



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΝΙΚΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

**ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΡΓΟ ΜΕΧΡΙ ΤΗΝ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ
ΜΕ ΤΟΝ ΣΙΜΩΝΑ ΚΑΡΑ**

ΜΠΙΝΙΑΡΗ – ΠΑΝΤΕΛΕΩΝ ΔΑΦΝΗ

Επιβλέπουσα: ΜΑΡΙΑ ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ

Άρτα, Οκτώβριος, 2018



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΝΙΚΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ
ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΡΓΟ ΜΕΧΡΙ ΤΗΝ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ
ΜΕ ΤΟΝ ΣΙΜΩΝΑ ΚΑΡΑ

ΜΠΙΝΙΑΡΗ – ΠΑΝΤΕΛΕΩΝ ΔΑΦΝΗ

Επιβλέπουσα: ΜΑΡΙΑ ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ

Άρτα, Οκτώβριος, 2018

ASIA MINOR MUSICIAN NIKOS STEFANIDIS
FROM THE PRE-WAR WORK TO THE POST-WAR COLLABORATION
WITH SIMON KARAS

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις διατάξεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εκ 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.

Μπινιάρη- Παντελέων Δάφνη

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Κατά τη διαδικασία της έρευνας και συγγραφής αυτής της πτυχιακής ήταν πολλές οι στιγμές που ένιωσα ιδιαίτερα ευγνώμων, καθώς ήρθα σε επαφή με ανθρώπους οι οποίοι μου προσέφεραν θερμά το χρόνο τους, τις γνώσεις τους, την εμπειρία τους. Ευχαριστώ την καθηγήτρια και επόπτριά μου κ. Μαρία Ζουμπούλη για τις υποδείξεις και τις διορθώσεις που μου έκανε, τον κ. Γιώργο Κοκκώνη και τον κ. Μάρκο Σκούλιο για τις παρατηρήσεις στο μουσικολογικό κομμάτι της εργασίας. Ευχαριστώ το δάσκαλό μου στο κανονάκι κ. Απόστολο Τσαρδάκα για τους καινούργιους ορίζοντες που μου άνοιξε. Ευχαριστώ ιδιαίτερα όλους όσους στάθηκαν πλάι μου και με στήριξαν σε όλη αυτή την προσπάθεια.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία ερευνά τον Μικρασιάτη μουσικό Νίκο Στεφανίδη, δεξιοτέχνη στο κανονάκι, ο οποίος εμφανίζεται στην ελληνική προπολεμική δισκογραφία με τέσσερις συνθέσεις -δύο εκ των οποίων είναι δικές του- αλλά και στην μεταπολεμική, κυρίως μέσα από την συνεργασία του με τον Σίμωνα Καρά. Ο Σίμωνας Καράς υπήρξε ένας ισχυρός θεσμικός παράγοντας, ο οποίος στην ουσία παρενέβη στον τρόπο με τον οποίο καταγράφηκε και διαχύθηκε η παραδοσιακή μουσική. Ο Νίκος Στεφανίδης, ενώ προπολεμικά παίζει και συνθέτει στα πρότυπα του τόπου καταγωγής του, μεταπολεμικά, μέσα από την συνεργασία του με τον Καρά φαίνεται να εντάσσεται στις εκάστοτε ορχήστρες με ρόλο περισσότερο τυποποιημένο και διακοσμητικό. Για την παρούσα εργασία έχουν επιλεγθεί οκτώ εκτελέσεις όπου συμμετέχει ο Νίκος Στεφανίδης, τέσσερις προπολεμικές και τέσσερις μεταπολεμικές, οι οποίες έχουν καταγραφεί σε παρτιτούρα σε διπλό σύστημα και αναλύονται μουσικολογικά με εργαλείο το σύστημα των μακάμ.

Λέξεις-κλειδιά: Νίκος Στεφανίδης, Σίμων Καράς, Μικρά Ασία, κανονάκι, τεχνική, ύφος, παράδοση, μακάμ

ABSTRACT

The present dissertation explores Asia Minor descendent Nikos Stefanidis, virtuoso in kanun, who appears in Greek pre-war discography with four compositions- two of which written by him- but also in post-war discography, mainly through his collaboration with Simon Karas. Simon Karas was a powerful institutional factor who practically interfered in the way according to which traditional music was recorded. Although, pre-war, Nikos Stefanidis plays and composes music according to the standards of his birthplace, post-war, through his collaboration with Simon Karas, appears to assimilate in bands with a more typical and decorative role. For the present dissertation, eight recordings have been selected in which Nikos Stefanidis participates, four of which are pre-war and the rest are post-war. These pieces have been recorded in a musical score using the double-system and have been analyzed in a musicological aspect using as a tool the makam system.

Keywords: Nikos Stefanidis, Simon Karas, Asia Minor, kanun, technique, style, tradition, makam.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	v
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	vi
ABSTRACT	vii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	viii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	6
Ο Νίκος Στεφανίδης	6
1.1. Η ζωή και το έργο.....	6
1.2. Η συνεργασία με τον Σίμωνα Καρα	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	15
Μουσική καταγραφή και ανάλυση	15
2.1 Ο Γλεντζές	15
2.2. Γυφτοπούλα.....	28
2.3. Μελαχρινό	37
2.4. Πεισματάρα	50
2.5. Καλώς ανταμωθήκαμε.....	57
2.6. Από τα γλυκά σου μάτια	64
2.7. Καροτσέρης	73
2.8. Μάνα μ'ήρτεν η Άνοιξη.....	86
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	99
Οι τεχνικές και το ύφος του Νίκου Στεφανίδη στα επιλεγμένα κομμάτια	99
3.1. Συνθέσεις.....	99
3.2. Ταξίμια.....	101
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	102
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	105
Δισκογραφία	107
Διαδίκτυο	108

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όπως συμβαίνει σχεδόν με όλα τα μουσικά όργανα, έτσι και το κανονάκι δεν έχει αυστηρά γεωγραφικά όρια. Απαντάται στην Εγγύς και την Μέση Ανατολή και στη βόρεια Αφρική αρκετούς αιώνες πριν. Στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους, οι τοιχογραφίες των εκκλησιών της Πόλης¹ είναι πλούσιες σε αναπαραστάσεις του «ψαλτηρίου». Όμως για μεγάλο διάστημα χάνονται τα ίχνη του, και εμφανίζεται ξανά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Κωνσταντινούπολη. Είναι ένα όργανο το οποίο χρησιμοποιήθηκε και στην γραπτή και στην προφορική παράδοση². Στην ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου, η οποία μέσα στους αιώνες λειτουργεί ως πολιτισμικό χωνευτήρι και σε συνδυασμό με την έλευση των προσφύγων το 1922 σηματοδοτείται το ξεκίνημα μιας νέας εποχής, αφού οι άνθρωποι αυτοί μετέφεραν έναν ανεκτίμητο μουσικό πολιτισμό, μέρος του οποίου είναι και το κανονάκι³.

Αρχικός στόχος της παρούσας εργασίας ήταν η ενασχόλησή μου με την παρουσία που έχει το κανονάκι στην προπολεμική δισκογραφία. Θέλησα να διερευνήσω τα υφολογικά χαρακτηριστικά και τις τεχνικές παιξίματος των σημαντικών εκπροσώπων του εν λόγω οργάνου εκείνης της περιόδου. Μια βαθύτερη έρευνα του ζητήματος με οδήγησε στον Νίκο Στεφανίδη, έναν μουσικό από την πόλη AfyonKarahisar (Νικόπολη) της Μ. Ασίας, ο οποίος παρά το ελάχιστο προπολεμικό δισκογραφικό του έργο έχει έντονη παρουσία στην ελληνική μεταπολεμική δισκογραφία, καθώς είναι ο μόνος γνωστός εν ζωή μουσικός στο κανονάκι.

Στην πορεία της αναζήτησης του υλικού συνειδητοποίησα ότι οι προπολεμικές ηχογραφήσεις στις οποίες τεκμηριωμένα συμμετείχε ο Στεφανίδης ήταν μόνο τέσσερις. Ωστόσο, αυτό στάθηκε αφορμή να έρθω σε επαφή με ένα ακόμα πιο ενδιαφέρον αλλά και ευρύτερο πεδίο, το οποίο είναι η πολυετής συνεργασία του Νίκου Στεφανίδη με τον Σίμωνα Καρά. Η συνεργασία τους ξεκίνησε το 1941 όπου και γνωριστήκανε και διήρκεσε μέχρι και τον τελευταίο δίσκο του Νίκου Στεφανίδη το 1986, σε επιμέλεια Σίμωνος

¹Βλ. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Β' έκδοση, εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1991, σ.294.

²Βλ. The new Grove , Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie, executive Editor John Tyrrell, volume 20, Macmillan Publishers Limited, 2001, σ. 647- 648.

³Βλ. Απόστολος Τσαρδάκας, *Το κανονάκι στις 78 στροφές*, Fagottobooks - Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2008, σ.8.

Καρά. Τα κομμάτια που ηχογραφούν σε όλη τη διάρκεια της συνεργασίας τους αφορούν σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας, από δημοτικά της Ηπείρου και θρακιώτικα μέχρι την Μ. Ασία. Η προσέγγιση του Καρά όσον αφορά στην «παράδοση», αναφαίρετο κομμάτι της οποίας είναι και η μουσική, σε συνδυασμό με μια κριτική των όρων *παράδοση, αυθεντικότητα, γνησιότητα*, εμφανίζει ιδιαίτερο μουσικολογικό ενδιαφέρον.

Αρχικά, αναζήτησα το διαθέσιμο υλικό της δισκογραφίας του Νίκου Στεφανίδη και προσπάθησα να εντοπίσω τα συγκροτημένα αρχεία που αφορούσαν στον εν λόγω καλλιτέχνη και τα ελεύθερα αρχεία τα οποία είναι στο διαδίκτυο. Στην συνέχεια, συγκέντρωσα τις πηγές οι οποίες πιθανά θα μου παρείχαν υλικό που θα με ενδιέφερε στην έρευνά μου. Εν τέλει, μου παραχωρήθηκε υλικό από τον Καλλιτεχνικό Σύλλογο Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου, το οποίο αφορά σε τέσσερις δίσκους και συνολικά δεκατρία κομμάτια⁴. Ο ερευνητής κ. Νίκος Διονυσόπουλος μου παραχώρησε τον προσωπικό δίσκο του Νίκου Στεφανίδη⁵, ο οποίος είναι ο τελευταίος του δίσκος σε επιμέλεια Σίμωνος Καρά και περιλαμβάνει δεκατρία κομμάτια με σόλο κανονάκι. Οι περισσότερες συνθέσεις είναι αυτοσχεδιασμοί του Στεφανίδη και τα υπόλοιπα κομμάτια προέρχονται από το ρεπερτόριο της Μ. Ασίας. Υπάρχει επιπλέον, ένα μεγάλο αρχείο ελεύθερο στο διαδίκτυο (τα κομμάτια αναρτώνται κυρίως από το ΚΕΠΕΜ⁶ αλλά και από άλλους χρήστες), από το οποίο εντόπισα τριάντα επτά κομμάτια, εικάζω ωστόσο ότι υπάρχουν άλλα τόσα επιπλέον.

Στην πορεία ακολούθησε μια πρώτη εξέταση με σκοπό να τεθούν κριτήρια για την επιλογή των κομματιών, τα οποία παραθέτω παρακάτω. Εντοπίστηκαν λοιπόν 65 κομμάτια και εξετάστηκαν ως προς το οργανολόγιο, τον ρυθμό, τα ταξίμια, τη δομή, τις τεχνικές παιξίματος, στα οποία τεκμηριώνεται η συμμετοχή του Στεφανίδη, είτε με αναγραφή στην ετικέτα του δίσκου, είτε με προσφώνηση του ονόματός του, είτε με την αποδεδειγμένη συμμετοχή του στις ηχογραφήσεις των ραδιοφωνικών εκπομπών Ελληνικοί Αντίλαλοι. Όσον αφορά στο οργανολόγιο, ο κύριος όγκος των ηχογραφήσεων περιλαμβάνει βιολί, κλαρίνο, λαούτο, ούτι. Σε λιγότερες ηχογραφήσεις απαντάται το κρουστό και σε τέσσερις

⁴Βλ. Ethnologie Vivante: Grece, *Σόλο κανονάκι*, Le Chant du Monde, LP, Γαλλία, 1970. Έχεγεια Παναγιά, *Ζεϊμπέκικο Σμύρνης, Αμάνγκελαμάν, Έχεγεια Παναγιά*, EMIColumbia, LP, 1974. Δισκογραφία 45 στροφών, *Κανονάκι, Σμυρναϊκός μπάλος, Μάνα και γιος μαλώνανε, Θρακιώτισσα, Ελένην' αμάν, Πολίτικη πατινάδα του γάμου*, Ελλάδα, 1959. Σουραύλι, *Σμυρναϊκός μπάλος, Σόλο κανονάκι, Ο Κωνσταντής*, EMIColumbia, LP, 1974.

⁵Βλ. Έλληνες δεξιότεχνες 7, «Νίκος Στεφανίδης, κανονάκι», DMCollection, Αφοί Φαληρέα, 63, 1986.

⁶Κέντρο Έρευνας και Προβολής της Εθνικής Μουσικής (Μουσικό, Λαογραφικό και Φιλολογικό Αρχείο Σίμωνος και Αγγελικής Καρά).

συνθέσεις έχει φλογέρα. Προπολεμικά ο Νίκος Στεφανίδης ηχογραφεί δύο δικές του συνθέσεις, που περιλαμβάνουν ζουρνά και τραγουδάει ο Δημήτρης Ατραϊδής και δύο συνθέσεις με τον Ιπποκράτη Χαμόπουλο. Μεταπολεμικά συνεργάζεται (εκτός από τον Σίμωνα Καρά) με τη Δόμνα Σαμίου καθώς και με τον Καριοφύλλη Δοϊτσίδη. Τα περισσότερα κομμάτια που ηχογραφεί ερμηνεύονται από τη χορωδία του Σίμωνα Καρά καθώς και από τον ίδιο τον Καρά. Σε λιγότερα κομμάτια συμμετέχει ο Χρόνης Αϊδονίδης και η Δόμνα Σαμίου. Όταν το ρεπερτόριο αφορά σε κομμάτια που προέρχονται από την Μ. Ασία, το κανονάκι συνήθως εκτελεί ταξίμι. Στο σύνολο των συνθέσεων, το παίξιμο του Νίκου Στεφανίδη δε διαφοροποιείται τεχνικά και υφολογικά από περιοχή σε περιοχή, επομένως δεν αποτυπώνεται το εκάστοτε τοπικό ύφος.

Από το σύνολο των κομματιών επελέγησαν για πιο σχολαστική ανάλυση 8 κομμάτια: τέσσερις προπολεμικές ηχογραφήσεις (τις μοναδικές προς το παρόν τεκμηριωμένες στη δισκογραφία) και τέσσερις μεταπολεμικές, οι οποίες αφορούν στην συνεργασία του Νίκου Στεφανίδη με τον Σίμωνα Καρά. Λόγω του μικρού αριθμού ηχογραφήσεων της προπολεμικής δισκογραφίας του Στεφανίδη, δεν υπήρχαν περιθώρια επιλογής όσον αφορά στην επιλογή των κομματιών. Όλες οι συνθέσεις προέρχονται λοιπόν από την ίδια δεξαμενή ρεπερτορίου και αφορούν στο σμυρναϊκό τραγούδι⁷. Στο σημείο αυτό έπρεπε να τεθούν τα κριτήρια των επόμενων τεσσάρων κομματιών, τα οποία αφορούσαν αναγκαστικά στην μεταπολεμική περίοδο:

1. Να προέρχονται από την ίδια δεξαμενή ρεπερτορίου με τα προπολεμικά. Η κοινή αυτή αναφορά δίνει την δυνατότητα της διερεύνησης στον τρόπο που το σμυρναϊκό τραγούδι ερμηνεύεται από τον Νίκο Στεφανίδη προπολεμικά και πώς το παίξιμό του τυποποιείται μέσα από την συνεργασία του με τον Σίμωνα Καρά, με την χρήση της ίδιας ορχήστρας για όλα τα παραδοσιακά κομμάτια, τη χορωδιακή προσέγγιση, την «αθηναϊκή» προφορά, τα «στρογγυλεμένα» ρυθμικά μοτίβα, την αντίληψή του για την λαϊκή ορχήστρα.
2. Να υπάρχει στο μεγαλύτερο μέρος των συνθέσεων ταξίμι⁸, όπου ακούγεται καθαρά το κανονάκι, προσφέροντας ένα προνομιακό πεδίο για την επισκόπηση της τεχνικής του

⁷Βλ. Στεφανία Γατσάκου, *Η αισθητική της λαϊκής φωνητικής ερμηνείας, μέσα από τη δισκογραφία του «τι σε μέλει εσένανε»*, Πτυχιακή εργασία που υποστηρίχθηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2018, σ. 7.

⁸ Βλ. Αβραάμ Παπαϊωάννου, *Μία προσπάθεια λεπτομερούς καταγραφής της αυτοσχεδιαστικής φόρμας taksim. Η περίπτωση του Τούρκου δεξιότηχνη Yurdal Tokcan*, Πτυχιακή εργασία η οποία υποστηρίχθηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2009, σ. 18-20.

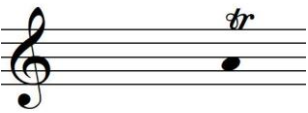
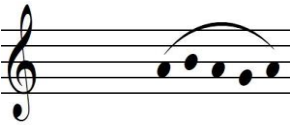
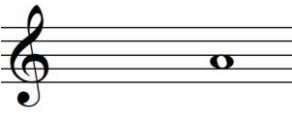
μουσικού, αφού πρόκειται για προσωπική δημιουργία ενταγμένη στην υπόλοιπη μουσική εκτέλεση, που αξιοποιεί γνώριμα μοτίβα τα οποία χρησιμοποιούνται ελεύθερα.

Προκειμένου να σκιαγραφήσω τις τεχνικές παιξίματος και τα υφολογικά χαρακτηριστικά του εν λόγω καλλιτέχνη, επέλεξα να καταγράψω αναλυτικά το κανονάκι τόσο μέσα στις συνθέσεις, όσο και στα ταξίμια. Η καταγραφή των συνθέσεων πραγματοποιείται σε διπλό σύστημα. Στο πρώτο σύστημα καταγράφονται οι μελωδικές γραμμές και τα ρυθμικά μοτίβα τα οποία εκτελεί το κανονάκι και στο δεύτερο σύστημα καταγράφεται η βασική μελωδική γραμμή με βάση το όργανο το οποίο πρωταγωνιστεί στην εκάστοτε σύνθεση (κυρίως το βιολί). Λόγω της ποιότητας των ηχογραφήσεων, σε αρκετά σημεία δεν ήταν ευκρινείς οι μελωδικές γραμμές στο κανονάκι, γεγονός το οποίο καθιστούσε δυσκολότερη τη διαδικασία της ακρόασης και καταγραφής.

Ως εργαλείο για την μουσικολογική ανάλυση του υλικού που εξετάζεται στην παρούσα μελέτη, έχει επιλεγεί το σύστημα των μακάμ ως πλησιέστερου στο ρεπερτόριο το οποίο μελετάται, καθώς παρέχει «το πλεονέκτημα μιας πολυδιάστατης αναλυτικής δυνατότητας»⁹, μέσω του οποίου μπορούν να περιγραφούν περισσότερα μουσικά στοιχεία τα οποία περιλαμβάνει μία μουσική σύνθεση σε σχέση με άλλα αναλυτικά εργαλεία (κλασική θεωρία δυτικής μουσικής, λαϊκοί δρόμοι, ήχοι βυζαντινής μουσικής). Χρησιμοποιώ τα κύρια στοιχεία του μακάμ και τα αντιπαραβάλλω με όσα ισχύουν στα κομμάτια. Υπήρχαν βέβαια περιορισμοί, όπως ο πολύ συγκεκριμένος διαστηματικός κόσμος των μακάμ που δεν απαντάται στις λαϊκές συνθέσεις, από τις οποίες απουσιάζει η πολύ αυστηρή πορεία μελωδικής ανάπτυξης (*seyir*) καθώς και οι μετατροπές που παρουσιάζουν οι λόγιες συνθέσεις. Για την καλύτερη σημειογράφηση, έχουν χρησιμοποιηθεί κάποια σύμβολα για τις καταγραφές των μελωδικών γραμμών και τεχνικών χαρακτηριστικών, τα οποία εκτελεί το κανονάκι. Τα σύμβολα αυτά παρουσιάζονται αναλυτικά σε πίνακα παρακάτω και λειτουργούν μόνο ως εργαλεία στην συγκεκριμένη μελέτη.

⁹ Βλ. Σπήλιος Κούνας, *Οι Ουσάκ μανέδες στους δίσκους 78 στροφών, σχέσεις τροπικών συμπεριφορών μελωδικής ανάπτυξης και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή εργασία που υποστηρίχθηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, σ 10-13.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

1	Τρίλια σε μια νότα		
2	Τρέμολο σε μια νότα		
3	Αποτζιατούρα		
4	Λεγκάτο		
5	Εκτεταμένη επανάληψη μιας βαθμίδας		
6	Τονισμός νότας	V	

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ο Νίκος Στεφανίδης

1.1. Η ζωή και το έργο

Ο Νίκος Στεφανίδης (1900-1984), γεννημένος στην πόλη AfyonKarahisar της Μ. Ασίας έφτασε το 1922 στην Ελλάδα με την ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών. Ξεκίνησε αυτοδίδακτος την ενασχόλησή του με την μουσική αποκτώντας σε ηλικία 14 χρονών τα πρώτα του μουσικά όργανα (κανονάκι, ούτι και λύρα). Από πολύ νωρίς άρχισε να παίζει μουσική σε κομπανίες που αποτελούνταν από βιολιά, ούτια, κανονάκια, κλαρίνα, που περιόδευαν¹⁰. Παράλληλα ασκούσε διάφορα επαγγέλματα. Μεγάλωσε σε αστικό περιβάλλον, αφού ο πατέρας του διατηρούσε κεντρικό ξενοδοχείο και εστιατόριο στον σιδηροδρομικό σταθμό της πόλης AfyonKarahisar. Στο ξενοδοχείο διέμεναν κατά καιρούς διάφοροι ηθοποιοί, οι οποίοι περιόδευαν με θιάσους και έπαιζαν κανονάκι, ούτι, λύρα. Τα πρώτα του λοιπόν ερεθίσματα, όπως ο ίδιος αναφέρει σε μια συνέντευξή του στη Δόμνα Σαμίου¹¹, αποκτήθηκαν μέσα από αυτούς τους θιάσους. Αρχικά, διδάχτηκε την μουσική σε αρμένικο σχολείο και αργότερα πήρε μαθήματα σε ωδείο. Επιπλέον, η οικονομική άνεση της οικογένειας επέτρεψε την αγορά γραμμοφώνου¹² σε μια εποχή που λίγοι είχαν πρόσβαση σε ένα τέτοιο τεχνολογικό προϊόν. Μέσα από το γραμμόφωνο, όπως ο ίδιος αναφέρει στην ίδια συνέντευξη, είχε μάθει πολλά τραγούδια.

Το γραμμόφωνο ήταν ένα τεχνολογικό μέσο, που προορίζονταν για την διασκέδαση. Ωστόσο, οι μουσικοί το χρησιμοποίησαν για να αυξήσουν το ρεπερτόριό τους καθώς τους παρείχε τη δυνατότητα εκμάθησης μιας μουσικής σύνθεσης, μέσα από τη διαδικασία της ακρόασης και της μίμησης του ηχογραφημένου κομματιού. Και μάλιστα έχοντας τη δυνατότητα να ακούνε ξανά και ξανά το κομμάτι στον δικό τους τόπο και χώρο, χωρίς να παρίστανται στον τόπο της επιτέλεσης. Παρ' όλο που μακροπρόθεσμα με τη μηχανική αυτή αναπαραγωγή «η κατανάλωση της μουσικής γίνεται ατομική,

¹⁰ Βλ. Ευθύμιος Ατζακάς, *Οι άνθρωποι του ξύλου, Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου*, Τμήμα πολιτισμικής τεχνολογίας και επικοινωνίας, Σχολή κοινωνικών επιστημών, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 86.

¹¹ Απόσπασμα από συνέντευξη του Νίκου Στεφανίδη στη Δόμνα Σαμίου το 1977, αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.kanonaki.gr/index.php/el/kanonaki/nikos-stefanidis> (πρόσβαση στις 20/3/2018).

¹² Βλ. Ευθύμιος Ατζακάς, ό.π., σ. 86.

υποβαθμισμένη μίμηση της τελετουργικότητας του θυτικού κώδικα και τυφλό θέαμα», συγχρόνως προσφέρεται «φοβερή ευχέρεια εξατομικευμένης αποθήκευσης μουσικής»¹³. Πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα, ο Χτούρης δεν αποκλείει την υποκειμενική πρακτική που διαμορφώνεται κατά τη διαδικασία της επαναλαμβανόμενης ακρόασης, παρ' όλα αυτά χαρακτηρίζει την συγκεκριμένη υποκειμενικότητα ως καθοδηγούμενη «από ιδεότυπους του πράττειν που έχουν ενσωματωθεί σε τεχνολογικούς αυτοματισμούς»¹⁴.

Ακούγοντας λοιπόν, τα ηχογραφημένα κομμάτια ο Στεφανίδης προσπαθούσε να τα μιμηθεί, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα το προσωπικό του παίξιμο, καθώς σε κάθε μουσικό διαφέρει ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται μία μουσική σύνθεση, διαφέρει ο ήχος, η αισθητική της προσέγγισης του ηχογραφημένου κομματιού. Επιπλέον, το κοσμοπολίτικο περιβάλλον στον οποίο ο Στεφανίδης μεγάλωσε αποτελεί ένα κέντρο πολιτισμικής όσμωσης, έναν τόπο συνάντησης ετερόκλητων εμπειριών. Ο ίδιος έπαιζε μουσική ακόμα και με διάφορους θιάσους που διέμεναν κατά καιρούς στο ξενοδοχείο¹⁵. Με άλλα λόγια, οι επιρροές που δέχτηκε κατά την διαμόρφωση της μουσικής του προσωπικότητας ήταν ανοιχτές και πολυποίκιλες.

Έζησε μέσα σε ένα κλίμα έντονων πολιτικών αναταραχών και πολέμου. Το 1920 εξορίστηκε στην Καισάρεια, από την οποία κατάφερε να ξεφύγει λόγω της ιδιότητάς ως μουσικός. Περιόδευε λοιπόν στην Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη παίζοντας μουσική. Με τον ερχομό του το '22 στην Ελλάδα ξεκίνησε μια σειρά συνεχών μετακινήσεων σ' έναν τόπο στον οποίο την συγκεκριμένη χρονική περίοδο επικρατούσε αναβρασμός. Ένα κράτος σε οικονομική δυσχέρεια, έπρεπε να ενσωματώσει όλους αυτούς τους πρόσφυγες¹⁶.

Τα πρώτα χρόνια στην Ελλάδα εργάστηκε ως μουσικός καθώς εμφανιζόταν σε κέντρα της Νέας Ιωνίας και Νέας Φιλαδέλφειας με το βιολιστή Γιώργο Πατίδη και τους ουτίστες Σερκίς και Αγάπιο Τομπούλη¹⁷. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 μπήκε στη

¹³ Βλ. Jacques Attali, *Noises, The political Economy of Music*, University of Minnesota Press, 1977, σ. 31, 32.

