



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΚΟΥ ΣΚΟΠΟΥ «ΑΪΒΑΛΙΩΤΙΚΟ ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ»
ΥΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΤΗ ΒΙΟΛΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ**

Αθανάσιος Κ. Καρακώστας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Εθνομουσικολογία & Πολιτισμική Ανθρωπολογία

Κατεύθυνση: Ερμηνεία/Εκτέλεση της Παραδοσιακής Μουσικής

Ειδίκευση: Λαϊκό βιολί

Επιβλέπων: Χάρης Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ:

Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής

Αθήνα 2023

**STUDY OF THE INSTRUMENTAL MUSICAL PIECE "AIVALIOTIKO ZEIBEKIKO",
PLAYING TECHNIQUES AND STYLE IN THE GREEK TRADITIONAL VIOLIN ART**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή
Αθήνα,

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Μέλος επιτροπής: Λιάβας Λάμπρος
2. Μέλος επιτροπής: Χαψούλας Αναστάσιος
3. Μέλος επιτροπής: Καλλιμοπούλου Ελένη

Ο Διευθυντής του ΠΜΣ

Υπογραφή

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

Αθανάσιος Καρακώστας

Ευχαριστίες

Η εργασία αυτή είναι αποτέλεσμα της χρόνιας ενασχόλησής μου με τη μελέτη των λαϊκών μουσικών παραδόσεων τόσο των Βαλκανίων όσο και του ιδιώματος της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής του Ελλαδικού χώρου. Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθώ με το Λαϊκό Βιολί και μουσικές πρακτικές που αναπτύχθηκαν σε αυτό. Το θέμα της εργασίας προέκυψε από την αγάπη και την ενασχόλησή μου από τα παιδικά χρόνια με το Βιολί.

Θα ήθελα σε αυτό σημείο να ευχαριστήσω όλους τους δασκάλους βιολιού που απλόχερα με βοήθησαν από τα πρώτα μου βήματα στο όργανο έως και σήμερα. Η συμβολή τους ήταν πάρα πολύ σημαντική για τη μετέπειτα ενασχόλησή μου με τη μουσική γενικότερα και το βιολί ειδικότερα.

Ευχαριστώ επίσης τον κ. Χάρη Σαρρή, για την επίβλεψη της εργασίας αλλά και την γενικότερη καθοδήγησή του όλο αυτό το διάστημα όποτε και αν χρειάστηκε.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ επίσης στον κ. Λάμπρο Λιάβα, υπεύθυνο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών με τίτλο Εθνομουσικολογία & Πολιτισμική Ανθρωπολογία με κατεύθυνση στην Ερμηνεία & Εκτέλεση της Παραδοσιακής Μουσικής αλλά και τους διδάσκοντες καθηγητές σε αυτό Αλέξανδρο Αρκαδόπουλο, Δημήτρη Πυργιώτη, για τις πολύτιμες γνώσεις που μου μετέφεραν καθ' όλη τη διάρκεια της φοίτησης τόσο σε πρακτικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο.

Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στο Γιώργο Μαρινάκη, καθηγητή μου στο Βιολί ο οποίος πάντα με περίσσια όρεξη μου μετέδωσε τις γνώσεις του πάνω σε τεχνικές, ρεπερτόριο αλλά και ιδιώματα με τα οποία ασχοληθήκαμε όλο αυτό το διάστημα. Οι συμβουλές του ήταν πολύτιμες και αυτές θα με συντροφεύουν στη συνέχεια όλου αυτού του ταξιδιού στη μουσική.

Πριν κλείσω να μη ξεχάσω να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για τη στήριξη σε οποιαδήποτε επιλογή μου αλλά και τους καλούς μου φίλους μου για τις πολύωρες κουβέντες μας που αποδείχθηκαν χρήσιμες για το πέρας της εργασίας αυτής.

Περίληψη

Η μουσική πρακτική είναι γνωστό πως αποτελεί τον πιο ζωντανό ίσως και διαχρονικό μοχλό της εξέλιξης που αφορά τους ίδιους τους μουσικούς αλλά και όλους όσους ασχολούνται με αυτή σε πρωτεύον ή και δευτερεύον επίπεδο. Ήταν βασική προϋπόθεση για την οποία επέλεξα να ασχοληθώ με το θέμα του παρόντος πονήματος. Η μουσική πρακτική και κατ' επέκταση η βιολιστική πρακτική είναι τα δύο επίπεδα που ξεχωρίσαμε προκειμένου με βάση αυτά να αναλύσουμε το πεδίο της εκτέλεσης αλλά και της εξέλιξης ενός οργανικού σκοπού.

Πρόκειται για τον Αϊβαλιώτικο Ζεϊμπέκικο σκοπό, ένα κομμάτι αγαπητό σε πολύ μεγάλη μερίδα των ακροατών του είδους. Η ποιοτική μέθοδος ανάλυσης ήταν μονόδρομος στη περίπτωση μας. Τρεις πολύ σημαντικοί βιολιστές –έδρασαν ο καθένας σε άλλη εποχή – οι οποίοι επηρέασαν άμεσα με τις ηχογραφήσεις αλλά και τον τρόπο παιξίματός τους τις επόμενες γενιές είναι το αντικείμενο μελέτης μας εδώ. Με βάση την εκτέλεση του καθενός αλλά και συγκρίνοντας επί μέρους μεταξύ τους σημεία θα προσπαθήσουμε να διακρίνουμε την αλλαγή που ίσως να διατελέστηκε στον Αϊβαλιώτικο. Σε αυτούς προστίθεται και μία σπάνια εκτέλεση ενός Πλωμαρίτη βιολιστή που κάνει ακόμα πιο ενδιαφέρουσα τη μελέτη μας.

Με βάση τις εκτελέσεις από τη δισκογραφία των Μακρυγιάννη, Δραγάτση και Κουκουλάρη και την καταγραφή των στο πεντάγραμμο θα κάνουμε μία πιο ενδελεχή ανάλυση της φόρμας, της τροπικότητας αλλά και του τρόπου παιξίματος που επέβαλε στον γνωστό ζεϊμπέκικο ο κάθε βιολιστής αλλά και γενικότερα την παρακαταθήκη και το αποτύπωμα που άφησαν ως μουσικοί και δη βιολιστές οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες.

Από όλες αυτές τις αναλύσεις φιλοδοξούμε να γίνει αντιληπτό το πως μπολιάστηκε ο συγκεκριμένος σκοπός μέσα από την τεχνική και την προσωπική σφραγίδα του κάθε βιολιστή. Παράλληλα θα διακρίνουμε στο τέλος της παρούσας εργασίας κατά πόσο έχει επηρεαστεί και διαφοροποιηθεί ο ζεϊμπέκικος αυτός σκοπός μέσω των ηχογραφήσεων που επιλέχθηκαν αλλά και το πως μπορούμε να αντιμετωπίζουμε ανάλογα φαινόμενα σε άλλους σκοπούς.

Λέξεις κλειδιά: Αϊβαλιώτικος σκοπός, Λαϊκό Βιολί, Μικρά Ασία, Μυτιλήνη, Αϊβαλί, βιολιστική τέχνη, ερμηνεία, διαποίκιση, Μακρυγιάννης, Δραγάτσης, Κουκουλάρης, Βερβέρης-Τουρκογιάννη

Abstract

The musical practice is known to be the most alive and perhaps timeless driver of the development that concerns the musicians themselves but also all those who deal with it on a primary or secondary level. It was a basic condition for which I chose to deal with the subject of the present work. Musical practice and, by extension, violinist practice are the two levels that we distinguished in order to analyze the field of performance and the evolution of an instrumental purpose based on them.

It is about the Aivaliotiko Zeibekikos, a piece dear to a very large portion of the listeners of the genre. The qualitative method of analysis was a one-way street in our case. Three very important violinists – each one active in a different era – who directly influenced with their recordings as well as the way they played the following generations are the object of our study here. Based on the execution of each one but also by comparing individual points between them we will try to distinguish the change that may have taken place in Aivaliotikos. Added to them is a rare performance by a Plomarite violinist that makes our study even more interesting.

Based on the performances from the discography of Makrygianni, Dragatsis and Koukoularis and their recording on the stave, we will make a more thorough analysis of the form, the modality and the way of playing that each violinist imposed on the well-known zeibeki and also in general the legacy and the imprint they left behind as musicians and especially violinists the aforementioned artists.

From all these analyses, we aspire to understand how the specific purpose was grafted through the technique and personal stamp of each violinist. At the same time, we will distinguish at the end of this work to what extent this zeibeki purpose has been influenced and differentiated through the recordings that were selected, but also how we can deal with similar phenomena in other pieces.

Key words: Aivaliotikos piece, Folk Violin, Asia Minor, Mytilene, Aivali, violin art, interpretation, variation, Makrygiannis, Dragatsis, Koukoularis, Ververis-Tourkogiannis

Πρόλογος

Πάνε πολλά χρόνια από τότε πού ένας ήχος ανάλαφρος και γλυκός μού κέντρισε το ενδιαφέρον. Ήχος πού με καθήλωσε ώστε να τον ακούσω με προσοχή και να αναρωτηθώ από πού και με ποιον τρόπο παράγεται. Το βιολί του γείτονα και συμμαθητή ηχούσε¹ (Σαρρής, 2006:38) ήδη στα αυτιά μου και το μικρόβιο – χωρίς ακόμη να το καταλάβω – μόλις είχε εισέλθει. Με κέρδισε λοιπόν από μικρή ηλικία το βιολί, ο ήχος του. Τα βιώματα από πρόβες και μουσικά όργανα υπήρχαν μέσα στο σπίτι καθώς ο πατέρας μου τραγουδούσε ρεμπέτικα και παραδοσιακά. Η επιμονή μου για να μάθω να παίζω βιολί σύντομα με οδήγησε στο ωδείο και το κλασικό βιολί. Ήξερα πλέον ότι αγαπώ αυτό το μικρό αλλά θαυματουργό όργανο. Παρά τη δυσκολία εκμάθησής του και το μικρό της ηλικίας – τα πρώτα χρόνια – κατάφερα να εκφραστώ μέσα από αυτό και να ακούσω και άλλες μουσικές πού ποτέ δεν είχα έρθει σε επαφή.

Ήταν ένα είδος μουσικής πού θαύμαζα – αυτό της κλασικής – αλλά περνώντας τα χρόνια κάτι μού έλεγε πώς δεν ήταν αυτό πού θα μού ταίριαζε απόλυτα ή πού θα με έκανε να το αγαπήσω τόσο. Οι πρώτες μελωδίες πού είχαν μια μυρωδιά από ελληνική παραδοσιακή μουσική ήταν πολύ απλές αλλά και πολύ σύνθετες για εμένα. Σίγουρα μού κέντρισαν το ενδιαφέρον για να ασχοληθώ και να τις ακούσω αλλά έχοντας δουλέψει περισσότερο οπτικά με παρτιτούρες και λιγότερο με το αυτί δυσκολευόμουν να τις αντιληφθώ αλλά και να τις αποδώσω. Άλλη μία παράμετρος, αυτή της προφορικότητας² (Διονυσίου, 2016:178) λοιπόν πού χρειάστηκε να δουλέψω³ ήρθε στην επιφάνεια, μαζί με τα σχόλια του μαέστρου στη κλασική ορχήστρα του ωδείου:

«Να μην ακουστούν ξανά εδώ αυτά τα τραγούδια, θα σάς χαλάσουν τη θέση και τη στάση των χεριών σας».

¹ Ηχοπαραγωγή – Ηχοποίηση για κάθε περίπτωση όπου ο άνθρωπος παράγει ήχο στην καθημερινότητά του, όπως την αναφέρει ο Σαρρής (2006).

² Όπως αναφέρει και η Διονυσίου η προφορικότητα αποτελεί ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά των μουσικών παραδόσεων.

³ Όπως αναφέρει η Δέσποινα Μαζαράκη στο βιβλίο της «Το λαϊκό κλαρίνο» (Μαζαράκη, 1959)

‘‘Την τεχνική του ήχου ο πρακτικός θα τη βρει σιγά – σιγά μόνος του. Η πολύωρη εξάσκηση ακονίζει το ένστικτο του και τον βοηθάει να διαμορφώνει τα χείλια του έτσι όπως τον βολεύει για να βγάλει τον ήχο. Πώς γίνεται αυτό δεν ξέρει. Μια μέρα του φυτρώνει ο ήχος, όπως το φυτό στ’ οργωμένο χώμα, χωρίς κι ο ίδιος να καταλάβει το πώς. Αυτός άλλωστε είναι ο λόγος, που κι αν αποφασίσει να δείξει σε άλλον, δεν θα μπορέσει να του πει τι κάνει.’’

Τα επόμενα χρόνια είχα αρχίσει ήδη να μαθαίνω τραγούδια από μόνος μου καθώς δεν υπήρχε δάσκαλος αρχικά να μου μάθει παραδοσιακά τραγούδια παρά μόνο στα τελευταία χρόνια του λυκείου. Έκτοτε μού ήταν πιο εύκολο να μιμηθώ ότι άκουγα και να επιδιώξω να το παίξω στο βιολί ακόμα κι όταν ένας συνεργάτης του πατέρα μου βιολιστής, προσπαθούσε να μού δείξει εμπειρικά τον τρόπο με τον οποίο είχε μάθει ο ίδιος να παίζει αυτό το είδος μουσικής. Όλα είχαν πάρει το δρόμο τους και είχα ήδη αποφασίσει ποια οδό θα ακολουθούσα. Αφού έγινε αυτό συνέχισα μέχρι το πτυχίο τις κλασικές σπουδές πού ήξερα ότι ήταν αυτές πού μού έδωσαν τα βασικά εφόδια για να ασχοληθώ με το βιολί γενικότερα.

Οι παραστάσεις, τα ακούσματα πού μού έλλειπαν αλλά και οι δάσκαλοι πού θα με βοηθούσαν σε όλο αυτό βρέθηκαν στο διάβα μου από την Άρτα στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής και μετέπειτα στο ΠΜΣ Εθνομουσικολογία & Πολιτισμική Ανθρωπολογία, Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής του ΕΚΠΑ στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, με την ολοκλήρωση του οποίου θα παρουσιαστεί η παρούσα εργασία με θέμα της τη βιολιστική τέχνη⁴ (Ζαρίας, 2013:19) και ειδικότερα ενός σκοπού ο οποίος σημαδεύει έντονα τη λαϊκή μουσική παράδοση της Μεσογείου αλλά και των παραλίων της Μ. Ασίας εδώ και πολλές δεκαετίες, του Αϊβαλιώτικου.

⁴ Ζαρίας, Ι. 2013. Η διαποίκιλη στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής επιστήμης και Τέχνης.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες	5
Περίληψη	6
Abstract	7
Πρόλογος	8
Εισαγωγή	11

Κεφάλαιο 1

Αϊβαλιώτικο Ζεϊμπέκικο

1.1 Εισαγωγή στον Αϊβαλιώτικο	13
1.2 Οι ηχογραφήσεις και λίγα λόγια για τη δισκογραφία	16
1.3 Τρόποι καταγραφής και εξέτασης του υλικού – Μεθοδολογία	19

Κεφάλαιο 2

Βιογραφικά, αναλύσεις, σύγκριση

2.1.1 Γιώργος Μακρυγιάννης ή Νισύριος (1874-1933)	22
2.1.2 Καταγραφή – Ανάλυση μορφολογική και τροπική	26
2.1.3 Δελτίο ταυτότητας	26
2.2.1 Γιάννης Δραγάτσης (1886-1958)	33
2.2.2 Δελτίο ταυτότητας	37
2.2.3 Σύγκριση εκτελέσεων Μακρυγιάννη – Δραγάτση	48
2.3.1 Στάθης Κουκουλάρης (1945-....)	53
2.3.2 Δελτίο ταυτότητας	56
2.3.3 Σχολιασμός, προσωπική άποψη και παράθεση σπάνιας εκδοχής του Αϊβαλιώτικου σε σχέση με τις προαναφερθείσες	64
Συμπεράσματα	67
Παράρτημα – Παρτιτούρες	69
Παράρτημα – Εικόνες	91
Βιβλιογραφία	100

Εισαγωγή

Η επιλογή του θέματος της εργασίας που παρουσιάζεται εδώ είναι άμεσα συνυφασμένη με την προσωπική μου ενασχόληση με τη τέχνη του παραδοσιακού βιολιού. Αυτή και μόνο η αφορμή στάθηκε αρκετή για ασχοληθώ στη διπλωματική μου εργασία με ένα θέμα που αφορά τη βιολιστική τέχνη αφού μέχρι τώρα ακόμα και στην πτυχιακή μου εργασία μελετούσα παρόμοια θέματα μέσα όμως από ηχογραφήσεις άλλων οργανοπαίκτων, όχι απαραίτητα βιολιστών.

Βασικό θέμα αυτής είναι, η ανάδειξη και η μελέτη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της εκτέλεσης και ερμηνείας του παραδοσιακού βιολιού αλλά και η επιμέρους περιγραφή των γνωρισμάτων του κάθε ερμηνευτή, πράγμα που θα μάς βοηθήσει τόσο στο να σκιαγραφήσουμε τη προσωπικότητα του καθενός αλλά και να εστιάσουμε καλύτερα στο τρόπο με τον οποίο ο εκάστοτε βιολιστής διαχειρίστηκε το κομμάτι με αποτέλεσμα να έχουμε πλέον ένα τόσο πλούσιο ηχητικό υλικό. Οι ηχογραφήσεις και οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται στις συγκεκριμένες εκτελέσεις θα λειτουργήσουν σαν οδηγός για την ανάδειξη, εξέλιξη αλλά και το σχολιασμό της μουσικής πράξης και ερμηνείας. Για να μπορέσει να γίνει αυτό περιορίσαμε το πεδίο της έρευνάς μας σε ένα οργανικό σκοπό ηχογραφημένο από οργανοπαίκτης που έζησαν σε τρεις διαφορετικές εποχές.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας παρατίθεται αναλυτικά βιογραφικά στοιχεία του κάθε βιολιστή που κρίνονται απαραίτητα για να αντιληφθούμε το προφίλ του καθενός μέσα από το βίο του, την ενασχόλησή του με τη μουσική γενικότερα αλλά και το βιολί ειδικότερα.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας γίνεται μία σαφής περιγραφή του Αϊβαλιώτικου σκοπού, από τις καταβολές του έως τη διεξοδική ανάλυσή του. Στη συνέχεια θα αιτιολογήσουμε τους λόγους για τους οποίους επιλέξαμε τόσο το συγκεκριμένο κομμάτι

όσο και τους τρεις αυτούς βιολιστές. Η καταγραφή του σκοπού μέσα από τις τρεις αυτές ηχογραφήσεις θα είναι το βασικό μας εργαλείο με το οποίο θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε τον Αϊβαλιώτικο σκοπό.

Στο τελευταίο μέρος αυτής, έχοντας περάσει το στάδιο της λεπτομερούς καταγραφής αλλά και ανάλυσης των επιλεγμένων εκτελέσεων, καταλήγουμε στα συμπεράσματα των οποίων η χρησιμότητα είναι εξίσου σημαντική αφού θα φωτίσει πτυχές που έχουν να κάνουν με τη μουσική πράξη και το πως την αποδίδουν οι βιολιστές που ακούσαμε, με τις συνθήκες της δισκογράφησης ή ηχογράφησης την εκάστοτε εποχή αλλά και με το πως επηρέασαν ή όχι τις επόμενες γενιές μουσικών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Αϊβαλιώτικο Ζεϊμπέκικο

1.1 Η περίπτωση του Αϊβαλιώτικου και η μεθοδολογία που επιλέχθηκε

Στην παρούσα εργασία θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε και να φέρουμε στην επιφάνεια πτυχές της ελληνική μουσικής παράδοσης μέσα από έναν οργανικό σκοπό. Έναν ρυθμικό οργανικό σκοπό καθώς στα μέρη μας απαντώνται πολλά είδη οργανικών συνθέσεων με ή χωρίς ρυθμό όπως τα μοιρολόγια ή ο σκάρος(Κανελάτου, 2007). Το εγχείρημα ακόμα και στη γένεσή του φάνταζε πολύ ενδιαφέρον αφού για τον γράφοντα είναι η πρώτη απόπειρα μελέτης οργανικού σκοπού παιγμένο από βιολιστές. Έτσι από μόνο του αυτό αποτέλεσε μία ακόμη πρόκληση για τη συγγραφή ετούτης της μελέτης. Μέσα από πολλές ώρες ακρόασης αλλά και συνεχούς αναδημιουργίας καταλήξαμε σε κάποιες ηχογραφήσεις οι οποίες θα λειτουργήσουν σαν όχημα για τον τελικό μας προορισμό. Ο πλούσιος κόσμος κάθε λαϊκής μουσικής παράδοσης είναι και αυτός που μάς δίνει την άνεση της επιλογής και της σκοπιάς από την οποία θα εξετάσουμε το οποιοδήποτε θέμα. Στην περίπτωσή μας το πλήθος ηχογραφήσεων που έχουμε πλέον στη διάθεσή μας ήταν αυτό που μάς ώθησε στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος. Μέσα από τον οργανικό σκοπό που επιλέξαμε να μελετήσουμε θα φωτίσουμε πλευρές της τέχνης του παραδοσιακού βιολιού και της εξέλιξής του. Ο χρόνος, ο τόπος αλλά και οι συνθήκες ηχογράφησης είναι τα βασικά μας εφόδια από τα οποία θα αντλήσουμε όσες περισσότερες πληροφορίες μπορούμε προκειμένου να φτάσουμε στο επιθυμητό αποτέλεσμα που δεν είναι άλλο από την παρατήρηση αλλά και τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσονται ή όχι με το πέρασμα των χρόνων οι λαϊκές μουσικές παραδόσεις.

Η επιλογή του Αϊβαλιώτικου σκοπού ως αντικείμενο μελέτης προέκυψε μετά από ενδελεχή ακρόαση πολλών και σημαντικών για το ρεπερτόριο του βιολιού σκοπών. Εδώ να μη παραλείψουμε να αναφέρουμε πως ο Αϊβαλιώτικος ανήκει σε μία κατηγορία κομματιών τα οποία έχουν επηρεαστεί από λαϊκές παραδόσεις περιοχών όπως τα παράλια της Μ.

