



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

**ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ
ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ (ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ) ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΣΑΝΤΟΥΡΙ

Θέμα

**Ο σαντουριέρης Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας).
Συγκριτική προσέγγιση εκτελεστικών τεχνικών στο σαντούρι**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΟΦΙΑ (Α.Μ. 31/05)



Επιβλέποντες

Ελένη Καλλιμοπούλου, Λέκτορας

Σωκράτης Σινόπουλος, Λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Ιούνιος 2011

Στους γονείς μου

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους όσοι βοήθησαν στην περάτωση της παρούσας εργασίας. Αρχικά, ευχαριστώ τον πρώτο μου δάσκαλο στο σαντούρι Γιάννη Καλαϊτζή, που με ανιδιοτέλεια και υπομονή μου μετέδωσε την αγάπη του για τη μουσική και αποτέλεσε συνδετικό κρίκο για τη μετέπειτα μουσική σχέση που ανέπτυξα με τον πατέρα του Νίκο Καλαϊτζή. Έπειτα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Νίκο Καλαϊτζή, όχι μόνο γιατί αποτέλεσε πηγή έμπνευσης της παρούσας εργασίας, αλλά και για την προθυμία του να μου παρέχει πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του και την καλλιτεχνική του πορεία.

Τις πιο θερμές ευχαριστίες μου οφείλω στην επιβλέπουσα της εργασίας μου Ελένη Καλλιμοπούλου, η οποία με τις πολύτιμες συμβουλές της φώτισε σκοτεινά σημεία που δημιουργήθηκαν κατά την ερμηνεία των αποτελεσμάτων, καθώς και για τις σημαντικές διορθώσεις της στο παρόν κείμενο.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον συνεπιβλέποντα της εργασίας μου Σωκράτη Σινόπουλο για τη σημαντική βοήθειά του στο μουσικολογικό μέρος της παρούσας μελέτης, καθώς και την καθηγήτριά μου στο σαντούρι Ουρανία Λαμπροπούλου, η οποία με βοήθησε στη κατανόηση τεχνικών θεμάτων σχετικά με το παίξιμο του Νίκου Καλαϊτζή.

Τέλος, ευχαριστώ όλους τους διδάσκοντες του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης για τις θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις που μου προσέφεραν σε μουσικό επίπεδο, καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, καθώς και συμφοιτητές και φίλους για την πολύτιμη βοήθειά τους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	4
---------------	---

Κεφάλαιο 1

Ενότητες

A. Βιογραφικά στοιχεία του Νίκου Καλαϊτζή (Μπινταγιάλα).....	15
B. Το ‘dulcimer’ και η εξέλιξή του.....	18
Γ. Η «Παράδοση» και οι χρήσεις της.....	22

Κεφάλαιο 2

Ενότητες

A. Η εκτελεστική πρακτική του ζεϊμπέκικου χορού.....	31
B. Αυτοσχεδιαστική πρακτική τεσσάρων μουσικών: Συγκριτική ανάλυση.....	46

Επίλογος.....	64
---------------	----

Βιβλιογραφία.....	66
-------------------	----

Δισκογραφία.....	72
------------------	----

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πρώτη μου γνωριμία με το σαντούρι ήρθε τυχαία σε ηλικία 12 ετών, στο σπίτι φίλων της οικογένειάς μου στη Μυτιλήνη. Αν και στο σπίτι αυτό υπήρχαν πολλά μουσικά όργανα, θυμάμαι τον εαυτό μου να πλησιάζει και να «γρατζουνάει» με θαυμασμό και περιέργεια τις χορδές του συγκεκριμένου οργάνου. Η εμπειρία που αποκόμισα εκείνη τη βραδιά, αποτέλεσε εφελτήριο για τη μετέπειτα ενασχόλησή μου με το σαντούρι. Τον επόμενο χρόνο, εγγράφηκα στο Μουσικό Σχολείο Μυτιλήνης, όπου μου δόθηκε η ευκαιρία να διδαχθώ το συγκεκριμένο όργανο από τον γιο του Νίκου Καλαϊτζή, Γιάννη¹. Ο Γιάννης Καλαϊτζής μου μετέδωσε τόσο την αγάπη του για τη μουσική, όσο και το θαυμασμό για τον πατέρα του, καθώς τον θεωρεί έναν από τους ευφυείς μουσικούς της γενιάς του και μουσικό με ιδιαίτερο ύφος παιξίματος. Ο Νίκος Καλαϊτζής ή «Μπινταγιάλας» κατάγεται από το Μεσότοπο Λέσβου. Ο ίδιος αναφέρει σχετικά με την καθιέρωση του ψευδωνύμου Μπινταγιάλας:

«Ο Δημήτρης² πρώτος λανσάρισε και το τραγούδι ‘Μπινταγιάλα’³ και έμεινε το ψευδώνυμο στην οικογένεια. Το τραγούδι αυτό το παίζαμε πολύ ωραία και έγινε επιτυχία. Όταν λοιπόν ο κόσμος ήθελε να αναφερθεί σε μας έλεγε το συγκρότημα που παίζανε το ‘Μπινταγιάλα’ ».

Μοσχόβης (2010: 25)

Ο Μπινταγιάλας δραστηριοποιήθηκε στο τοπικό πλαίσιο του νησιού παίζοντας τρομπόνι, κορνέτα, βιολί και σαντούρι. Γύρω στο 1953 μεταναστεύει στη Χαλκίδα, συνεχίζοντας τη μουσική του πορεία με το σαντούρι και το βιολί σε διάφορες περιοχές

¹ Ο Γιάννης Καλαϊτζής ξεκίνησε από τη Λέσβο μαθαίνοντας κλασικό βιολί, και συνέχισε τη μουσική του παιδεία με τύμπανα και μπουζούκι, με το οποίο δραστηριοποιήθηκε τόσο στον ελλαδικό χώρο, όσο και στο εξωτερικό. Η αγάπη του όμως για το νησί τον ανάγκασε να επιστρέψει. Τα τελευταία χρόνια διδάσκει στο Μουσικό Σχολείο Μυτιλήνης μπουζούκι, τύμπανα, βιολί, σαντούρι, καθώς και άλλα όργανα. Οι μαθητές του έχουν αποσπάσει πανελλήνια και περιφερειακά βραβεία σε μαθητικούς μουσικούς αγώνες.

² Αναφέρεται στον μεγάλο αδερφό του.

³ Αναφέρεται σε μια σύνθεση του Παναγιώτη Τούντα, την οποία ερμήνευσαν ξεχωριστά η Ρόζα Εσκενάζυ και ο Στελλάκης Περπινιάδης.

του Ελλαδικού χώρου. Οι εποχές που ακολουθούν τον αναγκάζουν να μάθει μπουζούκι και να δουλέψει για αρκετό χρονικό διάστημα στο εξωτερικό. Κοντά στη δεκαετία του '80 ο Νίκος Καλαϊτζής ξεκινάει να ηχογραφεί κασέτες και δίσκους με το σαντούρι και το βιολί. Το περιεχόμενο των μουσικών κομματιών που περιέχουν οι ηχογραφήσεις, αποτελούνται κυρίως από σκοπούς και τραγούδια άμεσα συνδεδεμένα με τα παράλια της Μ. Ασίας και ιδιαίτερα αγαπητά στο μουσικό κοινό της Λέσβου.

Καθ' όλη τη διάρκεια της σχολικής μου μαθητείας ήρθα σε επαφή κυρίως με το ρεπερτόριο με το οποίο καθιερώθηκε ο Μπινταγιάλας τα τελευταία χρόνια στη δισκογραφία, δηλαδή κυρίως με σκοπούς της Λέσβου και της Μικράς Ασίας και εντρύφησα στον τρόπο εκτέλεσης των μουσικών στολιδιών που συνηθίζει να χρησιμοποιεί. Το συγκεκριμένο γεγονός είχε ως αποτέλεσμα, όπως συνειδητοποίησα αργότερα, να αναπτύξω μια άμεση, βιωματική σχεδόν, σχέση με τον τρόπο παιξίματος του Μπινταγιάλα. Η σχέση που απέκτησα με το ρεπερτόριο του εν λόγω μουσικού, και σύμφωνα με το αντιληπτικό επίπεδο στο οποίο βρισκόμουν ως μαθήτρια, με οδήγησε στο συμπέρασμα ότι ο συγκεκριμένος τρόπος παιξίματος αποτελούσε τον ορθότερο και ακριβέστερο τρόπο προσέγγισης μελωδιών στο σαντούρι.

Εξετάζοντας το ζήτημα της κατανόησης στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, ο Rice επισημαίνει τη σημασία που έχει η έννοια της οικειοποίησης (appropriation), όπως την αναπτύσσει ο Ricoeur:

‘Paul Ricoeur, in particular, has shown appropriation to be a central and inescapable feature of understanding in the humanities and social sciences. For Ricoeur (1981), appropriation is “understanding at and through distance”, to “make one's own” that which is initially “alien”. [...]’.

Rice (1994: 6)

Ο Rice αναφέρεται επίσης στον τρόπο με τον οποίο ερμήνευσε, μέσω της προσωπικής του εμπειρίας, τα σύμβολα και τους κώδικες που δομούν τη Βουλγάρικη μουσική και το χορό, μέσα από τη διαδικασία της οικειοποίησης και της αποστασιοποίησης (distanciation):

‘My expanded understanding of both the structural sense and potential reference of the music and dance altered and reconstituted my experience of them. As a result of this process of distancing and appropriation, I was moved for the first time to wonder about the world that produced and exported these symbols to us. [...] from understanding to explanation to understanding, and from appropriation to distancing to re-appropriation [...]’.

Rice (1994: 7)

Σύμφωνα με τις παραπάνω αναφορές, ο Rice παρουσιάζει τη διαδικασία οικειοποίησης, η οποία οδηγεί τον ερευνητή στην κατανόηση του πολιτισμού που μελετά, μεταμορφώνοντάς τον στην πορεία από «εξωτερικό» παρατηρητή σε «εσωτερικό» συμμετέχοντα⁴. Ειδικότερα, αναφέρεται στη διαρκή πορεία επαναπροσδιορισμού που βρίσκεται ο ερευνητής στην επαφή του με τον κόσμο. Η διαδικασία οικειοποίησης – αποστασιοποίησης δεν αποτελεί μια τυποποιημένη διαδικασία μετάβασης από το ένα στο άλλο, αλλά είναι περισσότερο μια επαναληπτική διαδικασία, κατά την οποία η οικειοποίηση οδηγεί στην αποστασιοποίηση και κατανόηση των νοημάτων και στη συνέχεια στην οικειοποίηση νέων. Στη δική μου περίπτωση συνέβη χρονικά το αντίθετο. Όντας ήδη «εσωτερική» συμμετέχουσα μιας μουσικής παράδοσης υποβλήθηκα σε μια «παραγωγική αποστασιοποίηση», η οποία επέτρεψε την επαν-οικειοποίηση και επανανοηματοδότηση, από πλευράς μου, των πολιτισμικών πρακτικών. Για τη συγκεκριμένη περίπτωση ο Rice αναφέρει χαρακτηριστικά:

‘Even so-called “insider” ethnomusicologists, those born into cultures they study, undergo a productive distancing necessary to the explanation and critical understanding of their own cultures. As we shall see, productive distancing is not only characteristic of outsiders and scholars; individuals operating within tradition continually appropriate their cultural practices, give them new meanings, and create their own sense of “being in the world”’.

⁴ Βλ. αναλυτικότερα Μαδιανού (1999: 281).

Από το 2004, με την εισαγωγή μου στο τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στη Θεσσαλονίκη, βρίσκομαι σε μια πορεία επαναπροσδιορισμού. Η επαφή μου με μουσικές και ακούσματα πρωτόγνωρα για τα δικά μου δεδομένα, καθώς και το πλαίσιο καθηγητών και φοιτητών μέσα στο οποίο είχα την ευκαιρία να μαθητεύσω, να συμπράξω και να ανταλλάξω απόψεις περί μουσικής, όξυναν την κριτική μου σκέψη και με αποστασιοποίησαν από μουσικές πρακτικές και αντιλήψεις που θεωρούσα ορθόδοξες, ώστε να επανεξετάσω τη μουσική σε νέες βάσεις. Έχοντας ως σημείο αναφοράς τις γνώσεις που μου πρόσφερε ο Μπινταγιάλας, όντας κατά κάποιον τρόπο δάσκαλός μου εξ αποστάσεως, και ο γιος του Γιάννης, ο οποίος ήταν και ο πρώτος μου δάσκαλος στο σαντούρι, ξεκίνησα σταδιακά να αποστασιοποιούμαι από το συγκεκριμένο μουσικό περιβάλλον. Άρχισα να ανακαλύπτω νέους μουσικούς κόσμους και τη διαφορετικότητά μου ως προς αυτούς. Η νέα αυτή θεώρηση με βοήθησε στην αναζήτηση διαφορετικού ρεπερτορίου, τεχνικών, οργανοπαιχτών και στην κατανόηση των δυνατοτήτων του οργάνου μου σε τεχνικό επίπεδο αλλά και σε θέματα αντίληψης της μουσικής. Οι προσωπικές μου αναζητήσεις σχετικά με τον ήχο των διαφορετικών ειδών σαντουριών, με οδήγησαν το 2010 στη Σλοβακία, όπου μαθήτευσα για ένα εξάμηνο στο ουγγρικό cimbalom, με καθηγήτρια τη Victória Herencsár. Έπειτα, επισκέφθηκα στην Τουρκία τον Τούρκο κανονιέρη Umit Mutlu, εμπνευστή ενός νέου τύπου σαντουριού. Σκοπός της επίσκεψής μου ήταν να δω από κοντά το νέο τύπο σαντουριού και να γνωρίσω τις διευρυμένες τεχνικές που επιτρέπει η κατασκευή του. Η εμπειρία μου αυτή περιγράφεται στην ενότητα Β του πρώτου κεφαλαίου της εργασίας μου. Η προσθήκη μανταλιών αποτελεί γενικότερα μια καινοτομία στη κατασκευαστική φύση του σαντουριού και όπως ο ίδιος αναφέρει εξυπηρετεί στην απόδοση τούρκικων σκοπών, οι οποίοι δομούνται από ασυγκέραστα διαστήματα. Η περίπτωση του Mutlu αποδεικνύει ότι τα όργανα καθορίζονται από και παράλληλα καθορίζουν ένα μουσικό ιδίωμα. Δηλαδή το τούρκικο μουσικό ιδίωμα και οι ανάγκες κατά την απόδοσή του, οδήγησαν τον Mutlu σε μια νέα υβριδική κατασκευή που εξυπηρετεί το δικό του

μουσικό κόσμο⁵.

Βασικό όχημα για την κατανόηση της διαφορετικότητας του Μπινταγιάλα αποτέλεσε για μένα το σαντούρι. Μέσα από το παίξιμο του οργάνου αντιλήφθηκα με βιωματικό τρόπο τη διαφορετικότητα του Μπινταγιάλα, αλλά και τη δικιά μου απέναντι στους άλλους σαντουριέρηδες. Η προσπάθεια θεωρητικοποίησης των ιδιαίτερων μουσικών πρακτικών του ήρθε μετά. Ενδεικτικά αναφέρω δυο παραδείγματα, τα οποία με έφεραν για πρώτη φορά αντιμέτωπη με τη μουσική και βιωματική αντίληψη της διαφορετικότητάς μας, σε σχέση με άλλους σαντουριέρηδες. Πριν από τρία χρόνια, στις 28 Ιουνίου του 2008, συμμετείχα στην πρώτη πανελλήνια συνάντηση σαντουριέρηδων, όπου παρευρέθησαν δεξιοτέχνες σαντουριέρηδες από διάφορα μέρη της Ελλάδας. Η συνάντηση αυτή είχε ως σκοπό να τιμήσει τους παλαιότερους οργανοπαίχτες του σαντουριού, και συγκεκριμένα τον Τ. Διακογιώργη, τον Α. Μόσχο, καθώς και τους εν ζωή σαντουριέρηδες, Μπινταγιάλα και Ν. Καρατάσο. Ο κάθε σαντουριέρης είχε την ευκαιρία να ερμηνεύσει δυο ή τρία κομμάτια της επιλογής του. Το δικό μου πρόγραμμα περιλάμβανε δυο οργανικούς σκοπούς της Μυτιλήνης, το «Πυγκί» και τον «Αντίγαμο». Κατά τη διάρκεια εκτέλεσης του μουσικού προγράμματός μου, άκουσα τη λέξη «Μπινταγιάλας» από τους διπλανούς οργανοπαίχτες. Ο συγκεκριμένος σχολιασμός συνειδητοποίησα ότι αναφερόταν στον τρόπο με τον οποίο απέδιδα τους συγκεκριμένους σκοπούς. Ο τρόπος ερμηνείας μου θύμιζε τον ήχο του Μπινταγιάλα, γεγονός το οποίο μου είχε προκαλέσει απορία, καθώς δεν είχα συνειδητοποιήσει τη βιωματική σχέση που είχα αναπτύξει με το παίξιμό του, ακούγοντας και παίζοντας το ρεπερτόριό του όλα αυτά τα χρόνια. Ένα ακόμα περιστατικό, το οποίο υποδεικνύει την ιδιαιτερότητα του εν λόγω μουσικού, συνέβη στα πλαίσια των μαθημάτων στο Πανεπιστήμιο με την καθηγήτριά μου στο σαντούρι, Ουρανία Λαμπροπούλου. Κατά τη διάρκεια του μαθήματος η καθηγήτριά μου, καθώς είχε παρατηρήσει ότι ακολουθούσα τον τρόπο εκτέλεσης του Μπινταγιάλα σχεδόν σε όλα τα μουσικά κομμάτια, με συμβούλευσε να διατηρήσω το συγκεκριμένο τρόπο εκτέλεσης μόνο για το ρεπερτόριο της Μυτιλήνης. Θεωρούσε ότι ανταποκρίνεται περισσότερο στο συγκεκριμένο, τοπικό πλαίσιο

⁵ Το συγκεκριμένο συμπέρασμα στηρίζεται στο άρθρο *A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz* (Racy 1994), στο οποίο ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι τα μουσικά όργανα έχουν τη δυνατότητα να αλληλοδρούν με το περιβάλλον τους και να επαναδιαπραγματεύονται τους ρόλους τους.

μουσικών πρακτικών. Τα παραπάνω παραδείγματα δηλώνουν ως ένα βαθμό, ότι η ιδιαιτερότητα του ήχου του Μπινταγιάλα, είναι αναγνωρίσιμη και σε έναν ευρύτερο κύκλο οργανοπαιχτών του σαντουριού. Όλες λοιπόν αυτές οι ανησυχίες και αναζητήσεις, αποτέλεσαν αφορμή για την επιλογή του παρόντος θέματος. Μέσω αυτών των εμπειριών, οδηγήθηκα σε μια πορεία διαφορετικών ακουσμάτων, ρεπερτορίων, τεχνικών, οργανοπαιχτών, που αφορούσαν στο σαντούρι και στα συγγενή του όργανα (όπως το ουγγρικό cimbalom, το πέρσικο santoor, το νέο τύπο σαντουριού του Mutlu που προανέφερα), καθώς επίσης και στην αναζήτηση του προσωπικού μου ήχου. Οι αναζητήσεις αυτές μου παρείχαν μια πολύπλευρη γνώση γύρω από θέματα του οργάνου μου και με βοήθησαν στην κατανόηση και στην ανάπτυξη των θεμάτων της παρούσας έρευνας. Απέχοντας για ένα χρονικό διάστημα από την ακρόαση και την επαφή με το ρεπερτόριο του Μπινταγιάλα, και πειραματιζόμενη με νέες τεχνικές παιξίματος, ήμουν σε θέση να επανεξετάσω στη συνέχεια το υλικό, και κατά κάποιο τρόπο να το «επαν-οικειοποιηθώ». Μπόρεσα με άλλα λόγια, μέσω του σαντουριού, να αντιληφθώ, να ερμηνεύσω αλλά και να εμβαθύνω περισσότερο στα στοιχεία τα οποία καθιστούν τον Μπινταγιάλα ξεχωριστό. Σύμφωνα με τον Baily, η γνώση της μουσικής εκτέλεσης παρέχει βαθειά γνώση και αποτελεί ένα βασικό μεθοδολογικό εργαλείο στην εθνομουσικολογική έρευνα. Η εκμάθηση ενός οργάνου, δηλαδή η πρακτική προσέγγιση της μουσικής, αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για τη συλλογή και ανάλυση του μουσικού υλικού (Baily 2001: 93-94). Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει:

‘ [...] 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’.

(ό.π. : 86)

Επιλέγοντας το θέμα της εργασίας, θεώρησα σκόπιμο να συναντήσω τον Μπινταγιάλα από κοντά. Είχαν υπάρξει ήδη δυο προηγούμενες συναντήσεις σε επίπεδο απλής γνωριμίας και μουσικής σύμπραξης στα Βασιλικά Λέσβου, όπου διέμενε τα καλοκαίρια. Αυτή τη φορά αποφάσισα να τον συναντήσω στο πλαίσιο μιας

συνέντευξης, ώστε να αντλήσω πληροφορίες χρήσιμες κυρίως για το μουσικό κομμάτι της ζωής του. Για το σκοπό αυτό, κατάρτισα ένα ερωτηματολόγιο, επιδιώκοντας να διερευνήσω τη σχέση του με τη μουσική, τα όργανα, τους ανθρώπους, και έτσι να τον γνωρίσω και να τον κατανοήσω καλύτερα. Η δημιουργία του ερωτηματολογίου προέκυψε μέσα από την επεξεργασία και τη σύνθεση των ενδεικτικών ερωτηματολογίων που προτείνουν ο Κάβουρας (1999: 419-430) και ο Λιάβας (1999: 332-334). Προς μεγάλη μου λύπη όμως, πληροφορήθηκα από τον γιο του ότι ο Μπινταγιάλας τα τελευταία τρία χρόνια λόγω προβλημάτων υγείας δεν δραστηριοποιείται μουσικά, ούτε σε συναυλίες ή άλλες δημόσιες περιστάσεις, αλλά ούτε και στον ιδιωτικό του χώρο. Με αυτά τα κριτήρια, όπως ήταν φυσικό, γνώριζα ότι η συνάντησή μας θα παρουσίαζε αρκετές δυσκολίες και θα έπρεπε να είμαι αρκετά προσεκτική στην υποβολή ερωτήσεων, ώστε να μην τον αναστατώσω. Κατά τη διεξαγωγή της συνέντευξης δε μου ήταν εύκολο να ακολουθήσω τη σειρά των ερωτήσεων. Αν και η συνέντευξη δεν απέβει τόσο καρποφόρα όσο επιθυμούσα, ήταν μεγάλη μου χαρά που τον συνάντησα ξανά από κοντά.

