

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ
ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ ΚΑΙ ΔΙΑΣΚΕΥΩΝ ΤΗΣ
“ΦΡΑΓΚΟΣΥΡΙΑΝΗΣ” ΤΟΥ ΜΑΡΚΟΥ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

του φοιτητή Ποιμενίδη Άγγελου

ΑΕΜ: 1414

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κίτσιος Γεώργιος, λέκτορας



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2018

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών κύριο Κίτσιο Γεώργιο για την πολύτιμη στήριξη του στις διαδικασίες περάτωσης της παρούσας έρευνας καθώς και για την συνεργασία του δίχως την οποία η ολοκλήρωση της εργασίας δεν θα ήταν εφικτή. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συναδέλφους και συνεργάτες μου Νίκο Μυρογιάννη – Κούκο και Αργύριο Πουρνάρη για την πολύτιμη βοήθεια που μου παρείχαν και για τις σημαντικές συμβουλές τους.

Τέλος, θα ήθελα να δώσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον ερευνητή της Ελληνικής μουσικής και ραδιοφωνικό παραγωγό, κύριο Γιώγλου Αθανάσιο για τις πολύτιμες πληροφορίες που παρέχονται μέσα από τα σπουδαία άρθρα του σχετικά με το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι.

Πίνακας Περιεχομένων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
A.1. Θεωρητικό υπόβαθρο.....	4
A.1.1 Σχετικά με την επιλογή της Φραγκοσυριανής και των επανεκτελέσεων της.....	14
A.1.2 Εξέλιξη της έρευνας στον χρόνο.....	15
A.2 Δομή της εργασίας.....	18
1^ο ΜΕΡΟΣ	
1.1 Βιογραφικά στοιχεία του Μάρκου Βαμβακάρη.....	19
1.2 Συνθετικό και στιχουργικό ύφος Μ. Βαμβακάρη	23
2^ο ΜΕΡΟΣ	
Αναλύσεις των επανεκτελέσεων & διασκευών της “Φραγκοσυριανής”	
2.1 Μεθοδολογία Ανάλυσης των επανεκτελέσεων.....	25
2.2 Πίνακας συμβόλων.....	29
2.3 Κατάλογος των επανεκτελέσεων της “Φραγκοσυριανής” με χρονολογική σειρά	
2.3.1 Πρωτότυπη εκτέλεση – Μ. Βαμβακάρης – Φραγκοσυριανή -1935.....	32
2.3.2 «45αρια» Γρηγόρης Μπιθικώτσης – 1961.....	63
2.3.3 «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» Μ. Χατζιδάκις – 1962.....	91
2.3.4 «45 στροφές» Γιάννης Πουλόπουλος – 1967.....	130
2.3.5 «Μάρκος ο Δάσκαλός μας» Σταύρος Ξαρχάκος – 1968.....	154
2.3.6 «Ρίζες» Γιάννης Μαρκόπουλος – 1980.....	198
2.3.7 «Τα Λειτουργικά Του Μ. Χατζιδάκι» Φλέρυ Νταντωνάκη – 1991.....	234
2.3.8 «12 μέρες στην Jamaica» Locomondo – 2005	262
2.3.9 «Τα Reggetika» Trio Tekke – 2009.....	302
2.3.10 «Rempetiko Gymnastas» Contrato per Karelias -V.Capossela – 2012.....	330
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	375
Βιβλιογραφία.....	403
Περιεχόμενα CD.....	406

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A.1. Θεωρητικό υπόβαθρο

Καθώς η παρούσα μελέτη αφορά ζητήματα που δεν άπτονται άμεσα μιάς αναλυτικής διαδικασίας που αφορά τη λόγια Δυτική μουσική παράδοση, κρίνεται σκόπιμη η επεξήγηση και αποσαφήνιση του θεωρητικού πλαισίου στο οποίο εντάσσεται η έρευνα και το οποίο καθορίζει τη φύση και τις ιδιαιτερότητές της.

Πρώτος όλων θα πρέπει να τεθεί ο προβληματισμός γύρω από το ευρύτερο πλαίσιο εκείνου που συνοπτικά αποκαλείται «δημοφιλής μουσική» (popular music) και η διερεύνηση τόσο του ίδιου του όρου, όσο και της επιστήμης που ασχολείται με τη φύση του (popular musicology). Ο προσδιορισμός αυτός δεν είναι πάντα σαφής και καθολικά αποδεκτός από τα μέλη της επιστημονικής κοινότητας. Ωστόσο, έχει σταδιακά επικρατήσει, κυρίως από ιστορικής σκοπιάς, η ταύτιση του «δημοφιλούς» με το «λαϊκό», και τελικώς με μία ταξική αντίληψη του πολιτισμικού φάσματος που καθορίζει τη μουσική αυτή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί για τον ισχυρισμό αυτό η δόμηση των Δυτικών κοινωνιών (και ιδιαιτέρως της Βρετανίας και των Η.Π.Α.) μετά τη Βιομηχανική επανάσταση και μέχρι τις μέρες μας (Middleton 1990, 3). Σε κάθε περίπτωση, το επιστημονικό πεδίο που αφορά την popular music, εκκινείται και βρίσκει εύφορο έδαφος εντός της διαλεκτικής που σχετίζεται με την κριτική αντίληψη της μουσικής (critical musicology), η οποία ασχολείται πρωταρχικά με το διαχωρισμό του κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου της «δημοφιλούς» μουσικής από εκείνο που χαρακτηρίζει της λόγια Δυτική μουσική και την παράδοσή της. Έτσι, μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως η popular musicology προσεγγίζει πρωτίστως την κριτική αντίληψη και ανάλυση των μουσικών κειμένων, χωρίς όμως να παραγνωρίζεται το περιβάλλον μέσα στο οποίο ενυπάρχει η popular music. Το περιβάλλον αυτό δεν αποτελεί εδώ παράρτημα της επιστημονικής καταγραφής, αλλά θεμελιώδες στοιχείο της (Scott 2009, 2). Η παρατήρηση αυτή, όπως και αρκετές άλλες σχετικά με την popular music και το περιβάλλον της, αναδεικνύεται και από την πολύ πρόσφατη μελέτη της Γεωργίας Μίσχου (2016).

Όπως επισημάνθηκε παραπάνω, η τοποθέτηση του όρου «popular music» σε συγκεκριμένα πολιτισμικά, ταξικά, αισθητικά και υφολογικά πλαίσια υπήρξε κατά γενική ομολογία ανεπιτυχής, λόγω της πληθώρας και ποικιλομορφίας των

φαινομένων εκείνων που ο όρος κλήθηκε κατά καιρούς να καλύψει. Ταυτόχρονα, το ίδιο πρόβλημα παρουσιάστηκε και στη μελέτη του όρου: η ανάγκη για την εγκαθίδρυση και ανάπτυξη μίας ξεχωριστής μεθοδολογίας ανάλυσης, ξεχωριστής από εκείνες που είχαν ήδη επικρατήσει για τη λόγια μουσική, δε θεωρήθηκε απαραίτητη. Και η ανεπάρκεια της ήδη υπάρχουσας αναλυτικής προσέγγισης δεν έγινε άμεσα αντιληπτή από τους ερευνητές. Αποτέλεσμα αυτών, υπήρξε η περιθωριοποίηση της popular musicology ως μιάς ατυχούς απομίμησης των υπόλοιπων, πιο «αυστηρά» τεκμηριωμένων πεδίων επιστημονικής έρευνας (Moore 2003, 2). Τα προβλήματα που παρουσιάστηκαν στην τοποθέτηση της popular musicology σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, οδήγησαν πολλές φορές στη ρήξη ανάμεσα σε αμιγώς μουσικολογικές προσεγγίσεις των ερευνών και σε άλλες που πρόκριναν την θεώρηση των πραγμάτων μέσα από μία κοινωνιολογική ή ανθρωπολογική σκοπιά (Moore 2003, 4). Η τελευταία, κυριάρχησε σε συζητήσεις που αφορούν τη σχέση της κοινωνίας και της μουσικής πράξης με την ολοένα και ανερχόμενη μουσική βιομηχανία, αλλά και την αντίληψη της popular music σε συνάρτηση με τις οποιεσδήποτε τάσεις εμπορευματοποίησής της. Εντός του κοινωνιολογικού πλαισίου συζήτησης, εξετάστηκαν κατά καιρούς ζητήματα που αφορούσαν την ταυτότητα των εκτελεστών και της μουσικής τους, ενώ εκφράστηκαν ποικίλες απόψεις σχετικά με την “αυθεντικότητα” της popular music, και τον τρόπο με τον οποίο αυτή διατηρείται ανέπαφη παρά τα εμπορικά της χαρακτηριστικά. Η συζήτηση αυτή ξεκίνησε ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και συνεχίζεται, με την προσθήκη νέων όρων και παρατηρήσεων, μέχρι και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα (Scott 2009, 6).

Κι ενώ η μεθοδολογία που διακρίνει το κοινωνιολογικό κομμάτι των ερευνών διατηρεί την ταυτότητα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ακέραια, η προβληματική που αφορά τη μεθοδολογία της μουσικής ανάλυσης παρέμεινε και παραμένει, όπως ειπώθηκε παραπάνω, ένα ιδιαίτερος αμφιλεγόμενο πεδίο. Οι κυρίαρχες απόψεις που εκφράστηκαν επ’ αυτού είναι τρεις: η πρώτη, συνοψίζεται μέσα από τον εν γένει «αφορισμό» της αναλυτικής προσέγγισης της συγκεκριμένης μουσικής, επικαλούμενη την αδυναμία της ανάλυσης να ταυτίσει το μουσικό γίνεσθαι με τον ανθρώπινο παράγοντα. Η δεύτερη, αποτελεί αντίδραση στην πρώτη, κι εκφράζει την πεποίθηση πως η ανάπτυξη μίας αμιγώς αναλυτικής μεθοδολογίας θα είναι χρήσιμη, παρατείνοντας έτσι το χάσμα ανάμεσα στη μουσική και την κοινωνιολογική σκοπιά του αντικειμένου. Η τρίτη, είναι εκείνη που υποδηλώνει την αποδοχή του ολοκληρωτικού διαχωρισμού ανάμεσα σε μουσικό κείμενο και λοιπών

ανθρωπιστικών προσεγγίσεων, ως δύο εντελώς διαφορετικά πεδία μελέτης υπό την κοινή σκέπη της popular musicology (Moore 2003, 4). Σε κάθε περίπτωση, η επανεξέταση πτυχών που αφορούν τη μουσική ανάλυση, την εγκαθίδρυση της μεθοδολογίας και τελικά της σύνδεσής της με μελέτες κοινωνιολογικής φύσεως υπήρξε ραγδαία τα τελευταία χρόνια. Η αντιπαράθεση των δύο αυτών πόλων έδωσε σταδιακά της θέση της σε μία σύγκλιση ανάμεσά τους και τελικά στη διαμόρφωση ενός αναλυτικού «κώδικα» απαλλαγμένου από τα στεγανά της λόγιας Δυτικής μουσικής. Ενός πλαισίου που είναι περισσότερο ικανό να ασχοληθεί με τον τρόπο που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τη μουσική αυτή κατά την ακρόαση (Brackett 1995, 18). Η αναλυτική προσέγγιση της popular music δεν αγνοεί ολοκληρωτικά το μουσικό κείμενο, κάθε άλλο: βασίζεται σε αυτό και με αφορμή τη φύση και τη βαθύτερη υφή του, προχωρά σε ολοένα και πιά πολυεπίπεδη έρευνα. Ωστόσο, η ανάλυση αυτή αποστασιοποιείται από το *modus operandi* και τα λεπτά χαρακτηριστικά που απαντώνται σε μελέτες που αφορούν έργα και κομμάτια της παράδοσης της κλασικής μουσικής δημιουργίας (Scott 2009, 3).

Το κεντρικό ζήτημα που τίθεται σχετικά με τη μεθοδολογία ανάλυσης της popular music είναι εκείνο του επαναπροσδιορισμού της έννοιας του «μουσικού κειμένου» και ακολούθως των εννοιών της μορφής και της δομής του. Είναι χαρακτηριστική εδώ η αντίληψη πως η μουσική όντως διακατέχεται από μία πληθώρα ιδιοτήτων που αφορούν τη φόρμα και την εσωτερική ή εξωτερική της δόμηση, όμως οι παρατηρήσεις που καταγράφονται σχετικά με τις ιδιότητες αυτές αντλούνται όχι μόνο από κάποιο μουσικό κείμενο, αλλά και από τη σχέση του κειμένου αυτού με τον ίδιο τον ήχο. Το μουσικό κείμενο, κατά την προσφιλή αυτή άποψη, είναι μία ουσιώδης καταγραφή μίας σειράς ηχητικών φαινομένων (Sepherd 1999, 162). Βεβαίως, είναι εμφανές πως η προσέγγιση αυτή δε δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σχετικά με το αν ο ίδιος ο ήχος, η μουσική ερμηνεία και ο ανθρώπινος παράγοντας εκπορεύονται του μουσικού κειμένου, ούτε με ποιό τρόπο θα μπορούσε να γίνει βαθύτερα κατανοητή η σχέση τους. Σε κάθε περίπτωση όμως, είναι απαλλαγμένη από τις εξαιρετικά “φορμαλιστικές” όψεις που δημιουργούν δυσεπίλυτα προβλήματα κατανόησης της popular music. Για παράδειγμα, ηχητικά φαινόμενα που εύκολα θα μπορούσε να εντοπίσει κάποιος ερευνητής, αντιμετωπίζονται ως περιθωριακά ή δευτερεύοντα κατά τη διαδικασία της καταγραφής σε παρτιτούρα όταν κανείς τα εξετάσει υπό το πρίσμα τέτοιων αναλυτικών μεθόδων. Παράμετροι όπως τα μουσικά στολίδια, το ηχόχρωμα ή η χρήση συγκεκριμένων μουσικών οργάνων που δε χρησιμοποιούνται στα πλαίσια

μιάς ορχήστρας κλασσικής μουσικής εκλείπουν πλήρως από τις κατεστημένες μεθοδολογίες, που συχνά ασχολούνται καθ' αποκλειστικότητα με όλες τις υπόλοιπες παραμέτρους (Tagg 1982, 42). Βεβαίως, οφείλει κανείς να ομολογήσει πως η αποδέσμευση μίας πολυσύνθετης και πολυεπίπεδης διαδικασίας όπως η μουσική ανάλυση από τις παραδόσεις που σχετίζονται πρωτίστως με τη μουσική σημειογραφία και δευτερευόντως με τον ήχο δε θα μπορούσε παρά να είναι μία πρόκληση για κάθε ερευνητή, η οποία θα πρέπει να είναι άκρως στοχευμένη προκειμένου να στεφθεί με επιτυχία. Η λύση στα ζητήματα που προκύπτουν, δίνεται συχνά μέσα από τη μεταστροφή του ενδιαφέροντος σε διαφορετικά, εσωτερικά υφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά. Και καθώς είναι προφανές πως η εξωτερική φόρμα ενός μεγάλου μέρους της popular music δε παρουσιάζει την ποικιλομορφία αλλά και την πολυπλοκότητα που συναντάται στη λόγια μουσική, οι ερευνητές επικεντρώνονται τελικά κυρίως στην εσωτερική δόμηση, αλλά και στη θέαση της εξωτερικής δομής ως διαδικασία, και όχι ως πεπερασμένη συνθήκη (Middleton 1999, 142).

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να υπογραμμιστεί για μία ακόμη φορά η ανάγκη για μεγαλύτερη παραμετροποίηση του ήχου σε αντιδιαστολή με την επεξήγηση των παραμέτρων που ήδη ενυπάρχουν σε μία παρτιτούρα. Ο λόγος είναι μάλλον προφανής: η συντριπτική πλειονότητα της popular music δεν απαντάται πρωτίστως – τόσο από χρονικής όσο και οντολογικής σκοπιάς, σε μουσικά κείμενα ή οποιουδήποτε τύπου παρτιτούρες. Οι ηχογραφήσεις ή οι ζωντανές παρουσιάσεις των κομματιών είναι εκείνες που εκπορεύονται. Το επιχείρημα αυτό οδηγείται στην κορύφωσή του, εάν κανείς αναλογιστεί πως ακόμα και στα πλαίσια της συνθετικής διαδικασίας των κομματιών αυτών η χρήση ολοκληρωμένου και λεπτομερούς μουσικού κειμένου είναι μάλλον σπάνια και ατελέσφορη σε σύγκριση με το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Θα ήταν, λοιπόν, παράδοξη η κατασκευή ενός κειμένου με τρόπο τέτοιο που να μην έχει αντίκρουσμα στην πραγματικότητα και κανέναν αληθή συσχετισμό με τους παράγοντες που συντελούν στη σύνθεση κομματιών που εντάσσονται με οποιοδήποτε τρόπο στην popular music. Επομένως, αναλυτικές μέθοδοι που προκρίνουν την οπτικοποίηση της μουσικής και την αναγωγή του ήχου σε ένα καθαρά οπτικό ερέθισμα δεν επιλύουν την πληθώρα ζητημάτων που ανακύπτουν, αλλά μάλλον επιτείνουν τα εμπόδια που ήδη υπάρχουν (Brackett 1995, 23). Ένα μουσικό είδος που δεν έχει συγκροτηθεί με σκοπό να υπόκειται στους κανόνες που διέπει μία παρτιτούρα, είναι φανερά αδύνατον να εξετασθεί και να

αποκτήσει περεταίρω νόημα μέσα από αυτή (Tagg 1982, 41). Για το λόγο αυτό, δε θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να παραγνωριστεί η αξία της εκτέλεσης (performance) εντός του πεδίου έρευνας που καλύπτεται από την critical musicology. Καθώς αυτή, όπως ειπώθηκε παραπάνω, εκπορεύεται της καταγραφής και ταυτόχρονα μπορεί να διαφοροποιήσει δραστικά τη δομή και την υφή ενός κομματιού, η παρτιτούρα καταλήγει τελικά να αποτελεί απλώς ένα εργαλείο οπτικοποίησης ηχητικών φαινομένων, και όχι πηγή προς άντληση ουσιωδών πληροφοριών με σκοπό τη μόρφωση του ήχου (Tagg 1987, 285).

Υπάρχει όμως κι ακόμα ένα πεδίο που καθορίζει τη φύση της έρευνας στην popular music, πέρα από εκείνο της καταγραφής και ταξινόμησής της. Εκείνο το οποίο είναι εμφανές και συχνά αυτονόητο για ζητήματα που πρόσκεινται στην ανάλυση της λόγιας μουσικής, δεν είναι καθόλου αυτονόητο ή ευδιάκριτο για τα αντίστοιχα ζητήματα καταγραφής και μελέτης της popular music. Και το πεδίο αυτό ταυτοποιείται με το κοινωνικό, πολιτικό, αισθητικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγεται, αναπαράγεται και κοινωνείται η μουσική αυτή. Πράγματι, από τη στιγμή που η λόγια δημιουργία απαντάται τόσο χρονικά όσο και γεωγραφικά σε ένα σαφώς πιάτο περιορισμένο πλαίσιο, είναι μάλλον ευνόητος ο λόγος για τον οποίο η μεθοδολογία ανάλυσής της έχει –μέχρι πρότινος έστω, παραβλέψει πολλές από τις παραπάνω πτυχές της ανθρώπινης ζωής. Αντιθέτως, θα ήταν παράτολμη και επικίνδυνη η παράβλεψή τους από τα επιστημονικά πεδία της εθνομουσικολογίας, της μουσικής λαογραφίας και της popular musicology, αφού τα χρονικά και γεωγραφικά τους πλαίσια «αγκαλιάζουν» ένα τόσο ευρύ φάσμα όλων των πτυχών αυτών, που οι ήδη υπάρχουσες αναλυτικές μέθοδοι κρίνονται σαφώς ανεπαρκείς αναφορικά με την κάλυψή τους (Moore 2003, 219). Ο κλάδος της εθνομουσικολογίας έχει διαμορφωθεί έτσι ώστε να δύναται να περιλαμβάνει τη σχέση ενός μουσικού κομματιού με το ευρύτερο και πολύπλευρο πλαίσιο μέσα στο οποίο η μουσική αυτή υπάρχει, και του οποίου αποτελεί αναπόσπαστο μέρος (Brackett 1995, 22).

Η popular music μοιράζεται με την εθνομουσικολογία την ίδια οπτική σχετικά με το ευρύτερο πλαίσιο και το πώς αυτό επηρεάζει την αναλυτική διαδικασία. Στο βιβλίο με τίτλο "Music and Cultural Theory", οι Shepherd και Wicke διερευνούν το πεδίο μέσα στο οποίο μπορεί κανείς να αντιληφθεί το πλαίσιο αυτό, μέσα από την πειστική δόμηση ενός θεωρητικού υπόβαθρου που σχετίζεται με τον πολιτισμό και όχι με απλές μεθοδολογίες που αφορούν συγκεκριμένες πτυχές του, ούτε με την εξίσωση της μουσικής με ένα σημειωτικό σύστημα αντίστοιχο με εκείνα που

χρησιμοποιούνται σε γλωσσολογικές μελέτες. Αυτή η τελευταία παραδοχή είναι και εκείνη που αποτρέπει την υπόνοια οποιασδήποτε επαφής του μουσικού γίνεσθαι με την επισφαλή και ανεπαρκή κωδικοποίησή του, άρα και με την κουλτούρα του γραπτού λόγου και της μουσικής καταγεγραμμένης εγγράφως. Η αντιδιαστολή με το αντίστοιχο μεθοδολογικό πρότυπο που ακολουθείται πιστά για τη Δυτική λόγια μουσική είναι εμφανής: η popular music βασίζεται σε μία διαλεκτική ανάμεσα στο χώρο και το χρόνο που αυτή αναπαράγεται, ενώ η λόγια δημιουργία τείνει να αναζητά τη διαχρονικότητα ανεξαρτήτως συγκεκριμένων πλαισίων χώρου και χρόνου και ταυτόχρονα εκφράζεται από την ταύτισή της με την ομιλούμενη γλώσσα και τους κανόνες που διέπουν τη συγκρότησή της (Moore 2003, 224).

Μετά την καθολική παραδοχή μιάς επαρκούς μεθοδολογίας που να μπορεί να οδηγήσει στην κατανόηση φαινομένων που αφορούν την popular music, μπορεί κανείς να υπεισέλθει σε λεπτομέρειες που συγκροτούνται από τα λεπτά χαρακτηριστικά της ίδιας της έρευνας. Οι λεπτομέρειες αυτές, περιγράφονται εν γένει από τα όσα περιλαμβάνει μία εθνογραφική έρευνα –καθώς τα πεδία της εθνομουσικολογίας και της popular musicology ταυτίζονται τελικά στα όσα έχουν να κάνουν με τον τρόπο που διεξάγεται η ερευνητική διαδικασία. Η εθνογραφική έρευνα, πέρα από την εκτέλεση της μουσικής και τη συζήτηση περί ηχογραφήσεων και διαφορετικών διασκευών ενός κομματιού, περιλαμβάνει ακόμη πολλές φορές δηλώσεις από μουσικούς, θαυμαστές και διάφορους συνεργάτες των μουσικών, όπως ακόμα και έγγραφα που περιλαμβάνουν προγράμματα συναυλιών, παρουσιάσεις δίσκων, συνεντεύξεις των μουσικών σε ΜΜΕ, κριτικές στον έντυπο ή ηλεκτρονικό τύπο, περιοδικά που σχετίζονται με το αντικείμενο, ακόμα και βιογραφίες ή ερασιτεχνικές λήψεις συναυλιών (Brackett 1995, 18).

Όλα τα παραπάνω επιδιώκουν την αντικατάσταση της φορμαλιστικής γλώσσας στην αναλυτική μεθοδολογία με τεκμήρια και στοιχεία που λαμβάνουν υπ' όψιν ένα σαφώς ευρύτερο φάσμα του γενικού πλαισίου μέσα στο οποίο υπάρχει η popular music. Έτσι, γίνεται αντιληπτή η πληθώρα αισθητικών αξιών που τη διέπουν, ώστε να μπορεί η διαδικασία της έρευνας να προχωρήσει ακόμα βαθύτερα. Με άλλα λόγια, είναι επιτακτική η ανάγκη να καταστεί σαφές το πλαίσιο εκείνο που είναι ήδη δεδομένο για τη λόγια μουσική και τις σημειωτικές προσεγγίσεις της (Brackett 1995, 20). Κι ενώ η σημειωτική και οι εσωτερικοί της κανόνες έχουν αναπτυχθεί με επάρκεια για τη λόγια μουσική, η popular music εναπόκειται περισσότερο σε εναλλακτικές που διερευνούν υποδηλώσεις της, όπως για παράδειγμα εκείνες του

ερευνητή Philip Tagg, ο οποίος κατόρθωσε να τις εφαρμόσει στην mainstream μουσική του 20^{ου} αιώνα με ιδιαίτερη επιτυχία (Continuum Encyclopedia 2003, 88). Συγκεκριμένα, οι υποδηλώσεις στην popular music δεν κατάφεραν, μέσα στο πέρασμα του χρόνου να εξηγηθούν αδιαμφισβήτητα μέσα από τη χρήση της σημειωτικής ανάλυσης, καθώς από αυτές εκλείπουν δομικοί παράγοντες που επηρεάζουν την ύπαρξή της. Η κυριαρχία των μεθόδων αυτών δε θα μπορούσε βέβαια σε καμία περίπτωση να θεωρηθεί καθολική, μιάς και η μεθοδολογία που προκρίνει τον φορμαλισμό και την ταύτιση με πεδία της γλωσσολογικής έρευνας έχει υπεισέλθει ως ένα βαθμό και στο πεδίο αυτό, με αποτέλεσμα το τελευταίο να υποβαθμίζεται ολοένα και περισσότερο κατά τη σύγκρισή του με αντίστοιχα πεδία στα οποία ο φορμαλισμός και η αναζήτηση συγκεκριμένων δομών είναι το ζητούμενο (Tagg 1982, 43). Συμπερασματικά, είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο η εμπειρική κοινωνιολογία της μουσικής επηρεάζει την κατεύθυνση της ερευνητικής κοινότητας προς τη βαθύτερη κατανόηση φαινομένων που έχουν πολύ μεγαλύτερη σχέση με το προαναφερθέν «γενικό πλαίσιο»: τις λειτουργίες, τη χρήση, το σκοπό της μουσικής και της κάθε εκτέλεσης ξεχωριστά, αλλά και την εξαγωγή χρήσιμων αναλυτικών συμπερασμάτων προς κατανόηση ευρύτερων κοινωνιολογικών και ψυχολογικών εννοιών (Tagg 1982, 44).

Το φάσμα των παραγόντων που καλύπτεται από μία όσο το δυνατόν περισσότερο σφαιρική, κοινωνιολογική μελέτη, λειτουργεί σαν μία διαρκής αφύπνιση της ερευνητικής κοινότητας για θέματα που αφορούν την οικονομία, την υποκουλτούρα και την ψυχολογία του υποκειμένου. Εκείνο που δεν έχει διερευνηθεί ακόμα επαρκώς, είναι η σχέση των παραγόντων αυτών με την ίδια τη μουσική, και ο τρόπος με τον οποίο αυτή συμβάλλουν καταλυτικά στην αλληλεπίδραση μουσικής και ακροατών, στα πλαίσια μιάς συνεχούς διάδρασης ανάμεσα σε «πομπό» και δέκτη. Ο τρόπος, δηλαδή, με τον οποίο επιδρά το σημαίνον και το σημαινόμενο της popular music στο κοινό της, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο τα ερεθίσματα που δημιουργούνται από το άκουσμά της, μεταφράζονται τελικώς σε εννοιολογικά πλαίσια και συναισθηματικές καταστάσεις που επηρεάζουν τη φύση και τη δράση του υποκειμένου το οποίο δέχεται τα ερεθίσματα αυτά (Tagg 1982, 40). Ο συνδυασμός της ερμηνευτικής μεθόδου, σε συνδυασμό πάντα με εθνογραφικές και άλλες κοινωνιολογικές πρακτικές, δύναται να δώσει μία νέα πτυχή στην ανάλυση και την επεξήγηση σημειωτικών συμβολισμών και μεταδομιστικών ερμηνειών, με αποτέλεσμα την ακόμα μεγαλύτερη και περισσότερο επιστημονικά τεκμηριωμένη

θεώρηση της popular music, μακριά από τα δύο μεθοδολογικά «άκρα»: εκείνο της ελλιπούς κοινωνιολογικής υπόθεσης, κι εκείνο της αποστειρωμένης φορμαλιστικής ανάλυσης (Tagg 1987, 282). Έτσι, γεννάται μιά νέα μέθοδος ανάλυσης της μουσικής, η οποία αναγνωρίζει το ρόλο των πραγματικά σημαντικών παραγόντων εντός της popular music –όπως πρώτος παρατήρησε το 1966 ο Charles Keil (Brackett 1995, 21), και ταυτόχρονα συνδέει τους παράγοντες αυτούς με ένα ευρύτερο κοινωνικό, πολιτισμικό και οικονομικό πλαίσιο, του οποίου η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι (Moore 2003, 8).

Στο παρελθόν έχουν γίνει αρκετές προτάσεις σχετικά με τη μεθοδολογία η οποία θα πρέπει να υιοθετηθεί για την ανάλυση τέτοιων μουσικών ειδών. Αξιοσημείωτη θεωρείται η πρόταση του ερευνητή Richard Middleton σε ό, τι αφορά τη χρήση της θεωρίας των νευμάτων (theory of gestures), στην οποία αποτυπώνονται αντιληπτικές, κινητικές και άλλες διαστάσεις της μουσικής: τον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίο ο ακροατής αντιλαμβάνεται τον ήχο ως ένα οργανωμένο φαινόμενο στο χώρο και το χρόνο μέσα από σχήματα τα οποία παραπέμπουν ευθέως στη σωματική κίνηση. Ωστόσο, στη μέθοδο αυτή αποτυπώνονται κυρίως ρυθμικά φαινόμενα, με αποτέλεσμα να καταλήγει σε συμπεράσματα που αφορούν περισσότερο την ανθρωπολογία παρά την ίδια τη μουσικολογία (Middleton 1993, 177). Σε κάθε περίπτωση, θα ήταν άδικο να παραγνωριστούν τα συμπεράσματα που εξάγονται μέσα από τη θεωρία αυτή για τη σημερινή popular music, μιας και η τελευταία στηρίζεται καταλυτικά σε κινήσεις, λειτουργίες και άλλες εσωτερικές διαδικασίες του ανθρώπινου σώματος. Πολύ περισσότερο από την κλασσική ή οποιαδήποτε άλλη λόγια μουσική (Middleton 1993, 178). Η τελευταία αυτή παρατήρηση, αποτελεί ένα ακόμη αδιάψευστο επιχείρημα εναντίον της χρήσης οποιασδήποτε μεθοδολογίας ανάλυσης αφορά κυρίως τη λόγια Δυτική μουσική. Ταυτόχρονα, αποκαλύπτεται ακόμα πιο εμφανώς και ο ρόλος που οφείλει να διαδραματίζει η ανάλυση για την επεξήγηση της popular music: για να καταδείξει τις όποιες διαφορές υπάρχουν ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα κομμάτια τα οποία εκ πρώτης όψεως δείχνουν φαινομενικά ίδια, ή ακόμα καλύτερα, αποτελούν διαφορετικές διασκευές και επανεκτελέσεις ενός άλλου κομματιού. Στην τελευταία αυτή περίπτωση, ο ερευνητής οφείλει να καταγράψει, να παρουσιάσει και να εξάγει χρήσιμα συμπεράσματα σχετικά με τις διαφοροποιήσεις που υπάρχουν από εκτέλεση σε εκτέλεση. Ταυτόχρονα όμως, οφείλει να καταγράψει τις πτυχές του ίδιου φαινομένου και εντός μίας εκτέλεσης: την επαναληπτικότητα ενός κομματιού, τον τρόπο με τον οποίο

συγκεκριμένες μεγάλες ή μικρές δομές επανέρχονται κάθε φορά κατά τη διάρκεια της ροής του, και τις διαφορές που μπορεί να παρουσιάζονται από επανάληψη σε επανάληψη της κάθε ξεχωριστής δομικής ενότητας, με τρόπο λειτουργικό ή συμβολικό (Moore 2003, 4).

Η επαναληπτικότητα δείχνει να διαδραματίζει, πράγματι, εξέχοντα και ιδιαίτερο ρόλο για την κατασκευή και ανάπτυξη ενός κομματιού στην popular music. Για το λόγο αυτό, η αισθητική της αξία αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αυτή επιτυγχάνεται τεχνικά αξίζουν ξεχωριστή μνεία στα πλαίσια της μουσικολογικής έρευνας. Πολλοί ερευνητές ταυτίζουν την επαναληπτικότητα με τα κοινωνικά φαινόμενα της μαζοποίησης και της εκβιομηχάνισης των κοινωνιών κατά τον 20^ο αιώνα. Ωστόσο, ενώ η τυποποίηση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως «απάντηση» για την κατανόηση αρκετών κοινωνικών ή και ανθρωπολογικών φαινομένων, παραγνωρίζει όμως την αξία της επανάληψης σε σχέση με την ίδια τη μουσική. Και καθώς οι ερευνητές αναπτύσσουν σε αρκετές περιπτώσεις μία διαλεκτική που αρνείται το φαινόμενο της επαναληπτικότητας με τρόπο αφοριστικό (Bennett, Shank and Toynbee 2006, 15), δημιουργήθηκε η επείγουσα ανάγκη για την ανάπτυξη μίας ακόμη μεθόδου, η οποία θα μπορεί να εξηγεί πειστικά τα βαθύτερα αίτια της επαναληπτικότητας στην popular music και το πώς αυτή εξηγείται δομικά μέσα σε κάθε κομμάτι.

Καθοριστική είναι για το παραπάνω ζήτημα η συμβολή του Philip Tagg, ο οποίος αναπτύσσει μία αναλυτική μεθοδολογία βασισμένη στη musematic και discursive επανάληψη, η οποία με τη σειρά της αντλήθηκε από το έργο Charles Seeger (Tagg 2012, 251). Η musematic επανάληψη ασχολείται με τις επαναλαμβανόμενες μικρές μονάδες ή μοτίβα, όπως για παράδειγμα τα riffs, όπως αυτά χαρακτηριστικά απαντώνται στη ροκ μουσική και σε συγκεκριμένα είδη της Αφροαμερικάνικης μουσικής. Από την άλλη, η discursive επανάληψη ασχολείται με τις μεγάλες μονάδες ενός κομματιού, όπως για παράδειγμα οι φράσεις και οι περίοδοί του. Είναι πολλές οι φορές που οι δύο αυτοί διαφορετικοί τρόποι κατάτμησης δεν οδηγούν στα ίδια συμπεράσματα σχετικά με την εσωτερική δόμηση και την κατασκευή του κομματιού, αφού η ποσότητα πληροφοριών που διαθέτουν και ο τρόπος που αυτές διαρθρώνονται μεταξύ τους δε συμπίπτει σε καμία περίπτωση (Bennett, Shank and Toynbee 2006, 17). Η musematic επανάληψη μπορεί, εξ' αιτίας της μικροδομικής οργάνωσης που προτείνει, να καταλήξει αναλλοίωτη και παρατεταμένη, και συμπερασματικά να εμφανίζει μόνο επιφανειακά δομικά συστατικά της μακροδομής. Αντιθέτως, η discursive επανάληψη αναμιγνύεται με αντιθετικές μεταξύ τους μονάδες και

ταυτοχρόνως να παραπέμπει στη μακροδομική ιεράρχηση που θυμίζει πολύ μοντέλα ανάπτυξης ιδεών που χρησιμοποιούνται στη λόγια Δυτική μουσική. Θα πρέπει βεβαίως να γίνει λόγος για τους δύο αυτούς τύπους επαναλήψεων σε συνάρτηση με τον τρόπο που δημιουργείται η μουσική σε κάθε ξεχωριστή περίπτωση. Η *musematic* επανάληψη θεωρείται καταλληλότερη για μουσικά είδη και κομμάτια που έχουν συντεθεί προφορικός και χωρίς τη χρήση κάποιου γραπτού μουσικού κειμένου, ενώ η *discursive* αρμόζει περισσότερο –λόγω της σαφώς λεπτομερέστερης φύσης της- σε κομμάτια για τα οποία υπάρχει κάποιο αυθεντικό γραπτό κείμενο. Βεβαίως, θα πρέπει να γνωρίζεις κανείς πως η ταυτόχρονη χρήση και των δύο ειδών δεν είναι απίθανη, αλλά μάλλον επιθυμητή σε αρκετές περιπτώσεις. Κι ακόμα, πως αυτές οι παρατηρήσεις περί εναρμόνισης των δύο διαφορετικών επαναλήψεων σε συνάρτηση με το κάθε κομμάτι δεν είναι απόλυτες: και οι δύο τύποι επαναλήψεων θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν προς εξήγηση οποιουδήποτε κομματιού της *popular music* (Bennett, Shank and Toynbee 2006, 17).

Τέλος, θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμο να εξεταστεί ο ρόλος της επανάληψης, τόσο ως ένα γενικό φαινόμενο της *popular music* όσο και ξεχωριστά για κάθε είδος της, σε συνάρτηση με το ανθρωπολογικό και κοινωνιολογικό κομμάτι της έρευνας. Θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει πως η επαναληπτικότητα επιτελεί εδώ ένα πολιτισμικό παράγοντα της ανθρώπινης ζωής, αν ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν ο τρόπος με τον οποίο κατορθώνει να συγκεράσει το ευρύτερο κοινωνικό γίγνεσθαι (το όλον) με τη φύση και τη δομή του υποκειμένου (το μέρος). Αυτό γίνεται ακόμα καλύτερα αντιληπτό, μέσα από την παρατήρηση πως η επανάληψη δημιουργεί μία αίσθηση έκστασης, ευφορίας ή ακόμα συνειδητού «υπνωτισμού» του υποκειμένου, το οποίο τελικά –μέσα από την εσωτερική συνοχή που η επανάληψη επιφέρει στη δομή ενός κομματιού- καταλήγει να «απωλέσει» τον εαυτό του και να ταυτιστεί με κώδικες και σημαινόμενα τα οποία ασπάζεται ένα μεγάλο κομμάτι μιάς κοινωνικής ομάδας (Bennett, Shank and Toynbee 2006, 19). Πιο συγκεκριμένα, η *musematic* επανάληψη δείχνει να έχει μεγαλύτερη επιτυχία στην ταύτιση με κοινωνικά φαινόμενα, ενώ αντίθετα η *discursive* στην ταύτιση με ινόμενο που αφορούν το υποκείμενο –το εγώ και τον εαυτό (Bennett, Shank and Toynbee 2006, 20). Σε κάθε περίπτωση όμως, ούτε εδώ τα όρια ανάμεσα στους δύο τύπους επαναλήψεων είναι σαφή και προκαθορισμένα καθώς, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, η λεπτή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο υποκείμενο και στο σύνολο δεν είναι η ίδια ευδιάκριτη. Επομένως, η ίδια η αναλυτική διαδικασία θα πρέπει να ακολουθείται με έναν τρόπο

που θα εξάγει μεν χρήσιμα και σαφή συμπεράσματα, χωρίς όμως να αδιαφορεί για την πολυπλοκότητα των εσωτερικών, πολιτισμικών, αισθητικών και κοινωνικών διεργασιών που συμβάλλουν καθοριστικά στη δημιουργία της μουσικής.

Εν κατακλείδει, αξίζει να σημειωθεί πως στο παρελθόν έχουν πραγματοποιηθεί παρόμοιες έρευνες επάνω στο ρεμπέτικο ρεπερτόριο και συγκεκριμένα στην “Φραγκοσυριανή” του Βαμβακάρη και τις επανεκτελέσεις της. Χαρακτηριστική είναι η έρευνα που πραγματοποίησε ο Θωμάς Αποστολίδης (2015) απόφοιτος του τμήματος Μουσικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί πως, η μεθοδολογική προσέγγιση που τελείται στην παρούσα έρευνα, στοχεύει σε μία διαφορετική επισκόπηση του αντικειμένου σε σχέση με την προσέγγιση που πραγματοποιεί ο Θωμάς Αποστολίδης. Αναφορικά με την μεθοδολογία ανάλυσης και καταγραφής των επανεκτελέσεων πραγματοποιείται η λεπτομερής επεξήγηση της στη παράγραφο της μεθοδολογίας ανάλυσης.

A.1.1 Σχετικά με την επιλογή της Φραγκοσυριανής και των επανεκτελέσεών της.

Το συγκεκριμένο τραγούδι, τυγχάνει εγώ ο ίδιος να το έχω εκτελέσει αρκετές φορές με διαφορετικά μουσικά σχήματα και κάθε φορά του αποδίδω διαφορετική φόρμα, στυλ τονικότητα και ρυθμό. Με αφορμή λοιπόν αυτό το γεγονός και δεδομένου ότι με το πέρασμα των χρόνων ποικίλα και διαφορετικά συγκροτήματα διασκευάζουν την Φραγκοσυριανή του Μάρκου και τροποποιούν το μουσικολογικό υλικό της, αποφάσισα να καταγράψω τις πιο γνωστές σε εμένα διασκευές και επανεκτελέσεις τις εκ των οποίων μια είναι η επανεκτέλεση από τον Μπιθικότση η οποία πούλησε αρκετούς δίσκους και έκανε την φραγκοσυριανή πιο γνωστή στο κοινό. Επιπλέον, το εν λόγω τραγούδι, μου φέρνει έντονα στο μυαλό, πολλές γνωστές μελωδίες τραγουδιών του λαϊκού ρεπερτορίου που γράφτηκαν κάποια χρόνια αργότερα. Είναι ολοφάνερο πως, τραγούδια σαν την Φραγκοσυριανή του Βαμβακάρη αποτέλεσαν το έναυσμα για την δημιουργία επιπλέον τραγουδιών του ρεμπέτικου αλλά και του λαϊκού ρεπερτορίου. Η φραγκοσυριανή τραγουδήθηκε από ανθρώπους διάφορων κοινωνικών στρωμάτων ενώ την ακούσαμε ακόμη και σε ταινίες του κινηματογράφου όπως αναφέρεται παρακάτω. Είναι ένα τραγούδι που εκφράζει συναισθήματα και βιώματα καθημερινών απλών ανθρώπων. Άλλωστε αυτός είναι και ο χαρακτήρας των

περισσότερων δημιουργιών του Μάρκου Βαμβακάρη. Ένας βασικός λόγος ακόμα που συνετέλεσε ώστε να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο τραγούδι ήταν η απλή δομή του όσον αφορά το αρμονικό υλικό που έρχεται σε αντίθεση με τον μεγάλο αριθμό των διασκευών και επανεκτελέσεων του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και η μεγάλη ποικιλία των μουσικών στυλ στις επανεκτελέσεις.

A.1.2 Εξέλιξη της έρευνας στο χρόνο

Οι διαδικασίες συγγραφής της έρευνάς μου ξεκίνησαν αντίστροφα της λογικής σειράς. Πιο συγκεκριμένα, πρώτα έγινε η επιλογή του υπεύθυνου καθηγητή κι έπειτα έγινε η προσπάθεια επιλογής του θέματος το οποίο να άπτεται του τομέα και των επιστημονικών πεδίων στα οποία είναι αρμόδιος ο καθηγητής. Ο λόγος για τον οποίο κινήθηκα κατ' αυτόν τον τρόπο είναι αφενός μεν διότι υπάρχει μια οικειότητα με τον υπεύθυνο καθηγητή αφετέρου δε διότι στο παρελθόν έχω παρακολουθήσει τέσσερα μαθήματα εξαμήνου στα πλαίσια των οποίων, έπειτα από την καθοδήγηση του και τις πολύτιμες συμβουλές του οργανώθηκαν ανάλογα projects τα οποία ομολογουμένως στέφθηκαν με επιτυχία. Στη συνέχεια κι έπειτα από την προσκόμιση σε αυτόν, τριών θεμάτων τα οποία για ποικίλους λόγους απορρίφθηκαν, κατέληξα στο να ασχοληθώ με την έρευνα γύρω από ρεμπέτικο ρεπερτόριο και συγκεκριμένα το ρεπερτόριο του αγαπημένου μου συνθέτη, Μάρκου Βαμβακάρη. Έπειτα από αρκετή σκέψη, αποφάσισα να ασχοληθώ με την Φραγκοσυριανή, τραγούδι σταθμός για τον Μάρκο που οφείλω να ομολογήσω ότι τον έκανε και πιο γνωστό σε εμένα. Όπως προαναφέρθηκε σε άλλη παράγραφο, δεδομένου ότι το εν λόγω τραγούδι στο παρελθόν το έχω ερμηνεύσει εγώ ο ίδιος με διαφορετικά μουσικά σχήματα αποδίδοντας σε αυτό κάθε φορά διαφορετική υφή, στυλ και ύφος κατέληξα στο συμπέρασμα πως θα ήταν πολύ σημαντικό να πραγματοποιήσω μια έρευνα η οποία θα σχετίζεται με την καταγραφή συγκεκριμένων επανεκτελέσεων και διασκευών της Φραγκοσυριανής καθώς επίσης θα πραγματοποιείται στα πλαίσια αυτής της έρευνας και μια λεπτομερής μορφολογική αρμονική και στιχουργική ανάλυσή τους.

Επόμενο βήμα ήταν η συλλογή ενός αριθμού συγκεκριμένων επανεκτελέσεων οι οποίες όπως αναφέρθηκε και παραπάνω θα ήταν οι πιο αντιπροσωπευτικές καθώς επίσης θα παρουσίαζαν από μουσικολογικής απόψεως μεγάλο ενδιαφέρον προς ανάλυση. Άλλος ένας παράγοντας ό οποίος με οδήγησε στην επιλογή των

συγκεκριμένων επανεκτελέσεων, ήταν η αναγνωρισιμότητά τους, με την έννοια ότι έκαναν πιο γνωστό το τραγούδι στο κοινό, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με την επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «45αρια» του Γρηγόρη Μπιθικιώτη. Έπειτα, στην προσπάθειά μου να υπάρξει ποικιλία όσον αφορά το ύφος και το στυλ της μουσικής αποφάσισα να προσθέσω τις δυο διασκευές της φραγκοσυριανής από τα συγκροτήματα Locomondo και Trio Tekke κατά τις οποίες είναι έκδηλη η επιρροή που έχουν από την Reggae μουσική. Επιπλέον, επέλεξα επανεκτελέσεις προς ανάλυση, οι οποίες θα κινούνται σε τονικό χώρο διαφορετικό από αυτόν της πρωτότυπης εκτέλεσης με σκοπό να υπάρξει ενδιαφέρον ως προς την ανάλυση και σύγκριση του αρμονικού τους υλικού. Χαρακτηριστικές είναι οι επανεκτελέσεις σε ΜΙ, ΦΑ και ΛΑ ελάσσονα από τους δίσκους «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» της Φλέρυ Νταντωνάκη (1991), «45 στροφές» από τον Γιάννη Πουλόπουλο (1967) και «Ρίζες» του Γιάννη Μαρκόπουλου (1980) αντίστοιχα. Τέλος, επέλεξα να προσθέσω και μια διασκευή της Φραγκοσυριανής κατά την οποία το περιεχόμενο των στίχων θα είναι ξενόγλωσσο ούτως ώστε να μπορεί να γίνει σύγκριση και ενδεχομένως ταύτιση με το στιχουργικό υλικό της πρωτότυπης εκτέλεσης. Η πιο αντιπροσωπευτική διασκευή κατά τα προσωπικά μου δεδομένα είναι η διασκευή της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «Rempetiko Gymnastas» του Vinicio Capossela.

Εφόσον καταστάλαξα στην επιλογή συγκεκριμένων επανεκτελέσεων και διασκευών της Φραγκοσυριανής τις κατέγραψα και τις ταξινόμησα με βάση την χρονολογική τους σειρά. Έπειτα, προχώρησα στην προσεκτική τους ακρόαση καταγράφοντας σε πεντάγραμμο τα βασικά χαρακτηριστικά που αφορούν την τονικότητά τους την δομή της φόρμας που ακολουθούν, τις επαναλήψεις των μερών τους, τα όργανα που χρησιμοποιούνται στις εκάστοτε ενορχηστρώσεις, το tempo τους και φυσικά το περιεχόμενο των στίχων τους όσον αφορά τις φωνητικές επανεκτελέσεις. Στο σημείο αυτό, αξίζει να αναφερθεί πως παρουσιάστηκε δυσκολία στην εύρεση των μουσικών κειμένων των επανεκτελέσεων από την στιγμή που υπάρχει πληθώρα από παρτιτούρες οι οποίες όμως δεν περιέχουν τα αυθεντικό φθογγικό υλικό τους και οι προσπάθειες καταγραφής τους, πιθανόν γίνεται κατά προσέγγιση. Επομένως, η καταγραφή των μουσικών κειμένων των συγκεκριμένων επανεκτελέσεων και διασκευών πραγματοποιήθηκε έπειτα από Dictée κατά την διαδικασία του οποίου έγινε μια προσωπική προσπάθεια να είμαι όσο το δυνατόν πιο πιστός σε αυτά που άκουγα σημειώνοντας και την παραμικρή λεπτομέρεια σε ότι αφορά το μελωδικό υλικό που

εκτελούν τα διάφορα όργανα των ενορχηστρώσεων. Το πρόγραμμα που χρησιμοποιήθηκε για την περάτωση αυτής της διαδικασίας είναι το Finale, έκδοση του 2009. Αξίζει να σημειωθεί πως, πρώτα έγινε η καταγραφή των μουσικών κειμένων στο πρόγραμμα Finale κι έπειτα προχώρησα στη διαδικασία της μορφολογικής, αρμονικής και στιχουργικής τους ανάλυσης. Κατά την διαδικασία ανάλυσης, επιχείρησα να κάνω μια προσέγγιση στο μουσικολογικό υλικό των επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Στην ουσία χρησιμοποίησα αναλυτικά μοντέλα που χρησιμοποιούνται ως επί των πλείστον για τις αναλύσεις ρεπερτορίου κλασικής μουσικής τα οποία ωστόσο καλύπτουν όλο το φάσμα των παραμέτρων που διέπουν το μουσικολογικό υλικό των επανεκτελέσεων και οι οποίες μεταβάλλονται μέσα από το πέρασμα του χρόνου. Στην συνέχεια, έπειτα από την παρότρυνση του υπεύθυνου καθηγητή, αποφάσισα να χρησιμοποιήσω επιπλέον αναλυτικά μοντέλα τα οποία χρησιμοποιούνται για την ανάλυση μουσικών έργων της popular music. Έτσι, χρησιμοποίησα τις πολύτιμες πληροφορίες τις οποίες άντλησα από άρθρα της popular musicology. Χαρακτηριστικό είναι το άρθρο «bridging the gap» από το *Theory of Gestures* του Richard Middleton μέσα στο οποίο καταγράφονται τα αναλυτικά μοντέλα που προτείνει ο ίδιος, τα οποία ουσιαστικά αντιπροσωπεύουν την θεωρία των νευμάτων (*Theory of Gestures*) και χρησιμοποιούνται στην παρούσα έρευνα για την πραγμάτωση μιας πιο μακροδομικής ανάλυσης των επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής.

Εφόσον, ολοκληρώθηκε το κομμάτι των αναλύσεων των επανεκτελέσεων και διασκευών της Φραγκοσυριανής έπειτα από τον συνδυασμό των δυο αυτών αναλυτικών μοντέλων, συγκεντρώθηκαν όλα τα στοιχεία της έρευνας κι ακολούθησε η λεπτομερής ανάλυσή τους. Πιο συγκεκριμένα, δημιούργησα πίνακες στους οποίους συγκέντρωσα όλες τις παραμέτρους οι οποίες μεταβάλλονται μέσα από την πάροδο του χρόνου στις διάφορες επανεκτελέσεις του τραγουδιού. Όσον αφορά αυτή τη διαδικασία, τελείται λεπτομερής αναφορά στην παράγραφο με τα τελικά συμπεράσματα της εργασίας. Τέλος, εφόσον ολοκληρωθούν και τα τελικά συμπεράσματα, πραγματοποιούνται ορισμένες προτάσεις για περαιτέρω έρευνα πάνω στο κομμάτι των διαφόρων επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής καθώς επίσης αναφέρονται και κάποια στοιχεία τα οποία θα μπορούσα να είχα προσθέσει επιπλέον στην έρευνά μου και οι λόγοι για τους οποίους αυτό δεν πραγματοποιήθηκε.

A.2 Δομή της εργασίας

Έχοντας ασχοληθεί με την επισκόπηση ενός θεωρητικού υπόβαθρου που θα βοηθήσει τον αναγνώστη να κατανοήσει βαθύτερα την αφορμή αλλά και την επιστημονική τεκμηρίωση της παρούσας μελέτης, παρουσιάζονται όλες εκείνες οι ενότητες που αποτελούν το κυρίως μέρος της.

Πρώτα όλων, παρουσιάζονται βασικά στοιχεία και πληροφορίες που αφορούν τη βιογραφία και την εργογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη, καθώς επίσης γίνεται και μία εκτενής αναφορά στο συνθετικό και στιχουργικό του ύφος. Στο 2^ο μέρος της μελέτης, παρουσιάζεται ένα λεπτομερές υπόμνημα, μέσα στο οποίο ο αναγνώστης μπορεί να ενημερωθεί για τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιούνται οι αναλύσεις και οι συγκρίσεις των εκτελέσεων, της μεθοδολογικής πρακτικής για κάθε παράγοντα που χρήζει εξέτασης μέσα στο κομμάτι, ενώ εν συνεχεία παρατίθεται ένας συγκεντρωτικός πίνακας που περιέχει τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται προκειμένου να επιτευχθούν οι αναλύσεις με πληρότητα και ακρίβεια. Έπειτα, γίνεται η εκτενής παρουσίαση και ανάλυση τόσο της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής από τον ίδιο το Βαμβακάρη, αλλά και όλων των επανεκτελέσεων που επιλέχθηκαν για τους σκοπούς της έρευνας αυτής. Οι επανεκτελέσεις ταξινομούνται χρονολογικά, από την παλαιότερη ως την πιο πρόσφατη.

Η έρευνα ολοκληρώνεται με την εξαγωγή συμπερασμάτων, κατά την κρίση του συγγραφέα, τα οποία αφορούν τη σύγκριση ανάμεσα στις εκτελέσεις της Φραγκοσυριανής, όλα τα ζητήματα που περιστρέφονται γύρω από τον εν λόγω προβληματισμό, καθώς και προτάσεις για μελλοντική έρευνα –οι οποίες πηγάζουν, βεβαίως, από τα ευρήματα και τα συμπεράσματα της παρούσας μελέτης.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

1.1 Βιογραφικά στοιχεία Μάρκου Βαμβακάρη

Ο Μάρκος Βαμβακάρης γεννήθηκε τον Μάιο στις 10 το έτος 1905 στο Σκαλί της Άνω χώρας το οποίο βρίσκεται στην Ερμούπολη της Σύρου. Γιός του Δομένικου και της Ελπίδας Βαμβακάρη των οποίων η καταγωγή ήταν από εκεί. Τα παιδικά χρόνια του Μάρκου Βαμβακάρη διαδραματίζονται στη Σύρο μέχρι την χρονολογία του 1917 όπου πήγε στα Ταμπούρια. Μέχρι το 1942 που πραγματοποίησε τον δεύτερό του γάμο με την Ευαγγελία Βέργιου – Βαμβακάρη, έμεινε σε διάφορες περιοχές του Πειραιά όπως η Δραπετσώνα, η παλαιά Κοκκινιά και τα ταμπούρια. Ο Μάρκος Βαμβακάρης θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο μοναδικός, από τους καλλιτέχνες της λαϊκής μουσικής και του λαϊκού ρεπερτορίου που κατέχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα τα οποία συνθέτουν την μουσική προσωπικότητα ενός καλλιτέχνη. Για παράδειγμα, ήταν συνθέτης, στιχουργός, τραγουδιστής, εκτελεστής οργάνου καθώς και συντονιστής της ορχήστρας. Έγραψε τα ωραιότερα και τα πιο κλασσικά ρεμπέτικα τραγούδια τα οποία τοποθετούνται χρονολογικά από το 1932 μέχρι τη δεκαετία του '60. Ο ίδιος έγραψε τους πρώτους του στίχους όταν ήταν μόλις 15 ετών. Ήταν ένας από τους λίγους γνώστες όλων των μυστικών του μπουζουκιού. Γνώριζε καλύτερα από τον καθένα τους μουσικούς «δρόμους» του ρεμπέτικου τραγουδιού καθώς και τα κουρδίσματα του μπουζουκιού (Κουνάδης 2000, 25).

Ο Βαμβακάρης ήταν αυτοβιογραφικός και βιοματικός συνθέτης. Γράφει ο ίδιος τους στίχους των τραγουδιών του και τη μουσική τους, ερμηνεύει γεγονότα τα οποία συμβαίνουν στη ζωή του, όπως για παράδειγμα τη γέννησή του, τα διάφορα επαγγέλματα που ακολούθησε, τους γάμους του, τις αρρώστιες του και άλλα (Διόλη 2013).

Διαμόρφωσε τη προσωπική του αισθητική όντας επηρεασμένος από τα μουσικά ακούσματα που είχε από τα παιδικά του χρόνια τα οποία αποτελούσαν, ζειμπέκικο της αποκριάς της Σύρου, ορισμένοι άσημοι συνθέτες παραδοσιακών τραγουδιών αλλά και από το πολυεθνικό χωνευτήρι το οποίο είχε δημιουργηθεί έπειτα από την εγκατάσταση των προσφύγων, στο Πειραιά. Πηγές έμπνευσής του ήταν επίσης τα τοπωνύμια (Πατέλι, Νηχώρι κ.α) και οι παραδόσεις, παραδοσιακοί χοροί και

μουσικές, παραδοσιακά δίστιχα, ταινίες του κινηματογράφου καθώς και τα ποικίλα βιώματά του (Βέλλου-Καϊλ 1978, 58).

Η ΤΕΤΡΑΣ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

Ο Μάρκος Βαμβακάρης ήρθε στον Πειραιά από την Σύρο, ο Στράτος Παγιουμτζής από το Αϊβαλή, ο Γιώργος Μπάτης από τα Μέθανα και ο Ανέστης Δελιάς από τη Σμύρνη. Παρά το γεγονός ότι είχαν διαφορετική ηλικία και κατάγονταν από διαφορετικά μέρη, η μουσική και το τραγούδι κατάφερε να ενώσει τους τέσσερις αυτούς “μάγκες” του ρεμπέτικου. Η συνάντησή τους έγινε την δεκαετία του ’30 στις γειτονιές του Πειραιά και στους καφενέδες, τότε που ο νέος Μάρκος Βαμβακάρης τους παρότρυνε να συνεργαστούν μαζί και να πραγματοποιήσουν κοινές εμφανίσεις. Έτσι, δημιουργείται το περίφημο αυτό μουσικό σχήμα η «Τετράς του Πειραιά» η ξακουστή. Η ιστορία του μουσικού αυτού σχήματος έχει την αφετηρία της περίπου τη καλοκαιρινή περίοδο του 1934, την εποχή που η Ελλάδα περνούσε κοινωνικές και πολιτικές διαταραχές με την κατάσταση της χώρας να βρίσκεται σε οικονομική κρίση από το 1932. Έτσι οι τέσσερις αυτοί μουσικοί θα κουρδίσουν τα όργανά τους και θα επεξεργαστούν κάποια από τα ωραιότερα τραγούδια του ρεμπέτικου ρεπερτορίου. Η μουσική αυτή κομπανία θα φιλοξενηθεί πρώτη φορά στη μάντρα του Σαραντόπουλου που βρισκόταν κοντά στην Ανάσταση, μια περιοχή της Δραπετσώνας. Οι τέσσερις αυτοί μουσικοί επανδρώνουν λοιπόν, την πρώτη ρεμπέτικη κομπανία η οποία σύντομα θα άλλαζε τα δεδομένα του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού. Αξίζει να σημειωθεί πως αυτός που έδωσε το όνομα στη μουσική αυτή κομπανία ήταν ο Γιώργος Μπάτης ενώ αυτός που εμπνεύστηκε τη δημιουργία της ο νεαρός τότε Μάρκος Βαμβακάρης. Αποτελούσαν για εκείνη την εποχή ένα πρωτοποριακό συγκρότημα το οποίο ερμήνευε όμορφα τραγούδια, βιωματικά, τα οποία υμνούσαν τον έρωτα, τις δυσκολίες της ζωής τον καημό (Ελευθεροτυπία 2014)

Ο Μάρκος αγαπήθηκε πολύ από τα φτωχότερα και λαϊκά κοινωνικά στρώματα για τον λόγο του ότι ήταν αληθινός ευθύς και το περιεχόμενο των τραγουδιών του ήταν απλό και κατανοητό. Εμπνέονταν και εκφράζονταν από τα βιώματα των καθημερινών ανθρώπων και τα χρησιμοποιούσε για να συνθέσει μουσική. Χρησιμοποιούσε τη δημοτική διάλεκτο, τις εκφράσεις της καθομιλουμένης, τα λαϊκά όργανα, τους λαϊκούς μουσικούς δρόμους καθώς και τους λαϊκούς χορευτικούς ρυθμούς. Για τον

λόγο του ότι ήταν βιοματικός και αυτοβιογραφικός συνθέτης έγραψε τραγούδια που μιλούσαν για τα δύσκολα επαγγέλματα εκείνης της εποχής αγγίζοντας τις ψυχές των απλών ανθρώπων (Διόλη 2013).

ΠΩΣ ΕΜΠΝΕΥΣΤΗΚΕ ΤΗΝ ΦΡΑΓΚΟΣΥΡΙΑΝΗ Ο ΜΑΡΚΟΣ

Για είκοσι ολόκληρα χρόνια ο Μάρκος δεν είχε επισκεφθεί την αγαπημένη του Σύρο. Όταν αποφάσισε να το κάνει, στάθηκε η αφορμή να γράψει το καλύτερό του τραγούδι το οποίο έμεινε στην ιστορία. Το καλοκαίρι του 1935 αποφάσισε να πάει να τραγουδήσει σε ένα παραλιακό κέντρο της Σύρου. Ήδη ήταν γνωστός και οι συμπατριώτες του τον θεωρούσαν το καμάρι του Νησιού. Το μαγαζί ήταν γεμάτο κάθε νύχτα. Όπως ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφία , όταν ερμήνευε τα τραγούδια του, δεν συνήθιζε να κοιτάει τον κόσμο αλλά κοιτούσε χαμηλά διότι ντρεπότανε, τα έχανε. Τη μοναδική στιγμή που σήκωσε το βλέμμα του και κοίταξε προς το κοινό που τον παρακολουθούσε, αντίκρισε μια πολύ όμορφη κοπέλα. Αναφέρει χαρακτηριστικά

Όλος ο κόσμος της Σύρου μ' αγαπούσε πολύ, διότι κι εγώ ήμουν Συριανός και το είχαν καμάρι οι Συριανοί. Κάθε καλοκαιράκι με περίμεναν να πάω στη Σύρα να παίξω και να γλεντήσκει όλη η Σύρα μαζί μου. Το 1935 πήρα μαζί μου τον Μπάτη, τον αδερφό μου τον μικρό και τον πιανίστα Ροβερτάκη και πήγα για πρώτη φορά στη Σύρο, σχεδόν είκοσι χρόνια αφότου έφυγα από το νησί. Πρωτόπαιζα, λοιπόν, σ' ένα μαγαζί στην παραλία, μαζεύτηκε όλος ο κόσμος. Κάθε βράδυ γέμιζε ο κόσμος το μαγαζί κι έκατσα περίπου δυο μήνες. Εγώ όταν έπαιζα και τραγουδούσα, κοίταζα πάντα κάτω, αδύνατο να κοιτάζω τον κόσμο, τα έχανα. Εκεί όμως που έπαιζα, σηκώνω μια στιγμή το κεφάλι και βλέπω μια ωραία κοπέλα. Τα μάτια της ήταν μαύρα. Δεν ξανασήκωσα το κεφάλι, μόνο το βράδυ την σκεφτόμουν, την σκεφτόμουν... Πήρα, λοιπόν, μολύβι κι έγραψα πρόχειρα:

Μια φούντωση μια φλόγα έχω μέσα στη καρδιά

Λες και μάγια μου χεις κάνει Φραγκοσυριανή γλυκιά...

Ούτε και ξέρω πως την λέγανε ούτε κι εκείνη ξέρει πως γι' αυτήν μιλάει το τραγούδι. Όταν γύρισα στον Πειραιά, έγραψα τη Φραγκοσυριανή (Βέλλου-Καϊλ 1987, 157).

Η ΚΡΙΣΙΜΗ ΦΑΣΗ ΤΗΣ ΚΑΡΙΕΡΑΣ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ

Τη δεκαετία του '50 ο συνθέτης και τραγουδοποιός Μάρκος Βαμβακάρης περνάει μια αρρώστια που τον κρατάει μακριά από το μπουζούκι. Λόγω της παραμορφωτικής αρθρίτιδας λοιπόν, οδηγείται στην πλήρη καλλιτεχνική του απομόνωση ζώντας στην ανέχεια πραγματοποιώντας κυρίως περιοδείες στην επαρχία σε πανηγυρής μέχρι το 1959. Το διάστημα εκείνο συνήθιζε να παίρνει το μπουζούκι και τον γιό του τον Στέλιο και γυρνούσανε τα καφενεία και τα κέντρα βγάζοντας δίσκο με την ελπίδα να εξασφαλίσει κάτι για την οικογένειά του. Η οδυνηρή περίοδος η οποία περνούσε ο Μάρκος αποτυπώνεται στο τραγούδι του με τίτλο «Απελπίστηκα», το οποίο το συνέθεσε έπειτα από ένα σκηνικό το οποίο συνέβη σε ένα καφενείο, όπου τον διώξανε γιατί οι θαμώνες προτίμησαν να ακούσουν τραγούδια από το Juke Box (Διόλη 2013).

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΚΑΡΙΕΡΑ ΤΟΥ ΜΑΡΚΟΥ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗ

Έπειτα από μία περίοδο κατά την οποία ο συνθέτης είχε περιπέσει σε καλλιτεχνικό τέλμα την δεκαετία του '50 τα χρονικά έτη 1950-59 με διάφορα γεγονότα να πλήττουν τη ζωή του, όπως η αρρώστια η οποία τον κράτησε μακριά από το μπουζούκι και τον οδήγησε στην πλήρη καλλιτεχνική απομόνωση, επέρχεται μία περίοδος στη ζωή του, κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του '50 κι έπειτα όπου ο ίδιος χαρακτήρισε ως “δεύτερη καριέρα” του. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 λοιπόν, έπειτα από τη πρωτοβουλία που πήρε ο Βασίλης Τσιτσάνης ο οποίος ήταν εκείνο το διάστημα καλλιτεχνικός διευθυντής της δισκογραφικής εταιρίας «COLUMBIA» ο Βαμβακάρης καλείται να επανεκτελέσει και να ηχογραφήσει παλαιότερα αλλά και νέα του κομμάτια, τα οποία εκτός από τον ίδιο θα ερμήνευαν τραγουδιστές όπως ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, η Καίτη Γκρέυ, η Αντζελα Γκρέκα κ.α. (Διόλη 2013).

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΜΑΡΚΟΥ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗ

Τη χρονολογία 1972, στις 8 Φεβρουαρίου, σβήνει η φούντωση και η φλόγα που είχε μέσα στη καρδιά ο Μάρκος Βαμβακάρης. Σε ηλικία 66 ετών και αρκετά καταβεβλημένος από την νεφρική ανεπάρκεια που ήταν αποτέλεσμα του ζαχαρώδη διαβήτη, θα αφήσει την τελευταία του πνοή, στο διαμέρισμά του στη Νίκαια, όπου κατοικούσε. Ο Βαμβακάρης, δικαίως αποτελεί μια από τις σπουδαιότερες μορφές της νεότερης ελληνικής μουσικής, αφού κατάφερε αν και αυτοδίδακτος, με το ταλέντο του, να θέσει το μπουζούκι ως το κυρίαρχο όργανο του λαϊκού ρεπερτορίου, κυρίως από το 1930 κι έπειτα αφού αντικατέστησε τη Σμυρναϊκή ορχήστρα με τα σαντούρια και τα βιολιά η οποία κατείχε μέχρι τότε κυρίαρχη θέση στο λαϊκό τραγούδι. Επιπλέον κατέστησε το Οθωμανικό ζεϊμπέκικο και το Βυζαντινό χασάπικο, ως εθνικούς ελληνικούς χορούς δίπλα στο καλαματιανό και στον αρχαίο συρτό (Διόλη 2013).

1.2 Συνθετικό και στιχουργικό ύφος Μ. Βαμβακάρη

Τα στοιχεία που συνδέονται με το συνθετικό και στιχουργικό ύφος του Μάρκου Βαμβακάρη που αναπτύσσονται και αναλύονται στην εν λόγω υποενότητα, αντλήθηκαν από το σύγγραμμα του Παναγιώτη Κουνάδη (2000) με όνομα «*Εις Αναμνησιν Στιγμών Ελκυστικών - Κείμενα Γύρω Από Το Ρεμπέτικο*».

Ο Μάρκος Βαμβακάρης, θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας από τους γνησιότερους εκπροσώπους της κλασικής περιόδου του ρεμπέτικου τραγουδιού, η οποία εντάσσεται στο χρονολογικό πλαίσιο 1930-40. Εξετάζοντας λεπτομερώς και με προσοχή όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία συνθέτουν την πολύπλευρη καλλιτεχνική φυσιογνωμία του Μάρκου Βαμβακάρη συμπεραίνουμε ότι αποτελεί μια ολοκληρωμένη καλλιτεχνική προσωπικότητα που υπήρξε στο καλλιτεχνικό χώρο που διέπει την ελληνική λαϊκή μουσική με τη μορφή που διαμορφώνονταν σε μια συγκεκριμένη περίοδο ανάδειξης της ελληνικής κοινωνίας. Ο Μάρκος Βαμβακάρης ενσωμάτωσε στο συνθετικό του έργο όλα εκείνα τα βιώματα που του προκάλεσαν τα μεγάλα κύματα μετανάστευσης από τα ποικίλα μέρη της Ελλάδας που είχαν

εγκατασταθεί στην γενέτειρά του καθώς και την λαϊκή κουλτούρα που είχε διαμορφωθεί μέσα από το πέρασμα των αιώνων. Βιώματα και εμπειρίες οι οποίες θα μπορούσαν να καλύψουν όλο το εύρος των γνώσεων που αφορούν την λαϊκή ποίηση και την λαϊκή μουσική. Ωστόσο θα μπορούσαμε να διακρίνουμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά που σχετίζονται με το συνθετικό αλλά και το στιχουργικό του έργο. Ορισμένα από αυτά είναι τα εξής:

- Μονοφωνική μελωδική γραμμή η οποία συνάδει επακριβώς με τον λαϊκό δρόμο πάνω στον οποίο έχει συντεθεί το τραγούδι- έργο του συνθέτη.
- Απλότητα του περιεχομένου του στίχου το οποίο είναι πλήρως ταυτισμένο από τα εκάστοτε βιώματα του συνθέτη γεγονός το οποίο οδηγεί κάθε φορά στην αυθόρμητη δημιουργία και σύλληψη.
- Χρήση των περισσοτέρων ποιητικών μέτρων με έμφαση στον δεκαπεντασύλλαβο δίστιχο καθώς και στις ομοιοκαταληξίες.
- Παρά το γεγονός ότι μελωδική γραμμή είναι αυστηρώς καθορισμένη, υπάρχει ελευθερία στην χρήση και στην έκφραση των λαϊκών οργάνων.
- Αναφορικά με το ερμηνευτικό ύφος: Τα περισσότερα τραγούδια είναι ερμηνευμένα από τον ίδιο τον Μάρκο Βαμβακάρη και τον Στράτο Παγιουμτζή. Οι φωνές τους φέρουν τα χαρακτηριστικά του ανδρικού ηχοχρώματος με αδυναμία στους υψηλότερους φθόγγους, βραχνό ηχώχρωμα, ευχέρεια τσακισμάτων και σαφήνεια ως προς το επιθυμητό αποτέλεσμα.
- Ο Ρυθμός των χορών είναι σαφής και δεσπάζει σε όλα τα στάδια εξέλιξης των τραγουδιών ανεξάρτητα με το είδος του χορού είτε πρόκειται για χασάπικο είτε πρόκειται για ζεϊμπέκικο .
- Το ποιητικό μέτρο ταυτίζεται απόλυτα με το μουσικό μέτρο καθώς και οι τονισμοί με το ερμηνευτικό ύφος, γεγονός το οποίο συμβαίνει λόγω του ότι τις περισσότερες φορές δημιουργείται ταυτόχρονα η μουσική και οι στίχοι. Πιο συγκεκριμένα, ο χασάπικος, ο χασαποσέρβικος και ο συρτός χορός χρησιμοποιείται κατά τον Μάρκο Βαμβακάρη για να εκφράσει τα πιο “ζωντανά” τραγούδια ενώ ο ζεϊμπέκικος για να εκφράσει τα πιο λυπηρά και “παραπονιάρικα”.

2^ο ΜΕΡΟΣ

2.1 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

Οι μέθοδοι ανάλυσης που χρησιμοποιούνται είναι συνυφασμένες με το αναλυτικό μοντέλο που προτείνει ο Richard Middleton (1993) στο άρθρο *Popular music analysis and musicology: Bridging the gap*, καθώς και με τα αναλυτικά μοντέλα που εντοπίζονται μέσα στο βιβλίο « ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΣΤΟ ΚΩΘ » της Evelyn Voigtman (2002). Αποφάσισα να διαλέξω τις παραπάνω μεθόδους ανάλυσης διότι καλύπτουν όλες τις μουσικές παραμέτρους των επανεκτελέσεων που επεξεργάζεται και αναλύει η παρούσα έρευνα.

Η μέθοδος καταγραφής των επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής, πραγματοποιείται μέσω αναλυτικής παρτιτούρας η οποία όπως προαναφέρθηκε σε προηγούμενη παράγραφο, προκύπτει έπειτα από ακριβές dictee δεδομένου ότι δεν υπάρχουν στο διαδίκτυο τα αυθεντικά σχετικά μουσικά κείμενα. Στις παρτιτούρες αυτές αποτυπώνονται εκτός από το φθογγικό υλικό της εκάστοτε διασκευής της Φραγκοσυριανής, οι δυναμικές, τα στοιχεία της άρθρωσης και εν γένει οι χρωματισμοί, στοιχεία τα οποία μας δίνουν πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο που χειρίζονταν το μουσικολογικό υλικό του συγκεκριμένου τραγουδιού ο κάθε τραγουδοποιός ή συνθέτης που επιμελείται την επανεκτέλεση ή διασκευή του. Επιπλέον, αντλούνται πληροφορίες σχετικά με τα όργανα που χρησιμοποιεί ο κάθε συνθέτης στην ενορχήστρωση προκειμένου να αποδώσει τη Φραγκοσυριανή καθώς επίσης και στοιχεία σχετικά με τις φωνητικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο εκάστοτε ερμηνευτής στην περίπτωση των φωνητικών επανεκτελέσεων.

Με βάση τα αναλυτικά μοντέλα που προτείνονται στο βιβλίο της Μορφολογίας της μουσικής της Evelyn Voigtman πραγματοποιείται μια μικροδομική ανάλυση των επανεκτελέσεων της φραγκοσυριανής. Σε αυτήν την ανάλυση γίνονται αναφορές στη δομή της φόρμας είτε πρόκειται για διμερή μορφή *lied* A –B είτε για τριμερή μορφή

A – B – Γ ή ακόμη και για δομές φόρμας αποτελούμενες από παραπάνω μέρη όπως χαρακτηριστική είναι η δομή της φόρμας A – B – Γ – A'. Επιπλέον γίνεται αναφορά στην κλίμακα και στον δρόμο στον οποίο είναι συντεθειμένη η εκάστοτε επανεκτέλεση ενώ επίσης επισημαίνεται και το μέτρο το οποίο ακολουθεί. Έπειτα, αναλύεται κάθε μέρος της φόρμας ξεχωριστά ενώ παρατίθενται τα αντίστοιχα μουσικά παραδείγματα για την καλύτερη κατανόηση κατά την ανάλυση τους. Παράλληλα γίνεται αναφορά στο θεματικό υλικό και στις επιμέρους ενότητες που αποτελούν αυτό το υλικό όπως είναι οι 8μετρες φράσεις (ημιπερίοδοι) καθώς και οι 16μετρες (περίοδοι). Επιπλέον προσδιορίζεται το αρμονικό υλικό που χρησιμοποιείται στο τραγούδι το οποίο αποδίδεται με σχετικά διαγράμματα. Τέλος γίνεται μια αναφορά στο στιχουργικό υλικό καθώς και στις διαφοροποιήσεις επάνω σε αυτό οι οποίες παρουσιάζονται σε κάθε επανεκτέλεση.

Μέσω του αναλυτικού μοντέλου που προτείνει ο Richard Middleton το οποίο ουσιαστικά αντιπροσωπεύει την θεωρία των νευμάτων (Theory Of Gestures) πραγματοποιείται μια μακροδομική ανάλυση των επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής. Αρχικά παρουσιάζεται το βασικό Groove. Στη μουσική επειδή η έννοια του “Groove” ανήκει στους όρους των κρουστών, θα μπορούσε να αποδοθεί ως μουσική παρέμβαση με την έννοια ότι κατευθύνει ή και διαμοιράζει το ρυθμικό μοντέλο. Ουσιαστικά αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο μια φράση λειτουργεί όταν δεν υπάρχει σταθερό ρυθμικό μοντέλο αλλά η αίσθηση είναι αναπάντεχα καλή μέσα στη μουσική. Οι διαφορετικές τοποθετήσεις των φθόγγων, στοιχεία της άρθρωσης και ο τονισμός μέσα σε ένα ρυθμικό μοντέλο που μπορεί να ακολουθούν τα κρουστά μπορούν να καθορίσουν τα χαρακτηριστικά στοιχεία του Groove ενός κομματιού και στην προκειμένη περίπτωση μίας επανεκτέλεσης ή διασκευής της Φραγκοσυριανής. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Ulrich Michele στο βιβλίο του «Ατλας της μουσικής II» (1995) ορίζει το Groove ως την διαβάθμιση των τονισμών στο μέτρο. Έπειτα δίδονται πληροφορίες σχετικά με το αρμονικό υλικό που ακολουθεί η εκάστοτε επανεκτέλεση καθώς και το βασικό όργανο το οποίο επεξεργάζεται τις αρμονίες αυτές. Στην ουσία παρουσιάζονται ακολουθίες συγχορδιών που σχετίζονται με τα νεύματα της μελωδίας με στόχο την διερεύνηση του τονικού χώρου του κομματιού. Στη συνέχεια, χρησιμοποιούνται σύμβολα για την απεικόνιση της μελωδικής γραμμής των σόλο οργάνων είτε του A εισαγωγικού τμήματος είτε του B μέρους (στροφής). Αναφορικά με τις σχέσεις των φράσεων, αναγνωρίζονται μονάδες οι οποίες ανήκουν είτε στην “musematic” επανάληψη είτε στην “discursive” (εκτενή) επανάληψη. Τα

νεύματα τα οποία χρησιμοποιούνται για την απεικόνιση των βασικών μοτίβων αντιστοιχούν σε κινητικές ή οπτικές μορφές με βάση τα οποία αποκρίνεται το σώμα του ερευνητή στα ηχητικά νεύματα (Μίσχου 2016, 54).

Στα αναλυτικά μοντέλα που εντοπίζονται στο άρθρο του R. Middleton χρησιμοποιούνται δόκιμοι μουσικοί όροι όπως

- Verse=στροφή,
- Vocal=φωνητικό μέρος,
- chords=συγχορδίες,
- chorus= χορωδία
- Groove=τονισμός/ρυθμική παρέμβαση
- Riff=μελωδικό μοτίβο
- Bridge=γέφυρα (ενδιάμεσα μέτρα)
- Response=ανταπόκριση
- Narrative Breath=αφηγηματική αναπνοή
- Finale


Επομένως στη παρούσα έρευνα πραγματοποιείται ένας συνδυασμός αυτών των όρων οι οποίοι προκύπτουν από τα αναλυτικά μοντέλα που προτείνει ο R. Middleton και των όρων οι οποίοι χρησιμοποιούνται για τις αναλύσεις μουσικών κειμένων σύμφωνα με τα «κλασικά» ευρωπαϊκά πρότυπα τα οποία προτείνονται στο σύγγραμμα της Evelyn Voigtman. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως, προσδιορίζεται η συνολική διάρκεια της κάθε επανεκτέλεσης ξεχωριστά καθώς μέσω των μουσικών κειμένων που παρατίθενται, δεν είναι ιδιαίτερα σαφής. Η διάρκεια των επανεκτελέσεων δεν είναι αυτή η οποία προκύπτει από την επεξεργασία του ηχολήπτη έπειτα από προσθήκη Fade in ή Fade out και σχετίζεται με το απότομο σβήσιμο της έντασης κάθε επανεκτέλεσης κατά την ολοκλήρωσή της. Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί πως κατά την εξέλιξη της παρουσίας εργασίας χρησιμοποιούνται μουσικοί όροι, όπως tremolo, glissando, accelerando, crescendo, diminuendo, marcato, corona, η ερμηνεία των οποίων δίνεται μέσω του “Λεξικού Μουσικών Όρων” (1993) την επιμέλεια του οποίου έχει αναλάβει ο Δημήτρης Κοσμάς.

Μέσω των αναλύσεων που πραγματοποιούνται, γίνεται προσπάθεια διερεύνησης των κοινών ή μη κοινών στοιχείων των έργων σε επίπεδο εναρμόνισης, δομής, ρυθμού, μελωδίας, συνθηκών ηχογράφησης και ενορχήστρωσης. Μέσω της αναλυτικής παρτιτούρας καλύπτονται όλα τα παραπάνω στοιχεία πλην των συνθηκών ηχογράφησης, ενώ η περαιτέρω ανάλυση μέσω των αναλυτικών μοντέλων προαναφέρθηκαν, δίνουν σημαντικά στοιχεία σχετικά με τη πιο βαθιά μελωδική δομή, το groove, τις ποικίλες δυναμικές καθώς και για το μοντέλο της discursive και musematic επανάληψης, καθώς επίσης και τις διανθισμένες ηχοχρωματικές διακυμάνσεις που δημιουργούν κάποια μικρό-νεύματα των ήχων (Μίσχου 2016, 54). Συνοψίζοντας, με βάση όσα έχουν προαναφερθεί σχετικά με τη μεθοδολογία ανάλυσης των επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής, προκύπτει το παρακάτω συγκεντρωτικό πλάνο.

Αφετηρία αποτελεί η προσθήκη εικόνων από τα εξώφυλλα της εκάστοτε δισκογραφικής δουλειάς μέσα στην οποία εμπεριέχεται η επανεκτέλεση/διασκευή της “Φραγκοσυριανής”. Έπειτα, γίνεται μια αναφορά στα ιστορικά στοιχεία του εκάστοτε συνθέτη ή τραγουδιστή που επεξεργάζεται την Φραγκοσυριανή τα οποία σχετίζονται με την επανεκτέλεση καθώς και με το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο στο οποίο αυτή πραγματοποιείται. Στη συνέχεια, προχωράμε στο κομμάτι της μορφολογικής, αρμονικής και στιχουργικής ανάλυσης της Φραγκοσυριανής. Η ανάλυση πραγματοποιείται, ξεκινώντας από το εισαγωγικό μέρος Α κι έπειτα γίνεται η ανάλυση του κάθε τμήματος ξεχωριστά παραθέτοντας για το καθένα την αντίστοιχη εικόνα στην οποία απεικονίζεται το φθογγικό υλικό του. Αξίζει να σημειωθεί πως κατά την ανάλυση της εκάστοτε επανεκτέλεσης/διασκευής της Φραγκοσυριανής, γίνεται μια αναφορά στις έντονες διαφοροποιήσεις οι οποίες διαπιστώνονται ανάμεσα σε επανεκτέλεση και πρωτότυπη εκτέλεση είτε αυτές αφορούν το φθογγικό υλικό είτε το στυλ και το ύφος, καθώς επίσης τονίζονται και τα κοινά τους στοιχεία. Εφόσον ολοκληρωθεί το κομμάτι της μορφολογικής ανάλυσης, γίνεται μια αναφορά στο αρμονικό υλικό καθώς επίσης παρατίθενται και τα αντίστοιχα σχεδιαγράμματα στα οποία αποτυπώνεται η αρμονική πορεία. Έπειτα γίνεται μια αναφορά στο στιχουργικό υλικό που χρησιμοποιείται στην εκάστοτε επανεκτέλεση καθώς επίσης πραγματοποιείται η σύγκριση του με τους στίχους που χρησιμοποιήθηκαν στην πρωτότυπη εκτέλεση, αναφέροντας ενδεχόμενες αλλαγές λέξεων ή φράσεων. Στη συνέχεια πραγματοποιείται η μακροδομική ανάλυση της επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής μέσω του αναλυτικού μοντέλου του Richard Middleton από το

Theory of Gestures. En Κατακλείδι, ολοκληρώνεται το κομμάτι της ανάλυσης με τα γενικά συμπεράσματα.

ΜΙΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ (ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ EVELYN VOIGTMAN)

1. Προσθήκη εικόνων εξωφύλλου
 2. Αναφορά ιστορικών στοιχείων του εκάστοτε επιμελητή της διασκευής
 3. Ανάλυση μορφολογική (i)
 4. Ανάλυση αρμονική (ii)
 5. Παράθεση στίχων και σύγκρισή τους με αυτούς της πρωτότυπης εκτέλεσης (στιχουργική ανάλυση) (iii)
- 

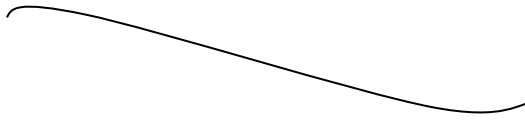

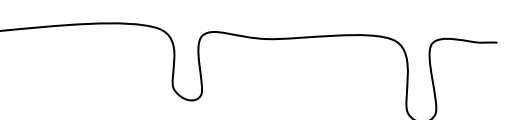
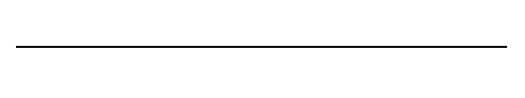


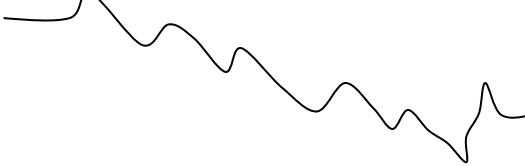

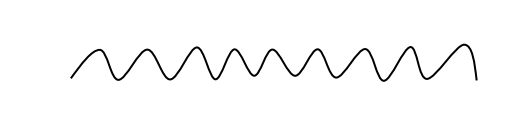
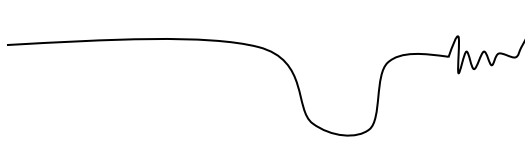
ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ (ΑΝΑΛΥΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ RICHARD MIDDLETON)





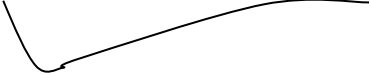
1. Γραφική απεικόνιση βασικού φθογγικού υλικού των επανεκτελέσεων.
2. Παράθεση σχετικών μουσικών παραδειγμάτων με τα “riffs” που ακολουθεί κάθε όργανο της ενορχήστρωσης ξεχωριστά.
3. Σχετικά σχόλια.
4. Γενικά συμπεράσματα.

2.2 ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

Στο σημείο αυτό θα ήταν σημαντικό να παρατεθεί ένας συγκεντρωτικός πίνακας με τα επικρατέστερα συμβολα (νεύματα) που χρησιμοποιούνται κατά τις αναλύσεις που πραγματοποιούνται με βάση τα αναλυτικά πρότυπα του Richard Middleton. Δίπλα στα νεύματα δίνεται η επεξήγησή τους.

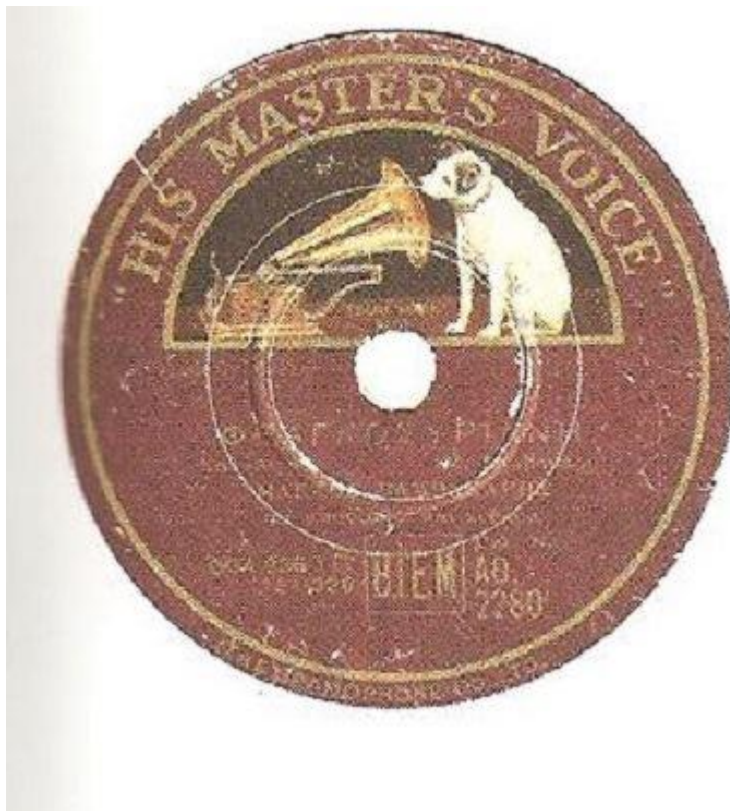
ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

ΣΥΜΒΟΛΟ	ΕΠΕΞΗΓΗΣΗ ΣΥΜΒΟΛΟΥ
	Συνεχόμενη κατιούσα πορεία της μελωδίας κι έπειτα ανιούσα.
	Ανιούσα πορεία της μελωδίας, έπειτα σταθερή, στην συνέχεια κατιούσα και τέλος πάλι ανιούσα (αξίες συνεχόμενων ογδών).
	Σταθερή πορεία μελωδίας, έπειτα κατιούσα, στη συνέχεια ανιούσα και σταθερή, έπειτα κατιούσα και τέλος ανιούσα και σταθερή (φθόγγοι αξίας τετάρτων).
	Σταθερή πορεία της μελωδίας.
	Levare κι έπειτα ανιούσα πορεία μελωδίας η οποία σταδιακά κατεβαίνει μέχρι την σταθεροποίησή της (αξίες ογδών).
	Κατιούσα πορεία της μελωδία (χρήση φθόγγων αξίας τρίηχου ογδών -ανταπόκριση).
	Σταδιακή κατιούσα πορεία της μελωδίας και στο τέλος της φράσης ανιούσα και σταθερή(αίσθηση διακεκομμένης μελωδ. πορείας - χρήση φθόγγων αξίας τρίηχων φθόγγων ογδού με παύση στο 2° όγδοο).
	Ανιούσα κι έπειτα κατιούσα πορεία της μελωδίας(χρήση φθόγγων αξίας δεκάτων έκτων-ανταπόκριση
	Σταθερή πορεία της μελωδίας και χρήση άρθρωσης tremolo.
	Σταθερή πορεία της μελωδίας, έπειτα κατιούσα και ξανά ανιούσα. Στο τέλος της μελωδικής φράσης γίνεται χρήση άρθρωσης tremolo.

ΣΥΜΒΟΛΟ	ΕΠΕΞΗΓΗΣΗ ΣΥΜΒΟΛΟΥ
	<p>Levare αξίας ογδούου κι έπειτα σταθερή πορεία της μελωδίας η οποία στην συνεχεια ανεβαίνει και μετά ακολουθεί καθοδική πορεία, έπειτα ανοδική και τέλος σταθεροποιείται.</p>
	<p>Levare κι έπειτα ανιούσα πορεία της μελωδίας. Η μελωδική κίνηση χαρακτηρίζεται από συνεχή ανιόντα ποικίλματα αλλά η πορεία της μελωδίας είναι καθοδική. (Ρυθμικά σχήματα δυο ογδούων και ενός τετάρτου).</p>
	<p>Μελωδία βασισμένη στην τονική Βαθμίδα η οποία πραγματοποιεί πτώση στην δεσπόζουσα στο τέλος της μουσικής Φράσης.</p>
	<p>Μελωδία η οποία από τη βαθμίδα της Δεσπόζουσας όπου βρίσκεται οδηγείται στην τονική κι έπειτα πραγματοποιεί τέλεια πτώση.</p>
	<p>Εναλλαγή βαθμίδων δεσπόζουσας – Τονικής.</p>
<p data-bbox="347 1391 624 1429">Γραμμική αφήγηση</p>	<p>Οι ακολουθίες των φθόγγων θέττουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει στη συνέχεια από άποψη μελωδικού υλικού (Παραλληλισμός με λογοτεχνική αφήγηση).</p>
<p data-bbox="347 1576 671 1615">Αφηγηματική αναπνοή</p>	<p>Η πορεία της μελωδίας δεν διακόπτεται μέχρις ότου ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης (Παραλληλισμός με λογοτεχνική αναπνοή).</p>

2.3 Κατάλογος των επανεκτελέσεων της “Φραγκοσυριανής” με χρονολογική σειρά

2.3.1 ΠΡΩΤΟΤΥΠΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ - ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΜΑΡΚΟΣ - ΦΡΑΓΚΟΣΥΡΙΑΝΗ - 1935



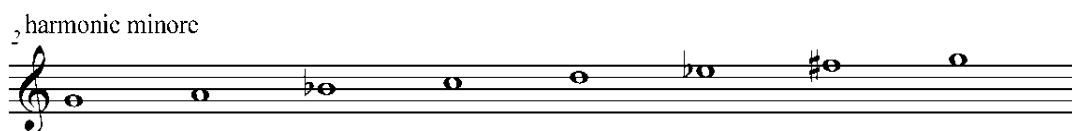
Εικόνα 1 Φωτογραφία από το εξώφυλλο του δίσκου της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής του Μάρκου Βαμβακάρη. Πηγή: <https://www.discogs.com/Various-%CE%A4%CE%B1-%CE%A1%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B1-10-%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%AF%CE%BF%CE%B4%CE%BF%CF%82-%CE%92-1922-1937/release/9542524>

Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά και στο πρώτο μέρος της παρούσας έρευνας, η Φραγκοσυριανή ηχογραφήθηκε το 1935. Ο Μάρκος Βαμβακάρης μέσω της συγκεκριμένης σύνθεσης, μεταφέρει τους ακροατές της στους αγαπημένους χώρους των παιδικών του χρόνων. Πρόκειται για περιοχές που ο ίδιος αναγκάστηκε να εγκαταλείψει περί το 1917 σε ηλικία 12 ετών. Οι περιοχές αυτές οι οποίες αποτελούν ως επί των πλείστον χωριά της γενέτειρας του της Σύρου, είναι ο Φοίνικας, η Παρακοπή, ο Γαλλησάς, η Δελαγκράτσια και το Πισκοπιό ή Επισκοπή . Θα πρέπει να αναφερθεί ότι, το τραγούδι ανεξάρτητα από το γεγονός ότι γνώρισε μεγάλη επιτυχία

και είχε απήχηση στο κοινό προ του πολέμου, ωστόσο μετά τον πόλεμο ξεχάστηκε αλλά επαναφέρθηκε στην δισκογραφία το 1961 όπου το ερμήνευσε ο Γρηγόρης Μπιθικιώτης στην δεύτερη κατά σειρά εκτέλεσή του έπειτα από την επιμέλεια και την ενορχήστρωση του Βασίλη Τσιτσάνη, κάνοντας το πιο γνωστό στο ευρύ κοινό. Έπειτα ακολούθησε ένας μεγάλος αριθμός από διασκευές και επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής που μέχρι στιγμής ο αριθμός τους αγγίζει τις 500 δίνοντας στο τραγούδι την πρωτιά στην ελληνική δισκογραφία. Όπως αναφέρεται και παρακάτω, η Φραγκοσυριανή είναι συντεθειμένη σε μέτρο 2/4 αποτελώντας ένα γοργό χασάπικο το οποίο θα μπορούσε να χορευτεί στα βήματα του “Κουλουριώτικου” σε δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα της μορφής 1,2,2 (Κουνάδης 1995).

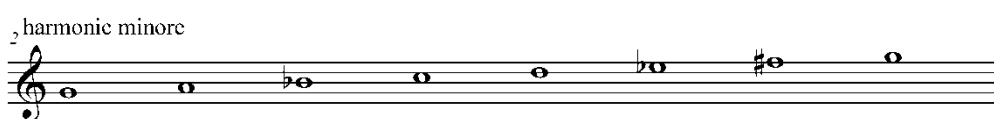
Ο Μάρκος Βαμβακάρης ηχογράφησε την Φραγκοσυριανή στην δισκογραφική εταιρία His Master Voice σε δίσκο 78 στροφών και είδος Γραμμοφώνου. Ο κωδικός του δίσκου είναι 921, ο κωδικός τραγουδιού είναι 10694 ενώ ο αριθμός μήτρας OGA 237. Στον δίσκο παίζει μπουζούκι ο Μάρκος Βαμβακάρης και κιθάρα ο Κώστας Σκαρβέλης (Πάπιστας).

Η “Φραγκοσυριανή” αποτελείται από απλές και λιτές αρμονίες. Πιο συγκεκριμένα χρησιμοποιεί την I (τονική) και την V(δεσπόζουσα) (Αδάμ 2004, 7 – 8) βαθμίδες οι οποίες αντιστοιχούν στην σολ μινόρε και ρε ματζόρε, γεγονός όμως το οποίο μεταβάλλεται με το πέρασμα του χρόνου αφού οι εκάστοτε ερμηνευτές και συνθέτες στις διαφορετικές και ποικίλες επανεκτελέσεις της “Φραγκοσυριανής” μεταλλάσσουν το αρμονικό υλικό της προσθέτοντας επιπλέον βαθμίδες καθώς και φθογγικό υλικό , ο καθένας για διαφορετικούς λόγους ανάλογα με το χρονικό πλαίσιο στο οποίο ζει και δημιουργεί. Αυτά τα στοιχεία θα εξεταστούν αναλυτικότερα στη συνέχεια της εργασίας. Όσον αφορά τον δρόμο στον οποίο εξελίσσεται το κομμάτι , είναι το αρμονικό μινόρε και συγκεκριμένα από Σολ.

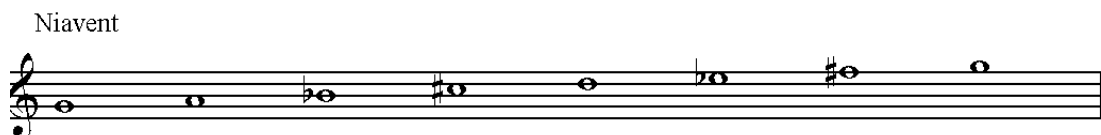


Εικόνα 2 Αρμονικό μινόρε (Παγιάτης 1992, 6-7)

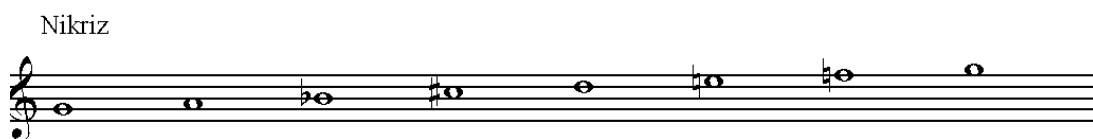
Προτού γίνει η λεπτομερής ανάλυση της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής θα ήταν επίσης σημαντικό να γίνει μια μουσικολογική προσέγγιση του μουσικού υλικού του κομματιού. Όπως έχει αναφερθεί, το κομμάτι χρησιμοποιεί τον λαϊκό δρόμο του αρμονικού μινόρε που αποτελείται από τους φθόγγους Σολ , Λα, Σι(ύφεση), Ντο, Ρε, Μι(ύφεση) ,φα#, Σολ. Ωστόσο, για την καλύτερη κατανόηση του παρατίθεται ο παρακάτω αναλυτικός πίνακας με τους δρόμους που χρησιμοποιούνται στη λαϊκή μουσική (Παγιάτης 1992, 6-7)



Εικόνα 3 Ουσάκ



Εικόνα 4 Νιαβέντ



Εικόνα 5 Νικρίζ

Sabah



Εικόνα 6 Σαμπάχ

Kartsigiar



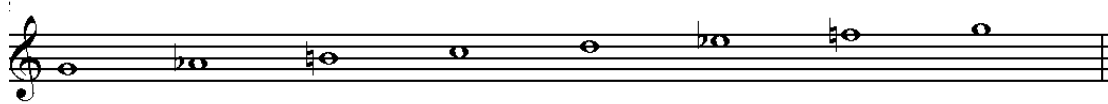
Εικόνα 7 Καρτσιγιάρ

Rast



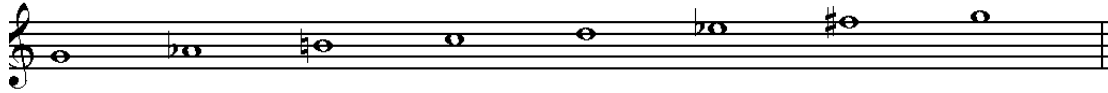
Εικόνα 8 Ράστ

Hitzaz



Εικόνα 9 Χιτζάζ

Hitzaskiar



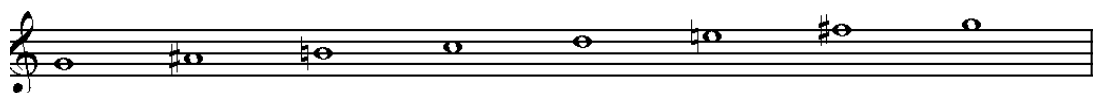
Εικόνα 10 Χιτζασκιάρ

Houzam



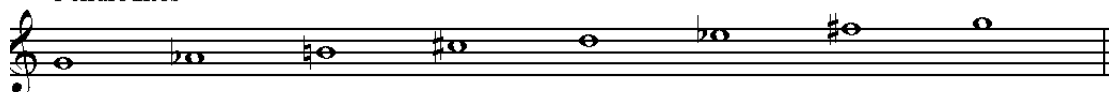
Εικόνα 11 Χουζάμ

Segkiah



Εικόνα 12 Σεγκιάχ

Peiraiotikos



Εικόνα 13 Πειραιώτικος

Για την καλύτερη κατανόηση των λαϊκών δρόμων και την πιο εύκολη σύγκριση μεταξύ τους, ορίστηκε ως τονικό κέντρο η νότα Σολ δεδομένου φυσικά ότι η τονικότητα του κομματιού είναι η Σολ ελάσσονα.

Το μέτρο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης για να συνθέσει την Φραγκοσυριανή είναι τα 2/4. Ωστόσο θα ήταν αρκετά σημαντικό να γίνει μια αναφορά στους ρυθμούς και στους χορούς που συνηθίζονταν να χρησιμοποιούνται στο ρεμπέτικο ρεπερτόριο καθώς και στα μέτρα τα οποία αποτελούν το δομικό στοιχείο για την δημιουργία των χορών αυτών.

ΟΙ ΡΥΘΜΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΧΟΡΟΙ ΣΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Οι χοροί που μπορούσε κανείς να συναντήσει στα Καφέ Αμάν κυρίως κατά τα τέλη του 1800 είχαν Τούρκικη, Σλάβικη καθώς και Ελληνική καταγωγή. Για παράδειγμα, το Αλέγκρο ήταν ένα στυλ χορού με σλάβικο χαρακτήρα το μέτρο του οποίου ήταν τα 2/4 και είχε κοινά στοιχεία με το Ρουμάνικο χόρα. Επιπλέον, η καζάσκα η οποία

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ, ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Τα όργανα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι το μπουζούκι το οποίο κατέχει ως επί το πλείστον τον σολιστικό ρόλο και η κιθάρα που έχει διπλό ρόλο, δηλαδή ρόλο συνοδείας από τη στιγμή που εκτελεί *accompagnamenti* και το ρόλο του μπάσου. Στη πρώτη στροφή του κομματιού παρατηρείται ένας 14σύλλαβος κι ένας 15σύλλαβος στίχος, ενώ οι υπόλοιπες στροφές αποτελούνται από έναν 15σύλλαβο κι έναν 16σύλλαβο. Η δομή της φόρμας που ακολουθεί η Φραγκοσυριανή στην πρωτότυπη εκτέλεση του Μάρκου Βαμβακάρη είναι Α-Β, όπου το Α αποτελεί το εισαγωγικό τμήμα και το Β το *couple* δηλαδή την στροφή του κομματιού. Όσον αφορά τις επαναλήψεις των μερών της φόρμας το Α παρουσιάζεται έξι φορές ενώ το Β μέρος πέντε. Το Α μέρος έχει την εξής μορφή (Παραθέτουμε παρτιτούρα)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Φωνή' (Voice) and contains a whole rest. The middle staff is labeled 'Μπουζούκι' (Bouzouki) and features a melodic line with eighth notes, including a triplet of eighth notes in the fifth measure. The bottom staff is labeled 'Κιθάρα' (Guitar) and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff is labeled 'Φωνή' (Voice) and contains a whole rest. The middle staff is labeled 'Μπουζούκι' (Bouzouki) and continues the melodic line from the first system. The bottom staff is labeled 'Κιθάρα' (Guitar) and continues the harmonic accompaniment. The notation and key signature are consistent with the first system.

Εικόνα 14 Εισαγωγικό μέρος Α

Έπειτα, ακολουθούν τα τέσσερα ενδιάμεσα μέτρα τα οποία ενώνουν το Α με το Β τμήμα και είναι βασισμένα στην τονική Ι βαθμίδα. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω παράδειγμα.

Εικόνα 15 Ενδιάμεσα κενά 4 μέτρα που συνδέουν το Α με το Β μέρος

Έπειτα εισάγεται το Β μέρος το οποίο αποτελεί την πρώτη στροφή και έχει την εξής μορφή

35

Φωνή

κιά - και-μά-για - μου-χεις - κά-νει - Φρα-γκο - συ - ρια - νή - κυ - ρά

Μπουζούκι

Κιθάρα

44

Φωνή

Μπουζούκι

Κιθάρα

Εικόνα 16 Β μέρος-α' στροφή

Στην συνέχεια εισάγεται ξανά το Α εισαγωγικό μέρος.

Στο Α μέρος που όπως προαναφέρθηκε αποτελεί την εισαγωγή του τραγουδιού της δεύτερης στροφής αυτή τη φορά, παρατηρούνται κάποιες αλλαγές στο φθογγικό υλικό. Πιο συγκεκριμένα

Το μοτίβο

Εικόνα 17 Μελωδικό μοτίβο εισαγωγικού Α τμήματος- β' στροφή (μπουζούκι)

διαφοροποιείται και παίρνει την παρακάτω μορφή

Εικόνα 18 μελωδικό μοτίβο τμήματος Α διαφοροποιημένο-β' στροφή (μπουζούκι)

Στην συνέχεια, παρατίθεται το απόσπασμα του μουσικού κειμένου από το Α μέρος το οποίο προηγείται του Β μέρους της β' στροφής.

Φωνή

Μπουζούκι

Κιθάρα

8

Φωνή

Μπουζούκι

Κιθάρα

16

Φωνή

Μπουζούκι

Κιθάρα

Εικόνα 19 Απόσπασμα μουσικού κειμένου. Α μέρος – είσοδος β' στροφής (Διαφοροποιημένο μελωδικό μοτίβο-τέλος α' ημιπεριόδου).

Εφόσον ολοκληρωθεί το Α μέρος ακολουθεί το Β μέρος το οποίο σε αυτό το σημείο αποτελεί την β' στροφή της Φραγκοσυριανής. Στο παρακάτω μουσικό παράδειγμα, αποτυπώνεται το φθογγικό υλικό του μέρους αυτού.

Φωνή

Μπουζούκι

Κιθάρα

16

θα-ρθω -να-σε - α - ντα - μό - σω - πά- λι

κάλυψη των δυο παραπάνω συλλαβών που έχει ο πρώτος στίχος. Στη δεύτερη στροφή επίσης, σημειώνεται η διαφοροποίηση φθογγικού υλικού. Πιο συγκεκριμένα, στο β' μισό της β' ημιπεριόδου και στην επανάληψη του α' μισού της, στα αντίστοιχα μέτρα 31 και 41 το μελωδικό μοτίβο



Εικόνα 22 Τελευταίο μέτρο β' μισού της α' ημιπεριόδου - β' και ε' στροφή (μελωδικό μοτίβο – μπουζούκι)

διαφοροποιείται και γίνεται



Εικόνα 23 Διαφοροποιημένο μοτίβο από το β' μισό της α' ημιπεριόδου της β' και ε' στροφής (μπουζούκι)

Θα πρέπει να αναφερθεί ότι, ενώ κατά την πρώτη στροφή, αφού ολοκληρωθεί η εισαγωγή του κομματιού, το φωνητικό μέρος εισάγεται στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου 20 δηλαδή ουσιαστικά μπαίνει με ελλιπές μέτρο (Ienare¹) στο ασθενές μέρος του μέτρου ως εξής

Εικόνα 24 Είσοδος φωνητικού μέρους με ελλιπές μέτρο φθόγγου αξίας ενός τετάρτου-α' στροφή

αντίθετα, στις υπόλοιπες στροφές, το φωνητικό μέρος ακούγεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου, δηλαδή στην θέση του πρώτου μέτρου της α' ημιπεριόδου που αντιστοιχεί στο μέτρο 21. Για παράδειγμα στην δεύτερη στροφή η φωνή εισάγεται ως εξής

¹ Άρση /είσοδος φθόγγου στο ασθενές μέρος του μέτρου ο οποίος προετοιμάζει αντίστοιχο φθόγγο του επόμενου ισχυρού χτύπου του μέτρου.

16
Φωνή
Μπουζούκι
Κιθάρα
θα-ρθω -να-σε - α - ντα - μώ - σω - πά- λι

Εικόνα 25 Είσοδος φωνητικού μέρους στο ισχυρό μέρος του μέτρου- β' στροφή.

Εφόσον ολοκληρωθεί και η δεύτερη στροφή, ακολουθεί το Α μέρος της εισαγωγής το οποίο στην ουσία ετοιμάζει την είσοδο την γ' στροφής. Το μέρος αυτό είναι ίδιο με το αντίστοιχο Α μέρος πριν την είσοδο της α' στροφής εφόσον δεν παρατηρούνται διαφοροποιήσεις σε μοτιβικό επίπεδο (βλ. σχ. Εικόνα 14). Έπειτα ακολουθεί το Β μέρος το οποίο στο σημείο αυτό αποτελεί την γ' στροφή.

16
Φωνή
Μπουζούκι
Κιθάρα
Θα-σε - πά - ρω - να - γυ - ρί - σω - Φοί-νι

26
Φωνή
Μπουζούκι
Κιθάρα
κα - Πα-ρα - κο - πή Γα-λη-σά-και- Ντε-λα - γκρά-τσια

35
Φωνή
και - ας - μου-ρθει- συ-γκο - πή Γα-λη-σά-και - Ντε-λα

35
Μπουζούκι

Κιθάρα

44
Φωνή
γκρά-τσια- και-ας - μου-ρθει- συ - γκο - πή

44
Μπουζούκι

Κιθάρα

Εικόνα 26 Β μέρος – γ' στροφή.

Στην τρίτη στροφή και συγκεκριμένα στο β' μισό της α' ημιπεριόδου, εντοπίζεται αλλαγή στο φθογγικό υλικό του μέτρου 25 όπου, από το παρακατω μοτίβο



Εικόνα 27 Μελωδικό μοτίβο α' & β' στροφής – β' μισό α' ημιπεριόδου (μπουζούκι)

Διαφοροποιείται και γίνεται ως εξής:



Εικόνα 28 Διαφοροποιημένο μοτίβο γ' στροφής – β' μισό α' ημιπεριόδου (μπουζούκι)

Όπως έχει προαναφερθεί, το φωνητικό μέρος σε αυτή τη στροφή εισάγεται ομοίως με την β' στροφή στο ισχυρό μέρος του πρώτου μέτρου της α' ημιπεριόδου.

Έπειτα, ακολουθεί το εισαγωγικό Α μέρος. Παρακάτω παρατίθεται το απόσπασμα του μουσικού κειμένου του συγκεκριμένου μέρους.

The image displays a musical score for three instruments: Voice (Φωνή), Bouzouki (Μπουζούκι), and Guitar (Κιθάρα). The score is divided into three systems. The first system covers measures 1 through 7. The second system covers measures 8 through 15. The third system covers measures 16 through 16. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The voice part is mostly silent, with some notes in the second system. The bouzouki and guitar parts provide the main melodic and harmonic content.

Εικόνα 29 Α εισαγωγικό μέρος – προηγείται της δ' στροφής.

Σύμφωνα με το παραπάνω απόσπασμα του μουσικού κειμένου, κατά την εξέλιξη του εισαγωγικού τμήματος Α, στο τέλος της α' ημιπεριόδου, το μέτρο 7 αλλάζει και μετατρέπεται από το μοτίβο της εικόνας 30



Εικόνα 30 Μελωδικό μοτίβο Α μέρους - δ' στροφής (μπουζούκι)

στο παρακάτω μοτίβο



Εικόνα 31 διαφοροποιημένο μελωδικό μοτίβο δ' στροφής -προσθήκη άρθρωσης tremolo (μπουζούκι)

Όπως είναι εμφανές στο συγκεκριμένο σημείο ο συνθέτης επιλέγει να κρατήσει την συγχорδία της δεσπόζουσας (V) κάνοντας χρήση της άρθρωσης tremolo .

Στην συνέχεια, εισάγεται το Β μέρος το οποίο στο σημείο αυτό αποτελεί ουσιαστικά την δ' στροφή. Στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου αποτυπώνεται το φθογικό υλικό της στροφής αυτής.

16

Φωνή

Μπουζούκι

Κιθάρα

Στο-Πα-τέ - λι - στο- Νη -χώ - ρι - φί-να

26

Φωνή

Μπουζούκι

Κιθάρα

στην-Α - λη - θι - νή και-στο-Πι-σκο - πό-ρο - μά - ντζα-γλυ

35
Φωνή
κιά-μου-Φρα-γκο - συ-ρια - νή και-στο-Πι-σκο - πίο-ρο - μά-ντζα-γλυ-κιά - μου

35
Μπουζούκι

Κιθάρα

44
Φωνή
Φρα-γκο - συ - ρια - νή

44
Μπουζούκι

Κιθάρα

Εικόνα 32 Απόσπασμα μουσικού κειμένου της δ' στροφής.

Κατά την διάρκεια του Β μέρους της δ' στροφής ενώ στο τέλος της α' ημιπεριόδου, ομοίως με την δεύτερη και τρίτη στροφή προστίθενται δύο επιπλέον μέτρα, στην επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου και συγκεκριμένα στα μέτρα 38 και 39, το φωνητικό μέρος εισάγεται κανονικά όπως συμβαίνει στο αντίστοιχο σημείο της πρώτης στροφής όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

35
Φωνή
κιά-μου-Φρα-γκο - συ-ρια - νή και-στο-Πι-σκο - πίο-ρο - μά-ντζα-γλυ-κιά - μου

35
Μπουζούκι

Κιθάρα

Εικόνα 33 Επανάληψη α' μισού της β' ημιπεριόδου – είσοδος φωνητικού μέρους χωρίς προσθήκη επιπλέον μέτρων.

Εφόσον ολοκληρωθεί το Β μέρος της δ' στροφής, ακολουθεί το εισαγωγικό μέρος Α. Παρακάτω, παρατίθεται το μουσικό κείμενο του Α εισαγωγικού μέρους το οποίο προηγείται της ε' – οργανικής στροφής

The image shows a musical score for the introduction of the 5th system. It consists of three systems of music, each with a Mandolin (Μπουζούκι) and a Guitar (Κιθάρα) part. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-7) shows the Mandolin playing a melodic line with accents and the Guitar providing a rhythmic accompaniment with chords. The second system (measures 8-15) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 16-17) shows the final notes of the introduction.

Εικόνα 34 Α εισαγωγικό μέρος της ε' στροφής.

Στο Α μέρος το οποίο προηγείται της ε' στροφής, παρατηρείται αλλαγή στο φθογγικό υλικό και συγκεκριμένα στο β' μισό της α' ημιπεριόδου που αντιστοιχεί στα μέτρα 5 και 6. Πιο συγκεκριμένα, τα μελωδικά μοτίβα

The image shows a short melodic motif in 2/4 time, two flats key signature. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4, with a triplet '3' written above the notes.

Εικόνα 35 φθογγικό υλικό α', γ' & δ' στροφής.

Τροποποιούνται και γίνονται



Εικόνα 36 Διαφοροποιημένο φθογγικό υλικό Α μέρους πριν την ε' στροφή.

Επιπλέον, στο β' μισό της α' ημιπεριόδου και συγκεκριμένα στο μέτρο 7 προστίθεται ένας σύντομος φθόγγος – Επέριση (Arroggiatura) όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.



Εικόνα 37 Μοτίβο το οποίο εκτελείται από το μπουζούκι–προσθήκη arroggiaturas - Α μέρος-ε' στροφή.

Εφόσον ολοκληρωθεί το εισαγωγικό μέρος, ακολουθεί η ε' στροφή η οποία αποτελεί την τελευταία οργανική στροφή. Το φθογγικό υλικό της συγκεκριμένης στροφής απεικονίζεται στο απόσπασμα του μουσικού κειμένου το οποίο παρατίθεται παρακάτω.

Μπουζούκι

Κιθάρα

Μπουζούκι

Κιθάρα

Μπουζούκι

Κιθάρα

Mπουζούκι

Κιθάρα

44

The image shows a musical score for two instruments: Bouzouki and Kithara. The Bouzouki part is written in the treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The first measure is marked with the number 44. The Kithara part is written in the treble clef with a key signature of two flats. It starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The first measure is marked with the number 44. The Bouzouki part consists of a series of chords, while the Kithara part consists of a series of notes and chords.

Εικόνα 38 Απόσπασμα μουσικού κειμένου ε' – οργανικής στροφής.

Στο Β μέρος της τελευταίας στροφής η οποία όπως προαναφέρθηκε αποτελεί την Πέμπτη (οργανική) στροφή, εντοπίζονται ορισμένες αλλαγές στο φθογγικό υλικό σε σχέση με τις προηγούμενες στροφές. Αρχικά, στην α' ημιπερίοδο του Β μέρους, η μελωδική γραμμή που εκτελείται από το μπουζούκι, παρουσιάζεται με τρίφωνες συγχορδίες οι οποίες είναι βασισμένες στις εκάστοτε βαθμίδες που έχουν επιλεγεί. Χαρακτηριστικό είναι το μουσικό παράδειγμα το οποίο παρατίθεται παρακάτω.

Mπουζούκι

Κιθάρα

The image shows a musical score for two instruments: Bouzouki and Kithara. The Bouzouki part is written in the treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of a series of chords, each marked with an accent (>). The Kithara part is written in the treble clef with a key signature of two flats. It consists of a series of notes and chords, each marked with an accent (>). The Bouzouki part consists of a series of chords, while the Kithara part consists of a series of notes and chords.

Εικόνα 39 Τρίφωνα accordi που εκτελεί το μπουζούκι – Α μέρος, α' ημιπερίοδος – ε' στροφή (οργανική)

Ο λόγος που ο Μάρκος Βαμβακάρης επιλέγει στο συγκεκριμένο σημείο να πλαισιώσει την μελωδία της στροφής κάνοντας χρήση τρίφωνων accordi στο μπουζούκι, είναι πιθανόν λόγω του ότι, απουσία του φωνητικού μέρους και όντας δύο μόνο όργανα στην ενορχήστρωση (μπουζούκι – κιθάρα), θέλει να αποδώσει μεγαλύτερο ηχητικό όγκο αποδίδοντας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την οργανική αυτήν στροφή. Επιπλέον, επιλέγει να χρησιμοποιήσει κάποια ποικίλματα, διανθίζοντας την μελωδική γραμμή της συγκεκριμένης στροφής. Πιο συγκεκριμένα στο α' μισό της β' ημιπεριόδου, στο μέτρο 31 χρησιμοποιεί ανιών ποίκιλμα κάνοντας χρήση φθόγγων αξίας τρίηχου δεκάτων έκτων, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα της παρτιτούρας.



Εικόνα 40 Ανιών ποίκιλμα από το μπουζούκι – ε' οργανική στροφή, μέτρο 31.

Επιπλέον, κατά την επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου, στο μέτρο 38, το μελωδικό μοτίβο το οποίο σε προηγούμενες στροφές αποτελείται από φθόγγους αξίας δύο τετάρτων, τροποποιείται και αποτελείται από φθόγγους αξίας ενός τέταρτου και δυο ογδών, όπως φαίνεται παρακάτω.



Εικόνα 41 Μελωδικό μοτίβο που εκτελεί το μπουζούκι – α', β', γ', δ' στροφή.

Διαφοροποιείται και παίρνει την παρακάτω μορφή



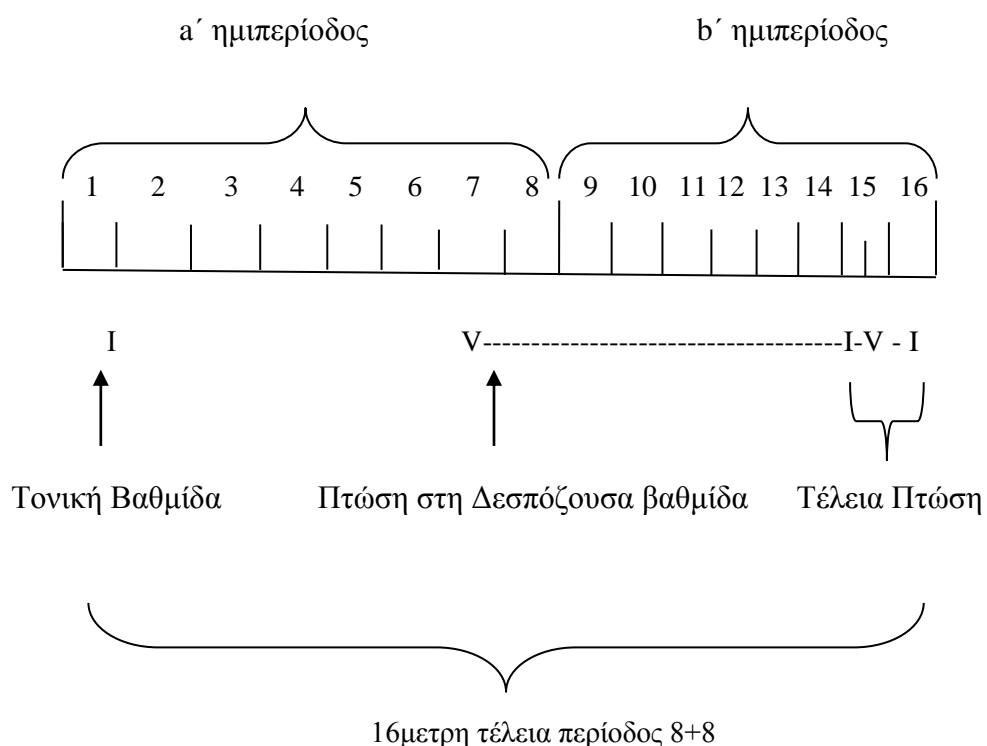
Εικόνα 42 Διαφοροποιημένο μελωδικό μοτίβο που εκτελεί το μπουζούκι - ε' οργανική στροφή.

Εφόσον ολοκληρωθεί η ε' οργανική στροφή, ακολουθούν δύο κενά μέτρα αντί για τέσσερα κι έπειτα ακολουθεί το εισαγωγικό Α μέρος, με το οποίο και ολοκληρώνεται η Φραγκοσυριανή. Αξίζει να σημειωθεί πως στο σημείο αυτό, το Α μέρος από άποψη φθογγικού υλικού ομοιάζει με το αντίστοιχο Α μέρος της β' στροφής (βλ. σχ. Εικόνα 19).

ii)

Το αρμονικό υλικό της εισαγωγής διαρθρώνεται με τον τρόπο που αποτυπώνεται στο παρακάτω σχεδιάγραμμα.

Α μέρος= Εισαγωγή



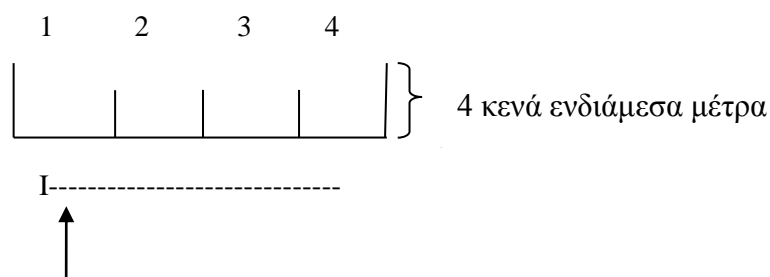
-a' ημιπερίοδος-πτώση στην V(δεσπόζουσα)= Εισαγωγική ενότητα.

-b' ημιπερίοδος-τέλεια πτώση = Απαντητική ενότητα.

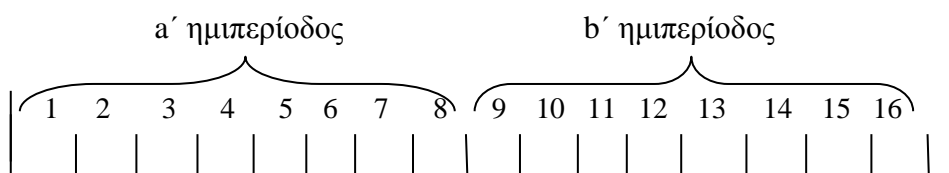
Με βάση το παραπάνω σχεδιάγραμμα, παρατηρείται η συμμετρική δομή του Α μέρους όπου τα πρώτα 8 μέτρα αποτελούν την a' ημιπερίοδο κατά την οποία γίνεται πτώση στην δεσπόζουσα V βαθμίδα (εισαγωγική ενότητα) ενώ τα υπόλοιπα 8 μέτρα αποτελούν την b' ημιπερίοδο στην οποία πραγματοποιείται πτώση στην τονική I βαθμίδα (απαντητική ενότητα). Τα 16 μέτρα αποτελούν μια πλήρως συμμετρική περίοδο μορφής τραγουδιού 8+8 μέτρα (Voigtman 2002, 9).

Έπειτα, το αρμονικό υλικό του Β μέρους που αποτελεί την στροφή του τραγουδιού, αποτυπώνεται στο παρακάτω σχεδιάγραμμα.

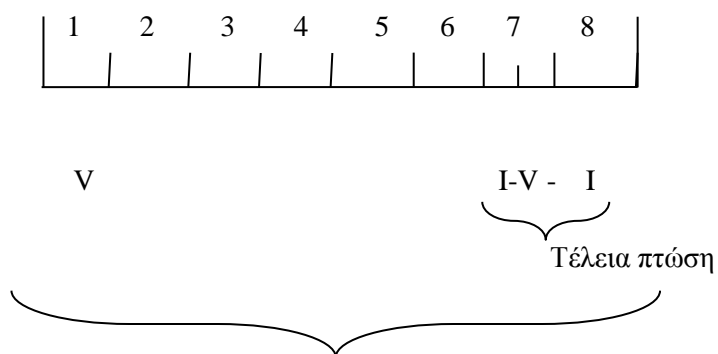
B Μέρος =COUPLE(Στροφή)



Τονική Βαθμίδα



Η b' ημιπερίοδος εξελίσσεται στη βαθμίδα της δεσπόζουσας



8 Μετρή επανάληψη του πρώτου μισού της b' ημιπεριόδου

Στο παραπάνω σχεδιάγραμμα αποτυπώνεται η δομή του B μέρους , όπου αφού ολοκληρωθούν τα 4 κενά μέτρα ακολουθούν τα 8 μέτρα τα οποία αποτελούν την a' ημιπερίοδο στην οποία γίνεται πτώση στην Δεσπόζουσα Vβαθμίδα κι έπειτα τα 8 μέτρα που αποτελούν την b' ημιπερίοδο στην οποία διατηρείται η Δεσπόζουσα

βαθμίδα. Στο Β μέρος παρατηρείται η επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου η οποία κάνει τέλεια πώση ολοκληρώνοντας έτσι το Β τμήμα.

iii)

Στο σημείο αυτό θα ήταν σημαντικό να παραθέσουμε τους στίχους που χρησιμοποιούνται στην πρωτότυπη εκτέλεση.

Μια φούντωση μια φλόγα

έχω μέσα στη καρδιά

Και μάγια μου 'χεις κάνει }
Φραγκοσυριανή γλυκιά } x 2

Θα 'ρθω να σε ανταμώσω

πάλι στην ακρογιαλιά

θα ήθελα να με χορτάσεις }
όλο χάρδια και φιλιά } x 2

Θα σε πάρω να γυρίσω

Φοίνικα Παρακοπή

Γαλησσά και Ντελαγράτσα }
και ας μου 'ρθει συγκοπή } x 2

Στο Πατέλι στο Νυχώρι

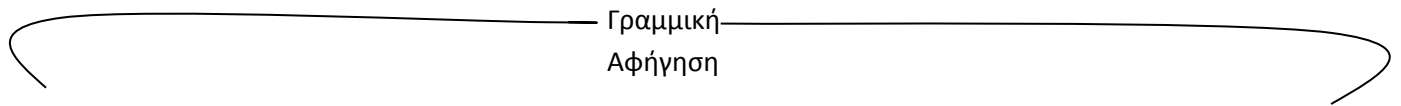
φίνα στην Αλιθινή

Και στο Πισκοπιό ρομάντζα }
γλυκειά μου Φραγκοσυριανή } x2

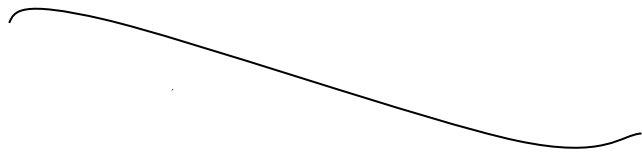
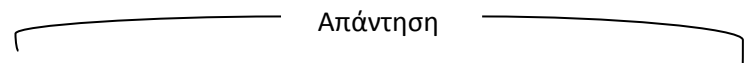
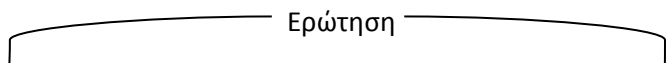
ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ RICHARD MIDDLETON

- Γραφική απεικόνιση του βασικού φθογγικού υλικού.

INTRO (ΕΙΣΑΓΩΓΗ)

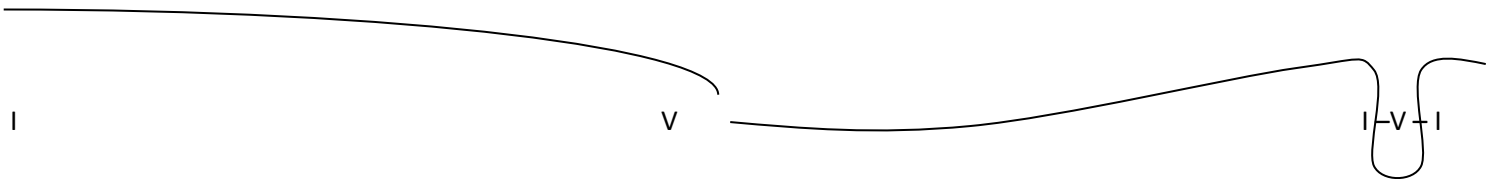


ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

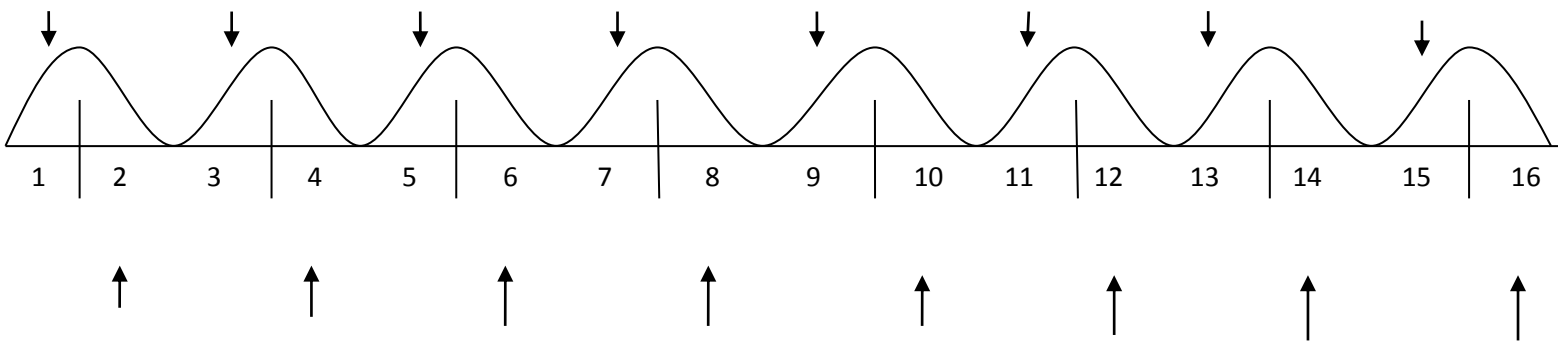


ΚΙΘΑΡΑ

CHORDS



GROOVE



Παράδειγμα 1.

Βουζουκι riff
(Μελωδικόμοτίβο
Μπουζουκιού)



Παράδειγμα 2.

Guitar riff



BRIDGE

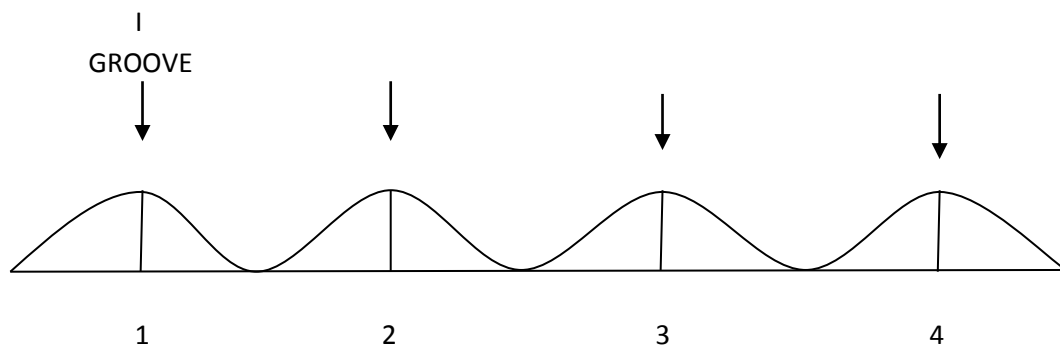


ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ



ΚΙΘΑΡΑ

CHORDS



Παράδειγμα 3.

Βουζουκι Riff

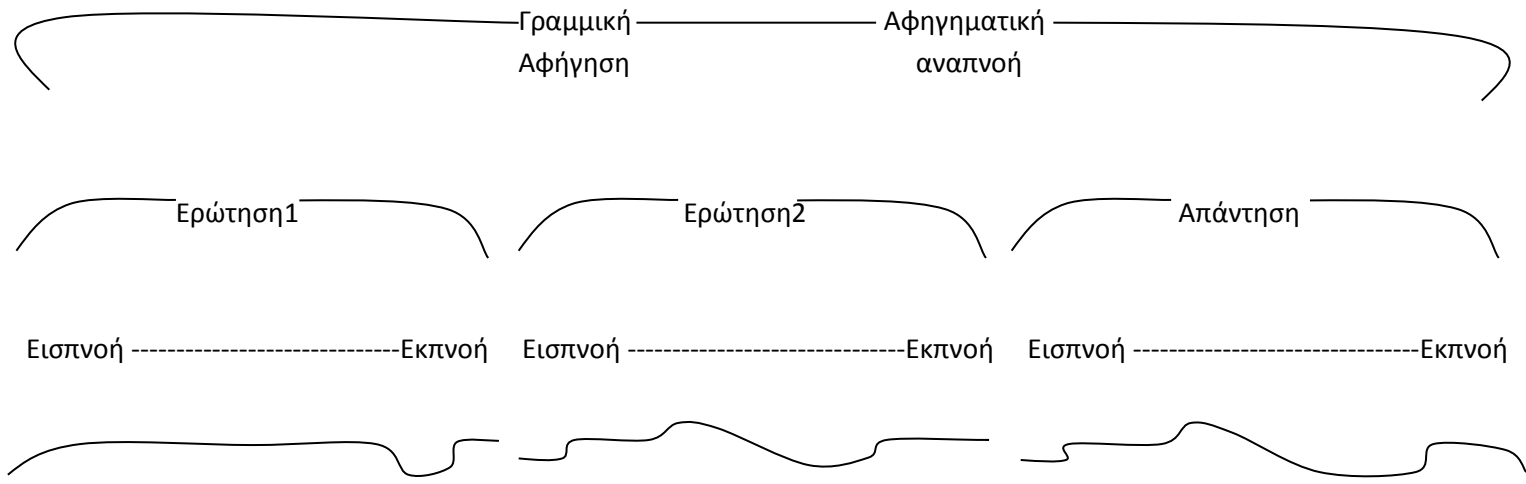


Παράδειγμα 4.

Guitar Riff



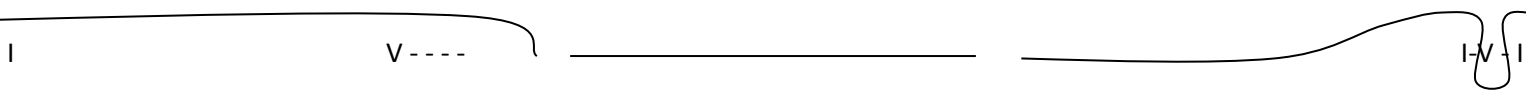
VERSE (ΣΤΡΟΦΗ)



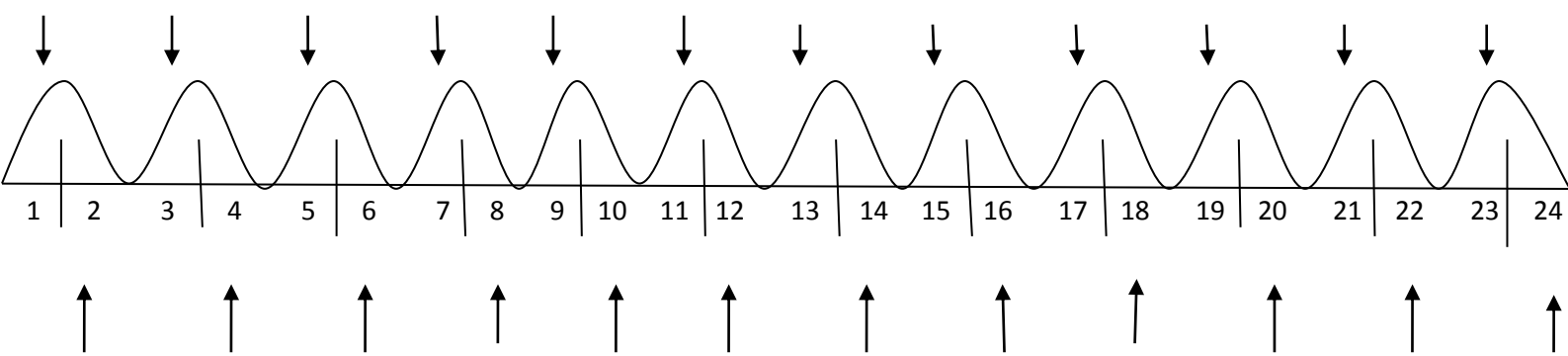
VOCAL

1. Μια φούντωση μια φλόγα έχω μέσα στη καρδιά.....
2. Θα 'ρθω να σε ανταμώσω κάτω στην ακρογιαλιά.....

ΚΙΘΑΡΑ
CHORDS



GROOVE



Παράδειγμα 5.

Vocal riff



Παράδειγμα 6.

Bouzouki riff



Παράδειγμα 7.

Guitar riff



ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

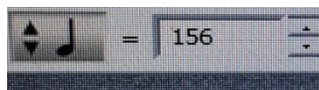
Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής στην πρωτότυπη εκτέλεση από τον Μάρκο Βαμβακάρη είναι 03:11 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό (beats per minute) είναι $\downarrow = 156$.

Αναφορικά με το Groove του κομματιού, τελείται ρυθμική παρέμβαση στο ισχυρό μέρος δηλαδή στην θέση του κάθε μέτρου. Στην εισαγωγή, τα accordi πλαισιώνονται από την κιθάρα ενώ η βασική μελωδία εκτελείται από το σόλο όργανο το μπουζούκι. Στα πρώτα 8 μέτρα (οκτάμετρη φράση) η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 16μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια

ερώτηση στην οκτάμετρη φράση και μια απάντηση στην οκτάμετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο οκτάμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Στην συνέχεια ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα που αποτελούν τη γέφυρα. Στο σημείο αυτό, το Groove παραμένει το ίδιο με το εισαγωγικό μέρος, η κιθάρα εκτελεί τα chords (συγχορδίες) του τραγουδιού ενώ το μπουζούκι παίζει φθόγγους οι οποίοι βασίζονται στην βαθμίδα της τονικής. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία πλαισιώνεται από το φωνητικό μέρος (vocal) το οποίο εκτελεί την ίδια μελωδική γραμμή με το μπουζούκι. Και σε αυτό το μέρος, όσον αφορά το Groove τελείται ρυθμική παρέμβαση στα ισχυρά μέρη του μέτρου, στην θέση. Η πρώτη οκτάμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη οκτάμετρη φράση και την Τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης. Η τρίτη οκτάμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου ότι περιέχει μοτιβικό και στιχουργικό υλικό της δεύτερης αλλά αλλάζει η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται τέλεια πτώση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται και στη παράγραφο της μεθοδολογίας ανάλυσης, όσον αφορά το επίπεδο των σχέσεων των φράσεων, χρησιμοποιούνται μονάδες οι οποίες μπορούν να ανήκουν είτε στην *musematic* επανάληψη είτε στην *Discursive*. Στην δεδομένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της *discursive* επανάληψης κατά την επανάληψη της δεύτερη οκτάμετρης φράσης στην στροφή του τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Εξετάζοντας την πρωτότυπη αυτή εκτέλεση της ‘Φραγκοσυριανής’ από τον Μάρκο Βαμβακάρη αλλά αντλώντας και αρκετά στοιχεία από την αυτοβιογραφία του καθώς και από το συνθετικό του έργο, καταλήγουμε στο συμπέρασμα, ότι, παρά τους λίγους αυτοσχεδιασμούς που έχουν ηχογραφηθεί από τον Μάρκο Βαμβακάρη, η πλειοψηφία των τραγουδιών του και σαφώς η Φραγκοσυριανή, παρουσιάζουν διαφορές στη μελωδία κατά την επανεμφάνιση των θεμάτων, κάτι που δηλώνει τον αυτοσχεδιαστικό τρόπο παιξίματος του Μάρκου. Επίσης υπάρχει αρκετή σαφήνεια όσον αφορά τον ρυθμό, είτε πρόκειται για χασάπικο είτε για ζειμπέκικο, αλλά σπάνια τηρείται μια απόλυτη σταθερότητα η οποία θα υπήρχε εάν γινότανε για παράδειγμα χρήση μετρονόμου. Ωστόσο θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο συνθέτης ακολουθεί το Groove της στιγμής πράγμα που εξηγεί και το γεγονός ότι το κομμάτι



ξεκινάει με ένα μέτριο (Moderato) τέμπο περίπου

και μέχρι την ολοκλήρωσή του σημειώνεται επιτάχυνση στο tempo δηλαδή πραγματοποιείται σταδιακό accelerando.

2.3.2 «45ΑΡΙΑ» ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ – 1961



Εικόνα 43 Εξώφυλλο από τον δίσκο «45άρια» του Γρηγόρη Μπιθικώτση. Πηγή: <http://underflow.gr/wp-content/uploads/2016/11/6644749.jpg>

Η Δισκογραφική συνεργασία του Μάρκου Βαμβακάρη με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση ξεκίνησε περί το 1949, την περίοδο που ο Μάρκος, μαζί με την Σούλα Καλφοπούλου και τον Περπινιάδη τον Στέλιο, ερμήνευσαν την πρώτη σύνθεση του Γρηγόρη Μπιθικώτση με όνομα «το καντήλι τρεμοσβήνει». Τους στίχους του εν λόγω τραγουδιού τους έγραψε ο Χαράλαμπος Βασιλειάδης ενώ βγήκε στη κυκλοφορία σε δίσκο 78 στροφών από την εταιρία Parlophone. Το 1959 ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης έχοντας πάρει την έγκριση του Αφεντικού της Δισκογραφικής εταιρίας Columbia Τάκη Λαμπρόπουλου αλλά και του Βασίλη Τσιτσάνη ο οποίος εκείνη την εποχή ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής στην εταιρία αυτή, πηγαίνει από το σπίτι του Βαμβακάρη το οποίο βρίσκονταν στη Κοκκινιά για να του αναγγείλει ότι θα πραγματοποιούνταν ηχογραφήσεις σε δίσκο, πάνω σε παλαιότερα καθώς και νεότερα τραγούδια του. Από

το σημείο εκείνο κι έπειτα η τύχη του Μάρκου Βαμβακάρη αλλάζει και η φήμη του ως έναν βαθμό θα αποκατασταθεί έπειτα από την δύσκολη περίοδο που είχε περάσει έχοντας περιπέσει σε καλλιτεχνικό “τέλμα” από το 1950 έως και το '59. Λίγο αργότερα λοιπόν, το 1961 ο Μπιθικώτσης θα ηχογραφήσει σε δίσκο 45 στροφών την Φραγκοσυριανή (Γιώγλου 2016).

Ο δίσκος κυκλοφόρησε από την δισκογραφική εταιρία « HisMaster'sVoice», με αριθμό κυκλοφορίας 7PG 3106 και αριθμό Μήτρας 7XGA 1245. Ο κωδικός του δίσκου και του τραγουδιού είναι 977 και 10800 αντίστοιχα ενώ το είδος ηχογράφησης είναι Mono (Πάπιστας).

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ, ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Πρόκειται για την πρώτη επανεκτέλεση ως προς τα χρονολογικά πλαίσια η οποία βρίσκεται ομοίως με την πρωτότυπη εκτέλεση στην τονικότητα της Σολ Ελάσσονα και ακολουθεί μέτρο 2/4. Η δομή της φόρμας που ακολουθεί είναι A – B (Διμερής μορφή Lied). Αναφορικά με τον αριθμό των επαναλήψεων των στροφών, το A μέρος παρουσιάζεται πέντε φορές ενώ το B τέσσερις.

Αρχικά παρουσιάζεται το εισαγωγικό μέρος A. Στο μέρος αυτό τα Μπουζούκια 1 και 2 επεξεργάζονται την βασική μελωδία της εισαγωγής η οποία εισάγεται με *levare* φθόγγων αξίας δυο δεκάτων έκτων και ενός ογδούου όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.



Εικόνα 44 Ρυθμικό σχήμα που χρησιμοποιείται από το μπουζούκι 1 στο *levare* – μελωδία εισαγωγής.

Τόμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Κοντραμπάσο

Μπαγλαμαδάκι

Ακορντεόν

ff

10

Τόμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Κοντραμπάσο

Μπαγλαμαδάκι

Ακορντεόν

Εικόνα 45 Απόσπασμα μουσικού κειμένου του Α εισαγωγικού μέρους.

Το δεύτερο μπουζούκι συνοδεύει τη κύρια μελωδική γραμμή την οποία εκτελεί το πρώτο μπουζούκι από το πρώτο κιάλας μέτρο. Η μελωδική γραμμή που εκτελεί το δεύτερο μπουζούκι, απέχει από το πρώτο μπουζούκι διάστημα 4^{ης} χαμηλότερα, το οποίο γίνεται διάστημα 3^{ης} στην συνέχεια. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω

απόσπασμα του μουσικού κειμένου στο οποίο απεικονίζεται η μελωδική πορεία από τα μπουζούκια.

The image shows a musical score for two bouzouki parts. The top staff is labeled 'Μπουζούκι 1' and the bottom staff is labeled 'Μπουζούκι 2'. Both are in 2/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the final measure of the excerpt.

Εικόνα 46 Απόσπασμα από την μελωδική πορεία που ακολουθούν τα μπουζούκια 1 και 2 στο Α μέρος.

Αξίζει να σημειωθεί πως ενώ η μελωδική γραμμή που ακολουθούν τα μπουζούκια 1 και 2 αποτελείται από φθόγγους αξίας ογδόων, ωστόσο κατά την ακρόαση της εισαγωγής του τραγουδιού της εν λόγω επανεκτέλεσης δίνεται η αίσθηση του παρεστιγμένου. Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στη β' ημιπερίοδο, την μελωδική γραμμή την εκτελεί το ακορντεόν ενώ τα μπουζούκια 1 και 2 εκτελούν φθόγγους αξίας μισών οι οποίοι είναι βασισμένοι πάνω στις βαθμίδες που έχουν επιλεγεί κάνοντας χρήση της άρθρωσης tremolo όπως φαίνεται στο σχετικό μουσικό παράδειγμα παρακάτω.

The image shows a full band arrangement in 2/4 time with a key signature of two flats. The instruments and their parts are:

- Τόμπανα (Drums):** Features a steady eighth-note pattern with occasional accents marked with 'x'.
- Μπουζούκι 1 & 2 (Bouzouki 1 & 2):** Play a harmonic accompaniment consisting of chords and single notes.
- Κιθάρα (Guitar):** Provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.
- Κοντραμπάσο (Bass):** Plays a simple bass line with half and quarter notes.
- Μπαγλαμαδάκι (Mandolin):** Plays a rhythmic accompaniment with chords.
- Ακορντεόν (Accordion):** Takes over the melodic line in the second half of the excerpt, marked with a forte (*ff*) dynamic and a tremolo effect.

Εικόνα 47 Απεικόνιση της μελωδικής γραμμής του accordion και των μπουζουκιών 1 & 2 – β' ημιπερίοδος.

Έπειτα ακολουθούν τα τέσσερα κενά – ενδιάμεσα μέτρα τα οποία, ομοίως με την πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής επεξεργάζονται μελωδικό υλικό το οποίο είναι βασισμένο στην βαθμίδα της τονικής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ενώ τα τύμπανα εκτελούν παρόμοιο ρυθμικό σχήμα με αυτό των υπολοίπων επανεκτελέσεων, στο σημείο των τεσσάρων αυτών μέτρων, χρησιμοποιείται ανά δυο μέτρα η τεχνική του press roll στο ταμπούρο. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται έμφαση στα ισχυρά μέρη των μέτρων αυτών. Στο σημείο αυτό επίσης, το μπαγλαμαδάκι εκτελεί δίφωνα accordi βασισμένα στην βαθμίδα της τονικής, τα οποία κάνουν χρήση αρπίσματος ανά δύο μέτρα υπό την μορφή σύντομων φθόγγων (arroggiatura). Την ίδια λογική ακολουθεί και η κλασσική κιθάρα της οποίας ο ρόλος είναι συνοδευτικός. Παρακάτω, παρατίθεται το σχετικό παράδειγμα του μουσικού κειμένου στο οποίο απεικονίζονται όλα αυτά τα στοιχεία που διέπουν την μελωδική υφή των τεσσάρων αυτών μέτρων.

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Κοντραμπάσο

Μπαγλαμαδάκι

Εικόνα 48 Ενδιάμεσα – κενά μέτρα.

Εφόσον ολοκληρωθούν τα τέσσερα ενδιάμεσα μέτρα, ξεκινάει το Β μέρος το οποίο ουσιαστικά αποτελεί την α' στροφή. Η φωνή θα κάνει την είσοδό της με ελλιπές μέτρο η αξία του οποίου είναι τα δυο όγδοα.

Φωνή
 Τύμπανα
 Μπουζούκι 1
 Μπουζούκι 2
 Κιθάρα
 Κοντραμπάσο
 Μπαγλαμαδάκι
 Ακορντεόν

Μια - φού - ντω - ση - μια - φλό - γα

Εικόνα 49 Απόσπασμα μουσικού κειμένου Β μέρους – α' στροφή, είσοδος φωνητικού μέρους.

Στην α' στροφή και συγκεκριμένα στην α' ημιπερίοδο το πρώτο και το δεύτερο μπουζούκι δεν συνοδεύουν την βασική μελωδία του Β μέρους την οποία ουσιαστικά την επεξεργάζεται η φωνή. Η είσοδός τους ωστόσο πραγματοποιείται στο τελευταίο μέτρο της α' ημιπεριόδου όπου εκτελούν το χρωματικό κατέβασμα το οποίο οδηγεί στην β' ημιπερίοδο. Παρακάτω παρατίθεται το μουσικό απόσπασμα από το μελωδικό μοτίβο που εκτελούν τα μπουζούκια στο σημείο αυτό.

Μπουζούκι 1
 Μπουζούκι 2

Εικόνα 50 Μελωδικό μοτίβο που εκτελείται από τα μπουζούκια 1 & 2 – τελείωμα α' ημιπεριόδου.

Εν συνεχεία, τα μπουζούκια 1 και 2 στην β' ημιπερίοδο της α' στροφής, πλαισιώνουν την μελωδική γραμμή της φωνής μέχρι την ολοκλήρωση του Β μέρους. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο μπουζούκι, συνοδεύει το φωνητικό μέρος εκτελώντας την

ίδια μελωδική γραμμή με αυτό, κάνοντας χρήση φθόγγων αξίας τετάρτων τα οποία όμως στο α΄ μισό της β΄ ημιπεριόδου δημιουργούν έναν διανθισμό της μελωδίας εφόσον υποδιαιρούνται σε όγδοα με ανιόντα ποικίλματα , ενώ το μπουζούκι εκτελεί την ίδια μελωδική γραμμή με την φωνή αλλά σε διάστημα 3^{ης} χαμηλότερα όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

The musical score consists of seven staves, each representing a different instrument or voice part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is marked with a forte (*ff*) dynamic.

- Φωνή (Voice):** The vocal line starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter rest, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The lyrics are "ε-χω - μέ-σα - στη - καρ-διά" and "λές - και - μά-για - μου-χεις - κά-νει".
- Τύμπανα (Drums):** The drum part features a steady rhythm of quarter notes on the snare drum, with a consistent pattern of eighth notes on the bass drum.
- Μπουζούκι 1 (Bouzouki 1):** The first bouzouki part starts with a measure rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. This is followed by a quarter rest, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4.
- Μπουζούκι 2 (Bouzouki 2):** The second bouzouki part starts with a measure rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. This is followed by a quarter rest, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4.
- Κιθάρα (Guitar):** The guitar part features a steady rhythm of quarter notes on the snare drum, with a consistent pattern of eighth notes on the bass drum.
- Κοντραμπάσο (Bass):** The bass part features a steady rhythm of quarter notes on the snare drum, with a consistent pattern of eighth notes on the bass drum.
- Απαλαμαδάκι (Baglamadika):** The baglamadika part features a steady rhythm of quarter notes on the snare drum, with a consistent pattern of eighth notes on the bass drum.
- Ακορντεόν (Accordion):** The accordion part features a steady rhythm of quarter notes on the snare drum, with a consistent pattern of eighth notes on the bass drum.

16

Φωνή

Φρα-γκο- συ- ρια - νή-γλυ - κιά λες-και - μά-για - μου -χεις - κά-νει

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Χοντραμπάσο

Λπαγλαμαδάκι

Ακορντεόν

3

24

Φωνή

Φρα-γκο - συ - ρια - νή - γλυ - κιά

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Χοντραμπάσο

Λπαγλαμαδάκι

Ακορντεόν

24

Εικόνα 51 Μπουζούκια 1 & 2, β' ημιπερίοδος – α' στροφή

Επιπροσθέτως, στην α' στροφή, το μπαγλαμαδάκι εκτελεί 3φωνα accordi κάνοντας χρήση φθόγγων αξίας τετάρτων τα οποία εκτελούνται με αρπισμούς όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.



Εικόνα 52 Μελωδικό υλικό που εκτελεί το μπαγλαμαδάκι, Β μέρος – α' στροφή.

Η κιθάρα εκτελεί συγχορδίες οι οποίες είναι βασισμένες πάνω στις βαθμίδες που έχουν επιλεγεί και το μπάσο παίζει φθόγγους οι οποίοι ταυτίζονται με τους φθόγγους της κιθάρας στα ισχυρά μέρη του μέτρου.

Εικόνα 53 Αρμονικό υπόβαθρο το οποίο δημιουργείται από το μοτιβικό υλικό κιθάρας και μπάσου.

Επιπλέον, στην εν λόγω εκτέλεση, η κιθάρα εκτός από συνοδευτικό χαρακτήρα κατέχει και ως ένα βαθμό ρόλο μπάσου ανεξάρτητα από το γεγονός ότι στην ενορχήστρωση υπάρχει και το Κοντραμπάσο. Αυτό ενισχύεται από το γεγονός ότι η κιθάρα στην ολοκλήρωση των 16 μέτρων φράσεων, δηλαδή στο τέλος των ημιπεριόδων εκτελεί διαβατικές κατιούσες κινήσεις που ουσιαστικά αποτελούν μια υπόμνηση μπασογραμμής. Στο παρακάτω παράδειγμα είναι εμφανής η λειτουργία αυτή της κιθάρας.

Εικόνα 54 Η μπασογραμμή που εκτελεί η κιθάρα κατά την ολοκλήρωση των δεκαεξάμετρων φράσεων.


Το ακορντεόν ομοίως με το Α μέρος εισάγεται στη β' ημιπερίοδο όπου εκτελεί την ίδια μελωδική γραμμή με το πρώτο μπουζούκι με τη διαφορά ότι κάνει χρήση της άρθρωσης staccato όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

Εικόνα 55 Μελωδική γραμμή του ακορντεόν, β' ημιπερίοδος – α' στροφή.

Εφόσον ολοκληρωθεί το Β μέρος της α' στροφής, επανεμφανίζεται το Α μέρος το οποίο αξίζει να σημειωθεί πως δεν παρουσιάζει αλλαγές ως προς το μοτιβικό υλικό του. Έπειτα ακολουθούν τα τέσσερα ενδιάμεσα μέτρα τα οποία οδηγούν στην επανάληψη του Β μέρους το οποίο στο σημείο αυτό αποτελεί την β' στροφή. Αξίζει να σημειωθεί πως στην εν λόγω επανεκτέλεση, στις επαναλήψεις των μερών δεν παρατηρούνται διαφοροποιήσεις τόσο σε μελωδικό όσο και σε ρυθμικό επίπεδο αναφορικά με την ενορχήστρωση του τραγουδιού. Το μόνο που παρουσιάζεται διαφοροποιημένο είναι ομοίως με την περίπτωση της επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «45 στροφές» του Γιάννη Πουλόπουλου, η μελωδική γραμμή της φωνής. Άλλη μια διαφοροποίηση πέραν της μελωδικής γραμμής που εκτελεί η φωνή, η οποία αξίζει να αναφερθεί, είναι το σύντομο ταξίμι που εκτελείται από το μπουζούκι 1 κατά το β' μισό της α' ημιπεριόδου στην γ' και δ' στροφή.

Εικόνα 56 σύντομο ταξίμι το οποίο εκτελείται από το πρώτο μπουζούκι – γ' & δ' στροφή.

Παρακάτω παρατίθεται η μελωδική γραμμή της α' στροφής κι έπειτα των υπολοίπων στροφών.

16
 Φωνή  Φρα-γκο- συ- ρια - νή-γλυ - κιά λες-και - μά-για - μού -χεις - κά-νει

24
 Φωνή  Φρα-γκο- συ- ρια - νή - γλυ - κιά

Εικόνα 57 Φωνητικό μέρος – α' στροφή.

Φωνή  Θα-ρθω - να-σε - α - ντα

8
 Φωνή  μώ-σω - πά-λι - στην-α - κρο-γιαα - λιά θα - θε-λα-να - με - χο

16
 Φωνή  ρτά-σεις - ό - λο - χα - δια - και-φι - λιά Θα - θε - λα - να - με-χο

24
 Φωνή  ρτά-σεις - ό - λο - χά - δια - και-φι - λιά

Εικόνα 58 Φωνητικό μέρος – β' στροφή.

Φωνή  Θα-σε - πά - ρω - να - γυ

8
 Φωνή  ρί - σω Φοί-νι-κα - Πα - ραα-κοο - πή Γα - λη-σα - και - Ντε-λα

16
Φωνή
γκρά-τσια - και-ας - μού-ρθει - συ - γκο - πή Γα - λη -σα - και - ντε-λα

24
Φωνή
γκρά-τσια και -ας - μου - ρθει - συ - γκο - πή

Εικόνα 59 Φωνητικό μέρος - γ' στροφή.

Φωνή
Στο-Πα - τέ - λι - στο - Νη

8
Φωνή
χώ-ρι - φί-να-στην-α -λη -θι - νή και - στο - Πι-σκο - πο-Ρο

16
Φωνή
μά -τζα - γλυ-κια-μου-Φρα-γκο - συ-ρια - νή και - στο - Πι-σκο - πό-ρο

24
Φωνή
μά-τζα-γλυ-κιά-μου - Φρα - γκο - συ - ρια - νή

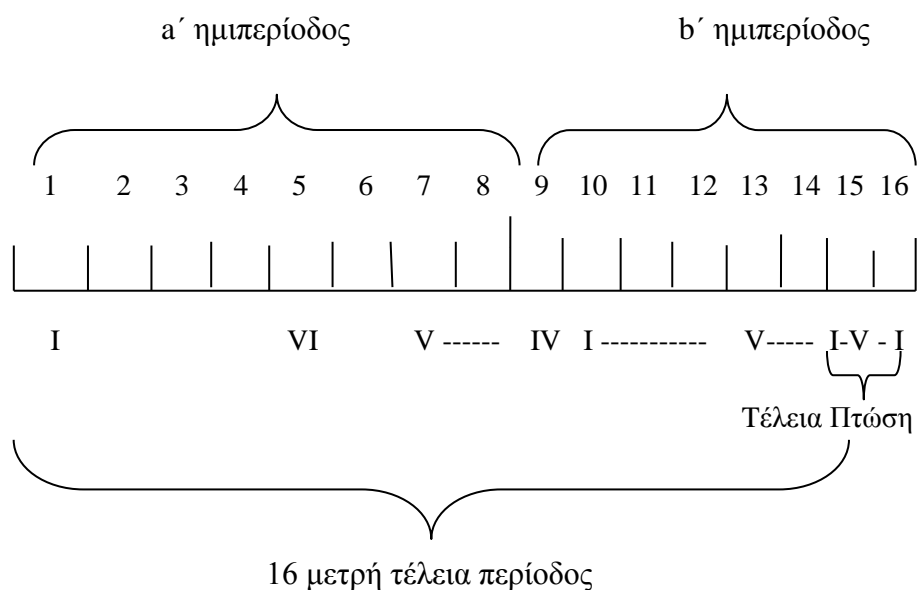
Εικόνα 60 Φωνητικό μέρος - δ' στροφή.

Παρατηρώντας τα αποσπάσματα των μουσικών κειμένων που παρατίθενται παραπάνω είναι εμφανείς οι διαφοροποιήσεις στο μοτιβικό υλικό που εκτελείται από τη φωνή. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τις ρυθμικές αλλαγές, σημειώνονται και κάποιες μοτιβικές αλλαγές στην μελωδία. Επιπλέον στην β', γ' και δ' στροφή προστίθεται ένα επιπλέον μέτρο προκειμένου να ταυτιστεί το μελωδικό υλικό με το στιχουργικό υλικό το οποίο όπως συμβαίνει και στις υπόλοιπες επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής αλλάζει από στροφή σε στροφή.

ii)

Αναφορικά με το αρμονικό υλικό της συγκεκριμένης επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής διαπιστώνονται τα εξής στοιχεία τα οποία προκύπτουν από τα παρακάτω σχεδιαγράμματα

Α ΜΕΡΟΣ= ΕΙΣΑΓΩΓΗ



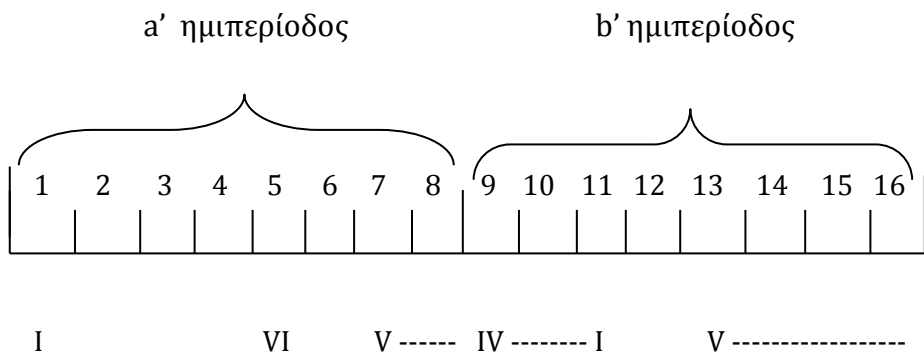
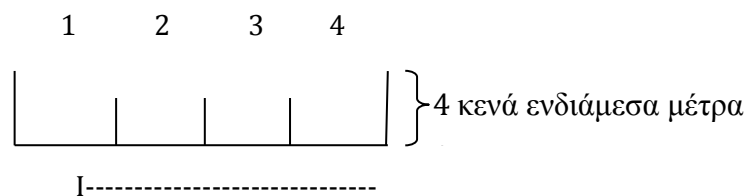
-a' ημιπερίοδος-πτώση στην V(δεσπόζουσα)= Εισαγωγική ενότητα.

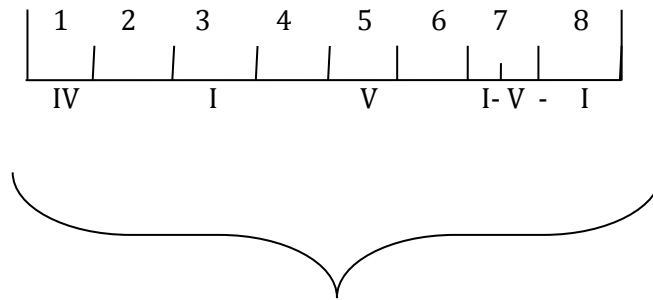
-b' ημιπερίοδος-τέλεια πτώση= Απαντητική ενότητα.

Με βάση το παραπάνω σχεδιάγραμμα, παρατηρείται η συμμετρική δομή του Α μέρους όπου τα πρώτα 8 μέτρα αποτελούν την a' ημιπερίοδο κατά την οποία γίνεται

πτώση στην δεσπόζουσα V βαθμίδα (εισαγωγική ενότητα) ενώ τα υπόλοιπα 8 μέτρα αποτελούν την β' ημιπερίοδο στην οποία πραγματοποιείται πτώση στην τονική I βαθμίδα (απαντητική ενότητα). Τα 16 μέτρα αποτελούν μια πλήρως συμμετρική περίοδο μορφής τραγουδιού 8+8 μέτρα όπως ακριβώς συμβαίνει και στην πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής. Ωστόσο, διαπιστώνεται μια διαφοροποίηση ως προς το αρμονικό υλικό. Πιο συγκεκριμένα, αντί να πραγματοποιηθεί πτώση στην δεσπόζουσα V βαθμίδα έπειτα από την τονική, στο β' μισό της α' ημιπεριόδου, προηγείται η επιδεσπόζουσα VI βαθμίδα κι έπειτα πραγματοποιείται η πτώση στην δεσπόζουσα εν αντιθέσει με την πρωτότυπη εκτέλεση όπου πραγματοποιείται κατευθείαν πτώση στην δεσπόζουσα V στο β' μισό της α' ημιπεριόδου. Επιπλέον αντί για την τήρηση της δεσπόζουσας V βαθμίδας κατά την β' ημιπερίοδο του Α μέρους, χρησιμοποιείται η βαθμίδα της υποδεσπόζουσας IV η οποία ακολουθείται από την βαθμίδα της τονικής, έπειτα ακολουθεί η δεσπόζουσα η οποία οδηγεί στην τέλεια πτώση κατά την ολοκλήρωση της φράσης.

B ΜΕΡΟΣ = ΣΤΡΟΦΗ





Οκτάμετρη επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου

Στο παραπάνω σχεδιάγραμμα αποτυπώνεται η δομή του Β μέρους , όπου αφού ολοκληρωθούν τα 4 κενά μέτρα, ακολουθούν τα 8 μέτρα τα οποία αποτελούν την α' ημιπερίοδο κατά την οποία γίνεται πτώση στην Δεσπόζουσα V βαθμίδα κι έπειτα τα 8 μέτρα που αποτελούν την β' ημιπερίοδο. Στην δεύτερη αυτή οκτάμετρη φράση η οποία αποτελεί την β' ημιπερίοδο, δεν διατηρείται η Δεσπόζουσα βαθμίδα όπως συμβαίνει στην πρωτότυπη εκτέλεση του τραγουδιού αλλά χρησιμοποιείται η υποδεσπόζουσα IV βαθμίδα η οποία ακολουθείται από την τονική I, κι έπειτα από την δεσπόζουσα V κατά το β' μισό της. Στο Β μέρος παρατηρείται η επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου στο τέλος της οποίας πραγματοποιείται τέλεια πτώση, ολοκληρώνοντας έτσι το μέρος αυτό.

iii)

Στο σημείο αυτό θα ήταν σημαντικό να παραθέσουμε τους στίχους που χρησιμοποιούνται στην συγκεκριμένη επανεκτέλεση και να γίνει η αναφορά τυχόν διαφοροποιήσεων καθώς και προσθηκών ή παραλήψεων σε σχέση με την πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής.