Ασίας και παίζονται τόσο στον Ελλαδικό όσο και στον Τουρκικό χώρο⁵. Είναι γεγονός πως εκτός από πλήθος ηχογραφήσεων, έχουμε και πλήθος οργανοπαικτών και δη βιολιστών οι οποίοι πραγματεύονται το ρεπερτόριο των καφέ αμάν όπου το βιολί έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Ως καφέ-αμάν και καφέ-σαντάν προσδιορίζονται μουσικά καφεενεία στα οποία ακούγεται τόσο μουσική επηρεασμένη από την Ανατολή όσο και από τη Δύση όπως αναφέρει ο Κοκκώνης⁶ (Κοκκώνης, 2017:98). Ακόμα στο ίδιο πόνημα γίνεται αναφορά στα καφέ αμάν από τον Roderick Conway Morris λέγοντας ότι:

*Η μουσική σε αυτούς τους χώρους...ήταν αλατούρκα: ήταν βασισμένη στο σύστημα makam της τουρκικής κλασικής μουσικής(σε αντίθεση με το αλαφράγκα, ευρωπαϊκό ή ευρωπαϊκού στυλ). Ομοίως το ρεπερτόριο αποτελούνταν από τούρκικα τραγούδια και χορούς, ενώ όταν τα καφέ αυτά ήταν σε τόπους με σχεδόν αποκλειστικά ελληνικό πληθυσμό, υπήρχε μια τάση να εισάγονται ελληνικοί στίχοι σε τουρκικά τραγούδια, χωρίς ωστόσο να θίγεται ο αλατούρκα χαρακτήρας της μουσικής, καθώς και να συμπεριλαμβάνονται στο πρόγραμμα **μια σειρά από κομμάτια του «δημοτικού» ρεπερτορίου της νησιωτικής και ηπειρωτικής Ελλάδας**⁷ (Morris, 1981).*

Χρήσιμες πληροφορίες για τον χαρακτηρισμό, την περιγραφή, τη λειτουργία αλλά και την ύπαρξη των χώρων αυτών όπου δραστηριοποιήθηκαν καλλιτέχνες της ανατολικής μουσικής και κυρίως Σμυρναίοι, μάς δίνει και ο Χατζηπανταζής⁸ (Χατζηπανταζής, 1986:26-31). Στους χώρους αυτούς όπου η λαϊκή έκφραση κυριάρχησε υπήρξαν και κάποιοι από τους βιολιστές πού θα εξετάσουμε στη παρούσα εργασία. Πριν από αυτό όμως θα ήταν παράλειψη αν δεν σχολιάζαμε τους λόγους επιλογής του Αϊβαλιώτικου σκοπού για τη συγκεκριμένη μελέτη. Κατά τη γνώμη μου είναι μία από τις πιο αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις μελωδίας από την οποία μπορεί να διακρίνει κάποιος τον τρόπο διαχείρισης αλλά και έκφρασης ενός βιολιστή. Όσο δύσκολο και αν είναι να εξαχθούν συμπεράσματα από ένα και μόνο κομμάτι ο Αϊβαλιώτικος σκοπός αποτελεί μία μελωδία η οποία όσες αλλαγές και αν έχει υποστεί στο πέρασμα των χρόνων άλλο τόσο ξεκάθαρο είναι το πως ένα κομμάτι μπορεί να επηρεάσει άμεσα έναν βιολιστή πού θα θελήσει να το εντάξει στο ρεπερτόριό του. Εδώ διακρίνουμε έναν βασικό λόγο επιλογής του αφού αποτελεί

⁵ Ayvalik – Αϊβαλί για εμάς και καταλαβαίνουμε την πόλη από την οποία πήρε το όνομά του ο Αϊβαλιώτικος.

⁶ Πιο συχνά στα καφεενεία αυτά ακούγονται ανατολικότερης μουσικής συνθέσεις, σύμφωνα με τον Κοκκώνη.

⁷ <https://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html> (πρόσβαση στις 15/9/2022).

⁸ Εκτός από τις συνήθεις ονομασίες τα αναφέρει ως “Ωδικά καφεενεία”, “καφέ σαντούρ” ή και ως “υπαίθρια κέντρα”.

αναπόσπαστο κομμάτι του ρεπερτορίου κάθε βιολιστή που σέβεται το είδος αυτό αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό ως μέρος αυτού. Ένας άλλος λόγος για τον οποίο επιλέξαμε αυτό το ζεϊμπέκικο είναι η πληθώρα ηχογραφήσεων στις οποίες έχουμε πρόσβαση. Με βάση αυτές, γενιές και γενιές έμαθαν και μαθαίνουν να σκαρώνουν τον Αϊβαλιώτικο. Ένας ακόμα σημαντικός λόγος είναι αυτός της ελευθερίας της έκφρασης αλλά και το περιθώριο αυτοσχεδιασμού που σου προσφέρει η συγκεκριμένη μελωδία. Παρά την αυστηρή της δομή σε πολλές περιπτώσεις, ένα κομμάτι σαν και αυτό αποτελεί πρόκληση για κάθε βιολιστή αφού είναι φύσει αδύνατον η μουσική πράξη σε μια λαϊκή μουσική να μη γεννήσει νέες φράσεις αλλά και εκφορές κατά τη διάρκεια της πραγμάτωσής της. Δημιουργείται έτσι ένα όμορφο αλλά περίεργο κράμα ελευθερίας και υποταγής ταυτόχρονα (Λιάβας, 1996), το οποίο θα εξετάσουμε μέσα από τις ηχογραφήσεις τριών σπουδαίων βιολιστών του Γιώργου Μακρυγιάννη, του Ιωάννη Δραγάτη και του Στάθη Κουκουλάρη. Μέσα από αυτούς τους σπουδαίους οργανοπαίκτες και τις ηχογραφήσεις που άφησαν, θα καταγράψουμε τις διαφορετικές χρονικά αλλά και υφολογικά εκδοχές του Αϊβαλιώτικου σκοπού από τα πρώτα χρόνια της δισκογραφίας μέχρι και σήμερα. Παράλληλα θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε μία ανέκδοτη ζωντανή ηχογράφιση ενός ντόπιου μυτιληνιού βιολιστή ο οποίος διακρινόταν τόσο για τις γνώσεις του στο ρεπερτόριο που απαντάται στη γύρω περιοχή του βορειοανατολικού Αιγαίου όσο για τις ιδιαίτερες ιδέες του της ώρα της εκτέλεσης των σκοπών αυτών με τις οποίες έβαλε και αυτός στοιχεία του τρόπου παιζιμάτος του στον αγαπημένο αυτό σκοπό.

Μεγάλο ρόλο στη μελέτη που επιχειρήσαμε παίζει φυσικά ένας παράγοντας που δεν απεικονίζεται παρά μόνο ακούγεται και δεν είναι άλλος από τον ήχο και το ηχόχρωμα του κάθε οργανοπαίκτη. Παρόλα αυτά θα προσπαθήσουμε να αποσαφηνίσουμε κάθε πιθανό χαρακτηριστικό που μπορεί να περαστεί στο χαρτί και στο μουσικό κείμενο προκειμένου να διαμορφωθεί μια όσο το δυνατόν πιο ξεκάθαρη εικόνα ακόμα και για το πως οι ερμηνευτές το διαχειρίζονταν.

1.2 Οι ηχογραφήσεις και λίγα λόγια για τη δισκογραφία

Είπαμε και πιο πάνω πώς οι ηχογραφήσεις πού επιλέξαμε αποτελούν στο μεγαλύτερο βαθμό τους προϊόν της δισκογραφίας. Η πρόσβασή μας σε αυτό το υλικό καθίσταται πολύ πιο εύκολη αφού εκτός από κρατικούς φορείς πού έχουν ψηφιοποιήσει μεγάλο μέρος των αρχείων τους, μεγάλες συλλογές υπάρχουν και από ιδιώτες συλλέκτες, λάτρεις του είδους. Επίσης σημαντικό είναι για τη γενιά μας πού σώθηκαν και αρκετές ζωντανές ηχογραφήσεις από γλέντια, πανηγύρια ή και γάμους αφού μέσα από αυτές μπορούμε να εξετάσουμε και άλλους παράγοντες πού παίζουν μεγάλο ρόλο στην επιτέλεση άρα και στη τελική διαμόρφωση των σκοπών από γενιά σε γενιά⁹ (Σηφάκης, 1997). Το πιο σημαντικό, έχει να κάνει με τον τρόπο ζωής των ανθρώπων από τον οποίο ξεκινούν όλα. Ο Σηφάκης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι

«Πρέπει να έχει δει κανείς τις αλλαγές στα πρόσωπά τους όταν τραγουδούν, να έχει συμμετάσχει στις διασκεδάσεις, στους γάμους, στις γιορτές των Χριστουγέννων και στις κηδείες των χωρικών, γιατί σε όλες αυτές τις περιστάσεις τραγουδιούνται ειδικές και συχνά πολύ χαρακτηριστικές μελωδίες»¹⁰.

Στην εργασία μας είναι σημαντικό να αναφέρουμε πώς οι ηχογραφήσεις πού επιλέξαμε δεν διέπονται από κανέναν κανόνα, ορισμό ή παράγοντα πού θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως βασικό χαρακτηριστικό για μια μουσική ή μουσικοχορευτική παράσταση στα πλαίσια της αναπαράστασης ενός τελετουργικού δρώμενου πού στόχο του συνήθως έχει την πιστή αναπαραγωγή ενός προτύπου πού κρίνεται ως αυθεντικό μέσα από κριτήρια πού έχουν να κάνουν συνήθως με χορογραφίες από παραστάσεις χορευτικών συγκροτημάτων. Όπως αναφέρει ο Κάβουρας σε άρθρο του σχετικό με τις χορευτικές παραστάσεις αυτό το είδος έκφρασης παραπέμπει στα πρώτα στάδια στυλιζαρίσματος του χορού και εστιάζει πιο πολύ στην έννοια της παράστασης ως είδος χορευτικής επιτέλεσης παρά στο αν το προϊόν αυτό αποτελεί καλλιτέχνημα, αν εκλαμβάνεται ως παράδοση ή αν

¹⁰ Με αυτά τα λόγια ο Μπάρτοκ στηρίζει τη διαπίστωσή του κατά την οποία ο θησαυρός της λαϊκής μουσικής παράδοσης δεν ταυτίζεται με τη χρήση ενός προσχηματισμένου μουσικού ιδιώματος ούτε με μια απ' έξω καταγραφή του υλικού αλλά με συμμετοχή σ' έναν ορισμένο τρόπο ζωής και συμβίωσης σε μια κοινότητα πέρα από την αστική κουλτούρα των πόλεων.

θεωρείται φολκλωρισμός και απορρίπτεται. Επίσης, στις περιπτώσεις αυτές οι μουσικοί, οι χορευτές αλλά και οι υπόλοιποι συντελεστές δεν αλληλεπιδρούν όπως θα συνέβαινε σε ένα γλέντι ή πανηγύρι, μία συνθήκη που από μόνη της διαφοροποιεί εξ αρχής την οποιαδήποτε επιτέλεση (Κάβουρας, 1997:2).

Στη περίπτωση μας οι ηχογραφήσεις επιλέχθηκαν με κριτήριο τις εκτελεστικές ιδιαιτερότητες αλλά και τις διαφορές που παρουσιάζουν μεταξύ τους. Επίσης με αυτή την επιλογή θα εστιάσουμε στην ουσία σε τρεις διαφορετικές σχολές βιολιστών τόσο χρονικά όσο και με βάση τον ήχο που διαμόρφωσαν ο καθένας σε διαφορετική εποχή. Σίγουρα λόγω της αστικοποίησης θα παρατηρήσουμε σε αυτές τις εκτελέσεις του Αϊβαλιώτικου και υφολογικά χαρακτηριστικά από διαφορετικά γεωγραφικά μέρη. Το ίδιο θα συμβεί και με τους τρεις βασικούς βιολιστές που επιλέξαμε, αφού τα βιώματα, ο χρόνος που δισκογράφησαν αλλά και οι συνθήκες ηχογράφησης ποικίλουν. Μέσα από αυτές τις συνθήκες θα εντοπίσουμε και αυτό που αναφέρει ο Διονυσόπουλος ως δευτερογενή μουσική παράδοση η οποία δημιουργείται μέσα από τα φίλτρα, την επεξεργασία, τις προσωπικές πινελιές των οργανοπαικτών, τη διάδοση των δίσκων αλλά και την αισθητική του κάθε ρεπερτορίου – αναφερόμενος στη δισκογραφία και στο πώς αυτή λειτουργεί συνήθως (Διονυσόπουλος, 2009:17-18).

Χρήσιμες πληροφορίες για τη δισκογραφία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα αντλούμε επίσης από το πόνημα του Φεργάδη που αναφέρεται σε μία από τις μεγαλύτερες δισκογραφικές εταιρείες, την Columbia. Η αρχή γίνεται με το γραμμόφωνο – εφεύρεση των τελευταίων ετών του 19^{ου} αιώνα. Τα αμέσως επόμενα χρόνια, η αγγλική Columbia εισάγεται στη χώρα μας αποκτώντας την αντιπροσωπεία της. Παρά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της κατά τα οποία δεν συνέβη κάτι αξιοσημείωτο – παρά μόνο μεμονωμένες ηχογραφήσεις από μετακινούμενα συνεργεία – γεγονότα όπως οι Βαλκανικοί πόλεμοι, ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αλλά και η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 δημιουργούν συνθήκες οι οποίες δεν γίνεται να μην επηρεάσουν τη κουλτούρα αλλά και το πολιτισμικό γίνεσθαι των λαών, άρα και τη λειτουργία της γνωστής εταιρείας δίσκων. Μέσα από τη δισκογραφία θα καταγραφούν, θα τραγουδηθούν και θα αναδειχθούν όλες εκείνες οι αλλαγές. Οι θεματικές αντλούνται από τις δυσκολίες της ζωής από τις χαρές αυτής αλλά και από τη βίαιη μετανάστευση από τα μικρασιατικά παράλια που αν μη τι άλλο έφερε ανισότητες και αδικίες στις νέες κοινωνίες που διαμορφώθηκαν (Φεργάδης, 2019:45-46). Όλα αυτά συμβαίνουν από το 1930 και μετά – μέχρι το 1960 που περνάμε από τους

δίσκους 45 στροφών σε αυτούς των 78 – όπου ιδρύεται το εργοστάσιο της Columbia στον Περισσό. Αυτά για τον ελλαδικό χώρο αφού στην Αμερική οι δισκογραφικές εταιρείες ήδη υπάρχουν και δισκογραφούν ελληνική μουσική από το 1896 σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη (Κουνάδης, 2003:352-357). Ένας από τους βιολιστές που εξετάζουμε στην παρούσα εργασία ο Γεώργιος Μακρυγιάννης, μετανάστευσε και ηχογράφησε στην Αμερική.

Κλείνοντας, μιας και πραγματευόμαστε τα της δισκογραφίας, θα ήταν παράλειψή μας να μην αναφέρουμε ότι ο Ιωάννης Δραγάτσης στον οποίο ανήκει μία από τις εκτελέσεις του Αϊβαλιώτικου που θα αναλύσουμε διατέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής της εταιρείας δίσκων Odeon, όπως αναφέρει και ο Τσολάκης¹¹ (Τσολάκης, 2021:76).

¹¹ Στο βιβλίο του Τσολάκη γίνεται εκτενής αναφορά για τις διευθυντικές θέσεις δισκογραφικών εταιρειών που κατείχαν καλοί γνώστες μουσικής πράξης και γραφής και ταυτόχρονα σπουδαίοι δεξιότεχνες της εποχής οι οποίοι ήταν κυρίως Σμυρνιοί.

1.3 Τρόποι καταγραφής και εξέτασης του υλικού – Μεθοδολογία

Όπως είπαμε και πιο πάνω η παρούσα εργασία αποτελεί μία μελέτη περίπτωσης – case study όπως συνηθίζεται. Η ποιοτική αυτή μέθοδος εξέτασης του αντικείμενου πού θα ασχοληθούμε μάς δίνει τη δυνατότητα να εξετάσουμε βαθύτερα τον αντικείμενο που έχουμε επιλέξει αλλά και να αναλύσουμε και να παρουσιάσουμε τα δεδομένα μας προκειμένου βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα σε σχέση με το στόχο πού έχουμε θέσει. Έχοντας εστιάσει στον Αϊβαλιώτικο θα προσπαθήσουμε με διάφορα εργαλεία να αναλύσουμε ερμηνευτικές πρακτικές των τριών βιολιστών που επιλέξαμε και να αποδώσουμε όσο είναι αυτό δυνατόν τις μεταξύ τους διαφορές από την παλαιότερη έως την πιο πρόσφατη εκδοχή.

Μετά από μπόλικη σκέψη αποφασίσαμε να αποτυπώσουμε με ένα συγκεκριμένο τρόπο τις μελωδίες πού θα καταγράψουμε. Μεταξύ της περιγραφικής διαδικασίας και της απεικόνισης προτιμήσαμε τη δεύτερη αφού έτσι θα μπορέσουμε να κατευθύνουμε καλύτερα οποιονδήποτε αναγνώστη έχοντας χαρτογραφήσει αυτό που ακούμε στις ηχογραφήσεις. Η όποια περιγραφή θα χρησιμοποιηθεί τόσο στην τροπική και μορφολογική ανάλυση κάθε εκτέλεσης όσο και για να αναδείξει σημεία σχετικά με την έκφραση πού δεν είναι δυνατό να αποτυπωθούν στο πεντάγραμμο με όποιο σύμβολο και αν χρησιμοποιηθεί. Σε άρθρο του ο Σκούλιος αναφέρει τα τρία θεωρητικά μοντέλα τα οποία χρησιμοποιούνται σήμερα στη χώρα μας για την ανάλυση ιδιωμάτων πού προέρχονται από προφορικές μουσικές παραδόσεις. Αυτό της Βυζαντινής μουσικής, αυτό της δυτικής αλλά και εκείνο της ανατολικής (Σκούλιος 2006:78-79). Παρά τις ιδιομορφίες τους και τα τρία χρησιμεύουν για την ανάδειξη ιδιαίτερων χαρακτηριστικών όπως αυτά πού εντοπίζουμε σε προφορικές παραδόσεις.

Λόγω ευκολίας στην ανάγνωση και καθολικής αποδοχής προτιμήθηκε το σύστημα Δυτικής σημειογραφίας σαν βασικό μας εργαλείο για την καταγραφή του Αϊβαλιώτικου με αρκετά δάνεια όμως από το ανατολικό σύστημα των μακάμ, η μορφή των οποίων δεν είναι μία αλλά διαφοροποιείται συνεχώς από παράγοντες όπως οι μελωδικές φράσεις, οι έλξεις το σεγίρ, τα τονικά κέντρα (Χαμπίμπ 2006:39). Παράλληλα, θα αντλήσουμε πληροφορίες

και από το σύστημα των λαϊκών δρόμων. Να σημειωθεί ότι ακόμα και έτσι δεν έχουμε ένα τέλειο εργαλείο στα χέρια μας αφού είναι πολλές οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η μελωδική συμπεριφορά δεν ταιριάζει με κανένα μακάμ. Άλλωστε στόχος μας δεν είναι το στενό περιβάλλον μια μελωδικής απεικόνισης ενός σκοπού, αλλά η χρησιμοποίηση αυτού προκειμένου να ερμηνεύσουμε πρακτικές και φρασεολογικές διαλέκτους από τους οργανοπαίκτες που επιλέξαμε. Χωρίς να ξεχνάμε ότι εξετάζουμε ένα κομμάτι που προέρχεται από μια προφορική παράδοση και ως εκ τούτου οι προβληματισμοί για την καταγραφή μιας μελωδίας θα συνεχίσουν να υπάρχουν, παίρνουμε σαν πρόκληση τις ιδιωματικές ερμηνείες των βιολιστών και θα προσπαθήσουμε να τις περιγράψουμε όσο πιο ακριβέστερα γίνεται. Η πλούσια πλέον βιβλιογραφία σε ότι έχει να κάνει με συστήματα σημειογραφίας αλλά και η εξέλιξη των προγραμμάτων καταγραφής που χρησιμοποιήσαμε μάς βοήθησαν στο έπακρο. Είναι γεγονός πως τα τεχνολογικά μέσα εξελίσσονται ραγδαίως όμως μιλώντας για μια λαϊκή μουσική παράδοση έχουμε πάντα στραμμένη τη προσοχή μας στα στοιχεία της προφορικότητας που κατακλύζουν αυτό το είδος και το διαφοροποιούν συνεχώς.

Οι καταγραφές που θα πραγματοποιούμε πιο κάτω γέννησαν πολλές και ενδιαφέρουσες απορίες σχετικά με τα συστήματα σημειογραφίας και με το πως αυτά θα μπορούσαν να εξελιχθούν προς όφελος των αναγνωστών αλλά και προς όφελος των ερευνητών. Με όχημά μας τις ιδιαίτερες από άποψη ποικιλίας μουσικών φράσεων εκτελέσεις του Αϊβαλιώτικου επιλέξαμε να καταγράψουμε σε δυτική σημειογραφία χρησιμοποιώντας όμως ορολογία από το ανατολικό τροπικό σύστημα που θα μάς βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τις συμπεριφορές της μελωδίας και τη πορείας της. Συχνά θα αναφέρουμε στις αναλύσεις μας όρους που χρησιμοποιούνται στις μουσικές των μακάμ (Aydemir, 2012:21-27). Στις τροπικές αυτές μουσικές η χρήση του όρου “κλίμακα” έχει εδώ και χρόνια εγκαταλειφθεί αφού το κατασκεύασμα μιας κλίμακας όπως ορίζεται στη δυτική μουσικολογία δεν χρησιμεύει σε αυτές ούτε ως σχηματισμός αλλά ούτε ως “seyir¹²”-μελωδική πορεία. Όπως γίνεται αντιληπτό στη παρούσα εργασία δεν θα δώσουμε βάση στα μικροδιαστήματα και στον υπολογισμό αυτών μέσω της απεικόνισής τους στο

¹² Το «σεγίρ» είναι μια αυστηρά προκαθορισμένη πορεία μελωδικής ανάπτυξης, ένα σενάριο το οποίο προσδιορίζει τις συγκεκριμένες «πράξεις» που πρέπει να ακολουθήσει η μελωδία για να ξεδιπλώσει όλες τις πτυχές της συγκεκριμένης μελωδικής ατμόσφαιρας ενός μακάμ.

