

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.:.....542.....
Ημερομηνία:.....20 / 03 / 19.....



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ
ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΣΤΗ ΣΤΑΘΗ ΚΟΥΚΟΥΛΑΡΗ

Γιάννης Πούλιος

Επιβλέπων: Μάρκος Σκούλιος

Άρτα, Μάρτιος, 2019

**A SYSTEMATIC ANALYSIS OF INTERPRETATIVE STYLE OF
THE THE VIOLONIST STATHIS KOUKOULARIS**

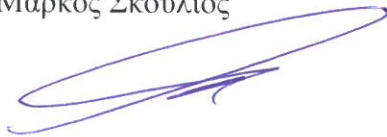
Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 08/04/2019

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Μάρκος Σκούλιος



2. Μέλος επιτροπής

Νίκος Ανδρίκος



3. Μέλος επιτροπής

Κυριάκος Καλαϊτζίδης



Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Υπογραφή



© Πούλιος Ιωάννης, 2019.

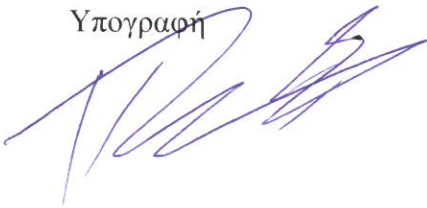
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Πούλιος Ιωάννης

Υπογραφή

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Poulis Ioannis', written over the word 'Υπογραφή'.

Περίληψη

Η συγκεκριμένη μελέτη ασχολείται με την μουσικολογική ανάλυση ενός δίσκου ο οποίος αποτελεί από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα της βιολιστικής τέχνης στη μουσική της υπαίθρου. Πρόκειται για έναν απ' τους σημαντικότερους εκπροσώπους του λαϊκού βιολιού στον ελλαδικό χώρο, τον Στάθη Κουκουλάρη και τον δίσκο «*Από τη Μ. Ασία στο Αιγαίο*». Μέσα από το πρακτικό κομμάτι των καταγραφών και αναλύσεων, αναδεικνύονται συμπεράσματα που σχετίζονται με την γενικότερη (μουσική) σχέση αλληλεπίδρασης που παρατηρείται ανάμεσα στην περιοχή των νησιών του Αιγαίου και της ευρύτερης περιοχής της Ανατολής. Πιο συγκεκριμένα, προκύπτουν συμπεράσματα σχετικά με την τροπικότητα - διαστηματική προσέγγιση, την ρυθμολογική, μορφολογική και ερμηνευτική υπόσταση των οργανικών συνθέσεων του δίσκου από τον Στάθη Κουκουλάρη.

Summary

This specific study deals with the musicological analysis of an album that is one of the most characteristic examples of the art of violin in the in the music of the countryside of Greece. The study will focus on Stathis Koukoularis, who is one of the most important representatives of violin in Greek folk music, and specifically on the album 'From Asia Minor to the 'Aegean''. Through the practical analysis of the transcriptions included here, there are various conclusions reached, which are related to the connection and interaction between the islands of the Aegean sea and the region of Anatolia as well as the middle East. More specifically, conclusions are drawn about the modality-intervalic relations, the rhythmic and structural character as well as the performing style of the instrumental compositions in the aforementioned album by Stathis Koukoularis.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	6
Πρόλογος.....	10
Κεφάλαιο 1	
Εισαγωγή	
1.1 Βιογραφικό του Στάθη Κουκουλάρη.....	12
1.2 Οργανικά κομμάτια και τροπικότητα.....	12
1.2.1 Τι είναι οργανικό κομμάτι.....	12
1.2.2 Το τουρκικό Μακάμ ως μέσο ανάλυσης.....	13
1.3 Συντομογραφίες.....	15
Κεφάλαιο 2	
2. Παρουσίαση κομματιών.....	16
Πέργαμος.....	17
Χουζάμ.....	23
Σηλυβριανός.....	31
Καβοντορίτικος.....	39
Αϊβαλιώτικος.....	49
Μπάλος.....	56
Διπλοχορδο.....	65
Απτάλικος.....	72
Συρτός πολίτικος.....	80
Ροδίτικο.....	90
Μπάλος τσαμπούνα.....	96

Κεφάλαιο 3

3. Επίλογος

3.1. Συμπεράσματα.....	102
-------------------------------	------------

Βιβλιογραφία.....	104
--------------------------	------------

Αρθρογραφία.....	106
-------------------------	------------

Παράρτημα

Αποδελτίωση συνέντευξης του Στάθη Κουκουλάρη.....	107
--	------------

Σημειογραφία - Καλλωπιστικά στοιχεία.....	110
--	------------

Στους δασκάλους μου...

Πρόλογος

Σε όλα αυτά τα χρόνια των σπουδών μου ανέπτυξα σχέσεις και διαλόγους τόσο με καθηγητές όσο και με συμφοιτητές πάνω σε μουσικά και όχι μόνο ζητήματα. Η ενασχόληση μου όμως με το βιολί από την παιδική μου ηλικία καθώς και με την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, της οποίας αρκετά στοιχεία συνδέονται άρρηκτα με πολλά από τα παραδοσιακά ιδιώματα της Νοτιοανατολικής Μεσογείου, με ώθησε στο να ασχοληθώ διεξοδικά με ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του φαινομένου αυτού και πιο συγκεκριμένα, με τον δίσκο ενός απ' τους σημαντικότερους εκφραστές της λαϊκής βιολιστικής τέχνης στην Ελλάδα, τον Στάθη Κουκουλάρη. Στον δίσκο αυτόν υπάρχει πολύ έντονο το χαρακτηριστικό του «*δούνε και λαβείν*» μεταξύ της Ελλάδας και της ευρύτερης περιοχής της Ανατολής όπως άλλωστε το δηλώνει και ο τίτλος του δίσκου με τον οποίο θα ασχοληθούμε «**Από την Μ. Ασία στο Αιγαίο**» στον οποίο ακούγονται αμιγώς οργανικοί σκοποί με καταγωγή και από τον ελλαδικό αλλά και τον τουρκικό χώρο. Σε όλη λοιπόν αυτή την πορεία μέχρι σήμερα, και στην προσπάθεια που κατέβαλα για την ολοκλήρωση της εργασίας αυτής, βοήθησαν πολύ τα επιστημονικά εργαλεία τα οποία μου δόθηκαν από το πρόγραμμα σπουδών της σχολής μου και φυσικά όλα τα πνευματικά αγαθά που νοητικά μου μετέδωσαν απλόχερα οι καθηγητές μου. Εμπνευστικό και πραγματικά ωφέλιμο συμβουλευτικό ρόλο στην επιλογή του υλικού και την ανάλυση του, έπαιξε η μαθητεία μου στο βιολί μέχρι και σήμερα δίπλα στον δάσκαλο μου Γιώργο Ψάλτη, έναν καλλιτέχνη με βαθιά μουσική παιδεία, ο οποίος με βοήθησε να εμβαθύνω θεωρητικά στην ανάλυση του ρεπερτορίου όπου ήδη είχαμε εξετάσει όλα αυτά τα χρόνια σε εκτελεστικό επίπεδο.

Ολοκληρώνοντας την μελέτη αυτή, νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω πρωτίστως τον δάσκαλο και επόπτη μου Μάρκο Σκούλιο, χωρίς την στήριξη και την βοήθεια του οποίου η εργασία αυτή δεν θα ολοκληρωνόταν. Η ύπαρξη μιας τέτοιας επιστημονικής προσωπικότητας στην καθημερινότητα μου όλα αυτά τα χρόνια των σπουδών μου αποτέλεσε για μένα κίνητρο, πηγή ενεργητικότητας και μάθημα εμπιστοσύνης στον εαυτό μου. Ευχαριστώ επίσης θερμά τους δασκάλους μου Γιώργο Ψάλτη, Μάκη Μπακλατζή, και Σωτήρη Κατσούρα για τις ουσιώδεις, πολύωρες μουσικές και μη, συζητήσεις. Επίσης, τον Νίκο Ανδρίκο η βοήθεια του οποίου μου φάνηκε πολύ χρήσιμη, ιδιαίτερα όσον αφορά τον βιβλιογραφικό προσανατολισμό.

Πλησιάζοντας λοιπόν στο τέλος των σπουδών μου, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του τμήματος για όλα όσα μου προσφέρθηκαν μέσα από τα μαθήματα τους καθώς και όλους τους συμφοιτητές μου μέσω των οποίων λίγο ή πολύ μέσω της καθημερινής τριβής, πήρα μαθήματα τόσο μουσικής όσο και ανθρώπινης συμπεριφοράς. Θέλω ιδιαιτέρως να ευχαριστήσω τους κοντινούς φίλους, συμφοιτητές και συγκατοίκους μου στα φοιτητικά μου χρόνια, Πανορμίτη Μπούμπα, Θάνο Γκραίκο, Γιάννη Γκραίκο, Χάρη Μελιανό και Στέφανο Χαμαλίδη για την υλική όποτε χρειάστηκε αλλά κυρίως για την πνευματική τους παρουσία και στήριξη που παρέχουν στη ζωή μου. Σημαντική ήταν επίσης η βοήθεια της φίλης μου Ρούλας Τσέρνου απόφοιτη του τμήματος μουσικών σπουδών του Α.Π.Θ χάρη στην οποία έγιναν οι ορθογραφικές - τυπογραφικές διορθώσεις στο γραπτό και στο μουσικό κείμενο και ήταν κοντά μου σε όποια βοήθεια χρειάστηκα σχετικά με την κατατόπισή μου στην μουσική βιβλιοθήκη του τμήματος της.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω μέσα από την καρδιά μου την οικογένειά μου. Του γονείς μου Ασημίνα και Γιώργο και τα αδέρφια μου την Ευθαλία, τον Δημήτρη, τον Τάσο (χάρη στον οποίο ασχολήθηκα κι εγώ με τη μουσική) , την Νεκταρία και τον Φώτη για την βοήθεια και την συμπαράσταση σε κάθε επίπεδο όλα αυτά τα χρόνια της φοιτητικής μου πορείας. Χωρίς αυτούς τίποτα απ' όσα είπα παραπάνω δεν θα είχαν ειπωθεί.

1. Εισαγωγή

1.1. Βιογραφικό του Στάθη Κουκουλάρη

Ο Στάθης Κουκουλάρης είναι γεννημένος το 1945 στο Κινίδαιο της Νάξου, ένας τόπος με πολύ σπουδαία μουσική παράδοση. Από πολύ νεαρή ηλικία ήρθε σε επαφή με το βιολί έχοντας ως αρχικό ερέθισμα τον θείο του Μιχάλη Κονιτόπουλο με τον οποίο όπως μας μαρτυρεί ο ίδιος, ζούσαν στην ίδια γειτονιά. Μαθήτευσε αρχικά δίπλα σε έναν από τους σπουδαιότερους βιολονίστες της εποχής του, Σταμάτη Μπαρδάνη στην Απείρανθο της Νάξου και έπειτα στο Εθνικό Ωδείο στην Αθήνα όπου και μετακόμισε και έκανε τα πρώτα βήματα της επαγγελματικής του πορείας με την μουσική. Εκεί επίσης πήρε μαθήματα κλασικού βιολιού για περίπου εννιά χρόνια φτάνοντας σχεδόν μέχρι την 1^η ανωτέρα. Στη συνέχεια το 1968 πήγε στην Αυστραλία. Εκεί έζησε για οχτώ χρόνια και συνέχισε να ασχολείται με το βιολί σε επαγγελματικό επίπεδο. Πρότυπα όσον αφορά την λαϊκή βιολιστική τέχνη αποτέλεσαν γι' αυτόν ο Δημήτρης Σέμσης ή αλλιώς ο Σαλονικιός ο Γιώργος Κόρος και ο Haydar Tatliyay τους οποίους όπως μας λέει παρακολουθούσε και άκουγε από πολύ νεαρή ηλικία. Με την επιστροφή του στην Αθήνα, συνεργάζεται με όλους σχεδόν τους εκπροσώπους της ελληνικής δημοτικής μουσικής της εποχής του (Σκαφίδας, Κολλητήρη, Πυργάκη, Καρναβά, ο Ζάχος) σε επίπεδο ζωντανής επιτέλεσης αλλά και σε δισκογραφικό επίπεδο. Το 1970 ηχογραφεί τους δύο προσωπικούς του δίσκους με οργανικά κομμάτια. Πρώτος είναι ο δίσκος «Από τη Σμύρνη στο Αιγαίο» και ο δεύτερος «Από την Μ. Ασία στο Αιγαίο» του οποίου τους σκοπούς αναλύουμε στη συνέχεια της εργασίας.¹

1.2. Οργανικά κομμάτια και τροπικότητα

1.2.1. Το οργανικό κομμάτι

Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά σημεία της εργασίας αυτής, η οποία αναλύει τον έναν εκ των δύο δίσκων του Στάθη Κουκουλάρη ο οποίος

¹ Οι πληροφορίες για το βιογραφικό του Στάθη Κουκουλάρη προκύπτουν από την ηχογραφημένη συνέντευξη και από την παρακάτω διαδικτυακή ιστοσελίδα:
<https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.partners&id=409>

αποτελείται αποκλειστικά από οργανικά κομμάτια. Με τον όρο οργανικό περιγράφουμε μια μουσική σύνθεση που δεν εμπεριέχει το στοιχείο του στίχου και η εκτέλεση του επιτελείται αποκλειστικά από μουσικά όργανα. Ως είδος η οργανική μουσική υπάρχει τόσο σε παλιές λαϊκές παραδόσεις όσο και στην κλασική (αστική – θρησκευτική) μουσική του Ανατολικού και Δυτικού κόσμου. Αρχικά, μία οργανική σύνθεση πέρα από το στίχο, μπορεί να μην εμπεριέχει και το χαρακτηριστικό του ρυθμικού μέτρου. Παρατηρούμε πολύ μεγάλο αριθμό οργανικών με ελεύθερο ρυθμικά χαρακτήρα. Χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα στον ελλαδικό χώρο αποτελούν σκοποί όπως τα «μοιρολόγια»² και ο «σκάρος». Βασικό χαρακτηριστικό των οργανικών συνθέσεων αποτελεί ο αυτοσχεδιασμός μέσω του οποίου στο πέρασμα του χρόνου οι σκοποί αυτοί εξελίσσονται και εμπλουτίζονται από οργανοπαίχτη σε οργανοπαίχτη. Γενικότερα, στις λαϊκές παραδόσεις και ειδικά στην σύγχρονη εποχή που διανύουμε παρατηρούμε πώς παρά τον μεγάλο πλούτο από τέτοιου είδους συνθέσεις, το ευρύ κοινό προτιμά να ψυχαγωγείται και να χορεύει με κομμάτια τα οποία έχουν στίχο³ και κομμάτια γραμμένα σε περιορισμένο φάσμα ρυθμών, σε σχετικά γοργή ρυθμική αγωγή.

1.2.2. Το τουρκικό Μακάμ ως μέσο ανάλυσης.

Η Ελλάδα αποτελεί εδώ και πολλά χρόνια ένα σταυροδρόμι σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα. Στην προκειμένη περίπτωση μάς ενδιαφέρει η γεωγραφική και η πολιτισμική υπόσταση που έχει η χώρα μας και πιο συγκεκριμένα το Αιγαίο σε σχέση με την γειτονική χώρα (Τουρκία) όσον αφορά την μουσική σχέση τόσο του ρεπερτορίου όσο και του τρόπου με τον οποίο αυτό αποδίδεται. Μεγάλο μέρος λοιπόν των κομματιών του δίσκου που αναλύουμε, είναι εμφανώς δανεισμένο και επηρεασμένο από λαϊκές παραδόσεις κάποιων περιοχών της Μ. Ασίας (βλ. Αϊβαλιώτικο - Ayvalik, Πέργαμο - Bergama) και της ακτής της Προποντίδας (βλ. Σηλυβριανό - Silivri), όπως άλλωστε φανερώνουν και οι ονομασίες των σκοπών, εξ ου και ο τίτλος «**Από την Μ. Ασία στο Αιγαίο**». Υπάρχουν λοιπόν αρκετά χαρακτηριστικά απ' το Alaturca στοιχείο σε πολλά κομμάτια. Αυτό προκύπτει

² Κανελάτου Παρασκευή Γ, *Το μοιρολόι στις νεοελληνικές τελετουργίες του θανάτου*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2007

³ Καρακώστας Σάκης, *Η οργανική μουσική στο Ξηρόμερο, οργανικές συνθέσεις, τροπική και μορφολογική ανάλυσή τους*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2016, σελ. 21

αρχικά από διάφορα υφολογικά χαρακτηριστικά που δομούν την βιολιστική προσωπικότητα του Κουκουλάρη π.χ. η διαστηματική ρευστότητα που επικρατεί σε αρκετά σημεία των αυτοσχεδιασμών του δίσκου⁴ (και γενικότερα σε μεγάλο μέρος των λαϊκών ιδιωμάτων)⁵, οι τεχνικές παιξίματος (έντονα glissando, έλξεις, αργά vibrato) και κατ' επέκταση ένα μέρος του οργανολόγιου στους μικρασιατικούς σκοπούς π.χ. τα ζίλια (ή αλλιώς τσίγκλες)⁶, το τούρκικο τουμπελέκι και σαφώς το βιολί το οποίο μαζί με την φωνή λέγεται πως είναι τα όργανα πάνω στα οποία στηρίχτηκε το σύστημα των Μακάμ

Όσον αφορά στους αυτοσχεδιασμούς, είναι υφολογικά εμφανής η επιρροή από την θεωρία του τουρκικού «taksim»⁷ το οποίο μπορούμε περιγράψουμε ως μία άμετρη ή έμμετρη, αυτοσχεδιαστική, οργανική φόρμα. Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί βασικό γνώρισμα των μουσικών παραδόσεων της ευρύτερης περιοχής της Ανατολής⁸ καθώς και της κλασικής τουρκικής μουσικής⁹. Βασικό χαρακτηριστικό των παραδοσιακών αυτών ιδιωμάτων (των περιοχών της Μ. Ασίας) με τα οποία ασχολούμαστε, είναι η ποικιλομορφία φυσικών διαστημάτων που έχει παρατηρηθεί από περιοχή σε περιοχή. Έχουν δηλαδή οι μελωδίες έναν «πολυτροπικό» και πολυδιαστηματικό σε γενικές γραμμές χαρακτήρα.¹⁰ Οι σκοποί δεν καταγράφηκαν από τους τόνους τους οποίους παίζονται στον δίσκο, στους οποίους φαίνεται να επικρατεί η λογική τονικής μετάθεσης (transport)¹¹ ανάλογα με το Μακάμ και την έκταση των κομματιών με σκοπό την διευκόλυνση του εκτελεστή στην απόδοση των ποικιλιμάτων που χαρακτηρίζουν το ύφος – χρώμα του κάθε κομματιού, αλλά και την καλύτερη ηχητικά απόδοση του οργάνου σε σχέση φυσικά με το συγκεκριμένο κούρδισμα που χρησιμοποιεί ο Κουκουλάρης (μι, λα, ρε, σολ). Θα υπήρχε η

⁴ Αξίζει να σημειωθεί ότι οποιαδήποτε αναφορά στον χαρακτήρα των διαστημάτων προκύπτει από το προσωπικό μου μουσικό – ακουστικό κριτήριο.

⁵ Κοκκώνης Γιώργος, *alla- turka alla franga και καφέ αμάν*, εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο: Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση, Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών, Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2010, σελ. 9

⁶ Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, εκδόσεις: Μέλισσα, Αθήνα, 1991, σελ. 51

⁷ Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, Da capo press, New York, 1986, σελ. 16

⁸ Jairazbhoy, N, A, *Improvisation*, στο *New Groove: Dictionary of music and musicians*, Macmillan, London, 1980, σελ.53. London, 1980, σελ.53.

⁹ Signell, Karl L, *Esthetics of Improvisation in Turkish art music*, university of Texas press, 1974, σελ. 45

¹⁰ Σκούλιος Μάρκος, *Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου*, Περιοδικό Πολυφωνία, σελ. 76

¹¹ Ανδρίκος Νίκος, *Το υβριδικό σύστημα των "λαϊκών δρόμων" και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του*, εκδόσεις: ΤΕΙ Ηπείρου. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2010, σελ. 3

δυνατότητα να είναι πιο περιορισμένος ο αριθμός των τονικών θέσεων που επέλεξε ο εκτελεστής, καθώς και περισσότερες δυνατότητες σε σχέση με την απόδοση των διαστημάτων στην υψηλή περιοχή του οργάνου, εάν χρησιμοποιούσε το Alaturca κούρδισμα (ρε, λα, ρε, σολ)¹² σε κάποια κομμάτια (βλ. Πέργαμος). Συνεπώς, επιλέξαμε να καταγράψουμε το υπό μελέτη ηχητικό υλικό του δίσκου χρησιμοποιώντας την μουσική σημειογραφία της ανατολικής μουσικής και να το αναλύσουμε μέσω του εφαρμοσμένου συστήματος των Μακάμ, από τις φυσικές θέσεις του κάθε Μακάμ και φυσικά με τις ανάλογες αλλοιώσεις του καθενός από αυτά, μέσω των οποίων αποδίδονται λεπτομερώς τα μικροδιαστήματα από τα οποία προκύπτουν τα δομικά μέρη (τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα) του κάθε Μακάμ.