¹⁴ Βλ. Σωτήρης Χτούρης, «Τα δίκτυα ως μέθοδοι και εργαλεία ανάλυσης του πολιτισμού και της τεχνολογίας», στο: *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, πρακτικά συνεδρίου, Πνευματικό ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου, Βιβλιοθήκη επιστημονικών εκδόσεων, Αθήνα 1997, σ. 35.

¹⁵ Απόσπασμα από συνέντευξη του Νίκου Στεφανίδη στη Δόμνα Σαμίου ό.π. (πρόσβαση στις 20/3/2018).

¹⁶ Βλ. Αλέκα Καραδήμου-Γερολύμπου, «Πόλεις και ύπαιθρος: Μετασχηματισμοί και αναδιαρθρώσεις στο πλαίσιο του εθνικού χώρου», στο: Χρήστος Χατηϊωσήφ, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1922-1940, ο Μεσοπόλεμος*, τόμος Β' μέρος 1^ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002, σ.60- 61.

¹⁷ Βλ. Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, τόμος Α'*, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 2003, σ. 199.

δισκογραφία σαν οργανοπαίκτης, μουσικοσυνθέτης και στιχουργός¹⁸. Ωστόσο, την ίδια περίοδο βιοποριζόταν κατά κύριο λόγο από την ωρολογοποιία. Μέσα από το μοναδικό δημοσιευμένο κείμενό του, «Περί Αραβοπερσoturκικής Μουσικής»¹⁹, διαφαίνεται ότι ήταν γνώστης της βυζαντινής μουσικής και των μακάμ, καθώς παραθέτει σημειώσεις, στις οποίες παραβάλλει τα μακάμ με τους ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής. Θεωρούσε μάλιστα ότι, οι Τούρκοι μουσικοσυνθέτες αντέγραψαν την εκκλησιαστική μουσική προκειμένου να τελειοποιήσουν τα μακάμ. Ωστόσο, διαφαίνεται από τις ηχογραφήσεις ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει ο Στεφανίδης τα μακάμ είναι λαϊκότροπος και παρεκκλίνει από τη λόγια εκδοχή. Αναφέρεται επίσης, στις ορχήστρες *insesaz*²⁰, καθώς και στο ρεπερτόριο το οποίο οι εν λόγω ορχήστρες υπηρετούσαν. Επίσης, όπως ο ίδιος αναφέρει, πρόσθεσε επιπλέον μαντάλια στο κανονάκι και έγραφε δικές του συνθέσεις.

Μέσα στα χρόνια της Κατοχής ξεκίνησε μια πολύχρονη συνεργασία με τον Σίμωνα Καραά. Συμμετείχε στις συναυλίες του «Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής μουσικής» όπως επίσης και στις ραδιοφωνικές εκπομπές «Ελληνικοί Αντίλαλοι»²¹. Συμμετείχε ως μουσικός στην τηλεοπτική σειρά *Λωξάντρα* σε μουσική της Ελένης Καραϊνδρου, εμφανίστηκε σε τηλεοπτικές εκπομπές με τη Δόμνα Σαμίου και ο τελευταίος δίσκος που ηχογράφησε το 1986 φέρει το όνομά του: *Νίκος Στεφανίδης – Κανονάκι*²². Η συνεργασία του με τον Σίμωνα Καραά και η προβολή μέσα από τα παραπάνω ΜΜΕ της εποχής θεμελίωσαν την αναγνώρισή του ως οργανοπαίκτη.

¹⁸ Δύο τραγούδια του έχουν βρεθεί: Η Γυφτοπούλα (δίσκος: Odeon, έτος: 1932, αρ. μήτρας: GA 1611, αρ. δίσκου: Go 1735) και ο Γλεντζές (δίσκος: Odeon, έτος: 1932, αρ. μήτρας: GA 1611, αρ. δίσκου: Go 1736).

¹⁹ <https://dinimak.files.wordpress.com/2008/02/binder1.pdf> (πρόσβαση στις 20/3/2018).

²⁰ Βλ. Νικόλαος Ανδρικός, *Η Ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης στον ευρύτερο 19^ο αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Κεφ. Β, Τμήμα μουσικών σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2010.

²¹ Βλ. Ευθύμιος Ατζακάς, ό.π., σ. 87.

²² Βλ. Έλληνες δεξιοτέχνες 7, «Νίκος Στεφανίδης, κανονάκι»DMCollection, Αφοί Φαληρέα, 63, 1986.

1.2. Η συνεργασία με τον Σίμωνα Καρά

Ο Σίμωνας Καράς αποτελεί αναμφισβήτητα έναν πολύ ισχυρό θεσμικό παράγοντα ο οποίος παρενέβη στον τρόπο με τον οποίο καταγράφηκε και διαχύθηκε η παραδοσιακή μουσική. Επέβαλε μια συγκεκριμένη εικόνα της «παραδοσιακής» μουσικής με ωραιοποιημένους κανόνες κατά τα δικά του αισθητικά πρότυπα. Υπήρξε δάσκαλος, ιεροψάλτης, μουσικολόγος καθώς και ερευνητής. Το 1929 ίδρυσε τον Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής. Το 1938 τοποθετήθηκε στην Εθνική Ραδιοφωνία ιδρύοντας και διευθύνοντας το τμήμα Εθνικής μουσικής. Στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας οργάνωσε ηχητικό αρχείο με σκοπούς και τραγούδια από όλες τις περιοχές της Ελλάδας. Κατέγραφε και ηχογραφούσε κομμάτια ταξιδεύοντας σε διάφορες περιοχές του Ελλαδικού χώρου. Το 1996 τιμήθηκε από το νεοσύστατο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, μέσα από το οποίο αναγορεύτηκε ως επίτιμος διδάκτορας²³. Έχει συμμετάσχει σε πολλές εκπομπές (ραδιόφωνο, τηλεόραση), όπως επίσης και σε πολλά συνέδρια προβάλλοντας την ελληνική παραδοσιακή μουσική.

Και ενώ ο όρος «παράδοση» από τη φύση του είναι μια έννοια ρευστή καθώς επιτρέπει την αδιάκοπη επεξεργασία και προσαρμογή του περιεχομένου της, αντιμετωπίζεται από τον Σίμωνα Καρά σαν μια έννοια στατική και αναλλοίωτη μέσα στο χρόνο²⁴, σαν ένα είδος μουσειακό που αποκλείει την πολιτισμική όσμωση των μετέπειτα κοινωνιών²⁵ και αναπαριστάται στην σκηνή με τοπικές φορεσιές, «κανονικοποιημένους» χορούς και «στρογγυλοποιημένα» μουσικά τοπικά ιδιώματα. Καταλυτικός βέβαια σε όλη αυτή την προσέγγιση της παράδοσης ήταν και ο ρόλος της λαογραφίας²⁶.

Από τις απαρχές της συγκρότησης του ελληνικού έθνους-κράτους γεννάται η ανάγκη δημιουργίας εθνικής ταυτότητας. Στον προσδιορισμό της ελληνικής ταυτότητας σημαντικά στοιχεία αποτέλεσαν η *αυθεντικότητα* και η *ομοιογένεια*. Στην αναζήτηση αυτής

²³ Βλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Αμφοίν την τιμήν: Το Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών τιμά την Εθνικὴν Μουσικὴν: αναγόρευση σε επίτιμους διδάκτορες των Διδασκάλων της Ελληνικῆς Μουσικῆς Σίμωνος Καρά και Σπυρίδωνος Περιστέρη*, Τμήμα μουσικών σπουδών, Αθήνα 1997.

²⁴ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις/ Λαϊκές πραγματώσεις*, εκδόσεις: Fagottobooks, Αθήνα 2017, σ. 175 – 176.

²⁵ Michael Herzfeld, *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, μετάφραση: Μαρίνος Σαρηγιάννης, εκδόσεις: Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 20.

²⁶ Βλ. Άλκη Κυριακίδου – Νέστορος, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας, Κριτική ανάλυση*, Στ' έκδοση, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και γενικής Παιδείας, ιδρυτής: σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 2006, σ. 89 – 97 (φωτομηχανική ανατύπωση της πρώτης έκδοσης το 1978).

της αυθεντικότητας «το παρελθόν αποτελεί το θεμέλιο του παρόντος με το οποίο βρίσκεται σε σχέση συνέχειας»²⁷. Η σύνδεση του νεοσύστατου ελληνικού έθνους με την Αρχαία Ελλάδα και το Βυζάντιο αποτέλεσε βασικό ιδεολόγημα την περίοδο που μελετάται. Επιτάσσουν, επομένως, οι συνθήκες την «κατασκευή» μιας παράδοσης που θα εξυπηρετεί στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας²⁸. Το 1928 ο Γεώργιος Λαμπελέτ σε κείμενό του αναφέρει πως σημαντικό κριτήριο στην επιλογή των τραγουδιών των συλλεκτών θα πρέπει να είναι ο ελληνικός τους χαρακτήρας. Στην περίπτωση που σε κάποια μέρη των τραγουδιών με την πάροδο του χρόνου έχουν παρεισφρήσει ξένα στοιχεία, ετερογενή, ισχυρίζεται ότι θα πρέπει ο μελετητής να τα εντοπίσει και να τα διορθώσει²⁹. Ο Λαμπελέτ βέβαια, δεν ήταν ο μόνος ο οποίος υποστήριζε και αναζητούσε στις συνθέσεις την ελληνικότητα και γνησιότητα των τραγουδιών. Ο Καλομοίρης³⁰, ο Παχτικός, ο Ψάχος, υπήρξαν επίσης υποστηρικτές της γνησιότητας και της ιστορικής συνέχειας³¹.

Ο Σίμων Κάρας πίστευε σε αυτήν την γραμμική πολιτισμική συνέχεια από την αρχαία Ελλάδα, στο Βυζάντιο, την εκκλησιαστική και παραδοσιακή μουσική του σήμερα. Το Βυζάντιο, όπως υποστήριζε, αποτελούσε τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην αρχαία και την σύγχρονη Ελλάδα, ισχυρισμό τον οποίο είχαν ήδη προβάλλει διανοούμενοι της εποχής. Απέρριψε τον εξευρωπαϊσμό της εκκλησιαστικής μουσικής και υποστήριξε την αποκατάσταση του μονοφωνικού χαρακτήρα της ψαλτικής³². Ήταν ο πρώτος, ωστόσο, που υποστήριξε, ότι η παραδοσιακή και η εκκλησιαστική μουσική είναι δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος, οι οποίες μαζί δημιουργούν την ελληνική εθνική μουσική³³. Ανέπτυξε λοιπόν μια μέθοδο διδασκαλίας στην οποία η εκκλησιαστική και η παραδοσιακή μουσική λειτουργούσαν συμπληρωματικά. Παράλληλα ασχολήθηκε με την θεωρητικοποίηση, καταγραφή και κατηγοριοποίηση της παραδοσιακής μουσικής. Ως εργαλείο στην προσπάθεια αυτή χρησιμοποίησε τους ήχους της βυζαντινής μουσικής.

²⁷ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*, ο.π. σ. 98.

²⁸ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Μουσική από την Ήπειρο. Μουσικός χάρτης του ελληνισμού*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008, σ.30-31.

²⁹ Βλ. Γεώργιος Λαμπελέτ, *Ο Εθνικισμός εις την τέχνην κι η Ελληνική δημόδης μουσική*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1928, σ. 36-37.

³⁰ Βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη Νεοελληνική Μουσική, Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης* Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011, σ. 68 – 71.

³¹ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*, ο.π. σ. 67 – 93.

³² Βλ. Eleni Kalimopoulou, *Paradosiaka, Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Ashgate, England 2009, σ. 36.

³³ Βλ. Eleni Kalimopoulou, ο.π, σ. 37

Η καταγραφή βέβαια σε παρτιτούρα μιας έως τότε προφορικής μουσικής, προϋποθέτει «προηγούμενη εξοικείωση με μέλη που ενσωμάτωναν πολυποίκιλα μουσικά ιδιώματα»³⁴. Τέτοια ιδιώματα αφορούν στην εκφορά του λόγου, στην ρευστότητα του ρυθμού, στη φόρμα. Παρατηρείται συχνά το φαινόμενο οι ερευνητές να μεταγράφουν τα κομμάτια σύμφωνα με τις δικές τους προσλαμβάνουσες, το περιβάλλον από το οποίο προέρχονται, την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκουν, την καταγωγή τους. Σε πολλές περιπτώσεις τα τραγούδια αυτά φαντάζουν στους ερευνητές ονειρικά, σαν ανάμνηση και δεν λειτουργούν ως οικεία συνθήκη³⁵. Επιπλέον, η «ακαταμάχητη ικανότητα της κατεστημένης ιδεολογίας να μετατρέπει την ετερότητα σε ταυτότητα»³⁶ αποπροσανατολίζει τον ερευνητή ως προς τα ερευνητικά του ερωτήματα. Στην περίπτωση μάλιστα του Σίμωνα Καρά η προσέγγιση της μουσικής αυτής μέσα από το πρίσμα της βυζαντινής μουσικής είχε ως αποτέλεσμα, πλήρως διαφορετικά ιδιώματα διαφόρων περιοχών «να γίνουν μέρη μιας συνολικής ελληνικής μουσικής»³⁷.

Ο Καράς επισκέφθηκε διάφορες περιοχές της Ελλάδας ηχογραφώντας ντόπιους μουσικούς. Κύριο μέλημά του αποτελούσε η «αυθεντικότητα» και «γνησιότητα» των τραγουδιών, η διατήρηση της πρωτογενούς τους υπόστασης. Ωστόσο δεν είναι μεθοδολογικά σαφές κατά πόσο ήταν αντιπροσωπευτικό ως προς τα χαρακτηριστικά αυτά το δείγμα των μουσικών που επέλεγε να ηχογραφήσει στις εκάστοτε επιτόπιες εξορμήσεις του. Η αντίληψη που είχε ο ίδιος ο Καράς ως προς τις συγκεκριμένες έννοιες καθορίζονταν σε μεγάλο βαθμό από τη βασική του ιδιότητα του ιεροψάλτη και δάσκαλου, που δεν είχε άμεση σχέση με την παραδοσιακή μουσική³⁸.

Ο ισχυρισμός πως η εκκλησιαστική και η παραδοσιακή μουσική συνδέονται άμεσα από την στιγμή που έχουν και οι δύο μονοφωνικό χαρακτήρα, διαφαίνεται μέσα από τις ραδιοφωνικές εκπομπές του Σίμωνα Καρά *Ελληνικοί Αντίλαλοι*³⁹. Η ορχήστρα του συλλόγου αποτελούταν από χορωδούς μαθητές του και από Μικρασιάτες πρόσφυγες μουσικούς. Τα μόνιμα μέλη των οργανοπαικτών της ραδιοφωνικής ορχήστρας ήταν ο Νίκος Στεφανίδης (κανονάκι) από την Μ. Ασία, ο αρμένικης καταγωγής Αγάπιος Τομπούλης (ούτι) από την Κωνσταντινούπολη, ο Αντώνης Τσόχος (βιολί), ο Φίλιππας

³⁴ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*, ο.π. σ. 76.

³⁵ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*, ο.π. σ. 90.

³⁶ Βλ. Στάθης Δαμιανάκος, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1996/2007, σ. 305.

³⁷ Βλ. Eleni Kalimopoulou, ο.π, σ. 41.

³⁸ Βλ. Eleni Kalimopoulou, ο.π, σ. 35.

³⁹ Βλ. Eleni Kalimopoulou, ο.π, σ. 41.

Ρούντας (κλαρίνο) από την Ήπειρο και ο Σταύρος Ανδριανός (λαούτο) από την Κούλουρη. Οι ετερόκλητοι αυτοί μουσικοί καλούνταν να παίζουν τραγούδια απ' όλη την Ελλάδα (Ρούμελη, Πελοπόννησο, Αιγαίο κτλ.) και την Μ. Ασία και να ανταπεξέλθουν σε ένα υπερτοπικό ρεπερτόριο⁴⁰. Το αποτέλεσμα ήταν να χρησιμοποιείται το ίδιο οργανολόγιο και για το ρεπερτόριο της Ρούμελης και το ρεπερτόριο της Πελοποννήσου και της Μ. Ασίας κ.ο.κ., με τα ίδια, κατά κανόνα, υφολογικά και αισθητικά χαρακτηριστικά. Η συγκεκριμένη συνθήκη οδήγησε σε μια «στρογγυλοποίηση» των μουσικών ιδιωμάτων του κάθε τόπου, αλλά ωστόσο εξυπηρέτησε το πανελλήνιο ιδεώδες⁴¹.

Η χορωδία του συλλόγου συγκροτούταν από μαθητές του Σίμωνα Καραά στην ψαλτική, οι οποίοι καλούνταν να ερμηνεύσουν τραγούδια από όλη την Ελλάδα με πολύ διαφορετικές μεταξύ τους ερμηνευτικές απαιτήσεις. Η προσεκτική ακρόαση των σχετικών ηχογραφήσεων, φανερώνει πολύ επιφανειακή μέριμνα για την απόδοση του εκάστοτε τοπικού ιδιώματος. Η «στρογγυλοποίηση» της παραδοσιακής μουσικής που αναφέρθηκε παραπάνω δεν αφορά μόνο στην ερμηνεία των κομματιών από την μεριά των μουσικών, αλλά και του συνολικού ύφους της χορωδίας. Στα περισσότερα από τα τραγούδια τα οποία ακούγονται στις εκπομπές συμμετέχει ολόκληρη η χορωδία καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού, ενίοτε με προσπάθεια εκφοράς των γλωσσικών ιδιοματισμών της εκάστοτε περιοχής, όπως για παράδειγμα στα κομμάτια *Όταν βάζεις το παπάζι*⁴² και *Τρία χρυσά γαρύφαλλα*⁴³. Ωστόσο, το αποτέλεσμα δεν είναι πειστικό και η προφορά τους ηχεί «αθηναϊκή», τόσο κατασκευασμένη όσο κατασκευασμένη είναι και η χορωδιακή εκτέλεση του τραγουδιού πάνω από το κανονάκι. Η συγκεκριμένη συνθήκη καθιστά αμήχανη την απόδοση των στίχων και ομογενοποιεί το τελικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, η χορωδιακή αυτή προσέγγιση οδηγεί σε μια μελωδική απλοποίηση, καθώς δεν αφήνει περιθώρια για τα στολίσια τα οποία θα μπορούσε να εκτελέσει ένας τραγουδιστής. Τέλος, σε κάποιες περιπτώσεις κομματιών χρησιμοποιεί ο Σίμωνας Καραάς δημοφιλείς ανά την Ελλάδα δημοτικούς στίχους, τους οποίους εντάσσει σε μια καινούργια σύνθεση, όπως για παράδειγμα στο κομμάτι *Βασιλικός πλατύφυλλος*⁴⁴, καθιστώντας δυσνόητο το νόημα του στίχου.

⁴⁰ Βλ. Χρήστος Παπακώστας, *Σαχάισίβαρό νι νάι, Ρόμικες μουσικές και χορευτικές ταυτότητες στη Μακεδονία*, Σειρά Λαϊκοί πολιτισμοί, εκδόσεις: Πεδίο, Αθήνα 2013, σ. 182 – 183.

⁴¹ Βλ. Eleni Kalimopoulou ο.π, σ. 43.

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=kcMcHErYI7s>

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=J1XaSqNo70o>

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iIggMUDn1n4>

Συνοψίζοντας, η προσέγγιση όλων των μουσικών ιδιωμάτων μέσα από το ίδιο οργανολόγιο, τους ίδιους μουσικούς, την χορωδιακή συγκρότηση, οδηγεί στην δημιουργία μιας ομογενοποιημένης και στρογγυλεμένης ελληνικής παραδοσιακής μουσικής⁴⁵. Παράγεται λοιπόν ένα ρεπερτόριο υπερτοπικό, το οποίο είναι στην ουσία δημιούργημα του Σίμωνα Καρά και απέχει αρκετά από τα τοπικά μουσικά ιδιώματα της εκάστοτε περιοχής. Στην προσπάθειά του για την διατήρηση του *αυθεντικού* παραποιεί, στην ουσία, τη ζώσα παράδοση της εποχής. Επιπλέον, αυτή η προσπάθεια προβάλλεται από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, των οποίων η δύναμη «αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στη διαμόρφωση και διατήρηση αυτής της ιδεολογίας»⁴⁶. Η παρέμβαση στο οργανολόγιο, στο ρεπερτόριο, στον στίχο, στην αισθητική της εκτέλεσης των κομματιών, σε συνδυασμό με τις αγωνιώδεις προσπάθειες που επέβαλε η εποχή για τη δημιουργία μιας εθνικής μουσικής, οδήγησαν στην κατασκευή «‘νεοδημοτικών’ εκδοχών, στις οποίες πλείστες όσες ‘αυθαιρεσίες’ αναγιγνώσκονται ως ‘διορθώσεις’ ή ‘δημιουργίες’»⁴⁷.

Από την πλευρά του, ο Νίκος Στεφανίδης είναι μουσικός, ο οποίος προπολεμικά συμπράττει με λαϊκούς μουσικούς σε κέντρα διασκέδασης και γλέντια⁴⁸. Είναι εξοικειωμένος με το αστικό ρεπερτόριο. Ηχογραφεί μάλιστα με ζουρνά, ένα λαϊκό όργανο της υπαίθρου, επιλογή που δεν συνηθίζεται την περίοδο που εξετάζεται και αποτελεί μια αισθητική πρόταση ανοίκεια για τη δισκογραφία της εποχής. Μεταπολεμικά συνεργάζεται με τον Σίμωνα Καρά και εντάσσεται εν τέλει σε ένα σύνολο, το οποίο έχει στόχο να κατασκευάσει μία *αυθεντικότητα* και μία *λαϊκότητα* που όμως είναι απομακρυσμένες από τα οικεία ακούσματα και βιώματα του εν λόγω καλλιτέχνη⁴⁹. Το κανονάκι, που συνήθως δραστηριοποιείται στην ορχήστρα τύπου καφέ αμάν⁵⁰, στον Σύλλογο του Σίμωνα Καρά παίζει με στεριανού τύπου δημοτική ορχήστρα, με αποτέλεσμα ο ρόλος του συγκεκριμένου οργάνου να είναι δυσδιάκριτος και περισσότερο διακοσμητικός. Ο ρόλος και ο ήχος του φαίνονται κυρίως μέσα από τα ταξίμια τα οποία εκτελεί. Ουσιαστικά, μέσα

⁴⁵ Βλ. Νικόλαος Αγγούσης, «Μουσική παράδοση της Θράκης» *Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό: οι περιπτώσεις των Χρόνη Αϊδονίδη και Καρυφύλλη Δοϊτσίδα*, Πτυχιακή εργασία που υποστηρίχθηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2009, κεφ.3.

⁴⁶ Βλ. Νίκος Πουλάκης, «Φολκλór και παράδοση στην ελληνική τηλεόραση», Μουσικές εκπομπές και ταξιδιωτικά ντοκιμαντέρστο: Παύλος Κάβουρας, *Φολκλór και παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2010, σ. 219.

⁴⁷ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*, ο.π. σ. 186.

⁴⁸ Βλ. Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, ο.π. σ. 199.

⁴⁹ <http://www.pandoura.gr/images/stories/files/simonkarastar.pdf>

⁵⁰ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*, ο.π. σ. 98 – 99.

σε αυτό το σύνολο ο Νίκος Στεφανίδης δεν προτείνει τη δική του αισθητική, τη δική του «παράδοση», αλλά συντάσσεται με μία αισθητική προσέγγιση της παράδοσης πολύ συγκεκριμένη, με στρογγυλοποιημένα μουσικά ιδιώματα, με χορωδιακή προσέγγιση, με ένα υπερτοπικό ρεπερτόριο το οποίο υφολογικά απομακρύνεται από τις τοπικές του εκδοχές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Μουσική καταγραφή και ανάλυση

2.1 Ο Γλεντζές

1932, Odeon, Ελλάδα / αρ. μήτρας: GA 1611 / αρ. δίσκου: Go 1736

Τύπος ορχήστρας

εκτελεστής: Δημήτρης Ατραϊδης

ζουρνάς: άγνωστος

ούτι: άγνωστος

κανονάκι: Νίκος Στεφανίδης

τουμπελέκι: άγνωστος

Ανάλυση δομής

- εισαγωγικό ταξίμι κανονάκι (χωρίς ρυθμική συνοδεία)
- εισαγωγή, 4 μέτρα
- επανάληψη εισαγωγής
- α θέμα, 16 μέτρα
- β θέμα, 11 μέτρα
- γ θέμα, 5 μέτρα
- επανάληψη γ θέματος με διαφορετική καταληκτική φράση
- εισαγωγή, 4 μέτρα
- επανάληψη εισαγωγής
- ταξίμι ζουρνάς, 16 μέτρα
- ταξίμι κανονάκι, 8 μέτρα
- εισαγωγή, 4 μέτρα
- επανάληψη εισαγωγής

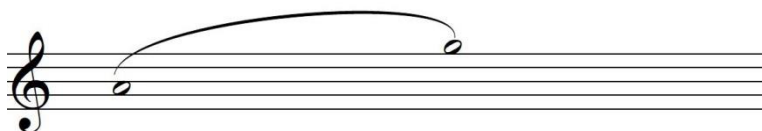
Ρυθμικό μοτίβο

Η σύνθεση έχει μέτρο 9/8 και ο ρυθμός είναι καρσιλαμάς. Το ρυθμικό σχήμα που ακούγεται στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης είναι το ακόλουθο:

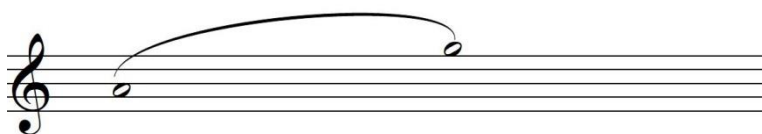


Έκταση⁵¹

Έκταση οργάνων: Ντουγκιάχ (Λα)- Γκερντανιέ (υψηλό Σολ)



Έκταση φωνής: Ντουγκιάχ (Λα)- Γκερντανιέ (υψηλό Σολ)



Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Η σύνθεση χρησιμοποιεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμΚαρτσιγιάρ. Η είσοδος πραγματοποιείται στο νεβά (Ρε) και η τελική κατάληξη στο ντουγκιάχ (Λα). Ατελείς καταλήξεις⁵² πραγματοποιούνται στο τσαργκιάχ (Ντο). Η πορεία της είναι ανοδική-καθοδική, η βάση είναι το ντουγκιάχ (Λα) και δεσπόζοντες φθόγγους αποτελούν το νεβά (Ρε) και το τσαργκιάχ (Ντο). Παρατηρείται επίσης έλξη του σεγκιάχ (Σι ύφεση 1 κόμματος)⁵³ από το ντουγκιάχ (Λα), συμπεριφορά που συνηθίζει να εμφανίζει το μακάμΚαρτσιγιάρ.

Εισαγωγή

Η μελωδία εκτείνεται από το σεγκιάχ (Σι) έως το γκερντανιέ (υψηλό Σολ) και κάνει άνοιγμα στο νεβά (Ρε) (μέτρο 2). Το νεβά (Ρε) αποτελεί προσωρινό τονικό κέντρο καθώς η μελωδική πορεία κινείται γύρω από την συγκεκριμένη βαθμίδα. Εκτελεί στην συνέχεια καθοδική κίνηση Καρτσιγιάρ από το γκερντανιέ (υψηλό Σολ) έως το ντουγκιάχ (Λα) με

⁵¹ Η έκταση στην συγκεκριμένη ανάλυση και σε όλες τις αναλύσεις που έπονται δεν αναφέρεται στην φυσική συχνότητα, αλλά στο εύρος του μακάμ που χρησιμοποιείται εκάστοτε. Η συγκεκριμένη σύνθεση παίζεται στην ηχογράφηση από Σι και καταγράφεται στην παρούσα εργασία από Λα.

