



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΚΟΥ ΣΚΟΠΟΥ

«ΘΕΣΣΑΛΟΜΕΔΟΝΙΚΟ»

ΒΑΪΟΣ ΜΑΛΛΙΑΡΑΣ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

ΑΡΚΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-«ΚΥΡΑΤΖΗΔΕΣ»

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Βασίλειος Η. Μπαλογιάννης

Επιβλέπων: Χάρης Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ:

Ερμηνεία/Εκτέλεση της Παραδοσιακής Μουσικής

Λάρισα, Ιανουάριος 2022

**MUSIC RECORDING OF THE ORGANIC PURPOSE
“THESALOMAKEDONIKOS”**

**VAIOS MALLIARAS-ALEXANDROS
ARKADOPOULOS-“KYRATZIDES”**

**MUSICOLOGICAL AND COMPARATIVE
APPROACHES**

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

Βασίλειος Μπαλογιάννης

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας προέκυψε από τη βιωματική επαφή μου από παιδί και την άμεση ενασχόλησή μου με το λαϊκό κλαρίνο. Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν με άμεσο, ή έμμεσο τρόπο στην οργάνωση και περάτωση της εργασίας αυτής.

Ευχαριστώ τον επιβλέποντα της εργασίας μου κ. Χάρη Σαρρή, ο οποίος καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών και της παρούσας μελέτης, με συμβουλές και παρεμβάσεις βοήθησε στην επιλογή και την διεκπεραίωση του θέματος της μελέτης μου.

Εγκάρδιες ευχαριστίες, οφείλω στον υπεύθυνο καθηγητή της ειδίκευσης Λαϊκού Κλαρίνου του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών του ΕΚΠΑ κ. Αλέξανδρο Αρκαδόπουλο, για την αμέριστη και απλόχερη βοήθεια μετάδοσης γνώσης, ρεπερτορίου και τεχνικών του κλαρίνου, από το όλο τον Ελλαδικό χώρο και της ανατολικής Μεσογείου.

Ευχαριστώ θερμά τον κ. Λάμπρο Λιάβα, υπεύθυνο του μεταπτυχιακού προγράμματος Ερμηνεία/Εκτέλεση της Παραδοσιακής Μουσικής και όλους τους διδάσκοντες του τμήματος Μουσικών Σπουδών για την προσφορά θεωρητικών και πρακτικών γνώσεων καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Ευχαριστώ το 3^ο και 4^ο Γυμνάσιο Πτολεμαΐδας καθώς και το Γυμνάσιο Καπνοχωρίου Κοζάνης για τη διευκόλυνσή μου στη διάρκεια της φοίτησης, όπως και το Ειδικό Δημοτικό Ρεθύμνου για την διευκόλυνση μου στην περίοδο εκπόνησης, συγγραφής και παρουσίασης της διπλωματικής μου εργασίας.

Τέλος ευχαριστώ, την οικογένειά μου και ιδιαίτερως τη σύντροφό μου, για τη στήριξη και την υπομονή, στη δύσκολη προσπάθεια των δυο αυτών ετών.

Περίληψη

Σκοπός της συγγραφής της παρούσας μελέτης είναι η καταγραφή, η ανάλυση και η διερεύνηση των μουσικολογικών, μορφολογικών και αισθητικών προσεγγίσεων τριών εκτελέσεων του «Θεσσαλομακεδόνικου».

Από τις τρεις αυτές εκτελέσεις απορρέει το μουσικολογικό και μορφολογικό ενδιαφέρον που επικεντρώνεται στην ανάλυση αυτή. Δίνεται στον αναγνώστη μία ολοκληρωμένη αντίληψη για το πώς ο ερμηνευτής και δημιουργός γέννα και αναγεννά ένα οργανικό κομμάτι όπως το «Θεσσαλομακεδόνικο». Ο Μαλλιάρας, ο Αρκαδόπουλος και οι Κυρατζήδες μέσα από τον τρόπο της ερμηνείας τους αλλά και την εκτελεστική τους ικανότητα, αφήνουν το δικό τους στίγμα, σε αυτό το οργανικό κομμάτι, ως παρακαταθήκη και για τις επόμενες γενιές.

Abstract

The purpose of this study is to recording, analysis and investigate the musicological, morphological and aesthetic approaches of three performances of "Thessalomakedoniko".

From the three performances derives the musicological and morphological interest that this study focuses on this analysis. Through the study is given a complete understanding of how the performer and creator generate and regenerate a part of instrumental music like "Thessalomakedoniko". Malliaras, Arkadopoulos and Kyratzides through the way of their interpretation and their excellent performance, leave their mark, in this part of instrumental music, as a legacy for the next generations.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	4
Περίληψη.....	5
Abstract.....	6
Περιεχόμενα.....	7
Εισαγωγή.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ ΚΛΑΡΙΝΟ	
1.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	11
1.2 Προέλευση και λειτουργία του κλαρίνου.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΕΣ	
2.1 Η βιογραφία του Βάϊου Μαλλιάρια.....	13
2.2 Η βιογραφία του Αλέξανδρου Αρκαδόπουλου.....	14
2.3 Οι «Κυρατζήδες».....	17
2.4 Βιογραφικά στοιχεία για τον Δημήτρη Μπρέντα.....	18
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ : ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ	
3.1 Η περίπτωση του «Θεσσαλομακεδόνικου».....	19
3.2 Ηχογραφήσεις και ιδιαιτερότητες.....	21
3.3 Η εκπομπή «Το αλάτι της γης».....	22
3.4 Μορφολογικές και μουσικολογικές αναλύσεις.....	24
3.4.1 Εκτέλεση Βάϊου Μαλλιάρια.....	24
3.4.2 Εκτέλεση Αλέξανδρου Αρκαδόπουλου.....	36
3.4.3 Εκτέλεση «Κυρατζήδων» - Δημήτρη Μπρέντα.....	48
Συμπεράσματα.....	54

Βιβλιογραφία.....	56
Παράρτημα.....	58

Εισαγωγή

Ο λόγος για τη συγγραφή της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας είναι αφενός η προσωπική μου ενασχόληση με το λαϊκό κλαρίνο, αφετέρου ερωτήματα που τίθενται για το πώς ταξιδεύει ένας οργανικός σκοπός από τα χέρια του δημιουργού του στους σημερινούς οργανοπαίχτες.

Στην παρούσα εργασία αντικείμενο μελέτης είναι ένας πολύ γνωστός - στο ρεπερτόριό της λαϊκής μουσικής παράδοσης του τόπου μας- ο οργανικός σκοπός "Θεσσαλομακεδόνικος". Ο συγκεκριμένος σκοπός κατέχει μία εξέχουσα θέση ανάμεσα σε πολλούς και σπουδαίους οργανικούς σκοπούς που συνήθως παίζονται σε μουσικές της υπαίθρου, όπως και αυτή που πραγματευόμαστε, για αυτό και επιλέχθηκε ως αντικείμενο μελέτης. Με θεματικό μας άξονα το κλαρίνο, επιχειρούμε να καταγράψουμε, να αναλύσουμε και να σχολιάσουμε τον εν λόγω σκοπό.

Για την πιο ολοκληρωμένη και εμπειριστατωμένη μελέτη του "Θεσσαλομακεδόνικου", επιλέξαμε τρεις διαφορετικές εκτελέσεις ούτως ώστε, να τις συγκρίνουμε μεταξύ τους αλλά και να αντλήσουμε στοιχεία τα οποία θα μας βοηθήσουν να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο παιζόταν το συγκεκριμένο κομμάτι, αλλά και την εξέλιξη αν αυτή υπήρξε από την παλαιότερη μέχρι και τη νεότερη εκδοχή που πήραμε. Οι διαφορετικές συνθήκες επιτέλεσης θα μας βοηθήσουν πολύ σε αυτό μας το εγχείρημα όπως και οι τρεις διαφορετικοί οργανοπαίχτες τόσο σαν μουσικοί όσο και σαν φορείς εξέλιξης του οργάνου που θέτουμε στο επίκεντρο.

Η επιλογή των συγκεκριμένων εκτελέσεων, έγινε με βάση την αισθητική προσέγγιση του Βαΐου Μαλλιάρια, στην πρώτη αποτύπωση του κομματιού, μέσα στα πλαίσια ηχογράφησης. Το γεγονός αυτό συγκεκριμενοποιεί τα κριτήρια επιλογής των άλλων δύο εκτελέσεων ως προς, τον ποιο σκοπό εξυπηρετεί η κάθε εκτέλεση, μέσα σε ποια πλαίσια πραγματώνεται, καθώς και την εκτελεστική δεινότητα του εκάστοτε κλαρινίστα κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες.

Αρχικά στο πρώτο κεφάλαιο, θα γίνουν οι εισαγωγικές παρατηρήσεις για το πότε εμφανίστηκε το λαϊκό κλαρίνο στη χώρα μας, ποια όργανα αντικατέστησε όπως και τον πρωταγωνιστικό ρόλο που έλαβε στη σύνθεση της παραδοσιακής κομπανίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα παρουσιαστούν μέσα από τα βιογραφικά τους οι τρεις

οργανοπαίχτες που θα μας απασχολήσουν με τις εκτελέσεις τους. Μέσα από αυτά θα γνωρίσουμε τις πολιτισμικές και κοινωνικές συγκυρίες που τους έφεραν στο να γίνουν αυτοί που ήταν και είναι, καθώς επίσης και τη μουσική παιδεία που είχε ο καθένας.

Στο κύριο μέρος της εργασίας θα παρουσιαστεί η περίπτωση του «Θεσσαλομακεδόνικου», γενικότερα στοιχεία για τις ηχογραφήσεις και τις ιδιαιτερότητες των συγκεκριμένων εκτελέσεων, όπως το πλαίσιο, η χρονική στιγμή της ηχογράφησης και ο λόγος για τον οποίο επιτελείται κάθε μία από αυτές. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν οι αναλύσεις των τριών εκτελέσεων τόσο ως προς τη δομή, όσο και ως προς τη μορφολογία τους, καθώς και θα γίνει αναφορά στην τηλεοπτική εκπομπή "Αλάτι της γης" από την οποία έχουν αντληθεί οι δύο εκ των τριών εκτελέσεων.

Τέλος, και αφού έχουμε καταγράψει, αναλύσει και συγκρίνει τις τρεις περιπτώσεις, θα εξαχθούν συμπεράσματα μουσικολογικής και μορφολογικής φύσεως όπως και θα σχολιαστούν οι τρόποι που ο κάθε μουσικός διαχειρίστηκε το πλαίσιο της ηχογράφησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ ΚΛΑΡΙΝΟ

1.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Για την εμφάνιση του κλαρίνου στη χώρα μας, έχουν διατυπωθεί πολλές και διαφορετικές απόψεις. Σε μία από αυτές, η Δέσποινα Μαζαράκη έχει τη δυνατότητα να μας δώσει κάποια πολύ σημαντικά στοιχεία για την εμφάνιση του κλαρίνου σε κάθε περιοχή και με αυτό μάς παραθέτει και κάποιους οργανοπαίκτες του κλαρίνου που μελλοντικά αποτέλεσαν σημαντικούς εκπροσώπους του οργάνου αυτού (Μαζαράκη, 1984). Για την Μακεδονία και τη Θεσσαλία η ίδια υποστηρίζει ότι πώς από μια και μόνη γραπτή μαρτυρία, από τα Απομνημονεύματα του Βαυαρού στρατιώτη Χριστόφορου Νέεζερ, έχει τη δυνατότητα να τοποθετήσει χρονικά την εμφάνιση του κλαρίνου (Ανωγειανάκης, 1991). Πρόκειται για στοιχεία που αναφέρονται στο μουσικό όργανο στην τελειοποιημένη του μορφή. Από την ελληνική βιβλιογραφία στην οποία ανέτρεξε ο συγγραφέας – ερευνητής, φαίνεται ότι το συγκεκριμένο κλαρίνο εμφανίστηκε στην Ήπειρο, τη Θεσσαλία και τη Μακεδονία περίπου στα μέσα του 19ου αιώνα. Σύμφωνα με τον Κοκκώνη, ζουρνάδες μπορούσε να συναντήσει κανείς σε όλη την επικράτεια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, κάτι το οποίο τεκμηριώνεται κι από τις λεγόμενες γκραβούρες από την Αθήνα και τη Ρούμελη. Για την Ήπειρο, ο ίδιος σημειώνει ότι το όργανο εμφανίζεται σε γκραβούρες του 19ου αιώνα αλλά και σε τοιχογραφία του 15ου αιώνα στη μονή των Φιλανθρωπινών στο νησί των Ιωαννίνων. Αναφερόμενη η Μαζαράκη στη Τζαμάρα , μας πληροφορεί για την ύπαρξή της στη Θεσσαλία καθώς επίσης και στις περιοχές της Μακεδονίας και της Θράκης, με τη διαφορά ότι αυτές οι μεγάλες φλογέρες ονομάζοντας καβάλες και δεν αποτελούνταν από έναν ενιαίο σωλήνα αλλά από τρία συναρμολογούμενα τμήματα (Ζερβούλιας, 2011).

