

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
Κωστακιοί, 47100 Άρτα, τηλ.: 26810 50300, e-mail:tlpm@teiep.gr

*Η ρυθμολογική συγκρότηση του νεοδημοτικού:
Η περίπτωση των ηχογραφήσεων του Τάκη Καρναβά.*

Εποπτεία: Γιώργος Κοκκώνης
Επιμέλεια: Σκόρδος Μιχάλης Α.Μ.: 1459

Άρτα
Μάιος 2012

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	5
Κεφάλαιο 1: Τσιφτετέλι	
1.1. Τσιφτετέλι.....	12
Κεφάλαιο 2: Τσάμικα	
2.1. Τσάμικα.....	16
2.2. Χορός-ρυθμός «τσακιστός».....	25
Κεφάλαιο 3: Καλαματιανά	
3.1. Καλαματιανά.....	26
3.2. Τα αργά καλαματιανά.....	33
3.2. Καλαματιανός «ανάποδος».....	34
3.3. Καλαματιανά με γύρισμα - «Καγκέλια».....	35
Κεφάλαιο 4: Συρτοκαγκέλια	
4.1. Συρτοκαγκέλια.....	36
Κεφάλαιο 5: Ρυθμός 4/4: τύπος χορού «Στα τρία»	
5.1. Ρυθμός 4/4: Τύπος χορού: «Στα τρία».....	40
Κεφάλαιο 6: Συρτός	
6.1. Συρτός.....	43
Κεφάλαιο 7: Πωγωνίσια	
7.1. Πωγωνίσια.....	46
Κεφάλαιο 8: Ρυθμολογικά δάνεια και φόρμες καθιστικών τραγουδιών	
8.1. Ρυθμοί, δάνεια από το αστικό λαϊκό τραγούδι.....	52
8.2. Ρυθμός 4/4 : τραγούδι της «Της τάβλας».....	54
8.3. Κλέφτικα.....	55
Κεφάλαιο 9: Το ρυθμικό «ύφος» σε σχέση με τις συνθήκες επιτέλεσης	
9.1. Το ρυθμικό «ύφος» σε σχέση με τις συνθήκες επιτέλεσης.....	58

Συμπεράσματα	61
Βιβλιογραφία	65
Παραρτήματα	
Παράρτημα 1: Αναλυτική δισκογραφία.....	68
Παράρτημα 2: Αποδελτίωση δισκογραφίας.....	70

Πρόλογος

Το αποτύπωμα του νεοδημοτικού τραγουδιού στο μουσικό χάρτη της Ελλάδας είναι σημαντικό και πλέον αδιαμφισβήτητο. Αυτό τεκμηριώνεται από το σχετικό, στο σύνολό του, «προϊόν» (πολιτισμικό) της δισκογραφικής παραγωγής, αλλά και από ότι επικρατεί στα μουσικοχορευτικά γεγονότα (γλέντια), από τη δεκαετία του '60 μέχρι και σήμερα. Το νεοδημοτικό ανατροφοδοτείται από το δημοτικό τραγούδι, το οποίο και επαναδιαπραγματεύεται, αλλά και από το αστικό λαϊκό, από το οποίο αντλεί και ενσωματώνει δάνεια, διαμορφώνοντας εντέλει ένα ξεχωριστό υφολογικό πλαίσιο.

Η πτυχιακή μου εργασία συνιστά μια πρώτη μουσική ανάλυση του νεοδημοτικού τραγουδιού, εστιάζοντας στη συνιστώσα του ρυθμού. Προσπάθησα λοιπόν, εκτός από το να καταγράψω γενικά τους ρυθμολογικούς τύπους, που αποτελούν συστατικά αυτού του είδους τραγουδιού, να αποτυπώσω και επίσης να αναλύσω, τον τρόπο με τον οποίο «χειρίζονται» οι οργανοπαίχτες-κρουστοί (κατά κύριο λόγο) τον εκάστοτε ρυθμό, θεωρώντας το απαραίτητο για μια διεξοδικότερη μελέτη και καλύτερη κατανόηση του αντικειμένου.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσω μια σημαντική παράλειψη που χαρακτηρίζει σχεδόν συνολικά τις δισκογραφικές παραγωγές, τουλάχιστον όσες αποτέλεσαν το υλικό της μελέτης. Στις περισσότερες δεν αναφέρονται τα ονόματα των μουσικών που παίζουν όλα τα άλλα όργανα εκτός του κλαρίνου. Αυτή η παράλειψη θεωρώ ότι συνιστά πρόβλημα στην προσπάθεια της μουσικής ανάλυσης. Διότι το μουσικό ύφος, αφενός μεν διαμορφώνεται από κάποιους γενικούς παράγοντες, όπως το οργανολόγιο, τα «συστήματα» μελωδικής ανάπτυξης (π.χ. πεντατονικό, μακάμ), αφετέρου δε από την δεξιοτεχνία και την αισθητική του εκάστοτε μουσικού-προσώπου. Έτσι, μπορεί κανείς, αν γνωρίζει τους συντελεστές-μουσικούς, να καταστήσει ακόμα πιο συγκεκριμένο το αντικείμενο μελέτης του, εστιάζοντας σε μια ορχήστρα αποτελούμενη πάντα από τους ίδιους μουσικούς, ή ακόμα σε έναν μουσικό και μόνο.

Γενικότερα, με ότι αφορά στην πτυχιακή εργασία, με την οποία ολοκληρώνεται ο κύκλος σπουδών μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός μου ήταν ο ρυθμός στην ελληνική δημοτική μουσική. Στο συγκεκριμένο θέμα, το οποίο αναπτύσσεται στα κεφάλαια που ακολουθούν, κατέληξα ύστερα από συζητήσεις με τον επόπτη καθηγητή μου Κοκκώνη Γιώργο, στον οποίο

θέλω να εκφράσω την βαθιά ευγνωμοσύνη μου, γενικά για τη προσφορά του μέσω του διδακτικού του έργου συνολικά, στα πλαίσια του προγράμματος σπουδών και ειδικά για την καθοδήγηση και τις, μείζονος σημασίας, παρατηρήσεις και συμβουλές του σχετικά με την παρούσα εργασία.

Θα ήθελα να εκφράσω την ειλικρινή μου εκτίμηση στους Αποστόλη Βαγγελάκη και Χρήστο Τζιτζιμικά που μου διαθέτουν διαρκώς και αφειδώς τις γνώσεις και την εμπειρία τους· τους οφείλω πολλά.

Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω θερμά τους φίλους προπάντων, αλλά και συναδέλφους φοιτητές, Παπαμαργαρίτη Χάρη, Ανδρέα Ανδρέου, Μαντικό Ηλία και Καρακώστα Σάκη για τις πολύτιμες συζητήσεις σχετικά με το αντικείμενο μελέτης της εργασίας, καθώς και την κατανόηση και συμπαράστασή τους καθ' όλη την περίοδο συγγραφής της.

Τέλος, ευχαριστώ το προσωπικό της βιβλιοθήκης του ΤΕΙ Ηπείρου καθώς και του Αρχείου Μουσικής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής για την εξυπηρετικότητά τους.

Εισαγωγή

Από τα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αιώνα έως και τις μέρες μας το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, ως μορφή λαϊκής δημιουργίας και έκφρασης, βρέθηκε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος πολλών μελετητών του λαϊκού πολιτισμού και η προσέγγιση και ερμηνεία του έγινε, σχεδόν αποκλειστικά, από φιλολογική σκοπιά¹.

Το δημοτικό τραγούδι λοιπόν, μέσα από αυτές τις προσπάθειες, συνδέθηκε με έννοιες όπως η 'εθνική ταυτότητα' και η 'πολιτισμική συνέχεια του παρελθόντος', οι οποίες υπηρετήθηκαν κυρίως από την επιστήμη της λαογραφίας, της οποίας ο ρόλος είχε και πολιτική σημασία μιας και η αρχή της λαογραφίας στην Ελλάδα συμπίπτει με τη δημιουργία του Ελληνικού Έθνους Κράτους στις αρχές του 19^{ου} αιώνα². Υπό αυτό το πρίσμα, προσδόθηκε στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι μια στατική, εξιδανικευμένη μορφή που περιγράφεται με όρους γνησιότητας και αυθεντικότητας.

Κάθε άλλη, νεότερη εκδοχή λαϊκής μουσικής δημιουργίας, που έχει σχέσεις συγγένειας με το δημοτικό τραγούδι, θεωρήθηκε ως εκχυδαϊσμός του γνήσιου και του αυθεντικού, ακόμα και όταν τα σημεία διαφοροποίησης περιορίζονταν στο οργανολόγιο και την αισθητική της απόδοσης. Χαρακτηριστικά, ο Μπαζιάνας αναφέρεται σ' αυτές τις εκδοχές λαϊκής μουσικής δημιουργίας και έκφρασης χρησιμοποιώντας εκφράσεις όπως: «πανάθλια τραγούδια», «καψούρικα», «σκυλάδικα» κ.α³.

Αποτέλεσμα των παραπάνω ήταν η αποσιώπηση, εντέλει, της ρευστής, εξελισσόμενης φύσης της λαϊκής μουσικής έκφρασης και δημιουργίας, που είναι το δημοτικό τραγούδι, παραβλέποντας το γεγονός ότι «[...] η μουσική πράξη δεν σταμάτησε ποτέ να πραγματώνεται ως μια διαρκής ενσωμάτωσή του, παράγοντας διαρκώς «νεοδημοτικό», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Κοκκώνης⁴.

¹ Μιράντα Τερζοπούλου, Ελένη Ψυχογιού, *Εθνομολογία: Περιοδική έκδοση της ελληνικής εταιρίας εθνομολογίας, Τόμος 1/1992*, Αθήνα 1993, σελ. 143.

² Michael Herzfeld, *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, Ιδεολογία και διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σελ. 25-26.

³ Νίκος, Μπαζιάνας, *Για τη λαϊκή μουσική μας Παράδοση: Μικρά μελετήματα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1997, σ. 48-59

⁴ Γιώργος, Κοκκώνης, «Το 'ταυτόν' και το 'αλλότριον' της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», στο *Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια*, Τεύχος 4, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, σ. 100-110

Η αφετηρία του «νεοδημοτικού» τραγουδιού -όπως αυτό εννοείται πλέον, κυρίως ως ετερότητα έναντι του δημοτικού τραγουδιού⁵- βρίσκεται στα μέσα της δεκαετίας του '60 (ο όρος όμως «νεοδημοτικό», εμφανίζεται μετά τη μεταπολίτευση), καθώς επίσης, ο όρος «νεοδημοτικό», ταυτίζεται περισσότερο με τη μουσική έκφραση παρά με τα κείμενα των τραγουδιών⁶.

Το νεοδημοτικό τραγούδι, λοιπόν, σε σύγκριση με το δημοτικό, διαφοροποιείται κυρίως ως προς τα τεχνικά μέσα -καθώς επίσης ως προς το ύφος των νέων μουσικών συνθέσεων και το περιεχόμενο των νέων, επώνυμων ποιητικών κειμένων - που διαμορφώνουν κατά συνέπεια το μουσικό ύφος αλλά και την αισθητική συνολικά του είδους .

Ως τεχνικά μέσα εννοούνται η ηλεκτρική ενίσχυση, που χαρακτηρίζει το νεοδημοτικό, καθώς και τα όργανα που συνθέτουν την ορχήστρα του είδους, που διαφοροποιείται από εκείνη του δημοτικού τραγουδιού, ενώ τα δύο αυτά στοιχεία συνδέονται επαγωγικά μεταξύ τους εφόσον η ηλεκτρική ενίσχυση είναι η συνθήκη που καθιστά δυνατή την είσοδο νέων οργάνων στην ορχήστρα, όπως το συνθεσάιζερ, η ηλεκτρική κιθάρα και κατ' ανάγκη τα ντραμς εφόσον πλέον απαιτούνται και μεγαλύτεροι ηχητικοί όγκοι από τα κρουστά (παραδείγματος χάριν σε σχέση με το τουμπελέκι)⁷.

Η παρούσα εργασία συνιστά μια μουσική ανάλυση του νεοδημοτικού τραγουδιού με βάση την ρυθμολογική του συγκρότηση. Για τον σκοπό αυτό αναζητήθηκαν παραδείγματα από το ρεπερτόριο της εποχής στην οποία πρωταγωνίστησαν καλλιτέχνες όπως οι Σουκαίοι, ο Γιάννης Βασιλόπουλος, ο Βαγγέλης Κοκκώνης, ο Τάκης Καρναβάς, Γιάννης Κωνσταντίνου, Βαγγελιώ Χρηστιά κ.α..

Από τους παραπάνω, ο τραγουδιστής Τάκης Καρναβάς θεωρείται από τους πλέον σημαντικούς εκπροσώπους του είδους. Εκτός από τη Ρούμελη, όπου κυρίως

⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι, στο παρελθόν, έχουν υπάρξει και άλλες «αναγνώσεις» του δημοτικού τραγουδιού, όπως, σύμφωνα με τον Χατζηπανταζή, αυτές από τις ορχήστρες του «καφέ αμάν», βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί*, ΣΤΙΓΜΗ, Αθήνα 1986, σελ. 67-73, 76.

⁶ Γιώργος, Κοκκώνης, ό. π.: σελ. 100-110, Γ. Ι. Κοντογιάννης, *Νεοδημοτικά, δημοτικολαϊκά και λαϊκοδημοτικά*, Λαϊκό τραγούδι 15 (Μάιος 2006), σελ. 14-17.

⁷ Γιώργος, Κοκκώνης, ό. π.: σελ. 100-110

δραστηριοποιήθηκε, ήταν γνωστός και σε άλλες περιοχές της περιφέρειας, καθώς επίσης τραγούδησε και σε αρκετά νυχτερινά μαγαζιά διάφορων αστικών κέντρων. Η δισκογραφία του είναι αρκετή και τοποθετείται χρονικά από το 1968⁸ μέχρι και σήμερα ακόμα, εφόσον εκδίδονται στις μέρες μας ερμηνείες του Καρναβά για πρώτη φορά.

Οι ερμηνείες του Καρναβά, λοιπόν, αποτέλεσαν το υλικό στο οποίο βασίζεται η παρούσα ανάλυση του νεοδημοτικού τραγουδιού. Η αναζήτηση σχετικής δισκογραφίας περιορίστηκε στο «Αρχείο Ελληνικής Μουσικής» του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου.

Βρέθηκαν δεκατέσσερις τίτλοι άλμπουμ εκ των οποίων τα δέκα είναι προσωπικά του Καρναβά, ενώ στα άλλα τέσσερα συμμετέχει μεταξύ άλλων (Κυρίτσης Α., Χρηστιά Β., Κωνσταντίνου Γ.). Στο σύνολό τους οι τίτλοι που περιέχονται σε αυτά τα άλμπουμ είναι διακόσιοι δέκα, εκ των οποίων οι εκατόν ογδόντα είναι τραγούδια που ερμηνεύει ο Καρναβάς (εξαιρέθηκαν οι ερμηνείες άλλων τραγουδιστών).

Το σύνολο του υλικού αποδελτιώθηκε, γενικά, ως προς τα στοιχεία της κάθε έκδοσης, δηλαδή τίτλο άλμπουμ, εκδότη κλπ. Είναι σημαντικό, για την ανάλυση που πραγματοποιείται, να προσδιοριστεί το ηχητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματώνεται η εκάστοτε επιτέλεση, δηλαδή το οργανολόγιο ή αλλιώς η δομή της ορχήστρας. Έτσι αποδελτιώθηκαν τα όργανα τα οποία συνθέτουν το ορχηστρικό σύνολο για κάθε τραγούδι, καθώς επίσης και παρατηρήσεις σχετικά με τους ρόλους τους.

Επιπλέον, αποδελτιώθηκαν παράμετροι που θεωρούνται απαραίτητες για την ανάλυση και κατανόηση των συστατικών της ρυθμολογίας -αλλά και τον προσδιορισμό του ύφους⁹ και της αισθητικής του ρυθμού γενικότερα- που συνιστούν σε μεγάλο βαθμό και το τεχνικό-αισθητικό περίγραμμα του είδους τραγουδιού που μελετάται. Έτσι λοιπόν, κρίθηκε σκόπιμο να χαρακτηριστούν τα τραγούδια με βάση το γενικό ρυθμικό τους πλαίσιο, αν είναι δηλαδή έρρυθμα ή ελεύθερου ρυθμού (ή και τα δύο

⁸ Πέτρος Δραγουμάνος, *Κατάλογος Ελληνικής Δισκογραφίας (1950-2000): Μουσική και τραγούδια γραμμένα από έλληνες*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 2000, σελ. 348.

⁹ Βλ. ενδεικτικά, Μάρκος Τσέτσος, *Η μουσική ανάλυση και το αντικείμενό της. Θεωρητικές παρατηρήσεις*, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας, Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2006, σελ. 94-95.

όπως για παράδειγμα στη φόρμα του «κλέφτικου»). Εφόσον λοιπόν, πρόκειται για έρρυθμο τραγούδι προσδιορίζεται το είδος του ρυθμού, ή αλλιώς το ρυθμικό του μέτρο¹⁰ και καταγράφεται με το κλάσμα που δείχνει το περιεχόμενό του σε χρονικές αξίες (π.χ. 7/8) αλλά και την ονομασία του αντίστοιχου χορού (π.χ. καλαματιανός), όπου αυτό είναι δυνατό. Σημαντικό μέγεθος επίσης, είναι η ρυθμική αγωγή ή το tempo, δηλαδή η ταχύτητα ενός κομματιού. Αυτό έγινε με μετρονόμο που προσαρμόζονταν κάθε φορά στο μουσικό κομμάτι (κατά προσέγγιση στις περισσότερες περιπτώσεις). Καταγράφηκε επίσης ο κύριος εσωτερικός ρυθμός του κάθε μέτρου και όσες παραλλαγές του εμφανίζονται στο σύνολο των τραγουδιών. Αποτυπώνεται έτσι ο τρόπος ανάλυσης, επεξεργασίας ή αλλιώς ‘χειρισμού’ του εκάστοτε ρυθμού, από τους οργανοπαίχτες κρουστούς. Ακόμη, παρατηρείται και σημειώνεται ο τρόπος απόδοσης του ρυθμού γενικότερα, αν δηλαδή είναι μετρονομικός ή χαρακτηρίζεται από ρευστότητα.

Τέλος, όπου καταγράφηκαν ‘γυρίσματα’¹¹, αποδελτιώθηκαν αντίστοιχα και τα ρυθμολογικά χαρακτηριστικά τους, καθώς ακόμη έγινε και μια προσπάθεια διάκρισης των τραγουδιών σε παλιές, ανώνυμες δημιουργίες, που με μια ανάγνωση φαίνονται να ανήκουν στον κορμό του δημοτικού τραγουδιού και σε νεότερες συνθέσεις, επώνυμες, με κύριο κριτήριο το περιεχόμενο των ποιητικών κειμένων αλλά και τη φόρμα τους. Αυτή η τελευταία διάκριση έγινε στο βαθμό που ήταν εφικτό στα πλαίσια της ανάλυσης που επιχειρείται, χωρίς ιδιαίτερα περιθώρια για περεταίρω εμβάθυνση. Να σημειωθεί ότι καταγράφεται και η ρυθμική κίνηση της κιθάρας, όπου κρίνεται απαραίτητο, όντας δηλαδή μια καθοριστική παράμετρος που διαμορφώνει το τεχνικό και αισθητικό περίγραμμα του ρυθμού γενικότερα.

¹⁰ Βλ. ενδεικτικά, Ευγένιος Βούλγαρης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα 1922-1940: Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα*, Fagotto/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2006, σελ. 56.

