



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αρ. Φ. Πρωτ.: 1683
Ημερομηνία: 18 / 05 / 22

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ ΣΤΗ ΛΕΣΒΟ

ΝΙΚΟΣ ΚΑΛΑΪΤΖΗΣ ΚΑΙ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΥΣΑΜΛΗΣ

ΜΙΑ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΕΚΤΕΛΕΣΤΙΚΩΝ

ΤΕΧΝΙΚΩΝ

Πασχαλίνα Αλεξοπούλου

Επιβλέπων καθηγητής: Νίκος Ανδρικός

μόνιμος επίκουρος καθηγητής

Άρτα, Μάιος, 2022

SANTOURI IN LESVOS

NIKOS KALAITZIS AND YIANNIS SOUSAMLIS

**A COMPARATIVE STUDY OF
PERFORMANCE TECHNIQUES**

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Νίκος Ανδρικός

Μόνιμος Επίκουρος καθηγητής

Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Μάρκος Σκούλιος

Μόνιμος Επίκουρος καθηγητής

Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Αντώνης Βερβέρης

Μέλος ΕΔΙΠ

Υπογραφή

Ο Πρόεδρος του Τμήματος

Αθανάσιος Τρικούπης

Αναπληρωτής καθηγητής

Υπογραφή

©Αλεξοπούλου, Πασχαλίνα, 2022.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Allrightsreserved

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Αλεξοπούλου, Πασχαλίνα

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ όλους όσους βοήθησαν στη δημιουργία της πτυχιακής μου εργασίας. Ευγνώμων για τους καθηγητές που στάθηκαν τυχερή να έχω, με ενέπνευσαν και με έκαναν να σκεφτώ, ο καθένας στο δικό του πεδίο. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον επόπτη μου Νίκο Ανδρίκο για τις καίριες επισημάνσεις και την πολύτιμη υποστήριξη που μου παρείχε. Ευχαριστώ από καρδιάς τους γονείς μου και τον αδερφό μου για την υπομονή και τη συνεχή φροντίδα σε όλη αυτή την πορεία. Τέλος, ευχαριστώ τον σύζυγο και τον γιο μου που δίχως την κατανόηση και τη συμπαράστασή τους δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί αυτή η εργασία.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα έρευνα, μελετάται η παρουσία του σαντουριού στα πλαίσια του ελλαδικού χώρου μέσα από τη συγκριτική προσέγγιση εκτελεστικών τεχνικών των Γιάννη Σουσαμλή και Νίκου Καλαϊτζή, μέσω της μελισματικής ανάλυσης όμοιων μουσικών σκοπών. Το εργαλείο που βοήθησε σε αυτό το εγχείρημα είναι οι μουσικές καταγραφές των εκτελέσεων και η ανάλυσή τους ως προς το ρυθμό, την τονικότητα και το τροπικό περιεχόμενο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, πραγματοποιείται η σύγκρισή τους για να μπορέσει τελικά να αναδειχθεί το ύφος και η τεχνική των σαντουριέριδων, με άξονα το περιβάλλον στο οποίο κινείται ο κάθε δεξιότηγης.

Λέξεις – κλειδιά: Σαντούρι, τροπικότητα, ποίκιλμα-μέλισμα, καταγραφή, ύφος.

ABSTRACT

In the present research, the presence of the santouri in Greece is studied through the comparative approach of performance techniques of Giannis Sousamlis and Nikos Kalaitzis, through the melodic analysis of similar musical pieces. The tool that rendered assistance to this endeavor is the musical recordings of the performances and their analysis in terms of rhythm, tonality and tropical content. In this context, their comparison takes place so that the style and technique of each player can finally emerge, focusing on the environment in which each musician worked.

Keywords: Santouri, modality, variety-bee, music recording, style.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Ευχαριστίες.....	iii
Περίληψη.....	iv
Abstract.....	v
Πίνακας περιεχομένων.....	vi
Εισαγωγή.....	viii
Κεφάλαιο 1: Οργανολογικό-Ιστορικό πλαίσιο.....	1
1.1 Το σαντούρι στην Ελλάδα.....	1
1.2 Το Σαντούρι στη Λέσβο.....	4
Κεφάλαιο 2: Βιογραφικά στοιχεία.....	6
2.1 Βιογραφικά στοιχεία του Γιάννη Σουσαμλή.....	6
2.2 Βιογραφικά στοιχεία του Νίκου Καλαϊτζή.....	8
Κεφάλαιο 3: Αναλύσεις Μουσικών Καταγραφών.....	11
3.1 Ανάλυση του σκοπού Αζιζιέ.....	12
3.2 Ανάλυση του σκοπού Αϊβαλιώτικο.....	38
Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα.....	55
Κεφάλαιο 5: Παρτιτούρες Μουσικών καταγραφών.....	60
Βιβλιογραφία:.....	74

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κύριο θέμα της παρούσας εργασίας είναι η ανάλυση και τελικά η ανάδειξη του τρόπου ερμηνείας που προκύπτει με την αξιοποίηση του σαντουριού από τον Γιάννη Σουσαμλή και το Νίκο Καλαϊτζή μέσω της διαδικασίας της κατηγοριοποίησης.

Συγκεκριμένα, ερευνώνται ιδιωματικά στοιχεία, τα οποία συνθέτουν ιδιαίτερα γνωρίσματα τεχνοτροπίας της σαντουριστικής τέχνης. Με την έννοια «ιδίωμα» εννοούμε τις ερμηνευτικές πρακτικές που αφορούν τον προσωπικό ήχο των εν λόγω δεξιότεχνών και συνιστούν τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι χειρίζονται τη μελωδία, το ρυθμό, και την τεχνική τους εν γένει. Επιλέγεται, λοιπόν, να προσδιοριστεί αυτό το οποίο καθιστά ξεχωριστή την ερμηνεία τους ως προς το ύφος και την τεχνική. Επομένως, εξετάζοντας λεπτομερώς δύο μουσικές καταγραφές πάνω σε δικό τους μουσικό ηχητικό υλικό, εντοπίζουμε αφενός υφολογικά και τροπικά στοιχεία ως προς τις πρακτικές διαποίκιλσης, αφετέρου τεχνικά χαρακτηριστικά που έχουν να κάνουν με το χειρισμό του οργάνου, ως προς τον τρόπο διαχείρισής του (χέρια και μπαγκέτες).

Στο βιβλίο «Η Διαποίκιλση Στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη», ο Ζαριάς προσεγγίζει τον όρο διαποίκιλση εννοιολογικά και στη συνέχεια τον κατηγοριοποιεί σε ποικίλματα και μελίσματα.¹ Ο όρος διαποίκιλση διαφέρει από εκείνον της ποίκιλσης, καθώς αφορά την πράξη της ποίκιλσης με την έννοια της διασποράς και της διανομής ποικιλμάτων.² Τα ποικίλματα και τα μελίσματα είναι τα χαρακτηριστικά που καλλωπίζουν τη μελωδία του εκάστοτε μουσικού κομματιού και ο κάθε οργανοπαίχτης εμπλουτίζει το υπάρχον υλικό ανάλογα με το επίπεδο της δεξιότητάς του. Η σημασία που έχει ο καλλωπισμός της μελωδίας για την παραδοσιακή μουσική επιβεβαιώνεται από τη θέση που κατέχει στην εκπαιδευτική διαδικασία ενός μαθητευόμενου μουσικού. Κατά τον Τσιάνη, οι μουσικοί του παρελθόντος διδάσκονταν πρωτίστως τον τρόπο καλλωπισμού της μελωδίας με βάση τα υφολογικά χαρακτηριστικά της κάθε περιοχής και δευτερευόντως τις θέσεις του κάθε οργάνου και άλλες τεχνικές λεπτομέρειες.³ Αυτή είναι

¹ Γιάννης Ζαριάς, Διαποίκιλση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη (Ε) εκδόσεις Ορφέως, Αθήνα 2013.

² Καταποπιστική είναι και η σχετική έννοια που δίνει στην ποικιλτική νότα όπως και σε όλα τα δομικά στοιχεία μιας διαποικιλμένης φράσης, σελ 20.

³ S. Chianis, Epirotika With Periklis Halkias: Greek folk music and dances recorded in New York, Νέα Υόρκη, 1981, Folk ways records, σελ.15.

μια πρακτική διδασκαλία που δεν έχει εγκαταλειφθεί στις μέρες μας. Η επιλογή και η ανάλυση ιδίων κομματιών που έχουν παιχτεί από τους δύο εκτελεστές είναι το εργαλείο με το οποίο μπορούμε να αναδείξουμε το προσωπικό τους ύφος⁴, ενώ τα στολίδια είναι ένα από τα εξέχοντα υφολογικά στοιχεία, τα οποία πρέπει να επισημανθούν και να αναδειχθούν για να επιτευχθεί αυτό.⁵

Ένα βασικό στοιχείο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής είναι οι επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να ιδωθούν όπως και οι επαναλαμβανόμενες μονάδες σε κάθε έκφραση του λαϊκού πολιτισμού (λαϊκό κέντημα, χοροί, διάκοσμος εσωτερικών και εξωτερικών χώρων στη λαϊκή αρχιτεκτονική). Η επανάληψη δίνει σε πρώτο επίπεδο τη δυνατότητα για διαφοροποίηση και ποικιλία. Συνεπώς, σε πρώτο επίπεδο η λειτουργία του στολιδιού συνδέεται με την ανάγκη για ποικιλία, ενώ σε δεύτερο επίπεδο, συνδέεται και με την ανάγκη για διαφοροποίηση, τόσο στο συλλογικό πεδίο όσο και ως προσωπική έκφραση.⁶ Επιπλέον, τα στολίδια συχνά χρησιμοποιούνται στην οργανική μουσική στα πλαίσια της προσπάθειας μίμησης της φωνής ή κάποιου άλλου μουσικού οργάνου.⁷

Σε αυτό το σημείο, ενδιαφέρον έχει να εξετάσουμε τα ερωτήματα, στα οποία αποσκοπεί να απαντήσει η μελέτη αυτή.

A. Ποια είναι τα στοιχεία εκείνα, τα οποία διαφοροποιούν το παίξιμο των δύο μουσικών; Ποιες είναι οι τεχνικές διαποίκιλσης στις καταγραφές του Καλαϊτζή και ποιες του Σουσαμλή;

B. Χρησιμοποιούν τυποποιημένα σχήματα;

Γ. Ποιο είναι το χαρακτηριστικό που προσδίδει στην εκτέλεση του καθενός κάποια ιδιαιτερότητα και κατ' επέκταση υπογραμμίζει την υφολογική και αισθητική τους ταυτότητα; Έχει επινοηθεί κάποιο προσωπικό ιδίωμα;

⁴ Νίκος Ανδρικός, «Σύγχρονη τροπική σύνθεση. Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός-παράδοση», Πρακτικά του 11^{ου} Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου «Νεωτερισμός και Παράδοση», 21-23 Νοεμβρίου 2019, Θεσσαλονίκη 2020: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, σελ. 395-411.

⁵ Ο Ικαριώτικος οργανικός σκοπός: Μορφολογική, τροπική και υφολογική ανάλυση μουσικών καταγραφών, Πρακτικά 2ου Μουσικολογικού συνεδρίου «ο Ικαριώτικος Χορός, η Μουσική και τα Πανηγύρια της Ικαρίας», 24-26 Ιουνίου 2016, Άγιος Κήρυκος Ικαρίας, σελ. 33-52, 2018.

⁶ Το ύφος ως στοιχείο του λαϊκού μουσικού πολιτισμού. Η περίπτωση των σαντουριέρων της Λέσβου, Αντώνης Βερβέρης-Στέφανος Φευγαλάς, Ελληνική Λαϊκή Τέχνη, Ιδιόμελον, Βόλος, 2021.

⁷ «Reactions against the Virtuoso», Instrumental Ornamentation of Music Vol. 32, No. 2(Dec., 2001), σελ. 137-152 (16Bey), Croatian Musicological Society.

Δ. Γιατί έγινε η συγκεκριμένη επιλογή οργανοπαιχτών και κομματιών;

Τα δύο πρώτα ερωτήματα, πρόκειται να απαντηθούν στη συνέχεια και να παρατεθούν στα συμπεράσματά μας. Εκείνο που θα πρέπει να διευκρινιστεί όσον αφορά το ζήτημα της επιλογής των μουσικών, είναι η συγκλίνουσα πορεία τους χρονικά και η κοινή τους καταγωγή.

Γεννήθηκαν και οι δύο στη Λέσβο - ο ένας στην Αγιάσο και ο άλλος στο Μεσότοπο. Ο Νίκος Καλαϊτζής υπήρξε πολυταξιδεμένος, με πολλές συνεργασίες, ενώ σημαντική ήταν και η ιδιότητά του ως βιολιστή και μπουζουξή ως προς την οποία η σαντουριστική πορεία του δίχως άλλο επηρεάστηκε.⁸ Στον αντίποδα, ο Γιάννης Σουσαμλής επέλεξε να μείνει στον τόπο του και να μην μετακινηθεί. Σε συνέντευξη που έδωσε στον Γιώργο Νικολακάκη λέει χαρακτηριστικά πως δεν έχει εργαστεί ποτέ έξω από το νησί.⁹ Με γνώμονα αυτή τη διαφορά τους και ταυτόχρονα την κοινή τους πορεία στο χρόνο και την καταγωγή επιλέχθηκαν οι δύο αυτοί μουσικοί.

Επιπρόσθετα, μια παράμετρος που σχετίζεται με τη συγκριτική μελέτη, αφορά τις μουσικές καταγραφές και κυρίως τη διαφοροποίηση των δεξιοτεχνών πάνω σε αυτές. Συχνά στη Λέσβο, οι μουσικοί ενός χωριού διαχωρίζουν τη θέση τους από τους υπόλοιπους μουσικούς του νησιού, σχετικά με την εκτέλεση διαφόρων κομματιών. Κάτι τέτοιο συμβαίνει λόγω χάριν στην εκτέλεση του οργανικού σκοπού «τα ξύλα».¹⁰¹¹¹² Στην Αγιάσο, η εκτέλεση του συγκεκριμένου σκοπού διαφέρει σε κάποιες φράσεις από την εκτέλεση που συνήθως ακούγεται στην υπόλοιπη Μυτιλήνη και εκτός νησιού. Έτσι, οι δύο παίκτες παρουσιάζουν ομοιότητες και διαφορές άλλοτε ορατές και άλλοτε δύσκολα ανιχνεύσιμες.

⁸ Καϊτατζής Παναγιώτης, Μια συγκριτική μελέτη αυτοσχεδιασμών και συνθέσεων σε απόδοση του Νίκου Καλαϊτζή, Ύφος και τεχνικές παιξίματος στο βιολί, το σαντούρι και το μπουζούκι, Αθήνα 2021.

⁹ Σωτήρης, Χτούρης επιμ., (2000), Μουσικά Στραυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος 19^{ος}-20^{ος} Αιώνας, Συλλογικό έργο, Αθήνα: Εξάντας, σελ: 285.

¹⁰ Τα ξύλα ή Κιούρτικο. Οργανικός σκοπός, σε τετράσημο ρυθμό, ιδιαίτερα αγαπητός στη Λέσβο τις τελευταίες δεκαετίες. Απαντάται ως τον Καύσκασο, και είναι γνωστός με τον τίτλο «ÇecenKizi» (:Τσετσένα κόρη), σύμφωνα με καταγραφή του σπουδαίου Τούρκου μουσικού Cemil Bey (1873-1916), ο οποίος χρησιμοποιούσε την παραδοσιακή μουσική της Μ. Ασίας ως πρώτη ύλη για τις συνθέσεις του. Παραλλαγή του ίδιου σκοπού βρίσκουμε και στην Πρέβεζα, στα πλαίσια του αστικού ρεπερτορίου της, με τον τίτλο «Πλευρά». Νίκος Διονυσόπουλος, Λέσβος Αιολίς, Τραγούδια και χοροί της Λέσβου.

¹¹ The transcription of Cecen Kizi in Byzantine notation by Konstantinos Psahos in 1908, Nikos Andrikos (Popular Music of the Greek World) British School of Athens, 2019.

¹² Panayotis League, Cecen Kizi: Tracing a tune through the Ottoman Ecumene, Boston University.

Η επιλογή των κομματιών έγινε με κριτήριο το **ρυθμό**, το **τροπικό περιεχόμενο** και την **τονικότητα**, καθώς τα τρία αυτά χαρακτηριστικά διαφέρουν σε κάθε κομμάτι. Επιλέξαμε αυτά τα τρία χαρακτηριστικά γιατί θέλαμε να παρατηρήσουμε αν υπάρχουν διαφορές του τρόπου προσέγγισής τους σε αυτά τα τρία περιβάλλοντα και το λόγο για τον οποίο είναι κατεξοχήν λεσβιακοί σκοποί.

Συγκεκριμένα, το *Αζιζιέ* και το *Αϊβαλιώτικο* διαφέρουν στο είδος του σκοπού· το *Αζιζιέ* είναι συρτό, ενώ το *Αϊβαλιώτικο* ζεϊμπέκικο. Όσον αφορά την τροπικότητα, παρατηρείται πολλές φορές διαφορετική προσέγγιση του κάθε δρόμου από τους παίχτες. Στην περίπτωση του *Αζιζιέ*, αυτό γίνεται πολύ έντονο και μέσω της εναρμόνισης· κάτι τέτοιο άλλωστε ενθαρρύνεται από το γενικότερο αισθητικό προφίλ του λαϊκού Χιτζάζ. Το κάθε όργανο αποδίδει καλύτερα σε συγκεκριμένες τονικότητες. Οι Έλληνες σαντουριέρηδες χρησιμοποιούν κυρίως τη λεγόμενη μεσαία περιοχή του οργάνου. Η μετατόνιση όμως ενός κομματιού έστω και σε απόσταση ενός τόνου αλλάζει καθοριστικά τη διαχείρισή του, καθώς αλλάζει η θέση εκτέλεσης πάνω στο όργανο. Από αυτή την άποψη, μπορούν να σχολιαστούν ζητήματα δεξιοτεχνίας και αισθητικής.