¹² Δαλιανούδη Ρενάτα, *Το βιολί & η κιθάρα ως παραδοσιακή ζυγιά στην Ανατολική Κρήτη κουρδίσματα – ρεπερτόριο – τεχνικές*, εκδόσεις: Παγκρήτιος σύλλογος καλλιτεχνών κρητικής μουσικής, Ηράκλειο, 2004, σελ. 31

1.3. Συντομογραφίες¹³

Εισ.	Εισαγωγή Μελωδία ή ρυθμικό σχήμα που προηγείται του θέματος και είναι πάντα στην αρχή του σκοπού.
A, B, Γ, κ.ο.κ	Τα θέματα στα οποία χωρίζονται οι σκοποί.
Παρ.	Παραλλαγή Διαφορετικός τρόπος εκτέλεσης του εκάστοτε θέματος.
Γεφ.	Γέφυρα Μελωδία μεσολάβησης συνήθως δανεισμένη από το αμέσως προηγούμενο τμήμα, που μεσολαβεί για μία επόμενη.
Κλεισ.	Κλείσιμο Ολοκλήρωση ενός σκοπού.
x5 φορές	Η μελωδία που περικλείεται στα σημεία της επανάληψης (βλ. σημειογραφία σελ. 17) εκτελείται συνολικά 3 φορές, 5 φορές κλπ.
Αυτοσχεδιασμός	Μέρος του σκοπού που περιλαμβάνει αυτοσχεδιασμό του εκτελεστή.
A', B', Γ' κ.ο.κ.	Επανάληψη των αντίστοιχων θεμάτων

¹³ Περισυνάκης Πάρις, *Λύρα Κρήτης-Κώστας Μουντάκης (1926-1991)*, εκδόσεις : Voukino, Αθήνα, 2019, σελ. 18-19.

2. Παρουσίαση Κομματιών

Πέργαμος

$\text{♩} = 60$ βιολί: Στάθης Κουκουλάρης

A

2 3

gliss.

3 **Παρ. A**

gliss.

4 3

5 **B**

6 3

gliss.

7 **Παρ. B**

gliss.

8 3

9 **Γ** Πέργαμος

gliss 3

10 **Παρ. Γ**

loco gliss 3 gliss

11 **Παρ. Α**

gliss 3

12

3

Πέργαμος

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Πρόκειται για ένα σκοπό σε Μακάμ Καρτσιγιάρ. Η βάση του είναι (λα) Ντουγκιάχ. Δομείται από τετράχορδο Ουσάκ και πεντάχορδο Χιτζάζ. Δεσπόζων φθόγγος είναι ο Νεβά (ρε). Πάνω από την οκτάβα δομείται ένα τετράχορδο Κιουρντί από Μουχαγιέρ¹⁴ (παρ. 1).



παρ. 1

Η Πέργαμος αποτελεί ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά Καρτσιγιάρ κομμάτια τόσο στον ελληνική όσο και στην τουρκική μουσική παράδοση.

Η διαστηματική προσέγγιση του Κουκουλάρη στο συγκεκριμένο κομμάτι έχει αισθητά πιο σκληρό χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα η 2^η βαθμίδα είναι λίγο χαμηλή στις κατιούσες – καταληκτικές φράσεις προς την βάση. Όμως η 5^η βαθμίδα (Χουσεϊνί) που κανονικά έλκεται από την 4^η όπως και η 3^η (Τσαργκιάχ) από την 2^η (Σεγκιάχ), παρατηρούμε ότι μένουν αναλλοίωτες. Σε αυτό σημαντικό ρόλο παίζει η εναρμόνιση απ' την κιθάρα και το λαούτο το οποίο εναρμονίζει βαθμίδες οι οποίες τείνουν να είναι αλλοιωμένες όπως η 3^η με χαρακτηρισμένες συγχορδίες, χρησιμοποιώντας δηλαδή την 3^η βαθμίδα της κάθε συγχορδίας, επηρεάζοντας έτσι την μελωδία όσον αφορά «την διαχείριση του διαστηματικού υλικού»¹⁵. Ειδικότερα, η εναρμόνιση της βάσης με 1^η ελάσσονα εμποδίζει την έλξη της 3^{ης} προς την 2^η. Επίσης, παρατηρούμε πως όταν η μελωδία κάνει καταλήξεις στον προσαγωγέα

¹⁴ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 115

¹⁵ Ανδρικός Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*, εκδόσεις: Τόπος, Αθήνα, 2018, σελ. 41.

(Ραστ), τα έγχορδα εναρμονίζουν με 7^η μείζονα η 3^η της οποίας είναι η 2^η βαθμίδα του Μακάμ και που θεωρητικά είναι αισθητά χαμηλή. Επίσης, η στάση στην 4^η εναρμονίζεται με 4^η μείζονα εμποδίζοντας έτσι μια αισθητά μαλακή προσέγγιση στο Χιτζάζ.

2. Ρυθμική ανάλυση

α) μέτρο

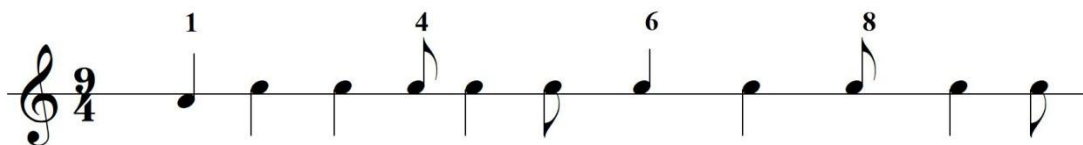
Το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι 9/4.

β) Ρυθμική αγωγή

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι αργή. Το τέταρτο βρίσκεται στα 60 bpm σταθερά.

γ) Ρυθμικό σχήμα μέτρου

Πρόκειται για ένα αργό Απτάλικο διπλό. Το ρυθμικό σχήμα του κάθε μέτρου είναι το εξής¹⁶ (παρ.2) :



(παρ. 2)

Όπως βλέπουμε στο παράδειγμα 3, τα ισχυρά μέρη του μέτρου εμφανίζονται στο 1,4,6,8.¹⁷

¹⁶ Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2006, σελ. 49

¹⁷ Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαούτο τροπικότητα & εναρμόνιση*, εκδόσεις: Εν χορδαίς, 2013, σελ 264

3. Ανάλυση φόρμας

- Η φόρμα του κομματιού είναι απλή¹⁸.
- Στο πρώτο θέμα **A** (μ. 1-2), βλέπουμε τη μελωδία να ξεδιπλώνεται στη χαμηλή οκτάβα. Είναι μία δίμετρη φράση κατά την οποία το πρώτο μέτρο λειτουργεί σαν ερώτηση. Το εύρος της κλίμακας φαίνεται από τώρα, καθώς διακρίνουμε και το 4χορδο Ουσάκ αλλά και το πεντάχορδο Χιτζάζ να κάνουν την εμφάνισή τους (βλ. παρ. 1). Είναι έκδηλο ότι ο δεσπόζων φθόγγος είναι το Νεβά (ρε). Η μελωδία ξεκινάει με Νεβά καθώς και η πρώτη κατάληξη του θέματος γίνεται στο Νεβά (ερώτηση) (παρ. 3)



και η δεύτερη κατάληξη του θέματος στην τονική (Ντουγκιάχ – λα) (απάντηση) (παρ. 4).

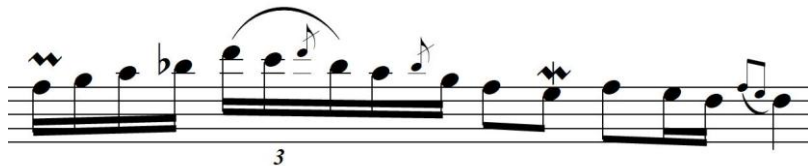


- Στα μέτρα 3- 4 έχουμε μία παραλλαγή του θέματος **A** (ουσιαστικά την επανάληψη του **A**) μεταφερμένη στην ψηλή οκτάβα.
- Το θέμα **B** (μ. 5-6) είναι μία δίμετρη φράση η οποία ξεκινάει με κατάληξη στον προσαγωγέα (Ραστ – σολ) (παρ. 5).



¹⁸ Το κομμάτι αποτελείται από τρία θέματα μονάχα, τα οποία επαναλαμβάνονται πολλές φορές και με τυχαία σειρά. Προς αποφυγή πλεονασμού έχουν καταγραφεί στο μουσικό κείμενο τα τρία θέματα και οι παραλλαγές όπου εμφανίζονται στο κομμάτι. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο τελειώνει το μουσικό κείμενο έχει καταγράψει έτσι ακριβώς όπως παίζεται από τον εκτελεστή

- Και σε αυτό το θέμα βλέπουμε πως στο τέλος του πρώτου μέτρου γίνεται στάση στο Νεβά και το τέλος του δεύτερου στο Ντουγκιάχ, όπως γίνεται και στο θέμα Α.
- Στη συνέχεια έχουμε μία παραλλαγή του θέματος Β (μ. 7-8).
- Στο θέμα Γ (μ. 9-10) μετατοπιζόμαστε στην πάνω οκτάβα και έχουμε επέκταση της μελωδίας καθώς βλέπουμε το ψηλό τετράχορδο Κιουρντί να παίζει καθοριστικό ρόλο στη μελωδία (παρ. 6). Σε αυτό το θέμα και οι δύο καταλήξεις στο τέλος κάθε φράσης γίνονται στο Νεβά. Βλέπουμε πόσο πιστά ακολουθείται από το κομμάτι και τον εκτελεστή η σημαντικότητα του δεσπόζοντος φθόγγου. Επίσης, τα δύο αυτά μέτρα του θέματος Γ αποτελούν την κορύφωση όλων των φράσεων λόγω του ανοίγματος της φράσης στην οκτάβα

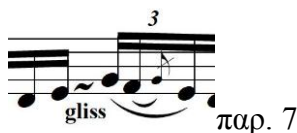


παρ. 6

- Το κομμάτι τελειώνει με την επανέκθεση του θέματος Α σε μορφή παραλλαγής.

4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

- Χαρακτηριστικό του κομματιού είναι τα έντονα glissando που χρησιμοποιεί ο εκτελεστής για να χρωματίσει τις φράσεις και να ενώσει μεγάλες διαστηματικές αποστάσεις (παρ.7)



παρ. 7

- Επίσης η συχνή χρήση τρίηχων αποτελεί χαρακτηριστικό στον τρόπο φραζαρίσματος του Κουκουλάρη στον συγκεκριμένο σκοπό (παρ. 8).



παρ. 8

Χουζάμ

βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

$\text{♩} = 130$ Αυτοσχεδιασμός

8

12

17 **A**
gliss.

21 gliss. gliss. gliss.

25 **Παρ. A**
gliss.

29

33 **B**
gliss.

Χουζάμι



Χουζάμι

80

86

92

99 Παρ. Β

103

107 Παρ. Γ

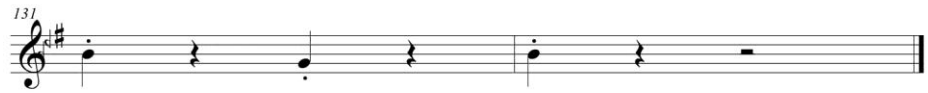
111

115 Παρ. Α

119

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 80-85) includes a fermata over a half note G and a triplet of eighth notes. The second staff (measures 86-91) features multiple triplets and a glissando. The third staff (measures 92-98) contains a series of eighth notes and a triplet. The fourth staff (measures 99-102) is the beginning of 'Παρ. Β' (Part B), starting with a half rest. The fifth staff (measures 103-106) continues the melody. The sixth staff (measures 107-110) is the beginning of 'Παρ. Γ' (Part C), featuring glissandos and a triplet. The seventh staff (measures 111-114) continues the melody. The eighth staff (measures 115-118) is the beginning of 'Παρ. Α' (Part A), featuring glissandos and eighth notes. The final staff (measures 119-122) concludes the piece with a glissando and a final note.

Χουζάμι



Χουζάμ

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Παρά το γεγονός ότι ο σκοπός ονομάζεται Χουζάμ, η μελωδία είναι βασισμένη σε Σεγκιάχ Μακάμ. Η βάση του είναι το $\text{σι}^{\flat}$ (Σεγκιάχ) και δεσπόζει ο φθόγγος Νεβά (ρε). Το Μακάμ αυτό αποτελείται από πεντάχορδο Σεγκιάχ από τη φυσική του θέση ($\text{σι}^{\flat}$) σε συνδυασμό με τετράχορδο Χιτζάζ από Εβίτς (παρ. 1)¹⁹.



Πρόκειται για ένα Μακάμ στο οποίο δεν έχει γραφτεί πολύ μεγάλος αριθμός κομματιών στον ελλαδικό χώρο εν αντιθέσει με τον τουρκικό χώρο τόσο στην κλασική οθωμανική μουσική όσο και σε πιο λαϊκά μουσικά ιδιώματα. Χαρακτηριστικό του Σεγκιάχ είναι αρχικά η αλλοιωμένη βάση του ($\text{σι}^{\flat}$) αλλά και οι δευτερεύουσες συμπεριφορές του. Μια από αυτές και ίσως η πιο συνηθισμένη είναι ότι το εν λόγω Μακάμ χρησιμοποιεί συχνά φράσεις Χουζάμ κάτι που γίνεται έκδηλο από την ανάπτυξη του αυτοσχεδιασμού. Αυτό το χαρακτηριστικό παρατηρούμε και στον σκοπό που αναλύουμε στα πρώτα μέτρα του δεύτερου αυτοσχεδιασμού. Σχετικά με τα διαστήματα, σε γενικές γραμμές το κομμάτι έχει έναν αρκετά σκληρό χαρακτήρα με μοναδική εξαίρεση τα πρώτα μέτρα του δεύτερου αυτοσχεδιασμού (μ. 56-67) όπου ο εκτελεστής δίνει στη φράση μια αίσθηση μαλακού χρωματικού.

¹⁹ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 57

2. Ρυθμική ανάλυση

α) μέτρο

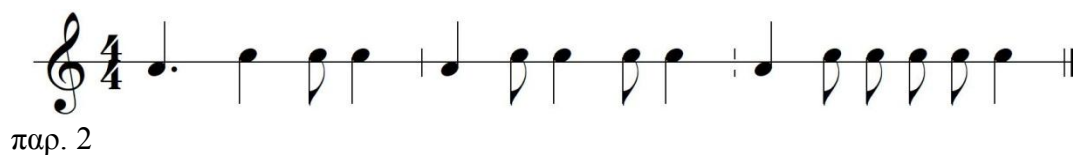
Το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι 4/4.

β) Ρυθμική αγωγή

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι σχετικά αργή αν υπολογίσουμε πως πρόκειται για έναν χορό συρτό. Το τέταρτο βρίσκεται στα 130 bpm σε όλη τη διάρκεια του κομματιού. Πρόκειται για έναν τετράσημο, που ανήκει στην κατηγορία των **Σύνθετων** ρυθμών.²⁰

γ) Ρυθμικό σχήμα μέτρου²¹

Ο χορός του κομματιού είναι ο **Συρτός** και το ρυθμικό σχήμα του μέτρου είναι το ίδιο με τον **Δάκτυλο Συρτό** (παρ. 2) :



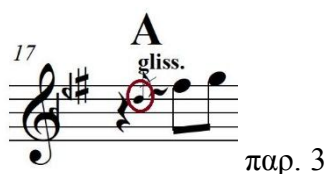
3. Ανάλυση φόρμας

- το κομμάτι αποτελείται από τρία θέματα και δύο αυτοσχεδιασμούς. Τα θέματα αποτελούνται από οκτάμετρες φράσεις.
- Το κομμάτι ξεκινάει με έναν αυτοσχεδιασμό (μ. 1-16).
- Ακολουθεί το θέμα Α (μ. 17-24) και η παραλλαγή του (μ. 25-32). Στο θέμα Α βλέπουμε το πεντάχορδο Σεγκιάχ (βλ. παρ. 1) να ξεδιπλώνεται. Ο δεσπόζων φθόγγος Νεβά (ρε) είναι αυτός με τον οποίο ξεκινάνε οι φράσεις του θέματος

²⁰ Γεωργίου Δαμιανός Ιωάννης, *Ρυθμός στην Μουσική*, Θεσσαλονίκη, 1995, σελ. 43

²¹ Τσιαμούλης Χρήστος, *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις: Παπαγρηγορίου Κ. Νάκας, 2010, Αθήνα, σελ. 111.

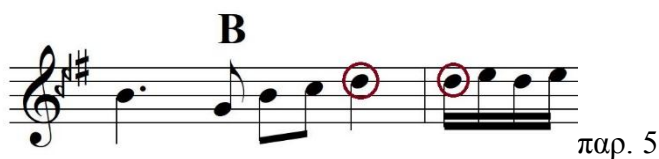
με την τεχνική glissando (παρ. 3). Στο τελείωμα του θέματος **A** βλέπουμε το Χιτζάζ χρώμα του τετραχόρδου Χιτζάζ από Ιράκ (φα#) (παρ. 4)



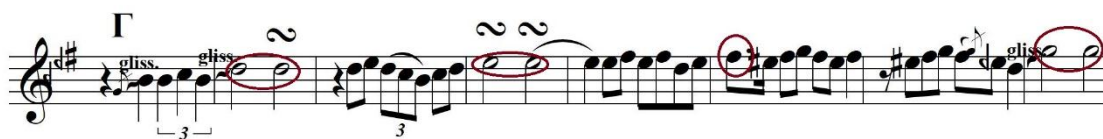
Στο τελείωμα του θέματος **A** βλέπουμε το Χιτζάζ χρώμα του τετραχόρδου Χιτζάζ από Ιράκ (φα#) (παρ. 4).



- Στη συνέχεια εμφανίζεται το θέμα **B** (μ. 32-40). Το θέμα **B** ξεκινάει με το λεβάρε του μέτρου 32. Η φράση αυτή τερματίζει στο δεσπόζοντα φθόγγο Νεβά (ρε) και δίνει τη σκυτάλη να ξεκινήσει το θέμα **B** με το Νεβά πάλι (παρ. 5).



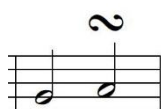
- Ακολουθεί το θέμα **Γ** (μ. 41-48) το οποίο ακολουθεί μία ανιούσα πορεία από το δεσπόζοντα φθόγγο Νεβά (ρε) μέχρι το Γκερντανιέ (σολ ψηλό) (παρ. 6).



- Ακολουθούν οι παραλλαγές των θεμάτων **A** και **B** κι έπειτα ο δεύτερος αυτοσχεδιασμός του κομματιού (μ. 56-98).
- Στο κλείσιμο του κομματιού έχουμε τις επανεκθέσεις των θεμάτων **B, Γ, A** και ξανά του **B**.

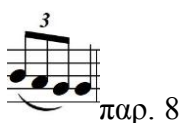
4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

- Βασικό χαρακτηριστικό παιξίματος του εκτελεστή είναι η χρήση του γκρουπέτο $\sim$ (παρ. 7). Πρόκειται για μία ομάδα 4 φθόγων. Τον υπερκείμενο φθόγγο, τον βασικό, τον υποκείμενο και την επιστροφή στο βασικό. Είναι, εν ολίγοις, η γρήγορη περιστροφή εκατέρωθεν του βασικού φθόγγου και η επάνοδος σε αυτόν²².



παρ. 7

- Τα τρίηχα ογδών και τετάρτων είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του κομματιού επίσης (παρ. 8).

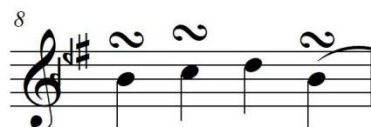


παρ. 8

- Παρατηρούμε ότι όταν ο εκτελεστής επιλέγει να τονίσει ένα τονικό κέντρο ή ένα φθόγγο, επιλέγει να το κάνει είτε με φθόγγους μεγάλης αξίας (παρ. 9), είτε τονίζοντάς τους με κάποιο εκφραστικό μέσο (παρ. 10), είτε επαναλαμβάνοντας το (παρ. 11), είτε βάζοντας το στα ισχυρά μέρη του μέτρου (βλ. παρ. 3 και 5).



παρ. 9



παρ. 10

²² Ανδρεουλάκης Ηλίας – Πετράκης Στέλιος, *Σκοποί & μαντινάδες της Κρήτης*, εκδόσεις: Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 2013, σελ. 15



παρ. 11

- Το κλείσιμο του κομματιού σημαίνει μία κατιούσα πορεία από το χουσεϊνί (άνω μι) έως το βασικό φθόγγο (σι) ο οποίος είναι τονισμένος με staccato.

