



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΦΟΙΤΗΤΗ:

ΣΕΓΚΟΥ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ

A.M.: 1298

ΘΕΜΑ : Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς

Τροπική ανάλυση στο συνθετικό του έργο



Επόπτης καθηγητής : Μάρκος Σκούλιος

ΙΟΥΝΙΟΣ 2016

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	8
1.1 Πολιτική – πολιτιστική κατάσταση στην Πόλη μέχρι το 1922	8
1.2 Τα πρώτα χρόνια του Νταλγκά.....	9
1.3 Η κατάσταση στην Ελλάδα μετά το 1922	10
1.4 Μουσικές τάσεις της εποχής του Μεσοπολέμου	11
1.5 Οι δραστηριότητες του Νταλγκά στον Πειραιά και στην Αθήνα.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΟ	15
2.1 Συλλογή και διαλογή	15
2.2 Μία επιφανειακή ανάλυση σε όλα	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ.....	19
3.1 Άπονη Τουρκάλα	20
3.2 Η κακούργα.....	29
3.3 Ένας μάγκας χασικλής	35
3.4 Κακούργα γειτόνισσα	40
3.5 Μαρικάρα μου	46
3.6 Ο τζογαδόρος	52
3.7 Ο νταβατζής της Μαίρης	57
3.8 Ροζίκια	64
3.9 Το φθισικό κορίτσι.....	70
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 – Συμπεράσματα.....	77
4.1 Η εποχή	77
4.2 Ο συνθέτης	77
4.3 Οι συνθέσεις	78
Επίλογος.....	81
Βιβλιογραφία	82
Πηγές	85
Ιστότοποι.....	85

Δισκογραφία.....	86
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α – Αμφισβητούμενες συνθέσεις	87
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β – Δισκογραφία που δεν διασώθηκε	88
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ – Οι συνθέσεις του Αντώνη Νταλγκά.....	89
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Δ – Παρτιτούρες	90

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο λόγος για τον οποίο αποφάσισα να μελετήσω το συνθετικό έργο του Αντώνη Διαμαντίδη ή Νταλγκά από την σκοπιά της τροπικής ανάλυσης είναι η αγάπη μου για το ρεπερτόριο του Καφέ Αμάν όπως αυτό διαμορφώθηκε στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μέχρι τον Μεσοπόλεμο. Ένα ρεπερτόριο που, μαζί με το Πειραιώτικο Ρεμπέτικο της δεκαετίας του 30' τα ακούω τα τελευταία 25 χρόνια και που είναι ο βασικός λόγος ενασχόλησής μου με την μουσική. Επίσης, η τροπική ανάλυση είναι το αντικείμενο του προγράμματος σπουδών που μου κέντρισε το ενδιαφέρον περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Έτσι, η πτυχιακή μου εργασία αποτελεί ευκαιρία για περαιτέρω εμβάθυνση σε αυτό το αντικείμενο.

Το διαδίκτυο μου παρείχε πολλές πληροφορίες αλλά και το προς μελέτη ηχητικό υλικό το οποίο το συνέλεξα από εκεί σε συνδυασμό και με το Αρχείο Μουσικής του τμ. Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Οι κυριότερες δικτυακές πηγές ήταν ο ιστότοπος <http://rebetiko.sealabs.net/> ο οποίος αφορά κατά κύριο λόγο στο ρεμπέτικο, καθώς και το https://www.youtube.com/results?search_query=αντώνης+νταλγκας όπου μπορεί κανείς να αντλήσει πληροφορίες σχεδόν για όλο το έργο του Αντώνη Νταλγκά.

Η επεξεργασία του υλικού έγινε σε υπολογιστή με το πρόγραμμα BestPractice. Η καταγραφή των μουσικών κειμένων έγινε με το Mus2¹ και η επεξεργασία των κομματιών των μουσικών κειμένων που περιλαμβάνονται σε κάθε ανάλυση έγινε με το Ζωγραφική.

Δεν θα ήμουν σε θέση να μπορώ να πραγματοποιήσω αυτή την μελέτη αν δεν είχα πάρει, όλα αυτά τα χρόνια φοίτησής μου στο τμ. Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, τις γνώσεις που μου προσέφεραν οι καθηγητές μου. Τους ευχαριστώ όλους πάρα πολύ. Ιδιαίτερα πρέπει να ευχαριστήσω τον δάσκαλό μου και επόπτη της πτυχιακής μου Μάρκο Σκούλιο του οποίου οι διαλέξεις στο αντικείμενο της τροπικής ανάλυσης, αλλά και οι συζητήσεις μας, αποτελούν για μένα το σημαντικότερο κεφάλαιο της φοίτησής μου στο τμήμα. Επίσης η καθοδήγησή του κατά την εκπόνηση της πτυχιακής μου ήταν αναγκαία και καθοριστική για την ολοκλήρωσή της. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τον δάσκαλό μου Ηλία Σκουλίδα ο οποίος μου παρείχε πολλές ιστορικές γνώσεις αλλά και πληροφορίες,

¹ Οι παρτιτούρες παρατίθενται στο παράρτημα Δ.

σχετικές με βιβλιογραφία, άκρως αναγκαίες για την τεκμηρίωση της μελέτης μου. Επίσης πρέπει να ευχαριστήσω τον δάσκαλό μου Γιώργο Κοκκώνη του οποίου οι μουσικολογικές γνώσεις και τα ζητήματα δισκογραφίας με έμαθαν να εξετάζω το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο σε επίπεδο ύφους αλλά και σε επίπεδο δισκογραφίας. Ακόμα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους δασκάλους μου στο βιολί Γιώργο Ψάλτη, Φώτη Σιώτα, Μάκη Μπακλατζή αλλά και τον Γιάννη Ζευγόλη για όλα όσα μου παρείχαν όλα αυτά τα χρόνια σχετικά με την μουσική επιτέλεση.

Επίσης, πολλά προβλήματα θα παρέμεναν άλυτα αν δεν είχα την βοήθεια κάποιων φίλων – συμφοιτητών μου, όπως το οργανολόγιο σε κάθε κομμάτι ή και άλλα θέματα μουσικολογικής φύσεως, πράγματα για τα οποία, χάρη στην τεράστια εμπειρία τους, μπόρεσαν να με διαφωτίσουν. Αυτοί είναι ο Γιώργος Τσαλαμπούνης, ο Ανδρέας Ανδρέου και ο Δημήτρης Παππάς. Πρέπει ακόμα να αναφέρω εδώ ότι με βοήθησε πάρα πολύ η πτυχιακή εργασία του φίλου και συμφοιτητή μου Ηλία Μαντικού² η οποία αποτέλεσε για μένα πρότυπο μελέτης δεδομένου και του παρόμοιου αντικειμένου της. Επίσης, καθ' όλη την διάρκεια εκπόνησης της πτυχιακής μου, πολύ συχνά ήταν διαφωτιστικές οι συζητήσεις μου με τον φίλο και συμφοιτητή μου Λευτέρη Ναβροζίδη. Τον ευχαριστώ πολύ.

Τέλος θέλω να ευχαριστήσω τον ξάδερφό μου Αριστείδη Καλουτσάκη και τους φίλους μου Χρύσα Σερεφίδου και Γιώργο Παπαδάκη. Αυτοί είναι η αιτία που ασχολούμαι με το ρεμπέτικο τα τελευταία 25 χρόνια.

² Μαντικός, Η. (2015). *Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών: Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαΐδη*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Νταλγκάς αποτελεί ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου του μεσοπολέμου. Ήταν κυρίως γνωστός για τις ιδιαίτερες ικανότητές του στο τραγούδι και λιγότερο για τις συνθέσεις του. Έχει δισκογραφήσει περισσότερα από 400 τραγούδια στην συντριπτική τους πλειοψηφία από το 1929 μέχρι το 1934 και είναι μία από τις κορυφαίες αντρικές φωνές στη δισκογραφία μαζί με τους Νούρο, Σωφρονίου, Ρούκουνα, Περπινιάδη, Αραπάκη κ.α.³ ενώ το συνθετικό του έργο δεν ξεπερνά τις 60 συνθέσεις.

Το συνθετικό του έργο αποτελεί ένα κεφάλαιο της ιστορίας του Αστικού Λαϊκού Ρεπερτορίου του Μεσοπολέμου, το οποίο δεν έχει μελετηθεί έως τώρα από καμία μουσικολογική σκοπιά. Σκοπός της μελέτης μου είναι να αναδείξω αυτό το έργο, να αναδείξω τα στοιχεία που έχει από την λαϊκή οθωμανική μουσική των αρχών του 20^{ου} αι. αλλά και από την αραβική και την ευρωπαϊκή, καθώς και τις γνώσεις του Νταλγκά πάνω στο σύστημα των μακάμ της λόγιας παράδοσης.

Το σύνολο των κομματιών που προσεγγίζει η παρούσα μελέτη είναι 92 εκ των οποίων όπως θα δούμε παρακάτω αναλύθηκαν σε 1^ο επίπεδο 33 και σε 2^ο επίπεδο αναλύθηκαν βαθύτερα 9 από αυτά. Αυτά επιλέχθηκαν με κριτήρια:

1. Την πλούσια τροπική σύσταση που διαθέτουν
2. Τον διαστηματικό τους πλούτο
3. Την αντιπροσώπευση όσο το δυνατόν μεγαλύτερου μέρους του συνθετικού έργου του Νταλγκά.

Η καταγραφή τους έγινε μονοφωνικά με βάση το σολιστικό όργανο στα οργανικά μέρη (εισαγωγές - ανταποκρίσεις) και με βάση την φωνή όταν υπάρχει. Η ανάλυση των κομματιών έγινε με το θεωρητικό σύστημα των μακάμ⁴, όπου τα διαστήματα των φθόγγων

³ Κουνάδης, Π. (2012). *Οι Φωνές του Ρεμπέτικου: Αντώνης Νταλγκάς*. Αθήνα: Τα Νέα. Σελ. 7.

⁴ Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε σχετικά με τα μακάμ αποτελείται από:

Aÿntemir, M. (2010). *Το τουρκικό μακάμ*. Μπφρ. Σ. Κομποτιάτη. Αθήνα: Fagotto. 2012.

Μαυροειδής, Μ. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος – το αραβικό μακάμ – Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto.

Κηλιτζανίδης, Π. (2005). *Μεθοδική διδασκαλία ελληνικής μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Βασ. Ρηγόπουλος.

δεν ακολουθούν τα ισοσυγκερασμένα πρότυπα της ευρωπαϊκής μουσικής αλλά εκείνα της οθωμανικής⁵, σε συνδυασμό με το σύστημα των λαϊκών δρόμων – λαϊκών μακάμ⁶ δεδομένου ότι, όπως θα δούμε παρακάτω, πολλές συνθέσεις πρέπει να αντιμετωπιστούν με το θεωρητικό σύστημα των μακάμ με μία προσέγγιση όμως, όχι τόσο αυστηρή, ώστε να μπορεί να συμπεριλάβει και να ερμηνεύσει φαινόμενα που λαμβάνουν χώρα στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο του Μεσοπολέμου.

Παναγιωτόπουλος, Δ. (2008). *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα: Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ»

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*. Berlin: VWB.

Signell, K. (1986). *Modal practice in Turkish Art Music*. New York: Da Capo Press.

⁵ Σκούλιος, Μ. (2007). Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειο-ανατολικής Μεσογείου. Στο *Προφορικότητες: Τα κείμενα* (σσ. 39-57). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

Βλ. Και στο Yekta, R. (1921). La Musique Turque. Στο *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du conservatoire* (σ.σ. 2945-3064). Constantinople: Librairie Delagrave.

⁶ Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε σχετικά με τα τροπικά φαινόμενα στην αστική λαϊκή μουσική του μεσοπολέμου αποτελείται από:

Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922 – 1940*. Αθήνα: Τμήμα Λαϊκής Και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / Fagotto.

Ανδρικός, Ν. (2010). Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του. Στο *Μουσική (και) Θεωρία*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1.1 Πολιτική – πολιτιστική κατάσταση στην Πόλη μέχρι το 1922

Η Κωνσταντινούπολη στις αρχές του 20ου αιώνα και μέχρι την Μικρασιατική καταστροφή ήταν ένα πολυ-πολιτισμικό κέντρο όπου ανθούσε ο περιηγητισμός με μεγάλο αριθμό επισκεπτών⁷ ενώ, όσον αφορά στα μουσικά δρώμενα, Έλληνες, Οθωμανοί, Αρμένιοι, Εβραίοι κ.α. συνέπρατταν αρμονικά⁸. Επίσης την ίδια περίοδο υπάρχει στην παιδεία η κουλτούρα εκμάθησης ευρωπαϊκών οργάνων και μουσικής, καθώς και η εκμάθηση παραδοσιακών οργάνων και μουσικής⁹. Παρόμοιες συνθήκες επικρατούν και στην Σμύρνη από όπου προήλθαν και άλλοι μελλοντικοί συνεργάτες του Νταλγκά¹⁰.

Μέσα σε όλες αυτές τις ευνοϊκές για τον καλλιτεχνικό χώρο συνθήκες, παράλληλα καλλιεργούνταν και ένα κλίμα εναντίωσης προς τους Ρωμιούς το οποίο οδήγησε σιγά – σιγά στην Μικρασιατική καταστροφή¹¹. Οπότε, η πολιτική κατάσταση στην Πόλη, από την 10ετία του 1910, δεν είναι το ίδιο αρμονική με την πολιτιστική. Ήδη από το 1913 οι Οθωμανοί πραγματοποίησαν εκτοπίσεις πληθυσμών στην Μικρά Ασία. Οι διαμάχες στα Βαλκάνια αλλά και σε όλη την Ευρώπη οδήγησαν στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η Ελλάδα το 1919 εισβάλλει στην Τουρκία, οι σύμμαχοι εγκαταλείπουν τους Έλληνες, οι Οθωμανοί

⁷ Ηλιάδης, Β. (χ.χ.). Η πλέον θαυμαστή φυσική σκηνοθεσία. Στο Τ. Ψαράκης (Επίμ.), *Ανθολόγιο της Κωνσταντινούπολης* (σσ. 95-98). Αθήνα: Νέα σύνορα Α.Α. Λιβάνη & ΣΙΑ.

⁸ Χατζόπουλος, Α. (2000). *Η εκκλησιαστική μουσική παιδεία στην εκκλησία της Κωνσταντινουπόλεως κατά το 19^ο και 20^ο αιώνα*. Διδακτορική Διατριβή. Αλεξανδρούπολη: ΑΠΘ – Τμήμα Θεολογίας. Σελ. 18.

⁹ Όπ. π. Σελ. 26.

¹⁰ Καλυβιώτης, Α. (2002). *Σμύρνη: Η μουσική ζωή 1900 - 1922*. Αθήνα: Music Corner & Τήνελλα.

¹¹ Φαρμακίδης, (1908). Από ημέρας εις ημέραν οι αδελφοί μας. Στο Μ. Βαρλάς, & Μ. Κορνηνού Σωφρονιάδου (Επίμ.), *Από την απολυταρχία στον Κεμαλισμό: άρθρα από τον ελληνικό τύπο της Κωνσταντινούπολης 1905 – 1921* (σσ. 59-60). Αθήνα: Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. Βλ. και στο Βερέμης, Θ. (χ.χ.) Από το εθνικό κράτος στο έθνος δίχως κράτος: Το πείραμα της Οργάνωσης Κωνσταντινουπόλεως. Στο Θ. Βερέμης (Επίμ.), *Εθνική ταυτότητα και εθνικισμός στη νεότερη Ελλάδα* (σσ. 27-52). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

αντιδρούν και έτσι φτάνουμε στην Μικρασιατική Καταστροφή του 1922¹².

Στην Μικρασιατική Καταστροφή διώκονται έτσι οι Έλληνες της Μικράς Ασίας και καταλήγουν σαν πρόσφυγες στην Ελλάδα¹³.

1.2 Τα πρώτα χρόνια του Νταλγκά

Ο Αντώνης Νταλγκάς γεννήθηκε το 1892 στην Κωνσταντινούπολη στο προάστιο Αρναούτκιοϊ από ευκατάστατη οικογένεια¹⁴ σε ένα περιβάλλον ευνοϊκό στο να έχει πρόσβαση σε μαθήματα μουσικής που πιθανότατα παρακολούθησε από μικρός αλλά και πρόσβαση σε δρώμενα με άλλους μουσικούς Οθωμανούς και μη. Από 16 χρονών άρχισε να ασχολείται με ούτι και κιθάρα και να παίζει σε γιορτές και πανηγύρια¹⁵. Το 1910 του δόθηκε η ευκαιρία να τραγουδήσει σε μία ορχήστρα όπου η φωνή του ήταν τόσο εντυπωσιακή ώστε να ενταχθεί στην ορχήστρα και να αρχίσει έτσι την καριέρα του σαν τραγουδιστής¹⁶. Από το 1917 τραγουδούσε επαγγελματικά στην Πόλη μέχρι το 1922 σε ορχήστρες με μικρασιάτικα, ευρωπαϊκά, δημοτικά, λαϊκά και ρεμπέτικα. Λόγω των κυματισμών που έκανε με τη φωνή του απέκτησε και το παρατσούκλι «Νταλγκάς»¹⁷ δεδομένου ότι *dalga* στα τούρκικα σημαίνει κύμα¹⁸. Επίσης, συνεργαζόταν με τη «Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα» και κυρίως με τους Σμυρνιούς Γιώργο Σαβαρή (1884-1949) και Γιώργο Βιδάλη (1884-1948) αλλά και με πολλούς άλλους, και περιόδευε συχνά στην

¹² Μαυρογένη – Παπαγγελοπούλου, Π. (1999). *Κοινωνική διαστρωμάτωση και μορφολογία δύο γειτονικών οικισμών Ψυχικού και Ν. Ιωνίας από το 1923 και έπειτα*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Κοινωνιολογίας. Σελ. 21.

¹³ Aktar, A. (2006). Το πρώτο έτος της ελληνοτουρκικής ανταλλαγής πληθυσμών: Σεπτέμβριος 1922 - Σεπτέμβριος 1923. Στο Κ. Τσιτσελίκης (Επίμ.), *Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών: Πτυχές μίας εθνικής σύγκρουσης* (σσ. 111 - 156). Αθήνα: Κριτική ΑΕ & ΚΕΜΟ.

¹⁴ Κουνάδης, Π. (2012). Όπ. π. Σελ. 8.

¹⁵ Σχορέλης, Τ. (1992). *Ρεμπέτικη ανθολογία: τόμος Β*. Αθήνα: Οικ. Τάσου Σχορέλη και ΠΛΕΘΡΟΝ. Σελ. 17.

¹⁶ Κουνάδης, Π. (2012). Όπ. π. Σελ. 11.

¹⁷ Σχορέλης, Τ. (1992). Όπ. π. Σελ. 17.

¹⁸ Tunçay, F., & Καρατζάς, Λ. (2009). *Ελληνοτουρκικό Λεξικό*. Αθήνα: Κέντρο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμού. Σελ. 414.

Σμύρνη¹⁹.

Με την Μικρασιατική καταστροφή μετακινείται και ο Νταλγκάς από την Πόλη στην Αθήνα καθώς και οι μετέπειτα συνεργάτες του από την Πόλη, την Σμύρνη και τα Βαλκάνια όπως ο Γιάννης Δραγάτης ή Ογδοντάκης²⁰, ο Κώστας Καρίπης²¹, ο Σπύρος Περιστερής²², ο Κώστας Σκαρβέλης²³, ο Δημήτρης Σέμσης ή Σαλονικιός²⁴ και ο Παναγιώτης Τούντας²⁵. Ο Νταλγκάς, πιο συγκεκριμένα, επιβιβάστηκε στο υπερωκεάνιο «Βασιλεύς Αλέξανδρος» στις 8 Δεκεμβρίου και έφτασε στον Πειραιά στις 16 Δεκεμβρίου 1923²⁶.

1.3 Η κατάσταση στην Ελλάδα μετά το 1922

Μετά την Καταστροφή οι πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν στα αστικά κέντρα της Ελλάδας αλλά και στην επαρχία²⁷. Τον πρώτο καιρό πίστευαν ακόμα ότι η κατάσταση είναι προσωρινή και ότι θα επιστρέψουν στα σπίτια τους. Μέχρι που η Συνθήκη της Λωζάννης οριστικοποίησε την κατάσταση²⁸.

Το ελληνικό κράτος αδυνατούσε αρχικά να εντάξει ομαλά τους πρόσφυγες στην ελληνική κοινωνία, οι οποίοι αντιμετώπισαν στιγμές εξαθλίωσης αλλά και τον ρατσισμό

¹⁹ Κουνάδης, Π. (2012). Όπ. π. Σελ. 12.

²⁰ Σχορέλης, Τ. (1992). Όπ. π. Σελ. 33.

²¹ Όπ. π. Σελ. 153.

²² Σχορέλης, Τ. (1996). *Ρεμπέτικη ανθολογία: τόμος Γ*. Αθήνα: Οικ. Τάσου Σχορέλη και ΠΛΕΘΡΟΝ. Σελ. 141.

²³ Όπ. π. Σελ. 239.

²⁴ Torp, L. (1993). *Salonikios: The best violin in the Balkans*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.

²⁵ Σχορέλης, Τ. (1996). Όπ. π. Σελ. 295.

²⁶ Κουνάδης, Π. (2012). Όπ. π. Σελ. 13.

²⁷ Mazower, M. (2004). *Θεσσαλονίκη: Πόλη των φαντασμάτων*. Μπφρ. Κ. Κουρεμένος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια. Σελ. 422-429.

²⁸ Γιώτα, Μ. (2005). *Η πολιτική ένταξη των προσφύγων του 1922 στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: 1922-1940*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ. Τμήμα Ιστορίας και αρχαιολογίας. Σελ. 23. Βλ. και στο Παναγιωταρέα, Α. (1993). *Κυδωνιάτες: Αστοί και προσφυγές*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ. Σελ. 103.

των ντόπιων Ελλήνων. Πολλοί απ' αυτούς τραγουδούσαν τούρκικα και μιλούσαν μόνο τούρκικα²⁹.

1.4 Μουσικές τάσεις της εποχής του Μεσοπολέμου

Έτσι, στην Ελλάδα, ο πληθυσμός μετά το 1922 αποτελούνταν κυρίως από δύο κοινωνικές ομάδες. Τους ντόπιους Έλληνες και τους πρόσφυγες. Οι πρώτοι ήταν εξοικειωμένοι με το ρεπερτόριο του Καφέ Αμάν το οποίο άκμαζε μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα στην Αθήνα³⁰. Στις αρχές του 20ου και ιδίως μετά τους βαλκανικούς πολέμους αναπτύσσεται ο εθνικισμός και το Καφέ Αμάν παρακμάζει ως μη ελληνικό. Έτσι, φτάνοντας στα χρόνια της Μικρασιατικής Καταστροφής το ρεπερτόριο αυτό τείνει να χαθεί χωρίς παρ' όλα αυτά να έχει ξεχαστεί³¹.

Η δεύτερη κοινωνική ομάδα, αυτή των προσφύγων, έρχεται στην Ελλάδα το 1922 από την Σμύρνη και την υπόλοιπη Μικρά Ασία, όπου είχε γεννηθεί και ανθούσε πριν το Καφέ Αμάν. Εκεί υπήρχαν και άλλα ιδιώματα όπως αυτό του Καφέ Σαντάν το οποίο αποτελείται από ρεπερτόριο ευρωπαϊκής μουσικής, αλλά το ρεπερτόριο του Καφέ Αμάν ήταν η μουσική των Ελλήνων της Μικράς Ασίας³². Έτσι, με την Καταστροφή, έρχονται στην Ελλάδα οι φορείς αυτής της παράδοσης μαζί με τους μουσικούς αυτού του ρεπερτορίου, ένας εκ των οποίων ήταν και ο Αντώνης Νταλγκάς.

Με βάση τα παραπάνω, βλέπουμε ότι αυτή η παράδοση θα έβρισκε πρόσφορο έδαφος στην Αθήνα μετά το 1922 και μέχρι την καθιέρωση του Πειραιώτικου Ρεμπέτικου στις αρχές της δεκαετίας του 1930³³.

²⁹ Mazower, M. (2004). Όπ. π. Σελ. 422-429.

³⁰ Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί: Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄*. Αθήνα: στιγμή. Σελ. 54 – 66.

³¹ Όπ.π., σελ. 93 – 111.

³² Καλυβιώτης, Α. (2002). Όπ.π., σελ. 19.

³³ Κουνάδης, Π. (2012). Όπ. π. Σελ. 21.

1.5 Οι δραστηριότητες του Νταλγκά στον Πειραιά και στην Αθήνα

Φτάνοντας ο Νταλγκάς στην Αθήνα ήρθε σε επαφή με ντόπιους και Μικρασιάτες μουσικούς και ξεκίνησαν συνεργασίες παίζοντας σε μαγαζιά όπως το καφενείο «Μικρά Ασία», το «Ακταίον» του Νέου Φαλήρου και ο «Μουρούζης». Συνεργάστηκε με τον Κώστα Τζόβενο, τον Κώστα Καρίπη, το Δημήτρη Σέμση, τον Παναγιώτη Τούντα κ.α.³⁴. Επίσης, το 1925 έπαιζε μαζί με τους Τζόβενο³⁵, Περιστέρη, Καρίπη και Ογδοντάκη στο «Ζέφυρο».

Η ελληνική δισκογραφία ξεκίνησε αρχικά εκτός Ελλάδας με 1^η ηχογράφιση στην Νέα Υόρκη το 1896 με τον τενόρο Μιχάλη Αραχτιντζή³⁶. Συνέχισε έτσι σε Αμερική, Ευρώπη, Σμύρνη και Πόλη, αλλά και εντός Ελλάδας, με κινητά συνεργία ηχοληψίας των ευρωπαϊκών εταιριών μέχρι το 1930³⁷ οπότε και άνοιξε η πρώτη ελληνική δισκογραφική εταιρεία, η Columbia³⁸.

Έτσι, και οι Μικρασιάτες μουσικοί, μεταξύ τους και ο Νταλγκάς, ξεκινούν να δισκογραφούν. Από το 1924 μέχρι το 1931 ηχογραφούνται 5000 ελληνικά τραγούδια, από τα οποία τα περισσότερα είναι μικρασιάτικα. Ο Αντώνης Νταλγκάς ξεκίνησε να δισκογραφεί το 1924 στην Odeon ηχογραφώντας τα τραγούδια «Αχ αυτά τα μάτια τρελή μου μαυρομάτα», «Μαύρη ζωή μικρούλα μου», «Λειβαδιά α λα Μωραΐτα», «Sabaχ μανέ», τα οποία αρχικά είχαν ως αναγραφόμενο ερμηνευτή τον Κώστα Μιχαηλίδη, κάτι που διορθώθηκε από παρέμβαση του ίδιου του Νταλγκά.

