

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟ ΤΑΞΙΜΙ ΣΤΟ ΝΕΟΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΑΞΙΜΙΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΣΟΥΚΑ

Νικόλαος Σερέφας

Α.Μ.: 2046

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: κ. Μάρκος Σκούλιος

Άρτα 2017

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟ ΤΑΞΙΜΙ ΣΤΟ ΝΕΟΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΕ ΤΑΞΙΜΙΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΣΟΥΚΑ

Νικόλαος Σερέφας

Α.Μ.: 2046

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: κ. Μάρκος Σκούλιος

Άρτα 2017

THE FORM OF TAKSIM IN THE NEODIMOTIKO
ANALYSIS OF TAKSIMS PLAYED BY THE FAMOUS CLARINET VIRTUOSO
VASILIS SOUKAS

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ

© Σερέφας, Νικόλαος, 2017

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved

ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Σερέφας Νικόλαος

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές μου, που όλα αυτά τα χρόνια με εφοδίασαν με πολύτιμες πληροφορίες και γνώσεις, και με έκαναν να αγαπήσω τη μουσική και την επιστήμη της με όλη μου την ψυχή. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη μου κ. Μάρκο Σκούλιο για την καθοδήγηση που μου πρόσφερε στην συγκεκριμένη εργασία, αλλά και για τη μετάδοση γνώσεων που χωρίς αυτές η υλοποίηση της θα ήταν αδύνατη. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου για τη στήριξη της.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία ξεκινά με μια σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του Βασίλη Σούκα, παραθέτοντας τα βασικότερα στοιχεία της καλλιτεχνικής του πορείας. Στη συνέχεια παρατίθενται μερικές πληροφορίες σχετικά με το νεοδημοτικό τραγούδι, κυρίως όσον αφορά την ιστορία του αλλά και τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους και αμέσως μετά δίνονται κάποιες πληροφορίες για τον κύριο εκπρόσωπο του, το κλαρίνο. Στο τρίτο κεφάλαιο καταπιανόμαστε με τη φόρμα *taksim* στο χώρο της ευρύτερης περιοχής της ανατολικής Μεσογείου, ξεκινώντας με μια συνοπτική ιστορική επισκόπηση της για να ασχοληθούμε στη συνέχεια με το ταξίμι στον ελληνικό χώρο. Έπειτα ξεκινά το κυρίως μέρος της εργασίας όπου βρίσκεται η ανάλυση των ταξιμιών του Σούκα. Εκεί ξεκινώντας με κάποιες διευκρινίσεις σχετικά με την καταγραφή των ταξιμιών, συνεχίζουμε με την ανάλυση έξι ταξιμιών για κάθε μακάμ από τα τρία τα οποία επιλέχτηκαν (Χιτζάζ, Ραστ και Ουσάκ) και κλείνουμε με μία σειρά συμπερασμάτων και παρατηρήσεων που προκύπτουν από την ανάλυση των ταξιμιών, που περιγράφουν τον τρόπο που κινείται ο Σούκας στα ταξίμια, αποκαλύπτοντας μέρος της τεχνικής και της αντίληψης του. Στόχος της συγκεκριμένης εργασίας ήταν η όσο το δυνατόν πιο λεπτομερής καταγραφή και ανάδειξη των ιδιοτεροτήτων του Σούκα όσον αφορά την τροπική συμπεριφορά και τα ιδιαίτερα τεχνικά χαρακτηριστικά του, μέσα από το πρίσμα του νεοδημοτικού.

Λέξεις-κλειδιά: ταξίμι, νεοδημοτικό, κλαρίνο, Βασίλης Σούκας

ABSTRACT

This project starts with a brief account on the life and the work of Vasilis Soukas, indicating the basic elements of his artistic course. Then, some information, relevant to the neodimotiko, is given especially regarding the history and the basic characteristics of this kind and the main representative, the clarinet. The third chapter undertakes the form taksim in the general area of East Mediterranean, starting with an overall historical review in order to deal with the taksim in the Greek region. Afterwards, the main part of the project starts, where the analysis of Souka's taksim is. There, we present some clarifications relevant to the recording of taksim, we continue with the analysis of six taksim for every makam of those three which were chosen (Hijaz, Rast and Ousak) and we finish with a series of conclusions and observations that came from the analysis of the taksim, which describes the way that Soukas moves in the taksim, revealing a part of his technique and his approach. The aim of this project was to present as much detail as possible and to highlight the particularities of Soukas in terms of modal behavior and technical characteristics, in the light of neodimotiko.

Keywords: taksim, neodimotiko, clarinet, Vassilis Soukas

Περιεχόμενα

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ.....	i
ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ	ii
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	iii
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT	v
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	vii
1. Η ζωή και το έργο του Βασίλη Σούκα.....	1
2. Το νεοδημοτικό τραγούδι	4
2.1 Λίγα λόγια για την ιστορία του νεοδημοτικού τραγουδιού	4
2.2 Το λαϊκό κλαρίνο στο δημοτικό και νεοδημοτικό τραγούδι.....	7
3. Το ταξίμι στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου	10
3.1 Ιστορική επισκόπηση της φόρμας taksim στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου	10
3.2 Το ταξίμι στον ελληνικό χώρο	12
3.3 Περί της τροπικότητας των ταξιμιών	13
4. Ανάλυση ταξιμιών.....	15
4.1 Διευκρινίσεις για την ανάλυση των ταξιμιών	15
4.2 Χιτζάζ.....	17
4.3 Ραστ.....	30
4.4 Ουσάκ.....	42
Συμπεράσματα-Επίλογος	55
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	57

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ξεκινώντας την πτυχιακή μου εργασία, πρέπει να πω πως αισθάνομαι τυχερός που φοίτησα στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου και παράλληλα υποχρεωμένος, για το ρόλο που καλούμαι να αναλάβω μετά την αποφοίτηση μου. Η συγκεκριμένη εργασία αποτελεί πρόκληση για μένα, καθώς όντας ενεργό μέλος αυτού που ονομάζουμε νεοδημοτικό τραγούδι και ότι αυτό συνεπάγεται, πρέπει τώρα να αρθρώσω επιστημονικό λόγο για έναν από τους μουσικούς που συνέβαλαν καθοριστικά στην διαμόρφωση και εξέλιξη αυτού το είδους, τον Βασίλη Σούκα. Η επιλογή του Σούκα δεν ήρθε ακαριαία, καθώς η πληθώρα μουσικών ογκόλιθων στο νεοδημοτικό τραγούδι σου δίνει πολλές επιλογές ενασχόλησης, αλλά θεώρησα πως είναι ένας από τους καλλιτέχνες που αξίζει συστηματικής διερεύνησης. Ευελπιστώ η παρούσα εργασία να αποτελέσει μια μικρή βάση για περεταίρω αναζήτηση πάνω σε αυτό το υποτιμημένο από πολλούς μουσικό ιδίωμα.

1. Η ζωή και το έργο του Βασίλη Σούκα

Ο Βασίλης Σούκας γεννήθηκε στις 25 Μαρτίου του 1931 στο Κομπότι Άρτας¹. Γέννημα θρέμμα μουσικής οικογένειας, είχε συγγενείς μουσικούς τόσο από τη μεριά του πατέρα του όσο και από της μητέρας του. Ο πατέρας της μάνας του ήταν ο Γιώργος Στεργίου, ο οποίος έπαιζε κλαρίνο αλλά ήταν και σιδεράς. Ο γιοί του, Βασίλης και Γιάννης, έπαιζαν και αυτοί κλαρίνο². Το σόι του πατέρα του εντοπίζεται στο Κομπότι από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, με το επώνυμο Σούκας ή Σαγάνης. Ο προπάππος του Βασίλη λεγόταν Αναστάσης και έπαιζε κλαρίνο, ο παππούς του Θόδωρος βιολί και ο πατέρας του επίσης Αναστάσης, κλαρίνο³. Ο Βασίλης είχε άλλα πέντε αδέρφια εκ των οποίων οι δύο ήταν επίσης μουσικοί, οι οποίοι άφησαν τη δικιά τους σφραγίδα στο χώρο του νεοδημοτικού και λαϊκού τραγουδιού. Ο Βαγγέλης στο κλαρίνο και ο Κώστας στην κιθάρα, ο οποίος έγραψε τη μουσική στα μεγαλύτερα σουζέ του νεοδημοτικού τραγουδιού, από τη δεκαετία του 1970 και μετά.

Τα πρώτα του βήματα στη μουσική ο Βασίλης τα έκανε περίπου στην ηλικία των πέντε χρονών, όπου ξεκίνησε με λαούτο ακολουθώντας την οικογενειακή κομπανία. Δώδεκα χρονών παίζει κιθάρα, λαούτο και τσίμπαλο, με δάσκαλο τον θείο του Φώτη. Έπειτα αρχίζει να μαθαίνει κλαρίνο, με δάσκαλο τον Φώτη Νάτσικα και στην ηλικία των είκοσι χρονών θα αφιερωθεί τελικά στο κλαρίνο⁴. Σε ηλικία περίπου εικοσιοκτώ χρονών θα κατέβει στην Αθήνα και θα εργαστεί στα πιο σημαντικά Κέντρα δημοτικής μουσικής. Μάλιστα θα ανοίξει δικό του μαγαζί, τα «Γλυκοχαράματα» στην πλατεία Καραϊσκάκη, το οποίο και θα διατηρήσει για πολλά χρόνια. Ο Βασίλης Σούκας είχε τεράστια συμμετοχή στη δισκογραφία, σε συνεργασία με τους μεγαλύτερους τραγουδιστές του νεοδημοτικού. Ηχογράφησε περίπου 4.000 κομμάτια⁵, πολλά εκ των οποίων σε δική του μουσική⁶. Είχε συνεργασία για πολλά χρόνια με τον μεγάλο τραγουδιστή του Ξηρομέρου Τάκη Καρναβά, η οποία οδήγησε μετά τη δεκαετία του 1960 στη διαμόρφωση του νεοδημοτικού

¹ Παπαδάκης Γιώργος, “Βασίλης Σούκας- 10 χρόνια μετά” στο Λαϊκό Τραγούδι, Ιούλιος 2003, τεύχος 4, σελ. 50

² Γκαϊδατζή Ζωή, Βαγγέλης Σούκας-Όλα για τ’ όνομα, Κέδρος, Αθήνα 2005, σελ. 9-10

³ Κοκκώνης Γιώργος, Μουσική από την Ήπειρο, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008, σελ. 67-69

⁴ Παπαδάκης Γιώργος, ό. π., 2003, σελ. 53

⁵ Για μια μερική εικόνα της δισκογραφίας του Βασίλη Σούκα βλ. Μπέκος Νίκος, *Να ‘χε καεί ο ...Πλάτωνας: Οι Ελλαδικές περιπέτειες της παραδοσιακής μουσικής, οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας*, Ελληνικό κέντρο λαογραφικών μελετών, Αθήνα 2006, σελ. 314-315

⁶ Καλογερόπουλος Τάκης, “Σούκας Βασίλης” στο Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, τόμος 5, Εκδόσεις Γιαλλέλη, 1998, σελ. 451-452

ιδιώματος⁷. Την τελευταία εξαετία της ζωής του συνεργάστηκε στενά με τον Β. Κατσιφή, από τον οποίο διδάχτηκε βυζαντινή μουσική και σημειογραφία, την οποία μάλιστα κατέκτησε σε πολύ καλό βαθμό. Κάτι το οποίο φαίνεται από τη συνολική πορεία του Σούκα είναι ότι ήταν ένας καλλιτέχνης με ιδιαίτερες ανησυχίες, ο οποίος δεν σταματούσε να ψάχνεται πάνω στη μουσική. Αυτό αποδεικνύεται και από τις διάφορες συνεργασίες που είχε στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Από αυτές ξεχωρίζουν αυτή του 1986 στο “Σείριο” με το Μάνο Χατζιδάκι και το Ross Daly, του 1987 στο Φεστιβάλ Πατρών όπου έπαιξε τη “Λυρική Σουίτα” του Κώστα Σφέτσα, συνοδευόμενος από την ορχήστρα ALEA III της Βοστώνης, ενώ την επόμενη χρονιά έπαιξε στο Ηρώδειο το έργο του Σφέτσα “Διπλοχρωμίες” για λαϊκό κλαρίνο και ορχήστρα δωματίου⁸. Ο Βασίλης Σούκας πέθανε στις 28 Ιουνίου 1993 στο σπίτι του στο Μαραθώνα.

Αυτό που έχει μεγάλο ενδιαφέρον στο Σούκα είναι το αλά τούρκα παίξιμο, το οποίο εισήγαγε μαζί με άλλους μουσικούς της εποχής⁹, κάνοντας το αναπόσπαστο κομμάτι της τεχνικής του. Η αλά τούρκα τεχνική και γενικότερα μια αισθητική με έντονα ανατολίτικα στοιχεία είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του νεοδημοτικού τραγουδιού. Αυτή η τεχνική χαρακτηρίζει και τα ταξίμια που επιλέχθηκαν για ανάλυση στην παρούσα εργασία, καθώς θα ασχοληθούμε με τον τρόπο που ο Σούκας κινείται σε κομμάτια αυτού του ύφους και το κατά πόσο ή όχι επαναλαμβάνει συγκεκριμένες μουσικές φράσεις στην ανάπτυξη των ταξιμιών του.

Το σύνολο του υλικού με το οποίο ασχολήθηκα αποτελείται από οργανικά ταξίμια του Βασίλη Σούκα, τα οποία είναι είτε εισαγωγικά και σε ελεύθερο ρυθμό πριν από το τραγούδι, είτε εμφανίζονται μέσα στο τραγούδι ως σολιστικό μέρος, ή είναι αυτόνομα ταξίμια. Η αναζήτηση του υλικού και επομένως η συλλογή του προέρχεται αποκλειστικά από το “Αρχείο Ελληνικής Μουσικής” του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου και αποτελείται από τριάντα πέντε άλμπουμ. Εκ του συνόλου των άλμπουμ μόνο τα τρία αποτελούνται αποκλειστικά από οργανικά κομμάτια όπου ο Σούκας συμμετέχει σαν σολίστ, ενώ στα υπόλοιπα συνοδεύει κάποιον τραγουδιστή. Να σημειωθεί ότι στο υλικό δεν συμπεριέλαβα τις συμμετοχές τις οποίες είχε ο Σούκας στα τελευταία χρόνια της ζωής του με καλλιτέχνες

⁷ Κοκκώνης Γιώργος, ό. π., 2008, σελ. 69

⁸ Καλογερόπουλος Τάκης, ό. π., 1998, σελ. 452

⁹ Σταθόπουλος Άγγελος, “Μάκης Βασιλειάδης: θεωρητική προσέγγιση οργανικών σκοπών και ταξιμιών”, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2012, σελ. 6-7

από διαφορετικούς χώρους (Daly, Σφέτσας κ.τ.λ.), κι αυτό γιατί αν και παρουσιάζουν αρκετό ενδιαφέρον, δεν ανήκουν στο χώρο του νεοδημοτικού τραγουδιού¹⁰.

¹⁰ Για την ερμηνεία που ακολουθώ για το νεοδημοτικό βλ. Κεφάλαιο 2

2. Το νεοδημοτικό τραγούδι

2.1 Λίγα λόγια για την ιστορία του νεοδημοτικού τραγουδιού

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το δημοτικό τραγούδι σαν έκφραση του λαϊκού πολιτισμού βρέθηκε στο επίκεντρο πολλών μελετητών και οι διάφορες ερμηνείες που δόθηκαν ήταν κυρίως από φιλολογικής πλευράς¹¹. Το δημοτικό τραγούδι συνδέθηκε τόσο με τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας όσο και με μία από τις πιο ισχυρές αναπαραστάσεις του ιστορικού παρελθόντος¹².

Η σύνδεση του δημοτικού τραγουδιού με τις έννοιες “εθνική ταυτότητα” και “πολιτισμική συνέχεια”, οδήγησε σε μία στατική και εξιδανικευμένη μορφή του, που περιγράφεται με όρους γνησιότητας και αυθεντικότητας¹³. Χαρακτηριστική είναι η παρατήρηση που έγινε στο μελετητή του δημοτικού τραγουδιού Samuel Baud-Bovy, από μία Ελληνίδα φίλη του : «Οι μελέτες σου για τα τραγούδια μας δεν είναι παρά νεκροψία»¹⁴. Αυτή η παρατήρηση δείχνει με τον καλύτερο τρόπο την στατικότητα που είχε αποδοθεί στο δημοτικό τραγούδι, κάνοντας το να μοιάζει με “μουσειακό έκθεμα”.

Την εποχή μετά τη δικτατορία παρατηρείται μια στροφή στο δημοτικό τραγούδι από ανθρώπους, κυρίως εγγράμματους, που είχαν μεγαλώσει σε αστικό περιβάλλον. Στα πλαίσια αυτής της ανακάλυψης του δημοτικού τραγουδιού, προσδόθηκε ο όρος «Παραδοσιακό» ως συνώνυμο της λέξης δημοτικό, ο οποίος όμως επεκτάθηκε περικλείοντας και άλλα είδη εκτός του δημοτικού τραγουδιού, όπως η βυζαντινή μουσική ή ακόμα και το ρεμπέτικο¹⁵. Εκείνη την εποχή εισήχθη και ο όρος νεοδημοτικό στο πλαίσιο της ρητορικής περί αυθεντικότητας του δημοτικού τραγουδιού. Εδώ το πρόθεμα «νέο» είναι απαξιωτικό, θέλοντας να τονίσει την υποτίμηση στην ποιότητα σε σχέση με το δημοτικό¹⁶.

¹¹ Τερζοπούλου Μιράντα Ψυχογιού Ελένη, “Άσματα και τραγούδια-Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών”, Εθνολογία, Εταιρία Ελληνικής Εθνολογικής Εταιρίας, Αθήνα 1993, τεύχος 1, σελ. 143

¹² Κοκκώνης Γιώργος, “Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας” στο Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια, τετράδιο 4, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2008, σελ. 100

¹³ Σκόρδος Μιχάλης, “Η ρυθμολογική συγκρότηση του νεοδημοτικού: η περίπτωση των ηχογραφήσεων του Τάκη Καρναβά”, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2012, σελ. 5

¹⁴ Baud-Bovy Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1996, σελ. 13

¹⁵ Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Ashgate, 2009, σελ. 1-2

¹⁶ Κοκκώνης Γιώργος, ό.π., Άρτα 2008, σελ. 101

Ο απαξιωτικός χαρακτήρας που προσδόθηκε στο νεοδημοτικό τραγούδι φαίνεται και από διάφορα δημοσιεύματα της εποχής εκείνης. Γράφει χαρακτηριστικά ο Νίκος Μπαζιανάς : «Κυκλοφορούν στις μέρες μας χιλιάδες νόθα, δημοτικοφανή τραγούδια με την ετικέτα του σύγχρονου δημοτικού, διαδίδονται σε όλη την επικράτεια από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας (ραδιόφωνο, τηλεόραση, δίσκους, κασέτες, λαϊκές κομπανίες) και εκτοπίζουν σιγά-σιγά ότι γνήσιο και όμορφο έχει απομείνει ακόμη στον τόπο μας»¹⁷. Στις επόμενες σελίδες χαρακτηρισμοί όπως «ανόητα τραγούδια», «πανάθλιο μουσικό είδος», «καψούρικά» και «σκυλάδικα», κάνουν φανερή την άποψη του συγγραφέα για το συγκεκριμένο είδος.

Το νεοδημοτικό ως ιδίωμα, κάνει την εμφάνιση του τη δεκαετία του 1960 και συνδέεται σύμφωνα με τον Κοκκώνη¹⁸, με μια σειρά από καινοτομίες. Αυτές οι καινοτομίες αφορούν τα τεχνικά και τεχνολογικά μέσα, το ποιητικό κείμενο και το κομμάτι της σύνθεσης. Όσον αφορά το πρώτο μέρος, αλλάζει ο ήχος της δημοτικής ορχήστρας, αφού εισέρχεται η τεχνολογία της ηλεκτρικής ενίσχυσης τόσο στα μουσικά όργανα όσο και στις φωνές. Αυτό συνέβαλε στην εισαγωγή και άλλων οργάνων εκτός των συνηθισμένων, όπως ηλεκτρική κιθάρα και αρμόνιο. Επίσης η χρήση διάφορων εφέ, με πιο χαρακτηριστικό το delay ή echo, συνέβαλαν στη διαμόρφωση της αισθητικής του νέου αυτού ιδιώματος.

Στο ποιητικό κείμενο παρατηρούμε στροφή, από τη θεματολογία που υπάρχει στο δημοτικό τραγούδι σε μια θεματολογία πιο κοντινή στο αστικό λαϊκό τραγούδι της εποχής. Επίσης υπάρχει πλέον όπως και στη σύνθεση, επωνυμία στο στίχο. Κυρίαρχο στοιχείο αποτελεί ο έρωτας και ιδιαίτερα ο «απαγορευμένος», κάτι που φαίνεται να δικαιολογεί τους χαρακτηρισμούς που είδαμε πιο πάνω να προσδίδονται στο νεοδημοτικό. Γενικότερα οι συνθήκες της εποχής, με τις αλλαγές που έχει επιφέρει (κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές), επηρέασαν όλα τα είδη μουσικής¹⁹, κατά συνέπεια και το δημοτικό τραγούδι το οποίο πλέον ασχολείται με τις περισσότερες εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής.

Η τρίτη αλλαγή αφορά το συνθετικό και καθαρά μουσικό μέρος, όπου παρατηρούμε την εμφάνιση πρωτότυπων και επώνυμων μουσικών συνθέσεων. Οι νέες συνθέσεις προσπαθούν κατά κύριο λόγο να μοιάσουν στα δημοτικά τραγούδια, με προσθήκες όμως

¹⁷ Μπαζιανάς Νίκος, *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση-Μικρά Μελετήματα*, Τυπωθήτω, Αθήνα, σελ. 48

¹⁸ Κοκκώνης Γιώργος, ό.π., Άρτα 2008, σελ. 101-103

¹⁹ Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 1970-1980*, Κέδρος, Αθήνα 1992, σελ. 17-25

που εμπλουτίζουν εντυπωσιακά το διαστηματικό αλλά και αρμονικό κομμάτι της μουσικής. Παρ' όλα αυτά το μουσικό κομμάτι δεν έχει τεθεί υπό συστηματική έρευνα, τουλάχιστον μέχρι πριν λίγα χρόνια, λόγω δυσκολίας πρόσβασης από τη μεριά των ερευνητών οι οποίοι ασχολούνται ως επί το πλείστον με το στιχουργικό κομμάτι του είδους²⁰. Η αδυναμία πρόσβασης στο μουσικό κομμάτι του νεοδημοτικού, θα αποτελέσει και την αιτία την για την οποία θα μείνουν δίχως διερεύνηση μερικά σημαντικά στοιχεία, όπως οι πλούσιες ρυθμικές και μελωδικές γραμμές που χρησιμοποιούνται αλλά και ο διαστηματικός πλούτος.

Σημαντική ήταν η δισκογραφία που δημιουργήθηκε εκείνη την εποχή, η οποία είχε τα δικά της ιδιαίτερα αισθητικά γνωρίσματα και αποτέλεσε το κυριότερο μέσο προώθησης του νεοδημοτικού. Η δισκογραφία του νεοδημοτικού συνέβαλε καθοριστικά στη δημιουργία αυτού που αργότερα ονομάστηκε «Ήχος της Ομόνοιας»²¹ και μέσα από συγκεκριμένες εταιρίες παραγωγής σημείωσε μεγάλη εμπορική επιτυχία. Μερικοί από τους πιο γνωστούς συνθέτες και με τις περισσότερες συνθέσεις είναι οι: Κώστας Σούκας, Γιώργος Κόρος, Κώστας Πίτσος και αρκετοί ακόμα οι οποίοι έγραψαν χιλιάδες τραγούδια από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Πολλές συνθέσεις έχει στο όνομα του και ο Βασίλης Σούκας.