Μια φούντωση μια φλόγα

Έχω μέσα στη καρδιά

Λες και μάγια μου χεις κάνει
 Φραγκοσυριανή γλυκιά } x 2

Θα' ρθω να σε ανταμώσω

Πάλι στην ακρογιαλιά

Θα' θελα να με χορτάσεις }
Όλο χάδια και φιλιά } x 2

Θα σε πάρω να γυρίσω

Φοίνικα Παρακοπή

Γαλησά και Ντελαγκράτσια }
Και ας μου' ρθει συγκοπή } x 2

Στο Πατέλι στο Νηχώρι

Φίνα στην αληθινή

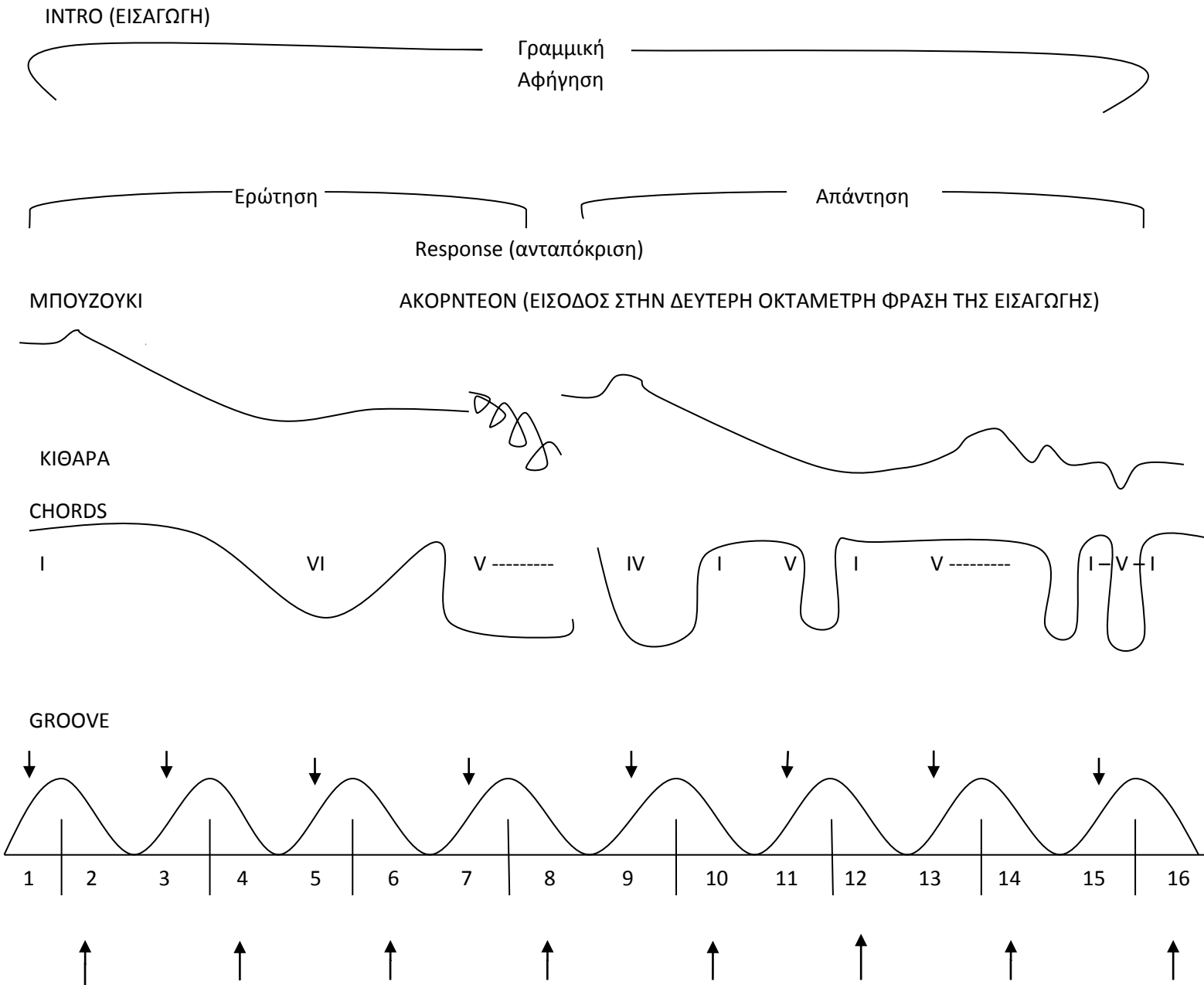
Και στο Πισκοπιό ρομάντζα }
Γλυκιά μου Φραγκοσυριανή } x 2

Παρατηρώντας το στιχουργικό υλικό της εν λόγω επανεκτέλεσης, εντοπίζονται ορισμένες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την πρωτότυπη εκτέλεση. Αρχικά, αξίζει να σημειωθεί πως ενώ η πρωτότυπη εκτέλεση έχει πέντε στροφές εκ των οποίων η Πέμπτη είναι η οργανική, και η τέταρτη είναι η τελευταία στροφή που περιέχει στίχους, στη συγκεκριμένη επανεκτέλεση ο αριθμός των συνολικών στροφών είναι τέσσερις και περιέχουν και οι τέσσερις στίχους. Επιπλέον, στην α' στροφή στο σημείο που ο στίχος αναφέρει «και μάγια μου 'χεις κάνει» στην επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, χρησιμοποιείται η λέξη «λές» με αποτέλεσμα ο στίχος να παίρνει τη μορφή «λες και μάγια μου 'χεις κάνει». Έπειτα, στη γ' στροφή, στο σημείο όπου κατά την πρωτότυπη εκτέλεση ο στίχος κάνει

αναφορά στο τοπωνύμιο “Ντελαγράτσα”, στην συγκεκριμένη εκτέλεση διαφοροποιείται και ακούγεται “Ντελαγκράτσια”.

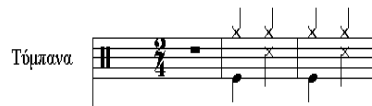
ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ RICHARD MIDDLETON

- Γραφική απεικόνιση βασικού μοτίβου



Παράδειγμα 1.

Drum Set riff



Παράδειγμα 2.

Βουζουκι 1 riff



Παράδειγμα 3.

Βουζουκι 2 riff



Παράδειγμα 4.

Guitar riff



Παράδειγμα 5.

Contrabass riff



Παράδειγμα 6.

Baglamadaki riff

Μπαγλαμαδάκι



Musical notation for Baglamadaki riff in G minor, 2/4 time. The first measure is a whole rest. The second measure contains a G4-G4-Bb4 dyad. The third measure contains a G4-Bb4 dyad.

Παράδειγμα 7.

Accordion riff

(Είσοδος στην β' ημιπερίοδο της εισαγωγής)

Ακορντεόν



Musical notation for Accordion riff in G minor, 2/4 time. The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note G4. The third measure contains eighth notes A4 and Bb4. The fourth measure contains eighth notes Bb4 and A4. The fifth measure contains eighth notes G4 and Bb4.

Παράδειγμα 8.

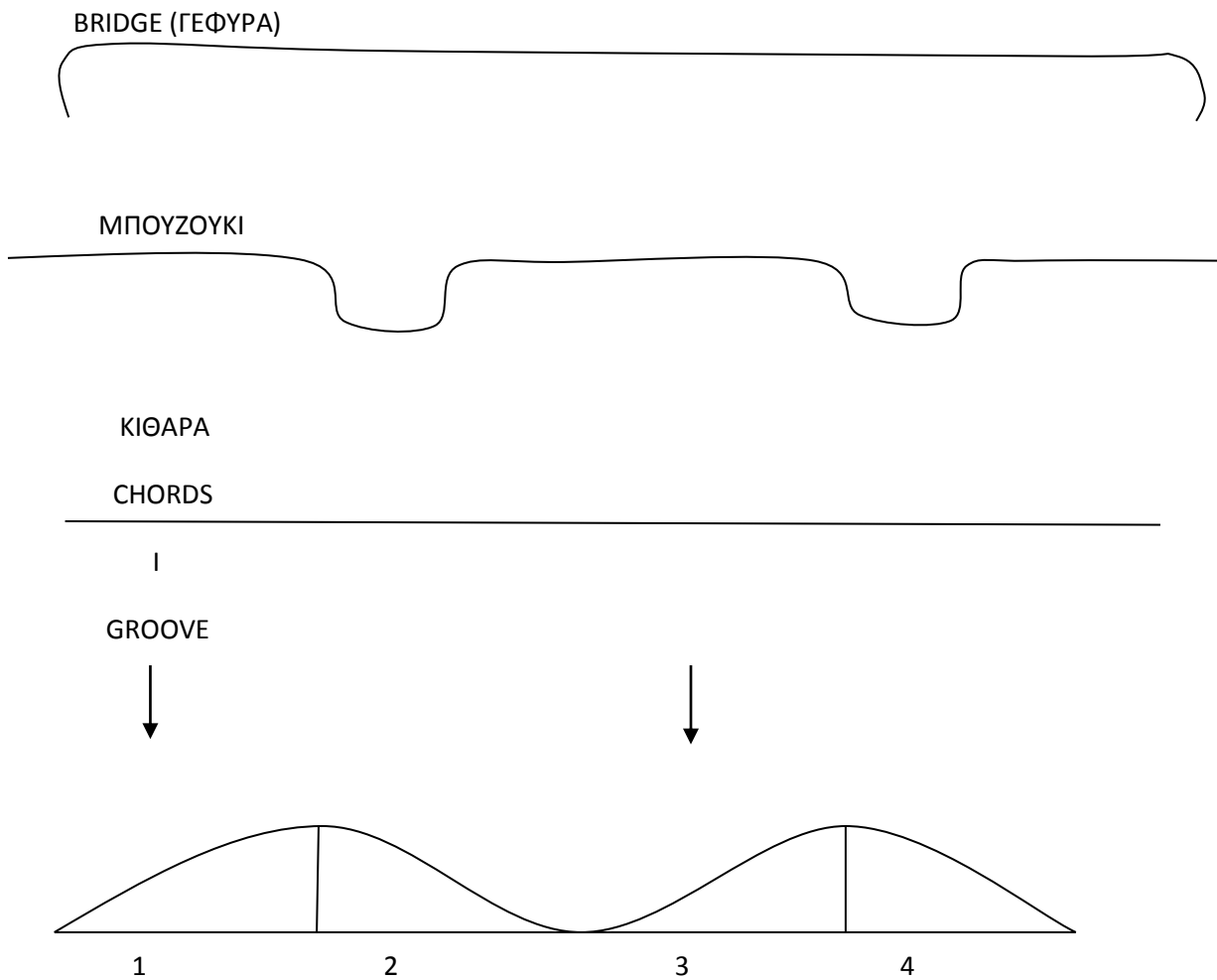
Response riff

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

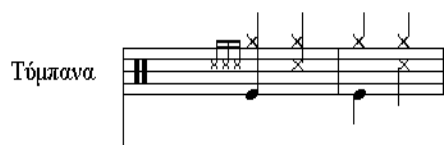


Musical notation for Response riff in G minor, 2/4 time, featuring two bouzouki parts. The first measure is a whole rest for both. The second measure contains a quarter note G4 for both. The third measure contains eighth notes A4 and Bb4 for both, with a triplet '3' above. The fourth measure contains a quarter note Bb4 for both.



Παράδειγμα 9.

Drum Set riff



Παράδειγμα 10.

Βουζουκι 1 riff



Παράδειγμα 11.

Βουζουκι 2 riff



Παράδειγμα 12.

Guitar riff



Παράδειγμα 13.

Contrabass riff

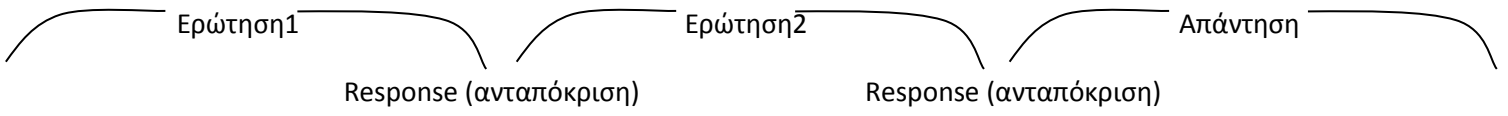
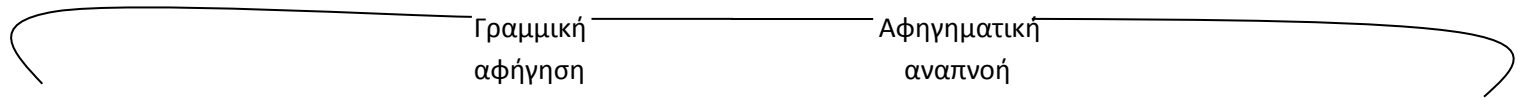


Παράδειγμα 14.

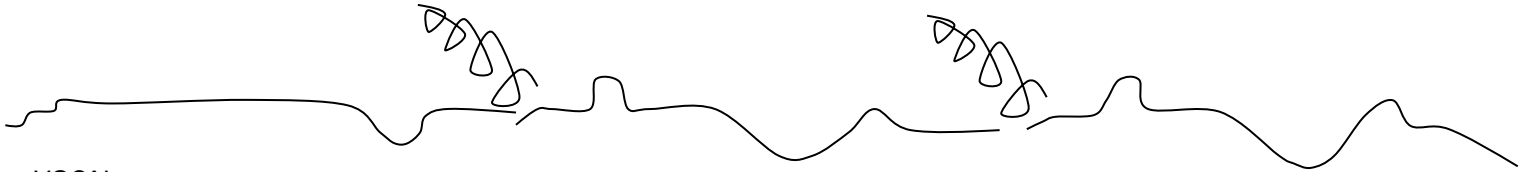
Baglamadaki riff



VERSE (ΣΤΡΟΦΗ)



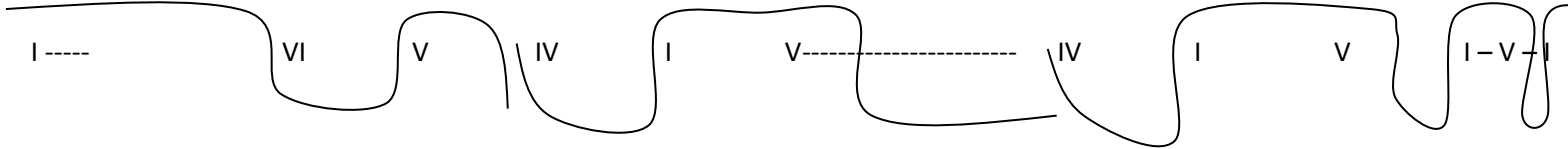
Εισπνοή ----- Εκπνοή Εισπνοή ----- Εκπνοή Εισπνοή ----- Εκπνοή



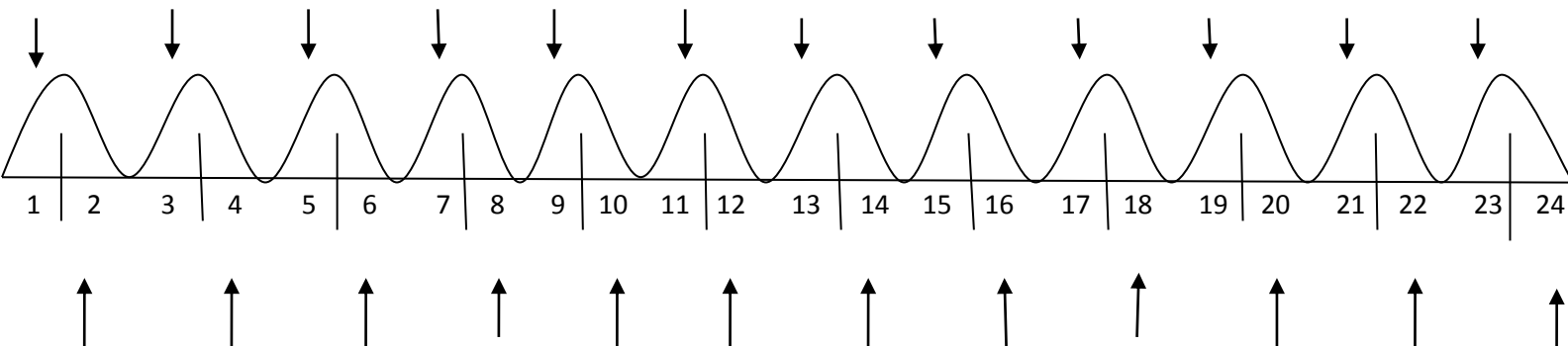
VOCAL

1. Μια φούντωση μια φλόγα έχω μέσα στη καρδιά.....
2. Θα 'ρθω να σε ανταμώσω πάλι στην ακρογιαλιά.....

ΚΙΘΑΡΑ
CHORDS



GROOVE



Παράδειγμα 15.

Vocal riff



Παράδειγμα 16.

Drum Set riff



Παράδειγμα 17.

Bouzouki 1 riff



Παράδειγμα 18.

Bouzouki 2 riff



Παράδειγμα 19.

Guitar riff



Παράδειγμα 20.

Contrabass riff

Κοντραμπάσο  Musical notation for Contrabass riff in 2/4 time, featuring a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a melodic line consisting of a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2.

Παράδειγμα 21.

Baglamadaki riff

Μπαγλαμαδάκι  Musical notation for Baglamadaki riff in 2/4 time, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a series of four chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3.

Παράδειγμα 22.

Accordion riff

(Είσοδος στην 2^η οκτάμετρη φράση-β' ημιπερίοδος)

Ακορντεόν  Musical notation for Accordion riff in 2/4 time, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a melodic line consisting of a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2.

Παράδειγμα 23.

Response riff

Μπουζούκι 1  Musical notation for Buzuki 1 in 2/4 time, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a melodic line consisting of a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2.

Μπουζούκι 2  Musical notation for Buzuki 2 in 2/4 time, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a melodic line consisting of a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2.

Παράδειγμα 24.

Bouzouki 1 Responseriff

(Είσοδος στη γ' & δ' στροφή)



ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής της επανεκτέλεσης από τον δίσκο «45άρια» του , Γρηγόρη Μπιθικώτση, είναι 03:23 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό (beats per minute) είναι $\bullet = 121$.

Αναφορικά με το Groove του κομματιού, τελείται ρυθμική παρέμβαση στο ισχυρό μέρος δηλαδή στην θέση του κάθε μέτρου. Στην εισαγωγή, τα accordi πλαισιώνονται από την κιθάρα ενώ η βασική μελωδία εκτελείται από το σόλο όργανο το μπουζούκι στην πρώτη οκτάμετρη φράση και στην δεύτερη οκτάμετρη φράση την μελωδία την αναλαμβάνει το ακορντεόν. Στα πρώτα 8 μέτρα (οκτάμετρη φράση) η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 16μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια ερώτηση στην οκτάμετρη φράση και μια απάντηση στην οκτάμετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο οκτάμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Επιπλέον στη συγκεκριμένη επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής, στην εισαγωγή παρουσιάζεται η ανταπόκριση, η οποία εκτελείται από τα μπουζούκια 1 και 2. Στην ουσία πρόκειται για ένα χρωματικό κατέβασμα το οποίο συναντάται στο τέλος της πρώτης οκτάμετρης φράσης και λειτουργεί σαν “σχολιασμός”, σαν ένα πολύ σύντομο μουσικό ταξίμι. Στην συνέχεια ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα που αποτελούν τη γέφυρα. Στο σημείο αυτό, το Groove διαφοροποιείται. Πιο συγκεκριμένα, παρέμβαση στην ροή του ρυθμού πραγματοποιείται στις θέσεις του 1^{ου} και 3^{ου} μέτρου, δηλαδή ανα δύο μέτρα στο ισχυρό τους μέρος. Η κιθάρα εκτελεί τα

chords (συγχορδίες) του τραγουδιού ενώ το μπουζούκι παίζει φθόγγους οι οποίοι βασίζονται στην βαθμίδα της τονικής. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία πλαισιώνεται από το φωνητικό μέρος (vocal). Σε αυτό το μέρος, το Groove διαφοροποιείται και παίρνει τη μορφή που είχε στην εισαγωγή, δηλαδή ο ρυθμικός τονισμός τελείται στα ισχυρά μέρη του μέτρου, στην θέση. Η πρώτη οκτάμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη οκτάμετρη φράση και την Τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης. Στο τέλος της πρώτης και της δεύτερης οκτάμετρης φράσης παρατηρείται παρομοίως με την εισαγωγή, η ανταπόκριση. Η τρίτη οκτάμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου ότι περιέχει μοτιβικό και στιχουργικό υλικό της δεύτερης φράσης αλλά, διαφοροποιείται η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται τέλεια πτώση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται και στη παράγραφο της μεθοδολογίας ανάλυσης, όσον αφορά το επίπεδο των σχέσεων των φράσεων, χρησιμοποιούνται μονάδες οι οποίες μπορούν να ανήκουν είτε στην musematic επανάληψη είτε στην Discursive. Στην δεδομένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της discursive επανάληψης κατά την επανάληψη της δεύτερη οκτάμετρης φράσης στην στροφή του τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης. Επιπλέον παρατηρείται και το φαινόμενο της musematic επανάληψης από τη στιγμή που το μοτίβο της ανταπόκρισης επαναλαμβάνεται στις δυο οκτάμετρες φράσεις της στροφής αλλά όχι στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Εξετάζοντας τα στοιχεία που προκύπτουν από την λεπτομερή ανάλυση της παραπάνω επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής, προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα:

Αρχικά, τα κρουστά, το μπάσο, το ακορντεόν και ο μπαγλαμάς είναι επιπλέον όργανα τα οποία δεν υπάρχουν στην ενορχήστρωση της πρωτότυπης εκτέλεσης. Έπειτα, τα μπουζούκια 1 και 2 μοιράζονται την βασική μελωδία της εισαγωγής με το ακορντεόν. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο και το δεύτερο μπουζούκια επεξεργάζονται την μελωδία της εισαγωγής στην α' ημιπερίοδο του Α μέρους ενώ το ακορντεόν στην b'

ημιπερίοδο την στιγμή όπου τα μπουζούκια πλαισιώνουν την μελωδία εκτελώντας φθόγγους αξίας μισών με άρθρωση tremolo. Επιπλέον, η μελωδική γραμμή που εκτελούν τα μπουζούκια παρά το γεγονός ότι αποτελείται από υφή ογδών, κατά την ακρόαση του τραγουδιού δίνεται η αίσθηση του παρεστιγμένου όπως θα συνέβαινε εάν χρησιμοποιούνταν αξίες ογδού παρεστιγμένου με δέκατο έκτο ή τρίηχου ογδών με μια παύση στο δεύτερο όγδοο. Αυτό πιθανόν να συμβαίνει λόγω του γεγονότος ότι το tempo του τραγουδιού στη συγκεκριμένη επανεκτέλεση είναι αισθητά πιο αργό από το αντίστοιχο tempo της πρωτότυπης εκτέλεσης κι επίσης, εάν τηρούνταν επακριβώς η υφή των ογδών σαν αξίες, θα δίνονταν η αίσθηση περισσότερο της μπαλάντας παρά του λαϊκού χασάπικου ρυθμού. Στην ουσία οι μουσικοί οι οποίοι εκτελούν την Φραγκοσυριανή στην συγκεκριμένη περίπτωση πραγματοποιούν μια ρυθμική παραλλαγή πάνω στην βασική μελωδία σε σχέση με αυτό που είναι γραμμένο στην παρτιτούρα ή στον “μουσικό οδηγό”. Επιπλέον η αίσθηση του παρεστιγμένου κατά την εκτέλεση των συνεχόμενων ογδών ταυτίζεται με τα βήματα που ακολουθούν οι χορευτές ενός χασάπικου ρυθμού. Τέλος, αναφορικά με τα μπουζούκια, στην επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Γρηγόρη Μπιθικώτση του δίσκου «45άρια» παρατηρείται ότι το μπουζούκι 1 στην Τρίτη και τέταρτη στροφή, εκτελεί νότες που παραπέμπουν σε μικρούς αυτοσχεδιασμούς τύπου ταξίμι, εν αντιθέσει με το μπουζούκι στην πρωτότυπη εκτέλεση όπου οι αξίες των φθόγγων που ερμηνεύει είναι ίσες χρονικά μεταξύ τους και συγκεκριμένες. Ένα ακόμη στοιχείο που αξίζει να αναφερθεί είναι πως η κιθάρα στην εν λόγω εκτέλεση έχει διπλό ρόλο, δηλαδή συνοδευτικό καθώς και ρόλο μπάσου ανεξάρτητα από το γεγονός ότι το ακουστικό μπάσο αποτελεί όργανο της ενορχήστρωσης. Αυτό συμβαίνει όπως έχει προαναφερθεί διότι, στο τελείωμα των ημιπεριοδών η κιθάρα εκτελεί διαβατικά περάσματα που ομοιάζουν με την μελωδική γραμμή που είθισται να εκτελεί το μπάσο στο λαϊκό ρεπερτόριο.

Τέλος, όσον αφορά τις φωνητικές τεχνικές που ακολουθεί ο Γρηγόρη Μπιθικώτσης στην συγκεκριμένη επανεκτέλεση, παρατηρείται πως κατά την ολοκλήρωση των οκτάμετρων φράσεων, χρησιμοποιεί αξίες μεγαλύτερης διάρκειας σε αντίθεση με τον Μάρκο Βαμβακάρη ο οποίος χρησιμοποιεί μεγαλύτερες αξίες στα εισαγωγικά μέρη των στροφών. Επιπλέον, σε σημεία μέσα στο τραγούδι τα οποία δεν είναι καθορισμένα χρησιμοποιεί ορισμένους σύντομους φθόγγους σαν *arroggiatura* καθώς

και ποικίλματα ενώ κάνει χρήση περισσότερων αναπνοών σε σχέση με τον Μάρκο Βαμβακάρη (Αποστολίδης 2015, 22).

2.3.3 «ΠΑΣΧΑΛΙΕΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΚΡΗ ΓΗ» ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ - 1962



Εικόνα 61 Φωτογραφία από το εξώφυλλο του δίσκου «Πασχαλιές μέσα από την Νεκρή γη» του Μάνου Χατζιδάκι. Πηγή: <https://i.ytimg.com/vi/60uCMar7kxc/maxresdefault.jpg>

Τον Μάρτιο την χρονολογία του 1962 βγήκε στην κυκλοφορία από την δισκογραφική εταιρία Columbia ο δίσκος του Μάνου Χατζιδάκι με τίτλο «Πασχαλιές μέσα από την Νεκρή Γη». Αυτός ο δίσκος αποτελεί τη δεύτερη μουσική δουλειά του Χατζιδάκι η οποία είναι βασισμένη στο ρεμπέτικο τραγούδι ενώ η πρώτη του σχετική εργασία ήταν οι «έξι λαϊκές ζωγραφιές». Στην πρώτη έκδοση του συγκεκριμένου δίσκου περιέχονται τα παρακάτω τραγούδια:

1. Το κομπολογάκι (Φτωχό κομπολογάκι μου) Γιώργος Μητσάκης
2. Περίπατος (Μπαζέ Τσιφλίκι) Βασίλης Τσιτσάνης

3. Το δωμάτιο ενός παιδιού (Μες στον οντά) Σπύρος Περιστέρης
4. Ανδρέας Ζέπος (Καπετάν Ανδρέας Ζέπος) Γιάννης Παπαϊωάννου
5. Ένα κορίτσι από την Αλεξάνδρεια (Αλεξανδριανή Φελάχα) Δ. Σέμσης-Ρ. Εσκενάζυ
6. Η ώρα του αποχαιρετισμού (Πέρα στους πέρα κάμπους) Παραδοσιακό
7. Η επιμονή (Φραγκοσυριανή κυρά μου) Μάρκος Βαμβακάρης
8. Ευγενικά παιδιά (Ζούσα μοναχός χωρίς αγάπη) Μπαγιαντέρας
9. Ένα δειλινό (χωρίσαμε ένα δειλινό) Βασίλης Τσιτσάνης
10. Ο παλιός δρόμος (πάλιωσε το σακάκι μου) Βασίλης Τσιτσάνης
11. Το Χατζηκυριάκειο – Μπαγιαντέρας
12. Όταν ανάψουν φωτιές (Όταν συμβεί στα Πέριξ) Βασίλης Τσιτσάνης

Πρόκειται ουσιαστικά για μια εργασία η οποία εμπεριέχει επιλεγμένα τραγούδια του ρεμπέτικου ρεπερτορίου ενορχηστρωμένα με τέτοιο τρόπο, που φορτίζουν την ευαισθησία του νεοέλληνα με όλα τα μεταπολεμικά συμπλέγματά της. Άξιο αναφοράς είναι ότι μέσα στα τραγούδια που επέλεξε ο Μάνος Χατζιδάκις για τη συγκεκριμένη εργασία, περιέχεται και ένα παραδοσιακό – νησιώτικο τραγούδι, το «πέρα στους πέρα κάμπους» όπως αναφέρεται και παραπάνω στην λίστα των τραγουδιών. Το ενδιαφέρον αυτής της δουλειάς μέσα από την οποία φαίνεται η αγάπη που τρέφει ο συνθέτης για τα «παλιά ρεμπέτικα», επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται την ενορχήστρωση τους. Είναι φανερό ότι αυτό που προέχει στις μουσικές αναζητήσεις του Χατζιδάκι όσον αφορά το ρεμπέτικο τραγούδι είναι το στοιχείο της Νοσταλγίας. Σε έναν χώρο όπου απουσιάζουν οι κατάλληλες κοινωνικές συνθήκες προκειμένου να ευδοκιμήσει το ρεμπέτικο τραγούδι, το μόνο που απέμενε ήταν η επανεκτέλεση παλιών τραγουδιών μέσα από μια διαφορετική μουσική προσέγγιση που σαν απόηχος θα μπορούσε να φορτίσει τις ευαίσθητες πτυχές ενός σύγχρονου συνθέτη. Στο έργο αυτό του Χατζιδάκι, η συγκίνηση που προκαλείται από αυτά τα τραγούδια εμπλουτίζεται με ένα σπάνιο λυρισμό που αναδεικνύει όλο το ήθος και το κάλλος τους (Μυλωνάς 1985, 91-4).

Την διεύθυνση της ορχήστρας καθώς και την ενορχήστρωση την επιμελήθηκε ο ίδιος ο Μάνος Χατζιδάκις. Στην πρώτη έκδοση του δίσκου το 1962 δεν αναγράφονταν ούτε στην ετικέτα ούτε στο εξώφυλλο του οι συνθέτες των τραγουδιών. Επιπρόσθετα, στα κομμάτια του δίσκου εκτός από τον πρωτότυπο τίτλο τους ο Χατζιδάκις απέδιδε

και έναν επιπλέον χαρακτηρισμό. Για παράδειγμα, στη Φραγκοσυριανή απέδωσε τον χαρακτηρισμό «Επιμονή» καθώς, όπως είχε δηλώσει ο ίδιος σε συνέντευξη που είχε παραχωρήσει, στη φράση «μια φούντωση μια φλόγα, έχω μέσα στη καρδιά» ο Μάρκος Βαμβακάρης χρησιμοποιεί την ίδια νότα σε εννέα συλλαβές. Το γεγονός ωστόσο, ότι δεν υπήρχε κάποια αναφορά στον δίσκο στους δημιουργούς των τραγουδιών, εξόργισε τον Γιώργο Μητσάκη ο οποίος κινήθηκε δικαστικώς εναντίον του Μάνου Χατζιδάκι, με αποτέλεσμα ο δίσκος «Πασχαλιές μέσα από τη Νεκρή Γή» να αποσυρθεί αλλά να επανακυκλοφορήσει έναν χρόνο αργότερα με κάποιες αναδιαμορφώσεις. Πιο συγκεκριμένα, παραλείπεται το τραγούδι του Γιώργου Μητσάκη «Φτωχό κομπολογάκι μου» και προστίθεται στη θέση του «Το τραγούδι του γέρο-ναύτη» ή αλλιώς «Ναύτη γέρο Ναύτη», μια σύνθεση του Μάνου Χατζιδάκι και του Ιάκωβου Καμπανέλη από το θεατρικό έργο «Παραμύθι χωρίς όνομα» του Καμπανέλη. Η δεύτερη έκδοση του δίσκου σε βινύλιο βγήκε στη κυκλοφορία επιπλέον και στην Αμερική από την δισκογραφική εταιρία Peters International. Τον Δεκέμβριο του 1998 πραγματοποιήθηκε η επανέκδοση του Δίσκου αλλά αυτή τη φορά σε CD με 14 τραγούδια συμπεριλαμβανομένου και του τραγουδιού «κομπολογάκι». Στο CD επίσης εμπεριέχεται και «Το τραγούδι του γέρο-Ναύτη», καθώς και η ανέκδοτη ηχογράφηση του τραγουδιού « Απ 'της Ζέας το λιμάνι», μια σύνθεση του Γιάννη Παπαϊωάννου και του Χράλαμπου Βασιλειάδη από το αρχείο του Γεώργιου Παπαστεφάνου (Γιώγλου 2013).

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Η εν λόγω επανεκτέλεση αποτελεί την πρώτη χρονολογικά οργανική διασκευή της Φραγκοσυριανής. Το μέτρο και σε αυτή την περίπτωση είναι τα 2/4 ενώ διατηρείται η τονικότητα της Σολ Ελάσσονα. Η δομή της φόρμας που ακολουθεί η Φραγκοσυριανή από τον δίσκο « Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή Γη» είναι ομοίως με την πρωτότυπη εκτέλεση, Α-Β. Όσον αφορά τις επαναλήψεις των μερών της φόρμας, το Α μέρος επαναλαμβάνεται πέντε φορές ενώ το Β μέρος τέσσερις.

Στην επανεκτέλεση αυτή ο Μάνος Χατζιδάκις επιλέγει να συνθέσει ένα επιπλέον τμήμα το οποίο προηγείται του Α. Πρόκειται για τέσσερα μέτρα πλαισιωμένα από την κλασική κιθάρα η οποία εκτελεί αρπισμούς πάνω στη βαθμίδα της τονικής.

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Piano

Εικόνα 62 Εισαγωγικό τμήμα το οποίο προηγείται του Α μέρους πλαισιωμένο μόνο από την κλαστική κιθάρα.

Έπειτα εισάγεται το μαντολίνο 1 με ελλιπές μέτρο φθόγγου αξίας ενός ογδούου. Με αυτόν τον τρόπο κάνει την εμφάνισή του το τμήμα Α το οποίο αποτελεί και σε αυτή τη περίπτωση την εισαγωγή του κομματιού.

Φραγκοσυριανη

Μάρκος Βαμβακάρης

Μάνος Χατζιδάκις

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Piano

2

Mandolino 1

Mandolino 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

mp *mf* *f* *f* *ff* *ff* *fff* *ff*

3

Mandolino 1

Mandolino 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

f *mf* *p* *pp*

Εικόνα 63 Απόσπασμα από το μουσικό κείμενο του εισαγωγικού Α τμήματος.

Αφού ολοκληρωθεί το Α μέρος, ακολουθούν και σε αυτή την επανεκτέλεση τα ενδιάμεσα κενά μέτρα που ενώνουν τα δυο μέρη της φόρμας Α και Β. Αξίζει να σημειωθεί πως στην εν λόγω επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής τα μέρη Α και Β επαναλαμβάνονται άλλη μια φορά, επομένως το Α μέρος επαναλαμβάνεται μια φορά ακόμη χωρίς όμως το εισαγωγικό τετράμετρο μέρος το οποίο προηγήθηκε πριν από αυτό. Στα τέσσερα κενά μέτρα, ο Χατζιδάκις αλλάζει το μελωδικό υλικό σε σχέση με την πρωτότυπη εκτέλεση και τα μέτρα παίρνουν την εξής μορφή.

The image shows a musical score for an instrumental introduction. It consists of seven staves, each representing a different instrument. The instruments are: Μαντολίνο 1 (Mandola 1), Μαντολίνο 2 (Mandola 2), Μπουζούκι (Bouzouki), Κιθάρα (Guitar), Ηλ. Κιθάρα (Electric Guitar), Μπαγλαμαδάκι (Baglamadaki), and Piano. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Μαντολίνο 1 and 2 parts play a series of chords, while the Κιθάρα part plays a melodic line. The Μπουζούκι, Ηλ. Κιθάρα, Μπαγλαμαδάκι, and Piano parts are mostly silent, indicated by rests.

Έπειτα εισάγεται το Β τμήμα το οποίο ουσιαστικά αποτελεί την α' στροφή του τραγουδιού με το μπαγλαμαδάκι να επεξεργάζεται την μελωδία του couple (στροφής) πλαισιωμένο από την συνοδεία της κιθάρας σε συνδυασμό με το μαντολίνο 1 το οποίο εκτελεί παρατεταμένα tremolo πάνω στη νότα σολ. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι γίνεται υποδιαίρεση της αξίας του τετάρτου σε δύο όγδοα δημιουργώντας επιπλέον αυτή την επιμονή στη νότα "Σι ύφεση" ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο και το γεγονός ότι ο συνθέτης έχει αποδώσει τον επιπλέον χαρακτηρισμό «επιμονή» στην διασκευή της φραγκοσυριανής. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

Musical score for 'Phragkosyriani' (ΦΡΑΓΚΟΣΥΡΙΑΝΗ) by Manos Hatzidakis (Μάνος Χατζιδάκις), composed by Markos Vamvakaris (Μάρκος Βαμβακάρης). The score is in 2/4 time and B-flat major. It features six staves: Mandolin 1, Mandolin 2, Bouzouki, Guitar, Electric Guitar, and Baglamadaki. The Piano part is also present but mostly silent. Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*.

Όσο εξελίσσεται το Β μέρος της α' στροφής, η ενορχήστρωση πυκνώνει, με τα έγχορδα όργανα να ερμηνεύουν μελωδικά μοτίβα τα οποία δημιουργούν μια τέλεια κάθετη αρμονική κίνηση. Πιο συγκεκριμένα, το μπουζούκι παίζει μία 3η χαμηλότερα σε σχέση με το σόλο όργανο το οποίο στη προκειμένη περίπτωση είναι το μπαγλαμαδάκι ενώ το 2^ο μαντολίνο συνοδεύει την βασική μελωδία σχηματίζοντας διάστημα 6^{ης} χαμηλότερα.

2

8

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

p

p

mf

f

p

3

15

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

22

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαλαλαμάδα

Ρνο.

20

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαλαλαμάδα

Ρνο.

Εικόνα 64 Απόσπασμα παρτιτούρας στο οποίο απεικονίζονται οι μελωδικές γραμμές που επεξεργάζονται τα έγχορδα όργανα-Β μέρος, α' στροφή.

Έπειτα επαναλαμβάνεται το Β μέρος το οποίο αξίζει να σημειωθεί ότι εισάγεται κατευθείαν αφότου ολοκληρωθεί η α΄ στροφή χωρίς να πραγματοποιηθεί η τέλεια πτώση. Επιπλέον απουσιάζει το Α εισαγωγικό μέρος το οποίο ακολουθεί έπειτα από την ολοκλήρωση των στροφών αλλά εμφανίζεται αφού ολοκληρωθεί και η β΄ στροφή. Επομένως όπως έχει προαναφερθεί και παραπάνω τα μέρη Α και Β επαναλαμβάνονται από δυο φορές. Στην επανάληψη του Β μέρους το οποίο στην ουσία αποτελεί σε αυτό το σημείο την β΄ στροφή, εισάγεται η ηλεκτρική κιθάρα η οποία εκτελεί την μελωδία της στροφής συνοδευόμενη από το μαντολίνο 1 το οποίο παίζει την μελωδική γραμμή μια όχτη ψηλότερα. Η Ηλεκτρική Κιθάρα κάνει χρήση φθόγγων αξίας ογδόου ενώ το μαντολίνο 1 εκτελεί φθόγγους αξίας μισών με χρήση άρθρωσης tremolo² μέχρι το α΄ μισό της α΄ ημιπεριόδου όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου της β΄ στροφής.

5

The musical score for the second system (measures 29-34) features the following parts:

- Μαντολίνο 1:** Chords with dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *f*.
- Μαντολίνο 2:** Silent.
- Μπουζούκι:** Chords.
- Κιθάρα (Ηλεκτρική):** Melodic line with tremolo.
- Ηλ. Κιθάρα:** Chords.
- Μπαγλαμαδάκι:** Chords.
- Pno.:** Silent.

Εικόνα 65 Μελωδική γραμμή της ηλ.κιθάρας η οποία συνοδεύεται από το μαντολίνο 1 μια 6^η ψηλότερα- Β μέρος, β΄ στροφή

Το μπαγλαμαδάκι εκτελεί την μελωδία μια οκτάβα ψηλότερα σε σχέση με την ηλεκτρική κιθάρα κάνοντας χρήση παρατεταμένου tremolo βασισμένο σε φθόγγους

² Με τρεμάμενη κίνηση

αξίας μισών μέχρι το α' μισό της α' ημιπεριόδου. Η κλασική κιθάρα εκτελεί αρπισμούς βασισμένους στις βαθμίδες που έχουν επιλεγθεί. Παρακάτω παρατίθεται η παρτιτούρα με το φθογγικό υλικό το οποίο επεξεργάζεται κάθε όργανο της ενορχήστρωσης στο συγκεκριμένο σημείο.

5

2^o

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπασογλαμαδάκι

Pno.

p *mp* *mf* *f*

Musical score for page 6, measures 37-43. The score is for a band consisting of Mandolin 1, Mandolin 2, Bouzouki, Guitar, Hl. Guitar, Baglamadaki, and Piano. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. Mandolin 1 plays a melodic line with a sharp sign above the first measure. Mandolin 2, Bouzouki, and Piano are silent. Guitar plays a rhythmic accompaniment. Hl. Guitar plays a melodic line with a triplet in measure 41. Baglamadaki plays a bass line with a sharp sign above the first measure.

Musical score for page 7, measures 44-50. The score continues from page 6. Mandolin 1 plays a melodic line with a sharp sign above the first measure. Mandolin 2, Bouzouki, and Piano are silent. Guitar plays a rhythmic accompaniment. Hl. Guitar plays a melodic line with a triplet in measure 48. Baglamadaki plays a bass line with a sharp sign above the first measure.

8

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Ρηο.

p

Εικόνα 66 Φθογγικό υλικό οργάνων της ενορχήστρωσης - Β μέρος, β' στροφή.

Έπειτα το Α τμήμα επανεμφανίζεται και τη μελωδία αυτή τη φορά την επεξεργάζεται το μπαγλαμαδάκι το οποίο πλαισιώνεται από τα υπόλοιπα έγχορδα. Πιο συγκεκριμένα, ακούγεται το 1^ο Μαντολίνο το οποίο εκτελεί ένα επίμονο tremolo πάνω στην νότα ΡΕ η οποία είναι στην ουσία η 5^η νότα της τονικής βαθμίδας που αντιστοιχεί στην συγχορδία της Σολ μινόρε, κατά την α' ημιπερίοδο και την νότα ΝΤΟ κατά την β' ημιπερίοδο η οποία αποτελεί την 7^η νότα της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης που αντιστοιχεί στην συγχορδία ρε ματζόρε μεθ' εβδόμης συγχορδία. Το μαντολίνο 2, παίζει μια 3^η κάτω από την μελωδία που εκτελεί το μπαγλαμαδάκι όπως συνέβαινε κατά την πρώτη εμφάνιση του Α μεταξύ του 1^{ου} και του 2^{ου} μαντολίνου. Η κιθάρα διατηρεί τον συνοδευτικό της χαρακτήρα. Παρακάτω παρατίθενται τα αποσπάσματα του μουσικού κειμένου του Α μέρους.

51

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

pp

p

p

mp

mf

59

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

pp

p

f

10

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

Εικόνα 67 Απόσπασμα από την παρτιτούρα στην οποία απεικονίζεται το φθογικό υλικό των οργάνων - Α μέρος, γ' στροφή

Κατά την επανάληψη του Α μέρους το μαντολίνο 2 που συνόδευε την μελωδία της εισαγωγής την οποία επεξεργάζεται το μπαγλαμαδάκι, μεταβάλλεται και γίνεται ως εξής:

10

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

75

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Ρνο.

pp

p

f

12

82

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Ρνο.

mf

mp

p

mp

Εικόνα 68 Διαφοροποιημένη μελωδική γραμμή του Μαντολίνο 2 - Α μέρος, γ' στροφή (δεύτερη φορά).

Εφόσον ολοκληρωθεί η δεύτερη έκθεση του Α τμήματος ακολουθούν τα τέσσερα ενδιάμεσα μέτρα

A musical score for guitar. The first staff contains a series of chords. The second staff is empty. The fourth staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The fifth staff is empty. The sixth staff contains a series of chords.

Εικόνα 69 Ενδιάμεσα τέσσερα κενά μέτρα τα οποία οδηγούν στην είσοδο της γ' στροφής.

κι έπειτα, κάνει την εμφάνισή του το Β μέρος το οποίο στο σημείο αυτό αποτελεί την γ' στροφή του κομματιού. Αυτή τη φορά ακούγονται όλα τα έγχορδα τα οποία εναρμονίζουν την μελωδία της στροφής με τον τρόπο που παρουσιάζεται στην παρτιτούρα παρακάτω .

Musical score for a string quartet and piano. The score starts at measure 12. The instruments are: Μαντολίνο 1, Μαντολίνο 2, Μπουζούκι, Κιθάρα, Ηλ. Κιθάρα, Μπαγλαμαδάκι, and Pno. The score shows the melodic line of the bouzouki and guitar, and the accompaniment of the other instruments.

90

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

14

98

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

105

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Ρνο.

16

112

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Ρνο.

Εικόνα 70 Φθογγικό υλικό που εκτελούν τα όργανα της ενορχήστρωσης – Β μέρος, γ' στροφή.

Την βασική μελωδία ωστόσο στο σημείο αυτό την χειρίζεται το μπουζούκι μαζί με την Ηλεκτρική κιθάρα, ενώ τα υπόλοιπα όργανα εκτελούν την μελωδική γραμμή σε διαστήματα 3^{ης} και 6^{ης} αντίστοιχα.

Στην επανάληψη του Β μέρους το οποίο στο σημείο αυτό αποτελεί την δ' στροφή, η Ηλεκτρική Κιθάρα εκτελεί μια οκτάβα χαμηλότερα τη μελωδία της στροφής εκτελώντας φθόγγους αξίας ογδών ενώ το μπουζούκι μαζί με τα υπόλοιπα όργανα πλαισιώνουν την μελωδία σε διαστήματα 3^{ης} και 6^{ης}. Αξίζει να σημειωθεί πως και σε αυτή τη στροφή η μελωδία που ερμηνεύουν τα έγχορδα όργανα αποδίδεται με χρήση της άρθρωσης tremolo. Παρακάτω παρατίθενται οι παρτιτούρες στις οποίες απεικονίζονται όλα αυτά τα χαρακτηριστικά στοιχεία που διέπουν το φθογγικό υλικό το οποίο επεξεργάζονται τα όργανα της ενορχήστρωσης.

16

112

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Πασαλαμαδάκι

112

Ρνο.

120

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

18

127

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

134

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

134

Ρνο.

Εικόνα 71 Φθογγικό υλικό το οποίο επεξεργάζονται τα όργανα της ενορχήστρωσης - Β μέρος, δ' στροφή.

Αφού ολοκληρωθεί και η δεύτερη επανάληψη του Β μέρος το οποίο αποτελούσε την δ' στροφή, επανέρχεται το Α μέρος το οποίο όμως δεν επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά. Το Α μέρος στο σημείο αυτό αποτελεί το καταληκτικό τμήμα της συγκεκριμένης επανεκτέλεσης όπου κατά την β' ημιπερίοδο συμβαίνει κάτι παράδοξο όσον αφορά την ενορχηστρωτική δομή. Το πιάνο το οποίο αποτελεί ένα από τα όργανα της συγκεκριμένης ορχηστρικής επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής, δεν εμφανίζεται καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού αλλά κάνει την εμφάνισή του κατά τη β' ημιπερίοδο του Α καταληκτικού τμήματος εκτελώντας tremolo πάνω στις εκάστοτε βαθμίδες. Το Α μέρος του κομματιού, ολοκληρώνεται με ένα σταδιακό Ritenuto³ καθώς επίσης και με το σβήσιμο της έντασης με τη χρήση diminuendo⁴. Παρακάτω παρατίθεται η παρτιτούρα του καταληκτικού Α μέρους.

³ Χαλαρώνοντας απότομα το χρόνο.

⁴ Χαμήλωμα της δύναμης ή έντασης.

134

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

20

142

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

147

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

22

149

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Pno.

151

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαλαλαμάδα

Pno.

24

155

Μαντολίνο 1

Μαντολίνο 2

Μπουζούκι

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαλαλαμάδα

Pno.

Εικόνα 12 Απόσπασμα από το Καταληκτικό τμήμα του μέρους Α – δ' στροφή.

ii)

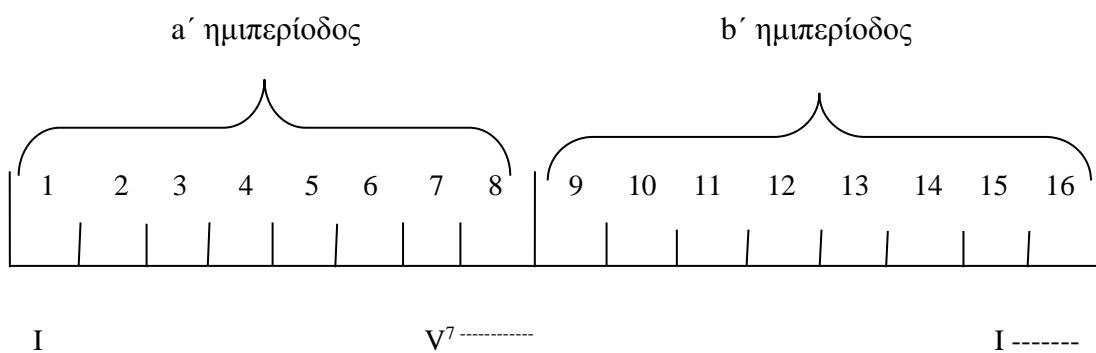
Αναφορικά με το Αρμονικό υλικό της εν λόγω επανεκτέλεσης παρατηρούνται οι εξής διαφοροποιήσεις οι οποίες προκύπτουν από τα παρακάτω σχεδιαγράμματα.

ΤΕΣΣΕΡΑ ΜΕΤΡΑ ΤΑ ΟΠΟΙΑ ΠΡΟΗΓΟΥΝΤΑΙ ΤΟΥ Α ΜΕΡΟΥΣ



I = Τονική Βαθμίδα

Α ΜΕΡΟΣ=ΣΤΡΟΦΗ (COUPLE)

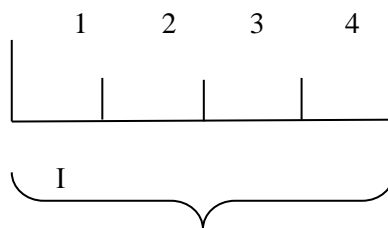


-α' ημιπερίοδος= Πτώση στην V^7 Δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης.

-β' ημιπερίοδος= Διατήρηση V^7 Δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης και πτώση στην I τονικής βαθμίδα.

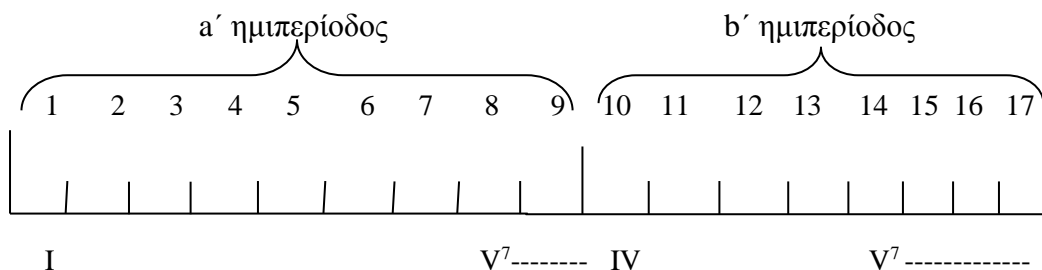
Κατ' αρχάς, όπως έχει προαναφερθεί πριν από το εισαγωγικό μέρος Α, ο Χατζιδάκις συνέθεσε μια τετράμετρη φράση που είναι πλαισιωμένη από την κλασσική κιθάρα η οποία εκτελεί συγχορδίες βασισμένες στην τονική Ι βαθμίδα. Έπειτα, το Α μέρος αποτελεί ομοίως με το Α μέρος της πρωτότυπης εκτέλεσης, μια τέλεια 16μετρη περίοδο με τη διαφορά όμως ότι η δεσπόζουσα V βαθμίδα στο β' μισό της α' ημιπεριόδου, παρουσιάζεται με την προσθήκη της έβδομης, δηλαδή ουσιαστικά είναι μια δεσπόζουσα μεθ' έβδομης (V⁷) βαθμίδα. Επιπλέον κατά την περάτωση και της β' ημιπεριόδου πραγματοποιείται πτώση στην τονική Ι και όχι τέλεια πτώση όπως συμβαίνει στο αντίστοιχο σημείο της πρωτότυπης εκτέλεσης του Βαμβακάρη.

Έπειτα παρατίθεται το παρακάτω σχεδιάγραμμα στο οποίο αποτυπώνεται η αρμονική πορεία του Β μέρους.

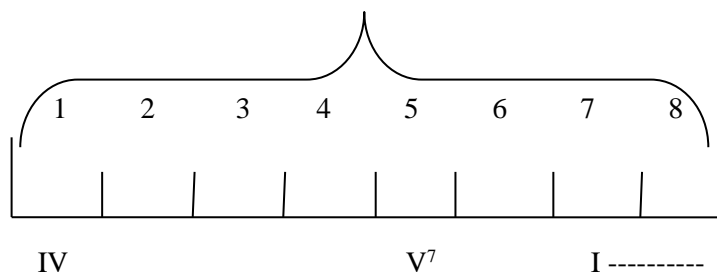


Τεσσερα κενα μέτρα που προηγούνται της στροφής δηλαδή του Β μέρους.

B ΜΕΡΟΣ= COUPLE ΣΤΡΟΦΗ



-Επανάληψη α' μισού b' ημιπεριόδου και πτώση στην Τονική I βαθμίδα.



-α' ημιπερίοδος = Προσθήκη ενός επιπλέον μέτρο → μετάθεση α' ημιπεριόδου στο μέτρο 9 – Πτώση στην V⁷ Δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης.

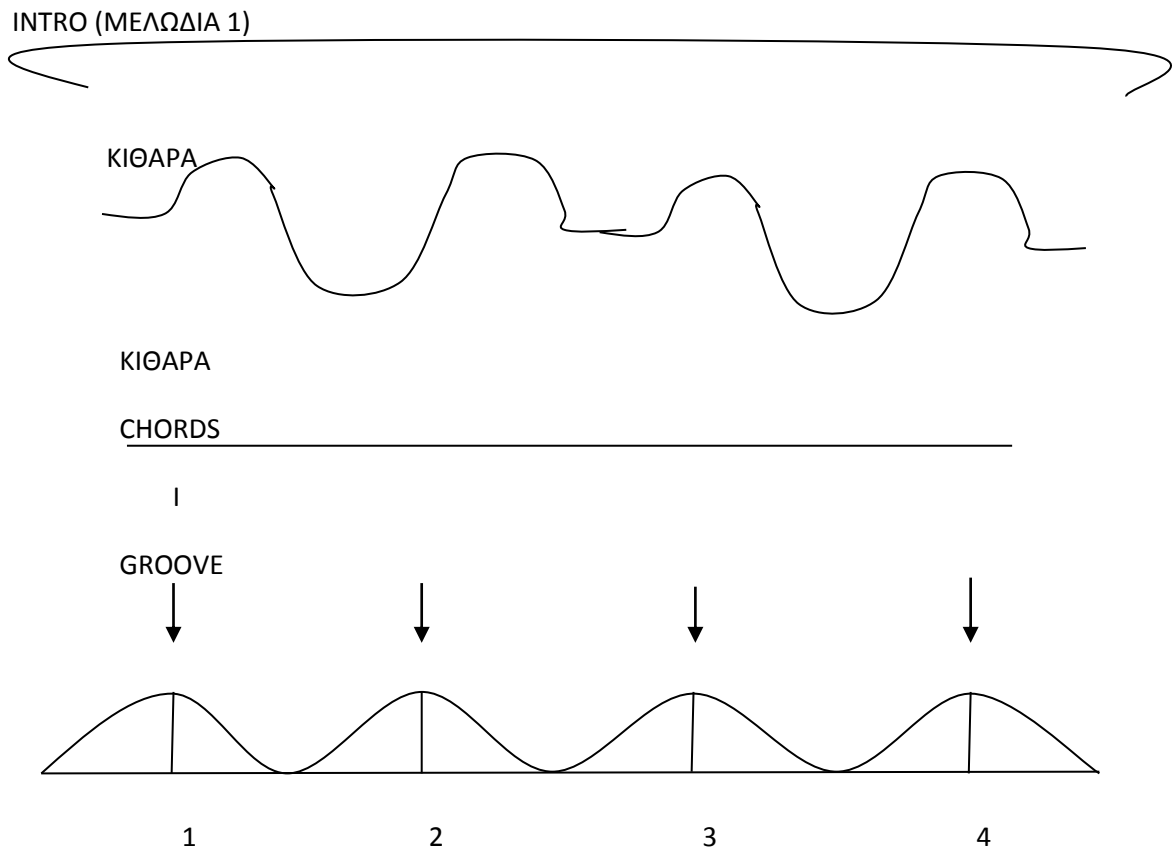
-b' ημιπερίοδος = Προσθήκη IV βαθμίδας κι έπειτα V⁷ → μετάθεση b' ημιπεριόδου στο μέτρο 17 κι έπειτα εισαγωγή της επανάληψης του α' μισού της b' ημιπεριόδου – Πτώση στην Τονική I βαθμίδα.

Εφόσον ολοκληρωθούν τα τέσσερα ενδιάμεσα μέτρα τα οποία και σε αυτή την περίπτωση είναι βασισμένα στην τονική βαθμίδα, ακολουθεί το Β μέρος. Είναι εμφανές ότι προστίθεται ένα επιπλέον μέτρο καθώς εξελίσσεται το μέρος αυτό με αποτέλεσμα η α' ημιπερίοδος να αποτελείται από 9 μέτρα. Στην εννιάμετρη αυτή φράση ο Χατζιδάκις διατηρεί το αρμονικό υλικό της πρωτότυπης εκτέλεσης με τη διαφορά ότι η δεσπόζουσα V παρουσιάζεται με την προσθήκη έβδομης (V⁷). Επιπλέον, κατά το α' μισό της b' ημιπεριόδου αντί για να διατηρηθεί η δεσπόζουσα βαθμίδα, παρατηρείται η χρήση της υποδεσπόζουσα IV η οποία ακολουθείται από την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης κατά το β' μισό της b' ημιπεριόδου. Έπειτα ακολουθεί η επανάληψη του α' μισού της b' ημιπεριόδου. Στην επανάληψη αυτή διατηρείται το αρμονικό υλικό της b' ημιπεριόδου αλλά στο τέλος της πραγματοποιείται πτώση στην τονική I βαθμίδα.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως στις επαναλήψεις των μερών Α και Β δεν παρατηρούνται διαφοροποιήσεις στο αρμονικό υλικό.

ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ RICHARD MIDDLETON

- Γραφική απεικόνιση του βασικού φθογγικού υλικού

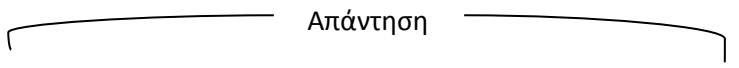
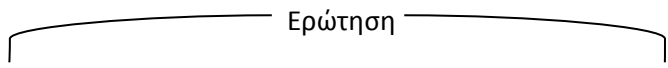
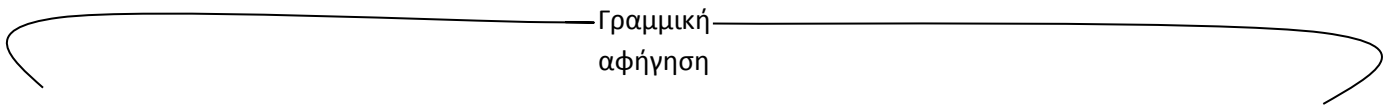


Παράδειγμα 1.

Guitar riff



INTRO (ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΜΕΛΩΔΙΑ 2)

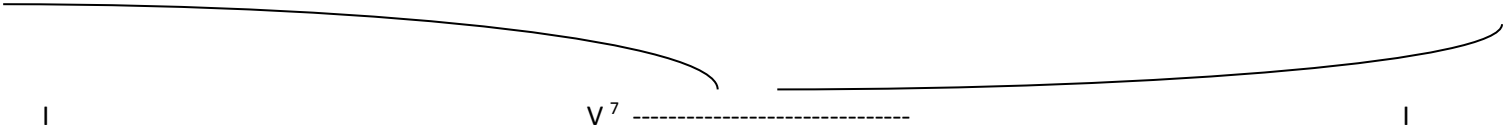


ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ

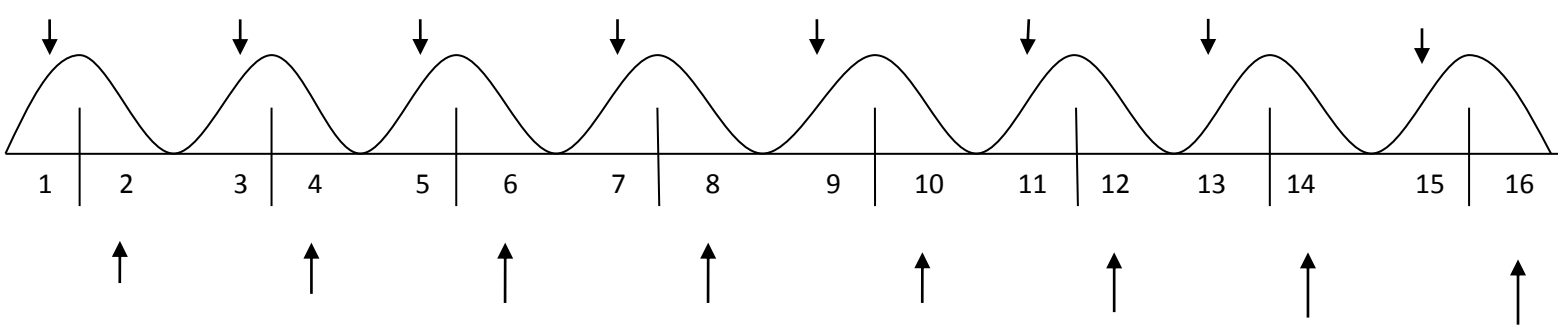


ΚΙΘΑΡΑ

CHORDS



GROOVE



Παράδειγμα 2.

Mantolino 1 riff



Παράδειγμα 3.

Mantolino 2 riff



Παράδειγμα 4.

Guitar riff

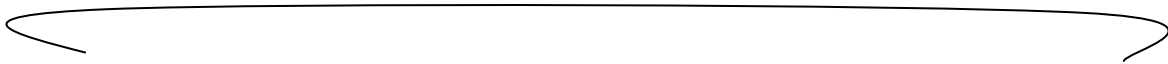


Παράδειγμα 5.

El. Guitar riff



BRIDGE (ΓΕΦΥΡΑ)



MANTOLINO



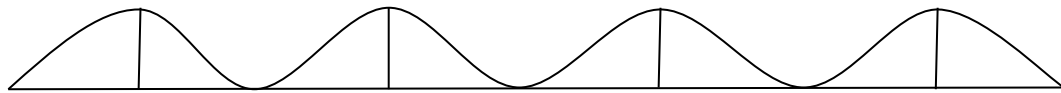
ΚΙΘΑΡΑ

CHORDS



I

GROOVE



1

2

3

4

Παράδειγμα 6.

Mantolin 1 riff



Παράδειγμα 7.

Mantolin 2 riff



Παράδειγμα 8.

Guitar riff



VERSE (ΣΤΡΟΦΗ) (Επανάληψη Χ2)

Γραμμική
αφήγηση

Αφηγηματική
αναπνοή

Ερώτηση1

Ερώτηση2

Απάντηση

Εισπνοή -----Εκπνοή

Εισπνοή -----Εκπνοή

Εισπνοή -----Εκπνοή

ΜΠΑΓΛΑΜΑΔΑΚΙ

ΚΙΘΑΡΑ
CHORDS

I

V⁷

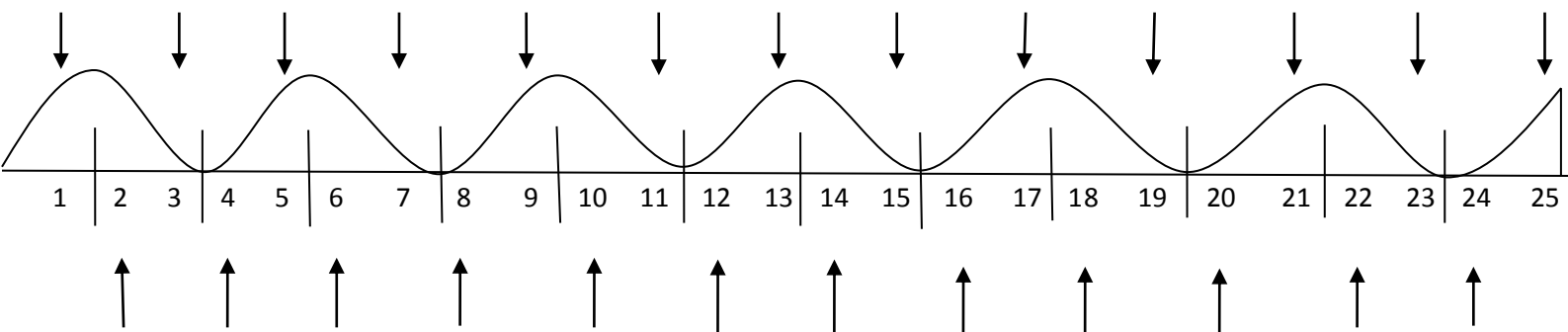
IV

V⁷

IV

V⁷

GROOVE



Παράδειγμα 9.

Baglamadaki riff



Παράδειγμα 10.

Mantolino1 riff



Παράδειγμα 11.

Mantolino 2 riff

(Είσοδος στην β' ημιπερίοδο)



Παράδειγμα 12.

Bouzouki riff



Παράδειγμα 13.

Guitar riff



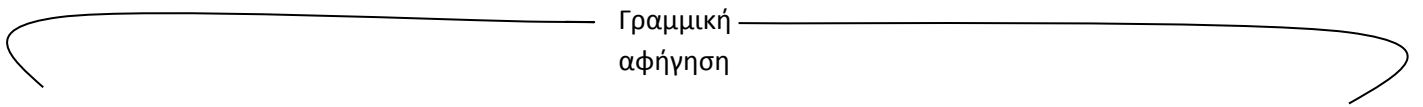
Παράδειγμα 14.

Electric Guitar riff

(Είσοδος στην επανάληψη της α' στροφής)



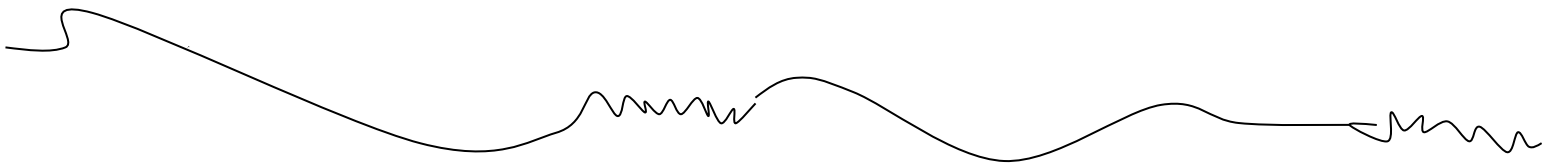
FINALE



Ερώτηση

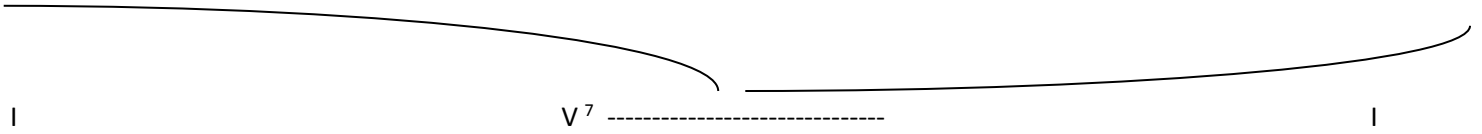
Απάντηση

ΜΠΑΓΛΑΜΑΔΑΚΙ

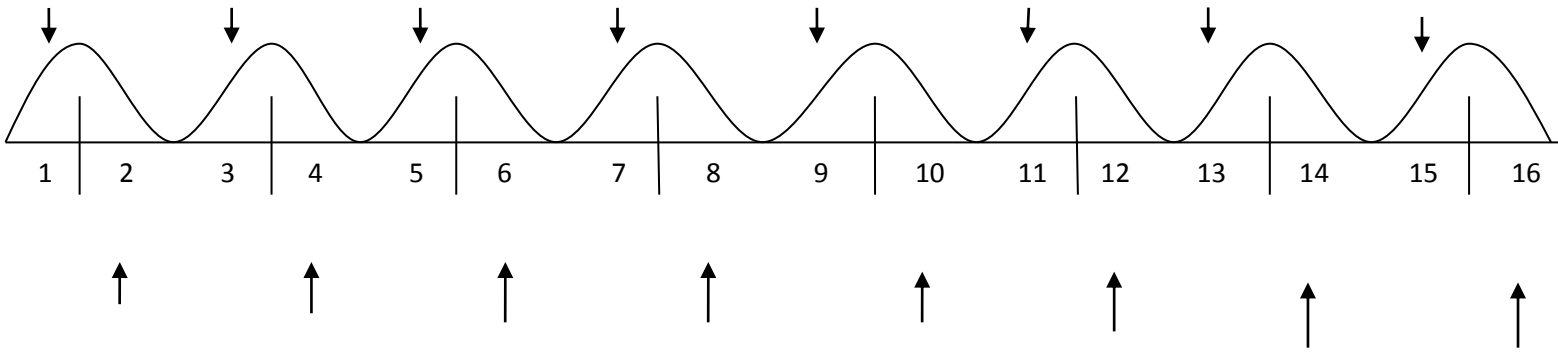


ΚΙΘΑΡΑ

CHORDS



GROOVE



Παράδειγμα 15.

Baglamadaki riff



Παράδειγμα 16.

Mantolino riff



Παράδειγμα 17.

Guitar riff



Παράδειγμα 18.

Piano riff 1



Παράδειγμα 19.

Piano riff 2



ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής της επανεκτέλεσης από τον Δίσκο «Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη» υπό την επιμέλεια του Μάνου Χατζιδάκι, είναι 03:11 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό (beats per minute) είναι $\downarrow=120$.

Αναφορικά με το Groove του κομματιού, τελείται ρυθμική παρρέμβαση στο ισχυρό μέρος δηλαδή στην θέση του κάθε μέτρου. Προηγείται ένα μέρος αποτελούμενο από τέσσερα μέτρα στα οποία η κιθάρα εκτελεί αρπισμούς οι οποίοι είναι βασισμένοι στην τονική βαθμίδα. Στην εισαγωγή, τα accordi παισιώνονται από την κιθάρα ενώ η βασική μελωδία εκτελείται από το σόλο όργανο το μαντολίνο. Στα πρώτα 8 μέτρα (οκτάμετρη φράση) η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 16μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια ερώτηση στην οκτάμετρη φράση και μια απάντηση στην οκτάμετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο οκτάμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Στην συνέχεια ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα που αποτελούν τη γέφυρα. Στο σημείο αυτό, το Groove παραμένει το ίδιο με το εισαγωγικό μέρος, η κιθάρα εκτελεί τα chords (συγχορδίες) του τραγουδιού ενώ το μαντολίνο παίζει φθόγγους οι οποίοι βασίζονται στην βαθμίδα της τονικής κάνοντας χρήση της άρθρωσης tremolo. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία παισιώνεται από το μπαγλαμαδάκι. Και σε αυτό το μέρος, το Groove έρχεται στα ισχυρά μέρη του μέτρου, στην θέση. Η πρώτη οκτάμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη οκτάμετρη φράση και την Τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης. Η τρίτη οκτάμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου ότι περιέχει μοτιβικό και στιχουργικό υλικό της δεύτερης αλλά αλλάζει η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται τέλεια πτώση. Στη συγκεκριμένη επανεκτέλεση παρουσιάζεται κι ένα τμήμα που αποτελεί το finale του τραγουδιού κατά το οποίο το groove παραμένει το ίδιο με τα προηγούμενα μέρη. Την βασική μελωδία του finale την επεξεργάζεται το μπαγλαμαδάκι, τα accordi

εκτελούνται από την κλασική κιθάρα ενώ την εμφάνιση του κάνει και το πιάνο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται και στη παράγραφο της μεθοδολογίας ανάλυσης, όσον αφορά το επίπεδο των σχέσεων των φράσεων, χρησιμοποιούνται μονάδες οι οποίες μπορούν να ανήκουν είτε στην *musematic* επανάληψη είτε στην *Discursive*. Στην δεδομένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της *discursive* επανάληψης κατά την επανάληψη της δεύτερη οκτάμετρης φράσης στην στροφή του τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αντλώντας όλα τα στοιχεία που αναπτύχθηκαν μέσα από τη σύγκριση και την ανάλυση των δυο αυτών ερμηνειών –πρωτότυπης και επανεκτέλεσης του Μάνου Χατζιδάκι- συμπεραίνουμε τα εξής:

Αρχικά η προσέγγιση που έκανε ο Μ. Χατζιδάκις πάνω στο τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη “Φραγκοσυριανή” αλλάζει κάποια δεδομένα όσον αφορά τα στιλιστικά και τα στοιχεία της ενορχήστρωσης της εποχής κατά την οποία δραστηριοποιείται συνθετικά ο Βαμβακάρης. Η ενορχήστρωση εμπλουτίζεται με περισσότερα όργανα, προστίθεται στα όργανα και το πιάνο, ένα όργανο που δεν κατέχει την κυρίαρχη θέση και δεν πολυχρησιμοποιείται τις δεκαετίες κατά τις οποίες δραστηριοποιείται συνθετικά ο Μ. Βαμβακάρης. Επιπλέον, ο κυρίαρχος ρόλος που κατείχε το μπουζούκι στις συνθέσεις του Μάρκου και δη στην Φραγκοσυριανή, στην εν λόγω επανεκτέλεση αντικαθίσταται από τα μαντολίνα ενώ το μπουζούκι φέρει περισσότερο τον ρόλο της συνοδείας και του μουσικού καλλωπισμού. Επίσης, εμφανίζονται έντονες διακυμάνσεις όσον αφορά τις δυναμικές και ειδικά στα σημεία όπου τα έγχορδα εκτελούν άρθρωση *tremolo*, στοιχείο το οποίο δεν διέπει το συνθετικό ύφος του Μάρκου Βαμβακάρη. Πιο συγκεκριμένα, καθ’ όλη τη διάρκεια του κομματιού εμφανίζεται ένα σταδιακό *crescendo*⁵ το οποίο το διαδέχεται ένα *diminuendo* κυρίως στα σημεία κατά τα οποία τα έγχορδα εκτελούν *tremolo*. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με τη χρήση ενός *Ritenuato* που εμφανίζεται μαζί με ένα *diminuendo* το οποίο σηματοδοτεί και το *Finale* του κομματιού με τον ήχο σταδιακά να σβήνει και να

⁵ Βαθμιαία αύξηση της έντασης του τόνου

χάνεται. Σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο χειρίζονταν τις δυναμικές και τον τρόπο που επεξεργάζονταν τις ενορχηστρώσεις του ο Μάνος Χατζιδάκις και στο πλαίσιο ανάλυσης του έργου του Συνθέτη, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Νότης Μαυρουδής στις δυο διαλέξεις που πραγματοποίησε στη βιβλιοθήκη του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών:

*Οι καταλήξεις, σε πολλά από τα finale των τραγουδιών του, εισήγαγαν ένα ηχοχρώμα diminuiendo, δηλαδή μια προοδευτική αποδυνάμωση του ήχου που καταλήγει στη σιωπή και τη γαλήνη... Τέτοια ηχοχρώματα έχει χρησιμοποιήσει πολλές φορές, εκεί που το – έργο κατά τη γνώμη του – έχει ανάγκη ενός τέτοιου finale. Προσοχή: δεν εννοώ το τεχνικό σβήσιμο του ήχου από την επεξεργασία του ηχολήπτη. Είναι αισθητική άποψη του συνθέτη ως προς το κλείσιμο ενός έργου. Είναι δηλαδή μια καθαρή επιλογή τέλους. Κι ύστερα η σιωπή”.(Στο σημείο αυτό, το κοινό είχε την ευκαιρία να ακούσει ως παράδειγμα ένα απόσπασμα από το δίσκο «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη»)
(Βαρουχάκη 2015).*

2.3.4 «45 ΣΤΡΟΦΕΣ» ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ - 1967.



Εικόνα 72 Φωτογραφία από το Εξώφυλλο του δίσκου «45άρια» 1967 του Γιάννη Πουλόπουλου. Πηγή: [https://img.discogs.com/BE_irx5h-J2REvLbg7Y09b5xK9A=/fit-in/600x564/filters:strip_icc\(\):format\(ipeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-6393477-1418135664-1156.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/BE_irx5h-J2REvLbg7Y09b5xK9A=/fit-in/600x564/filters:strip_icc():format(ipeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-6393477-1418135664-1156.jpeg.jpg)

Η είσοδος του Γιάννη Πουλόπουλου στη δισκογραφία, πραγματοποιείται το 1962 με το τραγούδι του κιθαρίστα Πάνου Πέτσα. Το όνομα αυτού του τραγουδιού είναι «Δωσ 'μου τη καρδιά μου πίσω» το οποίο όμως δε “γνώρισε” μεγάλη επιτυχία. Στην ουσία ο Γιάννης Πουλόπουλος εισήχθη στον χώρο της δισκογραφίας, περί το 1963 όπου τραγούδησε τραγούδια του Μίκυ Θεοδωράκη και του Ιάκωβου Καμπανέλη από το θεατρικό έργο «Η γειτονιά των Αγγέλων». Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί πως η πρώτη επαφή του Γιάννη Πουλόπουλου με το ρεμπέτικο ρεπερτόριο πραγματοποιήθηκε το 1967, όπου ηχογράφησε το τραγούδι «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι» του Απόστολου Καλδάρα πλαισιωμένο από τα μπουζούκια του Γιώργου

Ζαμπέτα και την “Φραγκοσυριανή” του Μάρκου Βαμβακάρη, αλλά αυτή τη φορά πλαισιωμένη από τα μπουζούκια των Κώστα Παπαδόπουλου και Λάκη Καρνέζη (Λάκη -Κωστάκη) (Γιώγλου 2016).

Η κυκλοφορία των τραγουδιών πραγματοποιήθηκε από την δισκογραφική εταιρία “Lyra” σε δίσκο 45 στροφών. Ο κωδικός του δίσκου είναι 1075, ο κωδικός του τραγουδιού 10975 ενώ ο αριθμός μήτρας είναι L – 10690. Ο αριθμός κυκλοφορίας του δίσκου είναι LS – 1230 και το είδος ηχογράφησης είναι Stereo (Πάπιστας).

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Η εν λόγω επανεκτέλεση είναι συντεθειμένη στην τονικότητα της Φα ελάσσονα. Το μέτρο και σε αυτή την περίπτωση είναι τα 2/4 ενώ η δομή της φόρμας που ακολουθεί είναι ομοίως με την πρωτότυπη εκτέλεση A – B. Αναφορικά με τις επαναλήψεις των μερών της φόρμας, το A και το B μέρος παρουσιάζονται από τέσσερις φορές έκαστο. Το tempo του τραγουδιού είναι αισθητά πιο αργό συγκριτικά με το αντίστοιχο tempo της πρωτότυπης εκτέλεσης. Αναφορικά με τα όργανα της ενορχήστρωσης της εν λόγω επανεκτέλεσης χρησιμοποιούνται, μπουζούκι 1 και μπουζούκι 2, μπαλαμαδάκι, ηλεκτρικό μπάσο, κιθάρα και τύμπανα. Ο ρόλος της κιθάρας στην εκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Γιάννη Πουλόπουλο διαφοροποιείται, αφού από τον ρόλο του μπάσου και της συνοδείας που κατείχε στην πρωτότυπη εκτέλεση γίνεται μόνο συνοδευτικός δεδομένου ότι στην ενορχήστρωση υπάρχει και το ηλεκτρικό μπάσο. Η μελωδία της εισαγωγής κατά το A εισαγωγικό μέρος εισάγεται με ελλιπές μέτρο φθόγγου αξίας ενός τετάρτου όπως ακριβώς συμβαίνει και στην επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Γρηγόρη Μπιθικώτση από τον δίσκο «45αρια» με την διαφορά ότι οι αξίες στην περίπτωση του Γιάννη Πουλόπουλου στο *lento* ισούνται με ένα 3ηχο ογδών , ενώ στην περίπτωση της επανεκτέλεσης από τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, με φθόγγους αξίας δύο δεκάτων έκτων και ενός ογδού.



Εικόνα 73 Αξίες φθόγγων του ελλιπούς μέτρου της επανεκτέλεσης από τον Γιάννη Πουλόπουλο.



Εικόνα 74 Αξίες φθόγγων από το ελλειπές μέτρο της επανεκτέλεσης του Γρηγόρη μπιθικότση.

Παρακάτω παρατίθεται το απόσπασμα του μουσικού κειμένου του Α εισαγωγικού μέρους.

Drum Set

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Μπαγλαμαδάκι

Vocal

4

D. S.

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Μπαγλαμαδάκι

Vocal

9

D. S.

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Μπαγλαμαδάκι

Vocal

Εικόνα 75 Απόσπασμα μουσικού κειμένου του εισαγωγικού Α μέρους.

Σύμφωνα με τις παραπάνω παρτιτούρες είναι εμφανές πως το μπουζούκι 1 πλαισιώνεται μελωδικά από το πρώτο κιάλας μέτρο από το δεύτερο μπουζούκι το οποίο εκτελεί την μελωδική γραμμή της εισαγωγής σε διαστήματα 3^{ης} ψηλότερα κι έπειτα 6^{ης} χαμηλότερα από το πρώτο μπουζούκι, όπως παρουσιάζεται στο παρακάτω μουσικό απόσπασμα.

Εικόνα 76 Απόσπασμα παρτιτούρας όπου απεικονίζεται η μελωδική γραμμή που εκτελούν τα μπουζούκια 1 & 2.

Εφόσον ολοκληρωθεί το Α μέρος, και σε αυτήν την περίπτωση ακολουθούν τα ενδιάμεσα - κενά μέτρα τα οποία συνδέουν το Α με το Β μέρος, αλλά στην εν λόγω επανεκτέλεση το μοτιβικό τους υλικό παρουσιάζεται διαφοροποιημένο σε σχέση με την πρωτότυπη εκτέλεση και λόγω της διαφορετικής ενορχήστρωσης και λόγω της

τονικότητας η οποία είναι διαφορετική. Στο παρακάτω απόσπασμα παρουσιάζεται το μελωδικό υλικό των τεσσάρων αυτών μέτρων.

D. S.

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Μπαγλαμαδάκι

Εικόνα 77 Παρτιτούρα στην οποία απεικονίζεται το μοτιβικό υλικό των τεσσάρων κενών μέτρων.

Επιπλέον, στο σημείο αυτό η συνοδεία των κρουστών διαφοροποιείται και από το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο.

Drum Set

Εικόνα 78 Αρχικό μοτίβο τυμπάνων.

μετατρέπεται στο ρυθμικό μοτίβο που απεικονίζεται παρακάτω στην εικόνα 79.

D. S.

Εικόνα 79 Διαφοροποιημένο μοτίβο τυμπάνων.

Με αυτόν τον τρόπο διανθίζεται το ρυθμικό στοιχείο της σύνθεσης.

Έπειτα εισάγεται το Β μέρος το οποίο στην ουσία αποτελεί την α' στροφή του τραγουδιού. Καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους αυτού το μπουζούκι 1 καθώς και το

μπουζούκι 2 είναι δύο όργανα τα οποία συνοδεύουν το φωνητικό μέρος σε όλη την έκτασή του. Το πρώτο μπουζούκι εκτελεί ίδιες νότες με αυτές που ερμηνεύει η φωνή απλά με διαφορετικά ρυθμικά σχήματα ενώ το δεύτερο μπουζούκι εκτελεί τις ίδιες αξίες με το μπουζούκι 1 αλλά μια 3^η ψηλότερα, όπως απεικονίζεται χαρακτηριστικά στο παρακάτω μουσικό απόσπασμα.

Μια-φου-ντω-ση-μα- φλό- γα

Εικόνα 80 Μελωδική γραμμή φωνής και μελωδική γραμμή από τα μπουζούκια 1 & 2.

Η κιθάρα εκτελεί συγχορδίες πάνω στις βαθμίδες που έχουν επιλεγεί όπως ακριβώς συμβαίνει και κατά την πρωτότυπη εκτέλεση του τραγουδιού ενώ συνοδευτικό ρόλο κατέχει και το μπαγλαμαδάκι το οποίο ομοίως με την κιθάρα εκτελεί τα accordίτου τραγουδιού κάνοντας χρήση δίφωνων συνηγήσεων όπου σε συνδυασμό με την μελωδική γραμμή του μπάσου τα τρία αυτά όργανα αποτελούν το αρμονικό υπόβαθρο της εν λόγω επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής. Παρακάτω παρατίθεται το σχετικό απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

Εικόνα 81 Απόσπασμα μουσικού κειμένου στο οποίο απεικονίζονται η κάθετη αρμονική υφή των εγχόρδων οργάνων – α΄ στροφή.

Στο β΄ μισό της α΄ ημιπεριόδου του Α μέρους αλλά και στο αντίστοιχο τελείωμα της α΄ και β΄ ημιπεριόδου του Β μέρους τα μπουζούκια 1 & 2 εκτελούν σύντομους φθόγγους, αξίας δεκάτων έκτων, σε αντίθεση με τα αντίστοιχα σημεία των επανεκτελέσεων από τους δίσκους «45άρια» του Γ. Μπιθικώτση, «Ρίζες» υπό την επιμέλεια του Γ. Μαρκόπουλου και «Rempetiko Gymnastas» του Vinicio Capossela όπου τα έγχορδα κυρίως όργανα εκτελούν φθόγγους αξίας τρίηχων ογδού. Στο παρακάτω απόσπασμα φαίνεται το μοτιβικό υλικό που εκτελούν τα μπουζούκια στο σημείο αυτό.

Εικόνα 82 Ρυθμικό μοτίβο που εκτελούν τα μπουζούκια 1 & 2 στο τελείωμα των α΄ & β΄ ημιπεριόδων.

Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί πως τα μπουζούκι 1 και 2 στην επανάληψη του α΄ μισού της β΄ ημιπεριόδου εκτελούν φθόγγους αξίας τετάρτων κάνοντας χρήση της άρθρωσης tremolo όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Εικόνα 83 Tremolo άρθρωση που εκτελείται από τα μπουζούκια 1 & 2 – επανάληψη α΄ μισού της β΄ ημιπεριόδου.

