

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ο ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΖΑΓΟΡΙΣΙΟΥ
ΙΔΙΩΜΑΤΟΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ
ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΗ ΚΑΨΑΛΗ

Πτυχιακή εργασία

του **ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ**

ΑΜΦ 102

υπό την εποπτεία του

κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΟΚΚΩΝΗ

Άρτα

Μάιος 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος3

Εισαγωγή5

Α΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΖΑΓΟΡΙ ΚΑΙ ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΚΑΨΑΛΗΣ

1. Κλαριντζήδες και κομπανίες του Ζαγορίου10

2. Γρηγόρης Καψάλης16

3. Δισκογραφία του Γρ. Καψάλη 19

Β΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΖΑΓΟΡΙΣΙΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

1. Ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο24

2. Ανασκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας27

3. Εντοπισμός στοιχείων του ζαγορίσιου ρεπερτορίου (μέσα από τη βιβλιογραφία)28

4. Διαχωρισμός του ζαγορίσιου ρεπερτορίου 32

Γ΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

1. Κριτήρια επιλογής μουσικών κομματιών36

2. Κατηγοριοποίηση μουσικών κομματιών ανά μακάμ38

3. Τροπική ανάλυση μουσικών κομματιών – ταξιμιών41

Συμπεράσματα99

Βιβλιογραφία – Δισκογραφία110

Πρόλογος

Το παρακάτω σύγγραμμα αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου στην Άρτα. Η φοίτησή μου στο τμήμα αυτό με έφερε από το πρώτο κιόλας εξάμηνο στη γνωριμία και σιγά-σιγά στην εξοικείωση με τη μουσική του τόπου της Ηπείρου, στον οποίο και εδρεύει. Το ενδιαφέρον μου γι' αυτήν την πλούσια και ιδιαίτερη μουσική παράδοση καθώς και η διαπίστωση της έλλειψης επιστημονικών μουσικολογικών συγγραμμάτων¹ που να αφορούν το μουσικό της ρεπερτόριο, ήταν η αφορμή για να επιχειρήσω μία τέτοιου είδους μουσικολογική προσέγγιση. Εδώ πρέπει να πω πως οι μουσικές αλλά και μουσικολογικές γνώσεις που πήρα μέσα από τη σχολή μου με έκαναν ικανό να ξεκινήσω την προσπάθεια ενός τέτοιου εγχειρήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον χορευτή και πρόεδρο του Πολιτιστικού Συνδέσμου Ζαγορισίων Πολύβιο Καρρά, τον κλαριντζή Γρηγόρη Καψάλη, τον λαουτιέρη Χρήστο Ζώτο και τον τραγουδιστή Γιάννη Παπακώστα, οι οποίοι με χαρά με δέχθηκαν απαντώντας σε ερωτήματα τα οποία ήταν πολύ σημαντικά για την πλαισίωση αυτής της εργασίας.

Κλείνοντας αυτόν τον μικρό πρόλογο, θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του τμήματός μου, οι οποίοι μου

¹ Εδώ πρέπει να πω ότι ο μόνος ερευνητής κατά τη γνώμη μου, όπως αναφέρω και πιο κάτω στη συνέχεια της έρευνας, ο οποίος έχει ασχοληθεί επιστημονικά και συνολικά με πολλές πτυχές της μουσικής παράδοσης της Ηπείρου αλλά και πιο συγκεκριμένα της μουσικής του Ζαγορίου που αφορά και την παρούσα εργασία, είναι ο Γιώργος Κοκκώνης. Αυτός είναι και ο λόγος για την πληθώρα των αναφορών που γίνονται στα κείμενά του στο σύνολο της εργασίας.

προσέφεραν ευχάριστα και απλόχερα έναν πλούτο γνώσεων μέσα από τον οποίον αναδύθηκε ένας «νέος κόσμος» για μένα, ο οποίος θα με συντροφεύει πάντα στην ζωή μου. Επίσης, μου έδωσαν με τη διδασκαλία τους όλα τα μεθοδολογικά εργαλεία για την έρευνα και συγγραφή μιας επιστημονικής μελέτης, τα οποία ευελπιστώ να χρησιμοποιήσω σωστά και να γίνονται διακριτά μέσα στην παρούσα εργασία.

Εισαγωγή

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η εξερεύνηση του ζαγορίσιου μουσικού ρεπερτορίου όσον αφορά την τροπικότητά του, μέσα από μουσικά κομμάτια τα οποία υπάρχουν στη δισκογραφία του σημαντικότερου ίσως κλαριντζή του Ζαγορίου, του Γρηγόρη Καψάλη. Για την επίτευξη αυτού του στόχου χρησιμοποιήθηκε ως κύριο μεθοδολογικό εργαλείο η θεωρία του τροπικού συστήματος των μακάμ της Λόγιας Οθωμανικής μουσικής², το οποίο αναπτύχθηκε στην Οθωμανική αυτοκρατορία από τις αρχές περίπου του 17^{ου} αιώνα παίρνοντας μια πιο συγκεκριμένη μορφή όσον αφορά τη διδασκαλία και τον τρόπο κατανόησης και γραφής του³, στις αρχές προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα.

Ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε η εξερεύνηση του ζαγορίσιου μουσικού ρεπερτορίου μέσα από τη θεωρία του τροπικού συστήματος των μακάμ είναι διότι είναι ένα ολοκληρωμένο θεωρητικό σύστημα παρατήρησης και ερμηνείας μελωδικών συμπεριφορών, το οποίο μπορεί να περιγράψει με μεγάλη ακρίβεια τα μουσικά κομμάτια που μας αφορούν. Χρησιμοποιούνται οι ίδιες τροπικές δομές – κλίμακες, ίδια διαστήματα αλλά και ίδιες μελωδικές συμπεριφορές οι οποίες μπορούν εύκολα να περιγραφούν με το θεωρητικό σύστημα των μακάμ.

² Για περισσότερες πληροφορίες για τη Λόγια Οθωμανική μουσική βλ. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court, makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996.

³ Εννοώ το σύστημα διδασκαλίας στο οποίο χρησιμοποιούνται οι υπομονάδες των τετράχορδων και πεντάχορδων για την κατανόηση του τροπικού συστήματος των μακάμ μαζί με το γεγονός της καταγραφής αυτής της μουσικής παράδοσης σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, στην οποία εισάγεται ένα νέο ειδικό σύστημα αλλοιώσεων που ανταποκρίνεται στην καταγραφή των ιδιαίτερων διαστημάτων που χρησιμοποιούνται στη μουσική αυτή.

Αυτό που θέλουμε εξ αρχής να τονίσουμε είναι ότι δεν ψάχνουμε να βρούμε μια πλήρη αντιστοιχία των κομματιών, όσον αφορά τη δομή και τη σύνθεσή τους, με τα μακάμ διότι ήταν εντελώς διαφορετικό το πλαίσιο δημιουργίας και λειτουργίας της εκάστοτε μουσικής παράδοσης και θα οδηγούμασταν σίγουρα σε λάθος συμπεράσματα και παρερμηνείες. Η θεωρία των μακάμ χρησιμοποιείται εδώ ως ένα εργαλείο ανάλυσης, το οποίο λόγω της πληρότητάς του ως σύστημα και λόγω των κοινών στοιχείων με το μουσικό ρεπερτόριο που μας αφορά κρίθηκε ως το καταλληλότερο μέσο για την περιγραφή και ερμηνεία του.

Σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι της θεωρίας και πράξης της Λόγιας Οθωμανικής μουσικής καθώς και της λαϊκής μουσικής της υπαίθρου, μέρος της οποίας θέλουμε να ερευνήσουμε στην παρούσα εργασία και στην οποία υπάρχει τροπική πληροφορία που μας αφορά, είναι ο μουσικός αυτοσχεδιασμός που είναι γνωστός με την ονομασία ταξίμι⁴. Γι' αυτόν τον λόγο, εκτός από την τροπική ανάλυση των μουσικών κομματιών του ζαγορίσιου ρεπερτορίου θα γίνει και ανάλυση ταξιμιών, τα οποία υπάρχουν μέσα στις ηχογραφήσεις των τραγουδιών που μας ενδιαφέρουν.

Ένα σημαντικό πρόβλημα το οποίο αναφέραμε (αλλά και αναφέρουμε παρακάτω στη συνέχεια της εργασίας), είναι η έλλειψη της άμεσης επιστημονικής βιβλιογραφίας η οποία να αφορά τη μουσική αλλά και πιο συγκεκριμένα το μουσικό ρεπερτόριο του Ζαγορίου. Εξαίρεση αποτελεί η εισήγηση του Γ. Κοκκώνη στο επιστημονικό συμπόσιο με θέμα «Πολιτιστική Οικολογία» που έγινε στο Καπέσοβο το 2001, η οποία έχει ως

⁴ Για περισσότερες πληρ. για τα ταξίμια βλ. Ευγένιος Βούλγαρης-Βασίλης Βανταράκης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto-Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Αθήνα 2006, σελ. 58.

τίτλο «Η ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης⁵». Όλη η υπόλοιπη έρευνα στηρίχθηκε κυρίως σε παράλληλη βιβλιογραφία από ένθετα δίσκων ακτίνας, από συλλογές στίχων με τραγούδια του Ζαγορίου αλλά και στις συνεντεύξεις των προαναφερθέντων μουσικών και του χορευτή.

Θα ακολουθήσει μια συνοπτική αναφορά στις θεματικές ενότητες στις οποίες είναι χωρισμένη η παρούσα εργασία, με τη σειρά με την οποία εμφανίζονται. Θα ξεκινήσουμε από το πρώτο κεφάλαιο στο οποίο παρουσιάζονται ιστορικά στοιχεία που αφορούν τους μουσικούς και τις κομπανίες του Ζαγορίου. Στην πρώτη ενότητα γίνεται η παρουσίαση των κομπανιών και των μουσικών οι οποίοι διαμόρφωσαν το ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο του 20^{ου} αιώνα. Στο τέλος αυτής της ενότητας γίνεται αναφορά στη σημαντικότερη ίσως κομπανία του Ζαγορίου, τα *Τακούτσια*, στα οποία μέλος ήταν ο κλαριντζής Γρ. Καψάλης που μας αφορά. Στην επόμενη ενότητα μιλάμε κυρίως για τη ζωή και τη μουσική πορεία του Γρ. Καψάλη, προκειμένου να γίνουν κατανοητοί οι λόγοι για τους οποίους επιλέγουμε τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη για την έρευνα του ζαγορίσιου ρεπερτορίου μέσα από τη δισκογραφία του. Στην τελευταία ενότητα γίνεται μια αναφορά στη δισκογραφία του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναφερόμαστε στο ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο. Στην πρώτη ενότητα ξεκαθαρίζουμε σε τι ακριβώς θα αναφερόμαστε όταν μιλάμε για το ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο. Στη δεύτερη κάνουμε μια αξιολόγηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας. Στην τρίτη, εξετάζοντας τη βιβλιογραφία και μιλώντας για κάθε τίτλο ξεχωριστά, εντοπίζουμε μέσα από το σύνολο των κομματιών που

⁵ Βλ. Γ. Κοκκώνης, «Η ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης», Πρακτικά του επιστημονικού συμποσίου Πολιτιστική Οικολογία (Καπέσοβο 29 Ιουνίου, 1 Ιουλίου 2001), Ιωάννινα 2002.

υπάρχουν στη βιβλιογραφία, τα μουσικά κομμάτια που μας αφορούν. Στην τέταρτη και τελευταία ενότητα, με βάση τα αποτελέσματα τα οποία προκύπτουν από την τρίτη ενότητα, γίνεται ένας διαχωρισμός του ζαγορίσιου ρεπερτορίου σε τραγούδια τα οποία είναι πιθανόν δημιουργημένα στο Ζαγόρι και σε τραγούδια τα οποία προέρχονται από άλλες περιοχές.

Στην πρώτη ενότητα του τρίτου και τελευταίου κεφαλαίου, γίνεται αρχικά μια αναφορά στα κριτήρια της επιλογής των μουσικών κομματιών τα οποία εξετάσαμε στην έρευνά μας μέσα από τη συνολική δισκογραφία του Γρ. Καψάλη. Στη δεύτερη ενότητα γίνεται μια γενική κατηγοριοποίηση των μουσικών κομματιών ανά μακάμ. Στην τρίτη και τελευταία ενότητα αναφέρουμε αρχικά ποια συγκεκριμένα μουσικά κομμάτια θα αναλύσουμε μέσα από το σύνολο των κομματιών του ζαγορίσιου ρεπερτορίου, εξηγώντας τους λόγους αυτής της επιλογής. Έπειτα, μιλάμε για λεπτομέρειες οι οποίες αφορούν τον τρόπο παρουσίασης της τροπικής τους ανάλυσης. Στη συνέχεια, αναφέροντας τις ίδιες παραπάνω πληροφορίες που δίνονται για τα μουσικά κομμάτια, μιλάμε για τα ταξίμια και στο τέλος γίνεται η τροπική ανάλυση των κομματιών που επιλέξαμε και μετά των ταξιμιών.

Στο τελευταίο μέρος της εργασίας μας, στα συμπεράσματα, γίνεται ο σχολιασμός του μουσικού ρεπερτορίου όσον αφορά την τροπικότητα των κομματιών, μιλώντας έπειτα για τον βαθμό ομοιότητας των κομματιών των δύο κατηγοριών που ήδη θα έχουμε ορίσει πιο πάνω. Επίσης, μιλάμε για την τροπικότητα στα ταξίμια και στο τέλος γίνεται μία αναφορά και ένας σχολιασμός των μέτρων των ρυθμών που συναντάμε στο ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να πούμε ότι η εργασία συνοδεύεται από cd, στο οποίο υπάρχουν τα τραγούδια στα οποία γίνεται τροπική ανάλυση

(συμπεριλαμβανομένων των τραγουδιών που υπάρχουν τα ταξίμια που θα αναλύσουμε). Μετά από την παρουσίαση της δισκογραφίας, στις τελευταίες σελίδες της εργασίας μας, θα υπάρχει μία σελίδα στην οποία θα αναφέρονται τα περιεχόμενα του cd με τους τίτλους των μουσικών κομματιών που θα αναλύσουμε, οι οποίοι θα είναι με τη σειρά που γίνεται η παρουσίαση της τροπικής τους ανάλυσης⁶.

⁶ Εδώ πρέπει να διευκρινίσουμε ότι δε θα υπάρχει κάποια άλλη αναφορά πέρα από τον τίτλο των κομματιών, μιας και οι λεπτομέρειες που αφορούν τον δίσκο στον οποίο ανήκουν κ.ά. θα έχουν ήδη αναφερθεί στην ανάλυση. Επίσης, σε δύο από τα τραγούδια, στο *Για μια παπαδοπούλα* και τη *Φράσια* γίνεται τροπική ανάλυση τόσο των κομματιών όσο και των ταξιμιών τα οποία έχουν αλλά αναφέρονται και υπάρχουν μία φορά στα περιεχόμενα του cd καθώς και στο cd.

Α΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΖΑΓΟΡΙ ΚΑΙ ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΚΑΨΑΛΗΣ

1. Κλαριντζήδες και κομπανίες του Ζαγορίου

Οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που επικράτησαν στο Ζαγόρι ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αι. ήταν αυτές που επέτρεψαν τη δημιουργία και απασχόληση πλήθους κομπανιών, οι οποίες απαρτιζόνταν ως επί το πλείστον από ντόπιους μουσικούς⁷. Το βασικότερο όργανο της τυπικής πλέον από τότε ηπειρώτικης κομπανίας (η οποία αποτελούνταν από κλαρίνο, λαούτο, βιολί και ντέφι) ήταν το κλαρίνο, γι' αυτό και οι κλαριντζήδες ήταν αυτοί οι οποίοι ξεχώριζαν (ο καθένας με το ιδιαίτερο χρώμα του) ανάμεσα στους υπόλοιπους γνωστούς ζαγορίσιους μουσικούς δεξιότητες. Οι κλαριντζήδες ήταν ουσιαστικά η κεφαλή της εκάστοτε κομπανίας, τόσο για την ίδια την κομπανία όσο και για τον υπόλοιπο κόσμο.

Μέσα σε αυτήν την ενότητα θα προσπαθήσουμε να μιλήσουμε με βάση τις βιβλιογραφικές πηγές μας⁸ για τις πιο γνωστές κομπανίες του Ζαγορίου, με αναφορά στους μουσικούς δεξιότητες τόσο του κλαρίνου

⁷ Για την πολύ ιδιαίτερη περίπτωση της μουσικής ιδιοσυγκρασίας του Ζαγορίου βλ. Γ. Κοκκώνης, *ο.π.*

⁸ Που είναι κυρίως οι εξής: Π. Τζόκας, «Λαϊκοί οργανοπαίκτες της Ηπείρου», περιοδικό *Φηγός* τ.5 (1999), Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων, Ιωάννινα, σελ. 82-84, όπως και του ίδιου «Λαϊκοί οργανοπαίκτες της Ηπείρου», στο ένθετο του δίσκου ακτίνας *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισιών, Ιωάννινα 2000 και Γ. Κοκκώνης, ένθετο στο: *Ζαγορίσιο ζιαφέτι με τον Λευτέρη Σαρρέα*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισιών, 2002, σελ. 18-34, καθώς και μια μικρή αναφορά γίνεται στην κομπανία του σημαντικού κλαριντζή Νικόλα Νίνου που θα δούμε παρακάτω στο: Δ. Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο*, Κέδρος, Αθήνα 1984², σελ. 5-6.

όσο και των υπόλοιπων μουσικών οργάνων της ηπειρώτικης κομπανίας, οι οποίες διαμόρφωσαν το τοπικό μουσικό χρώμα της περιοχής αυτής από τα τέλη του 19^{ου} αι. αλλά κυρίως από τις αρχές του 20^{ου} αι.. Η τοπικότητα της δράσης των κομπανιών αυτών μας κάνει να μπορούμε να ορίσουμε μέσα από το σύνολο των χωριών του Ζαγορίου ως κέντρα τους⁹ τα χωριά κυρίως της Βίτσας, του Πάπιγκου, του Μονοδεντρίου, των Φραγγάδων, του Μανασσίου, των Κήπων (ή αλλιώς Μπάγιας), των Ασπραγγέλων (ή αλλιώς Δοβρά), του Ελαφότοπου (ή αλλιώς Τσερβαρίου), των Κάτω και Άνω Πεδινών και της Λεπτοκαρυάς.

Ένας από τους πιο παλιούς και ξακουστούς κλαριντζήδες των αρχών του 20^{ου} αι. για τον οποίο γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στις πηγές μας και ο οποίος έδρασε επαγγελματικά σε όλη την ενδοχώρα των Ζαγοροχωριών¹⁰ αλλά και στα Γιάννενα είναι ο Νικόλας Νίνος. Δεν είναι γνωστό το πότε ακριβώς γεννήθηκε αλλά γνωρίζουμε από αναφορές στον τοπικό τύπο της εποχής τη δεκαετία του 1920 ότι ήταν ήδη γνωστός και περιζήτητος¹¹. Παράλληλα με το επάγγελμα του μουσικού εξασκούσε το επάγγελμα του σιδηρουργού. Η κομπανία του Νικόλα Νίνου η οποία

⁹ Εδώ πρέπει να πούμε ότι σχεδόν κάθε κεφαλοχώρι για την εποχή που μιλάμε, όπως φαίνεται και από τα χωριά που αναφέρονται πιο κάτω, είχε τη δική του κομπανία η οποία εξυπηρετούσε το ίδιο το χωριό αλλά και άλλα τριγύρω. Αυτά που αναφέρονται ως κέντρα είναι κυρίως τα χωριά από τα οποία κατάγονταν κάποια ή και όλα τα μέλη μιας κομπανίας και στα οποία δρούσαν μουσικά. Βέβαια, η δράση κάποιων μουσικών όπως π.χ. του Νικόλα Νίνου που θα δούμε παρακάτω, απλωνόταν σε όλα τα Ζαγοροχώρια και στα Γιάννενα, οπότε ξεπερνούσε τα όρια ενός ή και άλλων κοντινών χωριών που ίσχυε για άλλους μουσικούς.

¹⁰ Ο Π. Τζόκας, *ο.π.*, σελ. 83 μιλώντας για την κομπανία του Νικόλα Νίνου λέει «*Το καλύτερο ίσως συγκρότημα της περιοχής ήταν του Νικόλα Νίνου από την Βίτσα*» χωρίς να διευκρινίζει εάν ο ίδιος ο Ν. Νίνος καταγόταν από αυτήν ή απλά ήταν η μουσική του έδρα.

¹¹ Βλ. Γ. Κοκκώνης, *ο.π.* σελ. 22.

θεωρούνταν η καλύτερη την εποχή εκείνη ήταν γνωστή με το όνομα *Μπεκαράιοι* ή *Μπεκάρηδες* και αποτελούνταν εκτός από τον Νικόλα Νίνο στο κλαρίνο, από τον Παναγιώτη Ρούντα (ή Γκανά) στο βιολί και αργότερα από τον γιο του Δημήτριο, τον Αθανάσιο Μπεκιάρη (ή Μπεκάρη) στο λαούτο και στο τραγούδι και τον Κων/νο Χαρίση (ή Μανούσο) στο ντέφι. Τον Νίνο στο κλαρίνο διαδέχθηκε ο πεθερός του Τάσου Χαλκιά, Ιωάννης Κόντος (ή Νούσιας) και μαζί με τον Μιχάλη Νικολάου (ή Μαντζιώρα) στο λαούτο και στο τραγούδι και τον Κων/νο Χαρίση (ή Μανούσο) στο ντέφι αποτέλεσαν την κομπανία η οποία ήταν γνωστή με το όνομα *Γκανάδες*. Μαζί τους συχνά έπαιζε και ένα δεύτερο κλαρίνο, ο Τάκης Μπάκρος από το Μονοδένδρι.

Της ίδιας γενιάς με τον Νίνο σύμφωνα πάντα με τον Γ. Κοκκώνη¹² πρέπει να ήταν και ο κλαριντζής Θωμάς Κλωτσιάρας από τους Κήπους, για τον οποίο δεν υπάρχουν πολλές αναφορές. Πιο πολλά στοιχεία υπάρχουν για τον γιο του, Τάκη, ο οποίος ήταν ένα από τα πρώτα κλαρίνα, σε δεξιότεχνικό επίπεδο, των Κήπων, απ' όπου κατάγονταν πολλοί γνωστοί λαϊκοί οργανοπαίχτες. Την εποχή αυτή στην κομπανία της *Μπάγιας* (το παλιό όνομα των Κήπων) δραστηριοποιούνταν τουλάχιστον τρία με τέσσερα καλά βιολιά, ο Ιωάννης Δέρβας και ο Χρήστος Δέρβας, ενώ περιστασιακά το ίδιο όργανο έπαιζε και ο Γιώργος Τόλης. Στο τραγούδι και στο λαούτο ήταν ο Χριστόδουλος Δέρβας (ή Λύτης ή Λίτσης), στο σαντούρι ο Βασίλης Δέρβας (Μπελίτος ή Μπελίτσης ή Μπελίτσος) και στο ντέφι ο πατέρας του Ιωάννης Δέρβας. Τον Κλωτσιάρα διαδέχθηκε στο κλαρίνο ο Αγησίλαος Δέρβας, ο οποίος γεννήθηκε μεταξύ του 1910 και 1915 και κληρονόμησε την κομπανία της *Μπάγιας*. Μαζί του έπαιξαν όλοι οι προηγούμενοι και αργότερα ο Νίκος

¹² Αυτόθι σελ. 22.

Δέρβας (ή Ψαράς) στο λαούτο και ο Αναστάσιος Κουτσιουρής από το Σκαμνέλι στο ντέφι.

Στον Ελαφότοπο (ή αλλιώς Τσερβάρι) την ίδια εποχή δράσης του Νίνου δραστηριοποιούνταν ο Γρηγόρης Καψάλης (παππούς του Γρ. Καψάλη, του οποίου οι ηχογραφήσεις θα μας απασχολήσουν στην εργασία μας) ο οποίος έπαιζε κλαρίνο και πέθανε το 1919. Οι γιοι του, Κώστας, ο οποίος έπαιζε κλαρίνο και Αλέξανδρος, ο οποίος τραγουδούσε και έπαιζε ντέφι συνεργάστηκαν με πολλούς μουσικούς της εποχής του όπως τον Κίτσο Χαρισιάδη και τον Αγησίλαο Δέρβα που έπαιζαν κλαρίνο και τον Δημήτρη Ρούντα (ή Γκανά) ο οποίος έπαιζε βιολί. Η πιο μόνιμη σύνθεση της ορχήστρας των γιων του Γρ. Καψάλη περιλάμβανε τον Δημήτρη Στούμπο (με καταγωγή από το Πάπιγκο), ο οποίος έπαιζε βιολί και τον Ξενοφώντα Τράκη (από τα Άνω Πεδινά) ο οποίος έπαιζε λαούτο. Επίσης, αναφέρεται κάποιος με το όνομα Γκόντος και καταγωγή από το Κουκούλι, ο οποίος έπαιζε ντέφι στην κομπανία την εποχή που μιλάμε.

Της ίδιας γενιάς με τον Τάκη Κλωτσιάρα πρέπει να ήταν ο Σωκράτης (η αλλιώς Κράτης) Σαρρέας από τους Ασπραγγέλους (η αλλιώς Δοβρά), παππούς του σημερινού γνωστού κλαριντζή Λευτέρη, ο οποίος έπαιζε κλαρίνο. Η κομπανία του Σωκράτη περιλάμβανε τα ξαδέλφια του Στέφανο Σαρρέα, ο οποίος έπαιζε βιολί και τους Θόδωρο και Νικόλαο Σαρρέα οι οποίοι έπαιζαν λαούτο. Την κομπανία συμπλήρωναν τα παιδιά του, Θανάσης, ο οποίος έπαιζε βιολί και Βασίλης (πατέρας του Λευτέρη), ο οποίος έπαιζε ντέφι.

Στους Φραγκάδες την ίδια εποχή δραστηριοποιούνταν ο κλαριντζής Κώστας Νάτσας, ο οποίος είχε κομπανία που απαρτιζόταν από τον Δημήτρη Νάτσα στο βιολί, τον Στέφανο Νάτσα στο λαούτο και αργότερα τον γιο του Μίχο (Μιχάλη) Νάτσα που έπαιζε λαουτοκιθάρα και τον

Ηρακλή Μπαϊράμη στο ντέφι. Επίσης, από το Μανασσή αναφέρονται οι μουσικοί Τόλης Ντούτσιος στο λαούτο και Τάκης Νέτσιος στο ντέφι.

Περνώντας ουσιαστικά στην επόμενη γενιά σημαντικών μουσικών, οι οποίοι γεννήθηκαν γύρω στα 1900 και δραστηριοποιήθηκαν από το 1920-30 περίπου και μετά, έχουμε τον Θανάση Στούμπο (παππού του Λευτέρη Σαρρέα από την πλευρά της μητέρας του) από το Πάπιγκο που έπαιζε κλαρίνο και του οποίου την κομπανία συμπλήρωναν τα αδέρφια του Δημήτρης (ή Μήτρος) στο βιολί και Βλάσης στο σαντούρι και λαούτο καθώς και ο Αλέξης Καψάλης στο ντέφι.

Την ίδια εποχή στα Κάτω Πεδινά δραστηριοποιούνταν η κομπανία που ήταν γνωστή με το όνομα *Περικλούτσια*. Αρχικά η κομπανία απαρτιζόταν από τον Περικλή Κώτση στο βιολί, τον Ξενοφώντα Καψάλη στο λαούτο και τον Παναγιώτη Καψάλη στο ντέφι. Αργότερα προστέθηκαν και τα παιδιά του Περικλή, ο Γιάννης, ο οποίος έπαιζε κλαρίνο και ο Ηλίας, ο οποίος έπαιζε βιολί. Μαζί με αυτούς έπαιζε και ο Γρηγόρης Κατσαρός λαούτο και κιθάρα. Μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο ο Γιάννης Κώτσης ανέλαβε τα *Περικλούτσια* στα οποία ενσωματώθηκαν τα ξαδέρφια Κώτσας Τράκης στο ντέφι και Χριστόφορος Τράκης στο λαούτο και την κιθάρα. Επίσης, στα *Περικλούτσια* αυτής της εποχής συμμετείχε και ένας άλλος κλαριντζής, ο Κώστας Κώτσης από την Ζίτσα.

Σημαντικοί μουσικοί των Άνω Πεδινών ήταν ο Ξενοφώντας Τράκης στο λαούτο και τα παιδιά του Γιώργος, στο λαούτο και το τραγούδι, Φώτης στο βιολί και Κώστας στο ντέφι.

Την εποχή που δημιουργήθηκαν τα *Περικλούτσια* και στο ίδιο χωριό (στα Κάτω Πεδινά), δημιουργείται από τον βιολιστή Τάκη Καψάλη η διασημότερη και μακροβιότερη κομπανία του Ζαγορίου, βασικό μέλος της οποίας ήταν αργότερα ο Γρ. Καψάλης στο κλαρίνο για τριάντα περίπου χρόνια, τα *Τακούτσια*. Σταθερά μέλη της κομπανίας από τη δημιουργία

της μέχρι το 1987 που αποχώρησαν από την ενεργό δράση λόγω ηλικίας ήταν οι γιοί του Κώστας στο βιολί, Σπύρος στο λαούτο και Γιώργος στο τραγούδι και σαν δεύτερο κλαρίνο καθώς και ο ανιψιός του Χρήστος Καψάλης (ή Ζιούλης), ο οποίος διακρινόταν τόσο για την φωνητική του ερμηνεία όσο και για τον καινοτόμο τρόπο για την εποχή του με τον οποίο έπαιζε το ντέφι. Χρησιμοποιούσε και τα δυο του χέρια στο παίξιμο, πράγμα που δε συνηθιζόταν από τους συνάδελφους μουσικούς της εποχής του. Πολλοί γνωστοί κλαριντζήδες της εποχής από το Ζαγόρι αλλά και άλλες περιοχές συνεργάστηκαν με τα *Τακούτσια*. Από τους πρώτους προπολεμικά ήταν ο Σταύρος Κόντος από το Μονοδένδρι και αργότερα για μικρό χρονικό διάστημα ο Τάσος Χαλκιάς. Οι κλαριντζήδες όμως οι οποίοι διαμόρφωσαν ουσιαστικά τον ήχο της θρυλικής αυτής κομπανίας ήταν κατά χρονολογική σειρά συμμετοχής: ο Φίλιππας Ρούντας από τα Δολιανά, ο Χρόνης Καψάλης από τα Κάτω Πεδινά και από το 1963 και μετά μέχρι την διάλυση της κομπανίας ο Γρ. Καψάλης. Περιστασιακά επίσης παλαιότερα είχε συμμετάσχει ο Κίτσος Χαρισιάδης και αργότερα ο γιος του Γιάννης, από την Κληματιά καθώς και ο Κώστας Χαρισιάδης (ο οποίος ήταν δάσκαλος του Λευτέρη Σαρρέα).

Η πληθώρα των γνωστών κλαριντζήδων που συνεργάστηκαν, οι χειμερινές εμφανίσεις τους σε μεγάλα αστικά κέντρα (Αθήνα, Θεσσαλονίκη κ.ά.) καθώς και το γεγονός της ήδη κοσμοπολίτικης νοοτροπίας που έτρεφε η ζαγορίσια κοινότητα συνέτειναν στον πλουτισμό του ρεπερτορίου της κομπανίας, υιοθετώντας πλήθος μουσικών ιδιωμάτων που την έκαναν ξεχωριστή αναδεικνύοντας έτσι την ποιότητά της. Είναι πολύ σημαντικό να αναφέρουμε ότι τα *Τακούτσια* ταυτίστηκαν με το ρεπερτόριο και το μουσικό ιδίωμα του Ζαγορίου, το οποίο ουσιαστικά τα ίδια διαμόρφωσαν αλλά και τυποποίησαν.

Μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο στο χωριό της Λεπτοκαρυάς, εμφανίζεται ο Βασίλης Κατσούπης (ή Μπάκας) του οποίου ο γιος Γιάννης (Γιαννακούλης ή Κούλης) είναι ο τελευταίος κλαριντζής του Ανατολικού Ζαγορίου.

Στις μέρες μας και για τα τελευταία χρόνια, από όταν σταμάτησαν να δραστηριοποιούνται τα *Τακούτσια*, οι τελευταίοι μεγάλοι εν ζωή κλαριντζήδες του κεντροδυτικού Ζαγορίου οι οποίοι συμμετέχουν σαν βασικοί παράγοντες στις κοινωνικές εκδηλώσεις της περιοχής (πανηγύρια, ζιαφέτια¹³, επισκέψεις¹⁴ κ.ά.) είναι ο Γρ. Καψάλης και ο Λευτέρης Σαρρέας, οι οποίοι συνεργάζονται πια κυρίως με μουσικούς οι οποίοι δεν κατάγονται από το Ζαγόρι.

2. Γρηγόρης Καψάλης

Κλείνοντας την προηγούμενη ενότητα με την αναφορά μας στα *Τακούτσια* και τους τελευταίους εναπομείναντες κλαριντζήδες του κεντροδυτικού Ζαγορίου, εδώ θα μιλήσουμε για τον Γρηγόρη Καψάλη, προσπαθώντας να αναδείξουμε τη σημασία που είχε και έχει αυτός ο μουσικός γι' αυτόν τον τόπο, δικαιολογώντας έτσι την επιλογή μας να ερευνήσουμε την μουσική του Ζαγορίου μέσα από τη δισκογραφία του.

¹³ Γλέντια που στήνονταν (και στήνονται ακόμα και σήμερα, αλλά πιο σπάνια) στο Ζαγόρι με ζωντανή μουσική τα οποία μπορούσαν να γίνουν απρόοπτα, χωρίς δηλαδή να είναι προγραμματισμένα για να γιορτάσουν τον γυρισμό ενός ξενιτεμένου κ.ά.

¹⁴ Γλέντια στα οποία υπήρχε πάντα ζωντανή μουσική και πλούσιο φαγοπότι, τα οποία διοργανώνονταν μετά από το σχόλασμα της εκκλησίας από τους εορτάζοντες, οι οποίοι καλούσαν φίλους, συγγενείς, γνωστούς αλλά ακόμα και ξένους που μπορεί να παρευρίσκονταν τυχαία στο χωριό τους.

Ο Γρ. Καψάλης γεννήθηκε στον Ελαφότοπο (ή αλλιώς Τσερβάρι) του Ζαγορίου το 1929, όπου και τελείωσε το δημοτικό σχολείο στα χρόνια της κατοχής. Το κοσμοπολίτικο Ζαγόρι με τις πολλές μουσικές κομπανίες αλλά και η ενασχόληση με τη μουσική η οποία υπήρξε μέσα στην ίδια του την οικογένεια, έκαναν τον Γρ. Καψάλη από πολύ μικρό σε ηλικία να έχει πλούσια μουσικά ακούσματα τα οποία σαφώς και επηρέασαν την μετέπειτα πορεία του. Όπως ήδη αναφέραμε στην προηγούμενη ενότητα ο παππούς του Γρηγόρης, ήταν γνωστός κλαριντζής του Ζαγορίου αλλά και ο πατέρας του Αλέξανδρος (ή Λέτσιος), έπαιζε ντέφι και ήταν σημαντικός τραγουδιστής της περιοχής αυτής. Ως κύριος μέντοράς του αναφέρεται ο θείος του Κώστας Καψάλης (ο οποίος έπαιζε κλαρίνο) και ο οποίος εκτός από το ότι του έδειξε τα πρώτα βήματα στο όργανο, τον πήρε μαζί του στο Ξηρόμερο, στο Αγρίνιο συγκεκριμένα, γύρω στο 1945 όπου μαθήτευσε δίπλα στον ήδη καταξιωμένο κλαριντζή Βασίλη Σαλέα αλλά και και συνεργάστηκε μαζί του. Ο Γρ. Καψάλης μέσα από αυτή τη συνεργασία πήρε ένα πλήθος ακουσμάτων και ρεπερτορίου το οποίο και μετέφερε στο Ζαγόρι όταν επέστρεψε στις αρχές τις δεκαετίας του '60.

Η συνεργασία που έμελλε να σημαδέψει καλλιτεχνικά την μετέπειτα πορεία του ήταν αυτή με τα *Τακούτσια*, η οποία έγινε λίγο μετά το 1960 όπου και διαδέχθηκε στην κομπανία τούς γνωστούς κλαριντζήδες Φίλιππα Ρούντα και Χρόνη Καψάλη. Ο Γρ. Καψάλης ήταν σημαντικός παράγοντας όσον αφορά τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου της κομπανίας αλλά και ο ίδιος μνηθθηκε μέσα από αυτήν στη μουσική παράδοση του τόπου του. Για τριάντα περίπου χρόνια ήταν το πρώτο κλαρίνο της κομπανίας η οποία ήταν παρούσα σχεδόν σε κάθε κοινωνική εκδήλωση του τόπου τους.

Ο ίδιος θεωρείται ένας από τους ελάχιστους γνώστες των μουσικών πραγμάτων του Ζαγορίου για όλη σχεδόν τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα.

Πρόλαβε εν ζωή σχεδόν όλους τους παλιούς μουσικούς δεξιότεχνες της περιοχής από τους οποίους άντλησε πληροφορίες τις οποίες μας καταθέτει και αφορούν ένα πλήθος στοιχείων για την προέλευση του ρεπερτορίου αλλά και της ζωής αυτών των μουσικών εκείνα τα χρόνια μέσα στο Ζαγόρι. Επίσης, είναι ένας από τους λίγους οι οποίοι κατέχουν την παράδοση των «γιαννιώτικων»¹⁵ τραγουδιών, τα οποία ανήκαν στο βασικό αστικό ρεπερτόριο της μουσικής των πόλεων των Ιωαννίνων και της Πρεβέζης ήδη από τον 19^ο αιώνα και τα οποία επιβίωσαν μέσα στο μουσικό ρεπερτόριο του Ζαγορίου.

Εκτός από τη δεξιοτεχνία του Γρ. Καψάλη στο κλαρίνο πρέπει να πούμε ότι ήταν και είναι ένας εξαίσιος τραγουδιστής, ο οποίος ερμηνεύει τεχνικά δύσκολα τραγούδια όπως είναι τα κλέφτικα, βαριά τσάμικα¹⁶ αλλά κ.ά. του ξηρομερίτικου και ζαγορίσιου ρεπερτορίου του.

Συνοψίζοντας, μέσα από τα πλούσια μουσικά ακούσματα των παιδικών του χρόνων, μέσα από τη μύησή του στις δυο μεγάλες υφολογικές σχολές της ελληνικής υπαίθρου, του Ζαγορίου και του Ξηρόμερου καθώς και μέσα από το προσωπικό του ενδιαφέρον, το οποίο τον οδήγησε στο να μάθει λεπτομέρειες που αφορούν πλήθος στοιχείων για το μουσικό γίγνεσθαι του τόπου του, ο Γρ. Καψάλης θεωρείται τόσο από την ίδια την κοινότητα του Ζαγορίου όσο και από τον κόσμο ο οποίος

¹⁵ Τραγούδια με ανατολίτικο χαρακτήρα όπως η Φεγγαροπρόσωπη, η Μπαζαρκάνα, το Αρχοντόπουλο κ.ά. Για περισσότερες πληροφ. βλ. Γ. Κοκκώνης στο ένθετο: *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορίσιων, Ιωάννινα 2004, σελ. 14-16 καθώς και Γ. Κοκκώνης, «Η Μουσική στα Γιάννενα», τμήμα της έκδ. *Ιωάννινα, Ιστορία και Πολιτισμός*, CD-ROM της Ι.Μ. Ιωαννίνων και του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2002, σελ. 19-20.

¹⁶ Μερικά από τα οποία μπορεί να ακούσει κάποιος στο δίσκο ακτίνας με τίτλο: *Όσα θυμάμαι απ' τα Τακούτσια... γλέντια στο Τσεπέλοβο*, Πολιτιστικός Σύλλογος Τσεπελόβου «ο Τσούφλης», Τσεπέλοβο, 2008.

έχει ασχοληθεί και γνωρίζει πράγματα για το Ζαγόρι, ως ο κατεξοχήν άξιος εκπρόσωπος της μουσικής παράδοσης αυτού του τόπου.

3. Δισκογραφία του Γρ. Καψάλη

Μετά την παρουσίαση στην προηγούμενη ενότητα κάποιων σημαντικών στοιχείων που αφορούσαν τον Γρ. Καψάλη και τον ιδιαίτερο ρόλο που διαδραμάτισε και διαδραματίζει στη ζαγορίσια κοινότητα, εδώ θα μιλήσουμε για τη δισκογραφική του παρουσία, η οποία αφορά την παρούσα έρευνα, μιας και μέσα από τις ηχογραφήσεις του θα προσπαθήσουμε να εξαγάγουμε τα συμπεράσματά μας για το ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο.

Η δισκογραφία του Γρ. Καψάλη θα μπορούσε να χωριστεί σε «επίσημη», μιλώντας για δίσκους και cd στα οποία αναγράφεται σε ποιο μέρος έγιναν οι ηχογραφήσεις, ποια χρονολογία, ποιοι οι συντελεστές, σχολιασμοί για το ρεπερτόριο και τη ζαγορίσια μουσική παράδοση γενικότερα¹⁷ κ.ά. και σε «ανεπίσημη», μιλώντας για cd και κασέτες στις οποίες δεν αναγράφεται τίποτα παραπάνω από τις ονομασίες των τραγουδιών και της εταιρείας παραγωγής¹⁸ καθώς και κασέτες και cd τα οποία είναι ηχογραφημένα από ζωντανά γλέντια¹⁹ και κυκλοφορούν

¹⁷ Όπως τα cd με τίτλο *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, Ιωάννινα 2000, *Gréce-Epire, Takoutsia, musiciens de Zagori*, INEDIT Maisons des Cultures du Monde, 2000 κ.ά.

¹⁸ Όπως π.χ. οι κασέτες με τίτλο *Ηπειρωτική Δημοτική Παράδοση, Όπως παλιά και Τακούτσια Νο1 (πανηγύρι στο Βραδέτο)* της δισκογραφικής εταιρείας Φοίνιξ και *Δημοτικό Τραγούδι, Τα σόλο του Γρηγόρη Καψάλη* της εταιρείας Ηχογέννηση των Τρικάλων.

¹⁹ Σε αυτές ακριβώς τις ηχογραφήσεις αναφέρεται και ο Γ. Κοκκώνης στο ένθετο: *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*, ο.π. σελ. 16 λέγοντας: «Είναι η εποχή που τα μέσα μηχανικής αναπαραγωγής του ήχου έχουν πλέον

μεταξύ φίλων ή στη μαύρη αγορά²⁰, αναφέροντας μόνο σαν στοιχείο π.χ. ότι παίζουν τα *Τακούτσια* στο γλέντι του Ρακόπουλου, του Χασόγια, στα Σοδενά, στο Τσερβάρι κ.α. Εδώ αξίζει να αναφέρουμε ότι εκτός του δίσκου LP (στην αρχική του μορφή και μετέπειτα σε cd) με τίτλο *Τα Τακούτσια, το γλέντι του Μάνθου*²¹ στο οποίο αναφέρονται πληροφορίες για την ημερομηνία και τον τόπο της ηχογράφησης (καθώς βέβαια και άλλα στοιχεία που μιλάνε για τους ανθρώπους και τους ρόλους που ανέλαβαν για την έκδοση αυτού του υλικού που δεν μας αφορούν) και που ο Γρ. Καψάλης είναι πρώτο κλαρίνο, η μοναδική δισκογραφική παραγωγή με υλικό που προέρχεται από ζωντανά γλέντια με τα *Τακούτσια* και που υπάρχει σχολιασμός (από τον μουσικολόγο Γ. Κοκκώνη) για την

καταστεί ευρέως προσιτά και πλήθος ζωντανών ηχογραφήσεων σώζεται στις περιφημες “κασέτες” των ντόπιων συλλεκτών. Αντικείμενο κρυφού πόθου, διενέξεων, συναλλαγών, διαπραγματεύσεων, αστείρευτη πηγή μιας σαγηνευτικής μυθολογίας για τους εκλιπόντες “μεγάλους”, πραγματικό κοινωνικό φαινόμενο, οι “κασέτες” φυλάσσονται ως κόρη οφθαλμού από τους μερακλήδες Ζαγορίσιους, που με το υψηλό μουσικό τους αισθητήριο είχαν από νωρίς αντιληφθεί την μεγάλη αξία του μουσικού πλούτου που καλλιεργούνταν στην αυλή τους».

²⁰ Αυτό που αξίζει να σχολιαστεί εδώ κατά τη γνώμη μας και είναι στοιχείο το οποίο γνωρίσαμε μέσα από την έρευνά μας, ψάχνοντας για ηχογραφημένο υλικό οποιασδήποτε μορφής (cd, κασέτας, δίσκου) που να αφορά τον Γρ. Καψάλη, ήταν η λειτουργία δισκοπωλείων στα Γιάννενα τα οποία πουλούσαν cd που αντέγραφαν κατά παραγγελία τις προαναφερθείσες ηχογραφήσεις από ιδιωτικά γλέντια και πανηγύρια με τον Γρ. Καψάλη αλλά και άλλων δημοτικών καλλιτεχνών. Βέβαια, στις τελευταίες επισκέψεις στα Γιάννενα (που έγιναν με σκοπό την εύρεση ηχογραφημένου υλικού που μας αφορά) πολλά από αυτά είχαν κλείσει. Σε ερώτηση που τέθηκε στον ίδιο τον Γρ. Καψάλη εάν γνωρίζει τον συγκεκριμένο τρόπο διακίνησης της μουσικής που ερμηνεύει μας απάντησε «ναι» και αναφερόμενος στους μαγαζάτορες είπε ότι «πατριωτάκια είναι, δεν βαριέσα» δείχνοντας ότι δεν έδινε καθόλου σημασία σε αυτόν τον παράνομο τρόπο διακίνησης της μουσικής στην οποία σίγουρα έχει πνευματικά δικαιώματα.

²¹ Βλ. *Τα Τακούτσια, Το γλέντι του Μάνθου*, Σύλλογος Νέων Αρίστης Ζαγορίου, 1999.

κομπανία, τον Γρ. Καψάλη και τις ηχογραφήσεις του cd είναι αυτή με τίτλο *Όσα θυμάμαι από τα Τακούτσια ... γλέντια στο Τσεπέλοβο*²² του Πολιτιστικού Συλλόγου του Τσεπέλοβου με την ονομασία «ο Τσούφλης».

Το μεγαλύτερο ίσως μέρος της συνολικής δισκογραφίας του Γρ. Καψάλη το οποίο περιλαμβάνει δίσκους 45 στροφών, δίσκους LP, κασέτες και cd μπορεί κάποιος να το εντοπίσει στο βιβλίο του Ν. Μπέκου *Να 'χε καεί ο Πλάτωνας, Οι Ελλαδικές περιπέτειες της Παραδοσιακής Μουσικής, οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας*²³. Η πιο εμπειριστατωμένη αναφορά στην δισκογραφία του Γρ. Καψάλη βρίσκεται στο ένθετο του cd με τίτλο *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*²⁴ και γίνεται από τον Γ. Κοκκώνη ο οποίος μας λέει: «Η προσωπική δισκογραφία του Γρηγόρη Καψάλη ξεκινάει κι αυτή στην δεκαετία του 1960 στις 45 στροφές. Με επιμέλεια του Π. Καβακόπουλου καταγράφονται τότε τραγούδια που έμελλε να ταυτιστούν έκτοτε με το πρόσωπό του (Φεγγαροπρόσωπη, Καραμπεριά, Κυρ' Αναγνώσταινα κ.ά.). Οι δισκογραφικές καταθέσεις οι οποίες θα ακολουθήσουν είναι πάρα πολλές και δεν είναι δυνατόν να απαριθμηθούν αναλυτικά εδώ. Ενδεικτικά θα πρέπει ωστόσο να σταθούμε σε κάποιες πολύ σημαντικές εκδόσεις, χάρη στις οποίες δημοσιοποιήθηκε το προσωπικό ύφος και ρεπερτόριο του Γρ. Καψάλη.

Η πρώτη αφορά την έκδοση του Πνευματικού Κέντρου Δήμου Ιωαννιτών με τίτλο *Ηπειρώτικη Μουσική Παράδοση* (1991), με επιστημονική επιμέλεια και αναλυτικά κείμενα των Β. Νιτσιάκου και Λ.

²² Βλ. *Όσα θυμάμαι απ' τα Τακούτσια... γλέντια στο Τσεπέλοβο*, ο.π.

²³ Βλ. Ν.Κ. Μπέκος, *Να 'χε καεί ο Πλάτωνας, Οι Ελλαδικές περιπέτειες της Παραδοσιακής Μουσικής, οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας*, εκδ. Ελληνικό Κέντρο Λαογραφικών Μελετών, Αθήνα 2006, σελ. 234-236.

²⁴ Βλ. Γ. Κοκκώνης, ο.π. σελ. 18-20.

Λιάβα. Παρουσιάζονται οργανικοί σκοποί και τραγούδια των Ιωαννίνων και του Ζαγορίου σε ένα πρωτοπόρο για την εποχή πλαίσιο έκδοσης, παρά τις αδυναμίες του ήχου. Η δεύτερη αφορά την συνεργασία του Γρ. Καψάλη με τον νεαρό τότε τραγουδιστή Χρ. Τζιτζιμικά, που είχε την ευτυχή έμπνευση να θητεύσει στο Ζαγόρι και να αποθησαυρίσει μεγάλο πλούτο βιωμάτων. Η έκδοση, συμπυκνωμένη επιτομή του προσωπικού ρεπερτορίου του Γρ. Καψάλη, έχει τίτλο *Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα* (Πίνδος 1993) και αποτελεί σαφώς μια από τις πιο άρτιες δισκογραφικές καταθέσεις του καλλιτέχνη, τόσο από τεχνική όσο και από ερμηνευτική άποψη. Το 2000, σε παραγωγή του Πολιτιστικού Συνδέσμου Ζαγορισίων, θα εκδοθούν τα *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, όπου ο Γρ. Καψάλης, συνοδευόμενος από καταξιωμένους σολίστ της γενιάς του όπως ο Χρ. Ζώτος στο λαούτο και ο Η. Σούκας στο βιολί, καταθέτει ένα ρεπερτόριο δεξιοτεχνικών οργανικών σκοπών ετερόκλητων καταβολών, τα οποία ενσωματώθηκαν στο Ζαγόρι εν πολλοίς χάρη και στη δική του συνδρομή». Ο Γ. Κοκκώνης μιλώντας για το ξεκίνημα της δισκογραφικής παρουσίας του Γρ. Καψάλη στις 45 στροφές, με κομμάτια που αργότερα ταυτίστηκαν με το πρόσωπό του και παρουσιάζοντας τις πιο σημαντικές του εκδόσεις, καταλήγει σε ένα πολύ σημαντικό συμπέρασμα στο οποίο μιλάει για ένα ρεπερτόριο κομματιών τα οποία ενσωματώθηκαν στο Ζαγόρι χάρη και στη συνδρομή του Γρ. Καψάλη. Το συμπέρασμα αυτό αποτελεί έναν σημαντικό λόγο της επιλογής του συγκεκριμένου καλλιτέχνη μέσα από τον οποίο θα ερευνήσουμε τη ζαγορίσια μουσική παράδοση.

Τελειώνοντας την αναφορά μας στη δισκογραφία του Γρ. Καψάλη, έχουμε να προτείνουμε και έναν άλλο διαχωρισμό ο οποίος θα μπορούσε να γίνει, και αυτός είναι: σε περίοδο στην οποία δούλεψε με τα *Τακούτσια* και σε αυτόνομη περίοδο. Παρ' ό,τι δε θα γίνει κάποια άλλη εκτενέστερη αναφορά στον παραπάνω διαχωρισμό, αναφέρεται ως ιδέα

για μια νέα μελέτη που θα μπορούσε να προκύψει με αφορμή αυτήν την εργασία αλλά και επειδή η πρώτη περίοδος που αναφέραμε εδώ θα αποτελέσει σημείο στην έρευνά μας στο οποίο θέλουμε να εστιάσουμε.

Β' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΖΑΓΟΡΙΣΙΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

1. Ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο

Πριν προχωρήσουμε στην τροπική ανάλυση των μουσικών κομματιών που αναφέραμε στην εισαγωγή μας, θα προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε σε τι ακριβώς θα αναφερόμαστε όταν μιλάμε για ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο²⁵ και θα κάνουμε μια κατηγοριοποίηση, διαχωρίζοντας τα ζαγορίσια κομμάτια σε αυτά που πιθανότατα δημιουργήθηκαν στο Ζαγόρι και σε αυτά που εισήχθησαν²⁶, ούτως ώστε να μπορέσουμε να δούμε αργότερα στα συμπεράσματα της ανάλυσής μας, τις προτιμήσεις των ντόπιων μουσικών όσον αφορά τα μακάμ και τους ρυθμούς που υπάρχουν σε κάθε κατηγορία, εξετάζοντας έτσι τα κοινά ή διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία. Με αυτήν την κατηγοριοποίηση επίσης θα μπορέσουμε να δούμε τον βαθμό συνύπαρξης των κοινών και διαφορετικών στοιχείων και εάν όντως μπορούμε να μιλήσουμε για δύο διαφορετικές ομάδες ρεπερτορίου οι οποίες διαχωρίζονται αισθητά.

Σε αυτό το σημείο παρ' ό,τι θεωρούμε ότι είναι ευδιάκριτος, σύμφωνα με τα παραπάνω λεγόμενά μας, ο σκοπός για τον οποίο κατηγοριοποιούμε το ρεπερτόριο του Ζαγορίου σε κομμάτια που δημιουργήθηκαν στο Ζαγόρι και σε αυτά που εισήχθησαν, κρίνουμε απαραίτητο να μιλήσουμε για κάτι το οποίο κατά την γνώμη μας πρέπει να υπάρχει σαν αρχή στον ερευνητή κάθε μελέτης (και όχι μόνο στην

²⁵ Χωρίς ωστόσο από μόνος του αυτός ο ορισμός να έχει μια απόλυτη και καθολική σημασία.

²⁶ Και πλέον κάποια από αυτά θεωρούνται ζαγορίσια.

παρούσα εργασία) που αναφέρεται στη μουσική έκφανση ενός πολιτισμού και πιο συγκεκριμένα σε αυτόν που ερευνά και εξετάζει το ρεπερτόριό του όπως εμείς. Η καταγωγή ενός μουσικού κομματιού δε θα πρέπει να έχει μία εξέχουσα σημασία ούτε η εύρεσή της να υπάρχει μέσα στην έρευνα σαν αυτοσκοπός. Η μεγάλη βαρύτητα κατά την γνώμη μας θα πρέπει να δίνεται στην εξερεύνηση του τόπου στον οποίο λειτουργεί και εξελίσσεται ένα μουσικό κομμάτι, ανιχνεύοντας τα στοιχεία εκείνα που το καθιστούν λειτουργικό καθώς και προσδιορίζοντας τα ιδιαίτερα δομικά συστατικά του κ.ά. Παρ' όλα αυτά, εάν μπορούμε να γνωρίζουμε τον τόπο καταγωγής του, είναι πολύ θεμιτό γιατί αυτό μας βοηθάει δίνοντας μας πληροφορίες για τον δρόμο που ακολούθησε, ώστε να βγάλουμε και τα ανάλογα συμπεράσματα. Επομένως, η παρακάτω κατηγοριοποίηση-διαχωρισμός γίνεται χωρίς να έχουμε καμία πρόθεση εύρεσης του αρχικού τόπου δημιουργίας των κομματιών αλλά για να βρούμε στοιχεία τα οποία συγκρινόμενα μεταξύ τους μπορούν να οδηγήσουν σε κάποια ασφαλή συμπεράσματα όσον αφορά κυρίως την τροπικότητα των κομματιών.

Τα μουσικά κομμάτια της παρούσας εργασίας επιλέχθηκαν μέσα από τη δισκογραφία του Γρηγόρη Καψάλη, με βάση ασφαλώς το κριτήριο της λειτουργικότητας μέσα στην κοινωνία²⁷, θέτοντας όμως ορισμένες παραμέτρους για να τα χαρακτηρίσουμε ως ζαγορίσια. Αυτά θα είναι και το βασικό υλικό της έρευνάς μας. Η πρώτη παράμετρος είναι η γνώση μέσα από την υπάρχουσα βιβλιογραφία²⁸ αλλά και τις συνεντεύξεις των μουσικών Γρ. Καψάλη, Γ. Παπακώστα, Χρ. Ζώτου και του χορευτή (και προέδρου του Πολιτισμικού Συνδέσμου Ζαγορισίων) Πολύβιου Καρρά ότι

²⁷ Βλ. Γ. Κοκκώνης, *ο.π.* σελ. 30-32.

²⁸ Βλ. όπως Κ.Π. Λαζαρίδης, *Ζαγόρι και δημοτική μούσα*, Μικρή Ζαγοριακή Βιβλιοθήκη αριθ. 14, Γιάννινα 1973 και Κ. Βαρζώκας, *Ζαγορίσια δημοτικά τραγούδια*, εκδ. Το Ζαγόρι μας 4, Γιάννινα 1982 κ.ά..

τα κομμάτια αυτά δημιουργήθηκαν πιθανότατα (ή κάποια σίγουρα) στο Ζαγόρι. Η δεύτερη παράμετρος είναι ότι, παρόλο που κάποια κομμάτια μπορεί να προέρχονται από άλλες περιοχές της Ηπείρου, στο Ζαγόρι παίζονται με έναν διαφορετικό τρόπο ο οποίος δεν συναντάται αλλού και αυτός τους δίνει έναν πολύ ιδιαίτερο και ξεχωριστό χαρακτήρα²⁹. Η τρίτη και τελευταία παράμετρος αφορά τα μουσικά κομμάτια που χωρίς να υπάρχουν παραπάνω πληροφορίες γι' αυτά, τα βρίσκουμε μόνο στο ρεπερτόριο του Ζαγορίου.

Ο συνολικός αριθμός των μουσικών κομματιών που καταγράφηκαν μέσα στη δισκογραφία του Γρηγόρη Καψάλη (που παρατίθεται στην παρούσα εργασία) είναι 152 από τα οποία τα 55 θεωρούμε ότι είναι ζαγορίσια. Παρόλο που δεν μπορεί να δημιουργηθεί ένα «δελτίο ταυτότητας» για το κάθε μουσικό κομμάτι γιατί δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πότε, από ποιόν, κάτω από ποιες περιστάσεις και πού δημιουργήθηκε³⁰, έχοντας σαν άξονα τη βιβλιογραφία και μιλώντας για το κάθε βιβλίο ξεχωριστά, θα αναφέρουμε τα τραγούδια μαζί με τις πληροφορίες που υπάρχουν στο κάθε ένα για να εξηγήσουμε έτσι την αρχική κατηγοριοποίησή τους σύμφωνα με τις παραμέτρους που ορίσαμε πιο πάνω³¹.

²⁹ Βλ. Γ. Κοκκώνης, *ο.π.* σελ. 42.

³⁰ Αυτόθι σελ. 30-32.

³¹ Οι συνεντεύξεις των μουσικών και του χορευτή που αναφέρθηκαν πιο πάνω, συμπληρώνουν και δίνουν επιπλέον στοιχεία στην εργασία μας, βοηθώντας στην διεξαγωγή των ερευνητικών αποτελεσμάτων χωρίς να κρίνεται απαραίτητη κάποια άλλη εκτενέστερη αναφορά.

2. Ανασκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας

Σε αυτό το σημείο, θεωρούμε ότι πρέπει να γίνει μία αναφορά στους δημιουργούς και το βιβλιογραφικό έργο των πηγών μας προτού ξεκινήσουμε να μιλάμε αναλυτικά για το κάθε βιβλίο και βιβλίο-ένθετο cd. Ο κύριος όγκος πληροφοριών που αντλούμε για το ρεπερτόριο που μας ενδιαφέρει, όπως μπορεί εύκολα να διαπιστωθεί παρακάτω, γίνεται μέσα από παράλληλη βιβλιογραφία με κείμενα από ένθετα cd και όχι από τίτλους βιβλίων. Αυτό βέβαια από μόνο του δεν αποτελεί μειονέκτημα όπως θα δούμε παρακάτω, σίγουρα όμως εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι υπάρχει έλλειψη βιβλιογραφίας που να αφορά το ρεπερτόριο που μας ενδιαφέρει. Έτσι, μιλώντας αριθμητικά για τις πηγές μας, η άντληση των στοιχείων που μας αφορούν γίνεται μέσα από κείμενα σε έξι ένθετα cd, τρία βιβλία και ένα επιστημονικό άρθρο που αφορά τη ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία³².

Οι πληροφορίες που παίρνουμε μέσα από τα κείμενα που μας αφορούν για το ρεπερτόριο δεν έχουν την ίδια βαρύτητα και εδώ αμέσως θα εξηγήσουμε τι εννοούμε. Υπάρχουν απλές αναφορές για κομμάτια τα οποία βλέπουμε ότι παίζονταν ή παίζονται μεν στο Ζαγόρι χωρίς κάποια άλλη πληροφορία αλλά και αναφορές οι οποίες φαίνονται μέσα από το συνολικό κείμενο στο οποίο ανήκουν, σαν πληροφορίες που προέρχονται από διασταύρωση στοιχείων. Ο μοναδικός συγγραφέας και ερευνητής-μουσικολόγος κατά τη γνώμη μας (όπως αναφέρθηκε και στην υποσημείωση του προλόγου) που έχει ασχοληθεί επιστημονικά συνολικά με τη ζαγορίσια μουσική παράδοση είναι ο Γ. Κοκκώνης. Αυτό φαίνεται όχι μόνο από τον αριθμό των δημοσιεύσεων, ο οποίος υπερέχει αισθητά στις πηγές μας αλλά και από τον επιστημονικό τρόπο αντιμετώπισης του

³² Για αναλυτική παράθεση της βιβλιογραφίας των πηγών μας βλέπε παρακάτω.

αντικειμένου προς μελέτη ο οποίος φαίνεται στα κείμενά του. Τον ίδιο δρόμο, όσον αφορά την επιστημονική τεκμηρίωση αλλά σίγουρα σε μικρότερο βαθμό ακολουθούν ο μουσικοσυνθέτης-μουσικοκριτικός Γ. Παπαδάκης καθώς και οι Ν. Μπατσής, Γ. Δεληγιάννης, Α. Ζούκας και Κ. Βατζιανίδου. Παρ' όλα αυτά, όλες οι πληροφορίες που υπάρχουν στις πηγές μας λαμβάνονται υπ' όψιν, διασταυρώνοντάς τες και εμείς με τη σειρά μας με τις συνεντεύξεις των μουσικών και του χορευτή.

