

Σχολή Καλών Τεχνών  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

## ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

### ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

**Η βιολιστική πρακτική του Δημήτρη Σέμση. Υφολογική ανάλυση ποικιλιμάτων  
οργανικών σκοπών της περιόδου 1924-1940**



Περικλής Βραχνός

A.E.M.: 1301

Επιβλέπων Καθηγητής: Κίτσιος Γιώργος  
Επίκουρος καθηγητής εθνομουσικολογίας

Θεσσαλονίκη, Ιανουάριος 2019

*Στην Ξανθίππη*

### **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω υπεύθυνα, και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Βραχνός Περικλής

Υπογραφή

Θεσσαλονίκη, Ιανουάριος 2019

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved

## ***Περίληψη***

Η παρούσα εργασία εστιάζει στη βιολιστική πρακτική, μέσα από την ανάλυση των ιδιαίτερων γνωρισμάτων της, του μουσικού Δημήτρη Σέμση. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην καταγραφή και ανάλυση των μουσικών στολιδιών και των ιδιωματικών τεχνικών, έτσι ώστε να σκιαγραφηθεί το ιδιαίτερο ύφος της βιολιστικής πρακτικής όπως αυτό αποτυπώθηκε στη δισκογραφία του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Μέσα από την καταγραφή και ανάλυση επτά (7) οργανικών κομματιών στα οποία το βιολί κατέχει σολιστικό ρόλο εξάγω κάποια συμπεράσματα για την αισθητική του Δημήτρη Σέμση αλλά και εν γένει για το ύφος της εποχής.

Η εργασία είναι χωρισμένη σε δύο (2) κεφάλαια. Στον πρόλογο παραθέτω τους λόγους για τους οποίους ασχολήθηκα με το θέμα. Στην εισαγωγή τη μεθοδολογία που ακολούθησα, αλλά και τα προβλήματα τα οποία συνάντησα στην πορεία της έρευνας. Στο πρώτο κεφάλαιο παραθέτονται βιογραφικά στοιχεία του Δημήτρη Σέμση καθώς και μια βασική σκιαγράφιση του χώρου και του χρόνου που έδρασε. Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στη βιολιστική πρακτική και, αφού γίνεται μία αναφορά στην ιστορία και σε βασικά γνωρίσματα του παραδοσιακού βιολιού στον ελλαδικό χώρο, παρουσιάζονται οι καταγραφές και οι αναλύσεις των κομματιών που επέλεξα να ασχοληθώ. Στο τέλος της εργασίας παρουσιάζω τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξα έπειτα από παρατήρηση των αναλύσεων και σύνδεσή τους με τα στοιχεία τα οποία προέκυψαν από τη βιβλιογραφική έρευνα.

## ***Summary***

This work focuses on the musician's Dimitris Semsis violin praxis, through the analysis of his special characteristics. Particular emphasis is given to the recording and analysis of musical ornaments and idiomatic techniques, so as to outline the particular style of violin practice as reflected in the discography of bourgeois folk song. Through the recording and analysis of seven (7) organic pieces in which the violin has a soloist role, I draw some conclusions about the aesthetics of Dimitris Semsis, but also in general about the style of the era.

The work is divided into two (2) chapters. In the prologue, I expose the reasons why I dealt with the issue. I introduce the methodology I followed, but also the difficulties that I encountered in the course of the research. In the first chapter, Dimitris Semsis' biography is presented as well as a basic outline of the space and the time that he worked. The second chapter focuses on violin practice and, as a reference is made to the history and basic traits of the traditional violin in Greece, the recordings and analyses of the pieces I chose to deal with are presented. At the end of the paper I present the conclusions I drew up after observing the analyses and linking them to the data that emerged from the bibliographic research.

## **ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ**

<i>Πρόλογος</i>	9
<i>Εισαγωγή</i>	
A. Επισκόπηση ερευνητικού αντικειμένου και της δομής ανάλυσης	11
B. Βιβλιογραφική και μεθοδολογική επισκόπηση	14
Γ. Ειδικά ζητήματα μεθοδολογίας της έρευνας	17
γ.1. Ιδωματικές τεχνικές	17
γ.2. Σύστημα καταγραφής	21
γ.2.1 Ειδικές παράμετροι του συστήματος καταγραφής	23
<b>Κεφάλαιο 1</b>	
<i>Ο Δημήτρης Σέμσης και η εποχή του</i>	
1.1 Η ζωή και το έργο του	25
1.2. Τα δεδομένα της εποχής	29
1.2.1 Τα καφέ αμάν ως κέντρα διασκέδασης	30
1.2.1.1 Ο Δημήτρης Σέμσης και τα καφέ αμάν	33
1.2.2 Οι απαρχές της ελληνικής δισκογραφίας	35
1.2.2.1 Ο Δημήτρης Σέμσης στη δισκογραφία	37
1.2.2.2 Βιολιστές σύγχρονοι του Σέμση στη δισκογραφία	38
<b>Κεφάλαιο 2</b>	
<i>Η βιολιστική πρακτική και ο Σέμσης</i>	
2.1 Το βιολί στον ελλαδικό χώρο	41
2.2 Οι τεχνικές, τα κουρδίσματα και ο ρόλος του βιολιού στον ελλαδικό χώρο	42
2.2.1 Το ταξίμι ως αυτοσχεδιασμός στις μουσικές κουλτούρες της ανατολικής Μεσογείου	44
2.3 Η αισθητική του Σέμση μέσα από την ανάλυση στολιδιών	46
I. Ραστ Νεβά Λόνγκα	47
II. Ζειμπέκικος Αϊβαλιώτικος	56
III. Χασάπικος	65
IV. Τα τσανακάκια	71
V. Διπλόχορδο (α')	78
VI. Αϊδίνικος	89
VII. Διπλόχορδο (β')	99
2.3.1 Συγκέντρωση αποτελεσμάτων και σχολιασμός ανάλυσης	109
<i>Συμπεράσματα</i>	115
<i>Βιβλιογραφία</i>	119

## ***Πρόλογος***



Η παρούσα εργασία αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της σχολής Καλών Τεχνών στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και έχει χαρακτήρα καταληκτικής εξέτασης σε μια πορεία σπουδών της μουσικολογικής κατεύθυνσης της εν λόγω σχολής. Ας μου επιτραπεί μία αναφορά στην προσωπική μου διαδρομή τόσο ως προς τη φοίτησή μου στο πανεπιστήμιο όσο και ως προς την ευρύτερη μουσική μου εμπειρία, που θα οδηγήσει στην αιτιολόγηση της επιλογής του κεντρικού θέματός της.

Το περιεχόμενο του προγράμματος σπουδών που προσφέρθηκε κατά τα έτη των σπουδών μου στους φοιτητές είχε ως κύριο στόχο να φέρει τον σπουδαστή σε επαφή με πολλές και διαφορετικές κατευθύνσεις της επιστήμης της μουσικολογίας στο επίπεδο και των τριών επιμέρους τομέων της: ιστορική, συστηματική και εφαρμοσμένη. Η δομή του δε, δίνει τη δυνατότητα στον σπουδαστή να επιλέξει έναν πιο εξειδικευμένο τομέα ενασχόλησης μέσα στην πορεία των σπουδών. Μολονότι δεν ακολούθησα εξαρχής κάποια συγκεκριμένη κατεύθυνση μιας και το ενδιαφέρον μου δεν είχε εστιάσει κάπου, υπήρξαν κάποια ερεθίσματα στην ακαδημαϊκή μου πορεία που λίγο έως πολύ καθόρισαν τις περαιτέρω επιλογές μου. Θα αναφέρω ενδεικτικά τα εξής:

α) Η συμμετοχή μου στο *Μουσικό Πολύτροπο: μουσική ομάδα-εργαστήριο παραδοσιακής φωνητικής μουσικής*, υπό την εκπαιδευτική και καλλιτεχνική επίβλεψη του καθηγητή κ. Καϊμάκη Ιωάννη, με έφερε σε άμεση επαφή με την παραδοσιακή μουσική του γεωγραφικού μας χώρου. Αυτό ήταν το εφαλτήριο της πρακτικής ενασχόλησής μου με τις διάφορες όψεις της παραδοσιακής μουσικής. Επηρεασμένος από κάποιες σπουδές κλασσικού βιολιού που είχα στο παρελθόν αποκτήσει άρχισα να συμμετέχω σε διάφορες ερασιτεχνικού τύπου ορχήστρες επιτέλεσης ρεπερτορίου καφέ αμάν και αστικού λαϊκού τραγουδιού. Έτσι εν πολλοίς ασυνείδητα άρχισα να προσπαθώ να αποκωδικοποιήσω τα ιδιαίτερα γνωρίσματα των λαϊκών οργανοπαικτών και μέσω της ακρόασης των προπολεμικών ηχογραφήσεων ανακάλυψα τον Δημήτρη Σέμση, εμβληματική μουσική προσωπικότητα της εποχής του.

β) Κομβικό και καθοριστικό σημείο της καλλιτεχνικής και ερευνητικής μου πορείας ήταν η επιλογή μου να φοιτήσω στο Conservatory του Istanbul Technical University ως φοιτητής του προγράμματος Erasmus. Η εμπειρία αυτή μου έδωσε τη δυνατότητα να έρθω σε επαφή με τη συγγενική μουσική κουλτούρα του γειτονικού λαού.

Ταυτόχρονα, με έφερε σε επαφή με το θεωρητικό σύστημα των μακάμ το οποίο και αξιοποίησα ως εργαλείο αναγνώρισης και κωδικοποίησης μουσικών φράσεων. Είναι ευρέως αποδεκτό πως το θεωρητικό σύστημα των μακάμ της τουρκικής μουσικής παράδοσης αλλά και της αραβικής (γνωστό ως *μουγκάμ*), μαζί με το θεωρητικό σύστημα της οκταηχίας της Βυζαντινής Μουσικής αποτελούν τα πιο διαδεδομένα και καθιερωμένα θεωρητικά εργαλεία ανάλυσης της μουσικής των λαών της ανατολικής μεσογείου.

Αποτέλεσμα αυτών των ερεθισμάτων υπήρξε η επαγγελματική μου ενασχόληση με το αντικείμενο της επιτέλεσης τόσο της παραδοσιακής όσο και της αστικής λαϊκής μουσικής με εργαλείο και σύντροφό μου το βιολί. Η παρούσα εργασία, με όλες τις δυσκολίες της, υπήρξε ένα πραγματικό σχολείο για μένα αφού μέσω αυτής διεύρυνα το ρεπερτόριό μου και συνειδητοποίησα πολλά πράγματα ως προς την πρακτική του βιολιού ανακαλύπτοντας νέες τεχνικές και στυλιστικά στοιχεία που πλούτισαν το μουσικό μου λεξιλόγιο. Παράλληλα, η εμφάνισή μου τα τελευταία πέντε χρόνια σε μουσικά στέκια της Θεσσαλονίκης, αλλά και σε πλήθος κοινωνικών μουσικών εκδηλώσεων, μου προσέφερε τη βιωματική εμπειρία του λαϊκού μουσικού. Οφείλω να ομολογήσω πως λόγω της ενασχόλησης αυτής και ενδεχομένως και άλλων προσωπικών συγκυριών οι υποχρεώσεις μου στη σχολή ήρθαν σε δεύτερη μοίρα κι έτσι με την παρούσα εργασία και έχοντας ξεπεράσει το 10<sup>ο</sup> έτος φοίτησης επιχειρώ να ολοκληρώσω αυτόν τον κύκλο.

Ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή κ. Γιώργο Κίτσιο για την υπομονή και τις επιστημονικές κατευθύνσεις.

Ευχαριστώ τον Κυριάκο και την Αντριάνα για την υλική και πρωτίστως για την πνευματική στήριξη.

Ευχαριστώ την Μελίνα, τον Βαγγέλη, τον Αντώνη και την Πηνελόπη για όλα.

## ***Εισαγωγή***

### **Α . Επισκόπηση Ερευνητικού Αντικειμένου και της Δομής Ανάλυσης**

Η παρούσα εργασία εστιάζει στο πρόσωπο του Δημήτρη Σέμση που έδρασε κυρίως το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το έργο του περιλαμβάνει πλήθος ηχογραφήσεων ως βιολιστή, συνθέτη και υπεύθυνου ηχογραφήσεων. Μαζί με τον Γιάννη Δραγάτση (Ογδοντάκη), επίσης βιολιστή<sup>1</sup> της ίδιας εποχής, είναι τα δύο βιολιά που συναντάει κανείς συχνότερα στη δισκογραφία του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο. Λαμβάνοντας υπ' όψιν το εύρος μιας πτυχιακής εργασίας και εστιάζοντας στη βιολιστική τέχνη, επέλεξα να ασχοληθώ με ένα μέρος του έργου του καλλιτέχνη. Έπειτα από έρευνα στα αρχεία του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου και του διαδικτυακού ρεμπέτικου φόρουμ<sup>2</sup> κατάφερα να απομονώσω από το συνολικό δισκογραφικό έργο του καλλιτέχνη έντεκα (11) οργανικούς σκοπούς. Επέλεξα να εξετάσω οργανικούς σκοπούς για δύο λόγους. Πρώτον διότι αποτελούν ένα πεπερασμένο σε μέγεθος υλικό μελέτης παρέχοντας μεγάλο πλούτο και, δεύτερον, διότι η φύση των οργανικών σκοπών θα μου επέτρεπε μια καλύτερη εστίαση και παρατήρηση της βιολιστικής υφής. Από αυτούς δε τους σκοπούς έγινε αναλυτική καταγραφή της μελωδικής γραμμής και των στολιδιών (ornaments) όπου θεώρησα ότι η ενορχήστρωση επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων χρήσιμων για τη βιολιστική στυλιστική υφή. Πιο συγκεκριμένα, όποτε συνυπήρχε η χρήση του κλαρίνου *unisono*<sup>3</sup> με τη μελωδική γραμμή του βιολιού, δεν μπορούσαν να γίνουν ευδιάκριτα τα στολίδια του βιολιού και το βιολί αποκτούσε δευτερεύοντα ρόλο.<sup>4</sup> Έτσι λοιπόν, η καταγραφή της μελωδίας και η παρουσίαση των στολιδιών γίνεται σε επτά (7) σκοπούς. Το ηχητικό υλικό περιλαμβάνεται σε ψηφιακή μορφή (cd) ένθετο της παρούσης εργασίας.

Η εργασία είναι χωρισμένη σε δυο μέρη, τα οποία εν περιλήψει διαρθρώνονται ως εξής: Στο πρώτο μέρος παρατίθενται πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Δημήτρη Σέμση από τα παιδικά του χρόνια στην Στρώμνιτσα έως τον θάνατό του το 1950 στην Αθήνα, καθώς και άλλες πληροφορίες που σχετίζονται με κοινωνικά και κατ' επέκταση υφολογικά ζητήματα της μουσικής της εποχής αυτής. Οι πρώτες του επαγγελματικές εμπειρίες μέσω ενός περιοδένοντος θιάσου γίνονται η απαρχή

---

<sup>1</sup> Η σωστή μετάφραση από τα αγγλικά του όρου violinist είναι βιολονίστας. Παρ' όλα αυτά επειδή στο σύνολο της βιβλιογραφίας που χρησιμοποίησα χρησιμοποιείται ο όρος βιολιστής τον υιοθέτησα κι εγώ.

<sup>2</sup> <http://rebetiko.sealabs.net> (προσπελάσεις από 16/05/2017 έως 9/01/2019)

<sup>3</sup> Unisono: Μουσικός όρος που υποδηλώνει ότι δύο ή περισσότερα όργανα εκτελούν στο ίδιο τονικό ύψος ή σε απόσταση οκτάβας μία ρυθμομελωδική φράση, (<http://www.Oxfordmusiconline.Com>).

<sup>4</sup> Εξαιρώ το κομμάτι Αϊδίνικο που σε ορισμένα σημεία παρατηρείται η unisono εκτέλεση της μελωδίας από το βιολί και το κλαρίνο ωστόσο στα υπόλοιπα σημεία είναι ευδιάκριτη η βιολιστική μελωδική γραμμή.

περιπλανήσεων στην περιοχή των Βαλκανίων και των χωρών της ανατολικής μεσογείου. Οι περιπλανήσεις αυτές διαρκούν για περισσότερο από είκοσι χρόνια και δίνεται έτσι η δυνατότητα στον Σέμση να αφομοιώσει στοιχεία διαφορετικών πολιτισμών (αράβικη και πέρσικη μουσική παράδοση, οθωμανική λόγια και λαϊκή μουσική, μουσικές των Βαλκανίων). Μετέπειτα ήρθε το τέλος των ταξιδιών, η εγκατάσταση στην Ελλάδα, ο γάμος του στην Θεσσαλονίκη και η κάθοδος στην Αθήνα. Η πολιτισμική σύνθεση και πολιτιστική φυσιογνωμία της Αθήνας στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπου ανταγωνίζονται διαφορετικές αισθητικές και ιδεολογίες, επηρεάζουν τις καλλιτεχνικές και επαγγελματικές κατευθύνσεις του Σέμση. Τα πρώτα μουσικά καφωδεία και τα καφέ αμάν εμφανίζονται στην πρωτεύουσα από το 1887. Η ορχήστρα ως προς το οργανολόγιο και το ρεπερτόριο απαντάται σε διαφορετικούς τύπους και είναι εμφανής η σύνδεσή της με τη μουσική ζωή στα μεγάλα κέντρα του οθωμανικού πολιτισμού με έντονο το ελληνικό στοιχείο, όπως η Κωνσταντινούπολη και η Σμύρνη. Παράλληλα, σε κοινωνικο-πολιτικό επίπεδο, αφενός προωθείται ο πολιτισμικός εξευρωπαϊσμός ως πρόταγμα της αστικής άρχουσας τάξης και αφετέρου, στον αντίποδα, συμβαίνει η γέννηση του ρεμπέτικου ως προϊόν αντικουλτούρας στις παρυφές του κέντρου. Η έλευση μικρασιατών μουσικών μετά το 1922 οδηγεί στη δεύτερη αναγέννηση των καφέ αμάν έως την τελική απαγόρευσή τους το '37 από τον Ιωάννη Μεταξά. Από την εργασία δεν θα μπορούσε να απουσιάζει και το γεγονός της γέννησης της ελληνικής δισκογραφίας το οποίο αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα στη διαμόρφωση και εξάπλωση τεχνικών και στυλιστικών μουσικών χαρακτηριστικών. Η πρώτη ηχογράφιση ελληνικού τραγουδιού, οι πρώτες ηχογραφήσεις στην ελληνική επικράτεια και οι συνθήκες των ηχογραφήσεων περιγράφονται στα σχετικά κεφάλαια. Επίσης περιγράφεται η πλήρης διαδικασία από την προετοιμασία της ηχογράφησης έως την κοπή του αντίτυπου και ο ρόλος του μουσικού, του συνθέτη και του υπεύθυνου ηχογράφησης, ιδιότητες τις οποίες ενσάρκωσε επαγγελματικά ο Σέμσης στην τρισυπόστατη σχέση του με τη μουσική.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας γίνεται αρχικά μια σύντομη ιστορική αναδρομή της εμφάνισης του βιολιού, των τεχνικών και των κουρδισμάτων στον ελλαδικό χώρο. Αναπτύσσεται το θέμα των ιδιωματικών τεχνικών όπως το βιμπράτο, η εναλλαγή των θέσεων και ο χειρισμός του δοξαριού. Αναφέρονται τύποι κουρδισμάτων όπως *alla-turca* (σολ, ρε, λα, ρε) ή το διπλόχορδο. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο θέμα του

αυτοσχεδιασμού στην πρακτική ενός λαϊκού μουσικού, εστιάζοντας στο ταξίμι ως παράδοση της κουλτούρας των λαών της ανατολικής μεσογείου. Προκειμένου να εντοπίσω τα προσωπικά χαρακτηριστικά της βιολιστικής πρακτικής του Δημήτρη Σέμση, παρουσιάζω καταγραφές και αναλύσεις που επιχείρησα σε επιλεγμένο μουσικό υλικό. Επτά οργανικές συνθέσεις καταγράφονται και παρουσιάζονται αναλυτικά ως προς την ποικιλιματική τους περιπτώσιολογία. Παράλληλα επιχειρείται και μια αδρή προσέγγιση της τροπικότητάς των σκοπών. Η σύγκριση των αποτελεσμάτων για τον κάθε σκοπό με οδήγησε στην εξαγωγή κάποιων συνολικών συγκεντρωτικών αποτελεσμάτων τα οποία και παρατίθενται αναλυτικά. Στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας μπορεί να διαβάσει κάποιος τα συμπεράσματα της προσπάθειας αυτής, όπου και επιχειρείται μια σύνδεση των αρχικών προσδοκιών και των συμπερασμάτων που εξήχθησαν στο τέλος μιας διαδικασίας συνεχώς ανακινούμενης και επαναπροσδιοριζόμενης βήμα βήμα έως την κατάληξή της.

## **B. Βιβλιογραφική και Μεθοδολογική επισκόπηση**

Όσον αφορά τη βιβλιογραφία που χρησιμοποίησα, θα ήθελα να ξεχωρίσω δύο πολύ χρήσιμες βιβλιογραφικές πηγές. Η πρώτη είναι η διδακτορική διατριβή της δανής εθνομουσικολόγου Lisbet Torp, *Salonikios, The best violin in the Balkans* (1993), από την οποία σε συνδυασμό με άλλες πηγές άντλησα ως επί το πλείστον τις βιογραφικές πληροφορίες. Η δεύτερη είναι η διδακτορική διατριβή του διδάκτορα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας Γιάννη Ζαρία, *Η Διαποίκιση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη* (2013). Σε αυτή τη μελέτη βρήκα μία πλήρη κατηγοριοποίηση των τρόπων διαποίκισης μιας μελωδίας παιγμένης από βιολί στα πλαίσια της ελληνικής παραδοσιακής βιολιστικής ερμηνείας, όπου και στηρίχτηκα για την καταγραφή, ανάλυση και παρουσίαση των στολιδιών στους σκοπούς που επεξεργάστηκα.

Ως προς τη μεθοδολογία που ακολούθησα, ξεκινώ από το βασικό εργαλείο που ήταν αναμενόμενο να χρησιμοποιήσω και που είναι η καταγραφή των στολιδιών. Η διαποίκιση είναι μία πρακτική που ξεκινάει από την αρχαία ελληνική μουσική.<sup>5</sup> Η καταγραφή της διαποίκισης ξεκινάει την περίοδο της αναγέννησης και του μπαρόκ της έντεχνης δυτικής μουσικής δημιουργίας και καταλήγει στην καταγραφή εξωκλασικών μουσικών παραδόσεων της σύγχρονης εθνομουσικολογικής προσέγγισης. Να αναφέρω ενδεικτικά τις πραγματείες του Leopold Mozart (1756) και του Francesco Geminiani (1751) που αναφέρονται στην πρακτική της διαποίκισης στο βιολί στην εποχή μπαρόκ. Στον ελλαδικό χώρο από τα βυζαντινά χρόνια και έπειτα η καταγραφές γίνονταν σε σύστημα βυζαντινής παρασημαντικής (Αλυγιζάκης 2003, 254). Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους κι έπειτα η Ελλάδα στρέφεται εν γένει προς την Δύση, η δυτική μουσική διεισδύει στα διάφορα αστικά κέντρα μέσω των στρατιωτικών μπαντών (Κίτσιος 2006, 85-86) κι έτσι άρχισε να χρησιμοποιείται το ευρωπαϊκό σύστημα μουσικής σημειογραφίας για την καταγραφή και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Κατά των 20<sup>ο</sup> αιώνα, κι ενώ τα μέσα ηχογράφησης εξελίχθηκαν και γενικεύτηκε η χρήση τους, έχουμε τις ρίζοσπαστικές καταγραφές του Baud-Bovy *Μουσική Καταγραφή στην Κρήτη 1953-54* (2006) και *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* (1935-8), στις οποίες τα στυλιστικά στοιχεία ερμηνείας αρχίζουν και καταγράφονται με μεγαλύτερη ακρίβεια. Καίρια συγγράμματα στα οποία εξετάζεται η χρήση ιδιωματικών στοιχείων είναι *Το λαϊκό κλαρίνο* της Δέσποινας Μαζαράκη (1959) και το άρθρο του Chianis “Aspects of Melodic

---

<sup>5</sup> West (2004, 63)

Ornamentation in the Folk Music of Central Greece” (1966). Πολύ σημαντική είναι και η εργασία των Σπυριδάκη και Περιστέρη *Δημοτικά Τραγούδια* (1968), οι οποίοι αναπτύσσουν μια ολοκληρωμένη μεθοδολογία σχετικά με τη χρήση διάφορων ειδικών συμβόλων για την αποτύπωση των μουσικών ιδιωμάτων. Τέλος ιδιαίτερα πολύτιμη για τους ερευνητές των ερμηνευτικών ιδιοματικών πρακτικών του βιολιού είναι η διπλωματική έρευνα του Σωτήρη Κατσούρα (2001) η οποία εστιάζει στο ηπειρώτικο βιολί. Για το στυλ και την εποχή που μελετάω (αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου) έχουν γίνει καταγραφές κυρίως εκπαιδευτικού χαρακτήρα οι οποίες δεν περιγράφουν τις ιδιοματικές τεχνικές διαποίκιλσης αλλά εστιάζουν σε ζητήματα τροπικής συμπεριφοράς της μελωδίας. Τέτοιες καταγραφές είναι των Καλαϊτζίδη (2000), Μυστακίδη (2004), Τσαρδάκα (2008), Βούλγαρη και Βονταράκη (2007) και Ανδρίκου (2018).