1.2 Προέλευση και λειτουργία του κλαρίνου

Αναφορικά με την προέλευση του κλαρίνου, οι περισσότερες αναφορές από την ελληνική βιβλιογραφία αναφέρουν ότι προέρχεται από την Γερμανία και γενικότερα από τη Δυτική Ευρώπη, ενώ εντάχθηκε και στη Φιλαρμονική η οποία ιδρύθηκε μετά την Οθωμανική αυτοκρατορία. Από την εμφάνιση του κλαρίνου, δηλαδή από τον 19ο αιώνα και ύστερα, ήταν ένα όργανο άγνωστο αλλά είχε πολλές δυνατότητες βελτίωσης, κάτι το οποίο πραγματοποιήθηκε με ταχύς ρυθμούς αναφορικά με το τεχνικό αλλά και με το κατασκευαστικό μέρος (Καλιαμπός, 2007).

Αξίζει να σημειωθεί ότι το κλαρίνο θα λάβει από το βιολί τον πρωταγωνιστικό ρόλο στη σύνθεση της παραδοσιακής ορχήστρας και ουσιαστικά θα διαφοροποιήσει και θα διαμορφώσει καλύτερα τον ήχο που είχε αποκρυσταλλωθεί από τους ζουρνάδες και τα βιολιά. Το κλαρίνο στην Ήπειρο θα είναι το όργανο εκείνο το οποίο με βάση τον δεξιότεχνικό του χαρακτήρα καθώς επίσης και τις ηχοχρωματικές του ιδιαιτερότητες, οι οργανοπαίχτες το χρησιμοποιούσαν για ποικίλες τεχνικές εκμάθησης με την τοποθέτηση των χειλιών στο επιστόμιο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αλλάζει ο ήχος του μουσικού αυτού οργάνου ή εκτελούσαν μεγάλα γλιστρήματα (Κοκκώνης, 2008). Το κλαρίνο αποτέλεσε το βασικό ορόσημο έκφρασης στην ηπειρωτική κομπανία και στη συνέχεια πρόσθεσε στο τοπικό μουσικό ιδίωμα την πιο όμορφη ηχοχρωματική πινελιά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΕΣ

2.1 Η βιογραφία του Βάϊου Μαλλιάρια

Ο Βάϊος Μαλλιάριας, το τρίτο από τα εφτά παιδιά του Γιώργου και της Κατερίνας Μαλλιάρια, γεννήθηκε στον Πυργετό. Ο Βάϊος Μαλλιάριας επιχείρησε τα πρώτα του βήματα στην μουσική λόγω του της καταγωγής του από μουσική οικογένεια (Ανωγειανάκης, 1991). Ο πατέρας του ήταν σπουδαίος βιολιστής και ο θείος του έπαιζε κλαρίνο. Άλλοι συγγενείς του έπαιζαν φλογέρα και γκάιντα ενώ ο αδερφός του ασχολιόταν με το λαούτο. Όντας σε ηλικία 12 ετών ο ίδιος φτιάχνει μια φλογέρα από καλάμι προσπαθώντας να μιμηθεί τα τραγούδια που άκουγε στους γάμους και τα πανηγύρια του χωριού του. Ύστερα από δύο χρόνια, μαθαίνει λαούτο, όμως δεν ενδιαφερόταν αρκετά για να το συνεχίσει. Ο πατέρας του τον ωθούσε σε διάφορες δουλειές, όμως εκείνος είχε τόση αγάπη για τη μουσική, που δε μπορούσε να φανταστεί κάτι άλλο παρά μόνο να παίζει κάποιο μουσικό όργανο, με ιδιαίτερη προτίμηση στο κλαρίνο. Τα πρώτα του μαθήματα τα λαμβάνει από τον Τζιαμάλη και τον Χαλιαμπά οι οποίοι έμεναν στον Πυργετό (Καλιαμπός, 2007). Πήγαινε σε αυτούς και προσπαθούσε να μιμηθεί τον τρόπο με τον οποίο αυτοί έπαιζαν όπως και τους είχε ως πρότυπο για να ξεκινήσει από κάπου και να πάρει κάτι από την καλλιτεχνία τους. Ύστερα από δύο χρόνια, στα 16 του, ξεκίνησε να παίζει κλαρίνο στα πανηγύρια και στους γάμους αλλά και στα μουσικά καφενεία. Έτσι έγινε γνωστός πέρα από τον Πυργετό και φτάνει μέχρι τα Φάρσαλα, την Καρδίτσα και τα Τρίκαλα. Αργότερα, σε ηλικία 26 ετών, ξεκίνησε να ηχογραφεί τα πρώτα του τραγούδια που δεν ήταν άλλα από το «Αρβανιτοβλάχικο» αλλά και την «Ιτιά» και έτσι ξεκίνησε μια αξιόλογη μουσική πορεία η οποία συνεχίστηκε για τα επόμενα 45 χρόνια. Ξεκίνησε να συνάπτει συνεργασία με μεγάλες δισκογραφικές εταιρίες και έτσι απέκτησε φήμη και δόξα, όπως δεν ήταν ποτέ εύπορος με μεγάλη οικονομική άνεση (Κοκκώνης, 2008).

Ηχογράφησε σε δίσκους караγκούνικα, βλάχικα, σαρακατσάνικα, νησιώτικα και μακεδονικά όπως επίσης και ρουμελιώτικα τραγούδια τα οποία εκτέλεσε με τον δικό του μοναδικό τρόπο. Στη συνεργασία του με τον Θεοχάρη Παντίδη γράφει το γνωστό τραγούδι «Ωραία που ναι η νύφη μας»). Γράφει επίσης, τραγούδια για την «Μαρία», την «Αννούλα» και την «Όλγα», που δεν έχουν σταματήσει να τραγουδιούνται και να χορεύονται, σε όλη την Ελλάδα, ακόμη και σήμερα. Στα

πρώτα του μουσικά βήματα συνάπτει αξιόλογες συνεργασίες με οργανοπαίκτες της περιοχής, ενώ στη μεταπολεμική εποχή πλέον είναι ένας καταξιωμένος καλλιτέχνης. Συνεργάζεται με μεγάλα καλλιτεχνικά ονόματα όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Γιώργος Κόρος και η Νίτσα Τσίτρα κ.α. Ακολουθεί η περιοδεία του στο εξωτερικό όπως στην Αυστραλία και στον Καναδά, όπου παίζει για τους Έλληνες της ξενιτιάς. Το 1965 πηγαίνει στα παιδιά του όπου ζούσαν στην ξενιτιά, όμως γυρίζει σύντομα πίσω στην Ελλάδα. Το 1970 παθαίνει ημιπληγία όμως δεν εγκαταλείπει το κλαρίνο. Πέντε χρόνια αργότερα και ενώ παίζει σε ένα γάμο, πέφτει αναίσθητος. Τότε εγκαταλείπει το κλαρίνο με μεγάλη δυσaréσκεια και το 1988 αφήνει την τελευταία του πνοή στον τόπο που γεννήθηκε. Οι φίλοι και συγγενείς, στην κηδεία του, τον συνοδεύουν με «κλαρίνα» στην τελευταία κατοικία του όπως αυτός είχε ζητήσει (Πυργετός Λάρισας).

Ο Βάϊος Μαλλιάρης μαζί με τους, Τάσο Χαλκιά, Μανώλη Παπαγεωργίου, Κώστα Φιλίππου «Καρακώστας», Φίλιππα Ρούντα, Βασίλη Μπατζή, Βασίλη Μπεσίρη «Τουρκοβασίλη», Βασίλη Σαλέα, Γιάννη Κούπα, Θανάση Μάγγα και Απόστολο Σταμέλο ανοίκουν στη μεταπολεμική γενιά των μεγάλων «κλαριντζήδων». Ο Μαλλιάρης μαζί με τον Παπαγεωργίου που μεγάλωσε στην Σκοτίνα Πιερίας και τον Φιλίππου με καταγωγή από το Μουζάκι Καρδίτσας που έζησε στα Τρίκαλα, ανήκουν στη Θεσσαλο-μακεδόνικη σχολή (Λιάβας, Ερτ "Αλάτι της γης", 2018).

2.2 Η βιογραφία του Αλέξανδρου Αρκαδόπουλου

Ο Αλέξανδρος Αρκαδόπουλος γεννήθηκε στα Ιωάννινα το 1977 και εκεί επίσης μεγάλωσε. Ο πατέρας του είναι χρυσοχόος και έχει καταγωγή από τη Τριχωνίδα της Αιτωλοκαρνανίας και η μητέρα του είναι εκπαιδευτικός και κατάγεται από το Αιτωλικό. Αναφορικά με την μουσική του παιδεία, ο Αλέξανδρος ξεκίνησε τις μουσικές σπουδές σε ηλικία 7 ετών, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Αρχικά φοίτησε στο παράρτημα του Ελληνικού Ωδείου Αθηνών στα Ιωάννινα και ύστερα συνέχισε στο Ηπειρωτικό ωδείο (Joinatutor). Με τα πρώτα μουσικά όργανα με τα οποία ασχολήθηκε ήταν το αρμόνιο, η κιθάρα, το μπουζούκι και τα κρουστά μουσικά όργανα. Αργότερα, σε ηλικία μόλις 10 ετών, άρχισε τις σπουδές του στα φλάουτο και λίγο αργότερα στο λαϊκό κλαρίνο. Ολοκλήρωσε με επιτυχία τις σπουδές του στο τμήμα μουσικών σπουδών της Φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών όπου συνεχίζει τη διδακτορική του διατριβή. Ο ίδιος, έχοντας εξαιρετική επίδοση στο φλάουτο, ήταν ιδρυτικό και κύριο μέλος της Συμφωνικής ορχήστρας νέων Ιωαννίνων από το 1987 και έχει επιδοθεί σε αρκετές συναυλίες σε όλη την Ελλάδα όπως επίσης και στο εξωτερικό και συγκεκριμένα σε Γαλλία, Γερμανία, Ισπανία και Ιαπωνία. Έχει συνεργαστεί με εξέχουσες προσωπικότητες όπως ξένοι και Έλληνες μαέστροι. Συν τοις άλλοις, συνέπραξε με τη συγκεκριμένη ορχήστρα και ως σολίστ στο φλάουτο και στο πίκολο τόσο στην Ελλάδα όσο και σε ξένες χώρες. Η μουσική του παιδεία ολοκληρώθηκε και με σεμινάρια φλάουτου με τους Ηλία Μπάρμπα, Urs Ruttiman (καθηγητής φλάουτου Ωδείου Αθηνών) αλλά και με τον Δημήτρη Φωτόπουλο (καθηγητή φλάουτου Ορφείου Ωδείου).

Αργότερα, το καλοκαίρι του 1997 από το Απολλώνειο Ωδείο, γίνεται πλέον πτυχιούχος αρμονίας με καθηγητή τον μουσουργό Βασίλη Δέλλιο και το καλοκαίρι του 2001 είναι και πτυχιούχος στο φλάουτο με άριστα από όλους τους καθηγητές. Με τον Θανάση Κατάρια για καθηγητή του, το 2006, είναι πτυχιούχος βυζαντινής μουσικής από το ωδείο Αιγάλεω.

