



Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης
Σχολή Κοινωνικών Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών

Π.Μ.Σ. ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Διπλωματική Εργασία

«Το βιολιστικό ιδίωμα του Πέτρου Δεληγιάννη (Πετρέφ)»

Χρήστος Δανάς

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Ζαρίας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

**THE VIOLINISTIC IDIOM
OF
PETROS DELIGIANNIS (PETREF)**

Ευχαριστίες

Αφορμή για την επιλογή του θέματος που απασχολεί την παρούσα διπλωματική εργασία, συνιστά η καλλιτεχνική μου ενασχόληση με το παραδοσιακό βιολί και με την μελέτη της ηπειρώτικης μουσικής παράδοσης. Ως εκ τούτου, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς όλους όσους συνέβαλαν με άμεσο, ή έμμεσο τρόπο για την περάτωση της εργασίας αυτής.

Αρχικά, αισθάνομαι την ανάγκη να αποδώσω ευχαριστίες στην οικογένεια του Πέτρου Δεληγιάννη και συγκεκριμένα στον γιό και στον εγγονό του, κ. Γιάννη Δεληγιάννη και Πέτρο Δεληγιάννη αντίστοιχα, τόσο για τις πολύτιμες πληροφορίες που μοιράστηκαν μαζί μου, όσο και για την προθυμία και την παραχώρηση όλου του υλικού που έχουν στη κατοχή τους για τη ζωή και το έργο του Πέτρου Δεληγιάννη (Πετρέφ).

Μεγάλη, επίσης, είναι η εκτίμησή μου για την βοήθεια του Θεόδωρου Ντίνου, εγγονού του Πέτρου Δεληγιάννη, ο οποίος μοιράστηκε μαζί μου οπτικοακουστικό υλικό και βοήθησε στο να έρθω σε επαφή με τον θείο του, κ. Γιάννη Δεληγιάννη.

Επιπρόσθετα, θερμές ευχαριστίες οφείλω στο δάσκαλό μου και επιβλέποντα της παρούσας εργασίας, κ. Ιωάννη Ζαρία, για την μεθοδευμένη καθοδήγηση και υποστήριξή του, προκειμένου να ολοκληρωθεί η παρούσα μελέτη. Ταυτόχρονα, τον ευχαριστώ για την προθυμία που υπέδειξε στο να μοιραστεί μαζί μου το ηχητικό υλικό που είχε στη κατοχή του.

Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή, κ. Αθανάσιο Λάιο, για το υλικό που μου παρείχε, σχετικά με τα συγγράμματα του κ. Παντελή Καβακόπουλου, καθώς και τον κ. Κωνσταντίνο Χασιώτη, υπεύθυνο του μεταπτυχιακού προγράμματος «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής», όλους τους διδάσκοντες του τμήματος, για την προσφορά των θεωρητικών μαθημάτων και των πρακτικών γνώσεων καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, καθώς και τους συμφοιτητές μου για την πολύτιμη συνεργασία.

Τέλος, δεν θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την αμέριστη στήριξη και υπομονή που μου πρόσφερε όλα αυτά τα χρόνια.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Κατά καιρούς οι παλιοί λαϊκοί οργανοπαίχτες και συγκεκριμένα οι βιολιστές, ανάλογα με την περιοχή και τις συνθήκες, προσάρμοζαν το παίξιμό τους με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να γίνεται αρεστό στους ανθρώπους της κάθε περιοχής και του κάθε χωριού στο οποίο έπαιζαν. Πιο συγκεκριμένα, η διαποίκιση που χρησιμοποιούσαν κατά τον τρόπο ερμηνείας τους, καθώς και η επιλογή συγκεκριμένων τεχνικών του δοξαριού, είχε ως στόχο την ευχαρίστηση και την μουσική ακουστική τέρψη του ακροατή. Για τον λόγο αυτό, η τεχνική που εφάρμοζε ο κάθε οργανοπαίχτης διαμόρφωνε τον προσωπικό ερμηνευτικό του χαρακτήρα, την δική του προσωπικότητα και πινελιά σε αυτό που ερμήνευε.

Ο Πέτρος Δεληγιάννης συνιστούσε μία τέτοια περίπτωση λαϊκού πρακτικού οργανοπαίχτη με έντονη παρουσία και εμφανίσεις στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου. Ο τρόπος παιξίματος του βιολιού ήταν άρτιος και ξεχώριζε κατά πολύ από αρκετούς βιολιστές της εποχής του. Ορισμένα χαρακτηριστικά της ερμηνευτικής του δεξιοτεχνίας θα μπορούσαν να είναι μεταξύ άλλων: μοτίβα, πολλά στολίδια, γρήγορα περάσματα, πολύηχα και άρτια τεχνική του δοξαριού, κατατάσσοντάς τον στην χωρία των σπουδαιότερων βιολιστών της Ελλάδας.

Στη συγκεκριμένη εργασία επιχειρείται η μελέτη, η αποδόμηση και η ανάλυση του ιδιωματικού παιξίματος του Πέτρου Δεληγιάννη, μέσα από τις καταγεγραμμένες ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε. Αναλυτικά, παρουσιάζονται τα βιογραφικά του στοιχεία και οι συνεργασίες. Έπειτα, επιχειρείται η αναλυτική καταγραφή των σκοπών: Φράσσα, Σκάρος του βουνού και του κάμπου και Μοιρολόι. Στη συνέχεια, λαμβάνει χώρα η ανάλυση των τεχνικών του αριστερού και του δεξιού χεριού στους τρεις παραπάνω σκοπούς.

Λέξεις κλειδιά: παραδοσιακό βιολί, Ηπειρώτικη μουσική, Παρακάλαμος, ιδιωματικός τρόπος ερμηνείας, ανάλυση τρόπου ερμηνείας

ABSTRACT

From time to time, the old folk instrumentalists and in particular the violinists, depending on the region and the circumstances, adapted their playing in such a way as to be liked by the people of each region and each village in which they played. More specifically, the ornamentation they used in their playing, as well as the choice of specific bowing techniques, aimed to please the listener. The technique, which each instrumentalist applied, formed his personal playing character, his own personality and touch in what he performs.

Petros Deligiannis was such a case of a popular practical organist with a strong presence and performances in the wider region of Epirus. The manner of playing the violin was perfect and stood out from many violinists of his time. Motifs, many ornaments, fast passages, polyphonic and perfect bow technique ranked him as one of the greatest violinists of Greece.

In this work, the study, deconstruction and analysis of the idiomatic playing of Petros Deligiannis is attempted, through the recordings he made. In detail, his biographical details and his collaborations are presented and then a detailed recording of the purposes is attempted: Frassa, Skaros of the mountain and the plain and Moiroloi. Then the analysis of the left and right hand is attempted for the three pieces above.

Keywords: traditional violin, Epirotic music, Parakalamos, idiomatic play, play analysis

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	3
Εισαγωγή.....	8
i. Το υπό διερεύνηση θέμα.....	8
ii. Σκοπός της εργασίας.....	8
iii. Βιβλιογραφική επισκόπηση.....	9
iv. Μεθοδολογία.....	10
Κεφάλαιο Πρώτο.....	11
Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ.....	11
1.1. Βιογραφικά στοιχεία.....	11
1.2. Συνεργασίες και δισκογραφικό έργο.....	14
1.3. Παρακάλαμος και Χαλιγιάννηδες.....	16
Κεφάλαιο Δεύτερο.....	17
ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ.....	17
2.1. Ανάλυση του σκοπού «Σκάρος του βουνού και του κάμπου».....	17
2.1.1. Πληροφορίες του κομματιού.....	17
2.1.2. Μορφολογική ανάλυση του κομματιού.....	18
2.1.3. Ανάλυση τεχνικών αριστερού χεριού.....	22
2.1.4. Ανάλυση τεχνικών δεξιού χεριού.....	24
2.2. Ανάλυση του σκοπού «Φράσσα».....	26
2.2.1. Πληροφορίες του κομματιού.....	26
2.2.2. Μορφολογική ανάλυση του κομματιού.....	26
2.2.3. Ανάλυση τεχνικών αριστερού χεριού.....	27
2.2.4. Ανάλυση τεχνικών δεξιού χεριού.....	30
2.3. Ανάλυση του σκοπού «Μοιρολόι».....	31
2.3.1. Πληροφορίες του κομματιού.....	31
2.3.2. Μορφολογική ανάλυση του κομματιού.....	31
2.3.3. Ανάλυση τεχνικών αριστερού χεριού.....	33
2.3.4. Ανάλυση τεχνικών δεξιού χεριού.....	36
Συμπεράσματα.....	37
Παράρτημα 1 ^ο	39
Κατάλογος Φωτογραφιών.....	39
Παράρτημα 2 ^ο	43
Καταγραφή Παρτιτούρων.....	43
i. Σκάρος του βουνού και του κάμπου.....	44

ii.	Φράσσα.....	49
iii.	Μοιρολόι.....	55
Παράρτημα 3ο		59
	Βίντεο ρεσιτάλ.....	59
Βιβλιογραφία		59
	Ξενόγλωσση βιβλιογραφία	59
	Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία.....	59

Εισαγωγή

i. Το υπό διερεύνηση θέμα

Το παραδοσιακό βιολί αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή όργανα της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, καθώς χρησιμοποιείται στη μουσική ερμηνεία όλων των τοπικών ιδιωμάτων. Η μουσική της Ηπείρου αποτελεί μια σημαντική μουσική παράδοση για τα ελληνικά δεδομένα, στην οποία το βιολί κατέχει σημαίνοντα και πρωταγωνιστικό ρόλο.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, διερευνάται η ζωή και το έργο του Πέτρου Δεληγιάννη, ενός από τους πιο σημαντικούς λαϊκούς οργανοπαίχτες του βιολιού, στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, εξετάζεται ο ιδιοματικός και ιδιαίτερος τρόπος ερμηνείας Δεληγιάννη Πέτρου, όπως αυτός παρατηρείται και εντοπίζεται σε τρεις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις του. Μελετάται, πρώτον, ο τρόπος ερμηνείας που παράγεται μέσα από το χειρισμό του αριστερού του χεριού και πιο συγκεκριμένα η άρθρωση της μελωδίας, δίνοντας έμφαση στις ιδιοματικές τεχνικές που χρησιμοποιούσε, όπως είναι τα ιδιαίτερα και πολυσύνθετα ποικίλματα (π.χ. μετάχηα, πρόχηα, τρίλιες, γκρουπέτα, πολύχηα κ.α.). Δεύτερον, ερευνάται μουσικολογικά η κατά προσέγγιση¹ διερεύνηση των τεχνικών του δεξιού του χεριού, καθώς και ο τρόπος ερμηνευτικής εκτέλεσης των παραπάνω ποικιλιμάτων από τις τεχνικές του δεξιού χεριού.

ii. Σκοπός της εργασίας

Βασικός σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι, αφενός η διερεύνηση, η σημειογράφηση του ιδιαίτερου βιοματικού τρόπου ερμηνείας του Πέτρου Δεληγιάννη, με απώτερο σκοπό την ανάδειξη του εν λόγω ερμηνευτή, και αφετέρου η ενσωμάτωση των στοιχείων που διερευνήθηκαν από μένα τον ίδιο, μέσα από τη μελέτη των στοιχείων αυτών. Τα στοιχεία αυτά μελετήθηκαν από τον συντάκτη της παρούσας μεταπτυχιακής μελέτης με σκοπό να ενσωματωθούν στο ίδιο μου το παίξιμο και φυσικά να μπορώ να τα αναπαραγάγω. Στο πρώτο κεφάλαιο, αναφέρονται τα βιογραφικά στοιχεία του εν λόγω καλλιτέχνη, όπως στοιχεία για την οικογένειά του, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι κατάγεται από μια οικογένεια με μεγάλη μουσική ιστορία. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στο χωριό καταγωγής του, τον Παρακάλαμο Πωγωνίου, ένα χωριό ιδιαίτερα σημαντικό όσον αφορά την καλλιτεχνική και πολιτισμική του δραστηριότητα. Στο δεύτερο κεφάλαιο, αναδεικνύεται η σημαντικότητα της συστηματοποίησης της καταγραφής των τεχνικών του Πέτρου Δεληγιάννη, αλλά και η ανάλυση τεχνικών του δεξιού χεριού. Αυτό θα αποτελέσει εν μέρει έναν διάλογο επικοινωνίας ανάμεσα στους μουσικούς, αλλά ταυτόχρονα συνιστά κι ένα αξιόλογο μουσικό εργαλείο στην ερμηνευτική φαρέτρα των βιολιστών της νεότερης γενιάς. Τέλος, ο συγκεκριμένος τρόπος θα διευκολύνει σημαντικά την ανάγνωση της παρτιτούρας και τον διαχωρισμό της κύριας μελωδίας από τα ποικίλματα.

¹ Η αξιολόγηση των τεχνικών που καταγράφηκαν, έγιναν με βάση την προσωπική μου εμπειρία ως βιολιστής του είδους και έτσι η προσέγγιση ενδέχεται να μην είναι εξ ολοκλήρου ακριβής.

iii. Βιβλιογραφική επισκόπηση

Η έρευνα των λαϊκών οργανοπαιχτών απετέλεσε κατά καιρούς αντικείμενο μελέτης για πολλούς ερευνητές. Συγκεκριμένα έχει εκπονηθεί πληθώρα εργασιών για τη ζωή και το έργο αρκετών εν ζωή οργανοπαιχτών όπως αυτή του Χρήστου Χαλιγιάννη - Χαλίλη, (Παπαγεωργίου 2020) ή αυτή του Στάθη Κουκουλάρη (Πούλιος 2019) ή και ακόμα αυτή του Χρήστου Ζώτου (Σαρακατσιάνος 2011, Παπασταύρου 2010). Στην έρευνα, όμως, για τη ζωή και το έργο αποθανόντων λαϊκών οργανοπαιχτών εμφανίζονται αρκετά προβλήματα. Ένα από αυτά είναι και η λεπτομερής αναγραφή της ημερομηνίας γεννήσεως και θανάτου του μουσικού. Για παράδειγμα, ένα εμπόδιο που ανέκυψε κατά την διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας ήταν η ακριβής ημερομηνία γεννήσεως του Πέτρου Δεληγιάννη. Συγκεκριμένα, στην μεταξύ μας συνέντευξη ο γιος του τονίζει ότι η ακριβής ημερομηνία γεννήσεως του πατέρα του ήταν το 1925 (Δεληγιάννης 2022). Αντίθετα, ο Παντελής Καβακόπουλος αναφέρει: «Ο ανιψιός του Φεΐμη, Πέτρος Δεληγιάννης (57 ετών) είναι σήμερα ο μοναδικός λαϊκός καλλιτέχνης βιολιστής στην Ήπειρο» (Καβακόπουλος 1977). Από τα λεγόμενα του ερευνητή συμπεραίνουμε ότι ο Πέτρος Δεληγιάννης γεννήθηκε το 1920.

Ακόμα ένα πρόβλημα που προέκυψε κατά τη διάρκεια της έρευνας ήταν αυτό του ακριβές επιθέτου του Πέτρου Δεληγιάννη. Η διαφορά στα επίθετα ήταν Δεληγιάννης ή Χαλιγιάννης. Για ακόμη μια φορά ο γιός του ήταν αυτός, ο οποίος επέμενε ότι το ακριβές επίθετο του πατέρα του ήταν Δεληγιάννης (Δεληγιάννης 2022). Το συγκεκριμένο επίθετο, επιβεβαιώθηκε και με την αναφορά του Παντελή Καβακόπουλου. «Ρώτησα τον Πετρέφη (με το καινούριο του τώρα χριστιανικό όνομα, Πέτρο Δεληγιάννη)» (Καβακόπουλος 1977). Αντίθετα, ο Βασίλης Παπαγεωργίου αναφέρει: «Πρόκειται για ιστορική ηχογράφηση *μοιρολογιών* και του γνωστού *σκάρου* με τον ετεροθαλή αδερφό του, Πέτρο Χαλιγιάννη- Πετρέφη» (Παπαγεωργίου 2020).

