούς «τόπους» αυτόν της εγγράμματης κουλτούρας που εκφράζεται με την

³⁶⁵ Ο στίχος αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα κριτήρια ένταξης στο «παραδοσιακό» ή στο «νέο-δημοτικό» για τη θεσμική δισκογραφία, έτσι όσο και να ενστερνιστούν κάποια κομμάτια οι μουσικοί και το κοινό, δύσκολα εμφανίζονται σε μουσικές παραγωγές, που υποστηρίζονται από αυτήν.

θεσμική δισκογραφία και αυτόν που συνδέεται με την λογική της προφορικότητας και του αυθορμητισμού ενός τραγουδιστή με το συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο.

Όλα τα συμπεράσματα καθώς και τα τεχνικά στοιχεία που αναδύθηκαν με την βοήθεια των καταγραφών και της ανάλυσης, ολοκληρώθηκαν εν μέρει, με μια εμπειρική μεθοδολογία, λόγω έλλειψης σχετικής βιβλιογραφίας, σε θέματα τεχνικής της φωνής και συναφών παραμέτρων. Τέλος, αυτή η πρώτη αναλυτική προσέγγιση καλύπτει ένα μικρό μόνο κομμάτι της περίπτωσης του Κάβουρα, και ευελπιστούμε ότι θα αποτελέσει αφορμή για να ερευνηθούν περαιτέρω τα όσα στοιχεία προέκυψαν από την έρευνα για την τεχνική του, αλλά και μια αφορμή για έρευνα άλλων ομότεχνων τραγουδιστών.

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

1. Ανδρικός Νίκος, Σημειώσεις μαθήματος *Θεωρία λαϊκής μουσικής II*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Οκτώβριος 2009
2. Ανδρικός Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη επαναδιαπραγμάτευσής τους», στο *Μουσική (και) θεωρία (τα κείμενα)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010
3. Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, Fagotto, Αθήνα, 2012
4. Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής/Fagotto, Αθήνα 2006
5. Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα, *Πολιτισμός και εθνογραφία*, Ελληνικά γράμματα, 8^η έκδοση, Αθήνα 1999
6. Δραγουμάνος Πέτρος, *Οδηγός Ελληνικής δισκογραφίας 1950 – 1997*, Νέα σύνορα, Αθήνα 1997, σελ. 223- 224.
7. Επιφυλλίδα με γενικό τίτλο «*Η Ελληνική Δισκογραφία*», 7 Ημέρες της Καθημερινής, 26 Απριλίου, 1998
8. Κάβουρας Στάθης, *Σκιαγραφώντας τα περασμένα*, Αθήνα 1989
9. Κυριακίδου Άλκης, *Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Εταιρία σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1977
10. Κωνσταντίνου Γεώργιος, *Θεωρία και πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, στ' έκδοση, Ιερά Μονή Βατοπεδίου, 2013
11. Κοκκώνης Γιώργος «*Το ταυτόν και το αλλότριον της δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας*», Τετράδιο Νο4. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2008
12. Κάβουρας Στάθης, Περιοδικό Δίφωνο, τεύχος 128, Αθήνα 2006
13. Λιάβας Λάμπρος. (1998). Κριτική από Λάμπρος Λιάβας, <http://entertainment.in.gr/html/ent/120/ent.33120.asp>, (τελευταία πρόσβαση 04.05.2012)
14. Λευκαδίτη Θεοφάνης, Αθ. Σταμούλης «*ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ*» Αθήνα 2004

15. Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το Αραβικό μακάμ, το Τούρκικο μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999
16. Μυστακίδης Δημήτρης, Φάκελος σημειώσεων για το μάθημα τροπικότητα και εναρμόνιση I
17. Νοταράς Γιώργος, *Από τις 78 στροφές στο cd*, Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008
18. Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *50 χρόνια ελληνικό τραγούδι*, Αθήνα 2004
19. Παναγιωτόπουλος Γ.Δημήτρης, *Θεωρία και πράξεις της Βυζαντινής Μουσικής*, Ε' έκδοση, Αδελφότης Θεολόγων Σωτήρ, 1991
20. Παγιάτης Χαράλαμπος, *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα 1992
21. Σταθόπουλος Άγγελος, Πτυχιακή στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα Μάιος 2012
22. Σινόπουλος Σωκράτης, «*Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής*», στο *Μουσική (και) θεωρία (τα κείμενα)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010
23. Σκούλιος Μάρκος, «*Η θέση και η σημασία της έννοια της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*», στο *Μουσική (και) θεωρία (τα κείμενα)*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010
24. Σκούλιος Μάρκος, «*Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου: ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης*», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 8, Κουλτούρα, Αθήνα 2006
25. Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης, Δόμος*, Αθήνα 1998
26. Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, *Η Μουσική των Αράβων*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2006
27. Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη* Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, γ' έκδοση, Ναύπλιο 1996
28. Colin Robson, «*Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*», Gutenberg, Αθήνα 2010
29. C. W. Von Sydow, «*On the spread of tradition*», *Selected Papers on Folklore*, Κοπεγχάγη, 1948

30. Thomas Hylland Eriksen, *Μικροί τόποι μεγάλα ζητήματα*, Εκδόσεις Κριτική, 1^η έκδοση, Αθήνα Ιούνιος 2007

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

1. G. Moens-Haenen «Vibrato», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 26, Oxford University Press, 2001
2. G. Moens-Haenen «Glissando», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 26, Oxford University Press, 2001
3. Geoffrey Chew, «Legato», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τόμος 14, Oxford University Press, 2001
4. Martin Stokes, *The arabesk debate: Music and musicians in modern Turkey*, Clarendon Press, Oxford 1992
5. Wright Owen, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations, Commentary Vol. 2*, SOAS Musicological Series, Aldershot Ashgate, 2000

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: Κατάλογος κομματιών καταγραφής

1. Τα Ανδρούτσου η μάνα
2. Στυλιανή
3. Ποιος έχει μάνα τη σειρά
4. Δεν θέλω μαύρα να ντυθείς
5. Ψηλά βουνά κι απάτητα
6. Τριανταφυλλιά
7. Φεγγάρι γιατί χάθηκες
8. Τρυγόνια
9. Από μικρό κι απ' άφαντο
10. Εσείς βουνά μου αλαργινά
11. φλογέρα
12. Δεν είναι κρίμα κι άδικο

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Κατάλογος δισκογραφίας του Κάβουρα

Δίσκος 45 στροφών, περίπου το 1962-63, NTO-PE-MI³⁶⁶.

1. Όμορφο μελαχρινό μου – Ραστ – Συρτό.

Δίσκος 45 στροφών, περίπου το 1954 - 55, COLUMPIA³⁶⁷.

1. Του Ανδρούτσου η μάνα – Ουσάκ, Τσάμικο.

Δίσκος 45 στροφών, COLUMBIA³⁶⁸.

1. Ταξίδι φεύγω μακρινό – Κιουρντί, Συρτό.

Δίσκοι 45 στροφών, περίπου το 1962, NTO PE MI³⁶⁹.

1. Στυλιανή – Καμπίσιο, Τσάμικο.
2. Στου Παρνασσού τα έλατα – Καμπίσιο, Τσάμικο.

Δίσκοι 45 στροφών, περίπου το 1963, στην COLUBMIA³⁷⁰.

1. Γείραν τα απόσκια γείρανε – Καμπίσιο, Τσάμικο.
2. Γέρασα μωρέ παιδιά – Καμπίσιο, Καλαματιανό.

Στα παρακάτω κομμάτια δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες³⁷¹.

1. Μάνα με τα πολλά παιδιά – Καμπίσιο, Καθιστικό.
2. Σκουπίστε όλες τις αυλές – Καμπίσιο, Τσάμικο.
3. Όσες μανούλες έχετε – Καμπίσιο, Τσάμικο.
4. Παιχνίδι χαμένο – Κιουρντί - Ουσάκ, Συρτό
5. Όλος ο κόσμος χαίρεται – Νιχαβεντ, Τσάμικο.
6. Όλα γκρεμίστηκαν – Νιχαβέντ, Συρτό.