πεντάγραμμο αλλά πιο πολύ θα χρησιμοποιήσουμε τις καταγραφές προκειμένου να χαρακτηρίσουμε τους τρόπους εκφοράς και διαχείρισης των μελωδιών από τους Μακρυγιάννη, Δραγάση και Κουκουλάρη. Το τρίπτυχο ηχογράφημα – τρόπος – παρτιτούρα θα μάς δώσει το κλειδί για να μπορέσουμε όχι μόνο να επεξηγήσουμε με σαφήνεια τις καταγραφές αλλά και να βγάλουμε χρήσιμα συμπεράσματα για αυτά που εμπεριέχουν (Βούλγαρης, 2006:12). Ακόμα για να προσδιορίσουμε με μεγαλύτερη διαφάνεια όλα αυτά τα στοιχεία, χρησιμοποιούμε χαρακτήρες ποιότητας και καλλωπισμού από αυτούς που διαθέτει η παλέττα σημειογραφίας της δυτικής μουσικής όπως η τρίλια (trillo), το γλισάντο (glissando ή glissandi) και οι αποτζιατούρες (arroggiatura). Θα δούμε πιο κάτω αναλυτικά όλα τα σημάδια που θα χρησιμοποιηθούν.

Κεφάλαιο 2

Βιογραφικά, αναλύσεις, σύγκριση

2.1.1 Γιώργος Μακρυγιάννης ή Νισύριος (1874-1933)



Εικόνα 1

Ο Γιώργος Μακρυγιάννης

Πρόκειται για μία ιδιαίτερη περίπτωση βιολιστή του οποίου οι καταγωγές εγείρονται από τη Νίσυρο, ένα ομολογουμένως μικρό σε έκταση νησί του ελλαδικού χώρου. Αυτό από μόνο του αρκεί για να μάς κάνει να αναρωτηθούμε για το πώς ένας άνθρωπος που γεννήθηκε στη Νίσυρο έγινε ένας τόσο σπουδαίος βιολιστής. Το πλούσιο ταλέντο του και η εκτελεστική του δεινότητα είναι αυτά τα στοιχεία που τον κάνουν αμέσως ξεχωριστό σύμφωνα με τον Καρούσο¹³ που επιμελήθηκε τη βιογραφία του “Νισύριου” όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά ακόμα και στη δισκογραφία. Γόνος μουσικής οικογένειας, ο Γ. Μακρυγιάννης πιθανολογείται ότι ήταν αυτοδίδακτος χωρίς να γνωρίζουμε πότε ακριβώς ασχολήθηκε με το βιολί αν και μάλλον αυτό έγινε σε μικρή

¹³ Χ. Καρούσος, Αντλήθηκε από:

http://users.sch.gr/chfrantzis/index.php?option=com_content&view=article&id=162&Itemid=12

ηλικία¹⁴. Οι μαθητές του αλλά και όσοι τον γνώριζαν αναφέρονται στην παντελή έλλειψη μουσικής παιδείας πράγμα πού επιβεβαιώνεται και από το ότι δήλωσε αναλφάβητος κατά τη μετανάστευσή του στις ΗΠΑ. Η ικανότητά του να εκτελεί με ευκολία όποια μελωδία άκουγε, η μεγάλη του δεξιοτεχνία αλλά και η δυνατότητά του να κάνει παρεμβάσεις εμπλουτίζοντας τις μελωδίες πού έπαιζε του χάρισαν περιοδείες στην Τουρκία, τα Βαλκάνια αλλά και στις ΗΠΑ αργότερα όπου και ηχογραφεί για την Αμερικανική Φωνογραφική Εταιρεία Victor 1917-1919, πριν επιστρέψει για τη δύση της ζωής του στην Ελλάδα. Φημολογείται ότι είναι από τους πρώτους βιολιστές αν όχι ο πρώτος πού ηχογραφεί προσωπικό του δίσκο με οργανικά παραδοσιακά κομμάτια.



Εικόνα 2

Επαγγελματική κάρτα του Νισύριου για την Αμερική.

Είχε κάνει μεγάλη 10μελή οικογένεια. Οι δύο από τους τρεις γιους του ασχολήθηκαν με το βιολί χωρίς όμως να ακολουθήσουν λαμπρή πορεία σαν αυτή του πατέρα τους.

¹⁴ Υπάρχει μια ιστορία πού ακούγεται στη Νίσυρο για το Γιώργο Μακρυγιάννη σύμφωνα με την οποία βρέθηκε στη Ρουμανία σε μικρή ηλικία, είχε ανέβει πάνω σ' ένα και έπαιξε πολύ ωραίο βιολί. Εκεί τον άκουσε ο Σουλτάνος, ενθουσιάστηκε και του χάρισε ένα χρυσό κουτάλι για ενθύμιο. Βλ. και Κουνάδη Π., Ρεμπέτικο 1850-1960, 118 Δημιουργοί και Εκτελεστές, Ημερολόγιο 2005, χ. σελ. όπου αναφέρει για το Γιώργο Μακρυγιάννη ότι υπήρξε «διασκευαστής του Αβδούλ Χαμίτ στη Ρουμανία και την Πόλη».


Til Vore Kunder

Kompaniet "Victor" frembringer et vist antal nye plader hver maaned, hvilke opføres paa lister, der kaldes "Supplements" (tillæg), fordi de er tillæg til vore regulære Pladekataloger.

Katalogerne selv indeholder en komplet liste, af alle de plader der er at erholde i hvilket som helst af de mange sprog, vi udgiver vore plader paa. Baaede katalogerne selv og de maanedlige tillæg til katalogen er at erholde gratis hos alle forhandlere af Victor plader.

Foruden de kataloger, der trykkes paa fremmede sprog udgiver vi ogsaa en meget større katalog (paa engelsk), hvori saa at sige al-verdens musik er at finde. Denne gives paa anmodning ogsaa gratis af hvilket som helst Victor forhandler. Hvis De ikke kan faa den hos Deres forhandler, hvor De kjober plader, saa kan De skrive direkte til os og samtidigt give os Deres forhandlers navn saa skal vi passe paa, at denne i fremtiden vil være istand til at give Dem, hvad De ønsker.

VICTOR TALKING MACHINE COMPANY
CAMDEN, N. J.



3173-1EA-3-8-21-Printed March, 1921.

**ΝΕΟΙ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ
ΒΙΚΤΩΡ**

Μάϊος 1921 (May, 1921)
(New Victor Greek Records)



Μάριος Λυβερπούλος
Marius Lyberopoulos

Ὁ γνωστότατος αὐτὸς βασιτάτος ἀνὴρ εἰς τὴν ζωὴν τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ ἔβλεπεν τὸ ἴδιον ποὺ δαμάσκει τὴν ἔχνην του. Εἰς τοὺς δίσκους Ἰκτωρ ἀνευρέθη ὅτι μόνον τὸ ἄριον τοῦ ἀκούει, ἀλλὰ καὶ ἡ προσομιχρὴς του—αὐτὴ ἢ φωνὴ τοῦ τραγουδιστοῦ ἢ τὰ δάκτυλα τοῦ καλλιτέχου.

Εικόνα 3

Νέοι δίσκοι της εταιρείας Victor μεταξύ των οσίων και ένας του Νισύριου.

<p>Ἡ ΦΑΣΟΥΛΙΤΙΣΣΑ The Girl from Fasoulas Μάριος Λυβερπούλος Marius Lyberopoulos 72933 10 in TIMOKATAΛOΓOΣ 85c List price 85c</p> <p>ΕΙΣΑΙ ΣΥ You are My Treasure Μάριος Λυβερπούλος Marius Lyberopoulos</p> <p>Ἡ κόρη αὐτῆς Φασουλῆς εἶναι τραγουδῆτρια γὰρ καὶ ἀκούει τὸν ἄνδρα τὴν ποὺ ἀγαπᾷ ἐνὸς νεοῦ καὶ τὸν κρατεῖ μετὰ τὸν πνεύματός. ὁς πρὸς τὴν ἀγάπην ποὺ ἔχει δι' αὐτόν. Τὸ τραγουδῆ εἶναι εἰς τὴν ἴδιαν συντεθειμένον ἐπὶ τοῦ Σιδέρη-Κοκκίνο. Ἐνὰ ποῦδ' παθητικῶν ἐρωτικῶν τραγουδῶν εἶναι τὸ «Εἶσαι σὺ ὁ ἔρωτός μου» εἰς τὸ ἴδιον ὁ ἐρωτικὸς ἀγαπᾷ τὴν ἀγάπην του καὶ τὴν ἀγαπᾷ τὴν του. Ὁ ἀριθμὸς αὐτῶν εἶναι τοῦ Κορβέτη—Korbetis.</p> <p>ΝΕΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ (Greek records recently issued)</p> <p>ΧΟΡΟΣ ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ Dance of Kalamata Γεώργ. Μακρυγιάννης (Νισύριος) George Macrygiannis (Neseros) 72586 10 \$0.85</p> <p>«ΔΙΑΜΑΝΤΟ» ΤΣΑΜΙΚΟ "Diamanto" Tsameko Γεώργ. Μακρυγιάννης (Νισύριος) George Macrygiannis (Neseros)</p> <p>Ἡ ΘΑΛΑΣΣΑ E Thalassa Μιχαὴλ Α. Μάγγος Michael A. Mangos 72622 10 .85</p> <p>ΤΡΕΣΑΗ ΞΑΝΘΟΥΛΑ Trelli Xanthoula Μιχαὴλ Α. Μάγγος Michael A. Mangos</p> <p>ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΛΑΤΕΡΝΑΣ The Song of the Hurdy-Gurdy Μάριος Λυβερπούλος Marius Lyberopoulos 72662 10 .85</p> <p>ΤΟ ΓΑΕΝΤΙ ΜΑΣ Our Feast Μάριος Λυβερπούλος Marius Lyberopoulos</p>	<p>ΣΥΡΤΟΣ ΣΗΛΗΦΩΝΟΣ Syrtos Selefnonos Γεώργ. Μακρυγιάννης (Νισύριος) George Macrygiannis (Neseros) 72702 10 \$0.85</p> <p>ΖΕΤ-ΜΗΕΚΙΚΟ Α-Γ-ΒΑΛΙΟΤΙΚΟ Zet-Mhekeko A-G-Baliootiko Γεώργ. Μακρυγιάννης (Νισύριος) George Macrygiannis (Neseros)</p> <p>ΑΝΙΞΙΑ Anixia Γεωργίου Γεωργίου Gregorius Georgiou 72720 10 .85</p> <p>ΜΕ ΤΟ ΣΤΗΘΟΣ ΠΛΗΓΩΜΕΝΟ Me to Stithos Plogomeno Γε. Γεωργίου Gregorius Georgiou</p> <p>ΧΟΡΟΣ ΒΑΘΑΙΩΤΙΚΟΣ, Σάμου Horos Baodiotikos, Samos Αδελ. Αντωνίου Antoniu Bros 72764 10 .85</p> <p>ΧΟΡΟΣ ΚΑΡΙΩΤΙΚΟΣ, Σάμου Horos Cariotikos Samos Αδελ. Αντωνίου Antoniu Bros</p> <p>ΡΟΣΑ ΤΟΥ ΜΑΪΟΥ Roses of May Γ. Μακρυγιάννης (Νισύριος) George Macrygiannis (Neseros) 72773 10 .85</p> <p>ΠΟΛΚΑ ΜΙΜΗΚΑ Polka Memeka Γ. Μακρυγιάννης (Νισύριος) George Macrygiannis (Neseros)</p> <p>ΕΝΑ ΦΙΛΙ ΣΤΗ ΜΑΝΑ ΜΟΥ A Kiss to My Mother Μ. Λυβερπούλος Marius Lyberopoulos 72815 10 .85</p> <p>ΤΑ ΕΥΖΩΝΑΚΙΑ ΜΑΣ The Light Infantry Μ. Λυβερπούλος Marius Lyberopoulos</p> <p>ΣΟΥΣΤΑ ΝΙΣΥΡΙΚΙΑ Sousta Neserekekah Γ. Μακρυγιάννης George Macrygiannis 72828 10 .85</p> <p>ΓΚΑ-ΓΑΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ Gaida Kretikeka Γ. Μακρυγιάννης George Macrygiannis</p> <p>ΜΕ ΞΕΧΑΣΕΣ Me Xchases Μαρίνα Παπαγιάση Marika Papagiakia 72867 10 .85</p> <p>ΜΕ ΕΡΩΤΟΣ ΦΙΛΙΑ Me Erotos Filia Μαρίνα Παπαγιάση Marika Papagiakia</p> <p>Ἡ ΣΜΥΡΝΗ ΜΑΣ E Smyrna Mas Μαρίνα Παπαγιάση Marika Papagiakia 72893 10 .85</p> <p>ΕΓΩ ΜΟΝΑΧΑ ΞΕΡΩ Ego Monacha Xero Μαρίνα Παπαγιάση Marika Papagiakia</p> <p>ΣΟΥΣΤΑ ΧΑΛΚΗΤΙΚΙΑ Sousta Halketikeka Γεώργ. Μακρυγιάννης George Macrygiannis Trio 72917 10 .85</p> <p>ΧΟΡΟΣ ΛΕΡΒΕΚΟΣ Horos Lebrekos Γεώργ. Μακρυγιάννης George Macrygiannis Trio</p>
--	---

Εικόνα 4

Τα περιεχόμενα του δίσκου.

¹⁵ Ο κατάλογος αυτός της δισκογραφικής εταιρείας Victor αντλήθηκε από την ιστοσελίδα [https://rebetiko.sealabs.net/VICTOR%20ΗΠΑ%20\(MΑΡΤΙΟΣ%201921\).pdf](https://rebetiko.sealabs.net/VICTOR%20ΗΠΑ%20(MΑΡΤΙΟΣ%201921).pdf)

2.1.2 Καταγραφή – Ανάλυση μορφολογική και τροπική

Σε κάθε εκτέλεση θα ακολουθήσουμε μία κοινή φόρμα ανάλυσης. Ως δελτίο ταυτότητας ορίζουμε το εισαγωγικό πεδίο ενός κομματιού πού εμπεριέχει γενικές πληροφορίες όπως τη χρονολογία της ηχογράφησης, τον συνθέτη, τη σύνθεση της ορχήστρας αλλά και τους μουσικούς πού έπαιξαν. Στη συνέχεια θα τοποθετείται η παρτιτούρα και θα ακολουθήσουν η ανάλυση της δομής, της ερμηνείας αλλά και της τροπικότητας του κομματιού. Τέλος, θα παρουσιάζονται επιμέρους στοιχεία πού καταγράφηκαν και χρήζουν ιδιαίτερης μνείας.

2.1.3 Δελτίο ταυτότητας:

Αϊβαλιώτικος – Εκτέλεση Γιώργου Μακρυγιάννη «Νισύριου»

Ηχογράφηση: 9/1/1918

Τόπος ηχογράφησης: Νέα Υόρκη

Σύνθεση: Ανωνύμου (Οργανικό)

Δισκογραφικές πληροφορίες: Victor VI-72702

Σύνθεση ορχήστρας: βιολί (Γιώργος Μακρυγιάννης),
λαούτο (Β. Κατσέτος), σαντούρι (Γ. Κλωστερίδης)¹⁶

¹⁶ Στοιχεία της ηχογράφησης παρατίθενται από τις ιστοσελίδες:

<https://rebetiko.sealabs.net/display.php?recid=13343>

<https://rebetiko.gr/t/συρτός-«ποταμός»-ο-γυρισμός-του-ξενιτεμένου/43524>

Αϊβαλιώτικο ζεϊμπέκικο

Γιώργος Μακρυγιάννης ή «Νισύριος» 1918

Ανωνύμου
Κατ.: Αθ. Καρακώστας

ΘΕΜΑ Α

Vln. 1
Vln. 2

ΘΕΜΑ Β

Vln. 1
Vln. 2

Detailed description: The image shows a musical score for two violins (Vln. 1 and Vln. 2) in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two sections: Theme A and Theme B. Theme A consists of measures 1 through 4, and Theme B consists of measures 5 and 6. The notation includes various musical ornaments such as trills (tr), triplets (3), and quadruplets (4). The first violin part (Vln. 1) is written in a treble clef, and the second violin part (Vln. 2) is written in a bass clef. The score is presented in a standard musical notation format with stems and beams connecting notes.

Vln. 1 

Vln. 2 

Vln. 1 

Vln. 2 

9 **ΘΕΜΑ Γ** 

Vln. 2 

Vln. 1 

Vln. 2 

Vln. 1 

Vln. 2 

Vln. 1 

Vln. 2 

13 **ΘΕΜΑ Δ** 

Vln. 2 

14

Vln. 1

Vln. 2

4 4 3 3

4 4 3 3

Detailed description: This system contains measures 14 and 15. The key signature has one flat (B-flat). Measure 14 starts with a treble clef and a sharp sign. Both Vln. 1 and Vln. 2 play a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This sequence is repeated four times. The first two repetitions are marked with a '4' below the notes, and the last two with a '3'. A fermata is placed over the final G4 in measure 14. Measure 15 continues with the same eighth-note sequence, also repeated four times with '4' and '3' fingerings. The system ends with a double bar line.

15

Vln. 1

Vln. 2

4 4 3 3

4 4 3 3

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. Measure 15 continues from the previous system with the eighth-note sequence. Measure 16 continues the sequence, but the final two notes (G4, A4) are marked with an accent (s) above them. The system ends with a double bar line.

⊖EMA E

16

Vln. 1

Vln. 2

3 3

3 3

Detailed description: This system contains measures 16 and 17. Measure 16 begins with a box containing the text '⊖EMA E'. The Vln. 1 part starts with a glissando (gliss.) over the first note (G4), followed by the eighth-note sequence. The Vln. 2 part plays the same sequence. Both parts have triplets (3) over the final two notes (G4, A4). Measure 17 continues the sequence with another glissando over the first note in Vln. 1. The system ends with a double bar line.

17

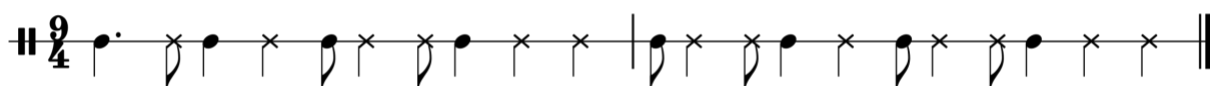
Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. Measure 17 continues from the previous system with the eighth-note sequence and a glissando over the first note in Vln. 1. Measure 18 continues the sequence. The system ends with a double bar line.

Γενικές παρατηρήσεις: Η σύνθεση έχει περαστεί στη δισκογραφία ως “ανωνύμου” ή ως παραδοσιακή όπως πολλές φορές αναφέρεται. Έχει εκτελεστεί από πληθώρα μουσικών και διάφορα μουσικά όργανα. Το βιολί εδώ παίζει πρωταρχικό ρόλο αφού αναλαμβάνει το μέρος της κύριας μελωδίας του κομματιού. Το συνοδεύουν το σαντούρι και το λαούτο.

Η δομή του κομματιού απαρτίζεται από 5 μελωδικά θέματα. Η σειρά που ακολουθούν εδώ είναι Α-Β-Γ-Β-Δ-Ε. Το ΘΕΜΑ Α αποτελείται από τα πρώτα 4 μέτρα, 1-4. Το ΘΕΜΑ Β εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 5-8, το ΘΕΜΑ Γ από 9-12, το ΘΕΜΑ Δ από 13-15 και το τελευταίο στα μέτρα 16-17. Το κομμάτι είναι 9άρι και είναι γνωστό ως ζειμπέκικο. Η μετρονομική του ένδειξη εκτιμάται μεταξύ 75-77 bpm με μονάδα μέτρησης το τέταρτο. Το βασικό του ρυθμικό δίμετρο μοτίβο χωρίς παραλλαγές καθ’ όλη τη διάρκεια είναι το εξής:



17

Δρόμος/Μακάμ & Ερμηνευτική ανάλυση: Η σύνθεση εκτελείται εδώ σύμφωνα με τη συγκεκριμένη πρακτική τόσο διαστηματικά όσο και συνοδευτικά άρα θα την αναλύσουμε με βάση τη θεωρία των λαϊκών δρόμων. Το κομμάτι ανήκει στον λαϊκό δρόμο σαμπά και συνήθως θεμελιώνεται στο μι αφού αυτή είναι μία θέση που δίνει ευχέρεια χειρισμού στους βιολιστές¹⁸.

Παρόλα αυτά πρέπει εδώ να πούμε ότι ο Μακρυγιάννης χρησιμοποιούσε πολύ συχνά εκτός από το σύνηθες για το δυτικό κόσμο κούρδισμα για βιολί – Σολ-Ρε-Λα-Μι – και το κούρδισμα «Αλα Τούρκα» Σολ-Ρε-Λα-Ρε¹⁹.

Όσο αφορά την τροπικότητα, στο θέμα Α το κομμάτι κινείται σε ένα πεντάχορδο σαμπά. Το ίδιο συμβαίνει και στο πρώτο μισό του 2^{ου} μέτρου ενώ στο τέλος αυτού με μία ανοδική φράση θα λέγαμε πώς σχηματίζει μία κλίμακα η οποία μέχρι την 5^η της βαθμίδα

¹⁷ Στην εργασία μας ο παρεστιγμένος φθόγγος του πρώτου μέτρου δηλώνει μπάσο χτύπημα ενώ ο δεύτερος του ίδιου μέτρου δηλώνει πρώτο χτύπημα όπως θα τα ορίζαμε σε ένα κρουστό όργανο.

¹⁸ Στη συγκεκριμένη περίπτωση η ηχογράφηση παραπέμπει σε βάση ρε# και αυτός ήταν και ο λόγος που την αποδώσαμε στην παρτιτούρα με βάση το μι.

¹⁹ Τα διαφορετικά κούρδισματα στο βιολί τα συναντάμε πολύ συχνά σε λαϊκές μουσικές της Ευρώπης αλλά και των λαών της Ανατολής. Επίσης, τα εντοπίζουμε στην κλασική και προκλασική εποχή σύμφωνα με τον Ronald Tarvin και το φαινόμενο αυτό ονομάζεται Scordatura. (Tarvin, 1977)

είναι στα πρότυπα του σαμπά και στη συνέχεια υιοθετεί χρωματικές κινήσεις φτάνοντας ως την οκτάβα. Στα μέτρα 3 και 4 επαναλαμβάνεται η ίδια συμπεριφορά όπως στα μέτρα 1 και 2.