Η μελέτη των λαϊκών οργανοπαιχτών και ιδιαίτερα του παραδοσιακού βιολιού δεν αποτελεί κάτι το καινοτόμο, καθώς υπάρχει πληθώρα ερευνών και καταγραφών διάφορων βιολιστών από αρκετούς Έλληνες ερευνητές. Ο Γιάννης Πούλιος, είχε ασχοληθεί με την έρευνα του δεξιότεχνι του βιολιού, Στάθη Κουκουλάρη παραθέτοντας τη ζωή και το έργο του, καθώς και την ανάλυση του τρόπου παιξίματος του μέσα από τις ηχογραφήσεις του (Πούλιος 2019). Ο Εμμανουήλ Σκαλιδάκης στη διπλωματική του εργασία παραθέτει τη ζωή και τη μαθητεία τριών σύγχρονων παραδοσιακών βιολιστών Παντελή Δεσποτίδη, Νίκου Οικονομίδη και Κυριάκου Γκουβέντα (Σκαλιδάκης 2018).

Ταυτόχρονα, ο καθηγητής Γιάννης Ζαριάς στη διδακτορική του διατριβή έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στη διαποίκιση του ελληνικού παραδοσιακού βιολιού αναλύοντας όλα τα στυλιστικά μοτίβα του οργάνου που είναι απαραίτητα στην ερμηνεία τραγουδιών και σκοπών από έναν παραδοσιακό βιολιστή. Ειδικότερα, επισημαίνει την σημαντικότητα της διαποικιλματικής εκφοράς αναφέροντας: «η ελάχιστη διαφοροποίηση μιας και μόνο από τις ερμηνευτικής τεχνικές του αριστερού ή του δεξιού χεριού κατά την εκφορά μιας μουσικής φράσης - π.χ. δακτυλισμοί, τεχνικές ολίσθησης, βιμπράτο ή αντίστοιχα, δοξαρικοί τρόποι, κ.λ.π.- είναι συνήθως αρκετή έτσι ώστε το σχετικό ηχητικό αποτέλεσμα να μπορεί να μεταβληθεί αρκετά αισθητά» (Ζαριάς 2013, 4). Μέρος της διατριβής του αποτελεί και η ανάλυση ενός μικρού μέρους του σκοπού «Σκάρος του βουνού και του κάμπου» που ηχογραφήθηκε από τη δισκογραφική εταιρία «Ήπειρος» (Ζαριάς 2013, 519).

Η δεύτερη αναφορά που γίνεται στην ανάλυση του στυλιστικού χαρακτήρα του Πέτρου Δεληγιάννη είναι αυτή του Γιώργου Κώτσικα. Σε ένα μέρος αυτής της μελέτης, ο συντάκτης στην ανάλυση του σκοπού «Σκάρος του βουνού και του κάμπου», σκοπός που απετέλεσε και

αποτελεί αντικείμενο μελέτης για αρκετούς σύγχρονους παραδοσιακούς βιολιστές και όχι μόνο. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Ο σκάρος του "Πετρέφ", μέρος του οποίου επιλέξαμε να αναλύσουμε μουσικολογικά, είναι κατά γενική ομολογία ένας από τους πιο δεξιοτεχνικούς ηπειρώτικους σκάρους που έχουν ηχογραφηθεί» (Κώτσικας 2018, 133).

Εκτός όμως από τα επιστημονικά πονήματα των προαναφερθέντων ερευνητών, δεν έχει ερευνηθεί και καταγραφεί περαιτέρω το ιδιωματικό παίξιμο του Πέτρου Δεληγιάννη, κάτι το οποίο αποτέλεσε σημαντική αφορμή για εμένα, προκειμένου να ασχοληθώ περαιτέρω με αυτό.

iv. Μεθοδολογία

Αρχικά, για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας προσπάθησα να ερευνήσω και να μάθω τη ζωή και το έργο του Πέτρου Δεληγιάννη, όπως για παράδειγμα το οικογενειακό του περιβάλλον, καθώς επίσης και να αντλήσω πληροφορίες για τον τρόπο δραστηριοποίησης του εν λόγω μουσικού: με ποιους συνεργάστηκε και αν επηρεάστηκε από άλλες μουσικές παραδόσεις μέσα από τα ταξίδια που πραγματοποίησε ως οργανοπαίχτης σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις, όπως για παράδειγμα γάμους, πανηγύρια και συναυλίες στο εξωτερικό.

Για τις παραπάνω πληροφορίες, πέραν της βιβλιογραφικής επισκόπησης, καταλυτικό ρόλο διαδραμάτισαν οι δύο εγγονοί του, Θεόδωρος Ντίνος και Πέτρος Δεληγιάννης. Ο πρώτος, μοιράστηκε μαζί μου ό,τι υλικό είχε στη κατοχή του, όπως φωτογραφίες και κάποιες ανέκδοτες ηχογραφήσεις που είχε πραγματοποιήσει ο Πέτρος Δεληγιάννης μαζί με τον πατέρα του στο σπίτι (ηχογράφηση μοιρολογιού και ταξίμι μαζί με συρτό οργανικό σκοπό). Ο δεύτερος, έπαιξε εξίσου σημαντικό ρόλο, διότι ήταν αυτός που με έφερε σε επικοινωνία με τον πατέρα του, Γιάννη Δεληγιάννη και βοήθησε καθοριστικά στη συλλογή φωτογραφιών.

Επιπρόσθετα, με σκοπό να αντλήσω και να συλλέξω περισσότερο υλικό για την ζωή και το έργο του Πέτρου Δεληγιάννη πραγματοποίησα δύο συνεντεύξεις. Η πρώτη αφορά το γιό του κ. Γιάννη Δεληγιάννη. Η συγκεκριμένη συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του στα Ιωάννινα και αν και είχε βασικό οδηγό ερωτήσεων, η συζήτηση κινήθηκε και πέραν αυτών. Η δεύτερη συνέντευξη αφορά τον εγγονό του Πέτρου Δεληγιάννη, Θεόδωρο Ντίνο και πραγματοποιήθηκε μέσω τηλεφωνικής κλήσης και εγγραφής του ηχητικού με την βοήθεια ψηφιακού μέσου (tablet). Οι συνεντεύξεις είχαν ως κεντρικό άξονα συζήτησης την ζωή και το έργο του Πέτρου Δεληγιάννη, καθώς και τις συνεργασίες του που κατά καιρούς πραγματοποίησε. Οι ερωτήσεις ήταν ανοιχτού τύπου και κινήθηκαν ως εξής:

- Ερωτήσεις σχετικά με τα βιογραφικά στοιχεία του. Τον τρόπο που μεγάλωσε και έδρασε ο εν λόγω μουσικός.

- Ερωτήσεις σχετικά με το έργο του. Σε ποιες περιοχές της Ηπείρου έπαιζε και με ποιους μουσικούς συνεργάστηκε.

- Ερωτήσεις σχετικά με το παίξιμο του. Τον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίον συμπεριφερόταν όταν έπαιζε μόνος του, χωρίς τη σύμπραξη με κλαρίνο και πως όταν έπαιζαν μαζί.

- Ερωτήσεις σχετικά με τους αγαπημένους του σκοπούς. Δηλαδή ποιους σκοπούς επέλεγε να παίζει συνέχεια. Ποιοι τον άγγιζαν εσωτερικά.

Ακολουθως και ως συνέχεια της παρούσας διπλωματικής εργασίας, μελέτησα και κατέγραψα τρεις σκοπούς από το δισκογραφικό έργο του Πέτρου Δεληγιάννη. Οι σκοποί αυτοί είναι οι εξής:

- **Σκάρος του βουνού και του κάμπου** (Από τον δίσκο 45 στροφών: Ηπειρώτικη Παράδοσις Νο.1 Οργανικόν, της εταιρείας Ήπειρος, 1977.)
- **Μοιρολόι** (Από το υλικό του δασκάλου μου, Γιάννη Ζαρία.)
- **Φράσσα** (Από ανέκδοτο δίσκο της δισκογραφικής εταιρείας Ήπειρος, άγνωστη ημερομηνία έκδοσης.)

Στα παραπάνω κομμάτια μελέτησα και κατέγραψα εξίσου αναλυτικά όλη τη διαποίκιση που εφάρμοσε ο εν λόγω βιολιστής, καθώς και τον ρόλο του δεξιού του χεριού (δοξάρι), έχοντας ως σκοπό την ανάδειξη του βιολιστικού του ιδιώματός. Η ανάλυση των παραπάνω έγινε σύμφωνα με τη διδακτορική διατριβή του δασκάλου μου κ. Ιωάννη Ζαρία με τίτλο «Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη», από την οποία άντλησα όλα αυτά τα ποικίλματα και τα στολίδια που εφάρμοζε ο Πέτρος Δεληγιάννης στους σκοπούς που είχε ηχογραφήσει. Επιπλέον, η ανάλυση του δεξιού του χεριού έγινε με τη βοήθεια της μεθόδου κλασικού βιολιού του Simon Fisher με τίτλο: «Basics», όπου πραγματοποιήθηκε η καταγραφή της σημειογραφίας όλων των τεχνικών του δοξαριού, παραθέτοντάς τα στα αναλυτικά παραδείγματα του δευτέρου κεφαλαίου.

Κεφάλαιο Πρώτο

Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ

1.1. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Πέτρος Δεληγιάννης, γνωστός ως Πετρέφ ή Πετρέφης², γεννήθηκε στον Παρακάλαμο Πωγωνίου το 1925 και απεβίωσε στα Ιωάννινα στις 3 Μαρτίου του 1979³. Στις ηχογραφή-

² Ο Γιάννης Δεληγιάννης αναφέρει ότι το προσωνύμιο "Πετρέφ" το απέκτησε ο Πέτρος Δεληγιάννης από έναν γιατρό μεταξύ 1938-1939. Ο γιατρός αυτός τον αποκάλεσε για πρώτη φορά "Πέτροφ". Και έτσι από τότε, οι γονείς του Πέτρου Δεληγιάννη τον αποκαλούσαν "Πετρέφ".

³ Η συγκεκριμένη πληροφορία προκύπτει από τα λεγόμενα του Γιάννη Δεληγιάννη στη μεταξύ μας συνέντευξη. Ο ίδιος αναφέρει ότι η ακριβής ημερομηνία γέννησης του Πέτρου Δεληγιάννη είναι το 1925.

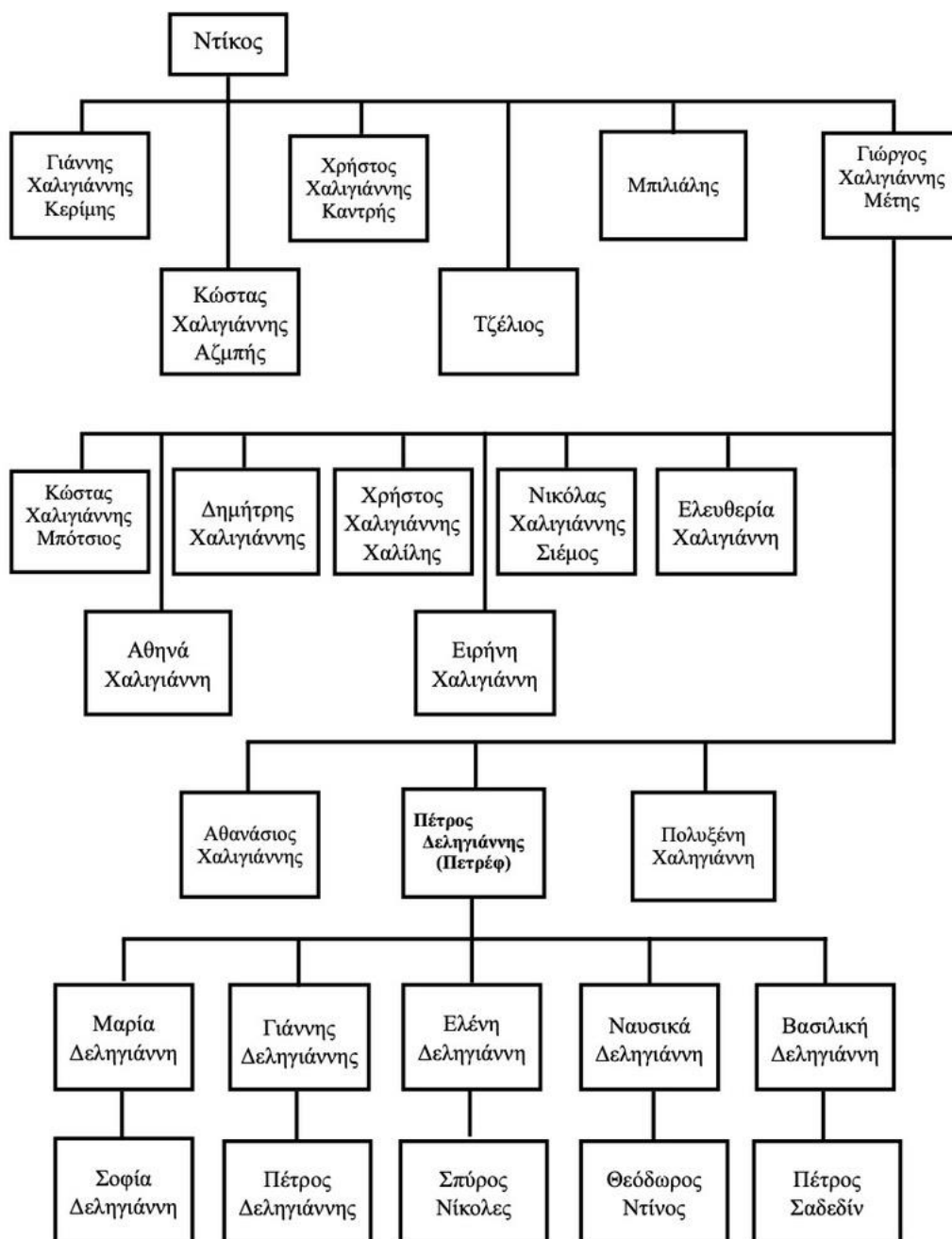
σεις του όμως, τις οποίες συναντάμε στο διαδίκτυο, αναφέρεται ως Πέτρος Χαλιγιάννης. Αρχικά, ο Πέτρος Δεληγιάννης ήταν Μουσουλμάνος στο θρήσκευμα. Αργότερα, κατά τη διάρκεια της κατοχής βαπτίστηκε Χριστιανός και μετονομάστηκε σε Δεληγιάννης (Καβακόπουλος 2018).

Αποτελεί γόνου της γνωστής οικογένειας των Χαλιγιαννέων και η συμβολή του στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη ήταν καθοριστική. Το παίξιμό του ήταν και είναι ακόμα και σήμερα μοναδικό, επηρεάζοντας με αυτό τον τρόπο αρκετούς γνωστούς λαϊκούς οργανοπαίχτες του βιολιού όπως είναι ο Μιχάλης Τζιγάνης και ο Λευτέρης Ζέρβας⁴. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι όλη η οικογένεια του ήταν μουσικοί, ξεκινώντας με γενάρχη τον Φέζο Χαλίλ, προ-προ πάππου του Πετρέφ, η καλλιτεχνική ενασχόληση του οποίου σχετιζόταν με το κλαρίνο. Χρονολογικά ακολούθησε ο Ντίκος, ο οποίος ήταν παππούς του Πετρέφ και ασχολούνταν με το λαούτο και ο Γιώργος Χαλιγιάννης ή αλλιώς Μέτης (1904) που ήταν πατέρας του και έπαιζε λαούτο και βιολί. Ο Μέτης απέκτησε δέκα παιδιά από δύο συζύγους. Ο Πέτρος Δεληγιάννης ήταν παιδί της Νούρε και είχε ως αδέρφια την Πολυξένη Χαλιγιάννη και τον Θανάση Χαλιγιάννη (κλαρίνο) (Μακρής 2020).