¹¹ Το ‘γύρισμα’ εννοείται ως ένας σκοπός ή και εναλλαγή σκοπών, που πάντα ακολουθεί έναν άλλο οργανικό σκοπό ή τραγούδι σε σειρά, οιονεί αυτοσχεδιαστικός, διότι αφενός μεν η ανάπτυξή του επαφίεται στην αισθητική και δεξιοτεχνία του εκάστοτε καλλιτέχνη, αφετέρου δε όμως, εκείνος θα πρέπει να κινείται εντός του πλαισίου που ορίζουν οι «κανόνες» του εκάστοτε μουσικού ιδιώματος, χρησιμοποιώντας, κατά κανόνα, και κάποιες στερεοτυπικές φράσεις που είθισται να παίζονται στα γυρίσματα αυτού του μουσικού ιδιώματος, βλ. ενδεικτικά, Λάμπρος Λιάβας, *Μοιρολόγια και γυρίσματα: Πέτρο Λούκας Χαλκιάς (ένθρο ομότιτλου cd)*, M Records/Πάπιγκο, Αθήνα 2001.

Στις ερμηνείες του Καρναβά που αποδελτιώθηκαν, καταγράφηκαν τραγούδια στους εξής ρυθμολογικούς τύπους:

- 1) Τσιφτετέλι (4/4)
- 2) Τσάμικος (3/4)
- 3) Καλαματιανός (7/8)
- 4) Συρτοκαγκέλι (4/4)
- 5) Στα τρία (Στερεάς Ελλάδας, 4/4)
- 6) Συρτός (2/2)
- 7) Πωγωνίσιος (4/4)
- 8) Μπαγιό (2/2)
- 9) Μπολερό (4/4)

Επιπροσθέτως, να σημειωθεί ότι καταγράφηκαν επίσης τραγούδια κλέφτικα και της τάβλας.

Ένα σύνηθες μεθοδολογικό πρόβλημα που πρέπει να αντιμετωπιστεί σε αναλύσεις όπως αυτή που επιχειρείται εδώ, είναι αυτό της ταξινόμησης του υλικού. Μια μέθοδος ταξινόμησης του υλικού, λοιπόν, είναι η ποσοτική. Δηλαδή, στην προκειμένη περίπτωση, να παρουσιαστούν οι ρυθμολογικοί τύποι διαδοχικά, από εκείνο στον οποίο καταγράφονται οι περισσότεροι τίτλοι τραγουδιών, σε εκείνο που καταγράφονται οι λιγότεροι. Από την άλλη πλευρά, μια δεύτερη μέθοδος ταξινόμησης είναι η ποιοτική. Δηλαδή, μια παρουσίαση που να εξυπηρετεί, πιθανότατα, μια επαγωγική ανάπτυξη του θέματος στο σύνολό του, με σκοπό την καλύτερη δυνατή παράθεση και εντέλει κατανόηση των ευρημάτων, καταγραφών στην περίπτωση αυτής της ανάλυσης. Τελικώς, σε αυτή την ανάλυση, επιλέχθηκε η δεύτερη μέθοδος ταξινόμησης, η ποιοτική.

Κάθε ρυθμολογικός τύπος, από αυτούς που αναφέρθηκαν προηγουμένως, παρουσιάζεται σε ξεχωριστό κεφάλαιο, εξαιρουμένων των Μπολερό, Μπαγιό καθώς

επίσης των «κλέφτικων» και «της τάβλας» τραγουδιών, που παρουσιάζονται μαζί σε ένα κεφάλαιο.

Στο πρώτο κεφάλαιο, λοιπόν, παρουσιάζεται ο ρυθμολογικός τύπος του τσιφτετελιού. Το τσιφτετέλι, ακόμη και αν στο υλικό που στηρίχτηκε η παρούσα ανάλυση δεν εμφανίζεται σε μεγάλο όγκο τραγουδιών, είναι γνωστό ότι χαρακτηρίζει, ως ρυθμός, το νεοδημοτικό τραγούδι, στις μέρες μας πλέον ίσως ακόμη περισσότερο από ότι παλιότερα. Σημαντική θέση κατέχει και στο ρεπερτόριο του αστικού λαϊκού τραγουδιού, από το οποίο φαίνεται να ανατροφοδοτείται το νεοδημοτικό¹². Είναι σημαντικό να δούμε αν και πώς το τσιφτετέλι, και ως αισθητική ακόμη, εμφανίζεται γενικότερα στο είδος τραγουδιού που μελετάται στην παρούσα εργασία.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα τσάμικα (3/4) τραγούδια, τα οποία συνιστούν τον μεγαλύτερο όγκο του δείγματος των τραγουδιών. Πρωτίστως, τα τσάμικα ομαδοποιούνται με κριτήριο τη ρυθμική τους αγωγή, καθώς γίνεται και αντιπαραβολή των τιμών της ρυθμικής αγωγής που καταγράφονται εδώ, με εκείνες που δίνει σχετική βιβλιογραφία για τον εν λόγω ρυθμό. Πέρα από την βασική δομή του ρυθμού (εσωτερικός ρυθμός), καταγράφηκαν πολλές παραλλαγές, που με βάση αυτές, μπορούν να οριστούν βασικοί τύποι ανάλυσης ή χειρισμού του ρυθμού. Στο κεφάλαιο αυτό αναφέρεται και ο «τσάμικος Ηλείου» ή «τσακιστός», που είναι μια εκδοχή του τσάμικου. Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται συζήτηση για τα τσάμικα που παίζονται σε αργή ρυθμική αγωγή.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται ο καλαματιανός (7/8) ρυθμός. Και τα καλαματιανά τραγούδια ομαδοποιούνται με βάση τη ρυθμική τους αγωγή και συζητούνται ανάλογα. Καταγράφονται επίσης πολλές παραλλαγές του βασικού ρυθμικού μοτίβου. Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται αναφορά στον «ανάποδο» καλαματιανό, στον οποίο παίζονται κάποιοι σκοποί, καθώς και στα χαρακτηριστικά «καγκέλια», που είναι επίσης σε επτάσημο καλαματιανό ρυθμό.

Εν συνεχεία, στο τέταρτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται ο ρυθμολογικός τύπος «συρτοκαγκέλι», που είναι ενδιαφέρον να εξετάσουμε τη σημασία του στο ρεπερτόριο και ειδικότερα τη σύνδεσή του ίσως, με ποικίλους κιόλας τρόπους, με άλλους ρυθμολογικούς τύπους.

¹² Γιώργος Κοκκώνης, ό. π.: σελ. 100-110

Ένας χαρακτηριστικός τύπος χορού, για την ευρύτερη περιοχή της Ρούμελης, που απαντάται όμως και σε άλλες περιοχές, είναι ο «χορός στα τρία». Ο ρυθμολογικός τύπος του χορού αυτού είναι τετραμερής, είναι δηλαδή ένας τετράσημος ρυθμός (4/4). Ο ρυθμός αυτός παρουσιάζεται στο πέμπτο κεφάλαιο της εργασίας αυτής.

Στο έκτο κεφάλαιο αναλύεται ο ρυθμός συρτός (2/2), αφού αρχικά, στις πρώτες παραγράφους, γίνεται μια προσπάθεια να αποσαφηνιστεί ο όρος «συρτός», που χρησιμοποιείται με διάφορες έννοιες στο λεξιλόγιο που αφορά στην ελληνική δημοτική μουσική.

Τα «πωγωνίσια» τραγούδια, είναι σκοποί με τα ιδιοτοπικά, μουσικά χαρακτηριστικά της περιοχής Πωγωνίου (Ηπειρος), που όμως πλέον τείνουν να είναι υπερτοπικά. Είναι ενδιαφέρον λοιπόν, να δούμε πώς τοποθετούνται στο ρεπερτόριο της δημοτικής μουσικής στη Στερεά Ελλάδα. Το έβδομο κεφάλαιο αφορά στην παρουσίαση των πωγωνίσων τραγουδιών.

Το όγδοο κεφάλαιο αναφέρεται σε διάφορους ρυθμολογικούς τύπους αλλά και φόρμες τραγουδιού που αποδελτιώθηκαν, όπως Μπαγιό, Μπολερό καθώς Κλέφτικα και Της τάβλας τραγούδια αντίστοιχα. Το γεγονός ότι παρουσιάζονται σε ένα κεφάλαιο δεν υπονοεί ότι πρόκειται για επουσιώδεις τύπους, αντιθέτως μάλιστα γίνεται μόνο διότι, η έκταση της ρυθμολογικής ανάλυσης του καθενός δε χρίζει συζήτησης σε ξεχωριστή ενότητα.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, το ένατο, γίνεται λόγος για το αν και πώς οι εκάστοτε συνθήκες επιτέλεσης επηρεάζουν το ύφος απόδοσης του ρυθμού.

Κεφάλαιο 1

1.1 Τσιφτετέλι

Το τσιφτετέλι είναι ένας ρυθμός που κατέχει σημαντική θέση σε όλο το φάσμα του ρεπερτορίου της ελληνικής μουσικής, της λαϊκής αλλά και της δημοτικής¹³.

Στο ηχητικό υλικό που αποδελτιώθηκε στην μελέτη αυτή, ο αριθμός τραγουδιών που καταγράφηκαν ως τσιφτετέλια είναι σχετικά μικρός, πρόκειται για πέντε τίτλους. Από τους τίτλους αυτούς, όπως επίσης και από τα κείμενα των τραγουδιών, συμπεραίνουμε ότι πρόκειται για νέες συνθέσεις συνολικά, ή προσαρμογές νέων κειμένων σε διασκευασμένες μελωδίες άλλων τραγουδιών, όπως για παράδειγμα το τραγούδι με τίτλο 'Γεννήθηκες για το κακό'¹⁴, που βασίζεται στη μελωδία του τραγουδιού 'Μοναχογιός ο Κωσταντής'¹⁵. Ο ρυθμός του τσιφτετετελιού θεωρείται ότι είναι ένας νεοτερισμός που συναντάται στο είδος τραγουδιού που μελετάται, σε σχέση με το δημοτικό τραγούδι. Σχετικά με τους παραπάνω ισχυρισμούς ο κ. Γιώργος Κοκκώνης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πολλές από τις συνθέσεις αυτές, οι ποιές εξάλλου συχνά γνωρίζουν μεγάλη εμπορική επιτυχία με τη συνδρομή γνωστών τραγουδιστών του αστικού λαϊκού τραγουδιού, εισάγουν νέα ρυθμικά μοτίβα και χορούς(τσιφτετέλια, τσιφτετελορούμπες κλπ.) που, μαζί με την κυριαρχία του ουσάκ, χαρακτηρίζουν την από καιρό απωθημένη γύφτικη αισθητική και την αραβική ομολογή της».

Η αισθητική με την οποία αποδίδεται το τσιφτετέλι δεν είναι μόνο μία. Τα ρυθμικά μοτίβα ποικίλουν καθώς επίσης διαμορφώνονται, αναλόγως με αυτά, και διαφορετικές αναλύσεις του ρυθμού γενικότερα¹⁶.

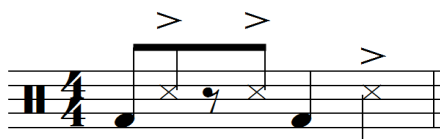
¹³ Λευτέρης Παύλου, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Fagotto/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2006.

¹⁴ Αντώνης Κυρίτσης, Τάκης Καρναβάς, *Αντώνης Κυρίτσης, Τάκης Καρναβάς: Παρέα με τ' αηδόνια*, CRONOS, Αθήνα, track 14, Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Ανθίζουν πάλι πασχαλιές*, CRONOS, track 8.

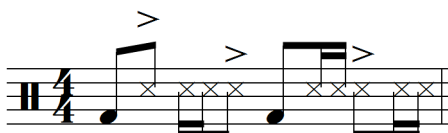
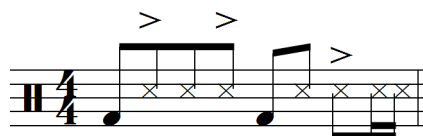
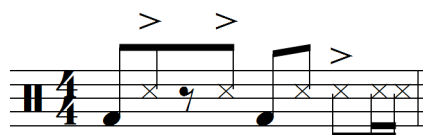
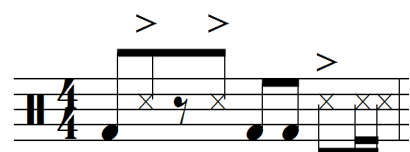
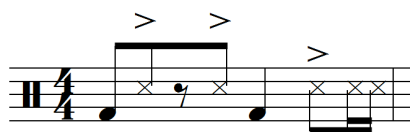
¹⁵ Τραγούδι το οποίο από τη δισκογραφία καταγράφεται ως παράδοση της Α. Θράκης.

¹⁶ Βλ. ενδεικτικά Απόστολος Τσαρδάκας, *το Κανονάκι στις 78 στροφές*, Fagotto/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2008, σελ. 20-21, Ευγένιος Βούλγαρης, *ό. π.:* σελ. 57.

Σύμφωνα με τις καταγραφές που έγιναν, μπορούμε να διακρίνουμε δύο βασικές φόρμες για το τσιφτετέλι. Μία είναι αυτή όπου στο δεύτερο μέρος του μέτρου υπάρχει αντιχρονισμός, δηλαδή αναλυτικά:



Βάσει αυτού, άλλες παραλλαγές που καταγράφονται είναι οι εξής:

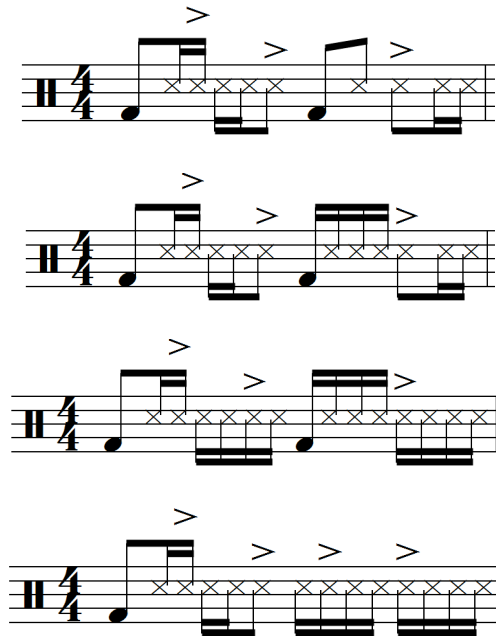


Η δεύτερη φόρμα στο τσιφτετέλι έχει ως εξής:



Παρατηρούμε ότι τα δέκατα έκτα είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της βάσης αυτής της ρυθμικής φόρμας. Χαρακτηρίζεται ως βάση γιατί στα τραγούδια με τίτλους

‘Διψώ αγάπη μου’¹⁷ και ‘Απ’ τα χειλάκια τα δικά σου’¹⁸ είναι κυρίαρχη. Η σημαντική διαφοροποίηση από την προηγούμενη φόρμα είναι ο διαφορετικός τονισμός¹⁹ στα πρίμα του πρώτου μέρους του μέτρου (δίνεται στο πρώτο μισό του μέτρου η αίσθηση του συρτού, ρούμπας). Άλλες εκδοχές της που καταγράφηκαν είναι:



Παρατηρείται ότι ρυθμικά σχήματα που σημειώνονται στο τσιφτετέλι ταυτίζονται με κάποια από αυτά στο πωγωνίσιο (βλέπε παραπάνω). Σημαντική διαφορά εντοπίζεται στην ανάλυση και επεξεργασία του ρυθμού από τους μουσικούς. Τα δέκατα έκτα χρησιμοποιούνται ελάχιστα στα πωγωνίσια τραγούδια, με τις αντίστοιχες παραλλαγές να χρησιμοποιούνται μόνο ‘περαστικά’ μέσα στο πωγωνίσιο, καθώς επίσης διαφέρουν και οι τονισμοί στα μέρη του μέτρου. Τελικώς, η αισθητική του ρυθμού είναι διαφορετική στα δύο αυτά είδη τραγουδιών. Η κοινή δομή ενός ρυθμικού μέτρου, ως προς τις αξίες και μόνο, δεν συνεπάγεται και απόλυτη ρυθμική, στο σύνολό της, ταύτιση. Η εκτέλεση του ρυθμού στο τσιφτετέλι είναι κανονικοποιημένη και συμπαγής δίνοντας την αίσθηση σταθερής ροής, κάτι που σε κάποια τραγούδια να υπαγορεύεται και από τη σύντομη ρυθμική τους αγωγή (130 beats με μονάδα μέτρησης το τέταρτο).

¹⁷ Τάκης Καρναβάς, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, Τάκης Καρναβάς, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 3.

¹⁸ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Βασίλης Σούκας: Στο Ξηρόμερο γλεντάνε*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 3.

¹⁹ Η βασική αυτή παράμετρος ρυθμολογικής ανάλυσης, είναι εντυπωσιακό ότι απουσιάζει από τη σχετική με το ρυθμό βιβλιογραφία. Αναφερόμαστε κυρίως σε μεθόδους για κρουστά όργανα (εξαιρέση αποτελεί η μέθοδος του Κούρτη).

Στα πωγωνίσια κομμάτια η συνολική αίσθηση του ρυθμού είναι ρευστή και καθόλου μετρονομική. Την τελική, συνολική αισθητική του ρυθμού δίνουν όλα τα όργανα της συνοδείας και όχι μόνο τα κρουστά. Στα τσιφτετέλια η κιθάρα ως προς το ρυθμικό της μέρος ακολουθεί κατά κανόνα τα σχήματα του κρουστού οργάνου. Σε αντίθεση με τα πωγωνίσια δεν ακολουθεί τη λογική των μεγάλων ρυθμικών αξιών, που δίνουν μια πιο αραιή αίσθηση του ρυθμού παρά παίζει πυκνές γραμμές και στακάτες.

Κεφάλαιο 2

2.2 Τσάμικα

Στο ρεπερτόριο της δημοτικής μουσικής, του γεωγραφικού διαμερίσματος της Στερεάς Ελλάδας, ο τσάμικος συνιστά έναν από τους βασικότερους χορούς, όπως σημειώνει και η Τυροβολά²⁰. Παρόλα αυτά, ο τσάμικος χορός απαντάται και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας²¹, όπως η Ήπειρος, η Πελοπόννησος κ.α.

Στο ηχητικό υλικό που αποδελτιώθηκε, τα τσάμικα αποτελούν τον κυριότερο όγκο, εφόσον καταγράφηκαν ενενήντα επτά τίτλοι σε τσάμικο ρυθμό, από τους εκατόν ογδόντα δύο που είναι στο σύνολό τους. Πρόκειται για λίγους παραπάνω από τους μισούς τίτλους.

Στην κατηγορία αυτή, των τσάμικων, παρατηρείται κατ' αναλογία ότι κάποιες εκτελέσεις προέρχονται από ζωντανές ηχογραφήσεις ενώ άλλες από ηχογραφήσεις σε στούντιο. Οι τελευταίες είναι και οι περισσότερες. Επίσης τα ορχηστρικά σχήματα ποικίλουν. Ακόμη, αρκετά από τα τραγούδια, περισσότερα από τα μισά, είναι νέες δημιουργίες, είτε ως προς τα κείμενά τους (στίχοι), βασιζόμενα σε μελωδίες δημοτικών ή διασκευασμένες λαϊκών τραγουδιών, είτε και ως προς τις μελωδίες. Γενικότερα, παρατηρείται ότι οι περισσότερες νέες συνθέσεις είναι σε τσάμικο χορό/ρυθμό. Εν τέλει μπορούμε να πούμε ότι ο τσάμικος χορός ή/και ρυθμός αποτελεί ένα προσδιοριστικό χαρακτηριστικό του ρεπερτορίου που αναλύεται. Ακόμη, ειδικότερα, ο τσάμικος χορός είναι ένα στοιχείο που περιγράφει εν μέρει το ύφος του ρυθμού του νεοδημοτικού τραγουδιού. Είναι γνωστό άλλωστε πως τόσο ο τσάμικος, όσο και ο καλαματιανός, σηματοδοτούν ήδη από την δισκογραφία των 78 στροφών του μεσοπολέμου, τα κυρίαρχα στερεότυπα της δημοτικής μουσικής, γι αυτό και χρησιμοποιούνται ως ρυθμικό υπόβαθρο σε όλες τις νεοδημοτικές συνθέσεις με αναφορά την στεριανή Ελλάδα²². Για τον νησιωτικό χώρο κυριαρχεί αντίστοιχα ο μπάλος και ο συρτόμπαλος.

²⁰ Βασιλική Τυροβολά, *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*, GUTENBERG, Αθήνα 2002, σελ. 95.