Στη συνέχεια, παρουσιάζω συνοπτικά τα θέματα που πραγματεύονται τα κεφάλαια της παρούσας εργασίας, καθώς και τη σχετική βιβλιογραφία. Η εργασία περιλαμβάνει δύο κεφάλαια, από τα οποία το πρώτο χωρίζεται σε τρεις ενότητες (Α, Β, Γ) και το δεύτερο σε δυο (Α, Β). Η ενότητα Α του πρώτου κεφαλαίου αποτελεί μια σύντομη αναφορά στη ζωή του Μπινταγιάλα. Πώς ξεκίνησε η μουσική του πορεία, τα πρώτα του όργανα, οι δυσκολίες που αντιμετώπισε κατά τη διάρκεια της Κατοχής και του Εμφυλίου πολέμου, η απομάκρυνσή του από το σαντούρι και η επιστροφή σε αυτό μετά από περίπου 25 χρόνια, αποτελούν τον βασικό πυρήνα της σύντομης βιογράφησής. Το βιβλίο του Χ. Μοσχόβη (2010) αποδείχτηκε εξαιρετικά χρήσιμο, καθώς περιέχει ένα πλούσιο υλικό βιογραφικών στοιχείων του Μπινταγιάλα, που του τα εμπιστεύθηκε ο ίδιος. Στο συγκεκριμένο βιβλίο παρατίθενται χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του, τη μακρόχρονη καλλιτεχνική του πορεία, την αντίληψή του περί μουσικής, τις δισκογραφικές του δουλειές και επιπλέον κάποια στοιχεία που αντικατοπτρίζουν τις συνθήκες και τις ανάγκες της εποχής του. Ο Κάβουρας αναφέρει σχετικά με τις πληροφορίες που μπορεί να αντλήσει ο αναγνώστης μέσα από μια βιογραφία:

« [...] 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)

Επίσης χρήσιμες πληροφορίες μου παρείχαν οι τελευταίες συνεντεύξεις του Μπινταγιάλα στα περιοδικά «Δίφωνο» (1999) και «Μετρονόμος» (2008).

Η ενότητα Β του πρώτου κεφαλαίου, παρέχει ιστορικές πληροφορίες για την εμφάνιση του πρώτου είδους 'dulcimer', κατηγορία τραπεζοειδών οργάνων στην οποία ανήκει και το σαντούρι. Έπειτα, γίνεται μια σύντομη αναφορά στις μεταγενέστερες κατασκευαστικές βελτιώσεις που επιδέχτηκε το dulcimer και στα ονόματα των διαφορετικών εκδοχών που συναντώνται στην περιοχή της Κεντρικής Ευρώπης. Κατά τη διάρκεια της έρευνας για τα διαφορετικά είδη των dulcimer, θεώρησα σκόπιμο να μελετήσω τη νέα κατασκευή του Mutlu⁶. Η πρώτη μου γνωριμία με τον Mutlu έγινε διαδικτυακά. Πριν περίπου τρία χρόνια ενημερώθηκα για τη νέα μέθοδο που εφάρμοσε, και έπειτα επικοινωνήσα μαζί του⁷. Τέλος, στηριζόμενη στο βιβλίο του Θ. Χατζηπανταζή (1986) και στο άρθρο του Γ. Παπαδάκη (Δίφωνο 1996), παραθέτω κάποιες από τις γνωστότερες μαρτυρίες της εμφάνισης του σαντουριού στον ελλαδικό χώρο. Βασική βιβλιογραφική πηγή στην οποία στηρίχτηκα για την ιστορική διαδρομή του dulcimer είναι το *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Kettlewell 1995). Επίσης άντλησα πληροφορίες από τον Ανωγειανάκη (1991) και από την ηλεκτρονική σελίδα του οργανοπαίχτη και ερευνητή του σαντουριού, Δημήτρη Κοφτερού (www.kofteros.gr).

Η ενότητα Γ του πρώτου κεφαλαίου έχει σαν κεντρικό άξονα το θέμα της «παράδοσης». Αφορμή για την ανάπτυξη του παρόντος θέματος στάθηκε ο προβληματισμός μου γύρω από το θέμα της καθιέρωσης «αυθεντικών» λαϊκών μουσικών, και συγκεκριμένα η εδραίωση του Μπινταγιάλα ως πρότυπου «αυθεντικού» μουσικού από τη Μυτιλήνη και ως «γνήσιου» εκφραστή του

⁶ Βλ. παραπάνω σελ. 7.

⁷ Τα μέσα τηλεπικοινωνίας είναι πλέον ένας καθιερωμένος τρόπος διεξαγωγής εθνογραφικής έρευνας Βλ. αναλυτικότερα Krüger 2008: 86.

συμριναϊκού ύφους. Μελετώντας τη σχετική βιβλιογραφία γύρω από το θέμα της «παράδοσης», θέλησα να παρουσιάσω πώς ο όρος αυτός επινοήθηκε και χρησιμοποιήθηκε στο πέρασμα της ιστορίας, μεταξύ άλλων, σα μέσο προπαγάνδας για την εξυπηρέτηση πολιτικών και οικονομικών, κατά κύριο λόγο, σκοπών. Το ιδεολόγημα της «παράδοσης» συνέβαλε έτσι στην εδραίωση ιδεών, εθίμων, επιστημών, προτύπων, ή ακόμα και τη διαμόρφωση εθνικών συνειδήσεων. Οι εκπρόσωποι του εγγράμματου πολιτισμού και της μουσικής βιομηχανίας (μουσικοκριτικοί, παραγωγοί δίσκων, δημοσιογράφοι), από το 1980 και μετά, είχαν την τάση να παρουσιάζουν τον Μπινταγιάλα ως «γνήσιο» εκφραστή του συμριναϊκού ύφους και κατ' επέκταση του μουσικού ηχοτοπίου της Μυτιλήνης, όπου το συγκεκριμένο ρεπερτόριο είναι ιδιαίτερα αγαπητό. Ο Μπινταγιάλας, έχοντας μια πορεία πενήντα και πλέον χρόνων στο πεδίο της μουσικής επιτέλεσης, δραστηριοποιήθηκε σε μια μεγάλη γκάμα ρεπερτορίου, σε ένα ευρύ φάσμα μουσικών δρώμενων. Επομένως, η πολύπλευρη μουσικότητά του αντιμάχεται σε ένα βαθμό την εικόνα του «αυθεντικού» λαϊκού οργανοπαίχτη από τη Μυτιλήνη που παρουσίαζαν οι μουσικοκριτικοί, παραγωγοί, δημοσιογράφοι εκείνης της εποχής. Η διαπίστωση αυτή, ισχυροποιεί την πεποίθηση ότι οι έννοιες «παράδοση» και «αυθεντικότητα» είναι έννοιες ρευστές, επιφορτισμένες με έντονο ιδεολογικό χαρακτήρα και αποτελούν σύμβολα με πολλαπλές ερμηνείες (Βαμβακά 2007: 19). Για τη συζήτηση αυτή, σχετικά με την παράδοση, στηρίχτηκα στους Pennanen (2009β), Loutzaki (2006), Κοκκώνη (2008), Hobsbawm (2004) και Herzfeld (2002).

Στο δεύτερο κεφάλαιο, το οποίο αποτελεί και την κύρια θεματική της εργασίας μου, αναπτύσσονται θέματα μουσικολογικού περιεχομένου, με τη μέθοδο της καταγραφής και της ανάλυσης. Ειδικότερα, στην Α ενότητα εξετάζεται ο ιδιαίτερος ρυθμικός χαρακτήρας με τον οποίο αποδίδει ο Μπινταγιάλας στο σαντούρι το ζεϊμπέκικο χορό. Το παρόν ζήτημα προέκυψε αφού είχα ήδη επιλέξει το θέμα της εργασίας μου. Μέσα από την προσεκτική και επαναληπτική ακρόαση των ηχογραφήσεων του Μπινταγιάλα μου δημιουργήθηκαν για πρώτη φορά ερωτήματα και θέματα που δε με είχαν απασχολήσει στο παρελθόν. Εξετάζοντας έτσι απομονωμένα μουσικά αποσπάσματα από σκοπούς σε εννιάσημο ρυθμό, διαπίστωσα ότι εμφανίζεται μια διάθεση *rubato* ή ελεύθερου ρυθμού (*free rhythm*), η οποία σε συνδυασμό με τη χρήση συγκεκριμένων μουσικών στολιδιών, προσδίδουν στη

μελωδία κίνηση και ελαστικότητα. Πληροφορίες σχετικά με το παραπάνω μουσικό φαινόμενο άντλησα από τους Tsuge (1970), Clayton (1996) και Μπάρμπα (2007). Έπειτα, μου δημιουργήθηκε η απορία αν ο συγκεκριμένος τρόπος παιξίματος αποτελεί ένα τοπικό ιδίωμα που χαρακτηρίζει το παίξιμο και άλλων σαντουριέρηδων της εποχής και γεωγραφικής περιοχής στην οποία δρα ο Μπινταγιάλας. Επέλεξα λοιπόν να συγκρίνω μουσικά κομμάτια με την ίδια ρυθμική αγωγή, εκτελεσμένα αυτή τη φορά από έναν οργανοπαίχτη του σαντουριού από την Αγιάσο Λέσβου, που δραστηριοποιήθηκε κατά κύριο λόγο τοπικά, τον Γιάννη Σουσαμλή ή «Κακούργο». Χρήσιμα στάθηκαν τα βιογραφικά στοιχεία του εν λόγω μουσικού, τα οποία περιλαμβάνονται στα *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος* (Χτούρης 2000). Ο Κακούργος ηχογραφούσε προσωπικές ερασιτεχνικές κασέτες. Αν και η εύρεσή τους παρουσίασε δυσκολίες, κατάφερα να εντοπίσω σε ψηφιακή μορφή δύο δίσκους ακτίνας, οι οποίοι κάλυψαν το ερευνητικό τμήμα σχετικά με τον Κακούργο. Στη συνέχεια σύγκρινα αποσπάσματα από κοινά μουσικά κομμάτια που εντόπισα στο ρεπερτόριο των δυο παραπάνω μουσικών, για να διαπιστώσω αν ο Κακούργος σε σχέση με τον Μπινταγιάλα χρησιμοποιεί παρόμοια στολίδια και ιδιαίτερες ρυθμικές συμπεριφορές στην απόδοση του ζεϊμπέκικο χορού. Κατέληξα ότι η τεχνική και ο τρόπος παιξίματός τους διαφέρει, τόσο στον τρόπο με τον οποίο αποδίδουν το ζεϊμπέκικο χορό, όσο και σε θέματα στολισμού της μελωδίας. Ακούγοντας τους δίσκους του Κακούργου, παρατήρησα μια ιδιαιτερότητα στην τεχνική παιξίματός του. Ο εν λόγω μουσικός πραγματοποιούσε επαναλαμβανόμενη αλλαγή οκτάβας κατά την εξέλιξη μιας μελωδίας, σε συγκεκριμένη θέση του οργάνου. Η διαπίστωση αυτή μου πρόσφερε την ευκαιρία να διατυπώσω κάποιες πιθανές υποθέσεις, που στηρίζονται κυρίως στη θεωρία που διατυπώνει ο Baily στο άρθρο του *The Anthropology of the Body* (Baily 1977). Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η μορφολογία του οργάνου έχει τη δύναμη να κατευθύνει την ανθρώπινη δημιουργικότητα, επιβάλλοντας περιορισμούς και ευνοώντας συγκεκριμένα κινητικά μοντέλα. Στο τέλος της παρούσας ενότητας, ο Μπινταγιάλας και ο Κακούργος προβάλλουν την προσωπική τους άποψη σε θέματα τεχνικής, προσωπικού ήχου και αντίληψης περί μουσικής.

Στην τελευταία ενότητα του δεύτερου κεφαλαίου, παραθέτω σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και εξετάζω συγκριτικά αυτοσχεδιασμούς των Βασίλη Σούκα (τσίμπαλο), Αριστείδη Μόσχο (σαντούρι), Κακούργο (σαντούρι) και Μπινταγιάλα

(σαντούρι). Στόχος μου είναι να διερευνήσω το βαθμό της τροπικότητας που παρουσιάζει το παίξιμό τους γενικά, και ο τρόπος που αναπτύσσουν τη μελωδία κατά τον αυτοσχεδιασμό ειδικότερα. Σε πρώτη φάση, εξετάζω τις προϋποθέσεις, οι οποίες διέπουν την τροπικότητα, θέτοντας δύο μοντέλα, της τροπικής και της μη τροπικής ανάπτυξης των μελωδιών που παρουσιάζω. Έπειτα, ορίζεται η έννοια του λαϊκού «δρόμου». Ιδιαίτερα χρήσιμες ιδέες για την εννοιολόγηση και την τεκμηρίωση της παρούσας ενότητας μου παρείχαν οι Ανδρικός (2010) και Βούλγαρης (2006). Στη συνέχεια, ακολουθεί εκτενής ανάλυση των αυτοσχεδιασμών και σχολιασμός των μελωδικών κινήσεων. Η εξέταση των τεσσάρων διαφορετικών αυτοσχεδιασμών με οδήγησε στο συμπέρασμα ότι οι Βασίλης Σούκας και Αριστείδης Μόσχος, ακολουθούν ένα περισσότερο «αρμονικό» τρόπο ανάπτυξης, χρησιμοποιώντας αναλύσεις συγχορδιών και σύντομες μελωδικές γραμμές. Σε αντίθεση, ο Μπινταγιάλας προσεγγίζει μια περισσότερο τροπική ανάλυση, η οποία επιτυγχάνεται με τη χρήση ελάχιστης αρμονίας και με περισσότερο ανεπτυγμένες μελωδίες. Ο Κακούργος βρίσκεται κάπου ανάμεσα στις δυο αυτές τεχνικές ανάπτυξης, ενσωματώνοντας στο παίξιμό του χαρακτηριστικά τόσο τροπικής, όσο και αρμονικής συμπεριφοράς. Καταλαμβάνει έτσι ένα ενδιάμεσο σημείο στο φάσμα που ορίζεται με εκατέρωθεν άκρα του την τροπική και την αρμονική ανάπτυξη. Η παραπάνω εξέταση υποδεικνύει γενικότερα ότι, παρά τη διαδεδομένη τάση να χαρακτηρίζεται μια μελωδική συμπεριφορά είτε ως τροπική, είτε ως αρμονική, πιο γόνιμος τρόπος εννοιολόγησης είναι να αντιλαμβανόμαστε τις μουσικές επιτελέσεις ως σημεία πάνω σε ένα φάσμα, και μέσα σε αυτό να τοποθετούμε τις μουσικές συμπεριφορές διαφορετικών μουσικών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Α. Βιογραφικά στοιχεία του Νίκου Καλαϊτζή (Μπινταγιάλα)

Ο Νίκος Καλαϊτζής ή Μπινταγιάλας, γεννήθηκε την 1^η Σεπτεμβρίου του 1925 στο Μεσότοπο της Λέσβου. Η οικογένειά του αποτελούνταν από τον πατέρα του Ιωάννη Καλαϊτζή, τη μητέρα του Ειρήνη Καμπουροπούλου, και άλλα επτά αδέρφια, τους Δημήτρη, Γιώργο, Ηλία, Αντωνία, Μάγδα, Ανθούλα και Ελένη. Εγκαταστάθηκαν στον Πολυχνίτο της Λέσβου περίπου το 1932. Ο πατέρας του, μαζί με τα αδέρφια του, αποτελούσαν το συγκρότημα «Μπινταγιάλα». Σε ηλικία επτά χρονών ο Μπινταγιάλας ξεκινάει να μαθαίνει μόνος του βιολί και δραστηριοποιείται μαζί με τα αδέρφια του στα πανηγύρια περίπου από το 1933 μέχρι το 1944. Ο ίδιος αναφέρει:

«Άρχισα βιολί από επτά χρονών. Δε μ' αφήνανε να πάρω το όργανο, μη το ρίξω κάτω και το σπάσω. Έπιασα λοιπόν κι έκανα κάτι βιολιά με τα καπάκια από τις... ρέγκες. Τους έδινε σχήμα βιολιού, τους έβαζα λούστρο από τα παπούτσια για να γίνει κόκκινο, προκάκια για στηρίγματα, σύρματα από τη σκούπα... Σήκωνα το ξυλάκι, τέζαρον τα σύρματα... Δοξάρι από λυγαριά και τρίχες από φοράδα και ρετσίνι από το πεύκο. Ό,τι μου κατέβαζε η γκλάβα μου, από το πείσμα που δε μ' αφήνανε να πιάσω το όργανο. Δεν ήθελα να μου δείξει ο μεγάλος μου αδερφός [ο Δημήτρης], ο οποίος είχε κάνει μια σχολή και είχε τότε 18 μαθητές. Πήγαινα απ' έξω απ' το δωμάτιο όπου δίδασκε και τους έλεγε όλα αυτά τα σολ, λα, σι και μετά δρόμο, ξυπόλυτος για το σπίτι. 'Ναι ρε γαμώ το, εδώ είναι το σολ, λα, αλλά ενδιάμεσα υπάρχει κι άλλη φωνή. Ποια είναι αυτή;' Σε κάνα χρόνο βγήκα επαγγελματίας σε συγκροτηματάκια με κάτι άλλους μαθητάς και τα 'κονομάγαμε».

Τσάμπρας (1999: 122- 124)

Στην ηλικία των 13 με 14 χρονών, γνωρίζει να παίζει βιολί, τρομπόνι, κορνέτα και

σαντούρι. Μετά την περίοδο της Κατοχής, όπως ο ίδιος αναφέρει, το συγκρότημα «σκόρπισε». Το '41 ο μεγάλος του αδερφός πεθαίνει στον πόλεμο και το '43, σε διάστημα τριών ημερών πεθαίνουν και οι δυο γονείς του. Το 1944 παντρεύεται και εγκαθίσταται στα Παράκοιλα Λέσβου, σε ηλικία 19 χρόνων. Αποκτά τρία παιδιά, τον Γιάννη, τον Δημήτρη και την Ειρήνη. Το 1947 υπηρετεί τη στρατιωτική του θητεία στην Κρήτη, έπειτα στη Μακρόνησο και πολεμάει στο Μεσολόγγι κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου. Το 1953 διαλύεται η οικογένειά του και αναγκάζεται να μετακομίσει στη Χαλκίδα, όπου διαμένει περίπου 20 χρόνια. Το 1958 ξαναπαντρεύεται και συμμετέχει με το βιολί σε συγκροτήματα που παίζουν δημοτική, λαϊκή και ευρωπαϊκή μουσική⁸. Από τη μετακόμισή στη Χαλκίδα, περνάνε περίπου 25 χρόνια μέχρι να έρθει ξανά σε επαφή με το σαντούρι, γιατί όπως αναφέρει και ο ίδιος, το σαντούρι ναυάγησε όταν βγήκαν τα μηχανήματα και ακουστήκανε οι κιθάρες στα «τέμπα». Το 1974 εγκαθίσταται στην Αθήνα, όπου διαμένει μέχρι σήμερα, και αποφασίζει να ασχοληθεί με το τετράχορδο μπουζούκι, μελετώντας οχτώ ώρες την ημέρα για περίπου ένα χρόνο. Έπαιξε μπουζούκι σε νυχτερινά κέντρα της Αθήνας, αλλά και στο εξωτερικό, Γερμανία, Αυστραλία, Καναδά, Ολλανδία: «Τράβαγα όλο το ρεπερτόριο, δημοτικό και λαϊκό». Το 1976 του ζητήθηκε να ηχογραφήσει τα «παραδοσιακά του νησιού» με το σαντούρι. Ο ίδιος αναφέρει:

«Και φτάνω στα 46-47 μου χρόνια να γίνω μπουζουξής. Με το μπουζούκι πήγα Αμερική, Αυστραλία, Γερμανία, ξανοίχτηκα στα σκυλάδικα. Ως το 1976 που ήρθε και με βρήκε ένας καθηγητής Μυτιληνιός⁹ και μου ζήτησε να παίξω με το σαντούρι και να 'γράψουμε' τα παραδοσιακά του νησιού. Δεν είχα πια ούτε όργανο, εκείνοι μου έφεραν. Μόλις έπιασα να το κουρδίσω και είδα δίπλα μου τον Τάσο τον Κουλούρη με το βιολί και θυμήθηκα τα μικρά μας χρόνια, με πήραν τα δάκρυα. Όλο αυτόν τον καιρό που έπαιζα μπουζούκι, μελετούσα σαντούρι με τη φαντασία μου. Ξάπλωνα στο κρεβάτι και με τον νου μου μελετούσα με ποιο χέρι θα παίξω κάθε

⁸ Ο Μπινταγιάλας αναφέρει συχνά, και στη συνέντευξη μαζί μου, αλλά και σε όσες συνεντεύξεις έδωσε ότι δεν «κώλωνε» πουθενά, είχε μεγάλη γκάμα ρεπερτορίου, «ότι ζητούσε ο κόσμος έπρεπε να γνωρίζεις και να το παίζεις εκείνα τα χρόνια». Η αλλαγή πολλών μουσικών οργάνων, δηλώνει ίσως την επιθυμία του να προσαρμόζεται στην εποχή του και στις εκάστοτε μουσικές απαιτήσεις.

⁹ Αναφέρεται σε ένα καθηγητή από τον Μανταμάδο, όπως τον περιγράφει και στο βιβλίο του Μοσχόβη (2010: 95), τον Στέλιο Τζελαηδή.

κομμάτι και που θα χτυπήσω».

Τσάμπρας (1999: 126)

«Γράψαμε μια δοκιμαστική κασέτα που την κρατάω ακόμα. Την άκουσε την κασέτα αυτή ο Διακογιώργης, ένας σεβαστός μουσικός, καλός σαντουριέρης και βιολί και απ' όλα. Ρώτησε ποιος παίζει σαντούρι. Του είπανε 'ο Μπινταγιάλας, το είχε παρατήσει 25 χρόνια και το ξανάπιασε'. 'Τι λέτε ρε παιδιά! Θέλω να τον γνωρίσω αυτόν τον άνθρωπο'».

Μοσχόβης (2010: 95)

Με το σαντούρι εργάστηκε έπειτα σε κέντρα, συνεργάστηκε με αξιόλογους μουσικούς, μέχρι που αρρώστησε και διέκοψε τις εμφανίσεις. Τη δεκαετία του '60, ο Μπινταγιάλας επιχειρεί τις πρώτες του δισκογραφικές δουλειές. Το 1960-61 ηχογραφεί ένα δίσκο με τέσσερα τραγούδια σε συνεργασία με τον Τάκη Σούκα. Έπειτα, δισκογραφεί με τους αδερφούς του Γιώργο και Ηλία τέσσερα τραγούδια προσωπικών τους συνθέσεων καθώς και ένα δίσκο ακόμα στην εταιρία RCA του Γιώργου Ορφανίδη. Στη δεκαετία του 1980 κυκλοφορούν τρεις κασέτες με τίτλο «Τα Μυτιληνιά μας» με τον Μπινταγιάλα στο τραγούδι και το σαντούρι, τον Τάσο Κουλούρη στο βιολί και τον Χρήστο Παπανικολάου στη κιθάρα¹⁰. Επίσης ηχογράφησε ένα δίσκο με τον Στάθη Κάβουρα. Μεταξύ άλλων συμμετείχε στις ηχογραφήσεις με ερευνητικό επίκεντρο το μουσικό πολιτισμό του Β. Αιγαίου¹¹, ενώ συνεργάστηκε για αρκετά χρόνια με το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής¹².