Μέσα από τη δισκογραφία αναδείχθηκαν και οι «φίρμες» του νεοδημοτικού οι οποίοι το χειμώνα δούλευαν στα κέντρα δημοτικής μουσικής, τα λεγόμενα «κλαρινάδικα», και το καλοκαίρι πήγαιναν σε πανηγύρια που γινόταν στην επαρχία²². Τα κέντρα δημοτικής μουσικής στην Αθήνα εκείνη την εποχή ήταν πάρα πολλά, ως αποτέλεσμα διάφορων παραγόντων. Η μαζική μετακίνηση ανθρώπων από την επαρχία στα μεγάλα αστικά κέντρα, και ιδίως στην πρωτεύουσα, ήταν ένας από τους λόγους που βοήθησαν σε αυτή την άνθιση των δημοτικών κέντρων. Μάλιστα μερικά κέντρα, με πιο χαρακτηριστικό τον «Έλατο»²³, αποτελούσαν σημείο συνάντησης για όσους είχαν μεγαλώσει στην επαρχία και ήθελαν να βρουν ένα τρόπο διασκέδασης που να είναι πιο κοντά στο πανηγύρι. Το καλοκαίρι γινόταν το αντίθετο. Το όλο σκηνικό του κλαρινάδικου μεταφερόταν στο πανηγύρι, με τους μουσικούς και τους τραγουδιστές που πρωταγωνιστούσαν στα κέντρα να είναι κατά κύριο λόγο αυτοί που παίζουν και τραγουδούν και στα πανηγύρια. Πολλές

²⁰ Κοκκώνης Γιώργος, ό.π., Άρτα 2008, σελ. 101-103

²¹ Τρούσας Φώντας, "Ο ήχος της ομόνοιας, η ψυχή του «σκύλου» πέριξ της πλατείας μέσα από 10 + 1 τραγούδια", στο lifo.gr, <http://www.lifo.gr/team/music/56101>, επίσκεψη στις 15/10/2016

²² Γκαϊδατζή Ζωή, ό.π., 2005, σελ. 130

²³ Χαλκίδου Μαρίνα, "Η αστικοποίηση της ελληνικής δημοτικής μουσικής μέσα από τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης, Η περίπτωση του Έλατου", Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2014, σελ. 39-42

φορές αυτή η αναπαράσταση του κέντρου διασκεδάσεως στο πανηγύρι, φαίνεται να έχει έντονα στοιχεία από τις μεγάλες λαϊκές πίστες της πρωτεύουσας, όπως για παράδειγμα μεγάλες ηχητικές εγκαταστάσεις και φωτισμός.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφέρουμε την ανάδειξη τριών ειδών, την οποία κάνει ο Κοντογιάννης στο περιοδικό Λαϊκό Τραγούδι²⁴. Εκεί κάνει λόγο για νεοδημοτικά, δημοτικολαϊκά και λαϊκοδημοτικά. Τα δύο πρώτα είδη τα συνδέει, λέγοντας πως είναι τραγούδια που άρχισαν να συνθέτουν οι μουσικοί του δημοτικού τραγουδιού και τα οποία γράφτηκαν με βάση τα κατά τόπους μουσικά ιδιώματα. Υποστηρίζει πως τα νεοδημοτικά βασίζονται σε παλιές αλλά και πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις και σε εντελώς νέους στίχους, οι οποίοι προσπαθούσαν να μιμηθούν το δημοτικό τραγούδι. Τα δημοτικολαϊκά αναφέρει πως ήταν κυρίως συρτά, καλαματιανά και τσιφτετέλια που η μουσική τους είχε στοιχεία από το δημοτικό τραγούδι, αλλά σε πολλές περιπτώσεις είχε έντονες επιρροές από μουσικές της ευρύτερης ανατολικής Μεσογείου. Τη διαμόρφωση αυτού του είδους την αποδίδει κυρίως στους Τσιγγάνους, «οι οποίοι είχαν μια σαφή προτίμηση για τις μουσικές κυρίως των Αράβων». Για τους στίχους της κατηγορίας αυτής, λέει πως προσπαθούσαν να μοιάσουν στο λαϊκό της εποχής. Τέλος, με τον όρο λαϊκοδημοτικά ονομάζει τα τραγούδια τα οποία γράφτηκαν από λαϊκούς μουσικούς(κυρίως μπουζουξήδες), οι οποίοι δανείστηκαν ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία από το δημοτικό τραγούδι. Αυτά τα τραγούδια ερμηνεύτηκαν από λαϊκούς τραγουδιστές και στις ηχογραφήσεις έπαιξαν λαϊκοί και όχι δημοτικοί μουσικοί.

2.2 Το λαϊκό κλαρίνο στο δημοτικό και νεοδημοτικό τραγούδι

Το κλαρίνο είναι το όργανο που έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο δημοτικό τραγούδι, τουλάχιστον όσον αφορά το συνηθισμένο τύπο ορχήστρας που παρατηρείται στο μεγαλύτερο κομμάτι της στεριανής Ελλάδας. Ήρθε να αντικαταστήσει τα όργανα που προϋπήρχαν(ζουρνάς, φλογέρα, βιολί)²⁵ και έφτασε να θεωρείται το πιο αντιπροσωπευτικό όργανο της δημοτικής μουσικής. Για το πώς και πότε μπήκε στον ελληνικό χώρο υπάρχουν πολλές απόψεις. Η Μαζαράκη στο βιβλίο της²⁶, δίνει διάφορα στοιχεία για την εμφάνιση του κλαρίνου ανά περιοχή και παραθέτει τα ονόματα των κύριων εκπροσώπων κάθε περιοχής. Σύμφωνα λοιπόν με τη Μαζαράκη, το κλαρίνο εμφανίζεται στην Ήπειρο και τη Δυτική Μακεδονία, στα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα,

²⁴ Κοντογιάννης Ι. Γ., “Νεοδημοτικά, δημοτικολαϊκά και λαϊκοδημοτικά” στο Λαϊκό Τραγούδι, Μάιος 2006, τεύχος 15, σελ. 14-17

²⁵ Κοκκώνης Γιώργος, ό.π., Αθήνα 2008, σελ. 39-40

²⁶ Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Εκδόσεις του γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, Αθήνα 1959, σελ. 20-47

ενώ στις άλλες περιοχές(Στερεά Ελλάδα, Πελοπόννησο) εμφανίζεται περίπου πενήντα χρόνια πιο μετά. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφέρουμε κάποιες πληροφορίες που μας δίνει για το κλαρίνο στην Ήπειρο, απ' όπου κατάγεται και η οικογένεια των Σουκαίων. Αρχικά αναφέρεται στην Κόνιτσα και σε μια από τις πιο παλιές οικογένειες μουσικών, αυτή των Τσουταίων, με καταγωγή από το Λιεσκοβίκι της Αλβανίας. Ο Παύλος Τσούτας, ο οποίος παντρεύτηκε κόρη μουσικού από το Πάπιγκο, είχε εικοσιπέντε παιδιά εκ των οποίων όλα τα αρσενικά έγιναν μουσικοί. Επίσης κάνει λόγο για τον Αντώνη Τσιάπη, ο οποίος έμαθε μουσική στην Πόλη και έπαιζε πολλά ανατολίτικα κομμάτια. Στην συνέχεια δίνει κάποιες πληροφορίες για το Πωγώνι όπου αναφέρει δύο μεγάλες οικογένειες μουσικών: τους Μπατζαίους και τους Νταλαίους. Για τους πρώτους λέει πως πήγαιναν στην Αλβανία και έπαιζαν σε γάμους Τούρκων. Εκτός από αυτές τις δύο οικογένειες αναφέρει και τον Κίτσο Χαρισιάδη, ο οποίος κρατούσε τον τίτλο του καλύτερου ηπειρώτικου κλαρίνου. Έπειτα, οι πληροφορίες της Μαζαράκη μας μεταφέρουν στα Κούρεντα, απ' όπου κατάγονται τρεις σκλήθρες²⁷ οργανοπαικτών: οι Δημαίοι, οι Γιαννοπουλαίοι και Γκαγκαίοι. Επίσης παραθέτει πληροφορίες για την οικογένεια των Χαλκιάδων με καταγωγή από το χωριό Ζελίστα. Τέλος μας πληροφορεί για δύο κλαριντζήδες από την Πρέβεζα, οι οποίοι άφησαν σπουδαία κληρονομιά στο κλαρίνο. Ο πρώτος είναι ο Νίκος Τζάρας, ο οποίος σε μικρή ηλικία έφυγε από τα Γιάννενα για να εγκατασταθεί στην Πρέβεζα. Ο δεύτερος είναι ο Βασίλης Μπεσίρης ή Τουρκοβασίλης ο οποίος είχε δάσκαλο τον Τζάρα

. Το προσωνύμιο Τουρκοβασίλης μάλλον του αποδόθηκε λόγω του ότι έπαιζε αλά τούρκα κομμάτια, για τα οποία και φημιζόταν. Σημαντική είναι η γραπτή πληροφορία που παραθέτει η Μαζαράκη, την οποία βρίσκουμε στα Απομνημονεύματα του Βαυαρού αξιωματικού Χριστόφορου Νέεζερ²⁸. Ο Νέεζερ κάνει λόγο για το χορό που πραγματοποίησε ο Έπαρχος της Βόνιτσας το Δεκέμβριο του 1834, όπου ο ίδιος ήταν καλεσμένος. Εκεί μας λέει πως παρευρίσκονταν και τρεις μουσικοί, ένας εκ των οποίων έπαιζε κλαρίνο.

Η κυριαρχία του κλαρίνου είναι ξεκάθαρη και στο νεοδημοτικό τραγούδι, ωστόσο υπάρχουν κάποιες αλλαγές οι οποίες έχουν να κάνουν τόσο με το αισθητικό κομμάτι όσο και με το καθαρά τεχνικό. Η εισαγωγή ηλεκτρικής ενίσχυσης, με τις δυνατότητες τις οποίες προσφέρει, αλλάζει το συνολικό άκουσμα της ορχήστρας με το κλαρίνο να αποκτά ένα διαφορετικό ηχόχρωμα. Σε αυτό συνέβαλε και η εισαγωγή των διάφορων εφέ που

²⁷ Σκλήθρα λένε το σόι

²⁸ Στην μαρτυρία του Νέεζερ αναφέρεται και ο Κοκκώνης στο βιβλίο του Μουσική από την Ήπειρο, στις σελίδες 66-67

προστέθηκαν, όπως το delay και αργότερα το octave, το οποίο ήλθε μαζί με τις βεντούζες(κάψες), με αποτέλεσμα να συμπεριληφθεί στην κυριολεξία μια εντελώς νέα αισθητική.

Στο τεχνικό κομμάτι υπάρχουν και εκεί διαφοροποιήσεις, οι οποίες αλλάζουν ριζικά τον τρόπο με τον οποίο παιζόταν το κλαρίνο. Το παλιό, στακάτο παίξιμο, το οποίο υπάρχει ως επί το πλείστον στη δισκογραφία μέχρι τη δεκαετία του 1960 και έχει αποδοθεί από σπουδαίους μουσικούς της εποχής (Καρακώστας, Γιαούζος κ.α.), αντικαθίσταται σε μεγάλο βαθμό από ένα τρόπο παιξίματος πιο κοντά στο αλά τούρκα²⁹. Αυτός ο τρόπος υιοθετήθηκε από μεγάλους μουσικούς της εποχής, με πιο χαρακτηριστικά τα παραδείγματα του Βασίλη και Βαγγέλη Σούκα, Γιάννη Βασιλόπουλου, Μάκη Βασιλειάδη αλλά και άλλων σπουδαίων καλλιτεχνών οι οποίοι άλλαξαν τα δεδομένα στο λαϊκό κλαρίνο. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Βασιλόπουλου, όταν του γίνεται ερώτηση για τους διαφορετικούς τρόπους παιξίματος: «Ήτανε αυτό το ανατολίτικο. Δηλαδή αυτό το τούρκικο, ας το πούμε..... δεν υπήρχε αυτό το ανατολίτικο στους δημοτικούς....»³⁰. Αυτή η αλλαγή δεν ήρθε βέβαια τυχαία. Σε αυτό συνέβαλαν οι επιρροές από ξένους μουσικούς και ιδιαίτερα Τούρκους, οι οποίοι μέσω της δισκογραφίας έφτασαν να ακουστούν στον ελληνικό χώρο και να φτάσουν στα αυτιά των Ελλήνων μουσικών. Επίσης, η συνεργασία με τραγουδιστές και μουσικούς από το αστικό λαϊκό τραγούδι, επέφερε αλλαγές τόσο στον τρόπο παιξίματος όσο και στο ρεπερτόριο³¹. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό αν παρατηρήσει κανείς τον αριθμό και μόνο των τσιφτετελιών που υπάρχουν στη δισκογραφία του νεοδημοτικού.

²⁹ Αν και το αλά τούρκα ύφος το βρίσκουμε και σε πιο παλιούς μουσικούς όπως για παράδειγμα στο Τουρκοβασίλη, δεν αποτελούν παρά μεμονωμένες περιπτώσεις. Στο νεοδημοτικό τραγούδι το αλά τούρκα τείνει να γίνει κανόνας.

³⁰ Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίκτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σελ. 230

³¹ Παπαδάκης Γιώργος, ό.π., 2003, σελ. 51-52

3. Το ταξίμι στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολική Μεσογείου

3.1 Ιστορική επισκόπηση της φόρμας taksim στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου

Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία στις περισσότερες μουσικές παραδόσεις του κόσμου. Παρουσιάζει διαφορές από περιοχή σε περιοχή και διέπεται από διαφορετικούς κανόνες στην εκάστοτε παράδοση. Η ύπαρξη ή μη αυτοσχεδιασμού σε μία κουλτούρα, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη θέση που έχει η μουσική στην κοινωνία³².

Στις μουσικές παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου, ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί ένα από τα πλέον σημαντικά και αναπόσπαστα κομμάτια της μουσικής επιτέλεσης. Ο αυτοσχεδιασμός σε αυτές τις παραδόσεις βασίζεται στα τροπικά συστήματα που χρησιμοποιούν, όπου το κάθε τροπικό σύστημα έχει τους δικούς του κανόνες και ιδιαιτερότητες. Ο μουσικός που εκτελεί έναν αυτοσχεδιασμό κατέχει σημαντικό ρόλο, καθώς με τον τρόπο που χειρίζεται τους κανόνες του συστήματος δείχνει σε μεγάλο βαθμό την τεχνική του αλλά και την αντίληψη του πάνω στη μουσική. Επίσης αποτελεί γεγονός, πως ένας μουσικός περνάει πολλά χρόνια μνημονεύοντας και απορροφώντας παλαιά μελωδικά πρότυπα πριν να αυτοσχεδιάσει και η τελική του εκτέλεση μπορεί να περιλαμβάνει κομμάτια από παλιότερες συνθέσεις. Ο αυτοσχεδιασμός μπορεί επίσης να συνεπάγεται την τάση για φυσική παρόρμηση χωρίς προμελέτη, αλλά αυτήν η παρόρμηση είναι ιδιαίτερα εκπαιδευμένη και συνήθως οδηγούμενη από ένα βαθύτερο σχέδιο εξέλιξης. Σε γενικές γραμμές, όλες οι μορφές αυτοσχεδιασμού σε αυτές τις παραδόσεις έχουν υποχρεωτικά χαρακτηριστικά, τα οποία πρέπει να αναφέρονται προκειμένου να διατηρηθεί το μοντέλο(σύστημα), η συχνότητα των οποίων μπορεί να περιγραφεί με όρους ‘πυκνότητας’³³.

Ο όρος taksim χρησιμοποιείται συχνά στη μουσική βιβλιογραφία τόσο της Τουρκίας όσο και της ευρύτερης περιοχής της Μέσης Ανατολής. Ο όρος ήταν γνωστός σαν ένα σημαντικό μουσικό είδος κατά τη διάρκεια του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα στις περισσότερες χώρες της Μέσης Ανατολής οι οποίες είχαν ενσωματωθεί στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, ειδικότερα στην Τουρκία, στην Συρία/Παλαιστίνη και στην Αίγυπτο. Αποτελούσε επίσης σημαντική πρακτική στην Τυνησία, αλλά λιγότερο στην υπόλοιπη

³² Nettl Bruno, “Improvisation” στο The New Grove Dictionary of Music and Musicians, τόμος 12, Macmillan, Λονδίνο 2000, σελ. 95

³³ Jairazbhoy A. Nasir, “Improvisation” στο The New Grove Dictionary of Music and Musicians, τόμος 9, Macmillan, Λονδίνο 1980, σελ. 54-56

Βόρειο Αφρική. Στο Ιράκ ήρθε στην επιφάνεια, μόλις μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ νωρίτερα πιθανόν να ήταν γνωστός μόνο σε μια μικρή ελίτ. Σε άλλες αραβικές χώρες, όπως το Μαρόκο και η Υεμένη, η φόρμα *taksim* είναι μια προσαρμογή αιγυπτιακής μουσικής πρακτικής, που έγινε κι αυτήν μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Στο ευρωπαϊκό κομμάτι της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η φόρμα *taksim* άφησε σημαντικά απομεινάρια στις μουσικές της Ελλάδας, της Βουλγαρίας, της Π.Γ.Δ.Μ. και σε μικρότερο βαθμό, της Ρουμανίας³⁴.

Σύμφωνα με τον Feldman³⁵, ξεκινώντας από το 17^ο αιώνα ο όρος *taksim* χρησιμοποιείται για να περιγράψει εκτελέσεις μελωδιών ελεύθερου ρυθμού, που μπορεί να είναι είτε φωνητικές είτε οργανικές. Συνεχίζοντας ο Feldman στο βιβλίο του, αναφέρεται στην εννοιολογική ερμηνεία της λέξης *taksim*, λέγοντας πως μια σημασία του όρου σε διάφορες τουρκικές γλώσσες αναφέρεται στη συλλαβική διαίρεση ενός ποιητικού κειμένου για μουσικούς σκοπούς. Ακόμα, αναφέρει σαν πιθανή τη χρήση του όρου για τη διαδικασία διαίρεσης του φωνητικού κύκλου *fasıl*, από διάφορα ενδιάμεσα τμήματα αυτοσχεδιαστικής φύσης. Βέβαια τόσο ο φωνητικός όσο και ο οργανικός αυτοσχεδιασμός, πέρασαν διάφορα στάδια εξέλιξεων και διαφοροποιήσεων. Αρχικά φαίνεται πως ο αυτοσχεδιασμός ξεκίνησε κατά αποκλειστικότητα ως φωνητικό μουσικό είδος και παρέμεινε σε αυτή την μορφή μέχρι τον 17^ο αιώνα. Οι πρώτες αναφορές για οργανικό αυτοσχεδιασμό γίνονται το 17^ο αιώνα από τον Cantemir. Όπως είδαμε, ο όρος *taksim* χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει τόσο φωνητικούς όσο και οργανικούς αυτοσχεδιασμούς, κάτι που θα αλλάξει κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, όπου θα γίνει διαχωρισμός των δύο αυτοσχεδιασμών. Ο όρος *gazel* θα αντικαταστήσει τον όρο *taksim* όσον αφορά το φωνητικό αυτοσχεδιασμό³⁶.

Στην περίπτωση της κλασσικής οθωμανικής μουσικής, το τροπικό σύστημα των μακάμ χρησιμοποιείται ως βάση για τη δημιουργία μίας σύνθεσης ή ενός αυτοσχεδιασμού, είτε φωνητικού είτε οργανικού, που απαρτίζονται από συγκεκριμένες φόρμες. Εστιάζοντας στις οργανικές φόρμες διακρίνουμε δύο κατηγορίες: τις άμετρες οργανικές φόρμες, όπου ανήκει και το *taksim*, και τις έμμετρες οργανικές φόρμες³⁷. Η φόρμα *taksim* αποτελεί ένα από τα πιο ιδιαίτερα στοιχεία της κλασσικής οθωμανικής

³⁴ Feldman Walter, "Ottoman sources on the development of the *taksim*" στο Yearbook for traditional music, International Council for Traditional Music, Ontario 1993, τεύχος 25, σελ. 1

³⁵ Feldman Walter, Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 275

³⁶ Feldman Walter, ό.π., σελ. 280

³⁷ Ανδρέου Ανδρέας, "Υφολογική ανάλυση στη φόρμα *taksim*. Η περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού", Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2014, σελ. 2

μουσικής. Μέσα από αυτή «κρίνεται» ο μουσικός στη δεξιοτεχνία του, τόσο όσον αφορά την τεχνική του οργάνου όσο και τη γνώση του πάνω στα μακάμ, καθώς καλείται να δημιουργήσει μια αυθόρμητη σύνθεση δείχνοντας την αυθεντικότητα και το γούστο του, αλλά και να ακολουθήσει τις κοινώς κατανοητές κατευθυντήριες γραμμές του εκάστοτε μακάμ³⁸. Βέβαια, ο αυτοσχεδιασμός στην Τουρκία υπάρχει και εκτός των συνόρων της κλασσικής οθωμανικής μουσικής, καθώς απαντάται κατά κόρον και στις λαϊκές μουσικές της χώρας³⁹. Εκεί ωστόσο υπάρχει μια μεγαλύτερη ελευθερία όσον αφορά τους κανόνες του συστήματος, και ένα διαφορετικό άκουσμα και χρώμα, γεγονότα τα οποία δικαιολογούνται από την προφορικότητα των μουσικών που παίζουν κάθε φορά.

3.2 Το ταξίμι στον ελληνικό χώρο

Όπως είναι φυσικό, ο αυτοσχεδιασμός σαν πρακτική που συναντάται σχεδόν σε κάθε μουσικό πολιτισμό, δεν θα μπορούσε να λείπει από τα μουσικά δρώμενα του ελλαδικού χώρου. Ο αυτοσχεδιασμός έχει επικρατήσει να ονομάζεται ταξίμι και αποτελεί ένα από τα βασικότερα γνωρίσματα της ελληνικής λαϊκής μουσικής, τόσο της υπαίθρου(δημοτικής) όσο και της αστικής λαϊκής. Συνήθως τα ταξίμια εμφανίζονται ως εισαγωγικά αυτοσχεδιαστικά μέρη ελεύθερου ρυθμού, τα οποία βασίζονται στον τρόπο που κινείται το κομμάτι που έπεται. Επίσης υπάρχουν και μέσα στα κομμάτια ως σολιστικά μέρη. Τα ταξίμια εκτελούνται κυρίως από τα πρωταγωνιστικά όργανα της ορχήστρας, ανάλογα με τον τύπο της. Στο αστικό λαϊκό τραγούδι, το όργανο που ως επί το πλείστον εκτελεί ταξίμια είναι το μπουζούκι, με σημαντική διαφορά από τα άλλα όπως για παράδειγμα το βιολί ή το ακορντεόν. Η δισκογραφία είναι γεμάτη με παραδείγματα από σολίστες του μπουζουκιού που έδωσαν ιδιαίτερη βάση στα ταξίμια καθιστώντας τα αναπόσπαστο στοιχείο της. Στο δημοτικό τραγούδι δεν συναντάμε ταξίμια παρά σε ελάχιστες εξαιρέσεις. Εκεί κυριαρχεί το βέρσο, το οποίο είναι σολιστικό μέρος με μία λιγότερο ελεύθερη φόρμα από αυτήν του ταξιμιού. Το βέρσο εκτελούνταν συνήθως στα τσάμικα και βασιζόταν στη μελωδία του τραγουδιού, όπου ο μουσικός επαναδιαπραγματευόταν τις κύριες φράσεις του τραγουδιού με μικρές αλλαγές. Επίσης χαρακτηριστικό στοιχείο του βέρσο είναι το γρήγορο και στακάτο παίξιμο κάτι το οποίο αποτελεί αντιπροσωπευτικό γνώρισμα του δημοτικού.

³⁸ Signell Karl, "Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music" στο Asian Music, University of Texas Press, 1974, τεύχος 5 No.2, σελ. 45

³⁹ Signell Karl, Makam Modal Practice in Turkish Art Music, Da Capo Press, New York 1986, σελ. 10-12

Στο νεοδημοτικό τραγούδι τα πράγματα είναι διαφορετικά. Το βέρσο δεν παύει να υπάρχει, αλλά υποχωρεί σημαντικά καθώς στη θέση του μπαίνει το ταξίμι. Τα ταξίμια στο νεοδημοτικό έχουν έντονα αλά τούρκα στοιχεία και διακρίνονται για την τροπικότητα τους. Το κλαρίνο είναι το όργανο που κατά κύριο λόγο εκτελεί ταξίμια, με τους μουσικούς να δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στο ταξίμι, καθώς αυτό γίνεται κριτήριο δεξιοτεχνίας και σχολιασμού μεταξύ των ίδιων των μουσικών. Ωστόσο το κλαρίνο δεν θα μπορούσε να είναι το μόνο όργανο που εκτελεί ταξίμια, καθώς και στα υπόλοιπα όργανα υπάρχουν σολίστες που ασχολήθηκαν συστηματικά με το ταξίμι, όπως είναι οι Γιώργος Κόρος και Λευτέρης Ζέρβας στο βιολί⁴⁰. Επίσης, με την εισαγωγή ηλεκτρικής ενίσχυσης, πήραν θέση στη δημοτική ορχήστρα όργανα όπως η ηλεκτρική κιθάρα και το αρμόνιο, από όπου και αναδείχθηκαν σπουδαίοι οργανοπαίχτες. Ιδιαίτερος η κιθάρα, αποκτά έντονα σολιστικό χαρακτήρα ξεφεύγοντας από τον καθαρά συνοδευτικό ρόλο που είχε το λαούτο, το οποίο και αντικατέστησε.

