



**Πανεπιστήμιο Μακεδονίας**

**Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Σπουδών Και Τεχνών**

**Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τεχνών**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**“ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ”**

**Σύγχρονες Προσεγγίσεις και Μεταγραφές Δημοτικών Σκοπών  
της Ηπείρου στο Πολίτικο Λαούτο**

**ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΣΙΔΩΡΟΥ**

Επιβλέπων Καθηγητής: Ατζακάς Ευθύμιος, Αναπληρωτής Καθηγητής του  
Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας

Θεσσαλονίκη, 2022

Contemporary Approaches and Transcriptions of Epirotic  
Folk Tunes on “Politiko Laouto”

**© 2022**

**Ισιδώρου Χρίστος**

**ALL RIGHTS RESERVED**

Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου.

## **Abstract**

The music of Epirus is undoubtedly one of the most diverse and interesting traditions of the Greek area, a fact that is due to the multicultural character of the region. In this project, we will analyze the social and musicological reasons, which on the one hand formed the diverse repertoire found mainly in the urban centers of Preveza and Ioannina, and on the other hand, the cases of “skaros” and “miroloi”, which are the “archaic” modal structures found in the countryside. Due to the soloistic character of the “Politiko laouto” and its ability to render the intervals of Ottoman music, from where it comes from, we will place particular emphasis on the slow virtuosic pieces that are characterized by the “ala tourka” style. The completion of the project is accompanied by my Postgraduate recital, in which part of the repertoire that will be studied, will be performed, accompanied by the Epirotic “kompania” or part of it.

## Περίληψη

Η μουσική της Ηπείρου αποτελεί αναμφίβολα μια από τις πιο ποικιλόμορφες και ενδιαφέρουσες παραδόσεις του ελληνικού χώρου, γεγονός που οφείλεται στον πολυπολιτισμικό χαρακτήρα της περιοχής. Στην παρούσα εργασία θα εξετάσουμε συνοπτικά, αφενός το πολυπολιτισμικό αυτό πλαίσιο όπου άνθισε το ποικιλόμορφο ρεπερτόριο που απαντάται κυρίως στα αστικά κέντρα της Πρέβεζας και των Ιωαννίνων και αφετέρου, τις περιπτώσεις του σκάρου και του μοιρολογιού που απαρτίζουν τις πιο «αρχέγονες» τροπικές δομές που συναντώνται στο ύπαιθρο. Λόγω του σολιστικού χαρακτήρα που έχει το πολιτικό λαούτο και της δυνατότητας του να αποδίδει τις τροπικές μικροδιαστηματικές πλοκές της οθωμανικής μουσικής παράδοσης της Κωνσταντινούπολης, από όπου και προέρχεται, θα δώσουμε ιδιαίτερη έμφαση στα αργά μα, ωστόσο, δεξιοτεχνικά κομμάτια που χαρακτηρίζονται από το «μακάμικο» παίξιμο. Η ολοκλήρωση της εργασίας συνοδεύεται από το μεταπτυχιακό μου ρεσιτάλ, στο οποίο θα εκτελεστεί μέρος του ρεπερτορίου που θα μελετηθεί, με την συνοδεία της Ηπειρώτικης κομπανίας ή μέρους αυτής.

## Πίνακας Περιεχομένων

Abstract .....	4
Περίληψη.....	5
Πρόλογος.....	8
Μεθοδολογία – Ερευνητικοί στόχοι.....	9
1. Το πολιτικό λαούτο: Σύντομη ιστορική επισκόπηση .....	11
2. Η ηπειρώτικη κομπανία.....	12
3. Το λαούτο ως σολιστικό όργανο στη δημοτική μουσική της Ηπείρου .....	15
4. Η ηπειρώτικη μουσική στα αστικά κέντρα της Πρέβεζας και των Ιωαννίνων .....	16
5. Ηχογραφήσεις του υπό εξέταση ρεπερτορίου .....	19
6. Μελωδική ανάλυση των αυτοσχεδιαστικών ποιμενικών.....	20
6.1. Μοιρολόι .....	20
6.2. Σκάρος.....	22
7. Μελωδική ανάλυση των «μακάμικων» σκοπών του ρεπερτορίου .....	26
7.1. Παπαδιά.....	27
7.2. Αλά Μπέης .....	27
7.3. Φράσια.....	28
7.4. Γενοβέφα .....	28
8. Σύνοψη και συμπεράσματα .....	30
9. Κατάλογος Βιβλιογραφικών Παραπομπών .....	32
9.1 Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία.....	32
9.2 Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία .....	33
9.3 Ψηφιακή τεκμηρίωση.....	33
10. Παραρτήματα. ....	35
10.1. Κατάλογος διαδικτυακών συνδέσμων.....	35
10.2. Παρτιτούρες.....	35
10.2. Δισκογραφία.....	43





## Πρόλογος

Κατά τη φοίτηση μου στο προπτυχιακό τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας με ειδίκευση στο πολιτικό λαούτο ήρθα σε επαφή με άλλες τροπικές μουσικές παραδόσεις πέραν της κυπριακής λόγω της καταγωγής μου, τις οποίες δεν είχα την μουσική ωριμότητα να αντιληφθώ και να κατανοήσω. Όργανα όπως το κλαρίνο και η λύρα τα αντίκριζα και τα άκουγα δια ζώσης για πρώτη φορά από τους συμφοιτητές μου. Ιδιαίτερη εντύπωση μου προξένησε η δημοτική μουσική της Ηπείρου που συνδυάζει στοιχεία τροπικότητας από την ανατολική μουσική, τοπικού ιδιώματος, ευρωπαϊκού ρεπερτορίου και όχι μόνον, γεγονός που οφείλεται στον πολυπολιτισμικό χαρακτήρα της περιοχής. Η πρωτάκουστη, αλλά γνώριμη, αυτή μουσική έγινε αντικείμενο προσωπικής μελέτης και αδιάκοπης προσπάθειας μου να προσεγγίσω το μουσικό αυτό ιδίωμα στο πολιτικό λαούτο. Όργανο σολιστικού και συνοδευτικού χαρακτήρα που κατάγεται από τις λόγιες οθωμανικές ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης των περασμένων αιώνων. Με την παρούσα πτυχιακή εργασία μου δίνεται το κίνητρο να εντρυφήσω στο μουσικό ιδίωμα της συγκεκριμένης περιοχής και να γίνει μία πιο συστηματική μελέτη του ρεπερτορίου της Ηπείρου. Στο πτυχιακό ρεσιτάλ θα εκτελεστούν σκοποί και τραγούδια της περιοχής με το πολιτικό λαούτο να κατέχει σολιστικό ρόλο στην Ηπειρώτικη κομπανία. Σκοπός δεν είναι η πιστή μίμηση και απλή αναπαραγωγή του ιδιώματος. Οι ερμηνείες θα φέρουν την προσωπική μου τεχνοτροπία και προσέγγιση.

## Μεθοδολογία – Ερευνητικοί στόχοι

Στην παρούσα εργασία θα μελετήσω την υπάρχουσα έγκριτη βιβλιογραφία που εστιάζει στα βασικά πολιτισμικά και μουσικολογικά πλαίσια στα οποία εξελίχθηκε το υπό μελέτη ρεπερτόριο που σήμερα αποκαλούμε ως «Ηπειρώτικη μουσική». Το κειμενικό μέρος της εργασίας μου θα περιοριστεί σε έναν βασικό σχολιασμό καθώς και την καταγραφή του ρεπερτορίου αυτού που προσφέρει γόνιμο έδαφος για το θέμα μου. Η κύρια στόχευση του κειμένου δεν είναι εθνομουσικολογική αλλά επιχειρεί να διερευνήσει, για πρώτη φορά στο πλαίσιο μεταπτυχιακής εργασίας – ρεσιτάλ, τις δυνατότητες ένταξης του πολιτικού λαούτου στη σύγχρονη μουσική πράξη της ηπειρώτικης κομπανίας.

Στο πρώτο κεφάλαιο, επιχειρώ να αναδείξω την πορεία του εν λόγω λαουτοειδούς στο ιστορικό του και οργανολογικό του πλαίσιο, στις μουσικές κοινότητες της ύστερης οθωμανικής περιόδου.

Στο δεύτερο παρουσιάζω τα δημοτικά όργανα της ζυγιάς και της κομπανίας που υπάρχουν στην περιοχή και τον ρόλο του στεριανού λαούτου μέσα στο συγκρότημα.

Στο τρίτο κεφάλαιο, διατυπώνω τις δικές μου εντυπώσεις που έχουν να κάνουν με το σολιστικό χαρακτήρα του λαούτου στο ρεπερτόριο της Ηπείρου και συγκρίνω τους δύο τύπους του οργάνου.

Έπειτα, στο τέταρτο μέρος, αναλύω την μουσική της Ηπείρου, όπως αυτή διαμορφώθηκε μεταπολεμικά στα αστικά κέντρα Πρέβεζας – Ιωαννίνων. Συλλέγω πληροφορίες για τους μουσικούς, τους χώρους που φιλοξενούσαν την μουσική και για την σχέση της με άλλες παραδόσεις που φαίνεται να την επηρέασαν.

Στο πέμπτο κεφάλαιο αναφέρω τις σημαντικότερες εκτελέσεις των σκοπών που έχω επιλέξει να μελετήσω και να ερμηνεύσω στο ρεσιτάλ που συνοδεύει την παρούσα εργασία.

Στο έκτο κεφάλαιο αναλύονται οι μελωδικές κινήσεις και τα τροπικά χαρακτηριστικά των αυτοσχεδιαστικών βουκολικών σκοπών του σκάρου και του μοιρολογιού

Στο έβδομο κεφάλαιο αναλύω με τον ίδιο τρόπο τους αστικούς δημοτικούς σκοπούς.

Στο όγδοο κεφάλαιο συνοψίζω τα συμπεράσματα και τις σκέψεις μου για την όλη προσπάθεια να εκτελέσω το συγκεκριμένο ρεπερτόριο.

