



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
Π.Μ.Σ. «ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Ηπειρώτικο μοιρολόι στο κλαρίνο – μελωδική ανάλυση και
καταγραφή στον μείζονα πεντατονικό τρόπο από δισκογραφία της
χρονικής περιόδου 1960-2000»**

Παναγιώτης Λαζαρίδης

Επιβλέπων: Γερμανός Αχαλινοτόπουλος, αναπληρωτής καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2022

**“Lament of Epirus in folk clarinet – Melodic analysis and transcription
on the major pentatonic mode from discography of the period 1960-
2000”**

ΔΗΛΩΣΗ ΠΕΡΙ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

Δηλώνω υπεύθυνα ότι το περιεχόμενο της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας είναι αποτέλεσμα προσωπικής μελέτης και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά σε πηγές τρίτων, όπου ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Υπογραφή

Παναγιώτης Λαζαρίδης

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος προέκυψε αφενός από την αγάπη και το ενδιαφέρον που τρέφω για τη μουσική της Ηπείρου, προ πάντων δε για το μοιρολόι, καθώς αποτελεί για μένα μία από τις σπουδαιότερες εκφάνσεις δημιουργίας και έκφρασης στην ελληνική δημοτική μουσική, και αφετέρου από το σχετικά παρθένο έδαφος που συνάντησα σε τέτοιου είδους ανάλυση μοιρολογιών, που αφορά κυρίως τη χρήση της πεντατονίας και τα μοτίβα που τα συνθέτουν.

Εγκάρδιες ευχαριστίες στον δάσκαλό μου Μάνο Αχαλινωτόπουλο για την πολύτιμη καθοδήγηση και στήριξη σε κάθε φάση της έρευνας, αλλά και για το κίνητρο που συνεχώς μου έδινε εξηγώντας και υπενθυμίζοντάς μου τη σημαντικότητα αυτής της μελέτης.

Ευχαριστώ θερμά, επίσης, τον καθηγητή Αθανάσιο Λάιο για τις χρήσιμες συμβουλές και σημαντικές πληροφορίες που μου έδωσε κατά τη διεξαγωγή της έρευνας, καθώς και για τη βοήθειά του σε πρακτικά-τεχνικά ζητήματα.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για την αμέριστη στήριξη, συμπαράσταση και υπομονή κατά την χρονική διάρκεια αυτών των σπουδών.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Κύριο αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η μελωδική ανάλυση οργανικών ηπειρώτικων μοιρολογιών (και η μερική τους καταγραφή σε σημειογραφία μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα) που έχουν κοινό χαρακτηριστικό αυτό του μείζονα πεντατονικού τρόπου, όπως αυτός χρησιμοποιείται στην περιοχή της Ηπείρου. Η μελέτη πραγματοποιήθηκε πάνω σε μοιρολόγια που παίχτηκαν από επιλεγμένους καταξιωμένους Ηπειρώτες παίκτες κλαρίνου και ηχογραφήθηκαν από τη δεκαετία του 1960 έως τη δεκαετία του 2000. Η εργασία εμβαθύνει στην κίνηση των βαθμίδων του πεντατονικού τρόπου, στη δυναμική τους, στο τονικό ύψος που αποκτούν ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας, αλλά και σε χαρακτηριστικά άρθρωσης όπως τα *glissandi*, τα *mordant*, το *vibrato*. Επιπλέον, αντλώντας από το μοιρολόι του κάθε οργανοπαίχτη στοιχεία που αφορούν σε μελωδικό επίπεδο και επίπεδο άρθρωσης, έρχονται στην επιφάνεια όσα είναι κοινά μεταξύ των διαφορετικών οργανοπαιχτών, με απώτερο σκοπό την ανάδειξη κάποιων τυποποιημένων μουσικών χαρακτηριστικών και φράσεων (μοτίβων) που μπορούν χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία ενός μοιρολογιού. Η εργασία αυτή συνοδεύεται από παράσταση ερμηνείας στην οποία θα παιχτούν μοιρολόγια και γυρίσματα, με φράσεις και ιδιωματικά στοιχεία των οργανοπαιχτών που μελετήθηκαν. Στόχος της παράστασης είναι, εκτός από την εμβάθυνση στα μελωδικά χαρακτηριστικά και χαρακτηριστικά άρθρωσης των μοιρολογιών που μελετήθηκαν, να γίνουν ιδιαίτερα διακριτές οι διαφορές μεταξύ των οργανοπαιχτών.

Λέξεις-κλειδιά: ηπειρώτικο μοιρολόι, κλαρίνο, πεντατονία, αυτοσχεδιασμός, Τάσος Χαλκιάς, Πετρολούκας Χαλκιάς, Ναπολέον Δάμος, Γιώργος Μπραχόπουλος, Μιχάλης Χαλιγιάννης, Βασίλης Μπατζής, Φίλιππος Ρούντας, Βαγγέλης Χαλιγιάννης

ABSTRACT

Main subject of this project is the melodic analysis of instrumental laments of Epirus (and an indicative transcription of concrete examples in music notation) that they all have in common the major pentatonic mode, as it is being used in the region of Epirus. This study was carried out on laments that have been played by selected, noted clarinet players of Epirus and they had been recorded between 1960 and 2000. This thesis looks into the movement of the degrees of the pentatonic mode, the dynamics they can have, the pitch they receive due movements of the melody. Also, it looks into articulation characteristics such as glissandi, mordant, vibrato. Moreover, by deriving melodic and articulation material from the lament of each player, elements in common among different versions come to the surface, aiming to find typical motifs that they can be used for a creation of a lament. This thesis comes with a clarinet interpretation of laments, including phrases and idiomatic expressions of the players onto whom this study has been based. Aim of this interpretation is, besides the deepening on melodic and articulation characteristics, to reveal also the differences between the players.

Keywords: lament of Epirus, clarinet, pentatonic mode, improvisation, Tasos Chalkias, Petroloukas Chalkias, Napoleon Damos, Giorgos Brachopoulos, Michalis Chaligiannis, Vasilis Batzis, Filippos Rountas, Vangelis Chaligiannis

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	iv
Περίληψη.....	v
Abstract.....	vi
Πίνακας περιεχομένων.....	vii
1. Εισαγωγή.....	1
2. Μεθοδολογία – στοχοθεσία.....	4
3. Χειρισμοί μοιρολογιών στο κλαρίνο – τονικότητες.....	6
4. Τροπικότητα: πεντατονία ή διατονική κλίμακα;.....	8
5. Βαθμίδες του τρόπου – διαστήματα.....	12
5.1. Βασικές βαθμίδες.....	12
5.1.1. Βαθμίδα 1 ^η (βάση, τονικό κέντρο).....	12
5.1.2 Βαθμίδα 2 ^η	13
5.1.3 Βαθμίδες 4 ^η και 5 ^η	18
5.1.4 Βαθμίδα 6 ^η	18
5.2. Εξαιρετική χρήση 3 ^{ης} και 7 ^{ης} βαθμίδας στον μείζονα πεντατονικό τρόπο.....	21
5.2.1. Βαθμίδα 3 ^η	21
5.2.2. Βαθμίδα 7 ^η	26
6. Ύφος και χαρακτήρας μοιρολογιών – μελωδικά, εκφραστικά χαρακτηριστικά και χαρακτηριστικά άρθρωσης.....	31
6.1. Τάσος Χαλκιάς (1914-1992) – Μοιρολόι 1982 – Χειρισμός Σολ.....	33
6.2 Πετρολούκας Χαλκιάς (1934-) – Μοιρολόι 1993 – Χειρισμός Σολ.....	35
6.3. Ναπολέων Δάμος (1944-) – Μοιρολόι 1993 – Χειρισμός Λα.....	38
6.4. Γιώργος Μπραχόπουλος – Μοιρολόι 1974 – Χειρισμός Λα.....	39
6.5. Μιχάλης Χαλιγιάννης (1926-2016) – Μοιρολόι 1975 – Χειρισμός Λα.....	41
6.6. Βασίλης Μπατζής (1923-1993) – Μοιρολόι 1977 – Χειρισμός Λα.....	43
6.7. Φίλιππος Ρούντας (γεν. αρχές 1920) – Μοιρολόι 1961 – Χειρισμός Ντο.....	44
6.8. Βαγγέλης Χαλιγιάννης (1938-2019) – Μοιρολόι 2003 – Χειρισμός Ντο.....	46
6.9. Βασίλης Μπατζής (1923-1993) – Μοιρολόι 1975 – Χειρισμός Ρε.....	48
6.10. Πετρολούκας Χαλκιάς (1934-) – Μοιρολόι 2000 – Χειρισμός Ρε.....	49
7. Συμπεράσματα.....	51
Κατάλογος βιβλιογραφικών αναφορών.....	53
Κατάλογος δισκογραφικών αναφορών.....	54
Σύνδεσμος Google Drive με αριθμημένα ηχητικά παραδείγματα.....	56

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Κάθε φορά που ακούω τη λέξη ‘αυτοσχεδιασμός’ θυμάμαι τη φράση του Ηπειρώτη λαϊκού μουσικού που έλεγε: ‘όταν παίζω στο κλαρίνο ένα μοιρολόι ή ένα σκάρο, είμαι ελεύθερος να κάνω τα πάντα, εκτός... από αυτά που απαγορεύονται!’» (Κωτσίνης 2004, 28). Όταν αναφερόμαστε στη λέξη «μοιρολόι» και συγκεκριμένα στο οργανικό μοιρολόι (που είναι και το αντικείμενο αυτής της εργασίας), οπωσδήποτε γίνεται λόγος για έναν αυτοσχεδιασμό ή τουλάχιστον για μία μουσική φόρμα με αυτοσχεδιαστικά στοιχεία. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο παραπάνω λαϊκός οργανοπαίχτης: «είμαι ελεύθερος», που σημαίνει ότι μπορώ να παίξω εκείνα που νιώθω εγώ, εκείνα που θα μου υπαγορεύσει το μυαλό και η ψυχή, είτε μιλάμε για μοιρολόι και σκάρο είτε για ταξιμί, βέρσο ή άλλο αυτοσχεδιασμό. Βέβαια, το γεγονός και μόνο ότι σπεύδουμε να διασαφηνίσουμε το είδος του αυτοσχεδιασμού, τούτο μαρτυρά πως προσδίδουμε στον εκάστοτε αυτοσχεδιασμό κάποια χαρακτηριστικά που τον κάνουν να ξεχωρίζει από τους άλλους, ή αντίστροφα, αφαιρούμε από τον αυτοσχεδιασμό τα στοιχεία εκείνα που δεν συνάδουν στο ύφος με το οποίο έχει ταυτιστεί. Είμαι ελεύθερος, άρα, να βάλω στη σειρά που επιθυμώ και στις ποσότητες που μου αρέσουν εκείνα τα υλικά που χαρακτηρίζουν κάθε είδος αυτοσχεδιασμού ή να επιλέξω συνειδητά να μη χρησιμοποιήσω «αυτά που απαγορεύονται», δηλαδή εκείνα που θα κάνουν τον αυτοσχεδιασμό να μοιάζει με κάτι άλλο, παρά με αυτό που είχα την πρόθεση να μοιάζει. Αυτά τα μουσικά χαρακτηριστικά μπορεί να αφορούν αφενός σε μελωδικό επίπεδο και σε χαρακτηριστικά άρθρωσης και έκφρασης, αφετέρου στο τροπικό πλαίσιο και στη μεταβολή της τροπικότητας κατά την ανάπτυξη της μελωδίας. Ο Λάιος παραθέτει κάποιες φράσεις μουσικών όπως «αυτό δεν είναι σκάρος, είναι ταξιμάκι», «έμοιαζε με Μπεράτι, αλλά στο τέλος του έφυγε», «έφυγε από το σκάρο και πήγε στο μοιρολόι» (Laios 2001, 10). Βλέπουμε, έτσι, πως το μνημένο ακροατήριο αντιλαμβάνεται και διαχωρίζει τις μουσικές φόρμες ακόμη κι όταν οι διαφορές τους είναι ελάχιστες. Συνεπώς, μπορεί να αντιληφθεί κανείς ότι οι ελάχιστες αυτές διαφορές που φανερώνουν το γνώρισμα του κάθε αυτοσχεδιασμού μπορεί να προκύπτουν από τις διακεκριμένες χρήσεις της μελωδικής ανάπτυξης, του ύφους, της τροπικότητας, των στολιδιών-μελισμάτων. Βέβαια, όπως έχω διδαχθεί από τον δάσκαλό μου, Μάνο Αχαλινωτόπουλο, ο τρόπος είναι πάνω από πάνω απ’ όλα, πάνω κι από τα όργανα. Δηλαδή, δεν καθορίζουν -στην παρούσα περίπτωση- η πεντατονία, τα glissandi, τα mordant κτλ, ή ακόμη και το ίδιο το κλαρίνο, την αυθεντικότητα του μοιρολογιού αν δεν ξέρεις πώς να τα μεταχειριστείς· ο τρόπος είναι η προτεραιότητα και το ζητούμενο. Δεν έχει και τόση σημασία αν θα παίξεις το μοιρολόι με άλλο όργανο, αρκεί να κατέχεις τον τρόπο που το

χαρακτηρίζει σε όλη του την ουσία. Τον πρακτικό οργανοπαίχτη «το κλαρίνο σαν όργανο, δεν τον ενδιαφέρει», αλλά «τον ενδιαφέρει μόνο ως μέσο για ν' αποδώσει το τραγούδι του, το σκοπό του», αφού «το παν είναι ο σκοπός» (Μαζαράκη 1959, 65). Αντίθετα, μπορεί να παίζει κανείς κλαρίνο, αλλά η πεντατονία και τα στολίδια που χρησιμοποιεί να παραπέμπουν, για παράδειγμα, στη blues πεντατονία. Επομένως, η παρούσα εργασία (αν και ερευνά το κλαρίνο) απευθύνεται σε όλα τα μουσικά όργανα και σκοπός της είναι να εξετάσει τα μουσικά γνωρίσματα του οργανικού μοιρολογιού και να εμβαθύνει στον τρόπο μέσω του οποίου αυτά τα γνωρίσματα καθορίζουν αυτό που μέχρι σήμερα ονομάζεται «ηπειρώτικο μοιρολόι στο κλαρίνο».

Ειδικότερα, μέσα από τη μελέτη επιλεγμένων μοιρολογιών που ηχογραφήθηκαν μεταξύ 1960 και 2000 από Έλληνες εκτελεστές και έχουν κοινό χαρακτηριστικό αυτό του μείζονα πεντατονικού τρόπου, επιχειρήθηκε η ανάλυση και η κατηγοριοποίηση αυτών των χαρακτηριστικών, με σκοπό την ουσιαστικότερη κατανόηση του ηπειρώτικού μοιρολογιού και την ευρεία αντίληψη που μπορούν να προσδώσουν τα ξεχωριστά γνωρίσματα από τους διαφορετικούς οργανοπαίχτες. Πρέπει να επισημανθεί σε αυτό το σημείο πως το ηπειρώτικο μοιρολόι που εξετάστηκε σε τούτη την εργασία είναι αυτό που η ισχυρή ιδιοσυγκρασία των συγκεκριμένων κλαριντζήδων μετέδωσε μέσω της δισκογραφίας, και επικράτησε, κυρίως, εντός των σημερινών ελληνικών συνόρων. Επιπλέον, επιβάλλεται να καταστεί σαφές ότι η μελέτη εστιάστηκε στο άρρυθμο αυτοσχεδιαστικό μέρος και όχι στο έρρυθμο μέρος (που ονομάζεται γύρισμα ή γυρίσματα), το οποίο σε ορισμένα εκ των μοιρολογιών ακολουθεί. Ακόμη, μολονότι το ηπειρώτικο μοιρολόι χαρακτηρίζεται από πολυφωνική υφή, εν προκειμένω μελετήθηκε αποκλειστικά η βασική μελωδική γραμμή του κλαρίνου και όχι ο τρόπος εκτέλεσης των μελωδικών γραμμών που συνυπάρχουν. Σε υφολογικό επίπεδο υπάρχει γόνιμο έδαφος για μελέτη που έχει τις ρίζες του στη φωνητική πολυφωνική μουσική της Ηπείρου, γι' αυτό και μία τέτοια έρευνα θα απαιτούσε παρατήρηση και σύγκριση φωνητικών πολυφωνικών μοιρολογιών με οργανικά.

Επιλέχθηκε περιορισμένη χρονική περίοδος, ώστε να αντληθούν συμπεράσματα που θα είναι πιο στοχευμένα και επαρκέστερα τεκμηριωμένα σε σχέση με μία πιο γενικευμένη μελέτη ίδιου πλήθους πηγών που θα αφορούσε μεγαλύτερο χρονικό διάστημα. Επιπλέον, οι συγκεκριμένες δεκαετίες αποτελούν περίοδο αλλαγών σε διάφορους τομείς: η ασταθής κοινωνικοπολιτική κατάσταση της χώρας, η εσωτερική μετανάστευση, η αστικοποίηση, η αλλαγή στις ασχολίες των κατοίκων, η μεταβολή συμπεριφοράς και ήθους των συμβιωτικών ομάδων, η διακίνηση καλλιτεχνικών επιτευγμάτων μέσω της εμπορικής δισκογραφίας, η μετανάστευση στην Αμερική

ορισμένων εκ των εκτελεστών που θα μελετηθούν, σαφώς επηρέασαν τη μουσική (στο μέτρο που δύναται το καθένα να την επηρεάσει). Το ζήτημα αυτό της επιρροής θα μπορούσε να αποτελέσει θέμα για έρευνα που να θεωρεί τα πράγματα από κοινωνιολογική και ανθρωπολογική σκοπιά, η οποία πιστεύω ότι θα εξάγει σημαντικά συμπεράσματα. Ωστόσο, η παρούσα εργασία έχει αμιγώς μουσικολογική ματιά και εστιάζει στο μουσικό υλικό.

2. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ – ΣΤΟΧΟΘΕΣΙΑ

Για τη διεξαγωγή της εργασίας ακολουθήθηκε η ποιοτική μέθοδος έρευνας, μέσω της ανάλυσης ακουστικού υλικού και σύγκρισής του με τα ευρήματα της βιβλιογραφικής έρευνας που αφορούν στο ορισμένο θέμα ή σε παραπλήσια. Συγκεκριμένα, αναλύθηκαν σε μελωδικό επίπεδο μοιρολόγια από τους: Τάσο Χαλκιά, Πετρολούκα Χαλκιά, Ναπολέοντα Δάμο, Γιώργο Μπραχόπουλο, Μιχάλη Χαλιγιάννη, Βασίλη Μπατζή, Φίλιππο Ρούντα, Βαγγέλη Χαλιγιάννη. Επιπλέον, η εργασία αποτελεί εφαρμοσμένη έρευνα, καθώς επιχειρώ πρακτική εξήγηση και παράθεση των ευρημάτων, με στόχο να βοηθηθούν ειδικότερα οι οργανοπαίχτες που θα τη μελετήσουν.

