

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ
ΣΤΑ ΟΡΓΑΝΙΚΑ ΤΑΞΙΜΙΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ
ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ**

Πτυχιακή εργασία του

ΝΟΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

ΑΜΦ: 48

Υπό την εποπτεία του

κ. ΚΟΚΚΩΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Άρτα

Μάιος 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ.....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗΣ	12
1.1 Παράθεση του υπό ανάλυση υλικού.....	12
1.2 Συνοπτική ταξινόμηση του ρεπερτορίου ανά δρόμο.....	17
1.3 Τα ταξίμια μέσα στη μορφή των συνθέσεων.....	20
1.4 Τρόποι συνοδείας ταξιμιών.....	23
1.5 Ρυθμολογική προσέγγιση ρεπερτορίου.....	26
1.5 Συμβάσεις καταγραφών.....	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ	34
2.1 Ραστ	
2.1.1 Για τούτα σου για κείνα σου.....	35
2.1.2 Θέλω να μεθύσω.....	36
2.1.3 Καλογεράκι.....	38
2.1.4 Ορχηστρικό.....	39
2.1.5 Πενιές Παπαϊωάννου.....	41
2.2 Σεγκιάχ	
2.2.1 Νέο σόλο Παπαϊωάννου.....	44
2.2.2 Σούρουπο στις τζιτζιφιές.....	47
2.3 Χιτζάζ	
2.3.1 Δεν θέλω το κακό σου.....	51
2.3.2 Το μπουζούκι μου σαν κλαίει.....	52
2.3.3 Τρίτη βροχερή.....	56
2.4 Πειραιώτικος	
2.4.1 Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω.....	57
2.4.2 Πειραιώτικη πενιά - (πειραιώτικο ταξίμι).....	58
2.5 Μινόρε (φυσικό και αρμονικό)	
2.5.1 Όταν κλαίει το μπουζούκι.....	62
2.5.2 Παπαϊωάννου στη Αμερική (2).....	67
2.6 Νεβεσέρ	
2.6.1 Τα νιάτα μου δε χάρηκα.....	69
2.7 Ουσάκ	
2.7.1 Εγώ πληρώνω τα σπασμένα.....	70
2.7.2 Μαύρη η ώρα που σε πήρα.....	71
2.7.3 Παπαϊωάννου σόλο (ουσάκ).....	73
2.7.4 Σόλο Παπαϊωάννου.....	79
2.7.5 Ταξίμ.....	83
2.7.6 Ταξίμι - Τα νειάτα δεν τα χόρτασα.....	87

2.7.7 Τσιφτετέλι.....	88
2.7.8 Φοβάμαι μη σε χάσω.....	92
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	93
3.1 Ραστ	
3.1.1 Για τούτα σου για κείνα σου.....	95
3.1.2 Θέλω να μεθύσω.....	96
3.1.3 Καλογεράκι.....	97
3.1.4 Ορχηστρικό.....	98
3.1.5 Πενιές Παπαϊωάννου.....	100
3.2 Σεγκιάχ	
3.2.1 Νέο σόλο Παπαϊωάννου.....	103
3.2.2 Σούρουπο στις τζιτζιφιές.....	106
3.3 Χιτζάζ	
3.3.1 Δεν θέλω το κακό σου.....	111
3.3.2 Το μπουζούκι μου σαν κλαίει.....	112
3.3.3 Τρίτη βροχερή.....	116
3.4 Πειραιώτικος	
3.4.1 Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω.....	117
3.4.2 Πειραιώτικη πενιά - (πειραιώτικο ταξίμι).....	118
3.5 Μινόρε (φυσικό και αρμονικό)	
3.5.1 Όταν κλαίει το μπουζούκι.....	122
3.5.2 Παπαϊωάννου στη Αμερική (2).....	127
3.6 Νεβεσέρ	
3.6.1 Τα νιάτα μου δε χάρηκα.....	130
3.7 Ουσάκ	
3.7.1 Εγώ πληρώνω τα σπασμένα.....	131
3.7.2 Μαύρη η ώρα που σε πήρα.....	133
3.7.3 Παπαϊωάννου σόλο (ουσάκ).....	134
3.7.4 Σόλο Παπαϊωάννου.....	142
3.7.5 Ταξίμ.....	147
3.7.6 Ταξίμι - Τα νειάτα δεν τα χόρτασα.....	151
3.7.7 Τσιφτετέλι.....	153
3.7.8 Φοβάμαι μη σε χάσω.....	158
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	159

Αντί πρόλογου

Εισαγωγή

Η ιστορία από μόνη της συγκλίνει στο ότι τα κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά μιας εποχής ασκούν επιρροή σε όλους τους τομείς και κατ' επέκταση στον καλλιτεχνικό. Αντίστοιχα η διαμόρφωση μιας μουσικής πραγματικότητας επηρεάζεται από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο αυτή υπάγεται. Παρατηρείται μια κλιμάκωση γεγονότων η οποία έχει αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο αποκρυσταλλώνονται πολλά μουσικά φαινόμενα. Γι' αυτό και η ανασκόπηση της ιστορίας αποτελεί παράγοντα για την παρατήρηση ενός φαινομένου καθώς και για τα συμπεράσματα στα οποία οδηγούμαστε. Η Μεσόγειος είναι μια περιοχή με πολλές πολιτικές εξελίξεις που έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση των μουσικών φαινομένων.

Ως μέρος της συνθήκης της Λωζάννης, που υπογράφηκε στις 24 Ιουλίου του 1923, πραγματοποιήθηκε μια μεγάλη ανταλλαγή πληθυσμών και περίπου 1,5 εκατομμύριο Χριστιανών μεταφέρθηκε από την Τουρκία (κυρίως τη Μικρά Ασία) στην Ελλάδα, ενώ περίπου 0,5 εκατομμύριο Μουσουλμάνων μετακινήθηκε από την Ελλάδα στην Τουρκία (Ordoulidis 2011: 1). Όλο το ελληνόφωνο μουσικό δυναμικό της Μικράς Ασίας μεταφέρθηκε κι αυτό στην Ελλάδα όπου εγκαθίσταται και προσπαθεί να επιβιώσει. Η μεγάλη διαφορά πολιτισμικής στάθμης των Ελλήνων της Ανατολής, σε σχέση με τους ντόπιους, έδωσε στους Μικρασιάτες μουσικούς τη δυνατότητα να επιβάλλουν το δικό τους τρόπο ζωής και ψυχαγωγίας. Έτσι από το ξεκίνημα της ελληνικής δισκογραφίας, το 1924, σπουδαίοι μουσικοί ανέλαβαν την καλλιτεχνική διεύθυνση των εταιρειών δίσκων (Κουνάδης 2003: 384).

Κατά την πρώτη δισκογραφική περίοδο¹ είχαν επικρατήσει οι κομπανίες των Μικρασιατών μουσικών με βιολί, λύρα, κανονάκι, σαντούρι, κιθάρα και ούτι. Όμως το 1932 και 1933 ηχογραφούν τα πρώτα τους τραγούδια, με μπουζούκια και μπαγλαμάδες, τα μέλη της πειραιώτικης κομπανίας «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς». Η εμφάνιση και η εντυπωσιακή επιτυχία αυτής της ορχήστρας "παρέσυρε" στη συνέχεια τους περισσότερους Μικρασιάτες συνθέτες να γράψουν τραγούδια παρόμοιου ύφους²,

¹ Σύμφωνα με τον Κουνάδη, η πρώτη δισκογραφική περίοδος οριοθετείται από το 1924 έως το 1932, (Κουνάδης 2003: 387).

² Σύμφωνα με τον Νίκο Πολίτη, το πρώτο μουσικό είδος αποκαλείται *Σμυρναίικο τραγούδι*, ενώ το δεύτερο *Πειραιώτικο ρεμπέτικο*, βλ. Πολίτης (2007: 2).

αλλάζοντας την δομή της ορχήστρας και χρησιμοποιώντας το μπουζούκι ως σολιστικό όργανο.

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά³ και εν μέσω πολιτικής αναταραχής, κηρύσσεται στρατιωτικός νόμος και επιβάλλεται αυστηρή λογοκρισία στον τύπο. Ο Μεταξάς, μέσα στο πλαίσιο εξευρωπαϊσμού, θέσπισε νόμους που απαγόρευαν με αυστηρές ποινές τους αμανέδες και τα χασικλίδικα τραγούδια (Ν. 1619/1939). Με τον τρόπο αυτό ήθελε να αποθαρρύνει τη χρήση και τη διάδοση οποιονδήποτε "ανατολίτικων"⁴ στοιχείων⁵. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε την εξέλιξη της ελληνικής αστικής μουσικής χωρίς την Μεταξική λογοκρισία, αλλά αυτό που διαφαίνεται είναι η συμμόρφωση της συντριπτικής πλειοψηφίας των συντελεστών της δισκογραφίας, αφού αρχίζουν να πληθαίνουν τα κομμάτια που θυμίζουν καντάδες⁶.

Μέσα σε αυτό το πλέγμα κοινωνικοπολιτικής αναταραχής δεν θα μπορούσαν να μείνουν ανεπηρέαστα τα ταξίμια ως μουσική φόρμα. Ο Γιώργος Τσέρτος στην πτυχιακή του εργασία (Τσέρτος 2011: 20) διαχωρίζει την έρευνά του σε δύο χρονικά υποσύνολα με κριτήριο την δισκογραφική παύση της Columbia την εξαετία 1940-1946. Στην πρώτη περίοδο μέχρι το '40 ο Τσέρτος (Τσέρτος 2011: 97) αναφέρει πως δεν εμφανίζονται συχνά ταξίμια μπουζουκιού στη δισκογραφία και πολλές φορές αυτά έχουν την μορφή προσχεδιασμένων μουσικών ακολουθιών σε δυτικότροπο ύφος, ενώ

³ Για περισσότερες λεπτομέρειες και για μια πληρέστερη εικόνα της περιόδου της δικτατορίας του Μεταξά, ο αναγνώστης παραπέμπεται στο Pennanen (2003).

⁴ Σύμφωνα με τον Μαυροειδή (1999: 268) πολύ πριν διακριθεί η τροπική πολυπλοκότητα της μουσικής της Ανατολικής Μεσογείου, συνειδητοποιείται άμεσα η διαστηματική διαφορετικότητα της, σε αυτό το δεδομένο οφείλεται η "ταυτότητα" της Ανατολικής μουσικής όπως εισπράττεται από το Δυτικό ακροατή.

⁵ Σύμφωνα με τον Κουνάδη, τα κύρια χαρακτηριστικά της επέμβασης της Μεταξικής λογοκρισίας ήταν: «[...] α) Να μην περάσει στίχος που να θυμίζει την προηγούμενη περίοδο. Δηλαδή ουσιαστικά επιτρέπονταν τραγούδια με ερωτική θεματολογία - πλην σπανίων εξαιρέσεων, που επιβεβαίωναν τον κανόνα, β) να καταργηθούν κατά το δυνατόν - γιατί οι λογοκριτές δεν είχαν πάντοτε και τις απαραίτητες μουσικές γνώσεις - οι κλίμακες που θύμιζαν Ανατολή, γ) να μην περάσει ξανά στη δισκογραφία ο "μανές", δ) να εξαφανιστούν σιγά-σιγά τα όργανα και οι ορχήστρες που έπαιζαν αυτού του ύφους τα τραγούδια και ε) να καταργηθεί η ελεύθερη επιθεώρηση που επηρέαζε βαθιά το κοινό των πόλεων.» (Κουνάδης 2003: 464).

⁶ Για την επίδραση της ευρωπαϊκής μουσικής στο ρεμπέτικο βλ. Ordoulidis (2012: 21 και 118-129), *kandádha*. Ωστόσο υπάρχει διαφορετική άποψη του Pennanen (2003), ο οποίος υποστηρίζει πως κατά την περίοδο της Μεταξικής δικτατορίας, υπήρχε άνθιση στις εγχώριες ηχογραφήσεις ξενόγλωσσων τραγουδιών με ανατολίτικα στοιχεία.

στη δεύτερη περίοδο (από το 1946 και μετά) ο αριθμός των ταξιμιών που περιέχονται στις ηχογραφήσεις είναι αισθητά μεγαλύτερος, (Τσέρτος 2011: 26).

Σε οποιαδήποτε όμως περίοδο, το ταξίμι⁷ δεν παύει να εμφανίζεται ως αυτοσχεδιαστική φόρμα έχοντας έντονη παρουσία στις διάφορες τελεστικές πρακτικές και αποτελώντας ταυτόχρονα κριτήριο επικύρωσης των δεξιοτεχνικών ικανοτήτων των εκάστοτε εκτελεστών του μπουζουκιού.

Ένας επιδραστικός⁸ σολίστας εκείνης της περιόδου με ανεπτυγμένη την ευφράδεια του ελεύθερου μουσικού λόγου⁹ είναι ο Γιάννης Παπαϊωάννου.

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου αποτελεί μια υποφωτισμένη, πολυδιάστατη μουσική προσωπικότητα στο χώρο του αστικού τραγουδιού, με συνεισφορά σε επίπεδο συνθέτη, στιχουργού, τραγουδιστή και οργανοπαίκτη (Κουνάδης 1998). Συναπαρτίζεται με τους Μάρκο Βαμβακάρη, Βασίλη Τσιτσάνη, Απόστολο Χατζηχρήστο κ.ά., ως ένας από τους θεμελιωτές του "Πειραιώτικου" ρεμπέτικου και συνεχιστής της παράδοσης του αστικού τραγουδιού που δημιουργήθηκε, μετά την καταστροφή του 1922, από τους Μικρασιάτες συνθέτες στην Ελλάδα. Ήταν ο πρώτος που εισήγαγε στο ρεμπέτικο τη χρήση της διφωνίας στη μελωδία αφού μέχρι τότε στις προπολεμικές ηχογραφήσεις χρησιμοποιούνταν η ταυτοφωνία, (Πολίτης 2007: 5). Ελάχιστες είναι οι βιβλιογραφικές πηγές για τον Γιάννη Παπαϊωάννου. Η βασικότερη είναι το βιβλίο που επιμελείται ο Χατζηδουλής «Ντόμπρα και Σταράτα» (Χατζηδουλής 1996). Το συγκεκριμένο βιβλίο είναι ίσως η μοναδική πηγή πληροφοριών, όλων των άρθρων που εμφανίζονται στο διαδίκτυο. Πρόκειται για μια αυτοβιογραφία, γραμμένη σε πρώτο πρόσωπο και με την οποία ο Χατζηδουλής ευελπιστεί να πληροφορήσει τον αναγνώστη γύρω από ιδιόμορφα συμβάντα της ρεμπέτικης ιστορίας και τον ρόλο που έπαιξε σε αυτήν ο Γιάννης Παπαϊωάννου¹⁰.

⁷ Η έρευνα του Γιώργου Τσέρτου (Τσέρτος 2011) μαζί με τις πτυχιακές εργασίες του Σπήλιου Κούνα (Κούνας 2010) και του Κωνσταντίνου Γεδίκη (Γεδίκης 2010) αποτελούν τα σημαντικότερα δείγματα ελληνικών βιβλιογραφικών πηγών που μπορεί κάποιος να ανατρέξει για το ζήτημα της μουσικής φόρμας *taksim*.

⁸ Από το αγγλικό επίθετο *influential*.

⁹ Ως ελεύθερος μουσικός λόγος χαρακτηρίζεται από τον Βούλγαρη το ταξίμι (Βούλγαρης - Βανταράκης 2007: 58).

¹⁰ Βλ. Χατζηδουλής (1996: 9).

Πρωταρχικός στόχος της παρούσας έρευνας αποτελεί η ανάλυση και κωδικοποίηση των μελωδικών συμπεριφορών των ταξιμιών του Γιάννη Παπαϊωάννου, μέσα από μουσικές καταγραφές, με γνώμονα τον τροπικό και αισθητικό τους χαρακτήρα. Δεν επιδιώκουμε να δείξουμε το καταγεγραμμένο ρεπερτόριο ως δημιούργημα κάποιου θεωρητικού συστήματος. Αλλά χρησιμοποιώντας τα κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία¹¹ επιχειρούμε να διακρίνουμε και να κωδικοποιήσουμε την προσέγγιση του εκτελεστή σε ζητήματα τροπικότητας, βάση τη δική του αντίληψη.

Ειδικότερα, η μελέτη αυτή αποσκοπεί να απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα:

- α) Τι σημαίνει το ταξίμι για τον Γιάννη Παπαϊωάννου;
- β) Υπάρχει συνέπεια στην τροπική συμπεριφορά των ταξιμιών του;
- γ) Χρησιμοποιεί τυποποιημένες φράσεις που επαναλαμβάνονται κατά τη διάρκεια των ταξιμιών του;
- δ) Ποια είναι τα χαρακτηριστικά εκείνα που επικυρώνουν, ως εκτελεστή, την υφολογική του ταυτότητα;

Μέσα από την έρευνά μας ανακαλύψαμε 32 ηχογραφήσεις κατά τις οποίες ο Γιάννης Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί την αυτοσχεδιαστική φόρμα του ταξιμιού. Οι πηγές δεν περιορίστηκαν μόνο στις δισκογραφικές εκδόσεις αλλά χρησιμοποιήθηκαν και πηγές που εντοπίστηκαν στο διαδίκτυο¹². Στο ζήτημα των πηγών εστιάζει το πρώτο κεφάλαιο της έρευνας και στη συνέχεια πραγματοποιείται ανάλυση μορφολογικών στοιχείων των ταξιμιών αυτών. Η μορφολογική ανάλυση επικεντρώνεται στην ταξινόμηση των ταξιμιών ανά δρόμο, στη θέση τους στη φόρμα, στον τρόπο με τον οποίο συνοδεύονται και στην ρυθμολογική προσέγγιση του ρεπερτορίου. Επίσης σε κάθε υποκεφάλαιο γίνεται παράθεση συγκεντρωτικών πινάκων, οι οποίοι μας βοηθούν στην εξαγωγή υποθετικών¹³ συμπερασμάτων σε σχέση με τα μορφολογικά ζητήματα αυτά.

¹¹ Για τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν στη μελέτη μας βλέπε παρακάτω.

¹² Δεν υπήρξε περιορισμός χρονικής περιόδου, αφού ο αριθμός των ηχογραφήσεων που εντοπίστηκε είναι μικρός. Έτσι η χρονική περίοδος της μελέτης εκτείνεται από το 1947 – 1972.

¹³ Ο λόγος που χρησιμοποιείται σε αυτό το σημείο το επίθετο *υποθετικός* είναι διότι δεν δύναται να προβούμε σε βέβαια συμπεράσματα λόγω του μικρού όγκου στατιστικών δεδομένων.

Στη συνέχεια της μελέτης το πεδίο έρευνας οριοθετείται στα 23 ταξίμια λόγω του ευμεγέθους όγκου του υλικού, στα πλαίσια μιας πτυχιακής εργασίας. Πραγματοποιούνται καταγραφές των ταξιμιών αυτών, οι οποίες παρουσιάζονται με δύο ειδών παρτιτούρες. Στο δεύτερο κεφάλαιο εμφανίζεται το πρώτο είδος, μέσω του οποίου γίνεται "φωτογραφική" οπτικοποίηση της ακουστικής πληροφορίας. Μέσω αυτού του είδους των λεπτομερών καταγραφών, διαφαίνεται ο υφολογικός και δεξιοτεχνικός τρόπος που ο Γιάννης Παπαϊωάννου προσεγγίζει τα ταξίμια του.

Προχωρώντας στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι καταγραφές με το δεύτερο είδος παρτιτούρας, το οποίο είναι απαλλαγμένο από το φορτίο απεικόνισης των ρυθμικών αξιών και άλλων επιπρόσθετων στοιχείων και εξυπηρετεί ως υποβοηθητικό εργαλείο στην ανάδειξη της τροπικότητας¹⁴ και της μελωδικής συμπεριφοράς των ταξιμιών. Η μεθοδολογική προσέγγιση ανάλυσης των ταξιμιών γίνεται μέσα από το σύστημα των λαϊκών δρόμων, εμπλουτίζοντάς το με ερμηνευτικά σχήματα από το θεωρητικό σύστημα των τούρκικων μακάμ¹⁵. Ο υβριδικός αυτός τρόπος μεθοδολογικής προσέγγισης, οφείλεται στο ότι δεν μας καλύπτει εξ' ολοκλήρου κάποιο από τα ήδη υπάρχοντα θεωρητικά συστήματα¹⁶.

Η χρήση μόνο του συστήματος των λαϊκών δρόμων είναι προβληματική λόγω της έλλειψης των κατάλληλων ερμηνευτικών και φαινομενολογικών εργαλείων. Η περίπτωση του συστήματος των ήχων της βυζαντινής μουσικής, παρέχει μια εκτενή περιγραφή φαινομένων τα οποία συμβαίνουν κατά την εξέλιξη της μελωδίας, αλλά η καταγραφή των ταξιμιών με την υιοθέτηση του τρόπου γραφής της παρασημαντικής, θα είχε ως αποτέλεσμα παρτιτούρες εξαιρετικά περίπλοκες στην ανάγνωση και την ερμηνεία τους. Η περίπτωση του τούρκικου συστήματος των μακάμ, αρχικά φαίνεται να είναι η ιδανικότερη λύση, αφού παρέχει τα κατάλληλα ερμηνευτικά εργαλεία τροπικής ανάλυσης. Η μεγαλύτερη αδυναμία χρήσης του εν λόγω συστήματος στη διαδικασία ανάλυσης του υλικού μας, έγκειται στο γεγονός ότι το σύστημα αυτό, προέκυψε ως κωδικοποίηση ενός ρεπερτορίου συνθετών της λόγιας Οθωμανικής μουσικής, στο οποίο χρησιμοποιούνται "ασυγκέραστα" όργανα. Το πεδίο της έρευνας

¹⁴ Για τον εννοιολογικό ορισμό της τροπικότητας βλ. Βούλγαρης - Βανταράκης (2007: 15).

¹⁵ Αναλυτικότερα για το θεωρητικό σύστημα των τούρκικων μακάμ, βλ. Αϊντεμίρ (2012) και Βούλγαρης - Βανταράκης (2007).

¹⁶ Για την επιλογή θεωρητικών εργαλείων κατηγοριοποίησης και μουσικής ανάλυσης, στο πεδίο της ελληνικής αστικής μουσικής βλ. Κούνας (2010: 8).

μας ασχολείται με μια φόρμα μη λόγιας μουσικής, κυρίαρχο σολιστικό όργανο της οποίας (κατά την περίοδο της έρευνας μας, δηλαδή μετά το 1947) είναι το μπουζούκι. Άρα η εφαρμογή του συστήματος των μακάμ σε ταξίμια ενός "συγκερασμένου" οργάνου θα ήταν a priori προβληματική και θα προέκυπταν διαστηματικής φύσεως αδιέξοδα.

Η επιλογή να μην χρησιμοποιηθεί ως μεθοδολογικό εργαλείο μεμονωμένα το σύστημα των λαϊκών δρόμων, αιτιολογείται επίσης από το ότι δεν υπάρχει πλήρη θεωρητική συγκρότηση του τροπικού συστήματος των λαϊκών δρόμων. Τη συγκεκριμένη άποψη ενισχύουν και τα ευρήματα της ανασκόπησης της ελληνικής βιβλιογραφίας που ασχολείται με το ζήτημα αυτό. Σε γενικές γραμμές δύο είδη εκδόσεων υπάρχουν: α) Οι μέθοδοι διδασκαλίας γραμμένες κυρίως από εκτελεστές του μπουζουκιού, οι οποίες παρουσιάζουν τους λαϊκούς δρόμους με τη μορφή δυτικής κλίμακας και συνοδεύονται από λίγες γραμμές σχολιασμού. Τα δύο κύρια προβλήματα με αυτό το είδος εκδόσεων, είναι η έλλειψη ερευνητικής μεθοδολογίας και η σύγχυση σε επίπεδο ονοματολογίας¹⁷ και δομής των δρόμων. Ενδεικτικότερα βιβλιογραφικά παραδείγματα είναι οι εκδόσεις του Μανώλη Μιχαλάκη (2014), του Χρήστου Νικολόπουλου (2013), του Χαράλαμπου Παγιατή (1992), και του Γεώργιου Φλούδα (2013). β) Η δεύτερη κατηγορία εκδόσεων αποτελείται από ένα σώμα βιβλίων, γραμμένο από ερευνητές που έχουν σαφή επίγνωση των ζητημάτων τροπικότητας. Σε αυτή την κατηγορία, εάν εξαιρέσουμε τα βιβλία του Δημήτρη Μυστακίδη (2004 και 2013) οι υπόλοιπες εκδόσεις ασχολούνται με το θεωρητικό σύστημα των τούρκικων μακάμ και όχι με το σύστημα των λαϊκών δρόμων. Σημαντικότερα παραδείγματα είναι τα βιβλία των Μουράτ Αϊντεμίρ (2012), Ευγένιου Βούλγαρη - Βασίλη Βανταράκη (2007), Κυριάκου Καλαϊτζίδη (1996) και Μάριου Μαυροειδή (1999).

Το τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης αποτελεί τη σύνθεση και κριτική ανάλυση των δεδομένων των προηγούμενων κεφαλαίων ώστε να προβούμε στα γενικότερα συμπεράσματα.

¹⁷ Για ζητήματα ονοματολογίας των λαϊκών δρόμων βλ. Ordoulidis (2012: 133-173).

Κεφάλαιο 1

Πηγές και ζητήματα ταξινόμησης

Στο πρώτο κεφάλαιο, η έρευνα εστιάζει στις πηγές και στα διάφορα μορφολογικά ζητήματα που αφορούν τα ταξίμια του Γιάννη Παπαϊωάννου. Παρατίθεται συγκεντρωτικά το ηχητικό υλικό, ταξινομείται ανά δρόμο, επίσης εξετάζονται ζητήματα τοποθέτησης των ταξιμιών μέσα στη μορφή των συνθέσεων, τρόποι συνοδείας αυτών, καθώς και η σχέση τους με το ρυθμό του σκοπού που ακολουθεί. Σε κάθε υποκεφάλαιο παρουσιάζονται συγκεντρωτικοί πίνακες και κυκλικά διαγράμματα που ταξινομούν τις εκάστοτε περιπτώσεις. Η τελευταία ενότητα λειτουργεί εισαγωγικά για τις καταγραφές και αναλύσεις που ακολουθούν στο 2^ο και 3^ο κεφάλαιο.

Το εύρος του ερευνητικού πεδίου σ' αυτό το κεφάλαιο αγγίζει τις 32 ηχογραφήσεις. Ωστόσο το πεδίο διαφοροποιείται σε κάποια υποκεφάλαια για λόγους που ορίζονται από το εκάστοτε στοχοθετικό πλαίσιο. Επομένως ενώ στα υποκεφάλαια 1.1 έως 1.3 εξετάζεται το σύνολο των ηχογραφήσεων (32), στο 1.4 ο αριθμός αυτός μειώνεται σε 21 περιπτώσεις, και στο 1.5 σε 27.

1.1 Παράθεση του υπό ανάλυση υλικού

Σκοπός στην παρούσα έρευνα είναι η εύρεση, συγκέντρωση και καταγραφή ταξιμιών του Γιάννη Παπαϊωάννου που εμφανίζονται στη δισκογραφία, αλλά και σε οποιαδήποτε άλλη πηγή¹⁸. Έχοντας ολοκληρώσει την μελέτη όλων των διαθέσιμων πηγών, προκύπτουν οι εξής κατηγορίες ηχητικού υλικού:

α₁) Εκδόσεις δίσκων¹⁹.

α₂) Ζωντανή ερασιτεχνική ηχογράφηση από το κέντρο Πανόραμα στις Τζιτζιφιές το 1972, του Γιώργη Χριστοφιλάκη²⁰.

¹⁸ Οι χώροι αναζήτησης του υλικού ήταν το προσωπικό αρχείο του γράφοντος, το αρχείο του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής (ΤΕΙ Ηπείρου) και το διαδίκτυο. Η μορφή του είναι εξολοκλήρου ψηφιακή (mp3).

¹⁹ Για δισκογραφία του Γιάννη Παπαϊωάννου βλ. Κόντος (2007: 62).

β) Ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις από προσωπικές συλλογές²¹.

Η έρευνα δεν περιορίστηκε μόνο στις ηχογραφήσεις που προέρχονται από εκδόσεις δίσκων και ο λόγος είναι πως κατά τη διάρκεια ενός αυστηρού (και αγχωτικού πολλές φορές) πλαισίου δισκογραφικής αποτύπωσης²², ο εκτελεστής είναι εκφραστικά συγκρατημένος χωρίς να υπάρχουν πολλά περιθώρια ανάδειξης των δεξιοτεχνικών ικανοτήτων. Στις άλλες δύο περιπτώσεις, δεν υπάρχει περιορισμός χρόνου και ο εκτελεστής αποφορτισμένος, αισθάνεται μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης²³.