Ένα ακόμα σημαντικό ζήτημα που αφορά την καταγραφή ελληνικής παραδοσιακής μουσικής είναι η απεικόνιση των μαλακών διαστημάτων. Το δυτικό σύστημα σημειογραφίας δεν είναι δυνατόν να αποτυπώσει τις μικροδιαστηματικές αποχρώσεις ενός τροπικού μη συγκερασμένου συστήματος. Κατά το παρελθόν διάφοροι από τους σχετικούς ερευνητές προσπάθησαν να απεικονίσουν στις καταγραφές τους αυτά τα μικροδιαστήματα της τροπικότητας που εμφανίζεται στην ελληνική παραδοσιακή μουσική. Χαρακτηριστικότερα είναι τα παραδείγματα α) του Baud-Bovy (1935-8), ο οποίος χρησιμοποιεί την βυζαντινή ύφεση και δίεση για να αποδώσει τα λίγο οξύτερα ή βαρύτερα διαστήματα, και β) των Σπυριδάκη και Περιστέρη (1968), οι οποίοι χρησιμοποιούν πάνω και κάτω βέλος αντίστοιχα και το τοποθετούν πάνω από το φθογγόσημο. Οι πιο σύγχρονοι μελετητές προτιμούν το σύστημα της τούρκικης σημειογραφίας που πλέον «αποτελεί τον πιο διαδεδομένο τρόπο καταγραφής ελληνικής παραδοσιακής μουσικής» (Τσαρδάκας 2008, 16). Σύμφωνα με αυτόν τον τρόπο έχουν κάνει τις καταγραφές τους οι Καλαϊτζίδης (2000), Τσαρδάκας (2008), Βούλγαρης και Βονταράκης (2007)<sup>6</sup>, Μαυροειδής (1999), Κωτσίνης (2004) και Ανδρικός (2018).

Άλλες πτυχιακές εργασίες που εστιάζουν στο θέμα της παραδοσιακής βιολιστικής τέχνης κι έχουν περατωθεί στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών είναι οι εξής:

- Δημοτικά τραγούδια και χοροί της Κύπρου εκτελεσμένα στο βιολί από τον Χρήστο Σάββα, (Χέπης Ιωάννης, 1992)

---

<sup>6</sup> Στο εξής θα αναφέρεται ως Βούλγαρης (2007)

- *Μεταγραφή ασυνόδευτου παραδοσιακού βιολιού*, Μπατζελιώτη Γεωργία (2003)
- *Δημοτικά τραγούδια και χοροί της Καλλιπεύκης Λάρισας εκτελούμενα από βιολί*, Οικονόμου Χρυσούλα (2000)
- *Δημοτικά τραγούδια Θεσσαλίας εκτελεσμένα από βιολί*, Χατζούλη Αικατερίνη (2001)
- *Τραγούδια της Σίφνου για φωνή βιολί-λαούτο*, Θεοδωράκης Δημήτριος (2005)
- *Οργανικοί σκοποί και τραγούδια της Χαλκιδικής*, Κλοτσωτήρα Αντριάνα (2018)
- *Σκοποί της ανατολικής Κρήτης*, Τσέρνου Λαζαρούλα (2017)

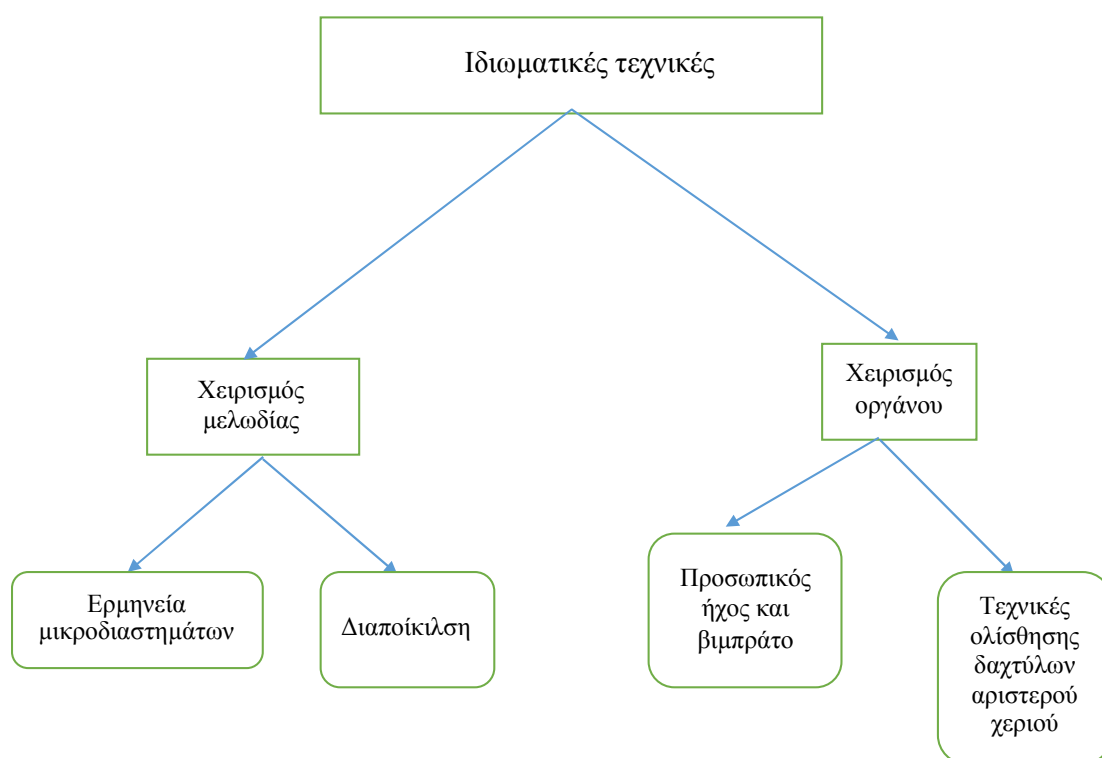


## Γ. Ειδικά ζητήματα μεθοδολογίας της έρευνας

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο στόχος της έρευνας αυτής είναι να αναδειχθούν και να αποκωδικοποιηθούν τα στυλιστικά στοιχεία της βιολιστικής πρακτικής του Δημήτρη Σέμση. Για να επιτευχθεί αυτό θα πρέπει να οριοθετηθεί ένα σύστημα κατηγοριοποίησης αυτών των στοιχείων αλλά και να αποσαφηνιστούν διάφορες παράμετροι του συστήματος καταγραφής έτσι ώστε να μπορούν να εξαχθούν κάποια συμπεράσματα. Έτσι η μεθοδολογία της έρευνας θα εστιάσει σε δύο σημεία: 1) μέθοδος μελέτης ιδιοματικών τεχνικών και 2) μέθοδος καταγραφής.

### γ.1. Ιδιοματικές τεχνικές

Η εκτέλεση μιας μουσικής προφορικής παράδοσης (όπως είναι και η μουσική που εξετάζω) ενέχει το στοιχείο της προσωπικής απόδοσης των εκάστοτε ιδιωμάτων μέσα από τη βιωματική ανάπτυξη συγκεκριμένων βιωματικών τεχνικών (Μαζαράκη 1984). Οι τεχνικές αυτές παρουσιάζονται σχηματικά στο ακόλουθο διάγραμμα:



Διάγραμμα 1. Κατηγοριοποίηση ιδιοματικών τεχνικών<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ζαρίας (2013, 84)

Από τις παραπάνω τεχνικές, στην παρούσα εργασία θα εστιάσω στην διαποίκιση.

Σύμφωνα με το διαδικτυακό μουσικό λεξικό Grove Music Online, ο όρος *embellishment* (=διαποίκιση) αποτελεί στη μουσική «τα στοιχεία αυτά που είναι περισσότερο διακοσμητικά παρά δομικά και τα οποία συνιστούν μελίσματα καθώς και συγκεκριμένα ποικίματα [...]». Ο διττός διαχωρισμός του Grove συμπίπτει με την προσέγγιση της Μαζαράκη (1959) αλλά και διάφορων άλλων μελετητών της διαποίκισης.<sup>8</sup> Έτσι, σύμφωνα με τη μεθοδολογία που προτείνει ο Ζαρίας, οι δύο βασικές κατηγορίες διαποίκισης είναι οι εξής:

- α) τα *ποικίματα*, νότες μικρής ρυθμικής αξίας οι οποίες παίζουν διακοσμητικό ρόλο ως προς τις κύριες νότες, και
- β) τα *μελίσματα*, νότες μεγαλύτερης ρυθμικής αξίας που επιφέρουν την ανάπτυξη ή την παραλλαγή του δομικού μέρους της μελωδίας.

Καθώς η παρούσα εργασία εστιάζει στα ποικίματα, παραθέτω έναν ορισμό και μια κατηγοριοποίηση αυτών:

Ποικίματα ονομάζονται οι νότες μικρής χρονικής αξίας [...] οι οποίες προστίθενται στις κύριες νότες της μελωδίας με σκοπό να στολιστούν. Δανείζονται ένα μέρος της κύριας νότας που προηγείται ή έπεται αυτών χωρίς να μεταβάλλουν αισθητά την κύρια μελωδική γραμμή. Όταν καταγράφονται στην παρτιτούρα αποτυπώνονται με μικρότερης διάστασης στοιχεία [...] και η διάρκειά τους δεν υπολογίζεται στην συνολική αξία του μέτρου [...]. (Μαζαράκη 1984, 67)

Στην διάλεκτο των λαϊκών μουσικών μπορεί να τα συναντήσει κανείς ως «τσαλ(γ)κάντζες», «στολίδια», «τσακίσματα», «τσαλίμια», «πλουμίσματα», «κεντίδια» κ.ά.<sup>9</sup>

Ως κριτήρια κατηγοριοποίησης των ποικιλιμάτων λαμβάνω υπ' όψιν τα εξής:

1. Το *πλήθος των νοτών* των ποικιλιμάτων.
2. Ο *μετάηχος, πρόηχος και διάηχος* σχηματισμός τους.
3. Ο *ανιών ή κατιών* σχηματισμός τους.
4. Η *σύγχρονη ή ασύγχρονη* ρυθμική τοποθέτησή τους στον χρόνο.
5. Τα *διαστήματα* μεταξύ των νοτών της δομικής μονάδας ποίκισης και του εκάστοτε ποικίματος.

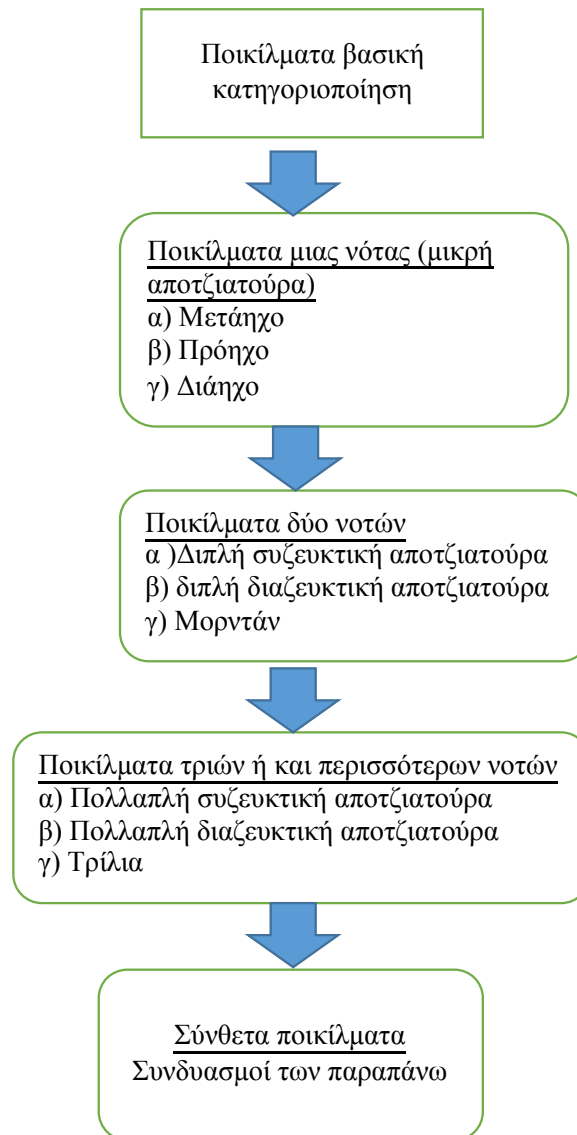
<sup>8</sup> Όπως το 1752 εξέδωσε ο Quantz (1752) την πραγματεία του για το φλάουτο και τη διαποίκιση την εποχή μπαρόκ και ο πιο σύγχρονος Newmann (1989) ερευνώντας τις τεχνικές διαποίκισης και αυτοσχεδιασμού στον Mozart. Σταχυολογούνται από τον Γιάννη Ζαρία(2013, 13)

<sup>9</sup> Οι ιδιωματοσμοί αυτοί είναι καταγεγραμμένοι από διάφορους ερευνητές. Βλ. (Λουτζάκη, 1994), (Χατζηθεοδώρου, 2008) και (Μαζαράκη, 1959)

6. Η *αρθρωτή, ολισθητική ή συνδυαστική* βιολιστική εκφορά των ποικιλιμάτων.

Παρακάτω ακολουθεί μία σύντομη επεξήγηση του κάθε κριτηρίου:

1. Σύμφωνα με το πρώτο κριτήριο τα ποικίλματα χωρίζονται στις εξής υποκατηγορίες:



Διάγραμμα 2. Κατηγοριοποίηση ποικιλιμάτων βάσει του πλήθους των νοτών<sup>10</sup>

2. Ένα ποίκιλμα ανάλογα με τη θέση που έχει στον χρόνο σε σχέση με τον παλμό την κύριας νότας με την οποία συζευγνύεται συνιστά τρεις βασικούς σχηματισμούς, το *μετάηχο* (το ποίκιλμα έπεται της κύριας νότας που συζευγνύεται), το *πρόηχο* (το ποίκιλμα προηγείται της κύριας νότας που συζευγνύεται) και το *διάηχο* (όταν συζευγνύεται με τις δύο εκατέρωθεν κύριες νότες συνδέοντάς τες).

<sup>10</sup> Ζαριάς (2013, 146)

3. Ο *ανιών* ή *κατιών* χαρακτηρισμός ενός ποικίλματος καθορίζεται από τη σχέση που έχουν μεταξύ τους τα τονικά ύψη αυτού και της κύριας νότας.

4. Ανάλογα με τη ρυθμική τοποθέτηση που έχει ένα ποίκιλμα σε σχέση με τον χρόνο της κύριας νότας προκύπτουν οι εξής σχηματισμοί:

α) το σύγχρονο (onbeat)<sup>11</sup> ποίκιλμα, το οποίο ξεκινά στον χρόνο μετατοπίζοντας το σημείο εκκίνησης της κύριας νότας με αποτέλεσμα αυτό να ξεκινάει με καθυστέρηση.

β) το ασύγχρονο (offbeat) ποίκιλμα, το οποίο δεν ξεκινά στον χρόνο επομένως δεν μετατοπίζει την έναρξη της κύριας νότας αλλά

β.1. προηγείται μια κύριας νότας ως πρόχρονο (prebeat)

β.2. έπεται αυτής ως μετάχρονο (afterbeat)

β.3. συνδέεται ισομερώς (χρονικά) μεταξύ δύο κυρίων νοτών ως διάχρονο (interbeat)

5. Εξετάζοντας τα διαστήματα μεταξύ των νοτών της εκάστοτε δομικής μονάδας ποίκιλσης προκύπτουν τρεις κατηγορίες αυτών. Τα διαστήματα: i) μεταξύ των δύο εκατέρωθεν κυρίων νοτών, ii) του ποικίλματος και των εκατέρωθεν κυρίων νοτών iii) των καθαυτό νοτών του ποικίλματος. Για την κάθε κατηγορία προκύπτει πλήθος εκδοχών αφού τα διαστήματα μπορεί να είναι α) πρώτου έως αρκετά μεγαλύτερου βαθμού,<sup>12</sup> β) ανιούσας ή κατιούσας διάταξης, γ) διατονικά ή μη.

6. Αυτή η κατηγοριοποίηση σχετίζεται με την ιδιοματική τεχνική της ολίσθησης των δαχτύλων του αριστερού χεριού του βιολιστή. Έτσι: α) όταν υπάρχει κάθετη κίνηση των δαχτύλων στην ταστιέρα έχουμε αρθρωτή εκφορά, β) όταν έχουμε παράλληλη κίνηση (κοινώς γλίστρημα) έχουμε ολισθητική εκφορά, και γ) υπάρχει και η περίπτωση του συνδυασμού αυτών των δύο τεχνικών.

Χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικό οδηγό τη θεωρία κατηγοριοποίησης των ποικιλμάτων που εν συντομία παρατέθηκε παραπάνω θα προσπαθήσω στο δεύτερο μέρος της εργασίας να αποκωδικοποιήσω την περιπτωσιολογία των ποικιλματικών σχηματισμών που μπόρεσα να ανιχνεύσω στο πεδίο της έρευνάς μου.

## γ.2. Σύστημα καταγραφής

<sup>11</sup> Οι όροι onbeat, offbeat, prebeat, afterbeat, interbeat χρησιμοποιούνται στη διεθνή βιβλιογραφία από μελετητές όπως οι Donington (1989, 196-9), Fleisch(2000, 25), Boyden(1990.87), Neumann (1983, 7). Η ελληνική εκδοχή αυτών των όρων εισήχθη από τον Γιάννη Ζαρία (2013, 152).

<sup>12</sup> Πρώτου (1<sup>ου</sup>) βαθμού διάστημα θεωρείται η ταυτοφωνία.

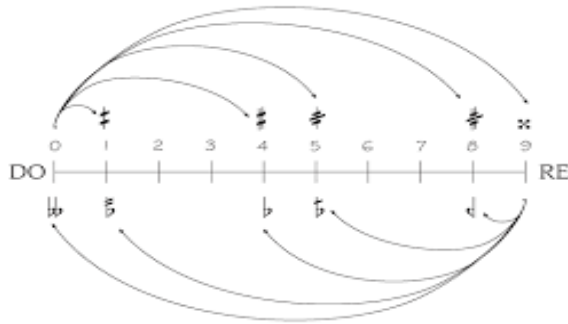
Ως προς τις μεθόδους που ακολούθησα για να καταγράψω τα διαστήματα δεν έγινε δυνατή η υιοθέτηση ενός ενιαίου συστήματος καταγραφής για τον εξής λόγο. Η στυλιστική διαφορά που είχαν μεταξύ τους τα κομμάτια που κατέγραψα σηματοδοτούσαν και μεταξύ άλλων οι διαφορετικές διαστηματικές προσεγγίσεις. Ως εκ τούτου σε κάποια κομμάτια ηχούν συγκερασμένα διαστήματα κι έτσι έχουμε *alla-franca* διαστηματική προσέγγιση και σε κάποια άλλα ηχούν «μαλακά» διαστήματα, μη συγκερασμένα, κι έτσι η προσέγγιση είναι *alla-turca*. Στην πρώτη περίπτωση των συγκερασμένων διαστημάτων η καταγραφή έγινε βασισμένη στο σύστημα των λαϊκών δρόμων και στην δεύτερη στο σύστημα των μακάμ (Ανδρικός 2018).<sup>13</sup>

Στην περίπτωση της καταγραφής κομματιών με συγκερασμένα διαστήματα χρησιμοποίησα το σύστημα των λαϊκών δρόμων. Το σύστημα αυτό είναι μία μεταφορά του συστήματος των μακάμ ως προς την τροπικότητα δηλαδή ως προς τις σχέσεις των επιμέρους τετράχορδων και πεντάχορδων αλλά και ως προς τις βασικές μοτιβικές φράσεις. Η διαφορά όμως προκύπτει από την συγκερασμένη κλίμακα που χρησιμοποιεί το σύστημα των δρόμων και αντίστοιχα τις αλλοιώσεις της ευρωπαϊκής μουσικής (Ανδρικός 2010).

Το σύστημα καταγραφής που πρόκρινα προκειμένου να απεικονίσω όσο το δυνατόν καθορότερα τα μικροδιαστήματα του ασυγκέραστου τροπικού συστήματος των κομματιών που εξέτασα είναι το τούρκικο σύστημα καταγραφής που καθιερώθηκε από τον Rauf Yekta Bay στις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα και πρόκειται για το μερκατορικό σύστημα υποδιαίρεσης του τόνου σε 9 κόμματα (διάγραμμα 1). Αντίστοιχα και τα σημεία αλλοίωσης που χρησιμοποιούνται στις καταγραφές (διάγραμμα 2).

---

<sup>13</sup> Ο Νίκος Ανδρικός εκφράζει τον προβληματισμό του για τα συστήματα καταγραφής όσο αφορά το ρεπερτόριο του λαϊκού αστικού τραγουδιού του μεσοπολέμου. Ο ίδιος προτείνει σε κομμάτια με συγκερασμένες διαστηματικές σχέσεις το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και σε κομμάτια με ασυγκέραστες το σύστημα των μακάμ.



διάγραμμα 1<sup>14</sup>

	Sharp	Flat
1 comma	#	♭
4 commas	##	♭♭
5 commas	###	♭♭♭
8 commas	####	♭♭♭♭

διάγραμμα 2<sup>13</sup>

Ωστόσο η υιοθέτηση του συγκεκριμένου συστήματος απαιτεί έναν περαιτέρω σχολιασμό. Όπως επισημαίνει ο Τσαρδάκας (2008, 18) «το τροπικό σύστημα των μακάμ δεν αποτελεί αφετηρία για την συγκεκριμένη μουσική πράξη αλλά χρησιμοποιείται εκ των υστέρων ως εργαλείο για την εξήγηση της μελωδικής συμπεριφοράς». Πράγματι στις καταγραφές που θα ακολουθήσουν δεν σημαίνει πως σε κάθε σκοπό οι αλλοιώσεις απεικονίζουν νότες στο ίδιο τονικό ύψος αλλά αυτό μεταβάλλεται ανάλογα με την υφή του κομματιού.

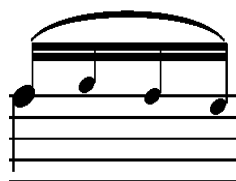
Όσο αφορά την τονικότητα που επέλεξα να κάνω τις καταγραφές, αυτή είναι η απόλυτη τονικότητα στην οποία ακούγονται τα κομμάτια. Την επιλογή αυτή την έκανα εξαιτίας του ότι στο βιολί έχει μεγάλη σημασία η θέση και οι δαχτυλισμοί που χρειάζεται να χρησιμοποιήσει κανείς σε σχέση με τις εκφραστικές δυνατότητες. Για παράδειγμα διαφορετική άνεση προσφέρει η τονικότητα λα ξεκινώντας από ανοιχτή χορδή από ό,τι η τονικότητα ντο ξεκινώντας από το 3<sup>ο</sup> δάχτυλο στην χορδή σολ.

<sup>14</sup> Ζαρίας (2013, 108)

<sup>13</sup>

### γ.2.1 Ειδικές παράμετροι του συστήματος καταγραφής

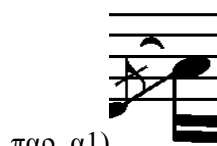
Η ιδιαιτερότητα του θέματος της καταγραφής ποικιλιμάτων απαιτεί και ιδιαίτερο σημειογραφικό τρόπο. Έτσι η σημειογραφική μέθοδος που χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία έχει ως στόχο να αποτυπώσει με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια τις υπάρχουσες ηχογραφημένες ερμηνείες και κατατάσσεται στο είδος της περιγραφικής (descriptive) παρτιτούρας.<sup>15</sup> Συγκεκριμένα, επηρεασμένος από τον τρόπο καταγραφής του Ζαρία (2013), καταγράφω τις κύριες νότες της μελωδίας με το στέλεχος προς τα κάτω ενώ τα ποικίλματα με το στέλεχος προς τα πάνω και ως cue notes (υποδειγματικές νότες) στο 70% του μεγέθους των κυρίων<sup>16</sup>. Εδώ οφείλω να αποσαφηνίσω πως στο παρακάτω σχήμα δεν υπονοείται συνήχηση αλλά στον χρόνο που καταλαμβάνει η κύρια νότα συμβαίνει η εξής διαποίκιση (παρ.1).



παρ.1.

Όσο αφορά την χρονική διάρκεια των νοτών των ποικιλιμάτων ακολουθήθηκε η εξής λογική:

α) Τα ασύγχρονα ποικίλματα, λαμβάνοντας υπόψιν το ελάχιστο δυνατόν της αξίας τους, καταγράφηκαν είτε με το σημάδι της αποτζιατούρας (για ποικίλματα μίας νότας), είτε με 16<sup>a</sup> (για ποικίλματα περισσότερων νοτών)



παρ. α1)

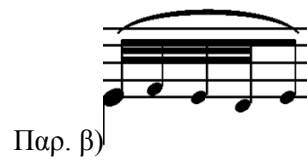


παρ. α2)

β) Τα σύγχρονα ποικίλματα καταγράφηκαν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ρυθμική ακρίβεια.