²¹ Γιάννης Πραντσιδής, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*, Εκδοτική Αιγίνιου, Αίγινο, σελ. 273.

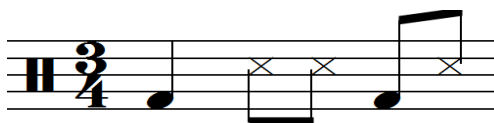
²² Βλ. ενδεικτικά Γιώργος Κοκκώνης, ό. π.: σελ. 100-110, Γιώργος Παπαδάκης, *Τα δημοτικά των δίσκων*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.music-art.gr/content/view/39/34/lang/el/>, επίσκεψη (24/5/2012).

Το κυρίαρχο σχήμα ορχήστρας με το οποίο εκτελούνται τα περισσότερα τσάμικα τραγουδία είναι εκείνο που αποτελείται από κλαρίνο, ηλεκτρική κιθάρα, πλήκτρα και τύμπανα/ροτοτόμ ή τουμπελέκι.

Ο τσάμικος είναι ένας τρίσημος ρυθμός, με μονάδα μέτρησης το τέταρτο. Πολλοί μουσικοί, που έχουν ασχοληθεί με την καταγραφή κομματιών του είδους, θεωρούν ως το πλέον ενδεδειγμένο μέτρο για τον τσάμικο αυτό των 6/4, λόγω του ότι οι περισσότερες μελωδικές φράσεις δομούνται σε εξαμερείς κύκλους²³, αλλιώς, ένα δίμετρο των 3/4. Με άλλα λόγια και σχετικά με αυτόν τον ισχυρισμό, γενικότερα μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι, στο σύνολο του ρεπερτορίου του δημοτικού τραγουδιού, οι μελωδίες δομούνται ανά δίμετρα.

Στην παρούσα ανάλυση η καταγραφή γίνεται σε μέτρο 3/4, εφόσον η προσέγγιση αφορά την επεξεργασία του ρυθμού από τους μουσικούς και η τριμερής δομή δείχνει μια πιο συμπυκνωμένη μορφή.

Η πλέον απλουστευμένη μορφή του εσωτερικού ρυθμού του τσάμικου είναι η εξής:



Η παραπάνω φόρμα όμως, έτσι ακριβώς όπως σημειώνεται, δεν καταγράφηκε στις εκτελέσεις των τσάμικων τραγουδιών παρά μόνο σε πολλές παραλλαγμένες εκδοχές της. Η παραπάνω δομή αφορά το στερεότυπο το οποίο εγκαθιδρύουν παλιότερες εκτελέσεις. Όπως είναι φυσικό, το νεοδημοτικό δομείται σε συνεχείς παραλλαγές του κλασικού μοτίβου.

Η ρυθμική αγωγή των κομματιών ποικίλει παρουσιάζοντας στο σύνολο αυτών εύρος που κυμαίνεται μεταξύ 45 και 110 beat, με μονάδα μέτρησης που αντιστοιχεί στο beat πάντα το τέταρτο. Σε παλιότερες εκδοχές αντιθέτως, για παράδειγμα όπως αυτές αποτυπώνονται στις ερμηνείες του Γιώργου Παπασιδέρη, οι οποίες θεωρούνται πρότυπες, ο τσάμικος χορός αποδίδεται με αρκετά διαφορετική αισθητική του ρυθμού συνολικά, η οποία καθορίζεται σημαντικά από τη σύντομη, κατά κανόνα, ρυθμική του

²³ Πέτρος Κούρτης, *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα, Μαθαίνοντας και εξερευνώντας: Τουμπελέκι 1*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ.χ., σελ. 93.

αγωγή²⁴ και την περιορισμένη ανάλυσή του. Στον πίνακα που παρατίθεται παρακάτω φαίνεται το πλήθος των τραγουδιών ομαδοποιημένο σύμφωνα με τη ρυθμική αγωγή:

Εύρος ρυθμικής αγωγής (beat) [♩ =]	Πλήθος τίτλων
45-55	15
60-65	10
68-85	51
87-103	20
110	1

Πίνακας 1

Οι ομάδες συστάθηκαν έτσι ώστε τα άκρα της κάθε μιας (άνω και κάτω) να έχουν απόσταση με εκείνα της γειτονικής τουλάχιστον δύο beat και το συνηθέστερο βήμα μεταξύ των γειτονικών τιμών μιας ομάδας να είναι ένα beat.

Από τον πίνακα φαίνεται ότι οι συνηθέστερες ταχύτητες στα τσάμικα είναι από 68 μέχρι 85 beat. Ακόμη, παρατηρείται ότι από τα υπόλοιπα, τα περισσότερα καταγράφονται σε μικρότερες από αυτές ταχύτητες. Οπότε συμπεραίνοντας, μπορούμε να πούμε ότι στις ερμηνείες του Τάκη Καρναβά τα τσάμικα παίζονται σε μέτρια ή αργή, ως επί το πλείστον, ρυθμική αγωγή.

Ο Πραντσιδής σημειώνει πως η ρυθμική αγωγή για τον τσάμικο Στερεάς Ελλάδας είναι στα 84 beat (♩ = 84)²⁵. Επίσης, για τον ίδιο χορό στην περιοχή αυτή, η Τυροβολά σημειώνει εύρος ρυθμικής αγωγής μεταξύ 84 με 115 beat (♩ = 84-115)²⁶. Στην

²⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα η ερμηνεία του τραγουδιού 'Πανώρια', αρκετά σύντομα (στα 100 beats, με μονάδα μέτρησης που αντιστοιχεί στο beat το τέταρτο), από τον Γ. Παπασιδέρη, Γιώργος Παπασιδέρης, *Χρονικό του δημοτικού τραγουδιού (1951)*, Δίσκος πρώτος, Ελληνικός δίσκος, track 11.

²⁵ Γιάννης Πραντσιδής, ό. π.: σελ. 306.

²⁶ Βασιλική Τυροβολά, ό. π.: σελ. 95.

Όλες οι παραπάνω παραλλαγές παίζονται από το τουμπελέκι αλλά και από τα ντραμς. Κάποιες άλλες παραλλαγές όμως παίζονται από τα ντραμς και μόνο. Οι παραλλαγές αυτές είναι οι εξής:

1)

2)

3)

4)

5)

6)

7)

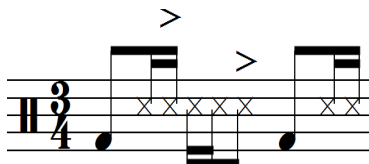
8)

9)

Παρατηρώντας τις παραλλαγές που παίζονται γενικά για το τσάμικο, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις διαφορετικούς κύριους τύπους, με βάση την ανάλυσή τους ή αλλιώς το 'χειρισμό' τους. Έτσι λοιπόν ο πρώτος τύπος έχει την εξής βάση:

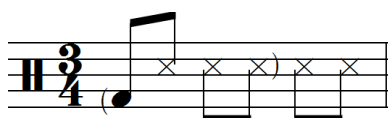
Δηλαδή η πρώτη παραλλαγή (βλ. αρ. 1), που χαρακτηριστικό της είναι το παρεστιγμένο όγδοο στην αρχή και η μπότα στον τρίτο χρόνο.

Ο δεύτερος τύπος έχει τη δομή:



Είναι η έκτη παραλλαγή, με κύριο χαρακτηριστικό το χειρισμό του τσιφτετελιού στα δύο πρώτα μέρη και επίσης μπότα στον τρίτο χρόνο (όπως παραπάνω).

Σημαντικό χαρακτηριστικό διαφοροποίησης του τρίτου τύπου είναι η απουσία της μπότας από το τρίτο μέρος του μέτρου, ακόμα και αν, ως προς τα πρώτα του μέρη, είναι όμοιο με κάποιο από τα παραπάνω. Έτσι δίνεται το γενικό περίγραμμά του ως εξής:



Από το σύνολο των τσάμικων τραγουδιών, δεν είναι πολλά εκείνα στα οποία η ρυθμική συνοδεία από το κρουστό όργανο αναπτύσσεται σε δίμετρο κύκλο. Τα περισσότερα τραγούδια στα οποία συμβαίνει αυτό βρίσκονται στο ίδιο άλμπουμ, με τίτλο 'Αμαρτωλά τα μάτια σου'³², κάτι που πιθανώς να οφείλεται στο ότι παίζει ο ίδιος οργανοπαίχτης, κρουστός (η πληροφορία αυτή δεν υπάρχει στην έκδοση), και χειρίζεται με αυτόν πάντα τον τρόπο τη ρυθμική συνοδεία στα τσάμικα. Ενδεικτικά αναφέρονται οι τίτλοι των τσάμικων 'Φίλε μου γεροπλάτανε'³³ και 'Σκληρή κι αχάριστη καρδιά'³⁴. Το δίμετρο που παίζεται είναι συνδυασμός των παραλλαγών με αριθμούς 1 και 17, είναι δηλαδή:



³² Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Αμαρτωλά τα μάτια σου*, SIBILLA, Αθήνα, track 2.

³³ Τάκης Καρναβάς, ό. π.: track 3.

³⁴ Τάκης Καρναβάς, ό. π.: track 9.

Επίσης, άλλη μια παρατήρηση είναι ότι σχεδόν όλα τα τραγούδια (εξαιρουμένων επτά μόνο τίτλων) που ηχογραφήθηκαν ζωντανά, χαρακτηρίζονται από «ρευστότητα» σε ότι αφορά στον τρόπο απόδοσης του ρυθμού. Τα κομμάτια που παρουσιάζουν κανονικότητα στο ρυθμό (αλλιώς, μετρονομική αίσθηση), δίνονται στον παρακάτω πίνακα:

A\A	Τίτλος άλμπουμ (αρ. αρχείου)	Track No.	Τίτλος κομματιού	Ταχύτητα (♩=)
1	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ, ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ (1236)	1	Κλαίνε θρηνούνε τα βουνά	85
2	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ, ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ (1236)	6	Ο γεροτσέλιγκας	100
3	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ, ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ (1236)	18	Θεέ μου παντοδύναμε	90
4	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ, ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ (1237)	16	Όλες οι δάφνες	80
5	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ, ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ (1237)	17	Το Μαργιόλικο	85
6	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ, ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ (1237)	19	Μια μαυροφόρα αγαπώ	85
7	ΓΑΜΟΣ ΣΤΟ ΞΗΡΟΜΕΡΟ (1241)	6	Τα πρόβατα προγκήξανε	75

Πίνακας 2

Τα κομμάτια που παρατίθενται στον πίνακα είναι όλα σε σχετικά σύντομη ρυθμική αγωγή. Αυτό φαίνεται και από τη σύγκριση των τιμών με εκείνες του πίνακα 1. Επίσης, τα περισσότερα τσάμικα που χαρακτηρίζονται από ρευστότητα του ρυθμού είναι ως επί το πλείστον σε ταχύτητες μικρότερες από αυτές του πίνακα 2. Με βάση αυτές τις παρατηρήσεις, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η κανονικότητα στο ρυθμό υπαγορεύεται, κατά κάποιο τρόπο, από τη ρυθμική αγωγή (τη σχετικά σύντομη) του

κάθε μουσικού κομματιού. Το τραγούδι με τίτλο ‘Σε ξένο χώμα περπατάς’³⁵ είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που παρουσιάζει ρευστότητα στην απόδοση του ρυθμού. Το τραγούδι, σε αυτή του την εκδοχή, παίζεται σε αρκετά αργή ρυθμική αγωγή, που καταγράφηκε περί τα 55 beats ($\downarrow = 55$), κάτι που συντελεί στη ρευστή απόδοση του ρυθμού μαζί με το ότι, από τα ντραμς, παίζονται παραλλαγές που έχουν τέταρτα στο τελευταίο μέρος του μέτρου, αξία σχετικά μεγάλη δεδομένης της αργής ταχύτητας εκτέλεσης του τραγουδιού. Η καθυστέρηση του επόμενου ισχυρού μέρους του ρυθμού είναι ένα υφολογικό χαρακτηριστικό των ερμηνειών αυτού του τύπου. Τα παραπάνω, δηλαδή η αργή ρυθμική αγωγή, τα ρυθμικά μοτίβα -όλων των οργάνων και όχι μόνο του κρουστού- που βασίζονται σε μια αφαιρετική λογική απόδοσης, καθώς και οι καθυστερήσεις στην ακολουθία του ρυθμού δεν είναι αυτοσκοπός των μουσικών, παρά το αποτέλεσμα μιας τεχνικής για μια πιο δεξιοτεχνική απόδοση του τραγουδιού, κυρίως από τους σολίστες, αφού εκμεταλλεύονται όλα τα παραπάνω για περεταίρω επεξεργασία των μελωδικών γραμμών.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι με τίτλο ‘Όλες οι δάφνες’, στο οποίο εντοπίζονται πολλές από τις παρατηρήσεις που συζητήθηκαν παραπάνω σε σχέση με την ταχύτητα εκτέλεσης. Καταγράφηκε δε σε τρεις εκδοχές, οι οποίες διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους. Χαρακτηριστικό είναι ότι σε μία από αυτές τις εκδοχές, η οποία είναι από ζωντανή ηχογράφιση, το τραγούδι παίζεται στη μισή περίπου ταχύτητα από τις υπόλοιπες δύο. Στον παρακάτω πίνακα δίνονται κάποια στοιχεία ενδεικτικά για το τραγούδι:

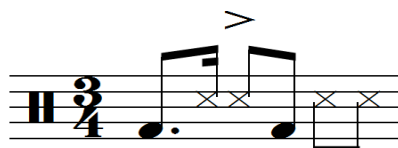
Α/Α	Τίτλος άλμπουμ (αρ. αρχείου)	Track No.	Ταχύτητα ($\downarrow =$)	Ηχογράφιση
1	Τάκης Καρναβάς, Οι Μεγάλοι του Δημοτικού Τραγουδιού (1235)	2	80	στούντιο
2	Τάκης Καρναβάς, Ζωντανή Ηχογράφιση (1237)	16	80	ζωντανή
3	Γάμος στο Ξηρόμερο (1241)	10	45	ζωντανή

Πίνακας 3

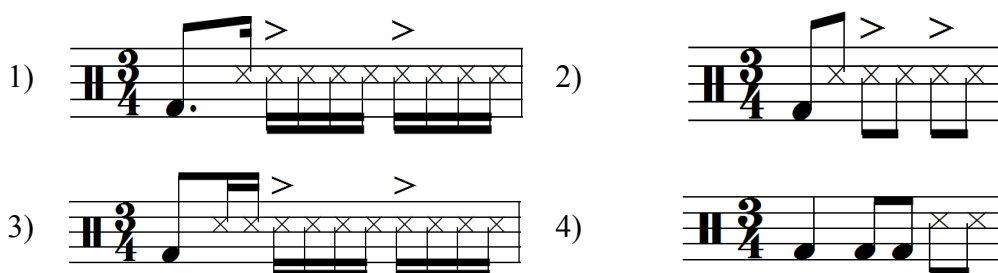
³⁵ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Ζωντανή Ηχογράφιση: Αθάνατα δημοτικά τραγούδια*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 4.

2.1 Χορός-ρυθμός «τσακιστός»

Στο ίδιο άλμπουμ επίσης, στο τραγούδι «Ήλιε που φεύγεις βιαστικά»³⁶, καταγράφηκε και ο μοναδικός «τσακιστός», ένας επίσης τρίσημος ρυθμός που ανήκει στην οικογένεια του τσάμικου, με εσωτερικό ρυθμό:



Ο τύπος αυτός του τσάμικου ρυθμού λέγεται και «τσάμικος Ηπείρου»³⁷, προφανώς λόγω της συχνότατης εμφάνισής του σε πολλές περιοχές της Ηπείρου. Άλλες παραλλαγές του που καταγράφηκαν στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι οι:



Τέλος, παρατηρήθηκε ότι σε μεθόδους εκμάθησης κρουστών, ο «τσακιστός» ή «τσάμικος Ηπείρου» δεν διαχωρίζεται (άλλοτε απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά σε αυτόν) από τον τσάμικο, ως εκδοχή του ρυθμού που αφορά ένα πλήθος τραγουδιών της δημοτικής μουσικής³⁸.

³⁶ Τάκης Καρναβάς, ό. π.: track 6.

³⁷ Λευτέρης Παύλου, ό. π.: σελ. 34.

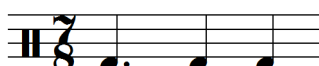
³⁸ Βλ. ενδεικτικά, Νίκος Χασάπης, *Οι ρυθμοί και η ανάπτυξή τους, η τέχνη και η τεχνική στα μικτά και σύνθετα μέτρα: για τουμπελέκι ταραμπούκα μπεντίρ drums*, ΝτοΡεΜι-Μαυρομουστάκης Α.Ε.Β.Ε., Θεσσαλονίκη χ.χ., σελ. 82,83, Πέτρος Κούρτης, ό. π., σελ.93, Νεκτάριος Δεμελής, *Μέθοδος για τουμπελέκι*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκκας, Αθήνα χ.χ., σελ. 39, Σπύρος Λιβιεράτος, *Τεχνική για παραδοσιακά κρουστά ή οι ωφέλιμες συνέπειες του θορύβου, "Γαϊτάνου" Κοκονέτση, Αθήνα 1995, σελ. 39, Λευτέρης Αγγουριδάκης, Τα κρουστά στην ελληνική παραδοσιακή μουσική*, ΝτοΡεΜι, Θεσσαλονίκη 1997, σελ. 26.

Κεφάλαιο 3

Καλαματιανά

3.1 Καλαματιανά

Ο επτάσημος ρυθμός ή συρτός καλαματιανός είναι άλλος ένας ρυθμός που κατέχει σημαντική θέση σε όλο το φάσμα της ελληνικής δημοτικής μουσικής και χαρακτηρίζεται, όπως και ο συρτός (2/2), ως «πανελλήνιος»³⁹. Στο μουσικό είδος που μελετάται εδώ, σε ρυθμό καλαματιανό, καταγράφεται ο δεύτερος μεγαλύτερος όγκος τραγουδιών μετά τον τσάμικο, ο οποίος κατέχει την πρώτη θέση. Ο χοροδιδάσκαλος Γιάννης Πραντσιδής αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο συρτός καλαματιανός είναι από τους βασικούς χορούς σε όλη τη στερεά Ελλάδα σε επτάσημο ρυθμό (3+2+2)»⁴⁰. Ο συρτός καλαματιανός είναι ένας ρυθμός με μικτό μέτρο ογδόων και η δομή του είναι 3/8+2/8+2/8 (7/8). Ο εξωτερικός ρυθμός του είναι:



Η ρυθμική αγωγή των τραγουδιών που καταγράφηκαν ποικίλει (πίνακας). Στον παρακάτω πίνακα δίνεται το πλήθος των τραγουδιών ομαδοποιημένο σύμφωνα με τη ρυθμική αγωγή.

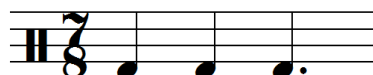
Εύρος ρυθμικής αγωγής (♩ =)	Πλήθος τραγουδιών
140	3
165-175	3
190-205	16
210-240	7
265-300	5

Πίνακας 4

³⁹ Σύμφωνα με τις αναφορές του Samuel Baud-Bonv για τον καλαματιανό ρυθμό, διαπιστώνεται ότι αυτός ο ρυθμός εντοπίζονταν σε διάφορες περιοχές το ελλαδικού χώρου, όπως Μοριάς, ηπειρωτική Ελλάδα, νησιά, βλ. Samuel Baud-Bonv, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1996*.

⁴⁰ Γιάννης Πραντσιδής, ο.π., σελ. 304.

