



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΩΝ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΤΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΙΚΩΝ ΣΚΟΠΩΝ, ΓΙΑ ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΚΙΘΑΡΑ.**

ΠΡΟΦΙΛ ΕΡΓΑΣΙΑΣ: ΥΒΡΙΔΙΚΟ

ΓΡΑΦΩΝ: ΜΑΝΤΕΛΛΟΣ ΠΕΡΙΚΛΗΣ

Α.Μ.: 22009

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΛΑΪΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου Αθανάσιο Λάιο για την καθοδήγηση που μου προσέφερε και το χρόνο που διέθεσε δίνοντάς μου χρήσιμες συμβουλές και οδηγίες για την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας. Στο ίδιο πλαίσιο, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης για τη συμβολή τους στην μουσική αλλά και επιστημονική μου συγκρότηση στα χρόνια της φοίτησής μου στο Τμήμα.

Οφείλω επίσης ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους εκείνους που συνέβαλαν στην ολοκλήρωση της εργασίας μου. Συγκεκριμένα θα ήθελα να ευχαριστήσω τους πρώην καθηγητές μου κ. Αζέλη Αγαθοκλή, τον κ. Μπέη Γιάννη, την κ. Παπαστάθη Νατάσα καθώς και τον νυν καθηγητή κιθάρας μου κ. Κοτσιώλη Κώστα.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου για την οικονομική και ψυχολογική τους υποστήριξη, καθώς και στους συγγενείς και τους φίλους για την ηθική υποστήριξη σε όλο το διάστημα των σπουδών μου.

«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».

Λέξεις-κλειδιά

Μουσική / Music, Ελληνική παραδοσιακή μουσική / Greek traditional music, Μουσική της Μακεδονίας / Macedonian music, Μονά μέτρα / Aksak - Asymmetrical meters, Κλασική κιθάρα / Classical guitar, Σπουδές Μακεδονικής Σουίτας / Macedonian Suite Studies

Copyright © Περικλής Μαντέλλος. 2022.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση αυτής της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα.....	5
Περίληψη.....	7
Abstract.....	8
1. Εισαγωγή.....	9
1.1 Ελληνική πραγματικότητα και ελληνική παραδοσιακή μουσική.....	9
1.2 Θέμα.....	10
2. Στοιχεία μουσικής της Μακεδονίας.....	11
2.1 Η συγκρότηση της μπάντας χάλκινων πνευστών.....	11
2.2 Μικρή Ιστορική Αναδρομή.....	12
2.2.1 Οι πρώτες μπάντες.....	12
2.2.2 Γιατί οργανικοί σκοποί;.....	13
3. Μεταγραφή οργανικών σκοπών για κιθάρα.....	16
3.1 Εθνικές Σχολές.....	16
3.1.1 Ιστορικό υπόβαθρο.....	16
3.1.2 Βαλκάνια και Ελλάδα.....	17
3.2 Ζητήματα μελωδίας και εναρμόνισης.....	17
3.3 Στάδια της διαδικασίας.....	19
3.3.1 Επιλογή των τεμαχίων.....	19
3.3.2 Επιλογή επιπέδου και αποτύπωση.....	20
3.3.3 Μελωδική - αρμονική αποτύπωση και εκφραστικά στοιχεία.....	21
3.3.3.1 Μελωδία.....	21
3.3.3.2 Αρμονία.....	22
3.3.3.3 Εκφραστικά στοιχεία.....	23
3.4 Χοροί.....	24
3.4.1 Ράικος.....	25
3.4.2 Ζαβλιτσένα.....	27
3.4.3 Πατρούνινο.....	28
3.4.4 Στάνκαινα.....	30
3.4.4.1 Σουλεϊμάνοβο.....	31

3.4.4.2 Bukite Rasnivat (Буките Развиват).....	31
3.4.5 Πουσνίτσα.....	32
3.4.6 Πουσσένο.....	33
4. Επίλογος.....	35
4.1 Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα και δημιουργία.....	35
Βιβλιογραφία.....	36
Οπτικοακουστικό υλικό.....	38
Παράρτημα.....	42

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία πραγματεύεται οργανικές μελωδίες (σκοπούς) και χορούς της παραδοσιακής μουσικής της Μακεδονίας, που είναι σε σύνθετα (asymmetrical / aksak) μέτρα αλλά και την μεταγραφή τους για το όργανο της κλασικής κιθάρας. Ξεκινώντας με μία αναφορά στη δομή, την ιστορία της μπάντας των χάλκινων πνευστών, το μουσικό και ιστορικό υπόβαθρο των εθνικών σχολών, καταλήγει στα μουσικά ζητήματα που προκύπτουν κατά τη μεταγραφή παραδοσιακών μελωδιών. Στην συνέχεια αναλύεται η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για τη μεταγραφή των τεμαχίων και παρουσιάζονται ξεχωριστά στοιχεία για τον κάθε χορό που μεταγράφηκε: Ράικος (7/8), Πατρούνινο (11/8), Στάνκενα (11/8), Ζαβλιτσένα (7/4), Πουσνίτσα (15/8) και Πουστσένο (16/8). Τέλος, παρατίθενται οι επεξεργασμένες παρτιτούρες για την κλασική κιθάρα.

Abstract

The present master's thesis discusses traditional instrumental melodies (tunes / σκοποί) and dances of Macedonia, which are in compound (asymmetric / aksak) musical measures, and their transcription and arrangement for classical guitar. It begins with a reference to the structure, the history of the brass band, the musical and historical background of the musical nationalism, concluding with references to the musical issues that arise when traditional melodies are transcribed. Consequently, the methodology used to transcribe the pieces is analyzed and the data is presented separately for each dance that was transcribed: Raikos (7/8), Patrunino (11/8), Stankena (11/8), Zavlicena (7/4), Pousnitsa (15/8) and Pousceno (16/8). Ultimately, the sheet music / arrangements for classical guitar are also apposed.

1. Εισαγωγή

1.1 Ελληνική πραγματικότητα και ελληνική παραδοσιακή μουσική

Στη σημερινή εποχή η μουσική, η τέχνη αλλά και οι επιστήμες σε ένα ευρύτατο φάσμα, με αρωγό την τεχνολογική εξέλιξη, γνωρίζουν ραγδαίους ρυθμούς ανάπτυξης. Μέσω της εύκολης πρόσβασης στο διαδίκτυο, ο σύγχρονος μουσικός μπορεί να μορφωθεί, να προσλάβει καινούριες γνώσεις και ιδέες, να γνωρίσει και να συνομιλήσει με άλλους μουσικούς αλλά και να εκθέσει ο ίδιος τις δικές του ιδέες και το υλικό του. Αυτή η συνεχής ανατροφοδότηση αποτελεί την ιδανική διεργασία για την εξέλιξη οποιασδήποτε μορφής τέχνης.

Η Ελλάδα ως χώρα, αν και στο παρελθόν υπήρξε απύουσα, πλέον στηρίζει και αναδεικνύει την πλούσια μουσική πολιτισμική της κληρονομιά και συνεπώς την παραδοσιακή της μουσική. Εισάγοντας την ελληνική παραδοσιακή μουσική τόσο στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση –μέσω των μουσικών σχολείων– όσο και στα πέντε ακαδημαϊκά μουσικά ιδρύματα της χώρας¹, δημιουργείται μία νέα γενιά υψηλά καταρτισμένων μουσικών που είναι σε θέση μέσα από τη γνώση και τις δεξιότητές τους, να συμβάλουν με τον τρόπο τους στη συνέχιση αλλά και την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής παράδοσης.

Οι παραδοσιακές / λαϊκές μουσικές παραδόσεις ανά τον κόσμο στηρίζονται κατά κύριο λόγο στην προφορική παράδοση. Οπωσδήποτε η μουσική, συνολικά, ως επιτελεστική τέχνη, έχει τις βάσεις της στο βίωμα και στην εμπειρία. Από την άλλη πολλές είναι εκείνες οι προφορικές μουσικές παραδόσεις έχουν χαθεί στο χρόνο λόγω έλλειψης πρωτογενών πηγών. Ένας τρόπος ανάδειξης αυτών των προφορικών παραδόσεων είναι αφενός η αποτύπωση τους σε ευρέως διαδεδομένη σημειογραφία (όπως η δυτική σημειογραφία) και αφετέρου η μεταγραφή τους για

¹ Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Τμήμα Μουσικών Σπουδών), Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (Τμήμα Μουσικών Σπουδών), Ιόνιο Πανεπιστήμιο (Τμήμα Μουσικών Σπουδών), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (Τμήμα Μουσικών Σπουδών), Πανεπιστήμιο Μακεδονίας (Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης)

γνωστότερα και πιο διαδεδομένα όργανα. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μία παρακαταθήκη αλλά και διευκολύνεται η προβολή τους σε ευρύτερους μουσικούς κύκλους.

1.2 Θέμα

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως αρχικό σκοπό τη μελέτη της παραδοσιακής οργανικής μουσικής της Μακεδονίας και δη αυτής που παίζεται από τις μπάντες των χάλκινων πνευστών. Ειδικότερα, την κατανόηση των ρόλων του κάθε οργάνου, –δηλαδή των πνευστών κλαρίνο, κορνέτα, τούμπα, τρομπόνι και ευφώνιο και των κρουστών γκραν κάσα και σνερ– με τελικό σκοπό την ορθή μεταφορά της μουσικής τους στην κλασική κιθάρα. Τελικό της πόνημα είναι η δημιουργία σύνθεσης ενός έργου διδακτικού χαρακτήρα που αποτελείται από παραδοσιακούς Μακεδονικούς οργανικούς σκοπούς, μεταγραμμένους για μία κιθάρα, και έχει ως πρότυπό του την Μπαρόκ Σουίτα². Πιο συγκεκριμένα έγινε μία προσπάθεια συγκέντρωσης, καταγραφής και μεταγραφής παραδοσιακών οργανικών μελωδιών / σκοπών (χορών), σε μονά μέτρα³, ασύμμετρους ρυθμούς (aksak)⁴, της Βορειοδυτικής Μακεδονίας σε ένα ενιαίο έργο. Αυτό το έργο το ονομάζω “Σπουδές Μακεδονικής Σουίτας” και αποτελείται από τους πιο διαδεδομένους Μακεδονικούς σκοπούς. Πιο συγκεκριμένα περιέχει τους χορούς: Ράικο (7/8), Πατρούνινο (11/8), Πουστσένο (Pučeno) (16/8), Στάνκενα (Σουλειϊμάνοβο, Bukite Rasvivat) (11/8), Ζαβλιτσένα ή Τρίτα

² Η Σουίτα (όρος που πρωτοεμφανίστηκε το 1577 από τον Estienne du Tertre στο έργο του «Suites de Bransles») είναι ένα αυτοτελές και οργανωμένο σύνολο οργανικών ή ορχηστρικών μουσικών κομματιών, τα οποία εκτελούνται διαδοχικά και με δεδομένη σειρά. Ανά τα χρόνια ο όρος Σουίτα αποκτούσε διαφορετικές έννοιες αλλά από την εποχή του Μπαρόκ (1600 - 1750) και έπειτα, ο Johann Sebastian Bach εδραίωσε την Μπαρόκ Σουίτα ως μία συλλογή παραδοσιακών ευρωπαϊκών χορών από διαφορετικές χώρες της Ευρώπης. Η δομή της ήταν Prelude (Εισαγωγή), Allemande (Γερμανικός χορός, συνήθως 4-σημος), Courante (Γαλλικός χορός, 3-σημος), Sarabande (Ισπανικός χορός με έντονες επιρροές από την Λατινική Αμερική, 3-σημος με έμφαση στο 2), Bouree (Γαλλικός χορός, 4-σημος, μικρής διάρκειας), Gigue (Γαλλικός χορός με ρίζες που ξεκινούν από την Αγγλία, 3-σημος, συνήθως 3/8). (Σχετικές πληροφορίες για όλα τα παραπάνω μπορεί να βρει κανείς σε λεξικά μουσικών όρων όπως: Κιούση, Βάσω. Λεξικό Μουσικών Όρων. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1995)

³ Όλα τα μέτρα με μονό αριθμό παλμών από το 5 και πάνω.

⁴ Ότι και τα μονά μέτρα και επιπλέον όλα τα ζυγά μέτρα με ακανόνιστες υποδιαίρεσεις (π.χ. 3+3+2 = 8/8). Aksak σημαίνει «κουτσαίνω» ή «πέφτω», μια αναφορά στην ασύμμετρη «κουτσή» κίνηση που δημιουργείται από τέτοιους ρυθμούς αν και κανονικά η λέξη αναφέρεται συγκεκριμένα μόνο στην υποδιαίρεση των 9/8 σε 2 + 2 + 2 + 3 παλμούς. (Kurt Reinhart and Martin Strokes, 2001:6-8)

πάτα (7/4) και Pusitnisa (Πουσνίτσα) (15/8). Μέσα από το έργο αυτό στοχεύω στην ανάδειξη της πλούσιας μουσικής κληρονομιάς της Βορειοδυτικής Μακεδονίας, στη μεταβίβασή της στη νέα γενιά κιθαριστών και τέλος, μέσα από την τριβή τους με τα μουσικά τεμάχια, στην εξοικείωση των μαθητών αλλά και των εκπαιδευτικών με τα μονά μέτρα.

2. Στοιχεία μουσικής της Μακεδονίας

2.1 Η συγκρότηση της μπάντας χάλκινων πνευστών

Η σύσταση της μπάντας των χάλκινων πνευστών, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, δεν είναι απολύτως συγκεκριμένη και προκαθορισμένη, ωστόσο όλες οι μπάντες διέπονται από μία βασική δομή. Τα δύο βασικά στοιχεία είναι τα πνευστά όργανα (κυρίως κλαρίνο και χάλκινα) και τα κρουστά. Η συνηθέστερη μορφή που συναντάμε σήμερα περιέχει στην ομάδα των πνευστών της ένα κλαρίνο, μία τρομπέτα ή/και κορνέτα ή/και ευφώνιο και ένα τρομπόνι, ενώ στην ομάδα των κρουστών περιέχει μία γκρανκάσα με ένα επιπρόσθετο πιατίι και ένα τύμπανο (snare drum). Είναι επίσης πιθανό, αντί για τα προηγούμενα κρουστά να συναντήσουμε ένα νταούλι, ενώ στα πιο πρόσφατα χρόνια τα κρουστά αντικαθίστανται από drum set. Τέλος, περιστασιακά συναντάμε τη χρήση ακορντεόν που με τα χρόνια (μετά το 70') έχει αντικατασταθεί από το synthesizer⁵.