Το πρόβλημα όσον αφορά την πρώτη κατηγορία, είναι η έλλειψη επιστημονικής μεθοδολογίας στην βιβλιογραφία που ασχολείται με την καταγραφή των δίσκων και την χρονολόγηση των τραγουδιών²⁴. Σχετικά με αυτό το ακανθώδες θέμα, ο Ορδουλίδης (Ordoulidis 2012: 56-69) επισυνάπτει τρία φορτικά ζητήματα. Ένα ζήτημα που παρατηρείται είναι ότι οι τίτλοι πολλών τραγουδιών δεν ταιριάζουν με τους τίτλους που βρίσκονται στις πραγματικές ετικέτες αρχείων. Ένα δεύτερο είναι η ύπαρξη διάφορων τίτλων που αναφέρονται στο ίδιο τραγούδι. Τέλος, ένα πρόβλημα σοβαρής σπουδαιότητας αφορά τη σύγχυση στις ημερομηνίες καταγραφής [μήτρα] και έκδοσης των τραγουδιών²⁵.

Οι ηχογραφήσεις δε, που προκύπτουν από προσωπικές συλλογές, ανακαλύφθηκαν στο διαδίκτυο. Το πρόβλημα σε αυτή την κατηγορία -εκτός από αυτό της απουσίας χρονολογίας ηχογράφησης- είναι πως δεν υπάρχουν "επίσημοι" τίτλοι τραγουδιών και

²⁰ Γιάννης Παπαϊωάννου, *Ζωντανή ηχογράφιση στο Πανόραμα*, Victory Music, επανέκδοση σε cd, Αθήνα, 1998. Γιάννης Παπαϊωάννου, *Ιστορική ζωντανή ηχογράφιση*, Legend, επανέκδοση σε cd, Αθήνα, 2005. Γιάννης Παπαϊωάννου, *Η προτελευταία βραδιά*, Αφοί Φαληρέα, LP, Αθήνα, 1983.

²¹ Για την ανεύρεση των ταξιμιών αυτής της κατηγορίας, ο αναγνώστης παραπέμπεται στην ιστοσελίδα: <http://mywendysmusic.com>.

²² Στην έρευνα μας από εδώ και στο εξής, με τον όρο *δισκογραφική αποτύπωση* θα αναφερόμαστε στη διαδικασία ηχογράφησης τραγουδιών σε ειδικούς χώρους, με επαγγελματικό εξοπλισμό, με σκοπό την πώληση τους μέσω των δισκογραφικών εταιριών.

²³ Η παραπάνω άποψη επιβεβαιώνεται εάν συγκρίνουμε τη διάρκεια των υπό μελέτη ταξιμιών. Ενώ στη πρώτη κατηγορία η διάρκεια περιορίζεται συνήθως σε μερικά δευτερόλεπτα, στις άλλες δύο κατηγορίες τα περισσότερα ταξίμια ξεπερνούν τα δύο και τρία λεπτά.

²⁴ Για μεγαλύτερη ανάλυση επί του ζητήματος αυτού βλ. Ordoulidis (2012), Pennanen (1997: 66) και Pennanen (2005).

²⁵ Γι' αυτούς τους λόγους ο παρακάτω πίνακας είναι επισφαλής ως προς την εγκυρότητα των στοιχείων.

έτσι, είτε μια ηχογράφιση εμφανίζεται με πολλούς τίτλους, είτε ένα τίτλος αναφέρεται σε πολλές ηχογραφήσεις²⁶.

Ακολουθεί πίνακας του συλλεγμένου ηχητικού υλικού, ταξινομημένο σύμφωνα με τον τίτλο της ηχογράφησης, τον συνθέτη - στιχουργό, τον αριθμό δίσκου, και το έτος ηχογράφησης²⁷:

Σύνολο δειγμάτων: 32

ΤΙΤΛΟΣ	ΧΡΟΝΟ-ΛΟΓΙΑ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ
<u>Ηχογραφήσεις δίσκων</u>				
Βασανιστήριο είναι ο έρωας (Πικρό βασανιστήριο)	1947	Οδυσσέας Μοσχονάς	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Columbia DG/6676
Πως πέρασαν τα χρόνια	1949	Οδυσσέας Μοσχονάς	Ιωάννης Παπαϊωάννου-Κώστας Μάνεσης	His Master Voice AO/2862
Τρίτη βροχερή	1950	Πρόδρομος Τσαουσάκης-Μαρίκα Νίνου	Ιωάννης Παπαϊωάννου (συνθέτης)-Α. Αγγελόπουλος (στιχουργός)	Columbia DG/6806
Σόλο Παπαϊωάννου (Σόλο τσιφτετέλι)	1950	Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Columbia DG/6806
Πενιές Παπαϊωάννου	1951	Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	His Master Voice AO/5010
Φοβάμαι μη σε χάσω	1951	Σωτηρία Μπέλλου	Ιωάννης Παπαϊωάννου (συνθέτης)-Α. Αγγελόπουλος (στιχουργός)	Columbia DG/6950
Δεν θέλω το κακό σου	1952	Στέλιος Καζαντζίδης- Νίκος Καλλέργης-Ιωάννης Παπαϊωάννου	Ιωάννης Παπαϊωάννου (συνθέτης)-Κώστας Μάνεσης (στιχουργός)	Columbia DG/6988
Μαύρη η ώρα που σε πήρα	1953	Καίτη Γκρέυ-Δημήτρης Ρουμेलιώτης	Ιωάννης Παπαϊωάννου-Ν. Μπατάγια	Columbia DG/7048

²⁶ Για τη μη σύγχυση των ταξιμίων, στην παρούσα έρευνα θα αναγράφονται παρενθετικές επεξηγήσεις δίπλα από τους τίτλους. Επίσης όταν κάποια περίπτωση εμφανίστηκε και με άλλο τίτλο κατά την έρευνα μας, θα παρατίθεται δίπλα από τον κύριο σε παρένθεση.

²⁷ Τα πεδία παραμένουν κενά, όταν υπάρχει έλλειψη στοιχείων.

Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω	1955	Αντωνής Κλειδωνιάρης	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Columbia DG/7061
Καλογεράκι	1957	Αθανάσιος Λαγούρος-Πόλυ Πάνου	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Columbia DG/7292
Νέο σόλο Παπαϊωάννου	1957	Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Columbia DG/7292
Εγώ πληρώνω τα σπασμένα	1958	Καίτη Γκρέυ	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Columbia DG/7402
Πειραιώτικη πενιά (Πειραιώτικο ταξίμι)	1959	Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Cronos LP/601
Θέλω να μεθύσω	1961	Στράτος Διονυσίου-Κ. Θύμη	Ιωάννης Παπαϊωάννου	His Master Voice 7PG 2862
Ταξίμ Χουζάμ	1963	Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Music Box 45 MB/ 474
Για τούτα σου για κείνα σου	1983 ²⁸	Γρηγόρης Μπιθικώτσης-Ρία Κούρτη	Ιωάννης Παπαϊωάννου-Γ. Βαξεβανέλη	Columbia 712967
Όταν κλαίει το μπουζούκι		Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Liberty 275
Τα νιάτα μου δεν χάρηκα		Βιργινία Μαγκίδου	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Καλός Δίσκος 302
Ταξίμ		Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Nina L/62
Το μπουζούκι μου σαν κλαίει		Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Nina N/24786
Τσιφτετέλι		Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	Nina L/62
Ορχηστρικό		Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	
<u>Ζωντανή ηχογράφηση από το κέντρο Πανόραμα στις Τζιτζιφιές</u>				
Χατζηκυριάκειο	1972			
Μας κυνηγούν τον αργιλέ	1972			
Μπιρ - Αλλάχ	1972			
Σόλο μπουζούκι	1972			

²⁸ Το συγκεκριμένο τραγούδι χρησιμοποιείται στην έρευνα μας με κάθε επιφύλαξη, αφού η χρονολογία ηχογράφησης του σύμφωνα με τον πίνακα, φαίνεται να είναι μετά το θάνατο του συνθέτη το 1972. Η ενορχηστρωτική του απόδοση όμως μας δείχνει πως η συγκεκριμένη χρονολογία είναι πιθανώς εσφαλμένη και πιστεύουμε πως η πραγματική είναι στα μέσα της δεκαετίας του 1960.

Σόλο μπουζούκι (2)	1972			
Τσιφτετέλι	1972			
<u>Ηχογραφήσεις από προσωπικές συλλογές</u>				
Παπαϊωάννου σόλο (ουσάκ)		Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	
Παπαϊωάννου στην Αμερική (2)		Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	
Σούρουπο στις Τζιτζιφιές		Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	
Ταξίμι - Τα νειάτα δεν τα χόρτασα (2-8- 72 στο σπίτι του)		Οργανικό	Ιωάννης Παπαϊωάννου	

Παρατηρώντας τον συγκεκριμένο πίνακα διαπιστώνουμε ότι ο συνθέτης εισάγει το ταξίμι ως μουσική φόρμα, στις ηχογραφήσεις του μετά την επαναλειτουργία της Columbia το 1946, (λόγω του Β' Παγκοσμίου Πολέμου). Μέχρι το 1940 δεν υπάρχει κανένα τραγούδι κατά τη διάρκεια του οποίου να εμπεριέχεται ταξίμι, ενώ γνωρίζουμε πως η πρώτη ηχογράφιση του Παπαϊωάννου ήταν η Φαληριώτισσα²⁹ το 1937.

²⁹ Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά δισκογραφικούς καταλόγους, ο αναγνώστης παραπέμπεται στο βιβλίο του Μανιάτη Διονύση (2006).

1.2 Συνοπτική ταξινόμηση του ρεπερτορίου ανά δρόμο

Οι λαϊκοί δρόμοι αν και έχουν έντονο το στοιχείο της τροπικότητας - στον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με τα αντίστοιχα μακάμ (Τσέρτος 2011: 28)- στο συγκεκριμένο κεφάλαιο αναφέρονται στην κλιμακική εκδοχή τους ενώ λειτουργούν σαν εργαλεία ομαδοποίησης του ερευνητικού πεδίου, με σκοπό την εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων σε σχέση με την συχνότητα εμφάνισης κάποιων γενικών διαστηματικών δομών.

Δεν θα πραγματοποιηθεί παράθεση των λαϊκών δρόμων που συναντάμε στο υλικό μας. Για να μην προκύψουν ασάφειες, κυρίως λόγω της ονοματολογικής σύγχυσης που υπάρχει στη βιβλιογραφία, η παρούσα έρευνα στηρίχθηκε στην εκδοχή των δρόμων που εμφανίζεται στη μέθοδο λαϊκής κιθάρας του Δημήτρη Μυστακίδη (Μυστακίδης 2013) και σε αυτή την βιβλιογραφική πηγή παραπέμπεται και ο αναγνώστης³⁰.

Τα ταξίμια που συμπεριλαμβάνονται στη παρούσα έρευνα, (καταγεγραμμένα ή μη), παρουσιάζονται στους παρακάτω πίνακες³¹, ομαδοποιημένα και με αλφαβητική σειρά, με βάση τον λαϊκό δρόμο που ανήκουν:

I. MATZOPE

<u>Ραστ</u>
Για τούτα σου για κείνα σου Θέλω να μεθύσω Καλογεράκι Ορχηστρικό Πενιές Παπαϊωάννου
<u>Σεγκιάχ</u>
Νέο σόλο Παπαϊωάννου Σούρουπο στις Τζιτζιφιές Ταξίμ χουζάμ

³⁰ Είναι αναγκαίο να επισημανθούν δύο ονοματολογικές διαφορές μεταξύ του βιβλίου του Μυστακίδη και της δικής μας έρευνας: α) Το 4χορδο - 5χορδο χουζάμ, από εμάς θα αναφέρεται ως 4χορδο - 5χορδο σεγκιάχ. β) Ο δρόμος νιαβέντ, από εμάς θα ονομάζεται νεβεσέρ.

³¹ Οι πίνακες χωρίζονται σε δύο ομάδες -ματζόρε και μινόρε- σύμφωνα με την συγχορδία της βάσης του εκάστοτε δρόμου. Με την ίδια σειρά θα εμφανίζονται από εδώ και στο εξής οι καταγραφές που ακολουθούν και οι αναλύσεις τους.

<u>Χιτζάζ</u>
Βασανιστήριο είναι ο έρωσ - (Πικρό βασανιστήριο) Δεν θέλω το κακό σου Το μπουζούκι μου σαν κλαίει Τρίτη βροχερή
<u>Πειραιώτικος</u>
Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω Πειραιώτικη πενιά - (Πειραιώτικο ταξίμι) Πως πέρασαν τα χρόνια

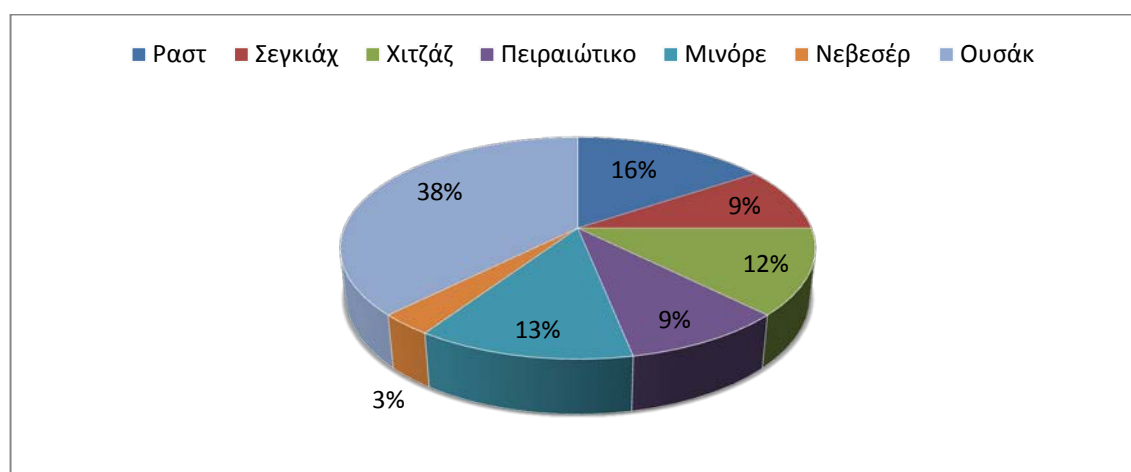
II. ΜΙΝΟΡΕ

<u>Μινόρε (φυσικό και αρμονικό)</u>
Όταν κλαίει το μπουζούκι Παπαϊωάννου στη Αμερική (2) Σόλο μπουζούκι Χατζηκυριάκειο
<u>Νεβεσέρ</u>
Τα νιάτα μου δε χάρηκα
<u>Ουσάκ</u>
Εγώ πληρώνω τα σπασμένα Μας κυνηγούν τον αργιλέ Μαύρη η ώρα που σε πήρα Μπιρ - Αλλάχ Παπαϊωάννου σόλο (ουσάκ) Σόλο μπουζούκι (2) Σόλο Παπαϊωάννου Ταξίμ Ταξίμι - Τα νειάτα δεν τα χόρτασα Τσιφτετέλι Τσιφτετέλι (live) Φοβάμαι μη σε χάσω

Ο παρακάτω στατιστικός πίνακας εμφανίζει την συχνότητα των δρόμων στο υπό εξέταση υλικό:

Σύνολο δειγμάτων: 32

Λαϊκός δρόμος	Αριθμός τραγουδιών	Ποσοστό (%)
Ραστ	5	16
Σεγκιάχ	3	9
Χιτζάζ	4	13
Πειραιώτικος	3	9
Μινόρε (φυσικό και αρμονικό)	4	12
Νεβεσέρ	1	3
Ουσάκ	12	38



Από το παραπάνω κυκλικό διάγραμμα, φαίνεται καθαρά η τάση του Παπαιωάννου να αυτοσχεδιάζει σε δρόμους με έντονο το στοιχείο της τροπικότητας. Πρώτος σε προτίμηση, με μεγάλη διαφορά, είναι ο δρόμος ουσάκ με 12 ταξίμια ενώ οι δρόμοι ραστ, χιτζάζ, μινόρε, σεγκιάχ και πειραιώτικος ακολουθούν με μικρές ποσοτικές διαφορές μεταξύ τους. Τελευταίος στη κατάταξη είναι ο δρόμος νεβεσέρ με ένα μόνο ταξίμι.

1.3 Τα ταξίμια³² μέσα στη μορφή των συνθέσεων

Η παρακάτω κατηγοριοποίηση στηρίχθηκε εν μέρει, στην αντίστοιχη της πτυχιακής εργασίας του Γεωργίου Τσέρτου (Τσέρτος 2011: 20) και ο ρόλος της είναι να διαχωρίσει το εκάστοτε ταξίμι σε σχέση με το λειτουργικό του ρόλο στην ηχογράφιση. Το πλήθος των δειγμάτων είναι και τα 32 ταξίμια και από την έρευνα προκύπτουν οι εξής τέσσερις κατηγορίες:

α) Ταξίμια ως αυτοτελείς συνθέσεις: Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν οι ηχογραφήσεις στις οποίες το αυτοσχεδιαστικό μέρος καλύπτει όλη τη διάρκεια του κομματιού.

β) Ταξίμια ως αυτοτελείς συνθέσεις ακολουθούμενες από οργανικό σκοπό: Η διαφορά με την προηγούμενη κατηγορία είναι πως στη συγκεκριμένη, ενώ ο αυτοσχεδιασμός καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος της ηχογράφησης, συνοδεύεται από κάποιο οργανικό σκοπό πριν από το φινάλε. Ωστόσο τον σημαίνοντα ρόλο το διατηρεί το ταξίμι.

γ) Ταξίμια ως εισαγωγή: Πρόκειται για τα ταξίμια που ο σκοπός τους είναι να προλογίσουν ένα τραγούδι.

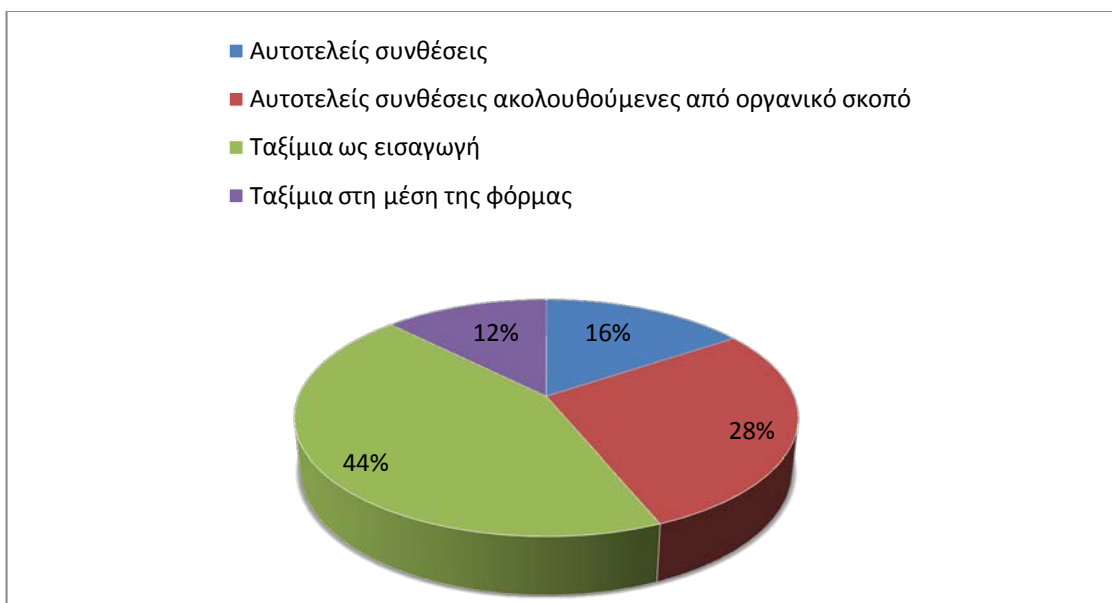
δ) Ταξίμια στη μέση της φόρμας: Σε αυτήν την τελευταία κατηγορία ανήκουν τα ταξίμια τα οποία περιέχονται στο εσωτερικό ενός τραγουδιού ή ενός οργανικού σκοπού.

Ο παρακάτω πίνακας διαχωρίζει τις υπό εξέταση ηχογραφήσεις ανά κατηγορία και το κυκλικό διάγραμμα σε ποσοστά:

³² Στην έρευνα μας δεν θα πραγματοποιηθεί κατηγοριοποίηση έρρυθμων και άρρυθμων ταξιμιών, αφού οι περιπτώσεις των έρρυθμων είναι λίγες και θα αναφέρονται στις αναλύσεις του δευτέρου και τρίτου κεφαλαίου.

Σύνολο δειγμάτων: 32

Λειτουργικότητα ταξιμιών στην ηχογράφηση	Αριθμός τραγουδιών	Τραγούδια	Ποσοστό %
<u>Αυτοτελείς συνθέσεις</u>	5	Όταν κλαίει το μπουζούκι Παπαϊωάννου στην Αμερική (2) Σόλο μπουζούκι Σόλο Παπαϊωάννου Τσιφτετέλι	16
<u>Αυτοτελείς συνθέσεις ακολουθούμενες από οργανικό σκοπό</u>	9	Νέο σόλο Παπαϊωάννου Ορχηστρικό Παπαϊωάννου σόλο (<i>ουσάκ</i>) Πειραιώτικη πενιά (πειραιώτικο ταξίμι) Πενιές Παπαϊωάννου Σούρουπο στις Τζιτζιφιές Ταξίμι Ταξίμι χουζάμ Το μπουζούκι μου σαν κλαίει	28
<u>Ταξίμια ως εισαγωγή</u>	14	Βασανιστήριο είναι ο έρωσ (Πικρό βασανιστήριο) Για τούτα σου για κείνα σου Δεν θέλω το κακό σου Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω Καλογεράκι Μας κυνηγούν τον αργιλέ Μαύρη η ώρα που σε πήρα Μπιρ - Αλλάχ Πως πέρασαν τα χρόνια Τα νιάτα μου δε χάρηκα Ταξίμι - Τα νειάτα δεν τα χόρτασα Τρίτη βροχερή Φοβάμαι μη σε χάσω Χατζηκυριάκειο	44
<u>Ταξίμια στη μέση της φόρμας</u>	4	Εγώ πληρώνω τα σπασμένα Θέλω να μεθύσω Σόλο μπουζούκι (2) Τσιφτετέλι (<i>live</i>)	12



Στο συγκεκριμένο πίνακα παρατηρούμε ότι τα ταξίμια εισαγωγικού χαρακτήρα κυριαρχούν ανάμεσα στις συγκεκριμένες κατηγορίες με ποσοστό 44%, ενώ ακολουθούν με ποσοστό 28%, τα ταξίμια τα οποία έχουν χαρακτήρα αυτοτελούς σύνθεσης ακολουθούμενα από οργανικό σκοπό. Τα ταξίμια με χαρακτήρα αυτοτελούς σύνθεσης εμφανίζονται μ' ένα ποσοστό της τάξης του 16%, ενώ εκείνα που εκτελούνται στη μέση της φόρμας εμφανίζονται σπανιότερα με ποσοστό 12%.

1.4 Τρόποι συνοδείας ταξιμιών

Σε αυτή την ενότητα γίνεται παράθεση και κατηγοριοποίηση των τρόπων συνοδείας των ταξιμιών του Γιάννη Παπαϊωάννου, που εξετάζονται στην παρούσα έρευνα. Στη συγκεκριμένη κατηγοριοποίηση θα συμπεριληφθούν μόνο οι περιπτώσεις που αφορούν *εκδόσεις δίσκων* και θα εξαιρεθούν εκείνες που προέρχονται από *προσωπικές ερασιτεχνικές συλλογές* και από την *ζωντανή ηχογράφιση από το κέντρο Πανόραμα*. Ο λόγος είναι ότι, στην μεν ζωντανή ηχογράφιση στο Πανόραμα η ενορχήστρωση περιορίζεται στα όργανα του πάλλκου, στις δε υπόλοιπες περιπτώσεις ο εκτελεστής εμφανίζεται χωρίς συνοδεία κάποιου άλλου οργάνου.

Εξετάζοντας το υλικό, παρατηρούμε δύο κύριους τύπους συνοδείας οι οποίοι χωρίζονται σε υποκατηγορίες, ανάλογα με τα μουσικά όργανα που συμμετέχουν και τον τρόπο που αυτά χρησιμοποιούνται³³.

α) Χωρίς ρυθμική συνοδεία

Πρόκειται για τη συνηθέστερη μορφή που συναντάμε στο υλικό, η οποία διαχωρίζεται με τον εξής τρόπο:

- Χωρίς παρουσία άλλου μουσικού οργάνου: Στην κατηγορία αυτή ανήκουν επτά περιπτώσεις.
- Ισοκράτημα με μπαγλαμά: Συναντάται σε μια περίπτωση.
- Ισοκράτημα στις στάσεις τις μελωδίας, με μπασογραμμές³⁴ ή κάθετης συγχορδίας³⁵ από την κιθάρα: Σε αυτή την ομάδα ανήκουν επτά ηχογραφήσεις, κατά τις οποίες παρατηρούνται περιπτώσεις όπου «[...] γίνεται εισαγωγή ή κλείσιμο με χρήση σύντομης μπασογραμμής, η συγχορδίας, με σκοπό την προδιάθεση-προετοιμασία του ακροατή για το "χρώμα" και το ύφος του αυτοσχεδιασμού που θα ακολουθήσει ή που προηγήθηκε» (Τσέρτος 2011: 35).

³³ Η παρούσα ομαδοποίηση βασίστηκε σε πρωτογενές επίπεδο, σε αντίστοιχη άλλης πτυχιακής εργασίας. Βλ. Τσέρτος (2011: 33).

³⁴ «Οι μελωδικές κινήσεις στη χαμηλή έκταση της κιθάρας ονομάζονται από τους λαϊκούς μουσικούς μπασογραμμές» (Ευαγγέλου 2008: 14). Επίσης για το ίδιο θέμα βλ. Pennanen (1997: 82).

³⁵ Αναλυτικότερα, για εκτελεστικά ζητήματα συνοδείας βλ. Pennanen (1997: 82-83) και Μυστακίδης (2013).

β) Με ρυθμική - αρμονική συνοδεία

Η κατηγορία αυτή μπορεί να διαχωριστεί σε δυο επιμέρους υποενότητες:

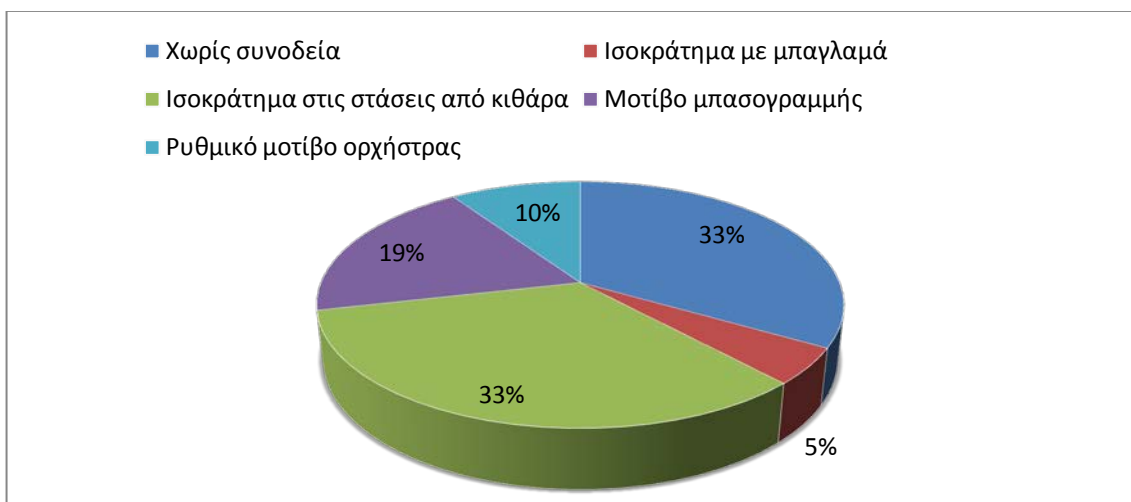
- Συνοδεία με χρήση ρυθμικού μοτίβου μπασογραμμής από την κιθάρα ή άλλο όργανο: Συναντάμε τέσσερις ηχογραφήσεις εκ των οποίων στις δύο συμμετέχουν και κρουστά³⁶. Το ενδιαφέρον σε αυτή την υποενότητα είναι πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί σε όλες τις περιπτώσεις ως ρυθμικό μοτίβο το τσιφτετέλι.
- Συνοδεία με χρήση ρυθμικού μοτίβου από την υπόλοιπη ορχήστρα: Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν δύο περιπτώσεις εσωτερικών ταξιμιών, κατά τη διάρκεια τραγουδιού ρυθμού καρσιλαμά.

