



Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πτυχιακή εργασία

*«Ο επτάσημος ρυθμός στην ελληνική δημοτική μουσική.
Επιτελεστικές εκδοχές σε τοπικό και υπερτοπικό επίπεδο».*

Φοιτήτρια: Μπατσικούρα Γεωργία (Α.Μ. 1106)

Επόπτης καθηγητής: Ανδρικός Νίκος

Άρτα 2011

Στα αγαπημένα μου πρόσωπα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	02
Εισαγωγή.....	03
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
Ο επτάσημος ρυθμός.....	09
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
Τραγούδια τοπικού ρεπερτορίου.....	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
3.1 Σχέσεις τοπικού και υπερτοπικού ρεπερτορίου.....	53
3.2 Στελέχωση πανελλαδικού κόρπους.....	57
3.3 Τραγούδια υπερτοπικού ρεπερτορίου.....	60
Συμπεράσματα-Επίλογος.....	78
Βιβλιογραφία.....	83

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου στην Άρτα και αποτελεί το τελευταίο στάδιο της ολοκλήρωσης των σπουδών μου. Το αντικείμενο το οποίο πραγματεύεται η εν λόγω εργασία είναι οι διάφορες μορφές του επτάσημου ρυθμού στην λαϊκή μουσική και ιδιαίτερα στην δημοτική μουσική.

Λόγω της ενασχόλησής μου με τα παραδοσιακά κρουστά στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής και του ότι δεν έχει υπάρξει κάποια αντίστοιχη πτυχιακή εργασία αποφάσισα να μελετήσω το συγκεκριμένο θέμα διότι θεωρώ πως αποτελεί μια ενδιαφέρουσα μελέτη. Η εν λόγω εργασία δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εύκολη στην πραγμάτωσή της, διότι έπρεπε να εξεταστούν όλες οι εκδοχές του ρυθμού αυτού και να καταγραφούν από το κάθε ένα τραγούδι τα ρυθμικά σχήματα που συνόδευαν τις μελωδίες. Βέβαια, η βοήθεια του επόπτη καθηγητή ήταν πολύ σημαντική, ξεπερνώντας έτσι πολλές θεωρητικού και βιβλιογραφικού τύπου δυσκολίες.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Νίκο Ανδρικό, τον επόπτη της εν λόγω εργασίας, ο οποίος με τις πολύτιμες συμβουλές του και με την πείρα του, στάθηκε δίπλα μου σε όλα τα προβλήματα που αντιμετώπισα, ωθώντας με να τα ξεπεράσω. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Γιώργο Κοκκώνη, ο οποίος με βοήθησε με μεγάλη προθυμία όσες φορές χρειάστηκα την συμβουλή του. Επιπλέον ένα ευχαριστώ στον σύντροφό μου που στάθηκε στο πλευρό μου με την βοήθειά του. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω και τους γονείς μου, για την υπομονή και την υποστήριξή που μου έδιναν.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Γενικότερα οι έως τώρα έρευνες και οι προσεγγίσεις που αφορούσαν τα δημοτικά τραγούδια υπάγονταν σε ένα γενικότερο πλαίσιο μελέτης που είχε ως κριτήριο θέματα λογοτεχνικά και φιλολογικά. Μέσα στα πλαίσια αυτά οι παραλήψεις βασικών, κυρίως μουσικολογικών στοιχείων είναι πολλές¹. Ένα από τα παραλειπόμενα αυτά στοιχεία είναι και η ρυθμική υπόσταση των μουσικών κομματιών.

Η γενική θεώρηση του επτάσημου ρυθμού ως «πανελλήνιου» και η μεγάλη εμβέλεια που κατέχει στον ελλαδικό χώρο ήταν αφορμές για την επιλογή του θέματος της συγκεκριμένης εργασίας. Οι παραλήψεις που αναφέραμε πιο πάνω ως προς την ρυθμική υπόσταση των τραγουδιών που ανήκουν στον επτάσημο είναι μεγάλες με αποτέλεσμα το πεδίο γνώσης για τον συγκεκριμένο ρυθμό να είναι ελλιπές. Μέσα στα πλαίσια αυτά θεωρήσαμε ενδιαφέρον να αναδείξουμε μέσω της συγκεκριμένης μελέτης όλες τις εκδοχές του επτάσημου τόσο σε τοπικό όσο και υπερτοπικό ρεπερτόριο. Επιπλέον σημαντική αφορμή για τη επιλογή του συγκεκριμένου θέματος ήταν και οι αντιλήψεις που καθιερώθηκαν για τον επτάσημο μέσα από συλλόγους και από προσωπικότητες που διαδραμάτιζαν σημαντικό ρόλο στο θέμα των δημοτικών τραγουδιών.

Κάνοντας μια βιβλιογραφική ανασκόπηση είδαμε πως οι αναφορές γενικά για τον επτάσημο είναι μικρές. Οι αναφορές που υπάρχουν εστιάζουν μόνο στην ρυθμική υπόσταση του επτάσημου ως «καλαματιανό». Κάτω από αυτές τις συνθήκες χρησιμοποιήθηκαν συγγράμματα τα οποία αναφέρονται στους παραδοσιακούς χορούς με σκοπό να γνωρίσουμε και άλλες μορφές των 7/8. Έχοντας σαν σκοπό την έρευνα διάφορων μορφών του επτάσημου και πως αυτός υπάρχει μέσα στη ζωή κάποιων κοινωνιών χρησιμοποιήθηκαν συγγράμματα τα οποία αναφέρονται και στον χώρο της λαογραφίας. Επίσης, σημαντικό είναι να αναφέρουμε σε αυτή την βιβλιογραφική ανασκόπηση, πως οι αναφορές που χρησιμοποιήθηκαν για την άντληση δεδομένων για μεγάλους συλλόγους ήταν πολλές. Βέβαια ας μην ξεχνάμε και την φύση της εργασίας αυτής η οποία απαιτεί άντληση πληροφοριών από συγγράμματα τα οποία πραγματεύονται μουσικολογικά θέματα και συγκεκριμένα ρυθμολογίας.

¹ Τερζοπούλου Μιράντα και Ψυχογιού Ελένη, *«Άσματα» και τραγούδια, Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών*, Εθνολογία Τόμος 1, Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, Αθήνα 1992, σελ. 143.

Θέλοντας τώρα να εξετάσουμε την εξέλιξη του επτάσημου ρυθμού μέσα σε ένα υπερτοπικό ρεπερτόριο, αναγκαίο ήταν να μελετήσουμε και συγγράμματα τα οποία αναφέρονται σε πρακτικές δισκογραφικών εταιρειών και γενικά Μ.Μ.Ε. η επιρροή των οποίων είναι μεγάλη ως προς την θεώρηση του επτάσημου ρυθμού ως πανελλήνιου.

Σημαντικό είναι να αναφέρουμε, πως στην συγκεκριμένη εργασία έχει μελετηθεί ένας όγκος πληροφοριών ο οποίος αντλήθηκε από ηχητικό υλικό (CD) τα οποία κυκλοφορούν στο εμπόριο καθώς και από τα ένθετα των CD αυτών. Βέβαια για να αντλήσουμε τις πληροφορίες που επιθυμούσαμε από τα εν λόγω CD αντιμετωπίσαμε και κάποια συγκεκριμένα προβλήματα. Πιο αναλυτικά, σε πολλά CD δεν αναγραφόταν η χρονολογία έκδοσης τους. Σε άλλα πάλι κατέγραφαν μόνο τα ονόματα των οργανοπαικτών που έπαιζαν σολιστικά όργανα λ.χ. κλαρίνο, βιολί, σαντούρι, σε άλλα δεν γίνονταν σαφή τα ονόματα των οργανοπαικτών, καθώς και σε άλλα CD δεν γινόταν καμία αναφορά στα ονόματα των μουσικών. Επίσης, πολλά ένθετα άλμπουμ, δεν πρόσφεραν καμία παραπάνω πληροφορία πέρα από τους τίτλους των κομματιών.

Για την ολοκλήρωση της έρευνας έγινε χρήση της βιβλιογραφικής μεθόδου. Το κύριο χαρακτηριστικό της εν λόγω μεθόδου είναι πως για να δώσει ο ερευνητής απάντηση στο ερευνητικό του πρόβλημα αντλεί τα στοιχεία του από την υπάρχουσα βιβλιογραφία, από γραπτές πηγές, τις οποίες αναζητά και βρίσκει κατά κανόνα σε κεντρικές-μεγάλες βιβλιοθήκες. Το κύριο μέλημα του ερευνητή είναι να συγκεντρώσει όλα τα σχετικά με το θέμα του δεδομένα και ερμηνείες που υπάρχουν στα διάφορα είδη έντυπων πηγών (επιστημονικά περιοδικά, εγκυκλοπαίδειες, πρακτικά συνεδρίων, ηχητικό υλικό, λεξικά, παλιές πτυχιακές κ.α.) και με βάση αυτά να δώσει απάντηση στο ερευνητικό του πρόβλημα². Με αυτό τον τρόπο κατορθώσαμε να διαχειριστούμε το συγκεκριμένο θέμα.

Λίγο παραπάνω αναφέραμε ότι το ηχητικό υλικό μας προσέφερε τις διάφορες πληροφορίες που αναζητούσαμε για την πραγμάτωση της παρούσας πτυχιακής. Τα τραγούδια μάλιστα που επιλέξαμε να μελετήσουμε είναι χωρισμένα σε δύο βασικές κατηγορίες. Πιο συγκεκριμένα χωρίζονται στα τραγούδια που προέρχονται κυρίως

² Παρασκευόπουλος Ιωάννης, *Στατιστική εφαρμοσμένη στις επιστήμες της συμπεριφοράς*, Τόμος Α', Βιβλιοπωλείο Γρηγόρη, Αθήνα 1990, σελ. 21.

από το τοπικό ρεπερτόριο και στα τραγούδια που έχουν αποκτήσει μια πανελλαδική εμβέλεια.

Όσον αφορά τα τραγούδια που προέρχονται από το τοπικό ρεπερτόριο είναι το «Λουλούδι της Μονεμβασιάς» το οποίο το εξετάσαμε σε τέσσερις διαφορετικές εκτελέσεις που προέρχονται από τα άλμπουμ «Ανθολογία δημοτικού τραγουδιού 1929-1940 vol. 1», «Τραγούδια Πελοποννήσου», «18 Τραγούδια του Μωριά», «Γιώτα Βέη». Το τραγούδι «Τώρα ο Μάης και η Άνοιξη» που το εξετάσαμε από δύο διαφορετικά άλμπουμ τα οποία είναι «Τραγούδια Πελοποννήσου και Ρούμελης» και «Τα Ρουμελιώτικα». Το κομμάτι «Καραμπεριά» το οποίο το εντοπίσαμε σε δύο διαφορετικές εκτελέσεις και προέρχονται από τα άλμπουμ «Γράβα» και «Ζαγόρι, Επισκέψεις». Το τραγούδι «Μπιζέρισα μωρ' μάνα» που το εξετάσαμε σε τρεις εκτελέσεις, οι οποίες προέρχονται από τα άλμπουμ «Δημοτικό τραγούδι», «Τα Θεσσαλικά» και «Συντάζονται Αυγερινές». Το κομμάτι «Ένα κι ένα» που το εντοπίσαμε σε τρεις εκτελέσεις και προέρχονται από τα άλμπουμ «Παραδοσιακοί χοροί ντόπιων κατοίκων Νομού Σερρών», «Σίρις» και «Τα ντόπια». Το τραγούδι «Τσανακαλιώτισσα» το οποίο το εξετάσαμε σε δύο διαφορετικές εκτελέσεις, οι οποίες προέρχονται από τα άλμπουμ «Θράκη, Ανατολική Ρωμυλία, Μαύρη Θάλασσα» και «Θρακιώτικο γλέντι», καθώς και το κομμάτι «Είναι καρδιές όπου πονούν» που το εντοπίσαμε και αυτό σε δύο διαφορετικές εκτελέσεις και προέρχεται από τα άλμπουμ «Κανελόριζα» και «Η καθ' ημάς Ανατολή».

Τα τραγούδια τα οποία έχουν αποκτήσει μια πανελλαδική εμβέλεια μέσα στον χώρο είναι το «Μπαίνω μες τ' αμπέλι» το οποίο το εξετάσαμε σε πέντε διαφορετικές εκτελέσεις οι οποίες προέρχονται από τα άλμπουμ «Μεγάλο γλέντι στην Ήπειρο», «18 Τραγούδια της Θεσσαλίας», «Παραδοσιακά ηχογραφήματα», «Τα Θεσσαλικά τραγούδια» και «Γρεβενιώτικα μπεράτια». Το κομμάτι «Να χαμηλώναν τα βουνά» που το εντοπίσαμε σε πέντε και αυτό εκτελέσεις και προέρχονται πιο αναλυτικά από τα άλμπουμ «Τραγούδια Πελοποννήσου και Ρούμελης», «Σαλονίκη παινεμένη», «Όρος Παγγαίο», «Μωραϊτικό γλέντι», «Σάζι» και το τραγούδι «Όλα τα πουλάκια» το οποίο το εξετάσαμε σε τρεις διαφορετικές εκτελέσεις που προέρχονται από τα άλμπουμ «Σοφία Κολλητήρη», «Γλέντι με το Κοζανίτικο Τακίμι» και «Χορευτικά δημοτικά».

Τα παραπάνω τραγούδια τα αντλήσαμε κυρίως από την δισκογραφική συλλογή του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου στην Άρτα. Στην δισκογραφική αυτή συλλογή εντάσσονται κάθε λογής δίσκοι μουσικής (λ.χ. εμπορικοί, εθνομουσικολογικοί, live, συλλογές από διάφορες ελληνικές παραδόσεις κ.α.), οι οποίοι διατίθενται σε ψηφιακή μορφή. Τα τραγούδια αυτά τα επιλέξαμε με γνώμονα το όνομα της περιοχής που καταγράφεται είτε στον τίτλο του άλμπουμ είτε στον υπότιτλο καθώς και από προσωπικές δουλειές τραγουδιστών ή οργανοπαικτών που έχουν ερμηνεύσει ή παίζει τραγούδια από την εκάστοτε περιοχή. Πιο αναλυτικά για να εντοπίσουμε την συγκεκριμένη δισκογραφία καταγράψαμε στο πεδίο αναζήτησης του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής σε πρώτο επίπεδο το όνομα της κάθε περιοχής και επιλέξαμε από την λίστα των CD μόνο αυτά που ανέγραφαν στον τίτλο ή στον υπότιτλο το όνομα της περιοχής. Σε ένα δεύτερο επίπεδο επιλέξαμε μέσα από την λίστα των CD τις προσωπικές δουλειές των τραγουδιστών ή των μουσικών που έχουν συμμετάσχει και συμπεριλαμβάνονται μέσα σε κάθε μια περιοχή. Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε ότι επιλέξαμε σε συνεννόηση με τον επόπτη μου ορισμένες εκτελέσεις, οι οποίες ήταν απαραίτητες για την έρευνά μας.

Τα κείμενα που συνοδεύουν την πτυχιακή αυτή εργασία διαρθρώνονται σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια γενική αναφορά για την «πανελλαδική» εμβέλεια που έχει αποκτήσει ο επτάσημος ρυθμός και την συσχέτιση του συρτού καλαματιανού με τον επίτριτο της αρχαίας μετρικής. Αναφέρουμε κυρίως το μέτρο από το οποίο προέρχεται ο εν λόγω ρυθμός και επισημαίνουμε τις εκφάνσεις με τις οποίες τον συναντάμε στην λαϊκή μουσική. Επίσης, καταγράφουμε και γνωστούς χορούς που περιλαμβάνουν τον ρυθμό αυτό. Εξετάζουμε ακόμα ανά περιοχή³ την δομή με την οποία τον συναντάμε στις διάφορες εκτελέσεις, καθώς καταγράφουμε και ορισμένες παραλλαγές του ρυθμού, οι οποίες δεν αλλοιώνουν την αρχική του δομή.

Στο επόμενο κεφάλαιο εξετάζουμε κυρίως τραγούδια που προέρχονται από το τοπικό ρεπερτόριο των περιοχών. Επιλέγουμε από ένα τραγούδι για κάθε περιοχή και το εξετάζουμε σε όσες εκτελέσεις το έχουμε εντοπίσει μέσα από την έρευνά μας. Σε

³ Οι περιοχές που εξετάζουμε στην παρούσα εργασία είναι η Πελοπόννησος, η Στερεά Ελλάδα, η Ήπειρος, η Θεσσαλία, η Μακεδονία, η Θράκη και η Μικρά Ασία.

κάθε εκτέλεση επισημαίνουμε κυρίως το οργανολόγιο της ορχήστρας, τους μουσικούς, το τεχνικό και αισθητικό μέρος. Μάλιστα για κάθε περιοχή παρακολουθείται η εκτελεστική εξέλιξη βάσει του άξονα του χρόνου. Επίσης, εξετάζουμε ξεχωριστά το ρόλο του κάθε οργάνου που συνοδεύει τις μελωδίες, καθώς δίνουμε ιδιαίτερο βάρος στην ρυθμική συνοδεία των εκτελέσεων. Καταγράφουμε ακόμα και τις παραλλαγές που παίζουν τα κρουστά σε κάθε εκτέλεση και αναδεικνύουμε μέσα από αυτές τον τρόπο με τον οποίο παίζεται ο επτάσημος σε κάθε μια περιοχή.

Στο τελευταίο κεφάλαιο εξετάζουμε τραγούδια τα οποία έχουν αποκτήσει «πανελλήνια» εμβέλεια μέσα στον χώρο. Επισημαίνουμε κυρίως συλλόγους, οι οποίοι έκαναν διάφορες ενέργειες για να καθιερώσουν το εν λόγω ρεπερτόριο. Ερευνάμε μάλιστα και την σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο τοπικό και υπερτοπικό ρεπερτόριο και επισημάνουμε συγκεκριμένα για το υπερτοπικό ότι τα Μ.Μ.Ε. και ιδιαίτερα η δισκογραφία έχουν σημαντικό ρόλο για την διαμόρφωσή του. Επίσης, έχουμε επιλέξει τρία τραγούδια, τα οποία έχουν καθιερωθεί για την «πανελλήνια» εμβέλειά τους. Από το κάθε ένα εξετάζουμε τις εκτελέσεις που έχουμε εντοπίσει ανά περιοχή. Επισημαίνουμε, όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο, το οργανολόγιο, τους οργανοπαίκτες, το τεχνικό και αισθητικό μέρος. Εντοπίζουμε μάλιστα και τις αντικαταστάσεις που έχει υποστεί το οργανολόγιο και την τυποποίηση της φόρμας των εκτελέσεων. Επισημαίνουμε ακόμα και την συνοδεία των κρουστών, καθώς καταγράφουμε τα ρυθμικά σχήματα του επτάσημου που συνοδεύουν την κάθε εκτέλεση ξεχωριστά.

Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε να επισημάνουμε, πως εκτός από τις παραπάνω ενέργειες του επτάσημου ρυθμού έχει παρατηρηθεί στην δισκογραφία ότι υπάρχουν κομμάτια που χαρακτηρίζονται από μια ρυθμική ρευστότητα και πλαστικότητα. Επίσης, η κατηγορία της Ελαφράς Ελληνικής Μουσικής περιλαμβάνει εκτελέσεις, οι οποίες αναδεικνύουν την ελληνικότητα που έχει αποκτήσει ο εν λόγω ρυθμός. Βέβαια για να αποφύγουμε την έκταση που θα αποκτούσε η παρούσα εργασία δεν τα συμπεριλάβαμε μέσα στην έρευνά μας. Μέσα στα πλαίσια αυτά θα ασχοληθούμε

μόνο με την δημόδη⁴ εκδοχή του επτάσημου, και δεν θα μελετήσουμε τυχόν αστικές του εκδοχές.

Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την έρευνα που έγινε παρατηρήθηκαν κομμάτια που χαρακτηρίζονται για την ρυθμική ρευστότητα και πλαστικότητα του επτάσημου τα οποία είναι π.χ. η «Πριγκιπιώτισσα»⁵ του Τούντα Παναγιώτη με την ερμηνεία της Φραντζεσκοπούλου Μαρίκας ή Πολίτισσας, η «Νέα Χήρα»⁶ του Μοντανάρη Ιάκωβου με την ερμηνεία της Πολίτισσας, η «Δολοφόνισσα»⁷ του Τούντα με την ερμηνεία του Αραπάκη Δημήτριου, «Τα μάτια της Σμυρνιάς»⁸ του Τούντα με την ερμηνεία του Αραπάκη κ.α. Επίσης, παρατηρήθηκαν και τραγούδια που ανήκουν στην κατηγορία της Ελαφράς Ελληνικής Μουσικής και αναδεικνύουν την ελληνικότητα του ρυθμού τα οποία είναι π.χ. το «Σκαλί καλέ μου σκαλί»⁹, «Η Σαμιώτισσα»¹⁰, η «Σμυρνωτοπούλα και Πολίτισσα»¹¹ κ.α. Μέσα στο συνοδευτικό ηχητικό υλικό παραθέτουμε και δύο κομμάτια για τα οποία προείπαμε, έτσι ώστε να γίνει πιο κατανοητή η ιδιαιτερότητά τους.

⁴ Δημόδη μεν λέγονται, όσα έχουν συντεθεί της απελευθέρωσης και διαιρούνται: εις ηρωικά, κλέφτικα, ιστορικά και κοινωνικά, βλ. Παπασπυρόπουλος Θεόδωρος, *Ο εθνικισμός εις την μουσικήν*, 1934, σελ. 58.

⁵ Βλ. cd με α.α. 107 track 6.

⁶ Βλ. cd με α.α. 71 track 6.

⁷ Βλ. cd με α.α. 99 track 4.

⁸ Βλ. cd με α.α. 102 track 13.

⁹ Βλ. cd 1 με α.α. 2002 track 5.

¹⁰ Βλ. cd με α.α. 2697 track 14.

¹¹ Βλ. cd με α.α. 917 track 21.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ο ΕΠΤΑΣΗΜΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

Στην σύγχρονη Ελλάδα η εμβέλεια του επτάσημου ρυθμού είναι μεγάλη και ιδιαίτερα η επιμέρους μορφή 3-2-2. Λόγω της μεγάλης εμβέλειας, πολλές φορές ο συγκεκριμένος ρυθμός χαρακτηρίζεται από πολλούς ως «πανελλήνιος», πράγμα που φαίνεται και από το γεγονός ότι τον συναντάμε σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας. Μάλιστα, ο κυκλικός χορός του συρτού καλαματιανού¹² αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της πανελληνίας διάδοσης του επτάσημου στον ελλαδικό χώρο. Ο Baud Bony αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «ο *Sweets*, στη μελέτη του για τους ανισόχρονους ρυθμούς στα Βαλκάνια και στη Μικρασία γράφει πως ο ρυθμός του καλαματιανού είναι ο κατ' εξοχήν ελληνικός ρυθμός. Έμφυτο τον αισθάνονται ο Ρουμελιώτης και ο Μοραΐτης και τον εκμεταλλεύτηκαν πολλοί Έλληνες συνθέτες για να δώσουν εθνικό χρώμα στα έργα τους. Αυτός ο ρυθμός απασχόλησε και τους Έλληνες μουσικολόγους. Οι πιο πολλοί τον συσχέτισαν με τον επίτριτο της αρχαίας μετρικής, αφού τα τέσσερα όγδοα του δεύτερου χρόνου και τα τρία του πρώτου έχουν λόγο 4:3 και είναι ακριβώς ο λόγος που οι αρχαίοι ονόμαζαν επίτριτο»¹³.

Ο επτάσημος ρυθμός κατατάσσεται στην κατηγορία των μικτών μέτρων¹⁴. Η ρυθμική του αγωγή ποικίλει ανά περιοχή. Μέσα από την έρευνά μας εντοπίσαμε πως τα «εφτάρια» που επικρατούν στις περιοχές του ελλαδικού χώρου παρουσιάζουν μεταξύ τους μια διαφορετική σύνθεση, υφή και ρυθμική συμπεριφορά¹⁵. Η ρυθμική

¹² «Ο συρτός είναι μια αρχαία ονομασία για παραδοσιακούς κύκλιους χορούς. Με την ονομασία συρτός εννοούνται εκτός του καλαματιανού και μια σειρά από άλλους κύκλιους χορούς με όχι τόσο ευρεία διάδοση», βλ. Γεωργιάδης Θρασύβουλος, *Ο ελληνικός ρυθμός*, Αρμός, Αθήνα 2001, σελ. 182.

¹³ Baud Bony Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Ανωγειανάκη Φοίβου, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, γ' έκδοση, Ναύπλιο 1996, σελ. 7.

¹⁴ Στην ελληνική λαϊκή και παραδοσιακή μουσική, τα μικτά μέτρα είναι και τα συνηθέστερα. Πολλές φορές δε, βρίσκουμε και δομές μικτών μέτρων ακόμη πιο πολύπλοκες όπου το μικτό μέτρο προκύπτει από την πρόσθεση δύο ανόμοιων μικτών δομών, βλ. Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: Μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής/Fagotto, Αθήνα 2006, σελ. 27.

¹⁵ Φεγγούλης Σεραφεΐμ, *Η ρυθμική συγκρότηση της μουσικής της Θράκης*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011, σελ. 24.

τους αγωγή είτε 3-2-2, είτε 2-2-3. Μάλιστα, οι πιο γνωστοί χοροί που περιλαμβάνουν τον ρυθμό αυτό είναι ο καλαματιανός με εσωτερικό ρυθμό (7/8)  και εξωτερικό , ο μαντηλάτος (7/8) με εσωτερικό ρυθμό  και εξωτερικό , ο ανάποδος καλαματιανός ή λάζικος καρσιλαμάς με εσωτερικό ρυθμό (7/8)  και εξωτερικό , ο ράικος με εσωτερικό ρυθμό (7/8)  και εξωτερικό , και το αργό ή βαρύ καλαματιανό ή μπεράτι Θεσσαλίας με εσωτερικό ρυθμό (7/4)  και εξωτερικό  Στην παρούσα έρευνα, τον επτάσημο ρυθμό τον εντοπίσαμε κυρίως στους χορούς του καλαματιανού και του μαντηλάτου¹⁶.