Εφόσον ολοκληρωθεί το Β μέρος της α΄ στροφής ακολουθεί το εισαγωγικό Α μέρος. Στο μέρος αυτό δεν παρατηρούνται αλλαγές σε ρυθμικό και μελωδικό επίπεδο σε σχέση με το Α μέρος της α΄ στροφής. Έπειτα ακολουθούν τα κενά μέτρα τα οποία επίσης δεν παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις. Εν συνεχεία, ξεκινάει το Β μέρος το οποίο αποτελεί στο σημείο αυτό την β΄ στροφή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει πως σε αυτήν την επανεκτέλεση στις επαναλήψεις των μερών δεν εντοπίζονται ενορχηστρωτικές αλλαγές. Το μόνο που διαφοροποιείται από στροφή σε στροφή είναι η μελωδική γραμμή τη φωνής. Πιο συγκεκριμένα παρατηρούνται αλλαγές τόσο σε ρυθμικό επίπεδο όσο και σε μελωδικό. Παρακάτω παραθέτουμε την μελωδική γραμμή της α΄ στροφής κι έπειτα των υπολοίπων στροφών

Vocal

Μια φού - ντω - ση μια φλό - γα — έ - ζω

Vocal

μέ - σα στην καρ - διά λες και μά - για — μου χεις

Vocal

κά - νει Φρα - γκο - συ - ρια - νή γλυ - κιά λες και μά - για —

Vocal

μου χεις κά - νει Φρα - γκο - συ - ρια - νή γλυ - κιά

Εικόνα 84 Απόσπασμα από την μελωδική γραμμή που εκτελεί η φωνή στην α΄ στροφή.

Vocal 

Vocal 

Vocal 

Vocal 

Εικόνα 85 Απόσπασμα από τη μελωδική γραμμή που εκτελεί η φωνή στην β' στροφή.

Vocal 

Vocal 

Vocal 

Vocal 

Εικόνα 86 Απόσπασμα από τη μελωδική γραμμή που εκτελεί η φωνή στην γ' στροφή.

Vocal

8 Στο Πα - τέ - λι στο Νη - χώ - ρι — δι - πλα στην α -

Vocal

8 λη - θι - νή και στο Πί - σκο πιο ρο - μά - τζα γλυ - κιά μου

Vocal

8 Φρα - γκο - συ - ρια - νή *vibrato* και στο Πί - σκο πιο ρο -

Vocal

8 - μά - τζα γλυ - κιά μου Φρα - γκο - συ - ρια - νή

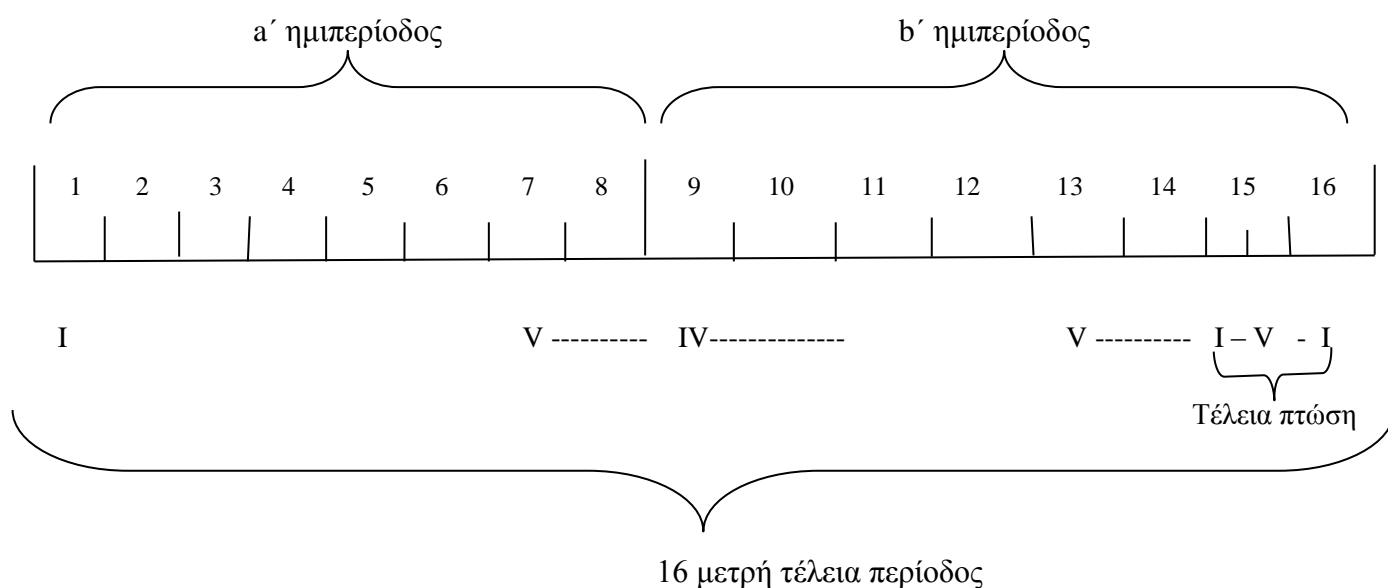
Εικόνα 87 Απόσπασμα μουσικού κειμένου στο οποίο απεικονίζεται η μελωδική γραμμή που εκτελεί η φωνή στην δ' στροφή.

Παρατηρώντας τα αποσπάσματα των μουσικών κειμένων που παρατίθενται παραπάνω είναι εμφανείς οι διαφοροποιήσεις στο μοτιβικό υλικό που εκτελείται από τη φωνή. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τις ρυθμικές αλλαγές στην μελωδική γραμμή της φωνής οι οποίες πραγματοποιούνται προκειμένου να ταυτιστεί το μελωδικό υλικό με το στιχουργικό υλικό το οποίο όπως συμβαίνει και στις υπόλοιπες επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής αλλάζει σε κάθε στροφή, σημειώνονται και κάποιες αλλαγές ως προς την μελωδία.

ii)

Αναφορικά με το αρμονικό υλικό της συγκεκριμένης επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής διαπιστώνονται τα εξής στοιχεία τα οποία προκύπτουν από τα παρακάτω σχεδιαγράμματα.

A ΜΕΡΟΣ = ΕΙΣΑΓΩΓΗ



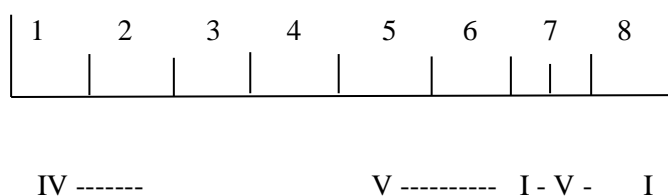
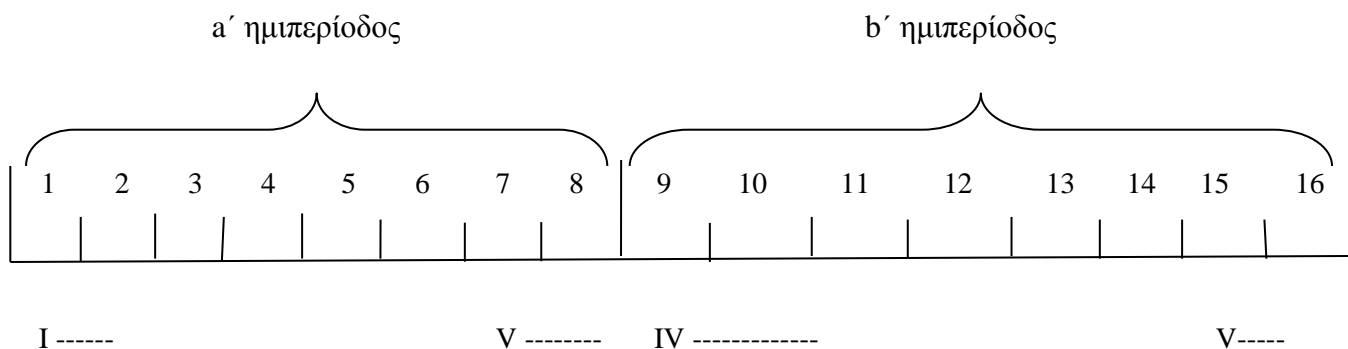
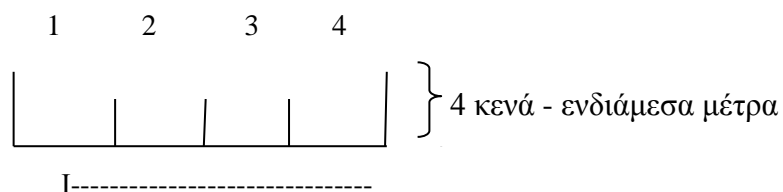
α' ημιπερίοδος-πτώση στη V (δεσπόζουσα)=Εισαγωγική ενότητα

β' ημιπερίοδος-τέλεια πτώση(I-V-I)=Απαντητική ενότητα

Με βάση το παραπάνω σχεδιάγραμμα, παρατηρείται η συμμετρική δομή του Α μέρους όπου τα πρώτα 8 μέτρα αποτελούν την α' ημιπερίοδο κατά την οποία γίνεται πτώση στην δεσπόζουσα V βαθμίδα (εισαγωγική ενότητα) ενώ τα υπόλοιπα 8 μέτρα αποτελούν την β' ημιπερίοδο στην οποία πραγματοποιείται πτώση στην τονική I βαθμίδα (απαντητική ενότητα). Τα 16 μέτρα αποτελούν μια πλήρως συμμετρική περίοδο μορφής τραγουδιού 8+8 μέτρα όπως ακριβώς συμβαίνει και στην πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον δημιουργό της Μάρκο Βαμβακάρη. Ωστόσο, διαπιστώνεται μια διαφοροποίηση ως προς το αρμονικό υλικό. Πιο συγκεκριμένα, αντί για την τήρηση της δεσπόζουσας V βαθμίδας κατά την β' ημιπερίοδο του Α

μέρους, χρησιμοποιείται η βαθμίδα της υποδεσπόζουσας IV που αντιστοιχεί στην συγχορδία της Σι ύφεση μινόρε.

B ΜΕΡΟΣ=ΣΤΡΟΦΗ



Επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου.

-α' ημιπερίοδος-πτώση στη V (δεσπόζουσα)

-β' ημιπερίοδος - υποδεσπόζουσα βαθμίδα (α' μισό β' ημιπεριόδου) κι έπειτα δεσπόζουσα V βαθμίδα (β'μισόβ' ημιπεριόδου).

Στο παραπάνω σχεδιάγραμμα αποτυπώνεται η δομή του B μέρους , όπου αφού ολοκληρωθούν τα 4 κενά μέτρα, ακολουθούν τα 8 μέτρα τα οποία αποτελούν την α' ημιπερίοδο κατά την οποία γίνεται πτώση στην Δεσπόζουσα V βαθμίδα κι έπειτα τα 8

μέτρα που αποτελούν την b' ημιπερίοδο. Στην δεύτερη αυτή οκτάμετρη φράση η οποία αποτελεί την b' ημιπερίοδο, δεν διατηρείται η Δεσπόζουσα βαθμίδα όπως συμβαίνει στην πρωτότυπη εκτέλεση του τραγουδιού αλλά χρησιμοποιείται η υποδεσπόζουσα IV βαθμίδα κι έπειτα η δεσπόζουσα V. Στο B μέρος παρατηρείται η επανάληψη του α' μισού της b' ημιπεριόδου στο τέλος της οποίας πραγματοποιείται τέλεια πτώση, ολοκληρώνοντας έτσι το μέρος αυτό.

iii)

Στο σημείο αυτό θα ήταν σημαντικό να παραθέσουμε τους στίχους που χρησιμοποιούνται στην συγκεκριμένη επανεκτέλεση και να γίνει η αναφορά τυχόν διαφοροποιήσεων καθώς και προσθηκών ή παραλήψεων σε σχέση με την πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής.

Μια φούντωση μια φλόγα

Έχω μέσα στη καρδιά

Λες και μάγια μου 'χεις κάνει }
Φραγκοσυριανή γλυκιά } x 2

Θα 'ρθω να σε ανταμώσω

Κάτω στην ακρογιαλιά

Θα 'θελα να με χορτάσεις }
Όλο χάρδια και φιλιά } x 2

Θα σε πάρω να γυρίσω

Φοίνικα Παρακοπή

Γαλησσά και Ντελαγκράτσια }
Και ας μου 'ρθει συγκοπή } x 2

Στο Πατέλι στο Νηχώρι

Δίπλα στην Αληθινή

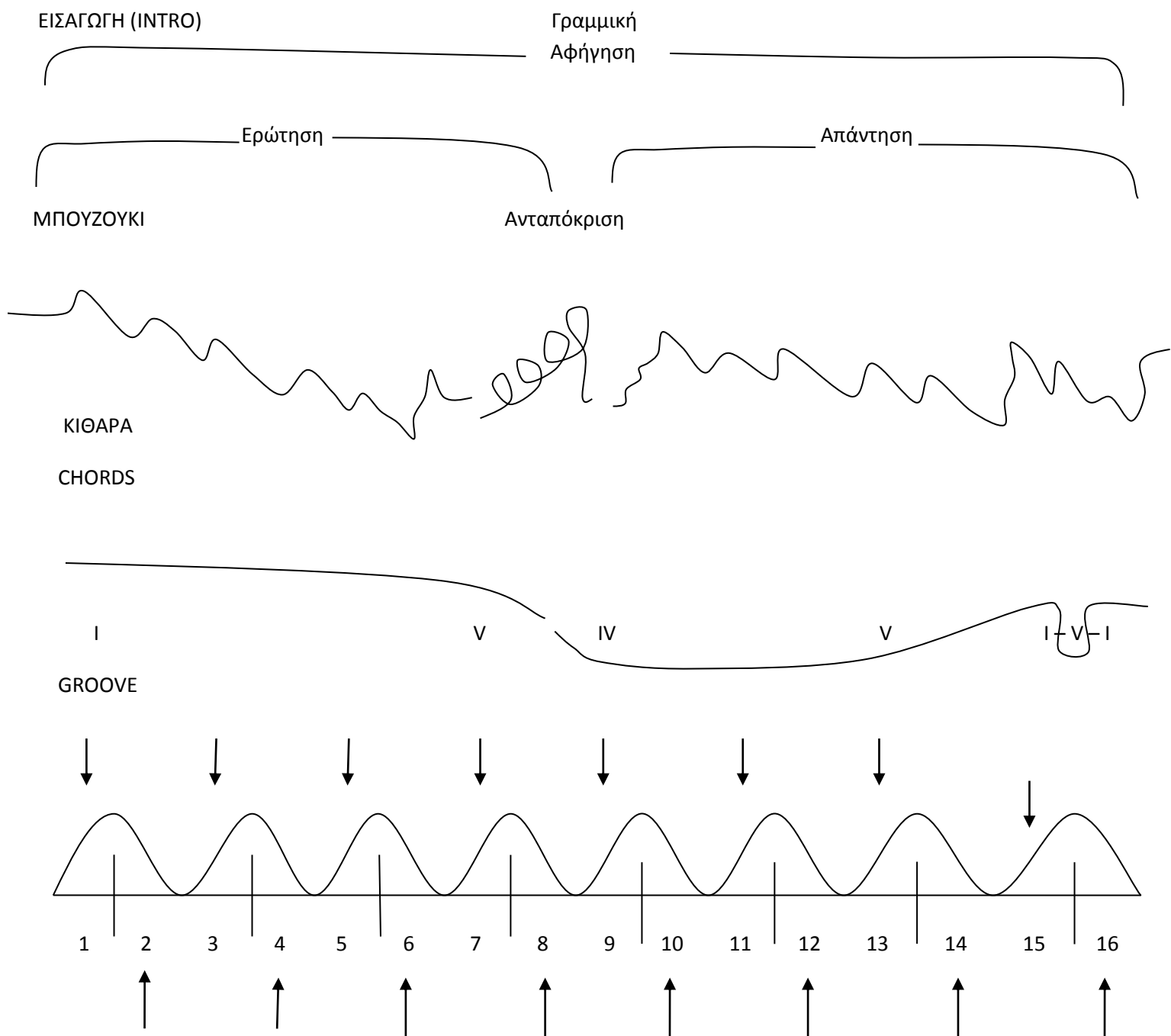
Και στο Πίσκοπιο ρομάντζα }
Γλυκιά μου Φραγκοσυριανή } x 2

Παρατηρώντας το στιχουργικό υλικό της εν λόγω επανεκτέλεσης, εντοπίζονται ορισμένες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την πρωτότυπη εκτέλεση. Αρχικά, αξίζει να σημειωθεί πως ενώ η πρωτότυπη εκτέλεση έχει πέντε στροφές εκ των οποίων η Πέμπτη είναι η οργανική, και η τέταρτη είναι η τελευταία στροφή που περιέχει στίχους, στη συγκεκριμένη επανεκτέλεση ο αριθμός των στροφών που περιέχουν στίχους είναι τέσσερις. Επιπλέον, στην α' στροφή στο σημείο που ο στίχος αναφέρει «και μάγια μου 'χεις κάνει» στην επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Γιάννη Πουλόπουλο, χρησιμοποιείται η λέξη «λές» με αποτέλεσμα ο στίχος να παίρνει τη μορφή «λες και μάγια μου 'χεις κάνει». Στη β' στροφή όπου κατά την πρωτότυπη εκτέλεση ο στίχος διατυπώνεται ως εξής: «θα 'ρθω να σε ανταμώσω πάλι στην ακρογιαλιά» στο αντίστοιχο σημείο της β' στροφής της επανεκτέλεσης από τον Γιάννη Πουλόπουλο, διαφοροποιείται ο στίχος και γίνεται «θα 'ρθω για να σ' ανταμώσω κάτω στην ακρογιαλιά» καθώς επίσης ο στίχος «θα ήθελα να με χορτάσεις όλο χάρδια και φιλιά» γίνεται «θα' θελα να με χορτάσεις από χάρδια και φιλιά» όπως ακριβώς συμβαίνει και στο αντίστοιχο σημείο της Φραγκοσυριανής υπό την επιμέλεια του Σταύρου Ξαρχάκου. Στην γ' στροφή, στο σημείο όπου κατά την πρωτότυπη εκτέλεση ο στίχος κάνει αναφορά στο τοπωνύμιο “Ντελαγκράτσα”, στην συγκεκριμένη εκτέλεση διαφοροποιείται και ακούγεται “Ντελαγκράτσια”. Τέλος, στην δ' στροφή στο σημείο όπου ο στίχος λέει «φίνα στην αληθινή» στην

συγκεκριμένη επανεκτέλεση του τραγουδιού, ο Γ. Πουλόπουλος ερμηνεύει «δίπλα στην αληθινή».

ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ RICHARD MIDDLETON

- Γραφική απεικόνιση του βασικού φθογγικού υλικού



Παράδειγμα 1.

DrumSetriff

Drum Set

Musical notation for a drum set riff in 2/4 time. The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The third measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note followed by a quarter rest. There are 'x' marks above the second and fourth measures, indicating cymbal hits.

Παράδειγμα 2.

Βουζουκι 1 riff

Μπουζούκι 1

Musical notation for a bouzouki riff in 2/4 time. The key signature has three flats. The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The third measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note followed by a quarter rest. There are '3' markings below the second, third, and fourth measures, indicating triplets.

Παράδειγμα 3.

Βουζουκι 2 riff

Μπουζούκι 2

Musical notation for a second bouzouki riff in 2/4 time. The key signature has three flats. The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The third measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note followed by a quarter rest. There are '3' markings below the second, third, and fourth measures, indicating triplets.

Παράδειγμα 4.

Guitar riff

Κιθάρα

Musical notation for a guitar riff in 2/4 time. The key signature has three flats. The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The third measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note followed by a quarter rest.

Παράδειγμα 5.

Ελ. Βάσο riff

Ελ. Μπάσο

Musical notation for an electric bass riff in 2/4 time. The key signature has three flats. The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The third measure contains a quarter note followed by a quarter rest.

Παράδειγμα 6.

Baglamadaki riff

Μπογλαμαδάκι

Παράδειγμα 7.

Response riff

D. S.

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

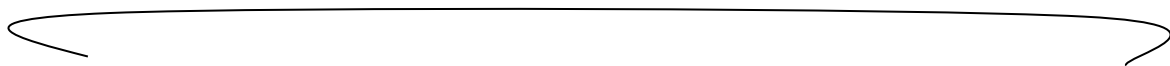
Κιθάρα

Ακ. Μπάσο

Μπογλαμαδάκι

Vocal

BRIDGE (Γέφυρα)

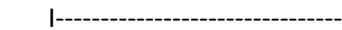


ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

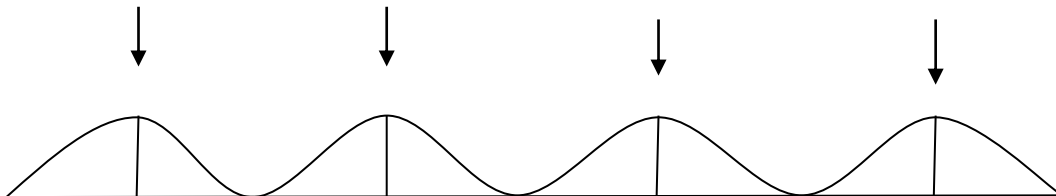


ΚΙΘΑΡΑ

CHORDS



GROOVE



1

2

3

4

Παράδειγμα 8.

Drum Set riff



Παράδειγμα 9.

Βουζουκί1 riff



Παράδειγμα 10.

Βουζουκί2 riff



Παράδειγμα 11.

Guitar riff



Παράδειγμα 12.

ΕΙ. Bass riff



Παράδειγμα 13.

Μπραγλαμαδάκι riff



Παράδειγμα 19.

El. Bass riff

Ηλ. Μπάσο



Παράδειγμα 20.

Baglamadaki riff

Μπαγλαμαδάκι



Παράδειγμα 21.

Response riff

D. S.

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ακ. Μπάσο

Μπαγλαμαδάκι



ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής της επανεκτέλεσης από τον δίσκο «45 στροφές» του Γιάννη Πουλόπουλου, είναι 03:06 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό (beats per minute) είναι $\downarrow=117$.

Αναφορικά με το Groove του κομματιού, ο ρυθμικός τονισμός τελείται στο ισχυρό μέρος δηλαδή στην θέση του κάθε μέτρου. Στην εισαγωγή, τα accordi πλαισιώνονται από την κιθάρα ενώ η βασική μελωδία εκτελείται από το σόλο όργανο, το μπουζούκι. Στα πρώτα 8 μέτρα (οκτάμετρη φράση) η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 16μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια ερώτηση στην οκτάμετρη φράση και μια απάντηση στην οκτάμετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο οκτάμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Επιπλέον στη συγκεκριμένη επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής, στην εισαγωγή παρουσιάζεται η ανταπόκριση, η οποία εκτελείται από τα μπουζούκια 1 και 2. Στην ουσία πρόκειται για ένα διαβατικό πέρασμα το οποίο συναντάται στο τέλος της πρώτης οκτάμετρης φράσης και λειτουργεί σαν “σχολιασμός” σαν ένα πολύ σύντομο μουσικό ταξίμι. Στην συνέχεια ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα που αποτελούν τη γέφυρα. Στο σημείο αυτό, το Groove παραμένει το ίδιο με το εισαγωγικό μέρος, η κιθάρα εκτελεί τα chords (συγχορδίες) του τραγουδιού ενώ το μπουζούκι παίζει φθόγγους οι οποίοι βασίζονται στην βαθμίδα της τονικής. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία πλαισιώνεται από το φωνητικό μέρος (vocal). Και σε αυτό το μέρος, το Groove ακολουθεί την ίδια λογική με την εισαγωγή. Η πρώτη οκτάμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη οκτάμετρη φράση και την Τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης. Στο τέλος της πρώτης και της δεύτερης οκτάμετρης φράσης παρατηρείται παρομοίως με την εισαγωγή, η ανταπόκριση. Η τρίτη οκτάμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου

ότι περιέχει μοτιβικό και στιχουργικό υλικό της δεύτερης φράσης αλλά, διαφοροποιείται η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται τέλεια πτώση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται και στη παράγραφο της μεθοδολογίας ανάλυσης, όσον αφορά το επίπεδο των σχέσεων των φράσεων, χρησιμοποιούνται μονάδες οι οποίες μπορούν να ανήκουν είτε στην musematic επανάληψη είτε στην Discursive. Στην δεδομένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της discursive επανάληψης κατά την επανάληψη της δεύτερη οκτάμετρης φράσης στην στροφή του τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης. Επιπλέον παρατηρείται και το φαινόμενο της musematic επανάληψης από τη στιγμή που το μοτίβο της ανταπόκρισης επαναλαμβάνεται στις δυο οκτάμετρες φράσεις της στροφής αλλά όχι στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατά την εξέλιξη του κομματιού δεν παρατηρούνται αυξομειώσεις στο tempo όπως συμβαίνει στην πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Μάρκο. Επιπλέον, δεν εντοπίζονται έντονες διακυμάνσεις όσον αφορά τις δυναμικές του τραγουδιού, όπως συμβαίνει στις δύο επανεκτελέσεις του Μάνου Χατζιδάκι από τους δίσκους «Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη» και «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι». Τέλος, αναφορικά με το ερμηνευτικό ύφος του Γιάννη Πουλόπουλου, ομοίως με την επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Γρηγόρη Μπιθικώτση σε ορισμένα σημεία μέσα στο τραγούδι κάνει χρήση ποικιλιμάτων και “τσακισμάτων” στην φωνή. Επιπλέον, είναι εμφανές ότι χρησιμοποιεί αξίες μεγαλύτερης διάρκειας σε σχέση με τον Μάρκο Βαμβακάρη στις καταλήξεις καθώς και πιο έντονο Vibrato, ενώ ο Βαμβακάρης ερμηνεύει νότες μεγαλύτερης αξίας στα εισαγωγικά μέρη των στροφών. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι και σε αυτήν την επανεκτέλεση, η τελευταία στροφή η οποία κατά την πρωτότυπη εκτέλεση αποτελούσε ουσιαστικά την οργανική στροφή, παραλείπεται.

2.3.5 «ΜΑΡΚΟΣ Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΜΑΣ» ΣΤΑΥΡΟΣ ΞΑΡΧΑΚΟΣ-1968.



Εικόνα 88 Φωτογραφία από το εξώφυλλο του δίσκου του Σταύρου Ξαρχάκου (1968) «Ο Μάρκος ο δάσκαλός μας» Πηγή: [https://img.discogs.com/ZHm6EfTAAF3xd-Cgo0HPhkomFHA=/fit-in/600x598/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-5915339-1406216592-2109.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/ZHm6EfTAAF3xd-Cgo0HPhkomFHA=/fit-in/600x598/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-5915339-1406216592-2109.jpeg.jpg)

Περί το 1968 βγήκε στη κυκλοφορία η πρώτη δουλειά του Σταύρου Ξαρχάκου που σχετίζονταν με το Ρεμπέτικο τραγούδι και περιελάμβανε 12 τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη διασκευασμένα από τον Σταύρο Ξαρχάκο. Τα συγκεκριμένα τραγούδια κυκλοφόρησαν σε έναν δίσκο που φέρει τον τίτλο: «Ο Μάρκος ο Δάσκαλός μας». Στο δίσκο ακούγονται οι φωνές των Γρηγόρη Μπιθικώτση, Γιώτα Λυδία, Σταμάτη Κόκοτα , Βίκυ Μοσχολιού και Γιώργου Ζαμπέτα ενώ, τα τραγούδια τα οποία πλαισιώνει με τη φωνή του ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης είναι τα εξής:

1)Φραγκοσυριανή, 2) Τα ματόκλαδά σου λάμπουν, 3) Τα δύο σου χέρια, 4) Αντιλαλούν οι φυλακές) 5) Ο κάβουρας.

Ανεξάρτητα από τις επανεκτελέσεις των ρεμπέτικων που πραγματοποιήθηκαν στις αρχές του 1960, ο συγκεκριμένος δίσκος του Σταύρου Ξαρχάκου θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια από τις πρώτες ολοκληρωμένες δουλειές που φέρει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός αφιερώματος βασισμένου πάνω στο ρεμπέτικο

τραγούδι. Ο δίσκος αυτός, περιέχει 12 τραγούδια που κυμαίνονται μεταξύ των χρονολογιών 1935- 1960 και είναι αντιπροσωπευτικά του πολύπλευρου ταλέντου του Μάρκου Βαμβακάρη. Όσον αφορά τις ενορχηστρώσεις του Σταύρου Ξαρχάκου σε αυτόν τον δίσκο πάνω στα χαρακτηριστικά αυτά τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη, εμπλουτίζουν τα ήδη υπάρχοντα κομμάτια με περισσότερα όργανα σεβόμενος όμως τις πρωτότυπες μελωδικές γραμμές και τα αρχικά μοτίβα, εν αντιθέσει με τις σημερινές ενορχηστρώσεις του στα διασκευασμένα τραγούδια, όπου ο Σταύρος Ξαρχάκος αλλοιώνει ενδεχομένως το tempo τους, αυξάνει την ένταση και την διάρκειά τους (Γιώγλου 2012).

Η ηχογράφηση του εν λόγω δίσκου πραγματοποιήθηκε στην δισκογραφική εταιρία COLUMBIA – EMI. Ο κωδικός του δίσκου είναι ο αριθμός 51, ενώ ο αριθμός κυκλοφορίας του δίσκου είναι 33 GSX26. Το είδος ηχογράφησης είναι Stereo και το μέσο ηχογράφησης είναι LP (Πάπιστας).

Αξίζει να σημειωθεί πως η μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου έχει δεχτεί επιδράσεις από την “σχολή” που δημιούργησαν οι δύο πρωτοπόροι Μάνος Χατζιδάκις και Μίκης Θεοδωράκης. Ωστόσο, ανεξάρτητα από αυτό το γεγονός, τα έργα του χαρακτηρίζονται από το προσωπικό τους ύφος. Κάνοντας λόγο όμως για τις επιδράσεις αυτές που επηρέασαν το συνθετικό του ύφος και στυλ δεν γίνεται αναφορά σε αντιγραφή του ύφους, αλλά στην αποδοχή και στον ασπασμό του πνεύματος που διέπει το ύφος των έργων των δύο αυτών μεγάλων δημιουργών Χατζιδάκι – Θεοδωράκη, διότι το ταλέντο του Σταύρου Ξαρχάκου ήταν εμφανές από την αρχή της καριέρας του, από τα μέσα της δεκαετίας του '60 όπου η μουσική του εμφανίζεται στο προσκήνιο, και δεν έχει ανάγκη να μιμηθεί ή να αντιγράψει το έργο κάποιου άλλου συνθέτη (Μυλωνάς 1985, 111).

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ, ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Αποτελεί τη δεύτερη εκδοχή της “Φραγκοσυριανής” ερμηνευμένη από τον Γρηγόρη Μπιθικώτση με τη διαφορά ότι αυτή τη φορά την ενορχήστρωση επιμελείται ο Σταύρος Ξαρχάκος. Το μέτρο και σε αυτή την περίπτωση είναι τα 2/4, ο τονικός χώρος στον οποίο κινείται το κομμάτι είναι η Σολ ελάσσονα ενώ η δομή της φόρμας που ακολουθεί είναι A – B με τη διαφορά ότι τα μέρη A και B παρουσιάζονται με

διαφορετικό αριθμό επαναλήψεων κατά την εξέλιξη του κομματιού. Πιο συγκεκριμένα, το εισαγωγικό τμήμα Α κατά την α΄ στροφή ακούγεται δυο φορές. Το tempo στην εν λόγω επανεκτέλεση είναι πιο αργό ενώ ο αριθμός των επαναλήψεων των στροφών είναι διαφορετικός από τη στιγμή που το Α μέρος έχει τέσσερις επαναλήψεις και το Β μέρος τρεις. Τα όργανα που χρησιμοποιεί ο Σ. Ξαρχάκος για να πλαισιώσει την ενορχήστρωση της Φραγκοσυριανής είναι το πιάνο, ο μπαγλαμάς, η κλασσική κιθάρα, η ηλεκτρική κιθάρα, τα δυο μπουζούκια (μπουζούκι1 και μπουζούκι) τα τύμπανα (Drums) και το μεταλλόφωνο.

Το κομμάτι ξεκινάει και το μέρος Α εμφανίζεται με δυο επαναλήψεις δηλαδή ακούγεται δυο φορές. Την πρώτη φορά, παρουσιάζεται το θεματικό υλικό του Α τμήματος πλαισιωμένο από το πιάνο και το μπαγλαμαδάκι. Πιο συγκεκριμένα, το μπαγλαμαδάκι παίζει τη βασική μελωδία της εισαγωγής ενώ το πιάνο εκτελεί τη μελωδική γραμμή στις πολύ υψηλές περιοχές σχηματίζοντας από τον μπαγλαμά διαστήματα σύνθετης 3^{ης}.

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Μπαγλαμαδάκι' and contains a melodic line in 2/4 time with a key signature of one flat. The bottom staff is labeled 'Piano' and contains a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

The second system of the musical score also consists of two staves. The top staff is labeled 'Μπαγλαμαδάκι' and continues the melodic line from the first system. The bottom staff is labeled 'Pno.' and continues the piano accompaniment, including a measure with a fourth note (4) in the right hand.

The image displays a musical score for the 'Εισαγωγικό μέρος Α' (Introduction Part A). It consists of four systems of music. Each system includes a staff for the Maglamada (violin) and a grand staff for the Piano (Pno.).
 - **System 1 (Measures 7-9):** The Maglamada part begins with a melodic line. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern with triplets in the right hand.
 - **System 2 (Measures 10-12):** The Piano accompaniment becomes more intricate with multiple triplet figures in the right hand.
 - **System 3 (Measures 13-15):** The Piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.
 - **System 4 (Measures 16-17):** The final system shows the concluding notes of the introduction for both instruments.

Εικόνα 89 Εισαγωγικό μέρος Α – Εκτέλεση θεματικού υλικού από το πιάνο και το μπαγλαμαδάκι.

Αφού ολοκληρωθεί μια φορά το Α τμήμα, επανεμφανίζεται το εισαγωγικό αυτό τμήμα αυτή τη φορά πλαισιωμένο από όλα τα όργανα της ενορχήστρωσης εκτός από την ηλεκτρική κιθάρα. Προτού ξεκινήσει η επανάληψη του Α τμήματος κατά το β' μισό της β' ημιπεριόδου εμφανίζεται η κιθάρα η οποία εκτελεί φθόγγους ογδών βασισμένους στην βαθμίδα της δεσπόζουσας V οι οποίοι οδηγούν στην τέλεια πώση I-V-I όπως φαίνεται στο παρακάτω μουσικό παράδειγμα.

13
Μεταλόφωνο

13
Τύμπανα

13
Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ.Κιθάρα

Παπαγαμαδάκι

13
Ρνο.

16
Μεταλόφωνο

16
Τύμπανα

16
Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ.Κιθάρα

Παπαγαμαδάκι

16
Ρνο.

Εικόνα 90 Απόσπασμα μουσικού κειμένου από το β' μισό του Α εισαγωγικού τμήματος-εκτέλεση φθόγγων αξίας ογδόων από τη κιθάρα η οποίοι οδηγούν στην τέλεια πτώση.

Η επανάληψη του Α μέρους ξεκινάει έπειτα από το χαρακτηριστικό ελλιπές μέτρο το οποίο αποτελείται από δυο ζεύγη τρήχων ογδού τα οποία τα εκτελούν το μπουζούκι 1 και 2 . Παρακάτω παρατίθεται η δεύτερη έκθεση του Α τμήματος-μέρους.

6

Μεταλόφωνο

Τόμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Απογλωσσίδακι

Ρνο.

19

Μεταλόφωνο

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαλαλαμάδακ

Pno.

8

22

Μεταλόφωνο

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαλαλαμάδακ

Pno.

25

Μεταλόφωνο

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ.Κιθάρα

Παγαλαμαδάκι

Ρνο.

10

28

Μεταλόφωνο

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ.Κιθάρα

Παγαλαμαδάκι

Ρνο.

Musical score for page 11, featuring various instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and includes a dynamic marking of *31* (pianissimo) at the beginning of each staff. The instruments and their parts are:

- Μεταλόφωνο** (Metalofoono): Treble clef, playing a melodic line.
- Τύμπανα** (Tympana): Percussion, playing a rhythmic pattern.
- Μπουζούκι 1** (Bouzouki 1): Treble clef, playing a melodic line.
- Μπουζούκι 2** (Bouzouki 2): Treble clef, playing a melodic line.
- Κιθάρα** (Kithara): Treble clef, playing a chordal accompaniment.
- Ηλ. Κιθάρα** (Hl. Kithara): Treble clef, playing a chordal accompaniment.
- Απαλαμιδιάς** (Apalamiadias): Treble clef, playing a chordal accompaniment.
- Ρνο.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), playing a chordal accompaniment.

12

Μεταλόφωνο

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Απαγγαμιδάκι

Ρνο.

Εικόνα 91 Επανάληψη του Α εισαγωγικού τμήματος με προσθήκη όλων των οργάνων της ενορχήστρωσης εκτός της Ηλ. Κιθάρας.

Έπειτα ακολουθούν και σε αυτήν τη περίπτωση τα τέσσερα ενδιάμεσα μέτρα τα οποία γεφυρώνουν Α με Β μέρος. Ωστόσο, πριν από την εμφάνισή τους αφότου πραγματοποιηθεί η τέλεια πτώση στο τελευταίο μέτρο της επανάληψης του Α τμήματος, το αριστερό χέρι που πλαισιώνει τη μασογραμμή του πιάνου εκτελεί σαν ελλιπές μέτρο δυο όγδοα τα οποία στην ουσία εισάγουν τα κενά – ενδιάμεσα αυτά μέτρα όπως αποτυπώνεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

12

Μεταλόφωνο

Τόμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Ρνο.

Εικόνα 92 Levante δυο ογδόων στο αριστερό χέρι του πιάνου που οδηγούν στα ενδιάμεσα-κενά μέτρα

Στη συνέχεια εισάγονται τα ενδιάμεσα μέτρα.

Μεταλόφωνο

Τόμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Ριάνο

Voice

Εικόνα 93 Ενδιάμεσα – κενά μέτρα- εκτέλεση φθόγγων βασισμένων στην βαθμίδα της τονικής.

Στα μέτρα αυτά τα έγχορδα κυρίως όργανα εκτελούν accordi - συγχορδίες οι οποίες είναι βασισμένες στη βαθμίδα της τονικής δηλαδή στην σολ ελάσσονα, όπως ακριβώς συμβαίνει στα αντίστοιχα κενά μέτρα της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής. Αξίζει να σημειωθεί πως σε αυτό το σημείο εισάγεται και η ηλεκτρική κιθάρα η οποία εκτελεί accordi όπου κατά τα ισχυρά μέρη του μέτρου (θέσεις) κάνει χρήση αρπισμάτων. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω παράδειγμα.

Εικόνα 94 Φθογγικό υλικό Ηλ. Κιθάρας-ενδιάμεσα κενά μέτρα.

Το Β μέρος εισάγεται εφόσον ολοκληρωθούν τα τέσσερα κενά μέτρα τα οποία λειτουργούν σαν “συνδετικός κρίκος” ανάμεσα στο Α και το Β μέρος. Η φωνή θα κάνει την είσοδό της με ελλιπές μέτρο η αξία του οποίου είναι το ένα όγδοο.

2/4

Μεσαλόφωνο

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Παργαμαδάκι

Ρνο.

Voice

Εικόνα 95 Είσοδος φωνητικού μέρους με ελλιπές μέτρο αξίας ενός ογδόου.

Το πιάνο εκτελεί συγχορδίες στο αριστερό χέρι οι οποίες είναι βασισμένες στις εκάστοτε βαθμίδες που έχουν επιλεγθεί ενώ διατηρεί τους ποικιλματικούς φθόγγους στις υψηλές περιοχές στο δεξιό χέρι όπως συνέβαινε στο Α μέρος. Αναφορικά με τα έγχορδα όργανα της ενορχήστρωσης, παρουσιάζονται τα μπουζούκια 1 και 2 τα οποία εκτελούν τη μελωδική γραμμή της φωνής σχηματίζοντας διάστημα 3^{ης} μεταξύ τους κάνοντας χρήση τρίγων ογδόου.

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

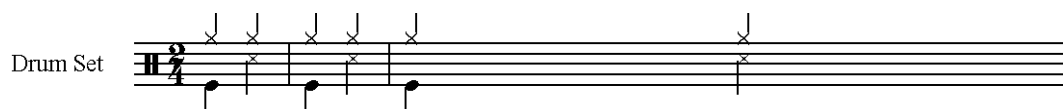
Εικόνα 96 Φθογγικό υλικό το οποίο επεξεργάζονται τα μπουζούκια 1 και 2- α' στροφή.

Επιπλέον η κλασσική κιθάρα εκτελεί τις συγχορδίες οι οποίες είναι βασισμένες στις εκάστοτε βαθμίδες που έχουν επιλεγθεί και η ηλεκτρική κιθάρα εκτελεί φθόγγους κάνοντας χρήση της άρθρωσης tremolo καθώς η μελωδική γραμμή της είναι στο ίδιο τονικό ύψος με την μελωδική γραμμή της φωνής και σχηματίζει διάστημα 3^{ης} κάτω σε σχέση με την μελωδική γραμμή που εκτελεί το μπουζούκι 2. Τα διαστήματα που σχηματίζονται ανάμεσα στην ηλεκτρική κιθάρα, την φωνή και το μπουζούκι 2, αποτυπώνονται στο απόσπασμα του μουσικού κειμένου που παρατίθεται παρακάτω.

Εικόνα 97 απόσπασμα μουσικού κειμένου Β μέρους α' στροφής- σχηματισμός διαστημάτων αναμεσα στα έγχορδα όργανα της ενορχήστρωσης και στο φωνητικό μέρος.

Το μαγλαμαδάκι έχει ρόλο συνοδευτικό από τη στιγμή που εκτελεί τις συγχορδίες του κομματιού καθ όλη τη διάρκεια εξέλιξης του Β μέρους της α' στροφής. Αναφορικά με τα κρουστά, ακολουθούν σταθερά ρυθμικά σχήματα βασισμένα στο

μέτρο 2/4 με εξαίρεση το σημείο στο οποίο εισάγονται τα κενά μέτρα όπου η συνοδεία των κρουστών αλλάζει από



Εικόνα 98 Ρυθμικό μοτίβο το οποίο εκτελούν τα τύμπανα κατά τη διάρκεια εξέλιξης του Α και Β μέρους.

και τροποποιείται παίρνοντας την παρακάτω μορφή



Εικόνα 99 Διαφοροποιημένο Ρυθμικό μοτίβο το οποίο εκτελούν τα τύμπανα στο σημείο των ενδιάμεσων-κενών μέτρων.

γεγονός το οποίο παρατηρείται και στην επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής ερμηνευμένη από τον Γιάννη Πουλόπουλο όπου η συνοδεία των κρουστών στα κενά μέτρα αλλάζει και γίνεται περισσότερο διανθισμένη. Τέλος, σε αυτή την επανεκτέλεση το μεταλόφωνο το οποίο χρησιμοποιείται από τον Σταύρο Ξαρχάκο στην συγκεκριμένη διασκευή της φραγκοσυριανής περισσότερο ως όργανο μουσικού καλλωπισμού, σε μη καθορισμένα σημεία στο Β μέρος, εκτελεί διαβατικούς φθόγγους που είναι βασισμένοι στις βαθμίδες που χρησιμοποιούνται και ομοίως με το πιάνο κινούνται στις υψηλές περιοχές δημιουργώντας ένα λαμπερό ηχόχρωμα και δημιουργώντας μια αισθητή αντίθεση με τους φθόγγους τις μεσαίας περιοχής που εκτελούν τα έγχορδα κυρίως όργανα καθώς και τους χαμηλούς φθόγγους που εκτελεί το αριστερό χέρι του πιάνου και η κιθάρα.

4
10

Μεταλόφωνο

10

Τύμπανα

10

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

1παγαμαδάκι

8^{vb}

10

Pno.

10

Voice

The image shows a musical score for a band. The instruments listed are: Μεταλόφωνο (Metallophone), Τύμπανα (Drums), Μπουζούκι 1 (Trumpet 1), Μπουζούκι 2 (Trumpet 2), Κιθάρα (Electric Guitar), Ηλ. Κιθάρα (Acoustic Guitar), Παγλαμαδάκι (Congas), Pno. (Piano), and Voice. The electric guitar part is the focus, showing a melodic line with triplets and a 5th fret mark. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The page number 5 is visible in the top right corner.

Εικόνα 100 Μελωδική γραμμή που εκτελεί στις υψηλές περιοχές το μεταλόφωνο.

Το Α τμήμα επανέρχεται παρουσιάζοντας όλα τα όργανα που παισιώνουν την συγκεκριμένη ενορχήστρωση. Η ηλεκτρική κιθάρα η οποία δεν χρησιμοποιήθηκε στο Α μέρος πριν την είσοδο της α' στροφής, κάνει την εμφάνιση της κατά την επανάληψη του Α εισαγωγικού μέρους, στο α' μισό της α' ημιπεριόδου, παίζοντας φθόγγους οι οποίοι απέχουν διάστημα 3^{ης} πάνω από την βασική μελωδία της εισαγωγής χρησιμοποιώντας ως επί των πλείστων φθόγγους αξίας μισών.

7

19

Μεταλόφωνο

Τύμπανα

Μπουζούκι

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Ρνο.

8

22

Μεταλόφωνο

Τύμπανα

Μπουζούκι

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμαδάκι

Ρνο.

Εικόνα 101 Προσθήκη της ηλεκτρικής κιθάρας στο α' μισό της α' ημιπεριόδου- Α εισαγωγικό μέρος.

Το tremolo το οποίο χρησιμοποιείται για να αποδώσει τη μελωδική γραμμή της ηλεκτρικής κιθάρας δημιουργεί ένα ηχόχρωμα “μουρμουρητού” σαν σχολιασμός πάνω στην κυρίαρχη μελωδία, παρόμοιο με αυτό το tremolo της κιθάρας που χρησιμοποιείται από τον Μάνο Χατζιδάκι στις «Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη». Αφότου ολοκληρωθεί το Α μέρος, ακολουθεί ξανά το Β μέρος το οποίο αποτελεί στην ουσία, την β’ στροφή του κομματιού.

Στο Β μέρος της δεύτερης στροφής παρατηρούνται κάποιες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την πρώτη στροφή. Για παράδειγμα, η φωνή δεν εισάγεται με ελλιπές μέτρο αξίας ογδούου

The musical score is written for a 2/4 time signature and consists of the following parts:

- Μεταλόφωνο** (Tremolo guitar): Shows a tremolo effect on the melodic line.
- Τύμπανα** (Drums): Features a rhythmic pattern with accents.
- Μπουζούκι 1** and **Μπουζούκι 2** (Bouzouki): Play a melodic line with triplets.
- Κιθάρα** (Electric guitar): Provides harmonic support with chords.
- Ηλ. Κιθάρα** (Electric guitar): Provides harmonic support with chords.
- Παγκαμαδάκι** (Baglamadaki): Provides harmonic support with chords.
- Pno.** (Piano): Features a melodic line with triplets in the right hand and a bass line in the left hand.
- Voice**: Enters in the second measure of the second part, starting with a half note.

αλλά εισάγεται δυο τέταρτα αργότερα δηλαδή στο ασθενές μέρος του επόμενου μέτρου. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω παράδειγμα του μουσικού κειμένου.

2
4

Μεταλόφωνο

Τόμπανο

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Λαπλαμαδάκι

Pno.

Voice

Εικόνα 102 Είσοδος φωνητικού μέρους στο ασθενές μέρος του μέτρου - Β μέρος, β' στροφή.

Αυτό πιθανόν συμβαίνει για την κάλυψη των αναγκών του στιχουργικού υλικού και των συλλαβών όπως ακριβώς συμβαίνει και στην πρωτότυπη εκτέλεση.

Τα μπουζούκια 1 και 2 αφού ολοκληρωθούν τα κενά – ενδιάμεσα μέτρα κάνοντας χρήση *glissandi*⁶ εκτελούν τη μελωδική γραμμή της φωνής αλλά χρησιμοποιώντας αξίες τετάρτων μια οκτάβα ψηλότερα από την προηγούμενη στροφή.

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Εικόνα 103 Μελωδική γραμμή που εκτελούν το πρώτο και το δεύτερο μπουζούκι- Β μέρος, β' στροφή.

Πιο συγκεκριμένα το μπουζούκι 1, εκτελεί ακριβώς τους ίδιους φθόγγους που ερμηνεύει η φωνή αλλά με διαφορετικές αξίες και μία οκτάβα ψηλότερα ενώ το μπουζούκι 2 ηχεί μια 6^η πιο χαμηλά σε σχέση με το μπουζούκι 1, δηλαδή εκτελεί

⁶ ολισθηρά, με γλίστρημα

φθόγγους οι οποίοι απέχουν από το μπουζούκι 1 διάστημα 6^{ης} μικρό. Η μελωδία που έπαιξε η ηλεκτρική κιθάρα στην α' στροφή η οποία παρατίθεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου

Ηλ. Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Κιθάρα

διαφοροποιείται κατά την διάρκεια εξέλιξης της β' στροφής και παίρνει την εξής μορφή:

Ηλ. Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Εικόνα 104 Διαφοροποιημένη μελωδική γραμμή που εκτελεί η Ηλ. Κιθάρα-B μέρος, β' στροφή.

Στην ουσία παρατηρούνται κάποιες αλλαγές στο μοτιβικό υλικό που επεξεργάζεται η ηλεκτρική κιθάρα στην α' στροφή και στη β' στροφή. Πιο συγκεκριμένα στο β' μισό της b' ημιπεριόδου της α' στροφής η ηλεκτρική κιθάρα εκτελεί με φθόγγους αξίας δυο ογδών χρωματική κίνηση η οποία οδηγεί στην επανάληψη του α' μισού της b' ημιπεριόδου ενώ στο ίδιο σημείο αλλά κατά την εξέλιξη της β' στροφής εκτελεί με φθόγγους αξίας δυο ογδών διαβατική κίνηση. Επιπροσθέτως, κατά την επανάληψη της b' ημιπεριόδου της α' στροφής η ηλεκτρική κιθάρα εκτελεί ποίκιλμα με φθόγγους αξίας ενός όγδοου και δυο δεκάτων έκτων ενώ στο ίδιο σημείο της β' στροφής χρησιμοποιούνται φθόγγοι αξίας τετάρτων οι οποίοι εκτελούνται με tremolo.

Αλλαγές επίσης παρατηρούνται, στην μελωδία που εκτελούσε το μεταλόφωνο στην α' στροφή ,η οποία διαφοροποιείται από

Μεταλόφωνο

Μεταλόφωνο

Μεταλόφωνο

Μεταλόφωνο

Μεταλόφωνο

Μεταλόφωνο

Μεταλόφωνο

Εικόνα 105 Μελωδική γραμμή που εκτελεί το μεταλόφωνο - Β μέρος, α' στροφή.

Και γίνεται κατά την διάρκεια εξέλιξης της β' στροφής ως εξής:

Μεταλόφωνο

Μεταλόφωνο

Μεταλόφωνο

8va----- 5

13
Μεταλόφωνο

6
16
8va-----

Μεταλόφωνο

8va----- 7

19
Μεταλόφωνο

8
22
8va-----

Μεταλόφωνο

8va----- 9

25
Μεταλόφωνο

8va-----

10
28
Μεταλόφωνο

Εικόνα 106 Διαφοροποιημένη μελωδική γραμμή που εκτελεί το Μεταλόφωνο - Β μέρος, β' στροφή.

Το Α μέρος επανεμφανίζεται και αυτή τη φορά η ηλεκτρική κιθάρα εισάγεται στο β' μισό της α' ημιπεριόδου αλλά αυτή τη φορά μια 8να (οκτάβα) ψηλότερα. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από την παρτιτούρα στην οποία παρουσιάζεται η μελωδική γραμμή της ηλεκτρικής κιθάρας στο συγκεκριμένο σημείο.

Ηλ.Κιθάρα

Ηλ.Κιθάρα

Ηλ.Κιθάρα

Εικόνα 107 Είσοδος της Ηλ. Κιθάρας στο β' μισό της α' ημιπεριόδου, μια οκτάβα ψηλότερα - Α μέρος .

Επιπλέον, απουσιάζουν τα δυο όγδοα στο αριστερό χέρι του πιάνου (Bass line of the piano) τα οποία χρησιμοποιούνται σαν *levare* (ελλιπές μέτρο) για να εισάγουν τα τέσσερα ενδιάμεσα - κενά μέτρα τα οποία όπως προαναφέρθηκε γεφυρώνουν τα δυο τμήματα-μέρη της φόρμας Α και Β.

Μεταλόφωνο

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Κιθάρα

Ηλ. Κιθάρα

Μπαγλαμάδα

Ρνο.

Εικόνα 108 Τέλεια πτώση κατά τη διάρκεια εξέλιξης του Α εισαγωγικού τμήματος-απουσία δυο ογδών στο αριστερό χέρι του πιάνου.

Έπειτα το Β μέρος επανεισάγεται αποτελώντας ουσιαστικά την 3^η στροφή του κομματιού. Το φωνητικό μέρος ξεκινάει ομοίως με την β' στροφή στο ασθενές μέρος του μέτρου αλλά η μελωδική της γραμμή παρουσιάζεται διαφοροποιημένη από την στιγμή που χρησιμοποιούνται διαφορετικά ποικίλματα καθώς και ορισμένα τσακίσματα. Πιο συγκεκριμένα η μελωδική γραμμή που εκτελεί η φωνή στην α' στροφή από

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Εικόνα 109 Μελωδική γραμμή που ακολουθεί η φωνή - Β μέρος, β' στροφή.

Διαφοροποιείται και παίρνει την εξής μορφή

Voice

Voice

Voice

The image shows six staves of vocal music, each labeled 'Voice' on the left. The music is in G minor (one flat) and 3/8 time. The staves are numbered 13, 16, 19, 22, 25, and 28 at the beginning of each line. The notes are as follows:

- Staff 13: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Staff 16: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Staff 19: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Staff 22: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Staff 25: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Staff 28: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

Εικόνα 110 Διαφοροποιημένο φθογγικό υλικό που ερμηνεύει η φωνή-Β μέρος, γ' στροφή.

Τα μπουζούκια 1 και 2 ερμηνεύουν τη μελωδία ξανά στη μεσαία περιοχή αλλά οι αξίες στους φθόγγους που χρησιμοποιούν είναι τέταρτα χωρίς tremolo, κάνοντας προς το τέλος της α' ημιπεριόδου χρήση κάποιων επιπλέον φθόγγων σε αξίες δεκάτων έκτων.

The image shows four staves of bouzouki music, labeled 'Μπουζούκι 1' and 'Μπουζούκι 2' on the left. The music is in G minor (one flat) and 3/8 time. The staves are numbered 7 and 14 at the beginning of each line. The notes are as follows:

- Staff 7 (Μπουζούκι 1): G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Staff 14 (Μπουζούκι 1): G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Staff 7 (Μπουζούκι 2): G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Staff 14 (Μπουζούκι 2): G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

Μπουζούκι 1
Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 1
Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 1
Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 1
Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 1
Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 1
Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 1
Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 1
Μπουζούκι 2

Εικόνα 111 Φθογγικό υλικό το οποίο επεξεργάζονται τα μπουζούκια 1 και 2- Β μέρος, γ' στροφή.

Η μελωδική γραμμή της ηλεκτρικής κιθάρας είναι ίδια με αυτή της β' στροφής καθώς και η μελωδική γραμμή που ακολουθεί το μεταλόφωνο είναι όμοια με αυτή της β' στροφής.

Αφού ολοκληρωθεί η 3^η (γ') στροφή, επανέρχεται το Α μέρος για τέταρτη και τελευταία φορά και με αυτό το μέρος ολοκληρώνεται το κομμάτι. Η ηλεκτρική

κιθάρα μπαίνει από την αρχή του Α μέρους δηλαδή από την αρχή της α΄ ημιπεριόδου, ξεκινώντας με δυναμική P (Piano) κάνοντας σταδιακό crescendo μια οκτάβα ψηλότερα.

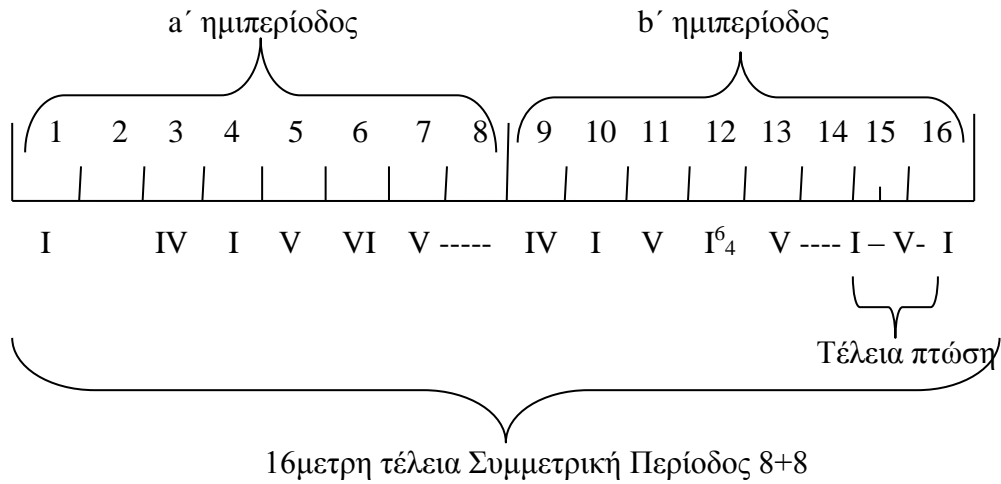
The image shows a musical score for guitar, consisting of seven staves. Each staff is labeled 'Ηλ. Κιθάρα' (Acoustic Guitar). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first staff begins with a rest, followed by a piano (p) dynamic marking. The subsequent staves show a melodic line that starts in the lower register and moves up an octave, accompanied by chords and arpeggiated patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Εικόνα 112 Διαφοροποιημένη μελωδική γραμμή που εκτελείται από την Ηλ. Κιθάρα - Α εισαγωγικό μέρος, χρήση δυναμικών (Crescendo-Diminuendo).

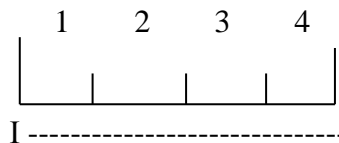
ii)

Αξίζει να σημειωθεί πως το αρμονικό υλικό που χρησιμοποιείται στην εν λόγω επανεκτέλεση της “Φραγκοσυριανής” παρουσιάζεται αρκετά διαφοροποιημένο συγκριτικά με το αρμονικό υλικό που χρησιμοποιείται στην πρωτότυπη εκτέλεση από τον Μάρκο Βαμβακάρη. Το αρμονικό υλικό της εισαγωγής διαρθρώνεται με τον τρόπο που αποτυπώνεται στο παρακάτω σχεδιάγραμμα.

Α ΜΕΡΟΣ=ΕΙΣΑΓΩΓΗ



4 Ενδιάμεσα κενά μέτρα



-a' ημιπερίοδος= πτώση στην V – Εισαγωγική ενότητα

-b' ημιπερίοδος= Τέλεια πτώση – Απαντητική ενότητα

Με βάση το παραπάνω σχεδιάγραμμα, παρατηρείται η συμμετρική δομή του Α μέρους όπου τα πρώτα 8 μέτρα αποτελούν την α' ημιπερίοδο κατά την οποία πραγματοποιείται πτώση στην βαθμίδα της δεσπόζουσας V βαθμίδα (εισαγωγική ενότητα) ενώ τα υπόλοιπα 8 μέτρα αποτελούν την β' ημιπερίοδο στην οποία γίνεται τέλεια πτώση (απαντητική ενότητα). Τα 16 μέτρα και σε αυτή τη περίπτωση αποτελούν μια πλήρως συμμετρική περίοδο μορφής τραγουδιού 8+8 μέτρα με την διαφορά όμως ότι στο εσωτερικό των 8 αυτών μέτρων παρεμβάλλονται διαφορετικές βαθμίδες σε σύγκριση με το Α τμήμα της πρωτότυπης εκτέλεσης. Πιο συγκεκριμένα, κατά την εξέλιξη του εισαγωγικού Α μέρους, στην α' ημιπερίοδο χρησιμοποιείται η βαθμίδα της υποδεσπόζουσας IV και της επιδεσπόζουσας VI οι οποίες στο β' μισό της α' ημιπεριόδου ακολουθούνται από την δεσπόζουσα V βαθμίδα εν αντιθέσει με την πρωτότυπη εκτέλεση που στο αντίστοιχο σημείο κάνει χρήση της Τονικής και της δεσπόζουσας βαθμίδας μόνο. Εν συνεχεία, κατά το α' μισό της β' ημιπεριόδου

επίσης, κατά το α' μισό της β' ημιπεριόδου χρησιμοποιείται η βαθμίδα της υποδεσπόζουσας IV η οποία αντιστοιχεί στην συγχορδία της Ντο ελάσσονα και η βαθμίδα της επιδεσπόζουσας VI στο β' μισό της β' ημιπεριόδου η οποία ακολουθείται από την βαθμίδα της δεσπόζουσας V. Έπειτα ακολουθεί η επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου όπου στο τέλος πραγματοποιείται τέλεια πτώση.

iii)

Στο σημείο αυτό θα ήταν σημαντικό να παραθέσουμε τους στίχους που χρησιμοποιούνται στην συγκεκριμένη επανεκτέλεση και να γίνει η αναφορά τυχόν διαφοροποιήσεων καθώς και προσθηκών ή παραλήψεων σε σχέση με την αρχική εκτέλεση της Φραγκοσυριανής.

Μια φούντωση μια φλόγα
που 'χω μέσα στη καρδιά
Λες και μάγια μου 'χεις κάνει
Φραγκοσυριανή γλυκιά } x 2

Θα 'ρθω για να σ ανταμώσω
Κάτω στην ακρογιαλιά
Θα 'θελα να με χορτάσεις
Από χάδια και φιλιά } x 2

Θα σε πάρω να γυρίσω
Φοίνικα Παρακοπή
Γαλησσά και Ντελαγκράτσια
Και ας μου 'ρθει συγκοπή } x 2

Παρατηρώντας το στιχουργικό υλικό της συγκεκριμένης επανεκτέλεσης, διαπιστώνουμε πως υπάρχουν ορισμένες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την

πρωτότυπη εκτέλεση. Αρχικά, αξίζει να σημειωθεί πως ενώ η πρωτότυπη εκτέλεση έχει 5 στροφές εκ των οποίων η Πέμπτη είναι η οργανική, και η τέταρτη είναι η τελευταία στροφή που περιέχει στίχους, στη συγκεκριμένη επανεκτέλεση ο αριθμός των στροφών που περιέχουν στίχους είναι τρεις, επομένως παραλείπεται η τέταρτη στροφή (στο Πατέλι, στο Νυχώρι φινά στην Αλιθινή...). Επιπλέον, στην α' στροφή στο σημείο που λέει *«μια φούντωση, μια φλόγα έχω μέσα στη καρδιά»* στην επανεκτέλεση από τον Ξαρχάκο χρησιμοποιείται ο επιθετικός προσδιορισμός που και γίνεται *«μια φούντωση μια φλόγα, που έχω μέσα στη καρδιά»* καθώς επίσης στο σημείο που λέει στην πρωτότυπη εκτέλεση *«και μάγια μου 'χεις κάνει Φραγκοσυριανή γλυκιά»* στην εν λόγω εκτέλεση διαφοροποιείται ο στίχος και γίνεται *«λες και μάγια μου 'χεις κάνει»*. Στη β' στροφή όπου κατά την πρωτότυπη εκτέλεση ο στίχος διατυπώνεται ως εξής: *«θα 'ρθω να σε ανταμώσω πάλι στην ακρογιαλιά»* στο αντίστοιχο σημείο της β' στροφής της επανεκτέλεσης από τον Ξαρχάκο διαφοροποιείται ο στίχος και γίνεται *«Θα 'ρθω για να σ' ανταμώσω κάτω στην ακρογιαλιά»* καθώς επίσης ο στίχος *«θα ήθελα να με χορτάσεις όλο χάρδια και φιλιά»* γίνεται *«Θα 'θελα να με χορτάσεις από χάρδια και φιλιά»*.

ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ RICHARD MIDDLETON

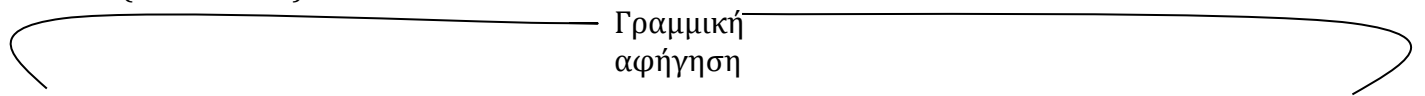
- Γραφική απεικόνιση του βασικού φθογγικού υλικού

Παράδειγμα 2.

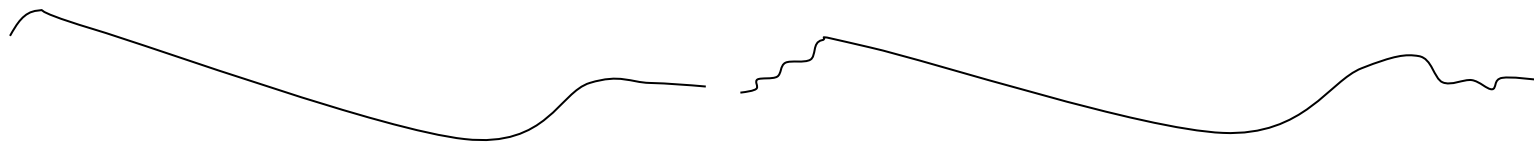
Piano riff



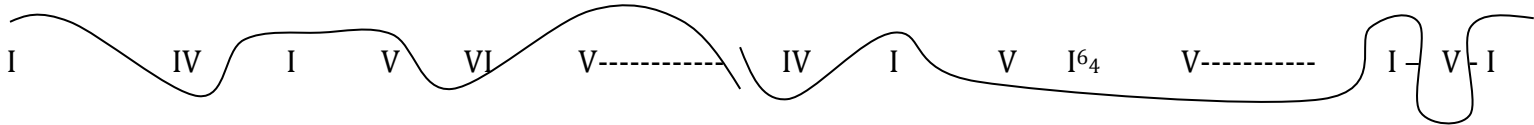
INTRO (ΜΕΛΩΔΙΑ 2)



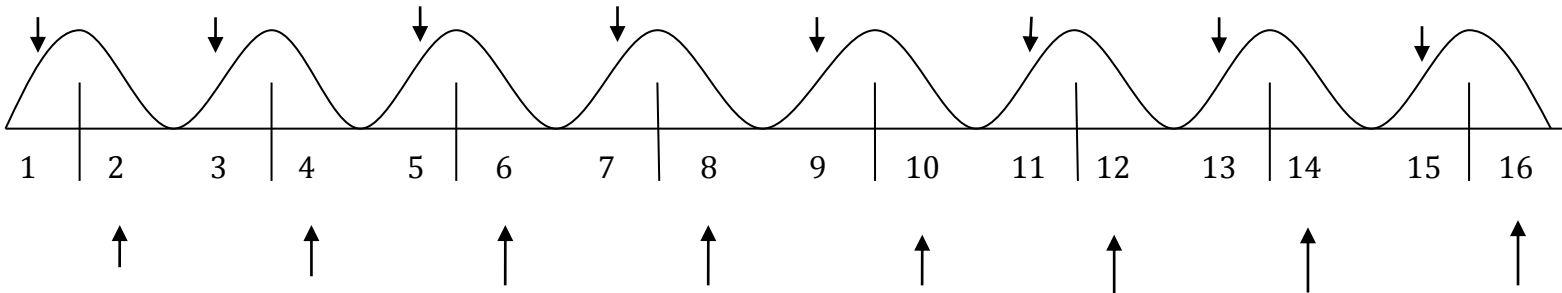
ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ



PIANO CHORDS

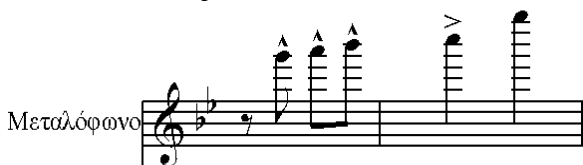


GROOVE



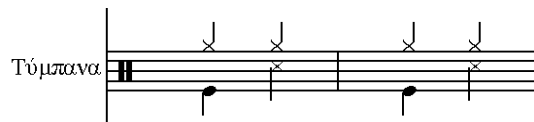
Παράδειγμα 3.

Metalophone riff



Παράδειγμα 4.

Drum Set riff



Παράδειγμα 5.

Βουζουκι 1 riff



Παράδειγμα 6.

Βουζουκι 2 riff



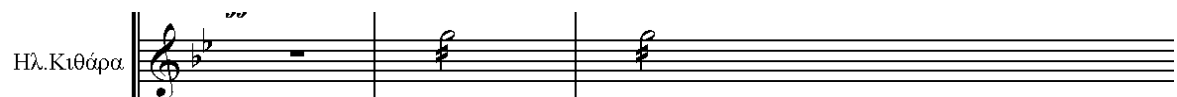
Παράδειγμα 7.

Guitar riff



Παράδειγμα 8.

El. Guitar riff



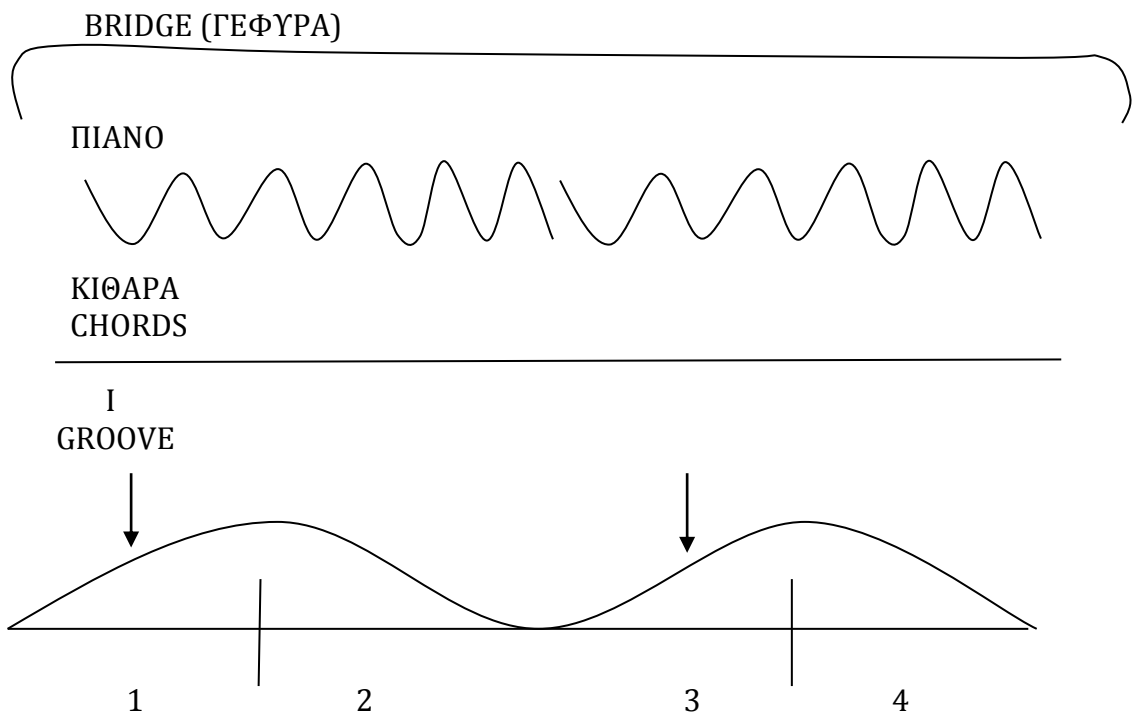
Παράδειγμα 9.

Baglamadaki riff



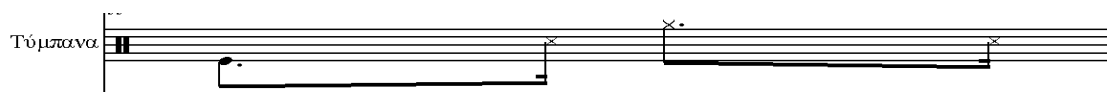
Παράδειγμα 10.

Piano riff



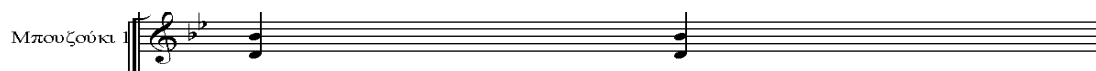
Παράδειγμα 11.

Drum Set riff



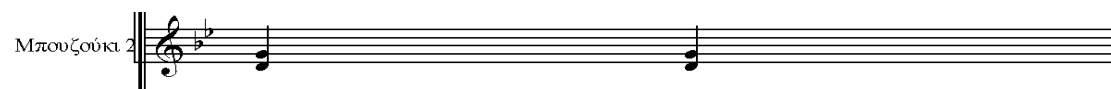
Παράδειγμα 12.

Βουζουκι 1 riff



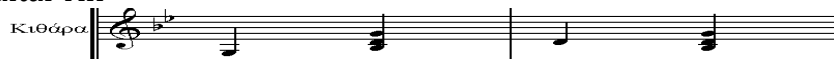
Παράδειγμα 13.

Βουζουκι 2 riff



Παράδειγμα 14.

Guitar riff



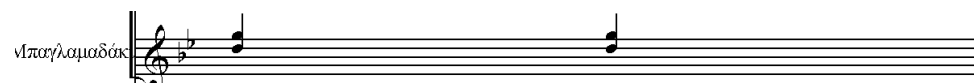
Παράδειγμα 15.

El. Guitarriff



Παράδειγμα 16.

Baglamadaki Riff



Παράδειγμα 17.

Piano riff



VERSE (ΣΤΡΟΦΗ)

Γραμμική
αφήγηση

Αφηγηματική
αναπνοή

Ερώτηση1

Ερώτηση2

Απάντηση

Εισπνοή

Εκπνοή

Εισπνοή

Εκπνοή

Εισπνοή

Εκπνοή

VOCAL

1.Μια φούντωση μια φλόγα
έχω μέσα στη καρδιά.....

2. θα 'ρθω να σε ανταμώσω
κάτω στην ακρογιαλιά.....

ΚΙΘΑΡΑ
CHORDS

I

VI

V ---

IV

IV-I

V

VI

V-----

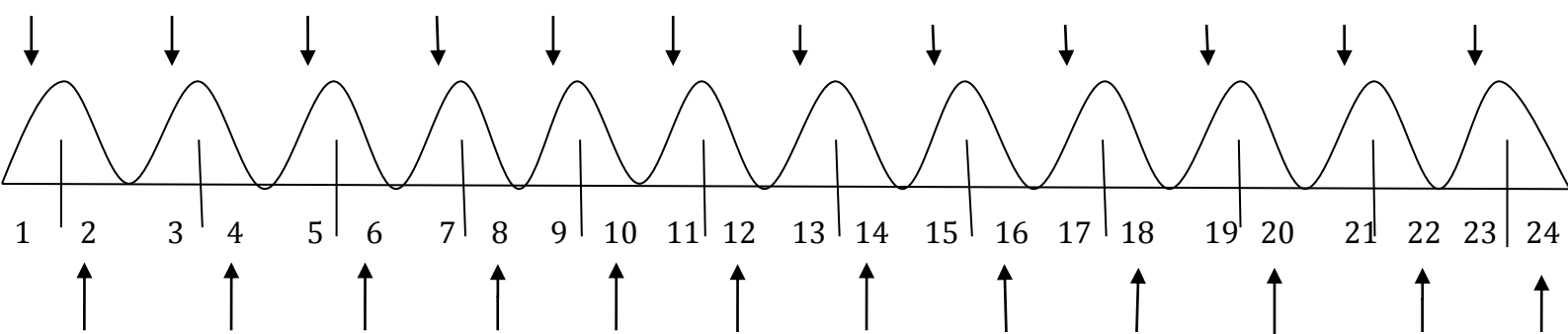
IV

IV-I

V

I-V-I

GROOVE



Παράδειγμα 18.

Vocal riff

Voice



Παράδειγμα 19.

Metalophono riff

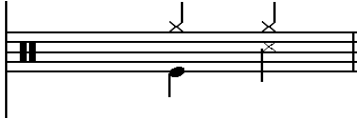
Μεταλόφωνο



Παράδειγμα 20.

Drum Set riff

Τύμπανα



Παράδειγμα 21.

Bouzouki 1 riff

Μπουζούκι 1



Παράδειγμα 22.

Bouzouki 2 riff

Μπουζούκι 2



Παράδειγμα 23.

Guitar riff

Κιθάρα



Παράδειγμα 24.

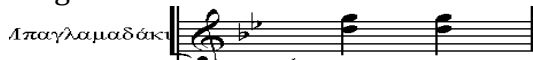
El. Guitar riff

Ηλ. Κιθάρα



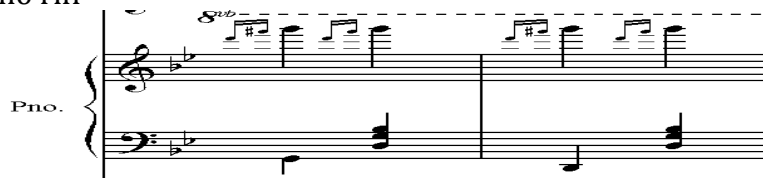
Παράδειγμα 25.

Baglamadaki riff



Παράδειγμα 26.

Piano riff



ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής στην επανεκτέλεση από τον δίσκο «Μάρκος ο δάσκαλός μας» υπό την επιμέλεια του Σταύρου Ξαρχάκου, είναι 02:57 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό (beats per minute) είναι $\downarrow = 115$.

Αναφορικά με το Groove του κομματιού, τελείται ρυθμική παρέμβαση στο ισχυρό μέρος δηλαδή στην θέση του κάθε μέτρου. Πριν από την εισαγωγή προηγείται ένα τμήμα το οποίο περιέχει το μοτιβικό υλικό της κύριας εισαγωγής πλαισιωμένο από το μπαγλαμαδάκι και το πιάνο. Στην εισαγωγή, τα accordi πλαισιώνονται από την κιθάρα ενώ η βασική μελωδία εκτελείται από το σόλο όργανο το μουζούκι. Στα πρώτα 8 μέτρα (οκτάμετρη φράση) η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 16μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια ερώτηση στην οκτάμετρη φράση και μια απάντηση στην οκτάμετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο οκτάμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Στην συνέχεια ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα που αποτελούν τη γέφυρα. Στο σημείο αυτό, το Groove διαφοροποιείται και ο τονισμός εντοπίζεται στο ισχυρό μέρος των μέτρων 1 και 3, δηλαδή ανά δύο μέτρα στα ισχυρά του μέρη, η κιθάρα εκτελεί τα chords

(συγχορδίες) του τραγουδιού ενώ το πιάνο εκτελεί φθόγγους αξίας τρίηχων ογδού στις υψηλές περιοχές του που είναι βασισμένοι στην βαθμίδα της τονικής. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία πλαισιώνεται από το φωνητικό μέρος (vocal). Και σε αυτό το μέρος, όσον αφορά το Groove τελείται ρυθμική παρέμβαση στα ισχυρά μέρη του κάθε μέτρου, στην θέση τους. Η πρώτη οκτάμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη οκτάμετρη φράση και την Τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης. Η τρίτη οκτάμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου ότι περιέχει μοτιβικό και στιχουργικό υλικό της δεύτερης αλλά αλλάζει η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται τέλεια πτώση. Αναφορικά με το στοιχείο της επανάληψης, στην συγκεκριμένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της discursive επανάληψης, στο σημείο όπου επαναλαμβάνεται η δεύτερη οκτάμετρη φράση στην στροφή του τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η συγκεκριμένη επανεκτέλεση της ‘‘φραγκοσυριανής’’ την οποία έχει επιμεληθεί ο Σταύρος Ξαρχάκος, παρουσιάζει την γνωστή σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη μέσα από μια διαφορετική προσέγγιση με διαφορετική ενορχηστρωτική δομή. Καθ ‘όλη τη διάρκεια του κομματιού διαφοροποιείται ο ρόλος ορισμένων οργάνων και ο αριθμός των επαναλήψεων των στροφών επίσης μεταβάλλεται. Ωστόσο πρόκειται για μια δεύτερη επανεκτέλεση της ‘‘Φραγκοσυριανής’’ την οποία ερμηνεύει ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης. Αναφορικά με τις φωνητικές τεχνικές τις οποίες χρησιμοποιεί ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης παρατηρώντας την επανεκτέλεση αυτού του τραγουδιού από τον Σ. Ξαρχάκο διαπιστώνουμε, πως, αν και πραγματοποιείται στη δεκαετία του ’68 (1968), το ερμηνευτικό ύφος του Μπιθικώτση δεν έχει την δυναμική που είχε στις παλαιότερες εκτελέσεις στις αρχές του 1960 την περίοδο που ο ίδιος μαζί με τον Βασίλη Τσιτσάνη επανέφεραν τον Μάρκο Βαμβακάρη στην Μουσική επικαιρότητα πραγματοποιώντας ηχογραφήσεις πάνω σε παλιά και νεότερα τραγούδια του. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι, από τον τρόπο που χειρίζεται την ενορχήστρωση

του τραγουδιού ο Ξαρχάκος είναι φανερό πως έχει επηρεαστεί πολύ από τις διασκευές επάνω σε ρεμπέτικο ρεπερτόριο που πραγματοποίησε ο Μάνος Χατζιδάκις. Σχετικά με το συνθετικό ύφος του Ξαρχάκου το οποίο έχει δεχτεί επιδράσεις από τους δύο μεγάλους συνθέτες και πρωτοπόρους εκείνης της εποχής Μ. Χατζιδάκι και Μ. Θεοδωράκη αναφέρει ο Κώστας Μυλωνάς στο βιβλίο του με τίτλο « Η Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού (1960 – 1970) τα εξής:

Το ύφος του Ξαρχάκου βρίσκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα σ 'αυτό του Θεοδωράκη και του Χατζιδάκι. Η μουσική του έχει κάτι από τη στερεότητα του μοτίβου του Θεοδωράκη και κάτι από την πολύτροπη ενορχηστρωτική εκφραστικότητα του Χατζιδάκι.

(Μυλωνάς 1985, 111)

Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί στοιχεία της άρθρωσης όπως είναι το tremolo κυρίως στα έγχορδα όργανα προκειμένου να αποδώσει τις μελωδικές γραμμές ενώ χρησιμοποιεί ένα ηχώχρωμα Diminuendo στις καταλήξεις των μελωδικών φράσεων καθώς και στο φινάλε του κομματιού, δηλαδή μια σταδιακή αποδυνάμωση του ήχου που οδηγεί στην “εξασθένησή” του, όπως ακριβώς χειρίζεται όλα αυτά τα στοιχεία στις ενορχηστρώσεις του ο Μάνος Χατζιδάκις όσων αφορά το ρεμπέτικο τραγούδι. Επιπρόσθετα, το στιχουργικό υλικό παρουσιάζεται αλλαγμένο αφού παρατηρούνται αρκετές διαφοροποιήσεις όπως συμβαίνει και στις επανεκτελέσεις από τον Μπιθικώτση(Δίσκος 45 στροφές), τον Μάνο Χατζιδάκι (Φλέρυ Νταντωνάκη στα λειτουργικά), του Γιάννη Πουλόπουλου των Trio Tekke των Loccomondo και του Vinizio Capossela. Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε γι’ αυτήν την επανεκτέλεση της “Φραγκοσυριανής” από τον Σταύρο Ξαρχάκο ότι είναι μια ιδιαίτερη και ξεχωριστή επανεκτέλεση διότι φέρει αρκετά κοινά στοιχεία με τις υπόλοιπες επανεκτελέσεις και διασκευές οι οποίες αναλύονται στο συγκεκριμένο πόνημα, εκθέτοντας παράλληλα μια διαφορετική ενορχηστρωτική προσέγγιση πάνω στο γνωστό αυτό ρεμπέτικο τραγούδι.

2.3.6 «ΡΙΖΕΣ» ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ – 1980



Εικόνα 113 Εξώφυλλο από τον δίσκο του Γιάννη Μαρκόπουλο ονόματι « Ρίζες» (1980). Πηγή:

[https://img.discogs.com/W39QXdGmPegONeGoHC-zq-WNRbg=/fit-in/600x600/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-3632853-1437246616-7303.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/W39QXdGmPegONeGoHC-zq-WNRbg=/fit-in/600x600/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-3632853-1437246616-7303.jpeg.jpg)

Πρόκειται για δύο δίσκους οι οποίοι αποτελούν ένα ενιαίο έργο. Στον πρώτο δίσκο περιέχονται δημοτικά τραγούδια ενώ στον δεύτερο λαϊκά - ρεμπέτικα. Ο Γιάννης Μαρκόπουλος επέλεξε 26 πολύ γνωστά τραγούδια όλων των εποχών, τα ενορχήστρωσε και τα παρουσίασε το καλοκαίρι του 1980. Προσπάθησε να μείνει πιστός στο αρχικό πνεύμα όλων αυτών των τραγουδιών ενώ επέμεινε στην λιτότητα της ερμηνείας που χαρακτηρίζει τραγουδιστές και μουσικούς, δίνοντας στο κοινό άλλο ένα σπουδαίο έργο. Το συγκεκριμένο έργο , ανεξάρτητα από την φαινομενική του ανομοιογένεια, είναι ενιαίο και διακατέχεται από συγκεκριμένο σκεπτικό.