3. Εντοπισμός στοιχείων του ζαγορίσιου ρεπερτορίου (μέσα από τη βιβλιογραφία)

Μέσα από το σύνολο των τραγουδιών που υπάρχει σε κάθε βιβλίο ή βιβλίο-ένθετο cd, θα μιλήσουμε μόνο γι' αυτά που από πριν έχουμε ξεχωρίσει ως ζαγορίσια. Πριν ξεκινήσουμε την αναφορά στη βιβλιογραφία, θα θέλαμε εξ' αρχής να πούμε ότι στους δυο πρώτους τίτλους βιβλίων γίνεται μια απλή αναφορά των τραγουδιών που μας ενδιαφέρουν (παίρνοντας ως δεδομένο ότι και μόνο από τον τίτλο των βιβλίων οι ίδιοι οι συγγραφείς θεωρούν τα τραγούδια αυτά ζαγορίσια³³), εκτός από δύο για τα οποία υπάρχει η συγκεκριμένη αναφορά από τον συγγραφέα Κ.Π. Λαζαρίδη ότι είναι γνήσια ζαγορίσια τραγούδια. Οι στίχοι των τραγουδιών στους δύο πρώτους τίτλους βιβλίων δεν είναι όλοι ακριβώς όπως λέγονται σήμερα τα τραγούδια. Στους μεταγενέστερους τίτλους αναφέρουμε όποια πληροφορία υπάρχει για το κάθε κομμάτι που μας ενδιαφέρει. Σίγουρα, μπορεί να υπάρχουν και άλλες πηγές, οι οποίες δεν αναφέρονται εδώ και θα μπορούσαν να μας δώσουν στοιχεία για το

³³ Βέβαια ο Κ. Βαρζώκας ο.π. σελ 8, ξεκαθαρίζει ότι κάποια από τα τραγούδια που καταγράφει μπορεί να ανήκουν και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας αλλά παρουσιάζονται γιατί είναι κομμάτια του κορμού των τραγουδιών που λειτουργούν και εκφράζουν τη ζαγορίσια κοινότητα.

ζαγορίσιο ρεπερτόριο αλλά θεωρούμε ότι το υλικό που έχουμε ήδη στη διάθεσή μας, μπορεί να χρησιμοποιηθεί επαρκώς για να ξεχωρίσουμε το ρεπερτόριο που μας ενδιαφέρει αλλά και να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα γενικότερα για τη ζαγορίσια μουσική παράδοση.

Έτσι, ξεκινώντας με μία χρονολογική σειρά, στο *Ζαγόρι και δημοτική μούσα του Κώστα Π. Λαζαρίδη*³⁴ αναφέρονται τα τραγούδια του *Ρόβα* για το οποίο λέει ότι είναι γνήσιο ζαγορίσιο, της *Αναγνώσταινας*, του *Πάπιγκου*, για το οποίο λέει πάλι ότι είναι γνήσιο ζαγορίσιο, του *Φεζοντερβέναγα* και της *Μπουλουνάσαινας*.

Στα *Ζαγορίσια δημοτικά τραγούδια του Κώστα Βαρζώκα*³⁵ αναφέρονται τα τραγούδια του *Φεζοδερβέναγα*, της *Βασιλαρχόντισσας*, του *Πάπιγκου*, της *Μπουλουνάσαινας*³⁶, τα *Δόντια πυκνά*³⁷, το *Μη με μαλώνεις μάνα*, της *Τριανταφυλλιάς*, της *Αραπιάς*, της *Λυγαριάς πορτοκαλιάς*, του *Καπέσοβου*, της *Αναστασιάς*, του *Κωνσταντή* και της *Αλεξάνδρας*.

Στο ένθετο του cd με τίτλο *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*³⁸ ο Γ. Παπαδάκης αναφέρει τα τραγούδια: της *Φεγγαροπρόσωπης* χαρακτηρίζοντάς το ως γιαννιώτικο, του *Καραπατάκη* ή *Καραπατάκι* σαν σκοπό κατ' εξοχήν θεσσαλικό, του *Αλάμπη* σαν οργανικό με απολύτως «ηπειρωτικό» ρυθμικό τύπο και της *Γενοβέφας* που σύμφωνα με μαρτυρίες παλαιών μουσικών κατάγεται από την *Πρέβεζα* και η μελωδία της θα μπορούσε πιθανόν να έχει σχέση με τα νησιά του Ιονίου και τη Δυτική

³⁴ Βλ. Κ.Π. Λαζαρίδη ο.π. σελ. 13, 20, 38, 39 και 41.

³⁵ Βλ. Κ. Βαρζώκα ο.π. σελ. 25, 26, 30, 42-44, 46-48, 50, 51, 53, 56, 58, 64 και 68.

³⁶ Η οποία αναφέρεται με τον τίτλο *Η ληστεία του Σκαμνελίου*.

³⁷ Με τίτλο τραγουδιού *ο Ασίκης*.

³⁸ Βλ. Γ. Παπαδάκης, ένθετο στο: *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, Ιωάννινα 2000.

μουσική. Επίσης, στο ίδιο ένθετο ο Γ. Παπαδάκης μας λέει ότι ο Ηπειρώτης καθηγητής και λαογράφος Χρήστος Σούλης συνδυάζει τον κάθε χορό με τον χαρακτήρα του κάθε Ηπειρώτη λέγοντας ότι η Σέλφω και η Φράσια ταιριάζουν στον ευκίνητο και επιδεικτικό Ζαγορίσιο καθώς και ο Ρόβας στον Γιαννιώτη, ο Σεβντάς στον Κουρεντινό και η Βεργινάδα στον Βλάχο της Πίνδου.

Στο ένθετο του cd με τίτλο Ζαγόρι “Επισκέψεις”³⁹ ο Νίκος Μπατσής αναφέρει ότι ο ίδιος ο Γρ. Καψάλης λέει ότι το Αράπικο είναι δικό του δημιούργημα, η Σταυρομάνα και η Πέρδικα καθαρά τοπικά τραγούδια που βρήκε απ’ τον παππού του, το Για μια παπαδοπούλα ότι είναι γιαννιώτικο, η Παπαδιά με την πλόσκα ότι λέγεται και σε άλλες περιοχές εκτός απ’ το Ζαγόρι και το Πάρε τα γκιούμια ότι χορεύεται σε όλο το Ζαγόρι. Γίνεται μια αναφορά στην ιστορία του τραγουδιού Κυρ’ Αναγνώσταινα, το οποίο και αυτό λέει ότι τραγουδιέται και χορεύεται σε όλο το Ζαγόρι καθώς μας μιλάει και εξηγεί τι είναι Τα μαλώματα των οργανοπαιχτών.

Στο ένθετο του cd με τίτλο Γράβα, Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα⁴⁰ αναφέρεται η Γράβα σαν μουσικό κομμάτι με χαρακτήρα της Ηπειρωτικής μουσικής παράδοσης, το Πάπιγκο σαν ζαγορίσιο αλλά σύμφωνα με μια μαρτυρία του Γ. Κοτσίνη, ο σκοπός-μελωδία του τραγουδιού ανήκει στον κύκλο των γιαννιώτικων, το Καπεσοβίτικο σαν τραγούδι που γράφτηκε στο Ζαγόρι, η Αλεξάνδρα λέει ότι χορεύεται και σε άλλες περιοχές εκτός απ’ το Ζαγόρι, το Καραπατάκι ότι υπάρχει και σε άλλους τόπους (εκτός απ’ το Ζαγόρι) με διαφορετική όμως μελωδία και σαν γιαννιώτικα αναφέρει τα Δόντια πυκνά και την Φεγγαροπρόσωπη.

³⁹ Βλ. Ν. Μπατσής, ένθετο στο: Ζαγόρι “Επισκέψεις”, Συνεταιριστική Τράπεζα Ιωαννίνων “Ο Στόχος”, σελ. 17, 32, 35, 37, 40 και 41.

⁴⁰ Βλ. Γ. Δεληγιάννης, Α. Ζούκας, Κ. Βατζιανίδου, ένθετο στο: Γράβα, Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα, έλλα, Λάρισα, σελ. 7, 8, 19, 21-23 και 34.

Στο κείμενο με τίτλο *Η ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης*⁴¹ του Γ. Κοκκώνη αναφέρονται τα τραγούδια της *Φεγγαροπρόσωπης*, τα *Δόντια πυκνά*, η *Μπαζαρκάνα* και το *Αρχοντόπουλο* σαν γιαννιώτικης προέλευσης αλλά που θεωρούνται πλέον ζαγορίσια.

Στο ένθετο του cd με τίτλο *Ιδιόμελο*⁴² ο Νίκος και Γιώργος Ματθαίου αναφέρουν τα *Άσπρα πουλιά* σαν αντιπροσωπευτικό δείγμα της ζαγορίσιας μουσικής τεχνοτροπίας, το *Στους κάμπους αναστέναξα* σαν τραγούδι της αγάπης από τα Ζαγοροχώρια και το *Ελενάκι* για το οποίο λένε ότι είναι χαρακτηριστικό γιαννιώτικο τραγούδι.

Στο ένθετο του cd με τίτλο *Ζαγορίσιο ζιαφέτη με τον Λευτέρη Σαρρέα*⁴³ ο Γ. Κοκκώνης αναφέρει πάλι την *Μπαζαρκάνα*, το *Αρχοντόπουλο*, την *Φεγγαροπρόσωπη* και τα *Δόντια πυκνά* σαν γιαννιώτικης προελεύσεως, το *Πάπιγκο*, το *Καπέσοβο*, την *Αλεξάνδρα* και την *Μπουλονάσαινα* σαν ζαγορίσια καθώς και την *Ποταμιά* σαν την πιο χαρακτηριστική ζαγορίσια πατινάδα. Η *Βασιλαρχόντισσα* αναφέρει ότι προέρχεται από την περιοχή του Μετσόβου καθώς και τα *Άσπρα πουλιά* σαν πεντάσημο, χαρακτηριστικό τραγούδι του ζαγορίσιου ρεπερτορίου.

Στο βιβλίο με τίτλο *Με κέντημα δικό του*⁴⁴ ο Πετρο-Λούκας Χαλκιάς αναφέρεται σε κομμάτια που παίζανε τα *Τακούτσια*, τη *Φράσια*, το

⁴¹ Βλ. Γ. Κοκκώνης, «*Η ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης*», ο.π. σελ. 7.

⁴² Βλ. Νίκος και Γιώργος Ματθαίου, ένθετο στο: *Ιδιόμελο, Νίκος και Γιώργος Ματθαίου, Εγνατία οδός*, FM Records, Θεσσαλονίκη 2002, σελ. 2.

⁴³ Βλ. Γ. Κοκκώνης, ένθετο στο: *Ζαγορίσιο ζιαφέτι με τον Λευτέρη Σαρρέα*, ο.π. σελ. 12, 46, 47.

⁴⁴ Βλ. Κωνσταντίνου Αν. Θέμελη, *Με κέντημα δικό του, μια μπάνα του Πετρο-Λούκα Χαλκιά*, Ίνδικτος, Αθήναι 2003 σελ. 27 και 110.

Ζαγορίσιο, τη Γράβα καθώς και τον Αλάμπει, για τον οποίο λέει ότι είναι «σήμα κατατεθέν» του Ζαγορίου.

Τέλος, στο ένθετο του cd με τίτλο *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*⁴⁵ ο Γ. Κοκκώνης αναφέρει την *Παπαδιά*, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Γ. Καψάλη, σαν κομμάτι που ήρθε στο Ζαγόρι από την Πρέβεζα και τον Νίκο Τζάρα, την *Γράβα* σαν τυπικό κομμάτι του ζαγορίσιου ρεπερτορίου, τον *Μαλίμπει* σαν εισαχθέν κομμάτι το οποίο συνδέει ο ίδιος ο Γρ. Καψάλης με τον πρεβεζάνικο *Αλάμπει*, την *Σταυρομάνα*, την *Κώσταινα*, το *Μη με μαλώνεις μάνα* και το *Στους κάμπους αναστέναξα* σαν τραγούδια της αυγής για το Ζαγόρι, την *Βιργινάδα*, το *Κίνησα μωρ' παπαδιά* και την *Αναστασιά* λέει ότι αν και λέγονται και αλλού στην Ήπειρο, ταυτίστηκαν με το Ζαγόρι, καθώς και το *Απάνω στην τριανταφυλλιά*, το οποίο προέρχεται από το Ξηρόμερο αλλά απέκτησε το μουσικό ύφος του Ζαγορίου.

4. Διαχωρισμός του ζαγορίσιου ρεπερτορίου

Μέσα από τη βιβλιογραφία, τα μουσικά κομμάτια που είναι πιθανότατα δημιουργημένα στο Ζαγόρι φαίνεται ότι είναι το *Καπέσοβο* ή *Καπεσοβίτικο*, η *Μπουλονάσαινα* (ή *Μπουλουνάσαινα* ή *Μπολονάσαινα*), το *Πάπιγκο*, η *Πέρδικα*, ο *Ρόβας*⁴⁶, η *Σταυρομάνα* και το *Στους κάμπους αναστέναξα*. Με την βοήθεια των συνεντεύξεων (των μουσικών και του

⁴⁵ Βλ. Γ. Κοκκώνης, ένθετο στο: *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*, ο.π. σελ. 36, 38, 40 και 42.

⁴⁶ Για το τραγούδι του *Ρόβα* βλέπε επίσης και στο Π. Κουνάδης, *Η δισκογραφία των ηπειρωτικών τραγουδιών στην Ελλάδα*, περιοδικό Πρόταση, αρ. 4 (1998), Άρτα σελ. 102-114 το οποίο αναφέρεται με τρεις διαφορετικούς χαρακτηρισμούς στους καταλόγους κάθε εταιρείας, ως συρτό ζαγορίσιο, γιαννιώτικο αλλά και ηπειρώτικο.

χορευτή που αναφέραμε πιο πάνω), της βιβλιογραφίας, του ονόματος κάποιων τραγουδιών που παραπέμπουν κατευθείαν στο Ζαγόρι και λαμβάνοντας υπόψη σε κάποια την προφανή παρόμοια τεχνοτροπία με τα παραπάνω επτά ζαγορίσια μουσικά κομμάτια αλλά και επιπλέον το γεγονός ότι δεν συναντώνται σε κάποια άλλη περιοχή της Ηπείρου ή γενικότερα⁴⁷, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και την *Αραπιά*, το *Αράπικο*, το *Άσπρα μου πουλιά*, τον *Βεληγκέκα* (ή *Γκέκα*), την *Γράβα*, το *Ελένη τα μαλλάκια σου*, το *Εψές με τον αφέντη μου*, το *Ζαγορίσιο*, το *Σέλφω* (ή *Τ' αηδόني*), το *Κλάψτε με φίλοι*, την *Κυρ' Αναγνώσταινα*, την *Κώσταινα* (ή *Δεν φταις εσύ μωρέ Κώσταινα*), τη *Λυγαριά πορτοκαλιά*, το *Μάγισσα δωσ' μου φάρμακο*, το *Μην με μαλώνεις μάνα*, το *Πάρε τα γκιούμια*, το *Πέντε παλικάρια*, την *Ποταμιά*, το *Στο Τσερβάρ' στον Αη Θανάση*, τα *Μαλώματα*, τον *Φεζοντερβέναγα*, καθώς και τα νεότερα *Παπαρούσης* και *Μούσμουλα*.

Τα μουσικά κομμάτια που φαίνεται μέσα από την βιβλιογραφία αλλά και τις συνεντεύξεις ότι προέρχονται (ή και κάποια από αυτά παίζονται) από άλλες περιοχές εκτός του Ζαγορίου, χωρίς ωστόσο να είναι απίθανο για κάποια από αυτά να είναι δημιουργημένα στο Ζαγόρι, είναι ο *Αλάμπεης*, η *Αλεξάνδρα*, η *Αναστασιά*, το *Αρχοντόπουλο*, η *Βασιλαρχόντισσα*, η *Βιργινάδα*, η *Γενοβέφα*, το *Για μια παπαδοπούλα*, το *Δεν σ' έχω να δουλεύεις*⁴⁸, τα *Δόντια πυκνά*, η *Εβραιοπούλα* (ή *Εβραϊκή*), το *Είμαι μικρό το μαύρο*, το *Ελενάκι*, το *Έφταιξα συμπάθησέ με*, η *Παπαδιά με την πλόσκα* (ή *Κίνησα μωρ' παπαδιά*), το *Καραπατάκι* (ή *Καραπατάκης*), ο

⁴⁷ Βλ. Γ. Κοκκώνης, «*Η ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης*», ο.π. σελ. 4.

⁴⁸ Το οποίο έχει ακριβώς την ίδια μελωδία αλλά με διαφορετικούς τους περισσότερους στίχους με το *Είμαι μικρό το μαύρο*.

Κωνσταντής (ή Κωνσταντάκης), το Λιασκοβίκι⁴⁹, ο Λιασκοβίκος, ο Μαλίκμπεης, η Μπαζαρκάνα, η Παπαδιά, η Τριανταφυλλιά, η Φεγγαροπρόσωπη και η Φράσια.

Μέσα στη δισκογραφία του Γρ. Καψάλη αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχουν και τα Χαβάδια⁵⁰, πολύ σημαντικά και απαραίτητα μέσα στο Ζαγορίσιο γλέντι, που τα συναντούμε με τους τίτλους Ζαγορίσια χαβάδια και Χαβάδια του έρωτα όπως και τα Ζαγορίσια γυρίσματα, τα οποία αποτελούνται από αυτοσχέδια δίστιχα πάνω σε πωγωνίσιες μελωδίες τα πρώτα και σε διάφορες άλλες μελωδίες σε ρυθμούς 3/4 τσάμικου ή 4/4 τσιφτετελιού κ.ά. τα δεύτερα, τα οποία δεν εντάχθηκαν ξεχωριστά στις παραπάνω κατηγορίες σαν κομμάτια γιατί ήδη υπάρχουν στο τέλος κάποιων κομματιών από αυτά που ήδη αναφέραμε.

Ακολουθούν στην επόμενη σελίδα δύο πίνακες. Στον πίνακα 1 αναγράφονται όλα τα μουσικά κομμάτια που ξεχωρίσαμε και ορίσαμε ως ζαγορίσιο ρεπερτόριο και στον πίνακα 2 διαχωρίζονται τα ίδια κομμάτια σε αυτά που είναι πιθανότατα δημιουργημένα στο Ζαγόρι και σε αυτά που προέρχονται από περιοχές εκτός Ζαγορίου. Ο πίνακας 2 όπως θα αναφερθεί παρακάτω, είναι αυτός μέσα από τον οποίο θα γίνει η επιλογή των κομματιών για κάθε κατηγορία ξεχωριστά για την παρουσίαση στο επόμενο κεφάλαιο της τροπικής τους ανάλυσης.

⁴⁹ Υπάρχει στο Ζαγόρι και ο Λιασκοβίκος το οποίο έχει την ίδια μελωδία με το Λιασκοβίκι αλλά έχει και στίχους.

⁵⁰ Βλ. Γ. Κοκκώνης ένθετο στο: Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο, ο.π. σελ. 42, του ίδιου συγγραφέα ένθετο στο: Όσα θυμάμαι απ'τα Τακούτσια, γλέντια στο Τσεπέλοβο, ο.π. σελ. 21 καθώς και Ν. Μπατσής, ο.π. σελ. 36-37.

Πίνακας 1

Ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο (μέσα από τη δισκογραφία του Γρ. Καψάλη)	
1. Αλάμπειης	28. Κώσταινα (ή Δε φταις εσύ μωρέ Κώσταινα)
2. Αλεξάνδρα	29. Κωνσταντής ή Κωνσταντάκης
3. Αναστασιά	30. Λιασκοβίκι
4. Αραπιά	31. Λιασκοβίκος (με λόγια)
5. Αράπικο	32. Λυγαριά πορτοκαλιά
6. Αρχοντόπουλο	33. Μάγισσα δώσ' μου φάρμακο
7. Άσπρα μου πουλιά	34. Μαλίκμπεης
8. Βασιλαρχόντισσα	35. Μη με μαλώνεις μάνα
9. Βεληγκέκας (ή Γκέκας)	36. Μούσμουλα
10. Βιργινάδα	37. Μπαζαρκάνα
11. Γενοβέφα	38. Μπολονάσαινα (ή Μπουλονάσαινα)
12. Για μια παπαδοπούλα	39. Παπαδιά
13. Γράβα	40. Παπαρούσης
14. Δεν σ' έχω να δουλεύεις	41. Πάπιγκο
15. Δόντια πυκνά	42. Πάρε τα γιούμια
16. Εβραιοπούλα	43. Πέντε παλικάρια
17. Είμαι μικρό το μαύρο	44. Πέρδικα
18. Ελενάκι	45. Ποταμιά
19. Ελένη τα μαλλάκια σου	46. Ρόβας
20. Έφταιξα συμπάθησέ με	47. Σέλφω (ή Τ' αηδόνη)
21. Εψές με τον αφέντη μου	48. Σταυρομάνα
22. Ζαγορίσιο	49. Στο Τσερβαρ' στον Άη Θανάση
23. Η παπαδιά με την πλόσκα (ή Κίνησα μωρ παπαδιά)	50. Στους κάμπους αναστέναξα
24. Καπέσοβο ή Καπεσοβίτικο	51. Τα μαλώματα
25. Καραπατάκι ή Καραπατάκης	52. Τριανταφυλλιά
26. Κλάψτε με φίλοι	53. Φεγγαροπρόσωπη
27. Κυρ' Αναγνώσταινα	54. Φεζοντερβέναγας
	55. Φράσια

Πίνακας 2

Τραγούδια που πιθανότατα είναι δημιουργημένα στο Ζαγόρι	Τραγούδια που προέρχονται από περιοχές εκτός του Ζαγορίου
1. Αραπιά	1. Αλάμπειης
2. Αράπικο	2. Αλεξάνδρα
3. Άσπρα μου πουλιά	3. Αναστασιά
4. Βεληγκέκας (ή Γκέκας)	4. Αρχοντόπουλο
5. Γράβα	5. Βασιλαρχόντισσα
6. Ελένη τα μαλλάκια σου	6. Βιργινάδα
7. Εψές με τον αφέντη μου	7. Γενοβέφα
8. Ζαγορίσιο	8. Για μια παπαδοπούλα
9. Καπέσοβο ή Καπεσοβίτικο	9. Δεν σ' έχω να δουλεύεις
10. Κλάψτε με φίλοι	10. Δόντια πυκνά
11. Κυρ' Αναγνώσταινα	11. Εβραιοπούλα
12. Κώσταινα (ή Δε φταις εσύ μωρέ Κώσταινα)	12. Είμαι μικρό το μαύρο
13. Λυγαριά πορτοκαλιά	13. Ελενάκι
14. Μάγισσα δωσ' μου φάρμακο	14. Έφταιξα συμπάθησέ με
15. Μη με μαλώνεις μάνα	15. Η παπαδιά με την πλόσκα (ή Κίνησα μωρ παπαδιά)
16. Μούσμουλα	16. Καραπατάκι ή Καραπατάκης
17. Μπολονάσαινα ή Μπουλονάσαινα	17. Κωνσταντής ή Κωνσταντάκης
18. Παπαρούσης	18. Λιασκοβίκι
19. Πάπιγκο	19. Λιασκοβίκος (με λόγια)
20. Πάρε τα γιούμια	20. Μαλίκμπεης
21. Πέντε παλικάρια	21. Μπαζαρκάνα
22. Πέρδικα	22. Παπαδιά
23. Ποταμιά	23. Τριανταφυλλιά
24. Ρόβας	24. Φεγγαροπρόσωπη
25. Σέλφω (ή Τ' αηδόνη)	25. Φράσια
26. Σταυρομάνα	
27. Στο Τσερβαρ' στον Άη Θανάση	
28. Στους κάμπους αναστέναξα	
29. Τα μαλώματα	
30. Φεζοντερβέναγας	

Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

1. Κριτήρια επιλογής μουσικών κομματιών

Σε αυτή την ενότητα θα μιλήσουμε για τα κριτήρια με τα οποία επιλέξαμε κάποιες συγκεκριμένες ηχογραφήσεις μέσα από το σύνολο των ηχογραφήσεων της δισκογραφίας του Γρ. Καψάλη, για να εξετάσουμε την τροπικότητά τους. Εδώ πρέπει να διευκρινίσουμε ότι μιλάμε για τις ηχογραφήσεις του μουσικού ρεπερτορίου του Ζαγορίου, του οποίου οι τίτλοι των κομματιών αναφέρονται στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου, στους πίνακες 1 και 2 και όχι μόνο για αυτές στις οποίες θα γίνει τροπική ανάλυση στην τελευταία ενότητα αυτού του κεφαλαίου. Πρέπει επίσης να πούμε ότι τα συμπεράσματα αυτής της εργασίας, παρ' ό,τι θα έχουν σαν σημείο αναφοράς τα χαρακτηριστικά των κομματιών στα οποία θα παρουσιαστεί η τροπική τους ανάλυση, θα είναι ουσιαστικά αποτέλεσμα της εξέτασης όλου του ζαγορίσιου μουσικού ρεπερτορίου.

Η έρευνά μας έγινε μέσα από ηχητικό υλικό (cd και κασέτες) το οποίο συλλέξαμε και οι λεπτομέρειες του (τίτλοι cd και κασετών, εταιρείες παραγωγής, χρονολογίες έκδοσης κ.ά.) παρατίθενται στο τέλος της εργασίας μας με τον τίτλο «Δισκογραφία». Οι τίτλοι των μουσικών κομματιών που αφορούν το ρεπερτόριο που μας ενδιαφέρει (μέσα από τη δισκογραφία του Γρ. Καψάλη), υπήρχαν σε πολλές εκτελέσεις και αυτό αποτέλεσε ένα σημείο προβληματισμού ως προς το ποιες συγκεκριμένα θα επιλέγαμε. Ουσιαστικά, θα μπορούσε να πει κανείς εκ πρώτης, ότι όποιες και να επιλέγαμε, θα είχαν τον κύριο μελωδικό κορμό που θέλουμε για την έρευνά μας και αυτό ισχύει. Όμως, επειδή οι ίδιοι οι οργανοπαίχτες εκτελώντας ένα κομμάτι για τριάντα χρόνια ή και

παραπάνω, όπως συμβαίνει με τον Γρ. Καψάλη, το αλλάζουν και το παραλλάσσουν⁵¹ έστω και ελάχιστα, σκεφτήκαμε ότι θα ήταν καλύτερο να επιλέξουμε σαν βάση μία συγκεκριμένη περίοδο για να υπάρχει επιπλέον ένα ενιαίο αλλά και συγκεκριμένο εκτελεστικό ύφος, που στην περίπτωση μας δεν είναι άλλη από αυτήν στην οποία ο Γρ. Καψάλης συμμετείχε και ήταν πρώτο κλαρίνο στα *Τακούτσια*⁵². Μέσα σ' αυτήν την ξακουστή και μακροβιότερη κομπανία του Ζαγορίου, όπως είπαμε στο πρώτο κεφάλαιο, πρώτον διαμορφώθηκε το ρεπερτόριο που μας ενδιαφέρει αλλά και δεύτερον, η μεγάλη χρονική περίοδος δράσης της με τη σταθερή δομή της ορχήστρας της, προσθέτει μία ομοιογένεια στα κομμάτια που σίγουρα δεν μπορούμε να βρούμε σε κάποια άλλη περίοδο δράσης του Γρ. Καψάλη.

Επίσης, πρέπει να πούμε ότι εστιάζοντας στις ηχογραφήσεις του Γρ. Καψάλη με τα *Τακούτσια*, ουσιαστικά οδηγούμαστε στο να εξετάσουμε κομμάτια μέσα από ζωντανά γλέντια, μιας και δεν υπάρχουν ηχογραφήσεις σε στούντιο από αυτήν την περίοδο⁵³. Έτσι, με αυτήν την επιλογή μπαίνει αυτόματα άλλη μια παράμετρος για τις ηχογραφήσεις που επιλέγουμε να εξετάσουμε, η οποία δεν είναι άλλη από το ζωντανό

⁵¹ Εδώ επιβάλλεται να ξαναπούμε ότι δεν ψάχνουμε ούτε πιστεύουμε σε αρχέτυπες μορφές μουσικών κομματιών και η παραλλαγή σίγουρα είναι μέσα στο πλαίσιο λειτουργίας και εξέλιξης αυτού του είδους μουσικής στο οποίο αναφερόμαστε.

⁵² Σε αυτό ακριβώς αναφέρεται και ο Γ. Κοκκώνης στο κείμενό του με τίτλο: «*Η Ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης*», ο.π. σελ. 11.

⁵³ Οι μοναδικές πολύ καλής ποιότητας ηχογραφήσεις που έχουμε εντοπίσει με τα *Τακούτσια*, έγιναν με επιτόπια συνεργασία του γαλλικού CNRS, οι οποίες κυκλοφόρησαν σε δίσκο και αργότερα σε cd στην γαλλική σειρά INEDIT, βλ. *Grèce-Epire, Takoutsia, musicians de Zagori*, ο.π.

γλέντι⁵⁴ (το οποίο ήταν και είναι ζωτικής σημασίας για τη ζαγορίσια κοινότητα).

Βέβαια, στη συνέχεια της έρευνας είδαμε ότι δεν υπήρχαν όλα τα κομμάτια από την περίοδο στην οποία θέλουμε να εστιάσουμε. Επιπλέον, ενώ κάποια μπορεί να υπήρχαν, η ποιότητα των ηχογραφήσεων μέσα από τα πανηγύρια ή τα γλέντια δεν μπορούσε να μας βοηθήσει ως προς την ευκρίνεια που πρέπει να υπάρχει στον ήχο ούτως ώστε να μην υπάρχει περιθώριο λάθους στην εξέταση αλλά και στην ανάλυση των κομματιών που θα επιλέγαμε. Κυρίως γι' αυτούς τους δύο λόγους, αναγκαστικά οι ηχογραφήσεις που επιλέχθηκαν να συμπληρώσουν τη βάση του ρεπερτορίου των κομματιών που θέλουμε να εξετάσουμε ήταν μεταγενέστερες.

2. Κατηγοριοποίηση μουσικών κομματιών ανά μακάμ

Η παρουσίαση της τροπικής ανάλυσης στην επόμενη και τελευταία ενότητα αυτού του κεφαλαίου, θα περιέχει συγκεκριμένα κομμάτια τα οποία επιλέξαμε μέσα από τον πίνακα 2. Επειδή όμως στα συμπεράσματά μας θα μιλήσουμε για τροπικά χαρακτηριστικά τα οποία βρίσκουμε στο σύνολο των κομματιών του ρεπερτορίου, κρίνουμε απαραίτητο να υπάρχει στην εργασία μας ένας πίνακας στον οποίο θα είναι κατηγοριοποιημένο όλο αυτό το ρεπερτόριο ανά μακάμ.

Στον πίνακα 3 της μεθεπόμενης σελίδας, παρουσιάζεται το ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο του Γρ. Καψάλη κατηγοριοποιημένο ανά

⁵⁴ Σε αυτές ακριβώς τις ηχογραφήσεις αναφέρεται ο Γ. Κοκκώνης στο ένθετο: *Όσα θυμάμαι απ' τα Τακούτσια, γλέντια στο Τσεπέλοβο*, ο.π. σελ. 17-18, οι οποίες αποτελούν και το περιεχόμενο του συγκεκριμένου cd.