Στα πλαίσια της καλλιτεχνικής του πορείας συνεργάστηκε σχεδόν με όλους τους καταξιωμένους μουσικούς της εποχής, οι οποίοι υπηρετούσαν διαφορετικά είδη μουσικής. Μερικοί από αυτούς είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Κώστας Χατζής, οι Κονιτοπουλαίοι, οι Σουκαίοι, ο Στράτος Διονυσίου, Βασίλης Σαλέας, ο Γιώργος

¹⁰ Οι παραπάνω παραθέσεις του Τσάμπρα και του Μοσχόβη αναφέρονται στις συγκεκριμένες κασέτες.

¹¹ Δίσκος ακτίνας *Λέσβος Αιολίς (τραγούδια και χοροί της Λέσβου)*, Π.Ε.Κ, νο. 9-10, Αθήνα 1997, LYRA και δίσκος ακτίνας Δ που περιέχεται στο βιβλίο *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο* (Χτούρης 2000).

¹² Βλ. Αναλυτικότερα την σχολιασμένη δισκογραφία στο Μοσχόβης (2010: 118-123).

Κόρος, ο Λάζαρος Κουλαξίδης, ο Στράτος Παγιουμτζής και ο Δημήτρης Ζάχος.

B. Το ‘dulcimer’ και η εξέλιξή του

Το σαντούρι ανήκει στην οικογένεια των οργάνων ‘dulcimer’ (ο όρος προέρχεται από το λατινικό *dulce* και το ελληνικό *melos*, δηλαδή γλυκός ήχος), έχει τραπεζοειδές σχήμα και παίζεται με δυο λεπτά ραβδάκια. Η πιο παλιά απεικόνιση ενός είδους dulcimer, βρίσκεται στο εξώφυλλο ενός βιβλίου από σκαλισμένο ελεφαντόδοντο, το οποίο κατασκευάστηκε στο Βυζάντιο για τη γυναίκα του κόμη της Ιερουσαλήμ¹³ τον 12^ο αι. (1139). Οι περισσότερες εικονογραφήσεις διαφορετικών ειδών dulcimer εντοπίζονται κυρίως στην Κεντρική Ευρώπη μετά το 1440. Στην πλειονότητά τους, απεικονίζουν θεϊκά όντα να παίζουν το συγκεκριμένο όργανο. Από το 1514 και μετά, τα όργανα τύπου dulcimer που διασώζονται, έχουν συνήθως από 18 μέχρι 25 καβαλάρηδες, με αντιστοιχία τεσσάρων χορδών ανά καβαλάρη, αν και σε πολλές εικονογραφήσεις απεικονίζονται και διαφορετικές παραλλαγές. Σύμφωνα με τον Kettlewell, η διαδεδομένη πεποίθηση ότι το όργανο είναι Περσικής προέλευσης, έρχεται σε αντίθεση με τα συμπεράσματα της έρευνας του Βρετανού μουσικολόγου Henry George Farmer:

‘It is often said to have been of Persian origin, but Farmer adduced considerable negative evidence, pointing out that “not one of the great Arabic and Persian treatises on music contains the slightest reference” to the dulcimer and concluding that “it seems to have found its way to Iranian ears during the 17th century, perhaps through Turkish influence”. [...] According to Farmer, the first unequivocal indications of the dulcimer in Iran or Ottoman Turkey are from the 17th century. Within 100 years the dulcimer was being played in most areas under Turkish domination – but by Christians and Jews rather than by Turks’.

¹³ Βλ. αναλυτικότερα στο *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, τομ. 5, Kettlewell (1995: 701). Οι περισσότερες πληροφορίες της παρούσας ενότητας, αντλήθηκαν από τη συγκεκριμένη μουσική εγκυκλοπαίδεια.

Το 1704, ο Pantaleon Hebenstreit παρουσίασε μια διαφορετική εκδοχή του dulcimer, η οποία ήταν μεγαλύτερη από την προηγούμενη. Το όργανο αυτό, το οποίο ο ίδιος ονόμασε 'pantaleon', φαίνεται να ευδοκίμησε σε όλη την Ευρώπη, καθώς καταγράφονται διάφορα μουσικά έργα τα οποία συνετέθησαν για το συγκεκριμένο όργανο. Τον 18^ο αι. γίνεται ακόμα πιο πολύπλοκο, με περισσότερες από πέντε γέφυρες και με επτά έως οχτώ χορδές ανά καβαλάρη. Ο Δ. Κοφτερός αναφέρει σε άρθρο του:

«Έτσι, από λαϊκό όργανο που ήταν, τον 18ο αιώνα έγινε όργανο του σαλονιού. Οι βελτιώσεις συνεχίστηκαν και στο δεύτερο μισό του 19ου αι., όπου το 1875 οι N.I. και D.I. Schunda, κατασκεύασαν το διατονικά κουρδισμένο cimbalom. Σύμφωνα με την άποψη των ερευνητών, το σαντούρι έφθασε στην Κίνα (yang ch' in) την Ινδία (santur) και την Κορέα (yang koun) τον 18ο αι., πιθανώς από την Περσία, αλλά πιθανώς και από τη Δυτική Ευρώπη».

http://www.kofteros.gr/Santouri_history.htm

(ημερομηνία επίσκεψης 26/5/11)

Τα όργανα τύπου dulcimer έχουν γίνει γνωστά με δεκάδες ονόματα σε όλο τον κόσμο. Για παράδειγμα στην Κίνα αποκαλείται *yang-ch' in*, στη Μογγολία *yoochin*, στην Ελβετία και Γερμανία *hackbrett*, στη Ρουμανία *tambal*, στην Ουγγαρία *cimbalom* κ.ο.κ. Η Περσική ορολογία *santur* και οι συγγενείς λέξεις της *santari*, *santuri* (ονομασία για το ελληνικό σαντούρι), *santir*, *suntur*, προέρχονται κατά πάσα πιθανότητα από την ελληνική λέξη ψάλλω:

'The Persian term *santur* and its cognates (e.g. *santari*, *santuri*, *santir*, *suntur*), derived from the Greek *psallo* ("to pluck"), possibly

via the Aramaic psantrin, is used in various areas that have absorbed Islamic influence (e.g. Egypt, Georgia, Greece, India, Slovenia, with the variant *senterija*). [...] The dulcimer-type *santur* has “chessmen” bridges and horizontal tuning pins; it is trapeziform, with an acute angle of about 45°, except in India and Georgia, where the angle is less, about 75°.

Kettlewell (1995: 696)

Τα είδη οργάνων, τα οποία ανήκουν στην κατηγορία των dulcimer, ταξίδεψαν σε Ανατολή και Ευρώπη, έγιναν δημοφιλή και προσαρμόστηκαν μορφολογικά και ως προς την τεχνική παιξίματός τους στον εκάστοτε μουσικό πολιτισμό. Χαρακτηριστικά ο Racy αναφέρεται στη δυνατότητα των μουσικών οργάνων να προσαρμόζονται μέσα στο περιβάλλον το οποίο δρουν:

‘In this article I suggest that musical instruments are interactive entities. Being both adaptive and idiosyncratic, they are not mere reflections of their cultural contexts, nor are they fixed organological artifacts that can be studied in isolation from other social and artistic domains. Instead, instruments interact dialectically with surrounding physical and cultural realities, and as such, they perpetually negotiate or renegotiate their roles, physical structures, performance modes, sound ideals, and symbolic meanings’.

Racy (1994: 38)

Χαρακτηριστικό παράδειγμα οργάνου που προσαρμόστηκε στις σύγχρονες ανάγκες μιας μουσικής πρακτικής, είναι το σαντούρι που κατασκεύασε ο Τούρκος κανονιέρης Umit Mutlu, τον οποίο και συνάντησα στα πλαίσια της έρευνάς μου. Στη συνάντησή μας, μου παρουσίασε δυο τύπους που κατασκεύασε, βασιζόμενος στο σύστημα των μανταλιών: Ο πρώτος τύπος σαντουριού διατηρεί το τραπεζοειδές σχήμα, και αποτελείται από δυο γέφυρες καβαλάρηδων. Η κατασκευή του είναι βασισμένη στο Περσικό σαντούρι και παίζεται με μπακέτες τύπου Περσίας. Ωστόσο είναι χρωματικά κουρδισμένο και έχουν τοποθετηθεί μαντάλια στη δεξιά και στην

αριστερή πλευρά. Ο δεύτερος τύπος σαντουριού αποτελεί μια πρόσφατη δημιουργία του Mutlu, στην οποία διατηρείται η προϋπάρχουσα κατασκευή του Περσικού σαντουριού, με τη μόνη διαφορά ότι έχουν προστεθεί μαντάλια μόνο στη δεξιά πλευρά του¹⁴. Το σύστημα αυτό βοηθάει στην απόδοση Τούρκικων σκοπών, οι οποίοι δομούνται από ασυγκέραστα διαστήματα. Αναφερόμενος στη σχέση του οργάνου αυτού με τα Ελληνικά σαντούρια επισημαίνει:

«Καθώς ήταν έτσι από κατασκευής τα [ελληνικά] σαντούρια¹⁵ ήταν ακατάλληλα για να παιχτούν Τούρκικοι σκοποί και έτσι δεν είχαν διάδοση. Προσάρμοσα το σύστημα που υπάρχει στο κανονάκι με το μάνδαλο, για να ξεπεράσω αυτό το πρόβλημα».

http://www.iera.gr/old/mousiki/various/Mutlu/Mutlu_gr.htm

(ημερομηνία επίσκεψης 26/5/11)

Ερχόμενη στον ελλαδικό χώρο, το ελληνικό σαντούρι ανήκει στην οικογένεια των dulcimer, δεν υπάρχουν όμως βάσιμες πληροφορίες για το πώς διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε στην τελική του μορφή. Το σαντούρι σε σχήμα ισοσκελούς τραπεζίου, έχει μεταλλινες χορδές κατά μήκος των δυο παράλληλων πλευρών του (σε κάθε φθόγγο αντιστοιχούν δύο έως πέντε χορδές κουρδισμένες ουνίsono) και παίζεται με δυο λεπτά ραβδάκια, τις μπακέτες, τυλιγμένα στις άκρες άλλοτε με μπαμπάκι δεμένο με κλωστή, με δέρμα, με τσόχα, ή και ακόμα χωρίς καμία επένδυση. Ανήκει στην οικογένεια των εγχόρδων κρουστών οργάνων, είναι χρωματικά κουρδισμένο και αποτελείται περίπου από τρεις και μισή οκτάβες¹⁶. Η παλαιότερη μαρτυρία για την ύπαρξη κάποιου είδους dulcimer στην Ελλάδα, φαίνεται να εντοπίζεται στις ταξιδιωτικές εντυπώσεις του Edward Clark από την Αθήνα το 1802, όπου ο τελευταίος σημειώνει ότι οι Έλληνες γνωρίζουν περισσότερο να αγγίζουν παρά να παίζουν το dulcimer:

¹⁴ Όπως ο ίδιος αναφέρει, η προσθήκη μανταλιών δίνει τη δυνατότητα αλλαγής δυο ή και τριών makam κατά την εξέλιξη μιας μελωδίας, ενώ στο Περσικό σαντούρι πρέπει να μετακινηθούν οι καβαλάρηδες ώστε να κουρδιστεί το όργανο στο κάθε dastgah.

¹⁵ Εδώ ο Umit Mutlu αναφέρεται στο συγκερασμένο σύστημα των ελληνικών σαντουριών, τα οποία μην έχοντας τη δυνατότητα να αποδώσουν διαστήματα πέραν του ακέραιου ημιτονίου, δεν ενδείκνυνται για το ρεπερτόριο της τούρκικης κλασικής και λαϊκής μουσικής.

¹⁶ Αναλυτικότερα βλ. Κοφτερός (1991: 91).

‘The accomplishments of the Grecian, as of the Turkish ladies, are few in numbers: some few among them are able to touch, rather than to play upon, the dulcimer or the guitar’.

Clark (1816: 4)

Ο Γ. Παπαδάκης δημοσιεύει σε άρθρο του μια φωτογραφία, την οποία χρονολογεί στο 1850, όπου απεικονίζεται μια κομπανία της εποχής, αποτελούμενη από δυο κλαρίνα, λαούτο και σαντούρι (τον Τσίλια (Βασίλη) Στεργίου)¹⁷. Επίσης ο Θ. Χατζηπανταζής, αναφέρει ενδεικτικά τους σαντουριέρηδες Κυριάκο Τσορβά (1874), την Ειρήνη (1879), τον Γεωργή (1886), τον Λάμπη (1892) και τον Γ. Χιώτη (1894) (Χατζηπανταζής 1986: 66). Κάποιες μαρτυρίες σχετικά με την εμφάνιση του σαντουριού στον ελλαδικό χώρο παραθέτει και η Δ. Μαζαράκη:

«Η κομπανία παλιά ήταν ένα κλαρίνο, ένα βιολί κι ένα λαούτο. Το σαντούρι το βρήκαμε εμείς, εδώ και 40-50 χρόνια» (Κ. Καραγιάννης, Λειβαδιά). «Το σαντούρι βγήκε από το 1915-18» (Θ. Αγαπητός, Αι-Θυμιά Παρνασσίδας).

Μαζαράκη (1984: 21)

Γ. Η «Παράδοση» και οι χρήσεις της

Στην παρούσα έρευνα με θέμα τον λαϊκό μουσικό Νίκο Καλαϊτζή, κλήθηκα να απαντήσω σε κάποια εύλογα ερωτήματα, τα οποία δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας, επαναπροσδιορίζοντας έτσι τη στάση μου απέναντι στο θέμα της «παράδοσης». Τι είναι τελικά «παράδοση»; Με ποια κριτήρια ένα κομμάτι αποκαλείται «παραδοσιακό»; Ποιοι την αντιπροσωπεύουν; Γιατί πολλές φορές η έννοια της «παράδοσης» συνοδεύεται από χαρακτηρισμούς όπως «εθνικός

¹⁷ Βλ. Παπαδάκης (1996: 78).

θησαυρός», «επιστροφή στις ρίζες», «πολιτισμική κληρονομιά» κ.ά., από πού πηγάζουν και τι ή ποιούς εξυπηρετούν;

Μετά την αποχώρησή του από τη Λέσβο, σε ηλικία περίπου 25 χρόνων, και τη μετακόμισή του στη Χαλκίδα, ο Μπινταγιάλας ήρθε σε επαφή με διαφορετικά μουσικά ακούσματα. Εκτός από τη Χαλκίδα δούλεψε στην Πάτρα, στην Αθήνα, κυρίως με το βιολί, και έπειτα στο εξωτερικό με το μπουζούκι. Το ρεπερτόριό του ήταν πλούσιο, καθώς διαμορφωνόταν ανάλογα με το χώρο στον οποίο βρισκόταν και τις μουσικές επιθυμίες του κοινού στο οποίο απευθυνόταν. Άλλαζε ακόμη και όργανα για να εξυπηρετήσει το συγκεκριμένο σκοπό - ξεκινάει για παράδειγμα να μαθαίνει μπουζούκι γύρω στο 1974, μια εποχή όπου το συγκεκριμένο όργανο γνώριζε ιδιαίτερη άνθηση στα νυχτερινά κέντρα της Ελλάδας αλλά και του εξωτερικού¹⁸. Το 1976, έχοντας διαγράψει μια πολύχρονη πορεία στο μουσικό χώρο, του ζητείται να ηχογραφήσει μια κασέτα με «παραδοσιακά» κομμάτια της Μυτιλήνης παίζοντας σαντούρι. Από αυτό το σημείο και έπειτα, οι δισκογραφικές δουλειές του βασίζονται στην ανάδειξη του μουσικοπολιτισμικού χώρου της Λέσβου και της Μικράς Ασίας καθώς και στη διάδοση των παραδοσιακών μουσικών οργάνων του νησιού. Σε αυτό το σημείο μπορεί να αναρωτηθεί κανείς: Ένας μουσικός με πολύχρονη εμπειρία στο μουσικό χώρο, ο οποίος στη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας κατέκτησε ένα ευρύτατο φάσμα ρεπερτορίου και έφτασε να παίζει με δεξιοτεχνία μια σειρά μουσικών οργάνων, πώς εξιδανικεύεται σε ένα γνήσιο παραδοσιακό μουσικό, ο οποίος αντιπροσωπεύει ένα συγκεκριμένο μουσικό ηχοτοπίο; Αποτελεί η περίπτωση του ένα μεμονωμένο συμβάν ή μήπως αντιπροσωπεύει μια ευρύτερη τάση ιδεολογικής χρήσης της «παράδοσης» ως μέσου για την κατασκευή συγκεκριμένων, κάθε φορά, προτύπων;

Στο άρθρο του σχετικά με την ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής, ο Pennanen τονίζει την τάση των εθνικά προσανατολισμένων Ελλήνων συγγραφέων, να υποτιμούν το οθωμανικό στοιχείο των σμυρναϊκών τραγουδιών, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας κατασκευασμένης εθνικής κουλτούρας:

«Οι σχέσεις ανάμεσα στην οθωμανική λαϊκή μουσική και στα σμυρναϊκά έχουν αντιμετωπιστεί επιπόλαια από ορισμένους Έλληνες

¹⁸ Το μπουζούκι στη δεκαετία του 1960 έχει πια γίνει μια ιδιαίτερα επικερδής επιχείρηση. Ήταν της μόδας «να πάει» κανείς «στα μπουζούκια». Βλ. αναλυτικότερα Pennanen (2009α: 70).

συγγραφείς κειμένων, τα οποία αφορούν τη λαϊκή μουσική της εποχής πριν από το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Οι συγγραφείς αυτοί έχουν την τάση να υποτιμούν το οθωμανικό στοιχείο των σμυρναϊκών, ή τουλάχιστον αποφεύγουν να ερευνήσουν το θέμα διεξοδικά».

Pennanen (2009β: 120)

Στο ίδιο άρθρο, ο Pennanen αναφέρεται και στη μουσική βιομηχανία, η οποία δε λειτουργεί απαραίτητα με όρους ή λογικές εθνικιστικής ιδεολογίας, αλλά μπορεί να οικειοποιείται τα σύμβολα και τη ρητορική της για να πουλήσει:

«[...] η εκμετάλλευση των εθνικών μύθων δεν αφορά μόνο τους δημοσιογράφους αλλά έχει και εμπορικά κίνητρα. Κάποιοι που ασχολείται με την παραγωγή, την προώθηση στην αγορά και την πώληση αγαθών, όπως βιβλία, ταινίες, CD και αφίσες, τα οποία βασίζονται σε εθνικά μοτίβα και θέματα, μπορεί να πετύχει επαγγελματικά. Η εθνική κουλτούρα πουλάει καλά».

ό.π. (2009β: 119-120)

Σε ορισμένες περιπτώσεις φαίνεται να αποκρύφτηκαν εσκεμμένα οι οθωμανικές επιρροές του σμυρναϊκού τραγουδιού και επινοήθηκαν τρόποι και τεχνικές ώστε να προβληθεί ως ελληνικό - εξού, σύμφωνα με τον Pennanen και το όνομα «σμυρναϊκό» και όχι «οθωμανοελληνικό» (2009β: 123). Όπως είδαμε παραπάνω ένας από τους σκοπούς της προσπάθειας αυτής, ήταν η οικονομική εκμετάλλευση της «σμυρναϊκής» μουσικής. Ο Hobsbawm ορίζει τις «επινοημένες παραδόσεις» ως το σύνολο των πρακτικών, οι οποίες συνήθως διέπονται, φανερά ή σιωπηρά, από αποδεκτούς κανόνες και με τελετουργική ή συμβολική φύση, και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης, γεγονός που αυτόματα συνεπάγεται τη συνέχεια με το παρελθόν (Hobsbawm 2004: 9). Επίσης τονίζει:

«Αυτό που κάνει την «επινοήση της παράδοσης» τόσο ενδιαφέρουσα για τους ιστορικούς των παρελθόντων δυο αιώνων,

είναι η αντίθεση ανάμεσα στη διαρκή μεταβολή και ανανέωση του σύγχρονου κόσμου και στην προσπάθεια να συγκροτηθούν τουλάχιστον κάποιες όψεις της κοινωνικής ζωής μέσα σ' αυτόν ως αμετάβλητες και σταθερές».

ό.π. (2004: 10)

Εννοιολογημένη κατά αυτό τον τρόπο η παράδοση, αποτελεί ένα αντικείμενο το οποίο παραμένει σταθερό στο χρόνο και στο χώρο, ερχόμενη αντίθετα στην εξελικτική πορεία μιας κοινωνίας.

Ο Herzfeld αναλύει μια ακόμη περίπτωση εθνικού προσανατολισμού και καλλιέργειας εθνικής ταυτότητας. Μετά την επανάσταση του 1821 και τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, οι Έλληνες λαογράφοι έθεσαν το θέμα της πολιτισμικής συνέχειας, το οποίο ήταν συνυφασμένο με μια σειρά πολιτικών συμφερόντων. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η «ελληνίζουσα ιδεολογία», η άποψη δηλαδή ότι οι Έλληνες έχουν θέση στην ευρωπαϊκή κοινότητα πληρώντας τις προϋποθέσεις του αρχαιοελληνικού ιδεώδους, και η «ρωμαϊκή ιδεολογία», κατά την οποία οι Έλληνες αυτοπροσδιορίζονταν ως «Ρωμιοί», ένα όνομα στο οποίο υπάρχει ο απόηχος της Βυζαντινής (Ανατολικής Ρωμαϊκής) Αυτοκρατορίας, άρα και της ορθόδοξης χριστιανικής παράδοσης. Πρόκειται για το δίλημμα ανάμεσα στην αρχαία, ειδωλολατρική δόξα, από τη μια, και την πιο άμεση και οικεία έλξη της Ορθοδοξίας από την άλλη. Συγκεκριμένα αναφέρει:

« [...] οι πολιτικές συνέπειες της 'ρωμιοσύνης' δεν συμβιβάζονταν με την ισχυρότατη εξάρτηση της χώρας από την ξένη υποστήριξη. Το αξίωμα της πολιτισμικής συνέχειας - το βασικό άρθρο πίστης των 'ελληνιζόντων' - ταίριαζε πολύ περισσότερο στην εποχή. [...] το μοντέλο του 'ελληνισμού' ήταν το κυρίαρχο, πολιτικά και ακαδημαϊκά. Καθώς οι Έλληνες ήταν υποχρεωμένοι να διαμορφώσουν το εθνικό τους κράτος κάτω από τα προσεκτικά μάτια ισχυρότερων χωρών, οι περιστάσεις ευνοούσαν καθαρά το 'εξωτερικά προσανατολισμένο' μοντέλο και όχι την ενδοσκοπική αυτοθεώρηση».