⁵² Προσωρινή κατάληξη μιας ολοκληρωμένης μουσικής φράσης.

⁵³ Η συγκεκριμένη ύφεση είναι κινητή ύφεση και παίρνει διάφορες τιμές οι οποίες ανάλογα με το μακάμ στο οποίο η κάθε σύνθεση κινείται. Στο κομμάτι που μελετάται οι τιμές είναι 1 έως 3 κόμματα.

εντελή κατάληξη στη βάση (μέτρο 4). Ακολουθεί επανάληψη της εισαγωγής με την ίδια ακριβώς μελωδική πορεία.



Α μέρος

Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει 16 μέτρα. Η είσοδος της φωνής πραγματοποιείται στο γκερντανιέ (υψηλό Σολ). Κινείται στο πεντάχορδο Χιτζάζ από νεβά (Ρε) και με καθοδική κίνηση Χιτζάζ πραγματοποιεί εντελή κατάληξη στο νεβά (Ρε) (μέτρο 2). Η ίδια συμπεριφορά επαναλαμβάνεται και στα επόμενα δύο μέτρα (μέτρα 3-4). Η μελωδία συνεχίζει να περιστρέφεται γύρω από το νεβά με καταλήξεις στην εν λόγω βαθμίδα (μέτρο 5-8). Στην συνέχεια, γίνεται -στην ουσία- επανάληψη των προηγούμενων οκτώ μέτρων σε ότι αφορά στην μελωδική γραμμή, με διαφορετικό ωστόσο στίχο (μέτρο 9 – 16).

Β μέρος

Η σύνθεση στο δεύτερο μέρος αποτελείται από 11 μέτρα. Η μελωδία γυρνάει γύρω από το τσαργκιάχ (Nτο), φτάνει μέχρι το χισάρ (Μι ύφεση τεσσάρων κομματών) και εκτελεί διαδοχικές ατελείς καταλήξεις στο τσαργκιάχ (Nτο) με δύο πανομοιότυπες φράσεις (μέτρο 1 – 4). Στα επόμενα δύο μέτρα η μελωδική γραμμή συνεχίζει να κινείται γύρω από το τσαργκιάχ (Nτο) και χαμηλώνοντας τη δεύτερη βαθμίδα, πραγματοποιεί εντελή κατάληξη στη βάση (μέτρο 6). Η φωνή επαναλαμβάνει την μελωδική φράση των δύο πρώτων μέτρων και καταλήγει στο τσαργκιάχ (Nτο) (μέτρο 7-8). Στην συνέχεια η σύνθεση ακολουθεί καθοδική πορεία που ξεκινάει από το χισάρ (Μι ύφεση) και ολοκληρώνεται στη βάση με έλξη του σεγκιάχ (Σι) από το ντουγκιάχ (Λα) (μέτρο9-11).



Γ μέρος

Τα επόμενα πέντε μέτρα απαρτίζουν το τρίτο μέρος του κομματιού. Η μελωδία επιστρέφει στην τέταρτη βαθμίδα και με δύο πανομοιότυπες φράσεις, καταλήγει με ατελή κατάληξη στο τσαργκιάχ (Nτο) (μέτρο 2). Η σύνθεση από το νεβά (Ρε), με βηματικές κινήσεις και έλξη του τσαργκιάχ (Nτο) από το ντουγκιάχ (Λα), κατεβαίνει στη βάση και με απότομο άλμα η μελωδία καταλήγει στο χισάρ (Μι ύφεση) (μέτρο 5). Στο σημείο αυτό παρατηρείται ένα διάφωνο πεντάχορδο (Λα-Μι ύφεση 4 κομματών). Ενώ μετά από ένα κατέβασμα Καρτσιγιάρ, το οποίο καταλήγει στην 5η βαθμίδα, αναμένεται να μετατρέψει την εν λόγω βαθμίδα σε 5η καθαρή (Μι), στην συγκεκριμένη περίπτωση διατηρεί. Στην

συνέχεια ακολουθεί επανάληψη της μελωδικής γραμμής με τελική κατάληξη στο ντουγκιάχ (Λα).



Κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Ο Νίκος Στεφανίδης είναι παράλληλα συνθέτης, στιχουργός και εκτελεστής του συγκεκριμένου κομματιού. Η παρουσία που έχει το κανονάκι μέσα στο κομμάτι είναι δυσδιάκριτη καθώς παίζει τη βασική μελωδική γραμμή μαζί με τα υπόλοιπα όργανα. Την εμπλουτίζει ωστόσο, με πολλά λεγκάτο και με πολύ πυκνότερες αξίες σε σχέση με το ζουρνά και το ούτι. Με αυτόν τον τρόπο προσδίδει συνεχόμενο ήχο στην σύνθεση και διακρίνεται (όχι καθαρά) ανάμεσα στα υπόλοιπα όργανα. Άλλωστε, ο τρόπος αυτός εκτέλεσης αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο παιζόταν το κανονάκι στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Επιπλέον, εμπλουτίζει τις παύσεις μελωδικά σε αντίθεση με την υπόλοιπη ορχήστρα που τις διατηρεί.

Ταξίμι κανονάκι

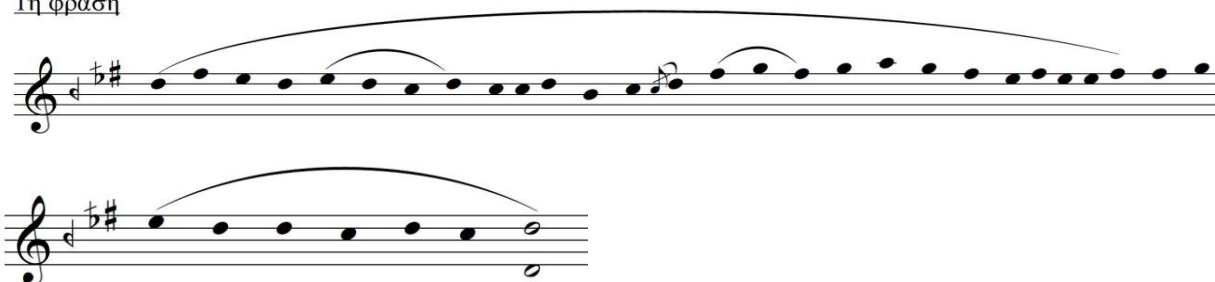
Η μελωδική σύνθεση που μελετάται περιλαμβάνει δύο ταξίμια από το κανονάκι, ένα στην αρχή και ένα πριν την τελευταία έκθεση της εισαγωγής. Είναι πολύ συνηθισμένη πρακτική σε αυτό το ρεπερτόριο τα ταξίμια να τοποθετούνται στην αρχή και στο τέλος των συνθέσεων. Το πρώτο ταξίμι δεν έχει ρυθμική συνοδεία ενώ το δεύτερο το συνοδεύει το ούτι και το τουμπελέκι. Σε αυτούς τους μελωδικούς αυτοσχεδιασμούς, ο Στεφανίδης χρησιμοποιεί περισσότερες τεχνικές σε σχέση με τις τεχνικές που χρησιμοποίησε μέσα στην σύνθεση. Τεχνικές όπως λεγκάτο, τρίλιες, αποτζιατούρες, διπλές πενιές⁵⁴ απαντώνται μέσα στον αυτοσχεδιασμό αλλά και γενικότερα στα ταξίμια του Νίκου Στεφανίδη.

⁵⁴ Οι διπλές πενιές καταγράφονται αναλυτικά νότα προς νότα.

Μελωδική πορεία (ταξίμι πρώτο)

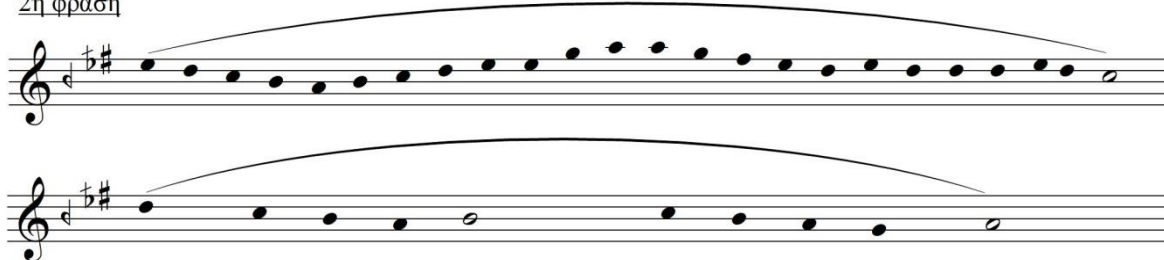
Η πρώτη μουσική φράση κάνει άνοιγμα στη βαθμίδα νεβά (Ρε) και ακολουθεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμΚαρτσιγιάρ. Κινείται στο πεντάχορδο χιτζάζ από νεβά (Ρε), εκτείνεται έως το μουχαγιέρ (υψηλό Λα) και με βηματικές κινήσεις καταλήγει στο νεβά (Ρε), το οποίο τονίζει παίζοντας ταυτόχρονα με το αριστερό χέρι μια οκτάβα χαμηλότερα (από την αρχή έως το 0:06).

1η φράση



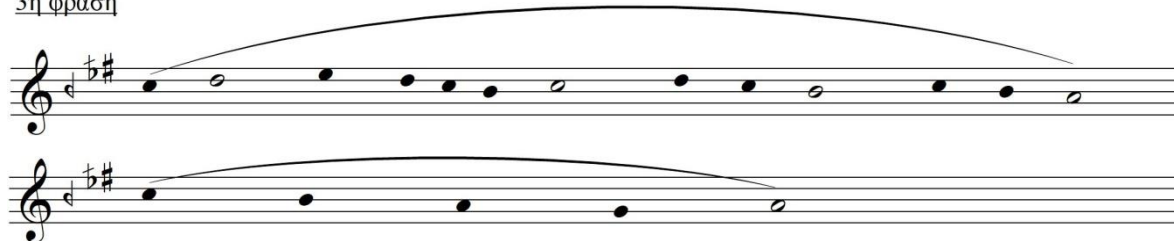
Στη δεύτερη φράση, η μελωδία δίνει έμφαση στη βάση χωρίς καταληκτική φράση (0:07), ανεβαίνει βηματικά μέχρι το μουχαγιέρ (υψηλό Λα) και στέκεται αρχικά στο τσαργκιάχ (Ντο) (0:09), στην συνέχεια στο σεγκιάχ (Σι) (0:10) και τέλος στο ντουγκιάχ (Λα) (0:11).

2η φράση



Η τρίτη φράση είναι και η τελευταία του ταξιμιού. Σε αυτήν τη φράση, ουσιαστικά επαναλαμβάνει τις στάσεις που έκανε προηγουμένως, δηλαδή στο νεβά (Ρε), στο τσαργκιάχ (Ντο), στο σεγκιάχ (Σι) και καταλήγει στο ντουγκιάχ (Λα) για να ολοκληρώσει τον μουσικό αυτοσχεδιασμό (από 0:11 έως 0:15).

3η φράση

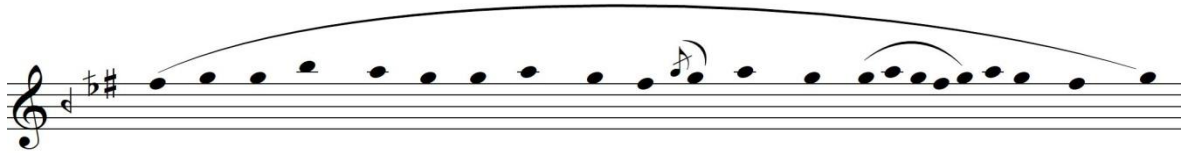


Μελωδική πορεία (ταξίμι δεύτερο)

Το δεύτερο ταξίμι κινείται επίσης στο μακάμΚαρτσιγιάρ. Στην πρώτη φράση ξεκινάει την μελωδική του πορεία από το εβίτς (Φα δίεση τεσσάρων κομμάτων) και επιμένει στο

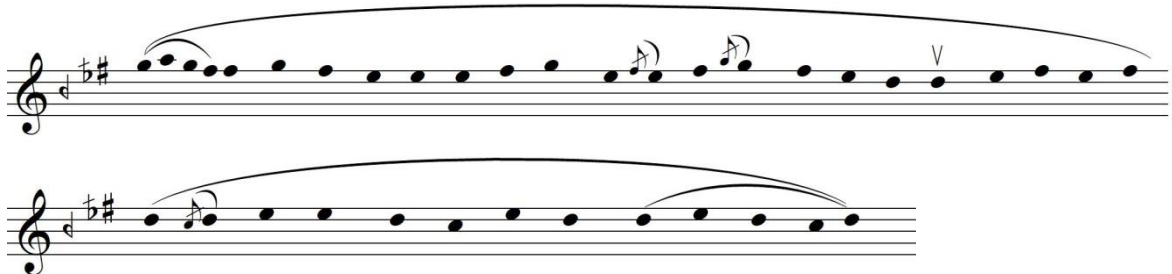
γκερντανιέ (υψηλό Σολ), στο οποίο εκτελεί την πρώτη ατελή κατάληξη (από την αρχή του ταξιμιού έως το 2: 35).

1η φράση



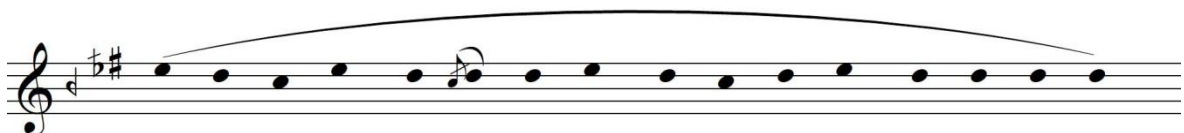
Η δεύτερη φράση κινείται στο πεντάχορδο Χιτζάζ από νεβά (Ρε), φτάνει μέχρι το μουχαγιέρ (υψηλό Λα) και με βηματικές κινήσεις καταλήγει στο νεβά (Ρε) (από 2:35 έως 2:38).

2η φράση



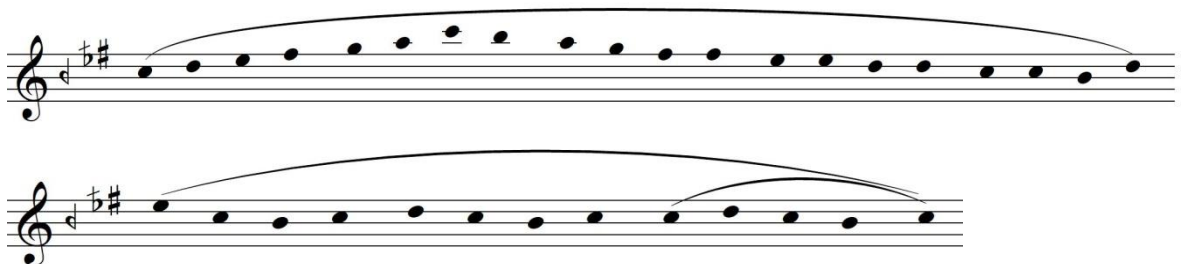
Στην τρίτη φράση ο μελωδικός αυτοσχεδιασμός συνεχίζει, χρησιμοποιώντας τις βαθμίδες τσαργκιάχ (Ντο), νεβά (Ρε), χισάρ (Μι ύφεση) και καταλήγει προσωρινά στο νεβά (Ρε) (απο 2:38 έως 2:40).

3η φράση



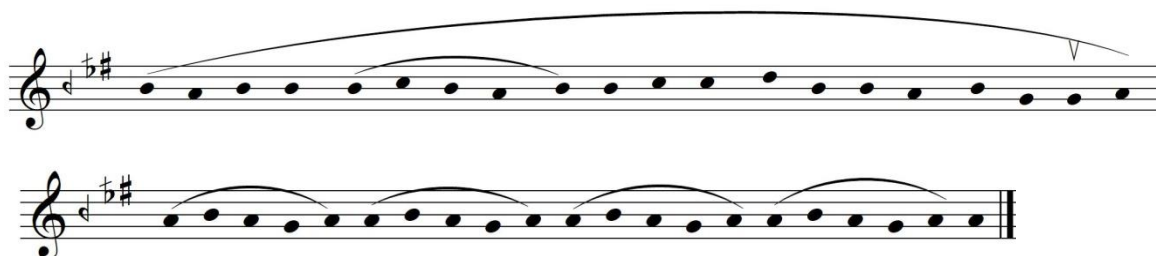
Στην συνέχεια, η μελωδία από το τσαργκιάχ (Ντο) ανεβαίνει βηματικά μέχρι το τιζ τσαργκιάχ (υψηλό Ντο) και καταλήγει βηματικά στο τσαργκιάχ (Ντο) στην τέταρτη φράση του αυτοσχεδιασμού (από 2:40 έως 2:43.12).

4η φράση



Η τελευταία φράση κινείται στο τετράχορδο Ουσάκ από τη βάση. Ξεκινάει από το σεγκιάχ (Σι), ανεβαίνει σταδιακά στο νεβά (Ρε), φτάνει μέχρι το ράστ (Σολ) κάτω από τη βάση και πραγματοποιεί τελική κατάληξη στο ντουγκιάχ (Λα) (από 2:43 έως τέλος του ταξιμιού).

5η φράση



Ρυθμικό μοτίβο

Το κανονάκι μαζί με το ούτι και το κρουστό συνοδεύουν το ζουρνά στον μουσικό αυτοσχεδιασμό. Εκτελείται από το κανονάκι το βασικό ρυθμικό μοτίβο που παρατίθεται παρακάτω, με μικρές παραλλαγές.



Παρατηρήσεις

Όσον αφορά στο οργανολόγιο, τόσο η ‘Γυφτοπούλα’ του Νίκου Στεφανίδη όσο και ο ‘Γλεντζές’, παρουσιάζουν ενδιαφέρον καθώς αποτελούνται από όργανα που δεν συμπράττουν μαζί στη δισκογραφία της εποχής. Ο ζουρνάς ενδεχομένως να επιλέχτηκε λόγω αναφοράς στους στίχους. Η επιλογή του συγκεκριμένου οργάνου εκφράζει στοιχείο

λαϊκότητας καθώς σε μια λόγια σύνθεση δε θα χρησιμοποιούταν ένα όργανο λαϊκό, το οποίο εκπροσωπεί κυρίως την ύπαιθρο και χώρους ανοιχτούς, λόγω της μεγάλης του έντασης⁵⁵. Στον συγκεκριμένο δίσκο αναγράφεται ότι το κρουστό που συμμετέχει στην ηχογράφηση είναι τουμπελέκι. Ωστόσο, όπως και στη ‘Γυφτοπούλα’ με μια πιο προσεκτική ακρόαση, παρατηρείται ότι η κρούση γίνεται με κόπανο πάνω σε δέρμα, επομένως, παραπέμπει σε νταουλάκι. Ενδιαφέρον αποτελεί επίσης, το γεγονός ότι αποτελείται από τρία ταξίμια, δύο με το κανονάκι και ένα με το ζουρνά. Συνήθως τα ταξίμια σε αυτό το ρεπερτόριο είναι ένα ή δύο. Ενδεχομένως, να περίσσεψε χρόνος κατά την ηχογράφηση και εμβόλιμα να εισήχθη το κανονάκι με ταξίμι πριν τις τελευταίες εισαγωγές.

Διαστηματικά η σύνθεση κινείται στο μακάμΚαρτσιγιάρ. Το γεγονός αυτό διαφαίνεται από τα διαστήματα, τις καταλήξεις, τους δεσπόζοντες φθόγγους και τις έλξεις. Ωστόσο, η μελωδική πορεία του εν λόγω μακάμ ξεκινάει με πεντάχορδο Χιτζάζ στο νεβά (Ρε), συνεχίζει με πεντάχορδο Νικρίζ στο τσαργκιάχ (Ντο) και τετράχορδο Ουσάκ, προκειμένου να καταλήξει στη βάση, συμπεριφορά που δεν απαντάται μέσα στην σύνθεση.

Οι λαϊκοί μετασχηματισμοί μέσα στην σύνθεση εκφράζονται μέσα από τη χρήση του ζουρνά, την μελωδική πορεία καθώς και τη βαθμίδα σεγκιάχ (Σι), η οποία χαμηλώνει αρκετά σε σύγκριση με το μακάμΚαρτσιγιάρ.

⁵⁵ Βλ. Φοίβος Ανωγειανάκης, ο.π, σ. 162-166.

Ο Γλεντζές

Τραγούδι: Δημήτρης Ατραΐδης

Συνθέτης: Νίκος Στεφανίδης
Στιχουργός: Νίκος Στεφανίδης

♩=270

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

3

3

5

5

Πως μ'α ρέ σουν ό ταν πί ι νω

7

7

Πως μ'α ρέ σουν ό ταν πί ι νω

The musical score is written for two staves. The top staff is labeled 'Κανονάκι' (Canon) and the bottom staff is labeled 'Βασική μελωδική γραμμή' (Basic melodic line). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The tempo is marked as ♩=270. The score begins with an 'Εισαγωγή' (Introduction) section. The first system shows the first two measures of the canon and the melodic line. The second system shows measures 3 and 4, with a repeat sign at the end of each line. The third system shows measures 5 and 6, with the lyrics 'Πως μ'α ρέ σουν ό ταν πί ι νω' written below the melodic line. The fourth system shows measures 7 and 8, also with the lyrics 'Πως μ'α ρέ σουν ό ταν πί ι νω' written below the melodic line. The score ends with a double bar line.

9

ο ζου ρνάς και αι το κλα ρί νο

11

ο ζου ρνάς και αι το κλα ρί νο

13

να μου παί ζουν τρά γου δά α κια

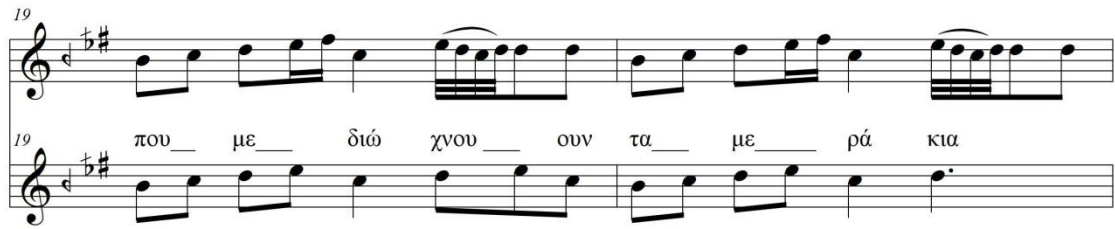
15

να μου παί ζουν τρά α γου δά α κια

17

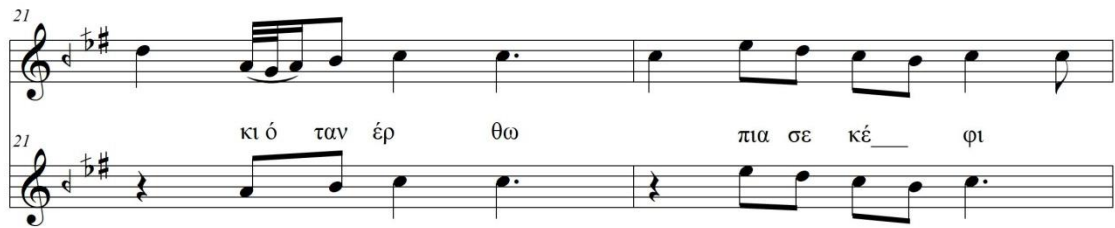
που με ε διώ χνουν τα α με ε ρά κια

19



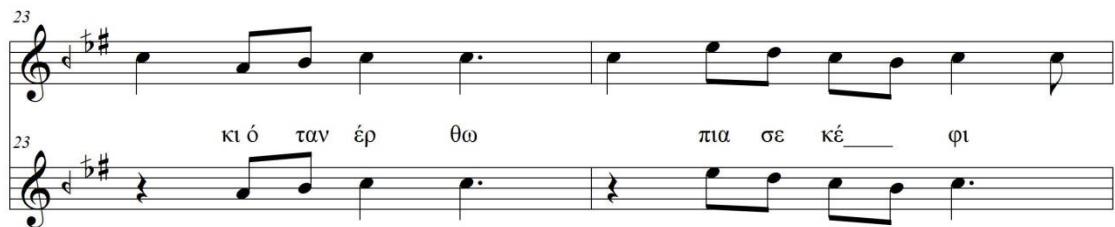
19 που με διώχνουν τα μεράκια

21



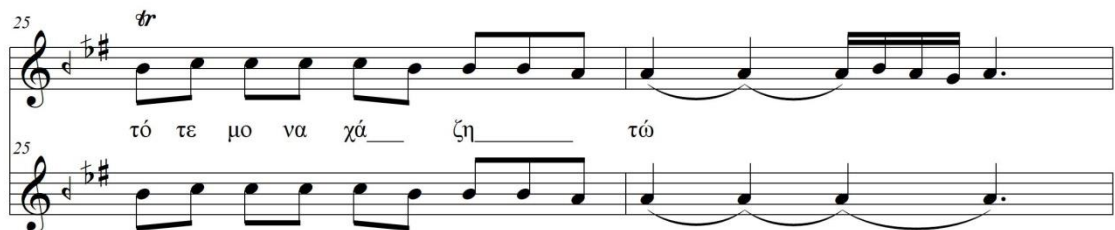
21 κι όταν έρθω πια σε κέφι

23



23 κι όταν έρθω πια σε κέφι

25



25 τό τε μοναχά ζητώ

27



27 κι όταν έρθω πια σε κέφι

29

29

πιά σε κέ__ φι τό τε μο να χά__ ζη__

31

31

τώ. να μου φέ ρουν κόκ κι νέ__ λι

33

33

33 απ' το νέ ο το βα ρέ__ λι να χο ρεύ ω τσιφ τε τέ__ λι

35

35

κι ως το πρω ί να__ γλε__ εν τώ

37

37

2. τώ

Da capo

2.2. Γυφτοπούλα

1932, Odeon, Ελλάδα / αρ. Μήτρας: GA 1611 / αρ. Δίσκου: Go 1735

Τύπος ορχήστρας

εκτελεστής: Δημήτρης Ατραϊδης

ζουρνάς: άγνωστος

ούτι: άγνωστος

κανονάκι: Νίκος Στεφανίδης

τουμπελέκι: άγνωστος

Ανάλυση δομής

- εισαγωγή, 4 μέτρα
- επανάληψη εισαγωγής
- α θέμα, 16 μέτρα
- β θέμα, 4 μέτρα
- επανάληψη β θέματος
- γ θέμα, 4 μέτρα
- επανάληψη γ θέματος
- ταξίμι ζουρνάς, 16 μέτρα
- εισαγωγή, 4 μέτρα
- επανάληψη εισαγωγής

Ρυθμικό μοτίβο

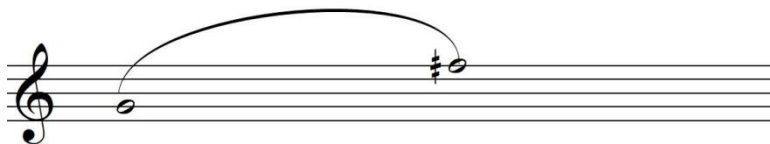
Η σύνθεση έχει μέτρο 9/8 και ο ρυθμός είναι καρσιλαμάς. Το ρυθμικό σχήμα που παίζεται στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης είναι το εξής:



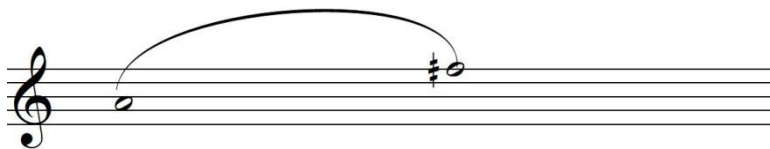
Έκταση⁵⁶

Έκταση οργάνων: Ράστ (Σολ)- Μαχούρ (Φα δίεση 5 κομμάτων)

⁵⁶ Στην ηχογράφηση είναι από Σι και στην παρούσα εργασία καταγράφεται από Λα.



