ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ

ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ (ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ) ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΛΑΟΥΤΟ

Θέμα

Ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος: Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκτελεστικής πρακτικής του

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ ΣΤΑΥΡΟΣ (Α.Μ. 31/06)

Επιβλέποντες

Ελένη Καλλιμοπούλου, Λέκτορας

Δημήτρης Βαρελόπουλος, (Π.Δ. 407/80)

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Ιούνιος 2010

Ευχαριστίες

Θέλω να ευχαριστήσω θερμά όλους εκείνους που συνέβαλαν με άμεσο ή έμμεσο τρόπο στην περάτωση της εργασίας αυτής. Αναμφίβολα, το μεγαλύτερο χρέος ευγνωμοσύνης το οφείλω στο λαουτιέρη και δάσκαλό μου Χρήστο Ζώτο, όχι μόνο γιατί αποτέλεσε πηγή έμπνευσης της παρούσας μελέτης, αλλά και γιατί ήταν πάντα πρόθυμος, έχοντας ανεξάντλητη υπομονή, να με βοηθήσει και να μου παρέχει πληροφορίες σχετικές με την έρευνά μου.

Οφείλω να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της εργασίας μου Ελένη Καλλιμοπούλου, η οποία με τις πολύτιμες συμβουλές της φώτισε σκοτεινά σημεία που αντιμετώπισα κατά την ερμηνεία των αποτελεσμάτων, καθώς και για τη γενικότερη επιμέλεια και τις σημαντικές διορθώσεις της επί του παρόντος κειμένου.

Ευχαριστώ θερμά το διδάσκοντα της ειδίκευσης «Λαούτο» του τμήματος Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης και συνεπιβλέποντα της εργασίας μου Δημήτρη Βαρελόπουλο, για την πολύτιμη βοήθεια του στο μεθοδολογικό και εισαγωγικό κομμάτι της εργασίας αυτής, καθώς και για τις διορθώσεις του στο κείμενο αυτό. Ήταν αυτός που αρχικά με παρότρυνε και με στήριξε για να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης για τις γνώσεις που αποκόμισα από αυτούς, σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, και όλους όσους με συμβούλεψαν, με στήριξαν, και με βοήθησαν κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου.

* Η φωτογραφία στο εξώφυλλο προέρχεται από το δίσκο ακτίνας:

Χρήστος Ζώτος, Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική, Music Corner (M.C. 1970), Αθήνα 2005.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή 4

1 ***Χρήστος Ζώτος. Η ζωή του*** 16

2 ***Λαούτο: Μια μικρή ιστορική επισκόπηση*** 31

3 ***Το «ασυγκέραστο», στο συγκερασμένο λαούτο*** 44

4 ***Το «κάθετο» παίξιμο*** 71

Επίλογος 90

Βιβλιογραφία 92

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ήμουν μαθητής της δ΄ δημοτικού όταν ξεκίνησα τα πρώτα μαθήματά μου στο λαούτο, στην σχολή βυζαντινής μουσικής της πόλης των Σερρών που τότε ονομαζόταν «Άγιος Νικήτας ο Νέος». Δυο χρόνια αργότερα, συνεχίζοντας τη μαθητεία μου στο όργανο αυτό, θυμάμαι τον πατέρα μου να μου δωρίζει ένα cd με τον τίτλο «Λαούτο»[1]. Ήταν μεγάλη η χαρά μου που είχα στα χέρια ένα δίσκο στον οποίο, προφανώς, το όργανο που θα είχε πρωταγωνιστικό ρόλο θα ήταν το λαούτο, το όργανο που μάθαινα. Καθώς αφουγκραζόμουν τα διάφορα μουσικά κομμάτια που ο δίσκος αυτός περιείχε, και σύμφωνα με όσα μου επέτρεπε το νεαρό της ηλικίας μου να αντιληφθώ, θυμάμαι χαρακτηριστικά, σε ορισμένα κομμάτια, να μου κάνει εντύπωση ο ήχος του λαούτου. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ήχου που είχε τραβήξει το ενδιαφέρον μου ήταν η διαύγειά του. Η καθαρότητα και η σαφήνειά του. Ξεφυλλίζοντας, στη συνέχεια, το ένθετο που περιελάμβανε ο δίσκος, είδα πως οι σκοποί αυτοί αποδίδονταν από ένα λαουτιέρη που ονομαζόταν Χρήστος Ζώτος. Έκτοτε, άκουγα αυτό το δίσκο ανά τακτά χρονικά διαστήματα, αισθανόμενος ιδιαίτερη ικανοποίηση από τον ήχο του συγκεκριμένου οργάνου. Οι ακροάσεις αυτές αποτελούν την πρώτη μου «επαφή» με τον ήχο του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου, η οποία παρόλα αυτά δε στηρίχτηκε στην αμεσότητα που προσδίδει η ζωντανή μουσική επιτέλεση, αλλά στη «μεταφορά» της σε ηχογράφηση, γεγονός που επιζητούσε από τη δική μου μουσική «φύση», την ερμηνεία και μετάφραση του ηχογραφημένου λαούτου σε μια δική μου ξεχωριστή πραγματικότητα.

Μαθητεύοντας τα επόμενα χρόνια στο Μουσικό Σχολείο Σερρών κι έχοντας πάντα ως όργανο επιλογής το λαούτο, ήρθα σε επαφή με πλήθος δασκάλων, ο

[1] Πρόκειται για το δίσκο ακτίνας *«Λαούτο»*, The Greek Folk Instruments, vol. 10, επιμ.: Πέτρος Ταμπούρης, FM Records (FM 687).

καθένας από τους οποίους μου προσέφερε μουσική γνώση, αντίστοιχη κάθε φορά με το αντιληπτικό επίπεδο στο οποίο και βρισκόμουν. Το 2003, μαθητής της α΄ λυκείου, είχα την τύχη να συναντήσω δυο αδέρφια, τους Νίκο και Παναγιώτη Μ.[2], μουσικούς που παίζουν κλαρίνο και βιολί αντίστοιχα. Από τότε, αναπτύχθηκε ανάμεσά μας μια στενή συνεργασία, η οποία συνεχίζεται μέχρι και σήμερα. Το ρεπερτόριο στο οποίο αναφέρονταν την περίοδο εκείνη οι δυο μουσικοί, αφορούσε περισσότερο στην Στερεά Ελλάδα και στην Ήπειρο. Η στενή σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσά μας τόσο σε φιλικό όσο και σε μουσικό-επαγγελματικό επίπεδο, στάθηκε αφορμή για τη μεταξύ μας ανταλλαγή μουσικού υλικού, γεγονός που με οδήγησε σε συστηματική αναζήτηση του ρεπερτορίου των παραπάνω περιοχών. Ακούγοντας διαρκώς ηχογραφήσεις και ανακαλύπτοντας την άρρηκτη σχέση του λαούτου με τις παραπάνω μουσικές, άρχισε να εκδηλώνεται έντονα το ενδιαφέρον μου γύρω από τη μελέτη του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, συνδέοντάς το με το όργανο που κρατούσα στα χέρια μου.

Με την είσοδό μου στο τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Τ.Μ.Ε.Τ.), ήρθα σε επαφή με αξιόλογους διδάσκοντες και φοιτητές, η διαρκής συναναστροφή με τους οποίους με οδήγησε στη γνωριμία με ένα μεγαλύτερο εύρος τραγουδιών που αναφέρονται στις παραπάνω περιοχές. Ακούγοντας αλλά και ταυτόχρονα παίζοντας πολύ συχνά ένα μεγάλο ποσοστό του στεριανού ρεπερτορίου σε πανηγύρια, γλέντια, γάμους, συναυλίες κ.ά., αισθανόμουν έντονα την ανάπτυξη μιας βιωματικής σχέσης με τη μουσική αυτή. Έτσι, μου δημιουργήθηκε η επιθυμία να συναντήσω και να μαθητεύσω δίπλα στο λαουτιέρη Χρήστο Ζώτο, ο οποίος είναι ένας από τους τελευταίους φορείς ενός μεγάλου μέρους του στερεοελλαδίτικου και ηπειρώτικου

[2] Κρατώ την ανωνυμία των δυο προσώπων, διότι επιθυμώ να μην ταυτιστούν με τις απόψεις μου γύρω από τα θέματα που σχολιάζω στην παρούσα εργασία.

ρεπερτορίου. Τον Ζώτο, τον θαύμαζα πραγματικά για τη δεξιοτεχνία του, ακούγοντάς τον κυρίως μέσα από τις ηχογραφήσεις αλλά και από τις ζωντανές του εμφανίσεις.

Με κύριο όχημα τις παραπάνω μουσικές οδηγήθηκα στο Χρήστο Ζώτο. Συναντηθήκαμε για πρώτη φορά τον Οκτώβριο του 2006 στην Αθήνα και συγκεκριμένα στο γραφείο του στην περιοχή της Ομόνοιας, όπου παραδίδει μαθήματα. Από τότε και σε διάστημα περίπου ενός έτους παρακολούθησα συνολικά οκτώ μαθήματα στο χώρο αυτό, η διάρκεια των οποίων πολλές φορές έφτανε και τις τρεισήμισι ώρες. Επίσης, στον Άγιο Λαυρέντιο Πηλίου, συμμετείχα σε τρία μουσικά σεμινάρια, στα οποία ένας από τους εισηγητές ήταν και ο Χρήστος Ζώτος. Τόσο στα προσωπικά μαθήματα όσο και στα σεμινάρια άκουσα και διδάχτηκα πλήθος τραγουδιών και σκοπών, που στο μεγαλύτερο ποσοστό τους ανήκουν στο στερεοελλαδίτικο και ηπειρώτικο ρεπερτόριο. Έχοντας πάντα μαζί μου μια συσκευή ηχογράφησης, μαγνητοφώνησα όλες σχεδόν τις παραπάνω μουσικές περιστάσεις, ενώ μαγνητοσκόπησα στιγμές από τα δυο τελευταία σεμινάρια. Οι ηχογραφήσεις αυτές δεν περιέχουν μόνο τραγούδια ερμηνευμένα από το Ζώτο, αλλά και σχόλια που αφορούν σε αυτά, καθώς και συζητήσεις γύρω από τη μουσική. Ακόμη, παρακολούθησα το Χρήστο Ζώτο σε μουσικές σκηνές στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη, συμπράττοντας με άλλους μουσικούς σε βραδιές τις οποίες φρόντιζα πάντα να ηχογραφώ. Όλα αυτά τα χρόνια η επαφή μου με το δάσκαλο Χρήστο Ζώτο, οδήγησε σε μια ειλικρινή σχέση γεμάτη θαυμασμό και εμπιστοσύνη στο πρόσωπο ενός «λαϊκού» οργανοπαίκτη.

Όταν, κατά το τέταρτο έτος φοίτησής μου στο Τ.Μ.Ε.Τ., κλήθηκα να δηλώσω το θέμα με βάση το οποίο θα πραγματοποιήσω την πτυχιακή μου εργασία, θεώρησα αδύνατο να μη γράψω κάτι σχετικό με το όργανο που σπούδαζα στο Πανεπιστήμιο, το οποίο αποτελούσε για μένα το βασικό αντικείμενο μελέτης και στοχασμού, κατά

τον ελεύθερό μου χρόνο. Θαυμάζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο δάσκαλός μου Χρήστος Ζώτος έπαιζε και δίδασκε λαούτο, κατέληξα, χωρίς δεύτερη σκέψη, στο να συγγράψω μια μελέτη με βασικό θέμα τον εν λόγω λαουτιέρη· την ανάλυση και το σχολιασμό ορισμένων ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της εκτελεστικής πρακτικής του.

Για την εξέταση του ιδιαίτερου τρόπου εκτέλεσης που ακολουθεί ο Χρήστος Ζώτος, καθώς και για το σχολιασμό διάφορων ερμηνειών που ο ίδιος αποδίδει σε αυτόν, υιοθετώ τη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης. Ο μεθοδολογικός αυτός προσανατολισμός δεν προκύπτει από την ανάγκη για «στενή» επαφή του ερευνητή με το εν λόγω μουσικό ρεπερτόριο, αλλά αποσκοπεί, ορισμένως, στην κριτική και συστηματική αξιολόγηση όλων εκείνων των χαρακτηριστικών που καθορίζουν το πολιτισμικό σύστημα μέσα στο οποίο ο Ζώτος «κάνει» και διδάσκει μουσική. Η Γκέφου-Μαδιανού, αναφερόμενη στο γνωστικό πεδίο της ανθρωπολογίας, όπου χρησιμοποιείται κατά κόρον η μέθοδος της συμμετοχικής παρατήρησης, τονίζει:

> «Η συμμετοχική παρατήρηση αποτελεί μια στρατηγική για να αποκτήσει ο ανθρωπολόγος πρόσβαση σε δύσκολα προσεγγίσιμες πτυχές της ανθρώπινης ζωής και εμπειρίας, οι οποίες διαφορετικά θα παρέμεναν απρόσιτες και άγνωστες. Αποτελεί επίσης μια μέθοδο για να «ανακαλυφθούν» νέες θεωρητικές έννοιες και αναλυτικά εργαλεία τα οποία δεν ήταν γνωστά εκ των προτέρων (και επομένως ήταν δύσκολο να τα προβλέψει ο ερευνητής), αλλά έχουν προκύψει μέσα από την ίδια τη συμμετοχική παρατήρηση».
>
> (Γκέφου-Μαδιανού 1999: 239)

Επίσης, για τη σπουδαιότητα του συγκεκριμένου μεθοδολογικού εργαλείου και στο χώρο της κοινωνιολογικής έρευνας, κάνει λόγο η Κυριαζή:

> «Η παρατήρηση είναι η κατάλληλη μέθοδος όταν θέλουμε να εξετάσουμε τα πράγματα από τη σκοπιά των υποκειμένων, να τοποθετήσουμε τον εαυτό μας

στη θέση τους και να διαπιστώσουμε τη σημασία και το νόημα που δίνουν σε συγκεκριμένες καταστάσεις και γεγονότα».

(Κυριαζή 1998: 246)

Ωστόσο, η συμμετοχή και ανάμειξη του ερευνητή μπορεί να λάβει κάθε φορά διαφορετική έκταση και μορφή. Ο Baily προτείνει τη μουσική μαθητεία ως το καταλληλότερο μεθοδολογικό εργαλείο στην εθνομουσικολογική έρευνα. Η εκμάθηση ενός οργάνου αποτελεί την καλύτερη δίοδο για τη συλλογή και ανάλυση του μουσικού υλικού (Baily 2001: 93-94). Ο ίδιος τονίζει:

«…Learning to perform should be a crucial part of research methodology because of the potential insights it provides into musical structure. The argument here is that only as a performer does one acquire a certain essential kind of knowledge about music».

(Baily 2001: 86)

Για τον Baily, το να γνωρίζει κανείς να παίζει μουσική, συμβάλλει καθοριστικά στο λειτουργικό τρόπο σύλληψης και κατανόησης τόσο της ίδιας της μουσικής όσο και της διαδικασίας παραγωγής της. Και είναι αυτή η λειτουργική «διάσταση» που διακρίνει τη μουσική γνώση του ερμηνευτή από εκείνη του ακροατή (ό.π.: 94).

Η μαθητεία μου δίπλα στο Χρήστο Ζώτο στάθηκε αφορμή όχι μόνο για να επιλέξω το θέμα αυτό, αλλά με οδήγησε παράλληλα στο να χρησιμοποιήσω τη μαθησιακή μου εμπειρία ως μεθοδολογικό εργαλείο επιτόπιας έρευνας. Το ηχογραφημένο υλικό, συγκεντρωμένο και ταξινομημένο όλα αυτά τα χρόνια της μαθητείας μου στο Ζώτο, αν και αρχικά αποτέλεσε υλικό στο οποίο στηριζόταν η εκπαιδευτική διαδικασία και όχι εθνογραφικό ντοκουμέντο στο πλαίσιο συλλογής

στοιχείων για την υλοποίηση της παρούσας εργασίας, αποδείχτηκε εξαιρετικά χρήσιμο. Επίσης, στην παρούσα εργασία, σχολιάζεται και μουσικό υλικό από ηχογραφήσεις που εμπεριέχονται σε δίσκους, τόσο προσωπικούς του Χρήστου Ζώτου όσο και άλλους, στους οποίους συμμετέχει ο εν λόγω μουσικός. Βλέποντας όλο το υλικό αυτό με ερευνητική ματιά αισθάνθηκα την ανάγκη να το δω κριτικά, να το αξιολογήσω, να το κατατάξω και μεθοδικά να το ερμηνεύσω, ώστε να καταγραφεί η δομή του και να αποκαλυφθεί η λογική που το διέπει και η πρακτική που το χαρακτηρίζει.

Αν και το συγκεκριμένο υλικό, σε συνδυασμό με το σύνολο των εμπειριών μου ως μαθητευόμενος κοντά στο Ζώτο, θα ήταν αρκετό ώστε να δομηθούν οι, προς αναζήτηση, εννοιολογικές κατηγορίες για τη διεξαγωγή της έρευνας (Κυριαζή 1998: 266), θεώρησα σκόπιμο να συναντήσω εκ νέου το Χρήστο Ζώτο, ώστε να συλλέξω περισσότερες πληροφορίες τόσο για την ίδια του τη ζωή και την καλλιτεχνική πορεία του όλα αυτά τα χρόνια, όσο και για το πώς ο ίδιος ερμηνεύει διάφορες πτυχές του τρόπου εκτέλεσης που συνηθίζει να ακολουθεί. Έτσι, κατάρτισα αρχικά ένα αρκετά αναλυτικό ερωτηματολόγιο, το οποίο περιείχε ερωτήσεις που αφορούσαν περισσότερο στο μουσικό κομμάτι της ζωής του, με στόχο να δομήσω μια σύντομη βιογραφία του, θέτοντας παράλληλα ερωτήματα αναφορικά με την ιδιαίτερη τεχνική του. Για το σχηματισμό του ερωτηματολογίου συμβουλεύτηκα και χρησιμοποίησα στοιχεία από τα ερωτηματολόγια που προτείνουν οι Κάβουρας (1999: 419-430) και Λιάβας (1999: 332-334). Αρχικά, είχα την πεποίθηση πως θα καταφέρω να υποβάλω στο Χρήστο Ζώτο όλα τα ερωτήματα που είχα εξαρχής σχεδιάσει. Παρόλα αυτά, κατά τη διεξαγωγή της πρώτης συνέντευξης, την οποία και πήρα στο γραφείο του στην Αθήνα, δε συνέβη κάτι τέτοιο καθώς ο ίδιος, λόγω της ιδιαίτερης ομιλητικότητας που τον χαρακτηρίζει, απαντώντας στις ερωτήσεις μου, ανέπτυσσε

ενδιαφέροντα θέματα, τα οποία όμως με οδηγούσαν στην αλλαγή της διαχείρισης των συνεντεύξεων και της καθορισμένης σειράς την οποία είχα ως αρχικό σκοπό να εφαρμόσω. Με την παρέμβασή μου όμως σε κατάλληλα σημεία, κατάφερα ορισμένες φορές να οδηγήσω τη συζήτηση σε θεματικές τις οποίες θεωρώ σημαντικές για την έρευνά μου. Αν και τελικώς οδηγήθηκα στο να υποβάλω ένα μικρό ποσοστό των ερωτήσεων που είχα ετοιμάσει, συγκέντρωσα αρκετές και άκρως ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την έρευνά μου. Παρόλα αυτά, πραγματοποίησα και δεύτερη συνέντευξη μαζί του στον ίδιο χώρο, προετοιμάζοντας αυτή τη φορά καλύτερα τον εαυτό μου κι έχοντας σχηματίσει λίγα και σαφή ερωτήματα για θέματα που δεν είχα καταφέρει ή που δεν προλάβαμε να συζητήσουμε κατά την πρώτη μας επαφή[3]. Αξιοσημείωτο στις δυο αυτές συναντήσεις μας είναι το γεγονός πως όταν η συζήτησή μας περιστρεφόταν γύρω από το λαούτο και τη σχέση του Ζώτου με αυτό, ο ίδιος προτιμούσε να κρατά το όργανο στα χέρια του, θέλοντας κατά κάποιον τρόπο να μου μιλήσει μέσα από αυτό. Μάλιστα, κατά τη δεύτερη συνάντησή μας, παίξαμε και μαζί ορισμένους σκοπούς και τραγούδια. Οι στιγμές αυτές, τόσο από την πλευρά του Ζώτου όσο και από τη δική μου, ήταν συναισθηματικά φορτισμένες.

Οι δυο αυτές συνεντεύξεις με οδήγησαν στο να αντιπαραβάλω τις ερμηνείες στις οποίες εγώ στηριζόμουν βλέποντας κι ακούγοντας το Ζώτο να παίζει μουσική, με τον τρόπο, που ο ίδιος προσλαμβάνει και ερμηνεύει το μουσικό του κόσμο. Σχετικά, η Κυριαζή τονίζει:

> «Οι ερμηνείες που δίνουν οι ερωτώμενοι σε όσα συμβαίνουν, τα κίνητρα που τους ωθούν σε συγκεκριμένες συμπεριφορές, τα συμπεράσματα που βγάζουν για τα κίνητρα των άλλων και τα συναισθήματα που προκαλούν συγκεκριμένες καταστάσεις, διαπιστώνονται μέσω της συνέντευξης και αποτελούν μέτρο

[3] Οι δυο αυτές συνεντεύξεις, που είχαν διάρκεια τρεισήμισι περίπου ωρών η καθεμία, ηχογραφήθηκαν και μαγνητοσκοπήθηκαν. Γι' αυτό το λόγο δεν κρατούσα σημειώσεις καθ' όλη τη διάρκειά τους.

σύγκρισης για τις ερμηνείες και τα συμπεράσματα του ερευνητή για όσα διαδραματίζονται κατά τη διάρκεια της παρατήρησής του».

(Κυριαζή 1998: 263)

Τα μουσικά παραδείγματα των δυο τελευταίων κεφαλαίων, μέσα από τα οποία εξετάζω και ερμηνεύω ορισμένες πτυχές του μουσικού κόσμου του Ζώτου, θεώρησα αναγκαίο να καταγραφούν αναλυτικά στο πεντάγραμμο, ώστε να γίνει εμφανής και σε οπτικό επίπεδο η εξέλιξη και λειτουργία των μελωδιών τους. Επιπλέον, θεώρησα σκόπιμο να επισυνάψω κι ένα cd, το οποίο εμπεριέχει τα συγκεκριμένα ηχητικά παραδείγματα, έτσι ώστε ο αναγνώστης να έχει πρώτον, άμεση πρόσβαση όχι μόνο στη γραφική αποτύπωση κάθε μελωδίας αλλά και στην ηχητική της διάσταση, και δεύτερον, τη δυνατότητα να αντιπαραβάλει το ηχογράφημα με το γράφημα.

Βιβλιογραφικές πηγές γύρω από το πρόσωπο του Χρήστου Ζώτου δεν υπάρχουν, με εξαίρεση την αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία της Βαμβακά (2007). Η Βαμβακά εστιάζει περισσότερο στην περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου ως «παραδοσιακού» οργανοπαίκτη στο πλαίσιο της ελληνικής μουσικής «παράδοσης», στους τρόπους με τους οποίους καινοτομεί και προσαρμόζει την νεοτερικότητά του στο «απαράλλακτο» σώμα της «παράδοσης» και στο πώς η ίδια η «παράδοση» ενσωματώνει αυτήν τη νεοτερικότητα στο «απαράλλακτο» σώμα της (Βαμβακά 2007: 46). Μια εργασία που βοηθάει επόμενους ερευνητές-μελετητές να προχωρήσουν στην εξέταση και ανάλυση άλλων πτυχών της πολυσχιδούς μουσικής προσωπικότητας του Χρήστου Ζώτου.

Προχωρώντας σε μία συνοπτική παρουσίαση των κεφαλαίων μου, θα αναφερθώ στα κύρια χαρακτηριστικά του καθενός από αυτά. Το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί μια σύντομη βιογραφική αναφορά στη ζωή του Χρήστου Ζώτου, με έμφαση σε θέματα που αφορούν στη σχέση του τελευταίου με τη μουσική. Η είσοδός του στον κόσμο

της μουσικής, η μακροσκελής καλλιτεχνική του πορεία, οι συνεργασίες του με διάφορους μουσικούς καθώς και η προσφορά του Ζώτου στην ανάδειξη αυτού καθεαυτού του λαούτου και των εκτελεστικών δυνατοτήτων του, αποτελούν πυρήνα της σύντομης βιογράφησης. Πρόκειται για ερμηνεία και καταγραφή του αφηγηματικού λόγου του ίδιου του Ζώτου, λαμβάνοντας υπόψη τη διυποκειμενικότητα και ιδιότυπη αντικειμενικότητα που διέπουν την αντίληψη και δράση των βιογραφικών χαρακτήρων που ζωντανεύουν στην επικράτεια ενός βιογραφικού κειμένου (Κάβουρας 1999: 344-345). Ακόμη, σύμφωνα με τον Κάβουρα:

> «[…] ο αναγνώστης θα βρει σε κάθε βιογραφία ποικίλα κοινωνικοϊστορικά στοιχεία, με τη μορφή προσωπικών βιωμάτων ή στοχασμών, στις συγκεκριμένες αναφορές που κάνουν οι βιογραφικοί χαρακτήρες για την εποχή τους και τον κόσμο στον οποίο ζουν»
>
> (Κάβουρας 1999.: 344-345)

Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει μια ιστορική ανασκόπηση της πορείας του λαούτου κυρίως στον ελλαδικό χώρο, καθώς και το σχολιασμό του ρόλου που το ίδιο κατείχε αλλά και συνεχίζει να κατέχει σε ένα μουσικό συγκρότημα. Οι βιβλιογραφικές πηγές στις οποίες στηρίχτηκα για τη συγγραφή του ιστορικού μέρους είναι κυρίως τα βιβλία *Νεοελληνικά χορδόφωνα: Το λαούτο* (Ανωγειανάκης 1972) και *Ελληνικά Μουσικά Όργανα* (Ανωγειανάκης 1991). Από τις πηγές αυτές άντλησα ακόμη στοιχεία που αφορούν στο ρόλο που κατείχε το λαούτο σε παλαιότερους κυρίως χρόνους. Επίσης, στοιχεία σχετικά με την είσοδο του λαούτου στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο, άντλησα από το *The New Grove dictionary of music and musicians* (Ian Harwood & Diana Poulton 1995). Επιπλέον, ιστορικά στοιχεία χρησιμοποίησα κι από τους Μυστακίδη (2004) και Γρηγοριάδη (2002). Στο κεφάλαιο αυτό αναφέρονται

ακόμη και περιστάσεις-πλαίσια κάτω από τα οποία ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος διαμόρφωσε και διαμορφώνει το σολιστικό του χαρακτήρα. Έχοντας εγώ ο ίδιος συμμετάσχει σε πλήθος αντίστοιχων με του Ζώτου μουσικών περιστάσεων παίζοντας λαούτο (πανηγύρια, γλέντια, γάμους, συναυλίες κ.ά.), μπορώ να αντιληφθώ τις συνθήκες, τις απαιτήσεις και τις «αρχές» που διέπουν τη λειτουργία των συγκεκριμένων επιτελέσεων, γεγονός που πιστεύω πως μου δίνει τη δυνατότητα να κατανοώ τον τρόπο σύμφωνα με τον οποίο ο Ζώτος εντάσσει το λαούτο μέσα σε ένα μουσικό συγκρότημα.

Το τρίτο και τέταρτο κεφάλαιο αποτελούν το κυρίως θέμα της ερευνητικής μου εργασίας. Πάντα μου έκανε εντύπωση ο τρόπος με τον οποίο ο Χρήστος Ζώτος προσαρμόζει στο λαούτο μελωδίες, οι οποίες συνδυάζονται με τον ήχο του κλαρίνου ή του βιολιού εμφανίζοντας διαστηματικές ιδιομορφίες. Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζω πώς μέσα από μελωδικές γραμμές και σχηματισμούς που συναντώνται κατά το σολιστικό τρόπο ερμηνείας που ακολουθεί ο Χρήστος Ζώτος, αντικατοπτρίζονται βαθιές γνώσεις των διαστηματικών σχέσεων που αναπτύσσονται στον εκάστοτε μουσικό «δρόμο»[4], όπως αυτές αποδίδονται στο πλαίσιο μη συγκερασμένων εκτελεστικών πρακτικών. Συνεπώς, μέσα από το ηχογραφημένο και μαγνητοσκοπημένο μουσικό υλικό μου, ανιχνεύω τα ιδιαίτερα εκείνα στοιχεία που υποδεικνύουν τη γνώση του Ζώτου περί των διαστημάτων που χαρακτηρίζουν ένα μουσικό «δρόμο», κατά την ασυγκέραστη εκδοχή του, καθώς επίσης επιχειρώ να αντιληφθώ τη δεδομένη συνέπεια του Ζώτου ως προς αυτά, έχοντας εκ προοιμίου υπ' όψιν μου το συγκερασμένο χαρακτήρα του συγκεκριμένου οργάνου. Τον σχολιασμό ορισμένων παραδειγμάτων του κεφαλαίου αυτού, συνοδεύουν δικές μου

[4] Για την έννοια του μουσικού «δρόμου» στην παρούσα μελέτη βλ. σελ. 44.

συμπληρωματικές *προτάσεις*, αναφορικά με τον τρόπο προσαρμογής ορισμένων μελικών σχημάτων στο λαούτο.

Το θέμα αυτό είναι αλήθεια πως δεν αποτελούσε μέρος του αρχικού σχεδιαγράμματος της εργασίας μου. Ακούγοντας όμως προσεκτικά και παίζοντας το μουσικό υλικό, σύντομα η προσοχή μου εστίασε γύρω από το ζήτημα της προσαρμογής ιδιόμορφων διαστηματικά μελωδιών στο λαούτο, ορίζοντας το συγκεκριμένο θέμα σε κεντρικό άξονα της εργασίας μου. Αρχικά, «ανακαλώντας» μελωδικές ιδιαιτερότητες ορισμένων σκοπών και τραγουδιών που είχα ακούσει και διδαχθεί από το Χρήστο Ζώτο, ξεκίνησα να καταγράφω, με τη μορφή σημειώσεων, τρόπους σύμφωνα με τους οποίους ο ίδιος προσάρμοζε στο λαούτο μελωδίες που εμφανίζουν διαστηματικές ιδιομορφίες. Έτσι, συλλέγοντας και καταγράφοντας ένα μεγάλο αριθμό τρόπων και περιπτώσεων, θέλησα να προβώ στη συστηματική κατηγοριοποίηση των «περιγραφικών σημειώσεων»[5] μου. Οι κατηγορίες που σχηματίστηκαν περιλαμβάνουν περιπτώσεις διαφόρων μελικών σχημάτων, τα οποία παρουσιάζουν μια ομοιομορφία. Ασφαλώς, στην παρούσα εργασία σχολιάζονται και αναλύονται λίγες μόνο περιπτώσεις κάθε κατηγορίας. Το γεγονός πως παίζω ο ίδιος λαούτο, η εμπειρία μου ως μαθητής του Ζώτου και ο συγχρωτισμός μαζί του, με οδηγούν στο να αντιληφθώ το μουσικό κόσμο του Ζώτου, τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί και, εν τέλει, το ιδεολογικό και μεθοδολογικό προφίλ τόσο του ανθρώπου όσο και του μουσικού.