Αυτά τα όργανα ήρθαν να αντικαταστήσουν προηγούμενα όργανα των λαϊκών ορχηστρών. Όπως αναφέρει και ο Καρακαλπακίδης «Οργανολογικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατά προσέγγιση η ορχήστρα της «μεταβατικής περιόδου» τροποποιήθηκε ως εξής: το κλαρίνο παρέμεινε, το βιολί αντικαταστάθηκε από την τρομπέτα ή κορνέτα, το λαούτο αντικαταστάθηκε από το τρομπόνι και το νταούλι αντικαταστάθηκε από την γκραν κάσα με πιατίι και τύμπανο.»⁶

⁵ (Μέτσιοις 2010:52)

⁶ (Καρακαλπακίδης 2009:40)

Ο ρόλος του κάθε οργάνου στη μπάντα των χάλκινων είναι διακριτός και μπορεί να διαφέρει ελάχιστα από μπάντα σε μπάντα. Όπως αναφέρει και ο Καβακόπουλος «Το κλαρίνο παίζει το κύριο θέμα της μελωδίας. Η κορνέτα καλύπτει ορισμένα κενά στις αναπνοές του κλαρινίστα και τις μελωδικές ουρές, όπως λέγονται οι ατελείς και οι τελικές μελικές καταλήξεις. Το τρομπόνι κρατά τον άχαρο ρόλο του Ισοκράτη και τονίζει ρυθμικά τις τονικές μελωδικές μεταπτώσεις. Το νταούλι κρούει απλά τις θέσεις και τις άρσεις του μελωδικού μέτρου. Το τύμπανο ποικίλει το μετρικό σχήμα»⁷.

2.2 Μικρή Ιστορική Αναδρομή

2.2.1 Οι πρώτες μπάντες

Η πρώτη μπάντα χάλκινων πνευστών στον ελλαδικό χώρο οφείλει την ύπαρξή της σε μία σωρεία ιστορικών, πολιτικών και κοινωνικοοικονομικών συγκυριών. Κανείς δεν μπορεί να ορίσει με βεβαιότητα χρονικά και τοπικά τη δημιουργία της, αλλά οι ρίζες της ξεκινούν στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Από τον ερχομό του Ιωάννη Καποδίστρια και τη δημιουργία του νεοσύστατου τότε ελληνικού κράτους, το 1826 αρχίζουν μεγάλες κοινωνικές αλλαγές. Όπως προκύπτει από τη βιβλιογραφία⁸ πολλοί είναι οι πιθανοί δρόμοι μέσω των οποίων το κλαρίνο (ο πυρήνας της μπάντας πνευστών) ήρθε στον Ελλαδικό χώρο και εγκαταστάθηκε σε αυτόν. «Γύρω στα 1826, με την αναδιοργάνωση του στρατού στην Τουρκία, διαλύονται τα «μετερανέ»⁹ και συγκροτούνται μπάντες με ευρωπαϊκά όργανα, ανάμεσα στις οποίες ήταν και το κλαρίνο. Σε αυτές έπαιζαν οι τουρκόγυφτοι¹⁰¹¹ και από αυτές τις μπάντες πρέπει να

⁷ (Καβακόπουλος 1992:100)

⁸ (Γκουράνη 2014:317, 318, 319)

⁹ Στρατιωτικές μπάντες που ήταν οργανωμένες στο ασιατικό πρότυπο.

¹⁰ Γύφτοι που είχαν έρθει επί τουρκοκρατίας, εγκατεστημένοι στις παρυφές της πόλης, έπαιζαν σε γάμους και μεγάλες γιορτές στις αρχές του 20ού αιώνα.

¹¹ Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους Γύφτους μουσικούς μπορούμε να βρει κανείς στα παρακάτω:

Μαζαράκη, Δέσποινα. Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα. Αθήνα: Κέδρος, 1959, 2η έκδ. 1984.

Θεοδοσίου Ασπασία. 2016. «Όταν έγινε Ελληνικό»: γύφτοι, μουσική και «αυθεντικότητα» στα ελληνο-αλβανικά σύνορα'. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών 128 (Οκτώβριος):115-42.

<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/ekke/article/view/9884/9985>

έγινε αρχικά γνωστό το κλαρίνο στα ελληνικά εδάφη»¹². Σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή, αυτές οι κομπανίες «εμφανίζονται γύρω στα 1820-40, λόγω των εμπορικών σχέσεων που είχαν αναπτυχθεί με πλούσιες μακεδονικές οικογένειες της Βιέννης»¹³. Η τελευταία εκδοχή δεν θεωρείται τόσο αξιόπιστη όσο οι προηγούμενες, καθώς βασίζεται σε μαρτυρία λαογράφου. Επίσης, στη διατριβή της, η Γκουράνη αναφέρει πως η κοινωνική τριβή των δυτικομακεδόνων με το εξωτερικό μέσα από το εμπόριο είχε δημιουργήσει την ανάγκη για νέα μουσικά σχήματα, εσωτερικών χώρων, με οξύ τονικό ύψος.¹⁴ Συνεπώς είναι δόκιμο να ισχυριστούμε πως το κλαρίνο στον βόρειο Ελλαδικό χώρο (Κεντρική Μακεδονία, Δυτική Μακεδονία, Ήπειρο και Θεσσαλία) έφτασε και εγκαταστάθηκε μέσα από τον οθωμανικό στρατό, τους τουρκόγυφτους αλλά και τις κοινωνικές επιρροές που δεχόταν αυτές οι περιοχές μέσω του εμπορίου κυρίως με την κεντρική Ευρώπη. Μία τελευταία –αλλά εξίσου σημαντική– επιρροή υπήρξαν και οι μουσικές μπάντες των νησιών του Ιονίου. Τα Ενετοκρατούμενα Επτάνησα είχαν ήδη τις δικές τους φιλαρμονικές μπάντες από τον 18^ο αιώνα. «Εξίσου, όμως, σημαντικό είναι ότι το τέλος της βενετικής παρουσίας στα Επτάνησα (1797) συμπίπτει με τον ιδιαίτερο ηχοχρωματικό εμπλουτισμό και την αριθμητική διεύρυνση των μουσικών αυτών σχημάτων, εξελίξεις που είχαν ήδη αρχίσει να γίνονται εμφανείς με την χρήση των σχημάτων πνευστών για συναυλίες σε ανοιχτούς χώρους και την εισαγωγή οργάνων, όπως το κλαρινέτο»¹⁵. Για όλα τα παραπάνω γίνεται εκτενής αναφορά και στην πτυχιακή εργασία του Μέτσιου στο κεφάλαιο «Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας των χάλκινων κομπανιών και μουσικών»¹⁶.

2.2.2 Γιατί οργανικοί σκοποί;

Η διάβρωση της οθωμανικής αυτοκρατορίας, έφερε στα βαλκάνια ένα κύμα εθνικιστικής έξαρσης, στην προσπάθεια των εμπλεκόμενων χωρών να αποκτήσουν

¹² (Γκουράνη 2014:317)

¹³ (Γκουράνη 2014:318)

¹⁴ (Γκουράνη 2014:318)

¹⁵ (Καρδάμης 2006:6)

¹⁶ (Μέτσιος 2010:8-18)

ένα μερίδιο από τη γεωγραφική περιοχή της Μακεδονίας¹⁷. «Από το 1860 και μετά παρατηρήθηκε οργανωμένη εκπαιδευτική εξόρμηση του ελληνικού κράτους με στόχο την εκμάθηση της ελληνικής από τα σλαβόφωνα ελληνόπουλα και αν είναι δυνατόν την εκτόπιση της μητρικής τους γλώσσας και τον ολοκληρωτικό εξελληνισμό των σλαβόφωνων πληθυσμών, ώστε να εξαφανιστεί το έρεισμα των αντίπαλων εθνικιστών»¹⁸. Μετά το τέλος των βαλκανικών πολέμων (1912-1913), η Μακεδονία υποβλήθηκε σε γιγαντιαίες δημογραφικές και εθνολογικές μεταβολές. Μέσα από την Σύμβαση της Λωζάνης (30/1/1923)¹⁹ αλλά και τη Σύμβαση του Νείγυ (27/11/1919)²⁰ κατέφθασαν στο Ελληνικό κομμάτι της Μακεδονίας περίπου 650.000 Έλληνες πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, τον Πόντο, την Ανατολική Θράκη, τον Καύκασο, τη Νότια Ρωσία και τη Βουλγαρία. Ο συνολικός αριθμός των Σλαβοφώνων στα ελληνικά εδάφη πριν την ανταλλαγή υπολογίζεται σε τουλάχιστον 250-260 χιλιάδες και είναι δύσκολο να εκτιμηθεί ο αριθμός αυτών που εκδιώχθηκαν ή εγκατέλειψαν τη Μακεδονία την περίοδο 1913-19²¹.

Πιο συγκεκριμένα κάτοικοι της ευρύτερης περιοχής της Θεσσαλονίκης αποτελούσαν ένα ανομοιογενές κράμα. Στο βιβλίο του Mazower υπάρχουν μαρτυρίες από εφημερίδες της εποχής (1911-1914) που αναφέρουν πως στην περιοχή κατοικούσαν Τούρκοι, Εβραίοι, Ντόνμε(χ)²², Έλληνες, Βούλγαροι, Ανατολίτες και Γύφτοι που σχημάτιζαν διακριτές ομάδες και απήχαν η μία από την άλλη²³. Οι ντόπιοι πληθυσμοί που παρέμειναν ή ήρθαν εδώ (σλαβόφωνες και μη) είχαν έντονη εθνοτική συνείδηση, αλλά όχι εθνική. Ο Mazower χαρακτηριστικά αναφέρει «σχεδόν όλοι οι Σλαβο Χριστιανοί υπήκοοι στα περίχωρα της Θεσσαλονίκης πιθανότατα δεν θεωρούσαν τους εαυτούς τους ούτε Έλληνες αλλά ούτε και Βούλγαρους»²⁴. Η Βαξεβάνου στη διπλωματική της περιγράφει «Ειδικότερα, στην περιοχή της Μακεδονίας, ο κρατικός μηχανισμός ανησυχώντας για την εθνική ομοιογένεια και

¹⁷ Μία ευρεία περιοχή που αποτελούνταν από μέρη που σήμερα ανήκουν στην Ελλάδα, τη Βουλγαρία, τη Σερβία, την Αλβανία, το Μαυροβούνιο και το κράτος της Βόρειας Μακεδονίας.

¹⁸ (Παπαδόπουλος 2017:3)

¹⁹ Συμφωνία ανταλλαγής πληθυσμών με την Τουρκία.

²⁰ Συμφωνία ανταλλαγής πληθυσμών με την Βουλγαρία.

²¹ (Κοντογιώργη, 1998:200-201)

²² Θρησκευτικό Εβραϊκό δόγμα

²³ (Mazower, 2004:253)

²⁴ (Mazower, 2004:256)

την ασφάλεια των συνόρων, έβαλε ως στόχο την αφομοίωση και τον έλεγχο των πολιτών που θεωρήθηκαν διαφορετικοί από το σύνολο»²⁵. Στην ίδια εργασία επίσης αναφέρεται πως μέχρι και σήμερα (2018) αυτή η γλώσσα ονομάζεται από αυτούς που τη μιλούν «εντόπκα» η «ντόπκα» ενώ η σλαβολόγος Ιωαννίδου Αλεξάνδρα μιλώντας για την ίδια γλώσσα²⁶ –που την ονομάζει μακεδονικά– αναφέρει «Ανήκει μαζί με τα βουλγαρικά στην ανατολική υποομάδα των νότιων σλαβικών γλωσσών»²⁷. Στο άρθρο του Εμπειρικού μεταξύ άλλων αναφέρεται «Οι σλαβόφωνες ελληνοφρονούσες ελιτ αντιθέτως προστατεύτηκαν και στήριξαν το νέο θεσμικό περιβάλλον. Αυτό είχε σαν συνέπεια την επάλειψη των φορέων εκείνων οι ίδιοι προσέδιδαν κύρος στη γλώσσα. Η καθολική απαγόρευση της γλώσσας ακόμα και της ομιλίας, είναι γνωστό ότι έγινε το 1936 με τον Μεταξά. Όμως η πίεση για να αποφευχθεί οποιαδήποτε έξοδος στο δημόσιο χώρο της γλώσσας αυτής είχε αρχίσει από το 1913 τουλάχιστον, για το σύνολο του σλαβοφώνου πληθυσμού. Μάλιστα η γενίκευση της απαγόρευσης της αλλοφωνίας έλκεται σε μεγάλο βαθμό από την άρνηση της σλαβοφωνίας. Έτσι σταδιακά αυτή χάνει κάθε δημόσια παρουσία και περιορίζεται η μουσική της έκφραση. Όσον αφορά τα τοπικά όργανα και τις τοπικές μουσικές αυτές διατηρούνται απομονωμένες από τον ενιαίο χώρο που κάποτε κάλυπτε η γλώσσα»²⁸. Τέλος στην Βαξεβάνου μπορούμε να εντοπίσουμε πολλά περιστατικά αυτολογοκρισίας των κατοίκων των περιοχών αυτών (για τη γλώσσα και τα τραγούδια τους) κατά την επιτόπια έρευνα, γεγονός που μας δείχνει τα τραύματα που τους άφησε η κοινωνικοπολιτική κατάσταση της χώρας τον 20ο αιώνα.

Μέσα σε αυτό το αφιλόξενο κλίμα, οι στίχοι των τραγουδιών –που είναι στα εντόπκα/μακεδονικά– αποκρύπτονται, ξεχνιούνται και τέλος χάνονται δια παντός²⁹.

²⁵ (Βαξεβάνου, 2018:16)

²⁶ Στο άρθρο της κάνει ξεκάθαρο μέσα από μία αμιγώς γλωσσολογική προσέγγιση πως δεν πρόκειται για διάλεκτο –όπως πολλοί την αποκαλούν– αλλά για γλώσσα.

²⁷ (Ιωαννίδου, 2018)

²⁸ (Εμπειρικός, 2008:51)

²⁹ Στο σημείωμα που βρίσκεται στο βιβλίο του Καβακόπουλου, ο Μίμης Σουλιώτης αναφέρει «Πάλι καλά που εκδόθηκε στα Σκόπια ένας τόμος σλαβομακεδονικό δημοτικών τραγουδιών (Δημοτικά τραγούδια της Αγάπης) που δημοσιεύονται μόνο με τους στίχους και όχι με τη μουσική τους» «Σύμφωνα με εκείνη την καταγραφή έχουν αποθησαυριστεί: 1 τραγούδι της Έδεσσας, 13 του Κιλκίς, 11 της Καστοριάς και 4 της Φλώρινας συν 1 της (αδιευκρίνιστης) Πρέσπας»

Έτσι μένουν πίσω μόνο οι μελωδίες (σκοποί) με τους οποίους ασχολείται και η παρούσα διπλωματική.