Σε πρώτη φάση, επιλέχθηκαν οι εκτελέσεις των μοιρολογιών με στόχο: α) να περιλαμβάνονται οι τέσσερις διαφορετικοί χειρισμοί στους οποίους συναντάται το ηπειρώτικο μοιρολόι, β) να παίζουν κλαριντζήδες που διαφέρουν μεταξύ τους ως προς το μουσικό τους υπόβαθρο και την καλλιτεχνική τους πορεία. Σε δεύτερη φάση, παρατηρήθηκαν και μελετήθηκαν από τις ηχογραφήσεις οι βαθμίδες του μείζονα πεντατονικού ως προς τις ιδιαίτερες κινήσεις που εμφανίζουν, το τονικό τους ύψος, τη δυναμική τους. Κατόπιν, έγινε καταγραφή των εκφάνσεών τους σε παραδείγματα δυτικής μουσικής σημειογραφίας. Η αποτύπωση αυτού του είδους μουσικής στο πεντάγραμμο αδυνατεί, οπωσδήποτε, να αντικατοπτρίσει το πραγματικό άκουσμα, εφόσον περικλείει τέτοιες «υφές», που η σημειογραφία από μόνη της δεν αρκεί για να τις αποκαλύψει σε όλη τους την ουσία. Για τον λόγο αυτό, το πεντάγραμμο χρησιμοποιείται συνοδευτικά με την ηχογράφιση, κυρίως για την οπτικοποίηση των ακουστικών παραδειγμάτων. Σε τρίτη φάση, σημειώθηκαν, σχολιάστηκαν και καταγράφηκαν σε σημειογραφία ενδεικτικά παραδείγματα από εκείνα τα μουσικά υλικά των ηχογραφήσεων που, σύμφωνα με την επαναληψιμότητα που λαμβάνουν και με όσα στοιχεία έχω αντλήσει από τη βιβλιογραφία, καθώς και με την εμπειρία μου ως οργανοπαίχτης, θεωρώ ότι αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ηπειρώτικου μοιρολογιού στο κλαρίνο.

Παρακάτω, παραθέτω βασικά σημεία που προτίθεμαι να φωτίσω και αποτελούν επιμέρους στόχους της εργασίας.

A) Εφόσον μεγάλο μέρος της μουσικής της Ηπείρου χρησιμοποιεί πεντατονικούς τρόπους και, καθώς το μοιρολόι είναι η έκφανση με τη μεγαλύτερη διάνθιση και ανάπτυξη της πεντατονίας στη δημοτική μουσική, θεωρώ πως πρέπει να διασαφηνιστούν οι πεντατονικοί τρόποι που χρησιμοποιούνται όσον αφορά τη σειρά των φθόγγων και τη διαστηματική τους σχέση. Κυρίως, σκοπεύω να αναλυθεί εκείνος που θα ονοματιστεί

«μείζων πεντατονικός τρόπος» ως προς τις χαρακτηριστικές κινήσεις που σχηματίζονται, ως προς το τονικό ύψος που αποκτούν οι φθόγγοι ανάλογα με τις κινήσεις και τις έλξεις που δημιουργούνται, ως προς τη δυναμική των φθόγγων.

Β) Επιχειρώ να ανακαλύψω κατά πόσο χρησιμοποιούνται οι δύο από τις επτά νότες της διατονικής κλίμακας που δεν συμπεριλαμβάνονται σε αυτόν που θα οριστεί ως βασικός πεντατονικός τρόπος και να προσδιορίσω αν η χρήση τους είναι ισότιμη των βασικών φθόγγων ή αν υπάρχουν κάποιοι περιορισμοί στον τρόπο που εμφανίζονται στη μελωδία.

Γ) Στοχεύω στην ανάδειξη χαρακτηριστικών άρθρωσης και έκφρασης όπως τα *glissandi*, τα *mordant*, οι αποτζιατούρες, οι ατάκες (γλώσσες που χτυπάει στο καλάμι ο κλαριντζής), τα στολίδια τάαχα, η ταχύτητα και η ένταση του *vibrato*, η ταχύτητα, η ένταση και η δυναμική του παιχνιδιού, όπως επίσης στοχεύω και στην αποτύπωση συγκεκριμένων μελωδικών χαρακτηριστικών και φράσεων (μοτίβων) που εμφανίζουν κοινά στοιχεία μεταξύ των εκτελεστών.

Δ) Μελετώντας και αναλύοντας τα μοιρολόγια διαφορετικών οργανοπαιχτών, θα έρθουν στην επιφάνεια και θα επισημανθούν εκείνα τα γνωρίσματα, τα οποία κάνουν τον κάθε έναν να ξεχωρίζει και να έχει τη δική του διακριτή παρουσία και αναγνωρισιμότητα. Εξαιτίας αυτού, θα αποκαλυφθεί το εύρος της *ευπλαστότητας/ελαστικότητας* του οργανικού μοιρολογιού, δηλαδή η αντοχή του να διαφοροποιείται χωρίς να χάνει τον χαρακτήρα και την ουσία του.

3. ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ ΜΟΙΡΟΛΟΓΙΩΝ ΣΤΟ ΚΛΑΡΙΝΟ – ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΕΣ

Τα μοιρολόγια που μελετήθηκαν ποικίλουν σε τονικότητες και η επιλογή των εκτελέσεων με διαφορετικές τονικότητες ήταν εσκεμμένη, τόσο για λόγους ποικιλίας όσο και για λόγους εκτέλεσης που θα εξηγήσω αμέσως παρακάτω. Ωστόσο, αυτό που έχει σημασία στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι οι τονικότητες, αλλά ο χειρισμός που παίζει ο κλαριντζής. Ουσιαστικά, ο χειρισμός του κλαρίνου είναι η υποκειμενική τονικότητα την οποία αντιλαμβάνεται και παίζει ο κλαριντζής, αφού το κλαρίνο (όταν δεν είναι τονικότητας Ντο) είναι *όργανο μεταφοράς*. Οι χειρισμοί των μοιρολογιών που επιλέχθηκαν είναι Σολ, Λα, Ντο και Ρε. Διαχωρίζω, λοιπόν, τον χειρισμό από την τονικότητα, γιατί η πραγματική τονικότητα μπορεί να διαφέρει και εξαρτάται από την κατασκευαστική τονικότητα του κλαρίνου.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί πως ορισμένες φορές ίσως χρειαστεί να επισημανθεί ο χειρισμός που χρησιμοποιεί ο εκάστοτε κλαριντζής· να γίνει δηλαδή κάποιου είδους διάκριση μεταξύ κάποιων μοιρολογιών με κριτήριο τον χειρισμό, αφού κάθε χειρισμός μπορεί να διαφοροποιείται ως προς την ανάπτυξη της μελωδίας, τα στολίδια, τα χαρακτηριστικά άρθρωσης, αλλά και ως προς το ρετζίστρο που κινείται και τη διάθεση που μεταφέρει. Και αυτό το βεβαιώνω με σιγουριά ως παίκτης κλαρίνου, όμως θα το υπογραμμίσω και με τα λόγια της Μαζαράκη η οποία, παραφράζοντας τα λόγια ενός οργανοπαίχτη, μας μεταφέρει πως «κάθε σκάλα έχει τα μελίσματά της» (Μαζαράκη 1959, 78). «Κάθε σκάλα» επομένως χειρίζεται διαφορετικά από τον κάθε οργανοπαίχτη, γιατί η καθεμία τού δίνει διαφορετικές δυνατότητες.

Παρακάτω, παραθέτω συγκεκριμένα τα μοιρολόγια που μελετήθηκαν σημειώνοντας τον χειρισμό, την κατασκευαστική τονικότητα του κλαρίνου και την πραγματική τονικότητα που ακούγεται.

ΜΟΙΡΟΛΟΓΙΑ	ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΜΟΙΡΟΛΟΓΙΟΥ	ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΗ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΛΑΡΙΝΟΥ	ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ
Τάσος Χαλκιάς 1982	ΣΟΛ	ΛΑ	ΜΙ
Πετρολούκας Χαλκιάς 1993	ΣΟΛ	ΣΙb	ΦΑ
Ναπολέων Δάμος 1993	ΛΑ	ΣΙb	ΣΟΛ

Γιώργος Μπραχόπουλος 1974	ΛΑ	ΝΤΟ	ΛΑ
Μιχάλης Χαλιγιάννης 1975	ΛΑ	ΝΤΟ	ΛΑ
Βασίλης Μπατζής 1977	ΛΑ	ΣΙb	ΣΟΛ
Φίλιππος Ρούντας 1961	ΝΤΟ	ΣΙb	ΣΙb
Βαγγέλης Χαλιγιάννης 2003	ΝΤΟ	ΣΙb	ΣΙb
Βασίλης Μπατζής 1975	ΡΕ	ΣΙ	ΝΤΟ#
Πετρολούκας Χαλκιάς 2000	ΡΕ	ΝΤΟ	ΡΕ*

*Η πραγματική τονικότητα που ακούγεται είναι ΝΤΟ#, οπότε θα έλεγε κανείς ότι, εφόσον παίζει από χειρισμό ΡΕ, τότε το κλαρίνο είναι ΣΙ. Όμως, λαμβάνοντας υπ' όψιν πως στον υπόλοιπο δίσκο φαίνεται να παίζει με κλαρίνο ΝΤΟ, εικάζω πως συνέβη κάποια ψηφιακή μετατροπή της τονικότητας.

4. ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑ: ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΑ Ή ΔΙΑΤΟΝΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ;

Όπως έχει οριστεί στον τίτλο της παρούσης εργασίας, το μουσικό πεδίο μελέτης αφορά τον μείζονα πεντατονικό τρόπο. Για να ξεκινήσει όμως η ανάλυση, θα πρέπει αρχικά να απαντηθούν δύο ερωτήματα: α) γιατί ο τρόπος είναι πεντατονικός και β) τι σημαίνει μείζων πεντατονικός.

Σε όλες τις πηγές που αναζητήσα πληροφορίες σχετικά με το ηπειρώτικο μοιρολόι γίνεται λόγος για πεντατονία -και ειδικότερα για ανημίτονη πεντατονία (χωρίς ημιτόνια). Ο Λάιος στη μεταπτυχιακή του εργασία παραθέτει τους 5 ανιμήτονους πεντατονικούς τρόπους που μπορούν πρακτικά να κατασκευαστούν που, όπως εξηγεί, στην ουσία πρόκειται για έναν τρόπο με τις 4 αναστροφές του και κατά την ανάλυση που πραγματοποίησε εντοπίζει κάποιους από αυτούς μέσα στα μοιρολόγια (Laios 2001, 30). Ο Παπαγεωργίου στη δική του μεταπτυχιακή εργασία αναφέρεται, επίσης, σε μείζονα και ελάσσονα πεντατονικό τρόπο, τους οποίους μάλιστα οι παλαιότεροι τους αντιλαμβάνονταν, όπως σημειώνει, ως έναν μοναδικό τρόπο και όχι ως δύο ξεχωριστούς (Παπαγεωργίου 2020, 32-33).

Ωστόσο, δεν γίνεται πάντα αυστηρή χρήση της πεντατονίας, ή για να ακριβολογώ, σπάνια γίνεται αυστηρή χρήση του πεντατονικού τρόπου στο σύνολο κάποιου μοιρολογιού. Ο Λάιος το εντοπίζει αυτό κι έτσι κάνει λόγο για εξατονικές ή επτατονικές κλίμακες σε κάποιες περιπτώσεις (Laios 2001, 36-39). Πράγματι, σε πάρα πολλές περιπτώσεις χρησιμοποιούνται σχεδόν με στερεοτυπικούς τρόπους αυτές οι δύο «κρυμμένες» νότες της πεντατονίας. Θα μπορούσε να διατυπωθεί η άποψη ότι τελικά πρόκειται για διατονικό επτατονικό τρόπο στον οποίο συστηματικά παραβλέπονται κάποιες νότες, γι' αυτό και υπάρχει η αίσθηση της πεντατονίας. Η αλήθεια είναι ότι με προβλημάτισε αυτή η άποψη και ίσως θα μπορούσε να γίνει αυτή η μελέτη από μια τέτοια σκοπιά. Όμως, αν αναζητήσει κανείς πληροφορίες για τη φωνητική μουσική της Ηπείρου θα αντιληφθεί διάφανα την ύπαρξη της πεντατονίας και, εφόσον το οργανικό μοιρολόι είναι μετουσίωση του φωνητικού, θα ήταν αυθαιρεσία να πιστεύεται πως η πεντατονία δεν υφίσταται. Βέβαια, ακόμη κι αυτή η θεωρητική εξήγηση δεν είναι ικανή από μόνη της να επισφραγίσει την ύπαρξη της πεντατονίας στο ηπειρώτικο οργανικό μοιρολόι, γι' αυτό και μέσω αυτής της μελέτης θα προσπαθήσω να φανερώσω πως στις περιπτώσεις που εμφανίζονται οι δύο νότες που «σπάνε» την πεντατονία, το κάνουν σπανιότερα σε σχέση με τη συστηματική χρήση της πεντατονίας με συγκεκριμένους τρόπους και υπό ορισμένες προϋποθέσεις. Στο ίδιο σκεπτικό κυμαίνεται και ο Παπαγεωργίου, καθώς αντιλαμβάνεται, επίσης, τη μουσική φόρμα του οργανικού μοιρολογιού μέσα στα πλαίσια της πεντατονίας και, για τον ίδιο, η

χρήση των επιπλέον φθόγγων εξηγείται μέσα από τις έλξεις που δημιουργούνται στον τρόπο (Παπαγεωργίου 2020, 11). Ακόμη, ο Σπυρίδων Περιστέρης στην έρευνά του για τα τραγούδια της Δροπόλεως της Βορείου Ηπείρου καταθέτει πως «αν δε εις ωρισμένα τραγούδια γίνεται χρήσις των δύο ελλειπουσών βαθμίδων [...] τούτο ουδαμώς αλλοιώνει και την μορφήν και τον χαρακτήρα της κλίμακος ταύτης, διότι οι φθόγγοι ούτοι εις τας περιπτώσεις αυτάς είναι διαβατικοί ή απλά ποικίλματα». (Περιστέρης 1958, 117).

Όσον αφορά το δεύτερο ερώτημα που τέθηκε στην αρχή αυτής της ενότητας (τι σημαίνει μείζων πεντατονικός τρόπος), αν λογαριαστεί αυτό που αναφέρθηκε παραπάνω, ότι δηλαδή οι παλαιοί οργανοπαίχτες δεν ξεχώριζαν μείζονα και ελάσσονα τρόπο, αλλά ήταν γι' αυτούς μία «οντότητα», τότε το ερώτημα καθίσταται δύσκολο να απαντηθεί. Συγκεκριμένα, «ο Θωμάς [Χαλιγιάννης] αναφέρει πως μέχρι και τη γενιά του πατέρα του, δεν είχαν την ίδια διακριτή εικόνα, που έχουμε σήμερα, για το πεντατονικό ματζόρε και το μινόρε, οπότε δανείζονταν στοιχεία από το περιβάλλον του άλλου», έβραζαν δηλαδή «στην ίδια φράση διαδοχικά ή και ταυτόχρονα δυο πεντατονικές» (Παπαγεωργίου 2020, 32-33). Επομένως, πώς μπορεί να διαχωριστεί σε μείζονα και ελάσσονα αν υφίσταται ως κάτι ενιαίο; Επιπλέον, ο Νίκος Φιλιππίδης «αμφισβητεί αντιλήψεις για τα κοινώς αποδεκτά, στεγανά, όρια των πεντατονικών τρόπων. Ορισμένες διάφωνες συγκρούσεις και άλλοτε το ήπιο μινόρε πάπλωμα της τσουγκράνας [ο τρόπος που συνοδεύει το βιολί], είναι χρήσιμα εκφραστικά εργαλεία, αποδεκτά και κυρίως ζητούμενα από τον ακροατή» (Παπαγεωργίου 2020, 33-34). Δεν ενδιαφέρεται, θα λέγαμε, να τα διαχωρίσει κατά την εκτέλεση, αφού και το ακροατήριο τα έχει δεχτεί ως ένα άκουσμα.

Ωστόσο, στα πλαίσια μιας ανάλυσης όπως αυτή, από τη σκοπιά ενός μη Ηπειρώτη παίχτη κλαρίνου, με σκοπό την ουσιαστικότερη εξήγηση προς μη μυημένους στο είδος μουσικούς και, εφόσον στα μοιρολόγια που θα αναλυθούν μπορεί εύκολα να κατανοηθεί το μείζον και ελάσσων μουσικό περιβάλλον, θα οριστεί παρακάτω ένας τρόπος ως μείζων πεντατονικός. Θα μπορούσε να εννοηθεί πως πρόκειται για έναν τρόπο που περιλαμβάνει σίγουρα διάστημα 3^{ης} μεγάλης από την τονική. Η λογική αυτή, όμως, δεν συμπίπτει με την πραγματικότητα. Μέσα από τη δική μου παρατήρηση και, όπως συμφωνούν αμφότεροι Λάιος και Παπαγεωργίου, η σειρά των βαθμίδων του κυρίαρχου μείζονος πεντατονικού τρόπου στο ηπειρώτικο οργανικό μοιρολόι είναι 1-2-4-5-6 (ενδεικτικά, Ντο-Ρε-Φα-Σολ-Λα-Ντο').

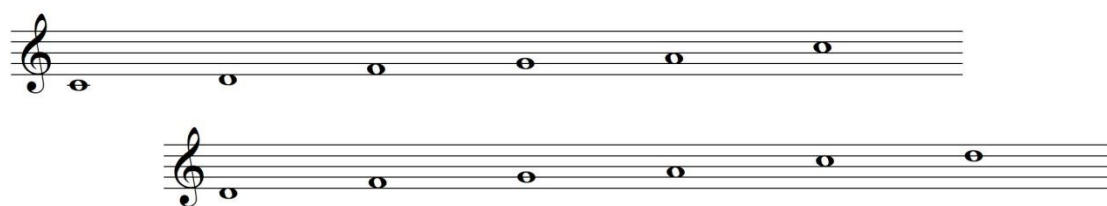


Δεν περικλείεται η 3^η νότα στις βασικές του βαθμίδες, ωστόσο υπάρχει η 6^η μεγάλη που κατά την ανάπτυξη του μοιρολογιού εμφανίζεται, θα έλεγα, «περήφανα» ορισμένες φορές, δημιουργώντας «φωτεινό» άκουσμα, καθώς σημειώνει και ο Λώλης πως «ο μείζονας τρόπος [...] χαρακτηρίζει κορυφές συγκίνησης, λαμπρότητας και αισιοδοξίας» (Λώλης 2003, 47). Κατά την άποψή μου, αυτός είναι και ο φθόγγος που χαρακτηρίζει τον τρόπο ως μείζονα, αφού η 3^η δύναται να εμφανιστεί (εκτός από 3^η μεγάλη) ακόμη και ως 3^η μικρή, κάτι που θα ισχυριζόταν κανείς πως καθιστά τον τρόπο ως ελάσσων ή (ακόμη πιο ορθολογικά) ως δώριο της δυτικής μουσικής. Το συνολικό άκουσμα όμως δεν παραπέμπει καθόλου εκεί, καθώς, όπως θα φανεί παρακάτω, η μικρή 3^η έρχεται με πολύ συγκεκριμένο τρόπο.