Στην προσαρμογή, σε συγκερασμένα όργανα, μελωδιών με διαστηματικές ιδιαιτερότητες, αλλά με αναφορά στην εκτελεστική πρακτική του μπουζουκιού, αναφέρονται και οι Pennanen (1997) και Ανδρίκος (2010). Οι πηγές αυτές αποδείχτηκαν ιδιαίτερα επωφελείς, ως προς τη δυνατότητα που μου παρείχαν να

[5] Βλ. αναλυτικά στο Κυριαζή (1998), σελ. 259.

αντιληφθώ τις διάφορες πρακτικές της μουσικής εκτέλεσης, τις οποίες παραλληλίζω με αυτές που συνάντησα στην επαφή μου με το λαούτο του Ζώτου.

Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζω το «κάθετο» σύστημα εκτέλεσης, κατά το οποίο ο Χρήστος Ζώτος συνηθίζει να αποδίδει τα τραγούδια και τους σκοπούς. Τον τρόπο, δηλαδή, κατά τον οποίο ο Ζώτος ελαττώνει την κατά μήκος κίνηση του αριστερού χεριού μετατρέποντάς την σε κατά πλάτος κινήσεις των δακτύλων. Ξεκινώντας με τους λόγους που τον οδήγησαν στην ανάπτυξη του συστήματος αυτού, προχωρώ στην παρουσίαση της λογικής που διέπει τη διαδικασία δόμησης του «κάθετου» συστήματος. Επιπλέον, αναφέρομαι στη χρησιμότητα και χρηστικότητά του, καθώς και στις διάφορες δυσκολίες που αυτό παρουσιάζει κατά τη χρήση του. Πρόθεσή μου είναι να παρουσιάσω δυο μορφές αυτού που θα αποκαλούσαμε «οριζόντιο» τρόπο εκτέλεσης, αντιπαραβάλλοντάς τους μέσα από παραδείγματα με το «κάθετο» σύστημα του Ζώτου. Στην αντιπαραβολή αυτή, καθοριστικό ρόλο παίζει η επαφή μου με άλλους δασκάλους του λαούτου πέρα από το Χρήστο Ζώτο, επαφή που με έφερε σε συνδιαλλαγή και με άλλες πρακτικές εκτέλεσης. Το περιεχόμενο του κεφαλαίου αυτού εμπλούτισα με στοιχεία από τη μελέτη του Baily (1977) σχετικά με τον τρόπο εκτέλεσης των αφγανικών λαουτοειδών *dutâr* και *rebâb*, καθώς και με στοιχεία από τον Pennanen (2009β), ο οποίος εστιάζει στην «ιδιωματική δαχτυλοχρησία» του τρίχορδου και τετράχορδου μπουζουκιού.

1

Χρήστος Ζώτος. Η ζωή του

Ο Χρήστος Ζώτος γεννήθηκε το 1937 στην Κανδήλα Αιτωλοακαρνανίας. Είναι γόνος μουσικής οικογένειας, καθώς ο πατέρας του Σπύρος Ζώτος ήταν λαουτιέρης και ονομαστός τραγουδιστής με πλούσιο ρεπερτόριο και δραστηριότητα στις περιοχές Πρέβεζας, Άρτας και Αιτωλοακαρνανίας[6]. Από την πλευρά της μητέρας του, ο παππούς του Σταύρος Μουρκούσης έπαιζε επίσης λαούτο και, μαζί με τα υπόλοιπα αδέρφια του, αποτελούσαν ένα τοπικό μουσικό συγκρότημα στην Κανδήλα. Κατά συνέπεια, τα πρώτα μουσικά ακούσματα του Χρήστου Ζώτου ήταν από το άμεσο οικογενειακό του περιβάλλον:

> «Μες στο σπίτι μου, ο πατέρας μου έφερνε διάφορα συγκροτήματα πάντα. Εγώ, τόσο δα, καθόμουν σαν μαϊμουδάκι κει στη γωνία στο σπίτι, και άκουγα που γρατζουνάγανε! Θυμάμαι ορισμένους μουσικούς που ’φερνε απ’ το Αγρίνιο, απ’ το Μεσολόγγι, απ’ την Άρτα, απ’ τα Γιάννενα, για διάφορους γάμους και πανηγύρια: “Ορέ τούτο το παιδάκι δε φεύγει από δω;” λέγανε. Έτσι μου ’γινε βίωμα…Πήρα το μικρόβιο».

Ο Ζώτος αναφέρει πως στην ηλικία των έξι περίπου χρόνων, τις στιγμές που ο πατέρας του έλειπε από το σπίτι και βρισκόταν στο καφενείο του χωριού, έπαιρνε στα κρυφά το λαούτο του και «γρατζούναγε», και λίγο πριν αυτός γυρίσει το άφηνε. Μάλιστα, είχε κατασκευάσει ο ίδιος μια πένα από καλάμι, καθώς ο πατέρας του έπαιρνε πάντα μαζί την πένα του οργάνου. Το γεγονός αυτό αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη επαφή του Χρήστου Ζώτου με μουσικό όργανο. Επίσης, στις πρώτες τάξεις

[6] Ο Σπύρος Ζώτος καταγόταν από τη Φιλιππιάδα Πρέβεζας και παντρεύτηκε στην Κανδήλα Αιτωλοακαρνανίας, όπου τελικά εγκαταστάθηκε.

του δημοτικού, έπαιρνε το μαντολίνο του δασκάλου και, παίζοντας απλά τραγούδια, οι συμμαθητές του τραγουδούσαν και χόρευαν.

Γύρω στα δέκα του, ένας πρώτος ξάδερφος της μητέρας του από την Αθήνα τού φέρνει δώρο ένα βιολί. Έτσι αρχίζει να παίζει ως βιολιστής σε διάφορες εκδηλώσεις στη γύρω περιοχή μαζί με άλλα δυο παιδιά από το χωριό του, τους Νίκο και Ηλία Μακρυγιώργο, οι οποίοι έπαιζαν λαουτοκιθάρες. Το πάθος του για τη μουσική τον οδηγεί στο να εγκαταλείψει το σχολείο μετά την στ΄ δημοτικού. Εμπόδιο όμως στην ενασχόλησή του με το βιολί αλλά και γενικώς με τη μουσική, στεκόταν ο ίδιος ο πατέρας του. Οι αντιρρήσεις του οφείλονταν τόσο στις δύσκολες συνθήκες εργασίας που είχε τότε το επάγγελμα των μουσικών[7], όσο και στη χαμηλή κοινωνική θέση που αυτοί κατείχαν την εποχή εκείνη:

> «Ο πατέρας μου, μου λέει: "Άστο παιδί μ'… Να πας να μάθεις γράμματα. Θα πηγαίνεις στα χωριά και θα σε λένε γύφτο. Δεν βλέπεις τι τραβάω εγώ;". Γιατί έτσι λέγανε παλιά: "Ήρθαν οι γύφτοι!". Και παίρνει και σπάει το βιολί!».

Η ενασχόληση του Χρήστου Ζώτου με το βιολί, μολονότι διακόπηκε πολύ σύντομα με απότομο και βίαιο τρόπο, είναι, κατά τη γνώμη μου, αρκετά σημαντική. Όπως θα δούμε σε ένα από τα παρακάτω κεφάλαια, μέσα από τον τρόπο ερμηνείας που συνηθίζει να ακολουθεί ο Ζώτος, αντανακλάται η βαθιά γνώση των διαστηματικών σχέσεων που αναπτύσσονται από μη συγκερασμένου τύπου όργανα όπως κλαρίνο, βιολί κ.ά. Οι μουσικές γνώσεις που αποκόμισε παίζοντας βιολί, συνετέλεσαν, ίσως, κι

[7] Κατά το Ζώτο, στα παιδικά του χρόνια, οι μουσικοί αναγκάζονταν, λόγω έλλειψης μεταφορικών μέσων, να διανύουν πεζοί ολόκληρα χιλιόμετρα ώστε να φτάσουν στον τόπο όπου θα επιτελούταν ο γάμος, το γλέντι, το πανηγύρι κ.ά. Επιπλέον, την εποχή εκείνη μέχρι περίπου το 1958, δεν ήταν ακόμη σε χρήση ηχητικές εγκαταστάσεις, κάτι το οποίο καθιστούσε ακόμη δυσκολότερη και επίμοχθη τη διεκπεραίωση των παραπάνω περιστάσεων.

αυτές ως ένα βαθμό στο να δημιουργήσει έναν ιδιαίτερο τρόπο εκτέλεσης (βλ. σελ. 44).

Δίχως, λοιπόν, την συμπαράσταση του πατέρα του, και με χρήματα που συγκέντρωσε από συγγενείς της μητέρας του, παραγγέλνει την πρώτη του λαουτοκιθάρα στην Πάτρα, στον ξακουστό τότε οργανοποιό Ανδρέα Καλαπόδη[8]. Το γεγονός αυτό, δεδομένου ότι ο πατέρας του έπαιζε λαούτο, φανερώνει τη σταδιακή μετάβαση από το λαούτο στη λαουτοκιθάρα και εν συνεχεία στην κιθάρα, κυρίως από μουσικούς νεότερης γενιάς, μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο[9]. Ο Ζώτος αναφέρει:

> «Υπήρχαν λαούτα, αλλά σιγά σιγά ο κόσμος δε θέλανε τα παλιά τα όργανα. Είχαν βγει οι κιθάρες, έβλεπαν αλλού κιθάρες… Σου λέει: "Ελα μωρέ παλιό όργανο αυτό", και αναγκαστήκαμε να παραγγείλουμε λαουτοκιθάρες».

Έχοντας πλέον δικό του όργανο και μην μπορώντας ο πατέρας του να τον αποτρέψει από τη μουσική πράξη, ο Χρήστος Ζώτος και σε ηλικία μόλις δεκατριών ετών αποκτά τις πρώτες του εμπειρίες στο «πατάρι». Αρχικά, παίζει σε πανηγύρια του χωριού του μαζί με συγκροτήματα του πατέρα του, τον οποίο και αντικαθιστά σταδιακά. Δείχνοντας από νωρίς εξαιρετική επίδοση στο όργανο αλλά και στο τραγούδι, η φήμη του απλώνεται στις γύρω περιοχές Ξηρομέρου και Λευκάδας, όπου καλείται σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις τόσο σαν οργανοπαίκτης όσο και σαν τραγουδιστής. Στη Λευκάδα, καθώς και στα όμορα νησιά Μεγανήσι και Κάλαμο,

---

[8] Σύμφωνα με το Ζώτο, ο Ανδρέας Καλαπόδης είχε βραβευθεί στην έκθεση της Θεσσαλονίκης για τις λαουτοκιθάρες του.

[9] Ο Ανωγειανάκης, αναφερόμενος στη λαουτοκιθάρα, σημειώνει:

> «Η λαουτοκιθάρα, ένα νοθογενές όργανο, είναι μια κιθάρα στη μορφή, αλλά με αριθμό χορδών και κούρντισμα λαγούτου. Η λαουτοκιθάρα εμφανίζεται μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και η δημιουργία της οφείλεται σε δυο κυρίως λόγους: στην ντροπή που ένιωθαν οι νεώτεροι λαουτιέρηδες να κρατούν ένα τόσο μεγάλο και "άχαρο" όργανο, όπως είναι κατά τη γνώμη τους το λαγούτο, και στην ευκολία με την οποία μεταφέρεται και κρατιέται η λαουτοκιθάρα όταν παίζεται».
>
> (Ανωγειανάκης 1991: 255)

συμπράττει με τους κλαρινίστες Θανάση Βλάχο, Νίκο Βρυώνη, Νίκο Μάη και Σπύρο Καταπόδη, καθώς και με το βιολιστή Λευτέρη Μπουμπούλια.

Τα χρόνια που ακολουθούν έχει την τύχη να συνεργαστεί, για ένα διάστημα τριάμισι περίπου χρόνων, με τον περιώνυμο δεξιοτέχνη του κλαρίνου Βασίλη Σαλέα, ο οποίος φιλοξενείται στο σπίτι του Χρήστου Ζώτου. Μαζί και με τον επίσης Κανδηλιώτη και περίφημο τραγουδιστή Τάκη Καρναβά, παίζουν στην περιοχή Ξηρομέρου, στο Αγρίνιο και σε όλο το νομό Αιτωλοακαρνανίας. Ο συγχρωτισμός με το Βασίλη Σαλέα θα τον βοηθήσει, όπως τονίζει ο ίδιος ο Ζώτος, να αφομοιώσει το αλά Τούρκα παίξιμο, πασχίζοντας μάλιστα να προσαρμόσει ιδιωματικά χαρακτηριστικά του κλαρίνου στη λαουτοκιθάρα[10]. Στη συνέχεια, δουλεύει κυρίως με τους κλαρινίστες Γιάννη και Γεράσιμο Βασιλόπουλο, Νίκο Σαλέα (αδερφός του Βασίλη), Βαγγέλη Κοκκώνη, Βαγγέλη Σούκα, Βασίλη Σούκα κ.ά.

Στις αρχές της δεκαετίας του ’50, και συγκεκριμένα στην ηλικία των δεκαέξι χρόνων, ο Ζώτος έρχεται σε επαφή με τον ξακουστό λαουτιέρη Γεράσιμο Λάλο από την Άρτα. Ακολουθώντας τις συμβουλές του πατέρα του, ο οποίος τον γνώριζε, θα μαθητεύσει πλάι του για δυο χρόνια, φιλοξενούμενος στο σπίτι του. Σύμφωνα με τον Ζώτο, ο Λάλος είχε μεγάλη φήμη τόσο στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου όσο και της στεριανής Ελλάδας και σε αυτόν είχαν μαθητεύσει και μουσικοί της οικογένειας των Σουκαίων και των Στεργαίων. Εκτός από λαούτο, έπαιζε κιθάρα και πολύ καλό βιολί. Μάλιστα, το γεγονός ότι γνώριζε βιολί είναι σημαντικό για το Ζώτο, καθώς, όπως ο ίδιος αναφέρει, οι βιολιστικές γνώσεις που κατείχε ο Λάλος του έδωσαν τη δυνατότητα να «προχωρήσει» στη μουσική και στον τρόπο εκτέλεσης του λαούτου. Επιπλέον, μαρτυράει ότι ο Λάλος φιλοξενούσε στο σπίτι του, επί δυο συναπτά έτη, τον κωνσταντινοπολίτη και δεξιοτέχνη στο ούτι Γιώργο Μπατζανό, με τον οποίο και

[10] Βλ. αναλυτικότερα σελ. 44.

δούλευε στις γύρω περιοχές. Κατά το Ζώτο, η συναναστροφή με το σπουδαίο αυτό μουσικό συνέβαλε κι αυτή στη διαμόρφωση της μουσικής φυσιογνωμίας του Γεράσιμου Λάλου. Θέλοντας να τονίσει την μουσική ανωτερότητα του τελευταίου σε σχέση με τους υπόλοιπους μουσικούς της περιφέρειας της Άρτας, ο Ζώτος σημειώνει: «Το Λάλο τον προσκύναγαν. Ήταν ο βασιλιάς εκεί!». Ενδιαφέρουσα είναι και η μαρτυρία του κλαρινίστα Βαγγέλη Σούκα[11] για την δεξιοτεχνική αρτιότητα του εν λόγω μουσικού:

> «Άλλος σπουδαίος μουσικός ήταν ο Γεράσιμος Λάλος, που έπαιζε όλα τα όργανα αλλά στο λαούτο ήταν πραγματικά δεξιοτέχνης, έπαιζε γρήγορα σαν τον Χιώτη και πρέπει να ήταν το καλύτερο λαούτο στα Βαλκάνια».
>
> (Γκαϊδατζή 2005: 20)

Κατά τη διάρκεια της διετούς μαθητείας του, ο Ζώτος θα δουλέψει με το δάσκαλό του σε γάμους, πανηγύρια κ.ά. της περιφέρειας της Άρτας. Μάλιστα, τονίζει τη συνήθεια που είχε ο Λάλος να τον προκρίνει μεταξύ των άλλων μαθητών του:

> «Δουλεύαμε μαζί τώρα…Αυτός έπαιζε καμιά ώρα και μετά καθόταν κάτω και έπινε ούζο και κάπνιζε. Κι έλεγε από τότε: “Ο Ζώτος θα επικρατήσει! Αυτός θα μείνει αντικαταστάτης!”».

Ο Ζώτος αναφέρει πως αποκόμισε πολλά στοιχεία από το λαουτιέρη Λάλο, όσον αφορά στον τρόπο συνοδείας, καθώς ήταν εξαίρετος «τεμπαδόρος», αλλά και στον μελωδικό-σολιστικό τρόπο ερμηνείας. Παρόλα αυτά, σύνηθες στο λόγο του Ζώτου είναι να επισημαίνει τα στοιχεία εκείνα που προσδίδουν στον ίδιο κάποια ιδιαιτερότητα ως λαουτιέρη και μουσικό και τον διαφοροποιούν ως προς άλλους

[11] Ο Βαγγέλης Σούκας καταγόταν από το Κομπότι της Άρτας και συνεργαζόταν με το Γεράσιμο Λάλο.

λαουτιέρηδες, αλλά και ως προς τον ίδιο του το δάσκαλο. Κάτι τέτοιο γίνεται εμφανές και στις ακόλουθες στιχομυθίες[12]:

Σ.Π.: Ο τρόπος που έπαιζε ο Λάλος σας άρεζε;
Χ.Ζ.: Ε βέβαια!... Ήτανε τεμπαδόρος ρε παιδί μου…εντάξει…
Σ.Π.: Σόλαρε κιόλας;
Χ.Ζ.: Ναι βέβαια! Αλλά απάν' σε μια χορδή. Όχι με την πατέντα τη δική μου… Με τίποτα!

και

Σ.Π.: Σήμερα όταν παίζετε σας βγαίνουν πράγματα που σας θυμίζουν το Λάλο;
Χ.Ζ.: Κοίταξε… Ο Γεράσιμος έκανε ταξίμια… Βέβαια δεν έκανε τα κλισάντα που κάνω εγώ[13].
Σ.Π.: Παρόλα αυτά υπάρχουν στιγμές που σας έρχεται στο μυαλό;
Χ.Ζ.: Ε βέβαια! Πάρα πολλές φορές!
Σ.Π.: Σε τι κομμάτια;
Χ.Ζ.: Κοίταξε… Και σε τσάμικα, και σε συρτά, και σε καλαματιανά, και ειδικά και στα κλέφτικα, το σολάρισμα[14].

Ως «πατέντα», ο Ζώτος κατονομάζει ένα τρόπο ερμηνείας που ανέπτυξε ο ίδιος, διαφορετικό από αυτόν του δασκάλου του και ύστερα από τη μαθητεία του σε αυτόν. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τρόπου αυτού, καθώς και οι λόγοι που τον ώθησαν στη δημιουργία του, σχολιάζονται αναλυτικά παρακάτω (σελ. 71).

Έπειτα από τη μύησή του στο μουσικό ρεπερτόριο τα περιοχής της Άρτας, ο Ζώτος, έχοντας διάθεση για περιπλάνηση και γνωριμίες με μουσικές και μουσικούς κι

[12] Οι παραθέσεις διαλόγων που χρησιμοποιούνται στο παρόν κείμενο είναι αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις που παραχώρησε στο γράφοντα ο Χρήστος Ζώτος.

[13] Τα διάφορου τύπου glissandos που συνηθίζει να χρησιμοποιεί ο Ζώτος κατά την εκτέλεση του λαούτου, καθώς και γενικά γνωρίσματα του μελωδικού τρόπου που ακολουθεί σε ορισμένες περιπτώσεις, εξετάζονται διεξοδικά στις σελ. 49-54.

[14] Οι περιστάσεις κατά τις οποίες συνήθιζαν να σολάρουν, τόσο ο Ζώτος όσο και ο Λάλος, την εποχή εκείνη, εξετάζονται στις σελ. 38-42.

άλλων περιοχών, κατευθύνεται προς τα Γιάννενα. Εκεί αρχικά δουλεύει με τους Θανάση και Πέτρο Χαλιγιάννη (κλαρινίστα και βιολιστή αντίστοιχα). Με τους δυο αυτούς μουσικούς γνωριζόταν κι από παλιά, αφού είχαν δουλέψει μαζί και στο χωριό του, κι έτσι τον «υποστηρίξανε», όπως δηλώνει ο ίδιος. Μαζί τους εμφανιζόταν κάθε Σάββατο σε ζωντανή εκπομπή του ραδιοφωνικού σταθμού Ιωαννίνων, παίζοντας δημοτικά τραγούδια. Στη συνέχεια, συνεργάζεται με τον κλαρινίστα Γιώργο Μπραχόπουλο και με το βιολιστή Φώτη Αντωνίου.

Η μουσική του περιπλάνηση συνεχίζεται στην Πρέβεζα, όπου συνεργάζεται με τον ήδη γνώριμό του βιολιστή Τάκη Τζέμο, τον οποίο κατατάσσει στα καλύτερα βιολιά που πέρασαν ποτέ από τον ελλαδικό χώρο[15], με τον επίσης δεξιοτέχνη του βιολιού Φώτη Ντίνου, καθώς και με τον κλαρινίστα Βασίλη Μπεσίρη ή Τουρκοβασίλη.

Οι προαναφερθείσες περιοχές Αιτωλοακαρνανίας, Άρτας, Ιωαννίνων και Πρέβεζας, που αποτελούν ουσιαστικά το μουσικοπολιτισμικό χώρο μέσα στον οποίο «γαλουχήθηκε» με ακούσματα, έδρασε αρχικά και «ανδρώθηκε» μουσικά ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος, παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον ως προς την εξέταση των ιδιαίτερων τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών που κυριαρχούν στη μουσική τους. Ένας ενδελεχής όμως σχολιασμός των γνωρισμάτων αυτών υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης[16]. Παρόλα αυτά, θεωρώ σκόπιμο να αναφέρω πως στις μουσικές των περιοχών αυτών είναι έκδηλη η παρουσία του ανατολίτικου–αλά τούρκα μουσικού ιδιώματος. Ένα από τα επιμέρους στοιχεία του ιδιώματος αυτού,

---

[15] Η εκτίμηση του Ζώτου για τον Τάκη Τζέμο και τα στοιχεία που αποκόμισε από αυτόν, αποκαλύφθηκαν όταν ο ίδιος ο Ζώτος μου τραγούδησε ιδιωματικά χαρακτηριστικά του αυτοσχεδιασμού που συνήθιζε να κάνει ο Τζέμος στο μουσικό «δρόμο» Χιτζάζ.

[16] Για τα μουσικά ιδιώματα και τις κατά τόπους μουσικές «σχολές» της Ηπείρου, βλ. Κοκκώνης (2008α).

είναι και η παρουσία μη συγκερασμένων μελωδικών διαστημάτων. Ο ίδιος ο Ζώτος συνηθίζει να επισημαίνει την ιδιαιτερότητα της μουσικής των περιοχών αυτών:

> «Η Πρέβεζα είχε τα καλύτερα όργανα[17] τότε, λόγω των προσφύγων που είχαν κατέβει με ούτια, με κανονάκια και με λύρες πολίτικες. Εκεί ήταν η πηγή της μουσικής! Πρέβεζα, Άρτα, Αγρίνιο. Εκεί ήταν η ποιοτική η δουλειά».

Επίσης, τονίζει και τις επιρροές που δεχόταν το μουσικό ρεπερτόριο της αιτωλοακαρνανικής περιφέρειας όπου μεγάλωσε, από τη γειτονική Πρέβεζα:

> «Κοίταξε… Τα μέρη τα δικά μας ήταν επηρεασμένα πολύ κι απ' την Πρέβεζα. Κι έτσι μείνανε τα τεχνικά κομμάτια».

Ο Ζώτος, χαρακτηρίζει ως «τεχνικά», διάφορα μουσικά κομμάτια που εμφανίζουν μια σύνθετη δομή, αποτελούμενα από πολλά μέρη («πάρτες», όπως τις αποκαλεί ο ίδιος), και παρουσιάζουν εκφραστικές απαιτήσεις. Τέτοια κομμάτια είναι, κατά τον ίδιο, και τα ακόλουθα: Κλάματα, Χειμαριώτικο, Αλάμπεης, Πρεβεζιάνικο, Παπαδιά, Τρυγόνα, Λιούλιος, Φράσια, Γενοβέφα κ.ά.

Ο Ζώτος μάλιστα αναφέρει πως ο ίδιος ο πατέρας του έλεγε πως στο χωριό τους, έρχονταν μουσικά συγκροτήματα με τη Ρόζα Εσκενάζυ, τη Ρίτα Αμπατζή αλλά και με Τούρκους μουσικούς.

Οι προαναφερθείσες γεωγραφικές περιοχές συνιστούν ουσιαστικά έναν ευρύτερο μουσικοπολιτισμικό χώρο μέσα στον οποίο συνυπάρχουν και λειτουργούν εντόπιοι μουσικοί και μουσικοί που αρχικά έχουν μυηθεί και διαμορφωθεί μουσικά σε χώρους της κωνσταντινοπολίτικης και μικρασιατικής επικράτειας. Η δυναμική συνεύρεση μουσικών από διάφορες μουσικές παραδόσεις οδηγεί σε μια διαρκή μουσική ώσμωση και προσδίδει στο χώρο αυτό έναν πολυπολιτισμικό χαρακτήρα.

[17] Εννοεί τους καλύτερους μουσικούς.

Ο «ανατολίζων» μουσικά αυτός χώρος, στον οποίο δραστηριοποιείται ο Ζώτος την εποχή των νεανικών του χρόνων, είναι αυτός που, κατά την άποψή μου, θα τον παροτρύνει στο να δημιουργήσει μια αισθητική του ήχου και, εν συνεχεία, έναν ιδιαίτερο τρόπο ερμηνείας, στον οποίο αντανακλάται η βαθιά γνώση των διαστηματικών σχέσεων που αναπτύσσονται στο πλαίσιο μη συγκερασμένων εκτελεστικών πρακτικών[18].

Σύμφωνα με το Ζώτο, η σύνθεση των συγκροτημάτων στα οποία ο ίδιος μετείχε, στις παραπάνω περιοχές Αιτωλοακαρνανίας, Άρτας, Πρέβεζας και Ιωαννίνων, αποτελούταν κυρίως από τα όργανα κλαρίνο, βιολί, λαουτοκιθάρα, σαντούρι, ακορντεόν κι από τραγουδιστές. Στα Ιωάννινα, το κρουστό όργανο που χρησιμοποιούταν κατά κόρον ήταν το ντέφι, ενώ στις λοιπές περιοχές το κύριο κρουστό όργανο ήταν τα τύμπανα (*drums*).

Επίσης, το ρεπερτόριο που παιζόταν στις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις των περιοχών αυτών ήταν, σύμφωνα με το Ζώτο, ως ένα μεγάλο βαθμό κοινό. Περιείχε κυρίως τσάμικα, συρτά, καλαματιανά, κλέφτικα-επιτραπέζια τραγούδια, καθώς και, όπως προαναφέρθηκε, ιδιαίτερους «τεχνικούς» σκοπούς. Επίσης, ο Ζώτος αναφέρει πως συνήθιζαν να παίζουν διάφορα μαρς ή αλλιώς ντόινες, καθώς και χόρες, σκοποί που, κατά τον ίδιο, προέρχονται από γειτονικά κράτη όπως η Βουλγαρία, Ιταλία κ.ά. Ακόμη, με την ίδια σύνθεση οργάνων αποδιδόταν και λαϊκό ρεπερτόριο. Ο ίδιος γνώριζε και τραγουδούσε ένα μεγάλο εύρος του λαϊκού ρεπερτορίου. Στις στιγμές αυτές, το ρόλο του σολιστικού οργάνου αναλάμβανε η λαουτοκιθάρα, η οποία ήταν σε διαρκή συνομιλία με το ακορντεόν.

Έπειτα από τη μουσική δράση στην περιοχή της Πρέβεζας, ο Ζώτος επιστρέφει στη γενέτειρά του, όπου συνεχίζει να εργάζεται ως επαγγελματίας μουσικός, και το

[18] Βλ. αναλυτικά σελ. 44.

1961 καλείται να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία στη Λάρισα. Εκεί, πηγαίνοντας στο καφενείο μουσικών, γνωρίζεται με τους κλαρινίστες Μανόλη Παπαγεωργίου και Βάιο Μαλλιάρα. Παράλληλα με τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις, συνεργάζεται μαζί τους στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας, καθώς και με τους επίσης κλαρινίστες Βασίλη Τρομάρα, Γιώργο Βασιλείου και τον περίφημο Γιάντζο.

Επιστρέφοντας στο χωριό του, συνεχίζει την καλλιτεχνική του δράση στο Αγρίνιο, στη Ναύπακτο, στο Αίγιο, όπου συνεργάζεται με το σαντουριέρη Φάνη Λαβίδα και τον περίφημο τραγουδιστή Γιώργο Παπασιδέρη, και στην Πάτρα, όπου και παντρεύεται. Μολονότι είχε μεγάλη φήμη και καλλιτεχνική δραστηριότητα, ο Ζώτος αναφέρει:

> «Τι έγινε όμως; Ποτέ δεν κράταγα λεφτά εγώ. Δηλαδή έβγαζα πενήντα, χάλαγα εξήντα! Καθόμουν τώρα στο καφενείο μέσα, όποιος ερχόταν τον κερνούσα. Λέγανε: “Ρε Ζώτο τι γίνεται ορέ με σένα;”. Τέτοιος ήμουν! Κι ακόμα ο ίδιος είμαι. Δεν άλλαξα!».

Έτσι, γύρω στα 1966, και ύστερα από παροτρύνσεις του ενός αδερφού του, μεταναστεύει μαζί με τη γυναίκα του και με τον μόλις ενός έτους γιο του, στο Μόντρεαλ του Καναδά. Μάλιστα, μια βδομάδα πριν φύγει για τη χώρα αυτή, είχε παίξει στο πανηγύρι του Αγίου Ανδρέα στην Άνω Κανδήλα, μαζί με τον κλαρινίστα Μάκη Μπέκο. Με το τέλος του πανηγυριού, κατευθύνθηκαν προς το χωριό του, την Κάτω Κανδήλα. Εκεί, συναντώντας γνωστή τους παρέα στο μαγαζί ενός φίλου του, έστησαν ένα μικρό γλέντι. Καθώς ο ήλιος άρχισε να ανατέλλει, ο Χρήστος Ζώτος,

παίζοντας και τραγουδώντας παράλληλα[19], σπάει τη λαουτοκιθάρα του, χτυπώντας την σε κολόνα που βρισκόταν στη μέση του μαγαζιού!