Σηλυβριανός

βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

$\text{♩} = 170$ **A**

5

9 **Παρ. Α**

13

17 **B**

21

25 **Γ 8va**

29 **loco**

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

Σηλυβριανός



Σηλυβριανός

Παρ. Α

69

73

77 **Α'**

81

85 **Παρ. Γ**

89

93 *gliss.*

Αυτοσχεδιασμός

97 *loco*

103 *gliss.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It consists of several staves of music. The first staff (69-73) features a triplet of eighth notes. The second staff (73-77) continues the melody. The third staff (77-81) is marked 'Α' and features a triplet of eighth notes. The fourth staff (81-85) continues the melody. The fifth staff (85-89) is marked 'Παρ. Γ' and features a triplet of eighth notes. The sixth staff (89-93) features a glissando marked 'gliss.'. The seventh staff (93-97) is marked 'Αυτοσχεδιασμός' and features a triplet of eighth notes. The eighth staff (97-103) is marked 'loco' and features a triplet of eighth notes. The final staff (103-107) features a glissando marked 'gliss.' and ends with a fermata.

Σηλυβριανός



Σηλυβριανός

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Πρόκειται για ένα σκοπό βασισμένο σε δύο Μακάμ. Σε Νικρίζ²³ (παρ. 1) και σε Ραστ²⁴ (παρ. 2).

Νικρίζ κλίμακα

παρ. 1

Ράστ κλίμακα

παρ. 2

Και τα δύο αυτά Μακάμ έχουν την ίδια βάση (σολ) ανήκουν όμως σε διαφορετικά γένη. Το Νικρίζ στο σκληρό χρωματικό και το Ραστ στο διατονικό.

Δεν παρατηρούμε δευτερεύουσες συμπεριφορές σε κανένα από τα δύο Μακάμ μέσα στις φράσεις παρά μόνο στον αυτοσχεδιασμό (μ. 97-133) ο οποίος ξεκινάει με το δεύτερο τετράχορδο Χιτζάζ από Νεβά (ρε) του Μακάμ Σουζινάκ²⁵ το οποίο αποτελεί δευτερεύουσα συμπεριφορά του Μακάμ Ραστ (παρ. 3).

103

παρ. 3

²³ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 54

²⁴ Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ράστ*, Άρθρο περιοδικού, Πολυφωνία, εκδόσεις: Κουλτούρα, Αθήνα, 2014, Τόμος 25, σελ. 120-124

²⁵ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 70

Τα διαστήματα σε όλα τα θέματα έχουν αρκετά σκληρό χαρακτήρα. Ωστόσο, στο πρώτο μισό του αυτοσχεδιασμού παρατηρούμε μαλακό χρωματικό παρά το γεγονός ότι το λαούτο εναρμονίζει με συγχορδία σολ μείζονα, με εξαίρεση τα πρώτα 9 μέτρα όπου χρησιμοποιεί αχαρακτήριστη εναρμόνιση (μόνο την 1^η την 5^η και την οκτάβα της συγχορδίας) στα οποία ακούγονται αισθητά πιο μαλακά διαστήματα από τον υπόλοιπο αυτοσχεδιασμό.

2. Ρυθμική ανάλυση

α) Μέτρο0

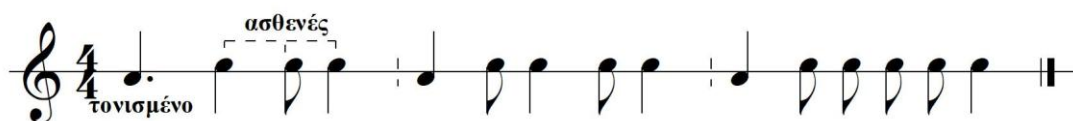
Το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι 4/4.²⁶

β) Ρυθμική αγωγή

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι γρήγορη. Το τέμπο βρίσκεται στα 170 bpm σταθερά καθ' όλη τη διάρκεια. Η ταχύτητά του είναι σαφώς επηρεασμένη και από το χορό καθώς πρόκειται για έναν συρτό, εύθυμο, ομαδικό χορό που χορεύεται κατ' εξοχήν σε τοπικά γλέντια και γάμους.. Πρόκειται για έναν τετράσημο, που ανήκει στην κατηγορία των **Σύνθετων** ρυθμών.²⁷

γ) Ρυθμικό σχήμα μέτρου

Ο χορός του κομματιού είναι ο Συρτός και το ρυθμικό σχήμα του κάθε μέτρου είναι το εξής²⁸ (παρ. 4) :



παρ. 4

²⁶ Σπηλιάκος Χ. Σταύρος, *Ο συρτός χορός στη Νάξο*, δημοσίευση: περιοδικό φυσική αγωγή, άθληση, υγεία. Ηράκλειο, 2005, σελ. 8

²⁷ Γεωργίου Ιωάννης Δαμιανός, *Ρυθμός στην μουσική*, Θεσσαλονίκη, 1995, σελ. 43

²⁸ Τσιαμούλης Χρήστος, *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις: Παπαγρηγορίου Κ. Νάκας, Αθήνα, 2010, σελ. 111.

3. Ανάλυση φόρμας

Ο σκοπός σχηματίζεται από τέσσερα θέματα τρία εκ των οποίων (Α, Γ, Δ) επαναλαμβάνονται παραλλαγμένα. Όλα τα θέματα αποτελούνται από οκτάμετρες φράσεις με εξαίρεση μια παραλλαγή του θέματος Γ (μ. 85-96) στο οποίο παρατηρούμε μια δωδεκάμετρη φράση.

- Το κομμάτι ξεκινάει με το θέμα Α (μ. 1-8) και αμέσως μετά ακολουθεί το ίδιο θέμα σε μορφή παραλλαγής (μ. 9-16). Στο θέμα Α και στην παραλλαγή του διακρίνουμε τη Νικρίζ κλίμακα να πρωταγωνιστεί (βλ. παρ. 1) (παρ. 5). Γενικώς στο κομμάτι το Νικρίζ στοιχείο εμφανίζεται μόνο στο θέμα Α και στις παραλλαγές του.



- Ακολουθεί το θέμα Β (μ. 17-24) και η επανάληψή του. Σε αυτό το θέμα βρισκόμαστε στο Μακάμ Ραστ (βλ. παρ. 1). Χαρακτηριστικά του Ραστ είναι ότι με το ντο# να κινείται βηματικά προς το ρε (5^η βαθμίδα), υπάρχει η τάση προς την τονικοποίηση της ρε (παρ. 6).



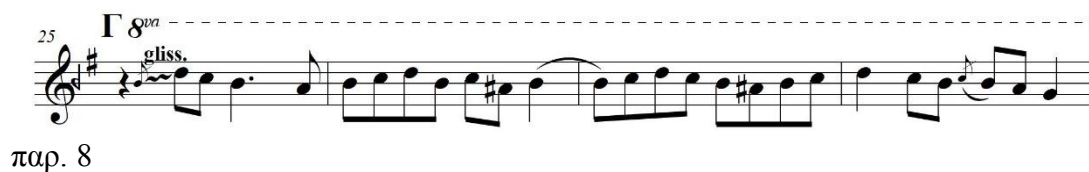
Η ύπαρξη του λα#, δίνει τη αίσθηση του προσαγωγέα της 3^{ης} βαθμίδας (Σεγκιάχ, σι). «Γίνονται περάσματα προς το σι. Τρίτη βαθμίδα σε ιεραρχία και τρίτη σε συχνότητα κατάληξη μετά την 1^η και την 5^η, είναι ο Σεγκιάχ (3^η), ενώ δευτερεύουσες καταλήξεις γίνονται στο Ντουγκιάχ (2^η) και στο Χουσεϊνί Ασηράν (6^η)»²⁹ (παρ. 7).



- Το θέμα Γ (μ. 25-32). Κι εδώ συνεχίζεται το Ραστ. Βλέπουμε την τάση προς την 3^η (σι) βαθμίδα να δεσπόζει (προσαγωγέας λα#). Φυσικά, το λα# δίδει

²⁹ Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ράστ*, Άρθρο περιοδικού, Πολυφωνία, , εκδόσεις: Κουλτούρα, Αθήνα, 2014, Τόμος 25. σελ. 123

είναι περαστικό, καθώς βλέπουμε να εμφανίζεται φυσικό, να παραλλάσσεται σε # και έπειτα να επιστρέφει στην φυσική του κατάσταση (παρ. 8).



- Στο θέμα Δ (μ. 33-40), η μελωδία έχει βάση το Νεβά (ρε), δηλαδή έχουμε μεταφερθεί στο ψηλό τετράχορδο του Μακάμ Ραστ (βλ. παρ. 1).
- Στη συνέχεια βλέπουμε τα θέματα Α, Γ, Δ να επανεκτίθενται σε μορφή παραλλαγής. Σχετικά με τη δομή των φράσεων βλέπουμε για πρώτη φορά να σπάει η αίσθηση του οκτάμετρου καθώς παρατηρούμε την παραλλαγή του θέματος Γ (49-60) να ξεδιπλώνεται σε 12 μέτρα.
- Μετά τη 2^η παραλλαγή του Γ (μ. 85-96), έρχεται ένας αυτοσχεδιασμός (μ. 97-133). Διαρκεί 37 μέτρα μέσα στα οποία ο εκτελεστής κινείται ελεύθερα στη χαμηλή, έπειτα στην ψηλή και καταλήγει στην μεσαία περιοχή του οργάνου (βλ. μουσικό κείμενο).
- Το κομμάτι κλείνει με μια ακόμη παραλλαγή του Γ θέματος. Ξεκινάει αυτή τη φορά με την επιπλέον τετράμετρη φράση της προηγούμενης παραλλαγής και προσθέτει μια επίσης καινούργια τετράμετρη φράση η οποία μας οδηγεί χρωματικά προς την τονική και κλείνει όπως συνηθίζεται στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο, τονίζοντας την δεσπόζουσα και την τονική.

4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

- Παρατηρώντας το μουσικό κείμενο μπορούμε ένα διακρίνουμε πως όλα τα θέματα ξεκινούν με παύση. Εξαίρεση σε αυτό αποτελεί το θέμα Α το οποίο ξεκινάει με ατάκα.

- Βασικό χαρακτηριστικό του κομματιού αποτελούν τα έντονα glissando που χρησιμοποιεί ο εκτελεστής κυρίως για να στολίζει τις φράσεις αλλά και για να ενώσει τα σημεία με μεγάλες διαστηματικές αποστάσεις .
- ,Επίσης χαρακτηριστικό στοιχείο είναι οι φράσεις του Γ θέματος και των παραλλαγών του, οι οποίες παίζονται στην ψηλή οκτάβα για να τονιστούν από τον εκτελεστή π.χ. το θέμα Γ παίζεται ολόκληρο στην ψηλή οκτάβα ενώ οι παραλλαγές του παίζονται στην μεσαία εκτός από την τελευταία φράση τους (παρ. 9).



παρ. 9

- Τέλος, και αυτός ο σκοπός κλείνει με το χαρακτηριστικό τρόπο, βηματικά – χρωματικά από την δεσπόζουσα ως την τονική και έπειτα παίζοντας staccato την δεσπόζουσα και την τονική μόνο (παρ. 10).



παρ. 10

Καβοντορίτικος

$\text{♩} = 165$ **Α** βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

5 **Β**

9 **Γ**

13 **Παρ. Γ**

17 **Παρ. Α**

20 **Δ**

24 **Παρ. Δ**

28 **Ε** 1. 2.

The musical score is written for violin in 4/4 time with a tempo of 165 beats per minute. It consists of seven staves of music. The first staff, labeled 'Α', begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped with slurs. The second staff, labeled 'Β', starts at measure 5 and continues the melodic line. The third staff, labeled 'Γ', starts at measure 9 and includes a triplet of eighth notes. The fourth staff, labeled 'Παρ. Γ', starts at measure 13 and features a more complex rhythmic pattern with slurs. The fifth staff, labeled 'Παρ. Α', starts at measure 17 and continues the melodic development. The sixth staff, labeled 'Δ', starts at measure 20 and maintains the eighth-note pattern. The seventh staff, labeled 'Ε', starts at measure 28 and concludes with a repeat sign and two endings, labeled '1.' and '2.'.

Καβοντορίτικος

33 ΣΤ'

37 Παρ. Στ'

41 Ζ

46 Παρ. Α

51 Η

55 Θ

59 Παρ. Θ

63 Παρ. Ζ

69 Παρ. Α

8va-
I

3

1. 2.

3

3 φορές

Καβοντορίτικος



Καβοντορίτικος

116 N

122 Παρ. N

126 Παρ. Στ'

131 Ζ'

136 Παρ. Α

140 Παρ. Β

144 Παρ. Β

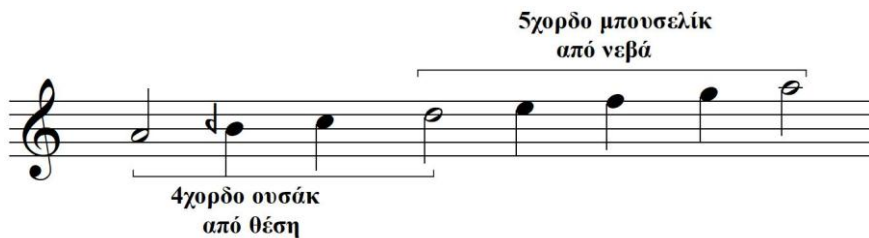
148 Κλεισ.

Καβοντορίτικος

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Ο Καβοντορίτικος κινείται ως επί το πλείστον σε Μακάμ Ουσάκ με αρκετές όμως περαστικές στάσεις και σε άλλα Μακάμ από θέμα σε θέμα. Το Ουσάκ έχει ως βάση το λα (Ντουγκιάχ) και η δομή του αποτελείται από ένα τετράχορδο Ουσάκ και ένα πεντάχορδο Μπουσελίκ από ρε (Νεβά) ο οποίος είναι και ο δεσπόζων φθόγγος του Μακάμ³⁰ (παρ. 1).



παρ. 1

Το Ουσάκ έχει βάση θεμελίωσης την τονική του (λα - Ντουγκιάχ) και ελαττωμένη την αντίστοιχη 2^η βαθμίδα του (σι ύφεση – Σεγκιάχ). Μετά το τέλος του πρώτου τετραχόρδου, επισυνάπτεται ένα πεντάχορδο ελάσσονος συμπεριφοράς, σύμφωνα με τις επιταγές του Μπουσελίκ³¹ (βλ. παρ. 1).

Το θέμα Η και Θ κινείται σε Μακάμ Νικρίζ από ντο (Τσαργκιάχ) (παρ. 2).

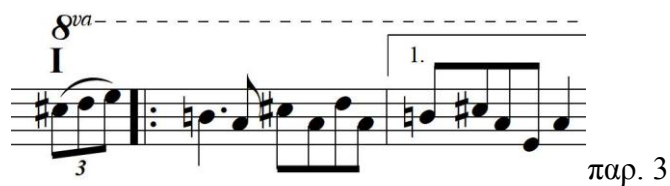


παρ. 2

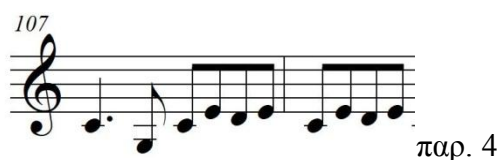
³⁰ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο Μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 106

³¹ Ανδρικόκ Νίκος, *Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του*, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, 2010, σελ. 4-5

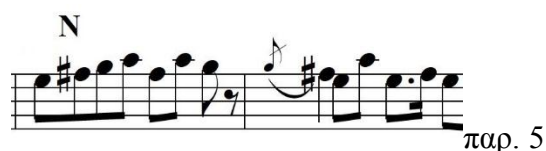
ενώ στη συνέχεια στο θέμα **I** και **K** οι φράσεις αναπτύσσονται σε Μακάμ Τσαργκιάχ από την βάση λα (Ντουγκιάχ) (παρ. 3).



Στο επόμενο θέμα (**M**) οι φράσεις κινούνται και πάλι σε Μακάμ Τσαργκιάχ από ντο όπου είναι και η φυσική βάση του συγκεκριμένου Μακάμ³² (παρ. 4).



Η κίνηση αυτή θα μπορούσε βέβαια να δικαιολογηθεί και ως ατελής κατάληξη μέσα στο Ουσάκ³³. Στο θέμα **N** η μελωδία κινείται πάνω σε ένα τετράχορδο Ουσάκ από Χουσεϊνί (μι)³⁴ (παρ. 5).



Γενικά, ο διαστηματικός χαρακτήρας του κομματιού στις Ουσάκ φράσεις αλλά και στην Χουσεϊνί είναι αρκετά μαλακός σε αντίθεση με τις φράσεις στα υπόλοιπα Μακάμ που προαναφέρθηκαν τα οποία έχουν από την φύση τους σκληρό διαστηματικό χαρακτήρα.

³² Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 190

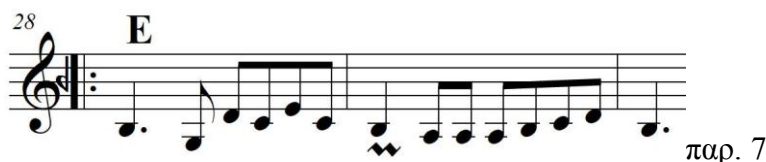
³³ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 107

³⁴ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 124

³⁶ Τσιαμούλης Χρήστος, *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις: Παπαγρηγορίου Κ. Νάκας, Αθήνα, 2010, σελ. 111

Β γεννιέται από το **Α** καθότι μοτιβικά παρατηρούμε ότι πρόκειται για την ανάπτυξη του **Α**.

- Ακολουθούν δύο τετράμετρα θέματα το **Γ** (μ. 9-12) και ή παραλλαγή του (μ. 13-16). Σε αυτό το θέμα παρατηρούμε ότι η έκταση του κομματιού αναπτύσσεται καθώς τονίζεται η 5^η βαθμίδα και φτάνει μέχρι την 7^η. Το τονικό κέντρο ακόμα παραμένει στο λά. Μοτιβικά, η μελωδία μοιάζει με τα δύο προηγούμενα θέματα, καθώς παρατηρείται η ομοιότητά τους στην εξέλιξη της μελωδίας με κινήσεις γύρω από το τονικό κέντρο και γύρω από την 5^η βαθμίδα σε αυτό το θέμα.
- Στη συνέχεια, εμφανίζεται ξανά το **Α** ελαφρώς παραλλαγμένο σε τρίμετρη φράση. Ακολουθούν δυο επίσης τετράμετρες φράσεις. Το **Δ** (μ. 20-23) και η παραλλαγή του (μ. 24-27). Η μελωδία εδώ, συνεχίζει να κινείται γύρω από το λα και ο τρόπος ανάπτυξής της είναι παρόμοιος με των προηγούμενων θεμάτων.
- Στο θέμα **Ε** στην συνέχεια (μ. 28-32), συμβαίνει η πρώτη μελωδική ανατροπή στο μουσικό κείμενο καθότι η μελωδία αρχίζει να επιμένει γύρω από την 2^η βαθμίδα (Σεγκιάχ) που είναι ελαττωμένη και βεβαίως αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό ήχο του Μακάμ Ουσάκ στο οποίο βρισκόμαστε (παρ. 7).



- Στο επόμενο θέμα **Στ'** (μ. 33-36) και στην παραλλαγή του (μ. 37-40), έχουμε τη μετατόπιση της μελωδίας στην ψηλή οκτάβα αλλάζοντας ούτως και την ατμόσφαιρα που είχαν δημιουργήσει οι προηγούμενες φράσεις. Καινούργιο στοιχείο στην εξέλιξη του μουσικού κειμένου. Το τονικό κέντρο είναι το λα για άλλη μια φορά.
- Στο θέμα **Ζ** (μ. 41-45) επικρατεί η ίδια ατμόσφαιρα, όμως βλέπουμε κι εδώ τη 2^η βαθμίδα (Σεγκιάχ) να πρωταγωνιστεί καθώς ο εκτελεστής προτιμάει να την τονίζει φέρνοντάς την στα ισχυρά μέρη του μέτρου (παρ. 8).