Πελοπόννησος

Στην περιοχή της Πελοποννήσου, ο επτάσημος ρυθμός του καλαματιανού με το σχήμα των 3-2-2, θεωρείται ο βασικός για το τοπικό χορευτικό ρεπερτόριο της περιοχής¹⁷. Μάλιστα, πολλά τραγούδια της περιοχής ακολουθούν τον συγκεκριμένο ρυθμό, με αποτέλεσμα να έχουμε αρκετούς χορούς με διαφορετικές ονομασίες λ.χ. «Αμπέλι μου πλατύφυλλο», «Λελούδι της Μονομπασιάς», «Κυρά δασκάλα», «Τι να σε κάνω γαλανή» κ.α. Η δομή του ρυθμού αυτού είναι τριμερής, διότι αποτελείται από 3/8+2/8+2/8. Πιο αναλυτικά  . Μέσα από τον εν λόγω ρυθμό διαμορφώνονται και διάφορα είδη παραλλαγών, οι οποίες εμπλουτίζουν τις μελωδίες των κομματιών.

¹⁶ Παύλου Λευτέρης, ό.π., σελ. 39, 43, 41, 61, 38.

¹⁷ Πραντσιδής Γιάννης, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*, Αιγινίου, Αιγίνιο 2004, σελ. 318.

Παρακάτω παραθέτουμε ορισμένες από τις παραλλαγές:

α) 	ε) 
β) 	στ) 
γ) 	ζ) 
δ) 	η) 

Επίσης, οι παραλλαγές αυτές χαρακτηρίζονται και από διάφορα είδη καλλωπισμών, όπως είναι οι μικρές τρίλιες. Πιο αναλυτικά:

α) 	δ) 
β) 	ε) 
γ) 	στ) 

Στερεά Ελλάδα

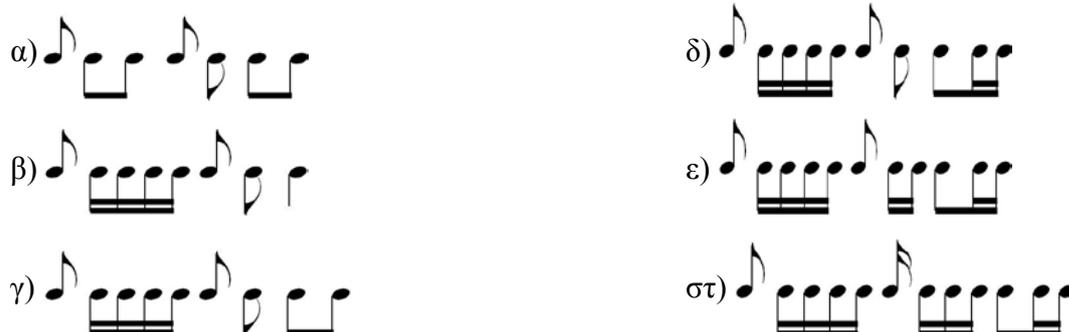
Η περιοχή της Στερεάς Ελλάδας συγγενεύει, όπως είναι φυσικό με τις γειτονικές περιοχές της Ηπείρου και της Θεσσαλίας¹⁸. Κυρίαρχος χορός στην περιοχή αυτή είναι ο συρτός καλαματιανός σε επτάσημο ρυθμό (7/8) με το σχήμα των 3-2-2. Στην περιοχή μάλιστα της Στερεάς Ελλάδας είναι αρκετά τα τραγούδια που χρησιμοποιούν τον επτάσημο ρυθμό. Παραδείγματος χάρη, «Τώρα ο Μάης και η Άνοιξη», «Μαραίνομαι ο καημένος», «Μια κοντή κοντούλα», «Η Θήβα έχει όμορφες» κ.α. Η δομή του ρυθμού είναι ίδια με αυτή της Πελοποννήσου. Το βασικό

σχήμα που κυριαρχεί στις μελωδίες είναι . Τα τραγούδια στην

εν λόγω περιοχή ακολουθούν μια μέτρια ρυθμική αγωγή. Παρατηρούμε μάλιστα πως τα κομμάτια εναλλάσσουν διαρκώς το βασικό σχήμα του επτάσημου και το

¹⁸ Πραντσιδης Γιάννης, ό.π., σελ. 304.

εμπλουτίζουν με τα σχήματα των δεκάτων έκτων. Με αυτό τον τρόπο διαμορφώνουν διάφορα ρυθμικά σχήματα του επτάσημου ρυθμού, τα οποία είναι:



Ήπειρος

Η περιοχή της Ηπείρου, όπως επισημαίνει ο Πραντσίδης είναι: «μια από τις μεγαλύτερες περιοχές της Ελλάδας με την πλουσιότερη ίσως μουσικοχορευτική παράδοση. Οι χοροί της Ηπείρου επηρεασμένοι από την ορεινή μορφολογία του εδάφους και το ψυχρό κλίμα είναι αργοί, δυναμικοί και μεγαλοπρεπείς. Στην Ήπειρο συναντάμε μεγάλη ποικιλία ρυθμών, δίσημους 'Νεραντζιά', τρίσημους τύπου 'Στα τρία' και 'τσάμικου', τετράσημους τύπου 'Πωγωνήσιου', πεντάσημους τύπου 'Ζαγορίσιου', επτάσημους τύπου 'Χειμαριώτικου', οκτάσημους τύπου 'Μπεράτι' και 'Συγκαθιστού' και εννιάσημους τύπου 'Φυσούνι' και 'Παζαργκάνας'. Οι Ηπειρώτες επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τη μουσικοχορευτική παράδοση πολλών περιοχών της Ελλάδας με την εγκατάστασή τους στις περιοχές αυτές, κυρίως κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας αναγκασμένοι από τα διάφορα γεγονότα»¹⁹.

Στην περιοχή της Ηπείρου, ο επτάσημος ρυθμός με το σχήμα των 3-2-2 αποτελεί, όπως είδαμε και λίγο παραπάνω, έναν από τους βασικούς ρυθμούς. Η δομή του είναι τριμερής γιατί περιέχει $3/8+2/8+2/8$. Το βασικό ρυθμικό σχήμα που παίζεται από το ντέφι²⁰ είναι . Το ρυθμικό σχήμα του επτάσημου χρησιμοποιείται σε μια γκάμα τραγουδιών της περιοχής. Παραδείγματος χάρη, «Τζαβέλαινα», «Αριστείδη μου», «Ντίνα Κωνσταντίνα», «Καραπατάκι» κ.α. Όπως επισημαίνει και ο Πραντσίδης, τα κομμάτια αυτά χαρακτηρίζονται για την αργή ρυθμική τους αγωγή. Οι εκτελεστές των κομματιών, διαμορφώνουν μέσω του

¹⁹ Πραντσίδης Γιάννης, ό.π., σελ. 261.

²⁰ Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991, σελ. 132, 133.

βασικού ρυθμικού σχήματος διάφορα είδη παραλλαγών. Με αυτό τον τρόπο εμπλουτίζουν τις μελωδίες των κομματιών και δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν σχήματα των δεκάτων έκτων και διάφορα είδη καλλωπισμών.

Παρακάτω αναφέρουμε ορισμένες από τις παραλλαγές:

α) 	στ) 
β) 	ζ) 
γ) 	η) 
δ) 	θ) 
ε) 	

Θεσσαλία

Η μουσική από την περιοχή της Θεσσαλίας παρουσιάζει κοινά στοιχεία με την Ήπειρο και την Δυτική Μακεδονία. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι την περίοδο της Τουρκοκρατίας εγκαταστάθηκαν στην Θεσσαλία πληθυσμοί από τις εν λόγω περιοχές, με αποτέλεσμα να επηρεάσουν την παρούσα περιοχή²⁰. Έτσι, οι ρυθμοί που συναντάμε στην περιοχή είναι οι συρτοί σε επτάσημο ρυθμό (7/8) με το σχήμα των 3-2-2, το μπεράτι ή σκόρπιο σε επτάσημο ρυθμό (7/4) με αργή ρυθμική αγωγή, ο τσάμικος σε τρίσημο ρυθμό (3/4), χοροί «στα τρία» σε τετράσημο ρυθμό (4/4), χοροί «στα δύο» σε τετράσημο (4/4) και επτάσημο ρυθμό (7/8), οι Συγκαθιστοί σε οκτάσημο ρυθμό (8/4) και χοροί με διπλό ρυθμό²¹.

Οι ρυθμοί του συρτού και του μπερατιού τους συναντάμε κυρίως σε τραγούδια που χαρακτηρίζουν την παρούσα περιοχή, λ.χ. «Μπαίνω μες τ' αμπέλι»,

²⁰ Πραντσίδης Γιάννης, ό.π., σελ. 281.

²¹ Πραντσίδης Γιάννης, ό.π., σελ. 281.

«Κοντούλα βλάχα», «Μπιζέρισα μωρ' μάνα», «Η Αλεξάνδρα» κ.α. Η δομή τους είναι τριμερής, καθώς το βασικό σχήμα που εμπλουτίζει τις μελωδίες είναι το ακόλουθο:

 Παρατηρούμε βέβαια πως στις μελωδίες των τραγουδιών χρησιμοποιούνται διάφορα ρυθμικά σχήματα, τα οποία προέρχονται από το βασικό σχήμα του επτάσημου.

Πιο αναλυτικά:

α) 

β) 

γ) 

δ) 

ε) 

στ) 

ζ) 

η) 

Μακεδονία

Η περιοχή της Μακεδονίας είναι μια από τις πλουσιότερες περιοχές της Ελλάδας διότι περιέχει μεγάλη ποικιλία στη μουσική και τους χορούς. Όπως αναφέρει και ο Πραντσιδής: «στη Μακεδονία μπορεί να συναντήσει κανείς όλους τους ρυθμούς και όλα τα χορευτικά σχήματα που συναντάμε σ' ολόκληρη τη στεριανή Ελλάδα αλλά και ρυθμούς και χορούς που έχουν τα ιδιαίτερα τοπικά χαρακτηριστικά»²². Παρατηρούμε πως στην Μακεδονία υπάρχουν κοινοί ρυθμοί και χοροί, όπως ο συρτός σε επτάσημο (7/8) και δίσσημο (2/4) και τετράσημο (4/4) ρυθμό, η γκάιντα σε τετράσημο (4/4) και δίσσημο (2/4) ρυθμό, στα τρία σε τετράσημο (4/4) ρυθμό και ο χασάπικος ή χασαπιά σε δίσσημο (2/4) ρυθμό. Βέβαια, λόγω της διαίρεσής της σε Δυτική, Ανατολική και Κεντρική Μακεδονία συναντάμε εκτός από τους κοινούς χορούς και άλλους χορούς, οι οποίοι είναι επηρεασμένοι από τις γειτονικές περιοχές. Έτσι, ο Πραντσιδής επισημαίνει ότι: «στη Δυτική Μακεδονία, οι χοροί είναι έντονα επηρεασμένοι από την Ήπειρο για το λόγο ότι γειτονεύουν οι δύο περιοχές, αλλά και από την εγκατάσταση των πληθυσμών από την Ήπειρο κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Έτσι, εκτός από τους κοινούς χορούς συναντάμε το Μπεράτι σε

²² Πραντσιδής Γιάννης, ό.π., σελ. 149.

επτάσημο ρυθμό 7/8 (3+2+2). Στην Ανατολική Μακεδονία συναντάμε το Ένα και ένα σε επτάσημο ρυθμό 7/8 (2+2+3) και στην Κεντρική Μακεδονία συναντάμε τον χορό Στα δύο σε επτάσημο ρυθμό 7/8 (3+2+2)»²³.

Στην περιοχή της Μακεδονίας, ο επτάσημος ρυθμός είτε έχει την μορφή με το σχήμα των 3-2-2, είτε την μορφή των 2-2-3. Βέβαια, και στις δύο περιπτώσεις, η δομή τους

είναι τριμερής. Το βασικό ρυθμικό σχήμα για το 3-2-2 είναι  ενώ για το 2-2-3 είναι . Πρέπει να επισημάνουμε σε αυτό το σημείο

πως τα δύο αυτά σχήματα αποτελούν δύο διαφορετικές εκδοχές του επτάσημου ρυθμού. Επίσης, πολλά τραγούδια της περιοχής χρησιμοποιούν αυτούς τους δύο ρυθμούς, με αποτέλεσμα να έχουν δημιουργηθεί χοροί με διαφορετικές ονομασίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα τραγούδια σε 3-2-2, λ.χ. «Μήλο μου κόκκινο», «Τώρα που στήσαν το χορό», «Μίρκα» και σε 2-2-3, λ.χ. «Ένα κι ένα», «Μαντηλάτος», «Κόρη Ελένη» κ.α. Μέσα από αυτές τις δύο εκδοχές διαμορφώνονται διάφορα ρυθμικά σχήματα, τα οποία εμπλουτίζουν τις μελωδίες των κομματιών. Έτσι, πιο αναλυτικά, για το σχήμα των 3-2-2 διακρίνουμε τα ακόλουθα ρυθμικά σχήματα:

α) 

ε) 

β) 

στ) 

γ) 

ζ) 

δ) 

η) 

²³ Πραντσιδης Γιάννης, ό.π., σελ. 149, 150.

Για το σχήμα των 2-2-3 υπάρχουν οι παρακάτω παραλλαγές:

α) 	ζ) 
β) 	η) 
γ) 	θ) 
δ) 	ι) 
ε) 	ια) 
στ) 	ιβ) 

Θράκη

Για την περιοχή της Θράκης παρατηρούμε, σύμφωνα και με τον Πραντσίδη ότι: «υπάρχει μεγάλη συγγένεια ανάμεσα στις διάφορες περιοχές της, σ' ότι αφορά τη μουσική, τα τραγούδια και τους χορούς, αλλά και διαφορές και αυτό εξαρτάται από τη θέση μιας περιοχής σε σχέση με το κέντρο της, αλλά και τις επιρροές που μπορεί να δέχεται από γειτονικά πολιτισμικά κέντρα. Ιδιαίτερα στην Ανατολική Θράκη μπορεί να παρατηρήσει κανείς στοιχεία συγγενικά με την Κωνσταντινούπολη, τη Μικρά Ασία και το Ανατολικό Αιγαίο. Αξιοσημείωτη ακόμη είναι η σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον Πόντο και τη Θράκη κυρίως σε ρυθμούς, κινητικά μοτίβα, τεχνικές και όχι μόνο. Οι χορευτικοί ρυθμοί που συναντάμε στη Θράκη είναι οι δίσημοι του Συρτού, οι τρίσημοι του Ταπεινού, οι τετράσημοι του Παπίσιου, οι πεντάσημοι (2+3) της Μπαϊντούσκα, οι εξάσημοι (3+3) του Ζωναράδικου, οι επτάσημοι (3+2+2) του Συρτού Καλαματιανού και (2+2+3) του Μαντηλάτου, Συγκαθιστού Καβακλί, Μπογδάνου, κουκίτσας, Μιλήσως, Δεντρίτσι, οι εννέασημοι (2+2+2+3) με γρήγορη αγωγή του Συγκαθιστού και (2+2+2+3) με μέτρια αγωγή του Καρσιλαμά»²⁴.

Στην Θράκη τον επτάσημο ρυθμό τον συναντάμε, όπως και στη περιοχή της Μακεδονίας, σε δύο διαφορετικές εκδοχές. Έτσι, ο ρυθμός αυτός έχει την μορφή με

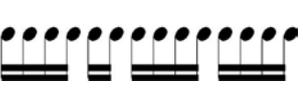
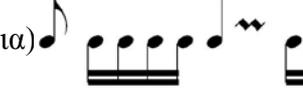
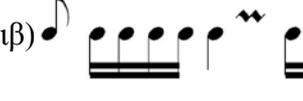
²⁴ Πραντσίδης Γιάννης, ό.π., σελ. 81.

το σχήμα των 3-2-2 ή 2-2-3. Ο συγκεκριμένος ρυθμός αποτελεί μάλιστα και έναν από τους βασικούς τοπικούς χορευτικούς ρυθμούς της περιοχής. Η δομή τους είναι ίδια ακριβώς με αυτή της Μακεδονίας. Το βασικό ρυθμικό σχήμα που κυριαρχεί στις

μελωδίες για το 3-2-2 είναι  και για το 2-2-3 .

Η ρυθμική αγωγή που ακολουθεί στις μελωδίες το σχήμα των 3-2-2 είναι μέτρια, ενώ πολύ πιο γρήγορη αγωγή ακολουθεί το σχήμα των 2-2-3. Αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε από τα τραγούδια που περιλαμβάνουν αυτές τις δύο εκδοχές. Παραδείγματος χάρη, τραγούδια που περιέχουν το σχήμα των 3-2-2 με μέτρια ρυθμική αγωγή είναι η «Τσανακαλιώτισσα», «Ντομάκινε», «Της άνοιξης τ' αηδόνια», ενώ τραγούδια που περιέχουν το σχήμα των 2-2-3 με πιο γρήγορη αγωγή είναι το «Μπογδάνο», «Μαντηλάτος», «Θρακιώτισσα» κ.α. Μέσα από την έρευνά μας διαπιστώσαμε βέβαια πως το σχήμα των 3-2-2 ακολουθεί ορισμένες παραλλαγές, οι οποίες εμπλουτίζουν τις μελωδίες των κομματιών.

Οι παραλλαγές αυτές είναι οι ακόλουθες:

α) 	ζ) 
β) 	η) 
γ) 	θ) 
δ) 	ι) 
ε) 	ια) 
στ) 	ιβ) 

Μικρά Ασία

Η περιοχή της Μικράς Ασίας είναι μια τεράστια σε έκταση περιοχή, η οποία λόγω της θέσης και της ιστορίας της παρουσιάζει μεγάλη πολυμορφία στη μουσικοχορευτική παράδοση. Οι χοροί και οι ρυθμοί που διασώζονται από τους

μικρασιάτες πρόσφυγες προέρχονται κυρίως από τις περιοχές του Πόντου, της Καππαδοκίας και από τα Δυτικά παράλια²⁵.

Στην περιοχή της Μικράς Ασίας, ο επτάσημος ρυθμός παρουσιάζεται με την εκδοχή του σχήματος 3-2-2. Η ρυθμική του αγωγή είναι κυρίως μέτρια προς αργή. Η δομή του είναι τριμερής, διότι περιέχει $3/8+2/8+2/8$. Το βασικό ρυθμικό σχήμα που κυριαρχεί στις μελωδίες είναι . Παρατηρούμε βέβαια πως ο εν λόγω ρυθμός εμπεριέχεται σε πολλά τραγούδια της περιοχής. Αυτά τα τραγούδια είναι η «Βουρνοβαλιά», το «Μελαχρινό», η «Βρύση μου μαλαματένια», «Το πονεμένο στήθος μου» κ.α. Μέσα στις συγκεκριμένες μελωδίες αλλά και στις υπόλοιπες που περιέχουν το ρυθμό αυτό, το σχήμα των 3-2-2 εμπλουτίζεται από διάφορες παραλλαγές. Σε αυτές, κυρίαρχο ρόλο έχουν τα σχήματα των δεκάτων έκτων και τα διάφορα είδη καλλωπισμών.

Πιο αναλυτικά:



²⁵ Πραντσίδης Γιάννης, ό.π., σελ. 398.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΠΙΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ

Το τραγούδι «Λουλούδι της Μονεμβασιάς» ή «Λελούδι της Μονομπασιάς» αποτέλεσε το πεδίο έρευνας για την μελέτη της εν λόγω περιοχής. Το κομμάτι αυτό αποδείχθηκε ιδιαίτερος ενδιαφέρον λόγω των παγιωμένων-νεωτεριστικών²⁶ εκτελέσεων. Το «Λουλούδι της Μονεμβασιάς» το συναντάμε πιο συγκεκριμένα στην περιοχή της Λακωνίας. Κινείται κυρίως στα πρότυπα του λαϊκού δρόμου χιτζάζ²⁷ και αποτελεί μια επιμέρους εκδοχή του επτάσημου ρυθμού με εσωτερικό  και εξωτερικό ρυθμό . Το εντοπίσαμε μέσα από την έρευνά μας σε τέσσερις εκτελέσεις, οι οποίες προέρχονται από ξεχωριστά άλμπουμ. Πιο αναλυτικά, η πρώτη εκτέλεση προέρχεται από το άλμπουμ «Ανθολογία δημοτικού τραγουδιού 1929-1940 vol.1» η δεύτερη από τα «Τραγούδια Πελοποννήσου»²⁸, η τρίτη από τα «18 Τραγούδια του Μωριά – Ελλήνων παράδοσις 6»²⁹ και η τέταρτη από το άλμπουμ «Γιώτα Βέη – Οι μεγάλες κυρίες του δημοτικού τραγουδιού»³⁰.

Η πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού αποτελεί μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε το 1928. Το τραγούδι αυτό συμπεριλαμβάνεται μάλιστα στους δίσκους των 78 στροφών, που είχε αναλάβει η εταιρεία Odeon Γερμανίας. Η ορχήστρα που πλαισιώνει την παρούσα εκτέλεση είναι το ακορντεόν, το μαντολίνο, η κιθάρα και τα κουτάλια. Ο Καρίπης Κώστας είναι ο τραγουδιστής της εκτέλεσης.

²⁶ Θεοδωρίδης Πέτρος, *Οι μεταμορφώσεις της ταυτότητας: έθνος, νεωτερικότητα και εθνικιστικός λόγος*, Αντιγόνη, Θεσσαλονίκη 2004, σελ. 103.

²⁷ Ανδρικός Νίκος, *Σημειώσεις μαθήματος Θεωρία λαϊκής μουσικής II*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2009, σελ. 18, 19.

²⁸ Βλ. cd με α.α. 265 track 15.

²⁹ Βλ. cd με α.α. 30 track 3.

³⁰ Βλ. cd με α.α. 901 track 15.

Παρατηρούμε πως από το συγκεκριμένο κομμάτι παρουσιάζεται μια παγιωμένη εκτέλεση. Ο Καρίπης την διαχειρίζεται με μια αστική διάθεση. Πιθανόν πρόκειται για εκτέλεση, η οποία έγινε για καθαρά εμπορικούς λόγους, καθώς μικρασιάτες μουσικοί εκλήθησαν να εκτελέσουν αντίστοιχο ρεπερτόριο, λόγω των αναγκών που συγκροτήθηκαν στον ελλαδικό αστικό χώρο από κοινό προερχόμενο από την ύπαιθρο.

Όσον αφορά το τεχνικό μέρος της εκτέλεσης διακρίνουμε πως ακολουθεί μια τυποποιημένη φόρμα. Πιο αναλυτικά, η μελωδία ξεκινά με τα δύο μέτρα της εισαγωγής. Συνεχίζει έπειτα, με την ερμηνεία των πέντε στίχων από τον Καρίπη. Βέβαια, για να περάσει η μελωδία από τον ένα στίχο στον άλλο, η ορχήστρα είτε επαναλαμβάνει την μελωδία του κάθε στίχου, είτε παίζει τα δύο μέτρα της εισαγωγής.

Παρατηρούμε πως το κομμάτι κινείται μέσα σε λιτά πλαίσια, σχεδόν συντηρητικά. Χαρακτηρίζεται μάλιστα για το ελαφρύ ιδίωμά του. Επίσης, χαρακτηρίζεται και από μια διάθεση ανάδειξης της τροπικότητάς του. Διακρίνουμε ακόμα, πως το ακορντεόν με το μαντολίνο παίζουν την κύρια μελωδική γραμμή του κομματιού, ενώ η κιθάρα και τα κουτάλια ακολουθούν συνοδευτικά την μελωδία. Η κιθάρα μάλιστα, κρατάει το τραγούδι σε μια μέτρια ρυθμική αγωγή από την αρχή μέχρι και το τέλος του κομματιού. Συνοδεύει την μελωδία ρυθμικά και αρμονικά, με πλήρεις συγχορδίες.

Η δεύτερη εκτέλεση του τραγουδιού πραγματοποιήθηκε την περίοδο του 1958–1960 σε ραδιοφωνική εκπομπή³¹. Στο άλμπουμ αυτό συμμετέχουν η ορχήστρα και η χορωδία του συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής μουσικής υπό την διεύθυνση του Σίμωνος Καρά σύλλογος, ο οποίος ιδρύθηκε από τον ίδιο, το 1929³². Ο Διονυσόπουλος Νίκος είχε την επιμέλεια για την έκδοση του εν λόγω άλμπουμ.

Η ορχήστρα που συνοδεύει την εκτέλεση είναι το κλαρίνο με τον Ρούντα Φίλιππο, το βιολί με τον Τσόχο Αντώνη, το κανονάκι με τον Στεφανίδη Νίκο, το αρμένικο ούτι με τον Stambulian Hagar ή με το ψευδώνυμο Τομπούλης Αγάπιος και το λαούτο με τον Ανδριανό Σταύρο. Οι μουσικοί αυτοί αποτελούν μάλιστα τα μόνιμα

³¹ Το ραδιόφωνο μάλιστα καθόριζε την μουσική που θα επικρατούσε στον Ελλαδικό χώρο και ελεγχόταν συνεχώς από το κράτος.

³² Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: Music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, 2009, σελ. 37.

μέλη της ραδιοφωνικής ορχήστρας του Καρά³³. Επίσης, ο Καράς συμπεριέλαβε μέσα στην χορωδία ψάλτες μαθητές, οι οποίοι είχαν εκπαιδευτεί μέσα από τον σύλλογο δημοτικά τραγούδια και παραδοσιακούς χορούς. Η διδασκαλία του επικεντρώθηκε κυρίως στην ψαλμωδία και στην αποκατάσταση της παράδοσης αυτής σε μονοφωνικό χαρακτήρα.