Όσον αφορά την αισθητική και υφολογική ταυτότητα, σύμφωνα με τον Μάρκο Τσέτσο, στη μουσική, ο εκτελεστής έχει το προνόμιο να εκφραστεί μέσα από τον τρόπο παιξίματος. Η μουσική γίνεται η αφορμή για μια πιο προσωπική επικοινωνία με το ακροατήριο.¹³ «Ο μουσικός μπορεί σε αυτήν να απελευθερώνεται από τα συναισθήματα που τον κυριεύουν, να αποτυπώνει τη σωματικότητά του στο χειρισμό του μουσικού οργάνου, πάντοτε όμως με αναφορά σε αυτά που αντικειμενικά περιέχει η σύνθεση» - εν προκειμένω οι παραδοσιακοί σκοποί. «Η αληθινή αναπαραγωγή [της μουσικής]», κατά τον Αντόρνο, είναι η «ακτινογραφία» του μουσικού έργου. Καθήκον της είναι να καταστήσει εμφανείς όλες τις σχέσεις, τις στιγμές της συνάφειας, της αντίθεσης, της κατασκευής που βρίσκονται κάτω από την επιφάνεια του αισθητού ήχου και μάλιστα δυνάμει της άρθρωσης, ακριβώς, του αισθητού φαινομένου»¹⁴. Η μουσική ανάλυση προκύπτει από την υπογράμμιση λεπτομερειών και σχέσεων στο εσωτερικό της σύνθεσης. Ο κάθε μουσικός εκτελεστής έχει διαφορετική προσωπικότητα, με όχημα την οποία αποκαλύπτει κάθε φορά διαφορετικές όψεις του έργου.

¹³Μάρκος, Τσέτσος (2012), Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής, Μια φιλοσοφική εισαγωγή στη μουσικολογία. Αθήνα: Faggotobooks σελ.: 56-57.

¹⁴Μάρκος, Τσέτσος (2011), Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): πενήντα χρόνια μετά, Μητρόπουλος από τη σκοπιά της θεωρίας της μουσικής αναπαραγωγής του Adorno. Αθήνα: Ορφέως, σελ.: 198.

Τέλος, μια άλλη παράμετρος είναι αυτή της διαφορετικότητας του κάθε κομματιού όσον αφορά το ζήτημα των λαϊκών δρόμων αναφορικά και με το πώς διαχειρίζεται αυτή τη συνθήκη ο κάθε δεξιότηχης, κάτι που σχετίζεται με την επιλογή τονικότητας. Αυτά τα στοιχεία δημιουργούν μια βάση, πάνω στην οποία μας δίνεται η δυνατότητα να διερευνήσουμε το ύφος των εν λόγω σαντουριέριδων.

Οι ηχητικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για το Νίκο Καλαϊτζή πάρθηκαν από τη δισκογραφία και το διαδίκτυο. Για το Γιάννη Σουσαμλή, στάλθηκαν από τον Παναγιώτη Κουτσκουδή σε ψηφιοποιημένη μορφή, με τον τίτλο «Χνάρια», σε συνεργασία με το Αναγνωστήριο Αγιάσου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1 ΤΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Τα τελευταία χρόνια, γίνεται μια προσπάθεια να αποσαφηνιστεί το ζήτημα της προέλευσης του σαντουριού, καθώς οι πληροφορίες και οι καταγραφές που αφορούν αυτό χάνονται στα βάθη του χρόνου.

Τα όργανα, στα οποία ένα τουλάχιστον μονοδιάστατο τεντωμένο σώμα (χορδή) ταλαντώνεται και ηχεί, αποτελούν μια ξεχωριστή οικογένεια.¹⁵ Το ελληνικό σαντούρι συγκαταλέγεται στα χορδόφωνα κρουστά¹⁶. Ανήκει στην οικογένεια των zithers¹⁷ και αντιστοιχεί στο hammered dulcimer^{18,19}. Το σχήμα του είναι τραπεζοειδές, με χορδές τεντωμένες μεταξύ δύο σημείων και πιασμένες από καρφάκια στην άκρη τους· ανά δύο ή τρεις στην κόντρα μπάσα και μπάσα περιοχή και συνήθως τέσσερις στη μεσαία και στην πρίμα. Οι χορδές είναι κουρδισμένες σε ταυτοφωνία. Αυτές οι τέσσερις περιοχές του οργάνου (μπάσα, μεσαία, κόντρα μπάσα και πρίμα) χωρίζονται από τους καβαλάρηδες. «Στην επιφάνεια υπάρχουν δύο καβάλοι²⁰ που χωρίζουν το όργανο σε δύο μέρη. Στο ένα είναι κουρντισμένες οι χορδές κατά το διατονικό σύστημα και στο άλλο κατά το χρωματικό. Έχει 100-140 χορδές και παράγει 30-32 φθόγγους. Παίζεται με δύο πλήκτρα, σα δύο σφυράκια που στην άκρη είναι περιτυλιγμένα με κλωστή ή με μπαμπάκι για να παράγουν απαλό ήχο²¹». Από τον τύπο του σαντουριού αυτού, από τον ήχο δηλαδή που προκύπτει από την κρούση χορδών με ραβδάκια, φαίνεται να προήλθε αργότερα το σημερινό πιάνο.

Στην Ελλάδα υπάρχουν δύο τύποι σαντουριού. Το χρωματικά κουρδισμένο και το κουρδισμένο διατονικά που λέγεται τσίμπαλο²². Το ελληνικό σαντούρι μοιάζει με το

¹⁵ Δημήτρης Κοφτερός, Δοκίμιο για το Ελληνικό Σαντούρι, Φίλιππος Νάκας,, 2019, Σελ 19.

¹⁶ Χορδόφωνα κρουστά.

¹⁷ Zither, The Editors of Encyclopaedia Britannica, website of Britannica, <https://www.britannica.com/art/zither>.

¹⁸ Dulcimer, website of Britannica, The Editors of Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/dulcimer>.

¹⁹ Dulcimer<Doulceme = dulce melos, σύμφωνα με το λατινικό dulce (γλυκό) και το melos. (τραγουδι/μέλος). Paul M. Gifford, The Hammered Dulcimer, A History, Scarecrow Press, US 2001, σελ 25.

²⁰ Καβαλάρηδες.

²¹ Σταύρος Καρακάσης, Ελληνικά Μουσικά Όργανα, Δίφρος, Αθήνα 1970.

²² Δημήτρης, Κοφτερός, Μελίφθογγο, σελ 4.

ρουμάνικο tambal mic²³, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι το κούρδισμα του ελληνικού φέρει ομοιότητες με το χρωματικό κούρδισμα του ρουμάνικου. Τα δύο αυτά είναι κουρδισμένα χρωματικά, αλλά με διαφορετική διάταξη. Στην Ουγγαρία αποκαλείται cimbalom και στη Ρουμανία țambal, ενώ στον ισλαμικό πολιτισμό απαντά με το αραβοπερσικό όνομα santûr

Το σαντούρι που παίζουν ο Γιάννης Σουσαμλής και ο Νίκος Καλαϊτζής είναι το ελληνικό, όπως εμφανίζεται στην Ελλάδα με το χρωματικό κούρδισμα. Η πρώτη καταγεγραμμένη μαρτυρία για την παρουσία του σαντουριού στην Ελλάδα χρονολογείται στα 1799-1800. Ο Γάλλος Φρανσουά Πουκβίλ (François Rouqueville) ακούει ένα σαντούρι (santûr) κατά τη διάρκεια μιας γιορτής στην αυλή του Οθωμανού πασά στην Τριπολιτσά, τη σημερινή Τρίπολη της Πελοποννήσου και στα 1805 το περιγράφει στο βιβλίο του, λέγοντας ότι ο ήχος του παράγεται από δύο μεταλλικές ράβδους που χτυπούν τις χορδές^{24,25}.

Σύμφωνα με τη Μέμα Παπανδρίκου, λίγο αργότερα, ένας αυλικός παίκτης του santûr, ο Χιλμί Μπέης (Hilmi Bey) έρχεται σε επαφή με το ρουμανικό țambal. Στο πνεύμα των μεταρρυθμίσεων και του εκδυτικισμού αποφασίζει να ανακατασκευάσει το santûr και να υιοθετήσει το συγκερασμένο κούρδισμα του țambal. Για να διαχωρίσει το νέο santûr από το οθωμανικό, ονομάζει το νέο όργανο «αλά φράγκα» (*alafiranga*) και το παλιό «αλά τούρκα» (*alaturca*)²⁶. Παρά το γεγονός ότι το αλά φράγκα δεν μπορεί να ερμηνεύσει τους μικροτόνους (μόρια) της οθωμανικής μουσικής λόγω του κούρδισματός του, καθιερώνεται. Ενδιαφέρον έχει και η πρώτη καταγραφή στην Αθήνα από την εφημερίδα «Αλήθεια», ενός μουσικού καφενείου, του café-santur, την περίοδο του 1873.²⁷ Λίγο αργότερα, την επόμενη χρονιά, καταγράφεται και το όνομα ενός σαντουριέρη από τη Σμύρνη, του Κυριάκου Τσορβά. Άλλοι εκτελεστές σαντουριού που τα ονόματά τους

²³Ελένη Γ., Τοπαλίδου, Το ελληνικό σαντούρι και η βαλκανική του προέλευση, Άρτα 2008.

²⁴Voyage en Morée à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire Othoman, pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801.

²⁵Mema Papandrikou, International musicological conference "Crossroads - Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity". Aristotle University of Thessaloniki, Faculty of Fine Arts School of Music Studies - IMS Regional Association for the Study of Music of the Balkans, The santouri in Greece between 1799-1800. Isitan Ottomanora European dulcimer? , 2011.

²⁶Ο διαχωρισμός μεταξύ αυτών των δύο οργάνων εστιάζει κυρίως στο κούρδισμα και τη διάταξη των χορδών. Το santûr αλά φράγκα είναι χρωματικά κουρδισμένο σε ημιτόνια ενώ το αλά τούρκα σύμφωνα με το οθωμανικό μουσικό σύστημα.

²⁷Δημήτρης, Κοφτερός, Δοκίμιο Για Το Ελληνικό Σαντούρι, σελ. 61.

καταγράφηκαν από τον τύπο εκείνη τη χρονική περίοδο είναι η Ειρήνη, ο Γιώργης, ο Λάμπης και ο Χιώτης.²⁸

Μετά την έλευση και την εγκατάσταση των Ελλήνων προσφύγων της Μικράς Ασίας στην Ελλάδα, συναντάται η μουσική παράδοση με τα σαντουροβιόλια αλλά και τα ρουμάνικα σύνολα. Εκεί υπάρχουν εκτελεστές tambal, οι οποίοι το διδάσκουν σε Έλληνες.

²⁸Θόδωρος, Χατζηπανταζής, Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί, Στιγμή, Αθήνα 1986, σελ. 66.

1.4 ΤΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ ΣΤΗ ΛΕΣΒΟ

Η Λέσβος από γεωγραφική άποψη εντοπίζεται ανάμεσα στη Μικρά Ασία και το Αιγαίο Πέλαγος. Σύμφωνα με τον Σίμωνα Καρά, αποτελεί το «Παραθύρι της Ανατολής». Τα μικρασιατικά της παράλια λειτουργούσαν ως ενδοχώρα μέχρι και το 1912 που πραγματοποιήθηκε η πλήρης ενσωμάτωσή της στην Ελλάδα. Η αίσθηση που έμελλε να αφήσει αυτή η συνθήκη, όπως και η μετέπειτα μετάβαση σε συνδυασμό με την μικρασιατική καταστροφή και το κύμα προσφύγων που δέχτηκε και απορρόφησε το νησί, δημιούργησε ένα ενδιαφέρον μουσικό τοπίο, έχοντας ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό το συγκερασμό Δύσης και Ανατολής. Η γεωγραφική θέση, λοιπόν, ήταν αυτή που ευνόησε τον συγκερασμό διαφορετικών στοιχείων.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια δημιουργήθηκε το «μυτιλιναίκο» ύφος, το οποίο εντάσσεται στην αιγαιοπελαγίτικη παραδοσιακή μουσική²⁹. Ο αντίκτυπος της μουσικής ζωής της Σμύρνης έγινε από πολύ νωρίς αισθητός στη Λέσβο, γι' αυτό και παρατηρούμε ότι το παλαιότερο μουσικό πρόσωπό της είχε πολλά μικρασιάτικα και ειδικότερα αστικά σμυρνέικα χαρακτηριστικά. Ο Νίκος Διονυσόπουλος αναφέρει πως το μυτιλιναίκο μουσικό ύφος διαμορφώνεται ως ένα βαθμό από το συχνό σμίξιμο του παραδοσιακού με στοιχεία από το αστικό, το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι.

Στη συγκεκριμένη έρευνα, θα μας απασχολήσει μεταξύ άλλων και ο τόπος των δύο μουσικών. Η Αγιάσος διακρίνεται για το λόγιο ύφος και τις αστικές επιρροές της. Δύο σημαντικοί παράγοντες, οι οποίοι επηρέασαν καθοριστικά το μουσικό τοπίο του χωριού είναι το πανηγύρι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, καθώς εκεί μαζεύονταν πολλοί μουσικοί από τα γύρω μέρη και το Αναγνωστήριο, χάρη στο οποίο μπόρεσε να συγκεντρωθεί και να διατηρηθεί η μουσική περιουσία του χωριού και ευρύτερα της Λέσβου. Ο Μεσότοπος βρίσκεται στο νοτιοδυτικό τμήμα του νησιού. Εκεί διέμεναν πολλές μουσικές οικογένειες, όπως αυτή του Καλαϊτζή. Άλλοι παίκτες του οργάνου από τον Μεσότοπο ήταν ο Απόστολος Βαλαβάνης, ο Μανώλης Καλαϊτζής, ο Μιχάλης Καρτέρης, ο Βασίλης Μοσχόβης και ο Γιώργος Σαραντίδης³⁰.

²⁹Νίκος Διονυσόπουλος, Λέσβος Αιολίς, Τραγούδια και χοροί της Λέσβου, 1966, σελ 24.

³⁰Δημήτρης Κοφτερός, Δοκίμιο Για Το Ελληνικό Σαντούρι, Φίλιππος Νάκας, 2019, σελ 75.

Το σαντούρι, τοποθετημένο στη Λεσβιακή μουσική, είναι από τα πιο διαδεδομένα μουσικά όργανα μαζί με το βιολί. Η σύμπραξή του μάλιστα με την κιθάρα και το βιολί είναι αυτή που συναντάται πιο συχνά. Άλλα όργανα που συναντιούνται είναι το κλαρίνο, το μπουζούκι και τα φουσερά. Το σαντούρι καταγράφεται στο νησί της Λέσβου στα 1987 από τον Λουί ντε Λωναί (Luis de Launay), στο βιβλίο του *Chezles Grecs de Turquie*. Σταδιακά διαδίδεται στην Αθήνα, στην Πελοπόννησο, στην Κεντρική Ελλάδα, στην Ήπειρο και στα νησιά του Αιγαίου, ενώ παραμένει άγνωστο στη Μακεδονία, στη Θράκη, στην Κρήτη και στα Ιόνια νησιά. Μέχρι τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1922, το σαντούρι καταγράφεται μεταξύ των Ελλήνων της Μικράς Ασίας. Μετά το 1922, οι Έλληνες πρόσφυγες τη Μικράς Ασίας έρχονται στην Ελλάδα³¹. Ο ρόλος του σαντουριού στην ορχήστρα είναι «μελωδικός, αρμονικός και ρυθμικός»³². Το φάσμα των δυνατοτήτων είναι μεγάλο. Μπορεί να υπάρξει μέσα στην ορχήστρα ως σολίστ, έχοντας συνοδευτικό χαρακτήρα, ακόμη και να αντικαταστήσει κάποιο κρουστό. Ο εκτελεστής του σαντουριού θα πρέπει να έχει σοβαρό θεωρητικό υπόβαθρο πέρα από επιδέξια τεχνική για να μπορέσει να ελιχθεί ανάμεσα σε αυτές τις περιπτώσεις και τελικά να αναδείξει το ίδιο το όργανο. Χαρακτηριστικός είναι ο σολιστικός χαρακτήρας που έχει στα νησιά του Αιγαίου, ενώ στη στεριανή και ηπειρωτική Ελλάδα είναι κυρίως συνοδευτικό.

³¹Μέμα Παπανδρικού, “Crossroads - Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity”. Aristotle University of Thessaloniki, Faculty of Fine Arts School of Music Studies - IMS Regional Association for the Study of Music of the Balkans, *The santouri in Greece between 1799-1800. Isitan Ottomanora European dulcimer?*, 2011.

³²Νίκος Διονυσόπουλος, *Λέσβος Αιολίς, Τραγούδια και χοροί της Λέσβου*, Επιτροπή Ερευνών Πανεπιστημίου Αιγαίου, Κρήτη 2000, σελ 26.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

2.1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΣΟΥΣΑΜΛΗ

Ο Γιάννης Σουσαμλής ή «Κακούργος», υπήρξε λαϊκός σαντουριέρης της Αγιάσου Μυτιλήνης, όπου και γεννήθηκε το 1928.³³ Μυήθηκε στη μουσική παράδοση του τόπου του από τον πατέρα του σε πολύ μικρή ηλικία. Ο πατέρας του έπαιζε πολλά μουσικά όργανα, με κύριο το κλαρίνο. Ο ίδιος επιζητούσε να μάθει μουσική και με την παρότρυνση του πατέρα του ξεκίνησε να μαθαίνει σαντούρι. Η ενασχόλησή του ήταν καθημερινή και μάθαινε κυρίως μόνος του με πρακτική εξάσκηση, ωστόσο τον βοήθησε με κάποιες σημαντικές υποδείξεις στο παίξιμο ένας σαντουριέρης από το Ακράσι, ο Γιώργος Χατζέλλης ή αλλιώς Καχίνας. Όταν έφτασε στην ηλικία των έξι ετών, ο πατέρας του Παναγιώτης του έφτιαξε ένα μικρό σαντούρι. Του έδειξε τις κλίμακες πάνω σε αυτό και έτσι ξεκίνησε να παίζει. Ο ήχος που έβγαζε του άρεσε πολύ και τελικά αφοσιώθηκε σε αυτό. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Όταν πέθανε ο πατέρας μου ήμουν δεκατριώ χρονών, είχα αρχίσει όμως να παίζω στην ορχήστρα του από πιο μικρός. Έπαιζα το σαντουράκι μου όρθιος γιατί δεν έφταναν τα πόδια μου να καθίσω. Ακολουθούσα την ορχήστρα, όπου πήγαιναν να παίξουν, κι έπρεπε εκείνη την μέρα να μην πάω σχολείο. Εγώ το ήθελα γιατί εμένα με τραβούσε πιο πολύ η μουσική. Καθόμουν και κοίταζα συνέχεια το σαντουριέρη που έπαιζε και τ' αυτιά μου γύρευαν μελωδία».³⁴

Ο Γιώργος Χατζέλλης, για μια περίοδο, εκτός από δάσκαλος, υπήρξε και σαντουριέρης στο συγκρότημα του πατέρα του. Υποθέτουμε, λοιπόν, ότι πέραν των υποδείξεων της περιόδου διδασκαλίας, ο Κακούργος μέσα από την παρατήρηση του εν λόγω παίκτη, αφογκράστηκε βιωματικά το υλικό που του παρουσιάστηκε. Ο Γιώργος Χατζέλλης, ερχόμενος από την Αμερική μετέφερε το ρεπερτόριο και όλες τις μουσικές γνώσεις που αποκόμισε από το ταξίδι του. Υπήρξε καθοριστικός παράγοντας στην εξέλιξη του σαντουριού στην Ελλάδα.

