



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΜΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΗΣ ΚΑΙ  
ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΝΙΚΟΣ ΜΗΛΑΣ**

**ΜΙΑ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΚΟΥ ΣΚΟΠΟΥ  
«ΣΗΛΥΒΡΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ», ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΟ ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΤΙΣ  
ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΑΙΞΙΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ**

**Επιβλέπων: Χάρης Σαρρής**

**Δρ. Εθνομουσικολόγος ΕΚΠΑ**

**Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ: Εκτέλεση/Ερμηνεία της  
Παραδοσιακής Μουσικής**

**Αθήνα, Ιανουάριος, 2020**

**A COMPARATIVE STUDY OF THE INSTRUMENTAL MUSICAL  
PIECE “SILIVRIANOS SIRTOS”, IN THE MATTER OF VIOLIN  
PLAYING TECHNIQUES AND STYLE**

**Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή**

Αθήνα, 19/2/2020

## **ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ**

1. Λάμπρος Λιάβας  
Καθηγητής Εθνομουσικολογίας & Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας
2. Βασιλική Λαλιώτη  
Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια Εθνομουσικολογίας &  
Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας
3. Αναστάσιος Χαψούλας  
Καθηγητής Εθνομουσικολογίας & Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας

## **Ο Διευθυντής του ΠΜΣ**

Αχιλλεύς Χαλδαιάκης

Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικολογίας και Ψαλτικής Τέχνης ΕΚΠΑ

## Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, αντιπροσωπεύει τις προσωπικές απόψεις και δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής. Όλες οι δημοσιευμένες και μη πηγές που έχω χρησιμοποιήσει αναφέρονται στη βιβλιογραφία.

## Υπογραφή

# ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Βασική αφορμή για την συγκεκριμένη μελέτη ήταν η προσωπική ενασχόληση του γράφοντος με το βιολί και ιδιαίτερα με τις διαφορετικού ύφους ιδιωματικές ερμηνείες που άπτονται της παραδοσιακής-λαϊκής μουσικής του Ελλαδικού χώρου, άμεσα επηρεασμένου από την περιοχή των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου. Βασικός στόχος της εργασίας είναι να φανούν τα διαφορετικά ιδιαίτερα γνωρίσματα της εκτέλεσης και της ερμηνείας του βιολιού και πως αυτό αντικατοπτρίζει την χρονολογική εποχή και το κοινωνικό περιβάλλον της, την προσωπικότητα και το καλλιτεχνικό υπόβαθρο του κάθε ερμηνευτή και τους αμιγώς μουσικούς και τεχνικούς παράγοντες που επηρεάζουν την μουσική πράξη ώστε να έχουμε διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα. Για να περιοριστεί το πεδίο έρευνας και να φωτιστούν οι διαφορετικές ερμηνείες, επιλέχθηκε για να μελετηθεί ένας και μόνο οργανικός σκοπός ηχογραφημένος από τρεις διαφορετικές χρονολογικές εποχές της δισκογραφίας.

Στην εν λόγω εργασία γίνεται αρχικά μια περιγραφή και ανάλυση του «Σηλυβριανού συρτού», από την πλευρά των μουσικών καταβολών και αιτιολογείται ο λόγος που επιλέχθηκαν να μελετηθούν και να συγκριθούν ηχογραφήσεις από τη δισκογραφία και με ποιο σκεπτικό επιλέχθηκαν οι τρεις συγκεκριμένες περιπτώσεις: α) *Γιώργος Μακρυγιάννης ο «Νισύριος»*, β) *Στέφανος Βαρτάνης*, γ) *Στάθης Κουκουλάρης*. Βασική μεθοδολογική επιλογή είναι η καταγραφή των τριών ηχογραφήσεων σε δυτική σημειογραφία, αλλά πέραν αυτού ξεχωριστό ενδιαφέρον έχει η αλληλεπίδραση δυο διαφορετικών κόσμων (Δύση - Ανατολή) και τριών βασικών θεωρητικών μοντέλων (Δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, Βυζαντινής μουσικής, Ανατολική μουσικής).

Στο κυρίως μέρος της εργασίας παραθέτονται βιογραφικά στοιχεία του κάθε ερμηνευτή και οι καταγραφές, ενώ η ανάλυση για κάθε μια από τις περιπτώσεις χωρίζεται σε δυο μέρη. Αρχικά γίνεται μια προσπάθεια να διαχωριστούν τα σημάδια διαποίκισης της ερμηνείας ώστε να φανεί πιο ξεκάθαρα η μελωδική γραμμή. Υπό αυτήν την προϋπόθεση γίνεται τροπική και αρμονική ανάλυση της κάθε περίπτωσης. Στη συνέχεια χρησιμοποιώντας την ανάλυση αυτή χρησιμοποιώντας την διάκριση μεταξύ βασικών φθόγγων της μελωδίας και τα σημάδια διαποίκισης (ποικίλματα, μελίσματα, παραλλαγές) γίνεται αναλυτική καταγραφή τους και προσπαθούμε να εισχωρήσουμε στο μυαλό και την πρόθεση του κάθε ερμηνευτή.

Μετά από την καταγραφή, την ανάλυση και τη σύγκριση των τριών περιπτώσεων παρατηρούνται χρήσιμα συμπεράσματα είτε αμιγώς τεχνικού-μουσικού είτε μουσικολογικού ενδιαφέροντος. Η σύγκριση των τριών περιπτώσεων εξάγουν συμπεράσματα για τους ίδιους ερμηνευτές, για τον τρόπο διαχείρισης των μουσικών και τεχνικών παραγόντων στην ηχογράφηση αλλά κυρίως για το κατά πόσο επηρέασαν και συνεχίζουν να επηρεάζουν επόμενες γενιές μουσικών, δημιουργώντας συνεχώς προϋποθέσεις για μουσική δημιουργία και αναδημιουργία λαϊκού ενδιαφέροντος.

**Λέξεις-κλειδιά:** λαϊκό βιολί, ιδιωματική ερμηνεία, φραζάρισμα, διαποίκιση, εξελικτική πορεία, Σηλυβριανός συρτός

# ABSTRACT

The author's personal involvement with the violin, especially performance of different style informed by the traditional-folk music of Greece, the Balkans and the East Mediterranean, was the main reason behind this particular study. The idea is to find and focus on different styles and ornamentations of the violin as they arise from every different period, the performers' personality and status and the musical or technical parameters. I chose to analyze and compare three different recordings of one particular musical piece in order to focus on a field and give priority in differences of the performance of three different periods.

First of all, there is an extent description of "Silivrianos syrtos" as a traditional piece and its origins and afterwards, there is an analysis of the reasoning why these three particular recordings from discography from three different violin players (a) Giorgos Makriyannis o Nisyrios, b)Stefanos Vartanis, c) Stathis Koukoularis) were chosen for this study. Basic methodological tools is the transcription in west music notation and additionally – while analyzing, I realized – three different musical theoretical models (west European music, byzantine music, eastern music).

In the main part of this study, there are short biographies of the three violinists and the basic analysis of each performance is divided into two parts. Firstly, I tried to abstract the ornaments from the melody in order to focus in the key notes which make up the phrases, following tropical and harmonical analysis. Consequently, by analyzing and noting the ornaments, I make a profile for every performer.

After all, there is an extent comparison of the three performances, which help me to draw conclusions, either in the musical and technical field or in the field of musicology in general. This study shed light on the issue of how and in which grade every performer as a musician and as personality influence the new generations of musicians (and especially violinists) and how known musical stuff can be transformed and be the main cause for composing and re-creation, which are main parts of tradition in general.

**Key words:** folk violin, performance, ornamentation, evolutionary course, Silivrianos syrtos

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη	5
Abstract	6
Εισαγωγή	8
Κεφάλαιο 1	
Σηλυβριανό συρτό: Συζήτηση γύρω από το κομμάτι και τη μελέτη του	
1.1. Περιγραφή του κομματιού	11
1.2. Ηχογραφήσεις – Ιδιαιτερότητες	13
1.3. Μεθοδολογικά ζητήματα	15
Κεφάλαιο 2	
Ανάλυση – Συγκριτική μελέτη	
2.1. Περίπτωση Α' - Γιώργος Μακρυγιάννης ο «Νισύριος»	18
2.2. Περίπτωση Β' - Στέφανος Βαρτάνης	35
2.3. Περίπτωση Γ' – Στάθης Κουκουλάρης	46
2.4. Συγκρίνοντας τις τρεις περιπτώσεις	57
Συμπεράσματα	62
Βιβλιογραφία	65
Παράρτημα	67

## Εισαγωγή

Η μελέτη μιας οποιαδήποτε παραδοσιακής-λαϊκής μουσικής βασίζεται σε μια πολύπλοκη έρευνα που διακλαδώνεται σε πολλά επίπεδα είτε κοινωνικά, ανθρωπολογικά είτε αμιγώς τεχνικά, μουσικά. Στην «εικόνα» της παίζουν σημαντικό ρόλο ο χρόνος, ο τόπος, το κοινωνικό περίβλημα και ο σκοπός για τον οποίο υπάρχει η λαϊκή δημιουργία και έκφραση.

Στην ελληνική μουσική παράδοση παρατηρείται ένα πλήθος τραγουδιών και οργανικών σκοπών τέτοιο που την απεικονίζει ως αχανής. Σε αυτό παίζουν ρόλο μια σειρά από αιτίες αλλά ένας ενδιαφέρον λόγος είναι η συνεχής αναδημιουργία και έκφραση μέσα από ένα κοινό μουσικό υλικό από διαφορετικούς ανθρώπους, σε διαφορετικές χρονολογικές εποχές, σε διαφορετικά μέρη, από διαφορετικά όργανα και πλήθος ακόμα παραγόντων. Όλο αυτό σε συνδυασμό με τον πλουραλισμό πολιτισμικών στοιχείων, που απορρέουν από την μακραίωνη ιστορία και τη γεωγραφική θέση του ελλαδικού χώρου και της Βαλκανικής χερσονήσου γενικότερα, δημιουργούν τις διαφορετικές όψεις και αποχρώσεις του υλικού αυτού.

Για αυτούς τους λόγους, επέλεξα ως θέμα για αυτήν την εργασία να κάνω μια αναλυτική καταγραφή και στη συνέχεια συγκριτική μελέτη η οποία να δώσει κάποιες απαντήσεις σχετικά με τις τόσο διαφορετικές «εικόνες» που μας δίνουν ηχογραφήσεις από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα μέχρι τις πιο σύγχρονες. Για να είμαι όσο το δυνατόν πιο συγκεκριμένος επέλεξα ένα οργανικό κομμάτι το οποίο θεωρείται θεμελιώδες στο ρεπερτόριο του παραδοσιακού βιολιού, μιας και το αντικείμενο και το ενδιαφέρον μου εστιάζει όντως στο τρόπο παιξίματος και στην ερμηνεία του παραδοσιακού βιολιού και επιπροσθέτως επειδή το βιολί οργανολογικά εμπίπτει σε ποικίλες ερμηνείες λόγω των δυνατοτήτων έκφρασης του. Το κομμάτι που επέλεξα είναι ένας οργανικός σκοπός που το συναντάμε συνηθέστερα ως «Σηλυβριανός συρτός». Στόχος είναι να εξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με τη πορεία, την εξέλιξη και τους μετασχηματισμούς που εμφανίζονται στο ύφος και τη δομή του κομματιού καθεαυτού, αλλά κυρίως δίνοντας έμφαση στην εκτέλεση και ερμηνεία του σκοπού αυτού μέσα από το όργανο του βιολιού, να υπάρξει περιθώριο συμπερασμάτων σχετικά με τις ποικιλομορφίες, τις διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις και τελικά μια ενδεχόμενη εξέλιξη της ελληνικής βιολιστικής τέχνης<sup>1</sup> στο χρόνο όσο μπορεί να φανεί από ένα και μόνο κομμάτι. Για αυτό το λόγο οι ηχογραφήσεις που επιλέχθηκαν διαφέρουν κατά πολύ χρονικά μεταξύ τους. Σε αυτό φυσικά πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν οι εκτελεστές-ερμηνευτές καθώς στο αποτέλεσμα παίζει σημαντικό ρόλο η προσωπικότητα τους,

---

<sup>1</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο αυτόν από τον Ζαρία (2013), γιατί αναφέρεται στο σύνολο των ερμηνειών που άπτονται των προφορικών παραδόσεων και τη ελληνικής κατ' επέκταση.



οι καταβολές τους και η χρονική στιγμή που διαδραματίστηκαν οι ερμηνείες που εξετάζουμε.

Ο λόγος που επιλέχθηκε το κομμάτι αυτό είναι γιατί α) πρόκειται για ένα βασικό κομμάτι του ρεπερτορίου του βιολιού, β) έχει παιχτεί σε πολλές διαφορετικές περιοχές, γ) η φύση του κομματιού αφήνει πολλά περιθώρια προσωπικής ερμηνείας και δεξιοτεχνίας, κρατώντας μια ξεκάθαρη και σταθερή μελωδική πορεία και δομή. Σε αυτό το σημείο είμαστε πολύ κοντά σε αυτό που αναφέρει ο Λιάβας(1996) ως «*το περίεργο κράμα ελευθερίας και υποταγής που διακρίνει τη λειτουργία της μουσικής πράξης στο πλαίσιο κάθε λαϊκής παράδοσης*», μιλώντας βέβαια κυρίως για το θέμα του αυτοσχεδιασμού, αλλά ανοίγοντας πολλά περιθώρια συζήτησης και σχετικά με το ζήτημα της ερμηνείας στην μουσική παράδοση γενικότερα.

Επιλέχθηκαν ηχογραφήσεις από την εποχή των πρώτων ηχογραφήσεων της δισκογραφίας μέχρι τις πιο σύγχρονες. Η επιλογή αυτή φυσικά δεν γίνεται να είναι εξαντλητική, καθώς κάθε περίπτωση είναι μοναδική μιας και αναλύεται διαφορετικός βιολιστής κάθε φορά σε διαφορετική χρονική στιγμή. Βασικό κριτήριο για την επιλογή είναι στις εκτελέσεις του σκοπού να παίζουν κάποιοι από τους κατά τεκμήριο μεγαλύτερους δεξιότεχνες από την κάθε εποχή αλλά ταυτοχρόνως να προκύπτει εμφανές διαφορετικό ηχοχρωματικό - ιδιωματικό<sup>2</sup> αποτέλεσμα. Το ηχώχρωμα ή αλλιώς το ιδίωμα σε μια ερμηνεία μπορεί να παραλληλιστεί με το αντίστοιχο γλωσσικό ιδίωμα που μπορεί να παρατηρηθεί σε μια ομιλία. Αυτό το χαρακτηριστικό και μόνο μπορεί να δώσει πολύ διαφορετικό αποτέλεσμα ακόμα κι αν το περιεχόμενο του είναι ίδιο.

Στο τέλος της έρευνας σκοπός είναι να έχουμε μια ξεκάθαρη εικόνα γύρω από την εκτέλεση και την ερμηνεία του βιολιού. Αν η βιολιστική παράδοση είναι ένα δίκτυο μουσικών και εξωμουσικών παραγόντων, τότε κάθε μία από τις εκτελέσεις είναι ένας κόμβος στο δίκτυο αυτό. Ο κόμβος αυτός θα μας βοηθήσει να εξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με τους παράγοντες που συντελούν στο αποτέλεσμα. Βασικοί παράγοντες είναι

- ο εκτελεστής/ερμηνευτής,
- το καλλιτεχνικό και μουσικό υπόβαθρο του,
- ο τόπος καταγωγής του και οι προσωπικές μουσικές καταβολές που χαρακτηρίζουν πολύ την προσωπική ξεχωριστή αίσθηση για τη κάθε φράση του κομματιού
- πόσο επηρεάζει η ενορχήστρωση και ο τρόπος ρυθμικής συνοδείας

---

<sup>2</sup> Στο ηχώχρωμα αναφέρεται ο Καμπανάς(1992,τ.Β': 453) στο «Θεωρία της Μουσικής Σημειογραφίας». Για τον όρο του ιδιώματος ειδικά στην ελληνική βιολιστική τέχνη(Ζαριάς,2013:2).

Η εργασία αφορά την ερμηνεία του κάθε βιολιστή και στο κατά πόσο αυτή επηρεάζει και διαφοροποιεί το ίδιο το κομμάτι. Το άκουσμα εκ πρώτης όψης διαφέρει πάρα πολύ από μία εκτέλεση σε μια άλλη και αυτό αναμένεται να αποδειχθεί καθώς θα συγκρουστούν διαφορετικές οπτικές σε σχέση με την προσέγγιση και εκφορά των μελωδικών φράσεων και οι ερμηνείες αναμένονται να χαρακτηριστούν και να συγκριθούν με τα παρακάτω δίπολα.

- Αστική – Τοπική
- Δεξιοτεχνική – Λιγότερο δεξιοτεχνική (με πρόθεση «υπερέτησης» του κομματιού)
- Επηρεασμένη από τη φωνή – Οργανοκεντρική σκέψη και πράξη

Τέλος, η εργασία ανοίγει το δρόμο για να έχουμε στην κατοχή μας μια αναλυτική καταγραφή των εκτελέσεων που επιλέχθηκαν με σκοπό την κατηγοριοποίηση ποικιλικών τεχνικών, ιδιωματισμών και ηχοχρωματικών ερμηνειών στο χρόνο και τη δυνατότητα χρησιμοποίησής τους σε επόμενες εργασίες με σκοπό την εκτενέστερη προσέγγιση του ίδιου θέματος ή άλλων θεμάτων όπως η εντοπιότητα, ο τρόπος και σκοπός επιτέλεσης κ.α.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## *Σηλυβριανό συρτό: Συζήτηση γύρω από το κομμάτι και τη μελέτη του*

### *1.1. Περιγραφή του κομματιού*

Το «Σηλυβριανό συρτό» χαρακτηρίζεται ως ένα αστικό λαϊκό κομμάτι<sup>3</sup> της Κωνσταντινούπολης. Όπως προδίδεται από το όνομα, φαίνεται να κατάγεται από τη Σηλυβρία ή Σηλυμβρία, η οποία είναι πόλη της Ανατολικής Θράκης στην ακτή της Προποντίδας. Η πόλη αυτή έχει μακράιωνη ιστορία, καθώς κατοικείται από την αρχαιότητα (Σαμοθράκης, 1963). Στα νεότερα χρόνια κυριαρχούσε το ελληνικό στοιχείο μέχρι την ανταλλαγή των πληθυσμών, όπου ελληνικοί πληθυσμοί από την περιοχή μετοίκησαν τις μεγάλες πόλεις της Δυτικής Θράκης και της Μακεδονίας.

Το κομμάτι αυτό λοιπόν αρχικά φαίνεται να ανήκει στο ρεπερτόριο της μουσικής της Πόλης και των περιχώρων είτε λόγω επικρατέστερου ονόματος είτε λόγω της δισκογραφίας στις αρχές του αιώνα όπου φαίνεται να εκτελείται και να τραγουδιέται (όταν τραγουδιέται με στίχο) ευρέως από δεξιότεχνες με καταγωγή από εκεί ή από την ευρύτερη περιοχή (ενδ: Αντώνης Διαμαντίδης «Νταλγκάς», Κυριακούλα Αντωνοπούλου «Κυρα Κούλα», Αντώνης Αμιράλλης «Παπατζής», Γιώργος Μακρυγιάννης «Νισύριος»). Άλλωστε η Κωνσταντινούπολη είναι μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές 20<sup>ου</sup> το μουσικό κέντρο των Βαλκανίων και της Ανατολίας, κάτι που εξηγεί και τις πολλές διαφορετικές επιρροές, όπως θα δούμε στο κομμάτι, και το οποίο χαρακτηρίζει τις αστικές μουσικές εκείνης της εποχής εν μέσω διαρκούς «εθνικοποίησης» των μουσικών παραδόσεων των ευρύτερων περιοχών (Ρεννανεν, 2004:1-4). Σαν φυσικό επακόλουθο ο συγκεκριμένος σκοπός δείχνει να έχει «ταξιδέψει» σε πολλές περιοχές της Ελλάδας, από τα νησιά του Αιγαίου μέχρι και την Ηπειρωτική Ελλάδα. Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι ηχογραφήθηκε αρκετές φορές από τους πρώτους κιάλας δίσκους που έγιναν στην Αμερική, κάνοντας το γνωστό στο ευρύ κοινό μέσω της δισκογραφίας, ταυτίζοντας το πολλές φορές με την ιδιαίτερη καταγωγή αυτού που το ηχογράφησε και δίνοντας τοπικό χαρακτήρα κατά τόπους<sup>4</sup>. Επίσης αν διαβάσουμε βιογραφικά στοιχεία<sup>5</sup> για

---

<sup>3</sup>Με την έννοια του «αστικού» εννοούμε ότι το κομμάτι αυτό δημιουργήθηκε ή έγινε ευρέως γνωστό σε αστικό περιβάλλον. Με την έννοια του λαϊκού εννοούμε ότι χαρακτηρίζεται με τον απαραίτητο βαθμό λαϊκότητας που χαρακτηρίζει ένα κομμάτι που παίζεται με κάποια ελευθερία και με πλούσιο και διαφορετικό κάθε φορά ιδιωματικό χαρακτήρα. Ο Μάρκος Σκούλιος(2006) στο αναφερόμενος στις μουσικές υπαίθρου και των αστικών μουσικών της Σμύρνης και της Κων/πολης της συνδέει με τον όρο «παραδοσιακά ιδιώματα».

<sup>4</sup> Ειδικά στην περίπτωση του Γιώργου Μακρυγιάννη, που είναι από τους πρώτους που δισκογράφησε κομμάτια πανελληνίου ενδιαφέροντος, είναι χαρακτηριστική η υιοθέτηση αυτών των κομματιών από

τη ζωή και τα μέρη που έζησαν οι ενδεικτικά προαναφερθέντες τραγουδιστές και μουσικοί στις αρχές του αιώνα, θα μας γίνει κατανοητό ότι τα συγκεκριμένα πρόσωπα εκτός από το να αφομοιωθούν πολιτισμικά και καλλιτεχνικά, κατ' επέκταση, από το εκάστοτε μέρος όπου έζησαν, «κουβαλούσαν» το πολιτισμικό και καλλιτεχνικό υπόβαθρο και διαμόρφωναν σε μεγάλο βαθμό το ρεπερτόριο του κάθε μέρους. Φυσικά αυτό δεν είναι το μοναδικό παράδειγμα, καθώς υπάρχουν αναρίθμητες εκδοχές μουσικών ενός μέρους να ταξιδεύουν και να «εισάγουν» ρεπερτόριο ή ύφος στο παίξιμο τους στο τόπο τους επιστρέφοντας<sup>6</sup>. Το γεγονός αυτό καταστεί μη απαραίτητη την απάντηση του ερωτήματος από πού προέρχεται ο σκοπός που μελετούμε, καθ' ότι είτε η μία είτε η άλλη συνθήκη μπορεί να έχει παρουσιαστεί οπουδήποτε. Περισσότερο στο κομμάτι δίνει αξία η κάθε ερμηνεία με τις ανάλογες προθέσεις και καταβολές του κάθε εκτελεστή/ερμηνευτή.