3. Μεταγραφή οργανικών σκοπών για κιθάρα

3.1 Εθνικές Σχολές

3.1.1 Ιστορικό υπόβαθρο

Στο παρελθόν έχουν γίνει πολλές φορές αντίστοιχες προσπάθειες προσέγγισης, ανάδειξης και ανανοηματοδότησης της παραδοσιακής μουσικής μίας χώρας από τους συνθέτες της. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί το φαινόμενο των εθνικών σχολών.

Οι εθνικές σχολές αφορούν την ταυτόχρονη επιθυμία, που εμφανίστηκε κατά τον 19^ο αιώνα, διαφορετικών, νεοσύστατων και μη, κρατών της Ευρώπης, για την ύπαρξη μίας λόγιας μουσικής γλώσσας που να έχει εθνικό χαρακτήρα. Το κίνημα των εθνικών σχολών είναι απόρροια μιας μεγαλύτερης ιστορικής και κοινωνικής εικόνας που παρουσιάζει η Ευρώπη κατά τον 19^ο αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, είναι η ύστερη εποχή της Γαλλικής επανάστασης (1789-1799) που φέρει μαζί της τη διάδοση των δημοκρατικών, αστικών και κοινωνικών ιδεών. Είναι επίσης η εποχή της αφύπνισης των εθνικών συνειδήσεων στην Ευρώπη. Όπως αναφέρει ο Νικόλαος Μαλιάρας στο απόσπασμα του μαθήματός του «Συνοπτική Ιστορία της Ευρωπαϊκής Μουσικής. Οι Εθνικές Σχολές», στην προσπάθεια αποτίναξης του ζυγού των Αυτοκρατοριών της Ευρώπης και τη δημιουργία νέων μικρότερων κρατών με εθνική ταυτότητα, οι μορφωμένοι μουσικοί/συνθέτες της εποχής κάθε χώρας, σε άμεση συνάφεια με το κίνημα του ρομαντισμού, έρχονται να αποτινάξουν κάθε τι ξενικό και να αναζητήσουν τις δικές τους πνευματικές ρίζες³⁰.

³⁰ (Μαλιάρας 2015:3-4)

3.1.2 Βαλκάνια και Ελλάδα

Στα Βαλκάνια το ρεύμα των εθνικών σχολών άργησε να εμφανιστεί. Κύριο ανασταλτικό παράγοντα αποτέλεσε η μακραίωνη κατοχή των περιοχών αυτών από τους Οθωμανούς. Στις αρχές του 1900 οι Βέλα Bartók και Ζολτάν Kodály, που ήταν συνθέτες με καταγωγή από την Ουγγαρία, προσέγγισαν την παραδοσιακή μουσική της χώρας τους και προσπάθησαν να αξιοποιήσουν τα στοιχεία της σε νέες δημιουργίες. Όπως αναφέρει και ο Ulrich Michels στο βιβλίο του «Άτλας της Μουσικής, Τόμος II», ο Bartók έκανε χρήση του παραδοσιακού υλικού που συνέλεξε, σε 3 βασικά επίπεδα: 1) Αυτούσια παράθεση του υλικού (με δική του εναρμόνιση), 2) Μοτιβική επεξεργασία του λαϊκού υλικού, 3) πρωτότυπες δημιουργίες σύμφωνα με το ύφος της λαϊκής παράδοσης³¹³².

Μία ακόμη εμφάνιση λαϊκού παραδοσιακού ιδιώματος στα Βαλκάνια άξια αναφοράς αποτελεί ο Ρουμάνος συνθέτης Ζωρζ Ενέσκου (1881-1955). Αν και έγραψε πάνω σε λαϊκές μελωδίες δεν θεωρείται συνθέτης εθνικής σχολής γιατί απείχε κατά μεγάλο χρονικό διάστημα από το μουσικό ρεύμα.

Στην Ελλάδα, όπως και στα υπόλοιπα Βαλκάνια η εμφάνιση του μουσικού ρεύματος των εθνικών σχολών ήρθε περίπου μισό αιώνα αργότερα, σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα έχουμε τις πρώτες απόπειρες δημιουργίας ελληνικής εθνικής σχολής. Αρχικοί πυλώνες της είναι οι: Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945), Διονύσης Λαυράγκας (1860-1941). Στη συνέχεια θα τους διαδεχθούν πολλοί ακόμα συνθέτες, ανάμεσα τους βρίσκονται: ο Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962), ο Μάριος Βάρβογλης (1885-1967), ο Πέτρος Πετρίδης, ο Αιμίλιος Ριάδης (1886 -1935) και ο Γεώργιος Σκλάβος (1888-1976).

3.2 Ζητήματα μελωδίας και εναρμόνισης

³¹ (Michels 1999:529)

³² Περισσότερα στοιχεία για τη ζωή και το έργο του Βέλα Bartók μπορεί να βρει κανείς και στο ακόλουθο εκτενέστατο άρθρο: Gillies, Malcolm. "Bartók, Béla" Groove Music Online (January 2001) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40686>

Οι περισσότερες μελωδίες στις μπάντες χάλκινων πνευστών έχουν κατά κανόνα γρήγορη ρυθμική αγωγή. Αυτή η συνθήκη αυξάνει κατά πολύ το βαθμό δυσκολίας για ένα όργανο όπως η κλασική κιθάρα. Από την άλλη η “αρμονία” είναι αρκετά στατική, χωρίς γρήγορες εναλλαγές, και μπορεί να υποστηριχθεί εύκολα από μία γραμμή μπάσου.

Στην περίπτωση της Ουγγρικής εθνικής σχολής και του Βέλα Bartók εγείρονται πολλά ερωτηματικά σε σχέση με τον τρόπο αποτύπωσης και διαχείρισης των λαϊκών μελωδιών αλλά και της εναρμόνισής τους. Σε γενικές γραμμές η επεξεργασία των λαϊκών μελωδιών από τον Bartók χωρίζεται σε τρεις υποκατηγορίες: Πρώτη, τα κομμάτια που διατηρούν αυτούσια την αρχική λαϊκή μελωδία και απλώς προστίθεται ένα μικρής σημασίας αρμονικό υπόβαθρο. Δεύτερη, τα κομμάτια όπου η λαϊκή μελωδία έχει την ίδια σημασία με την συνοδεία και τρίτη, τα κομμάτια όπου η λαϊκή μελωδία αποτελεί απλά ένα ρυθμομελοδικό έναυσμα για τη δημιουργία ενός «ύφους» και ενός καινούριου κομματιού³³³⁴. Σε ό,τι αφορά τις αρμονίες που εμφανίζονται στα κομμάτια του Bartók, για τις μονοφωνικές μελωδίες δεν υπήρχαν συνοδευόταν από κάποια αρμονία (δεύτερη φωνή), ο συνθέτης χρειάστηκε να φανταστεί και να δημιουργήσει το αρμονικό υπόβαθρο.

Αντιθέτως, στην δική μας περίπτωση, στη μπάντα των χάλκινων πνευστών των ημερών μας υπάρχει ήδη εμφανές το στοιχείο της εναρμόνισης. Αν και η βάση της μουσικής που παίζουν οι μπάντες σήμερα είναι εξαιρετικά πιθανό ότι στηρίζεται σε μία παλαιότερη μονοφωνική μουσική μακεδονική παράδοση, υπήρχαν και άλλα στοιχεία που τη βοήθησαν να εξελιχθεί, να διαφοροποιηθεί και να αποκτήσει το δικό της χαρακτηριστικό αρμονικό - τροπικό σύστημα. Βασικές τέτοιες επιρροές αποτέλεσαν τα ίδια τα όργανα που τις απαρτίζουν (όργανα που έπαιζαν και συνεχίζουν να παίζουν στις δυτικές ορχήστρες) καθώς και οι επιρροές που δέχθηκαν οι δυτικομακεδόνες από το εξωτερικό (κυρίως μέσω του εμπορίου)³⁵. Όπως αναφέρει

³³ (Gillies, Malcolm 2001:8-9)

³⁴ Στην δική μας περίπτωση σε έναν παραλληλισμό με την δουλειά του Bartok θα λέγαμε πως τα τεμάχια που δημιουργήθηκαν (βλέπε Παράρτημα) βρίσκονται μεταξύ της πρώτης και δεύτερης κατηγορίας. Αυτό συμβαίνει γιατί από τη μία τα κομμάτια διατηρούν αυτούσια την αρχική μελωδία και έχουν ένα απλό αρμονικό υποστηρικτικό μπάσο, από την άλλη αυτό το μπάσο είναι μείζονος σημασίας για την ρυθμική αγωγή των κομματιών.

³⁵ (Γκουράνη 2014:318)

και ο Καρακαλπακίδης «Ένας ακόμα λόγος επικράτησης των χάλκινων πνευστών, συνδέεται με το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο της εποχής του μεσοπολέμου όπου η επίδραση της ελαφράς μουσικής είναι υπαρκτή, με αποτέλεσμα να διεισδύουν στο ρεπερτόριο χοροί όπως το βαλς, το ταγκό, το φοξ – τροτ κτλ. όπου τα χάλκινα πνευστά μπορούσαν να αποδώσουν καλύτερα εκ φύσεως».³⁶

3.3 Στάδια της διαδικασίας

3.3.1 Επιλογή των τεμαχίων

Η επιλογή των τεμαχίων αποδείχθηκε αρκετά δύσκολη διαδικασία. Βασικός λόγος ήταν ο μεγάλος όγκος των διαφορετικών ειδών - χορών, η ποικιλία των μελωδιών σε κάθε είδος, αλλά και η μεγάλη ποικιλομορφία στις εκτελέσεις. Ενδεικτικά, αναφέρεται πως η διαφοροποίηση της κάθε μελωδίας μπορεί να εξαρτάται από την γεωγραφική τοποθεσία στην οποία παίζεται (αλλάζει από νομό σε νομό), από τον εκάστοτε εκτελεστή που την εκτελεί και την κατάσταση που αυτός βρίσκεται την δεδομένη χρονική στιγμή αλλά και από το πλαίσιο στο οποίο αυτή παίζεται (π.χ. πολλές φορές έχουμε διαφοροποιημένη μία μελωδία από τον ίδιο εκτελεστή όταν παίζει σε ένα πανηγύρι από όταν παίζει για μία ηχογράφιση σε ένα στούντιο). Για τους παραπάνω λόγους, η επιλογή έγινε με τρία βασικά κριτήρια.

Πρώτον, αποφασίστηκε να μεταγραφούν είδη που έχουν διαφορετική ρυθμική αγωγή μεταξύ τους έτσι ώστε το τελικό υλικό να καλύπτει μεγαλύτερο μουσικό εύρος και να έχει μεγαλύτερη διδακτική αξία για τους μαθητές³⁷. Δεύτερον, οι μελωδίες που θα επιλεγθούν θα πρέπει ιδανικά να είναι αναγνωρίσιμες και κατά το δυνατόν αντιπροσωπευτικές του κάθε είδους. Τρίτον, οι μελωδίες θα πρέπει να έχουν δομή τέτοια που να είναι εύκολο να παιχτούν από το όργανο της κλασικής κιθάρας. Αυτό μπορεί να σημαίνει μελωδική γραμμή με μικρά διαστήματα, έτσι ώστε να μπορεί να

³⁶ (Καρακαλπακίδης 2009:40)

³⁷ Εξαίρεση αποτέλεσαν τα είδη Πατρουίνινο και Στάνκκινα (και τα δύο 11/8) για το λόγο ότι έχουν διαφορετική εσωτερική διάταξη, σε 3+2+2+2+2 και 2+2+3+2+2 αντίστοιχα.

παιχτεί από τον μαθητή, καθώς και κατά το δυνατόν μελωδικά στολίδια που να μπορούν να αποδοθούν με σχετική ακρίβεια κατά τη μεταγραφή.

Έχοντας όλα τα παραπάνω σαν βάση επιλέχθηκαν να μεταγραφούν μελωδίες από τα παρακάτω είδη χορών: Ράικος (7/8), Πατρούνινο (11/8), 2 Στάνκενα (Σουλεϊμάνοβο και Μπουκίτε Ρασβίβατ) (11/8), Ζαβλιτσένα ή Τριτεπάτα (7/4), Πουσνίτσα ή Πουσιντνίτσα (15/8) και Πουστσένο ή Λεβέντικος (16/8). Τα παραπάνω 6 είδη χορών καλύπτουν πολύ μεγάλο μέρος των aksak μέτρων που συναντάμε στους ρυθμούς της δυτικής Μακεδονίας και θεωρήθηκαν ένα καλό και αντιπροσωπευτικό δείγμα της παράδοσης της ευρύτερης περιοχής.

3.3.2 Επιλογή επιπέδου και αποτύπωση

Η αρχική ιδέα ήταν να δημιουργηθούν μουσικά τεμάχια για δύο κιθάρες. Ο λόγος πίσω από αυτή τη σκέψη ήταν πως οι ήδη υπάρχουσες μονοφωνικές μελωδίες μέσα στο απαιτητικό τους ρυθμικό πλαίσιο προσφέρουν υψηλό βαθμό δυσκολίας και η προσθήκη μίας δεύτερης φωνής μπάσου για το αρμονικό υπόβαθρο θα έκανε τα τεμάχια ακόμα πιο απαιτητικά. Από την άλλη, η κλασική κιθάρα είναι ένα πολυφωνικό όργανο και οι μαθητές καλούνται από τα πρώιμα στάδια των σπουδών τους να παίξουν πολυφωνικές ασκήσεις. Συνεπώς, το να χωρίσουμε την παρτιτούρα για δύο όργανα (ένα όργανο τη μελωδία και το άλλο την αρμονία-συγχορδίες) θα ήταν έξω από τη φύση του οργάνου και θα είχε να δώσει στο μαθητή μεγαλύτερη μουσική εξοικείωση με τους ρυθμούς αυτούς αλλά όχι με την τεχνική και το ύφος του ίδιου του οργάνου. Επιπροσθέτως, σε αυτό το είδος μουσικής δεν υπάρχει με απόλυτη συνέπεια το στοιχείο της ευρωπαϊκής αρμονίας με τις τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες, αλλά μία ή δύο επιπλέον φωνές που συμπληρώνουν σε 3^{ες} παράλληλες ή με δεύτερες μελωδίες τη βασική μελωδία και υπαινίσσονται μία αρμονία. Συνεπώς η χρήση μίας δεύτερης κιθάρας που θα παίζει ένα συγκεκριμένο αρμονικό υπόβαθρο με τη μορφή συγχορδιών ενδεχομένως να απομακρύνει το ύφος

της μεταγραφής από αυτό της αρχικής εκτέλεσης³⁸. Τέλος, το να γίνει η μεταγραφή για δύο όργανα, με χαρακτηριστικό ρόλο το καθένα (μελωδία το ένα και αρμονία και ρυθμός το άλλο) θα παρέπεμπε σε ένα είδος ζυγιάς³⁹ που και αυτό δεν συμπίπτει με το ύφος της μουσικής αυτής.