Ο αδερφός του βρισκόταν ήδη στον Καναδά και είχε στην ιδιοκτησία του εστιατόριο συνεταιρικά με τον κουμπάρο του. Ήταν όμως χρεωμένος, κι αυτό ανάγκασε το Ζώτο να φύγει για τη χώρα αυτή και να τον βοηθήσει, ώστε να μην έχει προσωπικό πολύ, όπως αναφέρει ο ίδιος. Αρχικά, και παράλληλα με τη δουλειά του εστιατορίου, εργάζεται για περίπου δυο μήνες και ως μουσικός, παίζοντας λαουτοκιθάρα[20], συμμετέχοντας σε λαϊκοδημοτικά μουσικά σχήματα στο κέντρο «Έλατος» μαζί με τους Νίκο Σαλέα στο κλαρίνο, Στάθη Σοριανό στο βιολί, Γιώργο Ταλιούρη, Βούλα Πάλα κ.ά. Ωστόσο, ο αδερφός του συνεχίζει να τον επικρίνει για τη δουλειά του στα νυχτερινά κέντρα και αποζημιώνει τον κουμπάρο του, με σκοπό να αναλάβει συνεταιρικά με τον αδερφό του τη διαχείριση του εστιατορίου. Ο Ζώτος, λοιπόν, βλέποντας πως δεν μπορεί να συνδυάσει τη δουλειά του εστιατορίου με αυτή του μουσικού, και ύστερα από τις συνεχείς παρορμήσεις του αδερφού του, αποδέχεται την πρόταση του τελευταίου και εγκαταλείπει την ενεργό μουσική δράση αλλά και την ενασχόλησή του με το όργανο για 15 ολόκληρα χρόνια. Αποτέλεσμα ήταν να αρρωστήσει, παθαίνοντας μια μορφή αλωπεκίασης. Αναφερόμενος στην περίοδο κατά την οποία παρατάει το όργανο, τονίζει:

---

[19] Συγκεκριμένα, ο Ζώτος αναφέρει πως τραγουδούσε το τσάμικο του Στάθη Κάβουρα «Όλος ο κόσμος χαίρεται». Οι δυο πρώτες στροφές του τραγουδιού αυτού έχουν ως εξής:

Όλος ο κόσμος χαίρεται, κι εγώ παραπονιέμαι,
βλέπω πολλά παράξενα, γι' αυτό στενοχωριέμαι.

Δεν βρήκα έναν άνθρωπο, να με καταλαβαίνει,
γι' αυτό θα φύγω απ' τη ζωή, με την καρδιά καμένη.

[20] Πρόκειται για όργανο που αγόρασε από τον Καναδά.

« […] Στενοχωριόμουνα πάρα πολύ. Άρχισαν να πέφτουν τα γένια. Πάω με τον αδερφό μου και τη γυναίκα μου στο Βικτόρια χόσπιταλ και βρίσκω ένα γιατρό από το Μεσολόγγι. Πατριώτης, μουσικός κι εκείνος. Μου λέει: "Κλείστηκες μες στο κλουβί σαν το πουλί, δεν είναι δουλειά αυτή για σένα". Νόμιζα ότι θα πεθάνω. Αλλά έμεινα… Το ξεπέρασα».

Στη συνέχεια, μαζί και με τον μικρότερό του αδερφό, εγκαθίστανται σε μια πολιτεία ανάμεσα στο Μόντρεαλ και την Οττάβα. Εκεί, όπως τονίζει ο Ζώτος, είχαν μεγάλες επιχειρήσεις. Σε μια περιοχή ακτίνας 10 χιλιομέτρων, είχαν στην κατοχή τους τέσσερα εστιατόρια.

Ωστόσο, η έντονη νοσταλγία για την πατρίδα του καθώς και η θέλησή του να μαθητεύσει ο γιος του σε σχολείο της Ελλάδας, τον οδηγούν στο να πάρει μια μεγάλη απόφαση. Να επαναπατριστεί. Έτσι, τον Οκτώβριο του 1982, μαζί με την οικογένειά του και τα παιδιά του αδερφού του, επιστρέφει στην Ελλάδα, και συγκεκριμένα στο χωριό του. Μαζί όμως με την παλιννόστησή του μετοικεί και η παλιά του φήμη ως μουσικού. Συνεπώς, οι πρώτες προτάσεις από παλιούς του συναδέλφους μουσικούς για συνεργασία μαζί τους, δεν αργούν να γίνουν. Αρχικά, ο Ζώτος επιφυλάσσεται να ξεκινήσει και πάλι την ενεργό δράση και απορρίπτει κάθε πρόταση. Δεν μπορεί όμως αρνηθεί σε συγχωριανούς του να συμμετάσχει στο τριήμερο πανηγύρι του Αγίου Ανδρέα στην Άνω Κανδήλα, οι οποίοι όπως λέει χαρακτηριστικά «τον πολιορκήσανε». Έτσι, κανονίζει ένα συγκρότημα με το Βασίλη Μπατζή στο κλαρίνο και το Λάζαρο Ευθυμίου στο βιολί. Ξεκινώντας όμως το πανηγύρι, συνειδητοποιεί πως είναι αδύνατον να αντεπεξέλθει, καθώς είχε χάσει κάθε επαφή με το όργανο:

«Έπαιζε τώρα ο μακαρίτης ο Μπατζής Ντο, Σι έπιανα εγώ. Τι μου λέει, Θεός σχωρέσ' τον: "Κύριε Ζώτο, σε παρακαλώ πολύ, θα παίξουμε ή θα κοροϊδεύουμε; Κι εγώ ξέρω πώς έπαιζες". Ώσπου να τελειώσει το πανηγύρι, πήγα να πεθάνω από τη στενοχώρια μου. Να τα 'χω στο μυαλό μου, μα δεν πήγαιναν τα ρημάδια τα χέρια μου».

Εξαιτίας του γεγονότος αυτού, παθαίνει από τη στενοχώρια του, για δεύτερη φορά, αλωπεκίαση. Το περιστατικό όμως αυτό θα σταθεί αφορμή για να πεισμώσει και να ανακτήσει, εν τέλει, την παλιά ξεχασμένη του τέχνη:

> «Λέω αν δεν επανέλθω θα πάω να κρεμαστώ σαν τον Ιούδα. Τόσο μου στοίχισε».

Στη διάρκεια λοιπόν ενός εξαμήνου και αποφασισμένος πια να επανέλθει ως μουσικός, ο Ζώτος ανακτά την παλιά ξεχασμένη του τέχνη και το 1983 εγκαθίσταται μόνιμα στην Αθήνα.

Καθήμενος στο καφενείο μουσικών πλέον της Αθήνας και προβάροντας, όπως λέει ο ίδιος, ένα λαούτο, θα τον ανακαλύψει ο βιολιστής και ερευνητής της ελληνικής δημοτικής μουσικής και παραγωγός της Ε.Ρ.Τ., Παντελής Καβακόπουλος:

> «Καθόμουν τώρα κάτω και προβάριζα…Δίπλα μου τώρα εκεί ο Πάνος ο Κοκοντίνης, ο Θανάσης ο Χαλιγιάννης, ο Γιώργος ο Στεργίου, ο Μάκης Βασιλειάδης, πολλοί μουσικοί… Βιολιά, λαούτα, κιθάρες, κλαρίνα… Προβάριζα ένα λαούτο… Μου λέει ένας: "Πώς λέγεσαι εσύ μωρέ". Κοιτάω έναν κοντούλη με ένα καβουράκι. Μου λέει ο Θανάσης ο Χαλιγιάννης: "Ο Καβακόπουλος είναι". Λέω: "Ζώτος". "Συ είσαι ο Ζώτος;" "Τι συμβαίνει μωρέ;" του λέω. "Ελα δω, μου λέει, και λένε για Ζώτο, για Ζώτο. Έλα δω!"».

Έτσι, αρχίζει να παίζει σε συναυλίες μαζί με τον Παντελή Καβακόπουλο στο βιολί, τον Κυριάκο Κωστούλα στο κλαρίνο και τη Γιώτα Βέη στο τραγούδι κ.ά. Ο Ζώτος εισχωρώντας στον κύκλο των μουσικών του αθηναϊκού χώρου, έρχεται παράλληλα σε επαφή με ένα μεγάλο εύρος του πανελλήνιου μουσικού ρεπερτορίου. Ο ίδιος επισημαίνει πως την περίοδο αυτή «αναγκάζεται» να πιάσει στα χέρια το λαούτο, ένα «καθαρό»-«γνήσιο» όργανο. Υπενθυμίζω πως μέχρι και πριν τον ερχομό του στην Αθήνα, ο Ζώτος έπαιζε λαουτοκιθάρα, ένα «νόθο» όργανο. Αξίζει να αναφερθεί πως την περίοδο κατά την οποία ο Ζώτος εγκαθίσταται στην πρωτεύουσα,

το ενδιαφέρον των ερευνητών και μελετητών έχει ήδη αρχίσει να στρέφεται προς τη δημοτική μουσική και επιχειρείται μια προσπάθεια επανένταξης και αναβίωσης των παλιών οργάνων και της μουσικής που αυτά αντιπροσωπεύουν, στο όνομα της «αναβίωσης» και «διάσωσης της παράδοσης». Έτσι, το λαούτο, ως «γνήσιο» «παραδοσιακό» μουσικό όργανο, έχει την επίσημη υποστήριξη συμμετοχής[21]. Το γεγονός αυτό συνδέεται αιτιακά με το ότι το όργανο που «πιάνει» ο Ζώτος είναι το λαούτο.

Τα ακόλουθα χρόνια, ο Ζώτος εμφανίζεται ως λαουτιέρης σε πλήθος ραδιοτηλεοπτικών εκπομπών[22], και είναι αυτός που ουσιαστικά επαναφέρει στο προσκήνιο το παραγνωρισμένο και παραμελημένο λαούτο, συμβάλλοντας καθοριστικά στην ανάδειξη του οργάνου αυτού. Λειτουργώντας, στις παραπάνω εκπομπές, όχι μόνο ως συνοδός αλλά και ως σολίστας, φαινόμενο πρωτοφανές για τα μέχρι τότε δεδομένα, συνεισφέρει στην ανάδειξη των εκτελεστικών δυνατοτήτων του λαούτου, χρησιμοποιώντας το όχι μόνο σε συνοδευτικό ρόλο αλλά αποδίδοντάς του και σπουδαίο σολιστικό ρόλο με ιδιαίτερες και εκλεπτυσμένες εκφραστικές

---

[21] Βλ. αναλυτικότερα Βαμβακά, Δ, (2007), *Παράδοση και νεοτερικότητα Η περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου,* Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, σελ. 31-35, 43-44.

[22] Ορισμένες από τις εκπομπές αυτές είναι οι παρακάτω:

- Η ραδιοφωνική εκπομπή του 3ου προγράμματος «Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες - Η τέχνη του αυτοσχεδιασμού και η προσωπική δημιουργία στην εκτέλεση της παραδοσιακής μουσικής», την οποία επιμελούταν ο ερευνητής της δημοτικής μουσικής Γιώργος Παπαδάκης. Στην εκπομπή αυτή μόνιμοι μουσικοί ήταν ο Κώστας Πίτσος στην κιθάρα, ο Βασίλης Κατράκος στο λαούτο και ο Ανδρέας Παπάς στα κρουστά.
- Η τηλεοπτική εκπομπή της ΕΤ-2 «Σε ήχο ελεύθερο» (1989), υπό την επιμέλεια του Γιώργου Παπαδάκη. Οι εκπομπές «Σε ήχο ελεύθερο» είναι προσβάσιμες στο διαδίκτυο: http://www.ert-archives.gr/V2/public/c01-arch-index.aspx .
- Η τηλεοπτική εκπομπή της ΕΤ-1 «Μουσικοί δρόμοι της Ελλάδας-Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες», υπό την επιμέλεια του Νίκου Μπαζιάνα.

αποχρώσεις[23]. Στις περιστάσεις αυτές, αποδίδει σκοπούς και τραγούδια από όλη την ελληνική επικράτεια, με έμφαση στο στερεοελλαδίτικο και ηπειρώτικο ρεπερτόριο.

Τα επόμενα χρόνια έως και τις μέρες μας, ο Χρήστος Ζώτος συνεχίζει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα, παίζοντας όχι μόνο στο χοροστάσι και στο γλέντι, αλλά και σε μεγάλες διεθνείς συναντήσεις, του εσωτερικού και του εξωτερικού. Κορυφαία στιγμή γι' αυτόν αποτελεί η σύμπραξή του με το διάσημο Ιρακινό δεξιοτέχνη στο ούτι Munir Bashir, τον Ιούλιο του 1993, στο Θέατρο της Ρεματιάς Χαλανδρίου[24].

Ακόμη, ηχογραφεί ακατάπαυστα συνοδεύοντας μεγάλους σολίστες, παίζοντας πανελλήνιο ρεπερτόριο, αλλά και ως σολίστας σε ελληνικές και ξένες παραγωγές, καταθέτοντας παράλληλα προσωπικούς δίσκους, στους οποίους εμπεριέχεται κατά κύριο λόγο ένα δύσκολο, τεχνικά και εκφραστικά, ρεπερτόριο του δυτικού ελλαδικού χώρου.

Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, στις πολλές δραστηριότητές του προστίθεται κι άλλη μία. Αυτή του δασκάλου. Αρχικά, συνεργάζεται με τη μουσική σχολή του Σίμωνα Καρά στην Αθήνα, όπου διδάσκει λαούτο από το 1992 έως το 1996. Παράλληλα, διδάσκει και σε ωδείο της πόλης των Ιωαννίνων και από το 2000 είναι διδάσκων του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Στις μέρες μας, συνεργάζεται συστηματικά με μουσικά εκπαιδευτήρια και ωδεία των Αθηνών. Ο Ζώτος, με όλη τη βιωμένη γνώση που μεταφέρει, έρχεται να εμπνεύσει μια νέα γενιά μουσικών, και να την ωθήσει στο να ασχοληθεί με το λαούτο και να το αγαπήσει πραγματικά.

---

[23] Βλ. αναλυτικά στα επόμενα κεφάλαια.

[24] Πρόκειται για συναυλία που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της «Α΄ Συνάντησης Μεγάλων Μαστόρων των προφορικών Παραδόσεων της Ανατολής».

2

Λαούτο: Μια μικρή ιστορική επισκόπηση

Το λαούτο ανήκει στην οικογένεια των χορδόφωνων οργάνων με αχλαδόσχημο ηχείο και μακρύ μανίκι. Τα λαουτοειδή αποτελούν μια πλειάδα νυκτών εγχόρδων οργάνων, που διαθέτουν ηχείο, μανίκι και χορδές τεντωμένες παράλληλα προς το καπάκι του ηχείου και το μανίκι. Πρόκειται δηλαδή, για ένα πλήθος μουσικών οργάνων, με σημαντικές μεταξύ τους μορφολογικές διαφορές, όπως ο ταμπουράς, το λαούτο, το ούτι, το μπουζούκι, η κιθάρα, το μαντολίνο κτλ. Η οικογένεια των λαουτοειδών, σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη, διαιρείται οργανολογικά σε δύο βασικές κατηγορίες: τα μακριά λαούτα και τα κοντά λαούτα.

> «Μακριά λαούτα, με μικρό ηχείο και μακρύ χέρι, είναι τα αρχαιότερα της οικογένειας του λαούτου (3η χιλιετία π.Χ. Μεσοποταμία). Σ' αυτόν τον τύπο ανήκει και το αρχαιότερο ελληνικό τρίχορδο ή πανδούρα. Κοντά λαούτα με μικρό ηχείο και κοντό χέρι, που συνεχίζει το ηχείο (χωρίς να ξεχωρίζει από αυτό), ανιχνεύονται ήδη στον 8ο π.Χ αιώνα, στην ελαμιτική τέχνη. Στον τύπο του κοντού λαούτου ανήκουν και τα λαούτα με μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο και κοντό, ξεχωριστό χέρι, όπως είναι το αραβικό λαούτο και το ούτι που συναντάμε σήμερα στην Ελλάδα».
>
> (Ανωγειανάκης 1991: 253)

Η επικρατέστερη εκδοχή σχετικά με την ονομασία του, είναι ότι προέρχεται από το αραβικό «al oud», που σημαίνει «το ξύλο»[25]. Πρόγονός του θεωρείται το ούτι, το

[25] Υπάρχει και μία άλλη, ενδιαφέρουσα εκδοχή, η αξιοπιστία της οποίας δεν μπορεί να ελεγχθεί γιατί η πηγή της βρίσκεται στο διαδίκτυο, κατά την οποία η λέξη λαούτο προέρχεται από την ελληνική γλώσσα. Στο ισπανικό λεξικό «L' esoro de la lengua Castellana" του Sebastian Covarrubias Orosco, (Μαδρίτη 1611), αναφέρεται πως η λέξη προέρχεται από την ελληνική λέξη «αλιευτικό», η οποία στο λεξικό αναφέρεται ως «halieut» ύστερα από αφαίρεση του αρχικού «ha». «Halieut» - «lieut» -

οποίο ήρθε στην Ευρώπη τόσο μετά την κατάκτηση της Ισπανίας από τους Άραβες το 711 μ.Χ. (Harwood και Poulton 1995: 346), όσο και με την επιστροφή των Ευρωπαίων σταυροφόρων από τους Αγίους Τόπους στις πατρίδες τους κατά τους 11^{ο}-15^{ο} αι. Το όργανο προσαρμόστηκε στις τοπικές ανάγκες, όπως μαρτυρούν απεικονίσεις του από τον 15^{ο} αι. που αναπαριστούν λαούτα με πέντε ζευγάρια χορδές, τα οποία παίζονταν με πένα.

Η διαμόρφωση του λαούτου στη σημερινή μορφή πέρασε από πάρα πολλά στάδια και δέχτηκε επιρροές και στοιχεία από διάφορους πολιτισμούς της Μεσογείου, αλλά και τους διάφορους οργανοπαίκτες που προσέθεταν ή αφαιρούσαν στοιχεία, όχι μόνο στην κατασκευή του οργάνου, αλλά και στον τρόπο παιξίματός του (Γρηγοριάδης 2002: 7).

Στην Ελλάδα οι βιβλιογραφικές πηγές αναφέρουν πως το λαούτο εμφανίζεται στον κύκλο των ακριτικών τραγουδιών (9^{ος}-12^{ος} αιώνας), και ήταν, όπως μαρτυρούν τα ίδια τα ακριτικά κείμενα, ένα από τα όργανα που έπαιζε ο Διγενής Ακρίτας. Στο έπος του Διγενή (χειρόγραφο Εσκοριάλ 16^{ος} αι.) διαβάζουμε::

«*Και έκατζεν και εφθείασεν ωραίον τερπνόν λαβούτον.*
Και επήρα το λαβούτο μου και θέλει να ακροπαίξω».

(Ανωγειανάκης 1991: 254)

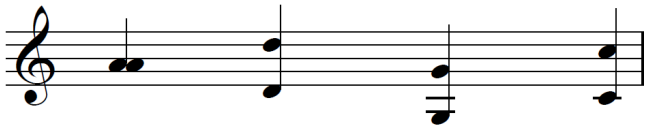
Η μορφολογία αλλά και η εξελικτική πορεία του οργάνου στον ελλαδικό χώρο, δέχτηκε διάφορους μετασχηματισμούς, έως ότου αποκρυσταλλωθεί στη σημερινή του

«liouto»(Ιταλία) - «leud» - «laud». Ως πιθανή εξήγηση δίνεται η ομοιότητα του ηχείου του λαούτου με το σχήμα μιας μικρής αλιευτικής βάρκας (Μυστακίδης 2004: 7).

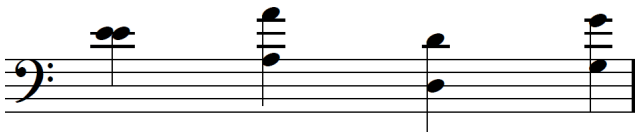
Ο Ανωγειανάκης αναφέρει πως παλαιότερα το λαούτο λεγόταν και τυφλοσούρτης, γιατί, με το να κρατάει το ρυθμό, βοηθούσε το μελωδικό όργανο (βιολί ή κλαρίνο ή λύρα) να παίζει σωστά ρυθμικά (Ανωγειανάκης 1991: 210).

μορφή. Το σημερινό ελληνικό λαούτο είναι μια σχετικά νεότερη παραλλαγή που διαμορφώνεται γύρω στο 17ο αι., πιθανόν στον ελληνικό χώρο. Μορφολογικά αποτελεί σύνθεση στοιχείων και από τους δυο βασικούς τύπους λαούτου. Από τον πρώτο, τα μακριά λαούτα, κρατάει το μακρύ μανίκι, ενώ από το δεύτερο, τα κοντά λαούτα, το μεγάλο ηχείο.

Σήμερα στην Ελλάδα υπάρχουν βασικά δυο εν ενεργεία τύποι λαούτου: το «στεριανό» και το «κρητικό». Και οι δυο έχουν τέσσερα ζεύγη χορδών, εκ των οποίων το πρώτο κουρδίζει σε διάστημα ταυτοφωνίας (απλό ζεύγος)[26], ενώ τα υπόλοιπα σε απόσταση οκτάβας (μεικτά ζεύγη). Οι δυο τύποι λαούτου διαφέρουν μεταξύ τους κυρίως ως προς το κούρδισμα και την κατασκευή τους[27]. Το στεριανό λαούτο κουρδίζεται ως εξής:



ενώ το κρητικό, στις μέρες μας, κουρδίζεται ένα διάστημα 4ης χαμηλότερα[28]:



Τα παραπάνω κουρδίσματα παρουσιάζουν μια ιδιομορφία: η διαδοχή του κουρδίσματος των ανοιχτών χορδών δεν ακολουθεί τη φυσική οξύτητα των φθόγγων.

[26] Ως πρώτο ζεύγος θεωρείται αυτό που απέχει περισσότερο από το πρόσωπο του οργανοπαίκτη και ως τέταρτο αυτό που βρίσκεται πιο κοντά του.

[27] Το μέγεθος του ηχείου του κρητικού λαούτου κατασκευάζεται συνήθως λίγο μεγαλύτερο από του στεριανού. Επίσης, το μανίκι του κρητικού είναι ελάχιστα μακρύτερο από το μανίκι του στεριανού λαούτου.

[28] Για τα διάφορα κουρδίσματα του κρητικού λαούτου βλ. Δαλιανούδη (2003: 137-141).

Ενώ δηλαδή ως επί το πλείστον στα έγχορδα όργανα η τελευταία χορδή[29] συμβαίνει να είναι και η τονικά χαμηλότερη, στην περίπτωση του λαούτου δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο καθώς η τρίτη χορδή ηχεί χαμηλότερα από την τέταρτη, αποτελώντας έτσι και την πιο μπάσα χορδή του οργάνου. Λόγω αυτής της ιδιομορφίας τους θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «επανεισαγωγικά» κουρδίσματα (re-entrant tunings). Ο όρος *re-entrant* περιγράφει το κούρδισμα εκείνο, στο οποίο διαδοχικές χορδές κουρδίζονται όχι σε διαδοχικά υψηλότερους τόνους, αλλά στη βάση μιας διάταξης διαστημάτων με φορά άλλοτε ανοδική και άλλοτε καθοδική (Pennanen 2009α: 47).

Σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη (1972), το ελληνικό λαούτο ήταν παλαιότερα και μελωδικό-σολιστικό όργανο. Αυτό μαρτυρούν το μακρύ χέρι και οι μπερντέδες που προχωρούν σχεδόν ως τη ροδάντζα. Απόδειξη για το ρόλο του αυτό, αποτελεί και η καταπληκτική δεξιοτεχνία των παλιών πριμαδόρων λαουτιέρηδων. Ένας καλός πριμαδόρος έπαιζε μόνος του, χωρίς άλλο μελωδικό όργανο π.χ. κλαρίνο, βιολί, ολόκληρες χορευτικές μελωδίες ενώ ταυτόχρονα αυτοσυνοδευόταν. Οι μελωδίες εκτελούνταν κυρίως στην πρώτη χορδή (λα), ενώ με τις υπόλοιπες τρεις (ρε, σολ, ντο) ο λαουτιέρης συνόδευε ουσιαστικά την κύρια μελωδία, με τη μορφή απλού, διπλού ή πολλαπλού ισοκράτη. Επίσης, έπαιζε συνήθως με το βιολί την ίδια μελωδία, «ντουμπλάροντάς» το, και σε περιπτώσεις γλεντιών, πανηγυριών κτλ., όταν για διάφορους λόγους το βιολί σταματούσε προσωρινά να παίζει (για να αλλάξει χορδή, να ξεκουραστεί κλπ.), ο χορός και το τραγούδι συνεχίζονταν με το λαούτο (Ανωγειανάκης 1972: 206). Ο Ανωγειανάκης μάλιστα σημειώνει πως η εποχή με τους ξακουστούς πριμαδόρους λαουτιέρηδες και την πλειάδα καλών μαστόρων όπως οι Βελούδιος, Μούρτζινος, Κοπελιάδης, Παναγής, Γομπάκης κ.ά., αποτέλεσε τη χρυσή εποχή του λαούτου διαρκώντας περίπου έναν αιώνα: από τα πρώτα χρόνια μετά την

[29] Εφεξής όπου χρησιμοποιείται η λέξη χορδή, δηλώνει ζεύγος χορδών.

επανάσταση του 1821, και συγκεκριμένα από το 1834 κι έπειτα, όταν η πρωτεύουσα μεταφέρεται από το Ναύπλιο στην Αθήνα, έως την εποχή του μεσοπολέμου. Από την εποχή αυτή, γύρω στα 1930, αρχίζει η κατάπτωση του λαούτου, απόρροια του μαρασμού συνολικότερα της λαϊκής μουσικής (ό.π.: 202).

Η αδυναμία του λαούτου ως οργάνου να σταθεί μόνο του στα πολύωρα γλέντια και πανηγύρια και να αποδώσει μουσικά όσα απέδιδε ένα βιολί ή κλαρίνο, οδήγησε ίσως στο να μετατραπεί σταδιακά σε όργανο συνοδείας, περιοριζόμενο σε λίγες σύντομες μελωδικές φράσεις ή απαντήσεις. Ως όργανο ρυθμικής και αρμονικής συνοδείας πια, χρησιμοποιείται σε όλες σχεδόν τις περιοχές της ελληνικής επικράτειας, σε κάθε είδος λαϊκής διασκέδασης: πανηγύρια, γλέντια, γάμους, βαπτίσεις, γιορτές κτλ., και έχει την ανάγκη ενός μελωδικού οργάνου, όπως κλαρίνο, βιολί, λύρα, σαντούρι. Η σύμπραξη του λαούτου με τα διάφορα μελωδικά όργανα έχει λάβει βασικά τις παρακάτω δυο μορφές: η μια είναι η λεγόμενη ζυγιά, όπου συμπράττουν το βιολί ή η λύρα με το λαούτο, και η άλλη μορφή είναι η κομπανία, το κατεξοχήν οργανικό συγκρότημα της ηπειρώτικης Ελλάδας, που απαρτίζεται από κλαρίνο, βιολί, λαούτο, ντέφι ή τουμπερλέκι και παλαιότερα σαντούρι (ό.π.: 199-200).

Κατά τον Ανωγειανάκη (1972), η αρμονική συνοδεία του λαούτου περιοριζόταν παλαιότερα σε ένα απλό ίσο. Έπαιρνε τη μορφή άλλοτε ενός απλού ισοκράτη τονικής, άλλοτε διπλού ισοκράτη τονικής και δεσπόζουσας ή υποδεσπόζουσας και άλλοτε τη μορφή πολλαπλού ισοκράτη. Οι συνηχήσεις αυτές, με τα διαστήματα της οκτάβας και της $5^{ης}$ ή $4^{ης}$ καθαρής, διαφύλασσαν την παραδοσιακή τροπική δομή των μονόφωνων δημοτικών μελωδιών (ό.π.: 199). Μετά όμως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, γύρω στα 1920, η απλή αυτή αρμονική συνοδεία αρχίζει να εγκαταλείπεται από ορισμένους λαουτιέρηδες, οι οποίοι αρχίζουν να προσανατολίζονται προς την

αρμονία της Δύσης[30]. Κατά τον Ανωγειανάκη, «η χρήση της δυτικής συγχορδίας αλλοιώνει το παραδοσιακό ύφος της μονόφωνης δημοτικής μελωδίας, […] που υποχρεώνεται, αντίθετα από την τροπική και συχνά τετραχορδική δομή της, να δέχεται μια αρμονική επένδυση με βάση την επτάτονη μείζονα ή ελάσσονα κλίμακα της ευρωπαϊκής μουσικής» (ό.π.:199). Για το ευκολότερο «πιάσιμο» των δυτικοευρωπαϊκών συγχορδιών, ο λαουτιέρης κονταίνει το μανίκι του οργάνου 2-2,5 πόντους, ώστε οι αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων να μικραίνουν. Επιπλέον, σταθεροποιεί τις θέσεις των μπερντέδων σύμφωνα με το συγκερασμένο σύστημα[31], έτσι ώστε να αποδίδονται ακριβέστερα οι συγχορδίες με βάση τους κανόνες της δυτικοευρωπαϊκής αρμονίας[32].

Οι μεταβολές που επήλθαν αργότερα στο ρεπερτόριο του λαϊκού αστικού τραγουδιού, διανύοντας μια μεγάλη εξέλιξη από το ρεμπέτικο στο λαϊκό, μέχρι το ελαφρολαϊκό και το νεοδημοτικό, είχαν ως αποτέλεσμα το λαούτο να χάσει την εξέχουσα θέση που διατηρούσε κάποτε. Όταν ο άλλοτε, σύμφωνα με τις βιβλιογραφικές πηγές, σολιστικός ρόλος του λαούτου άρχισε να μετατρέπεται σταδιακά σε συνοδευτικό, με χρήση μάλιστα δυτικοευρωπαϊκών συγχορδιών, φάνηκε ότι σε αυτό ανταποκρινόταν πιο αποτελεσματικά η κιθάρα, η οποία ήταν ήδη το

---

[30] Για τους παράγοντες που συνέβαλαν στη στροφή προς τη δυτική αρμονία βλ. Ανωγειανάκης (1972: 213-214)

[31] Οι μπερντέδες τοποθετούνται κατά ημιτόνια.

[32] Αν και στέρεα δεμένοι, οι μπερντέδες είναι κινητοί, κάτι το οποίο βοηθάει στην περίπτωση που το όργανο σκεβρώσει. Τότε, με κατάλληλη μετακίνηση τόσο προς τα εμπρός όσο και προς τα πίσω, ανάλογα με το σκέβρωμα, το όργανο μπορεί να αποκτήσει ξανά τις σωστές διαστηματικές σχέσεις.

Επίσης, σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη, οι κινητοί μπερντέδες βοηθούσαν παλιότερα και σε κάτι άλλο ουσιαστικό: με τη μετακίνησή τους ο λαουτιέρης είχε στη διάθεσή του τα μαλακά διαστήματα της βυζαντινής και γενικότερα της ανατολικής μουσικής, τα οποία συναντώνται και στο δημοτικό τραγούδι (Ανωγειανάκης 1991: 233). Ίσως είναι κι αυτός ο λόγος που στην Κρήτη, όπου το λαούτο συνηθίζει να σολάρει και να ντουμπλάρει τη μελωδία παράλληλα με το βιολί ή τη λύρα, το αποκαλούν και «μπερντελίδικο» (πρβλ. Δαλιανούδη 2003: 130).