Ακολουθεί συνοπτικός στατιστικός πίνακας και κυκλικό διάγραμμα όλων των παραπάνω περιπτώσεων:

Σύνολο δειγμάτων: 21

Τρόπος συνοδείας	Αριθμός τραγουδιών	Τραγούδια	Ποσοστό %
<u>Χωρίς παρουσία άλλου μουσικού οργάνου</u>	7	Βασανιστήριο είναι ο έρωσ Για τούτα σου για κείνα σου Καλογεράκι Πως πέρασαν τα χρόνια Τα νιάτα μου δε χάρηκα Ταξίμ Ταξίμ χουζάμ Φοβάμαι μη σε χάσω	33
<u>Ισοκράτημα με μπαγλαμά</u>	1	Ορχηστρικό	5
<u>Ισοκράτημα στις στάσεις από κιθάρα</u>	7	Δεν θέλω το κακό σου Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω Μαύρη η ώρα που σε πήρα Νέο σόλο Παπαϊωάννου Όταν κλαίει το μπουζούκι Πειραιώτικη πενιά (πειραιώτικο ταξίμι) Τρίτη βροχερή	33
<u>Μοτίβο μπασογραμμής</u>	4	Πενιές Παπαϊωάννου Σόλο Παπαϊωάννου Το μπουζούκι μου σαν κλαίει Τσιφτετέλι	19
<u>Ρυθμικό μοτίβο ορχήστρας</u>	2	Εγώ πληρώνω τα σπασμένα Θέλω να μεθύσω	10

³⁶ Για περισσότερες λεπτομέρειες όσον αφορά ενορχηστρωτικά ζητήματα στο ρεμπέτικο τραγούδι βλ. Ordoulidis (2011) και Ordoulidis (2012: 176-229).



Παρατηρώντας το ίδιο ποσοστό της τάξης του 33% σε δύο περιπτώσεις, εξάγεται το συμπέρασμα πως ο συνθέτης πιθανότατα προτιμά, είτε να μην υπάρχει κανενός είδους συνοδείας κατά τη διάρκεια των ταξιμιών του, είτε να συμμετέχει η κιθάρα σε ρόλο ισοκράτη. Ακολουθεί η ενορχηστρωτική προτίμηση συνοδείας με μοτίβο μπασογραμμής -το οποίο κατά κύριο λόγο είναι ρυθμού τσιφτετελιού- με ποσοστό 19%. Τέλος, η συνοδεία ορχήστρας που επαναλαμβάνει κάποιο ρυθμικό μοτίβο και το ισοκράτημα με μπαγλαμά φαίνεται να μην είναι στις ιδιαίτερες προτιμήσεις του συνθέτη, καταλαμβάνοντας τις τελευταίες θέσεις με 10% και 5% αντίστοιχα.

1.5 Ρυθμολογική προσέγγιση ρεπερτορίου

Σε αυτό το σημείο θα εξεταστούν οι ρυθμοί των τραγουδιών και των οργανικών σκοπών που ακολουθούν τα ταξίμια στις ηχογραφήσεις. Θα εξαιρεθούν από την παρούσα κατηγοριοποίηση τα 5 ταξίμια που λειτουργούν ως αυτόνομες συνθέσεις³⁷. Οι ρυθμοί³⁸ που καταγράφονται είναι οι εξής: α) ζεϊμπέκικο (παλιό και καινούριο), β) καμηλιέριο, γ) καρσιλαμάς, δ) απτάλικο, ε) τσιφτετέλι, στ) χασάπικο και χασαποσέρβικο.³⁹

Ο πίνακας που ακολουθεί παρουσιάζει το πλήθος των ηχογραφήσεων σε σχέση με τους ρυθμούς που αναφέρονται παραπάνω και την συχνότητα που αυτοί εμφανίζονται:

Σύνολο δειγμάτων: 27

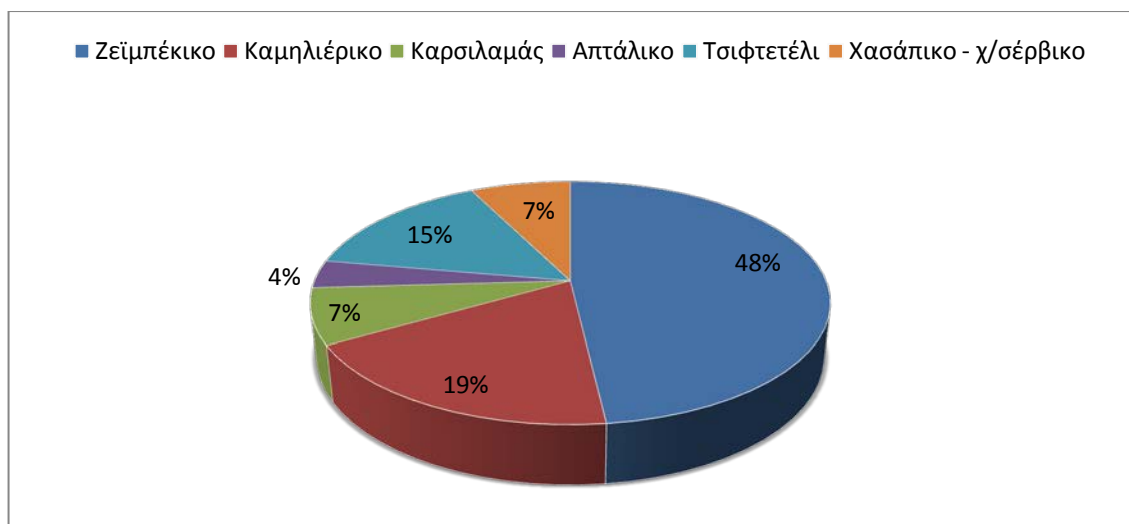
Ρυθμοί	Αριθμός τραγουδιών	Τραγούδια	Ποσοστό %
<u>Ζεϊμπέκικο</u>	13	Βασανιστήριο είναι ο έρωσ Για τούτα σου για κείνα σου Δεν θέλω το κακό σου Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω Καλογεράκι Μας κυνηγούν τον αργιλέ Μαύρη η ώρα που σε πήρα Μπιρ - Αλλάχ Πως πέρασαν τα χρόνια Τα νιάτα μου δε χάρηκα Ταξίμ Ταξίμι - Τα νειάτα δεν τα χόρτασα Τρίτη βροχερή	48
<u>Καμηλιέριο</u>	5	Νέο σόλο Παπαϊωάννου Παπαϊωάννου σόλο (ουσάκ) Πειραιώτικη πενιά Σούρουπο στις Τζιτζιφιές Ταξίμ χουζάμ	19

³⁷ Βλ. κεφάλαιο 1.3.

³⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το ζήτημα των ρυθμών βλ. Ευαγγέλου (2008: 26-9), Μυστακίδης (2013: 26-31), Παύλου (2006), και Ordoulidis (2011).

³⁹ Οι δυο τελευταίοι ρυθμοί θα παρουσιαστούν ως μία κατηγορία, δεδομένου ότι δεν υπάρχει αριθμητικό όριο που να διαχωρίζει το μεταξύ τους τέμπο και γενικεύσεις οποιουδήποτε είδους είναι μάλλον παραπλανητικές.

<u>Καρσιλαμάς</u>	2	Εγώ πληρώνω τα σπασμένα Θέλω να μεθύσω	7
<u>Απτάλικο</u>	1	Φοβάμαι μη σε χάσω	4
<u>Τσιφτετέλι</u>	4	Πενιές Παπαϊωάννου Σόλο μπουζούκι (2) Το μπουζούκι μου σαν κλαίει Τσιφτετέλι (<i>live</i>)	15
<u>Χασάπικο</u> - <u>χασαποσέρβικο</u>	2	Ορχηστρικό Χατζηκυριάκειο	7



Τα στοιχεία που προκύπτουν από τον παραπάνω πίνακα, δείχνουν τη τάση του εκτελεστή να αυτοσχεδιάζει πριν από τραγούδια ή σκοπούς εννιάσημων ρυθμών. Τα ποσοστά που καταλαμβάνουν μαζί το ζεϊμπέκικο, το καμηλιέρικο, το απτάλικο και ο καρσιλαμάς είναι της συντριπτικής τάξης του 78%. Μεμονωμένα, το μεγαλύτερο ποσοστό εμφανίζεται στο ζεϊμπέκικο ρυθμό με 48%, ακολουθούν το καμηλιέρικο και το τσιφτετέλι με 19% και 15% αντίστοιχα και στη προτελευταία θέση ισοβαθμούν οι ρυθμοί του καρσιλαμά και του χασάπικου-χασαποσέρβικου με 7%. Τέλος εμφανίζεται μόνο ένα τραγούδι σε ρυθμό απτάλικο και καταλαμβάνει το ποσοστό του 4%.

1.6 Συμβάσεις καταγραφών

Στη σύγχρονη μουσικολογική έρευνα έχει αμφισβητηθεί η αξία της λεπτομερούς καταγραφής μιας ηχογραφημένης εκτέλεσης μουσικού κομματιού, λόγω της μοναδικότητας της κάθε μουσικής επιτέλεσης⁴⁰. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι μια ενδελεχής διερεύνηση ενός ευρύτερου συμπλέγματος μουσικού και "έξω-μουσικού" συνόλου παραγόντων, δεν εμπίπτει στους στόχους της παρούσας έρευνας. Οι ακόλουθες καταγραφές φιλοδοξούν να αποτελέσουν μια "φωτογραφική" οπτικοποίηση της ακουστικής πληροφορίας, που ολοκληρώνεται με την ταυτόχρονη ακρόαση των ηχογραφήσεων⁴¹. Η επιλογή καταγραφής με λεπτομερή τρόπο και όχι αφαιρετικό από εμάς, συνέβη για τους εξής τρεις λόγους: α) Δεν χρειάζεται από τρίτους ερευνητές να επαναληφθεί η χρονοβόρα διαδικασία καταγραφής των συγκεκριμένων ταξιμιών. β) Οι καταγραφές δύνανται να χρησιμοποιηθούν με οποιονδήποτε τρόπο, για περαιτέρω εκπαιδευτικούς σκοπούς, (όπως π.χ. στη διδασκαλία του μπουζουκιού). γ) Η υποκειμενική πρόσληψη του καταγραφέα με αφαιρετικό τρόπο, κατά την διάρκεια της ακρόασης και της μεταφοράς του ηχογραφήματος σε γραφική παράσταση, ελλοχεύει τον κίνδυνο παραπλανητικών συμπερασμάτων.

Κρίθηκε αναγκαίο στη συγκεκριμένη έρευνα να παρουσιαστούν δύο ειδών παρτιτούρες⁴². Στο πρώτο είδος πραγματοποιήθηκε λεπτομερής καταγραφή της ηχητικής πληροφορίας στο σημειογραφικό σύστημα του δυτικού πενταγράμμου με παράλληλη χρήση επιπλέον συμβόλων. Ενώ στο δεύτερο η προσέγγιση είναι αφαιρετική, με αποτέλεσμα ένα προσαρμοσμένο μοντέλο καταγραφής, απαλλαγμένο από το φορτίο επιπρόσθετων στοιχείων, το οποίο εξυπηρετεί τις ανάγκες της τροπικής ανάλυσης.

Σε αυτό το σημείο θα αναφερθούμε επεξηγηματικά στους συμβολισμούς που παρουσιάζονται στις καταγραφές με απεικόνιση αξιών. Κατά κανόνα θα

⁴⁰ Βλ. Κούνας (2010: 21) και Τσέρτος (2011: 45).

⁴¹ Σε καμία των περιπτώσεων δεν επιχειρείται η αντικατάσταση του ηχητικού υλικού από την παρτιτούρα.

⁴² Εφεξής το πρώτο είδος παρτιτούρας θα ονομάζεται *καταγραφές με απεικόνιση αξιών* ενώ το δεύτερο *καταγραφές χωρίς απεικόνιση αξιών*.

χρησιμοποιηθούν συμβολισμοί αποδεκτοί από την λόγια δυτική μουσική⁴³. Υπήρξε όμως η ανάγκη να προστεθούν και κάποιοι ακόμη επινοημένοι από τον γράφοντα, οι οποίοι σε γενικότερο επίπεδο, συνεισφέρουν τόσο στην διεργασία της καταγραφής, όσο στην διαδικασία της εύκολης και κατανοητής μουσικής ανάγνωσης⁴⁴.

Πίνακας επεξήγησης συμβόλων

	Με αυτό το σύμβολο καταδεικνύεται το tempo κατά προσέγγιση.
	Ονομάζονται <i>accent</i> και <i>tenuto</i> αντίστοιχα, ανήκουν στην οικογένεια των τονισμών και αυξάνουν την ένταση του φθόγγου ή της συγχορδίας που επηρεάζουν κατά 20% και 10%.
	Ονομάζεται <i>ghost note</i> (εξασθενημένη νότα) και μειώνει την ένταση του φθόγγου ή της συγχορδίας που επηρεάζει κατά 70% περίπου.
	Το σύμβολο αυτό ονομάζεται "πενιά" ⁴⁵ .
	Σύνδεση φθόγγων με <i>σύζευξη</i> [<i>legato</i>]. (Μόνο στην πρώτη νότα πραγματοποιείται χτύπημα της πένας).
	<i>Grace note</i> [<i>αποτζιατούρα</i> ή <i>επέριση</i>]. Πρόκειται για ένα μικρό φθόγγο χωρίς δική του ρυθμική αξία που ακολουθείται ή προηγείται ενός κύριου ⁴⁶ .
	<i>Glissando</i> (χωρίς σύνδεση με άλλο φθόγγο) είναι η μετατόπιση του δαχτύλου σε μια χορδή, προς νότα ακαθόριστου τονικού ύψους.
	<i>Slide</i> είναι η μετατόπιση του δαχτύλου σε μια χορδή, ανάμεσα σε δυο φθόγγους.

⁴³ . Ως υποβοηθητικά εργαλεία ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στα λεξικά: Gerou Tom - Lusk Linda, *Essential Dictionary of Music Notation*, Alfred Publishing Co., USA και Stone Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, W.W. Norton & Company, New York - London.

⁴⁴ Θα χρησιμοποιήσουμε συνδυασμό της ελληνικής και αγγλικής ορολογίας.

⁴⁵ Βλ. Μιχαλάκης (2008: 9)

⁴⁶ Στην επέριση δεν θα χρησιμοποιήσω *σύζευξη συνάφειας*. Στις συγκεκριμένες παρτιτούρες η *σύζευξη* θα χρησιμοποιείται μόνο για νότες που είναι συνδεδεμένες ως *legato*.

	Η ιδιότητα αυτού του συμβολισμού είναι η προσαύξηση διάρκειας στο φθόγγο που επηρεάζει, ίση με ένα δέκατο έκτο ή τριακοστό δεύτερο ⁴⁷ .
	Φθόγγος μη συγκεκριμένου τονικού ύψους.
	<i>Crescendo</i> και <i>diminuendo</i> . (Gerou - Lusk: 60 και Stone: 17). Και στα δύο είδη παρτιτούρας δεν θα χρησιμοποιηθούν συμβολισμοί δυναμικής (<i>p</i> , <i>mf</i> , <i>f</i> κ.λπ.).
	Το σύμβολο αυτό ονομάζεται <i>arpeggio</i> και καταδεικνύει ένα μικρό διαχωρισμό στις νότες της συγχορδίας.
	<i>Fermata</i> (κορόνα). (Gerou - Lusk: 65 και Stone: 128)
	Στις παρακάτω παρτιτούρες η διπλή γραμμή χρησιμοποιείται μετά από κάθε στάση, όταν τελειώνει μια έκθεση, διαχωρίζοντας σε μουσικά υποσύνολα το ταξίμι.
	Το συγκεκριμένο βέλος, το οποίο τοποθετείται κάτω από το πεντάγραμμο, επηρεάζει το tempo με τέτοιο τρόπο, ούτως ώστε η πρώτη νότα να έχει διπλάσια αξία από την αναγραφόμενη και επιταχύνοντας σταθερά, η τελευταία να αποδίδεται στην κανονική της αξία. (Στην συγκεκριμένη εικόνα, ο πρώτος φθόγγος έχει αξία τετάρτου και επιταχύνοντας καταλήγουμε στο όγδοο).

Οι συμβάσεις οι οποίες υιοθετούνται στο δεύτερο είδος παρτιτούρας είναι οι ακόλουθες:

α) Το μουσικό υλικό καταγράφεται στο σημειογραφικό σύστημα της ευρωπαϊκής μουσικής. Όμως για τις ανάγκες της τροπικής ανάλυσης, η απεικόνιση της χρονικής αξίας των φθόγγων κρίθηκε μη απαραίτητη. Ταυτόχρονα εξαιρούνται όλα τα μουσικά σύμβολα εκτός των σημείων αλλοίωσης.

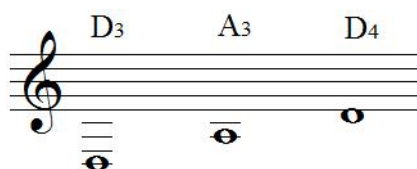
β) Η βάση όλων των καταγραφών αντιστοιχεί στην πραγματική απόλυτη τονικότητα στην οποία εκτελούνται τα κομμάτια⁴⁸.

⁴⁷ Το σύμβολο αυτό επινοήθηκε για την αποφυγή δυσανάγνωστων αξιών.

γ) Δεν καταγράφονται οι σχολιασμοί της κιθάρας ή άλλων οργάνων που εμφανίζονται στην ηχογράφιση.

δ) Οι φθόγγοι στους οποίους πραγματοποιούνται στάσεις συμβολίζονται με ολόκληρο και στις περιπτώσεις που τελειώνει μια έκθεση, ακολουθεί διπλή γραμμή μέτρου.

ε) Για τη αποτύπωση του απόλυτου τονικού ύψους χρησιμοποιείται η διεθνής ορολογία⁴⁹ των φθόγγων, ενώ ο μικρός αριθμός δίπλα σε κάθε φθόγγο προσδιορίζει το ύψος κάθε περιοχής. Για παράδειγμα, αυτός ο πίνακας αναπαριστά τις "ελεύθερες" χορδές του τρίχορδου μπουζουκιού στο πεντάγραμμο με την αντίστοιχη διεθνή ορολογία:



στ) Για την εύκολη την παρακολούθηση της ροής του μουσικού κειμένου, στο τέλος κάθε ανάπτυξης χρησιμοποιείται χρονικός προσδιορισμός λεπτών και δευτερολέπτων.

ζ) Τέλος, δημιουργήθηκε ένα δεύτερο πεντάγραμμο στο οποίο εμφανίζονται "βέλη", τα οποία απεικονίζουν την γενικότερη πορεία της μελωδίας και την τάση της είτε για άνοδο, είτε για κάθοδο είτε για περιστροφή γύρω από κάποιο τονικό κέντρο⁵⁰.

⁴⁸ Δεν χρησιμοποιείται δηλαδή η *τεχνική μεταφοράς*, βλ. Αϊντεμίρ (2012: 17), στο συγκεκριμένο βιβλίο η τεχνική αυτή ονομάζεται *μετατιθέμενη σημειογραφία*.

⁴⁹ Δηλαδή οι φθόγγοι «ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι» καταγράφονται ως «C, D, E, F, G, A, B»).

⁵⁰ Το συγκεκριμένο πεντάγραμμο λειτουργεί υποβοηθητικά και υποστηρικτικά, ως εργαλείο οπτικοποίησης και επιβεβαίωσης της εκάστοτε τροπικής ανάλυσης.

Η έννοια *rubato* ως όρος έκφρασης και εργαλείο ρυθμικής αποτύπωσης αυτοσχεδιασμών.

Τα ταξίμια ως ελεύθερη αυτοσχεδιαστική φόρμα είναι δύσκολο να αποτυπωθούν, κυρίως όσον αφορά τη ρυθμική τους απόδοση. Γι' αυτό το λόγο είναι σημαντική η εισαγωγή και κατανόηση του όρου *rubato*. Ο όρος επειδή δεν είναι ευρέως εφαρμόσιμος στον χώρο της ελληνικής αστικής μουσικής⁵¹ και χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο στην λόγια δυτική. Επειδή είναι πιθανόν να μην είναι γνώριμος σε όσους δεν έχουν ασχοληθεί με το τελευταίο είδος, κρίθηκε αναγκαία η αποσαφήνισή του.

Το *rubato* είναι μουσικός όρος⁵² και αναφέρεται στην εκφραστική και ρυθμική ελευθερία ενός κομματιού κατά την κρίση του σολίστα ή του μαέστρου⁵³. Ένας άλλος όρος με παρόμοια ιδιότητα (που δεν θα χρησιμοποιηθεί στην παρούσα έρευνα), ο οποίος αφήνει μεγαλύτερη ελευθερία στο σολίστα είναι το *ad libitum*.

Η ελαστικότητα στον χρόνο είναι χαρακτηριστικό πολλών "κλασικών" συνθετών κυρίως της ρομαντικής περιόδου⁵⁴. Ένας από τους κυριότερους ίσως, αντιπρόσωπος αυτού του τρόπου μουσικής έκφρασης είναι ο Frédéric François Chopin. Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το "*Waltz Op. 64 No 2*"⁵⁵ και συγκρίνουμε την παρτιτούρα και την ακουστική απόδοση του κομματιού, θα παρατηρήσουμε πολύ έντονα αυτή την χρονική ελαστικότητα. Στην παρούσα έρευνα, εφαρμόζοντας αυτό τον όρο αντίστροφα⁵⁶, επεξεργαζόμαστε την ακουστική απόδοση ενός υλικού, διαπραγματευόμενοι την απόλυτη ακρίβεια του χρόνου [tempo] ο οποίος είναι διαιρεμένος μαθηματικά (σαν ρολόι) και τον επαναπροσδιορίζουμε δίνοντας του ένα πιο ευέλικτο και ζωντανό χαρακτήρα. Με αυτό τον τρόπο, χρησιμοποιώντας αυτό το

⁵¹ Η ρυθμική ελευθερία των σολιστικών οργάνων της ελληνικής αστικής μουσικής, είναι αρκετά περιορισμένη. Σε αυτό συμβάλει η ενορχηστρωτική ομαδοποίηση των φράσεων, συνήθως ανά ζεύγη (π.χ. δύο μπουζούκια, ακορντεόν και βιολί), τα οποία στην προσπάθεια τους να επιτύχουν ένα ομοιογενές αποτέλεσμα, "θυσιάζουν" την ρυθμική ελαστικότητα απόδοσης του κομματιού.

⁵² Εισάγεται από τον Tosi το 1723, αναλυτικότερα βλ. Rosenblum (1994: 33).

⁵³ Βλ. Gehrkens (1921: 54), Wotton (1907: 5) και Clifford (n.p.: 148).

⁵⁴ Αναλυτικότερα για τη λειτουργική χρήση του *rubato*, βλ. Rosenblum (1994).

⁵⁵ Διαδικτυακός τόπος: <http://www.youtube.com/watch?v=hOcryGEw1NY>.

⁵⁶ Ακολουθώντας δηλαδή την αντίστροφη διαδρομή: ακουστική πληροφορία → παρτιτούρα.

εργαλείο, η καταγραφή γίνεται ευανάγνωστη χωρίς να εμφανίζονται δύσκολες ρυθμικές αξίες⁵⁷.

Αν υπήρχε η δυνατότητα να οριοθετήσουμε την ακρίβεια του χρόνου και το *rubato* σε ποσοστιαίες μονάδες τότε θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως οι καταγραφές της παρούσας έρευνας είναι περίπου 80% - 90% ακριβείς ρυθμικά, -εκτός από κάποιες περιπτώσεις, στις οποίες αναγράφεται στην παρτιτούρα ο όρος *rubato* και το ποσοστό ακρίβειας είναι μικρότερο.

⁵⁷ Υπάρχουν καταγραφές αυτοσχεδιασμών ξένων καλλιτεχνών, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν με τη μέθοδο *automatic transcription*, κατά τις οποίες γίνεται χρήση πολύπλοκων ρυθμικών αξιών, που κάνουν σχεδόν αδύνατη την ανάγνωση της παρτιτούρας χωρίς τη βοήθεια ψηφιακών μουσικών προγραμμάτων (finale, guitar pro, κλπ).

Κεφάλαιο 2

Αισθητική της εκτέλεσης

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο πραγματοποιείται μια αναλυτική παρουσίαση των ταξιμιών κάνοντας χρήση των *καταγραφών με ρυθμική απεικόνιση αξιών* και εντοπίζονται τα ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά κάθε ηχογράφησης, όπως ο ρυθμός, το τέμπο, η έκταση⁵⁸, η ενορχήστρωση κ.α. με σκοπό την αποδόμηση των εκτελεστικών διακριτικών στοιχείων του συνθέτη και όχι την τροπική ανάλυση⁵⁹ της μελωδίας. Επίσης συμπεριλαμβάνονται χαρακτηριστικές φράσεις που επαναλαμβάνονται κατά τη διάρκεια κάθε ταξιμιού και με την επισύναψη αυτή, μπορούμε να προσδιορίσουμε τα φρασεολογικά μοτίβα τα οποία αποκρυσταλλώνουν την μουσική ταυτότητα του. Ο περιορισμός του ερευνητικού πεδίου σε αυτό το σημείο της εργασίας κρίθηκε απαραίτητος λόγω του χρονικού περιορισμού, σε συνδυασμό με τον μεγάλο όγκο του υλικού. Έτσι εξαιρούνται τα 6 ταξίμια που προέρχονται από την *ζωντανή ερασιτεχνική ηχογράφηση από το κέντρο Πανόραμα* και τα τραγούδια: *Βασανιστήριο είναι ο έρωας (Πικρό βασανιστήριο)*, *Πως πέρασαν τα χρόνια* (λόγω της μικρής διάρκειας των ταξιμιών τους) και *Ταξίμ Χουζάμ* (λόγω της ομοιότητας του με το ταξίμι *Σούρουπο στις Τζιτζιφιές*).

Η σειρά με την οποία εμφανίζονται τα ταξίμια είναι αλφαβητική σε σχέση με τον δρόμο που ανήκουν⁶⁰.

⁵⁸ Στην έκταση δεν θα συμπεριλάβω καλλωπιστικούς φθόγγους, μιας οκτάβας κάτω, οι οποίοι έχουν ρόλο ανταπάντησης, βλ. Pennanen (1999: 179), *echo effect*.

⁵⁹ Υπάρχουν σημεία στα οποία αναφερόμαστε σε τροπικές συμπεριφορές και αυτό συμβαίνει για να κατανοήσουμε τους λόγους που επιλέγει ο συνθέτης τους εκάστοτε εκφραστικούς - δεξιοτεχνικούς μηχανισμούς, για να αποδώσει ένα περισσότερο "ασυγκέραστο" ηχητικό αποτέλεσμα.

⁶⁰ Για ομαδοποίηση των ταξιμιών ανά δρόμο βλ. κεφάλαιο 1.2.

2.1 Ραστ

2.1.1 Για τούτα σου για κείνα σου

Διάρκεια: 00:19

Τονικότητα: D

$\text{♩} \approx 111$

Μικρής διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι εκτελεσμένο από μπαγλαμά. Σε τροπικό επίπεδο, παρατηρείται κινητικότητα της 3^{ης} βαθμίδας και θεμελίωση 4χόρδου σεγκιάχ από την 5^η. Το ταξίμι εκτείνεται στα πλαίσια μιάμισης οκτάβας (D₄ - G₅) και το τέμπο κυμαίνεται $\text{♩} \approx 111$. Τέλος, το τραγούδι που ακολουθεί, ρυθμού γρήγορου ζεϊμπέκικου, ενορχηστρώνεται με δυο μουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμά, ακορντεόν και μπάσο⁶¹.

⁶¹ Υπάρχει υποψία ότι σε πολύ χαμηλή ένταση, συμμετέχουν στην ηχογράφηση και ντραμς.

2.1.2 Θέλω να μεθύσω

Διάρκεια: 00:47

Τονικότητα: G

$\text{♩} = 264$

3

5

8

11

13

16 *Fade out*

20

Πρόκειται για ένα εσωτερικό έρρυθμο ταξίμι του Γιάννη Παπαϊωάννου σε τραγούδι ρυθμού καρσιλαμά, του οποίου το φινάλε πραγματοποιείται με *fade out*⁶². Δεν παρατηρείται καμία κινητικότητα βαθμίδων, στα πρότυπα της δυτικής κλίμακας ματζόρε. Έχει έκταση λίγο μεγαλύτερη της μιας οκτάβας (F₄ - A₅) και το τέμπο είναι περίπου ♩ = 264. Τέλος, στην ηχογράφιση συμμετέχουν εκτός από το μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, ακουστικό (όρθιο) μπάσο και κρουστά.

⁶² Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται από τεχνικούς ήχου. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ordoulidis (2012: 84).

2.1.3 Καλογεράκι

Διάρκεια: 00:23

Τονικότητα: F

$\text{♩} \approx 108$

Πρόκειται για μικρής διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι πριν από τραγούδι ρυθμού παλιού ζεϊμπέκικου. Σε τροπικό επίπεδο ισχύουν τα ίδια όσα αναφέρθηκαν σε προηγούμενα ταξίμια δρόμου ραστ. Η έκταση καταλαμβάνει μιάμιση οκτάβα περίπου ($C_4 - F_5$) και το τέμπο κυμαίνεται $\text{♩} \approx 108$. Στο τραγούδι που ακολουθεί τα δυο μουζούκια συνοδεύουν κιθάρα και μπαγλαμάς. Τέλος, υπάρχει μία χαρακτηριστική φράση⁶³ που επαναλαμβάνεται στο ταξίμι και είναι η εξής:

⁶³ Παρόμοια με αντίστοιχη φράση της ηχογράφησης «Πενιές Παπαϊωάννου». Βλ. κεφάλαιο 2.1.5.