Παρατηρούμε, πως ο Καράς, προσπαθεί να αναβιώσει μέσω του κομματιού το μουσικό ρεπερτόριο της περιοχής. Έχει ως κύριο στόχο να συντηρήσει την εθνική μουσική³⁴ και να την διαδώσει στο ελληνικό έθνος. Με την διάδοση αυτή ο ελληνικός λαός θα κατορθώσει να αποκτήσει εθνική ταυτότητα. Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε πως ο Κοκκώνης λέει χαρακτηριστικά ότι: *«πολλοί ερευνητές, ενδίδοντας στα καλλιτεχνικά τους χαρίσματα, αυτοχρίζονται, ελέω της ηγεμονικής θέσης που τους προσδίδει η εγγράμματη κουλτούρα τους, σε 'ιδανικούς' ερμηνευτές. Ως τέτοιοι οικοδομούν μάλιστα μια 'ορθόδοξη' δισκογραφία αναφοράς, όπου ο ερευνητής αντικαθιστά ή αναπληρώνει τον ερευνώμενο (Σίμων Καράς, Δόμνα Σαμίου), κατασκευάζοντας κατ' ουσίαν νεοδημοτικές εκδοχές, στις οποίες πλείστες όσες 'αυθαιρεσίες' αναγιγνώσκονται ως 'διορθώσεις' ή 'δημιουργίες'. Η λογική της 'διάσωσης' δίνει ένα άλλοθι που γίνεται κανόνας»³⁵*. Αυτό συμβαίνει και στην παρούσα εκτέλεση. Επίσης, δεν διστάζει να διαχειριστεί την εκτέλεση με μια αστική διάθεση. Η διαχείριση αυτή καθοδηγείται κυρίως από τον μαέστρο και από τις παρτιτούρες, οι οποίες είναι γραμμένες στην μορφή της βυζαντινής σημειογραφίας.

Βλέπουμε, ότι η συγκεκριμένη ηχογράφιση, ακολουθεί επίσης μια τυποποιημένη φόρμα. Πιο αναλυτικά, το κομμάτι ξεκινά με τα δύο μέτρα της εισαγωγής. Συνεχίζει έπειτα με την ερμηνεία των τεσσάρων στίχων από την γυναικεία φωνή και την επανάληψη τους από την χορωδία. Αφού ερμηνευτούν όλοι οι στίχοι

³³ Kallimopoulou Eleni, ό.π., σελ. 41.

³⁴ *«By the term 'national music' we mean the music of the Greek nation, which derives from classical Greek antiquity, is based on the monophonic system and has spread to many countries of the East. The Greek people has expressed itself in this music, both with its songs (which are known as dimotika) and with its ecclesiastical chants (known as Vyzantini mousiki)»*, βλ. Kallimopoulou Eleni, ό.π., σελ. 37.

³⁵ Κοκκώνης Γιώργος, «Το 'ταυτόν' και το 'αλλότριον' της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια, Τετράδιο Νο.4, Τ.Λ.Π.Μ. ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, σελ. 104, 105.

του κομματιού, η ορχήστρα παίζει ξανά τα δύο μέτρα της εισαγωγής, με τα οποία ολοκληρώνεται και η πορεία της μελωδίας.

Στην παρούσα εκτέλεση το κλαρίνο, το βιολί, το κανονάκι και το ούτι έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο της μελωδίας. Αντίθετα, το λαούτο καλύπτει ρυθμικά και αρμονικά το τραγούδι με συγκεκριμένες συγχορδίες, καθώς η μελωδία συνοδεύεται από πλήρη εναρμόνιση.

Η τρίτη εκτέλεση του κομματιού, προέρχεται από μια στουντιακή ηχογράφηση, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Sigma sound studio με ηχολήπτες τους Βλάχο Κωνσταντίνο και Μπίρμπα Θεόδωρο. Η ηχογράφηση αυτή ξεκίνησε να κυκλοφορεί στην ελληνική αγορά την δεκαετία του 1990. Ο Πίτσος Κώστας είχε αναλάβει την επιμέλεια παραγωγής του άλμπουμ. Κατά την ακρόαση του κομματιού παρατηρούμε ότι το κλαρίνο, το λαούτο, το μπάσο και το τουμπελέκι αποτελούν το βασικό οργανολόγιο της μελωδίας. Οι μουσικοί, οι οποίοι πλαισιώνουν την ορχήστρα του κομματιού είναι το λαούτο με τον Πίτσο Κώστα, το μπάσο με τον Κουκουλάρη Βαγγέλη, το τουμπελέκι με τον Καραγιάννη Δημήτρη και ο τραγουδιστής Ανδριόπουλος Ανδρέας. Διακρίνουμε μάλιστα, πως στο ένθετο του άλμπουμ, έχουν καταγραφεί για το κλαρίνο, τρία ονόματα οργανοπαικτών, από τα οποία δεν γίνεται ξεκάθαρο το όνομα του οργανοπαίκτη που παίζει στην συγκεκριμένη εκτέλεση.

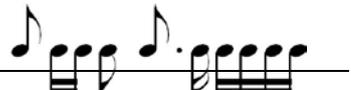
Ο Πίτσος προβάλλει μάλιστα μια νεοδημοτική εκτέλεση³⁶, η οποία παρεκκλίνει σε μεγάλο βαθμό από την καθιερωμένη εκτέλεση του κομματιού. Η εκτέλεση αυτή είναι καθαρά εμπορική και απευθύνεται στον εξοικειωμένο νεοδημοτικό ήχο των πανηγυριών της υπαίθρου. Παρατηρούμε ακόμα, πως ο ήχος από την δημοτική ορχήστρα παρουσιάζεται διαφορετικός σε σχέση με τις δύο παραπάνω εκτελέσεις. Στην παρούσα εκτέλεση εφαρμόζεται η τεχνολογία ηλεκτρικής ενίσχυσης των οργάνων και της φωνής. Ο Κοκκώνης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: *«η νέα αρχιτεκτονική του ήχου προϋποθέτει μεγαλύτερους όγκους, οι οποίοι ενίοτε ενισχύονται και με τα σχετικά εφέ. Τα εφέ αυτά δεν αποτελούν απλώς επίθεμα, αλλά σμιλεύουν*

³⁶ «Το 'νεοδημοτικό' μπήκε στο λεξιλόγιό μας κυρίως μετά την μεταπολίτευση, στο πλαίσιο της ρητορικής περί αυθεντικότητας του δημοτικού. Ο όρος αυτός ταυτίστηκε περισσότερο με την μουσική έκφραση και λιγότερη με την ποιητική», βλ. Κοκκώνης Γιώργος, ό.π., σελ. 101.

κυριολεκτικά νέες τεχνικές και νέες αισθητικές στο παίξιμο, οι οποίες αφορούν κυρίως το πρωταγωνιστικό όργανο, το κλαρίνο»³⁷. Το ίδιο παρατηρούμε ότι συμβαίνει και στην παρούσα εκτέλεση.

Το «Λουλούδι της Μονεμβασιάς» στηρίζεται τεχνικά σε μια ελεύθερη φόρμα. Η φόρμα αυτή παρουσιάζει κοινά στοιχεία με αυτή της προηγούμενης εκτέλεσης. Η μοναδική τους διαφορά έγκειται κυρίως στο σόλο που παίζει το κλαρίνο μετά από την ερμηνεία του τέταρτου στίχου. Ο οργανοπαίκτης μέσα από αυτό αναδεικνύει τον λαϊκό δρόμο στον οποίο κινείται η μελωδία και τον αισθητικό χαρακτήρα του τραγουδιού.

Ο Πίτσος αναπαράγει σε όλη την διάρκεια του κομματιού σύγχρονες νεοδημοτικές πρακτικές. Καλύπτει μάλιστα ρυθμικά και αρμονικά το τραγούδι με πλήρεις συγχορδίες. Παρατηρούμε μάλιστα πως η μελωδία του κομματιού συνοδεύεται από πλήρη εναρμόνιση. Ο Κουκουλάρης από την πλευρά του, ακολουθεί με το μπάσο ισοκρατηματικά³⁸ την μελωδία. Ο Καραγιάννης κρατάει το ρυθμικό μοτίβο του επτάσημου με μια μέτρια ρυθμική αγωγή από την αρχή μέχρι και το τέλος του κομματιού. Βλέπουμε μάλιστα, ότι το παίξιμό του κινείται σε λιτά πλαίσια, χωρίς ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά μέρη. Το μόνο βέβαια που εναλλάσσει κατά την διάρκεια της μελωδίας είναι τα ακόλουθα ρυθμικά σχήματα:

α) 	ζ) 
β) 	η) 
γ) 	θ) 
δ) 	ι) 
ε) 	ια) 
	

³⁷ Κοκκώνης Γιώργος, ο.π., σελ. 102.

³⁸ Βελιανίτης Παναγιώτης, *Λεξικό της μουσικής*, Πατάκης, Αθήνα 1999, σελ. 65.

στ)

ιβ)

Η τέταρτη εκτέλεση του τραγουδιού «Λουλούδι της Μονεμβασιάς» αποτελεί επίσης μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Studio Ωμέγα με ηχολήπτη τον Μακρή Παυσανία. Την επιμέλεια παραγωγής είχε αναλάβει η General music με τον παραγωγό Σταματελάτο Ανδρέα. Το άλμπουμ κυκλοφόρησε στον ελλαδικό χώρο το 1997. Τα όργανα τα οποία συνοδεύουν την παρούσα εκτέλεση είναι το κλαρίνο με τον Αχαλινωτόπουλο Μάνο, το λαούτο με τον Πίτσο Κώστα, η τραμπούκα³⁹ με τον Παππά Ανδρέα και η τραγουδίστρια Βέη Γιώτα.

Βλέπουμε ότι και αυτή η εκτέλεση παρουσιάζει κοινά στοιχεία με την παραπάνω ηχογράφιση. Όπως στην προηγούμενη έτσι και σε αυτή το τραγούδι ακολουθεί τις ίδιες νεοδημοτικές συγχρονικές. Επίσης, στηρίζεται τεχνικά στην ελεύθερη φόρμα που συναντήσαμε και λίγο παραπάνω.

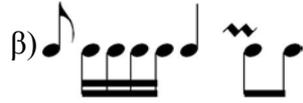
Από την πλευρά των οργανοπαικτών, διακρίνουμε ότι ο κάθε ένας ξεχωριστά αφήνει το δικό του υφολογικό στίγμα στην μελωδία. Ο Αχαλινωτόπουλος για παράδειγμα, χρησιμοποιεί στο παίξιμό του διάφορα εκφραστικά μέσα και στολίδια, με τα οποία εμπλουτίζει την μελωδία του τραγουδιού. Τα μέσα και τα στολίδια τα οποία χρησιμοποιεί είναι κυρίως τρίλιες, χρωματικές αλλοιώσεις και τονισμοί. Ο Πίτσος από την πλευρά του παίζει σε όλη την διάρκεια του τραγουδιού συγκεκριμένες συγχορδίες. Ο Παππας επίσης, αφήνει το δικό του στίγμα στην συνοδεία της μελωδίας. Το παίξιμό του παρουσιάζεται πιο σύνθετο σε σχέση με του Καραγιάννη. Παρατηρούμε μάλιστα, ότι κρατά ένα σταθερό τέμπο⁴⁰ από την αρχή μέχρι και το τέλος της μελωδίας. Εναλλάσσει όμως το ρυθμικό μοτίβο⁴¹ του επτάσημου με παραλλαγές, στις οποίες χρησιμοποιεί διάφορα είδη καλλωπισμού, όπως είναι οι τρίλιες και οι τονισμοί του κάθε μέτρου.

³⁹ Με αυτό τον τρόπο καταγράφεται στο ένθετο του άλμπουμ.

⁴⁰ Stanley Sadie, *The new grove: Dictionary of music and musicians*, εκδόσεις 2nd edition, New York 2001, τεύχος 25, σελ. 271.

⁴¹ Stanley Sadie, ό.π., τεύχος 17, σελ. 227.

Παρακάτω παραθέτουμε τα ρυθμικά σχήματα και τα είδη καλλωπισμού που υπάρχουν στο κάθε ένα ξεχωριστά:



του κομματιού τόσο από τον μαέστρο όσο και από την παρτιτούρα, η οποία μάλιστα είναι γραμμένη στα πρότυπα της βυζαντινής⁴⁷ σημειογραφίας.

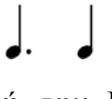
Η εν λόγω ηχογράφιση παρατηρούμε ότι ακολουθεί μια τυποποιημένη φόρμα. Πιο αναλυτικά, το κομμάτι ξεκινά με τα δύο μέτρα εισαγωγής. Συνεχίζει με την ερμηνεία των τεσσάρων στίχων από τον Μόσχο και τις ανταποκρίσεις της ορχήστρας σε κάθε κουπλέ και τελειώνει παίζοντας ξανά τα δύο μέτρα εισαγωγής. Μέσα από την συγκεκριμένη εκτέλεση βλέπουμε ότι το κλαρίνο παίζει την κύρια μελωδική γραμμή του τραγουδιού, ενώ το βιολί και το λαούτο ακολουθούν συνοδευτικά την μελωδία. Πρέπει να σημειωθεί πως το βιολί κατά την διάρκεια της ερμηνείας των στίχων από τον Μόσχο, ακολουθεί ισοκρατηματικά την μελωδία. Το λαούτο διακρίνουμε ότι κρατάει ένα σταθερό ρυθμικό μοτίβο και συνοδεύει το κομμάτι με πλήρεις συγχορδίες.

Η δεύτερη εκτέλεση, που προέρχεται από το άλμπουμ «Τα Ρουμελιώτικα», αποτελεί μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε στο studio sound trust με ηχολήπτη τον Φώτου Λεωνίδα. Την επιμέλεια παραγωγής είχε αναλάβει η General music με τον παραγωγό Σταματελάτο Ανδρέα. Πρέπει να σημειωθεί πως μέσα στο ένθετο του άλμπουμ δεν αναγράφεται η χρονολογία ηχογράφησης του κομματιού. Τα όργανα που περιλαμβάνει η ηχογράφιση αυτή είναι το κλαρίνο, το οποίο παίζει την μελωδική γραμμή του κομματιού, η κιθάρα και η τραμπούκα. Τα ονόματα των μουσικών που παίζουν σε αυτή την εκτέλεση είναι ο Χαλιλόπουλος Θανάσης (κλαρίνο), ο Μαρκόπουλος Σάσος (κιθάρα), ο Κοντός Νίκος (τραμπούκα) και ο τραγουδιστής Κυρίτσης Αντώνης.

Η εν λόγω εκτέλεση παρουσιάζεται διαφορετική σε σχέση με την προηγούμενη. Πρόκειται για μια λαϊκή μορφή εκτέλεσης του κομματιού, η οποία δεν καθοδηγείται από το δυτικό μοντέλο διαχείρισης του ιστορικού υλικού. Αποτελεί κυρίως μια ελεύθερη εκτέλεση, η οποία προσπαθεί να αποτυπώσει την μουσική των

⁴⁷ «Αυτό που σήμερα ονομάζουμε 'θεωρία της βυζαντινής μουσικής' διαμορφώθηκε ουσιαστικά τον 19^ο αιώνα από τον Χρύσανθο και την Πατριαρχική επιτροπή του 1881, οπότε επιχειρείται μια επανασύνδεση με το αρχαιοελληνικό μοντέλο. Η παράδοση αυτή συνεχίζεται τον 20^ο αιώνα με κύρια μορφή τον Σίμωνα Καρα, ο οποίος αξιοποιώντας τα αρχαία και βυζαντινά κείμενα εμπλούτισε το θεωρητικό μοντέλο της εκκλησιαστικής μουσικής, ενώ παράλληλα επιχείρησε να καλύψει θεωρητικά και ιδιάζουσες περιπτώσεις από τη δημοτική», βλ. Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου-ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», περιοδικό πολυφωνία, άνοιξη 2006, τεύχος 8, σελ. 58.

ΗΠΕΙΡΟΣ

Το τραγούδι «Καραμπεριά»⁴⁹ αποτέλεσε το αντικείμενο έρευνας για την περιοχή της Ηπείρου. Οι ρίζες του κομματιού αυτού βρίσκονται στην περιοχή του Ζαγορίου. Η «Καραμπεριά» κινείται στα πρότυπα του λαϊκού δρόμου νικρίζ⁵⁰. Πρόκειται για μια επιμέρους εκδοχή του επτάσημου και πιο συγκεκριμένα των 7/8 με εσωτερικό ρυθμό  και εξωτερικό . Οι στίχοι του κομματιού, οι οποίοι παρουσιάζουν την καθημερινή ζωή των Καραμπεριωτών, έδωσαν το έναυσμα για την παρούσα μελέτη. Το τραγούδι «Καραμπεριά» το εντοπίσαμε σε δύο διαφορετικές εκτελέσεις, οι οποίες προέρχονται από τα άλμπουμ «Γράβα»-Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα⁵¹ και «Ζαγόρι, Επισκέψεις»⁵².

Η πρώτη εκτέλεση του κομματιού ηχογραφήθηκε στο Studio εικόνα και ήχος του Νάστου Αλέξανδρου και κυκλοφόρησε το 2002 από τις περιφερειακές εκδόσεις «Έλλα». Ο υπεύθυνος για την δημιουργία του άλμπουμ αυτού ήταν ο Κανδήλας Ηλίας. Τα κείμενα επιμελήθηκαν από τους Δεληγιάννη Γιώργο, Ζούκα Αλέξανδρο και Βατζιανίδου Κωνσταντίνα. Πρέπει να επισημάνουμε ότι το άλμπουμ αυτό συγχρηματοδοτήθηκε στο πλαίσιο της Κοινοτικής Πρωτοβουλίας Leader II, που υλοποίησε το κέντρο στρατηγικού σχεδιασμού «ΠΙΝΔΟΣ».

Μέσα από την ακρόαση του τραγουδιού, βλέπουμε ότι το κλαρίνο, το βιολί, το λαούτο και το ντέφι αποτελούν το βασικό οργανολόγιο της μελωδίας. Οι μουσικοί οι οποίοι παίζουν στην εν λόγω εκτέλεση είναι ο Καψάλης Γρηγόρης⁵³ (κλαρίνο), ο

⁴⁹ Από το ένθετο του άλμπουμ «Γράβα», σελ. 34, *Η ετυμολογία της λέξης προέρχεται από την τούρκικη λέξη καρά (δηλαδή εκατό τοις εκατό) και μπερί (δηλαδή ντόπιος). Οι Ζαγορίσιοι χρησιμοποιούσαν τη λέξη με υποτιμητική διάθεση για τους χωρικούς της κοιλάδας των Ιωαννίνων.*

⁵⁰ Ανδρικός Νίκος, ό.π., σελ. 26, 27.

⁵¹ Βλ. cd με α.α. 255 track 12.

⁵² Βλ. cd με α.α. 273 track 4.

⁵³ Ο.π., σελ. 14,15, *Γεννήθηκε το 1929 στον Ελαφότοπο Ζαγορίου. Το 1945 έμαθε να παίζει κλαρίνο από τον θείο του Καψάλη Κώστα. Έχει δώσει αρκετές συναυλίες στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Επίσης, έχει συνεργαστεί με μεγάλους μουσικούς της Παραδοσιακής μουσικής από όλο τον κόσμο.*

Κωσταγιώργος Κωνσταντίνος⁵⁴ (βιολί), ο Κάλλης Αδαμάντιος⁵⁵ (λαούτο), ο Χαλλιόπουλος Αντώνης⁵⁶ (ντέφι) και ο τραγουδιστής Παπακώστας Γιάννης⁵⁷. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι ρίζες του τραγουδιού βρίσκονται στην αστική γιαννιώτικη παράδοση⁵⁸. Η «Καραμπεριά» προέρχεται από μια εγγράμματη μουσική παραγωγή. Η μελωδία καθοδηγείται κυρίως από τα πρότυπα της δυτικής μουσικής αντίληψης λ.χ. παρτιτούρα⁵⁹, καθώς συνοδεύεται από πλήρη εναρμόνιση.

Μέσα από την ηχογράφιση διαπιστώνουμε ότι η μελωδία ακολουθεί μια τυποποιημένη φόρμα. Η φόρμα αυτή περιλαμβάνει ένα συγκεκριμένο πρότυπο το οποίο περιέχει εισαγωγή, κουπλέ ρεφρέν. Πιο αναλυτικά, το τραγούδι ξεκινά με τα τέσσερα μέτρα εισαγωγής. Συνεχίζει με την ερμηνεία των τεσσάρων στίχων και του ρεφρέν από τον Παπακώστα. Βέβαια, για να περάσει από το ένα κουπλέ στο άλλο η ορχήστρα παίζει τα τέσσερα μέτρα εισαγωγής. Μετά από το παίξιμο των τελευταίων μέτρων ολοκληρώνεται και η μελωδία του κομματιού. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί ότι κατά την διάρκεια της ηχογράφησης η ταχύτητα του κομματιού μεταβάλλεται. Το τραγούδι δηλαδή, ξεκινά με μια αργή ρυθμική αγωγή και καταλήγει σε πολύ σύντομη.

Παρατηρούμε ακόμα, πως το κλαρίνο και το βιολί αποτελούν το πρωταγωνιστικό ρόλο της μελωδίας. Το λαούτο από την δική του πλευρά συνοδεύει μελωδικά και ρυθμικά το τραγούδι. Όσον αφορά την αρμονική συνοδεία, πραγματοποιείται από τον Κάλλη με πλήρεις συγχορδίες. Το ντέφι, το οποίο αποτελεί και τον βασικό πρωταγωνιστή για την ρυθμική συνοδεία της μελωδίας, ακολουθεί τις παρακάτω παραλλαγές:

⁵⁴ Ο.π., σελ. 13, 14, *Γεννήθηκε το 1965 στην Πλατάνουσα Ιωαννίνων. Από την ηλικία των δέκα και με την προτροπή του παππού του Πρέντζα Λάμπρου, που ήταν μουσικός, έπαιξε βιολί και ντέφι στα πανηγύρια της περιοχής.*

⁵⁵ Ο.π., σελ. 13, *Κατάγεται από τη Βροσίνα.*

⁵⁶ Ο.π., σελ. 13, *Γεννήθηκε το 1961 στα Γιάννενα. Προέρχεται από μουσική οικογένεια.*

⁵⁷ Ο.π., σελ. 11, 12, *Γεννήθηκε το 1954 στους Χουλιαράδες. Ασχολήθηκε επαγγελματικά με το τραγούδι μετά από την ολοκλήρωση της στρατιωτικής του θητείας. Ζει και εργάζεται στα Γιάννενα.*

⁵⁸ Ο.π., σελ. 33.

⁵⁹ Ο.π., σελ. 33.



Η δεύτερη εκτέλεση, προέρχεται επίσης από μια στουντιακή ηχογράφιση που πραγματοποιήθηκε στο Studio Αποθήκη με ηγολήπτη τον Παπαδιώτη Νίκο και χορηγό την συνεταιριστική τράπεζα Ιωαννίνων «Ο ΣΤΟΧΟΣ»-ΣΥΝ.Π.Ε. Πρέπει να επισημάνουμε πως στο ένθετο του άλμπουμ δεν αναγράφεται η ακριβής χρονολογία ηχογράφησης του κομματιού. Την διεύθυνση παραγωγής και την επιμέλεια έκδοσης την είχε ο Μπατσής Νίκος. Ο Καψάλης Γιώργος επιμελήθηκε φιλολογικά τα κείμενα του ενθέτου.

Η παρούσα εκτέλεση παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με την παραπάνω ηχογράφιση. Όπως στην πρώτη εκτέλεση έτσι και σε αυτή το οργανολόγιο και οι οργανοπαίχτες παρουσιάζουν ομοιότητα. Η μοναδική τους διαφορά έγκειται κυρίως στο όνομα του ατόμου που παίζει ντέφι, ο οποίος είναι ο Παππός Αποστόλης⁶⁰ και του ερμηνευτή, Πατσούρα Γιώργου⁶¹.

Το κομμάτι στηρίζεται επίσης στην τυποποιημένη φόρμα που είδαμε και λίγο παραπάνω. Το τραγούδι ακολουθεί την ίδια πορεία με την προηγούμενη. Το μόνο που αλλάζει στην παρούσα εκτέλεση είναι η εισαγωγή ενός ακόμη στίχου. Το κλαρίνο και το βιολί, τα οποία αποτελούν τα κυρίαρχα όργανα της Ηπειρωτικής κομπανίας, σε όλη την διάρκεια της εκτέλεσης χρησιμοποιούν εκφραστικά μέσα και στολίδια που εμπλουτίζουν την εξέλιξη της μελωδίας. Τα μέσα αυτά έχουν να κάνουν κυρίως με τα

⁶⁰ Από το ένθετο του άλμπουμ «Ζαγόρι, Επισκέψεις», σελ. 43, Γεννήθηκε το 1970 στο Λίθινο Ιωαννίνων. Έμαθε από μόνος του ντέφι σε μικρή ηλικία. Συμμετείχε σε πολλές εκδηλώσεις στα Γιάννενα και σε όλη την Ελλάδα, με σκοπό την ανάδειξη και την διάδοση της Ηπειρωτικής μουσικοχορευτικής παράδοσης.

⁶¹ Ο.π., σελ. 41, Γεννήθηκε το 1967 στο Ελληνικό (Λοζέτσι) Ιωαννίνων. Έκανε μαθήματα Βυζαντινής μουσικής στη σχολή της Ιεράς Μητρόπολης Ιωαννίνων.

