

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

Πτυχιακή εργασία:

**Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών.
Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαΐδη**

Εποπτεία: Μαρία Ζουμπούλη
Επιμέλεια: Μαντικός Ηλίας Α.Μ.:1154

Άρτα, Μάϊος 2015

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ενασχόλησή μου με το θέμα της εργασίας αυτής, το πώς δηλαδή ο κανονίστας Λάμπρος Σαββαΐδης αντιμετωπίζει τις μελωδικές γραμμές των συνθέσεων αλλά και την φόρμα *taksim*, δεν ξεκίνησε από την στιγμή που ανέλαβα να την εκπονήσω. Είναι ένα θέμα το οποίο με απασχολούσε και θα με απασχολεί και μετά το πέρας της πτυχιακής μου. Ωστόσο, μπορώ να πω με βεβαιότητα πως η εργασία αυτή, παρά το γεγονός ότι τα όριά της είναι περιορισμένα, μπορεί να μην άλλαξε την εμμονή μου με τον Λάμπρο Σαββαΐδη, αλλά ήταν η αρχή της συνειδητοποίησης των υφολογικών του χαρακτηριστικών σε ένα διαφορετικό επίπεδο.

Για μεγάλο διάστημα ενδιαφέρθηκα να σκιαγραφήσω, μέσω του παιξίματός του αλλά και του φωτογραφικού υλικού που μπόρεσα να συγκεντρώσω, τον χαρακτήρα του Λάμπρου Σαββαΐδη. Η τεκμηρίωση που υπάρχει δεν είναι επαρκής, ώστε να μπορώ να της δώσω δημοσιότητα. Αντιλήφθηκα όμως πολλά πράγματα για τον μουσικό αλλά και για τον άνθρωπο, που μου επέτρεψαν να εμβαθύνω ουσιαστικά στη μελέτη του, παρά την σχετική πίεση που επιβάλλει κάθε ακαδημαϊκή εργασία.

Το διαδίκτυο ήταν διαρκές πεδίο αναζήτησης για την εύρεση στοιχείων της ζωής και του έργου του Σαββαΐδη. Ο πιο γνωστός ιστότοπος για το ρεμπέτικο (<http://rebetiko.sealabs.net/display.php>) αλλά και οι διάφορες αναρτήσεις στο youtube (https://www.youtube.com/results?search_query=Λάμπρος+Σαββαΐδης), παρείχαν μεγάλη ποσότητα δεδομένων.

Στην πορεία αυτής της έρευνας παρουσιάστηκαν πολλά και ποικίλα εμπόδια. Ένα μεγάλο ζήτημα ήταν το τεράστιο κενό πληροφορίας: καμιά έγκυρη βιογραφία δεν έχει δει το φως και ό,τι μπορεί να συλλέξει κανείς απαιτεί διαρκώς έλεγχο και διασταύρωση. Αυτό καθιστά πολύτιμο το υλικό των ηχογραφήσεων, όμως η κακή του ποιότητα κατέστησε δύσκολο το εγχείρημα της καταγραφής. Ως δεύτερο σολιστικό όργανο (ακόμα και τρίτο, αν συμμετείχε και κλαρίνο στην ορχήστρα) το κανονάκι δεν έχει πάντα ευκρινή παρουσία και οι μελωδικές γραμμές του πολλές φορές δεν ακούγονται καθόλου. Σε αυτή την περίπτωση η καταγραφή ακολουθεί αναγκαστικά την βασική μελωδική γραμμή της σύνθεσης. Για την καταγραφή και ανάλυση του συγκεκριμένου υλικού χρησιμοποιήθηκαν τα μουσικά προγράμματα Finale 2012, Transcribe, Mus2.

Η παρούσα εργασία δεν θα είχε ποτέ ολοκληρωθεί χωρίς τη βοήθεια γονέων, φίλων και καθηγητών, που μου συμπαραστάθηκαν σε διάφορους τομείς. Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω το αρχείο μουσικής του ΤΛΠΜ για το υλικό που μου διέθεσε όπως και την Κεντρική βιβλιοθήκη του ΤΕΙ Ηπείρου για τις έντυπες και ηλεκτρονικές πηγές πληροφόρησης. Επίσης την επόπτριά μου κ. Μαρία Ζουμπούλη για τις υποδείξεις και διορθώσεις στα κείμενά μου και τον κ. Γιώργο Κοκκώνη για τις οδηγίες στο μουσικολογικό κομμάτι της εργασίας. Ακόμα, τους δασκάλους μου στο κανονάκι Παντελή Αναστασόπουλο και Αποστόλη Τσαρδάκα, που συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στην διαμόρφωση της προσωπικότητάς μου. Σημαντικότερες για την εκπόνηση της εργασίας μου ήταν οι υποδείξεις και η βοήθεια της Κατερίνας Κωνσταντίνου, την οποία ευχαριστώ ιδιαίτερα. Τέλος, η άνευ όρων συμπαράσταση που είχα και έχω από τους γονείς και την οικογένεια μου, ήταν και είναι αναμφισβήτητη.

Στο διάστημα κατά το οποίο γράφονταν η εργασία αυτή, η ζωή μου ήταν γεμάτη από την παρουσία των συμφοιτητών μου Μιχάλη Σκόρδου και Ανδρέα Ανδρέου. Κατά τις «μουσικές συζητήσεις» μας, που δεν περιορίζονταν στο συγκεκριμένο είδος μουσικής, μοιράζονταν μαζί μου τις γνώσεις τους και μου άνοιγαν κάθε φορά μια διαφορετική οπτική στο θέμα που πραγματευόμουν. Αλλά μου πρόσφεραν και ένα γνήσιο πεδίο συγκίνησης, όταν η μουσική μας σύμπραξη μετουσιωνόταν σε βαθιά, πολύτιμη εμπειρία ζωής.

Είμαι ευγνώμων που μοιράστηκα την εμπειρία αυτή με τον καρδιακό φίλο Μιχάλη Σκόρδο, που έφυγε από την ζωή νωρίς. Η πτυχιακή αυτή εργασία είναι αφιερωμένη στην μνήμη του.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το κανονάκι, με τη μορφή που το γνωρίζουμε σήμερα, είναι όργανο που εμφανίζεται στο πλαίσιο του αστικού λαϊκού τραγουδιού, όπως αυτό καλλιεργήθηκε στον ελλαδικό χώρο από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως και τη δεκαετία του 1930¹. Αν και ο ρόλος του στις λαϊκές ορχήστρες που εμφανίζονται εκείνη την περίοδο δεν είναι διόλου αμελητέος, ωστόσο παραμένει αδιερεύνητος.

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι η ανάδειξη της θέσης του οργάνου στη δισκογραφία εκείνης της εποχής, όπως επίσης και στο ευρύτερο οργανολόγιο. Για το σκοπό αυτό, έχω επιλέξει να επικεντρωθώ στην περίπτωση του Λάμπρου Σαββαΐδη, διότι «πρόκειται για μουσικό του οποίου οι ηχογραφήσεις αποτελούν αδιάψευστη μαρτυρία ενός εξαιρετικού ταλέντου και μιας απaráμιλλης δεξιοτεχνίας»². Παρά την εξαιρετική φήμη που άφησε πίσω του, ο Σαββαΐδης έχει μελετηθεί ελάχιστα και η ζωή και το έργο του παραμένουν σε μεγάλο βαθμό άγνωστα.

Ελλείπει άλλων στοιχείων, προκειμένου να σκιαγραφήσω την προσωπικότητα και το ύφος του, μελέτησα κομμάτια από τη δισκογραφία των 78 στροφών στα οποία τεκμηριώνεται η συμμετοχή του. Αυτό γίνεται είτε με προφορική αναφορά στο όνομά του κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης, είτε με αναγραφή στην ετικέτα του δίσκου, είτε ακόμα αναγνωρίζοντας το χαρακτηριστικό προσωπικό του παίξιμο. Στους δίσκους αυτούς, οι οποίοι αναπαράγουν τη μουσική του καφέ αμάν, ο Λάμπρος Σαββαΐδης εμφανίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα και σε πολυάριθμες εκτελέσεις σε σχέση με τους σύγχρονους ομότεχνούς του, όπως ο Στεφανίδης, ο Μαργαρώνης και ο Κάππας.

Στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, όπου τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά δεν είναι εθνικά προσδιορισμένα, ο Σαββαΐδης δεν διαφοροποιείται τεχνοτροπικά και υφολογικά από τους μουσικούς άλλων εθνοτικών και θρησκευτικών ομάδων του ίδιου χώρου. Φαίνεται να κοινωνεί το ίδιο ευρύτατο ρεπερτόριο, πάντα βέβαια με με εξαιρέσεις. Σε γενικές γραμμές όμως είναι αδιαμφισβήτητη η ενασχόληση των Ρωμιών μουσικών με το ρεπερτόριο της οθωμανικής μουσικής και αντίστοιχα των Τούρκων με

¹ Κοκκώνης, Γιώργος. (2010). «Alla-turca Alla-franga και καφέ αμάν». Στο *Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση*. Φιλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου-2 Οκτωβρίου 2010.

² Τσαρδάκας, Απόστολος. (2008). *Το κανονάκι στις 78 στροφές*. Αθήνα: Fagotto, και Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 13.

το ρωμαϊκό. Η διαπίστωση αυτή όμως δεν σημαίνει ότι ο τρόπος του Σαββαΐδη δεν φέρει την ιδιαίτερη προσωπική του σφραγίδα. Είναι αυτή μια έκφανση ατομικού ταλέντου, ή πρόκειται για την κοινή υφολογική δεξαμενή που είχαν διαμορφώσει οι Μικρασιάτες, διακριτά από εκείνη των Τούρκων ομοτέχνων τους;

Για να απαντηθεί αυτό το ερώτημα θα πρέπει να ληφθεί υπόψιν πως εκείνη την εποχή τα συγκροτήματα που εμφανίζονται στην Σμύρνη, σε μουσικά στέκια και στα λεγόμενα καφέ αμάν, απαρτίζονται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα από Ρωμιούς, Αρμένιους και Εβραίους³. Παράλληλα, στα καπηλιά που είναι γνωστά ως *meyhane* αναπτύσσεται και το είδος του *fasıl*⁴, που κυριαρχεί κατά την ίδια περίοδο με τους ίδιους εκπροσώπους. Με άλλα λόγια, παρά τις επιμέρους διαφορές στη δομή και στο περιεχόμενο του ρεπερτορίου, καλλιεργούνται δυο παράλληλες μορφές λαϊκής έκφρασης. Η ιδεολογία είναι βέβαια ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο για την προσπέλαση του σύνθετου αυτού μουσικού πολιτισμού, όμως ηθελημένα θα την παραβλέψω για την ώρα, προκειμένου να επικεντρωθώ στην μονογραφία ενός εξαιρετικού φορέα του, με την ελπίδα ότι η συνεισφορά μου αυτή θα βοηθήσει να δούμε με μεγαλύτερη διαύγεια το συνολικό τοπίο. Έτσι, όροι όπως *σμουρνάικο*, *παραδοσιακό*, *καφέ αμάν*, *αστικό λαϊκό τραγούδι* και άλλα, χρησιμοποιούνται εδώ προσεκτικά μεν, αλλά συμβατικά και με κάθε επιφύλαξη για την ενδεχόμενη πολυσημία που κρύβουν.

Λαμβάνοντας υπόψιν την ποιότητα των αρχικών ηχογραφήσεων του Λάμπρου Σαββαΐδη, τις σχετικές απώλειες από τον «καθαρισμό» και την ψηφιοποίηση, όπου συχνά θυσιάζονται κάποιες συχότητες του οργάνου, είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς στοιχεία που αφορούν καθαυτό το όργανο, κάποια εξέλιξη με την πάροδο του χρόνου, κάποιες κατασκευαστικές αλλαγές, κάποιες λεπτομέρειες του ηχοχρώματος. Αναγκάζομαι λοιπόν να δώσω προτεραιότητα στην ανάλυση των δεξιοτεχνικών χαρακτηριστικών. Η συστηματική καταγραφή των μελωδικών γραμμών και των ρυθμικών μοτίβων του κανονιού, που εμπεριέχονται σε συνθέσεις ή σε ταξίμια, είναι ο βασικός μου οδηγός για να περιγράψω την ιδιαίτερη αισθητική του Σαββαΐδη, όπως εκφράζεται στο συγκεκριμένο όργανο.

Αυτός όμως δεν είναι ο μόνος μεθοδολογικός περιορισμός που επιβάλλει το

³ O' Connell, H. (2005). "In the time of Alaturka: Identifying difference in Musical Discourse". Στο *Ethnomusicology*, Vol. 49, No. 2. Illinois: University of Illinois Press, σελ. 177-205.

⁴ Signell, K. (1980). "Tuskish classical music, a class symbol". Στο *Asian Music*, vol. 12, No. 1, University of Texas Press, σελ. 164-169.

πρωτότυπο ηχητικό υλικό. Αν σκεφτούμε ότι ο χρόνος που είχαν στη διάθεσή τους οι μουσικοί για την ηχογράφηση δεν υπερέβαινε τα τρία λεπτά ανά κομμάτι, είναι σαφές ότι στις περισσότερες περιπτώσεις η μελωδική ανάπτυξη των ταξιμιών περιορίζεται. Έτσι συχνά συναντούμε ατελείς εκτελέσεις, ή ακόμα εμφανείς ενδείξεις πως οι μουσικοί πιέζονται να ολοκληρώσουν το κομμάτι: απότομη επιτάχυνση του ρυθμικού μοτίβου προς το τέλος του κομματιού, ή -στην περίπτωση δύο διαδοχικών ταξιμιών- απρόσμενη εισαγωγή του δεύτερου πριν ολοκληρωθεί η καταληκτική φράση του πρώτου. Αισθητή είναι επίσης συχνά η βεβιασμένη μελωδική ανάπτυξη των ταξιμιών, στην προσπάθεια των μουσικών να ολοκληρώσουν τον ειρμό τους. Έτσι, η φρασεολογία, οι στάσεις και η διάρκεια των φράσεων υποτάσσονται στην εξωτερική ανάγκη, με αποτέλεσμα να είναι δύσκολο να κατατάξουμε μια σύνθεση σε ένα συγκεκριμένο μακάμ.

Οι αναφορές των μακάμ στις ετικέτες των δίσκων είναι ακόμα ένα επισφαλές τεκμήριο: λαμβάνοντας υπόψιν την μάλλον αμφίβολη συνειδητή γνώση του θεωρητικού συστήματος των μακάμ από τους λαϊκούς μουσικούς της εποχής, είναι σκόπιμο να πριμοδοτηθεί η ανάλυση των τροπικών στοιχείων της μελωδικής ανάπτυξης τα οποία σχετίζονται με συγκεκριμένους ονοματολογικούς προσδιορισμούς. Στην περίπτωση του Σαββαΐδη, η προσέγγιση αυτή αποκαλύπτει, όπως θα δούμε στις επόμενες σελίδες, ότι δεν ήταν απλώς ένας βιωματικός μουσικός, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις ενέδιδε συνειδητά στη λόγια εκδοχή του θεωρητικού συστήματος των μακάμ.

Το σύνολο των κομματιών που αποδελτιώθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας πτυχιακής εργασίας ανέρχεται σε 90. Από αυτά επελέγησαν για την παρουσίαση οχτώ συνθέσεις και ένα ταξίμι, με βάση τα εξής κριτήρια:

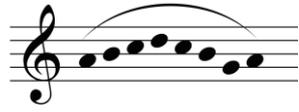
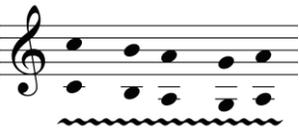
1. Να καλύπτεται αντιπροσωπευτικά όλο το χρονολογικό φάσμα κατά το οποίο ο Λάμπρος Σαββαΐδης συμμετέχει στη δισκογραφία, ώστε να μπορούν να καταγραφούν εξελικτικά χαρακτηριστικά.
2. Να αντιπροσωπεύονται διαφορετικοί συνεργάτες, αλλά και έργα διαφόρων συνθετών.
3. Να ανθολογούνται συνθέσεις διαφορετικού ύφους, σε μια προσπάθεια να ανιχνευτούν οι ποικίλοι τρόποι διαχείρισης των μελωδικών γραμμών με την προσωπική τεχνική του Σαββαΐδη.

Οι επιλεγμένες συνθέσεις έχουν καταγραφεί σε διπλά πεντάγραμμα: στο πάνω πεντάγραμμα καταγράφονται οι μελωδικές γραμμές και τα ρυθμικά σχήματα που εκτελεί το κανονάκι και στο κάτω η βασική μελωδική γραμμή της σύνθεσης. Με αυτόν τον τρόπο βλέπουμε κατά πόσο ο Σαββαΐδης αποκλίνει ή ακολουθεί πιστά την μελωδική γραμμή. Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφέρουμε πως η κατάσταση στην οποία μας παραδόθηκαν οι ηχογραφήσεις δεν επιτρέπει πάντα την πιστή αποτύπωση της μελωδικής γραμμής που παίζει το κανονάκι, πράγμα που έχει επίπτωση και στην ακρίβεια των καταγραφών.

Όπως είπαμε και παραπάνω, ως πιο ενδεδειγμένο θεωρητικό σύστημα για την περιγραφή του υλικού που εξετάζουμε, επιλέχθηκε το σύστημα των μακάμ. Για τις ανάγκες της καταγραφής των μελωδικών γραμμών που εκτελεί το κανονάκι επιστρατεύτηκαν κάποια σύμβολα, των οποίων η παρουσίαση περιλαμβάνεται στον πίνακα της σελίδας που ακολουθεί. Τα σύμβολα αυτά έχουν λειτουργικό χαρακτήρα και δεν φιλοδοξούν να αναδειχτούν ως συνολική πρόταση για την θεωρία και την πράξη του μουσικού είδους που εξετάζεται. Ομοίως, δεν επιχειρείται περαιτέρω ανάλυση του συστήματος των μακάμ, για το οποίο ο αναγνώστης παραπέμπεται στην σχετική βιβλιογραφία⁵.

⁵ Τα βασικά εγχειρίδια για το θεωρητικό σύστημα των μακάμ σε ελληνική γλώσσα είναι τα εξής: Αϊντεμίρ, Μουράτ. (2012). *Το Τούρκικο μακάμ*. μτφ. Κομποτιάτη, Σοφία, Αθήνα: Fagotto, Μαυροειδής, Μάριος. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto, Κηλιτζανίδου, Π. (2005). *Μεθοδική διδασκαλία ελληνικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη: Ρηγοπούλου.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

1.	Τρέμολο σε μια νότα	
2.	Τρίλια σε μια νότα	
3.	Vibrato (vib.)	
4.	Εκτεταμένη επανάληψη μιας βαθμίδας (για την αποφυγή καταγραφής της πολλές φορές)	
5.	Staccato: όταν παίζονται στακάτες νότες, που επιτυγχάνονται με το να κόβει την ταλάντωση της χορδής το αριστερό χέρι	
6.	Εκτέλεση της τεχνικής της “κουρτίνας”. Οι αξίες αλλάζουν ανάλογα με την διάρκειά της. Στο συγκεκριμένο σύμβολο δεν έχει σημασία το τονικό ύψος, και άρα η νότα που το φέρει δεν διαβάζεται (π.χ. ως Λα, όπως βλέπουμε εδώ)	
7.	Legato: χρησιμοποιείται για την ομαδοποίηση, αλλά και την καλύτερη κατανόηση των φράσεων	
8.	Τρέμολο με οκτάβες	
9.	Η τελική διαστολή επισημαίνει την τελική κατάληξη της φράσης στο ταξίμι	
10.	Η μονή διαστολή επισημαίνει ότι η φράση εκτελεί εντελή κατάληξη	
11.	Μονή και διακεκομμένη διαστολή επισημαίνει πως η φράση εκτελεί ατελή κατάληξη	
12.	Υπόδειξη κουρτίνας που όμως εκτελείται στις χορδές “έξω” από τον καβαλάρη. Η αξία της νότας εξαρτάται από την διάρκεια χρήσης, δηλαδή η αξία τετάρτου είναι για διάρκεια ενός τετάρτου και η αξία μισού για διάρκεια μισού.	

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ο Λάμπρος Σαββαΐδης και η εποχή του

Για τη ζωή του Λάμπρου Σαββαΐδη δεν γνωρίζουμε παρά ελάχιστα. Γεννιέται στην Κωνσταντινούπολη το 1886 και πεθαίνει στην Αθήνα στα τέλη της δεκαετίας του 1950⁶. Η εποχή στην οποία ζει και δημιουργεί είναι περίοδος αλλεπάλληλων κοινωνικών και πολιτικών κρίσεων για τα Βαλκάνια και την Ευρώπη. Τόσο για την Ελλάδα όσο και για την Τουρκία η εποχή αυτή έχει σημαδευτεί από την ίδρυση των εθνικών κρατών και επομένως από τις διαδικασίες κατασκευής εθνικής αφήγησης.

Στο πλαίσιο αυτών των εθνικισμών και οι δύο χώρες ακολουθούν τα ευρωπαϊκά πρότυπα ως προς τη διαχείριση και προβολή του πολιτισμού τους. Έτσι και στις δύο περιπτώσεις συναντούμε προσπάθειες εκκαθάρισης της μουσικής αλλά και της τέχνης γενικότερα από ξένα στοιχεία και προσπάθειες προβολής της τέχνης με εθνικό πρόσημο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι πορείες εκδυτικισμού των δύο κρατών είναι σχεδόν σύγχρονες και παράλληλες.

Χαρακτηριστικότερη έκφραση των παραπάνω από την πλευρά της Τουρκίας είναι οι κάθε είδους απαγορεύσεις του κεμαλικού καθεστώτος, οι οποίες επιβλήθηκαν στην προσπάθεια να δημιουργηθεί ένα κοσμικό κράτος. Η έμφαση σε αυτή την περίπτωση δόθηκε στην απομάκρυνση των θρησκευτικών στοιχείων, τα οποία θεωρήθηκαν κατάλοιπα της διεφθαρμένης Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η νομοθετική απαγόρευση του αμανέ, το 1934 από τον Κεμάλ Ατατούρκ⁷.

Από την πλευρά της Ελλάδας, το φαινόμενο είναι πιο σύνθετο. Μετά από πολλά χρόνια μιμητισμού των ευρωπαϊκών προτύπων, η γενιά του '30 επιχειρεί να προσδώσει ελληνικότητα στην τέχνη, δίχως όμως να απεμπολεί τα κερτημένα του μοντερνισμού. Εικαστικοί δημιουργοί, συγγραφείς, ποιητές και διανοούμενοι στρέφονται προς την παράδοση ως δεξαμενή μορφών και υφών, ανανεώνοντας τα εκφραστικά τους εργαλεία. Αυτό το διαχρονικό αίτημα δεν αφήνει φυσικά ανεπηρέαστη τη λόγια μουσική.

⁶ Pennanen, Risto Pekka, «The nationalization of Ottoman Popular Music in Greece», *Ethnomusicology*, Vol. 48, No. 1, Winter 2004, σελ. 1-25.

⁷ Κουνάδης, Παναγιώτης. (2010). *Τα Ρεμπέτικα. ένα ταξίδι στο Λαϊκό Αστικό Τραγούδι των Ελλήνων 1850-1960*. τ.1. Αθήνα: Τα Νέα.

Όσον αφορά το ευρύτερο πεδίο, μετά το 1922 η Ελλάδα υποδέχεται τους πρόσφυγες της Μικράς Ασίας, μεταξύ των οποίων και συγκαταλέγονται μεγάλοι μουσικοί⁸. Το 1923, με τη συνθήκη της Λωζάνης πολλοί ακόμα Χριστιανοί της πρώην Οθωμανικής αυτοκρατορίας μετεγκαθίστανται στην Ελλάδα. Το πιο πιθανό είναι ο Σαββαΐδης να βρέθηκε στην Ελλάδα ακολουθώντας το ρεύμα αυτό, αλλά δεν υπάρχουν σχετικά τεκμήρια.

Οι πρόσφυγες, μαζί με την τραυματική εμπειρία του εκτοπισμού, κουβαλούν μαζί τους τα τραγούδια τους⁹. Στην μετεγκατάστασή τους, το υλικό αυτό, που το ζυμώνει η νοσταλγία, θα δώσει γέννηση σε αυτό που χαρακτηρίζεται ως οι «νέες δημιουργίες της πρώτης επώνυμης γενιάς συνθετών του ρεμπέτικου»¹⁰. Ο Σαββαΐδης συνεργάζεται με τους πιο επιφανείς πρόσφυγες μουσικούς, όπως Παναγιώτης Τούντας από τη Σμύρνη, η Μαρίκα (Φραντζεσκοπούλου) η Πολίτισσα, ο Κώστας Σκαρβέλης, η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Αγάπιος Τομπούλης και ο Γιάννης Δραγάτσης από την Κωνσταντινούπολη.

Αν στηριχτούμε σε δημοσιευμένες φωτογραφίες του καλλιτέχνη καθώς και στη δισκογραφική του πορεία, φαίνεται ότι δραστηριοποιείται στην Αθήνα από το τέλος της δεκαετίας του 1920 ως το 1955. Η πρώτη του εμφάνιση στην ελληνική δισκογραφία είναι το 1927, με δύο δίσκους που ηχογραφήθηκαν στην Odeon. Ακολουθεί μεγάλος αριθμός συμμετοχών σε ηχογραφήσεις, οι περισσότερες κατά την δεκαετία του 1930. Μέχρι το 1937 έχει συνεργαστεί με τουλάχιστον τρεις εταιρείες δίσκων: His Master's Voice, Columbia και Odeon. Επικεφαλής αυτών των εταιρειών έχουν τεθεί από το 1924 οι μεγάλοι συνθέτες της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης¹¹, οι οποίοι καθορίζουν το ρεπερτόριο και επιλέγουν τους μουσικούς.

Η ανταπόκριση που βρίσκει η πλούσια αυτή παραγωγή στο κοινό είναι ευρύτατη, όπως εύγλωττα μαρτυρεί το πολεμικό άρθρο της μουσικού και μουσικοκριτικού Σοφίας Σπανούδη στο περιοδικό *Μουσική Ζωή* το 1931: «Ο αμανές, ο απαίσιος ανατολίτικος αμανές, κυριαρχεί σε όλη τη γραμμή. Ο τούρκικος αμανές, με την αναπόδραστη διαστροφή του λαϊκού μουσικού ενστίκτου του ελληνικού λαού, που κατεργάζεται ανενόχλητος και εκ του ασφαλούς. Από αισθητικής απόψεως – αλλά και

⁸ Αθανασάκης, Μ. (2002). «Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων». Στο Χατζηιωσήφ, Χ. (επίμ.) *Ιστορία της Ελλάδος του 20^{ου} αιώνα*. τ. Β', σελ. 157-187. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

⁹ Δαμιανάκος, Σ. (2006). *Η κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.