Το 1925 υπογράφει συμβόλαιο εκατό τραγουδιών το χρόνο με το παράρτημα της εταιρείας «His Master's voice», στην οποία υπάρχουν καταγεγραμμένες περισσότερες από 240 ηχογραφήσεις. Συνεργάζεται επίσης με τη γαλλική «Pathe», με τη γερμανική «Polydor», αλλά και με την «RCA Victor» και την «Orthophonic». Δέκα τραγούδια

³⁴ Κουνάδης, Π. (2012). Όπ. π. Σελ. 14-16.

³⁵ Σχορέλης, Τ. (1996). Όπ. π. Σελ. 275.

³⁶ Βολιότης – Καπετανάκης, Η. (2010). *Του κυρίου του η φωνή: Ιστορία της δισκογραφίας*. Αθήνα: Μετρονόμος. Σελ. 74.

Βλ. και στο Καλυβιώτης, Α. (2002). Όπ.π., σελ. 65.

³⁷ Βολιότης – Καπετανάκης, Η. (2010). Όπ. π. Σελ. 121.

³⁸ Βολιότης – Καπετανάκης, Η. (2010). Όπ. π. Σελ. 132.

ηχογραφήθηκαν σε διάφορες εταιρείες την περίοδο 1938-1941³⁹.

Από το 1934 ο Νταλγκάς απομακρύνεται από τη δισκογραφία και εμφανίζεται κυρίως σε κέντρα διασκέδασης επιστρέφοντας στα τραγούδια των αρχών της καριέρας του, τα οποία προσαρμόζονται στις αισθητικές αλλαγές της δεκαετίας του '30. Αυτή η μεταβολή της καριέρας του πιθανότατα συνδέεται κατ' αρχήν με την παγκόσμια οικονομική κρίση στις δισκογραφικές εταιρείες (μείωση των ηχογραφήσεων στο 25% της παραγωγής)⁴⁰.

Μια 2^η πιθανή αιτία είναι η καθιέρωση του Πειραιώτικου Ρεμπέτικου, με το οποίο εισάγεται το στακάτο ύφος με κυριότερα όργανα μπουζούκι, κιθάρα και μπαγλαμά και κυριότερο εκπρόσωπο τον Μάρκο Βαμβακάρη. Η καθιέρωση του Πειραιώτικου Ρεμπέτικου πραγματοποιείται μέσω της βιομηχανίας της δισκογραφίας η οποία βλέποντας ότι οι προτιμήσεις του κοινού προσανατολίζονται προς τα εκεί, προάγει το νέο ρεπερτόριο σε βάρος του ρεπερτορίου του Καφέ Αμάν το οποίο σιγά – σιγά παρακμάζει και οι εκπρόσωποί του συνθέτουν τραγούδια σε πιο στακάτες μελωδίες ενορχηστρωμένα με μπουζούκι, κιθάρα και μπαγλαμά, για να μπορέσουν να διεκδικήσουν μέρος της αγοράς⁴¹.

Η 3^η αιτία απομάκρυνσης ήταν πιθανότατα ο πόλεμος εναντίον του Ρεμπέτικου από τις αρχές του 20^{ου} αι. αλλά περισσότερο από τις αρχές της 10ετίας του 1930 με αποκορύφωση την επιβολή της λογοκρισίας από τη δικτατορία του Μεταξά. Ένα από τα βασικότερα πλήγματα στην μουσική από την δικτατορία του Μεταξά ήταν ο αμανές ο οποίος απαγορεύθηκε ως τούρκικος ενώ νωρίτερα είχε απαγορευθεί και στην Τουρκία από τον Κεμάλ Ατατούρκ⁴². Οι μανέδες που δισκογράφησε ο Νταλγκάς πριν τη λογοκρισία ήταν ένα πολύ μεγάλο ποσοστό του συνολικού του έργου. Στον κατάλογο του Μανιάτη οι εγγραφές που φέρουν τον χαρακτηρισμό «Μανές» ανέρχονται στις 734. Από αυτούς έχει ερμηνεύσει ο Νταλγκάς τους 94 δηλαδή περίπου το 1/8 του συνόλου σε ένα πλήθος ερμηνευτών που ξεπερνάει τους 100. Μέχρι το 1933 έχουμε στον κατάλογο του Μανιάτη 435 μανέδες. Αν λάβουμε υπ' όψιν το γεγονός ότι σταμάτησε να δισκογραφεί το 1933 τότε συμπεραίνουμε ότι από τους μέχρι τότε μανέδες ο Νταλγκάς ερμήνευσε σχεδόν το 1/4. Επίσης, όλα τα τραγούδια που έχει ερμηνεύσει ανέρχονται σε 427. Οπότε, επίσης το 1/4

³⁹ Κουνάδης, Π. (2012). Όπ. π. Σελ. 17-19.

⁴⁰ Όπ. π. Σελ. 20-21.

⁴¹ Όπ. π. Σελ. 21.

⁴² Βλησιδής, Κ. (2004). *Όψεις του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ. Σελ. 14-27.

αυτών είναι μανέδες⁴³.

Ο Νταλγκάς όπως προκύπτει και από τη δισκογραφία μάλλον δεν θέλησε να συμμετέχει στη δισκογραφία με τέτοιες συνθήκες. Οπότε, τα χρόνια που ακολούθησαν τραγουδά στην «Ταβέρνα του Γιούλη» στο Κουκάκι, αλλά και σε γιορτές και πανηγύρια. Από αυτές τις εμφανίσεις θα κερδίσει σημαντικά ποσά, τα οποία θα διαθέσει για την οικογένεια και τους φίλους του τη μαύρη περίοδο της Κατοχής. Επέστρεψε στην δισκογραφία το 1937 με μόλις 10 δισκογραφήσεις οι οποίες είναι κατά κύριο λόγο σε ελαφρό ύφος και καθόλου πλέον στο ύφος του Καφέ Αμάν.

Ο Νταλγκάς έπαψε να τραγουδά και να παίζει από τον Απρίλιο του 1941 και βυθίστηκε στη μελαγχολία για το υπόλοιπο της ζωής του. Απεβίωσε στις 18 Δεκεμβρίου 1944 πικραμένος και απογοητευμένος. Την ίδια περίοδο έφυγαν από τη ζωή και πολλοί άλλοι εκπρόσωποι του Καφέ Αμάν όπως ο Παναγιώτης Τούντας, ο Γιώργος Κάβουρας, ο Γιοβάν Τσαούς, ο Κώστας Σκαρβέλης κ.α⁴⁴.

⁴³ Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*.

Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.

⁴⁴ Κουνάδης, Π. (2012). Όπ. π. Σελ. 23-27.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΟ

2.1 Συλλογή και διαλογή

Για να μελετηθεί το συνθετικό έργο του Νταλγκά έπρεπε να εντοπισθεί, όσο το δυνατόν, με βεβαιότητα για την ισχύ του, ώστε να μην εξαχθούν λάθος συμπεράσματα για το έργο του συμπεριλαμβάνοντας συνθέσεις που δεν του ανήκουν πραγματικά. Αυτό επετεύχθη ως εξής: εντοπίστηκε, κατ' αρχήν, η δισκογραφία του ως συνθέτη στον κατάλογο του Διονύση Μανιάτη⁴⁵ όπου βρέθηκε ότι αποτελείται από 92 κομμάτια κάποια από τα οποία είναι επανεκτελέσεις της ίδιας σύνθεσης. Έπειτα αναζητήθηκε κάθε ένα από αυτά σε δύο δικτυακές πηγές, το rebetikosealabs⁴⁶ και το youtube⁴⁷ με σκοπό να διασταυρωθούν έτσι πληροφορίες από τρεις διαφορετικές πηγές. Οπότε, από τον κατάλογο του Μανιάτη, αποκλειστήκαν 12 κομμάτια ως αμφισβητούμενα για την πατρότητά τους (παράρτημα Α⁴⁸). Για τα υπόλοιπα κομμάτια αναζητήθηκε το ηχητικό υλικό στις δικτυακές πηγές rebetikosealabs και youtube και διαπιστώθηκε έτσι ότι, για 24 από αυτά, έχει χαθεί ή δεν έχει δημοσιευθεί ακόμα από συλλέκτες δίσκων (παράρτημα Β).

Έτσι, η προς μελέτη δισκογραφία που απομένει, αποτελείται από 56 κομμάτια των οποίων το ηχητικό υλικό συλλέχθηκε από τις δικτυακές πηγές που προαναφέρθηκαν. Αρκετά από αυτά είναι επανεκτελέσεις της ίδιας σύνθεσης. Αφαιρώντας λοιπόν και τις επανεκτελέσεις προκύπτει έτσι το συνθετικό έργο του Νταλγκά να αποτελείται από 33 συνθέσεις (παράρτημα Γ⁴⁹).

2.2 Μία επιφανειακή ανάλυση σε όλα

Εξετάζοντας λοιπόν τις συνθέσεις του Νταλγκά στα παραρτήματα Α, Β και Γ, μία 1^η παρατήρηση που μπορεί να γίνει αφορά στο γεγονός ότι ο Νταλγκάς εξαφανίστηκε από την δισκογραφία το 1934 και επανήλθε το 1937. Επίσης από το σύνολο των 92

⁴⁵ Μανιάτης, Δ. (2006). Όπ. π.

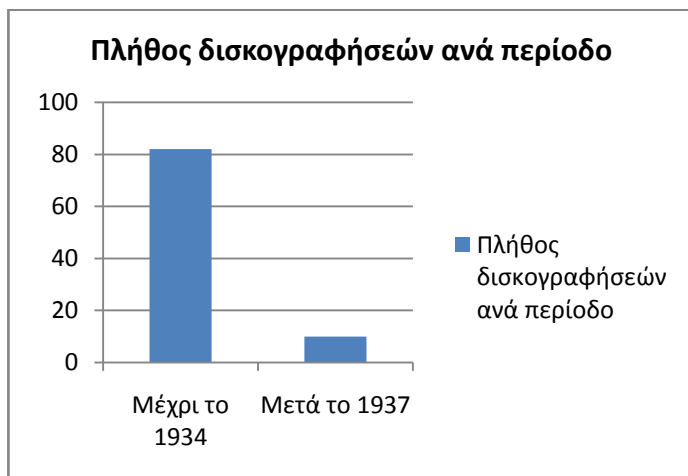
⁴⁶ <http://rebetiko.sealabs.net/>

⁴⁷ <https://www.youtube.com/>

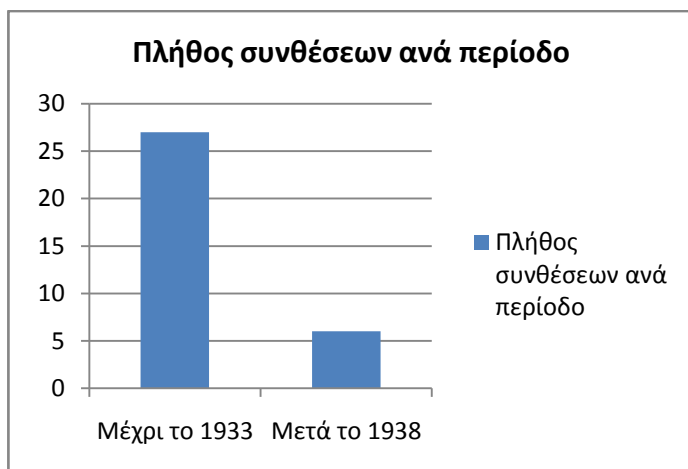
⁴⁸ Στην στήλη «ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ» αναφέρεται ο λόγος της αμφισβήτησης.

⁴⁹ Στην στήλη «ΜΑΚΑΜ» παρατίθενται τα αποτελέσματα μίας γρήγορης τροπικής ανάλυσης.

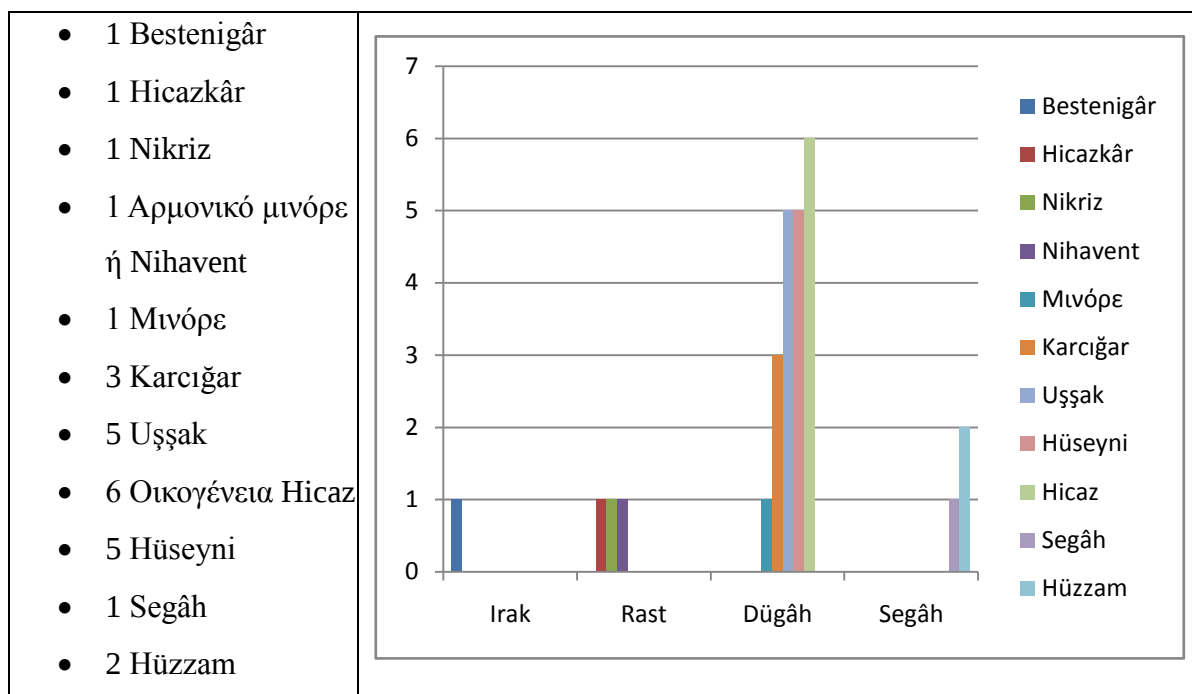
δισκογραφίσεών του, οι 82 έγιναν από το 1929 μέχρι το 1934 ενώ μόνο 10 έγιναν μετά το 1937 μέχρι το 1939.



Περνώντας σε τροπικό επίπεδο τώρα, εξετάζονται μόνο τα κομμάτια του παραρτήματος Γ. Έτσι, στις δύο άνωθεν περιόδους έχουμε 27 συνθέσεις στην 1^η και μόνο 6 στην 2^η.



Στην συνέχεια εξετάζονται τροπικά οι συνθέσεις ανά περίοδο. Έτσι, όσον αφορά την 1^η περίοδο 1929 – 1933 έχουμε ανά βαθμίδα θεμελίωσης και μακάμ:



Όπως βλέπουμε με μία ματιά, ο Νταλγκάς προτιμάει κυρίως τρόπους σχετικούς με το Uşşak όπως είναι το Uşşak, το Hüseyîni και το Karcığar δηλαδή 13 από τις 27 συνθέσεις. Ακολουθούν συνθέσεις σε τρόπους σχετικούς με το Hicaz οι οποίες είναι 6. Οι υπόλοιπες 8 συνθέσεις μοιράζονται σε 7 τρόπους. Οι δύο συνθέσεις σε αρμονικό μινόρε και σε μινόρε είναι το «Έξω φτώχεια κουτσαβάκι» και το «Η σαραντάρα». Πρόκειται για δύο δυτικότροπες συνθέσεις οι οποίες είναι και οι μοναδικές αυτής της περιόδου σε αυτό το ύφος. Όλες οι υπόλοιπες κυμαίνονται υφολογικά κυρίως στο ρεπερτόριο του Καφέ Αμάν και του σμυρναϊκού ύφους με επιρροές σε κάποια από αυτά και από το πειραιώτικο ύφος. Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση του Bestenigâr με τίτλο «Άπονη Τουρκάλα», μία σύνθεση πολύ σπάνια για το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο του Μεσοπολέμου η οποία αναλύεται βαθύτερα παρακάτω.

Όσον αφορά την 2^η περίοδο 1938 – 1939 έχουμε 4 ματζόρε, ένα Hicaz και ένα αρμονικό μινόρε. Σε όλες αυτές τις συνθέσεις έχουμε όργανα όπως μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, μαντολίνο, πιάνο και βιολί με συγκερασμένο χειρισμό. Δηλαδή μόνο συγκερασμένα όργανα. Υφολογικά κανένα από αυτά τα κομμάτια δεν έχει κάποια σχέση με

το Καφέ Αμάν. Το «Που να βρω γυναίκα να σου μοιάζει» είναι σε ύφος πειραιώτικου ρεμπέτικου, το «Βαρκάρη τράβα το κουπί» είναι συρτό νησιώτικο και τα υπόλοιπα είναι περισσότερο δυτικότροπα και ελαφρά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Στην συνέχεια ακολουθεί η τροπική ανάλυση των συνθέσεων που, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έχουν επιλεγεί για αυτή την μελέτη. Αυτές είναι:

1. Άπονη Τουρκάλα (Bestenigâr)
2. Η κακούργα (Hüzzam)
3. Ένας μάγκας χασικλής (Nikriz)
4. Κακούργα γειτόνισσα (Hicaz)
5. Μαρικόρα μου (Hüseyni – Karcıgar)
6. Ο τζογαδόρος (Hüseyni – Acem)
7. Ο νταβατζής της Μαίρης (Hicaz)
8. Ροζίκα (Hüseyni)
9. Το φθισικό κορίτσι (Uşşak)

Για την αναφορά σε βαθμίδες κατά την ανάλυση των συνθέσεων, χρησιμοποιείται η τούρκικη ορολογία⁵⁰, στην οποία αντιστοιχείται ένα όνομα για κάθε μπερντέ με αποτέλεσμα να είναι πιο εύχρηστη στην ανάλυση, έναντι της βυζαντινής ή της ευρωπαϊκής ορολογίας όπου τα ονόματα των βαθμίδων θα έπρεπε σε κάθε χρήση να αναφέρονται περιφραστικά. Όπως θα δούμε παρακάτω, σε κάθε σύνθεση παρατίθενται στην αρχή της ανάλυσης οι μπερντέδες που περιλαμβάνονται και οι αντίστοιχες προς αυτούς νότες ώστε να είναι πιο κατανοητή η ανάλυση για τον αναγνώστη. Με έντονα γράμματα σημειώνονται οι κυρίως μπερντέδες ενώ με απλά οι δευτερεύοντες.

⁵⁰ Feldman, W. (1996). Όπ. π., σελ. 197-202.

Βλ. και στο Signell, K. (1986). Όπ. π., σελ. 26-30.

Και στο Αϊντεμίρ, Μ. (2010). Όπ.π., σελ. 19.

3.1 Άπονη Τουρκάλα

1929, ODEON Γερμανίας⁵¹

Αρ. δίσκου: GA-1482

Αρ. μήτρας: άγνωστη

3.1.1 Σύμβαση ορχήστρας

- Αντώνης Νταλγκάς: φωνή
- Βιολί
- Κιθάρα συνοδευτική πιθανώς με επιπλέον μπάσες χορδές πάνω από την ταστιέρα⁵²
- Κιθάρα σολιστική



Εικ. 1

⁵¹ Μανιάτης, Δ. (2006). Όπ.π.

https://www.youtube.com/watch?v=A4P1JV_NaBA

⁵² Σαρασιδης, Θ. (2003). Πρωτόγονη ηχογράφηση – 1929.

http://clubs.pathfinder.gr/jojef_MUSIC/123881?zoom=11&album=45654. (τελευταία πρόσβαση 16. 3. 2016).

Στην παραπάνω εικόνα (Εικ. 1) βλέπουμε τον Νταλγκά με μία τέτοια κιθάρα. Ενδεχομένως να πρόκειται για το ίδιο όργανο και να έπαιζε ο ίδιος.

3.1.2 Δομή

Εισαγωγή	4 μέτρα
Α' μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε δύο φράσεις με μικρή ανταπόκριση στο τέλος της κάθε φράσης
Α' μετάβαση	1 μέτρο μεταβατική οργανική φράση προς το επόμενο μέρος του στίχου
Β' μέρος	φωνή, 4 μέτρα
Β' μετάβαση	1 μέτρο μεταβατική οργανική φράση προς το επόμενο μέρος του στίχου
Γ' μέρος	φωνή, 4 μέτρα με μικρή ανταπόκριση στο τέλος
Εισαγωγή	4 μέτρα
Α' μέρος	8 μέτρα
Α' μετάβαση	1 μέτρο
Β' μέρος	4 μέτρα
Β' μετάβαση	1 μέτρο
Γ' μέρος	4 μέτρα

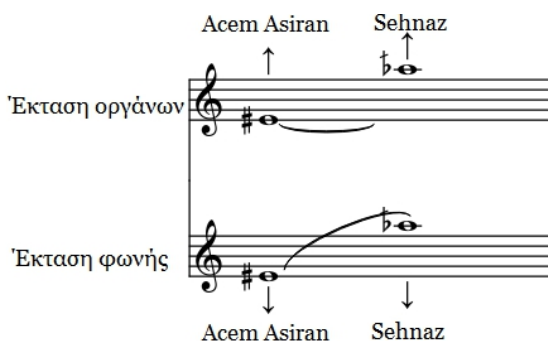
3.1.3 Ρυθμικό μοτίβο

Στον κατάλογο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως 'Μόρτικο'. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο που ακούμε είναι αργό καλαματιανό με δομή $3 - 2 - 2^{53}$ και αναλύεται ως εξής:



⁵³ Παύλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς,, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Τμήμα Λαϊκής Και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / Fagotto. Σελ. 38.

3.1.4 Έκταση



3.1.5 Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

Κατά κύριο λόγο το κομμάτι κινείται στον χώρο του μακάμ Bestenigâr. Σύμφωνα με τον Αϊντεμίρ το Bestenigâr είναι ένα Saba που ανοίγει στο Dügâh μπερντέ με εντελείς καταλήξεις στο Çargâh, με τελικές καταλήξεις στο Irak με κίνηση Segâh, έπειτα μεταβαίνει στο Ενç επίσης με κίνηση Segâh, για να επιστρέψει δια μέσου του Çargâh και του Dügâh στο Irak πάντα με κίνηση Segâh⁵⁴. Ο συνθέτης, όπως θα δούμε παρακάτω, εφαρμόζει μια ιδιαίτερη μετατροπία στο Β' μέρος. Οι μπερντέδες που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής:

Χαμηλή οκτάβα			Κύρια οκτάβα			Υψηλή οκτάβα		
			1 ^η	ΛΑ	Dügâh	1 ^η	ΛΑ♭	Sehnaz
			2 ^η	ΣΙ [♮]	Segâh			
				ΣΙ#	Çargâh			
			3 ^η	ΝΤΟ	Çargâh			
				ΝΤΟ#	Nim Hicaz			
			4 ^η	ΡΕ♭	Hicaz			
				ΡΕ	Neva			
5 ^η	ΜΙ#	Acem Asiran	5 ^η	ΜΙ	Hüseyni			
				ΜΙ#	Acem			
6 ^η	ΦΑ#	Irak	6 ^η	ΦΑ	Acem			
				ΦΑ#	Enç			
7 ^η	ΣΟΛ	Rast	7 ^η	ΣΟΛ	Gerdaniye			
	ΣΟΛ#	Nim Zîrgüle						

⁵⁴ Αϊντεμίρ, Μ. (2010). Όπ.π., σελ. 195.

Εισαγωγή: Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 4 μέτρα ανοίγοντας με κίνηση Saba στην φυσική του θέση το Dügâh και εντελή κατάληξη στο Çargâh. Έπειτα, από το Dügâh κινείται πρώτα ανοδικά μέχρι το Hicaz και κατέρχεται αλυσιδωτά, διαμέσου των βαθμίδων Dügâh και Rast, ώστε να καταλήξει με κίνηση Segâh στο Irak.

Α' μέρος: Εδώ αναπτύσσεται το 1^ο μέρος του στίχου εκτεινόμενο σε 8 μέτρα χωρισμένα σε δύο τετράμετρες φράσεις. Η 1^η φράση ανοίγει στο Çargâh, περιστρέφεται διαρκώς γύρω απ' αυτό, στο οποίο και καταλήγει με μικρή ανταπόκριση.

Α' μέρος

Η 2^η φράση ανοίγει στο Hüseyinî κινούμενη πρώτα ανοδικά μέχρι το Sehnaz και μετά καθοδικά για να κάνει πρώτα μία εντελή κατάληξη πάλι στο Çargâh. Έπειτα, τονίζοντας ελαφρώς το Dügâh καταλήγει πάλι αλυσιδωτά στο Irak με κίνηση Segâh διαμέσου των βαθμίδων Dügâh και Rast πάλι με μικρή ανταπόκριση στο τέλος.

Α' μετάβαση: Πρόκειται για μεταβατική φράση, προς το επόμενο μέρος του στίχου, η οποία εκτείνεται σε ένα μέτρο και είναι μία κλίμακα Segâh ανοδικά από Irak μέχρι Ενς. Επομένως αναιρείται το περιβάλλον Saba αντικαθιστώντας τη βαθμίδα Çargâh με Nim Hicaz και τη βαθμίδα Hicaz με Neva. Επίσης αντικαθίσταται και η βαθμίδα Hüseyinî με Acem δεδομένης της έλξης προς το Ενς. Οπότε ανοδικά κινούμενη η φράση κάνει 5χορδο Segâh από Irak μέχρι Nim Hicaz και 4χορδο Hicaz από Nim Hicaz μέχρι Ενς.