<sup>15</sup> Σύμφωνα με τους Witmer και Finlay (2002) υπάρχουν τρία είδη σημειογράφησης: α) η σχηματική (prescriptive), β) η περιγραφική (descriptive), και γ) μια ενδιάμεση μεταξύ των δύο.

<sup>16</sup> Αντίστοιχο σύστημα καταγραφής εφαρμόζεται στις καταγραφές του Chiannis (1966), της Μαζαράκη (1984) και των Σπυριδάκη και Περιστέρη (1999).



Όσον αφορά τώρα τη ρυθμική αποτύπωση κύριων νοτών στα αυτοσχεδιαστικά μέρη (βλ. διπλοχορδο (α) και (β) όπως και ραστ νεβά λόνγκα η ρυθμική ελευθερία με την οποία κινείται η μελωδία πάνω στο ρυθμικό υπόβαθρο (τσιφτετέλι) οδηγεί σε έναν υπολογισμό κατά προσέγγιση λόγω της δυσκολίας να αποτυπωθεί αυτή με απόλυτη προσέγγιση. Τέλος, να σημειώσουμε ότι για τη δημιουργία των παρτιτούρων χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα Sibelius.



## Κεφάλαιο 1

### *Ο Δημήτρης Σέμσης και η εποχή του*

#### 1.1 Η ζωή και το έργο του

Ο Δημήτρης Σέμσης γεννήθηκε στην Στρώμνιτσα, πόλη της νοτιοανατολικής Π.Γ.Δ.Μ. κοντά στα σύνορα με την Βουλγαρία. Όσον αφορά την ημερομηνία γέννησής του έχουμε μια διττή πληροφόρηση. Κατά την δανή εθνομουσικολόγο Lisbet Torp, ο Σέμσης γεννήθηκε γύρω στο 1883, ενώ κατά τον Παναγιώτη Κουνάδη γύρω στο 1881 (Κουνάδης 1995). Την εποχή εκείνη στην Στρώμνιτσα κατοικούσαν 6.000 χριστιανοί εκ των οποίων οι περισσότεροι Έλληνες, 3.000 μουσουλμάνοι και 600 εβραίοι. Όσον αφορά την οικογενειακή καταγωγή του Σέμση, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εάν η οικογένειά του είχε μετοικήσει στην Στρώμνιτσα από την Ελλάδα ή εάν αποτελούσε κομμάτι του γηγενούς σλαβόφωνου πληθυσμού. Ο παππούς του και ο πατέρας του ήταν κατασκευαστές ομπρελών και βιολιών ενώ παράλληλα και οι δύο ασκούσαν και το επάγγελμα του λαϊκού βιολιστή στις τοπικές κοινωνικές εκδηλώσεις. Το επίθετο της οικογένειας ήταν Κουκουδέας αλλά ο πατέρας του Δημήτρη, Μιχάλης, το άλλαξε σε Σέμσης το οποίο και αποτελούσε το παρατσούκλι της οικογένειας. Το Σέμσης προέρχεται εκ του Σεμισριτζής το οποίο αποτελεί ελληνοποιημένη εκδοχή της τούρκικης λέξης Şemsiyesi που σημαίνει κατασκευαστής ομπρέλας (Torp 1993, 13-14).

Σε αυτό το περιβάλλον λοιπόν ο Δημήτρης Σέμσης παίρνει τα πρώτα του μουσικά ερεθίσματα μαθητεύοντας με τον παραδοσιακό τρόπο πλάι στον παππού του και στον πατέρα του. Σε ηλικία 10 ετών και ενώ έχει ήδη διαγνωστεί το ταλέντο του, τον στέλνουν στη Θεσσαλονίκη να σπουδάσει μουσική. Το εγχείρημα όμως απέτυχε λόγω του νεαρού της ηλικίας του Δημήτρη, ο οποίος ένιωθε άβολα μακριά από το οικογενειακό του περιβάλλον. Ταυτόχρονα, δεν μπορούσε να επικοινωνήσει εύκολα

διότι δεν γνώριζε την ελληνική γλώσσα καθώς η μητρική του γλώσσα ήταν τα σλαβομακεδόνικα, γλώσσα των σλάβων των νότιων σλαβόφωνων περιοχών της βαλκανικής χερσονήσου. Σύμφωνα με την κόρη του Δημήτρη, Μαργαρίτα Σέμση, παρά την ύπαρξη ελληνικών σχολείων στην περιοχή, ο πατέρας της δεν πήγε σε κάποιο από αυτά αλλά έμαθε τα ελληνικά από τον πατέρα του (Τομπ 1993, 15). Έτσι, γυρίζει εσπευσμένα στην Στρώμνιτσα όπου και συνεχίζει να εξασκεί τις δεξιότητές του στη μουσική ενώ παράλληλα μαθαίνει να μιλά και την ελληνική γλώσσα.

Λίγο αργότερα, το 1896 ένας περιοδεύων θίασος τσίρκου πέρασε από την Στρώμνιτσα. Οι συντελεστές του τσίρκου εντυπωσιάστηκαν όχι μόνο από τις ικανότητές του στο βιολί, αλλά και από τις γνώσεις του να γράφει και να διαβάζει παρτιτούρα και του πρότειναν να τους ακολουθήσει.<sup>17</sup> Έτσι, παρά το νεαρό της ηλικίας του (13-14 χρονών) αποφάσισε να αφήσει τη γενέτειρά του και να αναζητήσει την καλλιτεχνική του πλήρωση μέσα από την επαγγελματική εμπειρία του περιοδεύοντος μουσικού. Πρώτος σταθμός του ταξιδιού του το Βελιγράδι και από εκεί ξεκινάει μια μακρά περίοδος ταξιδιών που διαρκεί περίπου 23 χρόνια. Οι εργασιακές συνθήκες της νομαδικής ζωής του Σέμση ήταν πολύ δύσκολες και ο νεαρός βιολιστής υπέφερε αρκετές φορές κατά τη διάρκεια αυτών των ταξιδιών του.<sup>18</sup> Παρ' όλα αυτά η ανάγκη του για δουλειά τον κράτησαν κοντά σ' αυτό το επάγγελμα.

Γρήγορα ωστόσο το μουσικό του ταλέντο θα αναδειχθεί. Έφηβος σχεδόν ακόμα κλήθηκε από τον σουλτάνο Abdul Hamid II<sup>19</sup> στο παλάτι του για μια ιδιωτική συναυλία ενώπιον αυτού και του χαρεμιού του. Η αναγνώρισή του και η φήμη του ως δεξιοτέχνη πλέον τον οδηγούν να σταματήσει την σκληρή του εργασία στο τσίρκο. Τα επόμενα χρόνια περιόδεψε στην Κωνσταντινούπολη, στη Μικρά Ασία καθώς και στην Περσία, Παλαιστίνη, Αίγυπτο και Αιθιοπία. Ο χρόνος και η διάρκεια των επιμέρους στάσεων του σε κάθε σταθμό της περιπλάνησής του δεν μας είναι σαφή. Ωστόσο, όπως συμπεραίνει η Τομπ (1993, 17) «δεν υπάρχει αμφιβολία πως έκατσε για αρκετό καιρό στην Κωνσταντινούπολη». Επίσης ο Κουνάδης (2003, 19) αναφέρει

---

<sup>17</sup> Γνώση την οποία δεν γνωρίζουμε πώς την έλαβε καθώς οι κόρες του, Μαργαρίτα Σέμση και Ελένη Νικολαΐδου, δεν γνωρίζουν εάν ο πατέρας και ο παππούς του την είχαν έτσι ώστε να του την μεταδώσουν (Τομπ 1993, 16).

<sup>18</sup> Οι κόρες του Μαργαρίτα Σέμση και Ελένη Νικολαΐδου αφηγούνται πως όταν ο Δ.Σ. διηγούνταν ιστορίες από την ζωή του στο τσίρκο βούρκωνε αναλογιζόμενος τις κακουχίες που είχε περάσει (Τομπ 1993, 17)

<sup>19</sup> Abdul Hamid II (1842-1918), ο 34ος σουλτάνος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας.

πως ο Σέμσης βρισκόταν συχνά πυκνά στην Σμύρνη και είχε παρουσία στα ζακουστά μουσικά καφενεία της πόλης<sup>20</sup>.

Η αναγνώρισή του από τον σουλτάνο και το γεγονός πως η Πόλη είχε πολλούς Έλληνες καθιστούν τις επαγγελματικές του προοπτικές ευνοϊκές. Διέθετε πλέον διευρυμένο ρεπερτόριο στις αποσκευές του λόγω των ταξιδιών του και της μεγάλης ικανότητας που είχε να αφομοιώνει διαφορετικές μουσικές κουλτούρες. Έπαιζε τούρκικη και περσική μουσική, σκοπούς και τραγούδια που είχε συλλέξει βιωματικά. Το πολυπολιτισμικό μουσικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης και το επίπεδο των μουσικών σίγουρα αποτέλεσε πόλο έλξης, γνώσης και εξέλιξης του βιολιστή.

Το 1919 ο Σέμσης επιστρέφει στην Στρώμνιτσα και λόγω της ταραγμένης κοινωνικοπολιτικής κατάστασης στην περιοχή μετακομίζουν οικογενειακώς στην Θεσσαλονίκη (Κούναδης, 1994, 11).<sup>21</sup> Εκεί γίνεται αμέσως αποδεκτός από τη μουσική κοινότητα και παίζει για τα προς το ζην σε πανηγύρια. Μάλιστα, η Μαργαρίτα Σέμση θυμάται πως όταν ήταν μικρή πήγαινε συχνά με τον πατέρα της σε πανηγύρια και πως ο Σέμσης ήταν γνωστός και αγαπητός και στα Ιωάννινα (Τογρ 1993, 24).

Την ίδια περίοδο και σε ηλικία 37 περίπου χρονών παντρεύεται την Δήμητρα Κανούλα και κάνουν τέσσερα παιδιά. Η οικονομική του κατάσταση θα πρέπει να ήταν πλέον πολύ καλή αφού ο ίδιος ήταν σε θέση να ζει από την τέχνη του την πολυμελή οικογένειά του αλλά και την οικογένεια από την οποία προερχόταν. Τα επόμενα χρόνια περιόδευσε ανά την Ελλάδα αποκτώντας ολοένα και μεγαλύτερη φήμη. Συχνά επισκεπτόταν και την Αθήνα όπου διατηρούσε φιλικές και επαγγελματικές σχέσεις με τον τραγουδιστή και σαντουρίστα Δημήτριο Καλλίνικο, γνωστό ως Αραπάκη (Κανελλάτου 2002, 25).

Το 1922, μετά την Μικρασιατική καταστροφή, κατέφτασαν στην Αθήνα πολλοί Σμυρνιοί μουσικοί. Το 1925 οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες Odeon, The Gramophone Company (His Master's Voice), Columbia και Parlophone ιδρύουν

---

<sup>20</sup> Πιθανόλογώ πως γνώριζε τον Γιοβανίκα, ζακουστό βιολιστή της Σμύρνης με ρουμάνικη καταγωγή και υψηλή δεξιότητα.

<sup>21</sup> Η συρρίκνωση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας δημιουργεί αναταραχές στα Βαλκάνια για την αναδιανομή της πίτας των νέων εδαφών. Έτσι οδηγούμαστε στους βαλκανικούς πολέμους. Με την συνθήκη του Βουκουρεστίου (1913) η Στρώμνιτσα παραμένει υπό βουλγάρικη κυριαρχία παρ' ότι η Βουλγαρία ηττήθηκε στον β' βαλκανικό πόλεμο. Οι Έλληνες που αποτελούσαν σημαντικό κομμάτι του πληθυσμού της πόλης, απογοητευμένοι από την αποτυχία του αιτήματός τους να υπαχθεί η πόλη στην ελληνική επικράτεια αποχωρούν σταδιακά από την Στρώμνιτσα και μετεγκαθίστανται στις περιοχές του Κιλίκις και της Θεσσαλονίκης (Σβορώνος 1999, 33).

παραρτήματα στην Αθήνα. Οι πρώτες ηχογραφήσεις δεν θα αργήσουν για τον Σέμση καθώς το 1926 βρίσκεται ήδη στον κατάλογο ηχογραφήσεων HMV (His Master's Voice) σε ηχογραφήσεις με τον Αραπάκη αλλά και με τον Αντώνη Διαμαντίδη, γνωστό ως Νταλγκά, με τον οποίον έκανε πολλές ηχογραφήσεις για την HMV. Μάλιστα, στις πρώτες ηχογραφήσεις αναφέρεται με το παρατσούκλι Σαλονικιός, είτε διότι έμενε στην Θεσσαλονίκη ακόμα είτε διότι υπέθεταν (λανθασμένα) πως η καταγωγή του ήταν από την Θεσσαλονίκη (Τοπρ 1993, 28).

Το 1927 μετακομίζουν οικογενειακώς στην Αθήνα, μετακόμιση η οποία ήταν η τελευταία στη ζωή του καθώς διέμεινε στην Αθήνα μέχρι και τον θάνατό του. Την ίδια χρονιά γίνεται διευθυντής ηχογραφήσεων της Columbia και την HMV (Κορολής 2012, 34). Από εκείνη την περίοδο και έπειτα ηχογραφεί πλήθος οργανικών σκοπών και τραγουδιών αφενός ως βιολιστής συμμετέχοντας σε συνθέσεις άλλων και αφετέρου ως συνθέτης. Συγκεκριμένα, το 1926 κυκλοφόρησε από την HMV το «Αϊδίνικο», δηλωμένο ως οργανική σύνθεση του Σέμση, και το 1928 το τραγούδι «Σμυρνιακά καμωματού» από την Pathé, επίσης σύνθεση του ιδίου. Παράλληλα, η θέση που κατείχε ως υπεύθυνος ηχογραφήσεων (και αργότερα καλλιτεχνικός διευθυντής) τον συνέδεσε με έναν σημαντικό όγκο ηχογραφήσεων του ρεμπέτικου τραγουδιού έως και το 1950. Σημαντικοί συνεργάτες του στη δισκογραφία ήταν οι Δημήτριος Καλλίνικος (Αραπάκης), Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς), Ρόζα Εσκενάζυ, Ρίτα Αμπατζή, Αγάπιος Τομπούλης, Λάμπρος Λεονταρίτης, Λάμπρος Σαββαΐδης. Παράλληλα, με τους ίδιους συνεργάτες συνέχισε να εμφανίζεται σε εστιατόρια και κοσμικά κέντρα.<sup>22</sup>

Στις 25 Μαρτίου 1938, η Ελλάδα ήταν μια από τις τελευταίες ευρωπαϊκές χώρες που απέκτησε εθνικό ραδιοφωνικό σταθμό με τον βασιλιά Γεώργιο Β΄ να τον εγκαινιάζει. Ο Σέμσης τέθηκε υπεύθυνος του λαϊκού προγράμματος του σταθμού, θέση που κράτησε μέχρι την εισβολή του 1941 και την αναγκαστική αποχώρησή του αφού ο σταθμός μετατράπηκε σε μέσο της γερμανικής προπαγάνδας (Κορολής 2012, 35). Από το 1941 μέχρι το 1945 η οικογένεια Σέμση δεν γλιτώνει από την φτώχεια και την ανέχεια της Κατοχής που έχει ως αποτέλεσμα να πωληθούν οι δίσκοι του προσωπικού αρχείου του Δημήτρη για να καλυφθούν οι καθημερινές ανάγκες επιβίωσης. Η εξασθένηση της υγείας του γιου του Νικόλαου Σέμση έχει ως αποτέλεσμα τον θάνατό του στις 7/11/1948. Ο Δημήτρης Σέμσης κλονίζεται από τον

---

<sup>22</sup> βλ. κεφ. 1.2.1.2

θάνατο του γιου του, αλλά και από το παράλληλο γεγονός του παραγκωνισμού της σμυρναϊκής ορχήστρας τόσο στα μαγαζιά που δούλευε όσο και στη δισκογραφία. Ο θάνατός του θα έρθει την 13<sup>η</sup> Ιανουαρίου του 1950 από καρκίνο (Τομπ 1993, 29).

Μέσα από τη ζωή και το καλλιτεχνικό έργο του Σέμση, μπορούμε να συμπεράνουμε το ευρύ φάσμα επιρροών του καθώς ο ίδιος κλήθηκε να υποστηρίξει ένα ευρύ ρεπερτόριο το οποίο δεν γνωρίζει σύνορα! Τόσο τα ακούσματά του από μικρό παιδί, η προσπάθεια ενασχόλησής του με την κλασική ευρωπαϊκή μουσική, τα ταξίδια του στη Μέση Ανατολή αλλά και η ενεργή του συμμετοχή σε πανηγύρια καθώς και σε μουσικές σκηνές του σμυρναϊκού και καφέ αμάν ρεπερτορίου, συντέλεσαν στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης βιολιστικής του πρακτικής. Παράλληλα, είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως τόσο ο ίδιος ως υπεύθυνος ηχογραφήσεων, αλλά και καλλιτεχνικός διευθυντής μετέπειτα, όσο και η ενεργή του παρουσία στην πρωτεύουσα συντέλεσαν στη διαμόρφωση και καθιέρωση ενός ρεπερτορίου που μελετάται μέχρι και σήμερα.

## **1.2 Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο**

Εκ του βιογραφικού του Δημήτρη Σέμση γίνεται σαφές ότι η δράση του έλαβε χώρα χρονικά στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αν αναλογιστούμε δε ότι στην Αθήνα όπου έζησε από το 1926 μέχρι τον θάνατό του ολοκληρώθηκε επαγγελματικά μέσα από τις συνεργασίες και τις ηχογραφήσεις, ο χώρος και ο χρόνος δράσης συγκεκριμενοποιείται σε μεγάλο βαθμό (αφήνω έξω από το συγκεκριμένο κεφάλαιο τις περιπλανήσεις του εκτός του ελλαδικού χώρου μιας που ελάχιστες πληροφορίες υπάρχουν γι' αυτές και κυρίως διότι τις εντάσσω στην περίοδο διάπλασης του καλλιτέχνη και όχι στην κατεξοχήν καλλιτεχνική-επαγγελματική του δράση). Παρακάτω θα προσπαθήσω να κάνω μια σύνοψη των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών στα χωροχρονικά πλαίσια που θέτω.

Το νεοϊδρυθέν ελληνικό κράτος μετράει τότε κάποιες δεκαετίες ζωής και γύρω στα 1900 η Αθήνα εξελίσσεται σε αστικό κέντρο συγκεντρώνοντας σχεδόν το μισό του πληθυσμού της χώρας (Μιχαλόπουλος 1927, 45). Αυτή η αστικοποίηση σημαίνει μια μεγάλη αλλαγή στον τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας. Από την αυτόχθονη γεωργική κοινωνική οργάνωση της υπαίθρου περνάμε στη βιομηχανική εποχή και στη δημιουργία προκαπιταλιστικών αρχικά και αργότερα καπιταλιστικών σχέσεων εντός του άστεως. Αυτή η μετεξέλιξη που υφίσταται η ελληνική κοινωνία δημιουργεί ένα

ανομοιογενές κοινωνικό μίγμα. Από τη μία στο κέντρο της Αθήνας ζούνε Έλληνες και ξένοι που επέστρεψαν κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα από διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις όπου είχαν καταφύγει και είχαν αποκτήσει περιουσίες και δυτική κουλτούρα. Στον αντίποδα και στις παρυφές του κέντρου υπάρχει η συνάθροιση κοινωνικών ομάδων όπως εσωτερικοί πρόσφυγες αλλά και αργότερα Μικρασιάτες πρόσφυγες, θρησκευτικές και φυλετικές μειονότητες, εργάτες και υποπρολετάριοι συγκροτώντας ένα λαϊκό πολιτισμικό δυναμικό στο περιθώριο της αστικής οικονομικής τάξης και κουλτούρας (Δαμιανάκος 2001, 83).

Στα πλαίσια αυτής της μη συνεκτικής κοινωνικής πραγματικότητας δημιουργείται κι ένα ιδεολογικό-ταξικό δίπολο. Από την μία η στροφή προς την Ευρώπη η οποία πρέπει να θεωρηθεί ως επίσημη κρατική ιδεολογία μιας που η πολιτική και οικονομική εξάρτηση από την Δύση είναι μεγάλη και διασφαλίζει τα συμφέροντα της άρχουσας αστικής τάξης. Η ιδεολογία αυτή αποτυπώνεται στη μουσική ζωή της Αθήνας μέσα από συναυλίες κυρίως ιταλικής όπερας (που έφτασε στην Αθήνα από τους επτανήσιους συνθέτες), τη δημιουργία του Ωδείου Αθηνών το 1872 και τη δημιουργία του κινήματος της Εθνικής Σχολής από τον Μανώλη Καλομοίρη (Ρωμανού 2006, 116). Στον αντίποδα υπάρχει η ανάπτυξη μιας λαϊκής κουλτούρας που αποκτά χαρακτήρα αντικουλτούρας καθώς αποτελεί άθροισμα διακριτών πολιτισμικών κύκλων με κοινό παρονομαστή τη διαφορά τους από αυτήν της άρχουσας τάξης. Το γεγονός έχει ως αποτέλεσμα την παράλληλη ύπαρξη μιας φαντασιακής πορείας προς τη δυτική μουσική ενώ παράλληλα η πραγματικότητα γεννά ένα νέο είδος τέχνης με σαφή ανατολίτικα χαρακτηριστικά, το λαϊκό αστικό τραγούδι, ρίζες του οποίου μπορούμε να βρούμε στο δημοτικό τραγούδι των πρότερων κοινωνικών συστημάτων και στη μουσική επιρροή της Εγγύς Ανατολής, επιρροή που πήρε σάρκα και οστά μέσα από τα κέντρα διασκέδασης και τις ορχήστρες καφέ αμάν, τους ρεμπέτες και τους τεκέδες (Βέλλου-Κάιλ, 25 1973).

Κλείνοντας το υποκεφάλαιο θέλω να αναφέρω πως ο Δημήτρης Σέμσης αν και λαϊκός μουσικός έδρασε με υποδειγματικό επαγγελματισμό και δεοντολογία που συνήθως διέπει τους μουσικούς της Δύσης, αποτελώντας ο ίδιος όπως και άλλοι συνάδελφοί του αιτία για την πλατιά διάδοση και αποδοχή του λαϊκού αστικού τραγουδιού.

### **1.2.1 Τα καφέ αμάν ως κέντρα διασκέδασης**

Υπάρχει η λανθασμένη αντίληψη που συνδέει την απαρχή των καφέ αμάν στον ελλαδικό χώρο με την έλευση των προσφύγων Μικρασιατών μουσικών στην Ελλάδα το 1922. Στην πραγματικότητα, τα καφέ αμάν ήταν γνωστά στην ελληνική επικράτεια από πολύ πιο πριν. Από το 1839 και έπειτα, μία σειρά μεταρρυθμίσεων (tanzimat) του καταρρέοντος οθωμανικού κράτους έδωσαν προνόμια και προοπτικές οικονομικής ανάπτυξης στους μειονοτικούς πληθυσμούς. Έτσι, δημιουργείται αύξηση του βιοτικού επιπέδου στους πληθυσμούς αυτούς και δημιουργούνται νέες ανάγκες ζήτησης του μουσικού τους προϊόντος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη μεταπήδηση από την ερασιτεχνική οργάνωση της μουσικής ζωής στη δημιουργία επαγγελματικών περιοδεύοντων μουσικών θιάσων. Πράγματι, από το 1870 κι έπειτα καταγράφονται αφίξεις ορχηστρών Οθωμανών, Ελλήνων, Εβραίων και Αράβων που περιοδεύουν σε διάφορα κέντρα της τότε απελευθερωμένης Ελλάδας (Κουνάδης 2015). Το γεγονός αυτό, παράλληλα με την αλλαγή του τρόπου παραγωγής και οργάνωσης της κοινωνικής ζωής στην Ελλάδα, η οποία από αγροτική μεταλλάσσεται σε αστική, δημιουργούν τις συνθήκες για την εμφάνιση των πρώτων αστικών καφωδείων.

Τα καφέ αμάν αποτέλεσαν τα πρώτα τακτικά θέατρα μουσικής πράξης εντός του αστικού ιστού (Κοκκώνης 2017, 98). Οι συστηματικές αναφορές στον αθηναϊκό τύπο αλλά και στον τύπο της επαρχίας προσδιορίζουν την εμφάνισή τους στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Χατζηπανταζής χρονολογεί την πρώτη απόδειξη της χρήσης του όρου καφέ αμάν στο 1886 (Χατζηπανταζής 1986, 25) ενώ ο Conway Morris στο 1885. Σύμφωνα με τον Gauntlett, η εμφάνιση καφωδείου με ανατολίτικο ρεπερτόριο στην Αθήνα έγινε το 1874 (Gauntlett 2001, 72). Περίπου την ίδια ημερομηνία (1876) στον τύπο της Αθήνας αναφέρεται η ύπαρξη του πρώτου στεγασμένου στεκιού ανατολίτικης μουσικής (Χατζηπανταζής 1986, 29). Παράλληλα, οι αναφορές του Εβλιγιά Τσελεμπί μαρτυρούν την ύπαρξη ανάλογων μουσικών καφενείων στην Θεσσαλονίκη (Μαζάουερ 2006, 433) όπως επίσης βεβαιώνεται η ύπαρξή τους στα Ιωάννινα (Κίτσιος 2006). Η περίοδος αυτή θεωρείται και η ακμή των καφέ αμάν μιας και για μια 10ετία αυτού του είδους κέντρα διασκεδάσεων κατέκλυσαν την Αθήνα αλλά όπως είδαμε κι άλλες πόλεις της ελληνικής επικράτειας. Προς το τέλος του αιώνα η πορεία των καφέ αμάν είναι φθίνουσα μιας και υπάρχει η τάση εξευρωπαϊσμού της κοινωνίας. Τα καφέ αμάν επανέρχονται στο προσκήνιο μετά την Μικρασιατική καταστροφή και την επακόλουθη πληθυσμιακή μετακίνηση, δηλαδή τις δεκαετίες 1920-1930, έως την

οριστική απαγόρευση των ανατολίτικων ακουσμάτων και του μανέ από τον Μεταξά το 1937 (Κουνάδης 2003, 194).