Η διαφορετικότητα του επιθέτου ανάμεσα στα αδέρφια προκύπτει από το φόβο που απέκτησαν από έναν αντάρτη τα χρόνια της κατοχής, ο οποίος δεν ήθελε να ονομαστούν οι γύφτοι του Παρακαλάμου με το επίθετο Δεληγιάννης, διότι ήταν εξ ολοκλήρου ελληνικό επίθετο. Έτσι ο πατέρας, τα αδέρφια και η υπόλοιπη οικογένεια του Πέτρου Δεληγιάννη, μετονομάστηκαν σε Χαλιγιάννη. Ο Γιάννης Δεληγιάννης αναφέρει «Αυτοί φοβήθηκαν και το άλλαξαν! Από αυτόν τον αντάρτη. Φοβήθηκαν, ενώ ο πατέρας μου, επειδή έπαιζε το βιολί για αυτόν, ήταν να τον σφάξει με το σπαθί, του έβαλε το σπαθί στο λαιμό και είχε το βιολί στο σακούλι ο πατέρας μου και του έπαιζε βιολί και έτσι στο τέλος γίνανε και κουμπάροι» (Δεληγιάννης, 2022). Έτσι, ο Πέτρος Δεληγιάννης υπήρξε ο μόνος ο οποίος κράτησε αυτό το επίθετο, το οποίο εξακολουθεί να υπάρχει μέχρι και σήμερα στην οικογένειά του.

Ο ίδιος είχε και άλλα επτά ετεροθαλή αδέρφια που ήταν οι εξής: Χρήστος Χαλιγιάννης ή Χαλίλης (κλαρίνο), Κωνσταντίνος Χαλιγιάννης (βιολί), Ελευθερία Χαλιγιάννη, Νικόλαος Χαλιγιάννης (λαούτο), Αθηνά Χαλιγιάννη, Ειρήνη Χαλιγιάννη και Δημήτριος Χαλιγιάννης (ακορντεόν). Απέκτησε πέντε παιδιά, τέσσερα κορίτσια και ένα αγόρι. Ο τελευταίος έχει στην κατοχή του το περισσότερο υλικό από το ευρύτερο έργο του πατέρα του, καθώς και τα οχτώ βιολιά του. Από τα παραπάνω, προκύπτει το οικογενειακό δέντρο της οικογένειας του Πέτρου Δεληγιάννη (Πετρέφ):

⁴ Επισήμανση που αναφέρθηκε μέσα από τηλεφωνική επικοινωνία που είχα με τον εγγονό του Πέτρου Δεληγιάννη, Θεόδωρο Ντίνο.



(Παρ. 1. Οικογενειακό δέντρο Πέτρου Δεληγιάννη)

1.2. Συνεργασίες και δισκογραφικό έργο

Ο Πέτρος Δεληγιάννης αποτέλεσε ίσως τον πιο σημαντικό παραδοσιακό βιολιστή της εποχής του στην ευρύτερη περιοχή του Παρακάλαμου, των Ιωαννίνων και του Ξηρόμερου, δεδομένου του ότι συνυπήρξε ως συμπαίχτης με αρκετούς μουσικούς της οικογένειάς του δημιουργώντας τις γνωστές “σκληθρες”⁵ των Χαλιγιαννέων. Για παράδειγμα, με κριτήριο τις ηχογραφήσεις, δύναται να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι ο Πέτρος Δεληγιάννης είχε παίξει αρκετές φορές με τον εξαιρετικό δεξιότηχτη του κλαρίνου και ετεροθαλή αδερφό του, Χρήστο Χαλιγιάννη ή Χαλίλη. Οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα το 1977, από τη δισκογραφική εταιρεία "Ηπειρος" του Χριστόδουλου Ζούμπα. Ο τελευταίος υπήρξε κύριος συμπαίχτης του Πετρέφ σε πολλές εκδηλώσεις, αλλά και σε ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν από την προαναφερθείσα δισκογραφική εταιρεία, καθώς και σε ηχογραφήσεις που έλαβαν χώρα στον Παρακάλαμο, όπως για παράδειγμα το «Μοιρολόι και Πωγωνίσιο»⁶ μαζί με τον επίσης σπουδαίο κλαρινίστα της εποχής και συγγενή του Πέτρου Δεληγιάννη, Μιχάλη Χαλιγιάννη.

Ταυτόχρονα, ο Δεληγιάννης Πέτρος συνεργάστηκε και με έναν από τους σημαντικότερους λαογράφους και εθνομουσικολόγους, τον Παντελή Καβακόπουλο, ο οποίος ήταν και ο ίδιος βιολιστής. Ο ίδιος είχε αμέριστο σεβασμό προς τον Πετρέφ και σε ένα από τα δημοσιεύματά του αναφέρει: «Τις βιολιστικές ικανότητες του Δεληγιάννη γνώριζα από το 1937. Γι' αυτό η πρώτη μου δουλειά ήταν, όπως σημείωσα ήδη, να τον αναζητήσω. Τον βρήκα άρρωστο, με αλλεπάλληλα εμφράγματα, αλλά και με άσβηστο τον καλλιτεχνικό του καημό, ώστε να ανταποκριθεί αμέσως στην παράκλησή μου για συνεργασία» (Καβακόπουλος 2008, 173). Από την ίδια αναφορά συμπεραίνουμε επίσης και το περίσσιο μεράκι που είχε ο εν λόγω βιολιστής για το βιολί. Την συγκεκριμένη πληροφορία την επιβεβαίωσα και από την αναφορά που μου έκανε ο εγγονός του, Θεόδωρος Ντίνος, σε τηλεφωνική επικοινωνία που είχα μαζί του. Μεταξύ άλλων μου ανέφερε: «μια μέρα μου λέει η γιαγιά μου κοίτα τι τρέλα είχε για το βιολί... πέρασε μια μέρα ένας πλανόδιος παλαιοπώλης, με ένα βιολί. Και λέει στον παππού: «Εε Πέτρο παίζεις βιολί. Το θέλεις; Το πουλάω!» Και ο παππούς απάντησε: «δεν έχω, τι να σου δώσω; Η κυρά μέσα έχει ένα κιλό ρύζι... να σου δώσω μια χούφτα ρύζι; Και εν τέλει το πήρε!». Ο Παντελής Καβακόπουλος επίσης πρόσθεσε τον Πέτρο Δεληγιάννη στην παραδοσιακή του ορχήστρα, όπου πραγματοποίησαν αρκετές εμφανίσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό (συγκεκριμένα στη Βουλγαρία το 1965), όπου και κατέκτησαν βραβείο. Εκεί ο Πετρέφ συνεργάστηκε με άλλους αξιόλογους καλλιτέχνες όπως η Ξανθίπη Καραθανάση, ο Καρυοφύλλης Δοϊτσιδης και ο Γιώργος Μπραχόπουλος.

Από τις συνεργασίες του Πέτρου Δεληγιάννη ξεχωρίζουν και αυτές που πραγματώθηκαν με δυο ακόμα εξαιρετους μουσικούς, τον δεξιότηχτη του λαούτου Χρήστο Ζώτο και τον Θανάση Χαλιγιάννη στο κλαρίνο. Μαζί πραγματοποιούσαν εμφανίσεις κάθε Σάββατο σε ζωντανή εκπομπή του ραδιοφωνικού σταθμού Ιωαννίνων, παίζοντας δημοτικά τραγούδια. (Παπασταύρου 2010, 22) Ο Παντελής Καβακόπουλος αναφέρει: «Από 8-10 Δεκεμβρίου (1977) ηχογράφησα από το βιολιστή Πέτρο Δεληγιάννη 23 μελωδίες. Οι περισσότερες είναι του χορού, αλλά σήμερα δεν πολυχορεύονται από τους Ηπειρώτες» (Καβακόπουλος 2008, 171). Παρακάτω αναφέρει τα παρακάτω τραγούδια: «Από τους πρώτους σκοπούς του ζήτησα να

⁵ Η φάρα, το σόι, η γενιά.

⁶ Η συγκεκριμένη ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε το 1975, στον Παρακάλαμο Πωγωνίου.
<https://youtu.be/IIQTCjaovoU>

μου παίζει το "Μοιρολόι"⁷, όπως το απέδιδε ο Φεΐμης, με τις έξοχες ατομικές φραστικές συνθέσεις του» «Από τον Πέτρο Δεληγιάννη κατέγραψα το γαϊτανάκι, αποκριάτικο χορό...», «Από τον Πέτρο Δεληγιάννη ηχογράφησα και το τραγούδι "Η Τούρκα". Τα λόγια δεν τα ήξερε.», «Ο ίδιος ο μουσικός μου έδωσε, εκτός από άλλα, και το "Αηδόνι"⁸. Πρόκειται για έναν από τους μοναδικούς βιολιστικούς σκοπούς, σε τοπικό ηπειρώτικο χορό. Βιολιστικός, γιατί το θέμα της μελωδίας παίζεται μόνο από το βιολί.», «ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί ο χορευτικός σκοπός "Μπεράτης"⁹, που μια παραλλαγή του μου έδωσε επίσης ο Δεληγιάννης» (Καβακόπουλος 2008, 174). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο πρόσφατος θάνατος του Παντελή Καβακόπουλου δεν μου επέτρεψε την επικοινωνία μαζί του, προκειμένου να αντλήσω παραπάνω πληροφορίες και υλικό.

Ο Πέτρος Δεληγιάννης αποτέλεσε και αποτελεί αντικείμενο μελέτης για πολλούς σύγχρονους παραδοσιακούς βιολιστές, οι οποίοι προσπαθούν να μιμηθούν την εξαιρετη τεχνική που ο ίδιος εφάρμοζε στο παίξιμό του. Χαρακτηριστικά είναι τα λεγόμενα του Θωμά Χαλιγιάννη: «Καλλιτεχνάρα μεγάλη...! Ο Πέτρος ο Χαλιγιάννης με το βιολί... Έχουν εγγραφές... Εδώ και πενήντα χρόνια τον ακούμε σήμερα... Ε αυτός πρέπει να 'ναι άλλα διακόσια χρόνια μπροστά!». ¹⁰ Από τα παραπάνω λεγόμενα συναδέλφων και ανθρώπων του περιβάλλοντός του, προκύπτει το συμπέρασμα πως έτρεφαν μεγάλο σεβασμό σε καλλιτεχνικό επίπεδο στο πρόσωπο του Πέτρου Δεληγιάννη, γεγονός το οποίο συμβαίνει και σήμερα με ανθρώπους που έχουν ασχοληθεί και που έχουν ακούσει το έργο του.

Στην αναζήτησή μου για το δισκογραφικό έργο του Πέτρου Δεληγιάννη εντόπισα ηχογραφήσεις που εκδόθηκαν από δισκογραφικές εταιρίες. Αυτές είναι:

Δισκογραφική εταιρεία «Ηπειρος»

Δίσκος: «Ηπειρώτικη Παράδοσις Νο.1 Οργανικών».

1. Σκάρος του βουνού και του κάμπου
2. Δριμηνίτσα (Χορός Ηπειρώτικος)

Ανέκδοτος δίσκος με την εταιρεία.

1. Φράσσα

Άλλη δισκογραφική εταιρεία

Δίσκος: «Πογδόριανη, καταγραφές τραγουδιών στον Παρακάλαμο», έρευνα - επιμέλεια: Βασίλης Ράπτης σε συνεργασία με τον Δήμο Άνω Καλαμά.

⁷ Ηχογραφήσεις που έγιναν από τον Παντελή Καβακόπουλο, στα Ιωάννινα το 1977 και δεν μπόρεσα να βρω τις πρωτότυπες.

⁸ Ο συγκεκριμένος σκοπός, στην εκδοχή του που συνοδεύεται με χορό, αναφέρεται ως "Σέλφω" ή "Σέρφο". Παλαιότερα ονομαζόταν αηδόνι, λόγω των ιδιαίτερων ποικιλιμάτων που πραγματοποιούσε ο βιολιστής στις ψιλές θέσεις του βιολιού και συγκεκριμένα στη χορδή (Μι), παρομοιάζοντας τον ήχο των πουλιών.

⁹ Το μπεράτι το συναντάμε με δυο εκδοχές ρυθμικής σύστασης. Η πρώτη αφορά γρήγορο επτάσημο ρυθμό, που συναντάται στη περιοχή της Θεσσαλίας, ενώ η δεύτερη, όπου αναφέρεται και ο συγγραφέας, αφορά έναν αργό οκτάσημο ρυθμό που συναντάται στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου.

¹⁰ Αναφορά που γίνεται από τον Θωμά Χαλιγιάννη (κλαρίνο) στην εκπομπή «Ελλήνων δρώμενα», στο απόσπασμα «Γεια σας Χαλιγιάννηδες» που προβλήθηκε στις 31.05.2017 στην ΕΡΤ1.

<https://www.youtube.com/watch?v=Y6IUfx9ZFFv0>

1. Μοιρολόι III

Δημοκρατικός τύπος Α.Ε.

Δίσκος: «Ηπειρώτικα μοιρολόγια», ιστορικές ηχογραφήσεις μιας μεγάλης παράδοσης.

1. Μοιρολόι με βιολί

Επιπλέον, εντόπισα ανέκδοτες ηχογραφήσεις, με μεμονωμένους σκοπούς και τραγούδια, όπως επίσης και ηχογραφήσεις για τις οποίες δεν αναφέρονται παραπάνω πληροφορίες σχετικά με την ημερομηνία, τον τόπο και τους συντελεστές της ηχογράφησης. Αναλυτικά αυτές είναι:

1. Βορειοηπειρώτικο μοιρολόι
2. Δεροπολίτισσα
3. Μοιρολόι και Πωγωνίσιο
4. Μοιρολόι 4
5. Μοιρολόι 1
6. Σκάρος και μοιρολόι
7. Μοιρολόι 3

Από το αρχείο της οικογένειας του Πετρέφ και τον εγγονό του, Θεόδωρο Ντίνο

1. Ταξίμι και συρτό (σε σπιτική ηχογράφηση με κασετόφωνο Philips)
2. Μοιρολόι
3. Μαριόλα¹¹

1.3. Παρακάλαμος και Χαλιγιάννηδες

Ο Παρακάλαμος ήταν και είναι ένα κατ' εξοχήν «μουσικό» χωριό, διότι η πλειοψηφία των ανθρώπων που κατοικούν εκεί είναι μουσικοί. «Δεν υπάρχει περίπτωση να μην είσαι μουσικός... και να'σαι και Χαλιγιάννης!»¹² Οι περισσότεροι από αυτούς έμαθαν τη τέχνη του παραδοσιακού οργάνου από τις προηγούμενες γενιές. Από μικρά παιδιά μάθαιναν κάποιο μουσικό όργανο. Εντούτοις, η έλλειψη του γραμμοφώνου ή της κασέτας δεν βοηθούσε ιδιαίτερα στην διαδικασία εκμάθησης των οργάνων και αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι άνθρωποι να καταφεύγουν σε άλλου είδους πηγές. Για παράδειγμα, η διαδικασία της μουσικής μάθησης υλοποιούνταν είτε με το να πηγαίνουν από τον έναν συγγενή τους στον άλλο και να μελετούν μαζί (βιωματική μουσική αλληλεπίδραση), είτε με το να εστιάζουν στην προσέγγιση της μουσικής γνώσης με το να βλέπουν άλλους μουσικούς στα πανηγύρια και να προσπαθούν να αντιγράψουν κάποια καλύτερη μουσική φράση στο όργανο, η οποία τους έκανε ιδιαίτερη ε-

¹¹ Σε τηλεφωνική επικοινωνία με τον Θεόδωρο Ντίνο μου δόθηκε το παραπάνω τραγούδι. Σε αυτό δεν υπήρχε πληροφορία ότι παίζει ο Πέτρος Δεληγιάννης, αλλά ο ετεροθαλής αδερφός του, Κωνσταντίνος. Η κόρη του Πέτρου Δεληγιάννη, όμως, επιμένει ότι στη συγκεκριμένη ηχογράφηση παίζει ο πατέρας της, απλά αναφέρεται το όνομα του δευτέρου, λόγω του ότι ήταν πιο γνωστός εκείνη τη περίοδο. Η ηχογράφηση είναι η εξής: <https://www.youtube.com/watch?v=IMi3yOtFWX4>

¹² Αναφορά που γίνεται από τον Θανάση Χαλιγιάννη (κλαρίνο) στην εκπομπή «Ελλήνων δρώμενα», στο απόσπασμα «Γεια σας Χαλιγιάννηδες» που προβλήθηκε στις 31.05.2017 στην ΕΡΤ1.