³⁶⁶ Κάβουρας Στάθης, *ο.π.*, σελ. 122.

³⁶⁷ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 15.

³⁶⁸ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 19.

³⁶⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 21.

³⁷⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 21.

³⁷¹ Ο συλλέκτης μου το έδωσε σε μορφή mp3, με την πληροφορία ότι είναι από δίσκο.

Για τα επόμενα δύο κομμάτια δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες³⁷².

1. Μπορεί να με βαρέθηκαν – Χιτζάζ, Συρτό.
2. Ποιος έχει μάνα τη σειρά – Χιτζάζ, Τσάμικο.
3. Γιατί να σε γνωρίσω – Νιχαβέντ, Συρτό.
4. Τον έρωτα μας όποιος πειράζει – Ουσάκ Κιουρντί, Συρτό.
5. Μια πωλήτρια θα πάρω – Σαμπά, Συρτό.
6. Δεν περίμενα ποτέ – Κιουρντί, Συρτό

Για το επόμενο κομμάτι δεν βρέθηκαν οι σχετικές πληροφορίες³⁷³.

1. Δημήτρω – Ουσάκ, Συρτοκαγκέλι.

Δίσκος *Σοφία κολλητήρη - Στάθης Κάβουρας*, 1970, REGAL, XREG2022, LP³⁷⁴, ³⁷⁵.

1. Θα βάλω πέτρες στο στενό – Ουσάκ, Συρτό.
2. Εγώ καλά ήμουν στο χωριό – Πεντατονικό καμπίσιο, Τσάμικο.
3. Γυναίκα βγάλε μου το γκρά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
4. Αθήνα σε βαρέθηκα – Καμπίσιο, Συρτο.

Δίσκος *Τα δημοτικά*, 1971, REGAL, SREG, 2022, LP³⁷⁶, ³⁷⁷.

1. Κουμπάρα με βαλάντωσες – Καμπίσιο, Τσάμικο.
2. Επούλησα τα γίδια μου – Καμπίσιο – Βλαχορουμάνικο, Συρτό.
3. Με να μου πρέπει μια σπηλιά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
4. Με να μου πρέπει μια σπηλιά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
5. Γιαννούλα μου ξημέρωσε – Καμπίσιο, Συρτό.

³⁷² Πρόκειται για δίσκο. Αυτό το συμπέρασμα προκύπτει από την ακρόαση του ηχογραφήματος.

³⁷³ Πρόκειται για νεότερη ηχογράφιση, μάλλον της Αθηναϊκής δισκογραφικής. Συμπέρασμα που προκύπτει από το οργανολόγιο και από την συνολική ακουστική, που συμπίπτει με όλες παραγωγές της συγκεκριμένης εταιρίας.

³⁷⁴ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 70.

³⁷⁵ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁷⁶ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 71.

³⁷⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

6. Όποιον δρόμο κι αν θα πάρω – Χιτζάζ, Τσιφτετέλι.
7. Δεν θέλω μαύρα να ντυθείς – Νεβά Χιτζάζ, Τσάμικο.
8. Ετούτα είναι βάσανα – Νιχαβέντ, Τσάμικο.
9. Βρε ζωή αγάριστη – Κιουρντί, Συρτό.
10. Δεν έχω λόγια να σου πω – Κιουρντί – Ουσάκ, Τσάμικο.
11. Αράχνιασε το σπίτι μου – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτό.

Δίσκος *Αγκάθια και τριαντάφυλλα*, 1972 REGAL SREG, 2147, LP³⁷⁸.