Ως παραδοσιακός κλαρινίστας ο Αλέξανδρος Αρκαδόπουλος έλαβε τα πρώτα του μαθήματα δίπλα στον μεγάλο Ηπειρώτη δάσκαλο Γρηγόρη Καψάλη. Η εξέλιξη του και η μεγάλη του επιτυχημένη πορεία στην παραδοσιακή μουσική είχε ως έρεισμα την προσωπική του μελέτη και έρευνα. Από την παιδική του ηλικία λάμβανε

μέρος σε πολλούς παραδοσιακούς γάμους αλλά και πανηγύρια στην Ήπειρο και όχι μόνο, αλλά και στην ευρύτερη Ελλάδα, όπως επίσης και σε συναυλίες αλλά και εκδηλώσεις πολιτιστικού χαρακτήρα τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Ο Αλέξανδρος Αρκαδόπουλος έχει συμμετάσχει ως μουσικός σε συναυλίες, παραστάσεις, ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά προγράμματα και έχει συνεργαστεί με σπουδαία πρόσωπα όπως τον Μίκη Θεοδωράκη, τον Γιώργο Νταλάρα, τη Χαρούλα Αλεξίου, την Ελένη Βιτάλη, την Ελευθερία Αρβανιτάκη, την Τάνια Τσανακλίδου, τη Δήμητρα Γαλάνη, τη Γλυκερία, τον Κώστα Μακεδόνα, τον Μανώλη Μητσια, τον Γιάννη Κότσιρα, την Ευανθία Ρεμπούτσικα, την Ελένη Δήμου, τη Νατάσα Μποφίλιου, τον Λαυρέντη Μαχαιρίτσα, τον Σταμάτη Κόκοτα, τον Αντώνη Βαρδή, τον Γιώργο Θεοφάνους, τον Αντώνη Ρέμο, τον Στέλιο Ρόκκο, τον Νίκο Βέρτη, τον Πάνο Κιάμο, τον Νίκο Οικονομόπουλο και άλλους καλλιτέχνες από τον έντεχνο – λαϊκό χώρο αλλά κι από τον χώρο της παραδοσιακής μουσικής με τους Σοφία Κολλητήρη, Τασία Βέρρα, Χρόνη Αηδονίδη, Δόμνα Σαμίου, Αντώνη Κυρίτση, Βασίλη Σκουλά, Ross Daly, Huun Huur Tu και άλλους. Έλαβε μέρος ως εκτελεστής σε συναυλίες στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, στο θέατρο Ηρώδου Αττικού, στο Αρχαίο Ωδείο Πάτρας αλλά και σε άλλους σπουδαίους πολιτιστικούς χώρους της Ελλάδας και του εξωτερικού. Το 2004 συμμετείχε σε ηχογραφήσεις για τις τελετές έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών αγώνων στην Αθήνα και ύστερα, το έτος 2011 συμμετείχε ενεργά στις ηχογραφήσεις για την τελετή έναρξης των Special Olympics στο Καλλιμάρμαρο στάδιο. Ο ίδιος υπήρξε καθηγητής παραδοσιακών πνευστών στο ΤΕΙ Άρτας στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής (2001-2005) καθώς επίσης και στο Ωδείο Αθηνών στην τάξη του λαϊκού κλαρίνου κατά τα έτη 2006- 2010. Επίσης είναι ιδρυτικό μέλος του μουσικού σχήματος «TAKIM» και του World jazz group «NOUVEAU SEXTET». Από το 2017 διδάσκει παραδοσιακό κλαρίνο στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του τμήματος μουσικών σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο της Αθήνας. Σήμερα βρίσκεται σε συνεργασία με την πλατφόρμα «Joinatutor» και διατηρεί συνδρομητικό κανάλι με παραπάνω από 400 videos.

2.3 Οι Κυρατζήδες

«Κυρατζής» ή «Κερατζής» στα παρελθόντα χρόνια σήμαινε τον αγωγιάτη. Είχε στη διάθεσή του από 3 ως και 50 ανθεκτικά μουλάρια τα οποία τάιζαν και ήταν υπεύθυνος για τη σώα μεταφορά των ανήμπορων ανθρώπων από τα ορεινά χωριά στις πόλεις. Μεταφέρονταν επίσης εμπορεύματα όπως γεωργικά προϊόντα, κρασιά, λάδια και πετρέλαια. Το αγώι ήταν το φορτίο καθώς και η πληρωμή. Μετέφεραν επίσης γουναρικά από την Καστοριά, αρνίσια και κατσικίσια δέρματα από την Μακεδονία, ραβδωτά υφάσματα από την Κοζάνη και κρασιά από τη Νάουσα και τη Σιάτιστα, μαχαίρια από τη Σαμαρίνα, όπως επίσης καπνό, κόκκινο πιπέρι, αλάτι, μετάξια, κρόκο, αρωματικά φυτά και οτιδήποτε άλλο παραγόταν από την ελληνική γη (Εμμανουηλίδης, 2005). Στην επιστροφή από τον βορρά, τα μουλάρια ήταν πάντα βαρυφορτωμένα με βιομηχανικά προϊόντα της Ευρώπης, διακοσμητικά, υφάσματα, βελούδο, κρύσταλλα αλλά και διάφορα άλλα είδη πολυτελείας. Ήταν εξέχουσας σημασίας για τον «κυρατζή» να έχει φορτίο αλλά και δυνατούς ανθρώπους για τη μεταφορά τόσο στο πήγαινε, όσο και στην επιστροφή.

Τα «κυρατζήδικα» ήταν αργά, μακρόσυρτα τραγούδια και τα περισσότερα ήταν λυπητερά που εξυμνούσαν τον ανθρώπινο πόνο και τη θλίψη ενώ τα τραγουδούσαν οι άνδρες του καραβανιού στην πολύωρες οδοιπορίες τους. Οι «Κυρατζήδες» είναι μια κομπανία η οποία επικεντρώνεται στην μουσική παράδοση της Πίνδου, στα φημισμένα «κυρατζήδικα» τραγούδια αλλά και σε σκοπούς που επεκτείνονται σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο (Καβακόπουλος, 2005). Με «αγώι» τους την μουσική παράδοση της ιδιαίτερης πατρίδας του κάθε μέλους της κομπανίας, και κοινό γνώρισμα τις μουσικές της στεριανής Ελλάδας και ιδιαίτερα της οροσειράς της Πίνδου, αποδίδουν τα τραγούδια του παρελθόντος δίνοντάς τους μορφή στο παρόν. Η κομπανία των «Κυρατζήδων» απαρτίζεται από τον, Αχιλλέα Χαχάμη στο τραγούδι με καταγωγή από τα Μεγάλα Καλύβια Τρικάλων, Δημήτρη Μπρέντα στο κλαρίνο με καταγωγή από την Πιαλεία Τρικάλων, Νίκο Σκαφίδα στο βιολί με καταγωγή από τη Σίμο Ναυπακτίας και την Σκύρο, Νίκο Αγγελόπουλο στο λαούτο με καταγωγή από τα Γιάννενα και το Αγρίνιο και Αλέξη Νόνη στα παραδοσιακά κρουστά όργανα με καταγωγή από την Αθήνα. Όλοι τους έχουν πάρει κάποιου είδους

μουσική εκπαίδευση, άλλοι στην εκμάθηση του οργάνου που παίζουν και άλλοι είναι απόφοιτοι τριτοβάθμιας μουσικής εκπαίδευσης (Λιάβας, Ερτ "Αλάτι της γης", 2019).

2.4 Βιογραφικά στοιχεία για τον Δημήτρη Μπρέντα

Ο Δημήτρης Μπρέντας είναι ένας εμπειροτέχνης μουσικός που ασχολείται με το λαϊκό κλαρίνο. Τον συναντάμε σε πολιτιστικές εκδηλώσεις, πανηγύρια και γάμους. Μεγάλωσε στην Πιαλεία Τρικάλων Θεσσαλίας και ξεκίνησε παίζοντας φλογέρα και ύστερα συνέχισε με το κλαρίνο και την γκάιντα. Ο ίδιος έχει καλλιεργήσει πολύ αξιόλογες συνεργασίες με πολλούς καλλιτέχνες και έχει συμμετάσχει σε πολλά φεστιβάλ σε όλο τον ελλαδικό χώρο. Ο Δημήτρης Μπρέντας είναι ένας μουσικός με μια ιδιαίτερη τεχνική στα πνευστά (Findaband). Παίζει καβάλι, γκάιντα και κλαρίνο. Έχει εμφανιστεί σε διάφορες εμφανίσεις με την μουσική ομάδα «Balkanatolia». Έχει αναπτύξει σπουδαίες συνεργασίες με καταξιωμένους καλλιτέχνες αλλά και δημιουργούς όπως είναι ο Βαγγέλης Καζαντζής, η Φωτεινή Βελεσιώτου, ο Ψαραντώνης, οι Χαϊνηδες, η Μαρία Κώτη και άλλοι. Με τους Νικόλα Αγγελόπουλο, Αλέξη Νόνη και τον Χρήστο Σύγγελο έχουν διαμορφώσει την μουσική ομάδα «Doros» και έχουν δώσει πολλές παραστάσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ : ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ

3.1 Η περίπτωση του «Θεσσαλομακεδόνικου»

Ο «Θεσσαλομακεδονικός» ανήκει στα ορχηστρικά κομμάτια της λαϊκής μουσική, συνθέτης του ήταν ο Βάιος Μαλλιάρας και παίζεται ακόμη και σήμερα από πολλούς οργανοπαίκτες. Ανήκει στους παραδοσιακούς οργανικούς σκοπούς που χορεύονται στη Θεσσαλία και τη Μακεδονία. Η μίξη των μουσικών στοιχείων από τη Θεσσαλία και τη Μακεδονία δίνει το έναυσμα στον ελληνικό λαό να ψυχαγωγηθεί και να εκφραστεί μέσα από τα βήματα αυτού του χορού. Στο Μαλλιάρια ανήκει και η «Καραγκούνα», τα «Τρία παιδιά Βολιώτικα», η «Τρικαλινή μου πέρδικα», η «Νταλιάνια» του Θεοχάρη Παντίδη, «Στο Μέτσοβο στον πλάτανο» του Γιώργου Νάκου, «Ο Ρόβας ξεκίνησε» της Ρίτας Αμπατζή, ο «Αυγερινός», «Της Όλγας το τραγούδι» του Νίκου Παππά, το «Φεγγάρι μου λαμπρότατο» του Κώστα Πέτκου κ.α, που είναι γνωστά ακόμη και σήμερα και χορεύονται σε γάμους, πανηγύρια όπως και πολιτιστικές εκδηλώσεις. Ο «Θεσσαλομακεδόνικος» είναι ένα επτάσημο ορχηστρικό καλαματιανό που είναι γνωστό πλέον σε όλο τον ελλαδικό χώρο.

Τα κομμάτια αυτά φαίνεται, ότι ενώ η «καταγωγή» τους ήταν από την ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας, ωστόσο τραγουδήθηκαν και χορεύτηκαν σε όλη την Ελλάδα και από όλους τους Έλληνες. Ο σκοπός του «Θεσσαλομακεδόνικου» δείχνει να έχει ταξιδέψει σε πολλές περιοχές της Ελλάδας και ηχογραφήθηκε στους πρώτους κιόλας δίσκους κάνοντάς το γνωστό στο ευρύ κοινό μέσα από τη δισκογραφία και ταυτίζοντάς το αρκετές φορές με την ιδιαίτερη καταγωγή αυτού που το ηχογράφησε (Βάιος Μαλλιάρας), δίνοντας τοπικό χαρακτήρα σε αυτό.

Αν προχωρήσουμε στη μελέτη του καλλιτεχνικού έργου του Μαλλιάρια, όπως και των παραπάνω ονομάτων που αναφέρθηκαν, στις μουσικές ιδιαιτερότητες της κάθε περιοχής που έζησαν και δραστηριοποιούνταν, καθώς και στα βιώματά τους, μπορεί να αντιληφθεί κανείς ότι «κουβαλούσαν» πάνω τους ένα συνονθύλευμα πολιτισμικών και μουσικών ιδιωμάτων. Σε μεγάλο βαθμό είχαν τη δυνατότητα να διαμορφώσουν το ρεπερτόριο και τον τρόπο παιξίματος στις εκάστοτε περιοχές. Όπως είναι λογικό, αυτό δεν είναι το μόνο παράδειγμα, αφού μπορεί να συναντήσει

κανείς πολλές τοπικές κομπανίες ή μεμονωμένους οργανοπαίχτες, που ταξιδεύουν και εισάγουν ή δανείζονται στοιχεία από και προς το ρεπερτόριο με το οποίο ασχολούνται, πράγμα το οποίο από μόνο του επιφέρει αλλαγές στο παίξιμό τους, τους κάνει πιο πλούσιους και δημιουργικούς ως προς την διαχείριση της φρασεολογίας και αυτό έχει ως αποτέλεσμα πολλές φορές να εκτελούν ακόμα και το τοπικό τους ρεπερτόριο με εμφανώς διαφορετικούς τρόπους. Από αυτό το συνεχές «αλισβερίσι» που σε πολλές περιπτώσεις συνηθίζεται ακόμα και σήμερα, προκύπτουν πολλές διαφορετικές και συνάμα ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις των σκοπών. Στο σημείο αυτό μπορούμε να καταλάβουμε το σημαντικό ρόλο που έχουν τα μουσικά δίκτυα στην εξέλιξη την μουσικής εκτέλεσης αλλά και επιτέλεσης (Κάβουρας, 1997).