Αναφέρει σχετικά ο συνθέτης σε σχετικό σημείωμά του «*Το ακολουθώ πιστά και παρουσιάζω όλα τα τραγούδια και όχι μόνο τα 12 λαϊκά γιατί έτσι πρέπει. Γιατί τα τραγούδια αυτά είναι οι ρίζες μας και αλίμονο μας αν τις κόψουμε ή αν ξεκόψουμε απ' αυτές*». Επιπλέον, στο εξώφυλλο του δίσκου ο Γιάννης Μαρκόπουλος παραθέτει τα παρακάτω λόγια:

Το τραγούδι που μένει, όχι τα τραγούδια. Ο Ήχος και όχι οι ήχοι. Η απλή φωνή μ' ένα όργανο, όχι όργανα και φωνές. Χορός κι αντάμωμα. Ο ήχος που έγινε κορμί μας. Το τραγούδι που είναι ζωή, πριν και μετά τη ζωή μας. Η αιωνιότητα της σταγόνας που κοιλαίνει την πέτρα, το άτμητο φώς, η μουσική παράδοση. Ο πρώτος δίσκος των ανωνύμων συμπληρώνεται από τους εκλεκτούς του δεύτερου δίσκου. Προσθέτουν στην απλότητα την χάρη, στην κοινότητα την κοινωνία, στο παλαιό την αναγέννησή του. Άκουσα αυτά τα τραγούδια μαζί σας.

(Παπαπροδρόμου 2012)

Η ηχογράφηση του διπλού αυτού δίσκου πραγματοποιήθηκε στην δισκογραφική εταιρία "COLUMBIA – EMI.

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Η συγκεκριμένη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής αποτελεί χρονολογικά την δεύτερη ορχηστρική επανεκτέλεση της, την οποία επιμελείται και ενορχηστρώνει ο Γιάννης Μαρκόπουλος. Η εκτέλεση αυτή βρίσκεται στη τονικότητα της Λα ελάσσονας, ένα τόνο ψηλότερα από την πρωτότυπη εκτέλεση του Μάρκου Βαμβακάρη. Αναφορικά με τη δομή της φόρμας την οποία ακολουθεί, είναι ομοίως με την πρωτότυπη εκτέλεση η διμερής μορφή Α – Β. Όσον αφορά τις επαναλήψεις των μερών, το εισαγωγικό μέρος Α επαναλαμβάνεται πέντε φορές και το Β τέσσερις. Πρόκειται για μια ενορχηστρωμένη διασκευή της Φραγκοσυριανής στην οποία ο Γιάννης Μαρκόπουλος προσθέτει πολλά παραπάνω όργανα σε σχέση με τις υπόλοιπες διασκευές και ενορχηστρώσεις. Πιο συγκεκριμένα, τα όργανα που χρησιμοποιεί για να αποδώσει ενορχηστρωτικά την Φραγκοσυριανή είναι τα εξής: Σαντούρι, βιολί, τέσσερα μπουζούκια, δυο πιάνο, κλασική κιθάρα, ακουστική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο τύμπανα και κρουστά.

Το κομμάτι ξεκινάει και το μέρος Α εμφανίζεται με δυο επαναλήψεις δηλαδή ακούγεται δυο φορές. Την πρώτη φορά, παρουσιάζεται το θεματικό υλικό του Α τμήματος κατά το οποίο τα μπουζούκια 1 και 2 επεξεργάζονται την βασική μελωδία της εισαγωγής του τραγουδιού πλαισιωμένα από την ακουστική κιθάρα και το ηλεκτρικό μπάσο. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο μπουζούκι παίζει την μελωδία της εισαγωγής στην οκτάβα a5 ενώ το δεύτερο μπουζούκι ηχεί μια οκτάβα χαμηλότερα δηλαδή στην περιοχή του μεσαίου Λα δηλαδή στο a4. Το ηλεκτρικό μπάσο εκτελεί φθόγγους αξίας μισού οι οποίοι είναι βασισμένοι στις εκάστοτε βαθμίδες που έχουν επιλεγεί και η ακουστική κιθάρα παίζει τρίφωνες συγχορδίες, επίσης φθόγγων αξίας μισού. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα του μουσικού κειμένου που παρατίθεται παρακάτω.

Κουδουνάκια

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Κιθάρα

Ακουστική κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Σαντούρι

Ριάνο 1

Ριάνο 2

Βιολί

Κουδουνάκια
 Τύμπανα
 Μπουζούκι 1
 Μπουζούκι 2
 Μπουζούκι 3
 Μπουζούκι 4
 Κιθάρα
 Ακουστική Κιθάρα
 Ηλ. Μπάσο
 Σαντούρι
 Pno. 1
 Pno. 2
 Βιολί

Εικόνα 114 Απόσπασμα μουσικού κειμένου – Α μέρος, α' στροφή

Άξιο αναφοράς είναι, το γεγονός ότι κατά την πρώτη έκθεση του εισαγωγικού Α μέρους, τα μπουζούκια 1 και 2 εκτελούν ομοφωνικά την μελωδική γραμμή της εισαγωγής σε απόσταση διαστήματος Octavas μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να δίνεται η αίσθηση μεγαλύτερου ηχητικού όγκου. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται επίσης, η αίσθηση της πληρότητας στο σημείο όπου ακόμη η ενορχήστρωση είναι σχετικά “άδεια”. Εφόσον ολοκληρωθεί η πρώτη εμφάνιση του Α μέρους ακολουθεί η δεύτερη επανάληψη του. Στο σημείο αυτό, εισάγονται και τα υπόλοιπα όργανα και η ενορχήστρωση πυκνώνει. Παρακάτω παρατίθεται το σχετικό μουσικό παράδειγμα.

9

Κουδονάκια

9

Τύμπανα

9

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Κιθάρα

Ακουστική Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Σαντούρι

9

Pno. 1

9

Pno. 2

9

Βιολί

20

Κουδουνάκια

20

Τύμπανα

20

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Κιθάρα

ακουστική Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Σαντούρι

20

Ρνο. 1

20

Ρνο. 2

20

Βιολί

29

Κουδουνάκια

29

Τύμπανα

29

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Κιθάρα

Ακουστική Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Σαντούρι

29

Ρνο. 1

29

Ρνο. 2

29

Βιολί

Εικόνα 115 Απόσπασμα μουσικού κειμένου, Α μέρος – α' στροφή – 2^η φορά.

Τα μπουζούκια 3 και 4 εκτελούν ίδιες ρυθμικές αξίες με το πρώτο και το δεύτερο μπουζούκι με την διαφορά όμως ότι η μελωδική γραμμή που εκτελούν απέχει διαστήματα 6^{ης} χαμηλότερα από το πρώτο μπουζούκι και 3^{ης} ψηλότερα από το μπουζούκι 2 όπως φαίνεται στο απόσπασμα του μουσικού κειμένου παραπάνω. Επιπλέον, εισάγεται η κλασική κιθάρα όπου εκτελεί accordi τα οποία σε συνδυασμό

με την ακουστική κιθάρα και το ηλεκτρικό μπάσο, αποτελούν το αρμονικό υπόβαθρο του τραγουδιού στο σημείο αυτό. Έπειτα ακολουθούν τα ενδιάμεσα τέσσερα μέτρα τα οποία συνδέουν και σε αυτή τη περίπτωση το Α με το Β μέρος της φόρμας. Στο παρακάτω παράδειγμα αποτυπώνεται το φθογγικό υλικό των τεσσάρων αυτών μέτρων.

The musical score consists of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Kouzdounakia, Tympana, Bouzouki 1, Bouzouki 2, Bouzouki 3, Bouzouki 4, Kithara, Acoustic Kithara, Hl. Bass, Santouri, Pno. 1, Pno. 2, and Violin. The score shows four measures of music. The Bouzouki 1 and 2 parts feature triplets of eighth notes. The Kithara part features a rhythmic pattern of quarter notes and chords. The Acoustic Kithara part features a rhythmic pattern of quarter notes and chords. The Hl. Bass part features a rhythmic pattern of quarter notes and chords. The Santouri part features a rhythmic pattern of quarter notes and chords. The Pno. 1 part features a rhythmic pattern of quarter notes and chords. The Pno. 2 part features a rhythmic pattern of quarter notes and chords. The Violin part features a rhythmic pattern of quarter notes and chords. The score is written in 7/8 time and the key signature has one sharp (F#).

Εικόνα 116 Ενδιάμεσα – κενά τέσσερα μέτρα – πριν την είσοδο της α' στροφής.

Στα τέσσερα αυτά μέτρα το μελωδικό μοτίβο αποτελείται από φθόγγους αξίας τρίηχου ογδόων εν αντιθέσει με την πρωτότυπη εκτέλεση όπου τα ενδιάμεσα – κενά μέτρα αποτελούνται από φθόγγους αξίας τετάρτων. Στη συνέχεια ακολουθεί το Β μέρος το οποίο ουσιαστικά αποτελεί την α' στροφή του τραγουδιού. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω παράδειγμα του μουσικού κειμένου.

Κουδουνάκια

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Κιθάρα

Ακουστική Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Σαντούρι

Pno. 1

Pno. 2

Βιολί

The musical score for page 29 is arranged in a multi-stem format. It includes parts for Kouzoumbi (Kouδounάkia), Tambourine (Tύμπανα), four Bouzouki (Μπουζούκι 1-4), Acoustic Guitar (Ακουστική Κιθάρα), Electric Bass (Ηλ. Μπάσο), Santouri (Σαντούρι), two Pianos (Pno. 1 and Pno. 2), and Violin (Βιολί). The score begins at measure 29. The Bouzouki 1 part features prominent triplets. The Acoustic Guitar part provides harmonic support with chords. The Electric Bass part has a steady, rhythmic line. The Santouri part has a melodic line with some grace notes. The Piano parts provide accompaniment with chords and moving lines. The Violin part has a melodic line with some grace notes.

40

Κουδονάκια

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Κιθάρα

Ακουστική Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Σαντούρι

Pho. 1

Pho. 2

Βιολί

52

Κουδονάκια

Τύμπανα

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Κιθάρα

Ακουστική Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Σαντούρι

Pno. 1

Pno. 2

Βιολί

Εικόνα 117 Απόσπασμα μουσικού κειμένου, Β μέρος – α' στροφή.

Στην πρώτη στροφή του κομματιού, το Βιολί και το σαντούρι επεξεργάζονται την μελωδία της στροφής, απέχοντας μεταξύ τους διάστημα οκτάβας. Η ακουστική κιθάρα εκτελεί ομοίως με το μέρος Α της εισαγωγής, τρίφωνα accordi ενώ η κλασσική κιθάρα επεξεργάζεται το αρμονικό υλικό του συγκεκριμένου μέρους υπό την μορφή δίφωνων συνηγήσεων, ενισχύοντας τον συνοδευτικό της ρόλο. Τα μπουζούκια σε αυτή τη στροφή έχουν περιορισμένο ρόλο από τη στιγμή που δεν συνοδεύουν την μελωδική γραμμή που εκτελεί το σαντούρι και το βιολί καθ' όλη τη

διάρκεια του Β μέρους. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο και το δεύτερο μπουζούκι στο α' μισό της α' ημιπεριόδου, εκτελούν ένα σύντομο ταξίμι φθόγγων αξίας δεκάτων έκτων. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω παράδειγμα του μουσικού κειμένου.

Εικόνα 118 Σύντομο ταξίμι που εκτελεί το πρώτο και το δεύτερο μπουζούκι- Β μέρος, α' μισό α' ημιπεριόδου.

Επιπλέον στο τέλος της α' και της β' ημιπεριόδου και τα τέσσερα μπουζούκια τα οποία παρουσιάζονται στην ενορχήστρωση, εκτελούν το μελωδικό μοτίβο της χρωματικής κατιούσας που στην ουσία αποτελεί την ανταπόκριση, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

Εικόνα 119 Μελωδικό μοτίβο χρωματικής κατιούσας , Α μέρος – τέλος α' και β' ημιπεριόδου.

Αξίζει να σημειωθεί πως στο Β μέρος της α' στροφής εκτός από το πιάνο 1 εισάγεται και το πιάνο 2. Και τα δυο ωστόσο, εκτελούν συγχορδίες οι οποίες είναι βασισμένες στις βαθμίδες που έχουν επιλεγεί συμβάλλοντας μαζί με το ηλεκτρικό μπάσο την κλασσική και την ακουστική κιθάρα στην ηχητική πληρότητα του αρμονικού υπόβαθρου. Εφόσον ολοκληρωθεί η α' στροφή, ακολουθεί το Α μέρος της εισαγωγής το οποίο δεν παρουσιάζει διαφοροποιήσεις σε ρυθμικό και μελωδικό επίπεδο εν συγκρίσει με το Α μέρος το οποίο προηγείται της α' στροφής. Έπειτα ακολουθούν τα ενδιάμεσα τέσσερα μέτρα μέσω των οποίων γίνεται η μετάβαση στο Β μέρος της β' στροφής. Στο Β μέρος της δεύτερης στροφής, δεν εντοπίζονται διαφοροποιήσεις ως προς την ενορχήστρωση σε σχέση με την πρώτη στροφή. Το μόνο το οποίο διαφοροποιείται είναι πως, το Σαντούρι αναλαμβάνει την εκτέλεση της βασικής μελωδικής γραμμής του Β μέρους. Στο παρακάτω παράδειγμα της παρτιτούρας, αποτυπώνεται η συγκεκριμένη μελωδική γραμμή που εκτελεί το σαντούρι.

Εικόνα 120 Μελωδική γραμμή που εκτελεί το σαντούρι, Β μέρος – β' στροφή.

Εφόσον ολοκληρωθεί η β' στροφή, ακολουθεί ξανά το εισαγωγικό Α μέρος. Σε αυτό το σημείο και συγκεκριμένα στην β' ημιπερίοδο το φθογγικό υλικό που εκτελεί το πιάνο διαφοροποιείται, εκτελώντας φθόγγους αξίας μισών με δίφωνες συνηγήσεις διαστημάτων 3^{ης} κάνοντας χρήση της άρθρωσης tremolo όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

Εικόνα 121 Διαφοροποιημένο φθογγικό υλικό που εκτελεί το πιάνο, Α μέρος – γ' στροφή – β' ημιπερίοδος.

Εν συνεχεία, ακολουθούν τα τέσσερα ενδιάμεσα μέτρα τα οποία οδηγούν στην είσοδο του Β μέρους της γ' στροφής. Και σε αυτή την στροφή δεν παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές, εκτός από το γεγονός ότι, την μελωδία της στροφής την επεξεργάζονται και τα τέσσερα μπουζούκια της ενορχήστρωσης. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Μπουζούκι 1
 Μπουζούκι 2
 Μπουζούκι 3
 Μπουζούκι 4

Μπουζούκι 1
 Μπουζούκι 2
 Μπουζούκι 3
 Μπουζούκι 4

Μπουζούκι 1
 Μπουζούκι 2
 Μπουζούκι 3
 Μπουζούκι 4

Εικόνα 122 Μελωδική γραμμή που εκτελούν τα τέσσερα μπουζούκια, Β μέρος – γ' στροφή.

Αξίζει να σημειωθεί πως στην γ' στροφή και συγκεκριμένα στο τέλος της β' ημιπεριόδου, δεδομένου ότι τα μπουζούκια εκτελούν φθόγγους αξίας μισού με άρθρωση tremolo που είναι δεμένοι με σύζευξη διαρκείας με τους φθόγγους αξίας τετάρτου του επόμενου μέτρου, το μελωδικό μοτίβο της χρωματικής κατιούσας το οποίο στην ουσία αποτελεί την ανταπόκριση, εκτελείται από την κιθάρα. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω παράδειγμα.

Κιθάρα

Εικόνα 123 Μελωδικό μοτίβο χρωματικής κατιούσας που εκτελεί η κιθάρα, Β μέρος-γ' στροφή-β' ημιπερίοδος.

Εφόσον ολοκληρωθεί το Β μέρος της γ' στροφής, ακολουθεί το Α μέρος της εισαγωγής κατά το οποίο εισάγονται τα κουδουνάκια τα οποία ανήκουν στην ομάδα των κρουστών. Το φθογγικό υλικό το οποίο εκτελούν πλαισιώνεται από φθόγγους αξίας τετάρτων, όπως φαίνεται παρακάτω.



Εικόνα 124 Φθογγικό υλικό που εκτελούν τα κρουστά και συγκεκριμένα τα κουδουνάκια, Α μέρος – δ' στροφή.

Έπειτα εισάγεται το Β μέρος το οποίο αποτελεί ουσιαστικά την δ' στροφή. Η συγκεκριμένη στροφή αποτελεί την τελευταία στροφή με την οποία και ολοκληρώνεται η Φραγκοσυριανή στην εν λόγω επανεκτέλεση. Την βασική μελωδία της στροφής στο σημείο αυτό, την επεξεργάζεται πάλι το βιολί, αλλά αυτή τη φορά μαζί με το πιάνο 1 το οποίο εκτελεί την μελωδική γραμμή της στροφής, με δίφωνες συνηχήσεις πάνω στις βαθμίδες που έχουν επιλεγεί. Επιπλέον, στην β' ημιπερίοδο καθώς και στην επανάληψη του α' μισού της, το πιάνο εκτελεί την μελωδική γραμμή της στροφής κάνοντας χρήση φθόγγων αξίας τρίηχων ογδόων υπό την μορφή σπαστών οκτάβων με προσθήκη μίας 3^{ης} στο πρώτο και στο τρίτο όγδοο από τα ζεύγη των τρίηχων. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω παράδειγμα στο οποίο απεικονίζονται η μελωδικές κινήσεις που ακολουθεί το πιάνο στην στροφή αυτή.

Piano

Piano 1

Piano 1

Piano 1

The image displays four systems of musical notation for Piano 1. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the treble clef with triplets and a bass line with sustained notes. The second system continues the melodic line with more triplets and a bass line. The third system features a melodic line with a sharp sign and triplets, and a bass line. The fourth system shows a melodic line with a sharp sign and a bass line.

Εικόνα 125 Μελωδικό υλικό που εκτελεί το πρώτο πιάνο, Β μέρος-δ΄ στροφή.

Το πρώτο μπουζούκι από τα τέσσερα της ενορχήστρωσης, στο α΄ μισό της α΄ ημιπεριόδου εκτελεί ένα σύντομο ταξίμι κάνοντας χρήση φθόγγων αξίας δεκάτων έκτων το οποίο αξίζει να σημειωθεί πως βασίζεται στον λαϊκό δρόμο “Νιαβέντ” δεδομένου ότι στο φθογγικό του υλικό έχει το “ρε #” το οποίο ουσιαστικά είναι η τέταρτη βαθμίδα οξυμένη. Στο Παρακάτω απόσπασμα απεικονίζεται το σύντομο αυτό μελωδικό πέρασμα.

The image shows a short melodic phrase for the first bouzouki. It is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests.

Εικόνα 126 Σύντομο ταξίμι το οποίο εκτελείται από το μπουζούκι 1, Β μέρος-δ΄ στροφή-α΄ μισό α΄ ημιπεριόδου.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως στην επανάληψη της β΄ ημιπεριόδου, παρουσιάζονται όλα τα όργανα της ενορχήστρωσης εκ των οποίων το πιάνο 1 τα τέσσερα μπουζούκια το βιολί και το σαντούρι εκτελούν την βασική μελωδία της στροφής του τραγουδιού ολοκληρώνοντας θριαμβευτικά την ορχηστρική εκδοχή της Φραγκοσυριανής, δημιουργώντας ένα λαμπερό ηχώχρωμα στο καταληκτικό τμήμα της στροφής. Παρακάτω, παρατίθεται το απόσπασμα του μουσικού κειμένου στο οποίο φαίνεται η μελωδική πορεία όλων των οργάνων της ενορχήστρωσης μέχρι το Finale του τραγουδιού.

32

Κουδουνάκια

32

Τύμπανα

32

Μπουζούκι 1

32

Μπουζούκι 2

32

Μπουζούκι 3

32

Μπουζούκι 4

Κιθάρα

Ακουστική Κιθάρα

Ηλ. Μπάσο

Σαντούρι

32

Pno. 1

32

Pno. 2

32

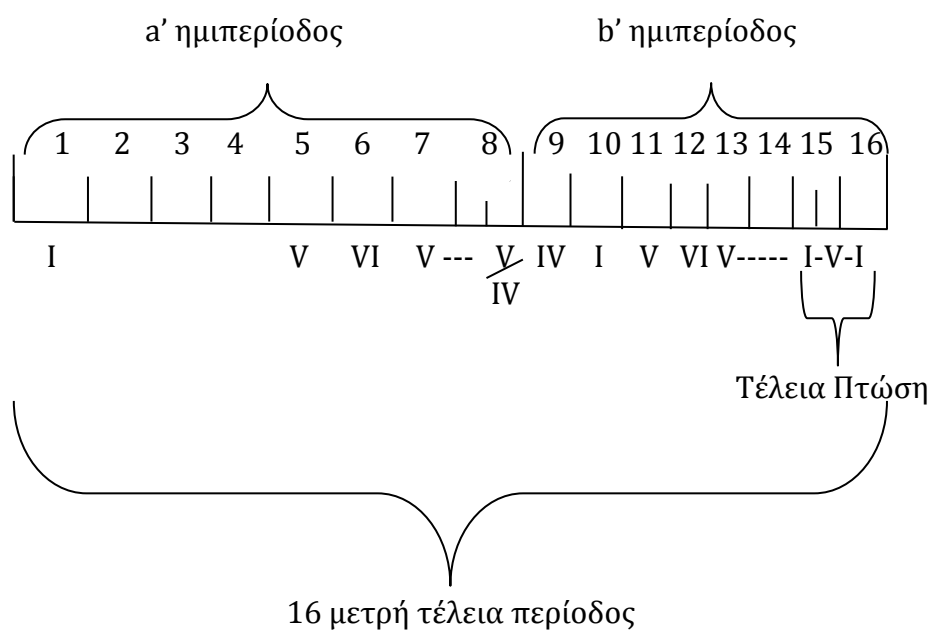
Βιολί

Εικόνα 127 Μελωδικό υλικό που εκτελούν όλα τα όργανα της ενορχήστρωσης, Β μέρος-δ΄ στροφή-καταληκτικό τμήμα.

ii)

Αναφορικά με το Αρμονικό υλικό της εν λόγω επανεκτέλεσης παρατηρούνται οι εξής διαφοροποιήσεις οι οποίες προκύπτουν από τα παρακάτω σχεδιαγράμματα.

Α ΜΕΡΟΣ= ΕΙΣΑΓΩΓΗ



-α' ημιπερίοδος-πτώση στην V (δεσπόζουσα) κι έπειτα παρενθετική της δεσπόζουσας IV = Εισαγωγική ενότητα.

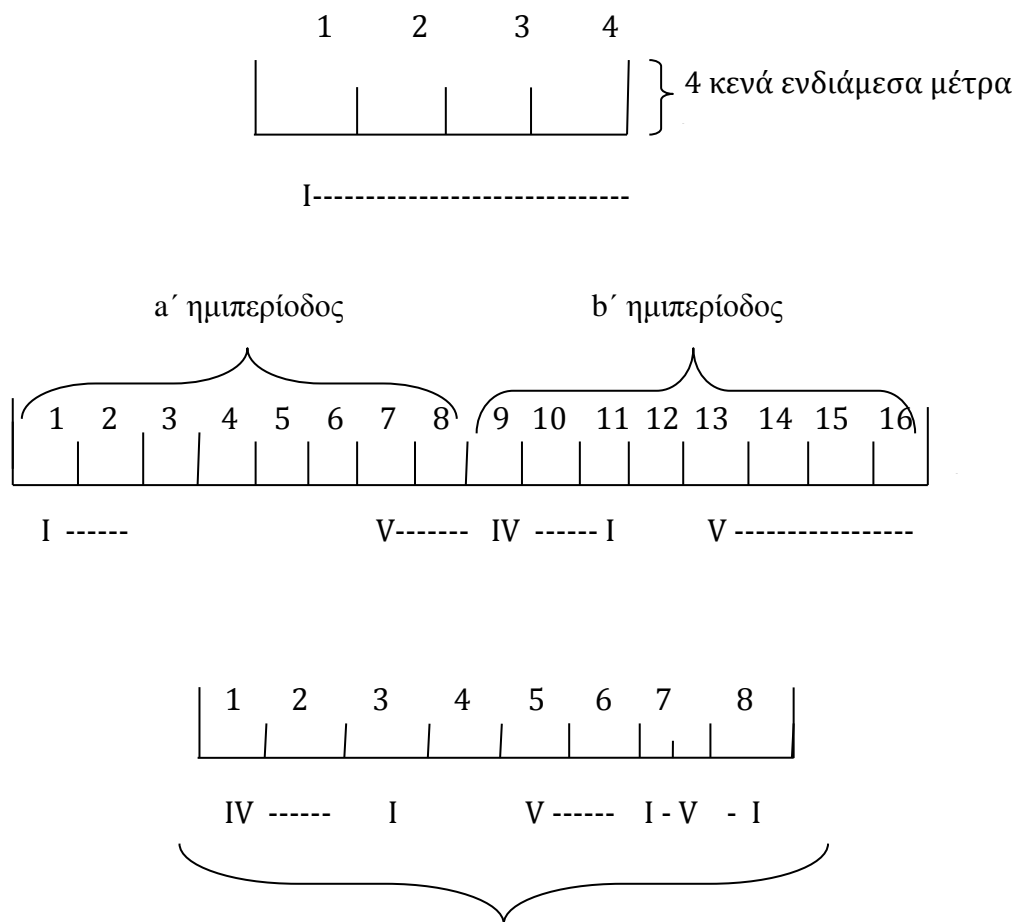
-β' ημιπερίοδος-τέλεια πτώση= Απαντητική ενότητα.

Με βάση το παραπάνω σχεδιάγραμμα, παρατηρείται η συμμετρική δομή του Α μέρους όπου τα πρώτα 8 μέτρα αποτελούν την α' ημιπερίοδο στο έβδομο μέτρο της οποίας γίνεται πτώση στην δεσπόζουσα V βαθμίδα κι έπειτα χρησιμοποιείται η παρενθετική δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας IV βαθμίδας (εισαγωγική ενότητα). Τα υπόλοιπα 8 μέτρα αποτελούν την β' ημιπερίοδο στην οποία πραγματοποιείται πτώση στην υποδεσπόζουσα IV βαθμίδα η οποία ακολουθείται από την τονική, έπειτα από την δεσπόζουσα V, στη συνέχεια από την VI ενώ κατά το β' μισό της β' ημιπερίοδου χρησιμοποιείται η δεσπόζουσα η οποία οδηγεί στο τέλος της β'

ημιπεριόδου στην τέλεια πτώση (απαντητική ενότητα). Τα 16 μέτρα αποτελούν μια πλήρως συμμετρική περίοδο μορφής τραγουδιού 8+8 μέτρα όπως ακριβώς συμβαίνει και στην πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον δημιουργό της Μάρκο Βαμβακάρη.

Έπειτα παρατίθεται το παρακάτω σχεδιάγραμμα στο οποίο αποτυπώνεται η αρμονική πορεία του Β μέρους.

Β ΜΕΡΟΣ=ΣΤΡΟΦΗ

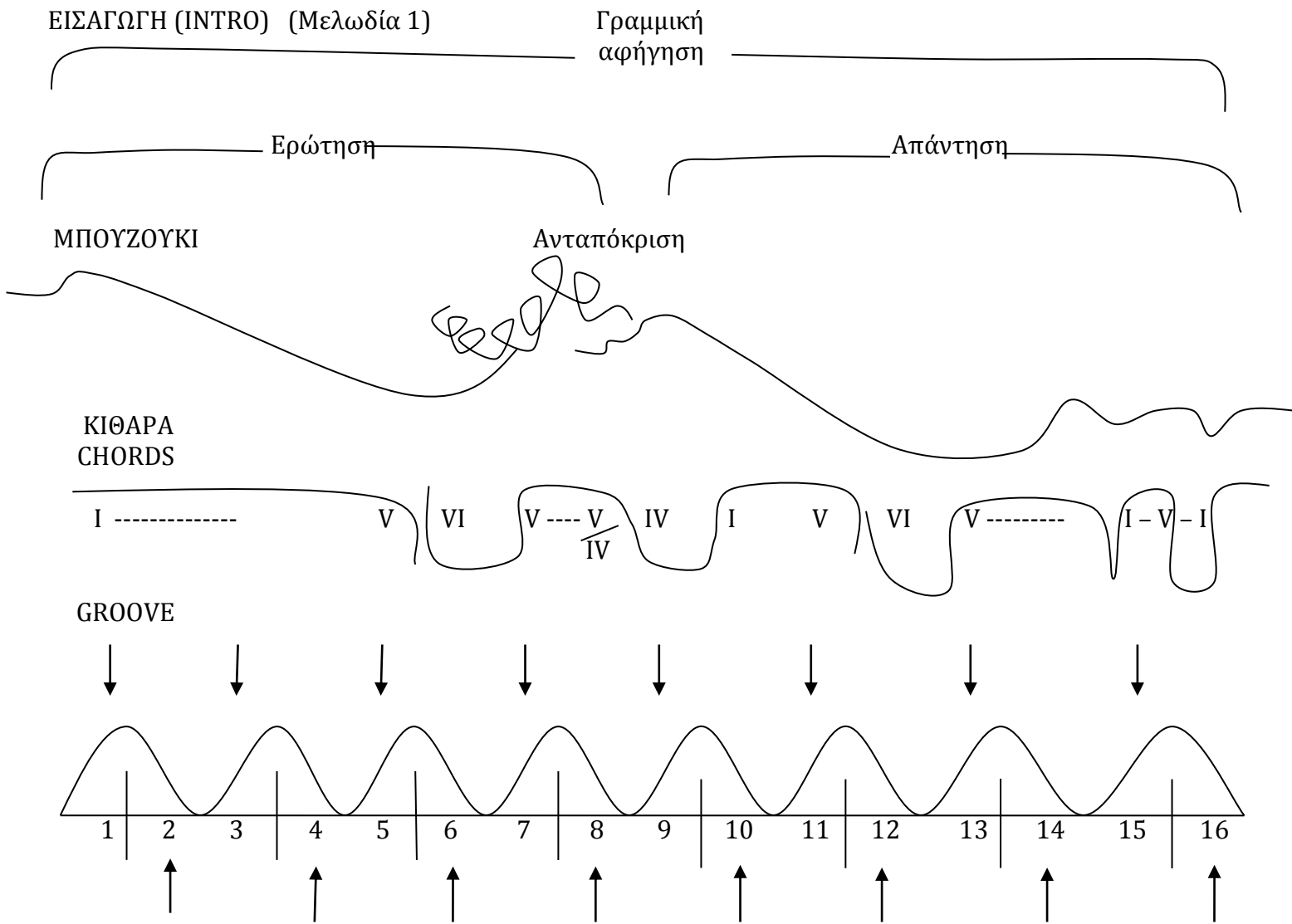


8 Μετρή επανάληψη του πρώτου μισού της β' ημιπεριόδου

Στο παραπάνω σχεδιάγραμμα αποτυπώνεται η δομή του Β μέρους, όπου έπειτα από την ολοκλήρωση των τεσσάρων κενών μέτρων, ακολουθούν τα οκτώ μέτρα τα οποία αποτελούν την α' ημιπερίοδο κατά την οποία γίνεται πτώση στην Δεσπόζουσα V

βαθμίδα κι έπειτα τα 8 μέτρα που αποτελούν την β' ημιπερίοδο. Στην δεύτερη αυτή οκτάμετρη φράση που αποτελεί την β' ημιπερίοδο, δεν διατηρείται η Δεσπόζουσα βαθμίδα όπως συμβαίνει στην πρωτότυπη εκτέλεση του τραγουδιού αλλά χρησιμοποιείται η υποδεσπόζουσα IV βαθμίδα η οποία ακολουθείται από την τονική I βαθμίδα, κι έπειτα από την δεσπόζουσα V κατά το β' μισό της. Στο Β μέρος παρατηρείται η επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου στο τέλος της οποίας πραγματοποιείται τέλεια πτώση, ολοκληρώνοντας έτσι το μέρος αυτό. Αξίζει να σημειωθεί πως, το Β μέρος της εν λόγω επανεκτέλεσης ακολουθεί ίδια αρμονική πορεία με το αντίστοιχο Β μέρος της επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «45άρια» του Γρηγόρη Μπιθικώτση με εξαίρεση μόνο, το γεγονός ότι στην επανεκτέλεση από τον Γ. Μπιθικώτση, στο β' μισό της α' ημιπεριόδου χρησιμοποιείται η βαθμίδα της επιδεσπόζουσας VI κι έπειτα πραγματοποιείται πτώση στην δεσπόζουσα βαθμίδα.

- Γραφική απεικόνιση του βασικού φθογγικού υλικού



Παράδειγμα 1.

Βουζουκι 1 riff

Μπουζούκι 1



Musical notation for Bouzouki 1 riff, showing a melodic line in 2/4 time. The notation consists of two measures: the first measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, and an eighth note B4; the second measure contains an eighth note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4.

Παράδειγμα 2.

Βουζουκι 2 riff

Μπουζούκι 2



Musical notation for Bouzouki 2 riff, showing a melodic line in 2/4 time. The notation consists of two measures: the first measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, and an eighth note B4; the second measure contains an eighth note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4.

Παράδειγμα 3.

Acoustic guitar riff

Ακουστική κιθάρα



Musical notation for Acoustic guitar riff, showing a chord progression in 2/4 time. The notation consists of two measures: the first measure contains a whole rest; the second measure contains a chord consisting of G4, B4, and D5.

Παράδειγμα 4.

El. Bass riff

Ηλ. Μπάσο



Musical notation for El. Bass riff, showing a bass line in 2/4 time. The notation consists of two measures: the first measure contains a whole rest; the second measure contains a half note G2.

Παράδειγμα 5.

Response riff

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2



Musical notation for Response riff, showing two staves in 2/4 time. The top staff (Μπουζούκι 1) contains a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and an eighth note B4 in the second measure. The bottom staff (Μπουζούκι 2) contains a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and an eighth note B4 in the second measure. Both staves have triplets indicated over the eighth notes in the second measure.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ (INTRO) (Μελωδία 2)

Γραμμική
αφήγηση

Ερώτηση

Απάντηση

ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

Ανταπόκριση

ΚΙΘΑΡΑ
CHORDS

I -----

V

VI

V

IV

I

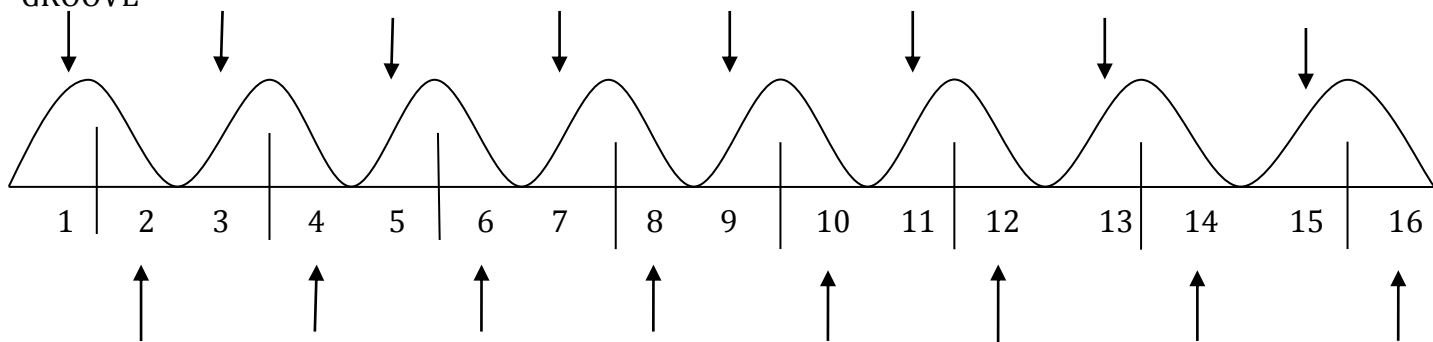
V

VI

V

I-V-I

GROOVE



Παράδειγμα 6.

Drum Set riff

Τύμπανα

Παράδειγμα 7.

Βουζουκι 1 riff



Παράδειγμα 8.

Βουζουκι 2 riff



Παράδειγμα 9.

Βουζουκι 3 & 4 riff



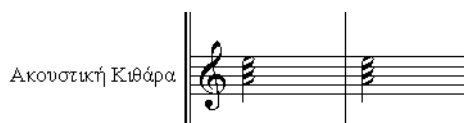
Παράδειγμα 10.

Guitar riff



Παράδειγμα 11.


Acoustic Guitar riff



Παράδειγμα 12.

El. Bass riff

Ηλ. Μπάσο



Παράδειγμα 13.

Piano riff

Ρνο. 1



Παράδειγμα 14.

Response riff

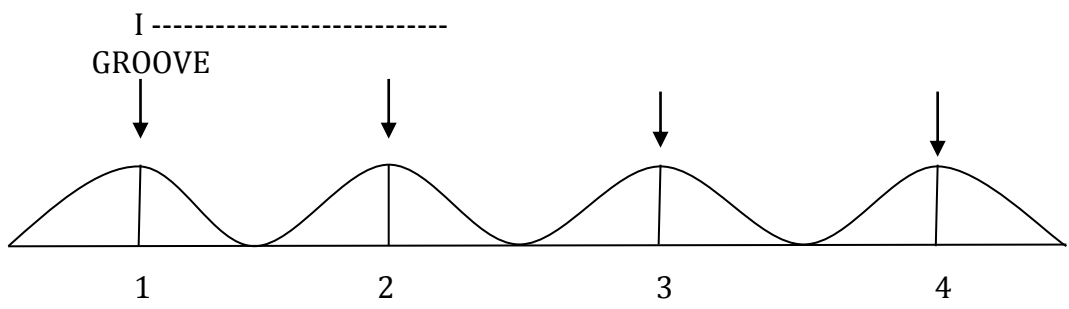
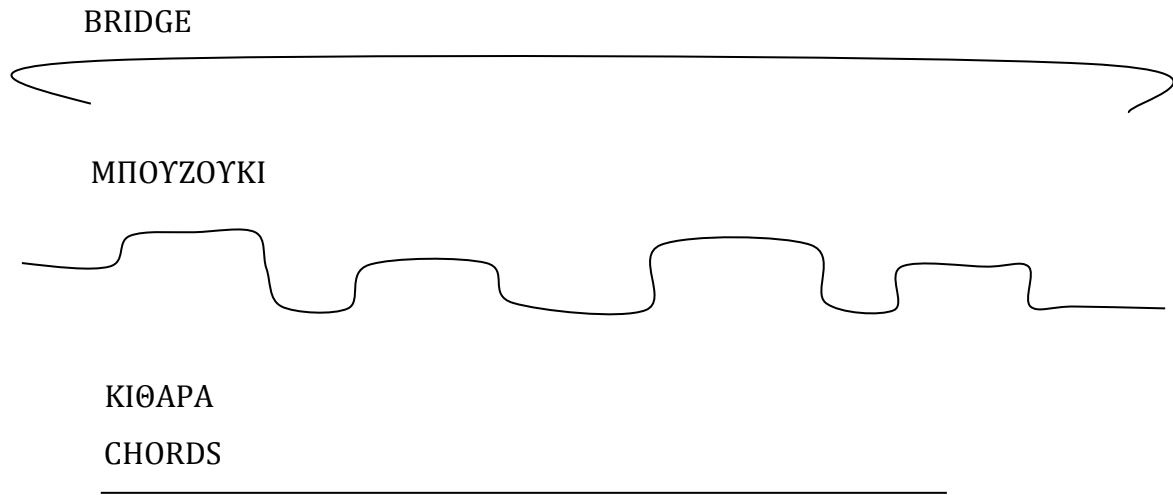
Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4





Παράδειγμα 15.

Drum Set riff



Παράδειγμα 16.

Bouzouki 1 riff



Παράδειγμα 17.

Bouzouki 2 riff



Παράδειγμα 18.

Βουζουκι 3 riff



Παράδειγμα 19.

Βουζουκι 4 riff



Παράδειγμα 20.

Guitar riff



Παράδειγμα 21.

Acoustic guitar riff



Παράδειγμα 22.

El. Bass riff



Παράδειγμα 23.

Piano 1 riff



VERSE (ΣΤΡΟΦΗ)

Γραμμική
αφήγηση

Αφηγηματική
αναπνοή

Ερώτηση1

Ερώτηση2

Απάντηση

Response (ανταπόκριση)

Response(ανταπόκριση)

Εισπνοή

Εκπνοή

Εισπνοή

Εκπνοή

Εισπνοή ----- Εκπνοή

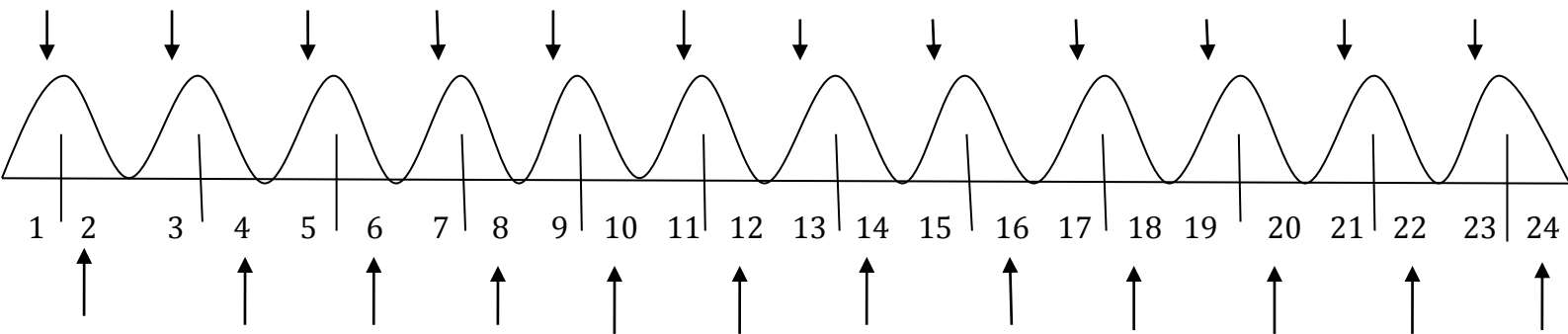
Εκπνοή ----- Εισπνοή ----- Εκπνοή

ΒΙΟΛΙ

ΚΙΘΑΡΑ
CHORDS

I V ----- IV ----- I V ----- IV I V ----- I-V-I

GROOVE



Παράδειγμα 24.

Violin riff



Παράδειγμα 25.

Santouri riff



Παράδειγμα 26.

Drum Set riff



Παράδειγμα 27.

Βουζουκι 1, 2, 3 & 4 riff
(είσοδος στην
γ' στροφή)

Musical notation for a Bouzouki riff. It consists of four staves, each labeled 'Μπουζούκι 1', 'Μπουζούκι 2', 'Μπουζούκι 3', and 'Μπουζούκι 4'. Each staff is in treble clef. The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4. The third measure contains a quarter note C5, followed by eighth notes B4 and A4. The fourth measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes F4 and E4. The fifth measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4. The sixth measure contains a quarter note C5, followed by eighth notes B4 and A4. The seventh measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes F4 and E4. The eighth measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4. The ninth measure contains a quarter note C5, followed by eighth notes B4 and A4. The tenth measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes F4 and E4. The eleventh measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4. The twelfth measure contains a quarter note C5, followed by eighth notes B4 and A4. The thirteenth measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes F4 and E4. The fourteenth measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4. The fifteenth measure contains a quarter note C5, followed by eighth notes B4 and A4. The sixteenth measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes F4 and E4. The notation includes triplets in the final measures of each staff.

Παράδειγμα 28.

Guitar riff

Κιθάρα

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The staff is enclosed in a double bar line.

Παράδειγμα 29.

Acoustic Guitar riff

Ακουστική Κιθάρα

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of three measures. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. The second measure contains a quarter rest followed by a quarter note A4. The third measure contains a quarter rest followed by a quarter note Bb4. The staff is enclosed in a double bar line.

Παράδειγμα 30.

El. Bass riff

Ηλ. Μπάσο

A musical staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of two measures. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The second measure contains a quarter note C3, a quarter note Bb2, and a quarter note A2. The staff is enclosed in a double bar line.

Παράδειγμα 31.

Piano 1 riff

Pno. 1

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The staff is enclosed in a double bar line.

Παράδειγμα 32.

Piano 2 riff

Pno. 2

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The staff is enclosed in a double bar line.

Παραδειγμα 33.

Response riff

Μπουζούκι 1

Μπουζούκι 2

Μπουζούκι 3

Μπουζούκι 4

Παράδειγμα 34.

Percussion Bells riff
(Είσοδος στην γέφυρα
της εισαγωγής της
γ' στροφής)

Κουδονάκια

ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής στην επανεκτέλεση από τον δίσκο «Ρίζες» υπό την επιμέλεια του Γιάννη Μακρόπουλου, είναι 03:22 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό (beats per minute) είναι $\downarrow = 120$.

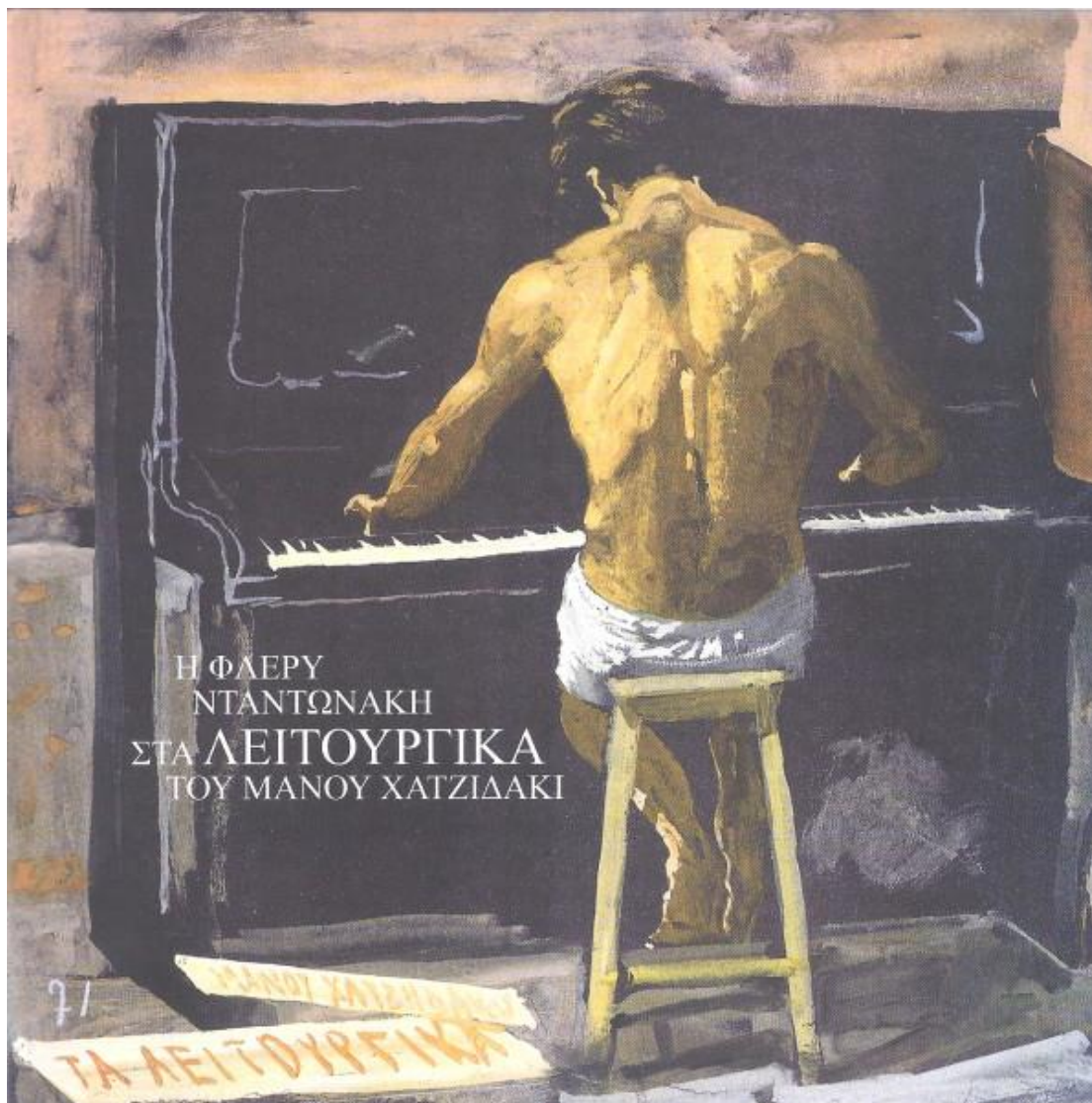
Αναφορικά με το Groove του κομματιού, τελείται ρυθμική παρέμβαση στο ισχυρό μέρος δηλαδή στην θέση του κάθε μέτρου. Πριν από την κύρια εισαγωγή προηγείται ένα τμήμα το οποίο παρουσιάζει την μελωδία της εισαγωγής πλαισιωμένη από το πρώτο και το δεύτερο μπουζούκι, το ηλεκτρικό μπάσο και την ακουστική κιθάρα. Έπειτα ακολουθεί το βασικό εισαγωγικό μέρος στο οποίο εισάγονται και τα υπόλοιπα όργανα της ενορχήστρωσης. Στην εισαγωγή, τα accordi πλαισιώνονται από την κιθάρα ενώ η βασική μελωδία εκτελείται από το σόλο όργανο το μπουζούκι. Στα πρώτα 8 μέτρα (οκτάμετρη φράση) η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 16μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια ερώτηση στην οκτάμετρη φράση και μια απάντηση στην οκτάμετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο οκτάμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Στην συνέχεια ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα που αποτελούν τη γέφυρα. Στο σημείο αυτό, το Groove παραμένει το ίδιο με το εισαγωγικό μέρος, η κιθάρα εκτελεί τα chords (συγχορδίες) του τραγουδιού ενώ το μπουζούκι παίζει φθόγγους οι οποίοι βασίζονται στην βαθμίδα της τονικής. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία πλαισιώνεται από το όργανο που κατέχει σολιστικό χαρακτήρα, το παραδοσιακό βιολί ενώ την ίδια μελωδική πορεία ακολουθεί το Σαντούρι εκτελώντας την μελωδική γραμμή της στροφής μία οκτάβα χαμηλότερα από το Βιολί. Και σε αυτό το μέρος, όσον αφορά το Groove τελείται ρυθμική παρέμβαση στα ισχυρά μέρη του μέτρου, στην θέση. Η πρώτη οκτάμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη οκτάμετρη φράση και την τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το

νόημα της μουσικής φράσης. Η τρίτη οκτάμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου ότι περιέχει μοτιβικό υλικό της δεύτερης αλλά αλλάζει η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται τέλεια πτώση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται και στη παράγραφο της μεθοδολογίας ανάλυσης, όσον αφορά το επίπεδο των σχέσεων των φράσεων, χρησιμοποιούνται μονάδες οι οποίες μπορούν να ανήκουν είτε στην *musematic* επανάληψη. Στην δεδομένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της *discursive* επανάληψης κατά την επανάληψη της δεύτερη οκτάμετρης φράσης στην στροφή του τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης. Επιπλέον παρατηρείται και το φαινόμενο της *musematic* επανάληψης από τη στιγμή που το μοτίβο της ανταπόκρισης επαναλαμβάνεται στις δυο οκτάμετρες φράσεις της στροφής αλλά όχι στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης είτε στην *Discursive*.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα σημαντικότερα στοιχεία που προκύπτουν από την ενδελεχή μελέτη και ανάλυση της συγκεκριμένης επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «Ρίζες» του Γιάννη Μαρκόπουλου παρατίθενται και αναλύονται παρακάτω. Αφετηρία αυτών, αποτελεί το γεγονός ότι κατά την πορεία του τραγουδιού είναι εμφανές το στοιχείο της εξέλιξης από την άποψη ότι, μεταβαίνοντας από μέρος σε μέρος και συγκεκριμένα από στροφή στην επόμενη στροφή όλα τα όργανα παρουσιάζονται σταδιακά αναλαμβάνοντας τον ρόλο του οργάνου που θα επεξεργαστεί την βασική μελωδία είτε πρόκειται για το μέρος της εισαγωγής είτε για το αντίστοιχο μέρος της στροφής. Με αυτόν τον τρόπο ουσιαστικά, ο ρόλος των οργάνων είναι ίσα κατανεμημένος και ισόποσα καταμερισμένος από τη στιγμή που η μετάβαση από το ένα όργανο στο άλλο πραγματοποιείται εφόσον ολοκληρωθεί μία οκτάμετρη φράση και ξεκινήσει η επόμενη. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί πως, ο Γιάννης Μαρκόπουλος στην εν λόγω επανεκτέλεση “παντρεύει” κατά κάποιον τρόπο τα όργανα της κλασικής ορχήστρας με αυτά της παραδοσιακής δημοτικής μουσικής υποστηρίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τα λεγόμενα του στο εξώφυλλο του διπλού αυτού δίσκου, τονίζοντας την σημαντικότητα του να μην ξεχνάμε τις ρίζες της παράδοσής μας.

3.1.7 «ΤΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ» .ΦΛΕΡΥ ΝΤΑΝΤΩΝΑΚΗ – 1991.



Εικόνα 128 Φωτογραφία από το εξώφυλλο του δίσκου « Τα Λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)

Πηγή: http://www.lifo.gr/icahe/500/375/1/511071_100_5875.jpg

Περί το 1970 ο Μάνος Χατζιδάκις θα γνωριστεί με την Φλέρυ Νταντωνάκη, και όντας ενθουσιασμένος από την φωνή της πραγματοποιεί ηχογράφιση στην κατοικία του, στην Νέα Υόρκη, όπου και διέμενε εκείνο το διάστημα. Στην ηχογράφιση αυτή περιλαμβάνεται μια σειρά από κλασικά ρεμπέτικα τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη, του Τσιτσάνη και άλλων. Αρκετά χρόνια πιο μετά και συγκεκριμένα το έτος 1991, κυκλοφορεί ως δίσκος η ηχογράφιση αυτή και φέρει τον τίτλο « Η Φλέρυ

Νταντωνάκη στα Λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι». Η δουλειά αυτή αποτελεί την τρίτη χρονολογικά, ενασχόληση του Μάνου Χατζιδάκι με το ρεμπέτικο ρεπερτόριο. Η πρώτη είναι οι «έξι λαϊκές ζωγραφιές» (1950) η δεύτερη είναι οι «Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη» (1961) και η Τρίτη είναι τα «Λειτουργικά» ενώ η τέταρτη είναι η εργασία του πάνω σε λαϊκό ρεπερτόριο με τίτλο «Σκληρός Απρίλης του '45» η οποία περιέχει μεταγραφές λαϊκών τραγουδιών για ορχήστρα. Μέσα από το ηχογραφημένο γράμμα του Μάνου Χατζιδάκι που είχε αποσταλεί στον φίλο και συνεργάτη του, Μίνωα Αργυράκη, είναι γνωστό πως η ερμηνεία της Φλέρυ Νταντωνάκη στα τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη αποτέλεσε ένα έναυσμα στο να ασχοληθεί με την Τρίτη εργασία του πάνω σε ρεμπέτικο ρεπερτόριο, χρησιμοποιώντας τον δικό του μοναδικό τρόπο. Το ηχογραφημένο αυτό γράμμα διασώθηκε στο αρχείο της χήρας του Μίνωα Αργυράκη, Άμυ Μιμς (Μποσκοϊτης 2013).

Σχετικά με τις φωνητικές ικανότητες της Φλέρυ και τον μοναδικό και ξεχωριστό τρόπο που είχε κατά την ερμηνεία της, ο Μάνος Χατζιδάκις γράφει για την Νταντωνάκη στο εσόφυλλο του δίσκου:

Η Φλέρυ είναι ανεπανάληπτη και όταν δοκιμάζει. Δεν σκέφτεται το κοινό. Σκέφτεται τον απόλυτο έλεγχο της φωνής της. Και δίνεται ολόκληρη σε αυτό το κυνήγι της τελειότητας. Για μια ακριβή μουσική που πηγάζει τόσο από τα ρεμπέτικα όσο και από τα δικά μου τραγούδια. Της είχα πει πως μια αληθινή τραγουδίστρια περιέχει την τεχνική τελειότητα της Σβάρτσκοφ και την γήινη αμεσότητα της Νίνου και η Φλέρυ, στο ντοκουμέντο αυτό αποδεικνύει περίτρανα πως είναι μια αληθινή τραγουδίστρια.

(Ανδριόπουλος 2008)

Η ηχογράφηση όπως προαναφέραμε, πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του Μάνου Χατζιδάκι όπου ο Συνθέτης κάθεται στο πιάνο και η Φλέρυ Νταντωνάκη στο μικρόφωνο και επεξεργάζονται κλασσικά ρεμπέτικα τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη, του Βασίλη Τσιτσάνη του Δημήτρη Γκόγκου ή Μπαγιαντέρα και του Γιάννη Παπαϊωάννου, δυο τραγούδια εκ των οποίων ήταν το «κάποια μάνα αναστενάζει» του Βασίλη Τσιτσάνη και του Μπάμπη Μπακάλη αλλά και το Μάγισσα της Αραπιάς του Τσιτσάνη, πολύ πριν εμφανιστούν τα Home Studios και οι διευκολύνσεις που παρέχουν αυτά. Είναι άγνωστο για πιο λόγο δεν συμπεριλαμβάνονται τα δυο παραπάνω τραγούδια από τις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις οι οποίες θα κυκλοφορήσουν σε μορφή δίσκου το 1991 από την

εταιρία “ Σείριος” και μάλιστα σε κακή ποιότητα ήχου, αφού πολύ πιθανόν οι μπομπίνες του ’71 είχαν υποστεί τις συνέπειες από τη φθορά του χρόνου. Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο πως «ΤΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ» ήταν δρομολογημένα να βγουν στη κυκλοφορία την χρονιά κιάλας που έγινε η ηχογράφιση, όμως δεν πραγματοποιήθηκε λόγω της παραμονής του συνθέτη στις Ηνωμένες πολιτείες Αμερικής και επιπλέον λόγω της διαδικασίας πραγμάτωσης του “Μεγάλου Ερωτικού”, φυσικά με την φωνή της Φλέρυ. Ωστόσο ο Μάνος Χατζιδάκις είχε παραγγείλει στην Ελλάδα από τον στενό του φίλο, ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη, να επιμεληθεί το εξώφυλλο του δίσκου (Μποσκοϊτης 2013).

Ο δίσκος που κυκλοφόρησε από την δισκογραφική εταιρία “Σείριος” το 1991, έχει αριθμό κυκλοφορίας 91005, κωδικό δίσκου 1246 και κωδικό τραγουδιού 11353. Το είδος ηχογράφησης είναι Stereo ενώ το μέσο ηχογράφησης είναι LP (Πάπιστας).

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ, ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Πρόκειται για μια επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Μάνο Χατζιδάκι αρκετά παραλλαγμένη. Το μέτρο που χρησιμοποιεί είναι ομοίως με την πρωτότυπη εκτέλεση τα 2/4 ενώ η τονικότητα αυτή τη φορά είναι η Μι ελάσσονα. Χαρακτηρίζεται από πιο λυρικό ύφος, πιο ελεύθερο με χρήση αρκετού Rubato. Η δομή της φόρμας που ακολουθεί βασίζεται στην τριμερή μορφή A –B – A’. Αναφορικά με τις επαναλήψεις των μερών της φόρμας, το A μέρος επαναλαμβάνεται δυο φορές, το B μέρος τέσσερις ενώ το A’ μια φορά. Το κομμάτι ξεκινάει με το εισαγωγικό τμήμα A πλαισιωμένο μόνο από το πιάνο. Παρακάτω παρατίθεται η παρτιτούρα με το σχετικό φθογγικό υλικό του μέρους αυτού.

15

Mic

Εικόνα 129 Α μέρος το οποίο αποτελεί την εισαγωγή . 3^ο σύστημα – 4 κενά μέτρα.

Αφότου ολοκληρωθεί το Α μέρος ακολουθούν τα τέσσερα ενδιάμεσα μέτρα τα οποία όπως και στην πρωτότυπη εκτέλεση έτσι και σε αυτήν γεφυρώνουν το Α με το Β μέρος. Τα τέσσερα αυτά μέτρα απεικονίζονται παραπάνω (βλ. εικόνα 2 - τελευταίο σύστημα). Έπειτα ακολουθεί το Β μέρος το οποίο αποτελεί την α' στροφή. Το μελωδικό υλικό του μέρους αυτού παρατίθεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

15

Μια-φού-ντω-ση-μα-φλό-γα - που-χω-μέ-σα

2
24

Voice

στη-καα - ρδια - λες-και μά - για - μου-χεις-κά-νει - Φρα-γκο συ-ρια - νή - κυ

Pno.

24

33

Voice

ρά - λες-και - μά-για - μου-χεις-κά-νει - Φρα-γκο - συ-ρια - νή - κυ - ρά

Pno.

33

Εικόνα 130 Απόσπασμα μουσικού κειμένου – Β μέρος, α' στροφή.

Όπως είναι εμφανές και από το παραπάνω μουσικό απόσπασμα, το φωνητικό μέρος εισάγεται με ελλιπές μέτρο (levare) φθόγγου αξίας ενός ογδόου όπως ακριβώς συμβαίνει και στην πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Μάρκο Βαμβακάρη. Η συνοδεία του πιάνου είναι απλή αλλά περιεκτική πλαισιώνοντας την μελωδική γραμμή της φωνής σε όλο το εύρος της. Σε ορισμένα σημεία, η μελωδική κίνηση του δεξιού χεριού που εκτελεί το πιάνο, απουσιάζει και η μελωδία που ακολουθεί η φωνή πλαισιώνεται μόνο από τα μπάσα του αριστερού χεριού. Επιπλέον στο φωνητικό μέρος, σε γειτονικές νότες παρατηρείται η χρήση άρθρωσης glissando δημιουργώντας ένα γλύστρημα στη φωνή. Αφότου ολοκληρωθεί η α' στροφή ακολουθούν τέσσερα μέτρα τα οποία οδηγούν την επανάληψη του Β μέρους το οποίο ουσιαστικά αποτελεί την β' στροφή. Αξίζει να σημειωθεί πως στην εν λόγω επανεκτέλεση οι στροφές εμφανίζονται ανα δυο με την παρεμβολή τεσσάρων μέτρων κατά τα οποία το πιάνο εκτελεί αρπισμούς βασισμένους στην βαθμίδα της τονικής, εν αντιθέσει με τη πρωτότυπη εκτέλεση όπου οι στροφές ακολουθούνται από το Α δηλαδή από το εισαγωγικό τμήμα. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στην οργανική επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής του Χατζιδάκι από τον δίσκο «Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη» όπου στην έκθεση του Β μέρους παρουσιάζονται δύο επαναλήψεις. Τα ενδιάμεσα μέτρα που πλαισιώνονται από το

πιάνο και οδηγούν στην β' στροφή απεικονίζονται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

Εικόνα 131 Ενδιάμεσα μέτρα τα οποία οδηγούν στην είσοδο της επόμενης στροφής- Β μέρος, α' προς β' στροφή.

Έπειτα από την εμφάνιση των παραπάνω κενών μέτρων, εισάγεται το Β μέρος της β' στροφής όπως αυτό παρουσιάζεται στο παρακάτω μουσικό κείμενο.

43
Voice: θα-ρθω-για-να- σα-ντα-μω-σω- κατο-στην-α- κροο-γιααα
Pno.

52
Voice: λιά - θα-θε-λα- να - με - χο - ρτά-σεις-ό - λο - χά-δια - και - φι- λιά
Pno.

61
Voice: θα-θε-λα-να - με - χο-ρτά-σεις - ό - λο - χά-δια - και - φι- λιά *vibrato*
Pno.

Εικόνα 132 Απόσπασμα από το Β μέρος της β' στροφής.

Κατά την εξέλιξη του Β μέρους της β' στροφής παρατηρούνται ορισμένες αλλαγές όσον αφορά το φθογγικό υλικό. Πιο συγκεκριμένα, το φωνητικό μέρος ξεκινάει στο ισχυρό μέρος του μέτρου όπως συμβαίνει στο αντίστοιχο σημείο της πρωτότυπης εκτέλεσης. Επίσης, προστίθεται ένα επιπλέον μέτρο προκειμένου να ταυτιστεί στιχουργικό υλικό με μελωδικό υλικό όπως ακριβώς γίνεται και στην περίπτωση της αρχικής εκτέλεσης. Συγκρίνοντας τα σημεία των αντίστοιχων στροφών α' και β', προκύπτουν τα εξής στοιχεία:

Εικόνα 133 Είσοδος φωνής με *levare* αξίας ογδού - Β μέρος, α' στροφής.

Εικόνα 134 Είσοδος φωνής στο ισχυρό μέρος του μέτρου (θέση)- προσθήκη ενός επιπλέον μέτρου -Β μέρος, β' στροφή.

Όπως είναι φανερό από την σύγκριση των δύο παραπάνω μουσικών κειμένων της πρώτης και της δεύτερης στροφής αντίστοιχα, κατά την α' στροφή η φωνή εισάγεται με ελλιπές μέτρο κάνοντας χρήση φθόγγου αξίας ενός ογδού από τη στιγμή που ερμηνεύει την συλλαβή «...Μια», ενώ κατά τη β', το φωνητικό μέρος εισάγεται στην θέση, δηλαδή στο ισχυρό μέρος του μέτρου καθώς επίσης προστίθεται κι ένα επιπλέον μέτρο προκειμένου όπως έχει προαναφερθεί να ταυτιστεί ο στίχος με την μελωδία, από τη στιγμή που η φωνή ερμηνεύει του στίχους που αποτελούνται από τις συλλαβές «...θα -ρθω -για -να σα- ντα- μώ -σω» οι οποίες αποδίδονται με φθόγγους αξίας τετάρτων. Επιπλέον η μελωδική γραμμή που ακολουθεί η φωνή αλλάζει αφού προστίθενται κάποια παρεστιγμένα κι επίσης παρατηρείται η χρήση *vibrato*. Αναφορικά με την συνοδεία του πιάνου παρατηρούνται διαφοροποιημένα μελωδικά μοτίβα ανάμεσα στην πρώτη και την δεύτερη στροφή, όπως χαρακτηριστικά αποτυπώνονται στα παρακάτω αποσπάσματα του μουσικού κειμένου.

Εικόνα 135 Απόσπασμα παρτιτούρας από τη συνοδεία του πιάνου - Β μέρος, β' στροφή.

Όπως είναι φανερό και από το παραπάνω απόσπασμα του μουσικού κειμένου, το πιάνο χρησιμοποιεί φθόγγους οι οποίοι πλαισιώνουν την μελωδική γραμμή της φωνής σε απόσταση διαστήματος 6^{ης}. Εν αντιθέσει με την α' στροφή, το πιάνο κατά την β' ημιπερίοδο κυρίως δεν διακόπτει την μελωδική γραμμή που εκτελεί το δεξί χέρι ενώ κατά την α' ημιπερίοδο η μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού που ακολουθεί είναι μονοφωνική και δεν κάνει χρήση φθόγγων οι οποίοι εκτελούν διαστήματα τρίτης. Επιπλέον, χρησιμοποιούνται και κάποια ποικίλματα όπως *arpeggiatura* (ελ. Επέριση) και τρίλιες.

Εφόσον ολοκληρωθεί και η β' στροφή, ακολουθούν δυο μέτρα τα οποία πλαισιώνονται από το αριστερό χέρι του πιάνου και στην συνέχεια επανεισάγεται το Α εισαγωγικό μέρος. Ωστόσο αξίζει να σημειωθεί πως το Α στο σημείο αυτό παρουσιάζεται διαφοροποιημένο. Πιο συγκεκριμένα παρατηρείται ρυθμική παραλλαγή του βασικού μελωδικού μοτίβου της εισαγωγής από τη στιγμή που γίνεται χρήση ποικιλιμάτων και τρίλιων πάνω στην μελωδική γραμμή η οποία πλαισιώνεται με φθόγγους αξίας ογδόων. Παρακάτω παρατίθεται η σχετική παρτιτούρα με το παραλλαγμένο Α' μέρος.



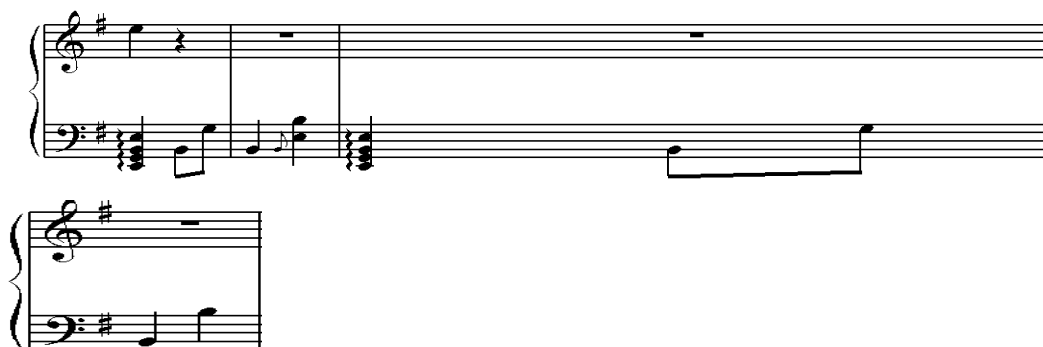
Εικόνα 136 Απόσπασμα μουσικού κειμένου από το Α'εισαγωγικό τμήμα–παλλαγμένο μοτιβικό υλικό.

Όπως φαίνεται και από το παραπάνω μουσικό παράδειγμα, χρησιμοποιούνται κάποια ποικίλματα στην μελωδική γραμμή που πλαισιώνει το δεξί χέρι του πιάνου καθώς επίσης χρησιμοποιούνται και οι φθόγγοι αξίας ενός ογδούτου παρεστιγμένου και δεκάτου έκτου στην “κεφαλή” του θέματος του Α μέρους όπως απεικονίζεται στο παρακάτω μουσικό απόσπασμα.



Εικόνα 137 Κεφαλή του θέματος του Α' μέρους – παλλαγμένο μοτιβικό υλικό.

Επιπλέον, αφότου ολοκληρωθεί το παλλαγμένο αυτό Α μέρος, ακολουθούν τα ενδιάμεσα μέτρα. Τα μέτρα αυτά, στο συγκεκριμένο σημείο εμφανίζονται επίσης διαφοροποιημένα



Εικόνα 138 Ενδιάμεσα μέτρα τα οποία παρουσιάζονται με διαφοροποιημένο μοτιβικό υλικό.

Εφόσον ολοκληρωθούν τα ενδιάμεσα μέτρα, εισάγεται το Β μέρος το οποίο στο σημείο αυτό αποτελεί τη γ' στροφή. Παρακάτω παρατίθεται η παρτιτούρα στην οποία απεικονίζεται το φθογγικό υλικό της συγκεκριμένης στροφής.

Εικόνα 139 Απόσπασμα μουσικού κειμένου από το Β μέρος της γ' στροφής.

Όπως είναι φανερό και από το παραπάνω απόσπασμα της παρτιτούρας στην οποία απεικονίζεται το φθογγικό υλικό της γ' στροφής, η μελωδική γραμμή της φωνής παρουσιάζει αρκετές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τις προηγούμενες στροφές. Πιο συγκεκριμένα, στα σημεία όπου η φωνή εκτελούσε φθόγγους αξίας δυο τετάρτων, σε αυτό το σημείο εμφανίζεται ρυθμική παραλλαγή, δηλαδή τέταρτο παρεστιγμένο με όγδοο όπως φαίνεται και στα παρακάτω αποσπάσματα.

Εικόνα 140 Φωνητικό μέρος – Β μέρος, β' στροφή.

86

Voice

Θα-σε- πα-ρω- να- γυ- ρι- σω- τα-ρα-ρι- τι- τα-ρα-ρά-ρα

Εικόνα 141 Φωνητικό μέρος – Β μέρος, γ' στροφή – ρυθμική παραλλαγή φθογγικού υλικού.

Επιπλέον, το φωνητικό μέρος και σε αυτή τη στροφή εισάγεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου, προστίθεται ένα επιπλέον μέτρο σε σχέση με την α' στροφή ενώ επίσης αξίζει να σημειωθεί πως η μελωδική γραμμή της φωνής στη γ' στροφή κάνει χρήση glissandi, ανάμεσα σε γειτονικούς φθόγγους ως επί το πλείστον, όπως παρουσιάζεται στο παρακάτω παράδειγμα.

104

Voice

Γα-λη-τσα-και-Δε - λα-γκρά-τσια-και-ας - μου-ρθει - συ - γκο - πή

Εικόνα 142 Επανάληψη α' μισού της β' ημιπεριόδου της γ' στροφής – χρήση περισσότερων glissandi.

Αναφορικά με την συνοδεία του πιάνου, παρατηρούνται διαφοροποιήσεις στο φθογγικό υλικό, κυρίως στο αριστερό χέρι όπου οι φθόγγοι που αποτελούνταν από δυο τέταρτα μετατρέπονται σε τέταρτο και δυο όγδοα. Επιπροσθέτως, χρησιμοποιούνται ποικίλματα όπως τρίλιες και arpeggiaturas στην μελωδική γραμμή που εκτελεί το δεξί χέρι του πιάνου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το πιάνο συνοδεύει την μελωδική γραμμή της φωνής εκτελώντας φθόγγους διαφορετικών αξιών από αυτές που χρησιμοποιεί η φωνή με αποτέλεσμα να δημιουργείται πολυρυθμία. Για παράδειγμα στα σημεία όπου το φωνητικό μέρος εξελίσσεται με συνεχόμενα τέταρτα, το πιάνο εκτελεί φθόγγους με τέταρτα παρεστιγμένα τα οποία ακολουθούνται από όγδοα. Στο παρακάτω παράδειγμα της παρτιτούρα αποτυπώνονται όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν.

86

Pno.

95

Pno.

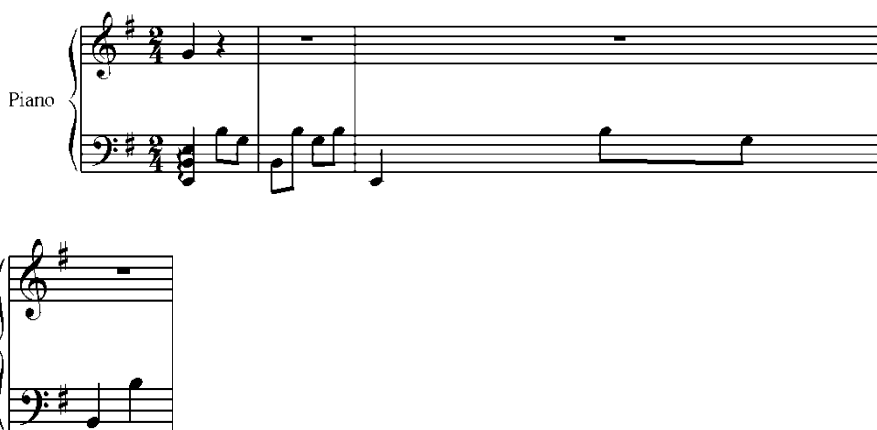
96

Pno.



Εικόνα 143 Απόσπασμα παρτιτούρας από τη συνοδεία του πιάνου, Β μέρος - γ' στροφή.

Μόλις ολοκληρωθεί η γ' στροφή, ακολουθούν τα ενδιάμεσα τέσσερα μέτρα τα οποία συνδέουν τις στροφές μεταξύ τους. Τα μέτρα αυτά στο συγκεκριμένο σημείο παρουσιάζονται διαφοροποιημένα έχοντας την εξής μορφή.



Εικόνα 144 Ενδιάμεσα μέτρα τα οποία οδηγούν στην δ' στροφή-παραλλαγμένο μοτιβικό υλικό.

Έπειτα, από την ολοκλήρωση των μέτρων αυτών, εισάγεται για τέταρτη και τελευταία φορά το Β μέρος το οποίο στο σημείο αυτό αποτελεί την δ' στροφή. Το μελωδικό υλικό του μέρους αυτού αποτυπώνεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

Voice

Mια - φού - ντω

Piano

Voice

ση - μια - φλό - γα που - ζω

Pno.

Voice

μέ - σα - στη - κα - ρδιά

Pno.

10

Voice

λες - και - μά - για - μου - χεις

Pno.

13

Voice

κά - νει - Φρα - γκο - συ - ρια

Pno.

16

Voice

νή - κυ - ρά λες - και

Pno.

19

Voice

μά - για - μου - χεις - κά - νει

Pno.

22

Voice

Φρα - γκο - συ - ρια - νή - κυ

Pno.

Εικόνα 145 Απόσπασμα από το μουσικό κείμενο του Β μέρους της δ' στροφής.

Παρατηρώντας τις παρτιτούρες από την δ' στροφή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί την στροφή με τις περισσότερες διαφοροποιήσεις αναφορικά με το φθογγικό υλικό. Πιο συγκεκριμένα, το φωνητικό μέρος εισάγεται ξανά ομοίως με την α' στροφή με *levare* αλλά αυτή τη φορά χρησιμοποιεί φθόγγους αξίας δύο δεκάτων έκτων. Επιπλέον η μελωδική γραμμή που εκτελεί η φωνή, για πρώτη φορά μέσα στο κομμάτι κάνει χρήση του φαινομένου της συγκοπής ενώ στο β' μισό της β' ημιπεριόδου ερμηνεύει φθόγγους αξίας τρίηχου δεκάτων έκτων. Στο παρακάτω απόσπασμα αποτυπώνονται όλα αυτά τα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά στοιχεία.

Voice
 25 ρά
 Pno.

Voice
 4
 Mia - φού - ντω
 ση - μια - φλό - γα που - χω
 μέ - σα - στη - κα - ρδιά
 λες - και - μά - για - μου - χεις
 κά - νει - Φρα - γκο - συ - ρια
 16
 νή - κυ - ρά λες - και
 3
 μά - για - μου - χεις - κά - νει

Voice

Φρα-γκο - συ - ρια - νή - κυ

Voice

ρά

Εικόνα 19 Απόσπασμα από την παρτιτούρα στην οποία απεικονίζεται η μελωδική γραμμή της φωνής- B μέρος, δ' στροφή.

Έπειτα, αναφορικά με την συνοδεία του πιάνου, δεν παρατηρούνται σε αυτή τη στροφή καθόλου ποικίλματα, ενώ η μελωδική γραμμή που εκτελείται από το δεξί χέρι του πιάνου ταυτίζεται με τις αξίες των φθόγγων που χρησιμοποιούνται από το φωνητικό μέρος (βλ. «εικόνα 18»).

Τέλος, έπειτα από την ολοκλήρωση του B μέρους της δ' στροφής, ακολουθούν τα ενδιάμεσα δύο μέτρα τα οποία οδηγούν στην επανέκθεση του A μέρους το οποίο αποτελεί το καταληκτικό τμήμα του κομματιού. Τα μέτρα αυτά παρουσιάζουν διαφοροποιημένο φθογγικό υλικό σε σχέση με τα αντίστοιχα μέτρα της β' στροφής. Το φθογγικό τους υλικό απεικονίζεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

Pno.

137

Pno.

138

Εικόνα 20 Ενδιάμεσα μέτρα τα οποία εισάγουν το Α' μέρος – καταληκτικό τμήμα.

Το καταληκτικό τμήμα Α', εισάγεται με *levare* φθόγγου αξίας ενός ογδού. Το φθογγικό υλικό του τμήματος αυτού αποτυπώνεται στο απόσπασμα του μουσικού κειμένου το οποίο παρατίθεται παρακάτω.

Piano

4

rit.

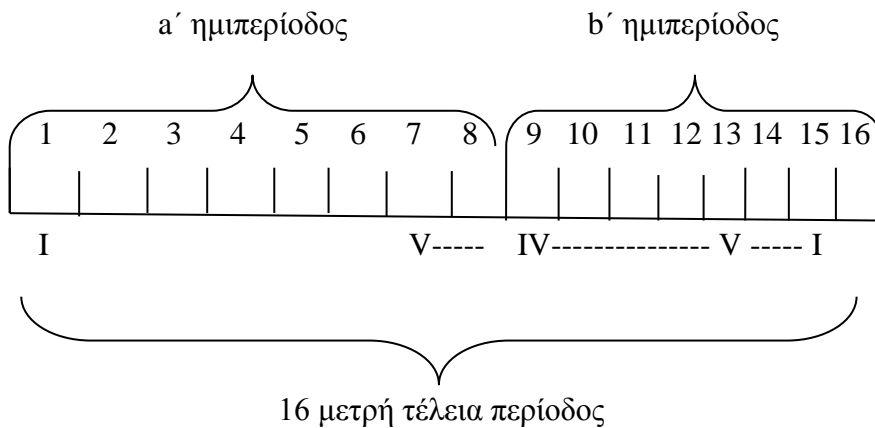
7

Παρατηρώντας το παραπάνω μουσικό παράδειγμα, διαπιστώνουμε πως το καταληκτικό τμήμα Α αποτελείται από μελωδικό υλικό μόνο της α΄ ημιπεριόδου το οποίο καταλήγει με ένα συνεχόμενο ποίκιλμα γύρω από την νότα “Μι”. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί πως στο Καταληκτικό τμήμα Α χρησιμοποιούνται οι δυναμικές *crescendo* κατά το α΄ μισό της α΄ ημιπεριόδου και *Decrescendo* στην ολοκλήρωση του δηλαδή κατά το β΄ μισό της α΄ ημιπεριόδου.

ii)

Αναφορικά με το αρμονικό υλικό της συγκεκριμένης επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής διαπιστώνονται τα εξής στοιχεία τα οποία προκύπτουν από τα παρακάτω σχεδιαγράμματα.

A ΜΕΡΟΣ=ΕΙΣΑΓΩΓΗ



-a' ημιπερίοδος-πτώση στην V (δεσπόζουσα)= Εισαγωγική ενότητα.

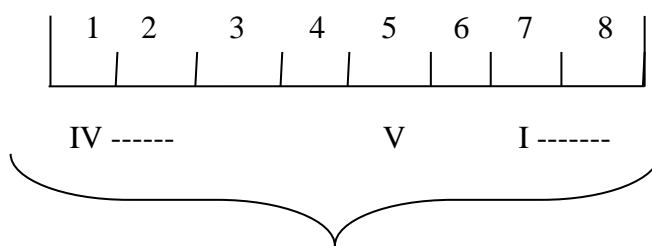
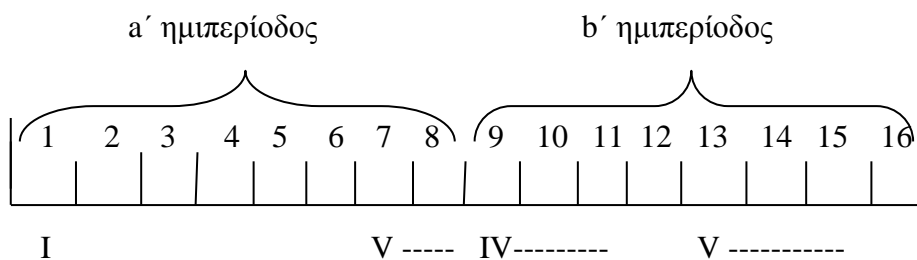
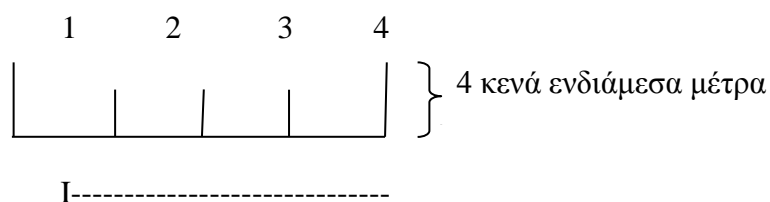
-b' ημιπερίοδος-πτώση στη τονική βαθμίδα= Απαντητική ενότητα.

Με βάση το παραπάνω σχεδιάγραμμα, παρατηρείται η συμμετρική δομή του Α μέρους. Τα πρώτα οκτώ μέτρα αποτελούν την a' ημιπερίοδο κατά την οποία πραγματοποιείται πτώση στην βαθμίδα της δεσπόζουσας V (εισαγωγική ενότητα) ενώ τα υπόλοιπα οκτώ μέτρα αποτελούν την b' ημιπερίοδο (απαντητική ενότητα). Κατά το a' μισό της b' ημιπεριόδου, αντί για τη βαθμίδα της δεσπόζουσας V, ο Χατζιδάκις κάνει χρήση της υποδεσπόζουσας IV η οποία ακολουθείται από την V κι έπειτα πραγματοποιείται πτώση στην τονική. Επομένως κατά την a' ημιπερίοδο χρησιμοποιείται το αρμονικό υλικό της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής το οποίο διαφοροποιείται στην b' ημιπερίοδο. Ωστόσο διατηρείται η συμμετρία

ανάμεσα στις δυο αυτές οκτάμετρες φράσεις οι οποίες συνθέτουν μια τέλεια 16μετρη περίοδο.

Έπειτα παρατίθεται το παρακάτω σχεδιάγραμμα στο οποίο αποτυπώνεται η αρμονική πορεία του Β μέρους.

Β ΜΕΡΟΣ=ΣΤΡΟΦΗ



Οκτάμετρη επανάληψη του πρώτου μισού της β' ημιπεριόδου

Εφόσον ολοκληρωθούν τα τέσσερα ενδιάμεσα μέτρα τα οποία ομοίως με την πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής, είναι βασισμένα στην τονική βαθμίδα I, ακολουθεί το Β μέρος. Είναι εμφανές από το παραπάνω σχεδιάγραμμα πως και στο Β μέρος ο Χατζιδάκις, κατά την α' ημιπερίοδο διατηρεί το αρμονικό υλικό της πρωτότυπης εκτέλεσης το οποίο όμως μεταβάλλεται κατά την β' ημιπερίοδο όπου προστίθεται η υποδεσπόζουσα IV βαθμίδα η οποία ακολουθείται στο β' μισό της από

την δεσπόζουσα. Εν συνεχεία ακολουθεί η επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου. Στην επανάληψη αυτή διατηρείται το αρμονικό υλικό της β' ημιπεριόδου αλλά στο τέλος της πραγματοποιείται πτώση στην τονική I βαθμίδα.

iii)

Στο σημείο αυτό θα ήταν σημαντικό να παραθέσουμε τους στίχους που χρησιμοποιούνται στην συγκεκριμένη επανεκτέλεση και να γίνει η αναφορά τυχόν διαφοροποιήσεων καθώς και προσθηκών ή παραλήψεων σε σχέση με την αρχική εκτέλεση της Φραγκοσυριανής.