Τα περισσότερα τραγούδια, τα 16 από τα 36, ανήκουν στην κατηγορία των οποίων η ταχύτητα κυμαίνεται από 190 έως 205 beats, με μονάδα μέτρησης που αντιστοιχεί στο beat το όγδοο. Αυτή χαρακτηρίζεται ως μια μέτρια ρυθμική αγωγή για τον συρτό καλαματιανό. Το κάτω όριο ρυθμικής αγωγής είναι τα 140 beats (αργές ταχύτητες που αποκλείονται από τη σχετική βιβλιογραφία, βλ. κατ' αναλογία στην ανάλυση του τσάμικου) όπου καταγράφηκαν οι εξής τρεις τίτλοι: 'Κυρά δασκάλα'⁴¹, 'Παπαδοπούλα'⁴² και 'Λεμονάκι'⁴³, οι οποίοι θα συζητηθούν παρακάτω. Το άνω όριο είναι στα 280 περίπου beats όπου καταγράφεται μόνο ο τίτλος 'Η δική μου η γυναίκα'⁴⁴. Επίσης στα 280 καταγράφεται το 'Τρία παιδιά βολιώτικα'⁴⁵ στο οποίο όμως η εισαγωγή φραζάρει σε «ανάποδο» καλαματιανό, δηλαδή ο εξωτερικός ρυθμός του μέτρου είναι:



Στα 300 beats (♩ = 300) καταγράφηκε άλλο ένα τραγούδι σε «ανάποδο» καλαματιανό με τίτλο 'Όλα πήγαιναν καλά'⁴⁶. Μπορούμε να πούμε ότι οι τόσο υψηλές ταχύτητες που αναφέρονται παραπάνω είναι σπάνιες για τον τυπικό συρτό καλαματιανό.

Ως προς τον εσωτερικό ρυθμό του συρτού καλαματιανού έχουν καταγραφεί αρκετές παραλλαγές του. Η εκδοχή που παίζεται στα περισσότερα κομμάτια ως βασική από το κρουστό είναι η εξής:



⁴¹ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Ζωντανή Ηχογράφηση*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 11.

⁴² Τάκης Καρναβάς, *Τ. Καρναβάς, Β. Χρησιτά, Γ. Κωνσταντίνου, Βαγγέλης Κοκόνης, Βασίλης Σαλέας, Ζωντανή Ηχογράφηση (N° 2): Μια βραδιά στο Ξηρόμερο*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 2.

⁴³ Τάκης Καρναβάς, *ό. π.*: track 3.

⁴⁴ Τάκης Καρναβάς, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού, Τάκης Καρναβάς*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 11.

⁴⁵ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Συνοδεία δημοτικής ορχήστρας 'Βασίλης Σούκας'*, MBI, Αθήνα 2000, track 8.

⁴⁶ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Ανθίζουν πάλι πασχαλιές*, CRONOS, Αθήνα, track 2.

Άλλες παραλλαγές είναι οι παρακάτω:

1)

2)

3)

4)

5)

6)

7)

8)

9)

10)

11)

12)

13)

14)

Για τον «ανάποδο» καλαματιανό οι παραλλαγές που εκτελούνται είναι οι παρακάτω:

Πρέπει να σημειωθεί ότι από τα παραπάνω ρυθμικά μοτίβα, του κρουστού οργάνου, ένα από αυτά τηρείται κάθε φορά ως βάση και ελάχιστες παραλλαγές αυτού εμφανίζονται στο ίδιο κομμάτι και πάλι κατά κανόνα ως ‘περαστικά’ μοτίβα.

Από το σύνολο των τραγουδιών τα δεκατέσσερα είναι ηχογραφημένα σε στούντιο (κυρίως από ορχήστρα παλαιότερου τύπου) και τα υπόλοιπα είκοσι έχουν ηχογραφηθεί ζωντανά. Επίσης, τα περισσότερα παίζονται από την ορχήστρα νέου τύπου του είδους, που όπως έχει αναφερθεί αποτελείται από κλαρίνο, ηλεκτρική κιθάρα, πλήκτρα και τουμπελέκι ή τύμπανα/ροτοτόμ. Ο τύπος ορχήστρας και εδώ διαμορφώνει καθοριστικά το ύφος του ρυθμού συνολικά. Πρωταγωνιστικό ρόλο και πάλι παίζει η κιθάρα.

Στα κομμάτια που προέρχονται από ηχογραφήσεις σε στούντιο η κιθάρα είναι ως επί το πλείστον ακουστική (το σύνολο συμπληρώνει το βιολί και το τουμπελέκι). Φραζάρει, κατά κανόνα στα όγδοα, ακολουθεί δηλαδή τον παρακάτω εσωτερικό ρυθμό:



Ακόμη ακολουθεί και γραμμές με μεγαλύτερες χρονικές αξίες:



Χαρακτηριστικό παράδειγμα για τις ρυθμικές γραμμές της κιθάρας είναι το τραγούδι με τίτλο ‘Τί έχεις καημένη πλάτανε’⁴⁷. Η κιθάρα τηρεί κατά κανόνα τις γραμμές αυτές και κάποιες φορές περνάει κάποιες μικρές μελωδικές γέφυρες, στα δέκατα έκτα, μεταξύ των συγχορδιών που ακολουθούν το παρακάτω ρυθμικό σχήμα:



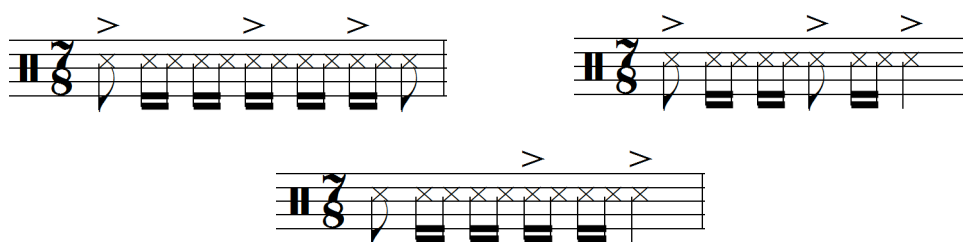
Από τα παραπάνω παρατηρείται ότι η ρυθμική κίνηση συνολικά, παρά τις όποιες αναλύσεις μικρής έκτασης, κινείται στο βασικό κορμό του συρτού καλαματιανού που υπαγορεύεται από τον εξωτερικό ρυθμό του, όπως σημειώνεται στην αρχή αυτής της ενότητας.

Μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση του καλαματιανού, διαπιστώνεται από την ακρόαση των κομματιών που ηχογραφήθηκαν ζωντανά και παίζονται από το νεότερο ορχηστρικό σύνολο, με πλήκτρα, ηλεκτρική κιθάρα και τύμπανα ή ροτοτόμ. Η αισθητική διαφέρει και λόγω του επαναπροσδιορισμού των ρόλων των οργάνων.

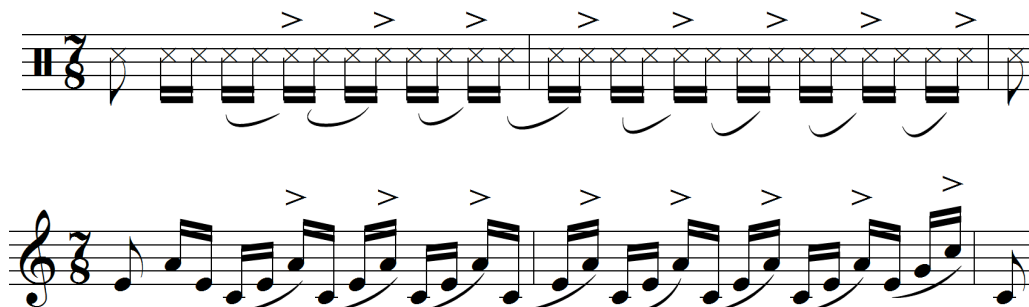
⁴⁷ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Συνοδεία δημοτικής ορχήστρας ‘Βασίλης Σούκας’*, MBI, Αθήνα 2000, track 1.

Η κιθάρα, ενώ από τη μια σε γενικές γραμμές ακολουθεί τη λογική που μόλις παραπάνω περιγράφηκε, από την άλλη δεν παίζει απλά ρυθμική αρμονική συνοδεία αλλά ακολουθεί αρκετές φορές ετεροφωνικά το κλαρίνο και ακόμη αναλύει την αρμονία παίζοντας αντιστικτικές γραμμές.

Η χρήση αξιών με δέκατα έκτα είναι πιο συχνή εδώ και κάποιες φορές είναι ο κανόνας, με αποτέλεσμα η ρυθμική ροή να είναι πιο πυκνή. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής της λογικής είναι το τραγούδι με τίτλο 'Μαρή που πας απάνω'⁴⁸. Νέα ρυθμικά μοτίβα που καταγράφονται είναι τα εξής:



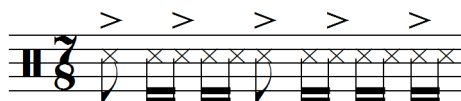
Στο ίδιο τραγούδι, που μόλις αναφερθήκαμε, καταγράφηκε και το παρακάτω ρυθμικό σχήμα, το οποίο παρατίθεται σε δίμετρο σχήμα (μαζί με τη μελωδική γραμμή που παίζεται) ώστε να εκφραστεί αναλυτικότερα η λογική της ρυθμικής ανάπτυξης. Η φράση καταλήγει στη θέση του τρίτου μέτρου (1^{ος} χρόνος):



Στο σχήμα αυτό, ο μουσικός «γκρουπάρει» ανά τρία όλα τα δέκατα έκτα που ξεκινάνε από το τρίτο όγδοο του πρώτου μέτρου. Ο τονισμός είναι πάντα στο τρίτο 16^ο και για τα δύο μέτρα που παίζει αυτό το ρυθμικό σχήμα, κάνοντας άρπισμα, όπως φαίνεται παραπάνω. Οι τονισμοί που παίζονται δεν ακολουθούν την περιοδικότητα «ισχυρού-ασθενούς» του καλαματιανού. Το παραπάνω ρυθμικό σχήμα, είναι οπωσδήποτε μια πρωτότυπη ανάλυση για τον καλαματιανό.

⁴⁸ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Ζωντανή Ηχογράφηση*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 17.

Στο ίδιο σόλο του κλαρίνου, ακούμε το αισθητικό περιβάλλον του ρυθμού να αλλάζει σημαντικά όταν τα τύμπανα μαζί με την κιθάρα παίζουν την παρακάτω αναλυμένη εκδοχή, που είναι επίσης πρωτότυπη, του επτάσημου ρυθμού που μελετάται:

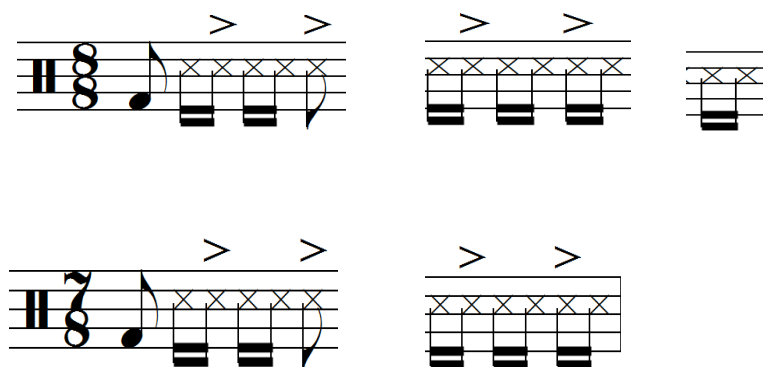


Η εκδοχή αυτή δεν συνάδει με τον κύριο κορμό του εξωτερικού ρυθμού του συρτού καλαματιανού που, όπως αναφέρεται παραπάνω, έχει δομή ογδών: 3+2+2. Αυτό που συμβαίνει στην προκειμένη περίπτωση είναι η αντιστροφή του εξωτερικού ρυθμού σε 2+2+3. Αυτός είναι και ο λόγος που η αίσθηση του ρυθμού αλλάζει εντελώς. Δηλαδή ο εξωτερικός ρυθμός γίνεται:



Αυτό, κατά την επιτέλεση, δεν συμβαίνει βάσει της λογικής αυτής, της αντιστροφής δηλαδή των μερών του μέτρου, αλλά προκύπτει απ' το ό,τι οι μουσικοί εισάγουν 'μοτίβο' ρυθμικό από το τσιφτετέλι και το προσαρμόζουν στον κύκλο του μέτρου του συρτού καλαματιανού.

Αυτό γίνεται καταφανές αν αντιπαραβάλουμε παράλληλα και τμηματικά τις αντίστοιχες παραλλαγές από το κάθε ρυθμικό σχήμα, του τσιφτετελιού και του καλαματιανού αντίστοιχα, αφού όμως πρώτα εκείνο του τσιφτετελιού (έχει καταγραφεί σε τσιφτετέλι στην αντίστοιχη ενότητα) αναχθεί και αυτό στα όγδοα (βλ. Σχήμα 1).



Σχήμα 1

3.2 Τα αργά καλαματιανά

Τα καλαματιανά που η ρυθμική τους αγωγή είναι σχετικά αργή, χρίζουν ιδιαίτερης προσοχής γιατί, ως προς το ύφος του ρυθμού, διαφοροποιούνται από τον κύριο όγκο των καλαματιανών.

Η ρυθμική αγωγή των πλέον αργών τραγουδιών από αυτά, προσδιορίστηκε στα 140 beats ($\text{♩}=140$) και είναι οι εξής τίτλοι: ‘Κυρά Δασκάλα’⁵⁰, ‘Παπαδοπούλα’⁵¹ και ‘Λεμονάκι’⁵² όπως έχει ήδη σημειωθεί και στην αρχή της ενότητας αυτής. Επίσης αργά θεωρούνται και δύο τραγούδια που η ρυθμική τους αγωγή είναι στα 165 beats ($\text{♩}=165$) και είναι τα ‘Στον Άδη θα κατέβω’⁵³ και ‘Τί έχεις Ρίνα μ’ κι αρρωσταίνεις’⁵⁴. Όλοι οι παραπάνω τίτλοι είναι από ζωντανές ηχογραφήσεις.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί μια σημαντική διαπίστωση, που προκύπτει από την μελέτη του συνόλου των καλαματιανών. Πιο συγκεκριμένα τα περισσότερα τραγούδια παρουσιάζουν ρευστότητα στη ρυθμική τους αγωγή. Πρόκειται για τα είκοσι από τα τριάντα έξι τραγούδια. Επίσης αξιοσημείωτο είναι το ότι από εκείνα που η ρυθμική τους αγωγή είναι κανονικοποιημένη, τα περισσότερα είναι παραγωγές στούντιο και στην πλειονότητά τους αποδίδονται επίσης από την παλαιότερου τύπου ορχήστρα.

Κύριο, λοιπόν, χαρακτηριστικό όλων των αργών κομματιών που αναφέρθηκαν είναι η ρευστότητα στη ρυθμική τους αγωγή. Αυτό προκύπτει ως συνέπεια από τις τεχνικές επιτέλεσης που επιχειρούνται από όλους τους συντελεστές στις ταχύτητες αυτές. Η αργή ταχύτητα επιτρέπει στους σολίστες (κλαρίνο και φωνή) να επεξεργαστούν με μεγαλύτερη δεξιοτεχνία τις μελωδικές γραμμές προσθέτοντας περισσότερες λεπτομέρειες. Κάποιες φορές και η κιθάρα ακολουθεί την ίδια λογική στη συνοδεία με αναλυμένη αρμονία. Η δεξιοτεχνική απόδοση του κομματιού συνεπώς, έχει πρωτεύουσα σημασία και έτσι η ρυθμική αγωγή δεν τηρείται με αυστηρότητα.

⁵⁰ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Ζωντανή Ηχογράφηση*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 11.

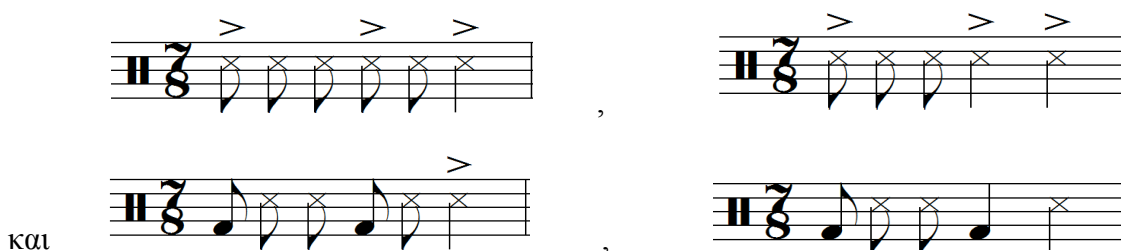
⁵¹ Τάκης Καρναβάς, *Τ. Καρναβάς, Β. Χρησιτιά, Γ. Κωνσταντίνου, Βαγγέλης Κοκόνης, Βασίλης Σαλέας, Ζωντανή Ηχογράφηση (N° 2): Μια βραδιά στο Ξηρόμερο*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 2.

⁵² Τάκης Καρναβάς, ό. π.: track 3.

⁵³ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Ζωντανή Ηχογράφηση: Αθάνατα δημοτικά τραγούδια*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 13.

⁵⁴ Τάκης Καρναβάς, ό. π.: track 12.

Η ρυθμική συνοδεία ακολουθεί την λογική αυτή αποφεύγοντας τις πυκνές αναπτύξεις και πριμοδοτώντας μεγαλύτερες χρονικές αξίες, ρυθμικά μοτίβα, όπως:



και

Οι πιο «αραιές» αυτές ρυθμικές διαπραγματεύσεις επιτελούνται από την κιθάρα και το κρουστό (τύμπανα) αντίστοιχα.

Το τραγούδι με τίτλο ‘Στον Άδη θα κατέβω’ καταγράφηκε και σε μια δεύτερη εκδοχή⁵⁵, η οποία προέρχεται από ηχογράφιση σε στούντιο, με αρκετά πιο σύντομη ρυθμική αγωγή, με τα όγδοα να σημειώνονται περίπου στα 260 beats. Η σύγκριση των δύο διαφορετικών εκτελέσεων του ίδιου κομματιού καταδεικνύει όλα όσα ειπώθηκαν παραπάνω για τη διαφοροποίηση του ύφους της επιτέλεσης, σε σχέση με την ρυθμική αγωγή, στο σύνολό της και όχι μόνο ως προς το ύφος του ρυθμού. Ειρήσθω εν παρόδω, να σημειωθεί ότι η ρυθμική αγωγή ενός κομματιού, συνεπώς και η αισθητική του ρυθμού και το συνολικό ύφος εκτέλεσης, εξαρτάται από διάφορους παράγοντες όπως οι συνθήκες της επιτέλεσης, η παρεμβολή του χορευτή κ.λπ.

3.2 Καλαματιανός «ανάποδος»

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή αυτής της ενότητας, καταγράφηκε σε δύο επτάσημου ρυθμού τραγούδια, ο «ανάποδος» καλαματιανός. Το τραγούδι με τίτλο ‘Όλα πήγαιναν καλά’⁵⁶ φραζάρει όλο σε «ανάποδο» καλαματιανό ενώ το ‘Τρία παιδιά βολιώτικα’⁵⁷ αλλάζει το φραζάρισμα της μελωδίας μόνο στο φωνητικό μέρος σε τυπικό συρτό καλαματιανό. Χαρακτηριστικό του ρυθμού των κομματιών αυτών είναι η γρήγορη ταχύτητα που έχει ως συνέπεια τη μετρονομική του απόδοση και την περιορισμένη επεξεργασία του από τα όργανα της αρμονικής συνοδείας και το κρουστό.

⁵⁵ Τάκης Καρναβάς, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, Τάκης Καρναβάς: Αθάνατα δημοτικά τραγούδια, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 13.

⁵⁶ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Ανθίζουν πάλι πασχαλιές*, CRONOS, Αθήνα, track 2.

⁵⁷ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Συνοδεία δημοτικής ορχήστρας ‘Βασίλης Σούκας’*, MBI, Αθήνα 2000, track 8.