μακάμ. Εδώ θα πρέπει να πούμε πως με αυτόν τον πίνακα προσπαθήσαμε να κάνουμε μία γενική σαρωτική ταξινόμηση και όχι ειδική. Εντάσσουμε κάποια κομμάτια του ρεπερτορίου σε ένα μακάμ παρ' ό,τι αυτά εμφανίζουν συμπεριφορές, με βάση τις οποίες θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανήκουν όχι μόνο σε ένα αλλά σε δύο, τρία ή και παραπάνω. Αυτό έγινε γιατί οι μετατροπίες κάποιων κομματιών γίνονται εμφανώς μέσα στο πλαίσιο των μετατροπιών που δικαιολογούνται από το εκάστοτε μακάμ, μαζί με το γεγονός ότι αφήνουν στο άκουσμά τους συνολικό χρώμα ενός μακάμ. Αυτό που θέλουμε να τονίσουμε και πρέπει να το έχουμε υπόψιν μας διαβάζοντας την παρούσα έρευνα είναι ότι πολλά από τα κομμάτια εμφανίζουν συμπεριφορές πολλών μακάμ και όχι μόνο ενός⁵⁵.

Επίσης, πριν κλείσουμε αυτήν την ενότητα θα θέλαμε να αναφερθούμε στην κατηγορία των κομματιών που ορίζουμε ως πεντατονικά, για να εξηγήσουμε τον τίτλο που τους έχουμε δώσει στον πίνακα 3 ως “πεντατονικά (-ραστ)”, για τα οποία βέβαια θα ξαναμιλήσουμε και στα συμπεράσματα. Παρ' ό,τι σε όλα τα τραγούδια τονίζεται και είναι ευδιάκριτος ο πεντατονικός τους χαρακτήρας, σε κάποια υπάρχουν φράσεις μαζί με την πεντατονία κυρίως από το μακάμ Ραστ. Δηλαδή πιο συγκεκριμένα, άλλα λιγότερο και άλλα περισσότερο, έχουν φράσεις με κάποιες νότες οι οποίες με βάση την τονική της πεντατονίας ανήκουν στο μακάμ Ράστ και άλλα έχουν ολόκληρες φράσεις Ραστ σε διάφορα σημεία του κομματιού, χωρίς ωστόσο όπως αναφέραμε να ξεφεύγουν από τον πεντατονικό τους χαρακτήρα.

⁵⁵ Γι' αυτό επίσης θα μιλήσουμε στα συμπεράσματα της εργασίας μας.

Πίνακας 3

Ρεπερτόριο ανά μακάμ	
<p><u>ΡΑΣΤ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Αραπιά 2. Αράπικο 3. Έφταιξα συμπάθησέ με 4. Μάγισσα δώσ' μου φάρμακο 5. Τα μαλώματα 6. Τριανταφυλλιά <p><u>ΟΥΣΑΚ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Αναστασιά 2. Αρχοντόπουλο 3. Άσπρα μου πουλιά 4. Βεληγκέκας 5. Ελενάκι 6. Εψές με τον αφέντη μου 7. Μπαζαρκάνα 8. Παπαδιά 9. Πάπιγκο <p><u>ΧΙΤΖΑΖ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Η παπαδιά με την πλόσκα 2. Σέλφω 3. Στους κάμπους αναστέναξα <p><u>ΝΙΚΡΙΖ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Βασιλαρχόντισσα 2. Ελένη τα μαλλάκια σου 3. Παπαρούσης 4. Ρόβας 5. Φεγγαροπρόσωπη <p><u>ΣΑΜΠΑΧ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Για μια παπαδοπούλα <p><u>ΝΙΑΒΕΝΤ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Μούσμουλα <p><u>ΧΙΤΖΑΖ-ΟΥΣΑΚ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Γράβα 2. Ζαγορίσιο 3. Λυγαριά πορτοκαλιά 	<p><u>ΝΙΚΡΙΖ-ΝΕΒΕΣΕΡ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Γενοβέφα 2. Δόντια Πυκνά <p><u>ΚΑΡΤΖΙΓΑΡ-ΟΥΣΑΚ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Κώσταινα <p><u>ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ-ΟΥΣΑΚ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Πέντε παλικάρια <p><u>ΡΑΣΤ-ΟΥΣΑΚ-ΝΙΚΡΙΖ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ποταμιά 2. Φράσια <p><u>ΧΙΤΖΑΖ-ΝΙΚΡΙΖ-ΟΥΣΑΚ</u> (ή αλλιώς ΧΙΤΖΑΖ-ΚΑΡΤΖΙΓΑΡ)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Αλάμπης 2. Μαλίκμπης <p><u>ΡΑΣΤ-ΟΥΣΑΚ-ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΗ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Βιργινάδα 2. Μπουλονάσαινα 3. Φεζοντερβέναγας <p><u>ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΗ (-ΡΑΣΤ)</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Αλεξάνδρα 2. Εβραιοπούλα 3. Καραπατάκι 4. Κλάψτε με φίλοι 5. Κυρ' Αναγνώσταινα 6. Κωνσταντής 7. Μη με μαλώνεις μάνα 8. Πέρδικα 9. Σταυρομάνα 10. Στο Τσερβάρ' στον Άη Θανάση 11. Καπέσοβο 12. Δεν σ' έχω να δουλεύεις 13. Είμαι μικρό το μαύρο 14. Πάρε τα γιούμια <p><u>ΡΑΣΤ-ΟΥΣΑΚ-ΝΙΚΡΙΖ-ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΗ</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Λιασκοβίκι 2. Λιασκοβίκος (με λόγια)

3. Τροπική ανάλυση μουσικών κομματιών - ταξιμιών

Πριν ξεκινήσουμε την τροπική ανάλυση των κομματιών, θα αναφέρουμε τα κριτήρια της επιλογής των συγκεκριμένων τραγουδιών, τα τραγούδια καθώς και λεπτομέρειες που αφορούν τον τρόπο παρουσίασής τους. Επίσης, πέρα από τα τραγούδια θα γίνει τροπική ανάλυση σε έξι ταξίμια για τα οποία θα δώσουμε τις ανάλογες πληροφορίες με τα τραγούδια που αναφέραμε πιο πάνω.

Μέσα από το σύνολο των τραγουδιών του ζαγορίσιου ρεπερτορίου επιλέξαμε δέκα κομμάτια στα οποία θα γίνει παρουσίαση της τροπικής τους ανάλυσης πιο κάτω. Με βάση τον πίνακα 2, επιλέχθηκαν πέντε κομμάτια από την κάθε κατηγορία ούτως ώστε αργότερα να μπορέσουμε να βγάλουμε τα συμπεράσματά μας, συγκρίνοντας τα κομμάτια της μίας κατηγορίας με αυτά της άλλης. Η επιλογή των συγκεκριμένων κομματιών έγινε προσπαθώντας να συμπεριλάβουμε αυτά που είναι πιο πλούσια τροπικά σε συνδυασμό με το να υπάρχουν όλα τα μακάμ που συναντάμε στον πίνακα 3. Εδώ πρέπει να πούμε ότι τα κομμάτια που επιλέχθηκαν πιστεύουμε ότι αντιπροσωπεύουν ουσιαστικά τις ιδιαιτερότητες και τα μακάμ που υπάρχουν σε όλο το ρεπερτόριο.

Τα τραγούδια που αναλύουμε και ανήκουν στην κατηγορία *Τραγούδια που πιθανότατα είναι δημιουργημένα στο Ζαγόρι* είναι τα:

1. Αραπιά
2. Βεληγκέκας
3. Ζαγορίσιο
4. Πάπιγκο
5. Σταυρομάννα

Τα τραγούδια της κατηγορίας *Τραγούδια που προέρχονται από περιοχές εκτός του Ζαγορίου* είναι τα:

1. Αλάμπτης
2. Γενοβέφα
3. Για μια παπαδοπούλα
4. Λιασκοβίκι
5. Φράσια

Ο τρόπος με τον οποίο θα παρουσιαστεί η τροπική ανάλυση των κομματιών θα είναι ο εξής: αρχικά θα αναφέρουμε τον τίτλο του τραγουδιού, τον τίτλο του δίσκου ή της κασέτας μαζί με τις λεπτομέρειες της έκδοσης, τους συντελεστές⁵⁶, την τονικότητα του κομματιού⁵⁷, το ή τα μακάμ τα οποία εντοπίζουμε και στο τέλος θα υπάρχει ο ρυθμός του κομματιού. Στη συνέχεια θα ακολουθεί η παρτιτούρα. Εδώ πρέπει να διευκρινίσουμε δύο πράγματα. Το πρώτο είναι ότι ο σπλισμός της παρτιτούρας γίνεται από κάτω προς τα πάνω, βάζοντας πρώτα τις υφέσεις και μετά τις διέσεις. Το δεύτερο είναι ότι όλες οι καταγραφές εκτός από μία⁵⁸, ξεκινούν από την αρχή του κομματιού (εάν υπάρχει

⁵⁶ Οι λεπτομέρειες της έκδοσης καθώς και οι συντελεστές δεν αναφέρονται σε όλους τους δίσκους και κασέτες γι' αυτό και όπου δεν υπάρχουν θα το αναφέρουμε σε παρένθεση.

⁵⁷ Σε παρένθεση επίσης θα αναφέρουμε την τονικότητα της ηχογράφησης εάν είναι διαφορετική από αυτή της παρτιτούρας που παρουσιάζουμε.

⁵⁸ Η οποία αφορά το μουσικό κομμάτι της Γενοβέφας, του οποίου η φόρμα αλλά και η καταγραφή περιλαμβάνουν όλο το κομμάτι. Η εξαίρεση γι' αυτό το κομμάτι έγινε διότι υπάρχει ένα μέρος του πρώτου θέματος, περίπου από την μέση του, το οποίο επαναλαμβάνεται στο τέλος του δεύτερου θέματος και θεωρήσαμε ότι το να το αναφέρουμε μόνο λεκτικά, όπως κάνουμε σε κάποια από τα άλλα κομμάτια του ρεπερτορίου, τα οποία έχουν μέρη που επαναλαμβάνονται, θα δημιουργούσε πρόβλημα,

ταξίμι δεν συμπεριλαμβάνεται) και σταματάνε εκεί όπου ολοκληρώνεται ο πρώτος κύκλος του, δηλαδή μέχρι πριν την επανάληψή του. Δηλαδή η φόρμα η οποία θα περιγράψουμε δε θα είναι για όλο το κομμάτι αλλά μόνο για το μέρος που καταγράφουμε. Έπειτα θα περιγράψουμε λεκτικά τη μελωδική τους πορεία αναλυτικά, μιλώντας για τα μακάμ στα οποία κινούνται αλλά και τις σημαντικές τους στάσεις και μετατροπίες, αφού αναφέρουμε πρώτα τη φόρμα τους.

Στην ανάλυση δε θα αναφερόμαστε σε συγκεκριμένες νότες (εκτός ελάχιστων περιπτώσεων) αλλά όποια μετατροπία, κίνηση η στάση γίνεται θα τονίζουμε την απόστασή της από την τονική του κομματιού, κρίνοντας αυτόν τον τρόπο ως τον καλύτερο για να γίνονται κατανοητές οι θέσεις αυτών των κινήσεων. Στο τέλος θα μιλάμε συμπερασματικά για το ποια συγκεκριμένα μακάμ εντοπίζουμε και τις κινήσεις τις οποίες παρατηρήσαμε, τις μετατροπίες, τις στάσεις και τους δεσπόζοντες φθόγγους, σχολιάζοντας εάν όλα αυτά συνηθίζεται να γίνονται σύμφωνα με την θεωρία αλλά και την πράξη (από όσο γνωρίζουμε) του τροπικού συστήματος των μακάμ. Επίσης, στο τέλος των συμπερασμάτων θα αναφέρουμε τη μελωδική πορεία, δηλαδή εάν είναι ανιούσα, κατιούσα ή ανιούσα-κατιούσα.

Κάτι άλλο το οποίο πρέπει να αναφέρουμε είναι για τα κομμάτια τα οποία εντάξαμε στην κατηγορία της “πεντατονίας-ραστ”. Παρ’ ό,τι έγινε έρευνα στην οποία εξετάσαμε το πώς κινούνται τροπικά (και θα σχολιαστούν στα συμπεράσματα), δεν εστιάσαμε σε αυτό το κομμάτι του ρεπερτορίου γιατί διαπιστώσαμε ότι για να βγουν ασφαλή συμπεράσματα, λόγω των πολλών λεπτομερειών που υπάρχουν (και αφορούν την συνύπαρξη της πεντατονίας κυρίως με το μακάμ Ραστ

καθιστώντας μη εύκολα κατανοητή την δομή του, μιας και η επανάληψη ξεκινάει από τη μέση του πρώτου μέρους.

καθώς και τα χαρακτηριστικά γλιστρήματα που υπάρχουν), θα πρέπει να γίνει ειδική έρευνα που να αναφέρεται στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Επίσης, δεν θα καταγράφονται κατά βάση τα γλιστρήματα και οι νότες οι οποίες ανήκουν στα στολίδια της μελωδίας. Κάτι άλλο το οποίο δεν θα καταγράψουμε είναι τα γυρίσματα τα οποία υπάρχουν στο τέλος κάποιων τραγουδιών από αυτά τα οποία θα αναλύσουμε. Η σειρά της παρουσίασης της ανάλυσης των κομματιών θα είναι αυτή με την οποία παρουσιάστηκαν πιο πάνω, χωρίς να αναφέρουμε ξανά τις κατηγορίες στις οποίες ανήκει το κάθε ένα.

Ακριβώς μετά την τροπική ανάλυση των κομματιών θα ακολουθήσει η ανάλυση των ταξιμιών, όπως αναφέραμε πιο πάνω. Τα ταξίμια επιλέχθηκαν μέσα από το σύνολο των κομματιών του ζαγορίσιου ρεπερτορίου που ερευνήσαμε, προσπαθώντας να συμπεριλάβουμε κάποια από τα διαφορετικά αλλά και βασικά μακάμ που εντοπίσαμε μέσα στα κομμάτια.

Τα ταξίμια καθώς και η σειρά παρουσίασής τους μετά τα μουσικά κομμάτια θα είναι στα εξής μακάμ:

1. Σαμπά
2. Νεβεσέρ
3. Ραστ
4. Χιτζάζ-Ουζάλ
5. Νικρίζ
6. Ουσάκ

Ο τρόπος με τον οποίο θα παρουσιαστεί η τροπική ανάλυση των ταξιμιών (και ο οποίος είναι παρόμοιος με αυτόν των κομματιών) θα είναι ο εξής: αρχικά θα αναφέρουμε το μακάμ, τον τίτλο του τραγουδιού στο οποίο υπάρχει το ταξίμι, τον τίτλο του δίσκου ή της κασέτας μαζί με τις

λεπτομέρειες έκδοσής τους, τους συντελεστές και την τονικότητα. Στη συνέχεια θα υπάρχει μια παρτιτούρα-οδηγός η οποία θα περιγράφει την πορεία κίνησης της μελωδίας του ταξιμιού, χωρίς να υπάρχουν πάντα όλες ακριβώς οι νότες από τις οποίες περνάει η μελωδία, σημειώνοντας με αξία ολοκλήρου τις κύριες στάσεις του. Επίσης, δεν θα υπάρχει οπλισμός στην παρτιτούρα αλλά για κάθε νότα που θα έχει αλλοίωση, αυτή θα σημειώνεται πάντα δίπλα της ούτως ώστε όταν υπάρχει μετατροπία να φαίνεται κατευθείαν, καθώς η νότα θα μπορεί να συγκρίνεται με τις διπλανές της.

Κάθ' ό,τι τα ταξίμια δεν είναι πάντα στην αρχή των κομματιών αλλά και για την καλύτερη παρακολούθησή τους κάτω κυρίως από τις κύριες στάσεις τους, θα αναφέρεται το συγκεκριμένο δευτερόλεπτο το οποίο θα αντιστοιχεί στο χρόνο της διάρκειας του κομματιού. Εδώ πρέπει να πούμε ότι ο τρόπος παρουσίασης των ταξιμιών όσον αφορά την παρτιτούρα, είναι μια παραλλαγή του τρόπου τον οποίου χρησιμοποιεί ο Μουράτ Αϊντεμίρ στο βιβλίο του για τα μακάμ⁵⁹, στον οποίο προσθέσαμε ουσιαστικά παραπάνω λεπτομέρειες όσον αφορά την παρουσίαση της πορείας της μελωδίας, χρησιμοποιώντας παραπάνω νότες, χωρίς να την χωρίζουμε σε μικρές κινήσεις όπως κάνει αυτός. Έπειτα θα γίνεται με λεκτικό τρόπο η παρουσίαση της πορείας της μελωδίας, αναφέροντας όλα τα απαραίτητα στοιχεία και μετά θα ακολουθούν τα συμπεράσματα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που αναφέραμε και για τα μουσικά κομμάτια.

Κλείνοντας, πριν ξεκινήσουμε την ανάλυσή μας, αυτό που πρέπει να αναφέρουμε είναι ότι οι ονομασίες των μακάμ καθώς και όλες οι πληροφορίες που τα χαρακτηρίζουν, οι οποίες θα μας βοηθήσουν στο να κάνουμε την ανάλυσή μας καθώς και να βγάλουμε τα συμπεράσματά

⁵⁹ Βλ. ακριβώς στην επόμενη υποσ. την ακριβή βιβλιογραφική αναφορά.

μας, εμπεριέχονται στα επτά παρακάτω θεωρητικά βιβλία⁶⁰ που αναφέρονται στο τροπικό σύστημα των μακάμ της Λόγιας Οθωμανικής μουσικής, τα οποία είναι:

1. Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, Το αραβικό μακάμ, Το τούρκικο μακάμ
2. Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος-20ός αι.)
3. Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και πειραιιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940
4. Το τούρκικο μακάμ
5. Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης
6. Turk Musikisi Dersleri
7. Ud metodu

⁶⁰ Βλ. με την σειρά που παρουσιάζονται πιο κάτω: Μάριος Δ. Μαροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, Το αραβικό μακάμ, Το τούρκικο μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999 – Χρ. Τσιαμούλης-Π. Ερευνίδης, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος-20ός αι.)*, Δόμος, Αθήνα 1998 - Ευγένιος Βούλγαρης-Βασίλης Βανταράκης, *ο.π.* – Μουράτ Αϊντεμίρ, *Το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα 2012 – Δημήτρης Μυστακίδης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης, Εν χορδαίς*, Θεσσαλονίκη 2004 – Zeki Yilmaz, *Turk Musikisi Dersleri*, Caglar Yayinlari, Istanbul 2001 – Gulcin Yahya, *Ud metodu*, Yurtenkleri, Ankara 2005.

Τραγούδια και οι οργανικοί σκοποί

Τίτλος τραγουδιού: Αραπιά

Τίτλος δίσκου: Παραδοσιακή Μουσική της Ηπείρου, Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα, Χρήστος Τζιτζιμίκας, Ταμβος 1993

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρ. Καψάλης, Τραγούδι: Χρ. Τζιτζιμίκας, Βιολί: Λάζαρος Ευθυμίου, Λαούτο: Θανάσης Μαρκόπουλος, Ακουστ. Κιθάρα: Βασίλης Φωτίου, Ντέφι: Αντώνης Τζιάσιος, Διάφορα κρουστά: Αντρέας Παππάς

Τονικότητα: ΣΟΛ

Μακάμ: Ραστ

Ρυθμός: Τετράσημος (4/4)

The musical score is written in 4/4 time and G major. It consists of six staves of music. The first staff is labeled 'Κλαρίνο' and the third staff is labeled 'Φωνή'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Τροπική ανάλυση:

Το κομμάτι αποτελείται ουσιαστικά από ένα θέμα Α 16 μέτρα το οποίο είναι η εισαγωγή του κομματιού, επαναλαμβάνεται η ίδια μελωδία στο κουπλέ Α' 15 μέτρα με λιγότερες νότες στην συνέχεια του οποίου υπάρχει μία γέφυρα του κλαρίνου 5 μέτρα, η οποία είναι επανάληψη των

τελευταίων φράσεων της εισαγωγής με ελάχιστες διαφορές, σύνολο 36 μέτρα. Η κατάληξη της γέφυρας του κλαρίνου στην τονική που παρουσιάζεται στην καταγραφή, γίνεται στο οριστικό κλείσιμο του κομματιού ενώ στις ενδιάμεσες μελωδίες, το τελευταίο μέτρο της είναι η μελωδία του τελευταίου μέτρου της εισαγωγής. Όλη η μελωδία του συγκεκριμένου κομματιού αναπτύσσεται στο μακάμ Ραστ.

Η μελωδία του Α θέματος ξεκινάει από την 5^η βαθμίδα πίσω από την τονική και περνώντας από την τονική και την 2^η βαθμίδα κάνει μικρή στάση στην 4^η απ' όπου επιστρέφει ξανά στην αρχική νότα του τραγουδιού. Στη συνέχεια τονίζοντας την 2^η βαθμίδα φτάνει μέχρι την 5^η και μετά επιστρέφει με στάση στην τονική. Έπειτα, ξεκινώντας από τον προσαγωγέα ανεβαίνει περνώντας όλες τις βαθμίδες του μακάμ φτάνοντας μέχρι την 6^η την οποία τονίζει για να περάσει χρωματικά (με την δυτική έννοια του όρου) στην οκτάβα της τονικής απ' όπου επιστρέφει πίσω στην 5^η και στην συνέχεια στην 4^η βαθμίδα. Μετά ξεκινάει από την τονική, φτάνει στην 6^η την οποία και τονίζει και μετά στην οκτάβα στην οποία γίνεται στάση. Στη συνέχεια ξαναγίνεται η ίδια φράση ακριβώς που περιγράψαμε με το χρωματικό πέρασμα για να περάσουμε από την τονική στην 6^η βαθμίδα από την οποία περνάμε στην 5^η με μικρή στάση επιστρέφοντας στην τονική. Η ίδια ακριβώς φράση επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά επιστρέφοντας όμως πίσω από την τονική, στην αρχική νότα του τραγουδιού στην οποία τελειώνει και η εισαγωγή.

Η μελωδία του κουπλέ όπως αναφέραμε ήδη είναι ουσιαστικά ίδια με της εισαγωγής με την διαφορά ότι υπάρχουν λιγότερες νότες (δεν υπάρχουν καθόλου τα χρωματικά περάσματα του κλαρίνου καθώς και άλλες νότες). Επίσης, είπαμε ότι η μελωδία της γέφυρας του κλαρίνου είναι σχεδόν ίδια με τις τελευταίες φράσεις της εισαγωγής.

Συνοψίζοντας, όπως πάλι αναφέραμε η μελωδία αναπτύσσεται ακριβώς πάνω στο μακάμ Ραστ. Οι κύριες στάσεις του είναι στην τονική, στην 5^η βαθμίδα και στην 6^η. Επίσης γίνονται στάσεις στην 2^η βαθμίδα και πιο μικρές στην 4^η καθώς και στην οκτάβα. Όλες οι στάσεις εκτός από την 6^η βαθμίδα που δεν συνηθίζεται τόσο πολύ, παρ' ό,τι δεν αποκλείεται, συνηθίζονται στο μακάμ Ραστ. Η μελωδική πορεία του είναι ανιούσα και κινείται μεταξύ μίας τετάρτης πίσω από την τονική μέχρι την οκτάβα, πράγμα που συνηθίζεται επίσης στο συγκεκριμένο μακάμ.

Τίτλος τραγουδιού: Βεληγκέκας

Τίτλος κασέτας: Δημοτικό Τραγούδι, τα σόλο του Γρηγόρη Καψάλη,

Ηχογέννηση, Τρίκαλα, χ.χ.

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρηγόρης Καψάλης, Βιολί: Γιαν. Μπάος, Λαούτο:

Σουλ. Γκιουλέκας, Βασ. Νεοφώτιστος, Κιθάρα: Βασ. Αβραμής, Ντέφι: Γιαν.

Αβραμής

Τονικότητα: ΛΑ (τονικότητα ηχογράφησης: ΣΟΛ)

Μακάμ: Ουσάκ, Ραστ

Ρυθμός: Πεντάσημος (5/4)

Τροπική ανάλυση:

Το κομμάτι αποτελείται ουσιαστικά από ένα θέμα Α 12 μέτρα το οποίο επαναλαμβάνεται με μικρές παραλλαγές στην οκτάβα η οποία φαίνεται στην καταγραφή αλλά και σε μία οκτάβα ψηλότερα.

Το Α θέμα ξεκινάει να αναπτύσσεται σε μακάμ Ραστ, όπου από την 6^η βαθμίδα πάει στην 7^η (η οποία είναι εβδόμη μικρή) για να κάνει στάση στην 5^η, πηγαίνοντας μετά στην τονική και τον προσαγωγέα απ' όπου πάει κατευθείαν στην 7^η βαθμίδα και κατεβαίνοντας έως την 3^η ξανακάνει στάση στην 5^η βαθμίδα. Συνεχίζει με τις ίδιες αρχικές δύο φράσεις (με ελάχιστες νότες διαφορά στην δεύτερη) για να κάνει στάση κατεβαίνοντας στην τονική του Ραστ απ' όπου πάει στην 6^η και την 7^η βαθμίδα για να κάνει μικρή στάση πάλι στην 5^η αφού όμως περάσει από

την 4^η, η οποία έχει δίεση (δηλαδή διάστημα τετάρτης αυξημένης από την τονική) παραπέμποντας σε τρίχορδο μουστεάρ στο οποίο στέκεται στην 3^η του. Έπειτα, πηγαίνει στην 2^η βαθμίδα του Ραστ πάνω από την οκτάβα για να επιστρέψει στον προσαγωγέα απ' όπου ξαναπάει στην 4^η, επιστρέφει στην τονική, πάει στην 3^η και κάνει στάση στην 2^η δείχνοντάς μας ότι κινήθηκε στο μακάμ Ουσάκ. Στη συνέχεια, ξαναπερνάει ουσιαστικά στο μακάμ Ραστ από την τονική του βαθμίδα και κινούμενη η μελωδία μεταξύ προσαγωγέα και 6^{ης} βαθμίδας, κάνει στάση στην 5^η για να ξαναπεράσει στη 2^η βαθμίδα πάνω από την οκτάβα στο μακάμ Ουσάκ, με την ίδια σχεδόν κίνηση που περιγράψαμε πιο πάνω και ενώ στέκεται στην 4^η βαθμίδα του Ουσάκ, πηγαίνει στην τονική του για να κλείσει το κομμάτι με ένα αρπέζ της τονικής συγχορδίας του Ουσάκ μία οκτάβα πιο πάνω.

Συνοψίζοντας, τα μακάμ που εντοπίζονται στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι το Ραστ και το Ουσάκ. Το Ραστ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως Ατζεμλί Ραστ μιας και η 7^η βαθμίδα στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού έχει διάστημα εβδόμης μικρής. Οι στάσεις που γίνονται στο Ραστ είναι κυρίως στην 5^η βαθμίδα αλλά και στην τονική του και στο Ουσάκ στην τονική του, δηλαδή και για τα δύο μακάμ σε δεσπόζοντες φθόγγους τους, πράγμα που συνηθίζεται. Επίσης, το πέρασμα από Ραστ σε Ουσάκ με βάση την 2^η βαθμίδα του Ουσάκ είναι μία συνηθισμένη συμπεριφορά των δύο αυτών μακάμ, περνώντας από το ένα στο άλλο και αντίστροφα. Η κίνηση που περιγράψαμε ως τρίχορδο μουστεάρ και έχει να κάνει με την 4^η βαθμίδα, η οποία απέχει διάστημα τετάρτης αυξημένης από την τονική και η οποία γίνεται δύο φορές, είναι μια μετατροπία η οποία γίνεται στο μακάμ Ραστ. Η πορεία της μελωδίας είναι ανιούσα-κατιούσα.

Τίτλος τραγουδιού: Ζαγορίσιο

Τίτλος δίσκου: Grèce-Epire, Takoutsia, musiciens de Zagori, INEDIT Maisons des Cultures du Monde, 2000

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρ. Καψάλης, Βιολί: Κώστας Καψάλης, Λαούτο: Σπύρος Καψάλης, Ντέφι: Μιχάλης Μαρκόπουλος

Τονικότητα: ΡΕ (τονικότητα ηχογράφησης: ΝΤΟ)

Μακάμ: Χιτζάζ, Ουσάκ

Ρυθμός: Πεντάσημος (5/4)

The image displays a musical score for the song "Zagoriano". It consists of nine staves of music, each beginning with a measure number: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, and 17. The music is written in a 5/4 time signature and features a key signature of one flat and one sharp (E major/D minor). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and ornaments, characteristic of the Makam style. The score is presented in a clear, professional layout.

Τροπική ανάλυση:

Το κομμάτι θα μπορούσε να χωριστεί σε τρία θέματα, Α 8 μέτρα, Β 8 μέτρα και Γ 8 μέτρα, σύνολο 24 μέτρα. Όπως αναφέραμε στην τελευταία ενότητα του Γ κεφαλαίου πριν την ανάλυσή μας, δε θα μιλάμε για τη συνολική φόρμα των τραγουδιών. Παρ' όλα αυτά, στο συγκεκριμένο κομμάτι κρίνουμε ότι η δομή του είναι αξιοπρόσεκτη λόγω της σειράς των επαναλήψεων των τριών θεμάτων του, γι' αυτό και θα κάνουμε μια απλή αναφορά. Επίσης, πρέπει να πούμε ότι στις επαναλήψεις είναι ελάχιστες οι διαφορές μεταξύ των ίδιων θεμάτων και κάποια είναι στην μπάσα οκτάβα. Η δομή του είναι: Αx2 φορές, Βx2 φορές, Γx2 φορές (η δεύτερη μια οκτάβα κάτω), Βx1 φορά, Γx2 (η δεύτερη πάλι μία οκτάβα κάτω), Βx1 φορά, Αx1 φορά και Βx1φορά.

Το Α θέμα ξεκινάει να αναπτύσσεται σε μακάμ Χιτζάζ όπου από την 4^η βαθμίδα του φτάνει μέχρι την 6^η, για να περάσει στην 6^η (η οποία έχει δίεση) πίσω από την τονική, κάνοντας στάση στη συνέχεια στην 4^η βαθμίδα. Έπειτα, ξεκινώντας από την 3^η βαθμίδα πηγαίνει στην 6^η την οποία και τονίζει, συνεχίζει στην 7^η για να επιστρέψει πίσω στην 3^η στην οποία δημιουργείται κίνηση σεγκιά με την 2^η βαθμίδα του μακάμ να αλλιώνεται (απέχοντας απόσταση ημιτονίου από την 3^η βαθμίδα) και αφού ξαναφτάσει μέχρι την 6^η, επιστρέφει πίσω στον προσαγωγέα τον

οποίο τονίζει και κάνει μικρή στάση, αναδεικνύοντας ουσιαστικά το πεντάχορδο νικρίζ που στήνεται από τον προσαγωγέα του Χιτζάζ. Στη συνέχεια ξεκινώντας από την 5^η βαθμίδα περνάει πίσω από την τονική δημιουργώντας κίνηση σεγκιά από την 6^η βαθμίδα, από την οποία τονίζοντας αρχικά το νικρίζ πεντάχορδο, από τον προσαγωγέα φτάνει έως την 7^η βαθμίδα του Χιτζάζ για να επιστρέψει στην τονική με μικρή στάση. Μετά, ξεκινώντας από την 3^η βαθμίδα φτάνει έως την 7^η, επιστρέφει στη 2^η και αφού φτάσει έως την 5^η, συνεχίζει περνώντας πίσω από την τονική στην 6^η βαθμίδα για να ξαναπεράσει στην 7^η απ' όπου επιστρέφει στην τονική και με ένα αρπέζ της συγχορδίας της τονικής, η οποία είναι ματζόρε, κλείνει το Α θέμα στην τονική βαθμίδα.