Το θέμα Β ξεκινά με μία κίνηση η οποία τονίζει τον προσαγωγέα ο οποίος βρίσκεται σε απόσταση τόνου από την τονική. Στο δεύτερο μέτρο η μελωδία κινείται κατά τον ίδιο τρόπο αλλά στο τέλος του μέτρου κλείνει όπως και αυτή του Α θέματος ανοδικά σχηματίζοντας μία οκτάφθογγη κλίμακα. Βλέπουμε ότι ο Μακρυγιάννης αρέσκεται σε αυτή την κίνηση κυρίως για το κλείσιμο φράσεων πράγμα που αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του τρόπου απόδοσης που επιλέγει. Το ίδιο δίμετρο επαναλαμβάνεται ολοκληρώνοντας έτσι το θέμα Β.

Είναι πολύ σημαντικό για την κατανόηση της μορφολογίας του κομματιού να αναφέρουμε το ότι η μελωδία απαρτίζεται από δίμετρα. Έτσι δομεί τις φράσεις του κάθε βιολιστής που εκτελεί τον "Αϊβαλιώτικο", πράγμα που συμβαίνει και στις 3 περιπτώσεις που μελετάμε.

Συνεχίζοντας στο θέμα Γ, ξεκινά μία φράση η οποία περιστρέφεται αρχικά γύρω από το Σι την πέμπτη βαθμίδα. Στην ουσία εδώ σχηματίζεται ένα πεντάχορδο χιτζάζ στην τρίτη βαθμίδα του σαμπά, κάτι που αν το δούμε τόσο από τη μεριά των λαϊκών δρόμων όσο και από αυτή των μακάμ είναι μία από τις πιο συνήθεις συμπεριφορές. Στο δίμετρο 9-10 η συγκεκριμένη κίνηση αναπτύσσεται και καταλήγει στο ρε την πέμπτη βαθμίδα με βάση το σολ στο οποίο θεμελιώνεται όλη αυτή η φράση ενώ στα μέτρα 11-12 με μία μικρή παραλλαγή στην αρχή της η κίνηση αυτή καταλήγει στο σολ υποδηλώνοντας πως το φαινόμενο κάνει τελική κατάληξη στη βάση του.

Στο θέμα Δ επιστρέφει στη βάση του και αναπτύσσει πάλι στα πρότυπα του σαμπά ένα 4χορδο το οποίο στιγμιαία φτάνει μέχρι την πέμπτη δίνοντας μας πάλι το χρώμα του χιτζάζ σαν δάνειο μόνο αφού δεν ακολουθεί αυτή την πορεία. Η κατάληξη αυτής της φράσης είναι στην τρίτη βαθμίδα στο μέτρο 13. Στο μέτρο 14 η κίνηση ξεκινά από τη βάση με 4χορδο σαμπά και συνεχίζεται μετά από αυτό με 4χορδο κιουρντί ως την οκτάβα, με βάση θεμελίωσης την πέμπτη βαθμίδα και τη νότα σι. Στην κάθοδό της η φράση αυτή θα ακολουθήσει τα γνώριμα πρότυπα της καθόδου, δηλαδή του χιτζάζ από την τέταρτη και του σαμπά στο βασικό 4χορδο προς τη βάση καταλήγοντας όμως στη δεύτερη βαθμίδα. Η κατάληξη αυτή δεν θα σημάνει την ολοκλήρωση του θέματος Δ αφού με μία επανάληψη

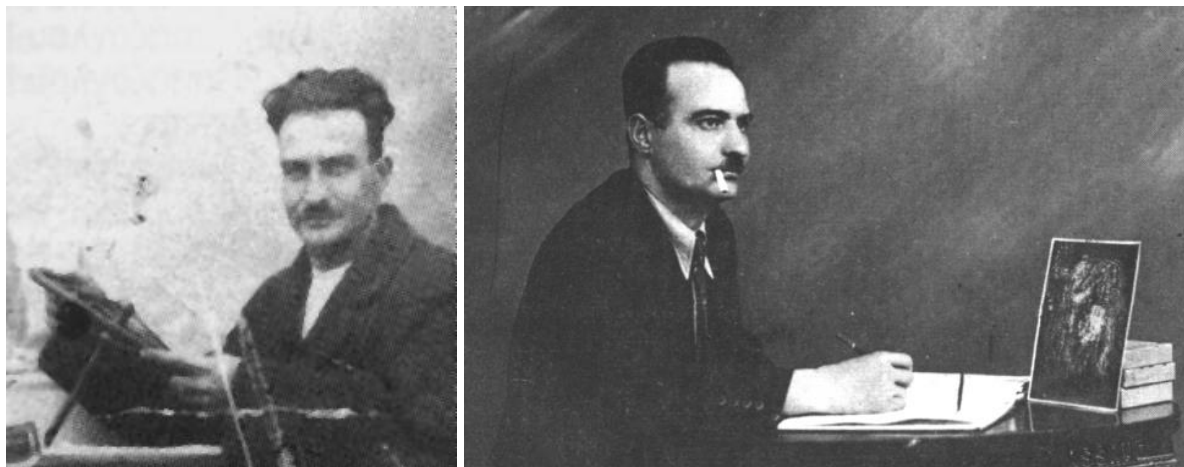
του θα κλείσει στον τονική εμφανίζοντας πάλι – εμφανίστηκε και νωρίτερα – καταληκτική συμπεριφορά πού παραπέμπει σε ουσάκ πρακτικές με βάρυνση της δεύτερης βαθμίδας.

Το θέμα Ε εισάγει όλες εκείνες τις συμπεριφορές που είδαμε σε προηγούμενα θέματα. Κινείται τόσο στο δεύτερο μισό του σαμπά ως την οκτάβα όσο και στη βάση αυτού με πιο έντονες τις κινήσεις του σαμπά τετραχόρδου από τη βάση όσο και του χιτζάζ πενταχόρδου από την τρίτη βαθμίδα. Στο μέτρο 16 κάνοντας κατάληξη στη δεσπόζουσα και στο 17 κάνοντας κατάληξη στην τονική, με μία ανοδική φράση που στο τέλος της κινείται χρωματικά. Η ανοδική αυτή φράση επαναλαμβάνεται για πολλοστή φορά στη συγκεκριμένη εκτέλεση.

Σε γενικές γραμμές ο Μακρυγιάννης σε μεγάλο βαθμό εισάγει δικά του στοιχεία στον “Αϊβαλιώτικο”. Από τα πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι η καθυστέρηση που επιδιώκει κρατώντας κάποιους φθόγγους και δημιουργώντας συχνά την αίσθηση του παρεστιγμένου. Αυτή φαίνεται πως είναι μία αγαπημένη του κίνηση καθώς δεν την τοποθετεί μόνο στον πρώτο ισχυρό χρόνο του μέτρου αλλά και στο μέσον αυτού, πράγμα πού καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο αρέσκεται να εκτελεί ο Νισύριος τα κομμάτια. Αυτή η τεχνοτροπία του από τη μία δίνει μία πολύ ενδιαφέρουσα για τον ακροατή ή το χορευτή αίσθηση αλλά από την άλλη συγκεντρώνει πολλές νότες στους επόμενους χρόνους του μέτρου συμπιέζοντάς τες και αναγκάζοντας τον να λύσει με ένα νέο τέχνασμα την κατάσταση πού ο ίδιος δημιούργησε. Καταφέρνει να παίξει με τέτοιο τρόπο χρησιμοποιώντας ξένους φθόγγους ή κάνοντας χρωματικές κινήσεις όπου χρειάζεται. Στην ουσία δημιουργεί λόγω της ικανότητάς του μοτίβα (Πυργιώτης, 2000: 195) τα οποία επαναχρησιμοποιεί²⁰. Αυτό πρέπει να πούμε ότι δεν γίνεται μόνο στον “Αϊβαλιώτικο” αλλά και στο μεγαλύτερο μέρος των ηχογραφήσεών του. Μπορεί να μην απεικονίζεται τόσο κατανοητά στο χαρτί όμως ακούγοντας την ηχογράφιση αντιλαμβάνεται κανείς αυτό το στυλ παιχνιδιού πού συχνά υιοθετεί ο Γιώργος Μακρυγιάννης.

²⁰ Μία άλλη ερμηνεία για τον όρο μοτίβο δίνει ο Ανδρικός στο ένθετο του δίσκου του αναφέροντας ότι: *μοτίβο-έκφραση από την αργκό διάλεκτο των λαϊκών μουσικών, υποδηλώνει εκλεπτυσμένη υφολογικά και τεχνικά μελισματική εκφορά.*

2.2.1 Ιωάννης Δραγάτης “Ογδοντάκης” 1886-1958



Εικόνες 1 & 2.

Ο Γιάννης Δραγάτης.

Ο Γιάννης Δραγάτης γόνος οικογένειας μουσικών γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1886. Ο πατέρας και τα δύο του αδέρφια Γιώργος, Θόδωρος και Χαράλαμπος έπαιζαν κοντραμπάσο, βιολί και τσέμπαλο αντίστοιχα. Ξεκίνησε να ασχολείται με τη μουσική το 1904 όντας δεξιοτέχνης.

Το διάστημα 1917-1922 συμμετέχει ως εθελοντής στο κίνημα Εθνικής Άμυνας του Ε. Βενιζέλου, το 1922 πιάνεται αιχμάλωτος από τους Τούρκους αλλά η ιδιότητά του ως σπουδαίος βιολιστής θα τον σώσει από τα χειρότερα. Το 1923 έρχεται στην Ελλάδα και αρχίζει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στα καφέ αμάν της εποχής.

Οι μουσικές του γνώσεις αλλά και η αντίληψή του τον φέρνουν τα επόμενα χρόνια να εργάζεται ως μαέστρος σε εταιρείες δίσκων. Θα διατελέσει για πολλά χρόνια διευθυντής στην *Columbia*. Συνέθεσε και ηχογράφησε πάνω από 100 δικά του τραγούδια σε κάποια εκ των οποίων υπήρξε και στιχουργός. Μαζί με το Σέμση θεωρούνται οι καλύτεροι βιολιστές της εποχής τους και κατά πολλούς πρόκειται για έναν από τους καλύτερους βιολιστές στην “ιστορία” του ρεμπέτικου και κύριος εκφραστής του μουσικού ιδιώματος που αποκαλούμε σήμερα ως σμυρναίικο ή σμυρναίικη σχολή. Μία μαρτυρία λέει πως το ψευδώνυμό του προέκυψε από το πλήθος των μουσικών δρόμων πού γνώριζε.

Για πολλά χρόνια ήταν μέλος και σύμβουλος του συνδέσμου Μουσικών Αθηνών – Πειραιώς “Η Αλληλοβοήθεια”²¹.

Παρακάτω θα παραθέσουμε κάποιες φωτογραφίες από τις δράσεις του αλλά και από τα χειρόγραφα του.



Εικόνα 3

Στην εικόνα 3 βλέπουμε τον Ι. Δραγάτη καθισμένο στο δεξί άκρο της φωτογραφίας που απεικονίζει το Συμβούλιο του Συνδέσμου Μουσικών Αθηνών & Πειραιώς το έτος 1935.

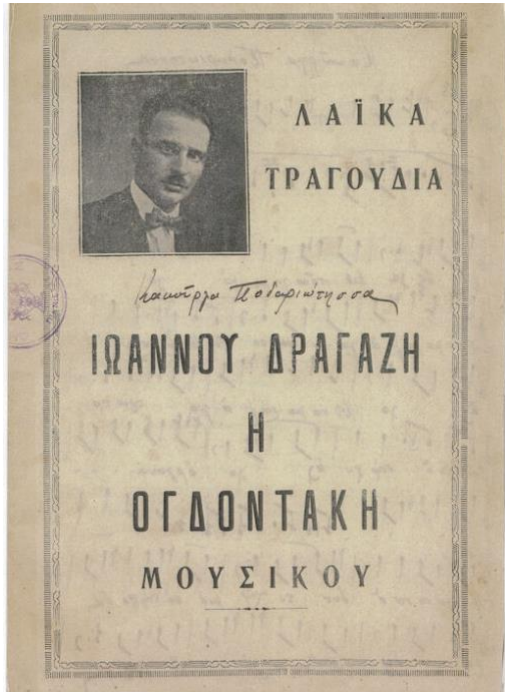


Εικόνα 4

²¹ Οι πληροφορίες για το βίο και τα έργα του Γιάννη Δραγάτη αντλήθηκαν από την ιστοσελίδα [https://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_\(Ογδοντάκης\)](https://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_(Ογδοντάκης))

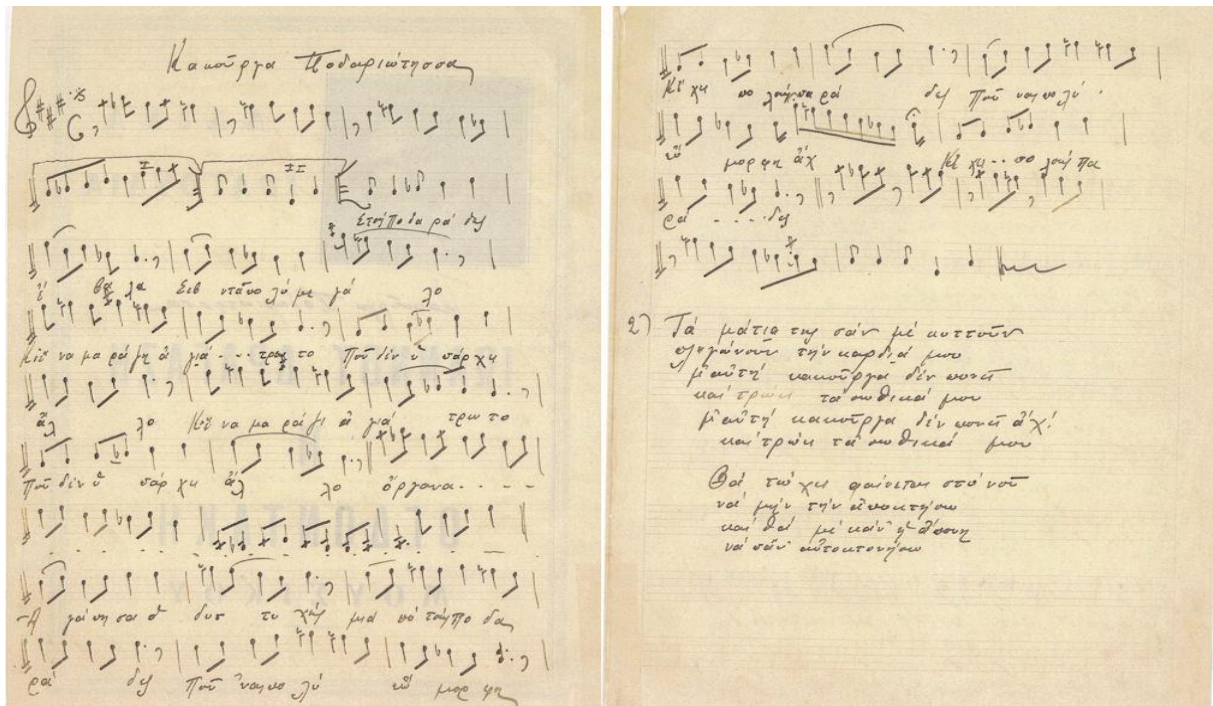
Στην εικόνα 4 βλέπουμε δελτίο ταυτότητας του Δραγάση στο Σύνδεσμο Μουσικών με αναλυτικά στοιχεία (Όνοματεπώνυμο, ηλικία, τόπο γεννήσεως, τόπο διαμονής).

Στο πεδίο ειδικότης αναγράφεται ως βιολίστας.



Εικόνα 5

Εδώ βλέπουμε εξώφυλλο από συλλογή τραγουδιών του και πιο συγκεκριμένα από το τραγούδι " Κακκούργα Ποδαριώτησσα" όπως αναγράφεται. Το επώνυμο του συνθέτη και βιολιστή εδώ έχει τυπογραφηθεί ως Δραγάζη.



Εικόνες 6 & 7²². Στις εικόνες 6 & 7 βλέπουμε τη παρτιτούρα αλλά και τους στίχους του τραγουδιού σε χειρόγραφο μορφή.



Εδώ απεικονίζεται η ετικέτα του δίσκου που εμπεριέχει τον Αϊβαλιώτικο.

Όπως αναγράφεται και στο δίσκο στην ηχογράφιση συνοδεύουν τον Ογδοντάκη, ο Κώστας Καρύπης κιθάρα και ο Κώστας Τζόβενοσ σαντούρι²³.

²² Οι εικόνες 1-5 βρέθηκαν και αντλήθηκαν από το διαδίκτυο και πιο συγκεκριμένα από τις ιστοσελίδες [https://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_\(Ογδοντάκης\)](https://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_(Ογδοντάκης)) & <http://users.sch.gr/gpantakis/?p=8275>

²³ Αυτό που δεν αναγράφεται στο δίσκο είναι η ύπαρξη της αρμόνικας που ακούγεται πολύ καθαρά. Αρμόνικα παίζει ο Αντώνης Αμιράλης ή Παπατζής.

2.2.2 Δελτίο ταυτότητας:

Ζεϊμπέκικο Μυτιληνιό ή Αϊβαλιώτικος – Εκτέλεση Ιωάννη Δραγάτη

Ηχογράφηση: 1930

Τόπος ηχογράφησης: Αθήνα

Σύνθεση: Ανωνύμου (Οργανικό)

Δισκογραφικές πληροφορίες: V 50210

Σύνθεση ορχήστρας: Ιωάννης Δραγάτης (βιολί), Κώστας Καρύπης (κιθάρα),
Κώστας Τζόβενος (σαντούρι)

Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο

Ιωάννης Δραγάτσης «Ογδοντάκης ή Πρίμος» 1930

Ανωνύμου
Κατ.: Αθ. Καρακώστας

$\text{♩} = 70$

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Α

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Β

Vln. 1

Vln. 2

2

7

Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The first violin part (Vln. 1) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The second violin part (Vln. 2) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

8

ΘΕΜΑ Γ

Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This system contains measures 8 and 9. A box labeled 'ΘΕΜΑ Γ' is placed above measure 8. The first violin part (Vln. 1) has a more active melodic line with slurs and accents. The second violin part (Vln. 2) continues with eighth-note accompaniment.

9

Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. The first violin part (Vln. 1) continues its melodic development with slurs and accents. The second violin part (Vln. 2) maintains the eighth-note accompaniment.

10

ΘΕΜΑ Β

Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This system contains measures 10 and 11. A box labeled 'ΘΕΜΑ Β' is placed above measure 10. The first violin part (Vln. 1) features a melodic line with slurs and accents. The second violin part (Vln. 2) continues with eighth-note accompaniment.

11

Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This system contains measures 11 and 12. The first violin part (Vln. 1) continues its melodic line with slurs and accents. The second violin part (Vln. 2) continues with eighth-note accompaniment.

12

5 μέτρα βέρσο βιολί

Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This system contains measures 12 through 16. The first violin part (Vln. 1) is mostly empty, with only a few notes. The second violin part (Vln. 2) continues with eighth-note accompaniment. The text '5 μέτρα βέρσο βιολί' is written above the first violin staff.

17

ΘΕΜΑ Γ

Vln. 1

Vln. 2

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. A box labeled 'ΘΕΜΑ Γ' is placed above measure 17. The first violin part (Vln. 1) has a melodic line with slurs and accents. The second violin part (Vln. 2) continues with eighth-note accompaniment.

ΘΕΜΑ Β

18

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Δ

19

Vln. 1

Vln. 2

20

Vln. 1

Vln. 2

ΓΕΦΥΡΑ

21

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Γ

22

Vln. 1

Vln. 2

23

Vln. 1

Vln. 2

24

Vln. 1

Vln. 2

4

ΘΕΜΑ Ε

25

Vln. 1

Vln. 2

26

Vln. 1

Vln. 2

27 6 μέτρα σόλο αρμόνικα

Vln. 1

Vln. 2

pizz.

29

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ ΣΤ

(αρμόνικα - βιολί tutti)

33

Vln. 1

Vln. 2

34

Vln. 1

Vln. 2

35

Vln. 1

Vln. 2

36

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Β
 λειτουργεί σαν γέφυρα

37

Vln. 1

Vln. 2

38

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Ζ

39

Vln. 1

Vln. 2

40

Vln. 1

Vln. 2

6

41

Vln. 1

Vln. 2

42

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Β
Λειτουργεί σαν γέφυρα

43

Vln. 1

Vln. 2

44

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Α

45

Vln. 1

Vln. 2

46

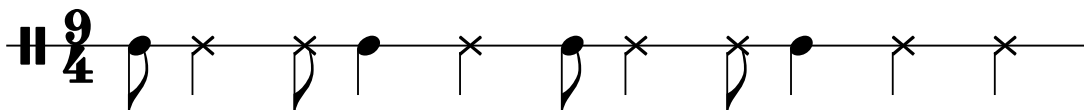
Vln. 1

Vln. 2

Γενικές παρατηρήσεις: Άλλη μία εκτέλεση του Αϊβαλιώτικου την οποία επιλέξαμε για τη συγκριτική μελέτη που διεξάγουμε. Πρωταγωνιστής και εδώ το βιολί στα χέρια του Ιωάννη Δραγάση αυτή τη φορά. Η σύνθεση κατατάσσεται στα Δημόδη²⁴. Στην ηχογράφηση ακούμε να συνοδεύουν κιθάρα, σαντούρι και αρμόνικα. Απουσιάζει και εδώ κάποιο κρουστό όργανο. Η δομή εδώ είναι πιο πολύπλοκη από αυτή του Μακρυγιάννη αλλά και εκτενέστερη. Απαρτίζεται από 8 μελωδικά θέματα τα οποία εμφανίζονται διαδοχικά αλλά και με επαναλήψεις ενδιάμεσα. Πιο αναλυτικά η δομή έχει ως εξής: Α-Β-βέρσο-Γ-Β-Δ-γέφυρα-Γ-Ε-σόλο αρμόνικα-ΣΤ-Β-Ζ-Β-Α.