Όπως προείπαμε, το συναντούμε είτε ως οργανικό κομμάτι είτε ως τραγούδι, χρησιμοποιώντας στίχους πάνω σε κάποια από τα μουσικά μέρη του κομματιού. Στην ουσία όπως είναι δομημένο το κομμάτι φαίνεται να είναι ανεξάρτητο και να προέκυψαν οι στίχοι στην πορεία, παρά το αντίθετο. Φράσεις και η μελωδική ανάπτυξη είναι αρκετά οργανοκεντρικές<sup>7</sup> κάτι που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως πρόκειται περισσότερο για μια δημιουργία ενός οργανοπαίχτη-συνθέτη, παρά για ένα μουσικό κομμάτι με απλές μουσικές φράσεις βασισμένο στην παρατατικότητα (Sarris H., Kolydas, T. & Kostakis, M., 2010). Η έκταση του και η ανάπτυξη του είναι τέτοια ώστε να το κατατάσσουμε στις πιο έντεχνες-αστικές συνθέσεις<sup>8</sup>, με γνήσια λαϊκή υφή όμως μιας και λόγω της ρυθμικής αγωγής του κατατάσσεται στα «συρτά», τα οποία χορεύονται ως φυσικό επακόλουθο. Το τελευταίο βέβαια δεν είναι απαραίτητο να ισχύει a priori μιας και υπάρχουν πολλά παραδείγματα ακόμα και επώνυμων συνθέσεων οι οποίες περνώντας στα χέρια των λαϊκών οργανοπαιχτών έγιναν ιδιαίτερα αγαπητές από μουσικούς και ακροατές-γλεντηστές και απέκτησαν σε δεύτερο χρόνο ιδιαίτερο ρόλο στις κατά τόπους μουσικές παραδόσεις και συχνή παρουσία στη δισκογραφία κατ' επέκταση, και το αντίστροφο<sup>9</sup>.

---

μουσικούς και μη από τον τόπο που έζησε τα περισσότερα χρόνια της ζωής του και εν τέλει ταυτίστηκε, τη Νίσυρο. (Καρούσος, Κουνάδης, Γκουβέντας & Διονυσόπουλος, 2011:36)

<sup>5</sup> Βιογραφία *Κυριακούλας Αντωνοπούλου*. Τα βιογραφικά στοιχεία τα παρέιχε η Αστική Μη Κερδοσκοπική εταιρία «Η Ιστορία της Ελληνικής μουσικής» (Μποσκοϊτης, Αντώνης, 2015)

<sup>6</sup> Αναφερόμαστε στα μουσικά - μεταναστευτικά δίκτυα, στα οποία αναφέρεται ο Σ. Σπυρόπουλος (2012: Κεφ. 2)

<sup>7</sup> Αναλύεται στο Κεφάλαιο 2

<sup>8</sup> Συνθέσεις που προέκυψαν μέσα σε ένα αστικό περιβάλλον όπου η μουσική μόρφωση δεν απουσιάζει και η σύνθεση ακολουθεί μια μελωδική και μορφολογική ανάπτυξη αισθητά επηρεασμένη από τη λόγια-έντεχνη μουσική της Πόλης, όπως φαίνεται από τη μορφολογική και τροπική ανάλυση που ακολουθεί.

<sup>9</sup> Τέτοια παραδείγματα παρατηρούμε στο άρθρο του Pennanen (2004:14-16)

## 1.2. Ηχογραφήσεις – Ιδιαιτερότητες

Όπως προαναφέρθηκε, για τη μελέτη μας και σύγκριση στη συνέχεια, θα βασιστούμε σε ηχογραφήσεις από τη δισκογραφία. Γενικά είμαστε σε θέση να αντλούμε ηχητικά αποσπάσματα από ένα τεράστιο πλήθος ηχογραφήσεων είτε μέσω της δισκογραφίας από την αρχή του προηγούμενου αιώνα μέχρι σήμερα, είτε μέσω των καταγραφών που έγιναν και συνεχίζουν να γίνονται από οργανωμένους κρατικούς ή μη φορείς (ενδ: Σίμων Καραάς – Ελληνική Ραδιοφωνία, Δόμνα Σαμίου – ΕΡΤ) και από ιδιώτες.

Οι περισσότερες ηχογραφήσεις που υπάρχουν οργανωμένα στα διάφορα αρχεία δεν έχουν λάβει χώρα κατά τη διάρκεια ενός γλεντιού ή πανηγυριού πλην εξαιρέσεων οι οποίες είναι μάλλον μειοψηφία σε σύγκριση με το πλήθος των «κατά παραγγελία» ηχογραφήσεων όπου την χρονική στιγμή που συμβαίνουν υπάρχει σχεδόν πλήρης συνείδηση από τους οργανοπαίχτες για το γεγονός του ότι εκείνη την ώρα ηχογραφούνται. Θα έλεγε κανείς ότι εφόσον μιλάμε για λαϊκή και παραδοσιακή μουσική, ένα πιο ακριβές δείγμα ερμηνείας θα το έχουμε αν λάβουμε υπόψη ηχητικά αποσπάσματα *“μιας μουσικής πρακτικής η οποία περιλαμβάνει ολόκληρη τη διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης”*<sup>10</sup>. Σε αυτή την περίπτωση η ερμηνεία εκφράζεται με πιο βιωματικό τρόπο και η επιτέλεση της μουσικής γίνεται με στόχο κάποια τελετουργία, η οποία χαρακτηρίζεται από κοινοτική και διαλογική σχέση μεταξύ του μουσικού και της κοινότητα-κοινό. Σε τέτοιες περιπτώσεις οι διαφορετικές ερμηνείες εικάζουμε ότι θα έχουν πολλές διαφορές μεταξύ τους είτε από ερμηνευτή σε ερμηνευτή είτε από τον ίδιο ερμηνευτή σε διαφορετικές χρονικές στιγμές.

Μια άλλη κατηγορία αποσπασμάτων που θα μπορούσαμε να εξετάσουμε είναι εκείνα που διέπονται από το δίκτυο της παράστασης (Κάβουρας, 1997:19). Τα τελευταία ιδιαίτερα χρόνια παρατηρείται μια αύξηση στο φαινόμενο της αναπαράστασης της θυτικής τελετουργίας με διάφορους στόχους ή κίνητρα και η καταγραφή και βιντεοσκόπηση του, λόγω της διευκόλυνσης που παρέχει η ανάπτυξη της τεχνολογίας και του διαδικτύου. Τις περισσότερες φορές κίνητρο είναι η όσο πιο πιστή μίμηση της «αυθεντικής» κατάστασης για την οποία έχουμε μουσική πράξη με στόχο τη διάσωση, κάτι που οδηγεί τον ερμηνευτή να μιμείται ολοκληρωτικά κάτι απολύτως «ορθό» όπως το ορίζουν μια σειρά από παράγοντες, όπως οι αναπαριστάμενες χορογραφίες σε παραστάσεις χορευτικών συλλόγων και άλλοι. Άλλες φορές παρατηρείται η δημιουργία της μουσική παράστασης με αφορμή κάποια παλαιά τελετουργία ή μουσικό υλικό με στόχο την παραγωγή ακροάματος και θεάματος. Σαφώς αυτοί οι δύο διαφορετικοί στόχοι συνδυάζονται.

<sup>10</sup> Αναφέρομαι στην μουσική πρακτική που ακολουθεί το δίκτυο της θυτικής λειτουργίας Ζακ Ατταλί (1997:64), χρησιμοποιώντας την φράση του Κάβουρα (1997).

Αξίζει να επισημάνουμε τη μονολογική θέση των παραγόντων που συμμετέχουν στην παράσταση (μουσικοί, επαγγελματίες χορευτές κ.α.) απέναντι στο κοινό, μιας και οι πρώτοι ορίζουν τη διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης ως μια προσωπική ερμηνευτική πράξη, ενώ παράλληλα ο ρόλος του κοινού είναι παθητικός χωρίς σχεδόν καμία συμμετοχή στην διαμόρφωση του περιβάλλοντος από το οποίο θα προκύψει η επιτέλεση, σε αντίθεση με ένα γλέντι όπου ο γλεντιστής συνδιαμορφώνει με τον μουσικό το αισθητικό περιβάλλον αλλά και τη συνολική λειτουργία της επιτέλεσης. Ο συνδυασμός της παράστασης με την ταυτόχρονη, και σχεδόν δεδομένη, καταγραφή της οπτικοακουστικώς μας εισάγει στο δίκτυο της επανάληψης (Κάβουρας, 1997:21-23). Στην ουσία όμως έχουμε μια νέα συνθήκη όπου πολλές φορές το κίνητρο για επανάληψη υπερβαίνει την παράσταση πριν καν δημιουργηθεί η ανάγκη. Στην ουσία εξουδετερώνονται οι διαφορές μεταξύ του δικτύου της παραστάτης και της επανάληψης.

Έχοντας ως στόχο η μελέτη μου να είναι όσο το δυνατόν απλωμένη στο χρόνο και θέλοντας να έχω μια ευρεία εικόνα για τις ερμηνείες από τα πρώτα ηχητικά αποσπάσματα που έχουμε στην κατοχή μας μέχρι σήμερα, δεν ήταν δυνατόν να λάβω υπόψη ηχογραφήσεις από αποσπάσματα γλεντιών, κάτι που πιθανόν να ήταν πιο ορθό αν ήθελα να καταγράψω μια ιδιωματική ερμηνεία, μιας και δεν έχουμε τέτοια αποσπάσματα από τις χρονικές περιόδους που έχουμε μέσω της δισκογραφίας. Αυτός επίσης είναι ένας από τους λόγους που δεν έλαβα υπόψη ηχογραφήσεις και οπτικοακουστικά αποσπάσματα από παραστάσεις. Ένας άλλο λόγος για αυτό είναι ότι ήθελα να ελαχιστοποιήσω, όσο είναι αυτό δυνατόν, τις διαφορές που δημιουργούνται στους παράγοντες και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ηχογράφησαν οι ερμηνευτές, χωρίς να σημαίνει στον αντίποδα ότι ο τρόπος ή τα κίνητρα ηχογράφησης είναι τα ίδια. Κάθε ηχογράφιση που επέλεξα έχει τις ιδιαιτερότητες της και χαρακτηρίζεται από τη τεχνολογία, τον τόπο, το χρόνο και τα κίνητρα (εμπορικά, προσωπικά). Όμως όλες χαρακτηρίζονται από το «αναγκαίο κακό» που δημιουργεί το δίκτυο της επανάληψης με ότι αυτό συνεπάγεται για την εκάστοτε ερμηνεία. Με πλήρη επίγνωση, ότι η μονολογική σχέση εξουσίας και η παντελής έλλειψη αλληλεπίδρασης δημιουργεί όπως αναφέρει ο Κάβουρας την *“καθολική εξουδετέρωση της επίδρασης που μπορούν να έχουν οι αντιδράσεις του κοινού σε μια ζωντανή επιτέλεση μουσικής”* Κάβουρας (1997:2), θεωρώ ότι οι ηχογραφήσεις μέσα από τη δισκογραφία αποτυπώνουν σε μεγάλο βαθμό τις λαϊκές ειδικά αστικοποιημένες μουσικές οι οποίες χαρακτηρίζονται έντονα από ιδιωματισμούς που αντλούνται από διαφορετικά γεωγραφικά μέρη σε μια εποχή συνεχούς αστικοποίησης. Επίσης αυτή η μονολογική σχέση εξουσίας που χαρακτηρίζει και αυτή την πρακτική δημιουργεί ένα περιθώριο μιας πιο προσωπικής ερμηνείας διαμέσου της ανασύνθεσης, κάτι που μας εισάγει σε κάποια χαρακτηριστικά του δικτύου της σύνθεσης (Κάβουρας, 1997:23-24), ειδικά εξετάζοντας το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι. Φυσικά δεν μιλάμε για τη

«σύνθεση» αλλά μόνο για κάποια χαρακτηριστικά τα οποία δίνουν στον ερμηνευτή μια ελευθερία να βάλει την προσωπική του σφραγίδα διάμεσο της καινοτομίας και να δώσει μια νέα πτυχή συνολικά στο πεδίο της μουσικής παράδοσης. Ο Ν. Διονυσόπουλος (2009:17-18) αναφέρει χαρακτηριστικά για τις ηχογραφήσεις των 78 στροφών:

Αν και η δισκογραφία αντλεί το υλικό της συνήθως από την προϋπάρχουσα συλλογική μνήμη (όταν πρόκειται για παραδοσιακή μουσική), τα προσωπικά χαρακτηριστικά και οι επιλογές των ερμηνευτών, μέσα από τη διάδοση των δίσκων επηρεάζουν και διαμορφώνουν την εξέλιξη και την αισθητική του τοπικού ρεπερτορίου, διευρύνοντάς το ταυτόχρονα. Σκοποί και τραγούδια επιστρέφουν εκεί απ' όπου ξεκίνησαν, φιλτραρισμένα και επεξεργασμένα στην πόλη, από τους μουσικούς και τα καλλιτεχνικά συνεργεία των εταιριών, και μαζί με άλλα «νέας κοπής» διαχέονται απανταχού της χώρας και δημιουργούν μία δευτερογενή προφορική παράδοση

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι στις πρώτες ηχογραφήσεις υπάρχει η αίσθηση της σύνθεσης μιας και πρόκειται για την πρώτη αποτύπωση του εκάστοτε κομματιού με στόχο όμως την εμπορικότητα, κάτι που τελικά την περιορίζει στο πλαίσιο της επανάληψης.

### **1.3. Μεθοδολογικά ζητήματα**

Όπως έχουμε αναφέρει, βασικό μας εργαλείο απεικόνισης των εκτελέσεων που επιλέχθηκαν είναι η καταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Παρά το δεδομένο προβληματισμό που υπάρχει στο θέμα της αποτύπωσης μουσικών προφορικών παραδόσεων, πόσο μάλλον «ιδιωματικών ερμηνειών», η ευρωπαϊκή σημειογραφία έχει εξελιχθεί τόσο στο να αποτυπώσει τα μικροδιαστήματα αναφερόμενος στο Ανατολικό Τροπικό σύστημα, όπως αποτυπώνεται συνηθέστερα σε θεωρητικά συστήματα προερχόμενα από χώρες της Ανατολικής Μεσογείου και την Ελλάδα (Rauf Yehta Bey (1922) , Signell, Karl L. (1986), Μαυροειδής Δ. Μάριος (1999), Τσιαμούλης, Χρίστος (2010)), όσο τα στοιχεία διαποίκισης που συναντούμε στις διαφορετικές ερμηνείες. Η καταγραφή είναι περιγραφική “descriptive” μιας και ο στόχος της εργασίας αυτής είναι να αποτυπωθούν με όσο μεγαλύτερη ακρίβεια οι ήδη υπάρχουσες ερμηνείες (Ellingson,1992).

Επειδή η παρούσα εργασία δεν στοχεύει να αποτυπώσει και να συγκρίνει επακριβώς τα μικροδιαστήματα, αλλά κυρίως την εκφορά συνολικότερα των μελωδικών φράσεων, επέλεξα η απεικόνιση να γίνει στο συγκερασμένο<sup>11</sup> τονικό

---

<sup>11</sup> Εδώ εννοούμε στην ουσία το ισοσυγκερασμένο σύστημα κουρδίσματος και γραφής. Σχετικά με τα κουρδίσματα, υπάρχει ανάλυση στο “Musical Temperaments” του *Erich Neuwirth* (1997).

σύστημα<sup>12</sup> και να απουσιάσει η απεικόνιση μικροδιαστημάτων ακόμα κι αν φαίνονται να ακούγονται. Φυσικά δεν είναι δεσμευτικό καθώς η απεικόνιση περισσότερο επιτελεί το ρόλο του μελωδικού χάρτη για να μπορέσουμε να σκιαγραφήσουμε τη μελωδική και ποικιλτική τεχνική. Η καταγραφή είναι μόνο η εικόνα που θα μας βοηθήσει να αναφερθούμε α) στην τροπική εξέλιξη της μελωδίας και β) στο τρόπο εκφοράς των επιμέρους φράσεων. Φυσικά αν υπάρχει κάποιο σημείο στο οποίο παρατηρείται η χρησιμοποίηση από τον οργανοπαίκτη πιο «μαλακών» διαστημάτων, θα περιγράφεται σχηματικά, διότι άπτεται της ερμηνευτικής συμπεριφοράς του χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ακολουθεί πάντα τον ίδιο τρόπο.

Για να είναι ξεκάθαρος ο «μελωδικός χάρτης» της κάθε περίπτωσης, θα προηγηθεί μια μορφολογική και τροπική ανάλυση. Η ανάλυση αυτή θα γίνει χρησιμοποιώντας εργαλεία και από τα τρία βασικά θεωρητικά μοντέλα, τα οποία αφορούν μουσικά κομμάτια σαν κι αυτό που εξετάζουμε (Σκούλιος,2006).

- Της Βυζαντινής μουσικής
- Της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής
- Της ανατολικής μουσικής (αραβικό ή τούρκικο *maqam*)<sup>13</sup>

Θα χρησιμοποιήσουμε εργαλεία τουλάχιστον από αυτά τα τρία θεωρητικά μοντέλα μιας και το καθένα από αυτά έχει συγκεκριμένα πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα με σκοπό την αλληλοσυμπλήρωση, όπου αυτό είναι δυνατόν, και το όσο το δυνατόν πιο ξεκάθαρο αποτέλεσμα. Λόγω του ότι όπως προείπαμε δεν θα καταγραφούν ακριβώς τα μικροδιαστήματα θα παρατηρήσουμε ότι θα αναφερόμαστε σε μουσικές φράσεις που έχουν καταγραφεί με βάση το συγκεκριμένο σύστημα αλλά να κάνουμε ταυτόχρονα χρήση ορολογιών της βυζαντινής και του ανατολικού τροπικού συστήματος. Αυτό γίνεται εις γνώση μας και θα ήταν δείγμα υποχώρησης σε μια ενδεχόμενη καθολική ανάλυση για την ανάδειξη ενός καθολικού συστήματος, κάτι το οποίο δεν προκύπτει από τη συγκεκριμένη εργασία. Η προσαρμογή των ανατολικών τρόπων/*maqam*, όταν αυτοί χρησιμοποιηθούν, στο συγκεκριμένο σύστημα και η αντιστοίχησή τους τόσο με τις δυτικές όσο και με τις αρχαιοελληνικές κλίμακες θα γίνει με τον τρόπο που προτείνεται στο σύγγραμμα του Δ. Πυργιώτη(2003), «*Θησαυρός μουσικών κλιμάκων*» στο κεφάλαιο *Ελληνικοί Τρόποι*.

---

<sup>12</sup> Μια συνολική θεωρητική προσέγγιση του δυτικού τονικού συστήματος συναντάμε στον *Laitz, Steven* (2004) “The complete musician, “An intergrated approach to tonal theory, analysis and listening”

<sup>13</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι η ταύτιση του αραβικού με του τουρκικού *maqam* γίνεται τις περισσότερες περιπτώσεις συνειδητά αλλά σχεδόν και αναγκαστικά όπως σημειώνει ο *Μάριος Δ. Μαυροειδής* στο «*Οι μουσικοί τρόποι της Ανατολικής Μεσογείου*». Δεδομένων των αρκετών διαφορών και σύγχυσης που μπορεί να προκύψουν κυρίως από τις ονομασίες πολλών και διαφορετικών εννοιών, οι ομοιότητες είναι σαφώς περισσότερες από τις διαφορές. Εξάλλου όπως παρατηρεί και ο *Rauf Yehta Bey* (1922), το σύστημα της αραβικής μουσικής δεν είναι παρά μία από τις δυνατές εκδοχές του συστήματος το οποίο ο ίδιος ονομάζει «σύστημα της ανατολικής μουσικής».



Στη συνέχεια θα αναλύσουμε τα στοιχεία διαποίκισης και τις παραλλαγές, τον τρόπο συμπεριφοράς στην κάθε φράση, με διάφορες τεχνικές του βιολιού, και στο τέλος θα προσπαθήσουμε να εξάγουμε ένα συμπέρασμα γύρω από τη συνολική ερμηνεία του κάθε βιολιστή στις περιπτώσεις που εξετάζουμε. Είναι σημαντικό, για να καταφέρουμε να αποσαφηνίσουμε τα ιδιαίτερα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά του κάθε βιολιστή, να ξεχωρίσουμε πρώτα τη βασική δομή της μελωδίας ώστε να είναι ευδιάκριτες οι παραλλαγές, τα στολίσια και οι διανθίσεις. Σε αυτό θα μας βοηθήσει η μορφολογική-τροπική ανάλυση που θα έχει προηγηθεί. Χαρακτηριστικά ο Ζαριάς(2013) περιγράφει ότι

Το πρόβλημα του παραπάνω προσδιορισμού είναι ιδιαίτερα δύσκολο και δεν επιδέχεται οπωσδήποτε λύση. Στη μουσική, ειδικότερα παρόλο που κανείς δεν αρνείται τη μεγάλη σημασία των στοιχείων διαποίκισης, δεν υπάρχει απόλυτη συμφωνία του πως αυτά ορίζονται και αυτά μπορούν να απομονωθούν από τα λοιπά «μη-διακοσμητικά» λειτουργικά στοιχεία μιας μουσικής δομής.<sup>14</sup>

Ειδικά μιλώντας για μια παραδοσιακή-λαϊκή ερμηνεία το χαρακτηριστικό αυτό εμφανίζεται όλο και περισσότερο. Η φράση που χρησιμοποιεί ο Σαρρής (2007) «Οι γκαινατζήδες το μόνο που σκέφτονται είναι η μελωδία κι από κει και πέρα τα ποικίλματα έρχονται από μόνα του» καταδεικνύει το γεγονός ότι κάθε λαϊκός οργανοπαίκτης/ερμηνευτής έχει στο μυαλό του και στα αυτιά του μια δεδομένη μελωδική πορεία και ανάπτυξη και το όποιο στόλισμα υπάρχει ως φυσικό επακόλουθο, είτε λόγω της ελευθερίας στην ερμηνεία που προκύπτει από την προφορικότητα που χαρακτηρίζει τις μουσικές παραδόσεις, είτε από συνήθεια και δακτυλική ή μυϊκή μνήμη που αποκτά ο κάθε οργανοπαίκτης στη τριβή με το όργανο. Οι παραπάνω δύο εκδοχές που χαρακτηρίζουν την εκφορά μιας ερμηνείας, άπτεται του δίπολου οργανοκεντρική σκέψη και πράξη - φωνοκεντρική εκφορά.