Μολονότι σε ορισμένα εκ των μοιρολογιών που μελετήθηκαν γίνεται περιστασιακή, αμιγής χρήση του ελάσσονος πεντατονικού τρόπου κάπου στο μέσο του μοιρολογιού (κυρίως για ηχοχρωματική μεταβολή), στην παρούσα ανάλυση εξετάστηκαν μόνο τα μέρη στα οποία χρησιμοποιείται ο μείζων πεντατονικός τρόπος. Η σειρά των βαθμίδων του βασικού ελάσσονος πεντατονικού τρόπου, όπως προκύπτει από την παρατήρηση και τη βιβλιογραφία, είναι 1-3b-4-5-7b (ενδεικτικά, Ντο-Μιb-Φα-Σολ-Σιb-Ντο').



Θεωρητικά, οι δύο τρόποι προκύπτουν από το ίδιο τονικό σύστημα αναφοράς με διαφορά ενός τόνου.



**Μείζων (πάνω πεντάγραμμο) και ελάσσων (κάτω πεντάγραμμο) πεντατονικοί τρόποι
από κοινό σύστημα αναφοράς**

Κατά την εκτέλεση, όμως, η παρατήρηση δείχνει ότι παίζονται από την ίδια βάση. Η αλλαγή από τον μείζονα στον ελάσσονα γίνεται αντιληπτή από τη συνολική μεταβολή της αίσθησης που μεταδίδει ο δεύτερος, αλλά, ειδικότερα, από τις κινήσεις που χρησιμοποιούνται κατά την ανάπτυξη, οι οποίες διαφέρουν από τον μείζονα τρόπο. Επιπλέον, η 3^η μικρή και 7^η μικρή βαθμίδα εδραιώνονται και εμφανίζονται κατά κόρον στη μελωδική ανάπτυξη.

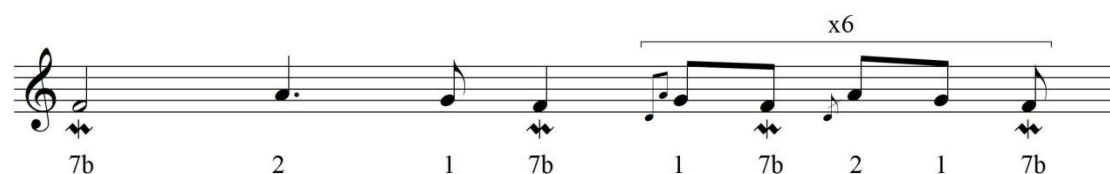
Συνήθως, εμφανίζονται συγκεκριμένα μελωδικά σχήματα που δεικνύουν τη μετάβαση από τον μείζονα στον ελάσσονα πεντατονικό τρόπο. Ένα σχήμα που εμφανίζεται συχνά χρησιμοποιεί την υποτονική 7^η μικρή και την 3^η μικρή πάνω από αυτήν, από την οποία με κατιόν γκλισάντο μεταβαίνει στην 1^η. Έτσι, εγκαθιδρύεται το ελάσσον τονικό περιβάλλον.



Μπατζής 1975, 1:08', Ρε χειρισμός

(Google Drive: 1)

Ένα ακόμη που εμφανίζεται εξίσου συχνά χρησιμοποιεί επαναλαμβανόμενα την υποτονική 7^η μικρή και τη 2^η (μαζί με την 1^η ανάμεσά τους) με ποικίλα και αποτζιατούρες γύρω από αυτές. Για το συγκεκριμένο σχήμα σημειώνει και ο Παπαγεωργίου ότι υποδεικνύει μείζονα τονικότητα (ή συγχορδία) στην 7^η (αφού το διάστημα 7^η-2^η είναι 3^η μεγάλο), η οποία υποδηλώνει ελάσσονα τονικότητα στην 1^η (Παπαγεωργίου 2020, 31). Έτσι, επισφραγίζεται κατά τη γνώμη μου και η δημιουργία των δύο τρόπων από κοινό τονικό σύστημα αναφοράς με διαφορά ενός τόνου, όπως τέθηκε προηγουμένως.




Χαλκιάς [Πετρολούκας] 1993, 1:35', Σολ χειρισμός


(Google Drive: 2)


Αντιστρόφως, για την αλλαγή από τον ελάσσονα στον μείζονα τονίζεται, συνήθως, η 6^η μεγάλη βαθμίδα και εν συνεχεία το συνολικό άκουσμα και η μελωδική πορεία επανέρχονται στον μείζονα πεντατονικό τρόπο.


5. ΒΑΘΜΙΔΕΣ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ – ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ

Για να υπολογισθεί η διαστηματική σχέση των βαθμίδων του τρόπου, θα οριστεί η εξής σύμβαση: το διάστημα 2^{ης} μικρής (ημιτόνιο) είναι 6 μόρια. Αυτό σημαίνει πως το διάστημα 2^{ης} μεγάλης (τόνος) είναι 12 μόρια. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, κάποια διαστήματα του τρόπου μπορούν να πάρουν ενδιάμεσες τιμές στα 10 και 8 μόρια. Η μέτρηση αυτών των διαστημάτων έγινε αφενός με τη χρήση ηλεκτρονικού μέσου (κουρδιστήρι), αφετέρου εμπειρικά, λόγω της τριβής μου με τροπικές μουσικές που χρησιμοποιούν τέτοια είδη διαστημάτων. Παρακάτω φαίνεται η σημειολογία των υφέσεων, διέσεων και αναιρέσεων που χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία για τον σχηματισμό διαστημάτων 8 και 10 μορίων:

 : βάρυνση κατά 2 μόρια

 : βάρυνση κατά 4 μόρια

 : όξυνση κατά 4 μόρια

 : βάρυνση κατά 2 μόρια

5.1. ΒΑΣΙΚΕΣ ΒΑΘΜΙΔΕΣ

5.1.1. Βαθμίδα 1^η (βάση, τονικό κέντρο)

Η βάση του τρόπου είναι μία νότα σταθερή και αμετακίνητη ως προς το τονικό της ύψος, δηλαδή δεν μετατοπίζεται τονικά ούτε ψηλότερα ούτε χαμηλότερα, οποιαδήποτε κι αν είναι η κίνηση της μελωδίας. Επιπλέον, είναι και ένα κέντρο «ηρεμίας» και λύσης κάθε διαφωνίας και έντασης, αφού κάθε μουσική φράση που καταλήγει στην τονική, τότε η νότα αυτή ακούγεται απαλά και σε χαμηλότερη ένταση από τις υπόλοιπες. Ενδεικτικά, γίνεται εμφανές από το μοιρολόι του Τάσου Χαλκιά (Χαλκιάς 1982) στο οποίο παίζει από χειρισμό Σολ, από το μοιρολόι του Γιώργου Μπραχόπουλου (Μπραχόπουλος 1974) σε χειρισμό Ντο και από το μοιρολόι του Βασίλη Μπατζή (Μπατζής 1975) σε χειρισμό Ρε. Θα μπορούσα να αναφερθώ σε συγκεκριμένα σημεία στα οποία γίνεται αυτή η τάση χαλάρωσης της έντασης και της δυναμικής στην τονική, όμως κάτι τέτοιο θα ήταν περιττό, αφού σχεδόν σε όλες τις

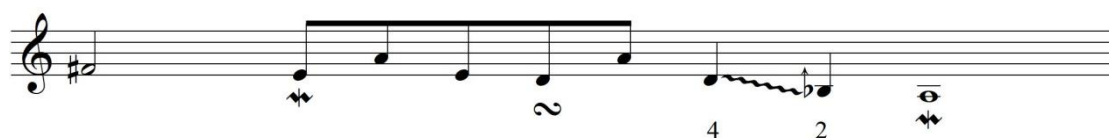
περιπτώσεις μοιρολογιών που μελέτησα συμβαίνει το ίδιο. Το γεγονός αυτό μπορεί να βεβαιωθεί και από τον Λώλη ο οποίος παρατήρησε πως «μετά από ορμητικές εξελίξεις δημιουργείται μια ησυχία, σχετικά μακρά, στο τροπικό θεμέλιο» (Λώλης 2003, 38). Εξαίρεση αποτελεί το μοιρολόι του Βασίλη Μπατζή από Λα χειρισμό (Μπατζής 1977), όπου στις καταλήξεις στην τονική κρατείται ψηλά η δυναμική και η ένταση.

Ακόμη, η νότα της τονικής αποτελεί το βασικό είδος συνοδείας του μοιρολογιού, αφού ακούγεται ως ισοκράτημα από το συνοδευτικό όργανο. Κάτι που κατά τη γνώμη μου εύστοχα παραθέτει ο Λάιος είναι πως το ίσο της τονικής δημιουργεί ένα «σταθερό 'ηχοτοπίο'» βοηθώντας τον κλαριντζή να τοποθετεί τις νότες του με πιστότητα στα τονικά ύψη που εκείνος επιθυμεί και, επιπλέον, ένα τέτοιου είδους ισοκράτημα χαρίζει περισσότερο το ηχώχρωμά του, παρά την τονική αυτή καθ' αυτή (Laios 2001, 25).

5.1.2. Βαθμίδα 2^η

Το τονικό ύψος αυτής της νότας μεταβάλλεται και εξαρτάται κυρίως από την κίνηση της μουσικής φράσης. Σε γενικές γραμμές, όταν αναπτύσσεται ανοδικά μία φράση ή όταν δεν επέρχεται σχετικά σύντομα κατάληξη, και η 2^η βαθμίδα τείνει να απομακρυνθεί από την τονική, τότε σχηματίζει διάστημα 2^{ης} μεγάλης. Όταν η φράση καταλήγει ή τείνει να καταλήξει στην τονική, τότε το διάστημα που δημιουργεί με την 1^η είναι συνήθως χαμηλότερο των 12 μορίων. Αυτή είναι μία γενική παρατήρηση, αλλά όχι κάποιος κανόνας, αφού η 2^η μεγάλη δύναται να εμφανιστεί ελεύθερα ακόμη και σε καταλήξεις. Εν τέλει, όπως έχω παρατηρήσει, αλλά όπως επιβεβαιώνει και ο Παπαγεωργίου, «κάθε παίκτης φαίνεται να προτιμάει με σχετική συνέπεια την τοποθέτηση της δεύτερης βαθμίδας σε κάποιο συγκεκριμένο μικροδιάστημα» (Παπαγεωργίου 2020, 35).

Αρχικά, ένα φαινόμενο που παρατηρήθηκε σε όλα τα προς μελέτη μοιρολόγια είναι πως, όταν ξεκινάει κατιόν γκλισάντο από την 4^η προς τη 2^η, τότε το τονικό ύψος της τελευταίας τοποθετείται περίπου στα 8 μόρια από την τονική, είτε καταλήξει σε αυτήν κατευθείαν είτε συνεχιστεί για λίγο η φράση και καταλήξει λίγο αργότερα. Ενδεικτικά για την πρώτη περίπτωση παραθέτω ένα παράδειγμα από το μοιρολόι του Ναπολέοντα Δάμου, όπου μετά το γκλισάντο έπεται κατάληξη στην τονική (Δάμος 1993, 29:29').



Δάμος 1993, 29:29' [0:28'], Λα χειρισμός

(Google Drive: 3)

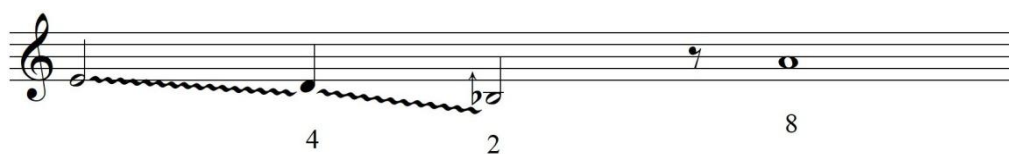
Όσον αφορά τη δεύτερη περίπτωση όπου, ενώ η 2^η βαθμίδα τοποθετείται και πάλι χαμηλά όντας έτοιμη να καταλήξει στην τονική, παρατηρείται ότι η φράση αποκτά για λίγο ανοδική πορεία με μικρή ανάπτυξη και στη συνέχεια καταλήγει στην τονική (Χαλκιάς 1982, 2:34').



Χαλκιάς [Τάσος] 1982, 2:34', Σολ χειρισμός

(Google Drive: 4)

Επιπλέον, μία πάρα πολύ συχνή λύση αυτής της χαμηλωμένης 2^{ης} μετά από γκλισάντο είναι προς την 8^η, δηλαδή με διάστημα 7^{ης} προς τα πάνω, το οποίο μπορεί είτε να ακουστεί μία φορά (Μπραχόπουλος 1974, 0:18') είτε να λάβει πολλαπλές και γρήγορες επαναλήψεις μέχρις ότου να σταματήσει στην 8^η (Μπατζής 1975, 0:40'). Σχετικά με τη δεύτερη περίπτωση ο Λώλης παραθέτει πως «στα μοιρολόγια, ύστερα από ορμητικές εξελίξεις, εμφανίζεται το διάστημα έβδομης με αυθεντικές επίμονες επαναλήψεις» (Λώλης 2003, 42).



Μπραχόπουλος 1974, 0:18', Λα χειρισμός

(Google Drive: 5)

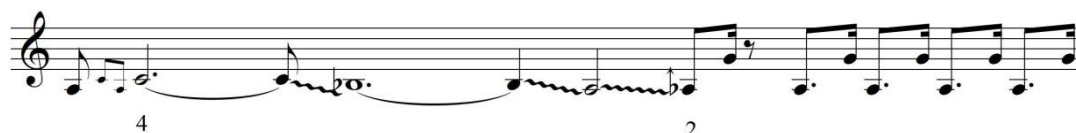


Μπατζής 1975, 0:40', Ρε χειρισμός

(Google Drive: 6)

Το γκλισάντο από την 4^η προς τη 2^η ακόμη κι όταν εκτελείται βαθμιαία, σε πάρα πολύ αργό ρυθμό, έτσι που σχεδόν αισθάνεται κανείς ότι στέκεται σε κάθε ενδιάμεση

πιθανή νότα και δίνει την αίσθηση πως θα συνεχιστεί ανενόχλητο μέχρι να αγγίξει την τονική, ακόμη και τότε σταματάει η πορεία του γλιστρήματος περίπου στα 8 μόρια πριν την τονική και λύνεται κατευθείαν στην 1^η ή στην 8^η (Χαλκιάς 1993, 1:06'). Για το συγκεκριμένο γκλισάντο νιώθω «σαν το όργανο να αιμορραγεί μέχρι εξαντλήσεως» όπως περιγράφει χαρακτηριστικά ο Κινγκ για τα «μακρόσυρτα» καθοδικά γκλισάντι (Κινγκ 2018, 148).



Χαλκιάς [Πετρολούκας] 1993, 1:06', Σολ χειρισμός

(Google Drive: 7)

Σπάνια, στην ίδια κίνηση 4^{ης}-2^{ης} με γκλισάντο συμβαίνει η 2^η να χαμηλώσει τόσο πολύ από το γκλισάντο, ώστε με δακτυλοθεσία 2^{ης} μεγάλης να ακούγεται 2^η μικρή (Χαλκιάς 1982, 1:29').



Χαλκιάς [Τάσος] 1982, 1:29', Σολ χειρισμός

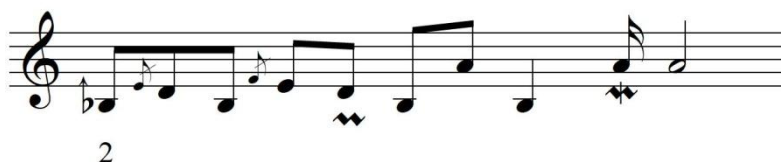
(Google Drive: 8)

Όταν στη συγκεκριμένη καθοδική (ή σε παρόμοια καταληκτική) κίνηση δεν υπάρχει γκλισάντο, τότε η 2^η βαθμίδα συνηθίζει να χαμηλώνει στα 10 μόρια (Ρούντας 1961, 0:46'). Πιο αραιά, μπορεί να εμφανίζεται ως διάστημα 8 μορίων (Μπραχόπουλος 1974, 0:27') ή ακόμη και ως ημιτόνιο -με κανονική δακτυλοθεσία 2^{ης} μικρής (Χαλιγιάννης 1975, 0:06'). Ωστόσο, πάντοτε είναι πιθανή και θεμιτή η ελεύθερη εμφάνιση της 2^{ης} ως «απείραχτη» στα 12 μόρια.



Ρούντας 1961, 0:46', Ντο χειρισμός

(Google Drive: 9)



Μπραχόπουλος 1974, 0:27', Λα χειρισμός

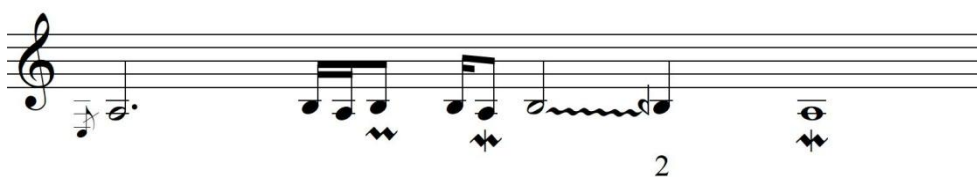
(Google Drive: 10)



Χαλιγιάννης [Μιχάλης] 1975, 0:06', Λα χειρισμός

(Google Drive: 11)

Σε καταληκτικές κινήσεις επιμέρους φράσεων που στοχεύουν προς τη 2^η και έπειτα λύνονται στην τονική, σχηματίζεται διάστημα είτε 10 είτε 12 μοριών. Ενδεικτικά, παρατίθενται παραδείγματα που αφορούν τη χαμηλωμένη 2^η.