ντύπωση. Στη συνέχεια, πήγαιναν στο σπίτι και μελετούσαν ώρες ατελείωτες όλες αυτές τις φράσεις που άκουγαν, προσπαθώντας να τις κάνουν κτήμα τους. Η μελέτη, όμως δεν σταματούσε εδώ. Ο κάθε ένας από αυτούς προσπαθούσε με τη δική του μουσική αντίληψη να δημιουργήσει δικές του μουσικές φράσεις που θα αποτελούσαν “κάτι το διαφορετικό”. Όλο αυτό δημιουργούσε ένα κλίμα ανταγωνιστικότητας μεταξύ των μουσικών της οικογένειας.

Στον Παρακάλαμο οι οικογένειες είναι ως επί το πλείστον Ρομά με καταγωγή από τη περιοχή των ελληνοαλβανικών συνόρων. Το επίθετο Χαλίλ ήταν Μουσουλμανικής προέλευσης. Αργότερα με τον εκχριστιανισμό των Ρομά του Παρακάλαμου, το 1945, επέρχεται και η ελληνοποίηση των ονομάτων τους. Έτσι, τα νέα τους ονόματα εξελληνίζονται, κρατώντας όμως κάποια από τα στοιχεία του προηγούμενου χαρακτήρα τους. Με αυτό τον τρόπο το επίθετο Ντίκος μετονομάστηκε σε Δεληγιάννης και λόγω του εκφοβισμού των ανθρώπων από τον ανάρτη που προαναφέρθηκε, μετονομάστηκε σε Χαλιγιάννης. Ομοίως, το επίθετο Χαλίλ, μετονομάστηκε σε Χαλιλόπουλος. «Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα επίθετα που κράτησαν το μουσουλμανικό παρελθόν τους ήταν αυτά των μουσικών οικογενειών του Παρακάλαμου, γεγονός το οποίο φανερώνει ότι η έντονη διαπλοκή τους με τις κοινωνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις της περιοχής τους παρείχε μια σαφή αναγνωρισιμότητα, η οποία δεν είχε λόγο να διασαλευθεί από έναν ολόκληρο εξελληνισμό του ονόματος τους» (Μακρής 2010, 43). Οι «Χαλιγιάννηδες» αποτελούσαν και εξακολουθούν να αποτελούν ακρογωνιαίο λίθο της μουσικής παράδοσης της Ηπείρου, γεννώντας πολλά μουσικά ταλέντα ανά γενιές. Ένα από αυτά ήταν και ο Πέτρος Δεληγιάννης.

Κεφάλαιο Δεύτερο

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ

2.1. Ανάλυση του σκοπού «Σκάρος του βουνού και του κάμπου»

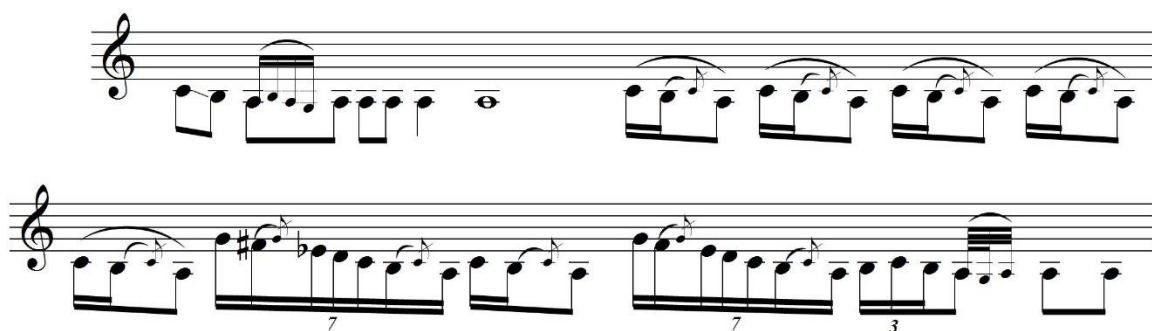
2.1.1. Πληροφορίες του κομματιού

Ως σκάρος χαρακτηρίζεται ο αυτοσχεδιαστικός οργανικός σκοπός που δεν περιέχει ρυθμική συνοδεία. Πρόκειται για ένα εξ ολοκλήρου ποιμενικό κομμάτι, διότι παιζόταν από τους βοσκούς. Ο Christopher King (2018, 313) αναφέρει: «Ως σκάρος νοείται η ώρα για τη «νυχτερινή βοσκή», όταν ο τσομπάνος μαζεύει το κοπάδι του για να φάει, να πιεί και να κουρνιαστεί.» Τα παλαιότερα χρόνια, τον σκάρο απέδιδαν όργανα όπως η τζαμάρα¹³ και η φλογέ-

¹³ Τζαμάρα, ονομάζεται το όργανο που ανήκει στην οικογένεια των πνευστών μουσικών οργάνων και παιζόταν συνήθως από βοσκούς στην ευρύτερη περιοχή της ηπείρου.

= 440 Hz και το κούρδισμα των οργάνων το κανονικό ΜΙ-ΛΑ-ΡΕ-ΣΟΛ για το βιολί και ΛΑ-ΡΕ-ΣΟΛ-ΝΤΟ για το λαούτο, αλλά η τεχνολογία της εποχής (εγγραφή σε μπομπίνες) πάντοτε άλλαζε την πραγματική τονικότητα της ηχογράφησης, είτε προς τα πάνω, είτε προς τα κάτω ανάλογα με τη ταχύτητα αναπαραγωγής της ηχογράφησης στο στούντιο» (Κώτσικας 2018, 136).

Ο σκάρος, όπως προαναφέρθηκε, κινείται σε δρόμο Καρσιγιάρ και αποτελείται από τρία μουσικά θέματα. Στο πρώτο θέμα (βλ. Παράρτημα 2^ο), ο Πέτρος Δεληγιάννης αναπτύσσει μελωδικές φράσεις γύρω από τη τονική βάση ΛΑ. Ενδεικτικά ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το παρακάτω:



(Παρ. 2. Ενδεικτικό παράδειγμα πρώτου θέματος.)

Στο δεύτερο θέμα (βλ. Παράρτημα 2^ο), πραγματοποιεί ανοδικό πέρασμα στη πέμπτη βαθμίδα του κομματιού, στο φθόγγο (ΜΙ), όπου αναπτύσσει τρεις χαρακτηριστικές φράσεις - μοτίβα. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να σημειωθεί ότι το λαούτο δεν εδραιώνει τη πέμπτη βαθμίδα ως τονική, αλλά διατηρεί τη τονική (ΛΑ) με μορφή ισοκρατήματος. Στη α' φράση, πραγματοποιεί πολύηχα περάσματα σε όλη την έκταση του μακάμ, καταλήγοντας πάλι στη πέμπτη βαθμίδα (ΜΙ). Αναλυτικά αυτή η φράση είναι:



(Παρ. 3. Ενδεικτικό παράδειγμα α' φράσης δεύτερου θέματος.)

Στη β' φράση του δεύτερου θέματος, πραγματοποιεί ένα πέρασμα από την πέμπτη βαθμίδα (MI), στη τέταρτη (PE), πάνω στην οποία αναπτύσσει ένα πεντατονικό μοτίβο¹⁵. Σε αυτό το σημείο, το λαούτο πάλι δεν εδραιώνει τη τέταρτη βαθμίδα, αλλά εξακολουθεί να διατηρεί τη τονική (ΛΑ) με μορφή ισοκρατήματος. Πρόκειται για την ακόλουθη φράση:

(Παρ. 4. Ενδεικτικό παράδειγμα β' φράσης δεύτερου θέματος.)

Στην γ' φράση του δεύτερου θέματος, ξαναγυρίζει στη τονική βαθμίδα (ΛΑ) του κομματιού, πραγματοποιώντας ένα γρήγορο πέρασμα με τη μορφή πολύηχου, επάνω στο μακάμ καρσιγιάρ της τονικής βαθμίδας (ΛΑ), όπως ακριβώς φαίνεται παρακάτω:

(Παρ. 5. Ενδεικτικό παράδειγμα γ' φράσης δεύτερου θέματος.)

Στο τρίτο θέμα (βλ. Παράρτημα 2^ο), ακούγεται μια διαφορετική κίνηση έχοντας πάλι ως τονική το φθόγγο (ΛΑ), αλλά μια οκτάβα ψηλότερα, ενώ τροπικά οι φράσεις αλλάζουν και κινούνται πλέον από το καρσιγιάρ στο νικρίζ. Πιο συγκεκριμένα, αναπτύσσονται πάλι τρεις μουσικές φράσεις - μοτίβα.

¹⁵ Στο συγκεκριμένο σημείο, το μοτίβο αναπτύσσεται πάνω στη τέταρτη βαθμίδα (PE) της ανημίτονης πεντατονικής ελάσσονας κλίμακας (1-3b-4-5-7b) με τονική βαθμίδα τη νότα ΛΑ (Παπαγεωργίου 2020, 27, Λάιος 2008).

Στη α' φράση του τρίτου θέματος, ο Πέτρος Δεληγιάννης εκτελεί ένα πέρασμα με τη μορφή πολυήχου στο μακάμ νικρίζ, καταλήγοντας πάλι στη τονική (ΛΑ). Κατά τη διάρκεια αυτού του πέρασματος, πραγματοποιεί και ένα σταμάτημα στο φθόγγο (ΡΕ#). Σε εκείνο το χρονικό σημείο, ακούγεται και μια περαστική συγχορδία από το λαούτο με τη μορφή ντιμινουίτας. Αυτή η μουσική φράση απεικονίζεται στο παράδειγμα που έπεται.

(Παρ. 6. Ενδεικτικό παράδειγμα α' φράσης τρίτου θέματος.)

Στη β' φράση του τρίτου θέματος, πραγματοποιεί ένα μοτίβο όμοιο με το αυτό της δεύτερης φράσης του πρώτου θέματος, αλλά αυτή τη φορά μια οκτάβα ψηλότερα, επιστρέφοντας με αυτόν τον τρόπο από το νικρίζ στο καρσιγιάρ. Αναλυτικά αυτή η φράση είναι:

(Παρ. 7. Ενδεικτικό παράδειγμα β' φράσης τρίτου θέματος.)

Στη γ' φράση του τρίτου θέματος, πραγματοποιεί ένα γρήγορο πέρασμα με τη μορφή πολύηχου, όπου στα μέσα αυτού, φτάνει στο ψηλότερο σημείο του κομματιού, στη νότα (ΝΤΟ) της (ΜΙ) χορδής. Το πέρασμα αυτό τελειώνει, καταλήγοντας στη τονική βαθμίδα (ΛΑ). Αναλυτικά αυτή η φράση είναι:

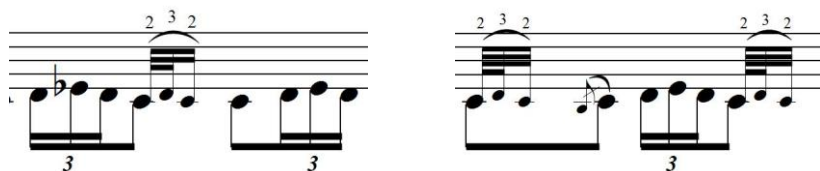
(Παρ. 8. Ενδεικτικό παράδειγμα γ' φράσης τρίτου θέματος.)

2.1.3. Ανάλυση τεχνικών αριστερού χεριού

Ο Πέτρος Δεληγιάννης, όπως προαναφέρθηκε, ήταν ένας από του σπουδαιότερους δεξιότεχνες του βιολιού. Η τεχνική του ήταν άρτια τόσο στο αριστερό, όσο και στο δεξί του χέρι. Όσον αφορά το αριστερό χέρι, ο Πέτρος Δεληγιάννης πραγματοποιούσε διάφορα ποικίματα τα οποία μελέτησα και κατέγραψα. Ένα από αυτά που χρησιμοποιούσε πιο συχνά, ήταν αυτό του μετάηχου ποικίματος και πιο συγκεκριμένα το ανιόν βηματικό μετάηχο ποίκιλμα μιας νότας κατιόντος διαστήματος (Ζαριάς 2013, 173, 186). Το συγκεκριμένο ποίκιλμα συναντάται σε αρκετά χρονικά σημεία του σκάρου. Ακολουθεί ενδεικτικό παράδειγμα, που εντοπίζεται στα χρονικά σημεία 0.04' - 0.05' και 0.05' - 0.06':

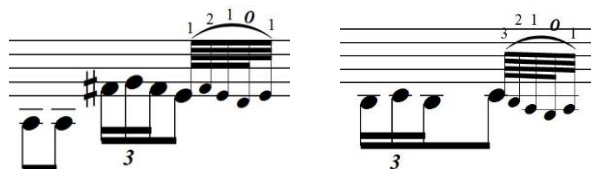
(Παρ. 9. Χρήση ανιόντος μετάηχου ποικίματος μιας-νότας βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Επιπλέον, χρησιμοποιείται έντονα στην ερμηνεία του Πέτρου Δεληγιάννη το ανιόν μορντάν βηματικού διαστήματος (Ζαριάς 2013, 425). Το παραπάνω ποίκιλμα ακούγεται κι αυτό σε αρκετά χρονικά σημεία του κομματιού. Ακολουθεί ενδεικτικό παράδειγμα που εντοπίζεται στα χρονικά σημεία 0.12' και 0.13':



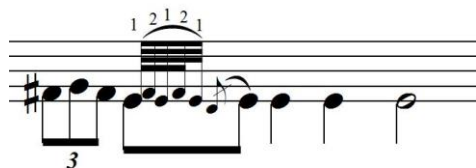
(Παρ. 10. Χρήση ανιόντος μορντάν βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Ένα ακόμα ποίκιλμα είναι το κατιόν γκρουπέτο τεσσάρων-νοτών βηματικού διαστήματος (Ζαριάς 2013, 502). Αυτό ακούγεται σε αρκετά μέρη του κομματιού, ωστόσο δεν αποτελεί τόσο συχνό ποίκιλμα, όσο τα προηγούμενα δύο. Το γκρουπέτο, ακούγεται στα χρονικά σημεία 0.51' και 0.52' του κομματιού και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



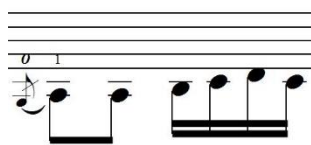
(Παρ. 11. Χρήση κατιόντος γκρουπέτου τεσσάρων νοτών βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Ωστόσο, υπάρχουν και ποικίλματα που ο Πέτρος Δεληγιάννης δεν χρησιμοποιεί τόσο συχνά στον σκάρο. Το πρώτο, είναι η τρίλια και συγκεκριμένα η ανιούσα τρίλια τεσσάρων νοτών βηματικού διαστήματος (Ζαριάς 2013, 553), η οποία ακούγεται σε ένα μόνο χρονικό σημείο μέσα στο κομμάτι. Το σημείο αυτό είναι το 0.56'-0.57' και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



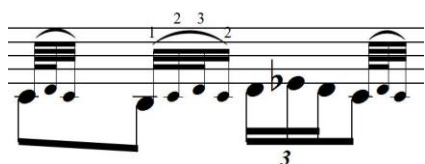
(Παρ. 12. Χρήση ανιούσας τρίλιας τεσσάρων-νοτών βηματικού διαστήματος με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Το δεύτερο, όχι τόσο συχνό ποίκιλμα, είναι το ανιόν πρόηχο ποίκιλμα μιας-νότας βηματικού διαστήματος (Ζαριάς 2013, 258). Το πρόηχο ακούγεται σε κάποια σημεία του κομματιού. Ακολουθεί ενδεικτικό παράδειγμα που εντοπίζεται στο χρονικό σημείο 0.08':



(Παρ. 13. Χρήση ανιόντος πρόηχου ποικίλματος μιας-νότας βηματικού διαστήματος.)