Σημαντικό ρόλο για τις διαφορετικές εκφορές των φράσεων, παίζουν τα όργανα συνοδείας και η ρυθμική αγωγή που ακολουθούν συνοδεύοντας. Η κατανομή του χρόνου σ' ένα μέτρο 4/4 υπαγορεύει σε μεγάλο βαθμό τη συνολική εκτελεστική συμπεριφορά του βιολιστή, κυρίως όσον αφορά το χειρισμό του τόξου, αλλά και αντιστρόφως. Συνεπώς θα ακολουθήσει μια σχηματική απεικόνιση της ρυθμικής αγωγής των συνοδευτικών οργάνων η οποία αντιπροσωπεύει το μεγαλύτερο μέρος της κάθε εκτέλεσης.

---

<sup>14</sup> Γ.Ζαριάς(2013:17) Αναλύεται ο προβληματισμός αυτός.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Ανάλυση – Συγκριτική μελέτη

#### 2.1 Περίπτωση Α' – Γιώργος Μακρυγιάννης, ο «Νισύριος»



##### 2.1.1 Μερικά βιογραφικά στοιχεία – Στοιχεία για την ηχογράφιση

Ο Γιώργος Μακρυγιάννης ή σωστότερα Μακρογιάννης φαίνεται κατά μία εκδοχή να έχει γεννηθεί στη Νίσυρο<sup>15</sup> και κατά μία άλλη να έχει γεννηθεί στην ελληνική παροικία της Κων/πολης<sup>16</sup>, με βαθύτερη καταγωγή της οικογενείας του από τα Χανιά της Κρήτης<sup>17</sup>, και να εγκαταστάθηκε αργότερα στη Νίσυρο υπό άγνωστες συνθήκες. Είναι γόνος μουσικής οικογένειας κάτι που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην επαγγελματική και επιτυχημένη ενασχόληση του με τη μουσική. Θεωρείται

<sup>15</sup>Υποστηρίζει ο Χ. Καρούσος. (Καρούσος, Κουνάδης, Γκουβέντας & Διονυσόπουλος, 2011:6)

<sup>16</sup>Στην ίδια έκθεση το υποστηρίζει στο κείμενο του ο Νίκος Διονυσόπουλος.

<sup>17</sup>Σημαντικό δείγμα προφορικής και βιολιστικής παράδοσης καθώς κι ο πατέρας του έπαιζε βιολί, με βάση το Νίκο Διονυσόπουλο.

άνθρωπος με ελάχιστη έως καθόλου συστηματική ωδειακή μουσική παιδεία<sup>18</sup>, αλλά με ιδιαίτερα αναπτυγμένο το χαρακτηριστικό της αφομοίωσης και αποστήθισης μελωδιών «με το αυτί». Θεωρείται θεμελιωτής του βιολιού στη Νίσυρο έναντι της λύρας και πέραν της επιτυχούς αφομοίωσης και εξέλιξης του ντόπιου ρεπερτορίου, ήταν καθοριστικός στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου εισάγοντας πολλά ακόμα κομμάτια και τραγούδια από διάφορες άλλες περιοχές (παράλια Μικρά Ασίας, Βαλκάνια) όπου περιόδευσε. Άλλωστε, παρόλο που είναι δεδομένο το πλεονέκτημα, από άποψη τεχνικών δυνατοτήτων, του βιολιού έναντι της λύρας<sup>19</sup>, χρειάζεται τεχνική αρτιότητα και ευρηματικότητα εκ μέρους του οργανοπαίχτη για να το καθιερώσει σε ένα μέρος με δεδομένη και ζώσα μουσική παράδοση.

Αφού παντρεύτηκε και έκανε μεγάλη οικογένεια, αναγκάστηκε να μεταναστεύσει για την Αμερική, όπου εκεί σχεδόν αμέσως δικτυώθηκε και εργάστηκε σαν μουσικός αλλά και σαν δάσκαλος του ρεπερτορίου που εκπροσωπούσε (βλ. εικόνα). Ο Νίκος Διονυσόπουλος(Καρούσος,Κουνάδης,Γκουβέντας&Διονυσόπουλος,2011:33) αναφέρει:

Η άφιξη του Μακρυγιάννη στην αμερική συμπίπτει με την εποχή όπου η συνεχώς αυξανόμενη ζήτηση για τις «μουσικές από την πατρίδα», ανάμεσα στα εκατομμύρια μεταναστών, σε συνδυασμό με την ραγδαία εξέλιξη της νεοφανούς τεχνολογίας των δίσκων γραμμοφώνου, οδηγεί τις αμερικανικές δισκογραφικές εταιρείες στην παραγωγή και κυκλοφορία χιλιάδων δίσκων 78 στροφών με ηχογραφήσεις με εθνικές μουσικές από την τοπική μουσική παράδοση των διαφόρων εθνοκοιτητων που συρρέουν στις ΗΠΑ. [...] Εκείνη ακριβώς την περίοδο, εταιρεία Victor (ανταγωνιστική της Columbia),εντοπίζει τον Μακρυγιάννη, ο οποίος με αυτόν τον τρόπο γίνεται ένας από τους πρώτους Έλληνες μουσικούς που ηχογραφούν, ως σολίστες βιολιστές, οργανικά κομμάτια στην Αμερική.



<sup>18</sup> Μάλιστα γίνεται αναφορά ότι κατά την μετανάστευση του στις ΗΠΑ δήλωσε αναλφάβητος, κάτι που αν ισχύει μας αποδεικνύει σύμφωνα με το Νίκο Διονυσόπουλο, την έλλειψη μουσικής παιδείας. (Καρούσος, Κουνάδης, Γκουβέντας & Διονυσόπουλος,2011:33)

<sup>19</sup> Το γεγονός αυτό φαίνεται και από την εξέλιξη στην κατασκευή της λύρας στην Κρήτη και τα Δωδεκάνησα, για να έρθει πιο κοντά στις τεχνικές δυνατότητες του βιολιού και να εξυπηρετησει νέες αισθητικές, ακουστικές και δεξιολογικές απαιτήσεις του κοινού και των μουσικών. (Ανωγειανάκης,1976;Λιάβας,1985)

Σε αυτή την περίοδο ηχογράφησε<sup>20</sup> το Σηλυβριανό συρτό μαζί με πολλούς ακόμα μουσικούς οργανικούς σκοπούς. Οι μουσικοί που τον συνόδευσαν ήταν ο Β. Κατσέτος στο λαούτο και Γ. Κλωστερίδης στο σαντούρι με τους οποίους αρχικά δημιουργεί το «Τρίο Μακρυγιάννη».



### 2.1.2 Καταγραφή σε δυτική σημειογραφία – Μορφολογική και τροπική ανάλυση

Ο Σηλυβριανός συρτός όπως προκύπτει από την εκτέλεση του Γιώργου Μακρυγιάννη έχει 5 διακριτά μουσικά θέματα, τα οποία παίζονται επαναλαμβανόμενα δύο φορές το καθένα με τη μορφή παραλλαγών, όπως φαίνεται στη συνολική αποτύπωση του κομματιού<sup>21</sup>. Πρόκειται για ένα «συρτό» στη ρυθμική αγωγή<sup>22</sup> του και έχει γραφτεί σε μέτρο 4/4 και συνοδεύει με ρυθμική αγωγή που περιγράφεται στην ενότητα 2.1.3. Παρακάτω φαίνεται η μορφολογική ανάλυση για κάθε ένα από τα 5 αυτά θέματα, κατά σειρά όπως ακούγονται στην

<sup>20</sup> Η ηχογράφηση έχει την παρακάτω καρτέλα: *Συρτός Σηλυβριανός*, οργανικό, Γιώργος Μακρυγιάννης, βιολί - Β. Κατσέτος, λαούτο - Γ. Κλωστερίδης, σαντούρι, Victor, 72702-A, B 21343-1, Νέα Υόρκη, 09.01.1918 (Καρούσος, Κουνάδης, Γκουβέντας & Διονυσόπουλος, 2011)

<sup>21</sup> Ολόκληρη η παρτιτούρα βρίσκεται στο Παράρτημα

<sup>22</sup> Θα αναλυθεί παρακάτω

ηχογράφηση. Τα θέματα συμβολίζονται κατά σειρά Α, Β, Γ, Δ, Ε. Σε κάθε ανάλυση απεικονίζεται το θέμα που αναλύουμε, όπως καταγράφηκε από την ηχογράφηση.

Για να μπορέσουμε να εισχωρήσουμε στην περαιτέρω ανάλυση είτε από τροπικής είτε ερμηνευτικής σκοπιάς, γράφτηκε μια δεύτερη μελωδική γραμμή που η οποία αντιστοιχεί στην κύρια χωρίς όμως τα ποικίλματα και τις μελισματικές κινήσεις. Ο σκοπός είναι να έχουμε μια πιο καθαρή εικόνα γύρω από τα τετράχορδα και πεντάχορδα που συγκροτούν τις φράσεις και να είναι ξεκάθαρη η ύπαρξη των παραλλαγών και στοιχείων διαποίκισης για τη συνέχεια. Αυτή η απεικόνιση βρίσκεται στο Παράρτημα.

## ΘΕΜΑ Α

The musical score for Theme A is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) and triplets (3) are used throughout. Chord symbols are placed above the treble staff: A (measures 2, 4, 6, 8, 10, 12), D (measures 3, 5, 7, 9, 11, 13), and Dm (measure 14). Measure numbers 1, 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective systems.

Το θέμα Α παρατηρείται, όπως καταγράφηκε, να απαρτίζεται από 8 μέτρα συν άλλα 8 μέτρα επανάληψης με μορφή παραλλαγής. Η ανάλυση των φράσεων σε ότι αφορά την μελωδική εξέλιξη της μελωδίας θα γίνει για το πρώτο 8μετρο καθώς δεν επηρεάζει την ανάλυση μας. Σε πρώτη φάση παρατηρούμε ότι ολόκληρο το θέμα κινείται, ανάμεσα σε ένα πεντάχορδο Ρε – Λα, αν εξαιρέσουμε το μέτρο 5 στο οποίο χρησιμοποιεί το τρίχορδο Λα – Ντο. Συνολικά έχουμε 3 συνημμένα τρίχορδα Ρε – Φα#, Φα# - Λα, Λα– Ντο. Από τα βασικά πεντάχορδα που συναντάμε στο σύστημα του Μακάμ (Signell,1986) ,παρατηρούμε ότι το θέμα αυτό ανήκει περισσότερο στο πεντάχορδο Cargah ή στο πεντάχορδο Rast, προσαρμοσμένο στο συγκεκριμένο σύστημα. Μια βασική διαφορά είναι ότι στο συγκεκριμένο θέμα η μελωδία χρησιμοποιεί τις περισσότερες φορές το Μι#. Το Μι# δεδομένου ότι άλλες φορές χρησιμοποιείται και άλλες όχι, το θεωρούμε «Χρωματισμό» του διατονικού πενταχόρδου, όπως το αποκαλεί ο Τσιαμούλης(2010:62). Θεωρώντας δεδομένο ότι το πεντάχορδο Rast ανήκει στο μαλακό διάτονο και στην οικογένεια του 4<sup>ου</sup> Ήχου της Βυζαντινής (Τσιαμούλης,2010:82), με την προσθήκη το Μι# το πεντάχορδο πλέον «χρωματίζεται» και αποκαλείται πεντάχορδο Szakar. Όσον αφορά το τρίχορδο Λα – Ντο πρόκειται για ένα τρίχορδο Buselik, αν υποθέσουμε ότι είναι το πρώτο μέρος ενός αντίστοιχου πεντάχορδου. Συνολικά σε επίπεδο κλίμακας θα λέγαμε ότι είναι όπως παρατηρεί ο Χ. Τσιαμούλης μια περίπτωση maqam Szakar, ειδικά λαμβάνοντας υπόψη ότι η ψηλή νότα του Ντο είναι φυσική μιας και είναι η ψηλότερη και έχει την τάση προς τα κάτω.

Από την πλευρά της δυτικής ευρωπαϊκής θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για μια κλίμακα Ρε μείζονα με οξυμένη την επιτονική και σε ορισμένες περιπτώσεις βαρυμένη την έβδομη, κάτι που φυσικά δεν είναι δυνατόν να μας καλύπτει καθώς μπαίνουν πολύ περισσότερες παράμετροι και υποσημειώσεις σε μία τέτοια εξήγηση. Επίσης θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανήκει στην Ιωνική/Μιξολυδική κλίμακα(Πυργιώτης,2003),όπου στην κατάβαση βαρύνεται η 7<sup>η</sup>, με «χρωματισμένη» λόγω όξυνσης τη δεύτερη βαθμίδα.

Όσον αφορά την αρμονική συνοδεία, παρατηρούμε μια τυπική συμπεριφορά τονικής εναρμόνισης μείζονος κλίμακας με εναλλαγή της τονικής με την δεσπόζουσα.(Laitz,2004)

## ΘΕΜΑ Β

The musical score for Theme B consists of four systems of two staves each. The first system (measures 17-20) shows a melodic line starting with a grace note and a triplet. The second system (measures 21-24) includes a Dm chord at measure 21 and a Gm chord at measure 23. The third system (measures 25-28) features a Dm chord at measure 25. The fourth system (measures 29-32) includes a Gm chord at measure 29. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Στα πρώτα δύο μέτρα του Β θέματος, παρατηρούμε ότι η μελωδία κινείται γύρω από τον φθόγγο Ρε. Αυτό φαίνεται απ' το γεγονός του ότι η μελωδία τονίζει το Ρε με το υποκείμενο κατιόν τρίχορδο Φα-Ρε μαζί με την ύπαρξη του Ντο# ως προσαγωγή, καθώς και την κατάληξη της φράσης στο Ρε χρησιμοποιώντας το πεντάχορδο Ρε-Λα, δεδομένης και της αρμονικής υποστήριξης με συγχορδία Dm. Πρόκειται για ένα πεντάχορδο Buselik με βάση το Ρε. Στη συνέχεια η μελωδία κατεβαίνει μέχρι το Σολ σχηματίζοντας ένα εφτάχορδο Σολ – Φα, το οποίο δεδομένου ότι περιλαμβάνει ένα τρίχορδο Buselik και ένα πεντάχορδο Nikriz, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε εφτάχορδο Nikriz ή ένα εφτάχορδο του τέταρτου τρόπου με διαστήματα του σκληρού χρωματικού γένους. Στο μέτρο 20 δεσπάζει ο φθόγγος Μι ως σημαντικός, ενώ στο επόμενα τρία μέτρα επαναλαμβάνεται σε παραλλαγή ότι συνέβη στα μέτρα 17,18,19. Τέλος στο μέτρο 24 εμφανίζεται σαν κατάληξη η μελωδική φράση με κέντρο το Σολ το οποίο εν τέλει εμφανίζεται και ως βάση ολόκληρου του μουσικού θέματος Β. Με τη μόνη διαφορά ότι εμφανίζεται ένα τρίχορδο διατονικού γένους (Buselik) με την προσθήκη, με τη μορφή ποικίλματος, του ξένου φθόγγου Ντο.

Στην ουσία το θέμα Β ανήκει στο maqam Nikriz ή στον Ήχο Πλάγιο του Τέταρτου σκληρό χρωματικό (Καράς,1982). Στο συγκεκριμένο αντίστοιχο σύστημα πρόκειται για την Δωρική Ελάσσονα Αυξημένης 4<sup>ης</sup> και σαν εμπειρική ονομασία την

συναντάμε συνηθέστερα ως Ποιμενική (Πυργιώτης,2003). Με βάση την βεβαιότητα αλλά και την γνώση για το που ανήκει το μουσικό θέμα και ποια είναι η βάση του μπορούμε να εξάγουμε τα εξής πιο συγκεκριμένα συμπεράσματα:

- Στο πρώτο δίμετρο έχουμε μια θέση του Ρε ή, κατά το αριθμητικό τροπικό σύστημα με βάση την αλληλουχία των φθόγγων και των βάσεων της κλίμακας του κάθε ήχου, «θέση Neva» (Μαυροειδής,1999) που χρησιμοποιεί το υποκείμενο πεντάχορδο Neva Buselik.
- Στην συνέχεια (μέτρο 19) ακολουθεί ένα εφτάχορδο NIKRIZ και στο μέτρο 20 «δείχνει» τον φθόγγο Μι ή Huseyni.
- Στα επόμενα τρία μέτρα επαναλαμβάνεται όπως στα μέτρα 17,18,19
- Το τελευταίο μέτρο καταλήγει σε μια «θέση Rast».

Η αρμονική συνοδεία θα λέγαμε ότι ακολουθεί την μελωδία σαν ένας ισοκράτης με συγχորδικές αναλύσεις εκτός από το μέτρο 20, στο οποίο θεωρεί ότι υπονοείται ένα πεντάχορδο hicaz Λα-Μι και για αυτό το λόγο εναρμονίζει με ακόρντο Α. Σε αυτό το σημείο φαίνεται η γνώση ή ίσως το ένστικτο στο ότι γενικότερα σε κάποιες περιπτώσεις του makam NIKRIZ δεσπόζει η δεύτερη βαθμίδα με το αντίστοιχο πεντάχορδο που εξάγεται από την κλίμακα, δηλ Λα – Σιb – Ντο #– Ρε – Μι.

## ΘΕΜΑ Γ

The image shows two systems of musical notation for 'ΘΕΜΑ Γ'. The first system begins at measure 33 and the second at measure 37. Both systems are written in a key with one sharp (F#) and use a 2/4 time signature. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The first system has chords G and D marked above it. The second system has a chord G marked above it. The melodic line includes triplets and slurs, and the bass line provides a steady accompaniment.

Στα πρώτα δύο μέτρα, δεδομένου ότι έχουμε μια χρωματική κίνηση προς το Σι και ένα τρίχορδο Σι-Ρε, η μελωδία έχει ως κέντρο το Σι. Αν υποθέσουμε το Σολ ως βάση, ακόμα κι αν δεν φαίνεται, και το παραλληλίσουμε όπως κάναμε προηγουμένως με τον φθόγγο Rast, αντιστοιχώντας τη συμπεριφορά αυτή στην τροπική ανάλυση θα λέγαμε ότι έχουμε μια «θέση Segah». Γεγονός είναι ότι οι χρωματικές κινήσεις



κρύβουν αυτή την προσέγγιση. Στα επόμενα δύο μέτρα η μελωδία περιστρέφεται με κέντρο το Ρε με το υποκείμενο διατονικό πεντάχορδο Ρε – Λα ή αλλιώς έχουμε μια «θέση Nena» με διαστήματα Nena Buselik. Στα μέτρα 37,38 παρατηρούμε μια παρόμοια συμπεριφορά με τα 33,34, ενώ στο 39 και 40 παρατηρούμε την ίδια συμπεριφορά 23 και 24 του Β θέματος.

## ΘΕΜΑ Δ

The image shows two systems of musical notation for Theme Delta. The first system covers measures 40 to 43, and the second system covers measures 53 to 56. Both systems are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper voice, often with grace notes and slurs, and a more rhythmic accompaniment in the lower voice. A 'G' chord symbol is placed above the first measure of each system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Σε αυτό το θέμα παρατηρούμε ότι στα πρώτα 3 μέτρα η μελωδία κινείται κατά βάση μεταξύ του Σι – Ρε. Το Λα# εμφανίζεται σαν ποίκιλμα του Σι και οξύνεται συνεχώς ως «μελωδική έλξη» προς το Σι. Το ίδιο συμβαίνει με το Ντο# σε σχέση με το Ρε όταν αυτό εμφανίζεται. Το Μι επίσης εμφανίζεται κυρίως σαν ποίκιλμα για το Ρε. Το κέντρο της μελωδίας φαίνεται να είναι το Σι ή αλλιώς έχουμε «θέση Segah» και η μελωδία «δείχνει» επίμονα το Ρε ή Nena. Στο τελευταίο μέτρο έχουμε μια κλασσική περίπτωση πεντάχορδου της μείζονος κλίμακας, το οποίο ακριβέστερα θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το πεντάχορδο Cargah ή Rast αντιστοιχισμένο στο συγκεκριμένο σύστημα. Αφότου ειδικά έχει προηγηθεί η ανάλυση στα προηγούμενα θέματα και έχουν καταρτιστεί βαθμίδες όπως τις συναντάμε στο τούρκικο makam. Αλλιώς η συγκεκριμένη φράση, λόγω του ότι είναι αρκετά δυτικότροπη, θα μπορούσε να αναφερθεί απλώς σε ένα πρώτο πεντάχορδο μείζονος κλίμακας με τυχαίες αλλοιώσεις τις έλξεις που προαναφέραμε.

## ΘΕΜΑ Ε

Και αυτό το θέμα ανήκει ξεκάθαρα σε ένα πεντάχορδο μείζονος κλίμακας ή πεντάχορδου Rast, στο οποίο εμφανίζεται ο προσαγωγέας (Φα#). Στο δεύτερο μέτρο εμφανίζεται η ίδια έλξη που συναντήσαμε και στο θέμα Δ (Λα#) και μεταξύ του τρίτου και τέταρτου μέτρου εμφανίζεται χρωματική κίνηση σε όλη την έκταση του πεντάχορδου Σολ-Ρε, μέχρι που “λύνεται” φυσιολογικά προς τα κάτω στη βάση που είναι το Σολ. Η αρμονική συνοδεία ακολουθεί μια τυπική συμπεριφορά τονικής εναρμόνισης μείζονος κλίμακας τονικής και δεσπόζουσας.