Χαλιγιάννης [Μιχάλης] 1975, 0:00', Λα χειρισμός

(Google Drive: 12)

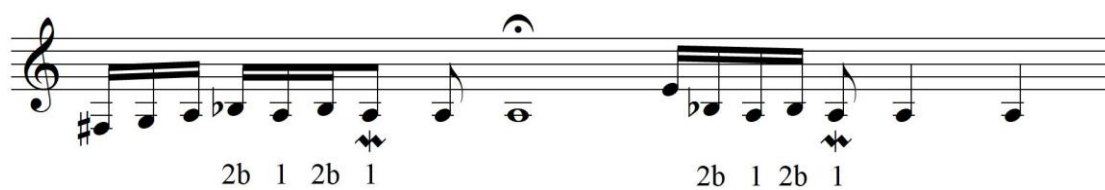


Χαλκιάς [Πετρολούκας] 1993, 1:20', Σολ χειρισμός

(Google Drive: 13)

Μια χαρακτηριστική κίνηση που ακούγεται σε δύο εκ των μοιρολογιών που μελετήθηκαν, και αφορά τη 2^η βαθμίδα ως ημιτόνιο από την τονική, είναι στο ξεκίνημα και στο τελείωμα του μοιρολογιού του Βασίλη Μπατζή (Μπατζής 1977) και κάπου στη μέση στο μοιρολόι του Ναπολέοντα Δάμου (Δάμος 1993, 32:20'), αμέσως πριν ξεκινήσει το λαούτο να αυτοσχεδιάζει. Δηλαδή, ο πρώτος χρησιμοποιεί την κίνηση αυτή ως εναρκτήριο σάλπισμα και ως καταληκτική φράση, ενώ ο δεύτερος για να σηματοδοτήσει την ολοκλήρωση μιας ενότητας, οπότε θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αμφότεροι τη χρησιμοποιούν σαν κάποιου είδους σύνθημα. Βέβαια, ο Μπατζής τη χρησιμοποιεί

επανειλημμένα μέσα στο συγκεκριμένο μοιρολόι, θέλοντας, μάλλον, να τη στιγματίσει ως την κεντρική ιδέα. Η 2^η βαθμίδα, λοιπόν, ακούγεται δύο φορές γρήγορα σε εναλλαγή με την 1^η και το διάστημα είναι πάντα ημιτόνιο λόγω της ισχυρής έλξης από την τονική, αλλά και λόγω της ταχύτητας αυτού του στολιδιού. Διαφορετικά, υπάρχουν περιπτώσεις που στην ίδια κίνηση με πιο αργό ρυθμό η 2^η βρίσκεται ψηλότερα. Ωστόσο, τα συνθήματα πρέπει να δίνονται γρήγορα και με ιδιαίτερο τρόπο και, ακριβώς για να λειτουργήσει ως σύνθημα, πρέπει να παιχτεί γρήγορα και με το ιδιαίτερο χρώμα της «ξένης» 2^{ης} μικρής βαθμίδας.



Μπατζής 1977, 0:00', Λα χειρισμός

(Google Drive: 14)



Δάμος 1993, 32:20' [3:19'], Λα χειρισμός

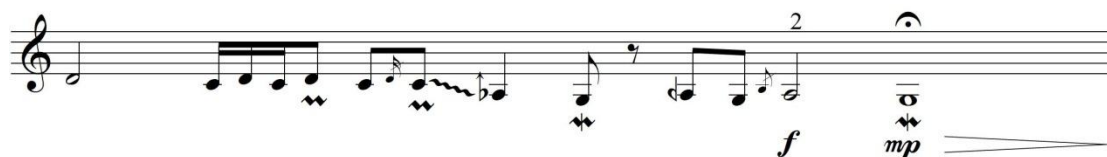
(Google Drive: 15)

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως σε σημεία που η τάση της 2^{ης} βαθμίδας είναι να καταλήξει στην τονική, και η μελωδία στέκεται -επίμονα κάποιες φορές- στη 2^η, συμβαίνει πολύ συχνά να υπάρχει μια έξαρση στη δυναμική της (σχετικά με την ήπια δυναμική της 1^{ης} που θα ακολουθήσει) τονίζοντας τη διαφωνία που υπάρχει μεταξύ αυτής και του ισοκρατήματος (το οποίο ηχεί την τονική). Ενδεικτικά, δύο παραδείγματα από τον Τάσο Χαλκιά, στους οποίου το μοιρολόι συμβαίνει εντονότερα αυτό το φαινόμενο.



Χαλκιάς [Τάσος] 1982, 1:29', Σολ χειρισμός

(Google Drive: 8)



Χαλκιάς [Τάσος] 1982, 1:48', Σολ χειρισμός
(Google Drive: 16)

Αν ληφθεί υπ' όψιν πως «το μοιρολόι είναι μια λαϊκή φόρμα γεμάτη νότες πόνου, θρήνου, κάπου-κάπου διαμαρτυρίας και δραματικότητας» (Λώλης 2003, 31), τότε οι διαφωνίες αυτές θα μπορούσαν, ενδεχομένως, να παρομοιαστούν ως έκφραση μιας διαμαρτυρίας.

5.1.3. Βαθμίδες 4^η και 5^η

Η 4^η και η 5^η βαθμίδα δεν μεταβάλλουν το τονικό τους ύψος, αφού δεν έχουν τάση να καταλήξουν σε κάποια συγκεκριμένη βαθμίδα. Η μελωδία μπορεί να διαβαίνει από αυτές σε ανιούσα και κατιούσα κίνηση και να σταθεί είτε στη μία είτε στην άλλη χωρίς κάποιον περιορισμό. Η δυναμική τους δεν έχει κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό και ποικίλλει ανάλογα με τον χαρακτήρα που θέλει να εκφράσει ο οργανοπαίχτης στην κάθε του φράση.

5.1.4. Βαθμίδα 6^η

Η 6^η βαθμίδα συνηθίζει να έχει ισχυρό χαρακτήρα, αφού όταν η μελωδία στέκεται εκεί δύναται να «σπρώξει» το ισοκράτημα ώστε να μετακινηθεί από την τονική προς την 4^η. Στο μοιρολόι του Τάσου Χαλκιά συμβαίνει αυτό κατά κόρον (Χαλκιάς 1982), όπως επίσης στο μοιρολόι του Ναπολέοντα Δάμου (Δάμος 1993), αλλά και σε άλλα μοιρολόγια. Επέλεξα να παραθέσω ενδεικτικά ένα παράδειγμα από τον Δάμο, για να φανεί ότι η μετατόπιση του ισοκρατήματος μπορεί να επέλθει ακόμη κι όταν η 6^η ακούγεται στο χαμηλότερο ρετζίστρο και σε ήπια δυναμική, κάτι που δεν είναι ιδιαίτερα συνηθισμένο. Ακόμη όμως κι όταν δεν μετακινείται το ισοκράτημα (ενώ η μελωδική πορεία στέκεται στην 6^η), έχει συχνά ισχυρή δυναμική και επιμένει θέλοντας να δηλώσει την παρουσία της, όπως κάνει ο Μπατζής, φερειπείν, στο ξεκίνημα του μοιρολογιού του (Μπατζής 1975).

Δάμος 1993, 31:05' [2:04'], Λα χειρισμός

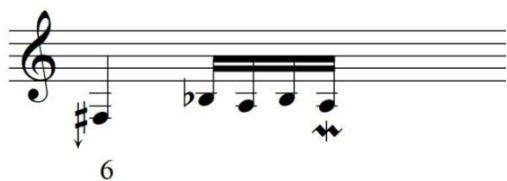
(Google Drive: 17)

Μπατζής 1975, 0:09', Ρε χειρισμός

(Google Drive: 18)

Κατά την ανάπτυξη μιας φράσης που δεν οδηγεί άμεσα σε πτώση, είτε είναι πάνω από την τονική (όπως π.χ. στο μοιρολόι του Βασίλη Μπατζή που προαναφέρθηκε) είτε κάτω από την πρώτη διαθέσιμη τονική, όπως κινούνται τα μοιρολόγια των Μιχάλη Χαλιγιάννη και Φίλιππου Ρούντα, το τονικό της ύψος είναι αμετάβλητο, δηλαδή ένας τόνος (12 μόρια) από την 5^η.

Μέσα από την παρατήρησή μου ωστόσο, αντιλήφθηκα πως σε μια καταληκτική φράση -αρκετά στερεοτυπική- με την 6^η σε λειτουργία υποτονικής που οδηγεί στην τονική (συνήθως με την παρεμβολή της 2^{ης}), η 6^η τοποθετείται ελάχιστα χαμηλότερα (περίπου 10 μόρια από την 5^η). Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της κίνησης είναι του Βασίλη Μπατζή (Μπατζής 1977, 0:30') και του Γιώργου Μπραχόπουλου (Μπραχόπουλος 1974, 1:39'). Επιπλέον, στην κίνηση του Ναπολέοντα Δάμου που σημειώθηκε προηγουμένως στο υποκεφάλαιο της 2^{ης} βαθμίδας (Δάμος 1993, 32:20'), η 6^η είναι επίσης χαμηλωμένη ελάχιστα. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να εξηγηθεί αν συνυπολογιστεί πως οι περιπτώσεις αυτές εκτελούνται σε Λα χειρισμό, και αυτό σημαίνει ότι η 6^η βαθμίδα είναι η τρίτη από το τέλος (χρωματικά) νότα του οργάνου. Σε εκείνο το ρετζίστρο το κούρδισμα -κατασκευαστικά- είναι λίγο χαμηλότερο, εκτός κι αν τα χείλη σφίξουν περισσότερο το καλάμι· γι' αυτό και σύγχρονοι κατασκευαστές κλαρίνου τοποθετούν ένα ακόμη κλειδί για να «ψηλώσουν» ελάχιστα τις δύο χαμηλότερες νότες του οργάνου και να επιτύχουν το τέλειο κούρδισμα.



**Μπατζής 1977, 0:30', Λα χειρισμός
(Google Drive: 19)**



**Μπραχόπουλος 1974, 1:39', Λα χειρισμός
(Google Drive: 20)**

Ωστόσο, ο Μιχάλης Χαλιγιάννης εκτελεί παρόμοια κίνηση με τους Μπατζή και Μπραχόπουλο, σε Λα χειρισμό, χωρίς να ακούγεται χαμηλωμένη η δική του 6^η (Χαλιγιάννης 1975, 2:09'). Πιστεύω πως ο Μιχάλης σφίγγει περισσότερο τα χείλη του, όπως το ίδιο κάνει και Βαγγέλης Χαλιγιάννης, ο οποίος κινείται κατά κόρον στη χαμηλή περιοχή δίχως να ακούγεται εκτός τόνου. Ειδικότερα, εντόπισα και ένα σημείο στο μοιρολόι του Βαγγέλη όπου ακούγεται το σφίξιμο στα χείλη σε χαμηλή (προτελευταία) νότα όπου, ενώ φυσάει παρατεταμένα, ακούγεται η όξυνσή της προς το κουρδισμένο τονικό ύψος (Χαλιγιάννης 2003, 2:33').



**Χαλιγιάννης [Βαγγέλης] 2003, 2:33', Ντο χειρισμός
(Google Drive: 21)**

Επομένως, προκύπτει το ερώτημα αν υπόλοιποι οργανοπαίχτες επιλέγουν συνειδητά να μη σφίξουν τα χείλη ή αν συμβαίνει ακούσια. Θεωρώ πως το γεγονός αυτό της χαμηλότερης 6^{ης} μπορεί να συνδυαστεί με αυτό που αναφέρει ο Παπαγεωργίου για τη συνοδεία του βιολιού στο Πωγώνι, η οποία -σε πλαίσιο μείζονα πεντατονικού τρόπου- είναι ένας επαναλαμβανόμενος βρόγχος με βαθμίδες 1-7b-6-7b (ενδεικτικά, Ντο-Σιb-Λα-Σιb), όπου η 6^η είναι χαμηλωμένη και βρίσκεται ανάμεσα στην 6^η μεγάλη και 6^η μικρή (Παπαγεωργίου 2020, 32). Έτσι, προσπαθώντας να εξηγήσω τη χαμηλωμένη 6^η στο μοιρολόι και στη συνοδεία, αντιλαμβάνομαι τρία τινά: α) στο κλαρίνο προέκυψε (εκούσια) ως επιρροή από τη συγκεκριμένη συνοδεία, β) η «προβληματική» κατάσταση του κλαρίνου είχε ως αποτέλεσμα την εδραίωση της χαμηλής 6^{ης} στην παραπάνω συνοδεία, γ) τίποτα από τα δύο προηγούμενα, δηλαδή η προαναφερθείσα συνοδεία αφορά καθαρά τον ελάσσονα πεντατονικό τρόπο -αφού και ο Φιλιππίδης τη χαρακτηρίζει ως «μινόρε πάπλωμα»- (στον οποίο ελάσσονα τρόπο, παρεμπιπτόντως, δεν συμπεριλαμβάνεται η 6^η στις βασικές του βαθμίδες) και η εκτέλεσή της στον μείζονα γίνεται λόγω της παλαιότερης αντίληψης περί

μη διαχωρισμού του τρόπου σε μείζονα και ελάσσονα. Σε αυτήν την περίπτωση, η χαμηλότερη 6^η στο μοιρολόι εκτελείται, μάλλον, ακούσια, εξαιτίας της αδυναμίας του οργάνου και της «παράλειψης» των εκτελεστών να σφίξουν τα χείλη.

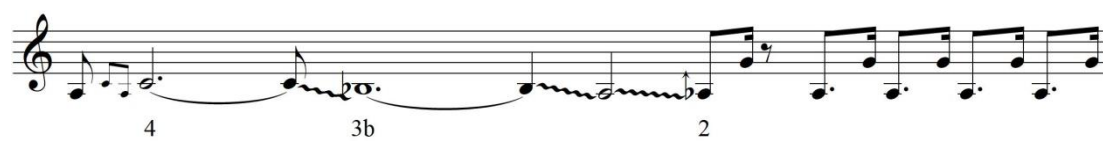
5.2. ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΗ ΧΡΗΣΗ 3^{ΗΣ} ΚΑΙ 7^{ΗΣ} ΒΑΘΜΙΔΑΣ ΣΤΟΝ ΜΕΙΖΟΝΑ ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΟ ΤΡΟΠΟ

Σε αυτήν την ενότητα θα προσπαθήσω να εξηγήσω την εμφάνιση αυτών των δύο βαθμίδων που, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι ισότιμη με εκείνες που έχουν θεωρηθεί ως βασικές. Η σπανιότερη εμφάνισή τους και οι συγκεκριμένοι τρόποι που τις φέρνουν στη μελωδία με οδήγησαν στην ξεχωριστή τοποθέτηση στην παρούσα εργασία από τις υπόλοιπες βαθμίδες. Μέσα από τη δική μου παρατήρηση συμπεραίνω έναν γενικό κανόνα: σε γρήγορες, βηματικές κινήσεις της μελωδίας, ανιούσες και κατιούσες, η εμφάνιση οποιουδήποτε φθόγγου, είτε της διατονικής επτάφθογγης κλίμακας είτε της δωδεκάφθογγης χρωματικής, είναι θεμιτή. Συνεπώς, μέσα στα πλαίσια του γρήγορου παιχνιδιού δεν θα γίνει κάποια αναφορά στην εμφάνιση της 3^{ης} και 7^{ης} βαθμίδας, παρά μόνο στις περιπτώσεις που χρησιμοποιούνται σε χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα ή, κυριότερα, όταν λαμβάνουν διακριτή παρουσία.

5.2.1. Βαθμίδα 3^η

Στην ανάλυση της 2^{ης} βαθμίδας έγινε λόγος για το κατιόν γκλισάντο από την 4^η προς τη 2^η. Σε αυτήν την κίνηση, έχω παρατηρήσει περιπτώσεις όπου υπάρχει μία επιτηδευμένη στάση στην 3^η βαθμίδα ως τρίτη μικρή από την τονική. Κάτι τέτοιο γίνεται πολύ έντονα στο μοιρολόι του Πετρολούκα, όπου το γκλισάντο γλιστράει σχετικά γρήγορα από την 4^η προς την 3^η μικρή, στέκεται εκεί για περίπου 4 δευτερόλεπτα και έπειτα με πολύ αργό γλίστρημα συνεχίζει προς τη 2^η (Χαλκιάς 1993, 1:06'). Ο χρόνος των τεσσάρων δευτερολέπτων δείχνει ξεκάθαρα την πρόθεση για έμφαση της 3^{ης} μικρής και όχι απλά για ένα πέρασμα από αυτήν κατά το καθοδικό γκλισάντο. Το ίδιο συμβαίνει και σε μοιρολόγια διαφορετικών εκτελεστών, όπως ενδεικτικά στου Μιχάλη Χαλιγιάννη, όπου η καθοδική κίνηση και πάλι κατευθύνεται προς την 3^η μικρή με γρήγορο ρυθμό, και από εκεί, αφού σταθεί ελάχιστα αυτή φορά, μεταβαίνει πιο αργά προς τη 2^η (Χαλιγιάννης 1975, 1:07'). Επομένως, δεν είναι μόνο ο χρόνος που εμμένει κανείς στη συγκεκριμένη βαθμίδα, αλλά, όταν το γκλισάντο 4^{ης}-

2^η εκτελείται με αυτή τη διαφορά στην ταχύτητα του γλιστρήματος (κάπου στο μέσο της διαστηματικής απόστασης) είναι σαν να δηλώνεται πως υπάρχει ένα μεταίχμιο· μία νότα (εν προκειμένω η 3^η μικρή) που επιθυμεί να δηλώσει την παρουσία της.



Χαλκιάς [Πετρολούκας] 1993, 1:06', Σολ χειρισμός

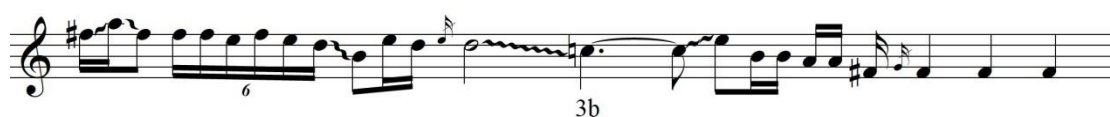
(Google Drive: 22)



Χαλιγιάννης [Μιχάλης] 1975, 1:07', Λα χειρισμός

(Google Drive: 23)

Μία ακόμη παρόμοια περίπτωση που αξίζει να αναφερθεί είναι από το μοιρολόι του Βασίλη Μπατζή, όπου κατά το κατιόν γλιστρημα, μόλις ακουστεί η 3^η και, αφού σταθεί και πάλι για λίγο εκεί, δεν συνεχίζει την καθοδική πορεία, αλλά πηγαίνει προς την 5^η με ανιόν γκλισάντο (Μπατζής 1977, 2:23'). Παραπλήσια κίνηση επιχειρεί και ο Πετρολούκας στην οποία, αφού μεταβαίνει ομοίως με γκλισάντο προς την 3^η μικρή, εκτελεί πολλαπλά ποικιλιακά γκλισάντι από αυτήν, κατά τα οποία οξύνει σταδιακά τη χαμηλότερη νότα του ποικίλματος (Χαλκιάς 1993, 8:23'). Έτσι, επιβεβαιώνεται για ακόμη μία φορά πως η εμφάνισή της δεν είναι απλώς ένα σημείο από το οποίο διέρχεται το γλιστρημα, αλλά ένας φθόγγος που επιτηδευμένα θέλει να τονιστεί με αυτόν τον τρόπο της κατιούσας κίνησης με γκλισάντο.