καθιερωμένο, μόνιμο όργανο συνοδείας στα πρώιμα τότε λαϊκά συγκροτήματα. Το λαούτο, ίσως λόγω του ιδιόμορφου κουρδίσματός του αλλά και της μικρής μελωδικής έκτασής του σε χαμηλές τονικές περιοχές, θεωρήθηκε λιγότερο πρακτικό από ό,τι η κιθάρα, η οποία είναι ένα πλουσιότερο αρμονικά όργανο και με μεγαλύτερη έκταση στις χαμηλές περιοχές.

Η βαθμιαία αυτή εκτόπιση του λαούτου από την κιθάρα, είχε ως αποτέλεσμα πολλοί από τους επαγγελματίες λαουτιέρηδες να μένουν χωρίς δουλειά και είτε να εγκαταλείπουν το όργανο είτε να μεταπηδούν στο «νοθογενές» όργανο, τη λαουτοκιθάρα, την οποία θα εγκατέλειπαν στη συνέχεια περνώντας κατευθείαν στην κιθάρα (Ανωγειανάκης 1991: 255).

Παρόλα αυτά, στα τέλη της δεκαετίας του ’70, εποχή κατά την οποία το ενδιαφέρον των ερευνητών και μελετητών στρέφεται προς τη δημοτική μουσική και επιχειρείται μια προσπάθεια επανένταξης και αναβίωσης των παλιών οργάνων και της μουσικής που αυτά αντιπροσωπεύουν στο όνομα της «διάσωσης της παράδοσης», το λαούτο ως «γνήσιο» «παραδοσιακό» μουσικό όργανο, έχοντας την επίσημη υποστήριξη συμμετοχής, επανέρχεται στο προσκήνιο και λαμβάνει την εξέχουσα θέση που είχε παλιότερα[33].

Ωστόσο, αν και το λαούτο[34] έχει επανενταχθεί στα σημερινά μουσικά συγκροτήματα, ο ρόλος του μέσα σε αυτά παραμένει συνοδευτικός. Χρησιμοποιείται δηλαδή ως ρυθμικό και αρμονικό όργανο. Η μουσική συνοδεία, είτε αυτή λαμβάνει την απλούστερη ισοκρατική μορφή της, με χρήση αχαρακτήριστων[35] συγχορδιών, είτε συντίθεται από αναλύσεις συγχορδιών, διαβατικά περάσματα, ετεροφωνικές

[33] Βλ. Βαμβακά (2007: 31-35, 43-44).

[34] Εφεξής οι αναφορές που γίνονται στο λαούτο, θα αφορούν μόνο στο «στεριανό» τύπο του, καθώς αυτόν παίζει ο Χρήστος Ζώτος, ο οποίος αποτελεί το κεντρικό θέμα της παρούσας εργασίας.

[35] Ως αχαρακτήριστες αποκαλούνται οι συγχορδίες οι οποίες δεν εμπεριέχουν την 3η βαθμίδα αλλά δομούνται μόνο από τις 1η και 5η.

μελωδικές φράσεις παράλληλες με τη βασική μελωδία κτλ., λειτουργεί ως μέσο για την ανάδειξη της μελωδίας με την οποία συνυπάρχει.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Ανωγειανάκης σημειώνει πως κατά τη «χρυσή» εποχή του λαούτου, με τους πριμαδόρους λαουτιέρηδες, το όργανο αυτό παιζόταν ως μελωδικό-σολιστικό. Ωστόσο, όσον αφορά στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αι., εποχή κατά την οποία αρχίζουν να πραγματοποιούνται οι πρώτες ηχογραφήσεις στον ελλαδικό χώρο, έως και τα μέσα της δεκαετίας του ’80, ο παλιός σολιστικός ρόλος του λαούτου δεν τεκμηριώνεται μέσα από το μεγαλύτερο ποσοστό των δισκογραφικών πηγών.

Οι ηχογραφήσεις όμως, αν και αποτελούν σε μεγάλο βαθμό τεκμήρια της μουσικής κουλτούρας μιας εποχής, είναι περισσότερο τεκμήρια της κουλτούρας της ηχογραφημένης μουσικής (πρβλ. Pennanen 2009γ [2004]: 124). Ο Ζώτος αναφέρει πως την περίοδο κατά την οποία είχε αρχίσει να δραστηριοποιείται ως μουσικός – δεκαετία δηλαδή του ’50 έως ότου να φύγει ως μετανάστης για τον Καναδά το 1966 – , υπήρχαν περιστάσεις στις οποίες συνήθιζε να σολάρει τόσο ο ίδιος όσο και ο δάσκαλός του. Μια από αυτές ήταν τα επιτραπέζια και κλέφτικα τραγούδια:

> «…Γιατί στους γάμους τότε και στα πανηγύρια λέγανε πάρα πολλά κλέφτικα. Στους γάμους μπορούσε να παίξουν και πενήντα κλέφτικα. Γιατί όταν στρώναν’ το τραπέζι, ο καθένας παρήγγελνε το τραγούδι του και πλήρωνε. “Θέλω ‘Ν’ αναστενάξω καημένη μάνα’, θέλω ‘Δυσσέα μ’ που ξεχείμασες’, θέλω ‘Τρεις στρατηγοί ξεκίνησαν’, θέλω το ‘Αν πας πουλί μου στο Μοριά’[36], θέλω κείνο”. Ο καθένας παρήγγελνε το τραγούδι του και πλήρωνε. Δυο ώρες αυτή η δουλειά και μετά σηκώνονταν και μπαίναν’ στο χορό».

Το σημείο που σόλαραν οι λαουτιέρηδες ή οι λαουτοκιθαριστές ήταν κατά το οργανικό μέρος του μουσικού κομματιού. Όταν δηλαδή ο τραγουδιστής σταματούσε

[36] Πρόκειται για κλέφτικα τραγούδια.

το τραγούδι, έπαιζαν μόνοι τους τη μελωδία του τραγουδιού, προσαρμοσμένη στο όργανο, ως ανταπόκριση στον τραγουδιστή.

Ο Ζώτος τονίζει πως «στα μέρη τα δικά του» – στο νομό Αιτωλοακαρνανίας – υπήρχε η συνήθεια από ορισμένους πελάτες να παραγγέλνουν ένα σκοπό ή τραγούδι και να ζητούν να ερμηνευθεί αποκλειστικά μόνο από ένα όργανο:

> «Γιατί στα μέρη μας, παλιά, ήταν ορισμένοι που ήταν νέοι. Έδινε ένα χιλιάρικο κι έλεγε: "Το λαούτο μόνο του. Παίξε ό,τι θέλεις. Το βιολί μόνο του. Το κλαρίνο μόνο του, χωρίς συνοδεία. Το ντέφι μόνο του. Το σαντούρι μόνο του"».

Ο ίδιος είχε δεχθεί πολλές φορές παραγγελία να ερμηνεύσει ένα σκοπό ή τραγούδι στη λαουτοκιθάρα.

Επίσης, ο Ζώτος αναφέρει πως υπήρχαν πολλές περιπτώσεις στις οποίες ολομόναχος πλαισίωνε μουσικά γάμους, αρραβώνες και βαπτίσεις, τραγουδώντας και παίζοντας λαουτοκιθάρα. Οι οικονομικές δυσχέρειες της εποχής δεν επέτρεπαν πολλές φορές να προσκληθούν οργανωμένα συγκροτήματα, έστω και ολιγομελή:

> «Γιατί κανονικά πήγαινα και μόνος μου σε γάμους, αρραβώνες, βαπτίσια… Χωρίς κανέναν. Έχω πάει σε πάρα πολλές δουλειές… Σολάριζα, τραγουδούσα, την ώρα που τραγουδούσα συνοδευόμουνα, και μετά έπαιζα τη μελωδία. Δηλαδή αντικαταστούσα το βιολί και το κλαρίνο. […] Κοίταξε… Δεν υπήρχανε λεφτά για να πάρει συγκρότημα… Πήγαινα μόνος μου δυο μέρες κι έπαιρνα 150 δραχμές, και 200 δραχμές. Μόνος μου. Δηλαδή έπαιζα όλα τα κομμάτια: συρτά, καλαματιανά, κλέφτικα, με τις εισαγωγές κανονικά. Αφού ανακάλυψα και μετά την τεχνική[37], ήμουνα βασιλιάς! Δεν καταλάβαινα τίποτα. Τραγουδούσα όπου με βόλευε. Τι ήθελα, Φα δίεση; Θα έπιανα, θα τραγουδούσα Φα δίεση».

[37] Αναφέρεται στο «κάθετο» σύστημα εκτέλεσης, το οποίο ανέπτυξε μόνος του. Βλ. αναλυτικά σελ. 71.

Σε πλαίσια πανηγυριών, γάμων, γλεντιών κτλ. η ανταπόκριση των μουσικών στις ρεπερτοριακές επιθυμίες των πελατών και χορευτών είναι πολύ σημαντική. Σύμφωνα με το Ζώτο, υπήρχαν αρκετές φορές κατά τις οποίες τύχαινε να παραγγελθεί ένας σκοπός ή τραγούδι, το οποίο δεν γνώριζαν οι ερμηνευτές των ακραιφνώς σολιστικών οργάνων (κλαρίνο, βιολί κτλ.), αλλά γνώριζε ο ίδιος. Έτσι, προς ικανοποίηση του πελάτη, ερμήνευε ο ίδιος στη λαουτοκιθάρα το παραγγελθέν μουσικό κομμάτι.

Όλα τα παραπάνω, αποτελούν περιστάσεις στις οποίες το λαούτο (ή η λαουτοκιθάρα), αν και συνοδευτικό όργανο στα πλαίσια μιας ορχήστρας, αποκτούσε, έστω προσωρινά, σολιστικό ρόλο. Ασφαλώς, περιπτώσεις στις οποίες το λαούτο μπορεί να αποκτήσει μελωδικό ρόλο είναι δυνατόν να υπάρξουν και στις μέρες μας.

Στα μέσα της δεκαετίας του ’80, οπότε επαναπροσεγγίζεται η «παραδοσιακή» μουσική και τα «παραδοσιακά» όργανα, το λαούτο προβάλλεται μέσα από ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές ως μελωδικό όργανο, με τη συνοδεία άλλων οργάνων, με κύριο εκφραστή το Χρήστο Ζώτο. Επίσης, ο Ζώτος αρχίζει, την δεκαετία του ’90, να ηχογραφεί δεξιοτεχνικούς σκοπούς και τραγούδια ερμηνευμένα με το λαούτο, προσδίδοντάς του ένα σολιστικό ρόλο[38].

Ο ίδιος τονίζει πως το λαούτο είναι ένα όργανο με πλούσιες εκφραστικές δυνατότητες:

> «Το λαούτο είναι ένα πλούσιο όργανο. Μπορεί να αντικαταστήσει ένα σολιστικό όργανο. Τα πάντα μπορεί να παίξει. Και καλαματιανά μπορεί να παίξει, και κλέφτικα μπορεί να παίξει, και θρακιώτικα μπορεί να παίξει, και σμυρναίικα μπορεί να παίξει. Τα πάντα. Αυτοί που γνωρίζουν την τεχνική όμως…»

[38] Για ορισμένους δίσκους στους οποίους το λαούτο, στα χέρια του Χρήστου Ζώτου, αποκτά σολιστικό ρόλο βλ. σελ. 97.

Μάλιστα, όσον αφορά στο ρόλο του λαούτου, σημειώνει:

> «Το λαούτο είναι σολιστικό, παίζει τα πάντα, και συνοδευτικό ταυτόχρονα. Τα κενά που αφήνει το σολιστικό, τα συμπληρώνει το λαούτο. Εκείνος που ξέρει να τα συμπληρώσει».

Ως «κενά», εννοεί ορισμένες παύσεις που σημειώνονται τόσο κατά τη διάρθρωση της μελωδίας όσο και στα σημεία που το τραγούδι και η οργανική απόδοσή του εναλλάσσονται μεταξύ τους, τα οποία μπορούν να συμπληρωθούν από το λαούτο, που έπειτα συνεχίζει να συνοδεύει το αμιγώς μελωδικό όργανο.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, παρατηρούμε πως ο Ζώτος αντιμετωπίζει το λαούτο ως ένα όργανο το οποίο λειτουργεί ως συνοδευτικό στα πλαίσια ενός συγκροτήματος όπου υπάρχουν ακραιφνώς μελωδικά όργανα, έχοντας τη δυνατότητα παράλληλα να αποκτήσει έστω παροδικά ένα σολιστικό ρόλο. Επιπλέον, μπορεί να σταθεί μόνο του και ως μελωδικό όργανο, με τη συνοδεία άλλων οργάνων αλλά και χωρίς αυτή, καθώς του προσφέρει μουσική αυτονομία (πρβλ. Κάβουρας 1999: 389).

Εν τέλει, το λαούτο μπορεί να θεωρηθεί ως μια «αλληλεπιδρούσα οντότητα», ως ένα «προσαρμόσιμο» όργανο, που «αλληλεπιδρά διαλεκτικά με τις περιβάλλουσες φυσικές και πολιτισμικές πραγματικότητες, και συνεχώς διαπραγματεύεται ή αναδιαπραγματεύεται το ρόλο, τη φυσική δομή, τον τρόπο εκτέλεσης, τα ηχητικά ιδεώδη και τις συμβολικές έννοιές του» (Racy 1994: 38).

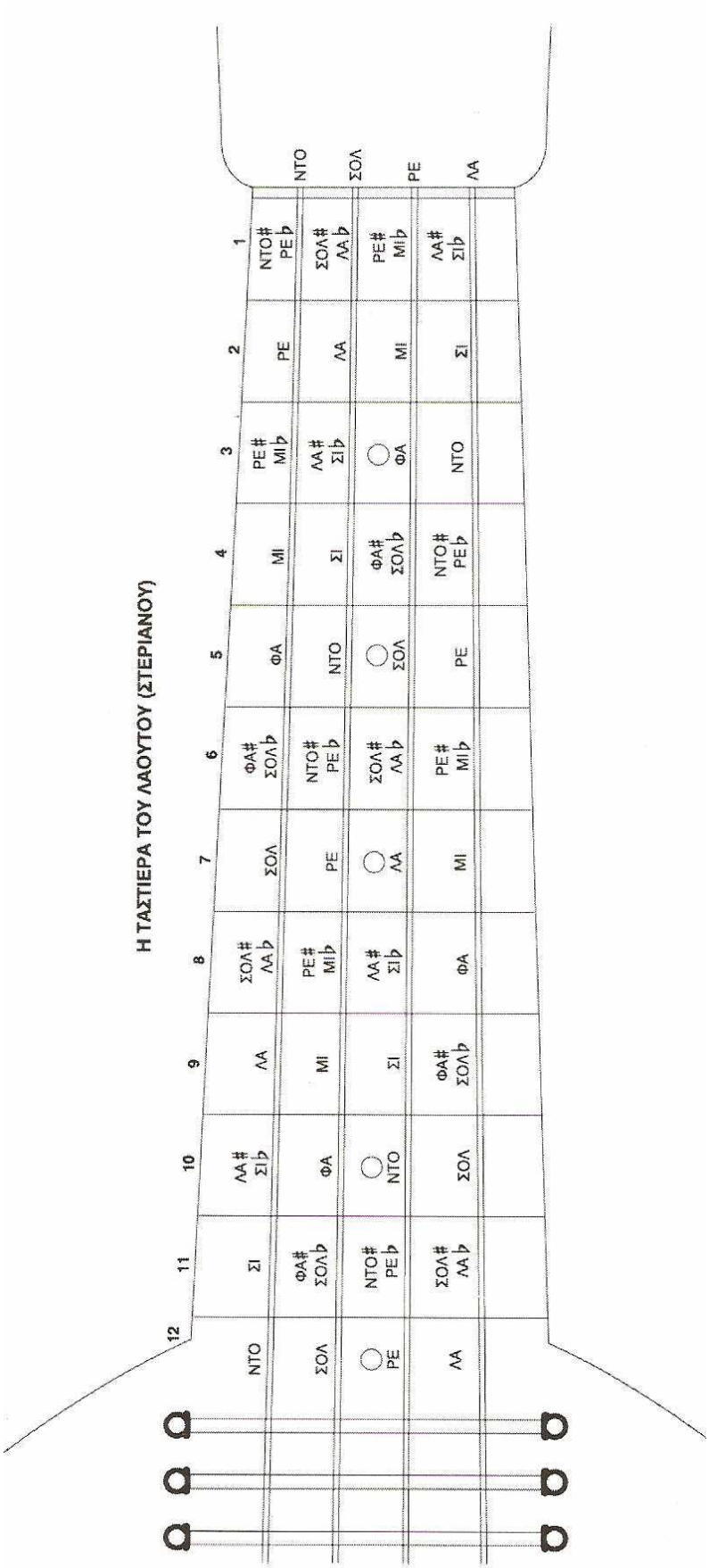
Ένα ερώτημα όμως που αναφύεται είναι το αν το λαούτο, ένα συγκερασμένο όργανο, θα μπορούσε να ερμηνεύσει μια μελωδία παράλληλα με ένα όργανο ασυγκέραστου τύπου (π.χ. βιολί, κλαρίνο). Κατά την άποψή μου, όταν πρόκειται για μελωδία η οποία δεν παρουσιάζει διαστηματικές ιδιομορφίες αλλά εμπεριέχει μόνο συγκερασμένα διαστήματα, μπορεί να αξιοποιηθεί ως προς αυτόν το σκοπό.

Αντίθετα, όταν μια μελωδία εμφανίζει ασυγκέραστες διαστηματικές σχέσεις, με παροδικές τονικές διακυμάνσεις φθόγγων, δεν προσφέρεται να ερμηνευθεί ταυτόχρονα από το λαούτο κι ένα όργανο όπως το βιολί για παράδειγμα, καθώς κάτι τέτοιο θα οδηγούσε σε ηχητικά δυσάρεστες συνηχήσεις συγκερασμένων-ασυγκέραστων διαστημάτων. Παρόλα αυτά, υπάρχουν τρόποι με τους οποίους μπορούν να προσαρμοστούν στο λαούτο ασυγκέραστες μελωδίες, ώστε να γίνεται φανερή η γνώση των διαστηματικών ιδιομορφιών τους[39].

Αξίζει να αναφερθεί, πως, κατά τη διδασκαλία του λαούτου, ο Ζώτος συνηθίζει να διδάσκει μελωδίες σκοπών και τραγουδιών. Έτσι, κατά την ιδιαίτερη αυτή στιγμή το λαούτο χάνει το συνοδευτικό του προσανατολισμό, καταλαμβάνοντας έναν αμιγή σολιστικό ρόλο.

Στα επόμενα κεφάλαια εξετάζονται ορισμένα διακριτά χαρακτηριστικά της εκτελεστικής πρακτικής του Χρήστου Ζώτου, που αφορούν κυρίως στον σολιστικό τρόπο ερμηνείας που ακολουθεί. Ο τρόπος αυτός είναι δυνατόν να ενσαρκωθεί σε όλες τις προαναφερθείσες περιστάσεις.

[39] Ορισμένοι τρόποι με τους οποίους ο Ζώτος προσαρμόζει μελωδίες στο λαούτο αναλύονται στο επόμενο κεφάλαιο.



*Η παραπάνω εικόνα προέρχεται από το Γρηγοριάδης (2002: 10)

3

Το «ασυγκέραστο», στο συγκερασμένο λαούτο

Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου είναι ο σολιστικός τρόπος ερμηνείας που συνηθίζει να ακολουθεί. Τα στοιχεία όμως που καθιστούν τον τρόπο αυτό διακριτό, είναι ίσως οι διάφοροι μελωδικοί σχηματισμοί και γραμμές που συνηθίζει να χειρίζεται ο ίδιος κατά την εκτέλεση. Μέσα στην πλειάδα αυτών των σχηματισμών, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένα μελικά σχήματα, στα οποία εμφαίνεται η βαθιά γνώση των διαστηματικών σχέσεων που αναπτύσσονται στον εκάστοτε μουσικό «δρόμο»[40], όπως αυτές αποδίδονται στο πλαίσιο μη συγκερασμένων εκτελεστικών πρακτικών. Στη γνώση αυτή καταλυτικό ρόλο πιστεύω ότι παίζει και η σύντομη ενασχόληση του Ζώτου, κατά τα νεανικά του χρόνια, με το βιολί, ένα ασυγκέραστου τύπου όργανο. Η σπουδαιότητα της παρουσίας τέτοιων μελικών σχημάτων έγκειται στο γεγονός ότι μελωδίες που έχουν συνδυαστεί με τον ήχο μη συγκερασμένου τύπου οργάνων όπως το κλαρίνο, το βιολί κ.ά. και εμφανίζουν διαστηματικές ιδιαιτερότητες, προσαρμόζονται στο λαούτο, ένα συγκερασμένου τύπου όργανο. Σε ένα όργανο που είναι δύσκολο να αποδώσει διαστήματα πέραν του ακέραιου τόνου και του απόλυτου ημιτόνιου[41]. Εξάλλου, η συναίσθηση από τον Ζώτο της κινησιολογικής λειτουργίας και συμπεριφοράς ορισμένων φθόγγων των μουσικών «δρόμων», αντικατοπτρίζεται απόλυτα στον

[40] Χρησιμοποιώ τον όρο «δρόμος» καθώς αυτόν μεταχειρίζεται και ο Ζώτος για να περιγράψει έναν τρόπο που συγκροτεί ουσιαστικά την οργάνωση ενός συνόλου μελωδικών γνωρισμάτων και ιδιαιτεροτήτων. Για το πώς ο ίδιος περιγράφει ορισμένους μουσικούς «δρόμους» βλ. σελ. 47-48.

[41] Στην παρούσα μελέτη δεν γίνεται λόγος για τρόπους και τεχνικές μέσω των οποίων είναι πράγματι εφικτή η απόδοση μικροδιαστημάτων, όπως η μετακίνηση ορισμένων από τους βασικούς μπερντέδες του οργάνου, η πρόσθεση επιπλέον μπερντέδων καθώς και η τεχνική του «σηκώματος» των χορδών (squeeze).

τρόπο με τον οποίο ο ίδιος τραγουδάει. Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά του Middleton στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ φωνής και μουσικού οργάνου:

> «Μία από τις σημαντικότερες ουσίες της Αφροαμερικάνικης Μουσικής βρίσκεται στην παραδοχή ότι η φωνή συχνά μοιάζει να προσεγγίζει τα μουσικά όργανα. Από τα "γρυλίσματα" στα εργατικά Αφροαμερικάνικα τραγούδια του '30 (ο Louis Armstrong τραγουδάει σαν τρομπέτα, ή η Billie Holiday σαν σαξόφωνο) μέχρι τις μικρές "κινητές" φωνητικές φράσεις. Στη Funk όπου η φωνή μιμείται τα κρουστά ή το μπάσο βρίσκουμε μία φωνητική "ταυτότητα-προσωπικότητα" η οποία αναμειγνύεται άκρως εκφραστικά με την υπόλοιπη "σωματική" δημιουργία- δράση. Φυσικά σ' αυτήν την παράδοση συναντά κανείς και όργανα που "συμπεριφέρονται" σαν φωνές. Αυτή η παραδοχή είναι μέρος μίας ευρύτερης προσέγγισης όπου ο "οργανικός" και ο "φωνητικός" τρόπος συναντιούνται ως επικοινωνούντες "χώροι". Παρόλα αυτά είναι παραδεχόμενο το γεγονός ότι το όργανο (ως μηχανή) μετατρέπεται σε ένα πνευματώδες "σώμα" και κατ' αντιστοιχία η φωνή μεταφέρεται ως αυτόνομη προσωπικότητα σε ένα φωνητικό "σώμα"».
>
> (Middleton 1990: 264)

Ανάλογη μουσική συμπεριφορά προδίδει το λαούτο στα χέρια του Χρήστου Ζώτου καθώς φαίνεται να εκπηγάζει ως ένα μεγάλο βαθμό αφενός από τη φωνή, τον τρόπο δηλαδή που αυτή ερμηνεύει μελωδικές γραμμές και φράσεις, αφετέρου από την προσπάθεια μίμησης ιδιωματικών χαρακτηριστικών μη συγκερασμένων οργάνων. Στις δυο αυτές μη συγκερασμένες εκτελεστικές πρακτικές συνήθης είναι η χρήση μικροδιαστημάτων.

Ο Βούλγαρης αναφέρει χαρακτηριστικά:

> «Πολλές φορές, όργανα συγκερασμένα, με χρήση μόνο τόνων και ημιτονίων, αποδίδουν την πρωτότυπη φράση αφήνοντας την εντύπωση έλξεων ή διαστημάτων μικρότερων του τόνου ή του ημιτονίου. Η μίμηση του ακούσματος των ηχογραφήσεων μπορεί να οδηγήσει σε κατάλληλη απόδοση, που ξεπερνά τα όρια του συγκερασμού».
>
> (Βούλγαρης 2006: 59)

Επίσης, ο Ανδρίκος αναφερόμενος σε συγκερασμένες εκτελεστικές πρακτικές τονίζει πως:

> «[…] το φαινόμενο της τροπικότητας θα πρέπει να γίνει αντιληπτό πολύ ευρύτερα από τα σχολαστικά πλαίσια της απλής χρήσης υποδεέστερων του ακέραιου τόνου και του απόλυτου ημιτονίου διαστηματικών μονάδων, και αναμφίβολα σε συνάρτηση με σημαντικές φαινομενολογικές παραμέτρους, όπως εκείνων της μορφολογικής σύστασης-δομής του ρεπερτορίου, της διασταλτικής-πλουραλιστικής ερμηνευτικής, της πρωτογενούς εκφραστικής ιδιοτυπίας, κ.α.».
>
> (Ανδρίκος 2010: 11)

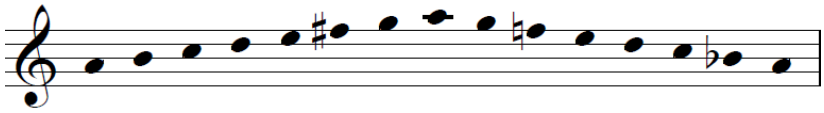
Οι παραπάνω αναφορές βρίσκουν πρόσφορο έδαφος στον τρόπο εκτέλεσης του λαούτου από το Χρήστο Ζώτο. Όσον αφορά στην εκτέλεση μελωδιών που προέρχονται από μη συγκερασμένες εκτελεστικές πρακτικές και χαρακτηρίζονται από διαστηματικές ιδιομορφίες, εισπράττω συνήθως την διάθεσή του να τις προσαρμόσει με κατάλληλο τρόπο στο λαούτο, προκρίνοντας ένα δόκιμο τρόπο προσαρμογής τέτοιου είδους μελωδιών σε ένα συγκερασμένο όργανο.

Ποια είναι όμως τα ιδιαίτερα εκείνα στοιχεία του σολιστικού τρόπου ερμηνείας που ακολουθεί ο Ζώτος που υποδεικνύουν πως έχει επίγνωση των διαστημάτων που διακρίνουν ένα μουσικό «δρόμο», κατά την ασυγκέραστη εκδοχή του, και είναι συνεπής προς αυτά, στα συμβατικά πλαίσια πάντα ενός συγκερασμένου οργάνου, του λαούτου; Τα στοιχεία αυτά, στα οποία εμφαίνεται η προσαρμοστική διάθεση του Ζώτου, ανιχνεύονται κυρίως σε μουσικές φράσεις που εμπεριέχουν φθόγγους που παρουσιάζουν μια ιδιαίτερη κινησιολογική συμπεριφορά. Παρατηρείται πως δεν οδηγείται σε μια παγιωμένη διαστηματική αποτύπωση των φθόγγων αυτών αλλά συνήθως τους αποδίδει με ιδιαίτερο τρόπο ανάλογα με τη μελική κίνηση των φράσεων στις οποίες περιλαμβάνονται, αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο πρώτον, τη γνώση του περί των διαστηματικών σχέσεων καθώς και των έλξεων που διέπουν

τον εκάστοτε μουσικό «δρόμο» και δεύτερον, τη θέλησή του για συνέπεια προς αυτές.

Πριν προβώ στην εξέταση ορισμένων τρόπων μέσω των οποίων αποδίδονται φθόγγοι που, σε μη συγκερασμένες πρακτικές, εμφανίζουν μια ελαστικότητα, θεωρώ σκόπιμο να επισημάνω πώς περιγράφει ο ίδιος ο Ζώτος τη δομή ορισμένων μουσικών «δρόμων» στα πλαίσια του λαούτου, ενός συγκερασμένου οργάνου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ονοματολογία των «δρόμων» που χρησιμοποιεί, η οποία ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τα πρότυπα του συστήματος των makam της οθωμανικής κλασικής μουσικής και όχι τα πρότυπα των «λαϊκών δρόμων» έτσι όπως αυτοί χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο της λαϊκής μουσικής. Οι συχνές αναφορές που κάνει ο ίδιος στη σύγχυση που επικρατεί σε επίπεδο ονοματολογίας αλλά και διαστηματικής διάταξης στο σύστημα των «λαϊκών δρόμων», ίσως αποτελούν ένδειξη ότι ο ίδιος οδηγείται σε μία συγκερασμένη αποτύπωση των ασυγκέραστων διαστηματικών ακολουθιών του συστήματος των makam. Ο ίδιος μάλιστα αναφέρει πως τις γνώσεις που κατέχει για τους μουσικούς «δρόμους», όσον αφορά κυρίως στην ορθή ονομασία και διαστηματική δομή τους, τις απέκτησε μέσω του διαρκούς συγχρωτισμού του με ψάλτες της Αθήνας, καθώς και με ξένους μουσικούς, όπως ο δεξιοτέχνης στο ούτι Munir Bashir, μετά την επιστροφή του από τον Καναδά. Πριν μεταναστεύσει γνώριζε ορισμένα στοιχεία αλλά σε υποτυπώδη μορφή. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι συχνοί παραλληλισμοί που κάνει μεταξύ μουσικών «δρόμων» και ήχων της βυζαντινής μουσικής. Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό πως ο ίδιος αντιμετωπίζει την έννοια του «δρόμου» πρισματικά.

Ενδιαφέρουσα είναι η διαστηματική ακολουθία που αποδίδει στο «δρόμο» Ουσάκ στη συγκερασμένη εκδοχή του[42]:



Παρατηρείται πως η 2η και η 6η βαθμίδα βαρύνονται κατά ένα ημιτόνιο κατά την κατάβαση ενώ αποδίδονται με διάστημα τόνου από τους υποκείμενούς τους φθόγγους κατά την ανάβαση. Η απόδοση μιας τέτοιας κινησιολογικής συμπεριφοράς στις προαναφερθείσες βαθμίδες προδίδει την προσαρμογή, σε επίπεδο κλιμακικής διάταξης, της τονικής ελαστικότητας που αυτές εμφανίζουν σε μη συγκερασμένες εκτελεστικές πρακτικές, στα συμβατικά όρια που θέτει ο συγκερασμός του λαούτου.

Ο Ζώτος αναφέρει συχνά και το «δρόμο» Χουσεϊνί, τονίζοντας τις διαφορές που παρουσιάζει από τον Ουσάκ όσον αφορά στη δόμηση της μελωδίας:

> «Πες ότι θέλουμε να ξεκινήσουμε ένα δρόμο Χουσεϊνί… Ξεκινάμε απ' την πέμπτη νότα από τη βάση μας».