Γενικά το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι ανήκει στο makam Rast-Nikriz ή αλλιώς στον Ήχο Πλάγιο του Τετάρτου διατονικό σε συνδυασμό με τον σκληρό χρωματικό (Τσιαμούλης,2010:82), λαμβάνοντας πάντα υπόψη την προσαρμογή στο δυτικοευρωπαϊκό συγκερασμένο σύστημα. Ακόμα κι αν αυτό θολώνεται από το θέμα Α, τα περισσότερα θέματα εμφανίζουν ως βάση το Σολ είτε σε μείζονα είτε σε Νικρίζ (θέμα Β). Μόνο στο θέμα Α παρατηρούμε ότι η βάση είναι διαφορετική κάτι που μας δίνει το δικαίωμα να θεωρήσουμε ως βάση του κομματιού το Σολ και ότι μόνο για το συγκεκριμένο θέμα έχουμε ως βάση την Πέμπτη βαθμίδα (Ρε). Αυτή μας η άποψη ενισχύεται αν δούμε περιπτώσεις ανάπτυξης του makam Rast(Signell,1986; Μαυροειδής,1999) στο πάνω πεντάχορδο να έχει αντίστοιχη ή παρόμοια συμπεριφορά, με μικρές διαφορές. Ενδ: πεντάχορδο Neva Rast, τρίχορδο ή πεντάχορδο Enic Segah. Μετατοπισμένη δηλαδή η ίδια συμπεριφορά του κάτω πενταχόρδου στο πάνω πεντάχορδο. Από Rast στο Neva.

### 2.1.3 Εκτελεστική-ερμηνευτική ανάλυση

Το πρώτο και κύριο που πρέπει να τονίσουμε είναι ότι ο συγκεκριμένος βιολιστής χρησιμοποιεί διαφορετικό κούρδισμα του βιολιού από το συνηθέστερο. Το συνηθέστερο κούρδισμα των ανοιχτών χορδών του βιολιού στο δυτικό κόσμο ιδιαίτερα από το 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά είναι με τη σχέση 5<sup>ov</sup> καθαρών και ειδικότερα Σολ-Ρε-Λα-Μι. Το κούρδισμα που χρησιμοποιείται εδώ είναι Σολ-Ρε-Λα-Ρε, το οποίο πολύ συχνά το συναντάμε ως κούρδισμα «Αλα Τούρκα» (Σπυρόπουλος,2012:245).

Δηλαδή έχει βαρύνει κατά ένα τόνο η οξύτερη χορδή, σχηματίζοντας οκτάβα με την δεύτερη χορδή Ρε κατά σειρά από κάτω προς τα πάνω. Αυτό γίνεται συνήθως για λόγους διευκόλυνσης χειρισμού δακτυλισμών με τονική το Ρε. Δηλαδή την ανοιχτή χορδή. Κατ' επέκταση ο εκτελεστής σε αυτή την περίπτωση μπορεί να παίξει φράσεις ή μελωδίες με βάση το Ρε στη ψηλή και στη χαμηλή οκτάβα με τον ίδιο τρόπο.<sup>23</sup> Το παράδοξο βέβαια που παρατηρείται είναι το κομμάτι, όπως φάνηκε από την ανάλυση μας προηγουμένως έχει κατά κύριο λόγο βάση το φθόγγο Σολ και συνολικότερα ανήκει στο Σολ Nirkiz, αν εξαιρέσουμε το πρώτο θέμα που έχει ως κέντρο το Ρε, κάτι που ίσως να εξηγεί γιατί επέλεξε να εμφανίσει αυτό για πρώτο θέμα.

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό είναι ότι η ερμηνεία σχεδόν όλων των φράσεων εμφανίζεται με την έντονη παρουσία του παρεστιγμένου. Αυτή η έντονη καθυστέρηση ειδικά πάνω στον πρώτο χρόνο του κάθε μέτρου δημιουργεί πολλές φορές την συμπύεση των επόμενων φθόγγων σε συνδυασμό με την πρόσθεση αρκετών ξένων φθόγγων είτε με τη μορφή ποικιλιμάτων είτε με τη μορφή κάποιων χρωματικών κινήσεων. Αυτό φαίνεται καθαρά στην δεύτερη παρτιτούρα με την διπλή μελωδική γραμμή (Παράρτημα). Επίσης είναι χαρακτηριστική η εισαγωγή τρίηχων μελισμάτων δημιουργώντας μια αίσθηση αντιχρονισμού. Σε αυτό παίζει ξεχωριστό ρόλο, ο τρόπος που αντιλαμβάνεται ο ίδιος για τον ρυθμό του συρτού κάτι που φαίνεται από τη ρυθμική αγωγή των συνοδευτικών οργάνων. Ο τρόπος συνοδείας ακολουθεί κατά βάση το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρώτη νότα έχει την τάση πολλές φορές να είναι δις παρεστιγμένη κάτι που δεν μπορεί να απεικονιστεί τέλεια στο γράφημα αλλά λαμβάνεται σαν αίσθηση από την ηχογράφιση.



Ειδικότερα, στο θέμα Α παρατηρούμε μια δυναμική είσοδο από την πλευρά του βιολιστή τονίζοντας τους φθόγγους όπως φαίνεται στην εικόνα χρησιμοποιώντας ένα είδος ατάκας με το δοξάρι που είναι κοντά στο *spiccato* (Sevcik,χ.χ;Galamian,1985). Επίσης η πρώτη νότα παρατηρούμε να στολίζεται με μια που προηγείται. Πρόκειται για μια κλασική περίπτωση πρόηχου ανιόντος βηματικού ποικίλματος (Ζαριάς,2013:245) με την κύρια νότα να έπεται και εν τέλει να χρησιμοποιείται αυτός στολισμός καθαρά για να τονιστεί η κύρια νότα.(Ζαριάς,2013:291)

<sup>23</sup> Το φαινόμενο των διαφορετικών κουρδισμάτων του βιολιού το συναντάμε ευρέως στις λαϊκές μουσικές της Ευρώπης και της Μέσης Ανατολής, αλλά και στην προκλασική και κλασική μουσική κατά τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα. Το φαινόμενο αυτό το συναντάμε ως *Scordatura*. Ronald Tarvin(1977)



Στο μέτρο 2 παρατηρούμε την ύπαρξη τρίλιας ανιόντος βηματικού 2<sup>ου</sup> βαθμού (Ζαριάς,2013:538) και στη συνέχεια μια κλασική περίπτωση μετάηχου ανιόντος βηματικού 2<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ κύριας νότας και ποικιλόμενης και βηματικό 1<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ δύο κύριων νοτών(Ζαριάς,2013:180). Αυτό το ποίκιλμα εμφανίζεται πολύ συχνά στο κομμάτι και είναι μια από τους βασικότερους τρόπους στολίσματος όταν ο φθόγγος επαναλαμβάνεται. Αυτό τον τρόπο τον παρατηρούμε επίσης στο μέτρο 3 και στα αντίστοιχα μέτρα της επανάληψη όπου δεν εμφανίζεται παραλλαγή της μελωδίας.



Στο μέτρο 3 παρατηρούμε, σε μια απλή κατά τ' άλλα ανιούσα μελωδική γραμμή ενός πενταχόρδου από το Ρε στο Λα, μια πρόσθεση μιας ανιούσας διπλής συζευκτικής αποτζατούρας βηματικού διαστήματος με αρθρωτή συμπεριφορά, από τη δακτυλική βάση του 2<sup>ου</sup> δακτύλου(Ζαριάς,2013:367). Στο επόμενο μέτρο παρατηρούμε μια ακόμα προσθετική ανάπτυξη του ίδιου απλού πενταχόρδου με την εισαγωγή χρωματικής κίνησης σε τρίχη με τη μορφή της παραλλαγής.

Στο μέτρο 5 παρατηρούμε την ύπαρξη του διάηχου με μετάηχο χαρακτήρα, ανιόν βηματικό 2<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ κύριας νότας και ποικιλόμενης, κατιόν βηματικό 2<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ δύο κύριων νοτών, με αρθρωτή συμπεριφορά(Ζαριάς,2013:304), το οποίο το βρίσκουμε και στο μέτρο 8. Αξίζει να σημειωθεί ότι και στις δύο περιπτώσεις εμφανίζεται η ίδια κατιούσα εκφορά ενός ίδιου τετραχόρδου με τονισμένο το πρώτο τρίηχο όγδοο αλλά με διαφορετικό τονικό ύψος. (βλ. εικόνα)



Στο μέτρο 9 παρατηρούμε μια παρόμοια συμπεριφορά με το μέτρο 1, απλώς με πιο ήπιο καταμερισμό του χρόνου και παίρνοντας για θέση τη νότα σύζευξης από το προηγούμενο μέτρο, η οποία λειτουργεί σαν ισοκράτης μιας και βρίσκεται μια οκτάβα κάτω και έχοντας το ρόλο της καθυστέρησης ρυθμικά αλλά και προήγησης ηχητικά και αρμονικά μιας και ο φθόγγος είναι ο ίδιος.<sup>24</sup>



Το μέτρο 10 και 14 εμφανίζεται μια παραλλαγή των μέτρων 2 και 6 με τη μορφή τρήχων στο δεύτερο και τρίτο χρόνο με τη μορφή παραλλαγής<sup>25</sup> προσθέτοντας στο τετράχορδο Ρε-Σολ την νότα και διευρύνοντας την έκταση της φράσης. Στα ίδια μέτρα παρατηρούμε και τρίλια ανιόντος βηματικού 2<sup>ου</sup> βαθμού με βάση την ανοιχτή χορδή. (βλέπε εικόνα παρακάτω)



Ανάλογης σκέψης παραλλαγή σε διαφορετικό χρόνο του μέτρου πραγματοποιείται και στα επόμενα δύο μέτρα.

<sup>24</sup> Σχετικά με την αποτζιατούρα ολίσθησης και καθυστέρησης (Ζαρία,2013:687)

<sup>25</sup> Περίπτωση των απλών παραλλαγών (Ζαρία,2013:697)



Στο μέτρο 13 παρατηρούμε ακόμα μία παραλλαγή χωρίς να αλλάζουν τα βασικές νότες της μελωδίας. (Παρακάτω εικόνα)



Στο μέτρο 15 παρατηρούμε ένα πρόηχο ανιόν βηματικό ποίκιλμα 2<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ δύο κυρίων νοτών και μεταξύ κύριας νότας και ποικιλόμενης (Ζαριάς,2013:244), και τέλος στο τελευταίο μέτρο του θέματος Α παρατηρούμε ένα σύνθετο ποίκιλμα αποτελούμενο από μία ολισθητική συμπεριφορά ένωσης δυο κύριων φθόγγων και αμέσως ένα διάηχο όπως προαναφέραμε.

Στο θέμα Β παρατηρείται μια εξαιρετικά μεγάλη γκάμα εκ μέρους του βιολιστή να παραλλάσει σχετικά απλές φράσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ότι το μέτρο 17,21,25,29 εννοούν το ίδιο μελωδικά όπως το ίδιο ισχύει και για τα μέτρα 18,22,26,30 και αντίστοιχα στα μέτρα 19,23,27,31 και υπάρχουν τουλάχιστον 3 διαφορετικές παραλλαγές για την κάθε περίπτωση. Είναι ξεκάθαρη η άνεση εκ μέρους του βιολιστή στο γεγονός του ότι κινείται γύρω από τη θέση του Ρε πριν καταλήξει στο Σολ με το κατιόν εφτάχορδο Νικρίζ. Αρχικά στο μέτρο 17 λειτουργεί ρυθμικά όπως συνηθίζει με παρεστιγμένη την πρώτη νότα και εμφανίζεται για πρώτη φορά μία διπλή συζευκτική αποτζιατούρα κατιόντος βηματικού διαστήματος με αρθρωτή συμπεριφορά (Ζαριάς,2013:367) και στη συνέχεια προς το επόμενο μέτρο, μια μερικώς ολισθητική συμπεριφορά ένωσης δύο κυρίων φθόγγων καθώς η

νότα που προσεγγίζεται με ολίσθηση προσεγγίζεται ελαφρώς από λίγο χαμηλότερα και με διαφορετικό δάχτυλο από την προηγούμενη. (βλ. εικόνα)



Στο μέτρο 19 συναντάμε για πρώτη φορά το ποίκιλμα της διπλής διαζευκτικής αποτζιατούρας ανιόντος βηματικού διαστήματος με αρθρωτή συμπεριφορά (Ζαρία,2013:402), που έχει ως στόχο τον τονισμό της κύριας νότας.

Στα μέτρα 21,22,23 παρατηρούμε τη χρήση ποικιλμάτων και παραλλαγών που έχουμε προαναφέρει, με τη μόνη διαφορά ότι η ολίσθηση στο μέτρο 22 γίνεται σε διαστήματα 2ας ενώ εμφανίζεται για πρώτη φορά η ένωση διαστήματος τρίτης με μερική ολίσθηση με το 2<sup>ο</sup> δάχτυλο και βάση την ανοιχτή χορδή, μιμούμενη διάχο ποίκιλμα ανιόν αλματικό μεταξύ κύριας νότας και ποικιλλόμενης και βηματικό 1<sup>ο</sup> βαθμού μεταξύ των δύο κύριων νοτών(Ζαρία,2013:304).

Στα μέτρα 26,27 ακολουθείται μια εντυπωσιακή ακολουθία από δέκατα έκτα με τη μορφή παραλλαγής, σχηματίζοντας μια μελωδική αλυσίδα κατιόντων τετραχόρδων κατά σειρά Λα-Μι, Σολ- Ρε, Φα-Ντο# με αρθρωτή συμπεριφορά και ένωση φθόγγων με το τόξο ανά δύο. Ένας ακόμα τρόπος κατιούσας κλίμακας Nirkiz με επιμέρους τετράχορδα και έλξεις που θολώνουν κατά πολύ αυτή την εικόνα. Ενώ παρόμοια λογική ακολουθείται και στο μέτρο 28 ακολουθώντας πάντα την ίδια μελωδική γραμμή όπως στο μέτρο 20. Πρόκειται για μια λογική «ακύρωσης» του ρυθμού του συρτού<sup>26</sup> που χαρακτηρίζει το κομμάτι δημιουργώντας έναν δεύτερο τύπο πολυρυθμίας στο κομμάτι μετά από τις περιπτώσεις με τους αντιχρονισμούς και τους έντονους τονισμούς των τρίηχων.



Στα τελευταία μέτρα όπου ολοκληρώνεται η μελωδική πορεία του θέματος αξίζει να σημειωθεί, ότι ενώ όλο το θέμα αναπτύσσεται με κατιούσα πορεία την τελική θέση γύρω από το Σολ, επιλέγει να την εκφέρει μια οκτάβα πάνω. Πρόκειται για χαρακτηριστικό εξωστρέφειας εκ μέρους της ερμηνείας.

Παρόμοια συμπεριφορά παρατηρείται και στο θέμα Γ. Αρχικά έχουμε 3 μέτρα κυρίου θέματος και ένα τέταρτο που συμπληρώνει με τη μορφή ερώτησης – απάντησης. Αρχικά στο μέτρο 33 παρατίθεται το θέμα, μπαίνοντας στη άρση. Στο μέτρο 34 υπερτονίζεται ο φθόγγος Σι στη θέση με μια μεγάλη σε διάρκεια τρίλια (Ζαρία, 2013:538) και ενώ αναπτύσσει τη μελωδική γραμμή στην τρίτη οκτάβα, τελικά συνεχίζει την πορεία της μια οκτάβα χαμηλότερα (μέτρο 35, 36). Στη συνέχεια παραλλάσει τα ίδια θέματα άλλα όχι με ρυθμικό τρόπο, αλλά με στολισμούς και σημεία εντυπωσιασμού όπως είναι η ολίσθηση (glissando)<sup>27</sup> προς το πάνω Ρε (χωρίς να είναι ξεκάθαρο από ποια νότα προέρχεται η ολίσθηση<sup>28</sup>) στη θέση του μέτρου 37 και οι τονισμοί με τον χειρισμό του τόξου με τη βοήθεια της αναπήδησης στο μέτρο 38. Με παρόμοιο τρόπο συνεχίζει και στα επόμενα μέτρα, όπου πραγματοποιείται η επανάληψη του οκτάμετρου που προηγήθηκε με παρόμοιες παραλλαγές. Αξίζει να σημειωθεί ότι φαίνεται στο μεγαλύτερο μέρος του θέματος να χρησιμοποιεί τη 4<sup>η</sup> θέση, λόγω του κουρδίσματος που χρησιμοποιεί.

Από την άποψη της διαποίκισης, χρησιμοποιούνται στολισμοί που έχουμε προαναφέρει. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην κατάληξη στον φθόγγο Σολ παρατηρείται να ποικίλει με την από πάνω και την από κάτω, κάτι που μας θυμίζει το γκρουπέτο κατιόν τεσσάρων νοτών (Ζαρία, 2013:502) με βάση δακτυλικού χειρισμού το 3ο δάκτυλο.

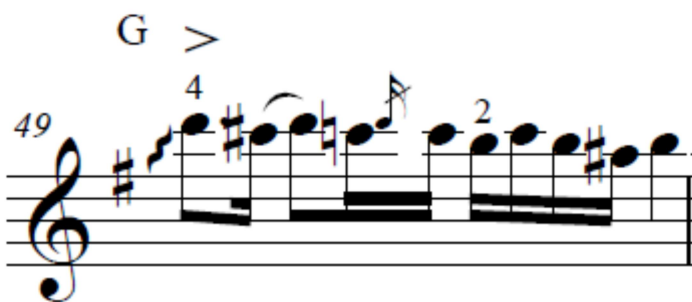


Στο θέμα Δ παρατηρούμε μία ακόμα περίπτωση εισόδου με glissando στο ψηλό Ρε, με ξεκάθαρη την 4<sup>η</sup> θέση ως θέση δακτυλικού χειρισμού. Αυτό φαίνεται και από τα συνέχεια όταν ως κέντρο έχουμε το φθόγγο Σι και την εμφάνιση του ίδιου γκρουπέτο που είδαμε πριν, με βάση όμως δακτυλικού χειρισμού το 2<sup>ο</sup> δάκτυλο.

<sup>27</sup> Σχετικά με τεχνικές αριστερού χεριού (Galamian & Neumann, 1966; Flesch, 1978)

<sup>28</sup> Πιθανότατα η ολίσθηση να ξεκινάει από το φθόγγο Λα λόγω του ότι αντιστοιχεί στο δάκτυλο, που κάνει την ολίσθηση, στην 1<sup>η</sup> θέση της ταστιέρας.





Στο μέτρο 50 είναι αξιοσημείωτος ο αντιχρονισμός που εκφέρεται στη θέση καθώς και χρησιμοποίηση της τεχνικής ολίσθησης ώστε να ανέβει μία ακόμα θέση πιο ψηλά στην ταστιέρα στην χρωματική κίνηση με το 2<sup>ο</sup> δάκτυλο. Αυτό φυσικά είναι πολύ αμυδρό για να φανεί ξεκάθαρα και δεν έχει την πρόθεση της ολίσθησης αλλά καθαρά της αλλαγής θέσης με τη μορφή της έκτασης. Η παραπάνω συμπεριφορά του εκτελεστή αποδεικνύει την μεγάλη δεξιότητα του στο χειρισμό της ταστιέρας, κάτι που αναλογεί συνήθως σε δυτικά εκπαιδευμένο κλασικό βιολιστή. Όλα τα παραπάνω σε συνδυασμό με την καθαρή «ατακαριστή» συμπεριφορά του τόξου χαρακτηρίζει το παίξιμο ως αρκετά αρθρωτό. Παραθέτω τα μέτρα παρακάτω.



Το μέτρο 51 είναι στην ουσία μια παραλλαγή του μέτρου 49. Είναι χαρακτηριστική η ύπαρξη της σύζευξης μεταξύ των δύο φθόγγων Ρε που δημιουργεί μια προήγηση, ενώ ο φθόγγος Σι που στο μέτρο 49 δόθηκε έμφαση με τον τρόπο του γκρουπέτο, μιας και είναι το κέντρο της φράσης, εδώ ποικίλει με διπλό μετάχηχο ανιόν 1<sup>ου</sup> βαθμού. Φυσικά κι εδώ προκύπτει η αλλαγή της θέσης με το ίδιο δάκτυλο ακόμα πιο καθαρά με την μορφή της διάβασης από το Σι στο Ρε μέσω του Ντο. (Βλέπε εικόνα από πάνω)

Στο μέτρο 52 έχουμε μια συμπεριφορά με βάση το δακτυλικό χειρισμό του 3<sup>ου</sup> δακτύλου με τα μορφή γκρουπέτο. Η πρώτη είναι η περίπτωση ανιόντος γκρουπέτο τεσσάρων νοτών (Ζαριάς, 2013:493) και δεύτερη του γκρουπέτο κατιόντος τεσσάρων νοτών που ξανασυναντήσαμε.

Τα μέτρα 53, 54, 55 και 56 χρησιμοποιούν παραλλαγές ανάλογε με αυτές που έχουμε ξανασυναντήσει.

Στο θέμα Ε παρατηρείται και τις δυο φορές η ρυθμική ταύτιση των φράσεων. Πρόκειται για το πιο απλό ίσως θέμα του κομματιού που έρχεται σαν απάντηση του προηγούμενου και προφανώς ο ερμηνευτής δεν αισθάνεται την ίδια ανάγκη παράφρασης της μελωδίας. Παρόλα αυτά ενώ χρησιμοποιεί απλά μια μιμητική συμπεριφορά στο πρώτο μέτρο, εμφανίζει καθυστέρηση στο επόμενο δημιουργώντας το συνήθη αντιχρονισμό. Αξίζει να σημειωθεί η ύπαρξη ενός ακόμα ποικίλματος που ταυτίζεται καλύτερα με το μορντάν ανιόν βηματικό 2<sup>ου</sup> βαθμού με αρθρωτή συμπεριφορά (Ζαρίας, 2013: 424). Στα τελευταία δύο μέτρα δημιουργεί μια τελευταία «εντύπωση» ερμηνεύοντας ένα απλό πεντάχορδο Σολ – Ρε μέσω χρωματικών κινήσεων.