1. Αγιάτρευτο μαρτύριο – Ουσάκ, Τσάμικο.
2. Δεν με νοιάζει που 'χεις φύγεις – Ουσάκ – Κιουρντί Συρτό.
3. Ας χωριστούμε (ή Ανοιξιάτικο λουλούδι) – Κιουρντί – Ουσάκ Συρτογκαγκέλι.
4. Μη σπαταλάς τις ώρες σου για μένα - Κιουρντί, Συρτό.
5. Οι ελπίδες πήρανε του χαμού τη στράτα – Κιουρντί, Συρτό.
6. Ρημάζανε τα διάσελα – Καρτσιγάρ, Τσάμικο.
7. Έμπα Κρυστάλλω στο χορό, Καμπίσιο, Συρτό.
8. Φεγγάρι γιατί χάθηκες – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο.
9. Πες μου αχόρταγη ψυχή – Χιτζάζ, Τσάμικος
10. Με ψυχή τραυματισμένη – Χιτζάζ, Συρτοκάγκέλι.
11. Μη μου λέτε δεν μπορώ – Χιτζαζκιάρ, Συροκαγκέλι.
12. Τριανταφυλλιά – Χιτζαζκιάρ, Τσάμικο.

Δίσκος *Θυμάμαι*, 1977, COLOUMBIA, 70808, LP³⁷⁹, ³⁸⁰.

1. Καταραμένε έρωτα – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτό.
2. Σαν πήγα πάλι στο χωριό – Βλαχορουμάνικο, Καθιστικό.
3. Τα χαμένα όνειρα μου – Χιτζάζ, Καλαματιανό

³⁷⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁷⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 66.

³⁸⁰ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

4. Αφήστε με να κοιμηθώ – Νιχαβέντ, Τσάμικο.
5. Θυμάμαι – Νιχαβέντ, Χασάπικο και Χασαποσέρβικο.
6. Ας πιούμε από παλιό κρασί – Νιχαβέντ, Τσάμικο.
7. Απρίλης του 41 – Νιχαβέντ, Καθιστικό σε συνδυασμό με 5/4.

Δίσκος *Στο περιβόλι του λαού μας*, 1978, REGAL, 70729, LP³⁸¹, ³⁸².

1. Να 'χα ένα μήλο να 'ριχνα – Ουσάκ, Συρτό.
2. Μπαρμπάσενα – Σαμπά, Τσάμικο.
3. Βουνά μην καμαρώνεται – Σαμπά, Τσάμικο.
4. Πάνε τα χρόνια τα παλιά, Σαμπά, Καθιστικό.
5. Τα έρημα τα ξένα – Σαμπά, Καλαματιανό.
6. Έφταιξα συμπάθησε με – Πεντατονική ματζόρε - Ραστ, Καλαματιανό.
7. Την αγάπη μου την αποθύμησα – Χιτζάζ, Καλαματιανό.
8. Δροσούλα μου – Χιτζάζ, Τσάμικο.
9. Ποια καρδιά σαν την δική μου – Χιτζάζ, Καλαματιανό.
10. Τα πήρανε τα πρόβατα – Νικρίζ, Μπαγιό.
11. Σουλιώτισσα – Νικρίζ, Συρτό.
12. Έβγα Γκόλφω στο βουνό – Νικρίζ, Μπαγιό.
13. Παντρεύουν την αγάπη μου – Νικρίζ, Τσάμικο.
14. Παναγιωτούλα – Νικρίζ, Καλαματιανό.

Δίσκος *Τα γκράβαρα*, 1979, OLYMPIA, 20065, LP³⁸³.

1. Η Χρύσω – Ραστ, Συρτοκαγκέλι.
2. Άνοιξε θλιβερή καρδιά – Ουσάκ, Τσάμικο.
3. Παναγιωτούλα – Ουσάκ, Συρτοκαγκέλι.
4. Σε χάρηκε η ξενιτιά – Ουσάκ, Τσάμικο.

³⁸¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 69.

³⁸² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁸³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 74. Και Πέτρος Δραγουμάνος..

5. Φλογέρα – Χουσεϊνί – Καλαματιανό.
6. Ήσυχια που 'ναι τα βουνά – Χουσεϊνί – Γκερντανιέ, Καθιστικό.
7. Σταυραετός – Νιχαβέντ – Καθιστικό.
8. Το παράπονο του γέρου – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο.
9. Το λέει ο πετροκότσιφας – πεντατονική μινόρε, Συρτοκαγκέλι.
10. Μια λυγερή στον αργαλειό – Χιτζάζ, Καλαματιανό.
11. Ανηφοράκος – Καμπίσιο, Τσάμικο.
12. Τα πόδια της Μαριώς – Καμπίσιο, Συρτό.