Εννοεί δηλαδή πως ο φθόγγος που δεσπόζει κατά την εισαγωγή ενός αυτοσχεδιασμού στον συγκεκριμένο «δρόμο» είναι η 5η βαθμίδα της παραπάνω διαστηματικής ακολουθίας, σε αντίθεση με το «δρόμο» Ουσάκ όπου δεσπόζουν αρχικά η 1η και 4η βαθμίδα[43].

---

[42] Εδώ επιλέγω ως βάση θεμελίωσης του «δρόμου» Ουσάκ τον φθόγγο λα, καθώς τα περισσότερα παραδείγματα που ακολουθούν και βαίνουν στο συγκεκριμένο «δρόμο» εκτελούνται έχοντας ως τονική βάση το φθόγγο αυτό.

[43] Η χρήση του όρου «Χουσεϊνί» ως «λαϊκού δρόμου» εκλείπει στο χώρο της λαϊκής μουσικής. Για το σύστημα των «λαϊκών δρόμων» αλλά και τις διάφορες λειτουργικές αδυναμίες που το διέπουν βλ. Ανδρίκος (2010).

Στη συνέχεια, εξετάζονται ορισμένοι τρόποι και εκτελεστικά τεχνάσματα που ανιχνεύονται στον τρόπο ερμηνείας που ακολουθεί ο Ζώτος, μέσω των οποίων επιτυγχάνεται η καταλληλότερη εκφορά «ασταθών» τονικά φθόγγων[44]. Επιπροσθέτως, η ιδιαίτερη αυτή εκφορά τους μαρτυρεί ότι αντιμετωπίζει την έννοια της κλίμακας όχι σαν μια παγιωμένη αλλά σαν μια δυναμική διαστηματική αλληλουχία και διαδικασία. Εξάλλου ο ίδιος πολύ συχνά τονίζει πως:

> «Η κάθε κλίμακα, η σκάλα που λέγεται, είναι σαν οδηγός. Από κει και πέρα πρέπει να ξέρουμε τι θα παίξουμε…»

Α) Ένας ξεχωριστός τρόπος είναι αυτός της legato απόδοσης ενός «ασταθούς» τονικά φθόγγου**.** Ουσιαστικά πρόκειται για διάβαση από αυτόν χωρίς τη χρήση της πένας, η οποία θα τόνιζε περισσότερο τον συγκεκριμένο φθόγγο. Η εκτελεστική αυτή στρατηγική αποδεικνύεται ιδιαίτερα λυσιτελής καθώς μετριάζει το άκουσμά του. Συναντάται τόσο στο πλαίσιο ενός αυτοσχεδιασμού όσο και σε έρρυθμους σκοπούς ή τραγούδια. Επίσης, είναι συχνή και η χρήση glissandos μεταξύ φθόγγων που εμφανίζουν μια τονική ελαστικότητα, όταν αποδίδονται από ασυγκέραστου τύπου όργανα.

Ο ίδιος, απαντώντας σε ερώτηση σχετική με τις συγκεκριμένες τεχνικές, αναφέρει πως για ένα πληρέστερο ηχητικό αποτέλεσμα προσπαθεί να μιμηθεί ιδιωματικά χαρακτηριστικά άλλων οργάνων:

---

[44] Ορισμένοι από τους τρόπους που παρουσιάζονται στη συνέχεια, ενδέχεται να εκτελούνται από το Ζώτο με βάση αισθητικά κριτήρια που θέτει ο ίδιος όσον αφορά στη δόμηση και ερμηνεία μιας μελωδίας και όχι απαραίτητα με στόχο την προσαρμογή ιδιαίτερων διαστηματικά μελωδιών. Παρόλα αυτά, θεωρώ ότι συμβάλλουν προς την καταλληλότερη προσαρμογή τέτοιου είδους μελικών σχημάτων.

«Από μικρό παιδί προσπαθούσα να κάνω τα κλισάντα που κάνει το κλαρίνο και το βιολί που είναι ακατόρθωτο. Κι όμως κάτι κατόρθωσα να φτιάσω. Να κάνω και κλισάντα μ' αυτό που 'ναι συγκερασμένο[45]. Γιατί λένε ορισμένοι απ' τα έγχορδα: "Δεν μπορούμε να κάνουμε". Λέω…εσείς παίζετε σαν να νταβανώνετε… μωρέ τράβα και το χεράκι λίγο…και προσπαθούν με την πένα συνέχεια τακ τακ τακ όπως κάνουν τα λελέκια με τις μύτες πάνω στα καμπαναριά! Όχι μωρέ… μια φορά την πένα και ο ήχος βγαίνει μετά με το τράβηγμα… Δηλαδή μπορεί να βγάλεις… Δεν μπορούμε να κάνουμε τη δουλειά που θα κάνει το βιολί, το κλαρίνο ή το ούτι. Αλλά μπορούμε να το τραβήξουμε λίγο το χεράκι να το γλυκάνουμε λίγο…"Δεν γίνεται"…Γιατί δε γίνεται; Και του σπανού τα γένια γίνονται! Όλα στο μυαλό είναι!».

Θεωρεί δηλαδή ότι πάντα υπάρχει η δυνατότητα για το καλύτερο και πως η σκέψη είναι αυτή που στέκεται κάθε φορά εμπόδιο στην πραγμάτωσή του.

Αξιοσημείωτα είναι τα παρακάτω παραδείγματα στα οποία είναι φανερή η θέλησή του να «γλυκάνει» τον ήχο ορισμένων φθόγγων που παρουσιάζουν μια μελωδική «αστάθεια»:

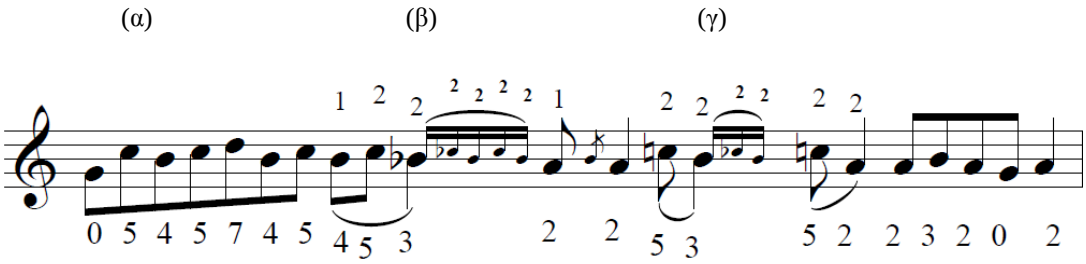
Παράδειγμα 1 *(απόσπασμα 01)*

Πρόκειται για απόσπασμα από ταξίμι στο μουσικό «δρόμο» Ουσάκ (προσωπική ηχογράφηση)[46]:

---

[45] Εννοεί το λαούτο.

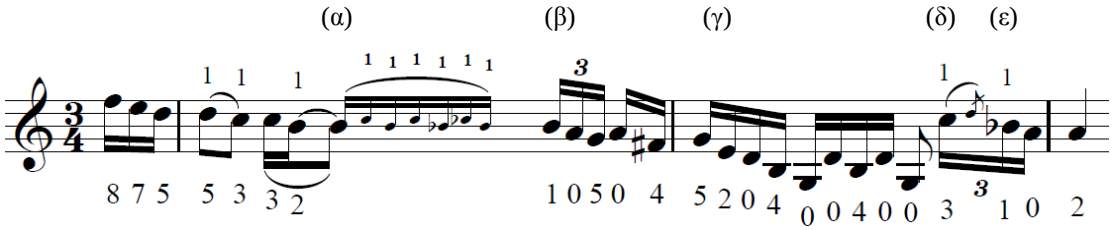
[46] Στα παραδείγματα που ακολουθούν, κάτω από το πεντάγραμμο σημειώνεται ο αριθμός του μπερντέ στον οποίο παίζεται ο κάθε φθόγγος. Ο αριθμός μηδέν (0) καταδεικνύει την κρούση ανοικτής χορδής. Δεδομένου ότι η κάθε χορδή του λαούτου είναι κουρδισμένη σε διαφορετική τονικότητα σε σχέση με τις υπόλοιπες, ο αριθμός που δηλώνει τον μπερντέ στον οποίο αποδίδεται ο εκάστοτε φθόγγος, υποδηλώνει και τη χορδή που κρούεται κάθε φορά. Πάνω από το πεντάγραμμο σημειώνεται, σε σημεία όπου κρίνεται αναγκαίο, ο αριθμός του δακτύλου, το οποίο «πατάει» στον εκάστοτε μπερντέ. Στη διαμόρφωση του συστήματος σημειογραφίας που χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία, έχει συμβάλει ο συσχετισμός με το αντίστοιχο σύστημα το οποίο χρησιμοποιεί ο Γιάννης Ζαρίας στη διδακτορική του διατριβή με θέμα *Η Διαποίκιλση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη*, κατόπιν σχετικών συζητήσεων και με τον ίδιο. Σχετικά επίσης, βλ. Ζαρίας (2010), *Εισαγωγή στον προσδιορισμό και την κατηγοριοποίηση των ιδιωμάτων στην παραδοσιακή βιολιστική πρακτική*.



Παρατηρείται μια καταληκτική μελωδική γραμμή προς την τονική (λα). Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς η αποτύπωση της 2^{ης} βαθμίδας ποικίλει ανάλογα με τη μελική κίνηση και τα προσωρινά τονικά κέντρα. Αρχικά, ελκόμενη από την παροδικά ισχυρή 3^{η} βαθμίδα (ντο), αποδίδεται σε διάστημα ημιτόνιου από αυτήν (σημείο α) αλλά στη συνέχεια, η έλκουσα τονική οδηγεί στην απόδοσή της με ύφεση (σημείο β). Στην τελευταία περίπτωση, ειδικότερα, η εξαιρετικά ταχεία εναλλαγή της χαμηλωμένης κατά ένα ημιτόνιο 2^{ης} (σιb) με την 3^{η} ελαττωμένη βαθμίδα (ντob) με τρόπο legato, μιμείται ουσιαστικά τη σταδιακή τονική βάρυνση της 2^{ης}, όπως αυτή θα εκτελούταν στο πλαίσιο μιας μη συγκερασμένης εκτελεστικής πρακτικής. Παρόμοια εναλλαγή σημειώνεται και αμέσως μετά όπου επιχειρείται μια πολύ σύντομη στάση στη 2^{η} βαθμίδα (σημείο γ).

Παράδειγμα 2 *(απόσπασμα 02)*

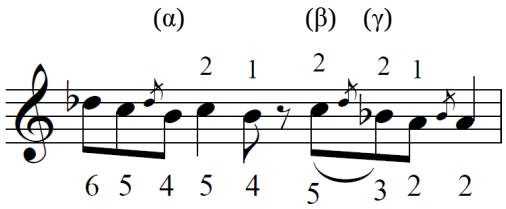
Το ίδιο εκτελεστικό τέχνασμα χρησιμοποιείται και σε τμήμα του τσάμικου «Σαράντα μέρες περπατώ» (προσωπική ηχογράφηση) που ακολουθεί κι αυτό τη μελωδική συμπεριφορά του «δρόμου» Ουσάκ:



Με αυτόν τον τρόπο, ο Ζώτος «θολώνει» την αποτύπωση της 2ης βαθμίδας (σημείο α), υπαινισσόμενος τη τονική βάρυνσή της λόγω της έλξης στην οποία υπόκειται από την υποτονική (σολ), η οποία λειτουργεί στη συνέχεια ως προσωρινή βάση (σημείο γ). Επιπλέον, η αποτύπωση της 2ης με ύφεση στο σημείο (β), προϊδεάζει την κίνηση της μελωδίας σε υποκείμενη τονική περιοχή. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο σημείο (ε). Γενικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως η εκφορά, από το Ζώτο, της 2ης βαθμίδας με ύφεση, σε μουσικά κομμάτια τονισμένα σε «δρόμο» Ουσάκ, προαναγγέλλει, ως επί το πλείστον, μελωδική πορεία σε υποκείμενη τονική περιοχή. Η εδραίωση της υποτονικής ως τονικού κέντρου, ισχυροποιείται κατόπιν με την ανάλυση της μείζονος συγχορδίας που δομείται σε αυτήν (Σολ μείζονα) (σημείο γ). Εξάλλου, κάτι τέτοιο είναι σύνηθες φαινόμενο στον τρόπο ερμηνείας που ακολουθεί ο Ζώτος, όπου, κατά τη δόμηση της κύριας μελωδίας, προβαίνει σε κατάλληλα σημεία σε αναλύσεις συγχορδιών, που μαρτυρούν την αρμονική επένδυση που θα άρμοζε σε αυτά, τονίζοντας παράλληλα το ρυθμικό στοιχείο, κυρίως σε σύντομες στάσεις της μελωδίας. Θα μπορούσαμε να πούμε πως δανείζεται στοιχεία από τον τρόπο με τον οποίο συνηθίζει να συνοδεύει μουσικά ένα κλαρίνο, ένα βιολί ή έναν τραγουδιστή, και ο οποίος συντίθεται κυρίως από αναλύσεις συγχορδιών, διαβατικά περάσματα μεταξύ συγχορδιών και ετεροφωνικές μελωδικές φράσεις.

Παράδειγμα 3 *(απόσπασμα 03)*

Αφορά σε απόσπασμα από ταξίμι στο μουσικό «δρόμο» Σαμπάχ (προσωπική ηχογράφηση):



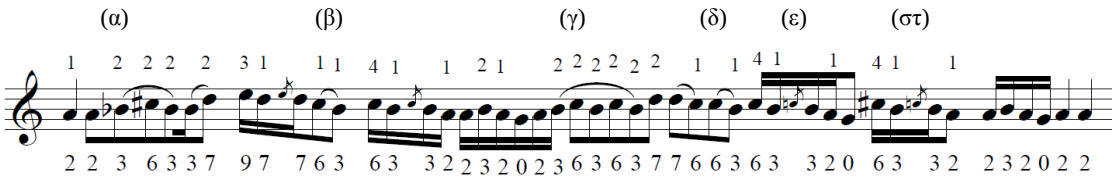
Ο ίδιος πολύ συχνά τονίζει την ιδιαιτερότητα της 2ης βαθμίδας του συγκεκριμένου δρόμου, κυρίως σε καταληκτικές μελωδικές φράσεις προς την τονική, και το πώς θα έπρεπε να ερμηνευτεί αυτή στα συμβατικά πλαίσια ενός συγκερασμένου οργάνου:

> «Παίζουμε τώρα το Σαμπάχ. Όλοι κλείνουν με σι φυσικό[47]. Ρε παιδιά δεν τα ακούτε αυτό το σι πόσο ξινό είναι… Δεν γίνεται. Δεν κλείνουμε ποτέ με σι, κανονικά είναι σι χαμηλωμένο, αλλά κλείνουμε με σιb που είναι πιο κοντά. Και κείνο λάθος είναι. Πιο λάθος είναι το σι το φυσικό όμως. Εκείνο είναι τελείως εκτός θέματος. Αλλά πρέπει να ξέρεις… και το σιb να παίρνεις ούτε και κείνο πολύ έντονο. Γιατί αν το πάρεις έντονο και κείνο είναι ξινό πολύ αλλά το σι είναι πιο ξινό… Δεν γίνεται 100% όπως το κάνει το βιολί αλλά θα το κάνουμε όμως το ρημάδι…!».

Οι απόψεις του αυτές αντανακλώνται απόλυτα στο παραπάνω παράδειγμα. Η 2η ελκόμενη αρχικά από την 3η βαθμίδα εκφέρεται σε διάστημα ημιτόνιου από αυτήν (σι) (σημείο α). Στη συνέχεια όμως, στο σημείο (γ), βαρυνόμενη κατά ένα ημιτόνιο (σιb) δείχνοντας την κατεύθυνση της μελωδίας προς την τονική, αποδίδεται legato, ένας τρόπος που αποσκοπεί στο να μετριαστεί το άκουσμα του εν λόγω φθόγγου, κάτι που ενισχύεται ακόμη περισσότερο με τον τονισμό του υπερκείμενου φθόγγου (ντο) (σημείο β), κάνοντας έτσι ομαλότερη τη διάβαση από το σιb.

Παράδειγμα 4 *(απόσπασμα 04)*

Ξεχωριστό παράδειγμα αποτελεί το παρακάτω μέρος ενός αυτοσχεδιασμού στο «δρόμο» Χιτζάζ (προσωπική ηχογράφηση):



[47] Όταν η βάση είναι ο φθόγγος λα.

Είναι πρόδηλη η διάθεσή του να «γλυκάνει» τους μεσαίους φθόγγους (σιb, ντο#) του χρωματικού τετραχόρδου που δομείται στη βάση του συγκεκριμένου μουσικού «δρόμου» (στην προκειμένη περίπτωση είναι ο φθόγγος λα)[48]. Η απόδοσή τους με glissandos στα σημεία (α) και (γ), συντελεί στο να «θολώσει» και, εν συνεχεία, να «μαλακώσει» την αποτύπωσή τους στο συγκερασμένο λαούτο. Επίσης, στα σημεία (β) και (δ) παρατηρείται άμεση απομάκρυνση από την 3η βαθμίδα (ντο#), που μέσω ενός glissando κατευθύνεται προς την υποκείμενη 2η (σιb). Αξιοσημείωτα είναι τα σημεία (ε) και (στ), όπου η χρήση «στολιδιού» στη 2η βαθμίδα (σιb), που απέχει διάστημα τόνου από την τελευταία, «μαλακώνει» το άκουσμα της 3ης βαθμίδας αλλά και το συνολικό ηχόχρωμα των συγκεκριμένων μελικών σχημάτων.

Β) Εμφανής είναι η προσαρμοστική τάση του Ζώτου σε καταληκτικές κυρίως μελωδικές γραμμές, τις οποίες και αποδίδει με χρωματικές κινήσεις. Τέτοιου είδους μελικά σχήματα εντοπίζονται κατά κύριο λόγο σε μελωδίες που είναι τονισμένες στους μουσικούς «δρόμους» Ουσάκ, Καρτσιγάρ και Σαμπάχ. Πρόκειται για κατιούσες μελικές κινήσεις που εμπεριέχουν τόσο τη φυσική όσο και την ελαττωμένη εκδοχή της 2ης βαθμίδας των παραπάνω «δρόμων», που ουσιαστικά μιμούνται τη σταδιακή βάρυνση αυτής στο πλαίσιο μη συγκερασμένων πρακτικών[49]. Αξιόλογη είναι η αναφορά του Pennanen στο φαινόμενο του «χρωματισμού» στα ρεμπέτικα που προηγούνται της δεκαετίας του ’50:

> «In the pre-1950s rebetika, chromatism was mostly associated with certain melodic formulae in Rast, Houzam, Segah and the dromos counterparts of

[48] Ο Ζώτος συνηθίζει να προσδίδει στους συγκεκριμένους φθόγγους μια τονική διακύμανση, καθώς ερμηνεύει με τη φωνή τραγούδια που βαίνουν στο μουσικό «δρόμο» Χιτζάζ.

[49] Ο Ανδρίκος χρησιμοποιεί την φράση «υποτυπώδης-μινιμαλιστική “χρωματική” φόρμουλα» (Ανδρίκος 2010: 6).

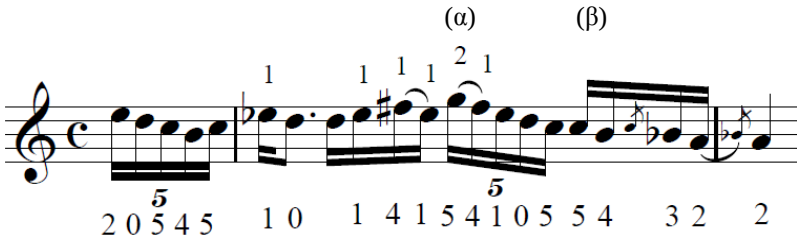
Ottoman makam Uşşak, Hüseyni and Karcığar. The chromatic formulae partly originate from bouzouki players' attempts to imitate non-tempered melodic movements of these makams».

(Pennanen 1997: 92-93)

Οι χρωματικές αυτές φόρμουλες που χρησιμοποιεί ο Ζώτος, λαμβάνουν ανάλογα με τη θέση τους στο μέτρο του εκάστοτε σκοπού ή τραγουδιού και την κατάλληλη μορφή. Ορισμένες εκδοχές αυτών παρατίθενται στα παραδείγματα που ακολουθούν:

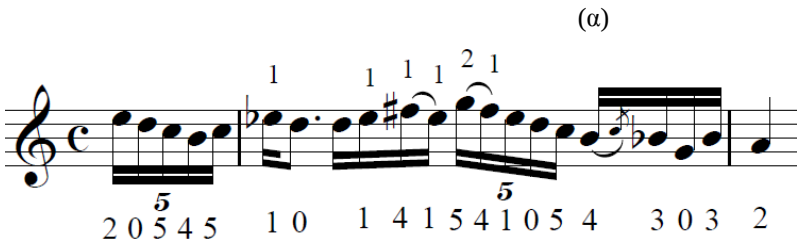
Παράδειγμα 5

α) Πρόκειται για απόσπασμα από τον πρεβεζιάνικο σκοπό «Φράσια» (προσωπική ηχογράφηση) *(απόσπασμα 05α)*:



Στην παραπάνω μελωδική γραμμή παρατηρούμε ένα σύντομο πέρασμα στο μουσικό «δρόμο» Καρτσιγάρ. Η επαλληλία τριών ημιτονίων, κατά την καταληκτική φράση προς την τονική (λα) στο σημείο (β), μιμείται τη σταδιακή τονική ελάττωση της 2^{ης} βαθμίδας, έτσι όπως αυτή θα αποδιδόταν σε μια ασυγκέραστη πρακτική. Με το συγκεκριμένο σχηματισμό γίνεται ομαλότερη η κατάληξη στην τονική, ύστερα μάλιστα από μια μεγάλης διαστηματικής έκτασης κατιούσα μελωδική κίνηση, που αφετηρία έχει την 7^{η} βαθμίδα.

β) *(απόσπασμα 05β)* Η προαναφερθείσα μελωδική κίνηση ερμηνεύεται στη συνέχεια και με τον εξής τρόπο:

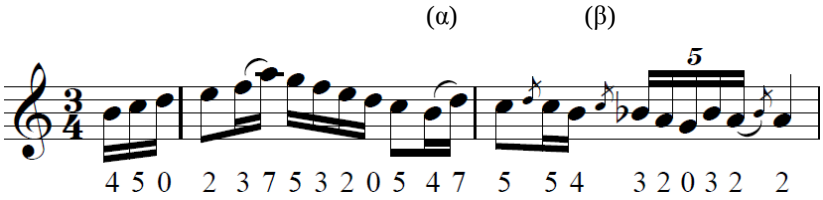


Η λειτουργία της είναι παρόμοια με αυτή που σχολιάστηκε στο παράδειγμα 5α.

Παρεμφερείς είναι και οι χρωματικές φόρμουλες που σημειώνονται στα επόμενα παραδείγματα:

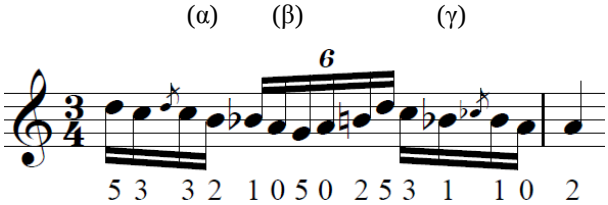
Παράδειγμα 6 *(απόσπασμα 06)*

Αφορά σε τμήμα του τσάμικου «Κίνησαν τα καράβια» (προσωπική ηχογράφηση) που βαίνει σύμφωνα με τη μελωδική συμπεριφορά του «δρόμου» Χουσεϊνί:



Παράδειγμα 7 *(απόσπασμα 07)*

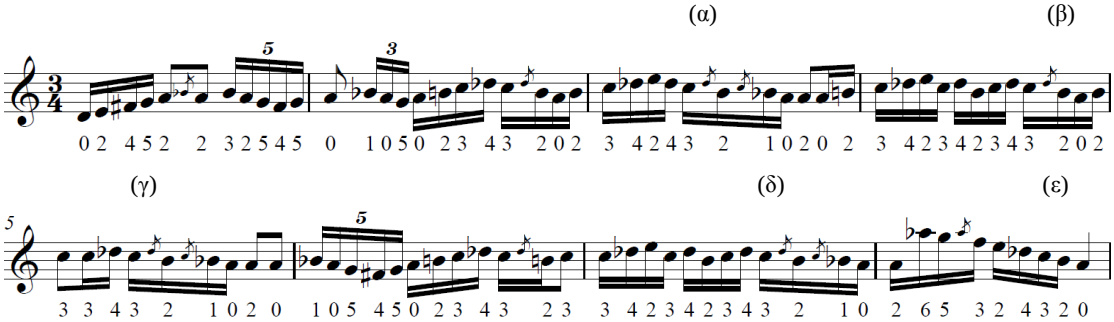
Πρόκειται για καταληκτική φράση του τσάμικου «Παλαμιώτης» (προσωπική ηχογράφηση), η οποία ακολουθεί τη μελωδική συμπεριφορά του «δρόμου» Ουσάκ:



Η κατιούσες χρωματικές κινήσεις των παραδειγμάτων 6 (σημείο β) και 7 (σημείο α) υπονοούν κι εδώ την ιδιαιτερότητα της 2^{ης} βαθμίδας.

Παράδειγμα 8 *(απόσπασμα 08)*

Χρήση χρωματικών σχηματισμών που διαδραματίζουν τον ίδιο ρόλο με αυτούς των παραπάνω παραδειγμάτων, γίνεται και στο τσάμικο «Τριτσιμπήδας» (προσωπική ηχογράφηση), που είναι τονισμένο σε «δρόμο» Σαμπάχ, και ειδικότερα στα σημεία (α), (γ) και (δ):



Σχετικά με το σημείο (β), όπου επιχειρείται κίνηση προς την τονική (λα) μόνο μέσω της 2^{ης} βαθμίδας που απέχει διάστημα τόνου από αυτήν (φθόγγος σι), ο ίδιος ο Ζώτος αναφέρει:

> «Εδώ μπορείς να πάρεις το σι γιατί δεν είμαστε στο τέλος… Δεν τελειώσαμε… Στο τελείωμα όμως πρέπει να πάμε προς το Ουσάκ, για να μπορούμε να παίξουμε σωστά. Διαφορετικά δεν παίζουμε… Είπαμε η λεπτομέρεια ξεχωρίζει τον ένα μουσικό απ' τον άλλο. Όλοι παίζουν… Θα το παίξεις εσύ, θα το παίξω εγώ, θα το παίξει κι ο άλλος και θα δεις διαφορά απ' τον ένα στον άλλο. Θα πεις: "Αυτός το 'χει καλύτερα, πιο στολισμένο"».

Εννοεί δηλαδή πως η χρήση του φθόγγου σι στη συγκεκριμένη κίνηση είναι δικαιολογημένη επειδή η βάση (λα), μην έχοντας εδραιωθεί ακόμη ως ισχυρό τονικό κέντρο, δεν ασκεί μεγάλη ελκτική δύναμη στη 2^{η} βαθμίδα που θα την αναγκάσει να αποτυπωθεί με ύφεση. Αντιθέτως, υφίσταται ακόμη ως παροδικά ισχυρό τονικό κέντρο η 3^{η} βαθμίδα (ντο), που παροτρύνει στην απόδοση της 2^{ης} σε διάστημα ημιτόνιου από αυτήν (φθόγγος σι). Επιπλέον, λέγοντας τη φράση: «πρέπει να πάμε

προς το Ουσάκ», ο Ζώτος υποδηλώνει πως η τονική βάρυνση της 2^{ης} του «δρόμου» Σαμπάχ σε καταληκτικές φράσεις παρουσιάζει ομοιότητες με αυτή της 2^{ης} του «δρόμου» Ουσάκ σε ανάλογες περιπτώσεις. Συνεπώς, μπορεί να αποτυπωθεί μέσω μιας κατιούσας χρωματικής φόρμουλας που, όπως προαναφέρθηκε, είναι συνήθης στο «δρόμο» Ουσάκ.

Επίσης, ο Ζώτος δεν αποκλείει τη χρήση μιας τέτοιας κατιούσας χρωματικής κίνησης και σε καταληκτικές φράσεις στα πλαίσια ενός αυτοσχεδιασμού που βαίνει στο «δρόμο» Σαμπάχ.

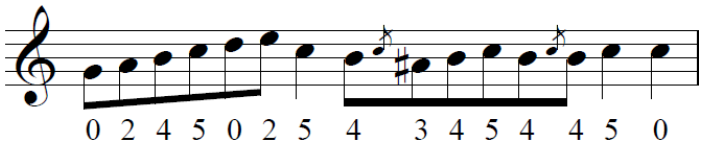
Αξιοσημείωτη είναι η επισήμανση που συνηθίζει να κάνει ο ίδιος περί της ιδιαιτερότητας της 8^{ης} βαθμίδας του μουσικού «δρόμου» Σαμπάχ. Η συγκεκριμένη βαθμίδα συνήθως ερμηνεύεται κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα, μια αλλοίωση η οποία προκύπτει από το χρωματικό τετράχορδο που δομείται στην 3^{η} βαθμίδα του εν λόγω «δρόμου». Χαρακτηριστικό είναι το τελευταίο μέτρο του παραπάνω παραδείγματος όπου είναι εμφανής η αλλοίωση αυτή.

Κατιούσες χρωματικές κινήσεις, παραπλήσιες με αυτές των προηγούμενων παραδειγμάτων, σημειώνονται και σε μελωδικές γραμμές που εντάσσονται στο «δρόμο» Ραστ, περιλαμβάνοντας αυτή τη φορά την 3η βαθμίδα του συγκεκριμένου «δρόμου», και προϊδεάζοντας την κίνηση της μελωδίας προς την τονική.