## ΓΕΝΙΚΑ

Σε γενικές γραμμές, η συγκεκριμένη ερμηνεία βρίθει από παραλλαγές και παραφράσεις είτε με μελωδικό είτε με ρυθμικό τρόπο είτε, κατά κύριο λόγο, με έναν συνδυασμό των δύο. Παρατηρείται η πολλή έντονη ρυθμική διάθεση, άλλες φορές κρύβοντας αρκετές φορές τα ισχυρά ρυθμικά μέρη του μέτρου, χρησιμοποιώντας αντιχρονισμούς και άλλες υπερτονίζοντας τα με ανάλογο στολισμό της κύριας νότας ή παραλλαγή με τη χρησιμοποίηση των τριήχων όγδων, και όλα αυτά με τη χρησιμοποίηση τονισμένου δοξαριού με μια αίσθηση αναπήδησης (*spiccato*) δίνοντας πολλές φορές την αίσθηση ενός νυκτού οργάνου. Σημαντικό στο παραπάνω παίζει ρόλο ότι το δοξάρι παίζεται με απόλυτη ακρίβεια σε καλή γεωγραφική συμμετρία μεταξύ καβαλάρη και ταστιέρας και πολλές φορές πιο κοντά στον καβαλάρη για τον κατάλληλο τονισμό.

Τα περισσότερα διάχημα ή μετάχημα ποικίλματα έχουν το χαρακτήρα του καλλωπισμού μιας φράσης δίνοντας την αίσθηση του «γεμίματος» του κενού μεταξύ δύο κύριων φθόγγων. Πρόκειται για αυτό που οι λαϊκοί οργανοπαίχτες αποκαλούν «τσαλκάτζα»<sup>29</sup> και είναι στοιχείο φωνητικών παραδόσεων. Αξίζει να σημειωθεί πάντως ότι συγκεκριμένα σε αυτή την περίπτωση αυτό γίνεται με περισσότερο αρθρωτό τρόπο παρά με ολισθητικό. Οι τρίλιες, οι ολισθήσεις προς κύριες νότες και τα πρόχημα έχουν από την άλλη το τονισμό τους ειδικά αν αυτά εμφανίζονται στα ισχυρά μέρη του μέτρου.

Η ύπαρξη τόσο διαφορετικών ποικιλμάτων σε στενό χρονικό διάστημα, σε συνδυασμό με τον πλουραλισμό από άποψη παραλλαγών κρίνει την ερμηνεία αρκετά οργανοκεντρική, καθώς επίσης ιδιαίτερα εξωστρεφής μιας και

---

<sup>29</sup> Πρόκειται για στοιχείο προφορικότητας που έχει καλλωπιστικό και ενοποιητικό χαρακτήρα μεταξύ της άρθρωσης διαφορετικών κοντινών διαδοχικών νοτών. Ενδεικτικά η Μαζαράκη (1984: 67) περιγράφει: «Αποτζίταούρα συνηθίζει να βάζει σχεδόν πάντα όταν έχει δύο νότες με ίδιο τονικό ύψος, που πρόκειται να παιχτούν η μία αμέσως μετά την άλλη»

χρησιμοποιείται για αρκετά η τρίτη οκτάβα του βιολιού<sup>30</sup>, δεδομένου ότι η βάση του κομματιού είναι το Σολ. Επίσης θολώνεται πάρα πολύ η έννοια της τροπικής εξέλιξης της μελωδίας, είτε λόγω της χρησιμοποίησης των διαφορετικών οκτάβων σε κομμάτια μιας ίδιας φράσης, είτε δημιουργώντας πολλές έλξεις και χρωματικές κινήσεις. Πρόκειται για μια ερμηνεία με πρωτοφανές και ιδιαίτερο προσωπικό χαρακτήρα εκ μέρους του εκτελεστή/ερμηνευτή που εξετάσαμε. Άλλωστε κι ο Καρούσος (Καρούσος, Κουνάδης, Γκουβέντας & Διονυσόπουλος, 2011:9) αναφέρει «...στις εκτελέσεις του Γιώργου Μακρυγιάννη παρατηρείται μία προσωπική προτίμηση στο να διανθίζει τη μελωδική του γραμμή με πολύηχες γρήγορες ηχητικές φιγούρες (π.χ. πεντάηχα, εξάηχα τριακοστά δεύτερα) και ανάλογα περάσματα.» [...] «Άλλες φορές εκτινάσσει, εντελώς ξαφνικά, τη μελωδική του γραμμή μία οκτάβα ψηλότερα δημιουργώντας μία απρόσμενη μουσική κατάληξη», ενώ ο Γκουβέντας μεταξύ άλλων παρατηρεί την πρόθεση του «...να μεταφέρει χορευτική ποικιλία και ανάγλυφη έκφραση» μιλώντας για το χειρισμό του τόξου.

## 2.2 Περίπτωση Β' – Στέφανος Βαρτάνης



### 2.2.1 Μερικά βιογραφικά στοιχεία – Στοιχεία για την ηχογράφιση

Ο Στέφανος Βαρτάνης γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1922 και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αθήνα (προσωπική αφήγηση, 1978)<sup>31</sup>. Πρόκειται για μια κλασική περίπτωση γόνου βιωματικής μουσικής παράδοσης των προσφύγων από τη

<sup>30</sup> Κατά σειρά από την χαμηλότερη νότα που είναι το κάτω σολ του πενταγράμμου.

<sup>31</sup> Όλα τα προσωπικά στοιχεία τα άντλησα από το αρχείο του «Καλλιτεχνικού Συλλόγου Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου» και ειδικότερα από την προσωπική του αφήγηση στη *Δόμνα Σαμίου* το 1978.

Μικρά Ασία καθώς, ο πατέρας του έπαιζε ούτι (Ανωγειανάκης,1976) και κατασκεύαζε μουσικά όργανα. Ξεκίνησε την ενασχόληση του με το βιολί στα 15 και παρακολούθησε μαθήματα κλασικού βιολιού και θεωρίας για 5 χρόνια στο Εθνικό Ωδείο, μετά από παρότρυνση του πατέρα του. Είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας ολόκληρης γενιάς μουσικών όπου παρακολουθούν την συστηματοποιημένη γνώση που παρέχουν τα Ωδεία, κυρίως από την πλευρά της Δυτικοευρωπαϊκής Κλασικής μουσικής παράλληλα με τη βιωματικότητα που χαρακτηρίζει αυτή τη γενιά μουσικών, στα χρόνια των πρώτων σταδίων της αστικοποίησης στην Ελλάδα<sup>32</sup>. Μετά την κατοχή δραστηριοποιείται στο χώρο της μουσικής επαγγελματικά κυρίως σε είδη όπως το «Σμυρνέικο» και το «Ρεμπέτικο» καθώς και μεταγενέστερα στο «Λαϊκό», το οποίο υπηρέτησε και από την πλευρά του συνθέτη. Ηχογράφησε στην Ελληνική Ραδιοφωνία και συνεργάστηκε με το Σίμωνα Καρρά και αργότερα με τη Δόμνα Σαμίου.

Η ηχογράφηση την οποία εξετάζουμε πραγματοποιήθηκε το 1978 στα πλαίσια του δίσκου με τίτλο «Τραγούδια Κωνσταντινουπόλεως και Προποντίδος» υπό την αιγίδα του *Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής* με καλλιτεχνικό υπεύθυνο το *Σίμωνα Καρά*. Στην ηχογράφηση συμμετέχουν, εκτός του Στέφανου Βαρτάνη, ο Αριστείδης Μόσχος με το σαντούρι και ο Σταύρος Ανδριανός με το λαούτο. Το κίνητρο της ηχογράφησης δεδομένης και της εποχής χαρακτηρίζεται μάλλον από την ανάγκη για καταγραφή τραγουδιών σε νεότερη μορφή δίσκου σε σχέση με τις ηχογραφήσεις που έχουν προηγηθεί ανάλογου ρεπερτορίου στη δισκογραφία των 78 στροφών.



<sup>32</sup> Ανάλογη περίπτωση του Μιχάλη Κονιτόπουλου γνωστού ως «Μωρού» (Σπυρόπουλος,2012:85)

## 2.2.2 Καταγραφή σε δυτική σημειογραφία – Μορφολογική και τροπική ανάλυση

Στην εκτέλεση που εξετάζουμε παρατηρείται η ύπαρξη 5 θεμάτων (όπως και στην προηγούμενη) Α,Β,Γ,Δ,Ε από τα οποία επαναλαμβάνονται το Α,Β,Γ και Δ. Το Ε παίζεται μία φορά και στη συνέχεια ξαναρχίζει από την αρχή από το Α με τον ίδιο τρόπο. Όπως παρατηρούμε από την απεικόνιση αυτής της περίπτωσης<sup>33</sup> το θέμα Ε αντιστοιχεί στο θέμα Α της προηγούμενης εκτέλεσης. Στην ουσία παρακάμπτεται για να εμφανιστεί στο τέλος σαν μία μελωδική ανανέωση του κομματιού<sup>34</sup>. Παρατηρούμε και σε αυτή την περίπτωση ρυθμικής αγωγής συρτού αλλά με διαφορετική μορφή και αίσθηση<sup>35</sup>. Επίσης σε αυτή την εκτέλεση το κομμάτι έχει ως τονική βάση το Ντο, το οποίο το αντιστοιχούμε με το φθόγγο Rast του δις διαπασών (Τσιαμούλης,2010:28). Υπάρχει κι εδώ (Παράρτημα) μία απεικόνιση με διπλό πεντάγραμμο όπου στο δεύτερο πεντάγραμμο είναι γραμμένη η μελωδική γραμμή αυτής της εκτέλεσης χωρίς τα σημεία διαποίκισης, όπως πράξαμε στην πρώτη περίπτωση.

### ΘΕΜΑ Α

Νίκος Μήλας

Παρατηρούμε ότι το θέμα Α ολοκληρώνεται σε ένα 8μετρο και μετά επαναλαμβάνεται. Αρχικά στο πρώτο μέτρο η μελωδία κινείται γύρω από το Σολ έχοντας τονίσει όμως τη βάση Ντο και ξεκινώντας την διαδοχή των κοντινών

<sup>33</sup> Παράρτημα

<sup>34</sup> Αναλύεται στο 2.2.3

<sup>35</sup> Περιγράφεται στο 2.2.3.

φθόγγων από τη νότα Σιβ με κατιούσα πορεία και λίγο αργότερα η ίδια νότα να έλκεται προς τα πάνω (Σι) για να καταλήξει στο ψηλό Ντο, ξανακατέβει προς τα κάτω πάλι με τη βοήθεια του Σιβ. Πρόκειται για τον φθόγγο Acem(Σιβ) και Enic(Σι)<sup>36</sup> για μία κλασική διατονική κίνηση του πάνω πενταχόρδου ενός τρόπου. Παρατηρούμε επίσης την ύπαρξη του Φα# που λειτουργεί σαν προσαγωγέας για το Σολ το οποίο στο τέλος είναι ο φθόγγος που καταλήγει προσωρινά η φράση στο μέτρο 2. Επίσης τονίζεται στη μελωδία το πάνω Ντο, δηλαδή «δείχνει» Gerdaniye. Στο μέτρο 3 παρατηρούμε ένα κατιόν επτάχορδο με διαστήματα Nikriz και στο μέτρο 4 ένα ανιόν πεντάχορδο ίδιο τύπου. Συνολικά όλη πρώτη γραμμή έχουμε μια θέση Nena που χρησιμοποιεί διαστήματα Nikriz στο κάτω πεντάχορδο και διατονικού γένους στο τετράχορδο Σολ-Ντο. Στα μέτρα 5-8 γίνεται το ίδιο με τα μέτρα 1-3 με την διαφορά ότι η μελωδία καταλήγει στο Ντο με σκληρά χρωματικά<sup>37</sup> διαστήματα κάτι που μας υπαγορεύει ότι ολόκληρο το θέμα 1 ανήκει στο maqam Nikriz ή στον Ήχο Πλάγιο του Τετάρτου σκληρό χρωματικό ή στην «Ποιμενική» κλίμακα.

Από την πλευρά της αρμονικής συνοδείας παρατηρούμε ένα απλό κράτημα της τονικής με τη λογική του ισοκράτη.

## ΘΕΜΑ Β

2 Συληβριανός

C

B

Cm

Ομοίως με το θέμα Α, το Β είναι στην ουσία οκτάμετρο που επαναλαμβάνεται. Παρατηρούμε αρχικά ότι τα διαστήματα συνάδουν με τη Μείζονα κλίμακα του Ντο

<sup>36</sup> Προσαρμοσμένοι πάντα στο συγκεκριμένο σύστημα.

<sup>37</sup> Δανειζόμενος τον όρο από σκληρό χρωματικό γένος της Βυζαντινής μουσικής.

και η μελωδία τονίζει το Μι (θέση Segah) στο μέτρο 2 χρησιμοποιώντας το υποκείμενο πεντάχορδο Μείζονος κλίμακας ή πεντάχορδο Rast. Στα επόμενα δύο μέτρα ομοίως η μελωδία περιστρέφεται γύρω από το Σολ (θέση Nava), δείχνοντας για λίγο το Ντο (Gerdaniye) και χρησιμοποιώντας κατά βάση το τρίχορδο Nava Buselik Σολ-Σιb, το οποίο αναιρείται μόνο όταν ανεβαίνει η μελωδία με μια χρωματική κίνηση από το Λα στο Ντο. Τα επόμενα 2 μέτρα αναπτύσσουν την ίδια λογική εκτός από τα δύο τελευταία που πράττουν με την ίδια καταληκτική λογική που είδαμε στο θέμα Α στο μέτρο 7 και 8.

Αρμονική συνοδεία ακολουθεί ξανά τη λογική του ισοκράτη εναρμονίζοντας με μείζονα συγχορδία ή ελάσσονα ανάλογα με πότε η μελωδία έχει Μι ή Μιb.

## ΘΕΜΑ Γ

Εδώ το θέμα είναι τετράμετρο που επαναλαμβάνεται. Στο πρώτο μέτρο κατά βάση ακούγεται ένα τρίχορδο κατιόν Σολ- Μι και το Ντο έχει το ρόλο της αρμονικής και ρυθμικής βάσης ενώ το Λα εμφανίζεται σαν ποίκιλμα στο Σολ. Έχουμε μια προσωρινή θέση Segah με έλξη το Ρε#. Στο επόμενο μέτρο ισχύει το ίδιο μόνο που μελωδία καταλήγει στο Σολ. Άρα έχουμε ένα τρίχορδο Segah. Το τρίτο μέτρο είναι το ίδιο με το πρώτο και στο τελευταίο μέτρο βλέπουμε ένα πεντάχορδο Rast ή κάτω πεντάχορδο Μείζονος κλίμακας, κάτι που ουσιαστικά περιγράφει το θέμα συνολικά.

Η αρμονική συνοδεία ακολουθεί μια λογική δυτικής εναρμόνισης τονικής και δεσπόζουσας (35 μέτρο), παρά το γεγονός του ότι δεν το επιβάλλει η μελωδία. Για αυτό ίσως δεν φαίνεται απαραίτητο στην επανάληψη οπού απουσιάζει η δεσπόζουσα.

## ΘΕΜΑ Δ

Στο ίδιο πεντάχορδο κινείται και το θέμα Δ που έρχεται σαν συμπλήρωμα του Γ. Στο μέτρο 41 «δείχνει» το Μι ή το Segah και στο επόμενο μέτρο έχουμε μια θέση στο Σολ ή στο Neva. Αμέσως μετά «δείχνει» τον φθόγγο Ρε ή Dugah πριν συνεχίσει με το ίδιο καταληκτικό πεντάχορδο Ραστ.

Η συνοδεία του λαούτου ακολουθεί την ίδια λογική με το θέμα Δ. Εδώ φαίνεται η ύπαρξη της δεσπόζουσας Σολ μείζονα να αντιστοιχεί σωστά στον φθόγγο Ρε (μέτρο 43) που τονίζεται.

## ΘΕΜΑ Ε

Εδώ παρατηρούμε συνολικά ότι το θέμα έχει για βάση το Σολ. Γίνεται μια μετατόπιση την βάσης μια 5<sup>η</sup> πάνω. Σε όλη την πρώτη γραμμή περιγράφεται ένα πεντάχορδο Rast, δείχνοντας όμως κατά σειρά της νότες Ρε, Ντο και ιδιαίτερα το Σι λόγω και της έλξης. Φαίνεται ξεκάθαρα ότι κέντρο των φράσεων είναι το Σι παρότι δεν καταλήγει ποτέ σε αυτή τη νότα. Στην ουσία σχηματίζονται δυο συνημμένα



κατιόντα τρίχορδα Ρε-Σι (τρίχορδο Segah) και Σι – Σολ (τρίχορδο Rast) ενώ στο τρίτο μέτρο με ανοδική φορά το πεντάχορδο Rast και στο επόμενο το τρίχορδο Segah «δείχνοντας» το Ρε. Στο μέτρο 53 παρατηρούμε αρχικά ένα τρίχορδο Ρε-Φα με Ντο# σαν έλξη και αμέσως ένα κατιόν τρίχορδο Buselik (Φα-Ρε) και ένα τρίχορδο Segah (Ρε-Σι). Στα επόμενα δύο μέτρα κινείται όπως και στα αντίστοιχα της πρώτης βόλτας και στο τελευταίο, έχοντας πάλι ως κέντρο το Σι καταλήγει στο Σολ θέλω να επιστρέψει στο άκουσμα Ραστ ή Μείζονος κλίμακας. Συνολικά θα λέγαμε ότι έχουμε μια θέση Segah δείχνοντας του επιμέρους φθόγγους που προαναφέραμε και χρησιμοποιώντας διαστήματα πενταχόρδου Ραστ ή Μείζονος κλίμακας με βαρυμένη την 7<sup>η</sup> και επιμέρους έλξεις. Από τη στιγμή όμως που γνωρίζουμε ότι το κομμάτι επιστρέφει στο θέμα Α και η βάση είναι το Ντο, ολόκληρο το σύστημα μεταφέρεται μια 5<sup>η</sup> πάνω κάτι που στην ουσία δεν αλλάζει όσα είπαμε απλώς τροπικό σύστημα αλλάζουν οι ονομασίες των φθόγγων (Σι=Enic, Σολ=Neva) και τα πεντάχορδα και τα τρίχορδα έχουν την ίδια ονομασία με τον φθόγγο που έχουν για βάση μπροστά (Neva Rast, Enic Segah). Το ουσιαστικό βέβαια από τροπικής σκοπιάς είναι ότι στην οικογένεια του Πλάγιου του Τετάρτου της βυζαντινής παρατηρείται συχνά η κίνηση αυτή που περιγράφει το θέμα Ε με κέντρο το Enic, πριν ξανακατέβει στο κάτω πεντάχορδο είτε με διατονικά είτε με χρωματικά διαστήματα και το φαινόμενο αυτό στη συγκεκριμένη εκτέλεση απεικονίζεται πολύ καθαρά. Και σε αυτό το θέμα η εναρμόνιση είναι λιτή κρατώντας απλώς ένα ακόρντο σε όλο το θέμα, με τη λογική του ισοκράτη.

Σε γενικές γραμμές, όπως ήταν λογικό, από τροπικής σκοπιάς ισχύει περίπου το ίδιο με την *Περίπτωση Α'*, καθώς η συμπεριφορά των πενταχόρδων και των θέσεων είναι παρόμοια και το κομμάτι ανήκει στο maqam Rast-Nikriz.

### 2.2.3 Εκτελεστική - ερμηνευτική ανάλυση

Σε αυτή την περίπτωση το κούρδισμα του βιολιού είναι το συνηθισμένος (σχέση 5<sup>ωv</sup>, Σολ-Ρε-Λα-Μι). Επίσης η ρυθμική αίσθηση είναι συγκεκριμένη, με την έννοια ότι η μελωδική γραμμή δεν αλλάζει ιδιαίτερα από μέτρο σε μέτρο. Όπως φυσιολογικό, υπάρχει μια αίσθηση τονισμού στον πρώτο χρόνο, η οποία δημιουργεί μια ανεπαίσθητη καθυστέρηση προς το δεύτερο χρόνο κάτι που δεν απεικονίζεται πάντα στην παρτιτούρα<sup>38</sup>. Το δοξάρι λειτουργεί χωρίς πολλές παραλλαγές, με έναν ήπιο χαρακτήρα με βάση το detache(Sevcik,χχ;Galamian,1985).

<sup>38</sup> Στην παρτιτούρα απεικονίζεται το τέταρτο παρεστιγμένο στον πρώτο ισχυρό χρόνο του μέτρου μόνο όταν είναι ξεκάθαρη η κατανομή του χρόνου με αυτό τον τρόπο. Η αίσθηση όμως είναι συνολική και ίδια.

Η ρυθμική συνοδεία απεικονίζεται ως εξής:



Ειδικότερα στο θέμα Α, ο ερμηνευτής στο πρώτο μέτρο δεν παρεκκλίνει καθόλου από τη βασική μελωδία (όπως φαίνεται από το διπλό πεντάγραμμο), ενώ στο δεύτερο μέτρο η φράση καταλήγει στο τρίχορδο Σι – Σολ με κύριες νότες το Σι, Λα και Σολ. Δεδομένου αυτού και παρότι δεν γράφτηκε με τη μορφή της μικρονότας, έχουμε ένα διάηχο με μετάηχο χαρακτήρα, ανιόν 2<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ της κύριας νότας και της ποικιλόμενης, βηματικό 1<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ των δύο κύριων νοτών, με αρθρωτή συμπεριφορά και στη συνέχεια ένα μετάηχο ανιόν 2ου βαθμού μεταξύ κύριας νότας και ποικιλόμενης, κατιόν δευτέρου βαθμού μεταξύ δύο κυρίων νοτών (Ζαριάς, 2013:186), με αρθρωτή συμπεριφορά προς τα πάνω και μερική ολισθητική συμπεριφορά με το 2<sup>ο</sup> δάκτυλο λόγω αλλαγής θέσης και της ταχύτητας που εκτελείται (Βλέπε παρακάτω εικόνα). Στην ουσία πρόκειται για ένα σύνθετο ποίκιλμα (Ζαριάς, 2013:624) με συνδυασμό αυτών των δύο τύπων με βάση το κατιόν τρίχορδο Σι-Σολ.