3.3 Περί της τροπικότητας των ταξιμιών

Ο χώρος της Βορειοανατολικής Μεσογείου και γενικότερα οι μονοφωνικές παραδόσεις της Ανατολής, διακρίνονται για την μεγάλη εκλέπτυνση της μελωδικής τους γραμμής, χρησιμοποιώντας μια μεγάλη ποικιλία πρότυπων μελωδικής συμπεριφοράς (βυζαντινοί ήχοι, τούρκικο και αραβικό μακάμ κ.α.), αλλά και μεγάλη ποικιλία διαστημάτων⁴¹. Αυτό συμβαίνει τόσο στις κοσμικές παραδόσεις, είτε είναι λόγιες είτε λαϊκές, όσο και στις θρησκευτικές. Το σύστημα των τούρκικων μακάμ θεωρήθηκε το καταλληλότερο εργαλείο για τους σκοπούς αυτής της εργασίας⁴², για διάφορους λόγους τους οποίους και θα εξετάσουμε στη συνέχεια, παρουσιάζοντας τα κυριότερα στοιχεία του.

Καταρχήν η μεγάλη ποικιλία διαστημάτων που υπάρχει στο σύστημα των μακάμ και γενικά στα μουσικά συστήματα της Ανατολής⁴³, μας βοηθά να εξετάσουμε τα ταξίμια του Σούκα, αφού σαφώς και χρησιμοποιεί ασυγκέραστα (μαλακά) διαστήματα μέσα σε αυτά.

⁴⁰ Ο Κόρος σε συνέντευξη του στο βιβλίου του Γιώργου Παπαδάκη: *Λαϊκοί και πρακτικοί οργανοπαίχτες*, απαντά σε ερώτηση του Παπαδάκη σχετικά με το ταξίμι: «...το ταξίμι είναι μια μελωδία ελεύθερου ρυθμού, μια φαντασία. Τώρα τι να πεις, έχει αλλαγές και χρώματα, αλλά αυτά έχουν απαιτήσεις αισθηματικές.»

⁴¹ Σκούλιος Μάρκος, *“Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου”* στο Προφορικότητες, τετράδιο 3, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2007, σελ. 39

⁴² Το σύστημα των μακάμ επιλέχθηκε μεταξύ της βυζαντινής σημειογραφίας, των λαϊκών δρόμων και της δυτικής σημειογραφίας

⁴³ Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο: ο βυζαντινός ήχος, το τούρκικο μακάμ, το αραβικό μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999, σελ.24-58

Η κατηγοριοποίηση που προκύπτει από τη θεωρία της δυτικής μουσικής με βάση την απλή λογική της κλίμακας, δεν λαμβάνει υπ' όψιν τους περίπλοκους κανόνες μελωδικής συμπεριφοράς και τα ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά που απαντώνται σε προφορικές παραδόσεις⁴⁴, όπως η περίπτωση που εξετάζουμε. Το ίδιο ισχύει και για το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων, καθώς αποτελεί ένα κλιμακοκεντρικό σύστημα και όπως είδαμε δεν ευνοεί στην ανάλυση τροπικής συμπεριφοράς. Ένα βασικό γνώρισμα της θεωρίας των μακάμ και το οποίο ξεφεύγει από αυτήν τη κλιμακοκεντρική θεώρηση, είναι η διαίρεση τους σε υπομονάδες (τρίχορδα, τετράχορδα, πεντάχορδα). Αυτό αποτελεί ένα ακόμα βοηθητικό εργαλείο στην κατανόηση και ερμηνεία ενός αυτοσχεδιασμού, από τη στιγμή που οι περισσότεροι αυτοσχεδιασμοί δεν κινούνται σε ένα και μόνο μακάμ αλλά αλλάζουν συνεχώς από το ένα στο άλλο. Ακόμα ένα σημαντικό στοιχείο των μακάμ αποτελούν οι δεσπόζοντες φθόγγοι. Όπως προκύπτει από την ονομασία τους, οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι φθόγγοι οι οποίοι κυριαρχούν μέσα σε ένα μακάμ και αποτελούν κέντρα βάρους, πάνω στα οποία πραγματοποιούνται καταλήξεις(ατελείς, εντελείς, τελικές). Σε γενικές γραμμές και εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, δεσπόζοντες φθόγγους στα τετράχορδα αποτελούν η πρώτη και η τελευταία βαθμίδα, ενώ στα πεντάχορδα η πρώτη, η τρίτη και η πέμπτη⁴⁵. Τέλος, υπάρχει το φαινόμενο των έλξεων. Οι φθόγγοι που βρίσκονται δίπλα σε δεσπόζοντες φθόγγους μπορούν ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας αλλά και τη θέση τους στο μέτρο(όταν είναι σε ασθενή μέρη του μέτρου), να πλησιάσουν στους δεσπόζοντες φθόγγους μειώνοντας το διάστημα μεταξύ τους. Οι έλξεις δεν καθορίζονται με βάση συγκεκριμένα ποσοτικά διαστήματα, αλλά ερμηνεύονται ανάλογα με την ταχύτητα, το ύφος του κομματιού ή τη διάθεση έκφρασης του μουσικού⁴⁶.

Αυτά είναι τα βασικότερα γνωρίσματα των μακάμ τα οποία και θα αποτελέσουν τα πρωτεύοντα εργαλεία της ανάλυσης μας. Σε αυτό το σημείο θα ήθελα όμως να τονίσω πως, σε καμία περίπτωση δεν σκοπεύω να αναδείξω τα υπό εξέταση ταξίμια ως δημιουργήματα της θεωρίας των μακάμ, απλώς η συγκεκριμένη θεωρία θα μας βοηθήσει να αναλύσουμε και να αναδείξουμε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του τρόπου ερμηνείας και εκτέλεσης των ταξιμιών.

⁴⁴ Σκούλιος Μάρκος, ό.π, Άνοιξη 2006, σελ.78

⁴⁵ Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, ό.π., σελ.20

⁴⁶ Αυτόθι

4. Ανάλυση ταξιμιών

4.1 Διευκρινίσεις για την ανάλυση των ταξιμιών

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλύσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά των ταξιμιών του Βασίλη Σούκα. Τα ταξίμια κατηγοριοποιήθηκαν σύμφωνα με το αρχικό μακάμ που κινούνται, ενώ οι διάφορες κινήσεις σε άλλα μακάμ που προκύπτουν ενδιάμεσα, σχολιάζονται ξεχωριστά, με τη βοήθεια των εκάστοτε υπομονάδων. Σκοπός βέβαια είναι να περιγράψουμε την τροπική συμπεριφορά των ταξιμιών και όχι την ακριβή τους αποτύπωση.

Τα ταξίμια τα κατηγοριοποιήσαμε βάση της χρονικής διάρκειας και της τροπικότητας τους. Όσο αφορά το χρόνο, τα ταξίμια είναι κυρίως μικρής διάρκειας (κυμαίνονται στα τριάντα με ογδόντα δευτερόλεπτα), εκτός από αυτά που υπάρχουν στα άλμπουμ που συμμετέχει ως σολίστ, όπου υπάρχει μια αρκετά εκτενής ανάπτυξη των ταξιμιών καθώς υπάρχει και μεγαλύτερη ελευθερία χρόνου. Αυτή η ελευθερία δίνει στο Σούκα την ευχέρεια να αναπτύξει περισσότερο τις ιδέες του, δίνοντας μας τη δυνατότητα να αξιολογήσουμε πιο συνολικά τις εκτελεστικές του ικανότητες.

Για την κατηγοριοποίηση των ταξιμιών βάση της τροπικότητας, στηριχτήκαμε στο σύστημα των μακάμ και ειδικότερα στο τούρκικο⁴⁷. Αν και το σύστημα των μακάμ αποτελεί θεωρητικό υπόβαθρο κυρίως λόγιων παραδόσεων, υπάρχει και το λαϊκό σύστημα των μακάμ το οποίο αποτελείται από μικρότερο αριθμό κύριων Μακάμ που απαντώνται σε λαϊκά ιδιώματα, πράγμα που μας βοηθά να εξετάσουμε καλύτερα τα ταξίμια⁴⁸. Αυτό γίνεται γιατί ο Σούκας χρησιμοποιεί μη συγκερασμένα διαστήματα, κάτι που θα αποτελούσε εμπόδιο αν προσπαθούσαμε να τα κατηγοριοποιήσουμε με βάση κάποιο άλλο σύστημα. Για παράδειγμα το μοντέλο των “λαϊκών δρόμων”, το οποίο χρησιμοποιείται συχνά σε τέτοιου είδους αναλύσεις, πρόκειται για θεωρητικό σύστημα μέσα από το οποίο δε μπορούμε να παρατηρήσουμε την τροπική συμπεριφορά και να αναλύσουμε κομμάτια τα οποία πρόσκεινται σε αλά τούρκα και γενικότερα ανατολικό ύφος⁴⁹.

⁴⁷Για την επιλογή του συστήματος του μακάμ θα κάνω εκτενέστερη αναφορά στη συνέχεια

⁴⁸Σκούλιος Μάρκος, “Προφορικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης” στο Πολυφωνία, Ανοιξη 2006, τεύχος 8, σελ.79

⁴⁹ Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής-Fagotto, Αθήνα 2006, σελ. 11

Η καταγραφές που πραγματοποιήθηκαν σε παρτιτούρα δεν αποσκοπούν στην αναλυτική παρουσίαση των ταξιμιών αλλά συμπληρώνουν οπτικά τις ηχογραφήσεις διευκολύνοντας την τροπική τους ανάλυση, γι' αυτό άλλωστε δεν υπάρχει και ακριβής χρονικός προσδιορισμός. Τα διάφορα μουσικά σύμβολα που συμπεριλήφθηκαν δεν έχουν την ακριβή θεωρητική τους χρήση αλλά χρησιμοποιήθηκαν με βάση τις ανάγκες της παρούσας έρευνας ώστε να προκύψει μια καταγραφή απλή και εύχρηστη. Έτσι έχουμε ως εξής:

α) Οι μαύροι φθόγγοι χωρίς παρεστιγμένο χρησιμοποιούνται για μικρής διάρκειας φθόγγους

β) Οι μαύροι φθόγγοι με παρεστιγμένο χρησιμοποιούνται όταν η μελωδία στέκεται λίγο παραπάνω σε αυτούς και δίνεται κάποια παραπάνω έμφαση

γ) Τα ολόκληρα με παρεστιγμένο αντιστοιχούν σε φθόγγους μεγάλης διάρκειας

δ) Τα ολόκληρα χωρίς παρεστιγμένο δηλώνουν το τέλος της κάθε φράσης

ε) Η σύζευξη ενώνει τους φθόγγους οι οποίοι είναι συνεχόμενοι χωρίς να υπάρχει κάποια παύση μεταξύ τους

στ) Ως βάση σε κάθε καταγραφή χρησιμοποιήθηκε η βάση του εκάστοτε Μακάμ όπως σημειώνεται στα θεωρητικά εγχειρίδια

Όσον αφορά τα ταξίμια που αναλύθηκαν, επιλέχθηκαν δεκαοχτώ ταξίμια (έξι για το κάθε Μακάμ) από το σύνολο των διακοσίων πενήντα οχτώ που συλλέχθηκαν. Από αυτά, τα πέντε για κάθε Μακάμ ήταν μικρής διάρκειας, όχι όμως κάτω των τριάντα δευτερολέπτων, ενώ το ένα ήταν μεγάλης διάρκειας, με σκοπό να αναδείξει την εκφραστικότητα και την τεχνική του Σούκα όταν δεν υπάρχουν τα στενά χρονικά πλαίσια. Τα ταξίμια που αναλύθηκαν δεν απαντούν σε κάποια σειρά μορφολογικών χαρακτηριστικών αλλά επιλέχθηκαν κυρίως βάση της διάρκειας τους, ώστε να υπάρχει στο τέλος μια όσο το δυνατόν πιο αντικειμενική άποψη.

Τα Μακάμ που επιλέχθηκαν ήταν αυτά με τον μεγαλύτερο αριθμό ταξιμιών (175 από τα 258 ανήκαν σε αυτά τα τρία Μακάμ με τα άλλα να μοιράζονται σε διάφορα άλλα Μακάμ χωρίς όμως σημαντικό αριθμό για το καθένα).

4.2 Χιτζάζ

Χιτζάζ ονομάζεται μια οικογένεια μακάμ που αποτελείται από τέσσερα μακάμ: το Χιτζάζ, το Χιτζάζ χουμαγιούν, το Ουζάλ και το Ζιργκιουλελί χιτζάζ⁵⁰. Αυτά τα τέσσερα μακάμ δεν διαφέρουν πολύ μεταξύ τους, γι' αυτό και τα ταξίμια θα τα εντάξουμε και θα τα εξετάσουμε ως Χιτζάζ, αφού συχνά κάνουν περάσματα το ένα στο άλλο. Αυτό που διαφοροποιεί τα τέσσερα μακάμ είναι κυρίως οι δεσπόζοντες φθόγγοι, αλλά και η χρήση ενός ιδιαίτερου συνδυασμού υπομονάδων, σεγίρ και ιεράρχησης φθόγγων.

Δεσπόζοντες φθόγγοι:

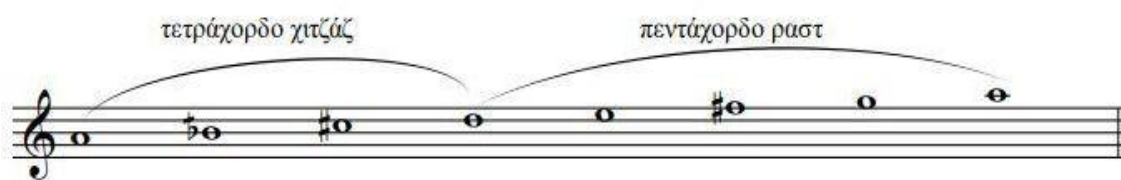
Χιτζάζ: Νεβά (Ρε) όπου γίνεται μισή κατάληξη με Ραστ

Χιτζάζ χουμαγιούν: Νεβά (Ρε) όπου γίνεται μισή κατάληξη με Μπουσελίκ

Ουζάλ: Χουσεϊνί (Μι) όπου γίνεται μισή κατάληξη με Ουσάκ

Ζιργκιουλελί χιτζάζ: Χουσεϊνί (Μι) όπου γίνεται μισή κατάληξη με Χιτζάζ

Και τα τέσσερα μακάμ έχουν βάση το φθόγγο Ντουγκιάχ (Λα), ενώ η πορεία μελωδικής ανάπτυξης και για τα τέσσερα μακάμ είναι ανιούσα-κατιούσα. Παρακάτω παρουσιάζουμε την κλίμακα του μακάμ Χιτζάζ⁵¹.



Ανάμεσα στα τέσσερα μακάμ υπάρχει ένα κοινό σημείο, το οποίο είναι χαρακτηριστικό: η χρήση του νεβά (Ρε). Ανεβαίνοντας με Ραστ από νεβά, δηλαδή με την κλίμακα του μακάμ Χιτζάζ και κατεβαίνοντας με Μπουσελίκ από νεβά, δηλαδή με την κλίμακα του Χιτζάζ χουμαγιούν⁵².

Βέβαια η εν λόγω μορφή του Χιτζάζ (όπως και των Μακάμ που θα δούμε παρακάτω) αφορά την μορφή του στο λόγιο σύστημα. Στα λαϊκά ιδιώματα η κατηγοριοποίηση δεν είναι τόσο αναλυτική, καθώς τα τέσσερα παρακλάδια γίνονται ένα.

⁵⁰ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τουρκικό μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα 2012, σελ. 156-157

⁵¹ Τα διαστήματα στην παραπάνω κλίμακα είναι ενδεικτικά της θεωρίας, καθώς στην πράξη μπορεί να παίζονται άλλες φορές πιο μαλακά και άλλες πιο σκληρά

⁵² Αϊντεμίρ Μουράτ, ό.π., σελ. 157

1.

Τίτλος: Απόψε θέλω τα παλιά

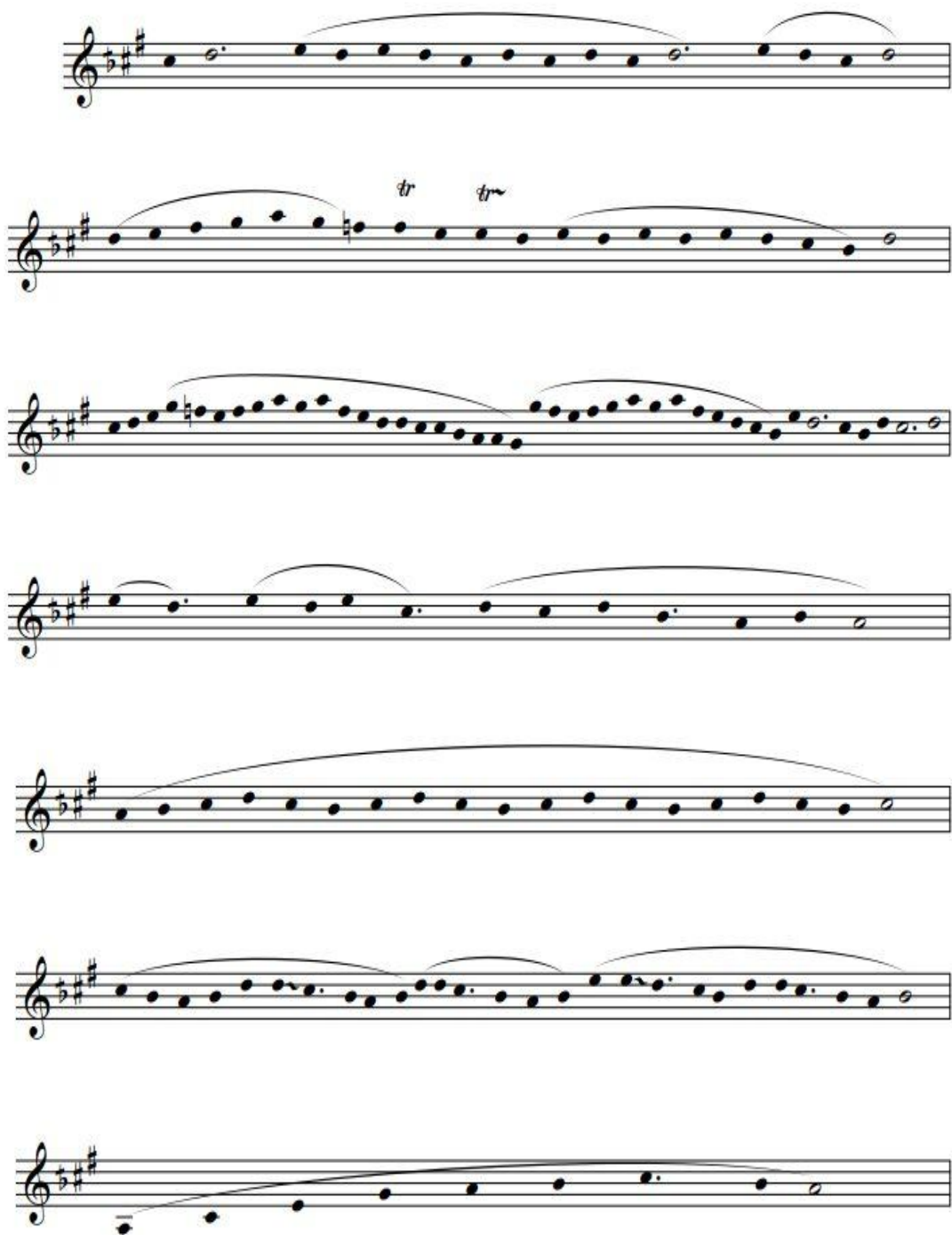
Στοιχεία δίσκου: Τάκης Καρναβάς-Ανθίζουν πάλι πασχαλιές, Cronos Music, 1991

Ρυθμός: Τσάμικο



Διάρκεια: 0:49

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ανοίγει με κράτημα στην 4^η βαθμίδα και συνεχίζει με μικρές κινήσεις γύρω πάντα απ' την 4^η. Έπειτα έχουμε ένα πεντάχορδο μπουσελίκ (3:55) το οποίο ξεκινά από την 4^η με ανοδική πορεία για να επιστρέψει σε αυτήν, επαναλαμβάνεται και κατεβαίνει στον προσαγωγέα (4:08) με ένα τετράχορδο μπουσελίκ με βάση τη 4^η και ένα πεντάχορδο νικρίζ με βάση τον προσαγωγέα. Στη συνέχεια ξεκινώντας από την 7^η βαθμίδα, επαναλαμβάνεται η κίνηση μπουσελίκ με τονικό κέντρο την 4^η για να επιστρέψει στην βάση με τετράχορδο χιτζάζ όπου θα κλείσει με μικρές κινήσεις στο τετράχορδο χιτζάζ που υπάρχει πάνω στη βάση δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην τρίτη βαθμίδα.



2.

Τίτλος: Ένα Σαββάτο βράδυ

Στοιχεία δίσκου: Τάκης Καρναβάς 2-Ο άρχοντας του δημοτικού τραγουδιού , Music Box, 2008

Ρυθμός: Καλαματιανό



Διάρκεια: 0:51

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινάει με κίνηση μπουσελίκ με τονικό κέντρο την 4^η βαθμίδα η οποία εκτείνεται από την 2^η μέχρι την 7^η. Μετά από μία στάση στην 4^η βαθμίδα (2:12) θα κατέβει με ένα τετράχορδο χιτζάζ στη βάση και από εκεί με ένα πεντάχορδο μπουσελίκ θα κατεβεί στην 5^η κάτω από τη βάση, απ' όπου θα ανέβει κατευθείαν στην 4^η. Μετά από μία παύση (2:22) θα ανεβεί από την βάση μέχρι την 7^η και με μία κίνηση ουσάκ θα κατεβεί στην 3^η βαθμίδα για να ανέβει ξανά στην 7^η από την οποία θα κατεβεί με ένα τετράχορδο μπουσελίκ και ένα πεντάχορδο νικρίζ μέχρι τον προσαγωγή και ξανά από εκεί θα ανεβεί στην 3^η βαθμίδα όπου και θα επιμείνει. Στη συνέχεια (2:35) θα αναπτύξει μια εκτενή γρήγορη φράση η οποία κινείται στο χιτζάζ πεντάχορδο που υπάρχει στη βάση. Στο τελευταίο κομμάτι του ταξιμιού (2:43) θα επιμείνει στο πεντάχορδο χιτζάζ της βάσης με γρήγορες δεξιοτεχνικές φράσεις και τέλος ξεκινώντας μια οκτάβα κάτω από τη βάση θα ανεβεί μέχρι τη βάση και από εκεί θα ανεβεί όλη την κλίμακα χιτζάζ για να κλείσει επιστρέφοντας στη βάση.



3.

