



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»

Ειδίκευση «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου»

**Σύγχρονες ενορχηστρωτικές προσεγγίσεις στα έργα
του Σμυρνιού συνθέτη Παναγιώτη Τούντα**

Επιβλέποντες:

Θύμιος Ατζακάς (αναπληρωτής καθηγητής ΜΕΤ)

Αθανάσιος Λάιος (μέλος ΕΕΠ ΜΕΤ)

Μενέλαος – Δημήτριος Κούντουρας (διδάσκων του ΠΜΣ ΜΕΤ)

ΟΡΕΣΤΗΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2022

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Ευθύμιος Ατζακάς, Αναπληρωτής Καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Αθανάσιος Λάιος, μέλος Ε.Ε.Π.

3. Μέλος επιτροπής

Μενέλαος-Δημήτρης Κούντουρας, διδάσκων του ΠΜΣ

Ορέστης Ζαφειρόπουλος
Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία
Π.Μ.Σ. Μουσικές Τέχνες
Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Α.Μ.: mma21032

©Ζαφειρόπουλος, Ορέστης, 2022.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Ζαφειρόπουλος, Ορέστης

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Οφείλω να συμπεριλάβω σε λίγες γραμμές όλους όσους έμμεσα ή άμεσα βοήθησαν να προχωρήσει και να υλοποιηθεί η παρούσα εργασία.

Η κεντρική ιδέα του όλου εγχειρήματος ξεκινά αρκετά χρόνια πριν, αλλά δεν θα έπαιρνε μορφή αν δεν ανακοίνωνε το Πανεπιστήμιο Μακεδονίας το εν λόγω μεταπτυχιακό.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ ανήκει σε όλους τους καθηγητές μου, για το υψηλό επίπεδο μόρφωσης που προσέφεραν και τις ατελείωτες ώρες συζητήσεων που προέκυπταν στις συναντήσεις μας· επίσης, σε όλους τους συμφοιτητές μου, με ιδιαίτερη μνεία στο Θωμά Μελετέα και Λευτέρη Ναβροζίδη για τη στήριξη και την πολύτιμη βοήθειά τους.

Στον φίλο και καθηγητή μου στα Ανώτερα Θεωρητικά, σύνθεση και ενορχήστρωση, Κώστα Βαρότση· στους μουσικοσυνθέτες και ερευνητές Γιώργο Ε. Παπαδάκη και Πάνο Σαββόπουλο, οι οποίοι με ενθάρρυναν για να εξελίξω την αρχική ιδέα του εγχειρήματος.

Στον γιο μου, Αναστάση-Αχιλλέα, μουσικολόγο και μουσικό, για την εύστοχη και κριτική ματιά του στην παρούσα εργασία.

Το πιο μεγάλο ευχαριστώ όμως ανήκει σε μια εξέχουσα προσωπικότητα και εμβληματική μορφή του ελληνικού τραγουδιού, τη Νένα Βενετσάνου, η οποία στις συζητήσεις που είχαμε μου ενέπνευσε την ιδέα για έρευνα και εξέλιξη των αναζητήσεών μου στα πλαίσια ενός μεταπτυχιακού πάνω στη μουσική του Τούντα.

Τέλος, ευχαριστώ τους συνεργάτες μου του συγκροτήματος «Πλανοδίη», που δοκίμαζαν τους μουσικούς πειραματισμούς μου : Δήμητρα Τσίγκα στο τραγούδι, Βιβή Γκέκα στο μαντολίνο, Χάρη Μέρμηγκα στο κοντραμπάσο και Νέστορα Δρούγκα στα κρουστά.

Ορέστης Ζαφειρόπουλος

Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	7
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ, ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ.....	10
ΑΠΟ ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ.....	16
ΤΑ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΣΤΑ ΟΠΟΙΑ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΟΥΝΤΑΙ ΤΑ ΚΥΔΥΜ.	16
ΟΙ ΔΙΠΛΑΣΙΑΣΜΟΙ ΤΩΝ ΦΩΝΩΝ ΚΑΙ ΤΑ ΥΠΟΛΟΙΠΑ ΟΡΓΑΝΑ	16
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΣΑΜΠΑ	24
ΤΑ ΔΙΣΗΜΑ	25
ΤΑ ΟΡΓΑΝΙΚΑ	28
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	32
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	33
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	37

Περίληψη

Ο Παναγιώτης Τούντας (Σμύρνη 1886 - Αθήνα 1942) ήταν ένας χαρισματικός και επιφανής μουσικός κατά την περίοδο του μεσοπολέμου. Γεννήθηκε και μεγάλωσε στο αστικό περιβάλλον της Σμύρνης και απέκτησε ζηλευτή μουσική παιδεία μέσα στις εστουδιαντίνες ως μαντολινίστας. Ήταν βαθύς γνώστης τόσο της ευρωπαϊκής μουσικής όσο και των οθωμανικών μακάμ και συνεργάστηκε με πλήθος επώνυμων μουσικών και τραγουδιστών της εποχής όπως ο Δημήτρης Σέμσης, η Ρόζα Εσκενάζη, η Ρίτα Αμπατζή, ο Αντώνης Νταλγκάς, ο Βαγγέλης Σοφρωνίου και πολλοί άλλοι.¹ Σώζονται περίπου τριακόσιες συνθέσεις του,² ενώ δεν γνωρίζουμε πόσα από τα τραγούδια που αποδίδονται σε άγνωστο συνθέτη είναι δικά του.³

Το ύφος των συνθέσεων του είναι πολυσυλλεκτικό⁴ και συχνά πειραματικό για την αισθητική του αστικού λαϊκού τραγουδιού της εποχής. Οι ενορχηστρώσεις του παραμένουν στο πνεύμα της εποχής με σόλο βιολί, ούτι, κανονάκι, κοντραμπάσο, μαντολίνο, διάφορα κρουστά όπως ζίλια, κουτάλια κ.ά., ωστόσο η διαχείριση του τροπικού υλικού και η αρμονική συνοδεία παρουσιάζει συχνά μεγάλη πρωτοτυπία και χαρακτηρίζεται από φρέσκιες ιδέες. Είναι γνωστό ότι ο Τούντας, εκτός από την οικογένεια του βιολιού και του μαντολίνου, χρησιμοποιούσε και όλα τα όργανα της κλασικής Συμφωνικής Ορχήστρας, το πιάνο, την οικογένεια του μπουζουκιού, το σαντούρι, το κανονάκι, κιθάρες, χαβάνγια, μπάντζο, αρμόνικα, ούτι, λαούτο, πολιτική λύρα, τουμπελέκι, ξύλινα κουτάλια, ζίλιες, καστανιέτες, ποτηράκια.⁵

Οι λιγοστές εκτελέσεις και ηχογραφήσεις των έργων του από μεταγενέστερους μουσικούς ή παραγωγούς αποτελούν συνήθως πιστές αναπαραγωγές των πρωτοτύπων χωρίς να προβάλλεται μια ανανεωμένη ματιά στο έργο του που να διατηρεί, ωστόσο, το ριζοσπαστικό, υφολογικό και ενορχηστρωτικό προσανατολισμό του συνθέτη, την προσήλωση στη διαχρονική δυναμική του στίχου και την εναρμόνιση με το εκάστοτε τροπικό περιβάλλον του κάθε μουσικού δρόμου.

Κύριος στόχος της παρούσας εργασίας είναι η επαναπροσέγγιση, η επεξεργασία και ο σχολιασμός ενός μέρους της εργογραφίας του συνθέτη, με έμφαση στη χρονική περίοδο 1927-1936.

Το κυρίως μέρος της εργασίας αποτελείται από τη συγγραφή αναλυτικής παρτιτούρας για κάθε έργο, στην οποία αποτυπώνεται η βασική μελωδία της φωνής, ενορχηστρωμένη εκ νέου για μικτό σύνολο οργάνων συγκερασμένων και μη, χωρίς να αλλοιώνεται ο αρχικός χαρακτήρας της μελωδίας, ο ρυθμός και ο ψυχισμός που διέπει το κάθε τραγούδι.

Η παραπάνω διαδικασία επιτρέπει να αναδειχθούν, μέσω της ενορχήστρωσης, οι επιρροές από Δύση και Ανατολή, καθώς και οι κοινοί τόποι που λειτουργούν ως συνδεδεμένος ιστός της πολυσυλλεκτικής αισθητικής του συνθέτη. Η γκάμα των οργάνων που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί είναι ευρεία· ενδεικτικά: η οικογένεια του βιολιού, λύρες της ευρύτερης περιοχής, νέυ, μαντολίνο, σάζι, λάφτα, ούτι, διάφορα ανατολικά και ευρωπαϊκά κρουστά. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία για λόγους συνεκτικότητας η ενορχήστρωση προσαρμόζεται στα διαθέσιμα όργανα της ομάδας του Μεταπτυχιακού της κατεύθυνσης Μεσογειακής

¹ Γκέκας, Γ. (2018) *Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα*, σελ.2-8.

² Ο.π., σελ. 115-126.

³ Ο.π., σελ. 36-37.

⁴ Ο.π., σελ. 11.

⁵ Ο.π., σελ. 112-114.

Μουσικής, τα οποία είναι τα εξής: κλαρινέτα, άλτο σαξόφωνο, κανονάκι, λαούτο, ούτι, ποντιακές λύρες, βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλο, κρουστά και μπασοκίθαρο.⁶

Ο Παναγιώτης Τούντας έζησε την άνθιση και την παρακμή των καφέ αμάν και των καφωδείων, και την άνοδο της διασκέδασης στην ταβέρνα και στα κοσμικά κέντρα.⁷ Η μουσική του, λόγω των σπουδών και των ακουσμάτων του μέσα από τα ταξίδια του,⁸ ποικίλει σε ενορχήστρωση και ύφος. Επειδή το εύρος των έργων του συνθέτη είναι εξαιρετικά μεγάλο, εστιάζω σε έργα της πρώτης μεσοπολεμικής περιόδου και αποφεύγω τα «ρεμπέτικα»⁹ της τελευταίας συνθετικής φάσης του (1936-1942), θεωρώντας ότι τα πρώτα αντανακλούν στο μέγιστο βαθμό το πλούσιο και χαρακτηριστικό προφίλ του Σμυρνιού συνθέτη.

Summary

Panagiotis Tountas (Smyrna 1886 - Athens 1942) was a charismatic and prominent musician during the interwar period. He was born and raised in the urban environment of Smyrna and acquired a great musical education in certain educational clubs, known as 'estoudiantinas', as a mandolin player. He was a profound connoisseur of both European music and Ottoman maqams and collaborated with many famous musicians and singers of the time such as Dimitris Semsis, Roza Eskenazi, Rita Ambatzi, Antonis Dalgas, Vangelis Sofroniou and many others. About three hundred of his compositions survive, though we do not know how many of the songs attributed to an unknown composer are actually his.

The style of his compositions is diverse and often experimental according to the aesthetics of the common folk song of the time. His orchestrations remain in the spirit of the time with solo violin, oud, canon, double bass, mandolin, various percussions such as zilia (finger cymbals), wooden spoons, etc., however the management of the modal material and the harmonic accompaniment are often very original and characterized by fresh ideas. It is known that Tountas, apart from the violin and mandolin family, also used all the instruments of the classical Symphony Orchestra, the piano, the bouzouki family, the santouri, the canon, guitars, hawaiian guitar, banjo, harmonica, oud, lute, lyre from Instambul, toumbeleki, wooden spoons, finger cymbals, castanets, little cups.

The few performances and recordings of his works by later musicians or producers are usually faithful reproductions of the originals without projecting a renewed look at the composer's work retaining his radical, stylistic and orchestral orientation, the dedication to the meaning of the lyrics and the harmonization with the respective modality.

The main goal of the present work is to re-approach, edit and comment on a part of the composer's work, with emphasis on the period 1927-1936.

⁶ Παρ' όλα αυτά προτείνω εναλλακτικές στην ενορχήστρωση που καλύπτουν περιπτώσεις αδυναμίας συγκρότησης του συνόλου, όπως: εναλλαγή βιολιού-μαντολίνου, ούτι-κοντραμπάσου, βιολιού-βιόλας, βιολοντσέλου-βιόλας

⁷ Ατζακάς, Ε., 2012. «Οι άνθρωποι του ξύλου», σελ. 44-48.

⁸ Γκέκας, Γ., σελ. 2.

⁹ Τραγούδια όπως το «Μπήκε ο Χειμώνας» -1940-, «η γκαρσόνα»-1936-, «το μινόρε της ταβέρνας» -1939- και άλλα, με την ενορχήστρωση -κυρίως κιθάρα, οικογένεια του μπουζουκιού και ίσως βιολί- παραπέμπουν σε τραγούδια της ταβέρνας, με ήχο συγκερασμένο και όχι 'α λα τούρκα'.

The main part consists of a detailed score of each piece, which captures the basic melody of the voice, re-orchestrated for a mixed set of combined and non-combined instruments, without altering the original character of the melody, the rhythm and the perception of each song.

The above process allows us to highlight, through the orchestration, the influences from the West and the East, as well as the common parts that function as a connector of the composer's multi-collection aesthetics. The variety of instruments that could be used is wide · some of them are the violin family, lyres of the wider area, neu, mandolin, saz, lafta, oud, various Eastern and European percussions. However, in the present work, for reasons of coherence, the orchestration is adapted to the available instruments of the group of the Master of Mediterranean Music, which are the following: clarinet, alto saxophone, canon, lute, oud, Pontian lyre, violin, viola, cello, cello and bass guitar.

Panagiotis Tountas experienced the flourishing and decline of 'amman café' and 'café chantant', and the rise of entertainment in taverns and secular night clubs. His music affected by both his studies and his musical experiences all over the world, varies in orchestration and style. Due to the fact that the range of the composer's works is extremely large, I focus on works of the first interwar period and leave out the "rebetika" of his last composing phase (1936-1942), considering that the first ones mostly reflect the rich and characteristic profile of Smyrna composer.

Ερευνητικοί στόχοι, θεματικοί άξονες και προβληματισμοί

Μπορούμε να θέσουμε ερωτήματα σε πολλά επίπεδα σε ό,τι αφορά στην ενορχηστρωτική προσέγγιση των έργων του Τούντα. Κατ'αρχάς, αυτή η έρευνα αποτελεί συνέχεια των πειραματισμών των συνθετών του 20^{ου} αιώνα να ενσωματώσουν στο έργο τους στοιχεία της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής. Από τα έργα αυτά προκύπτει η έμπνευση και το δικαίωμα μιας τέτοιας παρέμβασης στο έργο του συνθέτη.

Σε έργα των μεγάλων μουσουργών της Εθνικής Σχολής του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα, όπως άλλωστε είναι φυσικό έχουμε στοιχεία από τη λαϊκή μουσική παράδοση ενταγμένα στο πλαίσιο μιας συμφωνικής ορχήστρας, ή επεξεργασμένα σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα. Μείζονα παραδείγματα είναι έργα του Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962) όπως το 'κύκνειο άσμα' του, ο 'Κωνσταντίνος Παλαιολόγος' (1961), αλλά και το πρώτο του συμφωνικό έργο, η 'Συμφωνία της λεβεντιάς', αφιερωμένη στον ποιητή Κωστή Παλαμά.

Νεώτεροι αξιόλογοι συνθέτες όπως ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984, δωδεκανησιακή σουίτα, 1948) και ο Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949, 36 ελληνικοί χοροί) δανείζονται στοιχεία από την παράδοση και τα αξιοποιούν στο έπακρο, ανοίγοντας στην ουσία έναν διάυλο εισροής των στοιχείων αυτών στο σήμερα, καθώς αυτά 'νομιμοποιούνται' με τον τρόπο που υποστηρίζονται στα αυτιά των υποψιασμένων και μη ακροατών. Ιδιαίτερα η περίπτωση του Σκαλκώτα αποκτά ενδιαφέρον όταν μέσα στο σύνολο των έργων του που τελευταία αποκαλύπτεται -και ανακαλύπτεται- όλο και περισσότερο, έχουμε το κοντσέρτο για δύο βιολιά και ορχήστρα (1945) στο δεύτερο μέρος του οποίου ο συνθέτης χρησιμοποιεί απόφια τη μελωδία από το τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη (1915-1984) 'Θα πάω εκεί στην Αραπιά' (1939) και τη διαχειρίζεται με δωδεκαφθογγικές πρακτικές.¹⁰

Ο Ούγγρος μουσικός και ερευνητής Bella Bartok (1881-1945), αφού μελέτησε και κατέγραψε ρυθμούς και σκοπούς της πατρίδας του, διερεύνησε τη σχέση και την προέλευση της δημοτικής μουσικής στα Βαλκάνια και ενσωμάτωσε τα στοιχεία της στο έργο του.¹¹

Ένα στοίχημα της παρούσας εργασίας είναι διαμέσου της επεξεργασίας με αντιφωνίες και αντιστικτική πλοκή να διατηρηθούν οι πλούσιες τροπικά μελωδίες του συνθέτη χωρίς να χαθεί το ύφος, το ήθος και η μελωδία του κάθε τραγουδιού.

Ένα δεύτερο ζήτημα είναι αν η εξ ακοής καταγραφή θα γίνει με βάση την ευρωπαϊκή ή την τουρκική σημειογραφία. Στην ευρωπαϊκή υπάρχουν σύμβολα για ίσες υποδιαίρέσεις του τόνου (συγκερασμένο σύστημα – έξι κόμματα από τα δώδεκα το κάθε ημιτόνιο- δώδεκα ημιτόνια η οκτάβα, δηλαδή 72 κόμματα και από 30 το κάθε τετράχορδο) και άλλα για υποδιαίρέσεις σε τέταρτο του τόνου, όπως μονόγραμμη δίεση, ανάποδη ύφεση.¹²

Στη βυζαντινή υπάρχουν σύμβολα για αλλοιώσεις που αφορούν στις αλλαγές με βήμα δύο, τεσσάρων, έξι και οκτώ κομμάτων.¹³ Στην τουρκική σημειογραφία από την άλλη – 53 κόμματα η οκτάβα, 22 το τετράχορδο και 31 το πεντάχορδο - τα σύμβολα όχι μόνο δεν συμπίπτουν με αυτά της ευρωπαϊκής, αλλά ενίοτε το ίδιο σύμβολο σημαίνει διαφορετική τάση του

¹⁰ Βλ. Ζερβός, Γ., 2008. Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα, σελ. 61-67.

¹¹ Βλ. Σηφάκης, Γ.Μ., *Μπέλα Μπάρτοκ και Δημοτικό Τραγούδι*.

¹² Τάσης, Τ., *Οργανογνωσία*, σελ. 119.

¹³ Μαυροειδής, Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, σελ. 44-49.

φθόγγου.¹⁴ Η διαφορά του ενός κόμματος περίπου που προκύπτει, μπορεί να μην είναι ευθέως αντιληπτή από το μέσο ακροατή, αλλά σε συνήχηση με έναν σταθερό φθόγγο η διαφορά γίνεται αισθητή.¹⁵ Στην εκδοχή που παρουσιάζω, όταν υπάρχει μαλακό διάστημα, χρησιμοποιώ τις υποδιαϊρέσεις τετάρτων του τόνου, υποδεικνύοντας στον εκτελεστή την τάση του φθόγγου και υπογραμμίζοντας διακριτικά τη φύση της μουσικής.

Στο ερώτημα αν θα ήταν καλύτερα το όλο εγχείρημα να αποδοθεί σε τουρκική σημειογραφία, η απάντηση είναι ότι έτσι αποκλείονται οι μουσικοί του ευρωπαϊκού συστήματος, κάτι που δεν είναι επιθυμητό. Προκειμένου να ικανοποιηθούν και οι δύο πλευρές, μια λύση αποτελεί το διπλό σύστημα καταγραφής ή το εξατομικευμένο. Όμως, ο τρόπος που επιλέγω να ενορχηστρώσω αποφεύγει τις τριβές που πιθανό να προκύψουν από κακές συνηχήσεις τετάρτων του τόνου και μικρότερων διαστημάτων, αποδίδοντας τις ευαίσθητες μελωδικές γραμμές σε ένα είδος οργάνων.¹⁶ Έτσι, χρησιμοποιώ αυτό της ευρωπαϊκής μουσικής, με τροποποιημένο τον οπλισμό στην αρχή κάθε κομματιού και κάποιες ενδείξεις για τις τάσεις των φθόγγων ενδιάμεσα, καθώς και άλλες για το τροπικό περιβάλλον και την έκφραση.¹⁷

Ένα μείζον ζήτημα που προκύπτει σχετικά με την επιλογή και τη σύνθεση των μελωδικών γραμμών των οργάνων είναι το κούρδισμα. Μεταξύ των διαθέσιμων υπάρχουν όργανα συγκερασμένα όπως το μαντολίνο, όργανα μη συγκερασμένα όπως τα τοξωτά, άλλα με συγκεκριμένη επιλογή διαστημάτων όπως το κανονάκι, και πνευστά όπως το κλαρινέτο, που έχουν τη δυνατότητα να διορθώσουν το φθόγγο σύμφωνα με την επιθυμητή τάση του.