παρ. 8

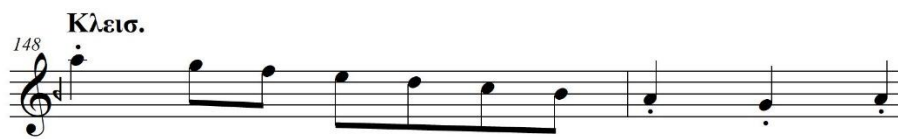
- Μετά την παραλλαγή του **A** (μ. 46-50) στα επόμενα μέτρα, έχουμε τα θέματα **H** (μ. 51-54) και **Θ** (μ. 55-58) με την παραλλαγή του (μ. 59-64). Στα θέματα **H** και **Θ** αλλάζει εντελώς η ατμόσφαιρα καθώς μεταφερόμαστε στο Μακάμ Νικρίζ με την χρωματική συμπεριφορά του και με βάση το ντο (Τσαργκιάχ) (βλ. παρ. 2). Αυτή την ανατρεπτική στιγμή του κομματιού, βλέπουμε πως ο εκτελεστής τη διατηρεί παραπάνω, καθώς την αναπτύσσει σε δύο συνεχόμενα θέματα και με την παραλλαγή του δεύτερου.
- Έπειτα, επανερχόμαστε στο Ουσάκ άκουσμα καθώς ακολουθούν οι παραλλαγές των θεμάτων **Z** και **A** (μ. 65-71).
- Στο θέμα **I** (μ. 71-74) και **K** (μ. 75-79), η βάση της μελωδίας είναι πάλι το λα. Πάνω στο λα όμως, ξετυλίγεται το Μακάμ Τσαργκιάχ (βλ. παρ. 3). Στο θέμα **K** βλέπουμε και το χαμηλό τετράχορδο κάτω από τη βάση (λα) να εμφανίζεται.
- Στο μέτρα 80-84 βλέπουμε την παραλλαγή του θέματος **Στ'** να μας επιστρέφει στο Ουσάκ.
- Στη συνέχεια, στο θέμα **A** (μ. 85-89), ο εκτελεστής εστιάζει στη 2^η βαθμίδα του Ουσάκ (Σεγκιάχ). Αυτή η ελαττωμένη χαρακτηριστική νότα του Ουσάκ βρίσκεται σε κάθε ισχυρό μέρος του μέτρου καθ' όλη τη διάρκεια του θέματος (παρ. 9).



παρ. 9

- Στα μέτρα 90-101, κάνουν την εμφάνισή τους οι παραλλαγές των θεμάτων **A** και **B**.
- Το θέμα **M** (μ. 102-109) μας μεταφέρει στο Μακάμ Τσαργκιάχ, το οποίο έχει ως βάση το ντο (Τσαργκιάχ).
- Στα επόμενα μέτρα (110-115) έχουμε μία παραλλαγή του **Z**.

- Ακολουθεί το εξάμετρο θέμα **N** (μ. 116-121) το οποίο μεταφέρει την μελωδία σε ένα επίσης διαφορετικό τονικό κέντρο από τα προηγούμενα. Η μελωδία κινείται πάνω σε ένα τετράχορδο Ουσάκ από Χουσεϊνί (μι) (βλ. παρ. 5). Έπειτα, ακολουθεί η παραλλαγή του.
- Στη συνέχεια, πριν το τέλος του κομματιού, (μ122-135), έχουμε την εμφάνιση των παραλλαγών των θεμάτων **N**, **Στ'**, **Z**, **A** και **B**. Το κομμάτι κλείνει με μία καθοδική βηματική φράση από την οκτάβα προς την βάση του κομματιού τονίζοντας την υποτονική και την τονική στην κατάληξη της φράσης. (παρ. 10).



παρ. 10

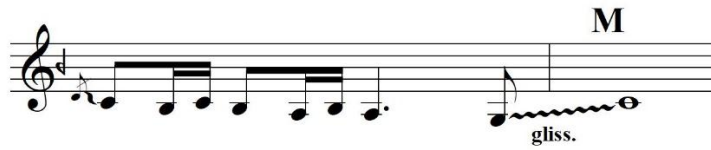
4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

- Σήμα κατατεθέν όλου του σκοπού αποτελεί το θέμα **A** και οι επανεκθέσεις του καθώς μας τονίζει συνεχώς το ρυθμικό μέτρο μιας και πρόκειται για χορευτικό κομμάτι και επίσης θα παρατηρήσουμε πως το ρυθμικό μοτίβο του **A** θέματος λειτουργεί και σαν γέφυρα στην μετάβαση σε επόμενα θέματα εδραιώνοντας ακόμη και διαφορετικές τονικότητες. Επίσης, παρατηρούμε ότι εμφανίζεται καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού (αρχή, μέση, τέλος). Μας υπενθυμίζει τα τονικό κέντρο (λα) και το εδραιώνει.



παρ. 11

- Χαρακτηριστικά είναι και τα glissando που χρησιμοποιεί για να τονίσει κάποιους σημαντικούς φθόγγους (παρ. 12). Όπου η νότα στην οποία οδηγεί το glissando καθορίζει το τονικό κέντρο της φράσης.



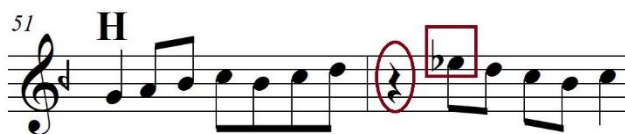
παρ. 12

- Χαρακτηριστικό μελωδικό σχήμα του κομματιού αποτελεί και ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται η ανάδειξη της τονικοποίησης ενός φθόγγου. Συχνά, περιστρέφεται γύρω από το λα, για να αναδείξει τη σημασία του τονικού κέντρου (παρ. 13).



παρ. 13

- Παρατηρούμε, τέλος, πως ο εκτελεστής σε σημεία επιλέγει να καθυστερεί την εμφάνιση του φθόγγου που πρόκειται να εδραιώσει ένα άλλο Μακάμ στην μελωδία. Αυτό το επιτυγχάνει με την εμφάνιση μίας παύσης και αμέσως μετά τον εν λόγω φθόγγο. Αυτή η μικρή καθυστέρηση καθιστά πιο εκρηκτική την αλλαγή που φέρνει ο φθόγγος αυτός στην μελωδική πορεία και ανάπτυξη (παρ. 14).



παρ. 14

Αιβαλιώτικος

βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

$\text{♩} = 60$ **A**

2

Παρ. Α

3

4

B

5

6

Παρ. Β

7

8

Αιβαλιώτικος

9 **Γ**

10

11 **Γ'**

12

13 **Δ**

14

15 **Παρ. Δ**

16

17 **Παρ. Α**
pizz. 3 arco

Αιβαλιώτικος



Αϊβαλιώτικος

Μουσική ανάλυση

2. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Η μελωδία αναπτύσσεται σε Μακάμ Σαμπά. Πρόκειται για ένα αρκετά περίτεχνο σχετικά με την ανάπτυξη και τα διαστήματα Μακάμ. Δομείται από ένα τρίχορδο Ουσάκ από Ντουγκιάχ (λα), έπειτα από ένα πεντάχορδο Χιτζάζ από Τσαργκιάχ (ντο) κι ένα τετράχορδο Χιτζάζ από Γκερντανιέ (σολ). Το πεντάχορδο Χιτζάζ από Τσαργκιάχ και το τετράχορδο Χιτζάζ από Γκερντανιέ, συνθέτουν ένα Ζιργκιουλελί Χιτζάζ Μακάμ από το Τσαργκιάχ (ντο) (παρ. 1)³⁷.



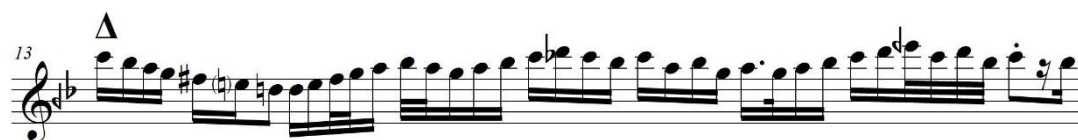
παρ. 1

Όσον αφορά στην ανάπτυξη, το κομμάτι είναι δομημένο στο 1^ο τρίχορδο και στο 2^ο πεντάχορδο του Μακάμ. Στο θέμα Γ αναπτύσσεται έως το Σεχνάζ (λα με μαλακή ύφεση 4 τμημάτων³⁸) στο μέτρο 9. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση δεν παρατηρούμε ιδιαίτερη διαστηματική ρευστότητα, προσεγγίζει δηλαδή το κομμάτι όχι ισοσυγκερασμένα, αλλά με λίγο πιο σκληρό διαστηματικό χαρακτήρα. Σε αυτό παίζει καθοριστικό ρόλο και ο τρόπος με τον οποίο εναρμονίζει η κιθάρα τους φθόγγους σε κάποια σημεία που έχουν αλλοιωθεί, με αποτέλεσμα ο Κουκουλάρης να χρησιμοποιεί πιο σκληρά διαστήματα προκειμένου να μην δημιουργηθούν μεγάλα διακροτήματα. Πιο συγκεκριμένα στο θέμα Α π.χ όταν η μελωδία στέκεται στην 2^η βαθμίδα η οποία είναι ελαφρώς πιο χαμηλή, η κιθάρα εναρμονίζει με συγχορδία 7^η μείζονα. Η τρίτη

³⁷ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τουρκικό μακάμ*, εκδόσεις: fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 192

³⁸ Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, εκδόσεις : fagotto, Αθήνα, 1999, σελ. 44

δηλαδή της συγχορδίας συμπίπτει με την δεύτερη βαθμίδα του Μακάμ στην οποία στέκεται η μελωδία, δημιουργώντας έτσι ένα μικρό διακρότημα. Το ίδιο ακρίβως φαινόμενο παρατηρούμε και σε άλλο σημείο της μελωδίας και ειδικότερα στο θέμα Δ όπου γίνεται μια κατάληξη Ραστ με βάση την 4^η βαθμίδα του Σαμπάχ και η φράση εναρμονίζεται με συγχορδία 4^η μείζονα. Επομένως στην περίπτωση αυτή η 3^η μεγάλη της συγχορδίας συμπίπτει με την φυσική 3^η του Ραστ (παρ. 2).



παρ. 2

Αυτή όμως η προσέγγιση μπορούμε να πούμε πως εκφράζει αισθητικά τον Κουκουλάρη αν κρίνουμε από τα υπόλοιπα κομμάτια του δίσκου ή και από άλλα δισκογραφικά παραδείγματα.

2. Ρυθμική ανάλυση

α) Μέτρο

Το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι 9/8.

β) Ρυθμική αγωγή

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι αρκετά αργή. Το τέταρτο βρίσκεται στα 60 bpm σε όλο το κομμάτι. Πρόκειται για έναν αργό ζεϊμπέκικο, έναν πολύ συνηθισμένο χορό και ρυθμό τόσο στον ελλαδικό όσο και στον τουρκικό μουσικό χώρο.

γ) Ρυθμικό σχήμα μέτρου

Ο χορός είναι το **Καινούργιο ή Διπλό Ζεϊμπέκικο** και το ρυθμικό σχήμα του κάθε μέτρου είναι το εξής³⁹ (παρ. 3):

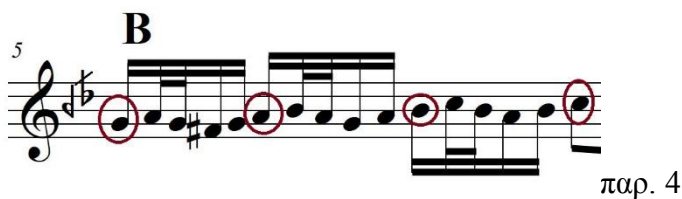


παρ. 3

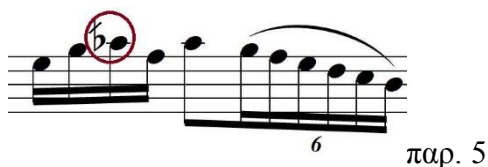
³⁹ Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, εκδόσεις : fagotto books, Αθήνα, 2006, σελ. 48

3. Ανάλυση φόρμας

- Η φόρμα του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί απλή όσον αφορά στο κείμενο της καταγραφής το οποίο θα αναλύσουμε εκτενέστερα παρακάτω.
- Αρχικά να τονίσουμε ότι όλο το κομμάτι είναι δομημένο από δίμετρες φράσεις. Θα δείξουμε τα θέματα από τα οποία αποτελείται και θα προσπαθήσουμε να καταστήσουμε σαφή τον τρόπο με τον οποίο ο εκτελεστής αναπτύσσει το συγκεκριμένο κομμάτι σε αυτή την εκτέλεση.
- Το κομμάτι ξεκινάει και με τα τρία όργανα (βιολί, κιθάρα, τουμπιλέκι) ταυτόχρονα tutti στο **A** (μ. 1-2) και την παραλλαγή του (μ. 3-4). Αποτελεί την εισαγωγή του κομματιού και το βασικό θέμα και εμφανίζεται για τέσσερα μέτρα. δύο μέτρα στην αρχή στην χαμηλή και έπειτα άλλα δύο στην ψηλή οκτάβα, προετοιμάζοντας έτσι το **B** όπως φαίνεται παρακάτω. Το θέμα **A** βλέπουμε πως αποτελείται από δύο φράσεις (δύο μέτρα). Στο τέλος της πρώτης φράσης (μ. 1) γίνεται μισή κατάληξη στο δεσπόζοντα φθόγγο Τσαργκιάχ (ντο) και στο τέλος της δεύτερης (μ. 2) γίνεται κατάληξη στη βάση Ντουγκιάχ (λα).
- Το θέμα **B** (μ. 5-6) και η παραλλαγή του (μ. 7-8) εμφανίζεται σε μία οκτάβα ψηλότερα όπως ακριβώς συνέβη παραπάνω και με το θέμα **A**. Στο θέμα **B** συμβαίνει μία ανιούσα πορεία βηματικά από τον προσαγωγέα (σολ) μέχρι το δεσπόζοντα φθόγγο Τσαργκιάχ (ντο). Στηρίζεται δηλαδή στο τρίχορδο Ουσάκ της κλίμακας (βλ. παρ. 1) (παρ. 4).



- Στο **Γ** (μ. 9-10) και στην παραλλαγή του που ακολουθεί (μ. 11-12), βλέπουμε τη μελωδία να επεκτείνεται και να κάνει την εμφάνιση του ο φθόγγος Σεχνάζ (άνω λα με μαλακή ύφεση 4 τμημάτων) (παρ. 5).



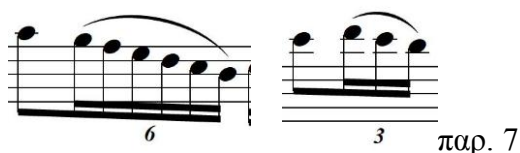
- Εν συνεχεία έρχεται το Δ θέμα (μ. 13-14) είναι παιγμένο επίσης δύο φορές μία στην ψηλή και μια στην χαμηλή οκτάβα στην παραλλαγή του (μ. 15-16). Το ενδιαφέρον στο θέμα αυτό έχει να κάνει με την αλλαγή της δομής του Μακάμ, καθώς βλέπουμε πως στην αρχή του κάθε μέτρου κάνει την εμφάνισή του ένα τετράχορδο Ραστ με βάση το Νεβά (ρε φυσικό) και στη συνέχεια του μέτρου από τον 5^ο χρόνο κι έπειτα επιστρέφει στο Σαμπά (παρ. 6).



- Προετοιμάζοντας το κλείσιμο επαναλαμβάνει ολόκληρο το κομμάτι χωρίς όμως τις επαναλήψεις των θεμάτων. Το πρώτο μέτρο του Α θέματος είναι παιγμένο με pizzicato. Κλείνει επαναλαμβάνοντας ξανά την πρώτη φράση για τρίτη φορά στη χαμηλή οκτάβα πράγμα που αποτελεί την δεύτερη διαφορά. και το κομμάτι κλείνει με μία επιβράδυνση στο τέλος του Α θέματος.
- Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της εκτέλεσης αλλά και γενικότερα του συγκεκριμένου δίσκου είναι η σημασία που δίνει ο εκτελεστής στην συγκεκριμένη φόρμα. Μας βοηθάει να κατανοήσουμε πολύ καλά την δομή του κάθε κομματιού, πράγμα που δύσκολα συμβαίνει ειδικά σε τέτοιου είδους κομμάτια που αφήνουν περιθώρια σε έναν σολίστα να αυτοσχεδιάσει, να κάνει παραλλαγές από επανάληψη σε επανάληψη ή από θέμα σε θέμα.

4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

- Το πιο βασικό θέμα είναι η πρώτη δίμετρη φράση (Α) η οποία είναι και το σήμα κατατεθέν του κομματιού καθώς είναι η μόνη που επαναλαμβάνεται πιο πολλές φορές από όλες τις υπόλοιπες.
- Χαρακτηριστικό επίσης του κομματιού είναι η συχνή χρήση τρήχων αλλά και εξάηχων.



- Πολύ χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι και τα τέσσερα θέματα κλείνουν με την ίδια ακριβώς φράση με κάποιες ίσως μικρές διαφορές στον τρόπο που ο Κουκουλάρης φραζάρει το κάθε κλείσιμο.
- Το κλείσιμο είναι επίσης πολύ χαρακτηριστικό στο συγκεκριμένο κομμάτι, καθώς ο Κουκουλάρης το κλείνει διαφορετικά από άλλους λαϊκούς βιολονίστες (όπως για παράδειγμα ο Γιώργος Κόρος⁴⁰ του οποίου το παίξιμο μελέτησε ο Στάθης Κουκουλάρης)⁴¹ οι οποίοι είθισται να το αποδίδουν ως εξής (παρ. 8) :



- Εν αντιθέσει με την εκτέλεση του Κουκουλάρη στην οποία αποδίδεται ως εξής, τονίζοντας δηλαδή την υποτονική και την τονική με χαρακτηριστική επιβράδυνση (παρ. 9).



⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=4jfPljXmKCE>

⁴¹ Μαρτυρία από ηχογραφημένη συνέντευξη του Στάθη Κουκουλάρη.

Μπάλος

βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

♩ = 170 **A**

5 **B**

9

13 **Παρ. Β**

17

21 **Παρ. Α**

25

Μπάλος

29 **Γ**

33

37 1. 2. **Παρ. Α**

41 **Δ**

45

49 1. 3 2.

53 **Παρ. Α**

58 **Αυτοσχεδιασμός**
gliss.

65

Μπάλος

71 8^{va} 3

77 gliss. gliss.

83 gliss.

89 3 loco

95 gliss.

101 3

106 **E**

110 1.

114 2. **Παρ. Α**

Μπάλος



Μπάλος

Παρ. Α



Μπάλος

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε Μακάμ Ραστ⁴² (παρ.1). Ανήκει στις πιο σημαντικές μουσικές δομές της μουσικής της ανατολικής Μεσογείου και έχει χαρακτηριστική ανιούσα κίνηση.⁴³

Κλίμακα Ραστ



Το κομμάτι ανήκει στο μαλακό διατονικό γένος⁴⁴. Φρασεολογικά δανείζεται στοιχεία και από άλλα Μακάμ του ίδιου γένους ως δευτερεύουσα συμπεριφορά. Το Ραστ Μακάμ στην κατιούσα κίνησή του συχνά εμφανίζει στις καταληκτικές κινήσεις τη συμπεριφορά Σεγκιάχ⁴⁵. Παρατηρώντας την παρτιτούρα, διακρίνουμε αυτό το φαινόμενο στο Β θέμα (μ.12) (παρ.2).



⁴² Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012 σελ. 31

⁴³ Μαυροειδής Μάριος Δ., *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, σελ. 215

⁴⁴ Μαυροειδής Μάριος Δ., *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, σελ. 1999 σελ. 215

⁴⁵ Μαυροειδής Μάριος Δ., *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 1999 σελ. 215

Επίσης, το **Z** θέμα (μ.132-143) και η αρχή του αυτοσχεδιασμού (μ.59-66) παραπέμπει σε Μακάμ Μουστεάρ⁴⁶. Το Μουστεάρ συγγενεύει με το Σεγκιάχ κυρίως όσον αφορά στη μελωδική ανάπτυξη.

Σχετικά με τα διαστήματα, έχει έναν αρκετά σκληρό χαρακτήρα. Χρησιμοποιεί μόνο φρασεολογικά στοιχεία από τα Μακάμ που προαναφέρθηκαν, καθότι τα διαστήματα έχουν μια πιο συγκεκριασμένη προσέγγιση στο εν λόγω κομμάτι.

2. Ρυθμική ανάλυση

α) Μέτρο

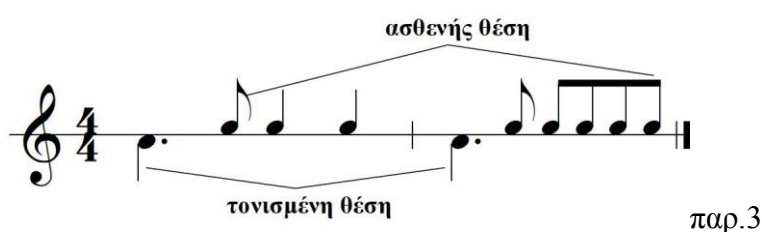
Το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι 4/4.⁴⁷

β) Ρυθμική αγωγή

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι γρήγορη. Το τέμπο βρίσκεται στα 170 bpm σταθερά καθ' όλη τη διάρκεια. Πρόκειται για έναν τετράσημο, που ανήκει στην κατηγορία των **Σύνθετων** ρυθμών.⁴⁸

γ) Ρυθμικό σχήμα μέτρου⁴⁹

Ο χορός του κομματιού είναι ο Μπάλος και το ρυθμικό σχήμα του μέτρου είναι το εξής (παρ.3).