Μπατζής 1977, 2:23', Λα χειρισμός

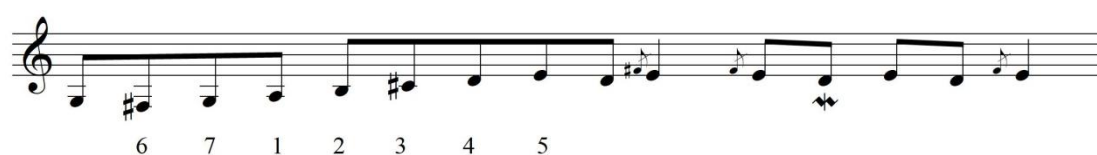
(Google Drive: 24)



Χαλκιάς [Πετρολούκας] 1993, 8:23', Σολ χειρισμός

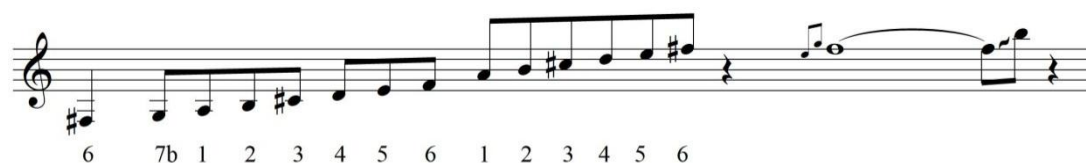
(Google Drive: 25)

Σε ανιούσα μελωδική πορεία, όπως φαίνεται παρακάτω, η 3^η εμφανίζεται ως 3^η μεγάλη. Στο μοιρολόι του Μιχάλη Χαλιγιάννη παρατηρείται μία κίνηση που ξεκινάει από την 6^η και καταλήγει στην 5^η, συμπεριλαμβάνοντας την 7^η μικρή και την 3^η μεγάλη, δηλαδή ολόκληρη επτατονική κλίμακα (Χαλιγιάννης 1975, 0:30'). Επιπλέον, ο Ναπολέων Δάμος κάνει κάτι παρόμοιο ξεκινώντας, επίσης, από την 6^η και, ακουμπώντας σχεδόν όλες τις νότες της διατονικής κλίμακας, καταλήγει και στέκεται στην 6^η δύο οκτάβες ψηλότερα από εκεί που ξεκίνησε, με την 3^η να ακούγεται δύο φορές σε αυτό ανέβασμα (Δάμος 1993, 32:01'). Το σημαντικό στοιχείο που επιβάλλεται να αναφερθεί σε αυτό το σημείο είναι πως, ενώ η ανάβαση της μελωδίας χρησιμοποιεί επτατονική και εξατονική κλίμακα, η κάθοδος αμέσως μετά χρησιμοποιεί τον βασικό πεντατονικό τρόπο.



Χαλιγιάννης [Μιχάλης] 1975, 0:30', Λα χειρισμός

(Google Drive: 26)



βασικός πεντατονικός τρόπος

Δάμος 1993, 32:01' [3:00'], Λα χειρισμός

(Google Drive: 27)

Στο ίδιο μοιρολόι, λίγο νωρίτερα, αναπτύσσεται η ίδια ανιούσα φράση, με τη διαφορά ότι η μελωδία στέκεται στην 3^η της ψηλότερης οκτάβας (Δάμος 1993, 30:17'). Είναι εμφανές ότι στο σημείο αυτό δεν χρησιμοποιείται απλά ως μία διαβατική νότα (όπως στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις), αλλά αποκτά διακριτή παρουσία και αποδίδει χαρακτηριστικό χρώμα. Όμως, αμέσως -και πάλι- η μελωδία κατέρχεται στον μείζονα πεντατονικό τρόπο. Ο Πετρολούκας χρησιμοποιεί, επίσης, την 3^η μεγάλη ως στάση της μελωδικής του ανάπτυξης στο μοιρολόι του 93' όπου, ερχόμενος από την 6^η προς τη 2^η μεγάλη με ένα απότομο ανιόν γκλισάντο, κατευθύνεται και στέκεται για αξιοσημείωτο χρονικό διάστημα στην 3^η βαθμίδα (Χαλκιάς 1993, 3:03). Για ακόμη μία φορά η απομάκρυνση είναι κατιούσας κίνησης με χρήση της πεντατονίας.

6 7 1 2 3 4 5 6 1 2 1 3

βασικός
πεντατονικός τρόπος

Δάμος 1993, 30:17' [1:16'], Λα χειρισμός

(Google Drive: 28)

3 x11

βασικός πεντατονικός τρόπος

Χαλκιάς [Πετρολούκας] 1993, 3:03', Σολ χειρισμός

(Google Drive: 29)

Το γεγονός ότι μετά από κάθε εμφάνιση της 3^{ης} εμφανίζεται -κάθε φορά- ο βασικός πεντατονικός τρόπος είναι σαν να «υπενθυμίζεται» το πραγματικό τροπικό περιβάλλον στο οποίο βρισκόμαστε, ή διαφορετικά, πως η μελωδία μπορεί να κατέρχεται μόνο με πεντατονικό τρόπο και όχι με επτατονικό ή εξατονικό. Κάτι τέτοιο αποδεικνύει αυτόματα έναν περιορισμό στη χρήση της και της προσδίδει δευτερεύουσα χρήση μέσα στον τρόπο, καθώς είναι αδύνατον μία βασική βαθμίδα να υπόκειται σε τέτοιου είδους περιορισμούς της εμφάνισής της κατά την ανάπτυξη της μελωδίας.

Ωστόσο, αν συνδυαστεί η παρατήρηση της 3^{ης} μεγάλης σε ανιούσα κίνηση με αυτήν της 3^{ης} μικρής σε κατιούσα κίνηση, μπορεί να γίνει λόγος για μία κύρια βαθμίδα η οποία είναι κινούμενη· μία βαθμίδα που έλκεται από της διπλανές της ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας. Θα ήταν πολύ λογικό ένα τέτοιο συμπέρασμα και θα με έβρισκε σύμφωνο εάν στο παρακάτω παράδειγμα ο Πετρολούκας δεν χρησιμοποιούσε μία συγκεκριμένη κίνηση. Πριν αναφερθώ όμως σε αυτό, θα ήθελα να σημειώσω πως τα μοιρολόγια του 93' -στα οποία παίζουν ο Πετρολούκας Χαλκιάς και ο Ναπολέον Δάμος- ηχογραφήθηκαν στην Ολλανδία για να κυκλοφορήσουν εκεί, με το εξώφυλλο του δίσκου γραμμένο στα ολλανδικά. Επομένως, θεωρώ ότι οι οργανοπαίχτες έχουν την ευχέρεια να παίξουν πιο ελεύθερα, γνωρίζοντας ότι ο κόσμος που θα ακούσει τον δίσκο δεν είναι μνημένος στο είδος. Και πράγματι, αμφότεροι επιχειρούν μελωδικές κινήσεις που δεν τις έχω ακούσει σε άλλα μοιρολόγια και δεν είμαι σίγουρος αν θα τις θεωρούσε εντός ύφους κάποιος μνημένος παίκτης ή ακροατής. Η κίνηση του Πετρολούκα στην οποία αναφέρομαι ξεκινάει από την 1^η και αναβαίνει αργά, διαβατικά, με μορντάντ σε κάθε νότα μέχρι την 5^η όπου και

κάνει στάση εκεί. Έπειτα, επιστρέφει με τον ίδιο τρόπο στην 1^η και στη συνέχεια ανεβαίνει ξανά για να σταθεί στην 3^η (Χαλκιάς 1993, 7:22').

1 2 3 κόψιμο 1 2 3 4 3 5

4 3 2 1 2 3 κόψιμο

Χαλκιάς [Πετρολούκας] 1993, 7:22', Σολ χειρισμός

(Google Drive: 30)

Μια τέτοια κίνηση παραπέμπει περισσότερο στο μακάμ ράστ (Αϊντεμίρ 2012, 31) και δεν έχει εισχωρήσει ευρέως (ακόμη τουλάχιστον) στο ηπειρώτικο μοιρολόι· δεν έχει γίνει, απ' ό,τι φαίνεται, αποδεκτή από όσους σχετίζονται άμεσα με αυτήν τη μουσική φόρμα. Ωστόσο, μέσα στην αναφερόμενη μελωδική κίνηση κάνει δύο φορές ένα χαρακτηριστικό κόψιμο, γνώρισμα του μοιρολογιού και των πολυφωνικών τραγουδιών της Ηπείρου, καθώς επίσης και ένα γκλισάντο, θέλοντας να υπενθυμίσει πως ακόμη και σε ένα «ξένο» περιβάλλον, μπορούν να διασώζονται κάποια βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα.

Επιστρέφοντας όμως στον ισχυρισμό της κινούμενης 3^{ης} βαθμίδας ως βασική του τρόπου που τέθηκε παραπάνω, θεωρώ πως με βάση αυτό το παράδειγμα απορρίπτεται, καθώς ανέρχεται και κατέρχεται πάντα ως 3^η μεγάλη, χωρίς να δέχεται κάποια έλξη στην κατιούσα κίνηση. Άρα, κατά τη γνώμη μου, η χρήση της παραμένει εξαιρετική και, σε συνάρτηση με τη σπάνια εμφάνισή της, τίθεται εκτός των βασικών βαθμίδων του τρόπου.

Στο τέλος αυτής της ενότητας άφησα μία μελωδική κίνηση του Ναπολέοντα Δάμου από το μοιρολόι που όπως προαναφέρθηκε ηχογραφήθηκε στην Ολλανδία. Ξεκινάει το λαούτο και η κιθάρα παίζοντας διαδοχικά (σχεδόν ταυτόχρονα) μία μείζονα συγχορδία και αμέσως ξεκινάει το κλαρίνο με μία μικρή φράση που στέκεται στην 3^η βαθμίδα και διανθίζεται γύρω από αυτή (Δάμος 1993, 29:01') και περίπου το ίδιο κάνει και λίγο αργότερα (Δάμος 1993, 31:18'). Σε αυτήν την περίπτωση η κατάσταση είναι διαφορετική, αφού αυτό που κάνει ο Δάμος είναι στην πραγματικότητα «προάγγελος» του μουσικού θέματος από το τραγούδι «Χαλασιά» το οποίο τοποθετεί αργότερα ως «γύρισμα». Προμηνύει με έναν πιο ελεύθερο τρόπο τη μελωδία που πρόκειται να ακολουθήσει, γι' αυτό και χρησιμοποιεί την 3^η βαθμίδα με τέτοιο τρόπο.



Δάμος 1993, 29:01' [0:00'], Λα χειρισμός

(Google Drive: 31)

5.2.2. Βαθμίδα 7^η

Την 7^η βαθμίδα την έχω συναντήσει αποκλειστικά ως 7^η μικρή (έναν τόνο κάτω από την τονική) και -όπως και η 3^η- έχει και αυτή συγκεκριμένους τρόπους με τους οποίους εμφανίζεται.

Ένας τρόπος που παρότι δεν δίνει ιδιαίτερη υπόσταση στην 7^η βαθμίδα, αλλά θεωρώ πως αξίζει να αναφερθεί, είναι το γκλισάντο-ποίκιλμα 6^{ηs}-7^{ηs}-6^{ηs}. Είναι μία χαρακτηριστική κίνηση που λαμβάνει μία ή περισσότερες διαδοχικές εκτελέσεις αυτού του ποικίλματος, με γρήγορο ή αργό γλίστρημα από τη μία νότα στην άλλη και ατάκα στην πρώτη νότα (η ίδια κίνηση παίζεται αντίστοιχα και ισοδύναμα στην 4^η και 5^η βαθμίδα). Τη συνάντησα στο μοιρολόι του Τάσου Χαλκιά (Χαλκιάς 1982, 1:42'), στο Βασίλη Μπατζή (Μπατζής 1977, 0:16'), στο Γιώργο Μπραχόπουλο (Μπραχόπουλος 1974, 1:35') και στο Μιχάλη Χαλιγιάννη (Χαλιγιάννης 1975, 0:14').



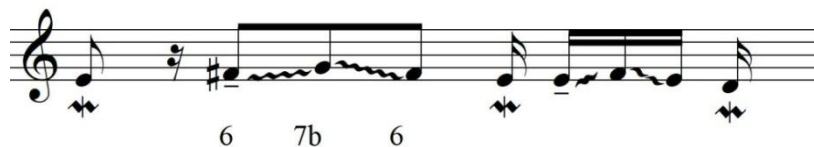
Χαλκιάς [Τάσος] 1982, 1:42', Σολ χειρισμός

(Google Drive: 32)



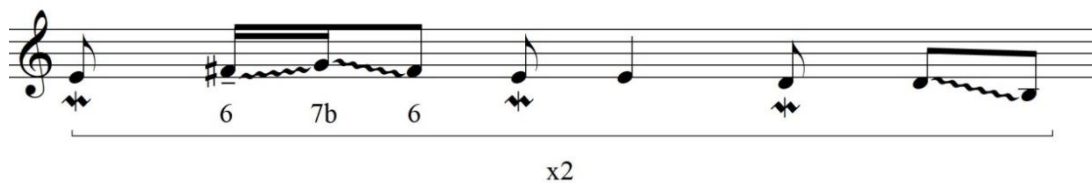
Μπατζής 1977, 0:16', Λα χειρισμός

(Google Drive: 33)



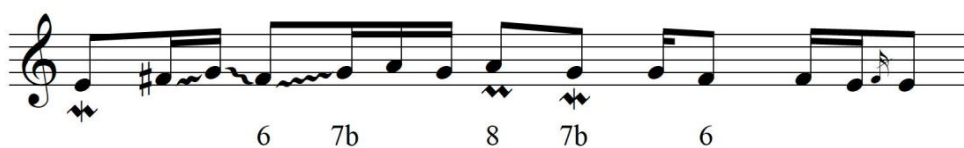
Μπραχόπουλος 1974, 1:35', Λα χειρισμός

(Google Drive: 34)

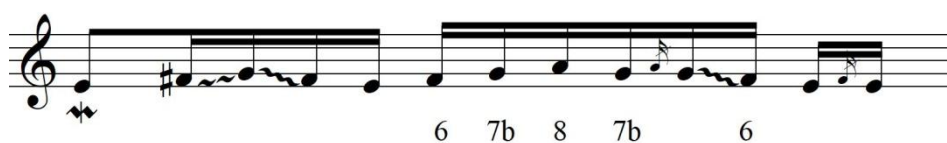


Χαλιγιάννης [Μιχάλης] 1975, 0:14', Λα χειρισμός
(Google Drive: 35)

Δεύτερη χαρακτηριστική κίνηση με χρήση της 7^{ης} βαθμίδας είναι το διαβατικό γεφύρωμα 6^{ης}-8^{ης}. Η κίνηση είναι γρήγορη· ξεκινάει ουσιαστικά από την 5^η και ανεβαίνει διαβατικά ως την 8^η, όπου και κάνει κάποιου είδους ποίκιλμα-mordant κι έπειτα επιστρέφει και πάλι διαβατικά στην 5^η για να συνεχιστεί η μελωδική πορεία. Ο Βασίλης Μπατζής το κάνει αυτό σε τρία διαφορετικά σημεία μέσα στο μοιρολόι του (Μπατζής 1977), ο Μιχάλης Χαλιγιάννης σε ένα σημείο (Χαλιγιάννης 1975, 0:35'), όπως επίσης και ο Ναπολέων Δάμος δύο διαδοχικές φορές (Δάμος 1993, 29:52'). Όλοι τους το εκτελούν από την 5^η που βρίσκεται αμέσως πάνω από την τονική της χαμηλής οκτάβας, με σχεδόν πανομοιότυπο τρόπο. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως το ανιόν μορντάντ στην 8^η στη συγκεκριμένη κίνηση είναι πάντα ημιτόνιο, δηλαδή με τη 2^η βαθμίδα σε ύφεση.



Μπατζής 1977, 1:05', Λα χειρισμός
(Google Drive: 36)



Χαλιγιάννης [Μιχάλης] 1975, 0:35', Λα χειρισμός
(Google Drive: 37)



Δάμος 1993, 29:52' [0:51'], Λα χειρισμός
(Google Drive: 38)

Η 7^η βαθμίδα, όπως επισημάνθηκε στην ενότητα που αφορά την πεντατονία, ανήκει στις βασικές βαθμίδες του ελάσσονα τρόπου και χρησιμοποιείται πολύ συχνά ως ένδειξη

μετάβασης από τον μείζονα στον ελάσσονα. Μία κίνηση που ακούγεται στο μοιρολόι του Μπραχόπουλου για να πραγματοποιήσει αυτή τη μετάβαση περιλαμβάνει την υποτονική 5^η, 7^η και την τονική (Μπραχόπουλος 1974, 2:27'). Μία παραπλήσια κίνηση ακούγεται στο μοιρολόι του Μιχάλη Χαλιγιάννη (Χαλιγιάννης 1975, 1:34'), όχι όμως για να μεταβεί στον ελάσσονα τρόπο, αλλά θα έλεγα πως τη χρησιμοποιεί ως δάνειο από αυτόν μέσα στον μείζονα. Και επιλέγω να χρησιμοποιήσω τη λέξη δάνειο, γιατί σε αυτήν την περίπτωση δεν λογίζεται ως μία νότα που απλώς ανήκει στη διατονική, επτατονική κλίμακα ή που χρησιμοποιείται χάριν διάβασης (όπως σημειώθηκε προηγουμένως), αλλά μία κίνηση που χαρακτηρίζει ένα διαφορετικό τονικό και ηχοχρωματικό περιβάλλον.



Μπραχόπουλος 1974, 2:27', Λα χειρισμός

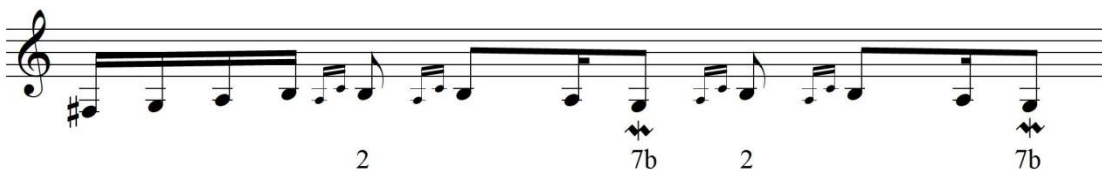
(Google Drive: 39)



Χαλιγιάννης [Μιχάλης] 1975, 1:34', Λα χειρισμός

(Google Drive: 40)

Παρόμοια, ένα ακόμη σχήμα (για το οποίο έγινε λόγος στο τέλος του 4^{ου} κεφαλαίου) που δεικνύει μετάβαση από τον μείζονα στον ελάσσονα τρόπο, είναι το σχήμα 7^{ης}-2^{ης}. Αυτό το σχήμα χρησιμοποιείται και πάλι από τον Μιχάλη Χαλιγιάννη σε δύο διαφορετικά σημεία (Χαλιγιάννης 1975). Ωστόσο, όπως γράφει ο Παπαγεωργίου, αυτό το σχήμα υπονοεί (εκτός από ελάσσονα τονικότητα) μία μείζονα τονικότητα στην 7^η (ή απλούστερα θα έλεγα μείζονα συγχορδία στην 7^η), αλλά εκφράζει και «σύγκρουση-διαφωνία της 7^{ης} μικρής ή της 2^{ης} μεγάλης με την τονική» (Παπαγεωργίου 2020, 29). Κάτι από τα δύο μάλλον επιχειρεί να πετύχει εδώ ο συγκεκριμένος οργανοπαίχτης, αφού έπειτα από αυτό το σχήμα δεν μεταβαίνει σε ελάσσον περιβάλλον.