Παράδειγμα 9 *(απόσπασμα 09)*

Σε μελωδίες τονισμένες σε «δρόμο» Ραστ, ο Ζώτος συνηθίζει να κάνει χρήση μιας φόρμουλας που αποτελείται μεν από επάλληλα ημιτόνια αλλά υπόκειται της τονικής. Η μορφή που λαμβάνει αυτή, είναι εμφανής στο ακόλουθο απόσπασμα ενός αυτοσχεδιασμού στο συγκεκριμένο «δρόμο» (προσωπική ηχογράφηση) (σημείο α):

(α)



Η τονική (ντο), λειτουργώντας ως κεντρομόλος δύναμη, έλκει όχι μόνο την υποτονική αλλά και τον δεύτερο υποκείμενό της φθόγγο (λα), ο οποίος, στα πλαίσια του συγκερασμένου λαούτου, αποδίδεται με δίεση. Ο Pennanen, αναφερόμενος στη χρήση της συγκεκριμένης φόρμουλας από εκτελεστές του μπουζουκιού, σημειώνει:

> «Another explanation is that bouzouki players tried to imitate the gliding, portamento passages of makam music with chromaticism».
>
> (Pennanen 1997: 82)

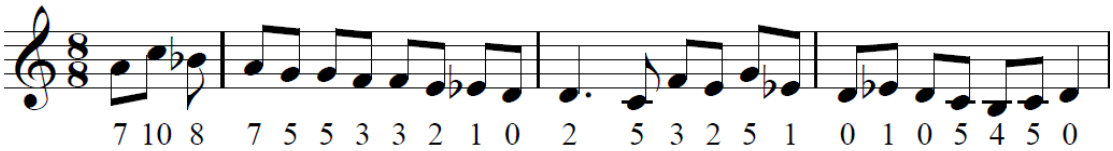
Γ) Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένα αποσπάσματα μουσικών φράσεων στα οποία είναι προφανής η ρυθμικά και μελωδικά πυκνότερη απόδοση ενός απλούστερου μελικού σχήματος. Πρόκειται κυρίως για σχήματα που εμπεριέχουν φθόγγο που παρουσιάζει μια κινησιολογική ιδιομορφία. Η ρυθμική και μελωδική πύκνωση των συγκεκριμένων σχηματισμών συμβάλλει στην αποφυγή τονισμού του «ασταθούς» τονικά φθόγγου και ελαττώνει την αίσθηση της διάβασης από αυτόν. Χαρακτηριστικά είναι τα παρακάτω παραδείγματα:

Παράδειγμα 10

Η συνεχώς επαναλαμβανόμενη τελική κατάληξη του σκοπού «Πατινάδα»[50]:

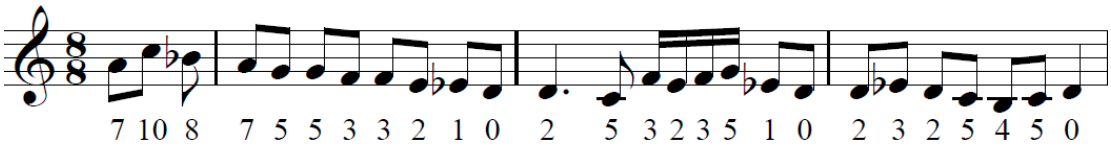
[50] Πρόκειται για ηχογράφηση από το σκοπό «Πατινάδα», ο οποίος αποδόθηκε από το Ζώτο στη ραδιοφωνική εκπομπή του 3ου προγράμματος «Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες-Η τέχνη του αυτοσχεδιασμού και η προσωπική δημιουργία στην εκτέλεση της παραδοσιακής μουσικής», γύρω στα μέσα της δεκαετίας του ’80.

Εκδοχή 1 *(απόσπασμα 10-εκδοχή 1):* (α) (β)



αποδίδεται ορισμένες φορές από το Ζώτο και ως εξής:

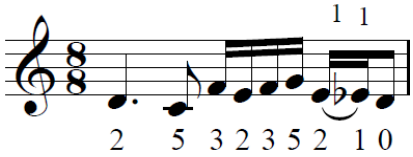
Εκδοχή 2 *(απόσπασμα 10-εκδοχή 2):* (α)



Η *Εκδοχή 2*, και συγκεκριμένα το σημείο (α), αποτελεί ουσιαστικά μια διανθισμένη αποτύπωση του μελικού σχήματος της *Εκδοχής 1* (σημεία α και β). Το σημείο (α) της *Εκδοχής* 2, περιλαμβάνοντας φθόγγους μικρότερης χρονικής αξίας από τη χρονική περιρρέουσα ατμόσφαιρα της υπόλοιπης μελωδικής γραμμής αλλά και όλου του σκοπού, αποτρέπει τον τονισμό της ελαστικής 2^{ης} βαθμίδας του μουσικού «δρόμου» Ουσάκ (η βάση στην προκειμένη περίπτωση είναι το ρε) και μειώνει, όπως προανέφερα, την αίσθηση της διάβασης από αυτήν. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο τονισμός της 2^{ης} αποφεύγεται και στην *Εκδοχή 1*, καθώς και οι δυο δυνατές τονικές εκδοχές της (μι και μιb) βρίσκονται σε δευτερεύοντα σημεία ασθενών μερών του μέτρου (σημεία α και β). Επιπλέον, και στις δυο *Εκδοχές* αντανακλάται η γνώση της κινησιολογικής συμπεριφοράς της 2^{ης} βαθμίδας, καθώς αυτή ελκόμενη αρχικά από την 4^{η} (σολ) λαμβάνει το τονικό ύψος του φθόγγου μι, και στη συνέχεια, λόγω της πορείας της μελωδίας προς την τονική, βαρύνεται κατά ένα ημιτόνιο (σιb).

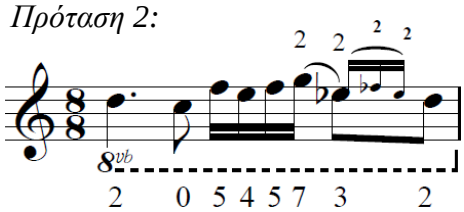
Τα σημεία (α) και (β) της *Εκδοχής 1*, θα ήταν, κατά την άποψή μου, δυνατόν να εκτελεσθούν εναλλακτικά και με τους ακόλουθους τρόπους, στους οποίους συναντάται εν μέρει το φαινόμενο της πύκνωσης:

Πρόταση 1:



και

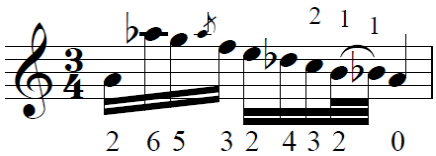
Πρόταση 2:



Στην *Πρόταση 1* σημειώνεται χρωματική κίνηση προς την τονική (ρε), που μιμείται την ελάττωση της 2^{ης} βαθμίδας στο πλαίσιο ασυγκέραστης πρακτικής, αλλά με τρόπο legato που συντελεί στην ομαλή διάβαση από τη 2^{η}. Ανάλογη είναι και η λειτουργία της μελωδικής κίνησης της *Πρότασης 2*. Εξάλλου, η ταχεία εναλλαγή της 2^{ης} ελαττωμένης (εδώ μιb) με την 3^{η} ελαττωμένη βαθμίδα (εδώ φαb) σημειώθηκε στα παραδείγματα 1 και 2.

Με παρεμφερή τρόπο με αυτόν της *Πρότασης 1* μπορεί να αποδοθεί και το σημείο (ε) του παραδείγματος 8:

Πρόταση 3:

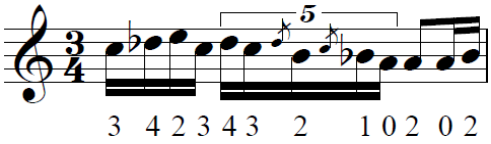


Η παραπάνω κατιούσα χρωματική κίνηση παίζει ακριβώς τον ίδιο ρόλο με αυτήν της *Πρότασης 1*, με τη διαφορά ότι εντάσσεται, εν προκειμένω, στο μουσικό «δρόμο» Σαμπάχ.

Παράδειγμα 11 *(απόσπασμα11)*

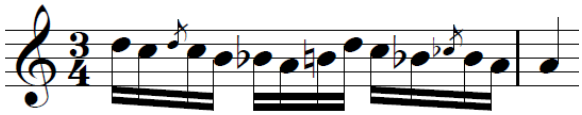
Παράδειγμα πύκνωσης, το οποίο συνδυάζεται με χρωματική κατιούσα κίνηση, αποτελεί και η διαφορετική ερμηνεία του τρίτου μέτρου του παραδείγματος 8 από τον ίδιο το Ζώτο:

(α)



όπου και πάλι σημειώνεται χρωματική κίνηση αλλά αυτή τη φορά διατυπώνεται με πυκνότερο ρυθμικά τρόπο, εμπεριέχοντας δηλαδή φθόγγους μικρότερων χρονικών αξιών.

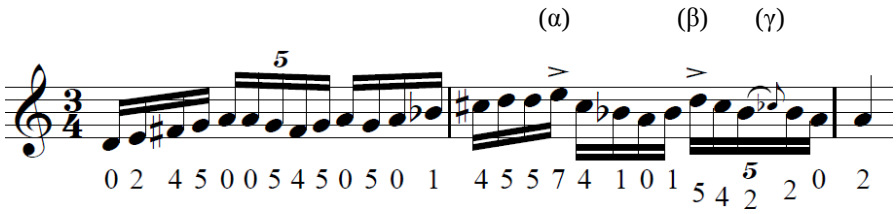
Ανάλογη περίπτωση αποτελεί και το παράδειγμα 7 (σημείο β). Ουσιαστικά πρόκειται για μελωδικά πυκνότερη εκφορά του ακόλουθου μελικού σχήματος:



Δ) Ένας άλλος τρόπος που συμβάλλει στο μετριασμό του ακούσματος ενός «ασταθούς» φθόγγου είναι ο τονισμός ενός γειτονικού του:

Παράδειγμα 12 *(απόσπασμα12)*

Αφορά σε απόσπασμα του τραγουδιού «Για σένα Δροσούλα μου» (προσωπική ηχογράφηση) που βαίνει σύμφωνα με τη μελωδική συμπεριφορά του μουσικού «δρόμου» Χιτζάζ:



Στα σημεία (α) και (β) παρατηρούμε να τονίζονται ελαφρώς η 5η (μι) και η 4η (ρε) βαθμίδα αντίστοιχα. Ο τονισμός αυτός μετριάζει την ένταση με την οποία αποδίδεται ο ακόλουθος φθόγγος, δηλαδή η τονικά ελαστική 3η βαθμίδα (ντο#). Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται μερικώς το «μαλάκωμα» του ακούσματος της τελευταίας καθώς και το συνολικό ηχόχρωμα του χρωματικού τετραχόρδου που δομείται στην τονική (λα).

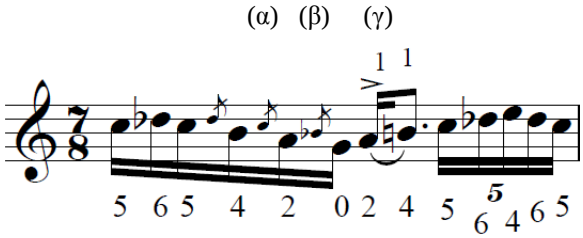
Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί και ο τονισμός της 7ης βαθμίδας στο σημείο (α) του παραδείγματος 5α. Ουσιαστικά η 7η (σολ) αποτελεί την κορυφή του χρωματικού τετραχόρδου που εδραιώνεται στην 4η βαθμίδα (ρε). Επιπλέον, αμέσως μετά, η legato απόδοση της 3ης του χρωματικού τετραχόρδου (φα#) συνεισφέρει ακόμη περισσότερο στο να «μαλακώσει» η αποτύπωσή της στο λαούτο.

Ανάλογη περίπτωση τονισμού υπερκείμενου φθόγγου αποτελεί και το σημείο (δ) του παραδείγματος 2. Η εντονότερη ερμηνεία της 3ης βαθμίδας σε σχέση με τη 2η, συντελεί στο να ηχήσει σιγανότερα η τελευταία. Επίσης, με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί, όπως ήδη αναφέρθηκε, και ο τονισμός της 3ης βαθμίδας στο σημείο (β) του παραδείγματος 3.

Χαρακτηριστικά είναι τα επόμενα δυο παραδείγματα όπου σημειώνεται τονισμός κατώτερου φθόγγου:

Παράδειγμα 13 *(απόσπασμα13)*

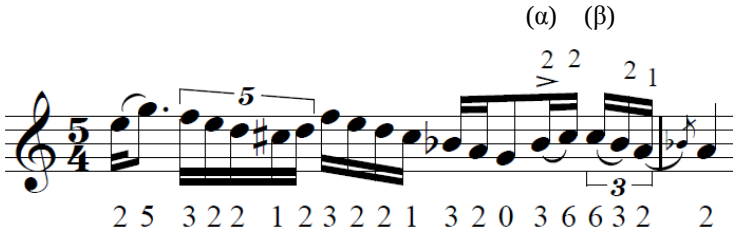
Είναι απόσπασμα από το τραγούδι «Από μικρός ορφάνεψα»[51] που είναι τονισμένο σε «δρόμο» Σαμπάχ:



Ο Ζώτος, για την ομαλότερη πορεία προς την 2^{ης} βαθμίδα (σι), η οποία στο πλαίσιο μη συγκερασμένων εκτελεστικών πρακτικών θα ερμηνευόταν τονικά χαμηλότερα, προτιμά να την ψαύσει με τρόπο legato, αφού πρώτα τονίσει την υποκείμενη 1^{η} (λα) (σημείο γ).

Παράδειγμα 14 *(απόσπασμα14)*

Ανάλογα αποδίδεται και η 3^{η} βαθμίδα της παρακάτω μελωδικής φράσης (σημείο α) που αποτελεί τμήμα του οργανικού σκοπού «Αλάμπεης», ο οποίος βαίνει στο μέρος αυτό στο «δρόμο» Χιτζάζ[52]:



[51] Πρόκειται για απόσπασμα από το τραγούδι «Από μικρός ορφάνεψα», που εμπεριέχεται στο δίσκο ακτίνας *Christos Zotos – Ionna Angelou*, Musique de la Grèce Continentale, al sur (ALCD 138, M7 853), France 1995.

[52] Πρόκειται για απόσπασμα από το σκοπό «Αλάμπεης», που εμπεριέχεται στο δίσκο ακτίνας *Χρήστος Ζώτος*, Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική, Music Corner (M.C. 1970), Αθήνα 2005.

Με τον τονισμό της 2^{ης} (σιb), προσεγγίζεται, με τρόπο legato, το «μαλακότερο» (τονικά χαμηλότερο) άκουσμα της υπερκείμενης 3^{ης} (ντο#), όπως αυτή εκφέρεται σε πρακτικές ασυγκέραστων οργάνων (σημείο α).

Ε) Στα σημεία (ε) και (στ) του παραδείγματος 4, παρατηρήθηκε η προσθήκη ενός «στολιδιού» που, στην προκειμένη περίπτωση, συντελεί, όπως προανέφερα, στο να «μαλακώσει» το άκουσμα της 3^{ης} βαθμίδας του «δρόμου» Χιτζάζ αλλά και το συνολικό ηχόχρωμα των χρωματικών μελικών σχημάτων στα οποία εμπεριέχεται. Αν και η βασική ίσως λειτουργία τέτοιου είδους «στολιδιών» είναι η ενιαία και περιεκτικότερη απόδοση μιας μουσικής φράσης, μπορούν να διαδραματίσουν ανάλογο ρόλο συνοδεύοντας φθόγγους που εντάσσονται και σε άλλους μουσικούς «δρόμους».

Στο σημείο (γ) του παραδείγματος 7, σημειώνεται ένα «στολίδι» στη 2^{η} βαθμίδα (σιb), που απέχει από την τελευταία μόλις ένα ημιτόνιο. Η παρουσία του σε αυτή την ελάχιστη διαστηματική απόσταση από την εν λόγω βαθμίδα, είναι ικανή να «θολώσει» και να καταστήσει προσωρινά ασαφές το τονικό ύψος της, όταν μάλιστα πρόκειται για μια βαθμίδα που παρουσιάζει μια τονική διακύμανση σε μη συγκερασμένες πρακτικές.

Ανάλογη λειτουργία μπορεί να αποδοθεί και στο μικρό «στολίδι» του σημείου (γ) του παραδείγματος 12, αν αναλογιστεί κανείς την τονική ιδιομορφία που εμφανίζει η 2^{η} βαθμίδα του «δρόμου» Χιτζάζ στην ασυγκέραστη εκδοχή της.

Επιπλέον, στο παράδειγμα 13, ο «στολισμός» της κατιούσας μελωδικής γραμμής προς την υποτονική (σολ), συμβάλλει ως ένα βαθμό στο να παραχθεί συγκεχυμένα το τονικό ύψος της 2^{ης} βαθμίδας (σι), όταν μάλιστα η τελευταία πλουτίζεται με στολίδι απόστασης ενός ημιτόνιου (ντο) από αυτήν (σημείο α), τη

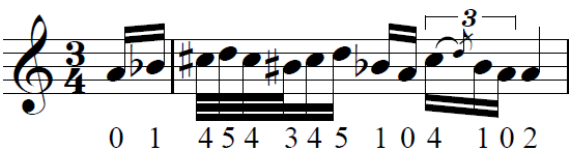
στιγμή που η ακόλουθη τονική (λα) εναλλάσσεται ταχέως με την χαμηλωμένη 2η βαθμίδα (σιb).

Επίσης, μια μορφή «στολισμού» αλλά και μελωδικής-ρυθμικής πύκνωσης μπορεί να ανιχνευθεί στα επόμενα παραδείγματα:

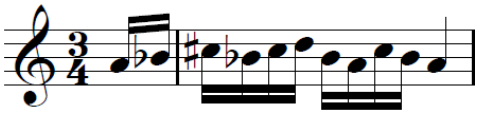
Παράδειγμα 15 *(απόσπασμα15)*

Στο παρακάτω απόσπασμα του τραγουδιού «Για σένα Δροσούλα μου» (προσωπική ηχογράφηση) που, όπως σημειώθηκε, ακολουθεί τη μελωδική συμπεριφορά του μουσικού «δρόμου» Χιτζάζ, παρατηρούμε ένα γκρουπέτο φθόγγων με κεντρικό το φθόγγο ντο# (σημείο α), που αποτελεί την ελαστική 3η βαθμίδα:

(α)



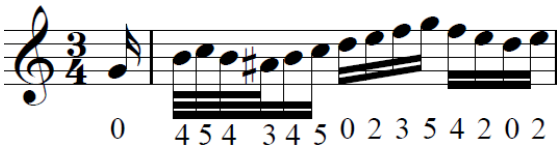
Η γρήγορη αυτή εναλλαγή με τους άμεσα γειτονικούς φθόγγους της, πέραν του ότι αναλύει ρυθμικά περισσότερο το συγκεκριμένο μέρος του μέτρου, ελαττώνει ταυτόχρονα το χρόνο που αναλώνεται στην εν λόγω βαθμίδα, με αποτέλεσμα αυτή να τονίζεται λιγότερο. Το αντίθετο αποτέλεσμα θα επιτυγχανόταν σε μια απλούστερη ερμηνεία του παραπάνω μελικού σχήματος, όπως είναι η ακόλουθη:



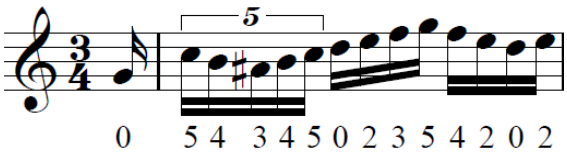
Παράδειγμα 16

Ανάλογη συμβολή μπορούμε να αποδοθεί και σε παρόμοιο γκρουπέτο (σημείο α) σε μέρος του τσάμικου «Κίνησαν τα καράβια» (προσωπική ηχογράφηση) *(απόσπασμα 16α)*:

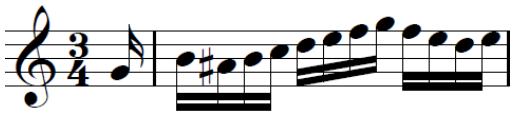
(α)



που αυτή τη φορά έχει ως κεντρική βαθμίδα αυτή της 2^{ης} (σι) του «δρόμου» Ουσάκ, λαμβάνοντας υπόψη την ιδιαίτερη τονική συμπεριφορά που αυτή παρουσιάζει σε μη συγκερασμένες πρακτικές. Επίσης, στη συνέχεια παρατηρούμε το Ζώτο να ερμηνεύει το συγκεκριμένο σημείο ως *(απόσπασμα 16β)*:



Αμφότερες οι δυο παραπάνω μορφές αποτελούν πυκνότερες διατυπώσεις του απλούστερου μελωδικού σχήματος:



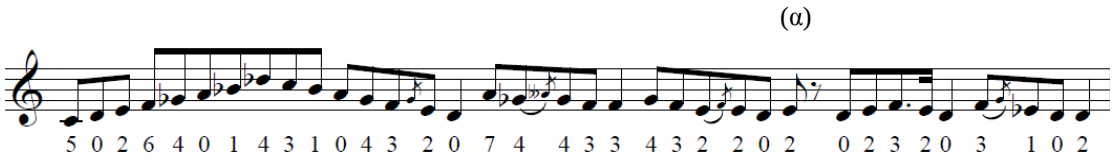
ΣΤ) Ένας άλλος τρόπος με τον οποίο ο Ζώτος φανερώνει πως έχει συναίσθηση της κινησιολογικής συμπεριφοράς ορισμένων φθόγγων και το πώς αυτοί αποτυπώνονται σε ασυγκέραστου τύπου όργανα, είναι η συνήθης αποφυγή στάσης σε αυτούς, στο πλαίσιο κυρίως ενός αυτοσχεδιασμού αλλά και ενός σκοπού ή τραγουδιού, που ερμηνεύει στο λαούτο. Τέτοιοι φθόγγοι είναι κυρίως η 2^{η} βαθμίδα των «δρόμων» Ουσάκ, Σαμπάχ και Καρτσιγάρ καθώς και η 3^{η} του «δρόμου» Χιτζάζ.

Στο παράδειγμα 1 και ειδικά στο σημείο (γ), σχολιάστηκε η απόπειρα μιας στάσης, με ελάχιστη χρονική διάρκεια, στη 2^{η} του Ουσάκ, η οποία αντιμετωπίστηκε με έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο. Στα παραδείγματα που ακολουθούν εμφαίνεται και

ένας άλλος τρόπος με τον οποίο ο Ζώτος επιχειρεί τη στάση σε «ασταθή» φθόγγο: η άμεση σίγαση του συγκεκριμένου φθόγγου, με απώτερο σκοπό να αποφευχθεί η απόδοση έμφασης σε αυτόν:

Παράδειγμα 17 *(απόσπασμα 17)*

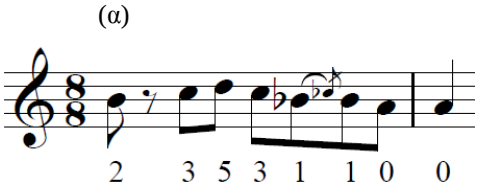
Πρόκειται για τμήμα αυτοσχεδιασμού σε «δρόμο» Σαμπάχ[53]:



Παρατηρείται πως η σύντομη στάση της μελωδίας στη 2η βαθμίδα (μι, εφόσον η βάση, εν προκειμένω, είναι ο φθόγγος ρε) στο σημείο (α), ακολουθείται αμέσως από τη σίγαση της τελευταίας. Με τον τρόπο αυτό, η μικρή χρονική αξία τής εν λόγω βαθμίδας αποτρέπει την εμφατική αποτύπωσή της στο συγκερασμένο λαούτο.

Παράδειγμα 18 *(απόσπασμα 18)*

Αφορά σε απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Όλες οι μελαχρινές» (προσωπική ηχογράφηση):



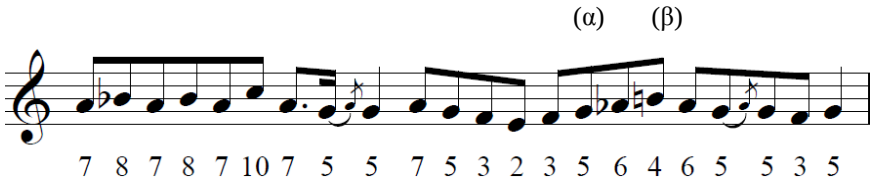
Η άμεση σίγαση της 2ης βαθμίδας (σι) στο σημείο (α) διαδραματίζει τον ίδιο ακριβώς ρόλο με αυτής του παραδείγματος 17, μόνο που στην προκειμένη περίπτωση εντάσσεται στο μουσικό «δρόμο» Ουσάκ.

[53] Πρόκειται για απόσπασμα από το «Ταξίμι "κιουρντί"», που εμπεριέχεται στο δίσκο ακτίνας *Λαούτο*, The Greek Folk Instruments, vol. 10, επιμ.: Πέτρος Ταμπούρης, FM Records (FM 687).

Ζ) Η εναλλαγή απλών και μεικτών ζευγών χορδών είναι δυνατόν να συμβάλλει κι αυτή στο μετριασμό του ακούσματος ενός «ασταθούς» τονικά φθόγγου:

Παράδειγμα 19 *(απόσπασμα 19)*

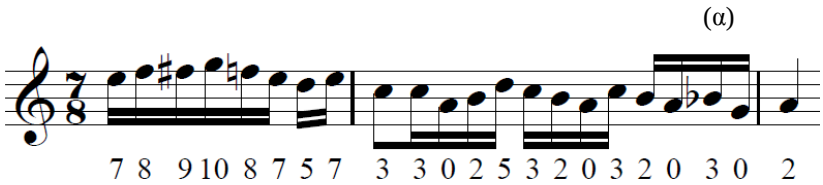
Πρόκειται για τμήμα ενός αυτοσχεδιασμού στο οποίο σημειώνεται πέρασμα στο «δρόμο» Καρτσιγάρ[54]:



Το χρωματικό ιδίωμα που χαρακτηρίζει τον συγκεκριμένο μουσικό «δρόμο» εισάγεται εν προκειμένω στο σημείο (α). Ο ανομοιογενής ήχος που παράγει η αποτύπωση της 3ης βαθμίδας (σι) του χρωματικού τετραχόρδου σολ-ντο΄ στη χορδή Σολ του λαούτου και όχι στη Ρε ή στη Λα, είναι μεν απόρροια του «κάθετου» συστήματος εκτέλεσης[55], αλλά συντελεί επιπλέον στο να «μαλακώσει» το άκουσμά της.

Παράδειγμα 20

Είναι ένα απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Μου παρήγγειλε τ' αηδόνι» που βαίνει στο «δρόμο» Ουσάκ *(απόσπασμα 20)*:

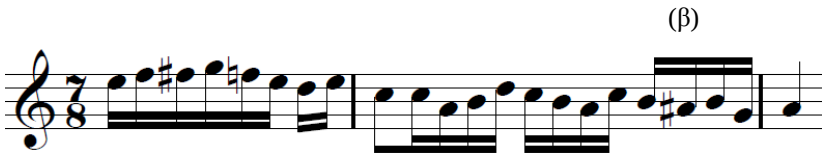


[54] Πρόκειται για απόσπασμα από το «Ταξίμι "κιουρντί"», που εμπεριέχεται στο δίσκο ακτίνας *Λαούτο*, The Greek Folk Instruments, vol. 10, επιμ.: Πέτρος Ταμπούρης, FM Records (FM 687).

[55] Για το «κάθετο» σύστημα εκτέλεσης βλ. στο επόμενο κεφάλαιο.

Η μελωδία αρχικά εκτελείται στην 1η χορδή του οργάνου, στη Λα, μέχρι το σημείο (α) όπου αποδίδεται στη χορδή Σολ. Το τονικό ύψος της 2ης βαθμίδας μέχρι το σημείο αυτό είναι ο φθόγγος σι. Έπειτα, βαρύνεται κατά ένα ημιτόνιο και αποδίδεται ουσιαστικά μια οκτάβα χαμηλότερα. Ο ανομοιογενής ήχος που δημιουργείται από την αναπάντεχη αυτή μεταφορά της μελωδίας στην 3η χορδή, παράγει ένα ηχητικό αποτέλεσμα που καθιστά, ως ένα βαθμό, ασαφές το τονικό ύψος της 2ης βαθμίδας, λαμβάνοντας υπόψη και την ταχύτητα με την οποία αυτή ερμηνεύεται.

Η κατάληξη της παραπάνω φράσης συχνά ερμηνεύεται από το Ζώτο και ως:



Πρόκειται βασικά για μια κίνηση κατάλληλα διαμορφωμένη μέσω της οποίας δεν «εκτίθεται» τόσο πολύ η 2η βαθμίδα (σι), καθώς η οξυμένη κατά ένα ημιτόνιο τονική (λα#) κάνει ομαλότερη την πορεία προς αυτή (σημείο β). Η χρήση του φθόγγου λα στο συγκεκριμένο σημείο θα ήταν ενδεχομένως αδόκιμη, καθώς η δημιουργία ενός μείζονος τόνου μεταξύ αυτού και της 2ης βαθμίδας (σι) θα καθιστούσε το άκουσμα της τελευταίας τονικά «σκληρό», ειδικά σε μια τέτοια καταληκτική φράση.

4

Το «κάθετο» παίξιμο

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ένα ξεχωριστό γνώρισμα του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου είναι ο μελωδικός-σολιστικός τρόπος ερμηνείας που συνηθίζει να ακολουθεί. Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό του τρόπου αυτού είναι το «κάθετο» σύστημα εκτέλεσης, κατά το οποίο ερμηνεύει συνήθως σκοπούς και τραγούδια.

Ο Pennanen, εξετάζοντας την «ιδιωματική δαχτυλοχρησία» των δυο τύπων μπουζουκιού, αναφέρει:

> «Στην περίπτωση του "οριζόντιου" παιξίματος, κατά μήκος μιας χορδής, οι θέσεις των φθόγγων είναι στην ίδια διάσταση, δηλαδή σε γραμμική διάταξη. Αυτή η τεχνική απαιτεί κινητικά σχήματα με σχετικά δύσκολες ανιούσες και κατιούσες διαδοχικές κινήσεις του αριστερού χεριού· ο έλεγχος τέτοιου τύπου κινήσεων απαιτεί οπτική πληροφορία. […] Στο "κάθετο" παίξιμο, από χορδή σε χορδή, η θέση των φθόγγων είναι σε δύο διαστάσεις, σε κλιμακωτή διάταξη. Καθώς οι φθόγγοι μπορούν να παραχθούν με περιορισμένες κινήσεις του χεριού, χρησιμοποιώντας διαφορετικές δακτυλοθεσίες, η κάθετη τεχνική απαιτεί λιγότερες αλλαγές θέσεων απ' ό,τι το οριζόντιο παίξιμο. Συνεπώς, στο κάθετο παίξιμο, οι σχηματοποιημένες δομές δαχτυλοχρησίας απαιτούν λιγότερη απομνημόνευση και οπτική πληροφορία και λιγότερο ανεπτυγμένη τεχνική ικανότητα και έλεγχο των κινήσεων των χεριών».
>
> (Pennanen 2009β: 120)

Ο Ζώτος λοιπόν, προκειμένου να περιορίσει τις κινήσεις του αριστερού χεριού, καταφεύγει συνήθως σε έναν «κάθετο» τρόπο ερμηνείας, ο οποίος συντίθεται από δακτυλοθεσίες που είναι πιο «οικονομικές» ως προς την κίνηση του αριστερού χεριού. Ο ίδιος ο Ζώτος διατείνεται πως η ιδιαίτερη αυτή τεχνική αποτελεί αποκλειστικά δικό του δημιούργημα και την ανέπτυξε στην ηλικία των 16 χρόνων,

έπειτα από τη μαθητεία του στο φημισμένο τότε λαουτιέρη Γεράσιμο Λάλο στην Άρτα:

> «Λέω: "Για κάτσε ρε γαμώτο πρέπει να βρω μια πατέντα, να ξεχωρίσω από τους άλλους". Γιατί τι είπα απ' την αρχή…Λέω: "Το λαούτο δεν μπορεί να παίζει έτσι απάν' σε μια χορδή. Δεν μπορεί να παίξει έτσι…Κάποια πατέντα άλλη πρέπει να βρω!"».