³³Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Εργαστήριο κοινωνικής και πολιτισμικής επικοινωνίας και τεκμηρίωσης, Βιογραφικά σημειώματα μουσικών της Λέσβου.

³⁴Σωτήρης, Χτούρης, επιμ. (2000), Μουσικά Στραυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος 19^{ος}-20^{ος} Αιώνας, Συλλογικό έργο, Αθήνα: Εξάντας, σελ. 279-280.

«Τον έφερνε ο πατέρας μου για να μου δείχνει». Μου είπε: « Θα σου δείξω τρία πράγματα κι αν τα πάρεις, αν τ' αποχτήσεις θα με ξεπεράσεις.

α) όταν παίζεις δεν θα σηκώνεις τα χέρια σου ψηλά διότι τότε δεν θα προλαβαίνεις να κάνεις κι άλλες φωνές και να πάρεις χρώμα δικό σου

β) όταν παίζεις να διαμοιράζεις τις φωνές (τις νότες) με τα δυο σου χέρια γιατί έτσι πιάνεις περισσότερες φωνές κι έχεις μεγαλύτερη γρηγοράδα

γ) και το τρίτο πράγμα που μ' έμαθε ο δάσκαλός μου ο «Καχίνας» ήταν τούτο. Θα παίζεις σ' όλη την επιφάνεια του σαντουριού και θα δουλεύεις και τα μπάσα ».³⁵

Το παίξιμο του Γιάννη Σουσαμλή, χαρακτηρίζεται από ταχύτητα, διάνθιση και φαντασία. Συγκεκριμένα, αναλύει τη βασική μελωδία χρησιμοποιώντας τρίλιες, τρέμολο και μοτίβα ή παραλλαγές αυτών που τον χαρακτηρίζουν. Όσον αφορά τις μπαγκέτες του, επιλέγει να μην χρησιμοποιεί κάποιο υλικό για να τις ντύσει. Ως επένδυση συνηθίζεται το βαμβάκι και η κλωστή. Ο Σουσαμλής όμως διαχωρίζει τη θέση του και παίζει με γυμνές μπαγκέτες. Έτσι, ο ήχος που διαμορφώνεται είναι σκληρός και οξύς. Προκειμένου να διατηρήσει μια ομοιομορφία στον ήχο, αφαιρεί το χάλκινο μέρος από την μπάσα περιοχή. Σε αντίθεση με άλλους μουσικούς, εκείνος επέλεξε να μη φύγει από τη βάση του, παρ' όλο που είχε δεχθεί προσκλήσεις για το εξωτερικό.³⁶ «Δεν έχω εργαστεί ποτέ έξω απ' το νησί. Έπαιζα σε πολλά μέρη, αλλά προτιμώ να παίζω εδώ στην Αγιάσο».

Το ρεπερτόριο του ήταν ευρύ, περικλείοντας μέσα σ' αυτό λεσβιακούς σκοπούς, μικρασιάτικα, εμβατήρια, πατινάδες, δημοτικά και ρεμπέτικα³⁷, αλλά και τα λεγόμενα ευρωπαϊκά – ταγκό, βαλς, οπερέτες. Δεξιοτέχνης παρέμενε και στους αυτοσχεδιασμούς.³⁸

³⁵ Δημήτρης, Κοφτερός (2011), Μυτιληνιό Σαντούρι. Σκοποί Και Χοροί Από Την Λέσβο, Μυτιλήνη: Αιολίδα, σελ: 17.

³⁶ «Μ' έχουν φωνάξει και στην Αθήνα, μου δίναν χρήματα να πάω στην Αφρική, με τα έξοδα πληρωμένα και να καθίσω δέκα, δεκαπέντε μέρες να παίζω εκεί στους δικούς μας, αλλά δεν πήγα. Τους είπα: “Αν έχει αμαξωτό δρόμο καβαλώ τη μοτοσυκλέτα και πάω όπου να ‘ναι, αλλά σε αεροπλάνο και καράβι δεν μπαίνω”. Και στη Γερμανία με φώναζαν και στην Αμερική, την Αυστραλία που έχει Έλληνες, αλλά εμένα μ' αρέσει να ‘μαι εδώ. Αν φύγω μπορεί ν' αρρωστήσω και να με φέρουν πεθαμένο. Μ' αρέσει και με ικανοποιεί αυτό που κάνω και τα χρήματα μπορεί να μην είναι πολλά αλλά είναι καλά. Θέλω να τα παίρνω με την αξία μου». Βλ. Χτούρης, Δημήτρης. επιμ., (2000). Μουσικά Στραυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος 19^{ος}-20^{ος} Αιώνας, Συλλογικό έργο, Αθήνα: Εξάντας σελ:285.

³⁷ «Αυτοσχεδιάζω διάφορα ταξιμάκια, φαντασίες, κλέφτικα και παίζω τραγούδια της Μικράς Ασίας, καρσιλαμάδες, ζειμπέκικα, απτάλικά, σιφτετέλια, καλαματιανά, σέρβικα», περιοδικό Αγιάσος, Αναγνωστήριο, Παναγιώτης Σκορδάς, 1997-1998.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο Γιάννης Σουσαμλής περνούσε ώρες πολλές στο μαγαζί του, όπου έπαιζε σαντούρι και παράλληλα πουλούσε τα τσουκαρέλια³⁹ και τις περίφημες κασέτες του.

2.2 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΛΑΪΤΖΗ

Ο Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας) γεννήθηκε το 1925 στο Μεσότοπο της Λέσβου. Το αρχικό όνομα της οικογένειας ήταν Ντόβας. Η ονομασία Καλαϊτζής προήλθε από τον παππού του, Δημήτρη που ήταν γανωτζής⁴⁰. Εκείνη την εποχή, στο Μεσότοπο, συναντούσε κανείς πολλούς μουσικούς, παρά το γεγονός ότι επρόκειτο για ένα μικρό και απομονωμένο χωριό. Μέσα σε αυτούς, συγκαταλέγονταν και η οικογένεια Καλαϊτζή, η οποία μετακόμισε το 1932 πρώτα στη Βρισιά και έπειτα στο Πολύχνιτο, μέρος με πλουσιότερη ακτίνα δράσεως. Εκεί, ο μεγαλύτερος αδερφός Δημήτρης λειτούργησε μια σχολή βιολιού, στην οποία ο Νίκος αρνήθηκε να πάει. Με επιμονή έμαθε μόνος του πρώτα βιολί, μετά σαντούρι και πριν τελειώσει το δημοτικό είχε μάθει και τρομπόνι.

Η ενασχόληση των μελών της οικογένειας με τη μουσική στάθηκε καθοριστική στην μετέπειτα πορεία του Νίκου. Ο αδερφός του πατέρα του, Μανόλης, έπαιζε σαντούρι και τραγουδούσε, ενώ σημαντικός ήταν και ο ρόλος του πατέρα Γιάννη αλλά και του αδερφού Δημήτρη στη μουσική του πορεία. Ο πρώτος έπαιζε λαούτο και αργότερα ντραμς στο συγκρότημα που δημιούργησαν. Ο δεύτερος ασχολήθηκε με το βιολί. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά στις βιογραφικές σημειώσεις για τον Καλαϊτζή ο Μοσχοβής, «ο αδερφός μου ήτανε μανιώδης με τη μουσική και πολύ υψηλό μυαλό. Ήτανε ακούραστος στο

³⁸Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Εργαστήριο κοινωνικής και πολιτισμικής επικοινωνίας και τεκμηρίωσης, Βιογραφικά σημειώματα μουσικών της Λέσβου.

³⁹Γω τα κάνω, γω τα πλώ. Είναι όλα ξύλινα και χειροποίητα. Τσουκαρέλια για «μπιμπελό», σαΐτες, ανεμίτσες, ροδάνια, κρεβατουδες, σταυρέλια, αδράχτια, σκεπαρνάκια, πριονάκια και άλλα. Ξεκίνησα πριν 20 χρόνια να φτιάχνω μεγάλα τσόκαρα για τις γυναίκες, που περπατούσαν στα καλντερίμια της Αγιάσου. Όταν εξαφανίστηκε το «είδος», το γύρισα στα διακοσμητικά», Αναγνωστήριο, περιοδικό Αγιάσος, Παναγιώτης Σκορδάς.

⁴⁰Χαράλαμπος, Μοσχοβής, Νίκος Μπινταγιάλας, Έρωτας με τις χορδές των οργάνων, σελ. 19.

παίξιμο και στο τραγούδι». Μάλιστα ήταν εκείνος που πρώτος έφερε ξανά στο προσκήνιο το τραγούδι «Μπινταγιάλα⁴¹ ».

Η ονομασία Μπινταγιάλα προήλθε από πλευράς του κόσμου, ο οποίος αναφερόταν σε αυτούς με αυτό το ψευδώνυμο γιατί έπαιζαν πολύ ωραία το Μπινταγιάλα. Το συγκρότημά⁴² τους καθιέρωσε αυτή την ονομασία όταν την περίοδο 1937-1940 έγιναν γνωστοί στην ευρύτερη περιοχή.

Ο Νίκος Καλαϊτζής μέχρι την ηλικία των δεκατεσσάρων ήδη γνώριζε να παίζει βιολί, τρομπόνι, κορνέτα και σαντούρι.⁴³ Η βάση του ήταν το Πολυχνίτο. Δραστηριοποιήθηκε σε πανηγύρια, αρραβώνες, γάμους και γλέντια έως και την περίοδο της κατοχής· τα παιχνίδια τότε σταμάτησαν. Από τον Πολυχνίτο κινούνταν περισσότερο στις γύρω περιοχές (Λισβόρι, Βασιλικά, Βρίσσα) με τους ντόπιους μουσικούς Τάσο Κουλούρη (βιολί) και Χρήστο Παπανικολάου (κιθάρα) και ο ίδιος στο σαντούρι. Όταν πήγαινε στον Μεσότοπο έπαιζε με την οικογένειά του τρομπόνι και κινούνταν προς τα δυτικά στις περιοχές της Άγρας και της Ερεσού και κεντρικά στη Στύψη και στον Κλαπάδο⁴⁴. Μετά την κατοχή, έφυγε από το Πολυχνίτο και πήγε στα Παράκοιλα. Από εκεί μπορούσε να έχει πρόσβαση και στη δυτική, στην κεντρική, αλλά και στη βόρεια Λέσβο. Συγκρότησε ένα σχήμα με τον Μανόλη Καλαϊτζή και δημιούργησε νέες συνεργασίες με τους Τάσο Φαφάκο, Παύλο Αδαλόπουλο (ούτι), Κώστα Μαγγανέλλη (κιθάρα, ντράμς), Σταύρο Σαραντίδη (βιολί) και με τον Γιώργο Βασίλα (μπουζούκι). Οι μπαγκέτες που χρησιμοποιούσε άφηναν γλυκό και «μαλακό» μουσικό αποτέλεσμα. Σε αυτό υπάγεται και το γεγονός ότι είχε τοποθετήσει δέρμα ανάμεσα στις χορδές και τους καβαλάριδες για να παράγει ήχο (πνιχτό) ανάλογο με αυτό του κύμβαλου⁴⁵.

Ο Γιώργος Χατζέλης επηρέασε με τη μουσική του και ήταν από τους πιο αναγνωρισμένους σαντουριέριδες στη Λέσβο. Υπήρξε ξεχωριστή μουσική προσωπικότητα που πλούτισε τη μουσική της Ελλάδας, καθώς ερχόμενος από την Αμερική μετέφερε τις μουσικές του γνώσεις και το ρεπερτόριο που αποκόμισε από τους μουσικούς με τους οποίους ήρθε σε επαφή σε αυτό του το ταξίδι. Το παίξιμό του μιμήθηκαν ο Νίκος

⁴¹Πρόκειται για το τραγούδι Αμάν γιάλα, Μπινταγιάλα του Παναγιώτη Τούντα που τραγούδησαν το 1931 σε διαφορετικές εκδοχές ο Περπινιάδης και Ρίτα Αμπατζή και σημαίνει στα τούρκικα χόρεψε άλλη μια φορά.

⁴²Το συγκρότημα «Μπινταγιάλα» απαρτιζόταν από τον πατέρα του Νίκου και τα αδέρφια του.

⁴³Αθανασίου, Σοφία, Ο σαντουριέρης Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας), Συγκριτική προσέγγιση εκτελεστικών τεχνικών στο σαντούρι, Θεσσαλονίκη 2011.

⁴⁴Μουλά Χ. Ελένη, Το μυτιληνιό σαντούρι μέσα από την δισκογραφία, Άρτα 2011.

⁴⁵Δημήτρης Β., Κοφτερός, Δοκίμιο Για Το Ελληνικό Σαντούρι, Φίλιππος Νάκας 2019, σελ 118.

Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας) και ο Γιάννης Σουσαμλής (Κακούργος). Και οι δυο αναφέρονται με καμάρι στο μεγάλο τούτο δάσκαλο⁴⁶.

Το 1953 εγκαταστάθηκε στη Χαλκίδα. Εκεί προσαρμόστηκε στο ύφος της και έπαιξε κυρίως βιολί μελετώντας το ρεπερτόριο της Στερεάς Ελλάδας. Ο ίδιος λέει για την περίοδο αυτή:

«Όταν είδα να τραβάνε αμανέ, που εμείς το έχουμε επιτραπέζιο, και το χορεύανε με τα μαντήλια παραξενεύτηκα. Καλός, λέγανε, είναι το παιδί, αλλά είναι νησιώτης. Το έβαλα πείσμα λοιπόν και μελέταγα επτά-οκτώ ώρες την ημέρα. Πήρα το στυλ το δημοτικό, το γύφτικο και έγινα το πρώτο βιολί της Εύβοιας. Με λέγανε ο Μυτιληναίος. Από 'κει καταγότανε και ο Κόρος, που έφυγε όμως από τη Χαλκίδα και πήγε στην Αθήνα. Υπήρχαν και άλλα καλά βιολιά, κάποιος Τσιμπούκης, ένας Σούρλας, ο γέρο-Αραπάκης, ο πατέρας του Αλέκου του Αραπάκη»⁴⁷.

Την εποχή του '50 με την εμφάνιση της μηχανικής υποστήριξης και των ενισχυτών, το σαντούρι αρχίζει να εγκαταλείπεται και να περιθωριοποιείται. Εκείνη την περίοδο στην Αθήνα το μπουζούκι γίνεται αποδεκτό και από τα υψηλότερα κοινωνικά στρώματα. Ο Χιώτης ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε ηλεκτρική κιθάρα και ενισχυτή, τον οποίο αξιοποίησε και για το μπουζούκι⁴⁸. Ο Νίκος Καλαϊτζής μαθαίνει μπουζούκι και συντάσσεται με τις τάσεις της εποχής, δουλεύοντας σε νυχτερινά κέντρα στην Αθήνα.⁴⁹ Αργότερα, θα ταξιδέψει σε Αμερική (Σικάγο), Αυστραλία (Σίδνεϊ), Γερμανία (Μόναχο) και Καναδά (Τορόντο) για να παίξει μπουζούκι, βιολί, αλλά και να τραγουδήσει. Το διάστημα 1988-1993 επιστρέφει στη Μυτιλήνη και διδάσκει πια σαντούρι και βιολί, ενώ αργότερα πραγματοποιεί και ένα ακόμη μουσικό ταξίδι στη Νότια Αφρική.

Έχοντας ένα τόσο πλούσιο μουσικό δίκτυο, τη δεκαετία του '60 ο Νίκος Καλαϊτζής ηχογραφεί τέσσερα δισκάκια 45 στροφών, το '71 έρχονται «τα δημοτικά» του Στάθη

⁴⁶Ακράσι, Περιοδικό του Πολιτιστικού Συλλόγου Ακρασίου Λέσβου, Τεύχος 17, 2005, σελ 9.

⁴⁷Χαράλαμπος, Μοσχοβής, Νίκος Καλαϊτζής Μπινταγιάλας, Έρωτας με τις χορδές των οργάνων, Αθήνα 2010 σελ 75.

⁴⁸Το όργανο μπορεί πια να παίζει εύκολα πιο γρήγορους ρυθμούς, Ευρωπαϊκούς ή Αμερικάνικους «κάτι που γίνεται αποδεκτό σε ευρύτερη κλίμακα, καθώς συνδυάζεται με το νέο όνειρο «κοινωνικής ανόδου»/«κοσμικοποίησης» των χρόνων του 1950» (Τσάμπρας, 2003). Ο προσωπικός τρόπος εμφάνισης και θεάματος που δημιουργεί ο Χιώτης με την τότε σύζυγό του Μαίρη Λίντα (1935) δίνει μία «αίγλη» στο μέχρι τότε «περιθωριακό» μπουζούκι, το οποίο περνά στα «σαλόνια», ακόμα και τα ανάκτορα, Πέτρος, Κουμπιός, Η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι. Ιστορικοκοινωνικά δεδομένα και επιτελεστικές πρακτικές, Άρτα 2017.

⁴⁹Γιώργος Παπαδάκης, Λαϊκοί Πραχτικοί Οργανοπαίχτες, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σελ 111.