Έτσι, αποφασίστηκε η παρτιτούρα να είναι για σόλο κιθάρα, ανεβάζοντας φυσικά τον βαθμό δυσκολίας της εκτέλεσης. Τα τεμάχια απευθύνονται σε μαθητές της μέσης και ανώτερης τάξης της κλασικής κιθάρας αλλά δίνουν στον ερμηνευτή τους μία πιο ολοκληρωμένη εικόνα για το αρχικό υλικό και ταυτόχρονα σέβονται την πολυφωνική αλλά και τη σολιστική φύση του οργάνου.

3.3.3 Μελωδική - αρμονική αποτύπωση και εκφραστικά στοιχεία

Η μελωδική και αρμονική αποτύπωση των κομματιών –μιας και ο όγκος της πληροφορίας ήταν πολύ μεγάλος– χρειάστηκε να γίνει σε στάδια και ξεχωριστά για κάθε είδος.

3.3.3.1 Μελωδία

Ξεκινώντας πάντα από τη μελωδία, ο γράφοντας κλήθηκε να συγκρίνει τις ήδη υπάρχουσες παρτιτούρες των γραπτών πηγών μεταξύ τους και στη συνέχεια να κάνει μία δεύτερη σύγκριση με το ακουστικό υλικό που είχε στη διάθεσή του. Κύριες γραπτές πηγές που βοήθησαν στην τελική επιλογή και την αποτύπωση των σκοπών ήταν το βιβλίο «Σκοποί και Χοροί της Βορειοδυτικής Μακεδονίας» του Παντελή Καβακόπουλου, η διδακτορική διατριβή «Η παραδοσιακή μουσική των περιοχών

³⁸ Πλέον χρησιμοποιούνται και αμιγώς αρμονικά όργανα για συνοδεία, όπως αρμόνιο, κιθάρα, ακορντεόν ή synthesizer, τα οποία εφαρμόζουν στην ολότητά της τη λογική των τρίφωνων συγχορδιών. Μόνο που η "αρμονία" που χρησιμοποιείται δεν υπόκειται στους κανόνες της δυτικής αρμονίας, αλλά αποτελεί ένα υβρίδιο που συγκεραίνει την δυτική "κάθετη" αρμονική αντίληψη, με την ανατολική (οριζόντια / ετεροφωνική).

³⁹ Για την ελληνική μουσική παράδοση, ζυγιά είναι το ζευγάρι δύο οργάνων που αλληλοσυμπληρώνονται. Το όνομά του οφείλεται στη μεσαιωνική λέξη "ζυγή" ("ζευγάρι" και σε προέκταση, "ζευγάρι οργάνων"). Συναντάται σε όλες τις περιοχές της χώρας, περιλαμβάνοντας ένα όργανο "ρυθμού" και ένα "μελωδίας" (ΤΛΠΜ, σ.6)

<http://tlpm.teiep.gr/images/stories/exhibition-2010/katalogos4.pdf>

Έδεσσας και Αλμωπίας. Εντοπισμός και έρευνα του τοπικού ρεπερτορίου» της Θεοδώρας Γκουράνη, το προσωπικό αρχείο του επιβλέποντα Αθανάσιου Λάιου αλλά και παρτιτούρες που συνέλεξε ο γράφοντας από εκτελεστές παραδοσιακής μουσικής. Οι ακουστικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν, αποτελούνται αποκλειστικά από οπτικοακουστικό υλικό που είναι αναρτημένο και αναζητήθηκε στην ηλεκτρονική πλατφόρμα του YouTube. Αφού επιλέχθηκαν οι πιο κοινές μελωδίες για κάθε είδος, έγινε αντιγραφή - ψηφιοποίηση των μελωδιών από τον γράφοντα με χρήση του προγράμματος Sibelius 7.0. Για τη χρήση του προγράμματος και την καταγραφή παρτιτούρας για κλασική κιθάρα ειδικότερα, μπορεί κανείς να βρει χρήσιμες πληροφορίες στις πτυχιακές του Μαντέλλου και Βλαχοδήμου^{40 41}.

Πολλές φορές η μελωδία σε αυτά τα είδη έχει πάρα πολλά στολίδια ή περίτεχνα μουσικά περάσματα από ένα φθόγγο σε έναν άλλο. Αυτά τα στολίδια είναι πολύ δύσκολο να παιχτούν από την κλασική κιθάρα και μάλλον αδύνατο από κάποιον/α μαθητή/ήτρια. Έτσι, το επόμενο βήμα στη μεταγραφή της μελωδίας ήταν να αποφασιστεί (για τα τεμάχια που φέρουν αυτά τα στολίδια) ποια από αυτά τα στολίδια μπορούν να μεταγραφούν, με ποια αντιστοιχία θα αποδοθούν στην μαθητική παρτιτούρα αλλά και ποια από αυτά μπορούν να παραλειφθούν⁴².

3.3.3.2 Αρμονία

Αφού ολοκληρώθηκε η μεταγραφή των μελωδιών, σειρά είχε η προσθήκη του αρμονικού υποβάθρου. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, σε αυτή τη μουσική θα ήταν λάθος να μιλήσουμε για ύπαρξη αρμονίας, με την στενή έννοια του όρου. Είναι μία μουσική με τονικά, τροπικά, αλλά και πολλά χρωματικά στοιχεία, και συνεπώς θα ήταν πιο δόκιμο να μιλήσουμε για υπαινιγμό κάποιας αρμονίας μέσα από τις συνηγήσεις των οργάνων που δεν παίζουν την κύρια μελωδία αλλά κάποια ή κάποιες δευτερεύουσες ταυτόχρονα με την κύρια.

⁴⁰ (Μαντέλλος 2020:11-15)

⁴¹ (Βλαχοδήμος 2020:13-22)

⁴² Βλέπε «Εκφραστικά στοιχεία» παρακάτω.

Αρχικά θα πρέπει να αναφερθεί πως σε όλες οι παρτιτούρες που υπήρχαν διαθέσιμες (Γκουράνη, Καβακόπουλος και προσωπικό αρχείο Λάιου) υπάρχει μονάχα η κύρια μελωδία (βασική/πάνω φωνή). Απουσιάζουν όλες οι άλλες φωνές –τρίτες παράλληλες, δευτερεύουσες μελωδίες, γεμίσματα κλπ– που παίζουν τα άλλα όργανα. Επίσης απουσιάζει η γραμμή του μπάσου, συνεπώς η ύπαρξη μπάσου στις παρτιτούρες προέκυψε από την αρμονική ανάλυση που έγινε στο οπτικοακουστικό υλικό που είχα στη διάθεσή μου⁴³. Ενδεχομένως να υπάρχουν και άλλες αρμονικές εκδοχές που είτε δε συνάντησα κατά την έρευνα είτε δεν επέλεξα να χρησιμοποιήσω εφόσον δεν ήταν οι συνηθέστερες.

Ένα ακόμα ζήτημα ήταν σε ποιές χρονικές αξίες του μέτρου θα έπρεπε να υπάρχει μπάσο. Από τη στιγμή που η μεταγραφή γίνεται για σόλο όργανο θα έπρεπε σε αυτή να ενταχθούν και στοιχεία των κρουστών, ώστε να αποτυπώνεται και να φανερώνεται ο ρυθμικός σκελετός και ο παλμός χορού που έχουμε στις αυθεντικές εκτελέσεις. Σε αυτή τη μουσική είναι σύνηθες, τόσο τα σόλο όργανα όσο και τα κρουστά, να κάνουν ρυθμικούς αυτοσχεδιασμούς χρησιμοποιώντας σύνθετες ρυθμικές δομές που είναι δύσκολες στην αντίληψη και ακόμα πιο απαιτητικές στην εκτέλεση. Αποφασίστηκε λοιπόν, η γραμμή του μπάσου να παίζει όπου εξυπηρετεί το αρμονικό υπόβαθρο και στην πιο πυκνή της γραφή να παίζει στην αρχή κάθε ομάδας ογδόων (που συνήθως συμπίπτει και με τους βασικούς παλμούς του χορού) δίνοντας την πλήρη εικόνα του βασικού ρυθμού.

Λαμβάνοντας υπόψη αυτές τις ιδιαιτερότητες αλλά και προσπαθώντας πάντα να αναδεικνύεται η αισθητική της μουσικής αυτής, συμπληρώθηκαν οι φωνές του μπάσου σε όλες τις παρτιτούρες.

3.3.3.3 Εκφραστικά στοιχεία

Είναι σύνηθες σε πολλούς από τους χορούς της δυτικής Μακεδονίας κατά τη διάρκεια του κομματιού να αλλάζει σταδιακά και το tempo τους. Όσο προχωρά η

⁴³ Στην περίπτωση μας η γραμμή του μπάσου δεν αποτελεί μονάχα αρμονικό στήριγμα, αλλά τοποθετείται έτσι ώστε να καλυπτει –όσο είναι εφικτό– και το ρόλο του ρυθμικού υποβάθρου.

εκτέλεση, το tempo γίνεται όλο και πιο γρήγορο παρασύροντας τον μουσικό και τον χορευτή σε μία εκστατική κατάσταση. Ιδιαίτερα σε κάποια κομμάτια, όπως σε αυτά τύπου Στάνκαινα, όταν το κομμάτι βρίσκεται ακόμα στην αρχή του, όχι μόνο το tempo του μπορεί να είναι πιο αργό αλλά και ο ρυθμός του να παρουσιάζει μία έντονη ελαστικότητα και σχετική ρυθμική ελευθερία. Για να αποδοθεί αυτή η στιγμιαία ρυθμική ελαστικότητα χρειάστηκε να εισαχθούν μουσικά σύμβολα που συναντώνται σε κάποιες παρτιτούρες παραδοσιακής μουσικής που είναι γραμμένες σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η σημασία των συμβόλων αυτών εξηγείται αναλυτικά παρακάτω.

Ένα ακόμα ζήτημα εκφραστικότητας, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, αποτέλεσαν τα πολλά στολίδια που υπάρχουν στις μελωδίες. Συγκεκριμένα, έγιναν δύο κύριες τροποποιήσεις. Πρώτον, αποφασίστηκε για τις νότες πολύ μικρής αξίας να μεταγράφονται σαν κατιούσες αποτζιατούρες της επόμενης, όπου αυτό επιτρέπεται από τη μελωδία, ειδάλλως (εάν είναι ανιούσες) να παραλείπονται για λόγους τεχνικής ευκολίας. Δεύτερον, για τα μέρη που υπάρχουν γρήγορα μελίσματα γύρω από την ίδια νότα αποφασίστηκε να μεταγραφούν ως τρίλιες (tr)⁴⁴.

3.4 Χοροί

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω η συλλογή των χορών⁴⁵⁴⁶ που δημιουργήθηκε ονομάζεται “Σπουδές Μακεδονικής Σουίτας” και έχει ως πρότυπο την

⁴⁴ Ο τρόπος εκτέλεσης της τρίλιας (tr) σε όλα τα κομμάτια είναι κοινός. Πρώτα εκτελείται ο φθόγγος που εμφανίζεται στην παρτιτούρα, στη συνέχεια εκτελείται ο επόμενος φθόγγος με legato, έναν τόνο ή ένα ημιτόνιο πάνω (εξαρτάται από τον τρόπο στον οποίο κινείται το κομμάτι) και τέλος με καθοδικό legato ακούγεται ξανά ο αρχικός φθόγγος. Στους φθόγγους με χρονική διάρκεια μεγαλύτερη του τετάρτου η τρίλια διαρκεί περισσότερο και συμβολίζεται με γραμμή στην παρτιτούρα.

⁴⁵ Σε κανένα σημείο της εργασίας δεν υπάρχει αναφορά σχετικά με τα βήματα των χορών. Παρόλα αυτά δύο πολύ καλά βιβλία με αναλυτική περιγραφή των βημάτων των χορών –πέραν του Καβακόπουλου– που εμφανίζονται παρακάτω είναι τα εξής:

Πραντσιδής, Γιάννης. *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*. Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου, 2004.

Τυροβολά, Βασιλική Κ. *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg, 1996.

Εναλλακτικά υπάρχει και η εξής ιστοσελίδα:

Παρούτσας, Διονύσιος. “Χοροί Μακεδονίας” paroutsas.jmc.gr. Σεπτέμβριος, 12, 2022.

<https://paroutsas.jmc.gr/dances>

⁴⁶ Όλες οι πληροφορίες που παρουσιάζονται για τους χορούς παρακάτω προέρχονται από τις πηγές: (Γκουράνη 2014), (Καβακόπουλος 2005) και (Λάιος 2022)

<https://www.musicking.gr/articles/greektraditionalrhythms/?lang=el>

Μπαρόκ Σουίτα. Αφού τα κομμάτια που μεταγράφηκαν ανήκουν σε έξι είδη, θεωρήθηκε σωστό να γίνει και μία προσπάθεια αντιστοίχισης των κομματιών με αυτά της Σουίτας. Στο Πρελούδιο αντιστοιχήθηκε ο Ράικος, καθώς είναι το πιο απλό (7/8) από τα σύνθετα μέτρα που μεταγράφηκαν και θα μπορούσε να αποτελέσει μία εισαγωγή στους σύνθετους ρυθμούς. Στη θέση της Σαραμπάντας επιλέχθηκαν τα κομμάτια τύπου Στάνκaina, καθώς και τα δύο ήδη αποτελούν τα πιο αργά τεμάχια της σουίτας. Η Πουσνίτσα και το Πουστσένο αποφασίστηκε να αντιστοιχηθούν στο Bourrée και την Gigue, καθώς αμφότερα είναι συνήθως τα κομμάτια με την γρηγορότερη ρυθμική αγωγή. Τέλος, για τα κομμάτια Ζαβλιτσένα και Πατρούνινο δεν υπήρχαν στοιχεία που να έπειθαν για την αντιστοίχισή τους, συνεπώς μπήκαν σε αυτές τις θέσεις με τη λογική που επικρατεί στην κλασική μουσική –και όχι μόνο– γρήγορο-αργό-γρήγορο-αργό (Ράικος-Ζαβλιτσένα-Πατρούνινο-Στάνκενα).