Το τρίτο και τελευταίο είναι το ανιόν γκρουπέτο τριών-νοτών βηματικού διαστήματος (Ζα-ρίας 2013, 490). Αυτό φαίνεται εξίσου σε μερικά σημεία του κομματιού, ωστόσο ακούγεται ξεκάθαρα στο χρονικό σημείο 0.36'-0.37' και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



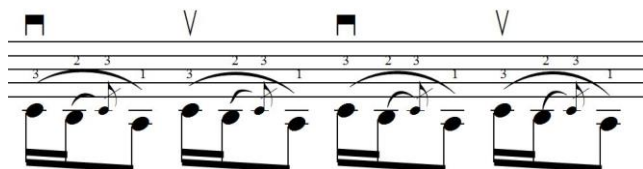
(Παρ. 14. Χρήση ανιόντος γκρουπέτου τριών-νοτών βηματικού διαστήματος.)

2.1.4. Ανάλυση τεχνικών δεξιού χεριού

Η ανάλυση του δεξιού χεριού του Πέτρου Δεληγιάννη, αποτέλεσε μια πολύπλοκη διαδικασία, καθώς το προϋπάρχον υλικό είναι μονάχα ηχητικό και όχι οπτικό, συνθήκη η οποία δεν επέτρεψε την οπτική παρατήρηση της τεχνικής που εφάρμοζε κατά την ερμηνεία των κομματιών του και κατ' επέκταση την εξαγωγή συμπερασμάτων. Για τον λόγο αυτό, όλη η ανάλυση του δεξιού χεριού που πραγματοποιήθηκε αποτελεί κάτι το πρωτότυπο και η καταγραφή έγινε κατά προσέγγιση.

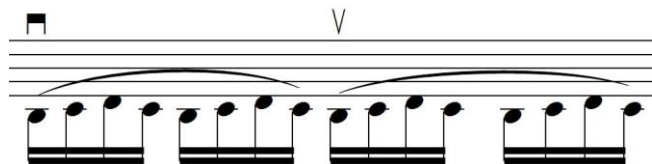
Ο Πέτρος Δεληγιάννης, όπως διαπιστώνεται από την ερμηνεία του, χρησιμοποιούσε διάφορες τεχνικές του δοξαριού στοχεύοντας να δώσει περισσότερη έμφαση σε αυτό που ερμηνεύει. Μια από αυτές είναι το legato (λεγκάτο), το οποίο χρησιμοποιεί είτε σε μεγάλη έκταση του δοξαριού, είτε σε μικρή.

Ένα από τα σημεία που πραγματοποιεί legato σε μικρή έκταση του δοξαριού, θέλοντας να δημιουργήσει φράσεις με καθαρή άρθρωση, ακούγεται στο χρονικό σημείο 0.04'- 0.05' και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



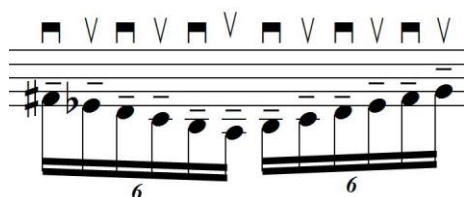
(Παρ. 15. Χρήση μικρής έκτασης legato.)

Στη συνέχεια, χρησιμοποιεί ένα μεγάλης έκτασης legato, θέλοντας να δημιουργήσει μια αίσθηση συνεχούς ροής στη φράση που ερμηνεύει (Κώτσικας 2018, 138). Η φράση αυτή ακούγεται στο χρονικό σημείο 0.09' - 0.10' και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



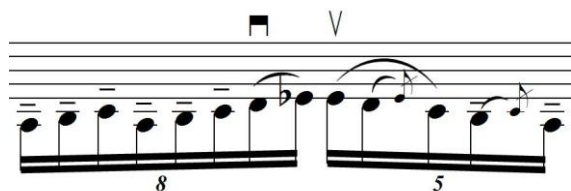
(Παρ. 16. Χρήση μεγάλης έκτασης legato.)

Μια από τις πιο σημαντικές τεχνικές που εφάρμοζε ο Πέτρος Δεληγιάννης, ήταν η τεχνική του détaché. Η συγκεκριμένη τεχνική, αφορά ένα συγκεκριμένο μέρος του δοξαριού, όπου ο ερμηνευτής αποδίδει όλες τις νότες χωρίς διακοπή με ενιαία ταχύτητα και πίεση στο δοξάρι (Fischer 1997, 59), είτε με τη μορφή μικρής έκτασης legato, είτε με το συνδυασμό και των δύο. Συνήθως, εκεί που γίνεται η χρήση της τεχνικής του détaché, είναι στα σημεία που θέλει να δείξει τη δεξιοτεχνία του παίζοντας γρήγορα περάσματα. (Κώτσικας 2018, 138) Συγκεκριμένα, ο Πέτρος Δεληγιάννης έκανε χρήση της τεχνικής του détaché σε σημεία του κομματιού, όπου και υπήρχαν πολύηχα. Ακολουθεί ενδεικτικό παράδειγμα χρήσης της παραπάνω τεχνικής που εντοπίζεται στο χρονικό σημείο 1.30':



(Παρ. 17. Χρήση τεχνικής detaché σε πολύηχα περάσματα.)

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι ήταν αρκετά σημαντικός ο συνδυασμός και των δύο χεριών, με σκοπό αφενός την ευκολία απόδοσης του κομματιού και αφετέρου το τονισμό συγκεκριμένων ποικιλμάτων. Για παράδειγμα, στο χρονικό σημείο 0.43' του κομματιού ακούγεται ένα πέρασμα, το οποίο ο Πέτρος Δεληγιάννης τονίζει με το συνδυασμό του detaché και του μικρού legato. Το παραπάνω πέρασμα διακρίνεται στην επόμενη μουσική απεικόνιση:



(Παρ. 18. Χρήση συνδυασμού detaché και legato.)

2.2. Ανάλυση του σκοπού «Φράσσα»

2.2.1. Πληροφορίες του κομματιού

Ο συγκεκριμένος σκοπός προέρχεται από μια ανέκδοτη δισκογραφική ηχογράφιση του Πέτρου Δεληγιάννη με τη δισκογραφική εταιρία Ήπειρος. Το σκοπό «Φράσσα» τον συναντάμε σε δυο διαφορετικές μουσικά περιοχές της Ηπείρου. Η πρώτη είναι η περιοχή της Πρέβεζας και η δεύτερη η περιοχή του Ζαγορίου. Ο Πέτρος Δεληγιάννης στη συγκεκριμένη ηχογράφιση ερμηνεύει τη Φράσσα Ζαγορίου. Πρόκειται για έναν σκοπό που περιέχει αρκετά δεξιοτεχνικό χαρακτήρα και αφορά το αριστερό και το δεξί χέρι του ερμηνευτή.

Στη σύγχρονη εποχή, τον σκοπό αυτό τον συναντάμε με το όνομα «Φράσια» αντί του «Φράσσα» που εμφανίζεται όχι μόνο στην ηχογράφιση του Πέτρου Δεληγιάννη, αλλά και στην ηχογράφιση του Αλέξη Ζούμπα¹⁶. Πλέον τον εντοπίζουμε στην περιοχή της Πρέβεζας με το όνομα «Φράσια Πρεβεζιάνικη» και στην περιοχή του Ζαγορίου με την αντίστοιχη ονοματοδοσία «Φράσια Ζαγορίσια» .

2.2.2. Μορφολογική ανάλυση του κομματιού

Η φράσσα είναι σκοπός σε τετράσημο ρυθμό, ο οποίος παίζεται από μια σειρά οργάνων που μαζί συνθέτουν την ηπειρώτικη κομπανία¹⁷. Στη συγκεκριμένη ηχογράφιση, η κομπανία αυτή αποτελείται από βιολί, λαούτο και ηπειρώτικο ντέφι. Η μελωδία στο μεγαλύτερο μέρος της κινείται τροπικά σε μακάμ Ussak (Ουσάκ), λόγω της αναίρεσης της δεύτερης βαθμίδας (MI) στην άνοδο των φράσεων και αντίστοιχα ύφεσης της δεύτερης βαθμίδας (MIb) στην κάθοδο των φράσεων προς την τονική.

Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι σχετικά γρήγορη (105 bpm σε αξία τετάρτου), αν υπολογίσουμε ότι πρόκειται για έναν ρυθμό που παραπέμπει στον παγωνίσιο χορό ή χορό στα δύο. (Παύλου 2006, 30) Το ρυθμικό σχήμα που παίζει το κρουστό από την αρχή έως το μέτρο 61 της παρτιτούρας είναι το εξής (Παύλου 2006, 71):



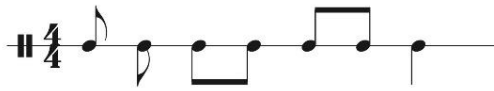
(Παρ. 19. Πρώτο ρυθμικό μοτίβο Φράσσας μέτρων 1-60.)

Ενώ, από το μέτρο 61 και μετά χρησιμοποιεί αρκετές φορές μια παραλλαγή αυτού του ρυθμικού σχήματος που είναι η κάτωθι (Παύλου 2006, 71):

¹⁶ Ηχογράφιση του Αλέξη Ζούμπα που πραγματοποιήθηκε στη Νέα Υόρκη της Αμερικής και εκδόθηκε το 1928 σε δίσκο 78 στροφών από τη δισκογραφική εταιρία Columbia.

<https://www.youtube.com/watch?v=719dNjKCdEY>

¹⁷ «Η κομπανία είναι μια παρέα, ένας συνεταιρισμός, μια 'συντροφιά' από διάφορα πρόσωπα που παίζουν μουσική.» (Μαζαράκη)



(Παρ. 20. Δεύτερο ρυθμικό μοτίβο Φράσσας μέτρων 61-78.)

Η φράσσα, όπως προαναφέρθηκε κινείται σε μακάμ Ussak (Ουσάκ) και αποτελείται από τρία μουσικά θέματα (βλ. Παράρτημα 2^ο). Το πρώτο θέμα (μέτρα 1-60) αποτελείται από μια φράση, η οποία εκτελείται δύο φορές στην ψιλή οκτάβα (μέτρα 1-12 και 13-24), δύο φορές σε μια οκτάβα χαμηλότερα (μέτρα 25-36 και 37-48) και μια ακόμα φορά στην ψιλή οκτάβα (μέτρα 49-60), δηλαδή η α' φράση ακούγεται συνολικά πέντε φορές. Η φράση αυτή, τροπικά κινείται σε μακάμ Ussak, ενώ ρυθμικά χρησιμοποιείται το πρώτο ρυθμικό σχήμα που αναφέρθηκε παραπάνω.

Το δεύτερο θέμα (μέτρα 61-71) αποτελείται από δύο φράσεις και στην ηχογράφιση ακούγεται μια φορά. Η α' φράση αναπτύσσεται στα μέτρα 61-64, ενώ η β' φράση στα μέτρα 65-71. Το δεύτερο θέμα, τροπικά κινείται στο μακάμ Hicaz (Χιτζάζ). Ωστόσο, στην α' φράση και στο μέτρο 64 ακούγεται μια καθοδική φράση – μοτίβο σε ένα πεντάχορδο Nikriz (Νικρίζ), που καταλήγει στη νότα (ΣΟΛ) του μέτρου 65. Στην ρυθμική συνοδεία, ακούγεται κατ' εξοχήν το δεύτερο ρυθμικό μοτίβο που αναφέρθηκε παραπάνω.

Το τρίτο θέμα (μέτρα 72-78) αποτελείται από δύο φράσεις και στην ηχογράφιση ακούγεται μια φορά, ενώ κλείνει με σταδιακή μείωση της έντασης του ήχου (fade out). Η α' φράση αναπτύσσεται στα μέτρα 72-74 και η β' φράση στα μέτρα 75-78. Το τρίτο θέμα, αποτελεί ένα πωγωνίσιο γύρισμα. Πιο συγκεκριμένα, στην α' φράση ακούγεται ένα σύνηθες πωγωνίσιο απήχημα που κινείται τροπικά στο μινόρε, ενώ στην β' φράση εμφανίζεται η πεντατονική ελάσσονα¹⁸.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το λαούτο ρυθμικά συμβαδίζει με το κρουστό, ενώ στην εναρμόνισή του, χρησιμοποιεί μια αλληλουχία συγχορδιών, η οποία ακολουθεί τροπικά την μελωδία του κομματιού (βλ. Παράρτημα 2).

2.2.3. Ανάλυση τεχνικών αριστερού χεριού

Κατά την ανάλυση του αριστερού χεριού, η πλειοψηφία των ποικιλιμάτων που χρησιμοποιεί ο Πέτρος Δεληγιάννης στη Φράσσα, βρίσκεται στο πρώτο θέμα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι παρόλο που σε αυτό το πρώτο θέμα ακούγεται μια φράση, υπάρχει ακουστική και ερμηνευτική διαφορά στις επαναλήψεις αυτής. Αυτό οφείλεται τόσο στη ποικιλία των ποικιλιμάτων που χρησιμοποιεί, εκ των οποίων πολλά είναι όμοια με αυτά του σκάρου, όσο και στην διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση σε κάθε εμφάνιση της φράσης.