2.1.4 Ορχηστρικό

Διάρκεια: 01:07

Τονικότητα: F

♩ ≈ 88

(μπαλαμάς)

♩ ≈ 94

(μπουζούκι) (μπαλαμάς)

♩ ≈ 98

(μπουζούκι) (μπαλαμάς)

Αποτελεί αυτοτελή σύνθεση ακολουθούμενη από οργανικό σκοπό. Στο ταξίμι ρόλο ισοκράτη, με διάφορες ακολουθίες συγχορδίας, έχει ο μπαγλαμάς και ένα δεύτερο μπουζούκι⁶⁴. Σε τροπικό επίπεδο, όπως και σε άλλα ταξίμια δρόμου ραστ, ο Παπαϊωάννου οξύνει την 4^η βαθμίδα, όταν το τονικό κέντρο είναι η 5^η και πολλές φορές θεμελιώνει 5χορδο σεγκιάχ από τη βάση και 4χορδο σεγκιάχ⁶⁵ από την 5^η. Η έκταση καταλαμβάνει δυο οκτάβες περίπου (A₃ - G₅) και το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 88-98. Ο σκοπός που ακολουθεί είναι ρυθμού χασάπικου και ενορχηστρώνεται με δυο μπουζούκια, μία κιθάρα, μπαγλαμά και ακορντεόν.

⁶⁴ Πιθανότατα μπουζουκομάνα λόγω της ομοιότητας του ήχου με λαούτο.

⁶⁵ Για περισσότερη ανάλυση επί του συγκεκριμένου ιδιοματισμού βλ. Pennanen (1997: 82).

2.1.5 Πενιές Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 01:42

Τονικότητα: Α

$\text{♩} = 95$ $\text{♩} \approx 105$

(Επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο κιθάρας) (Μπουζούκι)

8

5

5

3

3

3

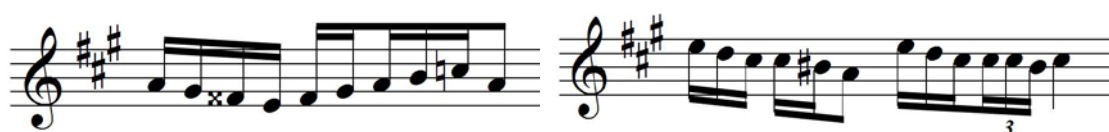
3

3

3

The musical score consists of eight staves of music in the key of D major (two sharps). The notation is highly technical, featuring a variety of rhythmic patterns including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The score includes several performance markings: accents (>), slurs, and breath marks (circles with a dot). A section of the score is marked with a dashed line and the tempo instruction *a tempo*. Measure numbers are indicated as ≈ 125 and ≈ 116 . A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

Ταξίμι με μορφή αυτοτελούς σύνθεσης, μετά το οποίο ακολουθεί οργανικός σκοπός σε ρυθμό τσιφτετέλι. Υπάρχει αντίφαση όσον αφορά το ύφος του ταξιμιού και το οργανικού σκοπού. Το πρώτο έχει έντονο το στοιχείο της τροπικότητας, προσπαθώντας με διάφορες έλξεις να προσεγγίσει ακουστικά το μακάμ⁶⁶ ραστ, ενώ ο σκοπός λόγω κυρίως, της διφωνίας των μπουζουκιών, έχει περισσότερο *κανταδόρικο*⁶⁷ χαρακτήρα. Όσον αφορά το ταξίμι, η έκταση που καταλαμβάνει είναι μιάμιση οκτάβα (E₄ - B₅) και το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 105-125. Ο οργανικός σκοπός ενορχηστρώνεται με δυο μπουζούκια, κιθάρα και ένα κρουστό, (του οποίου η ταυτότητα δεν δύναται να προσδιοριστεί). Χαρακτηριστικές φράσεις είναι οι εξής:



⁶⁶ Για περισσότερη εμβάθυνση στη χρήση εννοιών και ιδιοματισμών του θεωρητικού συστήματος των μακάμ, ο αναγνώστης παραπέμπεται στα: Αϊντεμίρ (2012) και Βούλγαρης - Βανταράκης (2007).

⁶⁷ Για την επίδραση της ευρωπαϊκής μουσικής στο ρεμπέτικο βλ. Ordoulidis (2012: 21 και 118-129), *kandádha*.

2.2 Σεγκιάχ

2.2.1 Νέο σόλο Παπαιωάννου

Διάρκεια: 01:41

Τονικότητα: D

♩ ≈ 92

(κιθάρα)

3

(κιθάρα)

3

3

(κιθάρα)

♩ ≈ 105

5

⊙

Πρόκειται για ένα ταξίμι με χαρακτήρα αυτοτελούς σύνθεσης το οποίο λειτουργεί εισαγωγικά πριν από οργανικό σκοπό. Η ταχύτητα [τέμπο] κυμαίνεται $\text{♩} \approx 92-116$ ενώ η έκταση καταλαμβάνει δυόμιση οκτάβες ($D_3 - B_5$). Στα πρώτα 46 δευτερόλεπτα ο εκτελεστής χρησιμοποιεί την μουργκάνα⁶⁸ και επαναλαμβάνει την ανοικτή μπάσα Ρε (D_3) ως ισοκράτη. Ο οργανικός σκοπός, σε ρυθμό καμηλιέρικο, εκτελείται με *διφωνία*⁶⁹ δυο μπουζουκιών, ενώ τα συνοδευτικά όργανα είναι κιθάρα και μπαγλαμάς. Όσον αφορά την τροπικότητα, προσανατολίζεται περισσότερο σε ένα δυτικότροπο άκουσμα ξεφεύγοντας από το ηχόχρωμα του ταξιμιού⁷⁰. Δύο είναι οι χαρακτηριστικές φράσεις που επαναλαμβάνονται:



⁶⁸ Μουργκάνα ονομάζεται η 3^η χορδή του τρίχορδου μπουζουκιού, βλ. Pennanen (1999: 147).

⁶⁹ Για την εμφάνιση του συγκεκριμένου τρόπου εκτέλεσης, στο ρεμπέτικο βλ. Pennanen (1999: 174).

⁷⁰ Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά τις εξωγενείς επιδράσεις που δέχτηκε το μπουζούκι και το ρεμπέτικο γενικότερα, βλ. Ordoulidis (2012: 100-131), Pennanen (1997: 65-73) και Pennanen (2003).

2.2.2 Σούρουπο στις τζίτζιφιές

Διάρκεια: 02:25

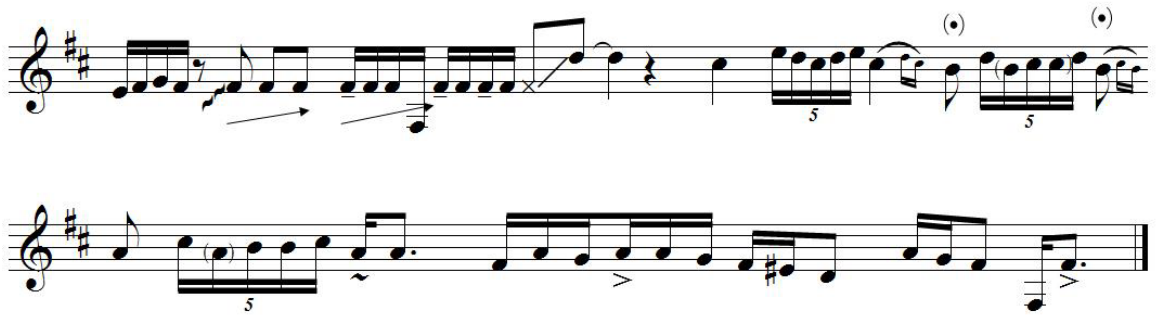
Τονικότητα: D (D# = D)

♩ ≈ 110

♩ ≈ 114

The musical score consists of eight staves of music in the key of D major (two sharps). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as accents (>) and breath marks (circled dots). The tempo is marked as approximately 120 (≈ 120). The score features several complex passages, including triplets and quintuplets, and concludes with a double bar line.

The musical score consists of eight staves of music in the key of D major (two sharps). The notation includes a variety of rhythmic figures, such as sixteenth-note runs, eighth-note patterns, and triplet figures. Articulation is indicated by accents (>) and breath marks (v). Performance instructions include *rubato* and *a tempo*. A tempo marking of ≈ 110 is present. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 5, 6, and 3. A circled 'o' symbol appears at the beginning of the second staff and at the end of the seventh staff. A double bar line is used to separate sections of the music.



Πρόκειται για ένα ταξίμι με χαρακτήρα αυτοτελούς σύνθεσης πριν από οργανικό σκοπό. Ηχογράφηση δεν έγινε για λόγους δισκογραφικής αποτύπωσης και εκτός του μπουζουκιού, δεν συμμετέχουν άλλα όργανα. Μορφολογικά είναι παρόμοιο με το ταξίμι «*Νέο σόλο Παπαϊωάννου*». Η έκταση του είναι σχεδόν τρεις οκτάβες (D₃ - Bb₅) και το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 110-120. Η τροπική παρατήρηση που πρέπει να σημειωθεί είναι πως, όταν το τονικό κέντρο της μελωδίας είναι η 5^η, τότε η 4^η σε πολλές των περιπτώσεων οξύνεται⁷¹. Χαρακτηριστικές φράσεις είναι οι εξής:



⁷¹ Η ίδια συμπεριφορά εμφανίζεται και στο ταξίμι «*Νέο σόλο Παπαϊωάννου*».

2.3 Χιτζάζ

2.3.1 Δεν θέλω το κακό σου

Διάρκεια: 00:17

Τονικότητα: B (B = Bb)



Εισαγωγικό ταξίμι μικρής διάρκειας, με τέμπο $\text{♩} \approx 113$ και έκτασης μιας οκτάβας περίπου ($A_3 - B_4$). Το ενδιαφέρον σ' αυτή την περίπτωση είναι ότι ο εκτελεστής κινείται στο δρόμο χιτζάζ, το τραγούδι που ακολουθεί, ρυθμού παλιού ζεϊμπέκικου, κινείται σε δρόμο χιτζασκιάρ ενώ αρμονικά χρησιμοποιούνται συγχορδίες που ανήκουν στον δρόμο χιτζάζ⁷². Μέσα στο τραγούδι υπάρχουν δυο μπουζούκια τα οποία παίζουν *πρίμο σεκόντο*⁷³ και ρόλο συνοδείας έχουν μια κιθάρα κι ένας μαγλαμάς.

⁷² Δηλαδή χρησιμοποιείται συγχορδία Am χωρίς αυτός ο φθόγγος να υπάρχει στον συγκεκριμένο δρόμο. Στον ίδιο ιδιοματισμό αναφέρεται και ο Ορδουλίδης στη Διδακτορική του διατριβή, βλ. Ordoulidis (2012: 163).

⁷³ *Πρίμο σεκόντο* ονομάζεται η μελωδική ανάπτυξη με χρήση διαστημάτων παράλληλων τρίτων.

2.3.2 Το μπουζούκι μου σαν κλαίει

Διάρκεια: 02:35

Τονικότητα: F

$\text{♩} = 93$ $\text{♩} \approx 110$

(Επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο κιθάρας)

$\text{♩} \approx 124$

2

The musical score consists of ten staves of music in B-flat major (two flats). The first staff begins with a sixteenth-note triplet (marked '6') and a quarter-note triplet (marked '3'). The second staff features a series of slurs and accents over sixteenth-note patterns. The third staff continues with dense sixteenth-note passages. The fourth staff includes a triplet of eighth notes. The fifth staff has a tempo marking of ≈ 130 and features a slur over a sequence of notes. The sixth staff contains a double bar line followed by a series of slurs and accents. The seventh staff shows a tempo marking of ≈ 130 and continues with slurred sixteenth-note patterns. The eighth staff features a triplet of eighth notes. The ninth staff includes a circled '6' above a sixteenth-note triplet. The tenth staff concludes with a triplet of eighth notes.

The musical score consists of ten staves of music. It begins with a tempo marking of $\text{♩} \approx 146$. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff contains a series of eighth-note patterns with accents and slurs. The second and third staves feature more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs and a quintuplet marked with a '5'. The fourth staff has a rest followed by a series of eighth notes with accents. The fifth staff continues with eighth-note patterns. The sixth staff shows a change in rhythm with some dotted notes. The seventh staff is a dense passage of sixteenth notes with various dynamic markings. A second tempo marking of $\text{♩} \approx 146$ appears below this staff. The eighth and ninth staves continue with sixteenth-note passages, including another quintuplet. The final staff concludes with a series of eighth notes and a fermata over the final note.

Ταξίμι με μορφή αυτοτελούς σύνθεσης, μετά το οποίο ακολουθεί σύντομος οργανικός σκοπός σε ρυθμό τσιφτετέλι. Πρόκειται ίσως για το πιο δεξιοτεχνικό, από άποψη ταχύτητας, ταξίμι του Γιάννη Παπαϊωάννου αφού το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 110-146. Κατά τη διάρκεια του ταξιμιού, έκτασης περίπου δυο οκτάβων (D^b₄ - C₆), συνοδεύει τον εκτελεστή κιθάρα η οποία κάνει χρήση ρυθμικού μοτίβου μπασογραμμής. Στον οργανικό σκοπό κιθάρα και κρουστά⁷⁴ συνοδεύουν δύο μπουζούκια τα οποία παίζουν *πρίμο σεκόντο*. Τέλος, ως μέσο ηχογράφησης χρησιμοποιήθηκε μαγνήτης και όχι μικρόφωνο, ενώ χαρακτηριστικές φράσεις είναι οι εξής:



⁷⁴ Είναι δύσκολος ο προσδιορισμός της ταυτότητας του κρουστού.

2.3.3 Τρίτη βρογερή

Διάρκεια: 00:25

Τονικότητα: D

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb), and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of a quarter note ≈ 103. The second and third staves continue the melodic line with various ornaments and triplets. The fourth staff has two tempo markings: a quarter note ≈ 72 and a quarter note ≈ 103. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

Μικρής διάρκειας εισαγωγικό ταξιμί πριν από τραγούδι ρυθμού παλιού ζειμπέκιου. Έχει έκταση λίγο μεγαλύτερη της μιας οκτάβας ($B\flat_3 - D_5$) και το τέμπο κυμαίνεται $\text{♩} \approx 103$, εκτός του σημείου της δεξιοτεχνικής φράσης ανάλυσης συγχορδίας, που τότε $\text{♩} \approx 72$. Άλλα όργανα εκτός του μπουζουκιού, που εμφανίζονται στο τραγούδι είναι η κιθάρα, το ακορντεόν και ένας μπαγλαμάς, ο οποίος έχει περισσότερο σολιστικό παρά συνοδευτικό χαρακτήρα.

2.4 Πειραιώτικος

2.4.1 Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω

Διάρκεια: 00:13

Τονικότητα: D

The musical score is written on three staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo is marked as approximately 108 (♩ ≈ 108). The first staff begins with a D chord and contains a melodic line with accents and a fermata. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a sixteenth-note run with a '6' above it, followed by a final cadence with a fermata and a circled '6' above it.

Μικρής διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι πριν από τραγούδι ρυθμού ζεϊμπέκικου. Σε τροπικό επίπεδο οι παρατηρήσεις είναι ίδιες με αυτές στο ταξίμι «πειραιώτικη πενιά» όπως παρόμοια είναι και η χαρακτηριστική φράση:

The musical score shows a single staff in treble clef with a key signature of one sharp and one flat. It contains a melodic phrase consisting of a sequence of notes, including a sixteenth-note run, characteristic of the style.

Το ταξίμι έχει έκταση λίγο μεγαλύτερη της μιας οκτάβας (C₄ - F#₅) και το τέμπο είναι περίπου ♩ ≈ 108. Τέλος τα όργανα της ηχογράφησης είναι δυο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν και ένας μπαγλαμάς.

2.4.2 Πειραιώτικη πενιά - (πειραιώτικο ταξίμι)

Διάρκεια: 02:11

Τονικότητα: D

♩ ≈ 116

♩ ≈ 116

(κιθάρα)

(κιθάρα)

Musical score for guitar, page 2. The score consists of ten staves of music in a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb). The music is written in a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score includes several technical exercises and performance markings:

- Staff 1: Features a series of eighth notes with accents (>) and a final note marked with an 'x'.
- Staff 2: Includes a tempo marking ≈ 125 and the instruction *a tempo*. It features a sequence of eighth notes with accents and a circled note.
- Staff 3: Contains a circled note and a tempo marking ≈ 125 .
- Staff 4: Includes the instruction *a tempo* and the Greek word *(κιθάρα)* in parentheses. It features a sequence of eighth notes with accents.
- Staff 5: Continues the sequence of eighth notes with accents.
- Staff 6: Continues the sequence of eighth notes with accents.
- Staff 7: Features a sequence of eighth notes with accents, including a circled note.
- Staff 8: Contains a sequence of eighth notes with accents, including a circled note.
- Staff 9: Features a sequence of eighth notes with accents, including a circled note.
- Staff 10: Contains a sequence of eighth notes with accents, including a circled note.

The musical score consists of eight staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and one flat (Bb). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and includes fingerings (5, 3) and accents (>). There are also markings for guitar, '(κιθάρα)', and a circled 'C'.

Πρόκειται για ένα ταξίμι με μορφή αυτοτελούς σύνθεσης, το οποίο λειτουργεί εισαγωγικά πριν από οργανικό σκοπό. Σε τροπικό επίπεδο παρατηρείται η συνεχής διατήρηση της 4^{ης} βαθμίδας αυξημένη (G#), στα πρότυπα του δρόμου πειραιώτικου, με εξαίρεση λίγες περιπτώσεις. Εάν συγκρίνουμε αυτή την ηχογράφιση με τα τραγούδια « Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω» και «Πως πέρασαν τα χρόνια» θα παρατηρήσουμε έναν ιδιοματισμό: Και τα τρία τραγούδια κινούνται πάνω στον δρόμο χουζάμι (με την 4^η αυξημένη) ενώ τα ταξίμια που προηγούνται, στο δρόμο πειραιώτικο⁷⁵. Ο οργανικός σκοπός είναι ρυθμού καμηλιέρικου, ενώ η κιθάρα που συνοδεύει τον Παπαϊωάννου εκτελεί ρυθμό καινούριου ζεϊμπέκικου. Το τέμπο του ταξιμιού κυμαίνεται ♩ ≈ 116-125, και η έκταση του είναι δυο οκτάβες (C#₄ - C#₆). Χαρακτηριστικές φράσεις:



⁷⁵ Τον συγκεκριμένο ιδιοματισμό τον συναντούμε και σε άλλα τραγούδια εκείνης της περιόδου και συνιστά επιπλέον έρευνα.

2.5 Μινόρε (φυσικό και αρμονικό)

2.5.1 Όταν κλαίει το μπουζούκι

Διάρκεια: 03:02

Τονικότητα: G

♩ ≈ 112

Gm

G dim

Gm

(•) (•)

♩ ≈ 120

(•)

Gm

5 5 5

5 5

(κιθάρα)

(•)

D

2

The musical score consists of eight staves of music in G minor. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as accents and slurs. Chord changes are indicated by Gm, Bbm, and D. A section is marked '(κιθάρα)' with a dashed line, indicating a guitar-specific part. The piece concludes with a five-fingered scale run.

(κιθάρα) ≈ 104 Gm

C#dim

≈ 120

(κιθάρα) Gm

Detailed description: This musical score is written for guitar and consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of approximately 104. It features a melodic line with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes. Above the staff, the word '(κιθάρα)' is written, followed by a dashed line and the chord 'Gm'. The second staff continues the melodic line with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes. The third staff features a melodic line with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes. Above the staff, the chord 'C#dim' is indicated. The fourth staff continues the melodic line with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes. The fifth staff features a melodic line with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes. Above the staff, the tempo marking '≈ 120' is indicated. The sixth staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a tempo marking of approximately 120. It features a melodic line with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes. Above the staff, the word '(κιθάρα)' is written, followed by a dashed line and the chord 'Gm'. The seventh staff continues the melodic line with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes.

Musical score for guitar, page 4. The score consists of six staves of music in G minor. The first staff has a Gm chord marking. The second staff has a Bbm chord marking. The third staff has a Bbm chord marking and a circled 'o' above a note. The fourth staff has a circled 'o' above a note. The fifth staff has a circled 'o' above a note. The sixth staff has a circled 'o' above a note and a circled 'o' above a note. The word '(κιθάρα)' is written above the sixth staff.

Αυτοτελή σύνθεση μεγάλης διάρκειας με συνοδεία κιθάρας, η οποία είτε παίζει συγχορδίες με τη μορφή *arpeggio*⁷⁶ είτε "σχολιάζει" με κάποιο μελωδικό μοτίβο⁷⁷. Πρόκειται για ένα από τα πιο πολυξακουσμένα ταξίμια εκείνης της περιόδου. Είναι εμφανής η επιρροή⁷⁸ του συνθέτη από το «μινόρε του Τεκέ»⁷⁹ και όπως ο Παπαϊωάννου λέει χαρακτηριστικά: «Μόλις το άκουσα τρελάθηκα. Σηκώθηκα να διαβάσω το δίσκο και είδα το όνομα του Χαλκιά. Έγραφε Γιάννης Χαλκιάς. Ήταν το <μινόρε του τεκέ>. Τρέλλα!!! Τέτοιο πράγμα, τέτοιο σόλο δεν πρόκειται να ξαναγεννήσει η φύση. Κανείς δεν ξανάγραψε τέτοιο. Αυτό είναι το σύμβολο, πράγμα απλησίαστο από όλο τον κόσμο»⁸⁰. Τροπικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το χρώμα καρτσιγιάρ που συνδυάζει στιγμιαία ο εκτελεστής μέσα στο μινόρε, όπως επίσης και το 4χορδο σαμπάχ από την 5^η. Πολλές φορές καταγράφεται ο συνδυασμός της 4ης αυξημένης βαθμίδας με την 7η φυσική⁸¹. Τέλος, συνδυάζονται περίτεχνα οι δρόμοι φυσικό, αρμονικό μινόρε και νεβεσέρ. Η έκταση είναι λίγο μεγαλύτερη των δυο οκτάβων (F#₃ - A₅) και το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 104-120. Χαρακτηριστική είναι η φράση:



⁷⁶ *Arpeggio* σημαίνει *διαίρεση συγχορδίας*. Αναλυτικότερα βλ. Gehrkens (n.p.: 21, Wotton (n.p.: 21) και Clifford (n.p.: 21).

⁷⁷ Υπάρχουν κι άλλες συγχορδίες εκτός από τις καταγεγραμμένες, οι οποίες δεν ακούγονται ξεκάθαρα. Οι συγχορδίες *arpeggio* σημειώνονται πάνω από το πεντάγραμμο.

⁷⁸ Η επίδραση του συγκεκριμένου ταξιμιού στον Παπαϊωάννου διαφαίνεται στο βιβλίο του Λευτέρη Παπαδόπουλου (Παπαδόπουλος 2010: 65) και όπως ο ίδιος ο συνθέτης λέει «[...]Αλλά του Μάρκου το τραγούδι δεν με <πείραξε>. Με <πείραξε> μόνο το <Μινόρε>. Το άκουσα κι έμεινα! Ήταν ο νταλκάς μου».

⁷⁹ Για την τροπική ανάλυση της ηχογράφησης «*Μινόρε του Τεκέ*» βλ. Τσέρτος (2011: 61).

⁸⁰ Απόσπασμα από την αυτοβιογραφία του Γιάννη Παπαϊωάννου στο βιβλίο του Κώστα Χατζηδουλή (1996: 21).

⁸¹ Ο συγκεκριμένος ιδιοματισμός εμφανίζεται και στο παρακάτω ταξίμι «*Παπαϊωάννου στη Αμερική (2)*».

2.5.2 Παπαϊωάννου στη Αμερική (2)

Διάρκεια: 02:14

Τονικότητα: C

♩ ≈ 90

rubato

♩ ≈ 100

Ⓢ

Πρόκειται για ερασιτεχνική ηχογράφιση αυτοσχεδιασμού του Παπαϊωάννου, με χαρακτήρα αυτοτελούς σύνθεσης. Η καταγραφή στο μεγαλύτερο μέρος της είναι *rubato* και το ταξίμι μπορεί να χωριστεί υφολογικά σε δύο μέρη. Στα πρώτα 30 δευτερόλεπτα και από 01:15 έως το τέλος, το ταξίμι εμφανίζει ένα δυτικότροπο χαρακτήρα με εκτέλεση διφωνιών και τριφωνιών, ενώ ενδιάμεσα παρατηρούνται στοιχεία τροπικότητας. Ο συγκεκριμένος τρόπος έκφρασης με διφωνίες, αποτελεί ένδειξη υψηλού επιπέδου τεχνικής γνώσης του οργάνου. Επίσης, τροπικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του δρόμου νεβεσέρ έχοντας την 7^η βαθμίδα στη θέση του φυσικού μινόρε. Ο αυτοσχεδιασμός έχει έκταση περίπου δυο οκτάβες (E_b - G₅) και το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 90-100.

2.6 Νεβεσέρ

2.6.1 Τα νιάτα μου δε γάρηκα

Διάρκεια: 00:18

Τονικότητα: G

♩ ≈ 100

♩ ≈ 121

Πρόκειται για μικρής διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι πριν από τραγούδι ρυθμού παλιού ζεϊμπέκικου. Αρχικά δημιουργείται η αίσθηση πως η βάση της μελωδίας είναι η 5^η -δρόμος D χιτζασκιάρ- και μόνο με την τελική κατάληξη θεμελιώνεται ο δρόμος G νεβεσέρ. Η έκταση του ταξιμιού είναι μία οκτάβα (F#₄ - F#₅) και το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 100-121. Στο επερχόμενο τραγούδι εκτός από το μπουζούκι συμμετέχουν κιθάρα και ακορντεόν⁸².

⁸² Δεν ακούγεται ξεκάθαρα, αλλά υποθέτουμε πως μια δεύτερη κιθάρα ακολουθεί τη μελωδία της φωνής.

2.7 Ουσάκ

2.7.1 Εγώ πληρώνω τα σπασμένα

Διάρκεια: 00:43

Τονικότητα: Β

♩ ≈ 120

The musical score is written on seven staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of approximately 120 beats per minute. The music is characterized by a fast, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes. There are triplets and quintuplets indicated by the numbers 3 and 5 below the notes. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Εσωτερικό ταξίμι κατά τη διάρκεια τραγουδιού ρυθμού καρσιλαμά, το οποίο τραγουδι τελειώνει με επανάληψη της εισαγωγής. Παρατηρείται κινητικότητα της 6^{ης} βαθμίδας ενώ η 2^η παραμένει σταθερή σε όλη τη διάρκεια του ταξιμιού. Η έκταση καταλαμβάνει σχεδόν δυο οκτάβες (B₃ - A₅) ενώ το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 120. Εκτός από τα δυο μπουζούκια, τα όργανα που συμπληρώνουν την ηχογράφιση είναι κιθάρα, ακορντεόν και ένα κρουστό (πιθανότατα νταχαρές με ζήλια).