Οι μουσικοί των τοξωτών άταστων χορδόφωνων έρχονται συνεχώς αντιμέτωποι με το θέμα του κούρδισματος. Ένα απλό παράδειγμα είναι το εξής : Σε τρεις ανοιχτές χορδές κούρδισμένες σε καθαρές πέμπτες, λ.χ. σολ-ρε-λα, πατώντας το φθόγγο μι στη ρε χορδή διαπιστώνουμε ότι αν συνηχήσει ως διάστημα τετάρτης καθαρό με την υπερκείμενη χορδή λα, ταυτόχρονα παράγεται διακρότημα στη συνήχηση με την υποκείμενη σολ – διάστημα έκτης μεγάλο. Για να εξαιρεθεί το εν λόγω διακρότημα πρέπει να μετακινήσουμε το δάχτυλο λίγο προς τα πίσω· αυτή η νέα θέση του δακτύλου ασφαλώς θα παράξει διακρότημα στη συνήχηση με την υπερκείμενη λα.¹⁸

Τελικά, η απόφαση του μουσικού σχετικά με τη διαδικασία αυτή λαμβάνεται σε πραγματικό χρόνο και εξαρτάται από την κλίμακα ή το τετράχορδο -ή πεντάχορδο- στο οποίο βρίσκεται, δηλαδή από το επιθυμητό τροπικό περιβάλλον.

Μία απλή αλλά όχι πάντα εύκολη λύση για την ορχήστρα θα ήταν να ακολουθήσουν όλοι το προκαθορισμένο από το κανονάκι πρότυπο.¹⁹ Στο όργανο αυτό ο εκτελεστής έχει τη δυνατότητα να αποδώσει με απόλυτη ακρίβεια το κλάσμα του τόνου που απαιτείται, επιλέγοντας τον αντίστοιχο αριθμό μαντάλων με το αριστερό χέρι. Στη σπουδή της Δυτικοευρωπαϊκής μουσικής όσον αφορά στα έγχορδα, υπάρχουν μέθοδοι και ασκήσεις για την *intonation* που εστιάζουν στη σύγκριση του επιθυμητού φθόγγου με μία

¹⁴ Αϊντεμίρ, Μ., 2012. *Το τουρκικό μακάμ*, σελ.17-23.

¹⁵ Στην τουρκική σημειογραφία ο τόνος χωρίζεται σε εννέα ίσα μέρη και το ημιτόνιο σε τέσσερα· ως εκ τούτου η ανάποδη ύφεση στη δυτική μουσική είναι 3/12 του τόνου, δηλαδή 1/4, αλλά στην τουρκική το 1/9. Η διαφορά αυτή είναι εύκολα αντιληπτή σε συνήχηση με ισοκράτημα, αλλά δύσκολα χωρίς φθόγγο αναφοράς.

¹⁶ Adler, S., 2002. *The Study of Orchestration*, σελ. 570.

¹⁷ Stone, K., *Music Notation in the Twentieth Century*, σελ. 67-71.

¹⁸ Ατζακάς, Θ., «Ακρόαση του βάθους» *Μουσικοί Διαλογισμοί και Πρακτικές Τονικής Επίγνωσης στο ΚοΤαΜο*, ΤΜΕΤ, ΠΑΜΑΚ, σελ.21-22 και 32-33.

¹⁹ Θέμελης, Δ. *Το Κανονάκι*, σελ. 30-33.

ανοιχτή χορδή.²⁰ Η πλειονότητα των μεθόδων αυτών ασχολείται με την εκτέλεση των διαστημάτων με βάση τον τόνο και το ημιτόνιο, και όχι με μικρότερες υποδιαίρεσεις. Μερικές εξαιρέσεις υπάρχουν σε νέες μεθόδους κυρίως για τα πνευστά, όπως τρομπόνι, τρομπέτα, κλαρινέτο, κ.ά.,²¹ αλλά και κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις ασκήσεων για έγχορδα που υποδεικνύουν έναν τρόπο προσέγγισης αυτών των διαστημάτων μέσω της δακτυλοθεσίας.²²

Σε όλα τα μουσικά συστήματα υπάρχουν φθόγγοι σταθεροί και ταυτόχρονα άλλοι, ασταθείς, τους οποίους ο μουσικός καλείται να ρυθμίσει μέσω των έλξεων.²³ Η αντίληψη των έλξεων σε κάθε δρόμο ποικίλλει, ανάλογα με την εποχή, τα ακούσματα, τη διάθεση και το σύνολο. Ίσως ένα από τα σημαντικότερα κριτήρια για να εισπράξει και να βιώσει ο τελικός αποδέκτης το αποτέλεσμα είναι το ύφος και το ήθος που διέπει την εκτέλεση.²⁴

Και τα δύο αυτά στοιχεία είναι στενά συνδεδεμένα με τον στίχο στον Παναγιώτη Τούντα, στα έργα του οποίου πολύ συχνά ο στίχος είναι δικός του. Βασικός οδηγός είναι η φωνή, η οποία από τη μία μεν εμπνέει και καθοδηγεί την ορχήστρα, από την άλλη δε ενίοτε αλληλεπιδρά με το σόλο όργανο που δίνει το ιδιαίτερο χρώμα στην εισαγωγή ή στο ταξίμι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το διάσημο τραγούδι του 'Η γκαρσόνα' (1936, πρώτη εκτέλεση Ρίτας Αμπατζή), του οποίου οι γλεντζέδικες επανεκδόσεις από τη δεκαετία του 1970 και μετά είναι ξεκάθαρα ότι δεν περιέχουν τίποτα από τη θλίψη και την ανάγκη της (Σμυρνιας;) προσφυγοπούλας που εργάζεται ως γκαρσόνα για τα προς το ζην, 'μοιράζει τις μισές στα πεταχτά' και αποτρέπει τα περαιτέρω πειράγματα και παρενοχλήσεις των θαμώνων μάλλον με χαμόγελο, για να εισπράξει το 'roure boir'.²⁵

Συχνά, σε σωζόμενες ηχογραφήσεις του Τούντα,²⁶ ακούμε ταυτόχρονα μαντολίνο με ούτι, κιθάρα με ούτι και βιολί και άλλους συνδυασμούς συγκεκριμένων οργάνων και μη. Όμως, ο ρόλος που επιλέχθηκε από το συνθέτη για το κάθε όργανο καθορίζει και το αποτέλεσμα: το βιολί σόλο, το μαντολίνο ή το ούτι συνοδεύει τη φωνή ή ντουμπλάρει το βιολί, η κιθάρα αναλαμβάνει τη ρυθμική συνοδεία ή ένα υποτυπώδες μπάσο. Μέσα στο σύνολο η αίσθηση του απόλυτου κουρδίσματος πάνω στον κάθε τρόπο αμβλύνεται.

Για τον Παναγιώτη Τούντα γνωρίζουμε ότι σπούδασε μαντολίνο και συμμετείχε στην εστουδιαντίνα της Σμύρνης 'τα πολιτάκια' του Σιδερέ, της οποίας ανέλαβε τη διεύθυνση σε ηλικία περίπου 30 ετών, όταν πέθανε ο Σιδερέ. Ως τότε, είχαν ταξιδέψει περιοδεύοντας σε Αίγυπτο, Αιθιοπία, Ευρώπη και αλλού.²⁷ Αποκόμισε μουσικές γνώσεις μέσα από την εμπειρία των συναυλιών και, όταν ήρθε στην Αθήνα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και

²⁰ Βλ. Veale, P. και Mahnkopf, C-S., 1994. *The techniques of Oboe Playing*.

²¹ Dempster, S., 1979. *The Modern Trombone*, University of California Press.

²² Μουστακάς, Α., 2021. *Σπουδή Νο1 για κουαρτέτο έγχορδων*, επιμ. Δεμερτζής, Γ.

²³ Τάτσης, Τ., *Οργανογνωσία*, σελ. 30-58.

²⁴ Συγκρίνοντας δύο όμοιες εκτελέσεις ως προς τη διαδοχή των φθόγγων σε ένα κομμάτι, αν λείπει από τη μία το βίωμα και απλά εκτελούνται ορθά τα διαστήματα, βλέπουμε θετικότερα την άλλη, η οποία διέπεται από τα στοιχεία αυτά που αφορούν όλους τους μη μετρήσιμους παράγοντες των ιδιοτήτων του ήχου.

²⁵ Θα ήταν άδικο να μην αναφέρω τις εξαιρέσεις των ανθρώπων που είναι ταγμένοι στην παραδοσιακή μουσική και αντιμετωπίζουν την εποχή αυτή και τους συνθέτες με απόλυτο σεβασμό ύφους και ήθους. Μουσικοί μοναδικοί στο είδος τους, όπως ο Χρίστος Τσιαμούλλης, ο Σωκράτης Σινόπουλος, η Κατερίνα Παπαδοπούλου, ο Χάρης Λαμπράκης, ο Θύμιος Ατζακάς, ο Μάρκος Σκούλιος, ο Ευγένιος Βούλγαρης, ο Κάρολος Κουκλάκης, η Ειρήνη Δερέμπεη, ο Γιώργος Κωνσταντζός, ο Λάμπρος Λιάβας και αρκετοί ακόμα που θα έπαιρνε πολύ χώρο να τους αναφέρω έχουν συμβάλει τα μέγιστα με τη μελέτη, τη διάδοση και διάδοση όχι μόνο των τραγουδιών του Παναγιώτη Τούντα και άλλων της περιόδου εκείνης, αλλά και ευρύτερα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και της μουσικής της Ανατολικής Μεσογείου. Ο χαρακτηρισμός 'γλεντζέδικες' προσδιορίζει τις επανεκτελέσεις των τραγουδιών αυτών από τις διαπρεπείς στο είδος τους διάσημες τραγουδίστριες και τραγουδιστές όπως Χ.Αλεξίου, Γλυκερία, Γ.Νταλάρας, που όμως με την επιλογή τους αυτή έφεραν τα εν λόγω τραγούδια πιο κοντά στο στόμα και το αυτί του μέσου Έλληνα.

²⁶ Βλ. Αρχείο Κουνάδη.

²⁷ Γκέκας, Γ., σελ.2

εγκαταστάθηκε στη Νέα Σμύρνη (αρχές 1923) ήταν θέμα χρόνου να του ανατεθεί από τη γερμανική εταιρία Odeon να διευθύνει το παράρτημα στην Ελλάδα (υπάρχουν αναφορές ότι η εταιρία ήρθε το 1924, αλλά κάποιες άλλες πηγές αναφέρουν ότι αυτό έγινε το 1926. Πάντως οι φωνογραφήσεις μέχρι το 1926 δεν γίνονταν σε στούντιο, ούτε από εξειδικευμένους τεχνικούς. Ερχόταν συνεργείο από το εξωτερικό και οι φωνογραφήσεις γίνονταν σε ενοικιαζόμενες αίθουσες ξενοδοχείων). Από τις πρώτες ηχογραφήσεις που έκανε εκεί είναι και το τραγούδι 'Προσφυγοπούλα' (1927). Ένα tango-habanera, με εναλλαγή του μείζονα και ελάσσονα τρόπου παιγμένο από μεγάλη ορχήστρα της εποχής, δηλαδή τέσσερα βιολιά-τσέλο-κοντραμπάσο-πιάνο και με τραγουδιστές το δίδυμο Βαλέρη-Βιδάλη. Ένα τραγούδι με 'δυτικό' προσανατολισμό, που θίγει το τεράστιο και φρέσκο για την εποχή πρόβλημα της προσφυγιάς, και με τρυφερότητα υπόσχεται την επιστροφή στην 'έμορφή μας Σμύρνη'.

Κάνοντας αρμονική ανάλυση στα πρώτα μέτρα της εισαγωγής διαπιστώνουμε ότι ακολουθεί τα αρμονικά πρότυπα συνδέσεων του 18^{ου} αιώνα. Στα τέσσερα πρώτα μέτρα έχουμε την ακολουθία i-ii2-V7-i, έχουμε δηλαδή ένα exordium κατά τα πρότυπα της φούγκας του J.S.Bach,²⁸ το οποίο, σύμφωνα με τους κανόνες της ρητορικής τέχνης του Κικέρωνα, αποτελεί επίκληση στο ήθος.²⁹

Καθώς συνεχίζουμε την ανάλυση βλέπουμε ότι δεν ήταν τυχαία η ακολουθία αυτή. Υπάρχει σαφές βάσιμο, σε αντίστιξη με τη μελωδία. Υπάρχουν απαντήσεις αντιστικτικής υφής από τις μεσαιές φωνές. Ο συνθέτης εν γένει χρησιμοποιεί όλα τα 'παιχνίδια' της αρμονίας, όλες τις συνδέσεις, όλες τις αναστροφές, όλα τα είδη πτώσεων. Μέχρι και συγχορδίες αυξημένης 6^{ης} ή και 13^{ης} επί της τονικής!

Είναι ασφαλές λοιπόν να πούμε ότι ο Τούντας έχει υπολογίσει βάσει των συνδέσεων που χρησιμοποιεί αλλά και των αντιστικτικών απαντήσεων, ότι υπάρχει χώρος για τέτοιου είδους αντιμετώπιση του έργου του.

Ωστόσο, θα ήταν πολύ πρόχειρο να κρατηθούμε από ένα μεμονωμένο έργο του και να μην αναζητήσουμε κοινά σημεία στα υπόλοιπα. Παρ' όλο που έχουν διαφορετικό ύφος και προσανατολισμό πολλές φορές, ίσως θα ήταν χρήσιμο να εστιάσουμε στη χρήση των οργάνων συνοδείας, η οποία παρουσιάζει τεράστιο ενδιαφέρον και ποικιλία: Από μία ζυγιά (π.χ. βιολί-ούτι) ως ένα πολυπληθές οργανικό σύνολο, και από παραδοσιακά όργανα μέχρι και πνευστά όπως κόρνο και τούμπα που δεν έχουν απαντηθεί νωρίτερα σε μουσικές εκτός του ρεπερτορίου των ορχηστρών ή αυτών με κλασικό προσανατολισμό.³⁰

Στο τραγούδι 'Αλάνικο' (1933, εκτέλεσης Ισμήνης Διατσέντε) παρουσιάζει τεράστιο ενδιαφέρον η χρήση της κιθάρας, η οποία στην ουσία λειτουργεί ως βάσιμο από τη μια και ως ρυθμικό όργανο σε αντίστιξη με τα κουτάλια από την άλλη. Το οργανικό σύνολο συμπληρώνουν μαντολίνο και βιολί σε unisono.

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στο τραγούδι 'Τα λεφτά σου δεν τα θέλω', της ίδιας χρονιάς, με ερμηνεύτρια τη Ρόζα Εσκενάζυ. Και στα δύο τραγούδια απουσιάζει το κοντραμπάσο. Έτσι καλείται να καλύψει και αυτόν το ρόλο η κιθάρα.

²⁸ Μαλιάρας, Ν., «Μουσική Ανάλυση. Το Μπαρόκ και η Μουσική Ρητορική», σελ 8, και Κούντουρας, Δ. *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής Μπαρόκ*, σελ. 107.

²⁹ Συκιάς, Δ., 2003, *Σχήμα και Πάθος στη μουσική Μπαρόκ*, σελ.7.

³⁰ Γκέκας Γ., σελ.125-127.

Στην 'Παγκρατιώτισσα' επίσης (1928, εκτέλεση Β.Σοφρωνίου), με συνοδεία κιθάρας-σαντουριού που κρατούν τον αργό επτάσημο ρυθμό και ενίοτε απαντούν στη μελωδία της φωνής, η οποία συνοδεύεται από το βιολί που στις καταλήξεις, σε συνδυασμό με τα άλλα όργανα επισφραγίζει το κλείσιμο κάθε φράσης.

Η αλήθεια είναι ότι οι υπάρχουσες σωζόμενες ηχογραφήσεις σε μεγάλο ποσοστό έχουν ποιότητα οριακή, δηλαδή συχνά δεν διακρίνονται αυτά που μας ενδιαφέρουν. Επίσης, στην επί σειρά ετών αναζήτησή μου σε μουσικά βιβλιοπωλεία, σε σημεία πώλησης δίσκων, αλλά και σε επαφές με ανθρώπους που ασχολήθηκαν με το έργο του ή συλλέκτες κατάφερα να έρθω σε επαφή με πολύ μικρό μέρος του έργου του (1-2 παρτιτούρες που υπάρχουν στο αρχείο Κουνάδη) και δεν υπήρχε διάθεση εξυπηρέτησης από αυτούς.³¹

Η επίμονη και συστηματική μελέτη, η εξ' ακοής καταγραφή και σύγκριση των έργων του Τούντα προτού συναντήσω δια ζώσης ή δια μέσου των βιβλίων τους εξέχοντες μελετητές και γνώστες της μουσικής της περιόδου αυτής δεν με βοήθησε διεξοδικά. Ναι μεν τα 'δυτικά' εργαλεία που έχω αποκομίσει από τις ωδειακές σπουδές μου έδειχναν έναν δρόμο, αλλά η ευαισθησία μου και η αγάπη για όλον αυτό το μουσικό πλούτο των μικρασιατικής ρίζας τραγουδιών, καθώς και ο φόβος μη γίνω φλύαρος ή δείξω έλλειψη σεβασμού στο συνθέτη και το ύφος, σε συνδυασμό πάντα με τη μη επαρκή γνώση της μουσικής της ευρύτερης περιοχής της Ανατολικής Μεσογείου λειτούργησαν ως τροχοπέδη και δεν προχώρησα. Το ταξίδι αυτό είναι για μένα ένα προσωπικό στοίχημα. Το στοίχημα του να διατηρηθούν τα υφολογικά στοιχεία, οι 'λεπτές' ποιότητες, να συμπεριληφθούν οι καταστάσεις-συνθήκες μέσα από τις οποίες προέκυψαν τα έργα αυτά. Το ζήτημα γίνεται ακόμα πιο δύσκολο, καθώς το όλο εγχείρημα πρέπει να προσαρμοστεί πάνω σε συγκεκριμένα όργανα, τα οποία θα είναι διαθέσιμα προκειμένου να γίνει παρουσίαση σε κοινό.

Επέλεξα να μην επέμβω καθόλου στη βασική μελωδία της φωνής. Θεωρώ ότι η μελωδία για τον συνθέτη είναι σαν το ένα πόδι για το έργο του· το άλλο είναι ό,τι συμπεριλαμβάνεται στην έννοια 'ρυθμός'. Αυτά τα δύο λοιπόν, από επιλογή τα άφησα άθικτα.

Οι μεγάλοι της ενορχήστρωσης, μεταξύ των οποίων Μπετόβεν, Ραβέλ, Ντεμπισί κ.ά., έχουν σαν αρχή τους την οικονομία υλικού, δηλαδή την όσο πιο καλή διαχείριση και επεξεργασία του αρχικού μοτιβικού υλικού. Από τα χαρακτηριστικότερα και πιο γνωστά παραδείγματα απόλυτης συνέπειας σε αυτό αποτελεί η Πέμπτη συμφωνία του Μπετόβεν, που το δημοφιλέστατο ξεκίνημά της -από τα τρία όγδοα που επαναλαμβάνονται και καταλήγουν στη μεγάλη νότα μια τρίτη κάτω- ενυπάρχει σε όλο το έργο.

Έτσι, αποφάσισα να διαχειριστώ κι εγώ το υλικό του συνθέτη και να το επεξεργαστώ με αυτόν τον τρόπο. Μιμήσεις με μία, δύο και τρεις επανεμφάνισεις, μεγεθύνσεις και σμικρύνσεις του μοτιβικού υλικού, καρκινικές αναστροφές και εισόδους στα πρότυπα της φούγκας είναι μερικά από τα εργαλεία που χρησιμοποίησα.

Η άποψή μου είναι ότι η στενή επαφή και χρήση του ίδιου του υλικού, καθώς και η κατάλληλη επεξεργασία και επανένταξή του στο έργο δεν αποτελεί ξένο σώμα ή μόσχευμα που τείνει να αποβληθεί, αλλά μια νέα πρόταση με μουσικό ενδιαφέρον, για την οποία ο

³¹ Πρόσφατα (9/5/2021, πληροφορίες στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.arxeion-politismou.gr/2021/04/180.html>) δημοπρατήθηκαν από τον οίκο Φράττη εκατόν ογδόντα χειρόγραφες παρτιτούρες του συνθέτη, αλλά δυστυχώς δεν το αντιλήφθηκα έγκαιρα και προσπάθησα μάταια να επικοινωνήσω με τους νέους κατόχους.

χρόνος θα δείξει κατά πόσο μπορεί να συνυπάρξει με την αρχική ιδέα του συνθέτη όπως αποτυπώνεται στο σύνολο της παρακαταθήκης του.

Από τα λόγια στην πράξη

Τα κομμάτια στα οποία χρησιμοποιούνται τα kudum.

Ο ρόλος των kudum είναι πολλαπλός. Μία πτυχή είναι να αναδειχθεί η συγγένεια των έργων του συνθέτη με τη λόγια οθωμανική μουσική, όπου τα *ussul* εκφράζουν εκτός από τη ρυθμική αγωγή και το μέτρο, την αίσθηση, το πνεύμα και το ύφος της σύνθεσης.³² Μια δεύτερη είναι να υπογραμμίσουν το στίχο και να οδηγήσουν τη φράση στην επόμενη.