Συνεπώς η τελική προτεινόμενη σειρά εκτέλεσης των κομματιών διαμορφώνεται ως εξής:

Prelude – Ράικος

Allemande – Ζαβλιτσένα

Courante – Πατρούνινο

Sarabande – Στάνκενα (2)

Bourrée – Πουσνίτσα

Gigue – Πουστσένο

3.4.1 Ράικος

Ο Ράικος ή το Ράικο σαν ονομασία αναφέρεται σε έναν γρήγορο επτάσημο ρυθμό, που έχει έναν βασικό πυρήνα 3 μελωδίων. Συνήθως καταγράφεται σε 7/8 και πιο σπάνια σε 7/16. Η εσωτερική διάταξη των ογδών είναι της μορφής 3+2+2 και το tempo του είναι αρκετά γρήγορο ξεκινώντας από τα 190 bpm για το τέταρτο. Όπως στους περισσότερους χορούς που μεταγράφηκαν, έτσι και εδώ, κατά τη διάρκεια του χορού το tempo επιταχύνεται βαθμιδωτά.

Το βασικό σώμα των μελωδιών που συναντάμε σε όλες τις ηχογραφήσεις είναι οι μελωδίες A, B και F που βρίσκονται στην παρτιτούρα. Η A είναι η μελωδία με την οποία ξεκινούν ανεξαιρέτως όλες οι εκτελέσεις ενώ η F είναι μία χρωματική μελωδία. Οι υπόλοιπες μελωδίες συναντώνται πολύ συχνά αλλά όχι πάντα και σχεδόν ποτέ όλες μαζί σε μία εκτέλεση. Εξαίρεση αποτελεί η εκτέλεση του συγκροτήματος “Οι Κόκκινοι” από τα Χάλκινα της Γουμένισσας (Ράικος 01) που ήταν και η βασική ηχητική πηγή για τη μεταγραφή του τεμαχίου.

Στην παρτιτούρα συναντάμε συνολικά εννέα φράσεις οι οποίες είναι ονοματισμένες με γράμματα του αγγλικού αλφαβήτου. Στην εκτέλεση της ηχητικής πηγής η ολοκληρωμένη σειρά με τη οποία ακούγονται οι φράσεις είναι η εξής:

AB AB C D C' E AB Z (X) F1 F2 G F1 F2 G

Οι φράσεις A και B, αν και αποτελούν ξεχωριστές φράσεις, εμφανίζονται πάντα μαζί, γι' αυτό και απουσιάζει το κενό μεταξύ τους στην παραπάνω διαδοχή. Στην συνολική ροή υπάρχει μία φράση που ονομάζεται C' και απουσιάζει από την παρτιτούρα. Αυτή η φράση είναι πανομοιότυπη με την C (με μία μικρή διαφοροποίηση στην κατάληξή της) και γι' αυτό αποφασίστηκε να παραληφθεί κατά τη μεταγραφή. Επίσης παρατηρούμε πως υπάρχει η φράση X που βρίσκεται μέσα σε παρένθεση και απουσιάζει και αυτή από την παρτιτούρα. Στον Ράικο είναι σύνηθες το κομμάτι να αλλάζει τονικό κέντρο και στη συνέχεια να επανέρχεται στο αρχικό. Έτσι, X είναι το μέρος που το κομμάτι πηγαίνει σε άλλο τονικό κέντρο (από το τονικό κέντρο του Ντο μεταφέρεται παροδικά ένα τόνο πάνω, στο Ρε και κάνει μεγάλη στάση στην 5η (Λα) του νέου τονικού κέντρου για να το εδραιώσει) για περίπου 20 μέτρα πριν επιστρέψει και πάλι στο αρχικό. Το συγκεκριμένο σημείο αποφασίστηκε να μην μεταγραφεί γιατί η μεταφορά της τονικότητας κατά 1 τόνο πάνω θα δημιουργούσε μεγάλες τεχνικές δυσκολίες κατά την εκτέλεση στο συνοδευτικό μπάσο και έτσι παραλείφθηκε. Τέλος, το μέρος Z αποτελεί μία γέφυρα του κομματιού προς το χρωματικό του μέρος. Στην ηχογράφηση εμφανίζεται ελαφρώς διαφορετικό αλλά και εδώ, για λόγους εκτελεστικής ευκολίας, πήρε την συγκεκριμένη μορφή. Τέλος, σε αρκετές ηχογραφήσεις στο τέλος του κομματιού παρατηρείται μία βαθμιαία ελάττωση της ηχητικής έντασης (fade out).

Η πρόταση του γράφοντα είναι το κομμάτι να παιχτεί με τη σειρά που είναι γραμμένο στην παρτιτούρα και να μην παραλειφθεί κανένα μέρος του. Προτεινόμενη δομή:

A B C D E Z F1 F2 G

3.4.2 Ζαβλιτσένα

Η Ζαβλιτσένα που αλλιώς τη συναντάμε με τα ονόματα «Τρίτε πάτα» ή «Τρίτε πάτι» (Τρία βήματα), «Μάσκο (το)»⁴⁷ είναι χορός σε επτά τέταρτα (7/4). Αν και τα επτά τέταρτα είναι της μορφής 3+2+2 σε καμία περίπτωση δεν συγχέεται με τα επτά όγδοα (7/8) καθώς –όπως αναφέρει και η Γκουράνη– εδώ αναγνωρίζονται επτά πρώτοι χρόνοι ακόμα και στο γρήγορο μέρος του χορού. Πολλές φορές, παρά την δομή του 3+2+2, τονίζονται διαφορετικά μέρη του μέτρου, σύμφωνα με τα βήματα του χορού. Το tempo της στην αρχή είναι σχετικά αργό –σε σχέση με τους υπόλοιπους χορούς–, περίπου στα 130 bpm για το τέταρτο. Επίσης μία ακόμη διαφορά είναι πως καθ’ όλη τη διάρκεια το κομματιού υπάρχει μόνιμη βαθμιαία επιτάχυνση του tempo (συνεχές *accelerando*) και όχι βαθμιδωτή όπως στα υπόλοιπα κομμάτια.

Σαν είδος έχει πολλά διαφορετικά κομμάτια με ξεχωριστές μελωδίες για το κάθε ένα. Συγκεκριμένα ο Καβακόπουλος καταγράφει 4 διαφορετικά κομμάτια που τα ονομάζει «Παλιά Τριτεπάτα»⁴⁸, «Τριτεπάτα - Σβαρνιστός»⁴⁹⁵⁰, «Τριτεπάτα - Ανδρικός» και «Τριτεπάτα - γυναικείος». Από την άλλη, η Γκουράνη αναφέρει τουλάχιστον 8 διαφορετικές μουσικές φράσεις στον τρόπο του Ρε.

Επειδή οι δύο κύριες πηγές διαφωνούσαν σε αρκετά σημεία, αποφασίστηκε να γίνει μεταγραφή μιας συγκεκριμένης εκτέλεσης Ζαβλιτσένας (Ζαβλιτσένα 01) από το συγκρότημα «Τα Χάλκινα της Γουμένισσας», που θεωρείται ένας σημαντικός φορέας αυτής της παράδοσης σήμερα. Επίσης οι φράσεις που μεταγράφηκαν εμφανίζονται

⁴⁷ (Γκουράνη 2014:420)

⁴⁸ Συναντάται και με την ονομασία «Filka Moma»

⁴⁹ Η Γκουράνη αναφέρει πως το συγκεκριμένο τεμάχιο είναι προϊόν αυτοσχεδιασμού πάνω σε άλλες φράσεις και δεν θα έπρεπε να θεωρείται ξεχωριστό κομμάτι. (σελ. 421)

⁵⁰ Ο Καβακόπουλος αναφέρει πως η ονομασία αυτή προέρχεται από τα τρία σβαρνιστά (συρόμενα) βήματα του χορού. (σελ. 33)

με αρκετά μεγάλη συχνότητα και στα υπόλοιπα τεμάχια του οπτικοακουστικού υλικού, όπως και στον Καβακόπουλο και την Γκουράνη.

Στην παραδοτέα παρτιτούρα εμφανίζονται συνολικά 7 φράσεις. Όλες είναι τετράμετρες και τα μέτρα 1 και 2 είναι σχεδόν πάντα ίδια με τα 3 και 4 εκτός από την πτώση. Εξαίρεση αποτελούν οι φράσεις D και E. Η φράση D αποτελείται από τέσσερα συν ένα εισαγωγικό μέτρο που βοηθά στην αλλαγή τονικού κέντρου. Η φράση E είναι η μόνη δίμετρη φράση και έχει ουσιαστικά έναν μεταβατικό χαρακτήρα. Αυτό φαίνεται και από το ότι είναι μικρότερη από τις υπόλοιπες αλλά και από το γεγονός ότι ξεκινά με παύση, κάτι που δεν συμβαίνει σε καμία άλλη φράση. Τέλος, η φράση A' –αν και δεν είναι η A παραλλαγμένη– ονομάστηκε έτσι γιατί έχει μία αντίστοιχη κίνηση στο τονικό της ύψος αλλά και τον ίδιο λειτουργικό χαρακτήρα με την A. Επίσης είναι η μόνη φράση που βρέθηκε να παίζεται ως αρχική (εκτός από την A) στο οπτικοακουστικό υλικό (Ζαβλιτσένα 03). Η δομή του κομματιού (Ζαβλιτσένα 01) είναι:

A B C A B C D E A B C D A' A' F A' D A' F

Όπως βλέπουμε παραπάνω οι φράσεις έχουν μεγάλο βαθμό επαναληψιμότητας, αν και κάθε φορά που εμφανίζονται μπορεί να είναι ελαφρώς παραλλαγμένες. Η παραπάνω αλληλουχία είναι αρκετά μεγάλη για να παιχτεί από κάποιον/α μαθητή/ήτρια.

Προτεινόμενη δομή:

A B C A B C D A' F A' D A'

3.4.3 Πατρούνινο

Το Πατρούνινο που αλλιώς συναντάται και ως «Ίσιος», «Πατρούλα», «Πατρούνινα», «Πατρώνα», «Της Πετρούλας», «Πετρούνινο» (Γκουράνη, 2014) κ.α. είναι μία οικογένεια εντεκάσημων μελωδιών, συνήθως γραμμένες σε ρυθμό έντεκα ογδών (11/8). Η διάταξη των ογδών είναι της μορφής 3+2+2+2+2 και το tempo του είναι σχετικά γρήγορο, μεταξύ 160 και 180 bpm το τέταρτο. Στην παραδοτέα παρτιτούρα αναγράφονται συνολικά 8 μελωδικές φράσεις και μία παραλαγή.

Γενικότερα υπάρχουν και άλλες φράσεις - μελωδίες που ανήκουν στην ίδια οικογένεια, αλλά αποφασίστηκε να μην μεταγραφούν, είτε λόγω της τεχνικής τους δυσκολίας στη μεταφορά τους στην κιθάρα, είτε λόγω της μικρότερης συχνότητας με την οποία εμφανίζονται στις πηγές.

Πριν μιλήσουμε για τα χαρακτηριστικά των φράσεων είναι σημαντικό να αναφερθεί πως όλες οι φράσεις που χρησιμοποιήθηκαν είναι στον τρόπο του Ρε και συνεπώς παίζονται πάντα μαζί. Επίσης, όλες οι τετράμετρες φράσεις έχουν έντονο το στοιχείο της επαναληψιμότητας από το δύο πρώτα μέτρα στα δύο δεύτερα.

Οι φράσεις στην οικογένεια του Πατρούνινου είναι διάρκειας τεσσάρων μέτρων. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η πρώτη (Α) που έχει διάρκεια έξι μέτρων. Η φράση C εμφανίζεται και σε παραλλαγές. Μία από αυτές (C') υπάρχει και στο τέλος της παρτιτούρας, και δίνεται έτσι η δυνατότητα στον δάσκαλο και στον μαθητή να επιλέξουν ποια από τις δύο θέλουν να χρησιμοποιήσουν. Οι δύο επόμενες φράσεις D και E συναντώνται πάντα διαδοχικά η μία μετά την άλλη και προτείνεται να παίζονται έτσι. Η φράση F συνήθως συνοδεύεται με χρωματική βηματική κίνηση στο μπάσο. Στη συνέχεια, υπάρχουν δύο φράσεις οι οποίες δεν συναντώνται στο οπτικοακουστικό υλικό αλλά έπειτα από παρότρυνση του επιβλέποντα αποφασίστηκε να συμπεριληφθούν. Και οι δύο (G, X) είναι καταγεγραμμένες στο σύγγραμμα της Γκουράνη. Η G ταυτίζεται τονικά με το υπόλοιπο κομμάτι και είναι εύκολο να προσαρτηθεί σε αυτό. Η X είναι γραμμένη στον χρωματικό του Ντο αλλά για λόγους τεχνικής ευκολίας μεταγράφηκε μία 3η μεγάλη κάτω. Τέλος λόγω αυτής της διαφοράς προτείνεται να παιχτεί μετά την E ή να παραληφθεί πλήρως.

Τέλος, η μορφή με την οποία εμφανίζεται η παρτιτούρα (σε φράσεις με επαναλήψεις) είναι για να δώσει στον μαθητή/ερμηνευτή –αφού αποκτήσει κάποιες βασικές θεωρητικές γνώσεις– τη δυνατότητα να μπορεί να επιλέξει ποιες φράσεις θα χρησιμοποιήσει και με ποια σειρά έτσι ώστε να δημιουργήσει τη δική του εκδοχή του Πατρούνινου⁵¹.

⁵¹ Αν και μία τέτοια ελευθερία σε εκτελεστή που δεν αποτελεί φορέα αυτής της παράδοσης δεν θεωρείται ορθή, φέρει έντονα την αίσθηση της δημιουργικότητας και κατ' επέκταση την θέληση του μαθητή για συμμετοχή στη διαδικασία της μάθησης. Επίσης αποτελεί πάγια τακτική των εκτελεστών, συνεπώς δεν αντιβαίνει στους κανόνες της εκτέλεσης του Πατρούνινου.