Λέγοντας ο Ζώτος «απάν' σε μια χορδή» εννοεί έναν «οριζόντιο» τρόπο εκτέλεσης τον οποίο ακολουθούσε η πλειοψηφία των τότε λαουτιέρηδων αλλά συνεχίζει να ακολουθεί κι ένας μεγάλος αριθμός σημερινών εκτελεστών του λαούτου. Σύμφωνα με όσα μου έχει πει, περιγράφοντάς μου και άλλες μορφές παιξίματος, διαφορετικές από αυτή που ακολουθεί βασικά ο ίδιος, διακρίνω, κυρίως, δυο τρόπους εκτέλεσης «οριζόντιου» τύπου, τους οποίους συνηθίζει να αποφεύγει:

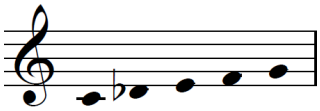
α) το παίξιμο σε μια χορδή κατά μήκος του μάνικου του οργάνου, το οποίο συνοδεύεται ή όχι από ταυτόχρονες κρούσεις και συνηχήσεις των ελεύθερων χορδών («οριζόντιος α» ή «γραμμικός» τρόπος εκτέλεσης, βλ. σελ. 71),

β) αλλά και το, ως ένα βαθμό, «κλιμακωτό» παίξιμο όπου εναλλασσόμενες οι χορδές του οργάνου θέτουν τους φθόγγους σε δυο διαστάσεις (βλ. σελ. 71), το οποίο όμως εμπεριέχει περισσότερες επιμέρους οριζόντιες κινήσεις του αριστερού χεριού («οριζόντιος β» τρόπος εκτέλεσης, βλ. παρακάτω). Τον τρόπο αυτό εκτέλεσης διακρίνει και η διαδοχική αλλαγή μόνο γειτονικών ζευγών χορδών η οποία

- έχει φορά προς την 1η χορδή του οργάνου (Λα), όταν η κίνηση της μελωδίας είναι ανιούσα, και
- έχει φορά προς την 4η και τελευταία χορδή (Ντο), όταν η κίνηση της μελωδίας είναι κατιούσα.

Ο Ζώτος υπογραμμίζει πολύ συχνά τη διάθεση και θέληση που είχε, στα παιδικά του χρόνια, να διαφοροποιηθεί από τους υπόλοιπους λαουτιέρηδες ως προς τον τρόπο εκτέλεσης του λαούτου. Τόσο οι νεανικές μουσικές του ανησυχίες όσο και το πάθος που έτρεφε για το όργανο, δεν του επέτρεπαν να συμβιβαστεί με τον μέχρι τότε τρόπο ερμηνείας, καθώς μέσω αυτού δεν ήταν, κατά τον ίδιο, δυνατό να αναδειχθούν οι εκτελεστικές δυνατότητες του οργάνου. Συν τοις άλλοις, ήταν αδύνατη η εκτέλεση ενός σκοπού-τραγουδιού με τονική βάση όλους τους τόνους, και των πέντε «διέσεων»[56] συμπεριλαμβανομένων[57]. Επιπλέον, παρατηρούσε πως αυτή η μορφή εκτέλεσης απαιτούσε από το αριστερό χέρι μεγάλες κατά μήκος κινήσεις με αποτέλεσμα να γίνεται δύσκολη η απόδοση σκοπών γρήγορης ταχύτητας, καθώς και σκοπών μεγάλης μελωδικής έκτασης. Όλα τα παραπάνω τον ώθησαν στο να δημιουργήσει ένα «κάθετο» σύστημα εκτέλεσης, το οποίο αποβαίνει να είναι ιδιαίτερα λυσιτελές, καθώς μέσω αυτού καθίσταται ευκολότερη η εκπλήρωση των παραπάνω παραμέτρων. Το γεγονός της ανάπτυξης μιας πρωτότυπης τεχνικής, φανερώνει μια νεοτερικότητα στο χαρακτήρα της μουσικοπολιτισμικής συμπεριφοράς (Κάβουρας 1999: 362) του Χρήστου Ζώτου, καθώς και μια ιδιαίτερη διανοητική και αντιληπτική ικανότητα, μέσω της οποίας εξελίσσει τεχνικά το λαούτο.

Σύμφωνα με το Ζώτο, σημείο εκκίνησης για το σχηματισμό του «κάθετου» αυτού τρόπου εκτέλεσης αποτέλεσε ο μουσικός «δρόμος» Χιτζάζ, με τονική τον φθόγγο Ντο, και ειδικότερα η δόμηση του χρωματικού πεντάχορδου Ντο-Σολ:

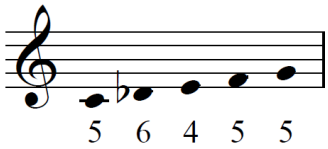


[56] Κατά το Ζώτο, «διέσεις» αποκαλούνται οι εξής τονικότητες: ντο#, ρε# ή μιb, φα#, σολ# και λα# ή σιb.

[57] Για την έννοια της μεταφοράς *(transporto)* ενός μουσικού «δρόμου» σε διάφορες τονικές βάσεις και τη σημασία που αυτή έχει για το Ζώτο βλ. παρακάτω.

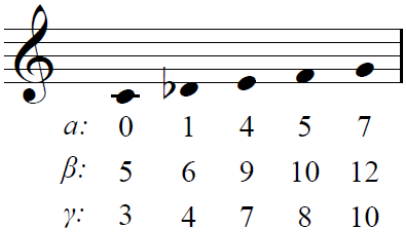
«Ξεκίνησα από το δρόμο Χιτζάζ, από Ντο. Λέω: "…Ντο… Μι έχουμε στο 4^{ο} τάστο στη Ντο χορδή. Μι έχουμε και στο 2^{ο} στη Ρε. Εκείνο είναι μακριά απ' τη Ντο όμως. Απ' το 5^{ο} στη Σολ, που 'ναι το Ντο το κλειστό, το Μι στη Ρε είναι μακριά. Το Μι όμως το 'χουμε και στο 4^{ο} στη Ντο. Φα το 'χουμε στο 3^{ο} στη Ρε, ενώ στο κλειστό το Ντο, στο 5^{ο} στη Σολ, το 'χουμε ακριβώς από πάνω, στο 5^{ο} στη Ντο". Και λέω "Γιατί να τρέχω κει πέρα και να μη πάω εδώ από πάνω". Το Σολ μετά πού το 'χουμε; Το 'χουμε ανοιχτό, το 'χουμε στο 5^{ο} στη Ρε. Πρέπει να πάω 2^{ο} στη Ρε (Μι), 3^{ο} στη Ρε (Φα), 5^{ο} στη Ρε για Σολ. Αφού έχω 5^{ο} στη Σολ Ντο, 4^{ο} στη Ντο Μι, 5^{ο} στη Ντο Φα, 5^{ο} στη Ρε Σολ. Αφού τα 'χω και κει. Γιατί να τρέχω;" Από κει ξεκίνησα».

Σύμφωνα με την παραπάνω περιγραφή προκύπτει επί του μάνικου η εξής θέση:



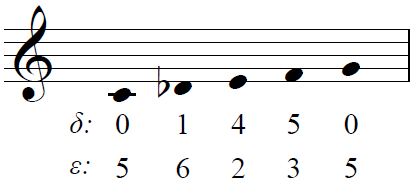
(Σχ. 1)

Το συγκεκριμένο πεντάχορδο, κατά τον «οριζόντιο α» τρόπο εκτέλεσης, θα μπορούσε να αποδοθεί στις παρακάτω θέσεις:



(Σχ. 2)

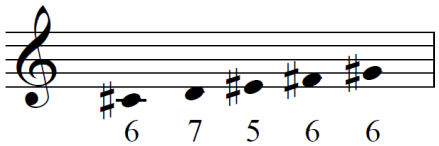
και κατά τον «οριζόντιο β»:



(Σχ. 3)

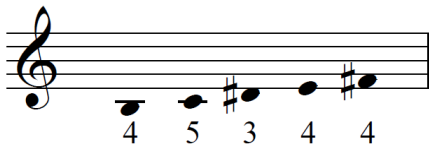
«Και μετά προχωράω στο Ντο δίεση. Λέω: “Το ίδιο είναι. Τι αλλάζει; Η τονική αλλάζει. Οι δακτυλοθεσίες είναι ίδιες”. Τότε πήρα φόρα. Μετά άρχισα τις διέσεις. Άρχισα μετά να παίζω Φα δίεση, Σολ δίεση…Λέω: “Τώρα θα σας μαγειρέψω!”».

Με τη μετακίνηση του αριστερού χεριού από τον 5^{ο} μπερντέ κατά ένα μπερντέ ψηλότερα, προς το σκάφος του οργάνου, και ακολουθώντας τη δακτυλοθεσία του Σχήματος 1, είναι δυνατόν να σχηματιστεί το χρωματικό πεντάχορδο του «δρόμου» Χιτζάζ αλλά αυτή τη φορά έχοντας ως τονική βάση το φθόγγο Ντο#:



(Σχ. 4)

Ακόμη, με τη μετακίνηση του χεριού κατά ένα μπερντέ χαμηλότερα, προς τον καράολα, δημιουργείται το χρωματικό πεντάχορδο Σι-Φα#:



(Σχ. 5)

Κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο, με αμετάβλητη τη συγκεκριμένη δακτυλοθεσία, μπορεί να δομηθεί χρωματικό πεντάχορδο σε οποιοδήποτε φθόγγο της 2^{ης} (Ρε) και 3^{ης} (Σολ) χορδής.

Παρατηρείται πως στη δακτυλοθεσία του Σχήματος 1, την οποία συνηθίζει να χρησιμοποιεί ο Ζώτος, η μελωδική έκταση ενός διαστήματος 5^{ης} καθαρής αποτυπώνεται σε διαστηματική περιοχή τριών μπερντέδων, από τον 4^{ο} ως τον 6^{ο}. Με αυτόν τον τρόπο, ο Ζώτος κάνει φανερή μια «κάθετη» λογική εκτέλεσης. Αντίθετα, στην 1^{η} μορφή «οριζόντιας» εκτέλεσης (Σχ. 2) το χρωματικό πεντάχορδο

αποτυπώνεται μεταξύ 7 ή 8 μπερντέδων (α και β-γ αντίστοιχα) και στη 2η (Σχ. 3) μεταξύ 5 (δ-ε). Ο ίδιος τονίζει:

> «Λέω: "Δεν είναι δυνατόν να παίζουμε απάν' σε μία χορδή από τον καράολα μέχρι το καπάκι και να βασανιζόμαστε, εφόσον τις ίδιες νότες τις έχουμε σε τρεις μπερντέδες. Ποιος ο λόγος να σολάρουμε απάν' σε μία χορδή; Και άντε αν είναι εύκολο το κομμάτι. Τα δύσκολα πού θα τα σολάρουμε;"».

Για το Ζώτο, η γνώση των μουσικών «δρόμων» με τη μορφή επτάφθογγης κλίμακας είναι ύψιστης σημασίας για τον οργανοπαίκτη και η απόδοσή τους πάνω στο όργανο πρέπει να αποτελεί πρωταρχικό συστατικό της διδασκαλίας κάθε οργάνου. Μάλιστα, κατά το Ζώτο, οι μουσικοί «δρόμοι» πρέπει να αποδίδονται με τονική βάση και τους 12 φθόγγους. Γι' αυτό το λόγο, ο ίδιος συνηθίζει, κατά τη διδασκαλία του λαούτου, να παρουσιάζει και να διδάσκει εξαρχής τους διάφορους «δρόμους» αποδιδόμενους στο όργανο και από τους 12 φθόγγους (ντο-ρε-μι-φα-σολ-λα-σι, ντο# - ρε# ή μιb – φα# - σολ# ή λαb - λα# ή σιb[58]), τόσο σε ανιούσα όσο και σε κατιούσα μορφή, καθοδηγούμενος πάντα από μια «κάθετη» λογική εκτέλεσης.

Για τη δόμηση ενός μουσικού «δρόμου» με βάση ένα συγκεκριμένο φθόγγο εκμεταλλεύεται τη δυνατότητα εκτέλεσης του φθόγγου αυτού στις διάφορες τονικές περιοχές της ταστιέρας, είτε αυτή επιτυγχάνεται με κρούση ανοιχτής χορδής είτε με πάτημα σε μπερντέ. Δεδομένου ότι η κάθε χορδή του λαούτου είναι κουρδισμένη σε διαφορετική τονικότητα σε σχέση με τις υπόλοιπες, οι διάφορες θέσεις του κάθε φθόγγου βρίσκονται σε διαφορετικούς μπερντέδες κατά μήκος της ταστιέρας η καθεμία. Ο Ζώτος, λοιπόν, ξεκινώντας από την πλησιέστερη προς τον καράολα θέση του φθόγγου-βάση κατευθύνεται, διαμέσου των υπόλοιπων έξι φθόγγων του «δρόμου», προς την αμέσως επόμενη, κατά μήκος της ταστιέρας, θέση του

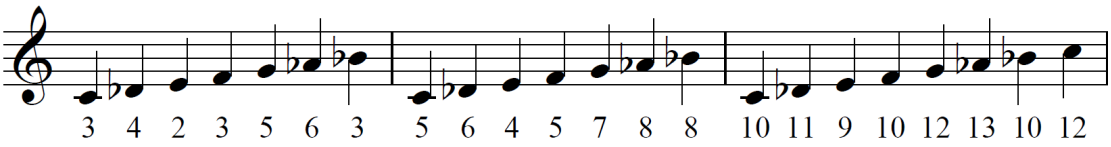
[58] Σημειώνεται η ακριβής σειρά των φθόγγων-βάσεων την οποία ακολουθεί.

συγκεκριμένου φθόγγου. Από τη θέση αυτή (νέα βάση) συνεχίζει και καταλήγει στην αμέσως επόμενη θέση του φθόγγου αυτού κ.ο.κ. Η διαστηματική περιοχή που καλύπτεται για την εκφορά των υπόλοιπων έξι φθόγγων εμπερικλείεται σε μεγάλο βαθμό μεταξύ των δυο κάθετων αξόνων που ορίζουν δυο διαδοχικές θέσεις του φθόγγου-βάση, με τυπική απόκλιση ενός ή δυο μπερντέδων. Προφανώς, αποτέλεσμα της διαδικασίας αυτής είναι ο σχηματισμός ορισμένου αριθμού «οκτάβων» κλιμακωτής διάταξης. Οι κλιμακωτές αυτές «οκτάβες» απαρτίζονται από επιμέρους γραμμικές διατάξεις, οι οποίες σχηματίζονται σε διαφορετικές χορδές του οργάνου (πρβλ. Baily 1977: 310) και τα μήκη τους δεν διαφέρουν κατά πολύ μεταξύ τους. Η κάλυψη της μελωδικής πορείας προς την κορυφή κάθε «οκτάβας» (δηλ. στην επόμενη θέση του φθόγγου-βάση κατά μήκος της ταστιέρας), λόγω της κλιμακωτής φύσης της τελευταίας, επιτυγχάνεται με την εναλλαγή τόσο γειτονικών όσο και μη γειτονικών ζευγών χορδών (π.χ. $1^{η}$-$3^{η}$, $2^{η}$-$4^{η}$), και κατανέμεται, όπως μόλις προαναφέρθηκε, κατά τον ίδιο περίπου βαθμό σε αυτές. Η διαδοχική αυτή αλλαγή των χορδών έχει άλλοτε ανοδική και άλλοτε καθοδική φορά. Απόρροια όλων των παραπάνω είναι η ανιούσα ή κατιούσα πορεία της κλίμακας να μην ακολουθεί πάντα τη φυσική οξύτητα των φθόγγων, με αποτέλεσμα να παράγεται συχνά ένα ανομοιογενές άκουσμα ακόμη και μεταξύ δυο, σε επίπεδο κλιμακικής διάταξης, παρακείμενων φθόγγων. Το ιδιαίτερο αυτό ανομοιογενές άκουσμα αποτελεί ένα διακριτικό χαρακτηριστικό του ήχου που παράγει το λαούτο του Χρήστου Ζώτου.

Στη συνέχεια, παρουσιάζονται ενδεικτικά δυο μουσικοί «δρόμοι», με τη μορφή που μου τους δίδαξε ο Ζώτος στο πρώτο μας μόλις μάθημα. Ο σχηματισμός τους ακολουθεί την προαναφερθείσα διαδικασία. Τις τονικές βάσεις των «δρόμων» αυτών αποτελούν τυχαίοι φθόγγοι.

Μουσικός «δρόμος» Χιτζάζ (τονική βάση: Ντο)**:**

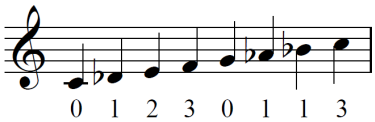
(α)



(Σχ. 6)

Το πλησιέστερο Ντο προς τον καράολα βρίσκεται στον 3ο μπερντέ της 1ης χορδής. Προχωρώντας από το σημείο αυτό, κατά μήκος της ταστιέρας, προς το επόμενο Ντο (5ος μπερντές), σχηματίζεται η 1η «οκτάβα»[59]. Στη συνέχεια, έχοντας ως στόχο το επόμενο Ντο, που βρίσκεται στο 10ο μπερντέ της 2ης χορδής, δημιουργείται η 2η «οκτάβα», η οποία έχει ως επιπλέον χαρακτηριστικό την εναλλαγή των μη γειτονικών χορδών Ντο και Ρε κατά τη διαδοχή της 6ης βαθμίδας από την 7η (σημείο α). Τέλος, η 3η και τελευταία «οκτάβα» προκύπτει διαβαίνοντας προς το τελευταίο επί της ταστιέρας Ντο του 12ου μπερντέ[60]. Όπως παρατηρείται, η δακτυλοθεσία της είναι ακριβώς ίδια με αυτήν της 1ης «οκτάβας», μόνο που βρίσκεται σε ψηλότερη τονική περιοχή. Ιδιαίτερο γνώρισμα των δυο αυτών «οκτάβων» είναι ο ανομοιογενής ήχος που παράγεται κατά τη διάρθρωσή τους, καθώς το αριστερό χέρι κινείται προς τις μπάσες χορδές του οργάνου, με αποτέλεσμα η κορυφή των «οκτάβων» αυτών να καταλήγει να βρίσκεται τονικά σε διάστημα 8ης χαμηλότερα από τη βάση, όσον

[59] Κατά τη γνώμη μου, είναι δυνατόν να σχηματισθεί ακόμη μια «οκτάβα», που μπορεί να αποτελέσει και την εναρκτήρια για την συγκεκριμένη τονικότητα, έχοντας ως βάση την ανοιχτή χορδή Ντο και ως κορυφή το φθόγγο Ντο του 3ου μπερντέ της 1ης χορδής:

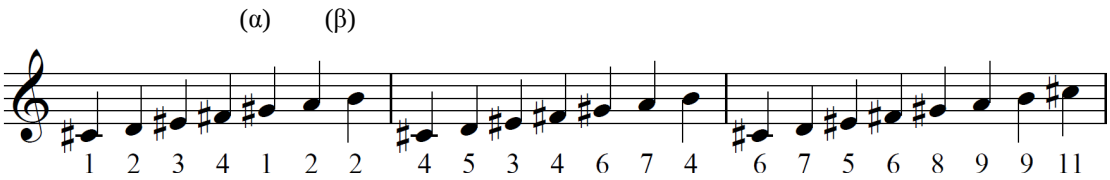


(Σχ. 7)

[60] Αξίζει να αναφερθεί πως στα περισσότερα λαούτα δεν συναντάται 12ος μπερντές, καθώς στη θέση αυτού τοποθετείται το πρώτο καλαμάκι. Όπως αναφέρει ο Ανωγειανάκης, τα καλαμάκια αποτελούν τους μπερντέδες της ψηλότερης τονικής περιοχής του οργάνου (Ανωγειανάκης 1991: 236).

αφορά στην 1η «οκτάβα», και σε διάστημα ταυτοφωνίας από τη βάση, στην περίπτωση της 3ης[61]. Παρόλη τη μελική αυτή ιδιομορφία, η οποία προκύπτει προφανώς από το ιδιαίτερο κούρδισμα του λαούτου, ο Ζώτος, κατά την άποψή μου, υπαινίσσεται την ανοδική πορεία της μελωδίας. Με άλλα λόγια, δεν δείχνει να πτοείται από την ηχητική ανομοιογένεια που υποβάλλει το «κάθετο» σύστημα εκτέλεσης που ακολουθεί επί του ιδιόμορφου κουρδίσματος του οργάνου, τόσο στη δόμηση των κλιμάκων όσο και στην εκτέλεση μελωδιών (βλ. παρακάτω).

Με τη μετακίνηση του αριστερού χεριού κατά ένα μπερντέ ψηλότερα, προς το σκάφος του οργάνου, διατηρώντας τις ίδιες δακτυλοθεσίες παράγεται ο «δρόμος» Χιτζάζ με τονική βάση τον φθόγγο Ντο#, μόνο που σε αυτή την περίπτωση, η 1η «οκτάβα» σχηματίζεται κλιμακωτά μεταξύ του 1ου και 4ου μπερντέ:



(Σχ. 8)

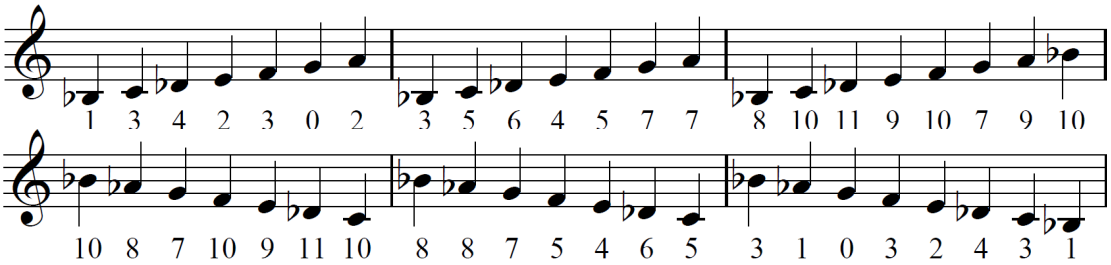
Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της είναι η ανάπτυξή της και στις τέσσερις χορδές του οργάνου αλλά και η εναλλαγή μη γειτονικών χορδών (4η-2η και 3η-1η), με αποτέλεσμα να δημιουργείται κι εδώ ένα ανομοιογενές άκουσμα κατά τη διαδοχή της 4ης από την 5η βαθμίδα (σημείο α), καθώς και της 6ης από την 7η (σημείο β).

Με παρόμοιο τρόπο σχηματίζεται ο μουσικός «δρόμος» Χιτζάζ από οποιονδήποτε άλλο φθόγγο.

[61] Λόγω της ιδιομορφίας αυτής η λέξη «οκτάβα» τοποθετείται στην παρούσα μελέτη εντός εισαγωγικών. Για τον ίδιο ακριβώς λόγο, η παρασήμανση σε 5γραμμο των επιμέρους «οκτάβων» των μουσικών «δρόμων», δεν καταδεικνύει το απόλυτο τονικό ύψος τους.

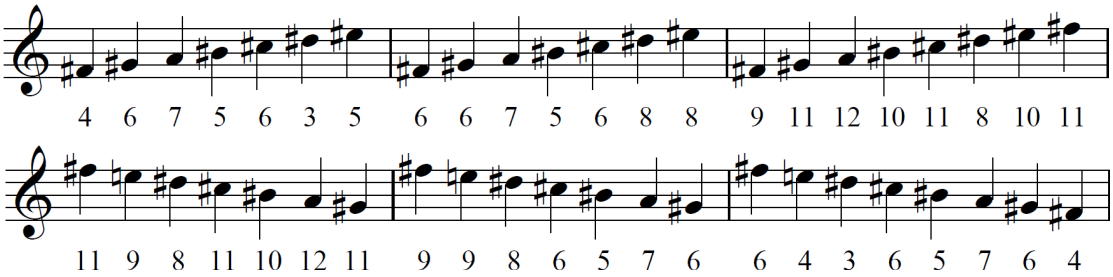
Μουσικός «δρόμος» Νικρίζ (τονική βάση: Σιb)**:**

Ο Ζώτος συνηθίζει να τονίζει την κινησιολογική ιδιαιτερότητα που παρουσιάζει η 7η βαθμίδα του «δρόμου» Νικρίζ. Κατά τον ίδιο, η βαθμίδα αυτή, σε επίπεδο κλιμακικής δομής, εκφέρεται κατά την ανάβαση σε απόσταση ημιτόνιου από την 8η, ενώ κατά την κατάβαση βαρύνεται κατά ένα ημιτόνιο. Απόρροια της τονικής αυτής αλλοίωσης είναι η κλιμακωτή διάταξη των ανοδικών «οκτάβων» να διαφέρει από αυτή των καθοδικών ως προς την αποτύπωση της 7ης βαθμίδας:



(Σχ. 9)

Με παρόμοιο τρόπο σχηματίζεται ο «δρόμος» Νικρίζ με τονική βάση το φθόγγο Φα#:



(Σχ. 10)

Οι παρατηρήσεις που σημειώθηκαν ως προς τη δόμηση του «δρόμου» Χιτζάζ, όπως για παράδειγμα η διαδικασία σχηματισμού των «οκτάβων» και τα χαρακτηριστικά που αυτές εμφανίζουν (εναλλαγές μη γειτονικών χορδών, ανομοιογενής ήχος κλπ.), ισχύουν και σε αυτή την περίπτωση στα ανάλογα σημεία.

Με την ίδια λογική είναι δυνατόν να σχηματιστεί οποιοσδήποτε μουσικός «δρόμος» από οποιονδήποτε φθόγγο.

Ο Ζώτος, σχετικά με την παραπάνω διαδικασία σχηματισμού και αποτύπωσης των μουσικών «δρόμων» στο όργανο, τονίζει:

> «Μ' αυτόν τον τρόπο θα γνωρίζουμε όλο το μάνικα. Την κάθε σκάλα. Δεν θα γνωρίζουμε ένα κομμάτι από δω[62]…Θα γνωρίζουμε κι εδώ[63]».

Εννοεί δηλαδή πως μέσω της παραπάνω διαδικασίας, μπορεί κανείς να γνωρίσει και να αποκωδικοποιήσει τις διαστηματικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των τεσσάρων χορδών, σε όλες τις τονικές περιοχές του μάνικου του οργάνου, αποκτώντας έτσι μια συνολική και κατατοπιστική εικόνα του οργάνου, που του δίνει τη δυνατότητα ανά πάσα στιγμή να προσαρμόζεται στις ανάγκες και απαιτήσεις ενός μουσικού κομματιού και να αποδίδει ένα σκοπό ή τραγούδι από οποιαδήποτε τονικότητα. Επιπροσθέτως, η διαδικασία αυτή και, εν γένει, η γνώση του «κάθετου» συστήματος εκτέλεσης συντελεί στην άμεση «εγκλιμάτιση» του λαουτιέρη σε μη «συνηθισμένες» τονικότητες του οργάνου, με απώτερο σκοπό τη δυνατότητα εκτέλεσης της μουσικής συνοδείας, η οποία, στην περίπτωση του Ζώτου, συντίθεται κυρίως από αναλύσεις συγχορδιών, διαβατικά περάσματα μεταξύ συγχορδιών και ετεροφωνικές μελωδικές φράσεις. Όπως και ο ίδιος έχω διαπιστώσει, η αφομοίωση του «κάθετου» τρόπου εκτέλεσης διευκολύνει σημαντικά την ερμηνεία των προαναφερθέντων τεχνικών χαρακτηριστικών. Επίσης, μέσω της τεχνικής αυτής γίνεται ευκολότερη η εκμάθηση δύσκολων, τεχνικά, μουσικών κομματιών μεγάλης μελωδικής έκτασης, κάτι που συμβάλλει στην κατανόηση και εμπέδωση του μελωδικού ιστού του κομματιού, που με τη σειρά της οδηγεί σε δόκιμη εναρμόνιση. Εν τέλει, η γνώση της «κάθετης» τεχνικής βοηθάει στην καθεαυτή εκτελεστική ευχέρεια του οργάνου.

---

[62] Δείχνει το μάνικα του λαούτου και συγκεκριμένα το τμήμα που βρίσκεται δίπλα στον καράολα.

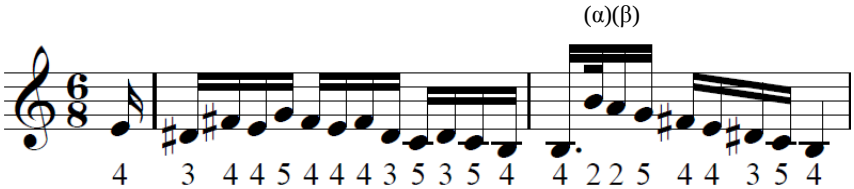
[63] Δείχνει τμήμα του μπράτσου που πλησιάζει το σκάφος.

Η ικανότητα ενός οργανοπαίκτη να ερμηνεύει ένα σκοπό και από τους δώδεκα φθόγγους έχει μέγιστη σημασία για το Ζώτο. Η εμμονή του σχετικά με τη δυνατότητα μεταφοράς *(transporto)* μελωδιών σε διάφορες τονικότητες, έχει να κάνει κυρίως με την ετοιμότητα που, κατά τον ίδιο, οφείλει να δείχνει εν προκειμένω ένας λαουτιέρης στο πλαίσιο μιας κοινωνικής εκδήλωσης (γάμος, πανηγύρι, γλέντι, συναυλία κ.ά.), όπου κανείς δεν γνωρίζει εκ των προτέρων από ποια τονικότητα θα αποδοθεί ένας σκοπός-τραγούδι τόσο από τους μουσικούς που χειρίζονται μουσικά όργανα μελωδικού-σολιστικού χαρακτήρα π.χ. κλαρίνο, βιολί, όσο και από τους τραγουδιστές που συνυπάρχουν στο συγκεκριμένο πλαίσιο. Η εγρήγορση αυτή πρέπει, κατά τον ίδιο, να εκδηλώνεται στο όργανο, είτε χρησιμοποιείται συνοδευτικά είτε μελωδικά-σολιστικά.

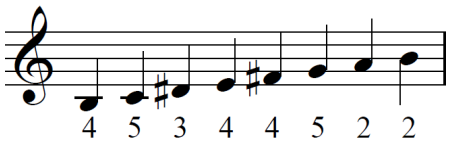
Στη συνέχεια θα εξεταστεί το «κάθετο» σύστημα που ακολουθεί ο Ζώτος στην εκτέλεση ορισμένων σκοπών. Παρατηρείται πως δεν τηρεί κατά γράμμα το μοντέλο των «κάθετων» κλιμάκων-«οκτάβων» αλλά προβαίνει και στο σχηματισμό συμπληρωματικών θέσεων περιορίζοντας ακόμη περισσότερο την κίνηση του αριστερού χεριού. Επίσης, δεν διστάζει να εναλλάσσει ορισμένες φορές «κάθετο» και «οριζόντιο» παίξιμο.