στολίδια της δεξιοτεχνίας των οργανοπαιχτών, τα οποία είναι οι τρίλιες και το τσάκισμα από τον ήχο των δύο οργάνων. Όσον αφορά τα εκφραστικά στολίδια, ο Καψάλης χρησιμοποιεί μέσα στην εκτέλεση γερό φύσημα στην κυρίως νότα αλλά και χρωματικές αλλοιώσεις. Το λαούτο έχει την ρυθμική αλλά και την αρμονική κάλυψη της εκτέλεσης. Η αρμονική αυτή κάλυψη επιτυγχάνεται όπως διακρίνουμε με πλήρεις συγχορδίες. Τέλος, το ντέφι κινείται σε λιτά πλαίσια σχεδόν συντηρητικά, κρατώντας σταθερά το τέμπο με τα ακόλουθα ρυθμικά σχήματα:



ΘΕΣΣΑΛΙΑ

Από την περιοχή της Θεσσαλίας επιλέξαμε να μελετήσουμε το τραγούδι «Μπιζέρισα μωρ' μάνα»⁶². Το εν λόγω κομμάτι το συναντάμε πιο συγκεκριμένα στην περιοχή των Τρικάλων. Παρατηρούμε πως κινείται στα πρότυπα του επιμέρους τροπικού φαινομένου τσαργκιά⁶³. Πρόκειται για ένα από τα τραγούδια του επτάσημου ρυθμού και πιο συγκεκριμένα των 7/8 με εσωτερικό ρυθμό 

και εξωτερικό . Ο λόγος για τον οποίο επιλέξαμε να μελετήσουμε το κομμάτι αυτό οφείλεται κυρίως στην εκτελεστική ιδιαιτερότητα του κάθε οργάνου. Το τραγούδι «Μπιζέρισα μωρ' μάνα» το εντοπίσαμε σε τρεις διαφορετικές εκτελέσεις, οι οποίες προέρχονται από ξεχωριστά άλμπουμ. Έτσι, την πρώτη εκτέλεση την συναντήσαμε στο άλμπουμ «Δημοτικό τραγούδι»-Κυκλάδες, Σκύρος, Θεσσαλία, Ήπειρος, Μακεδονία⁶⁴, την δεύτερη στο άλμπουμ «Τα Θεσσαλικά»-Τασούλα Μαλιαχόβα⁶⁵ και την τρίτη στο άλμπουμ «Συντάζονται αυγερινές»-Τραγούδια της Δυτικής Θεσσαλίας⁶⁶.

Η πρώτη εκτέλεση του κομματιού πραγματοποιήθηκε στο Sound studio με ηχολήπτη τον Σμυρναίο Γιάννη. Το άλμπουμ ξεκίνησε να κυκλοφορεί στην ελληνική αγορά το 1992. Ο Λιάβας Λάμπρος επιμελήθηκε την έκδοση του. Ο Κυβέλος Γιώργος και ο Ελληνιάδης Στέλιος είχαν αναλάβει την επιμέλεια παραγωγής του.

Παρατηρούμε μέσα από την ηχογράφιση πως το κλαρίνο, το βιολί και το λαούτο αποτελούν το βασικό οργανολόγιο της Θεσσαλικής κομπανίας. Οι μουσικοί μάλιστα, οι οποίοι παίζουν στην εκτέλεση αυτή είναι ο Παρασκευάς Μιλτιάδης (κλαρίνο), ο Πλακιάς Αθανάσιος (λαούτο) και ο Βλαστός Δημήτρης (τραγούδι). Πρέπει να σημειωθεί πως στο ένθετο του άλμπουμ δεν γίνεται καμία αναφορά στο όνομα του οργανοπαίκτη που παίζει βιολί. Επίσης, πρέπει να αναφέρουμε ότι μαζί με

⁶² Από το ένθετο του άλμπουμ «Συντάζονται αυγερινές», σελ. 18, Το κείμενο του κομματιού μας πληροφορεί για τα ήθη της παλιάς Θεσσαλίας, όπου τα κορίτσια τα πάντρευαν χωρίς την δική τους συγκατάθεση.

⁶³ Ανδρικός Νίκος, ό.π., σελ. 12, 13.

⁶⁴ Βλ. cd με α.α. 197 track 9.

⁶⁵ Βλ. cd με α.α. 1321 track 18.

⁶⁶ Βλ. cd με α.α. 212 track 11.

τον Βλαστό συμμετέχει και η χορωδία των γυναικών του μορφωτικού συλλόγου Μεριχόβου (Αγία Τριάδα) Καρδίτσας.

Ο Λιάβας στην εν λόγω εκτέλεση επιχειρεί να προβάλει το μουσικό ρεπερτόριο της Θεσσαλίας. Το ρεπερτόριο αυτό το διαχειρίζεται με μια αστική διάθεση. Προσπαθεί να παρουσιάσει από την παρούσα εκτέλεση μια εγγράμματη μουσική παραγωγή. Εντάσσει μάλιστα την χορωδία του μορφωτικού συλλόγου, την οποία καθοδηγεί σύμφωνα με τα πρότυπα της δυτικής μουσικής. Αυτά τα πρότυπα περιλαμβάνουν κυρίως την καθοδήγηση της μελωδίας από τον μαέστρο, την πιστή ανάγνωση του τραγουδιού από την παρτιτούρα και την χρήση του συγκεκριμένου συστήματος.

Στο τεχνικό μέρος της μελωδίας διακρίνουμε ότι η εκτέλεση του κομματιού κινείται σε μια πιο ελεύθερη φόρμα. Το κομμάτι δηλαδή, ξεκινά με τα πέντε μέτρα εισαγωγής. Συνεχίζει με την ερμηνεία των τεσσάρων στίχων από τον Βλαστό και την χορωδία, η οποία επαναλαμβάνει τα λόγια του κάθε στίχου. Ύστερα από την ερμηνεία και του τελευταίου στίχου το κλαρίνο παίζει ένα ταξίμι με το οποίο ολοκληρώνει και την εξέλιξη της μελωδίας.

Βλέπουμε ακόμα, πως κατά την διάρκεια της εκτέλεσης, το κλαρίνο και το βιολί παίζουν την κύρια μελωδική γραμμή του κομματιού. Από την άλλη πλευρά, το λαούτο συνοδεύει ρυθμικά αλλά και αρμονικά το κομμάτι με πλήρεις συγχορδίες. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί πως η χορωδία κατά την ερμηνεία των στίχων χτυπά παλαμάκια, με τα οποία καλύπτουν ρυθμικά την μελωδία του τραγουδιού.

Η δεύτερη εκτέλεση προέρχεται επίσης από μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία κυκλοφόρησε το 2000. Την επιμέλεια παραγωγής την είχε η General music με τον παραγωγό Σταματελάτο Ανδρέα. Τα όργανα τα οποία παίζουν στη παρούσα εκτέλεση είναι το κλαρίνο, το οποίο αποτελεί και το πρωταγωνιστικό όργανο της μελωδίας, το λαούτο και το τουμπελέκι. Οι μουσικοί οι οποίοι συμμετέχουν είναι ο Τσιαχρής Αποστόλης (κλαρίνο) και η τραγουδίστρια Μαλιαχόβα Τασούλα. Όσον αφορά τα ονόματα των υπόλοιπων μουσικών, δεν αναγράφονται στο ένθετο του άλμπουμ.

Η παρούσα ηχογράφιση διαφέρει αρκετά από την παραπάνω εκτέλεση. Παρατηρούμε πως η εν λόγω εκτέλεση παρουσιάζεται με μια λαϊκότερη μορφή. Η

μορφή αυτή δεν περιορίζεται από τα δυτικά πρότυπα, όπως η προηγούμενη εκτέλεση, αλλά ακολουθεί τα δικά της πρότυπα, τα οποία είναι πιο ελεύθερα.

Στο τεχνικό μέρος της εκτέλεσης παρατηρούμε ότι το τραγούδι ακολουθεί μια τυποποιημένη φόρμα, η οποία μοιάζει αρκετά με την παραπάνω εκτέλεση. Πιο αναλυτικά, το κομμάτι ξεκινά με τα πέντε μέτρα εισαγωγής. Συνεχίζει με την ερμηνεία των πέντε στίχων από την Μαλιαχόβα. Βέβαια, για να περάσει η μελωδία από το ένα κουπλέ στο άλλο, η ορχήστρα παίζει τα πέντε μέτρα εισαγωγής. Με την ολοκλήρωση του πέμπτου στίχου, η ορχήστρα παίζει ξανά τα πέντε μέτρα της εισαγωγής και με αυτά ολοκληρώνεται η μελωδία του κομματιού.

Κατά την διάρκεια του τραγουδιού, βλέπουμε ότι το λαούτο καλύπτει ρυθμικά και αρμονικά το κομμάτι. Η αρμονική αυτή κάλυψη επιτυγχάνεται με πλήρεις συγχορδίες. Επίσης, τονίζει έντονα στο παίξιμό του την πρώτη αλλά και την τρίτη βαθμίδα του κομματιού. Το τουμπελέκι από την πλευρά του, κινείται σε όλη την διάρκεια της εκτέλεσης σε λιτά πλαίσια. Ο οργανοπαίκτης, δεν χρησιμοποιεί ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά μέρη στο παίξιμό του. Κρατάει σταθερά το τέμπο του κομματιού και εναλλάσσει το ρυθμικό μοτίβο του επτάσημου με τα ακόλουθα ρυθμικά σχήματα:



Η τρίτη εκτέλεση προέρχεται, όπως και οι άλλες δύο εκτελέσεις, από μια στουντιακή ηχογράφηση που πραγματοποιήθηκε στο Studio Crystal με ηχολήπτες τους Γεωργόπουλο Βασίλη και Δημητριάδη Δημήτρη. Πρέπει να επισημάνουμε πως στο ένθετο δεν γίνεται καμία αναφορά για την χρονολογία έκδοσης του τραγουδιού. Ο Κωνσταντζος Γιώργος ήταν ο υπεύθυνος για την διεύθυνση παραγωγής του

άλμπουμ. Ο Μητροπάνος Χρυσόστομος⁶⁷ είχε αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση. Επίσης, το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής της Αθήνας επιμελήθηκε την παραγωγή του εν λόγω άλμπουμ.

Το οργανολόγιο που παισιώνει την παρούσα ηχογράφιση είναι το κλαρίνο, το βιολί, το σαντούρι, το λαούτο και το ντέφι. Μέσα στην ορχήστρα συμμετέχουν οι μουσικοί Τσιάκας Ηλίας (κλαρίνο), Αραπάκης Αλέκος (βιολί), Κατσιγιάννης Ανδρέας (σαντούρι), Κατσιάνης Στέλιος (λαούτο) και ο τραγουδιστής Μητροπάνος Χρυσόστομος. Όσον αφορά το όνομα του μουσικού, ο οποίος παίζει ντέφι στην εκτέλεση, δεν είναι ξεκάθαρο στο ένθετο του άλμπουμ.

Ο Μητροπάνος προσπαθεί από την παρούσα εκτέλεση να αναβιώσει το μουσικό ρεπερτόριο της Θεσσαλικής μουσικής. Η εν λόγω ηχογράφιση παρουσιάζει κοινά στοιχεία με την πρώτη εκτέλεση του κομματιού. Η συγκεκριμένη ηχογράφιση ακολουθεί επίσης, την φόρμα που συναντήσαμε και στην πρώτη εκτέλεση. Βλέπουμε λοιπόν, πως το κομμάτι ξεκινά με τα δύο μέτρα εισαγωγής και συνεχίζει με την ερμηνεία των έξι στίχων από τον Μητροπάνο. Μετά από την ερμηνεία του έκτου κουπλέ, ο Τσιάκας παίζει ένα σόλο με το κλαρίνο, στο οποίο του δίνεται η ευκαιρία να αυτοσχεδιάσει. Τονίζει μέσα από το παίξιμό του, τον μουσικό δρόμο στον οποίο κινείται η μελωδία, καθώς δίνει ιδιαίτερη σημασία και στον αισθητικό χαρακτήρα του τραγουδιού.

Είναι εμφανές και μέσα από την ακρόαση του τραγουδιού ότι το σαντούρι, το λαούτο και το ντέφι ακολουθούν συνοδευτικά την μελωδία. Πιο συγκεκριμένα, το λαούτο και το σαντούρι συνοδεύουν ρυθμικά και αρμονικά το κομμάτι με πλήρεις συγχορδίες.

⁶⁷ Ο.π., σελ. 11, *Γεννήθηκε στην Καππά, ένα μικρό χωριό κοντά στην Καρδίτσα, πάνω στο δημόσιο δρόμο που συνδέει Φανάρι και Μουζάκι. Είναι το έκτο στη σειρά από τα επτά παιδιά της οικογένειάς του, που ήταν προσηλωμένη στην παράδοση και διέθετε καλλίφωνους τραγουδιστές. Σπούδασε παραδοσιακό τραγούδι και βυζαντινή μουσική κοντά στον Σίμωνα Καραά και την ψαλτική τέχνη, από μικρό παιδί, κοντά στο δάσκαλο του χωριού, Απόστολο Σουλιώτη. Σήμερα εργάζεται ως καθηγητής στο Πειραματικό Μουσικό Γυμνάσιο και Λύκειο Παλλήνης.*

Το ντέφι ακολουθεί σε όλη την διάρκεια της μελωδίας ένα σταθερό ρυθμικό μοτίβο, το οποίο το εναλλάσσει με τις ακόλουθες παραλλαγές:



ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ

Το τραγούδι «Ένα κι ένα» αποτέλεσε το αντικείμενο έρευνας για την περιοχή της Μακεδονίας. Το κομμάτι προέρχεται πιο συγκεκριμένα από την περιοχή των Σερρών, το οποίο χορεύεται στα χωριά του Σιδηροκάστρου και της Κοίμησης. Πρόκειται για έναν οργανικό σκοπό μέσα από τον οποίο προβάλλεται ο υφολογικός ιδιοματισμός της περιοχής μέσω της εκτελεστικής ιδιαιτερότητας του κάθε οργάνου. Κινείται στα πρότυπα του λαϊκού δρόμου ράστ⁶⁸. Αποτελεί μια επιμέρους εκδοχή του επτάσημου ρυθμού και κυρίως των 7/8 με εσωτερικό ρυθμό  και εξωτερικό . Το τραγούδι «Ένα κι ένα» το εντοπίσαμε σε τρεις εκτελέσεις, οι οποίες προέρχονται από διαφορετικά άλμπουμ. Η πρώτη εκτέλεση προέρχεται από το άλμπουμ «Παραδοσιακοί χοροί ντόπιων κατοίκων Νομού Σερρών»-Οργανικές μελωδίες με ζουρνάδες και νταούλια από την Σκοτούσσα και την ευρύτερη περιοχή⁶⁹, η δεύτερη από το άλμπουμ «Σίρις»-Σκοποί και χοροί των Σερρών⁷⁰ και η τρίτη από το άλμπουμ «Τα ντόπια»-Ζουρνάδες και νταούλια από τον Νομό Σερρών⁷¹.

Η πρώτη εκτέλεση αποτελεί μια στουντιακή ηχογράφιση που πραγματοποιήθηκε στο Serres sound και κυκλοφόρησε το 1996. Το συγκεκριμένο άλμπουμ επιμελήθηκε ο πολιτιστικός σύλλογος Σκοτούσσας. Η Αμερικανίδα εθνολόγος Yvonne Hant για δύο με τρεις δεκαετίες μελέτησε την μουσικοχορευτική και λαογραφική παράδοση του τόπου αυτού και παρέδωσε στους κατοίκους μουσικοχορευτικά και λαογραφικά ευρήματα.

Δύο ζουρνάδες, οι οποίοι χωρίζονται σε πρώτο και δεύτερο και ένα νταούλι αποτελούν το σύνολο της ορχήστρας. Οι μουσικοί οι οποίοι παίζουν τα όργανα αυτά είναι ο Μανταρλής Νικόλαος⁷² (πρώτο ζουρνά), ο Σταμπουλής Νικόλαος⁷³ (δεύτερο

⁶⁸ Ανδρικός Νίκος, ό.π., σελ. 5, 6.

⁶⁹ Βλ. cd με α.α. 1772 track 2.

⁷⁰ Βλ. cd με α.α. 387 track 18.

⁷¹ Βλ. cd με α.α. 1361 track 9.

⁷² Από το ένθετο του άλμπουμ «Παραδοσιακοί χοροί ντόπιων κατοίκων Νομού Σερρών», σελ. 4, Γεννήθηκε στην Ηράκλεια Σερρών το 1944 και πέθανε στις 19 Ιουνίου του 2000. Ξεκίνησε να παίζει ζουρνά σε μικρή ηλικία έχοντας δάσκαλο τον μεγαλύτερο αδερφό του Θανάση.

ζουρνά) και ο Λιόντας Γεώργιος⁷⁴ (νταούλι). Ο πολιτιστικός σύλλογος Σκοτούσσας προσπαθεί να αποτυπώσει μέσα από το άλμπουμ αυτό την μουσική από τους χορούς της τοπικής και της ευρύτερης περιοχής της Σκοτούσσας.

Παρατηρούμε ότι το κομμάτι ακολουθεί μια συγκεκριμένη φόρμα, η οποία περιλαμβάνει δύο ξεχωριστά θέματα που επαναλαμβάνονται μέχρι την ολοκλήρωση του τραγουδιού. Μέσα από την ακρόαση, διαπιστώνουμε πως και τα τρία όργανα ξεκινούν μαζί από το πρώτο θέμα συνεχίζουν στο δεύτερο κ.ο.κ. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο πρώτος ζουρνάς παίζει την μελωδική γραμμή του τραγουδιού, ενώ ο δεύτερος συνοδεύει ισοκρατιματικά την μελωδία. Το νταούλι από την άλλη πλευρά συνοδεύει την μελωδία με μια μέτρια ρυθμική αγωγή. Δεν χρησιμοποιεί ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά μέρη, αλλά αλλάζει το ρυθμικό μοτίβο του επτάσημου με τα ακόλουθα ρυθμικά σχήματα:

α) 

β) 

γ) 

δ) 

ε) 

στ) 

ζ) 

Η δεύτερη εκτέλεση προέρχεται επίσης από μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία κυκλοφόρησε το 2000. Την επιμέλεια παραγωγής την είχε η Μαγική πυξίδα με παραγωγό τον σύλλογο Λυκείου Ελληνίδων Δράμας⁷⁵. Ο Παπακώστας Χρήστος ήταν ο υπεύθυνος για την παραγωγή αυτού του άλμπουμ. Όπως και στην προηγούμενη εκτέλεση, έτσι και σε αυτή, το ίδιο οργανολόγιο πλαισιώνει την ορχήστρα του

⁷³ Ο.π., σελ. 4, γεννήθηκε το Φεβρουάριο του 1934. Ξεκίνησε να παίζει σε ηλικία δέκα ετών έχοντας ακούσματα από τον αδερφό το, Σταμπουλή Ηλία.

⁷⁴ Ο.π., σελ. 4, Γεννήθηκε στην Ηράκλεια Σερρών το 1934 και πέθανε στις 8 Ιουνίου του 2003. Ξεκίνησε να παίζει νταούλι σε μικρή ηλικία έχοντας δάσκαλο τον πατέρα του.

⁷⁵ Από το ένθετο του άλμπουμ «Σίρις», σελ. 1.

τραγουδιού. Πρέπει να σημειωθεί ότι στο ένθετο του άλμπουμ δεν αναφέρεται κανένα από τα ονόματα των οργανοπαικτών.

Ο σύλλογος του Λυκείου Ελληνίδων προσπαθεί να αναδείξει από το εν λόγω άλμπουμ το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο της Ηράκλειας Σερρών. Επιλέγει να εισάγει μέσα στο ρεπερτόριο το κομμάτι «Ένα κι ένα», διότι αποτελεί ένα από τα εύθυμα τραγούδια της περιοχής⁷⁶. Ο σύλλογος έχει ως κύριο στόχο να αναδείξει ότι το κομμάτι αυτό προέρχεται από μια προφορική⁷⁷ μουσική παράδοση.

Βλέπουμε ακόμα πως η παρούσα ηχογράφηση στηρίζεται σε μια τυποποιημένη φόρμα, η οποία περιέχει έναν πιο ελεύθερο χαρακτήρα. Όπως και στην προηγούμενη εκτέλεση, το κομμάτι περιέχει ένα πρώτο και δεύτερο θέμα. Αυτά τα δύο θέματα επαναλαμβάνονται τέσσερις φορές κατά την διάρκεια του τραγουδιού. Όμως, μετά από το παίξιμο της δεύτερης και τρίτης φορές των δύο θεμάτων ακολουθεί ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος το οποίο παίζεται μόνο από τον πρώτο ζουρνά. Κατά την διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, ο δεύτερος ζουρνάς ακολουθεί συνοδευτικά την μελωδία, καθώς το νταούλι ισχυροποιεί τον συνοδευτικό του ρόλο. Είναι εμφανές πως το νταούλι κρατά ρυθμικά την μελωδία μέσα από συγκεκριμένες παραλλαγές. Επίσης, δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει κόντρες κατά το παίξιμό του και να τονίσει το ασθενές μέρος του μέτρου.

Παρακάτω παραθέτουμε τις παραλλαγές που χρησιμοποιεί:

α) 	ιβ) 
β) 	ιγ) 
γ) 	ιδ) 
δ) 	ιε) 

⁷⁶ Από το ένθετο του άλμπουμ «Σίρις», σελ. 23.

⁷⁷ Ong J. Walter, ό.π., σελ. 6.

ε)

στ)

ζ)

η)

θ)

ι)

ια)

ιζ)

ιη)

ιθ)

κ)

κα)

κβ)

κγ)

Η τρίτη εκτέλεση αποτελεί και αυτή μια στουντιακή ηχογράφιση που κυκλοφόρησε το 2000. Ο Λαογραφικός όμιλος Βλάχων και φίλων «Λαϊλιάς» - Δ.Ο.Λ.Τ. επιμελήθηκε το άλμπουμ αυτό. Η εν λόγω εκτέλεση παρουσιάζει κοινά στοιχεία με τις δύο παραπάνω εκτελέσεις. Οι δύο ζουρνάδες και το νταούλι αποτελούν το οργανολόγιο της ορχήστρας. Οι μουσικοί που παίζουν τα όργανα αυτά είναι ο Ματζίρης Κώστας⁷⁸ (ζουρνά), ο Ματζίρης Ηλίας⁷⁹ (ζουρνά) και ο Δημόνος Ηλίας⁸⁰ (νταούλι).

Ο Λαογραφικός όμιλος Βλάχων και φίλων προσπαθεί να αναδείξει μέσα από το άλμπουμ αυτό την μουσική από τους χορούς του Νομού Σερρών. Αναφέρει μάλιστα στο ένθετο ότι παρόλο που το τραγούδι είναι εύθυμο, η μουσική του είναι

⁷⁸ Από το ένθετο του άλμπουμ «Τα ντόπια», σελ. 9, Γεννήθηκε το 1941 στην Ηράκλεια (Τζουμαγιά) Σερρών. Ξεκίνησε να παίζει ζουρνά από την ηλικία των επτά χρόνων έχοντας δάσκαλο τον πατέρα του.

⁷⁹ Ο.π., σελ. 9, Γεννήθηκε το 1962 στην Ηράκλεια Σερρών. Είναι γιός του Ματζίρη Κώστα. Έχοντας δάσκαλο τον πατέρα του παίζει πρώτο και δεύτερο ζουρνά από τα δεκαπέντε του χρόνια.

⁸⁰ Ο.π., σελ. 9, Γεννήθηκε το 1967. Πρόκειται για ανιψιό του Ματζίρη Κώστα. Ασχολήθηκε με το νταούλι σε ηλικία δώδεκα ετών έχοντας δάσκαλό του τον Χίντζο Μήτσο.

αρκετά μονότονη. Έτσι όταν δεν τραγουδιέται το κομμάτι, αλλά χορεύεται με την συνοδεία οργάνων, έχει μικρή διάρκεια⁸¹.

Η ομοιότητα που υπάρχει μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης εκτέλεσης αφορά κυρίως την φόρμα που ακολουθεί η εν λόγω εκτέλεση. Όπως και στις προηγούμενες εκτελέσεις, το κομμάτι περιέχει δύο θέματα τα οποία επαναλαμβάνονται τέσσερις φορές. Η ηχογράφιση αυτή ξεκινά με τα τέσσερα μέτρα του νταουλίου και συνεχίζει με το παίξιμο των θεμάτων. Μετά από το παίξιμο της τρίτης φοράς των θεμάτων ο πρώτος ζουρνάς παίζει ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος, ενώ ο δεύτερος συνοδεύει ισοκρατηματικά την μελωδία. Παρατηρούμε ότι το κομμάτι δεν ακολουθεί ένα σταθερό ρυθμικό τέμπο. Το νταούλι ξεκινά με μια γρήγορη ρυθμική αγωγή και καταλήγει σε πολύ σύντομη-πανηγυρική. Δεν χρησιμοποιεί ιδιαίτερα στολίδια και τεχνικές, αλλά εναλλάσσει διαρκώς τα ρυθμικά σχήμα του επτάσημου. Αυτά τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιεί είναι:

α)	ιδ)
β)	ιε)
γ)	ις)
δ)	ιη)
ε)	ιθ)
στ)	κ)
ζ)	κα)
η)	κβ)
θ)	κγ)

⁸¹ Ο.π., σελ.5.



ΘΡΑΚΗ

Από την εν λόγω περιοχή το τραγούδι που επιλέξαμε να μελετήσουμε έχει τον τίτλο «Τσανακαλιώτισσα»⁸². Το κομμάτι αυτό προέρχεται από την περιοχή της Ανατολικής Θράκης. Κινείται στα πρότυπα του μακάμ μουχαγιέρ κιουρντί⁸³. Το κομμάτι «Τσανακαλιώτισσα» είναι συρτός καλαματιανός σε 7/8 με εσωτερικό ρυθμό



και εξωτερικό $\frac{7}{8}$. Το εντοπίσαμε σε δύο διαφορετικές εκτελέσεις, οι οποίες έχουν ηχογραφηθεί η μεν στουντιακά, η δε ζωντανά (live). Λόγω αυτής της ιδιαιτερότητας επιλέξαμε να ασχοληθούμε και με αυτή την μελέτη. Η πρώτη εκτέλεση του κομματιού προέρχεται από το άλμπουμ «Θράκη, Ανατολική Ρωμυλία, Μαύρη Θάλασσα»-Έλληνες Ακρίτες vol. 6⁸⁴ και η δεύτερη από το άλμπουμ «Θρακιώτικο γλέντι»-Ζωντανή ηχογράφιση⁸⁵.