Το ΘΕΜΑ Α αποτελούν τα μέτρα 1-5, το Β ΘΕΜΑ τα μέτρα 6-7, το ΘΕΜΑ Γ τα μέτρα 8-9, το Δ ΘΕΜΑ τα μέτρα 19-20, το ΘΕΜΑ Ε τα μέτρα 25-26, το ΘΕΜΑ ΣΤ τα μέτρα 33-36 και το ΘΕΜΑ Ζ τα μέτρα 39-42.

Όπως γίνεται αντιληπτό η δομή σε μια πρώτη ανάγνωση θα έλεγε κανείς πως είναι αλλόκοτη όμως αν δούμε πιο προσεκτικά την ανάπτυξή της θα καταλάβουμε ότι απλοποιείται πολύ εύκολα. Το βέρσο²⁵, η γέφυρα αλλά και το σόλο είναι τρία μέρη τα οποία εμφανίζονται για μία φορά και έχουν συγκεκριμένο ρόλο γενικότερα στη δομή του κομματιού. Επίσης, το Β θέμα χρησιμοποιείται από τον Δραγάση ως συνδετικός κρίκος μεταξύ των θεμάτων που ακολουθούν άρα παίζει και το ρόλο της γέφυρας. Έτσι τα υπόλοιπα θέματα ακολουθούν με τη σειρά που αναφέρθηκε χωρίς να διαδραματίζουν κάποιον άλλο ρόλο. Η μετρονομική ένδειξη με μονάδα μέτρησης το τέταρτο εδώ εκτιμάται από 92-96 καθώς δεν είναι σταθερή η ταχύτητα εκτέλεσης. Το ρυθμικό μοτίβο του κομματιού χωρίς ιδιαίτερες παραλλαγές είναι το παρακάτω:



²⁴ Στη δισκογραφία θα δούμε πολλές φορές τον όρο “Δημώδες” ή Συνοδεία Δημώδους Ορχήστρας” ή “Συνοδεία Λαϊκής Ορχήστρας. Όπως αναφέρει και ο Κουνάδης (Κουνάδης2010:77) σε αντίστοιχη περίπτωση σε δίσκο της Polydor αναγράφεται ο όρος “Δημώδες” που στα Γαλλικά αποδίδεται ως “Populaire”. Αυτό αποτελεί συνήθη τακτική των δισκογραφικών εταιρειών. Χαρακτηρίζει τον τύπο της ορχήστρας και κάποιες φορές αντικαθιστά το μέρος που αναγράφεται ο συνθέτης.

²⁵ Βέρσο είναι ένα μέρος που πολλές φορές έχει αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και αποτελείται από φράσεις που είναι σχετικές με το κομμάτι ή φράσεις που γεννά ο κάθε οργανοπαίκτης την ώρα της εκτέλεσης.

Δρόμος/Μακάμ & Ερμηνευτική ανάλυση: Θα λέγαμε πώς και σε αυτή την εκτέλεση ο “Αϊβαλιώτικος” εκτελείται σε μεγάλο βαθμό ακολουθώντας πιο πολύ τα πρότυπα μιας συγκεκριμένης πρακτικής. Παρόλα αυτά υπάρχουν περισσότερα σημεία στα οποία εμφανίζονται στολίδια, έλξεις αλλά και ολόκληρες φράσεις οι οποίες παραπέμπουν σε μια διαφορετική από την εκτέλεση του Μακρυγιάννη περίπτωση. Θα μπορούσαμε να την κατατάξουμε πιο κοντά στον αλα τούρκα τρόπο παιξίματος αλλά όχι καθολικά καθώς μπορεί σε ορισμένα σημεία διαστηματικά να παραπέμπει ο Δραγάσης σε αυτή αλλά παράλληλα έχει πάρα πολλά κοινά με την εκτέλεση του Μακρυγιάννη και έτσι δεν ταυτίζονται απόλυτα. Αυτό μάς επιτρέπει να διαφοροποιήσουμε τις δύο εκτελέσεις αλλά και να προσδιορίσουμε καλύτερα το που θα τις κατατάξουμε. Το κούρδισμα που χρησιμοποιεί ο Πρίμος²⁶ σε αυτή την ηχογράφιση είναι σε καθαρές πέμπτες Σολ-Ρε-Λα-Μι.

Το θέμα Α στο 1^ο μέτρο αρχικά σχηματίζει ένα τετράχορδο σαμπά πριν φτάσει μέχρι την επταφωνία μέσω εντός χιτζάζ τετραχόρδου που θεμελιώνεται στη 3^η βαθμίδα. Την κίνηση αυτή ακολουθεί μία καθοδική η οποία κάνει μισή κατάληξη στην 3^η βαθμίδα κλείνοντας το 1^ο μέτρο. Το ίδιο συμβαίνει και στο 2^ο μέτρο με τη διαφορά στη κατάληξη η οποία είναι τελική σε αυτή την περίπτωση στην τονική. Αυτό το δίμετρο επαναλαμβάνεται και με μία ανοδική φράση κατά τα πρότυπα του βασικού σαμπά τετραχόρδου μάς οδηγεί στο θέμα Β.

Σε αυτό έχουμε μία φράση η οποία ξεκινά από την 3^η βαθμίδα με σαφή πρόθεση να οδηγηθεί στην τονική μέσω έλξεων. Αυτή την καθοδική πορεία συνοδεύει ένα ενδιάμεσο πέταγμα της μελωδίας ως την 7^η βαθμίδα το οποίο λειτουργεί και στις δύο περιπτώσεις – μέτρα 6 & 7 – ως στολίδι θα λέγαμε στην ήδη υπάρχουσα πορεία της μελωδίας. Ο Ογδοντάκης φέρνει συχνά σε πρώτο πλάνο τόσο αυτό το συγκεκριμένο πέταγμα όσο και άλλα παρεμφερή με αναφορά στην 5^η βαθμίδα δείγμα του αυθορμητισμού που τον διακατέχει αλλά και της ανάγκης του να ερμηνεύσει με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά οποιαδήποτε φράση του

²⁶ Ψευδώνυμο του Ιωάννη Δραγάση που παραπέμπει σε μουσικό όρο. Επίσης, ως πρίμα αναφέρονται συχνά τα σολιστικά όργανα των ζυγιών τόσο της υπαίθρου – κλαρίνο, βιολί, γκάϊντα. Γενικότερα, ο όρος ανταποκρίνεται με αυτή του την ερμηνεία σε όργανα που αναλαμβάνουν τα μελωδικά μέρη ενός κομματιού.

κομματιού.



Στο θέμα Γ, έχουμε μια φράση η οποία ξεκινά από τον προσαγωγέα δημιουργώντας μία αλυσίδα, της οποίας είναι εμφανές το χρώμα ενός πενταχόρδου ραστ που θεμελιώνεται μία Πέμπτη κάτω από τη βάση. Έπειτα κατά τα πρότυπα του τετραχόρδου σαμπά αλλά και του χιτζάζ από την 3^η βαθμίδα φτάνει ως την 7^η βαθμίδα πριν ακολουθήσει καθοδική πορεία προς τη βάση του κομματιού και επαναληφθεί στο επόμενο μέτρο, μέτρο 7. Με μία ανοδική φράση εισαγόμαστε στο θέμα Β που εδώ λειτουργεί σαν γέφυρα για να ακολουθήσει το βέρσο που διαρκεί 5 μέτρα²⁷. Ακολουθούν μετά το βέρσο τα θέματα Γ και Β πριν οδηγηθούμε στο θέμα Δ. Το θέμα Δ ξεκινά στο μέτρο 19 και είναι εμφανές αν προσέξει κανείς πως κινείται με βάση την 3^η βαθμίδα και έως την επταφωνία αρχικά στα πλαίσια ενός χιτζάζ πενταχόρδου. Στο μέτρο 20 φτάνει ως το φα πάνω από την οκτάβα για να ακολουθήσει κάθοδος πάλι μέσω του χιτζάζ ως την 3^η βαθμίδα και μέσω του σαμπά ως τη βάση. Η γέφυρα που ακολουθεί στο επόμενο μέτρο κινείται χωρίς κάποια ιδιαιτερότητα μέσα στο τετράχορδο σαμπά που θεμελιώνεται στην τονική.

Το ίδιο γίνεται και στο θέμα Ε με τη μελωδία να ξεκινά την πορεία της από την 5^η βαθμίδα. Η πρώτη της κίνηση είναι μέσα στις πέντε πρώτες νότες από την τονική στα πρότυπα του σαμπά και η δεύτερη κίνηση πάλι μέχρι την επταφωνία καταλήγοντας στην 3^η βαθμίδα στο μέτρο 25 και στην τονική στο μέτρο 26. Στη συνέχεια έχουμε 6 μέτρα σόλο από την αρμόνικα του Παπατζή που συνοδεύονται από τσιμπητές – τεχνική *pizzicato*²⁸ – νότες με τα δάχτυλα στο βιολί. Το συγκεκριμένο μέρος δεν καταγράφεται στην εργασία μας.

Μετά το σόλο της αρμόνικας ακολουθεί το θέμα ΣΤ το οποίο είναι βασισμένο στο μέρος του χιτζάζ από την 3^η βαθμίδα με μισή κατάληξη στην 7^η βαθμίδα στο μέτρο 33 και τελική κατάληξη στην τονική στο μέτρο 34. Το ίδιο σκηνικό επαναλαμβάνεται στα επόμενα δύο μέτρα 35 και 36 με παραλλαγές που κυρίως εντοπίζονται στον τρόπο διαχείρισης της μελωδίας από τον Δραγάτη. Στη πρώτη περίπτωση προτιμά να παίξει με ξεχωριστά

²⁷ Το βέρσο δεν θα αναλυθεί ούτε θα καταγραφεί αφού δεν αποτελεί αντικείμενο μελέτης στη παρούσα εργασία. Αναφερόμαστε σε αυτό μόνο στα πλαίσια της δομής και της μορφολογίας της σύνθεσης.

²⁸ <https://londonviolininstitute.co.uk/>

δοξάρια και λιγότερα γλιστρήματα – glissandi – ενώ στη δεύτερη περίπτωση το αντίθετο αφού χρησιμοποιεί σε κάθε πιθανό σημείο τη τεχνική του γλιστρήματος αλλά και αυτή των φθόγγων σε ένα δοξάρι – legato.

ΘΕΜΑ ΣΤ
(αρμόνικα - βιολί tutti)

33

35

Αφού παρεμβληθεί για ακόμα μία φορά το θέμα Β, στο μέτρο 39 ξεκινά το θέμα Ζ το οποίο στο πρώτο του μέτρο κινείται σε τετράχορδο σαμπά από τη βάση ενώ στο δεύτερο φτάνει μέχρι την οκτάβα με την 8^η όμως χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο. Μετά από αυτή την κατέντζα²⁹ επιστρέφει προς την τονική με χιτζάζ από την 3^η βαθμίδα και κίνηση σαμπά από εκεί και κάτω.

Το κομμάτι κλείνει με μία ακόμη εμφάνιση του Β και τέλος το αρχικό θέμα Α.

²⁹ Από τον Ιταλικό όρο “*cadence*” που συναντάται και ως “*cadenza*” και χαρακτηρίζει μουσικό μέρος ελεύθερο χωρίς συνοδεία που είναι ενσωματωμένο σε κοντσέρτο αλλά και σε πολλά ακόμα μουσικά είδη με σκοπό να τονίσει αλλά και να αναδείξει το επίπεδο της δεξιοτεχνίας του εκάστοτε σολίστα. Στη κλασική μουσική πολλές φορές αυτή η φράση μπαίνει συνήθως στο τέλος του έργου ή στο τέλος μιας φράσης όπως εδώ. Είναι δείγμα γενικότερα της ερμηνευτικής ικανότητας ενός βιρτουόζου οργανοπαίκτη ή τραγουδιστή.

Πηγή: <https://www.freemusicdictionary.com/definition/cadanza/>

2.2.3 Σύγκριση εκτελέσεων Μακρυγιάννη – Δραγάση

Ερμηνευτικά για αυτή την εκτέλεση του Αϊβαλιώτικου εκτός από την ταχύτητα πού διαφέρει κατά 20 περίπου bpm σε σχέση με αυτή του Μακρυγιάννη μεγάλες διαφορές παρουσιάζει και στα μελωδικά θέματα που την απαρτίζουν. Το πλήθος των μελωδιών εδώ διαφέρει τόσο ως προς την εξέλιξη όσο και ως προς τον αριθμό τους. Ενώ στην εκτέλεση του Μακρυγιάννη πού ηχογραφήθηκε το 1918 ακούμε 5 αυτοτελή μουσικά θέματα σε αυτή του Δραγάση συναντούμε 7 τέτοια και με ξεκάθαρες διαφοροποιήσεις σε κάποια από αυτά που είναι κοινά στις δύο ηχογραφήσεις, τουλάχιστον ως προς τη τοποθέτησή τους αλλά και τη δομή που διαμορφώνεται στον εκάστοτε Αϊβαλιώτικο. Ενδεικτικό είναι αυτό από νωρίς και στις δύο εκτελέσεις και από το θέμα Α στο οποίο παρουσιάζονται μικρές αλλά σαφείς διαφοροποιήσεις στον τρόπο που επιλέγουν ο Μακρυγιάννης και ο Δραγάσης να στολίσουν το βασικό κορμό των μελωδιών.

Εκτέλεση Μακρυγιάννη

The image shows a musical score for two violins (Vln. 1 and Vln. 2) in 2/4 time, key of B-flat major. The first system is labeled 'ΘΕΜΑ Α'. The Vln. 1 part has a blue box around a passage starting with a trill (tr) and a triplet (3). The Vln. 2 part has a blue box around a passage with a triplet (3). The second system also has blue boxes around passages with trills (tr) and triplets (3) in both parts.

Εκτέλεση Δραγάση

The image shows a musical score for two violins (Vln. 1 and Vln. 2) in 2/4 time, key of B-flat major. The first system is labeled 'ΘΕΜΑ Α'. The Vln. 1 part has a blue box around a passage with a triplet (3). The Vln. 2 part has a blue box around a passage with a triplet (3). The second system also has blue boxes around passages with triplets (3) in both parts.

Βλέπουμε εδώ τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται το κομμάτι οι δύο βιολιστές και τα στολίδια τα οποία υιοθετούνται σε κάθε περίπτωση. Τα ακούσματά τους, οι ζυγιές με τις οποίες έπαιζαν, οι τόποι στους οποίους έζησαν αλλά και οι γνώσεις που διέθεταν τους οδήγησαν σε αυτό το αποτέλεσμα. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ο ένας προτιμά τις τρίλιες ενώ ο άλλος στα ίδια ακριβώς σημεία χρησιμοποιεί το γλίστρημα για να απεικονίσει την ίδια φράση. Όπως επίσης είναι εμφανές πώς η ταχύτητα³⁰ εκτέλεσης του κομματιού επηρεάζει άμεσα την κατάληξη της φράσης καθώς και εκεί διαχειρίζονται με τελείως διαφορετικό τρόπο το θέμα Α, ο ένας κάνοντας μία ανοδική κίνηση που μοιάζει με κλίμακα ενώ ο άλλος τονίζοντας την τονική με ρυθμικό σχήμα που κάνει διακριτό το τριάρι του ζεϊμπέκικου στο τελευταίο μέρος του μέτρου.

Παρότι οι δύο εκτελέσεις δείχνουν να μοιάζουν πάρα πολύ τόσο στη διαδοχή των μελωδιών όσο και στην ανάπτυξή τους εντούτοις δεν παύουν να παρουσιάζουν δύο διαφορετικές εκδοχές του κομματιού που πραγματεύεται η συγκεκριμένη εργασία. Αυτό ήταν και ένα μεγάλο κίνητρο για την επιλογή του θέματος της εργασίας και την περαιτέρω εξέταση του σκοπού αυτού. Από τη μία οι μικροδιαφορές που παρουσιάζονται μεταξύ παρόμοιων εκτελέσεων που δεν απέχουν πολύ μεταξύ τους χρονικά και από την άλλη η εκδοχή του «Αίβαλιώτικου» στις ημέρες μας και πως μέσα από το πέρασμα του χρόνου πήρε το γνωστό σε όλους μας κομμάτι τη μορφή που αναπαράγουν οι περισσότεροι ενεργοί μουσικοί στο χώρο τόσο της αστικής λαϊκής μουσικής και του καφέ αμάν όσο και αυτοί που ασχολούνται με μουσικές της υπαίθρου οι οποίοι το έχουν εντάξει στο ρεπερτόριό τους καθώς πλέον τυγχάνει καθολικής αποδοχής από το ακροατήριο που το ζητά με την πρώτη ευκαιρία όταν θέλει να ακούσει έναν ζεϊμπέκικο σκοπό.

Συνεχίζοντας, σημαντικό είναι να αναφέρουμε και τη χρήση του θέματος Β αφού στην εκτέλεση του Δραγάτη το θέμα Β είναι μία φράση η οποία λειτουργεί σαν γέφυρα πριν από τα περισσότερα μελωδικά θέματα που ακολουθούν ενώ σε αυτή του Μακρυγιάννη η ακολουθία πάει κατευθείαν στο νέο Β θέμα. Και στη δεύτερη κατά σειρά μελωδία των δύο εκτελέσεων παρουσιάζονται διαφορές κυρίως στην εκφορά της φράσης. Εδώ ο Μακρυγιάννης αφήνει πιο πολλά περιθώρια για ανάσες έχοντας πολύ σαφείς και

³⁰ Η ταχύτητα εκτέλεσης σε αυτές τις δύο περιπτώσεις είναι ένα πολύ καίριο στοιχείο αφού την εποχή εκείνη οι δίσκοι στους οποίους ηχογραφήσαν είχαν συγκεκριμένα περιθώρια χρόνου λίγων λεπτών από τη μία και την άλλη πλευρά.

ξεκάθαρους τονισμούς ενώ ο Δραγάσης χρησιμοποιεί ένα βιρτουόζικο (Brossard: 1703)³¹ τρόπο βάζοντας στην ίδια φράση πολλές νότες μικρής χρονικής αξίας με σύντομα γλιστρήματα μεγάλης ακρίβειας.

Εκτέλεση Δραγάση

8 ΘΕΜΑ Γ

9

Εκτέλεση Μακρυγιάννη

5 ΘΕΜΑ Β

6

7

8

Η συνάφεια μεταξύ των δύο εκτελέσεων απομονώνοντας τα κατάλληλα μέρη είναι εμφανής δομικά και μορφολογικά όσο αυτό σχετίζεται με τις μελωδικές φράσεις που παίζουν οι δύο βιολιστές και όχι όσο αφορά τον τρόπο που επιλέγουν να το κάνουν. Γενικότερα τόσο μακροδομικά όσο μικροδομικά μπορούμε να πούμε ότι τα προαναφερθέντα μέρη των δύο περιπτώσεων μοιάζουν.

Το τελευταίο μέρος που βρίσκουμε να έχουν κοινό είναι ένα ακόμα ολόκληρο μελωδικό θέμα. Στη περίπτωση Δραγάση είναι το θέμα ΣΤ και στη περίπτωση Μακρυγιάννη το θέμα Γ. Εδώ παρατηρούμε τον Μακρυγιάννη να χρησιμοποιεί αυτός με τη

³¹ Για τη περιγραφή του όρου αυτού υπάρχει πλήθος ερμηνειών αλλά επιλέξαμε την παρακάτω αφού κατά την άποψή μας περιέχει τα βασικότερα χαρακτηριστικά επεξηγησής του. (Brossard, 1703) “A historically important entry that is widely cited within the literature, as it marks the increased specificity of virtuoso to most often describe excellent musicians.”

σειρά του αρκετές γρήγορες νότες για να στολίσει τη μελωδία πράγμα που θα μπορούσαμε να το αναφέρουμε και ως «τσαλκάτζα»³² και συνεχίζει να εκτελεί με το χαρακτηριστικό της έντονης καθυστέρησης κυρίως στον πρώτο χρόνο του μέτρου δημιουργώντας την αίσθηση του παρεστιγμένου αλλά και του δις παρεστιγμένου. Αυτό σημαίνει πως οι επόμενες νότες αναγκαστικά θα πρέπει να χωρέσουν με κάποια μορφή συμπίεσης στους εναπομείναντες χρόνους του μέτρου. Πιο έντονα αυτό το χαρακτηριστικό εντοπίζεται στην εκτέλεση του Μακρυγιάννη, λιγότερο σε αυτή του Δραγάτη και φθίνει όσο περνάμε σε μεταγενέστερες εκτελέσεις.