3.3 Καλαματιανά με γύρισμα - «Καγκέλια»

Από τα καλαματιανά τραγούδια που αποδελτιώθηκαν τα πέντε έχουν γύρισμα. Σε όλα, το γύρισμα είναι συτροκαγκέλι (4/4). Οι τίτλοι των τραγουδιών αυτών είναι οι εξής: ‘Σιγαλά βρέχει ο ουρανός’⁵⁸, ‘Τί έχεις καημένε πλάτανε’⁵⁹, ‘Απόψε που κοιμόμουνα’⁶⁰, ‘Γιάνναινα Γιαννάκαινα’⁶¹ και ‘Πέρασα χώρες και χωριά’⁶². Από αυτά, μόνο το πρώτο θεωρείται τυπικό «καγκέλι» της Α. Ρούμελης. Ως «Καγκέλι», εννοείται ο τύπος στον οποίον έχουμε αναφερθεί και στην ενότητα που αφορά στα συτροκαγκέλια. Ο τύπος χορού δηλαδή σε αργό επτάσημο ρυθμό (με χαρακτηριστικό μελωδικό ύφος επίσης, κυρίως στο ‘καμπίσιο’ ιδίωμα) και γύρισμα, κατά κανόνα, σε τετράσημο συτροκαγκέλι⁶³. Ο Πραντσίδης αναφέρει σχετικά με αυτόν τον τύπο χορού: «Ο τύπος αυτού του Συρτού με δύο διαφορετικούς ρυθμούς, με την ονομασία «Καγκέλι», συνηθίζεται σ’ όλη τη Στερεά Ελλάδα και το όνομά του προέρχεται από τα “καγκέλια” (στροφές)»⁶⁴.

Η ταχύτητα του γυρίσματος συτροκαγκέλι είναι μεταξύ 125 και 165 beats, με μονάδα μέτρησης που αντιστοιχεί στο beat το τέταρτο. Μπορούμε να πούμε ότι η ταχύτητα του γυρίσματος αυξάνει αναλόγως της ταχύτητας του καλαματιανού που προηγείται.

⁵⁸ Τάκης Καρναβάς, ό. π.: track 3.

⁵⁹ Τάκης Καρναβάς, ό. π.: track 1.

⁶⁰ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Ζωντανή Ηχογράφηση: Αθάνατα δημοτικά τραγούδια*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 11.

⁶¹ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Συνοδεία δημοτικής ορχήστρας ‘Βασίλης Σούκας’*, MBI, Αθήνα 2000, track 14.

⁶² Τάκης Καρναβάς, ό. π.: track 6.

⁶³ Βλ. ενδεικτικά Samuel Baud-Bovy, ό. π., σελ. 6

⁶⁴ Γιάννης Πραντσίδης, ό. π., σελ. 307.

Κεφάλαιο 4

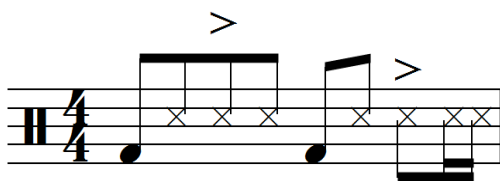
Συρτοκαγκέλια

4.1. Συρτοκαγκέλια

Χαρακτηριστικός ρυθμός κομματιών του μουσικού είδους που μελετάμε είναι το συρτοκαγκέλι. Το συρτοκαγκέλι αποτελεί χαρακτηριστικό γύρισμα σε αρκετά κομμάτια του είδους. Στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας και της Α. Ρούμελης το συρτοκαγκέλι αποτελεί συχνά γύρισμα στις τοπικές εκδοχές του συρτού καλαματιανού⁶⁵. Πιο συγκεκριμένα, στο ρεπερτόριο της Α. Ρούμελης, τα κομμάτια που κατά κανόνα γυρνάνε σε συρτοκαγκέλι είναι σε ρυθμό επτάσημο, μπορούμε να τον πούμε και καλαματιανό, μέτριας ή αργής ταχύτητας και ανήκουν στην κατηγορία κομματιών που λέγονται «καγκέλια» και ο χορός αυτών αποκαλείται «καγκέλι»⁶⁶. Χαρακτηριστικοί, γενικότερα, τίτλοι κομματιών του είδους είναι ο ‘Αριστείδης’, το ‘Λιβανατέικο’, η ‘Παναγιούλα’, όλα σε ρυθμό επτάσημο.

Ο όρος λοιπόν συρτοκαγκέλι είναι ένας νέος όρος που χαρακτηρίζει το ρυθμό των 4/4, αναλύσεις του οποίου παρατίθενται παρακάτω, και παίρνει το όνομά του από τα επτάσημα καγκέλια των οποίων, κατά βάση, αποτελεί γύρισμα. Με τον όρο συρτοκαγκέλι δεν εννοείται οικογένεια τραγουδιών ή οργανικών σκοπών, σε αντίθεση με τον όρο «καγκέλι», παρά προσδιορίζεται το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα το οποίο εφαρμόζεται συνήθως σε τυπικά γυρίσματα στο καγκέλι.

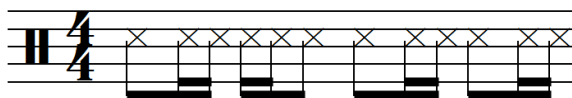
Το συρτοκαγκέλι είναι ένα ρυθμικό σχήμα που ο εσωτερικός του ρυθμός βρίσκεται πολύ κοντά με εκείνον του τσιφτετελιού. Συγκεκριμένα αυτός έχει ως εξής:



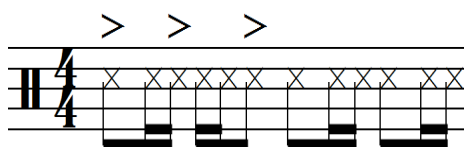
⁶⁵ Λένης Ηλίας, *Η ρυθμική συγκρότηση της Ηπείρου*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2009, σελ. 31.

⁶⁶ Γιάννης Πραντσιδής, ό. π.: σελ. 307.

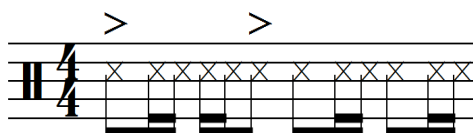
και



Διαφοροποιούνται όμως ως προς τους τονισμούς, όπου για το τσιφτετέλι το παραπάνω σχήμα, τουλάχιστον ως προς τα δύο πρώτα τέταρτα, τονίζεται πάντα ως εξής:



Στο συρτοκαγκέλι όμως οι τονισμοί είναι:



και το σχήμα που ταυτίζεται με εκείνο του τσιφτετελιού να υπάρχει μόνο σε μία παραλλαγή (βλ. παραπάνω, α.α. 11.). Επομένως δεν μπορούμε να πούμε ότι οι δύο αυτοί τετράσημοι ρυθμοί ομογενοποιούνται παρά μόνο ότι ο 'χειρισμός' του τσιφτετελιού έχει παρεισφρήσει στο συρτοκαγκέλι.

Οι παραλλαγές 8, 9, 10 και 11, που είναι και οι περισσότερες αναλυμένες δομές του ρυθμού συρτοκαγκέλι, παίζονται περισσότερο από τα ντραμς.

Στη δισκογραφία, που αφορά στο συγκεκριμένο είδος τραγουδιού, απαντώνται τραγούδια που μπορούν να χαρακτηριστούν ως συρτοκαγκέλια λόγω του ύφους απόδοσης του ρυθμού, χωρίς όμως να συγχέονται με τα επτάσημα καγκέλια που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ο όρος συνεπώς είναι ένας νεολογισμός ο οποίος χαρακτηρίζει αυτά τα κομμάτια εκ των οποίων τα περισσότερα είναι σίγουρα νέες συνθέσεις ή διασκευές άλλων. Αυτό εύκολα διαπιστώνεται άλλωστε τόσο από τα ποιητικά κείμενα, όσο και από τους τίτλους και μόνο. Τέτοια είναι τα 'Όταν κλαίει μια γυναίκα', 'Το Σκυλάκι', 'Διψώ αγάπη μου', 'Φεγγάρι για πες μου'.

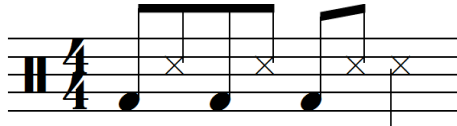
Επίσης η αισθητική αυτή του ρυθμού έχει επηρεάσει και κομμάτια παλιότερα όπως το 'Μάνα μ' στο περιβόλι μας'⁶⁷, το 'Μια βλάχα μια παλιόβλαχα'⁶⁸ που πρόκειται

⁶⁷ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Συνοδεία δημοτικής ορχήστρας 'Βασίλης Σούκας'*, ΜΒΙ, Αθήνα 2000, track 9.

⁶⁸ Τάκης Καρναβάς, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, Τάκης Καρναβάς, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 7.

για αποδόσεις του «παλαιού» ως «νέο». Το παλιό τραγούδι πλέον αποδίδεται με την επικρατέστερη αισθητική που είναι αναπόφευκτα εξαρτημένη και από το νέο οργανολόγιο (ηλεκτρική κιθάρα, τύμπανα, πλήκτρα).

Σημαντικό ρόλο στην απόδοση του ρυθμού, όπως έχει ήδη αναφερθεί και παραπάνω, παίζει η κιθάρα. Ενώ λοιπόν ρυθμικά μοτίβα που παίζονται στο συρτοκαγκέλι από το κρουστό ταυτίζονται με το τσιφτετέλι, η ρυθμική κίνηση της κιθάρας είναι αυτή που τονίζει το σχετικό ρυθμικό σχήμα το οποίο εντέλει χαρακτηρίζει το κομμάτι. Όπως, για παράδειγμα, στο 'Κόκκινο τριαντάφυλλο' (Παράγγειλα στο γάμο σου) η κιθάρα παίζει το χαρακτηριστικό για το συρτοκαγκέλι μοτίβο:



Κεφάλαιο 5

Ρυθμός 4/4: Τύπος χορού «Στα τρία»

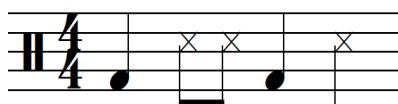
5.1. Ρυθμός 4/4. Τύπος χορού: «Στα τρία»

Το δημοτικό τραγούδι είναι συνυφασμένο με την πρακτική του χορού. Στο λόγο περί της ρυθμολογίας του δημοτικού τραγουδιού, συνεπώς, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την συνιστώσα του χορού, η οποία είναι και προσδιοριστική ως προς το χαρακτηρισμό ή την ονομασία των ρυθμών που απαντώνται στο σύνολο του ρεπερτορίου του είδους.

Στο ρεπερτόριο των τραγουδιών της Στερεάς Ελλάδας υπάρχει ένα είδος χορού που απαντάται ως «χορός στα τρία». Ο Πραντσιδης θεωρεί το χορό αυτό ως βασικό της περιοχής αυτής⁶⁹.

Στην παρούσα καταγραφή αποδελτιώθηκαν δύο διαφορετικοί τίτλοι τραγουδιών που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία χορού. Οι τίτλοι αυτοί είναι οι εξής: 'Μάνα μ' στο περιβόλι μας'⁷⁰ -που αποδελτιώθηκε και σε δεύτερη εκτέλεση⁷¹, η οποία όμως διαφοροποιείται σημαντικά από την προηγούμενη, ως προς την αισθητική γενικά και ειδικότερα ως προς το ύφος του ρυθμού- και ο τίτλος 'Μια βλάχα μια παλιόβλαχα'⁷².

Το μέτρο των τραγουδιών αυτών είναι σε 4/4 και ο εσωτερικός ρυθμός είναι:



Οι δύο εκδοχές του κομματιού 'Μάνα μ' στο περιβόλι μας' διαφέρουν ως προς το οργανολόγιο αλλά, την ρυθμική αγωγή που παίζεται κάθε φορά και στο ότι η δεύτερη εκτέλεση είναι από ζωντανή ηχογράφιση. Στον παρακάτω πίνακα φαίνονται συγκριτικά οι δύο εκδοχές μεταξύ τους, καθώς επίσης και με το δεύτερο τραγούδι:

⁶⁹ Γιάννης Πραντσιδης, ό. π.: σελ. 306.

⁷⁰ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Συνοδεία δημοτικής ορχήστρας 'Βασίλης Σούκας'*, MBI, Αθήνα 2000, track 9.

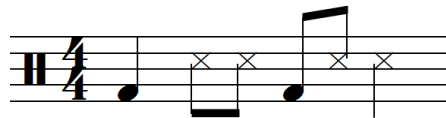
⁷¹ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Ζωντανή Ηχογράφιση: Αθάνατα δημοτικά τραγούδια*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 14.

⁷² Τάκης Καρναβάς, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, Τάκης Καρναβάς, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 7.

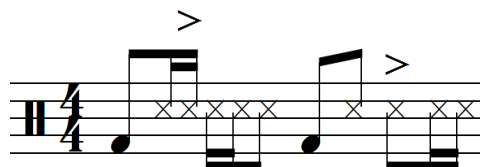
α/α	Τίτλος (αριθ.αρχείου)	οργανολόγιο	‘Χώρος επιτέλεσης’	Ρυθμική αγωγή	ρυθμός
1	‘Μια βλάχα μια παλιόβλαχα’[1235]	Κλαρίνο, ηλεκτ. κιθάρα, πλήκτρα, τουμπελέκι	Στούντιο	 =105	Μετρονομική αίσθηση
2	‘Μάνα μ’ στο περιβόλι μας’[711]	Κλαρίνο, βιολί, σαντούρι, κιθάρα, τουμπελέκι	Στούντιο	 =100	Μετρονομική αίσθηση
3	‘Μάνα μ’ στο περιβόλι μας’[1237]	Κλαρίνο, ηλεκτ. κιθάρα, πλήκτρα, ντραμς	Ζωντανή ηχογράφηση	 =68	ρευστός

Πίνακας 5

Η πρώτη εκδοχή του ‘Μάνα μ’ στο περιβόλι μας’ είναι περισσότερο κοντά αισθητικά με το ‘Μια βλάχα μια παλιόβλαχα’, παρόλο που διαφοροποιούνται ως προς το οργανολόγιο. Κύριο ρυθμικό μοτίβο που παίζει η κιθάρα, που ο ρυθμικός της ρόλος είναι καθοριστικός για το ύφος του ρυθμού συνολικά, είναι το:



Το τουμπελέκι παίζει αρκετά ως βάση (ιδίως στο πρώτο) την παραλλαγή:



Επίσης από το τουμπελέκι ακούγονται οι εξής παραλλαγές του ρυθμού:

Στις παραπάνω παραλλαγές είναι καταφανής ο ‘χειρισμός’ του τσιφτετελιού στον εν λόγο ρυθμό τεσσάρων τετάρτων του χορού «στα τρία», για τον οποίο μπορούμε να πούμε ότι, αισθητικά, εντέλει μοιάζει σαν μια παραλλαγή του συρτοκαγκελιού, στο οποίο επίσης έχει παρεισφρήσει ο χειρισμός του τσιφτετελιού επίσης (βλ. σχετικές αναφορές, με τα παραπάνω τραγούδια, στην ενότητα που αφορά τα συρτοκαγκέλια). Ο χειρισμός του τσιφτετελιού, που διακρίνεται για την πυκνή δομή του, ως προς τις αξίες, έχει ως αποτέλεσμα ο ρυθμός να έχει μετρονομική αίσθηση.

Ως αναφορά στη δεύτερη εκδοχή του τραγουδιού ‘Μάνα μ’ στο περιβόλι μας’, πρέπει να πούμε ότι κύριο γνώρισμά της είναι η ρευστότητα του ρυθμού. Σ’ αυτό συνδράμουν η πιο αργή ρυθμική αγωγή και τα πιο αφαιρετικά ρυθμικά μοτίβα που παίζουν, ως επί το πλείστον, τα ντραμς, όπως:

Η κιθάρα στην περίπτωση αυτή παίζει περισσότερο αναλυμένη αρμονία και αντιστικτικές μελωδικές γραμμές ως προς την κύρια μελωδία. Ο ρόλος της είναι περισσότερο εκείνος της ετεροφωνικής συνοδείας παρά της αρμονικής-ρυθμικής.

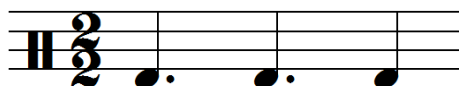
Κεφάλαιο 6

Συρτός

6.1 Συρτός

Ο «Συρτός», στο λεξιλόγιο που αφορά στην ελληνική δημοτική μουσική, είτε ως προς του χορευτικούς τύπους, είτε ως προς ρυθμολογικούς προσδιορισμούς, προσδιορίζεται με διάφορες έννοιες. Αποδίδεται σ' αυτόν μια γενικευτική έννοια, η οποία περιλαμβάνει υποκατηγορίες. Συνήθως υποδηλώνει ομάδα χορών ή ρυθμικών σχημάτων, τους συρτούς δηλαδή χορούς ή ρυθμούς, που με τη χρήση επιπροσθέτως διαφόρων επιθετικών προσδιορισμών αποκτούν ιδιοτοπικές έννοιες. Στις εκφράσεις, για παράδειγμα: «συρτός καλαματιανός» (Πανελλήνιος, σε μέτρο 7/8), «συρτός συγκαθιστός» (Θράκη, σε μέτρο 9/8), «συρτός στα τρία» (Ηπειρος, σε ρυθμό 3/4), ακόμη κάποιες φορές «συρτό πωγωνίσιο» (Ηπειρος, σε μέτρο 4/4), αποκτά έννοια είδους (χορού ή ρυθμού).

Στο λεκτικό τύπο όμως «Συρτόλος» αποδίδεται συνήθως μια γενικευτική έννοια η οποία δεν ταυτίζεται με μια συγκεκριμένη γεωγραφία αλλά με ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα το οποίο, αυτονομημένο, διεκδικεί έννοια ρυθμολογικής κατηγορίας που σημαίνεται με τον μέτρο των 2/2 και απεικονίζεται διαυγέστερα συνήθως με αυτό των 8/8. Ο εξωτερικός του ρυθμός δομείται ως εξής:



Η απεικόνισή του αυτή ως γενικευτική ρυθμική οντότητα, χρησιμοποιείται αλλά και ταυτίζεται στην συνέχεια με τον προσδιορισμό «συρτόλος».

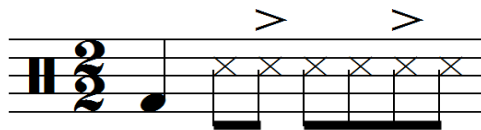
Ο «συρτός», λοιπόν, είναι ιδιαίτερα δημοφιλής ρυθμός στη στεριανή και τη νησιώτικη ελληνική δημοτική μουσική καθώς και στην ελληνική αστική λαϊκή. Για το λόγο αυτό χαρακτηρίζεται και ως «πανελλήνιος».

Συνολικά, στις ερμηνείες του Τάκη Καρναβά που αναλύουμε, καταγράφηκαν δεκαέξι τραγούδια σε ρυθμό συρτό. Τα περισσότερα από αυτά είναι νέες συνθέσεις, που ενσωματώθηκαν στο ρεπερτόριο και πλέον κατέχουν μια σημαντική θέση σε αυτό, ενώ παράλληλα αποτελούν και αντιπροσωπευτικά δείγματά του. Κάποιοι τίτλοι είναι

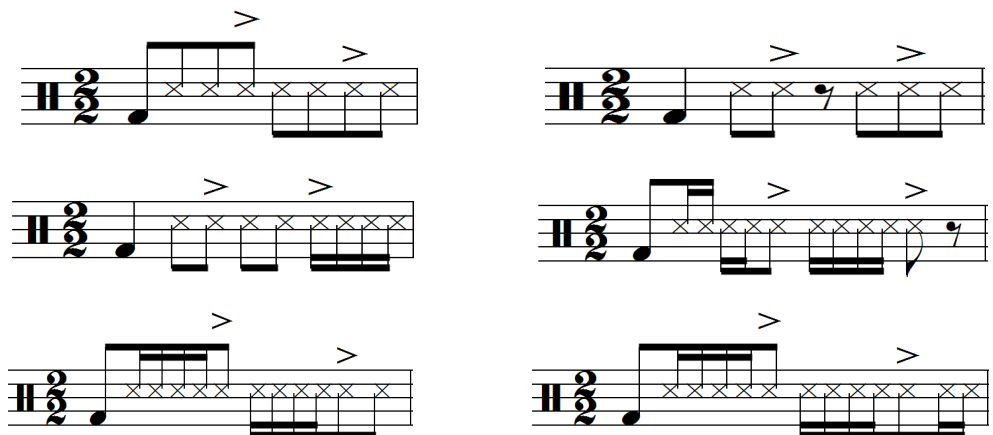
οι: ‘Αμαρτωλά τα μάτια σου’⁷³, ‘Αγάπη μου ταξίδευες’⁷⁴, ‘Πες μου τί μου έχεις κάνει’⁷⁵. Παλαιότερα θεωρούνται τραγουδία όπως ‘Πάνω σε ψηλή ραχούλα’⁷⁶ και ‘Μια Πρεβεζιάνα’⁷⁷.