Κάβουρα όπου παίζει βιολί, ενώ σημαντική παρακαταθήκη αποτελούν «τα μυτιληνιά» που κυκλοφόρησαν το 1979-1980. Ο Καλαϊτζής στο σαντούρι και το τραγούδι, ο Τάσος Κουλούρης στο βιολί και ο Χρήστος Παπανικολάου στην κιθάρα. Ακολούθησαν πολλές κασέτες. Άλλα ορόσημα ήταν όταν το 1987 σε επιμέλεια του Λάμπρου Λιάβα κυκλοφόρησε ο δίσκος «Μουσικές στο Αιγαίο», το 1997 το «Λέσβος Αιολίς, τραγούδια και χοροί της Λέσβου» σε επιμέλεια του Νίκου Διονυσόπουλου και τέλος τα «Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος 19^{ος} -20^{ος} αιώνας», στα πλαίσια της εργασίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου για το μουσικό πολιτισμό της Λέσβου.

Το παίξιμο του Καλαϊτζή πέρα από το στοιχείο της λεσβιακής μουσικής παράδοσης είχε επιρροές από βιρτουόζους κυμαλίστες τόσο Ρουμάνους όσο και Ούγγρους. Η πληθώρα μουσικών ταξιδιών διαμορφώνει το ύφος του συνολικά και του επιτρέπει να κινηθεί σε πολλά μουσικά είδη με μεγάλη ευχέρεια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 : ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΑΤΑΓΡΑΦΩΝ

Παρακάτω πρόκειται να συγκριθούν δύο οργανικά κομμάτια, το Αζιζιέ και το Αϊβαλιώτικο, σε εκτελέσεις Γιάννη Σουσαμλή και Νίκου Καλαϊτζή. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να σημειωθεί πως η ηχογράφιση του Σουσαμλή είναι παρμένη από ανεπίσημη ηχογράφιση, ενώ η εκτέλεση του Καλαϊτζή προέρχεται από την υπάρχουσα δισκογραφία του. Στο κείμενο της ανάλυσης, οι νότες σημειώνονται με την ονομασία που έχει επικρατήσει στην ευρωπαϊκή μουσική θεωρία και σε παρένθεση δίνεται η ονομασία που έχει η κάθε νότα στο σύστημα των μακάμ. Το ραστ τοποθετείται στο ΝΤΟ κάτω από το πεντάγραμμο.

3.1 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΣΚΟΠΟΥ ΑΖΙΖΙΕ

Ο ρυθμός⁵⁰ του Αζιζιέ είναι τα 2/4 και πρόκειται για συρτό. Ο τρόπος διαχείρισης της μελωδίας των δύο σαντουριέρηδων, στην πρώτη φράση του κομματιού, έχει αρκετές διαφορές. Πέρα από το γεγονός της ανόμοιας διαλογής σε ό,τι αφορά το μέρος της διαποίκισης, οι δυο οργανοπαίκτες προσεγγίζουν τη φράση επιλέγοντας συγγενικούς, αλλά όχι όμοιους δρόμους. Αυτό γίνεται εμφανές, καθώς εντοπίζεται χρήση διαφορετικού προσαγωγέα, όπως και άλλου είδους ανάπτυξη, στην εκάστοτε εκτέλεση. Στην περίπτωση καταγραφής της ηχογράφησης του Σουσαμλή, γίνεται μετατόνιση στον τόνο του ΡΕ. Όσον αφορά τον προσαγωγέα, αν αναλυθεί η ανάπτυξη των δύο εκτελέσεων με το σύστημα των μακάμ, ο Σουσαμλής χρησιμοποιεί τον τόνο (ΡΕ-ΝΤΟ), ενώ ο Καλαϊτζής το ημιτόνιο (ΡΕ - ΝΤΟ#). Άρα, στην περίπτωση του Σουσαμλή γίνεται χρήση του Χιτζάζ (βάση του φαινομένου που αναφέρθηκε), ενώ ο Καλαϊτζής χρησιμοποιεί το Ζιργκιουλελί Χιτζάζ. Το μακάμ Ζιργκιουλελί Χιτζάζ συνεργάζεται με το Χιτζάζ και είναι δυνατόν να εμφανίζεται παροδικά στα πλαίσια μίας σύνθεσης Χιτζάζ.⁵¹

Παρτιτούρα 3.1.1

Καλαϊτζής

The musical notation for the first staff of the piece 'Azizie' by Kalaitzis is shown. It is in 2/4 time, with a key signature of one flat and one sharp (B-flat and F-sharp). The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The first measure is marked with a box containing the letter 'A' and a 'D' chord symbol. The second measure is marked with a 'D' chord symbol. The third measure is marked with a 'D' chord symbol. The fourth measure is marked with a 'D' chord symbol. The fifth measure is marked with a 'D' chord symbol. The sixth measure is marked with a 'Gm' chord symbol. The notation ends with a double bar line and a repeat sign.

⁵⁰ Λεφτέρης Παύλου, Το Τουμπελέκι Και Οι Ρυθμοί, Μέσα Από Τους Χορούς, Τα τραγούδια και τους Οργανικούς Σκοπούς, Fagottobooks 2006.

⁵¹ Ευγένιος, Βούλγαρης, Βασίλης, Βανταράκης, Το Αστικό Τραγούδι Στην Ελλάδα Του Μεσοπολέμου, Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα, Fagottobooks 2006.

Αυτή η χαρακτηριστική κίνηση της πρώτης φράσης με πήδημα από το πρώτο τετράχορδο χιτζάζ στο ψηλό ΝΤΟ (γκερντανιγιέ) παρατηρείται και σε παλιές ηχογραφήσεις του κομματιού.⁵²

Στο πρώτο μέτρο δεν παρατηρούνται ιδιαίτερες διαφορές, με εξαίρεση τον δεύτερο χρόνο, στον οποίο ο Γιάννης Σουσαμλής προσθέτει μια νότα, η οποία λειτουργεί ως εκφυγή, το ΣΟΛ.

Παρτιτούρα 3.1.2

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.3

Καλαϊτζής



Στο δεύτερο μέτρο, σχηματίζεται για πρώτη φορά η διαφορετική χρήση του προσαγωγέα. Σε αυτό το σημείο του δεύτερου μέτρου, στην περίπτωση του Γιάννη Σουσαμλή,

⁵²Ορχήστρα Κ. Παπαγκίκα (κλαρίνο, τσέλο, τσέμπαλο). Columbia Αμερικής CO-E7717 / 88684-2.

Ημερομηνία ηχογράφησης 1922.

-Πεντακάθαρο 78-αρι. Βιολί, σαντούρι, κλαρίνο και κορνέτα. Δίσκος Panhellenion Αμερικής / PAN-5043 / P 153. Ημερομηνία ηχογράφησης 1920.

εμφανίζονται ποικίλματα και συγκεκριμένα το ντο, το MI \flat και ξανά το ΝΤΟ. Αντίστοιχα, ο Νίκος Καλαϊτζής χρησιμοποιεί το ΝΤΟ#, το MI \flat και το ΝΤΟ#.

Παρτιτούρα 3.1.4

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.5

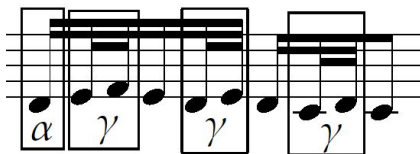
Καλαϊτζής



Στο τρίτο μέτρο, ποικιλματικά, το μέρος του Γιάννη Σουσαμλή παρουσιάζεται πιο πλούσιο. Σημαντική είναι η εξέλιξη στο μέτρο αυτό, όπου ο Γιάννης Σουσαμλής χρησιμοποιεί την τονική της κλίμακας στην αρχή του μέτρου(α), ενώ ο Νίκος Καλαϊτζής τον προσαγωγέα (β). Τα τριακοστά δεύτερα MI \flat - ΦΑ#, PE - MI \flat και τα ΝΤΟ – PE, συνθέτουν την ποικιλματική δράση(γ). Από τη μεριά του ο Νίκος Καλαϊτζής προσθέτει δύο ξένους φθόγγους, τα δέκατα έκτα ΦΑ και MI που λειτουργούν ως εκφυγές(δ).

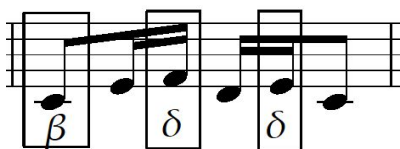
Παρτιτούρα 3.1.6

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.7

Καλαϊτζής



Στην προκειμένη περίπτωση και στα πλαίσια της τεχνικής εναρμόνισης του κομματιού, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αυτή η κίνηση στον προσαγωγέα με αυτόν τον τρόπο μετατρέπει την συγχορδία της τονικής (PE) σε V7 (συγκεκριμένα, ακούμε τη συγχορδία σε τρίτη αναστροφή V2), για να τονικοποιήσει την ΣΟΛ-, η οποία ακούγεται στο αμέσως επόμενο μέτρο. Η νότα ΝΤΟ, λοιπόν, λύνεται ως 7η με όρους αρμονίας στην νότα ΣΙb.

Στο τέταρτο μέτρο, είναι χαρακτηριστική η παραμονή του Σουσαμλή στην έκτη βαθμίδα(VI).

Ο Καλαϊτζής αφού καταλήγει προσωρινά στη δεσπόζουσα σολ(νεβά) χρησιμοποιεί τον προσαγωγέα για να επανέλθει στην τονική. Ο Σουσαμλής προσθέτει στην έκτη βαθμίδα το διπλό ποίκιλμα ντο. Ο Καλαϊτζής χειρίζεται τη μελωδία με τον ίδιο τρόπο, προσθέτοντας

ένα πρόηχο ποίκιλμα, ενώ στο τέλος του μέτρου χρησιμοποιεί τον προσαγωγέα(ντο#) για να επανέλθει στην τονική του επόμενου μέτρου.

Παρτιτούρα 3.1.8

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.9

Καλαϊτζής



Στο πέμπτο μέτρο, ο Σουσαμλής εμφανίζει το θέμα προσθέτοντας οκτάβες στα μπάσα της βασικής νότας και τρίτες στο δεύτερο χρόνο του μέτρου. Στα αντίστοιχα μέτρα, ο Καλαϊτζής δεν προσθέτει κάτι άλλο πέρα από μία εκφυγή(σολ).

Παρτιτούρα 3.1.10

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.11

Καλαϊτζής



Οι επόμενες σημαντικές διαφορές σημειώνονται στο έβδομο και όγδοο μέτρο. Ο Καλαϊτζής παραμένει στο πρώτο πεντάχορδο του Χιτζάζ και καταλήγει στο όγδοο μέτρο στην Πέμπτη βαθμίδα(λα). Ο Σουσαμλής κινείται ανοδικά μέχρι το ψηλό ρε, το οποίο τονίζεται ιδιαίτερα στο μέτρο 8. Παρατηρείται στο παίξιμο του Γιάννη Σουσαμλή η προήγηση στο σιb και η εδραίωση της τονικής με τον τονισμό της ρε και της λα στην μπάσα περιοχή του οργάνου(α). Ο Νίκος Καλαϊτζής εισάγει το έβδομο μέτρο με πρόηχο ποίκιλμα ντο# που λύνεται στο ρε και ένα τριακοστό δεύτερο(σολ)που λειτουργεί ως εκφυγή(β).

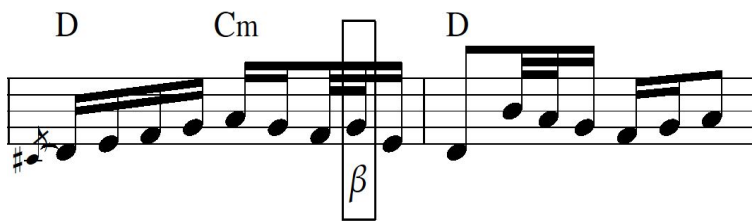
Παρτιτούρα 3.1.12

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.13

Καλαϊτζής



Στο ένατο μέτρο γίνεται επανέκθεση της πρώτης φράσης. Η διαφοροποίηση του δρόμου Χιτζάζ και Ζιργκιουλελί Χιτζάζ είναι και πάλι εμφανής. Στο ενδέκατο μέτρο είναι χαρακτηριστική η κίνηση και των δύο μουσικών στην ψηλή οκτάβα, διατηρώντας όμως τα στοιχεία που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Ο Σουσαμλής ξεκινά με την τονική στο πάνω ρε(μουχαγιέρ), ενώ ο Καλαϊτζής με την έβδομη βαθμίδα.

Παρτιτούρα 3.1.14

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.15

Νίκος Καλαϊτζής



Στο δέκατο τέταρτο μέτρο, ο Σουσαμλής προσθέτει ένα μορντάν(α) στον πρώτο χρόνο(ρε-ντο) και ένα πρόηχο(β) στο τέλος του μέτρου(ντο-ντο). Ο Νίκος Καλαϊτζής επαναλαμβάνει το υλικό που χρησιμοποίησε στην πρώτη έκθεση του θέματος, προσθέτοντας την πρόηχηση(α) της τονικής στην αρχή του μέτρου 13.

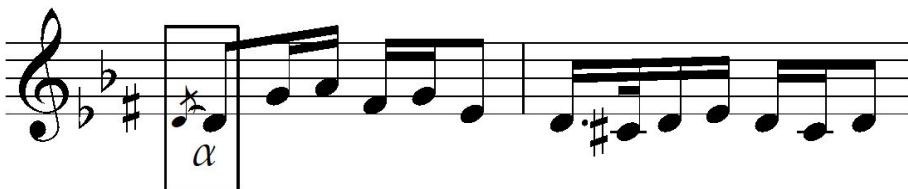
Παρτιτούρα 3.1.16

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.17

Καλαϊτζής



Στο δέκατο πέμπτο μέτρο, γίνεται χρήση του πρώτου πεντάχορδου και στις δύο εκτελέσεις, με μία προσωρινή κατάληξη στην τονική στον πρώτο χρόνο του δέκατου έκτου. Έπειτα, ο Σουσαμλής καταλήγει στην τέταρτη βαθμίδα (IV) και ο Καλαϊτζής στην πέμπτη (V).

Παρτιτούρα 3.1.18

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.19

Καλαϊτζής



Στη δεύτερη φράση, η μελωδία κινείται με βηματικές κινήσεις, από την τονική νότα στην πέμπτη βαθμίδα, η οποία λειτουργεί ως δεσπόζων φθόγγος. Συγκεκριμένα, ο Σουσαμλής εισάγει τη φράση χρησιμοποιώντας τον προσαγωγέα(α), ο οποίος βρίσκεται σε απόσταση τόνου από την τονική, ώστε επιβεβαιώνεται και σε αυτή τη φράση η χρήση του Χιτζάζ στην εκτέλεσή του. Ο Καλαϊτζής δεν χρησιμοποιεί προσαγωγέα στην πρώτη έκθεση της δεύτερης φράσης και κινείται βηματικά έως την πέμπτη βαθμίδα (V), προσθέτοντας μία διπλή αποτζιατούρα(β) στην άρση του δεύτερου χρόνου του δέκατου όγδοου μέτρου. Το σημαντικότερο νέο στοιχείο όσον αφορά την τροπική ανάπτυξη αυτής της φράσης είναι η σύναψη χρωματικής υπομονάδας(γ) στην πέμπτη βαθμίδα(λα) ως συνημμένο πεντάχορδο Χιτζάζ.⁵³

⁵³Ο Νίκος Ανδρικός αναφέρει σχετικά: “Στο πλαίσιο του Χιτζάζ πιθανή είναι η σύναψη χρωματικής υπομονάδας είτε στη βασική τονική του ρε και με πορεία καθοδική είτε στην 5^η βαθμίδα λα ως συνημμένο τετράχορδο Χιτζάζ. Ειδικά στην πρώτη από τις δύο αυτές περιπτώσεις, η απόσταση του προσαγωγέα από την τονική παραγωγής μεταβάλλεται καθώς από Τα καθίσταται πλέον ΗΜ. Η εν λόγω ακολουθία συνημμένων-επάλληλων χρωματικών υπομονάδων, χωρίς, μάλιστα, ενδιάμεση διατονική παρεμβολή, δομεί κατά απόλυτα χρωματικά πρότυπα ανάπτυξη του Χιτζάζ, γνωστή από την οθωμανική Θεωρία ως φαινόμενο Zirgule.” Νίκος, Ανδρικός, Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι, Τόπος 2018.

Παρτιτούρα 3.1.20

Σουσαμλής

Παρτιτούρα 3.1.21

Καλαϊτζής

Χαρακτηριστικές διαφορές συντελούνται σε αυτά τα μέτρα. Η χρήση του τρέμολου στο δέκατο όγδοο και δέκατο ένατο μέτρο από τον Σουσαμλή. Στο τέλος του εικοστού μέτρου, ο Σουσαμλής χρησιμοποιεί το ραστ (ντο) ως ική κίνηση από το ψηλό ρε χρησιμοποιώντας διπλή αποτζιατούρα(ρε-ντο#)(β) και ένα ποίκιλμα(σολ)(γ) για να καταλήξει στην τονική του επόμενου μέτρου.

Παρτιτούρα 3.1.22

Σουσαμλής

Musical notation for Σουσαμλής. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a D major chord (D) and a trill (tr) over the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes. A box labeled with the Greek letter alpha (α) is placed under the final notes of the piece.

Παρτιτούρα 3.1.23

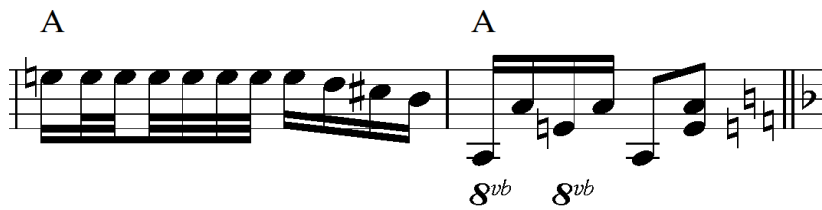
Καλαϊτζής

Musical notation for Καλαϊτζής. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a D major chord (D) and a trill (tr) over the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Two boxes labeled with the Greek letters beta (β) and gamma (γ) are placed under the final notes of the piece.