Όσον αφορά το ρεπερτόριο που παιζόταν στα καφέ αμάν ο Χατζηπανταζής γράφει:

Οι μαρτυρίες μας οδηγούν να πιστέψουμε ότι το ρεπερτόριό τους ήταν ιδιαίτερο πλούσιο. Περιείχε δηλαδή τόση ποικιλία, όση και η κοινή σε γενικές γραμμές μουσική παράδοση των λαών της ευρύτερης αυτής γεωγραφικής περιοχής. Πέρα από τα τούρκικα και αραβικά τραγούδια (αμανέδες, σαρκιά, γιαρέδες, σαμπαϊ, ελφαζιέ κ.α.), εκτελεσμένα σε ελληνική, τούρκικη, αρμένικη και αραβική γλώσσα, τα προγράμματά τους πρόσφεραν πλήθος ελληνικά δημοτικά τραγούδια. (Γιαννιώτικα, Κλέφτικα, Μωραϊτικά κ.ά.), λαϊκά των αστικών κέντρων της Ανατολής (Σμυρναϊκά, Πολίτικα), αρβανίτικα (γκέγκικα), ρουμάνικα (βλάχικα), βουλγάρικα και αιγυπτιακά [...]. (Χατζηπανταζής 1986, 67)

Ο Conway Morris, σε άρθρο που δημοσιεύτηκε το 1981, επισημαίνει «πως η μουσική σε αυτούς τους χώρους [...] ήταν *alla-turca*: ήταν βασισμένη στο σύστημα *makam* της τουρκικής κλασικής μουσικής, σε αντίθεση με το *alla-franca*, ευρωπαϊκό ή ευρωπαϊκού στυλ» (Conway 1981). Ομοίως, το ρεπερτόριο αποτελούνταν από τούρκικα τραγούδια και χορούς. Ωστόσο, όταν τα καφέ αυτά ήταν σε τόπους με σχεδόν αποκλειστικά ελληνικό πληθυσμό, υπήρχε μια τάση να εισάγονται ελληνικοί στίχοι σε τούρκικα τραγούδια –χωρίς παρ’ όλα αυτά να θίγεται ο *alla-turca* χαρακτήρας της μουσικής–, αλλά και να συμπεριλαμβάνονται στο πρόγραμμα δημοτικά τραγούδια ή σειρές κομματιών της νησιωτικής και ηπειρωτικής Ελλάδας (Conway 1981). Επίσης, όπως μας πληροφορεί ο Pennanen, το ρεπερτόριο των καφέ αμάν στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποτελείται κυρίως από οργανικές συνθέσεις της τουρκικής μουσικής παράδοσης καθώς και μελωδίες τσάμικου σε ρυθμό 6/4 από την Ήπειρο. Συνηθισμένα ήταν επίσης το ζεϊμπέκικο σε 9/4, ο καλαματιανός σε 7/8, ο καρσιλαμάς σε 9/8, ο χασάπικος σε 4/4 ή 2/4, ο μπάλος κι ο συρτός σε 2/4 επίσης (Pennanen 2009, 130). Επίσης όπως επισημαίνει η Μαζαράκη (1989, 49) απαραίτητα στοιχεία για την ύπαρξη του καφέ αμάν ήταν α) κλειστός χώρος (καφενείο) β) πάλκο (εξέδρα) γ) γυναίκες που να χορεύουν και να τραγουδούν και δ) μουσική *alla-turca*.

Συμπεραίνουμε λοιπόν πως τον κύριο κορμό του προγράμματος των καφέ αμάν αποτελεί η οθωμανική μουσική παράδοση όπως αυτή διαμορφώθηκε σε καφέ, ταβέρνες, καμπαρέ, θέατρα, νυχτερινά κέντρα της Κωνσταντινούπολης το τελευταίο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Πρόκειται για την παράδοση *fasil*, μία σουίτα συνθέσεων της κλασικής οθωμανικής μουσικής, ερμηνευμένων σε μια λαϊκότερη εκδοχή τους που



παιζόταν στα μαγαζιά της συνοικίας του Πέρα (*gazino fasil*). Από το πρόγραμμα δεν απουσίαζαν βέβαια και οι αναφορές από τη δυτική μουσική παράδοση, καθώς το πρόγραμμα συμπλήρωναν πόλκες και λαϊκά ναπολιτάνικα τραγούδια τραγουδημένα στα τούρκικα ή στα ελληνικά. Το δίπολο αυτό της επιρροής ανατολής και δύσης περιγράφεται με το αντιθετικό ζεύγος των όρων *alla-turca* και *alla-franca* αλλά και των χώρων επιτέλεσης καφέ αμάν και καφέ σαντάν (Pennanen 2009, 120).

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οι ρίζες του ρεπερτορίου του καφέ αμάν σχετίζονται με την παράδοση *fasil* της οθωμανικής μουσικής παράδοσης. Η παράδοση αυτή η οποία αναπτύχθηκε κυρίως στην Κωνσταντινούπολη σχετίζεται με την παράδοση των μακάμ. Συνεπώς, η σύσταση της ορχήστρας αποτελείται από όργανα που μπορούν να διαχειριστούν μικρο-διαστήματα όπως το βιολί, η πολιτική λύρα, το ούτι και το κανονάκι. Τα εν λόγω όργανα συμπράττουν ετεροφωνικά ως προς τη μελωδία λόγω της συνεκτέλεσης με μικρο-διαστήματα. Στο επίπεδο της αρμονίας μπορούμε να πούμε πως δεν υπάρχει κάθετη αρμονία αλλά αυτή ολοκληρώνεται μέσα από την ετεροφωνία. Παράλληλα, η ρυθμική ανάλυση δεν είναι αυστηρή καθώς υπάρχει ρευστότητα κατά την εκτέλεση. Συμπερασματικά, η αρμονία και η ρυθμική αγωγή υποτάσσονται στη μελωδική γραμμή και εξυπηρετούν τις ανάγκες της.

Παραμένοντας στην επικράτεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας, αλλάζοντας όμως γεωγραφική εστίαση, συναντούμε έναν παραλλαγμένο τύπο ορχήστρας η οποία κυρίως εμφανίστηκε στα καφέ της Σμύρνης. Σε αυτή την ορχήστρα το σαντούρι έχει αντικαταστήσει το κανονάκι και η κιθάρα το ούτι. Το σαντούρι δεν μπορεί να αποδώσει τα ρευστά διαστήματα που απορρέουν από το θεωρητικό σύστημα των μακάμ οπότε αναλαμβάνει έναν συνοδευτικό ρόλο του βιολιού με αρπίσματα. Από την άλλη, η κιθάρα αρχικά μιμείται τις φράσεις του ουτιού (μπασοκίθαρο). Από το οργανολόγιο βγαίνει το συμπέρασμα πως σε αυτήν την περιοχή η επιτέλεση γινόταν με μια πιο *alla-franca* αισθητική, αφού η απόδοση του μακάμ αποδίδονταν μόνο από το βιολί και τη φωνή. Αυτού του τύπου η ορχήστρα πέρασε και στα πρώτα καφέ αμάν στον ελλαδικό χώρο και λόγω της χρήσης του σαντουριού ήταν γνωστά και με την ονομασία καφέ σαντούρ (Pennanen 2009, 121).

### **1.2.1.1 Ο Δημήτρης Σέμσης και τα καφέ αμάν**

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το ρεπερτόριο των καφέ αμάν στον ελληνικό χώρο διαμορφώθηκε στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, εποχή την οποία ο θεσμός των καφέ αμάν γνώρισε την ακμή του. Τη μετέπειτα παρακμή τους ακολουθεί η δεύτερη περίοδος ακμής τους που τοποθετείται στις δεκαετίες 1920-1930 και αποδίδεται στην μαζική εισροή μικρασιατών προσφύγων μουσικών που φέρουν την κουλτούρα και το ρεπερτοριο του καφέ αμάν.

Ο Δημήτρης Σέμσης άρχισε να έχει επαγγελματικές επαφές στην Αθήνα από το 1925 κι έπειτα και ως επαγγελματίας μουσικός αρχίζει να παίζει σε διάφορα κέντρα. Ήδη νωρίτερα, από τα χρόνια των ταξιδιών του στην Μέση Ανατολή και στην Κωνσταντινούπολη, είχε αποκτήσει μεγάλο ρεπερτόριο και εμπειρία παίζοντας σε μουσικά καφέ της ανατολής. Ο Στελλάκης Περπινιάδης στην αυτοβιογραφία του δίνει την ακόλουθη περιγραφή: «Κάποτε πήγαμε να φάμε και να πιούμε [...] και ο Σαλονικιός έπιασε το βιολί και άρχισε να παίζει διάφορους σκοπούς, Τούρκικα, Αράβικα, Σέρβικα, Ισπανικά, Ρουμάνικα και Γύφτικα» (Χατζηδουλής, χ.χ, 13). Μετά το 1920 αρχίζει τις συστηματικές επισκέψεις του στην Αθήνα αλλά και από το 1926 και μετά που εγκαθίσταται μόνιμα εμφανίζεται σε κέντρα διασκέδασης παίζοντας ένα μεγάλο εύρος ρεπερτορίου από βαλς και τάνγκο έως μουσική των καφέ αμάν (Σχορέλης 1978, 275-276). Διάφορες μαρτυρίες μουσικών της εποχής μάς δίνουν μια εικόνα για την εν λόγω δραστηριότητά του. Η Ρόζα Εσκενάζυ στην αυτοβιογραφία της, *Αυτά που θυμάμαι* (1982), αναφέρει πως έπαιζε στο κέντρο Ταϋγκετος γύρω στο 1930 μαζί με τον Σέμση στο βιολί, τον Αγάπιο Τομπούλη στο ούτι και το τζουμπούς, και τον Λάμπρο Λεονταρίδη στη λύρα. Ο Δημήτρης Γκόγκος, γνωστός ως Μπαγιαντέρας, θυμάται πως ο Σέμσης έπαιζε στο κέντρο Καρρέ του Άσσου (Τογρ 1993, 27). Ακόμη, ο Κώστας Ρούκουνας αναφέρει πως ο Σέμσης έπαιζε στο καφέ του Πίκινου και σε ένα καφέ στους Αμπελόκηπους, με τον ίδιο και τον Σοφρώνιου (Σχορέλης 1974, 25-26).

Εδώ είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως μια τέτοια μίξη διαφορετικών ρεπερτορίων ήταν πολύ φυσιολογικό να συμβαίνει εκείνη την εποχή. Από τη μία η τάση εξευρωπαϊσμού της ελληνικής κοινωνίας στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα με την επικράτηση της οπερέτας μέσω της επιθεώρησης και στον αντίποδα της πολιτισμικής διαμόρφωσης η πληθυσμιακή ανασυγκρότηση λόγω της Μικρασιατικής καταστροφής και η αναβίωση των καφέ αμάν. Ο Δημήτρης Σέμσης μπόρεσε να ανταποκριθεί και

στα δύο μουσικά είδη, γεγονός που καταδεικνύει τη μουσική του ευφυΐα αλλά και το μωσαϊκό των γνώσεων που απέκτησε μέσα από τα ταξίδια του.

Συνεργάτες του Δημήτρη Σέμση σ' αυτές τις ορχήστρες ήταν μεταξύ άλλων οι Ρόζα Εσκενάζυ, Ρίτα Αμπατζή, Δημήτρης Καλλίνικος (Αραπάκης), Αγάπιος Τομπούλης, Λάμπρος Λεονταρίδης, Λάμπρος Σαββαΐδης, Αντώνης Νταλγκάς, Κώστας Ρούκουνας, με αρκετούς εκ των οποίων ο Σέμσης εργάστηκε και στον τομέα της δισκογραφίας (Τοπρ 1993, 29).

Η απαγόρευση του ανατολίτικου ύφους στο τραγούδι και τη μουσική που επέβαλε ο Ιωάννης Μεταξάς το 1937 αποτελεί μεγάλο πλήγμα τόσο για τον Δημήτρη Σέμση όσο και για τους περισσότερους μουσικούς της σμυρναϊκής σχολής του ρεμπέτικου. Ωστόσο ο Δημήτρης Σέμσης είχε ήδη αρχίσει να συνθέτει και να ηχογραφεί τραγούδια στο στυλ της πειραιώτικης σχολής του ρεμπέτικου με ορχήστρα στην οποία κυριαρχούσε το μπουζούκι. Το γεγονός αυτό μεταθέτει την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Σέμση περισσότερο στις δύο έταιρες πτυχές της τρισυπόστατης φύσης της που είναι αυτή του συνθέτη και αυτή του καλλιτεχνικού διευθυντή (βλ.επόμενο κεφάλαιο).

Παραπάνω, μέσα από μια σύντομη ανασκόπηση της ζωής του Δημήτρη Σέμση, είδαμε πως δραστηριοποιούνταν καλλιτεχνικά και σε κέντρα διασκέδασων καφέ αμάν. Επόμενο ήταν λοιπόν να καλύπτει ένα ευρύ ρεπερτόριο, μεγάλο ποσοστό του οποίου αποτελούσαν συνθέσεις τόσο από την κλασική οθωμανική μουσική παράδοση όσο και από το τουρκικό λαϊκό ρεπερτόριο της πιάτσας. Αν και στη δισκογραφία δεν έχουν εντοπιστεί εκτελέσεις του ρεπερτορίου αυτού από τον ίδιο, θα μπορούσαμε να πούμε πως τα κατάλοιπά του εντοπίζονται στη βιολιστική του πρακτική.

### **1.2.2 Οι απαρχές της ελληνικής δισκογραφίας**

Η πρώτη καταγεγραμμένη ελληνική ηχογράφιση χρονολογείται το 1896 με τον τενόρο Μιχάλη Αραχτίντζη. Η ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε στην Νέα Υόρκη για λογαριασμό της γερμανικής εταιρείας Berliner και αποτυπώθηκε σε δίσκο 78 στροφών και 200 γραμμαρίων. Έκτοτε μέχρι και το 1924 διάφορες ηχογραφήσεις έλαβαν χώρα τόσο στην Αμερική (Νέα Υόρκη, Σικάγο) όσο και σε διάφορες πόλεις της ανατολικής μεσογείου. Συγκεκριμένα, στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια, το Κάιρο αλλά και τη Θεσσαλονίκη. Στον ελλαδικό χώρο από το 1900

μέχρι και το 1924 έχουμε σποραδικές ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών κυρίως στην Αθήνα από μικρές ξένες εταιρείες όπως την τούρκικη Orfeon, τη γερμανική Odeon και την αγγλική Apollon (Βλαβιανού 1996).

Από το 1924 οι ηχογραφήσεις αρχίζουν να γίνονται πιο συστηματικές και μεγάλες πολυεθνικές δισκογραφικές εταιρείες ιδρύουν παραρτήματα στην Αθήνα. Το 1924 την αρχή κάνει η Odeon, έναν χρόνο μετά ιδρύεται παράρτημα της αγγλικής Gramophone με τα σήματα Columbia και His Master's Voice. Ακολουθούν το 1927 η γερμανική Polydor και η γαλλική Pathé, το 1928 η γερμανική Parlophone κ.ά. Αυτές οι εταιρείες λειτουργούν ως το 1930 και οι ηχογραφήσεις γίνονται κυρίως σε ειδικά διαμορφωμένα δωμάτια ξενοδοχείων (Κουνάδης 2003, 204-5).<sup>23</sup>

Το 1930 η COLUMBIA, η πρώτη ελληνική δισκογραφική εταιρεία, εγκαινιάζει τους χώρους ηχογραφήσεων στην Ριζούπολη, λεωφόρος Ηρακλείου 127. Μετέπειτα γίνονται διάφορες ανακατατάξεις και μένουν ουσιαστικά δύο ομάδες εταιρειών: η μία με τα σήματα Columbia και His Master's Voice, υπό τη διεύθυνση των αδελφών Λαμπρόπουλου (στην αρχή της δεκαετίας του '60 λειτουργούν υπό το σήμα EMIAL), και η άλλη με τα σήματα Odeon, Parlophone υπό τη διεύθυνση του Μίνως Μάτσα (η εξέλιξή της είναι η Μίνως Μάτσας και Υιός). Με αυτές τις ετικέτες κυκλοφορούν δίσκοι 78 στροφών ως το 1960 (Βλαβιανού 1996).

Η τεχνική ηχογραφήσεων τα πρώτα χρόνια της δισκογραφίας ήταν πρωτόλειας μορφής. Σε ειδικά διαμορφωμένα δωμάτια ξενοδοχείων, με βαριές κουρτίνες στους τοίχους για να αποφεύγονται οι ανακλάσεις του ήχου, τοποθετούνταν ένα μικρόφωνο κοντά στον τραγουδιστή ή τον σολίστα έτσι ώστε να υπάρχει αυτομάτως μία μίξη που να τον ευνοεί. Σπουδαία υπόθεση ήταν και οι σωστές δυναμικές από τους μουσικούς έτσι ώστε να επιτυγχάνεται η σωστή τελική ισορροπία των ήχων. Η γραμμοφώνηση καταγραφόταν στην αρχή σε κυλίνδρους και μετέπειτα σε στρογγυλές κέρινες πλάκες δημιουργώντας έτσι το δεσμευτικό χρονικό όριο των 3 λεπτών και 30 δευτερολέπτων ανά τραγούδι. Το κερί παραλαμβάνονταν σε πλάκες ύψους 3 εκ. και διαμέτρου 40 εκ. Το κερί έμπαινε στον τόρνο για να πάρει τις κανονικές του διαστάσεις και κατόπιν με ειδικά μαχαίρια το λείαιναν για να τοποθετηθεί στη συνέχεια σε φωνογραφικό μηχάνημα όπου η βελόνη αποτύπωνε το τραγούδι. Να σημειωθεί πως κεριά,

---

<sup>23</sup> Πρόκειται για το ξενοδοχείο Τούριστ, Βουλής 20 και Πετράκη, και για το κτίριο δίπλα στη ρώσικη εκκλησία, Φιλελλήνων 23, όπως πληροφορεί ο διευθυντής της Columbia Διονύσης Μηλιόπουλος στη βιογραφία του Κώστα Ρούκουνα (Σχορέλης 1974).

ηχολήπτες και μηχανήματα έρχονταν από Αγγλία, στην οποία γινόταν και η τελική επεξεργασία (Σχορέλης 1974, 19):

Ένα μεγάλο μέρος της ευθύνης των ηχογραφήσεων βάραινε τον διευθυντή ηχογραφήσεων ή αλλιώς, καλλιτεχνικό διευθυντή. Αυτός ήταν διοικητικό στέλεχος των εταιρειών και πρόσωπο με μεγάλο κύρος στον κύκλο των μουσικών. Οι αρμοδιότητές του ήταν η επιλογή του ρεπερτορίου, των μουσικών και η οργανολογική συγκρότηση της ορχήστρας, η επιμέλεια των προβών πριν την ηχογράφιση, η καταγραφή της μουσικής και του λόγου, η επιμέλεια της διαδικασίας της ηχογράφησης μέσω της παρατήρησης και διόρθωσής της καθώς και ο τελικός καταμερισμός των ηχογραφήμάτων στις πλάκες (Κορολής 2012, 26).

Η επιλογή των μουσικών που θα συμμετείχαν στις ηχογραφήσεις γινόταν τόσο με εμπορικά όσο και με αξιολογικά κριτήρια. Οι μουσικοί επιλέγονταν με βάση τη φήμη που τους συνόδευε, κάτι που ως λογική συνέπεια θα είχε και την εμπορική απήχηση του δίσκου. Βασική προϋπόθεση ωστόσο ήταν η ικανότητα των μουσικών να εκτελέσουν με την πρώτη ή τουλάχιστον τη δεύτερη προσπάθεια το κομμάτι, διότι η όλη διαδικασία ήταν δαπανηρή.

### **1.2.2.1 Ο Δημήτρης Σέμσης στη δισκογραφία**

Ο Δημήτρης Σέμσης εμπλέκεται στο χώρο της δισκογραφίας με τρεις τρόπους. Ως μουσικός που ηχογραφεί σε κομμάτια άλλων συνθετών, ως συνθέτης που ηχογραφεί τα κομμάτια του και, τέλος, ως καλλιτεχνικός διευθυντής.

Ως μουσικός ο Σέμσης μπαίνει στη δισκογραφία το 1926 όταν και ηχογραφεί σε 78άρια κάποιους μανέδες συνοδευοντας τους τραγουδιστές Δημήτρη Καλλίνικο (Αραπάκη) και κυρίως τον Αντώνη Νταλγκά, παραδοσιακά τραγούδια και σκοπούς της Μικράς Ασίας και κάποια δημοτικά τραγούδια (Κορολής 2012, 36). Έχοντας ήδη μεγάλη φήμη ως μουσικός των νυχτερινών κέντρων, ο Σέμσης είναι ο πρώτος μουσικός που το όνομά του αναγράφεται σε δίσκο με το παρατσούκλι «Σαλονικιός» (Τοῦρ 1993, 29). Έκτοτε ηχογράφησε πάνω από 100 κομμάτια ως βιολιστής μεταξύ των οποίων και δικές του συνθέσεις. Ο Σέμσης μαζί με τον Τούντα τον Σκαρβέλη και τον Δραγάτη είναι οι πρώτοι συνθέτες που δισκογράφησαν (Κουνάδης 2003, 386). Το 1928 ηχογραφεί στην Pathé τα πρώτα τραγούδια του «Σμυρνια Καμωματού», «Ξανθιά κουκλίτσα», «Ο καημός του μπεκρή», και το 1930 στην Odeon τον

«Σεβνταλή». Οι πρώτες ηχογραφήσεις στην Columbia και στην His Master's Voice γίνονται το 1934 και 1931 αντίστοιχα (Κούναδης 2003, 452). Σ' αυτές τις ηχογραφήσεις έχει επικρατήσει ο ήχος της σμυρναϊκής σχολής και οι ορχήστρες των καφέ αμάν όπως περιγράφηκαν στο αντίστοιχο κεφάλαιο. Σ' αυτό το σημείο μπορούμε να παρατηρήσουμε πως ο Σέμσης εισέρχεται στη δισκογραφία ως μουσικός και μετέπειτα ως συνθέτης. Ο Γάλλος οικονομολόγος και συγγραφέας Ζακ Αταλί στο βιβλίο του *Θόρυβοι* (2012) συμπυκνώνει την πορεία του Σέμση ως εξής:

[...] καταντάει λοιπόν σχεδόν αδύνατο να ακουστεί η μουσική σου, αν πρώτα δεν είσαι αποδοτικός, δηλαδή αν δεν γράφεις έργα εμπορικά που να τα γνωρίζει η αστική τάξη. Για να το πετύχει αυτό ένας μουσικός πρέπει πρώτα να προσελκύσει το κοινό ως ερμηνευτής, γιατί η παράσταση προέχει της σύνθεσης και της θέτει όρους. Δεν γινόταν δεκτοί ως συνθέτες παρά μόνο οι επιτυχημένοι ερμηνευτές ξένων έργων.<sup>24</sup>

Παρόλο που ο Σέμσης ως μουσικός και βιολιστής ανήκει υφολογικά στη σμυρναϊκή σχολή, μεταλλάσσει το συνθετικό του ύφος προς την πειραιώτικη σχολή όταν αυτό είναι αναγκαίο. Και πράγματι στα τέλη της δεκαετίας του '30 με την επικράτηση του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο και την απαγόρευση το '37 του τραγουδιού ανατολίτικης προέλευσης, ο Σέμσης συνθέτει και δισκογραφεί τραγούδια στο πειραιώτικο ύφος. Ενδεικτικά αναφέρω το τραγούδι «Ψευτοφιλία» που ηχογραφήθηκε το 1937 και το τραγούδι «ο Πασατέμπας» το 1938.

Το 1927 γίνεται διευθυντής ηχογραφήσεων (καλλιτεχνικός διευθυντής) σε δυο εταιρείες, στην Columbia και στην His Master's Voice. Η αναγνώριση από το επαγγελματικό του συνάφι είναι δεδομένη. Η συνεισφορά του στη μουσική από αυτή τη θέση είναι εξίσου σημαντική. Βοήθησε να ηχογραφηθούν συνθέσεις των Βασίλη Τσιτσάνη, Μανώλη Χιώτη, Στελλάκη Περπινιάδη, Γιώργου Μητσάκη, Στράτου Παγιουμτζή και άλλων συνθετών του ρεμπέτικου καθώς και δημοτικά τραγούδια. Η κόρη του, Μαργαρίτα Σέμση, σε συνέντευξή της από την Lisbet Topr, μας πληροφορεί ότι ο Τσιτσάνης όπως και άλλοι συνθέτες του ρεμπέτικου επισκέπτονταν συχνά τον Σέμση στο σπίτι του έτσι ώστε να καταγράψει τις ιδέες τους στο χαρτί (Topr 1993, 36). Η συνεισφορά του αυτή όπως και η οργανωτική και ενορχηστρωτική του δράση στις αίθουσες ηχογραφήσεων διαμορφώνει ένα πρότυπο επαγγελματία μουσικού μακριά μεν από τον λούμπεν κόσμο των ρεμπετών, αλλά που συνάμα αγαπά πραγματικά τη μουσική και δεν σνομπάρει ή απορρίπτει το διαφορετικό μοντέλο ζωής (ο ίδιος για παράδειγμα δεν κάπνιζε χασίς (Topr 1993, 36)), αλλά

<sup>24</sup> Όπως επισημαίνει ο Κορολής στην πτυχιακή του εργασία (Κορολής 2012, 29).