Τέλος, σε ακόλουθο παράρτημα, καταγράφω τους αστικούς σκοπούς σε σημειογραφία του 24φθογγου συστήματος που καθιερώθηκε στην Τουρκία από τους Suphi Ezgi και Hüseyin Sadeddin Arel (Aÿντεμίρ 2012, 16-18).

Το πολιτικό λαούτο, όργανο ριζωμένο για τρεις τουλάχιστον αιώνες στο μουσικό γίγνεσθαι των Ρωμιών της Κωνσταντινούπολης μέχρι και την αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εκτελεί κατ' εξοχήν τροπικές μελωδίες της οθωμανικής μουσικής. Όπως εύκολα παρατηρούμε, παρόλο που είναι παντελώς άγνωστο στις μουσικές κοινότητες της Ηπείρου, το αστικό ρεπερτόριο που

εξετάζουμε χρησιμοποιεί συγγενικές τροπικές δομές, φρασεολόγιο και τεχνοτροπία. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να εξετάσουμε εάν είναι εφικτό το πολιτικό λαούτο, για καλλιτεχνικούς λόγους, να ενταχτεί και να λάβει μέρος σε μια Ηπειρώτικη κομπανία. Επιπλέον, με αφορμή το πτυχιακό ρεσιτάλ, θα εξακριβωθεί εάν πράγματι το πολιτικό λαούτο μπορεί να ακολουθήσει τα μελωδικά όργανα –κλαρίνο και βιολί– και να ερμηνεύσει όχι μόνον αστικούς δημοτικούς σκοπούς, οι οποίοι αποτελούν μέρος του «γνωστικού πεδίου» του οργάνου, αλλά και τις πιο «αρχαϊκές» τροπικές μουσικές των ποιμένων.

# 1. Το πολιτικό λαούτο: Σύντομη ιστορική επισκόπηση

Τα λαούτα αποτελούν μία μεγάλη οικογένεια οργάνων. Όργανα αυτής της οικογένειας ήταν ήδη γνωστά πέντε χιλιετίες πριν στην ευρύτερη περιοχή της Μέσης Ανατολής. Όπως σημειώνει ο Ανωγειανάκης, «Στην οικογένεια του λαγούτου, σύμφωνα με την εθνομουσικολογία, ανήκει κάθε χορδόφωνο που έχει: ηχείο, χέρι και χορδές τεντωμένες παράλληλα προς το καπάκι του ηχείου και το χέρι, που παίζονται είτε με τα δάχτυλα είτε με πλήκτρο (πένα), ένα πλήθος δηλαδή όργανα, με σημαντικές μεταξύ τους μορφολογικές διαφορές, όπως ο ταμπουράς, το λαγούτο, το ούτι, το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς, η κιθάρα, το μαντολίνο κτλ.». (Ανωγειανάκης 1991, 253). Οι Άραβες ήταν αυτοί που εισήγαγαν το λαούτο στις Ευρωπαϊκές χώρες μέσω της Ισπανίας μετά τον 8<sup>ο</sup> αιώνα (Ανωγειανάκης 1991, 253). Από την αραβική λέξη «ud», που θα πει ξύλινο, προκύπτει και το ελληνιστί λαούτο, λαβούτο ή λαγούτο (Γαγγάδης, και Μαρινάκης 2012, 11). Ο Sachs διαφωνεί ως προς την μετάφραση της λέξης. Σύμφωνα με τον ίδιο, «ud» σημαίνει ευλύγιστο ραβδί. “The principal meaning of this noun is not ‘wood,’ as generally supposed, but ‘flexible stick” (Sachs 1964, 253).

Στην Ελλάδα συναντώνται τέσσερις τύποι λαούτου: το στεριανό, το κρητικό, το νησιωτικό και το πολιτικό. Το πολιτικό λαούτο διαφέρει από τους υπόλοιπους τύπους ως προς το μέγεθος, τον αριθμό των χορδών<sup>1</sup> και το ηχόχρωμα<sup>2</sup>. Όργανο αχλαδόσχημο με μακρύ μανίκι, μπερντέδες κατά μήκος του και χορδές παράλληλες με το καπάκι του οργάνου εξυπηρετούν τόσο τη ρυθμική συνοδεία όσο και το σολιστικό παίξιμο. Το πολιτικό λαούτο θεωρείται μία άλλη εκδοχή του νησιωτικού λαούτου προσαρμοσμένο στις ανάγκες της ανατολικής τροπικότητας, εξ’ ού και η ευρεία χρήση του οργάνου από ρωμικούς. Το πολιτικό λαούτο, ή αλλιώς λάφτα<sup>3</sup> όπως συνήθως το αποκαλούν σήμερα οι Έλληνες μουσικοί, πρωτοεμφανίστηκε γύρω στον 18ο με 19ο αιώνα στις παλατιανές ορχήστρες της οθωμανικής αυτοκρατορίας μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα όπου σιγά σιγά αντικαθίσταται από το ούτι, ως όργανο μεγαλύτερης ευελιξίας όσον αφορά τις αλλαγές τονικότητας. «Το πολιτικό λαούτο ήταν (και είναι) σε θέση να αποδώσει μελισματικές μελωδικές γραμμές, ενώ, σε αντίθεση με το ούτι, προσφερόταν και σαν όργανο ρυθμικής/αρμονικής συνοδείας. Όσον αφορά τη δεύτερη ιδιότητά του, είχε ενσωματώσει τεχνικά στοιχεία από το κοινό λαούτο της νησιωτικής Ελλάδας, ενώ στο σολιστικό του μέρος εφάρμοζε επιλεκτικά τεχνικές συμπεριφορές του ταμπούρ» (Ατζακάς 2012, 23-27).

<sup>1</sup> Το πολιτικό λαούτο έχει 3 ζεύγη χορδών και μια μονή ενώ τα υπόλοιπα λαούτα διαθέτουν 4 ζεύγη χορδών

<sup>2</sup> Η διαφορά του ηχοχρώματος προκύπτει από την χρήση πλαστικών χορδών αντί μεταλλικών

<sup>3</sup> Από το “lavta” στα τουρκικά, που σημαίνει λαούτο.

## 2. Η ηπειρώτικη κομπανία

Ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα την ζυγιά<sup>4</sup> έρχεται να αντικαταστήσει η κομπανία με πιο σύγχρονα μουσικά όργανα με μεγαλύτερη ακρίβεια στο κούρδισμα (Λώλης 2003, 17). Η Δέσποινα Μαζαράκη στο βιβλίο για το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα αναφέρει χαρακτηριστικά «Η κουμπανία είναι μιά παρέα, ένας συνεταιρισμός, μιά «συντροφιά» από διάφορα πρόσωπα που παίζουν μουσική. Παλαιότερα είχε ένα κλαρίνο, ένα βιολί κι ένα λαούτο. Εδώ και καμιά πενηνταριά χρόνια περίπου, προστέθηκε σ' αυτά το σαντούρι ή το τσίμπαλο» (Μαζαράκη 1959, 21). Στην Ήπειρο τις μικρές παραδοσιακές ορχήστρες που συναντώνται, τις αποκαλούν εκτός από «κομπανία», και ως «τα όργανα» ή «ζυγιά», στα αλβανικά ονομάζονται «saze», «violinat», ή «orkester popullore» (Λώλης 2003, 17). Άλλες ονομασίες είναι «τα βιολιά» (Κοκκώνης 2008, 39), «τα κλαρίνα» στην Πελοπόννησο και στερεά Ελλάδα, «τακίμι» και «ταϊφά» στο Πάπιγκο (Μαζαράκη 1959, 21-22).

Η κομπανία αποτελείται βασικά από κλαρίνο βιολί, λαούτο και ηπειρώτικο ντέφι ενώ κατά περιόδους προστίθενται το σαντούρι (Μαζαράκη 1959, 21). Βρήκαν ακόμα θέση στην κομπανία, λόγω της εξέλιξης του ηλεκτρικού ήχου, πιο σύγχρονα όργανα όπως η ηλεκτρική κιθάρα, τα τύμπανα και το συνθεσάιζερ (Κοκκώνης 2008, 40). Στην παρούσα εργασία θα δώσουμε βάση στην απλούστερη μορφή της που περιορίζεται στα ακουστικά όργανα.

Για να κατανοήσουμε τον ρόλο του λαούτου μέσα στην κομπανία, θα πρέπει να γνωρίζουμε πρώτα, κάποια βασικά στοιχεία των υπόλοιπων μουσικών οργάνων του συγκροτήματος.

Το κλαρίνο είναι το κύριο σολιστικό όργανο της κομπανίας, της λαϊκής αυτής ορχήστρας που εκτοπίζει την ζυγιά. Ο Λάιος (2001, 69) αναφέρει για το Ηπειρώτικο μοιρολόι στο κλαρίνο πως το επέλεξαν οι μουσικοί που γνώριζαν ήδη άλλα αερόφωνα<sup>5</sup>, όπως τη φλογέρα και το ζουρνάς. Το κλαρίνο υιοθετεί τις τεχνικές των οργάνων που εκτόπισε και προσθέτει νέα στοιχεία με βάση τις δεξιότητες ικανότητες που προσφέρει το όργανο και ο κάθε οργανοπαίχτης. Ο Φοίβος Ανωγειανάκης γράφει για το κλαρίνο, «Χάρη στις μεγαλύτερες τεχνικές και εκφραστικές του δυνατότητες σε σύγκριση με το ζουρνά –που σιγά-σιγά τον παραμερίζει, όπως είπαμε– το κλαρίνο παίρνει γρήγορα την πρώτη θέση ανάμεσα στα μελωδικά όργανα. Αναγνωρίζεται ως εθνικό όργανο, και στα χέρια άξιων μουσικών γίνεται το κατεξοχήν εκφραστικό μουσικό όργανο στην ηπειρωτική Ελλάδα».(Ανωγειανάκης 1991, 199)

<sup>4</sup> Ζυγιάς ονομάζονται τα συγκροτήματα τα οποία αποτελούνται από δύο είδη οργάνων. Μια τυπική ζυγιά στην Ήπειρο αποτελείται από ζουρνά και νταούλι. Σε πολλές περιπτώσεις που μπορεί να έχουμε δύο ή και περισσότερα ίδια όργανα, δεν παύει να αποτελεί μια ζυγιά. Τα όργανα της ζυγιάς έχουν ένα πιο αρχέγονο χαρακτήρα από εκείνα της κομπανίας. Αυτό διαφαίνεται μέσα από το ιδιότυπο κούρδισμα των φθόγων και από την απλή τους κατασκευή.