⁴⁶ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 60

⁴⁷ Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαούτο τροπικότητα & εναρμόνιση*, εκδόσεις: Εν χορδαίς, 2013, Θεσσαλονίκη, σελ. 262

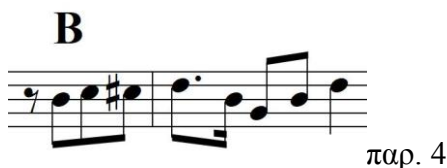
⁴⁸ Γεωργίου Δαμιανός Ιωάννης, Γεωργίου Δαμιανός, *Ρυθμός στην Μουσική*, Θεσσαλονίκη, 1995, σελ.

43

⁴⁹ Τσιαμούλης Χρήστος, *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις: Παπαρηγορίου Κ. Νάκας, Αθήνα, 2010, σελ. 111.

3. Ανάλυση φόρμας

- Όλες οι φράσεις των βασικών θεμάτων είναι οκτάμετρες με εξαιρέσεις το **Γ** το οποίο είναι δεκαεξάμετρο και το **Ζ** το οποίο είναι δωδεκάμετρο. Οι παραλλαγές σε κάποια σημεία ξεφεύγουν από το τυπικό οκτάμετρο των θεμάτων καθώς ο εκτελεστής προσθέτει ή αφαιρεί μέτρα. Τις αντιμετωπίζει, δηλαδή, αρκετά αυτοσχεδιαστικά. Το βασικότερο θέμα του σκοπού είναι το **A** και επανέρχεται κάθε φορά που ο εκτελεστής θέλει να περάσει σε καινούργιο θέμα. Γίνεται, δηλαδή, μία επιστροφή στο κύριο θέμα μετά από κάθε ενδιάμεσο επεισόδιο, όπως ακριβώς στη φόρμα Ροντό. «Γι' αυτό μπορεί να παρασταθεί με τον τύπο *A-B-A-Γ-A-Δ κ.ο.κ.*»⁵⁰.
- Το κομμάτι ξεκινάει με το θέμα **A** (μ. 1-8) το οποίο έχει έναν εισαγωγικό χαρακτήρα για το **B** που ακολουθεί. Το θέμα **B** (μ. 9-16) ξεκινάει με λεβάρε μέσα από την κατάληξη του **A** (παρ. 4), φαινόμενο που το παρατηρούμε αρκετές φορές και στα υπόλοιπα θέματα παρακάτω.



- Ακολουθεί η παραλλαγή του θέματος **B** (μ. 17-24) επίσης με λεβάρε. Έπειτα έχουμε την πρώτη παραλλαγή του **A** η οποία είναι επτάμετρη και επαναλαμβάνεται (μ.24-30). Στη συνέχεια έρχεται το θέμα **Γ** (μ. 30-39) το οποίο επαναλαμβάνεται και επαναφέρει ξανά την παραλλαγή του **A** με τετράμετρη φράση αυτή τη φορά (μ. 40-43).
- Ακολουθεί το θέμα **Δ** (μ. 44-52) το οποίο επαναλαμβάνεται και αυτό με τον ίδιο τρόπο όπως και το **Γ** και μας οδηγεί σε μία ακόμη παραλλαγή του **A** (μ. 53-57) όπου αποτελείται από μια πεντάμετρη φράση.
- Έπειτα από την παραλλαγή ακολουθεί ένας αυτοσχεδιασμός (μ. 58-105) μέσα στον οποίο κινείται ελεύθερα ρυθμικά και μελωδικά από την μεσαία έως και την υψηλή περιοχή του οργάνου. Μετά το τέλος του αυτοσχεδιασμού έρχεται το θέμα **E** (μ. 106-114) με την επανάληψη του και μας οδηγεί στην 4^η

⁵⁰ Θέμελης Δημήτριος, *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής*, εκδόσεις: University studio press, Αθήνα, 1994, σελ.38

παραλλαγή του Α η οποία εμφανίζεται με μία πεντάμετρη φράση αυτή τη φορά.

- Ακολουθεί το θέμα ΣΤ' (μ. 120-128) το οποίο το εισάγεται με λεβάρε και επαναλαμβάνεται όπως ακριβώς και τα προηγούμενα θέματα επαναφέροντας την 5^η παραλλαγή του Α με μια τετράμετρη φράση.
- Στη συνέχεια ακολουθεί το θέμα Ζ (μ. 132-143) με μία τετράμετρη φράση η οποία επαναλαμβάνεται και μια οκτάμετρη. Είναι λοιπόν μια δωδεκάμετρη φράση όπου με την επανάληψη του πρώτου τετράμετρου μας δίνει έτσι την αίσθηση δεκαεξάμετρου. Πρόκειται για ένα επίσης πολύ χαρακτηριστικό θέμα του μπάλου γι' αυτό και επαναλαμβάνεται αυτούσιο στην συνέχεια του κομματιού και ενώνεται με την παραλλαγή του Α η οποία εμφανίζεται για 6^η φορά στο κομμάτι ξανά με πεντάμετρη φράση.
- Πλησιάζοντας προς το τέλος έρχεται μία δεκαεξάμετρη παραλλαγή του Γ θέματος (μ. 160-τέλος) της οποίας τα δύο τελευταία μέτρα είναι το κλείσιμο.

4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

- Το πιο χαρακτηριστικό θέμα του σκοπού είναι το Α. Επαναλαμβάνεται έξι φορές καθ' όλη την διάρκεια του κομματιού και αποτελεί το σήμα κατατεθέν του κυκλαδίτικου μπάλου.
- Επίσης ο τρόπος με τον οποίο στολίζει την μελωδία χρησιμοποιώντας *glissando**⁵¹ για να ενώσει τις μεγάλες διαστηματικές αποστάσεις ορισμένων φράσεων αλλά και για να αποδώσει το ύφος του συγκεκριμένου ιδιώματος. Πιο συγκεκριμένα ο εκτελεστής χρησιμοποιεί συχνά φράσεις με τρίηχα.
- Τέλος, και αυτός ο σκοπός κλείνει με το χαρακτηριστικό τρόπο, βηματικά – χρωματικά από την δεσπόζουσα ως την τονική και έπειτα παίζοντας *staccato*⁵² την δεσπόζουσα και την τονική μόνο (παρ. 5).

⁵¹ Michels Ulrich, *Ατλας της μουσικής*, εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1994, σελ. 75

⁵² Michels Ulrich, *Ατλας της μουσικής*, εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1994, σελ. 79

174 Κλεισ.



παρ. 5

Διπλόχορδο

βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

$\text{♩} = 90$ **A**

Παρ. Α

B

Γ

Παρ. Γ

Διπλόχορδο

25

29

33

37

41

45

50

Παρ. Δ

Παρ. Ε

Αυτοσχεδιασμός

gliss.

gliss.

The musical score is written in a double-chord system (Διπλόχορδο). It consists of seven systems of music, each with a measure number at the beginning. The first system starts at measure 25. The second system starts at measure 29 and includes a delta symbol (Δ) above the staff. The third system starts at measure 33 and includes the marking 'Παρ. Δ' (Par. Δ) above the staff. The fourth system starts at measure 37. The fifth system starts at measure 41 and includes the marking 'Ε' (E) above the staff. The sixth system starts at measure 45 and includes the marking 'Παρ. Ε' (Par. Ε) above the staff. The seventh system starts at measure 50 and includes the marking 'Αυτοσχεδιασμός' (Autoschediasmos) above the staff. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and glissandos. The key signature is one flat (B-flat).

Διπλόχορδο

55

60

65

70 Παρ. Α

74 Παρ. Β

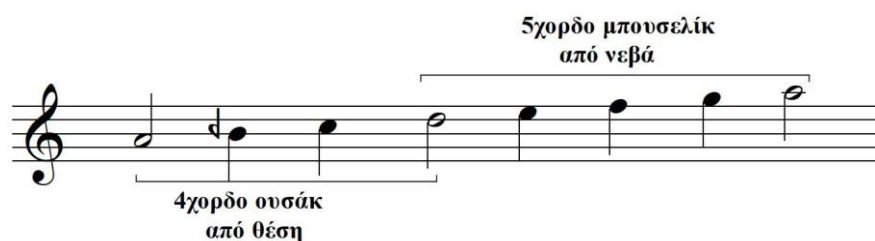
78 Παρ. Β

Διπλόχορδο

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Το διπλόχορδο ένας σκοπός που βασίζεται κυρίως στον αυτοσχεδιασμό. Ο κάθε οργανοπαίχτης είναι ελεύθερος να συνθέσει δίκες του αυτοσχεδιαστικές φράσεις μέσα στις οποίες μπορεί να κινηθεί ελεύθερα από άποψη τροπικότητας. Στην προκειμένη περίπτωση, το διπλόχορδο του Κουκουλάρη είναι δομημένο σε Μακάμ Ουσάκ, ένα πολύ διαδεδομένο ρεπερτοριακά στον ελλαδικό μουσικό χώρο Μακάμ. Το συγκεκριμένο Μακάμ έχει ως βάση το λα (Ντουγκιάχ) και η δομή του αποτελείται από ένα τετράχορδο Ουσάκ και ένα πεντάχορδο μπουσελίκ από ρε (Νεβά) ο οποίος είναι και ο δεσπόζων φθόγγος του Μακάμ⁵³. Η κλίμακα του Ουσάκ είναι η εξής (παρ. 1) :



παρ. 1

Στο κομμάτι παρατηρούμε πως ο εκτελεστής χρησιμοποιεί ένα ιδιαίτερο κούρδισμα στο οποίο η μι και η λα χορδή κουρδίζονται στο ρε με απόσταση οκτάβας μεταξύ τους και όσο η μελωδία το επιτρέπει και δεν κινείται κάτω από το ρε, παίζει και στις δυο αυτές χορδές ταυτόχρονα δημιουργώντας έτσι ένα εντυπωσιακό ηχητικό αποτέλεσμα⁵⁴.

⁵³ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τουρκικό μακάμ*, εκδόσεις : fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 106

⁵⁴ Μαρτυρία του Στάθη Κουκουλάρη από την συνέντευξη.

2. Ρυθμική ανάλυση

α) Μέτρο

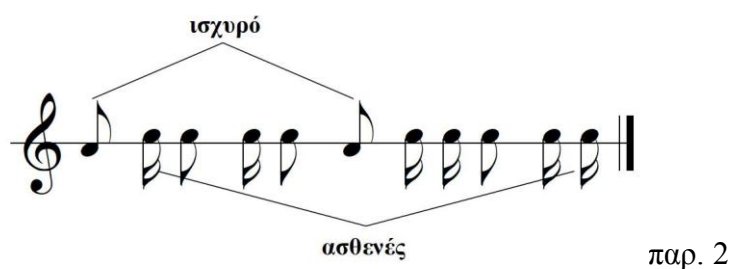
Το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι 4/4. Πρόκειται για έναν τετράσημο, που ανήκει στην κατηγορία των **Σύνθετων** ρυθμών.⁵⁵

β) Ρυθμική αγωγή

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι γοργή. Το τέταρτο βρίσκεται στα 90 bpm καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού.

γ) Ρυθμικό σχήμα μέτρου

Ο χορός του Διπλόχορδου είναι το **Αράπικο τσιφτετέλι** ή **Düyek**⁵⁶ (σύμφωνα με την θεωρία του üsül) και το ρυθμικό σήμα του κάθε μέτρου είναι το εξής⁵⁷ (παρ.6):



3. Ανάλυση φόρμας

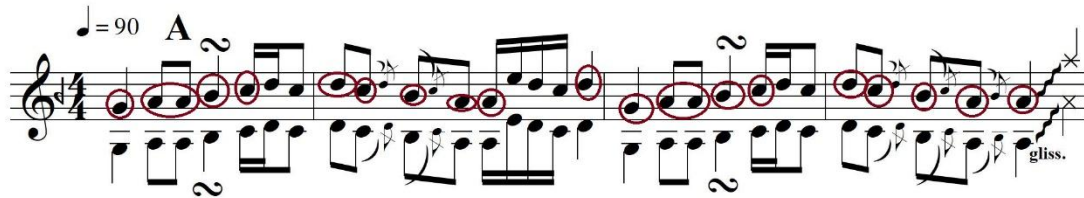
- Τα θέματα του κομματιού είναι πέντε. Όλα τα θέματα αποτελούνται είτε από μία είτε από δύο τετράμετρες φράσεις. Εξαίρεση αποτελεί το θέμα Δ (μ. 30-35) και η παραλλαγή του (μ. 36-41), η οποία αποτελείται από μία δμετρη φράση.
- Το θέμα Α (μ. 1-4) και η παραλλαγή του (μ. 5-8), μας παρουσιάζει με ανιούσα πορεία τους κύριους φθόγγους του Μακάμ Ουσάκ. Βλέπουμε ότι ξεκινάει με τον προσαγωγέα Ραστ (σολ) και κορυφώνεται στο Νεβά (ρε-δεσπόζων

⁵⁵ Γεωργίου Ιωάννης Δαμιανός, *Ρυθμός στην μουσική*, Θεσσαλονίκη, 1995, σελ. 43

⁵⁶ Osman Ismail Hakki Ozkan, *Türk musikisi nazariyati ve usuleri ile Kudum Velveleleri*, εκδόσεις: Kultur serisi, Turkey, 1984, σελ. 588

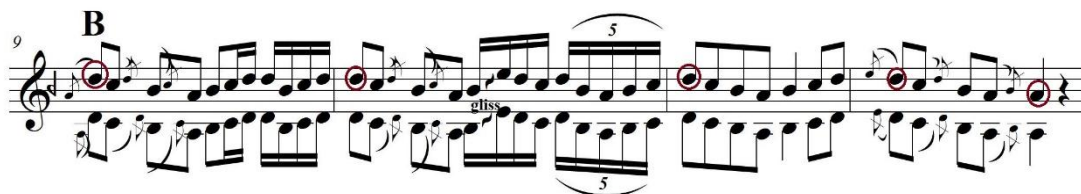
⁵⁷ Τσιαμούλης Χρήστος, *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις: Παπαρηγορίου Κ. Νάκας, Αθήνα, 2010, σελ. 111

φθόγγος) πάνω στο οποίο γίνεται μισή κατάληξη με Μπουσελίκ⁵⁸ στο μέτρο 2 και έπειτα με κατιούσα πορεία στην ολοκλήρωση της φράσης, καταλήγει στο βασικό φθόγγο Ντουγκιάχ (λα) (παρ. 3).



παρ. 3

- Στο θέμα **B** (μ. 9-12) πρωταγωνιστεί ο δεσπόζων φθόγγος Νεβά. Σύμφωνα, φυσικά με τις επιταγές του Μακάμ Ουσάκ. Διακρίνουμε το Νεβά (ρε) σε θέση ισχύος, καθώς εμφανίζεται σε κάθε ισχυρό μέρος του μέτρου αυτής της 4μετρης φράσης. Όπως είναι φυσικό, η φράση καταλήγει στο Ντουγκιάχ, ως βάση του Μακάμ Ουσάκ (παρ. 4). Η σπουδαιότητα του Νεβά και η ανάγκη για την ανάδειξή του είναι μεγάλη, καθώς θα δούμε στη συνέχεια ότι για αυτό το λόγο επιλέγει ο εκτελεστής τούτο το θέμα για να κλείσει το κομμάτι (βλ. μ. 78-81)

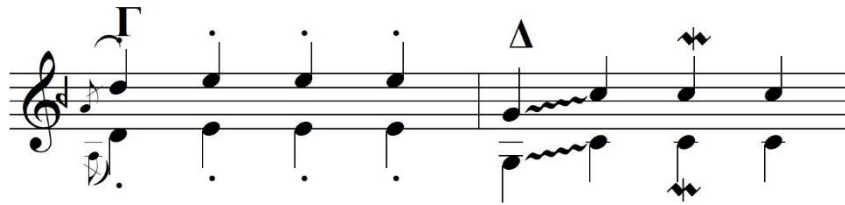


παρ. 4

- Στο θέμα **Γ** (μ. 13-20) και στην παραλλαγή του (μ. 21-29) βλέπουμε τη μελωδία να κινείται γύρω από το Μπουσελίκ πεντάχορδο και γίνεται στάση στο Χουσεϊνί (μι) ως συνήθης συμπεριφορά του Μακάμ Ουσάκ. Ο φθόγγος Χουσεϊνί μάλιστα, τονίζεται με την τεχνική του staccato για τους παραπάνω λόγους (μ. 13).
- Το θέμα **Δ** (μ. 30-35) και η παραλλαγή του (μ. 36-41) είναι λίγο πιο ιδιαίτερο. Αρχικά, διακρίνουμε ότι αποτελείται από έξι μέτρα κι έπειτα η πρώτη κατάληξη γίνεται στο Σεγκιάχ (σι $\sharp$, μ. 31), κάτι που δεν έχουμε ξαναδεί να γίνεται στο κομμάτι. Στη συνέχεια, η φράση καταλήγει στο Ντουγκιάχ (λα) με

⁵⁸ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τουρκικό μακάμ*, εκδόσεις : fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 106

καθοδική πορεία ξεκινώντας από το Νεβά (ρε, μ. 41). Ωστόσο, μπορούμε να πούμε πως μοτιβικά^{59 60} το θέμα τούτο είναι επηρεασμένο από το θέμα Γ, καθώς βλέπουμε τα πρώτα μέτρα των προαναφερθέντων θεμάτων να κινούνται με τον ίδιο τρόπο (παρ. 5)



παρ. 5

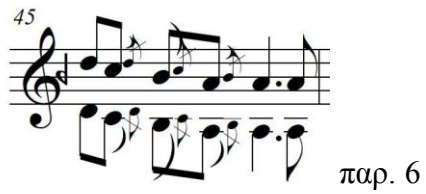
- Το θέμα Ε (μ. 42-49) είναι το τελευταίο που εκτίθεται. Κι εδώ η κατάληξη του θέματος έχει την ίδια κίνηση. Καθοδική πορεία με κατάληξη από το Νεβά στο Ντουγκιάχ (μ. 45).
- Στα μέτρα 50 – 69 γίνεται ένας αυτοσχεδιασμός του εκτελεστή.
- Το κλείσιμο του κομματιού έρχεται μετά την επανέκθεση του θέματος Α με την παραλλαγή του Β.

4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

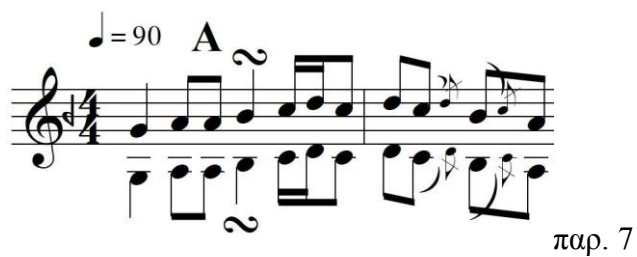
- Το πιο χαρακτηριστικό μελωδικό σχήμα του διπλόχορδου είναι η καθοδική πορεία από το Νεβά προς την κατάληξη Ντουγκιάχ. Το βλέπουμε να εμφανίζεται σε όλα τα θέματα του κομματιού (παρ. 6).

⁵⁹ Μοτίβο: μικρό μελωδικό σχήμα από το οποίο αναπτύσσεται η μελωδία.

⁶⁰ Walton Charles W. *Βασικές μουσικές φόρμες*, εκδόσεις: Ορφέως, Αθήνα, 1990, σελ. 1



- Χαρακτηριστική είναι επίσης η χρήση τρήχων και πεντάηχων.
- Ο τρόπος με τον οποίο ξεκινάει το θέμα Α και το κομμάτι είναι το σήμα κατατεθέν του Μακάμ Ουσάκ. Με αυτό το μελωδικό σχήμα, μπορεί κανείς να διακρίνει τη βασική συμπεριφορά του Μακάμ (παρ. 7)



Απάλικος

$\text{♩} = 94$ **A** $\%$ βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

2

3 **To Coda**

4 **D.S.** Φ

5 **B**

6

7 **Γ**

8 **Δ**

Απτόλικος

9 **Παρ. Α**

10

11

12 **Ε**

13

14 **Στ'** §

15

16 **Ζ**

17

Απτόλικος

18 **H**

19 **A'**

20

21 **To Coda**

22 **Θ**

23

24 **Στ' ' D.S.Θ Κλεισ.**

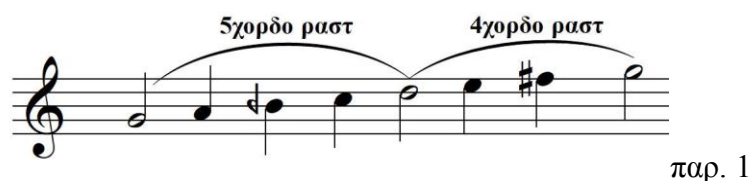
25

Απτάλικος

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Η μελωδία κινείται σε Μακάμ Ραστ. Ο τρόπος με τον οποίον παρουσιάζεται το Μακάμ Ραστ στο τούρκικο σύστημα είναι μία μίξη παλαιότερων και νεότερων δομικών στοιχείων. Η οκτάχορδη κλίμακά του σχηματίζεται από ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο Ραστ συνημμένα⁶¹ (παρ. 1).