Τίτλος: Βασίλω καλαματιανή

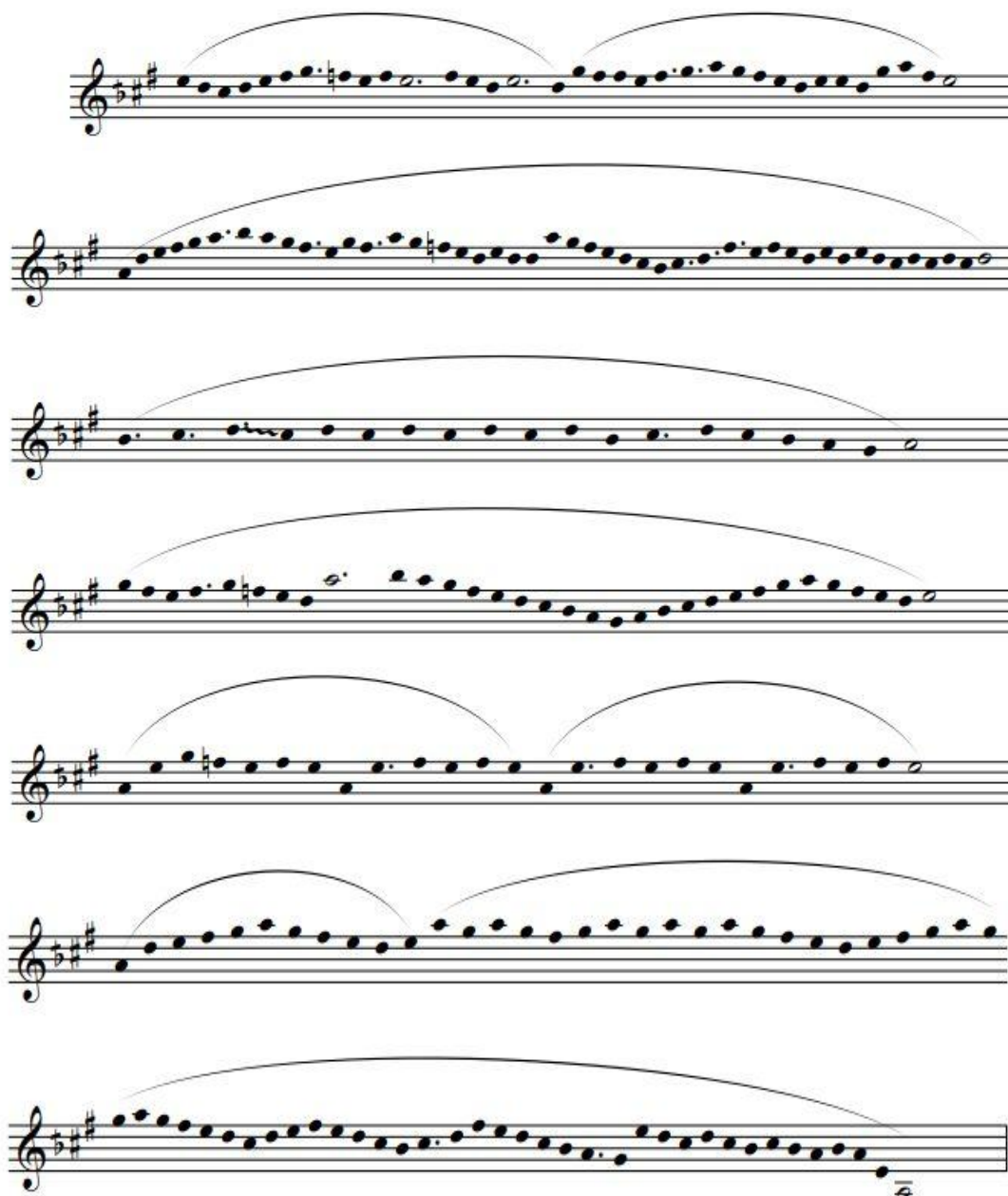
Στοιχεία δίσκου: Τάκης Καρναβάς-Βάσανα έχουν τα παιδιά, General Music, 1999

Ρυθμός: Καλαματιανό

Διάρκεια: 0:53

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Εδώ ο Σούκας ξεκινάει το ταξίμι του με μία κίνηση ουσάκ η οποία έχει τονικό κέντρο την 5^η βαθμίδα και εκτείνεται από την 3^η μέχρι την 7^η. Έπειτα (3:14) πάει από την βάση κατευθείαν στην 4^η απ' όπου θα ανεβεί με ένα πεντάχορδο ραστ μέχρι την οκτάβα και από εκεί θα ξεκινήσει μία κίνηση μπουσελίκ με κέντρο την 4^η βαθμίδα για να κατέβει στη βάση (3:29) με κίνηση χιτζάζ στο τετράχορδο που υπάρχει εκεί για να συνεχίσει στην ψηλή περιοχή απ' όπου θα κατεβεί ξανά με γρήγορη φράση μέχρι τον προσαγωγέα και από εκεί θα ανέβει με πεντάχορδο χιτζάζ και θα σταθεί στην 5^η (3:36) ενώ στη συνέχεια θα επιμείνει στην 5^η πραγματοποιώντας κινήσεις ουσάκ με

τονικό κέντρο την ίδια για να κλείσει με το γνωστό πεντάχορδο χιτζάζ στη χαμηλή περιοχή.



4.

Τίτλος: Βάλε το καλό φουστάνι

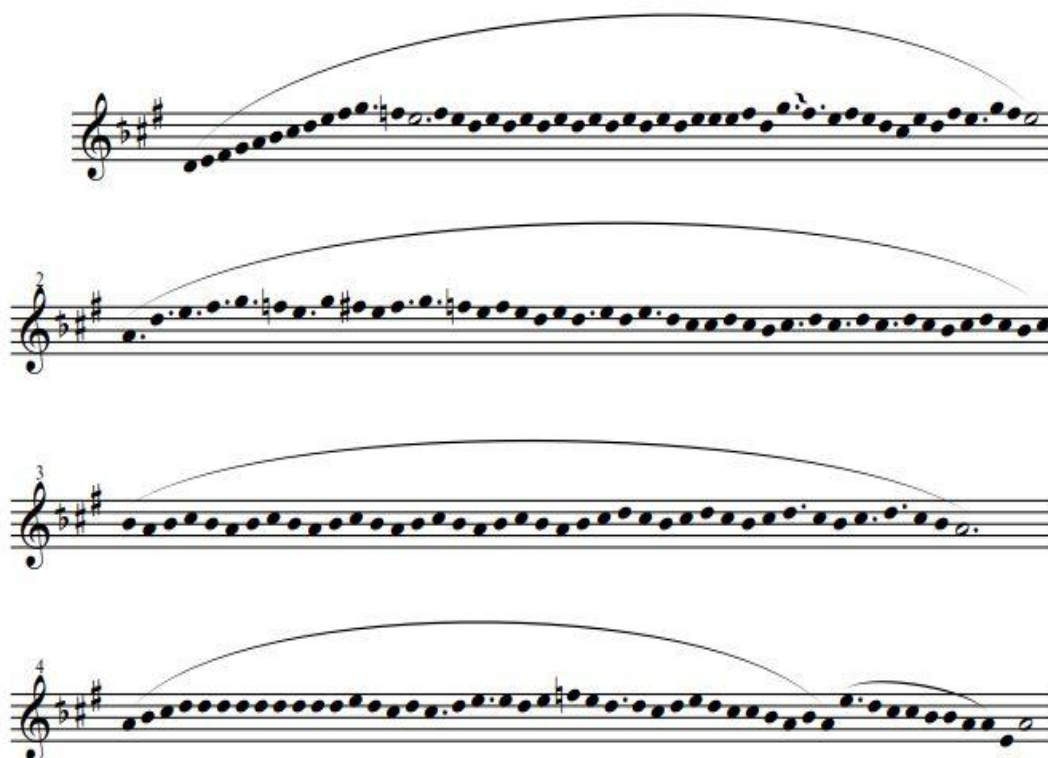
Στοιχεία δίσκου: Βασίλης Σούκας-Με τραγούδια και κλαρίνα, Music Box, 2008

Ρυθμός: Συρτό



Διάρκεια: 0:46

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινάει με πεντάχορδο ραστ κάτω από τη βάση με τονική το γιεγκιάχ (Ρε κάτω από τη βάση) και από εκεί μετά θα συνεχίσει ανεβαίνοντας την κλίμακα του μακάμ χιτζάζ μέχρι την 7^η βαθμίδα για να κρατήσει στη συνέχεια την 5^η βαθμίδα για αρκετά δευτερόλεπτα και μετά θα πραγματοποιήσει μια κίνηση ουσάκ (2:09) με τονικό κέντρο την 5^η. Μετά από μια μικρή παύση θα ξεκινήσει από τη βάση (2:19) και θα πάει κατευθείαν στην 4^η απ' όπου θα ανέβει με τετράχορδο ραστ μέχρι την 7^η για να πραγματοποιήσει ξανά κίνηση ουσάκ γύρω από την 5^η ενώ μετά θα κατεβεί στην χαμηλή περιοχή (2:24) όπου θα πραγματοποιήσει διάφορες φράσεις στο πεντάχορδο χιτζάζ που υπάρχει στη βάση με το οποίο και θα τελειώσει.



5.

Τίτλος: Να 'σαι φρόνιμο κορίτσι

Στοιχεία δίσκου: Γιώργος Παπαδημητρίου-Μεγάλες επιτυχίες, Music Box, 2008

Ρυθμός: Καλαματιανό

Διάρκεια: 0:35

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι θα ξεκινήσει με κίνηση ουσάκ με τονικό κέντρο την 5^η βαθμίδα η οποία εκτείνεται από την 3^η έως την 7^η. Μετά από μια παύση (1:36) το τονικό κέντρο θα μετατεθεί στην 4^η βαθμίδα όπου θα πραγματοποιήσει μια κίνηση ραστ με έκταση από την 2^η έως την 7^η, ενώ στη συνέχεια θα ανεβεί κατευθείαν από τη βάση (1:47) στη 4^η και από εκεί με πεντάχορδο ραστ στην οκτάβα και από εκεί θα κατεβεί με την κλίμακα του μακάμ χιτζάζ όπου θα τελειώσει το ταξίμι και θα ξαναμπει στην εισαγωγή του τραγουδιού.



6.

Τίτλος: Improvisation Taqsim Hijaz

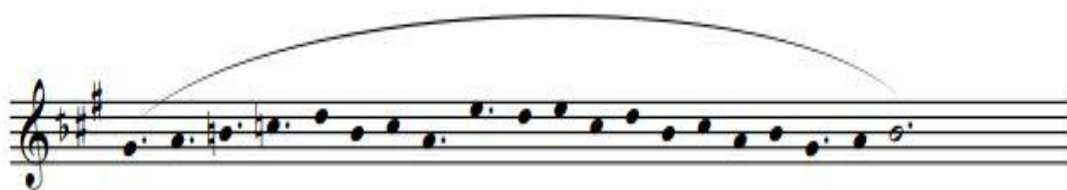
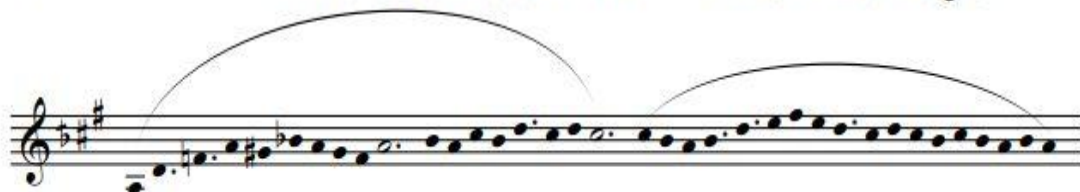
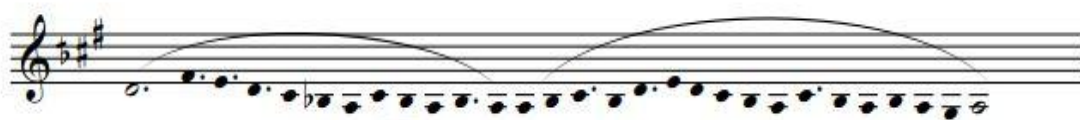
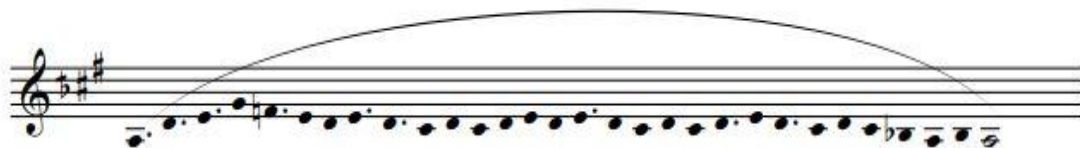
Στοιχεία δίσκου: Βασίλης Σούκας – The Art Of Improvisation, Libra Music, 1998

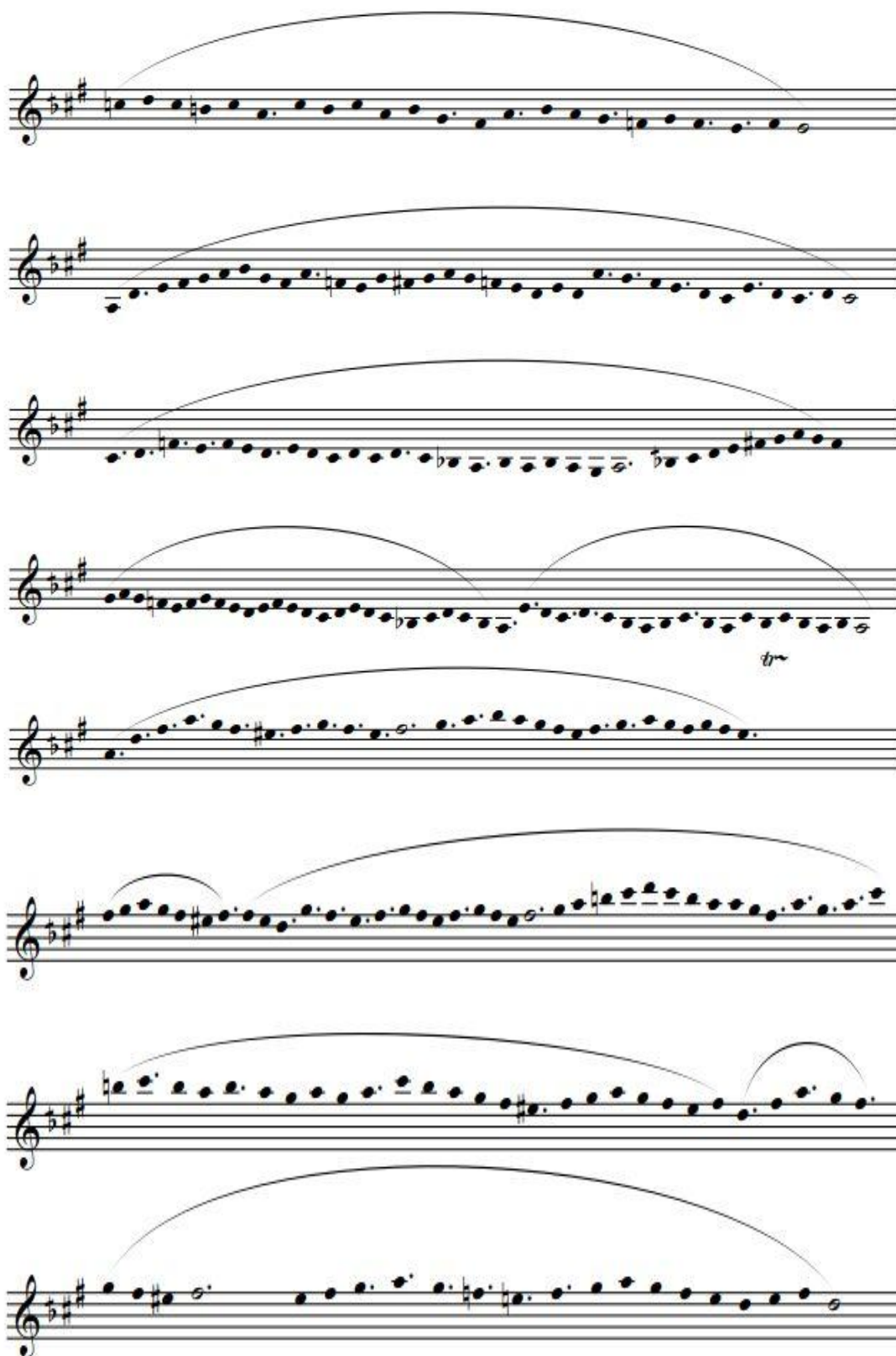
Ρυθμός: -

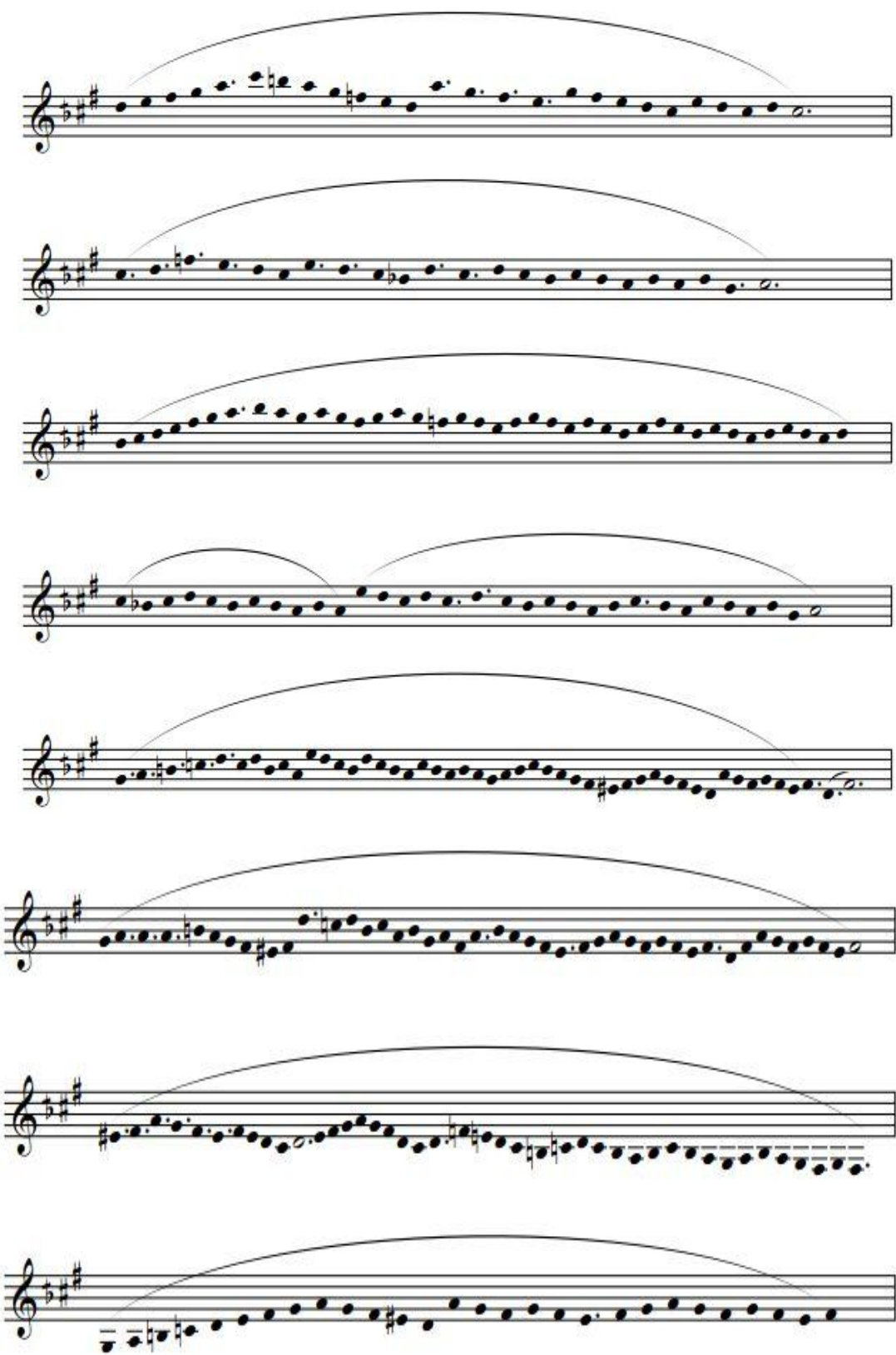
Διάρκεια: 8:19

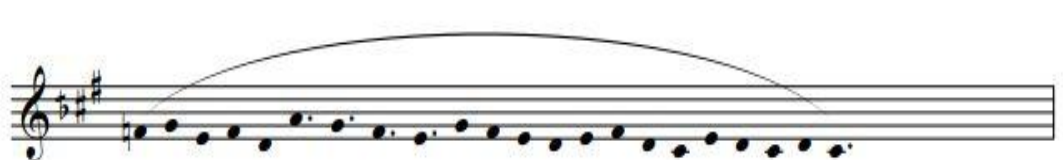
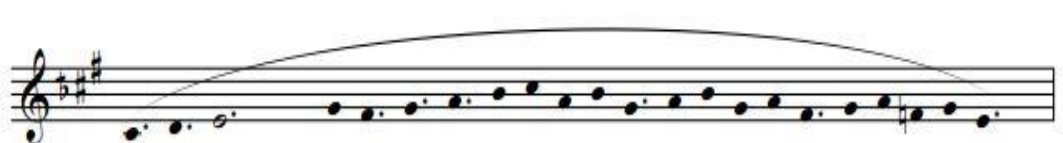
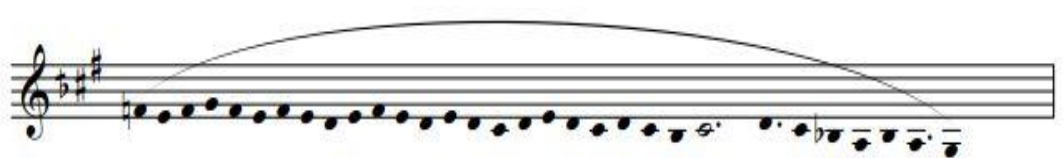
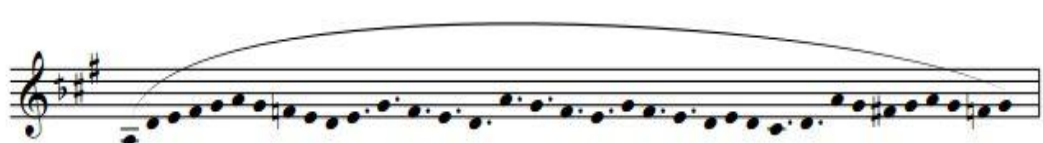
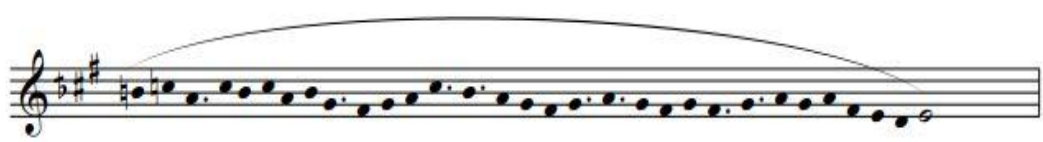
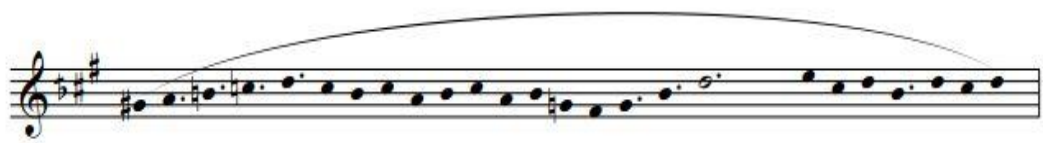
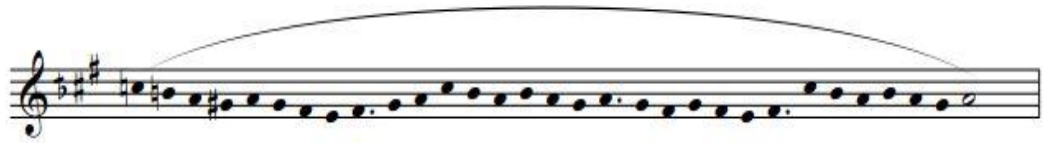
Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινάει με μεγάλο κράτημα στην τονική και έπειτα ακολουθεί μια φράση που φτάνει μέχρι την 6^η βαθμίδα και στην οποία δίνει βαρύτητα στην 4^η, για να επιστρέψει στην τονική με χιτζάζ (0:36). Στη συνέχεια θα ανεβεί μέχρι την οκτάβα και κατεβαίνοντας χρησιμοποιεί έντονα το ατζέμ (φα), ενώ στο κατέβασμα χαρακτηριστικό αποτελούν οι μεγάλες σε διάρκεια νότες. Η επόμενη φράση (1:23) εξελίσσεται στην ψιλή περιοχή όπου ο Σούκας κάνει κίνηση χισάρ (σπάθη),

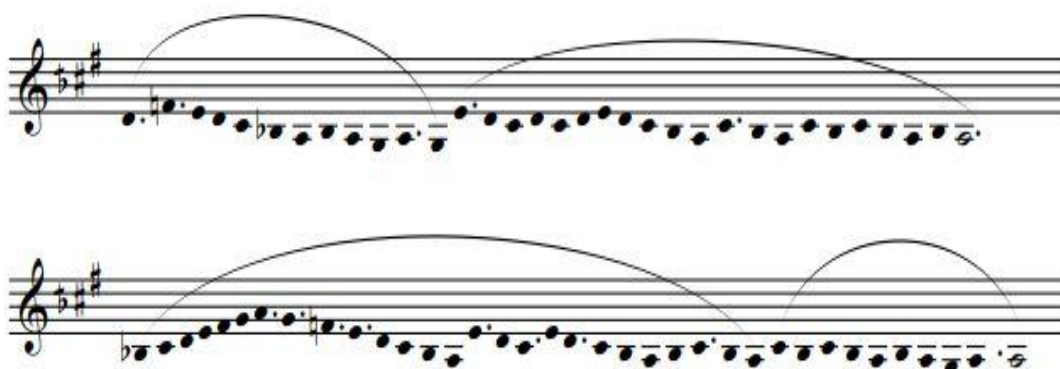
επιμένοντας σε πεντάχορδο χιτζάζ που σχηματίζεται πάνω απ' την οκτάβα. Έπειτα συνεχίζει στην ψιλή περιοχή, αυτή τη φορά όμως επάνω στην οκτάβα δημιουργείται πεντάχορδο μπουσελίκ (2:17) και από εκεί θα κατεβεί με κιουρντί (2:30) στην 5^η. Αμέσως μετά θα συνεχίσει με ανοδικό πεντάχορδο μπουσελίκ από την 4^η βαθμίδα (2:35) όπου θα φτάσει μέχρι την 9^η, για να κατεβεί με κίνηση μπουσελίκ στην 4^η και από θα συνεχίσει στο πεντάχορδο χιτζάζ της βάσης, όπου μετά από μια στάση στην 3^η βαθμίδα θα καταλήξει με χιτζάζ στη βάση (3:01). Στη συνέχεια (3:08) θα ανέβει με την κλίμακα του μακάμ χιτζάζ στην οκτάβα για να κατέβει ξανά στη βάση με μικρές κινήσεις έκτασης τεσσάρων φθόγγων, όπου και θα καταλήξει με κίνηση στο πεντάχορδο χιτζάζ. Έπειτα μεταφέρεται ξανά στην ψιλή περιοχή όπου θα πραγματοποιήσει κίνηση σεγκιά (3:30) πάνω στην 6^η από την οκτάβα όπου και θα επιμείνει σε διάφορες κινήσεις σεγκιά για να συνεχίσει με πεντάχορδο μπουσελίκ στην 4^η της οκτάβας (4:12), ενώ στη συνέχεια με θα ανέβει με πεντάχορδο χιτζάζ για να κατεβεί με την κλίμακα του χιτζάζ ως την 3^η πάνω από την οκτάβα για να συνεχίσει με κινήσεις στο πεντάχορδο χιτζάζ πάνω στην οκτάβα, ενώ μετά (4:50) θα ακολουθήσει η ίδια κίνηση-(με την κίνηση του 3:08)-με ανέβασμα της κλίμακας του χιτζάζ και κατέβασμα με μικρές κινήσεις έκτασης τεσσάρων φθόγγων, αυτή τη φορά μία οκτάβα πάνω όπου και θα καταλήξει με πεντάχορδο χιτζάζ (4:58). Η επόμενη φράση ξεκινάει με κίνηση σε πεντάχορδο μπουσελίκ στην οκτάβα (5:10) για να κατέβει στην 6^η όπου θα γίνει πάλι η αλλαγή σε σεγκιά (5:22), αυτή τη φορά μία οκτάβα κάτω και στη συνέχεια θα κατέβει ακόμη μια οκτάβα με το σεγκιά (5:56) και ξανανεβεί στην 6^η πάλι με σεγκιά (6:03). Στη συνέχεια θα πραγματοποιήσει κίνηση νισαμπούρ(κλιτόν) πάνω στην οκτάβα (6:10) για να συνεχίσει με πεντάχορδο ραστ πάνω στην 7^η (6:40) και μετά τετράχορδο ουσάκ στην 5^η (6:57) και τελικά να επιστρέψει σε χιτζάζ ξεκινώντας από την οκτάβα (7:13) απ' όπου θα συνεχίσει μετά στην χαμηλή περιοχή και τέλος θα κλείσει με κινήσεις σε όλη την κλίμακα του μακάμ χιτζάζ.