Η πρώτη εκτέλεση του κομματιού πραγματοποιήθηκε στο Studio Crystal με ηχολήπτες τους Γεωργόπουλο Βασίλη και Δημητριάδη Δημήτρη. Η εκτέλεση αυτή κυκλοφόρησε το 1998. Ο Μητροπάνος Χρυσόστομος επιμελήθηκε τις ηχογραφήσεις του άλμπουμ. Την καλλιτεχνική επιμέλεια την είχαν οι Αηδονίδης Χρόνης και Κωνσταντζος Γιώργος, ο οποίος φρόντισε και την μουσικολογική έρευνα του άλμπουμ.

Κατά την ακρόαση του κομματιού παρατηρούμε ότι η φλογέρα, το βιολί, το κανονάκι, το ούτι, το λαούτο και το τουμπελέκι αποτελούν τα κύρια όργανα της μελωδίας. Οι μουσικοί οι οποίοι παίζουν στην εν λόγω εκτέλεση είναι ο Φιλιππίδης Νίκος (φλογέρα), ο Γκουβέντας Κυριάκος (βιολί), ο Δημητρακόπουλος Παναγιώτης (κανονάκι), ο Κατσιάνης Στέλιος (λαούτο), ο Απέργης Αντώνης (ούτι), ο Μερετάκης Κώστας (τουμπελέκι) και ο τραγουδιστής Χρόνης Αηδονίδης⁸⁶. Επίσης, συμμετέχει και η χορωδία γυναικών από το Καβακλί της Ανατολικής Ρωμυλίας, καθώς και οι

⁸² Οι ηχογραφήσεις που ερευνήσαμε απέχουν σε μεγάλο βαθμό από το πρωτογενές υλικό.

⁸³ Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα 1999, σελ. 240, 241.

⁸⁴ Βλ. cd με α.α. 347 track 4.

⁸⁵ Βλ. cd με α.α. 2389 track 10.

⁸⁶ Αποτελεί έναν από τους βασικούς παράγοντες της Θρακιώτικης μουσικής.

Σινοπούλου Ουρανία, Θεοφανίδου Μαρία, Καψαδάμη Ελεάνα, Χαλδούπη Κατερίνα, Κωνσταντίνου Θωμάς, Παππάς Παναγιώτης και Μητροπάνος Χρυσόστομος.

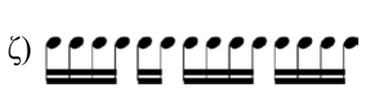
Μέσα από την παρούσα εκτέλεση, βλέπουμε να επιτυγχάνεται μια προσπάθεια για την προβολή και την διάδοση, σε τοπική κλίμακα, του ρεπερτορίου της Θρακιώτικης μουσικής. Ο Αηδονίδης ερμηνεύει το κομμάτι αρκετά επηρεασμένα από την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Η παρουσία του μάλιστα μας προϊδεάζει για την καθοδήγηση του κομματιού. Διαχειρίζεται το κομμάτι «Τσανακαλιώτισσα» με μια αστική διάθεση. Η χρήση της χορωδίας μέσα στην εκτέλεση αναδεικνύει αυτή την διάθεση. Διακρίνουμε πως η ερμηνεία της χορωδίας δεν είναι ελεύθερη, αλλά καθοδηγείται κυρίως από τα πρότυπα της δυτικής μουσικής. Επίσης, οι αστικής προέλευσης εκτελεστές μας προϊδεάζουν ότι η εκτέλεση αυτή αποτελεί μια επινενοημένη ομογενούς αντίληψη της παράδοσης. Η όλη πρακτική αποσκοπεί κυρίως στην διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας σε πανελλαδικό επίπεδο μέσα από την λόγια διαχείριση του κομματιού.

Η παρούσα ηχογράφηση ακολουθεί σε όλο το κομμάτι μια τυποποιημένη φόρμα. Πιο αναλυτικά, το κομμάτι ξεκινά με την εισαγωγή και συνεχίζει με την ερμηνεία των τεσσάρων στίχων από τον Αηδονίδη και την χορωδία. Για να περάσει όμως η μελωδία από το ένα κουπλέ στο άλλο, η ορχήστρα επαναλαμβάνει την μελωδία από το κάθε κουπλέ. Επίσης, μετά από την ερμηνεία του δεύτερου και τέταρτου κουπλέ, ο Αηδονίδης μαζί με την χορωδία ερμηνεύουν το ρεφρέν του κομματιού με το οποίο ολοκληρώνεται και η μελωδία.

Η φλογέρα, το βιολί, το κανονάκι και το ούτι παίζουν κατά την διάρκεια του κομματιού την κύρια μελωδική γραμμή της ορχήστρας. Χρησιμοποιούν μάλιστα εκφραστικά μέσα και στολίδια, ώστε να εμπλουτίσουν την μελωδία. Αυτά τα μέσα αφορούν κυρίως τα στολίδια της δεξιοτεχνίας του κάθε οργανοπαίχτη λ.χ. τρίλιες, τρέμουλο, τόνισμα του κάθε μέτρου. Το λαούτο από την πλευρά του έχει την ρυθμική και αρμονική κάλυψη της μελωδίας. Αυτή η αρμονική κάλυψη επιτυγχάνεται κυρίως με συγκεκριμένες συγχορδίες, οι οποίες συνοδεύουν την μελωδία ισοκρατηματικά.

Ο Λιάβας αναφέρει μάλιστα ότι: «το τουμπελέκι στην περιοχή της Ανατολικής Θράκης συνοδεύει την μελωδία άλλοτε με αργές και άλλοτε με σύντομες ρυθμικές αγωγές. Τα τραγούδια αρχίζουν συνήθως με έναν μέτριο σε αγωγή ρυθμό,

για να τελειώσουν στον πολύ σύντομο και πανηγυρικό»⁸⁷. Στην εν λόγω εκτέλεση, ο Μερετάκης συνοδεύει την μελωδία με σύντομη ρυθμική αγωγή. Το τέμπο του κομματιού παραμένει σταθερό μέχρι την ολοκλήρωση της μελωδίας. Ο Μερετάκης σε όλη την διάρκεια της εκτέλεσης εισάγει το προσωπικό του ύφος στο παίξιμο του επτάσημου με παραλλαγές, οι οποίες είναι εμπλουτισμένες από διάφορα είδη καλλωπισμού, όπως λ.χ. οι τρίλιες:

α) 	ζ) 
β) 	η) 
γ) 	θ) 
δ) 	ι) 
ε) 	ια) 
στ) 	

Η δεύτερη εκτέλεση του κομματιού που προέρχεται από το άλμπουμ «Θρακιώτικο γλέντι» αποτελεί μια ζωντανή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε στην Καλαμαριά Θεσσαλονίκης στις 21-10-2006 και ηχογραφήθηκε από το εξωτερικό συνεργείο του Studio Polytropon. Ο υπεύθυνος για την ηχοληψία ήταν ο Ekman Martin. Ο Ψάλτης Γιώργος και ο Παλιογιάννης Δημήτρης είχαν την επιμέλεια για την παραγωγή του άλμπουμ.

Το οργανολόγιο που χρησιμοποιεί η παρούσα εκτέλεση είναι το κλαρίνο, το βιολί, το ούτι, το λαούτο και το τουμπελέκι. Οι μουσικοί που πλαισιώνουν την εν λόγω ορχήστρα είναι ο Αλβανόπουλος Νίκος (κλαρίνο), ο Ψάλτης Γιώργος (βιολί), ο Γιαρένης Γιώργος(ούτι και τραγούδι) και ο Γιώργου Σάκης (λαούτο). Όσον αφορά το

⁸⁷ Λιάβας Λάμπρος, *Μουσικές της Θράκης: μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής, ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα 1999, σελ. 30.

όνομα του οργανοπαίκτη που παίζει τουμπελέκι δεν είναι ξεκάθαρο στο ένθετο του άλμπουμ.

Η εν λόγω ηχογράφηση προσπαθεί να αναβιώσει το μουσικό ρεπερτόριο της Ανατολικής Θράκης. Ακολουθεί μάλιστα μια χορευτική φόρμα, η οποία περιέχει ένα πιο ελεύθερο χαρακτήρα. Η εξέλιξη της μελωδίας είναι κοινή με την προηγούμενη εκτέλεση. Η διαφορά τους έγκειται στο ταξίμι που παίζει ο Αλβανόπουλος.

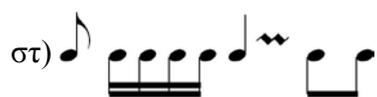
Ο Λιάβας επισημαίνει ότι: «από την εποχή του Μεσοπολέμου εκδηλώθηκε στην περιοχή της Θράκης ένα φαινόμενο, το οποίο άλλαξε ριζικά την εικόνα του παραδοσιακού *instrumentarium*. Σταδιακά υποχώρησε μια σειρά οργάνων που για αιώνες ήταν σε χρήση στις παραδοσιακές κοινότητες (φλογέρες, ζουρνάδες, λύρες κ.α.) και τα οποία, ως όργανα ανοιχτού χώρου, με οξύ «ακατέργαστο» ήχο, δεν ακολούθησαν την μετάθεση του κέντρου διασκέδασης από το ύπαιθρο (πλατεία, αλώνι, χοροστάσι) σε κλειστό χώρο. Έτσι επικράτησαν όργανα με μαλακότερο ηχόχρωμα, εύκαμπτο, ραφινάρισμένο, όπως το κλαρίνο και το βιολί»⁸⁸. Αυτά τα δύο όργανα μαζί με το ούτι αποτελούν μέσα στην εκτέλεση τον πρωταγωνιστικό ρόλο της μελωδίας. Το λαούτο συνοδεύει την μελωδία ρυθμικά και αρμονικά, με πλήρεις συγχορδίες. Το τουμπελέκι παίζει με σταθερή ρυθμική αγωγή το ρυθμικό μοτίβο του επτάσημου. Εναλλάσσει το ρυθμό με διάφορα ρυθμικά σχήματα και στολίδια τα οποία είναι:

α) 	ιε) 
β) 	ιζ) 
γ) 	ιη) 
δ) 	ιθ) 
ε) 	κ) 
στ) 	κα) 

⁸⁸ Λιάβας Λάμπρος, ό.π., σελ. 272.



Επίσης, οι στολισμοί που χρησιμοποιεί κατά την διάρκεια του παιζιμάτος του είναι οι ακόλουθοι:



ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ

Το τραγούδι που ερευνήσαμε από την περιοχή της Μικράς Ασίας έχει τον τίτλο «Είναι καρδιές όπου γελούν» ή αλλιώς «Είναι καρδιές όπου πονούν»⁸⁹. Προέρχεται πιο αναλυτικά από την ύπαιθρο της ευρύτερης περιοχής της Σμύρνης. Κινείται στα πρότυπα του λαϊκού δρόμου χιτζάζ και αποτελεί μια επιμέρους εκδοχή του επτάσημου ρυθμού με εσωτερικό ρυθμό  και εξωτερικό . Η συγκεκριμένη ηχογράφιση αποδεικνύεται ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα λόγω των ερμηνευτικών ιδιοματισμών που χρησιμοποιούν οι τραγουδιστές. Το κομμάτι «Είναι καρδιές όπου γελούν» το εντοπίσαμε σε δύο διαφορετικά άλμπουμ τα οποία είναι η «Κανελόριζα»-Παραδοσιακά τραγούδια και σκοποί σε ρυθμούς επτάσημους και εννεάσημους⁹⁰ και «Η καθ' ημάς Ανατολή»-Τραγούδια από τις πατρίδες των Ελλήνων⁹¹. Πρέπει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο ότι και τα δύο άλμπουμ περιλαμβάνουν τραγούδια και από άλλες περιοχές του ελλαδικού χώρου.

Η πρώτη εκτέλεση του κομματιού, η οποία προέρχεται από το άλμπουμ «Κανελόριζα», αποτελεί μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Studio Polysound με ηχολήπτη τον Σμυρναίο Γιάννη. Ξεκίνησε μάλιστα να κυκλοφορεί στην ελληνική αγορά τον Δεκέμβριο του 1995. Η Δόμνα Σαμίου με τον βοηθό της Σινόπουλο Σωκράτη φρόντισαν για την έρευνα, την επιλογή και την μουσική επιμέλεια του άλμπουμ. Την καλλιτεχνική επιμέλεια την είχε η Φλώρου Λίκα, καθώς η Τουλάτου Δήμητρα διόρθωσε τα κείμενα του ενθέτου.

Μέσα από την ηχογράφιση του κομματιού βλέπουμε πως το κλαρίνο, το βιολί, το λαούτο και το τουμπελέκι αποτελούν το βασικό οργανολόγιο της μελωδίας. Η Σαμίου ανάμεσα σε αυτό το οργανολόγιο, έχει επιλέξει να συμπεριλάβει και την λάφτα, η οποία αποτελεί ένα από τα βασικά όργανα της περιοχής. Αξίζουν να σημειωθούν ακόμα και τα ονόματα των οργανοπαικτών, οι οποίοι είναι ο Φιλιππίδης Νίκος στο κλαρίνο, ο Μαρινάκης Γιώργος στο βιολί, ο Φιλιππίδης Κώστας στο

⁸⁹ Από το ένθετο του άλμπουμ «Η καθ' ημάς Ανατολή», σελ. 12, *Το κομμάτι αυτό έχει καταγραφεί για πρώτη φορά στις αρχές του 20ού αιώνα στο παράρτημα Φόρμυγγας από τον Βασιλά Γεώργιο.*

⁹⁰ Βλ. cd με α.α. 708 track 4.

⁹¹ Βλ. cd με α.α. 893 track 3 .

Η δεύτερη εκτέλεση του κομματιού που προέρχεται από το άλμπουμ «Η καθ' ημάς Ανατολή», αποτελεί μια στυντιακή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Studio Crystal με ηγολήπτες τους Γεωργόπουλο Βασίλη και Δημητριάδη Δημήτρη. Πρέπει να αναφερθεί ότι στο ένθετο του άλμπουμ δεν αναγράφεται η χρονολογία έκδοσης του κομματιού. Ο Μητροπάνος Χρυσόστομος φρόντισε για την επιμέλεια των ηχογραφήσεων. Η καλλιτεχνική επιμέλεια πραγματοποιήθηκε από τον Χρόνη Αηδονίδα, καθώς την διεύθυνση παραγωγής την είχε αναλάβει ο Κωνσταντζος Γιώργος.

Το οργανολόγιο της εν λόγω εκτέλεσης παρουσιάζεται διαφοροποιημένο σε σχέση με το προηγούμενο. Τα όργανα που περιέχει η παρούσα εκτέλεση είναι το βιολί, το σαντούρι, το ούτι, το λαούτο και το τουμπελέκι. Οι οργανοπαίκτες οι οποίοι πλαισιώνουν την ορχήστρα της μελωδίας είναι στο βιολί ο Γκουβέντας Κυριάκος, στο σαντούρι ο Καλαιντζής Νίκος, στο ούτι ο Κωνσταντίνου Χρήστος, στο λαούτο ο Κατσιάνης Στέλιος, στο τουμπελέκι ο Μερετάκης Κώστας και στο τραγούδι ο Μητροπάνος Χρυσόστομος.

Η παρουσία του Μητροπάνου και του Αηδονίδα μας προΐδεάζει ότι η εν λόγω εκτέλεση καθοδηγείται κυρίως από στοιχεία που αφορούν τη Βυζαντινή μουσική. Ο Μητροπάνος μάλιστα λόγω του πομπώδες ύφους που διαθέτει η φωνή του, ερμηνεύει το τραγούδι με βάση το εκκλησιαστικό ύφος.

Η παρούσα εκτέλεση ακολουθεί επίσης την φόρμα που είδαμε και λίγο παραπάνω. Όπως στη προηγούμενη εκτέλεση έτσι και σε αυτή το βιολί, το σαντούρι και το ούτι παίζουν σε όλη την διάρκεια του τραγουδιού την κύρια μελωδική γραμμή, ενώ το λαούτο και το τουμπελέκι ακολουθούν συνοδευτικά την μελωδία. Ο Μερετάκης από την πλευρά του παίζει με το δικό του ύφος το ρυθμικό μοτίβο του επτάσημου, κρατώντας σταθερά το τέμπο της μελωδίας.

Οι παραλλαγές που χρησιμοποιεί κατά την διάρκεια της μελωδίας είναι:



Επίσης, δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει στο παίξιμό του παραλλαγές με στολισμούς
λ.χ. τρίλιες, μέσα από τις οποίες ξεδιπλώνει την δεξιοτεχνία του:



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3.1 ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΠΙΚΟΥ ΚΑΙ ΥΠΕΡΤΟΠΙΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

Κατά καιρούς έχουν σημειωθεί στον ελλαδικό χώρο ομοιότητες, οι οποίες αφορούν την σύγχρονη και αρχαία ελληνική μουσική. Οι ομοιότητες αυτές εμφανίζονται κυρίως στο ρυθμό, στη δομή και στη μελωδία των κομματιών. Ο Baud Bovy αναφέρει χαρακτηριστικά πως: *«το χορό που τον λένε σήμερα καλαματιανό μοιάζει να τον χόρευαν ήδη στην αρχαιότητα. Οι πιο πολλοί τον συσχέτισαν με τον επίτριτο της αρχαίας μετρικής, αφού τα τέσσερα όγδοα του δεύτερου χρόνου και τα τρία του πρώτου έχουν λόγο 4:3 και είναι ακριβώς ο λόγος που οι αρχαίοι ονόμαζαν επίτριτο»*⁹³. Ο Πραντσίδης από την πλευρά του επισημαίνει ότι: *«σ’ όλες σχεδόν τις καταγραφές γίνεται προσπάθεια σύνδεσης των χορών με την αρχαιότητα. Αυτό ξεκινούσε, προφανώς, από το γεγονός ότι οι περιηγητές ήταν γνώστες της αρχαίας ελληνικής ιστορίας, λάτρεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, πράγμα που τους έκανε να βλέπουν τα πράγματα με μια δόση ρομαντισμού. Η αντίληψη αυτή, απ’ ότι φαίνεται, καθόρισε και τη στάση των πρώτων Ελλήνων λαογράφων αλλά και των δασκάλων του χορού οι οποίοι επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους και την προσπάθειά τους κυρίως, στο να αποδείξουν τη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαιότητα ως σήμερα»*⁹⁴.

Λόγω της ιστορικής συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού, παρατηρήθηκε ότι ξεκίνησε σταδιακά στον ελλαδικό χώρο ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την διάδοση και «διάσωση» των ελληνικών χορών. Η διάδοση αυτή επιτεύχθηκε κυρίως μέσω της διδασκαλίας από συλλόγους λ.χ. Λύκειο των Ελληνίδων, φορείς λ.χ. Δόρα Στράτου και αργότερα από τους σπουδαστές της γυμναστικής ακαδημίας (ΤΕΦΑΑ). Οι χοροί άρχισαν να αποκτούν μια τυποποιημένη φόρμα, η οποία οφειλόταν αφενός στην έλλειψη της βιωματικής εμπειρίας των χοροδιδασκάλων και αφετέρου στην έλλειψη της επιτόπιας έρευνας.

⁹³ Baud Bovy Samuel, ό.π., σελ. 7.

⁹⁴ Πραντσίδης Γιάννης, ό.π., σελ. 17.

Οι χοροδιδάσκαλοι μάλιστα δεν δίστασαν να καθιερώσουν συγκεκριμένες χορευτικές φόρμες για κάθε ρυθμικό μοτίβο που συνόδευε τις μελωδίες λ.χ. καλαματιανό, ράικο, ζωναράδικο κ.α. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ακολουθούν συνεχώς την ίδια φόρμα σε όλα τα κομμάτια τα οποία περιλάμβαναν τους εν λόγω ρυθμούς. Ο Πραντσίδης για παράδειγμα παραθέτει αναλυτικά τα τραγούδια και τις περιοχές που παίζονται και χορεύονται με τον ίδιο τρόπο οι παραπάνω ρυθμοί⁹⁵. Στις τοπικές κοινωνίες βέβαια δεν υπήρχαν συγκεκριμένες χορευτικές φόρμες που έπρεπε να ακολουθούν οι κάτοικοι. Ανάλογα με τα τραγούδια και την ταχύτητα που απαιτούσε το κάθε ένα ξεχωριστά, οι χορευτές χρησιμοποιούσαν συγκεκριμένο βηματολόγιο και φιγούρες, τις οποίες μπορούσε να τις συναντήσει κάποιος μόνο στις εν λόγω περιοχές.

Πρέπει να σημειωθεί σε αυτό το σημείο ότι τόσο οι δάσκαλοι χορού, όσο και οι γυμναστές κατόρθωσαν να διευρύνουν το χορευτικό ρεπερτόριο των περιοχών. Δεν αναλογίστηκαν όμως, όπως επισημαίνει και ο Πραντσίδης ότι: *«η έλλειψη τεχνικών μέσων, η έλλειψη γνώσης, σ' ότι αφορά τη συστηματική έρευνα, καθώς και η επαφή με ξένα συγκροτήματα θα οδηγήσουν σε ένα τρόπο παρουσίασης των χορών με χορογραφίες και αρκετές παραποιήσεις. Οι παραποιήσεις αυτές εντοπίζονται κυρίως στη μουσική, όταν δεν χρησιμοποιούνται ντόπιοι οργανοπαίχτες και στην απόδοση του ύφους των χορών»*⁹⁶. Στόχευαν κυρίως στην αναβίωση του παραδοσιακού χορού μέσα από τις παραστάσεις, αυτό που ονομάζεται αλλιώς φολκλορικός χορός, χωρίς να διατηρούν τα στοιχεία γνησιότητας σ' ότι αφορά τη λειτουργία και τον τρόπο μετάδοσής του.

Η ανακάλυψη και η προβολή της «αυθεντικής» παραδοσιακής μουσικής πραγματοποιήθηκε σταδιακά από τα ΜΜΕ. Ο Μπέκας αναφέρει μάλιστα ότι: *«γύρω στο 1970-1971 η κασέτα και η προσιτή τιμή της ήταν ο κύριος λόγος της εμφάνισης πλήθους νέων περιφερειακών δισκογραφικών εταιρειών»*⁹⁷. Μέσα από το δίκτυο της

⁹⁵ Πραντσίδης Γιάννης, ό.π., σελ. 304, 318.

⁹⁶ Πραντσίδης Γιάννης, ό.π., σελ. 25.

⁹⁷ Μπέκος Νίκος, *Να 'χε καεί ο ... Πλάτωνας: οι ελλαδικές περιπέτειες της Παραδοσιακής Μουσικής, οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας*, Ελληνικό κέντρο λαογραφικών μελετών, Αθήνα 2006, σελ. 78.

⁹⁸ *«Η ελληνική δισκογραφία πρωτοεμφανίστηκε το 1896 στις ΗΠΑ»*, βλ. Μπέκος Νίκος, ό.π., σελ. 76.

δισκογραφίας⁹⁸ ξεκίνησε να εμφανίζεται σταδιακά στον ελλαδικό χώρο το υπερτοπικό ρεπερτόριο. Το κοινό, από τα μεταπολεμικά χρόνια, άρχισε να γνωρίζει το εν λόγω ρεπερτόριο από τις εκπομπές του κρατικού ραδιοφώνου. Σε αυτές συμμετείχαν κυρίως επιλεγμένοι οργανοπαίχτες και τραγουδιστές, οι οποίοι καθοδηγούνταν από τους υπεύθυνους ερευνητές λ.χ. Σίμωνα Καρά, Δόρα Στράτου. Οι ερευνητές, όπως αναφέρει και ο Κοκκώνης, «είχαν στραμμένο με τρόπο μονοπωλιακό το ενδιαφέρον τους στους «απλοϊκούς» κατοίκους της υπαίθρου αναζητώντας την καθαρότητα της κοινοτικής έκφρασης στους μη επαγγελματίες ερμηνευτές»⁹⁹.

Σταδιακά, η δισκογραφία κατέληξε να μετατραπεί σε κυρίαρχο ρεύμα εμπορευματοποιημένης μουσικής. Τα τραγούδια άρχισαν να αποκτούν μια τυποποιημένη φόρμα, η οποία περιείχε την ακόλουθη μορφή: εισαγωγή, κουπλέ, ρεφρέν. Ο Μπέκας επισημαίνει ότι: «οι ηχογραφήσεις 78 στροφών αποτελούν το υπόδειγμα με βάση το οποίο πλείστοι επαγγελματίες της εποχής προσαρμόζουν την τεχνική τους εγκαταλείποντας σταδιακά τα απόλυτα χαρακτηριστικά του μουσικού ύφους κάθε περιοχής»¹⁰⁰. Επίσης, σημειώθηκαν παρεμβάσεις τόσο στο οργανολόγιο όσο και στην αισθητική της μουσικής έκφρασης των τραγουδιών. Οι παρεμβάσεις του οργανολογίου αφορούσαν κυρίως την αντικατάσταση ορισμένων οργάνων από άλλα, όπως του ακορντεόν από το αρμόνιο, του λαούτου από την κιθάρα, της ταραμπούκας από τα ντραμς. Όσον αφορά τους καλλιτέχνες που πλαισίωναν και πλαισιώνουν ακόμα και σήμερα την δισκογραφία, ο Κοκκώνης λέει χαρακτηριστικά πως: «είναι αποκλειστικά κάτοικοι του κέντρου ή υποχρεώνονται να μετοικήσουν σε αυτό, δίχως να παύουν να ταυτίζονται με μια περιφέρεια από την οποία είναι παντελώς αποκομμένοι καλλιτεχνικά (Φιλιππίδης, Μπέλλος, Κιτσάκης)»¹⁰¹.