<sup>5</sup> Ως αερόφωνα στην Ήπειρο αναφερόμαστε στους ζουρνάδες και τις ποιμενικές φλογέρες, οι οποίες χωρίζονται σε δύο κατηγορίες. Τις καλαμένιες φλογέρες, ανοιχτού τύπου, που έχουν μικρό μήκος, και τις τζαμάρες, επίσης ανοιχτού τύπου φλογέρες, με μεγάλο μήκος που κατασκευάζονται από ξύλο.

Μια θεωρία για την άφιξη του στην Ελλάδα είναι πως το κλαρίνο εισήχθη κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα από τις τουρκικές στρατιωτικές μπάντες (Ανωγειανάκης 1991, 199). Η Δέσποινα Μαζαράκη αναφέρει και μια δεύτερη εκδοχή, πως το όργανο έφεραν Τούρκοι τσιγγάνοι από την Τουρκία. «Τώρα πιά φαίνεται καθαρά όχι μόνο από πού ήρθε το κλαρίνο, αλλά και ποιοι τόφεραν. Τόφεραν οι Τουρκόγυφτοι από την Τουρκία». (Μαζαράκη 1959, 52). Σε αυτό συμφωνεί και ο Ανωγειανάκης και προσθέτει πως το κλαρίνο το έφεραν στην Ελλάδα οι τουρκόγυφτοι στα μέσα της δεκαετίας του 1830 (Ανωγειανάκης 1991, 199). Σημείο εισόδου του οργάνου υπήρξε η Ήπειρος και η Δυτική Μακεδονία, «Δε χωράει καμιά αμφιβολία ότι το κλαρίνο πρωτοεμφανίστηκε σα λαϊκό όργανο στα Βόρεια μέρη της Ελλάδας, και κατέβηκε σκαλί-σκαλί κι από γενεά σε γενεά προς τα παράλια» (Μαζαράκη 1959, 47). Σύμφωνα με τον Παπαγεωργίου Β. στην εργασία του για το Παρακαλαμιώτικο μοιρολόι, παλιά ήταν σε χρήση το Ντο κλαρίνο χωρίς μεταφορά, ενώ κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα σταθεροποιείται η χρήση του Σι ύφεση. (Παπαγεωργίου 2020, 3). Σήμερα μπορούν να χρησιμοποιηθούν και κλαρίνα σε άλλες τονικότητες όπως Λα και Σολ.

Το βιολί έκανε την παρουσία του στην Ελλάδα πολύ πριν το κλαρίνο. Ήδη από τον 17ο αιώνα υπάρχουν αναφορές για την χρήση του. Μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα το βιολί ήταν το κύριο σολιστικό μουσικό όργανο μέσα στην ορχήστρα πριν διαδεχτεί τον ρόλο αυτό το κλαρίνο. (Κοκκώνης 2008, 39). Σήμερα το βλέπουμε να είναι δευτερεύουσας σημασίας μελωδικό όργανο, να εκτελεί τις μελωδίες με μια διαφορετική ανάπτυξη και να γεμίζει τις παύσεις του κλαρίνου.

Το ηπειρώτικο ντέφι έχει ως αποκλειστικό ρόλο την ρυθμική συνοδεία. Τονίζει τα ισχυρά μέρη του μέτρου. Διεθνώς είναι γνωστό ως «tambourine» (Σαρρής 2010, 17), άλλες ονομασίες στην Ελλάδα είναι νταηρές ή νταχαρές όπως λέγεται στην Θράκη και την Μακεδονία, ντέλφι και ταγάρι (ή ταγαράκι), όπως αποκαλείται σε ορισμένα χωριά της Φλώρινας (Ανωγειανάκης 1991, 132-133). Οι δύο τελευταίοι όροι δεν είναι σε χρήση πλέον.

Το λαούτο στον ελλαδικό χώρο είναι γνωστό και ως ταμπουράς ή τσαμπουράς<sup>6</sup>, λαγούτο, λαβούτο, ακόμα και ως τυφλοσουρτής<sup>7</sup>. Η οικογένεια των λαούτων χωρίζεται σε δύο βασικές κατηγορίες, τα μακριά λαούτα και τα κοντά λαούτα. Στην πρώτη κατηγορία κατατάσσονται όργανα με μακρύ μανίκι και μικρό αχλαδόσχημο ηχείο, ενώ στην δεύτερη, κατατάσσονται όργανα με μεγαλύτερο σκάφος και κοντό μανίκι. Το στεριανό λαούτο αποτελεί ένα υβρίδιο των δύο αυτών τύπων λαούτου. Από την πρώτη κατηγορία κρατάει το μακρύ μανίκι ενώ από την δεύτερη το μεγάλο σκάφος. «Το σημερινό ελληνικό λαούτο, με το μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο και το μακρύ χέρι, είναι μία σχετικά νεότερη παραλλαγή που

---

<sup>6</sup> Ιερισσό Χαλκιδικής, Νικήσιανη Παγγαίου, χωριά Τυρνάβου Θεσσαλίας

<sup>7</sup> Σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη, τα παλαιότερα χρόνια ονομαζόταν με αυτόν τον τρόπο, επειδή με την ρυθμική - αρμονική του συνοδεία βοηθούσε τα μελωδικά όργανα να παίζουν σωστά ρυθμικά (Ανωγειανάκης 1991, 210).

διαμορφώνεται γύρω στο 17<sup>ο</sup> αιώνα πιθανόν στον ελλαδικό χώρο». Μία σημαντική καινοτομία που αφορά το ηχόχρωμα και την ένταση είναι πως οι εντέρινες χορδές του στεριανού λαούτου, έχουν πλέον αντικατασταθεί με μεταλλικές χορδές, τα λεγόμενα «τέλια» (Ανωγειανάκης 1991, 234, 253). Κύριος ρόλος του στην κομπανία είναι να πλαισιώνει το συγκρότημα περισσότερο ρυθμικά-αρμονικά και λιγότερο να σολάρει μελωδικές φράσεις, όπως φαίνεται και από την φράση του Κώστα Λώλη πως μόνο «Σε ειδικές περιπτώσεις το λαούτο σολάρει με αξιοπρέπεια» (Λώλης 2003, 22).

### 3. Το λαούτο ως σολιστικό όργανο στη δημοτική μουσική της Ηπείρου

Το στεριανό λαούτο, όπως είδαμε, δεν συνηθίζεται στις παραδοσιακές κομπανίες να έχει μελωδικό χαρακτήρα, παρόλα αυτά αρκετοί είναι οι λαουτιέρηδες που εκτελούν αυτό το ρεπερτόριο ως σολίστες. Όταν συμβαίνει αυτό, το βιολί και το κλαρίνο απουσιάζουν παντελώς από τις ερμηνείες. Οι σημαντικότερες εκτελέσεις των «μακάμικων» οργανικών σκοπών της Ηπείρου και κυρίως αυτών της Πρεβέζης έχουν γίνει από τον Χρήστο Ζώτο. Ο Ζώτος γνώριζε την θεωρία της τροπικής μουσικής των μακάμ και εκτελούσε με ακρίβεια τις μελωδίες διατηρώντας, όσον είναι δυνατόν, τις ασυγκέραστες κινήσεις και συμπεριφορές των φθόγγων στο συγκερασμένο<sup>8</sup> λαούτο. Επίσης, έχει αναπτύξει μία ιδιαίτερη τεχνική στο στεριανό λαούτο, περισσότερο κάθετου παιξίματος και λιγότερο οριζόντιου. Μέσα από την προσωπική μου μελέτη, του παιξίματος του Ζώτου, διαπίστωσα πως η τεχνική αυτή δεν ευνοεί το πολιτικό λαούτο λόγω του διαφορετικού κουρδίσματος που έχει<sup>9</sup>. Το κάθετο παίξιμο, στο πολιτικό λαούτο, περιορίζεται μόνο σε δύο χορδές του οργάνου κάθε φορά<sup>10</sup>. Συγκριτικά με το στεριανό, το πολιτικό έχει περισσότερους μπερντέδες. Χάρη σε αυτούς, έχει την δυνατότητα να αποδίδει με μεγαλύτερη ακρίβεια τα διαστήματα που απαιτούνται για την εκτέλεση των τροπικών αυτών μουσικών μελωδιών, υστερεί όμως στην άμεση αλλαγή θέσεων και τόνων. Αυτό συμβαίνει επειδή οι μπερντέδες ευνοούν περισσότερο συγκεκριμένες τονικότητες, ενώ μερικές άλλες τις περιορίζουν ή και τις αποκλείουν εντελώς. Ως οργανοπαίχτης χρειάστηκε να προσθέσω ή να μετακινήσω μερικούς μπερντέδες για να ευρύνω το πλήθος των τονικοτήτων που μπορώ να κάνω χρήση ώστε να μην περιορίζω τόσο τα υπόλοιπα όργανα της κομπανίας.

---

<sup>8</sup> Συγκερασμένο είναι το όργανο που είναι κουρδισμένο κατά τα πρότυπα της δυτικής μουσικής, δηλαδή στο ισοτονικό σύστημα των δώδεκα βαθμίδων (equal temperament). Σε αντίθεση με το ασυγκέραστο μουσικό όργανο, που μπορεί να αποδώσει και διαστήματα που δεν περιορίζονται σε εκείνα του τόνου και του ημιτονίου.

<sup>9</sup> Το στεριανό κουρδίζεται από πρίμα προς τα μπάσα σε A D G C, ενώ το πολιτικό A D A D.

<sup>10</sup> Η τεχνική μπορεί να χρησιμοποιηθεί μεταξύ 1<sup>ης</sup> – 2<sup>ης</sup> και 3<sup>ης</sup> – 4<sup>ης</sup> όχι όμως μεταξύ 2<sup>ης</sup>–3<sup>ης</sup>.