Β' μέρος: Εδώ αναπτύσσεται το 2^ο μέρος του στίχου εκτεινόμενο σε 4 μέτρα. Στα δύο 1^α, διατηρώντας την παραπάνω έλξη προς το Ενς, η μελωδία κινείται καθοδικά με 4χορδο Hicaz από το Ενς, πρώτα μέχρι την 2^η του 4χόρδου, δηλαδή το Neva, με ατελή κατάληξη και έπειτα μέχρι την 1^η του 4χόρδου, δηλαδή το Nim Hicaz έλκοντας τον προσαγωγέα του και μετατρέποντάς τον έτσι από Segâh σε Çargâh. Η συγκεκριμένη βαθμίδα θα έπρεπε τυπικότερα να γραφτεί ως ΣΙ με δίεση 3 κομμάτων ώστε να προκύπτει έτσι το διάστημα 5 κομμάτων ανάμεσα στην τονική του Hicaz και στον προσαγωγέα του. Αλλά αυτή η αλλοίωση δεν υπάρχει στο σύστημα σημειογραφίας⁵⁵ οπότε χρησιμοποιείται το ΣΙ# καθιστώντας έτσι τον προσαγωγέα σε απόσταση 4 κομμάτων από την τονική του Hicaz.

Στα επόμενα δύο μέτρα, η μελωδία, διατηρώντας την έλξη του προσαγωγέα προς τη βάση του 4χόρδου Hicaz, κατέρχεται τελικά στο Irak με 5χορδο Nikriz υψώνοντας το Rast σε Nim Zirgüle. Προκύπτει έτσι από το πάνω ΦΑ# μέχρι το κάτω ΦΑ# μία καθοδική

⁵⁵ Όπ.π., σελ. 22.

κλίμακα Neveser θεμελιωμένη στο Irak δηλαδή 1 ημιτόνιο χαμηλότερα από την φυσική της θέση που είναι το Rast⁵⁶. Οπότε προκύπτουν τελικά οι παρακάτω μετατροπίες:

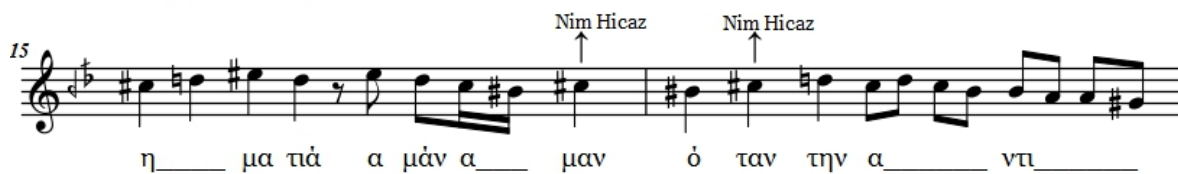
	Μακάμ Bestenigâr		Μακάμ Segâh		Μακάμ Neveser	
	Νότα	Μπερντές	Νότα	Μπερντές	Νότα	Μπερντές
Μπερντές θεμελίωσης	ΦΑ#	Irak	ΦΑ#	Irak	ΦΑ#	Irak
	ΣΟΛ	Rast	ΣΟΛ	Rast	ΣΟΛ#	Nim Zîrgüle
	ΛΑ	Dügâh	ΛΑ	Dügâh	ΛΑ	Dügâh
	ΣΙ↓	Segâh	ΣΙ↓	Segâh	ΣΙ#	Çargâh
	ΝΤΟ	Çargâh	ΝΤΟ#	Nim Hicaz	ΝΤΟ#	Nim Hicaz
	ΡΕ♯	Hicaz	ΡΕ	Neva	ΡΕ	Neva
	ΜΙ	Hüseyni	ΜΙ#	Acem	ΜΙ#	Acem
	ΦΑ	Acem	ΦΑ#	Envç	ΦΑ#	Envç

Β' μέρος



κλίμακα Neveser από Irak

4χορδο Hicaz στο Nim Hicaz



5χορδο Nikriz στο Irak



Β' μετάβαση: Πρόκειται για μεταβατική φράση, προς το τελευταίο μέρος του στίχου, η οποία εκτείνεται σε ένα μέτρο και είναι ένα καθοδικό 4χορδο Hicaz που ανοίγει από το Envç και κατέρχεται μέχρι το Nim Hicaz, παραμένοντας δηλαδή σε περιβάλλον Neveser.

⁵⁶ Όπ.π., σελ. 87.

Β' μετάβαση



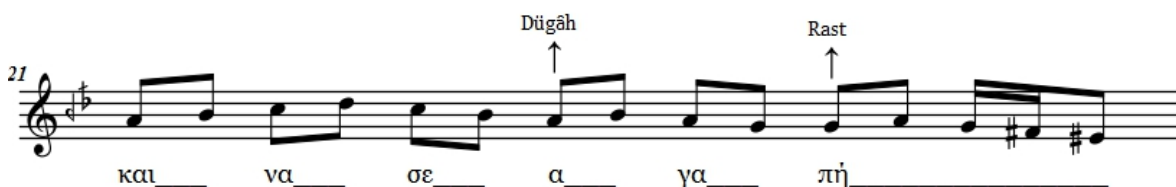
Γ' μέρος: Εδώ αναπτύσσεται το τελευταίο μέρος του στίχου εκτεινόμενο σε 4 μέτρα. Στο 1^ο μέτρο η μελωδία, εξακολουθώντας να παραμένει σε περιβάλλον Neveser, κατέρχεται το 4χορδο Hicaz του προηγούμενου μέτρου αλλά με στάση στην 2^η βαθμίδα του δηλαδή από το Ενς μέχρι το Neva. Η αμέσως από κάτω νότα από το Neva είναι αυτή τη στιγμή η Nim Hicaz. Στο επόμενο μέτρο όμως, η μελωδία ρίχνει αυτή τη βαθμίδα στο Çargâh και με αυτό τον τρόπο επαναφέρει όλες τις βαθμίδες στο περιβάλλον Bestenigâr κινούμενη κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως στα 3 τελευταία μέτρα του 1^{ου} μέρους.

Γ' μέρος



Τ'ή ταν Τουρ κά_____ λα

επιστροφή στο Bestenigâr



3.1.6 Παρατηρήσεις

Στην παραπάνω ανάλυση είδαμε μία σύνθεση που κινείται κατά κύριο λόγο στα πρότυπα του μακάμ Bestenigâr. Όταν όμως μεταβαίνει στο Ενς μπερντέ αλλάζει περιβάλλον περνώντας, όπως είδαμε σε περιβάλλον Neveser θεμελιωμένου στην τονική του Bestenigâr. Έχουμε έτσι το φαινόμενο της παραχορδής⁵⁷. Όπως είδαμε, αυτή η μετατροπή είναι αξιοσημείωτη δεδομένου ότι η τονική του Bestenigâr δεν είναι φυσική για την θεμελίωση του Neveser με αποτέλεσμα να πρέπει να προσαρμοσθούν τα διαστήματα ανάλογα. Παρ' όλα αυτά πραγματοποιείται με έναν τρόπο, θα λέγαμε, ομαλό και αυτό το καταφέρνει ο συνθέτης με την χρήση των έλξεων αλλά και με την δεξιοτεχνία της φωνής του.

Πρώτα στην κίνηση Segâh στο Ενς έλκεται το Hüseynî σε Acem απαιτώντας από κάτω, η 4^η βαθμίδα του Saba δηλαδή το Hicaz να ανέβει στο Neva και το Çargâh να ανέβει στο Nim Hicaz ώστε NTO# - ΦΑ# να είναι καθαρή 4^η (μέτρο 13 - Α' μετάβαση). Στην συνέχεια, επιμένοντας σε αυτές τις νότες χωρίς να ακυρώσει τις έλξεις, κατεβαίνει από το ΦΑ# μέχρι το NTO# με 4χορδο Hicaz οπότε έλκεται ο προσαγωγέας του ώστε να είναι ημιτόνιο. Δηλαδή το Segâh ανεβαίνει σε Çargâh (μέτρα 14, 15 – Β' μέρος). Έπειτα, η μελωδία κινούμενη καθοδικά από το NTO# και διατηρώντας την τελευταία έλξη, θα σχηματίσει ένα 5χορδο Nikriz μέχρι το Irak με αυξημένο το Rast σε Nim Zîrgüle ώστε να σχηματίζεται καθαρή 5^η ΦΑ# - NTO# και καθαρή 4^η ΣΟΛ# - NTO# (μέτρα 16, 17 – Β' μέρος). Η επιστροφή στο Bestenigâr πραγματοποιείται επαναφέροντας στην θέση της πρώτα την δεσπόζουσα βαθμίδα Çargâh και μετά όλες τις άλλες βαθμίδες (μέτρο 20 – Γ' μέρος) ώστε να κλείσει κατά τα αρχικά πρότυπα στο Irak με κίνηση Segâh.

Όπως είδαμε, με την χρήση των έλξεων, ο Νταλγκάς καταφέρνει να καταστήσει ως δεσπόζοντα φθόγγο, αντί του Çargâh που ήδη δεσπόζει στο Bestenigâr, το Nim Hicaz με 4χορδο Hicaz από πάνω και 5χορδο Nikriz από κάτω. Καλό θα είναι να αντιπαραβάλουμε εδώ ένα άλλο κομμάτι του Νταλγκά, τον Μανέ Σαμπάχ (Victor Αμερικής VI-8010, 1/2/1930)⁵⁸ στον οποίο καταλήγει με Nikriz ένα ημιτόνιο χαμηλότερα, δηλαδή από τον

⁵⁷ Παναγιωτόπουλος, Δ. (2008). Όπ.π., σελ. 112.

⁵⁸ Μανιάτης, Δ. (2006). Όπ.π.

δεσπόζοντα φθόγγο Çargâh καταλήγει στο Acem Asiran. Αυτή η κίνηση παραπέμπει στα πρότυπα του μακάμ Şenkefza⁵⁹ και θεμελιώνεται κανονικά στην βαθμίδα αυτή.

Τα δύο αυτά μακάμ χρησιμοποιούνται ελάχιστα έως καθόλου στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο του μεσοπολέμου. Κυρίως παραπέμπουν στην λόγια παράδοση της Τουρκίας. Καταλαβαίνουμε έτσι τις γνώσεις και τις επιρροές που έχει ο Αντώνης Νταλγκάς από αυτή την παράδοση καθώς και την ικανότητα που τον διακρίνει στο να προσθέτει το δικό του χρώμα.

Όλοι με πάθος σου μιλούν και με διπροσωπία

<https://www.youtube.com/watch?v=X-WwAh3CUDQ>

⁵⁹ Αϋντεμίρ, Μ. (2010). Όπ.π., σελ. 198.

3.2 Η κακούργα

1930, His Masters Voice⁶⁰

Αρ. δίσκου: ΑΟ-609

Αρ. μήτρας: BG- 523

3.2.1 Σύνθεση ορχήστρας

- Αντώνης Νταλγκάς: φωνή
- Βιολί
- Μαντόλα
- Κιθάρα συνοδευτική πιθανώς με επιπλέον μπάσες χορδές πάνω από την ταστιέρα

3.2.2 Δομή

Εισαγωγή	8 μέτρα
Α' μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε δύο φράσεις με μικρή ανταπόκριση ανάμεσά τους
Μετάβαση	2 μέτρα μεταβατική οργανική φράση προς το επόμενο μέρος του στίχου
Β' μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε δύο φράσεις με μικρή ανταπόκριση στο τέλος της κάθε φράσης
Εισαγωγή	8 μέτρα
Α' μέρος	8 μέτρα
Μετάβαση	2 μέτρα
Β' μέρος	8 μέτρα

⁶⁰ Μανιάτης, Δ. (2006). Όπ.π.

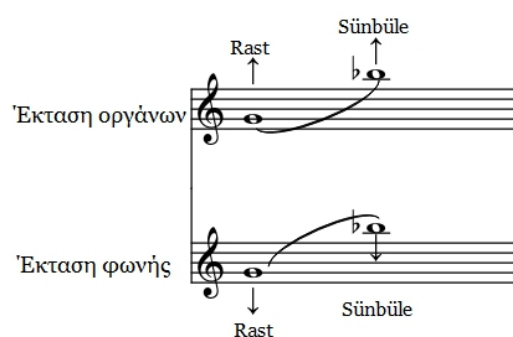
https://www.youtube.com/watch?v=3_CcCQJmCp4

3.2.3 Ρυθμικόμοτίβο

Στον κατάλογο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως ‘Μόρτικο’. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο που ακούμε είναι αργό καλαματιανό με δομή $3 - 2 - 2^{61}$ και αναλύεται ως εξής:



3.2.4 Έκταση



3.2.5 Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

Το κομμάτι κινείται κυρίως στο χώρο του μακάμ Hüzam. Σύμφωνα με τον Αϊντεμίρ το Hüzam ανοίγει στην βαθμίδα Neva κινούμενο καθοδικά μέχρι το Segâh μπερντέ με κίνηση Segâh και ανοδικά μέχρι το Gerdaniye με κίνηση Hicaz. Επίσης, πάνω από το Gerdaniye θα κάνει κίνηση Buselik⁶². Όπως θα δούμε παρακάτω, ο Νταλγκάς εφαρμόζει από την μετάβαση προς το 2^ο μέρος και έπειτα, δύο μετατροπές, πρώτα σε Müstear και έπειτα σε Segâh, οι οποίες συνηθίζονται στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο δεδομένων των κοινών στοιχείων που έχουν αυτά τα τρία μακάμ. Οι μπερντέδες που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής:

⁶¹ Παύλου, Λ. (2006). Όπ. π. Σελ. 38.

⁶² Αϊντεμίρ, Μ. (2010). Όπ.π., σελ. 67.

Χαμηλή οκτάβα			Κύρια οκτάβα			Υψηλή οκτάβα		
			1 ^η	ΣΟΛ	Rast	1 ^η	ΣΟΛ	Gerdaniye
			2 ^η	ΛΑ#	Kürdi	2 ^η	ΛΑ	Muhayyer
			3 ^η	ΣΙ♭	Segâh	3 ^η	ΣΙ♭	Sünbüle
			4 ^η	NTO	Çargâh			
				NTO#	Nim Hicaz			
			5 ^η	ΡΕ	Neva			
				ΜΙ♭	Hisar			
			6 ^η	ΜΙ♭	Dik Hisar			
				ΦΑ#	Evç			
			7 ^η	ΦΑ	Acem			

Εισαγωγή: Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 8 μέτρα. Στα δύο πρώτα, ανοίγοντας πρώτα στο Rast μπερντέ και, αφού ανέβει με κίνηση Hüzam μέχρι το Evç, κάνει μια ατελή κατάληξη στο Neva και μία εντελή στο Segâh. Στα επόμενα δύο μέτρα, η μελωδία περιστρέφεται γύρω από το Hisar για να κάνει εντελή κατάληξη στο Neva. Στα υπόλοιπα 4 μέτρα της εισαγωγής η μελωδία επαναλαμβάνει τις προηγούμενες κινήσεις φτάνοντας αυτή τη φορά μέχρι το Muhayyer για να κατέβει πάντα κατά τα πρότυπα του μακάμ Hüzam στο Segâh μπερντέ με εντελή κατάληξη. Θα κλείσει όμως με άρπισμα πάνω στην κλίμακα του Hüzam από το Rast μπερντέ στο Gerdaniye. Σε όλες τις περιπτώσεις όπου η μελωδία κάνει κατάληξη στο Neva, όπως φαίνεται και στην παρτιτούρα, έλκεται ο προσαγωγέας Çargâh σε Nim Hicaz.

περιβάλλον Hüzam από Segâh

Α' μέρος: Το 1^ο μέρος του στίχου αναπτύσσεται σε 8 μέτρα κάνοντας τις ίδιες κινήσεις με την εισαγωγή. Αναπτύσσεται δηλαδή από το Rast μέχρι το Muhayyer κατά τα πρότυπα του

μακάμ Hüzam και καταλήξεις στο Neva και στο Segâh κλείνοντας όμως στο Segâh, χωρίς να κάνει το άρπισμα μέχρι το Gerdaniye που είδαμε παραπάνω.

Α' μέρος

Δεν ξέρω για τί πά_αν ντο τε να εί_μαι λυ_πη
μέ_νο_ς Και η αι_τί_α
εί_ει_σ' ε_σύ_που_θα_χα_θώ_ο_κα_αι
μέ_νο_ς

Μετάβαση: Ακολουθεί τώρα η μεταβατική φράση προς το 2^ο μέρος του στίχου η οποία αναπτύσσεται σε 2 μέτρα. Στο 1^ο μέτρο, η μελωδία ξεκινάει από το Rast μπερντέ και ανεβαίνει μέχρι το Neva έλκοντας τον προσαγωγέα του από Çargâh σε Nim Hicaz και υψώνοντας το Hisar σε Dik Hisar οπότε αναιρείται το 4χορδο Hicaz που θεμελιώνεται στο Neva περνώντας έτσι σε διατονική κίνηση. Στο επόμενο μέτρο, η μελωδία κινείται διατονικά από το Gerdaniye μπερντέ μέχρι το Neva με χρήση του Acem και, διατηρώντας την έλξη του Çargâh σε Nim Hicaz, καταλήγει στο Segâh με ζυγό δίνοντας έτσι για λίγο χρώμα Müstear⁶³.

Μετάβαση

χρώμα Müstear στο Segâh
Acem

Β' μέρος: Το 2^ο μέρος του στίχου αναπτύσσεται σε 8 μέτρα. Η μελωδία, στα δύο πρώτα μέτρα, κατεβαίνει από το Gerdaniye διατονικά κάνοντας ατελή κατάληξη στο Neva και

⁶³ Όπ.π., σελ. 60.

εντελή κατάληξη στο Segâh, επαναφέροντας το Çargâh στην θέση του. Έτσι, από το περιβάλλον Müstear περνάμε σε περιβάλλον Segâh⁶⁴. Στα επόμενα δύο μέτρα, με τα ίδια διαστήματα, κατεβαίνει με ατελή κατάληξη στο Rast και ανεβαίνει πάλι με εντελή κατάληξη στο Neva. Στο τέλος του 4^{ου} μέτρου έχουμε μικρή ανταπόκριση στο Gerdaniye επαναφέροντας το Ενς στην θέση του, κίνηση η οποία δικαιολογείται στο μακάμ Segâh ως έλξη από το Gerdaniye αλλά εδώ μας επαναφέρει στο περιβάλλον Hüzam.

Β' μέρος

Neva

M'au tή την ά_____ σπλα_____

περιβάλλον Segâh στο Segâh μπερντέ

Çargâh Segâh Rast

20 χνη_____ κα_ αρ διά_____ πως μ'ε χει εις κα_____ τη

Neva ανταπόκριση

22 ντή_____ σει

Έτσι, στο επόμενο μέτρο η μελωδία κάνει ένα τρίχορδο Buselik από Gerdaniye και, με τα διαστήματα του Hüzam, κάνει ατελή κατάληξη στο Çargâh μπερντέ δίνοντας έτσι ένα χρώμα Nikriz. Στα τελευταία 3 μέτρα, η μελωδία θα κλείσει με εντελείς καταλήξεις στο Segâh μπερντέ με κίνηση Hüzam και τελική κατάληξη επίσης στο Segâh στο τέλος της ανταπόκρισης.

επιστροφή στο Hüzam

κίνηση Nikriz από Çargâh Çargâh

To έ λε ο_____ ος σου_____

⁶⁴ Όπ.π., σελ. 57.

3.2.6 Παρατηρήσεις

Στην παραπάνω ανάλυση είδαμε μία σύνθεση που κινείται κατά κύριο λόγο στα πρότυπα του μακάμ Hüzam με όλες τις κινήσεις, έλξεις και καταλήξεις που υπάρχουν σ' αυτό. Επίσης, συμβαίνουν μετατροπές σε περιβάλλον Mûstear και Segâh οι οποίες συνηθίζονται πάρα πολύ ανάμεσα σε αυτά τα μακάμ. Έτσι, όπως είδαμε στην μετάβαση (μέτρα 17 – 18), πρώτα αναιρείται ομαλά το 4χορδο Hicaz στο Neva με ύψωση του Hisar σε Dik Hisar και έπειτα, η έλξη του Çargâh σε Nim Hicaz διατηρείται και κατά την κάθοδο ώστε έτσι να μεταβεί η μελωδία σε περιβάλλον Mûstear. Έπειτα, στο Β' μέρος, επανέρχεται ομαλά το Çargâh μπερντέ στην θέση του (μέτρο 20) περνώντας έτσι σε περιβάλλον Segâh. Η επιστροφή στο Hüzam γίνεται με την έλξη του Ενς από το Gerdaniye (μέτρο 22) και διατήρηση αυτής κατά την κάθοδο επαναφέροντας και το Hisar στην θέση του (μέτρο 23). Στο ίδιο μέτρο παρατηρούμε και την κατάληξη στο Çargâh με κίνηση Nikriz. Η κίνηση Nikriz στο Çargâh μπερντέ δεν αποτελεί μέρος της βασικής φρασεολογίας του μακάμ Hüzam. Παρ' όλα αυτά συμβαίνει συχνά⁶⁵ μια και, 1^{ov} δεν αλλοιώνει τα υπάρχοντα διαστήματα και 2^{ov} είθισται ένα Hicaz να κάνει καταλήξεις στον προσαγωγή του σαν Nikriz.

Από όλα τα παραπάνω φαίνεται ότι ο Νταλγκάς προσπαθεί, μέσα σε αυτή τη σύνθεση, με ομαλό τρόπο, να εκμεταλλευθεί όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία από την φρασεολογία του μακάμ.

⁶⁵ Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Β. (2006). Όπ.π., σελ. 38.

Σε 4 από τα 6 παραδείγματα (1,3,5,6) παρατηρούμε αυτή την κίνηση.

3.3 Ένας μάγκας χασικλής

1931, His Masters Voice Ελλάδος⁶⁶

Αρ. δίσκου: ΑΟ-2013

Αρ. μήτρας: OW- 98

3.3.1 Σύθεση ορχήστρας

- Αντώνης Νταγκάς: φωνή
- Αρμόνικα
- Μαντόλα
- Κιθάρα συνοδευτική

3.3.2 Δομή

Εισαγωγή	4 μέτρα (2 μέτρα που επαναλαμβάνονται)
Α' μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε δύο φράσεις. Η 1 ^η φράση αποτελείται από 2 μέτρα που επαναλαμβάνονται και η 2 ^η φράση αποτελείται από 2 μέτρα που επαναλαμβάνονται οργανικά
Β' μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε δύο φράσεις. Η κάθε φράση αποτελείται από 2 μέτρα που επαναλαμβάνονται
Εισαγωγή	4 μέτρα
Α' μέρος	8 μέτρα
Β' μέρος	8 μέτρα
Εισαγωγή	2 μέτρα
Α' μέρος	4 μέτρα οργανικά χωρίς επανάληψεις
Β' μέρος	4 μέτρα οργανικά. Μόνο η 1 ^η φράση με επανάληψη

⁶⁶ Μανιάτης, Δ. (2006). Όπ.π.

https://www.youtube.com/watch?v=QsW1czTp_AQ

3.3.3 Ρυθμικό μοτίβο

Στον κατάλογο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως ‘Ζεϊμπέκικος’. Τα βασικά ρυθμικά μοτίβα που ακούμε έχουν την δομή 2 – 2 – 2 – 3 και αναλύονται ως εξής:

$\text{♩} = 132$

Νέο ζεϊμπέκικο στην εισαγωγή

Παλιό ζεϊμπέκικο στο στίχο⁶⁷

3.3.4 Έκταση

Έκταση οργάνων

Έκταση φωνής

Irak Gerdaniye

Irak Gerdaniye

3.3.5 Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

Το κομμάτι κινείται στο χώρο του μακάμ Nikriz. Σύμφωνα με τον Αύντεμίν, το Nikriz ανοίγει με 5χορδο Nikriz στην φυσική του θέση Rast. Στην ψηλή περιοχή, στο Neva, θα κάνει 4χορδο Rast ή Buselik. Επίσης, συχνά το 5χορδο Nikriz αντικαθίσταται από κινήσεις του Rast όπως 5χορδο Rast στη φυσική του θέση Rast ή κίνηση Segâh από Segâh. Τέλος, χαρακτηριστική είναι η κίνηση Çargâh στην χαμηλή 4^η δηλαδή στο Çargâh⁶⁸. Όπως θα δούμε στην παρακάτω ανάλυση, ο Νταλγκάς εκμεταλλεύεται εδώ όλη αυτή την φρασεολογία. Οι μπερντέδες που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής:

⁶⁷ Κούρτης, Π. (χ.χ.). *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα: Μαθαίνοντας και εξερευνώντας Τουμπελέκι Ι*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας. Σελ. 84.

⁶⁸ Αύντεμίν, Μ. (2010). Όπ.π., σελ. 54.

Χαμηλή οκτάβα			Κύρια οκτάβα			Υψηλή οκτάβα		
			1 ^η	ΣΟΛ	Rast	1 ^η	ΣΟΛ	Gerdaniye
			2 ^η	ΛΑ	Dügâh			
				ΛΑ#	Kürdi			
			3 ^η	ΣΙβ	Dik Kürdi			
				ΣΙ	Segâh			
			4 ^η	ΝΤΟ#	Nim Hicaz			
				ΝΤΟ	Çargâh			
			5 ^η	ΡΕ	Neva			
			6 ^η	ΜΙ	Hüseyini			
7 ^η	ΦΑ#	Irak	7 ^η	ΦΑ#	Evç			
				ΦΑ	Acem			

Εισαγωγή: Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 2 μέτρα που επαναλαμβάνονται. Στο 1^ο μέτρο, η μελωδία ανοίγει στην χαμηλή 4^η δηλαδή στο Çargâh με 5χορδο Çargâh μέχρι το Gerdaniye και ατελή κατάληξη στο Çargâh. Στο 2^ο μέτρο το Çargâh μπερντέ αντικαθίσταται από το Nim Hicaz και η μελωδία καταλήγει στο Rast μπερντέ με 5χορδο Nikriz προσθέτοντας και ένα καθοδικό άρπισμα πάνω στην κλίμακα του Nikriz από Gerdaniye μέχρι Rast.

Εισαγωγή

Α' μέρος: Το Α' μέρος αποτελείται από 2 φράσεις. Η 1^η φράση αναπτύσσεται σε 2 μέτρα που επαναλαμβάνονται. Στο 1^ο μέτρο, η μελωδία ανοίγει στο Rast μπερντέ και, με κίνηση Nikriz κάνει ατελή κατάληξη στο Neva. Στο 2^ο μέτρο κινείται ανοδικά μέχρι το Acem με κίνηση Buselik για να κατέβει μετά σε ατελή κατάληξη στο Dik Kürdi.