Από το εικοστό πρώτο έως και το εικοστό τέταρτο μέτρο, η εναρμόνιση της φράσης είναι διαφορετική, στοιχείο που αποτυπώνεται και στη διαχείριση της μελωδίας στο τέλος της φράσης. Στο εικοστό τρίτο μέτρο ο Σουσαμλής επιμένει στην Μι, ενώ ο Καλαϊτζής αφού φτάσει στη Μι οδηγείται με καθοδική κίνηση και αλληπάλληλες εκφυγές στο Λα. Και οι δύο γνωρίζουν την εναρμόνιση που χρησιμοποιεί ο κάθε κιθαρίστας στο τέλος αυτής της φράσης και έτσι ο Σουσαμλής καταλήγει με αρπίσματα στη συγχορδία της Λα ενώ ο Καλαϊτζής με αρπίσματα στη Ρε.

Παρτιτούρα 3.1.24

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.25

Καλαϊτζής



Στα επόμενα μέτρα, ξεκινάει το τρίτο μέρος του κομματιού που αποτελείται από δύο νέες φράσεις με διαφορετικό χαρακτήρα. Από το εικοστό πέμπτο μέτρο έως το πενητηκοστό έκτο, το κομμάτι κινείται στο δρόμο του Μελωδικού Μινόρε. Το Μελωδικό μινόρε είναι το στοιχείο αυτό που καθορίζει αυτή την αίσθηση αλλαγής, όσον αφορά τη συνολική φόρμα του κομματιού. Αυτό που κάνει εντύπωση και λειτουργεί ως καθοριστικός παράγοντας διαφοροποίησης ανάμεσα στις δύο εκτελέσεις είναι η διαφορετική εναρμόνισή τους. Αυτό είναι κάτι το οποίο δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν καθορίστηκε από τους σολίστες ή από τους κιθαρίστες που συνοδεύουν. Συγκεκριμένα, στο εικοστό έκτο, τριακοστό, τριακοστό τέταρτο και τριακοστό όγδοο μέτρο, ο κιθαρίστας στην ηχογράφιση του Σουσαμλή χρησιμοποιεί τη συγχορδία Φα, ενώ στην ηχογράφιση του Καλαϊτζή στα αντίστοιχα μέτρα ακούμε τη συγχορδία Ρε.

Παρτιτούρα 3.1.26

μ.25-28

Σουσαμλής

25 Gm F A Dm

Παρτιτούρα 3.1.27

Καλαϊτζής

25 Gm Dm A Dm

Στο εικοστό πέμπτο μέτρο, ο Σουσαμλής χρησιμοποιεί διπλό μορντάν στο τέλος του μέτρου(σιβ)(α), ενώ ο Καλαϊτζής συνεχίζει την ανοδική κίνηση της μελωδίας μέχρι το Ντο(β). Ο ίδιος χειρισμός της μελωδίας επαναλαμβάνεται στο εικοστό έκτο μέτρο, όπου ο Σουσαμλής σταματάει την κίνηση στη Πέμπτη βαθμίδα(γ), ενώ ο Καλαϊτζής στην Έκτη(δ).

Παρτιτούρα 3.1.28

μ.25-26

Σουσαμλής

Musical notation for Σουσαμλής, measures 25-28. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 25 starts with a repeat sign and a Gm chord. The melody consists of eighth notes. A box labeled 'α' covers measures 26-27. Measure 28 has an F chord and a box labeled 'γ' covering the final note.

Παρτιτούρα 3.1.29

Καλαϊτζής

Musical notation for Καλαϊτζής, measures 25-28. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 25 starts with a Gm chord. The melody consists of eighth notes. A box labeled 'β' covers measures 26-27. Measure 28 has a Dm chord and a box labeled 'δ' covering the final note.

Στο εικοστό έβδομο και εικοστό όγδοο μέτρο, η διαχείριση της μελωδίας είναι η ίδια με μικρές διαφορές στον πρώτο χρόνο του μέτρου είκοσι εφτά. Ο Σουσαμλής χρησιμοποιεί ένα μορντάν στο φα(α), ενώ ο Καλαϊτζής μία εκφυγή(σολ)(β).Στο εικοστό όγδοο μέτρο και οι δύο παίκτες καταλήγουν στην πέμπτη βαθμίδα. Ο Σουσαμλής τονίζει τη Λα παίζοντας ταυτόχρονα και τη Λα στην κάτω οκτάβα(γ), ενώ ο Καλαϊτζής αφού καταλήξει στην Λα επανέρχεται στην τονική με ένα άρπισμα(δ).

Παρτιτούρα 3.1.30

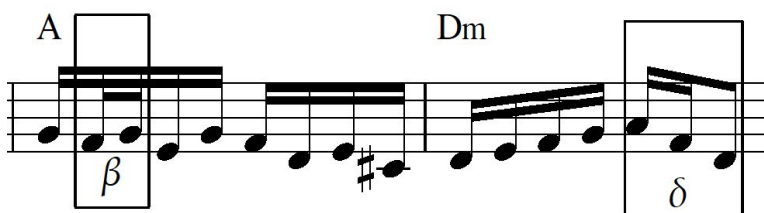
μ.27-28

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.31

Καλαϊτζής

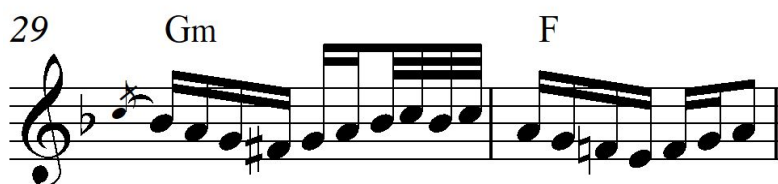


Στο εικοστό ένατο και τριακοστό μέτρο, ο Σουσαμλής επαναλαμβάνει τη φράση με τον ίδιο τρόπο, ενώ ο Καλαϊτζής κινείται αρκετά δεξιοτεχνικά με τη χρήση μιας αποτζιατούρας στον δεύτερο χρόνο του μέτρου είκοσι εννιά και ένα γκρουπέτο στο Λα στον πρώτο χρόνο του τριακοστού μέτρου.

Παρτιτούρα 3.1.32

μ.29-30

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.33

Καλαϊτζής

Musical notation for Παρτιτούρα 3.1.33. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It starts at measure 29. The first measure has a Gm chord. The second measure has a Gm chord and a box labeled 'α' below it. The third measure has a Dm chord with a trill (tr) and a box labeled 'β' below it. The fourth measure has a Gm chord.

Η επανάληψη της πρώτης φράσης γίνεται από τον Γιάννη Σουσαμλή με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Αντιθέτως, ο Καλαϊτζής εμπλουτίζει περίτεχνα την επανάληψη της φράσης με δύο γκρουπέτο στο σιβ(α) και στο σολ(β) στην αρχή του μέτρου 33.

Παρτιτούρα 3.1.34

μ.33-34

Σουσαμλής

Musical notation for Παρτιτούρα 3.1.34. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It starts at measure 33. The first measure has a Gm chord. The second measure has a Gm chord. The third measure has a Gm chord. The fourth measure has a Gm chord.

Παρτιτούρα 3.1.35

Καλαϊτζής

Musical notation for Παρτιτούρα 3.1.35. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It starts at measure 33. The first measure has a Gm chord. The second measure has a Gm chord and a box labeled 'α' below it. The third measure has a Gm chord and a box labeled 'β' below it. The fourth measure has a Gm chord.

Τέλος, σχετικά με αυτή τη φράση πρέπει να αναφερθεί η χρήση του πρόηχου(ντο) στην αρχή κάθε τετράμετρου από τον Σουσαμλή, κάτι που το ακούμε και από τον Καλαϊτζή στο εικοστό ένατο και τριακοστό έβδομο μέτρο. Η δεύτερη φράση στο Μελωδικό Μινόρε, παρουσιάζει και πάλι διαφορετικές επιλογές εναρμόνισης από τους κιθαρίστες της κάθε εκτέλεσης. Η συγχορδία της ΦΑ+ ακούγεται στην αρχή κάθε τετράμετρου στην εκτέλεση του Γιάννη Σουσαμλή. Σε αυτή τη φράση παρατηρούμε ότι ο παίκτης γνωρίζει αυτή την αρμονική ακολουθία και αυτό γίνεται εμφανές κάθε φορά που εισάγει το νέο τετράμετρο. Το φυσικό ντο που οδηγείται με βηματική ανοδική κίνηση στο φα(α), δείχνει μία διάθεση μετατροπίας στη σχετική μείζονα κλίμακα(ΦΑ). Αντιθέτως, στην ηχογράφιση του Καλαϊτζή η αντίστοιχη κίνηση στη μελωδία γίνεται με τη χρήση του ντο# επιβεβαιώνοντας την παραμονή στη ρε ελάσσονα(β). Αυτή η κίνηση του Σουσαμλή από το φυσικό ντο μέχρι το φα επαναλαμβάνεται στο τεσσαρακοστό τέταρτο, τεσσαρακοστό όγδοο και πεντηκοστό δεύτερο μέτρο. Ο Γιάννης Σουσαμλής σε αυτή τη φράση, φαίνεται ότι θέλει να κρατήσει το παίξιμό του στη μεσαία περιοχή του οργάνου, παρ' όλο που η μελωδία οδηγεί στην μπάσα περιοχή. Για παράδειγμα, στο τεσσαρακοστό τέταρτο μέτρο η καθοδική ροή της μελωδίας μεταφέρεται από τη μεσαία περιοχή στην ψηλή. Στο πεντηκοστό τρίτο μέτρο χρησιμοποιεί την ίδια τακτική. Ο Νίκος Καλαϊτζής ακολουθεί τη ροή της μελωδίας (δεν αλλάζει οκτάβα για να ολοκληρώσει ή για να εισάγει τις φράσεις του).

Παρτιτούρα 3.1.36

μ.44-45

Σουσαμλής

Παρτιτούρα 3.1.37

Καλαϊτζής



Άρα, στην περίπτωση του Σουσαμλή από την τονικότητα της ρε- περνάμε για ένα μέτρο στη ΦΑ+ όπου επαναλαμβάνονται αυτές οι νότες. Στα αντίστοιχα μέτρα, όπως και στην προηγούμενη φράση, ο κιθαρίστας στην ηχογράφιση του Νίκου Καλαϊτζή χρησιμοποιεί τη συγχορδία της ρε. Χαρακτηριστική είναι επίσης η χρήση της συγχορδίας Σ1b στο πεντηκοστό πρώτο μέτρο στην ηχογράφιση του Καλαϊτζή.

Παρτιτούρα 3.1.38

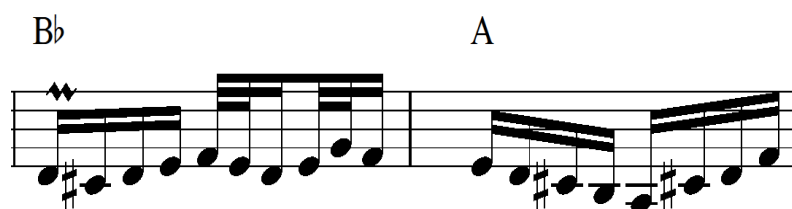
μ.51-52

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.39

Καλαϊτζής



Η ποίκιλη της μελωδίας σε αυτή τη φράση έχει πολλές διαφορές ανάμεσα στους δύο παίκτες. Στην εκδοχή του Γιάννη Σουσαμλή, η φράση εισάγεται πιο ενεργητικά με μετρημένο τρέμολο στο τεσσαρακοστό δεύτερο μέτρο(α) και τεσσαρακοστό ένατο με πεντηκοστό(β). Στα αντίστοιχα μέτρα, ο Καλαϊτζής εκθέτει τη φράση αρχικά λιτά με τρίτες(μ.41-42), ενώ στο τεσσαρακοστό ένατο με πεντηκοστό εμπλουτίζει τη φράση με ένα πρόηχο(λα) στο φα(γ) και έπειτα με ένα άρπισμα στην Λα(δ), ξεκινώντας από τη νότα μι στα μπάσα.

Παρτιτούρα 3.1.40

μ.41-42

Σουσαμλής

Παρτιτούρα 3.1.41

Καλαϊτζής

Παρτιτούρα 3.1.42

Σουσαμλής

Musical notation for Parthitura 3.1.42, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation shows a melodic line with a dynamic marking of β (piano) and two chordal sections labeled F and A.

Παρτιτούρα 3.1.43

Καλαϊτζής

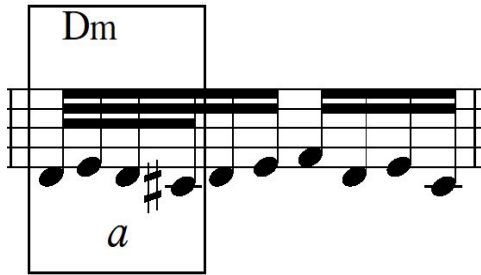
Musical notation for Parthitura 3.1.43, starting at measure 49. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation shows a melodic line with a dynamic marking of γ (mezzo-forte) and two chordal sections labeled Dm and A.

Στο τεσσαρακοστό τρίτο μέτρο, ο Σουσαμλής χρησιμοποιεί ένα γκρουπέτο στο ρε, ενώ ο Καλαϊτζής κινείται με δέκατα έκτα.

Παρτιτούρα 3.1.44

μ.43

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.45

Καλαϊτζής

Gm

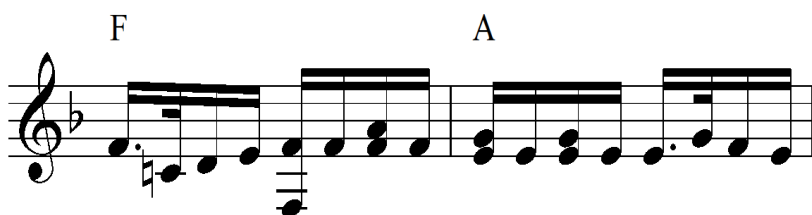


Η χρήση δεύτερης συνηχητικής φωνής σε απόσταση τρίτης είναι χαρακτηριστική και στις δύο εκτελέσεις στο τεσσαρακοστό πέμπτο και τεσσαρακοστό έκτο μέτρο. Ο Καλαϊτζής σε αυτό το σημείο χρησιμοποιεί τις τρίτες, ακολουθώντας πιστά τους βασικούς φθόγγους της μελωδίας, ενώ ο Σουσαμλής τις χρησιμοποιεί παροδικά.

Παρτιτούρα 3.1.46

μ.45-46

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.47

Καλαϊτζής



Το τέλος της φράσης ο Γιάννης Σουσαμλής δεν το ολοκληρώνει με τετράμετρο, αλλά αφού ακούμε την τονική στο πεντηκοστό πέμπτο μέτρο, εισάγει την επόμενη φράση στο αμέσως επόμενο. Ο Καλαϊτζής ολοκληρώνει τη φράση με τετράμετρο. Ακολουθούν τα τρία μέτρα που ολοκληρώνουν τη φράση στο μελωδικό μινόρε στην ηχογράφιση του Σουσαμλή και τα αντίστοιχα τέσσερα μέτρα από την ηχογράφιση του Καλαϊτζή.

Παρτιτούρα 3.1.48

μ.53-55

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.1.49

Καλαϊτζής

53 Dm A A Dm

Στο πενήκοστο έβδομο μέτρο ξεκινά η επανέκθεση του πρώτου θέματος. Ο Σουσαμλής ξεκινάει με διαδοχικές αποτζιατούρες σε όλο το πρώτο και δεύτερο μέτρο(α). Ο Καλαϊτζής επαναλαμβάνει τη φράση σχεδόν αυτούσια με μία αλλαγή στο τέλος του πενήκοστου όγδοου μέτρου. Το επάνω σι(εβίτς) παρουσιάζει διατονική συμπεριφορά προσεγγίζοντας το ντο στο πενήκοστο ένατο μέτρο(β1) και στην καθοδική κίνηση της φράσης έλκεται από το λα και παίρνει ύφεση(β2)για να καταλήξει στο τέλος του μέτρου στο σολ(β3). Και οι δύο παίκτες στο πενήκοστο ένατο με εξηκοστό μέτρο κινούνται στην ψηλή περιοχή της οκτάβας. Ο Σουσαμλής εισάγει και πάλι αποτζιατούρες σε όλο το πενήκοστο ένατο μέτρο(γ) και καταλήγει στο εξηκοστό μέτρο στην χαρακτηριστική παραμονή στην σιb(VI)(δ).

Παρτιτούρα 3.1.50

μ.57-60

Σουσαμλής

Παρτιτούρα 3.1.51

Καλαϊτζής

57

D D D Gm

$\beta 1$ $\beta 2$ $\beta 3$

Στη συνέχεια, η διαχείριση της μελωδίας δεν έχει μεγάλες διαφορές από την έκθεση του θέματος και στις δύο ηχογραφήσεις. Αξίζει να αναφερθεί όμως η διαφοροποίηση στο εξηκοστό ένατο μέτρο από τον Σουσαμλή όπου το σολ λειτουργεί ως εκφυγή σε όλες τις υπόλοιπες νότες της μελωδίας και σε όλο το μέτρο.

Παρτιτούρα 3.1.52

μ.69

Σουσαμλής

D

Η επανέκθεση της δεύτερης φράσης λειτουργεί διαφορετικά για τους δύο παίκτες. Στην εκτέλεση του Γιάννη Σουσαμλή, δεν παρατηρούνται ιδιαίτερες διαφορές από την έκθεση του θέματος. Αντιθέτως, ο Καλαϊτζής εισάγει τη φράση με τρέμολο στο εβδομηκοστό τρίτο μέτρο (α), παραλλάσει τη μελωδία στο εβδομηκοστό πέμπτο και εβδομηκοστό έκτο μέτρο (β) και ξεκινάει με μορντάν την επανάληψή της στο εβδομηκοστό έβδομο μέτρο (γ). Στα επόμενα μέτρα βλέπουμε αυτό το θέμα και την επανάληψή του σε αντιπαράθεση από κάτω.