3.2 Ηχογραφήσεις και ιδιαιτερότητες

Για την ολοκλήρωση της μελέτης αυτής, αλλά και για τη σύγκριση των τριών περιπτώσεων που θα αναλυθούν στη συνέχεια, η βάση είναι η ηχογράφηση του Μαλλιάρα, όπως έχει αποτυπωθεί στη δισκογραφία, καθώς και οι δύο περιπτώσεις, του Αρκαδόπουλου και Μπρέντα που έχουν αντληθεί από την τηλεοπτική εκπομπή «Αλάτι της γης». Σε γενικότερο πλαίσιο, οι ηχογραφήσεις της δισκογραφίας και οι τηλεοπτικές εκπομπές δεν είναι μέρος ενός ζωντανού γλεντιού ή πανηγυριού, γεγονός που τις εντάσσει, στις «κατά παραγγελία» ηχογραφήσεις, όπου τη δεδομένη χρονική στιγμή, γίνεται συνειδητό από τους οργανοπαίχτες ότι ηχογραφούνται ή βιντεοσκοποούνται δημιουργώντας μία καινούργια εκτέλεση. Έχοντας ως δεδομένο ότι γίνεται λόγος για λαϊκή και παραδοσιακή μουσική, θα ήταν προτιμότερο να συγκρίναμε ηχητικά ή τηλεοπτικά αποσπάσματα *«μιας μουσικής πρακτικής η οποία περιέχει όλη τη διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης»* (Κοκκώνης, 2008).

Θέλουμε να κάνουμε σαφές, πως το πλαίσιο στο το οποίο εντάσσεται η δικιά μας επιλογή και καταγραφή του υλικού, είναι αυτό των «κατά παραγγελία» εκτελέσεων του «Θεσσαλομακεδόνικου». Κάτω από αυτές τις συνθήκες, οι επαγγελματίες μουσικοί ορίζουν τη διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης ως μία προσωπική ερμηνευτική πράξη, μέσα σε συγκεκριμένα όρια και πλαίσια, ενώ ο ρόλος του κοινού είναι ανενεργός, χωρίς καμία συμβολή στη διαμόρφωση του αποτελέσματος από το οποίο θα προκύψει η μουσική εκτέλεση. Αντιθέτως, εάν είχαμε ασχοληθεί με μία ζωντανή ηχογράφηση ή βιντεοσκόπηση του «Θεσσαλομακεδόνικου», το αποτέλεσμα θα ήταν ένα συνονθύλευμα που θα προέκυπτε από την αλληλεπίδραση του μουσικού με τον «γλεντιστή», οι οποίοι θα διαμόρφωναν το αισθητικό κλίμα αλλά και τη συνολική λειτουργία της επιτέλεσης (Κοκκώνης, 2008).

3.3 Η εκπομπή «Το αλάτι της γης»

«Το αλάτι της γης» είναι μια σειρά εκπομπών για την ελληνική μουσική παράδοση. Αποσκοπούν στο να καταγράψουν και να αναδείξουν στο ευρύ κοινό τόσο τον πλούτο, όσο την ποικιλία και την εκφραστικότητα της μουσικής μας κληρονομιάς μέσα από τα τοπικά μουσικά ιδιώματα αλλά και τη σύγχρονη δυναμική στο αστικό περιβάλλον της μεγάλης πόλης.

Ο εθνομουσικολόγος και καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών Λάμπρος Λιάβας, παρουσιάζει κάθε Κυριακή στη 13.00 το μεσημέρι τον πλούτο, την ποικιλία αλλά και την εκφραστικότητα μιας ολόκληρης κληρονομιάς μέσα από τα τοπικά μουσικά ιδιώματα. Στο πρώτο μέρος της κάθε εκπομπής γίνεται ένα αφιέρωμα σε σημαντικούς δεξιοτέχνες της ελληνικής δημοτικής μουσικής παράδοσης οι οποίοι μέσα από τα βιώματα και τις εμπειρίες της ζωής που είχαν, μιλούν για την παράδοση της ιδιαίτερης πατρίδας τους. Μεταξύ αυτών εμφανίζονται ο Νίκος και η Γιασεμή Σαραγούδα, ο Πετρος-Λούκας και ο Αχιλλέας Χαλκιάς, ο Στάθης Κουκουλάρης, ο Νίκος Οικονομίδης και άλλοι. Οι δεξιοτέχνες αυτοσχεδιάζουν, σχολιάζουν και ερμηνεύουν τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της τέχνης τους.

Τα γυρίσματα του πρώτου μέρους της κάθε εκπομπής γίνονται στο Μουσείο των Ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη. Στο δεύτερο μέρος οι δεξιοτέχνες συμπράττουν σε ένα λαϊκό γλέντι με καλεσμένους από το μέρος της καταγωγής τους με τοπικά παραδοσιακά φαγητά, όργανα, τραγούδια και χορούς. Η εκπομπή αποσκοπεί στο να αναδειχθεί η τελετουργία του ελληνικού παραδοσιακού γλεντιού με την ενεργό συμβολή των «γλεντιστάδων», οι οποίοι διατηρούν την συλλογική πολιτισμική ταυτότητα. Συνάμα με αυτό, αναδεικνύεται η αμοιβαία σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στους λαϊκούς οργανοπαίκτες και τους χορευτές όπως επίσης και η παρουσία των νέων ανθρώπων που καλούνται να παραλάβουν τη σκυτάλη της παράδοσης.

Η μοναδική λαογραφική εκπομπή της ελληνικής τηλεόρασης παρουσιάζει τις δραστηριότητες εκείνες των τοπικών συλλόγων που ουσιαστικά είναι αυτές οι οποίες διασώζουν τη μουσικοχορευτική παράδοση των περιοχών τους στη γνήσια και αυθεντική μορφή της. Παραδοσιακές χορωδίες και ορχήστρες αποδίδουν τραγούδια

διαφόρων περιοχών που έχουν λησμονηθεί με το πέρασμα του χρόνου και δεν έχουν περιληφθεί στη δισκογραφία. Πρόκειται για τραγούδια τα οποία έχουν διασωθεί μόνο από κάποιες παρελθοντικές συλλογές ειδικών λαογράφων και από την προφορική παράδοση. Οι καταγραφές γίνονται στους τόπους των τραγουδιών όπου συνάμα με τα τραγούδια αλλά και τους χορούς, η εκπομπή αποτυπώνει το φυσικό κάλλος και τις ιδιαιτερότητες όπως και τα φυσικά γνωρίσματα και χαρακτηριστικά της κάθε περιοχής. Στη διάρκεια των σαράντα ετών της αδιάλειπτης παρουσίας της, η εκπομπή έχει καταγράψει αλλά και διασώσει χιλιάδες τραγούδια τα οποία έχουν σχολιαστεί ιστορικά και μουσικολογικά διαμορφώνοντας έτσι ένα πολύτιμο αρχείο για την εθνική μας παράδοση, γεγονός που θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί και παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές.

Στην εκπομπή «Το αλάτι της γης» το 2018 γίνεται λόγος για την τέχνη του λαϊκού κλαρίνου και τους πρωτομάστορες της μεταπολεμικής γενιάς όπου επισημαίνεται ο τρόπος ή οι τρόποι με τους οποίους η τέχνη του κλαρίνου μεταλαμπαδεύεται από τη μία γενιά στην άλλη, και πώς η προηγούμενη γενιά επηρεάζει τις επόμενες γενιές. Είναι η δεύτερη γενιά από το 1950 – 1960 ως και το έτος 1970 όπου και τότε όπως και σήμερα υπάρχουν πολύ άξιοι καλλιτέχνες κλαρινίστες, όμως η εκπομπή εστιάζει σε αυτούς που έχουν αφήσει πίσω τους μεγάλο δισκογραφικό έργο. Υπάρχουν πηγές που τεκμηριώνουν αυτή την αξίωση στο παίξιμο του κλαρίνου. Μέρος της εκπομπής αφιερώνεται στον Βάιο Μαλλιάρη, τον διάσημο κλαρινίστα και άξιο οργανοπαίκτη που άφησε μια ωραία εποχή με τα τραγούδια και την τέχνη του στο παίξιμο του κλαρίνου. Ο «Θεσσαλομακεδόνικος» χορός έμεινε ως «πατινάδα του Βαΐου Μαλλιάρη» στη Θεσσαλία (Λιάβας, Ερτ "Αλάτι της γης", 2018).

Στις 20 Οκτώβρη 2019, στο «Αλάτι της γης» και με τους «Κυρατζήδες στην Πίνδο», ο Νίκος Σκαφίδας με το βιολί και το τραγούδι του από τους Κυρατζήδες τραγουδάει το Σκυριανό καλαματιανό «γλεντάτε κόσμο τη ζωή γιατί ο καιρός διαβαίνει και όποιος μπει στη μαύρη γη πίσω δε ξαναβγαίνει» συνδέοντάς το με το «Θεσσαλομακεδόνικο» της στεριανή Ελλάδα όπως αποτυπώθηκε στη δισκογραφία από τον Βάιο Μαλλιάρη (Λιάβας, Ερτ "Αλάτι της γης", 2019).

3.4 Μορφολογικές και μουσικολογικές αναλύσεις

3.4.1 Εκτέλεση Βάϊου Μαλλιάρια

Παρατηρούμε πως το «Θεσσαλομακεδόνικο», στην πρώτη του εκτέλεση σε δίσκο γραμμοφώνου 45 στροφών, με συνθέτη και εκτελεστή το Βάϊο Μαλλιάρια, χωρίζεται σε τρία διακριτά μέρη. Το μέρος Α με διάρκεια 8 μέτρα, απαρτίζεται από 4 μέτρα και άλλα 4 μέτρα επανάληψης με μορφή παραλλαγής. Το μέρος Β με διάρκεια 11 μέτρα, απαρτίζεται από 5 μέτρα και άλλα 5 μέτρα επανάληψης με μορφή παραλλαγής, συν ένα μέτρο κλείσιμο. Τέλος, το μέρος Γ με διάρκεια 7 μέτρα χωρίς να παρατηρείται κάποια επανάληψη (Μαλλιάριας Β. , 1950).

Το κομμάτι επαναλαμβάνεται συνολικά τέσσερις φορές κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης. Στις πρώτες τρεις επαναλήψεις παρατηρούμε την ίδια δομή των μερών, με ισόποσες διάρκειες, ενώ στην 4η επανάληψη και ειδικότερα στο μέρος Γ, φαίνεται πως ο Μαλλιάριας χρησιμοποιεί μία διαφορετική προσέγγιση του αρχικού θέματος Γ έτσι ώστε να επιτύχει την αίσθηση της ολοκλήρωσης της εκτέλεσης.

Στη συνέχεια, θα αναλυθεί το κάθε μέρος και η κάθε επανάληψη του κομματιού ξεχωριστά, με σκοπό την παρατήρηση ποικιλματικών και μελισματικών κινήσεων σε επίπεδο μέρους και ολόκληρης επανάληψης του κομματιού.

Μέρος Α

The musical notation for Part A is presented in three staves. The first staff, labeled 'ΜΕΡΟΣ Α', contains 8 measures of music. The second staff begins at measure 4 and concludes at measure 7. The third staff starts at measure 7 and ends at measure 8. The notation is in 7/8 time and primarily uses eighth and sixteenth notes, with occasional rests and a final cadence at the end of the eighth measure.