## 4. Η ηπειρώτικη μουσική στα αστικά κέντρα της Πρέβεζας και των Ιωαννίνων

Τα αστικά κέντρα της Ηπείρου, κατά το τέλος του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τα χαρακτηρίζει η πολυπολιτισμική τους ταυτότητα. Ο πληθυσμός τους αποτελούνταν από ένα συνονθύλευμα Ελλήνων, Εβραίων, Τούρκων, Αλβανών, τσιγγάνων, βλάχων, ευρωπαίων και άλλων. Μέχρι την δεύτερη δεκαετία του εικοστού αιώνα τα κέντρα της Πρέβεζας και των Ιωαννίνων, ήταν μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Όπως είναι φυσικό αυτοί οι παράγοντες καθόρισαν και την μουσική.

Σύμφωνα με όσα μας εξηγεί ο Κοκκώνης «Τα Ηπειρώτικα στερεότυπα αποδεικνύονται εμφανώς κατασκευασμένα» (Κοκκώνης 2008, 32). Ίσως με αυτήν την φράση να αναφέρεται στην πεντατονία, που γενικώς συνδέεται αποκλειστικά και αδιάσπαστα με την Ήπειρο. Η πεντατονία όχι μόνο δεν περιορίζεται γεωγραφικά στο διαμέρισμα της Ηπείρου<sup>11</sup>, αλλά ούτε διατελεί γνώρισμα όλων των μουσικών ιδιωμάτων που εμπεριέχονται σε αυτό. Ο Γεώργιος Κοκκώνης αναφέρει πως η μουσική της Ηπείρου τον 20<sup>ο</sup> αιώνα κινείται σε δύο άξονες. Ο ένας αφορά το αστικό ιδίωμα των κέντρων της Πρέβεζας και των Ιωαννίνων, και ο δεύτερος την πιο «αρχέγονη» μουσική της υπαίθρου. Τα Ιωάννινα και η Πρέβεζα έχουν στενή επαφή και μοιράζονται το ίδιο σχεδόν ρεπερτόριο. Οι περισσότεροι μουσικοί έπαιζαν και στις δύο πόλεις εξίσου. (Κοκκώνης 2008, 65).

Όσον αφορά το ποιοι ασκούσαν το επάγγελμα του μουσικού, μεγάλο ενδιαφέρον έχει να εξετάσουμε τα λεγόμενα της Μαζαράκη. Αναμφίβολα μία μεγάλη μερίδα των πρακτικών μουσικών της Ηπείρου ήταν οι τσιγγάνοι. Πολλές φορές οι έννοιες μουσικός και γύφτος ήτανε ταυτόσημες. «Οι ντόπιοι δεν καταδέχονταν το επάγγελμα του οργανοπαίχτη» και συμπληρώνει αργότερα «...η λέξη γύφτος σημαίνει οργανοπαίχτης. Αυτός που κρατάει στα χέρια του όργανο λέγεται γύφτος» (Μαζαράκη 1959, 51). Αν και τα κύρια επαγγέλματα που ασκούσαν οι μουσικοί ήταν σιδεράδες, γεωργοί, βιοτέχνες, καλαθάδες κλπ., αυτό δεν τους εμπόδιζε να εκτελούν το λειτούργημα του μουσικού σε όλων των ειδών τις κοινωνικές συναθροίσεις, όπως γάμους, αρραβώνες, πανηγύρια, γιορτές ακόμη και κηδείες (Λώλης 2003, 20). Μεγάλη βοήθεια στους μουσικούς προσέφερε και η ίδρυση ενός σωματείου, που κατοχύρωνε τα δικαιώματα άσκησης του επαγγέλματος. «Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και ενώ συνεχιζόταν η ακμή του λιμανιού, τόσο πιο έντονη γινόταν η παρουσία και δραστηριότητα των μουσικών, που σκέφθηκαν να δημιουργήσουν έναν πυρήνα, ένα σωματείο. Έτσι, δημιουργήθηκε το Σωματείο Μουσικών της Πρέβεζας με την επωνυμία: “Σωματείο Λαϊκού Άσματος Πρεβέζης, Λευκάδος, Μαργαριτίου, Περιχώρων”, με έτος ιδρύσεως το 1946. Το σωματείο στεγαζόταν στο μουσικό

---

<sup>11</sup> Η πεντατονία υπάρχει σε όλα τα Βαλκάνια, αλλά και σε πολλές μουσικές παραδόσεις ανά την υφήλιο.

καφενείο του Ανδρέα Σκιπιτάρη. Εκεί μέσα υπήρχε το αρχείο του Σωματείου και εκεί εκδίδονταν οι άδειες για τους μουσικούς καθώς και οι πληρωμές των μηνιαίων συνδρομών» (Καρζής 2013, 462).

Τα κέντρα διασκέδασης του εικοστού αιώνα, όσον αφορά την δημοτική μουσική, ήταν τα μικρά καφενεία που ονομάζονταν «καφέ αμάν». Αρκετές πληροφορίες για τους χώρους αυτούς μας δίνει η Δέσποινα Μαζαράκη. Τα καφέ αμάν ήταν εκείνα που φιλοξένησαν τις κομπανίες και διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη και ανέλιξη των πραχτικών οργανοπαιχτών. «Το καφέ-αμάν είναι ένα καφενείο με πάλκο (εξέδρα) για μουσική και νούμερα», όπως μας περιγράφει. «Οι λαϊκοί μουσικοί που έπαιζαν τα όργανα, έπαιζαν κομμάτια αλά τούρκα». (Μαζαράκη 1959, 48-49). Για την αλά τούρκα τεχνοτροπία έρχεται ο Καρζής να προσθέσει ακόμη ένα στοιχείο, «Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, οι Μικρασιάτες μουσικοί, οι πρόσφυγες, επηρέασαν το ύφος του παιξίματος δίνοντάς του ανατολικό στιλ» (Καρζής 2013, 464). Ως αποτέλεσμα συναντούσε κανείς εκεί μία μίξη των τοπικών ιδιωμάτων και των σμυρναϊκών αμανέδων.

Επιπλέον, το αστικό ρεπερτόριο καθορίστηκε και σε μεγάλο βαθμό από τις λόγιες παραδόσεις της Ανατολής και της Δύσης. Διερευνώντας το ρεπερτόριο των καφέ αμάν της περιοχής, παρατηρούμε σκοπούς με πολλά και μεγάλα θέματα, μελωδίες πιο σύνθετες και δεξιολογικές με μεγάλη έκταση. Αυτό είναι ένα κύριο χαρακτηριστικό της αστικής μουσικής. Αντίθετα, οι σκοποί που συναντάμε στην ύπαιθρο έχουν μικρότερη έκταση και λιγότερα θέματα. Η χρήση των μακάμ<sup>12</sup> είναι σαφώς μια επιρροή της ανατολής. Είναι γνωστό πως οι σχέσεις των πόλεων των Ιωαννίνων και της Πρέβεζας με τα μεγάλα οθωμανικά κέντρα ήταν ιδιαίτερα στενές. Πολλοί ήταν οι Τούρκοι μουσικοί που έρχονταν από Θεσσαλονίκη και Κωνσταντινούπολη και έπαιζαν στα μαγαζιά του Σαϊτάν Παζάρ<sup>13</sup> της Πρέβεζας (Τριάντης 2006, 33). Ο σκοπός «Πλεύνα» ή «Πλεύρα», που παίζεται στην Ήπειρο, μαρτυρεί ακριβώς αυτή την αλληλεπίδραση με την ανατολή. Είναι ευρέως διαδεδομένος σκοπός στην νησιωτική Ελλάδα με το όνομα «Τα ξύλα» και στην Τουρκία ως σύνθεση του ταμπουρίστα Cemil bey με όνομα «Çeşen Kızı»<sup>14</sup>. Ακόμα ένας σκοπός με έντονο το ανατολίτικο στοιχείο είναι το Γιαννιώτικο τραγούδι «Μπαζαρκάνα». Ο ρυθμός του κομματιού είναι 9/8 καρσιλαμάς<sup>15</sup>, και κάνει χρήση του μακάμ καρτσιγιάρ. Τις δυτικές επιρροές μαρτυρούν τραγούδια όπως «Το φίλημα» ή αλλιώς «Βοσκοπούλα». Η μελωδία ικάζεται πως αποτελεί ιταλική σύνθεση, ενώ οι στίχοι ανήκουν στον ποιητή και συγγραφέα Γεώργιο Ζαλοκώστα<sup>16</sup>. Δεν είναι λίγοι οι μουσικοί

<sup>12</sup> «Μακάμ» ονομάζονται τα τροπικά συστήματα της Οθωμανικής μουσικής.

<sup>13</sup> Το Σαϊτάν Παζάρ είναι μια οδός στην Πρέβεζα γνωστή για την νυχτερινή ζωή στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα.

<sup>14</sup> Στα ελληνικά σημαίνει «το κορίτσι από την Τσετσενία».

<sup>15</sup> Από το τουρκικό «karşı» που θα πει αντίκρυ.

<sup>16</sup> Ο Γ. Ζαλοκώστας έζησε από το 1805 ως το 1858. Μέρος της ζωής του το πέρασε στην Ιταλία.

της Ηπείρου, που υποστηρίζουν πως τα οργανικά κομμάτια «Γενοβέφα» και «Ναπολέον Μαρς», αποτελούν διασκευασμένες μελωδίες Ευρωπαϊκών συνθέσεων.

Συμπερασματικά, χάρη σε αυτά τα μικρά καφενεία, όπου σύχναζαν άτομα διαφορετικών κοινωνικών τάξεων και εθνικοτήτων, εξελίχθηκε και παραμένει ζωντανό μέχρι και σήμερα όλο αυτό το ρεπερτόριο που ονομάζουμε είτε «Γιαννιώτικα», είτε «Πρεβεζάνικα» είτε ως «Ηπειρώτικα».