Το Β θέμα ξεκινάει ουσιαστικά να αναπτύσσεται σε μακάμ Ουσάκ με βάση την τονική βαθμίδα (ίδια βάση δηλαδή με του Χιτζάζ του προηγούμενου θέματος). Κάνοντας ένα αρπέζ της Σολ ματζόρε επιστρέφει πίσω στην 2^η βαθμίδα για πάει μετά στην 5^η, από την οποία κινούμενη μεταξύ 7^{ης} και προσαγωγέα κάνει στάση στην τονική του Ουσάκ, προσεγγίζοντάς την με μία χαρακτηριστική φράση αυτού του μακάμ. Συνεχίζει κάνοντας την ίδια ακριβώς αρχική κίνηση με την προηγούμενη φράση για να φτάσει στην 5^η βαθμίδα απ' όπου περνώντας στην 4^η και μετά στην 7^η, επιστρέφει πίσω κινούμενη η μελωδία στο μακάμ Σεγκιά με βάση τη 2^η βαθμίδα του Ουσάκ, την οποία δεν τονίζει αλλά περνάει στον προσαγωγέα (του Ουσάκ) κάνοντας ένα αρπέζ προς τα πίσω της συγχορδίας του προσαγωγέα, στον οποίο κάνει μικρή στάση στην μπάσα οκτάβα του. Έπειτα, προσεγγίζοντας την τονική μέσω της 6^{ης} βαθμίδας και του προσαγωγέα, περνάμε ξανά σε μακάμ Χιτζάζ με βάση την τονική, όπου από την 5^η βαθμίδα του επιστρέφει στην 6^η πίσω από την τονική, για να ξεκινήσει μετά από την 5^η βαθμίδα επίσης πίσω από την τονική φτάνοντας έως την 4^η (μετά την τονική), γυρίζοντας στη συνέχεια

πίσω στον προσαγωγέα και μετά στην τονική στην οποία κάνει μικρή στάση. Μένοντας στο ίδιο μακάμ, η μελωδία κινείται μεταξύ 7^{ης} βαθμίδας, την οποία αγγίζει δύο φορές και 6^{ης} πίσω από την τονική για να κάνει ένα αρπέζ της συγχορδίας της τονικής, η οποία είναι πάλι ματζόρε κλείνοντας έτσι το Β θέμα στην τονική βαθμίδα.

Το Γ θέμα ξεκινάει με μια κίνηση σεγκιά από την 3^η βαθμίδα του Χιτζάζ για να περάσει σε τετράχορδο ουσάκ από την 5^η βαθμίδα του, το οποίο φτάνει έως την οκτάβα δύο φορές και αφού ξανακάνει κίνηση σεγκιά από την 3^η βαθμίδα και φτάσει ξανά στην οκτάβα (με ουσάκ), επιστρέφει πίσω στην 4^η βαθμίδα στην οποία κάνει μικρή στάση, κινούμενη η μελωδία σε πεντάχορδο μπουσελίκ. Πριν το πέραςμα στο μπουσελίκ, έχοντας από το προηγούμενο θέμα το κλείσιμο στο μακάμ Χιτζάζ και την αρχή του καινούργιου θέματος σε τετράχορδο ουσάκ από την 5^η βαθμίδα του Χιτζάζ, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μελωδία κινήθηκε στο μακάμ Ουζάλ. Συνεχίζει ένα ημιτόνιο πίσω, δηλαδή από την 3^η βαθμίδα για να περάσει στην 6^η την οποία τονίζει και αφού φτάσει στην 7^η, επιστρέφει πίσω με κίνηση σεγκιά με βάση την 3^η βαθμίδα για να ξαναπάει στην 7^η απ' όπου πηγαίνει στον προσαγωγέα του μακάμ Χιτζάζ, στον οποίο κάνει μικρή στάση (τονίζοντας έτσι το νικρίζ πεντάχορδο του Χιτζάζ από τον προσαγωγέα). Έπειτα, από την 4^η βαθμίδα πίσω από την τονική φτάνει έως την 6^η μετά την τονική και αφού επιστρέψει ξανά στην 4^η (πίσω από την τονική) και την τονική, φτάνει έως την 7^η για να κλείσει το Γ θέμα στην τονική.

Συνοψίζοντας, τα μακάμ που εμφανίζονται κυρίως είναι το Χιτζάζ και το Ουσάκ, τα οποία έχουν την ίδια βάση και είναι κάτι που δεν συνηθίζεται. Το Χιτζάζ όπως φαίνεται και από τον οπλισμό, δομείται με πεντάχορδο μπουσελίκ από την 4^η βαθμίδα του στο περισσότερο μέρος της σύνθεσης, γι' αυτό μπορούμε να πούμε ότι κινείται η μελωδία στο

μακάμ Χιτζάζ χουμαγιούν. Οι κύριες στάσεις και για τα δύο μακάμ γίνονται στους δεσπόζοντες φθόγγους τους, δηλαδή στην τονική, στην 4^η βαθμίδα καθώς και στον προσαγωγέα για το Χιτζάζ, από το οποίο δημιουργείται πεντάχορδο νικρίζ, τα οποία όλα συνηθίζονται. Επίσης, το τετράχορδο ουσάκ από την 5^η βαθμίδα του Χιτζάζ μπορεί να γίνει σαν μετατροπία και όπως αναφέραμε, λαμβάνοντάς την υπόψιν μπορούμε να πούμε ότι κινήθηκε στο μακάμ Ουζάλ. Το μακάμ Σεγκιά που εμφανίζεται για λίγο με βάση την 2^η βαθμίδα του Ουσάκ είναι κάτι που δεν συνηθίζεται αλλά μπορεί να γίνει από την συγκεκριμένη βαθμίδα του μακάμ. Η κίνηση σεγκιά από την 3^η βαθμίδα του Χιτζάζ είναι κάτι που δεν συνηθίζεται. Η πορεία της μελωδίας είναι ανιούσα-κατιούσα.

Τίτλος τραγουδιού: Πάπιγκο

Τίτλος δίσκου: *Τα Τακούτσια, Το γλέντι του Μάνθου*, Σύλλογος Νέων Αρίστης Ζαγορίου, Ιούνιος 1999

Συντελεστές: Κλαρίνα: Γρηγόρης και Γιώργος Καψάλης, Τραγουδι και ντέφι: Χρήστος Καψάλης ή Ζιούλης, Βιολί: Κώστας Καψάλης, Λαούτο: Σπύρος Καψάλης

Τονικότητα: ΛΑ (τονικότητα ηχογράφησης: ΛΑβ)

Μακάμ: Ουσάκ, Ραστ

Ρυθμός: Τετράσημος (4/4)

Κλαρίνο

6

5

6

10

14

17

Κλαρίνο

21

Φωνή

27

Κλαρίνο

33



Τροπική ανάλυση:

Το κομμάτι θα μπορούσε να χωριστεί σε τρία θέματα, Α 18 μέτρα τα οποία είναι η εισαγωγή του κλαρίνου, Β 17 μέτρα τα οποία είναι το κουπλέ (και στα οποία υπάρχει 1 μέτρο το οποίο είναι μια μικρή γέφυρα του κλαρίνου) και Γ 9 μέτρα, τα οποία είναι ουσιαστικά η γέφυρα του κλαρίνου για να μπει στο καινούργιο κουπλέ, σύνολο 42 μέτρα.

Το Α θέμα ξεκινάει σε μακάμ Ουσάκ από την τονική του, στην οποία στέκεται αφού περάσει προς τα πίσω στην 6^η βαθμίδα, η οποία έλκεται από τον προσαγωγέα (γί' αυτό και έχει δίεση), τον προσαγωγέα καθώς και την 3^η βαθμίδα του. Έπειτα, πηγαίνει στην 5^η βαθμίδα του Ουσάκ για να φτάσει μετά στην οκτάβα του ενώ κινείται στο πεντάχορδο μπουσελίκ του Ουσάκ, κάνοντας στάση στην 4^η βαθμίδα αφού περάσει πρώτα από την 3^η (η οποία έλκεται από την 4^η γί' αυτό και έχει δίεση). Συνεχίζει από την 3^η βαθμίδα σταδιακά φτάνοντας στην οκτάβα με την 6^η βαθμίδα να είναι κανονική στην αρχή και μετά να έχει δίεση η οποία αναιρείται ξανά στο κατέβασμα, στο οποίο φτάνει στην 4^η βαθμίδα. Από εκεί πάει στην 6^η και επιστρέφει στην 3^η περνώντας σε μακάμ Ραστ, από την οποία περνάει κατευθείαν και για πολύ λίγο σε κίνηση σεγκιά από την 2^η βαθμίδα. Συνεχίζει σε Ραστ από την 3^η βαθμίδα πηγαίνοντας πίσω

μέχρι την 4^η βαθμίδα, η οποία έλκεται από την 5^η (γι' αυτό και έχει δίεση) και καταλήγει στην βάση του Ραστ (από την 3^η βαθμίδα του Ουσάκ). Μετά ξανακάνει μια φράση που καταλήγει στην βάση του Ραστ για να περάσει ουσιαστικά σε Ραστ από τον προσαγωγέα του Ουσάκ, στο οποίο φτάνει ψηλά μέχρι την 6^η βαθμίδα του και πίσω μέχρι την 5^η για να καταλήξει στην βάση του. Στη συνέχεια μπορούμε να πούμε είτε ότι κινείται σε μακάμ Ραστ από την 3^η βαθμίδα του Ουσάκ και κάνει κίνηση σεγκιά από την 2^η βαθμίδα, στην οποία και κάνει στάση είτε ότι κινείται στο μακάμ Σεγκιά από τη 2^η βαθμίδα, το οποίο περνάει από όλη την κλίμακα του μακάμ για να καταλήξει στην βάση του. Έπειτα περνάει ξανά σε μακάμ Ραστ από τον προσαγωγέα του Ουσάκ, στο οποίο ξεκινάει από την 6^η βαθμίδα του επιστρέφοντας στην τονική του απ' όπου μετά καταλήγει πάλι στην τονική αλλά μία οκτάβα πάνω. Στη συνέχεια με μία φράση ραστ μία πέμπτη πίσω από την τονική του Ουσάκ, ξαναπερνάμε στο μακάμ Ουσάκ από την αρχική του βάση. Η μελωδία φτάνοντας στην τονική του μακάμ δύο φορές με μικρές στάσεις, φτάνει έως την 4^η βαθμίδα του και επιστρέφει ξανά στην τονική. Από εκεί πάει κατευθείαν στην 7^η βαθμίδα του και αφού κάνει μια μικρή στάση στην 3^η, φτάνει στην τονική και περνάει από όλες τις βαθμίδες του μακάμ Ουσάκ για να καταλήξει στην τονική του, στην οποία τελειώνει και η εισαγωγή.

Το Β θέμα ξεκινάει να αναπτύσσεται σε μακάμ Ουσάκ από την 6^η βαθμίδα (η οποία έχει δίεση) πίσω από τη βάση του μακάμ για να κάνει στάση στην τονική, αφού φτάσει μέχρι την 3^η βαθμίδα του. Μετά πάει κατευθείαν στην 5^η του για να κάνει στάση στην 4^η, αφού φτάσει μέχρι την 6^η βαθμίδα και περάσει και από την 3^η (η οποία έλκεται από την 4^η και έχει δίεση). Στη συνέχεια από την 5^η βαθμίδα φτάνει σταδιακά στην οκτάβα και επιστρέφει στην 3^η, έχοντας την 6^η βαθμίδα στο ανέβασμα με δίεση η οποία αναιρείται στο κατέβασμα. Έπειτα, έχουμε τη μικρή γέφυρα

του κλαρίνου η οποία είναι ένα χρωματικό (με τη δυτική έννοια του όρου) πέρασμα του κλαρίνου από την 6^η βαθμίδα πίσω από την τονική έως την 3^η. Μετά περνάμε σε μακάμ Ραστ από τον προσαγωγέα του Ουσάκ, στο οποίο φτάνει μέχρι την 6^η βαθμίδα του και κάνει στάση στην τονική του. Μένοντας στο ίδιο μακάμ από την ίδια βάση και φτάνοντας πάλι έως την 6^η βαθμίδα του, επιστρέφει στην τονική του με στάση για να περάσει μετά ξανά στο μακάμ Ουσάκ, έναν τόνο μετά, από όπου κινείται μεταξύ προσαγωγέα και 4^{ης} βαθμίδας για να φτάσει στην τονική με μικρή στάση. Το κουπλέ κλείνει με μια χαρακτηριστική φράση του μακάμ Ουσάκ που ξεκινάει από την 6^η βαθμίδα του για να καταλήξει στην τονική του.

Το Γ θέμα θα μπορούσαμε να πούμε ότι αναπτύσσεται αρχικά σε μακάμ Ραστ από τον προσαγωγέα του Ουσάκ, ξεκινώντας με μια φράση μία τέταρτη πίσω από την βάση του Ραστ για να κάνει μια μικρή στάση στην 4^η βαθμίδα του, περνώντας μετά στην 3^η απ' όπου γίνεται για πολύ λίγο μια κίνηση σεγκιά. Στη συνέχεια μπορούμε να πούμε ότι περνάει μια φράση από το μακάμ Μουστεάρ με βάση τη 2^η βαθμίδα του μακάμ Ουσάκ, απ' όπου από την 6^η βαθμίδα του κάνει στάση στην 3^η του. Έπειτα, ξεκινάει ξανά με την ίδια αρχική φράση του Γ θέματος αλλά και την ίδια συνέχειά της, χωρίς όμως να κάνει κίνηση σεγκιά και Μουστεάρ, επιστρέφοντας πίσω στην νότα την οποία ξεκινάει η συγκεκριμένη φράση (η οποία συμπίπτει με αυτήν που ξεκινάει το Γ θέμα). Έπειτα, επαναλαμβάνεται η αρχική φράση με τη συνέχειά της μαζί με την κίνηση σεγκιά αλλά και το Μουστεάρ που κάνει για να περάσει ουσιαστικά σε μακάμ Ουσάκ, κάνοντας μια μικρή στάση στην 3^η βαθμίδα του, από την οποία καταλήγει στη βάση του. Η οριστική κατάληξη γίνεται αφού περάσει από όλες τις βαθμίδες του μακάμ Ουσάκ ανεβαίνοντας, με την 6^η του να έχει δίσση, στην τονική του.

Συνοψίζοντας, τα κύρια μακάμ που παρουσιάζονται είναι το Ραστ και το Ουσάκ στα οποία οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι κυρίως οι βάσεις τους (και λιγότερο η 5^η βαθμίδα του Ραστ και η 4^η του Ουσάκ), πράγμα το οποίο μπορεί να συμβαίνει στα συγκεκριμένα μακάμ. Επίσης, περιγράψαμε μία κίνηση στην οποία αναφέραμε ότι κινήθηκε στο μακάμ Σεγκιά στο οποίο έγινε στάση στην βάση του, πράγμα το οποίο συνηθίζεται. Ένα άλλο μακάμ το οποίο αναφέραμε ότι εμφανίστηκε για λίγο είναι το μακάμ Μουστεάρ, στο οποίο έγινε στάση στην 3^η βαθμίδα του, η οποία είναι δεσπόζον φθόγγος για το συγκεκριμένο μακάμ και άρα στάση η οποία συνηθίζεται. Τα μακάμ Σεγκιά και Μουστεάρ καθώς και η κίνηση σεγκιά γίνονται από θέσεις στις οποίες συνηθίζεται να γίνονται σε σχέση με το αρχικό μακάμ Ουσάκ με το οποίο ανοίγει και κλείνει το κομμάτι. Το πέρασμα επίσης από το μακάμ Ουσάκ σε μακάμ Ραστ από τον προσαγωγέα του είναι κάτι το οποίο συνηθίζεται ενώ αυτό που δε συνηθίζεται είναι το Ραστ που γίνεται από την 3^η βαθμίδα του Ουσάκ. Η μελωδική πορεία του μακάμ είναι ανιούσα.

Τίτλος τραγουδιού: Σταυρομάνα

Τίτλος δίσκου: Σκοποί της Ηπείρου με τον Γρηγόρη Καψάλη, Παραγωγή Νίκου Βασδέκη, Ιωάννινα, χ.χ.

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρηγόρης Καψάλης (δεν υπάρχει κάποια άλλη αναφορά στους συντελεστές)

Τονικότητα: ΣΟΛ (τονικότητα ηχογράφησης: ΦΑ)

Μακάμ: Ραστ + Πεντατονική

Ρυθμός: Πεντάσημος (5/4)

Τροπική ανάλυση:

Το κομμάτι αποτελείται από δύο θέματα Α 4 μέτρα και Β 6 μέτρα, σύνολο 10 μέτρα. Το Α θέμα επαναλαμβάνεται πολλές φορές (με λίγες διαφορές) στην οκτάβα της καταγραφής αλλά και μία οκτάβα πιο μπάσα με παραλλαγές του τελευταίου μέτρου, τρεις από τις οποίες καταγράφουμε πριν περάσει στο Β θέμα. Πριν ξεκινήσουμε την ανάλυση πρέπει να πούμε ότι το κομμάτι είναι πεντατονικό αλλά υπάρχουν επίσης φράσεις και νότες από το μακάμ Ραστ. Γι' αυτό τον λόγο, όπου κινείται πεντατονικά θα το δηλώνουμε, μιλώντας όμως για την κάθε βαθμίδα που περνάει σαν να είναι βαθμίδα του μακάμ Ραστ.

Το κομμάτι ξεκινάει κινούμενο πεντατονικά περνώντας από την τονική στην 4^η βαθμίδα και αφού περάσει από την 5^η και την 3^η βαθμίδα φτάνει στην 6^η βαθμίδα στην οποία κάνει στάση. Συνεχίζει πηγαίνοντας στην 5^η βαθμίδα, μετά στην οκτάβα και αφού περάσει ξανά από την 6^η, την 5^η και την οκτάβα επιστρέφει στην 2^η και μετά στην τονική με μικρή στάση. Έπειτα, ξεκινάει από την 5^η βαθμίδα πίσω από την τονική για να περάσει από την τονική και να φτάσει στην 5^η βαθμίδα στην οποία κάνει και στάση. Συνεχίζει πηγαίνοντας ξανά στην οκτάβα, την 6^η βαθμίδα, την 2^η και την τονική, περνώντας στην πρώτη κατάληξη του τέταρτου μέτρου στην οποία αφού πάει στην 4^η και 5^η βαθμίδα επιστρέφει στην 2^η και την τονική για να φτάσει στην 5^η βαθμίδα πίσω από την οκτάβα στην οποία κλείνει το Α θέμα. Η δεύτερη και η τρίτη κατάληξη του Α θέματος είναι ένα αρπέζ της συγχορδίας της τονικής βαθμίδας από την οποία περνάμε στο Β θέμα.

Το Β θέμα ξεκινάει με μία φράση του μακάμ Ραστ όπου από την τονική του πάει κατευθείαν στην 3^η βαθμίδα και ανεβαίνει περνώντας μία μία τις βαθμίδες έως την 6^η, στην οποία κάνει και στάση. Συνεχίζει κατεβαίνοντας στην 4^η βαθμίδα απ' όπου πηγαίνει στην οκτάβα και μετά περνώντας από την 2^η και την τονική φτάνει έως την 5^η βαθμίδα πίσω από την τονική. Από εκεί περνάει σε πεντάχορδο ραστ φτάνοντας έως την 2^η βαθμίδα και μετά από την τονική φτάνει στην 5^η για να επιστρέψει ξανά στην τονική με στάση, αφού περάσει από την 5^η βαθμίδα πίσω από την τονική. Συνεχίζει από την 5^η βαθμίδα πίσω από την τονική κινούμενη η μελωδία στο μακάμ Ραστ περνώντας από όλες τις βαθμίδες για να κάνει μικρή στάση στην 6^η του απ' όπου πάει στην οκτάβα και επιστρέφει στην 5^η βαθμίδα πίσω από την τονική. Από εκεί πάλι περνώντας σε πεντάχορδο ραστ, φτάνοντας έως την 2^η βαθμίδα συνεχίζει έως την 5^η βαθμίδα απ'

όπου επιστρέφει στην τονική και με ένα αρπέζ της τονικής συγχορδίας κλείνει το Β θέμα στην τονική βαθμίδα.

Συνοψίζοντας, η μελωδία βλέπουμε ότι κινείται πεντατονικά κυρίως στο Α θέμα και στα τελειώματα των φράσεων του Β θέματος, χρησιμοποιώντας νότες του μακάμ Ραστ στο Α θέμα και φράσεις ολόκληρες στο Β. Δηλαδή υπάρχει ένας πεντατονικός κορμός ο οποίος εμπλουτίζεται με νότες και φράσεις του μακάμ Ραστ. Οι κύριες στάσεις γίνονται στην τονική, την 5^η και την 6^η βαθμίδα. Η πορεία της μελωδίας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ανιούσα.

Τίτλος τραγουδιού: Αλάμπης

Τίτλος δίσκου: Σκοποί της Ηπείρου με τον Γρηγόρη Καψάλη, Παραγωγή Νίκου Βασδέκη, Ιωάννινα, χ.χ.

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρ. Καψάλης, (δεν υπάρχει κάποια άλλη αναφορά στους συντελεστές)

Τονικότητα: ΣΟΛ

Μακάμ: Χιτζάζ, Νικρίζ, Ουσάκ, Χουζάμ

Ρυθμός: Πεντάσημος (5/4)

The image displays a musical score for a clarinet in 5/4 time. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is highly ornamented, featuring numerous grace notes, triplets, and complex rhythmic patterns. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 17, and 19 clearly marked. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The overall style is characteristic of traditional Greek music, specifically the Makam system mentioned in the text.

Τροπική ανάλυση :

Το κομμάτι θα μπορούσε να χωριστεί σε τρία θέματα, Α 6 μέτρα, Β 10 μέτρα και Γ 10 μέτρα, σύνολο 26 μέτρα. Το Γ θέμα διαφέρει ως προς το Β στα δύο πρώτα μέτρα και μετά ουσιαστικά επαναλαμβάνεται με κάποιες παραλλαγές η μελωδία του Β θέματος.

Το Α θέμα ξεκινάει να αναπτύσσεται σε μακάμ Χιτζάζ, στο οποίο στέκεται στην 5^η βαθμίδα του (προσεγγίζοντάς την από την 3^η του προχωρώντας ανά ημιτόνιο) από την οποία εκτελείται ξανά πεντάχορδο Χιτζάζ. Έπειτα επιστρέφει στην 5^η του με Χιτζάζ και κάνει από τον προσαγωγή και πίσω ένα αρπέζ της ρε μινόρε. Στις δύο αυτές πρώτες φράσεις θα μπορούσαμε να πούμε ότι κινήθηκε ουσιαστικά σε μακάμ Ζιργκιουλελί χιτζάζ. Στη συνέχεια από την οκτάβα θα μπορούσαμε να πούμε είτε ότι επιστρέφει πατώντας ακριβώς πάνω στην κλίμακα του μακάμ Σι Χουζάμ στο οποίο στέκεται στη 2^η βαθμίδα του (δηλαδή στην Ντο) είτε καλύτερα ίσως ότι κινείται στο μακάμ Νικρίζ από την 4^η βαθμίδα της τονικής στο οποίο στέκεται στην βάση του και αφού επαναληφθεί περίπου η ίδια μελωδία τρεις φορές (με δύο μικρές στάσεις στην 5^η και στην 4^η του Νικρίζ) φτάνοντας έως την 7^η βαθμίδα (του Νικρίζ), από την 5^η της αρχικής τονικής επιστρέφει πίσω στην τονική με πεντάχορδο Χιτζάζ και ξανακάνει τετράχορδο Χιτζάζ στο οποίο στέκεται

στην 4^η βαθμίδα του. Κινούμενη η μελωδία πάλι στο μακάμ Χιτζάζ πηγαίνει στην 5^η του και αφού φτάσει μέχρι την οκτάβα επιστρέφει στον προσαγωγέα, στον οποίο κάνει στάση δημιουργώντας έτσι το μακάμ Νικρίζ για να καταλήξει στην τονική από την οποία ουσιαστικά ξεκινάει το Β θέμα.

Το Β θέμα ξεκινάει ακριβώς όπως στην αρχή του Α θέματος σε μακάμ Χιτζάζ, στο οποίο στέκεται στην 5^η του την οποία ελαττώνει κατά ένα ημιτόνιο και έτσι δημιουργείται το μακάμ Νικρίζ από την 3^η βαθμίδα της τονικής (η οποία τώρα απέχει μία τρίτη μικρή από την αρχική τονική), στο οποίο στέκεται στην 5^η του δύο φορές (αφού φτάσει τη μία φορά έως την 7^η του μακάμ Νικρίζ). Από την τονική του Νικρίζ πηγαίνει μία τρίτη μικρή πίσω (στην αρχική τονική) περνώντας σε μακάμ Ουσάκ και αφού ξαναγίνει η 5^η καθαρή επιστρέφει στην αρχική τονική σε μακάμ Ουσάκ. Εδώ, λαμβάνοντας υπόψιν το Νικρίζ από την 3^η βαθμίδα και το κλείσιμο με Ουσάκ θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μελωδία κινήθηκε στο μακάμ Καρτζιγιάρ. Έπειτα, ξαναγίνεται η ίδια κίνηση περνώντας σε Νικρίζ (από την 3^η βαθμίδα) και μετά σε Ουσάκ από την τονική, μετά την οποία γίνεται ένα αρπέζ της σολ μινόρε στο οποίο τελειώνει και το Β θέμα.

Το Γ θέμα ξεκινάει σε μακάμ Χουζάμ το οποίο έχει βάση έναν τόνο μετά από την αρχική τονική (δηλαδή την νότα Λα) και στη συνέχεια μπορούμε να πούμε είτε ότι κινείται ακόμη στο μακάμ Χουζάμ στο οποίο εξελίσσει το χρωματικό τετράχορδο του για να περάσει ξανά στο μακάμ Νικρίζ (από την 3^η μικρή της τονικής), είτε ίσως καλύτερα ότι περνάει κατευθείαν στο μακάμ Νικρίζ (οπότε αρχικά θα πούμε ότι έγινε απλά κίνηση Σεγκιά) και μετά επιστρέφει στην τονική με μακάμ Ουσάκ. Μετά περνάμε στο κλείσιμο του Γ θέματος στο οποίο γίνονται ουσιαστικά οι ίδιες κινήσεις όπως του κλεισίματος του Β θέματος (δηλαδή Νικρίζ το οποίο περνάει σε Ουσάκ και κλείνει με ένα αρπέζ της Σολ μινόρε).

Συνοψίζοντας, η μελωδική πορεία είναι ανιούσα. Στο Α θέμα εμφανίζονται το μακάμ Χιτζάζ στο οποίο μπορούμε να πούμε ότι έχει αρχικά παροδική συμπεριφορά του μακάμ Ζιργκιουλελί χιτζάζ με δεσπόζουσες την 5^η και την 4^η βαθμίδα και το μακάμ Χουζάμ ή καλύτερα το μακάμ Νικρίζ από την 4^η βαθμίδα της τονικής στο οποίο γίνονται στάσεις στην τονική του, πράγμα που συνηθίζεται. Το Α θέμα πριν κλείσει στην τονική, στέκεται στον προσαγωγέα δημιουργώντας έτσι το μακάμ Νικρίζ, πράγμα σύνηθες σε ένα Χιτζάζ.

Στο Β θέμα τα μακάμ που εμφανίζονται και δεν είναι συνηθισμένες μετατροπίες από το αρχικό Χιτζάζ στις θέσεις τις οποίες γίνονται (παρ' ό,τι είναι μεταξύ τους), είναι ουσιαστικά το Νικρίζ και το Ουσάκ. Το Νικρίζ γίνεται από την 3^η βαθμίδα της τονικής ελαττωμένη κατά ένα ημιτόνιο, στο οποίο γίνονται στάσεις στην 5^η βαθμίδα του, πράγμα σύνηθες σε αυτό το μακάμ με φράσεις μπουσελίκ από την 5^η και πάνω. Το μακάμ Ουσάκ εμφανίζεται μετά το Νικρίζ (από την αρχική τονική του Χιτζάζ, μία τρίτη μικρή πίσω από το Νικρίζ) στο οποίο γίνονται χαρακτηριστικές φράσεις που περνάνε από την 4^η βαθμίδα και τον προσαγωγέα πριν την κατάληξη στην τονική. Όπως αναφέραμε, θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλο το Β θέμα κινήθηκε στο μακάμ Καρτζιγιάρ.

Στο Γ θέμα παρουσιάζονται τα μακάμ Χουζάμ (ή κίνηση σεγκιά) και ξανά Νικρίζ και Ουσάκ. Το Χουζάμ γίνεται ένα τόνο μετά την αρχική τονική, το οποίο είναι ένα πέρασμα που δε συνηθίζεται από το μακάμ Ουσάκ που είχε καταλήξει πριν η μελωδία, στο οποίο γίνεται στάση στην βάση του όπως συνηθίζεται να γίνεται σε αυτό το μακάμ. Μετά περνάει σε Νικρίζ με βάση ένα ημιτόνιο μετά από την βάση του Χουζάμ στο οποίο τονίζει την βάση και την 5^η του μακάμ για να κλείσει οριστικά σε μακάμ Ουσάκ όπως ακριβώς στο κλείσιμο του Β θέματος.

Τίτλος τραγουδιού: Γενοβέφα

Τίτλος δίσκου: Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, Ιωάννινα 2000

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρ. Καψάλης, Βιολί: Κ. Κωσταγιώργος, Λαούτο: Σάσας Μαρκόπουλος, Κιθάρα: Τηλέμαχος Κότικας, Ντέφι: Αντ.

Χαλιλόπουλος

Τονικότητα: ΣΟΛ (τονικότητα ηχογράφησης: ΜΙb)

Μακάμ: Νικρίζ, Νεβεσέρ

Ρυθμός: Τετράσημος (4/4)

1
5
9
12
15
18
21
23
25

27 *tr*

29 *D' al Segno al Coda* Φ *Piu mosso*

33

37

41

45

50

55

60

64

68

72

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of 11 staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 27 with a complex melodic line featuring triplets and a trill. Measure 29 includes performance instructions: 'D' al Segno al Coda' with a Coda symbol, and 'Piu mosso'. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 50 features a triplet of eighth notes. The score concludes at measure 72 with a final chord and a fermata.

Τροπική ανάλυση:

Το κομμάτι θα μπορούσε να χωριστεί ουσιαστικά σε τρία θέματα, Α 19 μέτρα, Β 21 μέτρα και Γ 42 μέτρα, σύνολο 82 μέτρα. Όπως φαίνεται και από τα σύμβολα πάνω στην παρτιτούρα, στο Β θέμα υπάρχει επανάληψη μέρους του Α θέματος (με ελάχιστες ουσιαστικά διαφορές στην ηχογράφηση), από το δέκατο μέτρο του έως το δέκατο όγδοο και στο τέλος του τριακοστού μέτρου έχουμε αλλαγή της ρυθμικής αγωγής η οποία γίνεται πιο γρήγορη.