Επίσης, με τα επαναλαμβανόμενα χτυπήματα με ημίσκληρες μπαγκέτες και με ελαφρές κινήσεις του κορμού του εκτελεστή και τον σεμνά επιβλητικό ήχο τους, δίδεται η αίσθηση μιας τελετουργίας, μιας αίγλης που απέχει πολύ από τον εύθυμο και πρίμο ήχο της νταραμπούκας ή τον ακαθόριστο και αργής απόσβεσης ήχο του μπεντίρ.

Τα τραγούδια που χρησιμοποιούνται είναι τέσσερα, δύο επτάσημα, ένα τετράσημο και ένα εννεάσημο. Η χρήση στα επτάσημα δεν είναι η ίδια, ώστε κάθε ένα από αυτά να αποτελέσει διαφορετική πρόταση. Το εννεάσημο είναι μία ιδιάζουσα περίπτωση, καθώς δεν χρησιμοποιώ εννεάσημα *ussul*, ενώ στα επτάσημα υπάρχουν αυτά των 28 χρόνων, άρα $28/7=4$ μέτρα στο καθένα. Όσο απλό και αν ακούγεται, στην πράξη οφείλει αφ' ενός να μην ενοχλήσει αλλά να υπογραμμίσει το στίχο, και αφ' ετέρου να οδηγήσει με σαφήνεια τον ακροατή να κατανοήσει τις ενότητες του τραγουδιού καταστρώντας τις διακριτές.³³

Θεωρητικά το τετράσημο που απομένει είναι το πιο εύκολο, αλλά πάντα παραμένουν τα ζητήματα που αφορούν στο στίχο, στη ρυθμική αγωγή και, ασφαλώς, στο ύφος και το ήθος.

Οι διπλασιασμοί των φωνών και τα υπόλοιπα όργανα ³⁴

Ο συνθέτης συχνά υποστήριζε τη φωνή με ένα μελωδικό όργανο – βιολί, κανονάκι, μαντολίνο, κ.α. Με αυτή την πρακτική ο τραγουδιστής αισθάνεται την ασφάλεια ότι πατά σωστά στο δρόμο του τραγουδιού. Ιστορικά παρατηρούμε ότι αυτό γινόταν πάντα : από την αρχαία εποχή ως και σήμερα. Σε όποια περίοδο και να εστιάσουμε, κάποιο όργανο αναλαμβάνει να βοηθήσει τη φωνή.

Εδώ ο ρόλος αυτός πολλές φορές μοιράζεται σε ένα ή περισσότερα όργανα. Το κλαρινέτο ή το σαξόφωνο, όταν υπάρχει τραγούδισμα, σχολιάζουν διακριτικά και αναλαμβάνουν πιο εξωστρεφή ρόλο στις εισαγωγές ή στα tutti.

Ειδικά για το κλαρινέτο, στην παρτιτούρα υπάρχουν δύο γραμμές, μία για κλαρινέτο σε σι ύφεση και μία για ντο.

Τα νυκτά – ούτι, λαούτο, κανονάκι- συνήθως είναι αυτά που υποστηρίζουν τη φωνή – επί το πλείστον το κανονάκι-, ενίοτε δε η χρήση τους έχει ρυθμικό χαρακτήρα. Ο κεμεντσές αναλαμβάνει και αυτός, συχνότερα από τα άλλα τοξωτά, να συνοδέψει τη φωνή· αρκετές

³² Αϊντεμίρ, Μ., σελ. 205.

³³ Adler, S., *The Study of Orchestration*, σελ. 547.

³⁴ Ο.π., σελ. 548-563.

φορές συμμετέχει με τα υπόλοιπα της κατηγορίας του σε αντιστικτικά παιχνίδια. Ο ρόλος του βιολιού εδώ είναι τις περισσότερες φορές σολιστικός· συνήθως του ανατίθενται όλα τα μελωδικά θέματα. Όταν αυτό δεν συμβαίνει, συμμετέχει και αυτό στην αντίστιξη και πολλές φορές υποστηρίζει τη φωνή στις καταλήξεις ή διανθίζει τη μελωδική γραμμή. Όταν η βιόλα συνυπάρχει με το βιολοντσέλο, τότε εκείνο στρέφεται στο ρόλο του μπάσου, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Αυτό συμβαίνει διότι στην ομάδα για την οποία είναι γραμμένο όλο το εγχείρημα δεν ήταν βέβαιο αν θα βρεθεί στο τέλος κοντραμπάσο· έτσι, για σιγουριά και επειδή τα μπάσα δεν μπορούν να λείπουν από ένα σύνολο, βρέθηκε η λύση της κιθάρας σε ρόλο μπασοκίθαραου. Οι γραμμές των οργάνων αυτών είναι έτσι δοσμένες ώστε, αν υπάρχουν, να δίδεται η εντύπωση ενός ολοκληρωμένου αποτελέσματος μεν, αν λείπουν δε, να μη γίνεται αισθητό λόγω της μεταστροφής του ρόλου του βιολοντσέλου. Τα υπόλοιπα κρουστά - ρεκ, κουτάλια, ζίλια- είναι βοηθητικά, επιθυμητά, αλλά όχι απαραίτητα.

ΠΡΟΣΦΥΓΟΠΟΥΛΑ³⁵

Ρυθμός : τετράσημος (tango – habanera, με αίσθηση πλατιάς πρώτης κίνησης ενωμένη με τη δεύτερη και δύο σύντομες, κοφτές στον τρίτο και τέταρτο χρόνο).

Τρόπος : Ελάσσονας - Μείζονας στο ρεφρέν .

Δομή : Εισαγωγή (μέτρα 1-9) , Πρώτη στροφή (μέτρα 10-26), Ρεφρέν (μέτρα 27-42), Ενδιάμεση εισαγωγή (μέτρα 43-51), Δεύτερη στροφή (μέτρα 52-68), ρεφρέν (69-84).

Η διατήρηση της ελπίδας της επιστροφής στον τόπο απ' όπου ξεριζώθηκαν, η ελάττωση των δακρύων, η υπόσχεση του ξαναμίγματος των δύο στην έμορφη χώρα είναι το περιεχόμενο των στίχων εδώ.

Στο τραγούδι 'Προσφυγοπούλα', (για γυναικεία και ανδρική φωνή, δύο κλαρινέτα, ή ένα και το δεύτερο σαξόφωνο άλτο, κεμεντσέ, βιολί, βιόλα ή βιολοντσέλο, βιολοντσέλο ή Κοντραμπάσο, ζίλια ή κουτάλια και Kudum) το οποίο είναι πάνω στα δυτικά πρότυπα δοσμένο, έχω διατηρήσει τη γραμμή του μπάσου, η οποία είναι από τον συνθέτη ορθά χτισμένη σε σχέση με τη μελωδία. Η επιλεγμένη από τον συνθέτη τονικότητα (ντο ελάσσονα) εκφράζει τη θλίψη, το παράπονο, την τρυφερότητα και την αγάπη.³⁶

Το kudum από την εισαγωγή ως και την ολοκλήρωση της κάθε στροφής ακολουθεί συγκεκριμένα ussul των εικοσιτεσσάρων-δώδεκα-είκοσι χρόνων (τσενμπέρ-σοφυάν-φαχτέ), ενώ στο ρεφρέν το χαβί (32 χρόνοι).

Είναι μελετημένο ώστε η ολοκλήρωση του κύκλου να συμπίπτει με την αναπνοή της φράσης ή να οδηγεί στην επόμενη. Ο ρόλος του είναι να δώσει αίγλη, σοβαρότητα και έναν τόνο θλίψης που διέπει συνεπώς όλο τον στίχο.

Τα κουτάλια, με το χαρακτηριστικό τρίηχο δέκατων έκτων πριν τον τρίτο χρόνο που υπάρχει συνεχώς, εντείνουν την προσοχή του ακροατή στον ρυθμό και, με το πυκνό παίξιμο στην εισαγωγή και το αραιώμα στην πρώτη και δεύτερη στροφή εστιάζουν στη σοβαρότητα του στίχου. Στο ρεφρέν έχουν μια σταθερή παρουσία στον ρυθμό habanera.

³⁵ Βλ. Παράρτημα, σελ.38.

³⁶ Κούντουρας, Δ. *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής Μπαρόκ*, σελ.104.

Στην εισαγωγή δεν έχω παρά μόνο δύο 'σχόλια', από το σαξόφωνο και τη βιόλα στα μέτρα 3 και 6 αντίστοιχα. Το σαξόφωνο ακολουθεί με τρίτες τη μελωδική γραμμή, ενώ η βιόλα 'εξυψώνει' τη μελωδική φράση πριν την κατάληξη. Ο διάλογος που χτίζεται με αυτά τα όργανα και τη φωνή ενισχύεται με το τρίηχο από τα κουτάλια.

Στα μέτρα 10 και 11 έχουμε μια αργή μίμηση από το βιολί και τον κεμεντσέ, ενώ ο ρόλος τους είναι να υποστηρίξουν ταυτόχρονα τη μελωδία. Το κλαρινέτο στη χαμηλή του περιοχή ενισχύει τη βιόλα, προσθέτοντας βάθος στο ένρινο ηχόχρωμά της και υπογραμμίζει το μελαγχολικό χαρακτήρα του κομματιού. Το ρυθμικό *unisono* από το βιολί και τη βιόλα στην αλλαγή οπλισμού (στα μέτρα 25 και 26) πάνω στον μείζονα και αμέσως μετά στον ελάσσονα τρόπο, με την εμπλοκή του σαξοφώνου και το ταυτόχρονο ισοκράτημα από τα υπόλοιπα όργανα δίνουν την αίσθηση μιας 'αρμόνικας', κάτι μεταξύ ακκορντεόν και ινδικού αρμονίου - Το ακκορντεόν είναι πολύ δημοφιλές, απαραίτητο θα έλεγα, σε μουσική *tango-habanera* των αρχών του 2ου αιώνα. Το ινδικό αρμόνιο,³⁷ όργανο των αρχών του 18ου αι., στην κατασκευή παραπλήσιο με το ακορντεόν, χρησιμοποιείται για διαλογισμό και ηχοθεραπεία, λόγω της ευκολίας παιξίματος και των πλούσιων αρμονικών που παράγει.³⁸

Η ανδρική φωνή στη χαμηλή της περιοχή ξεκινά δίνοντας με τον ελάσσονα τόνο την παράκληση να σταματήσει ο πόνος και το κλάμα για τον αναίτιο ξεριζωμό. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στα μέτρα 21 και 22 το εκφραστικό και φυσικό κρεσέντο, όπου ακολουθείται στην ενορχήστρωση άμεσα από τα όργανα. Η δυωδία στο ρεφρέν (στα μέτρα 27-42) ακολουθεί τα εκφραστικά πρότυπα του κουπλέ, δηλαδή την κορύφωση και τη μικρή κορώνα με το *ritenuto* λίγο πριν το τέλος του (στα μέτρα 36-38), αλλά η αντίθεση του μείζονα με τον ελάσσονα τρόπο είναι ήπια, σε μέτρια προς χαμηλό ένταση, σαν ανάμνηση. Η ανδρική φωνή εδώ είναι σε δεύτερο πλάνο, με χαρακτήρα υποστηρικτικό.

Μετά την ενδιάμεση εισαγωγή ό,τι είπαμε για την πρώτη ισχύει και για τη δεύτερη στροφή, με τη διαφορά ότι εδώ επέλεξα να εισαγάγω την ανδρική φωνή ως άμεση απόκριση στη γυναικεία που πρωταγωνιστεί, κατά τα πρότυπα της όπερας του 18^{ου}-19^{ου} αιώνα. Ο λόγος που χρησιμοποιεί ο τενόρος είναι μέσα από τους στίχους του Τούντα, χωρίς την παραμικρή προσθήκη λέξης ή νοήματος. Το τραγούδι ολοκληρώνεται με την επανάληψη του ρεφρέν και την ενίσχυση της θέσης του μέτρου στο μείζονα τρόπο.

ΠΑΓΚΡΑΤΙΩΤΙΣΣΑ³⁹

Ρυθμός : επτάσημος αργός.

Δρόμος : Χιτζάζ (μετατροπία εβίτς)

Δομή : Εισαγωγή (μέτρα 1-9, το ένατο δίνει τον παλμό του μέτρου), πρώτη στροφή (μέτρα 10-34, 25 στο σύνολο = 8+1 κατάληξη, 4+2, 4+2, 4).

Επανάληψη με τη δεύτερη στροφή, και κατάληξη με οργανική *coda* σε γοργό δίσσημο ρυθμό (μέτρα 35-66).

³⁷ Λάιος, Σ., 2021., *Saṅgīta Kirāṇ*, σελ.206-207.

³⁸ Βλ. Anonymous, n.d. *Harmonium*.

³⁹ Βλ. Παράρτημα, σελ. 55.

Γραμμένο για ανδρική φωνή και 2 κλαρινέτα (ή 1 και άλλο σαξόφωνο), κανονάκι, λάφτα, ούτι, κεμεντσέ, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, kudum.

Τα μάτια της Παγκρατιώτισσας, τα αράπικα, τρέλαναν τον άνδρα. Εκλιπαρεί για ένα φιλή, μια αγκαλιά, και εξομολογείται τη βαθιά φωτιά που έχει στα σωθικά του για κείνη.

Για την εισαγωγή στο kudum επέλεξα το ussul «devr-i-kebir», αλλά σε γρήγορο χρόνο. Στο επτάσημο τα οκτώ εισαγωγικά μέτρα έχουν πενήντα έξι χρόνους, άρα το συμπιεσμένο ussul ακούγεται δύο φορές.

Στο μέτρο εννέα -όπως και στο 18- ακολουθεί την οργανική κατάληξη. Η επιλογή αυτή μπορεί να φαίνεται πυκνή, αλλά αφ' ενός τα όργανα παίζουν σε unisono τη μελωδία και χρειάζονται μία στέρεη και ικανή ρυθμική βάση και αφ' ετέρου στο μέτρο δέκα που εισέρχεται η φωνή, όλα τα όργανα οφείλουν να υποχωρήσουν· συνεπώς πρέπει να έχει προηγηθεί μια πιο έντονη παρουσία τους πριν.

Από την είσοδο της φωνής ως το μέτρο 22 το kudum ξεκινά μια απλή συνοδεία με χτύπους στον πρώτο, τρίτο, τέταρτο και έκτο χρόνο από τους επτά, που όμως σε κάθε μέτρο αναλύονται σε διαφορετικά σημεία του κρουστού – Dum, tek, te, ke – ώστε να φαίνεται σα να δημιουργείται ένα καινούριο ussul.

Στο μέτρο 10 όταν ξεκινά η φωνή, τα νυκτά και το κοντραμπάσο κρατούν ισοκράτη τη βάση, ενώ αρχίζει ένας αντιστικτικός διάλογος με τις διαδοχικές εισόδους του τσέλου, του βιολιού και του κεμεντσέ ανά ένα μέτρο.

Το βιολί απαντά στο τσέλο με τις ίδιες ρυθμικές αξίες τέσσερα όγδοα μετά και διάστημα δευτέρας κάτω – σε απόλυτη τιμή διάστημα εβδόμης πάνω. Το κύριο μέρος της μελωδίας του τσέλου είναι καρκινικό της κατάληξης της μελωδίας της φωνής, με ταυτόχρονη συνήχηση στο μέτρο 11. Ο κεμεντσές μιμείται την κεφαλή της μελωδικής γραμμής της φωνής δύο μέτρα μετά και μια τρίτη κάτω.

Στο μέτρο 13 το βιολί μιμείται τους πέντε πρώτους φθόγγους του κεμεντσέ από το προηγούμενο μέτρο και το τσέλο ταυτόχρονα μιμείται τους πέντε φθόγγους του βιολιού καρκινικά.

Ακολουθεί ένα διακριτικό κρεσέντο με ουνίσονο και τον κεμεντσέ διάστημα τρίτης πάνω στην αρχή, και μέχρι την κατάληξη στο 17 όλα τα όργανα υπογραμμίζουν με αυτόν τον τρόπο τον πόνο στο στήθος και τη φωτιά στα σωθικά που πρεσβεύει ο στίχος.

Στα μέτρα 19-20 υπάρχουν μιμήσεις της μελωδικής γραμμής της φωνής στα πρότυπα ενός stretto, με διαδοχικές εισόδους ανά δύο όγδοα από τον κεμεντσέ και το βιολί. Η τέταρτη είσοδος του τσέλου στο ισχυρό μετά από τρία όγδοα κλειδώνει τη μίμηση με τρόπο που θυμίζει τιχάι -στο επτάσημο, αντί να τονιστεί 3-2-2 γίνεται 2-2-3· σε συνδυασμό με το kudum και τα πνευστά εντείνεται η αίσθηση αυτή και ισχυροποιείται η θέση στο επόμενο μέτρο.⁴⁰ Η μετατροπή από χιτζάζ σε μακάμ εβίτς μέχρι το μέτρο 25 υποστηρίζεται διακριτικά από τα όργανα για να στραφεί η προσοχή μας στο στίχο, αλλά μόλις αναπνεύσει η φωνή στο suspiration,⁴¹ το σύνολο ξεσπά στην κατάληξη, για να έρθει το πιο δυνατό σημείο του

⁴⁰ Λάϊος, Σ., σελ. 36 και 410.

⁴¹ Κούντουρας, Δ., σελ. 110

κομματιού με μια εκ νέου μετατροπία στο αρχικό μακάμ με δυνατό unisono. Στα μέτρα αυτά, 25 ως 28, τη φωνή συνοδεύουν ο κεμεντσές και, όπως σε όλο το τραγούδι, το κανονάκι. Το ussul Muchammes - 32 χρόνοι, σε σμίκρυνση – στα μέτρα 23 ως 27 και αμέσως μετά το Aksak semay ως το μέτρο 28 επιλέχθηκαν για να αποτυπώσουν το νόημα του στίχου «*λυπήσου με, έμορφή μου Παγκρατιώτισσα, μη θέλεις, φως μου, να πεθάνω*», να δηλώσουν μια «καρδιακή αρρυθμία» αν υποθέσουμε ότι ο παλμός του kudum είναι ο παλμός της καρδιάς. Αντίστοιχες συνδέσεις και παρομοιώσεις συναντούμε συχνά στη μπαρόκ περίοδο. Στη διάσημη άρια του Μοντεβέρντι *Lasciate mi morire* αφ' ενός οι στίχοι και το νόημα έχουν πολλά κοινά σημεία με τον στίχο της Παγκρατιώτισσας, αφ' ετέρου και η μελωδική γραμμή στα «μη θέλεις φως μου» και «*lasciate mi*» τη δεύτερη φορά, έχει ανοδική πορεία με τρόπο που ξαφνιάζει.

Μετά από τα δύο εισαγωγικά μέτρα 29 και 30 έρχεται η καταληκτική τετράμετρη φράση, η οποία διακατέχεται από νοσταλγία, πόθο και προσμονή : «*Αχ και να γείρω στη θερμή αγκάλη σου, μ' ένα γλυκό φιλάκι σου να γειάνω*». Τα μέτρα 31 και 32 είναι ενορχηστρωμένα όπως τα 19 και 20 αντίστοιχα, με διαδοχικές εισόδους – μόνο δύο αυτή τη φορά – από το βιολί και το βιολοντσέλο και κλαρινέτο ή σαξόφωνο, με διαφορετικές χρονικές εισόδους από πριν, τρία όγδοα το βιολί και τέσσερα τα υπόλοιπα. Οι εισοδοί των οργάνων γίνεται με μίμηση της μελωδικής γραμμής, ενώ τα δύο καταληκτικά μέτρα είναι σε ένα κατασκευτικό unisono που σηματοδοτεί τον κοινό πόθο και τη γλυκιά προσμονή.

Μετά την εισαγωγή που έρχεται η δεύτερη στροφή, πιθανόν θα μπορούσε να τύχει διαφορετικής αντιμετώπισης ενορχηστρωτικά· πλην όμως από τη μια η φύση του τραγουδιού απαιτεί λιτά σχόλια στην αρχή για να ξεχωρίσει ο στίχος, από την άλλη η διάρκειά του δεν είναι μεγάλη, οπότε η πλοκή που έρχεται αργότερα, στο εβίτς, γίνεται πιο κατανοητή στον ακροατή τη δεύτερη φορά. Θεωρώ ότι αν υπήρχαν και άλλες ιδέες ή μελωδικές γραμμές στα όργανα θα εμπόδιζαν τόσο την κατανόηση του κειμένου όσο και την αντίληψη της δομικής μελωδίας.