## 5. Ηχογραφήσεις του υπό εξέταση ρεπερτορίου

Οι πρώτες ηχογραφήσεις Ηπειρώτικης μουσικής, έγιναν τις πρώτες δεκαετίες του περασμένου αιώνα στην Αμερική. Οι σημαντικότεροι συντελεστές ήταν ο Αλέξης Ζούμπας, η Αμαλία Βάκα, ο Κίτσος Χαρισιάδης και ο Νίκος Τζάρας με καταγωγή από τα Ιωάννινα. Μεταπολεμικά οι ηχογραφήσεις πληθαίνουν ραγδαία και συμμετέχουν στη δισκογραφία όλο και περισσότεροι δεξιοτέχνες μουσικοί.

Αρκετές είναι οι περιπτώσεις σκοπών, που σήμερα εκτελούνται εμφανώς διαφορετικά σε σύγκριση με τις πρώτες ηχογραφήσεις. Αυτό συμβαίνει διότι κάθε μουσικός έχει την ελευθερία να παραλλάξει τις φράσεις προσθέτοντας καινοτόμες ιδέες.

Το «μακάμικο» ρεπερτόριο της Ηπείρου είναι ανεξάντλητο. Λόγω της περιορισμένης έκτασης που έχει η παρούσα εργασία έχω επιλέξει μόνο τέσσερις σκοπούς που κατά την γνώμη μου αποτελούν τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτού του πλούτου. Στο παρόν κεφάλαιο θα καταγραφούν σε μορφή καταλόγου οι παλαιότερες εκτελέσεις των σκοπών που επέλεξα να μελετήσω. Οι πληροφορίες του παρακάτω πίνακα αντλήθηκαν από <https://rebetiko.sealabs.net/>

Σκάρος	1930	Κίτσος Χαρισιάδης	HIS MASTER'S VOICE	AO-1001
Μοιρολόι	1930	Κίτσος Χαρισιάδης	HIS MASTER'S VOICE	AO-1001
Μοιρολόι	1926	Αλέξης Ζούμπας	Victor	VI-68781 (36335)
Αλά Μπέης	1926	Αλέξης Ζούμπας	Victor	VI-68772 (CVE-36332)
Φράσια	1928	Αλέξης Ζούμπας	Columbia	56133-F (205789)
Γενοβέφα	1928	Μάνθος Χαλκιάς	Columbia Αγγλίας	Col-8238

## 6. Μελωδική ανάλυση των αυτοσχεδιαστικών ποιμενικών σκοπών

Ο σκάρος και το μοιρολόι είναι αυτοσχεδιαστικοί σκοποί, που βασίζονται τροπικά στην πεντατονία, και αποτελούν τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της Ηπειρώτικης μουσικής στην ύπαιθρο. Πεντατονικές μελωδίες δε, συναντάμε σε όλη την χερσόνησο των Βαλκανίων, δεν είναι ιδιότυπο φαινόμενο της Ηπειρώτικης μουσικής (Κοκκώνης 2008, 31). Ο σκάρος και το μοιρολόι είναι ελευθέρου ρυθμού, και οι οργανοπαίχτες καλούνται να συνθέσουν επί τόπου αυτοσχέδιες μελωδίες. Πολλάκις ο σκάρος και το μοιρολόι παίζονται με γύρισμα, δηλαδή μία έρρυθμη, ζοηρή μελωδία συνήθως απλού μέτρου (4/4, 2/4, 4/8) και σπανιότερα σύνθετου (5/8, 7/8). Ο Κώστας Λώλης υποστηρίζει πως «Όταν το μοιρολόι ή ο σκάρος στέκουν πλάι-πλάι με τον χορό δημιουργούν μία πιο ολοκληρωμένη, πιο οργανική, πιο εκφραστική συγκίνηση» (Λώλης 2003, 33, 51). Οι δύο αυτοί σκοποί παίζονται αυτούσιοι και μοιράζονται μεγάλο μέρος ως προς την τροπικότητα και την φρασεολογία.

### 6.1. Μοιρολόι

«Ο όρος Μοιρολόι προέρχεται από τις λέξεις “Μοίρα”, με την έννοια του πεπρωμένου, και “Λόγος”, έτσι ώστε να εννοεί την “αφήγηση του πεπρωμένου”» (Λάιος 2001, 1). Το μοιρολόι ήταν κυρίως φωνητικό μέχρι τις δεκαετίες του '80 και του '90 (Παπαγεωργίου 2020, 1) ενώ η εκτέλεσή του δεν περιορίζεται στον χώρο του κοιμητηρίου, αντιθέτως αποτελεί σήμερα εναρκτήριο σκοπό σε κάθε Ηπειρώτικη συνάθροιση, είτε αυτή είναι χαρμόσυνη είτε πένθιμη (Σπυράκου 2019, 29). Το μοιρολόι σε μερικές περιοχές το λένε «χαβά» ενώ οι Αλβανοί το αποκαλούν «kaba» ή «vajtim, e qarë». «Το μοιρολόι είναι μία λαϊκή φόρμα γεμάτη νότες πόνου, θρήνου, κάπου-κάπου διαμαρτυρίας και δραματικότητας» (Λώλης 2003, 31). Ο Πετρολούκας Χαλκιάς περιγράφει το μοιρολόι με τον δικό του τρόπο, «Όλα τα ‘χει το μοιρολόι! Και για αυτούς που ‘ταν στην ξενιτιά και για αυτούς που υποφέραν εδώ, δηλαδή έχει την αγάπη, τη χαρά, τη λύπη, τα έχει όλα μέσα αυτό το μοιρολόι» (Το Αλάτι της Γης - «Αφιέρωμα στην ηπειρώτικη μουσική παράδοση» | ΕΡΤ). ενώ ο Τάσος Χαλκιάς το χαρακτηρίζει ως «Εθνικό Ύμνο της Ηπείρου» (“Λαϊκοί οργανοπαίχτες” / Ντοκιμαντέρ, ΕΤ – 1).

Κυρίαρχο ρόλο στο μοιρολόι έχει το κλαρίνο. Δίνει το σήμα με μία σύντομη εισαγωγική φράση και τα υπόλοιπα όργανα που το συνοδεύουν αμέσως ισοκρατούν. Μερικές φορές ίσως γίνει και το ανάποδο. Το λαούτο και το βιολί έχουν και αυτά τον δικό τους χώρο για να σολάρουν, όμως, κύριο μέλημά τους είναι να στηρίζουν το κλαρίνο με ισοκράτημα.

Υπάρχουν πέντε τύποι διαφορετικών ανημίτωνων πεντατονικών ή μπορούμε να υποθέσουμε πως οι τέσσερις είναι απλώς αναστροφές της μίας. Με αυτήν τη σκέψη προκύπτουν οι ακόλουθες ανημίτονες πεντατονικές:

I. 

II. 

III. 

IV. 

V. 

Η βασική πεντατονική των οργανικών μοιρολογιών είναι η πρώτη I. Παρ' όλα αυτά, η χρήση των ημιτονίων και τα διατονικά περάσματα είναι εφικτά. Παρατηρούμε πως η δεύτερη βαθμίδα δεν περιορίζεται στο διάστημα τόνου αλλά μπορεί να χαμηλώσει αισθητά, ακόμα και πέραν του ημιτονίου. Αυτό επιτυγχάνεται με ένα χαρακτηριστικό, αργό, καθοδικό γλίστρημα της δεύτερης βαθμίδας (D), που καταλήγει στην τονική ή μία οκτάβα ψηλότερα (C'). Πολλές φορές η μελωδία με ένα γρήγορο διατονικό ανέβασμα μεταφέρεται στην έκτη βαθμίδα (A), και αυτό είναι το σήμα για να αλλάξει το τονικό υπόστρωμα στην τέταρτη βαθμίδα (F). Δίνεται η ευκαιρία στον οργανοπαίκτη να την χρησιμοποιήσει, την τέταρτη βαθμίδα, ως τονικό κέντρο και να χτίσει πάνω σε αυτήν μια νέα πεντατονική κλίμακα, συνήθως την (III) ή την (I).

Πέραν της μείζονας ανημίτονης πεντατονικής χρησιμοποιείται και η ελάσσονα πεντατονική, η (II) που προαναφέραμε. Σε αυτήν την περίπτωση το καθοδικό γλίστρημα ξεκινάει από την τρίτη βαθμίδα και καταλήγει πάλι στην τονική περνώντας από όλα τα πιθανά τονικά ύψη και της δεύτερης βαθμίδας. Οι τρόποι αυτοί (μείζονες και ελάσσονες), μπορεί να εναλλάσσονται μεταξύ τους διαρκώς κατά την διάρκεια του αυτοσχεδιασμού.

## 6.2. Σκάρος

Όπως προδίδει η ονομασία του σκάρου, ο σκοπός αυτός παιζόταν με φλογέρα από τους ποιμένες όταν έβγαζαν τα ζώα να βοσκήσουν, να «σκαρίσουν» δηλαδή. Σήμερα τις μελωδίες της φλογέρας παίζει το κλαρίνο, το βιολί και το λαούτο. Πολύ εύστοχα ο Λώλης γράφει «Ο σκάρος καθρεφτίζει την ποιμενική ζωή, τον ενθουσιασμό και τον παθητικό λυρισμό». Επιπρόσθετα αποκαλείται και ως «ο σκοπός», ενώ στα αλβανικά λέγεται «avaz» ή «melodí baritore» (Λώλης 2003, 31-32). Ο σκάρος, αν και εκ πρώτης όψεως φαίνεται να κινείται αποκλειστικά σε χρωματικού γένους τρόπο, όσο αναπτύσσεται η μελωδία, προσθέτει φράσεις πεντατονικές. Έχουν την δυνατότητα και τα τρία μουσικά όργανα (λαούτο, κλαρίνο, βιολί) να αυτοσχεδιάσουν. Στις περιπτώσεις που το βιολί και το λαούτο δεν σολάρουν πρέπει να ισοκρατούν. Το βιολί συνηθίζει μερικές φορές να μιμείται ήχους της φύσης, όπως πουλιά, σκυλιά κλπ. και να προσπαθεί να δημιουργήσει εικόνες από την εξοχή και τα βοσκοτόπια. Σε αντίθεση με το μοιρολόι, η μελωδία του σκάρου είναι πιο στατική και επίμονη, αν και αυτό δεν αποτελεί κανόνα. Δίνει έμφαση στους δεσπόζοντες φθόγγους με συνεχόμενα ποικίλματα γύρω από αυτούς.