Φρασεολογικά πρόκειται για ένα κομμάτι που μας παρουσιάζει με χαρακτηριστικά ωραίο τρόπο την δομή – ανάπτυξη του Μακάμ σε όλη του την έκταση. Στα θέματα Ε (μ. 11-13) και Στ' (μ. 14-15) οι φράσεις κάνουν στάση στην οξυμένη 4^η βαθμίδα περνώντας σε πεντάχορδο Μουστεάρ⁶² (παρ. 2).



Το φα, ωστόσο, είναι αναίρεση γιατί στο θέμα Ε έχει καθοδική πορεία. Στο Στ' που η πορεία είναι ανοδική, έχουμε φα# όπως ορίζεται (βλ. παρ. 2).

Αξίζει να σημειωθεί πως στην παράδοση των Μακάμ συνηθίζεται η ανάπτυξη της μελωδίας να έχει μικρές ή και μεγαλύτερες μετατροπές, καθώς η εμμονή σε ένα συγκεκριμένο τροπικό σύστημα θεωρούνται αδυναμία. Εξ' ου και οι τρόποι δεν είναι

⁶¹ Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ράστ*, Άρθρο περιοδικού, Πολυφωνία, εκδόσεις: Κουλτούρα, Αθήνα, 2014, Τόμος 25, σελ. 123

⁶² Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, Εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 60.

Όπως βλέπουμε στο παράδειγμα 3, τα ισχυρά μέρη του μέτρου εμφανίζονται στο 1,4,6,8.

3. Ανάλυση φόρμας

- Το κομμάτι ξεκινάει με το θέμα Α (μ. 1). Είναι μια οκτάμετρη φράση κατά την οποία ξετυλίγεται ο ήχος του Ραστ (βλ. παρ. 1). Παρατηρούμε πως η μελωδία γυρίζει γύρω από τη βασική νότα του Ραστ (σολ). Όπως περιγράφει και ο Dimitrie Cantemir, το τονικό κέντρο του Μακάμ Ραστ είναι η ίδια η βαθμίδα Ραστ⁶⁶ (παρ. 4).



παρ. 4

- Ακολουθεί το Β θέμα (μ. 5-6). Εδώ βλέπουμε πως η έκταση της μελωδίας μεγαλώνει καθώς χρησιμοποιείται το υλικό του πάνω τετραχόρδου (βλ. παρ.1). Με το ντο# να κινείται βηματικά προς το ρε (5^η βαθμίδα), υπάρχει η τάση προς την τονικοποίηση της ρε (παρ. 5).



Ωστόσο, κι εδώ η μελωδία κινείται γύρω από τη βάση της (σολ) καθώς οι δυο φράσεις του **B** καταλήγουν σε αυτό.

- Το θέμα Γ (μ. 7) αποτελείται από ένα μέτρο. Βλέπουμε πως μοιάζει πολύ με το θέμα **B**. Λειτουργεί σαν γέφυρα η οποία ενώνει το Β με το Δ που ακολουθεί. Η ύπαρξη του λα#, δίνει τη αίσθηση του προσαγωγέα της 3^{ης} βαθμίδας (Σεγκιάχ, σι). «Γίνονται περάσματα προς το σι. Τρίτη βαθμίδα σε

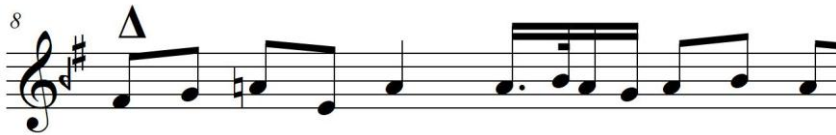
⁶⁶ Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ράστ*, Άρθρο περιοδικού, Πολυφωνία, Τόμος 25. σελ. 119, Κουλτούρα, Αθήνα, 2014

ιεραρχία και τρίτη σε συχνότητα κατάληξη μετά την 1^η και την 5^η, είναι ο Σεγκιάχ (3^η), ενώ δευτερεύουσες καταλήξεις γίνονται στο Ντουγκιάχ (2^η) και στο Χουσεϊνί Ασηράν (6^η)»⁶⁷ (παρ. 6).



παρ. 6

- Το θέμα Δ (μ. 8-9) είναι ένα μέτρο του οποίου η μελωδία στηρίζεται στη δεύτερη βαθμίδα Ντουγκιάχ (λα) ως δευτερεύουσα κατάληξη του Ραστ όπως ειπώθηκε παραπάνω (παρ. 7).



παρ. 7

- Ακολουθεί η παραλλαγή του Α θέματος (μ. 9-11).
- Στη συνέχεια στο θέμα Ε (μ. 12-13), δεσπόζει το Μουστεάρ πεντάχορδο όπως αναφέρθηκε παραπάνω (βλ. παρ. 2).
- Η οξυμένη 4^η βαθμίδα διατηρείται και στο επόμενο θέμα, Στ' (μ. 14-15), όμως είναι περαστικό. Βλέπουμε ότι μέσα στην πορεία της μελωδίας το ντο#, ξαναγίνεται ντο φυσικό. Η έκταση του κομματιού εξελίσσεται κι άλλο καθώς η ψηλότερη νότα πια είναι το άνω λα.
- Το θέμα Ζ (μ. 16-17) είναι μία δίμετρη φράση κατά την οποία το τονικό κέντρο είναι το ντο, στο οποίο γίνεται και πτώση (παρ. 8). Μοτιβικά, βλέπουμε πως το τέλος των θεμάτων Ζ και Στ' προέρχεται από το υλικό του θέματος Α.

⁶⁷ Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ράστ*, Άρθρο περιοδικού, Πολυφωνία, εκδόσεις: Κουλτούρα, Αθήνα, 2014, Τόμος 25. σελ. 123



- Το θέμα **H** (μ. 18) είναι ένα θέμα μονόμετρο στο οποίο γίνεται πτώση στη 2^η βαθμίδα (λα) (παρ. 9).



Στο τέλος του θέματος η μελωδία καταλήγει με μία στάση στο ρε. Με αυτό τον τρόπο μας εισάγει ομαλά στο κάτω τετράχορδο Ραστ με βάση το ρε της κλίμακας Ραστ (παρ. 10) με το οποίο τετράχορδο ξεκινάει και η παραλλαγή του θέματος **A** που το βλέπουμε να επανέρχεται στη συνέχεια.



- Ακολουθεί η παραλλαγή του **A** στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω.
- Στο θέμα **Θ** (μ. 22-23) που ακολουθεί επιστρέφουμε στο Μουστεάρ πεντάχορδο (βλ. παρ. 2). Το οποίο ακολουθείται από την παραλλαγή του θέματος **Z** που ακολουθεί. Το ίδιο είδαμε και προηγουμένως να συμβαίνει με το θέμα **E** με το Μουστεάρ ήχο του, που ακολουθούταν από το θέμα **Z**
- Το κλείσιμο του κομματιού έρχεται με υλικό δανεισμένο από το θέμα **A** το οποίο φυσικά μας επιστρέφει στη βάση μας (σολ) με μία πτώση σε αυτήν.

4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

- Ένα βασικό χαρακτηριστικό του κομματιού είναι η χρήση των πεντάχων.
- Παρατηρούμε πως όταν θέλει να κάνει μία πτώση σε ένα τονικό κέντρο συχνά χρησιμοποιεί τον ίδιο ακριβώς τρόπο (παρ. 11).



παρ. 11

- Οι καταλήξεις των φράσεων των θεμάτων **B**, **Γ** και **Z** είναι πανομοιότυπες (παρ. 12).



παρ. 12

- Η πλειονότητα των εκτελεστών αυτού του κομματιού ακολουθεί συγκεκριμένο τρόπο για να εκφράσει την κατάληξη του κομματιού. Είναι ο εξής : (παρ. 13).



παρ. 13

- Ο Κουκουλάρης διαφέρει σε αυτό, καθώς διαλέγει το παρακάτω κλείσιμο : (παρ. 14)



παρ. 14

Συρτός Πολίτικος

βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

$\text{♩} = 175$

A

5

9

B

13

17

Γ

21

25

Δ

29

Συρτός Πολίτικος

33 **E**

37 1. 2. **Στ'**

41

45 **Παρ. Στ'**

49

53 **Γέφυρα**

57 **Παρ. Δ**

61 **E'**

65 1. 2. **gliss.**

Συρτός Πολίτικος



Συρτός Πολίτικος

105 1. 2. Αυτοσχεδιασμός

109

113

117

121 3

125

129 A' 1. 1

133 2. 3. Παρ. Α'

137 3 Κλεισ.

Συρτός πολίτικος

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Η μελωδία είναι βασισμένη σε Ραστ Μακάμ (παρ. 1)⁶⁸.



Ένα Μακάμ πάνω στο οποίο έχει γραφτεί μεγάλος αριθμός τραγουδιών και σκοπών που παίζονται στον ελλαδικό αλλά και όχι μόνο χώρο. Χαρακτηριστικό του Ραστ είναι οι δευτερεύουσες συμπεριφορές του (π.χ. κινήσεις Σεγκιάχ παρ. 2) και η ευκολία με την οποία ο εκτελεστής μπορεί να μεταβεί και σε άλλα (περαστικά) Μακάμ και να επανέλθει στο αρχικό.



Αυτό το χαρακτηριστικό παρατηρούμε και στον Συρτό που αναλύουμε. Βλέπουμε δηλαδή την μετάβαση από το Ραστ⁶⁹ στο Νικρίζ⁷⁰ (το Νικρίζ εμφανίζεται επίσης ως πεντάχορδο, έχει ίδια βάση με το Ραστ όμως ως πεντάχορδο συμπεριφέρεται χρωματικά με σκληρή διαστηματική προσέγγιση)⁷¹ να εμφανίζεται στο θέμα Γ και Δ (παρ. 3).

⁶⁸ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 31

⁶⁹ Μαυροειδής Μάριος Δ., *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, σελ. 215

⁷⁰ Μαυροειδής Μάριος Δ., *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, σελ. 228

⁷¹ Βούλγαρης Ευγένιος – Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, εκδόσεις: Fagotto books, ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα, 2006 σελ. 25



παρ. 3

Το κομμάτι εκτείνεται σε όλη την έκταση του Μακάμ και όχι μόνο καθώς παρατηρούμε ότι η μελωδία κάνει άνοιγμα και πάνω από την οκτάβα (μ.69). Σχετικά με τα διαστήματα, σε γενικές γραμμές θα λέγαμε πως έχει έναν αρκετά σκληρό χαρακτήρα με εξαίρεση βέβαια κάποιες επαναλήψεις του Γ θέματος όπου φαίνεται να τονίζει έντονα το μαλακό χρωματικό. Η σκληρή διαστηματική προσέγγιση του κομματιού πάντως οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στην ταχύτητα της συγκεκριμένης εκτέλεσης η οποία είναι αρκετά γρήγορη.

2. Ρυθμική ανάλυση

α) μέτρο

Το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι 4/4.⁷²

β) Ρυθμική αγωγή

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι γρήγορη. Το τέμπο βρίσκεται στα 170 bpm σταθερά καθ' όλη τη διάρκεια. Η ταχύτητά του είναι σαφώς επηρεασμένη και από το χορό καθώς πρόκειται για έναν συρτό, εύθυμο, ομαδικό χορό που χορεύεται κατ' εξοχήν σε τοπικά γλέντια και γάμους⁷³. Πρόκειται για έναν τετράσημο, που ανήκει στην κατηγορία των **Σύνθετων** ρυθμών.⁷⁴

⁷² Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαούτο τροπικότητα & εναρμόνιση*, εκδόσεις: Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη, 2013, σελ 262

⁷³ Σπηλιάκος Χ. Σταύρος, Νάξος - *Τα χορευτικά δρώμενα στο γάμο, άρθρο*, δημοσιεύτηκε στην επετηρίδα της ομοσπονδίας ναξιακών συλλόγων, 2011, τόμος 1^{ος}, σελ. 7

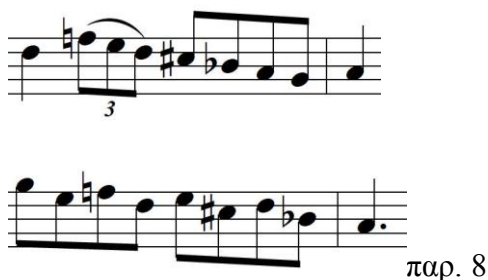
⁷⁴ Γεωργίου Δαμιανός Ιωάννης, *Ρυθμός στην Μουσική*, Θεσσαλονίκη, 1995, σελ. 43



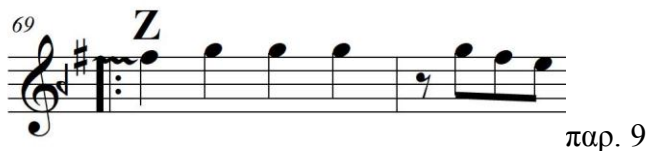
- Το θέμα Γ (μ. 18-26) είναι οκτάμετρο και στηρίζεται στο χρωματικό χαρακτήρα του Μακάμ Νικρίζ. Ο τρόπος με τον οποίο κινείται η μελωδία είναι επηρεασμένος από τα υλικά των προηγούμενων θεμάτων. Ωστόσο, βλέπουμε και ότι εξελίσσεται καθώς η έκταση του κομματιού μεγαλώνει. Π.χ. για πρώτη φορά συναντάμε στο κομμάτι διάστημα 6^{ης} (παρ. 7).



- Ακολουθεί το θέμα Δ (μ.27-34). Οκτώ μέτρα τα οποία κινούνται και αυτά χρωματικά (Νικρίζ). Παρατηρούμε ότι εδώ γίνεται στάση στο Ντουγκιάχ (λα) (παρ. 8).



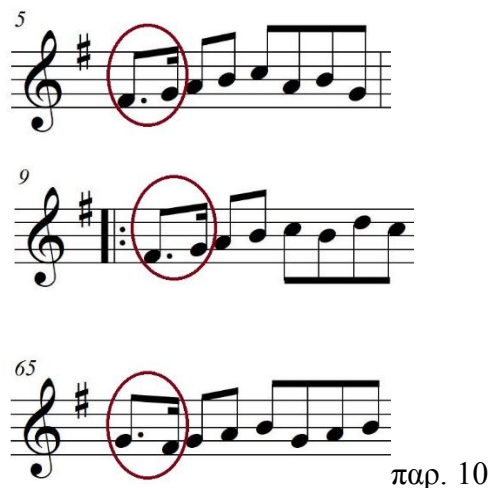
- Το θέμα Ε (μ. 35-39) είναι ένα θέμα από 4 μέτρα το οποίο μας επαναφέρει στο αρχικό κούρδισμα (Ραστ).
- Ενδιαφέρον παρουσιάζει μια φράση γέφυρα (μ. 55-56) η οποία ενώνει την παραλλαγή του ΣΤ' με μια παραλλαγή του θέματος Δ.
- Εν συνεχεία ακολουθεί ολόκληρο το θέμα Ε ξανά όπου μας οδηγεί στο θέμα Ζ το οποίο εμφανίζεται για πρώτη φορά και αποτελεί την κορύφωση του κομματιού. Στο θέμα Ζ εμφανίζεται για πρώτη φορά η τονική νότα (σολ) μία οκτάβα πάνω (παρ. 9). Με αυτό τον τρόπο ολοκληρώνεται η παρουσίαση του υλικού του κομματιού καθώς μετά το θέμα Ζ δεν υπάρχουν καινούργια θέματα παρά μόνο οι επανεκθέσεις των προηγούμενων σε μορφή παραλλαγής, καθώς και ένας αυτοσχεδιασμός.



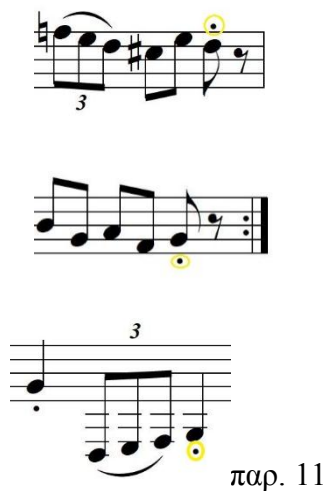
- Ακολουθεί μια φράση (παραλλαγή του **B**) και στη συνέχεια επαναλαμβάνεται το **Γ** το οποίο παίζεται δυο φορές και η δεύτερη είναι επίσης παραλλαγή. Στη συνέχεια παίζονται ξανά τα θέματα **Δ'** και **Ε'** για να έρθει ένας μικρός αυτοσχεδιασμός απ' το βιολί.
- Για το κλείσιμο του κομματιού επανέρχεται το θέμα **A**.

4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα.

- Το πιο χαρακτηριστικό μοτίβο που χρησιμοποιείται στο κομμάτι είναι το όγδοο παρεστιγμένο που ακολουθείται από δέκατο έκτο (παρ. 10). Παρατηρούμε ότι το μοτίβο πάντα εμφανίζεται στο ισχυρό του μέτρου και οι νότες με τις οποίες σχηματίζεται είναι το σολ και το φα#, δηλαδή η βάση του Μακάμ και ο προσαγωγέας του. Με το τρόπο αυτό, τονίζεται το τονικό μας κέντρο.



- Κάθε φορά που γίνεται μία πτώση σε ένα τονικό κέντρο, παρατηρούμε ότι ο εκτελεστής επιλέγει να την τονίσει με staccato⁷⁶. Με αυτό τον τρόπο δίνει έμφαση στην εκάστοτε πτώση και στα εκάστοτε τονικά κέντρα (παρ.11).



- Βασικό χαρακτηριστικό του κομματιού αποτελούν τα έντονα glissando που χρησιμοποιεί ο εκτελεστής κυρίως για να τονίσει και να ενώσει τα σημεία με μεγάλες διαστηματικές αποστάσεις (παρ. 12).

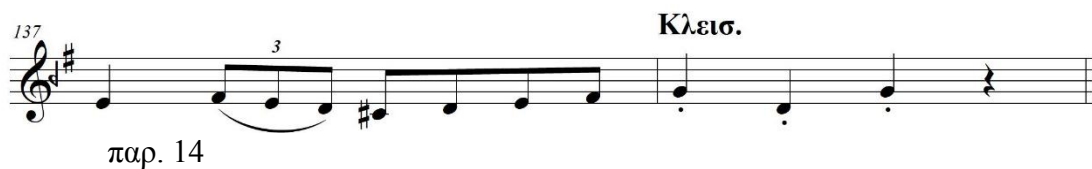


- Επίσης ο τρόπος που ενώνει τις μεγάλες νότες κυρίως στον αυτοσχεδιασμό σε σχέση με το αισθητά πιο ρυθμικό και «σφιγτό» τρόπο παιξίματος κατά τη διάρκεια του κομματιού (παρ. 13).



⁷⁶ Michels Ulrich, *Ατλας της μουσικής*, εκδόσεις: Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1994, σελ. 79

- Η εκτεταμένη χρήση τρήχων επίσης είναι χαρακτηριστική στον τρόπο που επιλέγει να φραζάρει πολλές μελωδίες, καθώς και το κλείσιμο (τονισμός της δεσπόζουσας και της τονικής στο τέλος της φράσης) με το οποίο διασφαλίζει τα τονικά κέντρα (παρ. 14).



Ροδίτικο

βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

$\text{♩} = 175$

A

1. 2.

B *gliss*

Γ

Παρ. Γ

Δ *To Coda*

E **D.S.** **Φ Παρ. Δ**

Αυτοσχεδιασμός

3

3

3

3

Ροδίτικο

41

46

51

56

61

66

70 Παρ. Β Παρ. Γ

76 Παρ. Δ 1.

80 Κλεισ. 2. gliss.

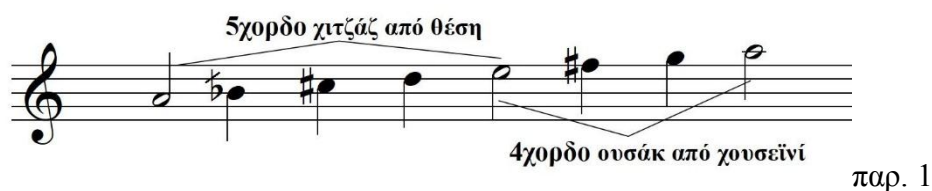
Ροδίτικος

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Ο ροδίτικος είναι γραμμένος σε Μακάμ Ουζάλ⁷⁷. Το συγκεκριμένο Μακάμ ανήκει στην οικογένεια Χιτζάζ. Η βάση του είναι το Ντουγκιάχ (λα) και έχει δεσπόζων φθόγγο το Χουσεϊνί (μι). Ο προσαγωγέας του Μακάμ είναι ο φθόγγος Ράστ (σολ) πάνω στον οποίο είναι δομημένο όλο το θέμα Ε (μ. 21-24). Η κίνηση Ραστ που παρατηρούμε σε αυτό το θέμα μπορεί να χαρακτηριστεί και ως δευτερεύουσα συμπεριφορά στο εν λόγω Μακάμ.