¹⁰ Κουνάδης, Παναγιώτης ό.π., σ. 11.

¹¹ Αυτόθι, σ. 24.

από εθνικής; – η μουσική αυτή διαφθορά (ας μου επιτραπεί η έκφραση) [...] κατεργάζεται εις βάρος του λαού [...]».

Ο δυτικός άνεμος, που προσδιορίζει αυτή την εποχή την κεντρική πολιτική γραμμή, οδηγεί σε απαξίωση ό,τι προέρχεται εξ ανατολών. Η σχέση της λαϊκής μουσικής της Μικράς Ασίας κατά την οθωμανική περίοδο με τα λεγόμενα *σμουρνέικα* έχει αντιμετωπιστεί με παρόμοιο τρόπο από πολλούς κριτικούς του Μεσοπολέμου. Ο ίδιος ο όρος *σμουρνέικα* άλλωστε καταδεικνύει μια ελληνοκεντρική προσέγγιση, που αποτάσσεται τις οθωμανικές καταβολές. Η Σμύρνη, μαρτυρική και εξιδανικευμένη, παρουσιάζεται ως αποκλειστική γενέτειρα της μεγάλης μουσικής παράδοσης που άνθισε στο χώρο του *καφέ αμάν*, ενισχύοντας την ελληνική εθνική αφήγηση.

Η άνοιξη της δισκογραφίας που συνδέεται με την άφιξη των προσφύγων διακόπτεται από την λογοκρισία της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά, από το 1936 έως το 1941. Το 1937 εκδίδονται και οι τελευταίοι δίσκοι του είδους. Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ότι η λογοκρισία ενίσχυσε σημαντικά τη διάδοση του ρεμπέτικου που εκφράζεται με το μπουζούκι. Η μουσική του καφέ αμάν σταματά να ηχογραφείται, καθώς οι εξελίξεις με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο που τον διαδέχεται αναστέλλουν κάθε σχετική δραστηριότητα μέχρι και το 1947.

Η γενιά στην οποία ανήκει ο Λάμπρος Σαββαΐδης βιώνει την πολυτάραχη περίοδο του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Ξερριζώνεται από έναν χώρο οικονομικής ακμής, υπομένει τις οικονομικές δυσκολίες και παλεύει για την ενσωμάτωσή της στην ελληνική κοινωνία. Η τέχνη της γίνεται αντικείμενο ιδεολογικής διαμάχης. Τα τραγούδια της, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Mark Mazower, « που χρησιμοποιούσαν μελαγχολικούς δρόμους αραβικής και τουρκικής προέλευσης – το χιτζάζ, το κλαψιάρικο ουσάκ –, σίγουρα δεν αφορούσαν όσους ενδιαφέρονται για την καθωσπρέπει εικόνα τους, και καταδικάστηκαν από το κατεστημένο ως παρακμιακά λείψανα μιας ανατολίτικης εποχής μολυσμένης από μη ελληνικές επιδράσεις, σε αντίθεση με τα υποτιθέμενα αγνότερα δημοτικά του βουνού»¹². Το παίξιμο του Λάμπρου Σαββαΐδη, στο σύντομο πέρασμά του από τη δισκογραφία, μαρτυρά την φωτεινή πλευρά αυτής της παραγνωρισμένης μουσικής κουλτούρας, που άφησε τελικά πίσω της ένα στίγμα που ίσως είναι μεγαλύτερο από όσο υποθέτουμε.

¹² Μαζάουερ, Μαρκ. (2006). *Θεσσαλονίκη: Πόλη των Φαντασμάτων, Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950*. μτφ. Κουρεμένος, Κ.Ν., Αθήνα : Αλεξάνδρεια, σελ. 466.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Μουσική καταγραφή και ανάλυση

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται οι καταγραφές των εκτελέσεων του Λάμπρου Σαββαΐδη που επελέγησαν προκειμένου να σκιαγραφηθεί η μουσική του προσωπικότητα. Η καθεμιά γίνεται αντικείμενο συστηματικής ανάλυσης, ώστε να δοθεί έδαφος για μια σύνθεση των υφολογικών παρατηρήσεων, η οποία ακολουθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

2.1. Αλεξανδριανή φελάχα

1934, His Master's voice, Ελλάδα

αρ. μήτρας: OT-1737¹³

αρ. δίσκου: AO 2169

2.1.1. Σύνθεση ορχήστρας

Ρόζα Εσκενάζυ: φωνή/ζήλια

Δημήτρης Σέμσης: βιολί

Λάμπρος Σαββαΐδης: κανονάκι

Αγάπιος Τομπούλης: ούτι

2.1.2. Ανάλυση δομής

Ταξίμι	κανονάκι, ελεύθερου ρυθμού
Εισαγωγή	4 μέτρα
Α΄ μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε δυο πανομοιότυπες φράσεις, ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται δυο ανταποκρίσεις
Β΄ μέρος	4 μέτρα, ανεπτυγμένα σε 2 πανομοιότυπες φράσεις που συνδέονται με μια ανταπόκριση
Γ΄ μέρος	4 μέτρα
Εισαγωγή	4 μέτρα
Α΄ μέρος	4 μέτρα
Β΄ μέρος	8 μέτρα
Γ΄ μέρος	4 μέτρα
Αμανές	9 μέτρα
Γ΄ μέρος	4 μέτρα
Ταξίμι	βιολί, 8 μέτρα

¹³ Μανιάτης, Δημήτρης (2006) *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών.*

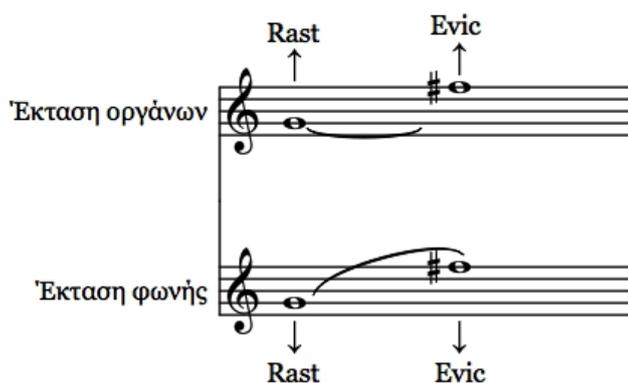
2.1.3. Ρυθμικό μοτίβο

Στην ετικέτα του δίσκου χαρακτηρίζεται ως «αράπικο».

Το βασικό ρυθμικό μοτίβο που ακούμε στο κομμάτι, στον αμανέ αλλά και στο ταξίμι είναι το ακόλουθο:



2.1.4. Έκταση¹⁴



2.1.5. Πορεία της μελωδικής ανάπτυξης

Διαστηματικά, το μεγαλύτερο μέρος του κομματιού κινείται γύρω από το βασικό πεντάχορδο του μακάμ Ραστ, οπότε το αποδίδουμε στο συγκεκριμένο μακάμ. Βέβαια παρατηρούμε μελωδικές συμπεριφορές τις οποίες θα μπορούσαμε να αποδώσουμε στα μακάμ Σουζινάκ και Νικρίζ, βάσει της λόγιας εκδοχής του θεωρητικού συστήματος. Έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε την πορεία της σύνθεσης παρακολουθώντας ένα προς ένα τα διαδοχικά θέματά της:

Εισαγωγή: Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 4 μέτρα. Κινείται μέσα στο πρώτο πεντάχορδο και εκθέτει δύο από τους δεσπόζοντες φθόγγους του μακάμ Ραστ, το Σι (Σεγκιά) και το Ρε (Νεβά). Ωστόσο υπάρχει και μία ατελής κατάληξη (στο τέλος του μέτρου 8 στην καταγραφή) στο Τσαργκιά, και καταλήγει με φράσεις-αλυσίδες στη βάση του, Σολ (Ραστ).

¹⁴ Η έκταση εδώ και σε όλες τις αναλύσεις που έπονται δεν αναφέρεται στην φυσική συχνότητα, αλλά στο εύρος του μακάμ που χρησιμοποιείται εκάστοτε.

♩ = 80

Εισαγωγή

Segah

Neva

Cargah

φράσεις-αλυσίδες

Α' μέρος: Το Α' μέρος αναπτύσσεται σε 8 μέτρα. Ως προς την ανάλυση της μελωδικής πορείας, επαναλαμβάνεται η μελωδική γραμμή της εισαγωγής. Αμέσως μετά μεσολαβεί μία ανταπόκριση και επαναλαμβάνεται η ίδια μελωδική γραμμή με νέους στίχους. Στο τέλος της επανάληψης υπάρχει μία ανταπόκριση, που ο ρόλος της είναι να συνδέσει το Α' με το Β' μέρος. Δεδομένου του ότι η μελωδική γραμμή είναι πανομοιότυπη με αυτή της εισαγωγής, έχουμε ακριβώς την ίδια μελωδική συμπεριφορά.

Α' μέρος

Α λε ξαν δρια νή φε λά χα πώς μπερ δεύ τη κα α _____

ανταπόκριση

τ'α ρα α πι κά σου ου μά τια α ε ρω ω τεύ τη η κα

ανταπόκριση

α ρα πί να με γλυ και νεις αχ με το για λέ ε__ λι

ανταπόκριση

κιαπ' τα α χει λά κια α σου στά α ζού νε ε μέ ε _ λι

B' μέρος: Το B' μέρος καταλαμβάνει 4 μέτρα. Εδώ η μελωδική γραμμή αναπτύσσεται με την συμπεριφορά μαλακού χρώματος που έχει ως βάση το Ρε (Νεβά). Με τη λογία εκδοχή του θεωρητικού συστήματος του μακάμ, θα μπορούσαμε να αποδώσουμε αυτή τη μελωδική συμπεριφορά στο μακάμ Σουζινάκ. Ωστόσο αυτή η κίνηση είναι μέσα στο πλαίσιο της μελωδικής συμπεριφοράς του μακάμ Ραστ. Εδώ πρέπει να σημειωθεί πως η συγκεκριμένη φράση δεν περιλαμβάνει όλο το τετράχορδο του μαλακού χρώματος, καθώς η μελωδική γραμμή φτάνει μέχρι την έκτη βαθμίδα, δηλαδή το Φα δίεση (Εβίτζ). Ωστόσο η έβδομη βαθμίδα, δηλαδή το Σολ (Γκερντανιέ), που δεν εκτελείται ως πραγματική νότα, υποβάλλεται ως επέριση από την ερμηνεία της τραγουδίστριας.

B' μέρος

εί σαι κα κού ουρ γα α _ και αι δεν πο ο νείς

ανταπόκριση

φτά νει πια να α με ε _ τυ υ ρά α αν νείς

Γ' μέρος: Το Γ' μέρος αναπτύσσεται σε 4 μέτρα. Σε αυτό το μέρος υποχωρεί το μαλακό χρώμα που εμφανίστηκε στο μέρος B' και κυριαρχεί μια σκληρότερη διαπραγμάτευση. Τονίζεται το βασικό πεντάχορδο του Ραστ, καθώς η μελωδική γραμμή είναι η ίδια με αυτή της εισαγωγής. Η μόνη διαφορά εμφανίζεται στην πτώση της φράσης στο τελευταίο μέτρο αυτού του μέρους, όπου καταλήγει και το φωνητικό μέρος της σύνθεσης. Η μελωδία αποκτά καθοδική πορεία, ενώ οι αλλοιώσεις των διαστημάτων υπακούουν στη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Νικρίζ. Αυτή είναι και μια χαρακτηριστική καταληκτική φράση, την οποία συναντάμε πολύ συχνά στην συγκεκριμένη τροπική μεταβολή.

2.1.6. Παρατηρήσεις

Ως προς τη μελωδική πορεία της σύνθεσης, τα κυριότερα σημεία που πρέπει να αναφερθούν είναι οι αλλαγές στα μακάμ Σουζινάκ στο Β' μέρος και Νικρίζ στην κατάληξη του Γ' μέρους. Ωστόσο θα πρέπει να σημειωθεί πως δεν ακολουθεί το seyir του μακάμ Ραστ, αν και η μελωδία ενέχει κάποιες από τις μελωδικές συμπεριφορές, όπως για παράδειγμα, την κατάληξη της φράσης με πεντάχορδο Νικρίζ.

Ως προς τη φόρμα, βλέπουμε ότι η δομή ξεπερνά την συνηθισμένη εναλλαγή «εισαγωγή - κουπλέ - ρεφρέν» των λαϊκών τραγουδιών. Τα διπλά επαναλαμβανόμενα μοτίβα, οι ενδιάμεσες ανταποκρίσεις και η εν γένει οργάνωση ανακαλούν πιο σύνθετες καταβολές και εμπειρία μουσικής πράξης σε απαιτητικό πλαίσιο. Πιο συγκεκριμένα, οι ενδιάμεσες ανταποκρίσεις έχουν πάντα το ρόλο της σύνδεσης των μερών, χωρίς όμως να εμπεριέχουν αυτοτελή μελωδικά αναπτύγματα. Είναι οι απαραίτητες εμβόλιμες συνδετικές φράσεις που προσδίδουν συνοχή στην εξέλιξη της σύνθεσης.

Η συγκεκριμένη εκτέλεση παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς διαφαίνονται κάποια δάνεια από συγγενικό αραβικό ιδίωμα, το οποίο φαίνεται να έχει επηρεάσει τους μουσικούς σε αυτή την εκτέλεση. Αυτά εντοπίζονται κυρίως στην θέση των ενδιάμεσων ανταποκρίσεων, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο εκτελούνται. Όπως και στο εισαγωγικό ταξίμι που αναλύουμε παρακάτω, η παρουσία των δανείων αυτών είναι περιγεγραμμένη και σε καμία περίπτωση δεν επηρεάζει συνολικά τη σύνθεση. Ωστόσο θέτει το ζήτημα των αραβικών προσμίξεων στην παράδοση του καφέ-αμάν. Οι φράσεις-ανταποκρίσεις που παρατίθενται είναι αυτές που ακούμε να εκτελούν όλοι οι μουσικοί (tutti), με εξαίρεση μια, την οποία αναλαμβάνει μόνος του ο Σαββαΐδης.

♩ = 80

πρώτη ανταπόκριση
στο Α' μέρος

♩ = 80

δεύτερη ανταπόκριση
στο Β' μέρος

♩ = 80

ανταπόκριση Σαββαΐδη
στο Α' μέρος

πώς μπερ δεύ τη κα α _____

2.1.7. Ανάλυση των μερών της δομής στο κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά: Μέσα στο κομμάτι ο ρόλος που έχει το κανονάκι είναι κυρίως μελωδικός και δεν συμμετέχει στην υπογράμμιση του ρυθμικού σχήματος. Αντίθετα, αποτελεί βασικό σολιστικό όργανο, εμπλουτίζοντας τη μελωδική γραμμή με συνεχείς πενιές και τρίλιες.

Οι φράσεις που ακούγονται στο εισαγωγικό ταξίμι είναι μελωδικά μοτίβα τα οποία ο Σαββαΐδης έχει προφανώς σχεδιάσει πριν από τη στιγμή της ηχογράφησης. Μάλιστα τα ίδια μελωδικά μοτίβα, με μικρές αλλαγές, τα συναντούμε σε εισαγωγικό ταξίμι πριν

από αμανέ στο κομμάτι που είναι γνωστό με τον τίτλο «Ραστ τσιφτετέλι»¹⁵. Δεν χρησιμοποιεί επομένως μια αυτοσχέδια φράση, που προκύπτει τη στιγμή εκείνη, αλλά έτοιμες παραπομπές, που ανακαλεί από τη μνήμη του κατά περίπτωση.

Εισαγωγικό ταξίμι: Το εισαγωγικό ταξίμι κινείται στο βασικό πεντάχορδο του μακάμ Ραστ. Το ενδιαφέρον εδώ δεν είναι τόσο η τροπική ανάλυση όσο η φρασεολογία, που παραπέμπει υφολογικά σε λαϊκό αραβικό τρόπο εκτέλεσης. Αυτό είναι φανερό από την αρχή μέχρι το τέλος του ταξιμιού, όπου η διαχείριση των φράσεων έχει ως εξής: Το ταξίμι ανοίγει με οκτάβες, όπου το αριστερό χέρι, που παίζει στην χαμηλή περιοχή του οργάνου, εκτελεί την βασική μελωδική γραμμή. Επιτρέπει έτσι στο δεξί χέρι να κινηθεί πιο ελεύθερα και δεξιοτεχνικά, ώστε να εκτελέσει την ίδια ακριβώς μελωδική γραμμή προσθέτοντας τρίλιες και ποικίλματα γύρω από τους φθόγγους της. Στα τρία τελευταία μέτρα, μέσα στις καταληκτικές φράσεις χρησιμοποιείται ο χαρακτηριστικός ρούλος με οκτάβες, που συνηθίζεται στις σύγχρονες του λαϊκές αραβικές εκτελέσεις.

Ρυθμικά μοτίβα: Τα ρυθμικά σχήματα που υποστηρίζει το κανονάκι συμπληρώνονται από το ούτι. Παρακάτω παρατίθενται τα σχετικά μοτίβα, που αποτελούν παραλλαγές του βασικού ρυθμικού σχήματος που σημειώθηκε παραπάνω. Αυτά εναλλάσσονται με τυχαία σειρά στον αμανέ και στο ταξίμι:



¹⁵ «Τι μ' ωφελεί κι αν τραγουδώ, τον κόσμο να γλεντήσω, εγώ θα μπω στη μαύρη γη, το σώμα μου θα σβήσω». τραγούδι Ρόζα Εσκενάζυ, πολιτική λύρα Λάμπρος Λεονταρίδης, κανονάκι Λάμπρος Σαββαΐδης, ούτι Αγάπιος Τομπούλης. Δίσκος ODEON GA-1875 έτος 1935.

Αλεξανδριανή φελάχα

Τραγούδι: Ρόζα Εσκενάζυ

Συνθέτης: Δημήτρης Σέμσης
Στιχουργός: Δημήτρης Σέμσης

♩ = 80

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

2

Τραγούδι

Α λε ξαν δρια νή φε λά χα

6

πώς μπερ δεύ τη κα α _____ τ'α ρα α πι κά σου ου μά τια α

16

tu u rá a an vεις α φού με βλέ ε πεις τι τρα βώ

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The melody in the top staff starts on G4 and moves through A4, B4, C5, and D5. The bass line in the bottom staff starts on G2 and moves through A2, B2, C3, and D3. The lyrics are written below the staves.

18

δε λυ πά σαι πα α — σου εί _σαι τ'ο νει ει ρό μου

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The melody in the top staff starts on G4 and moves through A4, B4, C5, and D5. The bass line in the bottom staff starts on G2 and moves through A2, B2, C3, and D3. The lyrics are written below the staves.

20

φε λά χα μου γλυ υ κιά α α

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The melody in the top staff starts on G4 and moves through A4, B4, C5, and D5. The bass line in the bottom staff starts on G2 and moves through A2, B2, C3, and D3. The lyrics are written below the staves. A double bar line with a repeat sign is at the end of the system.

2.2. Αλανιέρα

1936, Columbia, Ελλάδα

αρ. μήτρας: CG-1500

αρ. δίσκου: DG 6273

2.2.1. Σύνθεση ορχήστρας

Ρόζα Εσκενάζυ: φωνή/ζήλια

Δημήτρης Λαδόπουλος (Μανήσαλης): βιολί

Λάμπρος Σαββαΐδης: κανονάκι

Αγάπιος Τομπούλης: ούτι

2.2.2. Ανάλυση δομής

Εισαγωγή	8 μέτρα με μια ανταπόκριση στο τέλος του 4ου μέτρου, η οποία λειτουργεί ως προετοιμασία εισόδου της φωνής
Α΄ μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε 2 πανομοιότυπες φράσεις όπου ανάμεσα υπάρχουν και 4 ανταποκρίσεις
Β΄ μέρος	4 μέτρα που επαναλαμβάνονται αλλά με διαφορετική κατάληξη
Γ΄ μέρος	4 μέτρα που έχουν και δυο ανταποκρίσεις
Δ΄ μέρος	4 μέτρα που επαναλαμβάνονται με διαφορετικές καταλήξεις
Εισαγωγή	8 μέτρα
Α΄ μέρος	8 μέτρα
Β΄ μέρος	5 μέτρα
Γ΄ μέρος	4 μέτρα
Δ΄ μέρος	4 μέτρα
Ταξίμι	βιολί, 6 μέτρα
Εισαγωγή	8 μέτρα

2.2.3. Ρυθμικό μοτίβο

Στον δίσκο αναγράφεται ως καρσιλαμάς. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο που συναντάμε στη σύνθεση αλλά και στο ταξίμι είναι το εξής:



2.2.4. Έκταση

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Έκταση οργάνων' (Instrument Extension) and the bottom staff is labeled 'Έκταση φωνής' (Vocal Extension). Both staves are in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The top staff has a treble clef and a whole note chord (F#4, A4, C5) with an upward arrow labeled 'Irak' above it. The bottom staff has a treble clef and a whole note chord (F#3, A3, C4) with a downward arrow labeled 'Dugah' below it. A slur connects the two staves, and an upward arrow labeled 'Tiz Segah' points to the end of the slur.

2.2.5. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Αυτή η σύνθεση χρησιμοποιεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Χουσεϊνί. Το ενδιαφέρον έγκειται στο μέτρο δεκαεπτά μέχρι και εικοσιένα οι φράσεις κινούνται γύρω από την έκτη βαθμίδα (Εβίτζ) και κάνει προσωρινό πέρασμα στο ομώνυμο μακάμ. Η μελωδική γραμμή πριν επανέλθει στο αρχικό μακάμ περνάει ένα πεντάχορδο Νικρίτζ, μέτρο 20 στην καταγραφή, στην τέταρτη βαθμίδα (στο Νεβά).

Εισαγωγή

Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 4 μέτρα. Διαστηματικά, κινείται γύρω από το μακάμ Χουσεϊνί: Ξεκινάει από τη βαθμίδα Μουχαγιέρ και με φράσεις-αλυσίδες φτάνει μέχρι την τέταρτη βαθμίδα (Νεβά) όπου η φράση καταλήγει πάλι στο Μουχαγιέρ. Το πρώτο μισό της δεύτερης φράσης της εισαγωγής (μέτρο 3 στην καταγραφή) επαναλαμβάνει ακριβώς την πρώτη φράση (μέτρο 1 στην καταγραφή), αλλά αυτή τη φορά χρησιμοποιεί άλλη κατάληξη και τελειώνει στην βαθμίδα Ντουγιά.

The image shows three staves of musical notation for the introduction. The first staff is labeled 'Εισαγωγή' (Introduction) and contains the first two measures. The second staff contains the next two measures. The third staff contains the final measure. The notation includes various melodic phrases and chords, with labels indicating specific points: 'φράσεις αλυσίδες' (chain phrases) above the first two measures, 'ατελής κατάληξη στο Neva' (incomplete ending in Neva) above the third measure, 'κατάληξη πρώτης φράσης στο Muhayer' (ending of the first phrase in Muhayer) above the fourth measure, and 'ατελή κατάληξη στο Neva' (incomplete ending in Neva) above the fifth measure. The final measure is labeled 'τελική κατάληξη στο Dugah' (final ending in Dugah) above it.

Α' μέρος

Αναπτύσσεται σε 8 μέτρα και είναι το πρώτο φωνητικό μέρος στη σύνθεση.

Α' μέρος

Είμ' α λα νιά ρα α η___ γνω ω στή

ε γώ μες στη ην Α_____ θή η___ να

είμ' α λα νιά ρα α η___ γνω ω στή

ε γώ μες στη ην Α_____ θή η___ να

Τονίζει την βαθμίδα Χουσεϊνί στην πρώτη κιόλας φράση, προεξοφλώντας, τρόπον τινά, τη μελωδική συμπεριφορά του ομώνυμου μακάμ. Έχει ως δεσπόζοντες φθόγγους την πρώτη και πέμπτη βαθμίδα, Ντουγιά και Χουσεϊνί αντίστοιχα, κάνοντας εντελείς καταλήξεις στην πέμπτη και τελικές στην πρώτη βαθμίδα.

Β' μέρος

Αναπτύσσεται σε 5 μέτρα και εκθέτει την βαθμίδα Μουχαγιέρ με εντελείς καταλήξεις.

Β' μέρος

τα πί νω πά αν τα α και αι___ με θώ ω_____

1.

3 και την περ νά α ω_____ φί_____ να

2.

5 φί_____ να

Στα μέτρα 2 και 3 γίνεται αναφορά στο κάτω πεντάχορδο του Χουσεϊνί. Εδώ, μέσω της μελωδικής συμπεριφοράς της σύνθεσης, γίνεται μια νύξη στο μακάμ Ουσάκ, με το οποίο αυτή η φράση μας οδηγεί στην κατάληξη του Β' μέρους. Τέτοιου είδους μελωδικές συμπεριφορές είναι πολύ συνηθισμένες σε αυτό το μακάμ.

Γ' μέρος

Το Γ' μέρος αναπτύσσεται σε 4 μέτρα με μια πολύ ενδιαφέρουσα μελωδική κίνηση, που εξελίσσεται αρχικά γύρω από την έκτη βαθμίδα Φα δίεση (Εβίτζ), η οποία προκαλεί και την έλξη στην πέμπτη αντίστοιχα. Κάνοντας λοιπόν Εβίτζ στα μέτρα 1 μέχρι και 3 έρχεται η γέφυρα που αλλοιώνει τον φθόγγο άνω Σολ σε Σολ δίεση και «επιτρέπει» στην μελωδική γραμμή, πριν καταλήξει στο αρχικό μακάμ (Χουσεϊνί), να περάσει από το πεντάχορδο Νικρίζ που θεμελιώνεται στην τέταρτη βαθμίδα Ρε (Νεβά).

Δ' μέρος

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος αναπτύσσεται σε 4 μέτρα. Ξεκινάει με την έκθεση του πάνω τετράχορδου του μακάμ Χουσεϊνί και στην δεύτερη φράση κατεβαίνει στο κάτω

πεντάχορδο, όπου τελειώνει με την ίδια ακριβώς καταληκτική φράση που συναντήσαμε στο Β΄ μέρος. Με άλλα λόγια, ο συνθέτης επαναλαμβάνει μια φράση που δείχνει το κάτω πεντάχορδο, αλλά με φρασεολόγιο που παραπέμπει στις μελωδικές κινήσεις του μακάμ Ουσάκ.