Στη συνέχεια παρατηρούμε την κατάβαση του 7χόρδου Σιb-Ντο (Το Σι λειτουργεί σας προσαγωγέας) με ένα διάηχο ποίκιλμα με μετάηχο χαρακτήρα, ανιόν βηματικό 2<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ κύριας νότας και ποικιλόμενης και κατιόν βηματικό 2<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ κύριων νοτών και στο επόμενο πεντάχορδο του επόμενου μέτρου ένα γκρουπέτο κατιόν τεσσάρων νοτών με δακτυλική βάση 2<sup>ου</sup> δακτύλου σαν επιστέγασμα της καταληκτικής νότας Σολ.



Το μέτρο 5 είναι το ίδιο με το μέτρο 1 ενώ στο μέτρο 6 έχουμε μια προσθήκη ενός ίδιου γκορουπέτου που αναφέραμε πριν, σε σχέση με το μέτρο 2. Στο μέτρο 7 συναντάμε ένα πρόηχο ποίκιλμα ανιόν βηματικό, το οποίο έχει περισσότερο το ρόλο της διαβατικής νότας Λα μεταξύ του Σολ και Σιb, καθώς βολεύει και λόγω δακτυλισμού (2<sup>ο</sup>, 3<sup>ο</sup>, 4<sup>ο</sup> δάκτυλο). Στο τελευταίο μέτρο του οκταμέτρου όπου ολοκληρώνεται ουσιαστικά το θέμα έχουμε μια καταληκτική φράση με κλειστή θέση με δακτυλική βάση 3<sup>ου</sup> δακτύλου (Ρε, Μιb, Φα#, Σολ), λόγω απουσίας της ανοιχτής Μι χορδής και κατάληξη στο Ντο με κατιόν γκορουπέτο με δακτυλική βάση 2<sup>ου</sup> δακτύλου. Αξίζει να σημειωθεί ότι το σύνθετο ποίκιλμα που αναλύσαμε και τα γκορουπέτα δείχνουν παρόμοια τεχνική και μελισματική λογική που έχουν ως δακτυλική βάση το 2<sup>ο</sup> δάκτυλο. Άρα προκύπτει μία σχετικά «βολική» κατάσταση που δείχνει να έχει σχετικά με τη συγκεκριμένη θέση ο ερμηνευτής. Επίσης λόγω της κλειστής θέσης (λιγότερο βολικής) το τετράχορδο χιτζάζ εκφέρεται αρκετά «σκληρά», δηλαδή συγκερασμένα.

Στο θέμα Β ο ερμηνευτής προσεγγίζει την πρώτη νότα με μια ελαφρά ολίσθηση κάτι που μας φέρνει πιο κοντά σε ένα ανιόν πρόηχο ποίκιλμα βηματικού διαστήματος (Ζαρία, 2013:244) χωρίς κύρια νότα να προηγείται, με ολισθητική εκφορά. Στο μέτρο 18, όπως φαίνεται και στην εικόνα παρακάτω, εμφανίζει ένα σύνθετο ποίκιλμα που αποτελείται από ένα πρόηχο βηματικό (2<sup>ου</sup> βαθμού ανιόν μεταξύ κύριας νότας και ποικιλλόμενης, 1<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ κυρίων νοτών εκατέρωθεν) και ένα μετάηχο (βηματικό ανιόν 2<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ κύριας νότας και ποικιλλόμενης, κατιόν αλματικό μεταξύ των δύο κύριων νοτών). (Ζαρία, 2013:179)



Στο επόμενο μέτρο συνεχίζεται η μελωδική ανάπτυξη με ένα πρόηχο ποίκιλμα που έχουμε ξανασυναντήσει, σαν στοιχείο τονισμού, ενώ στο επόμενο μέτρο βλέπουμε ένα διάηχο ποίκιλμα και ένα γκρουπέτο στην κατάληξη. Το θέμα συνεχίζεται με το ίδιο ύφος φτάνοντας στο τελευταίο μέτρο (24) που ολοκληρώνει την φράση με ένα γκρουπέτο στην κατάληξη. Είναι αξιοσημείωτο ότι η ερμηνεία είναι αρκετά συμμετρική στα δύο τετράμετρα που απαρτίζουν την οκτάμετρη φράση μιας και η εκφορά γίνεται με πανομοιότυπο τρόπο για τα μέτρα που αντιστοιχίζονται (17-21,18-22,19-23,20-24). Το θέμα επαναλαμβάνεται με το ίδιο ύφος εκτός από το τελευταίο μέτρο όπου στη θέση του γκρουπέτο στο φθόγγο Ντο, τώρα έχουμε διαφορετικό τονισμό στο δεύτερο και στο τελευταίο Ντο συνοδευμένο, με ένα σύνθετο ποίκιλμα που απαρτίζεται από ένα διάηχο με πρόηχο χαρακτήρα, βηματικό ανιόν 2<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ της κύριας νότας και της ποικιλλόμενης, βηματικό 1<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ δύο κύριων νοτών, καθώς και στη συνέχεια από ένα διάηχο με πρόηχο χαρακτήρα, βηματικό κατιόν 2<sup>ου</sup> βαθμού, 1<sup>ου</sup> βαθμού αντίστοιχα(Ζαριάς,2013:339).



Στο θέμα Γ παρατηρούμε στην κατάληξη του κάθε μέτρου το παραπάνω ρυθμικό και ερμηνευτικό μοτίβο, ενώ βλέπουμε πάλι την προσέγγιση της βασικής νότας Ντο με μερική ολίσθηση σαν αντανακλαστικό τονισμού και στολίσματος.

Στο θέμα Δ παρατηρούμε στολισμούς που έχουμε αναφέρει. Αξιοσημείωτο είναι η προσέγγιση της νότας Σολ με ολίσθηση με το 2<sup>ο</sup> δάκτυλο, όπως ακριβώς ισχύει και για την νότα Ντο που προαναφέραμε. Αυτό είναι χαρακτηριστικό του παίχτη θέλοντας σχετικά με αυτή τη δακτυλική συμπεριφορά.

Στο θέμα Ε αξιοσημείωτη είναι η χρησιμοποίηση από τον ερμηνευτή συνεχόμενων ποικιλμάτων στη σειρά σαν στοιχείο καλλωπισμού των φράσεων θέλοντας να της εκφέρει πιο φιδωτά και χορευτικά ταυτόχρονα. Ενδεικτικό είναι το μέτρο 51, όπου βλέπουμε στο τρίχορδο Ρε-Σι (Segah) συνεχόμενα διάηχα με μετάηχο χαρακτήρα, ενώ στο μέτρο 53 όπου εμφανίζεται μια παραλλαγή εκ μέρους της μελωδίας, βλέπουμε ένα ακόμα συνδυασμό ποικιλμάτων από ένα πρόηχο και δύο μετάηχα σε κατιόντα διαστήματα 2ας. Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτό είναι το θέμα όπου φεύγει λίγο από τη «στιβαρή» λογική της συμμετρίας και είναι ξεκάθαρα το θέμα προς ανανέωση της κυκλικότητας του κομματιού.



## ΓΕΝΙΚΑ

Σαν σύνοψη μπορούμε να πούμε ότι η συγκεκριμένη εκτέλεση υπηρετεί πιστά μια απλή μελωδική γραμμή με κοντινά διαστήματα. Η ταχύτητα αλλά και συνολικά η λογική αυτής της εκτέλεσης δημιουργεί μια γρήγορη εναλλαγή των θεμάτων παραθέτοντας τα χωρίς πολλές παραλλαγές και παραφράσεις που να «ζαλίζουν» ιδιαίτερα τη βασική μελωδική γραμμή. Δεν εμφανίζονται διαφορές στις οκτάβες, κάτι που σημαίνει ότι υπηρετεί τις φράσεις με μία τροπική λογική. Τα στολίσματα που προκύπτουν είναι τα περισσότερα αποτέλεσμα στολισματος κοντινών διαστημάτων και κάποια άλλα αποτέλεσμα τονισμού με στόχο τη χορευτικότητα. Σε γενικές γραμμές η αίσθηση που αφήνει η εκτέλεση είναι να υπηρετηθεί το κομμάτι όσο το δυνατόν πιο «πιστά» κάτι που μπορεί να εξηγείται και από την πρωτοβουλία της ηχογράφησης αυτής όπως αναφέραμε στην εισαγωγή.

## 2.3 Περίπτωση Γ' – Στάθης Κουκουλάρης



### 2.3.1 Μερικά βιογραφικά στοιχεία – Στοιχεία για την ηχογράφιση

Ο Στάθης Κουκουλάρης γεννήθηκε το 1945 στον Κινίδαρο της Νάξου. Ξεκίνησε την ενασχόληση του με το βιολί στα 13 του χρόνια και μαθήτευσε δίπλα στον φημισμένο βιολιστή του νησιού εκείνης της εποχής, το Σταμάτη Μπαρδάνη (Σπυρόπουλος, 2012:102). Δραστηριοποιείται αρχικά ως τοπικός μουσικός πριν φύγει για την Αθήνα όπου παρακολουθεί μαθήματα κλασσικού βιολιού στο Ωδείο Αθηνών παράλληλα με την καλλιτεχνική δραστηριότητα του σε κέντρα της Αθήνας. Το 1968 μεταναστεύει για την Αυστραλία, όπου παίζει σε γλέντια και εκδηλώσεις της ομογένειας και στην συνέχεια επιστρέφει πάλι στην Αθήνα το 1975. Θεωρείται βιολιστής που πέραν από την απόδοση του τοπικού Ναξιώτικου ύφους, έχει ιδιαίτερο προσωπικό στυλ, ενώ έχει μνηθεί και έχει ερμηνεύσει σκοπούς και τραγούδια από πολλές περιοχές της Ελλάδας.

Θεωρείται ότι έχει λάβει μέρος σε πάνω από 4000 ηχογραφήσεις και το 1995 ηχογράφησε 3 προσωπικούς δίσκους, εκ των οποίων απ' τον έναν έχουμε αντλήσει την εκτέλεση του Σηλυβριανού συρτού. Πρόκειται για το «Από τη Μικρασία στο Αιγαίο» από την εταιρία ΚΙΝΙΣΙΣ. Πρόκειται για έναν προσωπικό δίσκο, στον οποίο βασικό κίνητρο είναι να αναδειχθεί το προσωπικό ιδιαίτερο ύφος του σε ένα συνδυασμό εμπορικής χρήσης αλλά και καταγραφής οργανικών σκοπών όπως ο ίδιος ερμηνεύει ελεύθερα.

## 2.3.2 Καταγραφή σε δυτική σημειογραφία – Μορφολογική και τροπική ανάλυση

Στην περίπτωση Γ' παρατηρούμε την ύπαρξη 4 θεμάτων Α, Β, Γ, Δ τα οποία επαναλαμβάνονται δις και συνεχίζουν κυκλικά από την αρχή. Η ύπαρξη 4 θεμάτων έναντι 5 που παρατηρήσαμε στις προηγούμενες περιπτώσεις, αιτιολογείται λόγω μιας «συγχώνευσης» του θέματος Δ και Ε για την περίπτωση Α' και Γ και Δ για την περίπτωση Β'. Σε αυτή την εκτέλεση έχουμε ως βάση το Σολ, το οποίο και θα ορίσουμε ως βάση για το Rast. Μαζί με την περιγραφική καταγραφή υπάρχει η απεικόνιση με διπλό πεντάγραμμο όπου στο δεύτερο πεντάγραμμο είναι γραμμένη η μελωδική γραμμή αυτής της εκτέλεσης χωρίς τα σημεία διαποίκισης, όπως πράξαμε και στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις (Παράρτημα).

### ΘΕΜΑ Α

The musical score for Theme A is presented in two systems. The first system consists of two staves. The top staff begins with a Gm chord and a melodic line. The bottom staff provides a harmonic accompaniment. The second system also consists of two staves, starting with a D chord. The top staff continues the melody with various chords: Gm, G dim, D, and Gm. The score includes dynamic markings like 'dim' and '2'.

Στο θέμα Α βλέπουμε την τροπική ανάλυση να ταυτίζεται πλήρως με την ανάλυση που κάναμε στο 2.2.2 αντίστοιχα. Μόνο που η βάση του δις διαπασών έχει μετατοπιστεί στο Σολ και οι φθόγγοι Neva, Acem, Evic και Gerdaniye στις νότες Ρε, Φα, Φα# και πάνω Σολ αντίστοιχα.

Η αρμονική συνοδεία όμως διαφέρει κατά πολύ καθώς εναρμονίζει με ένα μικτό τρόπο δυτικής τονικής εναρμόνισης (δεύτερο οκτάμετρο) και με βάση τον ισοκράτη (πρώτο οκτάμετρο). Η ελαττωμένη συγχορδία αιτιολογείται λόγω της παρουσίας του Ντο# ειδικά με την κοινή παρουσία του με το Σιb.

## ΘΕΜΑ Β

Musical score for Theme B, measures 17-24. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody in the treble clef starts at measure 17 with a G chord. The bass line starts with a G chord. The melody continues through measures 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24. The chords above the staff are G, D, G, G dim, D, Gm.

Και το θέμα Β αυτής της περίπτωσης ταυτίζεται με το αντίστοιχο θέμα της προηγούμενης περίπτωσης, με τη μόνη διαφορά στο τελευταίο μέτρο να έχουμε κατάληξη Buselik πάνω στο Σολ (τρίχορδο Rast Buselik).

Η εναρμόνιση ακολουθεί κυρίως λογική τονικής δυτικής εναρμόνισης με κοινά χαρακτηριστικά με το θέμα Α.

## ΘΕΜΑ Γ

Musical score for Theme Gamma, measures 33-36. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody in the treble clef starts at measure 33 with a G chord. The bass line starts with a G chord. The melody continues through measures 34, 35, and 36. The chords above the staff are G, D, G.

Στο θέμα Γ έχουμε μια θέση Segah μιας για τα τρία πρώτα μέτρα και στο τέταρτο μέτρο ένα πεντάχορδο Rast.

Musical score for Theme Gamma, measures 37-40. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody in the treble clef starts at measure 37 with a G chord. The bass line starts with a G chord. The melody continues through measures 38, 39, and 40. The chords above the staff are G, D, G.



Στην ίδια λογική συνεχίζεται και το μέτρο 37 και 38 μόνο που στο 38 «δείχνει» το Mi ή φθόγγο Huseyni. Στο μέτρο 39 δίνεται έμφαση στη νότα Λα (η Σολ λειτουργεί υποστηρικτικά σαν υποτονική), δηλαδή «δείχνει» το Dugah και στο τέλος έχουμε μια θέση Rast.

Η αρμονική συνοδεία ακολουθεί, για μία ακόμα φορά, μια τυπική εναρμόνιση τονικής και δεσπόζουσας.

## ΘΕΜΑ Δ

Εδώ παρατηρούμε να κινείται η μελωδία για το μέτρο 41 και την πρώτη νότα του 42 με θέση Enic. Στη συνέχεια καταβαίνοντας το Φα# αναιρείται σε φυσικά (Acem) και δημιουργείται πεντάχορδο Neva Buselik με το Ντο# σαν προσαγωγέας. Η χρωματική κίνηση είναι διατονική συμπεριφορά που δεν έρχεται κόντρα στο πεντάχορδο καθώς αυτό χαρακτηρίζεται κυρίως από το πώς καταλήγει. Στο μέτρο 45 υπάρχει μια παραλλαγή του 41 ξεκινώντας τη φράση από την 5<sup>η</sup> του Ρε που είναι η βάση του θέματος (Muhayer), κάνει για το μισό μέτρο μια μικρή θέση Enic και στη συνέχεια συνεχίζει κανονικά στα πλαίσια του πενταχόρδου Neva Buselik για να καταλήξει αιφνίδια στο τελευταίο μέτρο με πεντάχορδο Nikriz στο Σολ (Neva Nikriz), λόγω της τυχαίας αλλοίωσης Σολ#. Πρόκειται για έναν ενδιαφέρον χρωματισμό του διατονικού πενταχόρδου Neva Buselik.

Αρμονικά η συνοδεία διατηρεί ένα και μόνο ακόρντο τονίζοντας τη μετατοπισμένη βάση Ρε.

Συνολικά, όπως και στις άλλες δύο περιπτώσεις προκύπτει ότι το κομμάτι ανήκει στον τρόπο Rast-Nikriz ή στον Ήχο πλάγιο του Τετάρτου σκληρό χρωματικό. Οι διαφορές που προκύπτουν είναι στιγμιαίες φράσεις ατομικής φύσεως ή είναι φράσεις που της συναντάμε συχνά στο Rast ή στο Nikriz, καθώς και στο συνδυασμό τους.

### 2.3.3 Εκτελεστική - ερμηνευτική ανάλυση

Σε αυτή την εκτέλεση του Σηλυβριανού, το κούρδισμα του βιολιού είναι το συνηθέστερο «Ala Franca», δηλαδή Σολ-Ρε-Λα-Μι. Ακολουθείται μια ερμηνεία με ήπια ρυθμική αίσθηση ενός μέτρο συρτού. Όπως βλέπουμε και από την καταγραφή, υπάρχουν αρκετά όγδοα στη σειρά με αμυδρή αίσθηση του παρεστιγμένου και αυτό όχι πάντα. Ο ήχος του βιολιού ακούγεται αρκετά «μαλακός» και λιγότερο στακάτος<sup>39</sup>, μιας και χρησιμοποιείται «γλυκό» δοξάρι και πιθανότατα στο πάνω μισό μέρος του<sup>40</sup>, κάτι που αφαιρεί την ατάκα και αποδίδει πιο ανάλαφρο ήχο. Σημαντικό ρόλο σε αυτό παίζει ότι προσδιορίζει σταθερά έναν προσωπικό «γεμάτο» πλούσιο ήχο, αποτέλεσμα της κατάλληλης θέσης του δοξαριού μεταξύ καβαλάρη και ταστιέρας σε συνδυασμό με την αρμονική συνύπαρξη του ρυθμού εναλλαγής φοράς του δοξαριού με την δραστηριότητα του αριστερού χεριού.

Η ρυθμική συνοδεία επίσης φαίνεται αρκετά «τετράγωνη» ρυθμικά μιας και αφαιρείται κατά πολύ το χαρακτηριστικό πρώτο τέταρτο παρεστιγμένο του μέτρου. Ρόλο σε αυτό ενδεχομένως να παίζει και το γεγονός ότι παίζει μπάσο και κρουστό, καθώς επίσης και η πιθανή ύπαρξη μετρονόμου κατά την εγγραφή κάτι που συνηθίζεται σε ηχογραφήσεις με πολλά όργανα τη νεότερη εποχή και σαν αποτέλεσμα ενδεχομένως να αφαιρεί από την ευελιξία αυτού που συνοδεύει στο θέμα ρυθμικής αγωγής και αίσθησης.



Ειδικότερα στο θέμα Α παρατηρούμε διάηχα ποικιλματα με μετάηχο χαρακτήρα (μέτρο 1), συνδυασμό διάηχων με πρόηχο και μετάηχο χαρακτήρα (μέτρο 2) και διάηχα στη συνέχεια. Στο μέτρο 3 έχουμε στην αρχή ένα πρόηχο και στη συνέχεια διάηχα με μετάηχο χαρακτήρα, ενώ στο μέτρο 4 παρατηρούμε για πρώτη φορά συνδυασμό πρόηχου με διάηχο με μετάηχο χαρακτήρα<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Δανείζομαι την έκφραση από το είδος δοξαριού staccato το οποίο χαρακτηρίζεται από το στιγμιαίο και απότομο τράβηγμα του δοξαριού πάνω στην χορδή.

<sup>40</sup> Αναφέρεται στη τεχνική του δοξαριού που μεταξύ άλλων χαρακτηρίζει το Ναξιακό ύφος των βιολιών. (Σπυρόπουλος, 2012:245)

<sup>41</sup> Είναι ίδιες περιπτώσεις διάηχων ποικιλμάτων που έχουμε ξανασυναντήσει στο 2.1.2 και στο 2.2.2

Διάχημα με μετάχηχο χαρακτήρα



Συνδυασμός διάχημων με πρόχηχο και μετάχηχο χαρακτήρα



Συνδυασμός πρόχηχου με διάχηχο με μετάχηχο χαρακτήρα

Στο μέτρο 5 έχουμε μια παραλλαγή του μέτρου ένα με τη βοήθεια ενός μελωδικού σχήματος που τονίζει τονίζοντας τη νότα (Σολ) που ήταν ποίκιλμα προηγουμένως και με την ακολουθία του τρίχηχου σχήματος μαζί με τα διάχημα ποικίλματα. Στο επόμενο μέτρο έχουμε μια ακόμα παραλλαγή (για το μέτρο 2) της μελωδίας και παρουσία διπλή ολίσθηση πρώτα προς τα κάτω με το 2<sup>ο</sup> δάκτυλο και αμέσως προς τα πάνω με το 4<sup>ο</sup>. Πρόκειται για ολισθητική συμπεριφορά χωρίς προφανή προορισμό της ολίσθησης μεταξύ του Σολ και του Σιβ. Περισσότερο η πρόθεση αφορά την διπλή κίνηση της ολισθητικής μελωδικής γραμμής κάτι που το πετυχαίνει καθαρά με τον δακτυλισμό που βολεύει.



Στη συνέχεια έχουμε δύο ακόμα διάχημα με μετάχηχο χαρακτήρα, ένα μορντάν με πρόχηχο σχηματισμό ανιόν βηματικό (Ζαριάς,2013:424). Το μέτρο 7 λειτουργεί όπως

και το μέτρο 3, ενώ στο καταληκτικό μέτρο 8 παρατηρούμε ένα συνδυασμό από δύο διάχηα ανιόντα βηματικά με μετάηχο χαρακτήρα με μερική ολισθητική συμπεριφορά, το οποίο ακούγεται με παρόμοιο τρόπο όπως η τρίλια βηματικού ανιόντος 2<sup>ου</sup> βαθμού με μερική ολίσθηση. Στη δεύτερη βόλτα του θέματος τα περισσότερα μέτρα δεν παρατηρούμε κάτι διαφορετικό εκτός από το μέτρο 12. Αυτό το μέτρο αντιστοιχεί στο μέτρο 4, αλλά αλλάζει κατά πολύ η μελωδική του γραμμή. Όπως φάνηκε και από την τροπική ανάλυση σε αυτό το μέτρο «δείχνει» τη νότα Μι την οποία ερμηνεύει αρχικώς προσεγγίζοντας με ολίσθηση αλλάζοντας θέση στη ταστιέρα (3<sup>η</sup> θέση με 2<sup>ο</sup>), ενώ με ολισθητικό τρόπο προσεγγίζει τη νότα Σολ που είναι μέρος μιας διπλής κατιούσας συζευκτικής αποτζιατούρας που συνδυάζεται αμέσως με ένα διάχηχο. Η περίεργη ρυθμική κατανομή στο μέτρο είναι κυρίως αποτέλεσμα στιγμιαίας προσωπικής ερμηνείας πάνω στη θέση του Μι. Η συγκεκριμένη ολισθητική συμπεριφορά πάνω στη θέση Huseyni μπορεί να χαρακτηριστεί ιδιαιτέρως φιδωτή που αναλογεί σε πιο «ανατολίτικου τύπου» εκφορά με φωνοκεντρικό χαρακτήρα μιας και ολόκληρη φράση διαδραματίζεται σε μία χορδή, δείγμα προφορικής παράδοσης.