Παρτιτούρα 3.1.53

μ.73-80

Καλαϊτζής

Η επανέκθεση της τρίτης φράσης παρουσιάζεται αυτούσια στην εκδοχή του Σουσαμλή, με τη διαφορά ότι εδώ δεν ακούμε την επανάληψή της. Αντιθέτως, ο Καλαϊτζής χρησιμοποιεί σε αυτά τα μέτρα διαφορετικά ποικίλματα. Συγκεκριμένα, στο ογδοηκοστό δεύτερο(82)μέτρο χρησιμοποιεί γκρουπέτο στο λα(α) και αποτζιατούρα στο φα(β). Στη συνέχεια, παρουσιάζονται παραλλαγμένα και τα επόμενα μέτρα (85,86). Και στα δύο μέτρα η μελωδία καταλήγει στην έκτη βαθμίδα και στο 86 μέτρο το λα παραλλάσσεται με ένα μορντάν. Αντίστοιχες διαφορές υπάρχουν και στην επανάληψη του θέματος στην εκτέλεση του Καλαϊτζή στο 89-90. Στα μέτρα που παραθέτω εδώ αντιπαραβάλλονται τα μέτρα της πρώτης έκθεσης του θέματος(μ.25) και η διαποίκισή τους στα μέτρα που σχολιάστηκαν παραπάνω.

Παρτιτούρα 3.1.54

Καλαϊτζής

μ.25-26

Musical notation for measures 25-26. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25 starts with a Gm chord and contains a melodic line of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 26 starts with a Dm chord and contains a melodic line of eighth notes: D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4.

Παρτιτούρα 3.1.55

μ.81-82

Musical notation for measures 81-82. The key signature has one flat (B-flat). Measure 81 starts with a Gm chord and contains a melodic line of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 82 starts with a Dm chord and contains a melodic line of eighth notes: D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4. The notation for measure 82 is divided into two parts, labeled with the Greek letters alpha (α) and beta (β).

Τέλος, στην επανέκθεση του τέταρτου θέματος και οι δύο εκτελέσεις μένουν πιστές στο υλικό που παρουσιάστηκε στην πρώτη έκθεση. Σε αυτό το θέμα ο Σουσαμλής ολοκληρώνει τη φράση του με τετράμετρο, ενώ ο Καλαϊτζής δεν αρκείται σε αυτό και προχωρά σε μία coda που ξεκινά από το μέτρο 112 και ολοκληρώνεται στο 115. Παραθέτω την καταληκτική φράση από τους δύο μουσικούς.

Παρτιτούρα 3.1.56

Κακούργος

Musical notation for the ending of 'Κακούργος'. The key signature has one flat (B-flat). The notation consists of a single melodic line of eighth notes across four measures. The first measure starts with an F chord, the second with an A chord, and the third with a Dm chord. The melodic line is: F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4.

Παρτιτούρα 3.1.57

Καλαϊτζής

3.2 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΣΚΟΠΟΥ ΑΪΒΑΛΙΩΤΙΚΟ

Ο αϊβαλιώτικος έχει ρυθμό 9/4 και είναι ζεϊμπέκικο. Στη Λέσβο, τα ζεϊμπέκικα αποτελούν ανδρικούς αντικριστούς χορούς με αργή ρυθμική αγωγή, σαν αργούς καρσιλαμάδες.⁵⁴ Στον σκοπό Αϊβαλιώτικο οι μουσικοί προτείνουν δύο εκδοχές, οι οποίες απέχουν μεταξύ τους τόσο στον τρόπο διαποίκιλσης όσο και στο περιεχόμενο των ίδιων των φράσεων. Οι λόγοι που οδηγούν σε αυτό το γεγονός θα σχολιαστούν στα συμπεράσματα της συγκριτικής μελέτης. Θα αναλύσουμε τις δύο εκτελέσεις με γνώμονα την εκτέλεση του Καλαϊτζή όσον αφορά την φόρμα. Ακολουθείται αυτή η επιλογή, διότι η έκθεση των φράσεων από τον Καλαϊτζή γίνεται με τη σειρά που έχει εδραιωθεί στις μέρες μας. Πιο συγκεκριμένα, η εκτέλεση του Νίκου Καλαϊτζή βασίζεται στην ηχογράφηση του Αϊβαλιώτικου από τον Μητσάκη το 1966⁵⁵. Αυτή είναι η παλιότερη ηχογράφηση του κομματιού, στην οποία οι φράσεις παρουσιάζονται με την ίδια σειρά που τις εκθέτει και ο Νίκος Καλαϊτζής. Αντιθέτως, ο Γιάννης Σουσαμλής είτε εκθέτει τις φράσεις με διαφορετική σειρά είτε παρουσιάζει φράσεις με διαφορετική ανάπτυξη. Αυτό

⁵⁴Λευτέρης Παύλου, Το Τουμπελέκι Και Οι Ρυθμοί, Fagottobooks 2006, σελ. 47.

⁵⁵Οργανικό παραδοσιακής προελεύσεως αλλά περασμένο στο όνομα του Μητσάκη, μουτζούκι παίζει ο Νίκος Πετράς ΗΠΙΑ. Δίσκος 45 στρ. Recor Ελλάδος 859

παρατηρείται σε ηχογραφήσεις του συγκεκριμένου σκοπού κατά τις δεκαετίες '10 και '20⁵⁶.

Σε όλο το κομμάτι αναπτύσσεται ο δρόμος Σαμπά. Η πρώτη φράση είναι κοινή και στις δύο εκτελέσεις (κάτι που δεν ισχύει στις επόμενες φράσεις, οι οποίες έχουν εμφανείς διαφορές ή είναι τελείως διαφορετικές). Ο Γιάννης Σουσαμλής παίζει την πρώτη φράση στην τονική (ρε) με ένα πρόηχο (ντο). Αυτή η τακτική διατηρείται σε όλη τη φράση, όπως και στην επανάληψή της. Αντιθέτως, ο Καλαϊτζής πριν εισάγει την τονική (ρε) χρησιμοποιεί ένα δέκατο έκτο (ντο) εκτός από την πρώτη εμφάνιση του θέματος που ακούγεται από το βιολί. Από τις πρώτες νότες ο ακροατής αισθάνεται μία διαφορετική προσέγγιση της πρώτης φράσης από τους δύο εκτελεστές. Ο Σουσαμλής προσεγγίζει από την αρχή το κομμάτι με πιο γρήγορη ταχύτητα και περισσότερες νότες, ενώ ο Καλαϊτζής αντιθέτως δίνει μια πιο «βαριά» αίσθηση, χρησιμοποιώντας ένα παρεστιγμένο στην πρώτη νότα. Το tempo που επιλέγεται επίσης από τον κάθε εκτελεστή είναι διαφορετικό. Ο Σουσαμλής κινείται ανάμεσα στο $\downarrow = 68-70$ και η εκτέλεση του είναι πιο «κουνημένη» σε σχέση με αυτή του Καλαϊτζή. Ο Καλαϊτζής ξεκινά αργά και σταδιακά φτάνει σε πιο γρήγορο tempo. Πιο συγκεκριμένα $\downarrow = 58-64$. Στο δεύτερο χρόνο του μέτρου ο Σουσαμλής εδραιώνει αυτή την γρήγορη αίσθηση με την αποτζιατούρα στο μι(α), σε σχέση με το πιο λιτό παίξιμο του Καλαϊτζή(β). Ο τονισμός του τρίτου χρόνου του μέτρου γίνεται με κοινό τρόπο και από τους δύο παίκτες με ένα τέταρτο(μι)(γ).

Παρτιτούρα 3.2.1

1^{ος}-3^{ος} χρόνος 1^{ου} μέτρου

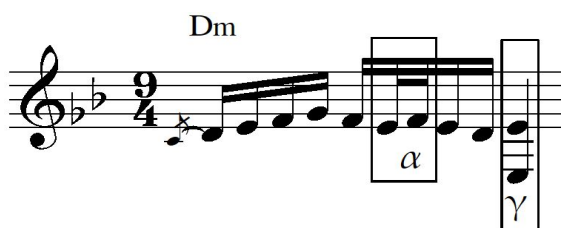
⁵⁶Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε τις εξής ηχογραφήσεις του Αϊβαλιώτικου με διαφορετική ανάπτυξη και φόρμα:

-Αϊβαλιώτικο, Βιολί ο Ογδοντάκης, σε άλλη εκτέλεση από την υπάρχουσα με τίτλο "Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο". Αριθμός καταλόγου VI-68637. Αριθμός μήτρας 28349.

-Αϊβαλιώτικο ζεϊμπέκικο, Ηχογράφηση τον Ιούλιο του 1919 στη Νέα Υόρκη. Ο Αθανάσιος Μακεδόνας στο βιολί, ο Κώστας Παπαγκίκας στο τσίμπαλο και ο Μάρκος Σιφνιός στο τσέλο. Δίσκος Columbia Αμερικής CO-E4526.

-Αϊβαλιώτικο ζεϊμπέκικο, Στο βιολί ο Γιώργος Μακρυγιάννης (Νισύριος). Ηχογράφηση στη Νέα Υόρκη, στις 9 Ιανουαρίου του '18. Δίσκος Victor VI-72702.

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.2.2

Καλαϊτζής

Musical notation for Καλαϊτζής. It features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩=58-64. A box labeled 'A' covers the first two measures. The melody starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A box labeled 'α' covers the notes A4, B4, and C5. The piece concludes with a Dm chord, with a box labeled 'γ' covering the notes D4, F4, and A4. The bass line is mostly silent, with a final D4 note in the last measure.

Σε όλο το πρώτο μέτρο και οι δύο παίκτες περιορίζονται μεταξύ 1^{ης} και 4^{ης} βαθμίδας. Οι αποτζιατούρες που χρησιμοποιούνται και από τους δύο χρωματίζουν τη φράση. Στην περίπτωση του Σουσαμλή, στην αποτζιατούρα ακούγεται μέχρι και η Πέμπτη βαθμίδα (λα)(α) προς τα επάνω και στην εκτέλεση του Καλαϊτζή μέχρι και η Έκτη βαθμίδα(σιb)(β). Χαρακτηριστική είναι η επιστροφή στη βάση του τετραχόρδου (ρε) στον έκτο χρόνο του μέτρου(γ) από τον Σουσαμλή, ενώ ο Καλαϊτζής αφού κινηθεί καθοδικά έως τον προσαγωγέα(ντο)(δ), καταλήγει στην τονική στον έβδομο χρόνο του μέτρου(ε). Στους τελευταίους τρεις χρόνους του μέτρου έχουμε διαφορετική προσέγγιση από τους δύο παίκτες. Ο Σουσαμλής μετά από αποτζιατούρες(στ) που κινούνται γύρω από την Πέμπτη, Έκτη και Έβδομη βαθμίδα καταλήγει στην τονική (ρε), ενώ ο Καλαϊτζής κλείνει τη φράση στον δεσπίζοντα φθόγγο φα(ζ).

Παρτιτούρα 3.2.3

1^ο μέτρο

Σουσαμλής

$\text{♩} = 68-70$
Dm

Παρτιτούρα 3.2.4

Καλαϊτζής

Violin

A Dm

Στο δεύτερο μέτρο του θέματος, επαναλαμβάνονται από τον Σουσαμλή τα ίδια ποικίλματα εκτός από ένα τρέμολο στον τρίτο χρόνο και την κατάληξη του μέτρου όπου ακούγεται ένα μετρημένο τρέμολο στην τονική (ρε)(α) και αφού έχει προηγηθεί ο προσαγωγέας. Ο Καλαϊτζής μετά από μια νέα αποτζιατούρα(β) στην αρχή του μέτρου, καταλήγει στην τονική και προσθέτει μία καθοδική κίνηση που ξεκινάει από την έκτη βαθμίδα(σιb).

Παρτιτούρα 3.2.5

2ο μέτρο

Σουσαμλής

Musical notation for the second measure of 'Σουσαμλής'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The measure is marked with a '2' at the beginning. Chord symbols 'Dm', 'C', and 'Dm' are placed above the staff. A box labeled 'α' encloses the final sixteenth notes of the measure.

Παρτιτούρα 3.2.6

Καλαϊτζής

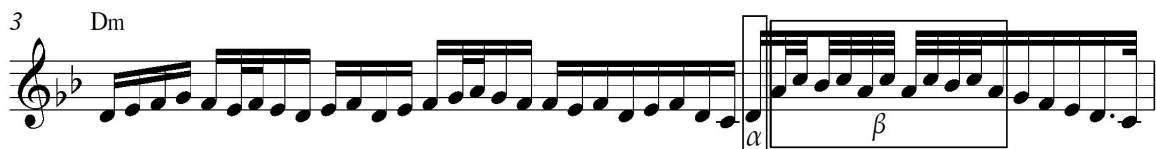
Musical notation for the second measure of 'Καλαϊτζής'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The measure is marked with a '2' at the beginning. Chord symbols 'Dm' and '8^{vb}' are placed above the staff. A box labeled 'β' encloses the first two notes, a triplet '3' is marked over the next three notes, and a box labeled 'γ' encloses the final sixteenth notes.

Στην επανάληψη του θέματος στο τρίτο μέτρο, ο Σουσαμλής προσθέτει δύο δέκατα έκτα στον τρίτο χρόνο και ξεκινώντας μία καθοδική κίνηση από το σολβ και αφού φτάσει στον προσαγωγέα καταλήγει στην τονική στον έβδομο χρόνο και όχι στον έκτο όπως στο πρώτο μέτρο(α). Έπειτα από αλληπάλληλες αποτζιατούρες(β) στον έβδομο και όγδοο χρόνο του μέτρου, οδηγείται ξανά στην τονική του τέταρτου μέτρου. Ο Καλαϊτζής διανθίζει τη φράση με περισσότερα ποικίλματα. Πιο συγκεκριμένα, ένα πρόηχο ποίκιλμα (γ) και ένα γκρουπέτο στο φα(δ) στον πρώτο χρόνο. Στον όγδοο χρόνο του μέτρου προσθέτει ένα πρόηχο σύνθετο ποίκιλμα(ε) στο τέλος του μέτρου για να καταλήξει στο δεσπόζοντα φθόγγο φα.

Παρτιτούρα 3.2.7

3ο μέτρο

Σουσαμλής



Παρτιτούρα 3.2.8

Καλαϊτζής



Στο τέταρτο μέτρο, ο Σουσαμλής δεν προσθέτει κάτι σε σχέση με το δεύτερο μέτρο εκτός από την κατάληξη. Αφού προσεγγίζει την τονική στον έβδομο χρόνο με τον προσαγωγέα (ντο), ξεκινά μία χρωματική κίνηση από το φα της πάνω οκτάβας για να καταλήξει στο πάνω ρε(α). Σε αυτό το σημείο, γίνεται ευέλικτη διαχείριση της Δεύτερης βαθμίδας στην κάθοδο, καθώς πιθανή είναι η χρήση της χρωματικής μιμιμαλιστικής φόρμουλας κατά τον τύπο καταλήξεων του λαϊκού ουσάκ⁵⁷. Ο Καλαϊτζής κινείται στα ίδια πλαίσια σε σχέση με το δεύτερο μέτρο εκτός από τη χρήση ενός γκρουπέτου στον όγδοο χρόνο(β). Σε αυτό το μέτρο, μπορεί κανείς κοιτώντας την παρτιτούρα να δει με μια πρώτη ματιά την εμφανώς διαφορετική κατάληξη του μέτρου σε κάθε εκτέλεση.

Παρτιτούρα 3.2.9

4^ο μέτρο

Σουσαμλής

⁵⁷«Αναφορικά με το πρώτο διατονικό σκέλος του(σαμπάχ), ενώ σε συγκεκριμένες πρακτικές παρουσιάζεται ως κάτι στατικό, μία προσεκτικότερη μελέτη του ρεπερτορίου και του δισκογραφικού υλικού της εποχής φανερώνει μία πλέον ευέλικτη διαχείριση της 2^{ης} βαθμίδας στην κάθοδο, καθώς πιθανή είναι η χρήση της κλασσικής μιμιμαλιστικής φόρμουλας re-mi—mi-b-re που προσομοιάζει στην αντίστοιχη βάρυνση της βαθμίδας segah (mi-b) σε καταληκτικές φράσεις ussak». Νίκος Ανδρικός, Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι, Τόπος 2018.

Παρτιτούρα 3.2.10

Καλαϊτζής

Στα επόμενα μέτρα ο Καλαϊτζής εκθέτει τη δεύτερη φράση που ξεκινάει με τον προσαγωγέα στον πρώτο χρόνο του μέτρου. Ο Σουσαμλής εκθέτει αυτή τη φράση στο ενδέκατο μέτρο. Θα συνεχίσουμε τη συγκριτική μελέτη των δύο εκτελέσεων καταπιάνοντας την εκδοχή του Σουσαμλή από αυτό το μέτρο (11) και την εκτέλεση του Καλαϊτζή από το σημείο που σταματήσαμε προηγουμένως, στο πέμπτο μέτρο. Αν λάβουμε υπόψη μας τα κεφαλαία γράμματα που διαχωρίζουν τις φράσεις και στις δύο παρτιτούρες, στην επόμενη παράγραφο θα ασχοληθούμε με την φράση Β στην παρτιτούρα του Καλαϊτζή και με την φράση Δ στην παρτιτούρα του Σουσαμλή.

Ο Σουσαμλής διανθίζει το θέμα με μορντάν στον 1^ο, 3^ο, 4^ο, 6^ο και 9^ο χρόνο (α-β-γ-δ-ε αντίστοιχα), ένα διπλό ποίκιλμα στον 2^ο και καταλήγει στην τονική μετά από ένα μετρημένο τρέμολο στην Τέταρτη (σολb)(στ). Αξιοσημείωτη είναι και η χρήση του σολ (Γεγκιάχ) και του σι (Ιράκ) που βρίσκονται κάτω από τον προσαγωγέα σε όλη τη φράση (στ). Η αντίστοιχη φράση στην ηχογράφιση του Καλαϊτζή παρουσιάζεται πιο λιτή. Εδώ οι τρεις πρώτοι χρόνοι περιορίζονται σε τέταρτα και όγδοα (α) και στο τέλος του μέτρου ο Καλαϊτζής καταλήγει και πάλι στην Τρίτη βαθμίδα (φα)(β).

Παρτιτούρα 3.2.11

Σουσαμλής

μ.11, φράση Δ

11 C Dm C Dm

α στ β γ δ ε

Παρτιτούρα 3.2.12

Καλαϊτζής

5 C Dm C F Dm

α β

Στο επόμενο μέτρο, ο Σουσαμλής εκθέτει τη φράση με λιγότερες νότες(α), όπως ακριβώς και ο Καλαϊτζής στο προηγούμενο μέτρο. Αντιθέτως, ο Καλαϊτζής προσθέτει περισσότερα ποικίλματα(β). Ο Σουσαμλής, αφού καταλήγει στην τονική(ρε) οδηγείται στο πάνω ρε(μουχαγιέρ) με ένα άρπισμα, το οποίο περνάει και από το ντο(γκερντανιγιέ)(γ). Ο Καλαϊτζής καταλήγει στην τονική έπειτα από ένα σύνθετο ποίκιλμα(δ).