Ο σκάρος κάνει ευρεία χρήση διαφόρων, χρωματικών κυρίως, τρόπων. Δεν θα επιχειρήσω σε αυτό το σημείο να ονοματίσω τον κάθε τρόπο διότι δεν πιστεύω πως μπορούν αυτές οι «αρχαϊκές» τροπικές δομές, να αντιστοιχηθούν με σύγχρονες κλίμακες, λαϊκούς δρόμους ή μακάμια. Με τονική την D προκύπτουν οι ακόλουθοι βασικοί δύο τρόποι:



Αν και στις αρχικές φράσεις δεν εκτελείται ολόκληρη η κλίμακα παρά μόνο τα δύο αυτά συστήματα, υπονοείται η επέκτασή τους σε: B C D.

Οι δύο αυτές περιπτώσεις μεταφέρονται μια πέμπτη καθαρή προς τα επάνω.(Α).



Κάτω από την βάση (D) μπορεί να αναπτυχθεί, διατονικά ή χρωματικά, ως εξής:



Τα πιο πάνω συνδυάζονται μεταξύ του διαρκώς. Ο μουσικός εκμεταλλεύεται όλες τις επιλογές που του δίνονται, ως εκ τούτου δεν στερεώνει από ιδέες και τροποποιεί συνεχώς τα ακούσματα.

Στον παρακάτω πίνακα βλέπουμε πιθανές διαδοχές φθόγγων που προκύπτουν όταν γίνει συνδυασμός των παραπάνω πενταχόρδων και τετραχόρδων. Σε αυτές τις περιπτώσεις μπορεί η μελωδία να κάνει στάσεις είτε στην τονική, είτε μια τέταρτη προς τα κάτω, είτε στην πέμπτη βαθμίδα, όμως το ισοκράτημα παραμένει πάντα σταθερό στην βάση (D).





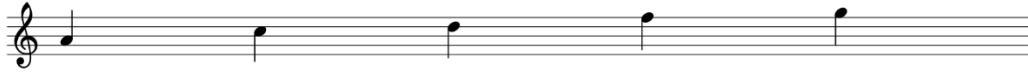
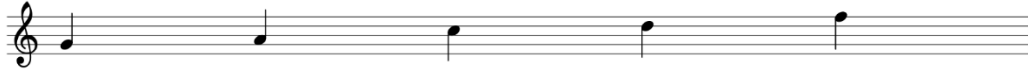


Στον σκάρο χρησιμοποιούνται, επίσης πεντατονικοί τρόποι. Αρκετές φορές η δεύτερη βαθμίδα (E), παραλείπεται επειδή ο οργανοπαίχτης εκτελεί γλιστρήματα, ανοδικά ή καθοδικά, μεταξύ πρώτης και τρίτης βαθμίδας. Με αυτό τον τρόπο η μελωδία αποκτά πεντατονική συμπεριφορά που συμφωνεί με τον πεντατονικό (II) που προαναφέραμε. Άλλοτε πάλι, η μελωδία κάνει στάση στην εβδόμη (C) και, με παρόμοιες φράσεις, προκύπτει ο πεντατονικός (I)<sup>17</sup>. Σημείο διαφοράς, συγκριτικά με την συμπεριφορά του ίδιου τρόπου στο μοιρολόι, είναι πως το τονικό ύψος της δεύτερης βαθμίδας του (I) πεντατονικού τρόπου (D), δεν μεταβάλλεται γιατί ταυτίζεται με το ισοκράτημα που συνήθως μένει σταθερό στην τονική (D).



<sup>17</sup> Η έκτη βαθμίδα, του τρόπου, δεν τονίζεται. Μπορεί να ακουστεί ως γρήγορο ποίκιλμα και συνηθίζεται να παίζεται ελαφρώς χαμηλότερα σε τονικό ύψος.

Επιπλέον ο πεντατονικός αυτός (I), μπορεί να μεταφερθεί στη τέταρτη βαθμίδα (G). Όταν συμβαίνει αυτό είθισται το ισοκράτημα να ακολουθεί (G). Αντίστοιχα, με την θεμελίωση της πέμπτης βαθμίδα (A), πάλι προκύπτει ο δεύτερος πεντατονικός (II) και το ισοκράτημα επιστρέφει στην τονική (D).



Συμπερασματικά έχουμε έναν πεντατονικό τρόπο, μεταφερμένο μία τέταρτη καθαρή προς τα επάνω. Και στις δύο περιπτώσεις μπορεί να ορίσουμε ως σημείο στάσης της μελωδίας είτε την πρώτη βαθμίδα του πεντατονικού τρόπου, είτε την δεύτερη του βαθμίδα. Το ισοκράτημα όμως, δεν ακολουθεί απαραίτητα όλες αυτές τις αλλαγές

## 7. Μελωδική ανάλυση των «μακάμικων» σκοπών του ρεπερτορίου

Για τις ανάγκες της μελωδικής ανάλυσης των αστικών σκοπών, που θα πραγματοποιηθεί, θα χρησιμοποιήσω όρους της θεωρίας των μακάμ της οθωμανικής μουσικής διότι, το αστικό ρεπερτόριο που εξετάζουμε είναι σε πλήρη συνάφεια με αυτήν και χρησιμοποιούν τις ίδιες τροπικές δομές. Οι σύγχρονοι ηπειρώτες μουσικοί χρησιμοποιούν τα μακάμια ως μέσο επικοινωνίας και συνεννόησης, όμως περιορίζονται στα βασικά και δεν προχωρούν σε εξειδικευμένες λεπτομέρειες. Στην παρούσα εργασία δεν γίνεται οποιαδήποτε ανάλυση των τρόπων που θα αναφέρω, εκτός και αν αυτό απαιτείται σε περιπτώσεις εξειδικευμένων όρων, για απλούστευση και κατανόηση. Για τις ονομασίες των βαθμίδων θα χρησιμοποιούνται μικρά γράμματα, ενώ για τις ονομασίες των μακάμ το πρώτο γράμμα θα είναι κεφαλαίο. Πιο κάτω παραθέτω έναν πίνακα που διευκρινίζει τις αλλοιώσεις και τις ονομασίες του κάθε φθόγγου (Aydıntemir 2012, 19).

Καμπά τσαργκιάχ  
Καμπά νιμ χιτζάζ  
Καμπά χιτζάζ  
Καμπά ντικ χιτζάζ  
Γιεγκιάχ  
Καμπά νιμ χισάρ  
Καμπά χισάρ  
Καμπά ντικ χισάρ  
Χουσεϊνί ασιράν  
Ατζέμ σοφράν  
Ντικ ατζέμ ασιράν  
Ιράκ  
Γκεβέστ  
Ντικ γκεβέστ  
Ραστ  
Νιμ ζιργκιουλέ  
Ζιργκιουλέ  
Ντικ ζιργκιουλέ  
Ντουγκιάχ  
Κιουρντί  
Ντικ κιουρντί  
Σεγκιάχ  
Μπουσελίκ  
Τσαργκιάχ

Τσαργκιάχ  
Νιμ χιτζάζ  
Χιτζάζ  
Ντικ χιτζάζ  
Νεβά  
Νιμ χισάρ  
Χισάρ  
Ντικ χισάρ  
Χουσεϊνί  
Ατζέμ  
Ντικ ατζέμ  
Εβίτς  
Μαχούρ  
Ντικ μαχούρ  
Γκερντανιέ  
Νιμ σεχνάζ  
Σεχνάζ  
Ντικ σεχνάζ  
Μουχαγιέρ  
Σουμμπουλέ  
Ντικ σουμμπουλέ  
Τιζ σεγκιάχ  
Τιζ μπουσελίκ  
Τιζ τσαργκιάχ

Οι καταγραφές θα γίνουν με την χρήση του 24φθογγου τουρκικού συστήματος που καθιέρωσαν οι Suphi Ezgi και Hüseyin Sadeddin Arel (Aydıntemir 2012, 16-18). Ήδη από την δεκαετία του 1930 στην Τουρκία γίνεται χρήση της δυτικής σημειογραφίας με την προσθήκη επιπλέον συμβόλων που υποδηλώνουν τις αλλοιώσεις πέραν του των ημιτονίων. Οι σκοποί θα

καταγραφούν με τέτοιο τρόπο, που να εξυπηρετεί τις τεχνικές και εκφραστικές δυνατότητες που προσφέρει το πολιτικό λαούτο.

## 7.1. Παπαδιά

Η «Παπαδιά» είναι ένα Πρεβεζάνικο δεξιοτεχνικό κομμάτι σε ρυθμό πέντε τετάρτων και κινείται σε μακάμ Ουσάκ. Αποτελείται από δύο μέρη και ένα γύρισμα σε τσάμικο. Το πρώτο μέρος είναι 16 μέτρα και το δεύτερο 12.

Η πρώτη φράση ξεκινά από το γεγκιάχ, και κάνει κατάληξη Ουσάκ στο ντουγκιάχ. Οι υπόλοιπες φράσεις ακολουθούν παρόμοιες κινήσεις με στάσεις στο χουσεϊνί και το νεβά και καταλήξεις είτε στο ραστ με Ράστ είτε στο ντουγκιάχ με Ουσάκ. Όλες οι φράσεις επαναλαμβάνονται με παραλλαγές. Ακολουθεί το δεύτερο μέρος που έχει διαφορετική εισαγωγική φράση. Η φράση ξεκινά από το νεβά, έχει κατιούσα πορεία και καταλήγει στην τονική διατονικά. Οι φράσεις που έπονται είναι ίδιες με του πρώτου κύκλου. Αφού ολοκληρωθούν οι δύο κύκλοι, η μελωδία γυρνάει σε τσάμικο, ο ρυθμός γίνεται σταδιακά ταχύτερος και κλείνει με αυτοσχεδιασμό σε μακάμ Νικρίζ από ραστ.