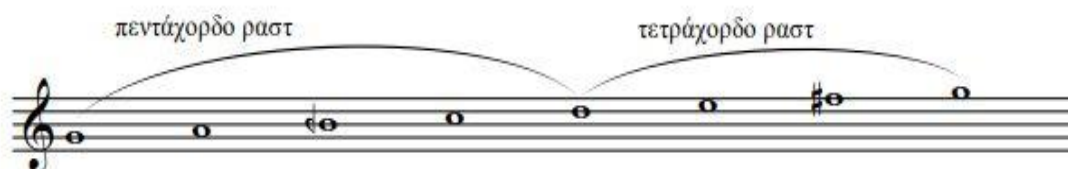






4.3 Ραστ

Σύμφωνα με το Σκούλιο, το μακάμ Ραστ αποτελεί μία από τις πιο παλιές και πιο σημαντικές τροπικές οντότητες στην ευρύτατη περιοχή όπου συναντάμε το τροπικό σύστημα των Μακάμ με χαρακτηριστικό τον ιδιαίτερο ρόλο που έχει ως σημείο αφετηρίας σε κάθε αναλυτική προσέγγιση και σε κάθε σχετική εκπαιδευτική διαδικασία⁵³. Το μακάμ Ραστ έχει βάση τον ομώνυμο φθόγγο (Ραστ-Σολ) και η πορεία μελωδικής ανάπτυξης είναι ανιούσα. Η κλίμακα του μακάμ Ραστ έχει ως εξής:



Η κλίμακα στην επέκταση της χρησιμοποιεί ένα τετράχορδο Ραστ προς τα κάτω και ένα πεντάχορδο Ραστ προς τα πάνω.

Όπως διαβάζουμε στο άρθρο του Σκούλιου, η σύγχρονη παρουσίαση του μακάμ Ραστ στο τουρκικό σύστημα είναι ένας συνδυασμός παλαιότερων και νεότερων δομικών στοιχείων. Έτσι όσον αφορά τους πιο σημαντικούς φθόγγους διαβάζουμε ότι ο φθόγγος Ραστ εκτός από το ρόλο της βάσης-τελικής κατάληξης παίζει και αυτόν της βαθμίδας εισόδου, δεσπόζον φθόγγος είναι ο Νεβά(Ρε) όπου γίνονται συχνά εντελείς καταλήξεις, ενώ Τρίτη βαθμίδα στην ιεραρχία και Τρίτη σε συχνότητα κατάληξη είναι ο φθόγγος Σεγκιά (Σι ύφεση ενός κόμματος). Δευτερεύουσες καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους

⁵³ Σκούλιος Μάρκος, “ Τα Ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ” στο Πολυφωνία, Φθινόπωρο 2014, τεύχος 25, σελ. 126

Ντουγκιάχ(Λα), Χουσεϊνί Ασπράν(Μι κάτω από τη βάση), Γιεγκιάχ(Ρε κάτω από τη βάση) και Γκερντανιέ(Άνω Σολ)⁵⁴.

1.

Τίτλος: Με προδώσανε τα χειλάκια σου

Στοιχεία δίσκου: Τάκης Καρναβάς 3 –Ο Άρχοντας Του Δημοτικού Τραγουδιού, Music Box, 2009

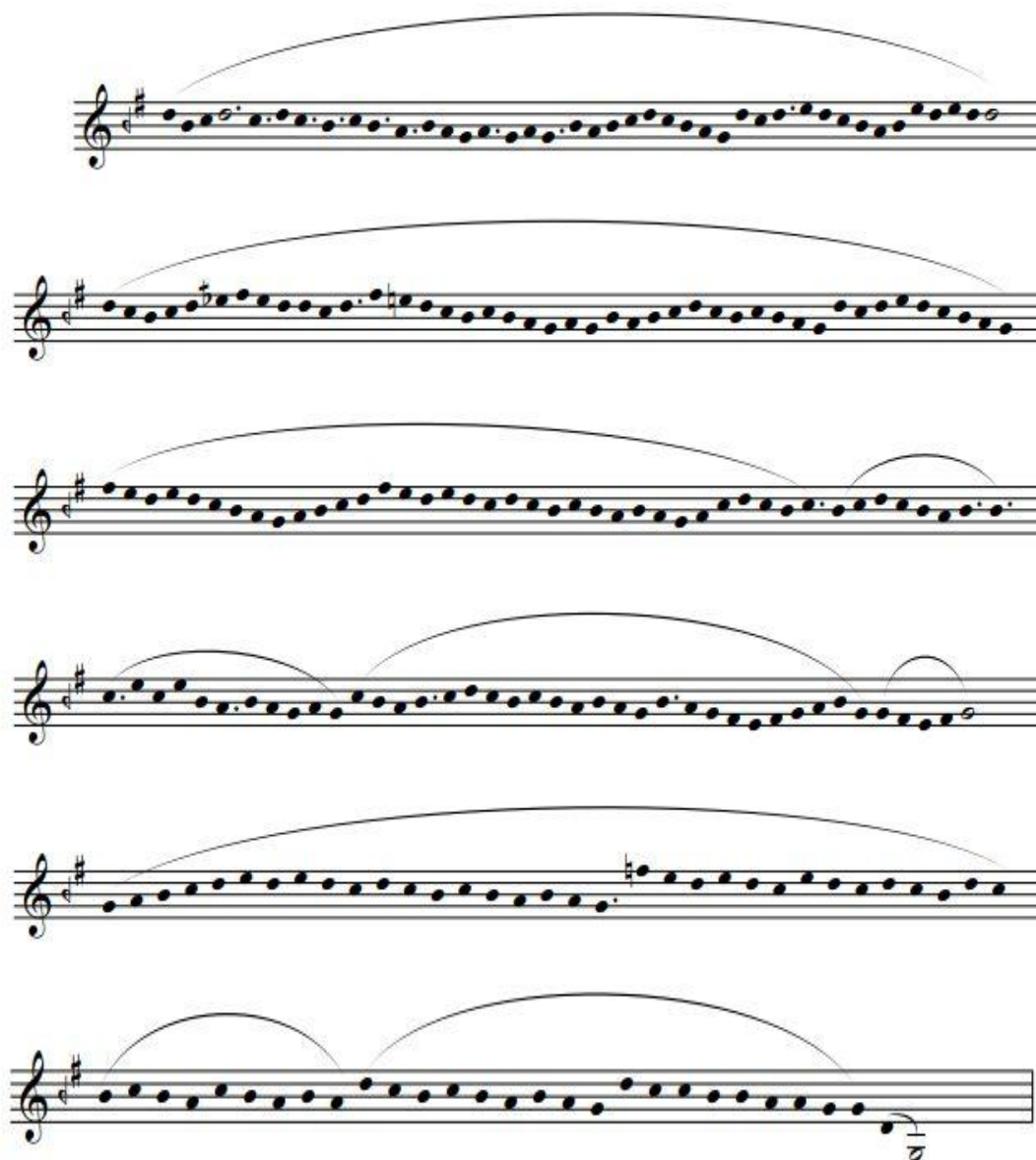
Ρυθμός: Συρτό

Διάρκεια: 0:46

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινάει με άνοιγμα στη 5^η βαθμίδα και στη συνέχεια κατεβαίνει στη βάση με αργή κίνηση σε πεντάχορδο Ραστ (1:49) για να ξανανεβεί στην 5^η όπου και θα κάνει μισή (εντελή) κατάληξη (1:57)⁵⁵. Έπειτα κινείται στην ψιλή περιοχή του μακάμ όπου πραγματοποιεί κίνηση σε μαλακό χρωματικό τετράχορδο (2:00) για να κατεβεί εν συνεχεία στη βάση με πεντάχορδο Ραστ (2:03) και μετά θα ανεβεί μέχρι την 7^η με επαναλαμβανόμενες κινήσεις και έπειτα θα κάνει μικρές στάσεις στην 4^η (2:11), στην 3^η (2:13) και στην 2^η (2:15) για να κλείσει τη φράση (2:22) στο πεντάχορδο Ραστ που υπάρχει στη βάση. Το ταξίμι κλείνει με μία φράση του Σούκα που ξεκινάει με ανοδικό πεντάχορδο Ραστ από τη βάση και έπειτα φτάνει μέχρι την 6^η (2:26) και από εκεί ξανά με επαναλαμβανόμενες κινήσεις θα επιστρέψει στη βάση με Ραστ όπου και θα κλείσει.

⁵⁴ Αυτόθι, σελ. 123

⁵⁵ Για τις καταλήξεις μιλάει εκτενέστερα ο Aydemir στο βιβλίο του «Το τούρκικο Μακάμ», σελ. 24. Στη μισή κατάληξη αναφέρεται ως εξής: « Η μισή κατάληξη συνήθως πραγματοποιείται στο δεσπόζοντα φθόγγο του μακάμ. Και αυτή η κατάληξη δίνει την αίσθηση του τέλους, δεν είναι όμως τόσο ισχυρή όσο η τέλεια κατάληξη».



2.

Τίτλος: Χριστέ μου σε παρακαλώ

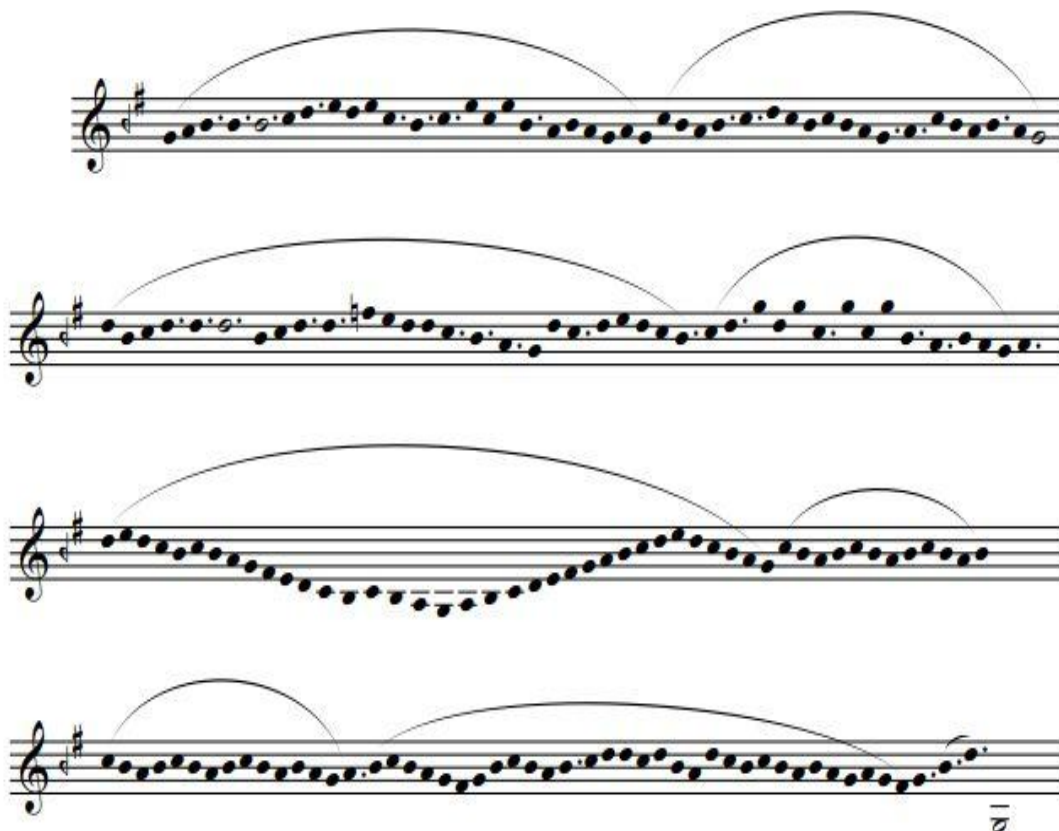
Στοιχεία δίσκου: Τάκης Καρναβάς 3-Ο άρχοντας του Δημοτικού Τραγουδιού, Music Box, 2009

Ρυθμός: Τσάμικο

Διάρκεια: 0:44

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινάει με άνοιγμα στην 3^η βαθμίδα και συνεχίζει με κίνηση στο πεντάχορδο Ραστ που υπάρχει στη βάση. Έπειτα συνεχίζει με κίνηση που έχει κέντρο την 5^η βαθμίδα (3:01) για να επιστρέψει στη βάση και από εκεί με γρήγορη δεξιοτεχνική φράση θα φτάσει μια οκτάβα κάτω (3:15) με τετράχορδο και

πεντάχορδο Ραστ για να ανεβεί με τον ίδιο τρόπο μέχρι την 5^η βαθμίδα και από εκεί θα πραγματοποιήσει κίνηση γύρω από την 3^η (3:18) για να κλείσει εν συνεχεία στο πεντάχορδο Ραστ της βάσης.



3.

Τίτλος: Αν το φεγγάρι θα χαθεί

Στοιχεία δίσκου: Κώστας Μετζελόπουλος 1-Κάτω στον κάμπο με χορούς, Music Box, 2008

Ρυθμός: -

Διάρκεια: 0:54

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι είναι ελεύθερου ρυθμού και ξεκινάει με άνοιγμα στη βάση συνεχίζοντας με ανάπτυξη μέχρι την 4^η και έπειτα στάση στη 2^η (0:10). Από εκεί παίζοντας μεγάλες και γεμάτες νότες συνεχίζει στο πεντάχορδο Ραστ της βάσης δίνοντας έμφαση στη 3^η βαθμίδα για να καταλήξει στη βάση (0:19). Έπειτα θα ξεκινήσει φράση με κέντρο την 5^η βαθμίδα για να συνεχίσει στην ψηλή περιοχή φτάνοντας μέχρι την οκτάβα (0:30) πάντα με Ραστ, ενώ μετά χαμηλώνοντας την 7^η (ατζέμ) θα κατέβει από την

οκτάβα στη 3^η (0:39) και στη συνέχεια με τετράχορδο Ουσάκ από τη 5^η στη 2^η (0:41). Στην τελευταία φράση θα ξεκινήσει με καθοδικό τετράχορδο Ραστ από την 4^η και άλλο ένα τετράχορδο Ραστ για να φτάσει μια 4^η κάτω από τη βάση, απ' όπου θα επιστρέψει με τον ίδιο τρόπο ως την 5^η (0:45) για να τελειώσει τη φράση κλείνοντας στη βάση όπου υπάρχει το πεντάχορδο Ραστ.



4.

Τίτλος: Κατεργάρα κατεργάρα

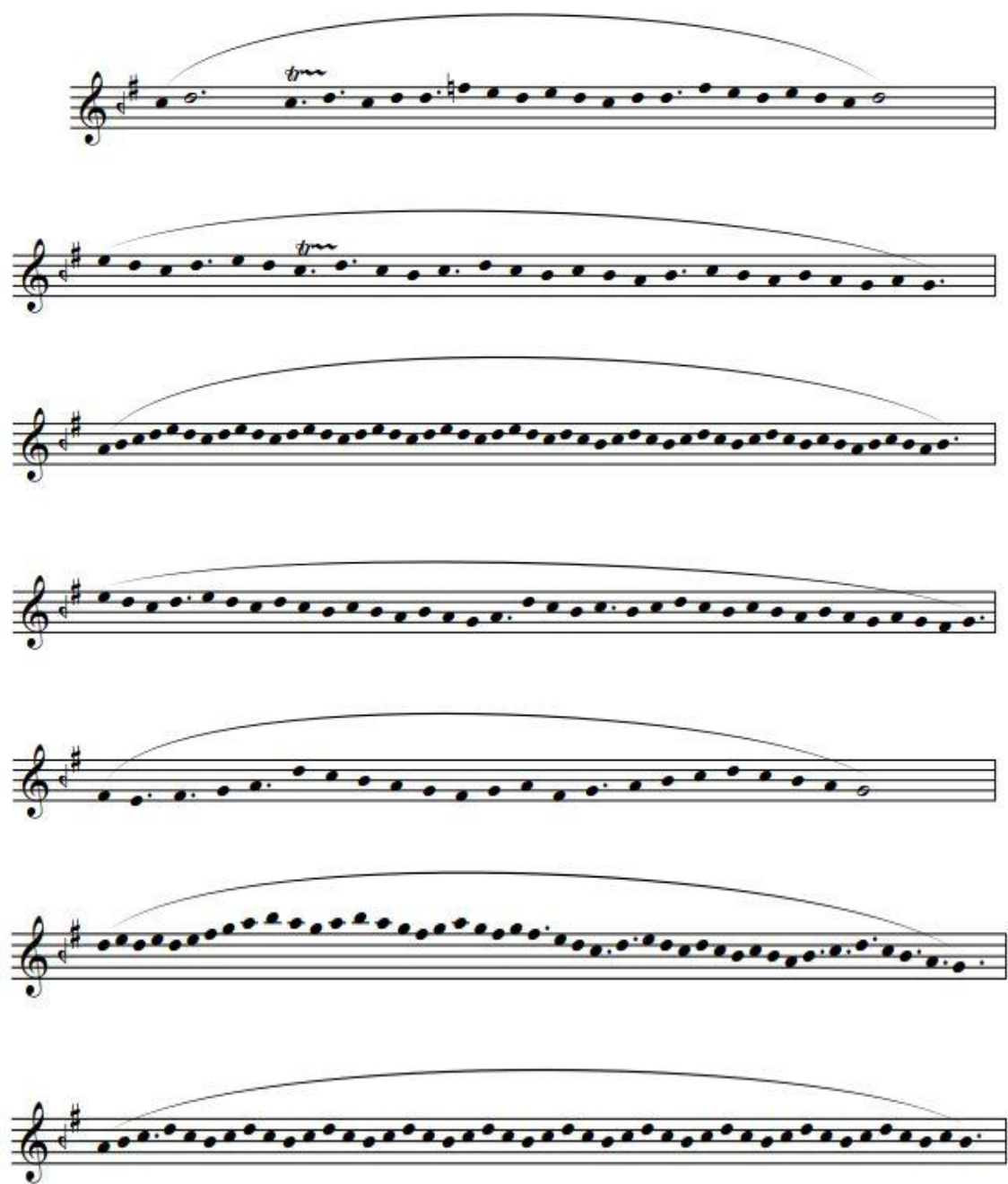
Στοιχεία δίσκου: Νίκος Σαραγούδας-Παραδοσιακοί τραγουδιστές No. 6, Music Box

Ρυθμός: Συρτό

Διάρκεια: 0:53

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Εδώ ο Σούκας ξεκινά με άνοιγμα στην 5^η βαθμίδα όπου στέκεται για αρκετά δευτερόλεπτα και συνεχίζει την κίνηση του γύρω απ' την 5^η, με μικρές και γρήγορες φράσεις, όπου και θα καταλήξει (2:32). Στην πορεία θα κινηθεί στο πεντάχορδο Ραστ της βάσης για να συνεχίσει με μικρές γρήγορες κινήσεις έκτασης τριών

φθόγγων, με μικρές στάσεις στην 5^η και 4^η βαθμίδα ενώ θα φτάσει μέχρι τον φθόγγο χουσεϊνί ασιράν (Μι κάτω απ' τη βάση) (2:45) και έπειτα θα ξανανεβεί μέχρι και την 5^η για να κάνει κατάληξη στη βάση (2:50). Μετά θα κινηθεί στην ψηλή περιοχή όπου με πεντάχορδο Ραστ θα ανεβεί μέχρι το τις σεγκιά (Άνω Σι ύφεση ενός κόμματος) και θα κατεβεί ξανά στην 5^η (2:54) και στη συνέχεια θα επιστρέψει στις γρήγορες μικρές φράσεις στο πεντάχορδο της βάσης (3:00) με μικρές στάσεις στην 3^η και 2^η βαθμίδα. Κλείνοντας πάει ξανά μέχρι το χουσεϊνί ασιράν (3:04) απ' όπου θα ανεβεί στο πεντάχορδο Ραστ της βάσης για να κλείσει.





5.