Η τυποποίηση των τραγουδιών που αναφέραμε και λίγο παραπάνω οδήγησε σταδιακά σε απλοποίηση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ξεκινήσει να χάνεται ένας μεγάλος όγκος πληροφοριών που αφορούσε το ρεπερτόριο. Οι κοινωνίες άρχισαν να

⁹⁹ Κοκκώνης Γιώργος, Ο ρόλος της βιομηχανίας του δίσκου στα πλαίσια του προσδιορισμού της ταυτότητας της λαϊκής μουσικής παράδοσης, 1^ο συνέδριο του ερευνητικού δικτύου για τη μουσική βιομηχανία, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2007, σελ. 1.

¹⁰⁰ Μπέκος Νίκος, ό.π., σελ. 77.

¹⁰¹ Κοκκώνης Γιώργος, ό.π., σελ. 4.

γνωρίζουν τις εκτελέσεις των κομματιών από την δισκογραφία και κατέληξαν να περιφρονούν τα λιγότερο διαδεδομένα τοπικά ακούσματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αναφορά το Κοκκώνη πως: *«πολλές φορές στην επιτόπια μουσικολογική έρευνα είναι περήφανοι να αποδώσουν ένα κλέφτικο που έμαθαν από τους δίσκους του Παπασιδέρη, περιφρονώντας τα λιγότερο διαδεδομένα και μη εξωραϊσμένα τοπικά τους ακούσματα»*¹⁰².

¹⁰² Κοκκώνης Γιώργος, ό.π., σελ. 7.

3.2 ΣΤΕΛΕΧΩΣΗ ΠΑΝΕΛΛΑΔΙΚΟΥ ΚΟΡΠΟΥΣ

Ο Pierre Augustin Guys, σύμφωνα με αυτά που αναφέρει η Madame Chenier¹⁰³ «ήταν αυτός που τεκμηρίωσε και διέδωσε την ιδέα ότι οι περισσότεροι Έλληνες είναι απόγονοι των αρχαίων και όλα τα φαινόμενα της σύγχρονης ζωής έχουν τις ρίζες τους στο μακρινό παρελθόν. Χάρη στο βιβλίο του οι Έλληνες παρουσιάστηκαν σαν οι θεματοφύλακες του αρχαίου πολιτισμού»¹⁰⁴. Παρατηρούμε βέβαια ότι οι χοροί, η μουσική, τα τραγούδια και οι ρυθμοί που έφθασαν μέσα από την προφορική παράδοση ως τις μέρες μας, πηγάζουν ουσιαστικά μέσα από τον εν λόγω πολιτισμό. Ο Baud Bony αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «το χορό που τον λένε σήμερα καλαματιανό έμφυτο τον αισθάνονται ο Ρουμελιώτης και ο Μοραΐτης και τον εκμεταλλεύτηκαν πολλοί Έλληνες συνθέτες για να δώσουν εθνικό χρώμα στα έργα τους»¹⁰⁵. Οι Έλληνες Λαογράφοι από την πλευρά τους, είχαν ως κύριο στόχο να αποδείξουν αυτή την συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαιότητα ως και σήμερα. Μάλιστα, οι Έλληνες δεν δίστασαν να στηριχθούν στην αρχαιότητα και να διαμορφώσουν την ταυτότητα του νέου-κράτους.

Κατά την διάρκεια του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, παρατηρήθηκε σύμφωνα με αυτά που καταγράφει ο Χτούρης «μια διαρκής μετακίνηση των πληθυσμών στον βαλκανικό χώρο, η οποία είχε ως αποτέλεσμα ένα συνεχή μετασχηματισμό της εθνικής σύνθεσης των μεγάλων πόλεων, την ίδρυση και την κατάργηση χωρίων. Μέρος αυτών των ανακατατάξεων αποτέλεσε και η μετακίνηση των πληθυσμών του ελλαδικού χώρου προς τη Θράκη και τη Μικρά Ασία-Σμύρνη. Οι μετακινήσεις των πληθυσμών, που ολοκληρώθηκαν μετά το 1922, διατήρησαν στη Θράκη ένα μεγάλο μέρος των εθνοπολιτισμικών ομάδων που ζούσαν εκεί στο παρελθόν, ενώ ταυτόχρονα ενσωμάτωσαν στην περιοχή πολλούς νέους πρόσφυγες και μετανάστες»¹⁰⁶. Αυτό, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, είχε ως αποτέλεσμα, η κάθε μια εθνοπολιτισμική ομάδα να ακολουθήσει την δική της μουσική παράδοση και να ανταλλάξει με τις υπόλοιπες

¹⁰³ Πρόκειται για την ελληνίδα Ελισάβετ Σάντη Λουμάκη που έζησε στην πόλη, παντρεύτηκε Γάλλο και εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, βλ. Πραντσίδης, ό.π., σελ. 14.

¹⁰⁴ Ράφτης Άλκης, «Η πρώτη πραγματεία για τον ελληνικό χορό: οι επιστολές της Μαντάμ Σενιέ», Παράδοση και τέχνη τεύχος 73, Ιανουάριος-Φεβρουάριος Δ.Ο.Λ.Τ., Αθήνα 2004, σελ. 2.

¹⁰⁵ Baud Bony Samuel, ό.π., σελ. 7.

¹⁰⁶ Χτούρης Σωτήρης, *Μια σύνθετη πολιτισμική γεωγραφία*, εκδόσεις Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής, Αθήνα 1999, σελ. 41, 42, 51, 53.

ομάδες διάφορα πολιτισμικά στοιχεία. Μάλιστα, όπως επισημαίνει και ο Ράφτης: «*οι ιστορικές συνθήκες δημιούργησαν πληθυσμούς ελληνικούς μεν αλλά μη ελληνόφωνους ή δίγλωσσους: βλαχόφωνους, τουρκόφωνους, βουλγαρόφωνους, αλβανόφωνους*»¹⁰⁷. Για να αποφύγει βέβαια η Ελλάδα την ανταλλαγή και την επιρροή από τις εν λόγω ομάδες, κατόρθωσε να διαμορφώσει ένα ενιαίο εθνικό ρεπερτόριο. Το ρεπερτόριο αυτό, περιλάμβανε κυρίως συγκεκριμένα τραγούδια και χορευτικούς σκοπούς, που παίζονταν και χορεύονταν σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Κατόρθωσαν μάλιστα να διαμορφώσουν και να διαδώσουν το ρεπερτόριο αυτό μέσα από τους συλλόγους (λ.χ. Λύκειο των Ελληνίδων), φορείς (λ.χ. Δόρα Στράτου), τις ραδιοφωνικές εκπομπές (λ.χ. Σίμων Καράς) και αργότερα από την ίδια την δισκογραφία. Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε πως μέσα από όλο αυτό οι Έλληνες κατόρθωσαν να διαμορφώσουν και να οριοθετήσουν την εθνική τους ταυτότητα.

Γύρω στις αρχές του 20^{ου} αιώνα δημιουργήθηκε στον ελλαδικό χώρο ο σύλλογος του Λυκείου των Ελληνίδων και λίγο αργότερα το σωματείο των Ελληνικών χορών της Δόρας Στράτου. Οι δύο αυτοί σύλλογοι είχαν ως κύριο στόχο να αναζητήσουν την συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού μέσα από την Αρχαιότητα. Τόσο ο σύλλογος, όσο και το σωματείο της Δόρας Στράτου κατόρθωσαν να συλλέξουν από τον ελλαδικό χώρο διάφορους χορευτικούς σκοπούς και τραγούδια. Μέσα από αυτά διαμόρφωσαν ένα ρεπερτόριο από το οποίο πήγαζε η συγκρότηση ενός σώματος χορών που θα προσφέρονταν αφενός για διδασκαλία και αφετέρου για θεατρική και σκηνική παρουσία. Πρέπει να επισημάνουμε βέβαια ότι αυτοί οι χορευτικοί σκοποί και τα τραγούδια δεν παρουσιάζονταν στην καθιερωμένη τους μορφή. Αντιθέτως, οι χοροδιδάσκαλοι είχαν επέμβει μέσα σε αυτά, με αποτέλεσμα να ανοίξουν τον δρόμο για κάθε είδους μετάλλαξη. Έτσι, πρώτο τους μέλημα ήταν να προσθέσουν νέα βήματα μέσα στους χορούς, να αλλάξουν τις μελωδίες, τις χορευτικές συνήθειες, ακόμα και τους ρυθμούς που συνόδευαν τα τραγούδια, ώστε να φαίνονται πιο «ελληνικά». Όσον αφορά την παραποίηση που επέστη ο ρυθμός, οφειλόταν κυρίως στην προσαρμογή των νέων χορευτικών κινήσεων που στηρίζονταν πάνω σε αυτόν. Ουσιαστικά, ο ρυθμός οδηγούσε τα βήματα του χορευτή σε κάθε χορό, με ένα βασικό ρυθμικό σχήμα που επαναλαμβανόταν συνεχώς και ορισμένες παραλλαγές που παίζονταν σε συγκεκριμένες στιγμές. Μάλιστα, αυτό το

¹⁰⁷ Ράφτης Άλκης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, Θέατρο Ελληνικών χορών «Δόρα Στράτου», Αθήνα 1995, σελ. 13.

ρυθμικό σχήμα το ακολουθούσαν με την ίδια μορφή, σε όλα τα τραγούδια που χαρακτηρίζονταν με αυτό τον ρυθμό. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να διαμορφώνεται σταδιακά μια πανελλήνια μορφή του ρυθμού, η οποία θα αναγνωριζόταν από το ευρύ κοινό. Για παράδειγμα, ο ρυθμός του επτάσημου που συνόδευε τον χορό του καλαματιανού αποτελούσε το βασικό ρυθμικό μοτίβο και για όλα τα υπόλοιπα τραγούδια που χορεύονταν με την ίδια μορφή.

Ο Hobsbawm με την σειρά του επισήμανε ότι: «οι υφιστάμενες εθιμικές παραδοσιακές πρακτικές τροποποιήθηκαν, τελετουργικοποιήθηκαν και θεσμοποιήθηκαν για τους νέους εθνικούς σκοπούς»¹⁰⁸. Δεν ήταν τυχαίο βέβαια στην περίπτωση του εθνικού ρεπερτορίου ότι εντάχθηκαν σε αυτό τραγούδια που περιλάμβαναν συγκεκριμένους ρυθμούς, οι οποίοι είχαν υποστεί την παραποίηση που αναφέραμε και λίγο παραπάνω. Οι εκάστοτε μάλιστα πολιτικές σκοπιμότητες, καθιέρωσαν τους ρυθμούς αυτούς όπως λ.χ. τον επτάσημο, ως πανελλήνιους εθνικούς ρυθμούς για να εξυπηρετήσουν τα εθνικά τους συμφέροντα. Όλα αυτά είχαν ως κύριο αποτέλεσμα να διαμορφώσουν και να διαδώσουν στο ευρύ ελλαδικό κοινό μια επινοημένη μουσική παράδοση¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Hobsbawm Eric-Ranger Terence, *Η επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2004, σελ. 15.

¹⁰⁹ «Με τον όρο 'επινοημένη παράδοση' εννοούμε ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες συνήθως διέπονται από αποδεκτούς κανόνες και με τελετουργική ή συμβολική φύση και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης, γεγονός που αυτόματα συνεπάγεται τη συνέχεια με το παρελθόν», βλ. Hobsbawm Eric-Ranger Terence, *ό.π.*, σελ. 9, 10.

3.3 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΥΠΕΡΤΟΠΙΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

«ΜΠΑΙΝΩ ΜΕΣ' Τ' ΑΜΠΕΛΙ»

Το κομμάτι «Μπαίνω μεσ' τ' αμπέλι» το εντοπίσαμε κυρίως στα γεωγραφικά διαμερίσματα της Θεσσαλίας, της Ηπείρου και της Μακεδονίας. Πρόκειται μάλιστα για ένα από τα βασικά τραγούδια του ελληνικού ρεπερτορίου, το οποίο έχει αποκτήσει πανελλαδική εμβέλεια μέσα στο χώρο. Οι νεωτεριστικές προσεγγίσεις που γνώρισε μας καθοδηγούν στην έρευνα του εν λόγω κομματιού. Παρακάτω παραθέτουμε πέντε διαφορετικές εκτελέσεις, οι οποίες προέρχονται από τα άλμπουμ «Μεγάλο γλέντι στην Ήπειρο- Σιάτρας Σάββας»¹¹⁰, «18 τραγούδια της Θεσσαλίας – Ελλήνων Παράδοσις 8»¹¹¹, «Παραδοσιακά ηχογραφήματα – Ανατολική Ρωμυλία, Μακεδονία, Ήπειρος, Θεσσαλία, Θράκη»¹¹², «Τα Θεσσαλικά τραγούδια»¹¹³ και «Γρεβενιώτικα μπεράτια»¹¹⁴. Το τραγούδι «Μπαίνω μεσ' τ' αμπέλι» κινείται στα πρότυπα του επιμέρους φαινομένου τσαργκιά. Συγκαταλέγεται επίσης, στα τραγούδια

του επτάσημου ρυθμού με εσωτερικό ρυθμό  και εξωτερικό .

Η πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού προέρχεται από μια ζωντανή ηχογράφιση, που πραγματοποιήθηκε στην περιοχή της Ηπείρου και κυκλοφόρησε το 2001 στην ελληνική αγορά. Την επιμέλεια παραγωγής την είχε αναλάβει η General music με τον παραγωγό Σταματελάτο Ανδρέα. Το οργανολόγιο που πλαισιώνει την εν λόγω εκτέλεση είναι το κλαρίνο με τον Χαλκιά Μπάμπη Λουκά, το βιολί, η κιθάρα, τα ντραμς και ο τραγουδιστής Σιάτρας Σάββας.

Διακρίνουμε ότι το κομμάτι αυτό αποτελεί μια νεοδημοτική εκτέλεση του τραγουδιού. Ο Κοκκώνης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «το νεοδημοτικό, ως

¹¹⁰ Βλ. cd με α.α. 1276 track 30.

¹¹¹ Βλ. cd με α.α. 32 track 13.

¹¹² Βλ. cd με α.α. 696 track 16.

¹¹³ Βλ. cd με α.α. 1271 track 7.

¹¹⁴ Βλ. cd με α.α. 274 track 20.

συγκεκριμένη μορφή λαϊκής μουσικής έκφρασης, ευνοήθηκε σε μια και μόνη διάσταση: ως ετερότητα έναντι του δημοτικού, του οποίου η ταυτότητα ορίστηκε με αυστηρές προδιαγραφές από την εγγράμματη κουλτούρα»¹¹⁵. Παρατηρούμε μάλιστα ότι το τραγούδι εκτελείται από την ορχήστρα σε πιο ελεύθερη μορφή, χωρίς ιδιαίτερη καθοδήγηση. Το οργανολόγιο που έχει επιλεγθεί, καθώς και τα ηλεκτρικά μέσα και όργανα που πλαισιώνουν την εκτέλεση αναδεικνύουν την νεωτερικότητα της πλευράς του κομματιού.

Όσον αφορά το τεχνικό μέρος της μελωδίας, το κομμάτι ακολουθεί κυρίως μια ελεύθερη φόρμα. Αυτή η φόρμα περιέχει δύο ξεχωριστά θέματα, τα οποία εναλλάσσονται από στίχο σε στίχο. Πιο αναλυτικά, ο Σιάτρας ερμηνεύει τους τρεις στίχους του τραγουδιού. Για να περάσει όμως η μελωδία από τον ένα στίχο στον άλλο, η ορχήστρα επαναλαμβάνει είτε το πρώτο θέμα του κομματιού είτε το δεύτερο. Ύστερα και από την ερμηνεία του τελευταίου στίχου, ο Χαλκιάς παίζει με το κλαρίνο ένα σόλο, μέσα από το οποίο τονίζει τον μουσικό δρόμο στον οποίο κινείται η μελωδία του τραγουδιού.

Πρέπει να επισημάνουμε σε αυτό το σημείο ότι στο οργανολόγιο όπως αναφέραμε και λίγο παραπάνω έχουν επιλέξει να εισάγουν συγκεκριμένα ηλεκτρικά μέσα και όργανα. Για παράδειγμα, το κλαρίνο αλλά και το βιολί χρησιμοποιούν σε όλη την διάρκεια της εκτέλεσης εφέ (βάθος). Επίσης, κυρίαρχο ρόλο αποτελεί και η ηλεκτρική κιθάρα, η οποία συνοδεύει την μελωδία με πλήρεις συγχορδίες. Μάλιστα, αξιοποιώντας την ένταση που εξασφαλίζει η ηλεκτρική της ενίσχυση, διακρίνουμε ότι διεκδικεί μέσα στην μελωδία τον αντιφωνικό/ετεροφωνικό ρόλο του βιολιού. Τα ντραμς από την πλευρά τους παρατηρούμε ότι προσφέρουν στην μελωδία νέα ηχοχρώματα και δυναμικές. Δεν ακολουθούν όμως την μελωδία με ένα σταθερό τέμπο. Αντίθετα, ξεκινούν την συνοδεία της μελωδίας με μια μέτρια ρυθμική αγωγή και καταλήγουν σε πολύ γρήγορη-πανηγυρική. Βέβαια, κατά την διάρκεια της μελωδίας παίζουν το ρυθμικό σχήμα του επτάσημου ρυθμού με πιο σύνθετο τρόπο, καθώς δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν και συγκεκριμένους στολισμούς, όπως λ.χ. τρίλιες.

¹¹⁵ Κοκκώνης Γιώργος, ό.π., σελ. 101.

Παρακάτω παραθέτουμε τις παραλλαγές που χρησιμοποιούν:



Η δεύτερη εκτέλεση του κομματιού προέρχεται από μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε στο στούντιο sound trust με τους ηχολήπτες Κωνσταντινίδη Μάνο και Φώτου Λεωνίδα. Η παρούσα ηχογράφιση προέρχεται από την περιοχή της Θεσσαλίας και ξεκίνησε να κυκλοφορεί στον ελλαδικό χώρο το 2003. Την επιμέλεια για την παραγωγή του εν λόγω άλμπουμ επιμελήθηκε ο Πίτσος Κώστας. Μέσα από την ηχογράφιση παρατηρούμε ότι το κλαρίνο, το λαούτο, το μπάσο, η τραμπούκα και το ντέφι αποτελούν το βασικό οργανολόγιο της μελωδίας. Οι μουσικοί οι οποίοι παίζουν είναι ο Δάμος Γιώργος (κλαρίνο), ο Πίτσος Κώστας (λαούτο), ο Δαμίρης Άγγελος (μπάσο), ο Τσιλιπάνος Φώτης (τραμπούκα) και ο Κοντός Νίκος (ντέφι). Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε ότι δεν αναγράφεται στο ένθετο του άλμπουμ το όνομα του τραγουδιστή.

Το τραγούδι ακολουθεί επίσης την ίδια ελεύθερη φόρμα που είδαμε και λίγο παραπάνω. Η μοναδική διαφορά τους, έγκειται στο γεγονός, πως η εν λόγω εκτέλεση περιλαμβάνει στο αρχικό μέρος τρία μέτρα εισαγωγής, καθώς ο τραγουδιστής ερμηνεύει σε όλο το κομμάτι πέντε στίχους αντί για τρεις. Ο τραγουδιστής μάλιστα, για να δώσει περισσότερο χρώμα στην ερμηνεία του τραγουδιού, χρησιμοποιεί με την φωνή του γυρίσματα και κυματισμούς. Επίσης, χαρακτηρίζεται και για την μελωδική ευστροφία. Όσον αφορά την ταχύτητα της μελωδίας παρατηρούμε πως αλλάζει από την μέση του κομματιού. Όπως και στην προηγούμενη εκτέλεση, το κομμάτι ξεκινά με μια μέτρια ρυθμική αγωγή και καταλήγει σε πολύ σύντομη σχεδόν πανηγυρική.

ερμηνεία των τεσσάρων στίχων από τον Δρόσο. Είναι εμφανές και μέσα από την ακρόαση πως η ταχύτητα του τραγουδιού αλλάζει μετά από το σόλο που παίζει το κλαρίνο. Το κομμάτι καταλήγει να ακολουθεί μια πολύ γρήγορη ρυθμική αγωγή.

Ο Παζαρέντζης δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει μέσα στο παίξιμό του στολίδια και τεχνικές, μέσα από τα οποία διαμορφώνει το δικό του αισθητικό χαρακτήρα. Ο Παλιογιάννης ακολουθεί ρυθμικά και αρμονικά το τραγούδι με πλήρεις συγχορδίες. Ο Τσιαφίδης διακρίνουμε ότι συνοδεύει την μελωδία με τον επτάσημο ρυθμό χωρίς όμως να αυτοσχεδιάζει. Κινείται κυρίως σε απλά πλαίσια, υπογραμμίζοντας στο χορό τη θέση στο μέτρο αλλά και στα γυρίσματα του κομματιού, κρατώντας σταθερά το τέμπο της μελωδίας. Βλέπουμε βέβαια ότι αλλάζει κατά την διάρκεια του τραγουδιού τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα:



Η τέταρτη εκτέλεση του κομματιού συγκαταλέγεται επίσης στα τραγούδια της Θεσσαλίας. Πρόκειται κυρίως για μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε στην Ελληνική φωνογραφική εταιρεία Sibilla. Ο Μπούζης Κώστας είχε αναλάβει την παραγωγή του εν λόγω άλμπουμ. Μέσα από την ηχογράφιση διακρίνουμε πως το κλαρίνο, το βιολί, η κιθάρα, το αρμόνιο και το τουμπελέκι αποτελούν το βασικό οργανολόγιο της μελωδίας. Πρέπει να επισημάνουμε πως στο ένθετο του άλμπουμ δεν γίνεται καμία αναφορά για την χρονολογία έκδοσης του τραγουδιού και για τα ονόματα των μουσικών που πλαισιώνουν την συγκεκριμένη εκτέλεση. Η μόνη αναφορά που παραθέτει το ένθετο είναι τα ονόματα των τραγουδιστών, οι οποίοι είναι ο Κάβουρας Στάθης¹¹⁷ και η Ασημίτη Ε.

Η παρούσα εκτέλεση ακολουθεί μια διαφορετική φόρμα σε σχέση με τις υπόλοιπες εκτελέσεις. Στην εν λόγω εκτέλεση, το κομμάτι κινείται στα πλαίσια μιας

¹¹⁷ Από τις αρχές του 1970 διακεκριμένοι σολίστες του νεοδημοτικού αναλαμβάνουν κεντρικό ρόλο στις δισκογραφικές εταιρείες ως ενορχηστρωτές και ρυθμιστές του ρεπερτορίου (Σουκαίοι, Καρναβάς, Κάβουρας, Πίτσος κ.α.), κατ' εικόνα των παλιών ρεμπετών (Τούντα, Περιστέρη, Σέμση κλπ), βλ. Κοκκώνης Γιώργος, ό.π., σελ. 108.

τυποποιημένης φόρμας, χωρίς ιδιαίτερους στολισμούς και ταξίμια. Παρόλα αυτά, το τραγούδι εξακολουθεί να χρησιμοποιεί εναλλάξ σε όλη την πορεία της μελωδίας ένα πρώτο και ένα δεύτερο θέμα. Πιο αναλυτικά, το τραγούδι ξεκινά με τα τρία μέτρα εισαγωγής από όλη την ορχήστρα. Έπειτα, συνεχίζει με την ερμηνεία των πέντε στίχων από τους τραγουδιστές. Για να περάσει βέβαια η μελωδία από τον ένα στίχο στον άλλο η ορχήστρα επαναλαμβάνει την μελωδία του κάθε στίχου. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί ότι το τέμπο του κομματιού παραμένει σε μια μέτρια ρυθμική αγωγή από την αρχή έως και το τέλος του κομματιού.

Όσον αφορά το οργανολόγιο, διακρίνουμε ότι το κλαρίνο και το βιολί παίζουν την κύρια μελωδική γραμμή του τραγουδιού. Αντίθετα, η κιθάρα με το τουμπελέκι ακολουθούν συνοδευτικά την μελωδία. Το αρμόνιο βέβαια, παρατηρούμε ότι προσφέρει στην μελωδία την δυνατότητα ηχητικής διάρκειας. Μάλιστα παίζει στα οργανικά μέρη του τραγουδιού την κύρια μελωδία, καθώς κατά την διάρκεια της ερμηνείας των στίχων από τους τραγουδιστές ακολουθεί την μελωδία ισοκρατηματικά. Η κιθάρα επίσης, βλέπουμε πως κρατάει ένα σταθερό ρυθμικό τέμπο μέσω των συγχορδιών. Το τουμπελέκι συνοδεύει ρυθμικά την μελωδία μέσα από το ρυθμικό σχήμα του επτάσημου ρυθμού. Χρησιμοποιεί κυρίως λιτό παίξιμο, σχεδόν συντηρητικό, χωρίς ιδιαίτερους στολισμούς και δεξιοτεχνικά μέρη. Το μόνο που εναλλάσσει κατά την διάρκεια της μελωδίας είναι οι εξής παραλλαγές:

α) 	γ) 
β) 	δ) 

Η πέμπτη εκτέλεση του κομματιού προέρχεται από το γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας και πιο συγκεκριμένα από την περιοχή των Γρεβενών. Πρόκειται για μια ζωντανή ηχογράφιση, την οποία επιμελήθηκε να εκδώσει ο Ζιώγας Ευάγγελος. Πρέπει να σημειωθεί ότι στο ένθετο του άλμπουμ, δεν γίνεται καμία αναφορά για την χρονολογία έκδοσης του κομματιού. Η ορχήστρα που πλαισιώνει την εν λόγω εκτέλεση είναι το κλαρίνο με τον Τσιότικα Κώστα, το βιολί με τον Φασούλα Αθανάσιο, η κιθάρα με τον Σβώλο Κώστα, το αρμόνιο με τον Τσιότικα Αθανάσιο, το ντέφι με τον Γιαννούλα Κώστα και η τραγουδίστρια Γάτσιου Νικολέτα.