Δίσκος Από τα χείλη της καρδιάς, 1980 INTERSOUND, 2021, LP³⁸⁴.

1. Ας πέσει κι άλλος κεραυνός – Ουσάκ, Τσάμικο,
2. Εγώ στα μάτια σε κοιτώ – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτό.
3. Μην αφήνεις τον καιρό σου – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτό.
4. Μη μου στενοχωριέσαι – Σαμπά, Τσιφτετέλι.
5. Δεν ξεμπλέκεις από μένα – Κιουρντί, Συρτό.
6. Και 'συ ζητάς να απαλλαγείς – Καρτσιγάρ, Συρτοτσιφτετέλι.
7. Σαράντα χρόνια στο κλαρί – Καμπίσιο, Τσάμικο.
8. Που να 'σαι χελιδόνι μου – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο,
9. Σαν το διαβάτη περπατώ – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο.
10. Με δίκασες να καίγομαι – Χιτζάζ, Τσάμικο.
11. Θεέ μου τις αμαρτίες μου – Χιτζάζ, Τσιφτετέλι.
12. Πάει-πάει – Νιχαβέντ, Συρτό.
13. Η στράτα με ξανά 'φερε - Νικρίζ, Συρτό.
14. Μπροστά στους φίλους μου γελάς – Νεβεσέρ, Τσιφτετέλι.

Δίσκος *Κοντά στις ρίζες μας*, 1980, INTERSOUND, 2029, LP³⁸⁵, ³⁸⁶.

³⁸⁴ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224...

1. Να πέθαινα και να 'βρεχε – Καμπίσιο, Τσάμικο
2. Ψιλά βουνά κι απάτητα – Καμπίσιο, Τσάμικο.
3. Ματζουράνα – Μουστάαρ, Τσάμικο.

Δίσκος *ΚΑΒΟΥΡΑΣ*, 1980, MAKEDONI 30033, LP³⁸⁷, ³⁸⁸.

1. Σ' αγαπώ και με τρελαίνεις – Ραστ, Συρτό.
 - a. Ανάμνηση – Ουσάκ – Κιουρντί, Μπαγιό.
 - b. Τι κι αν είσαι παντρεμένη – Ουσάκ, Τσιφτετέλι.
2. Πίστευα πως ήσουν το λιμάνι – Κιουρντί, Συρτό.
3. Όποιον δρόμο κι αν θα πάρω – Χιτζάζ, Τσιφτετέλι.
4. Το ταξίδι της αγάπης – Χιτζαζκιάρ, Συρτό.
5. Από ποιόν ζητάς ευθύνη – Χιτζαζκιάρ, Καλαματιανό.
6. Για την αγάπη (ή σαν την αγάπη δυνατό) – Χιτζαζκιάρ, Τσάμικο.
7. Ανάθεμα την ώρα – Νιχαβέντ, Συρτοκακγέλι.

Δίσκος *Χίλια μύρια βάσανα*, 1982 INTERSOUND, 2056, LP³⁸⁹.

1. Τρέχω τρέχω κι όλο τρέχω – Ραστ, συρτό.
2. Γεροντόβραχος – Μουστάαρ, Τσάμικο.
3. Μην αφήνεις τον καιρό σου – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτό,
4. Όταν πίνω σε θυμάμαι – Νιχαβέντ, συρτό,
5. Καρδιά μου πόσο το 'θελα – Νιχαβέντ, Τσάμικο.

Δίσκος *Στα κέρια του*, Θεσσαλικά τραγούδια, 1983, INTERSOUND, 2085, LP³⁹⁰, ³⁹¹.

1. Κει στο πέρα μαχαλά – Καμπίσιο, Καλαματιανό.

³⁸⁵ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 77.