Herzfeld (2002: 53)

Υπό αυτές τις συνθήκες, βρίσκει πρόσφορο έδαφος η ανάπτυξη της λαογραφίας ως επιστήμης:

«Τόσο οι ξένοι όσο και οι Έλληνες, τόσο οι πολιτικοί όσο και οι επιστήμονες βοήθησαν να μπει η ελληνική λαογραφική έρευνα στο μονοπάτι, το οποίο θα ακολουθούσε για δεκαετίες. Η γέννηση αυτής της ακαδημαϊκής λαογραφίας δρομολογήθηκε στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασης τοπικών και ξένων συμφερόντων για τη νομιμοποίηση του νεοσύστατου κράτους. [...] Η ανάπτυξη της λαογραφίας στην Ελλάδα μπορεί να κατανοηθεί μόνο μέσα στο πλαίσιο μιας ιδεολογίας προσανατολισμένης προς το εξωτερικό, διαρκώς ευαίσθητης στα σχόλια και στην κριτική των ξένων».

ό.π. (2002: 26-27)

Μετά την ελληνική επανάσταση του 1821, επικρατεί στην Ελλάδα η τάση του «φαίνεσθαι» και όχι του είναι. Οι παρωπίδες των ιθυνόντων απέναντι σε ένα λαό, ο οποίος είχε αναδιαμορφωθεί με την εξέλιξη των ιστορικών γεγονότων κατά την περίοδο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας και, έπειτα, της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, δημιούργησαν σύγχυση, εντάσεις και κρίση ταυτότητας. Οι Μεγάλες Δυνάμεις επιθυμούσαν την εικόνα μιας Ελλάδας, η οποία διατηρούσε την αίγλη του αρχαίου πνεύματος και του πολιτισμού. Έτσι ξεκίνησε η διαδικασία κατασκευής και επιπόνησης γλώσσας, μουσικής, παραδόσεων και όλων αυτών των στοιχείων που συνθέτουν την εθνική κουλτούρα ενός έθνους. Ωστόσο, παρά τη συστηματική δίωξη, οι οθωμανικές πολιτισμικές μορφές εξακολουθούν μετασχηματιζόμενες.

Μια άλλη περίπτωση κατασκευασμένης παράδοσης και δημιουργίας εθνικής ταυτότητας, καθώς και αιτία ελληνικού φανατισμού, αποτέλεσε η δημιουργία της Εθνικής Επετείου της 4ης Αυγούστου, η οποία διήρκησε από το 1937 έως το 1940, υπό την δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά, ο οποίος ήταν και ο βασικός εμπνευστής της. Στη συγκεκριμένη γιορτή, οι τελετές ήταν βασισμένες σε στοιχεία της Ελληνικής παράδοσης, αντιπροσωπεύοντας κοινά ιδεώδη και λαϊκίστικες ιδεολογίες. Η Λουτζάκη αναφέρει συγκεκριμένα:

‘Designed by the State and guided by the directive and norms of the Ministry Press and Tourism (analogous to the Ministry of Propaganda in Nazi Germany), this mass dance performance was formulated in terms of a “general mobilization drawn from a return ‘to the roots and sources’, an indication of the dictator's predilection for the ‘beautiful Greek tradition’”. Folk dancing was a site for the dictator to make visible in a ceremonial way those traditional values and ideals representing the “bulwark of society”. Metaxas idealized Greek folk life and culture as represented by its folk dances, while at the same time he attacked foreign dances and culture’.

Loutzaki (2006: 91)

Ο παραδοσιακός χορός προβλήθηκε κατάλληλα και χρησιμοποιήθηκε ως ένα είδος προπαγάνδας από την τότε κυβέρνηση για να φανατίσει, να διαμορφώσει εθνικές συνειδήσεις και να εξυπηρετήσει ακόμη μια φορά πολιτικούς σκοπούς (όπως συνέβη και με τη δημιουργία της λαογραφίας, βλ. παραπάνω). Συμπερασματικά αναφέρει:

‘The display of folk dances can reaffirm cultural style in performance usage by indicating social or historical milieus. This is readily demonstrated in the various folk dances of any country. However, when folk dance performance is displayed for national usage, apart from the entertainment and recreation that any spectacle can offer, it can also be used as a vehicle for strengthening the nation and the race, recognizing its ceremonial, educational and disciplinary value; a statement about national identity as an essential symbolic stage for the perpetuation of the nation’.

ό.π. (2006: 89)

Συναντήσαμε παραπάνω την προπαγάνδα του δικτάτορα, το φολκλόρ για τους τουρίστες, την επιστημονική τεκμηρίωση της συνέχειας από τους λαογράφους για τους Ευρωπαίους και τους δυτικοπρεπείς Έλληνες, το φολκλόρ και την παράδοση ως ταμπέλα στα δισκοπωλεία. Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι η

χρήση της παράδοσης αντιστοιχεί στις ανάγκες του υποκειμένου, όπως αυτές προσδιορίζονται κάθε φορά από την κοινωνική του θέση και την ευρύτερη ιστορική και πολιτική συγκυρία.

Ερχόμενη τώρα στην περίοδο μετά τη μεταπολίτευση, όταν ο Μπινταγιάλας προβάλλεται ως αντιπρόσωπος του μουσικού χώρου της Λέσβου, παρατηρείται άλλη μια περίπτωση «επινοημένης παράδοσης». Στο ιστορικό-πολιτισμικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1980 και έπειτα, οι εκπρόσωποι του εγγράμματου πολιτισμού και της μουσικής βιομηχανίας, αναλαμβάνουν το ρόλο των θεματοφυλάκων της παράδοσης, ώστε να εξυπηρετήσουν την εμπορική βιομηχανία. Ειδικότερα, ο Μπινταγιάλας καλείται να παίξει το ρόλο του συνεχιστή της παράδοσης, απευθυνόμενος στο Αθηναϊκό και άλλο αστικό κοινό. Σχεδόν όλες οι δισκογραφικές δουλειές και εμφανίσεις του την εποχή αυτή, αφορούν τον πολιτισμικό χώρο της Λέσβου, προβάλλοντας έτσι την εικόνα ενός «αυθεντικού» τοπικού μουσικού και άξιου συνεχιστή της παράδοσης (βλ. δισκογραφία Μοσχόβης 2010: 118-123). Ενδεικτικά αναφέρω σχολιασμούς που αφορούν τον Μπινταγιάλα από ένθετα δίσκων, καθώς και από μια τοπική εφημερίδα της Λέσβου. Στο ένθετο του δίσκου ακτίνας *Βιολί*¹⁹ σχολιάζεται για τον Μπινταγιάλα:

«Για περισσότερα από 50 χρόνια παίζει και τραγουδά τους παραδοσιακούς σκοπούς και τα τραγούδια της Λέσβου, προσπαθώντας να διατηρήσει το παλαιό ύφος τους».

(Ταμπούρης σελ. 7)

Επίσης, στο ένθετο του δίσκου ακτίνας *Μυτιληνιά και Σμυρνέικα*²⁰ :

«Η πρόθεσή μας ήταν να καταγράψουμε μια ολόκληρη εποχή που σημάδεψε τη μουσική μας παράδοση και μας άφησε κληρονομιά αρκετές εκατοντάδες τραγούδια, σε ένα γνήσιο σμυρνέικο ύφος. Γι' αυτό το λόγο και εμείς αποφύγαμε τις πολύπλοκες ενορχηστρώσεις

¹⁹ Αναφέρομαι στον δίσκο ακτίνας *Βιολί*, *The Greek Folk Instruments*, vol. 5, επιμ.: Πέτρος Ταμπούρης, FM Records (FM 682).

²⁰ *Μυτιληνιά και Σμυρνέικα με τον Νίκο Καλαϊτζή - Μπινταγιάλα*, επιμ.: Γ. Κωσταντζός, Χρ. Μητροπάνος, Ν. Καλαϊτζής, CD AEM 009.

προσπαθώντας να πλησιάσουμε τον ήχο των πρώτων ηχογραφήσεων που έγιναν στις αρχές του αιώνα μας. Ο Νίκος Καλαϊτζής, είναι ένας από τους πλέον καταξιωμένους εκφραστές της σχολής αυτής και θεωρούμε τιμή μας που μας έδωσε αυτή την ευκαιρία συνδυασμού εποχής και καλλιτέχνη».

(Κωστάντζος σελ. 7)

Τέλος σε πρόσφατο άρθρο τοπικής εφημερίδας της Λέσβου διαβάζουμε:

«Ο Νίκος Καλαϊτζής – Μπινταγιάλας, είναι ένας από τους πιο ικανούς και προικισμένους μουσικούς της Λέσβου. Υπηρέτησε για πολλές δεκαετίες ως οργανοπαίχτης και τραγουδιστής, το παραδοσιακό και μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι, για να καθιερωθεί ως ένας από τους πιο αυθεντικούς εκπρόσωπους του μυτιληνιού μουσικού ύφους».

www.emprosnet.gr/Current/?EntityID=57b370e8-81e0-48de-a462-498cdb610cc6

(ημερομηνία επίσκεψης 25/5/11)

Σύμφωνα με τις παραπάνω αναφορές συμπεραίνουμε ότι ο Μπινταγιάλας αποτελεί τον «αυθεντικό» λαϊκό μουσικό από τη Μυτιλήνη και «γνήσιο» εκφραστή του σμυρναϊκού ύφους, ο οποίος έχει διατηρήσει καθ' όλη τη διάρκεια της μουσικής του πορείας μια ανεκτίμητη μουσική κληρονομιά. Επίσης στην παραπάνω παράθεση του Κωστάντζου, σχολιάστηκε ότι οι ενορχηστρώσεις παρέμειναν απλές με σκοπό να προσεγγιστεί ο αρχικός ήχος των κομματιών. Αναφερόμενος στις μεταπολεμικές πρακτικές μουσικής παραγωγής τοπικών παραδόσεων, ο Γ. Κοκκώνης τονίζει:

«Όταν μεταπολεμικά οργανώνονται στρατηγικές για τη συστηματική ηχογράφιση τοπικών παραδόσεων, είναι σχεδόν κανόνας το φαινόμενο της διορθωτικής παρέμβασης των ερευνητών-παραγωγών σε ζητήματα οργανολογίας, ρεπερτορίου ακόμα και αισθητικής της μουσικής έκφρασης. Είναι η εποχή των σταθερών και αυστηρά επιλεγμένων μουσικών και τραγουδιστών, οι οποίοι

χρίζονται ‘αυθεντικοί’, ‘χαρισματικοί’ και πάντως ‘αντιπροσωπευτικοί’, προκειμένου να αποδώσουν υπερτοπικά ρεπερτόρια στο πλαίσιο των σχετικών εκπομπών του κρατικού ραδιόφωνου και πάντα υπό τη διεύθυνση καταξιωμένων ερευνητών».

Κοκκώνης (2008: 104)

Στο ιδεολογικό αυτό πλαίσιο της παράδοσης, τονίζεται το αναλλοίωτο ή το στατικό, οδηγώντας έτσι σε μια εννοιολόγηση, σύμφωνα με την οποία η «παραδοσιακή μουσική» είναι περισσότερο αντικείμενο και λιγότερο δυναμική διαδικασία. Η συγκεκριμένη ιδεολογία νοηματοδοτήθηκε, όπως είδαμε και στις παραπάνω αναφορές, και καθοδηγήθηκε από πολιτικά, οικονομικά, εθνικιστικά συμφέροντα, αλλά και από προσωπικά οφέλη συγκεκριμένων ανθρώπων. Μια κοινωνία, ωστόσο, η οποία εξελίσσεται συνεχώς, δε μπορεί να θεωρείται «υγιής» αν ένα στοιχείο της παραμένει αμετάβλητο και στάσιμο. Η παράδοση αποτελεί μια συνεχή διαδικασία παραλαβής και παράδοσης και όχι μια διχοτομημένη πράξη, της οποίας η αυθεντική έκφραση βρίσκεται στο παρελθόν και η νόθευση ή η φθορά της ανήκει στο παρόν (Παπαπαύλου 2010: 91).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Α. Η εκτελεστική πρακτική του ζεϊμπέκικου χορού

Το φαινόμενο της «μη μετρονομημένης»²¹ απόδοσης της μουσικής αποτελεί μια πτυχή της, άρρηκτα συνδεδεμένη με τη φυσική ροή των πραγμάτων της φύσης. Το μουσικό φαινόμενο που στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική περιγράφεται με τον όρο ‘rubato’²², το οποίο αποτελεί μια έκφανση της μη μετρονομημένης απόδοσης της μουσικής, «λειτουργεί» σε όλες σχεδόν τις δραστηριότητες της ζωής μας. Παρατηρώντας τους μακροσκοπικούς ρυθμούς των εποχών, των φυτών, την αλλαγή της μέρας με τη νύχτα, τα κύματα της θάλασσας, αλλά ακόμα και τους οργανικούς ρυθμούς λειτουργιών όπως η ομιλία, οι χτύποι της καρδιάς, το περπάτημα, διαπιστώνουμε ένα βαθμό εκδήλωσης rubato, όπως ακριβώς συμβαίνει και στη μουσική²³. Τα παραπάνω φαινόμενα διαδραματίζονται μέσα σε καθορισμένα χρονικά πλαίσια, χωρίς αυτό να συνεπάγεται την απόλυτη χρονική ακρίβεια στην περιοδική εμφάνισή τους (π.χ. οι χτύποι της καρδιάς). Ο δυτικός άνθρωπος, στην προσπάθειά του να προσεγγίσει με επιστημονικό τρόπο τη μουσική, και κατά συνέπεια και το ρυθμό, έθεσε κανόνες και όρους, δημιούργησε συγκεκριμένες σημειογραφίες και γενικότερα ένα πλαίσιο το οποίο θα αποτελούσε ένα κοινό, ως κάποιο βαθμό, σύστημα επικοινωνίας μεταξύ των μελετητών της μουσικής. Η επιθυμία του να υποτάξει τον ρυθμό σε μια μετρονομημένη γραφή, ίσως να πηγάζει από την ορθολογική στάση ζωής, την οποία υιοθέτησε κυρίως μετά το Μεσαίωνα διανύοντας την εποχή της Αναγέννησης. Η μετρονομημένη γραφή δε μπορεί να αποτυπώσει με ακρίβεια περιπτώσεις ελεύθερου ή rubato ρυθμού (‘free rhythm’)²⁴, επιβάλλοντας έτσι, ενδεχομένως, τη δημιουργία μιας φορμαλιστικής ρυθμικής αντίληψης όταν έχουμε να κάνουμε με παιχνίδια μουσικών. Επίσης, η ορθολογική αντιμετώπιση της μουσικής αδυνατεί να τυποποιήσει τις απειράριθμες ρυθμικές αποχρώσεις και τους

²¹ Χρησιμοποιώ τον όρο «μη μετρονομημένη» για να περιγράψω τη μουσική, της οποίας η καταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία δεν αποδίδει με ακρίβεια τη ρυθμική συμπεριφορά της.

²² Rubato (ιταλ. από το *rubare* = κλέβω): κλεμμένος χρόνος.

²³ Βλ. αναλυτικότερα Manfred Clynes και Janice Walker (1982: 174).

²⁴ Ο όρος ‘free rhythm’ αναφέρεται σε άρρυθμες μουσικές φόρμες, ένα πεδίο που έχει μελετηθεί ελάχιστα και κυρίως από τον κλάδο της εθνομουσικολογίας βλ. αναλυτικότερα Clayton 1996: 324-325.

τονισμούς που ενέχει η κάθε εκτέλεση μίας (ακόμα και της ίδιας) μουσικής μελωδίας.

Στην Ιρανική κλασική μουσική συναντάμε περιπτώσεις άμετρων *rubato*. Συγκεκριμένα το *anaz* αποτελεί ένα είδος φωνητικής εκτέλεσης, με έντονα αυτοσχεδιαστικά στοιχεία και με κύριο χαρακτηριστικό τη μοναδική ρυθμική υφή ενός άμετρου *rubato*, βασισμένο στην ιδιομορφία της προφοράς ορισμένων γραμμμάτων της Περσικής γλώσσας καθώς και τις ρυθμικές πτυχές του στιχουργικού τους συστήματος (Tsuge 1970: 205, 206). Ο Tsuge επισημαίνει την αδυναμία καταγραφής των ανεπαίσθητων ρυθμικών ιδιομορφιών του *anaz* σε αυστηρή σημειογραφία:

‘The present example *Chahâr-bâgh* is a famous *gusheh* in *Hejâz*, and is always sung with verses of Hâtef of Esfahân, an eighteenth-century poet. Notwithstanding that this *gusheh* is always sung in a rather free un-measured style, most notations of this melody appear in a strict triple meter (3/4) [...]. The fact that this melody is far from the established 3/4 meter was clearly demonstrated by Abolhasan Sabâ’s notations. Taking the poetic meter as the rhythmic basis, Sabâ insists that the rhythmic organization of *Chahâr-bâgh* was originally 7/4 (or 7/8 for the sake of comparison with 3/4). Neither Vaziri’s nor Sabâ’s notation can illustrate adequately this subtle rhythm of, so to speak, the half-singing and half-reciting verses, although Sabâ’s seems more preferable to me’.

ό.π. (1970: 211)

Μέσα από τη βιωματική σχέση που ανέπτυξα με το ρεπερτόριο του Μπινταγιάλα όλα αυτά τα χρόνια, συνειδητοποίησα ότι χρησιμοποιούσα ασυναίσθητα στον τρόπο παιξίματός μου ένα ιδιαίτερο γνώρισμα του δικού του τρόπου παιξίματος. Η ανακάλυψη αυτή έγινε κατά τη διάρκεια ακρόασης του ηχητικού υλικού. Ο μοναδικός ρυθμικός χαρακτήρας με τον οποίο αποδίδει ο Μπινταγιάλας στο σαντούρι το ζεϊμπέκικο χορό, αποτελεί ξεχωριστό γνώρισμά του²⁵. Η αίσθηση που αποκομίζει

²⁵ Ο Μπινταγιάλας αποδίδει με τον ίδιο τρόπο μελωδικές φόρμες που ανήκουν όχι μόνο στον ζεϊμπέκικο ρυθμό, αλλά ακόμα και σε συρτό και σε χασαποσέρβικο. Στην παρούσα εργασία προτίμησα ωστόσο να εστιάσω στην περίπτωση του ζεϊμπέκικου, μιας και η ελαστική

κανείς ακούγοντας τις συγκεκριμένες μελωδικές γραμμές, είναι μια ευελιξία ή «πλαστικότητα» του ρυθμού. Πιθανή εξήγηση του φαινομένου, αποτελεί ίσως η άμεση συνάφεια του χορού με τη μουσική, και ειδικά σε ένα χορό όπως είναι ο ζεϊμπέκικος, ο οποίος χαρακτηρίζεται από μια ελευθερία και μια ελαστικότητα κινήσεων, ίσως λόγω του αργού και σολιστικού χαρακτήρα του. Αν και τα μουσικά αποσπάσματα που θα εξετάσω παρακάτω, προέρχονται από ηχογραφήσεις που έγιναν σε κλειστό χώρο, χωρίς την άμεση αλληλεπίδραση χορού-μουσικής, αποκαλύπτουν τη βιωματική σχέση μιας χρόνιας «συμβίωσης»²⁶. Η μουσική και ο χορός μπορούν να λειτουργούν αυτοτελώς, διατηρώντας τα χαρακτηριστικά του φυσικού χώρου στον οποίο συνυπήρξαν και συνδιαμορφώθηκαν ιστορικά.

Τα ζεϊμπέκικα, οι καρσιλαμάδες και τα απτάλικα, που σύμφωνα με μια αρκετά διαδεδομένη θεωρία κατάγονται από τη Μ. Ασία, αποτελούν μια κατηγορία χορών ιδιαίτερα αγαπητή στην κοινωνία της Λέσβου. Το ντοκιμαντέρ με τίτλο «Απτάλικος» της τηλεοπτικής σειράς «Ελλήνων Δρώμενα»²⁷ αποτελεί ένα οδοιπορικό στο Μεσότοπο Λέσβου, όπου καταγράφονται οι μαρτυρίες παλιών χορευτών σχετικά με τη σπουδαιότητα του συγκεκριμένου χορού στην κοινωνία τους και την άμεση σύνδεση της μουσικής με τα βήματα του χορευτή. Οι κινήσεις ενός χορευτή διακρίνονται από μια διάθεση κινησιολογικής ελευθερίας και αυτοσχεδιασμού, βασισμένες στην προσωπική έκφραση και καθοδηγούμενες από τη μελωδία. Ο Δημήτρης Μπάρμπας, αναφερόμενος στη λειτουργία που έχει η μη μετρονομική προσέγγιση του ρυθμού στο πλαίσιο αλληλόδρασης χορού και μουσικής, τονίζει:

«Η μετάφραση σύνθετων παραδοσιακών ρυθμών σε ύφος swing-shuffle με διάθεση τρίηχων είναι μια επιπλέον προσέγγιση που μας φέρνει πιο κοντά στην αλήθεια του φυσικού τρόπου απόδοσης, που δύσκολα εντάσσεται σε μετρονομημένη γραφή, καθώς έχει άμεση σχέση με την περιγραφή της μελωδίας, τις ανάσες του τραγουδιού και την χορευτική κίνηση».

Μπάρμπας (2007: 5)

αντιμετώπιση του ρυθμού στα 2/4 είναι ευρύτερα διαδεδομένη στο χώρο της λαϊκής μουσικής, και κυρίως στο ρεπερτόριο της νησιωτικής Ελλάδας.

²⁶ Να σημειωθεί ότι ο Μπινταγιάλας κατά τη διάρκεια της πολύχρονης επαγγελματικής του πορείας δραστηριοποιήθηκε σε ένα ευρύ φάσμα μουσικών δρώμενων, κατά το οποίο συνάντησε πολλούς μουσικούς, χορευτές, ακροατές και γλεντιστές.

²⁷ Βλ. <http://www.filmellon.gr/?p=190> (ημερομηνία επίσκεψης 6/6/11).