Εκτέλεση Μακρυγιάννη

Εκτέλεση Δραγάτη

Αξίζει να αναφέρουμε πως η επαναληπτικότητα των μουσικών θεμάτων είναι ένα στοιχείο που χρησιμοποιεί περισσότερο ο Δραγάτης. Αυτό κάνει τις φράσεις του διμερείς και του δίνει την ευκαιρία να τις διαπραγματευτεί άλλη μία φορά στη 2^η βόλτα με ότι αυτό συνεπάγεται για μία εκτελεστική βιολιστική πρακτική. Στην πραγματικότητα εμπλουτίζει με αυτό τον τρόπο τις εκδοχές του Αϊβαλιώτικου που παίζει χωρίς να επαναλαμβάνει τα ίδια μοτίβα φράσεων αλλά και στολιδιών. Τέλος, θα ήταν παράληψή μας αν δεν αναφέραμε τον τρόπο με τον οποίο επιλέγουν ο Δραγάτης και ο Μακρυγιάννης να διαχειριστούν τα

³² Στοιχείο καλλωπιστικού χαρακτήρα μεταξύ διαδοχικών φθόγγων. (Μαζαράκη, 1985:67)

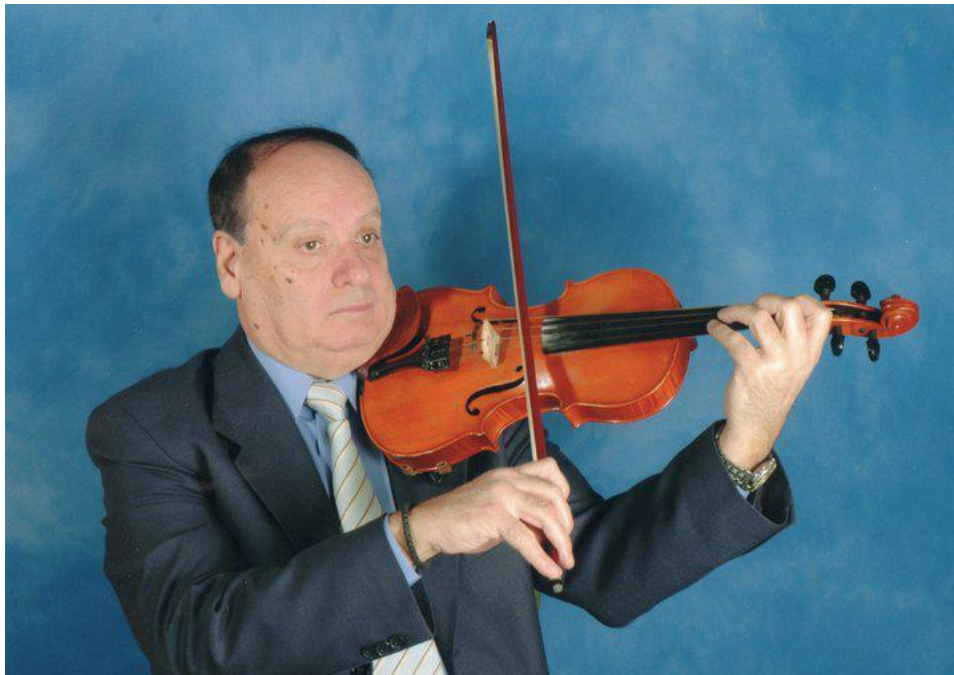
δοξάρια τους. Οι ενωμένες νότες τους συνήθως είναι στις περισσότερες περιπτώσεις δύο σε ένα δοξάρι ενώ μια άλλη εκδοχή ενωμένων³³ φθόγγων που χρησιμοποιούν και οι δύο βιολιστές είναι σε κατέντζες. Εκεί προτιμούν να παίξουν τέσσερις, πέντε ή και περισσότερες νότες σε μία κίνηση του δοξαριού προκειμένου να δώσουν ένα ηχητικό αποτέλεσμα που είναι από τη μία λιγότερο οξύ ή επιθετικό αλλά από την άλλη εξυπηρετεί την εκτελεστική τους πρακτική τόσο για διευκόλυνση ενός δύσκολου περάσματος – στη περίπτωση του *detache* (Sencik, 1985) αυτό εντείνει τη δυσκολία – όσο και για την οικονομία δυνάμεων που τότε ήταν περισσότερο απαραίτητη από ότι σήμερα καθώς δεν υπήρχε σε καμία έκφανση της ηχογράφησης η ηλεκτρική ενίσχυση.

Η σύγκριση των δύο παλαιότερων για αυτή την εργασία εκτελέσεων του Αϊβαλιώτικου είναι το σκαλοπάτι που θα μάς βοηθήσει να διακρίνουμε στην επόμενη εκτέλεση που έχουμε επιλέξει το πόσο έχει αλλάξει ο οργανικός αυτός σκοπός μετά από 60 και πλέον χρόνια. Για την ακρίβεια η εκτέλεση του Κουκουλάρη που ακολουθεί έχει ηχογραφηθεί 65 χρόνια έπειτα από αυτή του Δραγάτη και 77 έπειτα από εκείνη του Μακρυγιάννη. Αυτό και μόνο μάς αρκούσε για να είναι το εφαλτήριο μιας άκρως ενδιαφέρουσας καταγραφής, σύγκρισης αλλά και μελέτης του οργανικού αυτού έργου.

³³ Legato: Smooth, connected bow strokes. Legato notes are often slurred; that is, a group of notes is played together in one down-bow or up-bow. In the music, a slur looks like a curved line over the notes that are all in one bow.

<https://www.masterclass.com/articles/learn-about-violin-bowing-techniques-9-techniques-and-tips-for-better-violin-bowing>

2.3.1 Στάθης Κουκουλάρης (1945-....)



Εικόνα 1

Ο Στάθης Κουκουλάρης

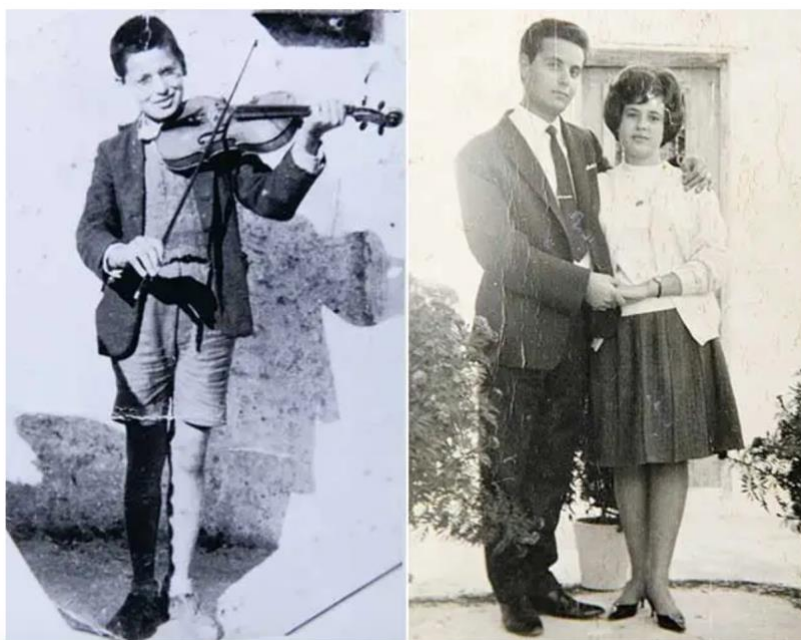
Ο Στάθης Κουκουλάρης γεννιέται το 1945 στη Νάξο και πιο συγκεκριμένα στον Κινίδαρο ένα ορεινό χωριό που φημίζεται για τους μουσικούς που βγάζει εδώ και αρκετές γενιές. Από τα παιδικά του χρόνια και πιο συγκεκριμένα από την ηλικία των 13 μαθητεύει δίπλα στον ξακουστό νησιώτη βιολιστή Σταμάτη Μπαρδάνη (Σπυρόπουλος, 2012). Πριν φύγει για την Αθήνα όπου θα παρακολουθήσει κλασικές σπουδές στο Ωδείο Αθηνών, θα δραστηριοποιηθεί ως τοπικός μουσικός στην ευρύτερη περιοχή της γενέτειράς του³⁴. Στην Αθήνα ξεκινά παράλληλα με τις σπουδές και την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Το 1968 μεταναστεύει στην Αυστραλία και παίζει και εκεί σε διάφορες εκδηλώσεις όπως γλέντια γάμων και άλλα πριν γυρίσει στην Αθήνα το 1975. Θα εδραιώσει ένα δικό του στυλ παιχνιδιού και κυρίως θα επηρεάσει με τον ήχο του πολλούς βιολιστές των επόμενων χρόνων³⁵. Ο Στάθης Κουκουλάρης παρά την έφεσή του στην απόδοση των Ναξιωτικών σκοπών θα καταφέρει να «κλέψει» πολλά στοιχεία από το στεριανό βιολί και ρεπερτόριο

³⁴ Όπως αναφέρει και η Μαζαράκη στις Κυκλάδες γενικότερα επικρατούσαν οι τσαμπούνες, τις προτιμούσαν. Πιο συγκεκριμένα στη Τζιά η τσαμπούνα με το τουμπί σύμφωνα με μαρτυρίες ήταν τα όργανα με τα οποία χόρευαν οι φτωχοί ενώ με τα βιολιά γλεντούσαν οι πλούσιοι.

³⁵ Παρά το γεγονός ότι θα χάσει την όρασή του σχετικά νωρίς θα αναπτύξει εκτελεστικές δεξιότητες που σπάνια συναντάμε.

και έτσι θα συμμετάσχει σε πάνω από 4.000 ηχογραφήσεις. Εκεί θα συνεργαστεί με τους πιο σημαντικούς συνθέτες μουσικούς και ερμηνευτές του δημοτικού τραγουδιού.

Το 1995 ηχογραφεί 3 δίσκους και σε ένα από αυτούς εμπεριέχεται και η εκτέλεση του Αϊβαλιώτικου πού μάς έχει χαρίσει. Ο δίσκος από τον οποίο πήραμε το κομμάτι πού θα αναλύσουμε έχει τίτλο *“Από τη Μικρά Ασία ως το Αιγαίο”*, και εκδόθηκε από την εταιρεία ΚΙΝΙΣΙΣ. Αποτελεί προσωπικό δίσκο του Στάθη Κουκουλάρη πού είχε ως σκοπό την ανάδειξη του προσωπικού του ύφους μέσα από σχετικά γνωστά κομμάτια πού έχουν εισαχθεί στο ρεπερτόριο των Κυκλάδων τόσο από τον ίδιο όσο και από άλλους βιολιστές. Οι καταβολές ορισμένων κομματιών αυτού του δίσκου καταδεικνύουν και τις επιρροές πού έχει η περιοχή των Κυκλάδων από τα παράλια της Μικράς Ασίας, εξ ου και ο τίτλος του δίσκου³⁶.



Εικόνα 2

Αριστερά ο Στάθης Κουκουλάρης έφηβος και δεξιά με τη γυναίκα του.

³⁶ Σε μάθημά μας με το δάσκαλό μου στο Λαϊκό Βιολί Γιώργο Μαρινάκη – συζητώντας για παρόμοιους σκοπούς όπως αυτοί του δίσκου του Κουκουλάρη – μού περιγράφει πως οι κυκλαδίτες μουσικοί έχουν επηρεαστεί από μουσικές πού παίζονταν στα παράλια της Μ. Ασίας καθώς για δύο πολύ σημαντικούς λόγους βρίσκονταν συχνά σε αυτά. Ο ένας είναι λόγω του εμπορίου καθώς υπήρχαν συχνά ανταλλαγές πληθυσμών και ο δεύτερος είναι λόγω του ότι καλούσαν τους Έλληνες μουσικούς για να παίζουν στις αυλές των πλουσίων. Επίσης, οι κυκλαδίτισσες γυναίκες εργάζονταν ως παραδουλεύτρες στα παράλια σε σπίτια πλουσίων.



Εικόνα 3

Ο Στάθης Κουκουλάρης με το γιο του Βαγγέλη και την κόρη του Νίκη.

Και τα δύο του παιδιά ασχολήθηκαν με τη μουσική.

Ο Βαγγέλης παίζοντας λαούτο και κιθάρα ενώ η Νίκη τραγουδώντας.

2.3.2 Δελτίο ταυτότητας:

Αϊβαλιώτικος – Εκτέλεση Στάθη Κουκουλάρη

Ηχογράφηση: 1995

Τόπος ηχογράφησης: Αθήνα

Σύνθεση: Ανωνύμου (Οργανικό)

Δισκογραφικές πληροφορίες: 74321-256482

Σύνθεση ορχήστρας: Στάθης Κουκουλάρης (βιολί), Βαγγέλης Κουκουλάρης (λαούτο), Ανδρέας Παπάς (τουμπελέκι)

Αϊβαλιώτικο

Στάθης Κουκουλάρης 1995

Λγωνόμου
Κατ.: Αθ. Καρακώστας

Vln. 1

Vln. 2

2 ΘΕΜΑ Α

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

6 ΘΕΜΑ Β

Vln. 1

Vln. 2

2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

10 ΘΕΜΑ Γ

Vln. 1

Vln. 2

11 1.

Vln. 1

Vln. 2

12 2.

ΘΕΜΑ Δ

3

Vln. 1

Vln. 2

8

Vln. 1

Vln. 2

8

15

A μισό pizz μισό arco

Vln. 1

Vln. 2

17

B όπως είναι

Vln. 1

Vln. 2

19

Γ χωρίς την επανάληψη

Vln. 1

Vln. 2

21

Δ χωρίς την επανάληψη & τέλος μία φορά το Α

Vln. 1

Vln. 2

Γενικές παρατηρήσεις: η τελευταία εκτέλεση που επιλέξαμε από τη δισκογραφία είναι και η πιο πρόσφατη. Εδώ με το Στάθη Κουκουλάρη στο βιολί και έναν πολύ πιο σύγχρονο ήχο αφού έχει περάσει πάνω από μισός αιώνας σε σχέση με τη τελευταία του Δραγάτη που είδαμε. Από αυτή έχουν μελετήσει τον "Αϊβαλιώτικο" πολλοί μουσικοί της νεότερης γενιάς και όχι μόνο. Η ηχογράφηση αυτή θα λέγαμε πως είναι κομβική αφού μαζί με κάποιες ακόμα του σπουδαίου βιολιστή Γεωργίου Κόρου αλλά και κάποιων βιολιστών από τη Λέσβο όπου το κομμάτι αποτελεί σημαντικό κρίκο του ρεπερτορίου, αποτελούν αντικείμενο μελέτης των μουσικών που ασχολήθηκαν με λαϊκές μουσικές και ειδικότερα με το βιολί από το 1980 και έπειτα. Τα όργανα που ακούμε εδώ εκτός από βιολί είναι η κιθάρα το λαούτο αλλά και το τουμπελέκι. Να σημειώσουμε πως στις προηγούμενες δύο εκτελέσεις απουσίαζε το κρουστό όργανο³⁷. Η διαφοροποίηση στον ήχο αλλά και στον συχνοτικό συνολικά όγκο είναι σαφής εξαρχής. Ένα άλλο περιβάλλον έχει ήδη ξεπροβάλλει μπροστά μας³⁸.

Ως προς τη δομή σε αυτή την εκδοχή του Αϊβαλιώτικου αυτή μοιάζει να είναι πολύ πιο απλή από τις προηγούμενες. Απαρτίζεται από 4 θέματα μεγαλύτερα σε έκταση καθώς ο Κουκουλάρης επιλέγει να διπλώσει τις μελωδίες παίζοντάς τες πρώτα στη χαμηλή οκτάβα του βιολιού και έπειτα μία οκτάβα υψηλότερα. Έτσι τα 4 αυτά μελωδικά θέματα γίνονται εκτενέστερα. Το θέμα Α καταλαμβάνει τα μέτρα 1-5. Το θέμα Β ξεκινά από το μέτρο 6 και ολοκληρώνεται στο μέτρο 9. Το θέμα Γ εκτείνεται από το μέτρο 10 έως και το μέτρο 12 ενώ το θέμα Δ που είναι και το τελευταίο κατά σειρά απαρτίζεται από τα μέτρα 13-14.

Η μετρονομική ένδειξη στην εκτέλεση του Κουκουλάρη με μονάδα μέτρησης το τέταρτο είναι ανάμεσα στα 58-60 bpm. Η αστάθεια σε σχέση με τη μετρονομική κανονικότητα αποδεικνύει και εδώ ότι πρόκειται μάλλον για μία ζωντανή πολυμικροφωνική (Μπατζάκης) ηχογράφηση πράγμα που από τη μία μας δίνει ένα συνολικό αποτέλεσμα της ορχήστρας που ηχογραφείται και από την άλλη δίνει το χώρο και το χρόνο στον Κουκουλάρη να εκφραστεί όπως θέλει μέσα στα πλαίσια μιας όχι και τόσο αυστηρής ρυθμικής αγωγής.

³⁷ Θα λέγαμε πως ο τύπος της ορχήστρας μοιάζει με αυτόν της στεριανής ζυγιάς μολονότι απουσιάζει το κλαρίνο. Επίσης τέτοιου είδους ζυγίες παρατηρούνται τόσο στις Κυκλάδες όσο και στα Μεσόγεια και την Ανατολική Αττική όπου και εκεί έχουμε ως δάνειο στο ρεπερτόριο της περιοχής πολλά νησιώτικα τραγούδια και σκοπούς. Αυτό γίνεται ίσως και από το γεγονός πως η Εύβοια βρίσκεται ακριβώς απέναντι και δεν γίνεται να μην επηρεάσει την γύρω περιοχή.

³⁸ Η αλλαγή στον ήχο έρχεται ταυτόχρονα με τα τεχνολογικά μέσα που πλέον έχουν εκσυγχρονιστεί και δεν θέτουν περιορισμούς χρόνου της ηχογράφησης. Οι χώροι ηχογράφησης – τα γνωστά και ως στούντιο – πλέον έχουν αλλάξει και παρέχουν τόσο την τεχνική της συνολικής ηχογράφησης – όταν σε ένα σύνολο ηχογραφούν όλοι οι μουσικοί ταυτόχρονα – όσο και της κατά μόνας λήψης, εκεί που κάθε όργανο ηχογραφεί μόνο του και προστίθεται στο συνολικό αποτέλεσμα ενός ηχογραφήματος.

Σε αυτή την εκτέλεση συναντάμε μία άλλη εκδοχή του ζεϊμπέκικου αυτή του παλιού ή μονού όπως αναφέρει και ο Παύλου. (Παύλου, 2006)

Αυτό το ρυθμικό μοτίβο διαμορφώνεται ως εξής εδώ:



Έχοντας ξεκάθαρη εικόνα για τη ρυθμική αγωγή των τριών εκτελέσεων του Αϊβαλιώτικου αυτό που μπορούμε να πούμε με σιγουριά είναι ότι καμία από αυτές δε παρουσιάζει σταθερή ταχύτητα και αυτό είναι κάτι που αναδεικνύει θα λέγαμε τον τρόπο με τον οποίο ήθελαν να ηχογραφήσουν οι τρεις βιολιστές. Η ελευθερία που τους δίνεται σε αυτή τη περίπτωση είναι ένα σημείο που θα πρέπει ιδιαίτερα να επισημάνουμε καθώς είναι αυτό από το οποίο πηγάζουν όλες οι υπόλοιπες πτυχές της κάθε εκτέλεσης άρα και το συνολικό αποτέλεσμα το οποίο είναι και το αντικείμενο μελέτης μας σε αυτό το πόνημα. Αν κάτι μπορεί να διαφοροποιήσει τις συνθήκες επιτέλεσης όσο αφορά στη ρυθμική αγωγή είναι μόνο μια ηχογράφιση σε ένα γλέντι ή ένα πανηγύρι αφού οι παράγοντες που θα λάβουμε υπόψη είναι τελείως διαφορετικοί σε σχέση με τους υπάρχοντες.

Δρόμος/Μακάμ & Ερμηνευτική ανάλυση/Σύγκριση: Άλλη μία εκτέλεση του Αϊβαλιώτικου. Άλλη μία εκδοχή αυτού του ιδιαίτερου σκοπού. Είναι μια ηχογράφιση η οποία στο μεγαλύτερο μέρος της παίζεται συγκερασμένα από τον Κουκουλάρη. Οι φράσεις, τα στολίδια και οι έλξεις που κάνει μπορεί να έχουν την ίδια πηγή με αυτές των προηγούμενων βιολιστών που είδαμε αλλά εδώ γίνονται με διαφορετικό τρόπο τον οποίο θα δούμε πιο κάτω. Ο αλα τούρκα τρόπος παιχνίματος και εδώ δεν είναι εμφανής όμως αν κάτι προσεγγίζει αρκετά σε αυτόν είναι ο αυτοσχεδιασμός στην αρχή του Ναξιώτη βιολιστή. Αυτό που κάνει ξεχωριστό τον Κουκουλάρη δεν είναι μόνο το γλυκό αλλά και πλούσιο σε πληροφορία παίξιμό του αλλά ο ήχος του που είναι αναγνωρίσιμος από τους γνώστες του είδους και όχι μόνο. Με αυτό και μόνο ο Κουκουλάρης αποδίδει μία ισχυρή ταυτότητα στο παίξιμό του. Το κούρδισμα που χρησιμοποιείται και σε αυτή την περίπτωση είναι αυτό με τις καθαρές πέμπτες Σολ-Ρε-Λα-Μι.

Βλέποντας το συνολικό έργο από την εκτέλεση αυτή μπορούμε γρήγορα να παρατηρήσουμε ότι τα μελωδικά θέματα του κομματιού είναι στο σύνολό τους 4, πράγμα που κάνει τη δομή αλλά και τη μορφολογία του πολύ πιο απλή από ότι οι προηγούμενες.

Εδώ απουσιάζουν ολόκληρα θέματα σε σχέση με αυτές του Δραγάτη και του Μακρυγιάννη. Η φόρμα που χρησιμοποιείται σε κάθε θέμα είναι πολύ συγκεκριμένη και δεν αλλάζει παρά μόνο στη 2^η βόλτα του κομματιού εκεί όπου κάθε θέμα εκτελείται μία φορά χωρίς να επαναλαμβάνεται.

Ως προς τη τροπικότητα δεν έχουμε σε αυτή την εκτέλεση κάτι που να μάς κεντρίζει το ενδιαφέρον. Το Α θέμα κινείται κατά τα πρότυπα ενός σαμπά τετραχόδρου αγγίζοντας παροδικά μόνο την 5^η βαθμίδα και επιστρέφοντας στα όρια του τετραχόδρου που αναπτύσσεται από τη βάση. Το ίδιο συμβαίνει στην ψηλή οκτάβα όπου εκτελεί στο γύρισμα της μελωδίας ο Κουκουλάρης. Καταλήξεις έχουμε ημιτελείς στην 3^η βαθμίδα και τελικές στην τονική κυρίως στο τέλος της φράσης.

Στο Β θέμα και πάλι βλέπουμε τη μελωδία να κινείται κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο το κάνει και στο θέμα Α με τη μόνη διαφορά ότι ξεκινά με μείζων κάτω από τη βάση. Η κίνηση αυτή τονίζει την 7^η βαθμίδα η οποία προδιαθέτει τον ακροατή για ένα ραστ πεντάχορδο που βρίσκεται κάτω από την τονική και πιο συγκεκριμένα ξεκινά να αναπτύσσεται μία πέμπτη κάτω από αυτή. Στο θέμα Γ έχουμε μία φράση η οποία βασίζεται πάνω στην 3^η βαθμίδα του σαμπά. Από αυτή σχηματίζεται ένα πεντάχορδο χιτζάζ κατά τα πρότυπα του μακάμ αγγίζοντας μέχρι και το Μι_b που αποτελεί την οκτάβα χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο, γνώριμο χαρακτηριστικό του μακάμ σαμπά. Το θέμα Γ κλείνει με επιστροφή στη βάση χωρίς να αλλάζει κάτι σε σχέση με την αρχική ανάπτυξη του σαμπά. Καταλήξεις εδώ έχουμε στο πρώτο μισό του θέματος στην 5^η βαθμίδα του χιτζάζ ή στην 7^η του σαμπά και στην τονική στο κλείσιμο της φράσης.