Χαλιγιάννης [Μιχάλης] 1975, 0:47', Λα χειρισμός

(Google Drive: 41)

Όπως στην προηγούμενη υποενότητα έγινε ισχυρισμός για θεώρηση της 3^{ης} βαθμίδας ως βασική, το ίδιο μπορεί να γίνει κι εδώ και για την 7^η. Ο ισχυρισμός αυτός θα ήταν ακόμη πιο κοντά στην πραγματικότητα (συγκριτικά με την 3^η), αφού η 7^η απαντάται πιο συχνά. Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι το ίδιο που σημειώθηκε στην προηγούμενη υποενότητα της 3^{ης} βαθμίδας και αφορά το ανέβασμα που κάνει ο Ναπολέων Δάμος στο 30:17' και 32:01'. Όπως φαίνεται και στα δύο στα παραδείγματα, ενώ χρησιμοποιεί την 7^η στη χαμηλή οκτάβα, αποφεύγει να τη χρησιμοποιήσει στην ψηλότερη οκτάβα. Ενώ δηλαδή ανεβαίνει διατονικά για μία ολόκληρη οκτάβα (από 6^η σε 6^η), από κει και πέρα, κατά τη δική μου άποψη, προσπαθεί να κρύψει τρόπον τινά το διατονικό περιβάλλον και να διασώσει, όσο μπορεί, το άκουσμα της πεντατονίας, έστω υπερπηδώντας μία βαθμίδα της επτατονικής κλίμακας.

Δάμος 1993, 30:17' [1:16'], Λα χειρισμός

(Google Drive: 42)

Δάμος 1993, 32:01' [3:00'], Λα χειρισμός

(Google Drive: 43)

Για το τέλος επέλεξα να αφήσω μία κίνηση του Ναπολέοντα Δάμου που κατευθύνεται προς την 7^η, την οποία δεν έχω συναντήσει σε κανένα άλλο μοιρολόι. Παρόλο που δεν είναι καθόλου συνηθισμένη κίνηση, την επιχειρεί τρεις φορές· αρκετές επαναλήψεις για κάτι μη συνηθισμένο. Ξεκινάει από την 5^η και πηγαίνει διαβατικά προς την 7^η, όπου και στέκεται για λίγο, και στη συνέχεια ακολουθεί κατιούσα κίνηση (Δάμος 1993). Όμοια κίνηση εμφανίζεται στο τραγούδι «βγήκα ψηλά και πλάγιασα», ωστόσο ο Δάμος επιλέγει να την παραλλάσσει ελαφρώς στις δύο από τις τρεις φορές που την εισάγει, αφού μετά από την 7^η ακολουθεί κίνηση-στάση στην 6^η και έπειτα στην 8^η. Παρατηρείται, λοιπόν, για ακόμη μία φορά η αρέσκεια του εν λόγω οργανοπαίχτη να χρησιμοποιεί φράσεις

ηπειρώτικων τραγουδιών (αυτούσιες ή παραλλαγμένες) κατά την ανάπτυξη του μοιρολογιού. Επιπροσθέτως, όμως, μπορεί να συνυπολογιστεί (όπως προλέχθηκε) ότι αυτό το μοιρολόι ανήκει στον δίσκο που ηχογραφήθηκε για να κυκλοφορήσει στην Ολλανδία, και αυτό ίσως να δικαιολογεί τις ασυνήθιστες κινήσεις με χρήση 3^{ης} και 7^{ης} στο μοιρολόι του, σε σύγκριση με τη λιγότερη (έως καθόλου) χρήση των υπολοίπων εκτελεστών.



Δάμος 1993, 33:53' [4:52'], Λα χειρισμός

(Google Drive: 44)

6. ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΜΟΙΡΟΛΟΓΙΩΝ – ΜΕΛΩΔΙΚΑ, ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΑΡΘΡΩΣΗΣ

Σε αυτήν την ενότητα θα περιγραφεί ο χαρακτήρας και το ύφος του κάθε μοιρολογιού ως προς τη δυναμική, την ταχύτητα παιξίματος, την ένταση του βιμπράτο, καθώς τα μοιρολόγια μπορούν να διαφοροποιούνται μεταξύ τους σε μικρό ή μεγάλο βαθμό ως προς τα εκφραστικά τους χαρακτηριστικά. Επίσης, θα αναφερθούν επιγραμματικά και με ενδεικτικά παραδείγματα κάποια από τα χαρακτηριστικά που θεωρώ ότι ξεχωρίζουν και διέπουν το ύφος του οργανικού μοιρολογιού στο κλαρίνο. Οι γενικότερες κινήσεις με μορντάντ, αποτζιατούρες, ατάκες, γκλισάντο κτλ στο συνολικό αυτοσχεδιαστικό κομμάτι δεν θα αναφέρονται, παρά μόνο, πολύ συγκεκριμένα, όσα στοιχεία επαναλαμβάνονται είτε στο ίδιο μοιρολόι είτε σε διαφορετικά.

Κάτι που θεωρώ πολύ ιδιαίτερο και για το οποίο θα ήθελα να αφιερώσω λίγο χώρο σε αυτήν την ενότητα, είναι αυτό που η Μαζαράκη κατατάσσει στα «στολίδια που δίνουν έκφραση» και χρησιμοποιεί για αυτό την ονομασία που, όπως λέει, του έδωσε ο Καρακός ως «τάαχτα». Πρόκειται για «έναν τρόπο τονισμού [...] που δίνει έκφραση στην ορισμένη νότα, και βγαίνει [...] με έναν τρόπο εσωτερικό, με αλλοίωση δηλαδή του ήχου» (Μαζαράκη 1959, 70). Οι συγκεκριμένες νότες εισάγονται στο μοιρολόι για να δημιουργούν ποίκιλμα, τρίλια, εκφυγή, ρυθμικά μοτίβα, αλλά κυρίως για ηχοχρωματική μεταβολή, καθώς ο ήχος τους είναι θολός, πνιχτός. Για να ακουστούν οι νότες αυτές στο κλαρίνο υπάρχουν δύο τρόποι, για δύο διαφορετικές περιπτώσεις. Στην πρώτη περίπτωση, όταν δάχτυλα και των δύο χεριών πατάνε στο κλαρίνο, τότε χρειάζεται να ελευθερώσει ο κλαριντζής κάποια τρύπα που δεν δημιουργεί δακτυλισμό ακριβής νότας. Συνήθως, αφήνει τον δείκτη, μέσο ή παράμεσο του αριστερού χεριού. Στη δεύτερη περίπτωση που το δεξί χέρι είναι ελεύθερο, τότε χρησιμοποιείται περισσότερο ένα κλειδί που είναι τοποθετημένο στη δεξιά μεριά του πάνω μέρους του κλαρίνου και πατιέται από τον δείκτη του δεξιού χεριού. Αυτό το κλειδί ανοίγει μία τρύπα που βρίσκεται ψηλά στο όργανο, ακριβώς για να δημιουργεί τέτοιου είδους στολίδια με θολό, πνιχτό ήχο. Για να περιγράψω καλύτερα τον ήχο του τάαχτα, θα έλεγα ότι προσομοιάζει στις muted notes των έγχορδων οργάνων και στις ghost notes των πνευστών οργάνων.

Όσον αφορά το γκλισάντο, πρέπει να σημειωθεί -όπως συμπεραίνει και ο Παπαγεωργίου- ότι «κάθε τοπικό μουσικό ιδίωμα και κάθε κλαριντζής έχει το δικό του τύπο γκλισάντο [...]. Τα γλιστήματα-γκλισσάντι διαφέρουν μεταξύ τους στην ταχύτητα που κινούνται προς το φθόγγο που στοχεύουν» (Παπαγεωργίου 2020, 34). Επιπλέον, στο

κεφάλαιο 5.1.2 περιγράφηκε ο άνισος ρυθμός μεταβολής του τονικού ύψους, κάτι το οποίο επισφραγίζει επίσης ο Παπαγεωργίου. Ο Κινγκ επισημαίνει τη σημαντικότητα του γκλισάντο υπογραμμίζοντας πως «οι μουσικοί του τόπου [της Ηπείρου] εκπαιδεύονται [...] να αναπαράγουν δύο βασικά μοτίβα. Τα μοτίβα αυτά αποτελούν τη βάση του μουσικού λεξιλογίου της βορειοδυτικής Ελλάδας» και το ένα από αυτά είναι το «κατιόν γκλισάντο» (Κινγκ 2018, 148). Πράγματι, το κατιόν γκλισάντο $4^{ns}-2^{ns}$ είναι κάτι που συνάντησα αρκετές φορές, με διαφορετικούς τρόπους εκτέλεσης, σε όλες τις περιπτώσεις μοιρολογιού που μελέτησα (με εξαίρεση μία). Η εκτέλεση του καθοδικού γκλισάντο στην πλειονότητα των περιπτώσεων γίνεται με συνδυασμό δύο παραγόντων: α) «γλίστρημα» των δακτύλων για σταδιακό κλείσιμο των τρυπών και β) χαμήλωμα του τονικού ύψους με τη φύσα. Στις περιπτώσεις που εξαρτάται από πάτημα κλειδιού, εκτελείται κυρίως από χαμήλωμα με τη φύσα, αφού το σταδιακό κλείσιμο τρυπών με κλειδιά καθίσταται δύσκολο. Αντίθετα, το ανοδικό γκλισάντο επιτυγχάνεται μόνο με κίνηση των δακτύλων.

Επιπρόσθετα, παρατηρώ -και ταυτόχρονα επιβεβαιώνω από τον Λάιο- ότι συμβαίνει πολύ συχνά οι γειτονικοί φθόγγοι του τρόπου να μεταβαίνουν ο ένας στον άλλον με γκλισάντο (Laios 2001, 56). Έτσι, είναι πολύ σύνηθες να δημιουργούνται ανιόντα ποικίλματα με γκλισάντι σε γειτονικές νότες (όπως περιγράφηκε στο κεφάλαιο 5.2.2 στο ανιόν ποικίλμα $6^{ns}-7^{ns}-6^{ns}$). Κάτι τέτοιο μπορεί να συμβεί σε οποιοδήποτε γειτονικές νότες του τρόπου, συχνότερα όμως συμβαίνει στην 4^n , 5^n και 6^n βαθμίδα, και μπορεί είτε να ακουστεί μία φορά είτε να λάβει περισσότερες διαδοχικές επαναλήψεις. Όταν η κίνηση αυτή εξαρτάται από σήκωμα δαχτύλου (και όχι από πάτημα κλειδιού), τότε το δάχτυλο εκτελεί κίνηση τεντώματος, αναγκάζοντας την άκρη του να συρθεί ανοδικά και να ανοίξει μισή τρύπα (δίχως δηλαδή να απομακρύνεται ολόκληρο από το κλαρίνο), μιμούμενο με αυτόν τον τρόπο την τεχνική της φλογέρας. Εφόσον η τρύπα δεν ελευθερώνεται ολόκληρη, ενδέχεται ορισμένες φορές να δημιουργείται διάστημα ελάχιστα μικρότερο (συγκριτικά με το άνοιγμα ολόκληρης τρύπας).

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που συνάντησα αρκετά είναι τα επαναλαμβανόμενα γρήγορα μοτίβα. Ο Λώλης σημειώνει πως «η επανάληψη πολλές φορές ενός σύντομου ή μεγάλου ρυθμικού σχήματος είναι συνηθισμένος δρόμος ανάπτυξης της μελωδίας. Η ένταση, που προκαλείται σ' αυτήν την περίπτωση, καταλήγει σε πτωτική ηρεμία» (Λώλης 2003, 46). Για το λόγο αυτό παρακάτω καταγράφονται τέτοια σχήματα τα οποία αρκετοί εκτελεστές χρησιμοποιούν κατά την ανάπτυξη του μοιρολογιού. Ο Λάιος τα κατατάσσει στα «εκτεταμένα στολίδια» και θεωρεί πως «συγκροτούν ένα αυτόνομο μουσικό 'κύτταρο'» (Laios 2001, 49). Συμφωνώντας με τον Λάιο, αποφάσισα να τους δώσω ξεχωριστό χώρο σε

τούτη την εργασία.

Τα περισσότερα από τα μοιρολόγια που εξετάστηκαν ξεκινάνε με απλό τρόπο και χωρίς πολλές νότες, άλλοτε ήπια και άλλοτε δυναμικά. Αξίζει να σημειωθεί, όμως, πως ορισμένα αρχίζουν με μία γρήγορη φράση από διαβατικές νότες με ανοδική και καθοδική κίνηση. Γι' αυτό και ο Λώλης σημειώνει πως «συχνά η πρώτη γραμμή ξεκινάει με μια βιαστική κίνηση στις νότες, που περικυκλώνουν το θεμελιακό τόνο τελειώνοντας γρήγορα σ' αυτό το θεμέλιο» (Λώλης 2003, 34). Αυτές οι ξαφνικές, γρήγορες μελωδικές κινήσεις μπορούν επίσης να εμφανιστούν στο μέσο της μελωδικής ανάπτυξης, ανεξάρτητα από τη γενικότερη ταχύτητα παιξίματος, και ονομάζονται «προφορές». Για τον συγκεκριμένο όρο έλαβα γνώση από τον δάσκαλό μου, Μάνο Αχαλινωτόπουλο, ο οποίος με πληροφόρησε ακόμη πως ο όρος αυτός είναι σε κοινή χρήση ιδιαίτερα από τους μεγαλύτερης ηλικίας μουσικούς. Οι προφορές περικλείουν συμπυκνωμένα την άρθρωση και τα μελωδικά χαρακτηριστικά που διέπουν το μουσικό ιδίωμα της περιοχής, και όλες όσες συνάντησα στο ηπειρώτικο μοιρολόι καταλήγουν σε γκλισάντο $4^{ns}-2^{ns}$ που λύνεται στην τονική.

Τέλος, μετά από καταλήξεις των επιμέρους φράσεων (είτε στην τονική είτε σε άλλη βαθμίδα) όπου η νότα της κατάληξης κρατείται παρατεταμένα, πολλοί εκ των εκτελεστών επιλέγουν να κάνουν μία μικρή, σύντομη και απότομη μελωδική κίνηση, μετά από την οποία ακολουθεί μικρή ή μεγάλη παύση. Αυτή η χαρακτηριστική κίνηση ονομάζεται από τους μουσικούς «κόψιμο» και αποτελεί, επίσης, χαρακτηριστικό γνώρισμα των πολυφωνικών τραγουδιών της βορειοδυτικής Ελλάδας.

6.1. ΤΑΣΟΣ ΧΑΛΚΙΑΣ (1914-1992) – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 1982 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΣΟΛ

Σε γενική ανάλυση, αυτό που κάνει το συγκεκριμένο μοιρολόι να ξεχωρίζει είναι οι εξάρσεις δυναμικού χαρακτήρα στο συνολικά ήρεμο περιβάλλον που αποπνέει και η συγκροτημένη σκέψη στη δομή του. Ειδικότερα, αυτό που του προσδίδει μοναδική ταυτότητα και αποτελεί χαρακτηριστικό μουσικό του γνώρισμα είναι οι διαστηματικά μεγάλες αποτζιατούρες-ατάκες προς την 6^{η} βαθμίδα (αλλά και προς την 5^{η} και 8^{η}) που επαναλαμβάνονται αρκετές φορές, και η μετατόπιση του ισοκρατήματος από την τονική προς την 4^{η} κάθε φορά που εμφανίζεται μία τέτοια κίνηση στην 6^{η} . Η επαναφορά του ισοκρατήματος στην τονική γίνεται με κίνηση της μελωδίας προς την 5^{η} ή 8^{η} και στάση σε αυτές. Καθώς η 6^{η} , η 5^{η} και η 8^{η} εμφανίζονται με τούτο τον απότομο τρόπο σε αυτό το χαρακτηριστικό μοτίβο που ακολουθείται, ορισμένες φορές διανθίζονται από γκρουπέτο ή μορντάντ.

Κλαρίνο

Ισοκράτημα

0:00'

(Google Drive: 45)

Κλαρίνο

Ισοκράτημα

1:22'

(Google Drive: 46)

Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

Α) έμφαση της 6^{ης} βαθμίδας με μετατόπιση του ισοκρατήματος στην 4^η (βλ. πρώτο και δεύτερο παράδειγμα, 0:00' και 1:03' αντίστοιχα)

Β) μορντάντ σε διαβατικές καθοδικές κινήσεις

1:45'

(Google Drive: 47)

Γ) γκλισάντο 4^{ης}-2^{ης} με λύση στην 1^η ή 8^η, όπου πριν τη λύση μπορεί να ακουστούν πολλαπλές επαναλήψεις του διαστήματος 2^{ης} (χαμηλωμένης) – 8^{ης} (βλ. κεφ. 5.1.2 σ. 13-14)

Δ) ανιόν ποίκιλμα στην 5^η και 6^η βαθμίδα με γκλισάντο και ατάκα στην πρώτη νότα (βλ. κεφ. 5.2.2 σ. 26)

Ε) ανοδικό γκλισάντο 6^{ης}-1^{ης} για κατάληξη στην τονική

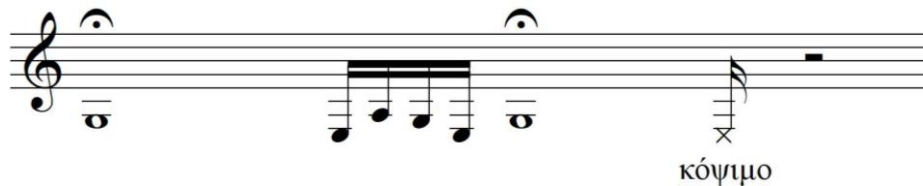


0:20'

(Google Drive: 48)

ΣΤ) τρίλια ή μορντάντ σε καταλήξεις στην τονική

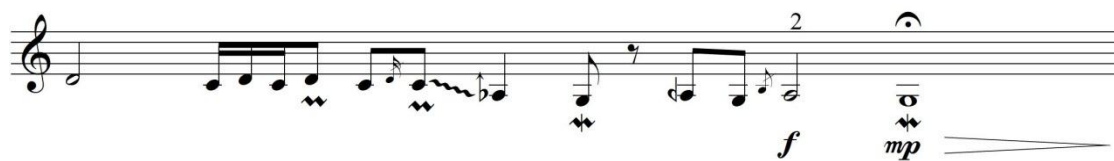
Ζ) κόψιμο μετά από καταλήξεις



0:30'

(Google Drive: 49)

Η) καταληκτική κίνηση (συνήθως με αποτζιατούρα) προς τη 2^η που έπειτα λύνεται στην τονική



1:48'

(Google Drive: 50)

Θ) επαναλαμβανόμενα γρήγορα μοτίβα



3:04'

(Google Drive: 51)

6.2. ΠΕΤΡΟΛΟΥΚΑΣ ΧΑΛΚΙΑΣ (1934-) – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 1993 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΣΟΛ

Χαρακτηρίζεται από ήπια δυναμική στο μεγαλύτερο μέρος του σε σχετικά αργή ρυθμική αγωγή, με κυρίως μακρόσυρτες νότες, glissandi, μικρά επαναλαμβανόμενα μοτίβα σε γρήγορη ταχύτητα και στολίδια τάαχτα. Έχει μεγάλη διάρκεια, γι' αυτό και ο Πετρολούκας προσπαθεί κατά την ανάπτυξη να δημιουργεί συνεχώς νέα μουσικά υλικά ώστε να αποφεύγει τη μονοτονία. Το βιμπράτο είναι γρήγορο, παρατηρήσιμο στο άκουσμα, αλλά ταυτόχρονα απαλό και χωρίς μεγάλη διακύμανση στο τονικό ύψος των νοτών.

Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

A) στολίδια τάαχτα



0:20'

(Google Drive: 52)



9:18'

(Google Drive: 53)

B) επαναλαμβανόμενα γρήγορα μοτίβα



x5

0:29'

(Google Drive: 54)



x11

3:17'

(Google Drive: 55)



5:38'

(Google Drive: 56)

Γ) γκλισάντο $4^{ns}-2^{ns}$ με λύση στην 1^{η} ή 8^{η} , όπου πριν τη λύση μπορεί να ακουστούν πολλαπλές επαναλήψεις του διαστήματος 2^{ns} (χαμηλωμένης) – 8^{ns} (βλ. κεφ. 5.1.2 σ. 13-14)

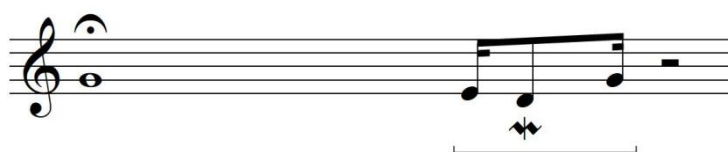
Δ) το ίδιο γκλισάντο εκτελείται και με παρεμβολή επαναλαμβανόμενων τάαχτα κατά το γλίστρημα



0:37'

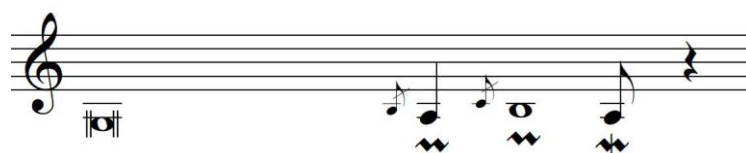
(Google Drive: 57)

Ε) κόψιμο μετά από καταλήξεις



1:27'

(Google Drive: 58)



7:22'

(Google Drive: 59)

ΣΤ) ανοδικό γκλισάντο 6^{ης}-1^{ης} για κατάληξη στην τονική



1:20'

(Google Drive: 60)

Ζ) μορντάντ σε διαβατικές καθοδικές κινήσεις



5:58'

(Google Drive: 61)

Η) προφορές



8:40'

(Google Drive: 62)

Θ) καταληκτική κίνηση (συνήθως με αποτζιατούρα) προς τη 2^η που έπειτα λύνεται στην τονική



6:03'

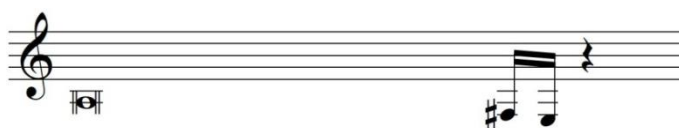
(Google Drive: 63)

6.3. ΝΑΠΟΛΕΩΝ ΔΑΜΟΣ (1944-) – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 1993 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΛΑ

Σε γενικές γραμμές, σε ό,τι αφορά το ύφος, την ταχύτητα και το βιμπράτο, κυμαίνεται όπως και το προαναφερθέν μοιρολόι του Πετρολούκα Χαλκιά. Αυτό όμως που θεωρώ αξιοπρόσεκτο για το μοιρολόι του Ναπολέοντα Δάμου είναι ότι χρησιμοποιεί επανειλημμένα την 3^η και 7^η του τρόπου. Γενικότερα, ο συγκεκριμένος οργανοπαίχτης επιθυμεί μάλλον να ξεφεύγει από τα τετριμμένα, αφού σε μία διαφορετική εκτέλεση ενός μοιρολογιού αναπτύσσει κινήσεις που προσομοιάζουν στο μακάμ Σεγκιά. Βέβαια, τούτα είναι εξαιρέσεις και αυτές είναι που αποδεικνύουν ότι μόνο ένας άριστος γνώστης του είδους μπορεί να τις εισάγει διασώζοντας ταυτόχρονα την ουσία του μοιρολογιού στο μέγιστο.

Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

A) κόψιμο μετά από καταλήξεις



κόψιμο

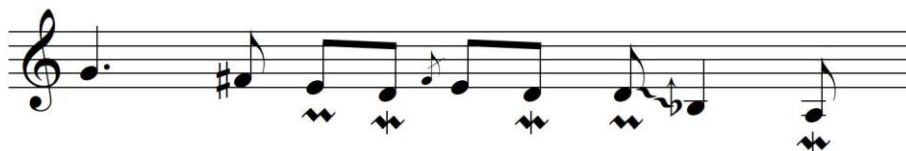
29:14' [0:13']

(Google Drive: 64)

Β) έμφαση της 6^{ης} βαθμίδας (συνήθως με μετατόπιση του ισοκρατήματος στην 4^η)

Γ) γκλισάντο 4^{ης}-2^{ης} με λύση στην 1^η ή 8^η, όπου πριν τη λύση μπορεί να ακουστούν πολλαπλές επαναλήψεις του διαστήματος 2^{ης} (χαμηλωμένης) – 8^{ης} (βλ. κεφ. 5.1.2 σ. 13-14)

Δ) μορντάντ σε διαβατικές καθοδικές κινήσεις



32:16' [3:15']

(Google Drive: 65)

Ε) κίνηση που γεφυρώνει την 6^η και την 8^η διαβατικά με τη χρήση της 7^{ης} μικρής



29:52' [0:51']

(Google Drive: 66)

ΣΤ) τρίλια ή μορντάντ σε καταλήξεις στην τονική

Ζ) όμοια κίνηση με το μοιρολόι του Τάσου Χαλκιά προς την 6^η βαθμίδα με μετατόπιση του ισοκρατήματος στην 4^η

Η) ανιόν ποίκιλμα στην 5^η βαθμίδα με γκλισάντο και ατάκα στην πρώτη νότα (βλ. κεφ. 5.2.2 σ. 26)

Θ) καταληκτική κίνηση (συνήθως με αποτζιατούρα) προς τη 2^η που έπειτα λύνεται στην τονική (βλ. κεφ. 6.2 Η)

6.4. ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΡΑΧΟΠΟΥΛΟΣ – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 1974 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΛΑ

Ήπιας δυναμικής άκουσμα με απαλό φύσημα χωρίς εξάρσεις και έντονες ατάκες, με εξαίρεση το ξεκίνημα που είναι πιο δυνατό, εισάγοντας ένα γρήγορο διαβατικό, καθοδικό και ανοδικό πέρασμα· μία προφορά. Αυτό που ξεχωρίζει είναι η εκτεταμένη χρήση γρήγορων επαναλήψιμων μοτίβων που εμφανίζονται πολύ συχνά κατά την ανάπτυξη. Το βιμπράτο, όπως και το φύσημα, ακούγεται πολύ απαλά, σχεδόν ανεπαίσθητα, με πολύ φυσικό τρόπο.



0:00'

(Google Drive: 67)

Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

Α) επαναλαμβανόμενα γρήγορα μοτίβα



x5

0:10'

(Google Drive: 68)



x2

0:48'

(Google Drive: 69)



x3

0:57'

(Google Drive: 70)

Β) γκλισάντο $4^{nc}-2^{nc}$ με λύση στην 1^{η} ή 8^{η} , όπου πριν τη λύση μπορεί να ακουστούν πολλαπλές επαναλήψεις του διαστήματος 2^{nc} (χαμηλωμένης) – 8^{nc} (βλ. κεφ. 5.1.2 σ. 13-14)

Γ) μορντάντ σε καταλήξεις στην τονική

Δ) στολίδια τάαχτα



1:05'

(Google Drive: 71)

1:32'
(Google Drive: 72)

Ε) καθοδικές κινήσεις με διαβατικά γκλισάντι

1:26'
(Google Drive: 73)

ΣΤ) καταληκτική κίνηση (συνήθως με αποτζιατούρα) προς τη 2^η που έπειτα λύνεται στην τονική

0:35'
(Google Drive: 74)

Ζ) ανιόν ποίκιλμα στην 5^η και 6^η βαθμίδα με γκλισάντο και ατάκα στην πρώτη νότα (βλ. κεφ. 5.2.2 σ. 26)

6.5. ΜΙΧΑΛΗΣ ΧΑΛΙΓΙΑΝΝΗΣ (1926-2016) – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 1975 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ

ΛΑ

Το συνολικό άκουσμα του μοιρολογιού του Μιχάλη Χαλιγιάννη κυμαίνεται σε υψηλή δυναμική και ένταση, με δυνατό, ευθύ και τραχύ φύσημα. Η ανάπτυξη της μελωδίας κινείται σε γρήγορη ρυθμική αγωγή και το βιμπράτο είναι επίσης γρήγορο, σχετικά έντονο, χωρίς, ωστόσο, μεγάλη διακύμανση στο τονικό ύψος. Ενδιαφέρον χαρακτηριστικό αποτελεί η 2^η βαθμίδα, καθώς επιλέγει να την τοποθετεί σε αρκετά διαφορετικά τονικά ύψη· ως 2^η μεγάλη, ως 2^η χαμηλωμένη (σε διαστήματα 10 και 8 μορίων από την τονική), αλλά και ως 2^η μικρή.

Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

A) κόψιμο μετά από καταλήξεις

κόψιμο κόψιμο κόψιμο

B) ανιόν ποίκιλμα στην 6^η βαθμίδα με γκλισάντο και ατάκα στην πρώτη νότα (βλ. κεφ. 5.2.2 σ. 26)

Γ) γκλισάντο 4^{ης}-2^{ης} με λύση στην 1^η ή 8^η, όπου πριν τη λύση μπορεί να ακουστούν πολλαπλές επαναλήψεις του διαστήματος 2^{ης} (χαμηλωμένης) – 8^{ης} (βλ. κεφ. 5.1.2 σ. 13-14)

Δ) κίνηση που γεφυρώνει την 6^η και την 8^η διαβατικά με τη χρήση της 7^{ης} μικρής

6 7b 8 7b 6

0:35'

(Google Drive: 75)

E) μορντάντ σε καταλήξεις στην τονική

ΣΤ) στολίδια τάαχτα

1:20'

(Google Drive: 76)

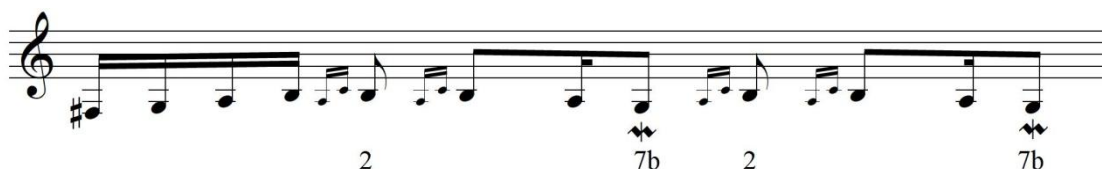
Ζ) προφορές



1:04', 1:55', 4:09'

(Google Drive: 77)

Η) μελωδικό σχήμα 7^{ης}-2^{ης}



0:47'

(Google Drive: 78)

6.6. ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΑΤΖΗΣ (1923-1993) – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 1977 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΛΑ

Το συγκεκριμένο μοιρολόι χαρακτηρίζεται από κυρίως γρήγορες κινήσεις της μελωδίας και αρκετές επαναλήψεις πολλών εκ των στοιχείων που το αποτελούν, δηλαδή χωρίς συνεχή δημιουργία νέων μουσικών υλικών. Έχει σχετικά υψηλή δυναμική στο μεγαλύτερο μέρος του και αρκετές ατάκες κατά την ανάπτυξη. Το βιμπράτο του Βασίλη Μπατζή θα το χαρακτηρίζει γρήγορο και έντονο με μεγαλύτερη διακύμανση στο τονικό ύψος των νοτών συγκριτικά με άλλους εκτελεστές. Ακόμη και στις καταλήξεις αρκετές φορές το συνολικό άκουσμα δεν «ησυχάζει», αλλά η νότα της κατάληξης ακούγεται είτε δυναμικά με το έντονο βιμπράτο είτε με επαναλαμβανόμενα, μικρής διάρκειας, φυσημάτα. Ιδιαίτερο γνώρισμα που ξεχωρίζει είναι η ύπαρξη της 2^{ης} μικρής κατά κόρον μέσα στο μοιρολόι.

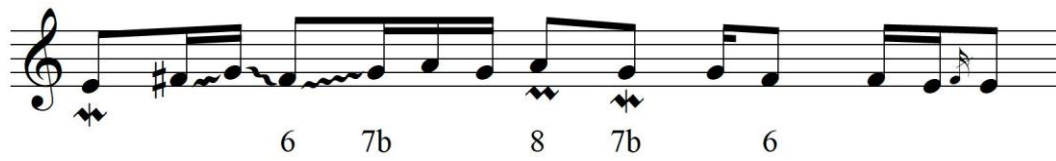
Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

Α) ανιόν ποίκιλμα στην 5^η και 6^η βαθμίδα με γκλισάντο και ατάκα στην πρώτη νότα (βλ. κεφ. 5.2.2 σ. 26)

Β) γκλισάντο 4^{ης}-2^{ης} με λύση στην 1^η ή 8^η, όπου πριν τη λύση μπορεί να ακουστούν πολλαπλές επαναλήψεις του διαστήματος 2^{ης} (χαμηλωμένης) – 8^{ης} (βλ. κεφ. 5.1.2 σ. 13-14)

Γ) το ίδιο γκλισάντο εκτελείται και λίγο πιο αργά με επαναλαμβανόμενες γρήγορες γλώσσες (ατάκες) κατά το γλίστρημα

Δ) κίνηση που γεφυρώνει την 6^η και την 8^η διαβατικά με τη χρήση της 7^{ης} μικρής

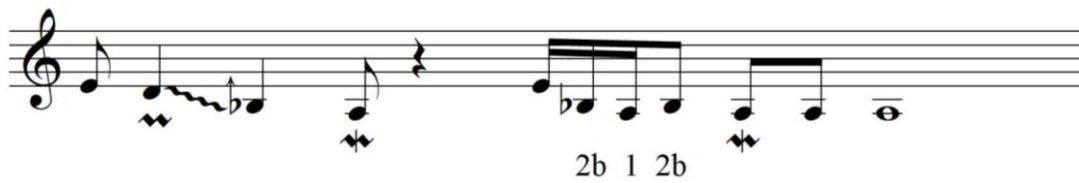


1:05'

(Google Drive: 79)

Ε) μορντάντ σε καταλήξεις στην τονική

ΣΤ) καταληκτική κίνηση προς τη 2^η που έπειτα λύνεται στην τονική



1:09'

(Google Drive: 80)

6.7. ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΡΟΥΝΤΑΣ (γεν. αρχές 1920) – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 1961 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ

ΝΤΟ

Τα μοιρολόγια σε χειρισμό Ντο και Ρε έχουν τη δυνατότητα να κινούνται κάτω από τη χαμηλότερη διαθέσιμη τονική. Στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να κατέβει μέχρι την 3^η. Για αρκετό χρονικό διάστημα ο Φίλιππος Ρούντας κινείται σε αυτή τη χαμηλή περιοχή, κυρίως γύρω από την 4^η και 5^η. Γενικότερα, χρησιμοποιεί αρκετά το σχήμα 4^{ης}-5^{ης}-1^{ης}, χωρίς εν τούτοις να μετατοπίζεται το ισοκράτημα. Η δυναμική του παιξίματος κυμαίνεται σε μέτρια επίπεδα, όπως επίσης και η ταχύτητα των κινήσεων.



0:18'

(Google Drive: 81)

Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

Α) κόψιμο μετά από καταλήξεις



1:07'

(Google Drive: 82)

Β) γκλισάντο 4^{ης}-2^{ης} με λύση στην τονική (βλ. κεφ. 5.1.2 σ. 13-14)

Γ) επαναλαμβανόμενα γρήγορα μοτίβα



0:36'

(Google Drive: 83)



1:41'

(Google Drive: 84)

Δ) γκλισάντο 1^{ης}-6^{ης} (καθοδικό)



0:07'

(Google Drive: 85)

Ε) καταληκτική κίνηση (συνήθως με αποτζιατούρα) προς τη 2^η που έπειτα λύνεται στην τονική



0:58'

(Google Drive: 86)

6.8. ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΧΑΛΙΓΙΑΝΝΗΣ (1938-2019) – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 2003 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ

ΝΤΟ

Όπως και το προηγούμενο μοιρολόι του Φίλιππου Ρούντα σε Ντο χειρισμό, έτσι και αυτό κινείται αρκετά στην περιοχή χαμηλότερα της τονικής, με έμφαση, κυρίως, στην 4^η βαθμίδα. Ξεχωρίζουν τα κοψίματα, τα οποία δεν λείπουν από καμία κατάληξη των επιμέρους φράσεων. Στην ανάπτυξη της μελωδίας και στην ταχύτητα κυμαίνεται, σε γενικές γραμμές, όπως και το μοιρολόι του Φίλιππου Ρούντα, με τη διαφορά ότι ο Βαγγέλης Χαλιγιάννης φυσάει πιο απαλά, χαρίζοντας περισσότερη ηρεμία στο συνολικό άκουσμα.

Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

A) κόψιμο μετά από καταλήξεις

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff shows two phrases, each ending with a staccato mark (two downward-pointing arrows) labeled 'κόψιμο'. The second staff shows two phrases, also ending with staccato marks labeled 'κόψιμο'.

B) επαναλαμβανόμενα γρήγορα μοτίβα

A single staff of musical notation in treble clef showing a sequence of eighth notes. A bracket under a group of eight notes is labeled 'x8', indicating a repeated motif.

0:10'

(Google Drive: 87)

A single staff of musical notation in treble clef showing a sequence of eighth notes. A bracket under a group of four notes is labeled 'x4', indicating a repeated motif.