Η νεότερη, οργανολογικά, ορχήστρα είναι αυτή που καταγράφεται στην πλειονότητα των τραγουδιών (πλήκτρα και ηλεκτρική κιθάρα).

Στα συρτά το εύρος της ρυθμικής αγωγής είναι σχετικά μικρό, κυμαίνεται από 70 έως 90 (♩=70-90). Ο συρτός καταγράφεται σε 2/2. Το βασικότερο ρυθμικό μοτίβο που παίζεται έχει τον εξής εσωτερικό ρυθμό:



Αυτό παραλλάσσεται από τους κρουστούς οργανοπαίχτες και σημειώνονται οι εξής εκδοχές του:



Παρατηρούμε ότι στις παραπάνω παραλλαγές οι τονισμοί παραμένουν στα ίδια ακριβώς μέρη του μέτρου. Ο κύριος κορμός του ρυθμού παραμένει αναλλοίωτος και αναλύονται, διαιρούνται οι υπόλοιπες αξίες. Επίσης, βλέπουμε σε αρκετές παραλλαγές ο χειρισμός του συρτού να παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με εκείνον του

⁷³ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Βασίλης Σούκας, Βάσανα έχουν τα παιδιά*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 4.

⁷⁴ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Ζωντανή Ηχογράφηση: Αθάνατα δημοτικά τραγούδια*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 21.

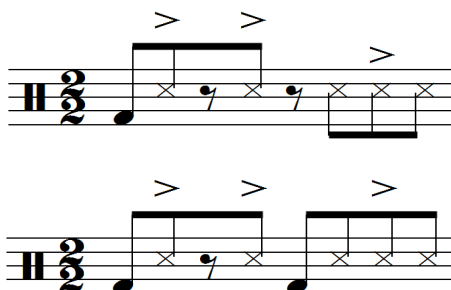
⁷⁵ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Βασίλης Σούκας: Στο Ξηρόμερο γλεντάνε*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 7.

⁷⁶ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Συνοδεία δημοτικής ορχήστρας 'Βασίλης Σούκας'*, MBI, Αθήνα 2000, track 13.

⁷⁷ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Βασίλης Σούκας, Βάσανα έχουν τα παιδιά*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 9.

τσιφτετελιού. Το γεγονός αυτό κατά κάποιο τρόπο είναι αναμενόμενο εφόσον οι δύο αυτοί ρυθμοί παρουσιάζουν και υφολογικές, γενικότερα, ομοιότητες.

Καταγράφηκαν όμως και άλλες παραλλαγές (στο γύρισμα του τραγουδιού ‘Πάνω σε ψηλή ραχούλα’) που έχουν ως εξής:



Παρατηρώντας λοιπόν, βλέπουμε ότι οι τονισμοί εκτελούνται διαφορετικά στο πρώτο μέρος του μέτρου και παραπέμπουν στο ρυθμικό μοτίβο συρτοκαγκέλι. Στην περίπτωση αυτή ο κρουστός ακολουθεί το φραζάρισμα του κλαρίνου και γενικότερα την συνολικότερη αισθητική του, που και εκείνη παραπέμπει στο συρτοκαγκέλι βάσει των μελωδικών φράσεων που εκτελούνται (τυπικές γυρίσματα συρτοκαγκέλι). Αντίθετα, για παράδειγμα, στο ‘Αμαρτωλά τα μάτια σου’⁷⁸ το γύρισμα του κλαρίνου ακολουθεί περισσότερο την αισθητική του *alla-turca* ύφους (αναπτύξεις μελωδιών βάσει «μακαμικής» λογικής) και οι ρυθμικές αναλύσεις του κρουστού είναι οι τυπικές του συρτού που σημειώθηκαν παραπάνω.

⁷⁸ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Αμαρτωλά τα μάτια σου*, SIBILLA, Αθήνα, track 2.

Κεφάλαιο 7

Πωγωνίσια

7.1. Πωγωνίσια

Στην Ήπειρο, ένα από τα διάφορα μουσικά ιδιώματα που απαντώνται είναι το πωγωνίσιο ιδίωμα. Το πωγωνίσιο ιδίωμα συνιστά μία από τις περιφερειακές μουσικές σχολές της περιοχής αυτής, πέρα από τα μεγάλα αστικά κέντρα, σύμφωνα με τον Κοκκώνη⁷⁹. Κυρίαρχη μορφή μουσικής έκφρασης της περιοχής ήταν το πολυφωνικό τραγούδι, που κύριο χαρακτηριστικό αυτού, ως προς τη μελωδική ανάπτυξη, είναι οι ολιγότονες κλίμακες (οι πεντατονικές δομές ανήκουν σε αυτές)⁸⁰, τις οποίες, μετέπειτα, υιοθετούν τα όργανα της ηπειρώτικης ορχήστρας ενώ επιπροσθέτως εισάγουν ξένα στοιχεία και το πωγωνίσιο ιδίωμα εμπλουτίζεται και επαναπροσδιορίζεται⁸¹.

Τα πωγωνίσια αποτελούν χαρακτηριστική ομάδα τραγουδιών της ηπειρώτικης δημοτικής μουσικής παράδοσης, κάτι που φαίνεται από το πλήθος και τη σημαντική θέση αυτών στο ρεπερτόριό αυτής και όχι μόνο, εφόσον είτε λίγο είτε πολύ απαντώνται και στο ρεπερτόριο άλλων περιοχών. Ο Κοκκώνης αναφέρει σχετικά: «Η ευρύτερη περιοχή του Πωγωνίου -με πολλές συγγένειες με τα νοτιο-αλβανικά, ελληνόφωνα και μη, μουσικά ιδιώματα- στα βορειοδυτικά της Ηπείρου παρουσιάζει το πιο προβεβλημένο εκτός Ηπείρου μουσικό ιδίωμα: το πωγωνίσιο, το οποίο πολύ συχνά προβάλλεται και ως πανηπειρωτικό»⁸². Εκτός από τραγούδια, στο πωγωνίσιο μουσικό ιδίωμα συγκαταλέγεται και πλήθος οργανικών 'γυρισμάτων' που αποτελούν ένα από τα κύρια γνωρίσματα του είδους.

Στο σύνολο του υλικού που μελετάται τα τραγούδια που χαρακτηρίστηκαν ως πωγωνίσια είναι σχετικά λίγα, ενώ κάποια κομμάτια περιέχουν περισσότερα από ένα

⁷⁹ Γιώργος Κοκκώνης, *Μουσική από την Ήπειρο*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008, σελ. 42.

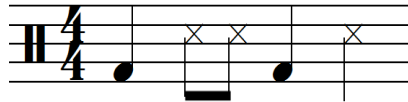
⁸⁰ Βλ. Κώστας Λώλης, *Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό τραγούδι*, χ. έ., Ιωάννινα 2006.

⁸¹ Γιώργος Κοκκώνης, ό. π., σελ. 44-45.

⁸² Γιώργος Κοκκώνης, ό. π., σελ. 42.

τραγούδια -όλα στον ίδιο τετράσημο (4/4) τυπικό ηπειρώτικο ρυθμό, που παίρνει το όνομά του από τον τύπο του χορού (πωγωνίσιος)- εμφανίζονται δηλαδή ως «σειρές»⁸³.

Ο πωγωνίσιος είναι ένας τετράσημος ρυθμός (4/4). Ο κύριος εσωτερικός του ρυθμός καταγράφεται στην συνηθισμένη εκδοχή ως εξής:



Η ρυθμική αγωγή του πωγωνίσιου ποικίλει. Στο ρεπερτόριο της Ηπείρου απαντώνται πωγωνίσια σε πολύ αργή ταχύτητα (δισκογραφία, πανηγύρια), ενδεικτικά περίπου στα 50 beats και αρκετά σύντομα στα 150 ή και παραπάνω, με μονάδα μέτρησης που αντιστοιχεί στο beat το τέταρτο. Τα σύντομα πωγωνίσια λέγονται αλλιώς και συρτά⁸⁴. Τέτοια είναι τα περισσότερα από αυτά που καταγράφονται εδώ (ως προς την ταχύτητα επιτέλεσης στις συγκεκριμένες καταγραφές και όχι χρησιμοποιώντας τον όρο απόλυτα για τον χαρακτηρισμό των τραγουδιών) με ταχύτητες που σημειώνονται από 95 έως 110 beats, πάντα με μονάδα μέτρησης το τέταρτο. Αυτό πιθανώς να συμβαίνει γιατί τα κομμάτια, στις ταχύτητες αυτές, να είναι πλησιέστερα αισθητικά και ερμηνευτικά στο σύνολο των κομματιών του είδους που εξετάζουμε. Πρέπει να σημειωθεί ότι τα τραγούδια εκτελούνται όλα από ορχήστρα που αποτελείται από κλαρίνο, πλήκτρα, κιθάρα ηλεκτρική και τύμπανα, τον νεότερο δηλαδή τύπο ορχήστρας.

Τα ρυθμικά μοτίβα που καταγράφηκαν για τον πωγωνίσιο ρυθμό, στην παρούσα ανάλυση, είναι τα εξής:



⁸³ Σύμφωνα με τον Κοκκώνη οι «σειρές» αποτελούν ένα τρόπο ανάδειξης του εν λόγω ρεπερτορίου, και όχι μόνο, καθώς και του ύφους του, βλ. Γιώργος Κοκκώνης, ό. π.: σελ. 91, Georges Kokkonis, *La sérialité dans les traditions musicales orales*, Πρακτικά του 10ου Διεθνούς Συνεδρίου της Association internationale d'études du Sud-Est européen (AIESEE), Παρίσι (24-26/09/2009), με τίτλο: *L'homme et son environnement dans le Sud-Est européen*, Éditions de l'Association Pierre Belon, Παρίσι 2011, σ. 378-384.

⁸⁴ Ηλίας Λένης, ό. π.: σελ. 29.

2) 

3) 

4) 

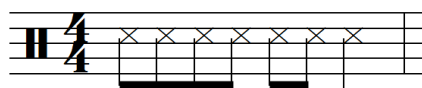
5) 

6) 

7) 

8) 

Από αυτές τις παραλλαγές, εκείνες με την πιο απλοποιημένη μορφή (1, 2) παίζονται κυρίως στα πιο αργά τραγούδια των καταγραφών που είναι τα ‘Ποιός το ‘πε πως δε σ’ αγαπώ’⁸⁵ και ‘Δε στο ‘πα χαλασιά μου’⁸⁶ που είναι στα 78 και 85 beats αντίστοιχα, με το τέταρτο να είναι η μονάδα η οποία αντιστοιχεί στο beat. Ιδίως στα αργά αυτά τραγούδια η ρυθμική αγωγή δεν είναι συμπαγής αλλά αντιθέτως ρευστή· πράγμα που μπορούμε να πούμε πως ισχύει για το σύνολο των κομματιών της κατηγορίας αυτής. Αυτό είναι συνέπεια των ρυθμικών σχημάτων που πολύ συχνά ακολουθεί η κιθάρα και τα πλήκτρα, όργανα των οποίων ο ρόλος είναι καθοριστικός στη διαμόρφωση της αίσθησης του ρυθμού, στη συνοδεία. Τέτοια είναι τα εξής:




⁸⁵ Τάκης Καρναβάς, Γιάννης Βασιλόπουλος, *Ζωντανή Ηχογράφηση: Πανηγύρι στο Ξηρόμερο*, CRONOS, Αθήνα track 2.

⁸⁶ Τάκης Καρναβάς, Γιάννης Βασιλόπουλος, *ό. π.*, track 3.

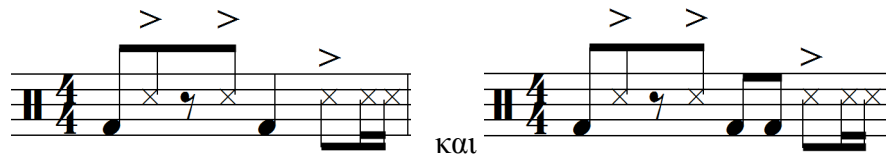
Επίσης το σχήμα που παίζουν και τα τύμπανα:



Στο πρώτο σχήμα, ενώ φραζάρει τα τρία πρώτα μέρη του μέτρου στα όγδοα, το τελευταίο μέρος έχει μεγαλύτερη χρονική αξία, κάτι που κάνει το τέμπο πιο ρευστό αφού καθυστερείται η θέση (1^{ος} χρόνος) του επόμενου μέτρου. Επίσης, στο δεύτερο σχήμα, φαίνεται ότι κατά κάποιο τρόπο παραλείπονται αξίες, η ανάλυση του ρυθμού είναι αραιή, βασίζεται σε μια αφαιρετική λογική που αναλόγως στο τρίτο ρυθμικό σχήμα ακολουθεί τις χρονικές αξίες των τετάρτων. Η επιτέλεση του ρυθμού είναι κάθε άλλο παρά μετρονομική.

Ο Λένης διαπιστώνει ότι το στοιχείο που χαρακτηρίζει τις προπολεμικές, αλλά και εκείνες μέχρι το '60, ηχογραφήσεις πωγωνίσων τραγουδιών είναι η στιβαρότητα στη ρυθμική αγωγή και η απλότητα στους τονισμούς⁸⁷. Δεν ισχύει το ίδιο όμως και για τα παραδείγματα που καταγράφηκαν από τις ερμηνείες του Τάκη Καρναβά.

Η αισθητική με την οποία ο πωγωνίσκος σκοπός αποδίδεται από τους μουσικούς του είδους που μελετάμε είναι παρεμφερής με εκείνη του τσιφτετελιού. Πράγμα το οποίο έχει να κάνει με τις τεχνικές 'χειρισμού' του ρυθμού από τους μουσικούς. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα όπου το κομμάτι 'Δε σ' το 'πα χαλασιά μου', που θεωρείται ένας αμιγώς ηπειρώτικος σκοπός, ακολουθεί σε σειρά ένα τσιφτετέλι, οργανικό κομμάτι και όχι γύρισμα πωγωνίσιο. Το ρυθμικά μοτίβα που παίζει το κρουστό (τύμπανα) καθώς και η υπόλοιπη συνοδεία (πλήκτρα και κιθάρα) είναι τα εξής:

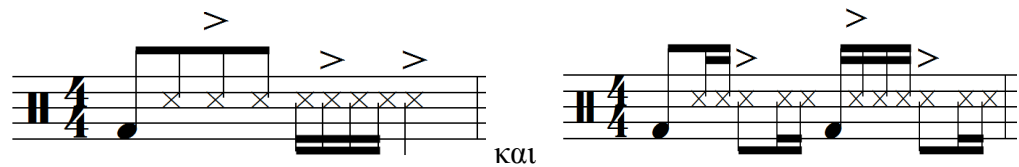


Ο αντιχρονισμός ή/και ο τονισμός του δεύτερου μισού του δεύτερου μέρους του μέτρου είναι χαρακτηριστικό που διακρίνει αρκετές παραλλαγές που καταγράφονται για το τσιφτετέλι, γεγονός που κατά κάποιο τρόπο το χαρακτηρίζει κιόλας. Διαφαίνεται και πάλι ο παραπλήσιος 'χειρισμός' των δύο τετράσημων ρυθμών. Επίσης, το ότι

⁸⁷ Ηλίας Λένης, ό. π.: σελ. 29.

υφολογικά η επιτέλεση βρίσκεται κοντά σε εκείνη του τσιφτετελιού, καθορίζεται όχι μόνο από τα ρυθμικά σχήματα που ακολουθούνται, αλλά και από το φραζάρισμα του κλαρίνου και της φωνής, των σολιστικών μελωδικών γραμμών γενικότερα.

Άλλα ρυθμικά σχήματα που εκτελεί η κιθάρα είναι:



Επίσης σχήματα που καταδεικνύουν περισσότερο ότι ο ‘χειρισμός’ του εν λόγω ρυθμού από τους οργανοπαίχτες είναι πολύ κοντά, ενώ πολλές φορές ταυτίζεται κιόλας, με το ‘χειρισμό’ του τσιφτετελιού, με πυκνές ρυθμικές αξίες και διαφορετικούς τονισμούς από αυτούς που υπονοούν τον κύριο εσωτερικό ρυθμό του πωγωνίσου, όπως αυτός καταγράφηκε παραπάνω.

Οι τονισμοί στα μέτρα, τέλος, είναι ποικίλοι όπως φαίνεται και παραπάνω, κάτι που έχει άμεση σχέση με την ανάλυση του ρυθμού σε μικρότερες αξίες. Και τα δύο αυτά συνιστούν αναλυτικότερη επεξεργασία του ρυθμού. Αυτό το γεγονός οφείλεται σίγουρα και στις μεγαλύτερες τεχνικές δυνατότητες των τυμπάνων (ντραμς) σε σύγκριση με το ντέφι που είναι το κρουστό όργανο της ηπειρώτικης ζυγιάς⁸⁸, όπως αυτή φαίνεται να έχει διαμορφωθεί από τα τέλη περίπου του 19^{ου} αιώνα, αποτελούμενη από κλαρίνο, βιολί, λαούτο και ντέφι⁸⁹, δομή που είναι η επικρατέστερη μέχρι τις αρχές του 1960 όπου νέα όργανα εισάγονται στην ορχήστρα⁹⁰.

‘Γύρισμα’ πωγωνίσιο καταγράφεται μόνο ένα, καθώς και ένα ‘γύρισμα’ σε τσιφτετέλι, αυτό ως άλλο κομμάτι οργανικό, και τα δύο σε σειρά.

Τα πωγωνίσια που καταγράφηκαν είναι όλα από ζωντανές ηχογραφήσεις, κάτι που καταδεικνύει ότι δεν εντάσσονται στον κύριο κορμό του ρεπερτορίου του είδους. Αντίθετα παίζονται από τις ορχήστρες κατά παραγγελία. Αυτό δείχνει πως η δομή του

⁸⁸ και το νεοεισαχθέν τα τελευταία χρόνια τουμπελέκι.

⁸⁹ Βλ. Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σελ. 22.

⁹⁰ Γιώργος Κοκκώνης, ό. π.: σελ. 40.

ρεπερτορίου είναι εξαρτημένη από την εκάστοτε περίσταση επιτέλεσης καθώς και τους χορευτές⁹¹.

⁹¹ Βλ. Ρένα Λουτζάκη, *Επιτελεστικές διαδικασίες και χορευτικές στρατηγικές στη μορφοποίηση της χορευτικής ταυτότητας*, Χορευτικά ετερόκλητα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σελ. 111-138.

Κεφάλαιο 8

Ρυθμολογικά δάνεια και φόρμες καθιστικών τραγουδιών

8.1. Ρυθμοί, δάνεια από το αστικό λαϊκό τραγούδι

Το νεοδημοτικό τραγούδι, του οποίου μια μουσικολογική προσέγγιση επιχειρείται με την παρούσα ανάλυση, προσδιορίζεται πρωτίστως, μέσω της σύγκρισης πάντα με το δημοτικό τραγούδι της υπαίθρου, βάσει μιας σειράς καινοτομιών που εισάγει. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κοκκώνης, το νεοδημοτικό τραγούδι προπαντός εννοήθηκε ως ετερότητα έναντι του δημοτικού⁹². Οι καινοτομίες αυτές οφείλονται κατά κύριο λόγο σε δάνεια από το αστικό λαϊκό τραγούδι. Τέτοια δάνεια είναι τα νέα όργανα (ηλεκτρική κιθάρα, πλήκτρα κλπ.), η μουσική φόρμα του τραγουδιού (δομή κουπλέ-ρεφρέν), η θεματολογία των κειμένων, νέα στυλ μελωδικής ανάπτυξης και εναρμόνισης. Καινοτομία επίσης είναι το ότι στο ρεπερτόριο αυτού του είδους τραγουδιού εντάσσονται συνεχώς νέες συνθέσεις.