Παρτιτούρα 3.2.13

Σουσαμλής

12 C Dm F Dm

α γ

Παρτιτούρα 3.2.14

Καλαϊτζής

6 C 8vb Dm 8vb C F Dm δ

Στο τρίτο μέτρο της φράσης (μέτρο δέκατο τρίτο στην ηχογράφιση Σουσαμλή, έβδομο μέτρο ηχογράφιση Καλαϊτζή) ο Σουσαμλής εισάγει τη φράση με τις ίδιες ακριβώς νότες όπως και στο πρώτο μέτρο της φράσης. Στον τέταρτο χρόνο του μέτρου εισάγει ένα διάνθισμα(α) και κάνει κατάληξη στην τονική με ένα μορντάν στη μι(β) στον έκτο χρόνο του μέτρου. Στον έβδομο χρόνο του μέτρου εισάγει κάποιες τρίλιες που ξεκινούν από το λα(γ) για να κάνει ξανά κατάληξη με καθοδική κίνηση στο ρε στο τελευταίο δέκατο έκτο του μέτρου(δ). Ο Καλαϊτζής δεν προσθέτει κάτι καινούριο, αλλά πρέπει να επισημάνουμε και πάλι την κατάληξη της φράσης στη δεσπίζουσα φα(ε).

Παρτιτούρα 3.2.15

Σουσαμλής

13 C Dm F Dm α β γ δ

Παρτιτούρα 3.2.16

Καλαϊτζής

7 C Dm C F 3 Dm 8vb 8vb ε

Στο επόμενο μέτρο, στην εκτέλεση του Σουσαμλή χρησιμοποιείται στο τέλος του μέτρου η χρωματική μινιμαλιστική φόρμουλα κατά τον τύπο καταλήξεων του λαϊκού ουσάκ(α). Εδώ ο Σουσαμλής κάνει χρήση αυτής της χρωματικής κίνησης στα μπάσα του σαντουριού χρησιμοποιώντας το δεξί χέρι, ενώ το αριστερό χέρι περιορίζεται σε ένα ισοκράτημα στο ρε της μεσαίας περιοχής του οργάνου με τριακοστά δεύτερα(β). Ο Καλαϊτζής δεν προσθέτει κάτι πέρα από αυτά που έχουν ειπωθεί στα προηγούμενα μέτρα εκτός από το σύνθετο ποίκιλμα στο τέλος του μέτρου(γ) που μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι παραλλάσσεται σε κάθε μέτρο.

Παρτιτούρα 3.2.17

Σουσαμλής

Παρτιτούρα 3.2.18

Καλαϊτζής

Στη συνέχεια της ανάλυσης του Αϊβαλιώτικου θα ασχοληθούμε με τη δεύτερη φράση που εκθέτει στην ηχογράφησή του ο Σουσαμλής. Σημειώθηκε και στην αρχή αυτής της ανάλυσης ότι μετά την πρώτη φράση του κομματιού, η οποία είναι κοινή και στις δύο ηχογραφήσεις, οι δύο μουσικοί επιλέγουν να παίξουν διαφορετικές φράσεις. Όσον αφορά τη δεύτερη φράση, λοιπόν, στην εκτέλεση του Σουσαμλή (μ.5-8) αν κοιτάξουμε την παρτιτούρα και τη συγκρίνουμε με την πρώτη φράση, διαπιστώνουμε ότι είναι μία παραλλαγή της πρώτης. Αυτό γίνεται αντιληπτό και μέσω της ακρόασης των δύο αυτών

φράσεων. Άρα, θα μπορούσαμε να αντιπαραβάλουμε οπτικά τις δύο φράσεις και να δούμε κάποια σημεία, στα οποία διαφοροποιείται η ανάπτυξή τους.

Ο πρώτος και ο δεύτερος χρόνος και στις δύο φράσεις έχει ελάχιστες διαφορές με μικρές αλλαγές στις επιλογές διαποίκισης. Ο τρίτος χρόνος διαφέρει, διότι όπως είδαμε στην πρώτη φράση, ο Σουσαμλής σε όλες τις επαναλήψεις της πρώτης φράσης (εκτός από μία) χρησιμοποιεί τέταρτο(α), ενώ εδώ έχουμε αρκετή κίνηση(β). Όσον αφορά την ανάπτυξη της δεύτερης φράσης, η μελωδία περιορίζεται ουσιαστικά στις πέντε πρώτες νότες του δρόμου. Οδηγείται πάντα στη δεσπόζουσα φα στον τέταρτο χρόνο(γ), έπειτα, με ανοδική κίνηση που ξεκινάει από τον προσαγωγέα(ντο) φτάνει μέχρι το λα(δ) και από εκεί με σύνθετο ποίκιλμα καταλήγει στο τέλος του μέτρου στη φα(φα). Η διαφορετική ανάπτυξη, λοιπόν, παρατηρείται σε αυτή την ανοδική κίνηση που ξεκινάει από τον προσαγωγέα (ντο) και στην κατάληξη αυτού του μέτρου στη φα(ε), αντίθετος με την κατάληξη της πρώτης φράσης στο ρε(στ). Παρακάτω αντιπαραβάλλουμε την πρώτη και τη δεύτερη φράση.

Παρτιτούρα 3.2.19

Σουσαμλής

The musical score is written in 9/4 time with a tempo of 68 and a key signature of one flat (Dm). It consists of two systems, A and B. System A shows the first phrase, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are labeled with the Greek letter alpha (α) and sigma-tau (στ). System B shows the second phrase, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are labeled with the Greek letters beta (β), gamma (γ), delta (δ), and epsilon (ε). Chords Dm and F are indicated above the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Στο έκτο μέτρο και σε σχέση πάντα με την πρώτη φράση(2^ο μέτρο), οι διαφορές είναι ελάχιστες. Ο τρίτος χρόνος με τα δύο όγδοα ρε και μι(α) έρχεται σε αντίθεση με το

τέταρτο μι στο δεύτερο μέτρο(β). Από εκεί και έπειτα και έως την κατάληξη δεν παρατηρούνται πολλές αλλαγές, εκτός από την ίδια την κατάληξη του μέτρου. Το τρίηχο στον έκτο χρόνο(γ) και τη χρήση της καθοδικής χρωματικής κίνησης(δ) στα μπάσα,τα συναντάμε και σε πολλά άλλα σημεία της εκτέλεσης.

Παρτιτούρα 3.2.20

Σουσαμλής

μ.2

Musical notation for measure 2 of 'Susamelis'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The measure starts with a '2' above the staff. The first part of the measure is marked with a 'Dm' chord. A box labeled 'β' (beta) highlights a specific chord change to a C major chord, marked with a 'C' above the staff. The second part of the measure is marked with a 'Dm' chord. The notation consists of a series of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together.

Παρτιτούρα 3.2.21

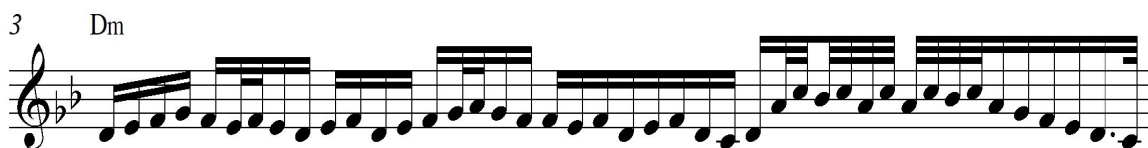
μ.6

Musical notation for measure 6 of 'Susamelis'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The measure starts with a '6' above the staff. The first part of the measure is marked with a 'Dm' chord. A box labeled 'α' (alpha) highlights a specific chord change. A box labeled 'γ' (gamma) highlights a triplet of eighth notes. A box labeled 'δ' (delta) highlights a descending chromatic line in the bass. The notation consists of a series of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together.

Στο επόμενο μέτρο(μ.7) ο Σουσαμλής εστιάζει την κίνηση της μελωδίας γύρω από το φα ιδιαίτερα στους τέσσερις πρώτους χρόνους(α) και τονίζει αυτή τη νότα με δύο μορντάν(β). Ακολουθεί μία ανοδική κίνηση, η οποία ξεκινάει από το ντο και φτάνει ως το σιb(γ) για να καταλήξει στο τέλος του μέτρου στο φα(δ). Παραθέτουμε και εδώ το τρίτο μαζί με το έβδομο μέτρο για να είναι εύκολη η σύγκριση της παραλλαγής.

Παρτιτούρα 3.2.22

μ.3



Παρτιτούρα 3.2.23

μ.7

Στο τελευταίο μέτρο αυτής της φράσης, χαρακτηριστικά είναι το τρέμολο στον δεύτερο 2^ο και τρίτο 3^ο χρόνο(α), όπως και η κατάληξη του μέτρου, η οποία έχει αρκετή κίνηση και διαφορετικά ποικίλματα από το αντίστοιχο μέτρο της πρώτης φράσης(μέτρο 4). Διακρίνεται η αποτζιατούρα(β) στο όγδοο μέτρο και η χαρακτηριστική χρωματική καθοδική κίνηση στο τέταρτο μέτρο (γ).

Παρτιτούρα 3.2.24

μ.4

Παρτιτούρα 3.2.25

μ.8

Στην εκτέλεση του Σουσαμλή υπάρχει μία ακόμη φράση, η οποία δεν ακούγεται στην ηχογράφηση του Καλαϊτζή. Μοναδικό χαρακτηριστικό αυτής είναι το γεγονός ότι περιορίζεται στα δύο μέτρα και όχι στα τέσσερα όπως συνηθίζεται. Εδώ μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Σουσαμλής εκ παραδρομής δεν επαναλαμβάνει αυτά τα δύο μέτρα. Η φράση ξεκινάει με μία ανοδική κίνηση που αρχίζει από το σι(ιράκ) και φτάνει μέχρι το ρεβ(σεχνάζ). Εδώ όπως παρατηρούμε στην παρτιτούρα ο Σουσαμλής κάνει λάθος στην πρώτη έκθεση της φράσης και παίζει ντοβ αντί για ντο φυσικό. Η ίδια κίνηση επαναλαμβάνεται στο επόμενο μέτρο, αλλά αυτή τη φορά παιγμένη σωστά με ντο φυσικό. Αυτή η παρατήρηση δεν γίνεται αυθαίρετα, αλλά γνωρίζοντας ότι το Σαμπά συνήθως δεν επταφωνεί, δηλαδή δεν επαναλαμβάνει τη βάση του στην επόμενη οκτάβα. «Στην κατιούσα κίνησή του για την επιστροφή στη βάση(ντουγκιάχ[ρε]), ελαττώνει το μουχαγιέρ(πάνω ρε),μετατρέποντάς το σε συχνάζ(ρεβ)»⁵⁸. «Η διακριτική βάρυνση του ρε, αντιστοιχεί στη Δεύτερη βαθμίδα του οξέος τετράχορδου χιτζάζ(ντο-φα), και ανοίγει τον

⁵⁸Ευγένιος Βούλγαρης,2006,σελ.36.

δρόμο σχετικά με τη δυνατότητα μιας έστω και περιορισμένης περιήγησης στο πλαίσιο ενός περιβάλλοντος Σαμπά»⁵⁹. Σε αυτό το σημείο, λοιπόν, της ανάλυσης παρατηρούμε αυτή την περίπτωση ανάπτυξης του δρόμου Σαμπά στον τρίτο χρόνο του δέκατου μέτρου(α). Στο μέτρο εννιά η καθοδική κίνηση ως τη βάση γίνεται μετά από αποτζιατούρα(β) και εκφυγές(γ), ενώ στο δέκατο η επιστροφή στη βάση(ρε) γίνεται με τη χρήση της καθοδικής χρωματικής κίνησης στα μπάσα από το φα έως το ρε(φα-μι-μιβ-ρε) και το ισοκράτημα με το αριστερό χέρι στο ρε της μεσαίας περιοχής(δ).

Παρτιτούρα 3.2.26

The musical score shows four measures of music in a key with one flat (B-flat). Measure 9 starts with a treble clef and a box labeled Γ. Chords C and F are indicated above the staff. The bass line has a trill (tr) and is labeled β. Measure 10 starts with a treble clef and a box labeled α. Chords Dm and F are indicated above the staff. The bass line has a grace note (ω) and is labeled α. Measure 11 starts with a treble clef and a box labeled γ. The chord Dm is indicated above the staff. The bass line is labeled γ. Measure 12 starts with a treble clef and a box labeled δ. The chord Dm is indicated above the staff. The bass line is labeled δ.

Οι επαναλήψεις της πρώτης και δεύτερης φράσης(μ.15-22) δεν θα σχολιαστούν, διότι σε αυτή την περίπτωση θα προβούμε σε ανάλυση και παρατήρηση φαινομένων που ήδη σχολιάστηκαν στα προηγούμενα μέτρα. Τελειώνουμε αυτό το κεφάλαιο του Αϊβαλιώτικου με την τρίτη και τέταρτη φράση από την ηχογράφηση του Καλαϊτζή. Στην τρίτη φράση αναδεικνύεται το πεντάχορδο χιτζάζ, μία 3^η υψηλότερα (φα-δεσπόζουσα) από τη βασική τονική θεμελίωσή του. Στο μέτρο εννιά η μελωδία περιορίζεται στο πεντάχορδο χιτζάζ(φα-ντο)(α), ενώ στο μέτρο δέκα η μελωδία επεκτείνεται με συναφή χρωματικής υπομονάδας χιτζάζ(ντο-μι)(β). Στα μέτρα εννιά και έντεκα η μελωδία καταλήγει στο ψηλό ντο(γκερντανιγιέ)(γ), ενώ στα μέτρα δέκα και δώδεκα στη βάση(ρε)(δ).

⁵⁹Νίκος Ανδρικός,2018, σελ.253.

Παρτιτούρα 3.2.27

Στην 4^η φράση, αν και η μελωδία κινείται στην κάτω οκτάβα, μπορούμε να την προσεγγίσουμε όσον αφορά την ανάπτυξή της στην εξής περίπτωση. Γνωρίζουμε ότι το σαμπάχ «όταν επταφωνεί, χρησιμοποιεί 4χ σαμπά στο μουχαγιέρ(πάνω ρε), ενώ στην κίνησή του κάτω από αυτό κάνει χρήση 5χορδου ραστ στο νεβά(σολ)»⁶⁰. Η μελωδία, λοιπόν, προσεγγίζει τη φα, ακολουθεί μία καθοδική κίνηση που φτάνει ως το σολ(γεγκιάχ)(α) και αφού φτάσει ξανά στη φα(τσαργκιάχ) επιστρέφει στο τετράχορδο σαμπά(β). Η διαποίκιση παραμένει λιτή σε όλο το μέτρο εκτός από ένα σύνθετο ποίκιλμα που παρουσιάζεται παραλλαγμένο στο τέλος του κάθε μέτρου(γ).

Παρτιτούρα 3.2.28

⁶⁰Ευγένιος Βούλγαρης-Βασίλης Βανταράκης, 2006.

13 Dm G Dm

α β γ

14 Dm G Dm

γ

15 Dm G Dm

γ

16 Dm G Dm

γ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στόχος της εργασίας είναι να διακριθούν μέσω της παρτιτούρας οι εκτελεστικές τεχνικές δύο μουσικών, οι οποίοι κατάγονται από έναν συγκεκριμένο τόπο. Στην προκειμένη περίπτωση, ο τόπος αυτός είναι η Μυτιλήνη και ο ένας εκ των δύο μουσικών σε κάποια χρονική στιγμή μεταβαίνει από το νησί της Μυτιλήνης στο μεγαλύτερο αστικό κέντρο της εποχής του, την Αθήνα. Με αυτό το στοιχείο, η μελέτη μας οδηγεί σε κάποια συμπεράσματα για την επιρροή του περιβάλλοντος στην εξέλιξη της τέχνης του κάθε μουσικού.

Για την απαρίθμηση των ποικιλιμάτων θα χρησιμοποιήσουμε και τον όρο μελίσματα. Τα ποικίματα που χρησιμοποιούνται σε όλες τις παρτιτούρες που αναλύθηκαν είναι οχτώ.

1. Τρέμολο
2. Πρόηχο
3. Διάηχο
4. Αποτζιατούρα
5. Μορντάν
6. Γκρουπέτο
7. Τρίλια
8. Σύνθετο ποίκιλμα

Τα μελίσματα είναι δύο.

1. Παραλλαγή

2. Διάνθισμα

Η παρατήρηση των συγκεκριμένων ποικιλμάτων-μελισμάτων δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι αυτά χρησιμοποιούνται αποκλειστικά στη Μυτιλήνη⁶¹. Η συγκεκριμένη μελέτη θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για μια εργασία ευρύτερης κλίμακας, στην οποία παρατηρούνται οι τρόποι διαποίκισης στο σαντούρι σε διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές.

Όσον αφορά τη δεξιότητα του κάθε ερμηνευτή, δηλαδή τη δυνατότητα άρτιας εκτέλεσης της κάθε φράσης ανάλογα με τον τρόπο που την έχει δουλέψει ο κάθε μουσικός δεν παρατηρούνται αξιοσημείωτες διαφορές. Οι παρατηρήσεις που θα μπορούσαμε να κάνουμε στις διαφορετικές προσεγγίσεις των δύο μουσικών αφορούν περισσότερο την αισθητική τους προσέγγιση απέναντι στα δύο κομμάτια.