Το τελευταίο θέμα της εκτέλεσης του Στάθη Κουκουλάρη, το Δ, είναι και το πιο πλούσιο σε κινήσεις. Σε αυτό η μελωδία ξεκινά από το άνω σολ ή την 3^η βαθμίδα πάνω από την οκτάβα για να κινηθεί καθοδικά μέχρι την 4^η βαθμίδα και να σχηματίσει από αυτή ένα πεντάχορδο ραστ. Φτάνοντας στην 4^η βαθμίδα θα κινηθεί ανωδικά και πάλι φτάνοντας στην οκτάβα και δημιουργώντας σαμπά περιβάλλον σε αυτή. Οι καταλήξεις εδώ είναι όπως και σε προηγούμενο θέμα κατά τα πρότυπα του σαμπά, δηλαδή ημιτελής κατάληξη στην 3^η του σαμπά και τελική στην τονική στο τέλος.

Όπως γίνεται αντιληπτό τίποτα ιδιαίτερο δεν συμβαίνει όσο αφορά στην τροπικότητα. Όλα είναι αναμενόμενα και δεν μάς ξαφνιάζει κάτι. Αυτό που ξαφνιάζει τον ακροατή στην εκτέλεση αυτή είναι πιο πολύ ο ήχος του Κουκουλάρη και οι γεμάτες και αργές νότες ή μεταβάσεις του μεταξύ αυτών που χαρίζουν ένα αρχοντικό τρόπο παιχνιδιού που μόνο ο

Κουκουλάρης κατάφερε να κάνει τόσο διακριτό. Αυτό είναι και το χαρακτηριστικό της σχολής που δημιούργησε ο συγκεκριμένος βιολιστής γενικότερα με τη στάση του τόσο στη δισκογραφία όσο και στις εκτελέσεις που σώζονται από ζωντανές ηχογραφήσεις. Η ανανέωση που προσφέρει ο Κουκουλάρης σαν βιολιστής στον Αϊβαλιώτικο σκοπό έχει να κάνει πιο πολύ με τον ήχο και λιγότερο με τις ιδιαίτερες φρασεολογικές του τοποθετήσεις ή δάνεια. Συντηρεί έναν κορμό προσδίδοντάς του ένα ξεχωριστό και κοινά αποδεκτό ήχο από τη μεγαλύτερη μερίδα μουσικών και δη βιολιστών και ανανεώνει (Κιουρτσάκης, 2003:27) με χειρουργικές κινήσεις και στολίδια κάποια επί μέρους σημεία με τον τρόπο που ορίζει το μοναδικό παίξιμό του.

2.3.3 Σχολιασμός, προσωπική άποψη και παράθεση σπάνιας εκδοχής του Αϊβαλιώτικου σε σχέση με τις προαναφερθείσες

Εδώ πρέπει να σταθούμε στο γεγονός ότι πλέον ο Αϊβαλιώτικος έχει λάβει μια άλλη τελείως μορφή με λιγότερα θέματα πράγμα που κάνει το κομμάτι πολύ πιο φτωχό φρασεολογικά αφού είναι σαν να αφαιρέθηκαν χρώματα από την παλέττα ενός καλλιτέχνη. Είναι αρκετά δύσκολο να πούμε με σιγουριά τις αιτίες για τις οποίες συνέβη αυτό. Η επικράτηση του μπουζουκιού αλλά και οι δυνατότητες του οργάνου έπαιξαν καθοριστικό ρόλο σε αυτό. Και αναφερόμαστε στο μπουζούκι γιατί ήταν ένα όργανο που είχε εντάξει από νωρίς τον Αϊβαλιώτικο στο βεληνεκές του ρεπερτορίου του. Το μόνο σίγουρο είναι ότι πλέον οι βιολιστές που ασχολούνται με λαϊκές μουσικές και με το ιδίωμα αυτό δεν ψάχνουν αρκετά ώστε να βρουν να ακούσουν και να «κλέψουν» από το φρασεολόγιο των βιολιστών που έζησαν και πριν τον πόλεμο του '40 που τόσο ιστορικά όσο και κοινωνικά γενικότερα αποτελεί μία τομή και βλέπουμε πως και στη περίπτωση αυτή έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο ως προς την εξέλιξη, συντήρηση και ανανέωση των πραγμάτων στη μουσική πράξη και προφορά. Παρότι υπάρχει ταχεία εξέλιξη και ανάδειξη ταλαντούχων ανθρώπων σε όλες τις τέχνες και δη στη μουσική, παρατηρούμε ότι αυτό συμβαίνει κυρίως λόγω της πρόσβασης σε όλες τις μορφές της εκπαιδευτικής διαδικασίας οποιουδήποτε αντικειμένου. Τα σπουδαία ηχογραφήματα που έχουμε ως παρακαταθήκη θεωρώ πως δεν αποτελούν για όλους τη βάση στην οποία πατούν και ξεκινούν να κατακτήσουν. Πιο συγκεκριμένα σε μεγάλο ποσοστό των νέων μουσικών και οργανοπαικτών που αναδύονται είναι εμφανές ότι δεν τους τραβά το άκουσμα μιας αρκετά παλαιάς ηχογράφησης λόγω της κακής ποιότητας που έχει συνήθως. Αυτό την κάνει απόμακρη και όχι προσιτή με αποτέλεσμα να είναι πιο εύκολα αποδεκτές στα αυτιά των νέων που μαθαίνουν μουσική πιο καθαρές και διαυγείς ηχογραφήσεις άρα και μεταγενέστερες.

Με μία όχι και τόσο προσιτή εκτέλεση³⁹ η οποία για τον γράφοντα αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση του Αϊβαλιώτικου θα κλείσουμε το κεφάλαιο των αναλύσεων, συγκρίσεων και

³⁹ Δε γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία της ηχογράφησης αλλά αν αναλογιστούμε ότι οι πρωταγωνιστές της γεννήθηκαν μετά το 1910 μπορούμε να αντιληφθούμε πως αυτή τοποθετείται μετά το 1930 όπου και εδραιώθηκε το οικογενειακό σχήμα στην ευρύτερη περιοχή του Πλωμαρίου. Να σημειωθεί ότι τα δύο από τα τρία αδέρφια ο Παναγιώτης και ο Μιχάλης είχαν διαδοχθεί θεωρία της μουσικής ο μεν Παναγιώτης στη Μυτιλήνη όταν μετακόμισε για ένα διάστημα και ο δε Μιχάλης στην Αθήνα σε πέρασμά του από την πρωτεύουσα.

σχολιασμού του βασικού κορμού του θέματός μας. Η εκτέλεση αυτή προέρχεται από ντόπιους μουσικούς οι οποίοι κατάγονται από το Πλωμάρι της Λέσβου. Πρόκειται για την οικογένεια Βερβέρη – Τουρκογιάννη γνωστή για τις επιδόσεις των μελών της στη μουσική. Η ηχογράφιση που έχουμε στα χέρια μας είναι από ζωντανή εμφάνιση του σχήματος της οικογένειας με τον Παναγιώτη στην κιθάρα, τον Μιχάλη⁴⁰ στο βιολί και τον Μεγακλή στο σαντούρι. Παρά το σύντομο της εκτέλεσης – δε ξεπερνάει σε χρόνο τα 1' και 11'' – παρατηρούμε σε αυτήν αρκετά κοινά σημεία με αυτά των Μακρυγιάννη και Δραγάτη και λιγότερα με αυτή του Κουκουλάρη. Αν κάτι έχουν κοινό φρασεολογικά αυτές οι τέσσερις εκτελέσεις είναι το πρώτο τους θέμα σε γενικές γραμμές και η επαναληπτικότητά τους στα θέματα που πραγματεύονται. Στην εκτέλεση του Τουρκογιάννη ακούμε μόνο δύο θέματα του Αϊβαλιώτικου. Το δεύτερο θέμα απαντάται μόνο στις εκτελέσεις των Μακρυγιάννη και Δραγάτη από αυτές που μελετήσαμε παραπάνω. Είναι το Δ θέμα από αυτή του Νισύριου και το Ζ θέμα από εκείνη του Ογδοντάκη με πολύ μικρές παραλλαγές οι οποίες όμως δεν αλλοιώνουν αυτό που μέχρι στιγμής έχουμε δει. Μια μεγάλη ακόμα διαφορά της εκτέλεσης από την οικογένεια Βερβέρη είναι η αργή ρυθμική αγωγή – η πιο αργή από όσες είδαμε παραπάνω – αλλά και η καθόλου σταθερή ρυθμική ακολουθία. Μπορεί ο Μακρυγιάννης και ο Ογδοντάκης να είχαν ως ένα βαθμό το στοιχείο αυτό στις εκτελέσεις του αλλά στη τελευταία εκτέλεση που μελετάμε είναι πολύ έντονο το στοιχείο του κρατήματος ή της καθυστέρησης. Παρόλα αυτά δε γνωρίζουμε τις συνθήκες της επιτέλεσης εκείνη τη στιγμή οπότε είναι δύσκολο να εξάγουμε ασφαλή συμπεράσματα για το αν όντως συνήθιζαν να παίζουν έτσι το συγκεκριμένο κομμάτι στην ευρύτερη περιοχή. Πάντως μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι οι μουσικοί που δραστηριοποιούνταν στο βορειοανατολικό Αιγαίο τόσο από τη μεριά των νησιών όσο και από τα παράλια της Μικράς Ασίας έχουν έναν πολύ πιο κοινό τρόπο εκτέλεσης του Αϊβαλιώτικου. Όσο απομακρυνόμαστε από αυτές τις περιοχές τόσο αλλάζει και η μορφή του δημοφιλούς ζεϊμπέκικου.

Πηγή: http://www1.aegean.gr/culturelab/Biografika/Berberis_Pan.htm

⁴⁰ Επρόκειτο για ντόπιους μουσικούς πράγμα που αποδεικνύεται και από το Βιβλίο Πρακτικών Σωματείου Μουσικών Λέσβου, χειρόγραφο τετράδιο πενήντα φύλλων. Τη λίστα στην οποία βρίσκουμε τα ονόματα πολλών μουσικών του νησιού αλλά και των μελών της οικογένειας Βερβέρη έχουν επιμεληθεί οι Δημήτρης Κοφτερός & Στέφανος Φευγαλάς (Σκορδάς, 2020).



Εικόνα 1

Σε κέντρο στο Πλωμάρι τη δεκαετία του '50 παίζουν οι μουσικοί, Ηλίας Ρουμελιώτης («Καραχάλιας») - κιθάρα, Μιχάλης Βερβέρης («Τουρκογιάννης») - βιολί, Μεγακλής Βερβέρης («Τουρκογιάννης») - σαντούρι, Παναγιώτης Βερβέρης («Τουρκογιάννης») -κοντραμπάσο και η Νανά Σιτσιλιάνη - τραγούδι. Αρχείο Παρασκευής Βερβέρη-Κουτσουραδή⁴¹.

⁴¹ Η φωτογραφία προέρχεται από την ιστοσελίδα: <http://www1.aegean.gr/culturelab/Photos/foto85.htm>

Συμπεράσματα

Όλα αυτά μάς οδηγούν στο γενικό συμπέρασμα ότι ο Αϊβαλιώτικος ένα κομμάτι που μέχρι και σήμερα απαντάται στα κατά τόπους ρεπερτόρια λαϊκής μουσικής είτε αυτή εντοπίζεται σε αστικό περιβάλλον είτε στην ύπαιθρο έχει υποστεί πολλές και σημαντικές διαφοροποιήσεις και σε κάποιες περιπτώσεις ακόμα και αλλαγές οι οποίες δε θυμίζουν πολύ η μία την άλλη. Οι παραπάνω εκτελέσεις που εξετάσαμε μάς έδειξαν πως με το πέρασμα του χρόνου το γνωστό οργανικό ζεϊμπέκικο τείνει να αλλάζει αρκετά όχι τόσο προς το οργανολόγιο αλλά κυρίως όσο αφορά το φρασεολόγιο, την εκφορά αλλά και τα ακούσματα. Αυτό έρχεται να το ενισχύσει και το γεγονός πως οι γείτονές μας τούρκοι μουσικοί εκτελούν το ίδιο κομμάτι με εκφορά η οποία βρίσκεται πολύ πιο κοντά σε αυτή του Βερβέρη⁴². Στην γείτονα χώρα εντοπίζουμε τον Αϊβαλιώτικο με την ονομασία "Hovarda Zeybek". Σίγουρα από την πρώτη εκτέλεση που επιλέξαμε του 1918 μέχρι και την τελευταία χρονολογικά αυτή του 1995 είναι πολλά τα χρόνια που τις χωρίζουν και θα ήταν αδύνατον να μην έχει υποστεί διαφοροποιήσεις ένα τόσο αγαπητό σε μουσικούς και ακροατές κομμάτι. Όμως αυτό που εντοπίσαμε ερευνώντας διεξοδικά την κάθε εκτέλεση και βάζοντάς τες δίπλα δίπλα είναι κάτι που μάς εξέπληξε. Ένα ακόμα συμπέρασμα που βγαίνει μετά από όλη αυτή τη μελέτη αφορά τη βιολιστική τέχνη και πως αυτή δέχεται όλες αυτές τις αλλαγές. Ένα κράμα πολλών και διαφορετικών βιολιστών μάς δίνει εδώ μία γεύση μόνο, από το πως μπορεί να συνεχίσει να εξελίσσεται αυτή. Το ζητούμενο σε όλο αυτό είναι να μπορούμε να διαβάσουμε και να σκιαγραφήσουμε τις αλλαγές αυτές ούτως ώστε να τις χρησιμοποιούμε προς όφελος της μουσικής πράξης χωρίς να αποκλείουμε νέες εκφορές αλλά και χωρίς να απομακρυνόμαστε από τον πλούτο που τυγχάνει να σώζεται και να μάς δίνεται απλόχερα προς μελέτη, έρευνα και ακρόαση. Η ελευθερία που πρέπει να διακατέχει καθετί που έχει σχέση με τη παραδοσιακή μουσική είναι και αυτή που θα επιτρέψει την εξέλιξη και όχι τη συντήρηση απλώς των όσων έχουμε μέχρι σήμερα δει, γνωρίσει και ακούσει. Με νεωτερισμούς αλλά και σταθερές ετών θα μπορέσουμε να εμπλουτίσουμε το υπάρχον υλικό με σεβασμό και πολύ καλή παρατήρηση. Γιατί αν κάτι μάς λείπει είναι η προσεκτική ακρόαση και επεξεργασία των πληροφοριών που δέχονται τα αυτιά μας.

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=OIQd-b_RNJM

Το συγκεκριμένο πεδίο της οργανικής μουσικής αλλά και της έρευνάς της θεωρώ πώς είναι σε πολύ αρχικό ακόμα στάδιο και αυτό διότι ακόμα δεν έχουμε καταλήξει σε ένα ενιαίο σύστημα καταγραφής της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής που θα βοηθούσε πάρα πολύ τους ερευνητές του είδους στις περιπτώσεις που εξετάζουν με βάση την παρτιτούρα το εκάστοτε θέμα. Μέχρι τότε θα προσπαθούμε να βρούμε κάθε είδους τέχνασμα για να παρουσιάσουμε τις ιδιαιτερότητες ενός παραδοσιακού έργου αλλά και αυτές του κάθε οργανοπαίχτη. Παρόλα αυτά ελπίζω πως το παρόν πόνημα θα είναι ένα ακόμα λιθαράκι ως προς αυτή την κατεύθυνση λύνοντας κάποια από τα ομολογουμένως πάρα πολλά προβλήματα που βρίσκουμε σε αυτό τον τομέα.

Παράρτημα – Παρτιτούρες

Το παρόν παράρτημα περιέχει το σύνολο των καταγραφών σε δυτική σημειογραφία. Κατά σειρά ακολουθούν οι εξής καταγραφές:

1. Περίπτωση 1^η – Γιώργος Μακρυγιάννης
Παρτιτούρα σολιστική μονό πεντάγραμμο
Παρτιτούρα με σκελετό διπλό πεντάγραμμο
2. Περίπτωση 2^η – Γιάννης Δραγάσης
Παρτιτούρα σολιστική μονό πεντάγραμμο
Παρτιτούρα με σκελετό διπλό πεντάγραμμο
3. Περίπτωση 3^η – Στάθης Κουκουλάρης
Παρτιτούρα σολιστική μονό πεντάγραμμο
Παρτιτούρα με σκελετό διπλό πεντάγραμμο
4. Παρατίθεται η περίπτωση του Τουρκογιάννη
σε παρτιτούρα σε μονό πεντάγραμμο.

Αϊβαλιώτικο ζείμπέκι

Ανωνύμου

Γιώργος Μακρυγιάννης ή «Νισύριος» 1918

Κατ.: Αθ. Καρακώστας

ΘΕΜΑ Α

Musical notation for Theme A, measures 1-4. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 2/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr). Measure 1 starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Measure 2 has a quarter rest, followed by eighth notes. Measure 3 has a quarter rest, followed by eighth notes. Measure 4 has a quarter rest, followed by eighth notes. There are triplets in measures 1, 2, and 3, and a fourth note in measure 4.

ΘΕΜΑ Β

Musical notation for Theme B, measures 5-8. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 2/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr). Measure 5 starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Measure 6 has a quarter rest, followed by eighth notes. Measure 7 has a quarter rest, followed by eighth notes. Measure 8 has a quarter rest, followed by eighth notes. There are triplets in measures 5, 6, and 7, and a fourth note in measure 8.

ΘΕΜΑ Γ

Musical notation for Theme C, measures 9-10. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 2/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr). Measure 9 starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Measure 10 has a quarter rest, followed by eighth notes. There are triplets in measures 9 and 10, and a fourth note in measure 10.

2
11



12



ΘΕΜΑ Δ

13



14



15



ΘΕΜΑ Ε

16



17



Αϊβαλιώτικο ζείμπέκι

Γιώργος Μακρυγιάννης ή «Νισύριος» 1918

Ανωνόμου
Κατ.: Αθ. Καραώστας

ΘΕΜΑ Α

Vln. 1
Vln. 2

Measures 1-4 of Theme A. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a continuous eighth-note pattern in both violins. Trills (tr) are placed over the 3rd and 5th notes of the first violin's eighth-note runs. Measure numbers 2, 3, and 4 are indicated below the staves.

ΘΕΜΑ Β

Vln. 1
Vln. 2

Measures 5-6 of Theme B. The score continues the eighth-note pattern. Measure 5 begins with a dynamic accent (>) and a trill (tr) over the 3rd note. Measure 6 ends with a double bar line and repeat dots. Measure numbers 5 and 6 are indicated below the staves.

2

Vln. 1
Vln. 2

7

Vln. 1
Vln. 2

8

ΘΕΜΑ Γ

Vln. 1
Vln. 2

9

Vln. 1
Vln. 2

10

Vln. 1
Vln. 2

11

Vln. 1
Vln. 2

12

ΘΕΜΑ Δ

Vln. 1
Vln. 2

13

3

3

14

Vln. 1

Vln. 2

15

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Ε

16

Vln. 1

Vln. 2

17

Vln. 1

Vln. 2

Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο

Ιωάννης Δραγάτσης «Ογδοντάκης ή Πρίμος» 1930

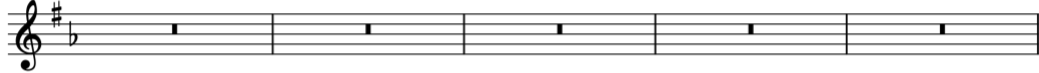
Ανωνύμου
Κατ.: Αθ. Καρακώστας

The musical score is written in treble clef, key of B-flat major (one flat), and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff shows the key signature and time signature. The second staff is labeled 'ΘΕΜΑ Α' and contains measures 2 through 5. The third staff contains measures 3 through 5. The fourth staff contains measures 4 through 5. The fifth staff contains measures 5 through 5. The sixth staff is labeled 'ΘΕΜΑ Β' and contains measures 6 through 7. The seventh staff contains measures 7 through 7. The eighth staff is labeled 'ΘΕΜΑ Γ' and contains measures 8 through 9. The ninth staff contains measures 9 through 9. The tenth staff is labeled 'ΘΕΜΑ Β' and contains measures 10 through 10. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and phrasing slurs.

2



12 5 μέτρα βέρσο βιολί



ΘΕΜΑ Γ



ΘΕΜΑ Β



ΘΕΜΑ Δ



ΓΕΦΥΡΑ



ΘΕΜΑ Γ



ΘΕΜΑ Ε





ΘΕΜΑ Β
λειτουργεί σαν γέφυρα



4



41



42

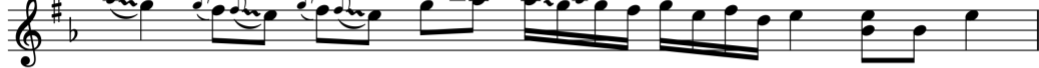


ΘΕΜΑ Β
λειτουργεί σαν γέφυρα

43



44



ΘΕΜΑ Α

45



46



Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο

Ιωάννης Δραγάτσης «Ογδοντάκης ή Πρίμος» 1930

Ανωνύμου
Κατ.: Αθ. Καρακώστας

$\text{♩} = 70$

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Α

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Β

Vln. 1

Vln. 2

2

7

Vln. 1

Vln. 2

8

ΘΕΜΑ Γ

Vln. 1

Vln. 2

9

Vln. 1

Vln. 2

10

ΘΕΜΑ Β

Vln. 1

Vln. 2

11

Vln. 1

Vln. 2

12

5 μέτρα βέρσο βιολί

Vln. 1

Vln. 2

17

ΘΕΜΑ Γ

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Β

18

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Δ

19

Vln. 1

Vln. 2

20

Vln. 1

Vln. 2

ΓΕΦΥΡΑ

21

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Γ

22

Vln. 1

Vln. 2

23

Vln. 1

Vln. 2

24

Vln. 1

Vln. 2

4

ΘΕΜΑ Ε

25

Vln. 1

Vln. 2

26

Vln. 1

Vln. 2

27 6 μέτρα σόλο αρμόνικα

Vln. 1

Vln. 2

pizz.