Η επωδός από την ορχήστρα σε δύο τέταρτα και διπλάσιο τέμπο (μέτρα 35 ως το τέλος, 16+16) είναι συχνό φαινόμενο σε αργόσυρτους σκοπούς, υπάρχει για να ελαφρύνει το κλίμα και ίσως χρησιμοποιείται σαν γέφυρα σε ένα επόμενο τραγούδι. Εδώ τα όργανα χωρίζονται σε δύο ομάδες και ακούγεται το πρώτο δεκαεξάμετρο από τη μία και το δεύτερο και από τις δύο. Το Kudum σε Muhammes είναι χωρίς προβλήματα εφόσον μιλάμε για 32 χρόνους, αλλά σε γρήγορο τέμπο είναι ένας κύκλος ανά 16μετρο.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΩΤΙΣΣΑ⁴²

Ρυθμός : επτάσημος αργός.

Δρόμος : Χιτζαζικιάρ

Δομή : Εισαγωγή (μέτρα 1-8), τραγούδι (μέτρα 9-38, 30 στο σύνολο = 4+6, 2, 4+4, 2, 4+4) και καταληκτικό οργανικό μέρος (μέτρα 39-43).

Ο στίχος χωρίζεται σε τρεις ενότητες από δέκα, οκτώ και οκτώ μέτρα, στα οποία ενδιάμεσα παρεμβάλλονται από δύο οργανικά.

⁴² Βλ. Παράρτημα, σελ. 68.

Γραμμένο για γυναικεία φωνή, κανονάκι, λαούτο, ούτι, kudum, κεμεντσέ, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο και κιθάρα.

Ο ανδρικός πόθος για την γλυκειά Πολίτισσα από τα Πριγκηπονήσια, που τον άφησε μονάχο και δεν μπορεί να την ξεχάσει, την χρειάζεται να επιστρέψει για να «γειάνει τον πόνο του». Η εισαγωγή γίνεται σε ουνίσονο από όλα τα όργανα πλην του κοντραμπάσου, του οποίου ο ρόλος εδώ είναι λιτός. Το kudum παίζει έναν απλό επτάσημο ρυθμό στην αρχή, ενώ συνεχίζοντας πυκνώνει με όγδοα για να σηματοδοτήσει την είσοδο της φωνής ή να υποδείξει τις ενότητες (μέτρα 12, 18, 28, 34, 38).

Η όλη διαχείριση του υλικού είναι μια τρίφωνη αντίστιξη, όπου το *cantus firmus* δίδεται από τη γυναικεία φωνή.

Με την έναρξη του στίχου το βιολί με το κανονάκι υποστηρίζουν διακριτικά τη μελωδία, ο κεμεντσές μιμείται την κεφαλή της αρχικής μελωδίας του πρώτου μέτρου (μέτρο 9) με διαφορά δύο τετάρτων ενώ με ταυτόχρονη μίμηση μια τρίτη πάνω ακολουθεί το βιολοντσέλο. Στο μέτρο 10 ο κεμεντσές και το βιολοντσέλο δίνουν με αντίθετη κίνηση την οκτάβα. Ενδιαφέρον έχει η ηθελημένη αναπνοή από τα όργανα στο τέλος κάθε δίμετρου ή στο τέλος της νοηματικής φράσης που δίνεται από τον στίχο. Στα μέτρα 11 και 12, όπου ολοκληρώνεται το πρώτο τετράμετρο, γίνεται ένα ουνίσονο που καταλήγει στον τέταρτο χρόνο του 12 και ξεσπά σε ένα οργανικό κατέβασμα της μελωδίας στο φθόγγο αναφοράς σολ, με τον οποίο ξεκινά το δεύτερο μισό της πρώτης ενότητας (εξάμετρο).

Στα μέτρα 13 και 14 το βιολοντσέλο μιμείται σε διάστημα τρίτης πάνω τους τρεις πρώτους φθόγγους από τη μελωδία της φωνής – ο δεύτερος μεγενθύνεται κατά ένα όγδοο- και συνεχίζει με ακριβή μίμηση της κατάληξης της φωνής από το μέτρο 12. Στα ίδια μέτρα ο κεμεντσές μιμείται με διαφορά τετάρτου τους τέσσερις πρώτους φθόγγους, αποδίδοντάς τους όμως διαφορετικές αξίες, μειωμένες κατά ένα όγδοο – τρία ο πρώτος, δύο ο δεύτερος, ένα ο τρίτος και πάλι τρία ο τέταρτος-, ενώ ήδη από τον τέταρτο φθόγγο μέχρι τη μέση του επόμενου μέτρου προοικονομείται η φράση «δίχως εσένα πώς μπορώ, πες μου...» των μέτρων 21 και 22.

Στο μέτρο 15 ο κεμεντσές υποστηρίζει τη φράση μια τρίτη πάνω, ενώ το τσέλο τραγουδά την αρχική μελωδία του μέτρου 9 «εσέ ζητούν...». Οι παράλληλες πέμπτες που σχηματίζονται μεταξύ του κεμεντσέ και της φωνής – και των οργάνων που την υποστηρίζουν – τονίζουν ευχάριστα το κλείσιμο της φράσης και καλύπτουν με έμφαση και ευαισθησία την αναπνοή πριν από την επανάληψη της τελευταίας φράσης «γλυκειά πολίτισσά μου». Η κατάληξη στα μέτρα 17 και 18 είναι πάλι ένα ουνίσονο που σηματοδοτεί το τέλος αυτής της περιόδου. Ακολουθούν δύο εισαγωγικά μέτρα για την επόμενη ενότητα σε ουνίσονο, με εξαίρεση τον κεμεντσέ, ο οποίος προοικονομεί τους πέντε πρώτους φθόγγους από τη φράση της φωνής «δίχως εσένα πώς μπορώ, πες μου...» στα μέτρα 21 και 22, αλλά μια πέμπτη πάνω, ενώ οι επόμενοι πέντε μια τρίτη κάτω. Στα μέτρα 21 και 22 όλα τα όργανα υποστηρίζουν την εν λόγω φράση εκτός από τον κεμεντσέ, ο οποίος έχει το ισοκράτημα, και το βιολοντσέλο στο μέτρο 22 που τελικά βοηθά και αυτό στο ίσο και συνεχίζει ως το μέτρο 26.

Στα μέτρα αυτά το κοντραμπάσο – και η κιθάρα, αφού τα δύο αυτά όργανα έχουν την ίδια χρήση εδώ – παίρνει ένα πιο ρυθμικό ρόλο, πάντα όμως με την οκτάβα ή και την Πέμπτη του βασικού φθόγγου του εκάστοτε ισοκράτη, ή και μικρές διαβατικές κινήσεις. Η αραίωση της αντιστικτικής υφής γίνεται για να ακουστεί καλύτερα η φωνή, η οποία από τη μια βρίσκεται

στη χαμηλή της περιοχή και από την άλλη ο στίχος υποδηλώνει μια θλίψη, ένα παράπονο. Σε αυτό το σημείο - μέτρο 23 – το παράπονο το δηλώνει ο κεμεντσές με το ένρινο και αιχμηρό ηχώχρωμά του, ο οποίος μπαίνει στον τρίτο χρόνο με τη μελωδία του πρώτου μέτρου της εισαγωγής και αποσύρεται σε έναν διπλό ισοκράτη μέχρι το μέτρο 26. Η καταληκτική φράση στα μέτρα 27 και 28 αποτελεί την κορύφωση – φυσικά σε ουνίσονο – του κομματιού, πριν από το δυνατό επίσης οργανικό ουνίσονο των επόμενων δύο μέτρων, με εξαίρεση το βιολί όπου ισοκρατεί σε οκτάβα και αρχικά το βιολοντσέλο, που στο τέλος του δίμετρου ενώνεται με τα υπόλοιπα όργανα για να υποστηρίξει και αυτό τη φωνή στην επόμενη είσοδο. Σε αυτά τα μέτρα (31 ως 34) το βιολοντσέλο και ο κεμεντσές εναλλάσσουν συνεχώς ρόλους από το ίσο σε σπαράγματα της μελωδικής φράσης, ώστε να δημιουργηθεί το αίσθημα του ανεκπλήρωτου, της αβεβαιότητας, της αναμονής και της αγωνίας. Ο ισοκράτης στο σολ εδώ λειτουργεί σαν δεσπόζουσα, μιας και στο τέλος η κατάληξη είναι σε ντο.

Στα μέτρα 34 και 35 το τσέλο μιμείται επακριβώς τη φωνή από τα μέτρα 31 και 32, σφραγίζοντας τη φράση «πώς να ξεχάσω φως μου», της οποίας την κεφαλή μιμείται ο κεμεντσές στο 35. Στα μέτρα 37 και 38, όπου τελειώνει και το τραγούδι, έχουμε υποστήριξη σε ουνίσονο από την ορχήστρα με το βιολοντσέλο να γυρίζει σε ίσο. Ακολουθεί οργανική ομόφωνη τετράμετρη κατάληξη με επισφράγιση της θέσης στο πέμπτο μέτρο.

ΔΕΝ ΤΑ ΘΕΛΩ ΤΑ ΛΕΦΤΑ ΣΟΥ⁴³

Ρυθμός : εννεάσημος μέτριος αργός (παλαιό ζεϊμπέκικο).

Δρόμος : Χουζάμ, πειραιώτικο, νιαβέντ.

Δομή : Εισαγωγή (μέτρα 1-4), πρώτη στροφή (μέτρα 5-8, 2+2 επανάληψη), ρεφραίν (μέτρα 9-12, 2+2) και κατάληξη με τα δύο μέτρα της πρώτης στροφής. Επανάληψη του όλου με δεύτερη στροφή.

Γραμμένο για γυναικεία φωνή, κλαρινέτο, λαούτο, ούτι, Kudum, κεμεντσέ, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο ή κιθάρα.

Η περηφάνεια και η ταπεινότητα της νέας, που θέλει βιοπαλαιστή, «ντερβισάκι από την αγορά, να πουλά ψάρια» και όχι «αρχοντόμαγκα» με τα πλούτη του.

Όπως αναφέρθηκε στα εισαγωγικά, το kudum εδώ δεν βαδίζει πάνω σε εννεάσημο ουσούλ, αλλά χρησιμοποιεί τα: Μουχαμμές (32 χρόνοι, που γίνονται 16 σε διπλάσιο ρυθμό), Ντεβρ-ί-κεμπίρ (28 →14), Ακσάκ σεμάι (10→5) και Φαχτέ (20→10). Σε έναν κύκλο του τραγουδιού - εισαγωγή, στροφή, ρεφρέν- έχουμε 126 χρόνους (14 μέτρα επί εννέα το μέτρο). Με τρία Μουχαμμές (ένα στην εισαγωγή και δύο στο ρεφρέν, 3×16=48), δύο Ντεβρ-ί-κεμπίρ (στην εισαγωγή, το δεύτερο εισχωρεί στο τραγούδι, 2×14=28), δύο Ακσάκ σεμάι (το πρώτο εισάγεται στο τέλος του πρώτου μέτρου της φωνής, το δεύτερο στο τρίτο της μέτρο, 2×5=10) και τέσσερα Φαχτέ (το πρώτο ανάμεσα στα δύο Ακσάκ σεμάι και τα υπόλοιπα μετά τα δύο Μουχαμμές του ρεφρέν, 4×10=40) έχουμε τον επιθυμητό αριθμό χρόνων για ρυθμική συνοδεία. Η σειρά αυτή είναι επιλεγμένη ώστε στην αρχή να αναδείξει τα ισχυρά μέρη του μέτρου – στα τέσσερα μέτρα της εισαγωγής υπάρχει στους δύο πρώτους χρόνους ο δάκτυλος:

⁴³ Βλ. Παράρτημα, σελ. 76

–ου, δηλαδή μακρύς ο πρώτος χρόνος και δύο σύντομοι στον δεύτερο-, αλλά και γενικά σε όλο το κομμάτι· εξαίρεση αποτελούν τα μέτρα που βρίσκεται το Ακσάκ σεμάλ και το μέτρο 11 (δεύτερο Μουχαμμές).

Ταυτόχρονα με τα *ku dum* υπάρχει και το *ρεκ*, το οποίο δίνει εννεάσημο ρυθμό με έμφαση στα ζίλια στους ασθενείς χρόνους. Αυτό δεν ενοχλεί τα δύο κρουστά, για δύο λόγους: ο πρώτος είναι ότι το ηχώχρωμά τους ακόμα και στη μεμβράνη είναι διαφορετικό – το *ρεκ* πιο μικρό και ο ήχος πιο ρηχός και χωρίς διάρκεια – και ο δεύτερος είναι ότι μεταξύ τους σχηματίζεται μία αντιφωνία, ιδιαίτερα στο Ακσάκ σεμάλ και σε όποια άλλα σημεία τα *ku dum* αλλάζουν ρυθμικό σχήμα, και εκεί το *ρεκ* βοηθά πολύ στο να ακολουθήσουν το ρυθμό τα υπόλοιπα όργανα. Στην εισαγωγή το βιολοντσέλο και το κοντραμπάσο ή η κιθάρα αναλαμβάνουν ξεκάθαρα ρυθμικό ρόλο – το κοντραμπάσο/κιθάρα συνεχίζει σε όλο το κομμάτι. Η μελωδία παίζεται από τα νυκτά και το κλαρινέτο για τα δύο πρώτα μέτρα, και στη συνέχεια από τα τοξωτά, όπου το λαούτο και το ούτι έχουν ρυθμικά μοτίβα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να μειωθεί ελαφρά η ένταση, πράγμα απολύτως επιθυμητό, διότι έτσι προετοιμάζεται το έδαφος για την είσοδο της φωνής.

Στο μέτρο 5 το βιολοντσέλο μιμείται την κεφαλή του θέματος της βασικής μελωδίας, με είσοδο μετά από τέσσερα όγδοα και μια τρίτη κάτω. Ακολουθούν ο κεμεντσές και το βιολί με την ίδια απόσταση και αναλογία, δηλαδή τέσσερα όγδοα και μια Τρίτη κάτω από το βιολοντσέλο. Τα μοτίβα των τεσσάρων δέκατων έκτων και του ογδού με τα δύο δέκατα έκτα λαμβάνουν και αυτά μέρος στην αντίστιξη είτε με καρκινική κίνηση – όπως το συμπλήρωμα της φράσης από το βιολοντσέλο – είτε ως έχουν. Στο επόμενο μέτρο που ολοκληρώνεται ο στίχος, συνεχίζει η ίδια πλοκή, με το βιολοντσέλο να μιμείται σε πέμπτη κάτω, τον κεμεντσέ να εισάγει σπαράγματα από τα μοτίβα του θέματος και το βιολί να ακολουθεί τη μίμηση του βιολοντσέλου, ενώ παράλληλα κλειδώνει τη φράση. Στο τέλος του μέτρου 8, εκτός του βιολοντσέλου και του κοντραμπάσου, τα υπόλοιπα όργανα οδηγούν με κατιόντα δέκατα έκτα στη μετατροπία για το *ρεφρέν*.

Εδώ – μέτρο 9 - ακούγεται ξανά το κλαρινέτο, το οποίο σίγασε στην πρώτη στροφή, με είσοδο τέσσερα όγδοα μετά τη φωνή και με το μοτίβο των δέκατων έκτων σε διπλό ποίκιλμα, που ακολουθείται από δύο όγδοα με χαρακτήρα μίμησης των άμεσα προηγούμενων δύο ογδών από τη φωνή. Το νέο σχήμα επαναλαμβάνεται δύο φορές. Το λαούτο ακολουθεί τη μελωδία της φωνής, ενώ το ούτι ενισχύει τη μπασογραμμή ισορροπώντας μεταξύ βιολοντσέλου και κοντραμπάσου.

Ο κεμεντσές και το βιολί κάνουν ένα μεταξύ τους παιχνίδι μίμησης, με μοτίβο παρεστιγμένο, το οποίο ομοιάζει με το ξεκίνημα της εισαγωγής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του βιολοντσέλου με το μοτίβο ογδού-δύο δέκατων έκτων σε διάλογο με το κοντραμπάσο. Στο μέτρο 10 το κλαρινέτο επεκτείνει την κίνησή του και με το μεγάλο κρεσέντο οδηγεί στην ολοκλήρωση της πρώτης πρότασης του *ρεφρέν*. Στα επόμενα δύο μέτρα η πλοκή είναι η ίδια, με κάποιες μικροδιαφορές όπως η αλλαγή των ρόλων του ούτι με το λαούτο, η αλλαγή οκτάβας ή έναρξης των μοτίβων στο βιολί και τον κεμεντσέ, η συγκράτηση του κλαρινέτου στο τελείωμα του *ρεφρέν* και η μεταστροφή όλων – εκτός βιολοντσέλου και κοντραμπάσου - στο τέλος του 12 με μετατροπία στον αρχικό δρόμο σε *unisono*.

Ο πρώτος κύκλος ολοκληρώνεται με δύο μέτρα και το στίχο της πρώτης στροφής, αυτή τη φορά με το κλαρινέτο μια τρίτη κάτω από τη φωνή και τον κεμεντσέ, το βιολί και το βιολοντσέλο να συνεχίζουν το παιχνίδι των μιμήσεων για να καταλήξουν στη μελωδία της

φωνής – εκτός του βιολιού που χρησιμοποιεί διπλές χορδές. Ακολουθεί ο δεύτερος κύκλος, ο οποίος είναι πανομοιότυπος του πρώτου, αλλά με τα λόγια της δεύτερης στροφής.

Η περίπτωση του Σαμπά

Τα αμιγώς γραμμένα σε σαμπά τραγούδια στον Τούντα δεν είναι αρκετά. Το συγκεκριμένο έχει στοιχεία τόσο από εκκλησιαστικό όσο και από αραβικό ύφος.⁴⁴ Ο Μάριος Μαυροειδής στο βιβλίο του⁴⁵ μιλά για τη σχέση του μακάμ σαμπά με τον πλάγιο του Α' και την τροπική του συμπεριφορά.

ΑΛΗΘΙΝΗ ΑΓΑΠΗ⁴⁶

Ρυθμός : Τετράσημος.

Δρόμος : Σαμπά.

Δομή : Εισαγωγή (μέτρα 1-8) , α' μέρος πρώτης στροφής (μέτρα 9-20, 12=8+4), πρώτη οργανική 4μετρη γέφυρα (μέτρα 21-24), β' μέρος πρώτης στροφής (μέτρα 25-36, 12=8+4), δεύτερο μισό εισαγωγής (μέτρα 37-40), α' μέρος δεύτερης στροφής (μέτρα 41-52, 12=8+4), δεύτερη οργανική 4μετρη γέφυρα (53-56), β' μέρος δεύτερης στροφής (μέτρα 57-68, 12=8+4), δεύτερο μισό εισαγωγής (μέτρα 69-72), α' μέρος τρίτης στροφής (μέτρα 73-84, 12=8+4), τρίτη οργανική 4μετρη γέφυρα (85-88), β' μέρος τρίτης στροφής (μέτρα 89-100, 12=8+4), αυτοσχεδιασμός (αμανές, ελεύθερα μέτρα με επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο από τα όργανα, συνεκτικά εδώ τα μέτρα 101-102), τέλος με δεύτερο μισό εισαγωγής (μέτρα 103-106).

Γραμμένο για ανδρική φωνή, κουτάλια, λαούτο, ούτι, κεμεντσέ, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο ή κιθάρα.

Ένα τραγούδι πονεμένο, μια αγάπη που δεν πρόλαβε να ανθίσει, η αρρώστια που κανένας γιατρός και κανένα γιατρικό δεν μπορεί να γιάνει, ο θάνατος που μπήκε ανάμεσα στο ζευγάρι, το οποίο δεν μπορεί να ανταμώσει παρά μόνο με το θάνατο, και εκεί να ολοκληρωθεί ο γάμος.

Η μελωδία της εισαγωγής παίζεται από όλα τα όργανα, εκτός του κοντραμπάσου – το βιολοντσέλο για τα τέσσερα πρώτα μέτρα έχει ένα ρυθμικό μοτίβο και μετά παίζει και αυτό τη μελωδία. Για όλη την πρώτη στροφή το κοντραμπάσο και το ούτι παίζουν ρυθμικά, ενώ το βιολοντσέλο αρχίζει υποστηρίζοντας τη μελωδία, ενώ ήδη από το πρώτο μέτρο της εισόδου της φωνής χρησιμοποιεί μοτίβα και φράσεις που υπάρχουν στο δωδεκάμετρο που ακολουθεί. Στην κατάληξη συμπίπτει με τη φωνή προκειμένου να ολοκληρωθεί η πρώτη στροφή. Στα τέσσερα μέτρα που ακολουθούν το βιολοντσέλο έχει τη μελωδία, ενισχύεται από τον κεμεντσέ ο οποίος τη διανθίζει, και το βιολί ακολουθεί αρχικά μια τρίτη κάτω και στο τέλος της φράσης σε ουνίσονο.

⁴⁴ Οι καταλήξεις στα τετράμετρα της εισαγωγής με τις γρήγορες κινήσεις των φθόγγων, καθώς και τα μαλακά διαστήματα, σε συνδυασμό με τη χρήση των τοξωτών δίνουν αυτό το ύφος.

⁴⁵ Βλ. Μαυροειδής, Μ., σελ. 70-71, 81,82, 148 και 247.

⁴⁶ Βλ. Παράρτημα, σελ. 85.