Η rubato διάθεση που χαρακτηρίζει τον τρόπο παιξίματος του Μπινταγιάλα, πιστεύω ότι σχετίζεται με τον τρόπο που βιώνει τη μουσική και ανταποκρίνεται στα ερεθίσματα που λαμβάνει από το περιβάλλον του. Θέλοντας λοιπόν να εξετάσω τη μοναδικότητα του Μπινταγιάλα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο που αφορά τον τρόπο ερμηνείας ορισμένων μελωδικών μορφών, επέλεξα να συγκρίνω τον τρόπο παιξίματός του με τον τρόπο παιξίματος ενός ντόπιου λαϊκού οργανοπαίχτη του σαντουριού από τη Μυτιλήνη, ο οποίος δραστηριοποιήθηκε κυρίως στα στενά τοπικά πλαίσια της Λέσβου²⁸, τον Γιάννη Σουσαμλή ή Κακούργο. Θα παρουσιάσω δυο διαφορετικούς τρόπους εκτέλεσης ενός μουσικού αποσπάσματος από το σκοπό «Φωκιανός» ή αλλιώς «Αδραμυτιανό ζειμπέκικο», σε πρώτη φάση από τον Κακούργο και στη συνέχεια από τον Μπινταγιάλα. Στο ψηφιοποιημένο υλικό το οποίο εντόπισα σχετικά με τον Κακούργο, ο συγκεκριμένος οργανικός σκοπός αναφέρεται ως «Φωκιανός» και αποτελεί μέρος του προσωπικού του αρχείου ερασιτεχνικών ηχογραφήσεων (σε κασέτες), που πραγματοποιούσε στο «μαγαζάκι» του όπως ο ίδιος το αποκαλούσε²⁹. Εκεί μελετούσε, έπαιζε, ηχογραφούσε και πουλούσε τις κασέτες του τα τελευταία χρόνια της ζωής του (από τις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις προέρχονται και τα υπόλοιπα κομμάτια που θα εξετάσω). Το αντίστοιχο απόσπασμα του Μπινταγιάλα, αποτελεί τμήμα του ίδιου σκοπού, ο οποίος αναφέρεται ως «Αδραμυτιανό Ζειμπέκικο»³⁰.

Οι μουσικοί όροι (π.χ. tempo rubato, a tempo) και τα μουσικά σημάδια που θα χρησιμοποιήσω στα παραδείγματα είναι δανεισμένα από τη δυτική ευρωπαϊκή σημειογραφία.

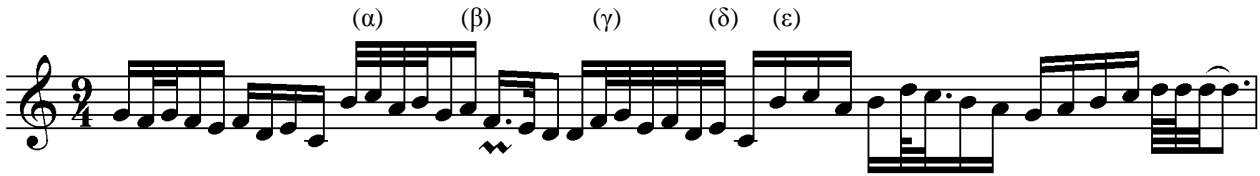
²⁸ Βλ. αναλυτικότερα Χτούρης (2000: 279-289).

²⁹ Ο ίδιος αναφέρει: «Τα τελευταία χρόνια, από τότε που άνοιξα αυτό το μαγαζάκι, σταμάτησα να πηγαίνω σε γλέντια και σε εξωτερικές δουλειές και παίζω μόνο εδώ. Δεν πηγαίνω πια με άλλους μουσικούς. Εδώ παίρνω λεφτά πιο ξεκούραστα, παίζω μόνος μου χωρίς σκοτούρες και γλίτωση απ' τα ξενύχτια», Χτούρης (2000: 289).

³⁰ Πρόκειται για απόσπασμα από το σκοπό «Αδραμυτιανό Ζειμπέκικο», που εμπεριέχεται στο δίσκο ακτίνας *Σαντούρι -The Greek Folk instruments*, vol. 2, επιμ.: Πέτρος Ταμπούρης, Fm Records (Fm 687).

Κακούργος

Παράδειγμα 1 (απόσπασμα 01)



Η εκδοχή του Κακούργου δε φαίνεται να παρουσιάζει σημεία με ρυθμικές ιδιαιτερότητες. Στην εκτέλεση αυτή ο Κακούργος αναλύει το συγκεκριμένο μέρος σε περισσότερες ρυθμικές αξίες, και προσεγγίζει μια περισσότερο 'staccato' ερμηνεία. Ο ίδιος αναφέρεται στις συμβουλές που του είχε δώσει ο δάσκαλός του Γιώργος Χατζέλλης, ή Καχίνας για τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να στολίζεται ένα κομμάτι:

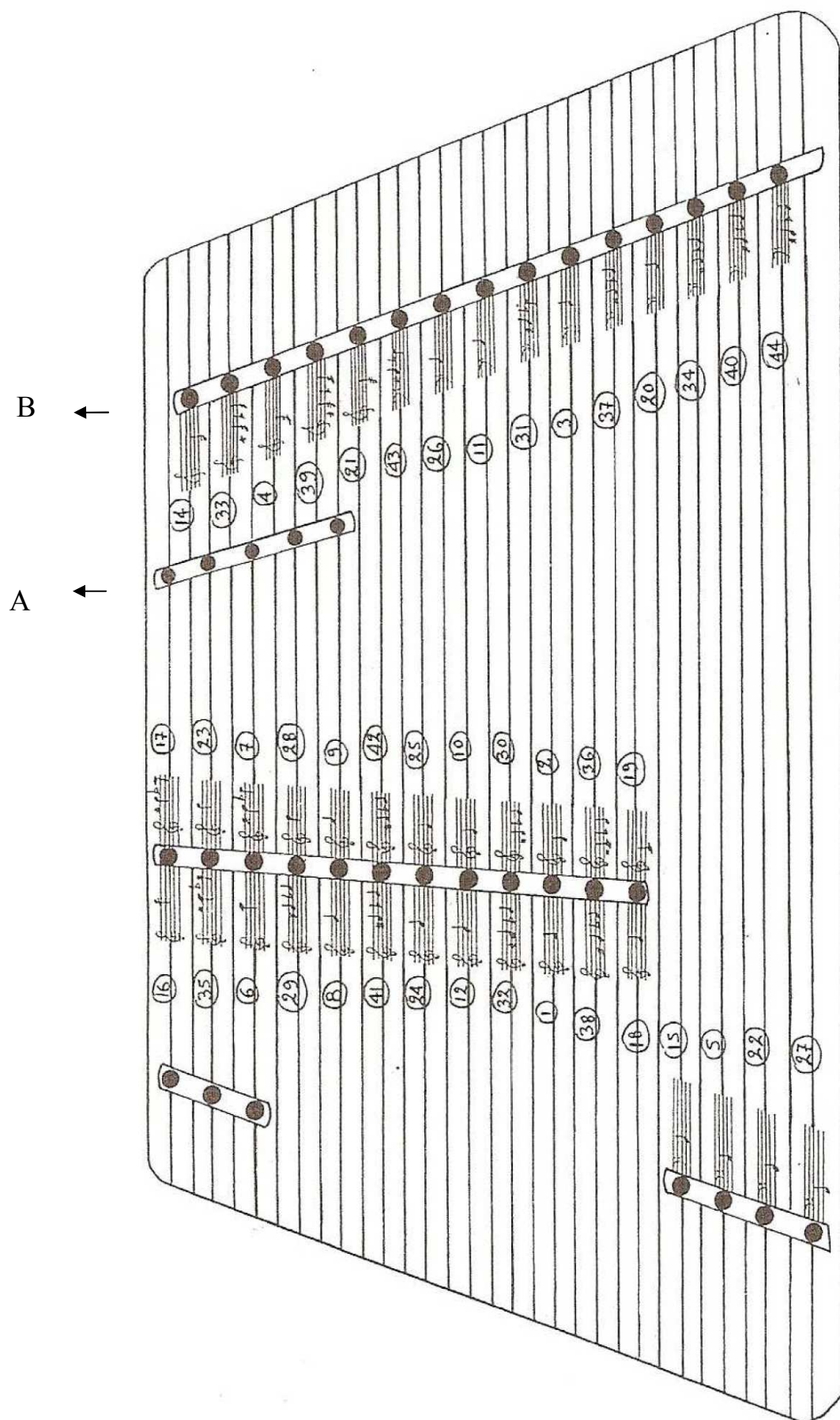
«[...] Τον έφερε ο πατέρας μου για να μου δείχνει. Αυτός δεν ήταν καθόλου εγωιστής και μου είπε «θα σου δείξω τρία πράγματα κι αν τα πάρεις, αν τ' αποχτήσεις, θα με ξεπεράσεις... Όταν παίζεις δεν θα σηκώνεις τα χέρια σου ψηλά διότι δεν προλαβαίνεις να κάνεις κι άλλες φωνές και να πάρεις χρώμα δικό σου. Όταν παίζεις να διαμοιράζεις τις φωνές, τις νότες με τα δυο σου χέρια γιατί έτσι πάνεις περισσότερες φωνές κι έχεις μεγαλύτερη γρηγοράδα.[...] Θα δουλεύεις σε όλη την επιφάνεια του σαντουριού και θα δουλεύεις και τα μπάσα». [...] Στη μουσική όταν γράφεται το κομμάτι, η νότα γράφεται απλά, γιατί δεν μπορεί ο καθένας να έχει την ευχέρεια στα δάχτυλα, όπως για παράδειγμα ο Χιώτης. Αυτός όμως, επειδή είχε μεγάλη ευχέρεια, δεξιοτεχνία και ταχύτητα, έκανε ωραία πράγματα μέσα. Το κομμάτι το πλουτίζεις, είναι σαν να του βάζεις πιπεράκι, αλατάκι, να μην είναι σκέτο».

Χτούρης (2000: 283)

Η διάθεση του εν λόγω μουσικού να αναλύει τη βασική μελωδία σε περισσότερες και μικρότερες χρονικές αξίες, η οποία είναι εμφανής στο Παράδειγμα 1 αλλά και

γενικότερα στις ηχογραφήσεις του, φαίνεται λοιπόν να απορρέει από την αντίληψή του ότι η δεξιοτεχνία διακρίνεται πρώτον από τη δυνατότητα του εκάστοτε σαντουριέρη να στολίζει ένα μουσικό κομμάτι και δεύτερον, όπως δείχνει και η αναφορά στον Χιώτη, από τη δυνατότητα ανάπτυξης ταχύτητας. Η εξέταση των σημείων της μουσικής φόρμας από το σημείο (α) μέχρι (β) σι-ντο-λα-σι-σολ-λα και από το σημείο (γ) μέχρι (δ) φα-σολ-μι-φα-ρε-μι, δηλώνει ένα πανομοιότυπο τρόπο ανάπτυξης μελωδιών, χρησιμοποιώντας μια συγκεκριμένη ακολουθία διαστημάτων με μικρότερες χρονικές αξίες.

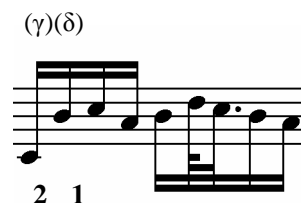
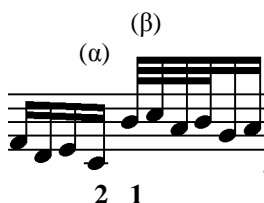
Η εκδοχή του Κακούργου παρουσιάζει μια επαναλαμβανόμενη αλλαγή οκτάβας στη θέση του φθόγγου σι (σημεία (α) και (ε)), η οποία επανεμφανίζεται σε πολλές άλλες εκτελέσεις του. Η εν λόγω τεχνική δείχνει να χαρακτηρίζει γενικότερα τον τρόπο με τον οποίο κινείται στη συγκεκριμένη περιοχή του σαντουριού. Παρακάτω παραθέτω ένα σχέδιο του σαντουριού, καθότι πιστεύω ότι ο συγκεκριμένος τρόπος παιχνιδιού του Κακούργου σχετίζεται με τη μορφολογία του οργάνου και τη θέση που κατέχουν οι φθόγγοι πάνω στο όργανο. Επίσης, παρουσιάζω τον πιθανότερο, κατά τη γνώμη μου, χειρισμό της μπακέτας που χρησιμοποιεί για την αλλαγή οκτάβας.



Εικ. 1. Η παραπάνω εικόνα περιλαμβάνεται στο Κοφτερός (1991: 130).

Σύμφωνα με την παραπάνω εικόνα, παρατηρείται ότι η θέση 14 του φθόγγου σι, στο οποίο ο Κακούργος επανειλημμένα πραγματοποιεί αλλαγή οκτάβας στη μελωδική γραμμή του Παραδείγματος 1 (σημεία (α) και (ε)), βρίσκεται σε σημείο στο οποίο κατά την εκτέλεση της μελωδίας χρειάζεται να διανύσει την απόσταση μεταξύ των θέσεων 19-14, δηλαδή τις νότες ντο – σι του σαντουριού. Όπως φαίνεται στην εικόνα, η συγκεκριμένη απόσταση αποτελεί και τη μέγιστη δυνατή μεταξύ δυο παρακειμένων φθόγγων, σε χωρικό πάντα επίπεδο. Για το λόγο αυτό, αν θέλει ένας οργανοπαίχτης να αποφύγει την αλλαγή οκτάβας και παράλληλα την εκτέλεση της συγκεκριμένης μεγάλης απόστασης με το ίδιο χέρι, η οποία θα του κοστίσει σε ταχύτητα, φροντίζει να χρησιμοποιήσει τις μακέτες του «εναλλάξ», δηλαδή το αριστερό χέρι στο ντο (θέση 19) και το δεξί στο σι (θέση 14), είτε για ανάβαση, είτε για κατάβαση. Ο ανάποδος χειρισμός παρουσιάζει δυσκολίες. Τοποθετώντας το δεξί χέρι στο ντο, αναγκαστικά θα χρησιμοποιηθεί το ίδιο χέρι και για το σι, ένας χειρισμός που δεν αποδίδει τη μέγιστη ταχύτητα και ευελιξία που χρειάζεται ο οργανοπαίχτης κατά την εκτέλεση μιας μελωδίας. Η περίπτωση να τοποθετηθεί δεξί χέρι στο ντο και αριστερό στο σι, είναι ένας χειρισμός ο οποίος δεν αποδίδει και οι οργανοπαίχτες αποφεύγουν να τον χρησιμοποιούν, καθώς το να διασταυρωθούν τα χέρια το ένα πάνω στο άλλο κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού θέτει τεχνικά προβλήματα και δυσκολίες, δημιουργώντας ένα μη λειτουργικό πλαίσιο. Στη συνέχεια, για να παρουσιάσω μια σαφέστερη εικόνα, απομονώνω τα σημεία του Παραδείγματος 1 σχολιάζοντας την αλλαγή οκτάβας:

Παράδειγμα 1Α



1 : αριστερό χέρι³¹

2: δεξί χέρι

³¹ Χειρισμός δανεισμένος από την μέθοδο για τσίμπαλο της Βουδαπέστης Allaga (1896: 25).

Πρόταση 1η: Υπόθεση [Α] : Βάση της προσωπικής μου εμπειρίας πιστεύω ότι το ενδεχόμενο να κατέληγε με αριστερό χέρι στο σημείο (α) και να συνέχιζε με αριστερό και στο σημείο (β), δηλαδή η θέση 19-12 της εικόνας, θα του προκαλούσε σχεδόν το ίδιο πρόβλημα με τη θέση 19-14 (δεξί δεξί), οπότε πιθανόν να μην τη χρησιμοποιεί.

Πρόταση 2η: Υπόθεση [Β]: Πιστεύω ότι η περίπτωση να χρησιμοποιεί το αριστερό χέρι στο σημείο (α) και το δεξί στο σημείο (β) δεν είναι εφαρμόσιμη, αφού προκαλεί διασταύρωση των χεριών και επιπρόσθετα τεχνικά προβλήματα όπως προανέφερα. Η αλλαγή οκτάβας είναι μια μέθοδος που ο Κακούργος εφάρμοζε πολύ συχνά στις ερμηνείες του. Πιθανολογώ ότι τη χρησιμοποιούσε εσκεμμένα για να εξασφαλίσει ταχύτητα, «λαμπρότερο» ήχο, θέλοντας ταυτόχρονα να αποφύγει τη μεγάλη απόσταση ντο – σι (θέση 19-14), η οποία δεν τον ευνοούσε σαν θέση για τον εμπλουτισμό της μελωδίας.

Πρόταση 3η: Υπόθεση [Γ]: Η πιθανότερη υπόθεση για τον τρόπο που χειρίζεται ο Κακούργος την μπακέτα στα συγκεκριμένα σημεία πιστεύω ότι είναι η εξής: Καταλήγει στη θέση του (α) του παραδείγματος 1Α με δεξί χέρι, με αποτέλεσμα να αναγκαστεί να αλλάξει οκτάβα για να αποφύγει τη μεγάλη κίνηση του δεξιού χεριού από τη θέση 19 στη θέση 14 της εικόνας. Έτσι, το αριστερό του χέρι προετοιμάζεται για το σημείο (β), θέση 12 στην εικόνα. Ακόμη, η επιλογή του Κακούργου να αλλάξει οκτάβα ίσως οφείλεται όχι μόνο σε τεχνικούς αλλά και σε αισθητικούς λόγους. Η απόδοση της μελωδίας μετά από τα σημεία (α) και (γ) του παραδείγματος 1Α, στο συγκεκριμένο τονικό ύψος, προσφέρει ένα «λαμπρότερο» ηχητικό αποτέλεσμα. Η απόδοση της μελωδίας σε χαμηλότερη οκτάβα από την άλλη, ίσως δημιουργούσε ασάφειες και «σκοτεινά» σημεία, ειδικά σε μια μελωδία η οποία έχει εμπλουτιστεί σε μικρότερες και κατά συνέπεια γρηγορότερες χρονικές αξίες.

Κακούργος

Παράδειγμα 1Β (απόσπασμα 02)



Εξετάζοντας ένα ακόμη παράδειγμα, το οποίο αποτελεί τμήμα του μουσικού κομματιού «Σαν τα Μάρμαρα της Πόλης», δεν παρατηρήθηκε κάποια ιδιαίτερη ρυθμική ιδιομορφία. Συναντάται όμως, όπως και παραπάνω, η χαρακτηριστική αλλαγή οκτάβας ακριβώς στο ίδιο σημείο. Αυτή τη φορά, η μουσική φράση που ακολουθεί μετά ακριβώς από το σημείο (β) δεν απαρτίζεται από «πυκνή» μελωδική γραμμή, η οποία αν εκτελούνταν στην παρακάτω οκτάβα θα δημιουργούσε ασαφές ηχητικό αποτέλεσμα. Αυτομάτως μπορεί να διατυπωθεί ακόμα μια υπόθεση:

Πρόταση 4η: Υπόθεση [Δ]³²: Η συγκεκριμένη περιοχή του σαντουριού (θέσεις 14-21) είναι ιδιαίτερα δύσβατη για τους λόγους τους οποίους ανέλυσα παραπάνω. Οριοθετεί ένα μικρό πεδίο στόχευσης των φθόγγων από την μπακέτα, λόγω των μικρών αποστάσεων ανάμεσα στους καβαλάρηδες των σειρών Α και Β του σχήματος. Το πεδίο αυτό περιορίζεται ακόμα περισσότερο αν παρατηρήσει κανείς ότι ανάμεσα στις θέσεις 14-33, 33-4, 4-39, 39-21, διέρχονται αντίστοιχα οι θέσεις των φθόγγων 23, 7, 28 και 9, οι οποίες απολήγουν στη σειρά των καβαλάρηδων Α όντας υπερυψωμένες, και διαγράφοντας μια καθοδική πορεία έως ότου φτάσουν στη σειρά των καβαλάρηδων Β. Επειδή το ύψος των καβαλάρηδων της σειράς Α διαφέρει από σαντούρι σε σαντούρι, δηλαδή σε άλλα η προαναφερθείσα υπερύψωση είναι μεγαλύτερη σε άλλα μικρότερη και συνεπώς περιορίζεται ανάλογα ο στόχος των φθόγγων 14, 33, 4, 39, 21, υπάρχουν περισσότερες πιθανότητες η μπακέτα να «χτυπήσει» εκτός από τους φθόγγους της σειράς Β και τις απολήξεις των φθόγγων της σειράς Α, δημιουργώντας ασάφειες στον ήχο. Ο στόχος δηλαδή της μπακέτας περιορίζεται περίπου στο μισό της απόστασης Α-Β. Οπότε είναι μια θέση η οποία χρειάζεται περισσότερη εξάσκηση, καλή τεχνική και εξοικείωση με το όργανο. Ερχόμενη στον Κακούργο, υποθέτω σύμφωνα με τα παραπάνω ότι ίσως από προσωπική του επιλογή να διάλεγε μια ευκολότερη λύση (την αλλαγή οκτάβας) για να αναπτύξει μελωδικές γραμμές, η οποία εκτός από «λαμπρότερο» ήχο, θα τον απέτρεπε από την πιθανή περίπτωση «χτυπήματος» λάθος νοτών. Δηλαδή η επιλογή της αλλαγής οκτάβας ίσως εδραίωσε υποσυνείδητα ένα διαφορετικό χειρισμό αντιμετώπισης των μελωδιών που αναπτύσσονται στις συγκεκριμένες θέσεις.

Σχετικά με το παραπάνω συμπέρασμα, ο Baily επισημαίνει ότι η μορφολογία

³² Για την παρακάτω ανάλυση θα χρειαστεί να επισημάνω ότι όλες γραμμές διέρχονται από τις μαύρες κουκίδες της εικόνας 1 σημαίνει ότι διαπερνούν τους καβαλάρηδες, σε διαφορετική περίπτωση διέρχονται ανάμεσά τους σε ένα χαμηλότερο επίπεδο.

ενός οργάνου έχει τη δύναμη να κατευθύνει την ανθρώπινη δημιουργικότητα, επιβάλλοντας περιορισμούς και ευνοώντας συγκεκριμένα κινητικά μοντέλα:

‘A musical instrument transduces patterns of body movements into patterns of sound. The morphology of an instrument imposes certain constraints on the way the instrument is played, favouring certain movement patterns that are, for ergonomic reasons, easily organized on the instrument's spatial layout. Thus, the interaction between the human body and the morphology of the instrument may shape the structure of the music, channelling human creativity in predictable directions’.

Baily (1977: 275)

Μπινταγιάλας

Παράδειγμα 2 (απόσπασμα 03)

The image shows a musical score for a single melodic line in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two sections: *tempo rubato* and *a tempo*. The *tempo rubato* section contains three phrases labeled (α), (β), and (γ), each marked with an accent (>). The *a tempo* section follows with a more regular rhythmic pattern, also marked with an accent (>). Below the staff, there are three horizontal lines corresponding to the labels (α), (β), and (γ), indicating the end of each phrase.

Σημ.: Το τέλος της κάθε οριζόντιας γραμμής δεξιά από κάθε γράμμα (α, β, γ) δηλώνει και το τέλος της μουσικής φράσης του γράμματος το οποίο αντιπροσωπεύει.