Πιο αναλυτικά, τα ποικίλματα που εμφανίζονται περισσότερο είναι για αρχή το ανιόν μετάρχο ποίκιλμα μιας-νότας βηματικού διαστήματος με αρθρωτή βιολιστική εκφορά (Ζαρίας 2013, 173, 186). Το παραπάνω το συναντάμε σε πολλά σημεία της φράσσας. Ακολουθούν

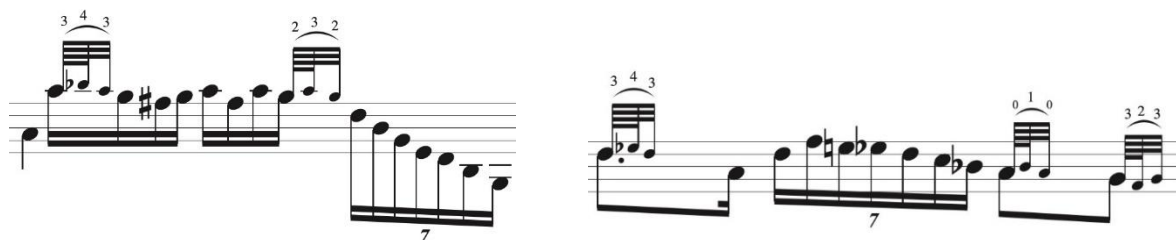
¹⁸ Ως πεντατονική ελάσσονα κλίμακα, ορίζεται η ανημίτονη πεντατονική κλίμακα που περιέχει τις εξής βαθμίδες: 1-3b-4-5-7b (Παπαγεωργίου 2020, 27, Λάιος 2008).

δύο ενδεικτικά παραδείγματα που εντοπίζονται στα χρονικά σημεία 0.09'-0.11' και 1.14'-1.15':



(Παρ. 21. Χρήση ανιόντος μετάηχου ποικίλματος μιας-νότας βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Δεύτερον, όπως και στον σκάρο, εμφανίζεται το μορντάν (mordant). Σε κάποιες περιπτώσεις εμφανίζεται το ανιόν μορντάν βηματικού διαστήματος (Ζαρίας 2013, 425), ενώ σε άλλες περιπτώσεις το κατιόν μορντάν, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά αμφότερα (Ζαρίας 2013, 438). Αυτά τα συναντάμε εξίσου σε αρκετά σημεία του κομματιού. Ακολουθούν δύο ενδεικτικά παραδείγματα που εντοπίζονται στα χρονικά σημεία 0.11'-0.13' και 0.27'-0.28':



(Παρ. 22. Χρήση ανιόντος και κατιόντος μορντάν βηματικού διαστήματος μιας-νότας, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

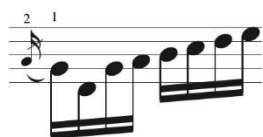
Τρίτον, εμφανίζεται η κατιούσα διπλή συζευκτική αποτζιατούρα (slide) βηματικού διαστήματος (Ζαρίας 2013, 388). Ο Πέτρος Δεληγιάννης την χρησιμοποιεί αρκετές φορές για να τονίσει το πέρασμα από τη νότα (NTO) στη (ΣIb). Αξιοσημείωτο είναι ότι χρησιμοποιεί αυτού του είδους το πέρασμα ως προέκταση του δακτύλου, διότι λόγω της ταχύτητας του κομματιού θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να πραγματοποιήσει μια κίνηση από τη δεύτερη θέση του βιολιού στη πρώτη. Το παραπάνω πέρασμα το συναντάμε κι αυτό σε αρκετά σημεία του κομματιού. Δύο από αυτά τα ποικίλματα ακούγονται στα χρονικά σημεία 0.15'-0.16' και 0.18'-0.19' και φαίνονται στα παρακάτω παραδείγματα. Στο πρώτο, φαίνεται το πέρασμα με τη μορφή ποικίλματος (διπλή συζευκτική αποτζιατούρα), ενώ στο δεύτερο με τη μορφή απλού περάσματος της κύριας μελωδίας:



3

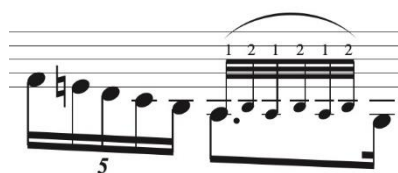
(Παρ. 23. Χρήση κατιούσας διπλής συζευκτικής αποτζιατούρας (slide) βηματικού διαστήματος, με μερικώς ολισθητική βιολιστική εκφορά.)

Από την άλλη μεριά, όπως και στον σκάρο υπάρχουν και ποικίλματα, τα οποία δεν εμφανίζονται τόσο συχνά. Ένα από αυτά είναι το κατιόν πρόηχο ποίκιλμα μιας-νότας βηματικού διαστήματος (Ζαρίας 2013, 265-290). Αυτό το ποίκιλμα το συναντάμε σε μερικά σημεία μέσα στο κομμάτι. Ακολουθεί ενδεικτικό παράδειγμα που εντοπίζεται στο χρονικό σημείο 0.09'-0.10':



(Παρ. 24. Χρήση κατιόντος πρόηχου ποίκιλματος μιας-νότας βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Επιπρόσθετα, εμφανίζεται η ανιούσα τρίλια πέντε-νοτών βηματικού διαστήματος (Ζαρίας 2013, 560). Το παραπάνω ποίκιλμα εμφανίζεται σε μερικά χρονικά σημεία του κομματιού. Ακολουθεί ενδεικτικό παράδειγμα που εντοπίζεται στο χρονικό σημείο 1.21'-1.22':



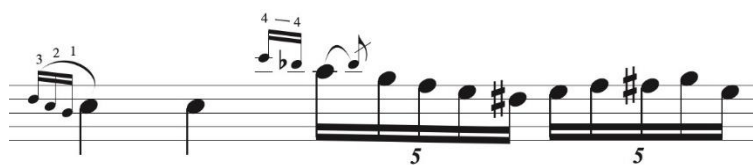
(Παρ. 25. Χρήση ανιούσας τρίλιας πέντε-νοτών βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Ακόμα ένα ποίκιλμα, το οποίο όμως εμφανίζεται μόνο μια φορά μέσα στο κομμάτι, είναι το γκρουπέτο και πιο αναλυτικά το κατιόν γκρουπέτο τεσσάρων-νοτών (Ζαρίας 2013, 502). Το παραπάνω ποίκιλμα ακούγεται στο χρονικό σημείο 2.00'-2.01' και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



(Παρ. 26. Χρήση κατιόντος γκρουπέτου τεσσάρων-νοτών βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Τέλος, υπάρχει ακόμα ένα ποίκιλμα το οποίο εμφανίζεται για πρώτη φορά στο κομμάτι. Αυτό είναι το κατιόν γκρουπέτο τριών-νοτών βηματικού διαστήματος (Ζαρίας 2013, 498). Ακολουθεί ενδεικτικό παράδειγμα που εντοπίζεται στο χρονικό σημείο 0.15'-0.16':

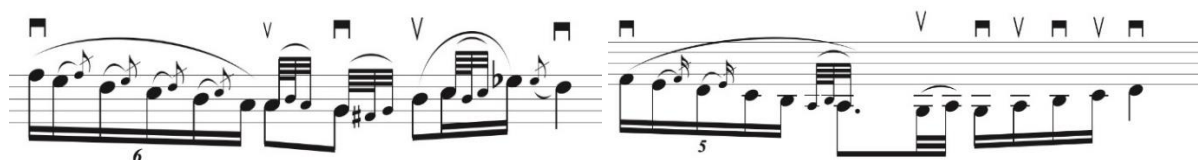


(Παρ. 27. Χρήση κατιόντος γκρουπέτου τριών-νοτών βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

2.2.4. Ανάλυση τεχνικών δεξιού χεριού

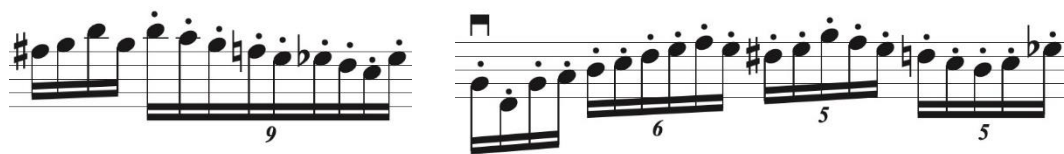
Η Φράσσα, αποτελεί ένα αρκετά δεξιοτεχνικό και δύσκολο, όσον αφορά το δεξί χέρι, σκοπό τον οποίο ο Πέτρος Δεληγιάννης προσεγγίζει με μια πληθώρα τεχνικών του δοξαριού.

Αρχικά, όπως και στον σκάρο, την πλειοψηφία των περασμάτων του κομματιού αυτού ερμηνεύει με μεγάλης έκτασης legato. Ακολουθούν δύο ενδεικτικά παραδείγματα που εντοπίζονται στα χρονικά σημεία 0.03'-0.05' και 0.59'-1.00':



(Παρ. 28. Χρήση μεγάλης έκτασης legato σε γρήγορα περάσματα.)

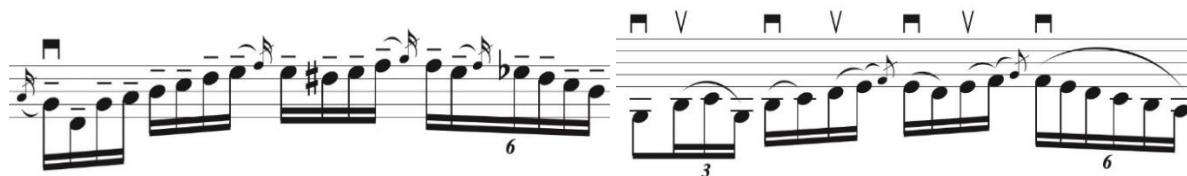
Ωστόσο, υπάρχουν και πολύχα που ο Πέτρος Δεληγιάννης ερμηνεύει με τη μορφή του Staccato (Στακάτο). Δύο τέτοια σημεία χρήσης της παραπάνω τεχνικής ακούγονται στα χρονικά σημεία 0.25'-0.26' και 0.52'-0.53' και φαίνονται στα παρακάτω παραδείγματα:



(Παρ. 29. Χρήση staccato.)

Γενικά, χρησιμοποιεί ξεχωριστά δοξάρια με τη μορφή Detache¹⁹ (Ντετασέ), εκτός συγκεκριμένων σημείων που είναι αρκετά πιο εύκολη η χρήση μικρής έκτασης legato (λεγκάτο), θέλοντας να δημιουργήσει φράσεις με καθαρή άρθρωση (Κώτσικας 2018, 138). Ακολουθούν δύο ενδεικτικά παραδείγματα που εντοπίζονται στα χρονικά σημεία 0.08'-0.10' και 1.30'-1.32':

¹⁹ Στις δοξαριές που παίζουμε με τη μορφή detache, όλες οι νότες παίζονται χωρίς διακοπή με ενιαία ταχύτητα και πίεση στο δοξάρι (Fischer 1997, 59)



(Παρ. 30. Χρήση *detaché* σε γρήγορα περάσματα.)

2.3. Ανάλυση του σκοπού «Μοιρολόι»

2.3.1. Πληροφορίες του κομματιού

Το μοιρολόι, αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς άρρυθμους αυτοσχεδιαστικούς σκοπούς της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου. Υπάρχουν δύο ειδών μοιρολόγια. Τα οργανικά και τα φωνητικά, όπου τραγουδιούνται είτε κατά μονάδες ανθρώπων, είτε σε φωνητικό σύνολο. Τα μοιρολόγια εκτελούνταν σε διάφορες περιστάσεις χαράς, όπως για παράδειγμα σε γάμους²⁰, αλλά κατά κύριο λόγο σε καταστάσεις πένθους, όπως ήταν οι κηδείες. «Τα μοιρολόγια – είτε ως τραγούδια, είτε ως ορχηστρικά κομμάτια, είτε ως συνδυασμοί και των δύο – ελαφραίνουν την ανθρώπινη απώλεια. Ανασυντάσσουν την ψυχή μέσω μιας ανεξήγητης αλχημείας ήχου και κίνησης» (Κινγκ 2021, 232).

Σήμερα, όπως και στον σκάρο, τα μοιρολόγια ακούγονται πιο συχνά κατά την έναρξη και κατά τη λήξη διάφορων κοινωνικών εκδηλώσεων. «Το μοιρολόι ήταν – και συνεχίζει να είναι σήμερα στο Πωγώνι, το Ζαγόρι, την περιοχή Κόνιτσας, το Μέτσοβο, την Επαρχία Κουρέντων και σε όλη την Ήπειρο – ο εναρκτήριο σκοπός κάθε γλεντιού, πανηγυριού και γάμου» (Καβακόπουλος 2008, 173).

2.3.2. Μορφολογική ανάλυση του κομματιού

Το παρακάτω μοιρολόι συνιστά οργανικό μοιρολόι και πρόκειται για ένα σκοπό ελεύθερου ρυθμού. Η συνοδεία του λαούτου γίνεται με μορφή ισοκρατήματος και παρομοίως με το Σκάρο του βουνού και του κάμπου, πραγματοποιεί γρήγορες επαναλαμβανόμενες πενιές, σε ταχύτητα 160 bpm²¹, στη τονική βαθμίδα (ΣΟΛ). Η συγκεκριμένη ανέκδοτη ηχογράφιση, εκτιμάται ότι πραγματοποιήθηκε και αυτή τη δεκαετία του 1970 από τη δισκογραφική εταιρία «Ηπειρος» του Χριστόδουλου Ζούμπα, όπου πάλι, όπως και στον σκάρο παίζει ο ίδιος

²⁰ Στους γάμους, τα μοιρολόγια αποτελούσαν κάτι το μοναδικό διότι τα ερμήνευαν οι γηραιές γυναίκες, όταν αποχωριζόταν η μητέρα τη κόρη.

²¹ Ως ένας χτύπος bpm σε αξία ογδόου, ορίζεται η εναλλάξ κίνηση κάτω-πάνω της πένας (δύο πενιές) (Κώτσικας 2018, 135).

λαούτο. Το μοιρολόι που αναλύεται κινείται τροπικά στη πεντατονική μείζονα κλίμακα²² έχοντας ως βάση το (ΣΟΛ) και χωρίζεται σε δύο μουσικά θέματα.

Το πρώτο θέμα (βλ. Παράρτημα 2^ο), αποτελείται από δύο φράσεις. Στην α' φράση, ο Πέτρος Δεληγιάννης αναπτύσσει φράσεις - μοτίβα στη πεντατονική μείζονα κλίμακα, με έντονη παρουσία φράσεων στη τέταρτη βαθμίδα (ΝΤΟ).

Ενδεικτικά, μια από αυτές είναι η ακόλουθη:

Πρώτο Θέμα
α' φράση

(Παρ. 3. Παράδειγμα α' φράσης του πρώτου θέματος.)

Στη β' φράση, ο Πέτρος Δεληγιάννης αναπτύσσει ποικίλα μοτίβα πάνω στην ίδια πεντατονική μείζονα κλίμακα. Η διαφορετικότητα της φράσης αυτής, είναι ότι πραγματοποιεί μια σειρά από περάσματα με τη μορφή πολύηχων, τα οποία διακρίνονται από την αρχή της φράσης, όπου και αναπτύσσει τροπικά στο μακάμ Nikriz (Νικρίζ) (βλέπε παράδειγμα 30).

(Παρ.32. Παράδειγμα β' φράσης του πρώτου θέματος.)

²² Ως πεντατονική μείζονα κλίμακα, ορίζεται η ανημίτονη πεντατονική κλίμακα που περιέχει τις βαθμίδες: 1-2-4-5-6 (Παπαγεωργίου 2020, 27, Λάιος 2008).

Επίσης, εντός της β' φράσης του πρώτου θέματος, παρατηρείται η χρήση της δεύτερης χαμηλωμένης βαθμίδας (ΛΑ) από τον Πέτρο Δεληγιάννη. «Ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό στην πεντατονική τεχνοτροπία είναι η ρευστότητα της δεύτερης βαθμίδας. Συνηθίζεται να τοποθετείται χαμηλότερα από τη δεύτερη μεγάλη από τη τονική, ειδικά όταν οδηγεί σε κατάληξη. Συχνά, μοιάζει σαν ένα αργό γλίστρημα – γκλίσσαντο ή τρέμολο με πορεία προς τη τονική, χωρίς να την αγγίζει.» (Παπαγεωργίου 2020, 35). Ακολουθεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα χρήσης της δεύτερης χαμηλωμένης βαθμίδας:



(Παρ. 33. Παράδειγμα χρήσης χαμηλωμένης δεύτερης βαθμίδας.)