Προτεινόμενη δομή:

A B C A C' D E F (G) A

3.4.4 Στάνκαινα

Η ονομασία «Στάνκαινα» ή «Μουλάεβο» αναφέρεται σε μία ευρεία κατηγορία μελωδιών με κάποια κοινά γνωρίσματα. Βασική ομοιότητα όλων αυτών των μελωδιών είναι το μέτρο των έντεκα ογδών (11/8). Η διαφορά τους με τις μελωδίες του Πατρούνινου –που είναι επίσης σε μέτρο έντεκα ογδών– βρίσκεται στην διάταξη των ογδών. Σε όλες τις Στάνκαινα έχουμε 11/8 με το τριάρι να βρίσκεται στη μέση, δηλαδή η διάταξη των ογδών είναι της μορφής 2+2+3+2+2, και, επιπλέον, το tempo τους είναι πολύ πιο αργό σε σχέση με οποιοδήποτε άλλο tempo χορού της δυτικής Μακεδονίας. Κατά την εκτέλεσή τους παρατηρείται μία βαθμιδωτή επιτάχυνση του ρυθμού η οποία δεν σταματά μέχρι την ολοκλήρωση του κομματιού.

Ένα άλλο εξίσου σημαντικό χαρακτηριστικό αυτών των μελωδιών, είναι η μεγάλη ρυθμική ελαστικότητα και τα πολλά ποικίλματα (μουσικά στολίδια) με τα οποία εκτελούνται όταν έχουν ακόμα αργό tempo. Επειδή η Ευρωπαϊκή σημειογραφία δεν έχει τη δυνατότητα να αποτυπώσει αυτή την ελαστικότητα, χρησιμοποιούνται 4 «νέα» βοηθητικά σύμβολα⁵² που εξηγούνται παρακάτω:

-  = Στιγμαία επιτάχυνση
 -  = Επιτάχυνση που διατηρείται μέχρι εκεί που φτάνει η γραμμή
 -  = Στιγμαία επιβράδυνση
- 

⁵² Αν και τα σύμβολα σίγουρα βοηθούν στην οπτικοποίηση του ακούσματος, για κάποιον ο οποίος θέλει να ερμηνεύσει τα κομμάτια με ελαστικό tempo προτείνεται να ακούσει επανειλημμένα τις εκτελέσεις που υπάρχουν στη βιβλιογραφία έτσι ώστε να μπορέσει να τα αποδώσει διαισθητικά.

- = Επιβράδυνση που διατηρείται μέχρι εκεί που φτάνει η γραμμή

Στην παραδοτέα παρτιτούρα συμπεριλαμβάνονται δύο μελωδίες τύπου Στάνκαινα, η πρώτη ονομάζεται «Σουλεϊμάνοβο» ή “Σουλεϊμάν Αγάς” και η δεύτερη «Bukite Rasvivat», που στα ελληνικά αποδίδεται με τον τίτλο «Όταν μπουμπουκιάζουν οι οξιές» ή άλλους παρεμφερείς.

3.4.4.1 Σουλεϊμάνοβο

Το Σουλεϊμάνοβο αποτελείται από δύο μέρη που στην παραδοτέα παρτιτούρα εμφανίζονται ως Α και Β. Ο τρόπος διαδοχής τους διαφέρει από εκτέλεση σε εκτέλεση. Σε κάθε περίπτωση όμως, παρατηρούμε ότι κάθε φορά που επανεμφανίζονται τα μέρη Α και Β είναι εμφανώς παραλλαγμένα. Όπως και στους υπόλοιπους χορούς, έτσι και εδώ υπάρχει η βαθμιδωτή επιτάχυνση. Στην παρτιτούρα αναγράφονται δύο ταχύτητες –που διαχωρίζονται με παύλα– η πρώτη για το αργό μέρος του κομματιού και η επόμενη για το γρήγορο. Προς το τέλος του κομματιού σε ορισμένες εκτελέσεις δεν παίζονται τα Α και Β αλλά ένας μικρός αυτοσχεδιασμός στον οποίο το σόλο όργανο (συνήθως το κλαρίνο και σπανιότερα η τρομπέτα) δείχνει τις δεξιοτεχνικές του ικανότητες. Όπως και για το tempo, η παύλα στην προτεινόμενη δομή διαχωρίζει το αργό από το γρήγορο μέρος.

Προτεινόμενη δομή:

A B A B - A B

3.4.4.2 Bukite Rasvivat (Буките Развиват)

Το Bukite Rasvivat ή αλλιώς “Όταν μπουμπουκιάζουν οι οξιές”⁵³ χωρίζεται σε δύο κύρια μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελείται από μία και μόνο φράση η οποία

⁵³ Ο τίτλος στα ελληνικά αποτελεί ελεύθερη μετάφραση, πολλές φορές συναντάται και ως “Όταν ανθίζουν οι οξιές” ή κάτι παρόμοιο.

παίζεται επαναλαμβανόμενα και συνηθίζεται κάθε φορά που ακούγεται να είναι και ελαφρώς παραλλαγμένη. Επίσης κατά την κλιμακωτή επιτάχυνση του ρυθμού χάνεται η ρυθμική ελαστικότητα των φράσεων αλλά και πολλά από τα στολίδια τους. Η φράση αυτή έχει και η ίδια επαναλαμβανόμενο χαρακτήρα αφού είναι της μορφής A A1 B A2 B A2 με τα A, A1, A2 να ξεχωρίζουν μεταξύ τους μόνο στην πτώση τους.

Το δεύτερο μέρος της μελωδίας αποτελείται συνήθως από μία ή δύο σύντομες μελωδικές φράσεις σε άλλη τονικότητα και με πολλά χρωματικά στοιχεία. Αυτές οι φράσεις δεν είναι συγκεκριμένες και διαφέρουν από εκτελεστή σε εκτελεστή. Συνεπώς μπορούμε να πούμε πως το δεύτερο μέρος– τηρώντας πάντα τα παραπάνω στοιχεία– είναι περισσότερο αυτοσχεδιαστικό και στην κρίση του εκτελεστή. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος που το συγκεκριμένο μέρος αποφασίστηκε να μην μεταγραφεί και έτσι δεν εμφανίζεται στην παρτιτούρα.

Σε ορισμένες περιπτώσεις, πριν το τέλος του κομματιού ακούγεται για μία τελευταία φορά η αρχική μελωδία.

Προτεινόμενη δομή:

A B - A B

3.4.5 Πουσνίτσα

Η Πουσνίτσα που αλλιώς τη συναντάμε με τα ονόματα «Πουσεντνίτσα», «Πουσιντνίτσα»⁵⁴ ή «Γονατιστός»⁵⁵, είναι χορός σε μέτρο δεκαπέντε ογδών (15/8). Η διάταξη των ογδών είναι της μορφής 4+4+3+2+2⁵⁶. Το tempo της είναι γρήγορο ξεκινώντας μεταξύ του 150 και 180 bpm για το τέταρτο. Όπως και οι υπόλοιπες μελωδίες που έχουν μεταγραφεί, έτσι και εδώ το tempo αυξάνεται κλιμακωτά καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού.

⁵⁴ (Γκουράνη, σ. 436)

⁵⁵ «Χορεύεται μαζικά από νέους με δυνατά πόδια επειδή μπορούν να γονατίζουν, κατά τρόπο που τα καλάμια των ποδιών να εφάπτονται με το έδαφος και ταυτόχρονα να επανέρχονται σε διάσταση, σε όρθια θέση» (Καβακόπουλος 2005:229)

⁵⁶ Σύμφωνα όμως με τα βήματα του χορού και τα παλαμάκια που χτυπούν οι χορευτές που δεν χορεύουν, ο διαχωρισμός των ογδών είναι της μορφής 4+4+3+4.

Όπως αναφέρει η Γκουράνη «Συνδέεται με τον εορτασμό του γάμου» και «δεν λείπει σχεδόν ποτέ από τις παρουσιάσεις των χορευτικών συγκροτημάτων. Αντίθετα, δεν απαντάται συχνά σε γλέντια, εκτός και αν γίνει «παραγγελιά», γιατί πρόκειται για εξειδικευμένο και με δεξιότητες απαιτήσεις χορό, που τον καθιστά απαγορευτικό για τον πολύ κόσμο»⁵⁷.

Οι κύριες φράσεις από τις οποίες αποτελείται το κομμάτι είναι δύο, αυτές που στην παρτιτούρα ονομάζονται Α και Β. Στην παραδοτέα παρτιτούρα συνολικά συναντάμε 7 φράσεις. Οι δύο τελευταίες (Β1 και Β2) αποτελούν παραλλαγές της Β φράσης, ενώ οι υπόλοιπες τρεις (C, D και E) δεν συναντώνται σε όλες τις εκτελέσεις. Όλες οι φράσεις του κομματιού είναι δίμετρες. Εξάριση αποτελεί η φράση E που έχει διάρκεια τριών μέτρων αλλά και διαφορετικό τονικό κέντρο από όλες τις υπόλοιπες. Όλες οι φράσεις έχουν τονικό κέντρο το Ντο εκτός από την φράση E που έχει τονικό κέντρο τη Ρε και καταλήγει σε Σολ (4^η της Ρε, 5^η της Ντο) έτσι ώστε να μεταβούμε ομαλά και πάλι στη φράση Α ή στη Β (με τονικό κέντρο το Ντο).

Τέλος, η μορφολογική δομή του κομματιού μπορεί να διαφέρει από εκτέλεση σε εκτέλεση. Τα κοινά σημεία είναι πως όλες οι εκτελέσεις ξεκινάνε με το Α και στη συνέχεια το Β. Από εκεί και έπειτα συνηθίζεται να έχουμε την επανεμφάνιση του Β (με παραλλαγές π.χ. Β1 ή Β2)⁵⁸ αρκετές φορές και ενδιάμεσα μία από τις υπόλοιπες φράσεις κάθε φορά. Επίσης μπορεί να εμφανιστεί ξανά το Α αλλά πάντα πριν από το Β.

Προτεινόμενη δομή:

A B C (B-B1) D B2 E A (B-B1)

3.4.6 Πουστσένο

⁵⁷ (Γκουράνη, σ. 435)

⁵⁸ Συνήθως παίζεται το Β1, αντί για την επανάληψη του Β, γι' αυτό και στο παράδειγμα βρίσκονται μαζί σε μία παρένθεση και στην παρτιτούρα απουσιάζει η ένδειξη της επανάληψης από το Β1.

Το Πουιστσένο (Pučeno) το συναντάμε και με τις ονομασίες «Λεβέντικος» ή «Λυτός»⁵⁹. Αν και το μέτρο του είναι δεκαέξι όγδοα (16/8), ανήκει στους aksak ρυθμούς καθώς χωρίζεται σε εννέα συν επτά (9/8 + 7/8) και η τελική του διάταξη είναι της μορφής 2+2+2+3 + 2+2+3. Ορισμένες φορές μπορούμε να τον συναντήσουμε και στη διάταξη: 4+2+3 + 4+3⁶⁰. Το tempo του είναι αρκετά γρήγορο ξεκινώντας από περίπου 180 bpm για το τέταρτο και επιταχύνεται βαθμιαία.

Η δομή του είναι αρκετά συγκεκριμένη και αποτελείται συνήθως από μία μικρή ρυθμική εισαγωγή ενώ ακολουθούν δύο φράσεις που επαναλαμβάνονται με μικρές διαφοροποιήσεις. Στη συνέχεια, το κομμάτι συνήθως χρησιμοποιεί χρωματικά περάσματα (X) μέχρι να καταλήξει και πάλι στην αρχική φράση. Τέλος, συνηθίζεται να κλείνει με την φράση που βρίσκεται τελευταία στη παραδοτέα παρτιτούρα (E). Άρα, μία συνήθης μορφή του κομματιού με βάση τις φράσεις που εμφανίζονται στην παρτιτούρα θα μπορούσε να είναι η εξής:

Εισαγωγή A B A' A B X (C ή D) X' E E'

Όπου X' φράση/φράσεις επαναφοράς στο αρχικό τονικό κέντρο.

Επειδή όμως τα C και D αποτελούν τελείως διαφορετικό υλικό και εμφανίζονται και τα δύο με μεγάλη συχνότητα αποφασίστηκε να μεταγραφούν αμφότερα. Το C αποτελείται από μία μελωδία γραμμένη στον Φρύγιο τρόπο ενώ η D είναι μελωδία που παίζεται πάντα με τονικό κέντρο ένα διάστημα δευτέρας μεγάλο (2M) πάνω από το αρχικό τονικό κέντρο. Τέλος, στην παρτιτούρα εμφανίζονται φράσεις που βοηθούν στην ομαλή μετάβαση των φράσεων C και D, που εμφανίζονται με τα ονόματα X1 και X2.

Προτεινόμενη:

Εισαγωγή A B A' A B X1 C X2 D E

⁵⁹ Άλλες ονομασίες που μπορούμε να βρούμε είναι: «Τζέμο», «Κοφτός», «Νατρί», «Γερόντικος», «Κουτσός» (Καβακόπουλος 2005:37)

⁶⁰ (Καβακόπουλος 2005:37)

4. Επίλογος

4.1 Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα και δημιουργία

Ο αρχικός στόχος της παρούσας διπλωματικής ήταν η δημιουργία υλικού για την κλασική κιθάρα σε σύνθετα μέτρα, μέσα από την μεταγραφή μελωδιών της δυτικής Μακεδονίας. Το υλικό που δημιουργήθηκε μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την εξοικείωση του/της μαθητευόμενου/ης εκτελεστή/τριας με τους ρυθμούς αυτούς, αλλά και με τα σύνθετα μέτρα γενικότερα. Επίσης, μπορεί να βοηθήσει οποιονδήποτε κιθαριστή να εξοικειωθεί με τις μελωδίες της παράδοσης της δυτικής Μακεδονίας αλλά και να τον ωθήσει να μάθει περισσότερα για αυτή.

Αν και τα παραπάνω αποτελούν καίριους λόγους κάποιος κιθαριστής (είτε ως εκτελεστής, είτε ως δάσκαλος) να χρησιμοποιήσει το παραδοτέο υλικό, αυτό συνεχίζει να αποτελεί μία πολύ καλή μορφή ασκήσεων. Σε αυτή τη μορφή καθίσταται δυσκολότερο να παιχτεί από κάποιον εκτελεστή σε συναυλία και –κατ' επέκταση– να φτάσει στα αυτιά του κοινού και να γίνει ευρέως γνωστότερη αυτή η πλούσια πολιτισμική παράδοση της Μακεδονίας. Έτσι προτείνεται –με βάση τα τεμάχια που δημιουργήθηκαν– να γίνουν νέες μεταγραφές-συνθέσεις για κλασική κιθάρα που να εκμεταλλεύονται στο έπακρο τις εκτελεστικές δυνατότητες του οργάνου.