Ερχόμενη τώρα στο παράδειγμα 2, που αποτελεί ηχογράφηση του ίδιου σκοπού, αυτή τη φορά από τον Μπινταγιάλα, παρατηρούμε ότι οι μουσικές φράσεις που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ρυθμικό χαρακτήρα είναι οι (α), (β) και (γ). Οι τονισμένοι φθόγγοι των (α), (β) και (γ) διακρίνονται από μια ελαφρά χρονική καθυστέρηση, των οποίων το ακουστικό αποτέλεσμα αποτυπώνω στο παρακάτω σχέδιο, υποδεικνύοντας

τα ακριβή σημεία στα οποία αντιστοιχούν οι εννέα, ισόχρονοι χτύποι του μέτρου (9/4).

Παράδειγμα 2Α

The image shows a musical score for Example 2A in 9/4 time. The score consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 9/4 time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes, with several accents (>) placed above it. Below the staff, a series of vertical lines represent the pulse of the 9/4 meter, with the numbers 9 and 4 written to the left. Three specific pulses are labeled with the Greek letters (α), (β), and (γ) below them.

Σημ.: Στο παραπάνω σχέδιο τα σημεία (α), (β), (γ) αναφέρονται στους αντίστοιχους χτύπους του ζείμπέκικου που έχουν τοποθετηθεί και θα θεωρούνται σημεία.

Η *rubato* αίσθηση προκύπτει από την είσοδο της μελωδίας αμέσως μετά τους βασικούς χτύπους των σημείων (α), (β), (γ), οι οποίοι σε συνδυασμό με τους τονισμένους φθόγγους που ακολουθούν πιστεύω ότι προσφέρουν «ζωή» και κίνηση στη μελωδία. Η ρυθμική αυτή ιδιομορφία ενισχύεται επίσης από τα ιδιαίτερα στολίδια που παίζει ο Μπινταγιάλας στις φράσεις (α), (β) και δευτερευόντως στη (γ) του παραδείγματος 2. Οι συγκεκριμένες φράσεις θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν σαν ένα είδος προσωπικής «γραφής» του Μπινταγιάλα. Το χρονικό διάστημα, το οποίο μεσολαβεί ανάμεσα στα χρονικά διαστήματα των σημείων του παραδείγματος 2Α και των τονισμένων φθόγγων που ακολουθούν, είναι σχεδόν ανεπαίσθητο στον ακροατή, με αποτέλεσμα να προσδίδεται η αίσθηση «ζωντανίας» στη μελωδία. Στο άρθρο του με θέμα τον ελεύθερο ρυθμό (1996), ο Clayton αναφέρεται στη μη ισοδυναμία των χρονικών διαστημάτων ανάμεσα στους παλμούς και το βαθμό ανοχής των ακροατών στο συγκεκριμένο φαινόμενο, υπογραμμίζοντας ότι:

‘The time intervals between pulses are in practice very unlikely to be exactly equal, unless generated by a machine, yet it is well known that listeners have a degree of tolerance in this respect – auditory

perception being in many respects categorical, time intervals which are roughly equal will be perceived as equal, and deviations are likely to be perceived as accents or as simply giving ‘life’ to a performance. Sloboda writes “fine differences in timing are more often experienced not as such, but as differences in the quality (the ‘life’ or ‘swing’) of a performance” (1985: 30). Similarly, the pulse rate may accelerate or decelerate without the perception of its continuity being impaired [...]’.

Clayton (1996: 327)

Το απόσπασμα το οποίο θα εξετάσω παρακάτω, αποτελεί τμήμα του οργανικού σκοπού «Βρακάδικο Ζεϊμπέκικο»³³.

Μπινταγιάλας

Παράδειγμα 3 (απόσπασμα 04)



(α)___ (β)___ (γ)___

tempo rubato

a tempo

Η ίδια ρυθμική, αλλά και μελωδική μορφή παρατηρείται και στην περίπτωση του «Βρακάδικου Ζεϊμπέκικου». Οι φράσεις (α), (β) και (γ) εντοπίστηκαν με την ίδια μορφή και τους ίδιους τονισμούς και στην ανάλυση του «Αδραμυτιανού Ζεϊμπέκικου» (Παρ. 2). Όμοια παρουσιάζεται και η καθυστέρηση της εισόδου της μελωδίας στα ίδια σημεία που παρατηρήθηκε και παραπάνω :

³³ Πρόκειται για απόσπασμα από το σκοπό «Βρακάδικο Ζεϊμπέκικο», που εμπεριέχεται στο δίσκο ακτίνας Σαντούρι -The Greek Folk instruments, vol. 2, επιμ.: Πέτρος Ταμπούρης, Fm Records (Fm 687).

Παράδειγμα 3Α

(α) (β) (γ)

Τα σημεία (α), (β), (γ) του παραδείγματος 3Α εκτελούνται με τον ίδιο τρόπο που εκτελούνται τα σημεία (α), (β), (γ) του παραδείγματος 2Α.

Παρακάτω παραθέτω μια διαφορετική μορφή ζεϊμπέκικου, κατά την οποία παρατηρήθηκε παρόμοια ιδιομορφία του ρυθμού. Και εδώ, όπως και παραπάνω το βασικό ρυθμικό σχήμα είναι 2+2+2+3. Το απόσπασμα που ακολουθεί αποτελεί τμήμα του τραγουδιού «Σ' ένα μαχαλά» και περιλαμβάνεται στη σειρά των κασετών που ηχογράφησε ο Μπινταγιάλας το 1979 – 80³⁴.

Παράδειγμα 4 (απόσπασμα 05)

(α) (β)

tempo rubato *a tempo*

Και σε αυτή την παραλλαγή του ζεϊμπέκικου παρατηρούμε το ίδιο φαινόμενο

³⁴ Τα Μυτιληνιά μας Νο 2, Ζωντανή μουσική και τραγούδια της Λέσβου με το «Λεσβιακό Παραδοσιακό Συγκρότημα», Stereo Σ.ΜΑ.Λ.ΤΑ. 102.

καθυστερήσης, εντοπισμένο όμως αυτή τη φορά σε άλλα σημεία του ρυθμικού σχήματος. Εδώ είναι τα σημεία (α), (β) που φαίνεται να ακολουθούν μια παρόμοια ρυθμική μορφή, με τον ίδιο χαρακτηριστικό τονισμό στα σημεία των καθυστερήσεων και δίνοντας την αίσθηση της κίνησης σε μια διαφορετική παραλλαγή του ζεϊμπέκικου. Ο Μπινταγιάλας αποφεύγει να επαναλάβει τις παραπάνω κινησιολογικές συμπεριφορές σε όλες τις επαναλήψεις των επίμαχων μερών της μελωδίας, γεγονός που δηλώνει ότι έχει επίγνωση της προαναφερθείσας ιδιαίτερης αντιμετώπισης.

Κατά την άποψή μου, οι δυο διαφορετικές εκδοχές του Κακούργου και του Μπινταγιάλα, αντικατοπτρίζουν δυο διαφορετικές μουσικές αντιλήψεις περί αισθητικής της μουσικής. Ο Κακούργος, ένας οργανοπαίχτης που δραστηριοποιήθηκε αποκλειστικά, όπως αναφέρει, στα τοπικά πλαίσια της κοινωνίας της Λέσβου (Χτούρης 2000: 285), δημιουργεί την εντύπωση μέσα από τη συνέντευξή του, αλλά και μέσα από τις ερμηνείες του, ότι η δεξιότητα του σαντουριού βασίζεται κυρίως στη δυνατότητα που έχει ο καθένας να πλουτίζει το κομμάτι, να αναλύει τη μελωδία και να εκτελεί σκοπούς σε γρήγορη ταχύτητα, ακολουθώντας ένα περισσότερο μετρονομικό παίξιμο (όπως είδαμε και παραπάνω βλ. την προσωπική του μαρτυρία περί δεξιότητας, σελ. 35-36).

Από την άλλη πλευρά ο Μπινταγιάλας δραστηριοποιήθηκε και εκτός της Λέσβου, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, παίζοντας εκτός από το σαντούρι και άλλα μουσικά όργανα. Η μουσική του αντίληψη φαίνεται να μην περιορίζεται μόνο στον εμπλουτισμό της μελωδίας, αλλά και σε θέματα απόδοσης ιδιαίτερων ρυθμικών μορφών. Ερχόμενος σε επαφή με πολλούς μουσικούς και διαφορετικά παιχνίδια, ίσως τον απασχολούσε περισσότερο, εκτός από το θέμα της δεξιότητας, ποια ερμηνεία είναι πιο ταιριαστή στο ύφος της μελωδίας. Επίσης, ίσως αισθανόταν την ανάγκη να αποκτήσει το δικό του προσωπικό ήχο, ο οποίος θα τον χαρακτήριζε και θα ήταν μοναδικός. Ένα παράδειγμα που ενισχύει αυτή την υπόθεση, είναι η τοποθέτηση μικρών κομματιών τσόχας κάτω ακριβώς από τις χορδές, στο σημείο όπου αυτές εφάπτονται στην μπρούτζινη (συνήθως) βέργα ή στα μεμονωμένα κομμάτια μπρούτζου, τα οποία βρίσκονται ακριβώς πάνω από τους καβαλάρηδες και δημιουργούν έναν «πνιχτό» και μονωμένο ήχο χαρακτηριστικό στον Μπινταγιάλα. Η παρακάτω μαρτυρία παρουσιάζει ένα μουσικό, ο οποίος πειραματιζόταν συνεχώς με το όργανο και τον ήχο του:

«Μελέταγα πολλές ώρες και πολλές φορές το γύριζα ανάποδα (το σαντούρι) και έπαιζα κόντρα. Έκανα μεγάλες δοκιμές. Ακόμα και τώρα δοκιμάζω μπακέτες, ποια είναι πιο μεγάλη, πιο κατάλληλη κ.λπ. Είναι μεγάλη δουλειά. Μια φορά ήρθαν από το κανάλι ‘δύο’ και με ‘γράψανε’. Αρμάτωνα ένα σαντούρι και μετά έπαιζα με το δικό μου. Έκανα ένα ταξίμι θυμάμαι. Δεν θυμάμαι πόσο καιρό μετά, ήμουν α ξαπλωμένος στο κρεβάτι, άκουσα το ταξίμι· ποιος κερατάς είναι αυτός, είπα, αυτός μοιάζει με μένα. Σηκώθηκα, είδα ήμουν α εγώ σε αυτό το γύρισμα».

Μοσχόβης (2010: 94-95)

B. Αυτοσχεδιαστική πρακτική τεσσάρων μουσικών: Συγκριτική ανάλυση

Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής δημιουργίας, που απαντάται σε όλα σχεδόν τα μέρη του κόσμου. Σε μελέτη που πραγματοποιήθηκε από το Νοέμβρη του 1993 μέχρι τον Ιανουάριο του 1994, στα πλαίσια ενός πιλοτικού προγράμματος σχετικά με τον ελεύθερο ρυθμό (‘free rhythm’), καταγράφηκαν 70 διαφορετικά είδη μορφών αυτοσχεδιασμού διανεμημένα σε όλο τον κόσμο (από τα οποία τα μισά απαντώνται στην Ασία)³⁵. Κατά τη γνώμη μου, ο αυτοσχεδιασμός, ή αλλιώς το «ταξίμι» όπως έχει επικρατήσει στον ελλαδικό χώρο, με προέλευση από την αραβική λέξη ‘taqsim’, αποτελεί τον καθρέφτη της ψυχής του κάθε οργανοπαίχτη. Έχει άμεση σχέση με τα βιώματα, τις εμπειρίες του, μουσικές και μη, το μουσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο δρα ενώ σαν γλώσσα έκφρασης εξελίσσεται με το πέρασμα του χρόνου. Ο Βούλγαρης αναφέρει σχετικά:

«Παρά τη διαδεδομένη άποψη ότι η ικανότητα σύνθεσης αυτοσχεδιασμού είναι έμφυτη και συνεπώς δεν είναι δυνατόν να

³⁵ Βλ. αναλυτικότερα Clayton (1996: 323-324).

ορισθούν οι αρχές της, η μουσική πρακτική αναδεικνύει τη δυνατότητα καλλιέργειάς της».

Βούλγαρης (2006: 58)

Πολλές φορές αποτελεί αναγνωριστικό στοιχείο του κάθε μουσικού οργανοπαίχτη, καθώς ο καθένας μεταχειρίζεται με το δικό του μοναδικό τρόπο τα μουσικά «εργαλεία» που του παρέχει η μουσική. Για να επανέλθω στο παράδειγμα της Ιρανικής μουσικής, οι πρακτικές σύνθεσης που τη χαρακτηρίζουν, θεωρούνται μια πολύπλοκη σύνδεση μουσικών εμπειριών, ποικίλων ακουσμάτων, και μουσικών ερμηνειών που προσλαμβάνει ο μουσικός από το περιβάλλον του:

‘ [...] much of what happens in improvised performance occurs at some unverbaised level of conception, with musicians continually drawing on a complex of musical experiences built up over a life-time of performing and listening. Compositional techniques, like other underlying aspects of music, seem to be used intuitively as a result of many years of playing, listening, and “prolonged immersion in the idiom...to the point where it is part of his [musician's] very nature”’.

Nooshin (1998: 101)

Ο Μπινταγιάλας, έχοντας μια πολύχρονη εμπειρία στο χώρο της μουσικής, πενήντα και πλέον χρόνων, προσέγγισε τη μουσική με το δικό του τρόπο, αναπτύσσοντας ένα δικό του υφολογικό ρεπερτόριο. Κατά τη διάρκεια ακρόασης ηχητικού υλικού που περιλαμβάνει διάφορους σαντουριέρηδες της γενιάς του, προέκυψε η συγκεκριμένη θεματική ενότητα, η οποία φανερώνει μια ακόμη ξεχωριστή πτυχή του εν λόγω μουσικού. Μετά τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο και την έντονη επίδραση της δυτικής αρμονίας στο δημοτικό τραγούδι³⁶, αξιοποιούνται όλο

³⁶ Βλ. αναλυτικότερα Ανωγειανάκης (1991: 295-296). Βλ. επίσης το κείμενο του Κοκκώνη για τη (νέο)δημοτική μουσική, όπου ο συγγραφέας επισημαίνει την εμφάνιση πρωτότυπων και επώνυμων μουσικών συνθέσεων στα μέσα της δεκαετίας του 1960, οι οποίες παρότι διατηρούν σε μεγάλο βαθμό παραδοσιακές φόρμες μελωδικής ανάπτυξης, εμπλουτίζουν εντυπωσιακά το διαστηματικό αλλά και αρμονικό κόσμο στην οριζόντια αλλά κυρίως στην κάθετη διάσταση (Κοκκώνης 2008: 102).

και περισσότερο από μια πλειάδα οργανοπαιχτών οι αρμονικές δυνατότητες του οργάνου. Ο τρόπος με τον οποίο όμως δομεί ο Μπινταγιάλας τα ταξίμια του, ξεφεύγει από την εν λόγω τάση. Προσωπικά θεωρώ πως η τεχνική με την οποία δομεί τον αυτοσχεδιασμό του ο Μπινταγιάλας, οξύνει τη φαντασία και τη δημιουργικότητά του, καλλιεργεί τη δυνατότητα της σύνθεσης και τον θέτει σε μια διαδικασία συνεχούς εξάσκησης στην παραγωγή μουσικών φράσεων. Ο Μπινταγιάλας ήρθε σε επαφή με πολλούς μουσικούς και διαφορετικά μουσικά ρεπερτόρια, άλλαξε όργανα και προσαρμοζόταν στις ανάγκες της εποχής του. Όπως μου επιβεβαίωσαν ο γιος του και η γυναίκα του σε σχετική συνέντευξη που μου έδωσαν, είναι ένας μουσικός που έχει στο ρεπερτόριό του κομμάτια ρεμπέτικα, «λαϊκά»,³⁷ μοντέρνα, ευρωπαϊκά και «δημοτικά»³⁸. Στη δισκογραφία όμως καθιερώθηκε με το ρεπερτόριο της Λέσβου (κατά πλειοψηφία συρτά, καρσιλαμάδες, αργά ζειμπέκικα). Ο Μπινταγιάλας, στα πλαίσια της Λεσβιακής μουσικής πρακτικής, συνήθιζε να εισάγει αυτοσχεδιασμούς πριν τη βασική μελωδία, άλλοτε με το βιολί, άλλοτε με το σαντούρι. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εκτέλεση στο σαντούρι αυτοσχεδιασμών σε μουσικούς «δρόμους»³⁹, οι οποίοι στο πλαίσιο ασυγκέραστων εκτελεστικών πρακτικών χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερες διαστηματικές σχέσεις, τις οποίες συγκερασμένα όργανα δεν μπορούν να αποδώσουν, μπορούν όμως να τις προσεγγίσουν⁴⁰. Συγκεκριμένα, στην τηλεοπτική εκπομπή «Σε ήχο ελεύθερο» του Γιώργου Παπαδάκη⁴¹, ο Μπινταγιάλας εκτελεί ένα μακροσκελή αυτοσχεδιασμό σε δρόμο ουσάκ, με τρόπο που το ακουστικό αποτέλεσμα φαίνεται να προσεγγίζει τους κανόνες που διέπουν την έννοια της «τροπικότητας» (έννοια που θα οριστεί παρακάτω). Επιπλέον, στη μέχρι τώρα συγκέντρωση του ηχητικού υλικού δε συνάντησα αυτοσχεδιασμό σε δρόμο ουσάκ από κάποιον άλλο

³⁷ Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας με τον όρο «λαϊκά» εννοούνται κυρίως τα κομμάτια στα οποία κυρίαρχο ρόλο κατέχει το μπουζούκι.

³⁸ Με τον όρο «δημοτικά» αναφέρομαι στο ρεπερτόριο όπου κύριο ρόλο παίζει το κλαρίνο.

³⁹ Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, ως «δρόμος» ορίζεται το σύνολο των μελωδικών εκείνων συμπεριφορών, που χρησιμοποιούν συγκερασμένα διαστήματα, προσεγγίζουν τις τεχνικές σύνθεσης του τούρκικου makam και εκμεταλλεύονται στοιχεία και από τη δυτική μουσική θεωρία. Ο Ανδρικός αναφέρεται σχετικά στην ανάγκη δημιουργίας ενός νέου μεθοδολογικού συστήματος, το οποίο θα πρέπει να αποτελεί απόρροια των ίδιων θεωρητικών αναγκών που εντοπίζονται στο συγκερασμένο είδος μουσικής, χρησιμοποιώντας στοιχεία όχι μόνο από τα τροπικά συστήματα της Ανατολής, αλλά και από τη δυτική μουσική θεωρία (Ανδρικός 2010:102).

⁴⁰ Σχετικά με την προσαρμογή ιδιαίτερων διαστηματικά μελωδιών σε συγκερασμένα όργανα όπως το λαούτο βλ. Παπασταύρου (2010: 44 -70).

⁴¹ Βλ. στο ψηφιακό αρχείο της ΕΡΤ <http://www.ert-archives.gr/V3/public/pop-view.aspx?tid=6446&tsz=0&act=mMainView> (ημερομηνία επίσκεψης 8/6/11).

σαντουριέρη της γενιάς του. Η βηματική κίνηση που παρουσιάζουν οι μελωδικές κινήσεις των αυτοσχεδιασμών του αποτελεί στοιχείο τροπικότητας, που θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ενισχύει κατά κάποιον τρόπο το τροπικό ύφος των κομματιών που κάθε φορά έπονται. Αλλά και στην περίπτωση αυτοσχεδιασμών που συναντώνται στους δίσκους του και αποτελούν αυτοτελή μουσικά κομμάτια, δηλαδή χωρίς να έπεται ή να προηγείται κάποιο μουσικό μέρος, ο Μπινταγιάλας υιοθετεί ομοιότροπα τη διαδικασία της τροπικής ανάπτυξης της μελωδίας. Τα μουσικά βιώματα που είχε από νεαρή ηλικία - μιας και μεγάλωσε σε ένα μουσικό περιβάλλον, του οποίου το ρεπερτόριο ήταν άμεσα συνδεδεμένο με εκείνο της Μ. Ασίας, άρα, τροπικού χαρακτήρα - τον οδήγησε ασυνείδητα στην ανάδειξη μιας διαφορετικής πτυχής του οργάνου. Ενδεχομένως πάλι, βασικό ρόλο στην προαναφερθείσα αντιμετώπιση των αυτοσχεδιασμών να έπαιξε η γνώση του βιολιού, ενός οργάνου που έχει κεντρικό ρόλο στο αστικό ρεπερτόριο των παραλιών της Μ. Ασίας, το οποίο χαρακτηρίζεται από τροπικότητα²⁰.

Πριν όμως προβώ σε οποιαδήποτε ανάλυση των αυτοσχεδιασμών του Μπινταγιάλα, θεωρώ σκόπιμο να ορίσω την έννοια της τροπικότητας. Σύμφωνα με τον Βούλγαρη, το θεωρητικό τροπικό μουσικό σύστημα του τούρκικου *makam* έχει σκοπό την κωδικοποίηση μονοφωνικών συνθέσεων, οι οποίες αναπτύσσονται στα πλαίσια συγκεκριμένων τρόπων και διακρίνονται από συγκεκριμένα μελωδικά γνωρίσματα και ιδιαιτερότητες (Βούλγαρης 2006: 15). Όσον αφορά την έννοια της τροπικότητας, επισημαίνει:

«Σ' ένα πρώτο επίπεδο θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε την έννοια της τροπικότητας παραλληλίζοντας τη μελωδία με το λόγο: η μελωδία, δίνοντας την αίσθηση ανάπτυξης όπως εκείνη του λόγου, χαρακτηρίζεται από στοιχεία σημαντικά για τη μελέτη της, όπως η είσοδος και η τελική κατάληξή της, οι κλίμακες που χρησιμοποιεί, καθώς και η αίσθηση της στίξης μέσα από προσωρινές καταλήξεις της, που αποδεικνύονται με αυτόν τον τρόπο ως σημαντικές και αναγνωρίσιμες θέσεις της (δεσπόζοντες φθόγγοι). Εξάλλου σημαντικά στοιχεία της συνιστούν οι έλξεις κάποιων βαθμίδων από άλλες, που

²⁰ Βλ. το *ταξίμι χιτζάζ διπλόχορδο (βιολί)* στο *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο Λέσβος (19^{ος} – 20^{ος} αιώνας)* cd Δ.

δίνουν στον ακροατή αίσθηση ‘φυσικής ροής’ της κίνησης της μελωδίας, καθώς και συγκεκριμένες φράσεις, γνωστές ως ιδιαίτερες θέσεις των μακάμ».