Έκταση φωνής: Ντουγκιάχ (Λα)- Μαχούρ (Φα δίεση 5 κομμάτων)



Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Πρόκειται για σύνθεση που ακολουθεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμΚαρτσιγιάρ. Εισάγει την μελωδία στο νεβά (Ρε) και καταλήγει με εντελή κατάληξη στο ντουγκιάχ (Λα) το οποίο αποτελεί τη βάση της σύνθεσης. Η πορεία της δεν ξεκινάει με πεντάχορδο χιτζάζ στο νεβά (Ρε) όπως συνηθίζεται στο μακάμΚαρτσιγιάρ, αλλά η εισαγωγή περιορίζεται στο τετράχορδο Ουσάκ από τη βάση. Δεσπίζοντες φθόγγους αποτελούν το ντουγκιάχ (Λα) και το νεβά (Ρε) στους οποίους πραγματοποιούνται εντελείς καταλήξεις. Η βαθμίδα σεγκιάχ (Σι ύφεση ενός κόμματος) στην εν λόγω σύνθεση παρουσιάζεται αρκετά χαμηλωμένη σε σχέση με τη λόγια εκδοχή του μακάμ γεγονός, το οποίο δείχνει τη λαϊκή διαφοροποίηση του κομματιού που εξετάζεται από το μακάμΚαρτσιγιάρ. Τέλος, προσαγωγή αποτελεί το ράστ (Σολ).

Εισαγωγή

Όπως προαναφέρθηκε, η εισαγωγή περιορίζεται στο τετράχορδο Ουσάκ από τη βάση. Η σύνθεση μετατρέπει τη βαθμίδα χισάρ (Μι ύφεση τεσσάρων κομμάτων) σε χουσεϊνί (Μι) και στην ουσία επαναλαμβάνει την ίδια φράση τρεις φορές (μέτρο 1-3). Η είσοδος γίνεται στο νεβά (Ρε), η μελωδία γυρίζει γύρω από την εν λόγω βαθμίδα και η κατάληξη πραγματοποιείται στο ντουγκιάχ (Λα) (μέτρο 4). Ακολουθεί επανάληψη της εισαγωγής με την ίδια ακριβώς συμπεριφορά.

1

Εισαγωγή



3



Α μέρος

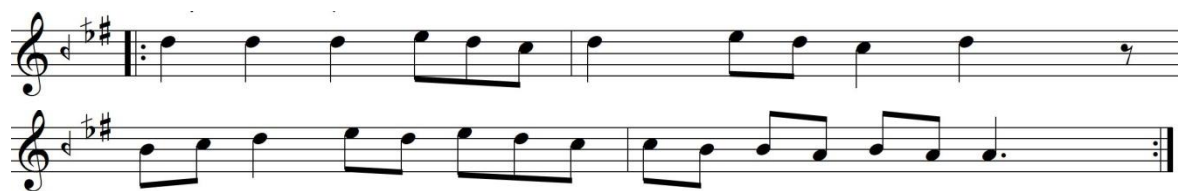
Στο πρώτο θέμα - το οποίο αποτελείται από 16 μέτρα - η μελωδία κάνει είσοδο στο νεβά (Ρε) και χαμηλώνει την πέμπτη βαθμίδα. Με τον τρόπο αυτό ακολουθεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμΚαρτσιγιάρ. Η μελωδική γραμμή φτάνει μέχρι το μαχούρ (Φα δίεση) και εκτελεί την πρώτη εντελή κατάληξη στο νεβά (Ρε) (μέτρο 2). Στο τρίτο και τέταρτο μέτρο η σύνθεση κινείται στο τετράχορδο Ουσάκ και καταλήγει με εντελή κατάληξη στη βάση. Το κομμάτι ακολουθεί την ίδια πορεία μελωδικής ανάπτυξης στα επόμενα δώδεκα μέτρα όπου και ολοκληρώνεται το πρώτο θέμα.

1
3
5
7
9
11
13
15

Β μέρος

Το δεύτερο μέρος αποτελείται από τέσσερα μέτρα. Ακολουθεί την ίδια πορεία με το πρώτο θέμα, είσοδος δηλαδή στο νεβά (Ρε) και κατάληξη στην εν λόγω βαθμίδα (μέτρο 2). Στα επόμενα επίσης δύο μέτρα, η μελωδία κινείται στο τετράχορδο Ουσάκ και καταλήγει στη βάση.

Στην συνέχεια το θέμα επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο.



Γ μέρος

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της σύνθεσης, το οποίο αποτελείται από τέσσερα μέτρα, η μελωδία επιμένει στο νεβά (Ρε) με είσοδο στην εν λόγω βαθμίδα (μέτρο 1). Με διαδοχικές φράσεις αλυσίδες, περνάει από το νεβά (Ρε) στο τσαργκιάχ (Ντο) (μέτρο 2), στην συνέχεια στο σεγκιάχ (Σι) (μέτρο 3) και τέλος καταλήγει με τελική κατάληξη στο ντουγκιάχ (Λα) (μέτρο 4). Η δεύτερη βαθμίδα εμφανίζεται λιγότερο χαμηλωμένη σε σχέση με προηγούμενες καταλήξεις, ωστόσο παραμένει στο διαστηματικό κόσμο του εν λόγω μακάμ. Άλλωστε όπως αναφέρθηκε παραπάνω είναι μία κινητή βαθμίδα. Το θέμα επαναλαμβάνεται.



Κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Στο κομμάτι το οποίο εξετάζεται, συνθέτης, στιχουργός και εκτελεστής είναι ο Νίκος Στεφανίδης. Ο ρόλος που έχει το κανονάκι μέσα στην σύνθεση είναι δυσδιάκριτος καθώς παίζει τη βασική μελωδία μαζί με τα υπόλοιπα όργανα, εκ των οποίων κυριαρχεί ο ζουρνάς, ο οποίος είναι ένα όργανο αρκετά δυνατό σε ένταση. Παρόλα αυτά διακρίνουμε από το κανονάκι διπλές πενιές και λεγκάτο που προσδίδουν διάρκεια στον ήχο.

Ρυθμικό μοτίβο

Στο ταξίμι που κάνει ο ζουρνάς, το κανονάκι έχει συνοδευτικό ρόλο μαζί με το κρουστό και το ούτι. Παρακάτω παρατίθενται τα ρυθμικά μοτίβα τα οποία εκτελεί το κανονάκι.



Παρατηρήσεις

Οργανολογικά το κομμάτι παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς η σύμπραξη των συγκεκριμένων οργάνων δεν απαντάται σε ηχογραφήσεις της περιόδου και του ρεπερτορίου που μελετάται. Ενδεχομένως, η ηχογράφιση να επέβαλε τον ζουρνά λόγω αναφοράς στους στίχους. Στην ετικέτα του δίσκου το κρουστό όργανο της ηχογράφησης αναγράφεται ως τουμπελέκι. Ωστόσο, με μια πιο προσεκτική ακρόαση παρατηρείται ότι η κρούση γίνεται με κόπανο πάνω σε δέρμα, επομένως, παραπέμπει σε νταουλάκι. Άλλωστε συχνά συναντάται η ζυγιά ζουρνάς – νταουλάκι.

Όσον αφορά στο διαστηματικό κόσμο, η σύνθεση ακολουθεί την συμπεριφορά του μακάμΚαρτσιγιάρ ως προς τα διαστήματα, τις καταλήξεις και τους δεσπόζοντες φθόγγους. Ωστόσο, η εισαγωγή κινείται στο τετράχορδο Ουσάκ από τη βάση ενώ το μακάμΚαρτσιγιάρ ξεκινάει την μελωδική του πορεία με πεντάχορδο χιτζάζ στο νεβά (Ρε). Είναι βέβαια αναμενόμενο μία λαϊκή σύνθεση να μην είναι πιστή στις κινήσεις, τις μελωδικές μεταβολές και συμπεριφορές που ακολουθούν οι λόγιες συνθέσεις. Πρόκειται

για μια λαϊκή εκδοχή του μακάμΚαρτσιγιάρ και το γεγονός αυτό διαφαίνεται τόσο από την μελωδική πορεία όσο και από τη χρήση του ζουρνά αλλά και από την βαθμίδα σεγκιάχ (Σι), η οποία παρουσιάζεται αρκετά πιο χαμηλή σε σχέση με το μακάμ.

Γυφτοπούλα

Τραγούδι: Δημήτρης Ατραΐδης

Συνθέτης: Νίκος Στεφανίδης
Στιχουργός: Νίκος Στεφανίδης

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

3

3

5

5

Ε γώ ω εί μαι

7

7

γυ υ υφ το ο πού ου λα

The musical score is written for two staves. The top staff is labeled 'Κανονάκι' (Canon) and the bottom staff is labeled 'Βασική μελωδική γραμμή' (Basic melodic line). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The tempo is marked as ♩=280. The score begins with an 'Εισαγωγή' (Introduction) section. The first system shows the beginning of the canon and the basic melodic line. The second system continues the canon and the basic melodic line. The third system shows the canon and the basic melodic line with the lyrics 'Ε γώ ω εί μαι'. The fourth system shows the canon and the basic melodic line with the lyrics 'γυ υ υφ το ο πού ου λα'. The score ends with a double bar line.

9

είμαι αι και αι προ

11

σφυ υ γο ο πού ου λα

13

ξέ ε ρω ω και αι χο

15

ρε ε εύ ω φί ι να

17

και αι με ε μά α θαν

19

19 στη η ην A θή η να

21

21 Φέρ τε για να πιού με ε μπό ρες

23

23 να α σας πό και αι γώ ω τι ις μοί οι ρες

25

25 Γειά σου γυφ το πού λα γειά α σου έ μο ρφη μι κρού λα γειά α σου

Da capo

27

27 χό ρε ψε με την κα ρδιά α σου ά μαν ό πλες

2.3. Μελαγχρινό

1929, Parlophon, Γερμανία / Αρ. Δίσκου: B- 21569

Τύπος ορχήστρας

εκτελεστής: Ιπποκράτης Χαμόπουλος

βιολί: άγνωστος

κλαρίνο: άγνωστος

κανονάκι: Νίκος Στεφανίδης

Ανάλυση δομής

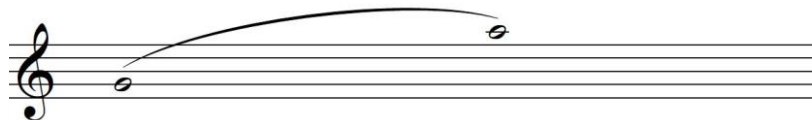
- εισαγωγικό ταξίμι κανονάκι (χωρίς ρυθμική συνοδεία)
- α θέμα, 9 μέτρα
- επανάληψη α θέματος, με διαφορετική τελική ορχηστρική φράση
- β θέμα, 9 μέτρα
- επανάληψη β θέματος, με διαφορετική τελική ορχηστρική φράση
- γ θέμα, 10 μέτρα
- επανάληψη γ θέματος με διαφορετικά τα 6 τελευταία μέτρα
- β θέμα, 9 μέτρα με διαφορετικό στίχο
- επανάληψη β θέματος
- ταξίμι κλαρίνο (χωρίς ρυθμική συνοδεία)

Ρυθμικό μοτίβο

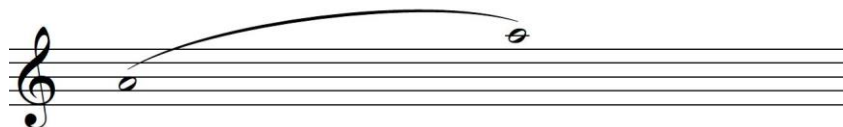
Δεν υπάρχει ρυθμική συνοδεία. Έχει μέτρο 4/4 και από τον τρόπο που φραζάρεται η μελωδία προκύπτει ότι ο ρυθμός είναι αργό τσιφτετέλι.

Έκταση⁵⁷

Έκταση οργάνων: Ραστ (Σολ)- Μουχαγιέρ (υψηλό Λα)



Έκταση φωνής: Ντουγιάχ (Λα)- Μουχαγιέρ (υψηλό Λα)



⁵⁷ Το κομμάτι καταγράφεται στην παρούσα μελέτη από Λα και στην ηχογράφηση είναι από Φα.

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Το μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης παραπέμπει στο μακάμΣαμπάχ. Η είσοδος πραγματοποιείται στη βαθμίδα ντουγκιάχ (βάση) όπως επίσης και η κατάληξη. Η μελωδική πορεία ξεκινάει με έκθεση του βασικού τετραχόρδου Σαμπάχ και δίνεται μεγάλη έμφαση στο τσαργκιάχ (Ντο). Όταν η μελωδία κατεβαίνει στη βάση, το σεγκιάχ (2η βαθμίδα)⁵⁸ έλκεται από το ντουγκιάχ (Λα). Στο τρίτο μέρος της σύνθεσης η μελωδία μεταφέρεται στο άκουσμα του μακάμΟυζάλ. Η βάση είναι το ντουγκιάχ (Λα) και δίνει έμφαση στο χουσεϊνί (Μι). Η μουσική σύνθεση ξαναγυρίζει στο μακάμΣαμπάχ, όπου και ολοκληρώνεται.

Α μέρος

Το α' μέρος αποτελείται από 9 μέτρα. Η πρώτη φράση αναπτύσσεται κυρίως στο βασικό τετράχορδο Σαμπάχ και κάνει την πρώτη στάση στο ντουγκιάχ (Λα) (μέτρο 4). Στη συνέχεια, η μελωδία φτάνει μέχρι και το γκερντανιέ (υψηλό Σολ) και ενώ η μελωδία της φωνής εκτελεί εντελή κατάληξη στο τσαργκιάχ (Ντο), η μελωδία των οργάνων με μια μικρή μουσική φράση καταλήγει στο ντουγκιάχ (Λα) (μέτρο 8 και 9). Στην επανάληψη του α θέματος η μελωδική πορεία παραμένει ίδια μέχρι και το μέτρο 7 και στη συνέχεια διαφοροποιείται ως εξής: η ορχηστρική φράση καταλήγει στο ατζέμ (Φα) με σκοπό να μεταβεί ομαλά στο β θέμα, το οποίο κινείται σε όλη την έκταση του Σαμπάχ.



⁵⁸ Οι τιμές που παίρνει η βαθμίδα σεγκιάχ είναι από 1 έως 3 κόμματα στην συγκεκριμένη σύνθεση.



Β μέρος

Το β μέρος αναπτύσσεται σε 9 μέτρα. Στο πρώτο μέτρο του β θέματος η μελωδία με άλμα μεταφέρεται από το ατζέμ (Φα) στο μουχαγιέρ (υψηλό Λα) και με καθοδική κίνηση καταλήγει στο ντουγκιάχ (Λα), εκθέτοντας με αυτό τον τρόπο ολόκληρο το μακάμΣαμπάχ (μέτρο 5). Στο μέτρο 8 η φωνή κάνει ατελή κατάληξη στο τσαργκιάχ (Ντο) και τα όργανα επαναλαμβάνουν την τελική φράση του α θέματος καταλήγοντας στο ατζέμ (Φα) έτσι ώστε να γίνει επανάληψη του β θέματος. Η μελωδία στην επανάληψη παραμένει ίδια έως και το μέτρο 6. Στο σημείο αυτό η φωνή εκτελεί εντελή κατάληξη στη βάση και το τελικό ορχηστρικό μέρος πλησιάζει στο άκουσμα του μακάμΟυζάλ με εντελή κατάληξη στο χουσεϊνί (Μι).

Γ μέρος

Η σύνθεση του γ μέρους ολοκληρώνεται σε 10 μέτρα και δίνει έμφαση στη βαθμίδα χουσεϊνί (Μι). Στο πρώτο μέτρο η μελωδία κινείται γύρω από το χουσεϊνί (Μι) πραγματοποιώντας στην συγκεκριμένη βαθμίδα -αρχικά η μελωδία της φωνής -εντελή κατάληξη (μέτρο 8). Η μελωδία των οργάνων κινείται από την υποτονική μέχρι και το

ατζέμ (Φα) και κάνει εντελή κατάληξη στο χουσεϊνί (Μι) (μέτρο 10). Στην επανάληψη του εν λόγω θέματος η μελωδική πορεία παραμένει ίδια μέχρι και το μέτρο 4 και στη συνέχεια εκτελεί εντελή κατάληξη στο νεβά (Ρε).

1

3

5

7

9

11

13

15

17

19

Β' μέρος

Η μελωδική σύνθεση ξαναγυρνάει στο β θέμα, το οποίο επαναλαμβάνει με τον ίδιο τρόπο και διαφορετικό στίχο. Ωστόσο, η τελική κατάληξη της σύνθεσης πραγματοποιείται στη βάση.

1



Κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Στο συγκεκριμένο κομμάτι ο ρόλος που έχει το κανονάκι είναι καθαρά σολιστικός καθώς παίζει τη βασική μελωδία μαζί με τα υπόλοιπα όργανα. Ωστόσο, στην αρχή κάθε μέτρου το κανονάκι παίζει σε οκτάβες είτε τη βάση της σύνθεσης είτε την έκτη βαθμίδα. Ενδεχομένως, αυτό να συμβαίνει, λόγω του γεγονότος ότι δεν υπάρχει ρυθμική συνοδεία και αρμονική συγκρότηση. Επομένως, με τον τρόπο αυτό συντονίζονται ρυθμικά οι μουσικοί και «κουρδίζεται» ο τραγουδιστής. Παρά το γεγονός ότι, το κανονάκι με τον τρόπο που χρησιμοποιούνταν στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο από τεχνικής απόψεως έχει τη δυνατότητα να παίζει πολύ πυκνές αξίες, να χρησιμοποιήσει τρίλιες, λεγκάτο, ποικίλματα και άλλες συνήθεις τεχνικές⁵⁹, ο Στεφανίδης μέσα στο κομμάτι υπογραμμίζει τη μελωδία χωρίς να προσθέτει πολλά στολίδια.

Ταξίμι κανονάκι

Το κανονάκι μέσα στο ταξίμι έχει διαφορετική συμπεριφορά σε σχέση με την συμπεριφορά που είχε στο κομμάτι. Σε αυτόν τον μελωδικό αυτοσχεδιασμό διαφαίνονται

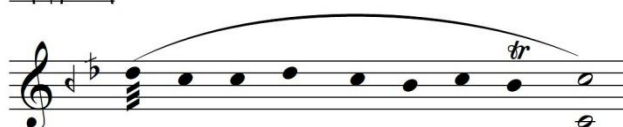
⁵⁹ Βλ. Ηλίας Μαντικός, *Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών, Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαΐδη*, Πτυχιακή εργασία που υποστηρίχτηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2015 σ.105.

πολλά από τα χαρακτηριστικά του παιξίματος του εν λόγω καλλιτέχνη, όπως πολλές διπλές πενιές, πολλές πυκνές αξίες, τρύλιες, λεγκάτο.

Μελωδική πορεία

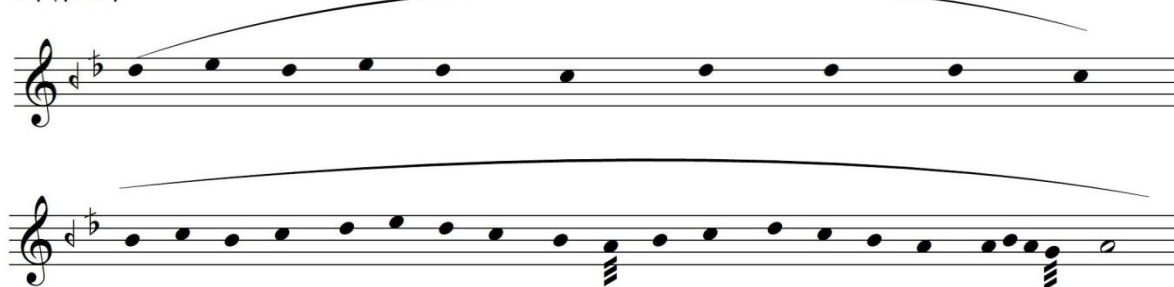
Το ταξίμι ακολουθεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμΣαμπάχ. Στο εν λόγω ταξίμι δεν υπάρχει ρυθμική συνοδεία. Η πρώτη φράση ξεκινάει από το νεβά (Ρε) και μας εισάγει στο βασικό 4χορδο του μακάμΣαμπάχ. Η μελωδία κινείται γύρω από το τσαργκιάχ (Ντο) κάνοντας στην συγκεκριμένη βαθμίδα την πρώτη εντελή κατάληξη. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η πρώτη φράση (από το 0:00 έως το 0:04).

1η φράση



Στην επόμενη φράση η μελωδία συνεχίζει να κινείται γύρω από το 4χορδο Σαμπάχ εκτείνεται μέχρι το χουσεϊνί (Μι) και καταλήγει στο ντουγκιάχ (βάση) με εντελή κατάληξη (από το 0:04 έως το 0:11).

2η φράση



Με μία ανοδική κίνηση από το χουσεϊνί φτάνει στο μουχαγιέρ (υψηλό Λα) και κατεβαίνει βηματικά μέχρι τη βάση, κάνοντας στο σεγκιάχ (2η βαθμίδα) ατελή κατάληξη (από το 0:11 έως το 0:15). Με αυτό τον τρόπο αναπτύσσεται ολόκληρη η έκταση του μακάμ και η στάση στη 2η βαθμίδα μας προετοιμάζει για την τελική κατάληξη που ακολουθεί.

3η φράση



Η μελωδία έχει επιστρέψει πάλι στο βασικό 4χορδο Σαμπάχ και η τελική κατάληξη πραγματοποιείται στη βάση (0:18)

4η φράση



Παρατηρήσεις

Το μέτρο της σύνθεσης είναι 4/4 και ο ρυθμός είναι αργό τσιφτετέλι. Λόγω της έλλειψης ρυθμικού οργάνου δεν είναι αναγνωρίσιμος ο εσωτερικός ρυθμός του κομματιού και δεν υπάρχει αρμονική συγκρότηση. Τα όργανα που το απαρτίζουν (βιολί- κλαρίνο- κανονάκι) και η φωνή ακολουθούν την ίδια μελωδική γραμμή (tutti).

Σε σχέση με τη φόρμα του κομματιού ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός, ότι ακολουθείται η δομή εισαγωγή- κουπλέ (χωρίς ρεφραίν). Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται και σε άλλες συνθέσεις εκείνης της περιόδου (πχ. *Πεισματάρια* Δραγάτσης, *Καρδιοκλέφτρα* Δραγάτσης, *Στη Δραπετσώνα* Ρούκουνας, *Κατεργάρα μου Ειρήνη* Νταλκάς κτλ).

Όσον αφορά στην πορεία της μελωδικής ανάπτυξης, αξίζει να τονιστεί το γεγονός ότι η μελωδία από το άκουσμα του μακάμΣαμπάχ μεταφέρεται στο άκουσμα του μακάμΟυζάλ και ξαναγυρίζει στο μακάμΣαμπάχ. Παρατηρείται επίσης, ότι δεν ελαττώνεται η οκτάβα όπως συνηθίζεται στο εν λόγω μακάμ στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο πχ. *Αληθινή αγάπη*, *Λιλή η σκανταλιάρα*. Ως προς τα διαστήματα, τις καταλήξεις, τους δεσπόζοντες φθόγγους, η σύνθεση ακολουθεί την συμπεριφορά του εν λόγω μακάμ.

Μελαχρινό

Τραγούδι: Ιπποκράτης Χαμόπουλος

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

$\text{♩} = 65$

Κανονάκι

Βασική μελωδική γραμμή

Βρε μι κρό με

3

3

λα χρι νό μου

5

5

τί θες και με

7

7

1.

1.

τυ ρα νείζ

The musical score is written for two staves. The top staff is labeled 'Κανονάκι' (Canon) and the bottom staff is labeled 'Βασική μελωδική γραμμή' (Basic melodic line). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 65. The score consists of four systems of two staves each. The first system has the lyrics 'Βρε μι κρό με'. The second system has the lyrics 'λα χρι νό μου'. The third system has the lyrics 'τί θες και με'. The fourth system has the lyrics 'τυ ρα νείζ'. There are first endings marked with '1.' and a trill ornament 'tr' in the fourth system.

9 νείζ

11 Για τα

13 σε με λα χρι

15 νό μου λιώ νό μα ε

17 σύ δε με πο

19

19 νείζ

21 2.

21 με πο νείζ

23

23 Μου χεις

25

25 κά ψει το κο

27

27 ρμί μου με 'χεις

29

κά νει σα ν

31

τρε λό

33

Μου 'χεις

35

κά ψει το κο

37

ρμί μου με 'χεις

39

39 κὰ νει σα ν

41

41 τρε λό

43

43 Αχ στον

45

45 κό σμο πια ζω

47

47 ρίς ε σέ να να

49 1.

ζή σω δε ν μπο

51 ρώ

53 2.

δε ν μπο ρώ



2.4. Πεισματάρια

1929, Parlophon, Γερμανία / αρ. Δίσκου: B- 21569

Τύπος ορχήστρας

εκτελεστής: Ιπποκράτης Χαμόπουλος

βιολί: άγνωστος

κλαρίνο: άγνωστος

κανονάκι: Νίκος Στεφανίδης

Ανάλυση δομής

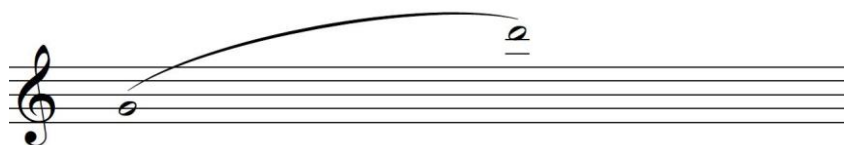
- εισαγωγικό ταξίμι βιολί (χωρίς ρυθμική συνοδεία)
- α θέμα, 4 μέτρα
- επανάληψη α θέματος με διαφορετική τελική φράση
- β θέμα, 4 μέτρα
- επανάληψη β θέματος με διαφορετική τελική φράση
- γ θέμα, 4 μέτρα
- επανάληψη γ θέματος με διαφορετική τελική φράση
- β θέμα, 4 μέτρα
- ταξίμι κανονάκι (χωρίς ρυθμική συνοδεία)

Ρυθμικό μοτίβο

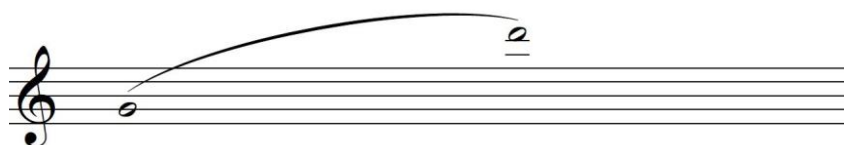
Δεν υπάρχει ρυθμική συνοδεία. Το μέτρο είναι 7/4 και ο ρυθμός είναι καλαματιανό.

Έκταση⁶⁰

Έκταση οργάνων: Ράστ (Σολ)-Τιζνεβά (υψηλό Ρε)



Έκταση φωνής: Ράστ (Σολ)-Τιζνεβά (υψηλό Ρε)



⁶⁰ Στην παρούσα εργασία καταγράφεται από Σολ. Στην ηχογράφιση παίζεται από Μι ύφεση.