Προτάσεις για αυτές τις νέες συνθέσεις είναι η καλύτερη αποτύπωση των στοιχείων αλλά και του ύφους με προσθήκη από 3ες παράλληλες, συμπληρωματικές μελωδικές γραμμές (δεύτερες φωνή), ρυθμικά σχήματα κόντρα-στο-βασικό παλμό κρουσμάτων των κρουστών (όπως κάνει πολλές φορές το νταούλι), χρήση τεχνικών με χτυπήματα πάνω στην κιθάρα κ.α. Κάτι τέτοιο, θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί και από τον γράφοντα, μόνο που θα ανέβαζε το επίπεδο δυσκολίας των τεμαχίων και θα αναιρούσε τον –εισαγωγικό στα σύνθετα μέτρα της Μακεδονίας– μαθητικό χαρακτήρα του υλικού που έχει δημιουργηθεί. Παρακάτω θα αναφερθεί μία πρώτη συνθετική προσπάθεια που έγινε με κύριο γνώμονα τον πειραματισμό πάνω στο ρυθμομελωδικό υλικό του Ράικου.

Βιβλιογραφία

Βαξεβάνου, Θεοδώρα. “Τραγουδώντας χωρίς λόγια: Γλώσσα και ταυτότητα στο Μεσημέρι Έδεσσας.”. Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2020

Βλαχοδήμος, Μιχάλης. “Συλλογή, δημιουργία και καταγραφή εκπαιδευτικού υλικού για το ατομικό μάθημα της κλασικής κιθάρας στα μουσικά σχολεία, κατά τις οδηγίες του ΦΕΚ 2858/28-12-2015: επίπεδα 2 και 4”. Πτυχιακή Εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2020

Γκουράνη, Θεοδώρα. “Η παραδοσιακή μουσική των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας. Εντοπισμός και έρευνα του τοπικού ρεπερτορίου”. Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2014.

Εμπειρικός, Λεωνίδας. *Ετερότητες & Μουσική στα Βαλκάνια, τα κείμενα, τετράδιο 4: Γλωσσικά όρια και πολιτικά σύνορα στα τραγούδια των σλαβοφώνων στην Ελλάδα*. Άρτα: Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, 2008: 48-59.

Ιωαννίδου, Αλεξάνδρα. “Η κωδικοποίηση της γλώσσας βασίστηκε στις κεντρικές διαλέκτους της περιοχής της σημερινής ΠΓΔΜ. Ως κατευθυντήρια γραμμή χρησίμευσε σαφώς η αναγκαιότητα απομάκρυνσης της γλώσσας απ’ τα βουλγαρικά στοιχεία” Η Αυγή (Φεβρουάριος 2018)
https://www.avgi.gr/politiki/266754_ohi-slabiki-dialektos-glossa-einai

Καβακόπουλος, Παντελής. *Σκοποί και Χοροί της Βορειοδυτικής Μακεδονίας*. Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής, 2005.

Καβακόπουλος, Παντελής, *Ανθολογία δημοσιευμάτων και ανακοινώσεων 1954-2008*, «Μουσικολογική και ηθογραφική θεώρηση των χορών του Νομού Πέλλας Α΄ πανελλήνιο επιστημονικό συμπόσιο. Ιστορία και πολιτισμός» (1992) Αθήνα:ΙΕΜΑ, 2009.

Καρακαλπακίδης, Γιάννης. “Τα χάλκινα πνευστά στις λαϊκές ορχήστρες της δυτικής Μακεδονίας και το τοπικό γλωσσικό ιδίωμα”. Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, 2009

- Καρδάμης, Κώστας. «Σκέψεις για την προϊστορία της μπάντας στα Επτάνησα», Τριμηνιαίο Δελτίο, τεύχος 3, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2006. <https://users.ionio.gr/~GreekMus/pubgr/newsletter/nl003.pdf>
- Κοντογιώργη, Ελισάβετ. *Σλαβόφωνοι και Πρόσφυγες. Κοινωνικές, δημογραφικές και εθνολογικές πλευρές του Μακεδονικού Ζητήματος κατά τη μεσοπολεμική περίοδο*. 1998. <https://ojs.lib.uom.gr/index.php/ValkanikaSymmeikta/article/download/400/407>
- Λάιος, Αθανάσιος. “Παραδοσιακοί ρυθμοί” www.musicking.gr. Ιούλιος, 12, 2022. <https://www.musicking.gr/articles/greektraditionalrhythms/?lang=el>
- Μαλιάρας, Νικόλαος. «Οι εθνικές σχολές», στις σημειώσεις του μαθήματος “Συνοπτική Ιστορία της Ευρωπαϊκής Μουσικής.”, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, 2015. <https://opencourses.uoa.gr/modules/units/?course=MUSIC100&id=1148>
- Μαντέλλος, Περικλής. “Συλλογή, δημιουργία και καταγραφή εκπαιδευτικού υλικού για το ατομικό μάθημα της κλασικής κιθάρας στα μουσικά σχολεία, κατά τις οδηγίες του ΦΕΚ 2858/28-12-2015: επίπεδα 1 και 3”. Πτυχιακή Εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2020
- Μέτσιοι, Παύλος. “Το πέρασμα των κομπανιών των χάλκινων πνευστών στον 21^ο αιώνα”. Πτυχιακή Εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2010
- Παπαδόπουλος, Δημήτριος. “Η μουσική παράδοση της Αλμπωπίας δισκογραφία και τραγούδια χωρίς λόγια”. Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, 2017
- Gillies, Malcolm. “Bartók, Béla” *Groove Music Online* (January 2001): 6-8. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40686>
- Kurt Reinhart and Martin Strokes. “Turkey” *Groove Music Online* (January 2001): 6-8. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44912>
- Mazower, Mark. *Salonica, City of Ghosts: Christians, Muslims and Jews 1430-1950*. Λονδίνο: Harper Perennial, 2004

Michels, Ulrich. *Άτλας της Μουσικής: Τόμος II*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1999.

Οπτικοακουστικό υλικό

(Ζαβλιτσένα 01) “ZABΛITΣENA (Τρίτε Πάτι) - Γιώργος Ασαρτζής, Χάλκινα Γουμένισσας.” Ανεβασμένο από “Pantelis Voukantsis” Απρίλιος 21, 2021. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=J2VLQ158SNU>

(Ζαβλιτσένα 02) Ζαβλιτσένα - Χάλκινα Ηχοχρώματα / Μεσημέρι “2016.” Ανεβασμένο από “Γιώργος Θάνου” Οκτώβριος 28, 2016. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tr1vrgelwY4>

(Ζαβλιτσένα 03) Ζαβλιτσένα / Παύλος Ματρακούλιας / Ασβεσταριό Πέλλας “2019.” Ανεβασμένο από “Γιώργος Θάνου” Ιούνιος 19, 2019. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qj6tU5pX4J0>

(Ζαβλιτσένα 04) Ζαβλιτσένα - Zavlitsena. Μάιος 31, 2015. Ανεβασμένο από “JONNY G.” YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WHpCO_lO3lc

(Ζαβλιτσένα 05) Τρίτε Πάτι, Ζαβλιτσένα, Μάσκο - Χάλκινα Ηχοχρώματα “2016.” Ανεβασμένο από “Γιώργος Θάνου” Νοέμβριος 30, 2016. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4IIsTu87Nt0>

(Πατρούνινο 01) Ακριτες Αλμωπιας-Πατρούνινο. Ανεβασμένο από “takis m” Αύγουστος 31, 2013. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OA6xAWGTjI4>

(Πατρούνινο 02) Αθηνά Συσκάκη - Πατρούνινο. Ανεβασμένο από “Greek Traditional Violin - University of Macedonia” Φεβρουάριος 13, 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tdKy5VpPjNM>

(Πατρούνινο 03) Πατρούνινο, Πουσσένο - Μανώλης Καραβίδας. Ανεβασμένο από “Greek Traditional Violin - University of Macedonia” Φεβρουάριος 5, 2021. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Up97ouhfoFA>

(Πατρούνινο 04) *Πατρούνινο Ζλατάνης*. Ανεβασμένο από “Greek_Culture” January 15, 2012. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2l_rOpAlvz0

(Πατρούνινο 05) *Πατρούνινο (Μακεδονίας)*. Ανεβασμένο από “Παλλήνη Μουσικό” Μάρτιος 26, 2015. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=wjvno2K49GE>

(Πατρούνινο 06) *Πατρούνινο*. Ανεβασμένο από “Greek Traditional Violin - University of Macedonia” Φεβρουάριος 12, 2021. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=F9Lf66WPknl>

(Πουσνίτσα 01) *ΚΕΝΤΡ. ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ (ΧΟΡΟΣ: ΠΟΥΣΝΙΤΣΑ)*. Ανεβασμένο από “ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΡΕΚΑΣ” Μάιος 18, 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=V92iRW9MBf8>

(Πουσνίτσα 02) *ΠΟΥΣΝΙΤΣΑ - ΓΟΥΜΕΝΙΣΣΑ ΚΙΛΚΙΣ*. Ανεβασμένο από “48vasilis” Φεβρουάριος 26, 2011. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=foda2VcF-OI>

(Πουσνίτσα 03) *Πουσνίτσα - Χαλκίνα Γουμενισσας*. Ανεβασμένο από “ΡΑΟΚorDEATH” Μάιος 13, 2013. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=9D6ulR8AvZs>

(Ράικος 01) *Ράικο - Ελληνικοί Μακεδονικοί παραδοσιακοί χοροί*. Ανεβασμένο από “ο γαρεφιώτης” Ιούνιος 22, 2014. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=wg6i6pKOhyl>

(Ράικος 02) *Χάλκίνα Ηχοχρώματα - Ράικο*. Δεκέμβριος 31, 2021. Ανεβασμένο από “Χαλκίνα Ηχοχρώματα” YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=jGomtgI1r0Y>

(Ράικος 03) *Αθηνά Λαμπίρη - Ράικο / Χορός Μακεδονίας (Lanva)*. Ανεβασμένο από “Athena Labrini” Μάρτιος 1, 2012. YouTube.
<https://youtu.be/Qdl54jwNpo0>

- (Ράικος 04) *Banda Entopica - Ράικο*. Απρίλιος 19, 2020. Ανεβασμένο από “Banda Entopica” YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rWhBYL1zxAc>
- (Ράικος 05) *Ράικος(σολο κιθαρα)-raikos(solo guitar)*. Ανεβασμένο από “Goulas Haralampos” Σεπτέμβριος 20, 2021. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UM5GU8PcAis>
- (Σουλειϊμόνοβο 01) *Σουλειϊμόνοβο, Αλμωπία*. Ανεβασμένο από “Πολιτιστικό Σωματείο ‘Χορός και Τέχνη’” Νοέμβριος 24, 2019. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=qWCgqkmhyUE&t=36s>
- (Σουλειϊμόνοβο 02) *Σουλειϊμόνοβο - Παράσχος Δημήτρης*. Ανεβασμένο από “Giorgos Ziog” Μάιος 14, 2012. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=AnDYdAHB36E>
- (Σουλειϊμόνοβο 03) *Σουλειϊμόνοβο*. Ανεβασμένο από “Αρχείο Ελληνικού Χορού Greek Dance Archive” Σεπτέμβριος 7, 2016. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=nULfHQ1b2K0>
- (Σουλειϊμόνοβο 04) *Χρυσοδάκτυλοι Σουλειϊμόνοβο Αριδαία 2015*. Ανεβασμένο από “Χρυσοδάκτυλοι” Νοέμβριος 30, 2016. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ppJLPllJd0U>
- (Bukite Rasvivat 01) *Όταν ανθίζουν οι οξιές (Μπούκιτε ρασβίβατ)*. Ανεβασμένο από “Αννα Υφαντιδου” Μάιος 22, 2015. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=V2g0cti4voo>
- (Bukite Rasvivat 02) *Οξιές Ανθίζουν-ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ-Λευκάδια*. Ανεβασμένο από “Αγία Paraskevi” Μάιος 17, 2011. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=mIY2mEi1Pcl>
- (Bukite Rasvivat 03) *Όταν ανθίζουν οι οξιές - Ορχήστρα Νύση - Γιαννάκη (Orhistra Nisi - Giannaki)*. Ανεβασμένο από “JONNY G.” Ιούνιος 26, 2014. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UEvuo3TDCFQ>

(Bukite Rasvivat 04) Μπούκιτε Ρασβίβατ - Banda Entorica / Γιαννισά "2019."

Ανεβασμένο από "Γιώργος Θάνου" Δεκέμβριος 19, 2019. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=TgGbdg96JCM>

Παράρτημα

Παρτιτούρες του έργου:
Σπουδές Μακεδονικής Σουίτας

1. Ράικος
2. Ζαβλιτσένα
3. Πατρούνινο
4. Στάνκενα (2)
 - a. Σουλειμάνοβο
 - b. Bukite Rasnivat
5. Πουσνίτσα
6. Πουστσένο