Τίτλος: Μαριγάμπα

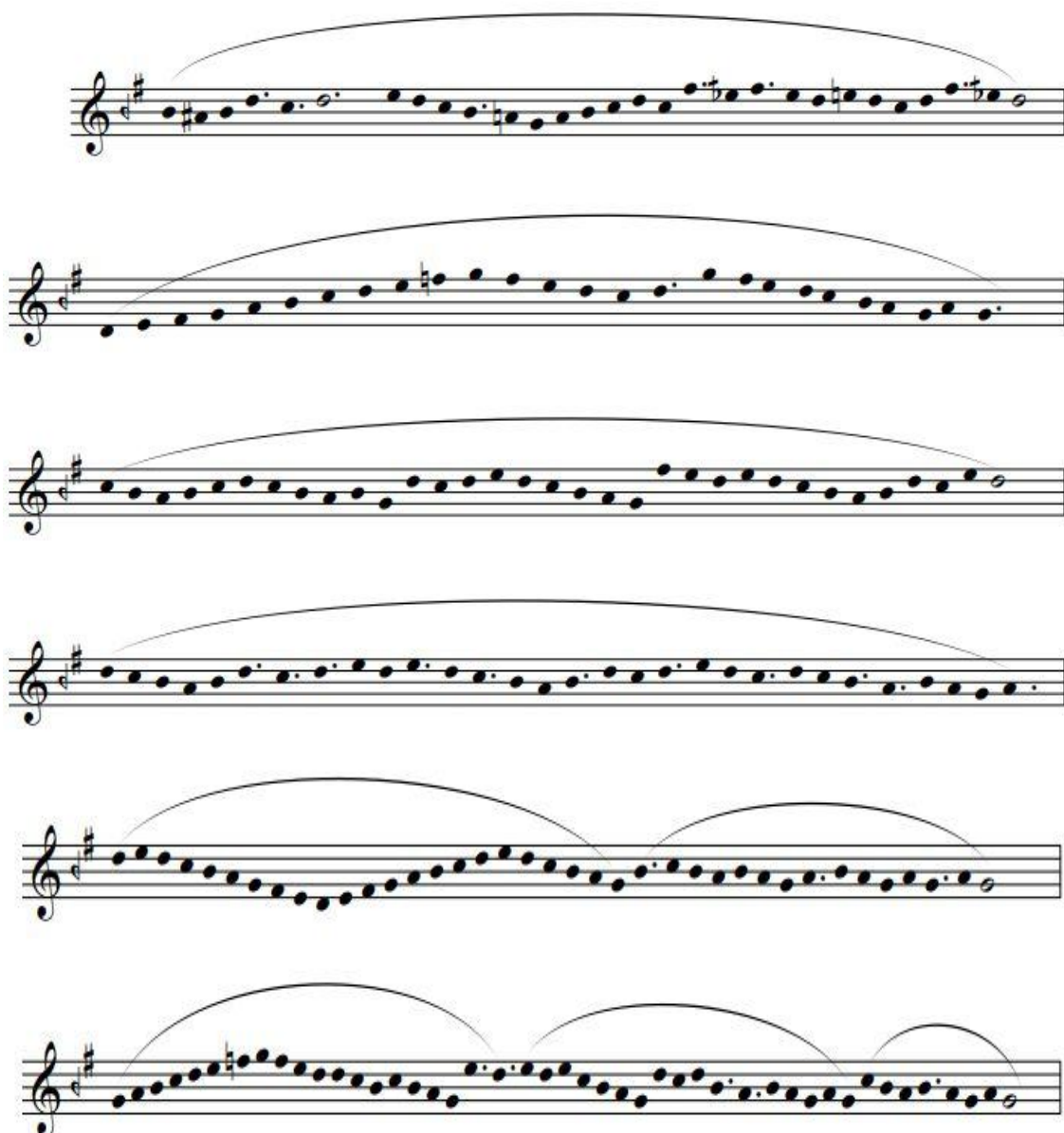
Στοιχεία δίσκου: Βασίλης Σούκας- Η τέχνη του κλαρίνου Cd 2, Lyra, 1995

Ρυθμός: Συρτό

Διάρκεια: 0:58

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινάει με άνοιγμα στην 5^η βαθμίδα και συνεχίζει με καθοδικό πεντάχορδο Ραστ ως τη βάση (2:13) απ' όπου θα ανεβεί ξανά στην 5^η και θα συνεχίσει με μαλακό χρωματικό τετράχορδο πάνω στην 5^η. Στη συνέχεια θα ξεκινήσει φράση από την 4^η κάτω από την χαμηλή οκτάβα (2:20) απ' όπου θα ανεβεί με Ραστ τετράχορδο, έπειτα πεντάχορδο και τετράχορδο Ραστ μέχρι τη βάση και από εκεί ξανά στην ψηλή περιοχή της βασικής κλίμακας όπου θα ανεβεί με πεντάχορδο Ραστ και τετράχορδο Μπουσελίκ και μετά θα κατεβεί στο πεντάχορδο της βάσης και θα κάνει μισή κατάληξη στην 5^η (2:30). Μετά θα συνεχίσει με Ραστ γύρω από την 5^η και θα κατεβεί με τετράχορδο Ουσάκ στη 2^η (2:36) για να κατέβει στη συνέχεια μια 4^η από τη βάση πάντα με Ραστ και θα ξανανεβεί στο πεντάχορδο της βάσης (2:40). Στην τελευταία φράση ξεκινά από τη βάση (2:47) ανεβαίνοντας με Ραστ πεντάχορδο ως την 5^η και στη συνέχεια με τετράχορδο Μπουσελίκ ως την οκτάβα για να κατεβεί με τον ίδιο τρόπο και να κλείσει με κίνηση στο πεντάχορδο Ραστ της βάσης.

{Για λόγους ευκολίας στην παρτιτούρα θα παραλείψουμε το ξεκίνημα της φράσης στο 2:20 (2^ο πεντάγραμμο) και θα την καταγράψουμε από την 4^η κάτω από την οκτάβα και όχι μια οκτάβα κάτω}



6.

Τίτλος: Σόλο ταξίμι

Στοιχεία δίσκου: Βασίλης Σούκας- Η τέχνη του κλαρίνου Cd 1, Lyra, 1995

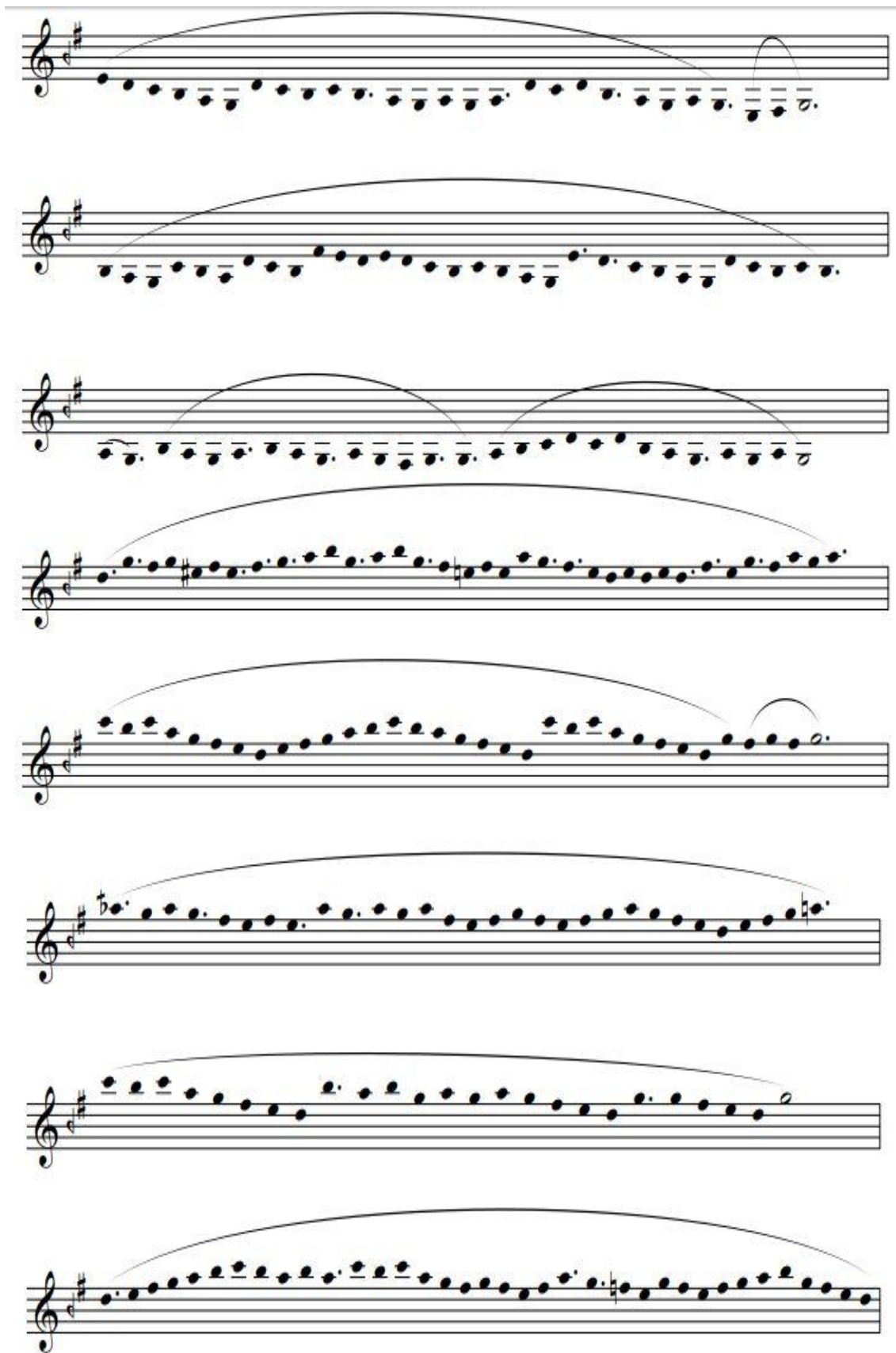
Ρυθμός: -

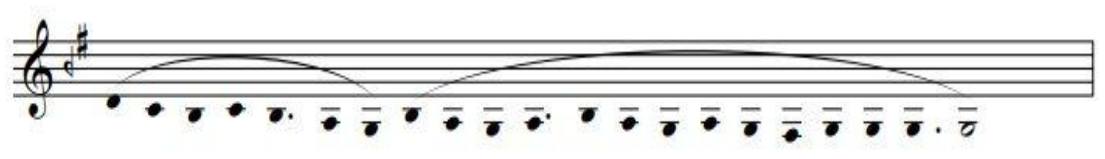
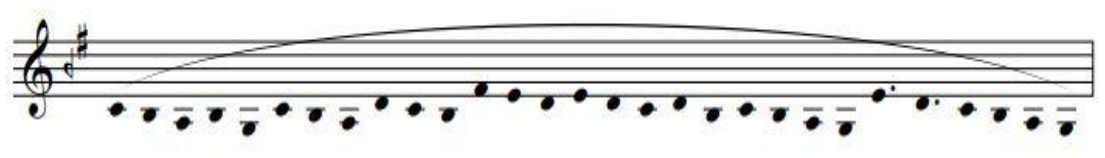
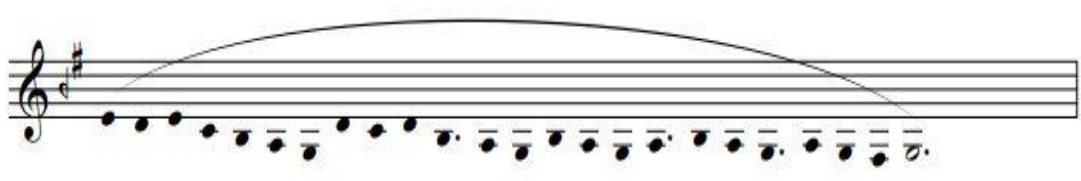
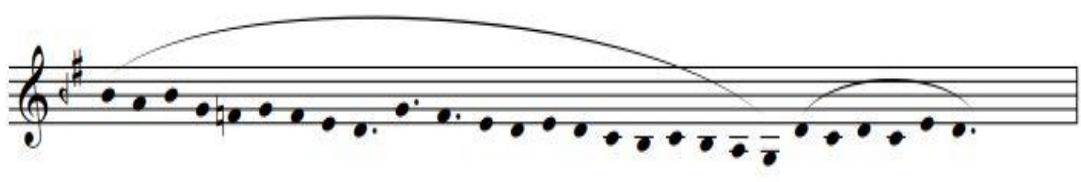
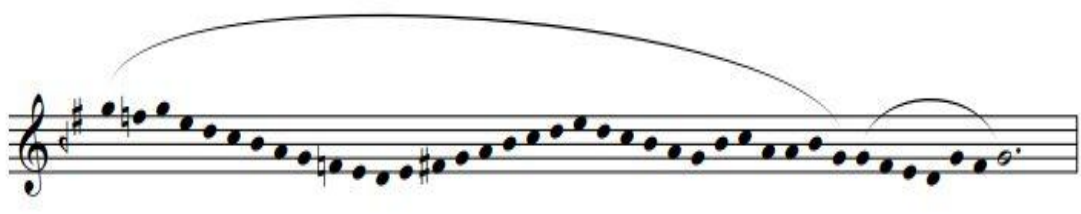
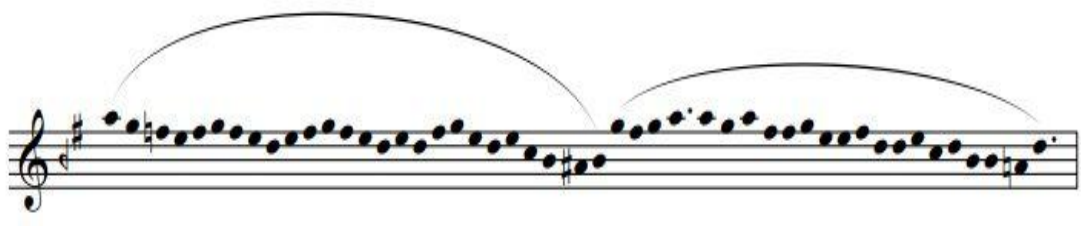
Διάρκεια: 3:37

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι έχει ως βάση το φθόγγο καμπά Ραστ (Χαμηλό Σολ) και ξεκινάει με μεγάλο κράτημα συνεχίζοντας με μικρή στάση στη 2^η για να επιστρέψει στην τονική. Έπειτα φτάνει μέχρι την 3^η (0:20) και επιστρέφει στη βάση. Στη συνέχεια ξεκινάει φράση με άνοιγμα στην 5^η βαθμίδα (0:24) για να κινηθεί μετέπειτα στο πεντάχορδο Ραστ της βάσης και να κάνει κατάληξη στην τονική (0:37). Στην επόμενη

φράση ο Σούκας κινείται σε μαλακό χρωματικό τετράχορδο το οποίο σχηματίζεται πάνω από τη 4^η και θα συνεχίσει με πεντάχορδο Ραστ στη βάση για να ξανανεβεί στο πάνω τετράχορδο όπου και θα πραγματοποιήσει μισή κατάληξη στη 5^η (1:03). Μετά ακολουθεί μια μεγάλη φράση που ξεκινάει με τετράχορδο Ουσάκ πάνω στη 2^η (1:10) για να συνεχίσει με περιστροφές της μελωδίας στο πεντάχορδο Ραστ της βάσης όπου γίνονται συχνές μικρές στάσεις στη 3^η και στη 2^η και να φτάσει στο τέλος να κάνει κατάληξη στη τονική (1:49). Έπειτα το ταξίμι θα εξελιχθεί στη πάνω οκτάβα και συγκεκριμένα θα ξεκινήσει κίνηση σε τετράχορδο Ραστ που σχηματίζεται στη ψιλή 5^η (1:54) και μάλιστα θα επεκταθεί με τετράχορδο Ραστ και πάνω από την οκτάβα της ψιλής περιοχής (2:07) για να συνεχίσει με μεγάλο κράτημα στο γκερντανιέ (Άνω Σολ), το οποίο θα συνεχιστεί με τετράχορδο Σαμπά με βάση τη 5^η (2:21) και μετά θα συνεχιστεί με τετράχορδο Ραστ στη ψιλή περιοχή με κατάληξη στο γκερντανιέ (2:34). Αμέσως μετά θα συνεχιστεί η κίνηση στην ψιλή περιοχή με τετράχορδο Ραστ πάνω από την οκτάβα το οποίο θα κατεβεί στη 5^η και θα συνεχίσει με κίνηση Σεγκιά με βάση τη 3^η (2:45) για να επιστρέψει σε Ραστ πάνω στο φθόγγο ραστ (2:52) ενώ θα φτάσει μια 4^η κάτω (γιεγκιάχ) για να ανέβει ξανά με τετράχορδο Ραστ στην οκτάβα. Στη τελευταία φράση θα κατέβει με πεντάχορδο Μπουσελίκ στη 5^η (3:00) και στη συνέχεια θα κατεβεί στο πεντάχορδο Ραστ της τονικής όπου και θα κλείσει.



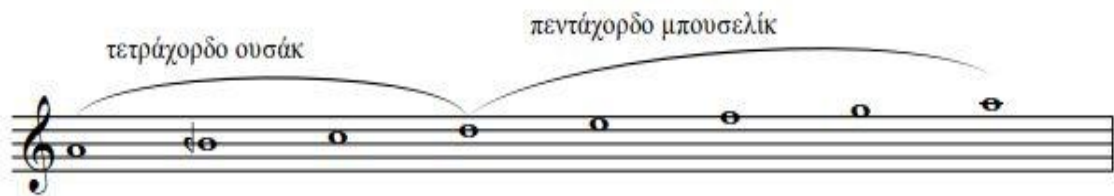




4.4 Ουσάκ

Το Ουσάκ αποτελεί ένα από τα πιο αγαπητά και πολυχρησιμοποιημένα Μακάμ στις μουσικές του ελλαδικού χώρου. Ιδιαίτερα στο νεοδημοτικό τραγούδι χρησιμοποιείται κατά κόρον. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Κοκκώνη για τις πρωτότυπες και επώνυμες μουσικές συνθέσεις που αφορούν το νεοδημοτικό: «... Εισάγουν νέα ρυθμικά μοτίβα και χορούς (τσιφτετέλια, τσιφτετελορούμπες κλπ.) που μαζί με την κυριαρχία του ουσάκ, χαρακτηρίζουν την από καιρό απωθημένη γύφτικη αισθητική και την αραβική ομολογή της.»⁵⁶.

Το μακάμ Ουσάκ έχει βάση το φθόγγο ντουγκιάχ (Λα) και ανιούσα μελωδική πορεία. Δεσπόζων φθόγγος είναι το νεβά (Ρε) όπου συχνά πραγματοποιεί καταλήξεις. Η κλίμακα του Ουσάκ έχει ως εξής:



Σύμφωνα με τους Βούλγαρη-Βανταράκη, η κλίμακα στην επέκταση της όταν κατεβαίνει κάτω από το ντουγκιάχ κάνει πεντάχορδο Ραστ στο γιεγκιάχ (κάτω Ρε), ενώ αν η μελωδία ανέβει πάνω από το μουχαγιέρ (Άνω Λα) κάνει τετράχορδο Ουσάκ στο μουχαγιέρ⁵⁷.

1.

Τίτλος: Παράπονα παράπονα

Στοιχεία δίσκου: Τάκης Καρναβάς 1- Ο άρχοντας του Δημοτικού Τραγουδιού, Music Box

Ρυθμός: Συρτό

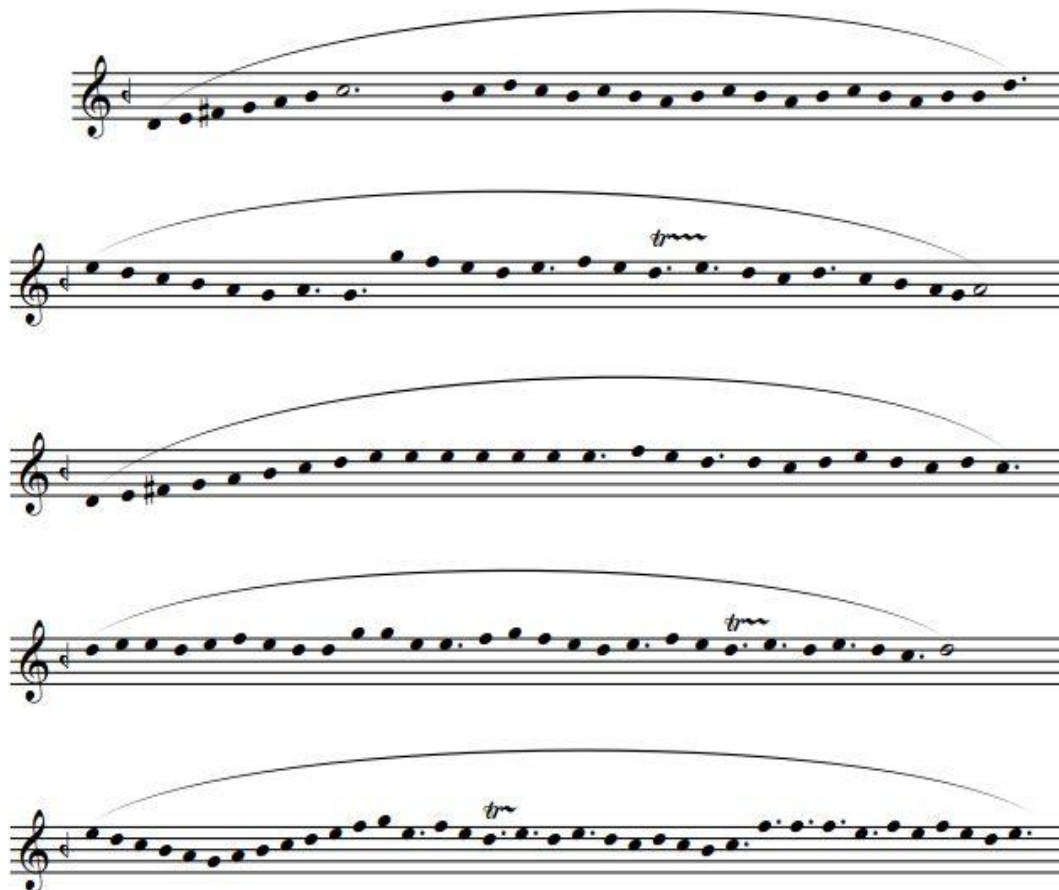
Διάρκεια: 0:46

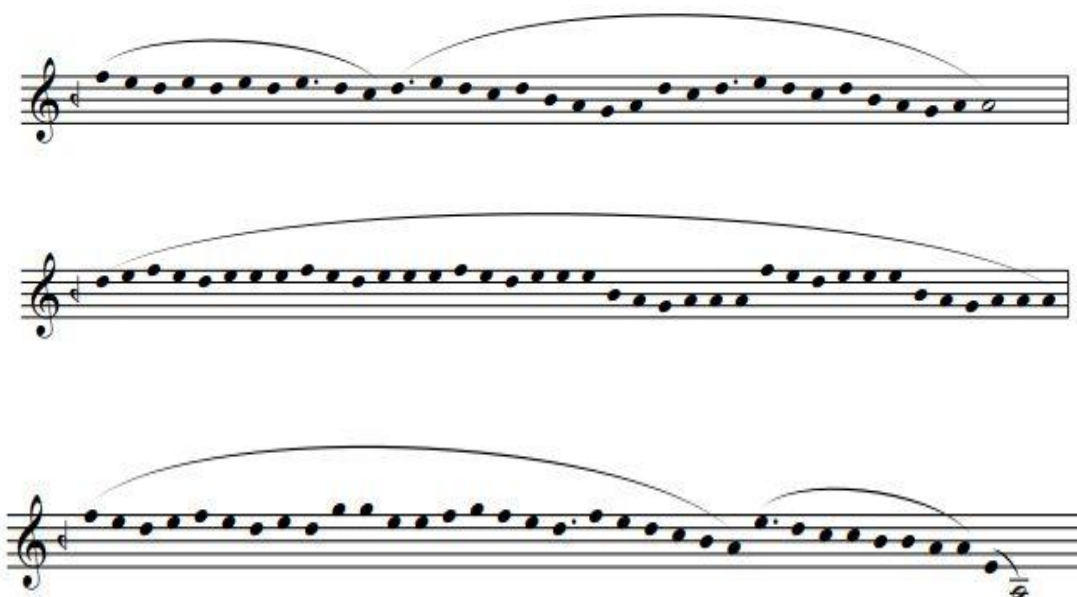
Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινάει από το γιεγκιάχ (κάτω Ρε) ανεβαίνοντας με πεντάχορδο Ραστ στη βάση κι από εκεί στη 3^η όπου θα σταθεί για λίγο και συνεχίζει με περιστροφές της μελωδίας γύρω από τη 4^η και τη 3^η βαθμίδα φτάνοντας στη συνέχεια μέχρι την 5^η (2:11) και από εκεί θα κάνει κατάληξη στη βάση με Ουσάκ (2:14). Έπειτα

⁵⁶ Κοκκώνης Γιώργος, .ό.π., Άρτα 2008, σελ. 103

⁵⁷ Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, .ό.π., 2006, σελ. 29

επαναλαμβάνει το τετράχορδο Ραστ κάτω από τη βάση και μετά πηγαίνει στη 5^η όπου πραγματοποιεί και κινείται με μικρές φράσεις γύρω από αυτή φτάνοντας μέχρι την οκτάβα για να κάνει μισή κατάληξη στη 4^η (2:24). Από τη 4^η κατεβαίνει στη βάση με τετράχορδο Ουσάκ και ανεβαίνει ξανά στη ψηλή περιοχή όπου θα δώσει ιδιαίτερη έμφαση στο ατζέμ (Φα) (2:29) για να κατεβεί ξανά στο χαμηλό τετράχορδο Ουσάκ όπου θα καταλήξει στη βάση (2:36). Στη τελευταία κίνηση πραγματοποιεί εναλλαγές ανάμεσα στη 1^η και στη 5^η φτάνοντας μέχρι την 7^η για να κλείσει με πεντάχορδο Ουσάκ στη βάση.





2.