³⁸⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁸⁷ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 75.

³⁸⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁸⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁹⁰ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 78.

³⁹¹ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

2. Τασιά μωρή Τασιά – Καμπίσιο, Μπαγιό.
3. Πως το τρίβουν το πιπέρι – Καμπίσιο, Μπαγιό.
4. Ορκίστηκα να σ’ αρνηθώ – Πεντατονικό Μινόρε, Μπαγιό.
5. Ξύπνα περδικομάτα μου – Πεντατονικό Μινόρε, Τσάμικο.
6. Μπαίνω μες’ τ’ αμπέλι – Πεντατονικό Ματζόρε, Καλαματιανό.
7. Ρίνα Κατερίνα μου – Πεντατονικό Ματζόρε, Καλαματιανό.
8. Νταλιάνα – Πεντατονικό Ματζόρε, Τσάμικο.

Δίσκος *Αγάπες και καημοί*, 1985 INTERSOUND, 3081, LP³⁹².

1. Στην κάμαρα μου - Ραστ, Συρτοτσιφτετέλι.
2. Ο δρόμος της επιστροφής – Ραστ, Ρούμπα.
3. Είσαι ο γιατρός μου - Ραστ, Συρτοτσιφτετέλι.
4. Τραγούδα καρδιά μου – Ουσάκ, Συρτοτσιφτετέλι
5. Μάτια μου επικίνδυνα – Κιουρντί – Ουσάκ, Ρούμπα.
6. Όλοι με λεν αμαρτωλό – Κιουρντί – Ουσάκ, Ζεϊμπέκικο.
7. Το ξέρω με κατηγορείς – Κιουρντί, Ρούμπα.
8. Παλιατζής – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτοτσιφτετέλι.
9. Λες και είναι μαχαίρια – Κιουρντί, Συρτό.
10. Θα κάνω πέτρα την καρδιά – Χιτζαζκιάρ, Ζεϊμπέκικο.
11. Με συγχωρείτε φίλοι μου – Νεβεσέρ, τσιφτετέλι.
12. Η όμορφη γυναίκα – Νιχαβέντ, Συρτοκαγκέλι.

Δίσκος *Παραδίνομαι σε 'σένα*, 1991, SYMBAN, 2128, LP³⁹³, ³⁹⁴.

1. Δεν θέλω να 'σαι ανάμνηση – Ραστ, Συρτοκαγκέλι.
2. Πήγαινε όπου σου αρέσει – Ραστ, Συρτό.
3. Εσύ με ανάβεις – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτό.

³⁹² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁹³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 76.

³⁹⁴ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

4. Σκανδαλιάρικα ματάκια – Ουσάκ, Συρτό.
5. Αν θέλεις να χωρίσουμε – Ουσάκ - Κιουρντί, Συρτοκαγκέλι.
6. Μη μου ζητάς χαμόγελα – Σαμπά, Τσάμικο.
7. Εσύ με ανάβεις – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτό.
8. Της ομορφιάς τα στέφανα – Κιουρντί, Συρτό.
9. Είμαι κομμάτι απ' τη ζωή σου – Κιουρντί, Τσιφτετέλι
10. Αγάπη άγνωστη - Χιτζάζ, Τσιφτετέλι.

Δίσκος *Καινούργιος αναστεναγμός*, COLUMBIA, LP³⁹⁵.

1. Όταν βραδιάζει στην κάμαρα μου – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτογκαγκέλι.
2. Τα χω με μια παντρεμένη – Χιτζάζ, Καλαματιανό.
3. Στα σταυροδρόμια της ζωής – Χιτζάζ, Τσάμικο.
4. Καινούργιος αναστεναγός - Νιχαβέντ, Τσάμικο.
5. Πήρα τα μάτια μου τα δακρυσμένα – Νιχαβέντ, Συρτό.

Κασέτα *Τα καμπίσια λειβαδίτικα*, Ήπειρος³⁹⁶.