αναγνωρίζει και προωθεί αυτό που πραγματικά και κρίνοντας με μουσικούς όρους αξίζει. Συμπερασματικά ο χώρος της δισκογραφίας και η πολλαπλή σχέση που είχε ο Σέμσης με αυτόν, τον κατέστησε αναμφιβόλως καθοριστικό για την αισθητική κατεύθυνση του Σέμση.

### **1.2.2.2 Βιολιστές σύγχρονοι του Σέμση στη δισκογραφία**

Ο Δημήτρης Σέμσης (Σαλονικιός) και ο Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης) υπήρξαν οι ακρογωνιαίοι λίθοι της λαϊκής βιολιστικής τέχνης του πρώτου μισού του 20<sup>ού</sup> αιώνα. Η μεγάλη τους φήμη καταδεικνύεται από τον μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων που άφησαν όπως και από το γεγονός πως αμφότεροι κατείχαν διευθυντικές θέσεις στις δισκογραφικές εταιρείες. Πέρα από αυτούς όμως πλήθος βιολιστών με κοινά υφολογικά γνωρίσματα ηχογράφησαν δημοτικά τραγούδια, αμανέδες και gazel, τραγούδια της παράδοσης των καφέ αμάν της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, συνθέσεις αστικού λαϊκού τραγουδιού. Όλοι έχουν το κοινό της καταγωγής από τον ελλαδικό γεωγραφικό χώρο. Σε αυτό το σημείο να επισημάνω πως πολύ σημαντικές ηχογραφήσεις έγιναν από πρόσφυγες μουσικούς σε άλλες χώρες όπως οι Η.Π.Α. ή η Γερμανία. Αναφέρω ενδεικτικά τους εξής: Αθανάσιος Μακεδόνας, Δημήτρης Λαδόπουλος (Μανισαλής), Γιώργος Μακρυγιάννης (Νισύριος), Γεώργιος Γκρέτσης, Δημήτρης Χαλκιάς, Χαράλαμπος Τρομπατζής, Θεόδωρος Σεργιάδης, Κίτκος, Καραπατάκης, Καλογερίδης, Μαριανάκης, Χάρχαλης, Ντούσιας.





## **Κεφάλαιο 2**

### ***Η βιολιστική πρακτική και ο Δ. Σέμσης***

#### **2.1 Το βιολί στον ελλαδικό χώρο**

Το βιολί είναι ένα από τα δημοφιλέστερα μουσικά όργανα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Μάλιστα η φράση «ήρθαν τα βιολιά» χρησιμοποιείται όχι αναφερόμενη στο βιολί αλλά σε όλη την ορχήστρα, γεγονός που μαρτυρά την πρωτοκαθεδρία του ανάμεσα στα υπόλοιπα όργανα. Συναντάται σε όλα το εύρος της ελληνικής επικράτειας με διάφορες ονομασίες όπως διολί, βιολάριν, βιολούδιν, βκιολίν κ.ά. Βέβαια, οι κατά τόπους ιστορικές και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες συνέβαλαν στη δημιουργία διαφορετικών εκφράσεων του οργάνου ως προς τις τεχνικές, τα κουρδίσματα, τα επιμέρους υφολογικά και εν τέλει αισθητικά χαρακτηριστικά. Αυτό είναι αναπόφευκτο εφόσον το όργανο στην εκάστοτε περιοχή εξυπηρετεί διαφορετικές ανάγκες και εκφράζει διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα, συμβάλλοντας έτσι στην ανάπτυξη επιμέρους ιδιωμάτων. Παρ' όλα αυτά θα μπορούσαμε να πούμε με επιφύλαξη, καθώς το τοπίο παραμένει ανεξερεύνητο, πως η αναγνώριση κοινών γνωρισμάτων σε όλες αυτές τις τοπικές

παραδόσεις (στολίδια, φρασεολογία) δημιουργεί την αίσθηση μιας ενιαίας ελληνικής παραδοσιακής βιολιστικής τέχνης με επιμέρους διαφοροποιήσεις (Ζαρίας 2013, 1-2).

Ήδη από πολύ παλιά μπορούμε να εντοπίσουμε την παρουσία του βιολιού στον ελλαδικό χώρο σε φιλολογικές πηγές, στίχους δημοτικών τραγουδιών, αλλά και μοναστηριακές εικόνες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι στίχοι του παρακάτω δημοτικού τραγουδιού: «Ευτού βιολιά δεν παίζουνε παιχνίδια δεν βαρούνε/μουλλώστε ούλα τα βιολιά και ούλα τα λαούτα» (Πολίτης 1914). Οι παλαιότερες επώνυμες μαρτυρίες τις οποίες εντοπίζει ο Ανωγειανάκης (1991, 276) είναι οι εξής:

α) η μαρτυρία του Μαρίνου Μπούνιαλη που γράφει τον 17<sup>ο</sup> αιώνα: «Βγιολιά να παίζουν, τσήτεραις, λαγούτα να λαλούσι, ολονυχτίς να χαίρονται και να μην κοιμηθούσι».

Τον ίδιο αιώνα έχουμε άλλες δύο μαρτυρίες:

β) το Θρήνο του Φαλλίδου του Πτωχού: «Μέρα νύκτα σοναδόρους στα καντούνια κ'εις τους φόρους, τσιτέρες, βιολιά, λαγούτα» και

γ) την περιγραφή ενός γλεντιού στην Χίο από τον περιηγητή John Covel στην οποία αναφέρεται το βιολί.

δ) Το 1790 ο Παναγής Σκουντζές γράφει για την φήμη του Δημήτριου Καραολάνη, ενός πολύ καλού βιολιστή.

Παράλληλα, τοξοτά έγχορδα παιγμένα στον ώμο τα οποία αποτελούν πρόγονους του βιολιού βρίσκουμε σε μοναστηριακές εικόνες, τοιχογραφίες και χειρόγραφα ήδη από πολύ παλιά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η παρακάτω εικόνα 16<sup>ου</sup> αιώνα (Εικ. 1.1) όπου αναπαρίσταται μία ορχήστρα οργάνων στη Μονή Σταυρονικήτα του Άγιου Όρους ανάμεσα στα οποία παρατηρούμε και ένα τοξοτό έγχορδο.



Εικ. 1.1 Μονή Σταυρονικήτα Αγίου Όρους, 16<sup>ος</sup> αιώνας.<sup>25</sup>

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε την παρουσία του βιολιού στον ελλαδικό χώρο ήδη από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Βέβαια, λόγω απουσίας κάποιου ηχητικού υλικού δεν είναι δυνατό να γνωρίζουμε τι και πώς παίζανε οι εκάστοτε οργανοπαίκτες. Έτσι, η έρευνα και τα συμπεράσματα ξεκινούν με τις απαρχές της δισκογραφίας.

## 2.2 Οι τεχνικές, τα κουρδίσματα και ο ρόλος του βιολιού στην ελληνική παραδοσιακή μουσική

Ανατρέχοντας στη φιλολογία της διδασκαλίας του βιολιού στην Δύση, κυρίως στις χώρες που αναπτύχθηκε η βιολιστική πρακτική (Αυστρία, Γερμανία, Ιταλία), μπορεί κανείς να αντιληφθεί πως η τεχνική κατάρτιση ενός βιολιστή καθορίζεται από συγκεκριμένους κανόνες, οι οποίοι παρά τις αλλαγές που κάθε σχολή προτάσσει είναι αυστηροί και λίγο πολύ καθολικοί. Εν αντιθέσει, το βιολί στην ελληνική παράδοση διέπεται από όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του λαϊκού οργάνου.<sup>26</sup> Αυτό σημαίνει πως η τεχνική κατάρτιση έρχεται μέσω μιας βιωματικής και ιδιωματικής συνθήκης.<sup>27</sup> Κάθε λαϊκός οργανοπαίχτης, γνωτός ως παιχνιδιάτορας (Ανωγειανάκης 1991), δημιουργεί έναν προσωπικό τρόπο παιχνιδιού που ανταποκρίνεται τόσο στις ανατομικές του ιδιαιτερότητες όσο και στις ανάγκες του ρεπερτορίου που εκτελεί. Η τοποθέτηση του οργάνου στον ώμο γίνεται απ' ευθείας δίχως τη χρήση γέφυρας και το κράτημα γίνεται ουσιαστικά με τον καρπό του αριστερού χεριού. Αυτή η στάση δημιουργεί αυτομάτως μία δυσκολία εναλλαγής θέσεων (Whone 1997, 15) αλλά και ένα ιδιαίτερο βιμπράτο πιο αραιό από το δυτικό. Έτσι λοιπόν, ο λαϊκός βιολιστής παίζει κατά κύριο λόγο στην πρώτη θέση του βιολιού χρησιμοποιώντας την τεχνική της υπερέκτασης του 4<sup>ου</sup> δαχτύλου για να παίξει κάποιες επιπλέον νότες.<sup>28</sup> Σχετικά με

<sup>25</sup> [http://users.sch.gr/aiasgr/Image/Palaia\\_Diathikh/Basilias\\_Dabid/Dabid\\_H\\_metafora\\_ths\\_Kibwtou\\_01.jpg](http://users.sch.gr/aiasgr/Image/Palaia_Diathikh/Basilias_Dabid/Dabid_H_metafora_ths_Kibwtou_01.jpg), (08/01/2019)

<sup>26</sup> Στη διεθνή βιβλιογραφία το βιολί ονομάζεται fiddle όταν αναφέρεται σε εξωκλασικές μουσικές παραδόσεις (Ζαρίας 2013, 26).

<sup>27</sup> Η έννοια του ιδιώματος σχετίζεται κυρίως με τη γλώσσα και ορίζεται ως : «η γεωγραφικά διαφοροποιημένη χρήση μιας γλώσσας» (Μπαμπινιώτης 2005, 771). Στις τέχνες η ερμηνεία που δίνει το Merriam-Webster Dictionary για τον όρο idiom είναι η εξής: «ένα στυλ ή φόρμα καλλιτεχνικής έκφρασης το οποίο είναι χαρακτηριστικό ενός ατόμου, μιας περιόδου ή ρεύματος, ενός μέσου ή μουσικού οργάνου». Βλ. σχ. λήμμα στο <https://www.merriam-webster.com> (20/06/2017).

<sup>28</sup> Εξαιρέση αποτελούν οι βιολιστές στην Ήπειρο που λόγω της πεντατονικής υψής της μουσικής τους παράδοσης και το κουρδισμα του κλαρίνου σε Σι ύφεση η κατεξοχήν κύρια θέση παιχνιδιού είναι η δεύτερη και όχι η πρώτη (Κατσούρας 2001).

το δοξάρι, το κράτημα γίνεται επίσης με τον τρόπο που επιλέγει ο εκάστοτε οργανοπαίχτης. Κοινό χαρακτηριστικό είναι η χρήση του δοξαριού στην περιοχή από τη μέση έως τη μύτη και η απουσία προοδευτικής εξέλιξης της δυναμικής. Οι δοξαριές είναι κυρίως χωριστές (*non legato*) και σπάνια ενωμένες (*legato*).<sup>29</sup>

Το κούρδισμα του οργάνου είναι κατά κανόνα πέμπτες, σολ-ρε-λα-μι. Πλην αυτού, παρατηρούμε και άλλα κουρδίσματα όπως το *alla-turca* κούρδισμα σολ-ρε-λα-ρε (Ανωγειανάκης 1991, 276) ή το διπλόχορδο<sup>30</sup> κούρδισμα. Το διπλόχορδο κούρδισμα όπως αναφέρει ο Κυριάκος Γκουβέντας σε συνέντευξή του επιτυγχάνεται εάν η λαχορδή του βιολιού τοποθετηθεί στον καβαλάρη δίπλα στη μι και κουρδιστούν σε απόσταση οκτάβας στο τονικό ύψος της μι.<sup>31</sup>

Το βιολί έχει κατεξοχήν σολιστικό ρόλο στο πανελλήνιο παραδοσιακό ρεπερτόριο και σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη (1991, 276) αλλά και την Μαζαράκη (1989, 21) συναντάται σε δύο οργανικά σύνολα. Το πρώτο είναι η κομπανία (βιολί, κλαρίνο, λαούτο, σαντούρι), ή κάποια υποδιαίρεση αυτής, και εξυπηρετεί τις ανάγκες του στεριανού παραδοσιακού ρεπερτορίου, και το δεύτερο η νησιώτικη ζυγιά (βιολί, λαούτο). Ωστόσο το βιολί συνυπήρξε με το ούτι και το κανονάκι στις ορχήστρες των καφέ αμάν, συνύπαρξη που καταγράφηκε και δισκογραφικά έως και την απαγόρευση του ανατολίτικης προέλευσης τραγουδιού από τον δικτάτορα Ιωάννη Μεταξά το 1937 (Pennanen 2009).

Ως ασυγκέραστο όργανο, το βιολί έχει τη δυνατότητα να παράγει φθόγγους της φυσικής κλίμακας, κλίμακα την οποία χρησιμοποιεί το μονοφωνικό δημοτικό τραγούδι αλλά και αποτελεί απαρχή των μουσικών συστημάτων που αναπτύχθηκαν στην περιοχή της ανατολικής μεσογείου (Σκούλιος 2007, 41). Έτσι λοιπόν, ο λαϊκός βιολιστής καλείται να κουρδίσει τα δάχτυλά του στον εκάστοτε μουσικό δρόμο αλλά και να εμπλουτίσει τη μελωδία με όλα εκείνα τα στολίδια που επιτάσσει το ιδιωματικό ύφος του ρεπερτορίου που επιτελεί (Μαζαράκη 1984).

### **2.2.1 Το ταξίμι ως αυτοσχεδιασμός στις μουσικές κουλτούρες της ανατολικής μεσογείου**

<sup>29</sup> Ο όρος *Legato* (ιταλ. *legare*: δένω, ενώνω) σημαίνει δεμένα. Παίξιμο, κατά το οποίο η μία νότα ακολουθεί την άλλη χωρίς διακοπή του ήχου όπου δηλ. οι νότες «δένονται» ηχητικά μεταξύ τους (Whone 1997).

<sup>30</sup> Η λέξη διπλόχορδο προέρχεται από την τούρκικη λέξη *cifte-teli* που σημαίνει διπλή χορδή (<https://en.wikipedia.org/wiki/Tsifteteli>, 3/11/2018).

<sup>31</sup> Συνέντευξη στην εκπομπή της Ε.Ρ.Τ. «*Το αλάτι της Γης*» (<https://www.youtube.com/watch?v=2-wIrlmcKi4>, 21/06/2017).

Ένα ακόμη βασικό στοιχείο έκφρασης του λαϊκού βιολιστή είναι ο αυτοσχεδιασμός. Ο αυτοσχεδιασμός, είτε ως ταξίμι είτε ως παραλλαγή και ανάπτυξη δεδομένων μουσικών φράσεων, είναι αναπόσπαστο κομμάτι της λαϊκής έκφρασης και δημιουργίας καθώς και μέσο εξέλιξής της. Με τον όρο ταξίμι ή taksîm<sup>32</sup> προδιορίζεται η φόρμα των οργανικών και φωνητικών αυτοσχεδιασμών στις παραδόσεις της νοτιοανατολικής Μεσογείου. Σε οθωμανικά κείμενα των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα χρησιμοποιείται ο όρος taksîm για να αναφερθούν στην εκτέλεση μελωδίας φωνητικής ή οργανικής σε ελεύθερο χρόνο (Feldman 1996, 275). Αρχικά ο αυτοσχεδιασμός ξεκίνησε ως φωνητικό είδος μουσικής έκφρασης και οι πρώτες μαρτυρίες για οργανικό αυτοσχεδιασμό εντοπίζονται τον 17<sup>ο</sup> αιώνα από τον Cantemir (Feldman 1996, 280). Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός περιγράφεται με τον όρο gazel και διαφοροποιείται έτσι από τον οργανικό (Κούνας 2010, 17). Το taksîm χρησιμοποιείται στην τούρκικη και αράβικη κλασική και λαϊκή μουσική αλλά και σε παραδόσεις των Βαλκανίων (Ελλάδα, Β.Μακεδονία, Βουλγαρία και λιγότερο στην Ρουμανία).<sup>33</sup> Η αρχική του λειτουργία ήταν η παρουσίαση ενός μακάμ αλλά εν τέλει αναπτύχθηκε σε αυτοτελή φόρμα με τα δικά της χαρακτηριστικά. Ο μουσικολόγος Walter Feldman (1996, 276) ορίζει τα εξής:

- τη μουσική δημιουργία κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης, η οποία συμπεριλαμβάνει γνώριμα μοντέλα-πρότυπα
- την αναπαραγωγή συγκεκριμένων ρυθμικών ιδιωμάτων εντός ενός πλαισίου ελεύθερης και μεταβλητής ρυθμικής αγωγής
- την κωδικοποιημένη μελωδική ανάπτυξη
- τη μετατροπία

Σχετικά με τη θέση που κατέχει η φόρμα, ο Τούρκος μουσικολόγος Gültekin Oransay, χωρίζει τα διάφορα taksîm σε τρεις κατηγορίες, ανάλογα με τη χρονική τοποθέτηση, σε σχέση με το κύριο κομμάτι. Έτσι διακρίνει το bas taksîm (ανοίγματος), το ara taksîm (ενδιάμεσο) και το ulama taksîm (κλεισίματος).<sup>34</sup>

Το taksîm πέρασε στο λαϊκό αστικό τραγούδι μέσα από την πρακτική του καφέ αμάν όπου οι μουσικοί συνδιαλέγονταν με τον τραγουδιστή κατά την εκτέλεση ενός μανέ προλογίζοντας και αναπτύσσοντας μουσικές φράσεις από κοινού (Χατζηπανταζής

<sup>32</sup> Η τούρκικη εκδοχή του όρου, που χρησιμοποιείται στο σύνολο της αναφερόμενης στο θέμα βιβλιογραφίας που αξιοποιήθηκε για την παρούσα εργασία.

<sup>33</sup> Robert Garfias 1981, 98-99.

<sup>34</sup> Κούναδης 2000, 430.

1986). Ο Ευγένιος Βούλγαρης (2006, 58) αναφέρει σχετικά με το ρόλο του ταξιμιού στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο,

[...] συνήθως ερμηνεύεται από το κύριο μελωδικό όργανο της ορχήστρας – μπουζούκι, ούτι, κανονάκι, βιολί– και σκοπός του είναι να προλογίσει το τραγούδι που ακολουθεί, αλλά και να «κουρδίσει» τους μουσικούς, τον τραγουδιστή, ακόμα και τον ίδιο τον ερμηνευτή του, στο μουσικό τρόπο της σύνθεσης. Άλλες φορές πάλι σκοπός του είναι να «κουρδίσει» τον αμανετζή.

Ο Δημήτρης Σέμσης σίγουρα ήταν φορέας της παράδοσης αυτής μιας που είχε μεγάλη σχέση με το ρεπερτόριο των Αράβων, των Περσών και των Τούρκων, με το οποίο ήρθε σε εκτεταμένη επαφή κατά τα ταξίδια του στην ανατολική Μεσόγειο. Η εμπειρία του δε στα καφέ αμάν δεν αφήνει κανένα περιθώριο αμφισβήτησης περί τούτου αφού ο αυτοσχεδιασμός τραγουδιστών και μουσικών ήταν δομικό στοιχείο της μουσικής επιτέλεσης.

Στη δισκογραφία του ρεπερτορίου που εξετάζω στη συγκεκριμένη εργασία, το ταξίμι δεν αποτελεί μια αυστηρή φόρμα. Εμφανίζεται ως εισαγωγή σε μία σύνθεση, είτε ως ρυθμικός αυτοσχεδιασμός εντός της σύνθεσης, είτε ως απάντηση σε φωνητικό αυτοσχεδιασμό σε είδος μανέ ή gazel. Ως επί το πλείστον δεν έχει μεγάλη ανάπτυξη λόγω του περιορισμένου χρόνου ηχογράφησης. Ο Δημήτρης Σέμσης έχει ηχογραφήσει αρκετούς αυτοσχεδιασμούς οι οποίοι κατά κανόνα δεν ξεπερνούν τα 10-15 δευτερόλεπτα.

Στο δεύτερο μέρος αυτής της εργασίας έχουν καταγραφεί τρεις (3) αυτοσχεδιασμοί σε ρυθμό τσιφτετέλι.

### **2.3 Η αισθητική της βιολιστικής πρακτικής του Δ. Σέμση μέσα από την καταγραφή και ανάλυση των στολιδιών**

Για την κατανόηση της αισθητικής βιολιστικής πρακτικής του Δημήτρη Σέμση μέσα από την ανάλυση στολιδιών επέλεξα επτά (7) οργανικά κομμάτια.<sup>35</sup> Παραθέτω τους τίτλους των κομματιών κατατάσσοντάς τα σε σειρά παλαιότητας ήχογράφησης:

- I. Ραστ Νεβά Λόνγκα
- II. Ζεϊμπέκικος Αϊβαλιώτικος
- III. Χασάπικος
- IV. Τα τσανακάκια

<sup>35</sup> Τα κριτήρια επιλογής των κομματιών τα αναλύω στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας.

- V. Διπλόχορδο (α')
- VI. Αϊδίνικος
- VII. Διπλόχορδο (β')

Η φόρμα ανάλυσης που ακολούθησα είναι κοινή για όλα τα κομμάτια που αναλύθηκαν. Στο δελτίο ταυτότητας αναφέρονται γενικές πληροφορίες σχετικά με την εταιρεία και τη χρονολογία ηχογράφησης, τον συνθέτη, τη σύνθεση της ορχήστρας και τους μουσικούς που έπαιξαν. Στην συνέχεια παρατίθεται η εκάστοτε καταγραφή (παρτιτούρα). Ακολουθούν κάποιες γενικές παρατηρήσεις για τη δομή του κομματιού, τον δρόμο/μακάμ, την έκταση της μελωδίας. Τέλος, παρουσιάζονται περιπτωσιολογικά τα στολίδια που καταγράφησαν.

### **I. Δελτίο ταυτότητας κομματιού : Ραστ Νεβά Λόνγκα**

**Ηχογράφηση:1924**

**Σύνθεση: Παραδοσιακό**

**Δισκογραφικές πληροφορίες: H.M.V. Αγγλίας ΑΟ-389**

**Σύνθεση ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης), σαντούρι (Αραπάκης), ούτι (Κυριακίδης)**

# Ραστ Νεβα Λουγκα

## Παραδοσιακο

$\text{♩} = 51-82$   
8<sup>va</sup> Καταγραφή: Βραχνός Περικλής

4  
6  
8  
10  
14  
19  
23  
26  
30



2

35

40

46

52

57

63

70

75

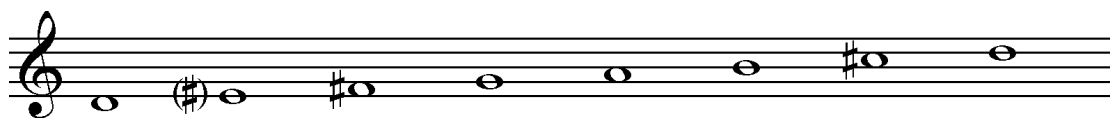
80

83

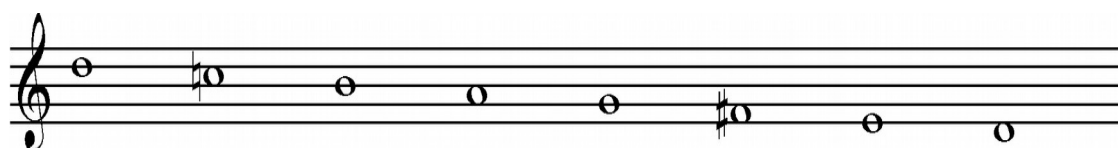
**Γενικές παρατηρήσεις:** Η σύνθεση είναι παραδοσιακή και από την ονομασία της (λόνγκα) προδίδεται και η τσιγγάνικη προέλευσή της.<sup>36</sup> Η σύνθεση έχει δύο μέρη. Στα μέτρα 1-13 έχουμε μια αυτοσχεδιαστική ανάπτυξη του βιολιού πάνω σε ρυθμό τσιφτετέλι του οποίου το ρυθμικό μοτίβο κρατούν το ούτι και το σαντούρι δημιουργώντας έτσι το υπόβαθρο για τον αυτοσχεδιασμό του βιολιού. Στο δεύτερο μέρος (μέτρα 13-τέλος) η υφή του κομματιού αλλάζει πλήρως και περνάμε σε μία unisono ενορχήστρωση.