2.2.6. Παρατηρήσεις

Η συγκεκριμένη εκτέλεση παρουσιάζει ενδιαφέρον, τόσο μέσα στο κομμάτι όσο και κατά την διάρκεια του ταξιμιού. Η σύνθεση κινείται κυρίως στο πάνω τετράχορδο του μακάμ Χουσεϊνί τονίζοντας το Λα (βαθμίδα Μουχαγιέρ) όπως επίσης και το Μι (Χουσεϊνί). Αυτό σε ό,τι αφορά το πάνω τετράχορδο, γιατί στο κάτω πεντάχορδο τονίζει το Σι (βαθμίδα Σεγκιά) και το Λα (Ντουγκιά), παραπέμποντάς μας στο άκουσμα των μελωδικών χαρακτηριστικών του Ουσάκ. Είναι οφθαλμοφανές πως δυο χαρακτηριστικά μοτίβα επαναλαμβάνονται (μέτρα 15-16 και 24-25). Πρόκειται για μια πολύ συνηθισμένη τακτική των συνθετών αυτού του ρεπερτορίου, που στην προκείμενη περίπτωση εικονογραφεί παραστατικότερα τη σχέση των δυο συγγενικών μακάμ Χουσεϊνί και Ουσάκ.

Μεγάλο ενδιαφέρον έχει και η μετατροπία που γίνεται στο μέτρο 17, στην βαθμίδα Εβίτς (Φα δίεση), όπου συναντάμε ένα προσωρινό πέρασμα του ομώνυμου μακάμ, παρότι αυτό δεν ολοκληρώνεται στη συνέχεια. Εδώ το Εβίτς αναλαμβάνει το ρόλο του συνδετικού κρίκου, ώστε να θεμελιωθεί πιο ομαλά ένα πεντάχορδο Νικρίζ, που έχει ως βάση την τέταρτη βαθμίδα (Νεβά). Στο μακάμ Χουσεϊνί τέτοιες αλλαγές είναι συνήθεις.

2.2.7. Ανάλυση της δομής των μερών στο κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Το κανονάκι εμπλουτίζει το κομμάτι με τρίλιες, αλλά και με λιγότερο συνηθισμένες τεχνικές, όπως αυτή του «συρσίματος», η οποία διευκολύνει τον εκτελεστή στις γρήγορες νότες που έχουν καθοδική πορεία, αφού, λόγω της ανατομίας του οργάνου,



μπορεί κανείς να σύρει το ένα χέρι και να ακουστούν με μια κίνηση πολλές και πυκνές αξίες. Χρησιμοποιείται συνήθως σε φράσεις που είναι απαιτητικές σε ταχύτητα. Είναι χαρακτηριστικό το πώς χρησιμοποιείται εδώ στην εισαγωγή (μέτρο 2 στην καταγραφή).

Ρυθμικά μοτίβα

Ως προς τα ρυθμικά σχήματα, έχει μεγάλο ενδιαφέρον η συμπληρωματική σχέση ανάμεσα στο ούτι και το κανονάκι, τόσο στην μελωδική όσο και στην ρυθμική συγκρότηση του ταξιμιού.

Εδώ ο Σαββαΐδης εμφανίζεται να συνοδεύει το ταξίμι του βιολιού με ρυθμικές και μελωδικές φράσεις, που έχουν αξιοπρόσεκτη υπόσταση: Αν απομονωθούν, κάποιες από αυτές μπορούν να σταθούν ως αυτόνομες μελωδικές φράσεις σε έρρυθμο ταξίμι. Τα ρυθμικά σχήματα που αναγνωρίζουμε στο εν λόγω ταξίμι και τα οποία παραθέτουμε, είναι παραλλαγές του βασικού ρυθμικού μοτίβου που αναφέραμε παραπάνω. Παρατηρούμε πως οι μελωδικές φράσεις κινούνται γύρω από τη βάση, καθώς ο ρόλος του οργάνου εδώ είναι συνοδευτικός και όχι σολιστικός.

Αλανιάρα

Τραγούδι: Ρόζα Εσκενάζυ

Συνθέτης: Δημήτρης Λαδόπουλος (Μανήσαλης)
Στιχουργός: Δημήτρης Λαδόπουλος (Μανήσαλης)

♩ = 180

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

2

3

4

Τραγούδι

Είμ' α λα νιά ρα α

14

και αι_με_ θώ_ω_ και την περ νά_α_ω_

1. 2.

16

φι_να_ φι_να_ δε λο γα ριά ζω_ω_

19

το ο ντου ου νιά_ αν έ χει και αι πα_α_

21

λά_α_τια_ κió λα μπρο_στά_α_μου_ου_

23

να α γκε ε μνού ου _____ ουν να γί νο νται αι κο ο ομ

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains measures 23 and 24. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing measures 23 and 24. The lyrics are written below the bottom staff, with a long horizontal line under the word 'ου' in measure 23.

1. 2.

25

μά _____ τια μά _____ τια

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains measures 25 and 26. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing measures 25 and 26. Above the top staff, there are first and second endings marked '1.' and '2.' with brackets. The lyrics are written below the bottom staff, with long horizontal lines under the word 'τια' in both measures.

2.3. Αληθινή αγάπη

1936, Columbia,

αρ. Μήτρας: CG 1384

αρ. Δίσκου: DG 6249

2.3.1. Σύνθεση ορχήστρας

Ρόζα Εσκενάζυ: φωνή/ζήλια

Δημήτρης Σέμσης: βιολί

Λάμπρος Σαββαΐδης: κανονάκι

Αγάπιος Τομπούλης: ούτι

2.3.2. Ανάλυση δομής

Εισαγωγή	8 μέτρα
Α΄ μέρος	φωνή, 12 μέτρα όπου τα τελευταία 8 μέτρα είναι ανεπτυγμένα σε δυο πανομοιότυπες φράσεις
Γέφυρα	4 μέτρα
Β΄ μέρος	12 μέτρα όπου τα τελευταία 8 μέτρα είναι ανεπτυγμένα σε δυο πανομοιότυπες φράσεις
Εισαγωγή	μισή, τα τελευταία 4 μέτρα
Α΄ μέρος	12 μέτρα
Γέφυρα	4 μέτρα
Β΄ μέρος	12 μέτρα
Εισαγωγή	μισή, 4 μέτρα
Α΄ μέρος	12 μέτρα
Γέφυρα	4 μέτρα
Β΄ μέρος	12 μέτρα
Αμανές	7,5 μέτρα που το ρυθμικό μοτίβο αναπτύσσεται σε 2 μέτρα
Εισαγωγή	μισή, τα 4 τελευταία μέτρα της εισαγωγής

2.3.3. Ρυθμικό μοτίβο

Το ρυθμικό σχήμα που παίζεται στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης και στον δίσκο αναφέρεται ως «τσιφτετέλι» είναι το εξής:



Το παρακάτω ρυθμικό σχήμα εκτελείται στον αμανέ, που όπως βλέπουμε ολοκληρώνεται σε δυο μέτρα.



2.3.4. Έκταση

έκταση οργάνων

έκταση φωνής

Irak

Muhayer

Dugah

Dik Sehnaz

2.3.5. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Αυτή τη σύνθεση χρησιμοποιεί την ανοδική πορεία του μακάμ Σαμπά. Η μελωδική γραμμή του Α' μέρους κινείται κυρίως από το Ντο (Τσαργκιά) ως το Φα (Ατζέμ) με βάση το Ντο (Τσαργκιά). Στην ενδιάμεση γέφυρα τονίζεται ο Λα ύφεση (Ντικ Σεχνάζ). Στο Β' μέρος η μελωδική γραμμή κινείται και πάνω από το Φα και εκτείνεται μέχρι το Λα ύφεση (Ντικ Σεχνάζ). Όλα αυτά τα στοιχεία δείχνουν ξεκάθαρα πως η συγκεκριμένη σύνθεση χρησιμοποιεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Σαμπά.

Εισαγωγή

Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 8 μέτρα.

$\text{♩} = 130$

Εισαγωγή φράσει-αλυσίδες

Rast

Cargah

φράσεις-αλυσίδες

ανταπόκριση

Τέ τοιο

Ξεκινάει με φράσεις-αλυσίδες από το Ντο (βαθμίδα Ραστ). Αφού φτάσει μέχρι την πέμπτη βαθμίδα κατεβαίνει, και η πρώτη κατάληξη, που κλείνει το πρώτο μέρος της εισαγωγής (μέτρα 1 ως 4), είναι στο Σολ (βαθμίδα Ραστ). Το δεύτερο μέρος της

εισαγωγής ξεκινάει πάλι από το Σολ (βαθμίδα Ραστ) και η τελική κατάληξη γίνεται με φράσεις-αλυσίδες που υποδέχονται την ανταπόκριση. Η μελωδική γραμμή καταλήγει στο Λα (Ντουγκιά). Η μελωδική συμπεριφορά της εισαγωγής είναι τέτοια που δεν υπερβαίνει την πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας. Είναι προφανές πως ο Π. Τούντας έχει γράψει μια εισαγωγή η οποία δεν αναπτύσσεται σε όλο το εύρος της κλίμακας. Αυτός ο τρόπος δόμησης της σύνθεσης, με την σταδιακή ανάπτυξη της μελωδίας, έχει και αισθητικές προεκτάσεις, και χαρακτηρίζει το ύφος του συγκεκριμένου συνθέτη.

Α' μέρος

Το Α' μέρος αναπτύσσεται σε 12 μέτρα.

♩ = 130

Α' μέρος

Τέ τοιο ό μο ορ φο κο ρί τσι ό λο ο νιά α _ τα και αι ζω ω

5 Cargah φράσεις-αλυσίδες
ή που δεν το 'χει δεί ο _ ή λιος πώς το ο βλέ πουν οι _ για α

9 Segah φράσεις-αλυσίδες
τρού που δεν τό 'χει δεί ο _ ή λιος πώς το ο βλέ πουν οι _ για α

13 ανταπόκριση
τρού

Η μελωδική του γραμμή ανοίγει από το Ντο (Τσαργκιά) και στα πρώτα 4 μέτρα εκθέτει περισσότερο το χρωματικό μέρος του Σαμπά (Ντο με Φα) καταλήγοντας πάλι στο Ντο (Τσαργκιά). Στα επόμενα 8 μέτρα αναπτύσσεται με δυο πανομοιότυπες φράσεις, που φτάνουν μέχρι το άνω Σολ (Γκερντανιέ). Στην καθοδική τους πορεία, με φράσεις-αλυσίδες φτάνουν σε διαφορετικό καταληκτικό φθόγγο, η πρώτη στο Σι (Σεγκιά) και η δεύτερη στο Λα (Ντουγκιά). Δηλαδή αρχίζει και αναπτύσσεται το κομμάτι σε μεγαλύτερη έκταση από αυτή που χρησιμοποιήθηκε στην εισαγωγή, δηλαδή πέρα από

τη πέμπτη βαθμίδα.

Γέφυρα:

Η γέφυρα αναπτύσσεται σε 4 μέτρα με αλυσιδωτές φράσεις που ανοίγουν στην πέμπτη και καταλήγουν στην πρώτη βαθμίδα.

♩ = 130

Γέφυρα
Husseini
φράσεις-αλυσίδες
τροί
Dik Sehnaz
Gerdanie
Acem
Dugah
κρύ βει

Αν υποθέσουμε πως η ανάπτυξη της συνολικής δομής είναι ανοδική, τότε η γέφυρα που χρησιμοποιεί εδώ ο συνθέτης είναι η κορυφή της μελωδικής γραμμής, αφού στο εξής η μελωδία χρησιμοποιεί καθοδική πορεία.

Στην γέφυρα τονίζονται τρεις φθόγγοι (μέτρα 21, 22, 23 στην καταγραφή) το Σολ (Γκερντανιέ), το Φα (Ατζέμ) και το Λα ύφεση 4 κομμάτων (Ντικ Σεχνάζ). Ο τελευταίος που είναι η βαθμίδα Ντικ Σεχνάζ συμβάλει στον ιδιαίτερο χαρακτήρα του μακάμ Σαμπά. Εδώ υπάρχει το εξής παράδοξο, το συγκεκριμένο μακάμ έχοντας την όγδοη βαθμίδα με ύφεση δεν σχηματίζει οκτάβα που να συμφωνεί με την βάση του. Αυτός είναι και ένας λόγος που το Σαμπά δεν εκτείνεται περαιτέρω όπως άλλα μακάμ, αλλά οι μελωδικές γραμμές του κινούνται μέσα στα όρια της καθορισμένης οκτάβας.

Β' μέρος

Το Β' μέρος αναπτύσσεται σε 12 μέτρα. Γενικά, η μελωδική γραμμή χρησιμοποιεί καθοδική πορεία. Σε κάποια σημεία είναι πιστή αντιγραφή του Α' μέρους, με τη μόνη διαφορά πως εξελίσσεται διαστηματικά μια τρίτη κάτω. Την ομοιότητα αυτή την παρατηρούμε και στις φράσεις-αλυσίδες που έχουμε σημειώσει στο Α' μέρος. Φαίνεται ότι πρόκειται για τακτική του συνθέτη προκειμένου να προκύψουν διαφορετικά μελωδικά μοτίβα στην ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής αλλά και της φόρμας του κομματιού. Σε ό,τι αφορά την τροπικότητα, στα πρώτα 4 μέτρα γίνεται άνοιγμα στο Μι (Χουσεϊνί), η μελωδική γραμμή φτάνει έως το Λα ύφεση (Ντικ Σεχνάζ) και κάνει

εντελή κατάληξη στο Ντο (Τσαργκιά). Στα επόμενα 8 μέτρα χρησιμοποιεί καθοδική πορεία και μετά από τις φράσεις αλυσίδες έχουμε αρχικά μια ατελή κατάληξη στο Σι (Σεγκιά) και στη συνέχεια την τελική κατάληξη στο Λα (Ντουγκιά).

♩ = 130

B' μέρος

Husseini

Dik Sehnaz

κρύ βει μέ σα στην καρ διά της κά ποιο πό νο μυ υ σι ι

φράσεις-αλυσίδες

κό λιώ νει κιοι γιατ ροί δε ε βρή σκουν πα α κα

Segah

φρασεις-αλυσιδες

νέ ε να για ατ ρι ι κό λιώ νει κιοιγιατ ροί δε ε βρίσκουν πα α κα

Dugah

νέ ε να για ατ ρι ι κό

2.3.6. Παρατηρήσεις

Η τροπικότητα της σύνθεσης ακολουθεί πιστά τη μελωδική συμπεριφορά του Σαμπά. Το κομμάτι έχει μια ανοδική πορεία όσο εξελίσσεται, και δίνει καθαρά την αίσθηση του συγκεκριμένου μακάμ, και σαν στάσεις της σύνθεσης αλλά και σαν διαστήματα που ακούμε.

Επιπλέον, ο συνθέτης έχει ένα βασικό μελωδικό μοτίβο, το Β' και Β2 μέρος, που επαναλαμβάνεται συνεχώς, με την προσθήκη μιας εισαγωγής (μισής ή ολόκληρης) ή μιας ανταπόκρισης, με ένα φωνητικό μέρος που στην ουσία προετοιμάζει το έδαφος για να έρθει το βασικό μελωδικό μοτίβο και η κορύφωση της σύνθεσης. Θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτός ο τρόπος σύνθεσης, όπου υπάρχει το βασικό μελωδικό μοτίβο και στη συνέχεια ο εκάστοτε συνθέτης την παραλλάσσει ή την πλαισιώνει με φράσεις οι οποίες την προετοιμάζουν, είναι μια πρακτική πολύ συνηθισμένη σε αυτό το ρεπερτόριο.

Αληθινή αγάπη

Τραγούδι: Ρόζα Εσκεναζού

Συνθέτης: Παναγιώτης Τούντας
Στιχουργός: Παναγιώτης Τούντας

♩ = 130

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

3

6

8

Τραγούδι

Τέ τοιο ό μο ορ φο κο ρί τσι ό λο ο

11

νιά α _ τα και αι ζω ω ή που δεν το 'χει ει δεί ο _

14

ή λιο ος πώς το ο βλέ ε πουν οι _ για α τροί που δεν

17

τό 'χει ει δεί ο _ ή λιο ος πώς το ο βλέ ε πουν οι _ για α

20

3 tr. 3 tr.

τροί

24

κρύ βει μέ σα στην καρ διά της κά ποιο

27

πό νο μυ υ στι ι κό λιώ νει κιοι γιατ ροί δε ε

30

βρή σκουν πια α κα νέ ε να για ατ ρι ι κό λιώ νει

33

κιοι γιατ ροί δε ε βρίσ κουν πια α κα νέ ε να για ατ ρι ι

36

κό

2.4. Η καρδιά μου εσένα θέλει

Standard, ΗΠΑ

αρ. Μήτρας: GR-664

αρ. Δίσκου: F 9124

2.4.1 Σύνθεση ορχήστρας

Ρόζα Εσκενάζυ: φωνή/ζήλια

Δημήτρης Λαδόπουλος (Μανήσαλης): βιολί

Λάμπρος Σαββαΐδης: κανονάκι

Αγάπιος Τομπούλης: ούτι

2.4.2. Ανάλυση δομής

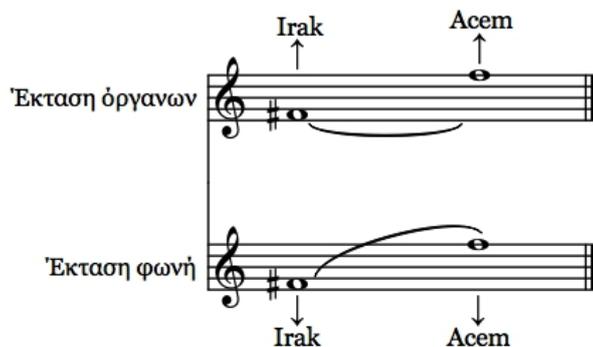
Ταξίμι	βιολί, 9 μέτρα
Α' μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε δυο πανομοιότυπες φράσεις
Ανταπόκριση	όργανα, 8 μέτρα είναι η μελωδική γραμμή του Α' μέρους
Β' μέρος	8 μέτρα, ανεπτυγμένα σε δυο πανομοιότυπες φράσεις
Γ' μέρος	8 μέτρα, ανεπτυγμένα σε δύο πανομοιότυπες φράσεις
Ταξίμι	βιολί, 33 μέτρα

2.4.3. Ρυθμικό μοτίβο

Το ρυθμικό μοτίβο που ακούγεται στο κυρίως τραγούδι έχοντας Κάποιες παραλλαγές είναι το έξης:



2.4.4. Έκταση



2.4.5. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Στη σύνθεση χρησιμοποιείται η μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Ουσάκ. Στο πρώτο μέρος και στην ανταπόκριση η μελωδία κινείται στο πρώτο τετράχορδο του Ουσάκ, ενώ στο δεύτερο μέρος τονίζει αρκετά την πέμπτη βαθμίδα, που είναι το Χουσεϊνί. Η έκτασή της δεν ξεπερνά την έκτη βαθμίδα. Τέλος, στο δεύτερο ταξίμι τονίζεται πολύ η πέμπτη βαθμίδα, που είναι χαρακτηριστική κίνηση του μακάμ Χουσεϊνί.

Α' μέρος

♩ = 110

Α' μέρος

Α μάν για λα για α__λε λέ ε__λι ι χό ρε ψέ μου

Segah

τσι ι ιφ τε τέ λι α μάν για λα για α__λε λε ε__λι ι

Acem Dugah

η καρ διά μου σέ ε__να θέ λει

Το πρώτο μέρος αναπτύσσεται σε 8 μέτρα και ξεκινάει αμέσως μετά από το εισαγωγικό ταξίμι. Είναι μια φράση η οποία επαναλαμβάνεται με διαφορετικά λόγια. Κινείται κυρίως μέσα στο πρώτο τετράχορδο του μακάμ Ουσάκ κάνοντας έντονη την έλξη του Σι (Σεγκιά) προς το Λα (Ντουγκιά) σε όλες τις καταλήξεις. Επίσης στην καταληκτική φράση (μέτρο 7 και 8 στην καταγραφή) περνάει από το Φα (Ατζέμ) προτού καταλήξει στη βάση της.

Ανταπόκριση

Η ανταπόκριση αναπτύσσεται σε 8 μέτρα. Η μελωδική γραμμή μιμείται την μελωδία του πρώτου μέρους με μικρές διαφορές στις φράσεις. Η τροπική ανάλυση της ανταπόκρισης είναι ακριβώς ίδια με αυτή του Α' μέρους, επομένως βλ. 2.4.5. για περαιτέρω ανάλυση.

♩ = 60

ανταπόκριση

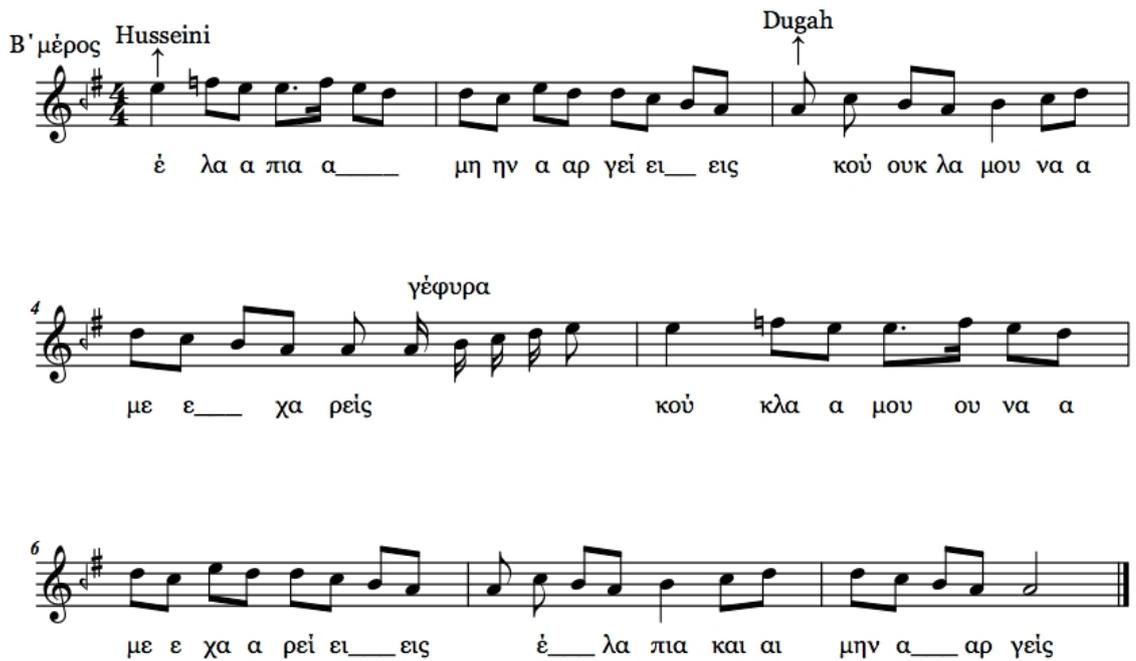


Β' μέρος

Το Β' μέρος αναπτύσσεται σε 8 μέτρα, με δυο πανομοιότυπες φράσεις. Εδώ η μελωδία ξεκινάει από το Χουσεϊνί, κάνει εντελείς καταλήξεις στο Νεβά και στο τέλος καταλήγει στο Ντουγκιά. Είναι το πρώτο σημείο στο κομμάτι όπου τονίζεται η πέμπτη βαθμίδα. Αυτό συμβαίνει γιατί η σύνθεση κινείται κυρίως γύρω από το μακάμ Ουσάκ.

♩ = 110

Β' μέρος Husseini Dugah



έ λα α πια α___ μην α αρ γεί ει__ εις κού ουκ λα μου να α

με ε___ χα ρείς κού κλα α μου ου να α

με ε χα α ρεί ει__ εις έ___ λα πια και αι μην α___ αρ γείς

Γ' μέρος

♩ = 110

χο ρε ψε μου χο ρε ε ψέ μου ου κió, τι θέ λει εις

ζή η___ τη σέ μου τσιφ τε τέ λι ι σαν χο ορ εύ ει εις

με τρε λαί νει εις με ε___μα γεύ εις

Το Γ' μέρος αναπτύσσεται σε 8 μέτρα. Διαστηματικά βλέπουμε πως επιμένει να τονίζει πολύ το Τσαργκιά αλλά και το Σεγκιά, δίνοντας την αίσθηση πως το κομμάτι στο τέλος του έχει καθοδική πορεία. Μεγάλο ενδιαφέρον έχει το πώς έλκεται το Σεγκιά, είτε από το Τσαργκιά είτε από το Ντουγκιά. Για να το αναγνωρίσουμε αυτό είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε πώς ερμηνεύονται οι καταληκτικές φράσεις από την φωνή και το βιολί.

2.4.6. Παρατηρήσεις

Το κομμάτι έχει μια δομή η οποία δεν θυμίζει σε καμία περίπτωση την τυπική φόρμα με εισαγωγή, κουπλέ, ρεφρέν. Ξεκινάει με ταξίμι, δεν έχει εισαγωγή πριν το πρώτο φωνητικό μέρος, και περιλαμβάνει τρία μέρη τα οποία επαναλαμβάνονται έχοντας κοινές φράσεις μεταξύ τους. Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε πως αυτά τα θέματα χρησιμοποιούνται ως αφορμές για να παιχτεί το ταξίμι, όχι όμως με την κλασική φόρμα που συναντάμε σε αυτό το ρεπερτόριο, αλλά με μια πολύ πιο ελεύθερη λογική, την οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε λαϊκή. Αν λάβουμε υπόψη τις περιορισμένες δυνατότητες της τεχνολογίας της εποχής, και μάλιστα σε ό,τι έχει να κάνει με την διάρκεια της ηχογράφησης, αντιλαμβανόμαστε πως τέτοιου είδους φόρμες ίσως να είχαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον έξω από την αυστηρά χρονομετρημένη, λόγω των συνθηκών, εκτέλεση.