Στην ενότητα αυτή της ανάλυσης, το ενδιαφέρον εστιάζεται στους νέους ρυθμούς που εισήχθησαν στο νεοδημοτικό, που επίσης αποτελούν δάνεια από το αστικό λαϊκό τραγούδι. Αποδελτιώθηκαν τρεις τίτλοι που μπορούν να θεωρηθούν ως κατ'εξοχήν νεοδημοτικές δημιουργίες. Πρόκειται για επώνυμες συνθέσεις, με φόρμα τραγουδιού «κουπλέ-ρεφρέν» και θεματικές του ποιητικού κειμένου σαφώς επηρεασμένες από το λαϊκό τραγούδι.

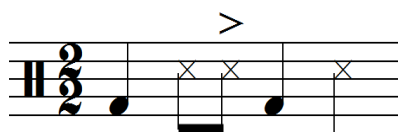
Τα τραγούδια με τίτλους 'Πάνε κι έρχονται βδομάδες'⁹³ (αποδελτιώθηκε η ίδια εκτέλεση σε δύο άλμπουμ) και 'Άμα θες να φύγεις φύγε'⁹⁴ είναι σε ρυθμό μπαγιό και το 'Μη με κάνεις ν'αμαρτήσω' είναι σε ρυθμό μπολερό. Το μπαγιό καταγράφεται σε μέτρο 2/2 και το μπολερό σε μέτρο 4/4.

⁹² Γιώργος, Κοκκώνης, «Το 'ταυτόν' και το 'αλλότριον' της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», στο Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια, Τεύχος 4, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, σελ. 101

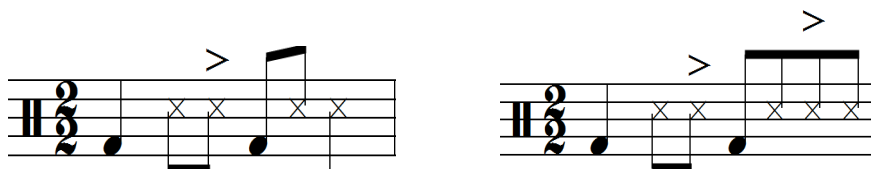
⁹³ Αντώνης Κυρίτσης, Τάκης Καρναβάς, *Αντώνης Κυρίτσης, Τάκης Καρναβάς: Παρέα με τ'αηδόνια*, CRONOS, Αθήνα, track 12, Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Ανθίζουν πάλι πασχαλιές*, CRONOS, Αθήνα, track 6.

⁹⁴ Τάκης Καρναβάς, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, Τάκης Καρναβάς, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 15.

Ο εσωτερικός ρυθμός του μπαγιά είναι ο εξής:



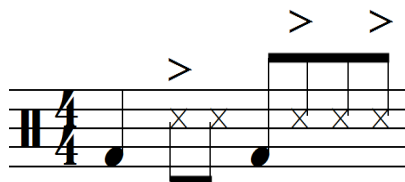
Άλλες παραλλαγές που παίζονται μόνο ως περαστικά μοτίβα είναι:



Η ρυθμική αγωγή που καταγράφηκε για το μπαγιά είναι περί τα 80 beats για το πρώτο τραγούδι και περί τα 90 για το δεύτερο, με μονάδα μέτρησης που αντιστοιχεί στο beat το μισό.

Είναι χαρακτηριστικό ότι, στο τραγούδι 'Άμα θες να φύγεις φύγε', το λαούτο και η κιθάρα παίζουν διαφορετικό ρυθμό από το κρουστό. Το τουμπελέκι παίζει μπαγιά, με τις παραλλαγές που σημειώνονται παραπάνω, μόνο ως περαστικά μοτίβα, ενώ κιθάρα και λαούτο παίζουν συρτό με μέτρο 2/2 (όπως αναλύθηκε στην αντίστοιχη ενότητα), καθ' όλη τη διάρκεια του μουσικού κομματιού, στην ίδια ρυθμική αγωγή, με μονάδα που αντιστοιχεί στο beat, το μισό επίσης. Πιθανόν είναι οι μουσικοί να χρησιμοποιούν αυτή την 'τεχνική', του χειρισμού του συρτού, ώστε να υπάρχει πιο πυκνή, από πλευράς αξιών, ρυθμική συνοδεία σε σχέση με το μπαγιά, που βοηθάει στο "γκρούβ", αλλά συγχρόνως και πιο πυκνή αρμονική συνοδεία, κατ' ανάγκη, εφόσον τα όργανα συνοδείας είναι μόνο νυκτά έγχορδα με σχετικά μικρή διάρκεια στον ήχο.

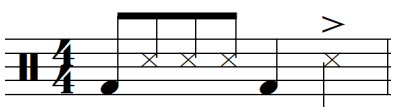
Το μπολερό ο Παύλου το κατατάσσει στους ρυθμούς λατινοαμερικάνικης προέλευσης⁹⁵. Ο εσωτερικός ρυθμός, που είναι και το μοναδικό μοτίβο που παίζεται από τον κρουστό έχει ως εξής:

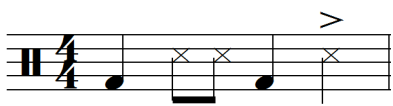


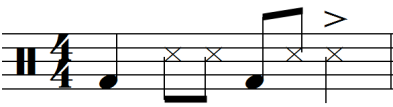
Η ρυθμική αγωγή στην οποία καταγράφηκε είναι στα 108 beats, με μονάδα μέτρησης που αντιστοιχεί στο beat το τέταρτο.

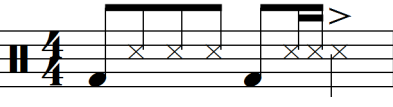
⁹⁵ Λευτέρης Παύλου, ό. π.: σελ. 4.

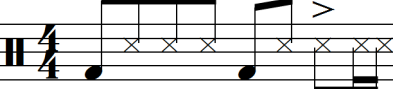
Ακόμη, άλλες παραλλαγές που παίζονται είναι οι εξής:

1) 

2) 

3) 

4) 

5) 

8.3 Κλέφτικα

Οι πρώτες καταγραφές, μελέτες, για το δημοτικό τραγούδι, διέπονται από τη θεώρησή του ως «μνημείο λόγου» της λαϊκής δημιουργίας και έκφρασης. Με άλλα λόγια, το δημοτικό τραγούδι σ' αυτές τις πρώτες προσεγγίσεις, παρουσιάζεται ιδωμένο μέσα από ένα λογοτεχνικό πρίσμα.

Οι Τερζοπούλου και Ψυχογιού, θεωρούν αυτές τις φιλολογικές μεθόδους μελέτης των τραγουδιών, ως μονοδιάστατες, προβληματικές και επισημαίνουν την αναγκαιότητα μελέτης, αυτής της λαϊκής μουσικής έκφρασης και επικοινωνίας, εντός του κοινωνικού χώρου που την παράγει, αναπαράγει και εξελίσσει μέσα στο χρόνο⁹⁹. Σχετικά με τα παραπάνω αναφέρουν χαρακτηριστικά: «Τα δημοτικά τραγούδια, απονεκρωμένα μέσα στο γραπτό λόγο, ως αντικείμενο ανατομίας πετσοκόφτηκαν με φιλολογικά νυστέρια»¹⁰⁰.

Από τις πρώτες λοιπόν μελέτες, τα δημοτικά τραγούδια ομαδοποιούνται σε διάφορες κατηγορίες. Μία από αυτές είναι και τα κλέφτικα τραγούδια. Ο Αλέξης Πολίτης υποστηρίζει ότι τα κλέφτικα τραγούδια είναι κυρίως αρματολικά -αφού

⁹⁹ Μιράντα Τερζοπούλου, Ελένη Ψυχογιού, ό. π.: σελ. 144.

¹⁰⁰ Μιράντα Τερζοπούλου, Ελένη Ψυχογιού, ό. π.: 146

σκιαγραφεί πρώτα τη «φυσιογνωμία» κλεφτών και αρματολών καθώς επίσης, περιγράφει τους ρόλους αυτών μέσα σε ένα ιστορικό πλαίσιο που αφορά στην περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας και μετά από αυτή έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα- και τοποθετεί τη δημιουργία τους, στις αρχές ή τα μέσα του 18^{ου} αιώνα στην περιοχή της Ρούμελης, ως προς το χρόνο και το χώρο αντίστοιχα¹⁰¹.

Στην παρούσα μελέτη -όπου αποτελεί μια μουσικολογική προσέγγιση από ρυθμολογική σκοπιά, του δημοτικού τραγουδιού, όπως αυτό ερμηνεύεται πλέον στο τεχνικό και εν τέλει αισθητικό πλαίσιο του νεοδημοτικού είδους τραγουδιού- το κλέφτικο τραγούδι εννοείται ως ξεχωριστή κατηγορία λόγω της μουσικής του φόρμας. Η φόρμα του κλέφτικου αποτελείται από έρρυθμη εισαγωγή, που παίζεται από την ορχήστρα στην αρχή του τραγουδιού καθώς συνήθως, και στο τέλος του και στο μεταξύ το κύριο μέρος του τραγουδιού που είναι φωνητικό ελεύθερου ρυθμού. Ο Κοκκώνης αναφέρει πως το κλέφτικο τραγούδι έχει σύνθετη, σχετικά με άλλα, μελωδική δομή, λόγω του ότι ερμηνεύεται από ένα άτομο και υπάρχει η δυνατότητα δεξιοτεχνικής απόδοσης¹⁰².

Στην παρούσα ανάλυση καταγράφηκαν δύο κλέφτικα τραγούδια που ερμηνεύει ο Τάκης Καρναβάς. Οι τίτλοι των τραγουδιών αυτών είναι: 'Σαν πας πουλί μου στο Μοριά'¹⁰³ και 'Έβγα μανούλα να με δεις'¹⁰⁴.

Η οργανική εισαγωγή και στα δύο αυτά κλέφτικα είναι σε επτάσημο ρυθμό, δηλαδή σε καλαματιανό (7/8). Η μελωδική δομή της εισαγωγής είναι διαφορετική για κάθε ένα τραγούδι. Η ρυθμική αγωγή της εισαγωγής είναι στα 190 beat και για τα δύο τραγούδια, με μονάδα μέτρησης που αντιστοιχεί στο beat το όγδοο.

Ο καλαματιανός ρυθμός, στην προκειμένη περίπτωση, με ό,τι αφορά στο χειρισμό, τη φρασεολογία και τελικά στην αισθητική, δεν διαφοροποιείται από το περίγραμμα που δίνεται στην ανάλυση της αντίστοιχης ενότητας. Χαρακτηριστικό είναι ότι στο δεύτερο κομμάτι, που συνοδεύουν τα ντραμς, είναι περισσότερα τα ηχοχρώματα σε σχέση με το πρώτο που συνοδεύει τουμπελέκι.

¹⁰¹ Αλέξης Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι: Κλέφτικα*, Εστία, Αθήνα 2001, σελ. λζ'.

¹⁰² Γιώργος Κοκκώνης, ό. π.: σελ. 44.

¹⁰³ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς: Συνοδεία δημοτικής ορχήστρας 'Βασίλης Σούκας'*, MBI, Αθήνα 2000, track 12.

¹⁰⁴ Τάκης Καρναβάς, *Τάκης Καρναβάς, Βασίλης Σούκας, Βάσανα έχουν τα παιδιά*, GENERAL MUSIC, Αθήνα, track 12.

Αξιοσημείωτο είναι το ότι στο δεύτερο κλέφτικο τραγούδι, στο τέλος, μετά το φωνητικό μέρος δεν παίζεται πάλι η εισαγωγή.

Κεφάλαιο 9

Το ρυθμικό «ύφος» σε σχέση με τις συνθήκες επιτέλεσης

9.1 Το ρυθμικό «ύφος» σε σχέση με τις συνθήκες επιτέλεσης

Πέρα από την τεχνική-δομική ανάλυση των βασικών ρυθμικών μοτίβων και των παραλλαγών τους που αναπτύξαμε μέχρι τώρα, οφείλουμε να σταθούμε και σε μια άλλη σημαντική παράμετρο. Αυτή της απόδοσης του ρυθμού σε συνάρτηση με το πλαίσιο επιτέλεσης το οποίο καθορίζει εντέλει και την αισθητική της μουσικής εκτέλεσης.

Οι συνθήκες καθορίζονται κυρίως από τον όποιο «φυσικό χώρο» που πραγματώνεται η όποια επιτέλεση, με ή χωρίς «κοινό». Απ' τη μια, ο ένας «φυσικός» χώρος είναι το στούντιο και από την άλλη ο έτερος φυσικός χώρος που επιτελείται ένα γλέντι παρουσία ορχήστρας (όπου έγιναν οι ζωντανές ηχογραφήσεις).

Στην πρώτη περίπτωση, τον κύριο λόγο για την επιλογή του ρεπερτορίου έχουν οι μουσικοί, όχι πάντα κατ' αποκλειστικότητα, γιατί κάποιες φορές οι παραγωγοί ενδεχομένως να επεμβαίνουν σ' αυτό, ή κάποιοι μουσικοί που έχουν ενδυθεί τον ρόλο του παραγωγού. Τα παραδείγματα είναι πολλά αν εξετάσει κανείς το ιστορικό της ελληνικής βιομηχανίας του δίσκου (Τούντας, Σέμσης¹⁰⁵, αλλά και Πίτσος). Ο τρόπος ερμηνείας ενός κομματιού όμως καθορίζεται από τη δεξιοτεχνία και την αισθητική των μουσικών, σε συνδυασμό και με την επιτελεστική μνήμη.

Στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για ένα κοινωνικό γεγονός, που οργανώνεται με κάποια αφορμή κάθε φορά (πανηγύρι, γάμος, γλέντι κλπ.), στο οποίο συμμετέχει και κοινό, σε αντίθεση με την πρώτη περίπτωση, κάτι που συνιστά και τη βασικότερη διαφορά μεταξύ των δύο περιπτώσεων. Το κοινό, σε τέτοιες περιστάσεις συμμετέχει ενεργά, έχοντας συχνά σημαντικά παρεμβατικό ρόλο. Αφενός μεν η «παραγγελία» τραγουδιών διαμορφώνει το ρεπερτόριο, δηλαδή το κοινό υπαγορεύει στην ορχήστρα ποια τραγούδια θα παίξει, αφετέρου δε η αισθητική και η δεξιότητα ενός χορευτή διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνευτεί ένας σκοπός από τους μουσικούς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του τσάμικου, όπου έχουμε μια χορευτική επιτέλεση με βασικό πρωταγωνιστή τον πρωτοχορευτή, που πολλές φορές οι

¹⁰⁵ Για τον ρόλο του Σέμση ως παραγωγού βλ. και Lisbet Torp, *Salonikios : The best violin in the Balkans*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 1993, σ. 36, βλ. επίσης Παναγιώτης Κουνάδης, ένθετο CD, *Κώστας Σκαρβέλης II*, σειρά Συνθέτες του Ρεμπέτικου αρ. 19, MINOS EMI, Αθήνα 1994.

χορευτικές του κινήσεις μπορούν να είναι και αυτοσχεδιαστικές¹⁰⁶. Να σημειώσουμε και τον καθοριστικό ρόλο που παίζουν τα τελευταία χρόνια οι παραγωγοί των πανηγυριών ή των γλεντιών που μπορεί να είναι πρόεδροι συλλόγων, παραγωγοί ραδιοφωνικών σταθμών κλπ.

Η παραπάνω διάκριση, του αισθητικού αποτελέσματος του ρυθμού ανάλογα με το φυσικό χώρο επιτέλεσης, αποτυπώνεται και στην εικόνα που αποκομίζουμε από την αποδελτίωση του υλικού της ανάλυσης.

Σημαντικός παράγοντας διαμόρφωσης της αισθητικής της επιτέλεσης είναι και η σύσταση της ορχήστρας. Παρατηρήθηκε (από την ανάγνωση του αποδελτιωμένου υλικού) ότι στις ζωντανές ηχογραφήσεις, η ορχήστρα αποτελείται αποκλειστικά από κλαρίνο, ηλεκτρική κιθάρα, πλήκτρα και τύμπανα ή ροτοτόμ. Τα ντραμς παίζουν σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της αισθητικής του ρυθμού, εφόσον έχουν μεγαλύτερους ηχητικούς όγκους σε σύγκριση με το τουμπελέκι (το οποίο δεν εντοπίζεται σε καμία ζωντανή ηχογράφιση), γεγονός που οι μουσικοί εκμεταλλεύονται, καθώς επίσης δίνουν και άλλες δυνατότητες χειρισμού, όπως παραδείγματος χάριν η χρήση ρούλων (που παίζονται εύκολα με μπαγκέτα ενώ στο τουμπελέκι απαιτείται ανεπτυγμένη τεχνική) καθώς και οι παραλλαγές με τα τρίηχα δεκάτων έκτων (βλ. παραπάνω στις αναλύσεις των ρυθμικών μοτίβων). Ο ρόλος της ηλεκτρικής κιθάρας είναι επίσης καταλυτικός, αφενός μεν επειδή πλέον, όντας ενισχυμένη, διεκδικεί σολιστικό ρόλο, έστω και δευτερεύοντα (ετεροφωνική συνοδεία) λόγω της κυριαρχίας του κλαρίνου, αφετέρου δε διότι εκτελεί πλούσια σε αξίες ρυθμικά μοτίβα (αναλύοντας παράλληλα την αρμονία του μουσικού κομματιού) και εισάγοντας κιόλας πρωτότυπες, για το εν λόγω ρεπερτόριο, αναλύσεις των ρυθμών, ξεφεύγοντας από τις στερεοτυπικές δομές.

Αντιθέτως, στις ηχογραφήσεις σε στούντιο αποτυπώνεται άλλη αισθητική ήχου, κατανομή ρόλων και επαγωγικά, τέλος, διαμορφώνεται διαφορετική αισθητική συνολικά. Από τη μια λόγω των οργάνων που συνθέτουν τις ορχήστρες στο στούντιο. Η ακουστική κιθάρα είναι το πιο σύνηθες όργανο αρμονικής-ρυθμικής συνοδείας (πολλές φορές ηχογραφούνται δύο ακουστικές σε ένα τραγούδι), σε κάποιες μαζί με λαούτο ή σαντούρι, το οποίο απουσία βιολιού αναλαμβάνει την ετεροφωνική συνοδεία και την ανάλυση της αρμονίας. Το τουμπελέκι επικρατεί στις ηχογραφήσεις στο στούντιο

¹⁰⁶ Βλ. ενδεικτικά, Γιάννης Πραντσιδης, ό. π.: σελ.:310.

(καταγράφονται ντραμς μόνο σε οχτώ τίτλους και σε έναν bongos, ηχογραφημένους σε στούντιο,) ακολουθώντας απλά ρυθμικά μοτίβα. Η ακουστική κιθάρα εδώ (καθώς και η ηλεκτρική), αντίθετα με ότι αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο, δεν ακολουθεί τόσο παράλληλες μελωδικές αναπτύξεις. Συγκεκριμένα, η χρήση του βιολιού σε αρκετές ηχογραφήσεις στούντιο, αλλά και του λαούτου σε κάποιες, παραπέμπει σε παλαιότερα αισθητικά πρότυπα του ήχου.

Κατ' αντιστοιχία με τα παραπάνω, ανάλογα αποτυπώνεται και η απόδοση του ρυθμού. Το tempo ή αλλιώς η ρυθμική αγωγή, είναι παράμετρος καθοριστική για το ύφος του ρυθμού.