1. Παπά σαν έρθει μια ξανθιά – Ουσάκ – Καμπίσιο, Μπαγιό.
2. Εχθές προχθές που διάβαινα – Καμπίσιο, Τσάμικο.
3. Το μοιρολόι της μάνας – Καμπίσιο, Καθιστικό.
4. Παναγιούλα – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
5. Τι να σας κάνω πρόβατα – Καμπίσιο, Μπαγιό.
6. Εγώ για χείλι κόκκινα – Καμπίσιο, Τσάμικο.
7. Εδώ δεν είναι Λειβαδιά – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
8. Βαρέθηκα να κάθομαι – Καμπίσιο, Τσάμικο.
9. Εγώ στο κάμπο περπατώ – Καμπίσιο, Τσάμικο.
10. Λειβαδίτισα – Καμπίσιο, Καλαματιανό.

³⁹⁵ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 68.

³⁹⁶ Η κασέτα αυτή αποκτήθηκε από την προσωπική συλλογή του Γιώργου Κωτσίνη.

11. Του Παρνασσού τα έλατα – Καμπίσιο, Τσάμικο.
12. Δεν είναι κρίμα κι άδικο – Βλαχορουμάνικο, Καθιστικό.
13. Πάρε με δάσκαλο σου – Χιτζάζ, Συρτό.
14. Φεγγάρι μου – Χιτζάζ, Τσάμικο.

Οπτικός δίσκος *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, 1995, GENERAL, 5016, CD³⁹⁷,
398.

1. Συννεφιασμένος ουρανός – Καρτσιγάρ, Τσάμικο.
2. Πάρε βάρκα τον καημό μου – Χιτζάζ, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Από τους τροβαδούρους της παράδοσης*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 108, CD³⁹⁹.

1. Ιτιά – Νιχαβέντ, Τσάμικο.
2. Όλα τα πουλάκια, σιγά καλέ μου σιγά, είμαστε ορκισμένα – Ουσάκ, Καλαματιανό.
3. Κόφτην Ελένη την ελιά – Ουσάκ, Τσάμικο.
4. Τα Ρίτσα – Ουσάκ, Καλαματιανό.
5. Παπαλάμπρενα – Χουσεϊνί, Τσάμικο.
6. Βγήκα ψιλά στα διάσελα – Σαμπά, Τσάμικο.
7. Σαν πήρα το στρατί στρατί, Καμπίσιο, Μπαγιό.
8. Βρύση μου μαλαματένια – Ραστ, Καλαματιανό.

Οπτικός δίσκος *Τα κλέφτικα του Στάθη Κάβουρα*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 113, CD⁴⁰⁰.

1. Με γέλασαν μια χαραυγή – Ραστ, Καθιστικό.
2. Μια κόρη ετραγούδαγε – Ραστ, Καθιστικό.

³⁹⁷ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 75.

³⁹⁸ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

³⁹⁹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 85. Επίσης το έχει πει και στο δίσκο *Στο περιβόλι του λαού μας*, 1978, REGAL, 70729, LP.

⁴⁰⁰ Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224. Επίσης το έχει πει στο δίσκο *Στα κέφια του, Θεσσαλικά τραγούδια*, 1983, INTERSOUND, 2085 LP.

3. Στη μεγάλη δυστυχία – Ουσάκ - Χουσεϊνί, Καθιστικό.
4. Εσείς βουνά μου αλαργινά Σαμπά - Κιοτσέκ, Καθιστικό.
5. Η Τρυγώνα – Καρτσιγάρ, Καθιστικό.
6. Να αναστενάξω δεν μ’ ακούς – Καρτσιγάρ, Καθιστικό.
7. Της Μήτραινας – Καρτσιγάρ, Καθιστικό.
8. Απόψε η νύχτα είναι βαριά – Πεντανικό Ματζόρε, Καθιστικό.
9. Κείνο τ’ αστέρι το λαμπρό – Νικρίζ, Καθιστικό.
10. *Εγώ στον ήλιο ορκίστηκα*, Νεβά Χιτζάζ, Καθιστικό.
11. Σαν πάς πουλί μου στο Μωριά – Νικρίζ, Καθιστικό

Οπτικός δίσκος *Ο Στάθης Κάβουρας σε παραδοσιακά δημοτικά*, 1996, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, Αρ. 104, CD⁴⁰¹, ⁴⁰².