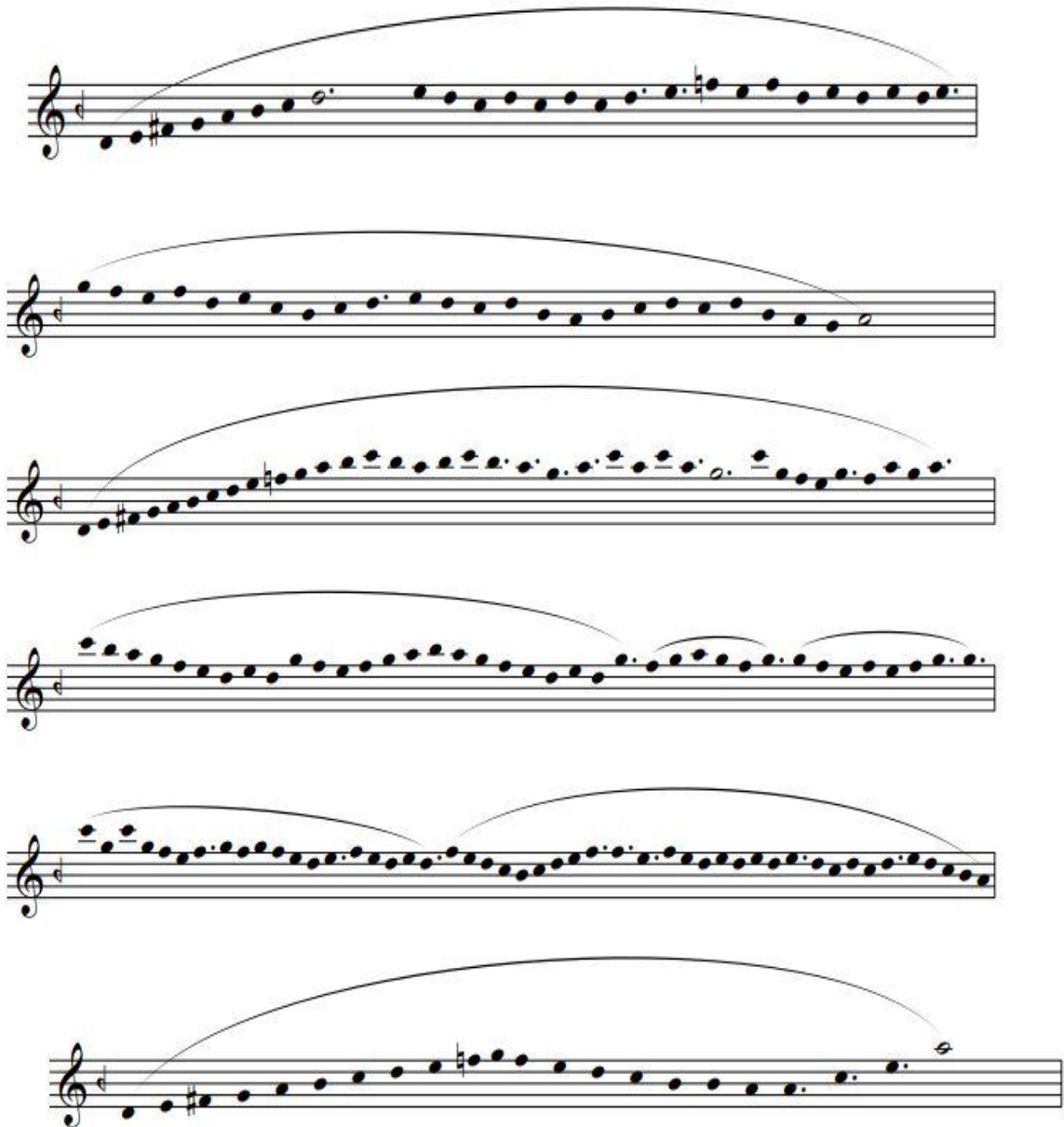
Τίτλος: Το προσκλητήριο

Στοιχεία δίσκου: Κική Φραγκούλη 1- Το αστέρι του Δημοτικού Τραγουδιού, Music Box, 2008

Ρυθμός: Τσάμικο

Διάρκεια: 0:49

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινά με πεντάχορδο Ραστ από γιεγκιάχ ανεβαίνοντας στη βάση και με τετράχορδο Ουσάκ θα πάει στην 4^η όπου θα σταθεί για λίγα δευτερόλεπτα πριν συνεχίσει την κίνηση του με επίκεντρο πάντα τη 4^η βαθμίδα γύρω από την οποία περιστρέφεται για να κατέβει έπειτα με πεντάχορδο Ουσάκ στη βάση (3:02). Μετά επαναλαμβάνει το πεντάχορδο Ραστ από γιεγκιάχ και συνεχόμενα ανεβαίνει με τετράχορδο Ουσάκ και πεντάχορδο Μπουσελίκ μέχρι την οκτάβα (3:08) για να συνεχίσει με ουσάκ πάνω από το Μουχαγιέρ (Άνω Λα) και να κατευθυνθεί σε κίνηση Μπουσελίκ που φτάνει μέχρι την 4^η και επαναλαμβάνει μικρές φράσεις στο πεντάχορδο Μπουσελίκ για αρκετά δευτερόλεπτα (3:30), ενώ κλείνοντας θα επαναλάβει το πεντάχορδο Ραστ για να ανεβεί στη συνέχεια μέχρι το ατζέμ (Φα) και να κλείσει κατεβαίνοντας με Ουσάκ.



3.

Τίτλος: Το φάρμακο της λησμονιάς

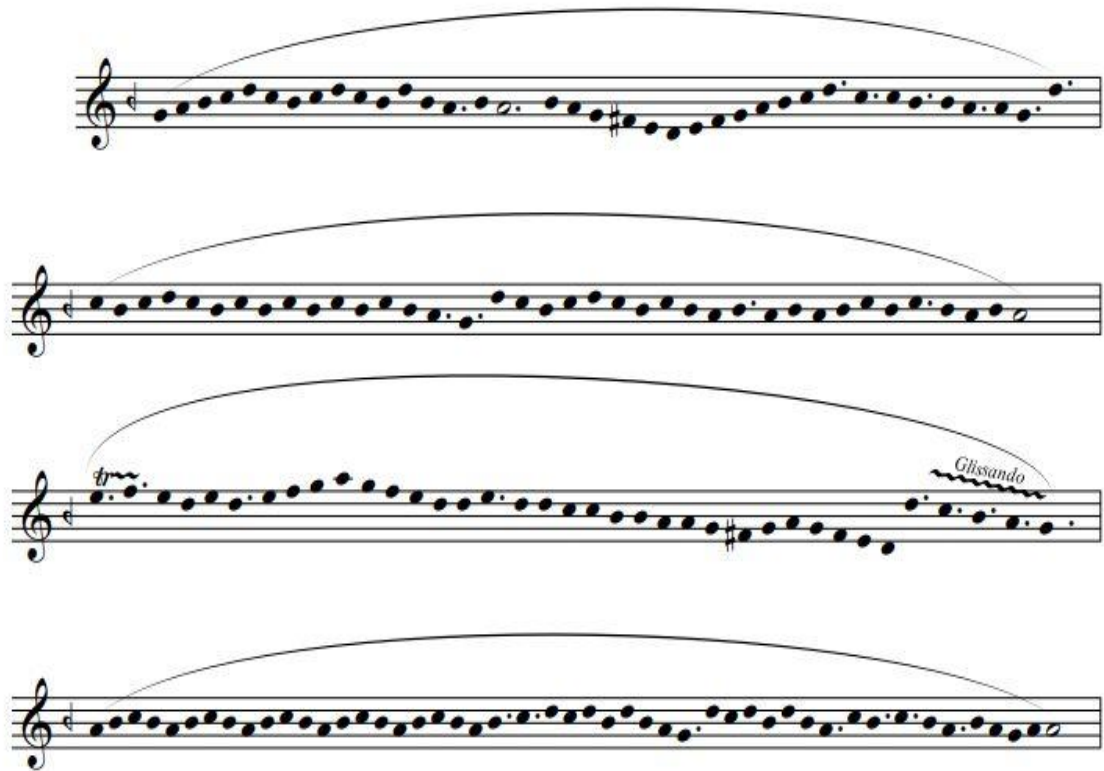
Στοιχεία δίσκου: Θανάσης Βαρσαμάς- Γλέντι στο Χωριό, Music Box, 2008

Ρυθμός: -

Διάρκεια: 0:44

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι είναι ελεύθερου ρυθμού και ξεκινάει με πεντάχορδο Ραστ από τον ομώνυμο φθόγγο και φτάνει μέχρι το νεβά (Ρε) για να κατεβεί με Ουσάκ στη βάση όπου και θα σταθεί. Από εκεί θα κατέβει με πεντάχορδο Ραστ μέχρι το γιεγκιάχ (κάτω Ρε) και θα ανέβει ξανά μέχρι το νεβά (0:10) και θα πραγματοποιήσει κατάληξη στη βάση δίνοντας έμφαση ωστόσο στο φθόγγο σεγκιά. Έπειτα θα ξεκινήσει

από τη 5^η μια κίνηση Μπουσελίκ (0:23) με κέντρο τη 4^η, για να κατέβει ξανά με τετράχορδο Ουσάκ στη βάση και από εκεί πάλι στο γιεγκιάχ με πεντάχορδο Ραστ (0:29) και μετά θα ανεβεί στο νεβά, απ' όπου θα κατεβεί με πεντάχορδο Ραστ μέχρι τον προσαγωγή (0:32) και από εκεί θα ανεβεί με τετράχορδο Ραστ μέχρι τη 4^η για να κλείσει με Ουσάκ στη βάση.



4.

Τίτλος: Έλα μανούλα μου γλυκιά

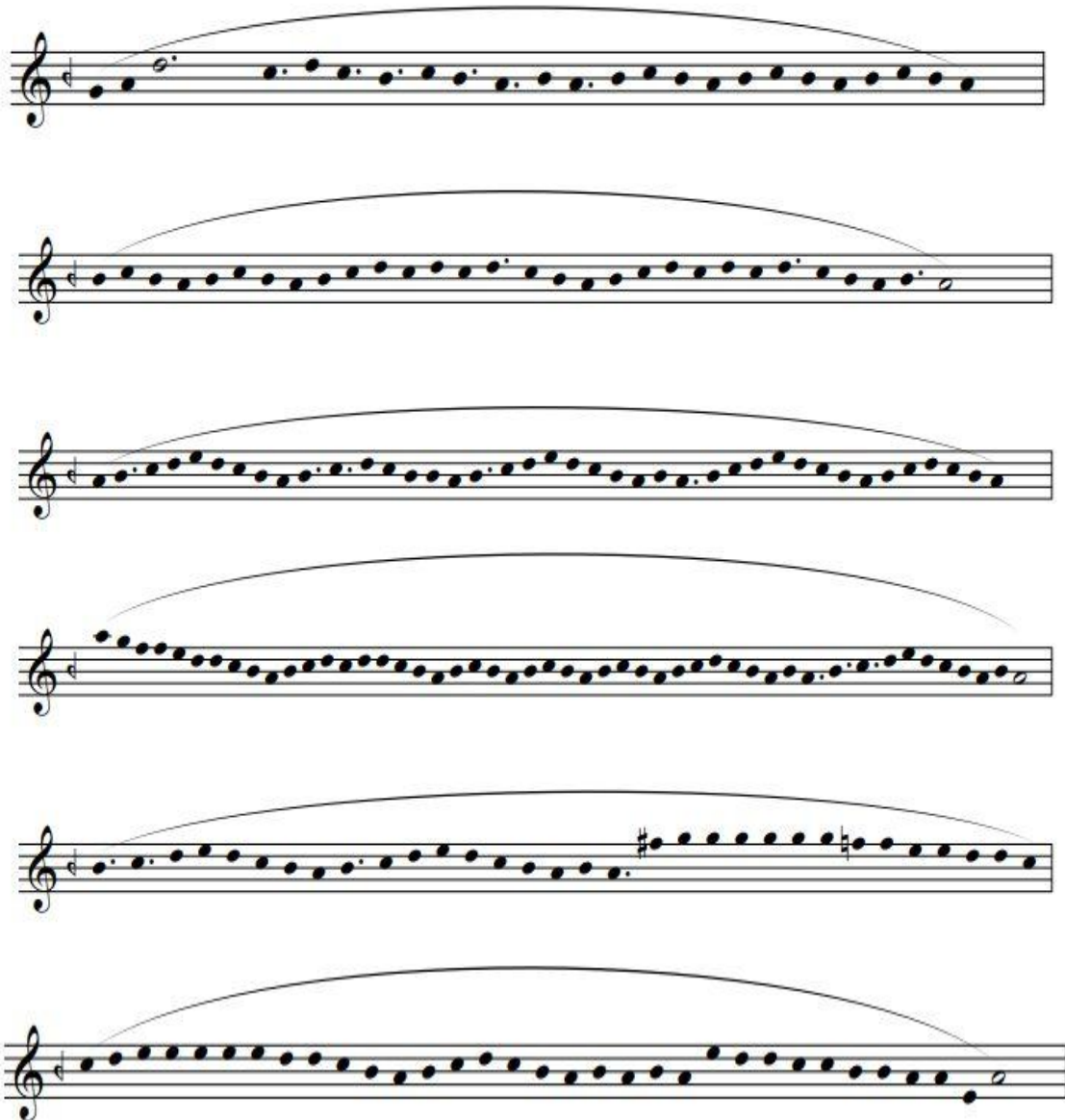
Στοιχεία δίσκου: Βασίλης Σούκας- Με τραγούδια και κλαρίνα, Music Box, 2008

Ρυθμός: Συρτός

Διάρκεια: 0:42

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι εδώ ξεκινάει με άνοιγμα στη 4^η βαθμίδα όπου και κάθεται για κάποια δευτερόλεπτα και κατεβαίνει έπειτα με τετράχορδο Ουσάκ στη βάση (2:05) για να συνεχίσει με γρήγορη κίνηση έκτασης τριών φθόγγων (ντουγκιάχ με τσαργκιάχ) για να κάνει μετά κατάληξη στη βάση με τετράχορδο Ουσάκ (2:13). Έπειτα ξεκινά μια κίνηση όπου δίνει έμφαση στην 2^η βαθμίδα φτάνοντας μέχρι τη 5^η (2:20) και μετά αφού πηδήξει στην οκτάβα θα ξεκινήσει πεντάχορδο Μπουσελίκ και θα

ακολουθήσει τετράχορδο Ουσάκ από τη 4^η για να συνεχίσει στο τετράχορδο της βάσης την κίνηση τριών φθόγγων (2:25) καταλήγοντας πάλι στη βάση. Στην τελευταία φράση θα ξεκινήσει στο χαμηλό τετράχορδο ξεκινώντας από τη 2^η για να πάει στη συνέχεια στη ψηλή περιοχή και συγκεκριμένα ξεκινώντας από την 7^η θα κατεβεί με πεντάχορδο Τσαργκιάχ μέχρι τη 3^η (2:32) και θα κλείσει τελικά με πεντάχορδο Ουσάκ.



5.

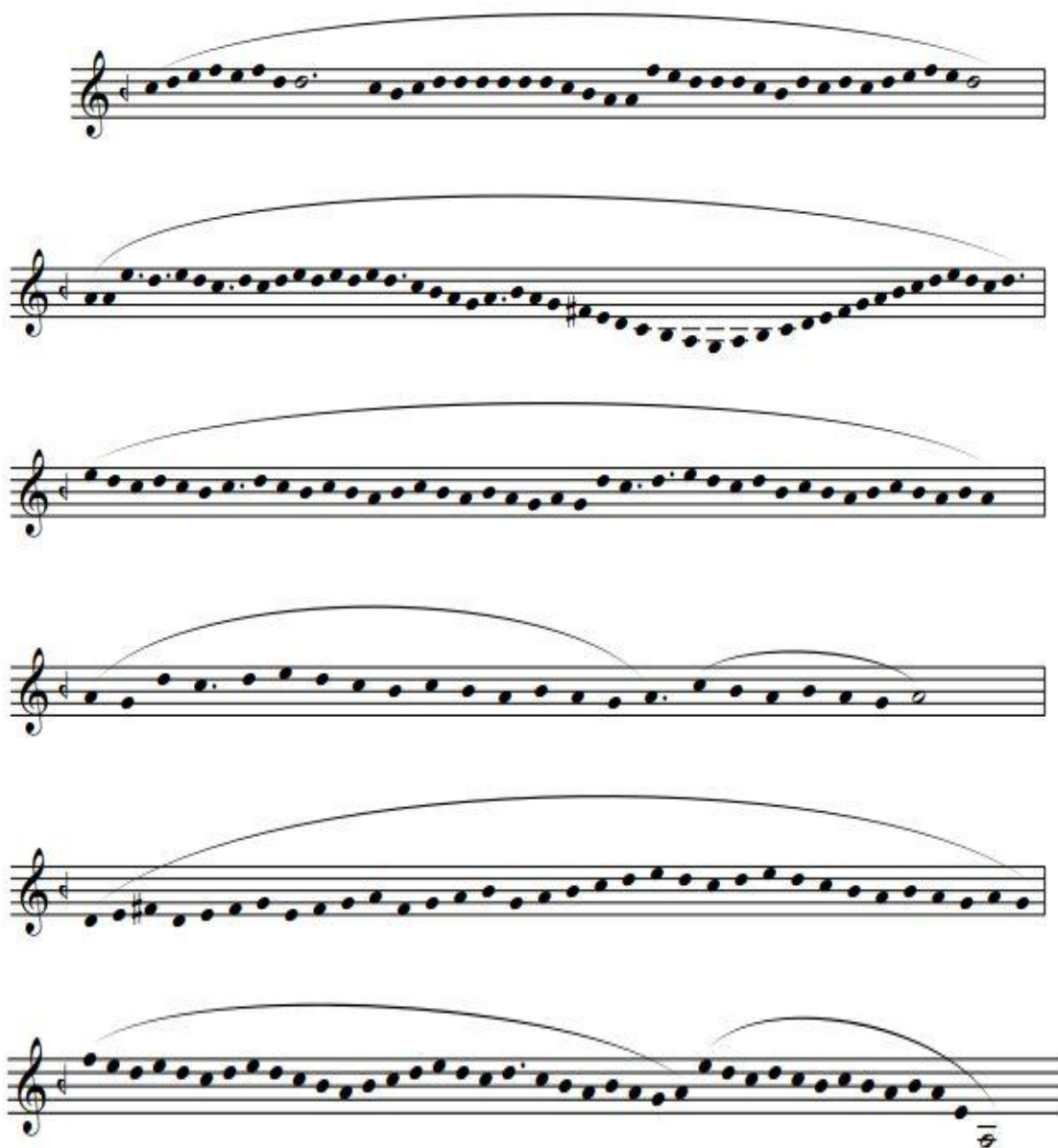
Τίτλος: Η Θήβα έχει όμορφες

Στοιχεία δίσκου: Γιούλα Κοτρώτσου 1- Η μεγάλη φωνή του δημοτικού τραγουδιού

Ρυθμός: Καλαματιανό

Διάρκεια: 0:44

Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινάει με άνοιγμα στη 4^η βαθμίδα και έπειτα κατεβαίνει μέχρι τη 2^η άλλα για πολύ λίγο και ανεβαίνει ξανά στη 4^η (2:07) για να κατέβει στη βάση αυτή τη φορά και μετά πάλι στη 4^η όπου θα κάνει μισή κατάληξη (2:12). Στη συνέχεια ξεκινά από τη βάση για να ανεβεί κατευθείαν στη 5^η απ' όπου θα κατεβεί ξανά στη βάση με πεντάχορδο Ουσάκ και από τη βάση θα κατεβεί μια οκτάβα κάτω με πεντάχορδο Ραστ και τετράχορδο Ουσάκ (2:17) και θα ανεβεί με τον ίδιο τρόπο μέχρι τη βάση για να συνεχίσει στη 4^η (2:22) και να κάνει κατάληξη στη βάση με κίνηση στο τετράχορδο Ουσάκ (2:32). Η τελευταία κίνηση ξεκινά από το γιεγκιάχ (κάτω Ρε) και ανεβαίνει σταδιακά μέχρι τη 4^η όπου κάνει μικρές φράσεις στο τετράχορδο της βάσης, για να κλείσει τελικά με πεντάχορδο Ουσάκ.



6.