Το δεύτερο θέμα (βλ. Παράρτημα 2^ο), αποτελείται από μόνο μια φράση. Η φράση αυτή, κινείται τροπικά στο μακάμ Nîkrîz (Νικρίζ). Στο παρακάτω παράδειγμα φαίνεται ξεκάθαρα η αλλαγή των φθόγγων (ΣIb) και (ΝΤΟ#):

Δεύτερο Θέμα

Three lines of musical notation on a five-line staff, all in treble clef and one sharp key signature. The first line contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The second line continues with quarter notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by a triplet of eighth notes: G5, A5, B5. The third line starts with a measure number '45' and contains quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by a quarter note on A4 and a quarter note on B4.

(Παρ. 34. Παράδειγμα του δεύτερου θέματος.)

2.3.3. Ανάλυση τεχνικών αριστερού χεριού

Κατά την ανάλυση του αριστερού χεριού διαπιστώθηκε ότι ο Πέτρος Δεληγιάννης, χρησιμοποιεί ποικίλα σε όλη τη διάρκεια του μοιρολογιού. Αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ σε γενικά πλαίσια χρησιμοποιούνται ποικίλα όμοια με αυτά του σκάρου και της φράσσας, αλλάζει η σειρά χρήσης τους, καθώς εμφανίζονται και νέα ποικίλα. Πρώτον, ένα από αυτά που εμφανίζονται συχνά είναι το κατιόν γκρουπέτο τεσσάρων-νοτών βηματικού διαστήματος (Ζαρίας 2013, 502). Το παραπάνω ποικίλο ακούγεται στα χρονικά σημεία 0.17' - 0.18' και 0.26' - 0.27' και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



(Παρ. 35. Χρήση κατιόντος γκρουπέτου τεσσάρων-νοτών βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Δεύτερον, ένα εξίσου πολύ-εμφανιζόμενο ποίκιλμα είναι το κατιόν μορντάν βηματικού διαστήματος (Ζαριάς 2013, 438). Ακολουθούν δύο ενδεικτικά παραδείγματα που εντοπίζονται στα χρονικά σημεία 0.01' – 0.03' και 1.07' - 1.08':



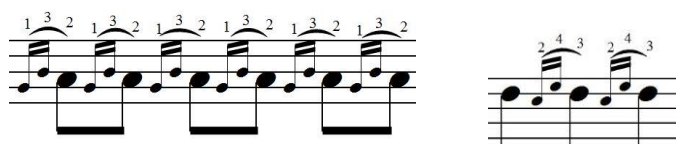
(Παρ. 36. Χρήση κατιόντος μορντάν βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Τρίτον, εμφανίζεται το ανιόν μορντάν βηματικού διαστήματος (Ζαριάς 2013, 425). Το παραπάνω ποίκιλμα ακούγεται στα χρονικά σημεία 0.22' - 0.24' και 0.55' - 0.57' του κομματιού και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



(Παρ. 37. Χρήση ανιόντος μορντάν βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

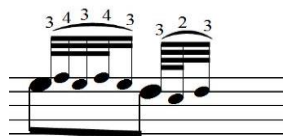
Τέλος, εμφανίζεται αρκετές φορές η διπλή διαζευκτική αποτζιατούρα βηματικού διαστήματος (Ζαριάς 2013, 400). Αυτή, εμφανίζεται στα χρονικά σημεία 0.31'-0.34' και 1.02'-1.03' και διακρίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



(Παρ. 38. Χρήση διπλής διαζευκτικής αποτζιατούρας βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

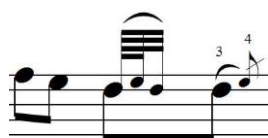
Ωστόσο, υπάρχουν και ποικίλματα που ο Πέτρος Δελιγιάννης αποδίδει λιγότερο σε σχέση με τα παραπάνω. Αξιοσημείωτο είναι ότι τα παρακάτω ποικίλματα, ενώ έχουν στην πλειοψηφία τους κυρίαρχο στυλιστικά ρόλο στον σκάρο και στην φράσσα, δεν εμφανίζονται τόσο συχνά στο μοιρολόι. Ένα από αυτά, είναι η ανιούσα βηματική τρίλια τεσσάρων-νοτών βημα-

τικού διαστήματος. Ακολουθεί ενδεικτική μουσική παρασήμανση, όπως εντοπίζεται στο χρονικό σημείο 1.05' του κομματιού.



(Παρ. 39. Χρήση ανιούσας βηματικής τρίλιας τεσσάρων-νοτών βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Επιπρόσθετα, εμφανίζεται το ανιόν μετάηχο ποίκιλμα μιας-νότας βηματικού διαστήματος (Ζαριάς 2013, 186). Το παραπάνω ποίκιλμα εντοπίζεται στο χρονικό σημείο 1.59' του μοιρολογιού και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



(Παρ. 40. Χρήση ανιόντος μετάηχου ποικίλματος μιας-νότας βηματικού διαστήματος, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Ένα από τα μη πολύ-εμφανιζόμενα ποικίλματα είναι το κατιόν πρόηχο ποίκιλμα βηματικού διαστήματος, χωρίς κύρια νότα να προηγείται αυτού (Ζαριάς 2013, 281). Ακολουθεί ενδεικτικό παράδειγμα που εντοπίζεται στο χρονικό σημείο 2.02':



(Παρ. 41. Χρήση κατιόντος πρόηχου ποικίλματος βηματικού διαστήματος, χωρίς κύρια νότα να προηγείται αυτού, με αρθρωτή βιολιστική εκφορά.)

Τέλος, μια τεχνική που χρησιμοποιούσε ο Πέτρος Δεληγιάννης κατά κόρον, κατά την ερμηνεία του μοιρολογιού και αποτελεί ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά στοιχεία της ερμηνείας του, είναι το γλίστρημα (glissando) που πραγματοποιεί από τη τέταρτη βαθμίδα (ΝΤΟ) στη δεύτερη (ΛΑ), με τη χρήση του ίδιου δαχτύλου (δεύτερο δάχτυλο). Η παραπάνω τεχνική, ακούγεται στο χρονικό σημείο 0.13'-0.16' και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



(Παρ. 42. Χρήση τεχνικής γλιστρήματος - glissando.)

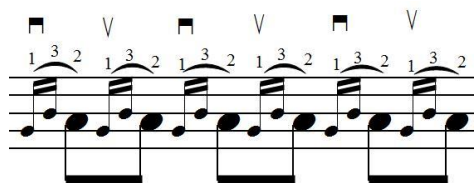
2.3.4. Ανάλυση τεχνικών δεξιού χεριού

Το μοιρολόι μπορεί από τη μια πλευρά να αποτελεί ένα άρρυθμο κομμάτι, από την άλλη πλευρά όμως ο Πέτρος Δεληγιάννης χρησιμοποιεί εξίσου περίτεχνες τεχνικές στο δοξάρι. Η πιο συχνή από αυτές είναι η τεχνική του Detache (Ντετασέ), την οποία και εφαρμόζει και στα δύο μέρη του μοιρολογιού. Η τεχνική αυτή, ακούγεται στο χρονικό σημείο 0.46' - 0.48', ενώ διακρίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



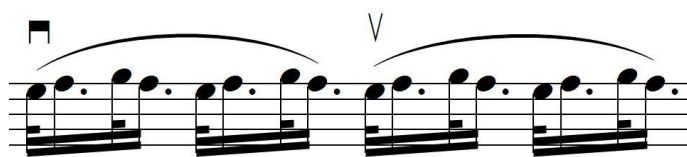
(Παρ. 43. Χρήση detaché.)

Στην συνέχεια, όπως και στους παραπάνω δύο σκοπούς, χρησιμοποιεί μικρής έκτασης legato, τονίζοντας έτσι και κάποια ποικίλματα (διπλή διαζευκτική αποτζιατούρα). Η παραπάνω τεχνική, εντοπίζεται στο χρονικό σημείο 0.31' - 0.34' του κομματιού και φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



(Παρ. 44. Χρήση μικρής έκτασης legato.)

Τέλος, χρησιμοποιεί μεγάλης έκτασης legato μόνο σε ένα χρονικό σημείο του κομματιού. Το σημείο αυτό ακούγεται στο χρονικό σημείο 2.18' - 2.20' και διακρίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:



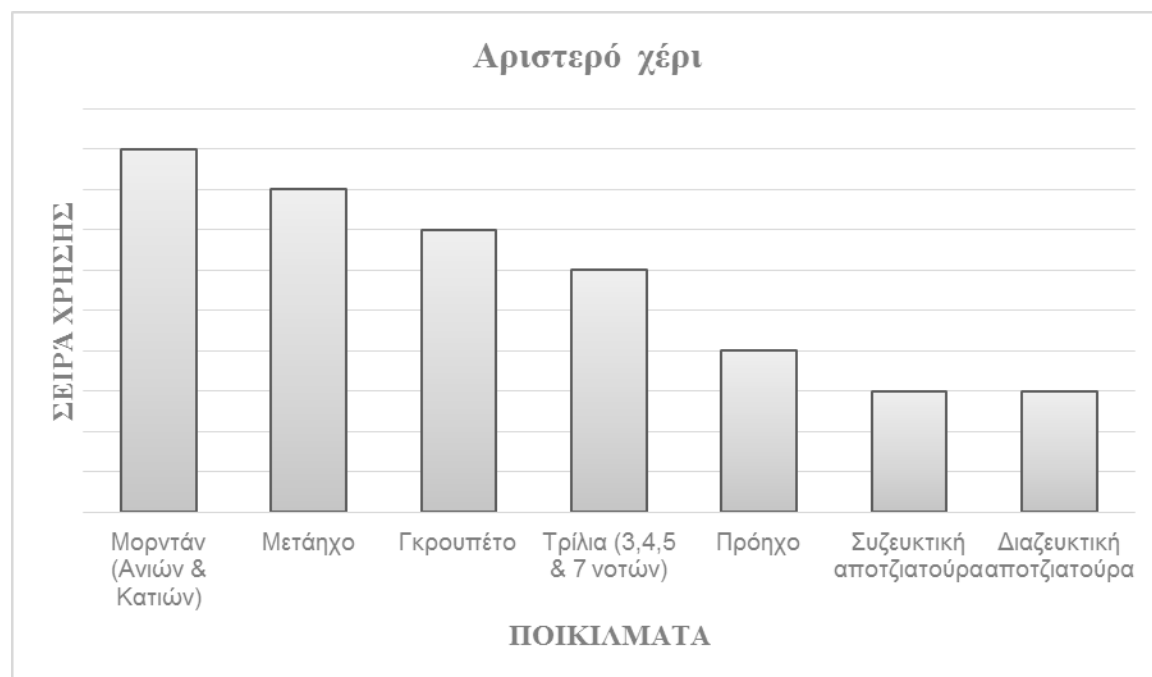
(Παρ. 45. Χρήση μεγάλης έκτασης legato.)

Συμπεράσματα

Μέσα από την ενδελεχή και αναλυτική μελέτη που πραγματοποιήθηκε κατά την διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής έρευνας, όπως και διαμέσου της μουσικής καταγραφής των τριών παραπάνω σκοπών, μέσα από τις ηχογραφήσεις του Πέτρου Δεληγιάννη, συμπεραίνουμε ότι πρόκειται για μια πολυσύνθετη ερμηνευτική προσέγγιση, όσον αφορά στην τεχνική του αριστερού και δεξιού χεριού.

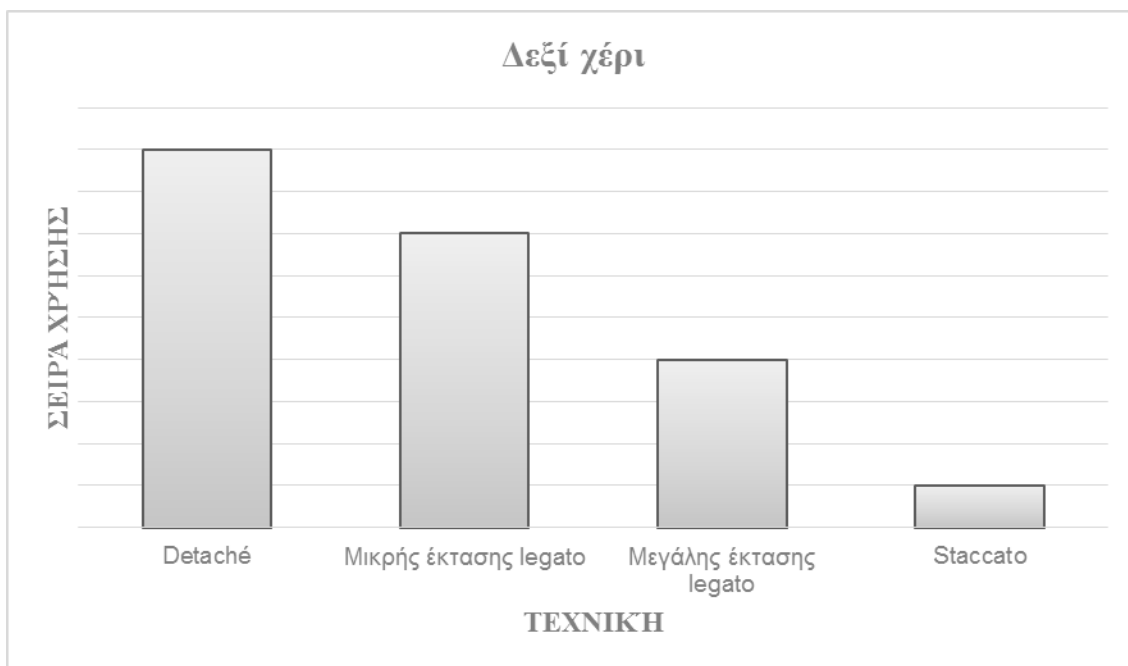
Η διαδικασία της ακρόασης και μετέπειτα της αναλυτικής καταγραφής των κομματιών, φαινόταν αρχικά δαιδαλώδης και αυτό οφείλεται σε ορισμένους παράγοντες. Αρχικά, πολλές και διαφορετικές θεωρήσεις ήταν δυνατές, σχετικά με τις θέσεις των κυρίων φθόγγων της μελωδίας και θεωρήσεις σχετικά με τα διάφορα ποικίλματα. Έπειτα, δεν ήταν ξεκάθαρος ο τρόπος προσέγγισης του δεξιού χεριού (δοξάρι) από τον Πέτρο Δεληγιάννη και τρίτον η καταγραφή του άτυπου ρυθμικού στοιχείου του Σκάρου και του Μοιρολογιού, διότι ενώ πρόκειται για δύο αυτοσχεδιαστικούς σκοπούς ελεύθερου ρυθμού, χρησιμοποιούνται ρυθμικά περάσματα.