Το κομμάτι είναι σε τονικότητα και δρόμο λα Ussak. Το πρώτο μέρος του κομματιού ξεκινάει με ένα γρήγορο ανέβασμα ρε-λα', με χρήση της φα# δίνοντας την αίσθηση ότι βρισκόμαστε στο δρόμο ρε Rast. Γρήγορα όμως όλα εξηγούνται στο τέλος του μέτρου 3 και στο μετρό 4 όπου γίνεται κατάληξη στην λα Ussak

(Μαυροειδής, 1999). Είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως το «Θεσσαλομακεδόνικο» δεν χρησιμοποιεί το «μακάμ» Ussak και το πέρασμα σε «Rast», όσον αφορά τα διαστήματα και το κούρδισμα, αλλά τα χρησιμοποιεί μόνο σαν κινήσεις (Βούλγαρης & Βαραντάκης, 2006) Επίσης θα ήταν παράλειψη μας να μην αναφέρουμε τη χρήση της σι ύφεσης, στο μετρό 3, μέσα στο οκτάηχο 32ων.

Το πρώτο μέρος παρουσιάζεται μέσα στα πρώτα τέσσερα μέτρα (1-4) και επαναλαμβάνεται με παραλλαγή στα επόμενα τέσσερα μέτρα (5-8). Όπως είναι φανερό, ο Βάιος Μαλλιάρας, θέλει να δείξει το «στακάτο» (Πυργιώτης, 2000) και δεξιοτεχνικό του παίξιμο από τα πρώτα κιάλας μέτρα. Στο μετρό 3 (εικόνα 1) παρατηρούμε ένα δηχο 32ρων, το οποίο κρίνουμε απαραίτητο να συγκρίνουμε για το αν υπάρχει στις επόμενες δύο παρτιτούρες των άλλων εκτελεστών. Επίσης στην επανάληψη του πρώτου μέρους και ειδικότερα στα δύο τελευταία όγδοα του εβδόμου μέτρου (εικόνα 2) διακρίνουμε μία χαρακτηριστική φράση με «αποντζιατούρες» (Πυργιώτης, 2000).

Εικόνα 1



Εικόνα 2



Μέρος Β





Το δεύτερο μέρος παρουσιάζεται μέσα σε πέντε μέτρα (9-13) και επαναλαμβάνεται με παραλλαγή στα επόμενα 5 μέτρα (14-18). Στο μέτρο 19, παρατηρούμε την καταληκτική φράση (μι-ρε#-μι-ντο-λα) με τον αλλοιωμένο φθόγγο ρε# να θυμίζει κλείσιμο Λα Nîkriz και όχι Λα Ussak (Μαυροειδής, 1999).

Η λειτουργία του δεύτερου μέρους είναι σαν μία μετάβαση από την ρε Rast στην λα Ussak και αυτό επιτυγχάνεται με το σταδιακό κατέβασμα της μελωδίας από την οκτάβα Λα' στην τονική Λα. Η κίνηση αυτή, κατέβασμα της μελωδίας, δημιουργείται με τρεις μικρές στάσεις στις νότες σολ φα και μι με αντίστοιχη εναρμόνιση, για τη νότα σολ, ντο μείζονα συγχορδία, για τη νότα Φα, ρε ελάσσονα συγχορδία και για τη νότα μι, λα ελάσσονα συγχορδία, που είναι και η τονική. Το δεύτερο μέρος ξεκινάει με το ανέβασμα ρε-λα' με χρήση φα# (εικόνα 3), στο αμέσως επόμενο μέτρο (μέτρο 10, εικόνα 4) παρατηρούμε την χρήση της φυσικής φα έως και το τέλος της φράσης. Στην επανάληψη του δεύτερου μέρους παρατηρούμε την έλλειψη του ανεβάσματος (ρε-λα',) για πρακτικούς λόγους αναπνοής και σύνδεσης του κλεισίματος του δεύτερου μέρους, με την επανάληψη του (μέτρο 14, εικόνα 5), καθώς και παραλλαγμένο όλο το κατέβασμα από την οκτάβα Λα' στην τονική Λα, χωρίς όμως να αλλάζουν οι βασικές νότες κατά την κάθοδο.

Εικόνα 3



Εικόνα 4



Εικόνα 5



Μέρος Γ

20 ΜΕΡΟΣ Γ



Το τρίτο μέρος παρουσιάζεται μέσα σε επτά μέτρα (20-26) χωρίς να επαναλαμβάνεται. Ενώ στην αρχή του τρίτου μέρους και ειδικά στο πρώτο ενάμιση μέτρο (μέτρα 20-21, εικόνα 6) παρατηρούμε την κίνηση της μελωδίας στο πρώτο πεντάχορδο της λα Ussak (λα-μι) και την χρήση του προσαγωγέα σολ#, αμέσως μετά (δεύτερο μισό 21ου- 26ο μέτρο), μέσω του χρωματικού ανεβάσματος (μι-φα-φα#-σολ, εικόνα 7), η μελωδία επανέρχεται στο ίδιο κατέβασμα της μελωδίας που έχει χρησιμοποιηθεί από τον Μαλλιάρα στο δεύτερο μέρος, με τις ίδιες στάσεις στις νότες σολ φα και μι, όπως και την ίδια εναρμόνιση. Τέλος στο τελευταίο μέτρο του τρίτου μέρους (μέτρο 26, εικόνα 8), παρατηρούμε ένα «στακάτο» άρπισμα στη λα ελάσσονα (λα-ντο-μι-λα'), ως τελική φράση ολόκληρου του κομματιού. (Βούλγαρης & Βαραντάκης, 2006)

Εικόνα 6

20 ΜΕΡΟΣ Γ



Εικόνα 7



Εικόνα 8



1η επανάληψη κομματιού

Η γενικότερη εικόνα της πρώτης επαναλήψεις του κομματιού δείχνει πώς, ο Μαλλιάρης δεν χρησιμοποιεί νέο υλικό στο παίξιμό του. Αναπαράγει τα μέρη του κομματιού με την ίδια σειρά και συχνότητα χρησιμοποιώντας σε κάποιες περιπτώσεις τις παραλλαγές που ο ίδιος δημιούργησε μέσω των επαναλήψεων της πρώτης και δεύτερης φράσης με άλλη σειρά, δημιουργώντας αφενός την αίσθηση του «καινούργιου», αφετέρου την απλή επανάληψη ολόκληρου του κομματιού.

The image shows a musical score for 'ΜΕΡΟΣ Α' (Part A) in treble clef. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 27 and ends at measure 30. The second staff starts at measure 30 and ends at measure 33. The third staff starts at measure 33 and ends at measure 34. There are '8' markings under the first and third staves, indicating an eight-measure phrase. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Ειδικότερα, στο πρώτο μέρος (μέτρα 27- 34), παρατηρούμε μία ακριβής επανάληψη, εκτός από το μέτρο 28 (εικόνα 9), στο οποίο αντί για το "στακάτο" και επιβλητικό ανέβασμα Λα'-Σι'-Ντο' που έπαιξε στην αρχή του κομματιού, παραλείπει τη νότα Ντο' και κρατάει την νότα Σι' για ένα ακόμα όγδοο. Η «καινοτομία» αυτή είναι ο λόγος που δημιουργείται η αίσθηση του "καινούργιου" όπως αναφέραμε και παραπάνω, για τον λόγο ότι βρίσκεται στο ξεκίνημα του πρώτου μέρους.

Εικόνα 9

The image shows a short musical phrase on a single staff in treble clef. It consists of a quarter note G4, followed by an eighth rest, then an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This phrase is the one mentioned in the text as being replaced in measure 28.

ΜΕΡΟΣ Β

Στο δεύτερο μέρος (μέτρα 35-45), βλέπουμε επίσης μία ακριβός ίδια επανάληψη του Β μέρους. Η μόνη διαφορά είναι ότι στην επανάληψη του Β μέρους (μέτρα 40-45) δεν παρατηρείται κάποια διαφοροποίηση όπως γίνεται στην πρώτη εμφάνιση του Β μέρους στην αρχή.

ΜΕΡΟΣ Γ

Τέλος, στο τρίτο μέρος (μέτρα 46-52), έχουμε δομικά τον ίδιο αριθμό μέτρων και την ίδια μελωδική γραμμή με μόνη διαφορά, ότι δανείζεται την ίδια φράση που χρησιμοποίησε στο Β μέρος τόσο την πρώτη, όσο και την δεύτερη φορά στην επανάληψη του.

2η επανάληψη κομματιού

Στην δεύτερη επανάληψη του κομματιού παρατηρούμε αρκετές ομοιότητες με την πρώτη επανάληψη, αλλά και κάποιες μικρές διαφορές τις οποίες δεν μπορούμε να παραλείψουμε. Οι ομοιότητες είναι πως δεν χρησιμοποιείται νέο υλικό καθώς και η αναπαραγωγή των μερών του κομματιού παραμένει η ίδια σε σειρά και συχνότητα, ενώ παρατηρούνται μικροδιαφορές σε ποικίλματα και "στακάτι".

MEPOΣ A

55

8 3

58

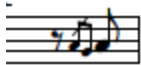
8

MEPOΣ B

Το Α μέρος της δεύτερης επανάληψης του κομματιού (μέτρα 53-60) ακολουθεί την αρχική εμφάνισή του, δηλαδή δεν υπάρχει η κρατημένη νότα Σι' που υπήρχε στο μέτρο 28, ενώ βλέπουμε την διαφοροποίηση του κλεισίματος της πρώτης βόλτας του μέρους Α, της δεύτερης επανάληψης (μέτρο 56, εικόνα 10) με τις νότες Σι'-Λα'-Σολ-Λα' και όχι με τις νότες Σολ-Φα#-Σολ-Λα' που μάς είχε συνηθίσει ως τώρα. Παρόλα αυτά στην επανάληψη του Α μέρους επαναλαμβάνεται το κρατημένο Σι'.

Εικόνα 10

3

ΜΕΡΟΣ Β

Στη συνέχεια στο Β μέρος (μέτρα 61-71), η μοναδική διαφορά που μπορεί να αναφερθεί είναι στο μέτρο 67 (εικόνα 11), στο οποίο παρατηρείται μία εμφανής έλλειψη διαποίκισης της μελωδίας όπως έκανε και τις προηγούμενες φορές (μέτρο 15 και μέτρο 41), ενώ στη θέση του παίζει τις νότες Σολ-Φα και Μι-Σολ, με μεγαλύτερες αξίες από ότι προηγουμένως.

Εικόνα 11



Τέλος στο Γ μέρος (μέτρα 72-78), έχουμε μία επανάληψη του Γ μέρους όπως ακριβώς έγινε και στην πρώτη βόλτα του κομματιού.

3η επανάληψη κομματιού

Καθώς συνεχίζουμε και φτάνουμε προς το τέλος της ηχογράφησης, θα περιμέναμε να ακούσουμε κάτι παρόμοιο με ότι ακούστηκε πριν, ίσως κάποιες μικρές αλλαγές ή παραλλαγές των προηγούμενων επαναλήψεων του κομματιού. Εδώ όμως ο Μαλλιάρας, ως πολύ καλός συνθέτης και εκτελεστής, προσθέτει νέες πληροφορίες στο υπάρχον φρασεολόγιο του κομματιού και ταυτόχρονα αλλάζει εμφανώς τη δομή του κομματιού (A-B-Γ-B').

Συγκεκριμένα στο Α μέρος της τρίτης επανάληψης (μέτρα 79-86) ακολουθεί την ίδια γραμμή που κράτησε στις προηγούμενες επαναλήψεις, όμως στα μέτρα 82 (Εικόνα 12) και 86 (Εικόνα 13), που είναι και τα δύο κλεισίματα της φράσης, εισάγει ένα νέο χρωματικό κλείσιμο με τις νότες φα-σολ-σολ#-λα', την πρώτη φορά, ενώ την δεύτερη παίζει ένα απλό κλείσιμο σαν αυτά που είχε ήδη χρησιμοποιήσει έως τώρα.

Εικόνα 12

Εικόνα 13

ΜΕΡΟΣ Β

Στη συνέχεια στο Β μέρος (μέτρα 87-97), λειτουργεί με το ίδιο υλικό χωρίς να εισάγει κάτι καινούργιο.

ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΜΕΡΟΥΣ Γ

Τέλος στο Γ' μέρος (μέτρα 98-111), παρατηρούμε την εισαγωγή μιας παραλλαγής η οποία δεν θυμίζει σε τίποτα ότι έχει προηγηθεί. Ενώ στο πρώτο

ενάμιση μέτρο της φράσης βλέπουμε ένα παρόμοιο ξεκίνημα, από το δεύτερο μισό του μέτρου 99 και για άλλα 3 μέτρα παίζει το σχήμα τέταρτο παρεστιγμένο με όγδοο παρεστιγμένο σε μορφή τρίλιας, ενωμένα με σύζευξη διαρκείας και στη συνέχεια δέκατο έκτο με όγδοο, πάνω στις νότες που αναφέραμε και πιο πάνω (Σολ-Φα-Μι), που χρησιμοποιούνται ως κατάβαση προς την τονική (Εικόνα 14).