Κλίμακα Ουζάλ⁷⁸ (παρ. 1)



Όσον αφορά στα διαστήματα παρατηρούμε πως ο εκτελεστής κατά τη διάρκεια όλων των θεμάτων έχει αρκετά σκληρό χαρακτήρα εν αντιθέσει με το σημείο του αυτοσχεδιασμού όπου παρατηρούμε μία πολύ μαλακή διαστηματική προσέγγιση.

2. Ρυθμική ανάλυση

α) Μέτρο

Το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι 4/4.

⁷⁷ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τουρκικό μακάμ*, εκδόσεις: fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 156

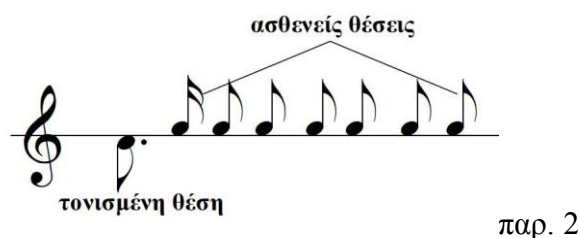
⁷⁸ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τουρκικό μακάμ*, εκδόσεις: fagotto books, Αθήνα, 2012, σελ. 157

β) Ρυθμική αγωγή

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι γρήγορη. Το τέταρτο βρίσκεται στα 175 bpm σταθερά καθ' όλη τη διάρκεια. Πρόκειται για έναν τετράσημο, που ανήκει στην κατηγορία των **Σύνθετων** ρυθμών.⁷⁹

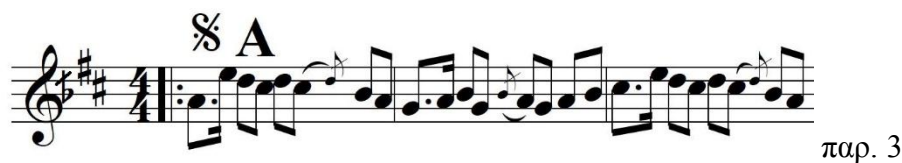
γ) Ρυθμικό σχήμα μέτρου⁸⁰

Ο χορός του κομματιού είναι ο **Πηδηχτός της Ρόδου** και το ρυθμικό σχήμα του μέτρου είναι το εξής (παρ. 2) :



3. Ανάλυση φόρμας

- Όλες οι φράσεις των θεμάτων είναι τετράμετρες εκτός από το θέμα **B** το οποίο είναι τρίμετρο και τις δίμετρες φράσεις της παραλλαγής του **A**, του **B** και της φράσης του κλεισίματος.
- Το κομμάτι ξεκινάει με το θέμα **A** (μ. 1-5) το οποίο επαναλαμβάνεται. Το θέμα αυτό βλέπουμε να στηρίζεται στο πενταχορδο Χιτζάζ με βάση το Ντουγκιάχ (λα) (παρ. 3).



⁷⁹ Γεωργίου Ιωάννης, Δαμιανός, *Ρυθμός στην μουσική*, Θεσσαλονίκη, 1995, σελ. 43

⁸⁰ Τσιαμούλης Χρήστος, *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις: Παπαγρηγορίου Κ. Νάκας, Αθήνα, 2010, σελ. 111.

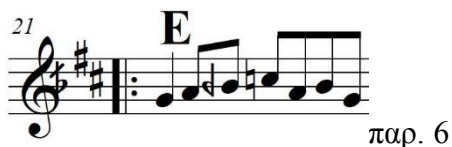
- Ακολουθεί το τρίμετρο θέμα **B** (μ. 6-8) το οποίο λειτουργεί ως γέφυρα που συνδέει το **A** με το **Γ** και επίσης μας εισάγει στο πάνω τετράχορδο του κομματιού με βάση το Χουσεϊνί (μι). Επιμένει πάνω στο Χουσεϊνί (μι) (παρ.4)



μέχρι να έρθει το θέμα **Γ** (μ. 9-12) στο οποίο αναπτύσσεται όλο το τετράχορδο⁸¹ (παρ.5).



- Έπειτα έχουμε μία παραλλαγή του θέματος **Γ** (13-16).
- Εν συνεχεία ακολουθεί το θέμα **Δ** (μ. 17-20) το οποίο μας επιστρέφει στη βάση Ντουγκιάχ (λα) για να εισαχθεί το θέμα **Ε** στη συνέχεια (μ. 21-24) το οποίο έχει βάση τον προσαγωγέα (σολ). Με βάση το σολ, αναπτύσσεται το πεντάχορδο Ραστ, όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο *Περί Τροπικότητας και διαστημάτων* (παρ. 6).



- Ακολουθούν επαναλήψεις και παραλλαγές των θεμάτων και ένας αυτοσχεδιασμός για 43 μέτρα.

⁸¹ Με Φα αναίρεση και όχι Φα# όπως ορίζει το 4χορδο.

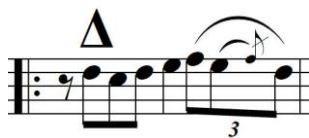
- Μετά το τέλος του αυτοσχεδιασμού ακολουθεί η δίμετρη παραλλαγή του **B** (μ. 70-71) μέσω της οποίας επανέρχεται η παραλλαγή του **Γ** (μ. 72-75) με την επανάληψη του.
- Στη συνέχεια έχουμε την παραλλαγή του **Δ** (μ. 76-79) η οποία επίσης επαναλαμβάνεται και μας οδηγεί στην δίμετρη κατιούσα φράση του κλεισίματος.

4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

- Το επικρατέστερο μελωδικό σχήμα του κομματιού είναι το όγδοο παρεστιγμένο με το δέκατο έκτο να ακολουθεί (παρ. 7). Φυσικά, δεν είναι τυχαία επιλογή του εκτελεστή διότι το σχήμα αυτό προκύπτει από τη ρυθμική αγωγή του μέτρου, όπως αναλύσαμε παραπάνω.



- Ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του κομματιού αποτελεί το **B** θέμα και η παραλλαγή του τα οποία λειτουργούν συνδεδετικά όχι μόνο μορφολογικά αλλά και τροπικά καθώς μεταφέρουν την μελωδία στο τετράχορδο Χουσεϊνί πάνω στο οποίο αναπτύσσονται τα θέματα που ακολουθούν.
- Χαρακτηριστική επίσης είναι η συχνή χρήση τρίηχων ογδόων συνήθως αλλά και τετάρτων στην προκειμένη περίπτωση π.χ. στην αρχή του αυτοσχεδιασμού (παρ. 8).



- Τέλος, η κατιούσα, "αλυσιδωτή" ρυθμική φράση του κλεισίματος από τον προσαγωγέα προς την τονική και ο τονισμός του προσαγωγέα και της τονικής

στις δύο τελευταίες νότες, αποτελούν χαρακτηριστικό μελωδικό σχήμα του κομματιού (παρ. 9).

80 **Κλεισ.**

παρ. 8

Μπάλος Τσαμπούνα

$\text{♩} = 225$ Εισ. βιολί : Στάθης Κουκουλάρης

5 **A**

9

13 **B**

17

21

25 **Γ**

29 **Παρ. Α**

gliss.

1.

2.

3

3

Μπάλος Τσαμπούνα

32



36

Παρ. Β



40



44

Παρ. Γ



48

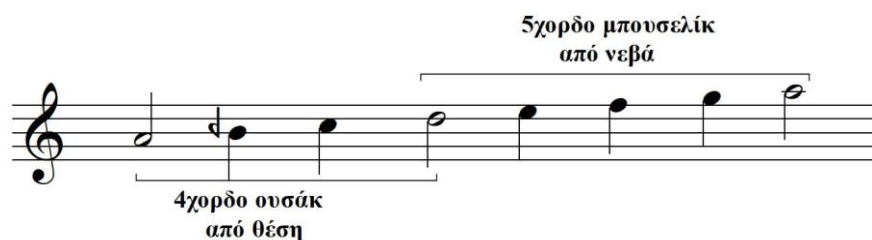


Μπάλος τσαμπούνα

Μουσική ανάλυση

1. Περί τροπικότητας και διαστημάτων

Το κομμάτι είναι σε Μακάμ Ουσάκ. Πρόκειται για ένα Μακάμ που ανήκει στο διατονικό γένος.⁸² Πιο συγκεκριμένα μιλάμε για ένα Ουσάκ με τον δεσπόζων φθόγγο το Νεβά (ρε) (ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση τονίζεται συνεχώς από τη μελωδία) και βάση το Ντουγκιάχ (λα)⁸³ (παρ. 1).



παρ. 1

Σχετικά με τα διαστήματα μπορούμε να πούμε πως είναι αρκετά ρευστά μιας και πρόκειται για ένα πολύ αυτοσχεδιαστικό κομμάτι με χαρακτηριστικό του την μίμηση της τσαμπούνας. Ειδικότερα, παρατηρούμε ότι ο φθόγγος Σεγκιάγ (σι) είναι αρκετά χαμηλωμένος. Επίσης ο φθόγγος Χουσεϊνί (μι) είναι ελαφρώς ψηλότερα τονικά προκειμένου να δημιουργηθεί διακρότημα καθώς το μι πάντα παίζεται πάντα διπλό (και στην κλειστή και στην ανοιχτή χορδή ταυτόχρονα) {Το διακρότημα αυτό θα μπορούσε να δημιουργηθεί και με την χρήση ενός κουρδίσματος (λα, λα ελαφρώς χαμηλωμένο, ρε, σολ) που έχει παρατηρηθεί στην Δυτική Κρήτη το οποίο χρησιμοποιούταν για την μίμηση της ασκομαντούρας από το βιολί.}⁸⁴ Αυτό μας δίνει την αίσθηση της τσαμπούνας η οποία παράγει ένα σταθερό ισοκράτημα πάνω στο οποίο παίζεται η μελωδία.

⁸² Cholevas Michalis, Makam: Modality and style in Turkish art music, Conference: Mikrotonalität. Praxis und Utopie, At Musikhochschule Stuttgart, 2011, σελ. 200

⁸³ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τουρκικό μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012 σελ. 106

⁸⁴ Δαλιανούδη Ρενάτα, *Το βιολί και η κιθάρα ως παραδοσιακή ζυγιά στην Δυτική Κρήτη κουρδίσματα-ρεπερτόριο – τεχνικές*, εκδόσεις: Παγκρήτιος σύλλογος καλλιτεχνών κρητικής μουσικής, Ηράκλειο, 2004, σελ.34

2. Ρυθμική ανάλυση

α) μέτρο

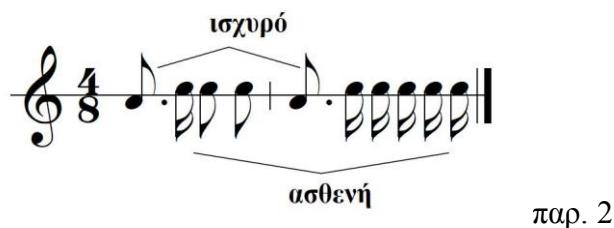
Το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι 4/4⁸⁵.

β) Ρυθμική αγωγή

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι γρήγορη. Το τέμπο βρίσκεται στα 225 bpm στην αρχή και σταδιακά επιταχύνει ελαφρώς. Σε αυτό σημαντικό ρόλο παίζει και ο χορός ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση είναι αντικριστός⁸⁶ και εξίσου γρήγορος, ελεύθερος και αυτοσχεδιαστικός όπως και η μελωδία.

γ) Ρυθμικό σχήμα του μέτρου

Ο χορός του κομματιού είναι ο **Μπάλος** και το ρυθμικό μέρος του μέτρου είναι το εξής⁸⁷ (παρ. 2) :



3. Ανάλυση φόρμας

Το κομμάτι αποτελείται από τρεις φράσεις και τις παραλλαγές τους. Ο σκοπός έχει αρκετά ελεύθερο χαρακτήρα γι' αυτό και δεν υπάρχει συγκεκριμένη οργάνωση των μέτρων. Αναλυτικότερα:

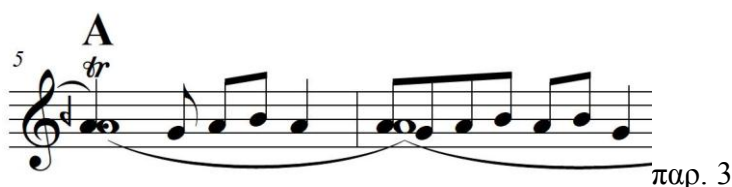
- Το κομμάτι ξεκινάει με μια μικρή, ρυθμικά ελεύθερη εισαγωγική φράση με διπλοχορδίες για να μας τονίσει το ηχόχρωμα της τσαμπούνας την οποία και μιμείται.

⁸⁵ Όπως θα δούμε παρακάτω, σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, το μετρικό κλάσμα του κομματιού είναι τα 4/8. Ωστόσο, έχει προτιμηθεί να γραφτεί ως 4/4 για να αποφευχθεί ένα πιθανό δυσανάγνωστο κείμενο.

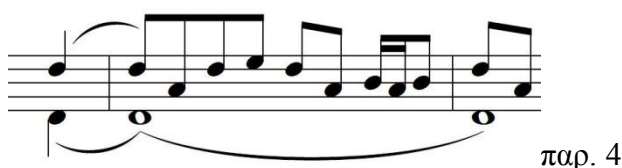
⁸⁶ Σπηλιάκος Χ. Σταύρος, *Η διακεκριμένη ενότητα συρτού & μάλου*, άρθρο, δημοσίευση: διεθνές συνέδριο της διεθνούς οργάνωσης λαϊκής τέχνης, Unesco – c, Αθήνα, 1997, σελ. 4

⁸⁷ Τσιαμούλης Χρήστος, *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, Παπαργηγόριου Κ. Νάκας, Αθήνα, 2010, σελ. 111

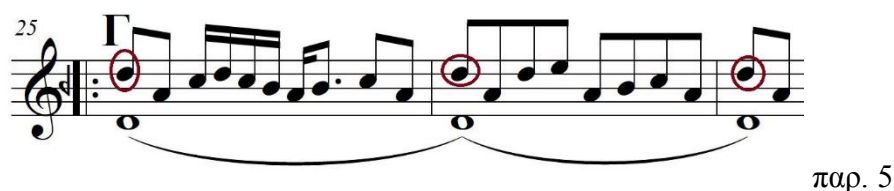
- Εν συνεχεία, μπαίνει στο **A** (μ. 5-13) θέμα το οποίο αποτελείται από μία εννιάμετρη φράση επαναλαμβανόμενη που τονίζει ιδιαίτερα το ρυθμικό μέτρο του κομματιού. Βλέπουμε τη μελωδία να περιστρέφεται γύρω από τη βασική νότα του τονικού μας κέντρου (λα) και τον προσαγωγέα (σολ) (παρ.3). Επίσης, το θέμα αυτό είναι μία εισαγωγή του θέματος **B** ως πρώτη βασική φράση στη συνέχεια.



- Το **B** θέμα (μ. 14-24) αποτελείται από μια δεκάμετρη φράση⁸⁸. Στο θέμα αυτό, παρακολουθώντας το ισοκράτημα κάτω από την κύρια μελωδία, βλέπουμε ότι μεταφερόμαστε τονικά προς την 4^η βαθμίδα (ρε – Νεβά) που είναι και ο δεσπόζων φθόγγος του Ουσάκ (παρ. 4).



- Στο θέμα **Γ** (μ. 25-29), συνεχίζει να πρωταγωνιστεί αρμονικά το Νεβά (ρε) ως δεσπόζων φθόγγος. Στις καταλήξεις της φράσης, φυσικά, βλέπουμε την επιστροφή προς την τονική (λα- Ντουγκιάχ). Εδώ παρατηρούμε ότι το Νεβα βρίσκεται και σε κάθε ισχυρό μέρος του μέτρου (παρ. 5).

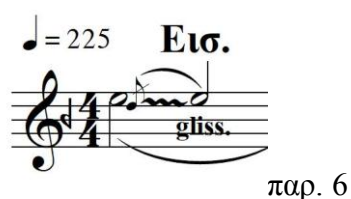


⁸⁸ Η οποία είναι δανεισμένη από το γνωστό παραδοσιακό κομμάτι «Εγώ είμαι του ψαρά ο γιος» ελαφρώς παραλλαγμένη.

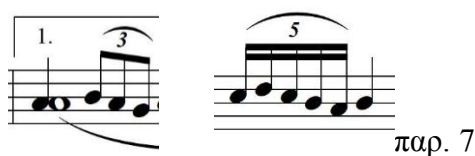
Το κλείσιμο του κομματιού συμβαίνει με την εμφάνιση των τριών αυτών θεμάτων σε μορφή παραλλαγής. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι παραλλαγές δεν είναι πιστές στον αριθμό των μέτρων σε σχέση με τις αρχικές εκθέσεις των θεμάτων. Εξαίρεση σε αυτό, αποτελεί το θέμα Γ.

4. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα

- Η εισαγωγική φράση είναι σίγουρα από τα πιο χαρακτηριστικά σημεία του κομματιού καθώς μιμείται το φούσκωμα της τσαμπούνας με το glissando από το ρε προς το μι (παρ. 6).



- Χαρακτηριστικό επίσης αποτελούν τα σχεδόν μόνιμα ισοκρατήματα λα, ρε και μι (ανάλογα με την κίνηση των φράσεων) μέσω των ανοιχτών χορδών του οργάνου. Ωστόσο, παρατηρούμε πως δεν επιδιώκει το απόλυτο κούρδισμα προκειμένου να πετύχει το χαρακτηριστικό διακρότημα που ακούμε και μας παραπέμπει στον ήχο της τσαμπούνας.
- Τέλος η χρήση τρίηχων και πεντάηχων είναι χαρακτηριστικό του φραζαρισματός του Κουκουλάρη στο σκοπό αυτό (παρ. 7).



3. Επίλογος

3.1 Συμπεράσματα

Έπειτα από τις παραπάνω καταγραφές και αναλύσεις του υπό μελέτη υλικού, οδηγηθήκαμε σε διάφορες σκέψεις και συμπεράσματα μέσω των οποίων διακρίναμε κάποια γενικά χαρακτηριστικά που σχετίζονται με την ρυθμική, Τροπική - διαστηματική, μορφολογική και ερμηνευτική υπόσταση των σκοπών που ακούγονται στον δίσκο του Στάθη Κουκουλάρη *«από την Μ. Ασία στο Αιγαίο»*.

Σχετικά με τον ρυθμό

Συμπεραίνουμε ότι οι οκτώ στους έντεκα σκοπούς έχουν μετρικό κλάσμα 4/4. Οι άλλοι τρεις είναι σε μέτρο 9/4 (ζεϊμπέκικα). Όλα λοιπόν τα κομμάτια του δίσκου είναι βασισμένα πάνω σε αυτά τα δύο ρυθμικά μέτρα. Παρά το γεγονός αυτό όμως, παρατηρούμε μεγάλη ποικιλομορφία σχετικά με την ρυθμική αγωγή που επέλεξε ο εκτελεστής σε κάθε κομμάτι. Βλέπουμε δηλαδή στα κομμάτια το μετρικό κλάσμα 4/4 σε όλες του τις μορφές όσον αφορά στη ρυθμική αγωγή. Υπάρχουν δηλαδή κομμάτια σε αργή ταχύτητα (βλ. Διπλόχορδο, Χουζάμ), σε μέτρια ταχύτητα (βλ. Μπάλος και τα συρτά) και σε γρήγορη ταχύτητα (βλ. Μπάλος τσαμπούνα). Στα τρία ζεϊμπέκικα παρατηρούμε επίσης το ίδιο φαινόμενο. Η ρυθμική αγωγή του Απτάλικου είναι αισθητά ταχύτερη από αυτή των άλλων δύο ζεϊμπέκικων (Αϊβαλιώτικο, Πέργαμος).