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Η μουσική σύνθεση πλησιάζει στο άκουσμα του μακάμΖιργκιουλελίΣουζινάκ. Η πορεία της είναι ανοδική- καθοδική, η είσοδος πραγματοποιείται στο νεβά (Ρε) και η τελική κατάληξη στο ράστ (βάση). Η μελωδία εκτελεί καταλήξεις στη βάση και στο νεβά (Ρε) το οποίο αποτελεί και δεσπίζοντα φθόγγο του κομματιού. Στο γ θέμα το κομμάτι μεταφέρεται σε Λα Μουχαγιέρ με καθοδική κίνηση. Η μελωδία επιστρέφει στο μακάμΖιργκιουλελίΣουζινάκ και κινείται στο τετράχορδο Χιτζάζ από νεβά (Ρε). Στην συνέχεια, επαναλαμβάνεται η μελωδική σύνθεση του β θέματος και το κομμάτι ολοκληρώνεται με ταξίμι από το κανονάκι.

Α μέρος

Το α' μέρος αποτελείται από 4 μέτρα. Η μελωδία ανοίγει στο νεβά (5η βαθμίδα) και πραγματοποιεί εντελή κατάληξη στο ράστ (βάση) στο 2ο μέτρο. Η μελωδία εκτείνεται μέχρι το γκερντανιέ (υψηλό Σολ) και με καθοδική κίνηση πραγματοποιεί εντελή κατάληξη στο ράστ (μέτρο 4). Ακολουθεί επανάληψη του α θέματος και η τελική μουσική φράση καταλήγει στο νεβά (Ρε).



Β μέρος

Το β μέρος αποτελείται επίσης από 4 μέτρα. Η μελωδική γραμμή φτάνοντας μέχρι τη βαθμίδα μουχαγιέρ (υψηλό Λα) εκτελεί καθοδική κίνηση (μέτρο 2). Στη συνέχεια, μεταφέρεται με άλμα από το ράστ (Σολ) στο νεβά (Ρε). Στην πορεία η φωνή καταλήγει στο ράστ σε αντίθεση με την μελωδία των οργάνων, τα οποία με μια μικρή μουσική φράση καταλήγουν στο νεβά (Ρε) (μέτρο 4). Ακολουθεί επανάληψη του θέματος με την ίδια μελωδική συμπεριφορά μέχρι και το τρίτο μέτρο. Στο τελευταίο μέτρο της επανάληψης του β θέματος, η φωνή εκτελεί εντελή κατάληξη στο ράστ (Σολ) και τα όργανα

καταλήγουν στο μουχαγιέρ (υψηλό Λα), γεγονός που προαναγγέλλει πέρασμα σε κάποιο άλλο άκουσμα, το οποίο πλησιάζει στο μακάμ Μουχαγιέρ.



Γ μέρος

Η σύνθεση παραπέμπει στο μακάμ Μουχαγιέρ. Η μελωδία κινείται ψηλά στην οκτάβα και χρησιμοποιεί το γκερντανιέ (υψηλό Σολ) στην είσοδό του ως προσαγωγή ενός Λα Μουχαγιέρ. Εν συνεχεία, καταλήγει με καθοδική κίνηση στο ντουγκιάχ (Λα) (μέτρο 2). Στο τρίτο μέτρο η μελωδία επιστρέφει στο άκουσμα του μακάμ Ζιργκιουλελί Σουζινάκ και κινείται στο 4χορδο Χιτζάζ. Η φωνή εκτελεί εντελή κατάληξη στο νεβά (Ρε) και η μελωδία των οργάνων καταλήγει στο μουχαγιέρ (υψηλό Λα), έτσι ώστε να γίνει επανάληψη του ίδιου θέματος (μέτρο 4). Η επανάληψη ακολουθεί την ίδια μελωδική συμπεριφορά με τη διαφορά ότι καταλήγει στο τέταρτο μέτρο στο νεβά (Ρε).



Δ μέρος

Η μελωδική σύνθεση ξαναγυρνάει στο β θέμα, το οποίο επαναλαμβάνει με τον ίδιο τρόπο αλλά διαφορετικό στίχο.



Κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Το κανονάκι ακολουθεί τη βασική μελωδική γραμμή. Στην συγκεκριμένη σύνθεση όλα τα όργανα ακολουθούν τη μελωδία της φωνής. Ωστόσο, σε κάποιες μελωδικές φράσεις το κανονάκι υποστηρίζει τη μελωδία με πιο πυκνές αξίες (δέκατα έκτα), λεγκάτο, τρίηχα, εμπλουτίζοντας με αυτόν τον τρόπο την μελωδική σύνθεση.

Ταξίμι κανονάκι

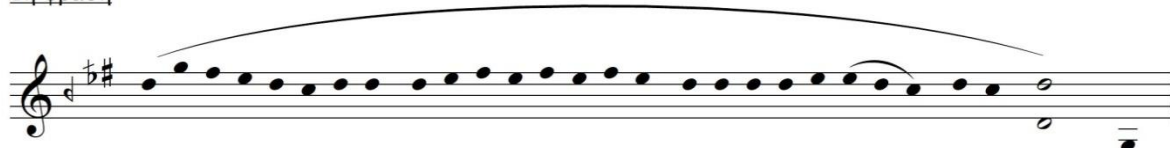
Ο Στεφανίδης εκτελεί τον μουσικό αυτοσχεδιασμό σε αρκετά μεγάλη ταχύτητα. Χρησιμοποιεί τεχνικές όπως αποτζιατούρες, λεγκάτο, τρέμολο, διπλές πενιές. Το ταξίμι ακολουθεί βηματική πορεία χωρίς πολλά άλματα στην μελωδική γραμμή.

Ακολουθεί το άκουσμα του μακάμΖιργκιουλελίΣουζινάκ ως προς τις καταλήξεις, τις ανοδικές και καθοδικές κινήσεις, τους δεσπόμενους φθόγγους, τα διαστήματα, τη μελωδική πορεία του εν λόγω μακάμ.

Μελωδική πορεία

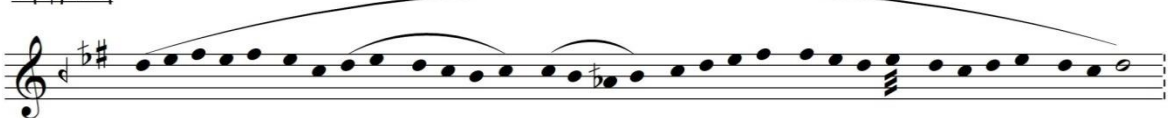
Το ταξίμι από το κανονάκι δεν έχει ρυθμική συνοδεία και η μελωδική του πορεία θυμίζει το μακάμΖιργκιουλελίΣουζινάκ. Στην πρώτη μουσική φράση η μελωδία κινείται στο δεύτερο τετράχορδο του μακάμ (τετράχορδο Χιτζάζ από νεβά). Ξεκινώντας από τη βαθμίδα νεβά (Ρε) φτάνει μέχρι το γκερντανιέ (υψηλό Σολ) και κατεβαίνει βηματικά μέχρι το νεβά (Ρε). Η μελωδική γραμμή συνεχίζει να κινείται στο τετράχορδο Χιτζάζ και δίνει μεγάλη έμφαση στο νεβά (Ρε) στο οποίο κάνει την πρώτη εντελή κατάληξη (από την αρχή του ταξιμιού έως το 2:36).

1η φράση



Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός συνεχίζει με την ίδια συμπεριφορά στην δεύτερη φράση, έμφαση δηλαδή στο νεβά (Ρε) και κατάληξη σε αυτήν τη βαθμίδα (από το 2:36 έως το 2:43).

2η φράση



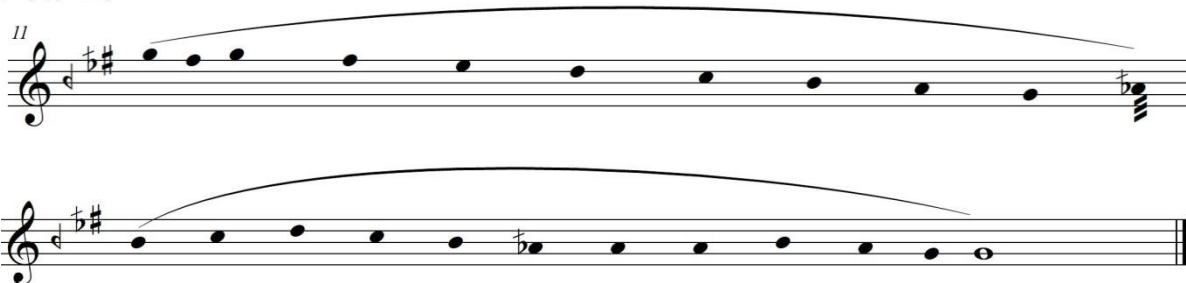
Στην τρίτη μουσική φράση, η μελωδία κινείται σε όλη την έκταση του μακάμ. Αρχικά, κινείται ψηλά φτάνοντας μέχρι το μουχαγιέρ (υψηλό Λα) και στη συνέχεια με ανοδικές και καθοδικές κινήσεις που φτάνουν μέχρι το ιράκ (χαμηλό φα δίεση) καταλήγει στο ράστ (Σολ) (από το 2:43 μέχρι το 2:53).

3η φράση



Η τελική φράση του ταξιμιού διατηρεί την ίδια μελωδική συμπεριφορά με την αμέσως προηγούμενη φράση. Με ανοδικές και καθοδικές κινήσεις αναδεικνύει ολόκληρο το μακάμ και κάνει την τελική κατάληξη στη βάση.

4η φράση



Παρατηρήσεις

Το κομμάτι αποτελείται από βιολί, κλαρίνο, κανονάκι και φωνή. Τα τρία αυτά σολιστικά όργανα μαζί με τη φωνή ακολουθούν την ίδια μελωδική γραμμή μονοφωνικά. Στην συγκεκριμένη σύνθεση δεν υπάρχει ρυθμική συνοδεία, επομένως δύσκολα αποκωδικοποιείται ο εσωτερικός ρυθμός του κομματιού. Επιπλέον, παίζεται με μεγάλη ρυθμική ρευστότητα, είναι δηλαδή «κουνημένο», ίσως λόγω του γεγονότος ότι δεν έχει ρυθμικό όργανο εφ' ενός, αλλά και λόγω του ότι παίζεται και ερμηνεύεται σε αργή ταχύτητα αφ' ετέρου.

Τέλος, ακολουθεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Ζιργκιουλελί Σουζινάκ τόσο ως προς τα διαστήματα, τις καταλήξεις, τις ανοδικές και καθοδικές κινήσεις, όσο και την μελωδική πορεία, τους δεσπίζοντες φθόγγους.

Πεισματάρα

Τραγούδι: Ιπποκράτης Χαμόπουλος

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

$\text{♩} = 50$

Κανονάκι

Πως σ' α ρέ σει πει σμα τά ρα

Βασική μελωδική γραμμή

3 1. τη ην κα ρδιά μου να χα λάζ

3 2. να χα λάζ Σύ που τό σο

7 μ'α γα πού σεζ για τί τώ ρα δεν

The musical score is written for two staves. The top staff is labeled 'Κανονάκι' (Canon) and the bottom staff is labeled 'Βασική μελωδική γραμμή' (Basic melodic line). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/4. The tempo is marked as quarter note = 50. The lyrics are in Greek. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The lyrics are: 'Πως σ' α ρέ σει πει σμα τά ρα', 'τη ην κα ρδιά μου να χα λάζ', 'να χα λάζ Σύ που τό σο', and 'μ'α γα πού σεζ για τί τώ ρα δεν'.

9 1. 2.

μου μι λάς μου μι λάς

11

Σαν με χά σεις πει σμα τά ρα

13 1.

τό τε πια δεν θα γε λάς

15 2.

θα γε λάς Τό τε μέζ την

17

μο να ξιά μου τα πα λιά μα ς

19 1. 2.

θα ζη τάς θα ζη τάς

2.5. Καλώς ανταμωθήκαμε

Ηχογράφηση από τις ραδιοφωνικές εκπομπές Ελληνικοί Αντίλαλοι, 1958-1961⁶¹

Τύπος ορχήστρας

εκτελεστής: χορωδία Σίμωνα Καρά

βιολί: Αντώνιος Τσόχος

κλαρίνο: Φίλιππος Ρούντας

κανονάκι: Νίκος Στεφανίδης

ούτι: Αγάπιος Τομούλης

λαούτο: Σταύρος Ανδριανός

Ανάλυση δομής

- εισαγωγή πρώτη φράση , 4 μέτρα
- επανάληψη πρώτης φράσης εισαγωγής
- εισαγωγή δεύτερη φράση, 2 μέτρα
- επανάληψη δεύτερης φράσης εισαγωγής
- α θέμα -τραγούδι, 4 μέτρα
- οργανική επανάληψη α θέματος
- β θέμα- τραγούδι, 2 μέτρα
- επανάληψη β θέματος
- οργανική επανάληψη β θέματος δύο φορές
- τελειώνοντας τη δεύτερη επανάληψη του β θέματος, η σύνθεση ακολουθεί την παραπάνω δομή -χωρίς την εισαγωγή-3 φορές
- εισαγωγή πρώτη φράση , 4 μέτρα
- επανάληψη πρώτης φράσης εισαγωγής
- εισαγωγή δεύτερη φράση, 2 μέτρα
- επανάληψη δεύτερης φράσης εισαγωγής

Ρυθμικό μοτίβο

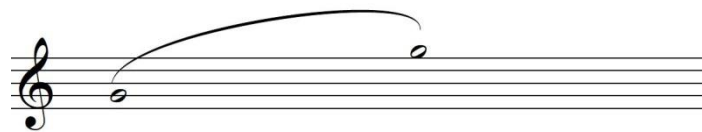
Η σύνθεση έχει μέτρο 4/4. Το ρυθμικό σχήμα που ακούγεται στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης είναι το ακόλουθο:



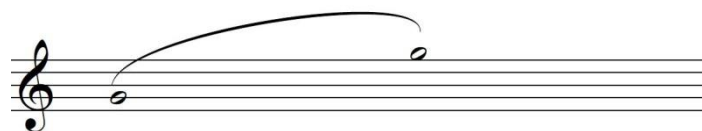
⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=XZcoRaZmgYI>

Έκταση⁶²

Έκταση οργάνων: Ράστ (Σολ)- Γκερντανιέ (υψηλό Σολ)



Έκταση φωνής: Ράστ (Σολ)- Γκερντανιέ (υψηλό Σολ)



Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Η σύνθεση ακολουθεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Ουσάκ. Εισάγει την μελωδία στο ντουγκιάχ (Λα) και η πρώτη εντελής κατάληξη πραγματοποιείται στην εν λόγω βαθμίδα, η οποία αποτελεί τη βάση του κομματιού. Παρά το γεγονός, ότι το μακάμ Ουσάκ ξεκινάει την μελωδική του πορεία με τετράχορδο Ουσάκ με τονική το ντουγκιάχ (Λα), στην συγκεκριμένη σύνθεση η μελωδία μεταφέρεται με άλμα από το ράστ (Σολ) στο γκερντανιέ (υψηλό Σολ) και καταλήγει με τετράχορδο Ουσάκ στη βάση. Δεσπόζουσα βαθμίδα αποτελεί το νεβά και προσαγωγέα το ράστ (Σολ). Το κομμάτι περιορίζεται κυρίως στο τετράχορδο Ουσάκ από τη βάση και η υψηλότερη νότα είναι το γκερντανιέ (υψηλό Σολ), χωρίς να φτάνει ποτέ στην οκτάβα.

Εισαγωγή

Η εισαγωγή αποτελείται από 2 θέματα. Στο α θέμα η μελωδική γραμμή εκτείνεται από το ράστ (Σολ) μέχρι το γκερντανιέ (υψηλό Σολ). Η είσοδος πραγματοποιείται στη βάση (μέτρο 1) και με απότομο άλμα η μελωδία μεταφέρεται από το ράστ (Σολ) στο γκερντανιέ (υψηλό Σολ) (μέτρο 2). Με καθοδική κίνηση αναδεικνύεται προσωρινά το νεβά (Ρε), το οποίο αποτελεί δεσπόζοντα φθόγγο του κομματιού (μέτρο 3). Στο τέταρτο μέτρο της εισαγωγής η σύνθεση καταλήγει στη βάση. Τα παραπάνω τέσσερα μέτρα επαναλαμβάνονται με την ίδια μελωδική πορεία.



⁶² Στην ηχογράφηση η σύνθεση είναι από Μι και στην παρούσα καταγραφή είναι από Λα.

Στην συνέχεια ακολουθεί το β θέμα της εισαγωγής. Η μελωδία κινείται στο τετράχορδο Ουσάκ από τη βάση και στέκεται στο νεβά (Ρε) (μέτρο 5) για να καταλήξει με εντελή κατάληξη στο ντουγκιάχ (Λα) (μέτρο 6). Τα δύο τελευταία μέτρα της εισαγωγής επαναλαμβάνονται.

5



Α μέρος - τραγούδι

Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει 4 μέτρα. Ουσιαστικά, το συγκεκριμένο μέρος ακολουθεί την μελωδική πορεία των τεσσάρων πρώτων μέτρων της εισαγωγής και μας εισάγει στον στίχο, ο οποίος ερμηνεύεται από ολόκληρη τη χορωδία. Στο πρώτο μέτρο η μελωδία πραγματοποιεί είσοδο στη βάση, στην συνέχεια μεταφέρεται στο γκερντανιέ (υψηλό Σολ) και με καθοδικές βηματικές κινήσεις στέκεται προσωρινά στο νεβά (Ρε) (μέτρα 2-3) για να καταλήξει με τετράχορδο Ουσάκ στο ντουγκιάχ (Λα) (μέτρο 4). Ακολουθεί οργανική επανάληψη του α μέρους με την ίδια μελωδική συμπεριφορά (μέτρα 5-8).

1



3



5

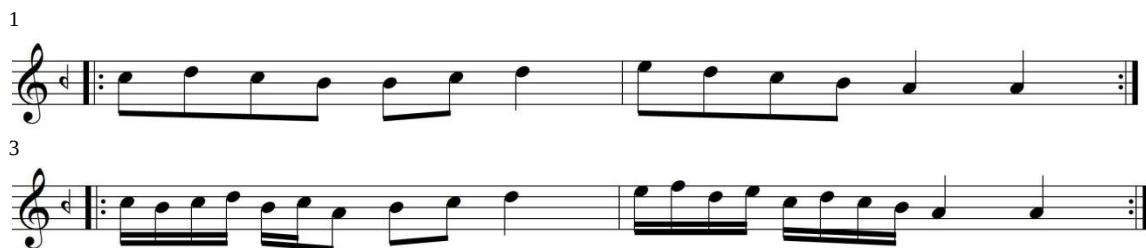


6



Β μέρος - τραγούδι

Το β μέρος αποτελείται από δύο μέτρα τα οποία ακολουθούν την μελωδική γραμμή του β θέματος της εισαγωγής και αποδίδονται από τη χορωδία. Η σύνθεση κινείται στο τετράχορδο Ουσάκ από τη βάση, περιστρέφεται γύρω από το τσαργκιάχ (Ντο), αναδεικνύει το νεβά (Ρε) και εκτελεί εντελή κατάληξη στο ντουγκιάχ (Λα) (μέτρα 1-2). Στην συνέχεια, ακολουθεί επανάληψη του θέματος. Η μελωδία επαναλαμβάνεται οργανικά με την ίδια μελωδική συμπεριφορά δύο φορές (μέτρα 3-4).



Ολοκληρώνοντας τη δεύτερη επανάληψη του β θέματος, η σύνθεση ακολουθεί την παραπάνω δομή τρεις φορές χωρίς εισαγωγή. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με την εισαγωγή, την οποία επαναλαμβάνει ακόμα μία φορά στο τέλος της σύνθεσης.

Κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Ο ρόλος που έχει το κανονάκι στην συγκεκριμένη σύνθεση είναι σολιστικός καθώς παίζει τη βασική μελωδία. Παρά το γεγονός, ότι όλα τα όργανα παίζουν την ίδια μελωδική γραμμή, μονοφωνικά, το κανονάκι διαφοροποιείται καθώς στολίζει με λεγκάτο, δέκατα έκτα και αποτομζιατούρες την μελωδία, χωρίς ωστόσο, να παρεκκλίνει σημαντικά από αυτήν.

Παρατηρήσεις

Πρόκειται για ένα γαμήλιο τραγούδι, πράγμα το οποίο διαφαίνεται από τον στίχο. Η ορχήστρα αποτελείται από βιολί, κλαρίνο, κανονάκι, ούτι, λαούτο. Το λαούτο έχει ρυθμικό ρόλο και τα υπόλοιπα τέσσερα όργανα παίζουν τη βασική μελωδική γραμμή *tutti* και μονοφωνικά. Ωστόσο, κυρίαρχο ρόλο έχει το βιολί.

Το κομμάτι ερμηνεύεται από ολόκληρη τη χορωδία, γεγονός το οποίο καθιστά δυσδιάκριτη- σε κάποια σημεία- την κατανόηση του στίχου. Χρησιμοποιούν ιδιωτισμούς, όπως για παράδειγμα *φουρεσιά* αντί για *φορεσιά* και κυριαρχούν ως επί το πλείστον οι γυναικείες φωνές.

Πρόκειται για σύνθεση μικρή σε έκταση με αποτέλεσμα να μην εκτυλίσσεται ολόκληρη η μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Ουσάκ. Επιπλέον, αποτελείται από πολύ μικρά μοτίβα με έντονο το στοιχείο της κυκλικής επανάληψης. Όλα τα παραπάνω έχουν ως αποτέλεσμα να μην εκτελούνται μέσα στην σύνθεση όλες οι κινήσεις που συνηθίζει να παρουσιάζει το εν λόγω μακάμ, όπως για παράδειγμα πεντάχορδο Μπουσελίκ στο νεβά (Ρε) και πεντάχορδο Ράστ πριν την τελική κατάληξη. Στις καθοδικές κινήσεις και στις καταλήξεις στη βάση δε χαμηλώνει αισθητά το σεγκιάχ (Σι μαλακή ύφεση), ωστόσο, σε σχέση με το μακάμ, είναι συνεπές ως προς τους δεσπόζοντες φθόγγους και τις καταλήξεις.

Οργανολογικά το κανονάκι δεν ανήκει σε αυτήν την ορχήστρα και το βάζει ως επί πλέον όργανο ο Κάρας. Το γεγονός αυτό καθιστά δυσδιάκριτο και λιγότερο ουσιαστικό τον ρόλο και τον ήχο που διαμορφώνει το κανονάκι μέσα στην σύνθεση. Επηρεάζει επίσης, το κούρδισμα του σε σχέση με τα υπόλοιπα όργανα, καθώς δεν μπορεί το κανονάκι να ακολουθήσει τα μικροδιαστήματα που εκτελεί το κλαρίνο και το βιολί.

ΚΑΛΩΣ ΑΝΤΑΜΩΘΗΚΑΜΕ

Τραγούδι: Χορωδία Σίμωνα Καρά

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

♩ = 63

Για finale η εισαγωγή

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

3

3

5

5

Fine

7

7

Κα λώς α ντα μώ ρε αί ντε βρε παι διά

The musical score is written for two staves. The top staff is labeled 'Κανονάκι' (Canon) and the bottom staff is labeled 'Βασική μελωδική γραμμή' (Basic melodic line). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 63. The score begins with an introduction labeled 'Εισαγωγή' and 'Για finale η εισαγωγή'. The first system shows the first two measures. The second system shows measures 3 and 4, with a repeat sign at the end of measure 4. The third system shows measures 5 and 6, with a repeat sign at the end of measure 6. The fourth system shows measures 7 and 8, with a repeat sign at the end of measure 8. The fifth system shows measures 9 and 10, with a repeat sign at the end of measure 10. The sixth system shows measures 11 and 12, with a repeat sign at the end of measure 12. The seventh system shows measures 13 and 14, with a repeat sign at the end of measure 14. The eighth system shows measures 15 and 16, with a repeat sign at the end of measure 16. The ninth system shows measures 17 and 18, with a repeat sign at the end of measure 18. The tenth system shows measures 19 and 20, with a repeat sign at the end of measure 20. The eleventh system shows measures 21 and 22, with a repeat sign at the end of measure 22. The twelfth system shows measures 23 and 24, with a repeat sign at the end of measure 24. The thirteenth system shows measures 25 and 26, with a repeat sign at the end of measure 26. The fourteenth system shows measures 27 and 28, with a repeat sign at the end of measure 28. The fifteenth system shows measures 29 and 30, with a repeat sign at the end of measure 30. The sixteenth system shows measures 31 and 32, with a repeat sign at the end of measure 32. The seventeenth system shows measures 33 and 34, with a repeat sign at the end of measure 34. The eighteenth system shows measures 35 and 36, with a repeat sign at the end of measure 36. The nineteenth system shows measures 37 and 38, with a repeat sign at the end of measure 38. The twentieth system shows measures 39 and 40, with a repeat sign at the end of measure 40. The twenty-first system shows measures 41 and 42, with a repeat sign at the end of measure 42. The twenty-second system shows measures 43 and 44, with a repeat sign at the end of measure 44. The twenty-third system shows measures 45 and 46, with a repeat sign at the end of measure 46. The twenty-fourth system shows measures 47 and 48, with a repeat sign at the end of measure 48. The twenty-fifth system shows measures 49 and 50, with a repeat sign at the end of measure 50. The twenty-sixth system shows measures 51 and 52, with a repeat sign at the end of measure 52. The twenty-seventh system shows measures 53 and 54, with a repeat sign at the end of measure 54. The twenty-eighth system shows measures 55 and 56, with a repeat sign at the end of measure 56. The twenty-ninth system shows measures 57 and 58, with a repeat sign at the end of measure 58. The thirtieth system shows measures 59 and 60, with a repeat sign at the end of measure 60. The thirty-first system shows measures 61 and 62, with a repeat sign at the end of measure 62. The thirty-second system shows measures 63 and 64, with a repeat sign at the end of measure 64. The thirty-third system shows measures 65 and 66, with a repeat sign at the end of measure 66. The thirty-fourth system shows measures 67 and 68, with a repeat sign at the end of measure 68. The thirty-fifth system shows measures 69 and 70, with a repeat sign at the end of measure 70. The thirty-sixth system shows measures 71 and 72, with a repeat sign at the end of measure 72. The thirty-seventh system shows measures 73 and 74, with a repeat sign at the end of measure 74. The thirty-eighth system shows measures 75 and 76, with a repeat sign at the end of measure 76. The thirty-ninth system shows measures 77 and 78, with a repeat sign at the end of measure 78. The fortieth system shows measures 79 and 80, with a repeat sign at the end of measure 80. The forty-first system shows measures 81 and 82, with a repeat sign at the end of measure 82. The forty-second system shows measures 83 and 84, with a repeat sign at the end of measure 84. The forty-third system shows measures 85 and 86, with a repeat sign at the end of measure 86. The forty-fourth system shows measures 87 and 88, with a repeat sign at the end of measure 88. The forty-fifth system shows measures 89 and 90, with a repeat sign at the end of measure 90. The forty-sixth system shows measures 91 and 92, with a repeat sign at the end of measure 92. The forty-seventh system shows measures 93 and 94, with a repeat sign at the end of measure 94. The forty-eighth system shows measures 95 and 96, with a repeat sign at the end of measure 96. The forty-ninth system shows measures 97 and 98, with a repeat sign at the end of measure 98. The fiftieth system shows measures 99 and 100, with a repeat sign at the end of measure 100. The word 'Fine' is written at the end of the score.