Μια φούντωση μια φλόγα
που' χω μέσα στη καρδιά
λες και μάγια μου' χεις
κάνει Φραγκοσυριανή κυρά } x 2

Θα' ρθω για να σ' ανταμώσω
κάτω στην ακρογιαλιά
θα' θελα να με χορτάσεις
όλο χάδια και φιλιά } x 2

Θα σε πάρω να γυρίσω
Τα ρα ρι τι τα ρα ρα ρα ρα
Γαλητσά και Δελαγκράτσια
και ας μου' ρθει συγκοπή } x 2

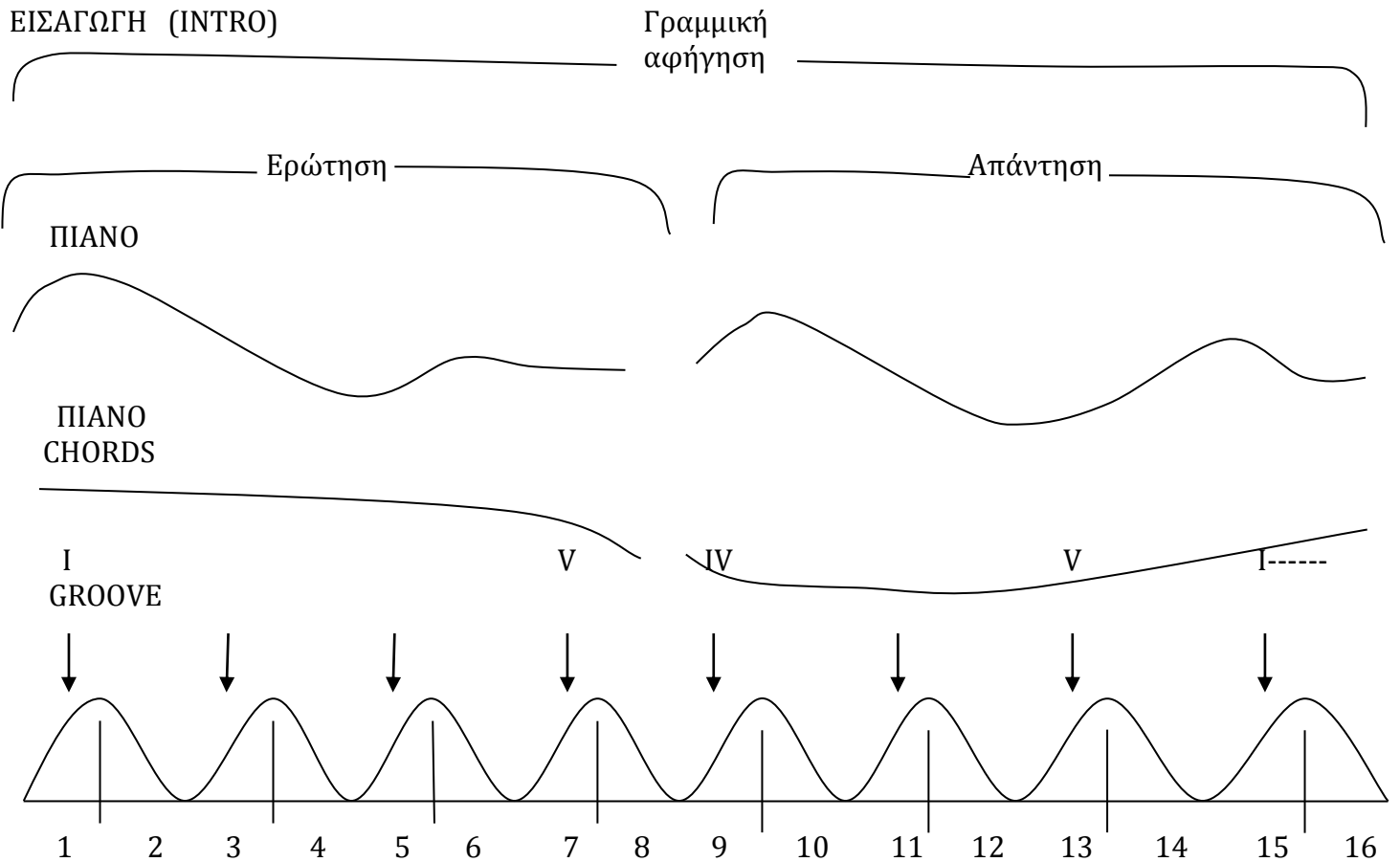
Μια φούντωση μια φλόγα
που χω μέσα στη καρδιά
λες και μάγια μου' χεις
κάνει Φραγκοσυριανή κυρά } x 2

Παρατηρείται αλλαγή ως προς το περιεχόμενο των στίχων της Φραγκοσυριανής από την ερμηνεύτρια της εν λόγω επανεκτέλεσης, Φλέρυ Νταντωνάκη. Πιο

συγκεκριμένα, αντί για «...και μάγια μου χεις κάνει» που ακούγεται από τον Μάρκο Βαμβακάρη στην πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής, παρατηρείται η προσθήκη της συλλαβής “λες” με αποτέλεσμα ο στίχος να παίρνει την μορφή «λες και μάγια μου ‘χεις κάνει» γεγονός το οποίο παρατηρείται και στην επανεκτέλεση του τραγουδιού από τον Γρηγόρη Μπιθικώτση (Δίσκος: « 45άρια») καθώς επίσης και στην επανεκτέλεση από τον Γιάννη Πουλόπουλο (Δίσκος: «45στροφές»). Επιπροσθέτως, αντί για την φράση θα ήθελα να με χορτάσεις, παρατηρείται η χρήση αποστροφού και ο στίχος παίρνει τη μορφή «θα ‘θελα να με χορτάσεις». Έπειτα, στην γ’ στροφή κατά την α’ ημιπερίοδο, αντί για «...θα σε πάρω να γυρίσω Φοίνικα Παρακοπή» η Φλέρυ Νταντωνάκη χρησιμοποιεί λεκτικά παίγνια, μελωδικά συλλαβίσματα μιμούμενη ενδεχομένως κελαηδίσματα πουλιών, που σαν νότες παίρνουν την θέση των κανονικών στίχων, δηλαδή των στίχων του αντίστοιχου σημείου της γ’ στροφής της πρωτότυπης εκτέλεσης. Επιπλέον, κατά την β’ ημιπερίοδο του Β μέρους της γ’ στροφής, αντί για «...Γαλησσά και Ντελαγκράτσια» που είναι οι στίχοι της πρωτότυπης εκτέλεσης παρατηρείται διαφοροποίηση στα τοπωνύμια αυτά ως εξής «...Γαλητσά και Δελαγκράτσια». Τέλος, στην τέταρτη και τελευταία στροφή της συγκεκριμένης επανεκτέλεσης, παρατηρείται η επανάληψη της πρώτης στροφής «...μια φούντωση μια φλόγα» αντί για τους στίχους της στροφής που εμφανίζονται σε αυτό το σημείο κατά την πρωτότυπη εκτέλεση «...στο Πατέλι στο Νηχώρι».

ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ RICHARD MIDDLETON

- Γραφική απεικόνιση του βασικού φθογγικού υλικού.

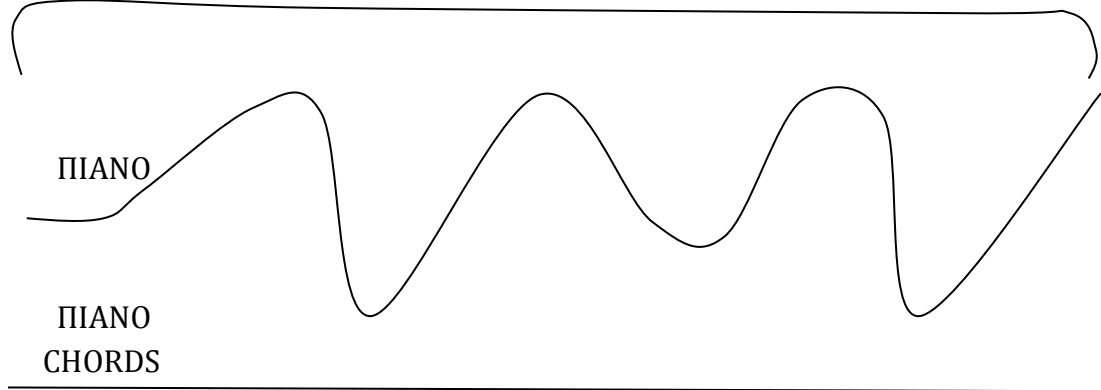


Παράδειγμα 1.

Piano Riff

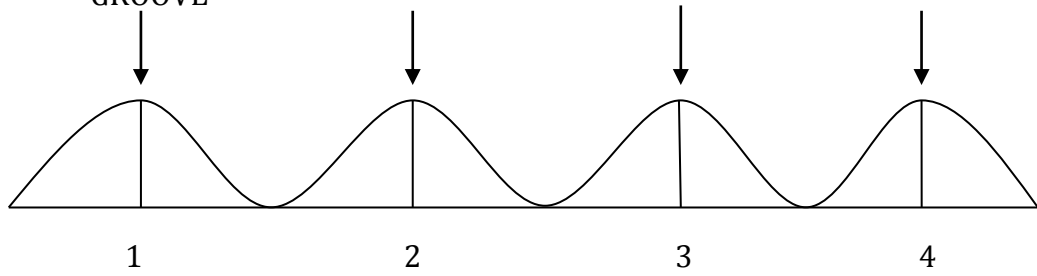


BRIDGE (ΓΕΦΥΡΑ)



I

GROOVE



Παράδειγμα 2.

Piano riff

15

Pno.

VERSE (Επανάληψη X2)

Γραμμική
αφήγηση

Αφηγηματική
αναπνοή

Ερώτηση1

Ερώτηση2

Απάντηση

Εισπνοή -----Εκπνοή Εισπνοή-----Εκπνοή Εισπνοή -----εκπνοή

VOCAL

1.Μια φούντωση μια φλόγα
έχω μέσα στη καρδιά

3.Θα σε πάρω να γυρίσω
Τα ρα ρι τι τα ρα ρα ρα ρα

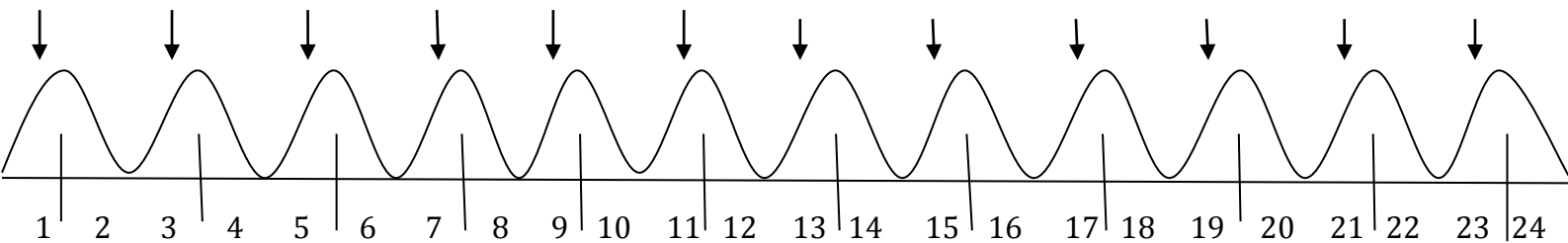
2.Θα 'ρθω να σε ανταμώσω
κάτω στην ακρογιαλιά

4.Μια φούντωση μια φλόγα
έχω μέσα στη καρδιά

PIANO
CHORDS

I ---- V IV ---- V ---- IV ---- V ---- I

GROOVE



Παράδειγμα 3.

Vocal riff



Παράδειγμα 4.

Piano riff



ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «Τα λειτουργικά» του Μάνου Χατζιδάκι είναι 03:43 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό είναι (beats per minute) είναι $\downarrow = 93$.

Άξιο αναφοράς είναι το ότι στην περίπτωση του Groove της επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής από τον συγκεκριμένο δίσκο, στο μέρος της εισαγωγής ρυθμική παρέμβαση τελείται στις θέσεις του 1^{ου}, 3^{ου}, 5^{ου}, 7^{ου} μέτρου δηλαδή ανά δυο μέτρα στο ισχυρό τους μέρος ενώ στη γέφυρα αλλάζει από τη στιγμή που εντοπίζεται παρέμβαση στην ροή του ρυθμού στο ισχυρό μέρος του καθένα από τα τέσσερα μέτρα. Στη περίπτωση του Groove που εμφανίζεται κατά την ανάλυση της διασκευής του εν λόγω τραγουδιού από τον δίσκο «Μάρκος ο δάσκαλός μας» υπό την επιμέλεια του Σταύρου Ξαρχάκου, συμβαίνει το ακριβώς αντίστροφο, δηλαδή πραγματοποιείται ρυθμική παρέμβαση στο ισχυρό μέρος του κάθε μέτρου κατά την εξέλιξη της

εισαγωγής του, ενώ στην γέφυρα τελείται παρέμβαση στην ροή του ρυθμού ανά δύο μέτρα στο ισχυρό μέρος τους δηλαδή στο ισχυρό μέρος του 1ου και του 3ου μέτρου. Στην εισαγωγή, τα accordi πλαισιώνονται από το πιάνο το οποίο είναι και το συνοδευτικό όργανο σε αυτήν την επανεκτέλεση. Στα πρώτα 8 μέτρα (οκτάμετρη φράση) η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 16μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια ερώτηση στην οκτάμετρη φράση και μια απάντηση στην οκτάμετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο οκτάμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Στην συνέχεια ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα που αποτελούν τη γέφυρα όπου όπως προαναφέρθηκε, στο σημείο αυτό, το Groove αλλάζει. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία πλαισιώνεται από το φωνητικό μέρος (vocal). Και σε αυτό το μέρος, όσον αφορά το Groove τελείται παρέμβαση στην ροή του ρυθμού στα ισχυρά μέρη των μέτρων 1, 3, 5, 7, 9 κ.ο.κ δηλαδή ανα δύο μέτρα στο ισχυρό μέρος τους. Η πρώτη οκτάμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη οκτάμετρη φράση και την Τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης. Η τρίτη οκτάμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου ότι περιέχει μοτιβικό και στιχουργικό υλικό της δεύτερης αλλά αλλάζει η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται πτώση στην τονική. Στην δεδομένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της discursive επανάληψης κατά την επανάληψη της δεύτερη οκτάμετρη φράσης στην στροφή του τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αντλώντας όλα τα στοιχεία που προκύπτουν από την λεπτομερή ανάλυση της εν λόγω επανεκτέλεσης εξάγονται ορισμένα συμπεράσματα. Πρόκειται για μια επανεκτέλεση αρκετά διαφορετική συγκριτικά με τις υπόλοιπες οι οποίες εξετάζονται

συγκρίνονται και αναλύονται στο συγκεκριμένο πόνημα. Αρχικά, η Φραγκοσυριανή στην εν λόγω επανεκτέλεση, αποδίδεται μέσα από μια ενορχήστρωση απλή και λιτή αποτελούμενη από μια φωνή και ένα πιάνο. Το ύφος, όπως έχει προαναφερθεί είναι πιο λυρικό και το στυλ ερμηνείας πιο ελεύθερο ρυθμικά, καθώς παρατηρείται χρήση ρυθμικών ελευθεριών “Rubato”. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθούν ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα τα οποία διέπουν το ερμηνευτικό στυλ της Φλέρυ Νταντωνάκη: Αφετηρία αυτών των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων αποτελεί το γεγονός ότι η Φλέρυ χρησιμοποιεί πολύ vibrato ειδικά κατά την ολοκλήρωση κάθε δίστιχου ενώ επίσης εκτελεί μακρόσυρτες συλλαβές στα τελειώματα των οκτάμετρων φράσεων. Επίσης κατά την εκτέλεση δυο γειτονικών φθόγγων χρησιμοποιεί ένα γλίστρημα στη φωνή “glissando”. Χαρακτηριστικά είναι τα όσα αναφέρει η Φλέρυ Νταντωνάκη σε συνέντευξη που παραχώρησε στον δημοσιογράφο Άγγελο Κουτσούκη, η οποία έλαβε χώρα στο σπίτι της. Η συνέντευξη αυτή δημοσιεύτηκε το 1995 στο μουσικό περιοδικό ονόματι “Δίφωνο». Συγκεκριμένα, αναφέρει στο ερώτημα «εάν έχει ερμηνεύσει λαϊκό και ρεμπέτικο ρεπερτόριο με πιο λυρικό τρόπο»:

Όταν συνάντησα το Μάνο Χατζιδάκι ήξερε ότι είχα μία βαθύτερη απασχόληση με την ερμηνεία και ταυτιστήκαμε πολύ στο γεγονός ότι έπαιρνα ένα λαϊκό τραγούδι και δεν το έλεγα λαϊκά, το έλεγα με τον δικό μου τρόπο. Με έκανε να νιώσω πως σωστά έκανα τη δική μου ερμηνεία. Βέβαια, ο ίδιος είχε εγκαθιδρύσει πια την ιδέα του λαϊκού τραγουδιού σε μια απόδοση πιο κλασική, πιο λυρική, οπότε ήταν εύκολο για μένα να είμαι λυρική στο λαϊκό τραγούδι, χωρίς να ντρέπομαι τι θα πουν οι γνήσιοι ρεμπέτες.

Ο Μάνος είχε μια ελευθερία και μέσα σ' αυτή την ελευθερία είχε και μια πειθαρχία κλασική, και με βοήθησε πολύ. Όλο το 1971 εργαστήκαμε στο σπίτι του και με ενθάρρυνε συνέχεια να αυτοσχεδιάζω. Θυμάμαι του έλεγα πόσο φοβάμαι μήπως βγει μια νότα ψεύτικη. Μου απαντούσε «μην ανησυχείς καθόλου, εφόσον ακούς και τη μία σου τη νότα, την ψεύτικη, αυτό σημαίνει ότι μπορείς να τα καταλάβεις όλα.

(Κουτσούκης 2017)

Με βάσει όλα αυτά τα στοιχεία θα μπορούσε να θεωρηθεί πως το ερμηνευτικό στυλ της Νταντωνάκη είναι ως ένα μεγάλο βαθμό επηρεασμένο από το μουσικό “ρεύμα” της δεκαετίας του ’65 «Νέο Κύμα» γεγονός το οποίο ενισχύεται και από την λιτότητα της ενορχήστρωσης που υπάρχει στα «Λειτουργικά» αλλά και από τη χρήση λεκτικών παιγνίων και συλλαβισμάτων που χρησιμοποιεί η Φλέρυ κατά την ερμηνεία της Φραγκοσυριανής (Μυλωνάς 1985, 172).

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το γεγονός ότι οι αξίες που χρησιμοποιούνται για να πλαισιώσουν την μελωδία είτε αναφορικά με την συνοδεία του πιάνου είτε όσον αφορά την μελωδική γραμμή που ακολουθεί η φωνή, δεν είναι ισάξιες και τοποθετημένες σε καθορισμένα σημεία μέσα στο μέτρο. Αυτό το γεγονός έχει ως αποτέλεσμα να ενισχύεται ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας που κατέχει η προσέγγιση του Μάνου Χατζιδάκι και της Φλέρυ Νταντωνάκη στην συγκεκριμένη επανεκτέλεση. Αυτό είναι ακόμη πιο ευδιάκριτο στα σημεία όπου το πιάνο συνοδεύει τη μελωδία της φωνής (συνήθως μια 3^η ψηλότερα) αντιχρονιστικά, δηλαδή τη στιγμή που η φωνή ερμηνεύει φθόγγους αξίας τετάρτων το πιάνο πλαισιώνει την μελωδία αυτή εκτελώντας φθόγγους αξίας τετάρτου και όγδοου παρεστιγμένου με αποτέλεσμα όπως έχει προαναφερθεί και προηγουμένως να δημιουργείται πολυρυθμία . Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται εκτεταμένα μέσα στο κομμάτι σε ακαθόριστα σημεία γεγονός που μας οδηγεί να πιστεύουμε πως δεν προηγήθηκε κάποιο προσχέδιο, ή κάποια παρτιτούρα υπό την μορφή “ οδηγού” , αλλά το κομμάτι είναι ένα αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμού όπου ο Μάνος Χατζιδάκις όπως αναφέρεται και στα ιστορικά στοιχεία της εργασίας του επάνω στο ρεμπέτικο, κάθισε στο πιάνο και συνόδευσε την Φλέρυ Νταντωνάκη η οποία με την ξεχωριστή της ερμηνεία έκανε την διαφορετική αυτήν προσέγγισή της στο γνωστό κομμάτι του Μάρκου “Φραγκοσυριανή”.

3.1.8 «12 ΜΕΡΕΣ ΣΤΗΝ JAMAICA». LOCOMONDO – 2005



Εικόνα 146 Φωτογραφία από το εξώφυλλο του δίσκου «12 μέρες στην Jamaica» των LOCOMONDO

Πηγή: http://www.musiccorner.gr/images/mbi/cd_locomondo_02b.jpg

Οι Locomondo είναι ένα συγκρότημα αποτελούμενο από 7 μέλη. Πρόκειται για ένα καλά οργανωμένο μουσικό σχήμα το οποίο κατέχει άριστα τη γνώση του Reggae και Ska χώρου και “τρέφει” ιδιαίτερη αγάπη για τις εξωτικές αυτές μουσικές. Ένα μεγάλο κομμάτι του δίσκου «12 μέρες στη Jamaica» των Locomondo, ηχογραφήθηκε στο “Νησί της Reggae” την Jamaica (Βογιατζής 2005). Κατά την ηχογράφιση του δεύτερου CD τους συμμετείχαν αρκετοί Τζαμαϊκανοί κρουστοί καθώς και πολλοί τοπικοί τραγουδιστές. Επιπλέον αναγράφεται ότι στην ηχογράφιση ήταν παρόντες κάποιοι από του μουσικούς που συνόδευαν τον Bob Marley (Ζέρβας 2007).

Συγκεντρώνοντας αυτές τις πληροφορίες κι έπειτα από αρκετή και προσεκτική ακρόαση, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η διασκευή της Φραγκοσυριανής από τους Locomondo προκύπτει έπειτα από τις επιρροές ως ένα μεγάλο βαθμό από στοιχεία της μουσικής Reggae τόσο στην ενορχήστρωση, όσο και στην ερμηνεία. Τέλος, σχετικά με την συγκεκριμένη δισκογραφική δουλειά των Locomondo

αναγράφονται στο Δελτίο τύπου της musiccorner.gr τα εξής «Είναι μόλις το δεύτερο cd τους κι όμως οι Locomondo είχαν τη τιμή να το ηχογραφήσουν στην Τζαμάικα, με παρέα μουσικών από τη μαγική εκείνη ομάδα του Bob Marley, αλλά και σε studio εξαιρετικών προδιαγραφών! Το μοναδικό ίσως group στην Ελλάδα που ασχολείται αμιγώς με reggae μουσική, κυκλοφόρησε ένα απόλυτα καλοκαιρινό album, με ήχους που μας πάνε κατ' ευθείαν ... παραλία! Το τραγούδι που με έκανε να “κολλήσω” και να το ακούω ξανά και ξανά, ήταν η αθάνατη “Φραγκοσυριανή” σε Latin όμως εκδοχή! Πολύ καλή Διασκευή , που δίνει μια νέα διάσταση στο πιο “ζακουστό” τραγούδι του Μάρκον Βαμβακάρη.» (Ζέρβας 2007).

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Η Διασκευή βασίζεται στη τετραμερή φόρμα A – B – Γ – Α', ενώ δεν παρατηρείται διαφοροποίηση ως προς την αρχική τονικότητα, δηλαδή παραμένει στη Σολ ελάσσονα. Παρατηρείται ωστόσο διαφοροποίηση ως προς το μέτρο του τραγουδιού. Παρά το γεγονός ότι η πρωτότυπη εκτέλεση κάνει χρήση του μέτρου 2/4 κατά την επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τους Locomondo χρησιμοποιείται το μέτρο 4/4. Όσον αφορά τις επαναλήψεις των μερών της φόρμας, το A επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές, το B μέρος επίσης, τέσσερις, το Γ μέρος δυο φορές και το Α' μια. Εντοπίζεται επίσης διαφορά και ως προς την ενορχήστρωση του κομματιού. Το μπουζούκι το οποίο στις περισσότερες επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής κατέχει τον ρόλο του σολιστικού οργάνου στην συγκεκριμένη Διασκευή δεν υφίσταται καν σαν όργανο της ενορχήστρωσης. Τον ρόλο του ωστόσο τον πλαισιώνει η ηλεκτρική κιθάρα της οποίας ο ρόλος είναι τριπλός δηλαδή συνοδευτικός σολιστικός και ρυθμικός. Το ρυθμικό κομμάτι επίσης υποστηρίζεται από τα κρουστά. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται για την περάτωση της εν λόγω διασκευής είναι η Ηλεκτρική κιθάρα, τα πλήκτρα (keyboards) τα κρουστά και το ηλεκτρικό μπάσο.

Για την καλύτερη κατανόηση του μουσικολογικού υλικού της συγκεκριμένης διασκευής της Φραγκοσυριανής από τους Locomondo και εφόσον το στυλ της μουσικής που ακολουθούν είναι η Reggae, θα ήταν σημαντικό να αναφερθούν κάποια χαρακτηριστικά γνωρίσματα που διέπουν αυτό το στυλ μουσικής σύμφωνα με τα όσα αναφέρει σχετικά με την Reggae ο Reuben Raman σε σχετικό του εγχειρίδιο (2015).

5 ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ REGGAE

1.ΦΩΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Δεδομένου ότι η Reggae προέρχεται από τη Jamaica η Τζαμαϊκανή προφορά είναι εμφανής στις περισσότερες περιπτώσεις Reggae κομματιών. Το φωνητικό στυλ που διέπει την Reggae συνδέεται με στοιχεία τα οποία βγάζουν μια βαθιά αίσθηση εχθρότητας και αγωνιστικότητας τα οποία θα μπορούσαν να εκφράσουν την ανάγκη για ισότητα και για επιβίωση.

2. ΤΕΜΠΟ ΚΑΙ ΜΕΤΡΑ

Μια αξιόλογη ποσότητα Reggae τραγουδιών, συντίθεται χρησιμοποιώντας τα μέτρο 4/4. Σε αυτές τις περιπτώσεις αξίζει να σημειωθεί ότι δίνεται μεγάλη έμφαση στο backbeat δηλαδή στον 2 και 4 χτύπο οι οποίοι αποτελούν τα ατόνιστα μέρη του μέτρου. Ο μέσος όρος των Reggae κομματιών χρησιμοποιεί tempo το οποίο κυμαίνεται μεταξύ 80 – 110 bpm, ελαφρώς βραδύτερος από τα συνηθισμένα εμπορικά pop τραγούδια. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι ότι η Reggae έχει ένα ισχυρό groove το οποίο έχει νόημα μόνο με βραδύτερα tempi.

3.ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗ

Η μουσική Reggae χρησιμοποιεί παρόμοια όργανα με άλλα pop μουσικά κομμάτια που υπάρχουν στην Αμερική. Τα όργανα που αποτελούν το θεμέλιο ενός τραγουδιού Reggae είναι τα τύμπανα, το ηλεκτρικό μπάσο, η ηλεκτρική κιθάρα και τα πλήκτρα. Ωστόσο, με την πάροδο των χρόνων, άλλα όργανα όπως τα πνευστά και δη τα χάλκινα πνευστά καθώς και τα Αφροκουβανέζικα κρουστά έχουν εισαχθεί στην Reggae μουσική για να εμπλουτίσουν το είδος αυτό.

4.ΑΡΜΟΝΙΑ

Οι αρμονίες που χρησιμοποιούνται ως επί το πλείστον στα Reggae τραγούδια είναι αρκετά απλές. Τα περισσότερα accordi ακολουθούν κοινά αρμονικά “μοντέλα” όπως για παράδειγμα I – V – VI – IV όπου στη τονικότητα της Ντο μείζονα αντιστοιχούν στις συγχορδίες Ντο(Cmaj)–Σολ(Gmaj) – Λα(Amin) – Φα (Fmaj). Η συγκεκριμένη αλληλουχία συγχορδιών χρησιμοποιείται για παράδειγμα, στο « No woman no cry» του Bob Marley.

5.ΡΥΘΜΟΣ

Τα πάντα για το Reggae έχουν να κάνουν με τον ρυθμό. Θα μπορούσε κάποιος να ξεχωρίσει έναν Reggae ρυθμό από κάποιον άλλο, από τα ρυθμικά του μοτίβα. Η Reggae χρησιμοποιεί πολλά ρυθμικά μοτίβα τα οποία παρουσιάζουν τα accordi στις άρσεις (offbeat) δημιουργώντας το φαινόμενο του αντιχρονισμού. Αυτές οι συγχορδίες συνήθως κάνουν χρήση Staccato άρθρωσης και πλαισιώνονται από τη κιθάρα και τα πλήκτρα. Με αυτό τον τρόπο δίνεται η αίσθηση της “ κούνιας” με ανάποδο τονισμό (αναπνέει στο ένα και...). Ένα άλλο ρυθμικό σχήμα που χρησιμοποιείται στην Reggae είναι το “One Rhythm Drop”. Σε αυτό το ρυθμικό σχήμα αναλαμβάνει ένα όργανο να κρατάει το 3 για να δημιουργεί μαζί με τα κρουστά που παίζουν κανονικά, το φαινόμενο της πολυρυθμίας. Το μπάσο, εκτελεί μελωδικά σχήματα τα οποία επαναλαμβάνονται σαν σταθερά μελωδικά “μοντέλα” loops. Αρκετές φορές δημιουργούνται στις μελωδικές γραμμές που εκτελεί το ηλεκτρικό μπάσο, άλματα 8vas (Reuben 2015).

Πριν από την εμφάνιση του μέρους A εμφανίζεται ένα εισαγωγικό τμήμα το οποίο πλαισιώνεται από accordi της ηλεκτρικής κιθάρας τα οποία είναι βασισμένα στην Σολ ελάσσονα δηλαδή στην τονική βαθμίδα και από τα κρουστά. Στην ουσία πρόκειται για ένα μέρος αποτελούμενο από μία οκτάμετρη φράση η οποία αποτελεί σύνθεση των Locomondo και λειτουργεί σαν προοίμιο για το εισαγωγικό A μέρος. Το μέρος αυτό αποτυπώνεται στην παρακάτω παρτιτούρα.

ΦΡΑΓΚΟΣΥΡΙΑΝΗ

Βαμβακάρης

LOCOMONDO

Musical score for the first system, featuring Maracas, Drum Set, Electric Guitar, Electric Bass, and Clavichord. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Maracas part has a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The Drum Set part is mostly silent. The Electric Guitar part plays a series of chords. The Electric Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Clavichord part is mostly silent.

Musical score for the second system, featuring Mrcs., D. S., E.Gtr., E.B., and Clvd. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Mrcs. part has a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The D. S. part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The E.Gtr. part plays a series of chords. The E.B. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Clvd. part is mostly silent.

Mrcs. 2
8

D. S. 8

E. Gtr. 8

E.B. 8

Clvd. 8

The image shows a musical score for the introduction of 'Locomondo'. It consists of five staves: Mrcs. (Maracas), D. S. (Drum Set), E. Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and Clvd. (Clavichord). The Mrcs. staff has a single bar with a double bar line. The D. S. staff has a single bar with a double bar line and a 'δ' symbol above it. The E. Gtr. staff has a single bar with a double bar line, a 'δ' symbol above it, and a triplet of eighth notes. The E.B. and Clvd. staves have single bars with double bar lines.

Εικόνα 147 Προεισαγωγικό τμήμα (το τμήμα το οποίο προηγείται του Α μέρους και αποτελεί σύνθεση των Locomondo)

Όπως φαίνεται και στο παραπάνω απόσπασμα του μουσικού κειμένου, οι μαράκες εκτελούν το σταθερό ρυθμικό σχήμα

Maracas 4
4

The image shows a musical notation for Maracas in 4/4 time. It consists of a single bar with a double bar line. The notation is: a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter rest.

Η ηλεκτρική κιθάρα εκτελεί accordi βασισμένα στην τονική βαθμίδα δηλαδή στην Σολ ελάσσονα αλλά με αντιχρονισμό⁷ (offbeat ή contrattempo)(βλ. σχ. στοιχειώδη χαρακτηριστικά της Reggae).

Electric Guitar

The image shows a musical notation for Electric Guitar in 4/4 time. It consists of a single bar with a double bar line. The notation is: a quarter rest, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter rest.

Εικόνα 148 τα accordi που εκτελεί η ηλεκτρική κιθάρα-φαινόμενο αντιχρονισμού, Α μέρος.

Το ηλεκτρικό μπάσο εκτελεί φθόγγους τεσσάρων ογδών βασισμένους στην τονική βαθμίδα ενώ στο τελευταίο φθόγγο μετά τα όγδοα παρατηρείται η χρήση glissando

Electric Bass

The image shows a musical notation for Electric Bass in 4/4 time. It consists of a single bar with a double bar line. The notation is: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Εικόνα 149 μελωδικό μοτίβο που εκτελείται από το ηλεκτρικό μπάσο.

Έπειτα από ένα break το οποίο εκτελείται από τα τύμπανα στο μέτρο 7 προς μέτρο 8

⁷ Αντιχρονισμός είναι το φαινόμενο κατά το οποίο στο ισχυρό μέρος ενός μέτρου ή στην ισχυρή του υποδιαίρεση υπάρχει παύση ενώ στο ασθενές υπάρχει φθόγγος με αποτέλεσμα να τονίζονται τα ασθενή μέρη του (Καλομοίρης 1991, 34)

Εικόνα 150 Break το οποίο εκτελούν τα τύμπανα-εισόδος Α μέρους.

την εμφάνιση του πραγματοποιεί το Α μέρος το οποίο ουσιαστικά αποτελεί την εισαγωγή της διασκευασμένης Φραγκοσυριανής. Παρακάτω παρατίθεται ένα απόσπασμα από την παρτιτούρα του Α μέρους.

The image shows a musical score for measures 16-18. It includes five staves: Mrcs. (drums), D. S. (drum set), E. Gtr. (electric guitar), E. B. (electric bass), and Clvd. (clavichord). The guitar part features a melodic line with triplets and a second octave indicated by a dashed line and '2^{da}'.

Εικόνα 151 Απόσπασμα από το μουσικό κείμενο του Α μέρους.

Όπως μπορούμε να διακρίνουμε από το παραπάνω απόσπασμα του μουσικού κειμένου του Α μέρους, η ηλεκτρική κιθάρα εκτελεί τη βασική μελωδία της εισαγωγής αλλά αντί για φθόγγους αξίας ογδών, κάνει χρήση φθόγγων αξίας 3ηχων ογδού εκ των οποίων το δεύτερο όγδοο έχει παύση, όπως φαίνεται στο παρακάτω μουσικό παράδειγμα.

The image shows a musical notation example consisting of four groups of three eighth notes each, with a '3' above each group, indicating a triplet. The notes are beamed together.

Εικόνα 152 Ρυθμικό «μοντέλο» το οποίο χρησιμοποιεί η ηλ. κιθάρα κατά την εξέλιξη του Α εισαγωγικού μέρους.

Με αυτόν τον τρόπο εκτέλεσης της μελωδικής γραμμής από την ηλ. Κιθάρα δίνεται η αίσθηση του παρεστιγμένου που χρησιμοποιείται στη μουσική Reggae η οποία σε συνδυασμό με τα accordi που εκτελούνται από τα πλήκτρα με το φαινόμενο του αντιχρονισμού, συνθέτουν ένα τέλειο Reggae ρυθμικό αποτέλεσμα (βλ. σχ. στοιχειώδη χαρακτηριστικά της Reggae).

Τα τύμπανα χρησιμοποιούν ένα σταθερό ρυθμικό σχήμα το οποίο έχει την εξής μορφή

Εικόνα 153 Ρυθμικό σχήμα που εκτελούν τα τύμπανα.

Αφότου ολοκληρωθεί το Α μέρος, εισάγεται το Β τμήμα το οποίο αποτελεί την α' στροφή. Αξίζει να σημειωθεί πως τα ενδιάμεσα κενά μέτρα παραλείπονται σε αυτήν τη διασκευή. Παρακάτω παρατίθενται οι παρτιτούρες στις οποίες απεικονίζεται το Β μέρος της α' στροφής.

5

Mres.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Clvd.

5

2

10

Mres.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Clvd.

10

10

Εικόνα 154 Β μέρος το οποίο αποτελεί την α' στροφή.

Με βάση τις παραπάνω παρτιτούρες μπορούμε να διακρίνουμε τα εξής: Αρχικά, η ηλεκτρική κιθάρα απουσιάζει σαν όργανο κατά την εξέλιξη της α' στροφής. Το φωνητικό μέρος εισάγεται με φθόγγους αξίας δυο τετάρτων εκ των οποίων το πρώτο τέταρτο βρίσκεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου και το δεύτερο στο ασθενές, ωστόσο δεν θα μπορούσαν οι φθόγγοι αυτοί να θεωρηθούν ελλιπές μέτρο, απλά η φωνή ξεκινάει να ερμηνεύει το στιχουργικό υλικό στο δεύτερο μισό του μέτρου. Καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης του Β μέρους της α' στροφής η μελωδική γραμμή που

ακολουθεί το φωνητικό μέρος πλαισιώνεται από φθόγγους οι οποίοι χρησιμοποιούν το φαινόμενο της συγκοπής⁸ όπως φαίνεται στο παρακάτω μουσικό απόσπασμα.

The image shows a musical score for a voice part. It consists of three staves. The first staff is labeled 'Voice' and shows a melodic line in 4/4 time with a key signature of two flats. The second and third staves show accompaniment for the voice part, with the second staff starting at measure 5 and the third at measure 10. The melody features syncopation, with notes starting on the off-beats.

Εικόνα 155 Μελωδική γραμμή που ακολουθεί η φωνή - Β μέρος, α' στροφή.

Τα τύμπανα ακολουθούν σταθερό ρυθμικό σχήμα ομοίως με το Α μέρος. Οι μαράκες εκτελούν το ρυθμικό σχήμα που εκτελούσαν και κατά το προεισαγωγικό τμήμα.

The image shows a musical score for Maracas. It consists of a single staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The rhythm is indicated by vertical lines and dots, showing a steady pattern of eighth notes.

Εικόνα 156 Ρυθμικό σχήμα που εκτελούν οι Μαράκες.

Τα πλήκτρα εκτελούν συγχορδίες ακολουθώντας το φαινόμενο του αντιχρονισμού ενώ αξίζει να σημειωθεί πως τόσο στα πλήκτρα όπου χρησιμοποιείται ο ήχος Hammond όσο και στην Ηλεκτρική κιθάρα, παρατηρείται η έντονη χρήση του εφέ “Reverb” με αποτέλεσμα να δίνεται η αίσθηση της ηχούς – echo. Τέλος το ηλεκτρικό μπάσο εκτελεί φθόγγους των οποίων οι αξίες είναι τέσσερα όγδοα και δυο τέταρτα σχηματίζοντας συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα σε κάθε μέτρο, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα.

The image shows a musical score for Electric Bass. It consists of three staves, all in 4/4 time with a key signature of two flats. The first staff is labeled 'Electric Bass' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second and third staves show accompaniment for the electric bass part, with the second staff starting at measure 5 and the third at measure 10. The rhythm is consistent across all staves, featuring a steady pattern of eighth notes.

Εικόνα 157 Φθογγικό υλικό το οποίο επεξεργάζεται το ηλεκτρικό μπάσο – Β μέρος, α' στροφή.

⁸Συγκοπή ονομάζεται το φαινόμενο κατά το οποίο το ασθενές μέρος ενός μέτρου ενώνεται με σύζευξη διαρκείας με το ισχυρό μέρος του μέτρου. Οι συγκοπές δημιουργούν “τονισμούς” σε μέρη του μέτρου που αλλιώς θα ήταν ατόνια (Καλομοίρης 1991, 34)

Εφόσον ολοκληρωθεί το Β μέρος της α' στροφής, ακολουθεί το Α μέρος κατά το οποίο δεν παρατηρούνται αλλαγές. Έπειτα εισάγεται το Β μέρος το οποίο ουσιαστικά αποτελεί την β' στροφή.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of six staves: Maracas, Drum Set, Electric Guitar, Electric Bass, Clavichord, and Voice. The second system consists of six staves: Mrs., D. S., E. Gtr., E. B., Clvd., and a vocal line. The music is written in 4/4 time and B-flat major. The first system shows the initial part of the piece, with the voice line starting in the second measure. The second system begins with a measure marked with a '5' above the staff, indicating a fifth measure. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and melodic lines for each instrument and voice part.

Εικόνα 158 Μουσικό απόσπασμα από το Β μέρος της β' στροφής.

Αξίζει να σημειωθεί πως, ουσιαστικά δεν παρατηρούνται αλλαγές κατά την εξέλιξη της β' στροφής με εξαίρεση την προσθήκη της ηλεκτρικής κιθάρας. Πιο συγκεκριμένα, η ηλεκτρική κιθάρα εκτελεί μελωδικές γραμμές όπως αυτές αποτυπώνονται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

Εικόνα 159 Μελωδική γραμμή που εκτελεί η ηλ. Κιθάρα – Β μέρος, β' στροφή.

Είναι εμφανές ότι ακόμη και στις σύντομες μελωδικές φράσεις τις οποίες εκτελεί η ηλεκτρική κιθάρα στο σημείο αυτό, ακολουθεί το φαινόμενο του αντιχρονισμού ενισχύοντας ακόμη περισσότερο τον ρυθμικό χαρακτήρα της Reggae τον οποίο κατέχει το κομμάτι. Επιπλέον χρησιμοποιείται η άρθρωση staccato προκειμένου να αποδοθούν η μελωδικές αυτές φράσεις της ηλεκτρικής κιθάρας στοιχείο που διέπει τον ρυθμό και την μελωδία της Reggae (Reuben 2015).

Εφόσον ολοκληρωθεί το Β μέρος της β' στροφής ακολουθεί το Α μέρος το οποίο δεν παρουσιάζει διαφοροποιήσεις ούτε σε αυτή την επανάληψη. Έπειτα εισάγεται το Β

μέρος το οποίο αποτελεί την γ' στροφή. Αξίζει να σημειωθεί πως δεν παρατηρούνται αλλαγές στο μελωδικό υλικό της στροφής αυτής σε σχέση με την προηγούμενη. Το ίδιο συμβαίνει και με το A εισαγωγικό μέρος που ακολουθεί το οποίο οδηγεί με τη σειρά του στην επόμενη επανάληψη του B μέρους που ουσιαστικά αποτελεί την δ' στροφή. Στην στροφή αυτή συμβαίνει το εξής: Ενώ δεν παρατηρούνται αλλαγές σε μοτιβικό και ρυθμικό επίπεδο, αφότου ολοκληρωθεί το B μέρος της τέταρτης στροφής εισάγεται χωρίς να πραγματοποιηθεί πτώση, ένα επιπλέον τμήμα το οποίο αποτελεί σύνθεση των Locomondo. Παρακάτω παρατίθεται ένα απόσπασμα από το μουσικό κείμενο στο οποίο απεικονίζεται η δ' στροφή μαζί με το συγκεκριμένο επιπλέον τμήμα.

The musical score for the 4th system consists of six staves. The top staff is for Maracas, showing a rhythmic pattern of quarter notes with rests. The second staff is for Drum Set, featuring a consistent pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The third staff is for Electric Guitar, with a melodic line in the treble clef. The fourth staff is for Electric Bass, with a melodic line in the bass clef. The fifth staff is for Clavichord, showing a series of chords in the treble clef. The sixth staff is for Voice, with a melodic line in the treble clef. The system is marked with a '5' at the beginning and end of each staff.

2

10

Mrs. 

D. S. 

E.Gtr. 

E.B. 

Clvd. 

10 

γιατι μ'αρέσεις πολύ Φραγκοσυριανή

15


Mrs. 

D. S. 

E.Gtr. 

E.B. 

Clvd. 

15 

σεγουςτάρω πολύ Φραγκοσυριανή απ'όταν σ'είχα πρώτο δει Φραγκοσυριανή τότε στο'χα πει

20

Mrs.

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Clvd.

Φραγκοσυριανή κατω στη Παρακοπή Φραγκοσυριανή πήγα να πάθω ανακοπή Φραγκοσυριανή

25

Mrs.

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Clvd.

Γιατί μ'αρέσεις πολυ Φραγκοσυριανή Φραγκοσυριανή Φραγκοσυριανή

4

30

Mrs.

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Clvd.

32

Mrs.

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Clvd.

The image shows a musical score for measures 33 to 37. The score includes parts for Mres. (Measures Rest), D. S. (Drum Set), E. Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), Clvd. (Clavichord), and a vocal line. The key signature is one flat (B-flat). The D. S. part shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits. The E. Gtr. part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 37. The Clvd. part consists of chords and rests. The vocal line is mostly rests.

Εικόνα 160 δ' στροφή η οποία ενώνεται με το επιπλέον τμήμα το οποίο αποτελεί σύνθεση των Locomondo.

Παρατηρώντας τις παραπάνω παρτιτούρες διακρίνουμε τα εξής στοιχεία: Αρχικά είναι εμφανές πως η τέταρτη στροφή, με εξαίρεση το στιχουργικό υλικό το οποίο μεταβάλλεται από στροφή σε στροφή, παραμένει όμοια με τις προηγούμενες τουλάχιστον όσον αφορά το μελωδικό και το αρμονικό της περιεχόμενο. Η διαφορά παρατηρείται στο επιπλέον τμήμα το οποίο διαδέχεται την δ' στροφή κατά το οποίο διατηρούνται τα ρυθμικά “μοντέλα” τα οποία εκτελούνται από τα τύμπανα και τις μαράκες, οι συγχορδίες που εκτελούνται από τα πλήκτρα παρουσιάζονται ομοίως με τις προηγούμενες στροφές στα ασθενή μέρη του μέτρου δηλαδή στο 2 και στο 4, αλλά μεταβάλλεται ο ρόλος της ηλεκτρικής κιθάρας. Η ηλεκτρική κιθάρα στο σημείο αυτό εκτελεί μελωδικές γραμμές οι οποίες πλαισιώνουν την μελωδία που ερμηνεύει η φωνή αντιστικτικά, με έναν τρόπο που θυμίζει αντίθεμα, ενώ οι μελωδικές φράσεις οι οποίες επεξεργάζεται, δεν αποτελούν απλά μοτίβα αποτελούμενα από τρεις νότες, όπως συμβαίνει στην β', γ' και δ' στροφή.

The image shows a musical score for measures 15 to 20. It features two parts for E. Gtr. (Electric Guitar). The first part starts at measure 15 and shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second part starts at measure 20 and shows a more complex melodic line with triplets and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat).



Εικόνα 161 Μελωδική γραμμή ηλεκτρικής κιθάρας η οποία συνοδεύει με αντιστικτικό τρόπο την μελωδία της φωνής, επιπλέον τμήμα – δ' στροφή.

Επιπροσθέτως, κατά το τμήμα αυτό οι Locomondo έχουν προσθέσει επιπλέον στίχους οι οποίοι δεν υπάρχουν στην πρωτότυπη εκτέλεση, ωστόσο το περιεχόμενο των στίχων αυτών θα εξεταστεί και θα αναλυθεί παρακάτω. Έπειτα αφού ολοκληρωθεί το επιπλέον τμήμα αυτό, ακολουθούν τέσσερα μέτρα κατά τα οποία η ενορχήστρωση “αδειάζει” και το φθογικό υλικό επεξεργάζεται μόνο από τα κρουστά και τα accordi των keyboards (πλήκτρων) τα οποία εκτελούνται μια οκτάβα ψηλότερα όπως παρουσιάζονται στο παρακάτω απόσπασμα.

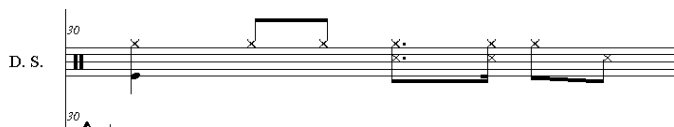
5

Εικόνα 162 Απόσπασμα από τα ενδιάμεσα 4 μέτρα τα οποία οδηγούν στην επανάληψη του Α' τμήματος με τα μοτιβικά στοιχεία του Α της πρωτότυπης.

Όπως είναι εμφανές και από την παραπάνω παρτιτούρα, το ρυθμικό μοτίβο των τυμπάνων διαφοροποιείται και από το παρακάτω μοτίβο της εικόνας 18

Εικόνα 163 Ρυθμικό μοτίβο το οποίο εκτελούν τα τύμπανα.

μετατρέπεται σε ρυθμικό μοτίβο που έχει την μορφή του ρυθμικού σχήματος το οποίο απεικονίζεται στο παρακάτω παράδειγμα.



Εικόνα 164 Διαφοροποιημένο ρυθμικό μοτίβο που εκτελούν τα τύμπανα, δ' στροφή- ενδιάμεσα μέτρα.

Στη συνέχεια επανεμφανίζεται το Α μέρος το οποίο όμως σε αυτό το σημείο παρουσιάζει μοτιβικά στοιχεία του αντίστοιχου τμήματος της πρωτότυπης εκτέλεσης. Παρακάτω παρατίθεται ένα απόσπασμα του μουσικού κειμένου του τμήματος αυτού.

The image shows a musical score for five instruments: Mrcs., D. S., E.Gtr., E.B., and Clvd. The score is in 2/8 time and consists of two measures. The Mrcs. part has a simple rhythmic pattern. The D. S. part has a more complex rhythmic pattern with 'x' marks above some notes. The E.Gtr. part has a melodic line with triplets and a 7-measure rest. The E.B. part has a bass line with eighth notes. The Clvd. part has a simple harmonic accompaniment.

12

Mrcs.

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Clvd.

16

Mrcs.

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Clvd.

3

Εικόνα 165 Α' τμήμα το οποίο περιέχει μοτιβικά στοιχεία του αντίστοιχου τμήματος της πρωτότυπης εκτέλεσης.

Στο σημείο αυτό τα τύμπανα ακολουθούν το διαφοροποιημένο ρυθμικό σχήμα

Εικόνα 166 Διαφοροποιημένο ρυθμικό σχήμα το οποίο εκτελούν τα τύμπανα στο καταληκτικό Α' μέρος.

κατά το οποίο τα κρουστά παρουσιάζονται σαν να εκτελούν “breaks” στο τελείωμα κάθε μέτρου. Ουσιαστικά αποτελούν μια δεύτερη εκδοχή περισσότερο διανθισμένη σε σχέση με το αρχικό ρυθμικό σχήμα που εκτελούν. Με αυτό τον τρόπο αποτυπώνεται ενορχηστρωτικά η κορύφωση του κομματιού η οποία σε συνδυασμό με

τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας οδηγούν σταδιακά στο φινάλε του κομματιού. Το φινάλε του κομματιού σηματοδοτείται από την επανάληψη της β' ημιπεριόδου του Α' τμήματος.

Mrcs.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Clvd.

Τέλος, αφού ολοκληρωθεί το καταληκτικό Α' τμήμα οι μαράκες εκτελούν παρατεταμένα tremolo οπού με χρήση Rittenuto τελειώνει το κομμάτι, όπως απεικονίζονται στο παρακάτω μουσικό απόσπασμα.

Mrcs.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

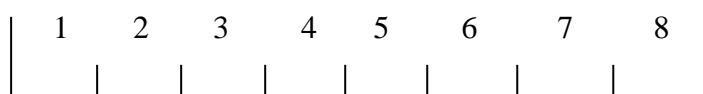
Clvd.

Εικόνα 167 Καταληκτικό τμήμα- ολοκλήρωση του κομματιού.

ii)

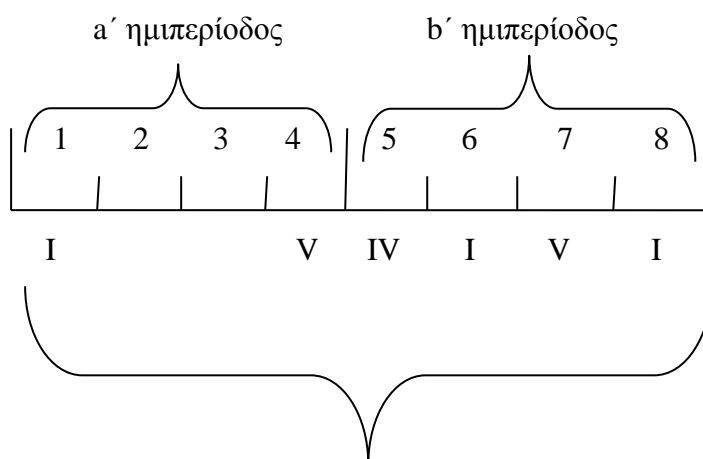
Αναφορικά με το αρμονικό υλικό της συγκεκριμένης επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής διαπιστώνονται τα εξής στοιχεία τα οποία προκύπτουν από τα παρακάτω σχεδιαγράμματα.

8 ΜΕΤΡΑ ΒΑΣΙΣΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΤΟΝΙΚΗ Ι ΒΑΘΜΙΔΑ.



I= Τονική Βαθμίδα

A ΜΕΡΟΣ=ΕΙΣΑΓΩΓΗ



8 ΜΕΤΡΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

α' ημιπερίοδος =πτώση στην Δεσπόζουσα V βαθμίδα

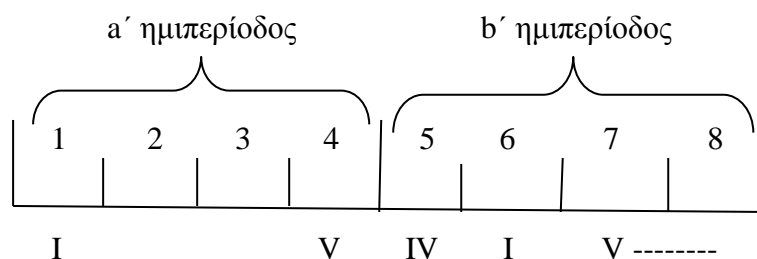
β' ημιπερίοδος=πτώση στην τονική I βαθμίδα

Αρχικά, πριν την είσοδο του Α μέρους όπως έχει προαναφερθεί, εμφανίζεται η οκτάμετρη φράση η οποία βασίζεται στην τονική I βαθμίδα. Έπειτα εισάγεται το Α μέρος το οποίο όμως δεδομένου ότι το μέτρο που χρησιμοποιείται στην εν λόγω επανεκτέλεση είναι τα 4/4, οι οκτάμετρες φράσεις οι οποίες αποτελούσαν τις ημιπεριόδους στις προηγούμενες επανεκτελέσεις πλὴν της επανεκτέλεσης των Τριο

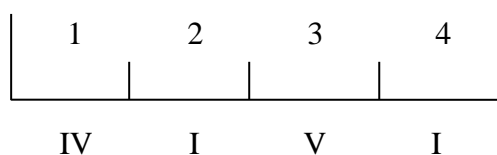
Tekke, μετατρέπονται σε 4μετρες. Επομένως το Α μέρος αποτελεί ουσιαστικά μια 8μετρη φράση. Κατά την α' ημιπερίοδο χρησιμοποιείται η τονική Ι βαθμίδα η οποία στο τέταρτο μέτρο ακολουθείται από την δεσπόζουσα V βαθμίδα. Στην β' ημιπερίοδο χρησιμοποιείται η IV βαθμίδα την οποία διαδέχεται η Ι κι έπειτα η V. Η β' ημιπερίοδος ολοκληρώνεται με πτώση στην τονική Ι βαθμίδα.

Στη συνέχεια παρατίθεται το παρακάτω σχεδιάγραμμα στο οποίο αποτυπώνεται η αρμονική πορεία του Β μέρους.

Β ΜΕΡΟΣ = ΣΤΡΟΦΗ



Επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου



α' ημιπερίοδος= πτώση στη Δεσπόζουσα V βαθμίδα.

β' ημιπερίοδος= Διατήρηση Δεσπόζουσα V βαθμίδας.

Κατά την α' ημιπερίοδο του Β μέρους, χρησιμοποιείται η τονική Ι βαθμίδα η οποία ακολουθείται από την δεσπόζουσα V στο τέλος της α' ημιπεριόδου. Έπειτα στο α' μισό της β' ημιπεριόδου χρησιμοποιείται η υποδεσπόζουσα IV βαθμίδα η οποία ακολουθείται από την τονική Ι κι έπειτα από την Δεσπόζουσα V. Στην συνέχεια

ακολουθεί η επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου στο τέλος της οποίας πραγματοποιείται πτώση στην τονική I βαθμίδα.

Παρατηρώντας τα σχεδιαγράμματα της αρμονικής πορείας του A και B μέρους διαπιστώνουμε πως υπάρχουν αρκετές διαφορές ανάμεσα στο αρμονικό υλικό της συγκεκριμένης επανεκτέλεσης και της πρωτότυπης εκτέλεσης. Πιο συγκεκριμένα, όπως έχει προαναφερθεί, κατά την πρωτότυπη εκτέλεση χρησιμοποιούνται από τον Μ. Βαμβακάρη μόνο η τονική και η Δεσπόζουσα βαθμίδα ενώ στην εν λόγω επανεκτέλεση χρησιμοποιείται και η υποδεσπόζουσα IV. Επίσης, στο τελείωμα των μουσικών φράσεων (περιόδων) πραγματοποιείται τέλεια πτώση (V – I) κατά την εξέλιξη της πρωτότυπης εκτέλεσης εν αντιθέσει με την διασκευή της Φραγκοσυριανής από τους Locomondo όπου η δμετρη περίοδοι ολοκληρώνονται κάνοντας πτώση στην Τονική I βαθμίδα. Τέλος, περισσότερες ομοιότητες ως προς το αρμονικό υλικό παρατηρούνται ανάμεσα στην συγκεκριμένη διασκευή και στην επανεκτέλεση από τον Γιάννη Μαρκόπουλο (Δίσκος Ρίζες) καθώς και την επανεκτέλεση από τον Γιάννη Πουλόπουλο (Δίσκος 45 στροφές) με την διαφορά ότι και σε αυτές τις εκτελέσεις, στην ολοκλήρωση των περιόδων τους πραγματοποιείται τέλεια πτώση και όχι απλή πτώση στην τονική.

iii)

Όσον αφορά το στιχουργικό υλικό, όπως έχει προαναφερθεί, οι Locomondo έχουν συνθέσει ένα επιπλέον τμήμα το οποίο συνδέεται με την τέταρτη στροφή και προηγείται του καταληκτικού A μέρους. Σε αυτό το τμήμα χρησιμοποιούν στίχους οι οποίοι δεν υπάρχουν στην πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής. Ωστόσο, στο σημείο αυτό θα ήταν σημαντικό να παραθέσουμε τους στίχους αυτούς που χρησιμοποιούνται στην συγκεκριμένη επανεκτέλεση και να γίνει η αναφορά τυχόν διαφοροποιήσεων καθώς και προσθηκών ή παραλήψεων σε σχέση με την αρχική εκτέλεση της Φραγκοσυριανής.

Μια φούντωση μια φλόγα
που έχω μέσα στην καρδιά
λες και μάγια μου' χεις κάνει
Φραγκοσυριανή γλυκιά

} x 2

Θα' ρθω να σε ανταμώσω
Κάτω στην ακρογιαλιά

Θα' θελα να με χορτάσεις
από χάδια και φιλιά } x 2

Θα σε πάρω να γυρίσω
Φοίνικα Παρακοπή
Γάλησσα και Δελαγράτσια }
και ας μου' ρθει συγκοπή } x 2

Στο Πατέλι στο Νηχώρι
Φίνα στην Αληθινή
και στο Πίσκοπιο ρομάτζα }
γλυκιά μου Φραγκοσυριανή } x 2

Όπως προκύπτει και από τους παραπάνω στίχους, οι Locomondo, αντί για «...και μάγια μου' χεις κάνει» ερμηνεύουν «λες και μάγια μου' χεις κάνει». Επίσης στην β' στροφή στο σημείο που ο Βαμβακάρης ερμηνεύει «...πάλι στην ακρογιαλιά» οι Locomondo λένε «...κάτω στην ακρογιαλιά». Τέλος, στην γ' στροφή στο σημείο όπου ο Μάρκος λέει «...Γάλησσα και Ντελαγκράτσια» οι Locomondo ερμηνεύουν «...Γάλησσα και Δελαγράτσια».

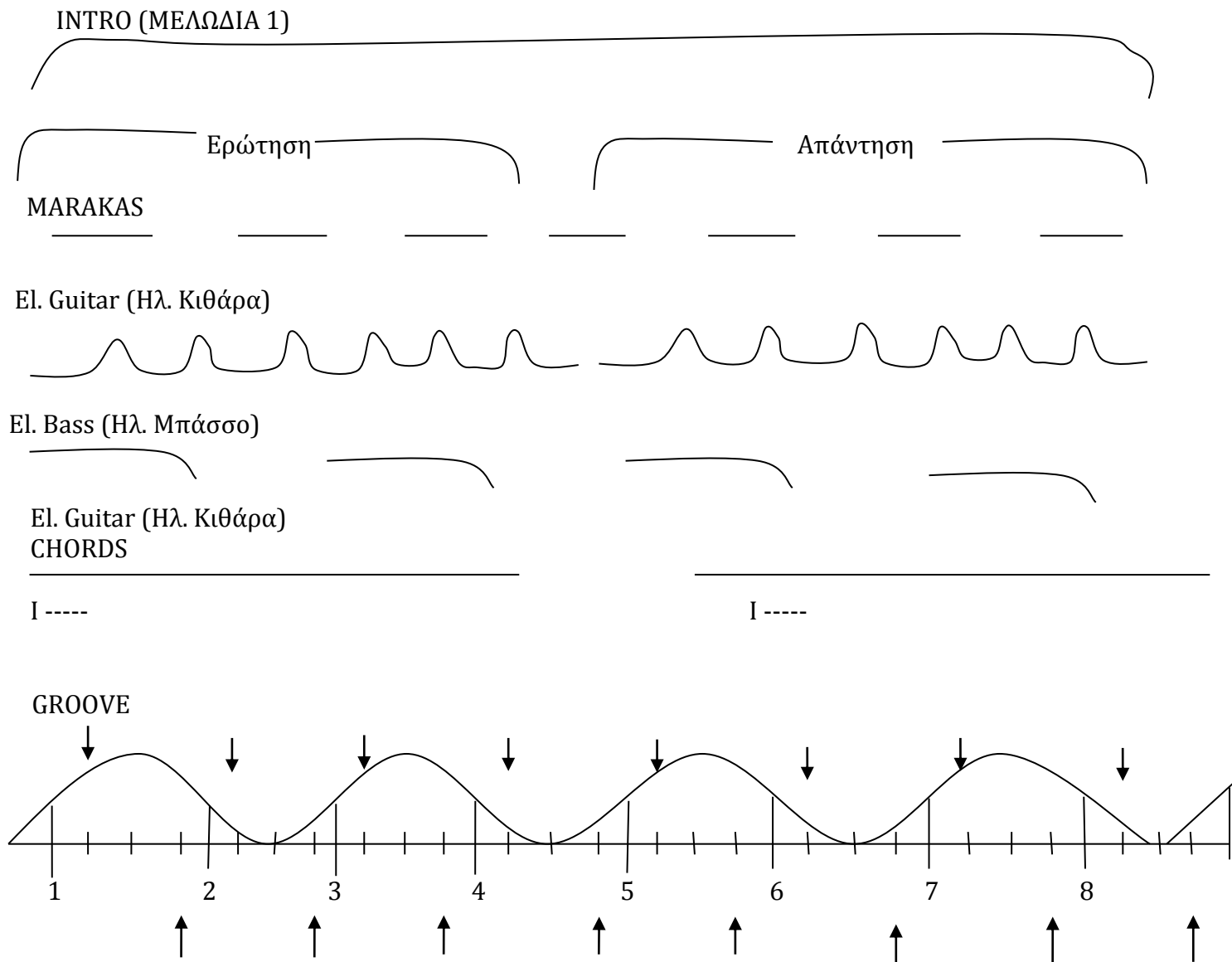
Αναφορικά με το επιπλέον τμήμα που έχει συνθέσει το εν λόγω συγκρότημα κατά την επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής, παρατίθεται παρακάτω το στιχουργικό υλικό το οποίο όπως προαναφέρθηκε δεν αποτελεί μέρος της πρωτότυπης εκτέλεσης.

Γιατί μ' αρέσεις πολύ
Φραγκοσυριανή
Σε γουστάρω πολύ
Φραγκοσυριανή
Απ' όταν σ' είχα πρωτοδεί
Φραγκοσυριανή
Τότε στο' χα πει
Φραγκοσυριανή
Κάτω στη Παρακοπή
Φραγκοσυριανή
Πήγα να πάθω ανακοπή

Φραγκοσυριανή
Γιατί μ' αρέσεις πολύ
Φραγκοσυριανή
Φραγκοσυριανή
Φραγκοσυριανή

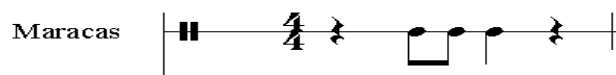
ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ RICHARD MIDDLETON

- Γραφική απεικόνιση του βασικού φθογγικού υλικού.



Παράδειγμα 1.

Maracas riff



Παράδειγμα 2.

El. Guitar riff



Παράδειγμα 3.

El. Bass riff



INTRO(ΕΙΣΑΓΩΓΗ) (ΜΕΛΩΔΙΑ 2)

Γραμμική
αφήγηση

Ερώτηση

Απάντηση

El.guitar

Response (Ανταπόκριση)

KEYBORDS
CHORDS

I

V

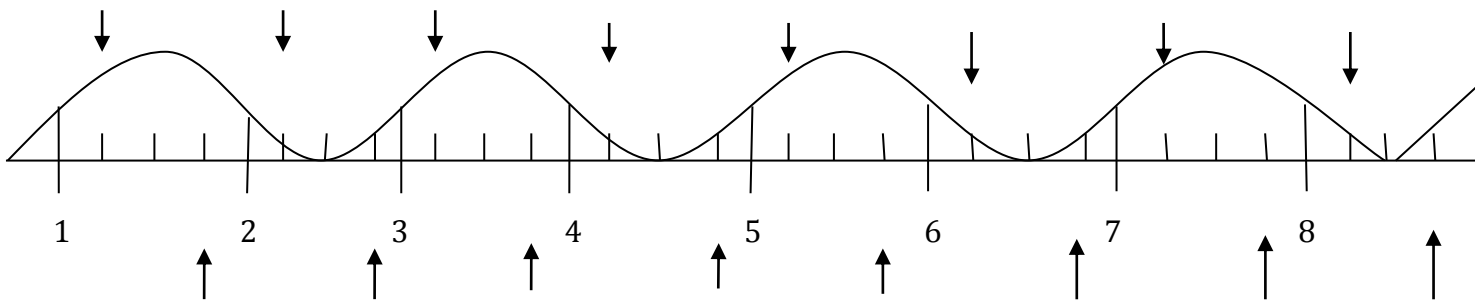
IV

I

V

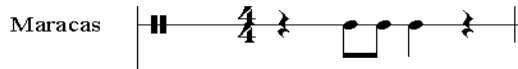
I

GROOVE



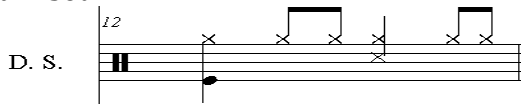
Παράδειγμα 4.

Maracas riff



Παράδειγμα 5.

Drum set riff



Παράδειγμα 6.

Guitar riff

E. Gtr.

Παράδειγμα 7.

Keyboard riff

Clvd.

Παράδειγμα 8.

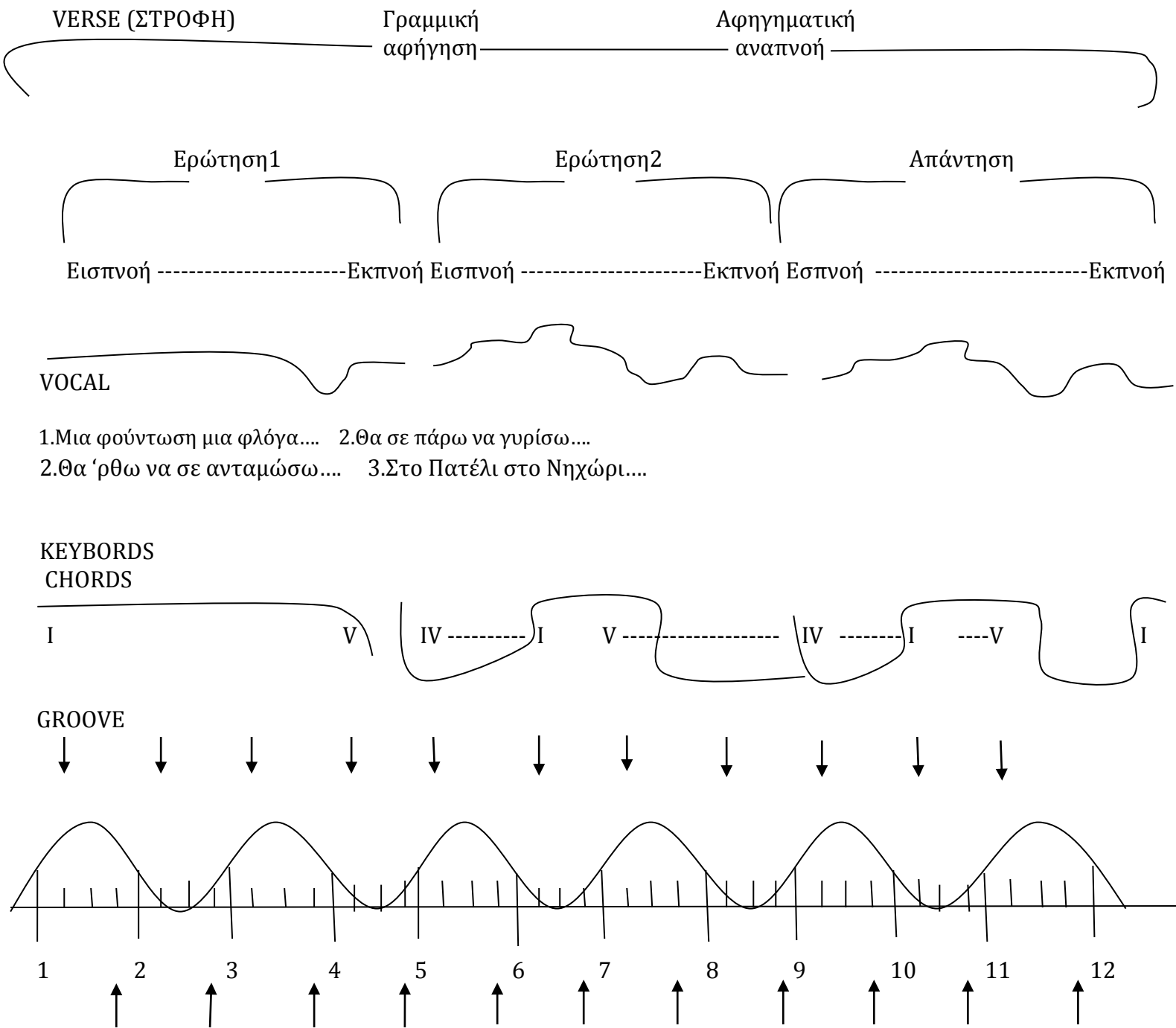
El. Bass riff

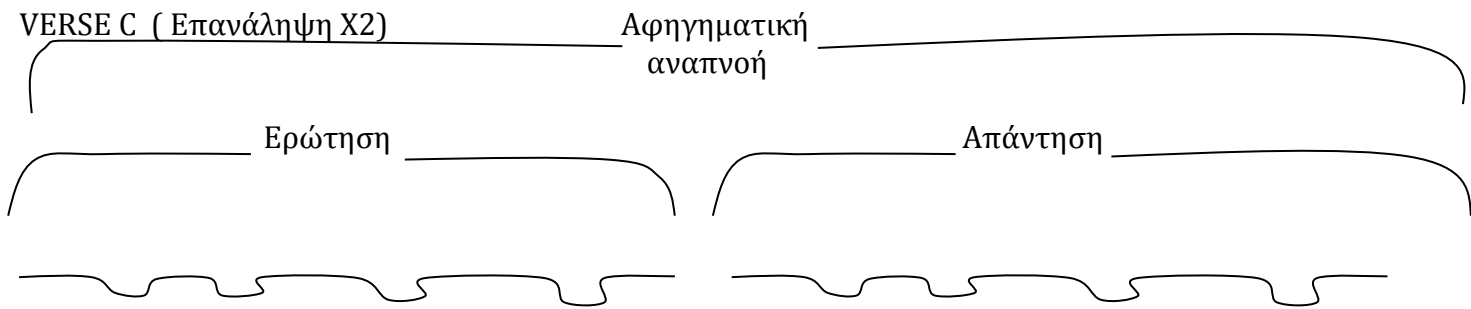
E.B.

Παράδειγμα 9.

Response riff

E. Gtr.

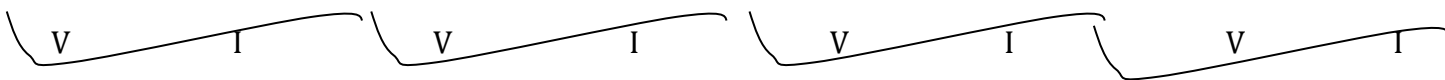




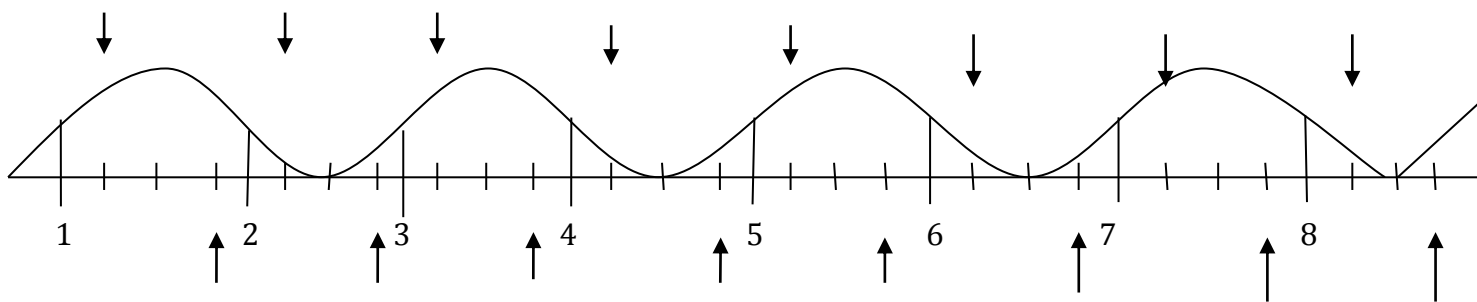
VOCAL

1. Γιατί μ' αρέσεις πολύ Φραγκοσυριανή...
2. Απ'όταν σ είχα πρωτοδεί Φραγκοσυριανή...

KEYBORDS (ΠΛΗΚΤΡΑ)
CHORDS



GROOVE



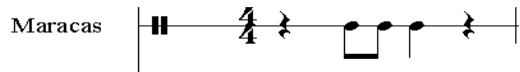
Παράδειγμα 16.

Vocal riff



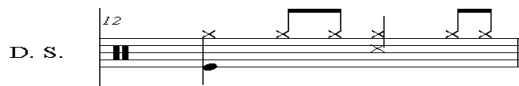
Παράδειγμα 17.

Maracas riff



Παράδειγμα 18.

Drums riff



Παράδειγμα 19.

Guitar riff Verse



Παράδειγμα 20.

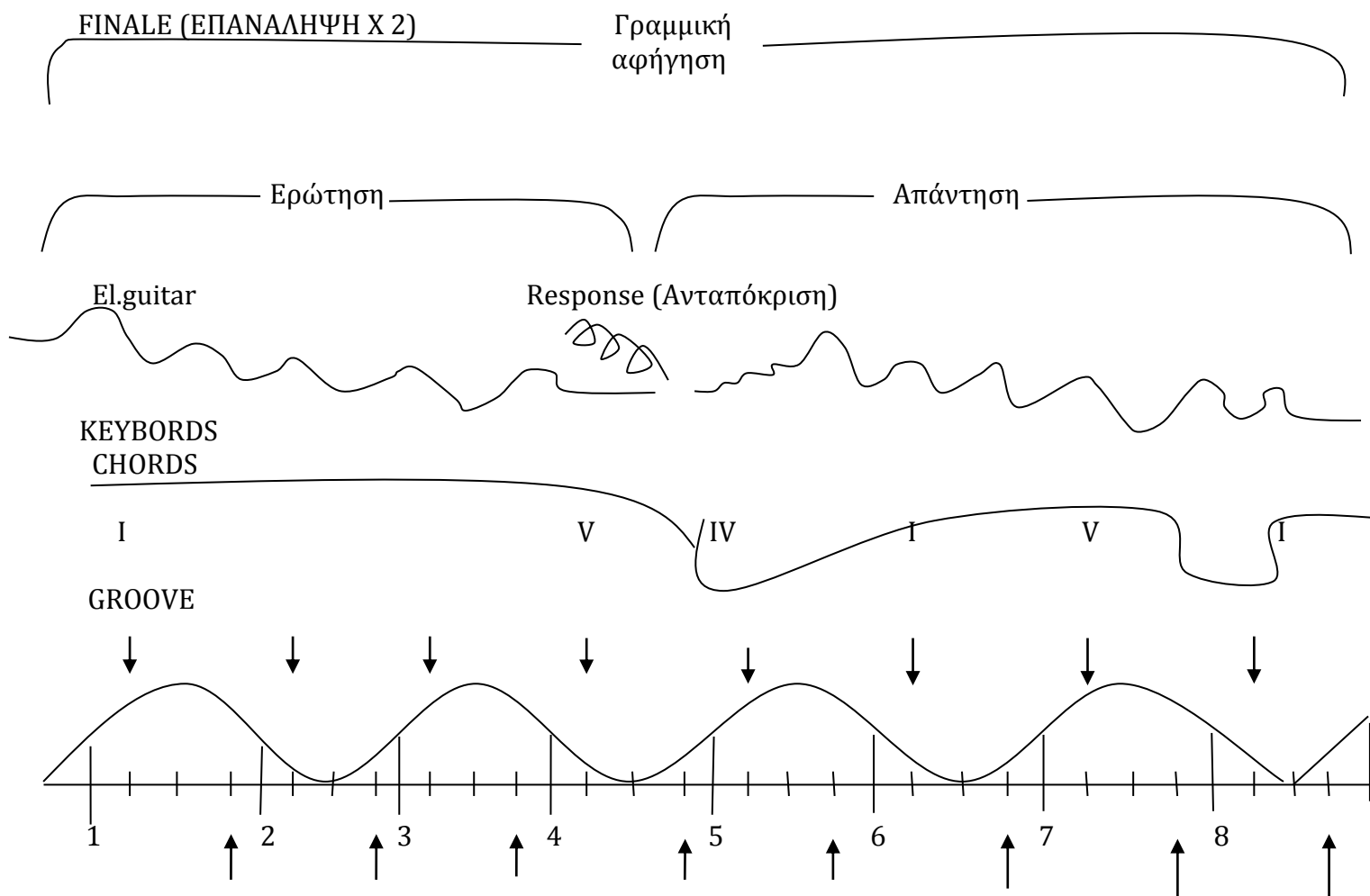
Keyboard riff Verse



Παράδειγμα 21.

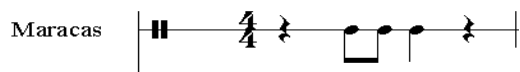
Bass riff Verse





Παράδειγμα 22.

Maracas riff



Παράδειγμα 23.

Drumset riff



Παράδειγμα 24.

Guitar riff 1

Musical notation for Guitar riff 1, labeled "E.Gtr.". The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a measure of rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first measure is marked with an 8va and a dashed line. The second measure contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), and the third measure contains a triplet of eighth notes (A4, G4, F4). The fourth measure contains a triplet of eighth notes (E4, D4, C4), and the fifth measure contains a triplet of eighth notes (B3, A3, G3).

Guitar riff 2

(Είσοδος κατά την επανάληψη του θέματος)

Musical notation for Guitar riff 2, labeled "E.Gtr.". The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a measure of rest, followed by a sequence of chords: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first measure is marked with an 8va and a dashed line. The second measure contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), and the third measure contains a triplet of eighth notes (A4, G4, F4). The fourth measure contains a triplet of eighth notes (E4, D4, C4), and the fifth measure contains a triplet of eighth notes (B3, A3, G3).

Παράδειγμα 25.

Keyboard riff

Musical notation for Keyboard riff, labeled "Clvd.". The notation is in two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The first measure is a whole rest in both staves. The second measure contains a chord of G4, A4, B4, A4, G4 in the treble staff and a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the bass staff. The third measure contains a chord of F4, E4, D4, C4, B3 in the treble staff and a triplet of eighth notes (A3, G3, F3) in the bass staff. The fourth measure contains a chord of E4, D4, C4, B3, A3 in the treble staff and a triplet of eighth notes (G3, F3, E3) in the bass staff.

Παράδειγμα 26.

Bass riff

Musical notation for Bass riff, labeled "E.B.". The notation is in a single staff with a bass clef and a key signature of two flats. It begins with a measure of rest, followed by a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Παράδειγμα 27.

Response riff

Musical notation for Response riff, labeled "E.Gtr.". The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a measure of rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first measure is marked with an 8va and a dashed line. The second measure contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4).

ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής της διασκευής από τον δίσκο «12 μέρες στην Jamaica» των Locomondo, είναι 03:16 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό (beats per minute) είναι $\downarrow = 147$.

Αναφορικά με το Groove του κομματιού, ρυθμική παρέμβαση τελείται στις άρσεις του κάθε μέτρου δηλαδή στο “2” και στο “4” ενώ το μέτρο σε αυτήν τη διασκευή όπως έχει προαναφερθεί είναι τα 4/4. Πριν την εισαγωγή προηγείται ένα εισαγωγικό τμήμα 8 μέτρων στο οποίο η ηλεκτρική κιθάρα εκτελεί στα ασθενή μέρη των μέτρων accordi βασισμένα στην βαθμίδα της τονικής. Στην εισαγωγή που ακολουθεί, τα accordi πλαισιώνονται από τα πλήκτρα ενώ η βασική μελωδία εκτελείται από το σόλο όργανο δηλαδή την ηλεκτρική κιθάρα. Στα πρώτα τέσσερα μέτρα η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 8μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια ερώτηση στην 4μετρη φράση και μια απάντηση στην 4μετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο τετράμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Στην εν λόγω διασκευή, τα τέσσερα μέτρα που αποτελούν την γέφυρα, απουσιάζουν. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία πλαισιώνεται από το φωνητικό μέρος (vocal). Και σε αυτό το μέρος, το τραγούδι γκρουβάρει στα ασθενή μέρη του μέτρου, στις άρσεις. Η πρώτη τετράμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη τετράμετρη φράση και την Τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης. Η τρίτη τετράμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου ότι περιέχει μοτιβικό και στιχουργικό υλικό της δεύτερης αλλά αλλάζει η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται πτώση στην τονική. Στην δεδομένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της discursive επανάληψης κατά την επανάληψη της δεύτερη οκτάμετρης φράσης στην στροφή του

τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όσον αφορά την επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τους Locomondo, εξετάζοντας τα δεδομένα που προκύπτουν από την λεπτομερή ανάλυσή της, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί ως ένα μεγάλο βαθμό εκτός από Διασκευή και παραλλαγή της πρωτότυπης εκτέλεσης του Μάρκου Βαμβακάρη. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι οι Locomondo χρησιμοποιούν κατά κύριο λόγο το βασικό μελωδικό και μοτιβικό υλικό της Φραγκοσυριανής προσθέτοντας όμως τις δικές τους συνθετικές ιδέες, όπως συμβαίνει έπειτα από την δ' στροφή στο επιπλέον τμήμα, χρησιμοποιώντας δικούς τους στίχους τους οποίους τους ενσωματώνουν στους ήδη υπάρχοντες, παρουσιάζοντας ένα ενιαίο μουσικό αποτέλεσμα. Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι Locomondo μεταλλάσσουν τα ρυθμικά στοιχεία του τραγουδιού διαφοροποιώντας κυρίως τις φθογγικές αξίες του πρωτότυπου, με αποτέλεσμα να διαφοροποιείται και ο τρόπος ερμηνείας του τραγουδιστή του συγκροτήματος, ο οποίος παραπέμπει σε Reggae ύφος, στοιχείο το οποίο πρεσβεύει το συγκρότημα. Στην ουσία πρόκειται για μια περίπτωση όπου “παντρεύονται” δυο μουσικά είδη, το ρεμπέτικο με την Reggae μουσική, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την διασκευή από τους Trio Tekke.

Τέλος αξίζει να σημειωθεί πως, την εν λόγω διασκευή την χρησιμοποίησαν ως Soundtrack στην ταινία με τίτλο «Soul Kitchen» το 2009 (Διαμαντή 2017).