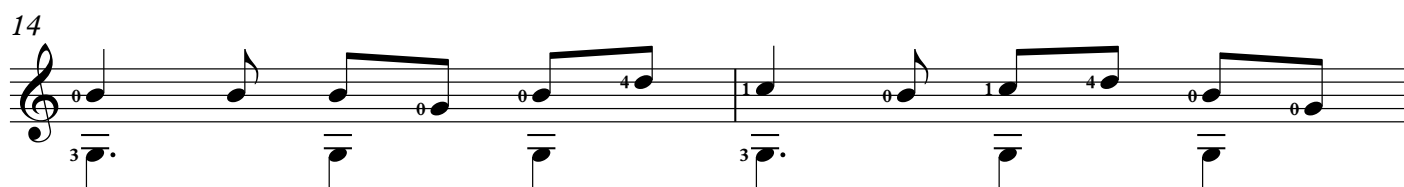
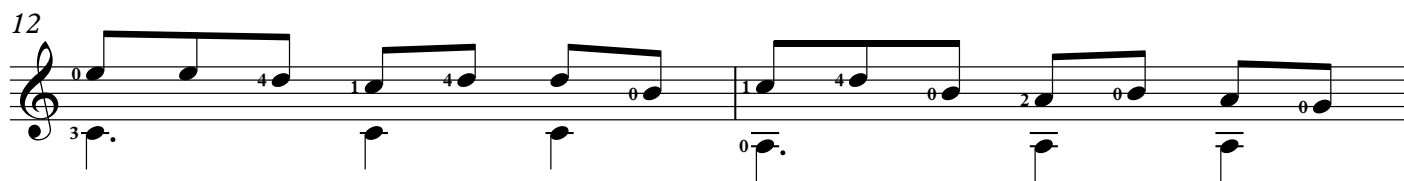
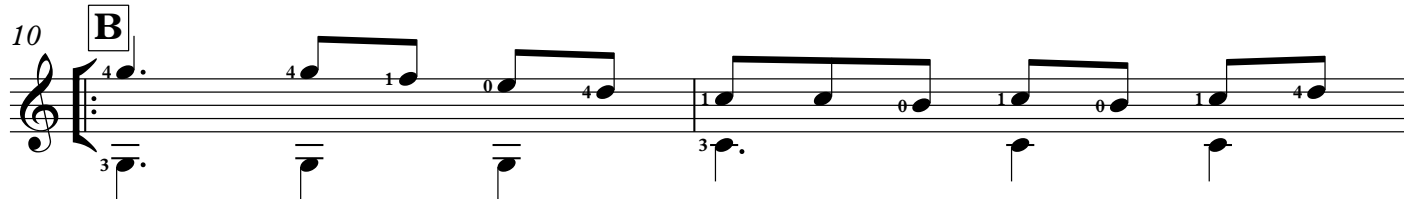
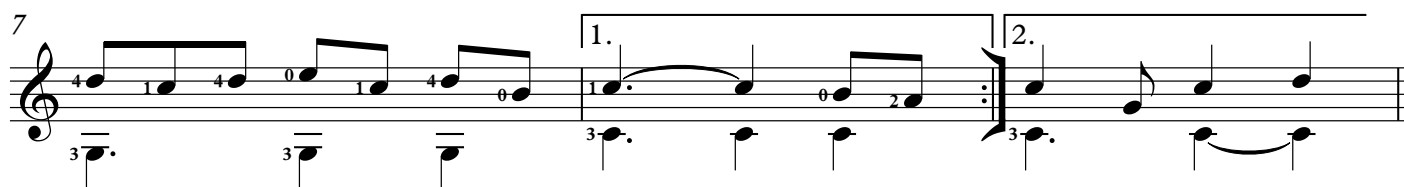
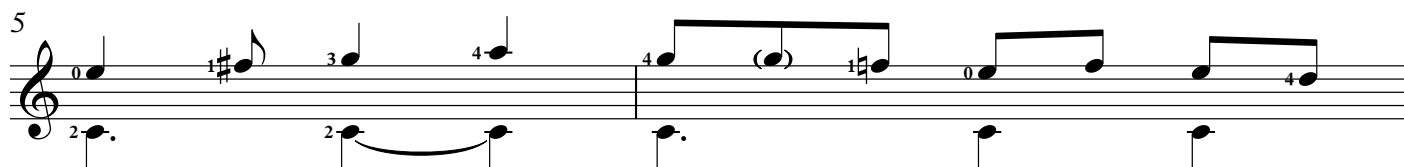
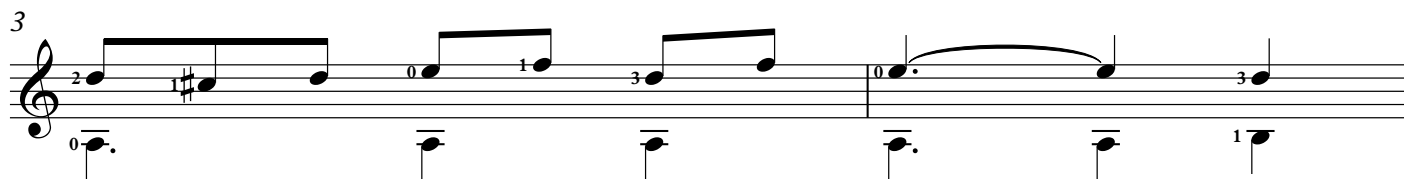
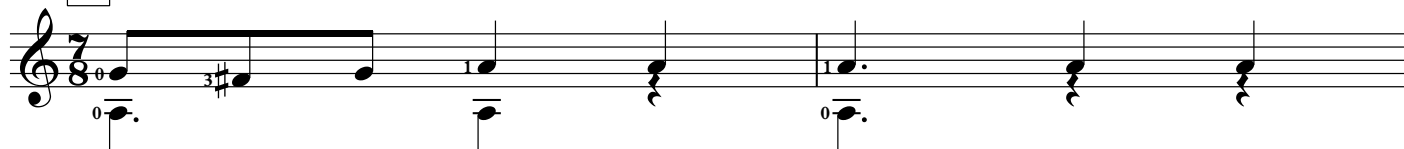
Ράικος

Προτεινόμενη Δομή:
A B C D E Z F1 F2 G

Μεταγραφή:
Μαντέλλος Περικλής

♩=190

A



20 **C**

Musical staff for measure 20. Treble clef, C major. Notes: G4 (0), A4 (3), B4 (0), C5 (2), B4 (0), A4 (1), G4 (0), F#4 (4). Bass clef: G3 (0), F#3 (0), E3 (0), D3 (0), C3 (0), B2 (0), A2 (0), G2 (0). Fingering: 0, 3, 0, 2, 0, 1, 0, 4.

Musical staff for measure 22. Treble clef, C major. Notes: G4 (0), A4 (4), B4 (1), C5 (0), B4 (1), A4 (0), G4 (1), F#4 (4). Bass clef: G3 (0), F#3 (0), E3 (0), D3 (0), C3 (0), B2 (0), A2 (0), G2 (0). Fingering: 0, 4, 1, 0, 1, 0, 1, 4.

Musical staff for measure 24. Treble clef, C major. Notes: G4 (0), A4 (3), B4 (0), C5 (2), B4 (0), A4 (1), G4 (0), F#4 (4). Bass clef: G3 (0), F#3 (0), E3 (0), D3 (0), C3 (0), B2 (0), A2 (0), G2 (0). Fingering: 0, 3, 0, 2, 0, 1, 0, 4.

Musical staff for measure 26. Treble clef, C major. Notes: G4 (0), A4 (4), B4 (1), C5 (1), B4 (1), A4 (0), G4 (1), F#4 (4). Bass clef: G3 (0), F#3 (0), E3 (0), D3 (0), C3 (0), B2 (0), A2 (0), G2 (0). Fingering: 0, 4, 1, 1, 1, 0, 1, 4.

28 **D**

Musical staff for measure 28. Treble clef, D major. Notes: D4 (4), E4 (0), F#4 (4), G4 (4), F#4 (1), E4 (0), D4 (0), C#4 (0). Bass clef: D3 (0), C#3 (0), B2 (0), A2 (0), G2 (0), F#2 (0), E2 (0), D2 (0). Fingering: 4, 0, 4, 4, 1, 0, 0, 0.

Musical staff for measure 30. Treble clef, D major. Notes: D4 (0), E4 (2), F#4 (1), G4 (0), F#4 (0), E4 (1), D4 (4), C#4 (1). Bass clef: D3 (3), C#3 (0), B2 (0), A2 (0), G2 (0), F#2 (0), E2 (3), D2 (0). Fingering: 0, 2, 1, 0, 0, 1, 4, 1.

Musical staff for measure 32. Treble clef, D major. Notes: D4 (4), E4 (0), F#4 (0), G4 (0), F#4 (1), E4 (0), D4 (0), C#4 (0). Bass clef: D3 (0), C#3 (0), B2 (0), A2 (0), G2 (0), F#2 (0), E2 (0), D2 (0). Fingering: 4, 0, 0, 0, 1, 0, 0, 0.

Musical staff for measure 34. Treble clef, D major. Notes: D4 (0), E4 (2), F#4 (2), G4 (1), F#4 (2), E4 (0), D4 (0), C#4 (2). Bass clef: D3 (0), C#3 (0), B2 (0), A2 (0), G2 (3), F#2 (0), E2 (0), D2 (0). Fingering: 0, 2, 2, 1, 2, 0, 0, 2.

36 **E**

Musical staff for measure 36. Treble clef, E major. Notes: E4 (1), F#4 (0), G#4 (1), A4 (0), B4 (2), A4 (0), G#4 (1), F#4 (0). Bass clef: E3 (0), D#3 (4), C#3 (0), B2 (0), A2 (0), G#2 (3), F#2 (4), E2 (0). Fingering: 1, 0, 1, 0, 2, 0, 1, 0.

38

40

44 **Z**

46

48

50

53

56 **F1**

58

60

Musical staff 60: Treble clef, two staves. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass: quarter notes G2, F2, E2, D2. Fingering: 1, 0, 4, 0, 0, 4, 2#.

62

Musical staff 62: Treble clef, two staves. Melody: quarter notes D5, E5, F5, G5. Bass: quarter notes C2, B1, A1, G1. Fingering: 1, 3, 3, 0, 1, 1.

64 **F2**

Musical staff 64: Treble clef, two staves. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass: quarter notes G2, F2, E2, D2. Fingering: 0, 4, 0, 2#, 4, 1#, 0, 4.

66

Musical staff 66: Treble clef, two staves. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass: quarter notes G2, F2, E2, D2. Fingering: 0, 0, 0, 3, 0, 0.

68

Musical staff 68: Treble clef, two staves. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass: quarter notes G2, F2, E2, D2. Fingering: 3#, 2#, 1, 0, 2, 3, 1, 3, 1, 0, 1, 1.

72

Musical staff 72: Treble clef, two staves. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass: quarter notes G2, F2, E2, D2. Fingering: 0, 3#, 2#, 1, 0, 1, 3, 2, 0.

74

Musical staff 74: Treble clef, two staves. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass: quarter notes G2, F2, E2, D2. Fingering: 2, 2, 2, 0, 0, 0.

76 **G**

Musical staff 76: Treble clef, two staves. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass: quarter notes G2, F2, E2, D2. Fingering: 0, 3, 2#, 3, 0, 2, 1, 0, 1, 0, 0.

78

Musical staff 78: Treble clef, two staves. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass: quarter notes G2, F2, E2, D2. Fingering: 3b, 1, 0, 3, 1, 0, 0, 0.

80

Musical notation for measures 80 and 81. Measure 80 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of dotted half notes: G2, G2, G2, G2, G2, G2. Measure 81 continues the melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues: G2, G2, G2, G2, G2, G2.

82

Musical notation for measures 82 and 83. Measure 82 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of dotted half notes: G2, G2, G2, G2, G2, G2. Measure 83 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of dotted half notes: G2, G2, G2, G2, G2, G2. The text "C II" is written above the staff in measure 83.

Ζαβλιτσένα

1

Προτεινόμενη Δομή:
A B C D A' F A' D A'

Μεταγραφή:
Μαντέλλος Περικλής

♩=140

A

tr

tr

B

3

C

1.

D.C.

Γέφυρα για D

2.

C II

D

tr

tr

F

A'
②

1. ② 2.

E

Πατρούνιο

Προτεινόμενη Δομή:
A B C A C' D E F (G) A

Μεταγραφή:
Μαντέλλος Περικλής

♩=160

A

C III

B

C

C III

D

E

23 F CI ——— CI ———

27 G

29

31 C'

33

35 X

37

Στάνκενα

Σουλειμάνοβο

Προτεινόμενη Δομή:
A B - A B

Μεταγραφή:
Μαντέλλος Περικλής

$\text{♩} = (95/100) - (160/170)$

A

4

6

8

B

10

12

Musical notation for measures 14 and 15. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 14 contains a sequence of eighth notes with triplets and a trill. Measure 15 continues the sequence with a trill and a final note. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4. Trills are marked with 'tr' and a slur.

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 contains a sequence of eighth notes with triplets and a trill. Measure 17 contains a first ending (1.) and a second ending (2.), both with trills. The second ending concludes with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4. Trills are marked with 'tr' and a slur.

Σημείωση:

Η δεύτερη βόλτα του μέρους Β παίζεται μόνο την τελευταία φορά που εμφανίζεται το μέρος Β.

Στάνκενα

Bukite Rasvivat - Όταν μπουμπουκιάζουν οι οξιές

Προτεινόμενη Δομή:

A B - A B

Μεταγραφή:

Μαντέλλος Περικλής

♩ = 95 - 160

A

14

B

18

Musical notation for measures 18 and 19. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 18 contains a sequence of notes: G4 (fingering 0), A4 (fingering 2), B4 (fingering 1), C5 (fingering 4), D5 (fingering 1), E5 (fingering 4), F5 (fingering 1), G5 (fingering 0), A5 (fingering 4), B5 (fingering 1), C6 (fingering 0), D6 (fingering 4), E6 (fingering 1), F6 (fingering 0), G6 (fingering 4). Measure 19 contains: G6 (fingering 1), A6 (fingering 4), B6 (fingering 1), C7 (fingering 4), D7 (fingering 1), E7 (fingering 4), F7 (fingering 1), G7 (fingering 0), A7 (fingering 4), B7 (fingering 1), C8 (fingering 0), D8 (fingering 4), E8 (fingering 1), F8 (fingering 0), G8 (fingering 4). The bottom staff shows bass clef accompaniment with notes: G2 (fingering 1), F2 (fingering 3), E2 (fingering 3), D2 (fingering 3), C2 (fingering 3), B1 (fingering 3), A1 (fingering 3), G1 (fingering 3), F1 (fingering 3), E1 (fingering 3), D1 (fingering 3), C1 (fingering 3), B0 (fingering 3), A0 (fingering 3), G0 (fingering 3).

20

Musical notation for measures 20 and 21. The top staff continues the sequence: G6 (fingering 1), A6 (fingering 4), B6 (fingering 1), C7 (fingering 4), D7 (fingering 1), E7 (fingering 4), F7 (fingering 1), G7 (fingering 0), A7 (fingering 4), B7 (fingering 1), C8 (fingering 0), D8 (fingering 4), E8 (fingering 1), F8 (fingering 0), G8 (fingering 4). The bottom staff continues the bass clef accompaniment: G2 (fingering 3), F2 (fingering 3), E2 (fingering 3), D2 (fingering 3), C2 (fingering 3), B1 (fingering 3), A1 (fingering 3), G1 (fingering 3), F1 (fingering 3), E1 (fingering 3), D1 (fingering 3), C1 (fingering 3), B0 (fingering 3), A0 (fingering 3), G0 (fingering 3).

Πουσνίτσα

⑥ = D

♩ = 150

Προτεινόμενη Δομή:
A B C (B B1) D B2 E A (B B1)

Μεταγραφή:
Μαντέλλος Περικλής

A

15/8

3 B

5 C

7 D

9 E

11

12 B1

14 B2

Πουστσένο

Προτεινόμενη Δομή:
A B A' B X1 C X2 D E

Μεταγραφή:
Μαντέλλος Περικλής

♩ = 180

16/8

3

5 **A**

7

9 **B**

11

13 **A'**

15

X1

17

C

19

21

23

25

X2

26

D

28

30

32 **E**

tr

34

tr

36 **A'**

tr

38

tr

39

rit.