**Δρόμος/Μακάμ:** Η σύνθεση είναι σε μακάμ ράστ θεμελιωμένο στο ρε. Έτσι, έχουμε ένα πεντάχορδο ραστ στη βάση μας (α) και ένα στην πέμπτη βαθμίδα το οποίο λόγω διατονικής συμπεριφοράς γίνεται μπουσελίκ (μινόρε) σε καθοδική κίνηση της μελωδίας (β). Επίσης όπως παρατηρούμε στα μέτρα 47-57 από την πέμπτη βαθμίδα θεμελιώνεται κίνηση χιτζάζ (γ). Συχνή είναι η έλξη της δεύτερης βαθμίδας από την τρίτη και συνεπώς η κίνηση σεγκίαχ στο βασικό πεντάχορδο (α). Σε αυτό το σημείο να επισημάνω πως στο πρώτο μέρος της σύνθεσης (μ.1-13) τα διαστήματα είναι πιο «μαλακά» σε σχέση με το δεύτερο που τα αντίστοιχα διαστήματα παίζονται συγκερασμένα. Αυτό είναι φυσικό να συμβαίνει, μιας που η υφή αλλάζει και το βιολί καλείται να συνεκτελέσει τα ίδια διαστήματα με το συγκερασμένο σαντούρι.

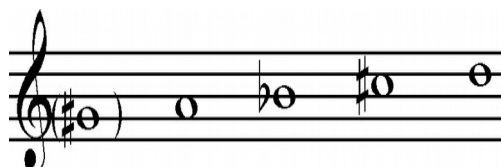
α)



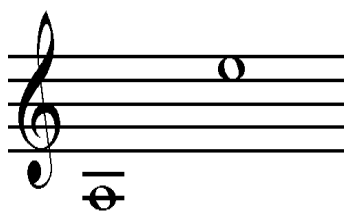
β)



γ)



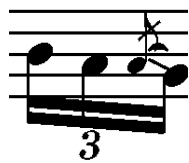
<sup>36</sup> Όπως μας πληροφορεί ο Penannen (2009, 21) ο longa είναι χορός που προέρχεται από τους τσιγγάνους της Ρουμανίας. Ο longa πρόκειται για γρήγορο χορό σε ρυθμό 2/4. Στο πολυπολιτισμικό πλαίσιο της οθωμανικής Κωνσταντινούπολης του 19<sup>ου</sup> αιώνα ο longa αφομοιώθηκε και έγινε μέρος της αστικής παράδοσης της Πόλης. Παιζόταν μαζί με άλλους χορούς όπως τον syrto ή τους turku (τούρκικοι παραδοσιακοί χοροί) στα μουσικά καφωδεία της συνοικίας του Pera (gazino fasil). Η μελωδική υφή του είναι κατά κανόνα δυτικογενής (Feldman 2016, 350-3).



Έκταση:

Ανάλυση στολιδιών:

Είδος Ποικίλματος 1<sup>ο</sup>

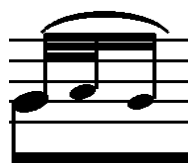


μέτρο 3<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

Είδος Ποικίλματος 2<sup>ο</sup>



μέτρο 4<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Μορντάν

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιόν
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 3<sup>ο</sup>



μέτρο 5<sup>ο</sup> , χρόνος 1<sup>ος</sup> και 2<sup>ος</sup>

Μορντάν, διάηχου σχηματισμού

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 4<sup>ο</sup>



μέτρο 5<sup>ο</sup> , χρόνος 2<sup>ος</sup>

Μετάηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 5<sup>ο</sup>

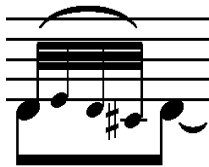


μέτρο 7<sup>ο</sup> , χρόνος 2<sup>ος</sup>

Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τέσσερις
Ρυθμική εκφορά	Σύγχρονη

Είδος Ποικίλματος 6<sup>ο</sup>

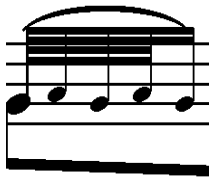


μέτρο 9°, χρόνος 4<sup>ος</sup>

Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τρεις
Ρυθμική εκφορά	Σύγχρονη

Είδος Ποικίλματος 7<sup>ο</sup>



μέτρο 11°, χρόνος 2<sup>ος</sup>

Τρίλια

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τέσσερις νότες
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας.	Ανιόν βηματικό

Είδος Ποικίλματος 8<sup>ο</sup>



μέτρο 15°, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν αλματικό 5 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

Είδος Ποικίλματος 9<sup>ο</sup>



μέτρο 35<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>

Διπλή συζευκτική αποτζιατούρα

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ διαδοχικών νοτών ποικίλματος και ποικιλόμενης κύριας νότας	Όλα ανιόντα βηματικά 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 10<sup>ο</sup>



μέτρο 48<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλόμενης κύριας νότας	Κατιόν αλματικό 3 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

Είδος Ποικίλματος 11<sup>ο</sup>



μέτρο 51<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλόμενης κύριας νότας	Ανιόν αλματικό 3 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

Είδος Ποικίλματος 12<sup>ο</sup>



μέτρο 75°, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Σύνθετο ποίκιλμα. Αποτελείται από:



Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή



Μορντάν

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

**II. Δελτίο ταυτότητας κομματιού : Ζεϊμπέκικος  
Αϊβαλιώτικος**

**Ηχογράφιση: 1927**

**Σύνθεση: Παραδοσιακό**

**Δισκογραφικές πληροφορίες: Columbia Αγγλίας 8002/20026**

**Σύνθεση ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης), σαντούρι (Αραπάκης), ούτι (Κυριακίδης)**



# Ζειμπέκικος Αιβαλιώτικος

## Παραδοσιακό

$\text{♩} = 105-110$  8<sup>va</sup> καταγραφή: Περικλής Βραχνός

The musical score consists of ten staves of music, numbered 1 through 10. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 9/4 time signature. The music is written in a traditional Zeybek style, characterized by its complex rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

2

11



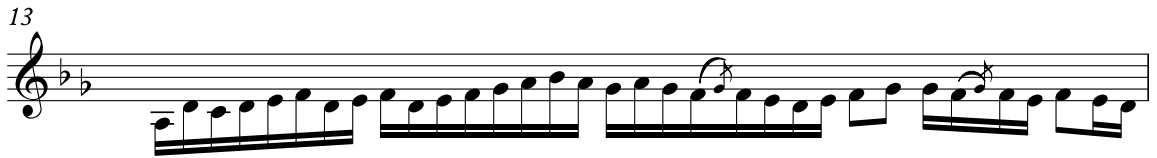
Musical staff 11: Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

12



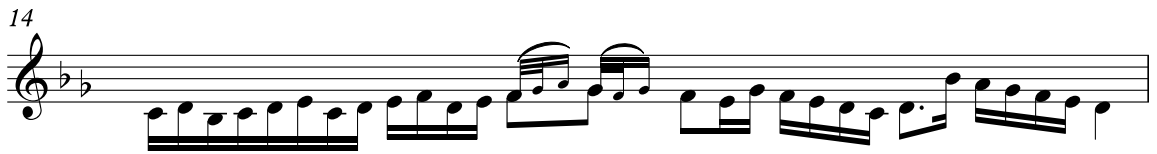
Musical staff 12: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

13



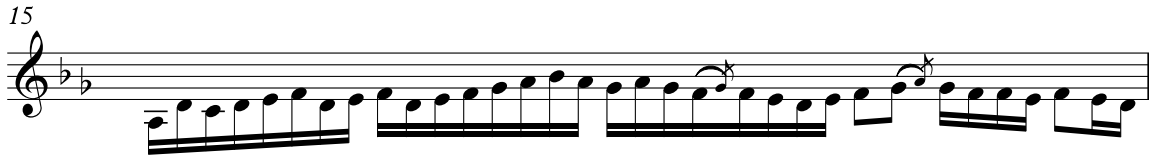
Musical staff 13: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

14



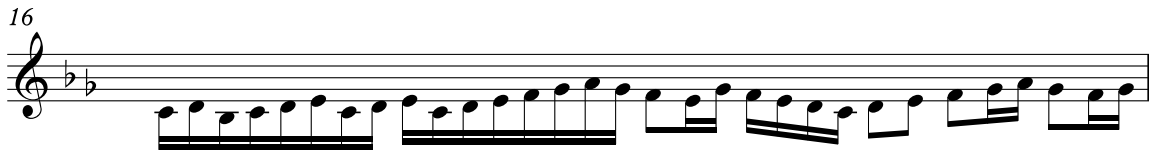
Musical staff 14: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

15



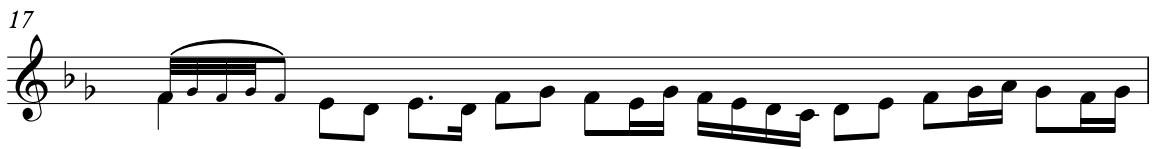
Musical staff 15: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

16



Musical staff 16: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

17



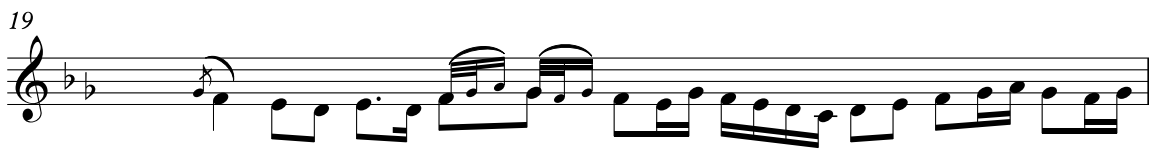
Musical staff 17: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

18



Musical staff 18: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

19



Musical staff 19: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

20



Musical staff 20: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

21



Musical staff 21: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the middle.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

**Γενικές Παρατηρήσεις:** Πρόκειται για μία παραδοσιακή σύνθεση που έχει εκτελεστεί από πλήθος παραδοσιακών μουσικών. Στην παρούσα εκτέλεση το βιολί έχει τον κυρίαρχο ρόλο, μιας που εκτελεί την κύρια μελωδική γραμμή με την διακριτική συνοδεία του σαντουριού και του ουτιού. Η μελωδία αποτελείται από πέντε μελωδικά θέματα. Το πρώτο θεμελιώνεται στα μέτρα 1-2, το δεύτερο στα μέτρα 5-6, το τρίτο στα μέτρα 9-10, το τέταρτο στα μέτρα 13-14, το πέμπτο στο μέτρο 17-18. Ο ρυθμός είναι ζεϊμπέκικος.

**Δρόμος/Μακάμ:** Η σύνθεση εκτελείται με συγκερασμένα διαστήματα επομένως για την τροπική της ανάλυση ακολουθείται το σύστημα των λαϊκών δρόμων. Ο δρόμος είναι σαμπά θεμελιωμένος στο ρε και η έκταση της μελωδίας είναι μία οκτάβα. Έτσι, έχουμε ένα τετράχορδο σαμπά στη βάση (ρε), ένα πεντάχορδο χιτζάζ από την τρίτη βαθμίδα (φα) και ακόμα ένα τετράχορδο χιτζάζ από την έβδομη βαθμίδα (ντο), το οποίο όμως στη συγκεκριμένη σύνθεση δεν αναπτύσσεται αρκετά καθώς η μελωδία κινείται κυρίως στο βασικό τετράχορδο σαμπά (α).

α)



**Έκταση:**



**Ανάλυση Στολιδιών:**

Είδος Ποικίλματος 1<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>

Μετάηχο ποίκιλμα μιας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν αλματικό 3 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 2<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 6<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 3<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 6<sup>ος</sup>

Μετάηχο ποίκιλμα μιας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 4<sup>ο</sup>



μέτρο 2<sup>ο</sup>, χρόνος 4<sup>ο</sup><sub>s</sub>

Μορντάν

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 5<sup>ο</sup>

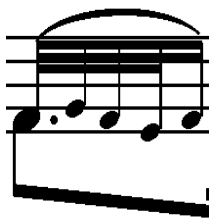


μέτρο 5<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ο</sup><sub>s</sub>

Μορντάν, πρόηχος σχηματισμός, ασύγχρονη ρυθμική τοποθέτηση

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 6<sup>ο</sup>



μέτρο 7<sup>ο</sup>, χρόνος 3<sup>ο</sup><sub>s</sub>

Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τέσσερις
Ρυθμική εκφορά	Σύγχρονη

Είδος Ποικίλματος 7<sup>ο</sup>



μέτρο 9<sup>ο</sup> , χρόνος 1<sup>ος</sup>

Σύνθετο ποίκιλμα. Αποτελείται από τα επιμέρους:



α)

Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν αλματικό 3 <sup>ον</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

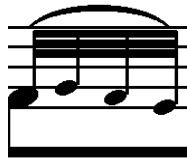


β)

Τρίλια

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τρεις νότες
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό

Είδος Ποικίλματος 8<sup>ο</sup>



μέτρο 9<sup>ο</sup>, χρόνος 7<sup>ος</sup>

Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τρεις
Ρυθμική εκφορά	Σύγχρονη

### III. Δελτίο ταυτότητας κομματιού : Χασάπικος

Ηχογράφιση: 1927



**Σύνθεση: παραδοσιακό**

**Δισκογραφικές πληροφορίες: Columbia Αγγλίας Col 8003/20027**

**Σύνθεση ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης), σαντούρι (άγνωστος οργανοπαίχτης), νυκτό έγχορδο συνοδείας (κιθάρα ή ούτι, άγνωστος οργανοπαίχτης)**

# Χασάπικος Παραδοσιακό

$\text{♩} = 79-130$   
8<sup>va</sup> καταγραφή: Βραχνός Περικλής

8  
15  
20  
26  
31  
37  
44  
51  
57  
63

1. 2.  
1. 2.  
1. 2.  
1. 2.  
1. 2.

The musical score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 79-130 beats per minute. The piece begins with an 8va (octave) marking. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs and various ornaments, including grace notes and slurs. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' throughout the piece. The score ends at measure 63.

2

69 1. 2.

76

83

90

97

103

107

**Γενικές παρατηρήσεις:** Το κομμάτι αποτελείται από 4 επιμέρους θέματα. Θέμα 1<sup>ο</sup> στα μέτρα 1-8, θέμα 2<sup>ο</sup> στα μέτρα 17-25, θέμα 3<sup>ο</sup> στα μέτρα 26-33, θέμα 4<sup>ο</sup> στα μέτρα 35-42. Τα θέματα επανέρχονται σε επανέκθεση με μικρές παραλλαγές. Πρόκειται για μια σχετικά απλή μελωδική ανάπτυξη σε ρυθμό χασάπικο 2/4. Η καταγραφή έγινε μία οκτάβα χαμηλότερα από αυτήν που παίχτηκε το κομμάτι για ευκολότερη ανάγνωση.

**Δρόμος/Μακάμ.:** Η σύνθεση είναι σε δρόμο χιτζάζ θεμελιωμένο στο ντο και έχει έκταση μία οκτάβα. Συγκεκριμένα έχουμε ένα τετράχορδο χιτζάζ στη βάση και ένα πεντάχορδο μπουσελίκ στην τέταρτη βαθμίδα (α). Ωστόσο, στη δεύτερη βασική μελωδική φράση του κομματιού (βλ. μέτρα 26-34) έχουμε το άκουσμα ενός ραστ πενταχόρδου στην τέταρτη βαθμίδα το οποίο γίνεται ξανά μπουσελίκ, γεγονός σύνηθες για το μακάμ χιτζάζ λόγω της διατονικής συμπεριφοράς του πάνω πενταχόρδου (β). Τα διαστήματα είναι «σκληρά» και γι' αυτόν τον λόγο προτιμήθηκαν τα απλοποιημένα σημεία αλλοιώσεως (α) αντί των ενδεδειγμένων για την περιγραφή του μακάμ χιτζάζ (γ). Σε αυτό το κομμάτι βλέπουμε την alla-franca αισθητική να υπερισχύει.

α)



β)



γ)



Έκταση: (D) E

### Ανάλυση στολιδιών:

#### Είδος Ποικίλματος 1<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

#### Τρίλια

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τέσσερις νότες
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας.	Ανιόν βηματικό

#### Είδος Ποικίλματος 2<sup>ο</sup>



μέτρο 6<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>

#### Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

#### Είδος Ποικίλματος 3<sup>ο</sup>



μέτρο 9<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

Είδος Ποικίλματος 4<sup>ο</sup>

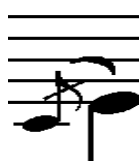


μέτρο 11<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>-2<sup>ος</sup>

Μορντάν, πρόηχος σχηματισμός, ασύγχρονη ρυθμική τοποθέτηση

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 5<sup>ο</sup>



μέτρο 13<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν αλματικό 3 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

**IV. Δελτίο ταυτότητας κομματιού :Τα τσανακάκια**

**Ηχογράφηση: 1929**

**Σύνθεση: Παραδοσιακό**

**Δισκογραφικές πληροφορίες: Columbia Αγγλίας 18076,20703**

**Σύνθεση ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης) ούτι (Αγάπιος Τομπούλης)**

# Τα τσανακάκια

## Παραδοσιακό

καταγραφή: Βραχνός Περκλής

♩=103-109

The musical score consists of ten staves of music in 2/4 time, with a tempo of 103-109 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat) and one sharp (F-sharp), resulting in a Dorian mode. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. The piece begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The melody features several slurs and accents, and concludes with a sharp sign at the end of the final staff.



2

11



Musical staff 11: Treble clef, key signature of one flat and one sharp (B-flat major/D minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, starting with a slur over the first two notes. The key signature changes to two sharps (D major/F# minor) at the end of the staff.

12



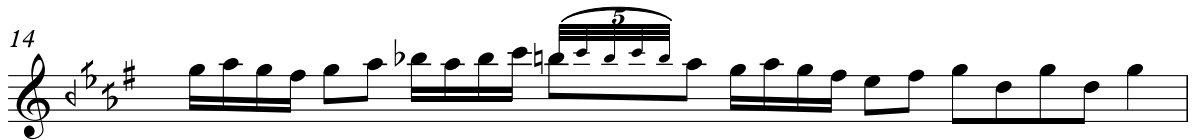
Musical staff 12: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two notes.

13



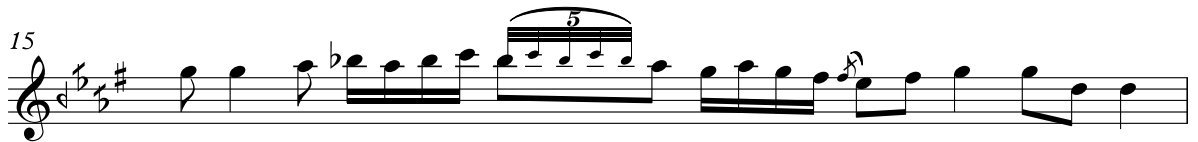
Musical staff 13: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur and a '5' fingering mark over a group of five notes.

14



Musical staff 14: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur and a '5' fingering mark over a group of five notes.

15



Musical staff 15: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur and a '5' fingering mark over a group of five notes.

16



Musical staff 16: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur and a '5' fingering mark over a group of five notes.

17



Musical staff 17: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a '3' fingering mark under a group of three notes.

18



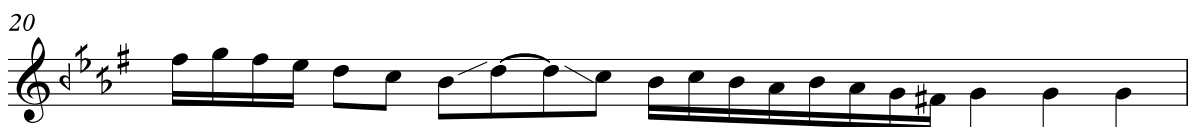
Musical staff 18: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two notes.

19



Musical staff 19: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two notes.

20



Musical staff 20: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two notes.

21



Musical staff 21: Treble clef, key signature of two sharps (D major/F# minor), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two notes.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

The image shows a musical score for 11 staves, numbered 22 to 33. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. Measure 30 features a glissando (gliss.) marking over a descending line of notes. Measure 32 also features a glissando marking over a descending line of notes. The score concludes with a double bar line in measure 33.

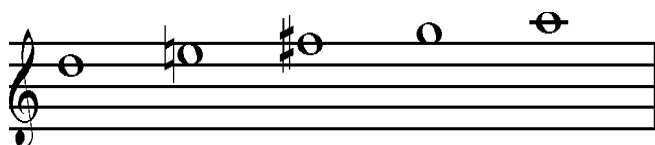
**Γενικές παρατηρήσεις:** Η σύνθεση αποτελείται από τρία θέματα. Το 1<sup>ο</sup> θέμα στα μέτρα 1-2, το 2<sup>ο</sup> θέμα στα μέτρα 3-4 και το 3<sup>ο</sup> θέμα στα μέτρα 13-14. Επίσης στο τελευταίο μέτρο (31<sup>ο</sup>) παρατηρείται μία καταληκτική φράση που δεν εμφανίζεται προηγουμένως σε όλο το κομμάτι. Τα θέματα παρουσιάζονται πολλές φορές και σε διάφορες παραλλαγές. Ο ρυθμός είναι ζεϊμπέκικος.

**Δρόμος/Μακάμ:** Τη συγκεκριμένη σύνθεση δεν μπορούμε να την κατατάξουμε σε ένα μακάμ. Ωστόσο, ο βασικός κορμός της μελωδικής γραμμής θα μπορούσαμε να πούμε πως κινείται στον τρόπο χιτζασκιάρ, καθώς η μελωδία ξεκινάει από την οκτάβα δίνοντας το άκουσμα ενός χιτζάζ στην πέμπτη βαθμίδα (ρε) και ενός στην πρώτη (σολ) όπου και ολοκληρώνεται η πρώτη μελωδική φράση (α). Παρ' όλα αυτά δεν ακολουθείται πιστά η πορεία ανάπτυξης του συγκεκριμένου μακάμ καθώς αναπτύσσονται διαφορετικά χρώματα όπως το ραστ άκουσμα στην πέμπτη βαθμίδα, με το οποίο και ξεκινάει η σύνθεση (β), αλλά και το άκουσμα ενός ουσάκ στην ίδια βαθμίδα λίγο αργότερα (γ). Στη δεύτερη φράση δε, η μελωδία μεταφέρεται στο πεντάγραμμο πάνω από την οκτάβα δίνοντας το άκουσμα ραστ και επιστρέφοντας τελικά στο χιτζασκιάρ άκουσμα. Τα διαστήματα είναι «μαλακά» και δίνεται η αίσθηση μιας *alla-turca* αισθητικής.

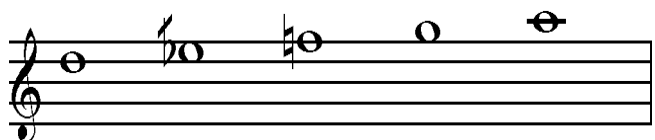
α)



β)



γ)





Ανάλυση στολιδιών:

Είδος Ποικίλματος 1<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 3<sup>ος</sup>

Μετάηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν αλματικό 3 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 2<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 8<sup>ος</sup>

Μετάηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 3<sup>ο</sup>



μέτρο 4<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 4<sup>ο</sup>

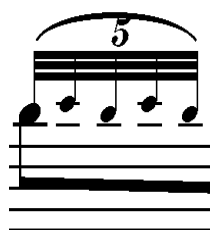


μέτρο 6<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>

Μορντάν

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 5<sup>ο</sup>



μέτρο 13<sup>ο</sup>, χρόνος 4<sup>ος</sup>

Τρίλια

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τέσσερις νότες
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό

## V. Δελτίο ταυτότητας κομματιού : Διπλόχορδο (α)

**Ηχογράφηση: 1934**

**Σύνθεση: Δημήτρης Σέμσης**

**Δισκογραφικές πληροφορίες: Η.Μ.Υ ΑΟ 2220, αριθμός μήτρας ΟΓΑ  
156-1**

**Σύνθεση ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης), ούτι (Αγάπιος  
Τομπούλης), ιδιόφωνα κρουστά (ποτηράκια ή άλλο γυάλινο  
αντικείμενο)**

# Διπλόχορδο

Δημήτρης Σέμσης

καταγραφή: Βραχνός Περικλής

♩=43-65

4

6

8

10

13

15

17

19

21

Copyright ©Periklis Vrachnos

2

23

25

27

29

32

34

36

39

42

44

46

\*Ρυθμομελωδική ασάφεια προφανώς λόγω προβλήματος αναπαραγωγής με το δισκάκι



**Γενικές παρατηρήσεις:** Το διπλόχορδο (cifteteli) βασίζεται σε ένα ιδιαίτερο κούρδισμα του βιολιού (βλ. κεφάλαιο 2.2). Έχει κατεξοχήν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα όπου εναλλάσσονται μέρη τα οποία είναι πιο ελεύθερα ως προς τον ρυθμό και τα μέτρα, πιο ρυθμικά δίχως να αποκλείεται και η μίξη αυτών των δύο στοιχείων. Η καταγραφή που έγινε εντάσσει το κομμάτι σε ένα ρυθμικό πλαίσιο το οποίο δίνεται από τη συνοδεία του ουτιού και των ιδιόφωνων κρουστών. Έτσι, τα μέρη που δεν είναι σαφή ως προς τη ρυθμική πρόθεση του εκτελεστή έχουν καταγραφεί με σχετική ακρίβεια ως προς τη ρυθμική συνοδεία. Η καταγραφή λαμβάνει υπ' όψιν τη χαμηλή οκτάβα που ακούγεται και όχι τη συνήχησή της, για λόγους οικονομίας.