Τίτλος: Improvisation Taqsim Ousak

Στοιχεία δίσκου: Βασίλης Σούκας – The Art Of Improvisation, Libra Music, 1998

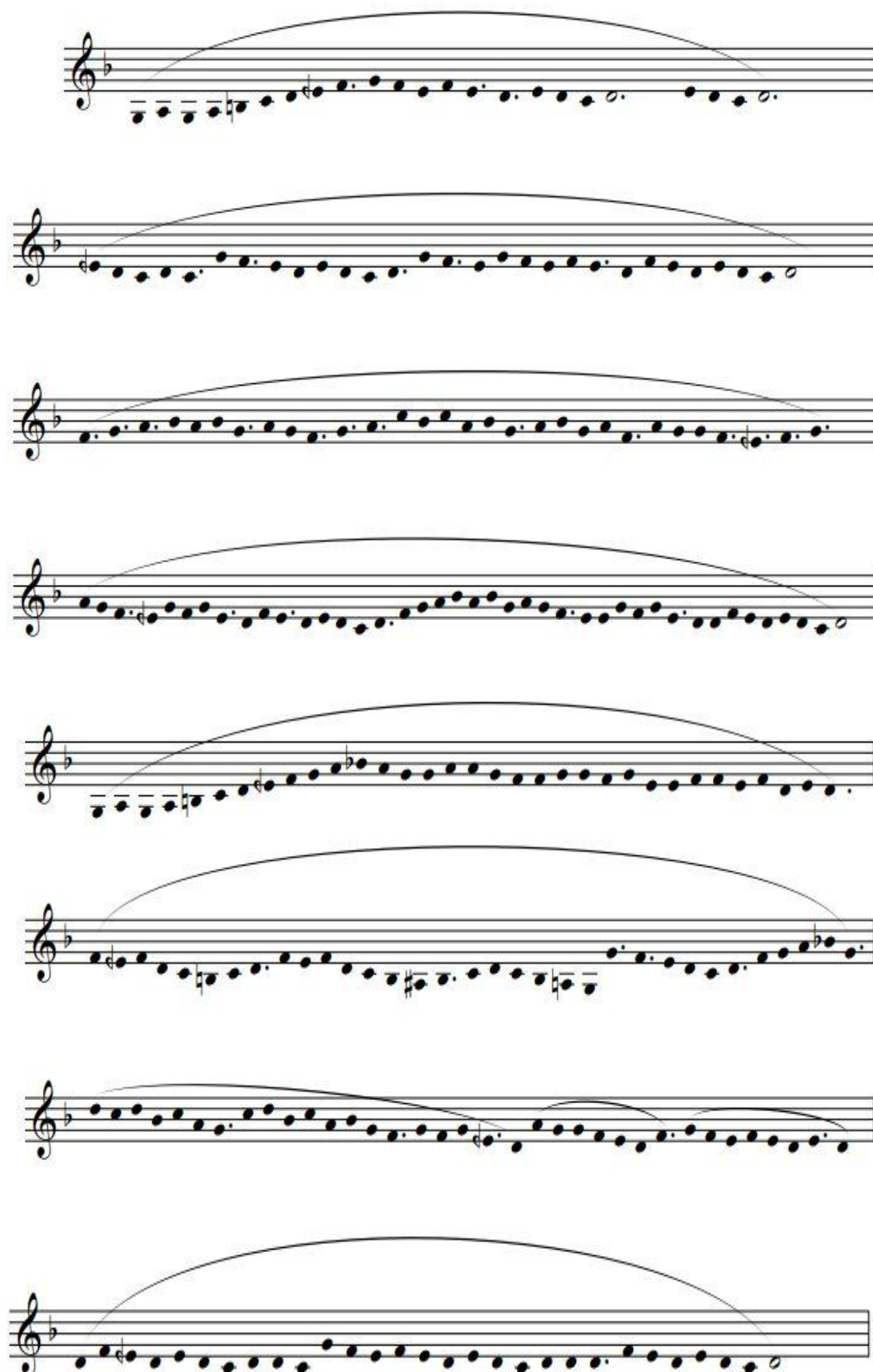
Ρυθμός: -

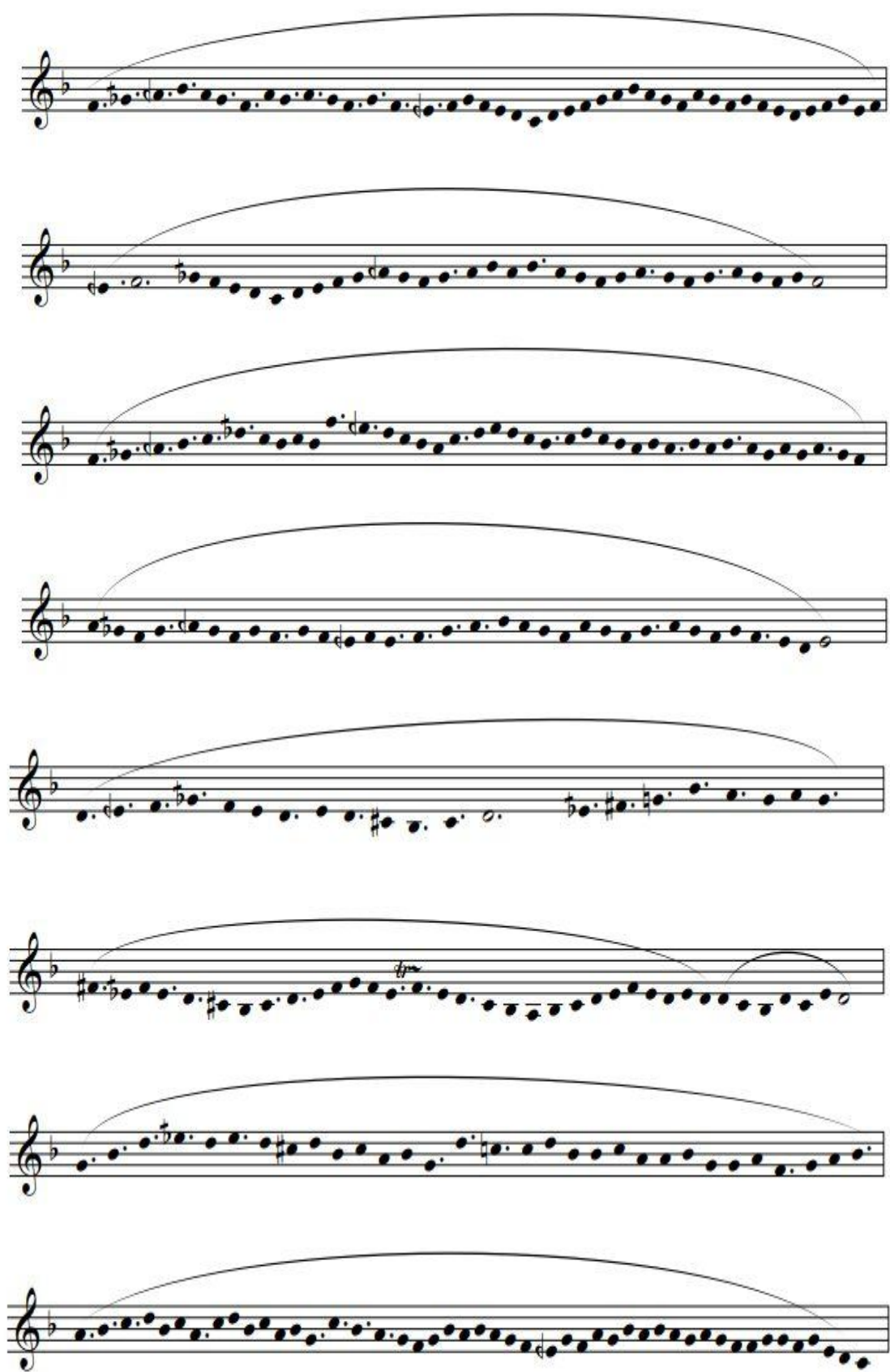
Διάρκεια: 6:10

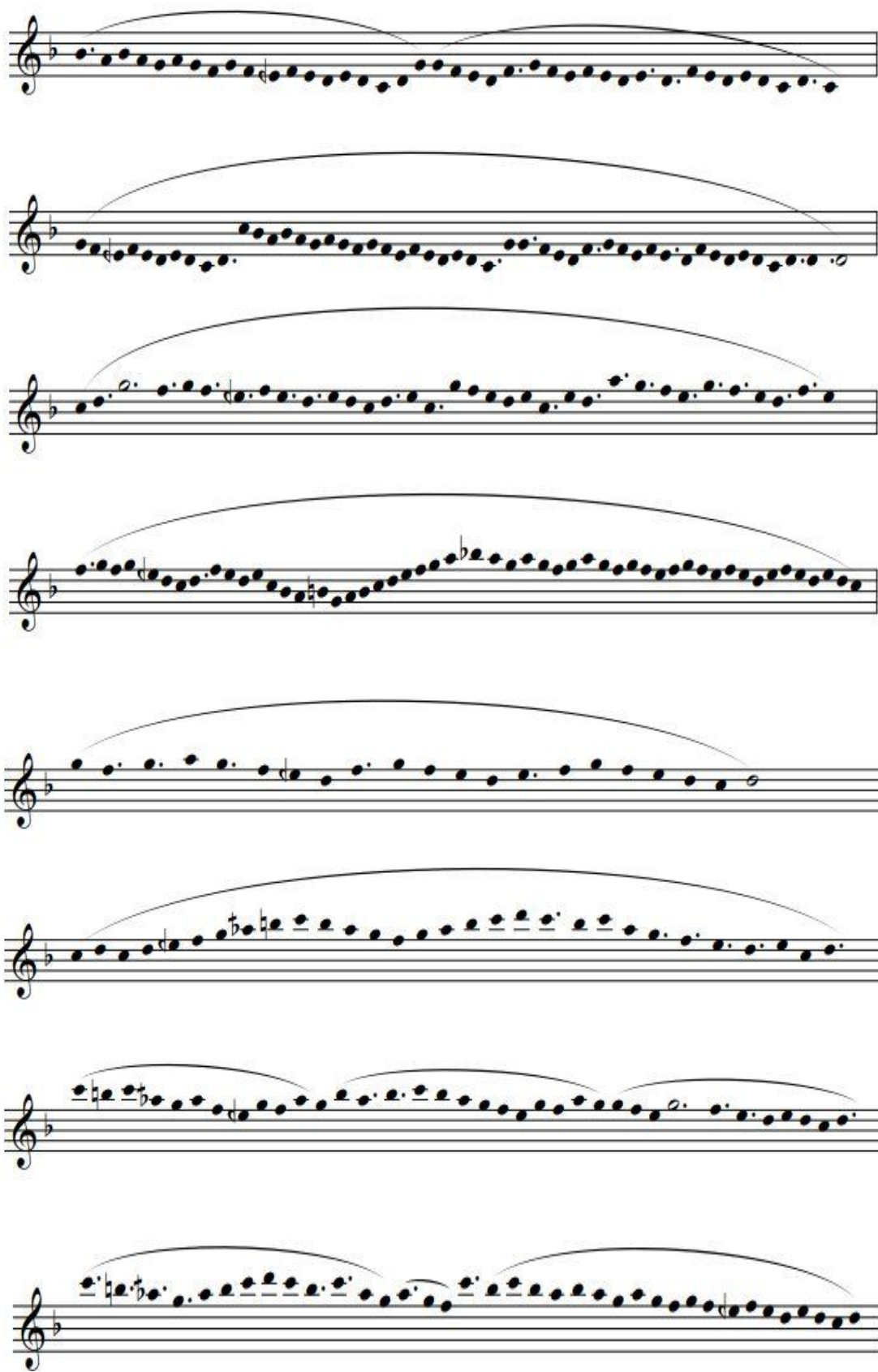
Τροπική ανάλυση ταξιμιού: Το ταξίμι ξεκινά από το γιεγκιάχ (κάτω Ρε) με πεντάχορδο Ραστ και συνεχίζει με τετράχορδο Ουσάκ καταλήγοντας στη βάση όπου και θα σταθεί για αρκετά δευτερόλεπτα και έπειτα θα συνεχιστεί με μία μικρή φράση στο τετράχορδο της βάσης. Αμέσως μετά κάνει άνοιγμα στη 4^η βαθμίδα (0:28) και ξεκινά μια φράση σε τετράχορδο Μπουσελίκ πάνω στη 4^η για να κατέβει μετέπειτα στη χαμηλή περιοχή με Ουσάκ και θα καταλήξει στη βάση (0:45). Στη συνέχεια ξεκινά πάλι από το γιεγκιάχ με το γνωστό πεντάχορδο Ραστ και θα φτάσει μέχρι την 6^η αλλά δε θα μείνει καθόλου καθώς θα συνεχίσει στη χαμηλή περιοχή με Ουσάκ και εν συνεχεία με Ραστ κάτω από τη βάση (1:00), αλλά θα ανεβεί ξανά στο χαμηλό τετράχορδο και αμέσως μετά σε πεντάχορδο Μπουσελίκ στη 4^η και πεντάχορδο Ραστ στη 3^η για να κατευθυνθεί τελικά στη βάση με Ουσάκ (1:13). Έπειτα θα ξεκινήσει από τη 3^η μια εκτενής φράση Σαμπά με κέντρο τη 3^η όπου συχνά κάνει καταλήξεις με Χιτζάζ. Στη συνέχεια ξεκινώντας από τη 3^η (2:02) θα ανεβεί με πεντάχορδο Χιτζάζ στην 7^η και από εκεί θα ανεβεί στο Τιζ τσαργκιάχ (Άνω Ντο) απ' όπου θα κατεβεί με τετράχορδο Χιτζάζ στην 7^η και ξανά στη 3^η με Χιτζάζ, παίζοντας ουσιαστικά την κλίμακα του Ζιργκιουλελί χιτζάζ από τσαργκιάχ. Στη συνέχεια ξεκινώντας απ' τη βάση θα κινηθεί στη τετράχορδο Σαμπά για να επιστρέψει στη βάση και να αναπτυχθεί με Χιτζάζ προς τα πάνω και στη συνέχεια να πραγματοποιήσει κίνηση Χισάρ ή Σπάθη (2:47) που θα καταλήξει στη βάση. Αμέσως μετά θα ξεκινήσει μια κίνηση στη κλίμακα του Μακάμ Νεβεςέρ από τη 4^η (2:59) και θα κατεβεί από την οκτάβα με πεντάχορδο Νικρίζ στη 4^η για να αλλάξει μετά σε Μπουσελίκ πάνω στη 4^η (3:06) όπου θα επιμείνει για λίγο εωσότου επιστρέψει με Ουσάκ στη βάση (3:24) για να καταλήξει. Στη συνέχεια θα ξεκινήσει μια κίνηση Ουσάκ, μόνο που θα γίνει μία οκτάβα πάνω αυτή τη φορά, ξεκινώντας με τετράχορδο και έπειτα πεντάχορδο Ουσάκ πάνω στην οκτάβα (4:05) ενώ θα κατεβεί με πεντάχορδο Ραστ στη 5^η για να ανεβεί ξανά στην οκτάβα όπου θα συνεχίσει με Ουσάκ. Έπειτα θα ξεκινήσει με πεντάχορδο Ραστ από την 7^η μέχρι τη 4^η της οκτάβας (4:31) για να συνεχίσει με πεντάχορδο Χιτζάζ και να κατέβει στην οκτάβα με Ουσάκ (Μακάμ Καρτσιγιάρ) και να ανεβεί ξανά στο πεντάχορδο Χιτζάζ όπου θα σταθεί

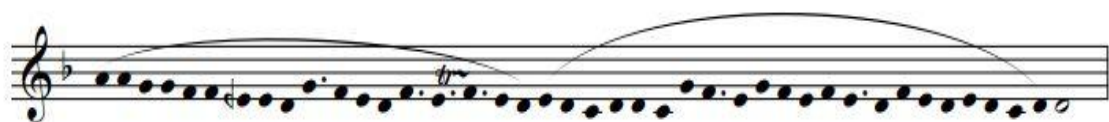
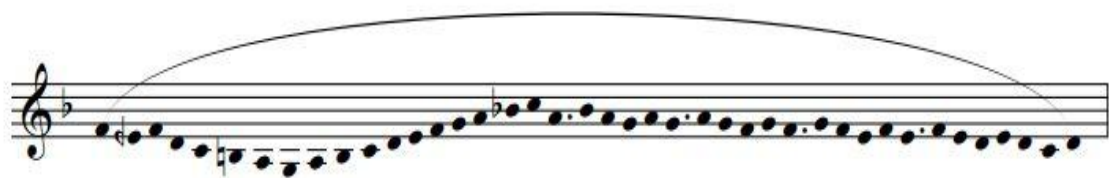
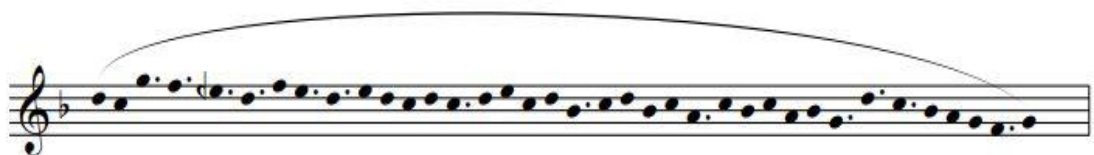
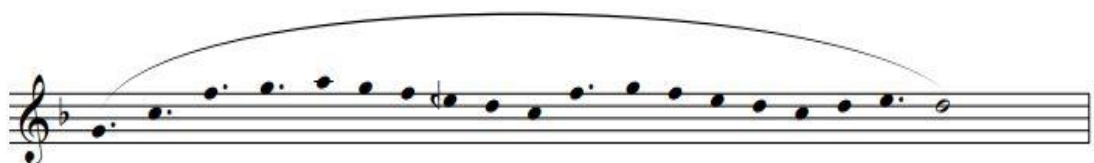
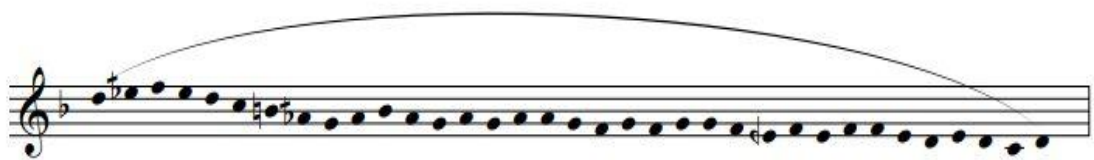
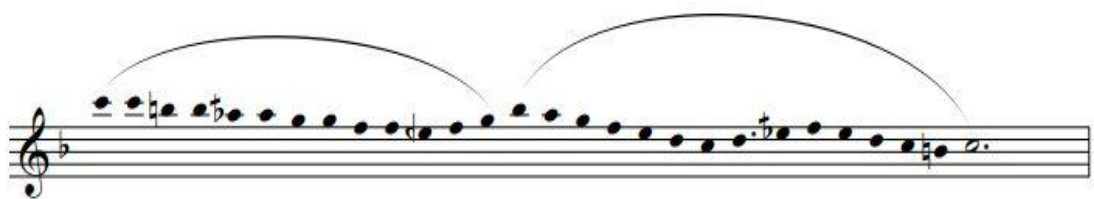
για λίγο για να κατεβεί ξανά στην οκτάβα με Ουσάκ και τελικώς να κατεβεί με πεντάχορδο Χιτζάζ στη 4^η και από εκεί με Ουσάκ στη βάση (5:15) για να ανεβεί ξανά στην οκτάβα όπου θα κάνει κατάληξη με Ουσάκ (5:20). Αμέσως μετά θα ξεκινήσει με τετράχορδο Ουσάκ πάνω στην οκτάβα για να συνεχίσει με Μπουσελίκ μέχρι τη 4^η (5:35) και να κατεβεί στο τετράχορδο Ουσάκ της βάσης (5:42) κι από εκεί με πεντάχορδο Ραστ στο γιεγκιάχ για να ανεβεί τελικά στο πεντάχορδο της βάσης με Ουσάκ όπου και θα κλείσει.

{Λόγω του ότι το συγκεκριμένο ταξίμι έχει μεγάλη έκταση, πράγμα που δυσχεραίνει κατά πολύ τόσο την γραφή όσο και την ανάγνωση στη παρτιτούρα, θα το καταγράψουμε με βάση το φθόγγο γιεγκιάχ (Ρε) χρησιμοποιώντας στον οπλισμό μόνο τη Σι ύφεση πέντε κομμάτων και προσθέτοντας τις υπόλοιπες αλλοιώσεις όπου χρειάζεται}









Συμπεράσματα-Επίλογος

Στο προηγούμενο κεφάλαιο παρουσιάστηκε ένας μικρός μόνο αριθμός καταγραφών και αναλύσεων, από το μεγάλο όγκο ταξιμιών του Βασίλη Σούκα. Κλείνοντας την παρούσα έρευνα κρίνεται σκόπιμο να παρουσιάσουμε όσο πιο απλά γίνεται μια σειρά συμπερασμάτων και παρατηρήσεων που εξάγονται από την όλη προσπάθεια που πραγματοποιήθηκε.

Κατ' αρχήν μέσα από τα ταξίμια, διαφαίνονται ορισμένες τάσεις του Σούκα οι οποίες επαναλαμβάνονται, και κάποια χαρακτηριστικά στον τρόπο παιχνιδιού του:

α) Ένα βασικό χαρακτηριστικό των ταξιμιών του είναι οι γρήγορες εκτενείς φράσεις τις οποίες πραγματοποιεί, οι οποίες ξεκινάν από την βασική οκτάβα, κατεβαίνουν στη χαμηλή και ανεβαίνουν ξανά στη βασική, πράγμα το οποίο φανερώνει και την ευχέρεια την οποία έχει στο χειρισμό του οργάνου

β) Επίσης οι μεγάλες σε διάρκεια φράσεις, ειδικά στα ελεύθερου ρυθμού ταξίμια του, είναι αναπόσπαστες από κάθε ταξίμι

γ) Κάτι το οποίο δεν καταγράφηκε αναλυτικά αλλά μόνο σε ορισμένες φράσεις, είναι το glissando, το οποίο είναι κατ' εξοχήν γνώρισμα τόσο του Σούκα ως μονάδα, αλλά και του νεοδημοτικού στο σύνολο του. Το glissando μπαίνει κυρίως σε πιο αργά κομμάτια, ίσως για να καλύψει κάποιες ατέλειες. Έκρινα σκόπιμο να μη προστεθεί στις καταγραφές σε μεγάλο βαθμό το σύμβολο του glissando καθώς η ευρεία χρήση του θα δυσχέραινε το οπτικό αποτέλεσμα των καταγραφών

δ) Οι συχνές τρίλιες είναι κάτι το οποίο παρατηρεί κάποιος και μόνο που θα δει τις καταγραφές των ταξιμιών. Οι τρίλιες απαντώνται και αυτές στα περισσότερα ταξίμια του Σούκα

Τα παραπάνω είναι τα κύρια υφολογικά χαρακτηριστικά στα ταξίμια του Σούκα και μας δίνουν μια εικόνα σχετικά με το στυλ παιχνιδιού του. Παρακάτω θα αναφέρουμε μερικά μορφολογικά γνωρίσματα των ταξιμιών του και θα επισημάνουμε κάποια πράγματα σχετικά με την τροπικότητα των ταξιμιών:

α) Το πρώτο πράγμα που παρατηρεί κανείς είναι ότι στην αρχή των περισσότερων ταξιμιών θα σταθεί για αρκετά δευτερόλεπτα, συνήθως στη 4^η ή 5^η βαθμίδα του εκάστοτε Μακάμ και μετά θα συνεχίσει την φράση του

β) Κάτι το οποίο νομίζω πως αξίζει να αναφέρουμε είναι η χρήση κάποιων υπομονάδων στα ταξίμια, οι οποίες συμπίπτουν τόσο με τα θεωρητικά εγχειρίδια όσο και με την πράξη των μουσικών παραδόσεων της ευρύτερης περιοχής της Ανατολικής Μεσογείου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το πεντάχορδο Ραστ με βάση το γιεγκιάχ (Κάτω Ρε), που σχηματίζεται κάτω από τη τονική του μακάμ Ουσάκ και που ο Σούκας το χρησιμοποιεί κατά κόρον. Το ίδιο ισχύει και με τη χρήση τετραχόρδου Ραστ με βάση το γιεγκιάχ, κάτω από τη τονική του μακάμ Ραστ.

γ) Κάτι άλλο το οποίο είναι ιδιαίτερα σημαντικό είναι η συνέπεια που παρουσιάζει ο Σούκας στις καταλήξεις του, οι οποίες πραγματοποιούνται με αρκετή ακρίβεια στις ίδιες βάσεις. Βέβαια αυτό δε σημαίνει ότι προκύπτουν από τη γνώση κάποιας θεωρίας ούτε ότι την ερμηνεύουν, απλώς αποτελούν ένα δείγμα της οξυδέρκειας και της υψηλής αντίληψης του Σούκα.

δ) Στο προηγούμενο κεφάλαιο επισήμανα πως τα μεγάλης διάρκειας ταξίμια μας βοηθάν να ερμηνεύσουμε καλύτερα την τεχνική και την εκφραστικότητα του Σούκα, αφού δε δεσμεύεται από τα στενά χρονικά πλαίσια. Αυτό μπορεί να το παρατηρήσει κανείς από την ευχέρεια που έχει να αλλάζει από το ένα μακάμ στο άλλο και την ομαλότητα με την οποία το κάνει κυρίως στα μεγάλης διάρκειας ταξίμια και που φανερώνουν τον βαθμό της τεχνικής του.

Αυτά είναι τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την ανάλυση των ηχογραφήσεων και προσεγγίζουν σε ένα βαθμό την καλλιτεχνική οντότητα του Σούκα, ως ένα κομμάτι του νεοδημοτικού τραγουδιού. Βέβαια δε θα μπορούσαμε σε καμία περίπτωση να πούμε πως η παρούσα έρευνα κάλυψε και να ανέλυσε στο σύνολο του το έργο του Σούκα, ούτε τα συμπεράσματα που βγάλαμε και οι παρατηρήσεις που κάναμε έχουν σκοπό να παρουσιαστούν ως ολοκληρωτική απεικόνιση της καλλιτεχνικής αξίας και ταυτότητας του. Απλώς ευελπιστούμε να προστεθεί ένα μικρό λιθαράκι στο βιβλιογραφικό κενό που υπάρχει και να αποτελέσει εφαλτήριο για μελλοντική έρευνα πάνω στο θέμα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- 1) Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τουρκικό Μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα 2012
- 2) Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής-Fagotto books , Αθήνα 2006
- 3) Γκαϊδατζή Ζωή, *Βαγγέλης Σούκας-Όλα για τ' όνομα*, Κέδρος, Αθήνα 2005
- 4) Κοκκώνης Γιώργος, *Μουσική από την Ήπειρο*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008
- 5) Κοκκώνης Γιώργος, “*Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας*” στο *Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια*, τετράδιο 4, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2008
- 6) Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Εκδόσεις του γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, Αθήνα 1959
- 7) Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο: ο βυζαντινός ήχος, το τούρκικο μακάμ, το αραβικό μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999
- 8) Μπέκος Νίκος, *Να ‘χε καεί ο ...Πλάτωνας: Οι Ελλαδικές περιπέτειες της παραδοσιακής μουσικής, οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας*, Ελληνικό κέντρο λαογραφικών μελετών, Αθήνα 2006
- 9) Μπαζιανάς Νίκος, *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση-Μικρά Μελετήματα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1994
- 10) Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 1970-1980*, Κέδρος, Αθήνα 1992
- 11) Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίκτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983
- 12) Σκούλιος Μάρκος, “*Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου*” στο *Προφορικότητες*, τετράδιο 3, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2007
- 13) Baud-Bovy Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1996

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- 1) Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996
- 2) Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Ashgate, 2009
- 3) Signell Karl, *Makam Modal Practice in Turkish Art Music*, Da Capo Press, New York 1986

Άρθρα σε περιοδικά

- 1) Κοντογιάννης Ι. Γ., “Νεοδημοτικά, δημοτικολαϊκά και λαϊκοδημοτικά” στο Λαϊκό Τραγούδι, Μάιος 2006 , τεύχος 15
- 2) Παπαδάκης Γιώργος, “Βασίλης Σούκας- 10 χρόνια μετά” στο Λαϊκό Τραγούδι, Ιούλιος 2003, τεύχος 4
- 3) Σκούλιος Μάρκος, “Προφορικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης” στο Πολυφωνία, Άνοιξη 2006, τεύχος 8
- 4) Σκούλιος Μάρκος, “Τα Ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ” στο Πολυφωνία, Φθινόπωρο 2014, τεύχος 25
- 5) Τερζοπούλου Μιράντα Ψυχογιού Ελένη, “Άσματα και τραγούδια-Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών” στο Εθνολογία, Εταιρία Ελληνικής Εθνολογικής Εταιρίας, Αθήνα 1993, τεύχος 1
- 6) Feldman Walter, “Ottoman sources on the development of the taksim” στο Yearbook for traditional music, International Council for Traditional Music, Ontario 1993, τεύχος 25
- 7) Signell Karl, “Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music” στο Asian Music, University of Texas Press, 1974, τεύχος 5 No.2

Εγκυκλοπαίδειες και λεξικά

- 1) Καλογερόπουλος Τάκης, “Σούκας Βασίλης” στο Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, τόμος 5, Εκδόσεις Γιαλλέλη, 1998
- 2) Jairazbhoy A. Nasir, “Improvisation” στο The New Grove Dictionary of Music and Musicians, τόμος 9, Macmillan, Λονδίνο 1980

3) Nettl Bruno, “Improvisation” στο The New Grove Dictionary of Music and Musicians, τόμος 12, Macmillan, Λονδίνο 2000

Πτυχιакές εργασίες

1) Ανδρέου Ανδρέας, “Υφολογική ανάλυση στη φόρμα taksim. Η περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού”, Πτυχιакή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2014

2) Σκόρδος Μιχάλης, “Η ρυθμολογική συγκρότηση του νεοδημοτικού: η περίπτωση των ηχογραφήσεων του Τάκη Καρναβά”, Πτυχιакή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2012

3) Σταθόπουλος Άγγελος, “Μάκης Βασιλειάδης: θεωρητική προσέγγιση οργανικών σκοπών και ταξιμιών”, Πτυχιакή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2012

4) Χαλκίδου Μαρίνα, “Η αστικοποίηση της ελληνικής δημοτικής μουσικής μέσα από τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης, Η περίπτωση του Έλατου”, Πτυχιакή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2014

Πηγές από το διαδίκτυο

1) Τρούσας Φώντας, “Ο ήχος της ομόνοιας, η ψυχή του «σκύλου» περίξ της πλατείας μέσα από 10 + 1 τραγούδια”, στο lifo.gr, <http://www.lifo.gr/team/music/56101>, επίσκεψη στις 15/10/2016