Το τραγούδι ακολουθεί την ίδια ελεύθερη φόρμα με τις προηγούμενες εκτελέσεις. Η μοναδική της διαφορά έγκειται στο γεγονός της ερμηνείας των πέντε στίχων από την τραγουδίστρια. Παρατηρούμε ακόμα, πως μετά και από την ολοκλήρωση του τελευταίου στίχου, το βιολί παίζει ένα ταξίμι μέσα από το οποίο ο Φασούλας ξεδιπλώνει την δεξιοτεχνία του.

Ο Σβώλος κατά την διάρκεια της εκτέλεσης παρατηρούμε ότι προσπαθεί να ξεδιπλώσει την δεξιοτεχνία του. Μάλιστα, συνοδεύει ρυθμικά και αρμονικά το κομμάτι με διάφορες συγχορδίες. Όσον αφορά το αρμόνιο, ο Τσιότικας παίζει στα οργανικά μέρη του κομματιού την κύρια μελωδική γραμμή, καθώς κατά την διάρκεια της ερμηνείας των στίχων από την τραγουδίστρια, ακολουθεί την μελωδία καθαρά ισοκρατηματικά. Ο Γιαννούλας από την πλευρά του παίζει το ρυθμικό μοτίβο του επτάσημου ρυθμού σε μια σταθερή ταχύτητα μέχρι το τέλος του κομματιού. Δεν χρησιμοποιεί ιδιαίτερα στολίδια και τεχνικές, αλλάζει όμως το ρυθμικό μοτίβο με τα ακόλουθα σχήματα:



«ΝΑ ΧΑΜΗΛΩΝΑΝ ΤΑ ΒΟΥΝΑ»

Το εν λόγω κομμάτι το εντοπίσαμε στα γεωγραφικά διαμερίσματα της Πελοποννήσου, της Στερεάς Ελλάδας και της Μακεδονίας. Παρατηρούμε ότι και αυτό το κομμάτι έχει αποκτήσει μια πανελλαδική εμβέλεια, λόγω των διαφόρων νεωτεριστικών εκτελέσεων. Κινείται στα πρότυπα του λαϊκού δρόμου ουσάκ.

Αποτελεί μια επιμέρους εκδοχή του επτάσημου με εσωτερικό 

και εξωτερικό . Το τραγούδι «Να χαμηλώναν τα βουνά» το εντοπίσαμε σε πέντε διαφορετικές εκτελέσεις, οι οποίες προέρχονται από τα ακόλουθα άλμπουμ: «Τραγούδια Πελοποννήσου και Ρούμελης»¹¹⁸, «Σαλονίκη παινεμένη»¹¹⁹, «Σάζι Vol.8»-The Greek Folk Instruments¹²⁰, «Όρος Παγγαίο-30 χοροί και τραγούδια»¹²¹ και «Μωραϊτικό γλέντι-Ασημακόπουλος Δημήτρης»¹²².

Η πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού συγκαταλέγεται στο μουσικό ρεπερτόριο της Πελοποννήσου και της Στερεάς Ελλάδας. Το τραγούδι «Να χαμηλώναν τα βουνά», προέρχεται από μια στουντιακή ηχογράφιση που πραγματοποιήθηκε το 1975 στην ραδιοφωνική εκπομπή του Σίμωνα Καρά. Όπως αναφέρεται και στο ένθετο, ο Καράς διεύθυνε την παρούσα εκτέλεση μαζί με την βοηθό του Βούρα Μαρία. Ο σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής φρόντισε για την παραγωγή και την κεντρική διάθεση του άλμπουμ. Επίσης, ο Διονυσόπουλος Νίκος ανέλαβε την έκδοση της παρούσας εκτέλεσης. Παρατηρούμε πως ο Καράς έχει επιλέξει ένα συγκεκριμένο οργανολόγιο για να πλαισιώνει την μελωδία του κομματιού. Αυτό το οργανολόγιο αποτελείται από το κλαρίνο που παίζει ο Γιαννόπουλος Χαράλαμπος, το βιολί με τον Δανέ Παρασκευά και το λαούτο με τον Ανδριανό Σταύρο. Επίσης, συμμετέχει και ο ίδιος ο Καράς ως τραγουδιστής της εκτέλεσης.

Είναι εμφανές, πως ο Καράς επέλεξε να αποδώσει το συγκεκριμένο κομμάτι μέσω μιας παγιωμένης εκτέλεσης. Μάλιστα, δεν δίστασε να διαχειριστεί την εκτέλεση με μια αστική διάθεση. Η διάθεση αυτή στηριζόταν αφενός στην πιστή

¹¹⁸ Βλ. cd με α.α 266 track 6.

¹¹⁹ Βλ. cd με α.α 400 track 6.

¹²⁰ Βλ. cd με α.α. 11 track 4.

¹²¹ Βλ. cd με α.α 1311 track 14.

¹²² Βλ. cd με α.α 1339 track 14.

ανάγνωση της παρτιτούρας και αφετέρου στην διεύθυνση της μελωδίας από τον μαέστρο. Επίσης, μπορούμε να διακρίνουμε ότι η παρούσα εκτέλεση στηρίζεται σε μια επινοημένη αντίληψη της παράδοσης, που εκφράζεται κυρίως από αστικής προέλευσης εκτελεστές. Η όλη πρακτική αποσκοπεί στην συγκρότηση μιας εθνικής τύπου ταυτότητας σε πανελλαδικό επίπεδο μέσα από την λόγια διαχείριση της δημώδους μουσικής.

Όσον αφορά το τεχνικό μέρος του κομματιού βλέπουμε πως η μελωδία ακολουθεί μια τυποποιημένη φόρμα. Η μελωδία δηλαδή, ξεκινά με τα δύο μέτρα εισαγωγής και συνεχίζει με την ερμηνεία των έξι στίχων από τον τραγουδιστή. Παρατηρούμε επίσης, ότι για να περάσει η μελωδία από τον ένα στίχο στον άλλο, η ορχήστρα επαναλαμβάνει εναλλάξ είτε την μελωδία των στίχων είτε τα δύο μέτρα της εισαγωγής.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε πως η μελωδία του τραγουδιού κινείται σε λιτά πλαίσια, σχεδόν συντηρητικά, χωρίς ιδιαίτερα στολίδια και δεξιοτεχνικά μέρη από το κάθε όργανο. Από την ακρόαση του κομματιού διακρίνουμε μάλιστα, πως το κλαρίνο με το βιολί αποτελούν τα βασικά όργανα για την αποτύπωση της μελωδικής γραμμής. Ο Καράς επέλεξε να εισάγει και το λαούτο μέσα στο οργανολόγιο της ορχήστρας για δύο βασικούς λόγους. Αφενός, για να συνοδεύει ρυθμικά την μελωδία με ένα σταθερό ρυθμικό τέμπο και αφετέρου για να την εμπλουτίσει με συγκεκριμένες συγχορδίες.

Η δεύτερη εκτέλεση¹²³ του κομματιού προέρχεται από το ρεπερτόριο της Μακεδονίας και πιο συγκεκριμένα από την περιοχή του Παγγαίου της Ανατολικής Μακεδονίας. Πρόκειται κυρίως για μια στουντιακή ηχογράφιση που πραγματοποιήθηκε στο στούντιο «Αγροτικών» και κυκλοφόρησε στην ελληνική αγορά τον Αύγουστο του 1989. Ο Μελίκης Γιώργος φρόντισε να επιμεληθεί την έκδοση του άλμπουμ. Η ορχήστρα που πλαισιώνει την συγκεκριμένη εκτέλεση είναι το κλαρίνο με τον Τζιτζί Κώστα, το βιολί με τον Νταλή Μήτσο, η κιθάρα με τον

¹²³ Από το ένθετο του άλμπουμ «Σαλονίκη παινεμένη», σελ. 6, το τραγούδι αυτό τραγουδιέται και χορεύεται (καλαματιανός) μέχρι και σήμερα. Πρόκειται για ερωτικό τραγούδι των αρχών του αιώνα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τελευταίοι στίχοι οι οποίοι δείχνουν την αγωνία του παλικαριού μήπως η αγάπη του φόρεσε τα κόκκινα (δηλαδή τούρκεψε), μήπως φόρεσε τα κίτρινα (έγινε οβριά) και έριξε τα άσπρα.

Μάλαμα Σωκράτη, ο τραγουδιστής Μελίκης Γιώργος και η χορωδία. Μέσα στην χορωδία συμμετέχουν ο Παπάζογλου Νίκος, ο Μάλαμας Σωκράτης και ο Ζιώγας Σταύρος.

Παρατηρούμε πως η παρούσα εκτέλεση περιλαμβάνει πιο νεωτεριστικά στοιχεία σε σχέση με την προηγούμενη. Η χρήση της χορωδίας για την απόδοση του δημόδου υλικού μας αναδεικνύει μια διάθεση αστικής διαχείρισης του υλικού. Ο Μελίκης έχει ως βασικό στόχο να διαδώσει την εν λόγω εκτέλεση στον ελλαδικό χώρο, ώστε να γίνει γνώριμη στο ευρύ ελλαδικό κοινό.

Στο τεχνικό μέρος της εκτέλεσης, διακρίνουμε ότι το κομμάτι χρησιμοποιεί μια πιο ελεύθερη φόρμα. Πιο αναλυτικά, η μελωδία ξεκινά με τα δύο μέτρα της εισαγωγής και συνεχίζει με την ερμηνεία των τεσσάρων στίχων από τον τραγουδιστή. Μετά από την ερμηνεία του κάθε κουπλέ, η χορωδία τραγουδάει το ρεφρέν μαζί με τον τραγουδιστή. Επίσης, για να περάσει η μελωδία από το κάθε κουπλέ, η ορχήστρα επαναλαμβάνει τα δύο μέτρα της εισαγωγής. Έπειτα και από την ολοκλήρωση του τελευταίου κουπλέ, το βιολί και το κλαρίνο παίζουν ξεχωριστά από ένα ταξίμι, με τα οποία ολοκληρώνουν την μελωδία του κομματιού.

Με το ταξίμι που παίζει το βιολί και το κλαρίνο, αναδεικνύουν κυρίως τον μουσικό δρόμο στον οποίο κινείται η μελωδία. Μάλιστα, μέσα από αυτό, κατορθώνουν να αυτοσχεδιάσουν, να τονίσουν τον αισθητικό χαρακτήρα του κομματιού αλλά και να ξεδιπλώσουν την δεξιοτεχνία τους. Η κιθάρα από την πλευρά της παίζει ένα σταθερό ρυθμικό μοτίβο, τονίζοντας την θέση του κάθε μέτρου αλλά και τα γυρίσματα του κομματιού. Παρατηρούμε ότι δεν αυτοσχεδιάζει αλλά ακολουθεί το κομμάτι με πιο στακάτο παίξιμο. Επίσης, χρησιμοποιεί αρμονικές συγχορδίες, οι οποίες εμπλουτίζουν την μελωδική γραμμή του τραγουδιού.

Η τρίτη εκτέλεση του κομματιού συγκαταλέγεται στο μουσικό ρεπερτόριο της Πελοποννήσου. Προέρχεται κυρίως από μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε στο στούντιο Συν Ένα με ηγολήπτη τον Χατζηστάμου Χρίστο. Το εν λόγω μάλιστα άλμπουμ ξεκίνησε να κυκλοφορεί το 1995¹²⁴. Την επιμέλεια παραγωγής είχε αναλάβει ο Ταμπούρης Πέτρος. Διακρίνουμε επιπλέον πως το

¹²⁴ Από το ένθετο του άλμπουμ «Σάζι Vol. 8», σελ. 9, Ο Παπαπετρόπουλος Περικλής διασκεύασε όλα τα παραδοσιακά τραγούδια και τους σκοπούς του συγκεκριμένου άλμπουμ.

οργανολόγιο που πλαισιώνει την παρούσα εκτέλεση είναι το σάζι με τον Παπαπετρόπουλο Περικλή, το λαούτο με τον Κατσιάνη Στέλιο και ο νταϊρές με τον Χάνκα Μοχάμαντ.

Όπως μπορούμε να διακρίνουμε και μέσα από την εκτέλεση, ο Παπαπετρόπουλος έχει επιλέξει να αποδώσει το εν λόγω κομμάτι με μια αστική διάθεση. Αυτό γίνεται κατανοητό κυρίως και από την επιλογή του συγκεκριμένου οργανολογίου. Το σάζι, το οποίο αποτελεί και τον πρωταγωνιστικό ρόλο της μελωδίας, μας προϋδεάζει για αυτή του την διάθεση. Ο Παπαπετρόπουλος ουσιαστικά μετακενώνει τεχνικές ενός τουρκικού λαϊκού οργάνου και τις εφαρμόζει στο ρεπερτόριο της ελληνικής υπαίθρου. Κάτι τέτοιο αν και ενσυνείδητα νεωτερικό, έχει μεγάλο ενδιαφέρον στα πλαίσια της σύγχρονης «ethnik» αγοράς. Έτσι, κατορθώνει να διασκευάσει την παρούσα εκτέλεση και να την αποδώσει με βάση τα Αθηναϊκά πρότυπα.

Όσον αφορά το τεχνικό μέρος της εκτέλεσης, ο Παπαπετρόπουλος έχει επιλέξει να ακολουθήσει μια τυποποιημένη φόρμα. Μάλιστα, η απόδοση της, πραγματοποιείται καθαρά οργανικά. Παρατηρούμε ότι η μελωδία ξεκινά με τα δύο μέτρα της εισαγωγής, συνεχίζει έπειτα με την βασική μελωδία και καταλήγει ξανά με τα δύο μέτρα της εισαγωγής. Διακρίνουμε ακόμα πως το σάζι με το λαούτο παίζουν την κύρια μελωδική γραμμή του κομματιού, καθώς ο νταϊρές ακολουθεί συνοδευτικά την μελωδία. Ο Χάνκα, πιο συγκεκριμένα, ακολουθεί ένα λιτό παίξιμο καθ' όλη την διάρκεια της μελωδίας. Κρατάει βέβαια με το παίξιμό του ένα σταθερό τέμπο από την αρχή μέχρι και το τέλος της μελωδίας. Παρατηρούμε όμως ότι εναλλάσσει το ρυθμικό μοτίβο του επτάσημου με τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα:

α) 

β) 

γ) 

δ) 

Η τέταρτη εκτέλεση του τραγουδιού προέρχεται, όπως αναφέραμε και λίγο παραπάνω, από την περιοχή του Παγγαίου της Ανατολικής Μακεδονίας. Αποτελεί επίσης μια σουντιακή ηχογράφιση, η οποία άρχισε να κυκλοφορεί στην ελληνική αγορά το 1999. Υπεύθυνοι για την δημιουργία του άλμπουμ, ήταν το θέατρο

ελληνικών χορών «Δόρα Στράτου». Μέσα από την ηχογράφιση, βλέπουμε ότι το κλαρίνο, το σαντούρι, το λαούτο και το τουμπελέκι αποτελούν το βασικό οργανολόγιο της ορχήστρας. Οι μουσικοί που παίζουν στην παρούσα εκτέλεση είναι ο Ζώρας Αντώνης (κλαρίνο), ο Ζούμπας Παναγιώτης (σαντούρι), ο Βεντούρης Μαθιός (λαούτο), ο Γευγελής Γιώργος (τουμπελέκι) και ο ερμηνευτής Δασκαλούδης Βαγγέλης¹²⁵. Ακόμη, πρέπει να αναφέρουμε πως οι συγκεκριμένοι οργανοπαίχτες αποτελούν τους βασικούς μουσικούς του θεάτρου.

Μέσα από το συγκεκριμένο άλμπουμ, η Δόρα Στράτου έχει ως βασικό στόχο να διασώσει και να διαδώσει τους χορούς και τα τραγούδια που προέρχονται από το όρος Παγγαίο. Προσπαθεί να διαμορφώσει ένα εθνικό ρεπερτόριο, το οποίο γίνεται δεκτό από τον ελληνικό πολιτισμό. Το ρεπερτόριο αυτό διακρίνουμε πως το διαχειρίζεται κυρίως με βάση τα αστικά πρότυπα. Προσλαμβάνει μάλιστα έμπειρους οργανοπαίχτες και τραγουδιστές, ώστε να δώσει στις μελωδίες ένα είδος αυθεντικότητας. Το ίδιο παρατηρούμε ότι συμβαίνει και στην παρούσα εκτέλεση.

Η μελωδία του κομματιού βλέπουμε πως ακολουθεί την ίδια ελεύθερη φόρμα με την προηγούμενη εκτέλεση. Πιο αναλυτικά, το τραγούδι ξεκινά με τα τέσσερα μέτρα εισαγωγής και συνεχίζει με την ερμηνεία των τριών στίχων από τον τραγουδιστή. Μετά από την ολοκλήρωση του τελευταίου στίχου, ο Ζώρας πραγματοποιεί ένα σόλο με το κλαρίνο του.

Λόγω της ενασχόλησης του Δασκαλούδη με την εκκλησιαστική μουσική, διακρίνουμε ότι η μελωδία χαρακτηρίζεται για τον μονοφωνικό χαρακτήρα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης. Όσον αφορά το οργανολόγιο της εκτέλεσης βλέπουμε ότι το λαούτο όπως και στην προηγούμενη εκτέλεση καλύπτει ρυθμικά και αρμονικά την μελωδία με πλήρεις συγχορδίες. Το τουμπελέκι, συνοδεύει το τραγούδι με μια μέτρια ρυθμική αγωγή από την αρχή έως και το τέλος του κομματιού. Ακολουθεί μάλιστα ένα λιτό παίξιμο του επτάσημου, χωρίς ιδιαίτερους αυτοσχεδιασμούς και εκφραστικά μέσα.

¹²⁵ Από το ένθετο του άλμπουμ «Όρος Παγγαίο-30 χοροί και τραγούδια», σελ. 1, *Γεννήθηκε το 1923 Νικήσιανη Καβάλας, ένα χωριό του Παγγαίου με πλούσια παράδοση στη βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι. Μεγαλώνοντας δίπλα στους αγρότες γονείς του μνείται στο δημοτικό τραγούδι και εξελίσσεται στον καλύτερο αοιδό των δημοτικών παγγαιορίτικων τραγουδιών.*

Το μόνο που αλλάζει κατά την πορεία της μελωδίας είναι τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα:



Η πέμπτη εκτέλεση του τραγουδιού, προέρχεται από το μουσικό ρεπερτόριο της Πελοποννήσου. Αποτελεί όπως και οι υπόλοιπες εκτελέσεις, μια στουντιακή ηχογράφιση, που πραγματοποιήθηκε στην Ελληνική φωνογραφική εταιρεία Sibilla. Διακρίνουμε ότι το κλαρίνο, το ακορντεόν, η κιθάρα και το τουμπελέκι πλαισιώνουν την μελωδία της ορχήστρας. Ο Κωστούλας Κυριάκος είναι ο οργανοπαίχτης του κλαρίνου, καθώς ο Ασημακόπουλος Δημήτρης είναι ο τραγουδιστής που πλαισιώνει την εν λόγω εκτέλεση. Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφέρουμε ότι στο ένθετο του άλμπουμ δεν καταγράφονται ούτε η χρονολογία έκδοσης της εκτέλεσης, ούτε τα ονόματα των υπόλοιπων μουσικών.

Η παρούσα εκτέλεση παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με την πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού. Η μόνη διαφορά τους εμφανίζεται κυρίως στην φόρμα που ακολουθεί η κάθε μία ξεχωριστά. Παρατηρούμε λοιπόν, πως η εν λόγω εκτέλεση ακολουθεί μια πιο ελεύθερη φόρμα. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο σόλο που πραγματοποιεί το κλαρίνο μετά από την ολοκλήρωση του τελευταίου στίχου. Μέσα από το σόλο, ο Κωστούλας δεν διστάζει να αυτοσχεδιάσει και να δώσει μια διαφορετική αίσθηση στην εκτέλεση του τραγουδιού.

Βλέπουμε ακόμα, πως το ακορντεόν κατά την διάρκεια του σόλου από το κλαρίνο, συνοδεύει αρμονικά την μελωδία με πλήρεις συγχορδίες. Το ίδιο ισχύει και για την κιθάρα, η οποία μάλιστα σε όλη την πορεία της μελωδίας χρησιμοποιεί στακάτο παίξιμο. Το τουμπελέκι, όπως διακρίνουμε, κρατάει ένα σταθερό τέμπο μέχρι το τέλος της μελωδίας. Επίσης, δεν διστάζει να αυτοσχεδιάσει και να χρησιμοποιήσει διάφορα στολίδια και τεχνικές.

Παρακάτω παραθέτουμε όλα αυτά τα στοιχεία που χρησιμοποιεί το τουμπελέκι κατά την εξέλιξη της μελωδίας:



«ΟΛΑ ΤΑ ΠΟΥΛΑΚΙΑ»

Το κομμάτι «Όλα τα πουλάκια», το εντοπίσαμε μέσα από την έρευνα μας σε τρία διαφορετικά γεωγραφικά διαμερίσματα του ελλαδικού χώρου, τα οποία είναι η Ήπειρος, η Μακεδονία και η Πελοπόννησος. Όπως στις προηγούμενες εκτελέσεις, το ίδιο και σε αυτή, το συγκεκριμένο τραγούδι έχει αποκτήσει μια πανελλαδική εμβέλεια, η οποία οφείλεται στις παγιωμένες και νεωτεριστικές εκτελέσεις. Πρέπει να επισημάνουμε πως το κομμάτι αυτό κινείται στα πρότυπα του λαϊκού δρόμου ουσάκ. Επίσης, συγκαταλέγεται στα τραγούδια του επτάσημου ρυθμού, με εσωτερικό ρυθμό



Τα άλμπουμ που περιέχουν την εν λόγω εκτέλεση είναι «Σοφία Κολλητήρη-Η φωνή του αιώνα»¹²⁶, «Γλέντι με το Κοζανίτικο Τακίμι»¹²⁷ και «Χορευτικά δημοτικά-Αλέκος Κιτσάκης»¹²⁸.

Η πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού «Όλα τα πουλάκια» προέρχεται από το μουσικό ρεπερτόριο της Ηπείρου. Αποτελεί κυρίως μια στουντιακή ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε στο στούντιο Ακούστικ με ηχολήπτη τον Πρικόπουλο Κώστα. Το άλμπουμ αυτό ξεκίνησε να κυκλοφορεί στην ελληνική αγορά το 1999. Ο Πίτσος Κώστας φρόντισε για την ενορχήστρωση και την διεύθυνση της ορχήστρας. Παρατηρούμε πως το κλαρίνο, το βιολί, το μπάσο, το λαούτο και η τραμπούκα αποτελούν το βασικό οργανολόγιο της μελωδίας. Οι οργανοπαίχτες που συνοδεύουν την παρούσα εκτέλεση είναι ο Αριστόπουλος Κώστας (κλαρίνο), ο Χαντζόπουλος Νίκος (βιολί), ο Δαμίρης Άγγελος (μπάσο), ο Πίτσος Κώστας (λαούτο), ο Βραζιλιάνος (τραμπούκα) και η τραγουδίστρια Κολλητήρη Σοφία.

Η εν λόγω εκτέλεση, μπορούμε να υποθέσουμε πως έχει διαμορφωθεί για καθαρά εμπορικούς λόγους και απευθύνεται κυρίως στον εξειδικευμένο ήχο των πανηγυριών της υπαίθρου. Διακρίνουμε πως η παρούσα ηχογράφιση αναδεικνύει μια παγιωμένη εκτέλεση του κομματιού. Μάλιστα, η εκτέλεση αυτή ακολουθεί σε όλη την διάρκεια του κομματιού ένα συγκεκριμένο μελωδικό μοτίβο. Αυτή η πρακτική

¹²⁶ Βλ. cd με α.α. 1247 track 9.

¹²⁷ Βλ. cd με α.α. 2594 track 15.

¹²⁸ Βλ. cd με α.α. 1268 track 5.

Σακαρίδης Νίκος (κλαρίνο), ο Γκιθώνας Δημήτριος (τρομπέτα), ο Ζαζάς Σάκης (αρμόνιο), ο Γκόβας Ανδρέας (κρουστά) και ο τραγουδιστής Παπαδήμος Στέλιος. Η συγκεκριμένη ηχογράφιση παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με την προηγούμενη εκτέλεση του κομματιού.

Η παρούσα ηχογράφιση ακολουθεί την ίδια παγιωμένη εκτέλεση που είδαμε και λίγο παραπάνω. Όπως διακρίνουμε, η μελωδία κινείται στην ίδια τυποποιημένη φόρμα. Για να περάσει βέβαια η μελωδία από το ένα κουπλέ στο άλλο, η ορχήστρα είτε επαναλαμβάνει την μελωδία από το κάθε κουπλέ, είτε παίζει τα δύο μέτρα του εισαγωγικού μέρους του τραγουδιού.