Παράδειγμα 21 *(απόσπασμα 21)*

Πρόκειται για απόσπασμα του τσάμικου «Μια μικρή τσελιγκοπούλα» (προσωπική ηχογράφηση). Η συγκεκριμένη μελωδική κίνηση αρμόζει στο «δρόμο» Χιτζάζ, με τονική βάση τον φθόγγο Σι:



Σύμφωνα με το πρότυπο των κλιμάκων, η απόδοση της 5ης (φα#) και 6ης βαθμίδας (σολ) θα αναμενόταν να γίνει στον 6ο και 7ο μπερντέ αντίστοιχα. Ο Ζώτος όμως προτιμά να τις αποδώσει στους 4ο και 5ο, αποφεύγοντας με αυτό τον τρόπο τη μικρή «οριζόντια» κίνηση του αριστερού χεριού μεταξύ του 7ου και 4ου μπερντέ, που θα πραγματοποιούνταν κατά την εκφορά των εν λόγω βαθμίδων στους 6ο και 7ο μπερντέδες. Η συγκεκριμένη θέση χρησιμοποιείται ως επί το πλείστον από το Ζώτο κατά την ερμηνεία σκοπών και τραγουδιών που βαίνουν στο «δρόμο» Χιτζάζ. Επίσης, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η κατιούσα μελωδική κίνηση που ξεκινά από την 8η και καταλήγει στην τονική (σημείο α), καθώς αποδίδεται και στις τέσσερις χορδές του οργάνου. Ο Ζώτος, κατά την πορεία από την 8η στην 6η βαθμίδα, δεν διστάζει να κρούσει την 1η και 3η χορδή έστω και για την εκφορά μόλις ενός φθόγγου (σι και λα αντίστοιχα). Η θέση στην οποία αποτυπώνεται η εν λόγω καθοδική κίνηση, αντίκειται ως ένα βαθμό στη θέση που υποβάλλει η δόμηση της 1ης «οκτάβας» του «δρόμου» Χιτζάζ από τη συγκεκριμένη τονικότητα (βλ. Μουσικός «δρόμος» Χιτζάζ). Και αυτό γιατί την βάση της 1ης «οκτάβας» αποτελεί ο φθόγγος Σι του 2ου μπερντέ και την κορυφή ο ομώνυμος φθόγγος του 4ου. Στο παρόν παράδειγμα όμως οι ρόλοι των δυο αυτών φθόγγων αντιστρέφονται, με αποτέλεσμα να δημιουργείται εν δυνάμει και μια άλλη μορφή αποτύπωσης «οκτάβας», που λαμβάνει την εξής δομή:

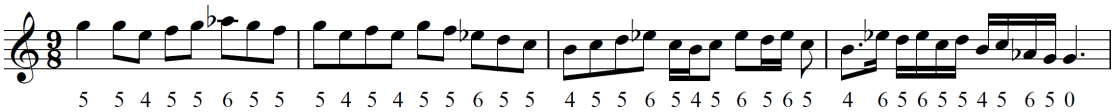


(Σχ. 11)

Παράδειγμα 22 *(απόσπασμα 22)*

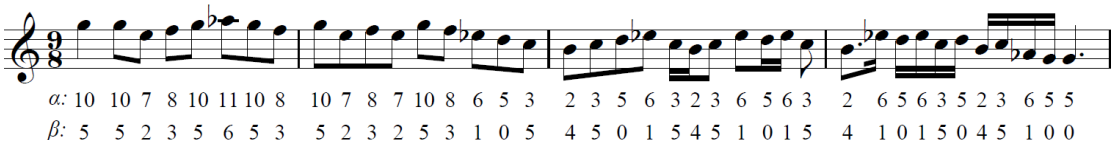
Άξιο προσοχής είναι το παρακάτω απόσπασμα του ηπειρώτικου σκοπού «Φυσούνι» (προσωπική ηχογράφηση), το οποίο βαίνει στο μουσικό «δρόμο» Χιτζάζ:

(α)



Γίνεται αντιληπτό πως η παραπάνω μελωδική φράση, η οποία έχει έκταση ενός διαστήματος 9^{ης} μικρής, αποδίδεται επί του οργάνου σε διαστηματική περιοχή τριών μόλις μπερντέδων. Χαρακτηριστική είναι η κρούση και των τεσσάρων χορδών, αλλά και η διαδοχική αλλαγή της 4^{ης} χορδής με την 1^{η} στο σημείο (α).

Η εν λόγω φράση, κατά έναν «οριζόντιο» τρόπο εκτέλεσης, θα μπορούσε να εκτελεστεί με τους εξής τρόπους:



Παρατηρείται πως κατά τον α΄ τρόπο, καλύπτεται μια διαστηματική περιοχή της τάξεως των εννέα μπερντέδων, με την κρούση σχεδόν μόνο της 1^{ης} χορδής, εκτός από τους τρεις τελευταίους φθόγγους όπου γίνεται χρήση και της 2^{ης} (ως επί το πλείστον «οριζόντιος α» τρόπος εκτέλεσης), ενώ ο β΄ τρόπος αναπτύσσεται μεταξύ έξι μπερντέδων με χρήση της 2^{ης} και 3^{ης} χορδής («οριζόντιος β»).

Είναι εμφανές πως κατά τον «κάθετο» τρόπο εκτέλεσης ελαχιστοποιείται κατά πολύ η κατανάλωση κινητικής ενέργειας από το αριστερό χέρι. Καθώς όμως οι κατά μήκος κινήσεις του χεριού αυτού περιορίζονται και μετασχηματίζονται σε κατά πλάτος κινήσεις των δακτύλων επί των χορδών του λαούτου, άμεση συνέπεια είναι να αυξάνεται η κατά πλάτος κίνηση του δεξιού χεριού, το οποίο καλείται, στη συγκεκριμένη περίπτωση, να κρούσει και τις τέσσερις χορδές του οργάνου. Οι κρούσεις αυτές μάλιστα, πραγματοποιούνται κυρίως μεταξύ μη γειτονικών χορδών, καθώς εναλλάσσονται η 4^{η} με την 2^{η} χορδή ως το σημείο (α), η 1^{η} με την 3^{η} μετά το

σημείο αυτό αλλά και η $4^{η}$ με την $1^{η}$ στο σημείο (α). Οι εναλλαγές αυτές παρουσιάζουν πρόσθετη δυσκολία, όταν από μία χορδή, η οποία κρούεται με κίνηση της πένας προς τα κάτω, επιχειρείται μετάβαση σε άλλη, που κρούεται με κίνηση της πένας προς τα πάνω. Ο Baily, αναφερόμενος στην εκτέλεση του αφγανικού *rebâb*, τονίζει σχετικά με την παραπάνω δυσκολία :

> «This difficulty is connected with the fact that the downstroke is the main stroke, the basic right hand unit being down-up».
>
> (Baily 1977: 314)

Αντίθετα, τέτοιου είδους δυσκολίες αποφεύγονται στον «οριζόντιο» τρόπο εκτέλεσης, όταν οι κατά μήκος κινήσεις του αριστερού χεριού αυξάνονται, με αποτέλεσμα να μειώνεται η κατά πλάτος κίνηση του δεξιού, καθώς αυτό κρούει, κατά τον α΄ τρόπο, σχεδόν μόνο την $1^{η}$ χορδή, και κατά τον β΄, τις δυο γειτονικές Ρε και Σολ.

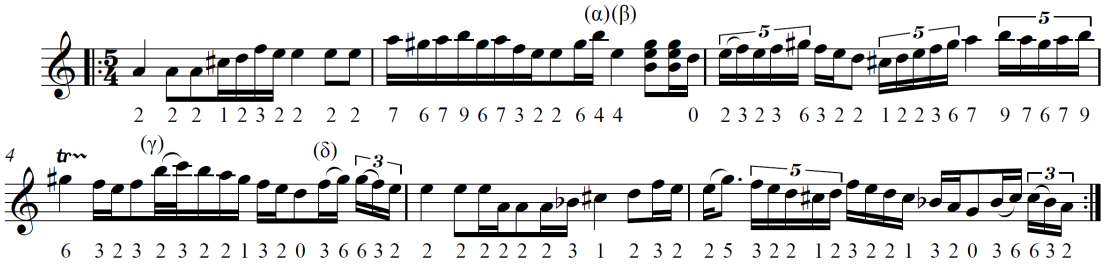
Ενδιαφέρον είναι και το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Baily:

> « […] we may conclude that, while for the left hand the tiered array has certain advantages over the linear array, for the right hand the opposite is the case».
>
> (Baily 1977: 314)

Παρόλα αυτά, ο Ζώτος τονίζει πως το «κάθετο» σύστημα ερμηνείας λειτουργεί καταλυτικά στην εκτέλεση μουσικών κομματιών γρήγορης ταχύτητας, καθώς οι αποστάσεις των φθόγγων μειώνονται στο έπακρο. Είναι φανερό ότι εστιάζει στην κίνηση του αριστερού χεριού και δεν δείχνει να ορρωδεί μπροστά στις απαιτητικές κατά πλάτος κινήσεις του δεξιού χεριού.

Παράδειγμα 23

Πρόκειται για τον πρεβεζιάνικο οργανικό σκοπό «Αλάμπεης»[64] (βλ. σχήμα 12). Κατά την εκτέλεση του σκοπού αυτού, παρατηρείται πως ο Ζώτος εναλλάσσει, ως ένα βαθμό, «οριζόντιο» και «κάθετο» παίξιμο. Πιο συγκεκριμένα, από την αρχή του 2ου μέτρου ως το σημείο (γ):

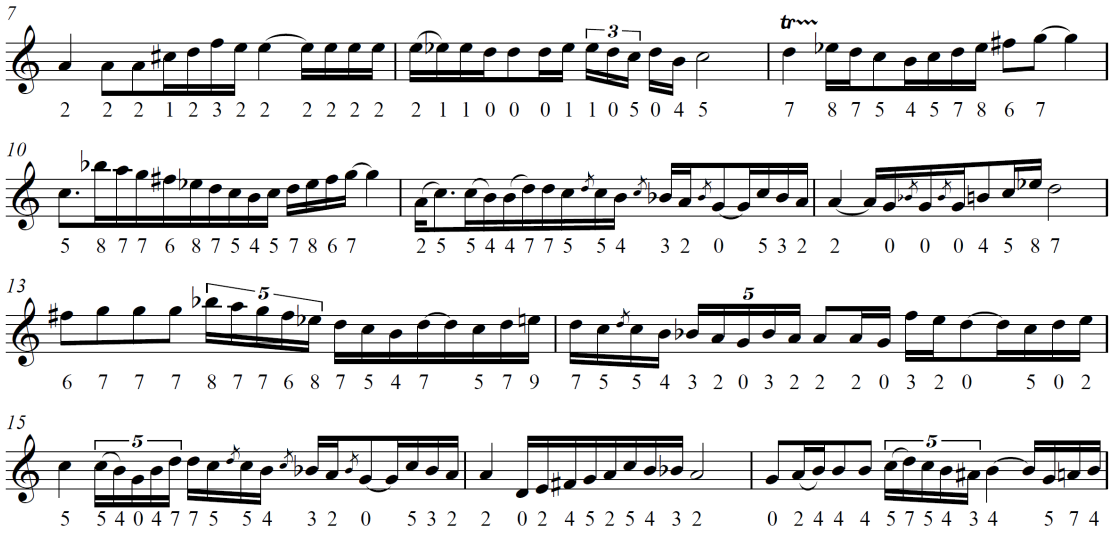


το χρωματικό πεντάχορδο που δομείται στον φθόγγο Μι αποδίδεται μόνο στην 2η χορδή (Ρε), μεταξύ 8 μπερντέδων (2ος-9ος), πλην του σημείου (α), όταν κατά το «κάθετο» σύστημα θα εκφερόταν μεταξύ του 1ου και 3ου μπερντέ, σύμφωνα με τη δακτυλοθεσία του Σχήματος 1. Στο σημείο (α), ο φθόγγος Σι αποδίδεται στον 4ο μπερντέ της Σολ χορδής, ώστε να γίνει ουσιαστικά ευκολότερη η προσπέλαση του αμέσως επόμενου φθόγγου Μι (σημείο β), ο οποίος βρίσκεται στον ίδιο μπερντέ αλλά στην παραπάνω χορδή (Ντο) και αποτελεί τη βάση της μείζονος συγχορδίας που έπεται. Στην αρχή του 4ου μέτρου σημειώνεται ένας ιδιαίτερος «χρωματισμός» της 3ης βαθμίδας (σολ#) του συγκεκριμένου πενταχόρδου, με τη χρήση μιας μορφής τρίλιας. Κατά το γράφοντα, ο Ζώτος αποτυπώνει το συγκεκριμένο πεντάχορδο σε αυτή την τονική περιοχή της 2ης χορδής, έχοντας ως στόχο να προϊδεάσει το «χρωματισμό» αυτό, ο οποίος αποδίδεται ευκρινέστερα στη 2η χορδή από ό,τι στον 1ο μπερντέ της μπάσας 3ης χορδής (Σολ), όπου θα προσδιδόταν ένα περισσότερο «σκοτεινό» άκουσμα (πρβλ. Pennanen 2009β: 125). Αμέσως όμως μετά, και συγκεκριμένα στο

[64] Ο σκοπός αυτός εμπεριέχεται στο δίσκο ακτίνας *Χρήστος Ζώτος*, Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική, Music Corner (M.C. 1970), Αθήνα 2005.

σημείο (γ), καταφεύγει στην εκφορά του χρωματικού αυτού πενταχόρδου στην «κάθετη» θέση μεταξύ του 1^{ου} και 3^{ου} μπερντέ, που κι αυτή με τη σειρά της ακολουθείται από μια περισσότερο «οριζόντια» κίνηση του αριστερού χεριού επί της 2^{ης} χορδής, στο σημείο (δ). Στο σημείο αυτό, ο Ζώτος προτιμά αυτή τη θέση ώστε να έχει τη δυνατότητα να ψαύσει την 3^{η} βαθμίδα με τρόπο legato και, κατά συνέπεια, να «γλυκάνει» την αποτύπωσή της στο συγκερασμένο λαούτο. Η μελωδική αυτή κίνηση του 4^{ου} μέτρου που έχει ως αρχή το σημείο (γ), συναντάται πανομοιότυπα και με τα ίδια τεχνικά χαρακτηριστικά στο 6^{ο} μέτρο, ερμηνευμένη κατά ένα διάστημα 5^{ης} καθαρής χαμηλότερα.

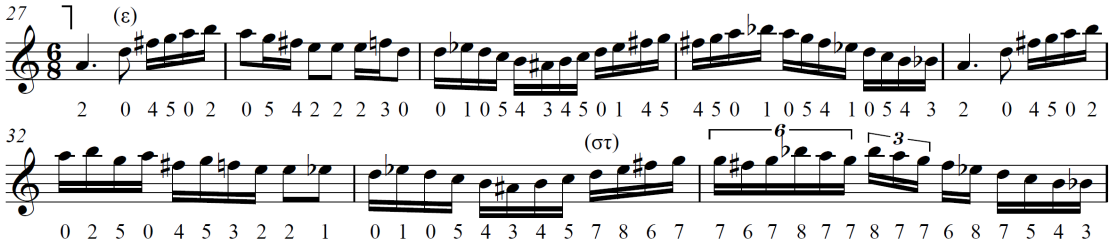
Αλληλοδιαδοχή «κάθετου» και «οριζόντιου» τρόπου εκτέλεσης διαδραματίζεται επιπλέον από το 9^{ο} ως το 16^{ο} μέτρο, όπου η μελωδία κινείται στους μουσικούς «δρόμους» Καρτσιγιάρ και Ουσάκ (βάση Λα):



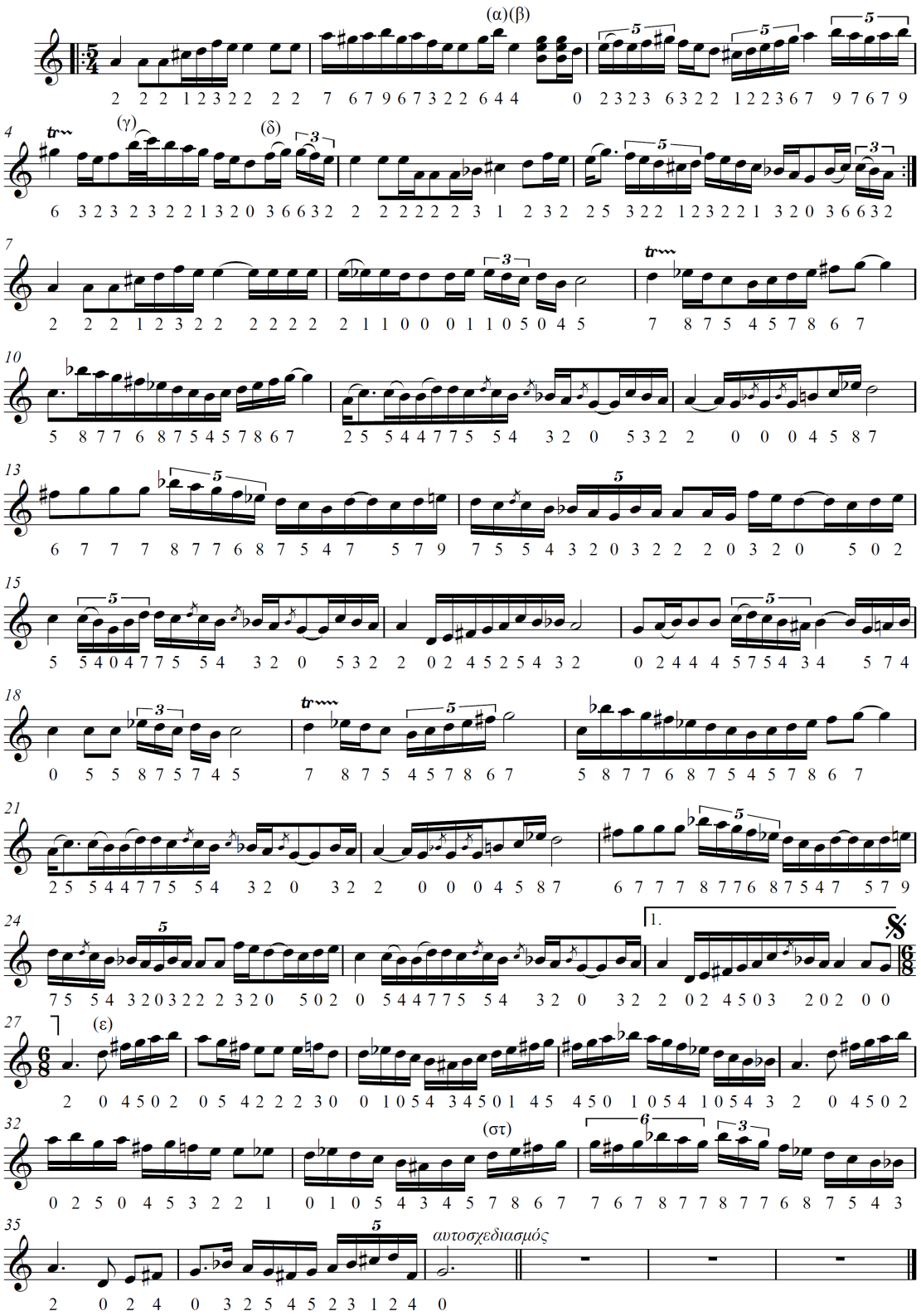
Όταν αυτή βαίνει στο χρωματικό πεντάχορδο που έχει ως βάση το φθόγγο ρε (9^{ο}, 10^{ο} και 13^{ο} μέτρα), εκφέρεται μέσω της «κάθετης» δακτυλοθεσίας του Σχήματος 1, ενώ όταν πορεύεται προς την τονική (λα) (11^{ο}, 14^{ο} 15^{ο} μέτρα), ο Ζώτος, ερμηνεύοντάς την, κατευθύνεται προς το λα του 2^{ου} μπερντέ της 3^{ης} χορδής και όχι προς αυτό του 7^{ου} μπερντέ της 2^{ης}, όπου θα υποδηλωνόταν μια «κάθετη» λογική εκτέλεσης. Με

αυτό τον τρόπο, ο Ζώτος κερδίζει σε εκφραστικότητα, καθώς η «οριζόντια» διάταξη των φθόγγων του πρώτου τετραχόρδου του «δρόμου» Ουσάκ, μεταξύ του 2^{ου} και 7^{ου} μπερντέ της Σολ χορδής, του δίνει τη δυνατότητα να προσαρμόσει καταλληλότερα στο λαούτο τις μελικές κινήσεις των φθόγγων αυτών, στις οποίες εμπεριέχεται και η τονικά ελαστική 2^{η} βαθμίδα, με χρήση χρωματικών κινήσεων, στολιδιών και legato απόδοσης ορισμένων βαθμίδων.

Επίσης, από το σημείο (ε) ως και το 30^{ο} μέτρο:



παρατηρείται η αποτύπωση του χρωματικού πενταχόρδου Ρε-Λα στις δυο πρώτες χορδές του οργάνου, με έναν τρόπο εκτέλεσης που προσιδιάζει στον «οριζόντιο β». Κατά την επανάληψη της μελωδικής αυτής φράσης, και συγκεκριμένα από το σημείο (στ) ως και το 34^{ο} μέτρο, ο Ζώτος προτιμά να την αποδώσει πιο διανθισμένα, τόσο σε μελωδικό όσο και σε ρυθμικό επίπεδο, αλλά αυτή τη φορά χειριζόμενος το «κάθετο» σύστημα εκτέλεσης και συγκεκριμένα τη δακτυλοθεσία του Σχήματος 1, που στο σημείο αυτό εδραιώνεται στο φθόγγο Ρε της 3^{ης} χορδής (7^{ος} μπερντές).



(Σχ. 12)

Ο σκοπός «Αλάμπεης», έτσι όπως ηχογραφήθηκε από το Χρήστο Ζώτο (Music Corner M.C. 1970).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κλείνοντας την εργασία αυτή, θεωρώ σκόπιμο να παραθέσω εκ νέου τα ζητήματα που αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης μου. Αρχικά, αναφερόμενος στη γεμάτη από αναζήτηση και περιπλάνηση ζωή του Χρήστου Ζώτου, προχώρησα σε μια σύντομη επισκόπηση της πορείας του λαούτου στον ελλαδικό κυρίως χώρο, όπου σχολίασα το ρόλο που αυτό κατείχε παλαιότερα αλλά και το ρόλο που μπορεί να παίξει και στις μέρες μας, στο πλαίσιο συγκρότησης ενός μουσικού σχήματος. Επίσης, εξετάστηκε και ο τρόπος που ο ίδιος ο Ζώτος αντιλαμβάνεται και εντάσσει το λαούτο μέσα σε ένα μουσικό συγκρότημα.

Στη συνέχεια, εστίασα σε ορισμένα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την εκτελεστική πρακτική του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου. Αρχικά, εξέτασα τις βαθύτερες ερμηνείες των διαστηματικών σχέσεων που αποδίδονται από μη συγκερασμένα όργανα, μέσα από το σολιστικό τρόπο εκτέλεσης που αναπτύσσει ο ίδιος. Προσωπικά, είμαι αντίθετος σε σχολαστικές μεμψιμοιρίες για την αξιοποίηση των συγκερασμένων μουσικών οργάνων στη σύγχρονη μουσική πρακτική του ελλαδικού χώρου, η οποία σε ένα μεγάλο ποσοστό εμπεριέχει έναν τροπικό χαρακτήρα, καθώς, όπως πιστεύω έγινε αντιληπτό, πάντα υπάρχουν τρόποι με τους οποίους μπορεί κανείς να αποκαλύψει και να καταστήσει σαφή τη γνώση του περί των «αρχών» που διέπουν μια τροπική μουσική παράδοση, καθώς και τη συνέπειά του προς αυτές. Θα ήθελα να υπογραμμίσω πως η μελέτη γύρω από αυτή την πτυχή του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου, αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση του θέματος. Εύχομαι κι ελπίζω να αποτελέσει αφορμή για περαιτέρω έρευνα γύρω από το ζήτημα αυτό, που δεν περιορίζεται μόνο στην περίπτωση του λαούτου αλλά και σε άλλα συγκερασμένα μουσικά όργανα.

Τέλος, παρουσίασα το πρωτότυπο «κάθετο» σύστημα εκτέλεσης του λαουτιέρη Ζώτου, μέσω του οποίου ο ίδιος έχει συμβάλει στην τεχνική εξέλιξη του λαούτου. Το σύστημα αυτό προβάλλει εξαιρετικά χρήσιμο, καθώς μέσω αυτού γίνεται αισθητά ευκολότερη η εκπλήρωση μιας πλειάδας τεχνικών παραμέτρων, που αφορούν στην εκτελεστική ευχέρεια του οργάνου. Η γνώση του συστήματος αυτού, οδηγεί, εν συνεχεία, στην άμεση «εγκλιμάτιση» και προσαρμογή του λαουτιέρη στις ανάγκες και απαιτήσεις ενός μουσικού συνόλου.

Τέλος, θέλω να επισημάνω πως η διαδικασία επεξεργασίας, ανάλυσης και ερμηνείας του μουσικού υλικού που είχα συλλέξει, καθώς και της καταγραφής της πρακτικής που το χαρακτηρίζει, αποτέλεσε για μένα μια ξεχωριστή εμπειρία. Μέσα από αυτήν, κατανόησα βαθύτερα τον ιδιαίτερο τρόπο μουσικής απόδοσης τον οποίο εκφράζει ο λαουτιέρης και δάσκαλός μου Χρήστος Ζώτος, ανακαλύπτοντας παράλληλα νέες πτυχές των εκτελεστικών δυνατοτήτων του λαούτου, καθώς και των ιδιαίτερων και εκλεπτυσμένων εκφραστικών αποχρώσεων που το μοναδικό αυτό όργανο μπορεί να αποδώσει.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ανδρίκος, Νίκος

2010. «Το υβριδικό σύστημα των "λαϊκών δρόμων" και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», στο συλλογικό τόμο: *Μουσική (και) Θεωρία*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα: Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, (υπό έκδοση).

Ανωγειανάκης, Φοίβος

1972. *Νεοελληνικά χορδόφωνα. Το λαούτο*, Ανάτυπον εκ της «Λαογραφίας», Τόμος ΚΗ΄, Αθήνα.

1991. *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα, β΄ εκδ.

Baily, John

1977. «Movement patterns in playing the Herati dutâr», στο: John Blacking (επιμ.), *The Anthropology of the Body*, Λονδίνο: Academic Press (ASA Monograph 20), 275-330.

2001, «Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology», *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10, No. 2, 85-98.

2002. «Amin-e Diwaneh: ο “τρελός” μουσικός», *Μουσικολογία* 16, 171-190.

Βαμβακά, Δέσποινα

2007. *Παράδοση και νεοτερικότητα. Η περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου*, Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα.

Βούλγαρης, Ευγένιος & Βανταράκης, Βασίλης

2006. *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου - Σμυρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Αθήνα: Fagotto.

Γκαϊδατζή, Ζωή

2005. *Βαγγέλης Σούκας, όλα για τ’ όνομα*, Αθήνα: Κέδρος.

Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα

1999. *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική,* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Γρηγοριάδης, Δημήτρης

2002. *Το λαούτο,* Θεσσαλονίκη: ΝΤΟ ΡΕ ΜΙ.

Δαλιανούδη, Ρενάτα

2003. «Βιολί - Λαγούτο - Κιθάρα ως παραδοσιακά όργανα στην Κρήτη, Κουρδίσματα - Ρεπερτόριο – Τεχνικές», *Πολυφωνία* 3, 129-144.

Dawe, Kevin

2003. «The cultural Study of Musical Instruments», στο Clayton, Martin (επιμ.), *The cultural Study of music, a critical introduction*. Great Britain: Taylor & Francis Books.

Ζαρίας, Ιωάννης

2010. *Εισαγωγή στον προσδιορισμό και την κατηγοριοποίηση των ιδιωμάτων στην παραδοσιακή βιολιστική πρακτική*. Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Συνεδρίου «Καλλιέργεια της μουσικής τέχνης στην Ελλάδα της Ευρώπης» του τμήματος Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Κύκλος ομιλιών 29-31 Μαΐου 2009, Αθήνα: Fagotto.

Θεοδοσοπούλου, Ειρήνη

2004. «Μιμήσεις ήχων "οργάνων" και ήχων "της φύσης" από "μουσικά όργανα" – Το παράδειγμα του βιολιού της Κρήτης: Συμπεράσματα από επιτόπια έρευνα», *Πολυφωνία* 4, 22-56.

Harwood, Ian και Poulton, Diana

1995. «Lute», στο Sadie Stanley (επιμ.), *The New Grove dictionary of music and musicians,* τομ. 11, London: Macmillan Publishers, 346-351.

Κάβουρας, Παύλος

1999. «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία», στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση, Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής - Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», 341-450.

Keil, Charles

2002. *Bright Balkan morning: Romani lives and the power of music in Greek Macedonia,* Middletown: Wesleyan University Press.

Κοκκώνης, Γιώργος

2008α. «Η μουσική της Ηπείρου», στο *Μουσική από την Ήπειρο,* Μουσικός Χάρτης του Ελληνισμού, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 27-72.

2008β. «Το "ταυτόν" και το "αλλότριον" της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», στο *Ετερότητες & μουσική στα Βαλκάνια : τα κείμενα,* υπό Ημερίδα «Ετερότητες & μουσική στα Βαλκάνια», Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων, Άρτα.

Κυριαζή, Νότα

1998. *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών,* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Λιάβας, Λάμπρος

1999. «Τα μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και νεοτερικότητα», στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση, Έβρος,* Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής - Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», 269-340.

Λυδάκη, Άννα

2001. *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας,* Αθήνα: Καστανιώτης.

Μαζαράκη, Δέσποινα

1959. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα,* Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο (β΄ έκδ. Κέδρος 1984).

Μαυροειδής, Μάριος

1999. *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Αθήνα: Fagotto.

Middleton, Richard

1990. *Studying Popular Music*, Philadelphia, PA: Open University Press.

Μυστακίδης, Δημήτρης

2004. *Το λαούτο*, Μέθοδος εκμάθησης, Θεσσαλονίκη: Εν χορδαίς.

Παπαδάκης Γιώργος

1983. *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*, Αθήνα: Επικαιρότητα.

Pennanen, Risto Pekka

1997. «The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s», *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 6, 65-115.

2009α. Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του ελληνικού μπουζουκιού (μέρος Α΄), *Πολυφωνία* 14, 38-91.

2009β. Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του ελληνικού μπουζουκιού (μέρος Β΄), *Πολυφωνία* 15, 100-138.

2009γ. [2004]. «Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής», *Μουσικός Λόγος* 8, 119-152.

Racy, Ali Jihad

1994. «A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz», *Ethnomusicology*, Vol. 38, No. 1, 37-57.

Rice, Timothy

1994. *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*, Chicago: University of Chicago Press.

Σκούλιος, Μάρκος

2006. «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου: ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», *Πολυφωνία* 8, 58-69.

Stokes, Martin

1992. «The Media and Reform. The saz and electrosaz in Urban Turkish Folk Music», *British Journal of Ethnomusicology,* Vol. 1, 89-102.

Χτούρης, Σωτήρης

2000. *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λέσβος (19ος-20ος αιώνας),* Υπουργείο Αιγαίου, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα: Εξάντας.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

- *Christos Zotos – Ionna Angelou*, Musique de la Grèce Continentale, al sur (ALCD 138, M7 853), France 1995.
- *Λαούτο*, The Greek Folk Instruments, vol. 10, επιμ.: Πέτρος Ταμπούρης, FM Records (FM 687).
- *Χρήστος Ζώτος*, Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική, Music Corner (M.C. 1970), Αθήνα 2005.