Εικόνα 14



Ενώ περιμένουμε να τελειώσει το κομμάτι με την παρέλευση 7 μέτρων όπως είχαμε συνηθίσει, ο Μαλλιάρας παίζει επανάληψη το Γ μέρος, όχι όμως στη μορφή που έπαιξε αμέσως πριν, αλλά στη μορφή που έπαιξε ως τώρα εισάγοντας ακόμα μία παραλλαγή στο μέτρο 110 (Εικόνα 15), παίζοντας πιο αφαιρετικά και με μεγαλύτερες αξίες. Το συνοθύλευμα της επανάληψης του Γ μέρους και της χρήσης μεγάλης τρίλιας για τρία συνεχόμενα μέτρα με χρήση μεγαλύτερων αξιών προδιαθέτουν τον ακροατή ότι έρχεται το τέλος της ηχογράφησης.

Εικόνα 15



3.4.2 Εκτέλεση Αλέξανδρου Αρκαδόπουλου

Έχοντας καταγράψει σε παρτιτούρα την εκτέλεση του Αλέξανδρου Αρκαδόπουλου, παιγμένη για τις ανάγκες της εκπομπής "Αλάτι της γης" με θέμα " Η τέχνη του λαϊκού κλαρίνου οι πρωτομάστορες της μεταπολεμικής γενιάς", κάνουμε την παρακάτω ανάλυση.

Το κομμάτι χωρίζεται σε τρία διακριτά μέρη. Το μέρος Α με διάρκεια 14 μέτρα εκ των οποίων, 7 μέτρα είναι το μέρος Α και 7 μέτρα επανάληψη. Το μέρος Β με διάρκεια 8 μέτρα εκ των οποίων, τα 4 μέτρα είναι το μέρος Β και 4 μέτρα επανάληψη σε μορφή παραλλαγής. Τέλος, το μέρος Γ έχει διάρκεια 11 μέτρα εκ των οποίων, τα 5 μέτρα είναι το μέρος Γ, τα επόμενα 5 μέτρα σε μορφή παραλλαγής, συν ένα μέτρο κλείσιμο.

Το κομμάτι επαναλαμβάνεται συνολικά δύο φορές κατά τη διάρκεια της εκπομπής. Στην μία και μοναδική επανάληψη του κομματιού, είναι φανερό πώς υπάρχει η ίδια δομή των μερών, με ισόποσες διάρκειες.

Στη συνέχεια, θα αναλυθεί το κάθε μέρος και η επανάληψη του κομματιού ξεχωριστά, με σκοπό την παρατήρηση ποικιλιματικών και μελισματικών κινήσεων.

Μέρος Α

ΜΕΡΟΣ Α

Από το πρώτο κιάλας μέτρο γίνονται εμφανή δύο πράγματα. Το πρώτο είναι, πώς ο Αρκαδόπουλος χρησιμοποιεί σαν Α μέρος, το αντίστοιχο Γ μέρος της αρχικής ηχογραφήσεως του Μαλλιάρια. Αρχής γενομένης αυτού, δημιουργείται μία νέα φόρμα σε σύγκριση με την αρχική ηχογράφηση η οποία αποτελείται από τα εξής μέρη (Γ-Α-Β). Η δεύτερη παρατήρηση είναι πάνω στο μεγάλο *levare* που κάνει ο Αρκαδόπουλος με τη χρήση 2 χρόνων, που κατά τη γνώμη μου είναι για να επιτύχει τον συγχρονισμό ολόκληρης της ορχήστρας στο να μπουν όλοι μαζί στον πρώτο χρόνο του Α μέρους που είναι και ισχυρό.

Ειδικότερα για το Α μέρος της εκτέλεσης του Αρκαδόπουλου μπορούμε να πούμε ότι, το Α μέρος παρουσιάζεται στα πρώτα 7 μέτρα (1-7) και επαναλαμβάνεται για άλλα 7 μέτρα (8-14), με απλή επανάληψη της μελωδίας.

Μπαίνοντας στη διαδικασία να συγκρίνουμε το Α μέρος από τον Αρκαδόπουλο και το Γ μέρος από τον Μαλλιάρια παρατηρούμε διαφορές και ομοιότητες. Ομοιότητες όπως, ποικιλματικές νότες οι οποίες βρίσκονται σε παρόμοια σημεία της μελωδίας, εκτελεσμένες με τον ίδιο τρόπο όπως και την ίδια διάρκεια των μέτρων. Ωστόσο, είναι φανερό ότι το πρώτο μέτρο στην εκτέλεση του Αρκαδόπουλου

(Εικόνα 16) σε σχέση με το πρώτο μέτρο, της ίδιας φράσης, στην εκτέλεση του Μαλλιάρια (Εικόνα 17) διαφέρουν σε πολλά σημεία. Συγκεκριμένα στη θέση του ΛΑ με αξία όγδοο παρεστιγμένο που βλέπουμε στον Μαλλιάρια, έχει μπει το λα-σολ#-λα, ενώ αμέσως μετά, μέσα στο ίδιο μέτρο, στη θέση του (μι-ρε-ντο-σι) με αξίες (όγδοο παρεστιγμένο-δέκατο έκτο, όγδοο όγδοο) πού παίζει ο Μαλλιάριας, έχει μπει με δέκατα έκτα το (μι-φα, ρε-μι, ντο-ρε, σι-ντο). Στο μετρό 2 (Εικόνες 18 και 19) της ίδιας φράσης, βλέπουμε πώς το (λα-σι-ντο-ρε-μι) πού παίζει ο Μαλλιάριας έχει αντικατασταθεί από τον Αρκαδόπουλο με κάτι καινούργιο (λα-μι-φα-μι-ρε#-μι), έχοντας όμως και τα δύο την ίδια χρησιμότητα στη μελωδία, δηλαδή να ανεβάσουν τη μελωδία από το λα στο μι. Τέλος, τα μέτρα 3 έως 6 και στις δύο εκτελέσεις, κινούνται με τον ίδιο τρόπο και εδώ είναι που παρατηρούνται οι περισσότερες ομοιότητες στα δύο παιξίματα. Παράλληλα το μέτρο 7 (Εικόνες 20 και 21), που έχει την λειτουργία κλεισίματος της φράσης, στην εκτέλεση του Μαλλιάρια είναι ένα άρπισμα στη λα ελάσσονα και λειτουργεί ως κλείσιμο ολόκληρου του κομματιού και όχι μόνο του μέρους, ενώ στην εκτέλεση του Αρκαδόπουλου είναι το χρωματικό (μι-ρε#-μι-ντο-λα) πού λειτουργεί ως κλείσιμο το Α μέρους στην εκτέλεση του. Θα ήταν παράλειψη μας να μην αναφέρουμε πως το παραπάνω χρωματικό κλείσιμο παρατηρείται στο κλείσιμο του Β μέρους της εκτέλεσης του Μαλλιάρια.

Εικόνα 16 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 17 Μαλλιάριας



Εικόνα 18 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 19 Μαλλιάριας



Εικόνα 20 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 21 Μαλλιάρης



Μέρος Β

ΜΕΡΟΣ Β

17

19

21

Το δεύτερο μέρος της συγκεκριμένης εκτέλεσης (μέτρα 15-22) παρουσιάζεται στα πρώτα 4 μέτρα και ακολουθεί για άλλα 4 μέτρα η επανάληψή του. Το συγκεκριμένο Β μέρος της εκτέλεσης, είναι το αντίστοιχο Α μέρος στην εκτέλεση του Μαλλιάρα. Όπως είχαμε αναφέρει και παραπάνω στην ανάλυση του πρώτου μέρους, έτσι και εδώ, είναι φανερό πώς από το πρώτο κιάλας μέτρο του συγκεκριμένου θέματος (μέτρο 15), παρατηρείται η τάση του Αρκαδόπουλου στο να αντικαταστεί τις παρεστιγμένες και με μεγαλύτερη διάρκεια νότες όπως το ρε όγδοο παρεστιγμένο, που παίζει ο Μαλλιάρας (Εικόνα 22), με ρε-λα-ρε δέκατα έκτα (Εικόνα 23) και το λα'-σολ όγδοα, με το λα'-σι'-λα'-σολ' δέκατα έκτα. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στο μέτρο 17.

Στο μέτρο 17 (Εικόνα 24) είναι η περίπτωση του μέτρου 3 (Εικόνα 25), της εκτέλεσης του Μαλλιάρα, που είχαμε αναφέρει ότι θα συγκρίνουμε στην αρχή του κεφαλαίου. Ενώ στην εκτέλεση του Μαλλιάρα είχαμε 8ηχο 32ων, ο Αρκαδόπουλος παίζει 6ηχο 32ων και στη συνέχεια προφέρει με ακριβώς ίδιο τρόπο το "στακάτο" παίξιμο του Μαλλιάρα χρησιμοποιώντας όμως στο μέτρο 18 (Εικόνα 26) το ίδιο χρωματικό κλείσιμο με αυτό που εμφάνισε ο Μαλλιάρας στην τρίτη επανάληψη του κομματιού (Εικόνα 27), ελαφρώς παραλλαγμένο. Η επανάληψη του Β μέρους (μέτρο 18-22) είναι ακριβώς η ίδια με τα προηγούμενα 4 μέτρα, εκτός από το κλείσιμο στο οποίο δεν χρησιμοποιείται κάποια χρωματική κίνηση.

Εικόνα 22 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 23 Μαλλιάρας



Εικόνα 24 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 25 Μαλλιάρας



Εικόνα 26 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 27 Μαλλιάρας



Μέρος Γ

The image shows a musical score for Part Gamma, measures 23-33. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 23 and is labeled 'ΜΕΡΟΣ Γ'. The second staff starts at measure 26. The third staff starts at measure 29. The fourth staff starts at measure 31 and is labeled 'ΜΕΡΟΣ Α'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. It features a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and trills. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της συγκεκριμένης εκτέλεσης (μέτρα 23-33), το οποίο αντιστοιχεί στο Β μέρος της εκτέλεσης του Μαλλιάρα, εμφανίζεται στα πέντε πρώτα μέτρα και ακολουθούν άλλα πέντε σε μορφή επανάληψης με παραλλαγή όπως ακριβώς γίνεται και στην παρτιτούρα του Μαλλιάρα. Όπως μας έχει συνηθίσει ως τώρα ο Αρκαδόπουλος, αντικαταστεί τις νότες με αξία ογδού με νότες αξίας 16ων στο πρώτο μέτρο του θέματος. Αντίθετα, στα επόμενα 3 μέτρα (24-26) δεν χρησιμοποιεί το ίδιο γρήγορο παίξιμο πού μέχρι τώρα μάς είχε συνηθίσει και θα ήταν πολύ κοντά στο συγκεκριμένο σημείο με το παίξιμο του Μαλλιάρα, αντ' αυτού, εισάγει (Εικόνα 28) την φράση με τις τρίλιες που χρησιμοποίησε ο Μαλλιάρας (Εικόνα 29) στο κλείσιμο ολόκληρου του κομματιού. Στην επανάληψη του τρίτου μέρους παρατηρούμε αρκετές ομοιότητες με την επανάληψη του συγκεκριμένου μέρους στην ηχογράφιση του Μαλλιάρα, χωρίς τη χρήση κάποιας μεγάλης τρίλιας, αλλά με το ίδιο γρήγορο παίξιμο και στους δύο.

Εικόνα 28 Αρκαδόπουλος

The image shows a musical score for Figure 28, Arkađopoulos. It consists of two staves of music. The first staff starts with a trill over a note. The second staff continues the melody. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. It features a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and trills. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Εικόνα 29 Μαλλιάρας

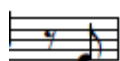
The image shows a musical score for Figure 29, Malliaras. It consists of two staves of music. The first staff starts with a trill over a note. The second staff continues the melody. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. It features a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and trills. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Επανάληψη κομματιού

Μπαίνοντας στην επανάληψη του κομματιού παρατηρούμε πως, ο Αρκαδόπουλος δεν εισάγει κάτι καινούργιο στο παίξιμό του.