2.7.2 Μαύρη η ώρα που σε πήρα

Διάρκεια: 00:23

Τονικότητα: Β

Μπουζούκι

Κιθάρα

♩ ≈ 77

♩ ≈ 118

3

5

3

5

(•)

Μικρής διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι του οποίου η έκταση είναι λίγο παραπάνω της μιας οκτάβας (G₃ - C₅). Ο συνθέτης χρησιμοποιεί επιδέξια τους δρόμους ουσάκ και καρτσιγιάρ για να μας εισάγει σε τραγούδι, ρυθμού παλιού ζείμπέκικου και δρόμου καρτσιγιάρ. Το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 77-118, ενώ δεν πρέπει να μείνει απαρατήρητος ο σχολιασμός της κιθάρας σε ρόλο ισοκράτη. Το τραγούδι ενορχηστρώνεται με δυο μπουζούκια, μια κιθάρα και έναν μπαγλαμά. Χαρακτηριστική φράση είναι η εξής:



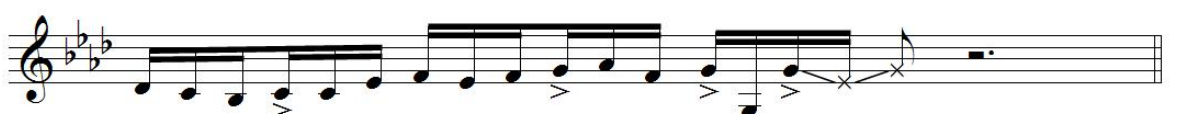
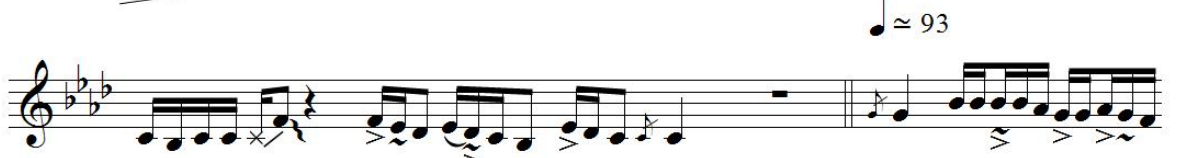
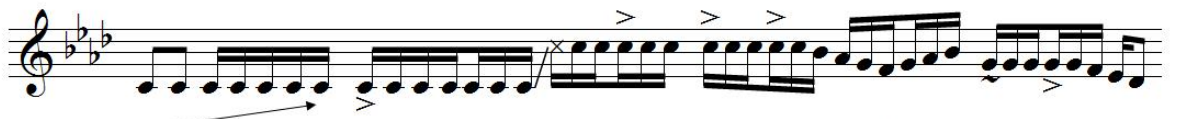
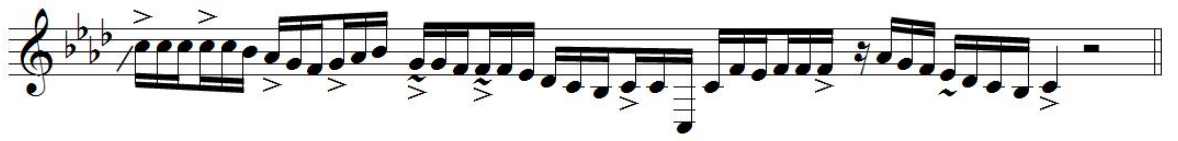
2.7.3 Παπαϊωάννου σόλο (ουσάκ)

Διάρκεια: 04:19

Τονικότητα: C

The musical score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} \approx 108$ and features a triplet of eighth notes. The second staff has a tempo marking of $\text{♩} \approx 70$ and contains multiple triplet markings. The third staff has a tempo marking of $\text{♩} \approx 103$ and includes a circled asterisk symbol. The fourth staff has a circled asterisk symbol and a slur over the first half. The fifth staff has a tempo marking of $\text{♩} \approx 90$ and starts with a triplet. The sixth staff has a tempo marking of $\text{♩} \approx 100$. The seventh staff has a tempo marking of $\text{♩} \approx 103$ and includes a slur over the first half. The score is filled with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and various articulation marks like accents and slurs.

2



The musical score consists of eight staves of music, all in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation is as follows:

- Staff 1:** A continuous eighth-note melody with accents under every note.
- Staff 2:** Similar eighth-note melody, ending with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 3:** Features two triplet markings over eighth notes, followed by a circled '6' above a note, and a circled '8' above a note.
- Staff 4:** Contains a complex rhythmic pattern with slurs and accents. A tempo marking below the staff reads: $\text{♩} \approx 103$.
- Staff 5:** Shows a sequence of eighth-note chords with accents, followed by a double bar line.
- Staff 6:** Features a series of eighth-note chords with accents and slurs, with arrows pointing to specific groups of notes.
- Staff 7:** Continues the eighth-note chordal pattern with accents and slurs.
- Staff 8:** A final staff of eighth-note chords with accents and slurs, ending with a fermata.

○ ○

$\text{♩} \approx 100$

3

○

This page contains eight staves of musical notation, all in a minor key (three flats). The notation is highly rhythmic and includes various markings such as accents (>), slurs, and a triplet (3). The first staff begins with a double bar line and a rest, followed by a series of eighth notes with accents. The second staff continues with eighth notes and includes a cross (x) under a note. The third staff features a mix of eighth and sixteenth notes with accents. The fourth staff includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The fifth staff continues with eighth notes and accents. The sixth staff has some notes with circled flats. The seventh staff includes a long slur over the final notes. The eighth staff concludes with eighth notes and accents.

2.7.4 Σόλο Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 03:22

Τονικότητα: Α

(Μπουζούκι)

♩ = 80

(επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο κιθάρας)

♩ ≈ 100

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a series of eighth notes with accents, followed by a triplet of eighth notes. The second staff continues with eighth notes and includes a slur over a group of notes. The third staff shows a triplet of eighth notes and ends with a sharp sign. The fourth staff has a tempo marking of approximately 120 (♩ ≈ 120) and consists of a continuous eighth-note pattern with accents. The fifth staff continues this eighth-note pattern with various accidentals. The sixth staff features a triplet of eighth notes and ends with a sharp sign. The seventh staff includes a slur and a circled 'o' at the end. The eighth staff continues the eighth-note pattern and also ends with a circled 'o'. Arrows point to specific notes in the first, second, and eighth staves.

The image displays a musical score for guitar, consisting of eight staves of notation. The music is written in a single system, with each staff representing a different measure or section of the piece. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets indicated by the number '3' below the notes. Some notes are marked with an asterisk (*) and a tilde (~), possibly indicating specific techniques or ornaments. A tempo marking of $\text{♩} \approx 100$ is present between the second and third staves, and another tempo marking of $\text{♩} \approx 117$ is located between the fourth and fifth staves. The score is set in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

4

Μεγάλης διάρκειας ταξίμι με μορφή αυτοτελούς σύνθεσης ακολουθούμενη από έρρυθμο ταξίμι του εκτελεστή, με συνοδεία κιθάρας και δεύτερου μπουζουκιού, τα οποία χρησιμοποιούν ρυθμικό μοτίβο τσιφτετελιού. Όσον αφορά την τροπικότητα, εκτός από τη συνεχή κινητικότητα της 2^{ης} και 3^{ης} βαθμίδας, ο Παπαϊωάννου στιγμιαία προσθέτει και χρώμα καρτσιγιάρ στη σύνθεση του. Το ταξίμι εκτείνεται σε δυο οκτάβες (G₃ - A₅) και το τέμπο κυμαίνεται $\text{♩} \approx 100-120$. Χαρακτηριστικές είναι οι εξής φράσεις:

2.7.5 Ταξίμ

Διάρκεια: 02:22

Τονικότητα: Α

$\text{♩} \approx 112$

$\text{♩} \approx 125$ *a tempo*

2

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of eight staves of music. The notation is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and features several triplets and a quintuplet. Dynamic markings such as accents (>) and hairpins are used throughout. A tempo change is indicated by a dashed line labeled "a tempo" and a tempo marking of "≈ 125". The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

A musical score consisting of five staves of music in a single system. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a series of eighth-note patterns with accents and slurs. The second staff continues with similar eighth-note patterns. The third staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' above it, followed by more eighth-note patterns. The fourth and fifth staves conclude the system with eighth-note patterns and some notes marked with circled dots. The system ends with a double bar line.

Το συγκεκριμένο ταξίμι έχει μορφή αυτοτελούς σύνθεσης που ακολουθείται από οργανικό σκοπό. Η έκταση του είναι περίπου δυο οκτάβες (G₃ - A₅) και το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 112-125. Τροπικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δύο εκτεταμένες αναφορές στην 3^η βαθμίδα με ταυτόχρονη όξυνση της 2^{ης}, ενώ άλλα τονικά κέντρα με έντονη δράση είναι η 1^η, 4^η, 5^η και 8^η. Κατά τη διάρκεια του ταξιμιού είναι αισθητά τα καλλωπιστικά στοιχεία με διάφορες *αποτζιατούρες* και *glissandos*. Ο οργανικός σκοπός που ακολουθεί, φαίνεται να είναι πολύ διαδεδομένος εκείνη την εποχή, αφού έχουν δισκογραφήσει πανομοιότυπους ο Χάρης Λεμονόπουλος και ο Μανώλης Χιώτης⁸⁶. Στην εκδοχή του Παπαϊωάννου, ο ρυθμός είναι καινούριο ζεϊμπέκικο σε γρήγορο τέμπο, με συνοδεία μιας κιθάρας. Χαρακτηριστικές φράσεις του ταξιμιού είναι:



⁸⁶ «Ταξίμι καμηλιέρικο» και «γκιουζέλ ταξίμι» αντίστοιχα. Δεν επιτεύχθηκε η εύρεση αριθμού δίσκου ή μήτρας για τις δύο αυτές περιπτώσεις.

2.7.6 Ταξίμι - Τα νειάτα δεν τα γόρτασα

Διάρκεια: 00:40

Τονικότητα: D

$\text{♩} \approx 97$

Σύντομο εισαγωγικό ταξίμι που προηγείται τραγουδιού το οποίο ερμηνεύει ο ίδιος ο Παπαϊωάννου. Ερασιτεχνική ηχογράφηση στην οποία αναδύεται η αισθαντική έκφραση και ωριμότητα του καλλιτέχνη λίγο πριν το τέλος της ζωής του. Το ταξίμι εκτείνεται σε μια οκτάβα περίπου (C₄ - D₅) και το τέμπο κυμαίνεται $\text{♩} \approx 97$. Δύο είναι οι χαρακτηριστικές φράσεις:

2.7.7 Τσιφτετέλι

Διάρκεια: 02:43

Τονικότητα: Ε

♩ = 124

(επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο πιάνου) ♩ ≈ 104

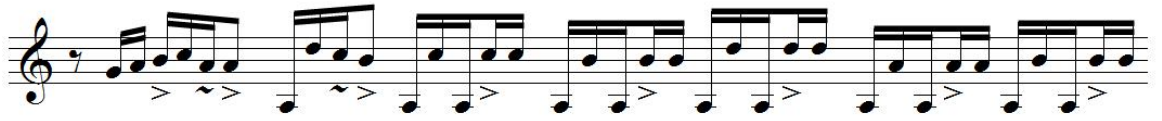
3 (*) 3 (*)

3 6

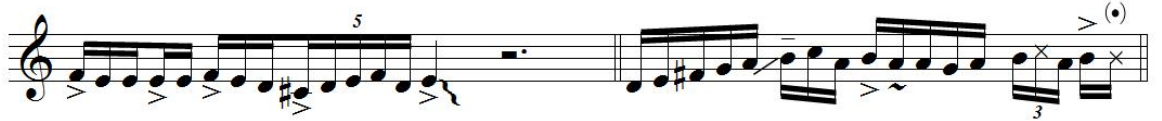
(*) 3 3

3 (*) 3 (*) 3 (*) 3 (*) (*) (*)

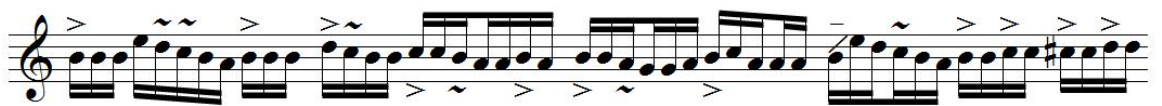
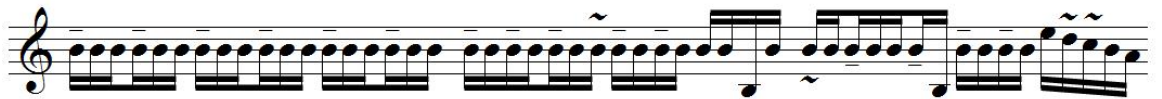
3 (*) 3 6



♩ ≈ 111



♩ ≈ 120



♩ ≈ 113

The first section of the score, marked with a tempo of approximately 113 beats per minute, consists of five staves of music. The first staff features a complex melodic line with many slurs and accents. The second staff continues this melodic line with similar markings. The third staff shows a more rhythmic pattern with slurs and accents. The fourth staff continues the rhythmic pattern with some slurs. The fifth staff concludes the section with a final melodic phrase and a 4/4 time signature.

♩ = 124

The second section of the score, marked with a tempo of 124 beats per minute, consists of three staves of music. The first staff begins with a 4/4 time signature and a melodic line. The second staff continues the melodic line with slurs. The third staff concludes the section with a melodic phrase and a final chord.

Μεγάλης διάρκειας ταξίμι με χαρακτήρα αυτοτελούς σύνθεσης. Μορφολογικά είναι παρόμοιο με το «σόλο Παπαϊωάννου», η έκταση ξεπερνάει τις δυο οκτάβες (D₃ - F#₅) και το τέμπο κυμαίνεται από ♩ ≈ 104-124. Άλλα όργανα που παρουσιάζονται είναι το πιάνο, που επαναλαμβάνει ένα ρυθμικό μοτίβο τσιφτετελιού και ένα κρουστό⁸⁷. Το μέσο ηχογράφησης του μπουζουκιού δεν είναι το μικρόφωνο αλλά ο μαγνήτης. Ο εκτελεστής χρησιμοποιεί σε πολλά σημεία "ανοικτές" χορδές, όχι τόσο σε ρόλο ισοκράτη (*drone*) αλλά περισσότερο ως ανάδειξη της τεχνικής του ικανότητας. Χαρακτηριστικές φράσεις είναι οι εξής:



⁸⁷ Του οποίου κρουστού, το ηχητικό αποτέλεσμα είναι ανεπίδεκτο ερμηνείας, αλλά πιθανότατα να είναι *bongos*.

2.7.8 Φοβάμαι μη σε γάσω

Διάρκεια: 00:20

Τονικότητα: G

♩ ≈ 109

Πρόκειται για μικρής διάρκειας εισαγωγικό ταξίμι πριν από τραγούδι. Έχει έκταση μιάμιση οκτάβας (E₄ - G₅) και το τέμπο κυμαίνεται ♩ ≈ 109. Το τραγούδι που ακολουθεί είναι ρυθμού απτάλικου και όργανα που συμπεριλαμβάνονται στη ηχογράφιση είναι δυο μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς και ένα κρουστό (πιθανότατα νταχαρές). Χαρακτηριστική φράση είναι η εξής:

Κεφάλαιο 3

Τροπική ανάλυση

Σε αυτήν την ενότητα παρουσιάζονται τα καταγεγραμμένα ταξίμια⁸⁸ με τη μορφή του δεύτερου είδους παρτιτούρας, (δηλαδή, εμφανίζονται οι *καταγραφές χωρίς απεικόνιση αξιών*) κάνοντας χρήση του ερμηνευτικού συστήματος των λαϊκών δρόμων. Το σύστημα των δρόμων, σε πρακτικό επίπεδο, αποτελεί ένα εμπειρικό μοντέλο επικοινωνίας (Ordoulidis 2011: 2) το οποίο διασώζεται έως σήμερα, χάρις στην προφορική παράδοση και τους μνημοτεχνικούς μηχανισμούς που αυτή έχει αναπτύξει. Η περιγραφή των μελωδικών ακολουθιών βασίζεται στο "υβριδικό"⁸⁹ αυτό σύστημα, εμπλουτίζοντας το με ερμηνευτικά σχήματα, (μιας ομάδας κρίσιμων παραμέτρων σε επίπεδο φαινομενολογίας) από το θεωρητικό σύστημα των μακάμ.

Μέχρι σήμερα, η εγχώρια μουσικολογική μελέτη για το μπουζούκι είναι σχεδόν ανύπαρκτη (Pennanen 1999: 119) και η βιβλιογραφία που σχετίζεται με θέματα όπως οι ελληνικοί λαϊκοί δρόμοι, ρυθμοί και αρμονία είναι περιορισμένη (Ordoulidis 2012: 56). Κάποιες προσπάθειες, όσον αφορά το ερμηνευτικό σύστημα των δρόμων, έγιναν εκτός ακαδημαϊκού χώρου⁹⁰ αλλά η έλλειψη επιστημονικής μεθοδολογίας, περιορίζει την λειτουργικότητά τους και όχι μόνο δεν μπορούν να ρίξουν φως στην επίλυση περαιτέρω ερευνητικών προβλημάτων, αλλά διαιωνίζουν και τα ήδη υπάρχοντα ζητήματα, όπως αυτό της ονοματολογίας. Το βασικότερο πρόβλημα στη συγκεκριμένη βιβλιογραφία, σύμφωνα με τον Ανδρικό⁹¹ έγκειται στο γεγονός της θεωρητικής απόδοσης επιμέρους φαινομένων με κριτήρια αποκλειστικά "κλιμακοκεντρικά", ενώ παράλληλα, τίθενται σε δεύτερη μοίρα, σημαντικά γνωρίσματα, όπως π.χ. εκείνα της τροπικής συμπεριφοράς, της επιμέρους φρασεολογίας, της μελωδικής ανάπτυξης και του ιδιοματικού χαρακτήρα⁹².

⁸⁸ Το εύρος του ερευνητικού πεδίου είναι το ίδιο με αυτό του δευτέρου κεφαλαίου. Βλ. σελ. 34.

⁸⁹ Ο όρος "υβριδικό" εμφανίζεται στο άρθρο του Νίκου Ανδρικού *Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισης του*, (υπό έκδοση).

⁹⁰ Εξαίρεση αποτελούν τα βιβλία του Δημήτρη Μυστακίδη (2004 και 2013).

⁹¹ Βλ. Ανδρικός (υπό έκδοση).

⁹² Την ίδια άποψη με τον Νίκο Ανδρικό υποστηρίζει και ο Peter Manuel στο άρθρο του, (Manuel 1989: 83).

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας η ανάλυση των ταξιμιών θα πραγματοποιηθεί με γνώμονα την αποδόμηση της μελωδικής γραμμής σε φράσεις τετραχόρδων και πενταχόρδων, όπως αυτή ορίζεται από το σύστημα των λαϊκών δρόμων⁹³, σε συνδυασμό με την εξέταση της επιμέρους κινητικότητας των βαθμίδων και τη χρήση άλλων δομικών χαρακτηριστικών⁹⁴ του τροπικού συστήματος των μακάμ.

⁹³ Για τα τετράχορδα - πεντάχορδα των λαϊκών δρόμων βλ. Μυστακίδης (2013: 32-34). Παράλληλα ισχύει ότι αναφέρθηκε στην υποσημείωση 11.

⁹⁴ Π.χ. έλξεις, καταλήξεις, βαθμίδες εισόδου.

3.1 Ραστ

3.1.1 Για τούτα σου για κείνα σου

Διάρκεια: 00:19

Τονικότητα: D

Πορεία: Κατιούσα

00:04

00:19

00:00 - 00:04: Η μελωδία εισάγεται και κάνει στάση στην 8^η (D₅) έλκοντας στιγμιαία την 6^η (B#₅) και την άνω 3^η (F₅).

00:04- 00:19: Καταγράφεται περιστροφική κίνηση γύρω από την 8^η (D₅), έλκοντας στιγμιαία ξανά την 6^η βαθμίδα. Στη συνέχεια χρησιμοποιώντας χρωματικό μοτίβο (D-C#-C-B), σημειώνεται πτώση έως τη βάση (D₄) όπου πραγματοποιείται τελική κατάληξη⁹⁵.

⁹⁵ Θα θεωρήσουμε ως βάση του ταξιμιού το D₄ και ποικιλματική την τελική αναφορά του εκτελεστή στο D₅.

3.1.2 Θέλω να μεθύσω

Διάρκεια: 00:47

Τονικότητα: G

Πορεία: Ανιούσα - κατιούσα

02:17

4

7

11

13

17

(Fade out)

03:04

Πραγματοποιείται έρρυθμο ταξίμι το οποίο βασίζεται στη διαστηματική θεμελίωση του δρόμου Ραστ. Δεν προκύπτουν τροπικές συμπεριφορές στις οποίες πρέπει να επικεντρωθούμε. Τα τονικά κέντρα της μελωδίας με τη σειρά που εμφανίζονται είναι: η 5^η (D₅), η 8^η (G₅), η 5^η, η 3^η (B₄) και η βάση (G₄). Δεν υπάρχει κατάληξη αφού το τραγούδι τερματίζεται με *fade out*. Για περισσότερα στοιχεία όσον αφορά την πορεία της μελωδίας βλέπε την άνωθεν παρτιτούρα.

3.1.3 Καλογεράκι

Διάρκεια: 00:23

Τονικότητα: F

Πορεία: Ανιούσα

00:23

00:00 - 00:23: Αρχικά πραγματοποιείται αναφορά και σύντομη στάση⁹⁶ στη βάση (F₄), έλκοντας ταυτόχρονα την 3^η και την υποκείμενη 6^η (A_{b4}, D_{#4}), (δίνεται η αίσθηση θεμελίωσης 4χόρδου C₄ σεγκιάχ). Στη συνέχεια καταγράφεται μια πρώτη φράση καθοδικής πορείας από την 5^η και μια δεύτερη μεγαλύτερης διάρκειας από την 6^η έως ότου πραγματοποιηθεί σύντομη στάση στην βάση (F₄). Η τελική κατάληξη σημειώνεται στη βάση αφού προηγηθεί η πτωτική κίνηση από την 8^η (F₅-F₄). Ταυτόχρονα παρατηρείται κινητικότητα της 7^{ης} (E_{b5}), 6^{ης} (D_{#4}) και 3^{ης} βαθμίδας (A_{b4}, A_{b4}).

⁹⁶ Δημιουργείται αίσθηση εντελούς κατάληξης, όμως σε μεγαλύτερης διάρκειας ταξίμια δεν θα αναγνωριζόταν ως στάση, λόγω της συντομίας της παύσης.

3.1.4 Ορχηστρικό

Διάρκεια: 01:07

Τονικότητα: F

Πορεία: Ανιούσα

The image displays a musical score for an orchestral piece. It consists of seven systems of two staves each, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one flat (F major or D minor). The score is marked with time stamps: 00:03, 00:13, 00:22, 00:52, and 01:07. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The piece begins with a rest in the upper staff and a whole note in the lower staff. The melody starts at 00:03 and continues through the piece, with various rhythmic patterns and dynamics. The score ends at 01:07 with a final cadence in both staves.

00:03 - 00:13: Εισαγωγή της μελωδίας στη βάση και στάση στην κάτω 5^η (C₄) θεμελιώνοντας 4χορδο C₄ σεγκιάχ.

00:13 - 00:22: Η μελωδία κινείται διατονικά γύρω από τη βάση (F₄) και έπειτα στάση σε αυτήν.

00:22 - 00:52: Σημειώνεται αναφορά στην 8^η (F₅) έλκοντας την 6^η βαθμίδα (D#₅). Σταδιακή πτωτική κίνηση έως την 5^η κάτω από τη βάση (C₄), όπου πραγματοποιείται σύντομη στάση αμβλύνοντας την 7^η. Κατάληξη ξανά στη βάση (F₄).

00:52 - 01:07: Αναφορά στην 3^η βαθμίδα (A₄) έλκοντας την 2^η (G#₄) και τελική στάση στην βάση (F₄).

3.1.5 Πενιές Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 01:42

Τονικότητα: Α

Πορεία: Ανιούσα

00:04

3

5 00:15

00:28

5 3

3

3

00:47

3

3

2

01:16

01:42

00:04 - 00:15: Η μελωδία εισάγεται και καταλήγει στη βάση (A_4) έπειτα από περιστροφική κίνηση, έλκοντας παράλληλα την $3^{\text{η}}$ ($C\sharp_5$) και την υποκείμενη $6^{\text{η}}$ ($F\sharp_4$). (Ουσιαστικά σχηματοποιούνται τα 4χορδα E_4 σεγκιάχ και A_4 μινόρε).

00:15 - 00:28: Είσοδος της μελωδίας και περιστροφή γύρω από την $3^{\text{η}}$ ($C\sharp_5$) όπου και πραγματοποιείται στάση, με όξυνση της $2^{\text{η}}$ ($B\sharp_5$). (Διαστηματική δόμηση του δρόμου σεγκιάχ).

00:28 - 00:47: Είσοδος στην $5^{\text{η}}$ (E_5) και διαδοχικές καθοδικές και ανοδικές κινήσεις έως ότου πραγματοποιηθεί κατάληξη στην $3^{\text{η}}$ ($C\sharp_5$). Καταγράφεται κινητικότητα της $7^{\text{η}}$ και όξυνση της $2^{\text{η}}$ βαθμίδας.

00:47 - 01:16: Σημειώνεται περιστροφική κίνηση γύρω από την $5^{\text{η}}$ (E_5) με ταυτόχρονη όξυνση της $4^{\text{η}}$ ($D\sharp_5$). Στη συνέχεια καταγράφεται πτώση από την $7^{\text{η}}$ ($G\sharp_5$) έως την κάτω $5^{\text{η}}$ (E_4), με όξυνση της υποκείμενης $6^{\text{η}}$ ($F\sharp_4$), αναφορά στη βάση και διαδοχική ανοδική και καθοδική κίνηση έως την στάση της μελωδίας στη βάση (A_4). (Παρατηρείται αστάθεια στην $3^{\text{η}}$ βαθμίδα).

01:16 - 01:42: Από την $8^{\text{η}}$ (A_5) πραγματοποιείται πτώση της κίνησης ως την $5^{\text{η}}$ (E_5) και ξανά πτώση έως την κάτω $5^{\text{η}}$ (E_4). Τελική κατάληξη στην βάση (A_4).

3.2 Σεγκιάγ

3.2.1 Νέο σόλο Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 01:41

Τονικότητα: D

Πορεία: Ανιούσα

00:07

00:17

00:46

00:59

2

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The lower staff is in bass clef with the same key signature, showing a descending line with an arrow pointing right.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The lower staff shows a descending line with an arrow pointing right.

Third system of musical notation. The upper staff has a time signature change to 3/4 and a tempo marking of 01:15. It features a melodic line with a fifth note marked with a '5' below it, followed by a triplet of eighth notes marked with a '3' above it, and another fifth note marked with a '5' below it. The lower staff shows a descending line with an arrow pointing right.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a time signature change to 3/4 and a tempo marking of 01:25. It features a melodic line with a fifth note marked with a '5' below it, followed by a flat sign (b) above the staff. The lower staff shows a descending line with an arrow pointing right.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff shows a descending line with an arrow pointing right.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a fifth note marked with a '5' below it and a tempo marking of 01:41. The lower staff shows a descending line with an arrow pointing right.

00:00 - 00:07: Είσοδος της μελωδίας στην 3^η κάτω από τη βάση (F#₃).

00:07 - 00:17: Θεμελιώνεται 5χορδο D₃ σεγκιάχ με στιγμιαία άμβλυση της 6^{ης} (Bb₃). Στη συνέχεια καταγράφεται πτωτική κίνηση από C^b₄ έως F#₃ όπου σημειώνεται στάση.

00:17 - 00:46: Είσοδος στη βάση και πτώση έως το A₃ με χρήση 5χορδου A₃ ραστ. Στη συνέχεια θεμελιώνεται το 4χορδο D₄ ραστ και ακολουθεί καθοδική κίνηση έως την κάτω 3^η (F#₃) προκαλώντας αστάθεια στην 2^η, 6^η και 7^η βαθμίδα. Ακολουθεί δεύτερη καθοδική κίνηση μέχρι την κάτω 3^η (F#₃), όπου πραγματοποιείται στάση.

00:46 - 00:59: Καταγράφεται περιστροφική κίνηση γύρω από την 5^η (A₄), αναφορά και τέλος στάση σε αυτήν, με ταυτόχρονη κινητικότητα της 4^{ης} και 7^{ης} βαθμίδας.

00:59 - 01:15: Σημειώνεται διπλή πτωτική κίνηση μιας οκτάβας (D₅-D₄) με άξονα την 3^η (F#₄) και στη συνέχεια στάση στην άνω 3^η (F#₅).

01:15 - 01:25: Θεμελιώνεται 5χορδο D₅ σεγκιάχ με περιστροφική κίνηση γύρω από την άνω 3^η (F#₅) και κατάληξη σε αυτήν.

01:25 - 01:41: Ξεπερνώντας στιγμιαία το 5χορδο D₅ σεγκιάχ, ακολουθεί καθοδική κίνηση, αναφορά στην 7^η (C#₅) και σύντομη στάση στην 5^η (A₄). Στη συνέχεια έλκεται η πάνω 2^η (E^b₅) από την 8^η και μετά από δεύτερη πτώση, η μελωδία θα πραγματοποιήσει τελική κατάληξη στην 3^η (F#₄).

3.2.2 Σούρουπο στις Τζιτζιφιές

Διάρκεια: 02:25

Τονικότητα: D (D# = D)

Πορεία: Ανιούσα

The musical score is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 2/4 based on the notation. The score is divided into measures by vertical bar lines, with time markers at 00:07, 00:15, and 00:28. The melody in the treble staff is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a simple accompaniment with long horizontal lines and arrows indicating the direction of the bass line. The final system includes triplets, indicated by the number '3' above the notes.

2

00:45

00:57

01:17

The image displays a musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in D major (two sharps) and 2/4 time. The score includes various musical notations such as triplets (marked with '3'), quintuplets (marked with '5'), and slurs. Time signatures are indicated at the beginning of the first system (2) and at the start of the fourth, fifth, and sixth systems (00:45, 00:57, and 01:17). The bass staff contains a continuous line of notes with arrows indicating the direction of the bow or breath, and some notes are marked with 'x' to indicate natural harmonics. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and articulations.