Διαστηματικά, ο βασικός μελωδικός κορμός περιέχεται μέσα σε ένα πεντάχορδο που

εκτείνεται από το Ντουγκιά έως το Χουσεϊνί. Παρατηρούμε λοιπόν πως στο Α' μέρος η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από την 4^η βαθμίδα (Ρε) καταλήγοντας στην 1^η βαθμίδα (Λα). Στο Β' μέρος η μελωδική συμπεριφορά της σύνθεσης περιορίζεται στο πρώτο πεντάχορδο του Ουσάκ κάνοντας εντελείς καταλήξεις στην 5^η βαθμίδα (Μι). Τελειώνοντας βλέπουμε πως η μελωδία χρησιμοποιεί καθοδική πορεία, και στο Γ' μέρος η μελωδική γραμμή κινείται μέσα σε ένα τετράχορδο κάνοντας ατελείς και εντελείς καταλήξεις στο Ντο (Τσαργκιά) και το (Σι) Σεγκιά.

Επειδή το κομμάτι δεν έχει μεγάλη έκταση, καθώς ο κορμός της μελωδίας δεν ξεπερνάει την έκτη βαθμίδα, είναι πολύ ενδιαφέρον να δούμε τις έλξεις που γίνονται στη δεύτερη και τρίτη βαθμίδα (Σι και Ντο). Παρατηρούμε πως ανάλογα με τη φράση αυτές οι βαθμίδες μεταβάλλονται στον φθόγγο ο οποίος δεσπόζει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Σι (βαθμίδα Σεγκιά) που σε όλες τις καταληκτικές φράσεις έλκεται αρκετά από το Λα (Ντουγκιά). Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό από την ερμηνεία της τραγουδίστριας.

2.4.7. Ανάλυση της δομής των μερών στο κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Αρχικά θα πρέπει να επισημάνουμε πως έχουμε καταγράψει ως σκελετό της μελωδίας την μελωδική γραμμή του βιολιού, προκειμένου να φανούν ξεκάθαρα οι διαφορές με την μελωδική γραμμή του κανονιού. Έχει επιλεγθεί το βιολί και όχι το ούτι, διότι εκτός από το κανονάκι μόνο το βιολί έχει το ρόλο του βασικού σολιστικού οργάνου σε αυτή τη σύνθεση, καθώς το ούτι σε όλο το κομμάτι παίζει το βασικό ρυθμικό μοτίβο.

Παρατηρούμε ότι σε κάποια σημεία υπάρχει μεγάλη απόκλιση στις μελωδικές γραμμές των δυο οργάνων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εντοπίζεται από το ένατο ως το δωδέκατο μέτρο, που είναι η πρώτη φράση της ανταπόκρισης: εκτός από τις ενδιάμεσες φράσεις που διαφέρουν, στην καταληκτική φράση το βιολί στέκεται στο Ρε (Νεβά) και το κανονάκι πέφτει στο Λα (Ντουγκιά). Κάτι παρόμοιο γίνεται και στο τέλος της δεύτερης φράσης της ανταπόκρισης (μέτρο 16 στην καταγραφή), αλλά αυτή τη φορά το βιολί περιορίζεται στο ισοκράτημα και το κανονάκι παίζει μια φράση που έχει το ρόλο της προετοιμασίας για την είσοδο της φωνής.

Τέτοιες διαφορές δείχνουν πως αυτή η μουσική μπορεί να μην είναι πολυφωνική όπως άλλες σύγχρονες της, αλλά αυτό δεν περιορίζει τη φαντασία και την ευρηματικότητα των μουσικών.

Ρυθμικά μοτίβα

Λόγω της δομής που έχει η σύνθεση αναλύουμε τα ρυθμικά μοτίβα, που παίζονται από το κανονάκι, χωρίζοντάς τα σε δυο μέρη: το πρώτο αφορά το πρώτο ταξίμι και το δεύτερο το ταξίμι που έπεται της σύνθεσης.

Το ρυθμικό μοτίβο μετατρέπεται από 4/4 σε 8/4. Ξεκινώντας από το πρώτο ταξίμι, παρατηρούμε ότι το κανονάκι μπαίνει στο δεύτερο μισό του πρώτου μέτρου, ενώ έχει μπει ήδη το ούτι. Η αιτία αυτής της καθυστέρησης δεν μπορεί να εξηγηθεί, αφού δεν διακρίνεται κάποια σαφής ενορχηστρωτική ιδέα. Στη συνέχεια το κανονάκι ξεφεύγει από την εκτέλεση του βασικού μοτίβου και παίζει ρυθμικές και μελωδικές φράσεις όπου ωστόσο διατηρεί τις κύριες αξίες του βασικού ρυθμού, αλλά συγχρόνως σέβεται την βασική μελωδική γραμμή (δηλαδή το ταξίμι του βιολιού). Παράλληλα το ούτι έχει πάρει το ρόλο της διατήρησης του βασικού ρυθμικού σχήματος. Στα επόμενα τρία μέτρα ο Σαββαΐδης χρησιμοποιεί την ίδια φράση στην αρχή και στο τέλος του μέτρου, αλλάζοντας μόνο τους ενδιάμεσους φθόγγους. Το μέτρο 8/4 με το οποίο άρχισε το ταξίμι καταλήγει να γίνει 4/4. Η παρτιτούρα με τα ρυθμικά σχήματα που παίζει αποκλειστικά το κανονάκι έχει ως εξής:

♩ = 110

The musical score consists of five staves of music in 8/4 time signature. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/4. It begins with a whole rest for the first two measures, followed by a series of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and a quarter note. The third staff features a triplet of eighth notes followed by eighth notes. The fourth staff continues with eighth notes. The fifth staff concludes the pattern with eighth notes and a double bar line.

Στο δεύτερο ταξίμι, που είναι και αυτό σε μέτρο 8/4, διατηρείται το ίδιο ρυθμικό μοτίβο για τα τρία πρώτα μέτρα. Στο τέταρτο μέτρο το κανονάκι αρχίζει να παίζει πάλι

μελωδικές φράσεις που συμπληρώνουν το βασικό ρυθμικό σχήμα, αλλά και το ταξίμι. Στη συνέχεια παίζει πάλι το βασικό ρυθμικό μοτίβο και συνεχίζει κρούοντας ρυθμικά τις χορδές έξω από τον καβαλάρη (μέτρα 7, 8 και 9 στην καταγραφή), εφέ που συνηθίζεται σε ταξίμια. Αμέσως μετά το βιολί και το κανονάκι παίζουν μια μάλλον προετοιμασμένη φράση (μέτρο 10 στην καταγραφή), ενώ στο μέτρο έντεκα το βιολί συνεχίζει το ταξίμι του και το κανονάκι παίζει ρυθμικά επαναλαμβάνοντας δυο φορές το ίδιο ρυθμικό μοτίβο. Τέλος όλοι μαζί παίζουν την τελευταία φράση, για κλείσιμο. Από όλα αυτά φαίνεται ότι το ταξίμι του βιολιού δεν είναι αυτοσχεδιαστικό, ή τουλάχιστον δεν είναι σε όλα του τα μέρη, παρά πρόκειται για κάτι που έχει προετοιμαστεί, καθορίζοντας το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα.

♩ = 110

The musical score is written in 8/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves. The first staff is the main melody, ending with a double bar line and repeat dots. The second staff is a rhythmic accompaniment. The third staff has a rest in the 7th measure. The fourth staff continues the main melody. The fifth staff continues the main melody. The sixth staff has accents on the 10th and 11th measures. The seventh staff has accents on the 10th, 11th, and 12th measures. The eighth staff continues the main melody.

Φαίνεται πως ο Σαββαΐδης δεν χρησιμοποιεί φράσεις που αναπτύσσονται πέρα από ένα τετράχορδο. Επιπλέον, οι φράσεις που χρησιμοποιεί δημιουργούνται με την χρήση κοντινών μεταξύ τους φθόγγων και όχι με φθόγγους που έχουν μεγάλη απόσταση ως προς το τονικό ύψος. Παραπάνω παρατίθεται η παρτιτούρα που αφορά αποκλειστικά τις μελωδικές γραμμές και ρυθμικά σχήματα που εκτελούνται από το κανονάκι.

Η καρδιά μου εσένα θέλει

Τραγούδι: Ρόζα Εσκενάζου

Σύνθεση: Ανώνυμος
Στιχουργός: Ανώνυμος

♩ = 110

Κανονάκι

Τραγούδι

Βασική μελωδική γραμμή

Α μάν για λα για α__λε λέ ε__λι ι

3

χό ρε ψέ μου τσι ι ιφ τε τέ λι α μάν για λα

6

για α__λε λε ε__λι ι η καρ διά μου σέ ε__να θέ λει

9

Ανταπόκριση

12

Musical notation for measures 12 and 13. The top staff contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with a quarter rest in measure 13.

14

Musical notation for measures 14 and 15. Both staves contain a melody of eighth and quarter notes.

16

Τραγούδι

Musical notation for measures 16 and 17. The top staff contains a melody with a sharp sign above the second measure. The bottom staff contains a bass line.

έ λα α πα α _____ μη ην α αρ γεί ει_ εις

19

Musical notation for measures 19 and 20. Both staves contain a melody of eighth and quarter notes.

κού ουκ λα μου να α με ε_ χα ρείς

21

κού κλα α μου ου να α με ε χα α ρεί ει__εις έ__λα πια και αι

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 21, 22, and 23. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing measures 21, 22, and 23. The lyrics are written below the bottom staff.

24

μην α__αρ γεις χο ρε ψε μου χο ρε ε ψέ μου ου κιά, τι θέ λει εις

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 24, 25, 26, and 27. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing measures 24, 25, 26, and 27. The lyrics are written below the bottom staff.

28

ζή η__τη σέ μου τσιφ τε τέ λι ι σαν χο ορ εύ ει εις

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 28, 29, and 30. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing measures 28, 29, and 30. The lyrics are written below the bottom staff.

31

με τρε λαί νει εις με ε__μα γεύ εις

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 31 and 32. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing measures 31 and 32. The lyrics are written below the bottom staff.

2.5. Αν περνάς και αν δεν περνάς

1954, Standard, Αμερικής

αρ. Μήτρας: GR-668

αρ. Δίσκου: F 9129

2.5.1. Σύνθεση ορχήστρας

Ρόζα Εσκενάζυ: φωνή/ζίλια

Sukru Tunar: Κλαρίνο

Δημήτρης Λαδόπουλος (Μανήσαλης): βιολί

Λάμπρος Σαββαΐδης: κανονάκι

Κιθάρα: άγνωστος

2.5.2. Ανάλυση δομής

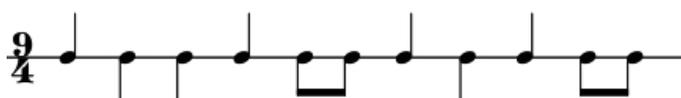
Η δομή αυτής της σύνθεσης είναι αρκετά πολύπλοκη διότι έχει και φωνητικά αλλά και αρκετά οργανικά μέρη. Για το λόγο αυτό επιλέξαμε να αναφέρουμε τα φωνητικά μέρη με γράμμα της αλφαβήτου (π.χ. Α' μέρος) και τα οργανικά μέρη με αριθμό (π.χ. 1^ο μέρος). Ούτως ώστε να ξεχωρίζουν και να αναγνωρίζονται ευκολότερα στην παρακάτω ανάλυση.

Εισαγωγή	3 μέτρα
Α' μέρος	φωνή, 1 μέτρο που επαναλαμβάνεται με τους ίδιους στίχους
Β' μέρος	1 μέτρο, που επαναλαμβάνεται με ίδια λόγια
Γ' μέρος	2 μέτρα, που επαναλαμβάνονται με διαφορετικά λόγια
1 ^ο μέρος	όργανα, 2 μέτρα που αναπτύσσεται το ίδιο μελωδικό μοτίβο δυο φορές
2 ^ο μέρος	1 μέτρο, που επαναλαμβάνεται δυο φορές
3 ^ο μέρος	1 μέτρο
4 ^ο μέρος	1 μέτρο που επαναλαμβάνεται δυο φορές
5 ^ο μέρος	1 μέτρο
Εισαγωγή	3 μέτρα
Α' μέρος	φωνή, 1 μέτρο
Β' μέρος	1 μέτρο
Γ' μέρος	2 μέτρα
6 ^ο μέρος	όργανα, 2 μέτρα
3 ^ο μέρος	2 μέτρα
4ο μέρος	1 μέτρο
5 ^ο μέρος	1 μέτρο
Εισαγωγή	1 μέτρο, η φράση που συναντάμε στο μέτρο 14

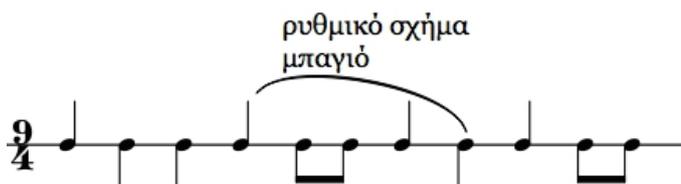
2.5.3. Ρυθμικό μοτίβο

Το βασικό ρυθμικό σχήμα που ακούγεται κατά τη διάρκεια του κομματιού και

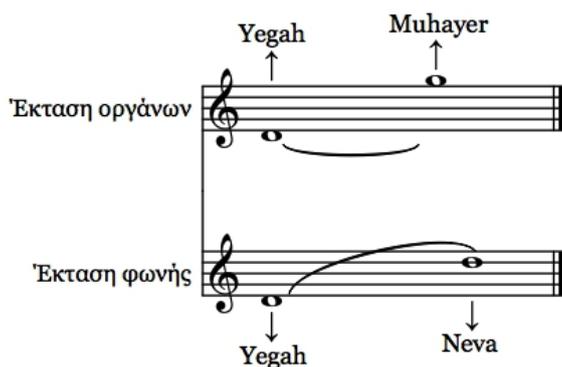
δικαιολογεί το χαρακτηρισμό «ζεϊμπέκικο» στην λεζάντα του δίσκου είναι το εξής:



Ωστόσο το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα παραπέμπει στο απτάλικο. Ο χαρακτηρισμός ως ζεϊμπέκικο το κατατάσσει στην κατηγορία του «παλιού»¹⁶, αφού αναγνωρίζουμε το ρυθμικό σχήμα του μπαγιό μέσα στο μέτρο.



2.5.4. Έκταση



2.5.5. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Το συγκεκριμένο κομμάτι χρησιμοποιεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Ραστ. Μετακινεί συχνά συγκεκριμένους φθόγγους και τονίζει διαφορετικές βαθμίδες κάνοντας μετατροπές στο Ντο (βαθμίδα Τσαρκιά). Ακόμα, συνηθίζει να κάνει εντελείς καταλήξεις στην πέμπτη βαθμίδα Νεβά (Ρε) κάνοντας κίνηση Νεβά. Πολύ συχνά μας τονίζει και το κάτω τετράχορδο του Ραστ (από Γεγκιά [κάτω Ρε] μέχρι Ραστ [Σολ]), όπως επίσης και την εντελή κατάληξη στο Λα (Ντουγκιά). Τέλος, πολύ έντονες είναι οι αλλαγές που αλλοιώνουν την τέταρτη βαθμίδα Τσαρκιά, κάνοντας κίνηση Μουστεάρ, αλλά και η αλλοίωση που δέχεται η τρίτη βαθμίδα Σεγκιά. Όλες αυτές οι κινήσεις και

¹⁶ Παύλου, Λευτέρης. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς τα τραγούδια και του οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Faggoto και Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 47.

έλξεις, που μπορεί να είναι παροδικές καθώς δεν ολοκληρώνονται στην συνέχεια, επιίπτουν στην μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Ραστ. Επειδή η σύνθεση είναι πολυμερής μπορούμε να δούμε αναλυτικότερα την τροπικότητά της, ερευνώντας τα μέρη της ένα προς ένα.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Yegah' and the second 'Neva'. The notation is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff starts with a rest followed by a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The third staff starts with a rest followed by a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Εισαγωγή

Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 3 μέτρα. Η μελωδική γραμμή ανοίγει εκθέτοντας το χαμηλό τετράχορδο του μακάμ Ραστ από το φθόγγο Ρε (Γεγκιά) και συνεχίζει μέχρι και το άνω Ρε (Νεβιά). Οι μελωδικές γραμμές της εισαγωγής επαναλαμβάνονται μέσα στο κομμάτι και έχουν το ρόλο εμβόλιμων μελωδικών μοτίβων ανάμεσα στις φράσεις του οργανικού μέρους. Αυτά εντοπίζονται στα μέτρα δεκατέσσερα, δεκαπέντε και είκοσι δυο.

The image shows a single staff of musical notation with lyrics below it. The notation is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure is labeled 'Neva', 'Segah', and 'Rast'. The lyrics are 'Ε φέ μου ου δε σε ε_ θέ ε λω ω πα α_'. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Α' μέρος

Το πρώτο μέρος αναπτύσσεται σε ένα μέτρο και επαναλαμβάνεται δυο φορές. Η μελωδική του γραμμή ανοίγει στο Ρε (Νεβιά) και εργάζεται μόνο μέσα στο πρώτο πεντάχορδο του Ραστ καταλήγοντας στο τέλος του μέτρου στην βάση του με έλξη στο

Σι (Σεγκιά).

έλξη στο Segah

Rast

μου έ_ χεις κά α ψει ει τη ην κα αρ διά

Β' μέρος

Το δεύτερο μέρος αναπτύσσεται σε ένα μέτρο που επαναλαμβάνεται δύο φορές. Εκεί βλέπουμε μια έλξη στο Σι (Σεγκιά), που παίρνει ύφεση και δίνει το «άρωμα» του Νιχαβέντ. Εδώ η μελωδία κινείται μέσα σε ένα τετράχορδο, από το Ραστ έως το Τσαργκιά. Συγκρίνοντας με την μελωδική γραμμή στο 2^ο μέρος του οργανικού (μέτρα 10 και 11 στην καταγραφή), παρατηρούμε ότι οι μελωδικές κινήσεις των δυο μερών είναι παρόμοιες, με την μόνη διαφορά πως η κίνηση γίνεται στο μεν Β' μέρος με βάση την πρώτη βαθμίδα (Ραστ) στο δε 2^ο μέρος του οργανικού με βάση την πέμπτη (Νεβιά).

φράση εισαγωγής

έλξη στο Segah

Rast

και αν περ νας κιαν δε εν πε ερ νας
βρε τα πα πού τσια σου ου χα α λας

Γ' μέρος

Το τρίτο και τελευταίο μέρος στο τραγούδι, μετά από το οποίο ξεκινάει το οργανικό μέρος, αναπτύσσεται σε 2 μέτρα και επαναλαμβάνεται δυο φορές. Εδώ βλέπουμε να επαναλαμβάνεται ένα μέρος της μελωδικής γραμμής παρόμοια με αυτή της εισαγωγής που είναι στο πρώτο μέτρο. Εκθέτοντας πάλι το χαμηλό τετράχορδο του Ραστ με την ίδια ακριβώς μελωδική γραμμή. Στην ουσία είναι η εισαγωγή της σύνθεσης με στίχους.

Gerdanie

Neva

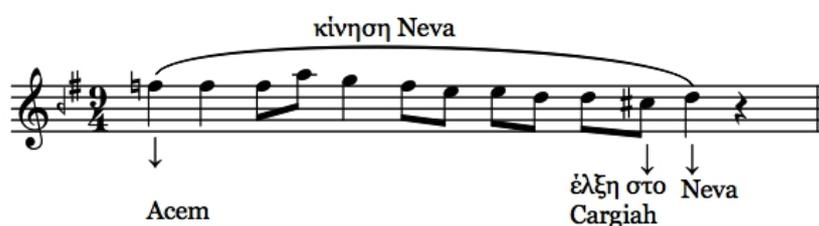
φράση-γέφυρα

βρε τα πα πού τσια α σου ου χα α λας
και αν περ νας κια αν δε εν πε ερ νας

1^ο μέρος

Οι οργανικές φράσεις που θα αναλύσουμε από δω και πέρα αποτελούν τμήματα ανεξάρτητου οργανικού θέματος. Έτσι, λόγω της έκτασης του κομματιού, για να ξεχωρίσουν από το τραγούδι θα τα ονομάσουμε με αριθμούς και όχι με γράμματα.

Το πρώτο μέρος του οργανικού, αναπτύσσεται σε 2 μέτρα όπου στην ουσία είναι το ίδιο μελωδικό μοτίβο λίγο παραλλαγμένο, που παίζεται δύο φορές. Εδώ είναι η πρώτη φορά στο κομμάτι που η μελωδία ξεπερνά την πέμπτη βαθμίδα (Ρε). Αυτή ξεκινώντας από το Σολ (Γκερντανιέ) στην πρώτη φράση καταλήγει στο Ρε (Νεβά). Στην δεύτερη φράση ξεκινάει πάλι από το Σολ (Γκερντανιέ) εκτελεί εντελή κατάληξη στο Ρε (Νεβά) και αμέσως μετά παίζεται μια φράση που ενώνει το 1^ο με το 2^ο μέρος.



2^ο μέρος

Το δεύτερο μέρος αναπτύσσεται σε ένα μέτρο και επαναλαμβάνεται δύο φορές. Σε αυτό το μέρος η μελωδική γραμμή κάνει κίνηση Νεβά: ανοίγοντας από το Ατζέμ και τονίζοντάς το, φτάνει μέχρι το Μουχαγιέρ και καταλήγει στο Νεβά, δίνοντας την αίσθηση της μελωδικής κίνησης του Νιχαβέντ, καθώς έλκει και το Τσαργκιά βάζοντάς του δίεση. Παρόμοια μελωδική συμπεριφορά συναντάμε και στο πέμπτο μέτρο στο Β' μέρος, αυτή τη φορά όμως με βάση το Ραστ.



3^ο μέρος

Το τρίτο μέρος αναπτύσσεται σε ένα μέτρο. Εδώ η μελωδική γραμμή ανοίγει στο Χουσεϊνί και εκτείνεται μέχρι την βαθμίδα Γκερντανιέ, αφού πρώτα κατεβαίνει μέχρι το Τσαργκιά που εδώ έχει δίεση τεσσάρων κομμάτων. Κατεβαίνοντας από το Σολ (Γκερντανιέ) κάνει διατονική συμπεριφορά χαμηλώνοντας την έκτη βαθμίδα (από Εβίτζ σε Ατζέμ) και καταλήγει στο Ραστ.



4^ο μέρος

Το 4^ο μέρος αναπτύσσεται σε δυο μέτρα. Η μελωδική γραμμή αυτού του μέρους ξεκινάει από το Σολ (Ραστ) και κάνει εντελείς καταλήξεις στο Ντο (Τσαργκιά) όπου καταλήγει πάλι στο Σολ (Ραστ) με την χαρακτηριστική φράση που βρίσκουμε ως κατάληξη και στο 3^ο μέρος.



5^ο μέρος

Το 5^ο μέρος αναπτύσσεται σε ένα μέτρο. Σε αυτό το μέρος έχουμε τις πιο πυκνές αξίες από όλα τα υπόλοιπα. Η μελωδική γραμμή ξεκινάει από το Ρε (Γεγκιά) και κάνει ατελής κατάληξη στο Ντο (Ντουγκιά). Στη συνέχεια με μια φράση ξεκινάει από το Ρε (Γεγκιά) και φτάνοντας έως το άνω Ρε (Νεβιά) καταλήγει πάλι στο Ρε (Γεγκιά). Δεν παρατηρούμε κάποια αλλαγή στα διαστήματα καθώς οι φράσεις αυτές είναι αρκετά γρήγορες για να εκτελεστεί από τους παίχτες κάποια σημαντική έλξη.



6^ο μέρος

Το 6^ο μέρος αναπτύσσεται σε δυο μέτρα. Εδώ εκτελείται η κίνηση Μουστεάρ. Αυτό το αναγνωρίζουμε από την στάση της μελωδίας στο Νεβιά ως εντελή και τελική κατάληξη και από την μόνιμη δίεση τεσσάρων κομμάτων που έχει το Ντο (βαθμίδα Τσαργκιά). Η μελωδία χρησιμοποιεί καθοδική πορεία, κινείται δηλαδή προς το Σι (Σεγκιά). Επίσης στην μελωδική κίνηση Μουστεάρ η μελωδική γραμμή δεν ξεπερνάει την βαθμίδα Χουσεϊνί, πράγμα που βλέπουμε να συμβαίνει και στην μελωδική γραμμή του 6^{ου} μέρους.

3.5.6. Παρατηρήσεις

Η συγκεκριμένη σύνθεση παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον τόσο στην δομή όσο και στην μελωδική της πορεία. Δομικά, πέρα από την αισθητική της εκτέλεσης, το κομμάτι αποτελεί προσαρμογή νέων στίχων σε προϋπάρχουσα μελωδία, κάτι απόλυτα συνηθισμένο στον χώρο της δισκογραφίας της εποχής. Η μελωδία αυτή είναι το οργανικό με το όνομα «Απτάλικος» (αρ. δίσκου NO 22504), άγνωστου συνθέτη.

Μελωδικά, το κομμάτι χρησιμοποιεί πάρα πολλές αλλαγές συγκεκριμένων μακάμ. Επισημαίνουμε, λόγω της σπανιότητας τους σε αυτό το ρεπερτόριο, την κίνηση Μουστεάρ (6^ο μέρος) όπως επίσης και την ύφεση που μπαίνει στην τρίτη βαθμίδα και μας δίνει την αίσθηση του μακάμ Νιχαβέντ (Β' μέρος). Αυτές οι αλλαγές δεν είναι και τόσο συνηθισμένες σε λαϊκές συνθέσεις αυτής της περιόδου, και μαρτυρούν ότι οι λαϊκοί μουσικοί της εποχής είχαν γνώσεις του θεωρητικού συστήματος των μακάμ. Αν και δεν χρησιμοποιούν πάντα τον ίδιο χειρισμό με τη λόγια οθωμανική παράδοση ως προς την μελωδική ανάπτυξη ή την φρασεολογία, οι μελωδικές γραμμές τους εμφανίζουν σαφώς στοιχεία, αν όχι δάνεια, από την λόγια μορφή του θεωρητικού συστήματος των μακάμ.

3.5.7 Ανάλυση των μερών της δομής στο κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Στη συγκεκριμένη σύνθεση, δεδομένου ότι το κανονάκι δεν έχει το ρόλο του μελωδικού-σολιστικού οργάνου αλλά περιορίζεται στην ρυθμική συνοδεία, η μελωδική συμπεριφορά του είναι πολύ «φτωχή»: παίζει την βασική μελωδική γραμμή μόνο στην πρώτη εισαγωγή, στην αρχή της σύνθεσης, χωρίς να κάνει κάτι ιδιαίτερο.