1. Λάλα τα’ αηδόνι – Ουσάκ, Τσάμικο.
2. Μπερδεύτηκε μια λεμονιά – Ουσάκ, Καλαματιανό.
3. Βασιλικός μυρίζει εδώ – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
4. Με ’καψες γειτόνισσα – Χιτζάζ, Καλαματιανό.
5. Να ήμουν στην Αράχοβα – Νικρίζ, Τσάμικο.
6. Τα Σάλωνα – Νικρίζ, Τσάμικο.

Οπτικός δίσκος *Αυτά που θέλεις*, GENERAL MOUSIC 5289, CD⁴⁰³.

1. Θέλω να ανέβω σε κορφή – Μουστάαρ, Τσάμικο.
2. Όσα κι αν πω για χάρη σου – Ουσάκ – Κιουρντί, Συρτό.
3. Απόψε θέλω να βρεθώ – Ουσάκ, Τσάμικο.
4. Και πάλι μόνος τα ’πινα – Ουσάκ, Καλαματιανό.
5. Χθες βράδυ που κοιμήθηκες – Σαμπάχ, Συρτοκαγκέλι.
6. Το τρεχαντήρι της καρδιάς – Κιουρντί – Ουσάκ, Συρτό.

⁴⁰¹ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 82.

⁴⁰² Δραγουμάνος Πέτρος, *ο.π.*, σελ. 223-224.

⁴⁰³ Πανούση-Παπαδάκη Βασιλική, *ο.π.*, σελ. 83.

7. Είμαι εγώ αυτό που θέλεις – Κιουρντί, Συρτοκαγκέλι.
8. Και πάλι μόνος τα 'πινα – Καρτσιγάρ, Καλαματιανό.
9. Όλα μου 'ρθαν ανάποδα – Καμπίσιο, Τσάμικο.
10. Γαλανή και ρούσα μου – Καμπίσιο, Καλαματιανό.
11. Στέκω στην ακροθαλασσιά – Βλαχορουμάνικο, Τσάμικο.
12. Ο στεναγμός είναι καρφί – Χιτζάζ, Τσάμικο.
13. Ήθελα να 'σουν άγγελος – Νιχαβέντ, Συρτοτσιφτετέλι.

Οπτικός δίσκος *Το δημοτικό τραγούδι είναι εδώ*, NEXT RECORDS, Αρ. 5, CD⁴⁰⁴.

1. Παλαμήδι – Ουσάκ, Τσάμικο.
2. Λιδωρικιώτισα – Ουσάκ, Τσάμικο.
3. Ζωίτσα – Σαμπά, Τσάμικο.
4. Βοχαΐτισσα – Κάρτσιγάρ, Τσάμικο.
5. Γλυκοχαράζουν τα βουνά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
6. Κουράστηκα να καρτερώ – Καμπίσιο, Συρτό.
7. Κιτρολεμονιά, Καμπίσιο, Συρτό.
8. Τρία καλά είναι στο ντουινιά – Καμπίσιο, Τσάμικο.
9. Μπήκαν τα γίδια στο μαντρί – Καμπίσιο, Συρτό.
10. Πες μου πια μάνα σε έκανε – Χιτζάζ, Τσάμικο.
11. Ρούσσα παπαδιά – Νικρίζ, Συρτό.
12. Μια χήρα πούλαγε κρασί – Νικρίζ, Καλαματιανό.
13. Αγγέλλω – Νικρίζ, Τσάμικο.
14. Βάτους και αγκάθια – Νικρίζ, Καλαματιανό.
15. Απόψε δεν κοιμήθηκα – Νικρίζ, Τσάμικο.
16. Κει ψιλά στα μπαλκονάκια – Νικρίζ, Συρτό.

⁴⁰⁴ Προσωπικό μου αρχείο που το προμηθεύτηκα από το περιοδικό *Πίστα*.