**Δρόμος/Μακάμ:** Η σύνθεση είναι σε μακάμ ουσάκ. Σύμφωνα με το τουρκικό θεωρητικό σύστημα των μακάμ η βάση του ουσάκ θεμελιώνεται στη νότα λα του πενταγράμμου ενώ στο αντίστοιχο αραβικό σύστημα θεμελιώνεται στη νότα ρε του ευρωπαϊκού πενταγράμμου (Μαυροειδής 1999). Στη συγκεκριμένη σύνθεση η βάση του μακάμ είναι μεταφερμένη στο μι σύμφωνα με την τονικότητα που χρησιμοποιεί ο οργανοπαίκτης. Στη συγκεκριμένη σύνθεση το ουσάκ αποτελείται από τετράχορδο ουσάκ στο μι και πεντάχορδο μπουσελίκ στο λα (α). Στα μέτρα 23-29 παρατηρείται μία τάση να χαμηλωθεί η τέταρτη βαθμίδα του τρόπου, κάτι που χρωματίζει πρόσκαιρα και μας οδηγεί στο άκουσμα ενός σαμπάχ τετραχόρδου. Η έκταση του κομματιού είναι μια οκτάβα. Τα διαστήματα είναι «μαλακά» και η αισθητική *allaturca*.

α)



β)



Έκταση:

\* ταυτόχρονη συνήχηση μία οκτάβα πάνω

Ανάλυση στολιδιών:

Είδος Ποικίλματος 1<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>



Μετάηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλόμενης κύριας νότας	Ανιόν αλματικό 3 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

### Είδος Ποικίλματος 2<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>



Πρόηχο ποίκιμα μιας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

### Είδος Ποικίλματος 3<sup>ο</sup>



μέτρο 2<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών	Τρεις
Ρυθμική εκφορά	Πρόχρονη

### Είδος Ποικίλματος 4<sup>ο</sup>





μέτρο 3<sup>ο</sup> , χρόνος 3<sup>ος</sup>

Μορντάν

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Ολισθητική

#### Είδος Ποικίλματος 5<sup>ο</sup>



μέτρο 3<sup>ο</sup> , χρόνος 3<sup>ος</sup>

Μορντάν, πρόηχος σχηματισμός, ασύγχρονη ρυθμική τοποθέτηση

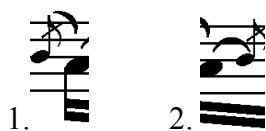
Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

#### Είδος Ποικίλματος 6<sup>ο</sup>



μέτρο 5<sup>ο</sup> , χρόνος 1<sup>ος</sup>

Σύνθετο ποίκιλμα. Αποτελείται από τα επιμέρους:



1. Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας (βλ. είδος ποικίλματος 2<sup>ο</sup>)
2. Μετάηχο ποίκιλμα μιας νότας (βλ. είδος ποικίλματος 1<sup>ο</sup>)

### Είδος Ποικίλματος 7<sup>ο</sup>

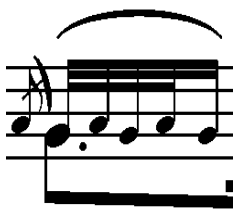


μέτρο 6<sup>ο</sup>, χρόνος 3<sup>ος</sup>

Μετάηχο ποίκιλμα μιας νότας

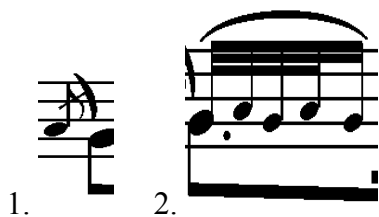
Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

### Είδος Ποικίλματος 8<sup>ο</sup>



μέτρο 6<sup>ο</sup>, χρόνος 4<sup>ος</sup>

Σύνθετο ποίκιλμα. Αποτελείται από τα επιμέρους:



1. Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας (βλ. είδος ποικίλματος 2<sup>ο</sup>)

2. Τρίλια

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τέσσερις νότες
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας.	Ανιόν βηματικό

### Είδος Ποικίλματος 9<sup>ο</sup>



μέτρο 6<sup>ο</sup>, χρόνος 4<sup>ος</sup>

Μορντάν

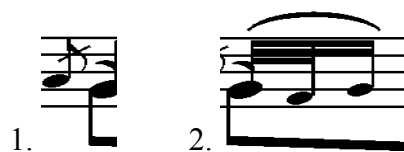
Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

### Είδος Ποικίλματος 10<sup>ο</sup>



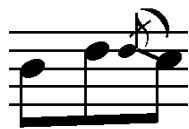
μέτρο 7<sup>ο</sup>, χρόνος 4<sup>ος</sup>

Σύνθετο ποίκιλμα. Αποτελείται από τα επιμέρους:



1. Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας (βλ. είδος ποικίλματος 2<sup>ο</sup>)
2. Μορντάν (βλ. είδος ποικίλματος 9<sup>ο</sup>)

### Είδος Ποικίλματος 11<sup>ο</sup>

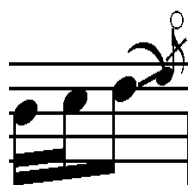


3 μέτρο 13<sup>ο</sup>, χρόνος 3<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

### Είδος Ποικίλματος 12<sup>ο</sup>

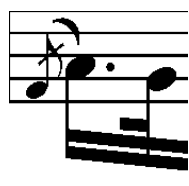


μέτρο 16<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Μετάηχο ποίκιλμα μίας νότας (με αρμονικό)

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

### Είδος Ποικίλματος 13<sup>ο</sup>



μέτρο 27<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν αλματικό 3 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

## **VI. Δελτίο ταυτότητας κομματιού : Αϊδίνικος**

**Ηχογράφιση: 1940, Θεσσαλονίκη**

**Σύνθεση: Δημήτρης Σέμσης**



**Δισκογραφικές πληροφορίες: Η.Μ.Υ ΑΟ 2649**

**Σύνθεση ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης), κλαρίνο (Γιώργος  
Ανεστόπουλος), ούτι (Αγάπιος Τομπούλης), σαντούρι (Αραπάκης)**

# Αϊδίνικο

Δημήτρης Σέμσης

♩=109-137 καταγραφή: Βραχνός Περικλής

oud

2

3

4

5

Violin

6

7

8

clarinet  
and  
violin

9

8<sup>va</sup>

10

2

Violin <sup>11</sup>

<sup>12</sup>

<sup>13</sup>

clarinet and violin <sup>14</sup> *8va*

<sup>15</sup>

Violin <sup>16</sup>

<sup>17</sup>

<sup>18</sup>

<sup>19</sup>

clarinet and violin <sup>20</sup> *8va*

<sup>21</sup>

22

23

Violin 24

25

26

27

clarinet and violin *8va* 28

29

Violin 30

31

32

4

33

Musical staff for measure 33, featuring a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major), and a melodic line with eighth and sixteenth notes.

clarinet  
and  
violin  
*g<sup>va</sup>*

34

Musical staff for measure 34, featuring a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major), and a melodic line with eighth notes and a quintuplet of eighth notes.

35

Musical staff for measure 35, featuring a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major), and a melodic line with eighth notes and a quintuplet of eighth notes.

36

Musical staff for measure 36, featuring a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major), and a melodic line with eighth notes and a quintuplet of eighth notes.

37

Musical staff for measure 37, featuring a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major), and a melodic line with eighth notes and a quintuplet of eighth notes.

Violin

38

Musical staff for measure 38, featuring a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major), and a melodic line with eighth notes and a quintuplet of eighth notes.

39

Musical staff for measure 39, featuring a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major), and a melodic line with eighth notes and a quintuplet of eighth notes.

clarinet  
and  
violin  
*g<sup>va</sup>*

40

Musical staff for measure 40, featuring a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major), and a melodic line with eighth notes and a quintuplet of eighth notes.

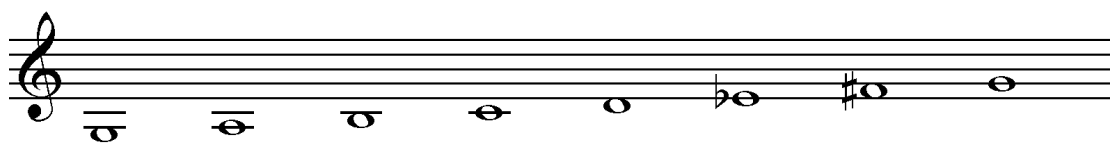
41

Musical staff for measure 41, featuring a treble clef, a key signature of one flat and one sharp (B-flat major), and a melodic line with eighth notes and a quintuplet of eighth notes.

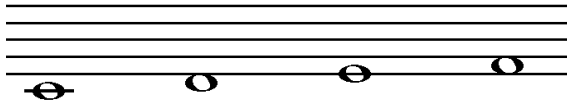
**Γενικές παρατηρήσεις:** Το Αϊδίνικο είναι μία σύνθεση στο όνομα του Δημήτρη Σέμση. Παρότι προφανώς είναι ένας παραδοσιακός σκοπός από το Αϊδί, ο Σέμσης ήταν αυτός που το πρωτοέπαιξε στη δισκογραφία και η συγκεκριμένη εκτέλεση θεωρείται δική του διασκευή. Τα σολιστικά μέρη του κομματιού μοιράζονται μεταξύ των οργάνων και κυρίως μεταξύ του βιολιού και του κλαρίνου. Όπου υπάρχει η σημείωση clarinet and violin στην παρτιτούρα υποδηλώνεται η unisono εκτέλεση μελωδίας βιολιού και κλαρίνου σε απόσταση οκτάβας (το βιολι μια οκτάβα ψηλότερα). Σε αυτήν τη συνθήκη το κλαρίνο ηχεί πιο δυνατά και κατέχει τον κύριο ρόλο ενώ το βιολί ντουμπλάρει το κλαρίνο σε χαμηλότερη ένταση. Το ούτι και το σαντούρι έχουν έναν διττό ρόλο μεταξύ μελωδίας και συνοδείας. Η μελωδία αποτελείται από τέσσερα θέματα τα οποία επανέρχονται ελαφρώς παραλλαγμένα ως προς τα στοιχεία τους αλλά και ως προς την ενορχήστρωση. Το πρώτο μελωδικό θέμα θεμελιώνεται στα μέτρα 1-4, το δεύτερο στα μέτρα 5-6, το τρίτο στα μέτρα 11-13, το τέταρτο στα μέτρα 16-19.

**Δρόμος/Μακάμ:** Στην συγκεκριμένη σύνθεση τα διαστήματα που εκτελούνται είναι συγκεκριμένα επομένως το ύφος της σύνθεσης είναι alla-franca. Για τον λόγο αυτό θα μιλήσω ερμηνέψω την τροπικότητα του κομματιού με την θεωρία των λαϊκών δρόμων. Η σύνθεση δεν θα μπορούσαμε να πούμε πως αντιστοιχεί σε συγκεκριμένο δρόμο καθώς χρησιμοποιεί διαφορετικά χρώματα (ή αλλιώς πεντάχορδα). Έχοντας λοιπόν ως βάση του κομματιού το ντο μπορούμε να πούμε πως στην πρώτη φράση του κομματιού έχουμε νικρίζ πεντάχορδο στο ντο και ραστ τετράχορδο στο κάτω σολ (α). Στη δεύτερη φράση, ενώ αρχικά έχουμε ραστ ηχώχρωμα στο ντο, ραστ τετράχορδο (β), εν τέλει επιστρέφουμε στο χρώμα του νικρίζ(γ) . Το ίδιο παρατηρούμε πως συμβαίνει και στην τρίτη φράση, στην τέταρτη φράση είναι χαρακτηριστικό το ουσάκ πεντάχορδο στο λα και η αίσθηση μετατόπισης του τονικού κέντρου(δ).

α)



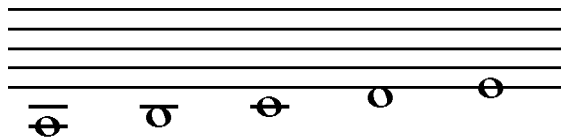
β)



γ)



δ)

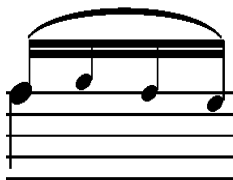


37



Ανάλυση στολιδιών:

Είδος Ποικίλματος 1<sup>ο</sup>



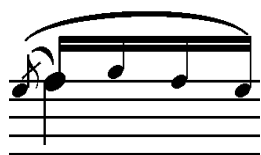
μέτρο 5<sup>ο</sup>, χρόνος 4<sup>ος</sup>

Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τρεις
Ρυθμική εκφορά	Σύγχρονη

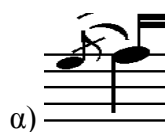
<sup>37</sup> Σε κάποιες περιπτώσεις ο δρόμος ουσάκ δύναται να εμφανιστεί χωρίς τον χαρακτηριστικό 2<sup>ο</sup> φθόγγο εν υφέση. Βλ. Ανδρίκος 2010.

## Είδος Ποικίλματος 2<sup>ο</sup>



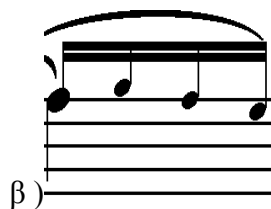
μέτρο 5<sup>ο</sup>, χρόνος 5<sup>ος</sup>

Σύνθετο ποίκιλμα. Αποτελείται από:



Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή



Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τρεις
Ρυθμική εκφορά	Σύγχρονη

## Είδος Ποικίλματος 3<sup>ο</sup>

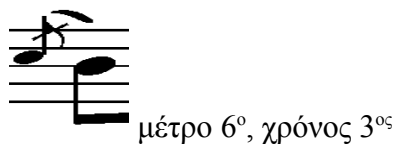




### Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τέσσερις
Ρυθμική εκφορά	Σύγχρονη

### Είδος Ποικίλματος 4°



### Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

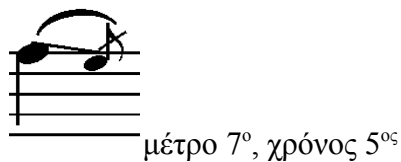
### Είδος Ποικίλματος 5°



### Μορντάν

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιόν
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

### Είδος Ποικίλματος 6°



Μετάηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

Είδος Ποικίλματος 7<sup>ο</sup>



μέτρο 25<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Πολλαπλή Συζευκτική αποτζιατούρα (slide)

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τρεις
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

Είδος Ποικίλματος 8<sup>ο</sup>



μέτρο 39<sup>ο</sup>, χρόνος 6<sup>ος</sup>

Μετάηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

## VII. Δελτίο ταυτότητας κομματιού : Διπλόχορδο (β)

Ηχογράφιση: 1940

**Σύνθεση: Δημήτρης Σέμσης**

**Δισκογραφικές πληροφορίες: H.M.V AO 2649**

**Σύνθεση ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης), ούτι (Αγάπιος Τομπούλης)**

# Διπλόχορδο

Δημήτρης Σέμσης

καταγραφή: Βραχνός Περικλής

The musical score is written in a single system with a 4/7 time signature and a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music, numbered 1 through 19. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and a sextuplet (indicated by a '6' below the notes). The score also includes dynamic markings like *8<sup>vb</sup>* (pianissimo) and articulation marks like slurs and accents. The piece concludes with a double bar line at the end of the 19th staff.

2

Musical score for a single melodic line, measures 20-39. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth-note runs, sixteenth-note passages, and triplet figures. Dynamic markings include *8<sup>vb</sup>* (pianissimo) and *8<sup>vb</sup>* with a dashed line. Performance instructions such as *3*, *6*, and *7* are placed below the notes. The score concludes with a final measure (39) marked with a circled 8 and a dashed line.

Musical score for four staves, measures 40-45. The music is in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 41 contains an 8-measure repeat sign. Measure 43 features four triplets. Measure 45 ends with a double bar line.

40

41 (8)

43

45

**Γενικές παρατηρήσεις:** βλ. Καταγραφή V.

Επιπρόσθετα: Στη συγκεκριμένη σύνθεση συνδυάζονται δύο ιδιαίτερες τεχνικές κουρδίσματος. Η πρώτη είναι το διπλόχορδο κούρδισμα και η δεύτερη είναι το alla-turca κούρδισμα που είναι σολ-ρε-λα-ρε. Το αποτέλεσμα είναι η λα και η ρε (καντίι) να κουρδίζονται σε απόσταση οκτάβας δηλαδή έχουμε τη βάση πάνω στην οποία θεμελιώνεται η σύνθεση.

**Δρόμος/Μακάμ:** Η σύνθεση είναι σε μακάμ ουσάκ θεμελιωμένο στο ρε. Η έκταση του κομματιού είναι μια οκτάβα. Τα διαστήματα είναι «μαλακά» και η αισθητική προσεγγίζει το alla-turca παίξιμο.



**Έκταση:**



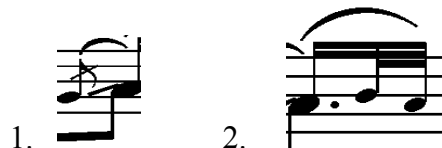
**Ανάλυση στολιδιών:**

Είδος Ποικίλματος 1<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>

Σύνθετο ποίκιλμα. Αποτελείται από τα επιμέρους



1. Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

## 2.Μορντάν

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Αρθρωτή

### Είδος Ποικίλματος 2<sup>ο</sup>



μέτρο 1<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ο</sup>s

Διαδοχή δύο παρόμοιων ποικιλμάτων του είδους Πρόηχο ποικίλμα μιας νότας.

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

### Είδος Ποικίλματος 3<sup>ο</sup>



μέτρο 2<sup>ο</sup>, χρόνος 4<sup>ο</sup>s

Μετάηχο ποικίλμα μιας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

### Είδος Ποικίλματος 4<sup>ο</sup>



μέτρο 3<sup>ο</sup>, χρόνος 3<sup>ο</sup>s

Πρόηχο ποικίλμα μιας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού



ποικιλλόμενης κύριας νότας	
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

### Είδος Ποικίλματος 5<sup>ο</sup>



μέτρο 3<sup>ο</sup>, χρόνος 3<sup>ος</sup>-4<sup>ος</sup>

Διάηχο ποίκιλμα μίας νότας

Χαρακτήρας ποικίλματος	Πρόηχος
Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης -με μεγαλύτερη έμφαση- κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Διάστημα μεταξύ κύριων νοτών	Βηματικό πρώτου βαθμού

### Είδος Ποικίλματος 6<sup>ο</sup>

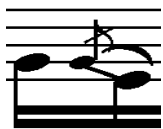


μέτρο 4<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Μορντάν

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

### Είδος Ποικίλματος 7<sup>ο</sup>

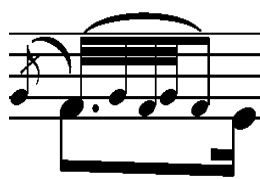


μέτρο 5<sup>ο</sup>, χρόνος 4<sup>ος</sup>

Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Κατιόν αλματικό 3 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

Είδος Ποικίλματος 8<sup>ο</sup>



μέτρο 6<sup>ο</sup>, χρόνος 1<sup>ος</sup>

Σύνθετο ποίκιλμα. Αποτελείται από τα επιμέρους



1. Πρόηχο ποίκιλμα μίας νότας (βλ. είδος ποικίλματος 2<sup>ο</sup>)

2. Τρίλια (πολλαπλό μορντάν)

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιόν
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τέσσερις
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας ποικίλματος και ποικιλλόμενης νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού

Είδος Ποικίλματος 9<sup>ο</sup>



μέτρο 6<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ος</sup>

### Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τρεις
Ρυθμική εκφορά	Σύγχρονη

### Είδος Ποικίλματος 10°



μέτρο 9<sup>ο</sup>, χρόνος 3<sup>ο</sup><sub>s</sub>

### Μορντάν

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ εναλλασσόμενης νότας του ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά ποικίλματος	Μερικώς ολισθητική

### Είδος Ποικίλματος 11°



μέτρο 11<sup>ο</sup>, χρόνος 4<sup>ο</sup><sub>s</sub>-5<sup>ο</sup><sub>s</sub>

### Διπλή αποτζιατούρα διάηχου σχηματισμού

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διαστήματα μεταξύ διαδοχικών νοτών ποικίλματος και κυρίων νοτών	1 κατιόν-2 ανιόντα όλα βηματικά 2 <sup>ο</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

### Είδος Ποικίλματος 12°



μέτρο 15<sup>ο</sup>, χρόνος 2<sup>ο</sup><sub>s</sub>

### Γκρουπέτο

Σχηματισμός ποικίλματος	Κατιών
Πλήθος νοτών ποικίλματος	Τέσσερις

Ρυθμική εκφορά	Σύγχρονη
----------------	----------

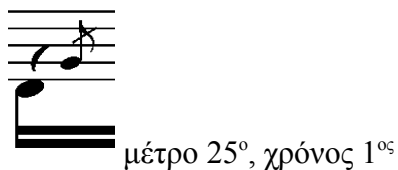
### Είδος Ποικίλματος 13<sup>ο</sup>



Μετάηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 2 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Ολισθητική

### Είδος Ποικίλματος 14<sup>ο</sup>



Μετάηχο ποίκιλμα μίας νότας

Σχηματισμός ποικίλματος	Ανιών
Διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης κύριας νότας	Ανιόν βηματικό 5 <sup>ου</sup> βαθμού
Βιολιστική εκφορά	Αρθρωτή

## 2.3.1 Συγκέντρωση αποτελεσμάτων και σχολιασμός ανάλυσης

Κάνοντας μια ανασκόπηση των αποτελεσμάτων σε συνδυασμό με επανακρόαση του ηχητικού υλικού μπορώ να παρατηρήσω τα εξής:

- Η τρίλια, το μορντάν και το γκρουπέτο χρησιμοποιούνται ως εμφατικό ποικιλματικό στοιχείο σε νότες μεγαλύτερης αξίας. Αυτές είτε βρίσκονται στην αρχή μουσικών φράσεων, είτε έπονται φράσεων με μικρότερες χρονικές αξίες, είτε είναι δεσπόζοντες φθόγγοι, είτε τέλος βρίσκονται στην κατάληξη

φράσεων τονίζοντας έτσι το πτωτικό συμβάν. Συγκεκριμένα το μορντάν ως μονή τρίλια μπορεί να βρίσκεται και σε πιο γρήγορα περάσματα και όχι απαραίτητα σε στάσεις της μελωδίας.

Ραστ νεβά λόνγκα, μ.11. Παράδειγμα τρίλιας σε νότα μεγαλύτερης αξίας που έπεται φράσης με νότες μικρότερης αξίας.



Ραστ νεβά λόνγκα, μ.5. Μορντάν σε δεσπόζοντα φθόγγο ο οποίος βρίσκεται σε στάση. Χαρακτηριστική η χρήση μορντάν στην νότα σολ στο συγκεκριμένο κομμάτι.



Χασάπικος, μ.1. Παράδειγμα τρίλιας στην αρχή μουσικής φράσης.



Χασάπικος, μ.29. Μορντάν στο ισχυρό μέρος του μέτρου.



Ραστ νεβά λόνγκα, μ.9. Συνδυασμός τρίλιας και γκρουπέτο σε πτώση.



Ζεϊμπέκικος Αϊβαλιώτικος, μ.2. Διαδοχική χρήση διπλής διαζευκτικής μετάηχης αποτζιατούρας και μορντάν δημιουργώντας έτσι ένα σχήμα το οποίο επαναλαμβάνεται σαν χρώμα στο κομμάτι.



Αϊδίνικο, μ.41. Αλληλουχία από δύο τρίλιες σε τελική πτώση.



Αϊδίνικο, μ. 5. Αλληλουχία γκρουπέτο σε ισχυρά μέρη του χρόνου και σε δεσπόμενες φθόγγους.



Διπλόχορδο (α), μ. 3. Μορντάν γρήγορης ρυθμικής αγωγής σε γρήγορο πέρασμα.



Διπλόχορδο (β), μ.46. Αλληλουχία γκρουπέτο σε πτωτικό σχήμα.



Διπόχορδο (β), μ .6. Αλληλουχία τρίλιας και 2 γκρουπέτο σε πτωτικό σχήμα.



Διπλόχορδο (β), μ .1. Σύνθετο ποίκιλμα πρόηχου ποικίλματος μιας νότας και μορντάν σε στάση δεσπόζουσας νότας.



Ζειμπέκικο αϊβαλιώτικο, μ .7. Γκρουπέτο σε νότα μεγαλύτερης αξίας που έπεται φράσης με νότες μικρότερης αξίας.



Διπόχορδο (α), μ. 50. Αλληλουχία τριών γκρουπέτο σε τελική πτώση.



- Τα πρόηχα ποικίλματα ερμηνεύονται γρήγορα και προσδίδουν τονισμό στην κύρια νότα που έπεται. Εδώ να σημειώσω πως από το σύνολο των κομματιών που εξετάστηκαν μόνο στο Αϊδίνικο δεν βρέθηκαν ποικίλματα τέτοιας κατηγορίας.

Ραστ νεβιά λόνγκα, μ. 2. Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας. Η ολισθητική βιολιστική εκφορά προσδίδει επιπλέον ιδιοματισμό στη διαποίκιληση.