The image displays a musical score for guitar, consisting of six systems of notation. Each system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef staff. The notation is as follows:

- System 1:** Treble staff contains a continuous eighth-note scale. Bass staff contains a single horizontal line with an arrow pointing to the right.
- System 2:** Treble staff contains a sequence of eighth-note chords. Bass staff contains three horizontal arrows pointing right, with a double-headed arrow below them.
- System 3:** Treble staff contains a sequence of eighth-note chords. Bass staff contains a single horizontal line with a diamond-shaped marker at the beginning and a slight downward slope.
- System 4:** Treble staff contains a sequence of eighth-note chords, with some notes marked with an 'x'. Bass staff contains a horizontal line with a diamond marker and a slight downward slope, followed by a horizontal arrow pointing right.
- System 5:** Treble staff contains a sequence of eighth-note chords, with some notes marked with an 'x'. A time signature of 01:44 is placed above the staff. Bass staff contains a horizontal line with a diamond marker and a slight downward slope, followed by a horizontal arrow pointing right.
- System 6:** Treble staff contains a sequence of eighth-note chords, with some notes marked with an 'x'. Bass staff contains a single horizontal line with an arrow pointing to the right.

4

3

01:59

5 5 6 3 5

02:25

5 5 5

00:00 - 00:07: Η μελωδία εισάγεται με αναφορά και στάση στην 3^η κάτω από την βάση (F#₃).

00:07 - 00:15: Κίνηση της μελωδίας στο 5χορδο D₃ σεγκιάχ έλκοντας την 6^η (Bb₃) και στάση ξανά στην κάτω 3^η.

00:15 - 00:28: Σημειώνεται ανοδική κίνηση από την βάση (D₄) έως την 7^η (B[♯]₅), αναφορά στην 5^η (A₄) κίνηση γύρω από αυτήν και κατάληξη, έλκοντας καθ' όλη τη διάρκεια την 4^η (G#₄).

00:28 - 00:45: Στη συνέχεια καταγράφεται διπλή πτωτική κίνηση από την 8^η έως την βάση (D₅ - D₄), με έμφαση στην 3^η (F#₄). Στάση στην άνω 3η (F#₅).

00:45 - 00:57: Η μελωδία μεταφέρεται στην πάνω οκτάβα και μετά από διατονική κίνηση στο 5χορδο D₅ σεγκιάχ γίνεται αναφορά στην 7^η (B#₅) και σύντομη στάση στην βάση (D₄).

00:57 - 01:17: Σημειώνεται σταδιακή καθοδική κίνηση από το E₅ έως τη βάση (D₄), εκτενή αναφορά στο F#₄ και σύντομη στάση στην 8^η. Πραγματοποιείται δεύτερη καθοδική κίνηση από D₅ έως D₄ και κατάληξη στην τρίτη (F#₄).

01:17 - 01:44: Πραγματοποιείται περιστροφική κίνηση με άξονα την 5^η (A₄), έλκοντας την 7^η (B[♯]₅) και την 4^η (G#₄) και έπειτα εκτενή αναφορά σε αυτή (A₄). Σημειώνονται φράσεις σε μορφή ανταπόκρισης και στη συνέχεια διπλή καθοδική κίνηση από την 8^η έως τη βάση (D₅ - D₄) με έμφαση στην 3^η. Στάση στην πάνω 3^η (F#₅). (Είναι συνεχής η όξυνση της 4^{ης}).

01:44 - 01:59: Εισαγωγή της μελωδίας και αναφορά στην πάνω 5^η (A₅). Θεμελιώνεται πεντάχορδο D₅ σεγκιάχ έλκοντας στιγμιαία την 6^η (B_b), περιστροφική κίνηση γύρω από την άνω τρίτη και στάση σε αυτή (F#₅).

01:59 - 02:25: Με άξονα την 8^η (D₅) χρησιμοποιείται φράση που παραπέμπει στη διαστηματική δόμηση του 4χορδου D₅ μινόρε. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στην 7^η και σύντομη στάση στην 3^η (F#₄). Τέλος καταγράφεται διπλή πτωτική κίνηση από την 8^η έως τη βάση με έμφαση την 3^η και τελική κατάληξη σε αυτή.

3.3 Χιτζάζ

3.3.1 Δε θέλω το κακό σου

Διάρκεια: 00:17

Τονικότητα: B (B = Bb)

Πορεία: Ανιούσα

The image displays a musical score for the piece 'Δε θέλω το κακό σου'. It consists of three systems of two staves each. The first system shows the melodic line starting on E4 and moving up to B4, with a time signature of 00:06. The second system shows the melodic line continuing from B4, moving up to F#4, and then down to B4. The third system shows the melodic line starting on B4 and moving down to B3, with a time signature of 00:17. The bass line in all systems is a simple harmonic accompaniment consisting of a single note (B) that moves down from B4 to B3.

00:00 - 00:06: Εισαγωγή της μελωδίας στην 4^η (E₄) και στάση στην 8^η (B₄).

00:06 - 00:17: Καταγράφεται καθοδική κίνηση από την 8^η έως την 5^η (B₄-F#₄), με χρήση 4χόρδου F#₄ ουσάκ. Στη συνέχεια σημειώνεται διαδοχική ανοδική και καθοδική κίνηση, προκαλώντας κινητικότητα στην 6^η βαθμίδα και χρησιμοποιώντας χρωματικό μοτίβο (F#-G-G#-A). Τέλος, μετά από πτωτική κίνηση από την 8^η (B₄), θα πραγματοποιηθεί τελική κατάληξη στη βάση (B₃).

3.3.2 Το μπουζούκι μου σαν κλαίει

Διάρκεια: 02:35

Τονικότητα: F

Πορεία: Ανιούσα

The musical score is presented in two systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is F major (one flat). The time signature is 2/4. The score includes the following elements:

- 00:11:** The first system begins with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melodic line features a series of eighth notes, some with accents, and ends with a double bar line and a cross symbol.
- 00:22:** The second system starts with a melodic line and a bass line. The melodic line includes a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The bass line consists of a series of eighth notes with upward-pointing arrows indicating a rising sequence.
- 00:47:** The third system continues the melodic and bass lines. The melodic line features a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The bass line includes a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- 01:02:** The final system shows the melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The bass line features a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.

2

01:28

01:44

3

5 5 3

02:05

02:13

5 5

02:35

00:11 - 00:22: Εισαγωγή της μελωδίας και στάση στην 4^η (Bb₄).

00:22 - 00:47: Ξεκινώντας με αναφορά στην 5^η (C₅), σχηματοποιείται ο δρόμος F₄ χιτζάζ με συνεχείς καθοδικές κινήσεις έως ότου γίνει στάση στη βάση (F₄), με ταυτόχρονη έλξη της υποκείμενης 6^{ης} (D[♯]₄).

00:47 - 01:02: Σημειώνεται αναφορά, περιστροφική κίνηση και στάση στην 4^η (Bb₄).

01:02 - 01:28: Με χρήση χρωματικού μοτίβου (Eb-D-Db-C), πραγματοποιείται πτωτική κίνηση από τη 8^η έως τη βάση (F₅-F₄) και στη συνέχεια διατονική κίνηση γύρω από την 1^η με 4χορδο F₄ χιτζάζ, ξεπερνώντας το στιγμιαία. Στάση στη βάση (F₄). (Είναι συνεχής η έλξη της υποκείμενης 6^{ης}).

01:28 - 01:44: Με χρήση του άνωθεν χρωματικού μοτίβου, καταγράφεται εκτενή αναφορά και κυκλική κίνηση γύρω από την 5^η και στάση σε αυτή (C₅).

01:44 - 02:05: Θεμελιώνεται το 5χορδο Bb₄ σεγκιάχ με αναφορά στο D[♯]₅ και σύντομη στάση στο Bb₄. Σταδιακή πτωτική κίνηση της μελωδίας, μιας περίπου οκτάβας έως τη βάση (F₄) με επαναφορά του δρόμου χιτζάζ. Έπειτα από χαρακτηριστική φράση⁹⁷ σημειώνεται κατάληξη στη βάση.

02:05 - 02:13: Χρήση δεξιοτεχνικής φράσης⁹⁸ με αναφορά και στάση στην άνω 4^η (Bb₅).

02:13 - 02:35: Καταγράφεται σταδιακή καθοδική κίνηση μεγάλης διάρκειας, από το C₆ έως τη βάση. Ακολουθεί δεύτερη καθοδική κίνηση από την 8^η μέχρι τη βάση (F₅-F₄), όπου πραγματοποιείται τελική κατάληξη.

⁹⁷ Με την συγκεκριμένη χαρακτηριστική φράση, ο συνθέτης φαίνεται να θέλει να ισχυροποιήσει την 4^η βαθμίδα ως τονικό κέντρο.

⁹⁸ Βλ. κεφάλαιο 2.3.2.

3.3.3 Τρίτη βροχερή

Διάρκεια: 00:25

Τονικότητα: D

Πορεία: Ανιούσα

The image displays a musical score for the piece '3.3.3 Τρίτη βροχερή'. It consists of four systems of two staves each, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb). The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system includes a time signature of 00:13. The third system includes a time signature of 00:20. The fourth system includes a time signature of 00:25. The score features various musical notations, including slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 6, 6, 3). The bass line consists of horizontal lines with arrows indicating the direction of the fingerings.

00:00 - 00:13: Η μελωδία εισάγεται στην βάση (D_4), ακολουθεί περιστροφική κίνηση γύρω από την $4^{\text{η}}$ (G_4) και σχηματισμός 5χόρδου G_4 μινόρε. Στάση στην $4^{\text{η}}$ (G_4).

00:13 - 00:20: Καταγράφεται διαδοχική ανοδική και καθοδική κίνηση έως την πάνω οκτάβα, χρησιμοποιώντας και χρωματικό μοτίβο (A-Bb-B-C), έλκοντας παράλληλα την υποκείμενη της βάσης $6^{\text{η}}$ (B_3^{\flat}). Σύντομη στάση στη βάση (D_4).

00:20 - 00:25: Πριν την τελική κατάληξη στη βάση (D_4) σημειώνεται χαρακτηριστική δεξιοτεχνική φράση.

3.4 Πειραιώτικος

3.4.1 Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω

Διάρκεια: 00:13

Τονικότητα: D

Πορεία: Κατιούσα

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major (one sharp, one flat). The first system shows a melodic line in the treble staff starting on D5, moving up to G5, and then down to D4, with a cross symbol (x) above the final note. The bass staff shows a descending line from D4 to D3. The second system continues the melodic line in the treble staff, ending on D4, and the bass staff continues the descending line. The third system shows the melodic line in the treble staff with a fermata over the final note, and the bass staff ending on D3. A finger number '6' is written above the first note of the third system's treble staff.

00:00 - 00:13: Η μελωδική ανάπτυξη ξεκινά από την 8^η (D₅) και πραγματοποιεί σταδιακή πτωτική πορεία έως τη βάση (D₄) για την τελική της κατάληξη. Στο μεταξύ σημειώνονται αναφορές, με συνεχείς καθοδικές κινήσεις, δύο φορές στην 6^η (B₄), μια στην 5^η (A₄) και λίγο πριν το τέλος καταγράφεται χαρακτηριστική φράση όμοια με αυτή στο ταξίμι «Πειραιώτικη πενιά».

3.4.2 Πειραιώτικη πενιά - (πειραιώτικο ταξίμι)

Διάρκεια: 02:11

Τονικότητα: D

Πορεία: Ανιούσα

The musical score is presented in six systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The melody in the treble clef is characterized by a series of eighth-note runs, often with a '5' above the notes, indicating a fifth-finger position. The bass clef part provides a simple accompaniment, often consisting of a single note or a simple rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a '5' above a note in the third system. A time signature change to 3/4 is indicated in the fourth system, with a '5' above the notes and a '00:25' time marker. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

2 00:46

3

01:04

5

3

5 3 3 3 3 3 3 3 3 3

5 5

01:41

3

5

5

02:11

00:00 - 00:25: Η μελωδική ανάπτυξη ξεκινά από την 5^η (A₄) κάνοντας κυκλική κίνηση γύρω από αυτήν. Σταδιακή καθοδική κίνηση έως τη βάση (D₄) και στη συνέχεια δεύτερη καθοδική κίνηση από την 8^η έως τη βάση (D₅-D₄), όπου πραγματοποιείται στάση.

00:25 - 00:46: Με άξονα την 8^η (D₅) καταγράφεται περιστροφική κίνηση. Μετά από μια σύντομη αναφορά στην 4^η (G₄^b), όπου θεμελιώνεται το 5χορδο G₄ νικρίζ και το 4χορδο A₄ χιτζάζ, πραγματοποιείται στάση στην 8^η.

00:46 - 01:04: Σημειώνονται δυο διαδοχικές πτωτικές κινήσεις με τονικά κέντρα την 8^η και την 1^η (D₅-D₄) και έπειτα στάση στη βάση (D₄).

01:04 - 01:41: Στη συνέχεια η μελωδία κινείται στο 5χορδο D₅ πειραιώτικο και θα ακολουθήσει σύντομη στάση στη βάση (D₄), μετά από πτωτική κίνηση. Καταγράφεται χαρακτηριστική φράση και καθοδική κίνηση έως την κάτω 1^η (D₃), αφού πρώτα αναιρεθεί η 4^η (G₄^b), στιγμιαία η 6^η (B₄^b) και αμβλυνθεί η 5^η (Ab₄). Στάση στην 8^η (D₅).

01:41 - 02:11: Περιστροφική κίνηση γύρω από την 8^η (D₅) και σύντομη στάση. Τέλος πραγματοποιείται σταδιακή πτώση, μέχρι την τελική κατάληξη της μελωδίας στη βάση (D₄), αφού πρώτα προηγηθεί σύντομη αναφορά στην 5^η (A₄) και χαρακτηριστική φράση όμοια με αυτήν της άνωθεν παραγράφου.

3.5 Μινόρε (φυσικό και αρμονικό)

3.5.1 Όταν κλαίει το μπουζούκι

Διάρκεια: 03:02

Τονικότητα: G

Πορεία: Ανιούσα

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (two flats). The piece is in 2/4 time. The first system starts at 00:02 and ends at 00:10. The second system continues the melodic line. The third system features a triplet of eighth notes and ends at 00:32. The fourth system contains a series of five fiveteenth-note runs, each marked with a '5'. The fifth system includes two sixteenth-note runs, each marked with a '6', and ends at 00:46. The bass line consists of a steady, ascending eighth-note pattern throughout the piece.

2

Two staves in G minor. The upper staff contains a melodic line of eighth notes with various accidentals. The lower staff is a whole rest.

Two staves in G minor. The upper staff has a melodic line with two triplets of eighth notes, a fermata, and a final triplet. The lower staff has a whole rest with an arrow pointing right, then a double bar line, and then a whole rest with an arrow pointing left.

Two staves in G minor. The upper staff contains a continuous melodic line of eighth notes. The lower staff is a whole rest.

Two staves in G minor. The upper staff has a melodic line with a fermata and a double bar line, followed by another melodic line. The lower staff has a whole rest with an arrow pointing right, then a double bar line, and then a whole rest with an arrow pointing left.

Two staves in G minor. The upper staff has a melodic line with a triplet of eighth notes at the end. The lower staff has a whole rest with an arrow pointing right, then a double bar line, and then a whole rest with an arrow pointing left.

Two staves in G minor. The upper staff has a melodic line with a fermata and an 'x' mark above it. The lower staff has a whole rest with an arrow pointing right, then a double bar line, and then a whole rest with an arrow pointing left.

01:34 3

Musical notation for the first system, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it. The bass staff contains a bass line with a long horizontal line and an arrow pointing right.

Musical notation for the second system, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it and a fifth note marked with a '5' below it. The bass staff contains a long horizontal line.

01:48 3

Musical notation for the third system, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it. The bass staff contains a long horizontal line with an arrow pointing right.

02:04 3

Musical notation for the fourth system, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it. The bass staff contains a long horizontal line with an arrow pointing right.

Musical notation for the fifth system, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it. The bass staff contains a long horizontal line with an arrow pointing right.

Musical notation for the sixth system, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' below it. The bass staff contains a long horizontal line with an arrow pointing right.

4 02:22

Musical notation for the first system, measures 4-5. The top staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes marked '3'. The bottom staff shows a bass line with a downward bow stroke followed by an upward bow stroke.

Musical notation for the second system, measures 6-7. The top staff contains a dense sixteenth-note run. The bottom staff shows a steady upward bow stroke.

02:39

Musical notation for the third system, measures 8-9. The top staff features a melodic line with various accidentals. The bottom staff shows a complex bowing pattern with multiple strokes.

Musical notation for the fourth system, measures 10-11. The top staff shows a melodic line with a sharp downward interval. The bottom staff shows a long upward bow stroke.

Musical notation for the fifth system, measures 12-13. The top staff contains a dense sixteenth-note run. The bottom staff shows a long, slightly downward-sloping bow stroke.

03:02

Musical notation for the sixth system, measures 14-15. The top staff shows a melodic line with a final cadence. The bottom staff shows a long upward bow stroke.

00:02 - 00:10: Είσοδος της μελωδίας στην κάτω 5^η (D₄) και στάση σε αυτήν με 5χορδο G₃ νεβεσέρ.

00:10 - 00:32: Σταδιακή πτωτική κίνηση από τη βάση έως την κάτω οκτάβα (G₄-G₃) παραπέμποντας στη διαστηματική δόμηση του δρόμου φυσικού μινόρε, έλκοντας την κάτω 7^η (F#₄). Δεύτερη πτώση από το D₅ έως το G₄, έλκοντας ξανά την υποκείμενη 7^η. Στάση στη βάση (G₄).

00:32 - 00:46: Σημειώνεται εκτενή αναφορά στην κάτω 5^η (D₄) και στάση σε αυτή.

00:46 - 01:00: Στη συνέχεια πραγματοποιείται στάση στη βάση (G₄), θεμελιώνοντας 4χορδο G₄ μινόρε και έλκοντας την υποκείμενη 7^η (F#₄).

01:00 - 01:12: Αναφορά στην 5^η (D₅) και έπειτα σχηματισμός 5χορδου G₄ νεβεσέρ. Κατάληξη στην 5^η (D₅).

01:12 - 01:34: Σημειώνεται μετατόπιση του τονικού κέντρου στην 3^η (Bb₄) μετά από καθοδική κίνηση από την 8^η (G₅), προκαλώντας σύντομη μεταβολή της 5^{ης} (Db₅). Διαδοχικές πτωτικές κινήσεις έως την βάση (G₄) όπου πραγματοποιείται στάση. (Είναι συνεχής η έλξη της υποκείμενης 7^{ης}).

01:34 - 01:48: Εισαγωγή της μελωδίας και στάση στην 5^η (D₅), μετά από περιστροφική κίνηση γύρω από αυτήν και ταυτόχρονη όξυνση της 4^{ης} (C#₅).

01:48 - 02:04: Θεμελιώνεται 5χορδο D₅ σαμπάχ και στη συνέχεια με την επαναφορά της 8^{ης} στη φυσική της θέση, ξεκινά πτωτική κίνηση σχηματοποιώντας το δρόμο G₄ νεβεσέρ. Στάση στη 3^η (Bb₄).

02:04 - 02:22: Θεμελιώνεται ο δρόμος G₄ νεβεσέρ με αναφορά στη βάση και στη συνέχεια ο δρόμος G₄ φυσικό μινόρε με ανοδική κίνηση. Έλξη της υποκείμενης 7^{ης} (F#₄) πριν από την κατάληξη της μελωδίας στη βάση (G₄).

02:22 - 02:39: Εκτενή αναφορά και στάση στην 5^η (D₅).

02:39 - 03:02: Η μελωδία περιστρέφεται με άξονα την 5^η και πραγματοποιεί σύντομη στάση στην 3^η (Bb₄) με ταυτόχρονη όξυνση της 4^{ης} (C#₅). Στη συνέχεια μετατοπίζεται το τονικό κέντρο στη βάση (G₄) με σύντομη έλξη της 5^{ης} προς αυτή (Db₅). Σταδιακή διπλή πτωτική κίνηση φυσικού μινόρε έως τη βάση όπου σημειώνεται τελική κατάληξη (G₄). Καθ' όλη τη διάρκεια η υποκείμενη 7^η διατηρείται οξυμένη (F#₄).

3.5.2 Παπαϊωάννου στην Αμερική (2)

Διάρκεια: 02:14

Τονικότητα: C

Πορεία: Ανιούσα

The image displays a musical score for the piece '3.5.2 Παπαϊωάννου στην Αμερική (2)'. The score is written in C major and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (Bb) in the bass clef and one sharp (F#) in the treble clef. The piece is in a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with 'x' marks above the notes, indicating specific techniques or ornaments. The score includes a time signature of 00:31 in the third system. The piece concludes with a final cadence in the sixth system. The score is marked with '3' and '5' above the notes in the fifth and sixth systems, respectively, indicating triplet or quintuplet rhythms.

2

01:18

01:30

01:47

02:00

02:14

00:00 - 00:31: Ο εκτελεστής ακολουθώντας μια μάλλον δυτικότροπη φόρμα (τρόπο έκφρασης), κινείται σε μια έκταση λίγο μεγαλύτερη της μιας οκτάβας, χρησιμοποιώντας διφωνίες. Στάση με συγχορδία Cm.

00:31 - 00:48: Η μελωδία μεταφέρεται κάτω από τη βάση και πραγματοποιείται κυκλική κίνηση και στάση στην 5^η (G₄) με ταυτόχρονη όξυνση της 4^{ης} (F#₄).

00:48 - 01:18: Θεμελιώνεται 4χορδο G₃ ουσάκ και πριν την μετατόπιση του τονικού κέντρου στη βάση (C₄) σημειώνεται όξυνση της 4^{ης} (F#₃). Στη συνέχεια σχηματίζεται ο δρόμος C₄ νεβεσέρ, με το "παράδοξο" της 7^{ης} να παραμένει στη θέση του φυσικού μινόρε (Bb₄). Κατάληξη στη βάση και αμέσως αναφορά στην 8^η (C₄ και C₅).

01:18 - 01:30: Σχηματοποιώντας το δρόμο αρμονικό μινόρε, εκτελούνται με tremolo διφωνίες και τριφωνίες σε καθοδική ανάπτυξη. Στάση με 3φωνα συγχορδία Bdim⁹⁹.

01:30 - 01:47: Συνέχιση του τρόπου εκτέλεσης με διφωνίες και στάση στην πάνω 3^η με διφωνία 6^{ης} μικρής (G₄, Eb₅).

01:47 - 02:00: Καταγράφεται με χαρακτηριστικό τρόπο πτωτική πορεία και διφωνίες διαστήματος 6^{ης} και πραγματοποιείται στάση στη βάση (Eb₃, C₄).

02:00 - 02:14: Η τελική κατάληξη θα σημειωθεί στην 8^η (C₅) μετά από χρήση χρωματικού μοτίβου (D-Db-C). Η μελωδία τελειώνει με την εκτέλεση των συγχορδιών Fm, G, Cm.

⁹⁹ Στον χώρο της ελληνικής αστικής μουσικής, συνήθως η dim εκτελείται ως 4φωνα συγχορδία dim7.

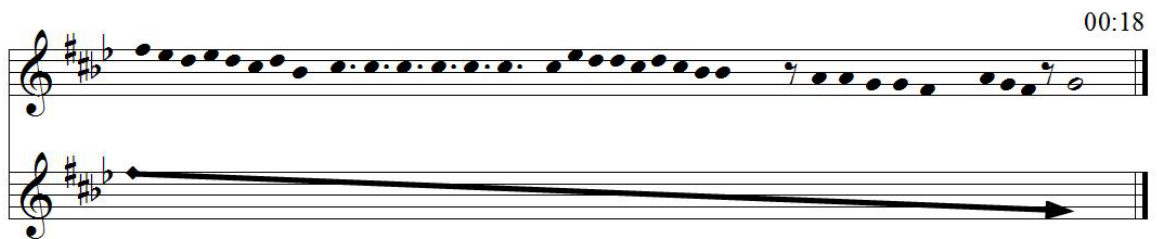
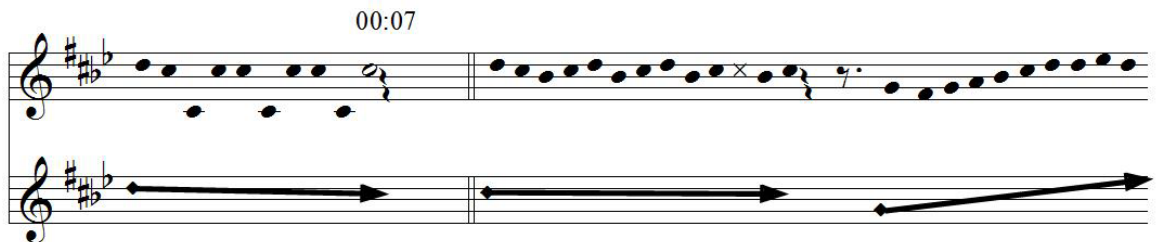
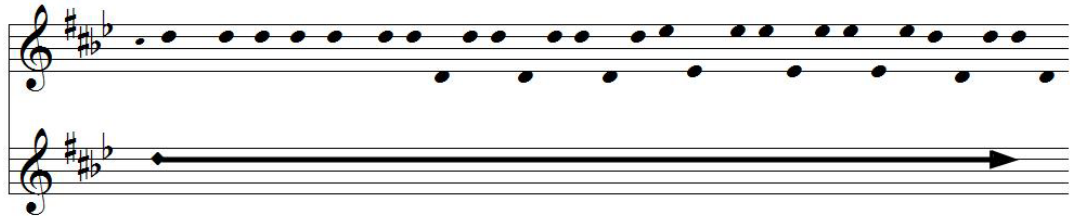
3.6 Νεβεσέρ

3.6.1 Τα νιάτα μου δεν γάρηκα

Διάρκεια: 00:18

Τονικότητα: G

Πορεία: Ανιούσα - κατιούσα



00:00 - 00:07: Εισαγωγή της μελωδίας στην 5^η βαθμίδα (D₅) και στάση στην 4^η (C#₅).

00:07 - 00:18: Καταγράφεται συνεχής έμφαση στην 4^η βαθμίδα (C#₅) και έπειτα διαδοχική ανοδική και καθοδική κίνηση έως την τελική κατάληξη της μελωδίας στη βάση (G₄).

3.7 Ουσάκ

3.7.1 Εγώ πληρώνω τα σπασμένα

Διάρκεια: 00:43

Τονικότητα: Β

Πορεία: Ανιούσα - κατιούσα

02:19

02:28

02:33

02:42

03:02

02:19 - 02:28: Εισαγωγή της μελωδίας στην 5^η (F#₅) και στάση σε αυτήν.

02:28 - 02:33: Σημειώνεται σταδιακή πτωτική κίνηση από την 7^η (A₅) έως τη βάση (B₄) όπου πραγματοποιείται σύντομη στάση.

02:33 - 02:42: Αναφορά στη βάση και έπειτα θεμελιώνεται 4χορδο B₄ ουσάκ, ξεπερνώντας το στιγμιαία. Κατάληξη στην βάση (B₄) η οποία προκαλεί παράλληλη έλξη της υποκείμενης 6^{ης} (G#₄).

02:42 - 03:02: Σημειώνεται αναφορά στη βάση και διαδοχική ανοδική και καθοδική κίνηση, με την τελευταία να μετατοπίζει το τονικό κέντρο μια οκτάβα κάτω, τοποθετώντας πλέον ως βάση το B₃. Τελική κατάληξη στη βάση (B₃) με παράλληλη κινητικότητα της 6^{ης} (G#₄).

3.7.2 Μαύρη η ώρα που σε πήρα

Διάρκεια: 00:23

Τονικότητα: Β

Πορεία: Ανιούσα - κατιούσα

00:09

00:16

00:25

00:00 - 00:09: Η μελωδία αναπτύσσεται με άξονα την 5^η (F#₄) και ξεκινά με επαναλαμβανόμενη χαρακτηριστική φράση, έχοντας την 6^η αυξημένη (G#₄). Στάση στην 5^η (F#₄).

00:09 - 00:16: Θεμελιώνεται ανοδικό 5χορδο E₄ ραστ και έπειτα 5χορδο D₄ νικρίζ¹⁰⁰ και μετά πραγματοποιείται στάση στην 3^η (D₄).

00:16 - 00:23: Έπειτα από σύντομη αναφορά στην 8^η (B₄), η μελωδία θα κινηθεί σταδιακά, πτωτικά έως τη βάση (B₃), όπου θα γίνει και η τελική κατάληξη, έλκοντας και την υποκείμενη 6^η (G#₃).

¹⁰⁰ Προκύπτει η συνεργασία των δρόμων ουσάκ και καρτσιγιάρ.

3.7.3 Παπαϊωάννου - σόλο (ουσάκ)

Διάρκεια: 04:19

Τονικότητα: C

Πορεία: Ανιούσα

The image displays a musical score for a solo piece titled "3.7.3 Παπαϊωάννου - σόλο (ουσάκ)". The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as 00:02. The score consists of six systems of two staves each. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system features a complex melodic line with many triplets, indicated by the number '3' above the notes, and a bass line. The third system continues the melodic line with a bass line. The fourth system shows a melodic line with a triplet and a bass line. The fifth system features a melodic line with a triplet and a bass line. The sixth system shows a melodic line with a triplet and a bass line. The score is marked with time stamps: 00:02, 00:14, 00:25, and 00:39. Arrows indicate the direction of the melodic line, which is generally ascending.