0:47'

(Google Drive: 88)



2:16'

(Google Drive: 89)

Γ) καθοδικές κινήσεις με διαβατικά γκλισάντι (βλ. κεφ. 6.4 Δ)

Δ) στολίδια τάαχτα



2:50'

(Google Drive: 90)

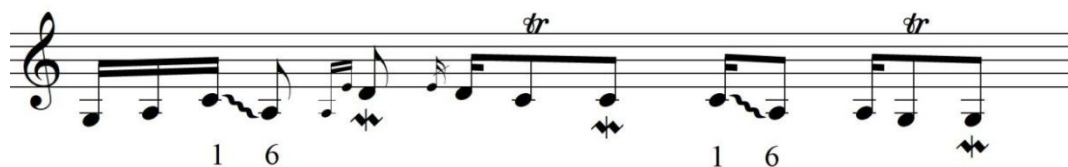


3:03'

(Google Drive: 91)

Ε) τρίλια ή μορντάντ σε καταλήξεις στην τονική

ΣΤ) γκλισάντο 1^{ης}-6^{ης} (καθοδικό)



0:51'

(Google Drive: 92)

Ζ) ανιόν ποίκιλμα στην 4^η βαθμίδα με γκλισάντο και ατάκα στην πρώτη νότα (βλ. κεφ. 5.2.2 σ. 26)

Η) καταληκτική κίνηση προς τη 2^η που έπειτα λύνεται στην τονική



1:21'

(Google Drive: 93)

Θ) μελωδικό σχήμα 7^{ης}-2^{ης} (βλ. Δ στολίδια τάαχτα, δεύτερο παράδειγμα 3:03')

6.9. ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΑΤΖΗΣ (1923-1993) – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 1975 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΡΕ

Στο πρώτο μέρος του αναπτύσσεται στην ψηλή περιοχή, πάνω από τη δεύτερη διαθέσιμη τονική, δηλώνοντας εξ αρχής το ήθος που επιθυμεί να μεταφέρει. Απεικονίζει ισχυρό χαρακτήρα χάρη στην υψηλή ένταση και δυναμική του, τη γρήγορη ανάπτυξη της μελωδίας και το έντονο βιμπράτο. Δεν είναι πολύ συχνό να ξεκινάει ένα μοιρολόι με αυτό τον τρόπο και γι' αυτό αποκτά ιδιαίτερη ταυτότητα. Σημαντικά διακριτή είναι η επίμονη στάση στην 6^η βαθμίδα· τρεις φορές στην ψηλή περιοχή και μία στη χαμηλή.

Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

Α) έμφαση της 6^{ης} βαθμίδας με επαναλαμβανόμενα, γρήγορα, δυνατά φυσήματα



0:19'

(Google Drive: 94)

Β) επαναλαμβανόμενα γρήγορα μοτίβα



0:09'

(Google Drive: 95)

Γ) γκλισάντο 4^{ης}-2^{ης} με λύση στην 1^η ή 8^η, όπου πριν τη λύση μπορεί να ακουστούν πολλαπλές επαναλήψεις του διαστήματος 2^{ης} (χαμηλωμένης) – 8^{ης} (βλ. κεφ. 5.1.2 σ. 13-14)

Δ) στολίδια τάαχτα




0:54'

(Google Drive: 96)

Ε) ανιόν ποίκιλμα στην 4^η βαθμίδα με γκλισάντο και ατάκα στην πρώτη νότα (βλ. κεφ. 5.2.2 σ. 26)

6.10. ΠΕΤΡΟΛΟΥΚΑΣ ΧΑΛΚΙΑΣ (1934-) – ΜΟΙΡΟΛΟΪ 2000 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΡΕ

Ξεχωρίζουν οι γρήγορες κινήσεις, ανοδικές και καθοδικές (προφορές), που κάνουν περάσματα από τη διατονική κλίμακα. Ακόμη, το γκλισάντο $4^{\text{η}}$ - $2^{\text{η}}$ εμφανίζεται πολλές φορές με ποικίλους τρόπους· αργά, γρήγορα, με πολλαπλά φυσήματα, επαναλαμβανόμενο διαδοχικά, είτε στη μεσαία είτε στην ψηλή περιοχή. Σε τούτο το μοιρολόι, παρότι η ένταση του είναι σχετικά υψηλή, δεν θα χαρακτηρίζα το ίδιο και τη δυναμική του, αφού το «γλυκό» φύσημα του Πετρολούκα μεταφέρει ως επί το πλείστον ηρεμία, παρά δυναμισμό. Το βιμπράτο είναι γρήγορο, αλλά συνάμα απαλό, χωρίς μεγάλη διακύμανση στο τονικό ύψος.



0:00'
(Google Drive: 97)

Επιγραμματικά/Ενδεικτικά:

Α) γκλισάντο $4^{\text{η}}$ - $2^{\text{η}}$ με λύση στην $1^{\text{η}}$ ή $8^{\text{η}}$, όπου πριν τη λύση μπορεί να ακουστούν πολλαπλές επαναλήψεις του διαστήματος $2^{\text{η}}$ (χαμηλωμένης) – $8^{\text{η}}$ (βλ. κεφ. 5.1.2 σ. 13-14)

Β) το ίδιο γκλισάντο εκτελείται και λίγο πιο αργά με επαναλαμβανόμενες γρήγορες γλώσσες (ατάκες) κατά το γλίστρημα

Γ) κόψιμο μετά από καταλήξεις




κόψιμο 0:21'
(Google Drive: 98)

Δ) έμφαση της $6^{\text{η}}$ βαθμίδας (βλ. πρώτο παράδειγμα 0:00')

Ε) μορντάντ σε καταλήξεις στην τονική

ΣΤ) επαναλαμβανόμενα γρήγορα μοτίβα



0:30'
(Google Drive: 99)



1:32'

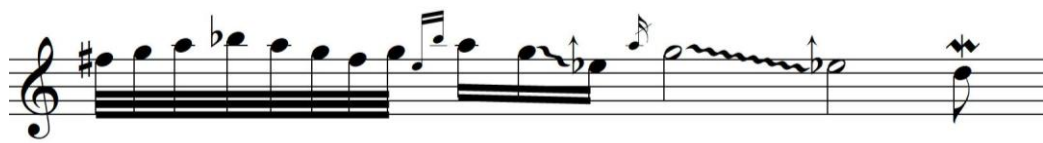
(Google Drive: 100)

Ζ) προφορές



0:37'

(Google Drive: 101)



1:36'

(Google Drive: 102)

7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ξεκινώντας αυτή τη μελέτη και εμβαθύνοντας όσο μπορούσα περισσότερο στα συγκεκριμένα μοιρολόγια, διήλθα από 3 στάδια κατά τη συλλογιστική μου πορεία. Αρχικά, η πρώτη ανάγνωση των 10 μοιρολογιών από τους 8 διαφορετικούς οργανοπαίχτες έδινε την εντύπωση πως πρόκειται για μία μουσική φόρμα αρκετά στερεοτυπική. Το άκουσμα και η αίσθηση που μεταφέρει στο σύνολό του το καθένα δεν φαίνεται (στο πρώτο στάδιο) να απέχει από τα υπόλοιπα. Η πρώτη σκέψη είναι πως γι' αυτό ευθύνεται ο κοινός μείζων πεντατονικός τρόπος που κινούνται, ακόμη και όταν ο χειρισμός ή η τονικότητα διαφέρουν. Πράγματι, στην παρατήρηση του μείζονος πεντατονικού τρόπου σε κάθε ένα από τα μοιρολόγια αντιλαμβάνομαι ότι η γενικότερη κίνηση των βαθμίδων, τα διαστήματα που σχηματίζουν, αλλά και οι δυναμικές τους, εμφανίζουν κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους. Επίσης, κατά τη διάρκεια της μελωδικής ανάλυσης του κάθε μοιρολογιού καταγράφηκαν τα μοτίβα/χαρακτηριστικά που τα συνθέτουν, σύμφωνα τη συχνότητα εμφάνισης και την επαναληψιμότητά τους. Τα μοτίβα αυτά μοιάζουν από εκτέλεση σε εκτέλεση ως προς την ταυτότητα ή τον βασικό τους σκελετό, αλλά μπορούν επίσης να μεταπλάθονται. Στο κεφάλαιο 6 φαίνεται διάφανα η στερεοτυπία της μουσικής αυτής φόρμας απλά και μόνο αν παρατηρήσει κανείς το πλήθος των επαναλήψεων από τα κοινά μοτίβα στα μοιρολόγια.

Στο δεύτερο στάδιο, παρατηρώντας τον τρόπο παιξίματος των οργανοπαιχτών ως προς το φύσημα, τη δυναμική, την ένταση, το βιμπράτο, την ταχύτητα, τα μορντάντ, τα γκλισάντι και τα λοιπά χαρακτηριστικά άρθρωσης, αλλά και τον χειρισμό (τονικότητα) του κλαρίνου (ο οποίος διαμορφώνει κατά έναν τρόπο μερικά από τα παραπάνω), συνειδητοποιώ πως κάθε μοιρολόι αποπνέει έναν μοναδικό και ανεπανάληπτο κόσμο. Ο ίδιος πεντατονικός τρόπος, άλλοτε με παρόμοιες (μεταξύ των μοιρολογιών) κινήσεις της μελωδίας και άλλοτε με εντελώς διαφορετική ανάπτυξη είναι δυνατόν να δημιουργήσει ποικίλες συνθέσεις μελωδιών και «υφών», ανάλογα και με τον τρόπο χρήσης των προαναφερθέντων στοιχείων, τα οποία προκύπτουν κυρίως από την ιδιοσυγκρασία και τη διάθεση του εκάστοτε εκτελεστή.

Στο τρίτο και τελευταίο στάδιο αντιλαμβάνομαι τη σύνθεση των δύο προηγούμενων σταδίων. Δηλαδή, ενώ κάθε οργανοπαίχτης εκφράζεται με διαφορετική ταχύτητα παιξίματος και δυναμική, και αποδίδει με το ιδιαίτερό του φύσημα και τον δικό του τρόπο τις κινήσεις της μελωδίας και την άρθρωση (κατασκευάζοντας έτσι ένα ξεχωριστό μουσικό σύμπαν), στην ουσία η γενικότερη κίνηση κυμαίνεται σε καθορισμένες νόρμες παραπέμποντας πάντα στο ίδιο μουσικό πλαίσιο. Από την άλλη μεριά, τα στερεοτυπικά μοτίβα/χαρακτηριστικά, παρότι επαναλαμβάνονται με (παρ)όμοιο τρόπο από μοιρολόι σε

μοιρολόι, δύνανται να εμφανιστούν με ποικίλους τρόπους, αποδεικνύοντας έτσι την ευπλαστότητα/ελαστικότητα αυτής της μουσικής φόρμας, κάνοντας την κάθε εκτέλεση να αποκτά μοναδική ταυτότητα.

Καταληκτικά, θεωρώ πως η φράση του μουσικού που αναφέρθηκε στο ξεκίνημα της εισαγωγής «είμαι ελεύθερος να κάνω τα πάντα, εκτός... από αυτά που απαγορεύονται!» ταιριάζει απόλυτα σε αυτό που ονομάζεται «ηπειρώτικο μοιρολόι στο κλαρίνο» και, κατά τη γνώμη μου, δεικνύει ότι δεν στερείται κανένας το δικαίωμα να εκφράσει τη δική του ιδιοσυγκρασία και να μεταφέρει την αίσθηση και την «υφή» που επιθυμεί, ακόμη και όταν χρησιμοποιεί συγκεκριμένα μουσικά υλικά και στερεοτυπικές κινήσεις της μελωδίας. Με την ολοκλήρωση αυτής της μελέτης έχω την πεποίθηση πως η αυτοσχεδιαστική φόρμα του μοιρολογιού χαρακτηρίζει περισσότερη ελευθερία παρά απαγόρευση, αφού η φράση «αυτά που απαγορεύονται» μπορεί να μεταπλασθεί ως «οι ποικίλοι τρόποι να παίξεις αυτά που επιτρέπονται».

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΑΦΟΡΩΝ

Αϊντεμίρ, Μουράτ. 2012. *ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΜΑΚΑΜ*. Μετάφραση της Σοφίας Κομποτιάτη. Αθήνα: Fagotto.

Κανελλάτου, Βιβή Γ. 2010. «Το Ελληνόφωνο Πολυφωνικό Τραγούδι στο Νότιο Τμήμα της Επαρχίας Πωγωνίου στην Ήπειρο». *Ερευνητικό Κέντρο Ελληνικού Τραγουδήματος* 1 (Ιούλιος): 1-50.

http://www.erket.org/images/stories/pdf/2010.07_To_Polyfoniko_sto_Notio_Tmima_tis_Eparchias_Pogoniou_ERKET_e-Journal_Vol.1.pdf

Κινγκ, Κρίστοφερ. 2018. *ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΜΟΙΡΟΛΟΪ*. Μετάφραση του Αριστείδη Μαλλιάρου. Αθήνα: Δώμα.

Κωτσίνης, Γιώργος. 2004. *Μελίσματα. Η τέχνη του ελληνικού κλαρίνου σε 29 μουσικές καταγραφές παραδοσιακών σκοπών*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.

Λάβδας, Αντώνιος. 1958. «Πεντάφθογγες κλίμακες εν τη δημόδη μουσική της Ηπείρου» *Ηπειρωτική Εστία* 7, αρ. 70 (Φεβρουάριος): 135-141

Laios, Athanasios. 2001. "The tradition of performing a 'Miroloi' in folk clarinet of Epirus. Music analysis of selected recordings." MSc diss., University: City of London.

Λώλης, Κώστας. 2003. *ΜΟΙΡΟΛΟΙ ΚΑΙ ΣΚΑΡΟΣ*. Ιωάννινα: Κέντρο Μελέτης Ηπειρώτικης και Βαλκανικής Μουσικής Παράδοσης.

Μαζαράκη, Δέσποινα. 1959. *Το λαϊκό κλαρίνο*. Αθήνα: Κέδρος.

Παπαγεωργίου, Βασίλης. 2020. «ΠΑΡΑΚΑΛΑΜΙΩΤΙΚΟ ΜΟΙΡΟΛΟΪ. ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΛΙΓΙΑΝΝΗΣ - ΧΑΛΙΛΗΣ (ΚΛΑΡΙΝΟ)». Μεταπτυχιακή εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Περιστέρης, Σπυρίδων. 1958. «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου». *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας* 9-10: 105-133

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΑΦΟΡΩΝ

Damos, Napoleon. 1993. "Miroloi En Dansen (Instrumentaal)." *Miroloi (Muziek Uit Epirus)*.

Thanasis Markos, Kostas Pitsos, Andreas Pappas. VPRO Eigenwijs EW 9305, CD.

https://www.youtube.com/watch?v=xPOD4yLx2hc&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=2&ab_channel=Crate&t=29m01s

Μπατζής, Βασίλης. 1975. «Μυριολόγι». *Τραγούδια Της Ηπείρου – Songs Of Epirus*. Society For The Dissemination Of National Music SDNM 111, LP.

https://www.youtube.com/watch?v=ztXFbqicCFM&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=8&ab_channel=%CE%93%CE%99%CE%A9%CE%A1%CE%93%CE%9F%CE%A3%CE%A5%CE%A6%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%97%CE%A3

Μπατζής, Βασίλης. 1977. «ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΑΤΖΗΣ- ΜΟΙΡΟΛΟΪ». Προσελάστηκε στις 30 Ιανουαρίου 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=5Vp1QtuG6eY&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=5&ab_channel=%CE%93%CE%99%CE%A9%CE%A1%CE%93%CE%9F%CE%A3%CE%A5%CE%A6%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%97%CE%A3

Μπραχόπουλος, Γιώργος. 1974. «Το Μοιρολόι Του Μπραχόπουλου». *Ήπειρος Λεβεντογέννα*. Fidelity 6484212, LP.

https://www.youtube.com/watch?v=HpnaQty7U8A&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=3&ab_channel=%CE%9A%CE%9B%CE%91%CE%A1%CE%99%CE%9D%CE%9F%CE%A5%CE%94%CE%A1%CE%A9%CE%9C%CE%95%CE%9D%CE%91tv1

Ρούντας, Φίλιππος. 1961. «Μοιρολόι». *Τραγούδια της στεριάς*. Philips 8433, LP.

https://www.youtube.com/watch?v=eBGGwVeeOHI&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=6&ab_channel=%CE%95%CE%9B%CE%9B%CE%9F%CE%A0%CE%99%CE%91%CE%95%CE%A4%CE%91%CE%99%CE%A1%CE%95%CE%99%CE%91%CE%A0%CE%9F%CE%9B%CE%99%CE%A4%CE%99%CE%A3%CE%9C%CE%9F%CE%A5

Χαλιγιάννης, Ευάγγελος. 2003. «Μοιρολόι». *Πογδόριανη. Καταγραφές Τραγουδιών στον Παρακάλαμο*. Πνευματική και πολιτιστική ανάπτυξη Βροντισμένης δήμου Άνω Καλαμά, CD.

https://www.youtube.com/watch?v=Mr2yV582IN8&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=7&ab_channel=%CE%9C%CE%95%CE%A1%CE%91%CE%9A%CE%9B%CE%97%CE%A3

Χαλιγιάννης, Μιχάλης. 1975. «Μιχάλης Χαλιγιάννης Μοιρολόι και Πωγωνίσιο». Προσπελάστηκε στις 18 Οκτωβρίου 2017.

https://www.youtube.com/watch?v=IIQTCjaovoU&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=4&ab_channel=%CE%9C%CE%95%CE%A1%CE%91%CE%9A%CE%9B%CE%97%CE%A3

Χαλκιάς, Πετρο-Λούκας. 2000. «Μοιρολόι». *Παραδοσιακοί Σολίστες 3*. Music Box International CD 16525, CD.

https://www.youtube.com/watch?v=XCuFBkwKK_E&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=9&ab_channel=%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%A4%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%BF%CF%8D%CE%B4%CE%B9

Chalkias, Petros. 1993. "Miroloi En Dansen Uit De Streek Pogoni, Epirus (Instrumentaal)." *Miroloi (Muziek Uit Epirus)*. Kostas Pitsos, Nikos Karatasos, Nikos Charisiadis, Achilleas Chalkias. VPRO Eigenwijs EW 9305, CD.

https://www.youtube.com/watch?v=xPOD4yLx2hc&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=2&ab_channel=Crate

Χαλκιάς, Τάσος. 1982. «Μοιρολόι». *Τα Ηπειρώτικα*. Λάμπρος Χαλκιάς, Φώτης Χαλκιάς, Κυριάκος Χαλκιάς, Μάνθος Σταυρόπουλος. Alcyon 19009, LP.

https://www.youtube.com/watch?v=Wo-TF7R8YEc&list=PL8Wg4fWjdtO40LIV40I4jtX0PgW_rWk7c&index=1&ab_channel=tonellinontaiiera

**ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ GOOGLE DRIVE ΜΕ ΑΡΙΘΜΗΜΕΝΑ ΗΧΗΤΙΚΑ
ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ**

<https://drive.google.com/drive/folders/1kqOpQf2H4ev2FxqOY2Xnae7O2vAP9EZT?usp=sharing>