Η μελωδία του Α θέματος ξεκινάει ουσιαστικά να αναπτύσσεται σε μακάμ Μπουσελίκ από την 5^η βαθμίδα της τονικής. Για την ακρίβεια, η αρχή γίνεται από την 5^η βαθμίδα πίσω από την τονική, μετά περνάει στην τονική δύο φορές αφού αγγίξει ενδιάμεσα την τονική στην μπάσα οκτάβα και στη συνέχεια περνάει στην 5^η βαθμίδα, η οποία είναι η βάση του Μπουσελίκ. Από εκεί αρχίζει να κινείται αρχικά μεταξύ προσαγωγέα και 3^{ης} βαθμίδας του Μπουσελίκ κάνοντας στάσεις στην 3^η και στην βάση του για να φτάσει μέχρι την 6^η βαθμίδα του, κάνοντας μικρές στάσεις στην 5^η, 4^η και 3^η για να καταλήξει πάλι με στάση στην βάση του. Έπειτα, συνεχίζει να κινείται γύρω από τη βάση του για να περάσει μετά στην 4^η βαθμίδα του, η οποία ψηλώνει κατά ένα ημιτόνιο δημιουργώντας ένα πεντάχορδο νικρίζ από την 5^η βαθμίδα της τονικής, την ίδια βάση δηλαδή με το Μπουσελίκ, στο οποίο στέκεται στον προσαγωγέα (ο οποίος έχει απόσταση ημιτονίου). Από εκεί αφού περάσει από την βάση του περνάμε στο μακάμ Νεβεσέρ, στο οποίο αφού φτάσει πίσω στην τονική του συνεχίζει ανεβαίνοντας έως την 7^η βαθμίδα του και κάνει στάσεις στην 6^η και έπειτα στην 3^η βαθμίδα του. Στη συνέχεια περνάμε στο μακάμ Νικρίζ το οποίο ξεκινάει από την οκτάβα της τονικής επιστρέφοντας περνώντας από όλες τις νότες του με στάση στην τονική, για να κάνει στάση μετά στην 5^η βαθμίδα του. Έπειτα, κάνει στάση στην 3^η βαθμίδα του για να

Ξανα ανέβει στην οκτάβα από την οποία επιστρέφει στην τονική του μακάμ με μικρή στάση και αφού φτάσει δύο φορές έως την 5^η του, καταλήγει με στάση στην τονική από τον προσαγωγέα (ο οποίος έχει απόσταση ημιτονίου). Από εκεί η 6^η βαθμίδα γίνεται ξανά μικρή και περνάμε ξανά στο μακάμ Νεβεσέρ, στο οποίο κινείται για δύο φορές ακριβώς μόνο στην 4^η, 5^η, 6^η του κάτω από την τονική και την τονική για να καταλήξει στην τονική στην οποία κλείνει το Α θέμα.

Το Β θέμα ξεκινάει να αναπτύσσεται σε μακάμ Νικρίζ από την τονική, στο οποίο από τον προσαγωγέα προχωράει κάνοντας στάση στην 5^η βαθμίδα του, απ' όπου συνεχίζοντας μεταξύ 7^{ης} και 4^{ης} βαθμίδας ξανακάνει στάση στην 5^η. Αυτή η βαθμίδα γίνεται βάση ενός νέου Νικρίζ που στήνεται, το οποίο ξεκινώντας από την βάση του φτάνει έως την 5^η του για να κάνει στάση στην 4^η, επιστρέφοντας μετά στην τονική με μικρή στάση. Η ίδια φράση επαναλαμβάνεται με παρόμοια μελωδία και τις ίδιες στάσεις άλλες τρεις φορές από τις οποίες οι δύο φτάνουν έως και την 7^η βαθμίδα του μακάμ για να γίνουν μικρές στάσεις στη βάση του νέου Νικρίζ, χαμηλώνοντας έπειτα η 4^η βαθμίδα κατά ένα ημιτόνιο και περνώντας έτσι ξανά σε Μπουσελίκ από την 5^η βαθμίδα της τονικής. Στη συνέχεια περνάμε στην επανάληψη του μέρους του Α θέματος όπως αναφέραμε, στο οποίο έχουμε ουσιαστικά την εναλλαγή των δύο μακάμ, του Νεβεσέρ και του Νικρίζ από την ίδια βάση για να κλείσει το Β θέμα στο μακάμ Νεβεσέρ στην τονική του βαθμίδα.

Το Γ θέμα, το οποίο είναι το τελευταίο μέρος του κομματιού και στο οποίο γίνεται ο ρυθμός πιο γρήγορος, ξεκινάει να αναπτύσσεται σε μακάμ Νεβεσέρ (έχοντας ως βάση την τονική βαθμίδα). Από την 4^η βαθμίδα του φτάνει έως την 7^η για να επιστρέψει στην 5^η με μικρή στάση, απ' όπου συνεχίζοντας στην 3^η και την 4^η βαθμίδα του περνάει στην 6^η, η οποία ψηλώνει κατά ένα ημιτόνιο περνώντας έτσι πάλι σε μακάμ Νικρίζ

από την ίδια βάση, από την οποία επιστρέφει πίσω στην τονική με στάση. Συνεχίζει από την 6^η βαθμίδα στην 7^η για να επιστρέψει πίσω στην τονική, ξαναπηγαίνοντας στην 5^η του, στην οποία κάνει μικρή στάση. Έπειτα έχουμε επανάληψη ολόκληρης της μελωδίας που αναφέραμε πιο πάνω (δηλαδή από την αρχή του Γ θέματος) με τη διαφορά ότι η στάση στο τέλος γίνεται στην τονική και όχι στην 5^η βαθμίδα, φτάνοντας σε αυτήν με ένα τετράχορδο ραστ από την 5^η βαθμίδα πίσω από την τονική. Συνεχίζοντας η μελωδία στο μακάμ Νικρίζ, κινείται μεταξύ τονικής και 7^η βαθμίδας, χρησιμοποιώντας πιο μετά και τον προσαγωγέα, κάνοντας μικρές στάσεις στην 3^η και την 5^η βαθμίδα και αφού επαναληφθεί η ίδια μελωδία άλλη μια φορά κλείνει πάλι με τετράχορδο ραστ (πίσω από την τονική) στην τονική. Μετά περνάμε στη 2^η βαθμίδα του Νικρίζ πάνω από την οκτάβα για να επιστρέψει πίσω στην 5^η του, περνώντας όμως πάνω στις νότες του μακάμ Μπουσελίκ το οποίο δημιουργείται ουσιαστικά με βάση την 5^η βαθμίδα της τονικής. Έπειτα, γίνεται μικρή στάση στην 5^η βαθμίδα του Μπουσελίκ από την οποία επιστρέφει στην τονική του για να ξαναπάει στην 5^η και να κάνει στάση, γυρνώντας στη συνέχεια πίσω στην τονική. Η ίδια μελωδία (που περιγράψαμε περνώντας στο μακάμ Μπουσελίκ) επαναλαμβάνεται άλλη μία φορά για να κάνει στάση στην τονική του, απ' όπου μετά από τον προσαγωγέα φτάνει έως την 4^η βαθμίδα του επιστρέφοντας στον προσαγωγέα με μικρή στάση. Στη συνέχεια περνάμε στο μακάμ Νεβεσέρ που έχει ως βάση την αρχική τονική όπου από την 3^η βαθμίδα του συνεχίζει στην 4^η, 5^η και 6^η κάνοντας μικρή στάση στην 5^η του και αφού επαναληφθεί η ίδια κίνηση άλλες δύο φορές γίνεται επιστροφή στην τονική, στην οποία έχουμε και στάση. Έπειτα, περνώντας πίσω από την τονική στην 4^η, 5^η και 6^η βαθμίδα καταλήγει στην τονική με μία χαρακτηριστική φράση που έχει ξαναχρησιμοποιηθεί και στα δύο προηγούμενα θέματα. Ξαναγίνεται άλλη μία φορά η τελευταία κίνηση περνώντας μετά σε μακάμ Νικρίζ με

βάση την τονική, στο οποίο από την 4^η βαθμίδα φτάνει έως την 7^η για επιστρέψει πίσω με μικρή στάση στην 2^η. Συνεχίζει από την 7^η βαθμίδα γυρνώντας πίσω στον προσαγωγέα απ' όπου φτάνει στην 5^η βαθμίδα, στην οποία γίνεται μικρή στάση. Έπειτα, περνάμε στο κλείσιμο του κομματιού το οποίο γίνεται ακριβώς με τις ίδιες αρχικές φράσεις με τις οποίες ξεκινάει το Γ θέμα, ξεκινώντας σε μακάμ Νεβεσέρ το οποίο γίνεται Νικρίζ για να κλείσει στην τονική του.

Συνοψίζοντας, τα μακάμ που εμφανίζονται είναι το Νικρίζ και το Νεβεσέρ. Το μακάμ Μπουσελίκ που αναφέραμε, κοιτώντας συνολικά την πορεία της μελωδίας εκ των υστέρων θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανήκει στο Νικρίζ και ότι είναι κίνηση πεντάχορδου μέσα στα πλαίσια αυτού του μακάμ, μιας και γίνεται ακριβώς από την 4^η βαθμίδα του, όπως συνηθίζεται. Από την άλλη μεριά όμως, επειδή είναι πεντάχορδο και όχι τετράχορδο στο οποίο τονίζεται η 5^η του, μπορούμε να πούμε επίσης ότι κινηθήκαμε στο μακάμ Μπουσελίκ. Το πέρασμα από το μακάμ Νικρίζ στο Νεβεσέρ και το αντίστροφο από την ίδια βάση όπως γίνονται μέσα στο κομμάτι, είναι συνηθισμένη μετατροπία (μιας και έχουν το ίδιο ακριβώς νικρίζ πεντάχορδο στην αρχή με διαφορά την 6^η και την 7^η βαθμίδα τους). Αυτό που δε συνηθίζεται να γίνεται είναι το Νικρίζ από την 5^η βαθμίδα ενός Νικρίζ, το οποίο ουσιαστικά τονίζεται στο Β θέμα του κομματιού. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι για το Νικρίζ αλλά και το Νεβεσέρ είναι κυρίως η βάση και η 5^η βαθμίδα και λιγότερο η 3^η και η 4^η, πράγμα το οποίο συνηθίζεται. Το τετράχορδο ραστ πίσω από την τονική που γίνεται στο Γ θέμα είναι κάτι που συνηθίζεται στο μακάμ Νικρίζ γι' αυτό και ο προσαγωγέας έχει απόσταση ημιτονίου από την τονική. Επίσης, στο μακάμ Μπουσελίκ οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι η τονική και η 5^η βαθμίδα, κάτι το οποίο συνηθίζεται σε αυτό το μακάμ. Η μελωδική πορεία είναι ανιούσα-κατιούσα.

Τίτλος τραγουδιού: Για μια παπαδοπούλα

Τίτλος δίσκου: Ζαγόρι, Επισκέψεις, Συνεταιριστική Τράπεζα Ιωαννίνων
«Ο Στόχος» - ΣΥΝ.Π.Ε., Ιωάννινα χ.χ.

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρ. Καψάλης, Τραγούδι: Γιώργος Πατσούρας,

Λαούτο: Αδαμάντιος Κάλλης, Βιολί: Κώστας Κωσταγιώργος, Ντέφι:

Αποστόλης Παππάς

Τονικότητα: ΛΑ (τονικότητα ηχογράφησης: ΣΙb)

Μακάμ: Σαμπά

Ρυθμός: Επτάσημος (7/8)

The musical score is written in 7/8 time and consists of eight staves. The first staff is labeled 'Φωνή' (Voice) and contains measures 1-5. The second staff is labeled 'Κλαρίνο' (Clarinet) and contains measures 6-10. The third staff is labeled 'Φωνή' (Voice) and contains measures 11-13. The fourth staff is labeled 'Κλαρίνο' (Clarinet) and contains measures 14-18. The fifth staff is labeled 'Κλαρίνο' (Clarinet) and contains measures 19-23. The sixth staff is labeled 'Κλαρίνο' (Clarinet) and contains measures 24-27. The seventh staff is labeled 'Κλαρίνο' (Clarinet) and contains measures 28-30. The eighth staff is labeled 'Κλαρίνο' (Clarinet) and contains measures 31-33. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one flat), and time signatures (7/8). It also features triplets and slurs throughout the piece.

Τροπική ανάλυση:

Το κομμάτι θα μπορούσαμε να το χωρίσουμε σε δύο θέματα, Α 10 μέτρα, Β 10 μέτρα με μία ενδιάμεση γέφυρα του κλαρίνου 4 μέτρα και μία παραλλαγή του Β θέματος 8 μέτρων από το κλαρίνο που γίνεται στο τέλος του τραγουδιού, σύνολο 32 μέτρα. Εξαρχής πρέπει να πούμε ότι η κίνηση της μελωδίας, εκτός από την 6^η βαθμίδα (η οποία στα σημεία κάτω από την τονική έχει δίεση) και την 2^η (στην οποία όταν γίνεται στάση αναιρείται η αρχική αλλοίωση του οπλισμού), γίνεται ακριβώς πάνω στην κλίμακα του μακάμ Σαμπά.

Στο Α θέμα η μελωδία της φωνής ξεκινώντας ουσιαστικά από τον προσαγωγέα φτάνει μέχρι την 5^η βαθμίδα και κάνει στάση στην 3^η. Η ίδια μελωδία επαναλαμβάνεται άλλη μία φορά και περνώντας στο τρίτο μέτρο, ξεκινάει από την 2^η βαθμίδα πηγαίνοντας στον προσαγωγέα από τον οποίο ξαναπερνάει στην 2^η στην οποία κάνει μικρή στάση. Η ίδια μελωδία επαναλαμβάνεται άλλη μία φορά και στο δέκατο μέτρο γίνεται κατάληξη στην τονική από την οποία ξεκινάει η γέφυρα του κλαρίνου.

Το κλαρίνο ξεκινώντας από τον προσαγωγέα και φτάνοντας μέχρι την 4^η βαθμίδα του μακάμ επιστρέφει στον τονική και μετά από τον προσαγωγέα περνάει κατευθείαν στην 2^η βαθμίδα του στο δωδέκατο μέτρο στο οποίο γίνεται μικρή στάση. Από εκεί, κινούμενη η μελωδία μεταξύ προσαγωγέα και 5^{ης} βαθμίδας γίνεται κατάληξη στην τονική στο δέκατο τέταρτο μέτρο στο οποίο και τελειώνει η μελωδία του κλαρίνου.

Στο Β θέμα η φωνή ξεκινάει από την 4^η βαθμίδα και ενώ φτάνει μέχρι την 7^η επιστρέφει με στάση στην 3^η. Η ίδια μελωδία επαναλαμβάνεται άλλη μία φορά και μετά πάλι δύο φορές περνάει από τον προσαγωγέα στην 2^η βαθμίδα στην οποία κάνει μικρές στάσεις για να κλείσει η φωνή στο εικοστό τέταρτο μέτρο στην τονική.

Έπειτα, σαν παραλλαγή του Β θέματος, όπως αναφέραμε, ξεκινάει το κλαρίνο από την 3^η βαθμίδα φτάνοντας στην 7^η τρεις φορές για να κάνει στάση στην 3^η στο εικοστό όγδοο μέτρο. Μετά ξεκινώντας από τον προσαγωγέα φτάνει μέχρι την 4^η βαθμίδα για να ξαναπεράσει από τον προσαγωγέα κάνοντας στάση στην 2^η. Από εκεί, κινούμενη η μελωδία μεταξύ προσαγωγέα και 4^{ης} βαθμίδας στην οποία φτάνει τέσσερις φορές καταλήγει κλείνοντας στην τονική του μακάμ Σαμπά.

Συνοψίζοντας, μέσα από την παραπάνω καταγραφή του κομματιού, βλέπουμε ότι η μελωδία κινείται όπως είπαμε ακριβώς πάνω στην κλίμακα του μακάμ Σαμπά. Οι κύριες στάσεις του εκτός από την τονική, γίνονται στην 3^η βαθμίδα του, πράγμα το οποίο χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο μακάμ και από την οποία ουσιαστικά ξεκινάει το πεντάχορδο χιτζάζ το οποίο εμπερικλείεται μέσα σε αυτό και στην 2^η βαθμίδα, πράγμα το οποίο δε συνηθίζεται σε αυτό το μακάμ. Η μελωδική πορεία του είναι ανιούσα και φτάνει μέχρι την 7^η βαθμίδα του χωρίς να επαναλάβει τη βάση του στην επόμενη οκτάβα, πράγμα το οποίο είναι σύνηθες για το συγκεκριμένο μακάμ.

Τίτλος τραγουδιού: Λιασκοβίκι

Τίτλος δίσκου: Παραδοσιακή Μουσική της Ηπείρου, Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα, Χρήστος Τζιτζιμίκας, Ταμβος 1993

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρ. Καψάλης, Τραγούδι: Χρ. Τζιτζιμίκας, Βιολί: Λάζαρος Ευθυμίου, Λαούτο: Θανάσης Μαρκόπουλος, Ακουστ. Κιθάρα: Βασίλης Φωτίου, Ντέφι: Αντώνης Τζιάσιος, Κρουστά διάφορα: Αντρέας Παππάς

Τονικότητα: ΣΟΛ

Μακάμ: Ραστ, Ουσάκ, Νικρίζ + Πεντατονική

Ρυθμός: Τετράσημος (4/4)

The musical score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 19. The melody is characterized by intricate rhythmic patterns and various ornaments. Key features include:

- Staff 1: Measures 1-4, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.
- Staff 2: Measures 5-8, including a sixteenth-note triplet (marked '6') and a triplet of eighth notes (marked '3').
- Staff 3: Measures 9-12, featuring a sixteenth-note triplet (marked '5') and a triplet of eighth notes (marked '3').
- Staff 4: Measures 13-16, including a triplet of eighth notes (marked '3') and a triplet of eighth notes (marked '5').
- Staff 5: Measures 17-20, featuring a triplet of eighth notes (marked '3') and a triplet of eighth notes (marked '3').
- Staff 6: Measures 21-24, including a triplet of eighth notes (marked '3') and a triplet of eighth notes (marked '3').
- Staff 7: Measures 25-28, featuring a triplet of eighth notes (marked '3') and a triplet of eighth notes (marked '3').
- Staff 8: Measures 29-32, including a triplet of eighth notes (marked '3') and a triplet of eighth notes (marked '3').

The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and ornaments like 'gliss' (glissando) and 'trill' (trill). The key signature is one sharp (F#), and the mode is indicated as Rast, Ousak, Nikriz + Pentatonic.

Τροπική ανάλυση:

Το κομμάτι θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο θέματα, Α 12 μέτρα και Β 8 μέτρα, σύνολο 20 μέτρα. Εδώ πρέπει να πούμε ότι μετά το Α θέμα στην ηχογράφιση υπάρχει άλλο ένα δωδεκάμετρο το οποίο είναι επανάληψη ουσιαστικά του Α θέματος με κάποιες παραλλαγές και για λόγους οικονομίας χώρου (κρίνοντας την συγκεκριμένη επανάληψη περιττή), δεν καταγράφηκε. Επίσης πρέπει να πούμε ότι οι τελικές φράσεις του Α θέματος επαναλαμβάνονται με κάποιες παραλλαγές στο Β θέμα (το οποίο αποτελείται ουσιαστικά από αυτές τις παρόμοιες φράσεις μαζί με μία διαφορετική που κάνει στην αρχή κάθε φράσης του).

Η μελωδία του Α θέματος ξεκινάει στο μακάμ Ραστ από Ντο, στο οποίο στέκεται και τονίζει τη βάση του περνώντας μετά σε μακάμ Ουσάκ με βάση έναν τόνο μετά το μακάμ Ραστ, το οποίο προκύπτει από μία χαρακτηριστική φράση αυτού του μακάμ, η οποία ξεκινώντας από την 3^η βαθμίδα του φτάνει έως την 5^η και από τον προσαγωγέα καταλήγει στην βάση του στην οποία στέκεται. Έπειτα, περνάει ξανά στο μακάμ Ραστ από Ντο, με μία φράση στην οποία στέκεται για λίγο στην 6^η βαθμίδα του και επιστρέφει πίσω με στάση στην τονική του μακάμ. Συνεχίζοντας να τονίζει τη βάση του μακάμ Ραστ περνάει μετά σε μακάμ Νικρίζ με βάση ένα τόνο μετά τη βάση του μακάμ Ραστ. Το μακάμ Νικρίζ αρχίζει την εξέλιξή του από την 2^η βαθμίδα του, κάνοντας τετράχορδο Χιτζάζ και από εκεί αφού γυρίσει πίσω με ένα γλίστρημα, φτάνει στο προσαγωγέα και ξανακάνοντας περίπου ίδια την πρώτη φράση από τον προσαγωγέα, καταλήγει κάνοντας στάση στην τονική του Νικρίζ. Έπειτα, αφού κάνει για πολύ λίγο μία κίνηση σεγκιά με βάση μία δευτέρα μεγάλη μετά από την κατάληξη της προηγούμενης μελωδίας, από την ίδια νότα την οποία μπορούμε να πούμε ότι είναι ο προσαγωγέας της επόμενης φράσης, ξεκινά σε μακάμ Ραστ στο οποίο φτάνει μέχρι την 6^η του στην οποία κάνει

στάση. Στη συνέχεια, κάνοντας κινήσεις που θα μπορούσαμε να πούμε ότι γίνονται πάνω σε πεντατονική κλίμακα, καταλήγει στην τονική της με στάση. Η τονική είναι η ίδια νότα με την τονική του μακάμ Ραστ που έκανε προηγουμένως. Έπειτα συνεχίζει στο μακάμ Ραστ από την ίδια βάση, ξεκινώντας η μελωδία μία τετάρτη πιο πίσω για να ξανακάνει στάση στην 6^η του μακάμ. Μετά, συνεχίζει να κινείται η μελωδία στο μακάμ Ραστ, από το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε ότι περνάει πάλι σε πεντατονία για λίγο, για να καταλήξει στην τονική του μακάμ κλείνοντας με ένα αρπέζ της Σολ ματζόρε.

Το Β θέμα ξεκινάει με μία φράση μία τετάρτη πίσω από την κατάληξη της προηγούμενης τονικής, για να φτάσει με στάση στην 2^η βαθμίδα του μακάμ Ραστ, δίνοντας την αίσθηση ότι θα επακολουθήσει μακάμ Ουσάκ, το οποίο τελικά δεν γίνεται αφού συνεχίζει στο μακάμ Ραστ, στο οποίο στέκεται στην οκτάβα του. Μετά περνάει σε πεντατονία για να ξανακάνει την αρχική φράση του Β θέματος και αφού φτάσει με Ραστ στη οκτάβα ξαναδημιουργείται πεντατονία για να καταλήξει στην βάση του μακάμ Ραστ. Έπειτα, κάνοντας πάλι την ίδια αρχική φράση, φτάνει μέχρι την 6^η του μακάμ Ραστ και μετά με πεντατονία καταλήγει στην βάση του μακάμ Ραστ. Κλείνει το Β θέμα πάλι με ένα αρπέζ της Σολ ματζόρε.

Συνοψίζοντας, τα μακάμ που παρατηρούνται είναι το Ραστ, το Ουσάκ και το Νικρίζ στα οποία οι δεσπόζοντες φθόγγοι όπως βλέπουμε στην καταγραφή είναι κυρίως οι βάσεις τους, πράγμα που συνηθίζεται στα συγκεκριμένα μακάμ. Επίσης, υπάρχει κατά την γνώμη μας και πεντατονία, η οποία αποτελείται ουσιαστικά από βαθμίδες οι οποίες υπάρχουν στο μακάμ Ραστ στο οποίο κινείται η μελωδία. Το πέρασμα που γίνεται από Ραστ σε Ουσάκ στο Α θέμα συνηθίζεται να γίνεται από τις συγκεκριμένες θέσεις αλλά δε συνηθίζεται να γίνεται το Νικρίζ από τη

δεύτερη βαθμίδα του Ραστ. Επίσης, δε συνηθίζεται να γίνεται τόσο μεγάλη στάση στην 6^η βαθμίδα του μακάμ Ραστ. Η κίνηση σεγκιά γίνεται σε σημείο που συνηθίζεται να γίνεται, δηλαδή από τον προσαγωγέα του μακάμ Ραστ. Κάτι άλλο που δε συνηθίζεται να γίνεται είναι το πέρασμα από μακάμ Ραστ που γίνεται στην αρχή, το οποίο επιστρέφει πίσω ξανακάνοντας Ραστ μία τέταρτη πίσω. Τέλος, η πορεία της μελωδίας θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ανιούσα-κατιούσα.

Τίτλος τραγουδιού: Φράσια

Τίτλος δίσκου: Τα Τακούτσια, Το γλέντι του Μάνθου, Σύλλογος Νέων Αρίστης Ζαγορίου, Ιούνιος 1999

Συντελεστές: Κλαρίνα: Γρηγόρης και Γιώργος Καψάλης, Τραγούδι και ντέφι: Χρήστος Καψάλης ή Ζιούλης, Βιολί: Κώστας Καψάλης, Λαούτο: Σπύρος Καψάλης

Τονικότητα: ΣΟΛ

Μακάμ: Ραστ, Ουσάκ, Νικρίζ (ή Καρτζιγιάρ)

Ρυθμός: Τετράσημος (4/4)

Τροπική ανάλυση:

Το κομμάτι αποτελείται ουσιαστικά από ένα θέμα Α 12 μέτρα, το οποίο επαναλαμβάνεται πολλές φορές με κάποιες μικρές παραλλαγές στην ίδια οκτάβα με την παραπάνω καταγραφή αλλά και μία οκτάβα πιο μπάσα.

Το Α θέμα ξεκινάει να αναπτύσσεται σε μακάμ Ραστ από την τονική του για να πάει κατευθείαν στην 7^η βαθμίδα του (η οποία είναι έβδομη μικρή), επιστρέφοντας πίσω στην τονική και μετά από την 3^η

φτάνει στην 5^η στην οποία κάνει μικρή στάση. Στη συνέχεια, από την τονική και τον προσαγωγέα ξαναπηγαίνει στην 5^η βαθμίδα στην οποία πάλι κάνει μικρή στάση, μετά συνεχίζει στην 7^η από την οποία επιστρέφει στην τονική και τον προσαγωγέα για να ξαναπάει στην 6^η βαθμίδα στην οποία κάνει μικρή στάση. Έπειτα, πάει κατευθείαν στην οκτάβα και στη συνέχεια μια τρίτη μικρή πάνω από αυτήν για να επιστρέψει πίσω στη 2^η βαθμίδα του Ραστ με μικρή στάση, αφού περάσει στο μακάμ Νικριζ από την 4^η βαθμίδα και μετά στο μακάμ Ουσάκ από την 2^η. Αυτή η κίνηση (με το πέρασμα των δύο παραπάνω μακάμ) λόγω του ότι δεν υπάρχει κάποια στάση στην τονική του Νικριζ, θα μπορούσε να ερμηνευτεί καλύτερα λέγοντας ότι η μελωδία κινήθηκε στο μακάμ Καρτζιγιάρ. Στη συνέχεια, γίνεται μια μικρή φράση από τον προσαγωγέα του Ραστ μέχρι την 3^η βαθμίδα (η οποία είναι χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο) για να επιστρέψει στην τονική, την οποία και τονίζει, ξαναπερνώντας στην 3^η βαθμίδα, η οποία δεν έχει πια αλλοίωση και μετά στην 4^η του Ραστ την οποία τονίζει, απ' όπου πάει ξανά μία τρίτη μικρή πάνω από την οκτάβα για να επιστρέψει πίσω με κίνηση σεγκιά, το οποίο έχει σαν βάση την 6^η βαθμίδα, συνεχίζοντας χρωματικά (με τη δυτική έννοια του όρου) μέχρι την οκτάβα. Έπειτα, πάει στην 4^η βαθμίδα απ' όπου κάνει προς τα πίσω ένα αρπέζ της συγχορδίας της και συνεχίζει μετά από την 4^η φτάνοντας στην 2^η βαθμίδα πάνω από την οκτάβα για να επιστρέψει πίσω στην 3^η και να ξανα ανέβει στην οκτάβα στην οποία γίνεται και στάση. Στη συνέχεια από την 4^η βαθμίδα ξαναπηγαίνει στην 2^η πάνω από την οκτάβα στην οποία κάνει μικρή στάση και μετά ξανακάνει ακριβώς την ίδια φράση που περιγράψαμε πιο πάνω με την κίνηση σεγκιά από την 6^η βαθμίδα για να κάνει στάση στην 4^η βαθμίδα. Μετά, από την οκτάβα ανεβαίνει μία τρίτη μικρή πάνω για να επιστρέψει προς τα πίσω με κίνηση σεγκιά με βάση την 7^η βαθμίδα, από την οποία ξαναπηγαίνει στην 2^η βαθμίδα πάνω από την οκτάβα για να επιστρέψει στην 4^η βαθμίδα (ενώ βρίσκεται κανονικά

στο μακάμ Ραστ). Έπειτα, ξεκινάει από την 6^η βαθμίδα πίσω από την οκτάβα για να φτάσει μέχρι την οκτάβα απ' όπου επιστρέφει στην 5^η βαθμίδα με τετράχορδο ουσάκ ενώ συνεχίζει πιο κάτω φτάνοντας έως την τονική για να κάνει μικρή στάση στην 5^η βαθμίδα. Στη συνέχεια πάει στην οκτάβα απ' όπου κατεβαίνει έως την 2^η βαθμίδα με τετράχορδο χιτζάζ με βάση την 5^η βαθμίδα και τετράχορδο μπουσελίκ από την 2^η για να κάνει μικρή στάση στην 5^η απ' όπου συνεχίζει ανεβαίνοντας την κλίμακα του μακάμ Μπουσελίκ με ένα μικρό χρωματικό πέρασμα (με την δυτική έννοια του όρου) στο τέλος για να κλείσει το θέμα με οριστική κατάληξη στην 5^η βαθμίδα.

Συνοψίζοντας, το κύριο μακάμ του κομματιού είναι το μακάμ Ραστ το οποίο στην περισσότερη διάρκεια του κομματιού έχει την 7^η βαθμίδα μικρή, πράγμα που μας επιτρέπει να το χαρακτηρίσουμε ως Ατζεμλί ραστ. Γίνονται στάσεις στους δεσπόζοντες φθόγγους του, δηλαδή στην τονική και την 5^η βαθμίδα, πράγμα που συνηθίζεται σε αυτό το μακάμ. Η κίνηση που ερμηνεύσαμε ως Καρτζιγιάρ, αν και δεν συνηθίζεται σαν μετατροπία στο μακάμ Ραστ, δεν αποκλείεται κιόλας διότι η στάση στην 2^η βαθμίδα του Ραστ, δείχνοντάς μας το μακάμ Ουσάκ είναι κάτι που συνηθίζεται (στο Ραστ) και στο Ουσάκ με τη σειρά του συνηθίζεται να γίνεται μετατροπία περνώντας σε Καρτζιγιάρ. Η κίνηση σεγκιά από την 7^η βαθμίδα είναι κάτι που συνηθίζεται καθώς και το σεγκιά από την 6^η μιας και κινούμαστε σε Ατζεμλί ραστ (και έτσι έχουμε ουσιαστικά πεντάχορδο ραστ και από την 4^η βαθμίδα). Το τετράχορδο ουσάκ αλλά και χιτζάζ από την 5^η βαθμίδα είναι κάτι που δεν συνηθίζεται. Επίσης, το μακάμ Μπουσελίκ που εμφανίζεται στο κλείσιμο του κομματιού είναι κάτι το οποίο δε συνηθίζεται, παρ' ότι στο Ατζεμλί ραστ που κινούμαστε, όπως είπαμε κυρίως, η κλίμακα που σχηματίζεται από την 5^η βαθμίδα του είναι αυτή του μακάμ Μπουσελίκ. Η μελωδική πορεία είναι ανιούσα.

Ταξίμια

Μακάμ: Σαμπά

Τίτλος τραγουδιού: Για μια παπαδοπούλα

Τίτλος δίσκου: Ζαγόρι, Επισκέψεις, Συνεταιριστική Τράπεζα Ιωαννίνων
«Ο Στόχος» - ΣΥΝ.Π.Ε., Ιωάννινα χ.χ.