3.1.9 «Τα Reggetika» Trio Tekke – 2009



Εικόνα 158 Φωτογραφία από το εξώφυλλο του δίσκου «τα Reggetika» των TRIOΤΕΚΚΕ. Πηγή: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51x74vFV%2BNL.jpg>

Οι Trio Tekke είναι ένα συγκρότημα το οποίο απαρτίζεται από τους μουσικούς, Αντώνη Αντωνίου (τζουράς – φωνή) Λευτέρη Μουμτζή (κιθάρα – φωνή) και Colin Somewell (Κοντραμπάσο). Έπειτα από μια εκτεταμένη μελέτη αλλά και την επαφή τους με το ρεμπέτικο τραγούδι της εποχής του Μάρκου Βαμβακάρη, οι δύο Κύπριοι, μέλη του συγκροτήματος, άρχισαν να κάνουν πειραματισμούς εφαρμόζοντας το ρεμπέτικο σε μια “έκφραση”, πιο σύγχρονη, στη προσπάθειά τους να συμπεριλάβουν κι άλλα στοιχεία των μουσικών παλετών τους. Προσθέτοντας τον ταλαντούχο Χιλιανό – Άγγλο Colin Somervell ο οποίος παίζει κοντραμπάσο, τα πράγματα πήραν μια πολύ δημιουργική και ενδιαφέρουσα διάσταση, ωθώντας τους στο να αναπτύξουν έναν φρέσκο αλλά και πρωτότυπο ήχο που οι ίδιοι του αποδίδουν τον τίτλο (Reggetiko) με τον συνδυασμό διαφόρων χαρακτηριστικών όπως τον ρυθμό, την αρμονία καθώς και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, των μουσικών ιδιωμάτων όπως

είναι η Reggae, η Latin και Jazz μουσική, διατηρώντας τις μελωδικές γραμμές του Ρεμπέτικου (Trio Tekke).

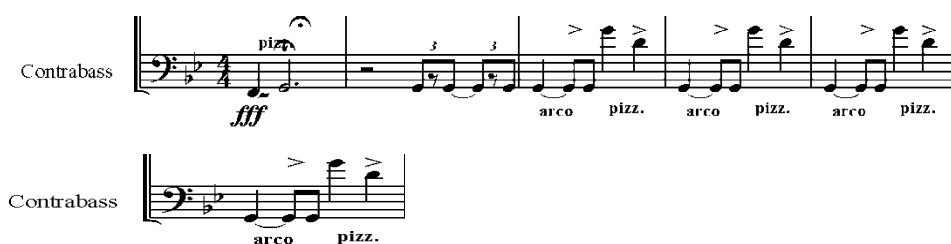
Στο άλμπουμ με όνομα «Τα Reggetika» - 2009 που κυκλοφόρησαν την άνοιξη του 2009 και ηχογραφήθηκαν το 2008 στο Λονδίνο, περιέχονται κυρίως διασκευές πάνω σε ρεμπέτικα τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη, του Ανέστη Δελιά και του Γιοβάν Τσαούς. Το παράδοξο με την περίπτωση του συγκροτήματος αυτού είναι ότι δεν επιχειρούν να εφαρμόσουν νεωτερισμούς πάνω στα παλιά ήδη υπάρχοντα ρεμπέτικα τραγούδια αλλά τα αποδίδουν αναμειγνύοντας τα στοιχεία των δικών τους συνθέσεων με αυτά, σαν να αποτελούν μέρος ενός υλικού που έχασε συνειδητά τη χρονική του ταυτότητα. Αυτό στο οποίο αποσκοπούν οι Trio Tekke και το καταφέρνουν, είναι το να διασωθεί η διαύγεια των ρεμπέτικων μελωδιών χωρίς την ύπαρξη του μπουζουκιού αλλά με τον διάλογο που δημιουργείται ανάμεσα στον τζουρά ο οποίος κατέχει και τον πρωταγωνιστικό ρόλο, το κοντραμπάσο και την κιθάρα. Επιπροσθέτως, ο ήχος που δημιουργούν τα ακουστικά όργανα του μουσικού αυτού συγκροτήματος, οι εύστοχοι και συγκροτημένοι αυτοσχεδιασμοί σε συνδυασμό με τις “ακαλλιέργητες” φωνές των τριών μουσικών, συνθέτουν ένα κλίμα παρεΐστικο το οποίο από αισθητικής απόψεως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως “νεοχίπικο” αλλά και πρωτότυπο μέσα στην απλότητά του, συγκριτικά με παρόμοιες προσεγγίσεις (Μποσκοΐτης 2011).

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ, ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Η εν λόγω διασκευή είναι βασισμένη στη φόρμα A-B, ενώ δεν παρατηρείται κάποια αλλαγή ως προς την αρχική τονικότητα, δηλαδή παραμένει στη Σολ ελάσσονα. Παρατηρείται ωστόσο διαφοροποίηση ως προς το μέτρο που ακολουθεί το τραγούδι. Παρά το γεγονός ότι η πρωτότυπη εκτέλεση κάνει χρήση του μέτρου 2/4 κατά την επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τους Trio Tekke χρησιμοποιείται το μέτρο 4/4. Άλλη μια διαφοροποίηση παρατηρείται όσον αφορά τον αριθμό των επαναλήψεων του κάθε μέρους. Σε αυτή τη διασκευή έχουμε μια επανάληψη λιγότερη σε σχέση με την αρχική εκτέλεση από τον Βαμβακάρη. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζεται στροφή με φωνητικό μέρος τρεις φορές και οργανική μια φορά, δηλαδή το B μέρος επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές ενώ το εισαγωγικό μέρος A

παρουσιάζεται μέσα στο κομμάτι πέντε φορές. Εντοπίζεται επίσης διαφορές και ως προς την ενορχήστρωση του κομματιού. Το μπουζούκι το οποίο στις περισσότερες επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής κατέχει τον ρόλο του σολιστικού οργάνου στην συγκεκριμένη διασκευή δεν υφίσταται καν σαν όργανο της ενορχήστρωσης. Τον ρόλο του ωστόσο τον παισιώνει ο Τζουράς. Το ρυθμικό κομμάτι υποστηρίζεται τόσο από την ακουστική κιθάρα όσο και από το κοντραμπάσο. Επομένως, τα όργανα που χρησιμοποιούνται για την περάτωση της εν λόγω διασκευής είναι η ακουστική κιθάρα, ο Τζουράς και το κοντραμπάσο. Πριν το προεισαγωγικό μέρος, προηγούνται έξι μέτρα τα οποία παισιώνονται από το κοντραμπάσο. Σε αυτά τα μέτρα το κοντραμπάσο εκτελεί αρπισμούς σε έκταση δυο οκτάβων κάνοντας εναλλαγή στην άρθρωση arco – pizzicato. Τα έξι αυτά μέτρα είναι βασισμένα στην βαθμίδα της τονικής. Στο παρακάτω παράδειγμα του μουσικού κειμένου απεικονίζεται το μοτιβικό υλικό που επεξεργάζεται το κοντραμπάσο στα μέτρα αυτά.



Εικόνα 159 Έξι μέτρα παισιωμένα από το κοντραμπάσο

Έπειτα ακολουθεί το προεισαγωγικό τμήμα το οποίο περιέχει μελωδικά μοτίβα της βασικής εισαγωγής δηλαδή του Α μέρους. Πιο συγκεκριμένα, τελείται ρυθμική και μελωδική παραλλαγή στο βασικό μοτίβο της εισαγωγής όπως φαίνεται στα παρακάτω μουσικά παραδείγματα.



Εικόνα 160 Μελωδικό μοτίβο της βασικής εισαγωγής



Εικόνα 161 Μελωδικό μοτίβο ρυθμικά παραλλαγμένο - προεισαγωγικό τμήμα

Εικόνα 162 Απόσπασμα από την παρτιτούρα - απεικόνιση της μελωδικής πορείας του προεισαγωγικού τμήματος

Στο προεισαγωγικό μέρος, το κοντραμπάσο κάνει χρήση μιας τεχνικής η οποία ονομάζεται “Slap” και χρησιμοποιείται τόσο στο ηλεκτρικό μπάσο όσο και σε πιο ακουστικά όργανα όπως στην κιθάρα και το κοντραμπάσο. Στην τεχνική αυτή ο εκτελεστής χτυπάει τις χορδές με το δεξί χέρι με αποτέλεσμα, η κρούση των χορδών στην ταστιέρα να παράγει ήχο που μοιάζει με το χτύπημα της μπαγκέτας στην στεφάνη του ταμπούρου. Στην ουσία, με αυτή την τεχνική οι εκτελεστές των συγκεκριμένων εγχόρδων οργάνων θέλουν να μιμηθούν τον οξύ ήχο που παράγουν τα τύμπανα προκειμένου να αποδώσουν το Groove ενός κομματιού. Στην προκειμένη περίπτωση, η τεχνική “Slap” τελείται στα ασθενή μέρη του μέτρου τονίζοντας τις άρσεις. Η τεχνική αυτή στο μουσικό κείμενο (παρτιτούρα) αποδίδεται με έναν πλάγιο τονισμό που στα ιταλικά ονομάζεται *marcato*⁹(>). Ωστόσο, όσον αφορά τα στοιχεία που σχετίζονται με το Groove του τραγουδιού, θα πραγματοποιηθεί περαιτέρω

⁹ Τονισμένο, με έμφαση, χτυπητά (στο ρυθμό)

ανάλυση στη παράγραφο της μακροδομικής ανάλυσης με βάση τα αναλυτικά μοντέλα που προτείνει ο Richard Middleton.

Εφόσον ολοκληρωθεί το προεισαγωγικό τμήμα, ακολουθούν δύο κενά μέτρα αντί για τέσσερα δεδομένου ότι το μέτρο είναι 4/4 αντί για 2/4.

The image shows a musical score for three instruments: Juras (voice), Ac. Gtr. (acoustic guitar), and Contrabass. The key signature is B-flat major (two flats). The Juras part consists of two measures of whole notes, each containing a chord of G2, B-flat2, and D3. The Ac. Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and accents. The Contrabass part consists of two measures of whole notes, each containing a chord of G2, B-flat2, and D3.

Εικόνα 163 Ενδιάμεσα - κενά μέτρα τα οποία προηγούνται του Α μέρους

Αξίζει να σημειωθεί πως τα δύο ενδιάμεσα αυτά μέτρα στην συγκεκριμένη διασκευή, ενώνουν το προεισαγωγικό τμήμα με το εισαγωγικό μέρος Α και όχι την εισαγωγή με το Β μέρος, δηλαδή την στροφή του τραγουδιού όπως συμβαίνει στις υπόλοιπες επανεκτελέσεις που αναλύονται στην παρούσα έρευνα. Στην συνέχεια ακολουθεί το Α μέρος το οποίο αποτελεί την βασική εισαγωγή. Στο μέρος αυτό, παρουσιάζεται το βασικό μελωδικό μοτίβο της εισαγωγής του τραγουδιού αλλά οι αξίες των φθόγγων που χρησιμοποιεί είναι τρίηχα ογδόων με μια παύση στο δεύτερο όγδοο και όχι συνεχόμενα όγδοα όπως συμβαίνει στην εισαγωγή της πρωτότυπης εκτέλεσης. Οι ίδιες ρυθμικές αξίες χρησιμοποιούνται στο αντίστοιχο εισαγωγικό μέρος Α της διασκευής από τους Locomondo μόνο που σε εκείνη την περίπτωση το βασικό μοτίβο εισάγεται έπειτα από *Levare* φθόγγων αξίας ενός τρίηχου ογδόων. Παρακάτω παρατίθεται το απόσπασμα του μουσικού κειμένου στο οποίο απεικονίζεται το φθογγικό υλικό του μέρους αυτού.

The image shows a musical score for three instruments: Juras (voice), Ac. Gtr. (acoustic guitar), and Contrabass. The key signature is B-flat major (two flats). The Juras part consists of four measures of eighth notes with triplets and accents. The Ac. Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and accents. The Contrabass part consists of four measures of eighth notes with triplets and accents.

Εικόνα 164 Απόσπασμα μουσικού κειμένου του Α μέρους

Την μελωδική γραμμή της εισαγωγής την επεξεργάζεται ο τζουράς ο οποίος όπως έχει προαναφερθεί κατέχει σολιστικό ρόλο ενώ η ακουστική κιθάρα η οποία κατέχει στην εν λόγω διασκευή καθαρά συνοδευτικό ρόλο, εκτελεί αρπισμούς οι οποίοι είναι βασισμένοι πάνω στις εκάστοτε βαθμίδες που έχουν επιλεγεί. Το κοντραμπάσο κατά την α' ημιπερίοδο κάνει χρήση glissandi στα ισχυρά μέρη των μέτρων του Α μέρους καταλήγοντας κάθε φορά στην νότα σολ. Στο τελείωμα της οκτάμετρης φράσης δηλαδή, στο β' μισό της β' ημιπεριόδου, ακολουθεί ένα χρωματικό ανέβασμα το οποίο οδηγεί στην νότα σολ η οποία είναι και η νότα της κλίμακας.

Έπειτα, ξεκινάει το Β μέρος το οποίο ουσιαστικά αποτελεί την α' στροφή. Σε αυτό το τμήμα παρατηρείται ότι η μελωδική γραμμή της φωνής συμπίπτει με αυτή του τζουρά ο οποίος παίζει την μελωδία της φωνής καθ' όλη τη διάρκεια του Β μέρους. Το ίδιο ακριβώς παρατηρείται ανάμεσα στην μελωδική γραμμή που εκτελεί η φωνή και στο μπουζούκι κατά την πρωτότυπη εκτέλεση. Παρακάτω παρατίθεται το σχετικό μουσικό κείμενο της α' στροφής.

ακολουθεί η ακουστική κιθάρα αποτελείται από φθόγγους αξίας ενός τετάρτου, όγδοου παρεστιγμένου και δεκάτου έκτου, παύση τετάρτου κι έπειτα τέταρτο όπως φαίνεται στην εικόνα.



Εικόνα 166 Ρυθμικό μοντέλο που ακολουθεί η ακουστική κιθάρα – Β μέρος, α' στροφή

Το ρυθμικό αυτό μοντέλο παραπέμπει στον ρυθμό “Reggae” στοιχείο που χαρακτηρίζει άλλωστε το μουσικό ύφος και στυλ του εν λόγω συγκροτήματος. Το κοντραμπάσο, στο σημείο αυτό ακολουθεί την μελωδική γραμμή που εκτελούσε στο προεισαγωγικό τμήμα όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στο απόσπασμα του μουσικού κειμένου της α' στροφής (βλ. σχ. εικόνα 7).

Εφόσον ολοκληρωθεί το Β μέρος της α' στροφής, επανεισάγεται το Α μέρος το οποίο όπως έχει προαναφερθεί, αποτελεί την εισαγωγή του τραγουδιού. Το μέρος αυτό στο συγκεκριμένο σημείο, δηλαδή πριν την είσοδο της β' στροφής, παρουσιάζει ορισμένες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την εισαγωγή η οποία προηγήθηκε της α' στροφής. Παρακάτω, παρατίθεται το μουσικό κείμενο στο οποίο εντοπίζονται αυτές οι αλλαγές.

Εικόνα 167 Απόσπασμα μουσικού κειμένου Α μέρους – β' στροφή.

Στο τέλος της α' ημιπεριόδου, αντί για πτώση στην βαθμίδα της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, χρησιμοποιείται η συγχορδία της εβδόμης ελαττωμένης η οποία εμφανίζεται σε ευθεία κατάσταση, και σε α' αναστροφή σχηματίζοντας κατά συνέπεια την βαθμίδα της έβδομης μεθ' εβδόμης με ελαττωμένη έβδομη. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια κορύφωση στο συγκεκριμένο σημείο όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

Εικόνα 168 Τέλος της α' ημιπεριόδου – χρήση συγχορδίας έβδομης ελαττωμένης κι έπειτα της Diminuitas

Έπειτα, το Β μέρος επανεισάγεται αποτελώντας αυτή τη φορά την β' στροφή. Παρακάτω παρατίθεται το απόσπασμα του μουσικού κειμένου της δεύτερης στροφής.

69

θα-ή-θε-λα-να - με - χο - ρτά - σεις - ό - λο - χά - δια - και - φι - λιά

Jouras

Ac.Gtr.

Contrabass

73

θα - η - θε - λα - να - με - χο - ρτα - σεις - ό - λο - χά - δια - και - φι - λιά

Jouras

Ac.Gtr.

Contrabass

77

Jouras

Ac.Gtr.

Contrabass

Εικόνα 169 Απόσπασμα μουσικού κειμένου της β' στροφής.

Το φωνητικό μέρος στην β' στροφή, εισάγεται στην "θέση" δηλαδή στο ισχυρό μέρος του μέτρου, έπειτα από την ολοκλήρωση του Α μέρους εν αντιθέσει με την α' στροφή

όπου η φωνή μπαίνει με *levare* αξίας ενός δεκάτου έκτου. Παρακάτω παρατίθενται οι μελωδικές γραμμές που ακολουθούν τα φωνητικά μέρη της α΄ και β΄ στροφής.

24
Μια-φού-ντω-ση-μα -φλό-γα ξ - χω -μέ-σα - στη - κα -
ρδιά - και -μά-για - μου-χεις - κά - νει - Φρα-γκο - συ - ρια - νή - γλυ
32
κιά - και-μά-για - μου-χεις - κά-νει - Φρα-γκο - συ - ρια - νή-γλυ
36
κιά

Εικόνα 170 Μελωδική γραμμή της φωνής – α΄ στροφή.

65
θα-ρθω - να-σε - α - ντά-μώ - σω πά-λι-στην-α - κρο - για - λιά
69
θα-ή - θε-λα-να - με-χο-ρτά-σεις - ό - λο - χά - δια - και - φι - λιά
73
θα - η - θε-λα-να - με-χο-ρτα-σεις - ό - λο-χά-δια - και-φι - λιά

Εικόνα 171 Μελωδική γραμμή της φωνής – β΄ στροφή.

Είναι εμφανές από τα παραπάνω μουσικά παραδείγματα, στην β΄ στροφή, η μελωδική γραμμή της φωνής διαφοροποιείται προκειμένου να ταυτιστεί η μελωδία με το περιεχόμενο των στίχων, όπως συμβαίνει και στις περισσότερες επανεκτελέσεις καθώς και στο αντίστοιχο σημείο της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής.

Στην συνέχεια, εφόσον ολοκληρωθεί η β΄ στροφή, εισάγεται το Α μέρος της εισαγωγής. Αξίζει να σημειωθεί πως δεν παρατηρούνται ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις αναφορικά με το φθογγικό υλικό της εισαγωγής στο σημείο αυτό. Το μόνο σημείο το οποίο παρουσιάζει αλλαγές σε φθογγικό επίπεδο, είναι το τέλος της α΄ ημιπεριόδου όπου η ακουστική κιθάρα κάνει χρήση *glissandi* πάνω στην κορύφωση που δημιουργεί η συγχορδία της έβδομης με έβδομη ελαττωμένη όπως χαρακτηριστικά φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

57
 Jouras
 Ac. Gtr.
 Contrabass

Εικόνα 172 Glissandi που εκτελεί η κιθάρα, Α μέρος – γ' στροφή.

Εφόσον ολοκληρωθεί το Α εισαγωγικό μέρος, επανεμφανίζεται το Β μέρος το οποίο στο σημείο αυτό αποτελεί την γ' στροφή. Το φωνητικό μέρος στην στροφή αυτή, εισάγεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Παρακάτω, παρατίθεται το απόσπασμα του μουσικού κειμένου της γ' στροφής.

Στο-Πα - τέ - λι - στο - Νυ-χώ - ρι φί-να-στην-Α - λι - θι - νή
 και-στο-Πι-σκο - πό-ρο - μά-ντζα-γλυ-κειά-μου-Φρα-γκο-συ - ρια - νή

Jouras
 Ac. Gtr.
 Contrabasso

Και-στο-Πι-σκο - πό-ρο - μά-τζαζ-γλυ-κιά-μου-Φρα-γκο - συ - ρια - νή

Εικόνα 173 Απόσπασμα από το φθογγικό υλικό του Β μέρους, της γ' στροφής.

Στην α' ημιπερίοδο της γ' στροφής, η μελωδική γραμμή που εκτελεί το κοντραμπάσο, παρουσιάζει κάποιες διαφοροποιήσεις στο δεύτερο και τρίτο μέτρο της τετράμετρης αυτής φράσης, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

Στο-Πα - τέ - λι - στο - Νυ-χώ - ρι φί-να-στην-Α - λι - θι - νή

Εικόνα 174 Διαφοροποιημένη μελωδική γραμμή που εκτελεί το κοντραμπάσο στην γ' στροφή, σε σχέση με τις προηγούμενες στροφές.

Επιπλέον, στο τέλος της β' ημιπεριόδου, η ακουστική κιθάρα εκτελεί διαφοροποιημένα accordi σε σχέση με τα αντίστοιχα σημεία της α' και της β' στροφής. Πιο συγκεκριμένα, εκτελεί συγχορδίες με καθυστέρηση 4 – 3 (sus4) οι

οποίες λύνονται στην 3^η της συγχορδίας στο πρώτο μέτρο της επανάληψης της β' ημιπεριόδου. Παρακάτω, παρατίθεται το σχετικό απόσπασμα του μουσικού κειμένου.



Εικόνα 175 Απόσπασμα μουσικού κειμένου ακουστικής κιθάρας – sus4 chords

Μετά την ολοκλήρωση της γ' στροφής ακολουθεί το Α μέρος της εισαγωγής του τραγουδιού. Στο σημείο αυτό, και συγκεκριμένα στο τέλος της α' ημιπεριόδου, ο τζουράς που εκτελεί την μελωδία της εισαγωγής κάνει χρήση άρθρωσης tremolo εκτελώντας φθόγγο αξίας μισού πάνω στην νότα “Λα” η οποία αποτελεί την Πέμπτη νότα της συγχορδίας της δεσπόζουσας. Αξίζει να σημειωθεί πως στο συγκεκριμένο σημείο η ενορχήστρωση “αδειάζει”. Παρακάτω παρατίθεται το σχετικό απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

Εικόνα 176 φθογγικό υλικό που εκτελεί ο τζουράς. Χρήση άρθρωσης tremolo – “άδειασμα” ενορχήστρωσης.

Στην συνέχεια, επανεμφανίζεται το Β μέρος το οποίο στο συγκεκριμένο σημείο αποτελεί την δ' οργανική στροφή. Σε αυτή την στροφή, παρουσιάζεται η μελωδία της στροφής η οποία εκτελείται από τον τζουρά. Την μελωδική γραμμή της δ' στροφής την πλαισιώνουν η ακουστική κιθάρα και το κοντραμπάσο. Άξιο αναφοράς είναι πως, η κιθάρα εκτελεί κοφτές συγχορδίες αποτελούμενες από φθόγγους αξίας τετάρτων με άρθρωση staccato¹⁰, σχηματίζοντας χρωματική κατιούσα κι έπειτα ανιούσα κίνηση στα πρώτα δύο μέτρα της α' ημιπεριόδου, ενώ ο τζουράς και το κοντραμπάσο ακολουθούν την ίδια μελωδική πορεία όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

¹⁰ χτυπητά, κοφτά

The image displays a musical score for three systems, each consisting of three staves: Jouras (top), Ac.Gtr. (middle), and Contrabasso (bottom). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation is highly rhythmic, featuring numerous triplets and chromatic lines. The Jouras part is characterized by rapid sixteenth-note runs with frequent triplet markings. The Ac.Gtr. part provides harmonic support with chords and some melodic fragments, also incorporating triplets. The Contrabasso part features a steady bass line with occasional triplet patterns. The overall texture is dense and technically demanding.

Εικόνα 177 Απόσπασμα μουσικού κειμένου δ' οργανικής στροφής. – α' μισό α' ημπεριόδου – χρωματική κατιούσα κίνηση.

Παρατηρώντας το μουσικό κείμενο της δ' οργανικής στροφής, διαπιστώνεται η έντονη χρήση του φαινομένου της συγκοπής τόσο στη μελωδική γραμμή που ακολουθεί το σόλο όργανο δηλαδή ο Τζουράς όσο και στα όργανα που αποτελούν το

αρμονικό υπόβαθρο και έχουν κυρίως συνοδευτικό ρόλο, δηλαδή την ακουστική κιθάρα και το κοντραμπάσο. Επίσης είναι εμφανής ο τονισμός στα ασθενή - ατόνιστα μέρη του μέτρου δηλαδή στις άρσεις.

Εφόσον ολοκληρωθεί το Β μέρος της δ' οργανικής στροφής, επανέρχεται το Α μέρος με το οποίο ολοκληρώνεται το κομμάτι. Στο τέλος της α' ημιπεριόδου παρατηρείται ένα *Ritenuito*, με τον Τζουρά να εκτελεί ένα μεγαλύτερης διάρκειας *tremolo* αυτή τη φορά το οποίο κορυφώνεται σε ένταση με τις συγχορδίες της έβδομης μεθ' εβδόμης με έβδομη ελαττωμένη σε α' και β' αναστροφή που εκτελούνται ταυτόχρονα και από την ακουστική κιθάρα και από τον Τζουρά. Στο σημείο αυτό, έπειτα από την χρήση *Ritenuito* το tempo του κομματιού γίνεται πολύ πιο αργό ενώ επίσης στα *accordi* της *Diminuitas* (έβδομης μεθ' εβδόμης με έβδομη ελαττωμένη) χρησιμοποιείται *Corona*¹¹. Στη συνέχεια, παρατηρείται η χρήση *accelerando* με το οποίο αυξάνεται σταδιακά το tempo του τραγουδιού μέχρι την ολοκλήρωσή του. Αυτή η σταδιακή αύξηση του tempo από το σημείο της β' ημιπεριόδου κι έπειτα, δίνει την αίσθηση πως υπάρχει ένα τελευταίο, καταληκτικό τμήμα που έχει χαρακτήρα *Coda*, με το οποίο και ολοκληρώνεται το κομμάτι. Παρακάτω, παρατίθεται το σχετικό απόσπασμα του μουσικού κειμένου του καταληκτικού αυτού τμήματος.

The image displays a musical score for three instruments: Juras, Ac. Gtr., and Contrabasso. The score is organized into two systems. The first system consists of three measures. In the first measure, the Juras part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Ac. Gtr. part also has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Contrabasso part has a tremolo. In the second measure, the Juras part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Ac. Gtr. part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Contrabasso part has a tremolo. In the third measure, the Juras part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Ac. Gtr. part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Contrabasso part has a tremolo. The second system also consists of three measures. In the first measure, the Juras part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Ac. Gtr. part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Contrabasso part has a tremolo. In the second measure, the Juras part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Ac. Gtr. part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Contrabasso part has a tremolo. In the third measure, the Juras part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Ac. Gtr. part has a tremolo marked with a '3' and a '3'. The Contrabasso part has a tremolo. The tempo markings 'meno mosso' and 'poco a poco accelerando' are placed above the Juras and Ac. Gtr. parts in the second system.

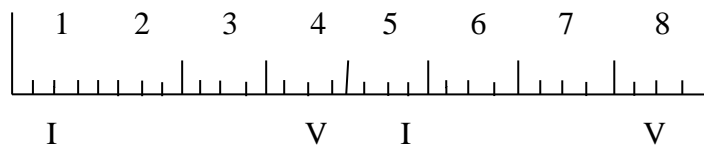
¹¹ Παύση-πάρταση του χρόνου μέσα στο κομμάτι

Εικόνα 178 Απόσπασμα μουσικού κειμένου του Καταληκτικού τμήματος.

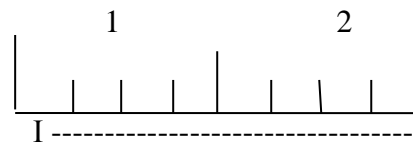
ii)

Αναφορικά με το αρμονικό υλικό της συγκεκριμένης διασκευής της Φραγκοσυριανής διαπιστώνονται τα εξής στοιχεία τα οποία προκύπτουν από τα παρακάτω σχεδιαγράμματα.

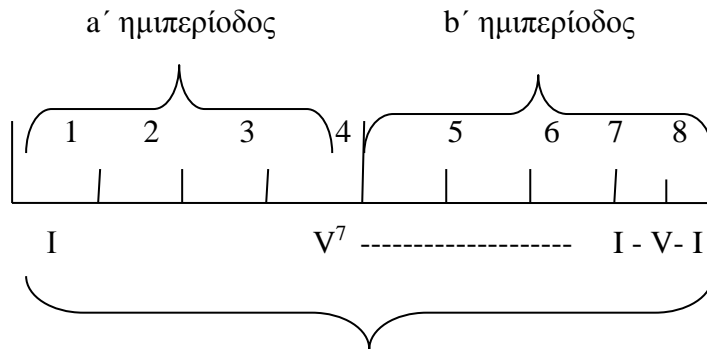
8 ΜΕΤΡΑ ΤΑ ΟΠΟΙΑ ΠΡΟΗΓΟΥΝΤΑΙ ΤΗΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ



ΔΥΟ ΚΕΝΑ ΜΕΤΡΑ



Α ΜΕΡΟΣ=ΕΙΣΑΓΩΓΗ



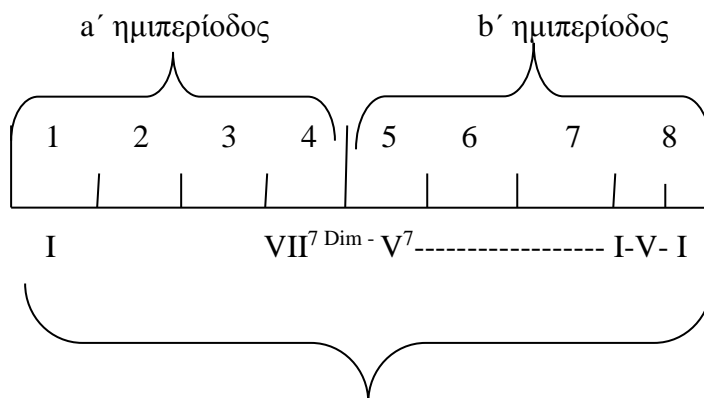
- α' ημιπερίοδος = πτώση στην Δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης V⁷ βαθμίδα
 β' ημιπερίοδος = Τέλεια πτώση.

Αρχικά, πριν την είσοδο του Α μέρους όπως έχει προαναφερθεί, εμφανίζεται η οκτάμετρη φράση. Η φράση αυτή αποτελεί ένα προεισαγωγικό τμήμα κατά το οποίο πραγματοποιείται πτώση στην βαθμίδα της δεσπόζουσας στο τέταρτο μέτρο έπειτα στην βαθμίδα της τονικής και στο όγδοο μέτρο πραγματοποιείται ξανά, πτώση στην δεσπόζουσα. Έπειτα ακολουθούν τα κενά μέτρα τα οποία είναι δύο στην συγκεκριμένη περίπτωση και είναι βασισμένα στην βαθμίδα της τονικής. Εν συνεχεία ακολουθεί το μέρος Α το οποίο όπως έχει προαναφερθεί αποτελεί την εισαγωγή του τραγουδιού, όμως δεδομένου ότι το μέτρο που χρησιμοποιείται στην εν λόγω επανεκτέλεση είναι τα 4/4, οι οκτάμετρες φράσεις οι οποίες αποτελούσαν τις ημιπεριόδους στις προηγούμενες επανεκτελέσεις μετατρέπονται σε 4μετρες. Επομένως το Α μέρος αποτελεί ουσιαστικά μια 8μετρη φράση. Κατά την α' ημιπερίοδο χρησιμοποιείται η τονική I βαθμίδα η οποία στο τέταρτο μέτρο ακολουθείται από την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (V⁷) βαθμίδα. Στην β' ημιπερίοδο διατηρείται η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης βαθμίδα η οποία ακολουθείται από την τέλεια πτώση στο όγδοο και τελευταίο μέτρο αυτή της φράσης.

Έπειτα παρατίθεται το παρακάτω σχεδιάγραμμα στο οποίο αποτυπώνεται η αρμονική πορεία του Β μέρους.

Α ΜΕΡΟΣ=ΕΙΣΑΓΩΓΗ

(πριν την είσοδο της β' και γ' στροφής & καταληκτικό τμήμα)



8 ΜΕΤΡΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

α' ημιπερίοδος = πτώση στην Diminuitta VII⁷

β' ημιπερίοδος = Τέλεια πτώση.

Πριν την είσοδο της δεύτερης και της τρίτης στροφής στο εισαγωγικό μέρος Α και συγκεκριμένα στο τέλος της α' ημιπεριόδου πραγματοποιείται πτώση στην έβδομη μεθ' εβδόμης με ελαττωμένη έβδομη, κοινώς στην Diminuitta ενώ στην β' ημιπερίοδο διατηρείται η βαθμίδα της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης όπως συμβαίνει στο αντίστοιχο σημείο του Α μέρους πριν την είσοδο της α' στροφής. Το ίδιο αρμονικό “φαινόμενο” παρατηρείται και κατά το καταληκτικό τμήμα.

iii)

Στο σημείο αυτό θα ήταν σημαντικό να παραθέσουμε τους στίχους που χρησιμοποιούνται στην συγκεκριμένη επανεκτέλεση και να γίνει η αναφορά τυχόν διαφοροποιήσεων καθώς και προσθηκών ή παραλήψεων σε σχέση με την πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής.

Μια φούντωση μια φλόγα
έχω μέσα στη καρδιά
και μάγια μου' χεις κάνει }
Φραγκοσυριανή γλυκιά } x 2

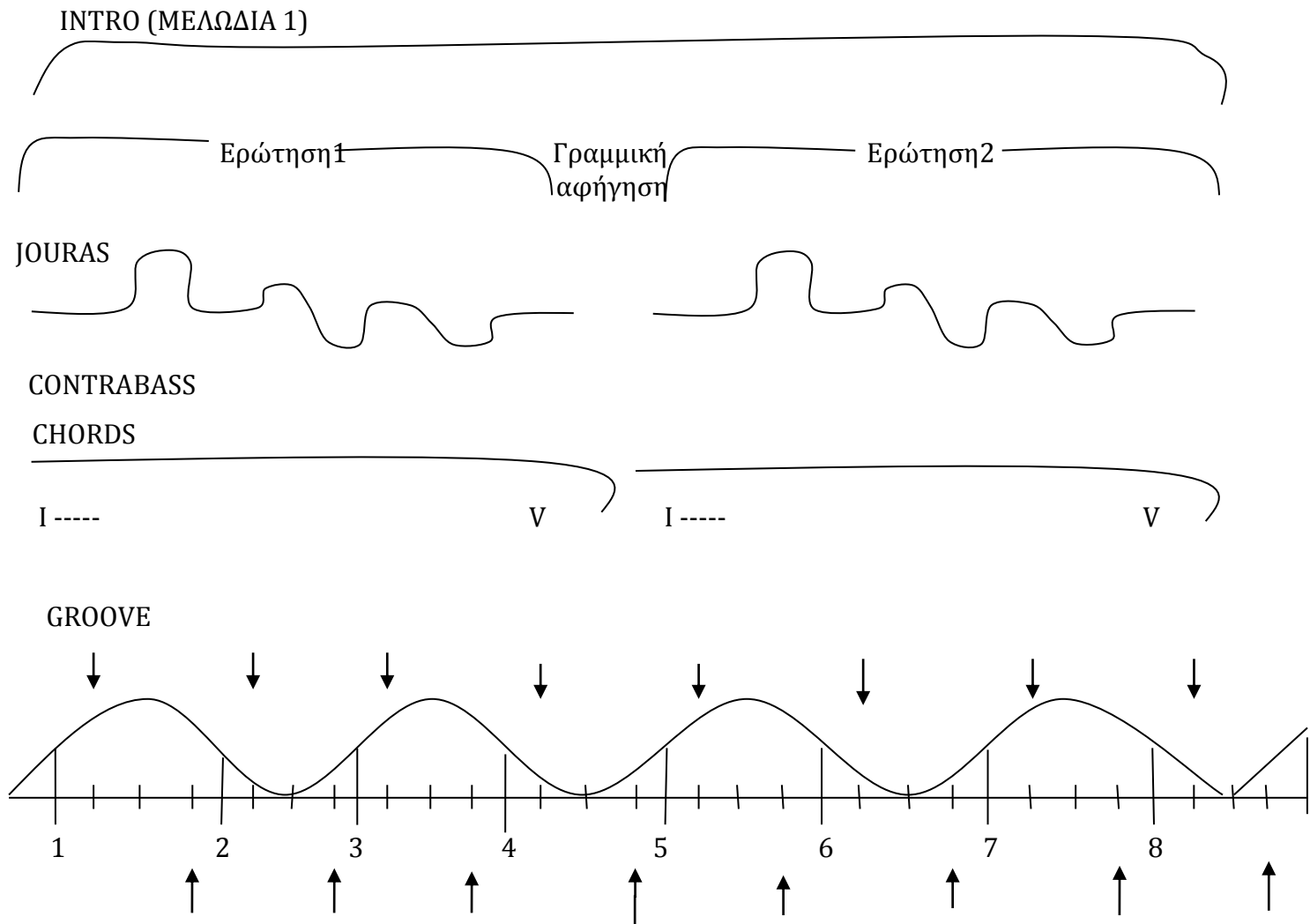
Θα' ρθω να σε ανταμώσω
πάλι στην ακρογιαλιά
θα ήθελα να με χορτάσεις }
όλο χάρδια και φιλιά } x 2

Στο Πατέλι στο Νυχώρι
φίνα στην Αλιθινή
Και στο Πισκοπιό ρομάντζα }
γλυκειά μου Φραγκοσυριανή } x 2

Παρατηρώντας το περιεχόμενο των στίχων της διασκευασμένης Φραγκοσυριανής από τους Trio Tekke, δεν εντοπίζονται διαφοροποιήσεις σε σχέση με το στιχουργικό υλικό της πρωτότυπης εκτέλεσης. Ωστόσο, η μόνη διαφορά η οποία αξίζει να σημειωθεί είναι, ότι οι Trio Tekke, παραλείπουν μια στροφή και συγκεκριμένα την Τρίτη (γ') χρησιμοποιώντας την τέταρτη (δ') στροφή σαν Τρίτη ενώ η τέταρτη στροφή αποτελεί την οργανική στροφή, εν αντιθέσει με την πρωτότυπη εκτέλεση όπου το οργανικό – ορχηστρικό μέρος αποτελεί την πέμπτη (ε') στροφή.

ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ RICHARD MIDDLETON

- Γραφική απεικόνιση του βασικού φθογγικού υλικού.



Παράδειγμα 1.

Jouras riff

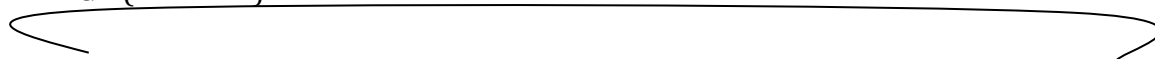


Παράδειγμα 2.

Contrabass riff



BRIDGE (ΓΕΦΥΡΑ)



JOURAS

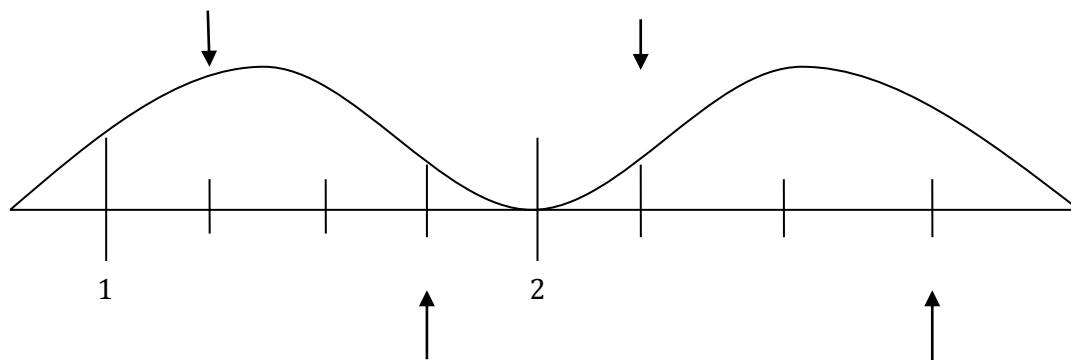


GUITAR
CHORDS



I

GROOVE



Παράδειγμα 3.

Jouras Riff



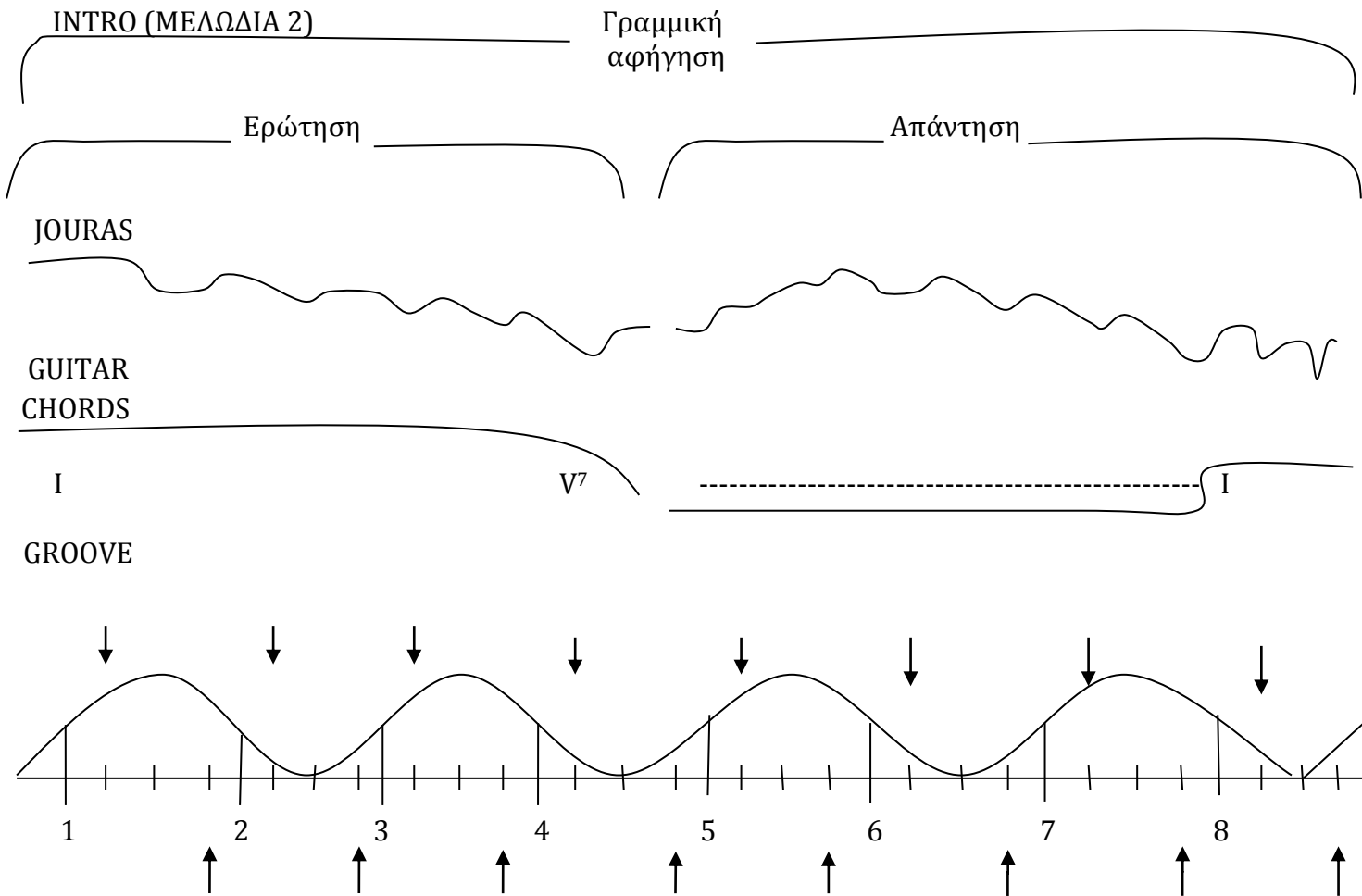
Παράδειγμα 4.

Acoustic Guitar Riff



Παράδειγμα 5.

Contrabass riff



Παράδειγμα 6.

Jouras riff



Παράδειγμα 7.

Ac. Guitar riff



Παράδειγμα 8.

Contrabass riff



VERSE (ΣΤΡΟΦΗ)

Γραμμική
αφήγηση

Αφηγηματική
αναπνοή

Ερώτηση1

Ερώτηση2

Απάντηση

Εισπνοή-----Εκπνοή Εισπνοή -----Εκπνοή Εισπνοή -----Εκπνοή

VOCAL

- 1.Μια φούντωση μια φλόγα.... 3.Στο Πατέλι στο Νηχώρι....
- 2.Θα 'ρθώ να σε ανταμώσω....

AC.GUITAR

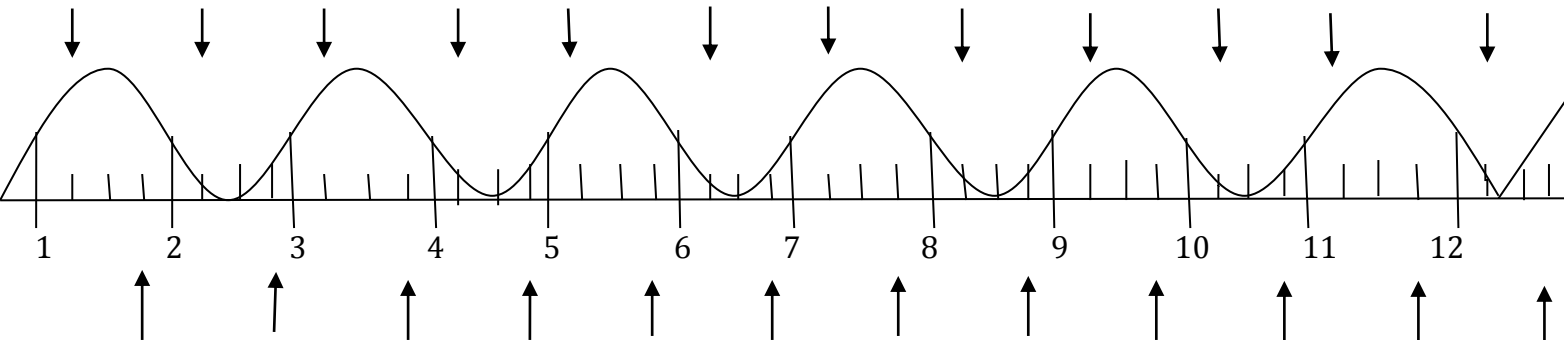
CHORDS

I

V⁷

I- V- I

GROOVE



Παράδειγμα 9.

Vocal riff

Voice

24

Μια-φού-ντω-ση-μια -φλό-γα

Παράδειγμα 10.

Jouras riff

Jouras

Παράδειγμα 11.

Ac. Guitar riff

Ac.Gtr.

Παράδειγμα 12.

Contrabass riff

Contrabass

arco pizz.

ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής της διασκευής από τον δίσκο «Τα Reggetika» του συγκροτήματος Trio Tekke, είναι 3:11 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό (beats per minute) είναι $\downarrow = 133$

Αναφορικά με το Groove του κομματιού, ρυθμική παρέμβαση τελείται στις άρσεις του κάθε μέτρου δηλαδή στο “2” και στο “4” ενώ το μέτρο σε αυτήν τη διασκευή όπως έχει προαναφερθεί είναι τα 4/4. Πριν την εισαγωγή προηγείται ένα εισαγωγικό τμήμα 8 μέτρων στο οποίο ο τζουράς επεξεργάζεται ρυθμικά παραλλαγμένα μοτίβα της βασικής εισαγωγής του τραγουδιού, ενώ το κοντραμπάσο εκτελεί accordi βασισμένα στην βαθμίδα της τονικής. Στην εισαγωγή που ακολουθεί, τα accordi πλαισιώνονται από την ακουστική κιθάρα ενώ η βασική μελωδία εκτελείται από το σόλο όργανο δηλαδή τον Τζουρά. Στα πρώτα τέσσερα μέτρα η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 8μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια ερώτηση στην 4μετρη φράση και μια απάντηση στην 4μετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο τετράμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Στην εν λόγω διασκευή, τα δύο μέτρα που αποτελούν την γέφυρα, ενώνουν το προεισαγωγικό με το κυρίως εισαγωγικό μέρος εν αντιθέσει με τις υπόλοιπες εννέα επανεκτελέσεις που αναλύονται και επεξεργάζονται στο εν λόγω πόνημα όπου συνδέουν την εισαγωγή με την στροφή. Σε αυτά τα δύο μέτρα το groove παραμένει το ίδιο. Αξίζει να σημειωθεί πως το groove στην συγκεκριμένη διασκευή γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό μέσω της τεχνικής που χρησιμοποιεί το κοντραμπάσο στα ασθενή μέρη των μέτρων γνωστή ως “Slap” τεχνική. Με την τεχνική αυτή ο εκτελεστής χτυπάει τον αντίχειρα κυρίως στην ταστιέρα στις άρσεις του μέτρου των 4/4 με αποτέλεσμα να παράγεται ένας οξύς ήχος που ομοιάζει με το ταμπούρο και το “hi hat” συγχρόνως, αποδίδοντας έτσι πιο έντονα την παρέμβαση στην ροή του ρυθμού, που ακολουθεί το τραγούδι. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία πλαισιώνεται από το φωνητικό μέρος (vocal). Και σε αυτό το μέρος, το τραγούδι γκρουβάρει στα ασθενή μέρη του μέτρου, στις άρσεις. Η πρώτη τετράμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια

Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη τετράμετρη φράση και την Τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης. Η τρίτη τετράμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου ότι περιέχει μοτιβικό και στιχουργικό υλικό της δεύτερης αλλά αλλάζει η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται τέλεια πτώση. Στην δεδομένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της discursive επανάληψης κατά την επανάληψη της δεύτερη οκτάμετρης φράσης στην στροφή του τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έπειτα από την λεπτομερή ανάλυση της παρούσας Διασκευής της Φραγκοσυριανής από τους Trio Tekke προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα. Αρχικά, εμβαθύνοντας στο μουσικολογικό υλικό αλλά κι έπειτα από την ακρόαση της συγκεκριμένης εκδοχής της Φραγκοσυριανής, διαπιστώνεται ότι, αποτελεί περισσότερο παραλλαγή και λιγότερο επανεκτέλεση της. Αυτό συμβαίνει, διότι το φθογγικό υλικό της παρούσας διασκευής, αποτελείται από παραλλαγμένα μοτίβα της πρωτότυπης εκτέλεσης καθώς επίσης το φωνητικό μέρος ομοιάζει με το αντίστοιχο της αρχικής εκτέλεσης από τον Βαμβακάρη με την διαφορά ότι παραλλάσσεται ρυθμικά. Επιπλέον, οι Trio Tekke, ανεξάρτητα από τις επιρροές που έχουν από τα διάφορα είδη μουσικής όπως έχει προαναφερθεί, θα μπορούσε να θεωρηθεί πως είναι το συγκρότημα το οποίο τηρεί με μεγαλύτερη πιστότητα το αρμονικό υλικό της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής καθώς επίσης, δεν αλλοιώνει το περιεχόμενο των στίχων πέραν τις παράλληλης της τρίτης στροφής και της χρήσης της τέταρτης ως οργανικής εν αντιθέσει με την πρωτότυπη εκτέλεση στην οποία η οργανική στροφή παρουσιάζεται στην Πέμπτη και τελευταία στροφή. Τέλος, η μόνη διαφορά η οποία αξίζει να σημειωθεί είναι πως ενώ κατά την πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής σημειώνεται σταδιακή επιτάχυνση στο tempo, στην εν λόγω διασκευή το tempo διατηρείται σταθερό με εξαίρεση μόνον το καταληκτικό τμήμα όπου παρατηρείται *accelerando*.

3.1.10 «REMPETIKO GYMNASIAS» CONTRATTO PER KARELIAS – VINICIO CAPOSSELA. 2012



Εικόνα 189 Εικόνα από το εξώφυλλο του δίσκου “RebetikoGymnastas” του VinicioCapossela. Πηγή:
https://i.ytimg.com/vi/GygoCn5-wSo/sddefault.jpg#404_is_fine

Ο Vinicio Capossela είναι ένας μουσικός του οποίου η καταγωγή είναι από την Ιταλία με καταβολές (βιώματα και μουσικά ακούσματα) από την μπλούζ μουσική και συγκεκριμένα τον Tom Waits καθώς και από την παραδοσιακή μουσική της Μεσογείου. Τα δεδομένα στις μουσικές του προτιμήσεις θα αλλάξουν αφότου ακούσει τον Μανόλη Πάππο γνωστό δεξιοτέχνη στο μπουζούκι (ερμηνευτή ρεμπέτικου ρεπερτορίου) που τραγουδούσε μαζί με την Καίτη Ντάλη σε ένα μαγαζί το 2005. Από εκείνη τη στιγμή κι έπειτα ερμηνεύει τα δικά του τραγούδια τα οποία έχουν εμφανή την επιρροή από τα ρεμπέτικα, τόσο στην Ιταλία που είναι η γενέτειρά του όσο και στην Ελλάδα στην οποία πραγματοποιεί συχνές επισκέψεις. Ο Vinicio Capossela

αναφέρει στην συνέντευξη που παραχώρησε στο δημοσιογράφο Νίκο Ράλλη στη διαδικτυακή εφημερίδα 'ToSpirto.net', ότι, διασκεύασε τη "Φραγκοσυριανή" χωρίς να γνωρίζει ότι είναι κομμάτι του Μάρκου Βαμβακάρη και ισχυρίστηκε πως ένας φοιτητής με καταγωγή από την Ελλάδα, στο Ουρμπίνο της Ιταλίας του είχε δείξει τη μελωδία του, ωστόσο όμως είχε την εντύπωση για πολύ καιρό πως το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελούσε ένα παραδοσιακό τραγούδι. Έτσι, έγραψε δικό του στίχο αποδίδοντας στη διασκευασμένη Φραγκοσυριανή τον τίτλο «Contratto per karellias» τιμής ένεκεν για τα τσιγάρα με την πιο όμορφη και κομψή συσκευασία στην ιστορία του Τσιγάρου. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος «*Το ρεμπέτικο είναι η μουσική που σε ωθεί να καπνίσεις μέχρι να κάνεις στάχτες τα πνευμόνια σου*» συνδέοντας έτσι τον τίτλο που απέδωσε στη διασκευή αυτή με την εκστασιακή κατάσταση που σου προκαλεί το ρεμπέτικο. Έτσι συγκεντρώνοντας όλα αυτά τα στοιχεία από την εκβάθων εξομολόγηση του Capossela κατά τη συνέντευξη που παραχώρησε στο "to Spirto.net" καταλήγουμε στα εξής συμπεράσματα : Ο Vinicio Capossela ενώνει τα δικά του ακούσματα και βιώματα με τα ερεθίσματα που πήρε καθώς άκουσε την Καίτη Ντάλη με τον Μανώλη Πάππο σε μια Ταβέρνα και "κατασκεύασε" μια διαφορετική Φραγκοσυριανή στην οποία αλλάζει στίχο και ερμηνεύει με τον δικό του μοναδικό τρόπο (Ράλλης 2013).

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ, ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

i)

Η τονικότητα στην οποία είναι συντεθειμένη η συγκεκριμένη διασκευή της "Φραγκοσυριανής" είναι η Λα ελάσσονα. Η δομή της φόρμας που ακολουθεί είναι η τετραμερής μορφή A – B – Γ – Α' ενώ αναφορικά με τις επαναλήψεις των μερών αυτών της συγκεκριμένης φόρμας, το Α μέρος παρουσιάζεται μια φορά το Β τέσσερις φορές, το Γ δυο και το Α' επίσης δυο φορές. Στη συγκεκριμένη διασκευή, πριν από το εισαγωγικό τμήμα Α, προηγείται ένα μέρος το οποίο πλαισιώνεται από το πιάνο. Το μέρος αυτό ουσιαστικά αποτελεί έναν αυτοσχεδιασμό τον οποίο εκτελεί ο ίδιος ο Vinicio Capossela. Στην παρακάτω παρτιτούρα αποτυπώνεται κατά προσέγγιση το εισαγωγικό μέρος αυτό.

Εικόνα 190 Απόσπασμα από το προσεισαγωγικό τμήμα το οποίο αποτελεί ουσιαστικά αυτοσχεδιασμό του Carossela.

Στη συνέχεια ξεκινά το Α μέρος το οποίο παισιώνεται αρχικά μόνο από το πιάνο και συγκεκριμένα μέχρι την α΄ ημιπερίοδο .

Έπειτα εισάγονται και τα υπόλοιπα όργανα από το β΄ μισό της α΄ ημιπεριόδου. Το Α μέρος στην προκειμένη περίπτωση περιέχει μελωδικά μοτίβα και φθογγικό υλικό της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής τροποποιημένα από τον Carossela ως εξής:

[Title]

3

Εικόνα 191 Είσοδος υπολοίπων οργάνων κατά τη β' ημιπερίοδο του Α μέρους

Εφόσον ολοκληρωθεί μια φορά το μέρος Α το οποίο αποτελεί την εισαγωγή του κομματιού, και σε αυτή την επανεκτέλεση, ακολουθούν τα ενδιάμεσα κενά μέτρα τα οποία λόγω της διαφορετικής ενορχηστρωτικής δομής κυρίως, εμφανίζονται διαφοροποιημένα ως εξής:

Musical score for measures 25-28. The score includes parts for Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The Bouzouki part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Gtr. part has a similar rhythmic pattern with some chromaticism. The Baglamadaki part consists of eighth notes. The Pno. part has a bass line with eighth notes and a treble line with chords. The Acc. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Voice part is mostly silent, with a few notes at the end of the sequence.

Εικόνα 192 Ενδιάμεσα κενά μέτρα-πριν την είσοδο του Β μέρους της α΄ στροφής

Εν συνεχεία, εισάγεται το Β μέρος το οποίο αποτελεί την πρώτη στροφή. Παρακάτω, παρατίθεται το απόσπασμα του μουσικού κειμένου του Β μέρους της α΄ στροφής.

Musical score for measures 29-30. The score includes parts for bouzouki, Guitar, Baglamadaki, Piano, Accordion, and Voice. The bouzouki part is mostly silent. The Guitar part has a few notes. The Baglamadaki part has a few notes. The Piano part has a few notes. The Accordion part is mostly silent. The Voice part has a few notes.

The image shows two systems of musical notation for a score. The first system covers measures 30, 31, and 32. The second system covers measures 21, 22, and 23. The instruments are Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The voice part has lyrics 'su - lla - pe - lle' under the notes in the second system.

Εικόνα 193 Απόσπασμα παρτιτούρας του Β μέρους της α' στροφής – *vinizio Capossela* (φραγκοσυριανή)

Αξίζει να σημειωθεί πως το Β μέρος επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά κατά τη δεύτερη στροφή όπως ακριβώς συμβαίνει και στη επανεκτέλεση από τον Μάνο Χατζιδάκι – «Πασχαλιές μέσα από την Νεκρή Γή». Το φωνητικό μέρος, ξεκινάει εφόσον ολοκληρωθούν τα ενδιάμεσα μέτρα, με ελλιπές μέτρο δύο όγδων, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον Μπιθικότση- «Δίσκος 45αρια» στο αντίστοιχο σημείο.

The image shows a single system of musical notation for the voice part, measures 32 and 33. The lyrics 'su - lla - pe - lle' are written under the notes.

Εικόνα 194 Εισαγωγή φωνητικού μέρους με ελλιπές μέτρο – Β μέρος, α' στροφή.

Αξίζει να σημειωθεί πως στην εν λόγω επανεκτέλεση - διασκευή ο ρόλος της κιθάρας είναι διπλός δηλαδή κατέχει συνοδευτικό ρόλο καθώς και ρόλο μπάσου από τη στιγμή που αφενός μεν εκτελεί σε ορισμένα σημεία μέσα στο τραγούδι μπάσογραμμές – bassline, αφετέρου δε απουσιάζει το ηλεκτρικό μπάσο από τα όργανα της ενορχήστρωσης. Το μπουζούκι το οποίο δεν κατέχει πρωτεύοντα ρόλο κατά τη διάρκεια του Β μέρους της α' στροφής, στην επανάληψη του α' μισού της β' ημιπεριόδου, εκτελεί φθόγγους κάνοντας χρήση tremolo. Οι φθόγγοι που εκτελεί το μπουζούκι στο σημείο αυτό είναι βασισμένοι στις βαθμίδες που έχουν επιλεγεί.

The image displays two systems of musical notation for a Bouzouki ensemble. Each system consists of six staves: Bouzouki, Gtr. (Guitar), Baglamadaki, Pno. (Piano), Acc. (Accordion), and Voice. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Bouzouki part in the second system features a tremolo effect. The piano part is marked with '46' and '47' at the beginning of the system. The accordion and voice parts also have '46' and '47' markings. The Bouzouki part in the first system has a '46' marking. The Gtr. part has a '46' marking. The Baglamadaki part has a '46' marking. The Pno. part has a '46' marking. The Acc. part has a '46' marking. The Voice part has a '46' marking. The Bouzouki part in the second system has a '47' marking. The Gtr. part has a '47' marking. The Baglamadaki part has a '47' marking. The Pno. part has a '47' marking. The Acc. part has a '47' marking. The Voice part has a '47' marking. The Bouzouki part in the first system has a '46' marking. The Gtr. part has a '46' marking. The Baglamadaki part has a '46' marking. The Pno. part has a '46' marking. The Acc. part has a '46' marking. The Voice part has a '46' marking.

The image displays a musical score for six instruments: Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The score is divided into two systems, measures 48-49 and 49-50. In the first system (measures 48-49), the Bouzouki part shows a tremolo effect in measure 49. The Gtr. part has a single note in measure 49. The Baglamadaki part has a single note in measure 49. The Pno. part has a chord in measure 48 and a single note in measure 49. The Acc. part has a single note in measure 48. The Voice part has a single note in measure 48. In the second system (measures 49-50), the Bouzouki part has a single note in measure 49. The Gtr. part has a single note in measure 49. The Baglamadaki part has a single note in measure 49. The Pno. part has a chord in measure 49 and a single note in measure 50. The Acc. part has a single note in measure 49. The Voice part has a single note in measure 49 and a single note in measure 50.

Εικόνα 195 Απόσπασμα μουσικού κειμένου κατά το οποίο το μπουζούκι εκτελεί tremolo –επανάληψη α΄ μισού της β΄ ημιπεριόδου.

Το πιάνο χρησιμοποιεί περισσότερο συνοδευτικά μοτίβα εκτελώντας συγχορδίες οι οποίες είναι βασισμένες πάνω στις βαθμίδες που έχουν επιλεγθεί με εξαίρεση το τέλος της α΄ ημιπεριόδου όπου το πιάνο καθώς και όλα τα όργανα της ενορχήστρωσης εκτελούν το χρωματικό κατέβασμα κάνοντας χρήση 3ηχων ογδού.

Musical score for measures 36-37. The score includes parts for Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. Measures 36 and 37 are shown. The Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, and Pno. parts feature a chromatic descending line with a triplet of eighth notes in measure 37. The Acc. part has a single note in measure 37. The Voice part has a whole note in measure 36 and a whole rest in measure 37.

Musical score for measures 37-38. The score includes parts for Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. Measures 37 and 38 are shown. The Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, and Pno. parts feature a chromatic descending line with a triplet of eighth notes in measure 37. The Acc. part has a single note in measure 37. The Voice part has a whole note in measure 37 and a whole rest in measure 38.

Εικόνα 196 Απόσπασμα από την παρτιτούρα του Β μέρους της α' στροφής – χρωματικό κατέβασμα με χρήση 3ηχων ογδού

Το Β μέρος επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά αποτελώντας την β' Στροφή. Το Β μέρος στο σημείο αυτό, παρουσιάζει αρκετές διαφοροποιήσεις αναφορικά με το μελωδικό - μοτιβικό υλικό ορισμένων οργάνων της ενορχήστρωσης. Παρακάτω παραθέτουμε ένα απόσπασμα από το μουσικό κείμενο του Β μέρους της β' στροφής.

The image displays a musical score for a piece titled "[Title]" on page 15. The score is arranged in two systems, each containing six staves. The instruments are Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The first system covers measures 53 and 54. In measure 53, the Bouzouki, Gtr., and Baglamadaki parts are mostly silent, with a few notes. The Pno. part has a chord in the right hand and a note in the left hand. The Acc. part has a whole note rest. The Voice part has a whole note rest. In measure 54, the Bouzouki part is silent. The Gtr. part has a quarter note. The Baglamadaki part has a melodic line with a sharp sign. The Pno. part has a chord in the right hand and a note in the left hand. The Acc. part has a quarter note. The Voice part has a quarter note.


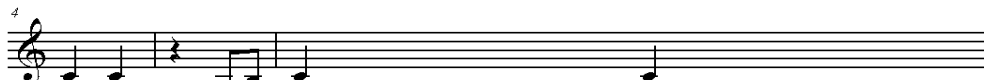
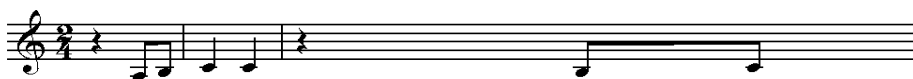
Εικόνα 197 Απόσπασμα από την παρτιτούρα του Β μέρους της β' στροφής.

Πιο συγκεκριμένα, η μελωδική γραμμή της φωνής διαφοροποιείται και μετατρέπεται από το παρακάτω μουσικό παράδειγμα

Φραγκοσυριανή

Vinizio Capossela

Voice



Εικόνα 198 Απόσπασμα Μελωδικής γραμμής του φωνητικού μέρους από το Β μέρος – α΄ στροφή, α΄ ημιπερίοδος.

στη μελωδική γραμμή, όπως αυτή απεικονίζεται στο παρακάτω απόσπασμα.

Voice



Εικόνα 199 Απόσπασμα Μελωδικής γραμμής του φωνητικού μέρους από το Β μέρος – β΄ στροφή, α΄ ημιπερίοδος.

Στην ουσία, το φωνητικό μέρος κατά την δεύτερη στροφή, ξεκινάει μια οκτάβα ψηλότερα. Πραγματοποιείται ρυθμική σμίκρυνση στο ελλιπές μέτρο όπου τα δύο όγδοα του αντίστοιχου *levare* της α΄ στροφής μετατρέπονται σε δύο δέκατα έκτα καθώς επίσης προστίθενται κάποια παρεστιγμένα και κάποιες παύσεις.

Επιπλέον το ακορντεόν εκτελεί φθόγγους κάνοντας χρήση διαστημάτων 4^{ns} στο σημείο της α΄ ημιπεριόδου.

Accordion



Εικόνα 200 εκτέλεση φθόγγων από το ακορντεόν σε διαστήματα 4^{ns} – Β μέρος, β΄ στροφή – α΄ ημιπερίοδος.

Επιπλέον εμπλουτίζεται η μελωδική γραμμή του ακορντεόν στην επανάληψη της β' ημιπεριόδου.

Accordion

Εικόνα 201 Εκτέλεση συγχορδίων βασισμένων πάνω στις επιλεγμένες βαθμίδες από το ακορντεόν-επανάληψη β' ημιπεριόδου.

Έπειτα, το μπαγλαμαδάκι εν αντιθέσει με το Β τμήμα της α' στροφής κατά το οποίο εκτελούσε μόνο δίφωνα ακόρντα βασισμένα στις επιλεγμένες βαθμίδες όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα.

baglamadaki

Εικόνα 202 Παρτιτούρα από τη μελωδική γραμμή που εκτελεί το μπαγλαμαδάκι- Β μέρος, α' στροφή.

στο Β τμήμα της β' στροφής εκτελεί περισσότερο μελωδικές γραμμές με διαβατικούς φθόγγους. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα του μουσικού κειμένου.

baglamadaki

Εικόνα 203 Παρτιτούρα από τη μελωδική γραμμή που εκτελεί το μπαγλαμαδάκι - Β μέρος, β' στροφή

Τέλος, όσον αφορά τη μελωδική γραμμή της φωνής, γίνεται χρήση περισσότερου Vibrato σε μη καθορισμένα σημεία καθώς επίσης και glissando ανάμεσα σε γειτονικούς φθόγγους.

Αφού ολοκληρωθεί η επανάληψη του Β μέρους ακολουθεί ένα ξεχωριστό τμήμα το οποίο αλλάζει την συνηθισμένη δομή Α-Β της Φραγκοσυριανής. Πρόκειται για ένα τμήμα το οποίο παρουσιάζει θεματικό υλικό (μοτιβικά και μελωδικά στοιχεία) το οποίο δεν έχει ακουστεί ξανά από άλλες επανεκτελέσεις και διασκευές της Φραγκοσυριανής και δεν περιέχει μοτιβικό υλικό από τα μέρη Α και Β της εν λόγω εκτέλεσης. Έτσι συμπεραίνουμε πως πρόκειται για ένα τμήμα το οποίο αποτελεί σύνθεση του Vinicio Capossela. Παρακάτω παραθέτουμε το μουσικό κείμενο του τμήματος αυτού.

ΦΡΑΓΚΟΣΥΡΙΑΝΗ

M.BAMBAKAPHS

Γ' ΜΕΡΟΣ

VINICIO CAPOSSELA

The musical score is arranged in six staves, each with a different instrument or voice part. The Bouzouki staff shows a melodic line with a sixteenth-note run. The Guitar staff provides harmonic accompaniment with chords. The Baglamadaki staff has a rhythmic pattern. The Piano staff is split into treble and bass clefs, with the treble clef playing chords and the bass clef playing a bass line. The Accordion staff has a melodic line with a glissando effect. The Voice staff is currently empty.

5

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

10

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

Το μπουζούκι αλλά και το μπαγλαμαδάκι εκτελούν διαβατικούς φθόγγους από την αρχή του Β μέρους της γ' στροφής εν αντιθέσει με το φθογγικό υλικό των συγκεκριμένων εγχόρδων οργάνων τα οποία στην α' στροφή περιορίζονται στην εκτέλεση δίφωνων accordi. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του μουσικού κειμένου που παρατίθεται παρακάτω.

Musical score for measures 30-31. The score includes staves for Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The Bouzouki part shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The Gtr. part has a simple accompaniment. The Baglamadaki part has a similar melodic line. The Pno. part has chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Acc. part is silent. The Voice part has a simple melodic line.

Κατά την επανάληψη της β' ημιπεριόδου της γ' στροφής το μπουζούκι εκτελεί στις χαμηλές περιοχές κρατημένους φθόγγους με άρθρωση tremolo ως εξής

Musical score for measures 32-33. The score includes staves for Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The Bouzouki part shows a tremolo effect on a low note. The Gtr. part has a simple accompaniment. The Baglamadaki part has a simple melodic line. The Pno. part has chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Acc. part is silent. The Voice part has a simple melodic line.

Εικόνα 206 Απόσπασμα παρτιτούρας που απεικονίζει την μελωδική γραμμή που εκτελούν το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς – Β μέρος, γ' στροφή.

Κατά την επανάληψη της β' ημιπεριόδου της γ' στροφής το μπουζούκι εκτελεί στις χαμηλές περιοχές κρατημένους φθόγγους βασισμένους στις βαθμίδες που έχουν επιλεγεί κάνοντας χρήση άρθρωσης tremolo ως εξής:

Musical score for measures 46-47. The score is arranged in a system with six staves: Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. Measure 46 is marked with a '46' above the Bouzouki staff. The Bouzouki part features a tremolo on a low note. The Gtr. part has a single note. The Baglamadaki part has a single note. The Pno. part has a chord. The Acc. part has a single note. The Voice part has a single note.

Musical score for measures 47-48. The score is arranged in a system with six staves: Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. Measure 47 is marked with a '47' above the Bouzouki staff. The Bouzouki part features a tremolo on a low note. The Gtr. part has a single note. The Baglamadaki part has a single note. The Pno. part has a chord. The Acc. part has a single note. The Voice part has a single note.

Musical score for measures 48-50. The Bouzouki part shows a melodic line with a fermata over the final note. The Gtr. part has a single note. The Baglamadaki part has a single note. The Pno. part has a chord. The Acc. part has a single note. The Voice part has a single note.

Musical score for measures 49-51. The Bouzouki part shows a melodic line with a fermata over the final note. The Gtr. part has a single note. The Baglamadaki part has a single note. The Pno. part has a chord. The Acc. part has a melodic line. The Voice part has a melodic line.

Εικόνα 207 Απόσπασμα παρτιτούρας που απεικονίζει τις κρατημένες νότες που εκτελεί το μπουζούκι. Β μέρος – επανάληψη β' ημιπεριόδου, γ' στροφή.

Αφότου ολοκληρωθεί η γ' στροφή, επανεμφανίζεται το Β μέρος το οποίο αποτελεί την δ' στροφή. Κατά την εξέλιξη της επανάληψης αυτής του Β μέρους το οποίο αποτελεί την τέταρτη στροφή, το φωνητικό μέρος ξεκινά μια οκτάβα ψηλότερα.

Φραγκοσυριανή

Vinizio Capossela

Voice

4

7

Εικόνα 208 φωνητικό μέρος – Β τμήμα, δ' στροφή

Το ακορντεόν εκτελεί φθόγγους σε 3^{ες} οι οποίοι είναι δεμένοι μεταξύ τους με σύζευξη διάρκειας μέχρι το τέλος της α' ημιπεριόδου της δ' στροφής.

Accordion

4

7

Εικόνα 209 κρατημένοι φθόγγοι με σύζευξη διάρκειας μέχρι το τέλος της α' ημιπεριόδου.

Επιπλέον, στο τέλος της α' ημιπεριόδου, το ακορντεόν εκτελεί σαν *levare* για το πέρασμα στη β' ημιπερίοδο, φθόγγους αξίας 2 δεκάτων έκτων. Στο παρακάτω απόσπασμα απεικονίζεται το συγκεκριμένο χρωματικό μελωδικό μοτίβο.

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

Εικόνα 210 Απόσπασμα παρτιτούρας δ' στροφής – *levare* 2 δεκάτων έκτων από ακορντεόν.

Η μελωδική γραμμή που εκτελεί το μπαγλαμαδάκι κατά την β' ημιπερίοδο διαφοροποιείται ως εξής:

Baglamadaki

Εικόνα 211 Μελωδική γραμμή που εκτελεί το μπαγλαμαδάκι – Β μέρος, β' ημιπερίοδος, δ' στροφή.

Το μπουζούκι εκτελεί φθόγγους στη χαμηλή περιοχή με χρήση άρθρωσης tremolo, κατά την επανάληψη της β' ημιπεριόδου της δ' στροφής όπως ακριβώς συμβαίνει στο αντίστοιχο σημείο της γ' στροφής.

Έπειτα αφού ολοκληρωθεί και η τέταρτη στροφή, εισάγεται το Γ μέρος το οποίο αξίζει να σημειωθεί ότι έχει λειτουργία Α μέρους από τη στιγμή που χρησιμοποιείται σαν ενδιάμεσο ορχηστρικό τμήμα που οδηγεί στην επανέκθεση του Β μέρους των επόμενων στροφών όπου ενώνεται με το θεματικό υλικό του τμήματος αυτού δηλαδή το στροφικό υλικό αποτελώντας έτσι μια μίξη των τμημάτων Β και Γ σε μια ξεχωριστή και ενιαία ενότητα. Παρακάτω παρατίθεται το μουσικό κείμενο του παραλλαγμένου αυτού τμήματος.

5

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

10

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

15

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

Detailed description of the musical score: The score is arranged in three systems, each with six staves. The instruments are Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The Bouzouki part features melodic lines with some sixteenth-note passages. The Gtr. part provides harmonic accompaniment with chords. The Baglamadaki part has a steady rhythmic accompaniment. The Pno. part has a more complex texture with chords and moving lines. The Acc. part has a melodic line with some grace notes. The Voice part is mostly silent, with some notes appearing in the third system. The score is marked with measure numbers 5, 10, and 15 at the beginning of each system.

20

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

25

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

30

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

32

The image shows two systems of musical notation for a piece. The first system covers measures 32 and 33. The second system covers measure 33. The instruments are Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Εικόνα 212 Τροποποιημένο Γ μέρος

Τέλος, αφού ολοκληρωθεί και το παραλλαγμένο Γ τμήμα, εισάγεται το Α' οργανικό μέρος αλλά με μοτιβικό υλικό της πρωτότυπης εκτέλεσης της “Φραγκοσυριανής” το οποίο καθ’ όλη τη διάρκεια του κομματιού δεν εμφανίζεται παρά μόνο στο καταληκτικό τμήμα. Αξιοσημείωτο είναι πως ενώ στο κομμάτι δεν υπάρχει αλλαγή στο tempo, στο σημείο αυτό παρατηρείται σταδιακή επιτάχυνση του ρυθμού κάνοντας χρήση *accelerando*¹². Παρακάτω παρατίθεται το παραλλαγμένο Α' μέρος.

¹² Με αυξανόμενη ταχύτητα

Bouzouki

Guitar

Baglamadaki

Piano

Accordion

Voice

8

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

4

3

3

3

8

9

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

14

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

19

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

Detailed description: This system covers measures 19 to 23. The Bouzouki, Gtr., and Acc. parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Baglamadaki part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Pno. part consists of block chords in the right hand and single notes in the left hand. The Voice part is silent, indicated by a whole rest.

24

Bouzouki

Gtr.

Baglamadaki

Pno.

Acc.

Voice

Detailed description: This system covers measures 24 to 28. The Bouzouki, Gtr., and Acc. parts continue the melodic line from the previous system. The Baglamadaki part continues with its rhythmic accompaniment. The Pno. part continues with block chords. The Voice part remains silent.

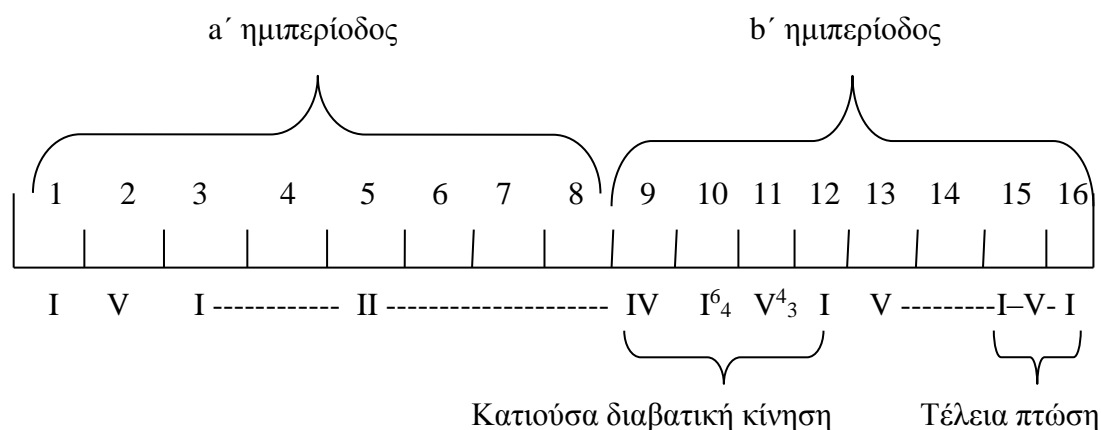
The image displays a musical score for a piece in 3/8 time, featuring six instruments: Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The score is divided into three systems, each containing two measures. The first system (measures 29-30) shows active melodic lines for Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, and Acc., while Pno. and Voice are in a sustained harmonic accompaniment. The second system (measures 31-32) shows the Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, and Acc. parts becoming more sparse, with many rests, while the Pno. and Voice parts continue to provide harmonic support. The notation includes treble clefs for most instruments and a bass clef for the piano part. Measure numbers 29, 31, and 32 are indicated at the beginning of their respective systems.

Εικόνα 213 Απόσπασμα παρτιτούρας από το καταληκτικό Α' τμήμα - μοτιβικό υλικό Α' μέρους πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής.

ii)

Αναφορικά με το αρμονικό υλικό ο Vinizio Capossela επιλέγει να κάνει χρήση των αρμονικών αλληλουχιών με τον τρόπο που αποτυπώνονται στα σχετικά διαγράμματα παρακάτω.

Α ΜΕΡΟΣ = ΕΙΣΑΓΩΓΗ



Στο Α εισαγωγικό τμήμα εφόσον ολοκληρωθεί το εισαγωγικό αυτοσχεδιαστικό μέρος το οποίο όπως προαναφέρθηκε είναι πλαισιωμένο μόνο από το πιάνο, χρησιμοποιείται η τονική I βαθμίδα που στην τονικότητα της Λα αντιστοιχεί στην συγχορδία της λα μινόρε κι έπειτα στα δυο τελευταία μέτρα πριν την ολοκλήρωση της α' ημιπεριόδου (στο β' μισό της α' ημιπεριόδου) κάνει χρήση της II επιτονικής βαθμίδας αντί της V βαθμίδας όπως συμβαίνει στην αρχική εκτέλεση της "Φραγκοσυριανής" από τον Μάρκο Βαμβακάρη. Έπειτα, στην b' ημιπερίοδο χρησιμοποιείται μια διαβατική κατιούσα κίνηση αρχόμενης από την IV Βαθμίδα που αντιστοιχεί στην συγχορδία της ρε μινόρε καταλήγοντας στην I τονική βαθμίδα δηλαδή στη συγχορδία της Λα μινόρε, σε αντίθεση με την πρωτότυπη εκτέλεση όπου στο αντίστοιχο σημείο διατηρείται η δεσπόζουσα V βαθμίδα. Η διαβατική αυτή κίνηση πλαισιώνεται μουσικά από την κιθάρα και το αριστερό χέρι του πιάνου υπό την μορφή μπασσογραμμής – bassline όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στο παρακάτω απόσπασμα της παρτιτούρας του Α μέρους.

ΦΡΑΓΚΟΣΥΡΙΑΝΗ

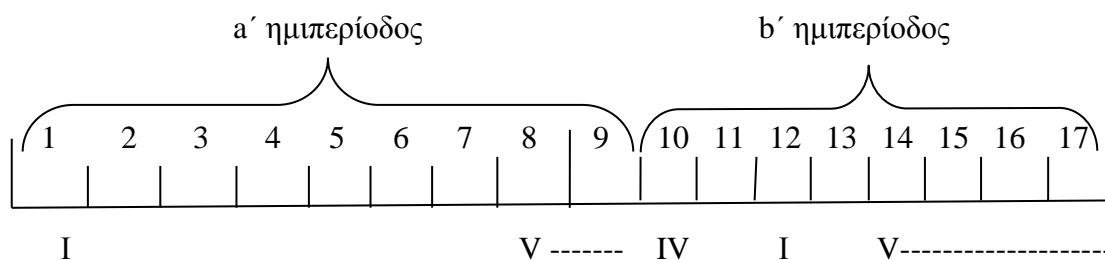
Διαβατικό κατεβασμα

Μάρκος Βαμβακάρης

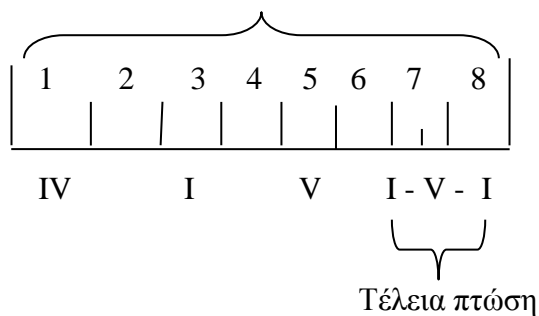
Vinicio Capossela

Έπειτα από τα ενδιάμεσα τέσσερα μέτρα τα οποία ομοίως με την πρωτότυπη εκτέλεση κινούνται στην τονική I βαθμίδα , ξεκινάει το Β μέρος της α΄ στροφής. Στο παρακάτω σχεδιάγραμμα αποτυπώνεται η αρμονική πορεία του Β τμήματος.

Β ΜΕΡΟΣ=COUPLE (ΣΤΡΟΦΗ)



Επανάληψη α΄ μισού β΄ ημιπεριόδου



Τέλος αναφορικά με το αρμονικό υλικό περισσότερα συναφή στοιχεία παρατηρούνται ανάμεσα στην εν λόγω επανεκτέλεση και τον δίσκο Ρίζες του Γιάννη Μαρκόπουλου.

iii)

Με αφορμή το γεγονός ότι οι στίχοι της συγκεκριμένης διασκευής της Φραγκοσυριανής είναι ξενόγλωσσοι, θα τους παραθέσουμε και αφού γίνει η απόδοση τους στα ελληνικά θα συγκρίνουμε το περιεχόμενό τους με αυτό των στίχων της πρωτότυπης εκτέλεσης από τον Μάρκο Βαμβακάρη. Οι στίχοι του τραγουδιού στα Ιταλικά είναι οι παρακάτω.

Sulla pelle ti ho tatuata
Come un crotalo per farmi ricordar

Dell'aspide nel cuore
Che mi succhia succhia la tua crudeltà
Ora non sento più dolore
Non c'è niente niente c'è più da succhiar

Gli anni buoni che ti ho dato
Niente ormai me li può fare ritornar
Oltre agli occhi ti ho lasciato
Una casa di tre piani e il mio divano
Ma non importa che ho perduto
Ora vado più leggero e senza aiuto

Da Salonicco a Kalamata
Da dieci giorni mi divora la ferrata
Nella spezia della sera
Dal Bosforo d'argento fino a Izmir
Bevo rakja rakja vieni
A consolarmi dalla pena e dal dolor

Prenderò questa discesa
Senza più fermarmi ancora dietro a te
Se consumavo come cera
Ora è la brace che consuma anche per me
Ho un contratto per Karelias
Fuma fuma l'illusione e fumo anch'io
Cala la luna e io non spero
L'illusione è lusso della gioventù
Cala la luna e io non spero
L'illusione è lusso della gioventù
<https://genius.com/Vinicio-capossela-contratto-per-karelias-lyrics>

Η μετάφραση των στίχων στα ελληνικά είναι η παρακάτω

Έχω τατουάζ στο δέρμα μου που μοιάζει σαν ένα κροταλία
Για να με κάνει να θυμάμαι στη καρδιά της ασπίδας πως σε
Ρουφάει με κακία αλλά πλέον δεν υπάρχει τίποτα για να ρουφήξει
Τα καλά χρόνια που σου έδωσα δεν μπορώ με τίποτα να τα κάνω να επιστρέψουν
Μαζί με τα μάτια που άφησα πίσω άφησα και ένα τριώροφο σπίτι και τον καναπέ
μου,
Αλλά δεν έχει σημασία που τα έχασα. Τώρα είμαι μόνος και αβοήθητος.
Από τη Θεσσαλονίκη στην Καλαμάτα δέκα μέρες ταξίδευα στη ζέστη του
απογεύματος
Από τον ασημένιο Βόσπορο μέχρι την Σμύρνη πίνω ρακί, ρακί έλα
Να πνίξεις τον πόνο και την στενοχώρια.
Το κατεβάζω το ρακί δε θα μείνω άλλο να σε περιμένω
Και ας λιώνω σαν το κερί από τη φωτιά που τώρα με καίει. Έχω ένα συμβόλαιο με τα
«Καρέλια» καπνίζω την ψευδαίσθηση μαζί με τον καπνό.
Πέφτει το φεγγάρι και ελπίζω ότι η ψευδαίσθηση είναι η πολυτέλεια της νιότης.