## 7.2. Αλά Μπέης

Ο «Αλά Μπέης» έχει πολλές διαφορετικές παραλλαγές. Μία πολύ διαδεδομένη είναι αυτή του βιολιστή Αλέξη Ζούμπα σε ρυθμό επτά ογδών που ηχογραφήθηκε το 1928 στην Αμερική. Η παραλλαγή που έχω επιλέξει είναι σε ρυθμό πέντε τετάρτων και κάνει χρήση διαφόρων μακαμιών. Το κομμάτι χωρίζεται σε πέντε μέρη. Κάθε μέρος αποτελείται από 6, 4, 6, 7 και 8 μέτρα αντίστοιχα.

Το πρώτο μέρος ξεκινά από ντουγκιάχ και κάνει στάση στο χουσεϊνί με κατάληξη Χιτζάζ. Ακολουθεί φράση από νεβά με Νικρίζ, κινείται προς το μουχαγιέρ και καταλήγει πάλι στο χουσεϊνί με κατάληξη Χιτζάζ. Από την πέμπτη κατεβαίνει στην τονική με κατάληξη Χιτζάζ και το πρώτο θέμα επαναλαμβάνεται. Το δεύτερο μέρος με αφετηρία το ντουγκιάχ, οδηγείται στην πέμπτη την οποία με γλίστρημα χαμηλώνει κατά ένα ημιτόνιο. Όλο το θέμα κάνει χρήση του μακάμ Νικρίζ από τσαργκιάχ με στάσεις στο γκερντανιέ. Το τρίτο μέρος ξεκινά με Ουσάκ από ντουγκιάχ. Στην δεύτερη του φράση, όπως και προηγουμένως, η τονική χαμηλώνει ένα ημιτόνιο με γλίστρημα και από θέση ραστ κάνει Χιτζασκιάρ. Αρχικά κάνει στάση στο νεβά και έπειτα στο τσαργκιάχ με Νικρίζ. Αναιρεί έπειτα το χρώμα και κλείνει με Ουσάκ στο ντουγκιάχ.

Στο πρώτο μέτρο του τέταρτου μέρους κάνει Ράστ από ράστ, στο δεύτερο κάνει στάση στο τσαργκιάχ με κατάληξη Νικρίζ. Το δεύτερο μισό του τέταρτου θέματος «κλέβει» τα δύο τελευταία μέτρα του δεύτερου μέρους και τα τρία τελευταία του τρίτου μέρους. Επιστρέφει και καταλήγει στην τονική διατονικά. Στο τελευταίο μέρος ο ρυθμός αλλάζει σε 3/4 τσάμικο και σταδιακά επιταχύνει. Η μελωδία εναλλάσσεται διαρκώς από διατονική σε χρωματική ωσότου καταλήξει στο τσαργκιάχ, όπου το κλαρίνο αυτοσχεδιάζει σε μακάμ Νικρίζ.

### **7.3. Φράσια**

Η «Φράσια» είναι σκοπός που αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο μέρος είναι τετράσημο ενώ το δεύτερο τρίσημο. Κάθε μέρος απαρτίζεται από 12 και 10 μέτρα αντίστοιχα.

Η πρώτη φράση οδηγείται καθοδικά προς το χουσεϊνί ασιράν και καταλήγει στο ραστ με Ραστ αφού κάνει στάση πρώτα στο νεβά. Ακολουθεί ανέβασμα στο χουσεϊνί και καταλήγει πάλι στο ράστ. Έπειτα τονίζει το τσαργκιάχ και κλείνει η φράση στο ραστ αφού περάσει από χουσεϊνί και νεβά. Ακολούθως περνάει σε χρωματικό από νεβά, μακάμ Καρτσιγιάρ, χαμηλώνοντας την πέμπτη βαθμίδα. Η τελευταία φράση του πρώτου μέρους επιστρέφει στο ντουγκιάχ με Ουσάκ. Οι περισσότεροι οργανοπαίχτες χαμηλώνουν, σε όλες τις φράσεις, την πέμπτη βαθμίδα δίνοντας την αίσθηση του Καρτσιγιάρ σε πιο πολλά σημεία. Το πρώτο θέμα επαναλαμβάνεται.

Το «γύρισμα» είναι σχεδόν ίδιο με του «Αλά Μπέη» με την μόνη διαφορά πως ο αυτοσχεδιασμός εκτελείται από θέση ράστ σε μακάμ νικρίζ.

### **7.4. Γενοβέφα**

Η Γενοβέφα είναι ίσως ο πιο γνωστός σκοπός του συγκεκριμένου ρεπερτορίου. Απαιτεί μεγάλες δεξιότητες και ακρίβεια. Το χωρίζω σε τρία κύρια μέρη.

Το πρώτο μέρος ξεκινά από νεβά όπου κάνει καταλήξεις Νιαβέντ με συνεχείς αναφορές στην τονική. Έπειτα οξύνει το γκερντανιέ, κάνει Χιτζάζ στο χουσεϊνί και καταλήγει ξανά στο νεβά με Νιαβέντ. Ακολουθεί φράση Χιτζάζ από ντουγκιάχ. Έλκεται η νότα χουσεϊνί και καταλήγει η φράση στο ραστ με Νικρίζ. Όλο το θέμα επαναλαμβάνεται. Το δεύτερο μέρος κάνει Νικρίζ από ραστ τονίζοντας την τέταρτη αυξημένη. Τέλος επαναλαμβάνει τις τελευταίες φράσεις του πρώτου μέρους. Το τρίτο μέρος αποτελεί το γύρισμα. Έχει δύο μόνο φράσεις σε μακάμ Νικρίζ από ράστ, ο ρυθμός αλλάζει σε δύο τέταρτα και επιταχύνεται.

Παρατηρούμε πως γενικώς σε κάθε σκοπό χρησιμοποιούνται παρόμοιες φράσεις μεταξύ των θεμάτων. Επίσης στους τρεις από αυτούς (Γενοβέφα, Παπαδιά και Αλά Μπέης) το τελευταίο μέρος πριν το γύρισμα, επαναλαμβάνει αυτούσιες φράσεις από προηγούμενα μέρη. Οι εκτελεστές επιδιώκουν να παραλλάσουν τις φράσεις που επαναλαμβάνονται. Οι αυτοσχεδιασμοί, που συνήθως γίνονται από το κλαρίνο και το βιολί σε μακάμ Νικρίζ, ακολουθούν μία φρασεολογία περισσότερο του τοπικού ιδιώματος και λιγότερο της μακάμικης τεχνοτροπίας.

## 8. Σύνοψη και συμπεράσματα

Στο κειμενικό μέρος της παρούσας εργασίας έγινε μια συνοπτική οργανολογική και μουσικολογική εισαγωγή, τόσο της ηπειρώτικης κομπανίας όσο και του πλαισίου μέσα στο οποίο έδρασε το πολιτικό λαούτο. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρέθηκε η πειραματική διερεύνηση της ερμηνείας ενός μέρους της Ηπειρώτικης μουσικής στο πολιτικό λαούτο. Οι σκοποί που επιλέχθηκαν και καταγραφήκαν από εμένα αντικατοπτρίζουν δύο εντελώς διαφορετικά ιδιώματα εντός του ίδιου γεωγραφικού διαμερίσματος. Κατά τη διάρκεια της μελέτης μου διαπίστωσα πως μόνος τρόπος να απαντηθούν τα ερωτήματα που έθεσα σε θεωρητικό επίπεδο είναι ο πειραματισμός και η εντατική μελέτη επάνω στο μουσικό όργανο. Σαφώς, για να πραγματώσει ένας οργανοπαίχτης αυτό το εγχείρημα, χρειάζεται να γνωρίσει το ρεπερτόριο είτε βιωματικά είτε να μνηθεί στο ύφος μέσω της επαναλαμβανόμενης ακρόασης και τριβής με μουσικούς που ήδη κατέχουν το ιδίωμα. Από την προσωπική μου εμπειρία, θεωρώ πως αυτή η διαδικασία είναι χρονοβόρα. Η πρώτη μου επαφή με την ηπειρώτικη μουσική ήταν προ πενταετίας. Αν και αφιέρωσα αρκετές ώρες μελέτης για να μπορέσω να προσεγγίσω το συγκεκριμένο ιδίωμα στο πολιτικό λαούτο, χρειάζονται πολλές ακόμα για να τελειοποιηθεί το αποτέλεσμα.

Όσον αφορά το όργανο που χρησιμοποίησα για την μελέτη μου, υπήρξαν αρκετά εμπόδια που χρειάστηκε να αντιμετωπίσω σε τεχνικό και υφολογικό επίπεδο. Αρχικά, το διαφορετικό ηχόχρωμα του πολιτικού λαούτου παραπέμπει άμεσα στα διαφορετικά ρεπερτόρια με τα οποία συνδέεται. Κατά δεύτερον, το ιδιότυπο κούρδισμά του εμποδίζει την δυνατότητα της οπτικής παρατήρησης του τρόπου που εκτελείται το στεριανό λαούτο. Όλη η μελέτη εναπόκειται αποκλειστικά στο ακουστικό ερέθισμα για την εύρεση θέσεων και δακτυλισμών επάνω στο όργανο.

Όσον αφορά τους «μακάμικους» σκοπούς, λόγω της τροπικής εγγύτητας που έχουν με την λόγια Οθωμανική μουσική είναι εφικτό να ερμηνευθούν χωρίς πολλές δυσκολίες στο πολιτικό λαούτο. Η περίπτωση του μοιρολογιού ήταν αυτή που με δυσκόλεψε περισσότερο. Οι νότες μεγάλης διάρκειας και τα αργά καθοδικά γλιστρήματα που κάνει το κλαρίνο και το βιολί δεν μπορούν να αποδοθούν με τον ίδιο τρόπο στην λάφτα. Το νυκτό λαούτο έχει πολύ περιορισμένη διάρκεια στον ήχο, καθιστώντας έτσι δύσκολη την εκτέλεση του σκοπού. Στον σκάρο αντιμετωπίζονται άλλου είδους δυσκολίες. Οι μικρές αξίες και τα γρήγορα περάσματα απαιτούν από τον οργανοπαίχτη τουλάχιστον καλό τεχνικό και εκφραστικό επίπεδο για να ερμηνεύει τις φράσεις με σαφήνεια.