Στο β' μέρος της πρώτης στροφής για τα τέσσερα πρώτα μέτρα (25-28) ο κεμεντσές αναλαμβάνει να στηρίξει τη φωνή, το βιολί εισάγει τη φράση του πρώτου μέρους «τέτοιο όμορφο κορίτσι» ένα μέτρο μετά και το βιολοντσέλο υπογραμμίζει την κορύφωση της φράσης στην κατάληξη του τετράμετρου και οδηγεί στο επόμενο μέτρο. Το βιολί από το μέτρο 28 ως το 31 αντιγράφει τη μελωδία της φράσης « (που δεν τό)χει δει ο ήλιος πώς το βλέπουν οι γιατροί», σε είσοδο νωρίτερη κατά δύο τέταρτα από το δεύτερο τετράμετρο του β' μέρους της πρώτης στροφής, και στη συνέχεια ξαναπιάνει ολοκληρωμένη την ίδια φράση, που τώρα σχηματίζει αντιστικτική είσοδο με τη φωνή, η οποία έπεται ένα μέτρο. Το βιολοντσέλο εδώ έχει σπαράγματα της πρώτης φράσης, και στο τελευταίο τετράμετρο είναι σε ουνίσονο με τη φωνή, μαζί με τον κεμεντσέ και το λαούτο.

Ακολουθεί το δεύτερο μισό της εισαγωγής tutti. Στη δεύτερη στροφή το βιολοντσέλο εγκαταλείπει τον σχολιασμό για οκτώ μέτρα και αποδίδει ρυθμικό μοτίβο, ενισχύοντας τη βάση. Το λαούτο αναλαμβάνει την υποστήριξη της φωνής και το βιολί τον ρόλο του σχολιαστή κατά τα πρότυπα του βιολοντσέλου στην πρώτη στροφή, με μικροδιαφορές – λ.χ. εισάγει στοιχεία και από την ενδιάμεση γέφυρα στα μέτρα 46-51, ενώ η είσοδός του ένα μέτρο μετά τη φωνή στο 42 γίνεται με τη φράση «κρύβει μέσα στην καρδιά του» και συνεχίζει στο μέτρο 44 με το «πάψε τους γιατρούς να φέρνεις». Ο κεμεντσές και το βιολοντσέλο στο μέτρο 49 επιστρέφουν σε ρόλο υποστήριξης της φωνής ως την κατάληξη του πρώτου μέρους της β' στροφής.

Τα μέτρα 57-68 είναι πανομοιότυπα με τα 25-36, με τη μικρή διαφορά του λαούτου, που υποστηρίζει τη φωνή από την αρχή. Ακολουθεί μισή εισαγωγή στα μέτρα 69-72 και έρχεται το πρώτο μισό της τρίτης στροφής (μέτρα 73-84), όπου τη φωνή υποστηρίζουν το λαούτο και ο κεμεντσές, ενώ το βιολοντσέλο έχει ακριβώς την ίδια λειτουργία και τις ίδιες γραμμές με αυτές στα μέτρα 9-20. Ακολουθεί 4μετρη γέφυρα στα μέτρα 85-88 και έρχεται το δεύτερο μισό της τελευταίας στροφής (μέτρα 89-100) που η ενορχήστρωση είναι ίδια με τα μέτρα 57-68. Στη συνέχεια έχουμε αμανέ από τη φωνή – ελεύθερη έκταση, δύο με τρεις φράσεις – και κλείσιμο με δεύτερο μισό εισαγωγής.

Τα δίσσημα

ΤΟ ΚΟΥΚΛΑΚΙ⁴⁷

Ρυθμός : δίσσημος, μέτριος γοργός (συρτός).

Δρόμος : Χιτζάζ-σαμπά.

Δομή : Εισαγωγή -μέτρα 1-8, 8= 4+4) , Πρώτη στροφή -μέτρα 9-20, 12=4+(4+4), Ρεφρέν -μέτρα 21-36, 16=(4+4)+(4+4), Ενδιάμεση εισαγωγή -μέτρα 37-44, 8=4+4, Δεύτερη στροφή -μέτρα 45-56, 12=4+(4+4), ρεφρέν -57-72, 16=(4+4)+(4+4).

Γραμμένο για γυναικεία φωνή, κανονάκι, λαούτο, ούτι, κεμεντσέ, βιολί, βιόλα ή βιολοντσέλο, κοντραμπάσο ή κιθάρα, ρεκ.

⁴⁷ Βλ. Παράρτημα σελ. 98.

Η μικρή διάρκεια ενός έρωτα, η προσμονή για ένα πεταχτό φιλί ή έστω μια ματιά θολή, η εγκατάλειψη του ενός από «το κουκλάκι» που σημάδεψε παντοτινά την καρδιά του ερωτευμένου και τον «έριξε στο σεβντά της» είναι το θέμα αυτού του τραγουδιού. Στην εισαγωγή όλα τα όργανα παίζουν τη μελωδία εκτός από τη βιόλα – ή βιολοντσέλο – και το κοντραμπάσο – ή κιθάρα – που κρατούν τον ρυθμό μαζί με το ρεκ. Το κανονάκι δεν παίζει στη συνέχεια, παρά μόνο στην επόμενη εισαγωγή.

Στην πρώτη στροφή και μέχρι το μέτρο 16 το ούτι αναλαμβάνει να υποστηρίξει τον ρυθμό μαζί με το κοντραμπάσο, ενώ το λαούτο προτείνει ενδιάμεσους ρυθμικούς σχολιασμούς στις καταλήξεις της φωνής, μέχρι το μέτρο 14, όπου μοιάζει να φέρνει κόντρα θέματα, αλλά τελικά συνάδει με τη βασική μελωδία.

Ο κεμεντσές στα μέτρα 10-12 παίζει ψήγματα της μελωδικής γραμμής και στέκεται στη βάση ρε ή στην Πέμπτη, ενώ από το 13 ως το 20 συνοδεύει τη φωνή. Το βιολί εισάγει τους πέντε πρώτους φθόγγους από τη μελωδία σε απόσταση τριών ογδών από τη φωνή, αλλά όχι με βήμα: αρχίζει από τον δεύτερο προς τον πρώτο, και μετά καθοδικά από τον πέμπτο στον τρίτο· έπειτα δίνει ολόκληρο το πεντάχορδο χιτζάζ, ανιόν και κατιόν. Στη συνέχεια – μέτρο 13 και 14 – ισοκρατεί τη βάση και από το 15 ως το 20 υποστηρίζει και αυτό τη φωνή.

Η βιόλα συμπληρώνει την κλίμακα ανοδικά, ένα ήμισυ μετά από τη φωνή, και αφού σταματήσει στην τρίτη στο μέτρο 11, επαναλαμβάνει αυτούσια τη μελωδία του πρώτου μέτρου του στίχου ξεκινώντας από τη μέση του 11· αυτό δίνει την αίσθηση μιας μίμησης με το βιολί, το οποίο καταλήγει στην τρίτη στο επόμενο μέτρο. Κατόπιν ξεκινά ισοκράτημα στο μέτρο 13 και μετά ανιούσα και κατιούσα του τρόπου, σαν ανακεφαλαίωση· το ίδιο επαναλαμβάνει στα μέτρα 17-20.

Στο μέτρο 20 μετά τον τρίτο χρόνο έχουμε μία τομή, μια γενική παύση, -G.P.- που σηματοδοτεί την έναρξη του ρεφρέν. Εδώ και για τα επόμενα δύο μέτρα (21-22) το ούτι και ο κεμεντσές συνοδεύουν τη φωνή συμπληρώνοντας με ρυθμικά μοτίβα, το λαούτο - και πάντα το κοντραμπάσο – έχει τον ρυθμό, ενώ η βιόλα κάνει σύντομες απαντήσεις στη φωνή. Το βιολί ισορροπεί ανάμεσα στη ρυθμική συνοδεία και στη βασική μελωδία. Στα επόμενα δύο μέτρα έχουμε unisono με την κατάληξη του πρώτου τετράμετρου, και αμέσως μετά το δεύτερο τετράμετρο, όπου είναι επανάληψη του πρώτου. Η μόνη αλλαγή εδώ είναι η γραμμή του ούτι με τη γραμμή του βιολιού.

Για το επόμενο τετράμετρο (29-32) το ούτι υποστηρίζει τη φωνή· ο κεμεντσές προσποιείται ότι ξεκινά την αρχική είσοδο της φωνής, αλλά επιστρέφει και αυτός σε ρόλο στήριξης. Το βιολί παίζει μία καθοδική γραμμή από μεγάλης αξίας φθόγγους με έμφαση στη βάση και την Πέμπτη και η βιόλα δίνει το χιτζάζ τετράχορδο κάτω από τη βάση πριν να επιστρέψει στο σαμπά στον μέτρο 30· κατόπιν κάνει το ίδιο μια οκτάβα πάνω και καταλήγει στη βάση στο μέτρο 32. Στα επόμενα τέσσερα μέτρα έχουμε unisono εκτός του κεμεντσέ και του βιολιού που κρατούν τη βάση με την είσοδό τους και στο επόμενο μέτρο δίνουν την εντύπωση μιας ανιούσας σε σαμπά, για να καταλήξουν μαζί με τα υπόλοιπα όργανα στα μέτρα 35 και 36.

Τα μέτρα 37-72 αποτελούν επανάληψη των 1-36, με το στίχο της δεύτερης στροφής.

Ρυθμός : δίσσημος, γοργός (χασαποσέρβικο).

Δρόμος : Νιαβέντ, Χιτζάζ.

Δομή : Εισαγωγή -μέτρα 1-24, Πρώτη στροφή -μέτρα 25-48 (24=8+16=4+4 + 4+4 + 4+4), Ρεφρέν -μέτρα 49-72 (24=8+16=4+4 + 4+4 + 4+4), και επανάληψη με τον στίχο της δεύτερης στροφής.

Γραμμένο για γυναικεία φωνή, ρεκ και κουιντέτο εγχόρδων – 1^ο βιολί, 2^ο βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο. Το κοντραμπάσο μπορεί να αντικαταστήσει η κιθάρα, το πρώτο βιολί μπορεί να αντικατασταθεί από κεμεντσέ.

Το τραγούδι αυτό μιλά για τον γυναικείο ερωτικό πόθο και το πάθος για το «αλλάνικο» και «χαδιάρικο», που χαίρεται όταν «παίζει και γλεντά με άλλη» και προκαλεί τη ζήλεια και άλλες έντονες καταστάσεις.

Η επεξεργασία του τραγουδιού αυτού έγινε για τα συγκεκριμένα όργανα που προσδίδουν ένα πιο κλασικό ύφος· η άρθρωση, η κατεύθυνση των τόξων και η όλη εικόνα παραπέμπει σε κουιντέτο κλασικής περιόδου. Το ρεκ χρησιμοποιείται μόνο στην εισαγωγή και στο τέλος, και με την ελαφρότητα του παιξίματος στα ζίλια προσομοιάζει με το ταμπουρίνο της ορχήστρας, του οποίου ο ήχος ταιριάζει απόλυτα με το γοργό δίσσημο μέτρο.

Το θέμα της εισαγωγής εισάγεται από το δεύτερο βιολί και το τσέλο σε οκτάβα. Το πρώτο βιολί δίνει συγκοπτόμενες συγχορδίες για πέντε μέτρα, και με τη γέφυρα με διπλές χορδές των μέτρων 7 και 8 παίρνει το μέρος της βιόλας από τα μέτρα 1-4, το οποίο είναι η βασική μελωδία μια τρίτη κάτω. Στα μέτρα 10-15 η βιόλα έχει μια γραμμή συμπληρωματική του κοντραμπάσου ως το unisono (μέτρο 16-24).

Την είσοδο της φωνής στο 25 μιμείται το δεύτερο βιολί στο επόμενο μέτρο, και στο μεθεπόμενο το πρώτο. Η βιόλα στο μέτρο 27 προοικονομεί την είσοδο της δεύτερης φράσης της φωνής από το 29. Στο 29 το δεύτερο βιολί επαναλαμβάνει τη μίμηση. Το βιολοντσέλο ως το 31 έχει ρυθμικά μοτίβα, κυρίως όγδοο-δύο δέκατα έκτα-δύο όγδοα, το οποίο απορρέει από τη συνοδεία του κρουστού και του μπάσου στην εισαγωγή.

Στα μέτρα 32-36 το πρώτο βιολί συνοδεύει τη φωνή, το δεύτερο βιολί το ίδιο μια τρίτη πάνω ή κάτω, η βιόλα χρησιμοποιεί τις ίδιες κινήσεις αλλά αντίθετα από το δεύτερο βιολί, ώσπου να καταλήξει σε unisono με τη φωνή ως το μέτρο 39, με την οποία σχηματίζει πριν άλλοτε τέταρτες και άλλοτε τρίτες. Το βιολοντσέλο συμπληρώνει ρυθμικά το μπάσο ως το μέτρο 37, όπου παίρνει μια μελωδική γραμμή μια έκτη κάτω από τη φωνή ως το 39. Από το μέτρο 38 το δεύτερο βιολί ξεκινά μια άνοδο -αντίθετη κίνηση ως προς τις άλλες φωνές- και ύστερα αναλαμβάνει να υποστηρίξει τη φωνή ως την κατάληξη (μέτρο 47).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το βιολοντσέλο στα μέτρα 42-43, όπου η προηγούμενη ρυθμική συνοδεία μεταμορφώνεται σε εμφατική κόντρα μελωδία με χαρακτηριστικό τη μίμηση της φράσης «...πεθαίνω για τα λάγνα...» της φωνής από τα μέτρα 41-42. Στα μέτρα 40-44 η συμπλήρωση του ρυθμού έρχεται από τη βιόλα. Με το ανιόν γκλισάντο του βιολιού στο μέτρο

⁴⁸ Βλ. Παράρτημα, σελ. 109.

41 και τη μίμηση της ίδιας φράσης της φωνής στο 42, ολοκληρώνεται σαν τρίφωνος κανόνας το παιχνίδι των τριών μέτρων μεταξύ του τραγουδιστή και των δύο τοξοτών.

Στα μέτρα 45-47 η βιόλα εφαρμόζει αντίθετη κίνηση προς το βιολοντσέλο και τη φωνή, ενώ στο 46 το πρώτο βιολί συμπληρώνει την κάθοδο της φωνής ως την οκτάβα -μπορούμε να πούμε ότι τη μιμείται μια πέμπτη κάτω. Ταυτόχρονα η βιόλα έχει μίμηση της φωνής σε διάστημα εβδόμης κάτω.

Η αλλαγή περιβάλλοντος στα μέτρα 49-52 επιτυγχάνεται με ένα unisono πέρασμα με διατονική μετατροπία -στο προηγούμενο μέτρο η κατάληξη ήταν το σολ ως βάση, άρα I=VI, V η εμφάνιση της φα και I η σι ύφεση μείζονα. Εδώ το βιολοντσέλο, υποστηριζόμενο από το δεύτερο βιολί, προσοικονομεί το μοτίβο των τριών ογδών με κατάληξη σε μισό που εμφανίζεται στη φωνή στα μέτρα 50-51. Το μοτίβο αυτό εμφανίζεται και στη βιόλα που υποστηρίζει τη φωνή, αλλά ποικίλλεται και από το πρώτο βιολί με δέκατα έκτα, καθώς το κύριο συστατικό του είναι το κατιόν διάστημα τρίτης.

Από το μέτρο 53 σταδιακά έχουμε επιστροφή στους αρχικούς ρόλους των οργάνων· αφού υποστηρίζουν πεποικιλμένα ή μη την κατάληξη ως το μέτρο 55 -το βιολί και η βιόλα μια τρίτη πάνω και μια έκτη κάτω αντίστοιχα από τη φωνή και το βιολοντσέλο οκτάβα κάτω, το δεύτερο βιολί επακριβώς- το βιολοντσέλο γυρνά σε ρυθμικά μοτίβα που είχε η βιόλα στα μέτρα 41-44 και συνεχίζει, με βοήθ από το μέτρο 66 ως την επανάληψη το δεύτερο βιολί.

Το πρώτο βιολί μεταφέρει τη μελωδία της φωνής από το 57 ένα μέτρο μετά και καταλήγει στο 60 μια τρίτη κάτω, ενώ ως το 64 υποστηρίζει διακριτικά τη μελωδία. Από το 65 ως το 68 έχει ακριβώς ό,τι και στα 41-44 και στη συνέχεια κλείνει με γρήγορη προς το τέλος κατάληξη σε συγχορδία, προκειμένου να επιστρέψει στο ρόλο της εισαγωγής.

Το δεύτερο βιολί αντιστρέφει την κατιούσα κίνηση των ογδών ανά δύο και γίνεται ανιούσα και καταλήγει ενώνοντας τις φράσεις «Δεν μπορώ..» και «χαδιάρικο».

Μεγάλη έκπληξη δημιουργεί η βιόλα στα μέτρα 57-58, που εισάγει τη μελωδία της φράσης «Δεν μπορώ, μικρό μου, δεν μπορώ», η οποία επιλέχθηκε λόγω της αντίθετης κίνησης και των ταιριαστών διαστημάτων που παράγονται στη συνήχηση με τις άλλες φωνές. Από το 59 ως την επανάληψη αναλαμβάνει να υποστηρίξει τη φωνή, είτε σε απόσταση είτε ακριβώς. Ακολουθεί επανάληψη του όλου, με τον στίχο της δεύτερης στροφής.

Τα οργανικά

ΛΟΥΛΑ Μ' ΑΘΗΝΟΥΛΑ Μ'⁴⁹

Ρυθμός : εννεάσημος (καρσιλαμάς).

Δρόμος : Ουσάκ, καρτσιγιάρ.

Δομή : Εισαγωγή -μέτρα 1-6, Πρώτη στροφή -μέτρα 7-14 (8=4+4), συνδετική δίμετρη γέφυρα (15-16) Ρεφρέν -μέτρα 17-20 (4=2+2), ενδιάμεση εισαγωγή (21-26) Δεύτερη στροφή – μέτρα

⁴⁹ Βλ. Παράρτημα, σελ. 114.

27-34 (8=4+4), δίμετρη γέφυρα (35-36), Ρεφρέν (37-40) και τέλος με τα δύο καταληκτικά μέτρα της εισαγωγής (41-42).

Γραμμένο για άλτο σαξόφωνο, λαούτο, ούτι, κεμεντσέ, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο ή μπασοκίθαρο.

Ένα τραγούδι που μιλά για τη σύγχυση που έχει προκαλέσει ο ερωτικός πόθος του άνδρα προς τη Λούλα – Αθηνούλα, και για την παρηγοριά που βρίσκει στον αργιλέ και στο χασίσι. Το κομμάτι αυτό είναι δοσμένο σαν ένας διάλογος δίφωνος, μεταξύ άλτο σαξοφώνου και βιολοντσέλου. Η ισορροπία στην ένταση μεταξύ αυτών των δύο οργάνων δεν είναι δύσκολο να επιτευχθεί· αφ' ενός η χρήση του σαξοφώνου γίνεται στη χαμηλή και μεσαία περιοχή του, αφ' ετέρου η χρήση του βιολοντσέλου όταν έχει το θέμα, γίνεται στην μεσαία προς ψηλή περιοχή, γύρω στα 300-400 Hz, όπου το συγκεκριμένο όργανο αποδίδει τη μέγιστη ένταση σε σχέση με την ακουστότητα του ανθρώπινου αυτιού.

Ο διάλογος γίνεται αισθητός από την εισαγωγή, όπου έχει το θέμα το σαξόφωνο και απαντά στον 5^ο χρόνο το βιολοντσέλο. Για να ενισχυθεί η δίφωνη αντιστικτική τάση, τα υπόλοιπα όργανα χωρίζονται σε δύο ομάδες, με το κοντραμπάσο να απέχει: Για τα τέσσερα πρώτα μέτρα το λαούτο, ο κεμεντσές και το βιολί υποστηρίζουν τη μελωδία με το άλτο σαξόφωνο, ενώ το ούτι αντιφωνεί μαζί με το βιολοντσέλο. Στον 5^ο χρόνο του τρίτου μέτρου ο κεμεντσές αλλάζει ρόλο και ενισχύει την είσοδο της ομάδας του βιολοντσέλου, όπου και παραμένει ως το τέλος της εισαγωγής. Στο μέτρο πέντε στον πέμπτο χρόνο το βιολί αφήνει την ομάδα των τοξοτών και ενισχύει την είσοδο της ομάδας του σαξοφώνου.

Στα μέτρα 7 και 8 το θέμα εισάγεται από τα τοξωτά· το βιολί κρατά αναλλοίωτη τη μελωδική γραμμή, ενώ τα υπόλοιπα εκτελούν παραλλαγές που προκύπτουν από τη βασική μελωδία. Το κοντραμπάσο μπαίνει στην άρση για τον τρίτο χρόνο και παίζει κυρίως τονική και Πέμπτη, μερικές φορές και έβδομη, με μικρές διαβατικές κινήσεις στο τέλος του μέτρου.