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρ. Καψάλης, Τραγούδι: Γιώργος Πατσούρας,
Λαούτο: Αδαμάντιος Κάλλης, Βιολί: Κώστας Κωσταγιώργος, Ντέφι:
Αποστόλης Παππάς

Τονικότητα: ΛΑ (τονικότητα ηχογράφησης: ΣΙb)

The image displays the Maqam Saba scale in three staves of musical notation. The first staff shows the scale from the tonic (5th fret) to the 24th fret. The second staff continues from the 26th fret to the 32nd fret. The third staff continues from the 35th fret to the 43rd fret. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The fret positions are indicated by double quotes below the notes.

Τροπική ανάλυση:

Το ταξίμι ξεκινάει να αναπτύσσεται σε μακάμ Σαμπά κινούμενο γύρω από την τονική του, μεταξύ προσαγωγέα και 4^{ης} βαθμίδα κάνοντας την πρώτη στάση στην τονική βαθμίδα (5^η). Έπειτα αφού ξαναπάει έως την 4^η βαθμίδα γίνονται μικρές στάσεις στην 3^η βαθμίδα (8^η) και κατόπιν στην 2^η (11^η) με χαρακτηριστικές φράσεις αυτού του μακάμ. Στη συνέχεια αφού φτάσει έως την 5^η βαθμίδα, τονίζει την 4^η και την 3^η βαθμίδα πάλι με χαρακτηριστική φράση αυτού του μακάμ για να ξανακάνει μικρή στάση στην 2^η (24^η). Μετά φτάνει έως την 7^η βαθμίδα του μακάμ, η οποία είναι και ο υψηλότερος φθόγγος που φτάνει το ταξίμι στη συγκεκριμένη ηχογράφηση για να επιστρέψει με μικρές στάσεις στην 4^η (26^η) και την 2^η βαθμίδα (28^η) και να περάσει στη συνέχεια με στάση στην τονική. Έπειτα, γίνεται μετατροπία με τον προσαγωγέα να παίρνει δίεση (έχοντας δηλαδή

απόσταση ημιτονίου από την τονική και τριημιτονίου από την 6^η βαθμίδα) και φτάνοντας μέχρι την 6^η βαθμίδα πίσω από την τονική, γίνονται στάσεις στην τονική (31'') και στον προσαγωγέα (32''). Η κίνηση αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μετατροπία στην οποία περνάει για λίγο στο μακάμ Μουστεάρ με βάση την τονική του μακάμ Σαμπά, στην οποία κάνει στάση καθώς και στον προσαγωγέα του. Στη συνέχεια ξεκινώντας από την 6^η βαθμίδα πίσω από την τονική και τον προσαγωγέα ο οποίος ακόμα έχει δίεση φτάνει έως την 4^η βαθμίδα του μακάμ για να επιστρέψει ξανά με μικρή στάση στην 2^η (35''), απ' όπου ξαναγίνεται η κίνηση στην οποία φτάνει στην 7^η βαθμίδα επιστρέφοντας με στάση στην 2^η (39'') και έπειτα στην τονική (43'') στην οποία γίνεται και η οριστική κατάληξη του ταξιμιού.

Συνοψίζοντας, οι στάσεις που γίνονται στο ταξίμι που είναι κυρίως στην τονική, την 2^η, την 3^η αλλά και την 4^η βαθμίδα είναι στάσεις που συνηθίζεται να γίνονται στο συγκεκριμένο μακάμ. Βέβαια, αυτό που πρέπει να παρατηρήσουμε είναι ότι γίνονται πιο πολλές στάσεις στην 2^η βαθμίδα παρά στην 3^η η οποία θεωρείται ο δεσπόζων φθόγγος σε αυτό το μακάμ. Επίσης, οι φράσεις με τις οποίες προσεγγίζονται η 2^η, η 3^η αλλά και η 4^η βαθμίδα είναι πολύ χαρακτηριστικές αυτού του μακάμ. Κάτι άλλο το οποίο συνηθίζεται στο μακάμ αυτό είναι το ότι δεν φτάνει έως την οκτάβα του αλλά έως την 7^η βαθμίδα του όπως γίνεται στο συγκεκριμένο ταξίμι. Η μόνη ουσιαστικά μετατροπία που γίνεται στο μακάμ αυτό, την οποία περιγράψαμε ως πέρασμα στο μακάμ Μουστεάρ είναι μία κίνηση η οποία δεν συνηθίζεται να γίνεται. Η μελωδική πορεία του είναι ανιούσα όπως συνηθίζεται σε αυτό το μακάμ.

Μακάμ: Νεβεσέρ

Τίτλος τραγουδιού: Παπαρούσης

Τίτλος κασέτας: Τακούτσια Νο 2, ΝΙΒΑΣ music - Φοίνιξ, χ.χ.

Συντελεστές: Κλαρίνο: Γρηγόρης Καψάλης, Ντέφι: Χρήστος Καψάλης ή Ζιούλης, Βιολί και τραγούδι: Κώστας Καψάλης, Λαούτο: Σπύρος Καψάλης

Τονικότητα: ΣΟΛ (τονικότητα ηχογράφησης: ΦΑ#)

The image displays a musical score for the Makam Nefeser, consisting of five staves of music. Each staff is marked with a number (1 to 5) and contains several measures of music. Time markers in seconds are placed below the staves to indicate the duration of specific sections. The time markers are: 2.37", 2.41", 2.43", 2.45" on the first staff; 2.49", 2.51", 2.53" on the second staff; 2.54", 2.58", 3.05" on the third staff; 3.12", 3.15", 3.19" on the fourth staff; and 3.26" on the fifth staff.

Τροπική ανάλυση:

Πριν ξεκινήσουμε την ανάλυσή μας πρέπει να αναφέρουμε ότι στο ταξίμι που περιγράφουμε υπάρχει εναλλαγή του σολιστικού οργάνου που στην αρχή είναι το κλαρίνο και από το 2.59" και μετά μέχρι το κλείσιμο του ταξιμιού είναι το βιολί.

Το ταξίμι ξεκινάει να αναπτύσσεται στο μακάμ Νεβεσέρ με την πρώτη στάση να γίνεται στον δεσπόζοντα φθόγγο του που είναι η 5^η βαθμίδα (2.37"). Στη συνέχεια και ενώ κινείται μεταξύ 2^{ης} και 7^{ης} βαθμίδας κάνει δύο πολύ μικρές στάσεις στην 6^η (2.41") και την 4^η βαθμίδα και αφού κατέβει στην τονική (2.43") ξανακάνει στάση στην 5^η βαθμίδα του. Έπειτα ανεβαίνει ξανά έως την 7^η βαθμίδα και επιστρέφει πίσω στην 6^η με πολύ μικρή στάση (2.49") καθώς και στην 3^η βαθμίδα (2.51") για να περάσει πίσω από την τονική στην 5^η του αναδεικνύοντας το τετράχορδο χιτζάζ

του μακάμ. Μετά, αφού φτάσει στη 2^η βαθμίδα πάνω από την οκτάβα του μακάμ ξανακάνει δύο πολύ μικρές στάσεις στην 6^η (2.54'') και την 3^η βαθμίδα του επιστρέφοντας πίσω στον προσαγωγέα και στη συνέχεια στην τονική όπου κάνει και στάση. Έπειτα, ξεκινώντας από την 4^η βαθμίδα από την οποία πλησιάζει με αργό τρόπο την 5^η, φτάνει στην 3^η βαθμίδα πάνω από την οκτάβα για να επιστρέψει με στάση στην οκτάβα του μακάμ, απ' όπου κατεβαίνει στην 5^η (3.12'') ενώ έχει περάσει στο μακάμ Ουσάκ από αυτή την βαθμίδα. Αφού ξαναφτάσει έως την οκτάβα που είναι ουσιαστικά η 4^η βαθμίδα του Ουσάκ, επιστρέφει ξανά με Ουσάκ το οποίο τελειώνει όταν περνάει η μελωδία στην 4^η βαθμίδα, από την οποία συνεχίζει στο μακάμ Νεβεσέρ. Φτάνοντας έως την 2^η βαθμίδα του πηγαίνει ξανά στη 4^η (3.15'') απ' όπου πλησιάζει αργά την 5^η, στην οποία μετά κάνει στάση (3.19'') για να περάσει από την 6^η βαθμίδα σιγά σιγά στην τονική του, στην οποία γίνεται και η οριστική κατάληξη του ταξιμιού (3.26'').

Συνοψίζοντας, οι κύριες στάσεις που γίνονται στο ταξίμι είναι στην 5^η βαθμίδα του μακάμ Νεβεσέρ, η οποία είναι ο δεσπόζων φθόγγος του και στην οποία γίνεται η πρώτη μεγάλη στάση καθώς και στην 6^η και 4^η, οι οποίες είναι πολύ μικρής διάρκειας. Όλες οι στάσεις γίνονται σε βαθμίδες που συνηθίζεται να γίνονται σε αυτό το μακάμ. Επίσης, όλες οι φράσεις που γίνονται είναι χαρακτηριστικές αυτού του μακάμ, όπως το αργό πλησίασμα της 5^{ης} βαθμίδας από την 4^η κ.ά. Η έκταση που κινείται είναι μεταξύ της 5^{ης} βαθμίδας κάτω από την τονική και της 3^{ης} πάνω από την οκτάβα, πράγμα που συνηθίζεται σε αυτό το μακάμ. Αυτό που δε συνηθίζεται είναι το Ουσάκ που γίνεται από την 5^η βαθμίδα του. Κάτι άλλο που πρέπει να πούμε πριν κλείσουμε είναι ότι αυτό το ταξίμι γίνεται σε τραγούδι το οποίο είναι σε μακάμ Νικρίζ. Η μελωδική του πορεία είναι ανιούσα-κατιούσα όπως συνηθίζεται σε αυτό το μακάμ.

Μακάμ: Ραστ

Τίτλος τραγουδιού: Τα μαλώματα

Τίτλος δίσκου: Τα Τακούτσια, Το γλέντι του Μάνθου, Σύλλογος Νέων Αρίστης Ζαγορίου, Ιούνιος 1999

Συντελεστές: Κλαρίνα: Γρηγόρης και Γιώργος Καψάλης, Τραγούδι και ντέφι: Χρήστος Καψάλης ή Ζιούλης, Βιολί: Κώστας Καψάλης, Λαούτο: Σπύρος Καψάλης

Τονικότητα: ΣΟΛ (τονικότητα ηχογράφησης: ΦΑ)

1'' 9'' 13'' 32''

48'' 53'' 1.24''

1.35'' 1.42'' 2.18''

2.27'' 2.36'' 2.37''

2.49'' 2.52''

2.55'' 2.57'' 3.28''

Τροπική ανάλυση:

Το ταξίμι ξεκινάει να αναπτύσσεται στο μακάμ Ραστ κινούμενο γύρω από την τονική του, μεταξύ προσαγωγέα και 4^{ης} βαθμίδας, στην οποία γίνονται και οι πρώτες στάσεις (1'', 9'', 13''). Οι φράσεις που γίνονται στην αρχή αλλά και μετέπειτα είναι χαρακτηριστικές του μακάμ Ραστ στο οποίο κινούμαστε. Στη συνέχεια, ξεκινώντας από την 5^η βαθμίδα γυρίζει πίσω στην 2^η η οποία έχει δίεση, δημιουργώντας έτσι κίνηση σεγκιά με βάση την 3^η βαθμίδα και αφού ξαναγίνει άλλη μια φορά η συγκεκριμένη κίνηση, επιστρέφει με Ραστ και στάση στην τονική αφού πρώτα σταθεί λίγο στην 2^η βαθμίδα (32''). Έπειτα, συνεχίζει να κινείται σε

Ραστ κάνοντας ξανά την κίνηση σεγκιά για να περάσει στην οκτάβα απ' όπου κατεβαίνει έως την τονική (48'') για να κάνει στη συνέχεια μικρή στάση στην 2^η βαθμίδα (53'') και έπειτα στην τονική. Μετά συνεχίζει πάλι με τις ίδιες αρχικές φράσεις με εναλλαγή Ραστ με σεγκιά για να περάσουμε ξεκινώντας από την τονική (1.24'') στο μακάμ Σουζινάκ αφού γίνεται τετράχορδο χιτζάζ από την 5^η βαθμίδα του Ραστ, το οποίο ολοκληρώνει φτάνοντας στην οκτάβα του μακάμ και στην τονική για να κάνει στάση στην 5^η βαθμίδα του μακάμ (1.42''). Στη συνέχεια ξαναπερνάει σε Ραστ με την ίδια χαρακτηριστική φρασεολογία όπως στην αρχή για να κάνει στάση στην τονική (2.18''), απ' όπου μετά γίνεται κίνηση σεγκιά από την 7^η βαθμίδα του Ραστ (η οποία έχει δίεση, δηλαδή απόσταση ημιτονίου από την οκτάβα) και φτάνοντας έως την 4^η βαθμίδα πάνω από την οκτάβα, επιστρέφει πίσω στην 5^η βαθμίδα με Ραστ για να κάνει στάση μετά στην οκτάβα (2.36''). Έπειτα, η τονική βαθμίδα γίνεται ο δεσπόζων φθόγγος (δηλαδή η 3^η) από ένα Σαμπά το οποίο στήνεται με βάση την 6^η βαθμίδα του Ραστ και το οποίο κινείται μεταξύ του προσαγωγέα του και της 4^{ης} βαθμίδας του για να κάνει στάση στον δεσπόζοντα φθόγγο του, δηλαδή στην τονική του Ραστ (2.49''). Στη συνέχεια περνάμε ξανά σε Ραστ το οποίο φτάνοντας έως την 4^η βαθμίδα (2.52'') πάνω από την οκτάβα του, επιστρέφει με στάση στην 5^η βαθμίδα (2.57'') ενώ η 4^η έχει δίεση. Έπειτα, φτάνοντας έως την 2^η βαθμίδα πάνω από την οκτάβα και αφού αναιρεθεί η δίεση της 7^{ης} βαθμίδας, με παρόμοιες φράσεις με τις αρχικές κλείνει το ταξίμι στην τονική του Ραστ (3.28'') από τον προσαγωγέα του.

Συνοψίζοντας, οι κύριες και μεγάλες στάσεις που γίνονται σε αυτό το ταξίμι είναι στην τονική, την 2^η, την 5^η αλλά και την οκτάβα και είναι αυτές που συνηθίζονται να γίνονται στο μακάμ Ραστ. Επίσης, η φρασεολογία που χρησιμοποιείται είναι χαρακτηριστική για αυτό το

μακάμ. Το σεγκιά από την 3^η αλλά και την 7^η βαθμίδα είναι μετατροπίες οι οποίες γίνονται σε αυτό το μακάμ. Η εμφάνιση του μακάμ Σουζινάκ παρ' ό,τι δε συνηθίζεται στις περισσότερες των περιπτώσεων σε ένα ταξίμι Ραστ, σίγουρα μπορεί να γίνει σαν μετατροπία και είναι μέσα στα πλαίσια των μετατροπιών αυτού του μακάμ. Αυτό που δε συνηθίζεται είναι η εμφάνιση του μακάμ Σαμπά από την 6^η βαθμίδα του Ραστ, έχοντας δηλαδή ουσιαστικά την τονική του Ραστ (στην οκτάβα στην συγκεκριμένη περίπτωση) σαν δεσπόζοντα φθόγγο του Σαμπά. Η μελωδική πορεία είναι ανιούσα και η έκταση της ανάπτυξης της μελωδίας είναι μεταξύ του προσαγωγέα και της 4^{ης} βαθμίδας πάνω από την οκτάβα όπως συνηθίζονται και τα δύο σε αυτό το μακάμ.

Μακάμ: Χιτζάζ-Ουζάλ

Τίτλος τραγουδιού: Η παπαδιά με την πλόσκα

Τίτλος δίσκου: Τα Τακούτσια, Το γλέντι του Μάνθου, Σύλλογος Νέων Αρίστης Ζαγορίου, Ιούνιος 1999

Συντελεστές: Κλαρίνα: Γρηγόρης και Γιώργος Καψάλης, Τραγούδι και ντέφι: Χρήστος Καψάλης ή Ζιούλης, Βιολί: Κώστας Καψάλης, Λαούτο: Σπύρος Καψάλης

Τονικότητα: ΛΑ

5.53" 6.04"

6.09" 6.11" 6.13"

6.22"

6.30"

6.32" 6.33" 6.37"

Τροπική ανάλυση:

Το ταξίμι ξεκινάει να αναπτύσσεται στο μακάμ Ουζάλ όπου από την τονική του πάει κατευθείαν στην 5^η βαθμίδα του με στάση (5.53'') και συνεχίζει κινούμενο γύρω από το τετράχορδο ουσάκ του από την 5^η βαθμίδα με χαρακτηριστικές φράσεις αυτού του μακάμ, φτάνοντας τέσσερις φορές έως την οκτάβα του για να τονίσει έπειτα την 4^η βαθμίδα του (6.11'') αφού πρώτα κατέβει έως την 2^η (6.09''). Συνεχίζει φτάνοντας έως και τον προσαγωγέα κινούμενη η μελωδία στο χιτζάζ πεντάχορδο του για να κάνει στάση στην τονική του μακάμ (6.13''). Έπειτα, περνώντας από τον προσαγωγέα φτάνει έως και την 7^η βαθμίδα κάνοντας χαρακτηριστικές φράσεις γύρω από την 5^η βαθμίδα για να περάσει μετά κινούμενη η μελωδία γύρω από την τονική, στο τετράχορδο χιτζάζ (6.30'').

Εδώ λόγω του ότι κινείται κυρίως γύρω από το τετράχορδο χιτζάζ από την βάση του, μπορούμε να πούμε ότι από το Ουζάλ περνάμε στο Χιτζάζ τονίζοντας με πολύ μικρή στάση την 4^η βαθμίδα (6.32'') και έπειτα με στάση την τονική (6.33''). Στη συνέχεια, περνώντας από τον προσαγωγέα, φτάνει στην 6^η βαθμίδα για να επιστρέψει τονίζοντας για λίγο το χιτζάζ τετράχορδο και να κλείσει στην τονική του βαθμίδα (6.37'').

Συνοψίζοντας, τα μακάμ που παρατηρούνται στο συγκεκριμένο ταξίμι είναι το Ουζάλ και το Χιτζάζ στα οποία οι κύριες στάσεις τους είναι στην τονική, την 4^η και την 5^η βαθμίδα, πράγμα το οποίο συνηθίζεται μιας και είναι οι δεσπότες φθόγγοι τους. Οι φράσεις που γίνονται είναι χαρακτηριστικές και για τα δύο μακάμ. Ο τρόπος με τον οποίο περνάει από το ένα στο άλλο μακάμ είναι με την αλλαγή του δεσπότες φθόγγου που από την 5^η βαθμίδα για το Ουζάλ γίνεται η 4^η για το Χιτζάζ, το οποίο σαν κίνηση συνηθίζεται. Βέβαια, επειδή στο συγκεκριμένο ταξίμι οι κινήσεις στο μεγαλύτερο μέρος του γίνονται γύρω από την 5^η βαθμίδα και μόνο προς το κλείσιμο κινείται σε τετράχορδο χιτζάζ από την βάση του, νομίζουμε ότι δε θα ήταν λάθος να πούμε ότι γίνεται μόνο στο μακάμ Ουζάλ. Η μελωδική πορεία του είναι ανιούσα-κατιούσα και η έκταση της ανάπτυξης της μελωδίας είναι μεταξύ προσαγωγέα και οκτάβας τα οποία και τα δύο συνηθίζονται σε αυτά τα μακάμ.

Μακάμ: Νικρίζ

Τίτλος τραγουδιού: Φράσια

Τίτλος δίσκου: Τα Τακούτσια, Το γλέντι του Μάνθου, Σύλλογος Νέων Αρίστης Ζαγορίου, Ιούνιος 1999

Συντελεστές: Κλαρίνα: Γρηγόρης και Γιώργος Καψάλης, Τραγούδι και ντέφι: Χρήστος Καψάλης ή Ζιούλης, Βιολί: Κώστας Καψάλης, Λαούτο: Σπύρος Καψάλης

Τονικότητα: ΝΤΟ

Τροπική ανάλυση:

Το ταξίμι ξεκινάει να αναπτύσσεται στο μακάμ Νικρίζ όπου από την τονική του αρχικά (4.47''), πηγαίνει έως την 3^η βαθμίδα και μετά έως την 7^η για να επιστρέψει πίσω στην τονική και να κάνει στάση στην 5^η του (4.54''), χρησιμοποιώντας χαρακτηριστική φρασεολογία αυτού του μακάμ. Στη συνέχεια ξεκινώντας από τα μπάσα με ένα αρπέζ της τονικής συγχορδίας κινείται ξανά μεταξύ τονικής και 7^{ης} βαθμίδας, τονίζοντας την 5^η, στην οποία αργότερα κάνει στάση (5.18''). Έπειτα, κάνοντας την 6^η βαθμίδα του μικρή και την 7^η μεγάλη περνάμε για λίγο στο μακάμ Νεβεσέρ από την ίδια βάση με το Νικρίζ και φτάνοντας έως την 3^η βαθμίδα του πάνω από την οκτάβα, επιστρέφει με Νεβεσέρ στην 2^η βαθμίδα του για να περάσει ξανά σε Νικρίζ, το οποίο κινείται κυρίως στο

πρώτο πεντάχορδο του κάνοντας στάση στην 3^η βαθμίδα του (5.26''). Στη συνέχεια κινείται πάλι κυρίως στο πρώτο νικρίζ πεντάχορδο του φτάνοντας έως την 7^η βαθμίδα με χαρακτηριστικές φράσεις για να κάνει οριστική κατάληξη στην τονική του μακάμ (6.10'').

Συνοψίζοντας, το κύριο μακάμ του ταξιμιού είναι το Νικρίζ, στο οποίο οι κύριες στάσεις του γίνονται στην 5^η βαθμίδα του που είναι και ο δεσπόζων φθόγγος, πράγμα που συνηθίζεται σε αυτό το μακάμ. Οι φράσεις που χρησιμοποιεί το κλαρίνο είναι χαρακτηριστικές για αυτό το μακάμ. Επίσης, το πέρασμα από Νικρίζ σε Νεβεσέρ με την ίδια βάση είναι μια συνηθισμένη μετατροπή που γίνεται από το ένα μακάμ στο άλλο. Η μελωδική πορεία του είναι ανιούσα καθώς και η έκταση της ανάπτυξης της μελωδίας είναι μεταξύ ουσιαστικά της τονικής και της 3^{ης} βαθμίδας πάνω από την οκτάβα τα οποία και τα δύο είναι χαρακτηριστικά αυτού του μακάμ.

Μακάμ: Ουσάκ

Τίτλος τραγουδιού: Ποταμιά

Τίτλος δίσκου: Τα Τακούτσια, Το γλέντι του Μάνθου, Σύλλογος Νέων Αρίστης Ζαγορίου, Ιούνιος 1999

Συντελεστές: Κλαρίνα: Γρηγόρης και Γιώργος Καψάλης, Τραγούδι και ντέφι: Χρήστος Καψάλης ή Ζιούλης, Βιολί: Κώστας Καψάλης, Λαούτο: Σπύρος Καψάλης

Τονικότητα: ΡΕ

Τροπική ανάλυση:

Πριν ξεκινήσουμε την ανάλυσή μας πρέπει να αναφέρουμε ότι και σε αυτό το ταξίμι υπάρχει εναλλαγή του σολιστικού οργάνου που στην αρχή είναι το κλαρίνο και από το 3.47'' και μετά μέχρι το κλείσιμο του ταξιμιού είναι το βιολί.

Το ταξίμι ξεκινάει να αναπτύσσεται στο μακάμ Ουσάκ περνώντας από την τονική του βαθμίδα στην 4^η, η οποία είναι δεσπόζων φθόγγος του και στην οποία κάνει την πρώτη μεγάλη στάση (3.05''). Συνεχίζει να κινείται γύρω από την τονική και την 4^η βαθμίδα με χαρακτηριστικές φράσεις αυτού του μακάμ, για να κινηθεί μετά από τον προσαγωγέα έως

την 6^η βαθμίδα κάνοντας στάση λίγο μετά στην τονική του μακάμ (3.17''). Έπειτα κινούμενη η μελωδία μεταξύ 3^{ης} και 5^{ης} βαθμίδας, ελαττώνεται η 5^η βαθμίδα (παίρνοντας ύφεση) και γίνεται μεγάλη η 6^η δημιουργώντας μαλακό χρωματικό διάστημα μεταξύ τους, περνώντας ουσιαστικά για πολύ λίγο στο μακάμ Καρτζιγιάρ. Στη συνέχεια γίνεται επιστροφή στην τονική του μακάμ απ' όπου κατεβαίνει μία οκτάβα κάτω μέχρι τον προσαγωγέα του για να επιστρέψει στην τονική. Αφού φτάσει μέχρι την 5^η βαθμίδα από την τονική επιστρέφει με στάση στην 2^η (3.34''). Έπειτα, ξανά δημιουργείται πάλι για πολύ λίγο το μαλακό χρωματικό διάστημα μεταξύ 5^{ης} και 6^{ης} βαθμίδας περνώντας στο μακάμ Καρτζιγιάρ για να επιστρέψει στη συνέχεια στην τονική στην οποία γίνεται και στάση (3.46''). Συνεχίζοντας από την τονική έως την 5^η βαθμίδα, γίνεται στάση στην 4^η και μετά αφού γίνει επιστροφή στον προσαγωγέα πηγαίνει έως την 6^η βαθμίδα στην οποία κάνει μικρή στάση (3.56''), για να περάσει μετά πάλι σε κινήσεις γύρω από την 4^η βαθμίδα στην οποία ξανά κάνει στάση (4.02''). Έπειτα, ενώ κινείται μεταξύ τονικής και 4^{ης} βαθμίδας περνάει στην 3^η βαθμίδα κάτω από την οκτάβα και από την 4^η (κάτω από την οκτάβα) πηγαίνει με πεντάχορδο ραστ στην τονική φτάνοντας έως την 4^η βαθμίδα, η οποία ελαττώνεται για να κάνει στάση στην 3^η (4.09'') περνώντας ουσιαστικά για λίγο στο μακάμ Σαμπά. Στη συνέχεια από την 3^η βαθμίδα πάει στην 4^η η οποία είναι πια καθαρή, επιστρέφοντας έπειτα στην τονική στην οποία γίνεται και το κλείσιμο του ταξιμιού (4.13'').

Συνοψίζοντας, το μακάμ που παρατηρείται κυρίως στο ταξίμι είναι το Ουσάκ καθώς για πολύ λίγο, δύο φορές μπορούμε να πούμε ότι περάσαμε στο μακάμ Καρτζιγιάρ αλλά και στο μακάμ Σαμπά. Οι κύριες στάσεις γίνονται για το Ουσάκ και το Καρτζιγιάρ στην 4^η βαθμίδα που είναι και ο δεσπόζων φθόγγος τους καθώς και στην τονική και στο Σαμπά στην 3^η, η οποία είναι και γι' αυτό ο δεσπόζων φθόγγος του. Όλες είναι

στάσεις οι οποίες συνηθίζονται να γίνονται σε αυτά τα μακάμ. Οι φράσεις που χρησιμοποιούνται από τα σολιστικά όργανα είναι χαρακτηριστικές για αυτό το μακάμ καθώς και οι μετατροπές (που γίνονται από το Ουσάκ στα άλλα δύο μακάμ). Η έκταση της ανάπτυξης της μελωδίας είναι μεταξύ του προσαγωγέα της κάτω οκτάβας και της 7^{ης} βαθμίδας του μακάμ καθώς και η πορεία της μελωδίας είναι ανιούσα, τα οποία και τα δύο συνηθίζονται σε αυτό το μακάμ.

Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας το τελευταίο κεφάλαιο και αφού έχουμε ήδη παρουσιάσει την τροπική ανάλυση ενός αντιπροσωπευτικού κατά την γνώμη μας, μέρους του Ζαγορίσιου ρεπερτορίου, στο τελευταίο μέρος της εργασίας μας, θα μιλήσουμε για τα συμπεράσματα που αφορούν την τροπικότητά του. Όπως ήδη έχουμε αναφέρει αλλά οφείλουμε να τονίσουμε ξανά, τα συμπεράσματα αφορούν όλο το μουσικό ρεπερτόριο του Ζαγορίου και όχι μόνο το μέρος του στο οποίο έγινε τροπική ανάλυση. Η παρουσίαση των συμπερασμάτων θα γίνει αρχικά για το σύνολο του ρεπερτορίου, μετά για το ρεπερτόριο διαχωρισμένο σε δύο κατηγορίες⁶¹ και στη συνέχεια θα μιλήσουμε για τα ταξίμια. Εδώ πρέπει να διευκρινίσουμε ότι θα μιλήσουμε ξεχωριστά για τα ταξίμια διότι εντοπίσαμε κάποιες μετατροπίες σε συγκεκριμένα μακάμ οι οποίες δεν συναντώνται στα μουσικά κομμάτια. Επίσης, στο τέλος αυτής της παρουσίασης θα αναφέρουμε τα συμπεράσματά μας για τα μέτρα των ρυθμών που εμφανίζονται στο σύνολο του ρεπερτορίου.

Ξεκινώντας, θα αναφέρουμε τα μακάμ τα οποία εντοπίσαμε στο ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο, τα οποία είναι τα εξής έντεκα:

1. Ραστ
2. Ουσάκ
3. Νικρίζ
4. Χιτζάζ
5. Νιαβέντ
6. Νεβεσέρ
7. Σαμπά

⁶¹ Όπως τις ορίσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, δηλαδή σε τραγούδια που πιθανότατα είναι δημιουργημένα στο Ζαγόρι και σε αυτά που προέρχονται από περιοχές εκτός Ζαγορίου.

8. Καρτζιγιάρ
9. Μπουσελίκ
10. Χουζάμ
11. Σεγκιά

Εδώ πρέπει να πούμε ότι εντοπίσαμε και τα μακάμ Μουστεάρ, Ζιργκιουλελί χιτζάζ και Ουζάλ τα οποία δεν συμπεριλάβαμε στη λίστα των μακάμ, μιας και η εμφάνισή τους ήταν πολύ σπάνια και ως μικρή μετατροπία ελάχιστης χρονικής διάρκειας μέσα στα κομμάτια. Επίσης, δύο άλλα μακάμ τα οποία αναφέρουμε στην ανάλυση και δεν εντάξαμε στη λίστα των μακάμ που εντοπίσαμε είναι το Χιτζάζ χουμαγιούν και το Ατζεμλί ραστ. Βέβαια, η συμπεριφορά του Ραστ είναι κυρίως σαν Ατζεμλί Ραστ και του Χιτζάζ σαν Χιτζάζ χουμαγιούν στα κομμάτια. Δεν αναφέρθηκαν σαν ξεχωριστά μακάμ γιατί και τα δύο (όπως βέβαια και το Ζιργκιουλελί χιτζάζ και Ουζάλ που αναφέραμε πιο πάνω) ανήκουν στην ευρύτερη οικογένεια των δύο αυτών βασικών μακάμ του ρεπερτορίου και γίνονται σχεδόν πάντα σαν μετατροπίες. Εκτός των μακάμ υπήρχαν όπως έχουμε ήδη αναφέρει και πεντατονικά κομμάτια για τα οποία θα μιλήσουμε πιο κάτω.