Σε καμία περίπτωση το πολιτικό λαούτο δεν μπορεί να παραμερίσει και τα δύο σολιστικά όργανα, όμως και η παρουσία τριών σολιστικών οργάνων που εκτελούν ταυτόχρονα τις μελωδίες, δεν δίνει την ευκαιρία στο πολιτικό λαούτο να αναδειχτεί, λόγω της χαμηλής του

έντασης. Για τον λόγο αυτόν, στο μεταπτυχιακό μου ρεσιτάλ, επέλεξα σε μερικούς σκοπούς να απουσιάζει το βιολί ή το κλαρίνο και σε σημεία που υπάρχουν επαναλήψεις να χωρίζονται καταλλήλως οι οκτάβες και τα θέματα ανάμεσα στα σολιστικά όργανα. Με αυτόν τον τρόπο δεν θα υπερκαλύπτεται το πολίτικο λαούτο και θα είναι ευδιάκριτος ο ρόλος του μέσα στην κομπανία.

Το πολίτικο λαούτο είναι ένα όργανο το οποίο, τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότεροι μουσικοί επιλέγουν να ασχοληθούν. Οι περισσότεροι όμως περιορίζουν την μελέτη τους στη λόγια οθωμανική μουσική και στη λαϊκή παράδοση της Μικράς Ασίας. Η ανάγκη όμως των μουσικών να διευρύνουν το ρεπερτόριο που εκτελούν, χωρίς απαραίτητα να καταφεύγουν στην εξαρχής εκμάθηση ενός νέου μουσικού οργάνου, είναι ιδιαίτερα μεγάλη. Αυτός ήταν και ο κύριος λόγος που με ώθησε στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας. Επιπροσθέτως, σε ένα επόμενο στάδιο έρευνας, θα μπορούσε να εξεταστεί το ενδεχόμενο της διδασκαλίας της ηπειρώτικης μουσικής στο πολίτικο λαούτο και να αποτελεί μέρος του εκπαιδευτικού υλικού πέραν του υπάρχοντος. Εν κατακλείδι, οι ηπειρώτικοι μουσικοί σκοποί είναι άξιοι μελέτης από τους οργανοπαίχτες του πολίτικου λαούτου. Επιπλέον, αποτελεί πρόκληση τόσο για την ερμηνευτική όσο και την τεχνική εξέλιξη του ίδιου του μουσικού, ενώ ταυτόχρονα διευρύνονται τα ρεπερτοριακά όρια του οργάνου.



## 9. Κατάλογος Βιβλιογραφικών Παραπομπών

### 9.1 Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αϊντεμύρ, Μουράτ. 2012. *Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto.
- Ανωγειανάκης, Φοίβος. 1991. *Ελληνικά μουσικά όργανα*. Β' έκδ. Αθήνα: Μέλισσα.
- Ατζακάς, Ευθύμιος. 2012. «Οι άνθρωποι του ξύλου: Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στην σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελληνικού χώρου». Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Αιγαίου. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/29900>.
- Γαγγάδης, Νίκος, και Μάρκος, Μαρινάκης. 2012. «Στάδια κατασκευής λύρας και λαούτου μέσω οπτικοακουστικής καταγραφής, ιστορική αναφορά αυτών και παρουσίαση μέσω διαδραστικής πολυμεσικής εφαρμογής». Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής, Ανώτατο Τεχνολογικό Ίδρυμα Κρήτης. <https://apothesis.lib.teicrete.gr/handle/11713/2330?show=full>.
- Καρζής, Ανδρέας. 2013. «Λαϊκοί μουσικοί οργανοπαίχτες της Πρέβεζας: Η δημοτική μουσική μας παράδοση». Πρεβεζάνικα Χρονικά Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από την Απελευθέρωση της Πρέβεζας, Περίοδος Β', Έτος 30°, 49-50 (Νοέμβριος): 461-478. <https://doi.org/10.12681/prch.28466>.
- Κοκκώνης, Γιώργος, επιμ. 2008. *Μουσικός Χάρτης του Ελληνισμού, Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Λάιος, Αθανάσιος. 2001. "The tradition of performing a 'Miroloi' in the folk clarinet of Epirus. Music analysis of selected recordings". Μεταπτυχιακή εργασία, London: City University
- Λώλης, Κώστας. 2003. *Μοιρολόι και Σκάρος*. Ιωάννινα: Κέντρο Μελέτης Ηπειρώτικης και Βαλκανικής Μουσικής Παράδοσης.
- Μαζαράκη, Δέσποινα. 1959. *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα: με είκοσι μουσικά παραδείγματα*. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.
- Παπαγεωργίου, Βασίλης. 2020. «Παρακαλαμιώτικο Μοιρολόι: Χρήστος Χαλιγιάννης – Χαλίλης (Κλαρίνο)». Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής,

ΤΕΙ Ηπείρου.

<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2921734/theFile>.

Σαρρής, Δημήτρης. 2010. *Γνωριμία με τα λαϊκά κρουστά*. Αθήνα: Fagotto.

Σπυράκου, Σοφία. 2019. «Άυλη πολιτιστική κληρονομιά. Η περίπτωση του ηπειρώτικου μοιρολογιού στη λαϊκή παράδοση». Πτυχιακή εργασία, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων, Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. <https://apothesis.eap.gr/handle/repo/41144>.

Τριάντης, Βασίλειος. 2006. «Η δημοτική μουσική στην Πρέβεζα τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930-1960)». Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου. <http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/362>.

## 9.2 Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Sachs, Curt. 1940. *The history of musical Instruments*. Νέα Υόρκη: W.W. Norton And Company.

## 9.3 Ψηφιακή τεκμηρίωση

Στον παρακάτω σύνδεσμο είναι αναρτημένη η ηχογράφηση των παρακάτω κομματιών, έτσι όπως αυτά εκτελέστηκαν στην τελική παρουσίαση της εργασίας μου.

Λίστα κομματιών:

1. Μοιρολόι (00:09)
2. Αλά μπέης (02:39)
3. Γενοβέφα (06:31)
4. Σκάρος (10:21)
5. Παπαδιά (15:05)
6. Φράσια (19:36)

Συντελεστές:

Λάφτα (Πολίτικο λαούτο): Χρίστος Ισιδώρου

Λαούτο: Απόστολος Πούπαλος

Κλαρίνο: Κωνσταντίνος Σακαρίδης

Βιολί: Παναγιώτης Παππάς

Ντέφι: Σπύρος Τζιάτζιος

Διάρκεια: 23:16 λεπτά

Σύνδεσμος:

[https://drive.google.com/drive/folders/1YhwXX-Qg5rErXRVseBOmu2Eih\\_shNudH?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1YhwXX-Qg5rErXRVseBOmu2Eih_shNudH?usp=sharing)

## 10. Παραρτήματα.

### 10.1. Κατάλογος διαδικτυακών συνδέσμων

«"Λαϊκοί οργανοπαίκτες" / Ντοκιμαντέρ, ΕΤ – 1». You Tube video, 43:13, αναρτήθηκε στις 16 Οκτωβρίου το 2014.

[https://www.youtube.com/watch?v=4Go2gJprRFU&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](https://www.youtube.com/watch?v=4Go2gJprRFU&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).

«Το Αλάτι της Γης – “Αφιέρωμα στην ηπειρώτικη μουσική παράδοση” | ΕΡΤ». You Tube video, 1:15:05, αναρτήθηκε στις 06 Ιουνίου το 2018.

[https://www.youtube.com/watch?v=KEHQAd58W3o&ab\\_channel=%CE%95%CE%A1%CE%A4%CE%91.%CE%95](https://www.youtube.com/watch?v=KEHQAd58W3o&ab_channel=%CE%95%CE%A1%CE%A4%CE%91.%CE%95).

### 10.2. Παρτιτούρες.

# ΠΑΠΑΔΙΑ

**A**

$\text{♩} = 60$



19 **C** ♩ = 80



23



26



# ΑΛΑΜΠΕΗΣ

**A**  $\text{♩} = 60$

3 3 3

3 3 3 3 3 3

3

**B**

3 3 3 3

3 3

**C**

3 3 3

gliss.

**D**

3 3 3 3 3





# ΦΡΑΣΙΑ ΠΡΕΒΕΖΙΑΝΙΚΗ

**A**  
♩ = 60

4

7

9

12

1. 2.

**B**  
♩ = 80

14

18

21

# ΓΕΝΟΒΕΦΑ

**A**  $\text{♩} = 60$

5

8

11

13

15

17

**B**

20

23

25

D.S. al Coda

♩  
27 **C** ♩ = 80



## 10.2. Δισκογραφία

Γράβα, Ζαγορίσι, Γιαννιώτικα 2002.

Δραγούμης Μ., Τραγούδια από τα Γιάννινα με την κομπανία του Νίκου Τζάρα, Αθήνα  
χ.χρ.

Ζαγορίσια Τακούτσια – Ιστορικές ηχογραφήσεις 1961-1975, από το αρχείο του Σύμωνα  
Καρρά.

Μακάμικα και Ασίκικα τραγούδια της Ηπείρου, 2009.

Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο,  
Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, 2004.

Όργανα και οργανοπαίχτες 1999.

Όσα θυμάμαι απ' τα Τακούτσια, Γλέντια στο Τσεπέλοβο, Πολιτιστικός Σύλλογος  
Τσεπέλοβου «Ο Τσούφης», 2008.

Σκοποί της Ηπείρου, παραγωγή Νίκου Βασδέκη

Τα Τακούτσια, το Γλέντι του Μάνθου CD1 CD2 1999.

Τραγούδια και σκοποί από τους Χουλιανράδες της Ηπείρου, Κέντρο μικρασιατικών  
σπουδών, Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλλως Μαρλιέ, Κείμενο ενθέτου: Μάρκος  
Δραγούμης, Γρηγόρης Μπενέκος, 2002.

Χρήστος Τζιτζιμίκας, Παραδοσιακή μουσική της Ηπείρου Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα,  
Ίαμβος, 1993.