Στο μέτρο 9 η μελωδία επαναλαμβάνεται ενώ προστίθενται το σαξόφωνο, το λαούτο και το ούτι· στο επόμενο μέτρο όμως, βιολοντσέλο και ούτι γυρίζουν σε ρυθμική συνοδεία. Στα μέτρα 11 και 12 το σαξόφωνο παίζει το θέμα στη χαμηλή του περιοχή, αφήνοντας χώρο να ακουστεί το βιολί και το λαούτο· στα ίδια μέτρα το βιολοντσέλο παίζει το θέμα πεποικιλμένο, ενώ το ούτι βοηθά στον ρυθμό το κοντραμπάσο και ο κεμεντσές ισοκρατεί με διπλές.

Στα μέτρα 13 και 14 το βιολοντσέλο γυρίζει μαζί με τον κεμεντσέ σε ρόλο ισοκράτη, ενώ τα υπόλοιπα όργανα έχουν τη μελωδία. Στα μέτρα 15 και 16 το βιολοντσέλο παίρνει το θέμα και το σαξόφωνο, το λαούτο και το βιολί βοηθούν στον ρυθμό. Ο κεμεντσές και το ούτι δεν συμμετέχουν.

Στα επόμενα δύο μέτρα, 17 και 18, αντιστρέφονται οι ρόλοι των οργάνων με το βιολοντσέλο να περνά σε ρόλο ρυθμικό. Η εναλλαγή αυτή, ο διάλογος που εκτυλίσσεται στο ρεφρέν, ως το μέτρο 20, δημιουργεί ροή και, αν συνδυαστεί με την κατάλληλη χωροθέτηση των οργάνων στη σκηνή – τα δύο βασικά όργανα να καθίσουν σε απόσταση, δεξιά το ένα και αριστερά το άλλο - μπορεί να αποδοθεί η μετακίνηση του ενδιαφέροντος του ακροατή από αριστερά προς τα δεξιά και το αντίθετο.

Η ενδιαμέση εισαγωγή των μέτρων 21-26 εξελίσσεται ακριβώς όπως στην αρχή, στα μέτρα 1-6, αλλά και τα δύο επόμενα ομοιάζουν – τα 27 και 28 με τα 7 και 8.

Στο μέτρο 29 στον έκτο χρόνο, συμβαίνει μια ανορθόδοξη κόντρα είσοδος – σε άρση - του

βιολοντσέλου και του ούτι σαν απάντηση στα υπόλοιπα όργανα, αποτελεί όμως μίμηση του θέματος πέντε όγδοα μετά.

Στα μέτρα 31 και 32 έχουμε unisono, με το βιολοντσέλο να ποικίλει τη μελωδία και τον κεμεντσέ και το ούτι να απέχουν. Στα επόμενα δύο μέτρα προστίθεται στο unisono ο κεμεντσές, ενώ το βιολοντσέλο ισοκρατεί. Στο 35 βιολοντσέλο και ούτι έχουν το θέμα ενώ τα υπόλοιπα τον ισοκράτη· απέχει ο κεμεντσές. Στο 36 απαντά η ομάδα στο βιολοντσέλο με μίμηση της κεφαλής του θέματος, και στα επόμενα δύο μέτρα έχει το θέμα του ρεφρέν, με το βιολοντσέλο και το ούτι να παίζουν τα ρυθμικά μοτίβα, πράγμα που αντιστρέφεται στα μέτρα 39-40.

Το κομμάτι ολοκληρώνεται με τα δύο τελευταία μέτρα της μισής εισαγωγής, με το βιολί να γυρίζει σε κόντρα ρόλο μαζί με το σαξόφωνο και το λαούτο από τον 5^ο χρόνο του μέτρου 41.

ΛΙΛΗ Η ΣΚΑΝΔΑΛΙΑΡΑ⁵⁰

Ρυθμός : τετράσημος, (zifte-telli).

Δρόμος : Χιτζάζ-σαμπά.

Δομή : Εισαγωγή (μέτρα 1-8, 8=2+2+4), δύο καταληκτικά μέτρα (9-10), Πρώτη στροφή -μέτρα 11-18 (8=4+4), πρώτο ρεφρέν (19-26), αυτοσχεδιασμός σε χιτζάζ (27-28) δύο καταληκτικά μέτρα της εισαγωγής (29-30), Δεύτερη στροφή – μέτρα 31-38 (8=4+4), δεύτερο ρεφρέν (39-46), αυτοσχεδιασμός σε χιτζαζκιάρ (47-48), δύο καταληκτικά μέτρα της δεύτερης στροφής (49-50), Τρίτη στροφή (51-58), τρίτο ρεφρέν (59-66) και τέλος με εισαγωγή (67-74).

Γραμμένο για κλαρινέτο σε ντο ή σε σι ύφεση, κανονάκι, ούτι, βιολί, βιόλα ή βιολοντσέλο, βιολοντσέλο ή κοντραμπάσο, κοντραμπάσο ή μπασοκίθαρα.

Ένα δυναμικό τραγούδι, μπορεί να χαρακτηριστεί από τα πρώτα φεμινιστικά. Η Λιλή είναι αυτή που δεν υποκύπτει σε νταηλίκια και εκφοβισμούς, που η ίδια χαρακτηρίζει τον εαυτό της «πρώτη σκανταλιάρα». Περήφανα και ανυπότακτη. Η επιλογή του ρυθμού zifte-telli για τον Τούντα είναι μονόδρομος, μιας και ο ρυθμός αυτός έχει καθιερωθεί ένας από τους πιο ερωτικούς, που αναδεικνύει τη γυναικεία ομορφιά με πολλές κινήσεις στο πάνω μέρος του κορμού, στα χέρια, με φλογερές ματιές, που συχνά χορευόταν πάνω σε τραπέζι προκειμένου η χορεύτρια να βρίσκεται σε περίοπτη θέση – με περιορισμένες κινήσεις στα πόδια όμως. Εδώ η Λιλή αντιπροσωπεύεται από το εκφραστικό κλαρινέτο, το οποίο με την εξωστρέφειά του και τα τσαχπίνικα τσαλίμια του κερδίζει επάξια τον τίτλο του αδέσμευτου και του επιβλητικού.

Τα δύο πρώτα εισαγωγικά μέτρα παίζονται από το βιολοντσέλο - ή βιόλα - και το ούτι. Από το μέτρο 3 ως την κατάληξη της εισαγωγής – μέτρο 10 - μπαίνουν σε unisono όλα τα όργανα πλην του κλαρινέτου, με το κοντραμπάσο και το ρεκ να κρατούν τον ρυθμό. Με την θέση των οργάνων στο μέτρο 11 ξεκινά μια δίφωνη μίμηση των δύο πρώτων μέτρων μεταξύ κλαρινέτου και βιολοντσέλου, με διαφορά εισόδου ενός μέτρου. Το κοντραμπάσο και

⁵⁰ Βλ. Παράρτημα, σελ. 123.

το ρεκ δίνουν μόνο τη θέση στο μέτρο 13, ενώ στο 14 παίζουν όπως πριν ρυθμικά και σηματοδοτούν μαζί με το βιολοντσέλο το τέλος της μίμησης.

Τα μέτρα 15-17 εξελίσσονται όπως τα 11-13, και το 18 όπως το 14, με τη διαφορά ότι στο φόρτε προστίθενται το ούτι και το κανονάκι. Από το μέτρο 19 ως το 26 το σύνολο σε unisono υποστηρίζει το κλαρινέτο, εκτός από το κοντραμπάσο που συμμετέχει στο ρυθμό και το βιολί, το οποίο εισάγει μια κόντρα μελωδία με βεβαρυμένη την 4^η – θέλει να προοικονομήσει το σαμπά - με κάθοδο, αλλά με τις ίδιες ρυθμικές αξίες με τη βασική μελωδία. Το ανοδικό ξέσπασμά του στο μέτρο 21 θα μπορούσε να έχει τα λόγια «η Λιλή». Μετά από αυτό, γυρίζει μαζί με την υπόλοιπη ομάδα, σε ρόλο υποστήριξης, αλλά στην ψηλή οκτάβα από το μέτρο 23 ως το 26. Τα μέτρα 27-28 είναι ενδεικτικά ως προς τον αριθμό, υπάρχει ένα χιτζάζ σόλο από το κλαρινέτο· όταν τελειώσει, η ορχήστρα παίζει τα δύο καταληκτικά μέτρα της εισαγωγής (29-30).

Η δεύτερη στροφή εκτυλίσσεται αρχικά όπως και η πρώτη, με δύο σημαντικές προσθήκες: πρώτον, το κοντραμπάσο δεν σιωπά με την είσοδο του κλαρινέτου, και δεύτερον ότι στο παιχνίδι των εισόδων με μίμηση συμμετέχει και το βιολί, αλλά με καρκινικό της μελωδίας – τα μέτρα 31 και 32 είναι καρκινικό των αντίστοιχων του κλαρινέτου. Στο 34, αντί να παίζει το ίδιο με τα υπόλοιπα όργανα, αναπαράγει τη μελωδία του 32, ενώ στα 35 και 36 μιμείται την κεφαλή του θέματος με διαφορά εισόδου ενός τετάρτου και προοικονομεί το μέτρο 38. Στο δεύτερο ρεφρέν ο ρόλος του είναι ίδιος με το πρώτο, αλλά μια οκτάβα ψηλότερα στα μέτρα 38-39. Στα μέτρα 47-48 έχουμε σόλο σε σαμπά από το βιολοντσέλο – ή βιόλα -, το οποίο διακόπτεται με τα δύο καταληκτικά μέτρα του ρεφρέν (49-50).

Στην τρίτη στροφή συμβαίνει ό,τι και στη δεύτερη, με τη διαφορά ότι το κοντραμπάσο παίζει τα ίδια με αυτά της πρώτης στροφής, το βιολί έχει πάρει το μέρος του κλαρινέτου μια οκτάβα ψηλότερα, και το κλαρινέτο το μέρος του βιολιού από τη δεύτερη στροφή, με την καρκινική μίμηση. Το τρίτο ρεφρέν (59-66) είναι ίδιο με το δεύτερο, με τη διαφορά ότι το κοντραμπάσο δεν έχει πια τον ρυθμό, αλλά δίνει την εντύπωση του ισοκράτη.

Το κομμάτι ολοκληρώνεται με τα δύο πρώτα μέτρα της εισαγωγής σε unisono και στη συνέχεια την υπόλοιπη εισαγωγή όπως στην αρχή σε φόρτε.

Συμπεράσματα

Για τη μουσική του Παναγιώτη Τούντα, της οποίας η φύση βρίσκεται ανάμεσα σε δύο κόσμους – Ανατολικής και Δυτικής μουσικής – και, που αρκετά συχνά κλείνει το μάτι τόσο σε βυζαντινούς εκκλησιαστικούς ήχους όσο και σε οθωμανικά μακάμ, είναι ασφαλές να πούμε ότι η επεξεργασία τους για μεικτό σύνολο από όργανα συγκερασμένα και μη, δεν αλλοιώνει την υφή, το ήθος και το σύνολο εν γένει του προϊόντος που εισπράττει ο ακροατής, εφόσον αυτή γίνει με σεβασμό στην ποιότητα του στίχου και της μουσικής του συνθέτη· ο όρος «μουσική» περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία που διέπουν μία εκτέλεση, από τα εσωτερικά όπως το ύφος και τα κυρίαρχα συναισθήματα, ως και τα εξωτερικά όπως το τέμπο, το μέτρο κ.ά.

Η ρυθμική αγωγή, το μέτρο, ο τρόπος ή ο δρόμος και ο χαρακτήρας του κάθε τραγουδιού επηρεάζουν την ενορχηστρωτική επεξεργασία του υλικού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα βαρυφορτωμένα από αυτή την άποψη «Προσφυγοπούλα» και «Δεν τα θέλω τα λεφτά σου», που ναι μεν διαφέρουν στη ρυθμική αγωγή, στο μέτρο και το ύφος, αλλά και στα δύο υπάρχει χρήση των kudum και του κλαρινέτου - με διαφορετικό όμως τρόπο-, μιμήσεις – πιο έντονες στο δεύτερο-, unisopo κτλ. Όπως και τα τρία τετράσημα (Προσφυγοπούλα, Αληθινή αγάπη, Λιλή η σκανδαλιάρα), που είναι τελείως διαφορετικά σε όλα τα υπόλοιπα σημεία – δρόμος, ύφος, στίχος κ.ά. – είναι επακόλουθο να αντιμετωπιστούν ενορχηστρωτικά με διαφορετικό τρόπο.

Όταν το υλικό δεν είναι ξένο από τα μοτίβα και τις φράσεις που υπάρχουν στη βασική μελωδία, αυτά ενσωματώνονται και λειτουργούν ως μέρος της αισθητικής πρότασης του ενορχηστρωτή, δημιουργώντας έναν κοινό κώδικα επικοινωνίας με τον συνθέτη.

Σε περιπτώσεις όπου υπάρχει έντονη χρωματική πληροφορία, οι επιλογές είναι δύο: είτε να δώσουμε τη φράση σε όργανα της ίδιας κατηγορίας -λ.χ. νυκτά, με τάστα- είτε να προτιμήσουμε unisopo σε διαφορετικές οκτάβες, όπου οδηγός είναι πάλι τα όργανα που εξειδικεύονται στα κλάσματα του τόνου, όπως το κανονάκι.

Ο στίχος, το ύφος, ο τονισμός και τα στολίδια στη μελωδία της φωνής ορίζουν μια αισθητική κατεύθυνση στα πλαίσια ενός διαλόγου με το «γενετικό υλικό» των έργων του συνθέτη. Τα όργανα που απαντούν στη μελωδία της φωνής με φράσεις δανεισμένες από την ίδια, στην ουσία συνδιαλέγονται με τον τραγουδιστή/τρια επί ίσοις όροις, ανανεώνουν τις φράσεις και δίνουν μια άλλη οπτική στο έργο, υπογραμμίζοντας επιλεκτικά το εκάστοτε νόημα του στίχου.

Η έμπνευση για τις μελωδικές γραμμές δεν έρχεται μόνο μέσα από τη βασική μελωδία, αλλά και από το νόημα των στίχων· κάθε όργανο αντιμετωπίζεται ως φωνή άδουσα, και συμμετέχει σε μία πολυφωνική αντίστιξη ως ισότιμο μέλος της. Έτσι, πραγματώνεται ένας μουσικός και νοητικός διάλογος με την προσωπικότητα του εκάστοτε οργάνου, διαμέσου του ρόλου και της θέσης του στο σύνολο.

Βιβλιογραφία

Adler, S., 2002. *The Study of Orchestration*. 3rd edition. New York, London: Norton.

Ατζακάς, Ε., «Ακρόαση του βάθους» Μουσικοί Διαλογισμοί και Πρακτικές Τονικής Επίγνωσης στο ΚοΤαΜο, 12ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ 2020 υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, ΤΜΕΤ, ΠΑΜΑΚ, 27-29/11/2020.

Ατζακάς, Ε., 2012. «Οι άνθρωποι του ξύλου» Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου. Θεσσαλονίκη: Παν/μιο Αιγαίου.

Αϊντεμίρ, Μ., 2012. *Το τουρκικό μακάμ*. Αθήνα: Fagotto books. Μετάφραση από τα αγγλικά και επιμέλεια Κομποτιάτη, Σ. (Aydemir, M., 2010. *Turkish music makam guide*. Istanbul: Pan Yayıncılık.)

Βούλγαρης, Ε. και Βανταράκης, Β., 2006. *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου 1922-1940*. Αθήνα: Fagotto books & Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

Dempster, S., 1979. *The Modern Trombone A Definition of its Idioms*, University of California Press.

Ζερβός, Γ., 2008. Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα. Στο: Βρόντος, Χ., επιμ. 2008. *Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη. Σελ. 50-87.

Θέμελης, Δ., 1996. *Το κανονάκι*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Κένναν, Κ., 1994. *Αντίστιξη με βάση την πρακτική του 18^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Σείστρον. Μετάφραση από τα αγγλικά Ρούπας, Β., επιμέλεια Καριώτης, Ν. (Kennan, K., 1987. *Counterpoint*. 3rd edition. New Jersey: Prentice Hall Inc.)

Κούντουρας, Δ., 2020. *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής Μπαρόκ*. Αθήνα: Orpheus.

Κώστιος, Α., 2010. *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*. 2^η έκδοση. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.

Λάιος, Σ., 2021. *Saṅgīta Kīraṇ*. Αθήνα: ΙΕΜΑ – Κέντρο Μουσικής Πληροφόρησης.

Μαυροειδής, Μ., 1999. *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto books.

Μουστάκας, Α., Σπουδή Νο1 για κουαρτέτο εγχόρδων. επιμέλεια Δεμερτζής, Γ.

Σηφάκης, Γ. Μ., 1997. *Μπέλα Μπάρτοκ και Δημοτικό Τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Τάτσης, Τ. Κ., 2011. *Οργανογνωσία- Ακουστική, Μουσικά Συστήματα και Σκάλες*. 3^η έκδοση. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.

Τσούχλος, Ν., 2011. *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Φλούδας, Γ., 2013. *Οι Κλίμακες (δρόμοι) κατά το συγκερασμένο & ασυγκέραστο σύστημα*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.

Stone, K., 1980. *Music Notation in the Twentieth Century*. London: Norton.

Veale, P. και Mahnkopf, C-S., 1994. *The techniques of Oboe Playing*, Kassel: Bärenreiter.

Διαδικτυακές πηγές

Γκέκας, Γ. (2018) *Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα*. Διαθέσιμο στο https://www.academia.edu/36830579/Το_μουσικό_πορτραίτο_του_Παναγιώτη_Τούντα_Πτυχιακή_εργασία [Πρόσβαση 22 Φεβρουαρίου 2022]

Δαλιανούδη, Ρ., 2013. *Η Ανατολική, η Βαλκανική και η δυτική μουσική ταυτότητα της Ελλάδας*. Διαθέσιμο στο: <https://www.archaiologia.gr/blog/2013/09/16/η-ανατολική-η-βαλκανική-και-η-δυτική-μο/>

Αρχείο Κουνάδη

Δίσκοι 78 στροφών:

"Αληθινή αγάπη", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=4766>

"Η Παγκρατιώτισσα", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=4563>

"Λιλή η σκανδαλιάρα", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=4145>

"Κουκλάκι μου", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=10628>

"Με ζουρνάδες με νταούλια", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=4299>

"Πριγκηπιώτισσα", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=10641>

"Προσφυγοπούλα", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=10429>

"Προσφυγοπούλα", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=11123>

"Γκαρσόνα", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=4167>

Παρτιτούρες:

"Η Αθηναία", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=2739>

"Μην πάψεις τσελιγκόπουλο", 2019, <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=2740> [Πρόσβαση 13 Μαΐου 2021]

Κουνάδης, Π., 2015. *Παναγιώτης Τούντας-βιογραφία*.

<https://thelandofeast.wordpress.com/2015/01/15/παναγιώτης-τούντας-βιογραφία-του-παν/> [Πρόσβαση 6 Μαΐου 2021]

Μαλιάρας, Ν., *Μουσική Ανάλυση*. Διαθέσιμο στο

<https://opencourses.uoa.gr/courses/MUSIC1/> [Πρόσβαση 22 Φεβρουαρίου 2022]

Μποσκοΐτης, Α., 2015. *Παναγιώτης Τούντας: Ο χαρισματικότερος συνθέτης της Σμύρνης*.

<https://www.lifo.gr/culture/music/panagiotis-toyntas-o-harismatikoteros-synthetis-tis-smyrnis> [Πρόσβαση 5 Μαΐου 2021]

Παπαστεφάνου, Γ., 2020. *Γιώργος Παπαστεφάνου, Παναγιώτης Τούντας, Χάρις Αλεξίου*.

<https://apotis4stis5.com/ellhnika/ellhnikh-gwnia/39454-giorgos-papastefanou-panagiotis-toyntas-xaris-aleksiou> [Πρόσβαση 12 Μαΐου 2021]

Παπαστεφάνου, Γ., *Ρόζα Εσκενάζυ*.

<https://youtu.be/4EhTOZvuGjI> [Πρόσβαση 1 Φεβρουαρίου 2022]

Πλούσος, Ε., 2012. *Αρχαία ελληνική μετρική*. Παν/μιο Κύπρου.

https://www.ucy.ac.cy/ctl/documents/KEDIMA/TaxyrrythmaWinter2012-13/plousos_metriki.pdf [Πρόσβαση 17 Φεβρουαρίου 2022]

Συκιάς, Δ., 2003. *Σχήμα και Πάθος στη μουσική Μπαρόκ*.

http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2011/11/Sikias-24grammata.com_.pdf

[Πρόσβαση 11 Ιανουαρίου 2022]

Τριανταφύλλου, Γ., n.d. *Παναγιώτης Τούντας*.

https://www.tar.gr/elliniki_moysiki_panagiwtis_toyntas_br_toy_gerasimoy_triantafylloy-article-1318.html [Πρόσβαση 13 Μαΐου 2021]

Anonymous, n.d. *Harmonium*.