Βούλγαρης (2006: 15)

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω, οι μελωδικές κινήσεις που πληρούν τα παραπάνω χαρακτηριστικά παρουσιάζουν *τροπική ανάπτυξη*, ενώ σε αντίθετη περίπτωση παρουσιάζουν *μη τροπική ανάπτυξη*. Τα μουσικά παραδείγματα που θα σχολιάσω δε θα ενταχθούν στα αυστηρά πλαίσια που θέτει το σύστημα των makam, αλλά σε ένα γενικότερο πλαίσιο, στο οποίο θα εξεταστεί η δυναμική του φαινομένου της τροπικότητας. Ο Ανδρικός επισημαίνει σχετικά με την ένταξη της λαϊκής μουσικής και των λαϊκών δρόμων, στη δυναμική του φαινομένου της τροπικότητας τα εξής:

«Η αναφορά φαινομένων που εντοπίζονται στον χώρο της ελληνικής μουσικής σε αντίστοιχα θεωρητικά τους παράλληλα από τον χώρο του Οθωμανικού makam, δεν θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως διαδικασία απόλυτης ταυτοποίησης, αλλά ως μια απόπειρα λειτουργικής ένταξης του είδους της λαϊκής μουσικής στην ευρύτερη δυναμική του φαινομένου της τροπικότητας, ενίοτε δε και μέσω της κατά προσέγγιση και άρα συμβατικής μεθοδολογικά, αναγωγής επιμέρους περιπτώσεων σε αντίστοιχες τους ‘ομογενείς’ από την Οθωμανική μουσική θεωρία».

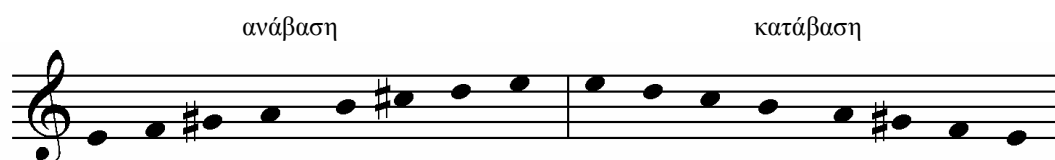
Ανδρικός (2010: 106)

Παρακάτω συγκρίνω τους αυτοσχεδιασμούς τεσσάρων σαντουριέρηδων, εξετάζοντας σε τι βαθμό παρουσιάζουν χαρακτηριστικά τροπικής ή μη τροπικής ανάπτυξης. Εισάγω έτσι στην έρευνά μου και μουσικούς πέραν της κοινωνίας της Λέσβου, με σκοπό να παρουσιάσω την ιδιαιτερότητα των αυτοσχεδιασμών του Μπινταγιάλα σε ένα γενικότερο πλαίσιο μουσικών πρακτικών. Οι εν λόγω μουσικοί είναι, εκτός από τον Μπινταγιάλα και τον Κακούργο, οι Αριστείδης Μόσχος⁴² στο

⁴² Αριστείδης Μόσχος, λαϊκός οργανοπαίχτης του σαντουριού, γεννημένος στο Αγρίνιο το 1930. Βλ.

σαντούρι και Βασίλης Σούκας⁴³ στο τσίμπαλο⁴⁴. Το γεγονός ότι θα εξετάσω έναν αυτοσχεδιασμό σε ένα διαφορετικό μουσικό όργανο, όπως το τσίμπαλο, με βασική διαφορά από το σαντούρι τη διάταξη των χορδών, δεν επηρεάζει την παρούσα σύγκριση καθώς δεν εστιάζω σε ζητήματα που έχουν να κάνουν με τη μορφολογική φύση του οργάνου, αλλά σε ζητήματα μουσικής αντίληψης και έκφρασης των οργανοπαιχτών.

Ο δρόμος Χιτζάζ, με τονική βάση Μι (που επιλέγεται εδώ, καθώς ο αυτοσχεδιασμός που ακολουθεί αναπτύσσεται στον συγκεκριμένο τόνο), αποδίδεται στα πλαίσια του συγκεκριμένου συστήματος κατά προσέγγιση:



Στη συνέχεια, ακολουθεί ένας αυτοσχεδιασμός στο μουσικό δρόμο Χιτζάζ, ο οποίος εκτελείται από τον Κακούργο και περιλαμβάνεται στη σειρά ερασιτεχνικών

αναλυτικότερα στο Παπαδάκης (1983: 197- 220).

⁴³ Ο Βασίλης Σούκας γεννήθηκε στο Κομπότι της Άρτας το 1931. Στα δώδεκά του παίζει κιθάρα, σαντούρι και τσίμπαλο.

⁴⁴ Τύπος σαντουριού ουγγρικής καταγωγής, με διαφορετική διάταξη χορδών από το ελληνικό σαντούρι. Υπάρχουν δυο διαφορετικοί τύποι τσίμπαλου, ένα μικρότερο σε μέγεθος και λίγο μεγαλύτερο από το ελληνικό σαντούρι, το οποίο χρησιμοποιήθηκε από πολλούς Έλληνες οργανοπαίχτες, και ένα μεγαλύτερο με προστιθέμενο πεντάλ, γύρω στο 1870, το οποίο αποτελεί εξέλιξη του προηγούμενου και χρησιμοποιήθηκε αρχικά σαν όργανο κονσέρτου από το Λιστ (Liszt) το 1876. Επίσης, είναι ένα όργανο το οποίο χρησιμοποιήθηκε έντονα από τσιγγάνους μουσικούς στις περιοχές της Ουγγαρίας, Ρουμανίας, Τσεχίας, Σλοβακίας, της πρώην Γιουγκοσλαβίας και της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, καθώς και της Ολλανδίας. Βλ. Αναλυτικότερα στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, για «cimbalom» Bevan (1995: 403) και για «dulcimer» Kettlewell (1995: 605-707). Ο Νίκος Καρατάσος, ένας λαϊκός οργανοπαίχτης, γεννημένος στα Καμίνια, στον Πειραιά, το 1931, ο οποίος επέλεξε να παίζει τσίμπαλο αντί για σαντούρι, αναφέρει σχετικά, στο ένθετο σημείωμα του δίσκου ακτίνας *Νίκος Καρατάσος*, Αυτοσχεδιασμός, Keros Music, (K.M. 2002):

«Φόβητρα ήταν τα σαντούρια τότε... Αλλά και τα τσίμπαλα πολλά. Τότε οι περισσότεροι έπαιζαν τσίμπαλο. Ο Παναγιώτης Αϊβαλιώτης, ο Γιάννης Λειβαδίτης, ο Αλέκος Γκαραβέλης, Ο Στέλιος ο Κρητικός. Όλοι τσίμπαλα και πολύ καλοί. Σαντούρια ήτανε λίγα, οι Μικρασιάτες... ο Μανόλης Φιστιζής, ο Γιάννης Ζαφειρόπουλος, ο Ερμόλαος Κόνσολας. [...] Έμαθα τσίμπαλο, έλα όμως τώρα που εγώ το βράδυ πήγαινα για δουλειά με το σαντούρι και μετά μελέταγα τσίμπαλο. Είναι άλλη η διάταξη των φωνών. Τα χέρια μου είχαν γίνει κουλουβάχατα. Το πέταξα λοιπόν το σαντούρι. Έχασα και εκείνο το σαντούρι που ήξερα. Επικράτησε όμως το τσίμπαλο. [...] Είναι όργανο τσιγγάνικο, ουγγαρέζικο. Πριν φέρουν οι Μικρασιάτες το σαντούρι, στη στεριανή Ελλάδα μάθαιναν τσίμπαλο από τους τσιγγάνους».

ηχογραφήσεων του εν λόγω μουσικού.

Κακούργος

Παράδειγμα 5 (απόσπασμα 06) (Μι Χιτζάζ)

(α) , (β) ,

(γ) ,

(δ) (ε)

(στ)

(ζ) (η)

(θ)

(ι)

(ια) (ιβ)

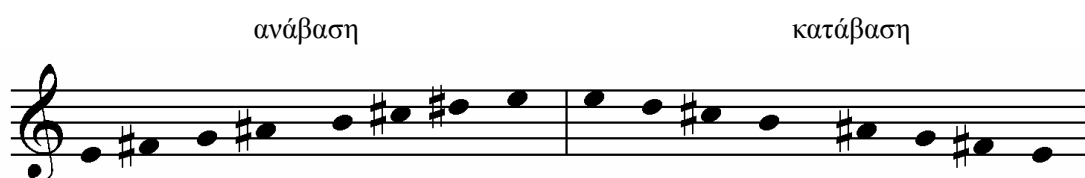
Σημ.: Τα γράμματα που εμφανίζονται στις μουσικές καταγραφές των αυτοσχεδιασμών, δηλώνουν σημεία που πρόκειται να σχολιαστούν και σημειώνονται από την πάνω πλευρά του πενταγράμμου, στις νότες στις οποίες αφορούν. Επίσης ο αριθμός 8 δηλώνει ότι η συγκεκριμένη νότα εκτελείται μια οκτάβα χαμηλότερα.

Η μουσική φράση με την οποία εισάγεται ο παραπάνω αυτοσχεδιασμός αποτελείται από μια ανιούσα μελωδική κίνηση, που καταλήγει στη 5^η βαθμίδα (σι) του μουσικού δρόμου Χιτζάζ (σημείο α). Ακολουθεί μια κατιούσα μελωδική γραμμή προς την τονική (μι), σημείο (β), η οποία είναι σε μεγάλο βαθμό συμμετρική ως προς την εισαγωγική φράση. Αμφότερες έπονται από ανάλυση της μείζονος συγχορδίας που δομείται στην τονική βάση (μι). Κατόπιν, παρατηρείται μια μεγάλης διαστηματικής έκτασης μελωδική γραμμή, που αποτελείται από επιμέρους μελισματικές κινήσεις και καλύπτει ένα διάστημα 11^{ης}, για να καταλήξει τελικά στην 5^η βαθμίδα, αναδεικνύοντάς την και πάλι ως ισχυρό, προσωρινά, τονικό κέντρο (σημείο γ). Και σε αυτό το σημείο, ακολουθεί μια συγχορδιακή ανάλυση της μι μείζονος, η οποία εκτείνεται σε δυο οκτάβες. Από το σημείο (δ) μέχρι το (ε), η μελωδική κίνηση εδραιώνει ως τονικό κέντρο την 4^η βαθμίδα (λα). Η έλξη των δυο υποκείμενων φθόγγων (σολ#, φαχ(διπλή δίεση)) της συγκεκριμένης βαθμίδας, αλλά και η ανάλυση της λα ελάσσονος συγχορδίας που ακολουθεί, ενισχύουν ακόμη περισσότερο την εδραίωση αυτή. Έπειτα, σημειώνεται ψαύση της 7^{ης} έβδομης βαθμίδας και μια καταληκτική φράση προς την τονική. Από το σημείο (η) μέχρι (θ) ακολουθεί μια

σχεδόν πανομοιότυπη μελωδική κίνηση με αυτή των σημείων (δ) μέχρι (ε), που συμβάλλει στην ανάδειξη της 4^{ης} βαθμίδας ως τονικού κέντρου, η οποία ενισχύεται και πάλι με την ανάλυση της λα ελάσσονος συγχορδίας, εκτεινόμενη σε δυο οκτάβες αυτή τη φορά. Επιπρόσθετα, από το σημείο (η) μέχρι το (ια) παρατηρούμε μια παρόμοια μελωδική φράση με εκείνη μεταξύ των σημείων (δ) και (ζ), με τη διαφορά ότι στην πρώτη φράση και συγκεκριμένα στο σημείο (στ) έχουμε άμεση απομάκρυνση από την 7^η βαθμίδα, ενώ στη δεύτερη έχουμε προσωρινή στάση σε αυτή (σημείο ι), με παράλληλη ανάλυση της ρε ελάσσονος συγχορδίας. Αμέσως μετά την επιστροφή στην τονική (σημείο ια), η μελωδία ακολουθεί μια καθοδική πορεία, η οποία ξεκινά από την 8^η βαθμίδα (σημείο ιβ) και καλύπτει την τονική περιοχή που εμπερικλείεται μεταξύ αυτής και της υποτονικής (ρε) (σημείο ιγ). Η σύντομη στάση που πραγματοποιείται στην υποτονική, η ανάλυση της ελάσσονος συγχορδίας που έπεται και δομείται πάνω της, καθώς και η μελωδική γραμμή που σημειώνεται κατόπιν γύρω της (ως το σημείο ιδ), αναδεικνύουν την υποτονική ως ισχυρό τονικό κέντρο. Τέλος, η μελωδία ολοκληρώνεται με την επιστροφή στην τονική βάση (σημείο ιε), όπου και πάλι έχουμε ανάλυση της μι μείζονος συγχορδίας.

Στη συνέχεια, εξετάζω ένα απόσπασμα ενός μακροσκελούς αυτοσχεδιασμού μεταξύ του Βασίλη Σούκα στο κλαρίνο και του Αριστείδη Μόσχου στο σαντούρι, το οποίο εκτελείται με τη διαδικασία της «ερωταπάντησης» των δυο οργάνων (δηλαδή εκτελεί μια φράση το σαντούρι και στη συνέχεια μια φράση το κλαρίνο, διαδικασία που εξελίσσεται εναλλάξ καθ' όλη τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού)⁴⁵. Απομόνωσα ένα μέρος του αυτοσχεδιασμού, το οποίο εκτελείται από τον Αριστείδη Μόσχο στο σαντούρι.

Ο αυτοσχεδιασμός προσεγγίζει ως ένα βαθμό τη διαστηματική δομή του δρόμου Νικρίζ, η οποία διαμορφώνεται ως εξής:



⁴⁵ Το συγκεκριμένο απόσπασμα περιλαμβάνεται σε εκπομπή της ΕΡΤ την οποία εντόπισα στην ιστοσελίδα <http://www.youtube.com/watch?v=09KVguwht6w> (ημερομηνία επίσκεψης 8/6/11). Αν και επικοινωνήσα με τον υπεύθυνο που ανάρτησε το βίντεο, δε στάθηκε δυνατόν να προσδιορίσω την πηγή.

Αριστείδης Μόσχος

Παράδειγμα 6 (απόσπασμα07) (Μι Νικρίζ)

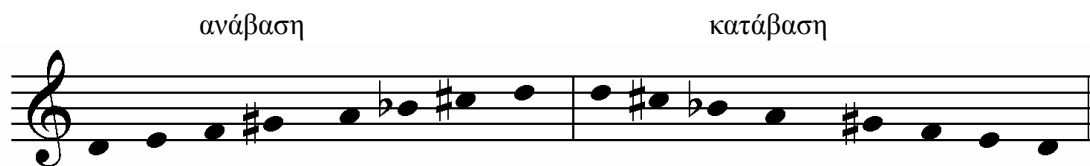
The musical score consists of five staves of music in G major. The first staff contains sections (α) and (β). The second staff contains section (γ). The third staff contains sections (δ) and (ε). The fourth staff contains sections (στ) and (ζ). The fifth staff contains sections (η) and (θ). The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Various note values are used, including eighth and sixteenth notes, and some sections are marked with an '8' indicating eighth notes. The score includes dynamic markings and phrasing slurs.

Ο αυτοσχεδιασμός εισάγεται με την ανάλυση της μι ελάσσονος συγχορδίας, καταλήγοντας στην 5^η βαθμίδα (σι) (σημείο α), η οποία αποτελεί τονικό κέντρο. Στη συνέχεια, και μέχρι το σημείο (β), η μελωδία κινείται κυρίως γύρω από την 5^η βαθμίδα (σι) με τρόπο συγχορδιακό, ενισχύοντας τη ως τονικό κέντρο. Η μελωδία με μια σύντομη βηματική κίνηση καταλήγει στο φθόγγο ντο δίεση, όπου αναπτύσσεται η συγχορδία της φα δίεση μείζονος μεθ' εβδόμης, πραγματοποιώντας προσωρινή στάση στο σημείο (γ). Έπειτα, η μελωδία κινείται και σε αυτό το σημείο βηματικά, εκτελώντας μια κατιούσα μελωδική γραμμή, η οποία καταλήγει στην 5^η βαθμίδα (σημείο δ). Η μελωδική κατιούσα κίνηση που ακολουθεί αμέσως μετά το σημείο (γ) και καταλήγει στην 5^η βαθμίδα (σημείο δ), υποστηρίζεται αρμονικά από την ανάλυση της σι μείζονος συγχορδίας. Η παρουσία της συγκεκριμένης συγχορδίας δημιουργεί

μια αντίφαση ανάμεσα στη μελωδική καθοδική κίνηση που καταλήγει στο σημείο (δ), και στη συγχορδία που ακολουθεί, καθώς η χρήση του φυσικού φθόγγου ρε και γενικότερα η κίνηση της συγκεκριμένης κατιούσας κίνησης προϋποθέτει την εμφάνιση της σι ελάσσονος συγχορδίας. Στη συνέχεια, γίνεται χρήση glissando και ακολουθεί μια σύντομη κατιούσα μελωδική κίνηση, η οποία καταλήγει με την ανάλυση της σολ μείζονος συγχορδίας στο σημείο (στ). Το άκουσμα της σολ μείζονος συγχορδίας, που συναντάμε στο σημείο (στ), ενισχύεται με το σχηματισμό των αμέσως επόμενων φθόγγων που ακολουθούν. Ξεκινώντας από τον υψηλότερο τονικά φθόγγο και καταλήγοντας στο χαμηλότερο, οι φθόγγοι της σολ μείζονος συγχορδίας πλαισιώνονται από τα αντίστοιχα υποκείμενα ημιτόνιά τους. Οι αλλοιώσεις που χρησιμοποιούνται στην εν λόγω κατιούσα μελωδική γραμμή (από το σημείο (ε) μέχρι και το (στ)), δηλαδή η αναίρεση των φθόγγων λα και ντο που παρουσιάζουν όξυνση στην περίπτωση του δρόμου μι Νικρίζ, δημιουργούν μια εντύπωση απομάκρυνσης της μελωδίας από το συγκεκριμένο δρόμο. Στη συνέχεια, το λα αναίρεση διατηρείται. Η μετέπειτα πορεία της μελωδίας, μέσω της ανάβασης διαδοχικών φθόγγων και τη βάρυνση του φθόγγου σι (σημείο ζ), καταλήγει στη μακροσκελή ανάλυση της μι ντιμινούιτας, με έκταση σχεδόν δυο οκτάβων (σημείο η). Τέλος, η κατιούσα μελωδική γραμμή η οποία ακολουθεί και καταλήγει στο μι (σημείο θ), δεν εκτελείται στα πλαίσια του δρόμου νικρίζ, αλλά παρατηρούνται οι φθόγγοι ντο δίεση, σι ύφεση και λα αναίρεση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η συγκεκριμένη κατιούσα μελωδική γραμμή να υποδηλώνει μετατροπία σε δρόμο Καρτσιγιάρ, καθώς εμφανίζεται το χρωματικό ιδίωμα που δομείται στην 4^η βαθμίδα (λα αναίρεση) του συγκεκριμένου δρόμου, τον οποίο και χαρακτηρίζει.

Στη συνέχεια, ακολουθεί ένα απόσπασμα ενός αυτοσχεδιασμού στο τσίμπαλο, από τον Βασίλη Σούκα⁴⁶. Ο αυτοσχεδιασμός δομείται στον δρόμο Νεβεσέρ, ο οποίος διαμορφώνεται ως εξής:

⁴⁶ Το συγκεκριμένο απόσπασμα είναι αναρτημένο στην ιστοσελίδα <http://www.youtube.com/watch?v=wie52qfBBQ4> (ημερομηνία επίσκεψης 8/6/11). Είναι σχεδόν σίγουρο από τη φωνή που ακούγεται κατά τη διάρκεια του βίντεο, ότι πρόκειται για εκπομπή του Γιώργου Παπαδάκη. Ήταν όμως αδύνατο να εντοπισω τη συγκεκριμένη παραγωγή στο αρχείο της ΕΡΤ.



Βασίλης Σούκας

Παράδειγμα 7 (απόσπασμα 08) (Τονικότητα Ρε)

Στην περίπτωση του Βασίλη Σούκα, η έντονη αρμονική διάθεση και η ταχεία απόδοση χαρακτηρίζουν τις δυο πρώτες φράσεις από τα σημεία (α) μέχρι (β) και (γ) μέχρι (δ). Από τα σημεία (α) μέχρι (β) αναλύεται η λα μείζονα συγχορδία μεθ' εβδόμης σε έκταση περίπου δυο οκτάβων και έπειτα αναλύεται η σι ύφεση μείζονα συγχορδία μεθ' εβδόμης, από τα σημεία (γ) μέχρι (δ) σε έκταση σχεδόν τριών οκτάβων. Χρήση της λα μείζονος μεθ' εβδόμης συγχορδίας παρατηρείται και στη

μελωδική φράση των σημείων από (ε) μέχρι (στ). Η εν λόγω συγχορδία εμφανίζεται αρχικά με τη μορφή διφωνιών και *arpeggio*, και στη συνέχεια αναλύεται σε έκταση σχεδόν τριών οκτάβων. Στη συνέχεια, η μελωδία καταλήγει με μια σύντομη κατιούσα μελωδική γραμμή στην 1^η βαθμίδα (σημείο ζ), η οποία αποτελεί και τονικό κέντρο της επακόλουθης φράσης μέχρι και το σημείο (η). Παρατηρείται ότι η συγκεκριμένη φράση, εκτός από μια μικρή μελωδική γραμμή η οποία εμπεριέχει τους φθόγγους ρε – μι – φα – μι – ρε, χρησιμοποιεί κυρίως τη συγχορδιακή ανάλυση για να εδραιώσει τον φθόγγο ρε ως τονικό κέντρο. Η μελωδική κίνηση που ακολουθεί στη συνέχεια, καλύπτει σχεδόν ένα διάστημα 9^{ης}, και αναπτύσσεται σχεδόν βηματικά μέχρι το τέλος, πραγματοποιώντας προσωρινές στάσεις στο φθόγγο φα (σημείο θ) και στο φθόγγο μι (σημείο ι), εκτελώντας ανιούσες και κατιούσες μελωδικές φόρμες. Τέλος, έχουμε μια σύντομη καταληκτική μελωδική φράση στην τονική ρε (σημείο ια), η οποία ολοκληρώνεται με την ανάλυση της ρε ελάσσονος συγχορδίας.

Στη συνέχεια, εξετάζω τον αυτοσχεδιασμό του Μπινταγιάλα που εισάγει το τραγούδι «Αμάν γιάλα, μπινταγιάλα»⁴⁷.

Ο δρόμος Ντο Χιτζάζ διαμορφώνεται ως εξής:

ανάβαση

κατάβαση



⁴⁷ Το συγκεκριμένο τραγούδι περιλαμβάνεται στο δίσκο ακτίνας *Μυτιληνιά και Σμυρνέικα με τον Νίκο Καλαϊτζή - Μπινταγιάλα*, Γ. Κωσταντζος, Χρ. Μητροπάνος, Ν. Καλαϊτζής (επιμ.), CD AEM 009.