2

3

01:14

01:33 3

01:48 3 3

02:06

4

02:23

02:51

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in E-flat major (three flats). It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system (labeled '4') shows a melodic line with a slur and a bass line with a long horizontal stroke and an arrow pointing right. The second system has a time marker '02:23' and features a melodic line with a slur and a sharp ornament, and a bass line with a horizontal stroke and an arrow pointing right. The third system has a melodic line with a slur and a sharp ornament, and a bass line with a horizontal stroke. The fourth system has a melodic line with a slur and a sharp ornament, and a bass line with a horizontal stroke. The fifth system has a melodic line with a slur and a sharp ornament, and a bass line with a horizontal stroke and an arrow pointing right. The sixth system has a time marker '02:51' and features a melodic line with a slur and a sharp ornament, and a bass line with a horizontal stroke and an arrow pointing right.

5

Musical notation system 1: Treble staff has a melodic line with a star symbol. Bass staff has a whole note.

03:02

Musical notation system 2: Treble staff has a melodic line with a star symbol. Bass staff has a whole note.

Musical notation system 3: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a whole note with a slur.

3

Musical notation system 4: Treble staff has a melodic line with a star symbol. Bass staff has a whole note with a slur.

03:25

Musical notation system 5: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a whole note with a slur.

Musical notation system 6: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a whole note with a slur.

6 03:44

04:05

00:00 - 00:02: Εισαγωγή της μελωδίας στη βάση (C₄).

00:02 - 00:14: Περιστροφική κίνηση γύρω από την 1^η (C₄) με χρήση 5χορδου F₃ ραστ και C₄ ουσάκ. Στάση στη βάση (C₄).

00:14 - 00:25: Ανοδική κίνηση από το F₃ έως Ab₄ θεμελιώνοντας 5χορδο ραστ και μινόρε και 4χορδο ουσάκ. Μετατόπιση του τονικού κέντρου στην 4^η (F₄) και στάση σε αυτή.

00:25 - 00:39: Κυκλική κίνηση γύρω από την 4^η (F₄), δημιουργώντας κινητικότητα στην 6^η βαθμίδα και κατάληξη στην 7^η κάτω από τη βάση (Bb₃).

00:39 - 00:57: Επιστροφή από την 4^η στη βάση με 4χορδο C₄ ουσάκ. Αρχικά, ανοδική κίνηση από F₃ έως C₅ χρησιμοποιώντας 5χορδο F₃ ραστ, 4χορδο C₄ μινόρε και 5χορδο F₄ μινόρε και στη συνέχεια καθοδική θεμελιώνοντας 5χορδο F₄ μινόρε και 4χορδο C₄ ουσάκ. Στάση στη βάση (C₄).

00:57 - 01:14: Θεμελιώνεται 4χορδο C₄ ουσάκ, προκαλώντας ταυτόχρονα έλξη της υποκείμενης 6^{ης} (A[♯]₃) και πτωτική κίνηση από την 8^η έως τη βάση (C₅-C₄), όπου πραγματοποιείται στάση.

01:14 - 01:33: Μετατόπιση του τονικού κέντρου στην 5^η (G₄) όπου καταγράφεται περιστροφική κίνηση και στάση σε αυτήν.

01:33 - 01:48: Αρχικά θεμελιώνεται 4χορδο G₄ μινόρε οξύνοντας και την άνω 2^η (D[♯]₅). Στη συνέχεια σημειώνεται σταδιακή πτώση έως τη βάση (C₄) και στάση σε αυτήν. (Παρατηρείται κινητικότητα της 2^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας).

01:48 - 02:06: Διαδοχική ανοδική και καθοδική κίνηση από την υποκείμενη 4^η (F₃) ξεκινώντας με 5χορδο F₃ ραστ και όξυνση της 2^{ης} (D[♯]₄). Επιστροφή στη βάση (C₄) μέσω χρωματικού μοτίβου (Eb-D-Db-C) και έλξη της υποκείμενης 6^{ης} (A[♯]₃). Ακολουθεί σταδιακή πτωτική κίνηση από την 8^η έως τη βάση όπου θα πραγματοποιηθεί στάση με αναφορά ξανά στην 8^η (C₅).

02:06 - 02:11: Μετατόπιση του τονικού κέντρου στην 8^η όπου θεμελιώνεται 4χορδο C₅ ουσάκ οξύνοντας και την 6^η (A[♯]₄).

02:11 - 02:23: Αναφορά στην 8^η (C₅) και σύντομη στάση στην 7^η (B₄). Καταγράφεται 4χορδο C₅ ουσάκ και στάση στην 8^η μετά από καθοδική κίνηση από το Ab₅.

02:23 - 02:51: Σύντομη στάση στην 5^η (G₄) έπειτα από καθοδική κίνηση από την άνω 4^η (F₅). Καταγράφεται πτωτική κίνηση έως την 1^η (C₄) με διαστηματική δόμηση του δρόμου ουσάκ, κάνοντας παράλληλα αναφορά στην 7^η, 6^η, 5^η και 4^η βαθμίδα.

Στάση στη βάση μετά από καθοδική φράση προκαλώντας κινητικότητα της 2^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας.

02:51 - 03:02: Θεμελιώνεται 4χορδο C₅ ουσάκ με αναφορά στην άνω 4^η (F₅) και στάση σε αυτήν.

03:02 - 03:25: Η μελωδία κινείται διατονικά γύρω από την άνω 4^η (F₅) και στη συνέχεια γύρω από την 8^η (C₅) έλκοντας την υποκείμενη 6^η (A₄^b). Έπειτα ξεπερνά στιγμιαία το 5χορδο C₅ ουσάκ οξύνοντας την 6^η και άνω 6^η βαθμίδα για να καταλήξει στην 8^η (C₅).

03:25 - 03:44: Χρήση του 4χορδου G₄ ουσάκ και περιστροφική κίνηση της μελωδίας γύρω από την 5^η (G₄) καταλήγοντας σε αυτήν.

03:44 - 04:05: Καταγράφεται διαδοχική ανοδική και καθοδική κίνηση με 4χορδο G₄ μινόρε και 5χορδο F₄ μινόρε και στη συνέχεια αναφορά στην 4^η (F₄). Σημειώνεται κυκλική κίνηση γύρω από την 4^η και στη συνέχεια πτωτική από την 8^η έως τη βάση (C₅-C₄) όπου πραγματοποιείται στάση.

04:05 - 04:19: Χρήση 4χορδου C₄ ουσάκ με αναφορά στη βάση και καθοδική διατονική κίνηση του δρόμου ουσάκ από την 8^η έως τη βάση (C₅-C₄) όπου σημειώνεται τελική κατάληξη.

3.7.4 Σόλο Παπαϊωάννου

Διάρκεια: 03:22

Τονικότητα: Α

Πορεία: Ανιούσα

The musical score consists of six systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations and markings:

- System 1:** Starts at 00:05. Features a triplet of eighth notes in the treble staff.
- System 2:** Ends at 00:18. Shows a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata.
- System 3:** Features a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata.
- System 4:** Features a triplet of eighth notes in the treble staff.
- System 5:** Starts at 00:34. Features a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata, followed by a double bar line and a new melodic line.
- System 6:** Features a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata, followed by a double bar line and a new melodic line.

2 3 00:55

01:04

01:21

01:38

01:55

02:12

02:29

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes, marked with a slash and an asterisk. The lower staff contains a bass line with a long horizontal line and an arrow pointing right. The number '5' is written below the staff.

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes, marked with a slash and an asterisk. The lower staff contains a bass line with a long horizontal line and an arrow pointing right. The time signature '01:37' is written above the staff.

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes, marked with a slash and an asterisk. The lower staff contains a bass line with a long horizontal line and an arrow pointing right. The number '3' is written below the staff. The time signature '01:51' is written above the staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes, marked with a slash and an asterisk. The lower staff contains a bass line with a long horizontal line and an arrow pointing right.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes, marked with a slash and an asterisk. The lower staff contains a bass line with a long horizontal line and an arrow pointing right. The number '6' is written above the staff. The time signature '02:04' is written above the staff.

Sixth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes, marked with a slash and an asterisk. The lower staff contains a bass line with a long horizontal line and an arrow pointing right. The number '3' is written below the staff.

4 6 3 02:16

The musical score consists of ten systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a triplet of sixteenth notes (marked '3') and a bass line with a long slur. The second system continues the melodic line with eighth notes and includes a triplet of sixteenth notes. The third system shows a melodic line with eighth notes and some 'x' marks. The fourth system continues with eighth notes and includes a '7' marking. The fifth system features a melodic line with eighth notes and a '6' marking. The sixth system includes a melodic line with eighth notes and a '7' marking. The seventh system features a melodic line with eighth notes and a '6' marking. The eighth system includes a melodic line with eighth notes and a '6' marking. The ninth system features a melodic line with eighth notes and a '6' marking. The tenth system concludes with a melodic line and a final chord.

00:05 - 00:18: Η μελωδική ανάπτυξη ξεκινά με περιστροφική κίνηση γύρω από την 4^η (D₄) και στάση σε αυτήν.

00:18 - 00:34: Συνεχίζεται η περιστροφική κίνηση γύρω από την 4^η (D₄). Φτάνοντας στην 1^η γίνεται αναφορά στην 8^η (A₄) και σταδιακή πτωτική κίνηση μέχρι τη βάση (A₃) για να πραγματοποιηθεί κατάληξη στην 8^η (A₄).

00:34 - 00:55: Σημειώνεται μικρή αναφορά στην άνω 3^η (C₅) και στη συνέχεια με άξονα την οκτάβα (A₄) παρατηρείται κινητικότητα της 2^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας.

Στάση στην 8^η (A₄), όπου πλέον μετατοπίζεται η βάση της μελωδίας.

00:55 - 01:04: Είσοδος και στάση στην άνω 5^η (E₃).

01:04 - 01:21: Σημειώνονται φράσεις με μορφή ανταπόκρισης σε 2 οκτάβες θεμελιώνοντας 4χορδο E ουσάκ και κίνηση της μελωδίας γύρω στην 5^η.

Παρατεταμένη αναφορά στην 4^η (D₅) και έλκοντας την 2^η (B[♭]₄) και 5^η (E₅) γίνεται στάση στην 4^η (D₃).

01:21 - 01:37: Θεμελιώνεται με χρήση 5χορδου D χιτζάζ και 4χορδου A μινόρε ο δρόμος A Καρτσιγάρ μέσω διαδοχικών ανοδικών και καθοδικών κινήσεων. Επιστροφή και αναφορά στην 1^η (A₄) μέσω χρωματικού μοτίβου (C-B-B[♭]-A) και δόμηση ξανά του δρόμου ουσάκ με έλξη της υποκείμενης 6^{ης} (F[♯]₄). Στάση στη βάση.

01:37 - 01:51: Χρήση χρωματικού μοτίβου από G₅ έως E₅ (A-G-F[♯]-F[♭]-E), περιστροφή και στάση της μελωδίας στην 5^η (E₅) έλκοντας την 3^η (C[♯]₅).

01:51 - 02:04: Σταδιακή πτωτική κίνηση από το A₅ έως το G₄ μεταβάλλοντας συνεχώς την 2^η και 6^η βαθμίδα. Στάση στην 5^η μετά από δόμηση των 4χορδων D₅ σεγκιάχ και E₅ ουσάκ.

02:04 - 02:16: Σταδιακή καθοδική κίνηση από A₅ έως A₄ έλκοντας την υποκείμενη 6^η (F[♯]₄). Αναφορά στην βάση (A₄) και στη συνέχεια διαδοχική ανοδική και καθοδική κίνηση καταλήγοντας στην 1^η (A₄).

02:16 - 03:22: Εκτελείται έρρυθμο ταξίμι έκτασης μιας οκτάβας περίπου. Κατά τη διάρκεια αυτού παρατηρείται κινητικότητα της 2^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας και προκύπτουν αναφορές στην 1^η, 3^η, 4^η και 5^η βαθμίδα. Κατάληξη με συγχορδία Am.

3.7.5 Ταξίμ

Διάρκεια: 02:22

Τονικότητα: A

Πορεία: Ανιούσα

The musical score for 'Ταξίμ' is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one flat (A minor). The piece is marked 'Ανιούσα' (Ascending). The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. Time markers '00:10' and '00:23' are placed above the second and fourth systems, respectively. Fingering numbers '5' and '3' are indicated above specific notes in the first, third, and sixth systems. Arrows on the bass staff of each system indicate the direction of the melodic line. The first system shows a continuous ascending line. The second system features a measure with an 'x' on the treble staff, indicating a muted note. The third system has an 'x' on the treble staff and a '5' above a note. The fourth system has a '5' above a note and a '00:23' time marker. The fifth system shows a change in the bass line. The sixth system has a '3' above a note, indicating a triplet.

2 00:45

3 3 3

5

*

3

01:47

02:02

3

02:22

02:22

02:22

02:22

00:00 - 00:10: Με άξονα την 4^η κάτω από τη βάση (D₄) πραγματοποιείται περιστροφική κίνηση γύρω από αυτήν και στάση.

00:10 - 00:23: Η μελωδία κινείται διατονικά από το A₄ έως το G₃ με διπλή διαδοχική καθοδική κίνηση έως ότου κάνει στάση στη βάση (A₄)¹⁰¹.

00:23 - 00:45: Αναφορά στην τρίτη (B₅) έλκοντας την 2^η βαθμίδα (B^b). Στη συνέχεια καταγράφεται περιστροφική κίνηση με άξονα τη βάση, οξύνοντας την υποκείμενη 6^η (F#₄) και προκαλώντας συνεχή κινητικότητα της 2^{ης} βαθμίδας. Στάση στη βάση (A₄).

00:45 - 01:18: Στη συνέχεια δίνεται έμφαση στην 5^η βαθμίδα με φράσεις σε μορφή ανταπόκρισης. Διαδοχικές πτωτικές κινήσεις έως τη βάση θεμελιώνοντας πεντάχορδο D₅ ραστ, μινόρε και τετράχορδο A₄ ουσάκ. Έλκοντας την υποκείμενη 6^η (F#₄) γίνεται αναφορά στη βάση και κατάληξη σ' αυτήν, μετά από καθοδική κίνηση μιας οκτάβας (A₅ - A₄).

01:18 - 01:47: Αναφορά στην 8^η (A₅) και σύντομη στάση στην 5^η (E₅). Πραγματοποιείται κυκλική κίνηση με άξονα την 5^η, κάθοδος έως τη βάση (A₄) και κατάληξη σε αυτήν μετά από σύντομη έμφαση στην 4^η (D₅). (Παρατηρείται συνεχής αστάθεια της 6^{ης}).

01:47 - 02:02 : Στάση ξανά στη βάση έπειτα από διαστηματική θεμελίωση του δρόμου ουσάκ, οξύνοντας την υποκείμενη 6^η (F#₄).

02:02 - 00:22: Σημειώνεται αναφορά στην 3^η (B₅) και τελική κατάληξη στη βάση (A₄), έπειτα από περιστροφική κίνηση γύρω από αυτή, προκαλώντας κινητικότητα της 2^{ης} και έλξη της υποκείμενης 6^{ης} βαθμίδας.

¹⁰¹ Η στάση στο A₄ αντί το A₃ προμηγνύει την μετατόπιση της μελωδίας στην πάνω οκτάβα.

3.7.6 Ταξίμι - τα νειάτα δεν τα γόρτασα

Διάρκεια: 00:40

Τονικότητα: D

Πορεία: Ανιούσα

The image displays a musical score for the piece 'Ταξίμι - τα νειάτα δεν τα γόρτασα'. The score is written in two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The score is divided into six systems, each containing two staves. Time markers are placed at the end of the second, fourth, and sixth systems, indicating 00:20, 00:31, and 00:47 respectively. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall structure is a single melodic phrase with a steady bass accompaniment.

00:07 - 00:20: Η μελωδική ανάπτυξη ξεκινάει από τη βάση (D_4). Ακολουθούν διαδοχικές πτωτικές φράσεις οι οποίες ξεκινούν, κατα σειρά, από την 4^η, την 6^η και ξανά την 4^η βαθμίδα (G_4, Bb_4, G_4) και πραγματοποιείται στάση στη βάση.

00:20 - 00:31: Καταγράφεται ανοδική πορεία της μελωδίας, οξύνοντας τη 2^η και 4^η βαθμίδα ($E\sharp_4, B\sharp_4$) και στη συνέχεια καθοδική, τοποθετώντας τις συγκεκριμένες βαθμίδες στη φυσική τους θέση (Bb_4, Eb_4). Κατάληξη στη βάση (D_4).

00:31 - 00:47: Θεμελιώνεται 4χορδο D_4 ουσάκ και σημειώνεται πτωτική κίνηση από την 8^η έως τη βάση (D_4) όπου θα ολοκληρωθεί το ταξίμι με τελική κατάληξη, χρησιμοποιώντας ποικιλματικά και την κάτω 1^η (D_3). (Καθ' όλη τη διάρκεια παρατηρείται συνεχής κινητικότητα της 2^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας).

3.7.7 Τσιφτετέλι

Διάρκεια: 02:43

Τονικότητα: Ε

Πορεία: Ανιούσα

The musical score consists of five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of E major. The score is annotated with time stamps and technical markings:

- System 1:** Starts at 00:08. The treble staff contains a melodic line of eighth notes. The bass staff has a long horizontal line with an arrow pointing right, indicating a sustained bass line.
- System 2:** Ends at 00:21. The treble staff features a melodic line with triplets (marked '3') and a sextuplet (marked '6'). There are 'x' marks above some notes. The bass staff has a long horizontal line with an arrow pointing right.
- System 3:** Ends at 00:32. The treble staff continues the melodic line with triplets (marked '3') and a final triplet (marked '3'). There are 'x' marks above some notes. The bass staff has a long horizontal line with an arrow pointing right.
- System 4:** The treble staff has a melodic line with a triplet (marked '3') and 'x' marks above some notes. The bass staff has a long horizontal line with an arrow pointing right, followed by a line that slopes downwards.
- System 5:** Ends at 00:44. The treble staff has a melodic line with 'x' marks above some notes. The bass staff has a long horizontal line with an arrow pointing right, followed by a line that slopes upwards.

2

3 3 3 3

3 3 6 01:00

7

01:21

#

3

5 01:37

01:58

4

02:25

4

7

02:43

00:08 - 00:21: Εισαγωγή της μελωδίας από τη βάση (E_3) και σύντομη στάση στην 7^η. Θεμελιώνεται 4χορδο E_3 ουσάκ και πραγματοποιείται στάση στην 1^η (E_3).

00:21 - 00:32: Η μελωδία κινείται διατονικά γύρω από την 4^η (A_3) όπου και γίνεται στάση.

00:32 - 00:44: Αναφορά στην 4^η (A_3) και καθοδική κίνηση από την 8^η (E_4) έως τη βάση (E_3) για να ξαναγίνει κατάληξη στην 4^η (A_3). Παρατηρείται κινητικότητα της 2^{ης} βαθμίδας.

00:44 - 01:00: Σταδιακή πτωτική κίνηση από την 8^η (E_4) έως την 1^η (E_3) με αναφορά και κατάληξη σε αυτήν.

01:00 - 01:21: Μετατοπίζοντας την βάση μια οκτάβα επάνω (E_4) γίνεται σύντομη αναφορά και στάση στην 4^η (A_4). Με άξονα την 4^η πραγματοποιείται αρχικά περιστροφική κίνηση από D_5 έως E_4 και έπειτα κατάληξη σε αυτήν (A_4).

01:21 - 01:37: Σημειώνεται σταδιακή καθοδική κίνηση από την 8^η (E_5) έως τη βάση (E_4) με έλξη της υποκείμενης 6^{ης} ($C\#_4$). Αναφορά και στάση στη βάση της μελωδίας θεμελιώνοντας 4χορδο E_4 ουσάκ.

01:37 - 01:58: Θεμελίωση 5χορδου E_4 μινόρε με παρατεταμένη αναφορά στην 5^η (B_4) και στη συνέχεια πραγματοποιείται κυκλική κίνηση γύρω από αυτήν χρησιμοποιώντας και χρωματικό μοτίβο¹⁰² ($B_4 - D_5$). Έπειτα η μελωδία η μελωδία κινείται πτωτικά από την 8^η, για να καταλήξει ξανά στην 5^η (B_4).

01:58 - 02:25: Θεμελιώνονται κατά σειρά τα 5χορδα A_4 ραστ, A_4 σεγκιάχ, A_4 μινόρε, και ξανά A_4 σεγκιάχ. Καθοδική κίνηση της μελωδίας από την 8^η έως τη βάση ($E_5 - E_4$), αναφορά στην 4^η (A_4) και επιστροφή στη βάση έλκοντας την υποκείμενη 6^η ($C\#_4$). Τέλος καταγράφεται σταδιακή πτωτική πορεία από την όγδοη ως τη βάση με αστάθεια της 2^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας.

02:25 - 02:43: Εκτελείται έρρυθμο ταξίμι σε έκταση μιας οκτάβας περίπου, όπου παρατηρείται η συνεχής κινητικότητα της 2^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας. Φινάλε με χαρακτηριστική φράση και κατάληξη Em συγχορδίας.

¹⁰² Για τη χρήση του χρωματικού μοτίβου Βλ Pennanen (1997: 92-95).

3.7.8 Φοβάμαι μη σε γάσω

Διάρκεια: 00:20

Τονικότητα: G

Πορεία: Ανιούσα

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef). The key signature is G major (one sharp).
- System 1: Shows the beginning of the piece. The vocal line starts with a dotted quarter note on G4, followed by a series of eighth notes ascending to C5. The guitar line has a long upward-sweeping line.
- System 2: Labeled '00:08'. The vocal line continues with eighth notes, and the guitar line has a long downward-sweeping line.
- System 3: Labeled '5 00:12'. The vocal line has a measure with a fermata on a note, followed by eighth notes. The guitar line has a long downward-sweeping line.
- System 4: Labeled '5 00:20'. The vocal line ends with a series of notes, some marked with an 'x'. The guitar line has a long downward-sweeping line.

00:00 - 00:08: Η μελωδική ανάπτυξη ξεκινάει από τη βάση (G_4) και στην συνέχεια σημειώνεται περιστροφική κίνηση γύρω από την 4^{η} (C_5) και στάση σε αυτήν.

00:08 - 00:12: Το τονικό κέντρο μετατοπίζεται από την 4^{η} στη βάση (G_4), όπου γίνεται σύντομη στάση έλκοντας την υποκείμενη 6^{η} (E_4^{\flat}).

00:12 - 00:20: Τέλος, καταγράφεται σταδιακή καθοδική κίνηση από την 8^{η} έως τη βάση (G_5-G_4) όπου πραγματοποιείται τελική κατάληξη.

Συμπεράσματα

Το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και της γερμανικής κατοχής, βρίσκει σε διάλυση την Μικρασιάτικη «σχολή» μετά από τη βίαιη εξαφάνιση του συνόλου σχεδόν, των εκπροσώπων της, (Κουνάδης 2003: 404). Τη σκυτάλη της μουσικής δημιουργίας αναλαμβάνει μια σειρά νέων συνθετών, οι οποίοι πρωτοστάτησαν μετά το 1932 στην δημιουργία του μουσικού ιδιώματος που έμεινε γνωστό ως πειραιώτικο ρεμπέτικο. Όπως αναφέρει ο Τσέρτος, (Τσέρτος 2011: 96) το μπουζούκι αποτελεί ήδη από τις αρχές του αιώνα το μουσικό όργανο μέσω του οποίου εκφράζονται οι περιθωριακές ομάδες στον Πειραιά και είναι αυτό που δέχεται και αφομοιώνει ένα μεγάλο όγκο καινούριων πολιτισμικών δεδομένων που έρχονται από την Ανατολή μαζί με τους πληθυσμούς των προσφύγων.

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου είναι μια ιδιαίτερη μορφή δεξιοτέχνη ο οποίος ως πρόσφυγας μεταγώγησε τα καινούρια πολιτισμικά δεδομένα αυτά, αφού γεννήθηκε και μεγάλωσε ως τα οκτώ του χρόνια στη Κίο της Μικράς Ασίας. Ως συνθέτης κατάφερε να ενώσει το ύφος της καντάδας και του θαλασσινού αλέγκρο με την αδρότητα του ρεμπέτικου¹⁰³ αλλά τα ταξίμια είναι ο χώρος όπου διαφαίνονται οι πολιτισμικές επιρροές και τα "ακούσματα" της καταγωγής του. Τα ταξίμια του Γιάννη Παπαϊωάννου έχουν έντονο τροπικό χαρακτήρα και η μελωδικές κινήσεις χαρακτηρίζονται από διαύγεια και συνέπεια. Όσον αφορά τις βαθμίδες εισόδου, τις καταλήξεις και γενικότερα την μελωδική ανάπτυξη υπάρχει σταθερή συμπεριφορά και συνοχή χωρίς αντιφάσεις, αναδεικνύοντας ένα αξιοσημείωτο δείκτη ευφυΐας και μουσικής συγκρότησης, ιδίως αν αναλογιστούμε πως μιλάμε για έναν εμπειροτέχνη μουσικό του οποίου το επίπεδο μουσικής εκπαίδευσης είναι υποτυπώδες. Γενικότερα πρόκειται για το συνθέτη - εκτελεστή, ο οποίος σύμφωνα με το Νικολαΐδη, (Νικολαΐδης 2002) συγκεντρώνει την καθολική αποδοχή και αναγνώριση στο χώρο του, όσον αφορά την ικανότητά του να αυτοσχεδιάζει, ανεξαρτήτως από το γενικότερο δεξιοτεχνικό του επίπεδο.

¹⁰³ Βλ. ιστότοπο:

http://www.ogdoo.gr/portal/index.php?option=ozo_content&perform=view&id=5269&Itemid=&Itemid=28.

Έχοντας ολοκληρώσει τη διαδικασία συλλογής, καταγραφής και ανάλυσης των ταξιμιών του Γιάννη Παπαϊωάννου, είμαστε σε θέση να εξάγουμε κάποια χρήσιμα συμπεράσματα. Σε πρώτη φάση θα αναφερθούν κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα σε επίπεδο αισθητικής (φόρμα, εκτέλεση, τεχνική κ.α.), τα οποία αναδεικνύουν και επικυρώνουν την υφολογική ταυτότητα του καλλιτέχνη. Κατόπιν θα προχωρήσουμε στην εξαγωγή τροπικών συμπερασμάτων και με αυτόν τον τρόπο διαφαίνεται η συλλογιστική τροπική προσέγγιση του συνθέτη και η συμπεριφορά του ως προς τα δομικά "συστατικά" κάθε δρόμου.