Εξετάζοντας λοιπόν το περιεχόμενο των στίχων του κομματιού παρατηρούμε μια σημαντική ομοιότητα με το περιεχόμενο των στίχων της “Φραγκοσυριανής” του Μάρκου Βαμβακάρη. Αρχικά, όπως έχουμε αναφέρει και προηγουμένως, ο Μ. Βαμβακάρης ήταν ένας συνθέτης αυτοβιογραφικός και βιωματικός ο οποίος

αντλούσε γεγονότα και καταστάσεις από τη ζωή του και τα εφάρμοζε στα τραγούδια του, επιπλέον η πρωτότυπη “Φραγκοσυριανή” γράφτηκε, ακριβώς με αφορμή ένα πραγματικό γεγονός που βίωσε ο συνθέτης, δηλαδή, η όμορφη μελαχρινή κοπέλα που αντίκρισε ενώ έπαιζε μουσική σε ένα μαγαζί στη Σύρο. Επιπλέον, το νόημα των στίχων της διασκευής από τον Vinicio Capossela είναι επίσης βιωματικό και θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι πηγάζει από γεγονότα και καταστάσεις τις οποίες βίωσε ο ίδιος. Θα πρέπει να αναφερθεί επίσης ότι, παρόλο που οι στίχοι στις δυο περιπτώσεις αυτών των δυο ερμηνειών, δηλαδή της πρωτότυπης εκτέλεσης της “Φραγκοσυριανής” και της διασκευασμένης “Φραγκοσυριανής” από τον Capossela παρουσιάζουν διαφορές από τη στιγμή που αναφέρονται σε διαφορετικά γεγονότα, ωστόσο το περιεχόμενό τους είναι ακριβώς το ίδιο, είναι δηλαδή αμιγώς ερωτικό και κάνει αναφορά και στις δυο περιπτώσεις σε μια γυναίκα. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στους ιταλικούς στίχους του διασκευασμένου τραγουδιού ο Vinicio Capossela κάνει μια αναφορά σε τοπωνύμια όπως για παράδειγμα, «Θεσσαλονίκη» και «Καλαμάτα», ομοίως με την πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής όπου ο Βαμβακάρης αναφέρει στους στίχους περιοχές της Σύρου (Πατέλι, Νηχώρι κ.α).

ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ RICHARD MIDDLETON

- Γραφική απεικόνιση του βασικού φθογγικού υλικού

ΕΙΣΑΓΩΓΗ (INTRO)

Γραμμική
αφήγηση

Ερώτηση

Απάντηση

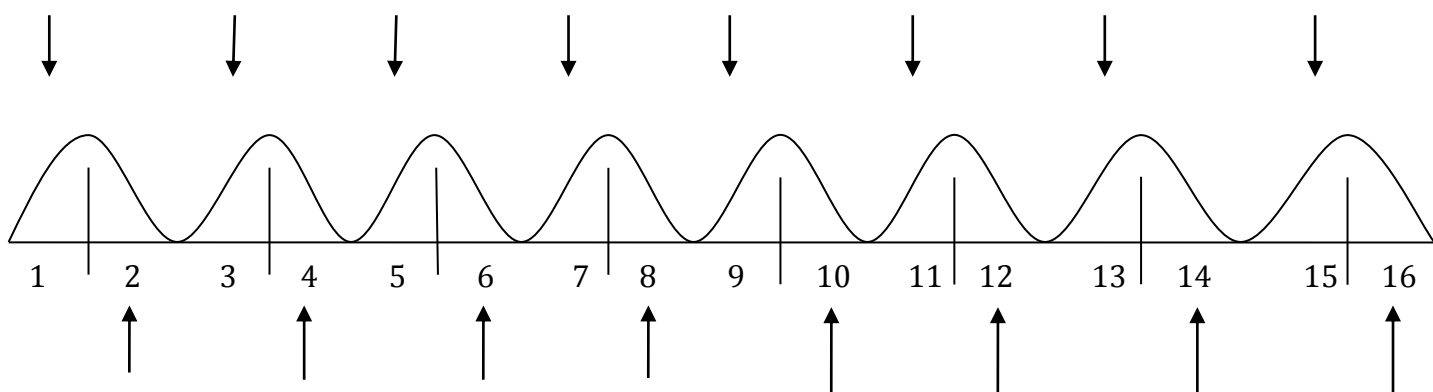
ΠΙΑΝΟ

Ανταπόκριση

ΠΙΑΝΟ
CHORDS

I--- V--- I--- II----- (IV--- I⁶₄ ... V⁴₃--- I-----V----- I- V-I

GROOVE



Παράδειγμα 1.

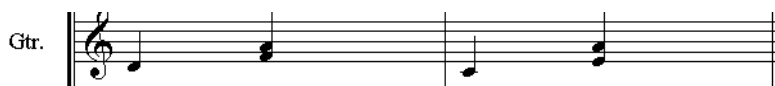
Piano riff



Παράδειγμα 2.

Guitar riff

(είσοδος στην δεύτερη 8μετρη φράση - β' ημιπερίοδο)



Παράδειγμα 3.

Baglamadaki riff

(είσοδος στην δεύτερη 8μετρη φράση - b' ημιπερίοδο)

Baglamadaki



A musical staff in treble clef showing a riff. The first measure contains a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. The second measure contains a quarter note B4 and a quarter note C5.

Παράδειγμα 4.

Response riff

Gtr.

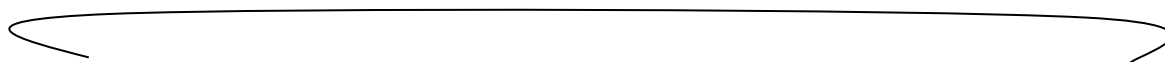
Baglamadaki

Pno.

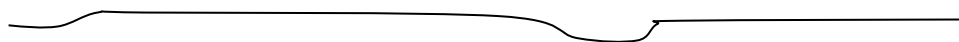


A musical score for three instruments: Guitar (Gtr.), Baglamadaki, and Piano (Pno.). The Gtr. part features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the first measure. The Baglamadaki part has a whole rest in the first measure. The Pno. part has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the first measure. The second measure shows a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) for Gtr. and Pno., and a whole rest for Baglamadaki. The third measure shows a quarter note G4 for Gtr. and Pno., and a whole rest for Baglamadaki. Fingering '15' is indicated for the Pno. part.

BRIDGE (ΓΕΦΥΡΑ)



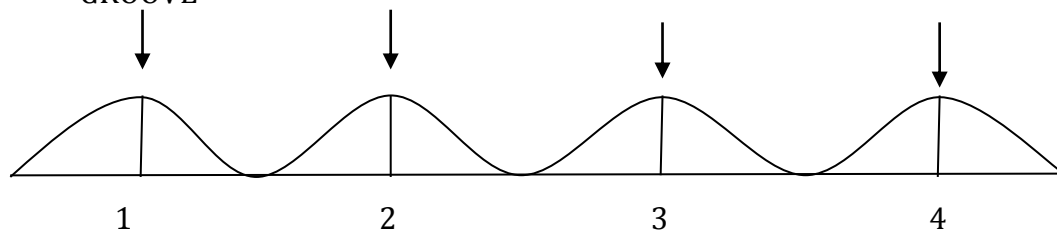
ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ



ΚΙΘΑΡΑ
CHORDS

I -----

GROOVE



Παράδειγμα 4.

Μπουζουκι riff



Παράδειγμα 5.

Guitar riff



Παράδειγμα 6.

Baglamadaki riff



Παράδειγμα 7.

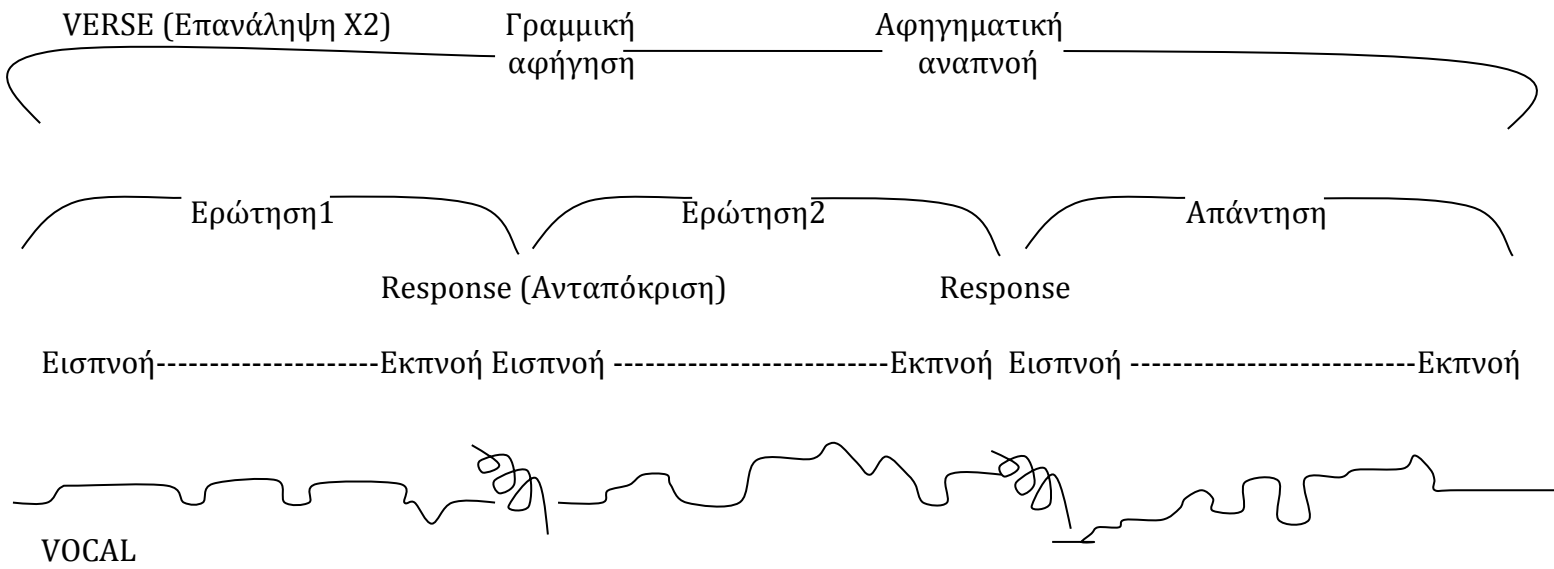
Piano riff



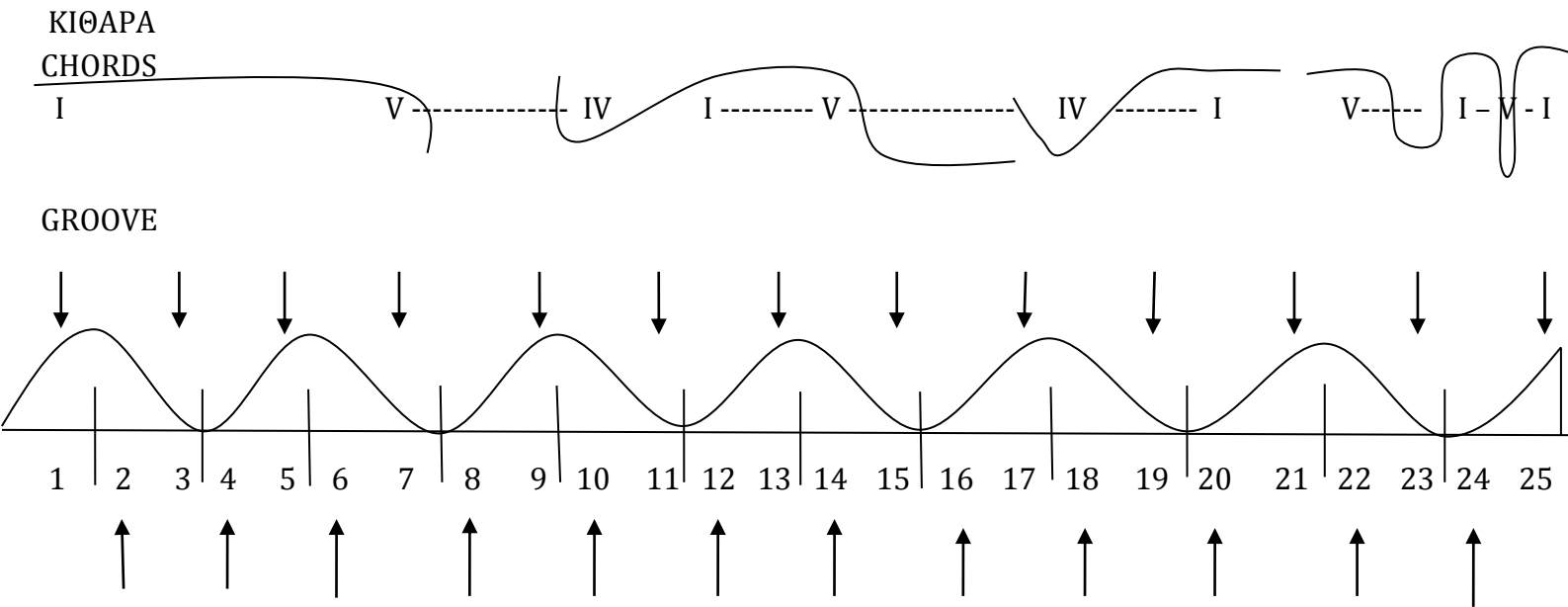
Παράδειγμα 8.

Accordion riff





- 1.Sulla Pele ti ho tatuatta... 3.Da Salonicco a Kalamata...
- 2.Gli anni buoni che ti ho dato... 4.Prendero questa discesa...



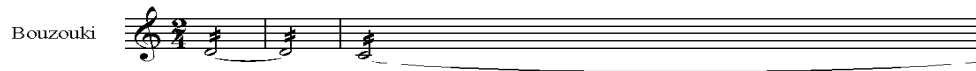
Παράδειγμα 9.

Vocal riff



Παράδειγμα 10

Bouzouki riff



Παράδειγμα 11.

Guitar riff



Παράδειγμα 12.

Baglamada riff



Παράδειγμα 13.

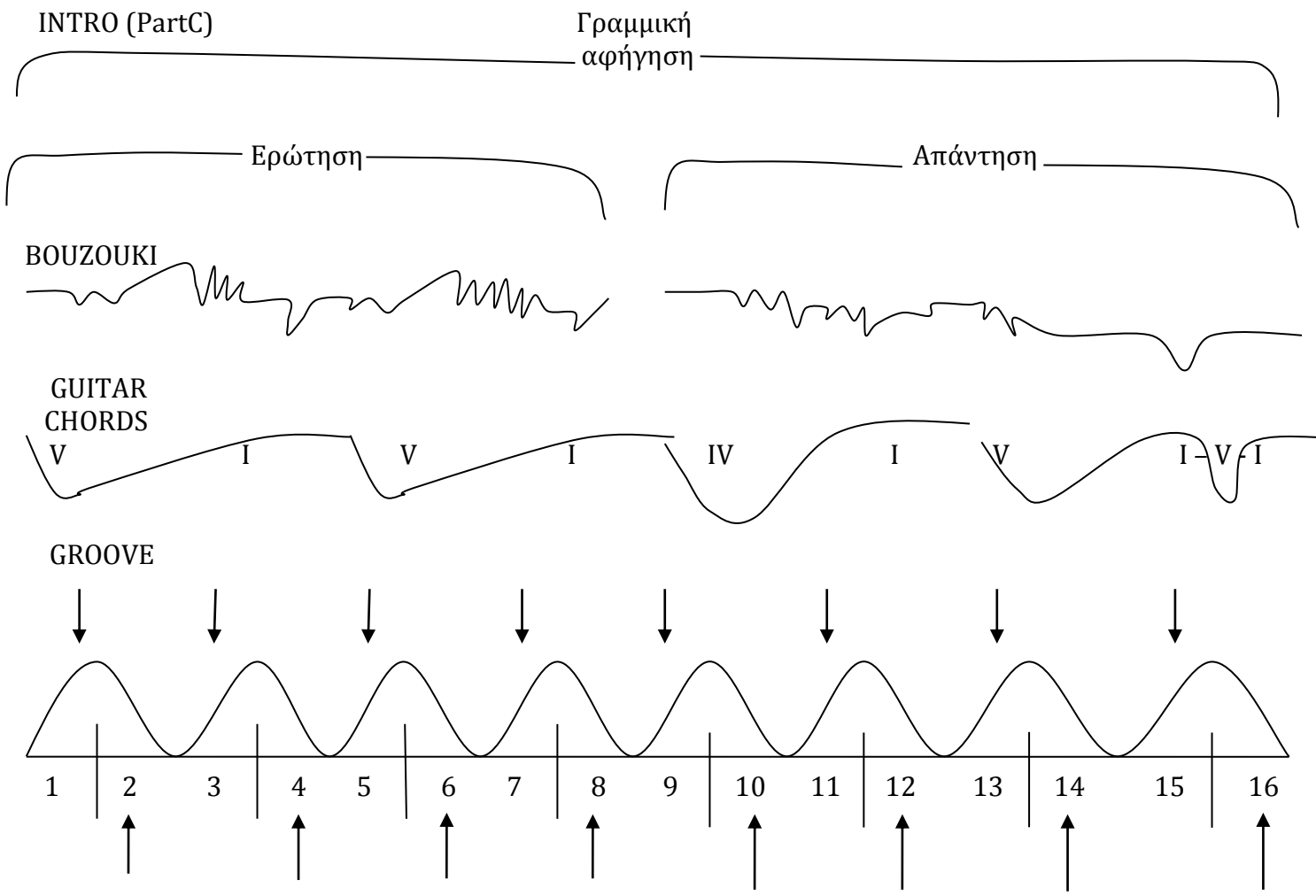
Piano riff



Παράδειγμα 14.

Response riff

Musical notation for a response riff. It consists of six staves in treble clef with a 2/4 time signature. The staves are labeled Bouzouki, Gtr., Baglamadaki, Pno., Acc., and Voice. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.



Παράδειγμα 15.

Bouzouki riff



Παράδειγμα 16.

Guitar riff



Παράδειγμα 17.

Baglamadaki riff



Παράδειγμα 18.

Piano riff



Παράδειγμα 19.

Accordion riff



FINALE (ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ Χ2)

Γραμμική
αφήγηση

Ερώτηση

Απάντηση

ACCORDION

Response

ΚΙΘΑΡΑ
CHORDS

I

V

IV

I

V

I

V-----

I-V-I

GROOVE

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Παράδειγμα 20.

Bouzouki riff



Παράδειγμα 21.

Guitar riff



Παράδειγμα 22.

Baglamadaki riff



Παράδειγμα 23.

Piano riff



Παράδειγμα 24.

Accordion riff



Παράδειγμα 25.

Guitar Response riff



Παράδειγμα 26.

Piano Response riff



ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΜΑΚΡΟΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η συνολική διάρκεια της Φραγκοσυριανής στην επανεκτέλεση από τον δίσκο «Rebetiko Gymnastas» του Vinicio Carossela, είναι 03:50 λεπτά ενώ η ακολουθία των χτύπων ανά λεπτό (beats per minute) είναι $\downarrow = 110$.

Αναφορικά με το Groove του κομματιού, τελείται ρυθμική παρέμβαση στο ισχυρό μέρος δηλαδή στην θέση του κάθε μέτρου. Πρίν από την κύρια εισαγωγή προηγείται ένα τμήμα το οποίο παρουσιάζει ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος του συνθέτη Vinicio Carossela ερμηνευμένο από το πιάνο. Έπειτα ακολουθεί το βασικό εισαγωγικό μέρος στο οποίο εισάγονται και τα υπόλοιπα όργανα της ενορχήστρωσης. Στην εισαγωγή, τα accordi πλαισιώνονται από το πιάνο ενώ η κιθάρα η οποία εκτελεί επίσης τις συγχορδίες που έχουν επιλεγεί, ξεκινάει τον συνοδευτικό της ρόλο στην δεύτερη οκτάμετρη φράση της εισαγωγής. Στα πρώτα 8 μέτρα (οκτάμετρη φράση) η μελωδική πορεία δημιουργεί μια ερώτηση η οποία απαντάται σε μελωδικό και φθογγικό επίπεδο στην οκτάμετρη φράση που έπεται. Επομένως στην 16μετρη φράση που αποτελεί την εισαγωγή, δημιουργείται μια ερώτηση στην οκτάμετρη φράση και μια απάντηση στην οκτάμετρη φράση που ακολουθεί και “σφραγίζει” το μελωδικό υλικό της εισαγωγής. Τις δυο οκτάμετρες φράσεις αυτές, τις συνδέει μια γραμμική αφήγηση από τη στιγμή που οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι πρόκειται να ακολουθήσει μετά. Στην συνέχεια ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα που αποτελούν τη γέφυρα. Στο σημείο αυτό, το Groove παραμένει το ίδιο με το εισαγωγικό μέρος, η κιθάρα εκτελεί τα chords (συγχορδίες) του τραγουδιού ενώ το μπουζούκι παίζει φθόγγους οι οποίοι βασίζονται στην βαθμίδα της τονικής. Έπειτα εισάγεται η στροφή (Verse). Στο σημείο αυτό η βασική μελωδία πλαισιώνεται από το φωνητικό μέρος (vocal). Και σε αυτό το μέρος, το Groove έρχεται στα ισχυρά μέρη του μέτρου, στην θέση. Η πρώτη οκτάμετρη φράση της στροφής με την δεύτερη συνδέονται μεταξύ τους με μια Γραμμική αφήγηση, ενώ ανάμεσα στην δεύτερη οκτάμετρη φράση και την τρίτη μεσολαβεί μια αφηγηματική αναπνοή που υποδηλώνει ότι δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της μουσικής φράσης. Η τρίτη οκτάμετρη φράση στην ουσία αποτελεί την επανάληψη της δεύτερης δεδομένου ότι περιέχει μοτιβικό και στιχουργικό υλικό της δεύτερης αλλά αλλάζει η κατάληξή της όπου πραγματοποιείται τέλεια πτώση. Όπως έχει προαναφερθεί, στην συγκεκριμένη διασκευή της Φραγκοσυριανής, παρουσιάζονται δύο επιπλέον μέρη το Γ και το τμήμα

Α' το οποίο αποτελεί στην ουσία το Finale. Επομένως, εφόσον ολοκληρωθεί και η δεύτερη στροφή ακολουθεί το Γ μέρος. Στο μέρος αυτό, το Groone παραμένει το ίδιο ενώ την βασική μελωδική γραμμή την εκτελεί το μπουζούκι. Στην συνέχεια, εφόσον ολοκληρωθεί και η δ' στροφή, εισάγεται το Finale Α'. Στο τμήμα αυτό διατηρείται η ίδια διαβάθμιση των τονισμών στο μέτρο αναφορικά με το στοιχείο που διέπει το Groone, ενώ η βασική μελωδία εκτελείται από το ακορντεόν. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται και στη παράγραφο της μεθοδολογίας ανάλυσης, όσον αφορά το επίπεδο των σχέσεων των φράσεων, χρησιμοποιούνται μονάδες οι οποίες μπορούν να ανήκουν είτε στην *musematic* επανάληψη. Στην δεδομένη περίπτωση, εντοπίζεται το μοντέλο της *discursive* επανάληψης κατά την επανάληψη της δεύτερη οκτάμετρης φράσης στην στροφή του τραγουδιού εφόσον επαναλαμβάνονται μουσικά μοτίβα στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης. Επιπλέον παρατηρείται και το φαινόμενο της *musematic* επανάληψης από τη στιγμή που το μοτίβο της ανταπόκρισης επαναλαμβάνεται στις δυο οκτάμετρες φράσεις της στροφής αλλά όχι στο επίπεδο ολόκληρης της φράσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αναφορικά με την επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής υπό την επιμέλεια του Vinicio Carossela θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται περισσότερο για διασκευή παρά για επανεκτέλεση όπως ακριβώς συμβαίνει και στην περίπτωση της διασκευής από τους Trio Tekke, από τη στιγμή που ο συνθέτης χρησιμοποιεί δικές του συνθετικές ιδέες και τις ενσωματώνει στο ήδη υπάρχον συνθετικό υλικό, δημιουργώντας έτσι μια διαφορετική μουσική σύνθεση η οποία αποτελεί ουσιαστικά μια επιπλέον διαφορετική προσέγγιση της "Φραγκοσυριανής" του Μάρκου Βαμβακάρη. Άξιο αναφοράς επίσης είναι το γεγονός ότι στον δίσκο «REMPETIKO GYMNASIAS» στον οποίο συμπεριλαμβάνεται και η συγκεκριμένη διασκευή της "Φραγκοσυριανής" από τον V. Carossela, εκτός από τη χρήση ελληνικών οργάνων του ρεμπέτικου ρεπερτορίου, όπως είναι το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς παρατηρείται και η συμμετοχή Ελλήνων ρεμπετών μουσικών όπως ο Ντίνος Χατζιορδάνου, ο Βασίλης Μασσαλάς, ο Μανώλης Πάππος και η Καίτη Ντάλη.

ΤΕΛΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

I)

Εξετάζοντας όλα τα στοιχεία που προκύπτουν από την εκτεταμένη μελέτη και έρευνα του μουσικολογικού υλικού της Φραγκοσυριανής συμπεραίνουμε ότι υπάρχουν ορισμένες παράμετροι οι οποίες μεταβάλλονται και διαφοροποιούνται στο τραγούδι αυτό μέσα από το πέρασμα των χρόνων υπό το πρίσμα των διαφορετικών προσεγγίσεων που πραγματοποιούνται. Τέτοιες παράμετροι είναι η ενορχήστρωση, το tempo, το ύφος και το στυλ, η τονικότητα, η δομή της φόρμας, ο ρυθμός και το μέτρο. Παρακάτω παρατίθενται συγκεντρωτικοί πίνακες στους οποίους ταξινομούνται οι συγκεκριμένες επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής με βάση τις παραμέτρους που αναφέρθηκαν αλλά και άλλες επιμέρους παραμέτρους. Στη συνέχεια ακολουθούν σε αντίστοιχα αριθμημένη σειρά σχετικά σχόλια και παρατηρήσεις και εν γένει αναλυτική παρουσίαση αυτών.

1. Αριθμός στροφών – Επαναλήψεις των μερών – Τμημάτων.
2. Εμφάνιση δυο στροφών στο couple κι έπειτα εισαγωγή του Α μέρους.
3. Δομή φόρμας A-B, A-B-A', A-B-Γ-A'.
4. Τονικότητα.
5. Αλλαγή τέμπο Vs Σταθερό τέμπο.
6. Ορχηστρική διασκευή – Φωνητική Διασκευή.
7. Αλλαγή είδους και στυλ μουσικής.
8. Ενορχηστρώσεις.
9. Διάρκεια των επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής και BPM (BeatsPerMinute).
10. Μέτρο
11. Άρθρωση και Δυναμικές.
12. Αρμονικό υλικό
13. Musematic και Discursive επανάληψη.
14. Groove.

1. ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΜΕΡΩΝ – ΤΜΗΜΑΤΩΝ

Όνομα: ερμηνευτή/επιμελητή/Δίσκου	A Μέρος	B Μέρος	Γ Μέρος	A' Μέρος
1. Φραγκοσυριανή - Μάρκος Βαμβακάρης - Πρωτότυπη εκτέλεση (1935)	6 x	5 x	-	-
2. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «45άρια» (1961)	5 x	4 x	-	-
3. Μάνος Χατζιδάκις - Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» (1962)	5 x	4 x	-	-
4. Γιάννης Πουλόπουλος - Δίσκος: «45 στροφές» (1967)	4 x	4 x	-	-
5. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968)	5 x	3 x	-	-
6. Γιάννης Μαρκόπουλος - Δίσκος: «Ρίζες» (1980)	5 x	4 x	-	-
7. Φλέρυ Νταντωνάκη - Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)	2 x	4 x	-	1 x
8. Locomondo - Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005)	4 x	4 x	2 x	1 x
9. Trio Tekke - Δίσκος: «Ταρεγγέτικα» (2009)	5 x	4 x	-	-
10. Vinicio Capossela - Δίσκος: «RempetikoGymnastas» (2012)	1 x	4 x	2 x	2 x

2. ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΔΥΟ ΣΤΡΟΦΩΝ ΣΤΟ COUPLE ΚΙ ΕΠΕΙΤΑ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ Α/Γ ΜΕΡΟΥΣ

<p>ΠΡΩΤΟΤΥΠΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ Φραγκοσυριανή - Μάρκος Βαμβακάρης (1935)</p>	<p>A x 1 B - α' στροφή A x 1 B - β' στροφή A x 1 B - γ' στροφή A x 1 B - δ' στροφή A x 1 B - ε' (οργανική στροφή) A x 1</p>
<p>1. Μάνος Χατζιδάκις - Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» (1962)</p>	<p>A x 2 B - α' στροφή B - β' στροφή A x 2 B - γ' στροφή B - δ' στροφή A x 1</p>
<p>2. Φλέρυ Νταντωνάκη - Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)</p>	<p>A x 1 B - α' στροφή B - β' στροφή A' x 1 B - γ' στροφή B - δ' στροφή A x 1</p>
<p>3. VinicioCapossela - Δίσκος: «Rempetiko Gymnastas» (2012)</p>	<p>A x 1 B - α' στροφή B - β' στροφή Γ x 1 B - γ' στροφή B - δ' στροφή Γ x 1 A' x 2</p>

3. ΔΟΜΗ ΦΟΡΜΑΣ: Α – Β, Α – Β – Α', Α – Β – Γ – Α'

A – Β	A – Β – Α'	A – Β – Γ – Α'
Φραγκοσυριανή -Μάρκος Βαμβακάρης - Πρωτότυπη εκτέλεση(1935)	Φλέρυ Νταντωνάκη -Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι»(1991)	Locomondo -Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005)
Γρηγόρης Μπιθικώτσης -Δίσκος: «45αρια» (1961)		VinicioCapossela -Δίσκος: «Rempetiko Gymnastas» (2012)
Μάνος Χατζιδάκις -Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη» (1962)		
Γιάννης Πουλόπουλος -Δίσκος: «45 στροφές» (1967)		
Γρηγόρης Μπιθικώτσης -Δίσκος: «Μάρκος ο Δάσκαλός μας» (1968)		
Γιάννης Μαρκόπουλος -Δίσκος: «Ρίζες» (1980)		
TrioTekke -Δίσκος: «Τα Ρεγγέτικα» (2009)		

4. ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

MINOPE			
ΣΟΛ	ΛΑ	ΦΑ	ΜΙ
Φραγκοσυριανή -Μάρκος Βαμβακάρης -Δίσκος: «45 στροφές» (1935)	Γιάννης Μαρκόπουλος -Δίσκος: «Ρίζες» (1980)	Γιάννης Πουλόπουλος -Δίσκος: «45 στροφές» (1967)	Φλέρυ Νταντωνάκη -Δίσκος: « Τα Λειτουργικά του Μ. Χατζιδάκι»(1991)
Γρηγόρης Μπιθικώτσης -Δίσκος: «45άρια» (1961) Gymnastas» (2012)	VinicioCapossela -Δίσκος: «Rempetiko		
Μάνος Χατζιδάκις -Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα Από τη νεκρή γη» (1962)			
Γρηγόρης Μπιθικώτσης -Δίσκος: «Μάρκος ο Δάσκαλός μας» (1968)			
Locomondo -Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005)			
TrioTekke -Δίσκος: « Τα ρεγγέτικα» (2009)			

5. ΑΛΛΑΓΗ ΤΕΜΠΟ ≠ ΣΤΑΘΕΡΟ ΤΕΜΠΟ

ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΣΤΟ ΤΕΜΠΟ	ΣΤΑΘΕΡΟ ΤΕΜΠΟ
<p>Φραγκοσυριανή -Μάρκος Βαμβακάρης -Πρωτότυπη εκτέλεση (1935) (Από την γ' στροφή κι έπειτα παρατηρείται σταδιακή επιτάχυνση στο tempo)</p>	<p>Γρηγόρης Μπιθικώτσης -Δίσκος: «45άρια» (1961)</p>
<p>Μάνος Χατζιδάκις -Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα Από τη νεκρή γη» (1962) (Στο καταληκτικό τμήμα παρατηρείται η χρήση Ritenuto)</p>	<p>Γιάννης Πουλόπουλος -Δίσκος: «45στροφές» (1967)</p>
<p>Φλέρυ Νταντωνάκη - Δίσκος : «Τα λειτουργικά του Μ.Χατζιδάκι» (1991) (Καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού παρατηρούνται ρυθμικές ελευθερίες έπειτα από τη χρήση Rubato. Επιπλέον, στο καταληκτικό τμήμα Α παρουσιάζεται επιβράδυνση στο tempo με τη χρήση Ritenuto)</p>	<p>Γρηγόρης Μπιθικώτσης -Δίσκος: «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968)</p>
<p>TrioTekke - Δίσκος: «Τα Ρεγγέτικα» (2009) (Στο καταληκτικό τμήμα παρατηρείται Κορώνα πάνω στη βαθμίδα της δεσπόζουσας κι έπειτα σταδιακή επιτάχυνση στο tempo μέχρι το finale)</p>	<p>Γιάννης Μαρκόπουλος -Δίσκος: «Ρίζες» (1980)</p>
<p>VinicioCapossela - Δίσκος : «Rempetiko Gymnastaw» (2009) (Στο καταληκτικό τμήμα Α' παρατηρείται σταδιακή επιτάχυνση στο tempo – poco a poco accelerando)</p>	<p>LOCOMONDO Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005)</p>

6. ΟΡΓΑΝΙΚΗ ≠ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ/ΔΙΑΣΚΕΥΗ

ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ	ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ
Μάνος Χατζιδάκις -Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα Από τη νεκρή γη» (1962)	Φραγκοσυριανή Μάρκος Βαμβακάρης -Πρωτότυπη εκτέλεση (1935)
Γιάννης Μαρκόπουλος -Δίσκος: «Ρίζες» (1980)	Γρηγόρης Μπιθικώτσης -Δίσκος: «45άρια» (1961)
	Γιάννης Πουλόπουλος -Δίσκος: «45 στροφές» (1967)
	Γρηγόρης Μπιθικώτσης -Δίσκος: «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968)
	Φλέρυ Νταντωνάκη -Δίσκος: «Τα Λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)
	Locomondo -Δίσκος: «Δίσκος 12 μέρες στη Jamaica» (2005)
	TrioTekke -Δίσκος: «Τα ρεγγέτικα» (2009)
	VinicioCapossela -Δίσκος: «RempetikoGymnastas» (2012)

7. ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΔΟΥΣ ΚΑΙ ΣΤΥΛ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΌΝΟΜΑ: ΕΡΜΗΝΕΥΤΗ/ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ/ΔΙΣΚΟΥ	ΕΙΔΟΣ ΚΑΙ ΣΤΥΛ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
<p style="text-align: center;">Φλέρυ Νταντωνάκη -Δίσκος: «Τα Λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)</p>	<p>Προσεγγίζει το στυλ μπαλάντας. Το ύφος είναι πιο λυρικό, η ενορχήστρωση αποτελείται από μια φωνή και το πιάνο ενώ όσον αφορά τις φωνητικές τεχνικές είναι εμφανείς οι επιρροές από το “Νέο κύμα” της δεκαετίας του ’65 (μακρόσυρτες συλλαβές στα τελειώματα των φράσεων και χρήση glissandi καθώς επίσης χρήση λεκτικών παιγνίων).</p>
<p style="text-align: center;">Locomondo - Δίσκος: «12 μέρες στην Jamaica» (2005)</p>	<p>Το στυλ μουσικής που πρεσβεύει το συγκεκριμένο μουσικό συγκρότημα είναι η “Reggae”. Στην εν λόγω διασκευή είναι εμφανείς οι καταβολές που έχουν οι μουσικοί οι οποίοι απαρτίζουν το μουσικό σχήμα, από αυτό το στυλ μουσικής, γεγονός το οποίο ενισχύεται τόσο από τα ρυθμικά σχήματα – μοτίβα που χρησιμοποιούνται μέσα στο κομμάτι όσο και από τα όργανα που έχουν επιλεγεί.</p>
<p style="text-align: center;">Trio Tekke - Δίσκος: Τα ρεγγέτικα» (2009)</p>	<p>Όπως συμβαίνει και στην περίπτωση της διασκευής της Φραγκοσυριανής από τους Locomondo, έτσι και στη διασκευή του τραγουδιού υπό την επιμέλεια των Trio Tekke, είναι έκδηλη η μίξη δυο διαφορετικών ειδών μουσικής, του ρεμπέτικου και της Reggae.</p>

8. ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΕΙΣ

Όνομα: ερμηνευτή/επιμελητή/δίσκου	ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗ
<p>1. Φραγκοσυριανή</p> <ul style="list-style-type: none"> - Μάρκος Βαμβακάρης - Πρωτότυπη εκτέλεση (1935) 	Έγχορδα: Μπουζούκι, κιθάρα.
<p>2. Γρηγόρης Μπιθικώτσης</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δίσκος: «45άρια» (1961) 	Κρουστά: τύμπανα. Έγχορδα: Μπουζούκι 1&2, κιθάρα, ακουστικό μπάσο, μπαγλαμάς. Πληκτροφόρα: ακορντεόν.
<p>3. Μάνος Χατζιδάκις</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» (1962) 	Έγχορδα: μαντολίνα 1&2, μπουζούκι, μπαγλαμαδάκι, κιθάρα, ηλεκτρική κιθάρα. Πληκτροφόρα: πιάνο.
<p>4. Γιάννης Πουλόπουλος</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δίσκος: «45 στροφές» (1967) 	Κρουστά: τύμπανα. Έγχορδα: Μπουζούκι 1&2, κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, μπαγλαμάς.
<p>5. Γρηγόρης Μπιθικώτσης</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δίσκος: «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968) 	Κρουστά: Τύμπανα, μεταλόφωνο. Έγχορδα: Μπουζούκι 1&2, κιθάρα, ηλεκτρική κιθάρα, μπαγλαμάς. Πληκτροφόρα: πιάνο.
<p>6. Γιάννης Μαρκόπουλος</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δίσκος: «Ρίζες» (1980) 	Κρουστά: Κουδουνάκια, τύμπανα, σαντούρι. Έγχορδα: Μπουζούκι 1,2,3 &4, κιθάρα, ακ.κιθάρα ηλ. μπάσο, βιολί Πληκτροφόρα: Πιάνο 1&2.
<p>7. Φλέρυ Νταντωνάκη</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι (1991) 	πιάνο & φωνή.
<p>8. Locomondo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005) 	Κρουστά: τύμπανα, Μαράκες. Έγχορδα: ηλεκτρική Κιθάρα, ηλεκτρικό Μπάσο. Πληκτροφόρα: syntheseizer-keybords.
<p>9. TrioTekke</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δίσκος: «Τα ρεγγέτικα» (2009) 	Έγχορδα: Τζουράς, ακουστική κιθάρα, ακουστικό μπάσο.
<p>10. VinicioCapossela</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δίσκος: «RempetikoGymnastas» (2012) 	Έγχορδα: μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς. Πληκτροφόρα: πιάνο, ακορντεόν.

9. ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΩΝ ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ ΤΗΣ ΦΡΑΓΚΟΣΥΡΙΑΝΗΣ ΚΑΙ BPM (BEATS PER MINUTE)

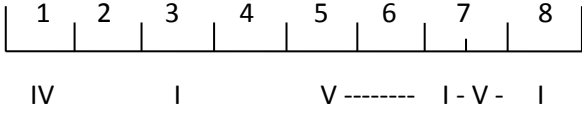
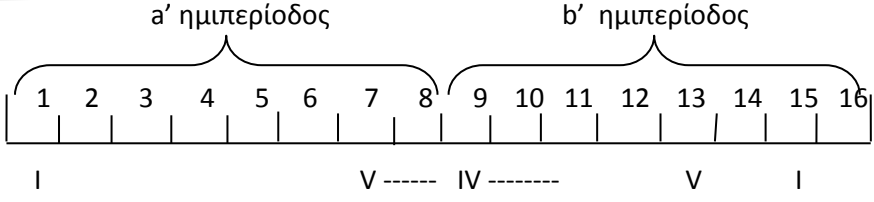
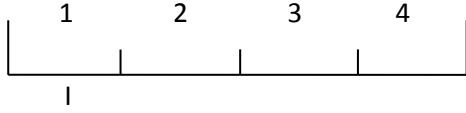
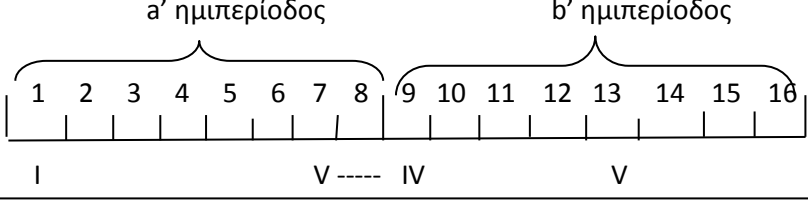
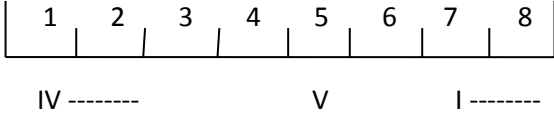
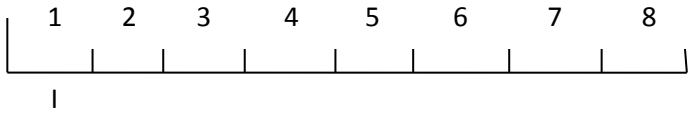
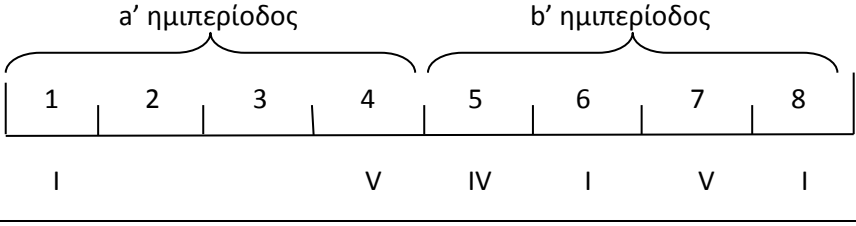

Όνομα: ερμηνευτή/επιμελητή/Δίσκου	ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΣΕ MINUTES /BEATS PER MINUTE	
1. Φραγκοσυριανή - Μάρκος Βαμβακάρης - Πρωτότυπη εκτέλεση (1935)	03:11	♩=156
2. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «45άρια» (1961)	03:23	♩=121
3. Μάνος Χατζιδάκις - Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα απότηνεκρήγη» (1962)	03:11	♩=120
4. Γιάννης Πουλόπουλος - Δίσκος: «45 στροφές» (1967)	03:06	♩=117
5. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968)	02:57	♩=115
6. Γιάννης Μαρκόπουλος - Δίσκος: «Ρίζες» (1980)	03:22	♩=120
7. Φλέρυ Νταντωνάκη - Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)	03:43	♩=93
8. Locomondo - Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005)	03:16	♩=147
9. TrioTekke - Δίσκος: «Τα ρεγγέτικα» (2009)	03:11	♩=133
10. Vinicio Capossela -Δίσκος: «Rempetiko Gymnastas» (2012)	03:50	♩=110

10. ΜΕΤΡΟ

Όνομα: ερμηνευτή/επιμελητή/δίσκου	ΜΕΤΡΟ: 2/4	ΜΕΤΡΟ: 4/4
1. Φραγκοσυριανή - Μάρκος Βαμβακάρης - Πρωτότυπη εκτέλεση (1935)	✓	
2. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «45άρια» (1961)	✓	
3. Μάνος Χατζιδάκις - Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» (1962)	✓	
4. Γιάννης Πουλόπουλος - Δίσκος: «45 στροφές» (1967)	✓	
5. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968)	✓	
6. Γιάννης Μαρκόπουλος - Δίσκος: «Ρίζες» (1980)	✓	
7. Φλέρυ Νταντωνάκη - Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)	✓	
8. Locomondo - Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005)		✓
9. TrioTekke - Δίσκος: «Τα ρεγγέτικα» (2009)		✓
10. Vinicio Capossela - Δίσκος: «Rempetiko Gymnastas» (2012)	✓	

11. ΑΡΘΡΩΣΗ ΚΑΙ ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ

Όνομα: ερμηνευτή/επιμελητή/Δίσκου	ΑΡΘΡΩΣΗ	ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ
1. Φραγκοσυριανή Μάρκος Βαμβακάρης -Πρωτότυπη εκτέλεση (1935)	Tremolo	F (Forte), poco a poco accelerando
2. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «45άρια» (1961)	Tremolo, Staccato	FF (Fortissimo)
3. Μάνος Χατζιδάκις - Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» (1962)	Leggato, Tremolo	Crescendo, Diminuendo, P(Piano), F Ritenuto
4. Γιάννης Πουλόπουλος - Δίσκος: «45 στροφές» (1967)	Legato, Tremolo	FF
5. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968)	Legato, Tremolo, Glissando	Crescendo, Diminuendo
6. Γιάννης Μαρκόπουλος - Δίσκος: «Ρίζες» (1980)	Tremolo	FF
7. Φλέρυ Νταντωνάκη - Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)	legato, vibrato, trilia, mortando	P, Rubato, Ritenuto
8. Locomondo - Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005)	legato, glissando, Staccato, tremolo	F (Forte)
9. Trio Tekke - Δίσκος: «Ταρεγγέτικα» (2009)	pizzicato, arco, glissando, tremolo Staccato	FFF (Fortisissimo), Corona accelerando
10. Vinicio Capossela -Δίσκος: «Rempetiko Gymnastas» (2012)	legato, tremolo	F, Corona

ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ Α' ΜΙΣΟΥ b' ΗΜΙ- ΠΕΡΙΟΔΟΥ	
	7. Φλέρυ Νταντωνάκη-Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μ.Χατζιδάκι» (1991) «ΜΙ ΜΙΝΟΡΕ»
Α ΜΕΡΟΣ	
ΤΕΣΣΕΡΑ ΕΝΔΙΑΜΕΣΑ ΜΕΤΡΑ – ΓΕΦΥΡΑ	
Β ΜΕΡΟΣ	
ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ Α' ΜΙΣΟΥ b' ΗΜΙ - ΠΕΡΙΟΔΟΥ	
	8. Locomondo – Δίσκος « 12 μέρες στη Jamaica» (2005) «ΣΟΛ ΜΙΝΟΡΕ»
ΟΚΤΩ ΠΡΟΕΙΣΑΓΩ- ΓΙΚΑ ΜΕΤΡΑ	
Α ΜΕΡΟΣ	
ΤΕΣΣΕΡΑ ΕΝΔΙΑΜΕΣΑ ΜΕΤΡΑ – ΓΕΦΥΡΑ	

13. MUSEMATIC ΚΑΙ DISCURSIVE ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ

Όνομα: ερμηνευτή/επιμελητή/Δίσκου	Musematic	Discursive	Musematic & Discursive
1. Φραγκοσυριανή - Μάρκος Βαμβακάρης - Δίσκος: «45 στροφές» (1935)		✓	
2. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «45άρια» (1961)			✓
3. Μάνος Χατζιδάκις - Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» (1962)		✓	
4. Γιάννης Πουλόπουλος - Δίσκος: «45 στροφές» (1967)			✓
5. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968)		✓	
6. Γιάννης Μαρκόπουλος - Δίσκος: «Ρίζες» (1980)			✓
7. Φλέρυ Νταντωνάκη - Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)		✓	
8. Locomondo - Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005)			✓
9. Trio Tekke - Δίσκος: «Τα ρεγγέτικα» (2009)		✓	
10. Vinicio Capossela - Δίσκος: «Rempetiko Gymnastas» (2012)			✓

14.GROOVE

Όνομα: ερμηνευτή/επιμελητή/Δίσκου	GROOVE			
	Intro melody1	Intro melody2	Bridge	Verse
1. Φραγκοσυριανή - Μάρκος Βαμβακάρης - Δίσκος: «45 στροφές» (1935)	υ / -		υ / -	υ / -
2. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «45άρια» (1961)	υ / -		υ / - / - / - / -	υ / -
3. Μάνος Χατζιδάκις - Δίσκος: «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» (1962)	υ / -	υ / -	υ / -	υ / -
4. Γιάννης Πουλόπουλος - Δίσκος: «45 στροφές» (1967)	υ / -		υ / -	υ / -
5. Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Δίσκος: «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968)	υ / -	υ / -	υ / - / - / - / -	υ / -
6. Γιάννης Μαρκόπουλος - Δίσκος: «Ρίζες» (1980)	υ / -		υ / -	υ / -
7. Φλέρυ Νταντωνάκη - Δίσκος: «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991)	υ / - / - / - / -		υ / -	υ / - / - / - / -
8. Locomondo - Δίσκος: «12 μέρες στη Jamaica» (2005)	υ υ / - / -	υ υ / - / -		υ υ / - / -
9. TrioTekke - Δίσκος: «Τα ρεγγέτικα» (2009)	υ υ / - / -	υ υ / - / -	υ υ / - / -	υ υ / - / -
10. VinicioCapossela - Δίσκος: «RempetikoGymnastas» (2012)	υ / -	υ / -	υ / -	υ / -

Ανάλυση πινάκων

1. Στις περισσότερες περιπτώσεις των επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής, ο αριθμός των επαναλήψεων των στροφών, δηλαδή του Β μέρους ισούται με τέσσερις ενώ ο αριθμός των επαναλήψεων των εισαγωγικών τμημάτων δηλαδή του Α τμήματος είναι μεγαλύτερος γεγονός το οποίο υποδηλώνει πως οι περισσότερες επανεκτελέσεις ολοκληρώνονται με το εισαγωγικό Α μέρος. Ωστόσο εντοπίζονται και περιπτώσεις στις οποίες η φραγκοσυριανή ολοκληρώνεται με ένα τμήμα εισαγωγικού χαρακτήρα το οποίο όμως φέρει μοτιβικό υλικό της εισαγωγής της πρωτότυπης εκτέλεσης ή ακόμη και παραλλαγμένο μοτιβικό υλικό του αρχικού Α τμήματός τους. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν η επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991) υπό την επιμέλεια του Μάνου Χατζιδάκι σε ερμηνεία της Φλέρυ Νταντωνάκη, η Διασκευή από τον δίσκο «12 μέρες στη Jamaica» (2005) του συγκροτήματος “Locomondo” και η διασκευή από τον δίσκο «Rempetiko Gymnastas» (2012) του Vinizio Capossela.

2. Κατά την μελέτη και ανάλυση των επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής εντοπίστηκαν ορισμένες περιπτώσεις, όπου οι επαναλήψεις των στροφών δηλαδή του Β μέρους πραγματοποιούνται χωρίς την παρεμβολή του Α εισαγωγικού μέρους με αποτέλεσμα σε κάθε couple να εμφανίζονται δυο στροφές κι έπειτα να εισάγεται το Α μέρος. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν η επανεκτέλεση της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη» (1962) του Μάνου Χατζιδάκι, η επανεκτέλεση από το δίσκο «Τα Λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» (1991) καθώς και η διασκευή του εν λόγω τραγουδιού από τον δίσκο «Rempetiko Gymnastas» (2009) του Vinicio Capossela.

3. Οι περισσότερες από τις επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής που εξετάζονται και αναλύονται συμπεριλαμβανόμενης και της πρωτότυπης εκτέλεσης, στη παρούσα έρευνα είναι βασισμένες στη διμερή μορφή Lied αποτελούμενες όπως έχει προαναφερθεί από δύο μέρη το Α και το Β. Ωστόσο τρεις από τις δέκα επανεκτελέσεις ακολουθούν διαφορετικές δομές της φόρμας. Πιο συγκεκριμένα, η επανεκτέλεση του εν λόγω τραγουδιού από τον δίσκο «Τα Λειτουργικά» του Μάνου Χατζιδάκι

ακολουθεί τη δομή φόρμας A-B-A' δεδομένου ότι εφόσον ολοκληρώνεται και η δεύτερη επανάληψη του B μέρους που ουσιαστικά αποτελεί την β' στροφή, ακολουθεί το A εισαγωγικό μέρος με παραλλαγμένο μοτιβικό υλικό. Επίσης, διαφορετική δομή φόρμας ακολουθούν οι διασκευές της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «12 μέρες στη Jamaica» και από τον δίσκο «Rempetiko Gymnastas» των Locomondo και Vinicio Carossela αντίστοιχα όπου κάνουν χρήση της τετραμερούς φόρμας A-B-Γ-A'.

4. Μια βασική παράμετρος η οποία μεταβάλλεται στις διαφορετικές διασκευές που έχει υποστεί η Φραγκοσυριανή μέσα από το πέρασμα των χρόνων είναι αυτή της τονικότητας. Πιο συγκεκριμένα, στη παρούσα εργασία, εξετάζουμε επανεκτελέσεις και διασκευές του πασίγνωστου αυτού τραγουδιού του Μάρκου Βαμβακάρη στις οποίες οι συνθέτες επέλεξαν είτε να διατηρήσουν την αρχική τονικότητα είτε για λόγους που εξυπηρετούν κυρίως τις φωνητικές ικανότητες των ερμηνευτών, τις επεξεργάστηκαν σε υψηλότερους ή και χαμηλότερους τόνους. Το σημαντικότερο στοιχείο ωστόσο, που αξίζει να σημειωθεί είναι το γεγονός ότι παρόλο που υπάρχει ποικιλία όσον αφορά τον τονικό χώρο των διασκευών και επανεκτελέσεων, ο λαϊκός δρόμος στον οποίο είναι συντεθειμένες είναι κοινός, και πρόκειται για τον αρμονικό μινόρε. Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί πως, τα διαστήματα του λαϊκού δρόμου “αρμονικού μινόρε” ταυτίζονται με τα διαστήματα της αντιστοιχης κλίμακας στην ευρωπαϊκή μουσική που είναι η αρμονική ελάσσονα. Ωστόσο στην “μουσική διάλεκτο” της λαϊκής μουσικής είθισται να χρησιμοποιείται ο όρος “Μινόρε” για να εκφράσει μια ελασσονα κλίμακα και τα διαστήματά της.

5. Μια παράμετρος η οποία είναι φυσικό να μεταβάλλεται στην Φραγκοσυριανή κατά τις επανεκτελέσεις και διασκευές της είναι αυτή που σχετίζεται με το Tempo. Αφετηρία αυτού του φαινομένου αποτελεί η πρωτότυπη κιόλας εκτέλεση όπου όπως έχει προαναφερθεί ο Βαμβακάρης ακολουθεί το groove της στιγμής με αποτέλεσμα να σημειώνεται σταδιακή επιτάχυνση στο tempo έως και την ολοκλήρωση του τραγουδιού. Έπειτα, παράγοντες όπως οι ρυθμικές ελευθερίες (Rubato) που χρησιμοποιούνται σε ορισμένες επανεκτελέσεις, η σταδιακή αύξηση του tempo καθώς και η επιβράδυνση του έπειτα από την χρήση των δυναμικών *accelerando* και *Ritenuato* αντίστοιχα, μπορούν να παίξουν σημαντικό ρόλο στην μεταβολή της συνολικής ταχύτητας του τραγουδιού. Ωστόσο σημειώνονται και περιπτώσεις επανεκτελέσεων της Φραγκοσυριανής κατά τις οποίες το tempo διατηρείται σταθερό όπως εάν γινότανε χρήση μετρονόμου. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν οι επανεκτελέσεις από τους δίσκους «45άρια» (1962) - Γρηγόρης Μπιθικώτσης, «45

στροφές» (1967) – Γιάννης Πουλόπουλος, «Μάρκος ο Δάσκαλός μας» (1968) – Σταύρος Ξαρχάκος, «Ρίζες» (1980) – Γιάννης Μαρκόπουλος και «12 μέρες στη Jamaica» (2005) – Locomondo.

6. Εκτός από τις επανεκτελέσεις και διασκευές της Φραγκοσυριανής στις οποίες δεσπόζων ρόλο έχει η φωνή, έχουν γίνει και απόπειρες για ορχηστρικές εκδοχές του συγκεκριμένου τραγουδιού. Στις περιπτώσεις των ορχηστρικών αυτών διασκευών, η μελωδική γραμμή της φωνής πλαισιώνεται από κάποιο σόλο όργανο. Στην συγκεκριμένα εργασία εξετάζονται δυο ορχηστρικές εκδοχές της Φραγκοσυριανής, αυτή από τον δίσκο «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» του Μάνου Χατζιδάκι και αυτή από το δίσκο «Ρίζες» (1980) επιμελημένη από τον Γιάννη Μαρκόπουλο.

7. Πολλά συγκροτήματα αλλά και αρκετοί συνθέτες επιχείρησαν να διασκευάσουν την Φραγκοσυριανή του Μάρκου. Ωστόσο σε κάποιες από τις επανεκτελέσεις και διασκευές που συγκεντρώθηκαν και αναλύθηκαν στην παρούσα έρευνα παρατηρούνται ορισμένες αλλαγές στο ύφος και στο στυλ μουσικής τους. Πιο συγκεκριμένα κατά την επανεκτέλεση του τραγουδιού από τον δίσκο «Τα λειτουργικά» υπό την επιμέλεια του “μεγάλου ερωτικού” Μάνου Χατζιδάκι εντοπίζονται αλλαγές στο ύφος το οποίο γίνεται πιο λυρικό με την Φλέρυ Νταντωνάκη να ακολουθεί φωνητικές τεχνικές εμφανώς επηρεασμένες από την εποχή του «Νέου κύματος» η συνοδεία του πιάνου παρουσιάζεται πιο αφαιρετική με αρκετές ρυθμικές ελευθερίες ενώ η ενορχήστρωση αποτελείται μόνο από μία φωνή και το πιάνο. Επομένως θα μπορούσε να θεωρηθεί πως προσεγγίζει το στυλ μπαλάντας. Έπειτα, η διασκευή του τραγουδιού από το μουσικό συγκρότημα “Locomondo” παρουσιάζει στοιχεία της Reggae μουσικής, γεγονός το οποίο ενισχύεται αφενός μεν από τα όργανα που πλαισιώνουν το τραγούδι στην εν λόγω διασκευή αφετέρου δε από τα ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση της διασκευής της Φραγκοσυριανής από τους TrioTekke οι καταβολές των οποίων προέρχονται από την jazz – Latin, Reggae και Ska μουσική με αποτέλεσμα να πραγματοποιείται μια μίξη δυο διαφορετικών ειδών, του ρεμπέτικου και της Reggae μουσικής.

8. Με το πέρασμα των χρόνων, στις διάφορες επανεκτελέσεις που έχουν πραγματοποιηθεί πάνω στο τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη «Φραγκοσυριανή» μεταβάλλεται και ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο, αυτό της ενορχήστρωσης. Κάθε δημιουργός ή κάθε συγκρότημα, ανάλογα με το στυλ που αντιπροσωπεύει καθώς και με την εποχή που ζει και δραστηριοποιείται μουσικά, χρησιμοποιεί και τα ανάλογα

όργανα για να αποδώσει την Φραγκοσυριανή ή οποιοδήποτε άλλο τραγούδι επεξεργάζεται. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι από τα δυο όργανα που χρησιμοποιεί ο Μάρκος Βαμβακάρης κατά την πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής (μπουζούκι και κιθάρα) τα οποία είναι χαρακτηριστικά όργανα της τρίτης περιόδου (1934-1940) του ρεμπέτικου στην οποία ζει και εργάζεται ο συνθέτης (Βρουλάκης 2012, 15-9), με το πέρασμα του χρόνου προστίθενται επιπλέον όργανα κατά τις επανεκτελέσεις του τραγουδιού αυτού εμπλουτίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την αρχική ενορχήστρωση. Επίσης αλλάζει και ο ρόλος των οργάνων αυτών αφού για παράδειγμα η κιθάρα ενώ στην πρωτότυπη εκτέλεση της Φραγκοσυριανής κατείχε διπλό ρόλο αυτού της συνοδείας και του μπάσου οργάνου, σε πολλές διασκευές στη μετέπειτα πορεία κατέχει μόνο συνοδευτικό ρόλο ή ακόμη και τον ρόλο του σόλο οργάνου.

9. Εξετάζοντας τις επανεκτελέσεις του εν λόγω τραγουδιού εντοπίζονται διαφορές στη συνολική διάρκεια τους. Η παράμετρος που σχετίζεται με την διάρκεια των επανεκτελέσεων μπορεί να επηρεαστεί, αρχικά, από τα *Bpm* δηλαδή τις ακολουθίες των χτύπων ανά λεπτό με βάσει τους οποίους έχει συντεθεί το τραγούδι, από τις ρυθμικές ελευθερίες που παρατηρούνται κατά την εξέλιξη του τραγουδιού καθώς επίσης και από τις δυναμικές *accelerando* και *Ritenuato* οι οποίες είναι υπεύθυνες για της μεταβολή της ταχύτητας του μέχρις ότου ολοκληρωθεί. Επιπλέον, ένας παράγοντας ο οποίος επηρεάζει τη συνολική διάρκεια είναι ο αριθμός των μερών της φόρμας που ακολουθούν οι εκάστοτε επανεκτελέσεις και φυσικά οι επαναλήψεις αυτών.

10. Το μέτρο στο οποίο είναι συντεθειμένες οι περισσότερες από τις επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής οι οποίες εξετάζονται και αναλύονται στο συγκεκριμένο πόνημα είναι τα 2/4. Πρόκειται για ένα μέτρο το οποίο όπως έχει προαναφερθεί μέσα στην εργασία, συνδέεται με τον χορευτικό ρυθμό του χασάπικου. Ωστόσο παρατηρούνται και δυο από τις δέκα διασκευές οι οποίες χρησιμοποιούν το μέτρο 4/4. Αυτές οι διασκευές είναι των *Locomondo* από τον δίσκο «12 μέρες στην Jamaica» (2005) και των *TrioTekke* από τον δίσκο « Τα Reggetika» (2009) όπου δεδομένου ότι αποτελούν δυο συγκροτήματα που πρεσβεύουν το στυλ της “Reggae” μουσικής, το μέτρο που χρησιμοποιούν είναι τα 4/4 χαρακτηριστικό της μουσικής αυτού του είδους, σύμφωνα με τον Reuben Raman (2015).

11. Στις διαφορετικές και ποικίλες επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής, ο κάθε συνθέτης ή επιμελητής του εν λόγω τραγουδιού χρησιμοποιεί διάφορα “μουσικά

μέσα” προκειμένου να αποδώσει με το προσωπικό του ύφος την Φραγκοσυριανή. Τέτοια μουσικά μέσα μπορούν να αποτελέσουν στοιχεία της άρθρωσης όπως το tremolo το οποίο εντοπίζεται κυρίως στα έγχορδα όργανα σε σημεία όπου ο συνθέτης θέλει να δώσει έμφαση, staccato όπου οι φθόγγοι εκτελούνται κοφτά και legato στα σημεία όπου οι νότες δένονται από μέτρο σε μέτρο αλλά και κατά το φαινόμενο της συγκοπής το οποίο παρατηρείται εκτεταμένα σε αρκετές από τις επανεκτελέσεις. Επιπλέον χρησιμοποιούνται δυναμικές οι οποίες σχετίζονται είτε με τον τρόπο έκφρασης είτε με τις αλλαγές στην ταχύτητα του τραγουδιού. Αξιοσημείωτο είναι πως κατά την εξέλιξη της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής, δεν παρατηρούνται έντονες δυναμικές και θα μπορούσε να θεωρηθεί πως γίνεται χρήση μόνο της δυναμικής Forte εν αντιθέσει με τις διασκευές στη μετέπειτα πορεία οι οποίες παρουσιάζουν περισσότερες διακυμάνσεις στην ένταση.

12. Μια εξίσου βασική παράμετρος η οποία μεταβάλλεται στις διαφορετικές διασκευές που έχει υποστεί η Φραγκοσυριανή μέσα από το πέρασμα του χρόνου, είναι αυτή που σχετίζεται με το αρμονικό υλικό. Όπως αναφέρεται και στην ανάλυση της πρωτότυπης εκτέλεσης της Φραγκοσυριανής, ο Μάρκος Βαμβακάρης χρησιμοποιεί απλές αρμονίες κατά την εκτέλεσή της, συγκεκριμένα χρησιμοποιεί την βαθμίδα της τονικής και της δεσπόζουσας οι οποίες στην τονικότητα της Σολ ελάσσονας, αντιστοιχούν στις συγχορδίες της Σολ μινόρε και Ρε ματζόρε. Ωστόσο μέσα από το πέρασμα του χρόνου, οι διάφοροι συνθέτες και ερμηνευτές που επιχειρούν να διασκευάσουν και να επανεκτελέσουν το τραγούδι αυτό, μεταλλάσσουν το αρμονικό της υλικό εμπλουτίζοντάς το με επιπλέον βαθμίδες ή ακόμη προσθέτοντας επιπλέον νότες στις ήδη υπάρχουσες βαθμίδες, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στην περίπτωση της διασκευής από τους TrioTekke, όπου στο τέλος της α΄ ημιπεριόδου του Α και του Β μέρους αντί για την βαθμίδα της δεσπόζουσας (V), χρησιμοποιούν την βαθμίδα της δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης (V⁷). Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση της επανεκτέλεσης του Γιάννη Μαρκόπουλου από τον διπλό δίσκο «Ρίζες» όπου κατά την εξέλιξη του Α μέρους της εισαγωγής στο τέλος της α΄ ημιπεριόδου χρησιμοποιείται η παρενθετική δεσπόζουσα βαθμίδα, της υποδεσπόζουσας (V / IV), στοιχείο του αρμονικού υλικού το οποίο δεν εντοπίζεται σε καμία άλλη επανεκτέλεση από τις οποίες αναλύονται στην παρούσα έρευνα. Ένα άλλο στοιχείο που παρατηρείται στο Α μέρος της επανεκτέλεσης από τον δίσκο «Ρίζες» (1980) και αφορά το αρμονικό υλικό της Φραγκοσυριανής αλλά δεν εντοπίζεται στις υπόλοιπες επανεκτελέσεις, είναι η χρήση της VII⁷ με έβδομη ελαττωμένη στο τέλος της α΄

ημιπεριόδου. Ανεξάρτητα, ωστόσο από τις διαφορετικούς συνδυασμούς συγχορδιών οι οποίες προκύπτουν από τις διαφορετικές βαθμίδες που χρησιμοποιούνται στις εκάστοτε επανεκτελέσεις, αξίζει να αναφερθεί πως στα μέρη της φόρμας, οι μελωδικές φράσεις οι οποίες φέρουν αυτό το αρμονικό χωρίζονται σε ημιπεριόδους οι οποίες αποτελούν μια περίοδο. Στις περιπτώσεις όπου, κατά το τέλος της α' ημιπεριόδου πραγματοποιείται πτώση είτε στην δεσπόζουσα είτε στην δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και στο τέλος της β' ημιπεριόδου πραγματοποιείται είτε πτώση στην τονική είτε τέλεια πτώση τότε η δεκαεξάμετρη αυτή φράση (α' ημιπερίοδος = 8 μέτρα + β' ημιπερίοδος = 8 μέτρα) αποτελεί μία τέλεια συμμετρική περίοδο. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις των διασκευών του τραγουδιού από τους Locomodo και τους TrioTekke όπου το μέτρο που χρησιμοποιείται είναι τα 4/4 με αποτέλεσμα οι οκτάμετρες φράσεις των ημιπεριόδων να μετατρέπονται σε τετράμετρες και οι δεκαεξάμετρες φράσεις των περιόδων να μετατρέπονται σε οκτάμετρες. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι στις διάφορες επανεκτελέσεις και διασκευές της Φραγκοσυριανής παρατηρούνται διαφορές όσον αφορά το αρμονικό υλικό και κατά συνέπεια το συγχορδιακό υλικό, ωστόσο εντοπίζονται και ορισμένες ομοιότητες. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της διασκευής του τραγουδιού από τους TrioTekke όπου θα μπορούσε να θεωρηθεί πως αποτελεί την διασκευή η οποία τηρεί με μεγαλύτερη πιστότητα το αρμονικό υλικό της πρωτότυπης εκτέλεσης με εξαίρεση την προσθήκη της έβδομης στην δεσπόζουσα, όπως έχει προαναφερθεί. Έπειτα, κοινά στοιχεία παρατηρούνται ανάμεσα στις δύο εκτελέσεις της Φραγκοσυριανής από τον Γρηγόρη Μπιθικώτσης όπου κατά την β' ημιπερίοδο των Α μερών τους χρησιμοποιούν παρόμοιο αρμονικό υλικό. Δυο ακόμη περιπτώσεις επανεκτελέσεων ανάμεσα στις οποίες παρατηρούνται κοινά στοιχεία όσον αφορά το αρμονικό τους υλικό, αποτελούν οι επανεκτελέσεις από τον δίσκο «45άρια» του Γρηγόρη Μπιθικώτση και τον δίσκο «Ρίζες» του Γιάννη Μαρκόπουλου όπου στα Β μέρη της φόρμας τους ακολουθείται παρόμοια αρμονική πορεία.

13. Αναφορικά με το στοιχείο της επανάληψης, το οποίο απαντάται σε εκτεταμένη μορφή στις επανεκτελέσεις, χρησιμοποιήθηκε η θεωρία της *musematic* και *discursive* επανάληψης για να αποδώσει με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια την επανεμφάνιση συγκεκριμένων μελωδικών μοτίβων μέσα στο τραγούδι και την λειτουργία των μοτίβων αυτών σε επίπεδο σχέσεων των μουσικών φράσεων. Άξιο αναφοράς ωστόσο είναι, πως ο Philip Tagg ο οποίος εισήγαγε τους όρους της *Discursive* και *Musematic* επανάληψης, τους χρησιμοποίησε ως επί το πλείστον σε

έρευνες και μελέτες έργων pop και Rock music, εν αντιθέσει με την εν λόγω έρευνα στην οποία χρησιμοποιούνται οι συγκεκριμένοι όροι για να αναλυθεί έργο που σχετίζεται με το ρεμπέτικο ρεπερτόριο.

14. Αντλώντας πληροφορίες από την μακροδομική ανάλυση που πραγματοποιείται στην εν λόγω έρευνα με βάσει τα αναλυτικά μοντέλα του Richard Middleton, παίρνουμε κάποιες πληροφορίες σχετικά με το Groove που ακολουθούν οι επανεκτελέσεις της Φραγκοσυριανής καθώς και η πρωτότυπη εκτέλεση της. Όπως αναφέρεται και στην παράγραφο της μεθοδολογίας ανάλυσης και καταγραφής των επανεκτελέσεων, το Groove είναι μια παράμετρος η οποία σχετίζεται με την παρέμβαση στην ροή του ρυθμού που ακολουθεί ένα μουσικό κομμάτι και θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή ως ο τονισμός, μέσα σε ένα ρυθμικό μοντέλο, που το κατευθύνει και το διαμοιράζει. Στον πίνακα αρ. 14 αποτυπώνεται για κάθε επανεκτέλεση το Groove που ακολουθεί το κάθε μέρος ξεχωριστά. Αυτό πραγματοποιείται έπειτα από την παράθεση του μέτρου διαβαθμισμένων τονισμών (Besseler) του 16^{ου} αιώνα (Ulrich 1995, 307) μέσω του οποίου αποσαφηνίζονται οι ισχυροί και οι ασθενείς χτύποι που υπάρχουν μέσα σε μια επαναλαμβανόμενη μετρική ενότητα (μέτρο), πάνω στους οποίους τοποθετείται μία αυλάκωση η οποία φανερώνει αυτό ακριβώς που σημαίνει ο όρος Groove, που στην μουσική διάλεκτο θα μπορούσε να αποδοθεί ως η ρυθμική παρέμβαση, ως ο τονισμός. Για τις επανεκτελέσεις που ακολουθούν το μέτρο 2/4 χρησιμοποιείται μια πλάγια γραμμή και μια οριζόντια για να αποδώσει το ισχυρό και το ασθενές μέρος του μέτρου αντίστοιχα (/-) ενώ στις περιπτώσεις των επανεκτελέσεων οι οποίες χρησιμοποιούν το μέτρο 4/4 χρησιμοποιούνται δυο ζεύγη πλάγιας και οριζόντιας γραμμής (/-/). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το Groove το οποίο ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα της γέφυρας στις επανεκτελέσεις από τους δίσκους «45άρια» (1962) και «Μάρκος ο δάσκαλός μας» (1968) του Γρηγόρη Μπιθικώτση όπου τελείται ρυθμική παρέμβαση ανά δύο μέτρα στο ισχυρό μέρος τους. Επίσης άξια αναφοράς, είναι η περίπτωση της επανεκτέλεσης της Φραγκοσυριανής από τον δίσκο «Τα λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι» από την Φλέρυ Νταντωνάκη όπου στην εισαγωγή του τραγουδιού καθώς και στην στροφή τελείται ρυθμική παρέμβαση ανά δύο μέτρα στο ισχυρό μέρος τους. Τέλος, στις δυο περιπτώσεις των επανεκτελέσεων του τραγουδιού από τα συγκροτήματα Locomondo και TrioTekke τα οποία ακολουθούν το μέτρο 4/4, όσον αφορά το Groove, τελείται παρέμβαση στην ροή του ρυθμού, στα ατόνιστα μέρη των μέτρων –δηλαδή στις άρσεις δημιουργώντας το φαινόμενο του αντιχρονισμού.

II

Με αφορμή τα παραπάνω συμπεράσματα, όπως αυτά προκύπτουν από ενδελεχείς παρατηρήσεις πάνω στο μουσικό υλικό και στους παράγοντες που το διαμορφώνουν, μπορεί να διακρίνει κανείς την εξέλιξη της popular music μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι, και ειδικότερα μέσα από ένα μόνο –πασίγνωστο- κομμάτι. Οι μεταβολές τις οποίες αυτό υφίσταται σε όλους εκείνους τους τομείς που επηρεάζουν την υφή του, αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό τις μεταβολές που υπέστη η αισθητική και τις διάφορες τάσεις που συνέβαλαν στη συνεχή εξέλιξη της δημοφιλούς μουσικής και του ρεμπέτικου. Θα ήταν λοιπόν εύλογο να συσχετίσει κανείς τη σύγκριση ανάμεσα στις διάφορες στυλιστικές επιλογές με τη σύγκριση ανάμεσα σε εποχές και στις διάφορες όψεις των κοινωνικών δομών στην Ελλάδα του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα. Άλλωστε, έχει ήδη τεθεί υπό συζήτηση ο τρόπος με τον οποίο φαινομενικά εξωτερικοί της μουσικής παράγοντες –η κοινωνία, η οικονομία, η πολιτική, το εμπόριο- επιδρούν καταλυτικά στον τρόπο με τον οποίο η μουσική δημιουργείται, αναπαράγεται και κοινωνείται σε κάθε ξεχωριστή περίπτωση.

Η σχέση ανάμεσα στη Φραγκοσυριανή και στα μουσικά σχήματα ή συνθέτες που την επεξεργάστηκαν, η σχέση του ρεμπέτικου με την οποιαδήποτε χρονική στιγμή κατά την οποία αυτό αναδύθηκε εκ νέου στην επιφάνεια του πολιτιστικού γίγνεσθαι, αλλά και η σχέση ανάμεσα στην popular music και του ευρύτερου πλαισίου μέσα στο οποίο αυτή εντάσσεται –ή στο οποίο αξιώνεται, έστω, να ενταχθεί- σαφώς και χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης. Η μελέτη αυτή, όντας πλήρης και σφαιρική –τουλάχιστον στην παραμετροποίηση και επεξήγηση μουσικών παραγόντων- είναι το απαύγασμα εκτενούς έρευνας: ταυτόχρονα, όμως, αποτελεί και μιά άκρως πειστική αφορμή για την εκκίνηση άλλων ερευνών σχετικά με το αντικείμενο που μελετάται. Το τέλος της, οφείλει να σηματοδοτεί την αρχή μίας εξίσου επισταμένης διατριβής, της οποίας κεντρικός άξονας θα είναι η ταύτιση όλων των αισθητικών και στυλιστικών τάσεων εντός της μουσικής, με όλους τους εξωγενείς παράγοντες που επηρεάζουν τις τάσεις αυτές. Μιάς έρευνας επικεντρωμένης σε πτυχές που αφορούν εξίσου τα επιστημονικά πεδία της κοινωνιολογίας και της ανθρωπολογίας, ως ισότιμων και αλληλοεξαρτώμενων από την popular musicology και την ίδια τη μουσική πράξη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική βιβλιογραφία

- Αδάμ, Παναγιώτης. 2004. *Τονική Αρμονία*. 3η Έκδοση. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
- Αποστολίδης, Θωμάς. 2015. *Η “Φραγκοσυριανή” Μέσα Από Το Πέρασμα Των Χρόνων*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Michels, Ulrich. 1995. *Ατλας Της Μουσικής II*. 1η Έκδοση. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
- Βέλλου καίλ, Αγγελική. 1978. *Μάρκος Βαμβακάρης Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Βρουλάκης, Λυκούργος. 2012. *Η Διαδρομή Του Ρεμπέτικου Τραγουδιού Στον Χρόνο*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Καλομοίρης, Μανώλης. 1991. *Τα Θεωρητικά Της Μουσικής*. Αθήνα: Γαϊτάνου.
- Κοσμάς, Δημήτρης, επιμ. 1993. *Λεξικό Μουσικών Όρων*. Θεσσαλονίκη: ΝΤΟΡΕΜΙ.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. 2000. *Εις Ανάμνησιν Στιγμών Ελκυστικών, Κείμενα Γύρω Από Το Ρεμπέτικο*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Κατάρτι.
- Κουνάδης, Παναγιώτης, Ένθετο του Μάρκος Βαμβακάρης, 1995, MINOS-EMI. Ψηφιακός δίσκος.
- Μίσχου, Γεωργία. 2016. *Mode Plagal: Συγκριτική Αναλυτική Προσέγγιση Σε Επιμελημένα Τραγούδια Των Δίσκων “Mode Plagal I” Και “Mode Plagal II.”* Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Μυλωνάς, Κώστας. 1985. *Ιστορία Του Ελληνικού Τραγουδιού II*. 4η Έκδοση. Αθήνα: Κέδρος.
- Νίκος, Θερόμος. 2000. *Οι Ρυθμοί Στο Ρεμπέτικο Τραγούδι*. Αθήνα: Fagotto.
- Παγιάτης, Χαράλαμπος. 1992. *Λαϊκοί Δρόμοι*. 2η έκδοση. Αθήνα: Fagotto.
- Πάπιστας, Αθανάσιος, Μουσείο Μάρκου Βαμβακάρη-Κέντρο Έρευνας (Ψηφιακή Βάση), 31 Μαΐου 2018.
- Χόλστ, Γκαϊήλ. 1995. *Δρομος Για Το Ρεμπετικο*. 5η έκδοση. Εύβοια: Ντενίζ Χάρβεϋ.
- Voigtman, Evelyn. 2002. *Σημειώσεις Για Την Μορφολογία Στο ΚΩΘ*. Θεσσαλονίκη: Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Bennett, Andy, Barry Shank, and Jason Toynbee. 2006. *The Popular Music Studies Reader*. New York: Routledge.

Brackett, David. 1995. *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Middleton, Richard. 1999. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Edited by Bruce Horner and Thomas Swiss. Malden: Blackwell Publishers Inc.

Moore, Allan F. 2003. *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sepherd, John, David Horn, Dave Laing, Paul Olivier, and Peter Wicke, eds. 2003. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Τομ.1. London: Continuum.

Scott, Derek B. 2009. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farham: Ashgate Publishing Company.

Sepherd, John. 1999. *Key Terms in Popular Music and Concepts*. Edited by Bruce Horner and Thomas Swiss. Malden: Blackwell Publishers Inc.

Tagg, Philip. 2012. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

Middleton, Richard. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap." *Popular Music* 12:177–90. <http://www.jstor.org/stable/931297>.

Tagg, Philip. 1982. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice." *Popular Music* 2:40–44. <http://www.jstor.org/stable/852975>.

Tagg, Philip. 1987. "Musicology and the Semiotics of Popular Music." *Semiotica* 66–1/3:282–85. <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf>.

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Ανδριόπουλος, Παναγιώτης. 2008. "Τα Λειτουργικά Με Την Φλέρυ." http://panagiotisandriopoulos.blogspot.gr/2008/07/blog-post_3582.html.

Βογιατζής, Τάσος. 2005. "Locomondo-12 Μέρες Στη Jamaica." <http://www.avopolis.gr/albums/greek-albums/23638-locomondo>

Γιώγλου, Θανάσης. 2016. "Τα «12 Ρεμπέτικα» Του Γιάννη Πουλόπουλου." <http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/ta-12-rempetika-tou-gianni-pouloupoulou>.

Γιώγλου, Θανάσης. 2012. “Σταύρος Ξαρχάκος - ‘Μάρκος ο Δάσκαλός Μας.’” <http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/stayros-ksarxakos-markos-o-daskalos-mas>.

Γιώγλου, Θανάσης. 2016. “Ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης Τραγουδάει Μάρκο ΒαμβΑκάρη.” <http://www.ogdoo.gr/erevna/thema/o-grigoris-bithikotsis-tragoudaei-marko-vamvakari>.

Γιώγλου, Θανάσης. 2013. “Μάνος Χατζιδάκις-"Πασχαλιές Μέσα Από Την Νεκρή Γή".” <http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/manos-xatzidakis-pasxalies-mesa-apo-ti-n>.

Διαμαντή, Μανταλένα Μαρία. 2017. “KLIK Magazine ® | Φραγκοσυριανή: Το Σπουδαιότερο Και Γνωστότερο Τραγούδι Του Μάρκου ΒαμβΑκάρη...” <https://www.klik.gr/gr/el/music/fragkosuriani-to-spoudaiotero-kai-gnostotero-tragoudi-tou-markou-bambakari/>.

Διόλη, Νικολέττα. 2013. “ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ: Ο «Βράχος» Του Ρεμπέτικου | ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ | ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ.” *Ριζοσπάστης*, 4. <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=7271826>.

Ζέρβας, Πάυλος. n.d. “Locomondo “12 Μέρεσ Στη Jamaica.”” Ανακτήθηκε Μάρτιος 8, 2018. http://www.musiccorner.gr/nees_kyklof/05/locomondo.html.

“Η Τετρας Του Πειραιά.” 2014. *Ελευθεροτυπία*. <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=433010>.

Κουτσούκης, Άγγελος. 2017. “Φλέρυ Νταντωνάκη: Ο Έρωτας Είναι Το Πρώτο Σκαλοπάτι, Το Δεύτερο Είναι η Τέχνη Και Το Τρίτο Είναι η Θρησκεία.” <https://koitamagazine.gr/4259/fleru-ntantonaki-o-erotas-ine-to-protoskalopati-to-defteroinetechniketotritoinethriskia/>.

Μποσκοΐτης, Αντώνης. 2011. “Trio-Tekke-Οι Νεοχίπηδες-Ρεμπέτες-Από-Την-Κύπρο.” <http://bosko-hippydippy.blogspot.gr/2011/09/trio-tekke.html>.

Μποσκοΐτης, Αντώνης. 2013. “Μάνος Χατζιδάκις 19 Χρόνια Μετά V | ΠΡΟΣΚΛΗΤΗΡΙΟ | ΕΛΛΑΔΑ | Blogs | LiFO.” http://www.lifo.gr/team/prosklitirio_nekron/39112.

Παπαπροδρόμου, Βίκυ. 2012. “(1980) Γιάννης Μαρκόπουλος: Ρίζες – Βίκυ Παπαπροδρόμου: ό,Τι Πολύ Αγάπησα (Ποίηση, Πεζογραφία & Μουσική).” <https://thepoetsiloved.wordpress.com/category/μουσική/1980-γιάννης-μαρκόπουλος-ρίζες/>.

Ράλλης, Νίκος. 2013. “Ο Vinicio Capossela Μιλάει Στο Www.Tospirto.Net « Πρόσωπα « Μουσική « toSpirto.Net.” <http://tospirto.net/music/people/15291>.

Raman, Reuben. 2015. “5 Core Elements of Reggae.” <https://splice.com/blog/5-core-elements-reggae/>.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ CD

1. Πρωτότυπη εκτέλεση – Μ. Βαμβακάρης – Φραγκοσυριανή -1935.....	03:11
2. «45αρια» Γρηγόρης Μπιθικώτσης – 1961.....	03:22
3.«Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» Μ. Χατζιδάκις – 1962.....	03:16
4. «45 στροφές» Γιάννης Πουλόπουλος – 1967.....	03:10
5. «Μάρκος ο Δάσκαλός μας» Σταύρος Ξαρχάκος – 1968.....	02:58
6. «Ρίζες» Γιάννης Μαρκόπουλος – 1980.....	03:27
7. «Τα Λειτουργικά Του Μ. Χατζιδάκι» Φλέρυ Νταντωνάκη – 1991.....	03:48
8. «12 μέρες στην Jamaica» Locomondo – 2005	03:21
9. «Τα Reggetika» Trio Tekke – 2009.....	03:12
10.«Rempetiko Gymnastas» Contrato per Karelias -V.Capossela – 2012.....	03:58