Στις ζωντανές ηχογραφήσεις ο ρυθμός χαρακτηρίζεται από ρευστότητα στην απόδοσή του, που κατά κάποιο τρόπο μπορεί να θεωρηθεί ως ο κανόνας που διέπει τις ερμηνείες των τραγουδιών. Βάσει αυτής της νοοτροπίας, πριμοδοτείται η μελωδική ανάπτυξη από τους πρωταγωνιστές, που είναι το κλαρίνο και ο τραγουδιστής, αλλά επίσης και η μεγαλύτερη ελευθερία από πλευράς συνοδείας, εν παραδείγματι ο ρόλος της κιθάρας, εφόσον δεν περιορίζεται στην αυστηρή τήρηση του ρυθμού

Στις παραγωγές στούντιο, αντίθετα, κύριο χαρακτηριστικό του ρυθμού είναι η μετρονομική του απόδοση. Επίσης, η συνολική αισθητική του ρυθμού, έτσι όπως αποδίδεται από όλα τα όργανα της συνοδείας, είναι τυποποιημένη, εφόσον φαίνεται οι μουσικοί να εξυπηρετούν ένα ρόλο, κατά κάποιο τρόπο, «διακριτικής» συνοδείας των τραγουδιών. Αυτό είναι περισσότερο εμφανές στο ρόλο της κιθάρας, που σε αντίθεση με τις ζωντανές ηχογραφήσεις, περιορίζεται στην πιο απλοποιημένη αρμονική συνοδεία, χωρίς πολλές αναλύσεις συγχορδιών ενώ επίσης πιο απλές είναι και οι ρυθμικές της κινήσεις.

Ενδεικτικό όλων των παραπάνω είναι το ότι καταγράφηκαν περισσότερες από μία φορές ίδιοι τίτλοι τραγουδιών, σε εκδοχές που διαφέρουν μεταξύ τους, πρωτίστως ως προς το «χώρο» επιτέλεσης (στούντιο και ζωντανή ηχογράφιση) και δευτερευόντως, κατά συνέπεια, ως προς τα μουσικολογικά τους χαρακτηριστικά (ρυθμική αγωγή, μελωδικές γραμμές), που δίνουν εντέλει και διαφορετική συνολικά αισθητική.

Συμπεράσματα

Η ρυθμολογική συγκρότηση, ως παράμετρος μουσικολογικής ανάλυσης ενός σώματος ρεπερτορίου, είναι πάντα αποκαλυπτική. Αφ' ενός μεν διότι η έλλειψη ανάλογης βιβλιογραφίας επιτρέπει ακόμη και στις μέρες μας την συντήρηση γενικευτικών στερεοτύπων περί ελληνικών μέτρων και ρυθμών οι οποίοι σημαίνονται μόνο ως στατικά σχήματα (5/8, 7/8, 9/8 κλπ.)· αφ' ετέρου δε διότι η αντίληψη περί της ρυθμολογικής λιτότητας η οποία έχει αναδειχθεί ως το αισθητικό πρότυπο του δημοτικού, προκαταλαμβάνει ως ένα βαθμό τον κάθε επίδοξο ερευνητή ο οποίος συνήθως προσπερνά αυτή την παράμετρο. Στην εργασία αυτή, ο στόχος ήταν η εστίαση στη ρυθμολογική συγκρότηση ενός σώματος ρεπερτορίου το οποίο ενσωματώνει ένα πλήθος νεωτερισμών τόσο σε οργανολογικό επίπεδο, όσο και σε αυτό της αισθητικής της εκτέλεσης, καθιερωμένο πια ως νεοδημοτικό. Το υλικό στο οποίο βασίστηκε η ανάλυση αυτή προέρχεται από μέρος της δισκογραφίας του Τάκη Καρναβά, που θεωρείται ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους του είδους, κατά κάποιον τρόπο και εισηγητής του, και μπορεί να αναζητηθεί στο αρχείο μουσικής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, του ΤΕΙ Ηπείρου.

Οι μουσικές καταγραφές, σκιαγραφούν το ρυθμολογικό σκελετό του νεοδημοτικού τραγουδιού και αναδεικνύουν τα βασικά ρυθμικά μοτίβα τα οποία λειτουργούν ως ρυθμικές μήτρες. Ο τσάμικος και αμέσως μετά ο καλαματιανός, είναι τα ρυθμικά σχήματα που επικρατούν ποσοτικά στο ρεπερτόριο που αναλύθηκε. Ανάλογα δηλαδή με το πλήθος τραγουδιών που καταγράφηκαν στον κάθε ένα (αθροιστικά αποτελούν τα 2/3 των συνολικών τραγουδιών). Ακολουθούν οι ρυθμολογικοί τύποι του Συρτού, του Συρτοκαγκελιού, του Πωγωνίσιου, αλλά και του Τσιφτετελιού, των Μπαγιά και Μπολερό ως δάνεια από το αστικό λαϊκό τραγούδι. Τέλος υπάρχουν και ρυθμικές εκφράσεις από ιδιαίτερες φόρμες τραγουδιού όπως το κλέφτικο και τα καθιστικά τραγούδια, επονομαζόμενα και «της τάβλας».

Η παρουσίαση των ρυθμολογικών τύπων, στα προηγούμενα κεφάλαια, έγινε με την μέθοδο ποιοτικής ταξινόμησης. Έτσι λοιπόν, στο σημείο αυτό, κάνοντας μια ποιοτική σύγκριση και αξιολόγηση των καταγραφών, πρέπει να τονίσουμε την σπουδαιότητα του ρυθμολογικού τύπου του τσιφτετελιού στο νεοδημοτικό τραγούδι. Το βασικό συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι ο χειρισμός του τσιφτετελιού έχει παρεισφρήσει σε όλους σχεδόν τους υπόλοιπους ρυθμολογικούς τύπους που

απαντώνται στο νεοδημοτικό τραγούδι. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο χειρισμός του τσιφτετελιού (4/4), εισάγεται και σε ρυθμούς αρκετά διαφορετικούς με αυτό, ως προς την περιοδικότητα των μερών του μέτρου (ισχυρό-ασθενές), όπως ο τσάμικος (3/4) και ο καλαματιανός (7/8), πέρα από τον πωγωνίσιο (4/4), το συρτοκαγκέλι (4/4), τον συρτό (2/2), με τους οποίους έχει, κατά μια γενικευτική έννοια, μορφολογική συγγένεια. Αναλόγως με αυτή την αισθητική λοιπόν, του ρυθμού, διαμορφώνεται και εκείνη των τραγουδιών συνολικά.

Μια μακροσκοπική προσέγγιση του συνόλου των καταγραφών και των παρατηρήσεων αυτής της ανάλυσης, βοηθά στο να εξαχθούν κάποια γενικά συμπεράσματα για το νεοδημοτικό είδος τραγουδιού. Πρωτίστως, σε σχέση κιόλας με το δημοτικό τραγούδι -εφόσον το νεοδημοτικό σίγουρα συνιστά μια προσέγγιση του παλαιού (βλ. το ρεπερτόριο που διαπραγματεύεται) με διαφορετικό τρόπο- φαίνεται να αμφισβητούνται στερεότυπα που έχουν επικρατήσει, και ενδύονται το χαρακτηρισμό του «αυθεντικού» και του «παραδοσιακού». Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στα τσάμικα τραγούδια, για παράδειγμα, με την αντιπαραβολή των νεοδημοτικών εκτελέσεων με εκείνες του Παπασιδέρη (βλ. το παράδειγμα της 'Πανώριας'). Παρατηρούνται σημαντικές διαφορές ως προς τις ταχύτητες εκτέλεσης των κομματιών, που συνολικά δεν θα πρέπει να ορίζονται με απόλυτες τιμές, αλλά και ως προς τον τρόπο χειρισμού του ρυθμού, δηλαδή της ανάλυσής του. Οι διαφορές αυτές, πλέον, θα πρέπει να εννοούνται ως ποικιλομορφία τεχνικών και αισθητικών πρακτικών επιτέλεσης.

Είναι καταφανές ότι, αμφισβητείται επίσης το στερεότυπο της «δωρικότητας» ή «απλότητας» της λαϊκής μουσικής έκφρασης, ως προς την παράμετρο του ρυθμού τουλάχιστον, η οποία αναλύθηκε σε αυτή την εργασία. Τα ρυθμικά μοτίβα που καταγράφονται είναι πολλά, για όλους σχεδόν τους ρυθμολογικούς τύπους. Η φόρμα μεταξύ παραλλαγών του ίδιου ρυθμού ποικίλει, δημιουργώντας κάθε φορά, ανάλογη ρυθμική βάση συνοδείας των μελωδικών γραμμών άλλοτε πυκνή σε ρυθμικές αξίες, άλλοτε αφαιρετική, είτε ακολουθώντας τη βασική δομή του ρυθμού (εξωτερικός ρυθμός), είτε μετατρέποντάς τη.

Στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι, το παραπάνω στερεότυπο, φαίνεται να αποτυπώνεται και στις περισσότερες (από αυτές που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα ανάλυση ως πηγές) μεθόδους εκμάθησης των κρουστών της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Συγκεκριμένα, ως προς τις παραλλαγές που δίνονται για κάθε ρυθμολογικό τύπο (τουλάχιστον για όσους πραγματεύεται αυτή η εργασία), οι οποίες είναι κυρίως

«περιγραφικές» και όχι «αναλυτικές». Ενδεχομένως αυτό να οφείλεται στο ότι οι ρυθμοί της ελληνικής λαϊκής μουσικής, στις μεθόδους αυτές, παρουσιάζονται αποκομμένοι από τις πρακτικές επιτέλεσης στο φυσικό χώρο του γλεντιού.

Εδώ πρέπει να αναφέρουμε τη σπουδαιότητα των ζωντανών ηχογραφήσεων, που από αυτές προέρχεται ένα μεγάλο μέρος του δείγματος των τραγουδιών. Σ' αυτές αποτυπώνονται τα υφολογικά χαρακτηριστικά του ρυθμού, στο φυσικό χώρο του γλεντιού. Ένα από αυτά είναι η ρευστότητα της απόδοσής του, σε αντίθεση με το στούντιο, όπου έχει μετρονομική αίσθηση, δηλαδή ο ρυθμός φαίνεται να είναι κανονικοποιημένος. Επίσης, η αφαιρετική λογική χειρισμού του ρυθμού, θεωρείται ένα ακόμη υφολογικό χαρακτηριστικό του ρυθμού στις ζωντανές εκτελέσεις. Πιο συγκεκριμένα, αποδίδεται από τα ντραμς, που έχουν την αποκλειστικότητα σ' αυτές τις ηχογραφήσεις, γεγονός που δείχνει ότι έχουν εκτοπίσει το τουμπελέκι, περιορίζοντάς το στο χώρο του στούντιο.

Οι συσχετισμοί των εντάσεων μεταξύ των οργάνων, στις ζωντανές ηχογραφήσεις (πάντα με ηλεκτρική ενίσχυση), αποτυπώνουν την «ιεραρχική δομή» της ορχήστρας. Έτσι φαίνεται ότι πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το κλαρίνο. Αμέσως μετά, τοποθετείται η ηλεκτρική κιθάρα, που πέρα από τον ρόλο της ετεροφωνικής συνοδείας που έχει (αντικαθιστώντας το βιολί), διαμορφώνει σημαντικά και το ρυθμολογικό ύφος του νεοδημοτικού τραγουδιού, εφόσον τα κρουστά, ντραμς στην προκειμένη περίπτωση, δεν ενισχύονται ηλεκτρικά όπως τα υπόλοιπα όργανα (ακούγονται σε αρκετά χαμηλότερη ένταση, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις με δυσκολία διακρίνονται μέσα στο σύνολο). Τα πλήκτρα, τέλος, περιορίζονται στην αρμονική κυρίως συνοδεία, ενώ κάποιες φορές μπορεί να συνοδέψουν και ετεροφωνικά το κλαρίνο. Να σημειωθεί ότι θεμελιώδης παράμετρος διαμόρφωσης της «ιεραρχικής δομής» είναι η δεξιοτεχνία του εκάστοτε οργανοπαίχτη, σε καμία περίπτωση όμως δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η υπεροχή του κλαρίνου.

Ως προς τη ρυθμολογία των νεότερων συνθέσεων του ρεπερτορίου του νεοδημοτικού, να σημειωθεί συμπερασματικά ότι επικρατέστερος ρυθμός είναι ο τσάμικος. Ο τσάμικος, ως ρυθμός και χορός, χαρακτηρίζει το εν λόγω είδος τραγουδιού. Πρέπει να τονιστεί επίσης ότι το συρτοκαγκέλι, ξεπερνά τα γεωγραφικά του όρια, ως ρυθμός χαρακτηριστικού ιδιοτοπικού γυρίσματος των «καγκελιών» της Ρούμελης (που παίζονται όμως και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας), και αποτελεί πλέον ρυθμολογικό τύπο-συστατικό νέων συνθέσεων.

Εν κατακλείδι, πρέπει να τονίσουμε ότι, για τη μουσικολογική μελέτη ενός ρεπερτορίου ή μέρους του από ρυθμολογική σκοπιά, βασική παράμετρος είναι ο ‘χειρισμός’ του εκάστοτε ρυθμολογικού τύπου. Η εργασία αυτή αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση ανάλυσης της λαϊκής ρυθμολογίας και μάλιστα σε ένα ρεπερτόριο εστιασμένο στον χώρο και τον χρόνο. Η διερεύνηση στο μέλλον, ανάλογων ρεπερτορίων σε άλλες γεωγραφικές ενότητες, όπως και σε άλλα ιδιώματα, θα αποκαταστήσουν την θολή εικόνα που υπάρχει ακόμη στις μέρες μας για τον ρυθμό στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

1. **Αγγουριδάκης Λευτέρης**, *Τα κρουστά στην ελληνική παραδοσιακή μουσική*, ΝτοΡεΜι, Θεσσαλονίκη 1997.
2. **Ανωγειανάκης Φοίβος**, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991.
3. **Βασιλείου Σωκράτης**, *Περιήγηση στο Δημοτικό τραγούδι*, Αδελφότητα θεατρικής Πολιτιστικής Λαογραφικής Εστίας Ηπειρωτών, Αθήνα 2010.
4. **Βούλγαρης Ευγένιος**, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα 1922-1940: Σμυρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα*, Fagotto/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2006.
5. **Δραγουμάνος Πέτρος**, *Κατάλογος Ελληνικής Δισκογραφίας (1950-2000): Μουσική και τραγούδια γραμμένα από έλληνες*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 2000.
6. **Καπίρης Αντώνης**, ένθετο CD, *Ελλήνων Παράδοσης: 14 τραγούδια της τάβλας-κλέφτικα*, χ. έ.
7. **Κοκκώνης Γιώργος**, «*Το 'ταυτόν' και το 'αλλότριον' της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας*», στο *Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια*, Τεύχος 4, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008.
8. **Κοκκώνης Γιώργος**, *Μουσική από την Ήπειρο*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008.
9. **Κουνάδης Παναγιώτης**, ένθετο CD, Κώστας Σκαρβέλης II, σειρά Συνθέτες του Ρεμπέτικου αρ. 19, MINOS EMI, Αθήνα 1994.
10. **Κούρτης Πέτρος**, *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα, Μαθαίνοντας και εξερευνώντας: Τουμπελέκι 1*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ. χ.
11. **Λένης Ηλίας**, *Η ρυθμική συγκρότηση της Ηπείρου*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2009.
12. **Λιάβας Λάμπρος**, ένθετο CD, *Μοιρολόγια και γυρίσματα: Πέτρο Λούκας Χαλκιάς*, M Records/Πάπιγκο, Αθήνα, 2001.
13. **Λιβιεράτος Σπύρος**, *Τεχνική για παραδοσιακά κρουστά ή οι ωφέλιμες συνέπειες*

- του θορύβου, “Γαϊτάνου” Κοκονέτση, Αθήνα χ. χ.
14. **Λουτζάκη Ρένα**, *Επιτελεστικές διαδικασίες και χορευτικές στρατηγικές στη μορφοποίηση της χορευτικής ταυτότητας*, Χορευτικά ετερόκλητα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004.
 15. **Λώλης Κώστας**, *Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό τραγούδι*, Ιδιωτική έκδοση, Ιωάννινα, 2006.
 16. **Μαζαράκη Δέσποινα**, *Το λαϊκό κλαρίνο*, Κέδρος, Αθήνα, 1984.
 17. **Μπαζιάνας Νίκος**, *Για τη λαϊκή μουσική μας Παράδοση: Μικρά μελετήματα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1997.
 18. **Παύλου Λευτέρης**, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Fagotto/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα, 2006.
 19. **Πολίτης Αλέξης**, *Το δημοτικό τραγούδι: Κλέφτικα*, Εστία, Αθήνα 2001.
 20. **Πραντσιδης Γιάννης**, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*, ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΙΓΙΝΙΟΥ, Αιγίνιο χ. χ.
 21. **Τερζοπούλου Μιράντα**, Ελένη Ψυχογιού, *Εθνολογία: Περιοδική έκδοση της ελληνικής εταιρίας εθνολογίας*, Τόμος 1/1992, Αθήνα 1993.
 22. **Τσαρδάκας Απόστολος**, *Το Κανονάκι στις 78 στροφές*, Fagotto/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2008.
 23. **Τσέτσος Μάρκος**, *Η μουσική ανάλυση και το αντικείμενό της. Θεωρητικές παρατηρήσεις*, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας, Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2006.
 24. **Τυροβολά Βασιλική**, *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*, GUTENBERG, Αθήνα 1998.
 25. **Χασάπης Νίκος**, *Οι ρυθμοί και η ανάπτυξή τους, η τέχνη και η τεχνική στα μικτά και σύνθετα μέτρα: για τουμπελέκι ταραμπούκα μπεντίρ drums*, ΝτοΡεΜι-Μαυρομουστάκης Α.Ε.Β.Ε., Θεσσαλονίκη χ. χ.
 26. **Χατζηπανταζής Θόδωρος**, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί*, ΣΤΙΓΜΗ, Αθήνα, 1986.
 27. **Baud-Bovy Samuel**, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1996.
 28. **Herzfeld Michael**, *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, Ιδεολογία και διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

1. **Kokkonis Georges**, *La sérialité dans les traditions musicales orales*, Πρακτικά του 10ου Διεθνούς Συνεδρίου της Association internationale d'études du Sud-Est européen (AIESEE), Παρίσι (24-26/09/2009), με τίτλο: L'homme et son environnement dans le Sud-Est européen, Éditions de l'Association Pierre Belon, Παρίσι, 2011.
2. **Torp Lisbet**, *Salonikios : The best violin in the Balkans*, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 1993.

Άρθρα σε περιοδικά

Κοντογιάννης Γ. Ι., *Νεοδημοτικά, δημοτικολαϊκά και λαϊκοδημοτικά*, Λαϊκό τραγούδι 15 (Μάιος 2006).

Πηγές από το διαδίκτυο

Παπαδάκης Γιώργος, *Τα δημοτικά των δίσκων*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.music-art.gr/content/view/39/34/lang,el/>, επίσκεψη (24/5/2012).

Δισκογραφία

Γιώργος Παπασιδέρης, *Χρονικό του δημοτικού τραγουδιού (1951)*, Δίσκος πρώτος, Ελληνικός δίσκος.

Παράρτημα 1

Αναλυτική δισκογραφία

A/A	Τίτλος άλμπουμ	Αριθμός αρχείου
1)	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ 3	711
2)	ΒΑΣΑΝΑ ΕΧΟΥΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ	1120
3)	ΠΑΡΕΑ ΜΕ Τ' ΑΗΔΟΝΙΑ	1230
4)	ΑΜΑΡΤΩΛΑ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΣΟΥ	1231
5)	ΑΝΘΙΖΟΥΝ ΠΑΛΙ ΠΑΣΧΑΛΙΕΣ	1232
6)	ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΣΤΟ ΞΗΡΟΜΕΡΟ	1233
7)	ΑΘΑΝΑΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	1234
8)	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ, ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟ	1235
9)	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ, ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ ΑΘΑΝΑΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	1236
10)	ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΝΑΒΑΣ, ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ	1237
11)	ΣΤΟ ΞΗΡΟΜΕΡΟ ΓΛΕΝΤΑΝΕ	1238

12)	ΜΙΑ ΒΡΑΔΥΑ ΣΤΟ ΞΗΡΟΜΕΡΟ (N° 1)	1239
13)	ΜΙΑ ΒΡΑΔΥΑ ΣΤΟ ΞΗΡΟΜΕΡΟ (N° 2)	1240
14)	ΓΑΜΟΣ ΣΤΟ ΞΗΡΟΜΕΡΟ	1241

Παράρτημα 2

Αποδελτίωση δισκογραφίας