Αναπαράγει τα μέρη του κομματιού με την ίδια σειρά και συχνότητα, χρησιμοποιώντας σε κάποιες περιπτώσεις - όπως κλεισίματα μερών ή ξεκινήματα- κάποιες παραλλαγές φράσεων από τα αρχικά μέρη.

ΜΕΡΟΣ Α



Ειδικότερα, στο πρώτο μέρος της επανάληψης το κομματιού (μέτρα 34-47), παρατηρούμε μία μικρή προσθήκη μελισματικής νότας στο μετρό 38 (Εικόνα 30) που έχει αντικαταστήσει το μι όγδοο παρεστιγμένο στο μετρό 5 (Εικόνα31), με μι-φα-μι όπως επίσης και ένα μεγαλύτερο κλείσιμο ,στο μέτρο 40 (Εικόνα 32), με τη μορφή αρπίσματος προς το λα της χαμηλής περιοχής του κλαρίνου. Λόγω του μεγαλύτερου κλεισίματος στο αμέσως προηγούμενο μέτρο (μετρό 40) και της ανάγκης για αναπνοή, το επόμενο ξεκίνημα (Εικόνα33) της επανάληψης μπαίνει με θέση και όχι με "levare", όπως έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε και από τον Μαλλιάρρα όπως και από τον Αρκαδόπουλο.

Εικόνα 30 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 31 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 32 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 33 Αρκαδόπουλος



ΜΕΡΟΣ Β

48

50

52

54

Στο Β μέρος της επανάληψης (μέτρα 48-55), στο μετρό 48 (Εικόνα 34), ο Αρκαδόπουλος για ακόμα μία φορά αντικαταστέι τη νότα φα# όγδοο του μέτρου 15 (Εικόνα 35), με ένα ποίκιλμα (φα#-φα-φα#) όπως και στο μετρό 51 (Εικόνα 36) επιμηκύνει το χρωματικό κλείσιμο της φράσης δημιουργώντας πάλι την ανάγκη για ανάσα και μπαίνοντας στην επανάληψη του μέρους, στο δεύτερο χρόνο του μέτρου (Εικόνα 37) παραλείποντας το (ρε-λα). Παραδόξως, οι δύο φράσεις που άλλαξε πριν (μέτρα 48 και 51), εδώ επαναφέρονται στο αρχικό του παίξιμο (μέτρα 52 και 55).

Εικόνα 34 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 35 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 36 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 37 Αρκαδόπουλος



ΜΕΡΟΣ Γ

Συνεχίζοντας στο Γ μέρος (μέτρα 56-66) και πηγαίνοντας προς το τέλος της εκτέλεσης, παρατηρούμε και εδώ μικρές παραλλαγές των αρχικών φράσεων όπως τα μέτρα 57 και 59, όπου στο μετρό 57 (Εικόνα 38), έχει αντικαταστήσει το μι τέταρτο του μέτρου 24 (Εικόνα 39), με (μι-ρε#-μι-σολ), γειμίζοντας ακόμα πιο πολύ το συγκεκριμένο μέτρο και μέτρο 59 (Εικόνα 40), όπου κρατάει λιγότερο τον χρόνο της τρίλιας, σε σχέση με το μέτρο 26 (Εικόνα 41), έτσι ώστε να παίζει μία πιο μελισματική φράση. Τέλος, στην επανάληψη του Γ μέρους (μέτρα 61-66), παρατηρούμε μεν, τις μικροδιαφορές στα μέτρα 63 και 64 (Εικόνα 42) όπου, στο μέτρο 63 έχει αντικαταστήσει το φα όγδοο, του μέτρου 30 (Εικόνα 43), με (φα-σολ) δέκατα έκτα και στο μέτρο 64 έχει αντικαταστήσει το μι όγδοο παρεστιγμένο, του μέτρου 31 (Εικόνα 44), με (μι-φα-μι) δέκατα έκτα, αλλά και το ίδιο "στακάτο" κλείσιμο που κάνει ο Μαλλιάρας στη δικιά του εκτέλεση (Εικόνα 45).

Εικόνα 38 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 39 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 10 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 11 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 12 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 13 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 14 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 15 Μαλλιάρης



3.4.3 Εκτέλεση Κυρατζήδων – Δημήτρη Μπρέντα

Η τελευταία καταγραφή του Θεσσαλομακεδόνικου είναι παρμένη από ένα άλλο επεισόδιο της εκπομπής "Αλάτι της γης" με θέμα "Με τους κυρατζήδες στην Πίνδο". Στο επεισόδιο παίζει η Κομπανία των "Κυρατζήδων" με κλαρίνο τον Δημήτρη Μπρέντα. Έχοντας κάνει την καταγραφή τις ηχογραφήσεις σε παρτιτούρα προβαίνουμε στην παρακάτω ανάλυση.

Το κομμάτι χωρίζεται σε τρία διακριτά μέρη. Το Α μέρος με διάρκεια 8 μέτρα και χωρίς επανάληψη, το μέρος Β με διάρκεια 11 μέτρα εκ των οποίων, στα 5 μέτρα είναι το μέρος Β, και τα επόμενα 5 μέτρα επανάληψη σε μορφή παραλλαγής και τέλος το μέρος Γ, με διάρκεια 12 μέτρα, εκ των οποίων τα πρώτα έξι είναι το μέρος Γ και τα υπόλοιπα έξι είναι επανάληψη της παραλλαγής του Β μέρους.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφέρουμε πώς το κομμάτι έχει τη λειτουργία "γυρίσματος" μετά από το Σκυριανό κομμάτι «Γλεντάτε κόσμε τη ζωή». Λόγω αυτής της λειτουργίας, το κομμάτι δεν επαναλαμβάνεται όπως στις περιπτώσεις του Μαλλιάρρα και του Αρκαδόπουλου, γεγονός που μας κάνει να μην μπορούμε να συγκρίνουμε τις περαιτέρω επαναλήψεις ή τυχόν διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις επαναλήψεις.

Μέρος Α

The image shows the musical notation for Part A of the piece. It consists of three staves of music in 7/8 time, written in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff is labeled "ΜΕΡΟΣ Α" in a box. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff starts with a measure number '4' and the third with '7'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing rests.

Από το πρώτο κιάλας μέτρο είναι φανερό πως ο Μπρέντας ακολουθεί την ίδια σειρά μερών όπως και στην πρώτη εκτέλεση του Μαλλιάρια, παρόλο που παρατηρώντας το μετρό 1 (Εικόνα 46) βλέπουμε μία κίνηση (λα'-σι'-σολ) που δεν είχαμε ξαναδεί έως τώρα σε καμία εκτέλεση. Στο αμέσως επόμενο μέτρο (μέτρο 2) βλέπουμε (Εικόνα 47) την έλλειψη χρήσης "στακάτο" στο ανέβασμα (λα'-σι'-ντο'). Το μέτρο 3 (Εικόνα 48), δεν θυμίζει σε τίποτα το παίξιμο του Μαλλιάρια, μιας και ο Μπρέντας δεν χρησιμοποιεί ούτε το οκτάηχο του Μαλλιάρια (Εικόνα 1) αλλά ούτε και το εξάηχο το Αρκαδόπουλου (Εικόνα 24). Αντί αυτών, χρησιμοποιεί μεγάλες αξίες (όγδοο-όγδοο-τέταρτο) πάνω στις νότες (λα'-σολ-σι') και ένα όχι τόσο σύνθετο κλείσιμο της φράσης. Στην επανάληψη της φράσης, φαίνεται να στρογγυλεύει λίγο το παίξιμό του με το να μην κάνει πήδημα όπως το μέτρο 1 (λα'-σι'-σολ), αλλά χρησιμοποιώντας την ενδιάμεση νότα λα. Τα επόμενα 2 μέτρα είναι ακριβώς ίδια με τα αρχικά ενώ το κλείσιμο διαφέρει, ως προς την χρήση σι ύφεση και όχι σι φυσικό όπως και την χρήση επιμέρους νοτών (φα#-σολ-λα'), με αξίες δέκατο έκτο, όγδοο και τέταρτο (Εικόνα 49).

Εικόνα 16 Μπρέντας



Εικόνα 17 Μπρέντας



Εικόνα 48 Μπρέντας



Εικόνα 1 Μαλλιάριας



Εικόνα 24 Αρκαδόπουλος



Εικόνα 49 Μπρέντας



Μέρος Β

ΜΕΡΟΣ Β

10 *tr*

14 *tr*

18

Το δεύτερο μέρος παρουσιάζεται μέσα σε 5 μέτρα (μέτρα 9-13), επαναλαμβάνεται με παραλλαγή στα επόμενα 5 μέτρα (μέτρα 14-18) και κλείνει με ακόμα ένα μέτρο. Στην αρχή του μέρους Β, ο Μπρέντας, κάνει τη χρήση ενός 4ηχου που δεν συναντάται σε καμία από τις άλλες εκτελέσεις. Στα επόμενα 2 μέτρα (10-11), ο Μπρέντας (Εικόνα 50) χρησιμοποιεί τον ίδιο τρόπο εκτέλεσης της φράσης με τον Αρκαδόπουλο (Εικόνα 51), με πιο λιτό παίξιμο, αλλά όχι όπως ο Μαλλιάρης (Εικόνα 52). Στο μετρό 12 (Εικόνα 50) αποσιοποιείται η τρίλια στο μι, γεγονός το οποίο κάνει να δημιουργούνται ερωτήματα ως προς το αν ο εκτελεστής, δεν θέλει να ακολουθήσει την πρώτη εκτέλεση ή εάν θέλει να δημιουργήσει κάτι καινούργιο. Συνεχίζοντας στην επανάληψη, με μορφή παραλλαγής της φράσης, δεν βλέπουμε κάτι καινούργιο, εκτός από ένα νέο κλείσιμο σε μορφή ανάλυσης της συγχορδίας λα ελάσσονα (Εικόνα 53).

Εικόνα 50 Μπρέντας

10 *tr*

Εικόνα 51 Αρκαδόπουλος

tr

Εικόνα 52 Μαλλιάρας



Εικόνα 53 Μπρέντας



Μέρος Γ

The musical score for Part Gamma consists of five staves. The first staff is labeled 'ΜΕΡΟΣ Γ' and contains measures 17-19. The second staff starts at measure 21 and contains measures 21-25. The third staff starts at measure 24 and contains measures 24-26, with a box labeled 'ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗΣ Β' above it. The fourth staff starts at measure 27 and contains measures 27-29. The fifth staff starts at measure 30 and contains measures 30-31. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature.

Τέλος, το τρίτο μέρος παρουσιάζεται μέσα σε 6 μέτρα (μέτρα 20-25), και στη συνέχεια (μέτρα 26-31) έχουμε την επανάληψη του Β μέρους σε μορφή παραλλαγής. Άξιο παρατήρησης εδώ, είναι τα μέτρα 21 και 22 (Εικόνα 54) όπου παρατηρούμε ένα νέο ποίκιλμα που εισάγει ο Μπρέντας. Στην επανάληψη της παραλλαγής του Β μέρους που ακολουθεί, είναι φανερό πώς δεν χρησιμοποιούνται τρίλιες στις νότες Σολ, Φα και Μι (Εικόνα 55). Το γεγονός αυτό μας κάνει να παρατηρούμε μία διαφορετική προσέγγιση στη συγκεκριμένη φράση από τον Μπρέντα.

Εικόνα 54 Μπρέντας

This musical score shows measures 21 and 22. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Εικόνα 55 Μπρέντας

This musical score shows measures 27, 28, and 29. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Συμπεράσματα

Αφού έχουν προηγηθεί η καταγραφή, η μορφολογική ανάλυση και η σύγκριση των τριών περιπτώσεων του «Θεσσαλομακεδόνικου», προβαίνουμε σε χρήσιμα συμπεράσματα τεχνικής και αισθητικής φύσεως αλλά και μουσικολογικού-μορφολογικού ενδιαφέροντος. Κάθε ένα από αυτά μας βοηθάει στην κατανόηση του πώς, γιατί, με ποιον τρόπο και σε ποιο πλαίσιο, ο εκάστοτε εκτελεστής-ερμηνευτής ή και δημιουργός, "γέννα και αναγεννά" ένα οργανικό κομμάτι.