Α' μέρος

Η 2^η φράση αναπτύσσεται επίσης σε 2 μέτρα που επαναλαμβάνονται όμως οργανικά. Στο 1^ο μέτρο, η μελωδία κάνει κίνηση Rast από το Neva μέχρι το Gerdaniye για να κατέβει πάλι στο Dik Kürdi με ατελή κατάληξη. Η διατονική κίνηση του Ενς που έχουμε εδώ, για να υπάρχει κίνηση Rast, γίνεται με σκληρό τρόπο δηλαδή χρωματικά (ΜΙ – ΦΑ – ΦΑ# – ΣΟΛ) και από τη φωνή του Νταλγκά δεδομένου ότι το κύριο μελωδικό όργανο που είναι η αρμόνικα, δεν μπορεί να εκτελέσει αυτή την κίνηση μαλακά. Στο 2^ο μέτρο, η μελωδία κάνει εντελή κατάληξη στο Rast με κίνηση Nikriz.

κίνηση Rast στο Neva

Neva

Evç

Dik Kürdi

που φου μά ρει ναρ γι λέ

Οργανικά

κίνηση Nikriz στο Rast

Rast

μες του Νό ντα το ον τε κέ

Β' μέρος: Το Β' μέρος αποτελείται επίσης από 2 φράσεις. Η 1^η φράση αναπτύσσεται σε 2 μέτρα που επαναλαμβάνονται. Στο 1^ο μέτρο, η μελωδία κάνει κίνηση Segâh από Neva μέχρι Segâh μπερντέ (ΣΙ) χρησιμοποιώντας το Çargâh μπερντέ αντί του Nim Hicaz και έλκοντας και το Dügâh σε Kürdi. Όπως φαίνεται στην παρτιτούρα, η βαθμίδα που σημειώνεται ως Segâh είναι η ΣΙ και όχι η ΣΙ♯. Δηλαδή, στην πραγματικότητα πρόκειται για τον Buselik μπερντέ και όχι για τον Segâh. Χρησιμοποιείται όμως εδώ το όνομα «Segâh» για αυτή τη βαθμίδα δεδομένης της κίνησης Segâh που γίνεται εκεί. Ο λόγος για την μη χρήση του Segâh μπερντέ από την μελωδία είναι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η αδυναμία της αρμόνικας να παίζει μαλακά διαστήματα.

Στο 2^ο μέτρο, η μελωδία, επαναφέροντας τη βαθμίδα Dügâh στην θέση της, κάνει κίνηση Rast από το Neva μέχρι το Rast μπερντέ με εντελή κατάληξη.

κίνηση Segâh στο Segâh

Neva

Çargâh

Segâh

Kürdi

Segâh

Ω σα μέ το με ση μέ ρι

Β' μέρος



Η 2^η φράση αναπτύσσεται επίσης σε 2 μέτρα που επαναλαμβάνονται. Στο 1^ο μέτρο, η μελωδία κάνει κίνηση Çargâh από Hüseyîni μέχρι Çargâh μπερντέ με ατελή κατάληξη. Στο τέλος αυτού του μέτρου το Çargâh μπερντέ επανέρχεται στην θέση Nim Hicaz για να κλείσει η μελωδία με κίνηση Nikriz στη βάση Rast.



3.3.6 Παρατηρήσεις

Στην παραπάνω ανάλυση είδαμε μία σύνθεση του Νταλγκά στην οποία εκμεταλλεύεται πλήρως όλη την φρασεολογία του μακάμ Nikriz ξεκινώντας όμως λίγο ασυνήθιστα. Δηλαδή, αντί να ανοίξει η μελωδία της εισαγωγής με κίνηση Nikriz στη βάση, ανοίγει με κίνηση Çargâh στην χαμηλή 4^η για να καταλήξει μετά στη βάση με Nikriz. Έπειτα, στο Α' μέρος ανεβαίνει η μελωδία μέχρι το Neva με Nikriz και μετά κάνει κινήσεις Buselik και Rast στο πάνω 4χορδο πριν καταλήξει πάλι στο Rast με Nikriz. Στο Β' μέρος έχουμε κινήσεις Segâh και Rast στις φυσικές τους θέσεις αλλοιώνοντας έτσι το 5χορδο Nikriz χαμηλώνοντας την 4^η και ψηλώνοντας την 3^η βαθμίδα. Τέλος, έχοντας ήδη χαμηλή την 4^η βαθμίδα κάνει κίνηση Çargâh σε αυτή πριν την επαναφέρει στη θέση της και κλείσει στη βάση με Nikriz.

3.4 Κακούργα γειτόνισσα

1929, ODEON Γερμανίας⁶⁹

Αρ. δίσκου: GA-1483

Αρ. μήτρας: GO-1373

3.4.1 Σύνθεση ορχήστρας

- Αντώνης Νταλγκάς: φωνή
- Βιολί
- Μαντόλα
- Κιθάρα συνοδευτική

3.4.2 Δομή

Εισαγωγή	16 μέτρα
A' μέρος	φωνή, 16 μέτρα ανεπτυγμένα σε 4τετράμετρες φράσεις εκ των οποίων η τελευταία επαναλαμβάνεται οργανικά
B' μέρος	φωνή, 20 μέτρα ανεπτυγμένα σε 5τετράμετρες φράσεις εκ των οποίων η 1 ^η επαναλαμβάνεται με άλλο στίχο
Εισαγωγή	16 μέτρα
A' μέρος	16 μέτρα
B' μέρος	20 μέτρα

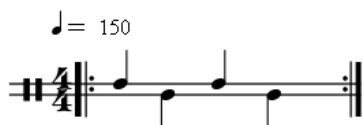
3.4.3 Ρυθμικό μοτίβο

Στον κατάλογο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως 'Τραγούδι'. Πρόκειται για χασάπικο γρήγορο⁷⁰, το βασικό ρυθμικό μοτίβο που ακούμε έχει την δομή 2 – 2 και αναλύεται ως εξής:

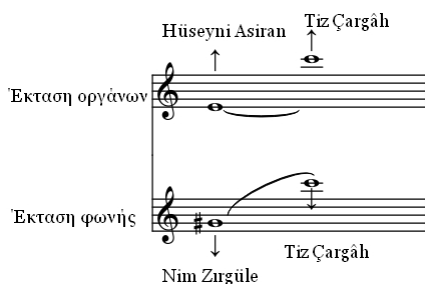
⁶⁹ Μανιάτης, Δ. (2006). Όπ.π.

<https://www.youtube.com/watch?v=Pvn9LQbIMKY>

⁷⁰ Κούρτης, Π. (χ.χ.). Όπ.π., σελ. 95.



3.4.4 Έκταση



3.4.5 Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

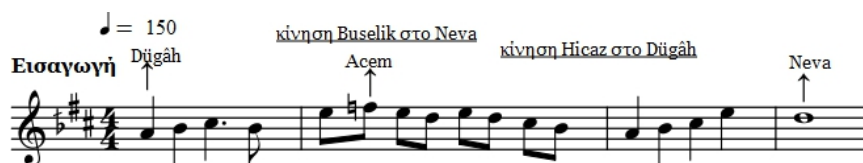
Το κομμάτι κινείται κυρίως στο χώρο της οικογένειας Hicaz με στοιχεία κυρίως από τα μακάμ Hicaz και Hicaz Hümayun. Σύμφωνα με τον Αύντεμίν το Hicaz με δεσπόζοντα φθόγγο το Neva, θα κάνει 4χορδο Hicaz από κάτω και 5χορδο Rast από πάνω ενώ το Hümayun, με δεσπόζοντα φθόγγο το Neva, θα κάνει 4χορδο Hicaz από κάτω και 5χορδο Buselik από πάνω⁷¹. Οι μπερντέδες που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής:

Χαμηλή οκτάβα			Κύρια οκτάβα			Υψηλή οκτάβα		
			1 ^η	ΛΛ	Dügâh	1 ^η	ΛΛ	Muhayyer
			2 ^η	ΣΙ♭	Dik Kürdi	2 ^η	ΣΙ♭	Sünbüle
				ΣΙ#	Çargâh		ΣΙ	Tiz Buselik
			3 ^η	NTO#	Nim Hicaz	3 ^η	NTO#	Tiz Nim Hicaz
							NTO	Tiz Çargâh
			4 ^η	PE	Neva			
				PE#	Nim Hisar			
5 ^η	MI	Hüseyini Asiran		MI	Hüseyini			
			5 ^η	MI♭	Hisar			
				MI#	Acem			
			6 ^η	ΦΑ#	Evç			
				ΦΑ	Acem			
7 ^η	ΣΟΛ#	Nim Zırgüle	7 ^η	ΣΟΛ	Gerdaniye			
				ΣΟΛ#	Nim Sehnaz			

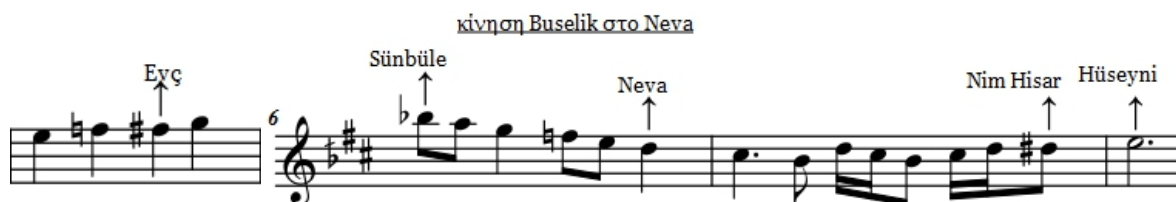
Εισαγωγή: Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 16 μέτρα χωρισμένα σε 4 φράσεις. Η 1^η φράση ανοίγει στο Dügâh μπερντέ και, με κίνηση Hicaz, κάνει εντελή κατάληξη στο Neva αφού πρώτα ανέβει μέχρι το Acem κατά τα πρότυπα του 5χορδου Buselik που θεμελιώνεται στο

⁷¹ Αύντεμίν, Μ. (2010). Όπ.π., σελ. 156.

Neva.



Η 2^η φράση ανεβαίνει χρωματικά (ΜΙ – ΦΑ – ΦΑ# – ΣΟΛ) δηλαδή με έλξη του Acem σε Ενç. Έπειτα κατεβαίνει από το Sünbüle σε ατελή κατάληξη στο Neva μπερντέ με κίνηση Buselik και σε εντελή κατάληξη στο Hüseyni έλκοντας τον προσαγωγέα του από Neva σε Nim Hisar κίνηση η οποία αφήνει στιγμιαία άκουσμα πειραιώτικου.



Η 3^η φράση κάνει, στο 1^ο μέτρο κίνηση Segâh στο Ενç και αμέσως μετά επανέρχεται σε περιβάλλον Buselik για να κάνει ατελείς καταλήξεις πρώτα στο Neva και έπειτα στο Nim Hicaz.



Στην 4^η φράση η 5^η βαθμίδα, το Hüseyni ελαττώνεται σε Hisar και, αγγίζοντας και το Ενç, κλείνει με τελική κατάληξη στο Dügâh με προσαγωγέα το Nim Zirgüle αντί του Rast. Η κίνηση αυτή αποτελεί δάνειο από το μακάμ Hicazkâr το οποίο όμως θεμελιώνεται στο Rast και όχι στο Dügâh⁷².



Α' μέρος: Το 1^ο μέρος του στίχου αναπτύσσεται σε 16 μέτρα χωρισμένα, όπως και στην εισαγωγή σε 4 φράσεις. Σε όλες τις φράσεις, μία προς μία, βλέπουμε τις ίδιες κινήσεις με αυτές της εισαγωγής με μόνες διαφορές την κατάληξη στην 1^η φράση στο Hüseyni αντί του

⁷² Όπ.π., σελ. 75.

Neva και στην 2^η την κατάληξη στο Neva αντί του Hüseyini.

A' μέρος

A γά πη σα κιε γώο φτω χός μιν

19 απ' τη γει το νιά μου Πω πω πω πω τρε λά__ θη κα μου

23 πή ρε τα__ μνα__ λά μου Μου 'κα ψε την καρ δού λα μου και

27 μ'ά να ψε φω πιά__ Αχ μι κρο πα ντρε

Οργανικά__

1. 2.

39 μέ νη μου μπαμπου νά ρα__ μου__ γλυ__ κια

Β' μέρος: Το 2^ο μέρος του στίχου αναπτύσσεται σε 20 μέτρα χωρισμένα σε 5 φράσεις. Στην 1^η φράση, η μελωδία μεταφέρεται στο Neva και, κινούμενη ανοδικά, κάνει καταλήξεις στο Ενς με κίνηση Segâh αναδεικνύοντας καθοδικά και την κλίμακα Segâh. Αποτέλεσμα αυτής της ανάδειξης είναι η χρήση των βαθμίδων Tiz Çargâh και Tiz Buselik. Το Tiz Çargâh είναι εδώ η 5^η βαθμίδα του 5χόρδου Segâh που κινείται διατονικά. Οπότε παίζεται χαμηλά μια και η κίνηση είναι καθοδική.

Β' μέρος

34 Γει τό νι__ σσα μου γει τό νι__

Βρε κα κού__ ργα δο λο φω νι__

1. 2.

37 38

ssa α__ μα__ αν σσα

Στην 2^η φράση εναλλάσσονται οι κινήσεις Segâh και Buselik. Έτσι στο 1^ο μέτρο έχουμε κίνηση Segâh με χρήση των βαθμίδων Acem – Evç. Στο 2^ο μέτρο έχουμε κίνηση Buselik με αντικατάσταση των παραπάνω βαθμίδων από τις Hüseynî – Acem αντίστοιχα, και στα επόμενα δύο επιστρέφει η μελωδία πάλι στο Segâh.

40 41

Μα ζι μου να 'ρθεις μια βρα δυά να τα μι λή__ σου με

Στην 3^η φράση παραμένει η μελωδία στην κίνηση Segâh για 1 μέτρο και έπειτα, με κίνηση Buselik, κάνει εντελή κατάληξη στο Neva.

44 45

και μια ζω ή κα λύ τε ρη οι δυο να ζή__ σου με

Στην 4^η φράση η μελωδία κινείται καθοδικά και κάνει πρώτα ατελή κατάληξη στο Nim Hicaz και εντελή στο Dügâh με κίνηση Hicaz.

48 49

Όλοι σε λέ νε έ__ μο ορ φη γ' αυ το το 'χεις κα μα__ ρι

Στην τελευταία φράση κλείνει η μελωδία στο Dügâh κατά τα πρότυπα του μακάμ Hicazkâr όπως είδαμε και παραπάνω.

52 53

και ξέρω πως δεν α για πάς τον ά ντρα π'ε__ χεις πά ρει

3.4.6 Παρατηρήσεις

Στην παραπάνω ανάλυση είδαμε ένα κομμάτι που κινείται κυρίως στα πρότυπα των μακάμ Hicaz και Hicaz Hümayun. Έτσι, η εισαγωγή ανοίγει με κίνηση Hicaz μέχρι την χαμηλή 6^η, το Acem, για να καταλήξει στο Neva. Έπειτα, κατά την ανοδική κίνηση από το Neva και πάνω, χρησιμοποιεί για ένα μέτρο το Ενς αντί του Acem κατά τα πρότυπα της κίνησης Rast και αμέσως μετά επιστρέφει με Buselik στο Neva για να καταλήξει στο Hüseyinî δίνοντας από κάτω ένα στιγμιαίο άκουσμα πειραιώτικου. Στην συνέχεια κάνει κίνηση Segâh στο Ενς για ένα μέτρο και αμέσως επιστρέφει στο Buselik. Τέλος, κλείνει κατά τα πρότυπα του μακάμ Hicazkâr ελαττώνοντας την 5^η βαθμίδα οπότε και χρησιμοποιείται ως προσαγωγέας το Nim Zirgüle αντί του Rast που κανονικά έχουμε στο Hicaz.

Το 1^ο μέρος του στίχου κινείται στα ίδια πρότυπα με την εισαγωγή. Το 2^ο μέρος του στίχου μεταφέρεται στην 4^η βαθμίδα για να περάσει σε περιβάλλον Segâh. Επιμένει εκεί, επιμένοντας ταυτόχρονα και στην κίνηση Buselik, όπως είδαμε στα μέτρα 39 – 44 στα οποία εναλλάσσονται αυτές οι κινήσεις μέτρο προς μέτρο. Έπειτα η μελωδία θα αφήσει οριστικά το Segâh για να συνεχίσει με κίνηση Buselik – Hicaz. Όμως θα κλείσει, όπως είδαμε, με κίνηση Zirgüle.

Οι μετατροπές στην ψηλή περιοχή ανάμεσα σε Rast, Buselik και Segâh που είδαμε παραπάνω δεν είναι ασυνήθιστες. Είναι όμως αξιοσημείωτος ο τρόπος και ιδίως η συχνότητα με την οποία γίνονται. Η κινητικότητα της 6^{ης} βαθμίδας ή αλλιώς κίνηση Ενς λαμβάνει χώρα εδώ σε όλο της το μεγαλείο. Το στιγμιαίο άκουσμα πειραιώτικου εμπλουτίζει ακόμα περισσότερο την σύνθεση. Επίσης, η κατάληξη Hicazkâr δεν είναι σπάνια σε κομμάτια της οικογένειας Hicaz. Όμως θεωρούμενη ως μετατροπία, το γεγονός ότι αποτελεί καταληκτική φράση, ξεφεύγει από τα πρότυπα της θεωρίας βάσει της οποίας μία σύνθεση θα πρέπει να κλείσει με τις βασικές κινήσεις του μακάμ στο οποίο είναι γραμμένη.

3.5 Μαρικήρα μου

1931, His Masters Voice Ελλάδος⁷³

Αρ. δίσκου: ΑΟ-2012

Αρ. μήτρας: OW- 82

3.5.1 Σύνθεση ορχήστρας

- Αντώνης Νταλγκάς: φωνή
- Βιολί
- Σαντούρι
- Κιθάρα συνοδευτική

3.5.2 Δομή

Εισαγωγή	8 μέτρα
Α' μέρος	φωνή, 10 μέτρα που επαναλαμβάνονται. Αναπτύσσονται σε 2 5μετρες φράσεις που η κάθε μία αποτελείται από 4 μέτρα στίχο και 1 μέτρο οργανική ανταπόκριση
Β' μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε 2 4μετρες φράσεις εκ των οποίων η 2 ^η επαναλαμβάνεται.
Εισαγωγή	8 μέτρα
Α' μέρος	10 μέτρα
Β' μέρος	8 μέτρα
Εισαγωγή	8 μέτρα

3.5.3 Ρυθμικό μοτίβο

Στον κατάλογο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως 'Μόρτικο'. Πρόκειται για τσιφτετέλι⁷⁴ και το βασικό ρυθμικό μοτίβο που ακούμε έχει την δομή 2 – 2 και αναλύεται

⁷³ Μανιάτης, Δ. (2006). Όπ.π.

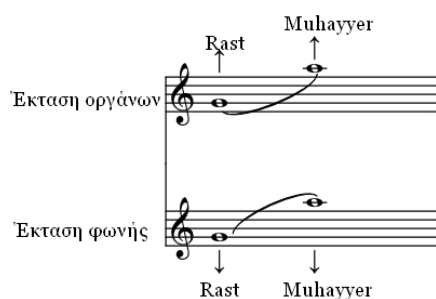
https://www.youtube.com/watch?v=u_3Ssdh628M

⁷⁴ Παύλου, Λ. (2006). Όπ.π. Σελ. 56.

ως εξής:



3.5.4 Έκταση



3.5.5 Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

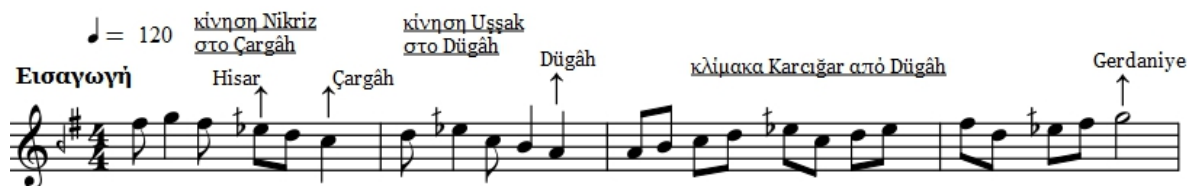
Το κομμάτι κινείται στο χώρο των μακάμ Hüseyni και Karcıgar. Σύμφωνα με τον Aüntemir το μακάμ Hüseyni κάνει 5χορδο Uşşak από θέση Dügâh και 4χορδο Uşşak από Hüseyni⁷⁵. Το Karcıgar κάνει 4χορδο Uşşak από θέση και 5χορδο Hicaz από Neva⁷⁶. Όπως θα δούμε παρακάτω, ο Νταλγκάς χρησιμοποιεί κινήσεις από αυτά τα 2 μακάμ αλλά στην περίπτωση του Hüseyni, η 2η βαθμίδα Segâh είναι τόσο βαριά ώστε ουσιαστικά να αγγίζει το Kürdi. Επίσης, κάνει κίνηση Segâh στο Ενς κάτι το οποίο δεν συνηθίζεται στα εν λόγω μακάμ. Οι μπερντέδες που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής:

Χαμηλή οκτάβα			Κύρια οκτάβα			Υψηλή οκτάβα		
			1 ^η	ΛΑ	Dügâh	1 ^η	ΛΑ	Muhayyer
			2 ^η	ΣΙ♭	Segâh			
				ΣΙ♭	Kürdi			
			3 ^η	ΝΤΟ	Çargâh			
			4 ^η	ΡΕ	Neva			
				ΜΙ	Hüseyni			
			5 ^η	ΜΙ♭	Hisar			
				ΜΙ#	Acem			
			6 ^η	ΦΑ#	Evç			
				ΦΑ	Acem			
7 ^η	ΣΟΛ	Rast	7 ^η	ΣΟΛ	Gerdaniye			

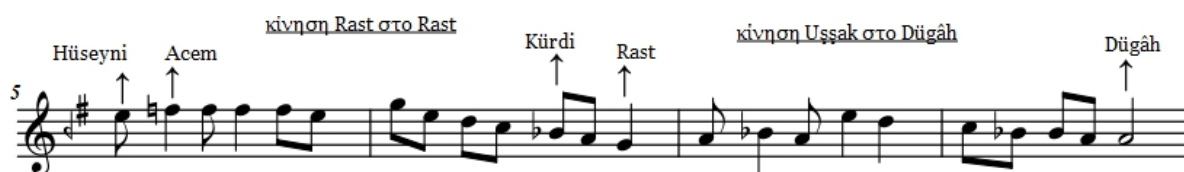
⁷⁵ Aüntemir, M. (2010). Όπ.π., σελ. 124.

⁷⁶ Όπ.π., σελ. 115.

Εισαγωγή: Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 8 μέτρα. Στα 4 πρώτα κινείται σε περιβάλλον Karciğar. Έτσι, με χρήση του Hisar μπερντέ έχουμε ατελή κατάληξη στο Çargâh με κίνηση Nikriz, εντελή κατάληξη στο Dügâh με κίνηση Uşşak και ατελή κατάληξη στο Gerdaniye με ανοδική ανάπτυξη της κλίμακας Karciğar.



Στα επόμενα 4 μέτρα αντικαθίσταται το Hisar από το Hüseyinî μπερντέ και περνάει η μελωδία σε περιβάλλον Hüseyinî κινούμενη καθοδικά. Οπότε το Ενς αντικαθίσταται από Acem. Έτσι, έχουμε πρώτα μία ατελή κατάληξη στο Rast μπερντέ με κίνηση Rast και έπειτα μία τελική στο Dügâh με κίνηση Uşşak. Όπως βλέπουμε στην παρτιτούρα, η έλξη της δεύτερης βαθμίδας είναι πάρα πολύ βαριά ώστε να ξεφεύγει από το Segâh και να αγγίζει το Kürdî. Πιθανώς επειδή ένα απ' τα σολιστικά όργανα είναι το σαντούρι το οποίο δεν μπορεί να κάνει μαλακιά έλξη. Προκύπτει έτσι διάστημα καθαρής 5^{ης} ανάμεσα στο Kürdî και στο Acem. Αποτέλεσμα αυτής της έλξης είναι, η κατάληξη στο Rast μπερντέ να αφήνει ένα μινόρε άκουσμα που ξεφεύγει από τα πρότυπα της κίνησης Rast και αγγίζει τα πρότυπα της κίνησης Buselik και η κατάληξη στο Dügâh να γίνεται με κίνηση Kürdî αντί της προβλεπόμενης κίνησης Uşşak. Η συνεργασία του μακάμ Hüseyinî με το μακάμ Karciğar δεν είναι κάτι ασυνήθιστο. Επίσης συχνά συναντάται η βαριά έλξη της 2^{ης} βαθμίδας για λόγους ενορχήστρωσης, δεδομένου ότι, όπως είδαμε και παραπάνω, ένα απ' τα σολιστικά όργανα είναι το σαντούρι το οποίο δεν μπορεί να εκτελέσει μαλακές έλξεις⁷⁷.



Α' μέρος: Το Α' μέρος του στίχου αναπτύσσεται σε 10 μέτρα χωρισμένα σε δύο φράσεις. Η 1^η φράση αποτελείται από 4 μέτρα και ένα μέτρο οργανική ανταπόκριση. Παραμένοντας στο περιβάλλον του Hüseyinî και με χρήση των βαθμίδων Acem και Kürdî όπως παραπάνω, κινείται καθοδικά από το Gerdaniye για να καταλήξει στο Dügâh με κίνηση Uşşak.

⁷⁷ Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Β. (2006). Όπ.π., σελ. 33.

Α' μέρος

κίνηση Uşşak στο Dügâh

Μες τα μα χαί ρια θα μπλε εχ τώ για να σε α πο
χτή σω

Η 2^η φράση αποτελείται επίσης από 4 μέτρα και ένα μέτρο οργανική ανταπόκριση. Από το Dügâh μεταβαίνει με άλμα στο Ενς όπου, έλκοντας το Hüseyinî σε Acem, κάνει κίνηση Segâh στο Ενς με ατελή κατάληξη στο Neva. Αμέσως μετά επαναφέρει το Hüseyinî στην θέση του και κάνει εκεί εντελή κατάληξη με κίνηση Uşşak. Η κίνηση Segâh στο Ενς δεν συνηθίζεται στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο στην ανάπτυξη αυτών των μακάμ⁷⁸.



Για σέ να βρε Μα

ρί κα μου το αί μα μου θα χύ σω

Β' μέρος: Το Β' μέρος του στίχου αναπτύσσεται σε 8 μέτρα χωρισμένα σε 2 φράσεις. Η 1^η φράση ανοίγει στο Gerdaniye και αντικαθιστώντας το Hüseyinî με Hisar περνάει σε περιβάλλον Karcığar. Έτσι, κάνει ατελή κατάληξη στο Neva με κίνηση Hicaz, εντελή κατάληξη στο Dügâh με κίνηση Uşşak και άλλη μία εντελή κατάληξη στο Çargâh με κίνηση Nikriz.