Στην εν λόγω εκτέλεση διακρίνουμε πως η ορχήστρα ακολουθεί ένα λιτό παίξιμο της μελωδίας, χωρίς ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά μέρη και εκφραστικά στολίδια. Μάλιστα, τα δύο βασικά μελωδικά όργανα της ορχήστρας δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην απόδοση της μελωδίας. Το αρμόνιο, διακρίνουμε ότι παίζει σταθερά το τέμπο της μελωδίας, καθώς συνοδεύει ρυθμικά και αρμονικά το κομμάτι με πλήρεις συγχορδίες. Τα κρουστά, παρατηρούμε πως σε όλη την εξέλιξη του κομματιού παίζουν τον επτάσημο ρυθμό σε μια μέτρια ρυθμική αγωγή. Ακολουθούν κυρίως απλό παίξιμο και συνεχώς τονίζουν την θέση από το κάθε μέτρο. Όπως στην προηγούμενη εκτέλεση, έτσι και σε αυτή, ο Γκόβας δεν αυτοσχεδιάζει. Βλέπουμε μόνο να αλλάζει συχνά στο τραγούδι τις ρυθμικές αξίες του επτάσημου, ώστε να εμπλουτίσει την μελωδία του κομματιού. Για παράδειγμα, παρακάτω παραθέτουμε αυτές τις ρυθμικές αλλαγές:

α) 

β) 

γ) 

δ) 

ε) 

Η τρίτη εκτέλεση του τραγουδιού «Όλα τα πουλάκια» προέρχεται από το γεωγραφικό διαμέρισμα της Πελοποννήσου. Αποτελεί και αυτή μια στουντιακή ηχογράφιση. Πρέπει να αναφέρουμε πως στο ένθετο του άλμπουμ δεν γίνεται καμία αναφορά για την χρονολογία έκδοσης του κομματιού. Από την ακρόαση του τραγουδιού, διακρίνουμε πολύ εύκολα πως το κλαρίνο, η κιθάρα, το μπάσο και το

τουμπελέκι αποτελούν το βασικό οργανολόγιο της μελωδίας. Ο οργανοπαίχτης Μπέκος Μάκης συνοδεύει με το κλαρίνο του την μελωδία, καθώς ο βασικός ερμηνευτής της συγκεκριμένης εκτέλεσης είναι ο Κιτσάκης Αλέκος. Όσον αφορά τα ονόματα των υπόλοιπων μουσικών που πλαισιώνουν την ορχήστρα, δεν τα αναφέρουμε, διότι δεν καταγράφονται στο ένθετο του άλμπουμ.

Η εν λόγω ηχογράφιση ακολουθεί σε σχέση με τις άλλες δύο εκτελέσεις που είδαμε λίγο παραπάνω μια ελεύθερη φόρμα. Η μελωδία ξεκινά με τα δύο μέτρα εισαγωγής που παίζει ολόκληρη η ορχήστρα και συνεχίζει με την ερμηνεία των οχτώ στίχων από τον Κιτσάκη. Ύστερα και από την ερμηνεία του τελευταίου στίχου, ο Μπέκος παίζει με το κλαρίνο του ένα ταξιμί πάνω στο οποίο αναδεικνύει και πιο έντονα τον μουσικό δρόμο που κινείται η μελωδία. Παρατηρούμε πως χρησιμοποιεί κυρίως πολύ μαλακά διαστήματα, έχει έντονη την αίσθηση του ρυθμού και χαρακτηρίζεται για την έντονη μουσικότητα του.

Το λαούτο κατά την διάρκεια του ταξιμιού εμπλουτίζει την μελωδία με περισσότερες ρυθμικές αξίες. Μέσα από αυτό η μελωδία αποκτά μια διαφορετική αισθητική, η οποία μάλιστα είναι αρκετά αρεστή. Η κιθάρα πλευρά της συνοδεύει την μελωδία ρυθμικά αλλά και αρμονικά με πλήρεις συγχορδίες. Το μπάσο όπως είδαμε και στις υπόλοιπες εκτελέσεις, έχει κυρίως τον ρόλο του ισοκράτη μέσα στην μελωδία. Το τουμπελέκι επίσης παίζει μέχρι το τέλος του κομματιού τον επτάσημο ρυθμό σε σταθερό τέμπο. Δεν αυτοσχεδιάζει, ούτε χρησιμοποιεί δεξιοτεχνικές τεχνικές. Το μόνο που αλλάζει είναι οι ρυθμικές αξίες του κομματιού. Πιο αναλυτικά:

α) 	ε) 
β) 	στ) 
γ) 	ζ) 
δ) 	

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η συγκεκριμένη μελέτη εκπονήθηκε για να παρουσιάσει την σημασία του επτάσημου ρυθμού στην λαϊκή μουσική και τις μορφές που τον συναντάμε. Αυτό κατέσται δυνατό ύστερα από μελέτη που πραγματοποιήθηκε στην δισκογραφία του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου της Άρτας. Στην εν λόγω δισκογραφία, η έρευνά μας, επικεντρώθηκε σε κάθε λογής δίσκους μουσικής (λ.χ. εμπορικοί, live, προπολεμικές εκδόσεις, δίσκοι που επιμελούνται σύλλογοι κ.α.), οι οποίοι μας πρόσφεραν πολύτιμες πληροφορίες.

Μέσω της παρούσας εργασίας, αποδείχτηκε ότι ο επτάσημος ρυθμός, λόγω της μεγάλης εμβέλειας που κατέχει στον ελλαδικό χώρο έχει χαρακτηριστεί ως «πανελλήνιος» ρυθμός. Πολλοί μάλιστα μουσικολόγοι ασχολήθηκαν με αυτόν και προσπάθησαν να τον συνδυάσουν με τον επίτριτο της αρχαίας μετρικής. Στον ελλαδικό χώρο όλα τα «εφτάρια» τα οποία μπορούμε να διακρίνουμε, σύμφωνα με την έρευνά μας, έχουν διαφορετική σύνθεση, υφή και ρυθμική συμπεριφορά μεταξύ τους.

Σύμφωνα με τα δεδομένα που προέκυψαν από την δισκογραφική έρευνα, υπάρχουν δύο τύποι εφταριών. Η σύνθεση του πρώτου τύπου είναι 3-2-2 και η σύνθεση του δεύτερου 2-2-3. Αυτοί οι δύο ρυθμοί είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με κάποιους συγκεκριμένους χορούς και πιο συγκεκριμένα:

<u>3-2-2</u>	<u>2-2-3</u>
Καλαματιανός	Μαντηλάτος
Ράικος	Ανάποδος καλαματιανός ή Λάζικος καρσιλαμάς
Βαρύ καλαματιανό ή Μπεράτι	

Διαπιστώσαμε πως οι περιοχές της Πελοποννήσου, της Στερεάς Ελλάδας, της Ηπείρου, της Θεσσαλίας και της Μικράς Ασίας έχουν σαν κοινό παρανομαστή την ύπαρξη του επτάσημου ρυθμού μόνο με την δομή 3-2-2. Η μόνη διαφορά που εντοπίσαμε στις συγκεκριμένες περιοχές είναι στην ταχύτητα του ρυθμού. Πιο συγκεκριμένα, καταλήξαμε πως η Μικρά Ασία και η Ήπειρος διακατέχονται από μια

μέτρια προς αργή ρυθμική ανάπτυξη του επτάσημου ρυθμού (♩ = 80) . Αντιθέτως, η Πελοπόννησος χαρακτηρίζεται από μια γρήγορη ανάπτυξη (♩ = 120) , ενώ η Στερεά Ελλάδα και η Θεσσαλία χαρακτηρίζονται από μια μέτρια προς γρήγορη ανάπτυξη (♩ = 100). Στις περιοχές που προαναφέραμε, παρατηρήθηκαν πολλές παραλλαγές του 3-2-2, αλλά πουθενά δεν είδαμε να αλλοιώνεται η αρχική δομή του.

Στην Μακεδονία και στην Θράκη εντοπίσαμε και τις δύο μορφές του επτάσημου ρυθμού, δηλαδή 3-2-2 και 2-2-3. Όσον αφορά την ταχύτητα του συγκεκριμένου ρυθμού, στην Θράκη καταλήξαμε πως η δομή του 3-2-2 εξελίσσεται σε μέτρια ταχύτητα, ενώ του 2-2-3 εξελίσσεται σε γρήγορη ταχύτητα. Στην Μακεδονία η δομή 3-2-2 εξελίσσεται σε μέτρια προς γρήγορη ταχύτητα, ενώ η δομή του 2-2-3, όπως και στην Θράκη, εξελίσσεται σε γρήγορη ταχύτητα. Τέλος, και σε αυτές τις περιοχές διαπιστώσαμε πως υπάρχουν πολλές παραλλαγές των δύο αυτών δομών, σε καμία περίπτωση όμως δεν αλλοιώνουν την φυσική τους υπόσταση.

Διαχειριζόμενοι το τοπικό ρεπερτόριο βάσει του μεθοδολογικού άξονα του χρόνου, οδηγηθήκαμε σε ορισμένα συμπεράσματα. Αρχικά, είδαμε πως υπάρχουν κάποιες εκτελέσεις κομματιών οι οποίες είναι απόλυτα στυλιζαρισμένες ως προς τα όργανα, τις φωνές και γενικά τον τρόπο ερμηνείας του κομματιού. Διαπιστώθηκε πως οι ηχογραφήσεις αυτές διαχειρίζονται από τους εκάστοτε παραγωγούς με μια αστική διάθεση, πράγμα το οποίο φαίνεται έντονα στην εκτέλεση του τραγουδιού «Λελούδι της Μονομπασιάς» από τον Σίμωνα Καρά. Η συγκεκριμένη εκτέλεση θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι απόλυτα τυπική ως προς την φόρμα του κομματιού κάτι το οποίο είδαμε στις αναλύσεις που προηγήθηκαν. Κάτι το οποίο επιβεβαιώνει και την διαπίστωση αστικής προέλευσης της ηχογράφησης είναι και τα όργανα τα οποία χρησιμοποιούνται, αφού αυτά σε καμία περίπτωση δεν ανήκουν στην περιοχή της Πελοποννήσου. Από την άλλη, έχουμε και εκτελέσεις οι οποίες είναι πιο ελεύθερης φόρμας αλλά και έκφρασης σε σχέση με τις προηγούμενες που αναφέραμε. Καταλήξαμε πως στις ηχογραφήσεις αυτές υπάρχει έντονα το προσωπικό στοιχείο των καλλιτεχνών αφού δεν υπόκεινται στην καθοδήγηση κάποιου (μαέστρου). Αυτό φαίνεται έντονα για παράδειγμα στην «Καραμπεριά» στην οποία τραγουδάει ο Παπακώστας Γιάννης.

Κάτι άλλο το οποίο διαπιστώσαμε από την έρευνα του τοπικού ρεπερτορίου είναι και η εξέλιξη του οργανολογίου. Είδαμε πως οι παλιότερες ηχογραφήσεις και

κυρίως αυτές που είναι αστικού τύπου, διαθέτουν ένα οργανολόγιο το οποίο είναι τυπικό, όπως η εκτέλεση του τραγουδιού «Μπιζέρισα μωρ' μάνα» στην οποία τραγουδάει ο Μητροπάνος Χρυσόστομος. Είδαμε επίσης, και οργανολόγια τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με την περιοχή στην οποία αναφέρονται. Ωστόσο λόγω της φυσικής υπόστασης κάποιων οργάνων σαν όργανα λόγιας μουσικής όπως το ούτι, χρησιμοποιούνται για να ενισχύσουν την αστική διάθεση των κομματιών. Κάτι επίσης το οποίο παρατηρήσαμε αναφορικά είναι πως, η μετάλλαξη του οργανολογίου βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την υφολογική αναδιαμόρφωση του επιτελεστικού προτύπου. Αυτό φαίνεται και στα κομμάτια τα οποία έχουν ξεφύγει από το «τετραγωνοποιημένο» πλαίσιο εκτέλεσης. Στα κομμάτια αυτά διαπιστώσαμε πως όργανα όπως το λαούτο έχουν αντικατασταθεί από την κιθάρα, γεγονός το οποίο φανερώνει και την επιδίωξη της παραγωγής να παραπέμπει στο σύγχρονο λαϊκό πανηγύρι. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το τραγούδι «Τώρα ο Μάης και η Άνοιξη» από τον Κυρίτση.

Το τελευταίο το οποίο είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο είναι η εξέλιξη της δεξιοτεχνίας των κρουστών σε σχέση με το πέρασμα του χρόνου. Στις παλιότερες ηχογραφήσεις διαπιστώσαμε πως τα κρουστά υιοθετούσαν ένα λιτό παίξιμο, σχεδόν συντηρητικό αφού δεν παρατηρήσαμε πολλές παραλλαγές και πολλούς καλλωπισμούς. Αντιθέτως, στις τελευταίες (χρονικά) ηχογραφήσεις το επίπεδο της δεξιοτεχνίας είναι φανερά ανεβασμένο αφού βλέπουμε πολλές παραλλαγές, τρίλιες, διάφορους περίπλοκους δακτυλισμούς κ.α. τα οποία φανερώνουν την εξέλιξη την οποία αναφέραμε.

Σύμφωνα με τα δεδομένα που προέκυψαν είδαμε το πώς συγκροτήθηκε ένα πανελλαδικό ρεπερτόριο. Αυτό διαπιστώθηκε πως οφείλεται στις ενέργειες κάποιων συλλόγων όπως π.χ. Δόρα Στράτου, Σίμων Καράς κ.α. με σκοπό την δημιουργία ενός ρεπερτορίου το οποίο σε καμία περίπτωση δεν θα αλλοιωνόταν από τις μετακινήσεις πληθυσμών άρα και ιδιωμάτων π.χ. Μικρασιάτες πρόσφυγες.

Οι σύλλογοι διαπιστώθηκε πως είχαν ενεργό ρόλο και στην διαμόρφωση ενός τοπικού ρεπερτορίου με σκοπό την ανάδειξη κάποιων τοπικών ιδιωμάτων. Αυτό βέβαια πολλές φορές έγινε με μεγάλο κόστος αφού η παραποίηση, που προέρχονταν από την έλλειψη επιτόπιας έρευνας από τους διδάσκοντες, ήταν μεγάλη.

Όσον αφορά το υπερτοπικό, σημαντικό ρόλο κατείχαν τα Μ.Μ.Ε., καθώς και οι δισκογραφικές εταιρείες. Για ακόμη μια φορά κύριοι εκφραστές της δημιουργίας υπερτοπικού ρεπερτορίου ήταν σύλλογοι όπως Δόρα Στράτου και Σίμωνας Καράς. Αυτοί είχαν σαν σκοπό να φέρουν στην επιφάνεια κόσμο της υπαίθρου τον οποίο θεωρούσαν ως «αμόλυντο». Μέσω λοιπόν των Μ.Μ.Ε. και κυρίως του ραδιοφώνου ξεκίνησαν να δημιουργούν το υπερτοπικό ρεπερτόριο. Έπειτα την σκυτάλη του συγκεκριμένου ρεπερτορίου πήραν οι δισκογραφικές εταιρείες οι οποίες καθιέρωσαν μια τυποποιημένη φόρμα που είναι εισαγωγή, κουπλέ, ρεφρέν, φόρμα στην οποία προσάρμοσαν την εκτελεστική τους εκφραστικότητα πολλοί επαγγελματίες μουσικοί που δραστηριοποιούνταν στις κατά τόπους κοινωνίες. Αυτό φαίνεται και στις ηχογραφήσεις τις οποίες αναλύσαμε αφού το στοιχείο μιας τυποποιημένης φόρμας είναι έντονο. Επίσης, διαπιστώσαμε πιο συγκεκριμένα στα κρουστά, ότι το στοιχείο της τυποποίησης έχει πρωτεύοντα ρόλο. Αυτό φαίνεται από τις αναλύσεις που έγιναν στα κομμάτια πανελλαδικής εμβέλειας. Καταλήξαμε πως στις διάφορες εκτελέσεις των τραγουδιών αυτών οι διαφορές στην ρυθμική συνοδεία είναι ελάχιστες. Διατηρείται μια τυποποιημένη δομή του ρυθμού με ελάχιστες παραλλαγές και εμπλουτισμούς της αρχικής δομής.

Όσον αφορά τώρα το οργανολόγιο του υπερτοπικού ρεπερτορίου για το οποίο μιλήσαμε πιο πάνω μπορεί να αλλάξει από εκτέλεση σε εκτέλεση. Είδαμε πολλές φορές την αντικατάσταση του λαούτου με την κιθάρα, τα κρουστά με τα ντράμς καθώς και την ύπαρξη του αρμόνιου, πράγμα το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την ιδεολογία του «παραδοσιακού», ιδεολογία την οποία προωθούσαν οι σύλλογοι, που προαναφέραμε, στην αρχή της κατασκευής του ρεπερτορίου αυτού. Παρόλα αυτά διαπιστώσαμε ότι μπορεί μεν το οργανολόγιο να αλλάζει, σε καμία όμως περίπτωση η τυποποίηση δεν σταματά να υπάρχει αφού σε όλες τις εκτελέσεις υπάρχει πάντα μια συγκεκριμένη σειρά μερών (πάρτες) που διατηρείτε καθ' όλη την διάρκεια των κομματιών.

Τα δεδομένα για τα οποία μιλήσαμε αποτελούν παραδοχές που προέκυψαν από τις αναλύσεις των εκτελέσεων που αναφέρθηκαν στην εισαγωγή. Τα θέματα τα οποία ερμηνεύτηκαν και αφορούν τον επτάσημο ρυθμό έγιναν για πρώτη φορά. Τα συγκεκριμένα ζητήματα έδωσαν σε μεγάλο βαθμό πρόσφορο έδαφος για έρευνα και ερμηνεία. Παράλληλα ενδιαφέροντα δεδομένα, στα πλαίσια μιας επικείμενης έρευνας, θα προέκυπταν και από την μελέτη του επτάσημου ρυθμού, έρευνα η οποία

θα στόχευε στη ρυθμική ανάλυση κομματιών που χαρακτηρίζονται από μια ρυθμική πλαστικότητα και ρευστότητα, όπως κομμάτια προερχόμενα από το επώνυμο λαϊκό τραγούδι του Μεσοπολεμικού αστικού χώρου.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αγγουριδάκης Λευτέρης, *Τα κρουστά στην ελληνική παραδοσιακή μουσική*, Ντορεμι, Θεσσαλονίκη 1997
2. Ανδρικός Νίκος, *Σημειώσεις μαθήματος Θεωρία λαϊκής μουσικής II*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2009
3. Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, β' έκδοση, Αθήνα 1991
4. Baud Bony Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Ανωγειανάκη Φοίβου, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, γ' έκδοση, Ναύπλιο 1996
5. Βελιανίτης Παναγιώτης, *Λεξικό της μουσικής*, Πατάκης, Αθήνα 1999
6. Γεωργιάδης Θρασύβουλος, *Ο ελληνικός ρυθμός*, Αρμός, Αθήνα 2001
7. Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα, *Πολιτισμός και εθνογραφία: από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*, Ελληνικά γράμματα, ε' έκδοση, Αθήνα 1999
8. Hobsbawm Eric-Ranger Terence, *Η επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2004
9. Θεοδωρίδης Πέτρος, *Οι μεταμορφώσεις της ταυτότητας: έθνος, νεωτερικότητα και εθνικιστικός λόγος*, Αντιγόνη, Θεσσαλονίκη 2004
10. Κοκκώνης Γιώργος, *Ο ρόλος της βιομηχανίας του δίσκου στα πλαίσια του προσδιορισμού της ταυτότητας, της λαϊκής μουσικής παράδοσης*, 1^ο συνέδριο του ερευνητικού δικτύου για τη μουσική βιομηχανία, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2007
11. Κούρτης Πέτρος, *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα, Μαθαίνοντας και Εξερευνώντας*, Τουμπελέκι 1, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ.χ.
12. Κούρτης Πέτρος, *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα, Μαθαίνοντας και Εξερευνώντας*, Τουμπελέκι 2, 1^η έκδοση, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ.χ.
13. Κυριαζή Νότα, *Η κοινωνιολογική έρευνα, κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1999
14. Λένης Ηλίας, *Η ρυθμική συγκρότηση της μουσικής της Ηπείρου*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2009
15. Λιάβας Λάμπρος, *Μουσικές της Θράκης: μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής*, ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα 1999
16. Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα 1999

17. Μπέκος Νίκος, *Να 'χε καεί ο... Πλάτωνας: οι ελλαδικές περιπέτειες της Παραδοσιακής Μουσικής, οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας*, Ελληνικό κέντρο λαογραφικών μελετών, Αθήνα 2006
18. Ong J. Walter, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη: η εκτεχνολόγηση του λόγου*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2001
19. Παπασπυρόπουλος Θεόδωρος, *Ο εθνικισμός εις την μουσικήν*, 1934
20. Παπαχρίστου Ανδρέας, *Περί μουσικής και ηχοληψίας*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2001
21. Παρασκευόπουλος Ιωάννης, *Στατιστική εφαρμοσμένη στις επιστήμες της συμπεριφοράς*, τόμος Α', βιβλιοπωλείο Γρηγόρη, Αθήνα 1990
22. Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: Μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής/Fagotto, Αθήνα 2006
23. Πραντσίδης Γιάννης, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*, Αιγινίου, Αιγίνιο 2004
24. Ράφτης Άλκης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», Αθήνα 1995
25. Τερζοπούλου Μιράντα και Ψυχογιού Ελένη, *«Άσματα» και τραγούδια, Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών*, Εθνολογία τόμος 1, Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, Αθήνα 1992
26. Φεγγούλης Σεραφείμ, *Η ρυθμική συγκρότηση της μουσικής της Θράκης*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2011
27. Χτούρης Σωτήρης, *Μια σύνθετη πολιτισμική γεωγραφία*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής, Αθήνα 1999

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: Music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, 2009
2. Stanley Sadie, *The new grove: Dictionary of music and musicians*, 2nd edition, New York 2001

ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

1. Κοκκώνης Γιώργος, «Το 'ταυτόν' και το 'αλλότριον' της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», *Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια*, Τετράδιο Νο 4, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2008
2. Ράφτης Άλκης, «Η πρώτη πραγματεία για τον ελληνικό χορό: οι επιστολές της Μαντάμ Σενιέ», *Παράδοση και τέχνη*, τεύχος 73, Ιανουάριος-Φεβρουάριος Δ.Ο.Λ.Τ., Αθήνα 2004
3. Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου-ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», *περιοδικό πολυφωνία*, τεύχος 8, άνοιξη 2006

ΕΝΘΕΤΑ CD

1. Βασδέκης Σταύρος, «Παραδοσιακοί χοροί ντόπιων κατοίκων Νομού Σερρών», Πολιτιστικός Σύλλογος Σκοτούσας, 1996
2. Δεληγιάνης Γιώργος, Ζούκας Αλέξανδρος, Βατζιανίδου Κωνσταντίνα, «Γράβα-Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα», Περιφερειακές εκδόσεις «Ελλα», 2002
3. «Η καθ' ημάς Ανατολή-Τραγούδια από τις πατρίδες των Ελλήνων», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, χ.χ.
4. Κωνσταντζος Γιώργος, «Συντάζονται αυγερινές-Τραγούδια της Δυτικής Θεσσαλίας», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, χ.χ.
5. Μελίκης Γιώργος, «Σαλονίκη παινεμένη», Lyra, Αύγουστος 1989
6. Μπατσής Νίκος, «Ζαγορίσια, Επισκέψεις», χ.χ.
7. «Όρος Παγγαίο-30 χοροί και τραγούδια», Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», 1999
8. «Τα ντόπια-Ζουρνάδες και Νταούλια από τον Νομό Σερρών», Λαογραφικός Όμιλος Βλάχων και Φίλων «Λαϊλιάς» - Δ.Ο.Λ.Τ., 2000

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ CD

01. Πριγκιπιώτισσα στο «*Παναγιώτης Τούντας Ι*»
02. Σαμιώτισσα στο «*Σάμος Νο. 2*»

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΠΙΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

03. Λουλούδι της Μονεμβασιάς στο «*Ανθολογία δημοτικού τραγουδιού 1929-1940 vol. 1*»
04. Λελούδι της Μονομπασιάς στο «*Τραγούδια Πελοποννήσου*»
05. Λουλούδι της Μονεμβασιάς στο «*18 Τραγούδια του Μωριά*»
06. Λουλούδι της Μονεμβασιάς στο «*Γιώτα Βέη*»
07. Μάις στο «*Τραγούδια Πελοποννήσου και Ρούμελης*»
08. Τώρα ο Μάης και η Άνοιξη στο «*Τα Ρουμελιώτικα*»
09. Καραμπεριά στο «*Γράβα*»
10. Καραμπεριά στο «*Ζαγόρι, Επισκέψεις*»
11. Μπιζέρισα μωρ' μάνα στο «*Δημοτικό τραγούδι*»
12. Μπιζέρισα μωρ' μάνα στο «*Τα Θεσσαλικά*»
13. Μπιζέρισα μωρ' μάνα στο «*Συντάζονται αυγερινές*»
14. Ένα κι ένα στο «*Παραδοσιακοί χοροί ντόπιων κατοίκων Νομού Σερρών*»
15. Ένα κι ένα στο «*Σίρις*»
16. Ένα κι ένα στο «*Τα ντόπια*»
17. Τσανακαλιώτισσα στο «*Θράκη, Ανατολική Ρωμυλία, Μαύρη Θάλασσα*»
18. Τσανακαλιώτισσα στο «*Θρακιώτικο γλέντι*»
19. Είναι καρδιές όπου γελούν στο «*Κανελόριζα*»
20. Είναι καρδιές όπου πονούν στο «*Η καθ' ημάς Ανατολή*»

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΥΠΕΡΤΟΠΙΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

21. Μπαίνω μεσ' τ' αμπέλι στο «*Μεγάλο γλέντι στην Ήπειρο*»
22. Μπαίνω μεσ' τ' αμπέλι στο «*18 Τραγούδια της Θεσσαλίας*»
23. Μπαίνω μεσ' τ' αμπέλι στο «*Παραδοσιακά ηχογραφήματα*»
24. Μπαίνω μεσ' τ' αμπέλι στο «*Τα Θεσσαλικά τραγούδια*»
25. Μπαίνω μεσ' τ' αμπέλι στο «*Γρεβενιώτικα μπεράτια*»
26. Να χαμηλώναν τα βουνά στο «*Τραγούδια Πελοποννήσου και Ρούμελης*»
27. Να χαμηλώναν τα βουνά στο «*Σαλονίκη παινεμένη*»
28. Να χαμηλώναν τα βουνά στο «*Σάζι*»
29. Ας χαμηλώναν τα βουνά στο «*Όρος Παργαίο*»
30. Να χαμηλώναν τα βουνά στο «*Μωραϊτικό γλέντι*»
31. Όλα τα πουλάκια στο «*Σοφία Κολλητήρη*»
32. Όλα τα πουλάκια στο «*Γλέντι με το Κοζανίτικο Τακίμι*»
33. Όλα τα πουλάκια στο «*Χορευτικά δημοτικά*»