9 Κα λώς α ντα μω θή κα με

11

13

15 Φίλοι κι α γα πη μέ νοι

17

Καλώς (αντά)- [μωρέ,άιντε βρε παιδιά] ανταμωθήκαμε,
φίλοι κι' αγαπημένοι

Από καιρού [μωρέ,άιντε βρε παιδιά] χαρούμενοι
και καλοκαρδισμένοι

Άσπρη (εσύ)-[μωρέ, άιντε βρε παιδιά] εσύ κι άσπρα φορείς,
κι' άσπρη είν' η φορεσιά σου

Κι άσπρα (λουλού)- [μωρέ, άιντε βρε παιδιά] λουλούδια πέφτουνε
απ' την περπάτησιά σου

2.6. Από τα γλυκά σου μάτια

*Ηχογράφηση από τις ραδιοφωνικές εκπομπές Ελληνικοί Αντίλαλοι, 1958-1961*⁶³

Τύπος ορχήστρας

Εκτελεστής: Σίμωνας Καράς και χορωδία Σίμωνος Καρά

βιολί: Αντώνιος Τσόχος

κλαρίνο: Φίλιππος Ρούντας

κανονάκι: Νίκος Στεφανίδης

ούτι: Αγάπιος Τομπούλης

λαούτο: Σταύρος Ανδριανός

Ανάλυση δομής

- εισαγωγή, 4 μέτρα
- επανάληψη εισαγωγής
- α θέμα- τραγούδι, το οποίο εκτελείται οργανικά, 4 μέτρα
- α θέμα- είσοδος φωνής, 4 μέτρα
- επανάληψη α θέματος από τη χορωδία
- β θέμα- τραγούδι, 4 μέτρα
- επανάληψη β θέματος από τη χορωδία
- γ θέμα, 4 μέτρα, η μελωδία της εισαγωγής με στίχους
- εισαγωγή, 4 μέτρα χωρίς επανάληψη
- Στον δεύτερο στίχο η δομή παραμένει ίδια, με τη διαφορά ότι το α θέμα δεν εκτελείται οργανικά
- Μετά το γ θέμα ακούγεται ταξίμι από το κανονάκι. Με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται η σύνθεση

Ρυθμικό μοτίβο

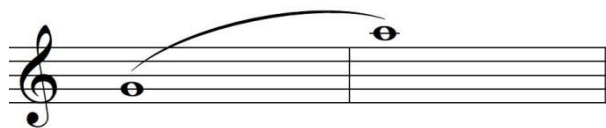
Η σύνθεση έχει μέτρο 9/8 και ο ρυθμός είναι καρσιλαμάς. Το ρυθμικό σχήμα που ακούγεται στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης είναι το ακόλουθο:



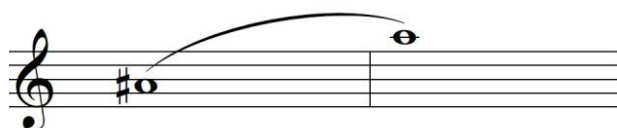
⁶³<https://www.youtube.com/watch?v=4twi13Nk4YQ>

Έκταση⁶⁴

Έκταση οργάνων: Ράστ (Σολ)- Μουχαγιέρ (Λα)



Έκταση φωνής: Κιουρντί (Λα δίεση, 4 κομμάτων)- Μουχαγιέρ (Λα)



Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Η μελωδική συμπεριφορά του συγκεκριμένου κομματιού πλησιάζει το μακάμ Σεγκιάχ. Η πρώτη εντελής κατάληξη πραγματοποιείται στο σεγκιάχ (Σι ύφεση ενός κόμματος), το οποίο αποτελεί και τη βάση της σύνθεσης. Δεσπόζοντες φθόγγους αποτελούν το νεβά (Ρε) και το εβίτς (Φα δίεση 4 κομμάτων) και προσαγωγέας είναι το κιουρντί (Λα δίεση 4 κομμάτων). Είναι επίσης σύνηθες στο μακάμ Σεγκιάχ, η βαθμίδα χουσεϊνί (Μι) να έλκεται από τη βαθμίδα εβίτς (Φα δίεση), συμπεριφορά που απαντάται μέσα στην σύνθεση. Ωστόσο, το εβίτς (Φα δίεση) στο εν λόγω κομμάτι δεν παρουσιάζει διατονική συμπεριφορά (όπως συνηθίζεται στο μακάμ) στις καθοδικές κινήσεις της μελωδικής γραμμής, αλλά παραμένει στη φυσική του θέση ανεξάρτητα με την μελωδική γραμμή. Η τελική κατάληξη εκτελείται στο σεγκιάχ (Σι).

Εισαγωγή

Η εισαγωγή αποτελείται από 4 μέτρα. Η μελωδία ξεκινάει καθοδικά από το γκερντανιέ (υψηλό Σολ), φτάνει μέχρι το σεγκιάχ (Σι) (μέτρο 1) και με ανοδική κίνηση στέκεται προσωρινά στο εβίτς (Φα δίεση), στο δεύτερο μέτρο της εισαγωγής. Με παρόμοια μελωδική πορεία κινείται στο 3ο και 4ο μέτρο, ωστόσο η μελωδία εκτελεί εντελή κατάληξη στο σεγκιάχ (Σι) (μέτρο 4). Η εισαγωγή επαναλαμβάνεται με την ίδια μελωδική συμπεριφορά.



⁶⁴ Στην ηχογράφιση το κομμάτι είναι από Σολ και στην παρούσα καταγραφή είναι από Σι.

3



Α θέμα

Τα τέσσερα μέτρα τα οποία απαρτίζουν το α θέμα εκτελούνται αρχικά οργανικά. Η μελωδία εισάγεται στο σεγκιάχ (Σι), ανεβαίνει βηματικά έως το νεβά (Ρε) (μέτρο 1), επιμένει στην συγκεκριμένη βαθμίδα και με απότομο άλμα φτάνει στο γκερντανιέ (υψηλό Σολ) για να κατέβει πάλι βηματικά και να σταθεί προσωρινά στο σεγκιάχ (Σι) (μέτρο 2). Η μελωδική γραμμή στο 3ο μέτρο γυρνάει γύρω από το γκερντανιέ (υψηλό Σολ) και με συνεχείς καθοδικές κινήσεις, καταλήγει στο νεβά (Ρε) με εντελή κατάληξη. Η ίδια μελωδική πορεία επαναλαμβάνεται με στίχο, αρχικά από τον Σίμωνα Καρα και στην συνέχεια επαναλαμβάνεται από όλη τη χορωδία.

1



3



Β θέμα

Το β θέμα αποτελείται από 4 θέματα. Η σύνθεση από το νεβά (Ρε) φτάνει έως το μουχαγιέρ (υψηλό Λα) και στην συνέχεια ακολουθεί καθοδική πορεία. Στο σημείο αυτό (μέτρο 1-2) παρατηρείται έλξη του χουσεϊνί (Μι) από το εβίτς (Φα δίεση), η οποία (έλξη) στην κάθοδο αναιρείται. Με καθοδικές κινήσεις στα δύο επόμενα μέτρα (3ο και 4ο), οι οποίες φτάνουν έως το ράστ (Σολ), η μελωδία εκτελεί εντελή κατάληξη στο σεγκιάχ (Σι). Ακολουθεί επανάληψη του β θέματος από τη χορωδία.

1



3



Γ θέμα

Το γ θέμα έχει 4 μέτρα τα οποία στην ουσία έχουν την ίδια μελωδική γραμμή με την εισαγωγή. Πάνω σε αυτήν την μελωδική γραμμή έχει εισαχθεί στίχος, ο οποίος ερμηνεύεται από τη χορωδία.

1





Κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Το κανονάκι παίζει τη βασική μελωδική γραμμή μαζί με τα υπόλοιπα όργανα. Στο κομμάτι δεσπόζει το βιολί καθώς και το κλαρίνο με αποτέλεσμα ο ρόλος ο οποίος έχει το κανονάκι μέσα στη σύνθεση να είναι δυσδιάκριτος. Παρόλα αυτά γίνεται αντιληπτό μέσα από τρέμολο, δέκατα έκτα που χρησιμοποιεί, τρίλιες και λεγκάτο, τα οποία εμπλουτίζουν μελωδικά την σύνθεση. Ωστόσο, δεν ακολουθεί τις έλξεις που εκτελεί το κλαρίνο και το βιολί. Το παίξιμο τόσο στο κλαρίνο και το βιολί όσο και στο κανονάκι είναι στακάτο, κατά τα πρότυπα της δισκογραφίας του μεσοπολέμου.

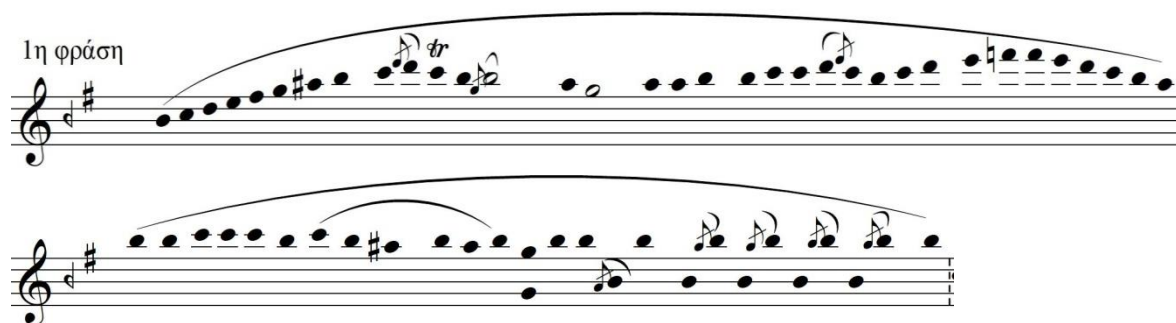
Ταξίμι κανονάκι

Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός εκτελείται από τον Νίκο Στεφανίδη σε αρκετά μεγάλη ταχύτητα και χρησιμοποιεί περισσότερα εκφραστικά μέσα σε σχέση με τα μέσα που χρησιμοποίησε μέσα στην σύνθεση. Τεχνικές όπως αποτζιατούρες, λεγκάτο, διπλές πενιές, τρίλιες, οκτάβες, τρέμολο, απαντώνται μέσα στο ταξίμι. Η μελωδική γραμμή εκτελείται βηματικά και ακολουθεί την συμπεριφορά του μακάμΣεγκιάχ ως προς τις καταλήξεις και το διαστηματικό κόσμο. Μάλιστα, είναι η πρώτη και μοναδική φορά τόσο μέσα στην σύνθεση όσο και στον αυτοσχεδιασμό, που η βαθμίδα εβίτς (Φα δίεση) σε καθοδική κίνηση χαμηλώνει, συμπεριφέρεται δηλαδή διατονικά (στο 4: 08). Τέλος, ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός, ότι ο αυτοσχεδιασμός πραγματοποιεί την τελική κατάληξη στο ράστ (Σολ) και όχι στο σεγκιάχ (Σι) όπως συνηθίζεται στο εν λόγω μακάμ. Αυτό συμβαίνει λόγω της εναρμόνισης, της οποίας η πρώτη συγχορδία είναι Ρε ματζόρε. Πρόκειται άλλωστε, για ένα λαϊκό κομμάτι το οποίο δεν ακολουθεί πιστά τις μελωδικές μεταβολές, την πορεία ανάπτυξης, τις κινήσεις που ακολουθούν οι λόγιες συνθέσεις και το στοιχείο αυτό αποτελεί μια λαϊκή διαφοροποίηση σε σχέση με το μακάμ.

Μελωδική πορεία

Το ταξίμι που εξετάζεται ακολουθεί την συμπεριφορά του μακάμΣεγκιάχ και συνοδεύεται ρυθμικά από λαούτο. Στην πρώτη φράση, η μελωδική γραμμή κάνει είσοδο στο σεγκιάχ (Σι) και με βηματικές κινήσεις στέκεται προσωρινά στο τιζσεγκιάχ (υψηλό Σι ύφεση ενός κόμματος) (στο 4:04). Κατεβαίνοντας βηματικά, στέκεται στο γκερντανιέ (υψηλό Σολ) (στο

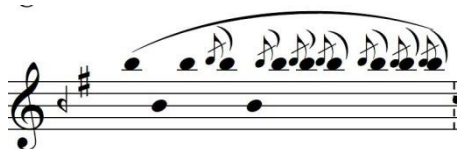
4:06) και ακολουθεί στην συνέχεια ανοδική πορεία η οποία φτάνει έως το τιζατζέμ (υψηλό Φα). Παρατηρείται λοιπόν, διατονική συμπεριφορά στην εν λόγω βαθμίδα, η οποία χαμηλώνει, ακολουθώντας την πορεία της μελωδικής γραμμής (στο 4:08). Η πρώτη φράση ολοκληρώνεται με κίνηση σεγκιάχ (Σι) στη βαθμίδα τιζεσεγκιάχ (υψηλό Σι), στην οποία εκτελείται η πρώτη εντελής κατάληξη του αυτοσχεδιασμού (στο 4:12). Παράλληλα με τη βαθμίδα τιζεσεγκιάχ (υψηλό Σι) τονίζεται και το σεγκιάχ (Σι). Στο σημείο αυτό, στο οποίο η μελωδία τείνει να εκτελέσει την πρώτη της κατάληξη στο τιζεσεγκιάχ (υψηλό Σι), περιστρέφεται γύρω από την εν λόγω βαθμίδα και το λαούτο χρησιμοποιεί την ντιμινουίτα της 2^{ης} βαθμίδας, χωρίς ωστόσο η μελωδία να επιμένει στη βαθμίδα αυτή⁶⁵.



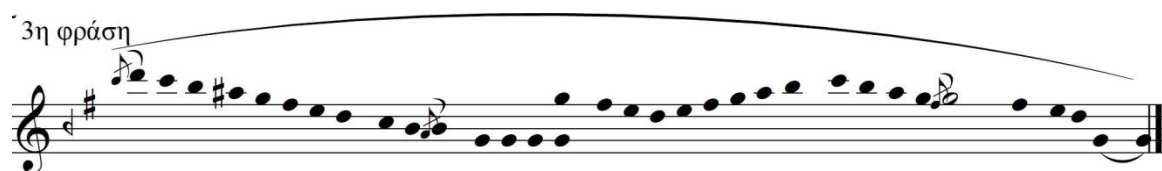
Η λογική στη δεύτερη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι να ακολουθεί την υψηλή περιοχή της σύνθεσης, ένα επίμονο χτύπημα της ίδιας νότας στη χαμηλή οκτάβα. Η μελωδία ακολουθώντας πανομοιότυπες καθοδικές φράσεις, στέκεται αρχικά στο τιζνεβά (υψηλό Ρε) και τονίζει το νεβά (Ρε) αντίστοιχα (στο 4:13), στην συνέχεια στο τιτσαργκιάχ (υψηλό Ντο) και τονίζει το τσαργκιάχ (Ντο) (στο 4:14), στο τιζεσεγκιάχ (υψηλό Σι) και το σεγκιάχ (Σι) (στο 4:15), στο γκερντανιέ (υψηλό Σολ) και το ράστ (Σολ) (στο 4:16), στο σουνμπουλέ (υψηλό Λα δίεση 4 κομμάτων) και το κιουρντί (Λα δίεση) (στο 4:17). Ο αυτοσχεδιασμός συνεχίζει να τονίζει το τιζνεβά (υψηλό Ρε) και την οκτάβα της εν λόγω βαθμίδας (στο 4:19), το τιτσαργκιάχ (υψηλό Ντο) και την οκτάβα (στο 4:20) και ολοκληρώνει τη δεύτερη φράση με εντελή κατάληξη στο τιζεσεγκιάχ (υψηλό Σι) (στο 4:22).



⁶⁵ Βλ. Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα, Τροπικότητα και εναρμόνιση*, εκδόσεις Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 116 – 117.



Η τρίτη και τελευταία φράση του ταξιμιού εισάγει την μελωδία στο τίζνεβά (υψηλό Ρε) και με καθοδικές βηματικές κινήσεις εκτείνεται έως τοράστ (Σολ). Η τρίτη φράση ολοκληρώνεται με τελική κατάληξη στο ράστ (Σολ).



Παρατηρήσεις

Το κομμάτι αποτελείται από βιολί, κλαρίνο, κανονάκι, ούτι και λαούτο. Το λαούτο έχει συνοδευτικό ρόλο παίζοντας αρμονία και ρυθμό, ενώ τα υπόλοιπα όργανα υποστηρίζουν τη βασική μελωδική γραμμή, με το βιολί και το κλαρίνο να δεσπόζουν. Στις εισόδους της φωνής από τον τραγουδιστή τα όργανα χαμηλώνουν σε ένταση. Οι επαναλήψεις στον στίχο εκτελούνται από ολόκληρη τη χορωδία γεγονός που καθιστά δυσδιάκριτο τον στίχο σε ένα μη εξοικειωμένο αυτί. Χρησιμοποιούνται επίσης ιδιωτισμοί σε μια προσπάθεια απόδοσης της ντοπιολαλιάς τόσο από τον τραγουδιστή όσο και από τη χορωδία, όπως για παράδειγμα *στην καρδιά παρηγουριά, να μιπιθάνεις*, κ.α. Επίσης, η έλξη η οποία πραγματοποιείται από τον τραγουδιστή στο 1ο μέτρο του β θέματος, παρατηρείται ότι δεν εκτελείται από τη χορωδία, ίσως λόγω του γεγονότος, ότι τέτοιες κινήσεις είναι πιο δύσκολο να πραγματοποιηθούν από πολλές φωνές μαζί. Η μελωδία στρογγυλοποιείται σε μια προσπάθεια προσαρμογής της από μια εκπαιδευμένη, κατά τα δυτικά πρότυπα, χορωδία.

Όσον αφορά στο διαστηματικό κόσμο, η σύνθεση ακολουθεί το μακάμ Σεγκιάχ στις περισσότερες καταλήξεις και στη δομή, εκτός από τη βαθμίδα εβίτς (Φα δίεση), η οποία μέσα στην σύνθεση δεν ακολουθεί την κίνηση της μελωδικής γραμμής. Πιθανότατα αυτό συμβαίνει διότι πρόκειται για μια λαϊκή εκδοχή του μακάμ, χωρίς ωστόσο αυτό να είναι απόλυτο, καθώς Σίμωνας Καράς καθοδηγεί τη χορωδία και την ορχήστρα και προς μια πιο λόγια κατεύθυνση.

Η λαϊκή εκδοχή διαφαίνεται επίσης και από το ταξίμι, το οποίο εκτελείται στο μεγαλύτερο μέρος του στη υψηλή οκτάβα και επιπλέον η τελική του κατάληξη γίνετε στο ράστ (Σολ)

και όχι στο σεγκιάχ (Σι). Παρόλα αυτά το ταξίμι ακολουθεί με συνέπεια την οργάνωση της μελωδικής ανάπτυξης.

Από τα γλυκά σου μάτια

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

♩=86

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή

The musical score is written for two staves in G major (one sharp) and 8/8 time. The tempo is marked as ♩=86. The score begins with a 'Κανονάκι' (Canon) section, which is an 8-measure piece. The first staff has a trill (tr) over the first measure. The second staff is labeled 'Εισαγωγή' (Introduction). The score then continues with a 'Βασική μελωδική γραμμή' (Basic melodic line) section, which consists of four systems of two staves each. The first system is marked with a '3' above the first measure of each staff. The second system is marked with a '5' above the first measure of each staff. The third system is marked with a '7' above the first measure of each staff. The fourth system is marked with a '7' above the first measure of each staff. The score ends with a double bar line.

9

9 A πό τα γλυ κά σου μά τια

11

11 τρέ χει α θα να το νε ρό

13

13 και σου γύ ρε ψα λι γά κι

15

15 και δε μου δω σε ες να πιώ

17

17 και σου γύ ρε ψα λι γά κι

19

19 και δε μου δω σε ες να πιω

21

21 Αλλα λες κι αλλα μου κάνεις αχ κι αμάν αμάν

23

23 πολεμάς να με πεθάνεις ούφ αμάν αμάν

Από τα γλυκά σου μάτια, τρέχει αθάνατο νερό
και σου γύρεψα λιγάκι και δεν μου 'δωσες να πιώ

Άλλα λες κι άλλα μου κάνεις [αχ κι αμάν αμάν]
πολεμάς να με πεθάνεις [ουφ αμάν αμάν]

Κάνω χάζι να σε βλέπω, την ημέρα μια φορά
για να παίρνει ο νούς μου αέρα και η καρδιά παρηγοριά

Άλλα λες κι άλλα μου κάνεις [αχ (άιντε) κι αμάν αμάν]
πολεμάς να με πεθάνεις [σεβνταλίμ αμάν]

Της Μυτιληνιάς το πάσο, της Λημνιάς το γνέψιμο
θα με κατεβάς' (ει)στον Άδη δίχως να 'χω φταίξιμο

2.7. Καροτσέρης

*Ηχογράφηση από τις ραδιοφωνικές εκπομπές Ελληνικοί Αντίλαλοι, 1958-1961*⁶⁶

Τύπος ορχήστρας

βιολί: Αντώνιος Τσόχος

κλαρίνο: Φίλιππος Ρούντας

κανονάκι: Νίκος Στεφανίδης

ούτι: Αγάπιος Τομπούλης

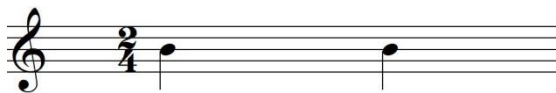
λαούτο: Σταύρος Ανδριανός

Ανάλυση δομής

- α θέμα, 16 μέτρα
- επανάληψη α θέματος
- β θέμα, 16 μέτρα
- επανάληψη β θέματος
- γ θέμα, 18 μέτρα. Τα μέτρα 1-4 παίζονται με επανάληψη. Επίσης, τα μέτρα 11-18 παίζονται με επανάληψη με διαφορετική καταληκτική φράση.
- δ θέμα, 12 μέτρα
- α θέμα, 16 μέτρα
- επανάληψη α θέματος
- β θέμα, 16 μέτρα
- επανάληψη β θέματος
- Coda⁶⁷, 4 μέτρα

Ρυθμικό μοτίβο

Το μέτρο της σύνθεσης είναι 2/4 και ο ρυθμός είναι χασάπικο. Το ρυθμικό σχήμα που ακούγεται στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης είναι το ακόλουθο:



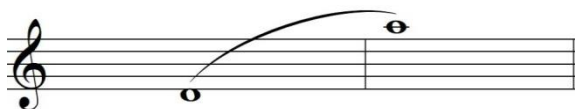
Έκταση⁶⁸

Έκταση οργάνων: Γιεγκιάχ (χαμηλό Ρε)- Μουχαγιέρ (υψηλό Λα)

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=tZ31ioNPgUM>

⁶⁷ Βλ. Πυργιώτης Δημήτρης, *Μουσική θεωρία και πρακτική*, Fagottobooks, Αθήνα 2000, σ. 60.

⁶⁸ Η σύνθεση στην ηχογράφηση παίζεται από Μι ύφεση και στην παρούσα εργασία καταγράφεται από Σολ.



Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Η σύνθεση η οποία εξετάζεται παραπέμπει στο μακάμ Ράστ. Η είσοδος πραγματοποιείται στο ράστ (Σολ) όπως επίσης και η τελική κατάληξη. Η βαθμίδα ράστ (Σολ) αποτελεί τη βάση του μακάμ. Η μελωδική πορεία ξεκινάει με έκθεση του βασικού πενταχόρδου Ράστ και δίνεται έμφαση στο σεγκιάχ (Σι ύφεση ενός κόμματος) το οποίο αποτελεί δεσπόζοντα φθόγγο τόσο της σύνθεσης όσο και του μακάμ Ράστ. Δεσπόζοντα φθόγγο αποτελεί επίσης το νεβά (Ρε). Όταν η μελωδία κινείται στο τετράχορδο Ράστ στο νεβά (Ρε) δεσπόζοντες φθόγγους αποτελούν το νεβά (Ρε) και το γκερντανιέ (άνω Σολ) και με καθοδική κίνηση της μελωδικής γραμμής πραγματοποιείται κατάληξη στο ράστ (Σολ). Ωστόσο, όταν η μελωδία περιστρέφεται γύρω από το νεβά (Ρε) παρατηρείται έλξη του τσαργκιάχ (Ντο). Τέλος, το εβίτς (Φα δίεση 4 κομμάτων) παρουσιάζει διατονική συμπεριφορά σε κατιούσες κινήσεις της μελωδίας και γίνεται ατζέμ (Φα).

Α μέρος

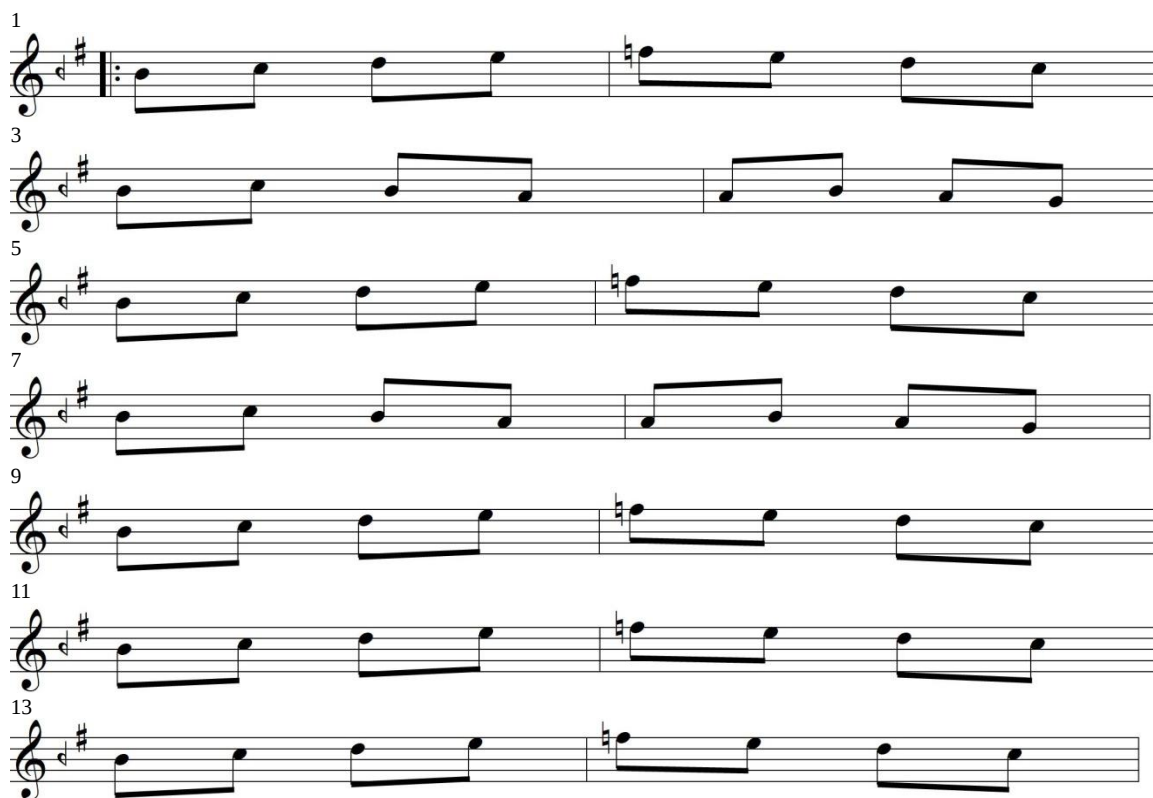
Το α θέμα αποτελείται από 16 μέτρα. Η πρώτη φράση αναπτύσσεται στο βασικό πεντάχορδο Ράστ με έντονη κίνηση γύρω από τη βαθμίδα ντουγκιάχ (Λα) με την οποία ξεκινάει η μελωδική γραμμή (μέτρο 1) και εκτελεί εντελή κατάληξη στο Ράστ (μέτρο 4). Η ίδια μουσική φράση αναπτύσσεται στα τέσσερα επόμενα μέτρα (μέτρα 5-8), τα οποία καταλήγουν στη βαθμίδα ράστ (Σολ). Η μελωδία συνεχίζει να κινείται στο βασικό πεντάχορδο Ράστ με εντελή κατάληξη στο ράστ (Σολ) (μέτρα 9-16) και με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος. Ακολουθεί επανάληψη του θέματος με την ίδια ακριβώς μελωδική συμπεριφορά.