29

Vln. 1

Vln. 2

31

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ ΣΤ

(αρμόνικα - βιολί tutti)

33

Vln. 1

Vln. 2

34

Vln. 1

Vln. 2

35

Vln. 1

Vln. 2

36

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Β
 λειτουργεί σαν γέφυρα

37

Vln. 1

Vln. 2

38

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Ζ

39

Vln. 1

Vln. 2

40

Vln. 1

Vln. 2

6

41

Vln. 1

Vln. 2

42

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Β
Λειτουργεί σαν γέφυρα

43

Vln. 1

Vln. 2

44

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Α

45

Vln. 1

Vln. 2

46

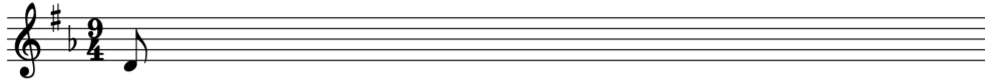
Vln. 1

Vln. 2

Αϊβαλιώτικο

Στάθης Κουκουλάρης 1995

Ανωνύμου
Κατ.: Αθ. Καρακώστας



2

11



Musical staff 11: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and one flat (Bb). The staff contains a sequence of eighth notes. The first two measures have a wavy hairpin above them. The third and fourth measures contain triplets of eighth notes, indicated by a '3' below the notes.

12



Musical staff 12: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and one flat (Bb). The staff contains a sequence of eighth notes. The first, second, and third measures contain triplets of eighth notes, indicated by a '3' below the notes.

ΘΕΜΑ Δ

13



Musical staff 13: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and one flat (Bb). The staff begins with a repeat sign. It contains a sequence of eighth notes with wavy hairpins above several measures. The third and fourth measures contain triplets of eighth notes, indicated by a '3' below the notes.

14



Musical staff 14: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and one flat (Bb). The staff contains a sequence of eighth notes with wavy hairpins above several measures. The third and fourth measures contain triplets of eighth notes, indicated by a '3' below the notes.

Αϊβαλιώτικο

Στάθης Κουκουλάρης 1995

Ανωνύμου
Κατ.: Αθ. Καρακώστας

$\text{♩} = 60$

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Α

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Β

Vln. 1

Vln. 2

2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

ΘΕΜΑ Γ

Vln. 1

Vln. 2

1.

Vln. 1

Vln. 2

2.

ΘΕΜΑ Δ

3

Vln. 1

Vln. 2

8

Vln. 1

Vln. 2

8

15

A μισό pizz μισό arco

Vln. 1

Vln. 2

8

17

B όπως είναι

Vln. 1

Vln. 2

8

19

Γ χωρίς την επανάληψη

Vln. 1

Vln. 2

8

21

Δ χωρίς την επανάληψη & τέλος μία φορά το Α

Vln. 1

Vln. 2

8

Παράρτημα – Εικόνες

Στο παρόν παράρτημα διατίθενται όλες οι εικόνες που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα διπλωματική εργασία.



Εικόνα 1⁴³

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ
(ΝΙΣΥΡΙΟΣ)
ΔΙΔΑΣΚΗΜΟΣ ΒΙΟΛΙΝΙΣΤΗΣ ΤΩΝ ΝΟΤΙΩΝ ΣΠΟΡΑΔΩΝ ΝΗΣΩΝ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ
331 WEST 41ST STREET, (METZET 9TH ΚΑΙ 9TH ΛΕΩΦΟΡΟΥ) NEW YORK CITY
ΑΡΙΘ. ΤΗΛΕΦΩΝΟΥ: BRYANT 1340

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΕΥΚΑΙΡΙΑ ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΘΙΑΣΩΤΑΣ ΒΙΟΛΙΝΙΣΤΑΣ

 Ο Διάσημος βιολινίστης των Νοτίων Σποραδών Νήσων του Αιγαίου φέρει εις γνώσιν του Σεβαστού Κοινού ότι αναλαμβάνει την διδασκαλίαν όλων των μουσικών ασμάτων ή χορών, Έλληνικών 'Αραβικών, Τουρκικών και Ευρωπαϊκών, εις τους επιθυμούντας να γίνωσιν άριστοι και τέλει βιολινιστάι.

Διαπρέφας επί πολλά έτη εις Ρουμανίαν, Τουρκίαν, Αίγυπτον, Ελλάδα και Κρήτην και βασιζόμενος εις την πολυετή πειράν του, υπόσχεται εις τους μαθητάς του την τελείαν εσμάθησιν εις μικρών χρονών διάστημα και αντί άμοιβής μη έπιδεχομένης συναγωνισμού.

Ο μόνος κατάλληλος Βιολινίστης διά γάμους, βαπτίσεις, χοροεσπερίδας, δείπνα Σωματείων και οικογενειακών έκδρομών και διασκεδάσεων.

Εικόνα 2

⁴³ Αντλήθηκε από: (Bucunalas, 2019:347)

Til Vore Kunder

Kompaniet "Victor" frembringer et vist antal nye plader hver maaned, hvilke opføres paa lister, der kaldes "Supplements" (tillæg), fordi de er tillæg til vore regulære Pladekataloger.

Katalogerne selv indeholder en komplet liste, af alle de plader der er at erholde i hvilket som helst af de mange sprog, vi udgiver vore plader paa. Baaede katalogerne selv og de maanedlige tillæg til katalogen er at erholde gratis hos alle forhandlere af Victor plader.

Foruden de kataloger, der trykkes paa fremmede sprog udgiver vi ogsaa en meget større katalog (paa engelsk), hvori saa at sige al-verdens musik er at finde. Denne gives paa anmodning ogsaa gratis af hvilket som helst Victor forhandler. Hvis De ikke kan faa den hos Deres forhandler, hvor De kjøber plader, saa kan De skrive direkte til os og samtidigt give os Deres forhandlers navn saa skal vi passe paa, at denne i fremtiden vil være istand til at give Dem, hvad De ønsker.

VICTOR TALKING MACHINE COMPANY
CAMDEN, N. J.



5173-11A-3-8-21-Printed March, 1921.

**ΝΕΟΙ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ
ΒΙΚΤΩΡ**

Μάιος 1921 (May, 1921)
(New Victor Greek Records)



Μάριος Λυπεροπούλος
Marios Lyberopoulos

Ο γνωστότατος σείρας δια-
φώνων άδων εις την γο-
ρίαν των καλλιτεχνών ποί-
ησεν το Βικτωρ προς δι-
ασπονην της τέχνης των. Είς
τούς δίσκους Βικτωρ άναπαύ-
γεται όχι μόνον το όσμη του
λαού, αλλά και ή ανθρωπι-
νότης του—αυτό ή ψυχή του
λαού την έσχηματεί ή φωνή
του τραγουδιστού ή τή δάκ-
τυλα του καλλιτέχνη.

Εικόνα 3

Η ΦΑΣΟΥΛΙΤΙΣΣΑ Μίμος Λυπερόπουλος
The Girl from Fasoulas Marius Lyberopoulos
ΕΙΣΑΙ ΣΥ Μίμος Λυπερόπουλος
You are My Treasure Marius Lyberopoulos

« Η κόρη από της Φασουλίτσας είναι τραγουδι έρωτος για μια όμοια κοπέλα που πήρε την καρδιά ενός νεού για τον κρυπτό πέτρον προσηνός, ως προς την αρέσκην που έχει δι' αυτόν. Το τραγουδι είναι εις ζωνών τόνον αντεπιθέμενον υπό του Σιδέρη-Κοκκίνου. Ένα πολύ παιδικιάν έρωσιάν τραγουδι είναι το «Είσαι σύ ο θησαυρός μου» εις το οποίον ο έρωσιμενός ευφρόζει την αγάπην του διά την αγαπήσιν του. Ο αριθμός αυτός είναι του Κορβέτη-Κοκκίνου.

72933 10-in.
 Τιμολογαριός 85c
 List price 85c

“The Girl from Fasoulas” is a love song about a pretty maiden, who has captivated the heart of a lad and evidently enjoys keeping him in suspense as to her affection for him. The song is in a bright vein, composed by Sideris Kokkinos. A very pretty appealing love song is “You are My Treasure.” in which a lover speaks of his fondness for his sweetheart. This number is by Corbetis-Kokkinos.

ΝΕΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ
 (Greek records recently issued)

ΧΟΡΟΣ ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ Γεώργ. Μακρυγιάννης (Νισύριος)
Dance of Kalamata George Macrygiannes (Nesereos)
 «ΔΙΑΜΑΝΤΟ» ΤΣΑΜΙΚΟ Γεώργ. Μακρυγιάννης (Νισύριος)
“Diamanto” Tsamiko George Macrygiannes (Nesereos)

72586 10 \$0.85

Η ΘΑΛΑΣΣΑ Μιχαήλ Α. Μάγγος
E Thalassa Michael A. Mangos
 ΤΡΕΛΛΗ ΞΑΝΘΟΥΛΑ Μιχαήλ Α. Μάγγος
Trelli Xanthoula Michael A. Mangos

72622 10 .85

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΛΑΤΕΡΝΑΣ Μίμος Λυπερόπουλος
The Song of the Hurdy-Gurdy Marius Lyberopoulos

72662 10 .85

ΤΟ ΓΑΕΝΤΙ ΜΑΣ Μίμος Λυπερόπουλος
Our Feast Marius Lyberopoulos



Mangos

ΣΥΡΤΟΣ ΣΗΛΑΥΒΡΙΑΝΟΣ Γεώργ. Μακρυγιάννης (Νισύριος)
Syrtos Selevrasos George Macrygiannes (Nesereos)
 ΖΕ-ΤΜΗΕΚΙΚΟ ΑΓ-ΒΑΛΙΟΤΙΚΟ Γεώργ. Μακρυγιάννης (Νισύριος)
Zaembakiko—Aivaliotiko George Macrygiannes (Nesereos)

72702 10 \$0.85

ΑΝΟΙΞΗ Γεώργ. Μακρυγιάννης
Anixis Georgios Georgiou
 ΜΕ ΤΟ ΣΤΗΘΟΣ ΠΛΗΓΜΕΝΟ Γε. Γεωργίου
Me to Stithos Pligomeno Georgios Georgiou

72720 10 .85

ΧΟΡΟΣ ΒΑΘΙΩΤΙΚΟΣ, Σάμου 'Αδελ. 'Αντωνίου
Horos Bathioticos, Samos Antoniou Bros.
 ΧΟΡΟΣ ΚΑΡΙΩΤΙΚΟΣ, Σάμου 'Αδελ. 'Αντωνίου
Horos Carlioticos Samos Antoniou Bros.

72764 10 .85

ΡΟΣΑ ΤΟΥ ΜΑΪΟΥ Γ. Μακρυγιάννης (Νισύριος)
Roses of May George Macrygiannes (Nesereos)
 ΠΟΛΚΑ ΜΕΜΚΑ Γ. Μακρυγιάννης (Νισύριος)
Polka Memeka George Macrygiannes (Nesereos)

72773 10 .85

ΕΝΑ ΦΙΛΙ ΣΤΗ ΜΑΝΑ ΜΟΥ Μ. Λυπερόπουλος
A Kiss to My Mother Marius Lyberopoulos
 ΤΑ ΕΥΖΩΝΑΚΙΑ ΜΑΣ Μ. Λυπερόπουλος
The Light Infantry Marius Lyberopoulos

72815 10 .85

ΣΟΥΣΤΑ ΝΙΣΥΡΙΚΙΑ Γ. Μακρυγιάννης
Sousta Neserekeah George Macrygiannes
 ΓΑΪΔΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ Γ. Μακρυγιάννης
Gaida Kritekeah George Macrygiannes

72828 10 .85

ΜΕ ΞΕΧΑΣΕΣ Μαρίας Παπαγιάκου
Me Xchases Marika Papagika
 ΜΕ ΕΡΩΤΟΣ ΦΙΛΙΑ Μαρίας Παπαγιάκου
Me Erotos Filia Marika Papagika

72867 10 .85

Η ΣΜΥΡΝΗ ΜΑΣ Μαρίας Παπαγιάκου
E Smyrna Mas Marika Papagika
 ΕΓΩ ΜΟΝΑΧΑ ΞΕΡΩ Μαρίας Παπαγιάκου
Ego Monacha Xero Marika Papagika

72893 10 .85

ΣΟΥΣΤΑ ΧΑΛΚΗΤΙΚΙΑ Γεώργ. Μακρυγιάννης
Sousta Halketikes George Macrygiannes Trio
 ΧΟΡΟΣ ΛΕΡΕΚΟΣ Γεώργ. Μακρυγιάννης
Horos Lebrekos George Macrygiannes Trio


72917 10 .85

⁴⁴ Οι υπόλοιπες εικόνες που αναφέρονται στον Μακρυγιάννη αντλήθηκαν από την ιστοσελίδα: [https://rebetiko.sealabs.net/VICTOR%20ΗΠΑ%20\(MΑΡΤΙΟΣ%201921\).pdf](https://rebetiko.sealabs.net/VICTOR%20ΗΠΑ%20(MΑΡΤΙΟΣ%201921).pdf)





Αριθ. Μητρώου 80
 Αριθ. δελτίου ταυτότητας: 123



Όνοματεπώνυμο **ΔΡΑΓΑΤΣΗΣ**
ΙΩΑΝΝΗΣ του ΓΕΩΡΓΙΟΥ
 Ηλικία 38 ετών
 Τόπος γεννήσεως Αθήνη
 Τόπος διαμονής Αθήνη
 Διεύθυνσις Λεωφόρος Αριστοτέλους - Λεωσόγιο
 Ειδικότης Βιολόγος
 Έγγαμος Ναι
 Ημερομηνία εγγραφής 1-3-1928
 Μέλη οικογενείας άτομα 2
 Μηνιαία συνδρομή δρ. 6.00

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ Ο Γ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ
[Handwritten signatures]

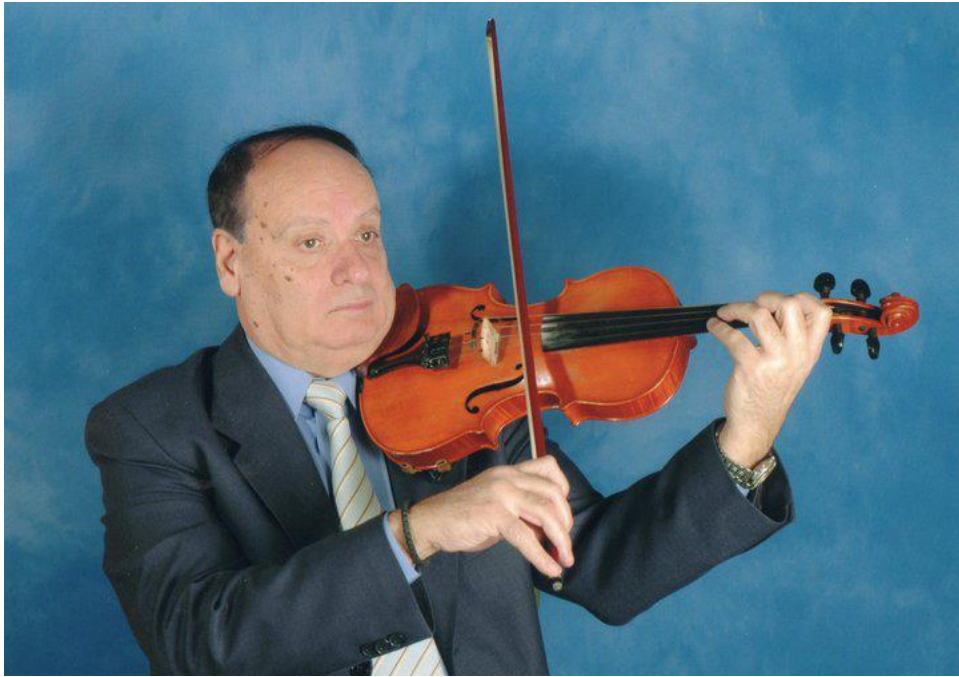
45

⁴⁵ Οι πρώτες 4 εικόνες που αφορούν τον Δραγάτη αντλήθηκαν από:
[https://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_\(Ογδοντάκης\)](https://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_(Ογδοντάκης))



⁴⁶ Οι επόμενες τρεις αντλήθηκαν από:
[https://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_\(Ογδοντάκης\)_&http://users.sch.gr/gpantakis/?p=8275](https://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_(Ογδοντάκης)_&http://users.sch.gr/gpantakis/?p=8275)

⁴⁷ Αντλήθηκε από το εμπρός μέρος του δίσκου.





48

⁴⁸ Οι εικόνες αντλήθηκαν από: <https://www.amea-care.gr/o-τυφλός-βιρτουόζος-του-βιολιού-στάθη/>

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

1. Ανδρίκος, Ν. (2018). Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.
2. Ζαρίας, Γ. (2013). Η διαποίκιση στην Ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη. Θεσσαλονίκη: Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
3. Βούλγαρης Ε. & Βαραντάκης Β. (2006). Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940. Αθήνα: Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / Εκδόσεις Fagotto.
4. Διονυσόπουλος Ν. (2009). Η Σάμος στις 78 στροφές Ιστορικές Ηχογραφήσεις 1918-1958. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
5. Κανελάτου Γ. (2007). Το μοιρολόι στις νεοελληνικές τελετουργίες θανάτου. Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
6. Καρούσος Χ., Κουνάδης Π., Γκουβέντας Κ. & Διονυσόπουλος Ν. (2011). Γιώργος Μακρυγιάννης ο Νισύριος - Ιστορικές Ηχογραφήσεις 1917-1919. Νίσυρος: Πολιτιστικός Εξωραϊστικός σύλλογος Νισύρου.
7. Κιουρτσάκης Γ. (2003). Το πρόβλημα της παράδοσης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
8. Κοκκώνης Γ. (2017). Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις - Λόγιες αναγνώσεις / Λαϊκές πραγματώσεις. Αθήνα: Γιώργος Κοκκώνης & Εκδόσεις Fagotto books.
9. Κουκουλάρης, Σ. (1995). Αϊβαλιώτικο. Από τη Μικρασία στο Αιγαίο. ΚΙΝΙΣΙΣ, Αθήνα.

10. Κουνάδης, Π. (2003). Η Ελληνική δισκογραφία στο: Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών - Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο. Αθήνα: Εκδόσεις Κατάρτι.
11. Μαζαράκη, Δ. (1959/β' έκδοση 1984). Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
12. Μπατζάκης, Δ. Εισαγωγή στην ηχοληψία. Κέρκυρα: Εκδόσεις του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ιονίου Παν/μίου.
13. Παπαπαύλου, Μ. (2010). Φολκλόρ και φολκλορισμός. Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
14. Παύλου, Λ. (2006). Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί του. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto.
15. Πυργιώτης, Δ. (2000). Μουσική Θεωρία και πρακτική. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto
16. Σαρρής. Δ. (2010). Ο ήχος ως τόπος, ο τόπος ως ήχος: ακροαματική κουλτούρα, εγγράματες πρακτικές και οι χώροι της καθημερινότητάς μας, ΜΟΥΣΙΚΗ, ΗΧΟΣ, ΤΟΠΟΣ, Τα κείμενα, Τετράδιο Νο 1, Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου..
17. Σηφάκης, Γ. (1997). Μπέλα Μπάρτοκ και Δημοτικό Τραγούδι δοκίμιο και συμπαγής δίσκος μουσικών παραδειγμάτων, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
18. Σπυρόπουλος, Σ. (2012). Η παραδοσιακή μουσική της Νάξου. Η περίπτωση των βιολιών. Αθήνα: Εκδόσεις του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Παν/μίου Αθηνών.
19. Τσολάκης, Π. (2021). Το ρεμπέτικο στη δισκογραφία. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto Books.

20. Φεργάδης, Δ. (2019). Με αφορμή την Columbia - Η βιομηχανία της δισκογραφίας στην Ελλάδα κατά τον 20ο αιώνα Με αφορμή την Columbia. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ.
21. Χαμπίμπ, Χ. Τ. (2006). Η μουσική των Αράβων. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Εν Χορδαίς.
22. Σκορδάς, π. (2020). Λεσβιακό Ημερολόγιο 2020. Λέσβος: Εκδόσεις mythos books.

Ξενόγλωσση

1. Aydemir, M. (2012). Το Τούρκικο μακάμ. Αθήνα: Faggoto books.
2. Tarvin, R. (1977). The History of the Violin Scordatura.
3. Brossard, S. (1703). Dictionnaire de musique. Paris: Christophe Ballard.
4. Bucuvalas, T. (2019). Greek Music in America. Mississippi: University Press of Mississippi.

Άρθρα & Πηγές από το διαδίκτυο

1. <https://www.kem-anogianakis.gr/o-autosxediasmos-sti-laiki-mousiki/>
Λιάβας, Λ. (1996) Ο αυτοσχεδιασμός στη λαϊκή μουσική - Ελευθερία και υποταγή. Αθήνα.
2. http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/pkavouras/files/kavouras_gr_1997b.pdf
Κάβουρας, Π. (1997). Η έννοια του μουσικού δικτύου - Σχέσεις παραγωγής και εξουσίας
3. <https://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html>
Morris, R. C. (1981). "Greek Cafe Music". Journal of the British Institute of Recorded Sound.
4. <https://www.freemusicdictionary.com/definition/cadenza/>
5. <https://rebetiko.sealabs.net>
6. https://users.sch.gr/chfrantzis/index.php?option=com_content&view=article&id=162&Itemid=12
7. <http://users.sch.gr/gpantakis/?p=8275>
8. <https://www.masterclass.com/articles/learn-about-violin-bowing-techniques-9-techniques-and-tips-for-better-violin-bowing>

9. <https://londonviolininstitute.co.uk/>
10. https://www.polyphonia.gr/issues_0008_el_abstracts.htm#Skoulios
11. [https://www.academia.edu/5092752/Oral Musical Traditions of Greece and their Theoretical Analysis](https://www.academia.edu/5092752/Oral_Musical_Traditions_of_Greece_and_their_Theoretical_Analysis) Προφορικές μουσικές του Ελλαδικού χώρου Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης GRE
12. http://www1.aegean.gr/culturelab/Biografika/Berberis_Pan.htm

Οπτικοακουστικό υλικό

13. https://www.youtube.com/watch?v=OIQd-b_RNJM

Περιοδικά

Σκούλιος, Μ. Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης. Πολυφωνία, Τεύχος 8, Άνοιξη 2006.

Ένθετα δίσκων

Ανδρίκος, Ν. Motivasyon, 2015. Έκδοση Ιδιωτική.