Το θέμα Β εισέρχεται με μια καθυστέρηση από την τελευταία νότα του προηγούμενου θέματος Σολ, η οποία όμως είναι η ίδια που εξυπηρετεί και το θέμα σαν να έχουμε προήγηση<sup>42</sup>. Στα μέτρα 17 και 25, που είναι φράσεις που αντιστοιχούνται στην κυκλικότητα του θέματος, παρατηρούμε δύο είδη γκρουπέτου. Στην μία έχουμε ένα είδος ασύγχρονου ανιόντος γκρουπέτου με έξι νότες με την προτελευταία νότα να εκφέρεται με ολίσθηση, ενώ στην δεύτερη περίπτωση έχουμε ένα ακόμα είδος ασύγχρονου γκρουπέτου περισσοτέρων από έξι νότες (Ζαρίας,2013:489). Και στα δύο γκρουπέτο έχει ως δακτυλική βάση το δεύτερο δάκτυλο. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις αξίζει να σημειώσουμε ότι η νότα Σι ακούγεται κουρδισμένη ελαφρώς χαμηλότερα, κάτι που υπηρετεί καλύτερα τη θέση Segah που αναφέραμε σε αυτό το σημείο νωρίτερα.

<sup>42</sup> Αναφερθήκαμε σχετικά στο 2.1.2



Στο μέτρο 18 έχουμε μια μικρή καθυστέρηση, ενώ στο 19 παρατηρούμε ένα συνδυασμό από διάηχο με πρόηχο χαρακτήρα με ολισθητική συμπεριφορά και δυό με μετάηχο χαρακτήρα με αρθρωτή. Στο μέτρο βλέπουμε για πρώτη φορά ένα πρόηχο κατιόν ποίκιλμα βηματικού διαστήματος με ολισθητική συμπεριφορά (Ζαρία,2013:277).



Το μέτρο 21 πρόκειται για μια φράση που αντικαθιστά την βασική φράση του μέτρου 17, που οδηγεί στη νότα Σι. Πρόκειται για μια δεύτερη εκδοχή, από ψηλά προς το Σι με το κατιόν πεντάχορδο Φα-Σι, ερμηνευμένο με παραλλαγή διαστημάτων 3<sup>ης</sup>.

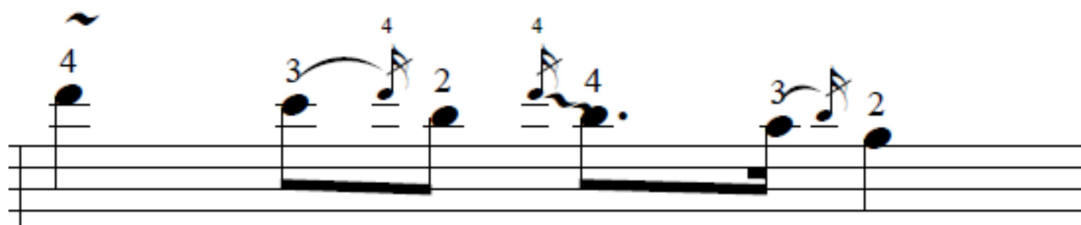


Στο μέτρο 22 παρατηρούμε μια τρίλια ανιόντος βηματικού 2<sup>ου</sup> βαθμού.



Τα υπόλοιπα μέτρα του θέματος Β που δεν αναφερθήκαμε, είναι ίδια με αντίστοιχα που αναλύσαμε πιο πάνω.

Στο θέμα Γ ο ερμηνευτής εισέρχεται δυναμικά στην πάνω οκτάβα με εξωστρέφεια και με ολίσθηση αλλάζοντας θέση με 4<sup>ο</sup> δάκτυλο (1<sup>η</sup>-3<sup>η</sup>), ενώ παράλληλα εκτελεί τονισμένα με *spiccato* και κατόπιν *vibrato* στη μεγάλη σε διάρκεια νότα, στην οποία φαίνεται να αισθάνεται πιο άνετα και λόγω δακτυλοθεσίας. Αυτό το βλέπουμε επίσης στο μέτρο 35 όπου με αυτό τον τρόπο παράγει καθυστέρηση για το επόμενο μέτρο. Το ίδιο *vibrato* παρατηρούμε και στο μέτρο 36 αυτή τη φορά με το 4<sup>ο</sup> δάκτυλο. Στα μέτρα 34 και 35 συναντάμε ποικίλματα τα οποία έχουμε ξανασυναντήσει να εκφέρονται με την πάγια λογική στολίσματος κοντινών διαστημάτων. Όμως στο μέτρο 36 παρατηρούμε για πρώτη φορά διάηχο με πρόηχο χαρακτήρα αλματικού βαθμού μεταξύ κύριας νότας και ποικιλλόμενης και βηματικού 1<sup>ου</sup> βαθμού μεταξύ δύο κύριων νοτών με αρθρωτή συμπεριφορά προς την ποικιλλόμενη νότα και ολισθητική συμπεριφορά στην επιστροφή προς την κύρια. Αυτό δημιουργείται λόγω της ανάγκης για αλλαγή θέσης από 3<sup>η</sup> σε 1<sup>η</sup>, την οποία ο ερμηνευτής μετατρέπει σε αποτέλεσμα καλλωπισμού. Το αλματικό εξηγείται από τη σχέση 2<sup>ου</sup> δάκτυλου (κύρια νότα) – 4<sup>ου</sup> (ποικιλλόμενη) στην 3<sup>η</sup> θέση ενώ με την ευκαιρία της ολίσθησης το 4<sup>ο</sup> δάκτυλο καταλήγει στην κύρια νότα. Το παραπάνω είναι κομμάτι ενός συνδυασμού μαζί με δύο ακόμα διάηχα ποικίλματα με δακτυλική βάση το 2<sup>ο</sup>.



Στο υπόλοιπο θέμα, βλέπουμε με κάθε ευκαιρία την ολισθητική προσέγγιση των κύριων και ψηλότερων φθόγγων από κάθε φράση καθώς και ένα ακόμα πρόηχο ποίκιλμα με ολισθητική συμπεριφορά.

Στο θέμα Δ παρατηρούμε στο μέτρο 41 την ίδια λογική σε κατιούσα φράση με το μέτρο 21. Δηλαδή την ύπαρξη σπασμένων τρίτων στην μελωδική πορεία προς τα κάτω, ενώ στο μέτρο 42 παρατηρούμε ένα κατιόν γκρουπέτο τεσσάρων νοτών με μερική ολίσθηση (σχεδόν αναγκαστικά λόγω του κοινού δακτύλου) με δακτυλική βάση το 1<sup>ο</sup>. Στη συνέχεια ακόμα μια μερική ολισθητική προσέγγιση της νότας Φα κατεβαίνοντας.



Στο μέτρο 43 και 44 έχουμε μια ολισθητική συμπεριφορά παρόμοια με το μέτρο 6. Μόνο που αυτή τη φορά αφορά διάστημα 2ας Σολ – Λα (το Φα επιτελεί τα ρόλο ποικίλματος) ενώ στο 6 αφορά διάστημα 3<sup>ης</sup> Σολ- Σιβ. Εδώ απεικονίζεται πιο καθαρά στην καταγραφή λόγω του ότι γίνεται πιο ελεγχόμενα. Παρόλα αυτά η πρόθεση του φραζαρίσματος των δύο φράσεων παραμένει ίδια.



Στην πορεία του θέματος συναντάμε ακόμα μια έντονη ολισθητική προσέγγιση κύριας νότας και μερικά ακόμα ποικίλματα που έχουμε σημειώσει. Ιδιαίτερο είναι το τελευταίο μέτρο, το οποίο αντιστοιχεί στο μέτρο 44, με διαφορά την τυχαία αλλοίωση Σολ# το οποίο αναλύσαμε στην τροπική ανάλυση.

## ΓΕΝΙΚΑ

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι η προσέγγιση στην πλειοψηφία των ποικιλμάτων διαστημάτων 2ας γίνεται με μερική ολίσθηση, έστω και ανεπαίσθητα. Ενώ κατά βάση οι δακτυλισμοί είναι οι ίδιοι με εκείνους που έχει μια αρθρωτή

συμπεριφορά, υπάρχει πάντα η πρόθεση του ερμηνευτή να προσεγγίζει αρκετές νότες με ένα ελαφρό «γλείψιμο» κάτι που στα ποικίλματα κρύβεται, αλλά ακούγεται στο συνολικό αποτέλεσμα. Ένα παράδειγμα της πρόθεσης αυτής είναι η προσέγγιση της πρώτης νότας του κομματιού με μερική ολίσθηση που είναι κοντά στο πρόηχο ποίκιλμα με ολισθητική συμπεριφορά.

Μία άλλη παρατήρηση είναι ότι τα διαήχα με μετάηχο χαρακτήρα ποικίλματα, ιδίως σε ότι έχει να κάνει με κατιόντα κοντινά διαστήματα, χρησιμοποιούνται με συνέπεια και με τον ίδιο τρόπο πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Χρησιμοποιούνται πάντα στη νότα Μι, Ντο# και Λα και ποτέ στις ενδιάμεσες, κάτι που σημαίνει ότι αφ' ενός βολεύει δακτυλικά γιατί αφορά την ανοικτή χορδή, το δεύτερο και ανοικτή αντίστοιχα για δακτυλική βάση – με απόλυτη συμμετρία - αφ' ετέρου ο στολισμός των νοτών βρίσκει σχεδόν πάντα το δοξάρι προς τα πάνω κάτι που σημαίνει ότι ενδόμυχα μιλάμε για τις πιο ασθενείς νότες ως προς το τονισμό σε σχέση με αυτές που το δοξάρι παίζει προς τα κάτω. Στην ουσία αυτός ο μετάηχος χαρακτήρας πέραν την αίσθησης της λείανσης της μελωδικής γραμμής και προσέγγισης της εκφοράς της φωνής δίνει ώθηση ώστε να τονιστούν λίγο περισσότερο οι νότες που έπονται δίνοντας τους ειδικό βάρος. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι, αν μιλάμε για το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτού του πράγματος που είναι το κατιόν επτάχορδο Nirkiz(εικόνα παρακάτω), τονίζονται οι βασικοί φθόγγοι του κατιόντος επτάχορδου (Φα,Ρε,Σιb,Σολ) ξεχωρίζοντας τα συνημμένα τρίχορδα Φα-Ρε,Ρε-Σιb,Σιb-Σολ.



Φυσικά σε αυτή την ερμηνεία ξεχωρίζει η ολισθητική διάθεση η οποία εμφανίζεται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, η οποία σε συνδυασμό με το γεγονός που αναλύσαμε παραπάνω την χαρακτηρίζει ως ιδιαίτερα φιδωτή. Σημαντικό σε όλα αυτά παίζει πάντα ο σταθερά μεστός «γεμάτος» ήχος. Επίσης σχεδόν πάντα ο φθόγγος Σι έχει την απαιτούμενη τάση προς τα κάτω, κάτι που εξυπηρετεί το πεντάχορδο Rast και τη θέση Segah. Επίσης παρατηρούμε την πρόθεση πολλές φορές να ερμηνευτεί μια φράση σε μία χορδή, ακόμα και σε περιπτώσεις που υπάρχει η τεχνική δυνατότητα να αλλάξει χορδή, κάτι που έρχεται πιο κοντά στη φωνή. Πρόκειται για μια περίπτωση «ακύρωσης» της τεχνικής δυνατότητας του βιολιού μέσω της εύκολης αλλαγής χορδής παράλληλα με τη δακτυλική ταχύτητα



που το χαρακτηρίζει και προσαρμογής του οργάνου σε αυτό που του επιτάσσει η προφορική φωνητική παράδοση, με όμως ξεκάθαρο προσωπικό ύφος. Για αυτό το λόγο σε αρκετές περιπτώσεις η ερμηνεία κρίνεται ως φωνοκεντρική. Τέλος είναι ευδιάκριτο ότι η εκτέλεση είναι αρκετά προσωπική και ελεύθερη μιας και πρόκειται για κομμάτι προσωπικού δίσκου.

## 2.4 Συγκρίνοντας τις τρεις περιπτώσεις

Σε μορφολογικό επίπεδο οι διαφορές είναι λίγες. Κατά βάση και στις τρεις περιπτώσεις παραθέτονται τα θέματα με τη σειρά και με μία κυκλικότητα. Η βασική διαφορά υπάρχει μεταξύ της περίπτωσης Α' με τις άλλες δύο στο γεγονός ότι ξεκινάει το κομμάτι με το τελευταίο θέμα των άλλων δύο. Οπότε η αντιστοίχιση για συγκριτική μελέτη των φράσεων που θα ακολουθήσει θα γίνει αναλόγως. Επίσης στην περίπτωση Γ' υπάρχει μια συγχώνευση δύο θεμάτων στο θέμα Γ που αντιστοιχεί στο θέμα Δ και Ε για την περίπτωση Α' και Γ και Δ για την περίπτωση Β', που θα αναλυθεί παρακάτω. Τα θέματα αντιστοιχούνται ως εξής:

- Περίπτωση Α', θέμα Β – περίπτωση Β', θέμα Α – Περίπτωση Γ', θέμα Α
- Περίπτωση Α', θέμα Γ – περίπτωση Β', θέμα Β – Περίπτωση Γ', θέμα Β
- Περίπτωση Α', θέμα Δ, Ε – περίπτωση Β', θέμα Γ, Δ – Περίπτωση Γ', θέμα Γ
- Περίπτωση Α', θέμα Α – περίπτωση Β', θέμα Ε – Περίπτωση Γ', θέμα Δ

Για αυτό μπορεί να υπάρχουν πολλές εξηγήσεις. Η μία εκδοχή είναι να είχε πρόθεση ο Μακρυγιάννης να μπει εντυπωσιακά από το ψηλότερο θέμα για λόγους εντυπωσιασμού. Μία άλλη εκδοχή είναι να έχει επηρεαστεί από τον τρόπο που μπαίνει η φωνή όταν εισέρχεται στο κομμάτι ως τραγούδι<sup>43</sup>, το οποίο όταν γίνεται λόγω της χαρακτηριστικής αλλαγής της βάσης εντυπωσιάζει. Σε κάθε περίπτωση άπτεται της προσωπικής του επιλογής.

Όλα τα θέματα απεικονίζονται κατά σειρά (παρακάμπτοντας το θέμα Α περίπτωσης Α' και εμφανίζοντας το στο τέλος), απεικονίζονται στο Παράρτημα 4, στο τέλος. Με βάση αυτή την απεικόνιση φαίνονται επακριβώς οι επιμέρους διαφορές είτε της μελωδικής γραμμής είτε της διαποίκισης και της εκφοράς συνολικά. Υπάρχουν φράσεις οι οποίες ταυτίζονται μελωδικά αλλά έχουν διαφορές ρυθμικά και άλλες που είναι κοντά μελωδικά αλλά διαφέρουν κατά πολύ ρυθμικά. (Παραδείγματα στις εικόνες παρακάτω)

<sup>43</sup> Περίπτωση ηχογράφησης της Κυριακούλας Αντωνοπούλου. (Αντωνοπούλου,χ.χ.)

Μακρυγιάννης

Βαρτάνης

Κουκουλάρης

41

Εδώ βλέπουμε να ταυτίζονται μελωδικά η δεύτερη με την τρίτη.



Η περίπτωση κοινής πρόθεσης εξωστρέφειας της πρώτης και της τρίτης περίπτωσης στην πάνω οκτάβα, αλλά με τελείως διαφορετική διαποιόκιση.

Musical score for measures 33-36. The score is written for three staves in treble clef. Measure 33 starts with a dynamic marking > and a fingering 4. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with a G chord indicated below it, and fingerings 4, 4, 3, 2, 1.

Φυσικά υπάρχουν σε μερικά σημεία τεράστιες διαφορές απόρροια της προσωπικής φαντασίας και εκτελεστικής δυνατότητας του κάθε βιολιστή. Ενδεικτικά στις παρακάτω εικόνες.

Musical score for measures 49-52. The score is written for three staves in treble clef. Measure 49 starts with a dynamic marking > and fingerings 2, 3, 4. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills (tr) and a fermata. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with a D chord indicated below it, and fingerings 1, 1, 1, 1, 1.

Musical score for measures 53-56. The score is written for three staves in treble clef. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος εκφοράς απλών τριχόρδων καταληκτικών φράσεων. Στις περιπτώσεις των καταληκτικών φράσεων από μελωδικής – τροπικής σκοπιάς και οι τρεις εννοούν το ίδιο αλλά το προσεγγίζουν με διαφορετική τρόπο.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff shows a melodic line with a trill on the first measure, followed by a series of eighth notes. The middle staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The bottom staff shows a bass line with a wavy tremolo effect on the first measure, followed by a series of eighth notes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff features a melodic line with two triplets of eighth notes, each marked with a '3' and a slur, and ends with a single eighth note marked with a '1'. The middle staff continues the harmonic accompaniment with eighth notes. The bottom staff shows a bass line with a wavy tremolo on the first measure, followed by eighth notes marked with '4', '3', '2', '4', '3', and '2'.

## Συμπεράσματα

Μετά από την καταγραφή, την ανάλυση και τη σύγκριση των τριών περιπτώσεων παρατηρούνται χρήσιμα συμπεράσματα είτε αμιγώς τεχνικού-μουσικού είτε μουσικολογικού ενδιαφέροντος. Κάθε είδος συμπεράσματος φωτίζει όλο και περισσότερο το τοπίο γύρω από το οποίο γεννάται και αναγεννάται η μουσική λαϊκού ενδιαφέροντος.

Σε γενικές γραμμές στην πρώτη η ερμηνεία του Μακρυγιάννη είναι εκείνη στην οποία παρατηρούνται οι περισσότερες παραλλαγές, ποικιλτικά και μελισματικά σχήματα με στόχο το όλο και πιο ανάγλυφο αποτέλεσμα. Αντιθέτως, ο Βαρτάνης δείχνει μέσα από τη συγκεκριμένη ηχογράφιση να θέλει να υπηρετήσει το ίδιο το κομμάτι με μια πιο απλή και κατανοητή διάθεση σε ένα μέσο αυτί. Ο Κουκουλάρης λειτουργεί ανάμεσα από αυτές τις δύο διαθέσεις θέλοντας να βάλει και τη προσωπική του σφραγίδα απόρροια και της ηλικίας που ήταν όταν το ηχογράφησε. Ο Μακρυγιάννης όπως φάνηκε και από την ανάλυση, χρησιμοποιεί πλήθος στολισμάτων με κατά κύριο λόγο αρθρωτή συμπεριφορά και χαρακτηριστικό «ατακαριστό» εξωστρέφες ήχο. Η ερμηνεία του Βαρτάνη, θα έλεγε κανείς ότι, έχει μια ισορροπία και μεταξύ της αρθρωτής και ολισθητικής εκφοράς αλλά και στο ζήτημα περί εξωστρέφειας σχετικά με τον ήχο. Ο Κουκουλάρης χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό τον ολισθητικό τρόπο εκφοράς, κρατώντας μια ισορροπία στο θέμα του δεξιού χεριού, χωρίς έντονες μεταβολές, παράγοντας ένα «στρογγυλό» ήχο.

Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι ο Μακρυγιάννης ηχογράφησε στις αρχές της ελληνικής δισκογραφίας στην Αμερική, πάνω στο άνθος της καριέρας του με όλο το πιθανό ενθουσιασμό που συνεπάγεται, ενώ ο Βαρτάνης ηχογράφησε σε ώριμη ηλικία, σε ένα δίσκο που πιθανώς να είχε ως στόχο, περισσότερο, κάποιου είδους νεότερης καταγραφής, παρά εμπορικής χρήσης, και φυσικά δεν είναι καθόλου σίγουρο ότι είχε την προσωπική επιμέλεια του συνόλου του. Από την άλλη μεριά ο Κουκουλάρης βρίσκεται και στις δύο διαθέσεις μιας και σε αυτή την περίπτωση ηχογράφησε σε μεγάλη ηλικία με αρκετά κατασταλαγμένη ερμηνευτική διάθεση και με στόχο την προσωπική σφραγίδα μιας και αναφερόμαστε σε προσωπικό δίσκο.

Ο Μακρυγιάννης απλώνει μια τεράστια γκάμα εκφραστικών τεχνικών αντλημένων σίγουρα από πολλά διαφορετικά μέρη, όπου ταξίδεψε, θέλοντας να ανεβάσει τον πήχη της ερμηνείας του πολύ ψηλά. Είναι δεδομένη η νοοτροπία του κοσμοπολιτισμού μιας και γεννήθηκε στην Κων/πολη και στη συνέχεια ταξίδεψε πολύ, πριν φτάσει στην Αμερική. Από την εκτέλεση του, κάτι που το καταλαβαίνουμε γενικότερα από την εποχή εκείνη στην Αμερική, υπάρχει η πρόθεση να γίνει αποδεκτός από ένα ευρύ φάσμα ακροατηρίου αλλά και

καλλιτεχνικού κόσμου. Ο ήχος του προσαρμόζεται ειδικά για ένα αστικό - διεθνές περιβάλλον, αποτέλεσμα και των εμπειριών του από όπου έζησε, με στόχο όχι μόνο την κάλυψη της ανάγκης που επιτάσσει η παράδοση (τραγούδι, χορός) αλλά αν χρειαστεί ακόμα και μόνο την ακρόαση. Αυτός ο παράγοντας είναι σχεδόν αλληλένδετος με το χαρακτηριστικό της δισκογραφίας που πρωτοεμφανίζεται στα χρονικά και τον οδηγεί, παράλληλα με τις δυνατότητες του, στην εισαγωγή δεξιοτεχνικής προσέγγισης στην ερμηνεία του κομματιού, αντλώντας πάντα στοιχεία έκφρασης από ερεθίσματα από την παράδοση, ετερόκλητα πολλές φορές. Όλη αυτή η εξέλιξη ήρθε πάρα πολύ φυσικά, αν αναλογιστούμε ότι η ιδιοσυγκρασία αυτή πηγάζει από τον τόπο που γεννήθηκε και τον τρόπο που έζησε. Προσωπικά τον θεωρώ πρωτοπόρο σε αυτό το ζήτημα, όχι γιατί δεν υπήρξαν άλλοι πριν από αυτόν με ανάλογο καλλιτεχνικό υπόβαθρο ή εγγενές ταλέντο, αλλά κυρίως γιατί εξετάζουμε μια εκτέλεση από τις πρώτες που χαρακτηρίζει η «καινούργια» συνθήκη της δισκογραφίας, με ότι αυτό συνεπάγεται.