Αυτό που διαπιστώσαμε μέσα από την έρευνα του ζαγορίσιου ρεπερτορίου είναι ότι η χρήση των μακάμ γίνεται με τρόπο που άλλες φορές συμφωνεί με τη θεωρία του τροπικού συστήματος των μακάμ και άλλες όχι. Διευκρινίζοντας τι εννοούμε, θα αναφερθούμε στις μετατροπίες οι οποίες γίνονται, στους δεσπόζοντες φθόγγους και στις πορείες των μελωδιών.

Οι μετατροπίες οι οποίες γίνονται περνώντας σε μικρές φράσεις, οι οποίες αποτελούν μέρος των μακάμ, δηλαδή στην ανάπτυξη μόνο πεντάχορδων ή τετράχορδων είτε σε άλλο μακάμ το οποίο αναπτύσσεται ολόκληρο, παρ' ό,τι πολλές φορές συμφωνούν με τη θεωρία των μακάμ, δε

συμβαίνει πάντα. Δηλαδή οι θέσεις των νέων τονικών κέντρων από τα οποία εμφανίζονται νέα μακάμ (ή τετράχορδα ή πεντάχορδα) σε σχέση με το αρχικό ή κύριο μακάμ δεν είναι πάντα αυτές οι οποίες συνηθίζεται να γίνονται στην θεωρία (αλλά και την πράξη) του τροπικού συστήματος των μακάμ. Συνεχίζοντας, θα αναφέρουμε αρχικά ποιες συγκεκριμένα μετατροπίες εντοπίσαμε μέσα στο ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο, οι οποίες συνηθίζεται να γίνονται στα μακάμ και στη συνέχεια ποιες δε συνηθίζονται.

Οι μετατροπίες οι οποίες συνηθίζονται είναι: 1) Το μακάμ Νικρίζ έναν τόνο κάτω από το μακάμ Χιτζάζ και το ανάποδο, 2) Το μακάμ Ουσάκ ένα τόνο μετά από το μακάμ Ραστ και το ανάποδο, 3) Το μακάμ Νικρίζ από την 3^η βαθμίδα του μακάμ Ουσάκ περνώντας ουσιαστικά σε μακάμ Καρτζιγιάρ, 4) Τα μακάμ Ζιργκιουλελί χιτζάζ και Χιτζάζ χουμαγιούν από το μακάμ Χιτζάζ με την ίδια βάση 5) Το μακάμ Μπουσελίκ από την 5^η βαθμίδα του μακάμ Νικρίζ, 6) Τα μακάμ Νικρίζ και Νεβεσέρ από την ίδια βάση, 7) Τα μακάμ Καρτζιγιάρ και Ουσάκ από την ίδια βάση, 8) Το μακάμ Μουστεάρ από την 3^η βαθμίδα του μακάμ Ραστ, 9) Η κίνηση σεγκιά από την 7^η βαθμίδα του Ραστ και 10) Η κίνηση σεγκιά από την 6^η βαθμίδα ενός Ατζεμλί Ραστ.

Οι μετατροπίες οι οποίες δεν συνηθίζονται είναι: 1) Το μακάμ Χιτζάζ σε μακάμ Ουσάκ και το ανάποδο από την ίδια βάση 2) Το μακάμ Χιτζάζ σε μακάμ Καρτζιγιάρ και το ανάποδο από την ίδια βάση. 3) Το μακάμ Σεγκιά ή Χουζάμ από την 2^η βαθμίδα του μακάμ Ουσάκ, 4) Το μακάμ Νικρίζ από την 5^η βαθμίδα ενός Νικρίζ, 5) Το μακάμ Νικρίζ από την 2^η βαθμίδα του μακάμ Ραστ 6) Ενώ κινούμαστε σε Ατζεμλί ραστ να γίνει κλείσιμο στο μακάμ Μπουσελίκ από την 5^η βαθμίδα του και 7) Η κίνηση σεγκιά από την 3^η βαθμίδα του μακάμ Χιτζάζ.

Σε αντίθεση με τις μετατροπίες, οι οποίες άλλες συνηθίζεται να γίνονται και άλλες όχι, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, όπως εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς στα συμπεράσματα που υπάρχουν κάτω από το κάθε κομμάτι της ανάλυσης, είναι κατά βάση αυτοί που συνηθίζεται να είναι για το κάθε μακάμ. Σπάνια παρατηρούνται στάσεις οι οποίες να είναι μεγάλης διάρκειας σε φθόγγους οι οποίοι δεν είναι και δε θεωρούνται δεσπόζοντες για το κάθε μακάμ. Αυτό βέβαια που μπορούμε να πούμε είναι ότι σε ορισμένα κομμάτια μπορεί να τονίζεται πιο πολύ στο σύνολο της διάρκειας του κομματιού η τονική τους βαθμίδα και όχι τόσο η 4^η ή η 5^η βαθμίδα τους, οι οποίες συνήθως δεσπόζουν, χωρίς όμως να είναι μια συμπεριφορά η οποία τα κάνει να ανήκουν σε κάποιο άλλο μακάμ πέρα από αυτό στο οποίο κινούνται.

Επίσης, οι μελωδικές πορείες των κομματιών είναι κατά βάση αυτές που συνηθίζονται για το κάθε μακάμ και είναι ανιούσες ή ανιούσες-κατιούσες. Δεν παρατηρήσαμε σε κάποιο κομμάτι να υπάρχει μελωδική πορεία κατιούσα. Το ίδιο ισχύει και για τις εκτάσεις της ανάπτυξης της μελωδίας, η οποία στα περισσότερα κομμάτια δεν ξεφεύγει από αυτή η οποία συνηθίζεται για το κάθε μακάμ.

Στις επόμενες παραγράφους θα μιλήσουμε για τα συμπεράσματά μας όσον αφορά τις δύο κατηγορίες ρεπερτορίου τις οποίες δημιουργήσαμε με βάση την έρευνά μας, δηλαδή σε τραγούδια τα οποία πιθανότατα δημιουργήθηκαν στο Ζαγόρι και σε αυτά τα οποία προέρχονται από περιοχές εκτός Ζαγορίου.

Η χρήση καθώς και η εμφάνιση των διαφορετικών μακάμ κατά βάση είναι η ίδια και για τις δύο κατηγορίες του ρεπερτορίου. Τα μόνα μακάμ που φαίνεται να υπάρχουν μόνο σε μία κατηγορία κομματιών είναι το μακάμ Σαμπά και το μακάμ Νεβεσέρ, τα οποία και τα δύο ανήκουν στην κατηγορία των τραγουδιών που προέρχονται από περιοχές

εκτός Ζαγορίου. Βέβαια, όπως θα δούμε παρακάτω στα ταξίμια, το Νεβεσέρ υπάρχει σε ταξίμι κομματιού το οποίο ανήκει στην κατηγορία των τραγουδιών που πιθανότατα είναι δημιουργημένα στο Ζαγόρι.

Τόσο στη μία κατηγορία τραγουδιών όσο και στην άλλη, παρατηρούνται κομμάτια τα οποία έχουν πιο πολύπλοκη και σύνθετη δομή από τα άλλα όπως π.χ. το Ζαγορίσιο και το Πάπιγκο για την κατηγορία των κομματιών που πιθανότατα είναι δημιουργημένα στο Ζαγόρι και ο Αλάμπης και η Γενοβέφα για την άλλη κατηγορία. Το ίδιο ισχύει και για τα κομμάτια τα οποία έχουν πιο απλή δομή όπως π.χ. η Αραπιά για την πρώτη κατηγορία και το Έφταιξα συμπάθησέ με για την δεύτερη. Επίσης, τα τραγούδια και των δύο κατηγοριών αποτελούνται συνήθως τουλάχιστον από δύο θέματα (εισαγωγή-κουπλέ).

Βασιζόμενοι στα παραπάνω συμπεράσματά μας για τις δύο κατηγορίες των τραγουδιών (που ορίσαμε αρχικά ουσιαστικά με βάση τον τόπο καταγωγής τους), δεν βλέπουμε κάποια αισθητή διαφορά που να μπορεί να μας κάνει να μιλήσουμε για δύο διαφορετικές ομάδες ρεπερτορίου όσον αφορά την τροπικότητα και τη δομή τους⁶². Χρησιμοποιούν το ίδιο τροπικό υλικό με τον ίδιο τρόπο, συναντώντας και στις δύο κατηγορίες τραγούδια πιο απλά αλλά και πιο σύνθετα όσον αφορά την δομή τους. Με αυτόν τον τρόπο βλέπουμε την κοινή νοοτροπία που υπάρχει στη σύνθεση των κομματιών όλου του ζαγορίσιου ρεπερτορίου και αυτό μας κάνει όντως να μπορούμε να μιλήσουμε για ένα ρεπερτόριο στο οποίο διακρίνονται τα κοινά του στοιχεία.

⁶² Για τους ρυθμούς θα μιλήσουμε στο τέλος των συμπερασμάτων όπως αναφέραμε.

Θα συνεχίσουμε τα συμπεράσματά μας μιλώντας για την τροπικότητα των έξι ταξιμιών της ανάλυσής μας. Αναφέρουμε ξανά τα μακάμ των ταξιμιών τα οποία ήταν σε:

1. Σαμπά
2. Νεβεσέρ
3. Ραστ
4. Χιτζάζ-Ουζάλ
5. Νικρίζ
6. Ουσάκ

Μαζί με αυτά τα μακάμ στο ταξίμι Ραστ πρέπει να πούμε ότι εμφανίζεται άλλο ένα μακάμ, το Σουζινάκ. Όπως στα μουσικά κομμάτια, έτσι και στα ταξίμια έχουμε μετατροπίες οι οποίες συνηθίζεται να γίνονται σύμφωνα με το τροπικό σύστημα των μακάμ και άλλες όχι.

Οι μετατροπίες οι οποίες συνηθίζονται είναι: 1) Το μακάμ Νεβεσέρ από το μακάμ Νικρίζ με την ίδια βάση, 2) Οι κινήσεις σεγκιά από την 3^η και την 7^η βαθμίδα του μακάμ Ραστ, 3) Το μακάμ Χιτζάζ από το μακάμ Ουζάλ από την ίδια βάση, 4) Το μακάμ Καρτζιγιάρ από το μακάμ Ουσάκ με την ίδια βάση και 5) Το μακάμ Σαμπά από το μακάμ Ουσάκ με την ίδια βάση.

Οι μετατροπίες οι οποίες δεν συνηθίζονται είναι: 1) Το μακάμ Ουσάκ από την 5^η βαθμίδα του μακάμ Νεβεσέρ, 2) Το μακάμ Σουζινάκ από το μακάμ Ραστ με την ίδια βάση⁶³, 3) Το μακάμ Σαμπά από την 6^η βαθμίδα του μακάμ Ραστ και 4) Το μακάμ Μουστεάρ από το μακάμ Σαμπά με την ίδια βάση.

⁶³ Εδώ πρέπει να πούμε ότι παρ' ότι δεν συνηθίζεται στις περισσότερες περιπτώσεις ενός κομματιού η ταξιμιού αυτή η μετατροπία, δεν αποκλείεται κιόλας.

Οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι μελωδικές πορείες καθώς και οι εκτάσεις ανάπτυξης των μελωδιών είναι όπως και στα μουσικά κομμάτια αυτές που συνηθίζονται σύμφωνα με την θεωρία αλλά και την πράξη των μακάμ. Ειδικότερα στα ταξίμια λόγω φυσικά της μορφής τους, αναδεικνύεται ακόμη πιο φανερά η τροπική συμπεριφορά του εκάστοτε μακάμ. Η φρασεολογία που χρησιμοποιείται, όπως αναφέραμε πάντα στα συμπεράσματα της ανάλυσης κάθε ταξιμιού, είναι χαρακτηριστική για το κάθε μακάμ από αυτά που περιγράψαμε.

Μιλώντας μαζί για τα μουσικά κομμάτια και τα ταξίμια πρέπει να πούμε πως όλες οι μετατροπές των ταξιμιών που αναφέραμε πως δεν συνηθίζεται να γίνονται στα μακάμ, δεν υπάρχουν στα μουσικά κομμάτια. Οι μετατροπές των ταξιμιών οι οποίες υπάρχουν μέσα στα μουσικά κομμάτια είναι: 1) Τα μακάμ Νικρίζ και Νεβεσέρ από την ίδια βάση 2) Η κίνηση σεγκιά από την 7^η βαθμίδα του μακάμ Ραστ και 3) Τα μακάμ Ουσάκ και Καρτζιγιάρ από την ίδια βάση.

Κάτι άλλο πολύ σημαντικό που πρέπει να αναφέρουμε, τόσο για τα κομμάτια όσο και για τα ταξίμια, είναι η χρήση των μαλακών διαστημάτων στις βαθμίδες των μακάμ οι οποίες συνηθίζεται να ερμηνεύονται έτσι. Ιδίως στα ταξίμια, το μαλακό χρώμα τόσο στο Ραστ, το Ουσάκ, το Χιτζάζ και το Ουζάλ ξεχωρίζει και τονίζεται με χαρακτηριστικές φράσεις που γίνονται από τα σολιστικά όργανα σε αυτά τα μακάμ. Επίσης, εξετάζοντας όλο το ρεπερτόριο των μουσικών κομματιών, είδαμε ότι πολλά από τα κομμάτια εμφανίζουν μετατροπές οι οποίες τα κάνουν να ανήκουν τροπικά σε περισσότερα του ενός μακάμ. Μαζί με τα κομμάτια που είδαμε ότι έχουν συμπεριφορές συγκεκριμένων μακάμ, έχουμε και αυτά τα οποία μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως πεντατονικά και για τα οποία θα μιλήσουμε αμέσως πιο κάτω.

Η πεντατονία εμφανίζεται τόσο στα κομμάτια της κατηγορίας την οποία ορίζουμε ως “πεντατονικά (-ραστ)” όσο και σε άλλα τέσσερα κομμάτια τα οποία φαίνονται στον πίνακα 3. Στην πρώτη κατηγορία ο πεντατονικός χαρακτήρας των κομματιών ξεχωρίζει ενώ τα υπόλοιπα έχουν κάποιες συγκεκριμένες φράσεις οι οποίες κατά τη γνώμη μας θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως πεντατονικές. Αυτό που μας ενδιαφέρει να διευκρινίσουμε είναι για την κατηγορία των πεντατονικών-ραστ κομματιών. Στα περισσότερα κομμάτια και όχι σε όλα, πέρα από την πεντατονία η οποία ξεχωρίζει και είναι ευδιάκριτη μέσα στην μελωδία, υπάρχουν φράσεις αλλά και μεμονωμένες νότες (οι οποίες υπάρχουν κυρίως σαν στολίδια της μελωδίας) από το μακάμ Ραστ. Δηλαδή έχοντας ως βάση την τονική της πεντατονίας υπάρχουν νότες αλλά και φράσεις οι οποίες θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανήκουν στο μακάμ Ραστ. Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά στο πεντατονικό κομμάτι της *Σταυρομάνας*, το οποίο επιλέξαμε γι’ αυτό τον λόγο να αναλύσουμε.

Σε αυτό το σημείο θα μιλήσουμε για τα μέτρα των ρυθμών που εντοπίζονται στο ζαγορίσιο μουσικό ρεπερτόριο της ανάλυσής μας, ολοκληρώνοντας έτσι τα συμπεράσματά μας. Θα γίνει μία αναφορά, σχολιάζοντας ότι κρίνουμε πιο σημαντικό μέσα από τα αποτελέσματα της έρευνας και καταγραφής τους. Επιπλέον θα γίνει σύγκριση των μέτρων των ρυθμών μεταξύ των τραγουδιών που είναι πιθανόν δημιουργημένα στο Ζαγόρι και σε αυτά που προέρχονται από περιοχές εκτός του Ζαγορίου.

Οι ρυθμοί που βρίσκουμε είναι δίσημοι (2/4), τρίσημοι (3/4), τετράσημοι (4/4), πεντάσημοι (5/4), επτάσημοι (7/8) και εννιάσημοι (9/8). Ο ρυθμός που εμφανίζεται με τη μεγαλύτερη συχνότητα είναι ο

τετράσημος, τον οποίο έχουν σχεδόν τα μισά κομμάτια της ανάλυσής μας, τα εικοσιτέσσερα για την ακρίβεια. Ο ρυθμός που ακολουθεί σε συχνότητα εμφάνισης και το βρίσκουμε σε δεκαπέντε κομμάτια είναι ο πεντάσημος. Έξι κομμάτια έχουν ρυθμό τρίσημο και άλλα έξι επτάσημο. Τέλος, δύο είναι τα κομμάτια που έχουν ρυθμό δίσημο και δύο εννιάσημο.

Βλέπουμε έτσι, τη μεγάλη συμπάθεια των ζαγορίσιων μουσικών αλλά και της ζαγορίσιας κοινότητας⁶⁴ στα κομμάτια των ρυθμών με μέτρα 4/4 και 5/4, τα οποία έχουν και τα περισσότερα κομμάτια. Μετά ακολουθούν τα κομμάτια με μέτρα 3/4 και 7/8 ενώ ελάχιστα είναι αυτά με μέτρα 2/4 και 9/8.

Τονίζοντας από την αρχή πως τα τραγούδια που είναι πιθανότατα δημιουργημένα στο Ζαγόρι μέσα στην έρευνά μας είναι περισσότερα σε αριθμό⁶⁵ από αυτά που προέρχονται από περιοχές εκτός Ζαγορίου, τα πεντάρια συναντώνται εξίσου και στις δύο κατηγορίες ενώ τα τεσσάρια βρίσκονται πιο πολύ στην πρώτη κατηγορία. Τα τριάρια και τα επτάρια βρίσκονται πιο πολύ στη δεύτερη κατηγορία ενώ τα δυάρια βρίσκονται μόνο στην πρώτη και τα εννιάρια μόνο στη δεύτερη.

Εδώ βλέπουμε ότι τα εννιάρια, αν και ελάχιστα, μιας και μόνο δύο κομμάτια⁶⁶ έχουν αυτόν τον ρυθμό, ανήκουν στα κομμάτια που εισήχθησαν στο Ζαγόρι επαληθεύοντας και μαρτυρώντας έτσι τη φανερή γιαννιώτικη καταγωγή τους.

⁶⁴ Μιας και μαζί ουσιαστικά διαμορφώνουν το ρεπερτόριο, οι μουσικοί μπορεί να προτείνουν κομμάτια αλλά η κοινότητα είναι τελικά αυτή που θα τα αποδεχθεί και θα ενταχθούν στο τοπικό ρεπερτόριο, βλ. Γ. Κοκκώνης, ένθετο στο: *Ζαγορίσιο ζιαφέτι με τον Λευτέρη Σαρρέα, ο.π. σελ. 14.*

⁶⁵ Συγκεκριμένα είναι πέντε παραπάνω.

⁶⁶ Τα δύο εννιάσημα τραγούδια είναι το *Ελενάκι* και η *Μπαζαρκάνα*. Για το *Ελενάκι* βλ. Νίκος και Γιώργος Ματθαίου, *ο.π. σελ. 2* και για την *Μπαζαρκάνα* βλ. Γ. Κοκκώνης, *ο.π. σελ. 50.*

Κάτι άλλο που παρατηρήσαμε μέσα στην έρευνά μας είναι η ελαστικότητα που υπάρχει όσον αφορά το ρυθμό σε ορισμένα κομμάτια στα οποία υπάρχει μία απώλεια χρόνου ορισμένες φορές στο κλείσιμο του κάθε μέτρου. Αυτό γίνεται κυρίως στα κομμάτια με μέτρο 5/4 όπως ο *Αλάμπης*, η *Παπαδιά* κ.ά. αλλά και όχι μόνο. Το ίδιο εντοπίζει, παρατηρεί και μας τονίζει ο Γ. Παπαδάκης στο ένθετό του στα «*Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*»⁶⁷. Αυτό εντοπίζεται πιο εύκολα στις ηχογραφήσεις από ζωντανά γλέντια και πανηγύρια και σίγουρα έχει να κάνει με τον χορό και την ιδιαιτερότητα του κάθε χορευτή που παράγγελε το κομμάτι κάθε φορά (ο οποίος είχε τον δικό του τρόπο⁶⁸ με τον οποίο μπορούσε να χορέψει ένα τραγούδι κάθε φορά).

Κλείνοντας, θα θέλαμε να αναφερθούμε σε ένα συγκεκριμένο κομμάτι με τον τίτλο *Πέρδικα*, στο οποίο παρατηρήσαμε κάτι μοναδικό μέσα στο σύνολο των κομματιών του ρεπερτορίου. Το κομμάτι είναι πεντάσημο και αποτελείται από δύο μέρη τα οποία επαναλαμβάνονται. Η φωνή στην αρχή του πρώτου μέρους ξεκινάει να ακούγεται στον τέταρτο χρόνο του πενταριού και σε όλο το υπόλοιπο πρώτο μέρος μπαίνει στο δεύτερο μισό του πέμπτου χρόνου. Στην αρχή του δεύτερου μέρους πάλι ξεκινάει στον τέταρτο χρόνο του πενταριού και στα υπόλοιπα μέτρα του

⁶⁷ Βλ. Γ. Παπαδάκης, *ο.π.* που μας λέει : «Ένα από τα χαρακτηριστικά της ρυθμικής ιδιοτυπίας του «Αλάμπης» όπως και των άλλων πεντάσημων (όπως η ομόρρυθμη Παπαδιά) είναι η εντύπωση μιας περιοδικής απώλειας του αυστηρού χρόνου που οφείλεται σε μια παύση στο τελευταίο μέρος του κάθε μέτρου, η διάρκεια της οποίας, δεν είναι απολύτως καθορισμένη και που δίνει την αίσθηση, πως κάτι μένει για λίγο μετέωρο (στοιχείο που ασφαλώς συνδέεται με τον χορό). Αυτή η κάπως «ελαστική» παύση, μαζί με την αργή ρυθμική αγωγή του κομματιού, συνιστούν και την μεγαλύτερη δυσκολία που παρουσιάζει ο ρυθμικός αυτός τύπος για τα περισσότερα συγκροτήματα.».

⁶⁸ Παράδειγμα αυτού βλ. Γ. Κοκκώνης, ένθετο στο: *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*, *ο.π.* σελ. 34 στο οποίο περιγράφεται το πόσο αργά ήθελε η κ. Κούλα να παίξει ο Γρ. Καψάλης την Παπαδιά για να την χορέψει.

δεύτερου μέρους συνεχίζει μπαίνοντας στον πρώτο χρόνο. Ο ρυθμός δεν αλλάζει καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού και το ιδιαίτερο είναι ουσιαστικά ότι η φωνή δεν ξεκινάει κανονικά στον πρώτο χρόνο του πενταριού. Αυτό γίνεται σε όλη τη διάρκεια του κομματιού και δίνει την εντύπωση πως αλλάζει πολλές φορές ο ρυθμός κατά τη διάρκεια του.

Βιβλιογραφία

Αύντεμίντ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ, μετάφραση-επιμέλεια* έκδ. Κομποτιάτη Σοφία, Fagotto books, Αθήνα 2012.

Βαρζώκας Κώστας, *Ζαγορίσια δημοτικά τραγούδια*, εκδ. Το Ζαγόρι μας 4, Γιάννινα 1982.

Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto-Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Αθήνα 2006.

Δεληγιάννης Γιώργος - Ζούκας Αλέξανδρος - Βατζιανίδου Κωνσταντίνα, *ένθετο στο: Γράβα, Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα*, έλλα, Λάρισα χ.χ.

Διονυσόπουλος Νίκος - Κοκκώνης Γιώργος, *ένθετο στο: Ζαγόρι – Τακούτσια, Ιστορικές ηχογραφήσεις 1961-1975 από το αρχείο του Σίμωνος Καρά, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων-Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής «Σίμων Καράς»*, Ιωάννινα-Αθήνα 2009.

Δραγούμης Μάρκος, *ένθετο στο: Τραγούδια από τα Γιάννινα με την κομπανία του Νίκου Τζάρα*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2000 (πρώτη έκδ. 1995).

Εργολάβος Σπύρος, *Τα Ζαγοροχώρια στις αρχές του αιώνα μας, Δύο πολύτιμα ιστορικά ντοκουμέντα*, εκδ. Ήπειρος, Ιωάννινα 2007.

Θέμελης Αν. Κωνσταντίνος, *Με κέντημα δικό του, μια μπάντα του Πετρο-Λούκα Χαλκιά*, Ίνδικτος, Αθήναι 2003.

Κοκκώνης Γιώργος, «*Η ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης*», Πρακτικά του επιστημονικού συμποσίου *Πολιτιστική Οικολογία* (Καπέσοβο 29 Ιουνίου – 1 Ιουλίου), Ιωάννινα 2002, σ.97-104.

Κοκκώνης Γιώργος, «*Η μουσική των Ιωαννίνων*», Ιωάννινα ιστορική κατάθεση (CD-ROM), Ι. Μητρόπολη Ιωαννίνων - Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2002.

Κοκκώνης Γιώργος, «*Η φωνή της Παράδοσης στην Ήπειρο*», κείμενο διάλεξης στην Οντεμίρα Πορτογαλίας, Σεπτέμβρης 2000.

Κοκκώνης Γιώργος, ένθετο στο: *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, Ιωάννινα 2004.

Κοκκώνης Γιώργος, ένθετο στο: *Ζαγορίσιο Ζιαφέτι με τον Λευτέρη Σαρρέα*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, Ιωάννινα 2002.

Κοκκώνης Γιώργος, ένθετο στο: *Όσα θυμάμαι απ' τα Τακούτσια, γλέντια στο Τσεπέλοβο*, Πολιτιστικός Σύλλογος Τσεπελόβου «Ο Τσούφλης», Τσεπέλοβο 2008.

Κουνάδης Παναγιώτης, *Η δισκογραφία των ηπειρώτικων τραγουδιών στην Ελλάδα*, περιοδικό Πρόταση, αρ. 4 (1998), Άρτα σελ. 102-114.

Λαζαρίδης Π. Κώστας, *Ζαγόρι και δημοτική μούσα*, Μικρή Ζαγοριακή Βιβλιοθήκη αριθ. 14, Γιάννινα 1973.

Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο*, Κέδρος, Αθήνα 1984² (1^η έκδοση 1959).

Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, Το αραβικό μακάμ, Το τούρκικο μακάμ, Fagotto, Αθήνα 1999.*

Ματθαίου Νίκος και Γιώργος, *ένθετο στο: Ιδιόμελο, Νίκος και Γιώργος Ματθαίου, Εγνατία οδός, FM Records, Θεσσαλονίκη 2002.*

Μπατσής Νίκος, *ένθετο στο: Ζαγόρι "Επισκέψεις", Συνεταιριστική Τράπεζα Ιωαννίνων "Ο Στόχος" χ.χ.*

Μπέκος Κ. Ν., *Να 'χε καεί ο Πλάτωνας, Οι Ελλαδικές περιπέτειες της Παραδοσιακής Μουσικής, οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας, εκδ. Ελληνικό Κέντρο Λαογραφικών Μελετών, Αθήνα 2006.*

Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004.*

Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983.*

Παπαδάκης Γιώργος, *ένθετο στο: Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, Ιωάννινα 2000.*

Παπαδάκης Γιώργος, *ένθετο στο: μακάμικα και ασίκικα τραγούδια της Ηπείρου, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, Ιωάννινα 2009.*

Τζόκας Παναγιώτης, *«Λαϊκοί οργανοπαίκτες της Ηπείρου», Φηγός τ. 5 (Φθινόπωρο 1998 – Χειμώνας 1999), Ιωάννινα 1999.*

Τριάντης Βασίλης, *«Η Δημοτική μουσική στην Πρέβεζα τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930-1960), πτυχιακή*

εργασία του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι.
Ηπείρου, Άρτα 2006.

Τσιαμούλης Χρ.- Ερευνίδης Π., *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος-20ός αί.)*,
Δόμος, Αθήνα 1998.

Feldman Walter, *Music of the Ottoman Court, makam, composition and the early
Ottoman instrumental repertoire*, VWB-Verlag für Wissenschaft und
Bildung, Berlin 1996.

Yahya Gülçin, *Ud metodu, Yurtenkleri*, Ankara 2005.

Yılmaz Zeki, *Türk Musikisi Dersleri, Çağlar Yayınları*, İstanbul 2001.

Δισκογραφία

1. *Γράβα, Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα*, έλλα, χ.χ., cd, ένθετο, κείμενα Γιώργος Δεληγιάννης, Αλέξανδρος Ζούκας, Κωνσταντίνα Βατζιανίδου.
2. *Δημοτικό τραγούδι / μέρες μουσικής*, Lyra, 1992, cd.
3. *Δημοτικό Τραγούδι, τα σόλο του Γρηγόρη Καψάλη*, Ηχογέννηση, χ.χ., κασέτα.
4. *Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική, Χοροί και τραγούδια της Ηπείρου*, General Music, χ.χ., 2 cd.
5. *Ζαγόρι, "Επισκέψεις"*, Συνεταιριστική Τράπεζα Ιωαννίνων «Ο Στόχος» - ΣΥΝ.Π.Ε., χ.χ., cd, ένθετο, κείμενα Νίκος Μπατσής.
6. *Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα*, Χρήστος Τζιτζιμίκας, Ίαμβος, 1993, cd, ένθετο, κείμενα Χρήστος Τζιτζιμίκας Ελληνικά, Αγγλικά.
7. *Ζαγορίσια Παράδοση, Τακούτσια Νο1 (πανηγύρι στο Βραδέτο)*, NIBAS music - Φοίνιξ, χ.χ. κασέτα.
8. *Ηπειρωτική Δημοτική Παράδοση," Όπως παλιά"*, NIBAS music - Φοίνιξ, χ.χ., κασέτα.
9. *Ιδιόμελο, Νίκος και Γιώργος Ματθαίου, Εγνατία Οδός*, FM Records, 2002, cd, ένθετο, κείμενα Νίκος και Γιώργος Ματθαίου.
10. *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, Άνοιξη 2004, 2 cd, διάρκεια 65:39'' και 63:54'', ένθετο, κείμενα Γιώργος Κοκκώνης, Ελληνικά, Αγγλικά.
11. *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, 2000, cd, διάρκεια 70:52'', ένθετο, κείμενα Πολύβιος

Καρράς, Γιώργος Παπαδάκης, Γρηγόρης Καψάλης, Παναγιώτης Τζόκας.

12. *Σκοποί της Ηπείρου*, Παραγωγή Νίκου Βασδέκη, χ.χ., cd.
13. *Στην πλατεία στο Ζαγόρι*, Αποθήκη Productions, χ.χ., cd.
14. *Τακούτσια Νο 2*, NIBΑΣ music - Φοίνιξ, χ.χ., κασέτα.
15. *Τακούτσια Νο 3*, NIBΑΣ music - Φοίνιξ, χ.χ., κασέτα.
16. *Τα Τακούτσια, Το γλέντι του Μάνθου*, Σύλλογος Νέων Αρίστης Ζαγορίου, Ιούνιος 1999, 2 cd, ένθετο.
17. *Χορεύοντας στο Ζαγόρι*, NIBΑΣ music-Φοίνιξ, χ.χ., κασέτα.
18. *Grèce-Epire, Takoutsia, musiciens de Zagori*, INEDIT Maisons des Cultures du Monde, 2000, cd, ένθετο, κείμενα Tatiana Yannopoulos, Simha Arom, Γαλλικά, Αγγλικά.

Περιεχόμενα του cd

1. Αραπιά
2. Βεληγκέκας
3. Ζαγορίσιο
4. Πάπιγκο
5. Σταυρομάνα
6. Αλάμπειης
7. Γενοβέφα
8. Για μια παπαδοπούλα
9. Λιασκοβίκι
10. Φράσια
11. Παπαρούσης
12. Τα μαλώματα
13. Η παπαδιά με την πλόσκα
14. Ποταμιά