Ρυθμικά μοτίβα

Αντίθετα, ο πρωταγωνιστικός ρυθμικός του ρόλος είναι πρωτότυπος, και στηρίζεται σε μια τεχνική η οποία χρησιμοποιείται περιστασιακά και σπάνια: κρατάει διαρκώς το ρυθμό εκτελώντας ρυθμικά μοτίβα που πλαισιώνουν την βασική μελωδική γραμμή με την χρήση των χορδών που βρίσκονται έξω από τον καβαλάρη. Ο ήχος που προκύπτει θυμίζει κατά κάποιον τρόπο το σφύριγμα με το στόμα.

Τα ρυθμικά σχήματα που παίζονται αποκλειστικά από το κανονάκι, απ' ό,τι φαίνεται στην ηχογράφηση, είναι δύο και παίζονται με τυχαία σειρά κατά την διάρκεια του κομματιού:

Σχήμα 1°



Σχήμα 2°



Παρατηρούμε ότι η μόνη διαφορά ανάμεσα στα δύο σχήματα εντοπίζεται στα πρώτα τρία τέταρτα του μέτρου, τα οποία στο πρώτο είναι απλά, ενώ στο δεύτερο αναλύονται σε όγδοα και δέκατα έκτα. Ωστόσο η «κουρτίνα», το έντονο σύρσιμο στις χορδές έξω από τον καβαλάρη, έχει ακριβώς την ίδια θέση στο μέτρο.

Ο λόγος που επιλέγεται το πεντάγραμμο και όχι το μονόγραμμο, όπου συνήθως γράφονται τα ρυθμικά σχήματα, είναι επειδή το κανονάκι διατηρεί τον εσωτερικό ρυθμό παίζοντας στις χορδές που βρίσκονται «έξω» από τον καβαλάρη με το να τονίζει την βάση του κομματιού με μια νότα υψηλής συχνότητας. Η «κουρτίνα» αποδίδεται με το σύμβολο (+), ενώ το (-) σημαίνει την κουρτίνα που γίνεται μέσα από τον καβαλάρη.

Τέλος, υπάρχει και ένα τρίτο ρυθμικό σχήμα, που παίζεται μόνο μια φορά μέσα στο κομμάτι, στο μέτρο δεκαέξι. Και σ' αυτό η κουρτίνα γίνεται μέσα από τον καβαλάρη:



Τα παραπάνω ρυθμικά σχήματα έρχονται σε σύγκρουση με το βασικό ρυθμικό μοτίβο, αφού ο Σαββαΐδης εισάγει στοιχεία από το τσιφτετέλι και τα προσαρμόζει στον κύκλο του ζειμπέκικου. Αν θεωρήσουμε πως το μέτρο χωρίζεται σε εννέα ίσα μέρη, το καθένα από τα οποία αντιστοιχεί σε αξία τετάρτου, την αίσθηση του τσιφτετελιού μας την δίνουν οι αξίες που παίζονται στην θέση του 4^{ου} και 5^{ου} μέρους μέσα στο μέτρο. Το ίδιο ρυθμικό σχήμα επαναλαμβάνεται και στο 8^ο και 9^ο μέρος του μέτρου:



Αν περνάς κι αν δεν περνάς

Τραγούδι: Ρόζα Εσκενάζυ

Συνθέτης: Ανώνυμος
Στιχουργός: Ανώνυμος

♩ = 110

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

The image displays a musical score for the song 'Αν περνάς κι αν δεν περνάς'. It consists of three systems of two staves each. The top staff of each system is labeled 'Κανονάκι' (Canon) and the bottom staff is labeled 'Βασική μελωδική γραμμή' (Basic melodic line). The first system is labeled 'Εισαγωγή' (Introduction). The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 110. The score includes a key signature change to G major and a time signature change to 2/4. The first system shows the beginning of the piece. The second system is marked with a '2' and the third with a '3', indicating the second and third measures of a phrase. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

4

Τραγούδι

Ε φέ μου ου δε σε ε_ θέ ε λω ω πα α_

5

μου έ_ χεις κά α ψει ει τη ην κα αρ διά

6

και αν περ νας καιαν δε εν πε ερ νας
βρε τα πα πού τσια σου ου χα α λας

7

βρε τα πα πού τσια α σου ου χα α λας
 και αν περ νας κια αν δε εν πε ερ νας

8

Οργανικό

9

10

Musical notation for measures 10-11. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns, including slurs and accents (+) over several notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

11

Musical notation for measures 12-13. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system, with slurs and accents (+) over notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

12

Musical notation for measures 14-15. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents (+) over notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

13

Musical notation for measures 13-14. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a whole note G4, followed by a whole note A4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in treble clef with the same key signature and time signature. It contains a continuous eighth-note accompaniment: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A repeat sign is at the end of the system.

14

Musical notation for measures 14-15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a whole note G4, followed by a whole note A4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in treble clef with the same key signature and time signature. It contains a continuous eighth-note accompaniment: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A repeat sign is at the end of the system.

15

Musical notation for measures 15-16. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a whole note G4, followed by a whole note A4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in treble clef with the same key signature and time signature. It contains a continuous eighth-note accompaniment: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A repeat sign is at the end of the system.

16

Musical notation for measures 16-17. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a C-clef (soprano clef) and a common time signature. The melody starts with three quarter notes (C4, D4, E4) marked with '+' signs, followed by a series of eighth notes and a final quarter note (G4) marked with 'K'. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

17

Musical notation for measures 18-19. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a C-clef and a common time signature. The melody starts with three quarter notes (C4, D4, E4) marked with '+' signs, followed by a series of eighth notes and a final quarter note (G4) marked with '+'. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

18

Musical notation for measures 20-21. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a C-clef and a common time signature. The melody starts with three quarter notes (C4, D4, E4) marked with '+' signs, followed by a series of eighth notes and a final quarter note (G4) marked with '+'. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

19

Musical notation for measures 19-20, system 1. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs, with '+' signs above the first four notes. The lower staff contains a bass line with eighth-note patterns and slurs.

20

Musical notation for measures 20-21, system 2. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The upper staff continues the melodic line from measure 19, with '+' signs above the first four notes. The lower staff continues the bass line from measure 19.

21

Musical notation for measures 21-22, system 3. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The upper staff continues the melodic line from measure 20, with '+' signs above the first four notes. The lower staff continues the bass line from measure 20.

22

Musical notation for measures 22-23, system 4. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The upper staff continues the melodic line from measure 21, with '+' signs above the first four notes, ending with a double bar line. The lower staff continues the bass line from measure 21, ending with a double bar line.

2.6. Αχ βρε θάλασσα κακούργα

1935, Columbia, Ελλάδα

αρ. Μήτρας: CG 1317

αρ. Δίσκου: DG 6170

2.6.1. Σύνθεση ορχήστρας

Μαριώ Μαρκοπούλου (Σαλονικιά): φωνή

Δημήτρης Σέμσης: βιολί

Λάμπρος Σαββαΐδης: κανονάκι

Κιθάρα: άγνωστος

3.6.2. Ανάλυση δομής

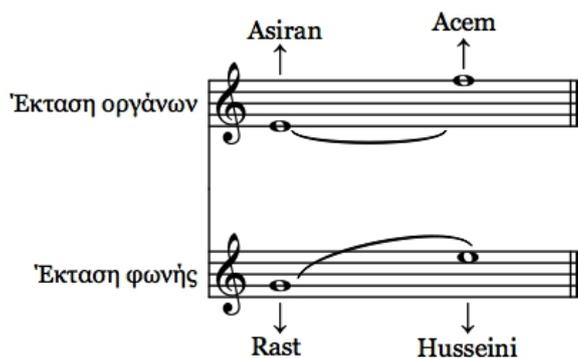
Εισαγωγή	4 μέτρα
Α΄ μέρος	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε δυο πανομοιότυπες φράσεις
Β΄ μέρος	4 μέτρα ανεπτυγμένα σε δυο πανομοιότυπες φράσεις
Εισαγωγή	4 μέτρα
Α΄ μέρος	φωνή, 8 μέτρα
Β΄ μέρος	4 μέτρα
Εισαγωγή	4 μέτρα
Α΄ μέρος	φωνή, 8 μέτρο
Β΄ μέρος	4 μέτρα
Αμανές	2 μέτρα έξω, η φωνή μπαίνει στο 3 μέτρο, συνολικά 9 μέτρα

2.6.3. Ρυθμικό μοτίβο

Το βασικό ρυθμικό σχήμα είναι το εξής:



3.6.4. Έκταση



Asiran Acem

Έκταση οργάνων

Έκταση φωνής

Rast Husseini

2.6.5. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Η συγκεκριμένη σύνθεση χρησιμοποιεί κατά βάση την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Χιτζάζ. Η μελωδική γραμμή ανοίγει κάνοντας φράσεις-αλυσίδες στο Ατζέμ, φωτίζοντας έτσι το πεντάχορδο Μπουσελίκ πάνω από το Χιτζάζ. Αμέσως μετά κάνει εντελή κατάληξη στο Νεβά και τελική στο Ντουγκιά. Πρέπει να σημειώσουμε εδώ πως η έκταση της βασικής μελωδικής γραμμής που ακολουθεί η φωνή δεν ξεπερνάει την πρώτη βαθμίδα.

♩ = 60



Εισαγωγή

Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 4 μέτρα. Η βασική μελωδική γραμμή έχει καθοδική πορεία από την αρχή της σύνθεσης. Το γεγονός αυτό καθιστά την εισαγωγή της συγκεκριμένης σύνθεσης ως την, τρόπον τινά, «λύτρωση» από την ένταση που προκαλούν τα δύο τραγουδιστικά μέρη. Αυτό ο Π. Τούντας το επιτυγχάνει με τις φράσεις-αλυσίδες, αλλά και με την μεγαλύτερη έκταση που δίνει στην μελωδική γραμμή της εισαγωγής.

Τροπικά, η μελωδική γραμμή ξεκινάει από την έκτη βαθμίδα Φα (Ατζέμ) και πέφτει στην βάση Λα (Ντουγκιά) με φράσεις-αλυσίδες. Μεσολαβεί μια εντελής κατάληξη στην δεύτερη βαθμίδα στο τρίτο μέτρο.

Ακούγοντας το κομμάτι, παρατηρούμε το πόσο διαφορετικά αντιμετωπίζεται η μελωδική γραμμή από το κανονάκι και το βιολί. Η ανάλυση αυτής της «ενορχηστρωτικής» αντιμετώπισης θα γίνει πιο κάτω.

♩ = 60

Α' μέρος

καθοδική πορεία

Κλαί_ γω και αι_ _ βα ριά_ στανά α_ _ ζω και αι_ τη θά λα

σά α_ κοι τά α_ _ ζω για α_ δυο μά α_ _ τια

ζα α_ χα ρέ ε_ _ νια που ου_ μου λεί που

νε ε_ στα ξέ ε_ _ να

Α' μέρος

Το Α' μέρος εξελίσσεται σε 8 μέτρα, αναπτυγμένα σε δύο πανομοιότυπες φράσεις. Εδώ συμβαίνει αυτό που επισημάναμε και στην Εισαγωγή: Η καθοδική πορεία που χρησιμοποιεί η μελωδική γραμμή δημιουργεί διαφορετικές εικόνες από την μελωδία της εισαγωγής. Η θεματολογία των στίχων υποστηρίζει επίσης την ένταση που αποδίδεται με την μελωδία.

Τροπικά, η μελωδική γραμμή αρχικά κινείται γύρω από το Ρε (Νεβά), που πάντα καταλήγει στο Λα (Ντουγκιά). Θα μπορούσαμε να πούμε πως γενικά στο πρώτο μέρος η ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής ανοίγει από την τέταρτη βαθμίδα και καταλήγει στην πρώτη, εμφανίζοντάς μας πρώτα το πεντάχορδο Μπουσελίκ (Ρε έως άνω Λα) και μετά το Χιτζάζ τετράχορδο, πράγμα που είναι αντίθετο με την λογική του συγκεκριμένου μακάμ. Ωστόσο στο μεγαλύτερο της μέρος η μελωδία κινείται στο πρώτο τετράχορδο του Χιτζάζ.

♩ = 60

B' μέρος

Nim Hicaz Dik Kurdi

θά λασ σα λυ πή η σου λί γο πα και μέ ε να

ανάπτυξη μελωδίας στους τρεις πρώτες φθόγγους καταληκτική φράση αρχή εισαγωγής

φέρε το πουλί μου α πό τα ξέ έ να

B' μέρος

Το τελευταίο μέρος της σύνθεσης είναι το Β' μέρος και καταλαμβάνει 4 μέτρα, στα οποία αναπτύσσονται δύο όμοιες φράσεις. Όλη η μελωδική γραμμή εξελίσσεται μέσα στο τετράχορδο Χιτζάζ. Στο μεγαλύτερο μέρος της τονίζει το Σι ύφεση (Ντικ Κιουρντί) και Ντο δίεση (Νιμ Χιτζάζ), καταλήγοντας πάντα στη βάση.

Είναι αξιοπρόσεκτο το φρασεολόγιο που χρησιμοποιεί εδώ ο συνθέτης Π. Τούντας καθώς αναπτύσσει τη μελωδική γραμμή κατά τα πρότυπα του βασικού χρωματικού περιβάλλοντος με τέτοιο τρόπο, που όταν έρχεται η καταληκτική φράση του μέρους αναδεικνύονται περισσότερο οι στίχοι αυτής της φράσης («...από τα ξένα»).

2.6.6. Παρατηρήσεις

Τροπικά, δεν ακολουθεί την πορεία ανάπτυξης του μακάμ Χιτζάζ¹⁷. Αλλά αποδίδεται στο συγκεκριμένο μακάμ λόγο του οπλισμού της κλίμακας. Ωστόσο διαφαίνονται κάποιες ενδιαφέρουσες αλλαγές στα διαστήματα. Παρατηρούμε λοιπόν πως στο Β' μέρος η φωνή εκτελεί μαλακότερα διαστήματα στο Σι ύφεση και Ντο δίεση (βαθμίδες Ντικ Κιουρντί και Νιμ Χιτζάζ) ψηλώνοντας την δεύτερη και χαμηλώνοντας την τρίτη βαθμίδα.

2.6.7. Η ανάλυση των μερών της δομής από το κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Αυτό που παρατηρούμε κατά την διάρκεια της εκτέλεσης αυτής, αν θεωρήσουμε πως το βιολί εκτελεί την βασική μελωδική γραμμή, είναι πως το κανονάκι εκτελεί τη μελωδία

¹⁷ Αϊντεμίρ, Μουράτ, ό.π., σελ. 156.

με πολύ πιο πυκνές αξίες από αυτές του βιολιού. Αυτό είναι κάτι που συνηθίζει να κάνει ο Σαββαΐδης, και μάλιστα χωρίς να διστάζει να απομακρυνθεί κατά πολύ από την βασική μελωδική γραμμή, όταν αυτή αποτελείται από μακρόσυρτες φράσεις και μεγάλες χρονικές αξίες. Στην προκείμενη περίπτωση, αναγνωρίζουμε αυτή τη στάση κυρίως στην εισαγωγή (μέτρα 1 έως 4). Φαίνεται πως είναι προσυνηθισμένο μεταξύ των μουσικών, αφού παίζουν την κάθε επανάληψη της συνολικής δομής με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Με άλλα λόγια η συγκεκριμένη σύνθεση ενέχει μια κάποια ενορχήστρωση και κατανομή των μερών στους μουσικούς, πράγμα που δεν παρατηρείται συχνά στο ρεπερτόριο που ερευνούμε.

Ρυθμικά μοτίβα

Σε αυτό το κομμάτι δεν υπάρχει ούτε και τη θέση του έχει πάρει η κιθάρα. Σε ό,τι έχει να κάνει με τα ρυθμικά σχήματα, το κανονάκι συνεργάζεται στον αμανέ με τη κιθάρα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που σε άλλες ηχογραφήσεις συνυπάρχει με το ούτι, παίζοντας ρυθμικά μοτίβα που δεν είναι ίδια ως προς τις επιμέρους αξίες. Όπως αναφέρει και ο Α. Τσαρδάκας, «στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού εκτελείται το (α). Στον αμανέ εκτελούνται παράλληλα το (α) από την κιθάρα και το (β), με πολλές παραλλαγές, από το κανονάκι¹⁸».

(α)



(β)



¹⁸ Τσαρδάκας, Απόστολος ό.π., σελ. 46.

8

σοά α__ κοι τά α__ ζω για α__ δυο μά α__ τα ζα α__ χα ρέ ε__ να

11

που ου__ μου λεί που νε ε__ στα ξέ ε__ να θά λασ σα λυ πή η__ σου

14

λί γο πια και μέ ε__ να φέ ρε το που λί ι__ μου πό τα ξέ__ έ__

17

να

2.7. Λιλή σκανδαλιέρα

1932, Parlophone, Ελλάδα

αρ. Μήτρας: 101195

αρ. Δίσκου B 21605

2.7.1. Σύνθεση ορχήστρας

Ρόζα Εσκενάζυ: φωνή/ζήλια

Δημήτρης Σέμσης: βιολί

Λάμπρος Σαββαΐδης: κανονάκι

Αγάπιος Τομπούλης: ούτι

2.7.2. Ανάλυση δομής

Εισαγωγή	8 μέτρα
Γέφυρα	2 μέτρα, είναι τα 2 πρώτα μέτρα της Εισαγωγής τα οποία παίζονται tutti και λειτουργούν ως προετοιμασία εισόδου φωνής
Θέμα Α	φωνή, 8 μέτρα ανεπτυγμένα σε δυο πανομοιότυπες φράσεις
Θέμα Β	8 μέτρα με συνεχές ανάπτυγμα 8 μέτρων
Ταξίμι	βιολί, 9 μέτρα
Γέφυρα εισόδου φωνής	2 μέτρα
Θέμα Α	φωνή, 8 μέτρα
Θέμα Β	8 μέτρα
Ταξίμι	κανονάκι, 9,5 μέτρα, μπαίνει το βιολί σε λάθος χρόνο
Γέφυρα εισόδου φωνής	2 μέτρα
Θέμα Α	φωνή, 8 μέτρα
Θέμα Β	8 μέτρα
Εισαγωγή	8 μέτρα

Τόσο η καθαυτή φόρμα, όπως φαίνεται στον παραπάνω πίνακα, όσο και η ένταξη του ταξιμιού μέσα στο τραγούδι μαρτυρά επιρροές από νοοτροπίες πιο επεξεργασμένων μουσικών, όπως είναι οι λόγιες μουσικές της Ανατολής. Συγχρόνως φανερώνει και την διάθεση προβολής της προσωπικής δεξιοτεχνίας των εκτελεστών.

2.7.3. Ρυθμικό μοτίβο

Κατά την διάρκεια της εκτέλεσης του κομματιού ακούμε από τα ρυθμικά όργανα (ούτι, ζήλια και κανονάκι στο ταξίμι του βιολιού) τρία βασικά ρυθμικά μοτίβα, τα οποία εναλλάσσονται ή παίζονται παράλληλα. Με άλλα λόγια αποφεύγεται η σταθερή ρυθμική συνοδεία, πράγμα που σημαίνει πως επιδιώκεται μια σολιστική σύμπραξη

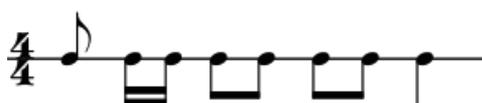
έναντι της μονοσήμαντης υπεροχής ενός σολίστα, μιας αισθητικής που καθιερώθηκε με το μπουζούκι αργότερα. Εξαίρεση αποτελούν τα δύο ταξίμια, όπου το σταθερά επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα παίζει ρόλο ισοκράτη.

Πιο συγκεκριμένα:

A) Το γενικό ρυθμικό υπόβαθρο έχει ως εξής:



B) Το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο το συναντάμε στα δυο ταξίμια, αλλά και μέσα στη σύνθεση, παράλληλα ή εναλλάξ με το ρυθμικό μοτίβο (A) και (Γ):



Γ) Το παρακάτω ρυθμικό σχήμα συναντάται στην εισαγωγή και παίζεται κυρίως από τα ζύλια:



Η όλη προσέγγιση της ρυθμικής συνοδείας αποκαλύπτει μια ιδιαίτερη αισθητική, που δεν καθετοποιείται, αλλά παραμένει οριζόντια, κατά την αντίληψη της εποχής και ενισχύει την ετεροφωνία έναντι της ομοφωνίας.

2.7.4. Έκταση

2.7.5. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Τροπικά το κομμάτι κινείται τόσο στο μακάμ Χιτζάζ, όσο και στο μακάμ Σαμπά. Είναι γνωστή η συνήθεια του Π. Τούντα να εμπλέκει αυτά τα δύο μακάμ, όπως το κάνει και

στην πολύ γνωστή του σύνθεση «Κουκλάκι», αλλά και σε άλλα τραγούδια (βλ. παρακάτω). Ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης μετακινείται από το ένα μακάμ στο άλλο παρουσιάζει ενδιαφέρον:

Η μελωδία, τόσο στην εισαγωγή όσο και στο τραγούδι ξεκινάει με Χιτζάζ, το οποίο ακολουθώντας ανοδική πορεία, με χρήση αυξημένης έκτης και έλκοντας την έκτη βαθμίδα οδηγείται μέχρι το άνω Λα (Μουχαγιέρ). Στην συνέχεια, το άνω Λα χαμηλώνει σε Λα ύφεση (Σεχνάζ), και με καθοδική πορεία, κάνοντας χρήση των αλλοιώσεων του μακάμ Σαμπά και κάνοντας εντελείς και ατελείς στάσεις στο Ντο (Τσαργκιά) και στο Σι (Σεγκιά) η μελωδία καταλήγει στην βάση. Η τροπική αυτή συμπεριφορά οδηγεί στο συμπέρασμα πως η σύνθεση ανήκει στα μακάμ Χιτζάζ και Σαμπά. Αν και η ερμηνεία αυτή ελέγχεται θεωρητικά, αποτυπώνει εντούτοις την γρήγορη τροπική κωδικοποίηση των συνθέσεων από την πλευρά των λαϊκών μουσικών.

Εισαγωγή

Η εισαγωγή αναπτύσσεται στα πρώτα 8 μέτρα, ενώ τα επόμενα 2 μέτρα αποτελούν μια γέφυρα που έχει ως λειτουργία την προετοιμασία της εισόδου της φωνής. Η μελωδική γραμμή ξεκινάει με μακάμ Χιτζάζ το οποίο έχει ανοδική πορεία και φτάνει μέχρι το άνω Λα (Μουχαγιέρ). Αφού το μετατρέψει σε Λα ύφεση τεσσάρων κομμάτων (Σεχνάζ) και ακολουθώντας καθοδική πορεία με χρήση των αλλοιώσεων του μακάμ Σαμπά, καταλήγει στην βάση. Στο ενδιάμεσο έχουμε μια έλξη στην πέμπτη και έκτη βαθμίδα (μέτρο 5 στην καταγραφή) και μια εντελή κατάληξη στην πέμπτη βαθμίδα Μι (μέτρο 4 στην καταγραφή).

♩ = 100

Εισαγωγή

Muhayer Sehnaz

A' μέρος

Το Α' μέρος αναπτύσσεται σε 8 μέτρα. Μεσολαβεί μια ανταπόκριση και επαναλαμβάνεται η ίδια μελωδική γραμμή με καινούριους στίχους. Η μελωδική γραμμή στην καθοδική της πορεία χρησιμοποιεί κάτω από την τέταρτη βαθμίδα τα διαστήματα του Χιτζάζ. Επίσης, διακρίνουμε και μια διατονική συμπεριφορά στο μέτρο 3 με 4, όπου η φράση καταλήγει στην πέμπτη βαθμίδα (Χουσεϊνί). Η δεύτερη ανταπόκριση που βλέπουμε στο μέτρο 8 συνδέει το Α' με το Β' μέρος, που περιγράφεται παρακάτω.

A' μέρος

Δε με μέ λει ε μέ ν'αν είσ' α λά α νι απ'τον Κο πα α

διατονική συμπεριφορά

ανταπόκριση επανάληψη Α' μέρος

νά και το ντού ρο βρε μά γκα μη μου κά α νεις

ανταπόκριση

και δε σου πε ερ νά

B' μέρος

Το Β' μέρος αναπτύσσεται επίσης σε 8 μέτρα, όμως ο χαρακτήρας της μελωδικής ανάπτυξης είναι διαφορετικός. Αρχικά καθοδική πορεία, ενώ οι αλλοιώσεις διαστημάτων ακολουθούν την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Σαμπά. Ξεκινώντας από τη βαθμίδα Μουχαγιέρ που μετατρέπεται σε Σεχνάζ (όπως και στην εισαγωγή) και με εντελείς καταλήξεις στο Τσαργκιά και Σεγκιά καταλήγει στην βάση (Ντουγκιά).

B' μέρος

για τί εί μαι 'γω η α λα νιά α ρα η Λι λή η

Muhayer Sehnaz

ατελή κατάληξη Cargah ατελή κατάληξη Segah

πρώ τη σκαν δα λιά α ρα που δε δί νω γρό σι για τους μά γκες

και δεν τρώ γω τρί χες μα τσα ρά α γκες

3.7.6. Παρατηρήσεις

Σε αυτή την εκτέλεση έχουμε δύο εμβόλιμα ταξίμια. Αν και πρόκειται για διαφορετικά μελωδικά αναπτύγματα, αυτά παίρνουν θέση ανάμεσα στις εναλλαγές της φωνής, την οποία εισηγούνται μέσω μιας διαφορετικής γέφυρας κάθε φορά, πράγμα αξιοσημείωτο. Πρόκειται για ένα πολύ ενδιαφέρον μορφολογικό χαρακτηριστικό, αφού τα ταξίμια τοποθετούνται συνήθως στο τέλος ή στην αρχή του κομματιού, ενώ τα εμβόλιμα μέσα στην ροή της σύνθεσης είναι σπάνια.