Β μέρος

Το β μέρος αναπτύσσεται σε 16 μέτρα. Η μελωδία εισάγεται στο σεγκιάχ (Σι) και ακολουθεί αρχικά ανοδική πορεία, η οποία φτάνει έως το ατζέμ (Φα φυσικό) και στην συνέχεια καθοδική, καταλήγωντας προσωρινά στο ράστ (Σολ) (μέτρο 1-4). Ακολουθεί η ίδια μελωδική φράση στα τέσσερα επόμενα μέτρα με προσωρινό σταμάτημα της μελωδικής γραμμής στο ράστ (Σολ) (μέτρα 5-8). Με πανομοιότυπες φράσεις, οι οποίες δε ξεπερνούν το ατζέμ (Φα) συνεχίζει η σύνθεση, εκτελεί εντελή κατάληξη στο ράστ (Σολ) (μέτρα 9-16) και ολοκληρώνεται το β θέμα, το οποίο επαναλαμβάνεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

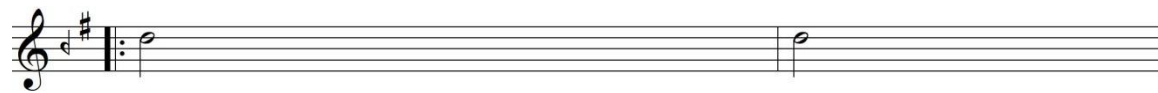




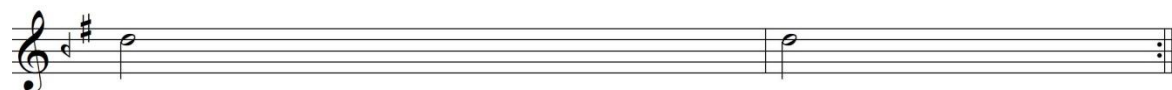
Γ μέρος

Η σύνθεση του γ μέρους ολοκληρώνεται σε 18 μέτρα. Η μελωδία στέκεται και τονίζει το νεβά (Ρε) για 4 μέτρα (μέτρα 1-4 με επανάληψη). Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα να παρατηρηθεί έλξη του τσαργκιάχ (Ντο) από το νεβά (Ρε). Η μελωδία κινείται από το σεγκιάχ (Σι) έως το εβίτζ (Φα δίεση) και με πανομοιότυπες φράσεις εκτελεί διαδοχικές καταλήξεις στο σεγκιάχ (Σι) και στο χουσεϊνί (Μι) (μέτρα 5-17). Τα μέτρα 11-18 επαναλαμβάνονται και το γ θέμα ολοκληρώνεται με εντελή κατάληξη στο σεγκιάχ (Σι).

1



3



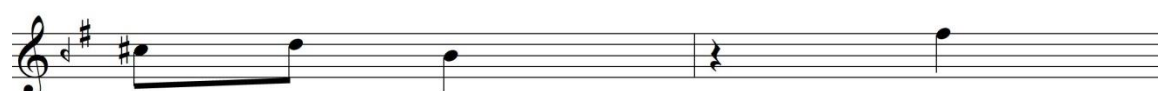
5



7



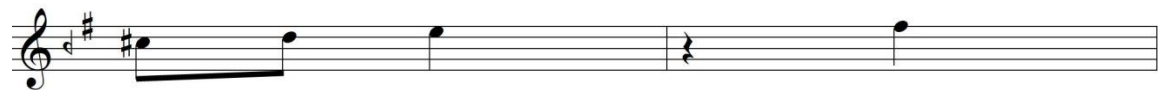
9



11



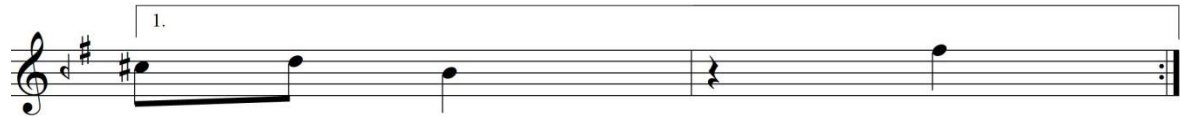
13



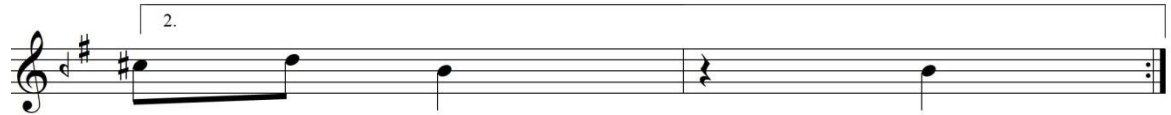
15



17



19



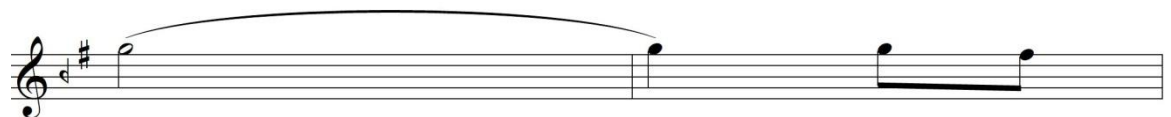
Δ μέρος

Το δ θέμα απαρτίζεται από 12 μέτρα. Η μελωδική γραμμή μεταφέρεται με απότομο άλμα από το σεγκιάχ (Σι) στο γκερντανιέ (υψηλό Σολ) και επιμένει στην εν λόγω βαθμίδα (μέτρο 1-8). Στην συνέχεια, με κατιούσα κίνηση εκτελεί την τελική κατάληξη του κομματιού στο ράστ (Σολ) (μέτρα 9-12). Η σύνθεση επαναλαμβάνει το α και β θέμα με τις επαναλήψεις τους. Στο τέλος της επανάληψης του β θέματος ακολουθεί coda η οποία διαρκεί 4 μέτρα και στέκεται στο ράστ (Σολ). Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η σύνθεση.

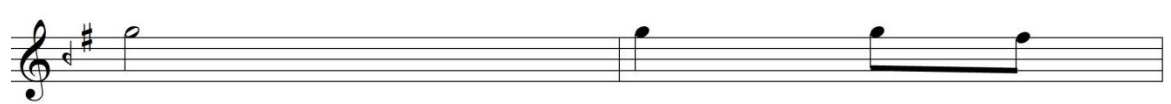
1



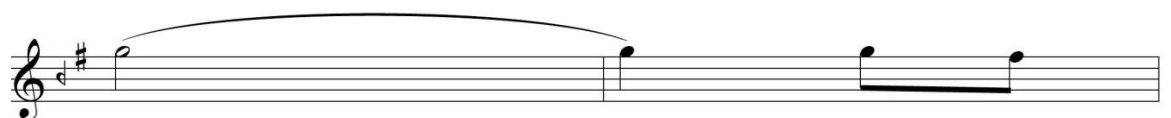
3



5



7



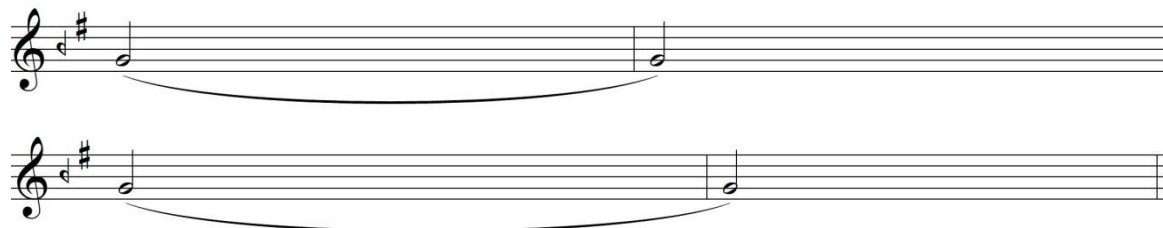
9



11



Coda



Κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Το κανονάκι μέσα στην σύνθεση εκτελεί μονοφωνικά τη βασική μελωδική γραμμή. Ο ρόλος του είναι αρκετά δυσδιάκριτος, καθώς ακούγεται ελάχιστα σε ένταση σε σχέση με τα υπόλοιπα όργανα και κυρίως σε σχέση με το βιολί και το κλαρίνο. Σε κάποια σημεία διαφαίνονται από το κανονάκι τεχνικές όπως τρίηχα, λεγκάτο, διπλές πενιές, οι οποίες βοηθούν στη διάρκεια του ήχου και κατ' επέκταση στην αναγνώριση του συγκεκριμένου οργάνου μέσα στην σύνθεση.

Παρατηρήσεις

Η σύνθεση η οποία μελετάται είναι οργανική και αποτελείται από βιολί, κλαρίνο, κανονάκι, ούτι και λαούτο. Το λαούτο έχει ρόλο συνοδευτικό ενώ τα υπόλοιπα όργανα εκτελούν τη βασική μελωδική γραμμή μονοφωνικά. Παρατηρείται ωστόσο, διαφορά όσον αφορά στο διαστηματικό κόσμο που χρησιμοποιεί καθένα από τα σολιστικά όργανα, γεγονός που καθιστά δυσκολότερη την αναγνώριση των έλξεων σε κάποιες βαθμίδες. Επίσης, σε κάποια σημεία τα όργανα δεν παίζουν την ίδια μελωδική γραμμή, με αποτέλεσμα η μελωδία να είναι δυσδιάκριτη.

Πρόκειται για λαϊκή σύνθεση⁶⁹ με πολύ μικρή φόρμα, επομένως δεν εκτελεί τις μελωδικές μεταβολές, την πορεία ανάπτυξης, τις κινήσεις που ακολουθεί το μακάμ. Ωστόσο, όσον αφορά στις εισόδους, τις καταλήξεις, την τονική και τους δεσπίζοντες φθόγγους το συγκεκριμένο κομμάτι πλησιάζει στο άκουσμα του μακάμΡάστ.

⁶⁹ Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, «Λαϊκές μουσικές παραδόσεις», ο.π. σ.148.

Καροτσέρης

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

$\text{♩} = 61$

Κανονάκι

Βασική μελωδική γραμμή

3

5

7

9

11

13

15

17

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Καροτσέρης' (Kartseris), page 2. The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 9-10) shows a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 11-12) continues the melody and bass line. The third system (measures 13-14) continues the melody and bass line. The fourth system (measures 15-16) shows the melody and bass line ending with a double bar line and repeat dots. The fifth system (measures 17-18) shows the melody and bass line starting with a repeat sign and ending with a double bar line and repeat dots.

19

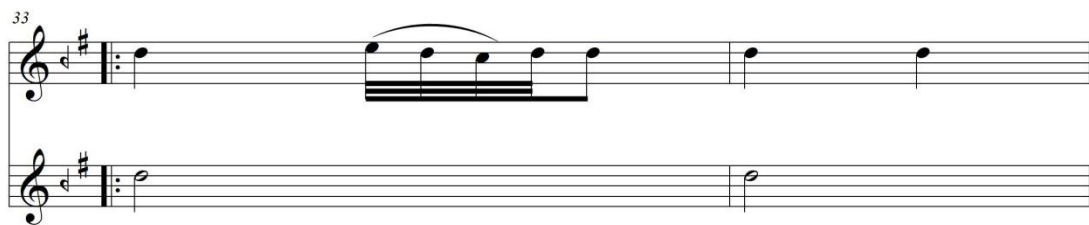
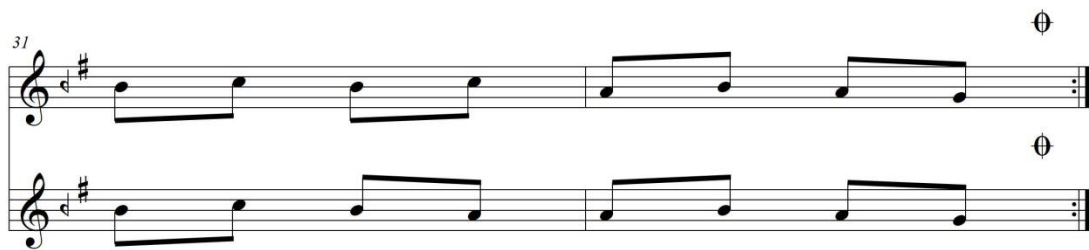
3

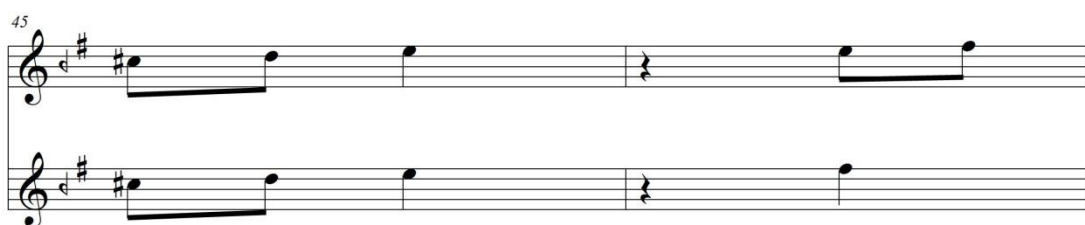
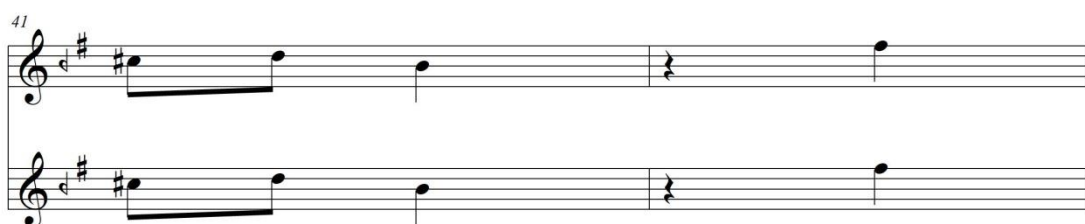
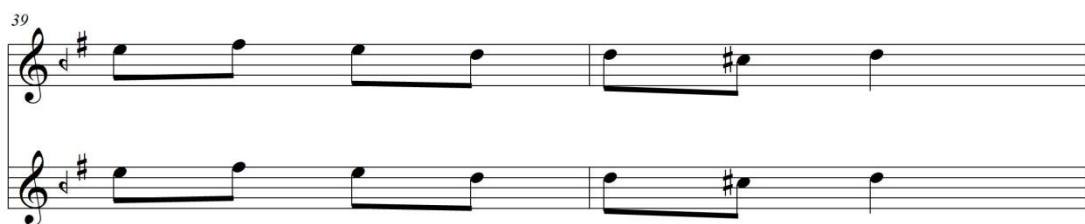
21

23

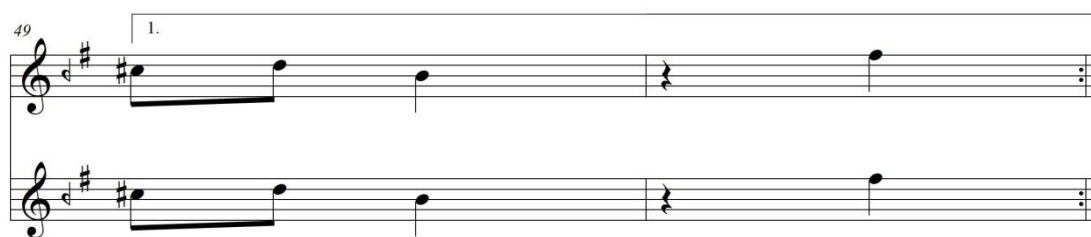
25

27

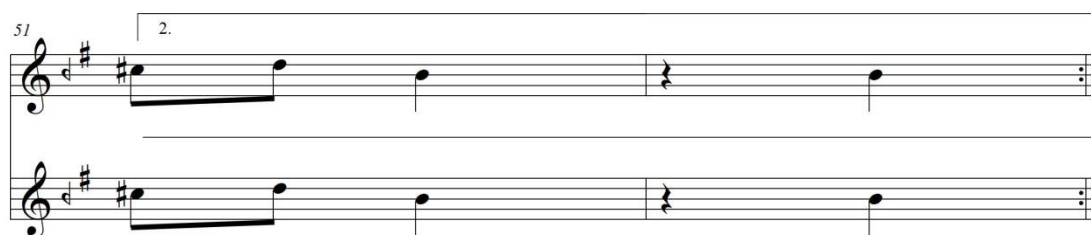




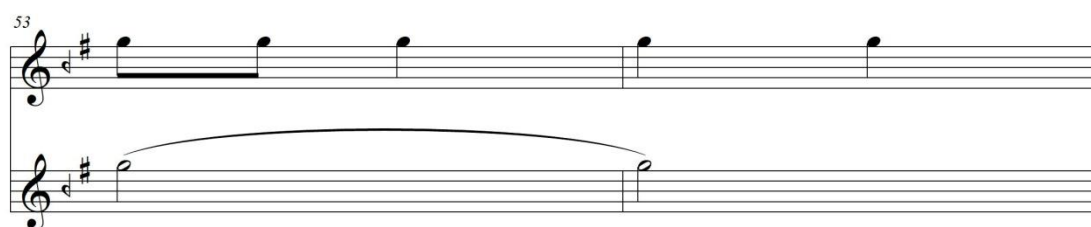
49 1.



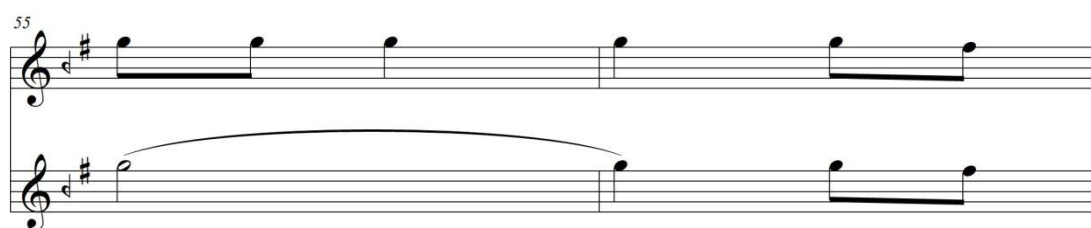
51 2.



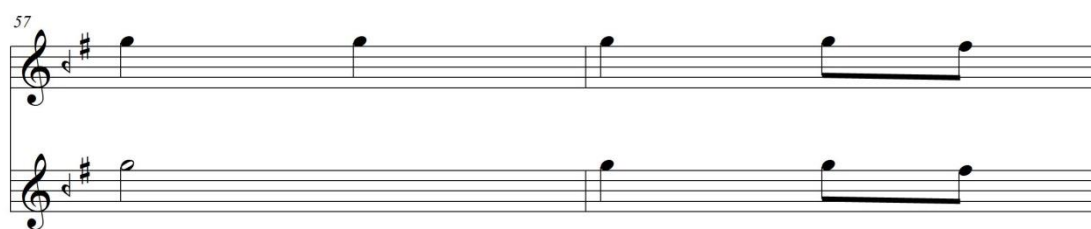
53



55



57



59

61

63

Da capo

65

67

2.8. Μάνα μ'ήρτεν η Άνοιξη

*Ηχογράφηση από τις ραδιοφωνικές εκπομπές Ελληνικοί Αντίλαλοι, 1958-1961*⁷⁰

Τύπος ορχήστρας

εκτελεστής: Χορωδία Σίμωνος Καρά

βιολί: Αντώνιος Τσόχος

κανονάκι: Νίκος Στεφανίδης

ούτι: Αγάπιος Τομπούλης

λαούτο: Σταύρος Ανδριανός

Ανάλυση δομής

- α θέμα- εισαγωγή, 12 μέτρα
- επανάληψη α θέματος
- β θέμα- εισαγωγή, 16 μέτρα
- β θέμα με στίχο, 16 μέτρα
- β θέμα οργανική ανταπόκριση
- α θέμα με στίχο, 12 μέτρα
- α θέμα οργανική ανταπόκριση
- από το β θέμα με στίχο επαναλαμβάνεται η ίδια δομή 3 φορές
- α θέμα με στίχο, 12 μέτρα
- α θέμα με στίχο, 12 μέτρα
- ταξιμί ούτι, χωρίς ρυθμική συνοδεία

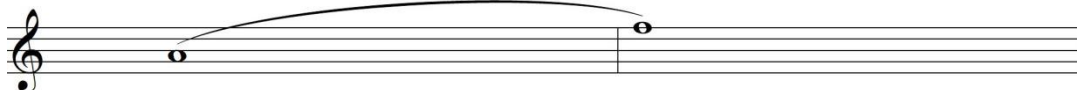
Ρυθμικό μοτίβο

Το μέτρο είναι 2/4 και το ρυθμικό μοτίβο το οποίο ακούγεται στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης παρατίθεται παρακάτω⁷¹:



Έκταση⁷²

Έκταση οργάνων: Ντουγκιάχ (Λα)- Ατζέμ (Φα)

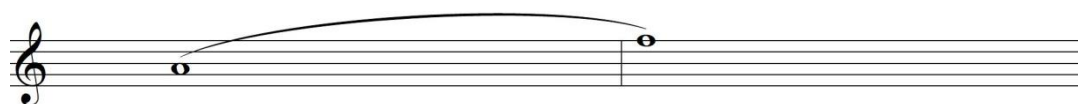


⁷⁰<https://www.youtube.com/watch?v=fMgKpYSLyW0>

⁷¹ Είναι το γνώριμο ρυθμικό μοτίβο που συναντάμε στο τσιφτετέλι.

⁷² Στην ηχογράφηση η σύνθεση ακούγεται από Μι. Στην παρούσα εργασία καταγράφεται από Λα.

Έκταση φωνής: Ντουγκιάχ (Λα)- Ατζέμ (Φα)



Πορεία μελωδικής ανάπτυξης

Πρόκειται για σύνθεση η οποία ακολουθεί την μελωδική συμπεριφορά του μακάμΧουσεϊνί. Η βάση της σύνθεσης είναι το ντουγκιάχ (Λα) και η πρώτη εντελής κατάληξη πραγματοποιείται στην εν λόγω βαθμίδα. Δεσπόζοντες φθόγγους αποτελούν οι βαθμίδες χουσεϊνί (Μι)-η οποία αναδεικνύεται σε αρκετά σημεία μέσα στην σύνθεση- και η βαθμίδα νεβά (Ρε). Χαρακτηριστική, επίσης, βαθμίδα του μακάμΧουσεϊνί είναι το τσαργκιάχ (Ντο), το οποίο τονίζει η μελωδική γραμμή πριν την κατάληξη στο ντουγκιάχ (Λα). Το χαρακτηριστικό αυτό διαφαίνεται μέσα στην σύνθεση, όπως για παράδειγμα το α θέμα του κομματιού. Τέλος, παρατηρείται έλξη του σεγκιάχ (Σι ύφεση 1 κόμματος⁷³) από το ντουγκιάχ (Λα) στην κάθοδο του πεντάχορδου Χουσεϊνί.

Α θέμα

Το α θέμα αποτελείται από 12 μέτρα. Η μελωδία ξεκινάει με καθοδική πορεία από το ατζέμ (Φα), περιστρέφεται γύρω από το νεβά (Ρε) με έμφαση στο τσαργκιάχ (Ντο) και εκτελεί την πρώτη εντελή κατάληξη στη βάση (μέτρα 1-6). Η παραπάνω μελωδική φράση επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο στα επόμενα μέτρα (μέτρα 6-12). Ακολουθεί επανάληψη του α θέματος με την ίδια συμπεριφορά και διαφορετική καταληκτική φράση.



⁷³ Η μαλακή ύφεση ενός κόμματος παίρνει διάφορες τιμές και στην σύνθεση η οποία εξετάζεται κινείται ανάμεσα στα 1 έως 4 κόμματα, ανάλογα με την πορεία της μελωδικής γραμμής.

10

12

14

Β θέμα

Το δεύτερο θέμα απαρτίζεται από 16 μέτρα, τα οποία εκτελούνται αρχικά οργανικά. Η μελωδία εισάγεται στο χουσεϊνί (Μι) και δίνει έμφαση στην συγκεκριμένη βαθμίδα. Κινείται ανάμεσα στο σεγκιάχ (Σι ύφεση ενός κόμματος) και το ατζέμ (Φα) (μέτρα 1-6) και επαναλαμβάνει την ίδια φράση στα επόμενα δύο μέτρα. Στην συνέχεια, με καθοδική πορεία αναδεικνύει το βασικό πεντάχορδο Χουσεϊνί (μέτρα 12-16) και πραγματοποιεί εντελή κατάληξη στη βάση. Έπειτα, γίνεται επανάληψη του θέματος με εισαγωγή στίχου, ο οποίος ερμηνεύεται από τη χορωδία. Ακολουθεί οργανική ανταπόκριση του θέματος.

1

3

5

7

9

11

13

15

Ουσιαστικά, η σύνθεση αποτελείται από δύο θέματα, τα οποία απαντώνται τόσο οργανικά όσο και με στίχους.

Κανονάκι

Μελωδική συμπεριφορά

Το κανονάκι παίζει τη βασική μελωδική γραμμή μαζί με τα υπόλοιπα όργανα και στολίζει την μελωδική γραμμή με τρέμολο, τρίηχα, δέκατα έκτα, τρίλιες, αποτζιατούρες, λεγκάτο. Διαφαίνονται λοιπόν, στην εν λόγω σύνθεση, οι συνήθεις τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Νίκος Στεφανίδης στα διάφορα κομμάτια, τα οποία καλείται να ερμηνεύσει.

Παρατηρήσεις

Η σύνθεση της ορχήστρας αποτελείται από βιολί, κανονάκι, ούτι, λαούτο. Το βιολί, το κανονάκι και το ούτι παίζουν την ίδια μελωδική γραμμή μονοφωνικά και το λαούτο έχει συνοδευτικό ρόλο. Ο στίχος ερμηνεύεται από όλη τη χορωδία σε όλη την σύνθεση, πράγμα το οποίο καθιστά δύσκολη την κατανόηση του στίχου σε ένα μη εξοικειωμένο αυτί. Επιπλέον, χρησιμοποιεί η χορωδία ιδιωματισμούς. Το μέτρο είναι 2/4 και ο ρυθμός που ακολουθεί το λαούτο παραπέμπει σε τσιφτετέλι, το οποίο λόγω της χαλαρότητας της ρυθμικής οργάνωσης καθιστά το κομμάτι μη χορευτικό. Σε σχέση με τη φόρμα του κομματιού ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι δεν ακολουθείται η συνηθισμένη δομή και δεν υπάρχουν εισαγωγές ανάμεσα στον στίχο. Στην ουσία η εισαγωγή ακούγεται μόνο στην αρχή. Το γεγονός αυτό καθιστά δυσκολότερη την καταγραφή σε παρτιτούρα. Επιπλέον, η φόρμα της σύνθεσης είναι πολύ μικρή σε έκταση με αποτέλεσμα να μην αναπτύσσονται όλες οι κινήσεις, οι μελωδικές μεταβολές, η πορεία ανάπτυξης του μακάμΧουσεϊνί. Το στοιχείο αυτό αποδεικνύει, πως πρόκειται για λαϊκή εκδοχή του συγκεκριμένου μακάμ.

Στοιχείο λαϊκότητας σε σχέση με το μακάμ, αποτελεί επίσης το γεγονός ότι η είσοδος του κομματιού δε γίνεται στο χουσεϊνί (Μι), όπως επίσης δεν πραγματοποιούνται οι έλξεις που συνηθίζει να παρουσιάζει το μακάμΧουσεϊνί. Η μοναδική έλξη η οποία διαφαίνεται μέσα στην σύνθεση, είναι του σεγκιάχ (Σι) από το ντουγκιάχ (Λα). Ωστόσο, λόγω του γεγονότος ότι υπάρχει ασυμφωνία ως προς τα διαστήματα ανάμεσα στο βιολί και στο κανονάκι, η έλξη αυτή δεν είναι ξεκάθαρη. Είναι βέβαια αρκετά πιο χαμηλή σε σχέση με τις λόγιες συνθέσεις.