⁷⁸ Όπ.π., σελ. 33, 43.

Στα 15 παραδείγματα του μακάμ Χουσεϊνί και στα 8 παραδείγματα του μακάμ Καρτσιγάρ δεν υπάρχει πουθενά αυτή η κίνηση.

Β' μέρος *κίνηση Hicaz στο Neva* *κίνηση Uşşak στο Dügâh*

Θέ λω να γί νει__ εις ται ρι__ μου θέ

κίνηση Nikriz στο Çargâh

21 λω να μ'α γα πή__ σεί__ εις

24 *κίνηση Rast στο Rast* *Rast*

θα_ με_ βρει_ εις και θα με τα νο ή__ σει εις

27 *κίνηση Uşşak στο Dügâh* *Dügâh*

ή__ σεις

1. Σε ά λλα χέ ρια__

3.5.6 Παρατηρήσεις

Στην παραπάνω ανάλυση είδαμε ένα κομμάτι που κινείται στα πρότυπα των μακάμ Hüseynî και Karciğar. Έτσι, είδαμε την εισαγωγή να ανοίγει σαν Karciğar και έπειτα να περνάει σε περιβάλλον Hüseynî. Ο στίχος πρώτα κινείται στα πρότυπα του μακάμ Hüseynî στο κάτω 5χορδο, έπειτα μεταβαίνει στο Ενς για να κάνει κίνηση Segâh και μετά κάνει Uşşak στο Hüseynî κατά τα πρότυπα του Hüseynî. Στη συνέχεια περνάει πάλι σε περιβάλλον Karciğar όπως ξεκίνησε και τέλος κλείνει επιστρέφοντας στα πρότυπα του Hüseynî. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι βαριές έλξεις στην 2^η βαθμίδα λόγω ενορχήστρωσης, οι οποίες προκαλούν μινόρε άκουσμα σε καταλήξεις στον προσαγωγέα,

καθώς και η απότομη αλλαγή σε κίνηση Segâh στο Ενς (μέτρο 15) και η μικρή του διάρκεια καθώς στο αμέσως επόμενο μέτρο επιστρέφει στα πρότυπα του Hüseyinî. Η χρήση της κίνησης Segâh στο Ενς συνηθίζεται μεν σε τρόπους της οικογένειας του Uşşak αλλά, όπως είδαμε παραπάνω δεν συνηθίζεται στο Hüseyinî.

3.6 Ο τζογαδόρος

1933, His Masters Voice Ελλάδος⁷⁹

Αρ. δίσκου: ΑΟ-2079

Αρ. μήτρας: ΟΤ-1436

3.6.1 Σύθεση ορχήστρας

- Αντώνης Νταλγκάς: φωνή
- Δημήτρης Σέμσης⁸⁰: βιολί
- Ούτι
- Σαντούρι

3.6.2 Δομή

Εισαγωγή	6 μέτρα εκ των οποίων τα 2 πρώτα επαναλαμβάνονται
Α' μέρος	φωνή, 16 μέτρα χωρισμένα σε 2 8μετρες φράσεις. Τα τελευταία 4 μέτρα αποτελούν οργανική ανταπόκριση
Β' μέρος	φωνή, 4 μέτρα που επαναλαμβάνονται με διαφορετικό στίχο.
Εισαγωγή	6 μέτρα
Α' μέρος	16 μέτρα
Β' μέρος	4 μέτρα
Εισαγωγή	6 μέτρα
Α' μέρος	16 μέτρα
Β' μέρος	4 μέτρα
Ταξίμι	βιολί 15 μέτρα
Εισαγωγή	(6 μέτρα)x2

⁷⁹ Μανιάτης, Δ. (2006). Οπ.π.

<https://www.youtube.com/watch?v=s6sn7Zf-JQA>

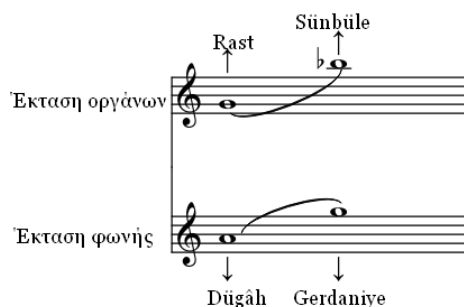
⁸⁰ Προσφωνείται από τον Νταλγκά κατά την διάρκεια του ταξιμιού

3.6.3 Ρυθμικό μοτίβο

Στον κατάλογο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως ‘Συρτός’. Πρόκειται για συρτό και το βασικό ρυθμικό μοτίβο που ακούμε έχει την δομή 2 – 2 και αναλύεται ως εξής:



3.6.4 Έκταση



3.6.5 Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

Το κομμάτι κινείται στο χώρο του μακάμ Hüseynî. Το μακάμ Hüseynî όπως είδαμε παραπάνω κάνει 5χορδο Uşşak από θέση Dügâh και 4χορδο Uşşak από Hüseynî. Όπως θα δούμε παρακάτω, έχουμε εδώ ένα δάνειο από το μακάμ Acem⁸¹ το οποίο είναι ένα Beyati που κάνει κίνηση Çargâh στο Acem. Οι μπερντέδες που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής:

Χαμηλή οκτάβα			Κύρια οκτάβα			Υψηλή οκτάβα		
			1 ^η	ΛΑ	Dügâh	1 ^η	ΛΑ	Muhayyer
			2 ^η	ΣΙ♭	Segâh	2 ^η	ΣΙ♭	Sünbüle
				ΣΙ♭	Dik Kürdi			
			3 ^η	NTO	Çargâh			
			4 ^η	PE	Neva			
			5 ^η	MI	Hüseynî			
			6 ^η	ΦΑ#	Evç			
				ΦΑ	Acem			
7 ^η	ΣΟΛ	Rast	7 ^η	ΣΟΛ	Gerdaniye			

⁸¹ Αύντεμπίρ, Μ. (2010). Όπ.π., σελ. 94.

Εισαγωγή: Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 6 μέτρα. Στα 2 πρώτα μέτρα έχουμε άνοιγμα με 4χορδο Çargâh και εντελή κατάληξη στο Acem. Όπως προαναφέρθηκε, αυτό είναι δάνειο από το μακάμ Acem. Πραγματοποιείται με χρήση της βαριάς 2^{ης} πάνω απ' την οκτάβα, δηλαδή του Sünbüle αντί του Tiz Segâh ώστε να έχουμε καθαρή 4^η από Acem μέχρι Sünbüle. Στο επόμενο μέτρο έχουμε κίνηση Buselik στο Neva παραμένοντας στα πρότυπα του μακάμ Acem ενώ αμέσως μετά η μελωδία, με κίνηση Uşşak, κάνει εντελή κατάληξη πρώτα στο Dügâh και έπειτα στο Hüseynî περνώντας έτσι σε περιβάλλον Hüseynî. Σε αυτή την κίνηση, όπως βλέπουμε στην παρτιτούρα, εναλλάσσεται το Dik Kürdi με το Segâh κατά την κάθοδο – άνοδο αντίστοιχα. Οπότε, έχουμε βαριά έλξη στην 2^η βαθμίδα του Uşşak όχι όμως τόσο βαριά όσο στο προηγούμενο παράδειγμα (§ 3.5.5) όπου είχαμε χρήση του Kürdi δεδομένου ότι στο προηγούμενο παράδειγμα, το σαντούρι έχει σολιστικό ρόλο μαζί με το βιολί ενώ εδώ έχει συνοδευτικό ρόλο αφήνοντας το σόλο στο βιολί και στο ούτι.

Εισαγωγή

Α' μέρος: Το Α' μέρος του στίχου αναπτύσσεται σε 2 8μετρες φράσεις. Η 1^η φράση κινείται στα πρότυπα του μακάμ Hüseynî ανοίγοντας στο Hüseynî μπερντέ. Έτσι, πρώτα κινείται προς τα πάνω με κίνηση Uşşak χρησιμοποιώντας ανοδικά το Ενς και καθοδικά το Acem και έπειτα καταλήγει με κίνηση Uşşak στο Dügâh. Στην συνέχεια η φράση επαναλαμβάνεται κατά τα ίδια πρότυπα καταλήγοντας όμως στο Hüseynî.

Α' μέρος

Η 2^η φράση ανοίγει επίσης στο Hüseynî μπερντέ για να καταλήξει στο Dügâh με κίνηση Uşşak. Στην συνέχεια επαναλαμβάνεται οργανικά κατά τα ίδια πρότυπα.

B' μέρος: Το B' μέρος αναπτύσσεται σε 4 μέτρα που επαναλαμβάνονται. Ανοίγει στο Çargâh και, κινούμενο πάντα κατά τα πρότυπα του 5χόρδου Uşşak, κάνει πρώτα ατελή κατάληξη στο Dik Kürdi και τέλος κάνει τελική κατάληξη στο Dügâh.

Ταξίμι: Βιολί, όπως είδαμε παραπάνω, παίζει ο Σαλονικιός ο οποίος πριν την τελευταία εισαγωγή κάνει ταξίμι. Το ταξίμι το ανοίγει στο Muhayyer κάνοντας πρώτα κίνηση Uşşak από πάνω και έπειτα κίνηση Uşşak από κάτω μέχρι το Hüseynî μπερντέ. Από το Hüseynî επιστρέφει στην εισαγωγή που αναλύθηκε παραπάνω. Δεδομένου ότι το ταξίμι πράττεται κατά την βούληση του εκτελεστή και όχι του συνθέτη, περαιτέρω ανάλυσή του ξεφεύγει από το αντικείμενο της παρούσας μελέτης. Αξίζει όμως να αναφερθεί ότι οι κινήσεις του παραπέμπουν στο μακάμ Muhayyer.

3.6.6 Παρατηρήσεις

Στην παραπάνω ανάλυση είδαμε ένα κομμάτι που κινείται στα πρότυπα του μακάμ Hüseynî εισάγεται όμως κατά τα πρότυπα του μακάμ Acem. Έτσι, η εισαγωγή ξεκινάει με κίνηση Çargâh στο Acem. Έπειτα περνάει σε περιβάλλον Hüseynî, οπότε με κίνηση Uşşak κατεβαίνει μέχρι το Dügâh για να καταλήξει στο Hüseynî. Το 1^ο μέρος του στίχου ανοίγει στο Hüseynî και, κάνοντας εκατέρωθεν κινήσεις Uşşak, κάνει καταλήξεις πότε στο Dügâh και πότε στο Hüseynî. Το 2^ο μέρος του στίχου, κινούμενο στο κάτω 5χορδο, κάνει πρώτα κατάληξη στην χαμηλωμένη 2^η δηλαδή στο Dik Kürdi και τέλος κλείνει στο Dügâh πάντα

με Uşşak.

Η βαριά 2^η βαθμίδα που είδαμε να χρησιμοποιεί ο Νταλγκάς εδώ αλλά και στο προηγούμενο παράδειγμα οδηγεί στο συμπέρασμα ότι σε Hüseyinî κομμάτια αρέσκεται να την χρησιμοποιεί, ασχέτως αν του το επιβάλει η ενορχήστρωση. Η ενορχήστρωση απλά του επιβάλλει το πόσο θα την βαρύνει. Αξιοσημείωτη επίσης, είναι η χρήση του μακάμ Acem το οποίο δεν συνηθίζεται στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Δευτερευόντως, το γεγονός ότι η μετατροπία στο μακάμ Acem αποτελεί εναρκτήρια κίνηση του κομματιού, ξεφεύγει από την, κατά τα ειωθότα, ανάπτυξη μίας σύνθεσης βάσει της οποίας θα ανοίξει μία σύνθεση με κάποια από τις βασικές κινήσεις της κυρίως ανάπτυξης και την οποιαδήποτε μετατροπία θα την κάνει πιο μετά. Η αυστηρή αυτή προσέγγιση βεβαίως αφορά στις λόγιες παραδόσεις ενώ η περίπτωση ενός λαϊκού κομματιού όπως αυτό που μελετάται εδώ, πρέπει να ειδωθεί, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, με μία όχι τόσο αυστηρή προσέγγιση.

3.7 Ο νταβατζής της Μαίρης

1933, His Masters Voice Ελλάδος⁸²

Αρ. δίσκου: ΑΟ-2095

Αρ. μήτρας: ΟΤ-1434

3.7.1 Σύνθεση ορχήστρας

- Αντώνης Νταλγκάς: φωνή
- Βιολί
- Ούτι

3.7.2 Δομή

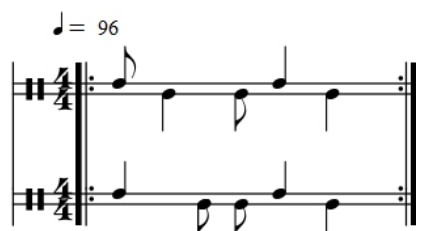
Εισαγωγή	10 μέτρα
Α' μέρος	φωνή, 8 μέτρα χωρισμένα σε 2 4μετρες φράσεις με μικρή ανταπόκριση στο τέλος κάθε μίας
Β' μέρος	φωνή, 8 μέτρα που επαναλαμβάνονται και 2 μέτρα γέφυρα ανάμεσα στις επαναλήψεις
Εισαγωγή	10 μέτρα
Α' μέρος	8 μέτρα
Β' μέρος	8 + 2 μέτρα
Κατάληξη	2 μέτρα καταληκτική φράση

⁸² Μανιάτης, Δ. (2006). Οπ.π.

https://www.youtube.com/watch?v=Mr_ti2Ba1a0

3.7.3 Ρυθμικό μοτίβο

Στον κατάλογο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως ‘Ζεϊμπέκικος’. Πρόκειται για τσιφτετέλι – μπαγιά και τα βασικά ρυθμικά μοτίβα που ακούμε έχουν την δομή 2 – 2 και αναλύονται ως εξής:

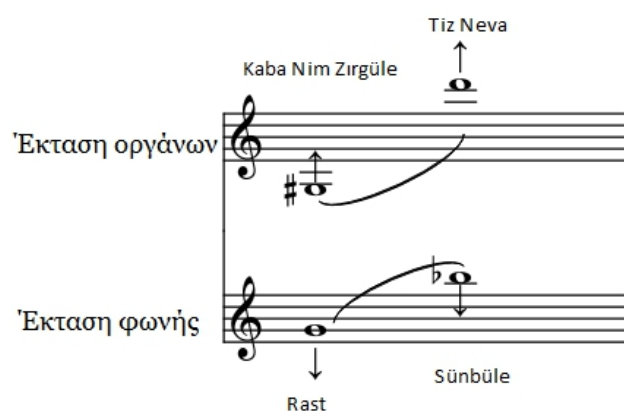


♩ = 96

Τσιφτετέλι⁸³: Εισαγωγή / Β' μέρος

Μπαγιά⁸⁴: Α' μέρος

3.7.4 Έκταση



Έκταση οργάνων

Έκταση φωνής

Kaba Nim Zırgüle

Tiz Neva

Rast

Sünbüle

3.7.5 Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

Το κομμάτι κινείται στο χώρο της οικογένειας Hicaz. Έτσι, όπως είδαμε παραπάνω (§ 3.4.5) έχουμε κατά κύριο λόγο κινήσεις όπως 4χορδο Hicaz από θέση Dügâh και 5χορδο Rast ή Buselik ή διατονική κίνηση από Neva καθώς και 5χορδο Hicaz από θέση Dügâh και 4χορδο Uşşak ή Hicaz από Hüseyinî Όπως θα δούμε παρακάτω, συγκεκριμένες καταλήξεις και έλξεις επιφέρουν και άλλα φαινόμενα. Οι μπερντέδες που χρησιμοποιούνται είναι οι

⁸³ Παύλου, Α. (2006). Όπ.π. Σελ. 56.

⁸⁴ Όπ.π. Σελ. 31.

εξής:

Χαμηλή οκτάβα			Κύρια οκτάβα			Υψηλή οκτάβα		
7 ^η	ΣΟΛ#	Kaba Nim Zirgüle						
1 ^η	ΛΑ	Kaba Dügâh	1 ^η	ΛΑ	Dügâh	1 ^η	ΛΑ	Muhayyer
2 ^η	ΣΙ♭	Kaba Dik Kürdi	2 ^η	ΣΙ♭	Dik Kürdi	2 ^η	ΣΙ♭	Dik Sünbüle
				ΣΙ#	Çargâh		ΣΙ♭	Sünbüle
3 ^η	ΝΤΟ#	Kaba Nim Hicaz	3 ^η	ΝΤΟ#	Nim Hicaz	3 ^η	ΝΤΟ#	Tiz Nim Hicaz
4 ^η	ΡΕ	Yegâh	4 ^η	ΡΕ	Neva	4 ^η	ΡΕ	Tiz Neva
				ΡΕ#	Nim Hisar			
5 ^η	ΜΙ	Hüseyini Asiran	5 ^η	ΜΙ	Hüseyini			
	ΜΙ#	Acem Asiran		ΜΙ♭	Hisar			
6 ^η	ΦΑ#	Irak	6 ^η	ΦΑ#	Evç			
				ΦΑ	Acem			
7 ^η	ΣΟΛ	Rast	7 ^η	ΣΟΛ	Gerdaniye			
				ΣΟΛ#	Nim Sehnaz			

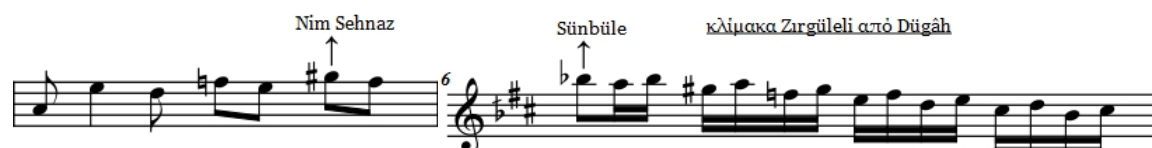
Εισαγωγή: Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 10 μέτρα. Εισάγεται στο Muhayyer και, με κίνηση Rast κάνει εντελή κατάληξη στο Neva.



Έπειτα, αλλοιώνοντας το Evç σε Acem, κάνει ατελή κατάληξη στην 3^η βαθμίδα το Nim Hicaz κινούμενη εκατέρωθεν αυτού, από πάνω κατά τα πρότυπα του 5χόρδου Buselik που θεμελιώνεται στο Neva και από κάτω κατά τα πρότυπα του 4χόρδου Hicaz που θεμελιώνεται στο Dügâh.



Στην συνέχεια, αλλοιώνοντας και το Gerdaniye σε Nim Sehnaz, η μελωδία ανεβαίνει μέχρι το Sünbüle⁸⁵ με κίνηση Hicaz για να κατέβει μία ολόκληρη κλίμακα Zirgüleli Hicaz μέχρι το Dügâh.



⁸⁵ Πρόκειται για την λίγο χαμηλή 2^η, αντίστοιχέ του Dik Kürdi της χαμηλής περιοχής η οποία υπολείπεται ενός κόμματος λόγω έλξης προς το Muhayyer.

Έπειτα, ανεβαίνει πάλι, από το Hüseyinî στο Muhayyer με κίνηση Hicaz για να συνεχίσει μέχρι το Tiz Neva επίσης με κίνηση Hicaz και να καταλήξει στο Muhayyer.



Β' μέρος: Το Β' μέρος του στίχου εκτίνεται σε 8 μέτρα που επαναλαμβάνονται με τον ίδιο στίχο. Χωρίζεται σε μία 4μετρη φράση και άλλες δύο 2μετρές. Η 1^η φράση ανοίγει στο Muhayyer και, με κίνηση Hicaz κατεβαίνει πρώτα με ατελή κατάληξη στο Acem και έπειτα με εντελή στο Hüseyni έλκοντας τον προσαγωγέα του Neva σε Nim Hisar κατά τα πρότυπα της κίνησης Zırgüle.

Η 2^η φράση, από το Hüseyni ανεβαίνει στο Nim Sehnaz και κατεβαίνει στο Neva κάνοντας έτσι κίνηση Nikriz από Neva. Αμέσως μετά καταλήγει με κίνηση Segâh στο Nim Hicaz έλκοντας τον προσαγωγέα του σε Çargâh. Οπότε προκύπτει έτσι περιβάλλον Hüzzam ένα τόνο ψηλότερα από την φυσική του θέση.

Στην 3^η φράση τελειώνει ο στίχος με κατάληξη κατά τα πρότυπα του μακάμ Hicazkâr όπως είδαμε παραπάνω (§ 3.4.5). Οπότε η βαθμίδα Acem επανέρχεται στο Ενς και ταυτόχρονα

αλλοιώνεται το Hüseyinî σε Hisar. Επίσης επανέρχεται και η 2^η βαθμίδα το Çargâh μπερντέ στην αρχική της θέση το Dik Kürdi. Έτσι, η μελωδία κάνει πρώτα ατελή κατάληξη στο Dik Kürdi και τελική στο Dügâh.

κατάληξη Hicazkâr στο Dügâh

το μου ρά κι _____ που 'χω να φου μιά ρεις

Στα επόμενα 2 μέτρα έχουμε μία γέφυρα Hicaz για την επανάληψη του Β' μέρους. Οπότε μεταβαίνει πάλι η μελωδία στο Muhayyer κάνοντας κινήσεις Hicaz εκατέρωθεν αυτού όπως είδαμε και στην εισαγωγή στα μέτρα 7 – 8.

1.

γέφυρα Hicaz στο Muhayyer

Muhayyer

Μετά το τέλος της 2^{ης} στροφής το κομμάτι κλείνει με απλή απάντηση στην τελευταία φράση του στίχου με την κατάληξη Hicazkâr που είδαμε παραπάνω, αλλά στην χαμηλή οκτάβα, οπότε η τελική κατάληξη είναι στο Kaba Dügâh με έλξη και του προσαγωγέα σε Kaba Nim Zirgüle.

Κατάληξη

κατάληξη Hicazkâr στο Kaba Dügâh

Kaba Dügâh

3.7.6 Παρατηρήσεις

Στην παραπάνω ανάλυση είδαμε μία σύνθεση που κινείται κυρίως στο χώρο της οικογένειας Hicaz. Έτσι, η εισαγωγή άνοιξε στο πάνω 5χορδο πρώτα με Rast και έπειτα με Buselik για να πέσει στην βάση με 4χορδο Hicaz κατά τα πρότυπα του μακάμ Hicaz. Στην συνέχεια ανέβηκε στην 5^η βαθμίδα για να ανέβει με 4χορδο Hicaz στην οκτάβα και να πέσει στην βάση, αυτή τη φορά κατά τα πρότυπα του Zirgüleli Hicaz. Κατά τα ίδια πρότυπα ανεβαίνει πάλι στην οκτάβα όπου κάνει Hicaz και από πάνω της. Θα κλείσει όμως στην βάση κάνοντας Segâh και Rast κάτω από αυτήν και πάλι κατά τα πρότυπα του

Hicaz⁸⁶.

Στο 1^ο μέρος του στίχου είδαμε διατονική κίνηση στο πάνω 5χορδο καθώς επίσης και Uşşak και Hicaz στο πάνω 4χορδο, τυπικές κινήσεις των μακάμ Hicaz, Uzzal και Zırgüleli αντίστοιχα. Στο 2^ο μέρος του στίχου είδαμε πρώτα να διατηρείται το Hicaz στο πάνω 4χορδο. Έπειτα η μελωδία, με ατελή κατάληξη στο Nim Hicaz και έλκοντας τον προσαγωγή σε διάστημα ημιτονίου πέρασε σε περιβάλλον Hüzam ένα τόνο υψηλότερα από τη φυσική του θέση το Segâh. Οπότε παρατηρείται εδώ το φαινόμενο της μεταβολής κατά τόνο⁸⁷. Τέλος, επαναφέροντας την 2^η και 6^η βαθμίδα στις θέσεις τους και χαμηλώνοντας την 5^η, έκλεισε με κατάληξη Hicazkâr η οποία όπως έχει αναφερθεί παραπάνω αποτελεί δάνειο από το μακάμ Hicazkâr.

Είδαμε λοιπόν εδώ την οικογένεια Hicaz πλούσια ανεπτυγμένη καθώς επίσης και δύο μετατροπές που εμπλουτίζουν ιδιαίτερα την σύνθεση, κυρίως αυτήν σε Hüzam και δευτερευόντως εκείνη σε Hicazkâr, δύο περιβάλλοντα με βαθμίδα θεμελίωσης το Segâh και το Rast αντίστοιχα, εδώ όμως θεμελιωμένα έναν τόνο υψηλότερα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η κλιμακωτή – βαθμίδα προς βαθμίδα – κατάληξη στο Β' μέρος από την αρχή του μέχρι το τέλος του. Όπως είδαμε έκανε με την σειρά κατάληξη στο Acem και στο Hüseyinî στα πλαίσια του 4χορδου Hicaz, έπειτα στο Neva σαν Nikriz, στην συνέχεια στο Nim Hicaz σαν Segâh, μετά στο Dik Kürdi και τέλος στο Dügâh.

⁸⁶ Μαυροειδής, Μ. (1999). Όπ.π., σελ. 250.

⁸⁷ Παναγιωτόπουλος, Δ. (2008). Όπ.π., σελ. 110.

3.8 Ροζίκα

1933, His Masters Voice Ελλάδος⁸⁸

Αρ. δίσκου: ΑΟ-2078

Αρ. μήτρας: ΟΤ-1435

3.8.1 Σύμβαση ορχήστρας

- Αντώνης Νταλγκάς: φωνή
- Βιολί
- Σαντούρι
- Ούτι
- Ζήλεια

3.8.2 Δομή

Εισαγωγή	7 μέτρα
Α' μέρος	φωνή, 10 μέτρα χωρισμένα σε 2 4μετρες φράσεις με 2 μέτρα γέφυρα προς το Β' μέρος
Β' μέρος	φωνή, 8 μέτρα που επαναλαμβάνονται με μικρή γέφυρα ανάμεσα στις επαναλήψεις
Εισαγωγή	7 μέτρα
Α' μέρος	10 μέτρα
Β' μέρος	8 μέτρα χωρίς επανάληψη
Εισαγωγή	7 μέτρα
Α' μέρος	10 μέτρα
Β' μέρος	8 μέτρα
Ταξίμι	Βιολί 4 μέτρα
Εισαγωγή	4 μέτρα (τα τελευταία της εισαγωγής)

⁸⁸ Μανιάτης, Δ. (2006). Όπ.π.