<https://indianculture.gov.in/musical-instruments/sushir-vadya/harmonium>

[Πρόσβαση 27 Ιανουαρίου 2022]

Παράρτημα⁵¹

⁵¹ Στην παρτιτούρα φαίνεται στο πάνω μέρος η αρίθμηση των σελίδων κάθε τραγουδιού, που αφορά μόνο σε αυτό και όχι στο σύνολο του παραρτήματος.

Προσφυγοπούλα (1927)

Βασισμένο στην εκτέλεση Βιδάλη-Βαλέρη

Παναγιώτης Τούντας
επεξεργασία: Ορέστης Ζαφειρόπουλος

Andante Maestoso $\text{♩} = 88$

The musical score is for the piece 'Προσφυγοπούλα' (1927), arranged by Panagiotis Tountas and edited by Orestis Zafiropoulos. It is based on the performance by Vidiáli-Baléri. The score is in 4/4 time and features a variety of instruments. The tempo is marked 'Andante Maestoso' with a metronome marking of 88. The key signature has two flats. The score includes parts for Clarinet in C, Clarinet in B, Alto Saxophone, Kudum (labeled 'Τσαγκιπέρ'), Finger Cymbals or Castanets, Mezzo-soprano, Tenor, Kemanche, Violin, Viola or cello, Violoncello or Contrabass, and Guitar. The woodwinds and strings play a melodic line starting with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The Kudum and Finger Cymbals/Castanets provide a rhythmic accompaniment with triplets and eighth notes. The vocal parts (Mezzo-soprano and Tenor) are currently silent. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp).

Clarinet in C
or
Clarinet in B
Alto Saxophone
Kudum
Finger Cymbals
or
Castanets
Mezzo-soprano
Tenor
Kemanche
Violin
Viola
or
cello
Violoncello
or
Contrabass
Guitar

Andante Maestoso $\text{♩} = 88$

Copyright © Ors21 orestis_cello@hotmail.com

5

Cl.

Cl.

Alto Sax.

Kd. Σοφόν

F. Cym.

Fid.

Vln.

Vla.

Vc.

Gtr.

8

V V V

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. The score is written for ten instruments: two Clarinets (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Keyboard (Kd.), F. Cym., Flute (Fid.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Guitar (Gtr.). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. The Clarinet parts feature a melodic line with a five-measure phrase starting with a '5' above the first measure. The Alto Saxophone part has a similar melodic line. The Keyboard part has a steady accompaniment with the word 'Σοφόν' written above it. The F. Cym. part has a rhythmic pattern with an '8' above a group of notes. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Violin and Viola parts have melodic lines with some grace notes. The Violoncello part has a melodic line with some grace notes. The Guitar part has a rhythmic pattern. The score is written on ten staves, with some staves having multiple lines. The page number '2' is in the top left corner. The page number '39' is in the bottom right corner.

10

Cl.

Cl.

Alto Sax.

pp

Kd. *Φαγρέ*

F. Cym. *p*

T.

1. Μη μου ρα - γί - ζεις την καρ-διά με το πα - ρά - πο - νό - σου, μη, φως μου

Fid. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *mf*

Vc. *arco p*

Gr. *mp*

15

Cl.

Cl.

Alto Sax. *colla voce*
p

Kd. Τσενμπέρ

F. Cym.

T.
8
πια για-τί πο-νώ στον πό-νο το(ν) δι-κό_σου Φλό-γα μ'α - νά - βεις στην καρ-διά

Fid.

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Gtr. *mf*

Cl. ²⁰

Cl.

Alto Sax.

Kd.

F. Cym.

T.

με τη γλυ - κειά λα λιά_ σου, Προ-σφυ-γο - πού-λα μου μι-κρή, αν λες τα βιά-σα-

Fid.

Vln.

Vla.

Vc.

Gtr.

25

Cl. *p*

Cl. *p*

Alto Sax. *p*

Kd. Χαφι *mf*

F. Cym. *mf*

M.S.

T. *mp*
Γέ-λα Προ-σφυ-γο - πού - λα, ξέ-γνα τη συμ-φο-
νά σου. *mf*
Γέ-λα Προ-σφυ-γο - πού - λα, ξέ-γνα τη συμ-φο-

Fid. *mp*

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.

30

Cl.
Cl.
Alto Sax.
Kd.
F. Cym.
M-S.
T.
Fid.
Vln.
Vla.
Vc.
Gtr.

ρά και στα πα-λιά λη - μέ - ρια θα πά-με μια φο - ρά,
ρά και στα πα-λιά λη - μέ - ρια θα πά-με μια φο - ρά,

35

rit. a tempo ♩=88

Cl. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p*

Alto Sax. *p* *mf* *p*

Kd. *p* *p*

F. Cym. *p* *p*

M-S. *p* *mf* *p* *dolce*

στην έ-μορ-φή μας Σμύρ - νη θα χτί-σω-με φω - λιά και τη γλυ-κειάμ'(α)α -

T. *p* *mf* *p* *dolce*

στην έ-μορ-φή μας Σμύρ - νη θα χτί-σω-με φω - λιά και τη γλυ-κειάμ'(α)α -

Fid. *p* *mf* *p*

Vln. *p* *mf* *p*

Vla. *p* *mf* *p*

Vc. *mp* *mp* *mp*

Gr. *mp* *mp* *mp*

rit. a tempo ♩=88

40

Cl.
Cl.
Alto Sax.
Kd.
F. Cym.
M-S.
T.
Fid.
Vln.
Vla.
Vc.
Gtr.

mp
mf
mf
f
mf
f
f
f
f
f
f
f
f

mp
mf
f
mf
f
f
f
f

Τσενμπέρ

γά - πι θα ζού - με με φι - λιά
γά - πι θα ζού - με με φι - λιά

45

Cl. *mf*

Cl. *mf*

Alto Sax. *mp*

Kd. Σοφών

F. Cym. 3

Fid. V

Vln. V

Vla. V

Vc. V

Gr.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 45 through 49. It features a woodwind section with two Clarinets (Cl.) and an Alto Saxophone (Alto Sax.), a string section with Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), and a percussion section with Kettle Drum (Kd.) and F. Cym. (F. Cymbal). The woodwinds play a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Alto Saxophone plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The strings provide harmonic support with various articulations, including accents (V) and slurs. The Kettle Drum and F. Cymbal play a rhythmic pattern, with the F. Cym. featuring a triplet (3) in measure 46. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The word 'Σοφών' is written above the Kettle Drum staff in measure 48.

50

Cl. *mp*

Cl. *mp*

Alto Sax. *mp* *p*

Kd. *Φαγτέ* *p*

F. Cym. *mp*

M-S. *mf*
2. Πάψε, μην κλαις, α-γά-πη μου, μην κλαις και

T. *p*
2. Πάψε, μην κλαις, α-γά-πη μου,

Fid. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *p*

Vc. *mp*

Gtr. *mp*

55

Cl.

Cl.

Alto Sax.

Kd.

F. Cym.

M-S.

T.

Fid.

Vln.

Vla.

Vc.

Gr.

Γουμπέρ

θά'ρθει ώ - ρα πά - λι να πά - με με χα - ρά στην έ - μορ -

Πά - ψε, μην κλας Ε - γώ κτε - σύ

p

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

39

Cl. *p*

Cl. *p*

Alto Sax. *p*

Kd.

F. Cym.

M-S.

φή μας χό - ρα, τό - τε που - λήμ(ου)ε - γό κιε-σύ θα ζού - με

T.

Μη μου ρα - γί-ζεις την καρ-διά, που - λήμ(ου)ε - γό κιε-σύ Μμ.....

Fid.

Vln.

Vla.

Vc.

Gr.

63

Cl. *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp*

Alto Sax. *mp* *mp*

Kd.

F. Cym. *mf* *mp*

M-S.

ε-νω-μέ - να, μεσ' τα φι - λιά θα ξε-χα-στούν ό-λα τα πε - ρα -

T. *mf* *mp*

μεσ' τα φι - λιά μεσ' τα φι - λιά θα ξε-χα-στούν τα πε - ρα -

Fid. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Gr. *mf*

Musical score for page 15, featuring vocal parts and a full orchestra. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Keyboard (Kd.), Cymbals (F. Cym.), Soprano (M-S.), Tenor (T.), Flute (Fid.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Guitar (Gtr.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics in Greek. The instrumental parts include woodwinds, strings, and percussion.

67

Cl.

Cl.

Alto Sax.

Kd. Χαφι

F. Cym.

M-S.
σμέ - να _____ *mf* Γέ-λα Προ-σφυ-γο - πού - - λα, ξέ-χνα τη συμ-φο-

T.
σμέ - να _____ *mp* Γέ-λα Προ-σφυ-γο - πού - - λα, ξέ-χνα τη συμ-φο-

Fid.

Vln.

Vla.

Vc.

Gtr.

72

Cl.

Cl.

Alto Sax.

Kd.

F. Cym.

M-S.

T.

Fid.

Vln.

Vla.

Vc.

Gr.

ρά και στα πα-λιά λη - μέ - ρια θα πά-με μια φο - ρά,

ρά και στα πα-λιά λη - μέ - ρια θα πά-με μια φο - ρά,

mf

f

f

f

f

77

Cl. *p*

Cl. *p*

Alto Sax. *p*

Kd. Ντεβρι-κεμπιρ

F. Cym. *p*

M-S. *p*

T. *p*

Fid. *p*

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Gr. *p*

στην έ - μορ - φή μας Σμόρ - νη θα χτι - σο - με φο - λιά

στην έ - μορ - φή μας Σμόρ - νη θα χτι - σο - με φο - λιά

Παγκρατιώτισσα (1928)

Βασισμένο στην άεκτηλέση
(Β.Σοφρονίου)

Παναγιώτης Τούντας
επεξεργασία: Ορέστης Ζαφειρόπουλος

♩=108

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Clarinet in C and Alto Saxophone, both playing a melodic line with eighth notes and quarter notes. The third staff is for Kanonaki, playing a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The fourth staff is for Lute, playing a melodic line similar to the woodwinds. The fifth staff is for Oud, also playing a melodic line. The sixth staff is for Voice, which is currently empty. The seventh staff is for Kudum, playing a rhythmic accompaniment with eighth notes. The eighth staff is for Kemanche, playing a melodic line with accents. The ninth staff is for Violin, playing a melodic line with accents. The tenth staff is for Violoncello, playing a melodic line with accents. The eleventh staff is for Contrabass, which is currently empty. The twelfth staff is for Guitar, which is currently empty. The tempo is marked as ♩=108. The key signature has one flat and one sharp (B-flat and F-sharp). The time signature is 7/8.

Clarinet in C
or
Alto Saxophone

Kanonaki

Lute

Oud

Voice

Devr-i Kebir

Kudum

Kemanche

Violin

Violoncello

Contrabass
or

Guitar

♩=108

4

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Kud.

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gr.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 2, featuring a woodwind quintet and a string quartet. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The woodwind section includes Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), and Saxophone (San.). The string section includes Lute, Oud, Kudam (Kud.), Fiddle (Fid.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The Guitar (Gr.) part is present but contains no notes. The score is divided into four measures. The woodwinds and strings play a complex, rhythmic pattern. The Clarinet and Alto Saxophone parts are in the treble clef, while the Saxophone, Lute, Oud, and Fiddle parts are in the treble clef. The Kudam, Violin, and Viola parts are in the bass clef. The Cello and Guitar parts are in the bass clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like 'v' and 'V' above notes.

8

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Voice

Kud.

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gr.

Ε - μορ - φη Πα - γκρα - τιά - τισ - σα
 Πό - τε, να - ζιά - ρα μέ - μορ - φη

tek tek Dum ke te

Cl. ¹²

Alto Sax.

San.

Lute

Ond.

Voice

για σε πο - νεϊη καρ - δια μου, για σε πο - νεϊ το στη -θος
τη γνω - μη σου θαλ - λα - ξεεις για - τι της ματ - ρης μου καρ -

Kud.

Dum tek te ke Dum tek tek te ke tek tek

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

15

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Voice

μου, μι κρού λα μου κτέ - γω πλη - γή βα - θειά στα σω - θι - κά μου.
 διάς το αγ' - αυ - τό αγ. Πά γκρα - τιώ - τισ - σά μου, θα - σε κά - ψει.

Kud.

Dum te te tek ke tek te ke tek tek tek

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gr.

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It contains ten staves. From top to bottom: Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Saxophone (San.), Lute, Oud, Voice, Kudal (Kud.), Fiddle (Fid.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Guitar (Gr.). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The vocal line includes Greek lyrics. The Kudal part has rhythmic notations like 'Dum', 'te', 'ke', and 'tek'. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings like 'V' (Vibrato).

19

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Voice

Κυδ.

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

Μαυ - τά τα μά - τια τα γλω - κά, τ'ά - ρά - πι - κα, αχ. Πα - γκρα - τώ - τισ - σά - μου

22

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Voice

ε - τρε λά - θη - κα

Λυ - πή - σου με, — έ - μορ

Muchammes

Kud.

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

26

Cl. *mf*

Alto Sax. *mf*

San.

Lute

Oud

Voice
 φή μου Πα γκρα τώ - ρισ - σα, μη θέ - λεις φως μου να πε - θά - νω

Kud. Aksak semay Devr-i-kebir

Fid. *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Gtr. *mf*

30

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Voice

Kud.

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

p

p

Άγ, και να γεί - ρω στη θερ - μή α - γκά - λη - σου

33

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Voice

μέ - να γλω κό - φι - λά - κι σου να γειά - νο

Muchammas

Kud.

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

Allegro

2/4

pizz.

Allegro pizz.

39

San.

Kud.

Fid.

Vln.

Ve.

Cb.

Gtr.



48

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Kud.

Fid.

Vln.

Ve.

Cb.

Gtr.

56

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Kud.

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

62

Cl.

Alto Sax.

San.

Lute

Oud

Kud.

Fid.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

Πριγκιπίτσα (1930)

Βασισμένο στην εκτέλεση της Μαρίκας Πολίτσας

Παναγιώτης Τούντας
Επεξεργασία-ενορχήστρωση:
Ορέστης Ζαφειρόπουλος

The musical score is arranged for a chamber ensemble. It features ten staves: Kanonaki, Lute, Oud, Voice, Kudum, Kemanche, Violin, Violoncello, Contrabass, and Guitar. The score is in 7/4 time and D major. The tempo is marked as quarter note = 96. The Kudum part includes the lyrics "Dum tek tek" and "te| ke|". The score includes various musical notations such as trills, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 2-5. The score is written for piano and includes a right-hand melody and a left-hand bass line. The melody features trills and slurs. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. There are four measures in total.

Musical score for measures 6-9. The score includes a piano accompaniment and a vocal line. The vocal line has the lyrics "Ε - σέ ζη - τούν τα μά - τια μου,". The piano accompaniment features a right-hand melody and a left-hand bass line with a "pizz." marking. There are four measures in total.

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the upper system, and the piano accompaniment is in the lower system. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line and the first two staves of the piano accompaniment. The second system contains the vocal line and the remaining three staves of the piano accompaniment. The vocal line features a melody with several triplet markings. The piano accompaniment includes a bass line with pizzicato and arco markings, and a right-hand line with various rhythmic patterns. The lyrics are in Greek and include the words "ε - σέ - να κι η καρ - διά μου, μι - κρή μου Πρι - γκι -". There are also some non-lyric markings like "te ke te ke" and "hek" in the vocal line.

II

ε - σέ - να κι η καρ - διά μου, μι - κρή μου Πρι - γκι -

te ke te ke

hek

pizz

arco

pizz

14

πιώ - τισ - σά, γλω - κείά Πο - λι - τισ - σά μου, γλω - κείά Πο - λι - τισ - σά μου

arco

17

κείά Πο - λι - τισ - σά μου

arco

20

Δί - χως ε - σέ - να πός μπο - ρώ, πες μου χα - νού - μι μου γλυ - κό,

pizz.

23

που μ'ά - φη - σες - μο - νά - χο, χα - νού - μά - κι μου, Δί - χως ε - σέ - να, πός μπο

v

26

ό, πες μου χα - νού - μι μου γλυ - κό και τον καύ - μό σου νά' χω, αχ! μι - κρά - κι μου
 V
 arco
 3

29

Πός να ξε - χά - σω, φως μου
 pizz

32

τα χα - δά - κια σου, τα δυο σου μαύ - ρα μά - τια, τα φρυ - δά - κια σου,

arco

35

Ε - λα Πο - λί - τισ - σά μου, αχ! κιαρ - ρό - στη - σά, τον πό - νο μου να γειά νεις,

38

Πρι - γκι - πλώ - τισ - σα

41

Δεν τα θέλω τα λεφτά σου (1933)

εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

Παναγιώτης Τούντας
επεξεργασία: Ορέστης Ζαφειρόπουλος

The musical score is arranged for a variety of instruments and voice. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 78$ and a 9/4 time signature. The instruments listed are Clarinet in C, Clarinet in Bb, Lute, Oud, Voice, Kudum, Kemanche, Violin, Violoncello, Contrabass, and Guitar. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Clarinet in C, Clarinet in Bb, Lute, Oud, Voice, Kudum, Kemanche, Violin, Violoncello, Contrabass, and Guitar. The second system includes staves for Clarinet in C, Clarinet in Bb, Lute, Oud, Voice, Kudum, Kemanche, Violin, Violoncello, Contrabass, and Guitar. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The voice part includes the lyrics "Μουγαμμέζ" and "Ντεβ-ί-κεμπέρ".

2

Musical score for measures 2-3. The score consists of seven staves. The first two staves are treble clef, the third is a double bar line, the fourth and fifth are treble clef, the sixth is bass clef with a 'pizz.' marking, and the seventh is treble clef. Measure 2 contains a triplet of eighth notes in the first two staves. Measure 3 contains a triplet of eighth notes in the fourth and fifth staves.

Musical score for measures 4-5. The score consists of seven staves. The first two staves are treble clef, the third is a double bar line, the fourth and fifth are treble clef, the sixth is bass clef, and the seventh is treble clef. Measure 4 contains a triplet of eighth notes in the first two staves. Measure 5 contains a triplet of eighth notes in the fourth and fifth staves. The text "Нестр-і-кєтїр" is written above the third staff in measure 5.

5

Τα λε-φτά σου δεν τα θέ-λω 'γω, πά-ψε να μά-γα-πάς
 Δεν τα θέ-λωε-γώ τα σπí-τια σου, τα πλού-τη, τα κα-λά

Ακόσκι
 σεμάι

arco

5

δε σε θέ-λω στό 'πα μα και δυο, βρε,εισ' αρ-χο-ντό-μα-γκας
 δε με τρος με τα τερ-τί-πια σου

Φαγιτέ

4

Τα λε-φτά σου δεν τα θέ-λω 'γω, πά-ψε να μ'α-γα-πάς
 Δεν τα θέ-λωε-γώ τα σπí-τια σου, τα πλού-τη-τα κα-λά
 Ακούαί σεμáι

arco



δε σε θέ-λω στό 'πα μια και δυο, βρε,εισ' αρ-χο-ντό-μα-γκας
 δε με τρώς με τα τερ-τί-πια σου
 Μουχαμμάς

Ε-γώ θέ - λω_ ψα - ρα - δά - κι μες την α - γο - ρά, α - μάν - α - μάν,

Μουγαμής

10

p

p

νά'χει ζο - γα - ριά και δοιά - κι, ψά - ρια να που - λά.

V

V

V

Τέ-τοιο έ-να ντερ - βι-σά - κι ό - ταν α - γα - πό, α - μάν - α - μάν,

Φαγέ

The musical score consists of ten staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is a bass line with the word 'Φαγέ' above it. The sixth and seventh staves are piano accompaniment. The eighth and ninth staves are bass lines. The tenth staff is a piano accompaniment line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

12

ό - λο λε - βε - ντιά, με - ρά - κι, πώς να τ'αρ - νη - θώ
 Φαχζέ

13

Τα λε-φτά σου δεν τα θέ - λω_ 'γω, πά - ψε_____ να μ'α - γα - πάς
 Δεν τα θέ - λωε - γώ τα σπí - τια_ σου, τα πλού - τη_ τα κα - λά_

Φαγγιέ

arco

Αληθινή αγάπη (1930)

Βασισμένο στην εκτέλεση
της Ρόζας Εσκενάζυ

Παναγιώτης Τούντας
επεξεργασία: Ορέστης Ζαφειρόπουλος

♩=124

This system contains the first four measures of the piece. It features staves for Lute, Oud, Voice, finger Cymbals, Kemanche, Violin, Violoncello, Contrabass, and Guitar. The Lute and Oud parts are identical and feature a melodic line with a fermata at the end of the first measure. The Violin and Kemanche parts have trills and triplets. The Violoncello and Contrabass parts are marked 'pizz.' (pizzicato). The Guitar part has a tempo marking of ♩=124.



5

This system contains measures 5 through 8. It features staves for Lute, Oud, Voice, Fin. Cymb., Kem., Vln., Cb., and Gtr. The Lute and Oud parts continue with the melodic line. The Voice part has a fermata. The Fin. Cymb. part has a fermata and the text 'Τέ-τοιο' above it. The Kem. and Vln. parts have triplets and accents. The Cb. part has a triplet and an 'arco' marking. The Gtr. part continues with the melodic line.