Η εισαγωγή, ως προς την πορεία της μελωδικής γραμμής, είναι μια μικρογραφία του φωνητικού μέρους, με την διαφορά πως η εισαγωγή αρχίζει και τελειώνει με Χιτζάζ, ενώ το φωνητικό μέρος ξεκινάει με την μελωδική συμπεριφορά του Χιτζάζ αλλά η κατάληξη είναι σε Σαμπά. Παρατηρούμε λοιπόν πως το φωνητικό μέρος αναπτύσσεται τροπικά στον διπλάσιο χρόνο από αυτόν της εισαγωγής. Ωστόσο αναγνωρίζουμε και στις δυο περιπτώσεις ότι το Χιτζάζ έχει ανοδική πορεία και το Σαμπά καθοδική. Πολύ χαρακτηριστική είναι η στάση στο Χουσεϊνί και η διατονική συμπεριφορά, η οποία συναντάται και στην εισαγωγή και στο τραγούδι μετά από την στάση στην πέμπτη βαθμίδα. Η συγκριμένη μελωδική κίνηση έχει το ρόλο συνδετικού κρίκου μεταξύ των δυο μακάμ, εξασφαλίζοντας το ομαλό πέρασμα από το ένα στο άλλο, αφού χαρακτηρίζει και το Χιτζάζ, αλλά και το Σαμπά.

Τέτοιου είδους τροπικές μεταβολές φαίνεται ότι χαρακτηρίζουν τον δημιουργό του τραγουδιού: «Πρόκειται προφανώς για μια "επιτυχημένη συνταγή", που ο συνθέτης Παναγιώτης Τούντας χρησιμοποίησε και σε άλλες γνωστές συνθέσεις του, όπως το «Κουκλί της Κοκκινιάς» ο «Κοκαϊνοπότης» και το «Κουκλάκι»¹⁹.

2.7.7. Ανάλυση των μερών της δομής στο κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Το κανονάκι ακολουθεί τον σκελετό του κομματιού, δηλαδή την βασική μελωδική γραμμή. Δεν μπορούμε να πούμε πως διακρίνουμε εδώ κάποια τεχνική διαφορετική από αυτές που χρησιμοποιεί συνήθως ο Σαββαΐδης, ίσως γιατί το κομμάτι επιβάλλει μια τεχνική δυσκολία, με συχνή χρήση των «μανταλιών», ώστε να αποδοθούν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια οι διαστηματικές μεταβολές. Αυτό δεσμεύει το αριστερό χέρι που μετακινεί τα μαντάλια και καθιστά δύσκολο να εκτελεστούν τρίλιες ή κάποια από τα συνήθη ποικίλματα που χρησιμοποιούνται αλλού. Επίσης εξηγεί γιατί το

¹⁹ Αυτόθι, σελ. 102.

κανονάκι δεν παίζει, όπως συνηθίζει σε άλλες περιπτώσεις, αξίες πυκνότερες από αυτές του βιολιού.

Σε αυτή τη σύνθεση ο Σαββαΐδης εκτελεί ένα ταξίμι, το οποίο αναπτύσσεται σε 9,5 μέτρα και διαρκεί 21 δευτερόλεπτα, από το 1:15 έως το 2:16. Στην έρευνά μας δεν βρέθηκε άλλο ταξίμι από κανονάκι που να έχει τόσο μεγάλη έκταση. Μετά το μέτρο 5, το βιολί και το ούτι κρατάνε την ρυθμική συνοδεία πάνω σε ένα μοτίβο δύο μέτρων.

Προχωρώντας στην ανάλυση, στο πρώτο μέρος εστιάζουμε στην μελωδική ανάπτυξη του ταξιμιού (στάσεις, διαστήματα κτλ.), ενώ στο δεύτερο προσπαθούμε να δείξουμε τις τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Σαββαΐδης στο ταξίμι του, κυρίως στην πένα αλλά και στα μαντάλια.

Στο πρώτο επίπεδο της ανάλυσης διαπιστώνουμε ότι το ταξίμι ακολουθεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Σαμπά.

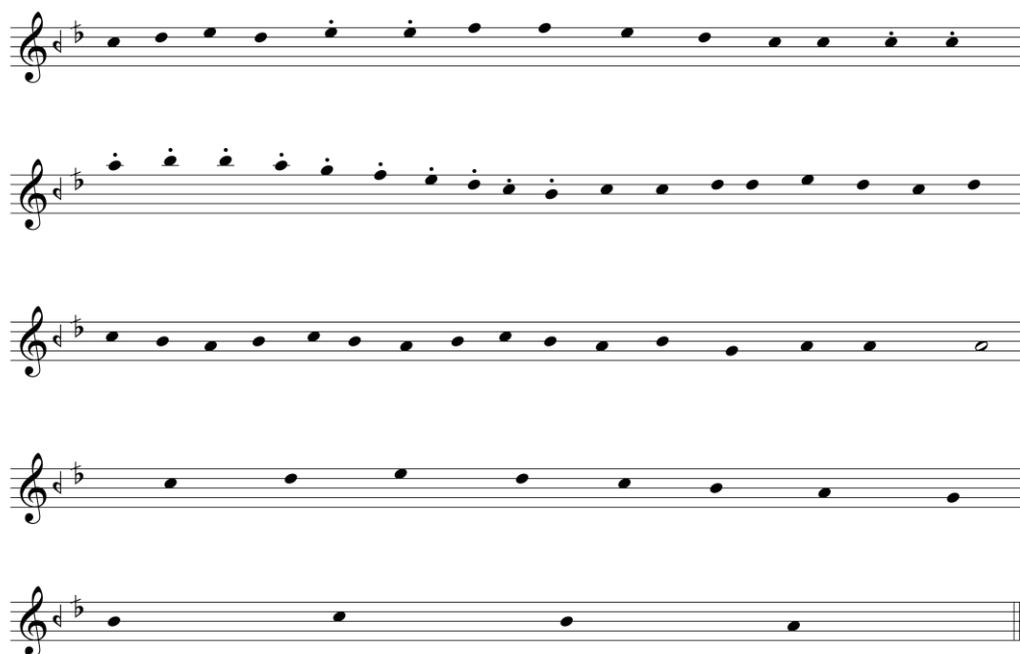
Ας δούμε όμως αναλυτικότερα τις φράσεις:



Η πρώτη φράση στο ταξίμι, από το 1:55 έως το 1:59, ξεκινάει από τη βαθμίδα Ντουγκιά, εκτείνεται μέχρι την βαθμίδα Χιτζάζ (4^η βαθμίδα), και κάνει μια εντελή κατάληξη στο Τσαργκιά.



Η επόμενη φράση, από το 2:00 έως το 2:05, ξεκινάει από το Τσαργκιά και ουσιαστικά καλύπτει όλη την έκταση του μακάμ Σαμπά. Φτάνει δηλαδή μέχρι την βαθμίδα Σεχνάζ, κατεβαίνει με φράσεις-αλυσίδες μέχρι το Ντουγκιά και κάνει εντελή στάση στο Τσαργκιά.



Η τρίτη και τελευταία φράση, από το 2:06 ως το 2:16, κινείται στο «τετράχορδο» μεταξύ Τσαργκιά και Ατζέμ. Ξεκινάει από το Τσαργκιά, κάνει ατελή κατάληξη στο Τσαργκιά, μετά ανεβαίνει απότομα στη Σεχνάζ και, έχοντας καθοδική πορεία, κάνει ατελείς στάσεις στο Τσαργκιά και Σεγκιά μέχρι που φτάνει μέχρι το Ντουγκιά, οπότε καταλήγει το ταζίμι.

Παρατηρούμε ότι όλες οι φράσεις του αποτελούνται από νότες που παίζονται αρκετά κοντά η μια με την άλλη, και δεν χρησιμοποιεί «πετάγματα», δηλαδή νότες με απότομες αλλαγές στο τονικό ύψος. Επίσης, ενώ το κανονάκι χαρακτηρίζεται από staccato παίξιμο, Σαββαΐδης ξεπερνά αυτόν τον περιορισμό και παίζει έξω από το πλαίσιο του κανονικοποιημένου ρυθμικού μοτίβου, αποδίδοντας συνεχή ήχο.

Τέλος, αν και εκτελεί τα διαστήματα του συγκεκριμένου μακάμ, με πιο χαρακτηριστικά τα άνω Λα ύφεση (Ντικ Σεχνάζ) και άνω Σι (Τιζ Σεγκιά), δεν ακολουθεί την πορεία ανάπτυξης του μακάμ (seyir).

Λιλή η σκανδαλιέρα

Τραγούδι: Ρόζα Εσκενάζυ

Συνθέτης: Παναγιώτης Τούντας
Στιχουργός: Παναγιώτης Τούντας

♩ = 100

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

3

6

9

Τραγούδι

Δε με μέ λει ε

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: the upper staff is labeled 'Κανονάκι' (Canon) and the lower staff is labeled 'Βασική μελωδική γραμμή' (Basic melodic line). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-2) is labeled 'Εισαγωγή' (Introduction). The second system (measures 3-5) contains a triplet of eighth notes in the upper staff. The third system (measures 6-8) contains a triplet of eighth notes in the upper staff. The fourth system (measures 9-11) is labeled 'Τραγούδι' (Song) and includes the lyrics 'Δε με μέ λει ε' (De me mé lei e) under the final measure.

24

γρό σι για τους μά γκες και δεν τρώ γω

26

τρι χες μα τσα ρά α γκες

2.8. Ψεύτισε πλέον ο ντουινιάς

1947, His Masters Voice Ελλάδαδος

αρ. μήτρας OGA-1228

αρ. δίσκου AO-2751

2.8.1. Σύνθεση ορχήστρας

Κώστας Ρούκουνας: φωνή

Δημήτρης Σέμσης: βιολί (στον δίσκο αναγράφεται ως διευθυντής ορχήστρας)

Λάμπρος Σαββαΐδης: κανονάκι

Κιθάρα: άγνωστος

Γιώργος Μητσάκης: μπουζούκι

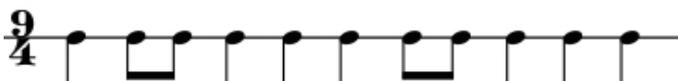
2.8.2. Ανάλυση δομής

Ταξίμι	κανονάκι
Εισαγωγή	4 μέτρα, με δυο γέφυρες ανάμεσα στα θέματα, η δεύτερη λειτουργεί και ως προετοιμασία εισόδου φωνής
Α΄ μέρος	φωνή, 2 μέτρα με συνεχές ανάπτυγμα 2 μέτρων έχοντας και δυο ανταποκρίσεις
Β΄ μέρος	4 μέτρα ανεπτυγμένα σε δυο πανομοιότυπες φράσεις
Εισαγωγή	4 μέτρα
Α΄ μέρος	φωνή, 2 μέτρα
Β΄ μέρος	4 μέτρα
Εισαγωγή	4 μέτρα
Α΄ μέρος	2 μέτρα
Β΄ μέρος	4 μέτρα
Εισαγωγή	4 μέτρα

2.8.3. Ρυθμικό μοτίβο

Το βασικό ρυθμικό μοτίβο που συναντάμε στην ηχογράφηση και στο δίσκο αναγράφεται ως «ζεϊμπέκικο» έχει ως εξής:

♩ = 100



2.8.4. Έκταση

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Έκταση οργάνων' (Instrument Extension) and the bottom staff is labeled 'Έκταση φωνής' (Vocal Extension). Both staves show a melodic line with two notes. The top staff has an upward-pointing arrow labeled 'Rast' above the first note and another upward-pointing arrow labeled 'Muhayer' above the second note. The bottom staff has a downward-pointing arrow labeled 'Dugah' below the first note and another downward-pointing arrow labeled 'Husseini' below the second note.

2.8.5. Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Η σύνθεση ακολουθεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Σαμπά, του οποίου τις έλξεις και τα διαστήματα χρησιμοποιεί καθ' όλη την διάρκεια της εκτέλεσης. Βλέπουμε τις εντελείς καταλήξεις στο Ντο (Τσαργκιά) και την έλξη στο Σι (Σεγκιά), ανάλογα με το που κινείται η μελωδία. Το μόνο παράδοξο βρίσκεται στην μελωδική γραμμή της εισαγωγής, όπου το Λα δεν χρησιμοποιείται ως Λα ύφεση τεσσάρων κομμάτων (Ντικ Σεχνάζ) όπως συνηθίζεται, αλλά είναι φυσικό.

Εισαγωγή

Η εισαγωγή αναπτύσσεται σε 4 μέτρα. Έχει δύο όμοιες φράσεις, που διαφοροποιούνται στην κατάληξη. Στο τέλος κάθε θέματος της εισαγωγής έχουμε μια γέφυρα, που την πρώτη φορά λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα όμοια θέματα και την δεύτερη φορά ως φράση που παίζεται tutti και εισάγει το μέρος της φωνής. Διαστηματικά, η μελωδική γραμμή ανοίγει στο Λα (Ντουγκιά), όμως δεν αναπτύσσεται σταδιακά, όπως συνηθίζεται σε άλλες συνθέσεις. Παρ' όλα αυτά χρησιμοποιεί τις καταλήξεις στο Ντο (Τσαργκιά) και τις έλξεις στο Σι (Σεγκιά) που είναι χαρακτηριστική συμπεριφορά της μελωδικής ανάπτυξης σε αυτό το μακάμ. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η 8^η βαθμίδα, που δεν έλκεται στην μελωδική ανάπτυξη του Σαμπά όπως συνηθίζεται, αλλά παραμένει στην θέση της, παρόλο που η μελωδική γραμμή χρησιμοποιεί καθοδική πορεία.

♩ = 100

Εισαγωγή

καθοδική πορεία

Dugah

Muhayer

Cargah

γέφυρα

γέφυρα

Α' μέρος

Το Α' μέρος αναπτύσσεται σε 2 μέτρα. Έχει δύο φράσεις με λόγια, που συνδέονται με μια γέφυρα. Στο τέλος του μέρους αυτού υπάρχει και άλλη μια γέφυρα, που το συνδέει με το Β' μέρος. Τροπικά, η μελωδία ανοίγει από το Λα (Ντουγκιά) και μέχρι το Ρε ύφεση, καταλήγοντας στην πρώτη φράση στο Λα και στην δεύτερη στο Ντο. Η σύνθεση έχει δηλαδή μια παράδοξη μελωδική ανάπτυξη, που είναι όμως συνηθισμένη στις συνθέσεις του Κ. Ρούκουνα: η εισαγωγή φτάνει μέχρι την όγδοη βαθμίδα από την πρώτη φράση και, έχοντας καθοδική πορεία, καταλήγει στην βάση, ενώ η μελωδική ανάπτυξη του πρώτου μέρους περιορίζεται στους πρώτους τέσσερις φθόγγους που βρίσκονται πάνω από την βάση.

Α' μέρος

Dugah

γέφυρα

Ψε εύ τι σε πλέ ον ο ντου νιάς

Cargah

γέφυρα

δε εν έ χει πα φι λί ι α

Β' μέρος

Το Β' μέρος αναπτύσσεται σε 4 μέτρα. Έχει δύο πανομοιότυπες φράσεις, που επαναλαμβάνονται με τα ίδια λόγια, και που ανάμεσά τους μεσολαβεί μια ανταπόκριση. Και πάλι η μελωδική γραμμή δεν αναπτύσσεται όσο αυτή της εισαγωγής, καθώς εκτείνεται από την πρώτη (Λα) έως τη πέμπτη βαθμίδα (Μι), επιβεβαιώνοντας την προηγούμενη παρατήρηση σχετικά με τη συνθετική τεχνική του Ρούκουνα, η οποία σχολιάζεται και στην ενότητα 2.8.6. Τροπικά, αυτό το μέρος ανοίγει από το Ντο (Τσαργκιά). Η μελωδική του γραμμή φτάνει μέχρι το Μι (Χουσεϊνί) και γυρίζει στην βάση ή κάνει εντελή κατάληξη στο Ντο. Με την ίδια ακριβώς λογική αναπτύσσονται και οι γέφυρες που υπάρχουν ανάμεσα στα θέματα και στο τέλος της επανάληψης.

♩ = 100

Β' μέρος

Hicaz

Cargah

μό ο νο στα πλού ου ___ τη σ'α α γα α πού ου ουν

Husseini

γέφυρα

κιο ό χι στη δυσ τυ χι ι α

3

μό ο νο στα πλού ου ___ τη σ'α α γα α πού ου ουν

4

γέφυρα

κιο ό χι στη δυσ τυ χι ι α

2.8.6. Παρατηρήσεις

Αυτή η σύνθεση είναι ένα τυπικό δείγμα γραφής του Κ. Ρούκουνα, όπου αναγνωρίζουμε τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του ύφους του. Μέσα από την πορεία μελωδικής ανάπτυξης της σύνθεσης γίνεται προφανές ότι ο συνθέτης επιλέγει να έχει ένα εισαγωγικό μέρος πιο εκτενές από τα φωνητικά μέρη, και ως προς το τονικό ύψος και ως μελωδική γραμμή. Αυτό σημαίνει ότι αντιλαμβάνεται το μακάμ σαν μια

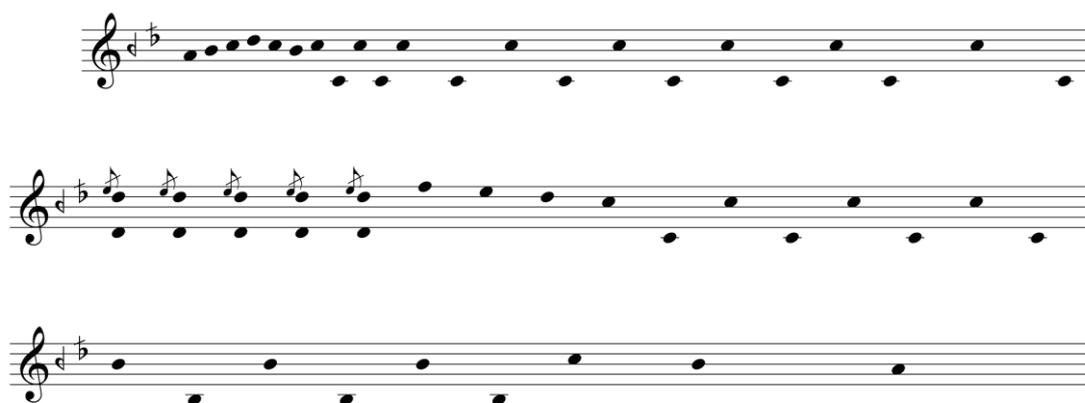
οντότητα που υποβάλλεται στο πρίσμα της δικής του συνθετικής λογικής. Αυτό σημαίνει ότι η λογική αυτή μπορεί να προσπερνάει βασικά στοιχεία του μακάμ, όπως στην προκειμένη περίπτωση το seyîr και η 8^η βαθμίδα (Λα ύφεση), που χαρακτηρίζουν το Σαμπά. Τέτοιου είδους μελωδικές αναπτύξεις συναντώνται και στους «Κοντραμπατζήδες», «Καθρέφτης θέλω να 'μουνα» και άλλες συνθέσεις του Ρούκουνα, επιβεβαιώνοντας ότι πρόκειται για συνειδητές επιλογές και όχι για τυχαίες μελωδικές κινήσεις.

2.8.7. Η ανάλυση των μερών της δομής στο κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Το κανονάκι σε αυτή τη σύνθεση ακολουθεί πιστά την βασική μελωδική γραμμή. Έχει καθαρά ρόλο σολιστικού οργάνου και συμβάλει στην ανάδειξη της μελωδικής γραμμής χρησιμοποιώντας τεχνικές όπως οι οκτάβες και οι τρίλιες - αν και οι τελευταίες σε μικρότερο βαθμό.

Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει το εισαγωγικό ταξίμι, που εκτελεί ο Σαββαϊδής. Όπως συνηθίζεται στα εισαγωγικά ταξίμια της εποχής, δεν έχει "πλάτη" από άλλο όργανο με ισοκράτημα ή ρυθμικό σχήμα, εκτός από το τέλος της 1^{ης} φράσης, οπότε ακούγεται η κιθάρα να παίζει τις βαθμίδες 7 και 1. Έχει διάρκεια 18 δευτερόλεπτα και χρησιμοποιεί κατά βάση την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Σαμπά. Η τροπική του ανάλυση έχει ως ακολούθως:



1) Η πρώτη φράση του ταξιμιού ανοίγει στο Λα (βαθμίδα Ντουγκιά) και στέκεται στο Ντο (Τσαργκιά) με οκτάβες. Συνεχίζει τονίζοντας το Ρε ύφεση (βαθμίδα Χιτζάζ) με αποτζιατούρες, μεσολαβεί μια μικρή φράση, και αμέσως μετά στέκεται πάλι στο Ντο με οκτάβες. Από εκείνο το σημείο και μετά συνεχίζει στο Σι (Σεγκιά) και καταλήγει στην βάση του Λα (Ντουγκιά). Με άλλα λόγια, η πρώτη φράση του ταξιμιού τονίζει τρεις βαθμίδες με οκτάβες και πέφτει πάλι στην βάση. Βέβαια μεσολαβούν μικρές φράσεις

που έχουν το ρόλο σύνδεσης μεταξύ των στάσεων. Ωστόσο, οι στάσεις στους φθόγγους Ρε ύφεση, Ντο και Σι (βαθμίδες Χιτζάζ, Τσαργκιά και Σεγκιά αντίστοιχα) δεν γίνονται μετά από μια ολοκληρωμένη φράση, ώστε να τις αντιληφθούμε ως εντελείς ή ατελείς καταλήξεις, αλλά δείχνουν απλά τους βασικούς φθόγγους, εισάγοντας έτσι την ατμόσφαιρα του μακάμ Σαμπά, που αποτελεί την κεντρική ιδέα του ταξιμιού.



2) Η δεύτερη φράση ανοίγει στο Λα (Ντουγκιά) και η μελωδική της γραμμή κινείται γύρω από το Ντο (Τσαργκιά), αλλά καταλήγει στο Λα (Ντουγκιά). Η λογική αυτής της φράσης είναι παρόμοια με αυτή της προηγούμενης: κατά τη μελωδική κίνηση από το Λα έως το Μι, στην μέση και στο τέλος της φράσης τονίζονται οι φθόγγοι που έχουν καθοδική πορεία με οκτάβες, δίχως να στέκεται σε συγκεκριμένες βαθμίδες.



3) Η τρίτη φράση δείχνει αρχικά το πεντάχορδο που βρίσκεται κάτω από την βάση. Συνεχίζοντας, η μελωδική γραμμή φτάνει μέχρι το Ρε ύφεση και καταλήγει με οκτάβες στην βάση. Και πάλι παρατηρείται η ίδια λογική, όπως και στις προηγούμενες δυο φράσεις, με τονισμό των βασικών διαστημάτων και καταληκτική κίνηση με οκτάβες, διά της μελωδικής γραμμής που συνδέει τα δυο αυτά στοιχεία.

Τροπικά, η τελευταία φράση του ταξιμιού ανοίγει στο Σολ (Ραστ) και κατεβαίνει με τα διαστήματα του πενταχόρδου Ραστ μέχρι το κάτω Ρε, το οποίο είναι φυσικό και όχι Ρε ύφεση. Αυτή είναι μια από τις ιδιαιτερότητες των διαστημάτων του μακάμ Σαμπά. Αφού ξαναγυρίσει στο Σολ φτάνει μέχρι το Ρε ύφεση και αφού σταθεί στο Ντο καταλήγει στην βάση Λα.

Συνοψίζοντας, οι μελωδικές γραμμές του ταξιμιού που εκτελούνται σε μια οκτάβα έχουν συνδετικό ρόλο και τοποθετούνται ανάμεσα στις φράσεις με οκτάβες. Όλες αναπτύσσονται γύρω από τους φθόγγους Λα και Ντο, χωρίς να εκτελούν υπερβατά ανεβάσματα. Οι τρεις φράσεις που εξετάζουμε ξεκινάνε από το φθόγγο Λα και καταλήγουν σε αυτόν, χωρίς να εκτελούνται ατελείς ή εντελείς καταλήξεις σε άλλες βαθμίδες. Το μεγαλύτερο μέρος της μελωδικής ανάπτυξης του ταξιμιού περιορίζεται στο πλαίσιο της 1^{ης} ως 5^{ης} βαθμίδας. Όλα αυτά τα στοιχεία οδηγούν στο συμπέρασμα

ότι το συγκεκριμένο ταξίμι δεν ακολουθεί ούτε την πορεία μελωδικής ανάπτυξης του μακάμ Σαμπά, ούτε την πορεία της μελωδικής γραμμής της σύνθεσης, αλλά αναπτύσσεται αυτόνομα, χωρίς καμιά αναφορά στην επακόλουθη εξέλιξη της σύνθεσης.

Ρυθμικά μοτίβα

Το κανονάκι σε αυτή τη σύνθεση έχει καθαρά σολιστικό ρόλο οπότε δεν εκτελεί κάποιο ρυθμικό σχήμα, αλλά περιορίζεται στην μελωδική γραμμή, την οποία «στολίζει» με τρίλιες, οκτάβες και τρέμολα.

Ψεύτισε πλέον ο ντουινιάς

Τραγούδι: Κώστας Ρούκουνας

Συνθέτης: Κώστας Ρούκουνας
Στιχουργός: Κώστας Ρούκουνας

♩ = 100

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

2

3

Τραγούδι

4

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of staves. The first system includes a 'Κανονάκι' (Canon) and an 'Εισαγωγή' (Introduction) for the 'Βασική μελωδική γραμμή' (Basic melodic line). The second system is a continuation of the melodic line. The third system is labeled '3' and 'Τραγούδι' (Song), showing the vocal line and a final cadence. The fourth system is a continuation of the melodic line, labeled '4'.

5

Ψε εὐ τι σε πλέ ον ο ντου νιάς

6

δε εν έ χει πα φι λι ι α

7

μό ο νο στα πλού ου___ τη σ'α α γα α πού ου ουν

8

κίό ό χι στη δυσ τυ χι ι α

9

μό ο νο στα πλού ου _____ τη σ'α α γα α πού ου ουν

Detailed description: This block contains the first system of musical notation, spanning measures 9 and 10. It features two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the piano staff.

10

κίο ό χι στη δυσ τυ χί ι α

Detailed description: This block contains the second system of musical notation, spanning measures 10 and 11. It features two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody continues with eighth and quarter notes. The lyrics are written below the piano staff.

11

Detailed description: This block contains the third system of musical notation, which is measure 11. It features two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody concludes with two quarter rests. The piano accompaniment also concludes with two quarter rests. A double bar line is present at the end of the system.