Μπινταγιάλας

Παράδειγμα 8 (απόσπασμα 09) (Ντο Χιτζάζ)

The musical score is written on seven staves. The first staff begins with a fermata over the first measure. The melody is marked with various ornaments and accents. Labels (α) through (ιβ) are placed above specific notes to indicate points of interest. A double bar line is at the end of the seventh staff, with a '8' below it. Another '8' is below the fifth staff. The piece concludes with a final cadence on the seventh staff.

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινάει με μια ανοδική μελωδική γραμμή, η οποία οδηγεί σε προσωρινή στάση (αναπνοή) στην 4^η βαθμίδα, στο φθόγγο φα. Ακολουθεί μια σύντομη μελισματική φράση στους φθόγγους μι ύφεση και φα, η οποία καταλήγει ξανά στο φθόγγο φα (σημείο α), ο οποίος καθίσταται τονικό κέντρο σύμφωνα με τη συμπεριφορά της μελωδίας μέχρι και το σημείο (β). Η ακόλουθη μελωδία αναπτύσσεται κυρίως βηματικά σε ένα διάστημα 6ης μέχρι και το σημείο (γ), και έπειτα πραγματοποιούνται προσωρινές στάσεις στην 4^η (φθόγγος φα), στην 3^η

(φθόγγος μι) και στη 2^η βαθμίδα (φθόγγος ρε). Στις επόμενες μουσικές φράσεις (δ) και (ε), παρατηρούμε μια παρόμοια μελωδική φόρμα με εκείνη των μουσικών φράσεων (α) και (β), οι οποίες εξετάστηκαν στα παραδείγματα 2, 3 και 4 και αποτελούν, όπως προαναφέρθηκε, χαρακτηριστικό γνώρισμα του εν λόγω σαντουριέρη. Στη συνέχεια, η μελωδία αναπτύσσεται σε μια μακροσκελή φράση, κατά την οποία η διαδοχή των διαστημάτων δεν υπερβαίνει το διάστημα της 3^{ης}. Παρατηρούμε εδώ ότι η μελωδία αποτελείται από επιμέρους μελισματικές κινήσεις, που αναπτύσσονται γραμμικά σε πορεία ανιούσα ή κατιούσα, μέχρι να καταλήξουν προσωρινά στην 3^η βαθμίδα, σημείο (στ). Έπειτα, η μελωδία αναπτύσσεται χρησιμοποιώντας γειτονικά διαστήματα και επιμέρους στολίδια μικρών χρονικών αξιών όπως είναι οι τρίλιες (πχ. φα-σολ-φα, αμέσως μετά το σημείο (ζ)), καταλήγοντας αρχικά στη 2^η βαθμίδα σημείο (ζ), έπειτα στην 3^η βαθμίδα σημείο (η), και τέλος στην 1^η βαθμίδα, σημείο (θ). Η 1^η βαθμίδα εδραιώνεται εδώ και ως τονικό κέντρο, λόγω της κίνησης της μελωδίας γύρω από το φθόγγο ντο και από την επαναλαμβανόμενη χρήση του φθόγγου που ακολουθεί. Μέσω της χρήσης της αναλυμένης ντο μείζονος συγχορδίας, η μελωδία κορυφώνεται στο φθόγγο ντο της παραπάνω οκτάβας σημείο (ι). Ακριβώς μετά και μέχρι το σημείο (ια) παρατηρείται για άλλη μια φορά η χρήση των χαρακτηριστικών στολιδιών, τα οποία εντοπίσαμε και στις μελωδικές φράσεις (δ) και (ε). Η τελευταία μελωδική γραμμή εξελίσσεται με τον ίδιο τρόπο, χρησιμοποιώντας ανιούσες και κατιούσες μελωδικές φόρμες, τα ιδιαίτερα στολίδια που παρατηρήθηκαν και στην εκτέλεση κομματιών, τρίλιες και γενικά μια πυκνή, βηματική ανάπτυξη, η οποία καταλήγει στην 1^η βαθμίδα, σημείο (ιβ), όπου και ολοκληρώνεται ο αυτοσχεδιασμός.

Συνοψίζοντας, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι κάποιοι αυτοσχεδιασμοί πληρούν περισσότερες προϋποθέσεις ώστε να προσεγγίζουν την έννοια της τροπικότητας όπως ορίστηκε παραπάνω. Ειδικότερα, στο παράδειγμα 5 του αυτοσχεδιασμού του Κακούργου, εντοπίστηκαν σημεία που προσεγγίζουν ένα είδος τροπικής ανάπτυξης. Για παράδειγμα η εισαγωγή στην 5^η βαθμίδα, η κατάληξη στην τονική, η στάση σε δεσπόζοντες φθόγγους ή οι έλξεις, οι οποίες, όπως παρατηρήθηκε συμβάλλουν στην εδραίωση δεσποζόντων φθόγγων. Επιπλέον, στους συγκεκριμένους φθόγγους παρατηρείται μια αρμονική υποστήριξη που συμβάλλει κυρίως στην ενίσχυση της παρουσίας των φθόγγων αυτών. Η εμφάνιση συγχορδιακής αρμονίας δε

συμπεριλαμβάνεται στα χαρακτηριστικά της τροπικότητας, καθώς η εξέταση των αυτοσχεδιασμών ορίστηκε σε σχέση με το σύστημα των makam, ένα σύστημα το οποίο κωδικοποιεί μονοφωνικές συνθέσεις. Επομένως, στα συγκεκριμένα σημεία ο αυτοσχεδιασμός απομακρύνεται από τη φόρμα της τροπικής ανάπτυξης. Στο επόμενο παράδειγμα (Παράδειγμα 6), ο Αριστείδης Μόσχος αναπτύσσει τον αυτοσχεδιασμό με σύντομες μελωδικές κινήσεις που καταλήγουν κατά κανόνα σε αναλύσεις συγχορδιών. Συμπεραίνω λοιπόν, ότι ο συγκεκριμένος αυτοσχεδιασμός έχει χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν περισσότερο σε μη τροπική παρά σε τροπική συμπεριφορά, καθώς χαρακτηρίζεται από μια έντονη αρμονική διάθεση, στοιχείο που αντιτίθεται στη μονοφωνική διάσταση που χαρακτηρίζει την τροπικότητα. Το στοιχείο της αρμονικής διάθεσης παραμένει και στο παράδειγμα 7 του Βασίλη Σούκα, με ακόμη περισσότερες και πυκνότερες συγχορδιακές φόρμες. Από το σημείο (στ) και μέχρι το τέλος, ο αυτοσχεδιασμός εξελίσσεται μονοφωνικά, ακολουθεί ανιούσες και κατιούσες μελωδικές γραμμές, χωρίς όμως να παρουσιάζει χαρακτηριστικά έντονης τροπικής ανάπτυξης. Τέλος, σε αντίθεση με τα δυο προηγούμενα παραδείγματα του Μόσχου και του Σούκα, και πλησιάζοντας περισσότερο μια απόδοση όπως εκείνη του Κακούργου, ο αυτοσχεδιασμός του Μπινταγιάλα αναπτύσσει έναν αυτοσχεδιασμό, που προσεγγίζει περισσότερο την τροπική ανάπτυξη. Ειδικότερα, εκτός από τη χαρακτηριστική εισαγωγή του χιτζάζ στην 4^η βαθμίδα, την τελική κατάληξη στην τονική, και τους δεσπίζοντες φθόγγους, διατηρείται σε γενικά πλαίσια μια περισσότερο μονοφωνική ακολουθία από πλούσιες μελωδικές γραμμές, οι οποίες σε συνδυασμό με τα χαρακτηριστικά στολίδια που χρησιμοποιεί ο Μπινταγιάλας, παράγουν ένα ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό άκουσμα. Η αρμονική ανάλυση, που παρουσιάζεται σε δυο μόνο σημεία έχει έκταση μιας οκτάβας. Στην πρώτη περίπτωση, λειτουργεί ως ενίσχυση της 4^{ης} βαθμίδας, σημείο (α), η οποία εμφανίζεται ξανά στο σημείο (β), ενώ στη συνέχεια δεν ακολουθεί κάποια συγχορδιακή ανάλυση, αλλά αντιθέτως μια μεγάλης διάρκειας παύση. Η συγκεκριμένη μελωδική συμπεριφορά δεν εντοπίστηκε σε κάποιο άλλο αυτοσχεδιασμό, απεναντίας παρατηρήθηκε ότι ιδιαίτερα οι φθόγγοι με μεγαλύτερη χρονική αξία εναρμονίζονταν με την ανάλογη συγχορδία. Στη δεύτερη περίπτωση που εμφανίζεται αρμονική ανάλυση (σημεία (θ) μέχρι (ι)), φαίνεται να λειτουργεί περισσότερο σα συνδετικός κρίκος της συγκεκριμένης φράσης που ολοκληρώνεται στο σημείο (θ), με εκείνη η

οποία ξεκινά να εξελίσσεται μετά το σημείο (ι), και όχι απαραίτητα με σκοπό την αρμονική υποστήριξη κάποιου φθόγγου. Εν κατακλείδι, όλα τα παραπάνω στοιχεία πιστεύω ότι προσδίδουν μια περισσότερο τροπική συμπεριφορά στον αυτοσχεδιασμό του Μπινταγιάλα σε σχέση με των υπολοίπων και παράλληλα μια χαρακτηριστική υφολογική ταυτότητα στην ερμηνεία του.

Από μια γενικότερη σκοπιά, είμαι της άποψης ότι οι αυτοσχεδιασμοί εκείνοι που προσεγγίζουν περισσότερο ένα μη τροπικό μοντέλο, αποπνέουν μια αίσθηση εντυπωσιασμού και δεξιοτεχνίας που επιτυγχάνεται μέσα από τις αναλύσεις και τους τρόπους εναλλαγής των συγχορδιών, υστερούν όμως σε φαντασία ως προς τις υπόλοιπες μελωδικές γραμμές, και περιορίζονται σε απλές κατιούσες και ανιούσες μελωδικές φόρμες. Σε αντίθεση, οι αυτοσχεδιασμοί οι οποίοι προσεγγίζουν ένα είδος τροπικής ανάπτυξης προσφέρουν περισσότερες δυνατότητες στο μουσικό να δείξει τη δημιουργικότητα και τη φαντασία του μέσα από τη μελωδική πορεία, τις μετατροπείες, ή τη θέση των στολιδιών που θα επιλέξει.

Σε τελική ανάλυση, πιστεύω ότι όλοι οι σαντουριέρηδες, οι οποίοι αποτέλεσαν αντικείμενο ενδιαφέροντος και σχολιασμού στην παρούσα εργασία, συνέβαλαν σημαντικά στην ανάδειξη του συγκεκριμένου οργάνου. Τα μοντέλα της τροπικής και της μη τροπικής ανάπτυξης, αποτελούν δυο εναλλακτικές προτάσεις στην εκτέλεση του σαντουριού, που μπορούν να χρησιμοποιηθούν και να προσαρμοστούν κατάλληλα στις ανάγκες των διαφορετικών μουσικών ρεπερτορίων. Παρατηρήσαμε άλλωστε, ότι οι σαντουριέρηδες που εξετάσαμε καταλαμβάνουν διαφορετικά σημεία στο φάσμα της τροπικής και αρμονικής ανάπτυξης, χωρίς να αντιπροσωπεύουν αποκλειστικά ένα από τα δυο. Ο Κακούργος βρίσκεται κάπου ανάμεσα στις δυο αυτές τεχνικές ανάπτυξης, ενσωματώνοντας στο παίξιμό του χαρακτηριστικά τόσο τροπικής, όσο και αρμονικής συμπεριφοράς. Καταλαμβάνει έτσι ένα ενδιάμεσο σημείο στο φάσμα που ορίζεται με εκατέρωθεν άκρα του την τροπική και την αρμονική ανάπτυξη. Η παραπάνω εξέταση υποδεικνύει γενικότερα ότι, παρά τη διαδεδομένη τάση να χαρακτηρίζεται μια τροπική συμπεριφορά είτε ως τροπική, είτε ως αρμονική, πιο γόνιμος τρόπος εννοιολόγησης είναι να αντιλαμβανόμαστε τις μουσικές επιτελέσεις ως σημεία πάνω σε ένα φάσμα, και μέσα σε αυτό να τοποθετούμε τις μουσικές συμπεριφορές διαφορετικών μουσικών. Επιπλέον, οι μουσικές του Ελλαδικού χώρου ενσωματώνουν δημιουργικά και ποικιλοτρόπως στοιχεία από Δυτικούς και Ανατολικούς πολιτισμούς,

με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την περίπτωση των οργανοπαιχτών της παρούσας έρευνας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κλείνοντας την παρούσα εργασία, θα ήθελα να παραθέσω εκ νέου τα ζητήματα που αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης μου. Αρχικά, παρουσίασα μια σύντομη βιογράφηση του Νίκου Καλαϊτζή (Μπινταγιάλα). Τα μουσικά ερεθίσματα τα οποία δέχτηκε από το περιβάλλον του, τα πρώτα του όργανα, καθώς και στοιχεία από όλη τη μετέπειτα καλλιτεχνική του πορεία αποτέλεσαν τον πυρήνα της βιογράφησης. Έπειτα, θεώρησα σκόπιμο, καθώς η παρούσα εργασία έχει ως επίκεντρο μελέτης τις εκτελεστικές τεχνικές στο σαντούρι, να αναφερθώ στην κατηγορία των οργάνων ‘dulcimer’ (στην οποία ανήκει και το σαντούρι) και στις μετέπειτα κατασκευαστικές εξελίξεις τους. Ακόμη παρέθεσα κάποιες από τις γνωστότερες μαρτυρίες ανθρώπων για την εμφάνιση του σαντουριού στον ελλαδικό χώρο.

Στη συνέχεια, εξετάζοντας το ηχητικό και βιογραφικό υλικό που αφορούσε τον Μπινταγιάλα, και συνειδητοποιώντας την πολύπλευρη μουσικότητα που τον διακατέχει, ήρθα αντιμέτωπη με τις έννοιες του «γνήσιου εκφραστή του σμυρναϊκού ύφους» και του «αυθεντικού λαϊκού μουσικού από τη Μυτιλήνη». Οι έννοιες αυτές με οδήγησαν στην εξέταση των βαθύτερων λόγων της «αυθεντικότητας» του Μπινταγιάλα και τελικά, στην παρουσίαση των διαφορετικών χρήσεων της «παράδοσης» ανάλογα με το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο και τις ανάγκες της κάθε εποχής.

Τέλος, επιχείρησα να προσδιορίσω μέσα από μία συγκριτική προσέγγιση ορισμένες ιδιαίτερες εκτελεστικές πρακτικές του Μπινταγιάλα στο ζειμπέκικο χορό. Στη συνέχεια, ορίζοντας την έννοια της τροπικότητας, έκανα συγκριτική ανάλυση των αυτοσχεδιασμών τεσσάρων διαφορετικών σαντουριέρηδων, συμπεριλαμβανομένου και του Μπινταγιάλα. Μέσω αυτής της σύγκρισης κατέληξα στο συμπέρασμα ότι οι αυτοσχεδιασμοί που εξέτασα καταλαμβάνουν διαφορετικά σημεία στο φάσμα μεταξύ της τροπικής και αρμονικής ανάπτυξης, χωρίς να αντιπροσωπεύουν αποκλειστικά ένα από τα δυο.

Η επεξεργασία και ανάλυση του μουσικού υλικού, καθώς και η έρευνα και μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας, υπήρξε για μένα μια διαδικασία βαθύτερης κατανόησης και ερμηνείας του μουσικού κόσμου του Μπινταγιάλα. Στην πορεία απέκτησα

γνώσεις ωφέλιμες και διαμόρφωσα εκ νέου παλαιότερες αντιλήψεις μου περί μουσικής. Επίσης μέσα από τη μουσικολογική ανάλυση και την εξέταση των τεσσάρων σαντουριέρηδων παρατήρησα τέσσερις διαφορετικές μουσικές προσεγγίσεις και τεχνικές στο σαντούρι, στοιχεία των οποίων οικειοποιήθηκα ως ένα βαθμό. Ελπίζω η παρούσα εργασία να αποτελέσει αφορμή για μία περαιτέρω ανάλυση των εκτελεστικών τεχνικών του Μπινταγιάλα στο σαντούρι, η οποία να μην περιορίζεται μόνο στο ζεϊμπέκικο χορό, αλλά να επεκτείνεται και στο γενικότερο ύφος παιξίματός του. Τέλος εύχομαι η εργασία μου αυτή να σταθεί ως αφορμή για περισσότερες μελέτες πάνω στις εκτελεστικές τεχνικές του σαντουριού, διευρύνοντας και αναδεικνύοντας έτσι τις πλούσιες εκφραστικές αποχρώσεις του μοναδικού αυτού οργάνου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allaga, Geza

1896. 'Cimbalom Iskola', Budapest: Neuma.

Ανδρικός, Νίκος

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

Ανωγειανάκης, Φοίβος

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.

Βαμβακά, Δέσποινα

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

Βολιότης Καπετανάκης, Ηλίας

2008. «Νίκος Καλαϊτζής – Μπινταγιάλας. Ορχήστρα ολάκερη!», *Μετρονόμος* 29: 54-63.

Bevan, Clifford

1995. 'Cimbalom', στο Sadie Stanley (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τομ. 5, London: Macmillan Publishers, σελ. 403.

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.

Clayton, Martin

1996. 'Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without metre', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 59(2), 323-332.

Clynes, Manfred and Janice Walker

1982. 'Neurobiologic functions of rhythm, time and pulse in music', στο Clynes, M (επιμ.), *Music, mind and brain*. New York: Plenum Press: σελ. 171-216.

Herzfeld, Michael

2002. *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Hobsbawm, Eric και Ranger, Terence

2004. *Η επινόηση της Παράδοσης*, Αθήνα: Θεμέλιο.

Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα

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

Klark, Edward Daniel

1816. «Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa», London.

Κάβουρας, Παύλος

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

Kettlewell, David

1995. 'Dulcimer', στο Sadie Stanley (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τομ. 5, London: Macmillan Publishers, σελ. 695-707.

Κοκκώνης, Γιώργος

2008. «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, σελ. 100-110.

Κοφτερός, Δημήτρης

1991. *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι*, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.

Krüger, Simone

2008. *Ethnography in the Performing Arts: A Student Guide*, Lancaster: Palatine (Open Access Resource, <http://www.palatine.ac.uk/development-awards/1133/>).

Κωσταντζός, Γιώργος

χ.χ. «Μυτιληνιά και Σμυρνέικα», ένθετο στο *Μυτιληνιά και Σμυρνέικα*, CD AEM 009.

Λιάβας, Λάμπρος

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

Loutzaki, Irene

2008. 'Dance as propaganda: the Metaxas regime's stadium ceremonies, 1937-1940', στο Shay, Anthony (επιμ.), *Balkan Dance. Essays on characteristics, performance and teaching*, Jefferson NC and London: McFarland, 89-115.

Μαζαράκη, Δέσποινα

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

Μοσχόβης, Χαράλαμπος

2010. «Νίκος Καλαϊτζής Μπινταγιάλας. Έρωτας με τις χορδές των οργάνων», Αθήνα: Περί τεχνών.

Μπάρμπας, Δημήτρης

2007. Λαβήρυθμος IV, Θεσσαλονίκη.

Nooshin, Laudan

1998. 'The Song of the Nightingale: Processes of Improvisation in dastgah Segah (Iranian Classic Music)', *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 7, 69-116.

Παπαδάκης, Γιώργος

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

1996. «Ελληνικά λαϊκά όργανα: Το Σαντούρι. Μύθοι και Πρωτόγονοι», *Δίφωνο* 5: 78-84.

Παπαπαύλου, Μαρία

2010. «Φολκλόρ και φολκλωρισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις», στο *Φολκλόρ και παράδοση, Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα: Νήσος.

Παπασταύρου, Σταύρος

2010. *Ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος: Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκτελεστικής πρακτικής του*, Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη.

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. [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.

Ταμπούρης, Πέτρος

χ.χ. Ένθετο στο *The Greek Folk instruments: Βιολί*, vol. 5, Fm Records (FM 682).

Τσάμπρας, Γιώργος

1999. «Οι φωνές των οργάνων. Νίκος Καλαϊτζής ή Μπινταγιάλας. Μουσικός παντός καιρού», *Δίφωνο* 51: 122-126.

2002. «Νίκος Καρατάσος. 55 χρόνια με το σαντούρι», ένθετο στο *Νίκος Καρατάσος, Αυτοσχεδιασμός*, Keros Music (K.M. 104).

Tsuge, Gen' ichi

1970. 'Rhythmic Aspects of the Avaz in Persian Music', *Ethnomusicology*, Vol. 14, No. 2, 205-227.

Χατζηπανταζής, Θεόδωρος

1986. *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της Βασιλείας του Γεωργίου Α',* (Αθήνα: Στιγμή).

Χτούρης, Σωτήρης

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

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

<http://www.filmellon.gr/?p=190>

ημερομηνία επίσκεψης 6/6/11

http://www.kofteros.gr/Santouri_history.htm

ημερομηνία επίσκεψης 26/5/11

http://www.iera.gr/old/mousiki/various/Mutlu/Mutlu_gr.htm

ημερομηνία επίσκεψης 26/5/11

www.emprosnet.gr/Current/?EntityID=57b370e8-81e0-48de-a462-498cdb610cc6

ημερομηνία επίσκεψης 25/5/11

<http://www.ert-archives.gr/V3/public/pop-view.aspx?tid=6446&tsz=0&act=mMainView>

ημερομηνία επίσκεψης 8/6/11

<http://www.youtube.com/watch?v=wie52qfBBQ4>

ημερομηνία επίσκεψης 8/6/11

<http://www.youtube.com/watch?v=09KVguwht6w>

ημερομηνία επίσκεψης 8/6/11

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

-Μυτιληνιά και Σμυρνείκα με τον Νίκο Καλαϊτζή - Μπινταγιάλα, επιμ.: Γ. Κωσταντζος, Χρ. Μητροπάνος, Ν. Καλαϊτζής, CD ΑΕΜ 009.

-Σαντούρι -*The Greek Folk instruments*, vol. 2, επιμ: Πέτρος Ταμπούρης, Fm Records (Fm 687).

-Τα Μυτιληνιά μας Νο 2, *Ζωντανή μουσική και τραγούδια της Λέσβου με το «Λεσβιακό Παραδοσιακό Συγκρότημα»*, Stereo Σ.ΜΑ.Λ.ΤΑ. 102. (κασέτα)

-2000. *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο Λέσβος (19^{ος} – 20^{ος} αιώνες)* cd Δ.

-*Λέσβος Αιολίς (τραγούδια και χοροί της Λέσβου)*, Π.Ε.Κ, νο. 9-10, Αθήνα 1997, LYRA

-Ανέκδοτες ηχογραφήσεις του Κακούργου (υλικό από κασέτες που διέθετε ο ίδιος στο μαγαζί του).