- Ο συνθέτης επιλέγει επί το πλείστον, να πραγματοποιήσει ταξίμι πριν από τραγούδι ή οργανικό σκοπό. Τα ακολουθούμενα αυτά τραγούδια ή σκοποί, κατά την συντριπτική τους πλειοψηφία είναι εννιάσημων ρυθμών. Επίσης κατά τη διάρκεια των ταξιμιών, τις περισσότερες φορές είτε δεν συμμετέχει κανένα άλλο όργανο, είτε εμφανίζεται η κιθάρα σε ρόλο ισοκράτη.
- Ο μέσος όρος του tempo από όλες τις καταγεγραμμένες περιπτώσεις είναι $\text{♩} \approx 109,7$. Η κατώτερη τιμή που εμφανίζεται είναι $\text{♩} \approx 70$, ενώ η ανώτερη $\text{♩} \approx 146$. Όσον αφορά το μέγεθος των καταγεγραμμένων ταξιμιών, το μικρότερο ταξίμι έχει διάρκεια 13 δευτερόλεπτα, ενώ το μεγαλύτερο 4 λεπτά και 19 δευτερόλεπτα. Αναλυτικότερα στοιχεία καταγράφονται στον παρακάτω συγκεντρωτικό πίνακα:

ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΑΞΙΜΙΩΝ	TEMPO $\text{♩} \approx$	ΈΚΤΑΣΗ
Για τούτα σου για κείνα σου	00:19	111	D4 - G5
Δεν θέλω το κακό σου	00:17	113	A3 - B4
Δώσ' μου την καρδιά μου πίσω	00:13	108	C4 - F#5
Εγώ πληρώνω τα σπασμένα	00:43	120	B3 - A5
Θέλω να μεθύσω	00:47	132	F4 - A5
Καλογεράκι	00:23	108	C4 - F5
Μαύρη η ώρα που σε πήρα	00:23	74 - 118	G#3 - C5
Νέο σόλο Παπαϊωάννου	01:41	92 - 116	D3 - B5
Ορχηστρικό	01:07	88 - 98	A3 - G5
Όταν κλαίει το μπουζούκι	03:02	104 - 120	F#3 - A5
Παπαϊωάννου σόλο (ουσάκ)	04:19	70 - 108	C3 - B5
Παπαϊωάννου στη Αμερική (2)	02:14	90 - 100	Eb3 - G5
Πειραιώτικη πενιά - (Πειραιώτικο ταξίμι)	02:11	116 - 125	C#4 - C6

Πενιές Παπαϊωάννου	01:42	105 - 125	E4 - B5
Σόλο Παπαϊωάννου	03:22	100 - 120	G3 - A5
Σούρουπο στις Τζιτζιφιές	02:25	110 - 120	D3 - Bb5
Τα νιάτα μου δε χάρηκα	00:18	100 - 121	F#4 - F#5
Ταξίμ	02:22	112 - 125	G3 - A5
Ταξίμι - Τα νειάτα δεν τα χόρτασα	00:40	97	C4 - D5
Το μπουζούκι μου σαν κλαίει	02:35	110 - 146	D4 - C6
Τρίτη βροχερή	00:25	103	B3 - D5
Τσιφτετέλι	02:43	104 - 124	D3 - F#5
Φοβάμαι μη σε χάσω	00:20	109	E4 - G5

- Ένα χαρακτηριστικό σε ρυθμολογικό επίπεδο είναι η συνεχής ροή 16^{ov}, τα οποία με τη χρήση τονισμών δημιουργούν ομαδοποιημένα σχήματα μορφής 3ήχων, 4ήχων, 5ήχων και 7ήχων, τα οποία περιπλέκονται μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο, που συνθέτουν ένα περίτεχνο ακουστικό αποτέλεσμα.
- Στα μεγάλης διάρκειας ταξίμια, ο συνθέτης συνήθως αξιοποιεί το σύνολο των τριών οκτάβων του τρίχορδου μπουζουκιού. Πιο συγκεκριμένα, ο χαμηλότερος φθόγγος που εμφανίζεται στα ταξίμια του είναι ο C₃, ενώ ο ψηλότερος είναι ο C₆. Παράλληλα, η περιοχή που χρησιμοποιείτε σε όλες τις περιπτώσεις είναι D₄ - D₅ (δηλαδή η οκτάβα της πρώτης χορδής του μπουζουκιού).
- Στα μεγάλης διάρκειας ταξίμια, καταγράφονται παύσεις¹⁰⁴ μερικών δευτερολέπτων, μετά από κάθε κατάληξη¹⁰⁵.
- Παρατηρούνται εκτεταμένες, σε διάρκεια, αναφορές στα τονικά κέντρα του εκάστοτε δρόμου και κατά τη διάρκεια της μελωδικής ανάπτυξης, χρησιμοποιείται (συνήθως στις εισόδους μετά από παύσεις) επανάληψη χαρακτηριστικού φθόγγου αυξανόμενης ταχύτητας [tempo].
- Ένα άλλο χαρακτηριστικό του συνθέτη, είναι η χρήση ιδιωματισμών¹⁰⁶ του εκάστοτε δρόμου σε επίπεδο μεταβλητότητας συγκεκριμένων βαθμίδων. Δηλαδή

¹⁰⁴ Οι παύσεις είναι σημαντικό δομικό χαρακτηριστικό της ανατολικής φόρμας taksim. Βλ. Τσέρτος (2011: 12).

¹⁰⁵ Αυτό δεν συμβαίνει στα μικρά ταξίμια, πιθανώς λόγω περιορισμένου χρόνου ηχογράφησης.

¹⁰⁶ Ο όρος *ιδιωματισμοί* χρησιμοποιείται από τον Ορδουλίδη στη Διδακτορική του διατριβή, (Ordoulidis 2012: 116).

παρακολουθούμε την προσπάθεια ακουστικής προσομοίωσης του συγκεκριμένου συστήματος των δρόμων, με το σύστημα των μακάμ¹⁰⁷.

- Ένα στοιχείο των ταξιμιών μεταγενέστερων εκτελέσεων που δεν εμφανίζεται συχνά από τον Παπαϊωάννου είναι το χρωματικό μοτίβο. Στις συγκεκριμένες καταγραφές εμφανίζεται πιο συχνά στο χιτζάζ από 5^η έως 7^η και σπανιότερα στο ουσάκ από 1^η έως 3^η και από 5^η έως 7^η.
- Είναι ανεπτυγμένο το στοιχείο της δεξιοτεχνίας του συνθέτη, σε επίπεδο στολίσματος και καλλωπισμού των μουσικών φράσεων με διαφόρων ειδών αποτζιατούρες¹⁰⁸. Επίσης γίνεται εκτενή χρήση του *glissando* και *slide*.
- Συχνά παρατηρείται στις καταλήξεις ο τελευταίος φθόγγος να συνοδεύεται με καθοδικό *glissando* και είναι πολύ συνήθης η σύνθεση μελωδικών ακολουθιών καθοδικής κίνησης, αφού πρώτα προηγηθεί *slide*.
- Στους δρόμους που εμπεριέχουν 4χορδο χιτζάζ, (χιτζάζ, χιτζασκιάρ, πειραιώτικος) εμφανίζονται παγιωμένες δεξιοτεχνικές φράσεις ανάλυσης συγχορδίας¹⁰⁹.

Πριν περάσουμε στη επισύναψη των τροπικών διακριτών στοιχείων κάθε δρόμου, θεωρούμε αναγκαίο να κάνουμε μια επεξηγηματική εισαγωγή στους όρους που εμφανίζονται στους παρακάτω πίνακες:

1. Ως *βαθμίδα εισόδου* θεωρούμε τη βαθμίδα την οποία χρησιμοποιεί η μελωδία ως τονικό κέντρο, κατά την εκκίνηση της.
2. *Στάσεις* ονομάζουμε τις εντελείς και ατελείς καταλήξεις¹¹⁰ που πραγματοποιούνται μέσα στη σύνθεση. Μέσα από αυτή την κατηγορία προκύπτουν και τα σημαίνοντα τονικά κέντρα του κάθε δρόμου.
3. *Έλξη*¹¹¹ ονομάζουμε τη διαδικασία κατά την οποία οι δεσπίζοντες φθόγγοι¹¹² έλκουν τους διπλανούς τους, μειώνοντας το μεταξύ τους διάστημα.

¹⁰⁷ Για συσχετισμούς και συγγένειες μεταξύ των συστημάτων των δρόμων και των μακάμ, βλ. Μυστακίδης (2004 και 2013) και Ordoulidis (2012: 133-173).

¹⁰⁸ Γίνεται χρήση του καλλωπιστικού στοιχείου *πενιά* με διαστήματα 2^η και 3^η.

¹⁰⁹ Ενδεικτικά βλέπε την ηχογράφιση, «Πειραιώτικη πενιά», στο 82^ο δευτερόλεπτο.

¹¹⁰ Βλ. Αϊντεμίρ (2012: 24), Βούλγαρης - Βανταράκης (2007: 20) και Μαυροειδής (1999: 94-96). Βλέπε ομοίως και για *βαθμίδα τελικής κατάληξης*.

4. *Βαθμίδα τελικής κατάληξης* ονομάζουμε την βαθμίδα στην οποία καταλήγει ολόκληρη η μουσική σύνθεση.
5. Όσον αφορά την κατηγορία *συνεργασία δρόμων*, γίνεται αναφορά μόνο στις περιπτώσεις όπου κάποιος δρόμος "ξεχωρίσει" κατά τη διάρκεια ενός ταξιμιού, υποδηλώνοντας μια διαφορετική τροπική οντότητα.
6. Τέλος, με τον όρο *πορεία* αναφερόμαστε στην κίνηση της μελωδίας μέσα στη σύνθεση, σε macro επίπεδο.

Παρακάτω, επισυνάπτονται όλα αυτά τα τροπικά στοιχεία ανά δρόμο και γίνεται λεπτομερής παράθεση τους, στους αντίστοιχους πίνακες.

¹¹¹ Αναλυτικότερα για τον όρο *έλξη* βλ. Βούλγαρης - Βανταράκης (2007: 20).

¹¹² Στην παρούσα κατηγοριοποίηση δεν θα χρησιμοποιηθεί ο όρος *δεσπόζων φθόγγος* και αυτό, γιατί υπάρχει διάσταση απόψεων μεταξύ των θεωρητικών ερευνητών του τροπικού συστήματος των μακάμ, ως προς το ζήτημα αυτό. Παράδειγμα βλ. Βούλγαρης - Βανταράκης (2007: 27) και Αϊντεμίρ (2012: 31). Στο μακάμ ραστ, στο πρώτο σύγγραμμα εμφανίζονται η 3^η και 5^η ως δεσπόζοντες φθόγγοι, ενώ στο δεύτερο μόνο την 5^η.

Ράστ

<u>Βαθμίδες εισόδου:</u>	1 ^η , 5 ^η , 8 ^η
<u>Στάσεις:</u>	1 ^η , 3 ^η , 5 ^η κάτω ¹¹³
<u>Έλξεις:</u>	<ul style="list-style-type: none">• Όξυνση της κάτω 6^{ης} και 6^{ης} (4χορδο σεγκιάχ από 5^η)• Κινητικότητα¹¹⁴ 7^{ης}• Έλξη της 4^{ης} από την 5^η• Έλξη της 3^{ης} από τη βάση• Έλξη της 2^{ης} από την 3^η
<u>Βαθμίδα τελικής κατάληξης:</u>	1 ^η
<u>Συνεργασία δρόμων:</u>	Σεγκιάχ (πολύ συχνή).
<u>Πορεία:</u>	Ανιούσα: τρεις περιπτώσεις Κατιούσα: μια περίπτωση Ανιούσα - κατιούσα: μια περίπτωση

Οι οργανικοί αυτοσχεδιασμοί δρόμου ράστ καταλαμβάνουν το ποσοστό της τάξης του 16% στο σύνολο της έρευνας. Σε αυτόν το δρόμο ο συνθέτης εισάγει τη μελωδία από 1^η την 5^η και την 8^η, ως τελική κατάληξη χρησιμοποιεί την 1^η και ενδιάμεσα σημειώνονται στάσεις στην 1^η, την 3^η και κάτω 5^η. Όσον αφορά την πορεία, υπάρχουν τρεις περιπτώσεις που ακολουθούν ανιούσα, μία καθοδική και μία ανιούσα - κατιούσα. Τέλος, είναι πολύ συχνή η χρήση 5χορδου σεγκιάχ από τη βάση και 4χορδου από την 5η.

Σεγκιάχ

<u>Βαθμίδες εισόδου:</u>	3 ^η κάτω και 3 ^η .
<u>Στάσεις:</u>	1 ^η , 3 ^η κάτω, 3 ^η , 3 ^η πάνω και 5 ^η
<u>Έλξεις:</u>	<ul style="list-style-type: none">• Όξυνση της 6^{ης}. (4χορδο σεγκιάχ από 5^η)• Κινητικότητα της 7^{ης}• Έλξη της 4^{ης} από την 5^η• Έλξη της 6^{ης} από τη 5^η• Έλξη της άνω 3^{ης} από την 8^η (4χορδο μινόρε)
<u>Βαθμίδα τελικής κατάληξης:</u>	3 ^η
<u>Συνεργασία δρόμων:</u>	Με μουστεάρ
<u>Πορεία:</u>	Ανιούσα

¹¹³ Ο χαρακτηρισμός *πάνω*, δίπλα σε κάποια βαθμίδα, σημαίνει επάνω από την 8η, ενώ ο χαρακτηρισμός *κάτω* σημαίνει κάτω από τη βάση. Κρίθηκε αναγκαίο να εμφανιστούν αυτές οι εκφράσεις, διότι σε αυτό το σημείο δεν έχουμε να κάνουμε απόλυτες τονικότητες και γίνεται χρήση του *δix διαπασών*, (Βούλγαρης - Βανταράκης 2007: 19).

¹¹⁴ Για τον όρο *κινητικότητα* βλ. Αϊντεμίρ (2012: 22) και Βούλγαρης - Βανταράκης (2007: 59).

Ο δρόμος σεγκιάχ ακολουθεί πάντα ανοδική πορεία και εισάγεται και καταλήγει στην 3^η. Οι στάσεις που σημειώνονται είναι στην 1^η, την 3^η και 5^η ενώ εμφανίζονται τα 4χορδα σεγκιάχ και χιτζάζ από την 5^η, μινόρε από την 8^η και 5χορδο μουστεάρ από την βάση. Το ποσοστό των ταξιμιών σε δρόμο σεγκιάχ είναι της τάξης του 9%.

Χιτζάζ

<u>Βαθμίδες εισόδου:</u>	1 ^η και 4 ^η
<u>Στάσεις:</u>	1 ^η , 4 ^η , 4 ^η πάνω, 5 ^η και 8 ^η
<u>Έλξεις:</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Κινητικότητα 6^{ης} βαθμίδας • Ταυτόχρονη έλξη της 5^{ης} και της 6^{ης} από την 8^η (5χορδο σεγκιάχ από την 4^η)
<u>Βαθμίδα τελικής κατάληξης:</u>	1 ^η
<u>Συνεργασία δρόμων:</u>	(δεν υπάρχει)
<u>Πορεία:</u>	Ανιούσα

Σε αυτόν τον δρόμο κατηγοριοποιούνται τέσσερις ηχογραφήσεις κατά τις οποίες η μελωδία εισάγεται είτε στην 1^η είτε στην 4^η βαθμίδα και η πορεία τους είναι πάντα ανοδική. Εκτός από την εμφάνιση, σε κάποιες περιπτώσεις, 4χορδου σεγκιάχ από την 5^η, δεν εμφανίζονται άλλοι ιδιοματισμοί. Τέλος, οι βαθμίδες όπου πραγματοποιούνται στάσεις είναι η 1^η, 4^η, 5^η και η 8^η. Στο σύνολο των ταξιμιών (καταγεγραμμένων ή μη) ο δρόμος χιτζάζ καταλαμβάνει το ποσοστό του 13%.

Πειραιώτικος

<u>Βαθμίδες εισόδου:</u>	5 ^η και 8 ^η
<u>Στάσεις:</u>	1 ^η , 4 ^η και 8 ^η
<u>Έλξεις:</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Αναίρεση της 4^{ης} • Σύνολο έλξεων μέσα από χαρακτηριστική φράση¹¹⁵
<u>Βαθμίδα τελικής κατάληξης:</u>	1 ^η
<u>Συνεργασία δρόμων:</u>	Χιτζασκίάρ
<u>Πορεία:</u>	Ανιούσα και κατιούσα

Καταγράφηκαν δυο περιπτώσεις ταξιμιών που ανήκουν στο δρόμο πειραιώτικο και στο σύνολο του ερευνητικού πεδίου ο συγκεκριμένος δρόμος καταλαμβάνει το

¹¹⁵ Για την συγκεκριμένη χαρακτηριστική φράση βλ. κεφάλαια 2.4.1 και 2.4.2.

ποσοστό του 9%. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των περιπτώσεων είναι η χρήση της 4^η βαθμίδας ως στάση, (δηλαδή θεμελιώνοντας 4χορδο χιτζάζ από τη βάση) χωρίς όμως να εμφανίζεται ξανά ως φθόγγος, κατά την υπόλοιπη μελωδική πορεία. Άλλες στάσεις που παρατηρούνται είναι στην 1^η και 8^η, ενώ ως βαθμίδες εισόδου εμφανίζονται η 5^η και 8^η.

Μινόρε (φυσικό και αρμονικό)

<u>Βαθμίδες εισόδου:</u>	5 ^η κάτω ¹¹⁶
<u>Στάσεις:</u>	1 ^η , 3 ^η , 5 ^η κάτω και 5 ^η
<u>Έλξεις:</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Έλξη της 4^{ης} από την 5^η • Κινητικότητα της 7^{ης} • Έλξη της 5^{ης} από την 3^η • Έλξη της 8^{ης} από την 5^η (4χόρδου σαμπάχ από την 5^η) • Χρήση φυσ. μινόρε με όξυνση της 4^{ης}
<u>Βαθμίδα τελικής κατάληξης:</u>	1 ^η και 8 ^η
<u>Συνεργασία δρόμων:</u>	Φυσικό και αρμονικό μινόρε, νεβεσέρ και καρτσιγιάρ ¹¹⁷
<u>Πορεία:</u>	Ανιούσα

Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν δύο καταγραφές έκτων οποίων η μία, μόνο κατά το ήμισυ εμφανίζει τροπική συμπεριφορά. Η πορεία αυτών των περιπτώσεων είναι ανοδική και οι βαθμίδες στις οποίες σημειώνονται στάσεις είναι η 1^η, η 3^η, και η 5^η. Τα 4χορδα και 5χορδα που συμμετέχουν στην μελωδική ανάπτυξη είναι το φυσικό και αρμονικό μινόρε, το νεβεσέρ, το σαμπάχ και το καρτσιγιάρ. Το ποσοστό του δρόμου αυτού στο σύνολο της έρευνας είναι της τάξης του 12%.

Νεβεσέρ

<u>Βαθμίδες εισόδου:</u>	5 ^η
<u>Στάσεις:</u>	(δεν υπάρχουν)
<u>Έλξεις:</u>	• (δεν υπάρχουν)
<u>Βαθμίδα τελικής κατάληξης:</u>	1 ^η
<u>Συνεργασία δρόμων:</u>	(δεν υπάρχει)
<u>Πορεία:</u>	Ανιούσα - κατιούσα

¹¹⁶ Περίπτωση «Όταν κλαίει το μουζούκι», κεφάλαιο 3.5.1.

¹¹⁷ Δεν αναφέρεται ο δρόμος σαμπάχ γιατί χρησιμοποιείται στιγμιαία.

Στον συγκεκριμένο δρόμο ταξινομείται ένα μόνο ταξίμι (με ποσοστό μόλις 3%) και γι' αυτόν τον λόγο δεν μπορούν να προκύψουν χρήσιμα συμπεράσματα. Το μόνο που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι κατά τη διάρκεια της μελωδικής ανάπτυξης, δεν υπάρχουν στάσεις και έλξεις, παρά μόνο δραστηριοποιείται πολύ έντονα η 5^η ως τονικό κέντρο.

Ουσάκ

<u>Βαθμίδες εισόδου:</u>	1 ^η , 1 ^η κάτω, 4 ^η και 5 ^η
<u>Στάσεις:</u>	1 ^η κάτω, 1 ^η , 3 ^η , 4 ^η κάτω, 4 ^η , 4 ^η πάνω, 5 ^η , 5 ^η πάνω, 7 ^η κάτω και 8 ^η
<u>Έλξεις:</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Κινητικότητα 2^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας • Έλξη της 5^{ης} από την 3^η (χρώμα καρτσιγιάρ) • Έλξη της 3^{ης} από την 5^η (5χορδο χιτζάζ από τη βάση) • Ταυτόχρονη έλξη της 5^{ης} και της 6^{ης} από την 8^η (5χορδο σεγκιάχ από την 4^η)
<u>Βαθμίδα τελικής κατάληξης:</u>	1 ^η
<u>Συνεργασία δρόμων:</u>	Καρτσιγιάρ
<u>Πορεία:</u>	Ανιούσα -εκτός από δύο περιπτώσεις στις οποίες είναι ανιούσα - κατιούσα

Πρόκειται για την κατηγορία στην οποία ανήκουν τα περισσότερα ταξίμια του Γιάννη Παπαϊωάννου με ποσοστό 38%. Σε όλες τις καταγεγραμμένες περιπτώσεις ακολουθείται ανοδική πορεία εκτός από δύο, οι οποίες εισάγονται αντίστοιχα στην 5^η βαθμίδα¹¹⁸ αντί της 1^{ης} ή της 4^{ης}. Παρατηρείται έντονη η συνεργασία με το καρτσιγιάρ, ενώ δεν μένει απαρατήρητη η προσπάθεια ακουστικής προσομοίωσης του δρόμου με το αντίστοιχο μακάμ, μεταβάλλοντας συνεχώς την 2^η και 6^η βαθμίδα.

¹¹⁸ Περιπτώσεις που εμφανίζουν τροπικές συμπεριφορές παρόμοιες με εκείνες του μακάμ χουσεϊνί. Βλ. Αϊντεμίρ (2012: 124) και Βούλγαρης - Βανταράκης (2007: 33).

Κατά την εκπόνηση της συγκεκριμένης έρευνας διαπιστώθηκε ένα σημαντικό έλλειμμα, στα πλαίσια προσέγγισης του πεδίου του ελληνικού αστικού τραγουδιού μέσω της μουσικολογικής ερευνητικής μεθόδου, αφού το βάρος μέχρι τώρα έχει δοθεί σε ιστορικές, κοινωνιολογικές και φιλολογικές αναλύσεις. Αναφερόμενος στο συγκεκριμένο ζήτημα ο Κώστας Βλησίδης¹¹⁹ λέει: «Στο μουσικολογικό επίπεδο ατυχώς ελάχιστα πράγματα έχουν συντελεσθεί, [...] και όσα έχουν γίνει ερείδονται σε μη συστηματική βάση». Το μουσικολογικό κενό αυτό εντοπίζεται και από μελετητές που προέρχονται από το χώρο της ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας. Δύο τέτοια αναφορικά παραδείγματα είναι τα εξής:

It is not only that too few academic scholars have researched *rembetiko* music, but the majority of them have viewed the subject from almost all its possible aspects, apart from the musicological one (musical analysis), (Ordoulidis 2012: 51).

For most Greek musicologists, urban memory-based music has been the Low Other that is not worth researching: the analysis of Greek popular music has been largely left to Western ethnomusicologists (Pennanen 1999: 11).

Μέσα από την έρευνα μας ανακαλύψαμε πως υπάρχουν αναρίθμητα ζητήματα στο πεδίο της ελληνικής αστικής μουσικής, τα οποία χρήζουν ενδελεχούς μελλοντικής διερεύνησης. Μερικές από τις θεματικές ενότητες αυτές είναι οι εξής: θεωρούμε πως υπάρχει ανάγκη συνέχισης της εξέτασης των ταξιμιών και γενικότερα του ρεπερτορίου των συνθετών και εκτελεστών του ρεμπέτικου, μέσα από καταγραφές και αναλύσεις. Πρέπει να ολοκληρωθεί με συστηματικότερο τρόπο η αποδελτίωση των καταλόγων των δισκογραφικών εταιριών. Πρέπει να πραγματοποιηθούν μορφολογικές μελέτες στο ρεπερτόριο του ρεμπέτικου, με άξονες την ενορχήστρωση, τον ρυθμό και την γενικότερη δομή των τραγουδιών. Σε εκτελεστικό επίπεδο, θα πρέπει να αναλυθούν οι

¹¹⁹ Στο πρόλογο του βιβλίου του Στάθη Gauntlett (2001: 12).

τεχνικές προσομοίωσης των "συγκερασμένων" οργάνων που προσπαθούν να αποδώσουν ένα "ασυγκέραστο" ηχητικό αποτέλεσμα. Υπάρχει ανάγκη να μελετηθεί πως οι τεχνολογικές εξελίξεις επηρέασαν μορφολογικά, τα τραγούδια στη δισκογραφία και επίσης πως επηρέασαν υφολογικά και δεξιοτεχνικά τους ίδιους τους εκτελεστές.

Κλείνοντας εκφράζεται η ελπίδα ότι η παρούσα έρευνα θα λειτουργήσει ως συμβολή στη βιβλιογραφία που αφορά τη μουσικολογική ανάλυση του ρεμπέτικου τραγουδιού και το διαπραγματευόμενο υλικό της θα αποτελέσει πρόσφορο πεδίο για πολυσύνθετη αξιοποίηση.

Βιβλιογραφία

- Manuel Peter, "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics", *Yearbook for Traditional Music*, 21, 1989, p. 70-94
- Ordoulidis Nikos, "The Greek Laikó (Popular) Rhythms: Some Problematic Issues", Conference title. *Athens Institute for Education and Research. 2nd Annual International Conference on Visual and Performing Arts*, 2011.
- Ordoulidis Nikos, "The Greek Popular Modes", *British Postgraduate Musicology*, 11, 2011
- Ordoulidis Nikos, *The Recording Career of Vasilis Tsitsánis (1936-1983). An Analysis of his Music and the Problems of Research into Greek Popular Music*, PhD, The University of Leeds School of Music, 2012
- Pennanen, R. Pekka, "The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s", *Ethnomusicology Forum*, 6:1, 1997, p. 65-116
- Pennanen, R. Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Univ. of Tampere Press, Tampere, 1999
- Pennanen, R. Pekka, "Greek Music Policy Under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936–1941)", *Leena Pietilä-Castrén and Marjaana Vesterinen (eds), Grapta 278 Poikila I. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens*, 8, 2003, p. 103-130.
- Pennanen, R. Pekka, "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece", *Ethnomusicology*, 48, 2004, p. 1-25.
- Pennanen, R. Pekka, "Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views", *Svensk tidskrift för musikforskning*, 87, 2005, p. 81-98.
- Rosenblum P. Sandra, "The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries", *Performance Practice Review*, 7:1, 1994, p. 33-53
- Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση. Πρόλογος - Μετάφραση Κώστας Βλησίδης*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001
- Ανδρικός Νίκος, *Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισης του*, (υπό έκδοση)
- Αύντεμρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα 2012

- Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books, Αθήνα 2007
- Γεδίκης Κωνσταντίνος, *Τροπικότητα και οργανικός αυτοσχεδιασμός σε δισκογραφημένες συνθέσεις του Παναγιώτη Τούντα την χρονική περίοδο 1927 – 1936*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010
- Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008
- Καλαϊτζίδης Κυριάκος, *Το ούτι - Μέθοδος εκμάθησης*, (τομ. Α), Μυγδόνια - Εν χορδαίς, 1996
- Κόντος Αντώνης, "Η δισκογραφία του Γιάννη Παπαϊωάννου", *Λαϊκό τραγούδι*, 20, Ιούνιος - Ιούλιος 2007, σελ. 62
- Κουνάδης Παναγιώτης, *Συνθέτες του Ρεμπέτικου: Γιάννης Παπαϊωάννου*, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, (Ενθετο), Μίνος - EMI, Αθήνα 1998
- Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Α), Κατάρτι, Αθήνα 2000
- Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα 2003
- Κούνας Σπήλιος, *Οι Ουσάκ Μανέδες στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010
- Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2006
- Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα, 1999.
- Μιχαλάκης Μανώλης, *Οι μεγάλοι του μπουζουκιού*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2008
- Μιχαλάκης Μανώλης, *Λαϊκοί Συνδυασμοί & Ταξίμια για Μπουζούκι και όλα τα μουσικά όργανα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2014
- Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004
- Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα & εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, 2013
- Νικολαΐδης Άρης, "Πόσο μας λείπει ένας Μπάμπια- Γιάννης", *Λαϊκό τραγούδι*, 1, Οκτώβριος 2002, σελ. 64- 65.

- Νικολόπουλος Χρήστος, *Δρόμοι της Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής για όλα τα Μουσικά Όργανα*, Φίλιππος Νάκας 2013
- Παγιάτης Χαράλαμπος, *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα 1992
- Παπαδημητρίου Χαράλαμπος, "Τα κουρδίσματα του μπουζουκιού", *Λαϊκό τραγούδι*, 16, Ιούλιος 2006, p. 49- 52
- Παπαδόπουλος Λευτέρης, *Μάγκες πιάστε τα γιοφύρια*, Καστανιώτη Α.Ε., Αθήνα 2010
- Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Fagotto, Αθήνα 2006
- Πολίτης Νίκος, "Ανατολικές και δυτικές επιδράσεις στο αστικό λαϊκό τραγούδι του 20ού αιώνα", (το άρθρο είχε αναρτηθεί στην ιστοσελίδα του ηλεκτρονικού περιοδικού «Κλίκα» η οποία δεν είναι πλέον ενεργή), Μάιος 2007
- Τσέρτος Γιώργος, *Το ταξίμι του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο. Τροπική – μορφολογική ανάλυση δισκογραφημένων ταξιμιών της περιόδου 1932- 1956*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011
- Φλούδας Γεώργιος, *Οι κλίμακες (Δρόμοι), κατά το συγκερασμένο & ασυγκέραστο σύστημα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2013
- Χατζηδουλής Κώστας, *Ντόμπρα και σταράτα*, Κάκτος, Αθήνα 1996

Λεξικά

- Clifford H. John, *The Musiclover's Handbook*, The university society, New York
- Gehrckens W. Karl, *Music notation and terminology*, The A.S. Barnes company, New York and Chicago 1921
- Gerou Tom - Lusk Linda, *Essential Dictionary of Music Notation*, Alfred Publishing Co., USA
- Stone Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, W.W. Norton & Company, New York - London
- Wotton S. Tom, *A dictionary of foreign musical terms and handbook of orchestral instruments*, Breitkopf & Hartel, Leipzig 1907

Διαδικτυακοί τόποι

<http://mywendysmusic.com>, τελευταία πρόσβαση Ιανουάριος 2014

www.youtube.com, τελευταία πρόσβαση Ιανουάριος 2014

www.ogdoo.gr, τελευταία πρόσβαση Μάρτιος 2014