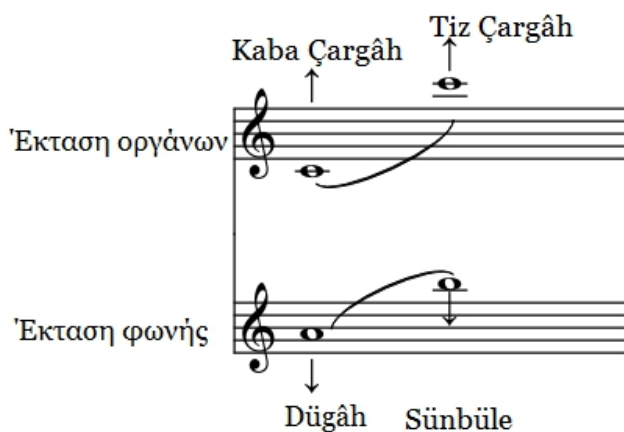
<https://www.youtube.com/watch?v=IG8SXcuKX4c>

3.8.3 Ρυθμικό μοτίβο

Στον κατάλογο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως ‘Καρσιλαμάς’. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο που ακούμε είναι καρσιλαμάς με δομή $2 - 2 - 2 - 3^{89}$ και αναλύεται ως εξής:



3.8.4 Έκταση



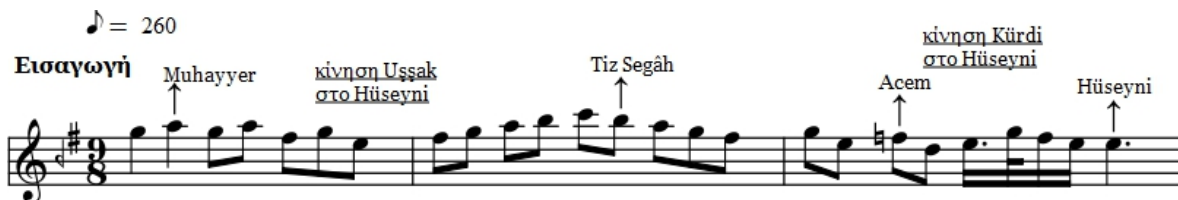
3.8.5 Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

Το κομμάτι κινείται, κατά κύριο λόγο, στο χώρο του μακάμ Hüseynî με συχνές μετατροπές σε Karşıgar. Οι μπερντέδες που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής:

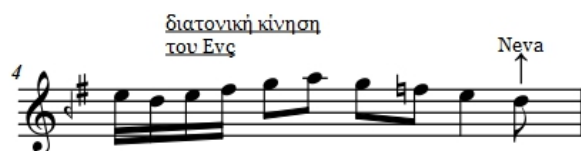
Χαμηλή οκτάβα			Κύρια οκτάβα			Υψηλή οκτάβα		
			1 ^η	ΛΑ	Dügâh	1 ^η	ΛΑ	Muhayyer
			2 ^η	ΣΙ♭	Segâh	2 ^η	ΣΙ♭	Tiz Segâh
							ΣΙ♭	Sünbüle
3 ^η	NTO	Kaba Çargâh	3 ^η	NTO	Çargâh	3 ^η	NTO	Tiz Çargâh
4 ^η	PE	Yegâh	4 ^η	PE	Neva			
5 ^η	MI	Hüseynî Asiran	5 ^η	MI	Hüseynî			
				MI♭	Hisar			
6 ^η	ΦΑ	Acem Asiran	6 ^η	ΦΑ#	Evç			
	ΦΑ#	Irak		ΦΑ	Acem			
7 ^η	ΣΟΛ	Rast	7 ^η	ΣΟΛ	Gerdaniye			

⁸⁹ Παύλου, Λ. (2006). Όπ.π. Σελ. 51.

Εισαγωγή: Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 7 μέτρα. Ανοίγει στο Muhayyer κινούμενο καθοδικά με κίνηση Uşşak και εντελή κατάληξη στο Hüseyinî. Αρχικά το Ενς παίζεται μαλακά σαν τυπικό Uşşak. Στο τέλος όμως της φράσης αντικαθίσταται από το Acem οπότε προκύπτει κατάληξη με Kürdi. Επίσης, στα μισά της φράσης (2^ο μέτρο), η μελωδία εκτείνεται μέχρι το Tiz Çargâh με κίνηση Uşşak πάνω στο Muhayyer όπου όμως η 2^η βαθμίδα του παίζεται ελαττωμένη μεν στο Tiz Segâh μπερντέ χωρίς όμως να μαλακώνει κατά την κάθοδο. Αυτή η κίνηση είναι επίσης τυπική στην οκτάβα αυτού του μακάμ.



Στην συνέχεια, κινείται από το Hüseyinî μέχρι το Muhayyer και πάλι πίσω για να κάνει ατελή κατάληξη στο Neva με διατονική κίνηση.



Η τελευταία φράση της εισαγωγής κινείται στο κάτω 5χορδο όπου, με κίνηση Uşşak, καταλήγει τελικά στο Dügâh.



Α' μέρος: Το Α' μέρος του στίχου αναπτύσσεται σε 10 μέτρα χωρισμένα σε 2 φράσεις μία 4μετρη και η άλλη 6μετρη. Στην 1^η φράση έχουμε μία κίνηση η οποία δεν απαντήθηκε στα προηγούμενα 2 κομμάτια Hüseyinî που αναλύσαμε παραπάνω (§ 3.5.5 & 3.6.5). Πρόκειται για την κίνηση Çargâh στο Çargâh μπερντέ. Έτσι, κάνοντας χρήση του Acem αντί του Ενς, έχουμε πρώτα κίνηση Çargâh και κατάληξη στο Çargâh, έπειτα μικρή γέφυρα Çargâh στην χαμηλή οκτάβα στο Kaba Çargâh, επανάληψη της προηγούμενης κίνησης και μικρή γέφυρα Nikriz από το Çargâh μπερντέ μέχρι το Gerdaniye για να περάσει η μελωδία σε περιβάλλον Karcığar, οδεύοντας προς την επόμενη φράση. Η κίνηση αυτή προϋποθέτει την

αντικατάσταση του Hüseyinî από το Hisar.

A' μέρος

Ού ζο θέ λω__

κίνηση Çargâh στο Çargâh Çargâh γέφυρα Çargâh στο Kaba Çargâh Kaba Çargâh κίνηση Çargâh στο Çargâh Çargâh γέφυρα Nikriz στο Çargâh Hisar

σαν ντου ρά κι έχω ντέρ τι και με ρά κι

Στην 2^η φράση έχουμε πρώτα ατελή κατάληξη από το Sünbüle στο Çargâh με κίνηση Nikriz και έπειτα, από το Ενς στο Dügâh με κίνηση Karcığar. Η τελευταία κίνηση επαναλαμβάνεται οργανικά ως γέφυρα προς το Β' μέρος.

Gerdaniye Sünbüle κίνηση Nikriz στο Çargâh Çargâh

Θα με θύ σω θα τα σπά σω Δεν μπο ρώ να

κίνηση Karcığar στο Dügâh Dügâh γέφυρα Karcığar στο Dügâh Dügâh

σε ξε χά σω

B' μέρος: Το Β' μέρος αναπτύσσεται σε 8 μέτρα χωρισμένα σε 2 4μετρες φράσεις. Η 1^η φράση, με χρήση του Acem, κάνει πρώτα εντελή κατάληξη στο Nava με κίνηση Buselik. Ακολουθεί μικρή γέφυρα Buselik επίσης στο Nava για να κλείσει με κίνηση Uşşak στο Dügâh. Οπότε, προκύπτει έτσι ένα πέρασμα στο μακάμ Beyatî⁹⁰.

⁹⁰ Αύντεμρ, Μ. (2010). Όπ.π., σελ. 109.

Β' μέρος

Hüseyni κίνηση Buselik στο Neva

μακάμ Beyati

Neva γέφυρα Buselik στο Neva κίνηση Uşşak στο Dügâh Dügâh

Στην 2^η φράση, η μελωδία επιστρέφει στο περιβάλλον Hüseyni, οπότε κάνει κίνηση Uşşak στο Hüseyni το οποίο έπειτα αλλοιώνει πολύ μαλακά σε Hisar κάνοντας ατελή κατάληξη στο Çargâh κατά τα πρότυπα του Karciğar δηλαδή με κίνηση Nikriz. Ακολουθεί τελική κατάληξη στο Dügâh με κίνηση Uşşak. Το Β' μέρος θα επαναληφθεί μετά από μία γέφυρα Uşşak από το Dügâh μέχρι το Hüseyni.

κίνηση Uşşak στο Hüseyni κίνηση Karciğar στο Dügâh Hisar Çargâh κίνηση Uşşak στο Dügâh

1. 2.

Dügâh γέφυρα Uşşak στο Dügâh

Ταξίμι: Το ταξίμι διαρκεί 4 μέτρα και όλες οι κινήσεις που κάνει είναι ακριβώς ίδιες με εκείνες που είδαμε στο ταξίμι στον Τζογαδόρο που αναλύθηκε παραπάνω (§ 3.6.5). Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι μάλλον παίζει ο ίδιος βιολιστής δηλαδή ο Σαλονικιός.

3.8.6 Παρατηρήσεις

Στην παραπάνω ανάλυση είδαμε μία σύνθεση που κινείται κυρίως στο χώρο του μακάμ Hüseyni. Έτσι, η εισαγωγή κινήθηκε σε αυτά τα πλαίσια κάνοντας στο πάνω 4χορδο κινήσεις Uşşak και διατονικές κινήσεις και στο κάτω, 5χορδο Uşşak. Στο Α' μέρος του στίχου είδαμε καταλήξεις στο Çargâh με κίνηση Çargâh και αμέσως μετά πέρασμα σε Karciğar το οποίο επειδή αρχικά κατέληξε και αυτό στο Çargâh, είχαμε εναλλαγή ματζόρε

– μινόρε ακουσμάτων στην ίδια βαθμίδα. Στο Β' μέρος κατέσκει δεσπόζων φθόγγος το Neva με Buselik από πάνω και Uşşak από κάτω οπότε έγινε έτσι μία μετάβαση σε περιβάλλον Beyatî. Έπειτα επέστρεψε η μελωδία σε περιβάλλον Hüseynî αποκαθιστώντας ως δεσπόζοντα τον φθόγγο Hüseynî και κάνοντας Uşşak από πάνω του. Τέλος, άγγιξε λίγο την χαμηλή 5^η για να δώσει λίγο ακόμα χρώμα Karciğar πριν κλείσει στην βάση με Uşşak.

Ήταν η 3^η σύνθεση σε μακάμ Hüseynî που αναλύθηκε εδώ. Όπως και οι άλλες 2, χαρακτηρίζεται και αυτή από πλούσιες εναλλαγές χρωμάτων. Αξίζει να σημειωθεί ότι η 2^η βαθμίδα που στις προηγούμενες συνθέσεις επέμενε σε μία βαριά εκδοχή, εδώ παίζεται μαλακά σαν τυπικό Uşşak.

3.9 Το φθισικό κορίτσι

1929, ODEON Ελλάδος⁹¹

Αρ. δίσκου: GA-1527

Αρ. μήτρας: GO-1376

3.9.1 Σύνθεση ορχήστρας

- Αντώνης Νταλγκάς: φωνή
- Πολίτικη λύρα
- Ούτι

3.9.2 Δομή

Εισαγωγή	2 μέτρα
A' μέρος	φωνή, 8 μέτρα συν 1 μέτρο γέφυρα προς το Β μέρος
B' μέρος	φωνή, 9 μέτρα χωρισμένα σε 2 4μετρες φράσεις συν 1 μέτρο ανταπόκριση ανάμεσά τους
Εισαγωγή	2 μέτρα
A' μέρος	9 μέτρα
B' μέρος	9 μέτρα
Αμανέζ	~2 μέτρα

⁹¹ Μανιάτης, Δ. (2006). Όπ.π.

https://www.youtube.com/watch?v=gz_fnkrgWxY

3.9.3 Ρυθμικό μοτίβο

Στον κατάλογο του Μανιάτη χαρακτηρίζεται ως 'Μόρτικο. Το βασικά ρυθμικά μοτίβα που ακούμε έχουν τη δομή 2 – 2 και αναλύονται ως εξής:

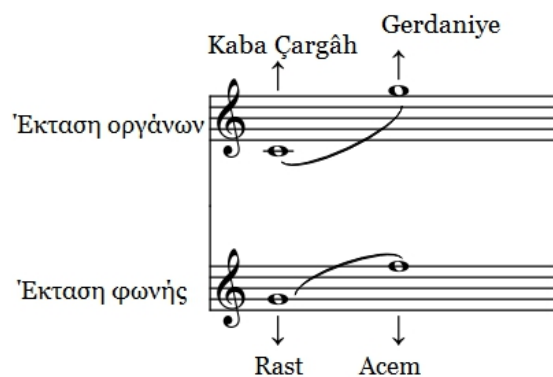
♩ = 60



Κυρίως κομμάτι: Μπαγιά

Αμανές: Τσιφτετέλι

3.9.4 Έκταση



Έκταση οργάνων

Έκταση φωνής

Kaba Çargâh

Gerdaniye

Rast

Acem

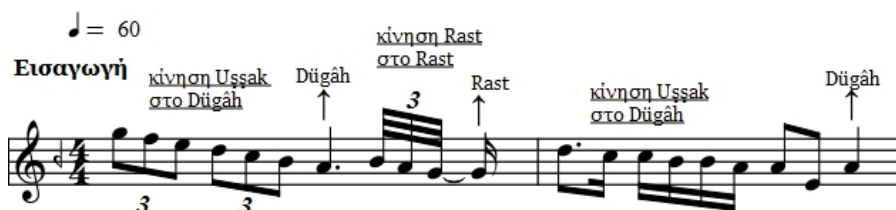
3.9.5 Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

Το κομμάτι κινείται, κατά κύριο λόγο, στο χώρο του μακάμ *Uşşak*. Σύμφωνα με τον Αϊντεμίρ το μακάμ *Uşşak* θεμελιώνεται στο *Dügâh* και έχει ως δεσπόζουσα βαθμίδα το *Neva* όπου θα κάνει *Buselik* από πάνω και φυσικά *Uşşak* από *Dügâh*. Επίσης θα κάνει καταλήξεις *Rast* στον προσαγωγέα *Rast*⁹². Η κυριότερη μετατροπία όπως θα δούμε είναι σε περιβάλλον *Saba*. Οι μπερντέδες που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής:

⁹² Αϊντεμίρ, Μ. (2010). Όπ.π., σελ. 106.

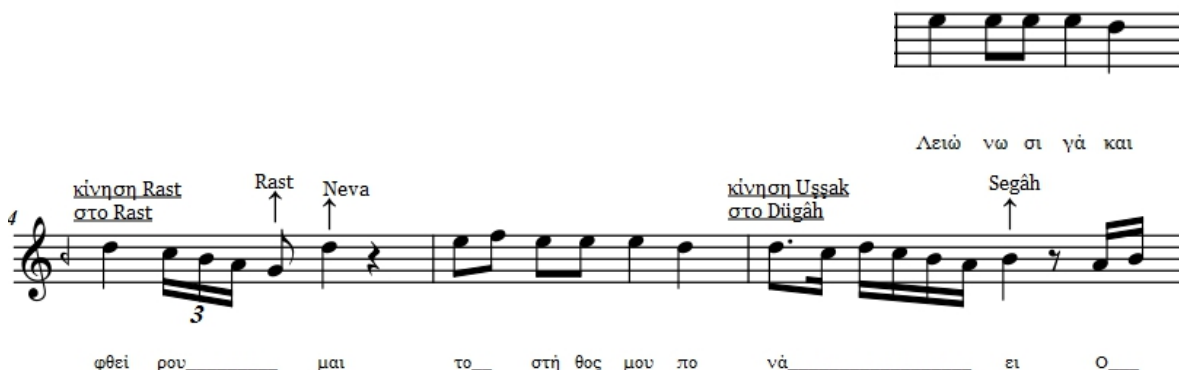
Χαμηλή οκτάβα			Κύρια οκτάβα			Υψηλή οκτάβα		
			1 ^η	ΛΑ	Dügâh			
				ΛΑ♭	Zırgüle			
			2 ^η	ΣΙ	Segâh			
				ΣΙ♭	Kürdi			
				ΣΙ♭	Dik Kürdi			
3 ^η	NTO	Kaba Çargâh	3 ^η	NTO	Çargâh			
4 ^η	PE♭	Kaba Hicaz	4 ^η	PE	Neva			
				PE♭	Hicaz			
5 ^η	MI	Hüseyini Asiran	5 ^η	MI	Hüseyini			
6 ^η	ΦΑ	Acem Asiran	6 ^η	ΦΑ	Acem			
7 ^η	ΣΟΛ	Rast	7 ^η	ΣΟΛ	Gerdaniye			

Εισαγωγή: Η εισαγωγή εκτείνεται σε 2 μέτρα. Ανοίγει στο Gerdaniye και κατεβαίνει αρχικά την κλίμακα Uşşak καταλήγοντας στο Dügâh. Έπειτα κάνει κίνηση Rast με ατελή κατάληξη στο Rast μπερντέ και πάλι κίνηση Uşşak στο Dügâh.



Α' μέρος: Το Α' μέρος του στίχου αναπτύσσεται σε 8 μέτρα συν 1 μέτρο γέφυρα προς το Β' μέρος. Η μελωδία ανοίγει αρχικά στο Hüseyini για να πέσει στο Neva και, από εκεί, να κάνει κίνηση Rast μέχρι το Rast μπερντέ με εντελή όμως κατάληξη στο Neva. Αμέσως μετά γίνεται παρόμοια κίνηση αλλά μέχρι το Dügâh οπότε έχουμε κίνηση Uşşak, με ατελή όμως κατάληξη στο Segâh. Κίνηση πολύ χαρακτηριστική για το μακάμ Uşşak.

Α' μέρος



Έπειτα, παραμένοντας στο κάτω 4χορδο, συνεχίζει κινούμενη από το Neva μέχρι το Rast εναλλάσσοντας καταλήξεις είτε στο Dügâh με κίνηση Uşşak, είτε στο Rast με κίνηση Rast,

με τελική κατάληξη στο Dügâh.

Το επόμενο μέτρο είναι μία γέφυρα η οποία εισάγει την μελωδία σε περιβάλλον Saba προς το Β' μέρος. Ανοίγει στο Çargâh μπερντέ και, αντικαθιστώντας το Neva μπερντέ με Hicaz κάνει 4χορδο Hicaz μέχρι το Acem και εντελή κατάληξη στο Çargâh.

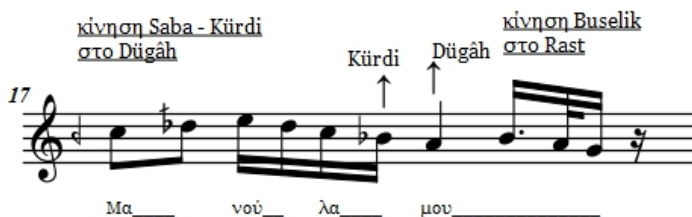
Β' μέρος: Το Β' μέρος αναπτύσσεται σε 2 4μετρες φράσεις με ανταπόκριση ενός μέτρου ανάμεσά τους. Η 1^η φράση, παραμένοντας στην βαθμίδα Çargâh κάνει εκεί κινήσεις Saba, δηλαδή 3χορδο Uşşak από Dügâh και 4χορδο Hicaz από Çargâh, καταλήγοντας πρώτα στο Dügâh και έπειτα στο Çargâh.

Το επόμενο μέτρο είναι μία ανταπόκριση πριν την 2^η φράση. Πρόκειται για μία καθοδική κλίμακα Hicazkâr που περιέχεται στο μακάμ Saba αν κινηθεί η μελωδία, από το Tiz Çargâh μέχρι το Çargâh με τα διαστήματα του μακάμ Saba. Εδώ ακούμε αυτή την κίνηση, όμως

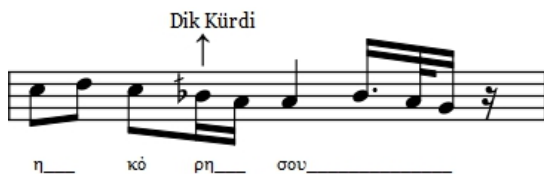
μία οκτάβα χαμηλότερα, δηλαδή από το Çargâh μέχρι το Kaba Çargâh δεδομένου ότι περιοχές όπως αυτή του Tiz Çargâh είναι πολύ ψηλές και άρα δύσχρηστες για την πολιτική λύρα που εδώ είναι το κύριο σολιστικό όργανο.



Στην 2^η φράση η μελωδία, παραμένοντας λίγο ακόμα σε περιβάλλον Saba κινείται από το Çargâh μέχρι το Hüseyinî και, επιστρέφοντας προς το Dügâh αντικαθιστά το Segâh με Kürdi. Το φαινόμενο που προκύπτει έτσι είναι η κίνηση Saba – Kürdi⁹³. Οπότε, με αυτή την κίνηση, γίνεται πρώτα μία ατελής κατάληξη στο Dügâh και έπειτα άλλη μία στο Rast με κίνηση Buselik.



Στο επόμενο μέτρο επιστρέφει σιγά – σιγά η μελωδία σε περιβάλλον Uşşak. Η 2^η βαθμίδα, από Kürdi σηκώνεται λίγο και αντικαθίσταται αρχικά από το Dik Kürdi ενώ ταυτόχρονα η 4^η βαθμίδα από Hicaz επιστρέφει στο Neva. Έτσι, έχουμε τις ίδιες καταλήξεις με το προηγούμενο μέτρο αλλά με πιο μαλακή την 2^η βαθμίδα.



Στα τελευταία 2 μέτρα η 2^η βαθμίδα επιστρέφει στο Segâh οπότε έχουμε τελική κατάληξη στο Dügâh με κίνηση Uşşak.



⁹³ Μαυροειδής, Μ. (1999). Όπ.π., Σελ. 71.

Αμανές: ο αμανές στο τέλος του κομματιού κρατάει περίπου 2 μέτρα διότι κόβεται ξαφνικά μάλλον λόγω προβλήματος του ακουστικού υλικού. Το ούτι κρατάει ρυθμό τσιφτετέλι και η φωνή κάνει μια μικρή φράση σε 4χορδο Uşşak καταλήγοντας στο Dügâh.

3.9.6 Παρατηρήσεις

Στην παραπάνω ανάλυση είδαμε μία σύνθεση που κινείται κυρίως στο χώρο του μακάμ Uşşak με βασικότερη μετατροπία αυτήν σε περιβάλλον Saba. Έτσι, η εισαγωγή και το Α' μέρος κινήθηκαν στο κάτω 4χορδο με τυπικές κινήσεις Uşşak και καταλήξεις στο Dügâh μπερντέ με κίνηση Uşşak, στο Rast μπερντέ με κίνηση Rast και, σε μία περίπτωση, κατάληξη στο Segâh. Στην συνέχεια με γέφυρα Saba άλλαξε το περιβάλλον σε Saba και το Β' μέρος ξεκίνησε έτσι με κινήσεις στο κάτω 5χορδο και καταλήξεις στο Dügâh και στο Çargâh. Η ανταπόκριση που ακολουθεί παραμένει στα πρότυπα του Saba αλλά, δεδομένων των βαθμίδων στις οποίες κινείται μας δίνει ένα άκουσμα που δεν συνηθίζεται στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Αυτή είναι η κλίμακα Hicazkâr από Çargâh μέχρι Kaba Çargâh. Στην συνέχεια του Β' μέρους έχουμε άλλη μία ασυνήθιστη κίνηση για αυτό το ρεπερτόριο η οποία είναι το Saba – Kürdi, με πτώση του Segâh σε Kürdi, εξ αιτίας της οποίας προκύπτει και κατάληξη στον προσαγωγέα με Buselik. Τέλος, η επιστροφή σε περιβάλλον Uşşak γίνεται με σταδιακή επαναφορά της 2^{ης} βαθμίδας από Kürdi σε Segâh. Η επαναφορά αυτή πραγματοποιείται, όπως είδαμε, στα 4 τελευταία μετρά από Kürdi σε Dik Kürdi και τελικά σε Segâh.

Το Saba – Kürdi στο Dügâh καθώς και το Hicazkâr στο Çargâh δεν είναι κάτι ακραίο για το μακάμ Saba⁹⁴ σε λόγιες παραδόσεις, είναι όμως ασυνήθιστα στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο⁹⁵ και ιδίως σε ένα κομμάτι που είναι Uşşak δηλαδή όλα αυτά λαμβάνουν χώρα

⁹⁴ Μαυροειδής, Μ. (1999). Όπ.π., Σελ. 247.

⁹⁵ Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Β. (2006). Όπ.π., σελ. 36.

Σε κανένα από τα παραδείγματα δεν γίνεται κάποια από αυτές τις κινήσεις. Στο παράδειγμα 7 (Οι φυλακές του Ωρωπού) έχουμε, μετά από κίνηση Saba με κατάληξη στο τσαργκιά, χαμήλωμα της 2^{ης} σε Kürdi με κατάληξη στο Dügâh χωρίς όμως να ξεπερνάει εκεί η μελωδία την 2^η βαθμίδα ώστε να ακουστεί ολοκληρωμένη κίνηση Saba – Kürdi. Θα πρέπει να θεωρηθεί ως κίνηση λαϊκού ουσάκ (Βλ. στο: Ανδρίκος, Ν. (2010). Όπ.π. Σελ. 6.) δεδομένου ότι το εν λόγω κομμάτι έχει στο οργανολόγιό του μπαγλαμά και κιθάρα όργανα τα οποία μόνο κατά προσέγγιση μπορούν να

κατά την διάρκεια της μετατροπίας.

αποδώσουν τη βάρυνση της 2^{ης} βαθμίδας. Ενώ στο υπό μελέτη κομμάτι το οργανολόγιο και η φρασεολογία δεν παραπέμπουν σε λαϊκά πρότυπα αλλά σε λόγια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 – Συμπεράσματα

Η μελέτη του συνθετικού έργου του Αντώνη Νταλγκά αναδεικνύει κάποια συμπεράσματα τα οποία μπορούν να χωριστούν σε 2 κατηγορίες:

- σε εκείνα που αφορούν στην εποχή
- σε εκείνα που αφορούν στον ίδιο το συνθέτη

4.1 Η εποχή

Είναι μάλλον αυτονόητο ότι πολιτικά δρώμενα, πολιτικές ιδεολογίες, πολεμικές συρράξεις και γενικότερα οποιεσδήποτε κοινωνικό-πολιτικές μεταβολές συμβαίνουν σε μία κοινωνία θα μεταβάλλουν, μέσα σε όλες τις παραμέτρους, και την μουσική δημιουργία. Παρ' όλα αυτά χρήσιμη θα ήταν μία μικρή αναφορά.