Από την άλλη, ο Βαρτάνης είναι ανάμεσα στην πρώτη και δεύτερη γενιά εκείνων που έζησαν μια εξίσου καινούργια συνθήκη. Την μεταφορά ολόκληρου του μουσικού πολιτισμού της Μικράς Ασίας, διαμέσου μουσικών καταξιωμένων πριν ακόμα από τη Μικρασιατική καταστροφή, σε ένα καινούργιο μέρος, όπως είναι η Αθήνα που βρίσκεται σε ένα συνεχώς αυξανόμενο ρυθμό αστικοποίησης. Ανήκει δηλαδή σε εκείνη την ομάδα ανθρώπων που διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το καλλιτεχνικό τοπίο της Αθήνας. Αισθάνομαι ότι αυτή η περίπτωση είναι όπου ο μουσικός αντιμετωπίζει την δική του μουσική παράδοση με τον πλέον φυσικό και βιωματικό τρόπο και αυτό πολλές φορές είναι αρκετό για εκείνον. Η σταδιοδρομία του αργότερα απέδειξε ότι όταν ήθελε να καινοτομήσει το έκανε σε άλλα καινούργια είδη (Ρεμπέτικο, Λαϊκό)<sup>44</sup>. Χωρίς αυτό να είναι δεσμευτικό και απόλυτο και φυσικά σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η ηχογράφηση που εξετάσαμε πραγματοποιήθηκε πολύ μεταγενέστερα και έχει χαρακτήρα «διάδοσης», η ερμηνεία κρίνεται περισσότερο βιωματική και με στόχο την «απεικόνιση» μιας πραγματικότητας με τοπική (μικρασιάτικη) χροιά χωρίς την ιδιαίτερη διάθεση για καινοτομία.

Τέλος, ο Κουκουλάρης είναι μια διαφορετική περίπτωση σε σχέση με τους άλλους δύο αλλά με αρκετά κοινά χαρακτηριστικά. Είναι ξεκάθαρο ότι είναι λήπτης πολλών ερεθισμάτων, αφ' ενός από βιολιστές προηγούμενης γενιάς στη Νάξο, οι οποίοι όμως ενσωμάτωσαν και αυτοί με τη σειρά τους στοιχεία από άλλα μέρη και κυρίως την Πόλη και τη Μικρά Ασία, αφ' ετέρου από μουσικούς και βιολιστές της Αθήνας. Η έλευση του στην μεταπολεμική Αθήνα έπαιξε τον ίδιο ρόλο που έπαιξε και για τον Βαρτάνη αλλά ίσως σε λιγότερο βαθμό. Παρόλα αυτά λειτούργησε μουσικά σε μεγάλο βαθμό με τοπικό χαρακτήρα, εννοώντας ότι είτε έπαιζε κατά κύριο λόγο σε

---

<sup>44</sup> Χρησιμοποιώ τους όρους από δισκογραφικές «ετικέτες».

γλέντια στη Νάξο ή στην Αθήνα για Ναξιώτες, όμως δεν έμεινε φυσικά εκεί. Εδώ παίζει σημαντικό ρόλο το χρονικό σημείο από όπου αντλήσαμε την ηχογράφιση, το οποίο είναι πολύ μεταγενέστερο έχοντας μεσολαβήσει η μετανάστευση στην Αυστραλία και οι πάμπολλες ηχογραφήσεις για λογαριασμό της Ραδιοφωνίας και όχι μόνο, παίρνοντας πλέον η σταδιοδρομία του υπερτοπικό χαρακτήρα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, αυτό που ακούμε από τη συγκεκριμένη ηχογράφιση να είναι το απόσταγμα ενός πολύ ώριμου, προσωπικού χαρακτήρα με πολλά νεωτερικά στοιχεία με απόλυτη ομοιογένεια. Σίγουρα σε αυτό παίζει ρόλο η εδραίωση του υπερτοπικού χαρακτήρα της Αθήνα για πολλά χρόνια, αφομοιώνοντας πολλά στοιχεία από προηγούμενες γενιές μουσικών και ειδικά βιολιστών που έπαιξαν ρόλο στα μουσικά πράγματα της Ελλάδας.

Και οι τρεις επηρέασαν, κατά κύριο λόγο την ίδια και επόμενη γενιά βιολιστών από τη δική τους, ως προς το ύφος και τον τρόπο παιξίματος. Αυτό έχει να κάνει με την ταυτόχρονη συχνή παρουσία τους ταυτόχρονα σε γλέντια παράλληλα με την δισκογραφική τους παρουσία. Παρόλα αυτά ο Μακρυγιάννης μάλλον επηρέασε λιγότερο μεταπολεμικές γενιές, καθώς έζησε και ηχογράφησε πολλά χρόνια πριν και εν τέλει ταυτίστηκε κυρίως με το μέρος που έζησε και πέθανε (Νίσυρος και βόρεια Δωδεκάνησα γενικά) μιας και η δισκογραφική του πορεία ήταν σύντομη και την πρωτοκαθεδρία στην Αθηναϊκή δισκογραφία την πήραν μουσικοί από τη Σμύρνη και τη Μικρά Ασία κατά κύριο λόγο. Επιπροσθέτως, το επίπεδο εκτελεστικής δεινότητας του όπως φαίνεται από τις ηχογραφήσεις του έκανε δύσκολό το στοιχείο της μίμησης από τους επόμενους. Ο Βαρτάνης επηρεάστηκε και επηρέασε σε ένα περιβάλλον που διαμορφωνόταν ένα υπερτοπικό πλαίσιο ενώ ο Κουκουλάρης λόγω της τεχνικής δυνατότητας και καινοτομίας επηρέασε τις επόμενες γενιές ενώ ταυτίστηκε με το σύνολο της μουσικής του Αιγαίου.

Κλείνοντας, θεωρώ ότι η παρούσα εργασία βοηθάει στο να φωτιστεί το τοπίο γύρω από το ύφος στο παίξιμο του βιολιού, οι επιρροές και τα ερεθίσματα αντλημένα από ένα μικτό πλαίσιο με πλούσια προφορική παράδοση και αναπτυγμένες τεχνικές του οργάνου. Η έρευνα αυτή θα μπορούσε να συνεχιστεί εξετάζοντας είτε άλλους βιολιστές είτε άλλες ηχογραφήσεις των ίδιων ώστε να ανοίξει κι άλλο το πεδίο άντλησης συμπερασμάτων. Επίσης με το κατάλληλο εύρος ερευνών και αποτελεσμάτων θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε καλύτερα το θέμα της εντοπιότητας στην οργανική και ειδικά βιολιστική παράδοση.



## Βιβλιογραφία

- Attali, J. (1977 (1978)). *Bruits, Essai sur l' economie politique de la musique*. (Ν. Ανδριτσάνου, Μεταφρ.) Paris (Αθήνα): Presses Universitaires de France (Εκδόσεις Κέδρος).
- Bey, R. Y. (1922). *"La musique turque" in Encyclopedie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Paris.
- Ellingson, T. (1992). *Theory and Method:Transcription*. London.
- Flesch, C. (1978). *Violin Fingering*. London: Barrie&Jenkins.
- Galamian, I. (1985). *Principles of Violin Playing and Teaching*. New Jersey: Prentice-Hall,Inc.,Englewood Cliffs.
- Galamian I. & Neuman F.(1966). *Contemporary Violin Technique - Vol 1&2*. New York: Galaxy Music Company.
- Laitz, S. (2004). *The complete musician - An intergrated approach to tonal theory, analysis and listening*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Pennanen, R. P. (2004). *The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece*.
- Sarris H, Kolydas T. & Kostakis M.(2010). *"Investigating instrumental repertoire following the technique of parataxis: A case of study. Journal of Interdisciplinary Music Studies",4 (2),99-120*.
- Sevcik, O. (n.d.). *School of Bowing Technique Op.2 Part 1-6*. London: Bosworth.
- Signell, K. L. (1986). *Makam - Modal Practice in Turkish Art Music*. New York: Da Capo Press.
- Tarvin, R. (1977). *The History of the Violin Scordatura*.
- Αντωνοπούλου, Κ. (χ.χ.) *Σηλυβριανός συρτός*. Columbia, New York.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1976). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Αρχείο Καλλιτεχνικού Συλλόγου Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου*. (1978). Ανάκτηση από [domnasamiou.gr: https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=254](https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=254)
- Βαρτάνης, Σ. (1978) *Σηλυβριανός. Τραγούδια Κωνσταντινουπόλεως και Προποντίδας. Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής*, Αθήνα.
- Διονυσόπουλος, Ν. (2009). *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές Ηχογραφήσεις 1918-1958*. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ζαριάς, Γ. (2013). *Η διαποίκιση στην ελληνική βιολιστική τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέως.
- Η Ιστορία της Ελληνικής μουσικής (Κοπανιτσάνος Κ. & Κουρούσης Σ) (χ.χ.) Βιογραφία Κυριακούλας Αντωνοπούλου.

- Κάβουρας, Π. (1997). *Η έννοια του μουσικού δικτύου – Σχέσεις παραγωγής και εξουσίας*.
- Καμπανάς, Γ. (1992). *Θεωρία της Μουσικής Σημειογραφίας, τόμος Β' (Τόμ. Β)*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Καράς, Σ. Ι. (1982). *Μέθοδος ελληνικής μουσικής: Θεωρητικόν*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοση της Εθνικής Μουσικής.
- Κουκουλάρης, Σ. (1995) *Σηλυβριανό. Από τη Μικρασία στο Αιγαίο*. ΚΙΝΙΣΙΣ, Αθήνα.
- Λιάβας, Λ. (1986). Η κατασκευή της αχλαδόσχημης λύρας στην Κρήτη και στα Δωδεκάνησα. *Εθνογραφικά, τεύχος Νο5*.
- Λιάβας, Λ. (1996). Ο Αυτοσχεδιασμός στη Λαϊκή Μουσική. Ελευθερία και Υποταγή. *Δίφωνο*.
- Μαζαράκη, Δ. (1984). *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Μακρυγιάννης, Γ. (1919) *Συρτός Σηλυβριανός*. Victor, New York.
- Μαυροειδής, Μ. Δ. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: FAGOTTO.
- Μποσκοϊτης, Α. (2015). "Στα ίχνη της Κυρίας Κούλας". Ανάκτηση από lifo.gr: <https://www.lifo.gr/team/music/54645>
- Καρούσος Χ., Κουνάδης Π., Γκουβέντας Κ. & Διονυσόπουλος Ν. (2011). *Γιώργος Μακρυγιάννης ο Νισύριος - Ιστορικές Ηχογραφήσεις 1917-1919*. Νίσυρος: Πολιτιστικός Εξωραϊστικός σύλλογος Νισύρου.
- Πυργιώτης, Δ. (2003). *Θησαυρός μουσικών κλιμάκων*. Αθήνα: FAGOTTO.
- Σαμοθράκης, Α. (1963). *Λεξικόν γεωγραφικόν και ιστορικόν της Θράκης: Από αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως 1453*. Αθήνα: Εταιρία Θρακικών Μελετών.
- Σαρρής, Χ. (2007). *Η Γκάιντα στον Έβρο: Μια οργανολογική Εθνογραφία*. Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Παν/μίου Αθηνών.
- Σκούλιος, Μ. (2006). *Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Πολυφωνία*, σσ. 75 - 86.
- Σπυρόπουλος, Σ. (2012). *Η παραδοσιακή μουσική της Νάξου. Η περίπτωση των βιολιών*. Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Παν/μίου Αθηνών.
- Τσιαμούλης, Χ. (2010). *Το αριθμητικό τροπικό σύστημα*. Αθήνα: Παπαρηγορίου Κ. - Νάκας Χ.

## **Παράρτημα**

Ακολουθούν κατά σειρά οι εξής καταγραφές σε δυτική σημειογραφία:

1. Περίπτωση Α' – Γιώργος Μακρυγιάννης  
Περίπτωση Α' – Γιώργος Μακρυγιάννης – διπλό πεντάγραμμο
2. Περίπτωση Β' – Στέφανος Βαρτάνης  
Περίπτωση Β' – Στέφανος Βαρτάνης- διπλό πεντάγραμμο
3. Περίπτωση Γ' – Στάθης Κουκουλάρης  
Περίπτωση Γ' – Στάθης Κουκουλάρης – διπλό πεντάγραμμο
4. Βασική ρυθμική αγωγή συνοδείας και στις τρεις περιπτώσεις
5. Οι τρεις περιπτώσεις αντιστοιχισμένες σε τριπλό πεντάγραμμο

# Σηλυβριανός

Γιώργος Μακρυγιάννης ή Νιούριος (1918)

Νίκος Μήλας

A

5

9

13

B

21

25

29



# Σηλυβριανός

Γιώργος Μακρυγιάννης ή "Νισύριος"

Νίκος Μήλας

A

D

5

A D

9

D A D

13

D A Dm

B

17

Dm

A

21

Dm

Gm

25

Dm

29

Gm

Γ

33

G

D

37 G

3

41 G

3

45 G

3

Δ 49 G

3

53 G

3



Σηλυβριανός

E

57 G D G

61 G D G Fine

# Σηλυβριανός

Στέφανος Βαρτάνης - Τραγούδια Κωνσταντινουπόλεως και Προποντίδος (1978)

Νίκος Μήλας

1

Cm

3

5

7

9

11

13

15

Νίκος Μήλας

C

17

19

21

Cm

23

C

25

27

29

Cm

31

T

C

33

G

35

37

39

A

C

41

G

43

C

45

G

47

49 *E*

51

53

55

57 *C* *A'*

59

61

63

# Συληβριανός

Στέφανος Βαρτάνης - Τραδούσια Κωνσταντινουπόλεως και Προποντίδος (1978)

Νίκος Μήλας

A

Cm

5

9

13

©

B

C

17

1 2 2

Cm

21

C

25

1 2 2

Cm

29

Γ

C

33

37

Δ

41

C G C

2 1 2

45

C G C

E

49

G

53



57 C

Fine

61

# Σηλυβριανό

Στάθης Κουκουλάρης - Από τη Μικρασία στο Αιγαίο (1995)

Νίκος Μήλας

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various chords and melodic lines with fingerings and accents.

Staff 1: *A* (mezzo-forte), Chord: Gm. Measure 1 starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The melody continues with eighth notes and quarter notes.

Staff 2: Measure 3 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: A. The melody continues with eighth notes and quarter notes.

Staff 3: Measure 5 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: D. The melody continues with eighth notes and quarter notes. Measure 6 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: Gm. The melody continues with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes.

Staff 4: Measure 7 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: Gdim. The melody continues with eighth notes and quarter notes. Measure 8 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: D. The melody continues with eighth notes and quarter notes. Measure 9 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: Gm. The melody continues with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes.

Staff 5: Measure 11 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: Gm. The melody continues with eighth notes and quarter notes. Measure 12 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: A. The melody continues with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes.

Staff 6: Measure 13 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: D. The melody continues with eighth notes and quarter notes. Measure 14 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: Gm. The melody continues with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes.

Staff 7: Measure 15 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: Gdim. The melody continues with eighth notes and quarter notes. Measure 16 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: D. The melody continues with eighth notes and quarter notes. Measure 17 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Chord: Gm. The melody continues with eighth notes and quarter notes.

17 G

2 3

19 D G

1 1 2 1 1

21 G

23 G dim D Gm

25 G

27 D G

1 1 2 1 1

29 G

31 G dim D Gm

Σηλυβριανό

*T*

33 G

35

37 G

39 D G

*Z*

41 D

43

45 D

47

# Σηλυβριανός

Στάθης Κουκουλάρης - Από τη Μικρά Ασία στο Αιγαίο (1995)

Νίκος Μήλας

A

Gm A

5

D Gm G dim D Gm

9

Gm A

13

D Gm G dim D Gm

B

17

G D G

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Chord symbols G, D, and G are placed above the staff. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated at the beginning of each measure.

21

G G dim D Gm

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. The treble staff continues the melodic development with slurs and dynamic markings. The bass staff maintains the accompaniment. Chord symbols G, G dim, D, and Gm are placed above the staff. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated at the beginning of each measure.

25

G D G

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The treble staff includes fingerings (1, 2) and slurs. The bass staff continues the accompaniment. Chord symbols G, D, and G are placed above the staff. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated at the beginning of each measure.

29

G G dim D Gm

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The treble staff features slurs and dynamic markings. The bass staff continues the accompaniment. Chord symbols G, G dim, D, and Gm are placed above the staff. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated at the beginning of each measure.

Γ

33

G

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The treble staff includes fingerings (4, 4, 3, 2, 1, 2, 4, 3, 2) and slurs. The bass staff continues the accompaniment. Chord symbol G is placed above the staff. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated at the beginning of each measure.

37 G D 2 3 G

Δ

41 D

45 D

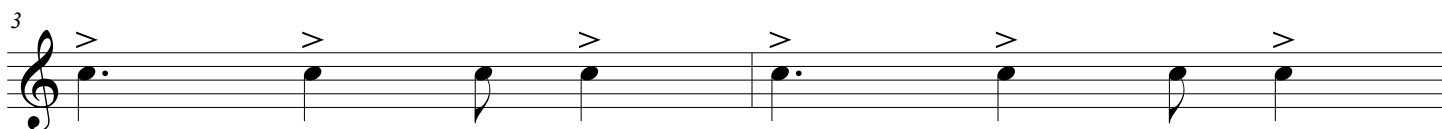
# Βασική ρυθμική αγωγή συνοδείας

Νίκος Μήλας

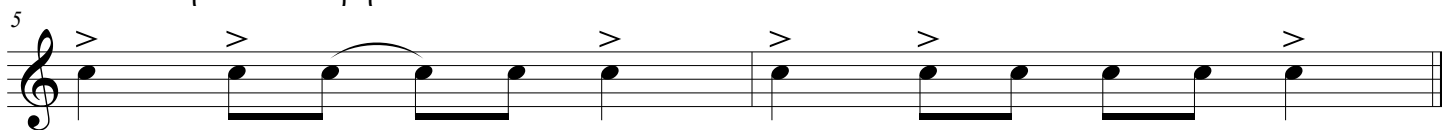
Εκτέλεση Μαρκυγιάννη



Εκτέλεση Βαρτάνη



Εκτέλεση Κουκουλάρη





# Σηλυβριανός

Νίκος Μήλας

Μακρυγιάννης

Βαρτάνης

Κουκουλάρης

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Μακρυγιάννης', is in 4/4 time and features a melodic line with various ornaments and fingerings (2, 4, 1, 3). The middle staff, labeled 'Βαρτάνης', provides a harmonic accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. The bottom staff, labeled 'Κουκουλάρης', contains a rhythmic accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes.

The second system of the musical score continues the three-staff arrangement. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and various ornaments. The middle staff provides a harmonic accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes.

9

The third system of the musical score continues the three-staff arrangement. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and various ornaments. The middle staff provides a harmonic accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes.

13

Musical score for measures 13-16. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have a key signature of one flat (Bb). The music is in a 2/4 time signature. Measure 13 starts with a quarter rest in the top staff, followed by eighth and sixteenth notes. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the top staff. Measure 15 has a quarter note in the top staff. Measure 16 ends with a quarter note in the top staff.

17

Musical score for measures 17-20. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have a key signature of one flat (Bb). The music is in a 2/4 time signature. Measure 17 starts with a quarter rest in the top staff, followed by eighth and sixteenth notes. Measure 18 features a triplet of eighth notes in the top staff. Measure 19 has a quarter note in the top staff. Measure 20 ends with a quarter note in the top staff.

21

Musical score for measures 21-24. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves have a key signature of one flat (Bb). The music is in a 2/4 time signature. Measure 21 starts with a quarter rest in the top staff, followed by eighth and sixteenth notes. Measure 22 features a triplet of eighth notes in the top staff. Measure 23 has a quarter note in the top staff. Measure 24 ends with a quarter note in the top staff.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of three staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and a triplet of eighth notes in measure 27. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line with a triplet in measure 30. The middle and bottom staves continue the rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves. The top staff features a melodic line with many ornaments and fingerings (1-4). The middle staff continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff contains a bass line with a 'G' chord marking and various fingerings (1-5). A 'V' symbol is placed above the first measure of this system.

37

4 2 4 3 3

This system contains measures 37 through 40. It features three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and fingerings (4, 2, 4, 3, 3). The middle staff has a treble clef and contains a similar melodic line. The bottom staff has a treble clef and contains a bass line with some rests.

41

2 1 2

This system contains measures 41 through 44. It features three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with fingerings (2, 1, 2). The bottom staff has a treble clef and contains a bass line with rests.

45

2 3

This system contains measures 45 through 48. It features three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line. The bottom staff has a treble clef and contains a bass line with fingerings (2, 3) and a wavy line indicating a tremolo or similar effect.

49

Musical score for measures 49-52. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The top staff contains the melody with various ornaments and fingerings (2, 3, 4, 1, 2, 3). The middle staff contains a rhythmic accompaniment with a 'D' marking. The bottom staff contains a bass line with fingerings (1, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 3). The piece concludes with a double bar line.

53

Musical score for measures 53-56. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The top staff contains the melody with ornaments and fingerings (3, 1, 2, 3). The middle staff contains a rhythmic accompaniment with a 'D' marking. The bottom staff contains a bass line with fingerings (1, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 3). The piece concludes with a double bar line.