Μετά την ανάλυση του αριστερού χεριού του Πέτρου Δεληγιάννη στους σκοπούς που μελετήθηκαν, διαπιστώθηκε η χρήση ορισμένων ποικιλιμάτων που εμφανίζονται και στους τρεις αυτούς σκοπούς. Παρακάτω ακολουθεί ένα πρώτο γράφημα σε μορφή στήλης, όπου συνοψίζονται με σειρά χρήσης τα ποικίλματα που χρησιμοποιούσε:



Μετά την ανάλυση του δεξιού χεριού του Πέτρου Δεληγιάννη, διαπιστώθηκε η χρήση συγκεκριμένων τεχνικών του δοξαριού, οι οποίες παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του τρόπου ερμηνείας του. Οι τεχνικές αυτές δίνουν έμφαση σε διαφορετικά σημεία του κομματιού. Άλλες στοχεύουν στο να υπάρχει μια αίσθηση συνεχούς ροής (μεγάλης έκτασης legato), ενώ άλλες στην δημιουργία φράσεων με καθαρή άρθρωση (μικρής έκτασης legato, staccato). Τέλος, υπήρχε και ο συνδυασμός τεχνικών (μικρής έκτασης legato, detache) με σκοπό τον τονισμό και την ανάδειξη ορισμένων ποικιλιμάτων. Παρακάτω ακολουθεί ένα δεύ-

τερο γράφημα με μορφή στήλης, όπου συνοψίζονται εξίσου με σειρά χρήσης οι τεχνικές του δοξαριού:



Τέλος, από τα παραπάνω δύναται να εξαχθεί το ερευνητικό μουσικολογικό πόρισμα ότι ο Πέτρος Δεληγιάννης είχε άρτιες δεξιοτεχνικές ικανότητες, τόσο αριστερού, όσο και δεξιού χεριού και διαμόρφωσε ένα δικό του βιωματικό τρόπο ερμηνείας που τον καθιστά έναν από τους σπουδαιότερους οργανοπαίχτες της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου.

Παράρτημα 1°

Κατάλογος Φωτογραφιών



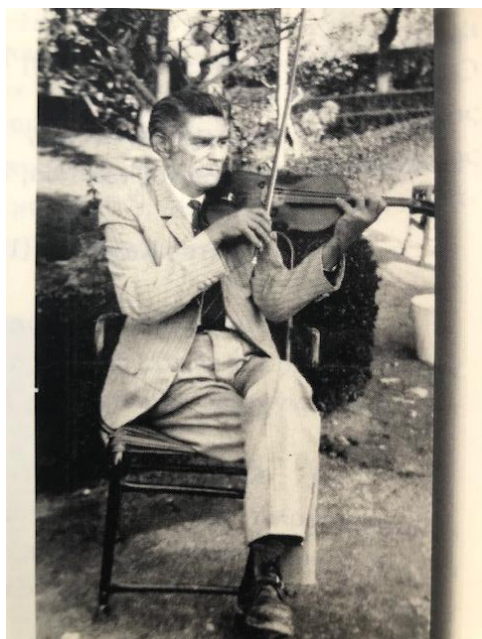
(Φωτογραφία 1: Πέτρος Δεληγιάννης. Από το αρχείο του Θεόδωρου Ντίνου.)



(Φωτογραφία 2: Πέτρος Δεληγιάννης. Από το αρχείο του Θεόδωρου Ντίνου.)



(Φωτογραφία 3: Δοκιμή βιολιών από τον Πέτρο Δεληγιάννη στην αυλή του σπιτιού του στα Ιωάννινα. Από το αρχείο του Θεόδωρου Ντίνου)



(Φωτογραφία 4: «Ο βιολιστής Πέτρος Δεληγιάννης (Ιωάννινα, 1979)» (Καβακόπουλος 2018, 40)



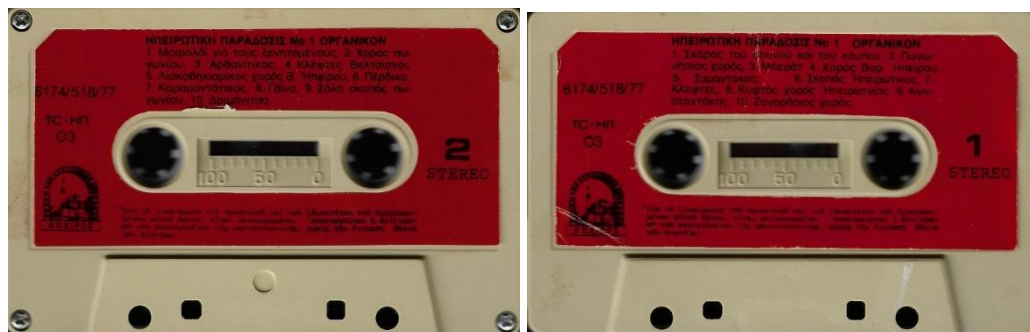
(Φωτογραφίες 5,6,7: Το βιολί του Πέτρου Δεληγιάννη. Από το αρχείο του Θεόδωρου Ντίνου)



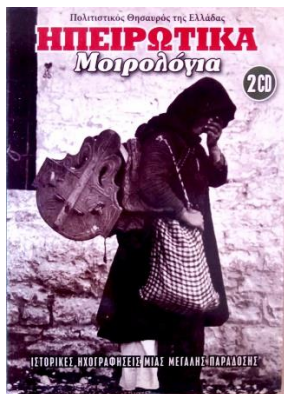
(Φωτογραφία 8: «Το μουσικό μου συγκρότημα στο 1^ο Βαλκανικό Φεστιβάλ Παραδοσιακής μουσικής στη Βουλγαρία, καλοκαίρι 1965. Διακρίνονται: Γυναίκες (από αριστερά): Ξανθίππη Καραθανάση, Αργυρώ Γόντικα και Ειρήνη Καβακοπούλου. Όρθιοι άντρες (από αριστερά): Δημήτρης Λαβίδας, Καριοφύλλης Δοϊτσίδης, Γιάννης Δερμιτζάκης, Πέτρος Δεληγιάννης, Μανόλης Παπαγεωργίου, Γιώργος Μπραχόπουλος και κάποιος τελευταίος που δεν ενθυμούμαι. Στα γόνατα (από αριστερά) Φώτης Τσιλιπάνος και Παντελής Καβακόπουλος.» (Καβακόπουλος 2018, 66-67).)



(Φωτογραφία 9: «Το μουσικό συγκρότημα του Παντελή Καβακόπουλου έτοιμο για το ταξίδι στη Βουλγαρία για το 1^ο Βαλκανικό Φεστιβάλ (1965). Διακρίνονται καθισμένοι από αριστερά: Παν. Καβακόπουλος (διεύθυνση), Φ. Τσιλιπάνος (τραμπούκα), τελευταίος δεξιά ο Μαν. Παπαγεωργίου (κλαρίνο). Όρθιοι από αριστερά: Πέτρος Δελγιάννης (βιολί), Χαρ. Λαμπρούσας (ντέφι), Γιώργος Μπραχόπουλος (κλαρίνο), Αργυρώ Γόντικα και Ειρ. Καβακοπούλου (τραγουδι), Αλ. Γκαραβέλης (τσίμπαλο), Τσιτσιμπουρούνης (διοικητικός), Καρ. Δοϊτσίδης (τραγουδι και ούτι), Μήτσο Λαβίδας (βιολί), Γιαν. Δερμιτζάκης (λύρα και τραγουδι), Χρ. Λαβίδας (κιθάρα).» (Καβακόπουλος 2018, 67).)



(Φωτογραφίες 10,11: Εμπρός και πίσω όψη της κασέτας από την ηχογράφιση της δισκογραφικής εταιρίας «Ηπειρος». Πηγή: <https://www.45worlds.com/tape/media/tc03>.)



(Φωτογραφίες 12,13,14,15: Δίσκος όπου ακούγεται ένα από τα μαιρολόγια του Πέτρου Δεληγιάννη. Πηγή: <https://www.discogs.com/release/15740050-Variou-%CE%97%CF%80%CE%B5%CE%B9%CF%81%CF%8E%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B1-%CE%9C%CE%BF%CE%B9%CF%81%CE%BF%CE%BB%CF%8C%CE%B3%CE%B9%CE%B1->1-)



(Φωτογραφία 16: Από το δίσκο: Καταγραφές τραγουδιών στον Παρακάλαμο. Επιμέλεια: Βασίλης Ράπτης. Πηγή: https://www.studio52.gr/info_gr.asp?infoID=00000r37.)

Παράρτημα 2^ο

Καταγραφή Παρτιτούρων

i. Σκάρος του βουνού και του κάμπου

Σκάρος του βουνού και του κάμπου

$\text{♩} = 180$
Am Πρώτο Θέμα

©Christos Danas

The musical score consists of ten staves of music in treble clef. The first three staves feature a melodic line with triplets and eighth notes. The fourth staff contains a complex rhythmic pattern with fingerings 9, 8, 5, and 7, and a 'V' marking above it. The fifth staff is labeled 'Δεύτερο Θέμα' (Second Theme) and 'α'φ'ράση' (ad libitum), featuring a melodic line with triplets. The sixth staff continues the melodic line with triplets and a '7' marking. The seventh staff features a melodic line with triplets. The eighth staff contains a melodic line with a '3' marking. The ninth staff features a melodic line with a '3' marking. The tenth staff features a melodic line with a '3' marking.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with several triplet markings (indicated by the number '3' below the notes). The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff also continues the melody, including another triplet. The fourth staff contains a triplet followed by a phrase marked 'γ' φράση' (gamma phrase), which is a dense, sixteenth-note passage. The fifth staff continues with a triplet and a melodic line. The sixth staff features a series of sixteenth-note patterns. The seventh staff continues with a melodic line. The eighth staff features a series of sixteenth-note patterns with markings '7', '7', and '6' below. The ninth staff continues with sixteenth-note patterns and markings '5', '5', '5', '7', and '5' below. The tenth staff concludes the piece with a final melodic phrase.

ii. Φράσσα

Φράσσα

Πέτρος Δεληγιάννης

$\text{♩} = 105$
Dm **Πρώτο Θέμα**

6

3 C G Am G 6 7

5 C 4-4 5 5

7 4 4 6

9 4 4 5 9

11 Dm 7

13 G Cm Dm Dm 5

29 C

31

33

35 Dm

37 G Cm Dm

39 C G Am G

41 C

43

45

47

Dm Am G Dm

49

G C Dm

51

C G Am G

53

C

55

57

Musical staff 57: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The staff contains a melodic line with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are fingerings '4' and '4' above the first two notes, and a '7' below the final note.

59

Dm

Musical staff 59: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with various rhythmic values. A fingering '5' is shown below the first note.

61

Dm Δεύτερο Θέμα
α' φράση

Musical staff 61: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with various rhythmic values. The text 'Δεύτερο Θέμα α' φράση' is written above the staff.

63

Musical staff 63: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with various rhythmic values.

65

β' φράση

Musical staff 65: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with various rhythmic values. The text 'β' φράση' is written above the staff.

67

Musical staff 67: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with various rhythmic values.

69

Musical staff 69: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with various rhythmic values. A fingering '7' is shown below the first note.

iii. Μοιρολόι

Μοιρολόι

Πέτρος Δεληγιάννης

$\text{♩} = 160$ **Πρώτο Θέμα**
G α' φράση

6 7 7 6

2 2 2

3 3

3 3

β' φράση

7 6

The musical score consists of ten staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several instances of triplets, indicated by a '3' below the notes. The first staff begins with a 7-measure rest. The music is characterized by a somber and expressive tone, typical of a lamentation.

The first system consists of two staves of music. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a dotted quarter note and an eighth note. The lower staff continues the melody with a quarter note, a half note, and a whole note.

Δεύτερο Θέμα

The second system consists of two staves. The upper staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a dotted quarter note and an eighth note. The lower staff continues the melody with a quarter note, a half note, and a whole note.

The third system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a dotted quarter note and an eighth note. The lower staff continues the melody with a quarter note, a half note, and a whole note.

The fourth system consists of two staves. The upper staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a dotted quarter note and an eighth note. The lower staff continues the melody with a quarter note, a half note, and a whole note.

The fifth system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a dotted quarter note and an eighth note. The lower staff continues the melody with a quarter note, a half note, and a whole note.

The sixth system consists of two staves. The upper staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a dotted quarter note and an eighth note. The lower staff continues the melody with a quarter note, a half note, and a whole note.

4

Μοιρολόι

The image shows a musical score for a piece titled "Μοιρολόι" (Lament). It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody starts with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then continues with a mix of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes and ending with a quarter note. The music is written in a simple, expressive style characteristic of traditional Greek folk music.

Παράρτημα 3ο

Βίντεο ρεσιτάλ

<https://youtu.be/XOad1dTWjs>

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Fischer, Simon. 1997. *Basics*. London: Hinrichsen Edition; Peters Edition Limited.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Ζαρίας, Γιάννης. 2013. *Η διαποίκιση στην Ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέως.

Καβακόπουλος, Παντελής. 2008. «Μουσική αποστολή στην Ήπειρο». Στο *Ανθολογία μουσικολογικών ανακοινώσεων και δημοσιευμάτων 1954-2008*, επιμέλεια του Σάκη Λάιου, 171-192. Αθήνα: Παντελής Καβακόπουλος.

Καβακόπουλος, Παντελής. 2018. *Τραγούδι, μουσική & χορός στην Ήπειρο*. Επιμέλεια του Σάκη Λάιου. 2η έκδοση. Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής – Κέντρο Μουσικής.

Κινγκ, Κρίστοφερ. 2021. *Ηπειρώτικο μοιρολόι: οδοιπορικό στην αρχαιότερη ζωντανή δημόδη μουσική της Ευρώπης*. Μετάφραση του Αριστείδη Μαλλιάρου. 2η έκδοση συλλεκτική. Αθήνα: Δώμα.

Κώτσικας, Γεώργιος. 2019. «Ο σκάρος του “Πετρέφ”». Στο *Αστικές λαϊκές μουσικές: Πρακτικά 7^{ου} Πανελληνίου συνεδρίου, Καρδίτσα, 18-20 Οκτωβρίου 2019*, επιμέλεια των Γιώργου Κοκκώνη και Σόνιας Κοζιού, 131-141. Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο ΑΠΟΛΛΩΝ» Καρδίτσας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Λάιος, Σάκης. 2008. «Πεντατονικές κλίμακες και πεντατονικοί μελωδικοί τύποι στη κλασική μουσική της Βόρειας Ινδίας». *Musicking*. https://www.musicking.gr/articles/pentatonic_structures/?lang=el.

Μαζαράκη, Δέσποινα. 1984. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. 2^η έκδοση. Αθήνα: Κέδρος.

- Μακρής, Διονύσιος Παναγιώτης. 2020. «Οικογενειακές κομπανίες ρομά στην Ήπειρο: η περίπτωση των “Χαλιγιάννηδων” στον Παρακάλαμο Πωγωνίου». Διπλωματική εργασία, Πάντειον Πανεπιστήμιο, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας.
- Παπαγεωργίου, Γ. Βασίλης. 2020. «Παρακαλαμιώτικο μοιρολόι Χρήστος Χαλιγιάννης – Χαλίλης (κλαρίνο)». Μεταπτυχιακή εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Παπασταύρου, Σταύρος. 2010. «Ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος: ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκτελεστικής πρακτικής του». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
- Παύλου, Λευτέρης. 2006. *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί στην Ελληνική παραδοσιακή και λαϊκή μουσική, μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. 1^η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / Εκδόσεις Fagotto.
- Πούλιος, Γιάννης. 2019. «Συστηματική ανάλυση του ερμηνευτικού ύφους του βιολιστή Στάθη Κουκουλάρη». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Σαρακατσιάνος, Μάριος. 2011. «Χρήστος Ζώτος: από τη θεωρία στην πράξη. Δρόμοι, ταξίδια και τεχνικές συνοδείας». Πτυχιακή Εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- Σκαλιδάκης, Εμμανουήλ. 2018. «Σύγχρονες απόψεις και τεχνικές προσέγγισης του Ελληνικού παραδοσιακού βιολιού και μουσική μαθητεία παρουσίαση της εκπαιδευτικής πλατφόρμας www.violingreek.com». Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.