Παρόλο που έχουμε ως πρότυπο την πρώτη καταγραφή και εκτέλεση, του σκοπού, από τον Μαλλιάρα σε δίσκο 45 στροφών, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το πώς, γιατί, με ποιον τρόπο και σε ποιο πλαίσιο ο Μαλλιάρας ηχογραφεί με την συγκεκριμένη δομή το κομμάτι. Αρχής γενομένης πώς οι συνθήκες ηχογράφησης εκείνη την εποχή ήταν πολύ πιο απαιτητικές σε σχέση με σήμερα, λόγω της συγκεκριμένης και περιορισμένης διάρκειας της ηχογράφησης σε δίσκο, καθώς και του περιορισμού, ότι δεν ήταν εφικτό να γίνουν πολλές προσπάθειες ηχογράφησης ενός κομματιού, μπορούμε να πούμε ότι σε μία ενδεχόμενη εκτέλεση του κομματιού σε συνθήκες πανηγυριού ή γλεντιού, η εκτέλεση του Μαλλιάρα θα μπορούσε να ποικίλει σε σχέση με την ηχογράφηση.

Στη συνέχεια παρατηρούμε, πως η ερμηνεία του Μαλλιάρα στην πρώτη εκτέλεση, έχει τις περισσότερες επαναλήψεις του κομματιού. Μέσα σε αυτές τις επαναλήψεις ο Μαλλιάρας παραλλάσσει αρκετές φορές τις φράσεις, ιδιαίτερα τα κλεισίματα, τόσο ποικιλιακά χρησιμοποιώντας διάφορες αποντζιατούρες, όσο και μελισματικά διανθίζοντας τη μελωδική γραμμή με πιο πολλά «δάχτυλα». Στην εκτέλεση του Αρκαδόπουλου, είναι φανερό ότι χρησιμοποιείται το τελευταίο θέμα ως αρχικό κατά την διάρκεια και των δύο επαναλήψεων. Το γεγονός αυτό δίνει μία νέα οπτική της εκτέλεσης. Μιας και το τελευταίο θέμα ξεκινάει πολύ πιο ομαλά από τα άλλα, λειτουργεί ως μια μορφή εισαγωγής έτσι ώστε να έρθει η κορύφωση στο επόμενο θέμα και στη συνέχεια το κλείσιμο. Η οπτική αυτή του Αρκαδόπουλου, ως προς τη μορφή του κομματιού, έχει επικρατήσει στο μεγαλύτερο μέρος των οργανοπαιχτών σήμερα. Όσον αφορά τις υπόλοιπες εκτελεστικές παρατηρήσεις σε αυτήν την ηχογράφηση, έχουμε να πούμε πως ο Αρκαδόπουλος εκτελεί με μεγάλη ακρίβεια το παίξιμο του Μαλλιάρα, χρησιμοποιώντας παρόμοια ποικιλιακά και μελισματικά χαρακτηριστικά του. Σε ορισμένα σημεία όπως κλεισίματα φράσεων,

εισάγει ακόμα πιο μεγάλες μελισματικές φράσεις ή φράσεις σε μορφή αρπίσματος, εμπλουτίζοντας έτσι το φρασεολόγιο του κομματιού. Σε μία και μόνο μεμονωμένη περίπτωση, όπου παίζει ένα μεγάλο άρπισμα, δεν μπαίνει στο ισχυρό μέρος του μέτρου, χωρίς αυτό όμως να επηρεάζει αισθητά τη μορφολογία του κομματιού (Εικόνα 37). Αυτό συμβαίνει κατά την άποψή μου, διότι ο Αρκαδόπουλος, χρησιμοποιώντας το παραπάνω άρπισμα που αναφέραμε, μπαίνει στον δεύτερο χρόνο έτσι ώστε να πάρει αναπνοή στον πρώτο.

Αντιθέτως, ο Μπρέντας στην εκτέλεσή του με τους κυρατζήδες, μας παραθέτει μία πιο απλή εκδοχή του κομματιού δείχνοντάς μας ότι θέλει να υπηρετήσει το ίδιο το κομμάτι. Στη μία και μοναδική εμφάνιση του κομματιού μέσα στην ηχογράφιση, είναι φανερό ότι προσπαθεί να μιμηθεί την εκδοχή του Μαλλιάρια, παίζοντας με την ίδια σειρά τα μέρη του κομματιού, όμως απουσιάζουν τα βασικά ποικιλματικά και μελισματικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το κομμάτι, όπως το δηχο τριακοστών δευτέρων και οι στοχευμένες αποντζιατούρες του Μαλλιάρια. Σε ορισμένα δε σημεία, παραλείπει μικρές φράσεις τις οποίες αντικαθιστά κατ εξακολούθηση με άλλες δανεισμένες από άλλα σημεία της εκτέλεσης του Μαλλιάρια (Εικόνα 48). Επίσης σε ένα άλλο σημείο της εκτέλεσης, λόγω του «φρασαρίσματος» του Μπρέντα, αλλάζει αρκετά η αίσθηση του ρυθμού και αυτό γίνεται γιατί ο οργανοπαίκτης επιλέγει να τονίσει σε διαφορετικά σημεία του μέτρου από τα συνηθισμένα ή δεν προλαβαίνει να παίζει την διαβατική Σολ# (Εικόνα 49).

Έτσι, με βάση τα παραπάνω, συμπεραίνουμε πώς μέσα στα πλαίσια αυτής της μελέτης υπάρχουν μεγάλες διαφορές τόσο ως προς την εκφορά, όσο και ως προς την επιτελεστική ικανότητα των τριών καλλιτεχνών που επιλέξαμε να ασχοληθούμε. Είμαστε σίγουροι ότι μετά από αυτή τη μελέτη ανοίγει ο δρόμος για την καταγραφή, τη σύγκριση αλλά και την περεταίρω ανάλυση ανάμεσα σε διαφορετικές εκτελέσεις ενός συγκεκριμένου κομματιού, τόσο σε επίπεδο ηχογραφήσεων μέσα στη δισκογραφία, όσο και μελετώντας και συγκρίνοντας ένα συγκεκριμένο κομμάτι, από τον ίδιο δεξιότηχνη σε διαφορετικά πλαίσια, όπως μία ηχογράφιση σε ένα πανηγύρι ή μία ζωντανή τηλεοπτική εκπομπή διευρύνοντας έτσι το πεδίο έρευνας και εξάγοντας πιο ολοκληρωμένα συμπεράσματα.

Βιβλιογραφία

- Παραδοσιακή μουσική της Ηπείρου. (1995). Ίμβρος.
- Stravinsky, I. (1980). *Μουσική ποιητική*. (Γ. Μιχάλης, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά όργανα* (Τόμ. Β). Αθήνα: Μέλισσα.
- Βούλγαρης, Ε., & Βαραντάκης, Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Fagotto.
- Εμμανουηλίδης, Κ. (2005). *Το κλαρίνο στην ελληνική δημοτική μουσική*. Θεσσαλονίκη: Ντο Ρε Μι.
- Ζερβούλιας, Π. (2011). Η ερμηνεία του παραδοσιακού κλαρίνου στις κοινότητες των ΡΟΜ στη Γουμένισσα, το Κιλκίς και στη Νάουσα της Ημαθίας από το 1950 ως σήμερα. Μετασχηματισμοί και αλληλεπιδράσεις. Θεσσαλονίκη.
- Καβακόπουλος, Π. (2005). *Σκοποί και χοροί της βορειοδυτικής Μακεδονίας*. Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας, Μουσικής και Ακουστικής.
- Κάβουρας, Π. (1997). *Η έννοια του μουσικού δικτύου, σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας*. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου "Νικόλαος Δημητρίου".
- Καλιαμπός, Ι. (2007). *Λαϊκή παράδοση στον κάτω Όλυμπο*. Θεσσαλονίκη: Κώδικας.
- Καρακάσης, Σ. (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Δίφρος.
- Κοκκώνης, Γ. (2008). *Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Κώστιος, Α. (2007). *Μουσική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κωτσίνης, Γ. (2004). *Μελίσματα. Η τέχνη του ελληνικού κλαρίνου σε 29 μουσικές καταγραφές παραδοσιακών σκοπών*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
- Λαμπρινίδης, Ι. (1993). *Ηπειρώτικα μελετήματα* (Τόμ. Β). Ιωάννινα: Εταιρία Ηπειρώτικων μελετών.
- Λιάβας, Λ. (1999). *Τα μουσικά όργανα στον Έβρο. Παράδοση και νεωτερικότητα. Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση*. Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής.
- Λωλής, Κ. (2006). *Το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι*. Ιωάννινα: Κώστας Λωλής.
- Μαζαράκη, Δ. (1984). *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα* (Β εκδ.). Αθήνα: Κέδρος.
- Μαλλιάρης, Ν. (2001). *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*. Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκα.
- Μαυροειδής, Μ. (1999). *Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto.
- Πυργιώτης, Δ. (2000). *Μουσική θεωρία και πρακτική*. Αθήνα: Fagotto.

Σπυριδάκης, Γ. (1968). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια* (Τόμ. Γ). Αθήνα: Δημοσιεύματα του κέντρου έρευνας της ελληνικής λαογραφίας.

Διαδικτυακές πηγές

Findaband. (n.d.). *Findaband*. Ανάκτηση Ιανουάριος 22, 2022, από <https://www.findaband.gr/artist/kyratzides/>

Joinatutor. (n.d.). *Joinatutor*. Ανάκτηση Ιανουάριος 15, 2022, από Joinatutor: <https://joinatutor.com/alexandros-arkadopoulos-clarinet/>

Λιάβας, Λ. (2018, Ιούνιος 6). *Ερτ "Αλάτι της γης"*. Ανάκτηση Ιανουάριος 15, 2022, από <https://www.youtube.com/watch?v=G9DwnuVgsVs&t=3066s>

Λιάβας, Λ. (2019, Οκτώβριος 19). *Ερτ "Αλάτι της γης"*. Ανάκτηση Ιανουάριος 15, 2022, από <https://www.youtube.com/watch?v=8gH9iexkXME&t=459s>

Μαλλιάρας, Β. (1950). (Β. Μαλλιάρας, Παραγωγός) Ανάκτηση Ιανουάριος 10, 2022, από <https://www.youtube.com/watch?v=DCHmi-8Ipd8&t=4s>

Πυργετός Λάρισας. (n.d.). Ανάκτηση από <https://pirgetos.com/%CE%B2%CE%AC%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CE%BC%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CE%AC%CF%81%CE%B1%CF%82/>

Παράρτημα

ΘΕΣΣΑΛΟΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΣ

ΒΑΪΟΣ ΜΑΛΛΙΑΡΑΣ

ΜΕΡΟΣ Α

ΜΕΡΟΣ Β

ΜΕΡΟΣ Γ

ΜΕΡΟΣ Α

33 8

ΜΕΡΟΣ Β

35

38

41

ΜΕΡΟΣ Γ

44 44

48

ΜΕΡΟΣ Α

51 51

55 8 3

ΜΕΡΟΣ Β

58 8

61

64 64

68

72 **ΜΕΡΟΣ Γ**

75 **ΜΕΡΟΣ Α**

79

82

85 **ΜΕΡΟΣ Β**

88

91

95 **ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΜΕΡΟΥΣ Γ**

99

104



ΘΕΣΣΑΛΟΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ

ΒΑΪΟΣ ΜΑΛΛΙΑΡΑΣ

Εκτέλεση: Αλέξανδρος Αρκαδόπουλος

ΜΕΡΟΣ Α

Musical notation for Part A, measures 1-13. The piece is in 7/8 time and D major. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. Measure numbers 3, 6, 9, and 11 are indicated at the start of their respective lines.

ΜΕΡΟΣ Β

Musical notation for Part B, measures 14-22. This section continues the melodic development with various rhythmic patterns and includes sixteenth-note triplets. Measure numbers 14, 17, 19, and 21 are indicated at the start of their respective lines.

ΜΕΡΟΣ Γ

Musical notation for Part C, measures 23-24. The final section includes trills, indicated by the 'tr' symbol and wavy lines above the notes. Measure numbers 23 and 24 are indicated at the start of their respective lines.

2



54

6

56

ΜΕΡΟΣ Γ

6

59

6

62


65

ΘΕΣΣΑΛΟΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΣ


ΒΑΪΟΣ ΜΑΛΛΙΑΡΑΣ

Εκτέλεση: «Κυρατζήδες»/Δημήτρης Μπρέντας

ΜΕΡΟΣ Α




4




7

ΜΕΡΟΣ Β



10

tr




14

tr



18

ΜΕΡΟΣ Γ



21




ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗΣ Β

24



27



30