Ραστ νεβά λόνγκα, μ. 25. Διαδοχικά πρόηχα ποικίλματα μιας νότας ολισθητικής εκφοράς. Το ηχητικό αποτέλεσμα είναι μια μελωδική ρευστότητα σαν ένα μεγάλο glissando με κάποιες στάσεις στις κύριες νότες. Κατά την άνοδο χρησιμοποιείται διπλή συζευκτική αποτζιατούρα επίσης ολισθητικής εκφοράς.



Ζειμπέκικο Αϊβαλιώτικο, μ. 2. Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας στην έναρξη του μέτρου. Προσδίδει «βάρος» στην κύρια νότα στο ισχυρό.



Χασάπικος, μ. 13. Πρόηχο ποίκιλμα 3<sup>ου</sup> βαθμού. Εδώ το ποίκιλμα ξεκινάει από την τονική του κομματιού και ισχυροποιεί την εξαρτημένη σχέση που έχουν όλες οι νότες από αυτήν.



Τα τσανακάκια, μ. 31. Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας στην έναρξη του μέτρου. Προσδίδει «βάρος» στην κύρια νότα στο ισχυρό.



Διπλόχορδο (β), μ. 27. Πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας στην έναρξη του μέτρου. Προσδίδει «βάρος» στην κύρια νότα στο ισχυρό.





- Τα μετάγηχα ποικίλματα χρησιμοποιούνται συνήθως σε φράσεις καθοδικής πορείας χωρίς να αποκλείεται και το αντίθετο. Αποτελούν μία γρήγορη απόληξη της κύριας νότας και λειτουργούν ως συνδετικός κρίκος μεταξύ των κυρίων νοτών. Η χρήση τους δε είναι κατά κύριο λόγο ανιούσα. Το κατιών μετάγηχο ποίκιλμα χρησιμοποιείται σπάνια. Η χρήση των μετάγηχων ποικιλιμάτων απαντάται κυρίως σε διονυσιακούς ρυθμούς (π.χ. τσιφτετέλι) παρά σ' ένα πιο βαρύ ζειμπέκικο.

Ραστ νεβά λόνγκα, μ. 49. Διαδοχικά μετάγηχα ποικίλματα μιας νότας σε καθοδική πέρασμα της μελωδίας που οδηγεί σε κατάληξη.



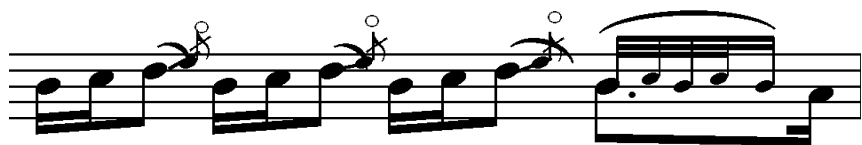
Τα τσανακάκια, μ. 7. Μετάγηχα ποικίλματα μιας νότας τρίτου και δεύτερου βαθμού.



Διπλόχορδο (β), μ. 3. Συνδυασμός πρόηχων και μετάγηχων ποικιλιμάτων μίας νότας.



Διπλόχορδο (α), μ. 16. Μετάγηχο ποίκιλμα μιας νότας σε συνδυασμό με αρμονικό που δημιουργείται στην οκτάβα της χορδής. Ιδιαίτερο ακουστικό αποτέλεσμα.



### ***Συμπεράσματα***

Σε αυτό το καταληκτικό υποκεφάλαιο θα προσπαθήσω να συνοψίσω την εμπειρία που αποκόμισα προσπαθώντας να συνθέσω την παρούσα εργασία.

Ξεκινώ από τα προβλήματα που αντιμετώπισα. Βασικό πρόβλημα ήταν το ζήτημα της διασταύρωσης των δισκογραφικών στοιχείων. Η πολύτιμη συλλογή του T.E.I. της Άρτας σε συνδυασμό με πληροφορίες που βρήκα στο <http://rebetiko.sealabs.net/> με

οδήγησαν σε κάποια σχετικά στοιχεία. Ένα εξίσου σημαντικό πρόβλημα σχετικό με το προηγούμενο είναι η απουσία μιας πλήρους βάσης δεδομένων όπου θα μπορούσε να βρει κάποιος όλα τα δισκογραφημένα κομμάτια ενός καλλιτέχνη, στην περίπτωσή μας του Σέμση. Έτσι αναγκάστηκα να ανατρέξω σε διάφορες πηγές για να αναζητήσω το ηχητικό υλικό που χρησιμοποίησα και να τεκμηριώσω τις δισκογραφικές πληροφορίες. Η ελλιπής βιβλιογραφία επί του θέματος επίσης είναι ένα σημαντικό πρόβλημα για έναν ερευνητή. Πέρα από τη διατριβή της Lisbet Torp (1993) υπάρχουν δύο πτυχιακές εργασίες του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στο Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, της Κανελλάτου (2002) και του Κορολή (2012), που θα έλεγα πως μάλλον αναπαράγουν τις ίδιες βιβλιογραφικές πληροφορίες που παραθέτει η Torp. Παρατηρείται έτσι ένα βιογραφικό κενό σε ζητήματα όπως: α) Πώς ο Σέμσης έμαθε να γράφει και να διαβάζει την ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία τόσο μικρός, β) Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα ταξίδια του, σε ποιες χώρες\πόλεις έκατσε για καιρό και γ) Μια διαστύρωση πηγών σε σχέση με τις εντός ελλαδικού χώρου μετακινήσεις του. Ο ερευνητής του μέλλοντος θα μπορούσε να εξαντλήσει το θέμα κάνοντας μια «βουτιά» στο οικογενειακό περιβάλλον του Σέμση αναζητώντας πληροφορίες στις οποίες η Lisbet Torp δεν μπόρεσε να φτάσει ή δεν μπόρεσε να αξιοποιήσει.

Ο προσωπικός μου στόχος μέσα από αυτήν την εργασία δεν ήταν να κάνω μία εξαντλητική αναζήτηση πληροφοριών. Η συνδυαστική αναζήτηση και η παράθεση πληροφοριών από το σύνολο των μέχρι στιγμής μελετητών του θέματος θεωρώ πως έγινε επαρκώς. Ο κύριος στόχος της εργασίας, όπως αυτός περιγράφεται στην εισαγωγή, είναι η ανάδειξη των ιδιαίτερων γνωρισμάτων της βιολιστικής πρακτικής του Δημήτρη Σέμση, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στα ποικίλα ως στοιχείο ιδιοματικής έκφρασης του καλλιτέχνη. Η διατριβή του Γιάννη Ζαρία (2013) υπήρξε για μένα όχι μόνο ένα εγχειρίδιο μεθοδολογίας και ανάλυσης αλλά πολύ περισσότερο πηγή έμπνευσης για να ασχοληθώ με το θέμα. Έτσι λοιπόν καταγράφηκαν επτά (7) οργανικοί σκοποί σε περιγραφικές παρτιτούρες ώστε να διακρίνονται με πάσα σαφήνεια τα ποικίλα που κατόρθωσα να ακούσω από τις ηχογραφήσεις. Έπειτα σε κάθε κομμάτι τηρήθηκε μία φόρμα ανάλυσης. Αφού οριοθετήθηκε η τροπικότητα του κομματιού προχώρησα σε μία περιπτωσιολογική ανάλυση των ποικιλιμάτων (δηλαδή κάθε περίπτωση στολιδιού αναλύθηκε μία φορά σε κάθε κομμάτι και όχι σε όλες του τις εμφανίσεις). Η ανάλυση αυτή με οδήγησε σε μια εκ των έσω κατανόηση

του στυλ παιζίματος της εποχής. Όταν βλέπει κανείς ένα βουνό από μακριά αναγνωρίζει την ομορφιά και τη μεγαλοπρέπειά του. Εάν επιχειρήσει να ορειβατήσει και να φτάσει στην κορυφή θα διακρίνει την ομορφιά του κάθε δέντρου, θα είναι σε δυνατότητα να την αντιπαραβάλλει με αυτή των βράχων και να αντιληφθεί την αξία τόσο των δασικών όσο και των αλπικών εκτάσεων. Έτσι στην πορεία αυτής της μελέτης μπόρεσα να απομονώσω και να διακρίνω καθαρά τα στοιχεία διαποίκισης στο παίξιμο του Σέμση και να αντιληφθώ την αξία τους και τον λόγο ύπαρξής τους μέσα στους σκοπούς. Αντιλήφθηκα επίσης πως το παίξιμο του Σέμση δεν είναι ένα και αδιαίρετο αλλά έχει πολλές στυλιστικές εκφάνσεις. Υπάρχει για παράδειγμα τέτοια στυλιστική διαφορά μεταξύ των δύο διπλόχορδων που αναλύθηκαν και στο χασάπικο ή το ζεϊμπέκικο αϊβαλιώτικο που θαρρείς πως παίζει άλλος μουσικός. Ένας παράγοντας που καθορίζει το στυλ είναι η ύπαρξη ή όχι του συγκερασμένου σαντουριού στην ορχήστρα. Σε κομμάτια που υπάρχει σαντούρι τα διαστήματα που εκτελεί το βιολί είναι συγκερασμένα κι έχουμε *alla-franca* αισθητική. Αντίθετα η απουσία σαντουριού αφήνει το περιθώριο για πιο *alla-turca* διαστηματικές προσεγγίσεις. Προς μεγάλη μου έκπληξη κατάλαβα πως ο Σέμσης ανταποκρίνεται και στα δύο μουσικά ύφη. Βέβαια, μετά την αρχική μου έκπληξη συνειδητοποίησα πως για έναν μουσικό με τόσες περιπλανήσεις και τόσο ευρεία μουσική γλώσσα η αλλαγή στυλιστικής προσέγγισης είναι κάτι απολύτως φυσιολογικό.

Η παρούσα εργασία θα μπορούσε να αποτελέσει μεθοδολογικό οδηγό για κάποιον που θα ήθελε να ασχοληθεί με τα εξής ζητήματα: α) τη μελέτη άλλων βιολιστών του ελληνικού γεωγραφικού χώρου της ίδιας εποχής όπως ο Δραγάτσης (Ογδοντάκης) ή ο Λαδόπουλος (Μανησαλής)· η συγκριτική ανάλυση των αποτελεσμάτων θα μπορούσε να οδηγήσει σε συμπεράσματα για το γενικότερο στυλ της εποχής και να αναδείξει ακόμα περισσότερο τη μοναδικότητα του κάθε βιολιστή, και β) τη σύνδεση των αποτελεσμάτων της παρούσας εργασίας με αντίστοιχες μελέτες που έχουν εκπονηθεί από μουσικολόγους για τη μουσική κουλτούρα και παράδοση λαών της ανατολικής μεσογείου όπως η τούρκικη ή η αράβικη. Θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον εάν μπορούσε να προσδιοριστεί μία κοινή στυλιστική μήτρα αλλά και να επισημανθούν οι κατά τόπους διαφορές αυτής.

Πέρα από την επιστημονική έρευνα η παρούσα εργασία θα μπορούσε να αποτελέσει κι έναν χρήσιμο οδηγό για τη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού βιολιού. Η διδασκαλία του εν λόγω αντικειμένου αποτετελεί ένα αδιαμόρφωτο έως τις μέρες μας

πεδίο στο οποίο ο εκάστοτε δάσκαλος χρησιμοποιεί κάποια εργαλεία διδασκαλίας ανάλογα με την προσωπική του μουσική διαδρομή και τις γνώσεις του. Η συνηθέστερη μέθοδος είναι η «παραδοσιακή» μέθοδος, δηλαδή αυτή της ακουστικής εκμάθησης μέσω της μιμητικής διαδικασίας. Όμως για τους δασκάλους και τους μαθητές που έχουν μια στοιχειώδη κατάρτιση ανάγνωσης παρτιτούρας δυτικής μουσικής οι παρτιτούρες που παρατίθενται και οι επισημάνσεις που γίνονται μπορούν να αποτελέσουν μία ισχυρή βάση πάνω στην οποία μπορούν να χτίσουν τη διαδικασία της διδασκαλίας και της μελέτης τους αντίστοιχα.

Εν κατακλείδι αυτό που θα μπορούσα να πω είναι πως σε καμμία περίπτωση η παρούσα μελέτη δεν αποτελεί κάποια παγιωμένη θέση για το πως οφείλουν να εκτελούνται τα κομμάτια που επεξεργάστηκα ή κομμάτια της ίδιας περιόδου. Οι σύγχρονοι μουσικοί που ασχολούνται με το αντικείμενο της ερμηνείας παραδοσιακής μουσικής έχουν το προνόμιο της πρόσβασης σε μουσικές πληροφορίες που δεν είχαν παλαιότερα. Για παράδειγμα ένας ερμηνευτής παραδοσιακής μουσικής που ζει στην Θεσσαλονίκη μπορεί να έρθει σε επαφή με την παραδοσιακή ινδική παραδοσιακή μουσική μέσω του διαδικτύου και να εμπλουτίσει το μουσικό του λεξιλόγιο εντάσσοντας παράλληλα στοιχεία ινδικού αυτοσχεδιασμού στον αυτοσχεδιασμό ενός καρσίλαμά. Παρ'όλα αυτά η αναλυτική σκέψη η οποία εφαρμόζεται στην παρούσα μελέτη βοηθάει μερικώς στην αποκωδικοποίηση μέρους της σκέψης του ερμηνευτή και ξεκλειδώνει κάποια μυστικά της τέχνης του. Τα υπόλοιπα τα κρατά βαθιά μέσα στην ιδιοσυγκρασιακή και συναισθηματική του σχέση με την μουσική, στοιχεία που διαφέρουν από εκτελεστή σε εκτελεστή και καθιστούν την μοναδικότητά του ακέραια.

## ***Βιβλιογραφία***

Aydemir, Murat. 2012. *Το Τούρκικο Μακάμ*. Αθήνα: Fagotto.

- Baud-Bovy, Samuel. 1953-58. *Τα Τραγούδια Των Δωδεκανήσων. Τόμοι Α & Β*. Αθήνα: Μουσικό Λαογραφικό Μουσείο Μέλπως Μεριέ.
- Baud-Bovy, Samuel. 2006. *Μουσική Καταγραφή Στην Κρήτη 1953-54*. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών-Μουσικό Λαογραφικό Μουσείο Μέλπως Μεριέ.
- Boyden, David D. 1990. *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. 2<sup>nd</sup> ed. {1st ed. Oxford University Press.
- Chianis, Sam. 1966. "Aspects of Melodic Ornamentation in the Folk Music OF Central Greece." *Selected Reports*. L.A.: Institute of Ethnomusicology, University of California.
- Donington, Robert. 1989. *The Interpretation of Early Music*. London: W. W. Norton & Company.
- Feldman, Walter. 2006. *Klezmer: Music, History, and Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Feldman, Walter. 1996. "Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire." In *Verlag Fur Wissenschaft Und Bildung*. Berlin.
- Flesch, Carl. 2000. *The Art of Playing Violin*. 2<sup>nd</sup> ed. {1st ed. New York: Carl Fisher.}
- Garfias, Robert. 1981. "Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca." In *Yearbook for Traditional Music*, 13.
- Gauntlet, Στάθης. 2001. *Ρεμπέτικο-Συμβολή Στην Επιστημονική Του Προσέγγιση*. Αθήνα.
- Geminiani, Francesco. 2009. *The Art of Playing on the Violin*. 2<sup>nd</sup>., [1<sup>st</sup> ed. London, 1751: Travis & Emery].
- Morris, Roderick Conway. 1981. «Greek Cafe Music», *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, 79–117.
- Mozart, Leopold. 1985. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. 2<sup>nd</sup> [1<sup>st</sup> e. New York: Oxford University Press].
- Neumann, Frederick. 1989. *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. New Jersey: Princeton University Press.
- Pennanen, Risto Pekka. 2009. "Η Ελληνοποίηση Της Οθωμανικής Λαϊκής Μουσικής." *Μουσικός Λόγος* 8: 119–46.
- Quantz, Johann J. 1966. *On Playing the Flute*. 2<sup>nd</sup> ed. [1st ed. New York: Macmillan.

- Torp, Lisbet. 1993. *The Best Violin in Balkans*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Whone, Herbert. 1997. *Η Απλότητα Του Βιολιού Τεχνική Και Διδασκαλία*. Αθήνα: Ορίολος.
- Witmer, Robert, and Rick Finley. 2002. "Notation." *The New Grove Dictionary of Jazz*.
- Αλυγιζάκης, Αντώνιος. 2003. «Βυζαντινή Μουσική». Πανεπιστημιακές σημειώσεις.
- Ανδρικός, Νίκος. 2018. *Οι Λαϊκοί Δρόμοι Στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι, Σχεδιάσμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος.
- Ανδρικός, Νίκος. 2010. «Το Υβριδικό Σύστημα Των ‘Λαϊκών Δρόμων’ Και η Ανάγκη Εναλλακτικής Επαναδιαχείρησής Του. » *Μουσική Και Θεωρία: Τα Κείμενα* 5. Αρτα. [https://www.academia.edu/4338646/Paper\\_%CE%9B%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CE%BF%CE%AF\\_%CE%B4%CF%81%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CE%B9\\_pdf\\_2](https://www.academia.edu/4338646/Paper_%CE%9B%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CE%BF%CE%AF_%CE%B4%CF%81%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CE%B9_pdf_2) (07/01/2019)
- Ανωγειανάκης, Φοίβος. 1991. *Ελληνικά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Βανταράκης, Βασίλης, and Ευγένιος Βούλγαρης. 2007. *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι Στην Ελλάδα Του Μεσοπολέμου – Συμρναίικα Και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα*. Αθήνα: Fagotto.
- Βέλλου-Καίλ, Αγγελική. 1978. *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Βλαβιανού, Άννα. 1996. "Ένας Αιώνας Που Γράφτηκε Με Νότες." *Το Βήμα*, October 13, 1996. [https://www.vlioras.gr/Personal/Interests/Music/Spuria/1996\\_10\\_13\\_Vima\\_Diskografia.htm](https://www.vlioras.gr/Personal/Interests/Music/Spuria/1996_10_13_Vima_Diskografia.htm).
- Δαμιανάκος, Στάθης. 2001. *Η Κοινωνιολογία Του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Εσκενάζυ, Ρόζα. 1982. *-Αυτά Που Θυμάμαι*. Επιμ. Χατζηδουλής, Κώστας. Αθήνα: Κάκτος
- Ζαρίας, Γιάννης. 2013. *Η Διαποίκιση Στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη*. Αθήνα: Ορφέως.
- Καλαϊτζίδης, Κυριάκος. 2000. *Το Ούτι. Τόμος Α΄*. Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς.
- Καμπανάς, Γιώργος. 1995 *Θεωρία Της Μουσικής Σημειογραφίας. Τόμος ΄Γ. Καστανιώτη*. Αθήνα.
- Κανελλάτου, Παρασκευή. 2002. "Δημήτρης Σέμσης, Σαλονικιός." Τ.Ε.Ι Ηπείρου.



- Κατσούρας, Σωτήριος. 2001. “Τεχνική Του Βιολιού Στην Ηπειρώτικη Μουσική Παράδοση.” Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Κίτσιος, Γιώργος. 2006. “Όψεις Και Μετασχηματισμοί Μιας Αστικής Κουλτούρας (Ιωάννινα, Τέλη 19ου Αιώνα-1924).” Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Κίτσιος, Γιώργος. 2007. «Παυσίλυπον: Ένα Γερμανικό ‘Τέμενος Των Μουσών’ Στα Οθωμανικά Ιωάννινα Του 1873.» *Πολυφωνία* 10: 144–59.
- Κοκκώνης, Γιώργος. 2017. «Αλατούρκα, Αλαφράγκα Και Καφέ Αμάν.» In *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις: Λόγιες Αναγνώσεις-Λαϊκές Πραγματώσεις*, 97–133. Fagottobooks.
- Κορολής, Βασίλειος. 2012. «Ο ‘Σαλονικιός’ Μέσα Από Το Δισκογραφημένο Του Έργο (1925-1941).» Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. 1995. *Δημήτρης Σέμσης I και II*. (ένθετα των δύο CD’s). εκδόσεις MINOS EMI, Αθήνα.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. 2000. *Εις Ανάμνησιν Στιγμών Ελκυστικών. Τόμος Α’*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. 2015. «Οι Παράγοντες Που Διαμόρφωσαν Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι.» <https://www.youtube.com/watch?v=8TGa-5u77jU> (πρόσβαση 18/06/2018)
- Κούνας, Σπήλιος. 2010. “Οι ‘Ουσάκ Μανέδες’ Στις Ηχογραφήσεις Των 78 Στροφών. Σχέσεις Τροπικών Χαρακτηριστικών Μελωδικής Συμπεριφοράς Και Μουσικής Φόρμας.” ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.
- Λουτζάκη, Ρένα. n.d. «Από Την Τοπική Κοινωνία Στο Ερευνητικό Κέντρο. Άυλα Προϊόντα Ποίτισμού Και Πνευματικά Δικαιώματα.» *Εθνογραφικά*, 93–118.
- Μαζάουερ, Μαρκ. 2006. *Θεσσαλονίκη: Πόλη Των Φαντασμάτων, Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι Και Εβραίοι 1430-1950*. Αθήνα: Κ.Ν.
- Μαζαράκη, Δέσποινα. 1984. *Το Λαϊκό Κλαρίνο Στην Ελλάδα*. 2<sup>nd</sup> ed. {1<sup>st</sup>. ed. 1959} Αθήνα: Κέδρος.
- Μαυροειδής, Μάριος. 1999. *Οι Μουσικοί Τρόποι Στην Ανατολική Μεσόγειο: ο Βυζαντινός Ηχος- Το Αράβικο Μακάμ- Το Τούρκικο Μακάμ*. Αθήνα: Fagotto.
- Μιχαλόπουλος, Ιωάννης. 1927. «Αθήναι Στατιστικαί Πληροφοριαί.» στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 278–79. Αθήνα: Πυρσός.
- Μπαμπινιώτης, Γιώργος. 2005. *Λεξικό Της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. 2<sup>nd</sup>. Αθήνα: Κέντρο Λεξιλογίας.
- Μυστακίδης, Δημήτρης. 2004. *Το Λαούτο [Μέθοδος Εξάσκησης]*. Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς.

Πολίτης, Νικόλαος Γ. 1914. *Εκλογαί Από Τα Τραγούδια Του Ελληνικού Λαού*. Αθήνα: Εστία.

Ρωμανού, Καίτη. 2006. *Έντεχνη Ελληνική Μουσική Στους Νεότερους Χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα.

Σαρρή, Χάρης. 2007. «Η Γκάιντα Στον Έβρο: Μια Οργανολογική Εθνογραφία.» Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Σβορώνος, Νικος Γ. 1999. *Ανάλεκτα Νεοελληνικής Ιστορίας Και Ιστοριογραφίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Σκούλιος, Μάρκος. 2007. «Προφορικότητα Και Διαστηματικός Πλούτος Σε Μουσικά Ιδιώματα Της Βορειοανατολικής Μεσογείου.» *Προφορικότητες: Τα Κείμενα* 3: 39–55.  
[http://cris.teiep.gr/jspui/bitstream/123456789/1044/1/proforikotites\\_004.pdf](http://cris.teiep.gr/jspui/bitstream/123456789/1044/1/proforikotites_004.pdf).

Σπυριδάκης, Γεώργιος, and Σπυρίδων Περιστερης. 1968. *Δημοτικά Τραγούδια*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας.

Σχορέλης, Τάσος and Οικονομίδης Μίμης. 1974. *Κώστας Ρούκουνας ή Σαμιωτάκι-Ένας Ρεμπέτης*. Αθήνα.

Τσαρδάκας, Δημήτριος. 2008. *Το Κανονάκι Στις 78 Στροφές*. Αθήνα: Fagotto και Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι Ηπείρου.

Χατζηδουλής, Κώστας. χ.χ. *Ρεμπέτικη Ιστορία 1*. Αθήνα: Νεφέλη.

Χατζηθεοδώρου, Γεώργιος Ι. χ.χ. *Τραγούδια Και Σκοποί Στην Κω*. Ακαδημία Α. Αθήνα.

Χατζηπανταζής, Θεόδωρος. 1986. *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί... Η Ακμή Του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν Στα Χρόνια Της Βασιλείας Του Γεωργίου Α', Συμβολή Στη Μελέτη Της Προϊστορίας Του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Στιγμή.

[http://users.sch.gr/aiasgr/Image/Palaia\\_Diathikh/Basilias\\_David/](http://users.sch.gr/aiasgr/Image/Palaia_Diathikh/Basilias_David/)

[David\\_H\\_metafora\\_ths\\_Kibwtou\\_01.jpg](http://users.sch.gr/aiasgr/Image/Palaia_Diathikh/Basilias_David/David_H_metafora_ths_Kibwtou_01.jpg), (08/01/2019)

<https://www.merriam-webster.com> (20/06/2017).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Tsifteteli>, (3/11/2018)

<http://rebetiko.sealabs.net> (προσπελάσεις από 16/05/2017 έως 9/01/2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=XrSI-sS2dBI> (18/05/2018)

[https://www.youtube.com/watch?v=wk\\_\\_XqiDr9M](https://www.youtube.com/watch?v=wk__XqiDr9M) (19/052018)

<https://www.youtube.com/watch?v=zEe-KmU30LA> (20/052018)