2.8. Σερφ Χιτζασκιάρ ταξίμι

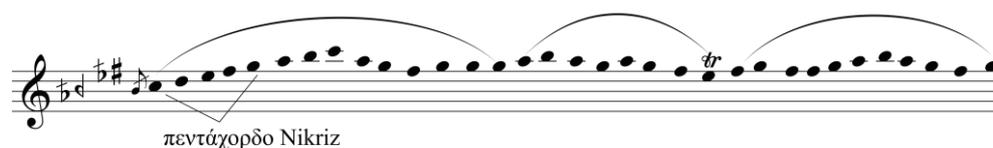
Κανονάκι: Σαββαΐδης Λάμπρος

1940, Melody, Ελλάδαος

αρ. μήτρας: άγνωστος²⁰

αρ. δίσκου: ME-2008

Φράση 1^η



Άνοιγμα στην 4^η βαθμίδα Ντο (Τσαργκιά) και ανάδειξη του πενταχόρδου Νικρίζ με βάση το Ντο. Η φράση εκτείνεται έως το άνω Ντο (Τιζ Τσαργκιά) χωρίς κάποια αλλοίωση στην κλίμακα του μακάμ Χιτζαζκιάρ. Η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από το άνω Σολ (Γκερντανιέ) και τελειώνει με εντελή κατάληξη στην ίδια βαθμίδα (άνω Σολ).

Φράση 2^η



²⁰ Rebetikosealabs (2014). *Η διαδικτυακή βάση δεδομένων της ρεμπέτικης και παραδοσιακής μουσικής*. [online]. Διαθέσιμο στο <rebetiko.sealabs.net/display.php> Τελευταία επίσκεψη: 04-06-2014.

Ανοιγμα στην οκτάβα (Σολ) και ανάδειξη του τετράχορδου Χιτζάζ που θεμελιώνεται στο Σολ (Γκερντανιέ). Η μελωδική γραμμή, με πυκνές αξίες που εκτελούνται με οκτάβες, εκτείνεται από το Ντο έως το άνω Ντο, όπου οι φράσεις κινούνται γύρω από το άνω Σολ.

Φράση 3^η

Ανοίγει από το άνω Σολ. Έχει καθοδική πορεία από το άνω Σολ ως το Σολ που βρίσκεται μια οκτάβα κάτω. Όλες οι φράσεις εκτελούνται με οκτάβες και εξακολουθούν να σχηματίζονται από πυκνές αξίες. Η μελωδική γραμμή εκτείνεται από τη βάση Σολ (Ραστ) έως το άνω Λα ύφεση (Σεχνάζ). Στην τελευταία φράση κάνει νύξη στο πεντάχορδο Νικρίζ, στην χαμηλή οκτάβα, αλλά καταλήγει στο άνω σολ.

Φράση 4^η

Η φράση ανοίγει στο Φα δίεση (Εβίτζ) και τονίζει αρχικά το Λα ύφεση (Σεχνάζ) που καταλήγει στο Ρε (Νεβά), μετά από φράσεις-αλυσίδες που έχουν καθοδική πορεία, αποδίδοντας την ατμόσφαιρα του Χιτζάζ. Εκτείνεται, λοιπόν, από το Ντο έως το άνω Λα ύφεση.

Φράση 5^η

φράση που επαναλαμβάνεται 3 φορές

2η επανάληψη φράσης

3η επανάληψη

4χορδο Ussak

Ανοίγει στο Μι ύφεση (Χισάρ) και μετά από μια φράση στην 5^η βαθμίδα που επαναλαμβάνεται τρεις φορές, η μελωδική γραμμή αποκτά ανοδική πορεία με τα διαστήματα του μακάμ Ουσάκ. Εκτείνεται, λοιπόν, από το Σι (Σεγκιά) έως το άνω Λα, που είναι φυσικό.

Φράση 6^η

4χορδο Buselik

4χορδο Hicaz

Η φράση ανοίγει στο Ρε (Νεβά βαθμίδα) που είναι και η καταληκτική νότα της πέμπτης φράσης. Η μελωδική γραμμή χρησιμοποιεί καθοδική πορεία: πάνω στο Ντο θεμελιώνεται ένα τετράχορδο Μπουσελίκ με το Μι ύφεση και το Φα αναίρεση. Από κάτω σχηματίζεται ένα τετράχορδο Χιτζάζ, που θεμελιώνεται έχοντας ως βάση το Σολ (Ραστ) και τον προαγωγέα (Φα) δίεση, στα πρότυπα του μακάμ Χιτζαζκιάρ.

Φράση 7^η

Αυτή είναι μια καταληκτική φράση μιας ολόκληρης ενότητας μελωδικών κινήσεων. Ανοίγει από το Σολ και τονίζοντας την 1^η, 3^η και 5^η βαθμίδα (Σολ, Σι και Ρε αντίστοιχα), φτάνει ως το άνω Σολ. Σε καθοδική πορεία με τα διαστήματα του μακάμ

Χιτζάζ (το Φα σε απόσταση τόνου από το Σολ) καταλήγει στη βάση (Σολ).

The image shows two musical staves. The first staff is labeled "4χορδο Buselik" and shows a scale starting on a treble clef with a key signature of one flat and one sharp (B-flat and F-sharp). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F#6, G6. A slur covers the notes from G4 to G6. The second staff is labeled "4χορδο Hicaz" and shows a scale starting on a treble clef with a key signature of one flat and one sharp. The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F#6, G6. Slurs cover the notes from G4 to G6 and from A5 to G6. The word "vib." is written above the notes A5 and Bb5.

Η ίδια φράση επαναλαμβάνεται με μικρές διαφορές στο τέλος του ταξιμιού.

Φράση 8^η

The image shows five musical staves. The first staff shows a scale starting on a treble clef with a key signature of one flat and one sharp. The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F#6, G6. A slur covers the notes from G4 to G6. The second staff shows a scale starting on a treble clef with a key signature of one flat and one sharp. The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F#6, G6. Slurs cover the notes from G4 to G6 and from A5 to G6. The word "φράση που επαναλαμβάνεται" is written above the notes from A5 to G6. The third staff shows a scale starting on a treble clef with a key signature of one flat and one sharp. The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F#6, G6. Slurs cover the notes from G4 to G6 and from A5 to G6. The fourth staff shows a scale starting on a treble clef with a key signature of one flat and one sharp. The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F#6, G6. Slurs cover the notes from G4 to G6 and from A5 to G6. The fifth staff shows a scale starting on a treble clef with a key signature of one flat and one sharp. The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F#6, G6. Slurs cover the notes from G4 to G6 and from A5 to G6.

Ανοίγει στο άνω Σολ (Γκερντανιέ) και, αφού σταθεί στο Ντο (Τσαργκιά) που εκτελείται σε δυο οκτάβες ταυτόχρονα, επαναλαμβάνει δυο πανομοιότυπες φράσεις (με τα διαστήματα του μακάμ Χιτζαζκιάρ) που τονίζουν το άνω Σολ και άνω Φα δίεση (Εβίτζ). Η φράση τείνει να καταλήξει στο άνω Σολ, ωστόσο ο τελευταίος φθόγγος που τονίζεται είναι το άνω Ντο (Τιζ Τσαργκιά).

Φράση 9^η

Ανοίγει από το άνω Σι (Τιζ Σεγκιά) και αρχικά τονίζει το άνω Ρε (Τιζ Νεβιά) που

εκτελείται σε δυο οκτάβες.

5χορδο Hicaz

Αν εξαιρέσουμε το γεγονός πως παίζεται σε δυο οκτάβες ταυτόχρονα, η μελωδική γραμμή κινείται κυρίως μέσα σε ένα πεντάχορδο που εκτείνεται από το άνω Σολ ως το άνω Ρε. Διαστηματικά, συνεχίζει να χρησιμοποιεί τα διαστήματα του μακάμ Χιτζαζκιάρ.

Φράση 10^η

Ανοίγει στο άνω Σολ και θεμελιώνει τετράχορδο Ουσάκ στο Ρε (Νεβά). Εκτείνεται από το Σι (Σεγκιά) έως το άνω Λα (Μουχαγιέρ), που είναι φυσικό. Η μελωδική γραμμή κινείται έχοντας ως δεσπόζοντα φθόγγο το άνω Σολ, που έχει το άκουσμα 4^η βαθμίδας του Ουσάκ, αφού ως 1^η βαθμίδα ακούγεται το Ρε.

Φράση 11^η

Ανοίγει στο Ρε (Νεβιά).

Διαστηματικά, αλλάζει εντελώς το κλίμα καθώς το τετράχορδο Ουσάκ που 99

εμφανίστηκε στην 10^η φράση μετατρέπεται τώρα σε Νικρίζ πεντάχορδο με βάση το Ντο. Η μελωδική γραμμή κινείται μέσα στα πλαίσια του Νικρίζ πενταχόρδου, χωρίς καμιά στάση σε άλλη βαθμίδα. Έτσι, η μελωδία καταλήγει στο Ντο (Τσαργκιά).

Φράση 12^η

Ανοίγει στο Ντο (Τσαργκιά). Διαστηματικά, η μελωδία κινείται μέσα στα πρότυπα του μακάμ Χιτζαζκιάρ, φανερώνοντας πλέον όλη την κλίμακα του συγκεκριμένου μακάμ, με τετράχορδο Χιτζάζ στο Ρε (Ραστ) και πεντάχορδο Νικρίζ που θεμελιώνεται στο Ντο (Νεβά). Τέλος η μελωδία εκτελεί εντελή κατάληξη στο Ντο (Νεβά)

Φράση 13^η

Ανοίγει στο Ντο (Τσαργκιά). Η μελωδική γραμμή κινείται μέσα στα πλαίσια ενός τετράχορδου Χιτζαζκιάρ. Η φράση εκτείνεται από το Σολ (Ραστ) ως το Ρε (Νεβά) και εκτελεί ατελή κατάληξη στο Σι (Σεγκιά). Υπογραμμίζεται ότι είναι η πρώτη ατελής κατάληξη στο συγκεκριμένο ταξίμι, και εκτελείται λίγο πριν την ολοκλήρωσή του.

Φράση 14^η

φράση-αλυσίδα φράση-αλυσίδα φράση-αλυσίδα

καταληκτική φράση

Ανοίγει στην 1^η βαθμίδα (βάση Σολ). Εκτείνεται από το Μι ύφεση (Καμπά Χισάρ) μέχρι το άνω Φα δίεση (Εβίτζ). Χρησιμοποιεί αποκλειστικά τα διαστήματα του μακάμ Χιτζάζκιάρ χωρίς όμως να τα αντιμετωπίζει με τετραχορδική λογική. Η φράση ξεκινάει με έκθεση ολόκληρης της κλίμακας και ακολουθούν φράσεις-αλυσίδες που έχουν ρόλο προετοιμασίας της εισαγωγής της καταληκτικής φράσης, η οποία εκτελεί εντελή κατάληξη στο Σολ (Ραστ).

Φράση 15^η

5χορδο Nikriz

4χορδο Hicaz vib.

vib.

Ανάδειξη της εκδοχής του Χιτζαζκιάρ μακάμ, με άνοιγμα από το Σολ (Ραστ), το οποίο εμφανίζεται ως ολόκληρη κλίμακα και όχι μοιρασμένο σε τετράχορδο και πεντάχορδο. Αναπτύσσεται επομένως όλη η έκταση του μακάμ Χιτζαζκιάρ, με τετράχορδο Χιτζάζ στο Ραστ (Σολ) και πεντάχορδο Νικρίζ στο Νεβά (Ρε). Αυτή η φράση είναι παραλλαγή της 7^{ης} φράσης που είδαμε πιο πάνω.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Το ύφος του Λάμπρου Σαββαΐδη

Το μουσικό έργο του Λάμπρου Σαββαΐδη και το προσωπικό του ύφος, όπως εμφανίζεται εκεί, είναι άμεσα συνδεδεμένο με τις ορχήστρες με τις οποίες συνέπραττε, το ρεπερτόριό τους, αλλά και τους χώρους διασκέδασης όπου αυτές δραστηριοποιούνταν. Οι γνώσεις μας σήμερα για όλα τα παραπάνω είναι πολύ περιορισμένες. Τα στοιχεία που διαθέτουμε δείχνουν πως το οργανολόγιο παραπέμπει σε ορχήστρες τύπου *Ince Saz*, δηλαδή ορχήστρες με «λεπτά» όργανα, όπως κανονάκι, ούτι, βιολί. Σε αυτές συμμετέχουν και άλλα λαϊκά όργανα, όπως σαντούρι, κλαρίνο, μπάντζο, κιθάρα κ.α., τον πρωταγωνιστικό ρόλο όμως έχει ο τραγουδιστής²¹. Αυτή η μορφή ορχήστρας εμφανίζεται στα μέσα του 19ου αι. και επιβιώνει έως και τις αρχές του 20ου αι. Φιλοξενείται αρχικά στα λεγόμενα «μουσικά στέκια», τα οποία λειτουργούν κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα του ελλαδικού χώρου αλλά και της Μ. Ασίας, όπως στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη μέχρι τον Μεσοπολεμο.

Το προσωπικό ύφος του Λάμπρου Σαββαΐδη μέσα στο πλαίσιο αυτό μπορεί να παρουσιαστεί σε δυο επίπεδα, που ακολουθούν την μεθοδολογία της μουσικολογικής ανάλυσης που προηγήθηκε: στο πρώτο οδηγός είναι ο τρόπος που εκτελεί τις επιλεγμένες μουσικές συνθέσεις, ανώνυμες ή επώνυμες, ενώ στο δεύτερο ο αυτοσχεδιασμός.

3.1. Συνθέσεις

Η συμμετοχή του Σαββαΐδη στις ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν προφανώς δεν είναι ανεξάρτητη από την αισθητική του εκάστοτε συνθέτη ή διευθυντή ορχήστρας, ο οποίος είναι υπεύθυνος και για την ενορχήστρωση. Η ενορχήστρωση έχει καταλυτικό ρόλο ως προς τον τρόπο με τον οποίο το κανονάκι αντιμετωπίζει την βασική μελωδική γραμμή και υποχρεώνει εν πολλοίς τον εκτελεστή να ακολουθεί το περιρρέον ύφος. Ωστόσο, η προσωπική του συνεισφορά είναι όχι μόνο ανιχνεύσιμη, αλλά και δηλωτική της δεξιοτεχνίας και της επινοητικότητας που τον διακρίνει.

Ο Λ. Σαββαΐδης χρησιμοποιεί τεχνικές πιο πολύπλοκες από τους ομότεχνούς του στην δισκογραφία, αλλά συγχρόνως επιλέγει ένα παίξιμο λιγότερο πληθωρικό.

²¹ Ανδρίκος, Νικόλαος, *Η Ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης στον ευρύτερο 19^ο αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Κεφ. Β, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2010.

Συγκρίνοντας με τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας αναγνωρίζουμε μεγαλύτερη ελευθερία ως προς την απόδοση της μελωδικής γραμμής. Όταν εκτελεί το μέρος της η φωνή, το κανονάκι ακολουθεί σχεδόν πιστά την βασική μελωδική γραμμή μια οκτάβα κάτω από αυτήν του ερμηνευτή ή της ερμηνεύτριας, με τρόπο όμως που την κάνει πυκνότερη σε αξίες, και μόνο όταν εκτελείται η εισαγωγή ή οι ανταποκρίσεις, αναλαμβάνει να «στολίσει» περισσότερο τη μελωδική γραμμή. Αυτό είναι μάλλον γενικό χαρακτηριστικό της εποχής, που οι συνθέτες υπηρετούν ο καθένας με τον τρόπο του. Ο Σαββαΐδης ενδίδει στη αισθητική αυτή, όπως είναι εμφανές από τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται την μελωδία, δίχως όμως αυτό να περιορίζει την εφευρετικότητα και τη φαντασία του. Αυτές εκδηλώνονται βέβαια με μεγαλύτερη ενάργεια στα ταξίμια του, όπου εκφράζεται με μεγαλύτερη ελευθερία και τεχνικά, και υφολογικά, εισάγοντας μάλιστα κάθε φορά διαφορετικά στοιχεία, δίχως να εγκλωβίζεται σε αυτοματισμούς.

Ακούγοντας τις συγκεκριμένες συνθέσεις, η πρώτη παρατήρηση που κάνει κανείς είναι πως το κανονάκι έχει κατά βάση σολιστικό ρόλο, εκτός από τις περιπτώσεις που εκτελείται κάποιος αμανές ή ταξίμι. Ο ρόλος αυτός, όπως προκύπτει από τα χαρακτηριστικά που αναλύονται διεξοδικά παρακάτω, οφείλει πολλά στην σημαντική παράμετρο της έκτασής του: Οι συχνοτικές περιοχές, στις οποίες μπορεί να εκτελέσει ο μουσικός μια μελωδική γραμμή, συμπίπτουν στην χαμηλή περιοχή με το ούτι και στην ψηλή με το βιολί ή την φωνή. Λόγω του σολιστικού του ρόλου οι μελωδικές του γραμμές δεν συμπίπτουν με αυτές του ουτιού καθώς στα φωνητικά μέρη το ούτι έχει ρόλο συνοδευτικό, είναι το όργανο που στο μεγαλύτερο μέρος της ηχογράφησης διατηρεί το βασικό ρυθμικό μοτίβο. Σε ό,τι έχει να κάνει με τη φωνές παρατηρούμε πως σχεδόν πάντα ο Σαββαΐδης εκτελεί τις γραμμές του μια οκτάβα κάτω από τις γυναικείες και στην ίδια οκτάβα με τις αντρικές. Το κανονάκι όμως, λόγω του ότι δεν έχει συνεχή ήχο, δεν επηρεάζει αρνητικά το τελικό αποτέλεσμα της εκτέλεσης, αφού οι περιοχές του που συμπίπτουν με τη φωνή ή το βιολί έχουν μικρή διάρκεια. Οπότε οι γραμμές που εκτελούνται από το κανονάκι με την έντονη ατάκα δεν υπερτερούν από τις άλλες μελωδικές γραμμές.

Ο σολιστικός ρόλος που παίρνει το κανονάκι δεν είναι πρωταγωνιστικός στην ορχήστρα, που κυριαρχείται από το βιολί. Η συμμετοχή του στην συγκρότηση της ρυθμικής βάσης το φέρνει να συντάσσεται σε πολύ λίγες περιπτώσεις με το ούτι ή την κιθάρα. Από το υλικό που εξετάστηκε, μόνο στην ανώνυμη σύνθεση με τίτλο «Αν περνάς και αν δεν περνάς», το κανονάκι αναλαμβάνει να κρατήσει το ρυθμικό σχήμα.

Αυτή είναι όμως και η εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα. Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο ρόλος του συγκεκριμένου οργάνου στην ορχήστρα είναι μεικτός εκείνη την εποχή, ωστόσο φαίνεται να υπερισχύει η φύση του ως σολιστικό όργανο.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον αναδεικνύεται το πεδίο της τεχνικής. Η τεχνική που χρησιμοποιεί ο Σαββαΐδης εμφανίζεται πολύ πιο σύνθετη, αν συγκριθεί με τα γνωστά κανονάκια της ίδιας εποχής, όπως τους Στεφανίδη, Μαργαρώνη και Κάπα, τα μόνα ονόματα που αποτελούν εξαίρεση στην καθολική κυριαρχία του στην δισκογραφία. Η προσωπική του μανιέρα είναι εύκολα αναγνωρίσιμη από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τεχνικές που καθιστούν πυκνότερες τις μελωδικές γραμμές της σύνθεσης. Το όργανο αποκτά έτσι έναν ήχο συνεχή, παρόμοιο με αυτόν του βιολιού ή του κλαρίνου. Σε συνδυασμό με το στακάτο παίξιμο και με την εγγενή δυσκολία που έχει το κανονάκι σε ό,τι αφορά την προσέγγιση των διαστημάτων, ως κινούμενων φθόγγων, ο Σαββαΐδης αναπτύσσει μια συγκεκριμένη γκάμα φράσεων που προσεγγίζει τις μελωδικές γραμμές διαφορετικά από τα άλλα όργανα. Ως αποτέλεσμα, προκύπτουν ετεροφωνικές γραμμές οργάνων, όπου το καθένα ξεχωριστά δίνει την δικιά του «οπτική» ανάλογα με τον ρόλο του στην ορχήστρα, ενώ η συνολική αισθητική του κάθετου τρόπου εκτέλεσης υπερισχύει από αυτήν του οριζόντιου.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό στοιχείο είναι το εναλλασσόμενο παίξιμο φθόγγων σε απόσταση οκτάβας που με τον τρόπο αυτό δίνει έναν μεγαλύτερο όγκο στις μελωδικές γραμμές. Αυτή την τεχνική την χρησιμοποιεί αρκετά, όχι τόσο μέσα στις συνθέσεις αλλά όταν αναλαμβάνει το ρόλο οργάνου που διατηρεί το βασικό ρυθμικό μοτίβο, δηλαδή στους αμανέδες και στα ταξίμια.

Το κανονάκι έχει το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό να εκτελεί συχνές τρίλιες με πένα, που είναι και το βασικό «στόλισμα» της βασικής μελωδικής γραμμής. Ο Λάμπρος Σαββαΐδης προβάλλει το στοιχείο αυτό σε μεγάλο βαθμό, προάγοντας επιπλέον το γρήγορο και μικρό σε διάρκεια vibrato με τα μαντάλια, το οποίο χρησιμοποιεί ως επί το πλείστον στο τέλος των φράσεων, είτε σε ταξίμι είτε σε εισαγωγές κομματιών. Η παρατήρηση αυτή γίνεται βέβαια με την επιφύλαξη που επιβάλλει η ποιότητα των ηχογραφήσεων, που δεν επιτρέπουν την αναγνώριση σαφών ηχητικών λεπτομερειών στο σύνολο της εκτέλεσης.

Μια άλλη τεχνική που προκύπτει από την ανατομία του οργάνου είναι αυτή του «συρσίματος»: εκ κατασκευής, το κανονάκι εκθέτει ανοιχτές χορδές κουρδισμένες από τα «μαντάλια» στο εκάστοτε μακάμ που επιλέγει ο οργανοπαίκτης. Σέρνοντας απλά το

χέρι του κατά μήκος του οργάνου προς το μέρος του, αυτός μπορεί να προκαλέσει να ακουστούν πολλές και πυκνές αξίες, πράγμα σύνηθες σε μελωδικές γραμμές που χρησιμοποιούν καθοδική πορεία. Ο Σαββαΐδης βέβαια την χρησιμοποιεί αρκετά και όταν διατηρεί το ρυθμικό σχήμα σε αμανέδες και ταξίμια.

Πέρα από τις παραπάνω βασικές τεχνικές, που έχουν καθολική χρήση, ο Σαββαΐδης επιστρατεύει και δυο ακόμη, που δεν συναντώνται με την ίδια συχνότητα: το «glissando²²» και η «κουρτίνα» που παίζεται έξω από τον καβαλάρη. Και ο δυο τεχνικές έχουν ακαθόριστο τονικό ύψος και χρησιμοποιούνται κυρίως για εφέ. Το glissando εντοπίστηκε μόνο σε μια από τις συνθέσεις που έχουν αναλυθεί (βλ. καταγραφή 5), άρα δεν την χρησιμοποιεί και τόσο συχνά. Η «κουρτίνα» φαίνεται να χρησιμοποιείται κυρίως περιστασιακά μέσα σε ταξίμια και σπανιότερα να εκτελεί το ρυθμικό σχήμα με αυτή. Όμως υπάρχει και μια περίπτωση που την χρησιμοποιεί καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης, διατηρώντας το ρυθμικό μοτίβο.

3.2. Ταξίμι

Η φόρμα *taksim*, κατά τον μουσικολόγο Walter Feldman είναι η μουσική δημιουργία που υλοποιείται κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης και η οποία συμπεριλαμβάνει γνώριμα μελωδικά μοντέλα - φράσεις κλισέ. Είναι η αναπαραγωγή συγκεκριμένων ρυθμικών ιδιωμάτων εντός ενός πλαισίου ελεύθερης και μεταβλητής ρυθμικής αγωγής. Επίσης, έχει μια κωδικοποιημένη μελωδική ανάπτυξη, που στα θεωρητικά των μακάμ σημαίνεται με τον όρο *seyir*. Το τελευταίο χαρακτηριστικό της φόρμας *taksim* είναι οι μετατροπές που εκτελούνται κατά την διάρκεια της επιτέλεσης²³. Το *taksim* έχει επιδράσει σημαντικά στην διαμόρφωση στοιχείων των μουσικών παραδόσεων, μεταξύ των οποίων αυτές των χωρών της Βαλκανικής Χερσονήσου συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας²⁴.

Τα ταξίμια του Σαββαΐδη που μελετήθηκαν προηγούνται ή ενσωματώνονται στις επιλεγμένες συνθέσεις, εκτός από το μοναδικό αυτόνομο ταξίμι που φέρει τον τίτλο Σερφ Χιτζαζκιάρ. Οι παρατηρήσεις μας εδώ επικεντρώνονται στον τρόπο με τον οποίο υπηρετούν τη λόγια εκδοχή του θεωρητικού συστήματος των μακάμ, δίχως να

²² Karaduman Halil, *Kanun metodu*, Alfa, Istanbul, 2007, σελ. 67.

²³ Feldman, Walter, *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 276.

²⁴ Garfias, Robert, "Survivals of Turkish characteristics in Romanian Musika Lautareasca", *Yearbook of traditional music*, 13, 1981, σελ. 97-107.

επεκτείνονται σε ανάλυση της φόρμας του *taksim* και της έννοιας του *seyir*²⁵. Αφορούν επίσης και σε υφολογικά ζητήματα, που προκύπτουν μέσα από το φρασεολόγιο, την τεχνική, αλλά και τις εγγενείς δυσκολίες που έχει ένα όργανο όπως το κανονάκι.

Η πρώτη παρατήρηση είναι γενική και αφορά την επιστράτευση μιας ολόκληρης γκάμας από τεχνικές, οι οποίες εξυπηρετούν την βέλτιστη απόδοση της μελωδικής γραμμής: τρίλιες, οκτάβες και όλα τα μέσα που περιγράφηκαν αναλυτικά στα παραπάνω κεφάλαια πλουτίζουν την φωνή του οργάνου και κάνουν το παίξιμό του ανάγλυφο, στολισμένο με ποικιλία από δυναμικές, ηχοχρώματα και υφές.