Η εποχή του Μεσοπολέμου έχει στις πλάτες της τον 1^ο Παγκόσμιο Πόλεμο, την Μικρασιατική Καταστροφή και την μαζική εισροή προσφύγων στην χώρα. Οι πρόσφυγες αυτοί, ως φορείς της παράδοσης του Καφέ Αμάν, ερχόμενοι στην Ελλάδα, την αναβιώνουν. Οπότε μία παράδοση που, εξ' αιτίας εθνικιστικών ιδεολογιών, είχε παρακμάσει, τώρα λόγω πολεμικών συγκρούσεων αναβιώνει. Αργότερα, πάλι λόγω εθνικιστικών ιδεολογιών θα παρακμάσει εκ νέου. Εξ' αιτίας των ίδιων ιδεολογιών θα εξαφανιστούν ολόκληρα είδη όπως ο αμανές και το χασικλίδικο τα οποία αποτελούσαν δύο απ' τα σημαντικότερα κομμάτια της μέχρι τότε δημιουργίας του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου.

Σε τεχνολογικό επίπεδο, η εφεύρεση του φωνόγραφου εμπορευματοποιεί την μουσική. Επομένως η μουσική δημιουργία κατευθύνεται από το κέρδος. Βεβαίως, μέσω της δισκογραφίας μπορεί πλέον το κράτος να ελέγχει την μουσική παραγωγή και έτσι να επιβάλλει την ιδεολογία που πρεσβεύει μέσω της λογοκρισίας.

4.2 Ο συνθέτης

Ο Αντώνης Νταλγκάς, όπως είδαμε προήλθε από ένα περιβάλλον όπου συνέρρεαν φορείς παραδόσεων από όλη την Ευρώπη και την ανατολική Μεσόγειο. Ήρθε στην Ελλάδα με την μικρασιατική καταστροφή μαζί με μουσικούς με κάποιους από τους οποίους συνεργαζόταν ήδη από πριν. Επίσης, στην Ελλάδα οι συνθήκες όπως διαμορφώθηκαν τότε, ευνοούσαν την αναβίωση του Καφέ Αμάν. Αναβίωση για τους ντόπιους Έλληνες. Για τους

Μικρασιάτες ήταν μία συνέχεια.

Έτσι, το Καφέ Αμάν, την δεκαετία του 1920 ανθεί σε επίπεδο επιτέλεσης αλλά και σε επίπεδο δημιουργίας λόγω και της ανάπτυξης της δισκογραφίας. Οπότε, ο Νταλγκάς συμμετέχει ως τραγουδιστής σε σημαντικό αριθμό τραγουδιών, αλλά και ως συνθέτης ξεκινάει μετά τα μέσα της δεκαετίας αυτής να δισκογραφεί μέχρι κυρίως το 1933.

Όπως έδειξε η ανάλυση του έργου του, ο Νταλγκάς απείχε από την δισκογραφία από το 1934 μέχρι το 1937. Οι πιθανές αιτίες για αυτή την αποχή, οι οποίες αναφέρθηκαν παραπάνω (§ 1.5), θα πρέπει να σημειωθεί ότι ικανοποιούν αυτή την αποχή μόνο μακροπρόθεσμα. Παρατηρώντας την δισκογραφία βλέπουμε ότι ο Νταλγκάς έπαψε να δισκογραφεί πάρα πολύ ξαφνικά. Δηλαδή, ενώ μέχρι και το 1933 δισκογραφεί πολλά κομμάτια κάθε χρόνο, το 1934 δισκογραφεί μόνο ένα και στην συνέχεια κανένα. Το γεγονός αυτό μας ωθεί στο συμπέρασμα ότι πέραν των λόγων που προαναφέρθηκαν, πιθανόν να υπήρχαν και άλλα αίτια. Πιθανό είναι επίσης αυτά τα αίτια να μην είναι άσχετα με το γεγονός ότι ο Νταλγκάς πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του μέσα σε κατάθλιψη. Επίσης, η επιστροφή του το 1937, πέραν του πολύ μικρού όγκου δισκογραφήσεων σε σχέση με πριν, υφολογικά όπως είδαμε απείχε τόσο πολύ από το πρότερο έργο του ώστε να μπορεί κανείς να υποθέσει ότι δεν πρόκειται για τον ίδιο συνθέτη. Όλα αυτά βέβαια δεν μπορούν να τεκμηριωθούν δεδομένης της απουσίας στοιχείων.

4.3 Οι συνθέσεις

Όπως είδαμε για το σύνολο των συνθέσεών του, ο Νταλγκάς προτιμάει να γράφει κυρίως σε μακάμ της οικογένειας του Uşşak και του Hicaz αφού σε αυτά έχει γράψει τα 2/3 των συνθέσεών του. Επίσης, στα 9 κομμάτια που αναλύθηκαν βαθύτερα είδαμε ιδέες και μετατροπές πολύ συχνά σπάνιες για το αστικό λαϊκό ύφος ή ακόμα πλούσιες έστω κι αν δεν είναι σπάνιες.

4.3.1 Μακάμ που χρησιμοποιήθηκαν

Μοναδική ίσως περίπτωση στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο αποτελεί η «Άπονη Τουρκάλα» σε μακάμ Bestenigâr. Πρόκειται για ένα μακάμ πολύ σπάνιο που το συναντάμε σε λόγιες παραδόσεις. Λαμβάνοντας υπ' όψιν και τον «Μανέ Σαμπάχ» με τον οποίο

παραλληλίστηκε η σύνθεση στην ανάλυση (§ 3.1.6) γίνεται σαφές το υψηλό επίπεδο των γνώσεων του Νταλγκά όσον αφορά στο σύστημα των μακάμ της λόγιας οθωμανικής παράδοσης. Επίσης αναδεικνύεται η ικανότητά του να παράγει μετατροπίες σε τόσο ιδιαίτερα τροπικά περιβάλλοντα.

Άλλη μία σπάνια περίπτωση είναι στον «Τζογαδόρο» το πέρασμα στο μακάμ Acem (§ 3.6.6). Δεν πρόκειται εδώ για μία σύνθεση αμιγώς σε μακάμ Acem αλλά απλώς για μία μετατροπία σε αυτό. Παραμένει όμως η χρήση αυτού του μακάμ να είναι επίσης πολύ σπάνια όπως είναι σπάνια γενικότερα και η χρήση υπομονάδας Çargâh μέσα σε περιβάλλον Hüseyinî.

4.3.2 Μετατροπίες – έλξεις – διαστήματα

Οι μετατροπίες που είδαμε στην ανάλυση, καθώς επίσης και ο τρόπος με τον οποίο γίνονται, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Μία 1^η παρατήρηση είναι το γεγονός ότι σε πολλές περιπτώσεις μία σύνθεση είτε ανοίγει με μετατροπία, είτε καταλήγει με μετατροπία ενώ είθισται οι τυχόν μετατροπίες σε ένα μακάμ να συμβαίνουν κάπου ενδιάμεσα στην πορεία ανάπτυξής του (§ 3.4, 3.6 και 3.7). Στο παράδειγμα 3.7 «Ο νταβατζής της Μαίρης» αξίζει να σημειωθεί ότι η καταληκτική φράση – μετατροπία βρίσκεται στο τέλος του στίχου. Δηλαδή το κομμάτι κλείνει με τον στίχο και όχι με την εισαγωγή. Θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν ότι ίσως ο συνθέτης έκλεισε το κομμάτι έτσι επειδή δεν χώραγε ο δίσκος να ξαναπαίξει την εισαγωγή. Αυτό είναι μία υπόθεση που όμως δεν μπορεί να αγνοηθεί. Η περιορισμένη χρονική διάρκεια που επέβαλε στους συνθέτες η τεχνολογία της εποχής είναι λογικό να επηρεάζει άλλοτε λίγο και άλλοτε πολύ την ανάπτυξη της σύνθεσής τους. Σίγουρα, πάντως, επηρεάζει την δομή τους.

Η 2^η παρατήρηση αφορά στη χρήση των έλξεων ώστε να επιτευχθούν οι μετατροπίες. Έτσι, έλξεις βαθμίδων σε ανοδικές κινήσεις, οι οποίες δεν αναιρέθηκαν κατά την κάθοδο επιφέρουν με ομαλό τρόπο την μετατροπία (§ 3.1 και 3.2).

Μία 3^η παρατήρηση αφορά στο γεγονός ότι κάποιες μετατροπίες είναι ιδιαίτερα σπάνιες (§ 3.1, 3.5 και 3.9). Ακραία περίπτωση είναι εκείνη της «Απονης Τουρκάλας» (§ 3.1) όπου για να θεμελιωθεί η μετατροπία χρειάστηκε να αναπροσαρμοστούν τα διαστήματα. Ακόμα στο «Φθισικό κορίτσι» (§ 3.9) είδαμε μετατροπία πάνω στη μετατροπία ιδιαίτερα σπάνια και αυτή.

Η 4^η παρατήρηση αφορά στο πλήθος των διαφορετικών κινήσεων που σε πολλές περιπτώσεις εμπλουτίζει την σύνθεση σε μεγάλο βαθμό. Οι περισσότερες συνθέσεις που αναλύθηκαν χαρακτηρίζονται από μία μεγάλη γκάμα κινήσεων.

Ξεκάθαρη είναι η ευχέρεια με την οποία ο Νταλγκάς χρησιμοποιεί τα διαστήματα σε όλα τα παραδείγματα που αναλύθηκαν. Πρέπει να σημειωθεί ότι το οργανολόγιο επηρεάζει τα διαστήματα, πράγμα αυτονόητο, αλλά, πέραν αυτού, παρατηρηθήκαν κάποιες ιδιαιτερότητες. Έτσι, ο Νταλγκάς αρέσκεται να χρησιμοποιεί σε Hüseynî συνθέσεις πολύ βαριά 2^η ακόμα κι όταν το οργανολόγιο δεν του το επιβάλλει (§ 3.4, 3.5 και 3.8).

Επίσης, στο «Φθισικό κορίτσι» είδαμε στο τέλος του στίχου με πόσο μαλακό τρόπο επαναφέρει την 2^η βαθμίδα από το Kürdî στο Segâh απλώνοντας αυτή την επαναφορά σε 3 μέτρα με σταδιακή, μετρό προς μέτρο, ανύψωση.

Τέλος, όσον αφορά στο ύφος, είδαμε στο σύνολο του έργου του Νταλγκά κυρίως συνθέσεις του Καφέ Αμάν. Είδαμε όμως και συνθέσεις του ελαφρού ρεπερτορίου του Καφέ Σαντάν καθώς και μία σε Πειραιώτικο ύφος και μία σε νησιώτικο. Επίσης, στις 9 συνθέσεις που αναλύθηκαν εντοπίστηκαν, πέραν των στοιχείων από την λαϊκή και την λόγια οθωμανική παράδοση, και στοιχεία που παραπέμπουν σε αραβικά πρότυπα (§ 3.7 και 3.9).

Συνοψίζοντας, η παραπάνω μελέτη ανέδειξε τις γνώσεις του Νταλγκά σε λαϊκές και λόγιες παραδόσεις καθώς και τις ιδιαίτερες ικανότητές του στο να διαχειρίζεται τα μακάμ και να τα μεταλλάσσει. Επίσης, αναδείχθηκαν οι ικανότητές του στο να εμπλουτίζει μία σύνθεση με πλήθος διαφορετικών κινήσεων χωρίς αυτή να «μπουχτίζει» αλλά με έναν τρόπο που κάνει τα κομμάτια να έχουν υψηλό τροπικό ενδιαφέρον. Υφολογικά είδαμε ότι το έργο του Νταλγκά εντάσσεται κυρίως στο ρεπερτόριο του Καφέ Αμάν με στοιχεία λόγια, ευρωπαϊκά, καθώς και αραβικά.

Επίλογος

Οι κοινωνικές συνθήκες των αρχών του 20^{ου} αι. είχαν σαν αποτέλεσμα τον ερχομό των Μικρασιατών προσφύγων στην Ελλάδα φέρνοντας μαζί τους και όλα τα πολιτισμικά τους στοιχεία. Αποτέλεσμα, στην 10ετία του 1920 να ανθίσει η παράδοση του Καφέ Αμάν με κύριους εκπροσώπους μουσικούς, κάποιοι από τους οποίους, ήδη είχαν σημαντική καλλιτεχνική πορεία στις πατρίδες τους (κυρίως Πόλη και Σμύρνη) όπου είχαν συνεργαστεί και ανταλλάξει ακούσματα με εκπροσώπους πολλών άλλων παραδόσεων κυρίως αστικών λαϊκών αλλά ενδεχομένως και λόγιων.

Ο Αντώνης Νταλγκάς, ένας απ' αυτούς, ήρθε στην Ελλάδα ως φορέας ακουσμάτων κάποια από τα οποία ήταν ήδη γνωστά από το Καφέ Αμάν όπως είχε διαμορφωθεί στις αρχές του 20^{ου} αι. στα αστικά κέντρα της χώρας. Έτσι, με τον ερχομό των Μικρασιατών ουσιαστικά αναβιώνει αυτή η παράδοση.

Το συνολικό έργο του Νταλγκά, συμπεριλαμβανομένων και των τραγουδιών άλλων συνθετών στα οποία συμμετέχει με την φωνή του, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο του μεσοπολέμου. Ένα κεφάλαιο που αποτελείται από τρεις πτυχές: το τραγούδι, την σύνθεση και τον αυτοσχεδιασμό μέσω των αμανέδων.

Στην παρούσα μελέτη αναλύθηκε το συνθετικό του έργο εξάγοντας κάποια συμπεράσματα για τον συνθέτη. Οι άλλες δύο πτυχές, μη χωρώντας στην έκταση της μελέτης αυτής, θα ήταν καλό να αποτελέσουν αντικείμενα άλλων μελετών ώστε να παραχθεί έτσι γνώση για όλο το έργο του.

Βιβλιογραφία

1. Ανδρίκος, Ν. (2010). Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του. Στο *Μουσική (και) Θεωρία*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
2. Aktar, A. (2006). Το πρώτο έτος της ελληνοτουρκικής ανταλλαγής πληθυσμών: Σεπτέμβριος 1922 - Σεπτέμβριος 1923. Στο Κ. Τσιτσελίκης (Επίμ.), *Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών: Πτυχές μίας εθνικής σύγκρουσης* (σσ. 111 - 156). Αθήνα: Κριτική ΑΕ & ΚΕΜΟ.
3. Αϊντεμίρ, Μ. (2010). *Το τουρκικό μακάμ*. Μπφρ. Σ. Κομποτιάτη. Αθήνα: Fagotto. 2012.
4. Βερέμης, Θ. (χ.χ.) Από το εθνικό κράτος στο έθνος δίχως κράτος: Το πείραμα της Οργάνωσης Κωνσταντινουπόλεως. Στο Θ. Βερέμης (Επιμ.), *Εθνική ταυτότητα και εθνικισμός στη νεότερη Ελλάδα* (σσ. 27-52). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
5. Βλησίδης, Κ. (2004). *Όψεις του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.
6. Βολιότης – Καπετανάκης, Η. (2010). *Του κυρίου του η φωνή: Ιστορία της δισκογραφίας*. Αθήνα: Μετρονόμος.
7. Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922 – 1940*. Αθήνα: Τμήμα Λαϊκής Και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / Fagotto.
8. Γιώτα, Μ. (2005). *Η πολιτική ένταξη των προσφύγων του 1922 στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: 1922-1940*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ. Τμήμα Ιστορίας και αρχαιολογίας.
9. Ηλιάδης, Β. (χ.χ.). Η πλέον θαυμαστή φυσική σκηνοθεσία. Στο Τ. Ψαράκης (Επίμ.), *Ανθολόγιο της Κωνσταντινούπολης* (σσ. 95-98). Αθήνα: Νέα σύνορα

Α.Α. Λιβάνη & ΣΙΑ.

10. Καλυβιώτης, Α. (2002). *Σμύρνη: Η μουσική ζωή 1900 - 1922*. Αθήνα: Music Corner & Τήνελλα.
11. Κηλιτζανίδης, Π. (2005). *Μεθοδική διδασκαλία ελληνικής μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Βασ. Ρηγόπουλος.
12. Κουνάδης, Π. (2012). *Οι Φωνές του Ρεμπέτικου: Αντώνης Νταλγκάς*. Αθήνα: Τα Νέα.
13. Κούρτης, Π. (χ.χ.). *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα: Μαθαίνοντας και εξερευνώντας Τουμπελέκι Ι*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
14. Mazower, M. (2004). *Θεσσαλονίκη: Πόλη των φαντασμάτων*. Μτφρ. Κ. Κουρεμένος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
15. Μαντικός, Η. (2015). *Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών: Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαΐδη*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
16. Μαυρογένη – Παπαγγελοπούλου, Π. (1999). *Κοινωνική διαστρωμάτωση και μορφολογία δύο γειτονικών οικισμών Ψυχικού και Ν. Ιωνίας από το 1923 και έπειτα*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Κοινωνιολογίας.
17. Μαυροειδής, Μ. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος – το αραβικό μακάμ – Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto.
18. Παναγιωταρέα, Α. (1993). *Κυδωνιάτες: Αστοί και προσφυγές*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.
19. Παναγιωτόπουλος, Δ. (2008). *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα: Αδελφότης θεολόγων «Ο Σωτήρ»
20. Παύλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς,, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Τμήμα Λαϊκής Και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / Fagotto.

21. Σκούλιος, Μ. (2007). Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειο-ανατολικής Μεσογείου. Στο *Προφορικότητες: Τα κείμενα* (σσ. 39-57). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
22. Σχορέλης, Τ. (1992). *Ρεμπέτικη ανθολογία: τόμος Β*. Αθήνα: Οικ. Τάσου Σχορέλη και ΠΛΕΘΡΟΝ.
23. Σχορέλης, Τ. (1996). *Ρεμπέτικη ανθολογία: τόμος Γ*. Αθήνα: Οικ. Τάσου Σχορέλη και ΠΛΕΘΡΟΝ.
24. Φαρμακίδης. (1908). Από ημέρας εις ημέραν οι αδελφοί μας. Στο Μ. Βαρλάς, & Μ. Κομνηνού Σωφρονιάδου (Επίμ.), *Από την απολυταρχία στον Κεμαλισμό: άρθρα από τον ελληνικό τύπο της Κωνσταντινούπολης 1905 – 1921* (σσ. 59-60). Αθήνα: Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού.
25. Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί: Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄*. Αθήνα: στιγμή.
26. Χατζόπουλος, Α. (2000). *Η εκκλησιαστική μουσική παιδεία στην εκκλησία της Κωνσταντινουπόλεως κατά το 19^ο και 20^ο αιώνα*. Διδακτορική Διατριβή. Αλεξανδρούπολη: ΑΠΘ – Τμήμα Θεολογίας. Σελ. 18.
27. Signell, K. (1986). *Modal practice in Turkish Art Music*. New York: Da Capo Press.
28. Torp, L. (1993). *Salonikios: The best violin in the Balkans*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
29. Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*. Berlin: VWB.
30. Yekta, R. (1921). La Musique Turque. Στο *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du conservatoire* (σ.σ. 2945-3064). Constantinople: Librairie Delagrave.

Πηγές

1. Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.
2. Tuncay, F., & Καρατζάς, Λ. (2009). *Ελληνοτουρκικό Λεξικό*. Αθήνα: Κέντρο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμού.

Ιστότοποι

1. www.youtube.com
2. <http://rebetiko.sealabs.net/>
3. http://clubs.pathfinder.gr/jojef_MUSIC/123881?zoom=11&album=45654

Δισκογραφία

1. ODEON ΓερμανίαςGA-1482ΑΠΟΝΗ ΤΟΥΡΚΑΛΑ
2. Columbia Αγγλίας18066 / 20559ΕΛΕΝΑΡΑ
3. ODEON ΓερμανίαςGA-1483 / GO-1373ΚΑΚΟΥΡΓΑ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ
4. His Masters Voice AO-588 ΝΤΕΛΜΠΕΝΤΕΡΙΣΣΑ
5. His Masters Voice AO-591 / BW-2959 ΤΑΤΑΥΛΙΑΝΗΤΣΑΧΠΙΝΑ
6. ODEON ΕλλάδοςGA-1534 / GO-1421ΤΟ ΜΕΛΑΝΟΥΡΙ
7. ODEON ΕλλάδοςGA-1527 / GO-1376ΤΟ ΦΘΙΣΙΚΟ ΚΟΡΙΤΣΙ
8. His Masters Voice AO-609 / BG- 523 ΗΚΑΚΟΥΡΓΑ
9. Pathe ΓαλλίαςΧ-80155 / 70207ΝΤΕΡΜΠΕΝΤΕΡΙΣΣΑ ΤΟΥ ΨΥΡΡΗ
10. Columbia ΕλλάδοςDG-207 / WG- 332ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΗ ΕΝΑΣ ΜΟΡΤΗΣ
11. His Masters Voice ΕλλάδοςAO-2013 / OW- 98 ΕΝΑΣ ΜΑΓΚΑΣ ΧΑΣΙΚΛΗΣ
12. His Masters Voice ΕλλάδοςAO-2039 / OW- 83-2ΕΞΩ ΦΤΩΧΕΙΑ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΙ
13. His Masters Voice Ελλάδος AO-2014 / OW-107 ΗΣΑΡΑΝΤΑΡΑ
14. His Masters Voice ΕλλάδοςAO-2013 / OW-108ΚΑΤΕΡΓΑΡΑ ΜΟΥ ΕΙΡΗΝΗ
15. His Masters Voice Ελλάδος AO-2012 / OW- 82 ΜΑΡΙΚΑΡΑΜΟΥ
16. His Masters Voice ΕλλάδοςAO-2039 / OW- 87-2ΜΙΑ ΣΜΥΡΝΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΚΚΙΝΙΑ
17. His Masters Voice Ελλάδος AO-2014 / OW-106 ΜΟΡΤΙΣΣΑ
18. Columbia ΕλλάδοςDG-208 / WG- 338ΟΙ ΑΒΑΝΤΕΣ ΤΟΥ ΣΟΦΕΡ
19. His Masters Voice ΕλλάδοςAO-2012 / OW-105ΣΤΟΥΣ ΠΟΔΑΡΑΔΕΣ ΜΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΣΑ
20. Parlophone Ελλάδος B-21607 / 101200ΑΔΙΚΟΣΚΟΤΩΜΕΝΟΣ (Ο ΓΥΦΤΟΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ)
21. ODEON ΕλλάδοςGA-1615 / GO-1791ΕΧΩ ΜΕΡΑΚΙ ΕΧΩ ΝΤΑΛΓΚΑ
22. ODEON ΕλλάδοςGA-1615 / GO-1792Η ΜΕΤΑΞΩΤΗ ΚΑΛΤΣΑ
23. Parlophone Ελλάδος B-21642 / 101252ΤΟ ΜΠΑΓΛΑΜΑΔΑΚΙ ΣΠΑΣΕ
24. Columbia ΕλλάδοςDG-448 / WG-683ΖΩΗ ΕΙΝ ΑΥΤΗ ΖΩΗΤΣΑ ΜΟΥ
25. His Masters Voice ΕλλάδοςAO-2095 / OT-1434Ο ΝΤΑΒΑΤΖΗΣ ΤΗΣ ΜΑΙΡΗΣ
26. His Masters Voice Ελλάδος AO-2079 / OT-1436 ΟΤΖΟΓΑΔΟΡΟΣ
27. His Masters Voice Ελλάδος AO-2078 / OT-1435 ΡΟΖΙΚΑ
28. His Masters Voice Ελλάδος AO-2461 / OGA- 716 ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΣ
29. Columbia ΕλλάδοςDG-6392 / CG-1790ΘΑ ΜΕ ΠΕΘΑΝΕΙΣ ΜΕ ΤΟ ΝΑΖΙ ΣΟΥ
30. Columbia ΕλλάδοςDG-6392 / CG-1791ΨΕΥΤΙΚΑ ΦΙΛΑΣ
31. His Masters Voice ΕλλάδοςAO-2542 / OGA- 861ΒΑΡΚΑΡΗ ΤΡΑΒΑ ΤΟ ΚΟΥΠΙ
32. ODEON ΕλλάδοςGA-7223ΚΑΛΑ ΜΟΥ ΤΑΠΑΝΕ ΜΑΡΙΩ
33. ODEON ΕλλάδοςGA-7223 / GO-3324ΠΟΥ ΝΑ ΒΡΩ ΓΥΝΑΙΚΑ ΝΑ ΣΟΥ ΜΟΙΑΖΕΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α – Αμφισβητούμενες συνθέσεις

Α/Α	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΑΡ. ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡ. ΜΗΤΡΑΣ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΝΘΕΤΕΣ	ΕΤΟΣ
1.	ODEON Ελλάδα	GA-1527	GO-1446	Στο sealabs αναφέρεται ως μανές	ΛΕΪΛΑ ΧΑΝΟΥΜ, ΜΑΝΕΣ (ΠΩΣ ΝΑ ΓΕΛΑΣΩ Ο ΑΜΟΙΡΟΣ)	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
2.	His Masters Voice	AO-319	BG- 99	Στο youtube χαρακτηρίζεται ως ανώνυμο	ΑΠΟ ΤΑ ΜΠΕΡΔΕΝ(Λ)ΙΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
3.	Columbia Ελλάδα	DG-207	WG- 339	Στο youtube χαρακτηρίζεται ως παραδοσιακό	ΝΤΟΥ - ΝΤΟΥ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
4.	Columbia Ελλάδα	DG-208	WG- 331	Στο sealabs χαρακτηρίζεται ως παραδοσιακό	ΜΕΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΟΥ ΤΗ ΦΥΛΑΚΗ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
5.	Parlophone Ελλάδα	B-21642	101251	Στο sealabs χαρακτηρίζεται ως παραδοσιακό	ΜΕΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΟΥ ΤΗ ΦΥΛΑΚΗ	Αντώνης Διαμαντίδης	1932
6.	His Masters Voice Ελλάδα	AO-2095	OT-1423	Στο youtube χαρακτηρίζεται ως μικρασιατικό	ΤΟ ΔΕΣΠΟΙΝΑΚΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	1933
7.	His Masters Voice Ελλάδα	AO-2114	OT-1486	Στο youtube χαρακτηρίζεται ως παραδοσιακό	ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ ΔΕΡΒΙΣΙΚΟ	Αντώνης Διαμαντίδης	1934
8.	Columbia Ελλάδα	DG-6337	CG-1658	Συνδημιουργία	ΜΙΑ ΜΑΤΙΑ ΣΟΥ ΜΟΝΟ	Μ. Πορτοκάλης & Αντώνης Διαμαντίδης	1937
9.	Columbia Ελλάδα	DG-6337	CG-1657	Συνδημιουργία	ΠΙΝΩ ΚΑΙ ΜΕΘΩ	Μ. Πορτοκάλης & Αντ. Διαμαντίδης	1937
10.	His Masters Voice Ελλάδα	AO-2518	OGA- 840	Στο youtube αποδίδεται στον Σαββίδη	ΕΝΝΟΙΑ ΣΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1938
11.	His Masters Voice Ελλάδα	AO-2477	OGA- 769	Στο youtube αποδίδεται στον Κοφινιώτη	ΕΙΝΑΙ Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΡΑΠΟΥΛΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1938
12.	His Masters Voice Ελλάδα	AO-2477	OGA-770	Στο sealabs αποδίδεται στον Ραψοδό	Η ΘΑΛΑΣΣΑ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΣΟΥ ΜΟΙΑΖΕΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	1938