9

Oud

Voice

ό - μορ - φο - κο - ρί - τσι, ό - λο νειά - τα και ζω ής - που δεν

Cb.

Gtr.

13

Oud

Voice

τό 'χει_ δει_ ο ή - λιος πώς το βλέ - πουν οι_ για - τρούι_ που δεν

Cb.

Gtr.

17

Lute

Oud

Voice

τό 'χει_ δει_ ο ή - λιος πώς το_ βλέ - πουν οι για - τρούι

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Cb.

Dr.

22

Lute

Oud

Voice

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Cb.

Gtr.

Κρύ-βει μέ - σα στην καρ -



26

Oud

Voice

Kem.

Vln.

Cb.

Ve.

Gtr.

διά της κά-ποιον πό - νο μυ - στι - κό Λειώ-νει κι οι για - τροι δεν

30

Lute

Oud

Voice

βρί-σκουν πια_ κα_ νέ - να για - τρι - κό_ Λειώ-νει κιου για - τρι_ δεν

Kem.

Vln.

Cb.

Gtr.



34

Lute

Oud

Voice

βρί-σκουν πια_ κα_ νέ - να για - τρι_ κό

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

39

Lute

Oud

Voice

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Cb.

Gtr.

Τη μα-νού - λα_της φω - νά - ζει και της



43

Lute

Oud

Voice

Vln.

Cb.

Vc.

Gtr.

λέ - γειμυ - στι - κά Πά - ψε τους για - τρούς να_ φέρ - νεις, πά - ψε

47

Musical score for measures 47-50. The score includes staves for Lute, Oud, Voice, Ken., Vln., Vc., Cb., and Gtr. The voice part includes the lyrics: πια τα για-τρι - κά πά-ψε τους για - τρούς να φέρ - νεις, πά - ψε -



51

Musical score for measures 51-54. The score includes staves for Lute, Oud, Voice, Fin.Cymb., Ken., Vln., Vc., Cb., and Gtr. The voice part includes the lyrics: πια τα για-τρι - κά

55

Lute

Oud

Voice

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Cb.

Gtr.

Ε-γώ μά - ναμ' θα πε - θά - νω και μια



59

Lute

Oud

Voice

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Cb.

Gtr.

χά - ρη σου ζη - τώ, δυο στε - φά - νια πι - κρο - δάφ - νη μεσ' τον.

63

Lute

Oud

Voice

τά - φο μου να βρω δυο στε - φά - νια πι - κρο - δάφ - νη μεσ' τον

Kem.

Vln.

Cb.

Gtr.



67

Lute

Oud

Voice

τά - φο μου να βρω

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

71

Lute

Oud

Voice

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Cb.

Gtr.

Για-τ'ο νιός που α - γα - πού - σα κιέ - λει -

75

Lute

Oud

Voice

Kem.

Vln.

Cb.
Vc.

Gtr.

πε - στην ξε - νη - τιά μου το(ν)ε - σκό - τω - σαν μα - νού - λαμ' και δεν

79

Lute

Oud

Voice

θε... ξα νάρ-θει... πα... μου το(ν)ε -σκό - τω - σαν μα - νού - λαμ' και δεν

Kem.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.



83

Lute

Oud

Voice

θε... ξα νάρ-θει... πα

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

87

Lute

Oud

Voice

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Cb.

Gtr.

Γίαν-τό μά - να μου σου λέ - γω τα στε-



91

Lute

Oud

Voice

Kem.

Vln.

Vc.
Cb.

Gtr.

φά - νια νά - ναι δυο σαν τον βρω στον άλ - λο κό - σμο μά - ναι!

95

Lute

Oud

Voice

Fin.Cymb.

Ken.

Vln.

Cb.

Gtr.

θα τον πα - ντρευ - τώ σαν τον βρω στον άλ - λο κό - σμο μά - ναμ'

99

Lute

Oud

Voice

Fin.Cymb.

Ken.

Vln.

Vc.

Cb.

Gtr.

θα τον πα - ντρευ - τώ

αμάν

103

Lute

Oud

Fin.Cymb.

Kem.

Vln.

Cb.

Gtr.

Detailed description: This musical score page contains measures 103 through 106. The score is written for seven instruments: Lute, Oud, Fin. Cymb., Kem., Vln., Cb., and Gtr. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measures 103 and 104 feature a melodic line in the Lute and Oud, marked with a fermata (∞) over the first measure. The Fin. Cymb. part consists of a steady eighth-note pattern. The Kem. and Vln. parts play a similar melodic line with accents (v) and slurs. The Cb. part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Gtr. part plays a steady eighth-note pattern. The score concludes with a double bar line at the end of measure 106.

Vc.

Κουκλάκι μου (1928)

Βασισμένο στην εκτέλεση
της Ισμήνης Διατσέντε

Παναγιώτης Τούντας
επεξεργασία : Ορέστης Ζαφειρόπουλος

Musical score for the first system of 'Κουκλάκι μου'. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features nine staves: Kanonaki, Lute, Oud, Voice, Kemanche, Violin, Viola (pizz.), Violoncello or Bass (pizz.), and Guitar (pizz.). The melody is primarily carried by the Kanonaki, Lute, Oud, and Kemanche. The string instruments provide a rhythmic accompaniment with pizzicato notes.



Musical score for the second system of 'Κουκλάκι μου', starting at measure 5. The score continues with the same instrumentation as the first system. The Kanonaki, Lute, Oud, and Kemanche parts show more complex rhythmic patterns, while the string instruments continue with their pizzicato accompaniment.

9

Lute

Oud

Voice

Κεμ.

Vln.

Vla. arco

Vc. arco

Gtr.

Φί - λα με στο στό - μα, δεν βα - στώ _____ δόσ' μουέ - να φι - λά - κι μο - να - γό σε α -



13

Lute

Oud

Voice

Κεμ.

Vln.

Vla.

Vc.

Gtr.

γά - πη - σα μι - κρά - κι μου, πο - λύ, _____ κου - κλά - κι μου, χά - θη - κα στο λά - γνο σου φι -

16

Kan.

Lute

Oud

Voice
λί σε α - γά - πη - σα πο - λύ - πο - λύ, μι - κρά - - μι - κρά - κι μου,

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.



19

Kan.

Lute

Oud

Voice
χά - θη - κα στο λά - γνο σου φι - λί τί κα - κό, τί α - πο -

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.

22

Lute

Oud

Voice

νιά πό 'χαις για 'μέ - να φός μου μέ -σα στην καρ -διά Τί κα -

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.



25

Lute

Oud

Voice

κό, τί α - πο - νιά πό 'χαις για 'μέ - να φός μου μέ -σα στην καρ

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.

28

Lute

Oud

Voice
διά, στον σεβ - ντά σου μ'έ - ρι - ξες για να πο - νό, _____ κουν - κλά - κι μου

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.



31

Lute

Oud

Voice
ντέρ - τι - μου 'βα - λες πα - ντο - τι - νό στον σεβ - ντά σου μ'έ - ρι - ξες για να πο -

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.

34

Lute

Oud

Voice

νός, ————— κου - κλά - κι μου, ντέρ - τι — μου 'βα - λες πα - ντο - τι - νό

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.



37

Kan.

Kem.

Vln.

Vla. pizz.

Ve. pizz.

Gtr.

41

Kan.
Kem.
Vln.
Vla.
Vc.
Gtr.



45

Lute
Oud
Voice
Kem.
Vln.
Vla.
Vc.
Gtr.

Αχ, ω - τήη θο - λή σου η μα - τιά _____ μ'ά - να - ψε, μι - κρά - κι μου φω - τιά μου φαρ

arco

arco

49

Lute

Oud

Voice
 μά - κω - σε τη δό - λια μου ζω - ή, ————— και κλά - κι μου, φως μου, δεν μου ά - φη - σε πνο -

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.



52

Lute

Oud

Voice
 ή μου φαρ - μά - κω - σε τη δό - λια μου πνο - ή ————— και κλά - κι μου,

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.

55

Lute

Oud

Voice

φώς μου, δεν μου ά - φη - σε πνο - ή Τί κα - κό, τί α - πο -

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.



58

Lute

Oud

Voice

για πό 'χαις για 'μέ - να φώς μου μέ - σα στην καρ - διά Τί κα -

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.

61

Lute

Oud

Voice

κό, τί α - πο - νιά πό 'χεις για 'μέ - να φώς μου μέ - σα στην καρ

Kem.

Vln.

Vla.

Vc.

Gtr.



64

Lute

Oud

Voice

διά, στον σεβ - νιά σου μέ - ρι - ζες για να πο - νώ, κου - κλά - κι μου

Kem.

Vln.

Vla.

Vc.

Gtr.

67

Kan.

Lute

Oud

Voice
ντέρ - τι μου 'βα - λες πα - ντο - τι - νό στον σεβ - ντά σου μ'έ - ρι - ξες για να πο -

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.



70

Kan.

Lute

Oud

Voice
νό, κου - κλά - κι μου, ντέρ - τι μου 'βα - λες πα - ντο - τι - νό

Kem.

Vln.

Vla.

Ve.

Gtr.

Αλάνικο (1933)

Βασισμένο στην εκτέλεση
της Ισμήνης Διατσέντε

Παναγιώτης Τούντας
επεξεργασία: Ορέστης Ζαφειρόπουλος

$\text{♩} = 104$

Score for the first system of 'Alaniko'. It includes staves for Voice, Rek, Violin, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, and Guitar. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 104. The music begins with a double bar line and repeat signs. The Voice part is mostly silent. The Rek part has a steady eighth-note rhythm. The string parts feature various rhythmic patterns and articulations like 'pizz.' and 'V'.



7

Score for the second system of 'Alaniko', starting at measure 7. It continues with the same instrumentation as the first system. The music features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The string parts are more active, with various articulations and dynamics. The tempo remains quarter note = 104.

Musical score for measures 15-22. The score includes a vocal line and a piano accompaniment with five staves. The piano part includes a double bass line and a cello/bass line. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Musical score for measures 23-30. The score includes a vocal line with Greek lyrics and a piano accompaniment with five staves. The piano part includes a double bass line and a cello/bass line. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Δεν μπο - ρώ, μι - κρό μου, δεν μπο - ρώ, Τ'ό - μορ - φό σου
 Θέ - λω πά - λι φως μου μια βρα - διά μέ - σα στη δρο

arco *f* pizz.

στό-μα λα - χτα - ρώ, Αχ! και πε - θαι - νω για τα λά - γνα σου φι - λιά, α - λά - νι - κο,
 σά - τη σουα - γκα - λιά, στην α - γκα - λιά σου που με κά - νει να πο - θώ, α - λά - νι - κο,



μέ - σα στη δρο - σά - τη σ(ου)α - γκα - λιά, Αχ και πε - θαι - νω για τα λά - γνα σου φι - λιά, χα -
 χά - νο - μαι, τρε - λαι - νο - μαι, με - θώ, στην α - γκα - λιά σου που με κά - νει να πο - θώ, χα -

44

διά - ρι - κο, μέ - σα στη δρο - σά - τη σ'(ου)α - γκα - λιά. Μα'σου δε μ'ά - φη - σες πνο
 διά - ρι - κο, χά - νο - μαι, τρε - λαι - νο - μαι, με - θώ.



51

ή. — μού(έ) - χεις πο - τί - σει με φαρ - μά - κη τη ζω - ή, Κιείν'η χα - ρά σου να ζη - λεύ - ω, να γε

λάς, χα - διά - ρι - κο μ'άλ-λην ό - ταν παί-ξεις και γλε-ντάς κειν' η χα - ρά σου να ζη-



λει-ω, να γε-λάς, α - λά - νι - κο, μ'άλ-λην ό - ταν παί-ξεις και γλε - ντάς _____ ντάς _____

Λούλα μ', Αθηνούλα μ' (1935)

Βασισμένο στην εκτέλεση
της Μαριώς Μαρκοπούλου (Σαλονικιάς)

Παναγιώτης Τούντας
επεξεργασία: Ορέστης Ζαφειρόπουλος

♩=120

Alto Sax.
Lute
Oud
Kemanche
Violin
Violoncello
Contrabass
♩=120
Guitar

Detailed description: This is the first system of a musical score for the piece 'Loula mi, Athinoula mi'. It features seven staves. From top to bottom: Alto Saxophone (treble clef, 8/8 time), Lute (treble clef, 8/8 time), Oud (treble clef, 8/8 time), Kemanche (treble clef, 8/8 time), Violin (treble clef, 8/8 time), Violoncello (bass clef, 8/8 time), and Contrabass (bass clef, 8/8 time). A Guitar staff is at the bottom but contains only rests. The tempo is marked as quarter note = 120. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is in 8/8 time. The first two staves (Alto Sax and Lute) play a rhythmic melody. The Kemanche, Violin, and Violoncello staves play a more melodic line with some vibrato markings. The Contrabass and Guitar staves are mostly silent.



3

Detailed description: This is the second system of the musical score. It features five staves. From top to bottom: Alto Saxophone (treble clef, 8/8 time), Lute (treble clef, 8/8 time), Oud (treble clef, 8/8 time), Violin (treble clef, 8/8 time), and Violoncello (bass clef, 8/8 time). The Contrabass and Guitar staves are not present in this system. The tempo is marked as quarter note = 120. The key signature has two flats. The music continues with the same rhythmic and melodic patterns as the first system. The Alto Saxophone and Lute staves continue their rhythmic accompaniment. The Kemanche, Violin, and Violoncello staves continue their melodic line with vibrato markings.

2

5

Musical score for measures 2-5. The score consists of five staves. The first staff is in treble clef with a *p* dynamic. The second staff is in treble clef with a *p* dynamic. The third staff is in treble clef with a *f* dynamic. The fourth staff is in treble clef with a *p* dynamic and contains several *v* (vibrato) markings. The fifth staff is in bass clef with a *f* dynamic.



7

Musical score for measures 7-10. The score consists of six staves. The first three staves are in treble clef. The fourth staff is in bass clef and contains *pizz.* and *arco* markings. The fifth staff is in bass clef and contains *pizz.* and *arco* markings. The sixth staff is in bass clef.

10 3

Musical score for measures 10 and 11. The score consists of seven staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are in treble clef. The fourth and fifth staves are in treble clef. The sixth staff is in bass clef and includes the instruction "pizz." (pizzicato). The seventh staff is in treble clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.



12

Musical score for measures 12 and 13. The score consists of seven staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are in treble clef. The fourth and fifth staves are in treble clef. The sixth staff is in bass clef. The seventh staff is in treble clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

14

Musical score for measures 14-15. The score consists of six staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes. The bottom two staves include the instruction 'arco' and 'pizz'.



16

Musical score for measures 16-17. The score consists of six staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with a complex rhythmic pattern. The bottom two staves include the instruction 'pizz'.

18

Musical score for measures 18-19. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, the middle two in bass clef, and the bottom one in treble clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A double bar line is present after measure 18.



20

Musical score for measures 20-21. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, the middle two in bass clef, and the bottom one in treble clef. The music continues with complex rhythmic patterns. A double bar line is present after measure 20.

22

Musical score for measures 22-23. The score is written for a piano and consists of six staves. The first two staves are for the right hand, and the last four are for the left hand. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first measure of each system contains a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second measure shows a more intricate texture with multiple voices in both hands.



24

Musical score for measures 24-25. The score is written for a piano and consists of six staves. The first two staves are for the right hand, and the last four are for the left hand. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first measure of each system contains a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second measure shows a more intricate texture with multiple voices in both hands. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

26

Musical score for measures 26-27. The score consists of seven staves. The first three staves are treble clef, and the last four are bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 26 shows a dense texture of sixteenth notes across all staves. Measure 27 continues this texture, with some staves showing rests. The key signature has one flat (B-flat).



28

Musical score for measures 28-29. The score consists of seven staves. The first three staves are treble clef, and the last four are bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern. Measure 28 shows a dense texture of sixteenth notes across all staves. Measure 29 continues this texture, with some staves showing rests. The key signature has one flat (B-flat).

30

Musical score for measures 30-31. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. A 'pizz.' (pizzicato) marking is present in the second measure of the bottom staff.



32

Musical score for measures 32-33. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The music continues with complex rhythmic patterns. An 'arco' marking is present in the second measure of the bottom staff.

35

Musical score for measures 35-36. The score consists of six staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes. A 'pizz.' (pizzicato) marking is present in the second bass staff at measure 36.



37

Musical score for measures 37-38. The score consists of six staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, including many sixteenth notes and eighth notes.

Λιλή η σκανδαλιάρα (1931)

Βασισμένο στην εκτέλεση
της Ρόζας Εσκενάζυ

Παναγιώτης Τούντας
επιβερρασία : Ορέστης Ζαχαρόπουλος

Clarinet in C

Clarinet in B

Kanonaki

Oud

Rec

Violin

Viola
or
cello

Violoncello
or
Contrabass

Guitar

$J=110$

Kan.

Oud

Rec

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Gtr.

$J=110$

This musical score page contains measures 10 through 15. It features a variety of instruments including two Clarinets (Cl.), Kanon (Kan.), Oud, Recorder (Rec.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Guitar (Gtr.).

Measures 10-11: The Clarinet parts (Cl.) begin with a melodic line, marked with *tr* (trills) and *trmw* (trills with mordent). The Kanon (Kan.) and Oud parts play a rhythmic accompaniment with *trmw* markings. The Recorder (Rec.) has a simple rhythmic pattern. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts have a melodic line with *trmw* markings. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts have a bass line with *pizz* (pizzicato) markings. The Guitar (Gtr.) part has a simple rhythmic pattern.

Measures 12-13: The Clarinet parts continue with their melodic line. The Kanon (Kan.) and Oud parts continue with their rhythmic accompaniment. The Recorder (Rec.) continues with its rhythmic pattern. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts continue with their melodic line. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts continue with their bass line. The Guitar (Gtr.) part continues with its rhythmic pattern.

Measures 14-15: The Clarinet parts continue with their melodic line. The Kanon (Kan.) and Oud parts continue with their rhythmic accompaniment. The Recorder (Rec.) continues with its rhythmic pattern. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts continue with their melodic line. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts continue with their bass line. The Guitar (Gtr.) part continues with its rhythmic pattern.

20 **A**

Cl.
Cl.
Kan.
Oud
Rec
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
Gtr.

25

Cl. solo
Cl. solo
Vln. solo
Vla. solo

30

Cl. *tr*

Kan.

Oud *tr*

Rec

Vln. *tr* *V*

Vla. *tr* *V*

Vc. *pizz.* *arco*

Cb. *pizz.* *arco*

Gtr.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 30 through 34. It features ten staves for various instruments: two Clarinets (Cl.), Kanon (Kan.), Oud, Recorder (Rec), Violins (Vln.), Violas (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Guitar (Gtr.). The notation includes various musical symbols such as trills (tr), accents (^), and dynamic markings like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). A double bar line with a repeat sign is located at the beginning of the section.

35

Cl. *tr*

Cl. *tr*

Kan.

Oud

Rec

Vln. *V*

Vla. *tr* *V*

Vc. *gliss.* *pizz.* *arco*

Cb. *gliss.*

Gtr. *gliss.*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 35 through 39. It features the same ten staves as the previous block. The notation includes trills (tr), accents (^), and dynamic markings like *gliss.* (glissando), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). A double bar line with a repeat sign is located at the beginning of the section.

Musical score for measures 40-44. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Kanon (Kan.), Oud, Recorder (Rec.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Guitar (Gtr.). The notation features various musical symbols such as trills (tr), glissandos (gliss), and triplets (3).

Musical score for measures 45-49. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Kanon (Kan.), Oud, Recorder (Rec.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Guitar (Gtr.). The notation features various musical symbols such as trills (tr) and a solo marking for the Viola part.

Musical score for measures 30-55. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Cl. (Clarinet), Cl. (Clarinet), Kan. (Kamacha), Oud, Rec. (Recorder), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabasso), and Gr. (Gitarre). The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), tremolos (tr~~~~), and glissandos (gliss.). Measure numbers 30 and 55 are indicated at the beginning of their respective systems. A double bar line with a repeat sign is located between measures 48 and 49.

Musical score for measures 60-62. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Kanon (Kan.), Oud, Recorder (Rec.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Guitar (Gtr.). The music features complex rhythmic patterns and trills. A double bar line is present at the end of measure 62.

Musical score for measures 63-65. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Kanon (Kan.), Oud, Recorder (Rec.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Guitar (Gtr.). The music continues with complex rhythmic patterns and trills. A double bar line is present at the end of measure 65.

70

Cl. *trw*

Cl. *tr* *trw*

Kan. *trw*

Oud *trw*

Rec.

Vln. *trw*

Vla. *trw*

Vc.

Cb.

Gtr.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 70 through 74. It features nine staves for different instruments. The Clarinet (Cl.) and Kanun (Kan.) parts include trills, marked with *trw*. The Oud part also features trills. The Recorder (Rec.) part has a rhythmic pattern. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts have melodic lines with trills. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts provide harmonic support. The Guitar (Gtr.) part has a rhythmic accompaniment. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.