Η χρονική διάρκεια των ταξιμιών που μελετήσαμε είναι σχετικά μικρή, αν συγκριθεί με αντίστοιχα ταξίμια άλλων οργάνων. Η φρασεολογία, οι στάσεις και η διάρκεια των φράσεων υποτάσσονται στην εξωτερική ανάγκη, ιδίως σε αυτά που ενσωματώνονται λειτουργικά στην σύνθεση, είτε εισαγωγικά, είτε εμβόλιμα. Αυτό έχει αισθητό αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο ο Σαββαΐδης δομεί όλο το ταξίμι του, π.χ. δεν εκτελεί παύση μετά από εντελή ή ατελή κατάληξη, όπως συνηθίζεται στο φρασεολόγιο αυτού του ρεπερτορίου, αλλά επιλέγει σύντομες στάσεις σε έναν δεσπόζοντα φθόγγο.

Χαρακτηριστικό του επίσης είναι πως για να θεμελιώσει ένα τονικό κέντρο στέκεται σε μια νότα, με οκτάβες ή μη, και την τονίζει χτυπώντας την πολλές φορές, πριν συνεχίσει με την επόμενη φράση που έχει επιλέξει. Η τεχνική της οκτάβας προσδίδει όγκο στον ήχο, που προσεγγίζει έτσι την συνέχεια που έχει αυτός του βιολιού. Ο Σαββαΐδης την χρησιμοποιεί συνήθως σε φράσεις που φορτίζονται με μεγαλύτερη συναισθηματική ένταση, και που ενίοτε αντιπροσωπεύουν την κορύφωση της μελωδίας. Συχνότατα δε την παίζει και στον τελευταίο φθόγγο του ταξιμιού, δημιουργώντας την αίσθηση της ολοκλήρωσης της συνολικής ιδέας. Εναλλακτικά, στην ολοκλήρωση του ταξιμιού επιλέγει το σύντομο σε διάρκεια και γρήγορο στην εκτέλεσή του *vibrato* (*vib.*), που γίνεται μετακινώντας τα μαντάλια. Στο υλικό που μελετήσαμε, η τεχνική του *vibrato* χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά σε καταλήξεις φράσεων, είτε σε ταξίμια είτε στην κυρίως ροή του κομματιού.

Μια τεχνική που φαίνεται να είναι ιδιαίτερα προσφιλής στον Σαββαΐδη είναι το

²⁵ Βλ. Κούνας, Σπήλιος, *Οι «Ουσάκ Μανέδες» στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή εργασία που υποστηρίχθηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010.

staccato²⁶. Το χρησιμοποιεί σαν μια «ανάπαυση» από το πληθωρικό άκουσμα της οκτάβας, δημιουργώντας έτσι μια άλλου τύπου ένταση. Το χρησιμοποιεί επίσης στις μετατροπές, όπως π.χ. στην φράση 10 του ταξιμιού Σερφ Χιτζαζκιάρ, όπου μετά από την χρήση διαστημάτων του μακάμ Χιτζαζκιάρ εκτελεί μετατροπία χρησιμοποιώντας τα διαστήματα του Ουσάκ στην 5^η βαθμίδα. Το μεν Χιτζαζκιάρ εκτελείται με την τεχνική της οκτάβας, το δε Ουσάκ εκτελείται σε μια οκτάβα, χρησιμοποιώντας περιστασιακά την τεχνική του staccato. Είναι προφανές ότι η επιλογή των τεχνικών ακολουθεί τις εναλλασόμενες διαστηματικές αλλαγές και τις υποστηρίζει με τυποποιημένες φράσεις (patterns) που έχει προσχεδιάσει.

Η δεύτερη παρατήρηση αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο Σαββαΐδης εκτελεί τα ταξίμια του σε επίπεδο ύφους, τόσο όταν προετοιμάζει το έδαφος για να εκτελεστεί το κομμάτι (εισαγωγικό ταξίμι), όσο και όταν αναπτύσσει με τον δικό του τρόπο την κεντρική ιδέα (εμβόλιμο ταξίμι). Στις δυο αυτές κατηγορίες προστίθεται βέβαια και μια τρίτη, το αυτοτελές ταξίμι που καταγράφηκε με τίτλο Σερφ Χιτζαζκιάρ.

Τα εισαγωγικά ταξίμια του Σαββαΐδη εμφανίζουν κάποια χαρακτηριστικά που επανέρχονται σχεδόν συστηματικά. Κατ' αρχάς δεν λαμβάνει υπόψη του το seyir του εκάστοτε μακάμ όπου αποδίδεται το κομμάτι. Αυτό μπορεί να οφείλεται είτε στους εξωτερικούς περιοριστικούς παράγοντες της ηχογράφησης, είτε σε δικό του δημιουργικό «σχολιασμό» της μελωδικής πορείας. Σε κάθε περίπτωση, το εν λόγω ρεπερτόριο δεν ακολουθεί το μακάμ με τον τρόπο και την συνέπεια της λόγιας οθωμανικής μουσικής. Πρόκειται για λαϊκή μουσική έκφραση²⁷, η οποία δέχεται πρόθυμα τις έξωθεν επιρροές δίχως όμως να περιορίζεται από τα λόγια θεωρητικά συστήματα. Έτσι, χρησιμοποιεί τυπικές στάσεις και φράσεις κοντινών (από γεωγραφική ή/και αισθητική άποψη) παραδόσεων, ιδιαίτερα δεν της σύνθετης παράδοσης της λόγιας οθωμανικής μουσικής.

Οι τυπικές φράσεις των ταξιμιών του Σαββαΐδη προέρχονται είτε από την μελωδική γραμμή που ακολουθεί μέσα στο κομμάτι²⁸, είτε από άλλα μελωδικά πρότυπα, τα οποία ανακαλεί σύμφωνα με την εκάστοτε αισθητική²⁹. Και στις δύο

²⁶ Karaduman, Halil, ό.π., σελ. 77.

²⁷ Pennanen, Risto Pekka, ό.π.

²⁸ Όπως βλέπουμε να γίνεται στην περίπτωση του εισαγωγικού ταξιμιού της σύνθεσης με τίτλο “Ψεύτισε πλέον ο ντουριάς” (βλ. ενότητα 2.8).

²⁹ Βλ. το εισαγωγικό ταξίμι της «Αλεξανδριανής φελάχας» (ενότητα 2.1).

περιπτώσεις, η διαδικασία της δόμησης μιας ολοκληρωμένης πρότασης, που αποτυπώνεται με μελωδικές κινήσεις ή φράσεις, δεν είναι αυθαίρετη, αλλά ανταποκρίνεται στις ανάγκες της εξέλιξης του κομματιού, με πλήρη έλεγχο των επιπτώσεων σε μορφολογικό, τεχνικό και αισθητικό επίπεδο.

Γενικά, το ζήτημα του ύφους φαίνεται να απασχολεί τον Σαββαΐδη, αλλά και τους μουσικούς με τους οποίους συμπράττει. Το κλίμα που δημιουργούν οι στίχοι πρέπει να το υπερασπίζονται και οι μελωδικές γραμμές. Γι' αυτό και, όπως αναφέραμε και παραπάνω, η γενικότερη αισθητική και το κλίμα που αποπνέει το κομμάτι έχουν προτεραιότητα έναντι του *seyir* του εκάστοτε μακάμ, το οποίο συχνά αγνοείται. Αυτό γίνεται τόσο τακτικά, που μπορούμε να συμπεράνουμε μια συνειδητή στάση γύρω από το συγκεκριμένο ζήτημα, στάση σεβασμού έναντι της αισθητικής του συνθέτη, που οδηγεί τον Σαββαΐδη κάθε φορά να παραλλάσσει αναλόγως το ύφος και την εκτέλεση.

Από τις 21 συνολικά περιπτώσεις που εντοπίσαμε όπου παίζει ο Σαββαΐδης, το κανονάκι εκτελεί ταξίμι 15 φορές στην αρχή του κομματιού και 4 μόνο κατά την διάρκειά του. Στα εμβόλιμα ταξίμια, οι ρυθμοί είναι το τσιφτετέλι και ο καρσιλαμάς. Το μεγαλύτερο σε χρονική διάρκεια από τα εμβόλιμα ταξίμια κρατά μόλις 32'', στο «Χτες σε είδα μεθυσμένο». Όπου δε ακολουθεί τραγούδι, η εισαγωγή του δεν γίνεται ποτέ από το κανονάκι, αλλά από άλλο σολιστικό όργανο, όπως το βιολί. Διαστηματικά, τα ταξίμια γίνονται σε συνθέσεις όπου το μακάμ είναι Χιτζάζ, Σαμπά ή και τα δυο³⁰. Ρυθμολογικά, αντί να ευθυγραμμιστεί με το ρυθμικό σχήμα παίζοντας ένα έρρυθμο ταξίμι, προτιμά να φραζάρει επιδιώκοντας κατά το δυνατόν συνεχή ήχο. Αυτό επιτυγχάνεται με οκτάβες ή με μια ηθελμημένη ρευστότητα στην εκτέλεση, που αναιρεί την μετρονομική αίσθηση με υπέρβαση των αξιών τις οποίες υπαγορεύει το κλάσμα του μέτρου.

Το αυτοτελές ταξίμι με τίτλο «Σερφ Χιτζάζκιάρ» είναι πολύτιμο για την κατανόηση της μουσικής ταυτότητας του Σαββαΐδη. Ενώ από την αρχή ακολουθεί την πορεία ανάπτυξης του μακάμ Χιτζάζκιάρ, ολοκληρώνει τη συνολική του ιδέα περίπου στην μέση της ηχογράφησης (συγκεκριμένα στο 1:21''), όπου γίνεται μια παύση, με την φρασεολογία να δίνει την εντύπωση ότι το ταξίμι έχει τελειώσει. Στην συνέχεια η μελωδική γραμμή αναπτύσσεται εκ νέου, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, και ως πορεία, αλλά και ως επιλογή τυποποιημένων φράσεων: ανοίγει στην 4^η βαθμίδα³¹, στο

³⁰ Βλ. 2.7.

³¹ Βλ. ενότητα 2.8, φράσεις 1 και 8.

ενδιάμεσο εκτελεί Ουσάκ στην 5^η³², Μπουσελίκ και Νικρίζ στην 4^η και καταλήγει με την ίδια χαρακτηριστική φράση και στα δυο κλεισίματα³³. Αυτά τα στοιχεία στο μοναδικό δισκογραφημένο του αυτοτελές ταξίμι, αφήνουν να διαφανεί μάλλον ελλιπής εμπειρία σε αυτοσχεδιασμό μεγαλύτερης χρονικής διάρκειας.

Μια πιο κοντινή επισκόπηση οδηγεί σε μια σειρά επιπλέον «μικροσκοπικών» παρατηρήσεων ως προς την τεχνική: ο Σαββαΐδης σταματάει να χρησιμοποιεί τις οκτάβες λίγο πριν ξεκινήσει να παίζει τις φράσεις που εκτελούν μετατροπία. Αυτό μάλλον σημαίνει πως προετοιμάζει τα μαντάλια για την αλλαγή των διαστημάτων, οπότε δεσμεύεται το ένα του χέρι. Η ανάγκη αυτή όμως γίνεται αφορμή για μια συγκεκριμένη υφολογική επιλογή, που αφορά την απόδοση της φράσης σε μια οκτάβα. Αυτό, στο εν λόγω ταξίμι, συμβαίνει με τον ίδιο τρόπο και για τις δυο φράσεις που θεμελιώνουν τετράχορδο στην 5^η βαθμίδα Ουσάκ (5^η φράση), εικονογραφώντας μια τυπική αισθητική επιλογή της συγκεκριμένης περιόδου στον τρόπο επιτέλεσης των μελωδικών γραμμών που εκτελεί το κανονάκι.

Συνοψίζοντας, τα ταξίμια του Σαββαΐδη είναι μικρά σε χρονική διάρκεια, με σύντομες σε έκταση φράσεις, αποτελούμενες από νότες που είναι πολύ κοντά η μια στην άλλη. Συχνά καταφεύγει σε φράσεις-αλυσίδες, που δίνουν ρευστότητα και συνέχεια στο μουσικό του λόγο. Τα δε μαντάλια χρησιμοποιούνται για να εκτελούν τις μετατροπίες και το *vibrato*, και όχι άλλες λειτουργίες. Η όλη αισθητική των ταξιμιών του ανταποκρίνεται πλήρως στις ανάγκες του ρεπερτορίου του καφέ αμάν, το οποίο άλλωστε μονοπωλεί και τις δισκογραφικές του συμμετοχές.

Οι ηχογραφήσεις του Σαββαΐδη σκιαγραφούν μια συνολική εικόνα του ρόλου που έχει το κανονάκι στην ορχήστρα του καφέ αμάν. Είναι αξιοσημείωτο ότι κανένας από τους συνθέτες των κομματιών που αποδελτιώθηκαν δεν είναι ο ίδιος σολίστας. Αυτό σημαίνει ότι ο δεξιότηχνης έχει την δυνατότητα κατά την επιτέλεση όχι απλά να εκφράσει τον δικό του ήχο, αλλά να διαπραγματευτεί προσωπικά τα αισθητικά πρότυπα της εποχής. Και το αποτέλεσμα μαρτυρά έναν βιωματικό μουσικό, που δεν περιορίζεται όμως σε αυτοματισμούς, αλλά κινείται συνειδητοποιημένα, με γνώση της λόγιας εκδοχής του μακάμ.

³² Βλ. ενότητα 2.8, φράσεις 5 και 10.

³³ Βλ. ενότητα 2.8, φράσεις 7 και 15.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα μελέτη καταγράφηκαν οχτώ συνθέσεις από το ρεπερτόριο του καφέ αμάν, και στη συνέχεια αναλύθηκε ο τρόπος αντιμετώπισής τους από τον δεξιοτέχνη του κανονιού Λάμπρο Σαββαΐδη. Η καταγραφή και η ανάλυση του υλικού οδήγησαν σε μια σειρά σκέψεων, προβληματισμών και συμπερασμάτων σχετικά με τον υπό μελέτη μουσικό και το έργο του.

Όσον αφορά το κανονάκι και το ρόλο που κατέχει στην ορχήστρα διαπιστώνουμε πως κατά κανόνα είναι σολιστικό όργανο, δηλαδή εκτελεί κυρίως τις μελωδικές γραμμές. Ωστόσο, στις περιπτώσεις που εκτελείται ταξίμι από άλλο όργανο μέσα στη σύνθεση, το κανονάκι εξυπηρετεί την διατήρηση του ρυθμικού σχήματος σε πλήθος παραλλαγών. Ως σολιστικό όργανο δεν «στολίζει» την μελωδία, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις εκτελεί την βασική μελωδική γραμμή με πολύ λιτό τρόπο. Αυτό κάποιες φορές οφείλεται στην ενορχήστρωση, ενώ άλλες φορές προκύπτει από την έκταση του οργάνου. Στη δεύτερη περίπτωση, το κανονάκι συνήθως περιορίζεται στην μεσαία περιοχή για να αποφύγει την σύμπτωσή του με το βιολί στην ψηλή περιοχή και το ούτι στην χαμηλή.

Η μελέτη της δισκογραφίας δείχνει ότι ο Λάμπρος Σαββαΐδης έχει τις περισσότερες συμμετοχές από τους σύγχρονους του κανουντζίδες για το διάστημα από το 1927 έως το 1954, οπότε έχουμε και την τελευταία συμμετοχή του σε δίσκο 78 στροφών. Κινείται μεταξύ των ρεπερτορίων του καφέ αμάν και της λόγιας οθωμανικής, χρησιμοποιώντας φράσεις-κλισέ που προέρχονται και από τις δυο παραδόσεις. Βέβαια δεν υπάρχουν εκτελέσεις λόγιων συνθέσεων όπου να συμμετέχει ο Σαββαΐδης ή τουλάχιστον δεν είναι γνωστές σε εμάς. Η υφιστάμενη δισκογραφία του αφορά τη λαϊκή μουσική της εποχής, ωστόσο είναι εμφανές ότι έχει γνώσεις του θεωρητικού συστήματος των μακάμ, τουλάχιστον σε πρακτικό επίπεδο. Αλλά και ο εν γένει τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται την εκτέλεση οδηγεί στο συμπέρασμα πως δεν πρόκειται για ένα βιωματικό μουσικό, που λειτουργεί παρορμητικά. Αντιθέτως, τόσο στις συνθέσεις όσο και στα ταξίμια οργανώνει τη σκέψη του προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις, άλλοτε σύμφωνα με τις επιταγές του υφολογικού πλαισίου στο οποίο εντάσσεται η εκάστοτε σύνθεση, και άλλοτε αναλαμβάνοντας ο ίδιος ερμηνευτικές πρωτοβουλίες. Επίσης λειτουργεί κατά κανόνα ως εκτελεστής, εκτός από μια περίπτωση: η σύνθεση με τίτλο «Σε ζωγράφισα βλάχα», όπως και οι στίχοι της, αποδίδονται στον ίδιο και τη Ρόζα

Εσκενάζυ.

Στην τεχνική του Λάμπρου Σαββαΐδη χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο η πένα, ενώ δεν αξιοποιούνται τόσο τα μαντάλια. Αυτό δεν αποτελεί δική του ιδιαιτερότητα, αλλά μια γενικότερη τάση στους κανουντζίδες της εποχής. Η τάση για ευρύτερη χρήση των μανταλιών είναι πολύ μεταγενέστερη, και οφείλεται σε σύγχρονους μουσικούς, όπως οι Hallil Karaduman, Ahmet Meter, και άλλοι. Χαρακτηριστικό προσωπικό γνώρισμα του Σαββαΐδη αντίθετα είναι το vibrato στην τελευταία νότα μίας φράσης, πράγμα που συνηθίζεται κι από άλλους σύγχρονους του μουσικούς, όπως ο Αγάπιος Τομπούλης στο ούτι.

Ένα ακόμα προσωπικό χαρακτηριστικό του Σαββαΐδη είναι η πρόσβασή του σε ετερόκλητα μουσικά ιδιώματα, όπως στην «Αλεξανδριανή φελάχα», όπου υιοθετεί με άνεση τον αράβικο τρόπο. Από το συγκεκριμένο παράδειγμα καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για έναν υπερτοπικό μουσικό, που γνωρίζει τις μουσικές των γειτονικών χωρών, είτε επειδή τις επισκέφτηκε, είτε επειδή είχε επαφή με μουσικούς που είχαν μεγάλη κινητικότητα στα παράλια της Μικράς Ασίας. Λόγω έλλειψης στοιχείων όμως δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πότε και από ποιους επηρεάστηκε. Δεν γνωρίζουμε επίσης αν και κατά πόσο συνέβαλε στις ενορχηστρωτικές επεξεργασίες των κομματιών όπου συμμετέχει. Το βέβαιο είναι ότι ο *Λάμπρος με το κανονάκι* είναι ένας πολύ σημαντικός εκπρόσωπος της μουσικής του καφέ αμάν. Ο ρόλος του στην εξέλιξη της παράδοσης αυτής υπήρξε καθοριστικός. Ο τρόπος δε με τον οποίο διαχειρίζεται τη μελωδική γραμμή δημιούργησε σχολή ύφους για το κανονάκι, σχολή που έχει επηρεάσει πολλούς άλλους μουσικούς του είδους, τόσο σύγχρονους όσο και μεταγενέστερους.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

1. **Ahmad, F. (1993).** *The making of Modern Turkey*. London: Routledge
2. **Ederer, B.E. (2007).** *The Cümbüş as Instrument of “the Other” in Modern Turkey*. Thesis submitted at the University of California. Santa Barbara. <Available at: http://ericederer.com/ethno/Thesis_on_Cumbus_EEderer.pdf, [Retrieved 22.03.2014]>
3. **Feldman, Walter. (1996).** *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: Verlag fur Winssenschaft und Bildung
4. **Hirschon, R. (1989).** *Heirs of the Greek Catastrophe: The Social Life of Asia Minor Refugees in Pireaus*. USA: Berghahn
5. **Garfias, Robert. (1981).** Survivals of Turkish characteristics in Romanian Musika Lautareasca Στο Svego, Kati (eds), *Yearbook from traditional music*, vol.13, Ljubljana: International Council for Traditional Music
6. **Kallimopoulou, E. (2009).** *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. London: Ashgate
7. **Karaduman Halil. (2007).** *Kanun metodu*, Istanbul: Alfa
8. **O’ Connell, H. (2005).** In the time of Alaturka: Identifying difference in Musical Discourse. Στο *Ethnomusicology*, Vol. 49, No. 2. Illinois: University of Illinois Press
9. **Pennanen P.R. (2004).** The nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, Vol. 48, No. 1, Illinois: University of Illinois press
10. **Pennanen P.R. (2003).** "Greek Music Policy Under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936- 1941)." Στο Pietila-Castrenard *et al* eds: *Grapta Poikila I*, Helsinki: The Finnish Institute at Athens.
11. **Singel, K. (1980).** Tuskish classical musik, a class symbol. Στο *Asian Musik*, vol. 12, No. 1, University of Texas Press

Ελληνόγλωσση

1. **Αθανασάκης, Μ. (2002).** Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χατζηιωσίφ, Χ. (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδος του 20^{ου} αιώνα*. τ. Β', σελ. 157-187. Αθήνα: Βιβλιόραμα
2. **Ανδρικός, Νικόλαος. (2010).** *Η Ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης στον ευρύτερο 19^ο αιώνα*. Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα : Τμήμα Μουσικών Σπουδών
3. **Αϊντεμίρ, Μουράτ. (2012).** *Το Τούρκικο μακάμ*. μτφ. Κομποτιάτη, Σοφία, Αθήνα: Fagotto books
4. **Δαμιανάκος, Σ. (2006).** *Η κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον
5. **Κηλτζανίδου, Π. (2005).** *Μεθοδική διδασκαλία Ελληνικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη: Ρηγοπούλου Βασ.
6. **Κοκκώνης, Γιώργος. (2010).** Alla-turca Alla-franga και καφέ αμάν. Στο *Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση*. Φιλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου-2 Οκτωβρίου 2010
7. **Κοροβίνης, Θωμάς. (2003).** *Οι ασίκηδες: Εισαγωγή και ανθολογία της Τούρκικης Λαϊκής Ποίησης από τον 13ο αιώνα μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Άγρα
8. **Κουνάδης, Παναγιώτης. (2010).** *Τα Ρεμπέτικα. ένα ταξίδι στο Λαϊκό Αστικό Τραγούδι των Ελλήνων 1850-1960*. τ.1. Αθήνα: Τα Νέα
9. **Κουνάς, Σπήλιος. (2010).** *Οι «Ουσάκ Μανέδες» στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών: σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου
10. **Μαζάουερ, Μαρκ. (2000).** *Τα Βαλκάνια*. μτφ. Κουρεμένος Κ. Ν., Αθήνα: Πατάκης
11. **Μαζάουερ, Μαρκ. (2006).** *Θεσσαλονίκη: Πόλη των Φαντασμάτων, Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950*. μτφ. Κουρεμένος, Κ.Ν., Αθήνα : Αλεξάνδρεια
12. **Μανιάτης, Δ. (2006)** *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: rebetiko.gr
13. **Μασσαβέτας, Αλέξανδρος. (2013).** *Διαδρομές, στο Φανάρι: τον Μπαλατά και τις*

Βλαχέρνες. Κωνσταντινούπολη: Ιστός

- 14. Μαυροειδής, Μάριος. (1999).** *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο.* Αθήνα: Fagotto
 - 15. Παύλου, Λευτέρης. (2006).** *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς τα τραγούδια και του οργανικούς σκοπούς.* Αθήνα: Faggoto και Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου
 - 16. Πετρόπουλος, Ηλίας. (1974).** *Ρεμπέτικο Τραγούδι.* Αθήνα: Κέδρος
 - 17. Rebetikosealabs. (2014).** *Η διαδικτυακή βάση δεδομένων της ρεμπέτικης και παραδοσιακής μουσικής.* [online]. Διαθέσιμο στο <rebetiko.sealabs.net/display.php> Τελευταία επίσκεψη: 04-06-2014
 - 18. Τσαρδάκας, Απόστολος. (2008).** *Το κανονάκι στις 78 στροφές.* Αθήνα: Fagotto, και Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου
 - 19. Χαμπίμπ, Χ. Τουμά. (2006).** *Η Μουσική των Αράβων.* μτφ. Τζωρτζίνης, Βασίλης, Θεσσαλονίκη : Εν Χορδαίς
-

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

1. **Δημήτρης Σέμσης (συνθ.), Ρόζα Εσκενάζυ (τραγ.). (1934).** *Αλεξανδριανή φελάχα.* αρ. δίσκου: AO 2169, αρ. μήτρας: OT-1737, HIS MASTER'S VOICE: Ελλάδα
2. **Δημήτρης Λαδόπουλος (Μανήσαλης) (συνθ.), Ρόζα Εσκενάζυ (τραγ.). (1936).** *Αλανιάρρα.* αρ. δίσκου: DG 6273, αρ. μήτρας: CG 1500, COLUMBIA
3. **Παναγιώτης Τούντας (συνθ.), Ρόζα Εσκενάζυ (τραγ.). (1936).** *Αληθινή αγάπη.* αρ. δίσκου: DG6249, αρ. μήτρας: CG1384, COLUMBIA
4. **Ανώνυμος συνθέτης, Ρόζα Εσκενάζυ (τραγ.). (1954).** *Αν περνάς και αν δεν περνάς.* αρ. δίσκου: F-9129, αρ. μήτρας: GR-668, STANDARD
5. **Παναγιώτης Τούντας (συνθ.), Μαριώ Μαρκοπούλου (Σαλονικιά) (τραγ.). (1935).** *Αχ βρε θάλασσα κακούργα.* αρ. δίσκου: DG6170, αρ. μήτρας: CG1317, COLUMBIA: Ελλάδα
6. **Ανώνυμος συνθέτης, Ρόζα Εσκενάζυ (τραγ.) (χωρίς χρονολογία).** *Η καρδιά μου εσένα θέλει.* αρ. δίσκου: F-9124, αρ. μήτρας: GR-664, STANDARD: Αμερική
7. **Παναγιώτης Τούντας (συνθ.), Ρόζα Εσκενάζυ (τραγ.). (1932).** *Λιλή σκανδαλιάρρα.* αρ. δίσκου: B-21605, αρ. μήτρας: 101195, Parlophone: Ελλάδα
8. **Κώστας Ρούκουνας (συνθ.) (1946).** *Ψεύτισε πλέον ο ντουνιάς.* αρ. δίσκου: AO 2751, αρ. μήτρας: OGA 1228, His Master Voice
9. **Σαββαΐδης Λάμπρος κανονάκι, (χωρίς χρονολογία).** *Σερφ Χιτζασκιάρ ταζίμι.* αρ. δίσκου: ME-2008, αρ. μήτρας: άγνωστος, Melody: Ελλάδα