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β – Δισκογραφία που δεν διασώθηκε

A/A	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΑΡ. ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡ. ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΝΘΕΤΕΣ	ΕΤΟΣ
1.	Columbia Ελλάδος	DG-230		Η ΚΟΥΛΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	
2.	Columbia Ελλάδος	DG-136		ΜΑΡΙΚΑ ΜΟΥ ΤΑ ΤΖΑΜΙΑ ΘΑ ΣΟΥ ΣΠΑΣΩ	Αντώνης Διαμαντίδης	
3.	ODEON Ελλάδος	GA-1536		ΣΥΡΙΑΝΗ	Αντ. Νταλγκάς	
4.	Atticon Αμερικής	450	ATT-151	ΤΙ ΘΑ ΓΙΝΩ ΧΩΡΙΣ ΕΣΕΝΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	
5.	ODEON Ελλάδος	GA-1544		ΑΠΟ ΤΑ ΜΠΕΡΔΕΝΙΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	
6.	Pathe Γαλλίας	X-80152		ΕΛΕΝΗ, ΕΛΕΝΑΡΑ	Αντ. Νταλγκάς	
7.	ODEON Ελλάδος	GA-1578		ΕΞΩ ΦΤΩΧΕΙΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	
8.	Pathe Γαλλίας	X-80248		ΕΧΩ ΜΕΡΑΚΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	
9.	ODEON Γερμανίας	GA-1482		ΝΤΕΡΜΠΕΝΤΕΡΙΣΣΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	
10.	His Masters Voice	AO-614		ΝΤΕΡΜΠΕΝΤΕΡΙΣΣΑ ΤΟΥ ΨΥΡΡΗ	Αντώνης Διαμαντίδης	
11.	Pathe Γαλλίας	X-80152		ΝΤΕΡΜΠΕΝΤΕΡΙΣΣΑ ΤΟΥ ΨΥΡΡΗ	Αντ. Νταλγκάς	
12.	Columbia Ελλάδος	DG-136		ΣΤΟΥΣ ΠΟΔΑΡΔΕΣ ΜΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΣΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	
13.	His Masters Voice	AO-614		ΤΟ ΜΕΛΑΝΟΥΡΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	
14.	ODEON Γερμανίας	GA-1483	GO-1374	ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΗ ΗΡΘΕ ΜΙΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
15.	His Masters Voice	AO-319	BG-100	ΕΛΕΝΑΡΑ ΜΟΥ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
16.	His Masters Voice	AO-608	BQ-511	Η ΑΠΟΝΗ ΤΟΥΡΚΑΛΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1930
17.	His Masters Voice	AO-607	BG-554	ΝΤΕΛΜΠΕΝΤΕΡΙΣΣΑ ΤΟΥ ΨΥΡΡΗ	Αντώνης Διαμαντίδης	1930
18.	His Masters Voice	AO-608	BG- 509-2	ΤΟ ΜΕΛΑΝΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	1930
19.	His Masters Voice	AO-607	BG-513	ΤΟ ΦΘΙΣΙΚΟ ΚΟΡΙΤΣΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	1930
20.	Victor Αμερικής	VI-58107		ΕΧΩ ΜΕΡΑΚΙ, ΕΧΩ ΝΤΑΛΓΚΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1932
21.	Columbia Ελλάδος	DG-290	WG- 437	Η ΜΕΤΑΞΩΤΗ ΚΑΛΤΣΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1932
22.	Victor Αμερικής	VI-58107		ΟΙ ΑΒΑΝΤΕΣ ΤΟΥ ΣΟΦΕΡ	Αντώνης Διαμαντίδης	1932
23.	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2550	OGA- 892	Ο ΓΙΟΣ ΤΟΥ ΤΣΕΛΙΓΚΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1939
24.	Pathe Γαλλίας	X-80248		ΟΙ ΑΒΑΝΤΕΣ ΤΟΥ ΣΩΦΕΡ	Αντώνης Διαμαντίδης	1932

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ – Οι συνθέσεις του Αντώνη Νταλγκά

A/A	ΑΡ. ΕΙΣ.	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΑΡ. ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡ. ΜΗΤΡΑΣ	ΜΑΚΑΜ	ΤΙΤΛΟΣ	ΣΥΝΘΕΤΕΣ	ΕΤΟΣ
1.	14541	ODEON Γερμανίας	GA-1482		Bestenigâr	ΑΠΟΝΗ ΤΟΥΡΚΑΛΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
2.	1189	Columbia Αγγλίας	18066	20559	Χουσεϊνί	ΕΛΕΝΑΡΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
3.	14543	ODEON Γερμανίας	GA-1483	GO-1373	Hicaz	ΚΑΚΟΥΡΓΑ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
4.	8587	His Masters Voice	AO-588		Uşşak	ΝΤΕΛΜΠΕΝΤΕΡΙΣΣΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
5.	8593	His Masters Voice	AO-591	BW-2959	Hicazkâr	ΤΑΤΑΥΛΙΑΝΗ ΤΣΑΧΠΙΝΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
6.	14847	ODEON Ελλάδος	GA-1534	GO-1421	Segâh	ΤΟ ΜΕΛΑΝΟΥΡΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
7.	14833	ODEON Ελλάδος	GA-1527	GO-1376	Uşşak-Saba	ΤΟ ΦΘΙΣΙΚΟ ΚΟΡΙΤΣΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	1929
8.	8626	His Masters Voice	AO-609	BG- 523	Hüzzam	Η ΚΑΚΟΥΡΓΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1930
9.	21461	Pathe Γαλλίας	X-80155	70207	Hüseyini	ΝΤΕΡΜΠΕΝΤΕΡΙΣΣΑ ΤΟΥ ΨΥΡΡΗ	Αντ. Νταλγκάς	1930
10.	2918	Columbia Ελλάδος	DG-207	WG- 332	Karcıġar	ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΗ ΕΝΑΣ ΜΟΡΤΗΣ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
11.	8957	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2013	OW- 98	Nikriz	ΕΝΑΣ ΜΑΓΚΑΣ ΧΑΣΙΚΛΗΣ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
12.	9007	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2039	OW- 83-2	Αρμονικό μινόρε	ΕΞΩ ΦΤΩΧΕΙΑ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
13.	8960	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2014	OW-107	Μινόρε	Η ΣΑΡΑΝΤΑΡΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
14.	8958	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2013	OW-108	Uzzal	ΚΑΤΕΡΓΑΡΑ ΜΟΥ ΕΙΡΗΝΗ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
15.	8955	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2012	OW- 82	Hüseyini	ΜΑΡΙΚΑΡΑ ΜΟΥ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
16.	9008	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2039	OW- 87-2	Hicaz	ΜΙΑ ΣΜΥΡΝΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΚΚΙΝΙΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
17.	8959	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2014	OW-106	Neva Hicaz	ΜΟΡΤΙΣΣΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
18.	2921	Columbia Ελλάδος	DG-208	WG- 338	Hüzzam-Segâh	ΟΙ ΑΒΑΝΤΕΣ ΤΟΥ ΣΟΦΕΡ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
19.	8956	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2012	OW-105	Hicaz	ΣΤΟΥΣ ΠΟΔΑΡΑΔΕΣ ΜΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΣΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1931
20.	19402	Parlophone Ελλάδος	B-21607	101200	Karcıġar	ΑΔΙΚΟΣΚΟΤΩΜΕΝΟΣ	Αντώνης Διαμαντίδης	1932
21.	15007	ODEON Ελλάδος	GA-1615	GO-1791	Uşşak	ΕΧΩ ΜΕΡΑΚΙ ΕΧΩ ΝΤΑΛΓΚΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1932
22.	15008	ODEON Ελλάδος	GA-1615	GO-1792	Uşşak-Karcıġar	Η ΜΕΤΑΞΩΤΗ ΚΑΛΤΣΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1932
23.	19450	Parlophone Ελλάδος	B-21642	101252	Karcıġar	ΤΟ ΜΠΑΓ'ΛΑΜΑΔΑΚΙ ΣΠΑΣΕ	Αντώνης Διαμαντίδης	1932
24.	3399	Columbia Ελλάδος	DG-448	WG-683	Uşşak-Saba	ΖΩΗ ΕΙΝ ΑΥΤΗ ΖΩΗΤΣΑ ΜΟΥ	Αντώνης Διαμαντίδης	1933
25.	9098	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2095	OT-1434	Hicaz	Ο ΝΤΑΒΑΤΖΗΣ ΤΗΣ ΜΑΙΡΗΣ	Αντώνης Διαμαντίδης	1933
26.	9071	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2079	OT-1436	Χουσεϊνί-Acem	Ο ΤΖΟΓΛΑΔΟΡΟΣ	Αντώνης Διαμαντίδης	1933
27.	9069	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2078	OT-1435	Χουσεϊνί-Karcıġar	ΡΟΖΙΚΑ	Αντώνης Διαμαντίδης	1933
28.	9825	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2461	OGA- 716	Ματζόρε	ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΣ	Αντώνης Διαμαντίδης	1938
29.	4516	Columbia Ελλάδος	DG-6392	CG-1790	Ματζόρε - Σουζινάκ	ΘΑ ΜΕ ΠΕΘΑΝΕΙΣ ΜΕ ΤΟ ΝΑΖΙ ΣΟΥ	Αντώνης Διαμαντίδης	1938
30.	4517	Columbia Ελλάδος	DG-6392	CG-1791	Hicaz	ΨΕΥΤΙΚΑ ΦΙΛΑΣ	Αντώνης Διαμαντίδης	1938
31.	9988	His Masters Voice Ελλάδος	AO-2542	OGA- 861	Ματζόρε	ΒΑΡΚΑΡΗ ΤΡΑΒΑ ΤΟ ΚΟΥΠΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	1939
32.	16219	ODEON Ελλάδος	GA-7223		Ματζόρε	ΚΑΛΑ ΜΟΥ ΤΑΠΙΑΝΕ ΜΑΡΙΩ	Αντώνης Διαμαντίδης	1939
33.	16220	ODEON Ελλάδος	GA-7223	GO-3324	Αρμονικό μινόρε	ΠΟΥ ΝΑ ΒΡΩ ΓΥΝΑΙΚΑ ΝΑ ΣΟΥ ΜΟΙΑΖΕΙ	Αντώνης Διαμαντίδης	1939

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Δ – Παρτιτούρες

ΑΠΟΝΗ ΤΟΥΡΚΑΛΑ (1930)

ΟΔΕΟΝ Γερμανίας GA-1482

Μπεστενγκιάρ / Επτάσιμος (3-2-2)

Αντώνης Νταλγκάς

♩ = 108

Εισαγωγή Dügâh κίνηση Saba στο Dügâh Çargâh κίνηση Segâh στο Irak Irak

3 Dügâh Rast Irak κίνηση Segâh στο Irak Irak

Α' μέρος

5 Çargâh Çargâh Çargâh

Έ χεις καρ διά _____ που δε _____ εν πο _____ νεί _____

7 κα _____ μω _____ μα _____ του _____ Του ουρ κά _____

8 Çargâh ανταπόκριση Çargâh Çargâh

λα Τα δυο σου μά _____ τια

10 Dügâh

Μ'ε _____ κα ψά _____ αν

11

Dügâh Rast κίνηση Segâh στο Irak ανταπόκριση Irak

ε_ κεί_ να_ τα_ με_ γά_ λα

κλίμακα Segâh από Irak

Α' μετάβαση **Β' μέρος**

13 Irak Nim Hicaz Evç Evç Neva

Πώς με τρε λαί_ νει_ αχ

κλίμακα Neveser από Irak

4χορδο Hicaz στο Nim Hicaz

15 Nim Hicaz Nim Hicaz

η_ μα τιά_ α μάν α_ μαν_ ό_ ταν_ την_ α_ ντι_

5χορδο Nikriz στο Irak

17 Irak

κρί_ ζω

Β' μετάβαση **Γ' μέρος**

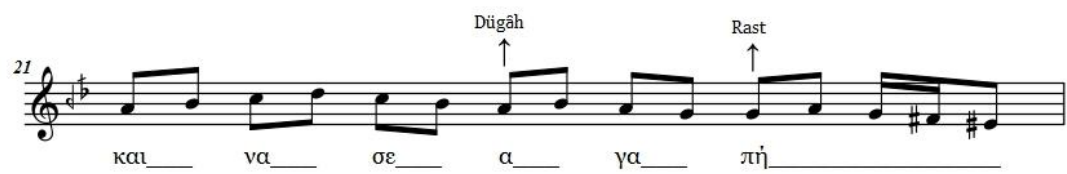
18 Evç 4χορδο Hicaz στο Nim Hicaz Nim Hicaz Evç Neva

Τ'ή_ ταν_ Τουρ_ κά_ λα

επιστροφή στο Bestenigâr

20 Çargâh Dügâh

να_ την_ δω_



Η ΚΑΚΟΥΡΓΑ

HMV AO-609 / BG-523

Χουζάμ / Επτάσιμος (3-2-2)

Αντώνης Νταλγκάς

♩ = 108

περιβάλλον Hüzzam από Segâh



Α' μέρος



14

εί_ εισ' ε_ σύ_ που_ θα_ χα_ θώ ο κα_ αη

16

Μετάβαση

μέ_ νος

18

Β' μέρος

χρώμα Müstear στο Segâh
Acem

Μ'αυ τή την ά_ σπλα_

20

περιβάλλον Segâh στο Segâh μπερντέ

χνη_ κα_ αρ διά_ πως μ'ε χει εις κα_ τη

22

επιστροφή στο Hüzzam

ανταπόκριση

κίνηση Nikriz από Çargâh

ντή_ σει Το έ λε ο_ ος σου_

24

κά_ νε πα_ πρι ν η_ ζω_ η_ μου_ σβή_

26

ανταπόκριση

σει

ΕΝΑΣ ΜΑΓΚΑΣ ΧΑΣΙΚΛΗΣ (1931)

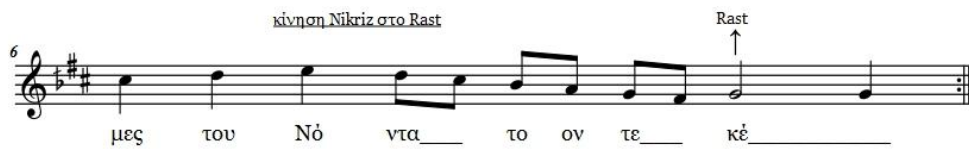
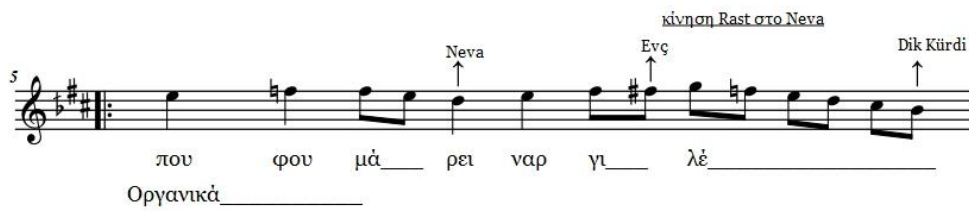
ΗΜΥ Ελλάδαος ΑΟ-2013 / ΟΥ- 98

Νικρίζ / Ζεϊμπέκικος

Αντώνης Νταλγκάς

♩ = 132

Εισαγωγή



Β' μέρος

7 Neva Çargâh Segâh κίνηση Segâh στο Segâh Kürdi Segâh

Ω σα__ μέ το__ με ση__ μέ__ ρι

8 Neva κίνηση Rast στο Rast Rast

το λου__ λά βα ασ τά ει στο__ χέ ρι

9 Hüseyni Çargâh κίνηση Çargâh στο Çargâh Nim Hicaz

Τη φου__ μά ρει__ μας του ουρ για ζει

10 Neva κίνηση Nîkriz στο Rast Rast

και κα__ νε__ ναν δε__ πει__ ρά ζει

ΚΑΚΟΥΡΓΑ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΑ (1929)

ODEON Γερμανίας GA-1483

Χιτζάζ / Χασάπικο

Αντώνης Νταλγκάς

♩ = 150

Εισαγωγή ^{Dügâh} ^{κίνηση Buselik στο Neva} ^{Acem} ^{κίνηση Hicaz στο Dügâh} ^{Neva} ^{Evç}

^{κίνηση Buselik στο Neva} ^{Sünbüle} ^{Neva} ^{Nim Hisar} ^{Hüseyini} ^{Evç} ^{Acem} ^{κίνηση Segâh στο Evç}

^{κίνηση Buselik στο Neva} ^{Neva} ^{Nim Hicaz} ^{Hisar} ^{Evç} ^{κατάληξη Hicazkâr στο Dügâh}

^{Nim Zırgüle} ^{Dügâh} **Α' μέρος**

A γά πη σα κιε γώο φτω χός μιαν

^{Hüseyini}

απ' τη γει το νιά μου Πω πω πω πω τρε λά__ θη κα μου

^{Neva}

23 πή ρε τα_ μυα_ λά μου Μου 'κα ψε την καρ δού λα μου και

27

μ'ά να ψε φω τιά____ Αχ μι κρο πα ντρε
Οργανικά
1. 2.

30

μέ νη μου μπαρμπου νά ρα__ μου__ γλυ__ κια

Β' μέρος

34

Γει τό νι__ σσα μου γει τό νι__
Bρε κα κού__ ργα δο λο φω νι__

37

1. Tiz Çargâh Tiz Buselik Evç κλίμακα Segâh στο Evç
2. κίνηση Segâh στο Evç
σσα α__ μα__ αν σσα Μα ζι μου να 'ρθεις

40

κίνηση Buselik στο Neva κίνηση Segâh στο Evç Evç κίνηση Segâh στο Evç
μια βρα δυά να τα μι λή__ σου με και μια ζω ή κα

44

κίνηση Buselik στο Neva Neva
λύ τε ρη οι δυο να ζή__ σου με Ό λοι σε λέ νε

48

Nim Hicaz

κίνηση Hicaz στο Dügâh

Dügâh

έ____ μο ορ φη γι' αυ το το 'χεις κα μα_ ρι και ξέ ρω πως δεν

52

κατάληξη Hicazkâr στο Dügâh

Dügâh

α γα πὰς τον ἄ ντρα π'ε__ χεις πὰ ρει

Μαρικήρα μου (1931)

His Masters Voice Ελλάδος ΑΟ-2012

Χουσεϊνί / Τσιφτετέλι

Αντώνης Νταλγκάς

♩ = 120 κίνηση Nikriz στο Çargâh κίνηση Uşşak στο Dügâh

Εισαγωγή Hisar Çargâh Dügâh κλίμακα Karıcıgar από Dügâh Gerdaniye

κίνηση Rast στο Rast κίνηση Uşşak στο Dügâh

5 Hüseyni Acem Kürdi Rast Dügâh

Α' μέρος

κίνηση Uşşak στο Dügâh

9 Μες τα μα χαί ρια θα__ μπλε εχ τώ_____ για να σε α πο

Dügâh ανταπόκριση

12 χτή_____ σω Για σέ να βρε Μα

κίνηση Segâh στο Evc κίνηση Uşşak στο Hüseyni

15 Acem Neva Hüseyni

ρί_____ κα μου_____ το αί μα μου θα χύ_____ σω

ανταπόκριση κίνηση Hicaz στο Neva κίνηση Uşşak στο Dügâh

18 Neva Dügâh

Θέ λω να γί νει__ εις ται ρι__ μου θέ

κίνηση Nikriz στο Çargâh

21

λω να μ'α γα πή_____ σεί__ εις Σε ά λλα χέ ρια__

Çargâh

1.

κίνηση Rast στο Rast

24

θα_ με_ βρει_ εις και θα με τα νο ή_____ σεί εις

Rast

2.

κίνηση Uşşak στο Dügâh

27

ή_____ σεις

Dügâh

Ο ΤΖΟΓΑΔΟΡΟΣ (1933)

His Masters Voice Ελλάδας ΑΟ-2079

Χουσεϊνί / Τσιφτετέλι

Αντώνης Νταγκκάς

♩ = 150

Εισαγωγή κίνηση Çargâh στο Acem Sünbüle Acem κίνηση Buselik στο Neva Neva



4 Dik Kürdi Segâh κίνηση Uşşak στο Dügâh Dügâh Hüseyni



Α' μέρος κίνηση Uşşak στο Hüseyni Evç Acem Hüseyni κίνηση Uşşak στο Dügâh Dügâh

7 Μου τα πή ραν ού λα μου βρε κιά δεια_ σ'η σα_ κού λα μου_____



11 Μου τα πή ραν ού λα μου κιά δεια_ σ'η σα κού_____ λα μου Hüseyni



15 Μου τα πή ρα αν ό_ λα α πό ψα στο μπαρ μπου τι και στην πό κα Hüseyni κίνηση Uşşak στο Dügâh Dügâh



19



Β' μέρος

23

Çargâh

Dik Kürdi

κίνηση Uşşak στο Dügâh

Dügâh

Θα τα βάλω όλα πόστα κάθη σε κό ντά μουα πό ψα
Πε ρι κά λα να ρε φά ρω σκαρ πι νά κια να σε πά ρω

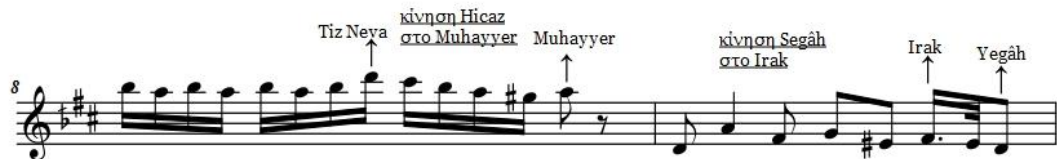
Ο ΝΤΑΒΑΤΖΗΣ ΤΗΣ ΜΑΙΡΗΣ (1933)

His Masters Voice Ελλάδαδος ΑΟ-2095

Χιτζάζ / Τσιφτετέλι

Αντώνης Νταλγκάς

♩ = 96



13

διατονική κίνηση του Ενς

Nim Hicaz

ανταπόκριση Hicaz από Dügâh

Dügâh

κιειν' ο ντα___ βα___ τζής και σου λέγει βρε

16

κίνηση Hicaz στο Dügâh

Dügâh

κίνηση Uşşak στο Hüseyini

φο νι κό θα κά___ νει σαν ξε λο___ για___

18

Hüseyini

ανταπόκριση Hicaz στο Hüseyini

Muhayyer

Β' μέρος

Acem

στείς___ Έλα σαν θέ λεις να με θυ___ σεις

21

κίνηση Hicaz στο Hüseyini

Hüseyini

Μαί ρη μου___ μέ___ μέ να να γλε ντή___ σεις

23

κίνηση Nikriz στο Neva

περιβάλλον Hüzzam από Nim Hicaz

Neva

3x Segâh στο Nim Hicaz

Nim Hicaz

μια βρα δυά θέ___ λω να___ με γου στά___ ρεις

25

κατάληξη Hicazkâr στο Dügâh

Hîsar

Dîk Kürdi

Dügâh

το μαν ρά κι___ που 'χω να___ φου___ μά___ ρεις

1.

γέφυρα Hicaz στο Muhayyer

Muhayyer



Κατάληξη

κατάληξη Hicazkâr στο Kaba Dügâh

Kaba Dügâh



ΠΟΖΙΚΑ (1933)

His Masters Voice Ελλάδος ΑΟ-2078

Χουσεϊνι / Καρσιλαμάς

Αντώνης Νταλγκάς

♩ = 260

Εισαγωγή

Muhayyer

κίνηση Uşşak
στο Hüseyini

Tiz Segâh

κίνηση Kürdi
στο Hüseyini

Acem

Hüseyini



διατονική κίνηση
του Ενς

Neva



κίνηση Uşşak
στο Dügâh

Dügâh

Α' μέρος



Ού ζο θέ λω__

κίνηση Çargâh
στο Çargâh

Çargâh

γέφυρα Çargâh
στο Kaba Çargâh

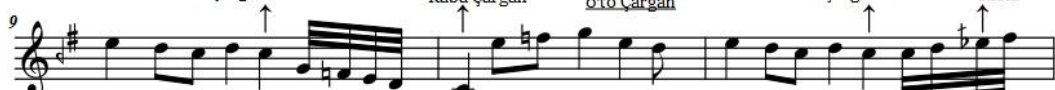
Kaba Çargâh

κίνηση Çargâh
στο Çargâh

γέφυρα Nikriz
στο Çargâh

Çargâh

Hisar



σαν ντου__ ρά κι

έ χω ντέρ τι__

και με__ ρά κι

Gerdaniye

κίνηση Nikriz
στο Çargâh

Sünbüle

Çargâh



Θα με θύ σω__

θα__ τα__ σπά__ σω

Δεν μπο ρώ να__

ΤΟ ΦΘΙΣΙΚΟ ΚΟΡΙΤΣΙ (1929)

ΟΔΕΟΝ Ελλάδος GA-1527

Ουσάκ / Μπαγιό

Αντώνης Νταλγκάς

♩ = 60

Εισαγωγή

κίνηση Ussak στο Dügâh
κίνηση Rast στο Rast
κίνηση Ussak στο Dügâh

Α' μέρος

Λειώ νω σι γά και

κίνηση Rast στο Rast
Rast
Neva
κίνηση Ussak στο Dügâh
Segâh

φθει ρου_____ μαι _____ το _____ στήθος μου πο _____ νά _____ ει _____ Ο _____

κίνηση Ussak στο Dügâh
κίνηση Rast στο Rast
Dügâh
Rast

βή _____ χα _____ ας μου _____ τον θά _____ να _____ το _____

κίνηση Ussak στο Dügâh
Dügâh

α αυ τό ος το ον μα _____ αρ τυ ρά _____ ει

γέφυρα Saba

Hicaz
Acem
Çargâh

κινήσεις Saba

19 