Σχετικά με την τροπικότητα και τα διαστήματα

Τροπικά και διαστηματικά το υπό μελέτη υλικό παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Παρατηρούμε ότι τα έντεκα κομμάτια που αναλύσαμε παραπάνω είναι δομημένα σε επτά διαφορετικά Μακάμ. Πιο συγκεκριμένα, σε Μακάμ Ραστ μελετήσαμε τα κομμάτια: Μπάλος, Συρτός πολίτικος, Απτάλικος. Σε Μακάμ Ουσάκ το Διπλόχορδο και τον μπάλο τσαμπούνα, σε Μακάμ Χιτζάζ τον Ροδίτικο, σε Μακάμ Καρτσιγιάρ την Πέργαμο, σε Μακάμ Σεγκιάχ το Χουζάμ, και σε Μακάμ Σαμπά το Αϊβαλιώτικο. Στον Σηλυβριανό παρατηρούμε έναν πολυτροπικό χαρακτήρα καθώς όπως ειπώθηκε και στην ανάλυση του παραπάνω, βλέπουμε στην μελωδική γραμμή την συνεχή εναλλαγή μεταξύ του Μακάμ Ραστ και Νικρίζ. Όσον αφορά στον γενικότερη διαστηματική προσέγγιση των κομματιών του δίσκου, διακρίνουμε δύο αρκετά διαφορετικούς χαρακτήρες. Παρατηρούμε δηλαδή πως τα θέματα των κομματιών

προσεγγίζονται αρκετά σκληρά, σε αντίθεση με την αισθητά πιο μαλακή διαχείριση των διαστημάτων που διακρίνουμε στους αυτοσχεδιασμούς εντός των κομματιών (όπου και αναλύουμε). Συνεπώς, εάν παραβλέπαμε τα αυτοσχεδιαστικά μέρη των κομματιών θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε ως μέσω ανάλυσης το εφαρμοσμένο σύστημα των λαϊκών δρόμων. Καταλήξαμε όμως στο τουρκικό Μακάμ αρχικά λόγω των αυτοσχεδιασμών και λόγω γενικότερης ομοιομορφίας στον τρόπο ανάλυσης του δίσκου.

Σχετικά με την φόρμα

Η φόρμα στο μεγαλύτερο μέρος του δίσκου θα λέγαμε ότι ακολουθεί έναν αρκετά τυπικό χαρακτήρα. Ειδικότερα, στα περισσότερα από τα κομμάτια με ρυθμικό μέτρο 4/4, βλέπουμε να ακολουθείται πιστά η λογική του τετράμετρου ή του οκτάμετρου. Εξαίρεση αποτελούν τα κομμάτια: Διπλόχορδο και Μπάλος τσαμπούνα στα οποία επικρατεί το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού σε κάθε επίπεδο. Στα τρία ζεϊμπέκικα διακρίνεται ξεκάθαρα η συνέπεια του εκτελεστή στις δίμετρες φράσεις.

Σχετικά με την ερμηνεία

Τέλος, παρατηρήθηκαν δύο βασικές τεχνικές παιξίματος που διακρίνουμε σχεδόν σε όλα τα κομμάτια και που συν τοις άλλοις διαμορφώνουν αυτόν τον ιδιαίτερο ερμηνευτικό χαρακτήρα του Στάθη Κουκουλάρη στα κομμάτια του δίσκου. Τα χαρακτηριστικά λοιπόν αυτά εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί είναι:

α) τα έντονα *glissando*

β) Τα *staccato* (για να τονίσει κάποια χαρακτηριστικά ρυθμικά μοτίβα)

Βιβλιογραφία

- 1) Ανδρικός Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*, εκδόσεις: Τόπος, Αθήνα, 2018
- 2) Ανδρικός Νίκος, *Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του*, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, 2010
- 3) Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, εκδόσεις: Μέλισσα, Αθήνα, 1991
- 4) Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2012.
- 5) Βούλγαρης Ευγένιος – Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, εκδόσεις: Fagotto books , ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα, 2006
- 6) Γεωργίου Δαμιανός Ιωάννης, Γεωργίου Δαμιανός, *Ρυθμός στην Μουσική*, Θεσσαλονίκη, 1995.
- 7) Δαλιανούδη Ρενάτα, *Το βιολί και η κιθάρα ως παραδοσιακή ζυγιά στην Δυτική Κρήτη κουρδίσματα- ρεπερτόριο – τεχνικές*, εκδόσεις: Παγκρήτιος σύλλογος καλλιτεχνών κρητικής μουσικής, Ηράκλειο, 2004
- 8) Δαλιανούδη Ρενάτα, *Το βιολί & η κιθάρα ως παραδοσιακή ζυγιά στην Ανατολική Κρήτη κουρδίσματα – ρεπερτόριο – τεχνικές*, εκδόσεις: Παγκρήτιος σύλλογος καλλιτεχνών κρητικής μουσικής, Ηράκλειο, 2004
- 9) Ζαρίας Γιάννης, *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*. Εκδόσεις: orpheus since 1918, Αθήνα, 2013
- 10) Θέμελης Δημήτριος, *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής*, εκδόσεις: University studio press, Αθήνα, 1994
- 11) Καρακώστας Σάκης, *Η οργανική μουσική στο Ξηρόμερο, οργανικές συνθέσεις, τροπική και μορφολογική ανάλυσή τους*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2016

- 12) Κανελάτου Παρασκευή Γ, *Το μοιρολόι στις νεοελληνικές τελετουργίες του θανάτου*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2007
- 13) Μαυροειδής Μάριος Δ., *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 1999.
- 14) Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαούτο τροπικότητα & εναρμόνιση*, εκδόσεις: Εν χορδαίς, 2013, Θεσσαλονίκη
- 15) Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, εκδόσεις: Fagotto books, Αθήνα, 2006
- 16) Πετράκης Στέλιος – Ανδρεουλάκης Ηλίας, *Σκοποί & μαντινάδες της Κρήτης*, εκδόσεις: Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 2013
- 17) Τσιαμούλης Χρήστος, *Αριθμητικό τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις: Παπαγρηγορίου Κ. Νάκας, Αθήνα, 2010
- 18) Jairazbhoy, N, A, *Improvisation*, στο New Groove: Dictionary of music and musicians, Macmillan, London, 1980, σελ.53.London, 1980
- 19) Michels Ulrich, *Ατλας της μουσικής*, εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1994.
- 20) Osman Ismail Hakki Ozkan, *Turk musikisi nazariyati ve usuleri ile Kudum Velveleleri*, εκδόσεις: Kultur serisi, Turkey, 1984
- 21) Walton Charles W. *Βασικές μουσικές φόρμες*, εκδόσεις: Ορφέως, Αθήνα, 1990, σελ. 1

Αρθρογραφία

- 1) Κοκκώνης Γιώργος, *alla- turka alla franga και καφέ αμάν*, εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο: Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση, Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών, Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2010
- 2) Περισυνάκης Πάρις, *Λύρα Κρήτης-Κώστας Μουντάκης (1926-1991)*, εκδόσεις: Voukino, Αθήνα, 2019
- 3) Σκούλιος Μάρκος, *Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου*, Περιοδικό Πολυφωνία
- 4) Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ράστ*, Άρθρο περιοδικού, Πολυφωνία, , εκδόσεις: Κουλτούρα, Αθήνα, 2014
- 5) Σπηλιάκος Χ. Σταύρος, *Η διακεκριμένη ενότητα συρτού & μπάλου*, άρθρο, δημοσίευση: διεθνές συνέδριο της διεθνούς οργάνωσης λαϊκής τέχνης, Unesco – c, Αθήνα, 1997
- 6) Σπηλιάκος Χ. Σταύρος, *Ο συρτός χορός στη Νάξο*, δημοσίευση: περιοδικό φυσική αγωγή, άθληση, υγεία. Ηράκλειο, 2005
- 7) Σπηλιάκος Χ. Σταύρος, Νάξος - *Τα χορευτικά δρώμενα στο γάμο*, άρθρο, δημοσιεύτηκε στην επετηρίδα της ομοσπονδίας ναξιακών συλλόγων, 2011
- 8) Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, Da capo press, New York, 1986
- 9) Signell, Karl L, *Esthetics of Improvisation in Turkish art music*, university of Texas press, 1974
- 10) Cholevas Michalis, *Makam: Modality and style in Turkish art music*, Conference: Mikrotonalität. Praxis und Utopie, At Musikhochschule Stuttgart, 2011

Διαδικτυακές πηγές

- 1) <https://www.youtube.com/watch?v=4jfPljXmKCE>
- 2) <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.partners&id=409>

Παράρτημα

Αποδελτίωση συνέντευξης του Στάθη Κουκουλάρη

Απ' ότι γνωρίζω κατάγεστε από την Νάξο. Εκεί γεννηθήκατε και εκεί μεγαλώσατε;

Ναι. Εκεί γεννήθηκα και έζησα μέχρι 13 χρονών.

Σχολείο πήγατε στη Νάξο;

Ναι αλλά μόνο στο δημοτικό πήγα δεν πήγα πουθενά αλλού.

Και με την μουσική πόσο χρονών αρχίσατε να ασχολείστε;

Στα 12

Πήγατε σε κάποια σχολή ή σε δάσκαλο;

Σε έναν δάσκαλο πήγα σε ένα χωριό. Μπαρδάνης λεγότανε. Λίγο μακριούτσικα ήτανε... Πήγα σε αυτόν 5-6 φορές. Κάποιες φορές πήγαινα και δεν ήταν εκεί, κάποιες φορές ήταν άρρωστος. Μετά έφυγα και ήρθα εδώ στο ωδείο Αθηνών.

Υπήρξε κάποιος άλλος μουσικός στην οικογένεια που σας ενέπνευσε να ξεκινήσετε την μουσική;

Όχι. Οι Κονιτοπουλαίοι έμεναν απέναντι μας. Ήμασταν και συγγενείς. Οι παππούδες μας ήταν αδέρφια.

Ποιόν μουσικό – βιολονίστα είχατε πρότυπο στα πρώτα σας βήματα;

Θα σου πω.. Πρώτα πρώτα ο Σαλονικιός μ' άρεσε και ο Κόροζ. Οι άλλοι πώς να στο πω; Δεν με εντυπωσιάζανε δεν με συγκινούσαν.

Συνολικά πόσα χρόνια κάνατε μαθήματα κλασικού βιολιού;

Έκανα γύρω στα 9 χρόνια. Είχα φτάσει σχεδόν ανωτέρα τάξη. Μετά έφυγα για Αυστραλία και τα παράτησα.

Στην Αυστραλία πόσα χρόνια ζήσατε;

Ήμουν εκεί για 8 χρόνια.

Κι εκεί πάλι με την μουσική ασχολούσασταν;

Ναι, έπαιζα βιολί.

Ποιος ήταν ο τρόπος μελέτης σας; Ακουστικός ή μέσω παρτιτούρας;

Αυτά που έπαιζα στο ωδείο τα μάθαινα με παρτιτούρα, τα «άλλα» τα έπαιζα έτσι.. Πρακτικά.

Μετά το ωδείο κάνατε σε κάποιον άλλο δάσκαλο μαθήματα;

Όχι δεν έκανα.

Όταν επιστρέψατε στην Αθήνα που παίζατε περισσότερο; Σε γάμους και πανηγύρια ή παίζατε και κάπου σταθερά;

Εγώ ξεκίνησα με τους δημοτικούς από το 60' μέχρι το 68'.

Στεριανά δημοτικά είχατε ακούσει στην Νάξο πριν έρθετε στην Αθήνα;

Όχι. Εκεί τα δικά μας μόνο παίζαμε.

Με ποιους δημοτικούς τραγουδιστές συνεργαστήκατε εδώ; Και ποιους από αυτούς θα ξεχωρίζατε;

Με όλους είχα δουλέψει εδώ. Τότε ήταν ο Σκαφίδας, η Κολλητήρη, η Πυργάκη, ο Καρναβάς, ο Ζάχος, ήταν όλοι εδώ. Όλοι τους ήταν καλοί τραγουδιστές, στην πρώτη γραμμή ήταν.

Πείτε μου κάποια πράγματα σχετικά με τους προσωπικούς σας δίσκους αλλά και για και για άλλες δισκογραφικές δουλειές που έχετε παίξει.

Έχω κάνει τρεις δικούς μου δίσκους οι δύο είναι με ορχηστρικά κομμάτια. Ο πρώτος είναι «το λουλουδάκι του μπαζέ» το 60' και μετά το 75' είναι οι δίσκοι από την Μ. Ασία στο Αιγαίο και ο «από τη Σμύρνη στο Αιγαίο» αλλά έχω παίζει σε χιλιάδες δίσκους άλλων. Σε Λαϊκούς, σε δημοτικούς, σε νησιώτικα, σε ότι θες.

Στην πορεία σας υπήρξατε και δάσκαλος; Είχατε αρκετούς μαθητές;

Ναι, έκανα μαθήματα και ακόμη κάνω άμα τύχει.

Μελετήσατε και μουσικούς και μουσικές εκτός Ελλάδος; Είχατε ακούσματα ανατολικής μουσικής από Τούρκους, Άραβες μουσικούς;

Άμαν άκουγα κάτι που μ' άρεσε, ασχολιόμουν. Πάντα εμείς οι μουσικοί δεν ψάχνουμε; Παρακολουθούσα τότε τον Haydar.

Έχετε ασχοληθεί καθόλου με την βυζαντινή μουσική;

Δεν έχω ασχοληθεί όχι αλλά μου άρεσε πολύ. Άκουγα τους φίλους μου στο οδείο που κάνανε βυζαντινή και μου άρεσε πολύ είχα ακούσματα.

Πέρα από το κλασικό (μι, λα, ρε, σολ) κούρδισμα χρησιμοποιείται κι άλλα κουρδίσματα στο βιολί;

Ναι, όταν παίζω το διπλόχορδο.

Μετακινείται δηλαδή την λα χορδή προς την μι;

Όχι. Έτσι όπως είναι απλά κουρδίζω την μι και την λα στο ρε.

Παίζετε κι άλλα μουσικά όργανα;

Παίζω λίγο λαούτο λίγο μπουζούκι. Μου αρέσουν γενικά τα έγχορδα..

Ποιος δίσκος πιστεύετε ότι είχε μεγαλύτερη απήχηση στον κόσμο;

Από τη Μ. Ασία στο Αιγαίο.

Από νέους βιολονίστες στην Ελλάδα ποιους ξεχωρίζεται;

Έχω βγάλει 4-5 μαθητές που είναι πολύ καλοί. Ο Κορρές είναι ο ένας. Είναι κι ένας μικρός, Χουζούδης λέγεται. Είχα κι απ' την Κομοτηνή έναν πολύ καλό. Αλλά ήταν μακριά και δεν μπορούσε να έρχεται συνέχεια ήρθε μια φορά. Γιώργο τον λέγανε. Είχα πολλούς μαθητές αλλά μην φανταστείς. Τα ταλέντα ήταν λίγοι.

Εδώ τώρα με ποιους μουσικούς συνεργάζεστε;

Τα τελευταία 6 χρόνια παίζω με τον Κονιτόπουλο.

Πάτε ακόμη σε γάμους και πανηγύρια;

Παντού πάμε ναί.

Με λίγες λέξεις τι είναι το βιολί για εσάς;

Άκου το βιολί είναι ένα δύσκολο όργανο. Θέλει πειθαρχία και δουλειά, δεν θέλει να καβαλήσεις το καλάμι άμα γίνει αυτό τα έχασες όλα.

Έχετε διδάξει ποτέ σε κάποια σχολή ή σας έχει γίνει πρόταση από κάποιο πανεπιστήμιο;

Μου έχουν πει πολλές φορές αλλά δεν πήγα. Είχε ο Μόσχος κάποτε μια σχολή και με είχε πει, ο Νάκας μου είχε πει να πάω στο ωδείο αλλά δεν μου άρεσε εμένα να ασχοληθώ με αυτά.

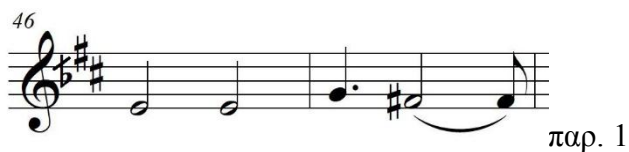
Υπήρξε κάποιος μουσικός - φίλος που να μελετούσατε μαζί;

Μαζί δεν γίνεται λίγο δύσκολο.

Σημειογραφία - Καλλωπιστικά στοιχεία⁸⁹

Legato

Λεγκάτο : δεμένο⁹⁰. Στην περίπτωση της βιολιστικής τέχνης οι νότες παίζονται στην ίδια κίνηση του δοξαριού (παρ.1).



Staccato

Στακάτο : κοφτά, φθόγγοι αισθητά χωρισμένοι μεταξύ τους⁹¹ (παρ.2).



Glissando

Γκλισάντο : Ολίσθημα ενός φθόγγου προς έναν άλλον, συνήθως γειτονικό (παρ. 3).



⁸⁹ Περισυνάκης Πάρις, , *Λύρα Κρήτης - Κώστας Μουντάκης (1926-1991)*, σελ. 18-19

⁹⁰ Michels Ulrich, *Ατλας της μουσικής*, εκδόσεις: Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1994, σελ. 76

⁹¹ Michels Ulrich, *Ατλας της μουσικής*, εκδόσεις: Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1994, σελ. 79

Ποικίλματα Μιας- Νότας ()⁹²

1) Το **Μετάηχο** ποίκιλμα μιας νότας, όταν αυτό έπεται της κύριας νότας την οποία ποικίλει (παρ. 4) :



παρ. 4

Τα ποικίλματα Μιας-Νότας, κατά τον Neumann(1983: 47), χωρίζονται ανάλογα με τη θέση του ποικίλματος στο χρόνο σε συνάρτηση με τον παλμό της κύριας νότας με την οποία αυτό ενώνεται. Επίσης, το τονικό τους ύψος σε σχέση με τις δυο εκατέρωθεν κύριες νότες, μπορεί να διαφοροποιείται⁹³.

2) Το **Πρόηχο** ποίκιλμα μιας νότας. Προηγείται της κύριας νότας με την οποία είναι δεμένο με σύζευξη (παρ. 5):

⁹² Ζαρίας Γιάννης, *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*. Εκδόσεις: orpheus since 1918, Αθήνα, 2013, σελ. 87-88.

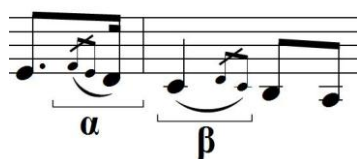
⁹³ Ζαρίας Γιάννης, *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*. Εκδόσεις: orpheus since 1918, Αθήνα, 2013, σελ. 88.



παρ. 5

Ποικίλματα Δύο Νοτών⁹⁴

Η *Διπλή Συζευκτική Appoggiatura*, οι νότες ποίκιλης της οποίας βρίσκονται **α)** και οι δύο σε μεγαλύτερο τονικό ύψος ή **β)** μια από τις δύο σε μεγαλύτερο και η άλλη σε ίσο τονικό ύψος από αυτό της κύριας νότας την οποία ποικίλουν (παρ. 6).



παρ. 6

Mordent

Μορντάντ : Γοργή εναλλαγή της βασικής νότας με την υπερκείμενη ή την υποκείμενή της (στο ανάποδο μορντάντ) (παρ. 7).



παρ. 7

⁹⁴ Ζαρίας Γιάννης, *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*. Εκδόσεις: orpheus since 1918, Αθήνα, 2013, σελ. 87-88.

Ανάποδο mordent (παρ. 8) :



παρ. 8

Trill

Τρίλια : Γοργή εναλλαγή ενός φθόγγου με τον υπερκείμενό του (παρ. 9).

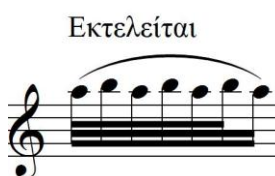
1)



2)



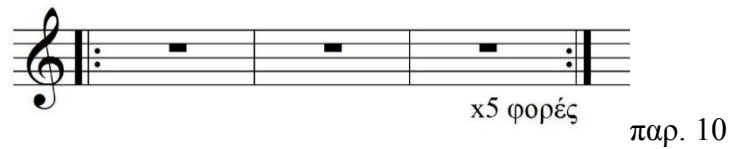
3)



παρ. 9

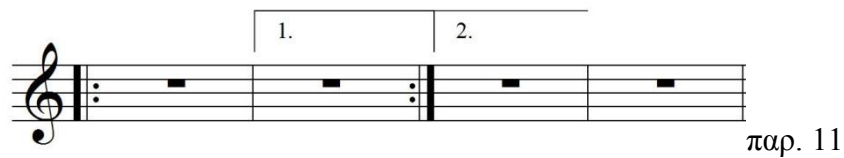
Επαναλήψεις

Τα μέτρα που βρίσκονται ανάμεσα στις διπλές διαστολές επαναλαμβάνονται. Αν υπάρχει ένδειξη (π.χ. x 5 φορές) τότε αυτό το μέρος ακούγεται πέντε φορές συνολικά (παρ. 10).



Πρώτη και δεύτερη βόλτα επανάληψης

Στις περιπτώσεις που υπάρχει διαστολή με το νούμερο 2 στην επανάληψη, στο τέλος της πρώτης επανάληψης παραλείπεται το τελευταίο μέτρο με το νούμερο 1 και μεταβαίνουμε κατευθείαν στο μέτρο με το νούμερο 2 (παρ. 11).



Διπλή διαστολή

Η διπλή διαστολή βρίσκεται στο τελευταίο μέτρο του κομματιού και σημαίνει το τέλος του (παρ.12).