Μάνα μ' ήρτεν η Άνοιξη

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

Για finale η εισαγωγή με στίχο 2 φορές

Κανονάκι

Εισαγωγή

Βασική μελωδική γραμμή



3



5



7



9

9

11

11

13

13

15

15

17

17

3

1.

2.

3

The musical score is written for two staves, likely representing a piano and a vocal line. It is in 2/4 time and D major. The score consists of 17 measures. Measures 9 and 11 are marked with a '9' and '11' respectively. Measures 13 and 15 are marked with a '13' and '15' respectively. Measures 17 and 19 are marked with a '17' and '19' respectively. The score includes first and second endings (1. and 2.) and a triplets (3).

19

21

23

25

27

29

31

Μά να

33

α μ' ή ρτε ε

35

εν η Α

37

α νοι ξη η

39

η το γέ

41

ε ρμο κα

43

λο και αι

45

αι ρι

47

49

49

51

53

55

57

59

59

61

61

63

63

65

65

67

67

μαν α μα

τα α χι κι α

Ξε βάν'

§

§

69

αν ξε ε βάν'

71

τα χί λια

73

τ'α ργα τα

75

77

79

79

81

81

83

83

85

85

87

87

Μάνα μ' ήρτεν η Άνοιξη, το (γι)έρμο καλοκαίρι
 ξεβάντα χίλια τ' άργατα, που θέλουν χίλια χέρια
 Δούλεψε ξένη δούλεψε και γω να σε παντρέψω
 πάλιν ο ξένος δούλεψε, στον τόπο τ' για να πάει
 νύχτα σελώνει τ' άλογο

Τσατσάκι μου τσατσάκι μου να ζείς παλικαράκι μου
 τσατσάκι μου δεν νταγιαντώ στον (ε)δικό(νε) σου καημό

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Οι τεχνικές και το ύφος του Νίκου Στεφανίδη στα επιλεγμένα κομμάτια

Το ύφος του Νίκου Στεφανίδη καθώς και οι τεχνικές παιξίματος στην παρούσα μουσικολογική ανάλυση εξετάζονται με βάση δύο άξονες. Αρχικά, μελετάται ο ρόλος που έχει το κανονάκι μέσα στην ορχήστρα και ο τρόπος με τον οποίο εκτελεί τις διάφορες συνθέσεις και στην συνέχεια αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει τους αυτοσχεδιασμούς.

3.1.Συνθέσεις

Στο μεγαλύτερο μέρος των συνθέσεων το κανονάκι παίζει σολιστικά -με την έννοια ότι δεν συνοδεύει και εκτελεί τη βασική μελωδική γραμμή ακολουθώντας το πρώτο όργανο της ορχήστρας- και ετεροφωνικά. Το γεγονός αυτό καθιστά δυσδιάκριτο -σε κάποια σημεία- τον ρόλο που έχει το κανονάκι στην εκάστοτε σύνθεση. Ωστόσο, οι διπλές πενιές, οι οποίες αποτελούν βασικό χαρακτηριστικό του παιξίματός του Νίκου Στεφανίδη, το στακάτο παίξιμο, οι τρίλιες που χρησιμοποιεί, τα τρέμολο, τα δέκατα έκτα, οι αποτζιατούρες και κυρίως τα λεγκάτο, σε συνδυασμό με το ιδιαίτερο ηχόχρωμα από τις τριπλές χορδές και την κατασκευή του οργάνου, το καθιστούν αναγνωρίσιμο μέσα στις συνθέσεις.

Παρατηρείται ότι συχνά εμπλουτίζει τις παύσεις μελωδικά σε αντίθεση με την υπόλοιπη ορχήστρα, η οποία τις διατηρεί. Ακολουθεί οριζόντια λογική στο παίξιμό του και ο ρόλος του οργάνου γίνεται συνοδευτικός μόνο όταν εκτελείται ταξίμι από άλλο όργανο. Στα ρυθμικά σχήματα τα οποία χρησιμοποιεί στην συνοδεία, διαφαίνεται μία ευχέρεια όσον αφορά στην διαχείριση και την αντίληψη του ρυθμού.

Κύρια χαρακτηριστικά του παιξίματος του Νίκου Στεφανίδη αποτελούν οι πολύ πυκνές αξίες (διπλές πενιές), το στακάτο παίξιμο καθώς και τα λεγκάτο. Οι τεχνικές αυτές βέβαια, είναι τεχνικές που απαντώνται συχνά στους οργανοπαίκτες της εποχής που μελετάται (πχ. Λάμπρος Σαββαΐδης)⁷⁴. Επιπλέον, οι τρίλιες και οι πυκνές νότες είναι τεχνικές που χρησιμοποιεί στις συνθέσεις που ηχογραφεί και παρατείνουν την αίσθηση της διάρκειας της νότας.

⁷⁴Βλ. Απόστολος Τσαρδάκας, *Το κανονάκι στις 78 στροφές*, ό.π. σ.13.

Παρατηρείται μία ευχέρεια όσον αφορά στον τρόπο που χειρίζεται ο Στεφανίδης τις διάφορες περιοχές του οργάνου. Μέσα στην σύνθεση και στα ταξίμια παίζει κυρίως στην ψηλή περιοχή, όταν ωστόσο, ο ρόλος του είναι συνοδευτικός (ταξίμι το οποίο εκτελεί άλλο όργανο) χρησιμοποιεί τις χαμηλότερες περιοχές του οργάνου. Ο τρόπος αυτός παιχνιδιού είναι πολύ συγκεκριμένος και χαρακτηρίζει τον εν λόγω μουσικό.

Όσον αφορά στο οργανολόγιο, παρατηρείται ότι το κανονάκι δεν κατέχει κυρίαρχο ρόλο στις συνθέσεις της παρούσας μελέτης καθώς πρωταγωνιστεί το βιολί και το κλαρίνο. Στις δύο μάλιστα συνθέσεις, οι οποίες είναι συνθέσεις του Στεφανίδη (η γυφτοπούλα και ο γλεντζές), κυριαρχεί ο ζουρνάς. Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι, το οργανολόγιο στα δύο αυτά κομμάτια δεν απαντάται γενικά σε ηχογραφήσεις. Ο ζουρνάς είναι ένα όργανο πολύ δυνατό σε ένταση, το οποίο συναντάται κυρίως στην ύπαιθρο και σε χώρους εξωτερικούς. Στην συγκεκριμένη περίπτωση ο ζουρνάς «μπαίνει» στο στούντιο και ηχογραφεί και μάλιστα μαζί με κανονάκι προφανώς λόγω αναφοράς στον στίχο.

Στην ορχήστρα του Σίμωνα Καρα το κανονάκι περιορίζεται σε ένα ρόλο διακοσμητικό πίσω από τη χορωδία και στην ουσία διακρίνεται μόνο μέσα από τα γεμίσματα που εκτελεί μέσα στις συνθέσεις.

3.2. Ταξίμια

Τα ταξίμια του Νίκου Στεφανίδη ακολουθούν τη λόγια εκδοχή του θεωρητικού συστήματος των μακάμ, χωρίς ωστόσο να έχουν πολύ μεγάλη ανάπτυξη και χωρίς να περιλαμβάνουν τόσες μελωδικές μεταβολές. Αντιμετωπίζει τους αυτοσχεδιασμούς με πιο λαϊκή προσέγγιση σε σχέση με τη λόγια εκδοχή του θεωρητικού συστήματος.

Στα ταξίμια του δεν είναι κυρίαρχο στοιχείο τα απότομα τινάγματα και οι μεγάλες αποστάσεις ανάμεσα στις νότες, αλλά ακολουθεί βηματική προσέγγιση στη μελωδική γραμμή. Επιπλέον, δεν εκτελεί εκτεταμένες παύσεις και καταλήξεις, παρά μόνο στάσεις σε φθόγγους που θέλει να τονίσει. Ωστόσο, διακρίνονται φράσεις στα ταξίμια που εκτελεί, οι οποίες δεν είναι αυθαίρετες αλλά ακολουθούν τις ανάγκες του εκάστοτε μακάμ και της εκάστοτε σύνθεσης. Τις οκτάβες τις χρησιμοποιεί είτε για να τονίσει την αρχή του μέτρου είτε για να δώσει έμφαση σε δεσπίζοντες φθόγγους. Επίσης, για να τονίσει τους δεσπίζοντες φθόγγους επιμένει στην ίδια νότα χτυπώντας την πολλές φορές. Εκτελεί τους αυτοσχεδιασμούς σε αρκετά μεγάλη ταχύτητα και χρησιμοποιεί όλες τις παραπάνω τεχνικές: τρέμολο, τρίλιες, διπλές πενιές, αποτζιατούρες, λεγκάτο, πολύ πιο έντονα σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιούσε τα διάφορα στολίδια μέσα στα κομμάτια. Τέλος, τα μαντάλια δεν τα χρησιμοποιεί ο Νίκος Στεφανίδης σαν εκφραστικό μέσο (πχ. vibrato), παρά μόνο με σκοπό να κάνει μετατροπία.

Συνοψίζοντας, πρόκειται για έναν μουσικό που φαίνεται από το παίξιμό του ότι έχει εξοικείωση, ευχέρεια και γνώση πάνω στο συγκεκριμένο όργανο. Ωστόσο, το λιτό, ουσιαστικό παίξιμο που χαρακτηρίζει τον Νίκο Στεφανίδη, δημιουργεί μια αισθητική προσέγγιση που κάθε άλλο παρά εκκεντρική μπορεί να χαρακτηριστεί. Ο εν λόγω καλλιτέχνης έχει ασχοληθεί μόνο σε θεωρητικό επίπεδο με την λόγια μουσική, καθώς όπως ο ίδιος αναφέρει σε συνεντευξή του στη Δόμνα Σαμίου⁷⁵, δεν έχει παίξει λόγια οθωμανική μουσική. Μεταπολεμικά εντάσσεται σε ένα πλαίσιο με διαφορετική αισθητική και το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα να ακολουθήσει την αισθητική που του προτείνεται. Δεν υπάρχει εξέλιξη ως προς τις τεχνικές παιξίματος από το προπολεμικό στο μεταπολεμικό έργο του, απόρροια της συνεργασίας του με τον Σίμωνα Καρά. Περιορίζεται σε ρόλο συνοδευτικό πίσω από τα υπόλοιπα όργανα και πίσω από μία χορωδία και έτσι ελάχιστα διακρίνεται το παίξιμό του. Επιλέγει στην ουσία να έχει την ασπίδα του Καρά και εντάσσεται με αυτόν τον τρόπο μέσα σε ένα πολύ συγκεκριμένο σχήμα.

⁷⁵ Απόσπασμα από συνέντευξη του Νίκου Στεφανίδη στη Δόμνα Σαμίου ό.π. (πρόσβαση στις 20/3/2018).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Νίκος Στεφανίδης στην αρχή της πορείας του διαμόρφωσε τη μουσική του εμπειρία μέσα από τα δίκτυα με τα οποία ήρθε σε επαφή τα οποία περιείχαν ποικίλες προσλαμβάνουσες. Στη συνέχεια διαμόρφωσε και ο ίδιος ένα δίκτυο μέσα από τις διάφορες μουσικές του δραστηριότητες (εμφανίσεις, ηχογραφήσεις, εκπομπές) και συναναστροφές.

Η συμμετοχή του στην προπολεμική δισκογραφία των 78 στροφών είναι ελάχιστη. Στην παρούσα μελέτη εντοπίστηκαν μόνο τέσσερα κομμάτια⁷⁶ στα οποία η συμμετοχή του είναι τεκμηριωμένη, στα δύο εκ των οποίων εμφανίζεται και ως συνθέτης⁷⁷. Είναι ο μοναδικός από τους μουσικούς που έπαιζαν κανονάκι στην ελληνική δισκογραφία των 78 στροφών⁷⁸ ο οποίος προβλήθηκε μέσα από τα ΜΜΕ, καθώς έζησε στις αρχές του 1980 την αναβίωση της «παράδοσης», η οποία έφερε στο προσκήνιο πολλούς μουσικούς που κατείχαν πρωταγωνιστικό ρόλο κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα⁷⁹. Το γεγονός αυτό αποτελεί το δικό του κομμάτι προσφοράς στους μετέπειτα μουσικούς στο κανονάκι.

Όσον αφορά στην τεχνική του παιξίματός του, πολύ χαρακτηριστικό γνώρισμα του εν λόγω καλλιτέχνη είναι οι διπλές πενιές, τις οποίες χρησιμοποιεί σχεδόν σε όλες τις συνθέσεις. Εκτελεί συνήθως τη βασική μελωδική γραμμή, μονοφωνικά, στολίζοντας την μελωδία με τρίλιες, λεγκάτι και τρέμολι. Παρατηρείται επίσης, ένας συγκεκριμένος τρόπος με τον οποίο χειρίζεται τις περιοχές του οργάνου: μέσα στην σύνθεση και στα ταξίμια παίζει κυρίως στην ψηλή περιοχή. Όταν ο ρόλος του είναι συνοδευτικός (ταξίμι που κάνει άλλο όργανο) χρησιμοποιεί τις χαμηλές περιοχές του οργάνου. Ήταν γνώστης του συστήματος των μακάμ και της εκκλησιαστικής μουσικής, όπως φαίνεται και από το εγχειρίδιο το οποίο έχει γράψει. Τα ταξίμια του ακολουθούν τη λόγια εκδοχή του θεωρητικού συστήματος των μακάμ⁸⁰ χωρίς ωστόσο να έχουν πολύ μεγάλη ανάπτυξη. Εκεί

⁷⁶ Ο Γλεντζές, Γυφτοπούλα, Μελαχρινό, Πεισματάρα.

⁷⁷ Ο Γλεντζές, Γυφτοπούλα.

⁷⁸ Το όνομα που επικρατεί περισσότερο στις ετικέτες των δίσκων είναι του Λάμπρου Σαββαΐδη. Ηχογραφήθηκαν επίσης κάποια κομμάτια με τον Μανώλη Μαργαρώνη.

⁷⁹ Βλ. Απόστολος Τσαρδάκας, *οπ.*, σελ. 13.

⁸⁰ Τα βασικά εγχειρίδια για το θεωρητικό σύστημα των μακάμ σε ελληνική γλώσσα είναι τα εξής: Μουράτ Αϊντεμίρ, *Το Τούρκικο μακάμ*, μτφ. Σοφία Κομποτιάτη, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 2012, Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999), Π. Κηλτζανίδου, *Μεθοδική*

εκτελεί την μελωδική γραμμή σε αρκετά μεγάλη ταχύτητα, στοιχείο που φανερώνει δεξιοτεχνική ευχέρεια. Ωστόσο, τεχνικές όπως vibrato, glissando, κουρτίνες⁸¹, δεν απαντώνται στο παίξιμό του. Οι τεχνικές αυτές δεν είναι μεταγενέστερες, καθώς χρησιμοποιούνταν από μουσικούς της ίδιας εποχής (π.χ. Λάμπρος Σαββαΐδης). Δεν αξιοποιεί επίσης τα μαντάλια ως εκφραστικό μέσο, παρά μόνο για μετατροπές. Στο σημείο αυτό βέβαια, πρέπει να αναφερθεί ότι την συγκεκριμένη περίοδο τα μαντάλια δεν χρησιμοποιούνταν γενικά σαν εκφραστικό μέσο από κανέναν μουσικό. Η συγκεκριμένη τεχνική είναι μεταγενέστερη. Στο παίξιμό του, οι νότες είναι σε κοντινή απόσταση μεταξύ τους και δεν εκτελεί παύσεις παρά μόνο στάσεις, σε φθόγγους που θέλει να τονίσει. Τις οκτάβες τις χρησιμοποιεί είτε για να τονίσει την αρχή του μέτρου είτε για να δώσει έμφαση σε δεσπόζοντες φθόγγους. Για να τονίσει επίσης τους δεσπόζοντες φθόγγους επιμένει στην ίδια νότα.

Μέσα από τις ηχογραφήσεις που εξετάστηκαν δεν είναι ευδιάκριτος ο ρόλος ούτε ο ήχος που έχει το κανονάκι. Αφ' ενός γιατί δεν παρεκκλίνει από τη βασική μελωδική γραμμή και αφ' ετέρου γιατί συμπράττει με όργανα που παίζουν μαζί με τη φωνή την ίδια μελωδία και είναι πιο δυνατά σε ένταση από το κανονάκι. Στα κομμάτια μάλιστα όπου ο Στεφανίδης συμπράττει με την ορχήστρα του Σίμωνα Καρά, τον στίχο τραγουδάει ολόκληρη η χορωδία, γεγονός που καθιστά ακόμα πιο δυσδιάκριτο τον ήχο του οργάνου και αποδυναμώνει τον ρόλο του.

Η συνεργασία του με τον Σίμωνα Καρά οδήγησε τον Νίκο Στεφανίδη σε νέα πλαίσια επιτέλεσης π.χ. ραδιόφωνο, τηλεόραση. Άλλαξε επίσης και το ρεπερτόριό του, καθώς εκλήθη να παίξει κομμάτια τα οποία αφορούσαν σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Επιπλέον, οδήγησε σε μια «κανονικοποίηση» της αισθητικής της προσέγγισης στα διαφορετικά τοπικά ρεπερτόρια, συμβάλλοντας σε μια «κατασκευή» νεοδημοτικών εκδοχών και στερεοτύπων, που «υπηρετούσε τη λογική της διάσωσης»⁸² την οποία υποστήριζε ο Καράς. Δεν αλλοίωσε τις βασικές τεχνικές και τα υφολογικά χαρακτηριστικά του παιξίματός του Νίκου Στεφανίδη (χρήση διαστημάτων, στολίδια) καθώς και τη χρήση των ταξιμιών, η οποία σε σχέση με πριν παρέμεινε εξίσου έντονη. Βέβαια, άλλαξε η αισθητική του προσέγγιση στα διάφορα τοπικά ρεπερτόρια καθώς μέσα από την συνεργασία του με τον Καρά εκλογιοποιείται, δεν δίνει σημασία στην ιδιαίτερη κάθε φορά

διδασκαλία ελληνικής μουσικής, εκδόσεις Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη 2005).

⁸¹Βλ. Halil Karaduman, *Kanun metodu*, Alfa, Istanbul 2007, σ. 81, 67, 77.

⁸²Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*, ο.π., σ. 186.

υφολογία, αλλά περιορίζεται σε ένα ρόλο διακοσμητικό, στον οποίο ελάχιστα διακρίνεται ο ήχος του οργάνου. Το κανονάκι δεν αποδίδει το μέγιστο των δυνατοτήτων του και ο ίδιος ο Στεφανίδης έχει ευθύνη γι' αυτό. Ωστόσο, μέσα από την προβολή του από τα ΜΜΕ, το κανονάκι έγινε έτσι γνωστό σε περισσότερο κόσμο και ο τελευταίος δίσκος που ηχογράφησε έχει μελετηθεί από πολλούς μεταγενέστερους μουσικούς. Αυτή ουσιαστικά είναι και η δική του συμβολή στους μετέπειτα μουσικούς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

1. Attali, J. (1977). *Noises: The political Economy of Music*. Minnesota: University of Minnesota Press.
2. Kalimopoulou, E. (2009). *Paradosiaka, Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Ashgate.
3. Karaduman, H. (2007). *Kanunmetodu*. Instabul: Alfa.
4. Grove, T. n. (2001). *Dictionary of Music and Musicians. second edition* . Stanley Sadie.

Ελληνόγλωσση

5. Αγγούσης, Ν. (2009). *Μουσική παράδοση της Θράκης. Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό: οι περιπτώσεις των Χρόνη Αϊδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη*. Πτυχιακή εργασία. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής..
6. Ανδρίκος, Ν. (2010). «*Η Ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης στον ευρύτερο 19ο αιώνα*» Διδακτορική διατριβή, Κεφ. Β. Κέρκυρα: Τμήμα Μουσικών Σουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο.
7. Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*», β' έκδοση. Αθήνα: Μέλισσα.
8. Ατζακάς, Ε. (2012). *Οι άνθρωποι του ξύλου, το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου*. Θεσσαλονίκη: τμήμα πολιτισμικής τεχνολογίας και επικοινωνίας, σχολή κοινωνικών επιστημών πανεπιστήμιο Αιγαίου.
9. Αϊντεμίρ, Μ. (2012). *Το Τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto.
10. Βούλγαρης, Ε. - Βανταράκης, Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922- 1940*. Fagotto / Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
11. Γατσάκου, Σ. (2018). *Η αισθητική της λαϊκής φωνητικής ερμηνείας, μέσα από τη δισκογραφία του "τι σε μελει εσένανε"*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
12. Γερολύμπου, Α. Κ. (2002). *Πόλεις και ύπαιθρος: Μετασχηματισμοί και αναδιαρθρώσεις στο πλαίσιο του εθνικού χώρου*», στο: Χρήστος Χατηϊωσήφ, *Ιστορία*

της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1922- 1940 ο Μεσοπόλεμος, τόμος Β' μέρος Ιο. Αθήνα: Κατάρτι.

13. Δαμιανάκος, Σ. (1996/2007). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον.
14. Κάβουρας, Π. (1997). *Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας, στο: δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο, πρακτικά συνεδρίου, πνευματικό ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου*. Αθήνα: βιβλιοθήκη επιστημονικών εκδόσεων.
15. Κηλιτζανίδου, Π. (2005). *Μεθοδική διδασκαλία ελληνικής μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Ρηγοπούλου.
16. Κοκκώνης, Γ. (2008). *Μουσική από την Ήπειρο» Μουσικός χάρτης του ελληνισμού*. Αθήνα: Ίδρυμα της βουλής των Ελλήνων.
17. Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις/ Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: fagottobooks.
18. Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών», κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, τόμος Α'*. Αθήνα: Κατάρτι.
19. Κούνας, Σ. (2010). *Οι Ουσάκ μανέδες στους δίσκους 78 στροφών: σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
20. Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (2006). *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας» Κριτική ανάλυση, Στ' έκδοση*. Αθήνα: Εταιρία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού.
21. Λαμπελέτ, Γ. (1928). *Ο Εθνικισμός εις την τέχνην κι η Ελληνική δημόδης μουσική*. Αθήνα: Ελευθερουδάκης.
22. Μαντικός, Η. (2015). *Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών», Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαΐδη*. Πτυχιακή εργασία. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
23. Μαυροειδής, Μ. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto.
24. Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή κιθάρα, Τροπικότητα και εναρμόνιση*. Θεσσαλονίκη: Πριγκηπέσσα.
25. Νικολάου, Μ. (2013). *Δημιουργία homestudio για την παραγωγή μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης.
26. Παπαϊωάννου, Α. (2009). *Μία προσπάθεια λεπτομερούς καταγραφής της αυτοσχεδιαστικής φόρμας taksim. Η περίπτωση του Τούρκου δεξιότηχτη Yurdal Tokcan*. Πτυχιακή εργασία. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
27. Παπακώστας, Χ. (2013). *Σαχάισίβαρό νι νάι. Ρόμικες μουσικές και χορευτικές ταυτότητες στη Μακεδονία*. Αθήνα: Πεδίο/ Χρήστος Παπακώστας.

28. Πουλάκης, Ν. (2010). *Φολκλόρ και παράδοση στην ελληνική τηλεόραση» Μουσικές εκπομπές και ταξιδιωτικά ντοκιμαντέρ δημοσιευμένο στο βιβλίο: Παύλος Κάβουρας «Φολκλόρ και παράδοση» Ζητήματα ανα – παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού.* Αθήνα: Νήσος.
29. Πυργιώτης, Δ. (2000). *Μουσική θεωρία και πρακτική.* Αθήνα: Fagotto.
30. Στάθης, Γ. (1997). *Αμφοίν την τιμήν: Το Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών τιμά την Εθνικὴν Μουσικὴν: αναγόρευση σε επίτιμους διδάκτορες των Διδασκάλων της Ελληνικῆς Μουσικῆς Σίμωνος Καρά και Σπυρίδωνος Περιστέρη,* Αθήνα: Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν.
31. Τσαρδάκας, Α. (2008). *Το κανονάκι στις 78 στροφές.* Αθήνα: Fagotto / Τμήμα Λαϊκῆς και Παραδοσιακῆς Μουσικῆς ΤΕΙ Ηπείρου.
32. Τσέτσος, Μ. (2011). *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική, Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικῆς απόκλισης.* Αθήνα: Ίδρυμα Καραγιώργα.
33. Herzfeld, M. (2002). *Πάλι δικά μας Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Δισκογραφία

1. Νίκος Στεφανίδης (συνθέτης), Δημήτρης Ατραϊδης (τραγούδι). (1932). Ο Γλεντζές, αρ. δίσκου: Go 1736, αρ. μήτρας: GA 1611, Odeon, Ελλάδα.
2. Νίκος Στεφανίδης (συνθέτης), Δημήτρης Ατραϊδης (τραγούδι). (1932). Γυφτοπούλα, αρ. δίσκου: Go 1735, αρ. μήτρας: GA 1611, Odeon, Ελλάδα.
3. Ανώνυμος συνθέτης, Ιπποκράτης Χαμόπουλος (τραγούδι). (1929). Μελαχρινό, αρ. δίσκου: B- 21569, αρ. μήτρας: άγνωστος, , Parlophon, Γερμανία.
4. Ανώνυμος συνθέτης, Ιπποκράτης Χαμόπουλος (τραγούδι). (1929). Πεισματάρα, αρ. δίσκου: B- 21569, αρ. μήτρας: άγνωστος, , Parlophon, Γερμανία.
5. Ανώνυμος συνθέτης, χορωδία Σίμωνα Καρά (τραγούδι). (1958-1961) Καλώς ανταμωθήκαμε, ηχογράφηση από τις ραδιοφωνικές εκπομπές Ελληνικοί Αντίλαλοι.
6. Ανώνυμος συνθέτης, Σίμωνα Καράς - χορωδία Σίμωνα Καρά (τραγούδι). (1958-1961). Από τα γλυκά σου μάτια, ηχογράφηση από τις ραδιοφωνικές εκπομπές Ελληνικοί Αντίλαλοι.
7. Ανώνυμος συνθέτης, (1958-1961). Καροτσέρης, ηχογράφηση από τις ραδιοφωνικές εκπομπές Ελληνικοί Αντίλαλοι.
8. Ανώνυμος συνθέτης, χορωδία Σίμωνα Καρά (τραγούδι). (1958-1961). Μανά μ' ήρτεν η Άνοιξη, ηχογράφηση από τις ραδιοφωνικές εκπομπές Ελληνικοί Αντίλαλοι.
9. Φαληρέα, Α. (1986). Νίκος Στεφανίδης, κανονάκι, Έλληνες Δεξιοτέχνες 7. Αθήνα: DM Collection.
10. Ανώνυμοι συνθέτες, Έχε γεια Παναγιά. (1974). EMI Columbia.
11. Ανώνυμοι συνθέτες, Δισκογραφία 45 στροφών. (1959). Ελλάδα.

12. Ανώνυμοι συνθέτες, Σουραύλι. (1974). EMI Columbia.

Διαδίκτυο

1. <http://www.kanonaki.gr/index.php/el/kanonaki/nikos-stefanidis>
2. <https://dinimak.files.wordpress.com/2008/02/binder1.pdf>
3. <http://www.pandoura.gr/images/stories/files/simonkarastar.pdf>