Μία πολύ σημαντική διαφορά στον «ήχο» των δύο μουσικών είναι η χρήση διαφορετικής μπαγκέτας. Ο Γιάννης Σουσαμλής χρησιμοποιεί σιδερένιες μπαγκέτες. Είναι ο μοναδικός σαντουριέρης από όσους γνωρίζουμε στον ελλαδικό χώρο, ο οποίος χρησιμοποιεί τέτοιου είδους μπαγκέτες, τουλάχιστον στο χρονικό πλαίσιο που ορίζεται από τις υπάρχουσες ηχογραφήσεις σε όλο τον 20^ο αιώνα έως σήμερα. Αυτό το στοιχείο αναπόφευκτα επαναφέρει την ανάγκη υπενθύμισης της μαρτυρίας του Francois Rouqueville, η οποία επισημάνθηκε στην εισαγωγή της παρούσας μελέτης και στην οποία γίνεται λόγος για την ύπαρξη σαντουριού στον ελλαδικό χώρο κατά το 1799-1800, το οποίο μάλιστα παίζεται με μεταλλικές μπαγκέτες.⁶² Ο Νίκος Καλαϊτζής χρησιμοποιεί το συνηθισμένο τύπο μπαγκέτας που χρησιμοποιούν οι περισσότεροι σαντουριέρηδες. Ένα κομμάτι βαμβάκι ή ένα κομμάτι τσόχας τυλιγμένο με κλωστή στην άκρη της μπαγκέτας. Όπως γίνεται αντιληπτό και από τον ήχο των σαντουριών στις δύο ηχογραφήσεις, το σαντούρι του Σουσαμλή έχει πολύ «οξύ» ήχο, ενώ αντιθέτως του Καλαϊτζή πιο «μαλακό». Εδώ αξίζει να αναφέρουμε μία λεπτομέρεια, η οποία δεν σχολιάζεται συχνά όσον αφορά το σαντούρι. Το σαντούρι είναι «χορδόφωνο κρουστό» και όχι έγχορδο ή οτιδήποτε άλλο όπως συχνά αποκαλείται. Αυτός είναι ο όρος που χρησιμοποιείται για την κατηγοριοποίηση του οργάνου από τις πιο έγκριτες μελέτες οργανολογίας-ενορχήστρωσης

⁶¹Για περαιτέρω ανάλυση της λειτουργικότητας των ποικιλμάτων βλ. σελ. 733, Γ. Ζαριάς, 2013.

⁶²Voyage en Morée à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire Othoman, pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801.

διεθνώς⁶³. Αυτή η αναφορά δεν γίνεται χωρίς λόγο στην παρούσα μελέτη. Αρκεί να κοιτάξει κανείς την πληθώρα τύπων μπαγκέτας που χρησιμοποιούνται στα κρουστά μουσικά όργανα για να καταλάβει τη σημασία που έχει αυτό το στοιχείο για το τελικό αποτέλεσμα. Αυτή η ποικιλία στη χρήση διαφορετικής μπαγκέτας ανάλογα με το επιθυμητό αποτέλεσμα είναι πιο συχνή στη Ρουμανία και στην Ουγγαρία, χώρες στις οποίες χρησιμοποιείται ανάλογος τύπος μουσικού οργάνου.

Το κοινωνικό περιβάλλον διαδραματίζει οπωσδήποτε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του κάθε καλλιτέχνη. Η παραδοχή αυτή φυσικά δεν μπορεί να ισχύει σήμερα με την πληθώρα πληροφοριών που υπάρχουν στη διάθεση του κάθε μουσικού μέσω του διαδικτύου. Οι μουσικοί της παρούσας μελέτης έζησαν σε ένα περιβάλλον, στο οποίο ως ένα σημείο της ζωής τους τουλάχιστον δεν υπήρχαν ακόμη και οι δίσκοι βινυλίου. Η μετοίκηση του Καλαϊτζή στην Αθήνα φέρει ουσιαστικό ρόλο στη μετέπειτα μουσική του εξέλιξη. Ο Καλαϊτζής συμμετέχει σε πολλές ηχογραφήσεις και τις περισσότερες φορές έχει ηγετικό ρόλο σε αυτές. Για μια καλύτερη εικόνα αυτού του στοιχείου αρκεί κανείς να κοιτάξει τον αριθμό ηχογραφήσεων που έχει κάνει ο Καλαϊτζής και τον αντίστοιχο αριθμό ηχογραφήσεων του Σουσαμλή⁶⁴. Ο Γιάννης Σουσαμλής έμεινε στη Μυτιλήνη σε όλη του τη ζωή. Ο Καλαϊτζής εμπλουτίζει οπωσδήποτε τις γνώσεις του σε ένα τέτοιο περιβάλλον και αποκτά πιο εκλεπτυσμένο παίξιμο. Αυτή η διαδικασία δεν είναι απαραίτητα θετική ή αρνητική, καθώς το παίξιμο του Σουσαμλή ακούγεται στις μέρες μας πιο απλό ίσως όμως και πιο αυθεντικό.

Είναι σημαντικό να ειπωθεί ότι ο Νίκος Καλαϊτζής επιτελεί την ηχογράφησή του στα πλαίσια μια επινοημένης πλέον παράδοσης από τους διάφορους φορείς που την «εκπροσωπούν» στον αστικό χώρο, αλλά και στο πλαίσιο της κατεξοχήν λαϊκής πιάτσας των Αθηνών· εξού και η κινητικότητα του ως πολιορκιστής, καθώς και οι επιρροές του από τη δισκογραφία. Αντιθέτως, ο Γιάννης Σουσαμλής ηχογραφεί τις κασέτες του σε ένα περιβάλλον όπου η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο μέρος εθιμοτυπικών και τελετουργικών πράξεων, όπως το γλέντι, το πανηγύρι και τα θρησκευτικά μυστήρια. Επομένως, στην προκειμένη περίπτωση, η μουσική αποτελεί μέρος μιας ολότητας.

⁶³Samuel Adler, *The study of Orchestration*, W. W. Norton and Company, New York, London 1982.

⁶⁴Ελένη Μουλά, *Το μυτιληνιό σαντούρι μέσα από την δισκογραφία*, Μουλά, Άρτα 2011, σελ. 99.

Το κοινό στο οποίο απευθύνεται ο κάθε μουσικός έχει επίσης επίδραση στην εξέλιξη του κάθε μουσικού. Ο Γιάννης Σουσαμλής έπαιζε για τους συντοπίτες του, ενδεχομένως και για τουρίστες, ενώ το κοινό του Νίκου Καλαϊτζή είναι πιο ευρύ.

Η ηλικία και η καταγωγή των μουσικών που εξετάζονται είναι ίδια σε γενικές γραμμές. Η μουσική παιδεία είναι ίσως το στοιχείο στο οποίο διαφέρουν οι δύο μουσικοί. Η παιδεία του Καλαϊτζή εμπλουτίστηκε με την ώσμωση διαφορετικών παραδόσεων μέσα στο αστικό περιβάλλον της Αθήνας. Αυτό, λοιπόν, είναι το στοιχείο το οποίο διαφοροποιεί το μουσικό ταπεραμέντο των δύο μουσικών.

Η παιδαγωγική χρησιμότητα της παρούσας εργασίας εντοπίζεται κυρίως στη διαδικασία κατανόησης του τρόπου διαποίκισης μέσω της ανάλυσης. Ο εκάστοτε μαθητής-τρια μπορεί να δει πώς εμπλουτίζεται η μελωδία σε δύο διαφορετικούς σκοπούς και από δύο διαφορετικούς εκτελεστές. Η ύπαρξη πολλών φοιτητών στα τμήματα παραδοσιακής μουσικής που λειτουργούν τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα, οι οποίοι έχουν προγενέστερη μουσική παιδεία που επικεντρώνεται κυρίως στη λόγια Ευρωπαϊκή μουσική, δυσκολεύει την γρήγορη εξοικείωσή τους με τον τρόπο ποίκισης των φαινομενικά «απλών» μελωδιών της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής. Τα συμπεράσματα της ανάλυσης που γίνονται σε αυτή τη μελέτη εξοικειώνουν πιο εύκολα τον μαθητή-φοιτητή, ο οποίος έρχεται σε επαφή με την παραδοσιακή μουσική ακόμη και για πρώτη φορά. Καθώς η διαποίκιση και ο αυτοσχεδιασμός αποτελούν οργανικά στοιχεία της παραδοσιακής μουσικής, γίνεται εύκολα κατανοητή η σημασία των στοιχείων αυτών στα πλαίσια ενός μαθήματος παραδοσιακού μουσικού οργάνου.⁶⁵

Σύμφωνα με την L. Green, σε ορισμένα είδη μουσικής, τα όρια μεταξύ διαποίκισης και αυτοσχεδιασμού είναι δυσδιάκριτα.⁶⁶ Η δυνατότητα διαποίκισης μιας ορισμένης μελωδίας ελληνικής παραδοσιακής μουσικής ενέχει το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού και αυτό επιβεβαιώνεται από την ακρόαση δύο ή και τριών ηχογραφήσεων ενός συγκεκριμένου μουσικού κομματιού από τον ίδιο οργανοπαίκτη. Πολλές φορές κατά την διάρκεια μιας ηχογράφησης, οι μουσικοί θέτουν τον εαυτό τους - εκούσια ή ακούσια - σε μια αυτοσχεδιαστική διάθεση, με αποτέλεσμα να μην επαναλαμβάνουν επακριβώς το κάθε μέλισμα-ποίκιλμα που χρησιμοποίησαν σε μια προγενέστερη ηχογράφηση. Συνεπώς, σε αυτό το σημείο μπορούμε να ταυτίσουμε αυτή

⁶⁵ Ζητήματα Διδακτικής Μουσικών Οργάνων, Γεφυρώνοντας Μουσική Θεωρία και Πράξη, Αντώνης Βερβέρης, Ιωάννης Λίτος, Εκδόσεις Δίσιγμα, 2021.

⁶⁶ Green, L., How popular musician learn: A way ahead for Music Education, Ashgate 2002.

την πρακτική των Ελλήνων παραδοσιακών μουσικών με την λεγόμενη εσωτερικευμένη βάση γνώσεων (internalized knowledge base) των Kenny και Gellrich. Κάθε μουσικός καθ' όλη τη διάρκεια της μαθητείας του, αλλά και της πορείας του εν γένει, αποθηκεύει, ταξινομεί και ιεραρχεί κάθε πληροφορία που μελετά πάνω στο δικό του μουσικό όργανο, δημιουργώντας ασυνείδητα πολλές φορές μια «βάση γνώσεων», από την οποία αντλεί κάθε φορά που αυτοσχεδιάζει το υλικό με το οποίο θα εμπλουτίσει τη μουσική του. Στο πλαίσιο της προσπάθειας διδασκαλίας μιας τέτοιας πρακτικής στους νεότερους φοιτητές-μαθητές παραδοσιακής μουσικής είναι απαραίτητη η μελέτη καταγραφών, ηχογραφήσεων και συγκριτικών εργασιών. Με αυτό τον τρόπο, γίνεται εφικτή η γειτνίαση με το ύφος των παλαιότερων οργανοπαιχτών, αλλά και η επινόηση νέων υφολογικών στοιχείων μέσω των πολλών συνδυασμών που μπορούν να προκύψουν από αυτή τη διαδικασία.

Κλείνοντας, ευελπιστούμε ότι η παρούσα εργασία θα λειτουργήσει ως ένα στοιχείο μελέτης του τρόπου διαποίκισης στο σαντούρι, αλλά και ευρύτερα σε άλλα μουσικά όργανα, συμβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο στο υλικό διδασκαλίας των - σχετικά- νέων πανεπιστημιακών ιδρυμάτων παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα.

ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΑΤΑΓΡΑΦΩΝ

Αζιζιέ

Μπινταγιάλας

D D D D Gm

5 Gm D D Cm D

9 D D D D Gm

13 Gm D Cm D

17 D D D D *tr*

21 D D D D

25 Gm Dm A Dm

29 Gm Dm *tr* A Dm

33 Gm Dm *tr* A Dm

37 Gm Dm A Dm

Copyright © Πασχαλίνα Αλεξοπούλου

2

41 Dm A Gm A

45 Dm A A Dm

49 Dm A Bb A

53 Dm A A Dm

57 D D D Gm

61 Gm D Cm D

65 D D D D

69 D D D D

73 Gm Dm A Dm

77 Gm Dm A Dm

81 Gm Dm A Dm

85 Gm Dm A Dm

89 Dm A Bb A

93 Dm A A Dm

97 Dm A Bb A

101 Dm A A Dm

105 Dm Dm Dm

Αζιζιέ

♩ = 82

D D D Gm

5 D D Cm D

9 D D D Gm

13 D D Cm D

17 D D tr D tr D

21 D D A A

25 Gm F A Dm

29 Gm F A Dm Dm

2

34 F A Dm A

38 F A Dm Dm

42 F A Dm A

46 F A Dm

49 D D D Gm

53 D D Cm D

57 D D D Gm

61 D D tr Cm D

65 D D tr D D

69 D D A A

73 Gm F A Dm

77 Gm F A Dm

81 F A Dm Dm

85 F A Dm Dm

89 F A Dm A

93 F A Dm

Αϊβαλιώτικο (Μπινταγιάλας)

Καταγραφή: Πασχαλίνα Αλεξοπούλου

Παραδοσιακό

Violin

A

2

3

4

B

5

6

7

8

2 Г
9



10




11



12



13 Δ



14



15



16



17 **A'** 3

18

19

20

21 **B'**

22

23

24

4
25 Γ'

26

27

28

29 Δ'

30

31

32

Αϊβαλιωτικο-ρε

Γιάννης Σουσαμλής

A ♩ = 68
Dm

2 Dm C tr Dm

3 Dm

4 Dm C tr Dm

5 Dm F

6 Dm

7 Dm F

8 Dm

2

9 C F Dm

10 Dm F Dm

11 C Dm C Dm

12 C Dm F Dm

13 C Dm F Dm

14 C Dm

15 Dm F Dm

16 Dm

17 Dm F

18 Dm F Dm

19 Dm F

20 Dm F Dm

21 Dm F

22 Dm

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνικές αναφορές:

- 1) Αθανασίου, Σοφία (2011), Ο σαντουριέρης Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας). Συγκριτική προσέγγιση εκτελεστικών τεχνικών στο σαντούρι. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
- 2) Ανδρίκος, Νίκος (2018), Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: σχεδιασμοί λαϊκής τροπικής θεωρίας. Αθήνα: Τόπος.
- 3) Ανδρίκος, Νίκος (2020), Σύγχρονη τροπική σύνθεση –Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός – παράδοση. Αθήνα: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία.
- 4) Βερβέρης, Αντώνης - Λίτος, Ιωάννης (2021), Ζητήματα Διδακτικής των Μουσικών Οργάνων. Θεσσαλονίκη: Δίσιγμα.
- 5) Βερβέρης, Αντώνης - Φευγαλάς, Στέφανος (2020), Το ύφος ως στοιχείο του λαϊκού μουσικού πολιτισμού. Η περίπτωση των σαντουριέρηδων της Λέσβου, Εισηγήσεις του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Ελληνική Λαϊκή Τέχνη: Παλαιότερες θεματικές με σύγχρονες προσεγγίσεις. Βόλος: Ιδιόμελον.
- 6) Βούλγαρης, Ευγένιος – Βανταράκης, Βασίλης (2006), Το αστικό λαϊκό τραγούδι του Μεσοπολέμου-Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940. ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Αθήνα: Fagottobooks.
- 7) Διονυσόπουλος, Νίκος (2000), Λέσβος Αιολίς, Τραγούδια και χοροί της Λέσβου, Επιτροπή Ερευνών Πανεπιστημίου Αιγαίου, Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Π. Ε. Κ.).
- 8) Ζαρία, Γιάννης (2013), Διαποίκιση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη. Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέως.
- 9) Καϊτατζής, Παναγιώτης (2014), Νικόλαος Παραλής, Η παρουσία του ουτιού στη δυτική Λέσβο. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- 10) Καρακάσης, Σταύρος (1970), Ελληνικά Μουσικά Όργανα. Αθήνα: Δίφρος.
- 11) Κουμπιός, Πέτρος (2017), Η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι. Ιστορικοκοινωνικά δεδομένα και επιλεστικές πρακτικές. Άρτα: ΤΕΙ

- Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- 12) Κοφτερός, Δημήτρης Β. (2019), Δοκίμιο για το Ελληνικό Σαντούρι. Αθήνα: Μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας.
 - 13) Κοφτερός, Δημήτρης (2013), Μελίφθογγο, Ελληνικό Σαντούρι, Πρακτική και Εκμάθηση. Αθήνα, Φίλιππος Νάκας.
 - 14) Κοφτερός, Δημήτρης Β. (2011), Μυτιληνιό Σαντούρι, Καρά Τεπέ Μυτιλήνη: Αιολίδα.
 - 15) Μοσχοβής, Χαράλαμπος (2010), Νίκος Καλαϊτζής, Μπινταγιάλας, Έρωτας με τις χορδές των οργάνων. Αθήνα: Περί Τεχνών.
 - 16) Μουλά, Ελένη Χ. (2011), Το μυτιληνιό σαντούρι μέσα από τη δισκογραφία. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
 - 17) Παπαδάκης, Γιώργος (1983), Λαϊκοί Οργανοπαίκτες. Αθήνα: Επικαιρότητα.
 - 18) Παύλου, Λευτέρης (2006), Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί. Αθήνα: Faggotobooks.
 - 19) Σπέης, Θεμιστοκλής Φ. (2018), Ο Ικαριώτικος Χορός, η Μουσική και τα Πανηγύρια της Ικαρίας, Ο Ικαριώτικος οργανικός σκοπός: Μορφολογική, τροπική και υφολογική ανάλυση μουσικών καταγραφών. Αθήνα: Νότιος Άνεμος.
 - 20) Τοπαλίδου, Ελένη (2008), Το Ελληνικό Σαντούρι & η Βαλκανική του Προέλευση. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
 - 21) Τσέτσος, Μάρκος (2012), Στοιχεία και Περιβάλλοντα της Μουσικής, Μια Φιλοσοφική Εισαγωγή στη Μουσικολογία. Αθήνα: Faggotobooks.
 - 22) Τσέτσος, Μάρκος (2011), Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): Πενήντα χρόνια μετά. Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέως.
 - 23) Χατζηπαναζής, Θόδωρος (1986), Της Ασιάτιδος Μούσης Εράσται. Αθήνα: Στιγμή.
 - 24) Χτούρης, Σωτήρης (2000), Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19^{ος} - 20^{ος} αιώνας). Αθήνα: Εξάντας.

Ξενόγλωσσες αναφορές:

- 1) Andrikos, Nikos (2019), the transcription of Cecen Kizi in Byzantine notation by Konstantinos Psahos in 1908, British School of Athens.
- 2) Adler, Samuel (2002), The study of Orchestration. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- 3) Collins, Timothy A. (2001), Reactions against the Virtuoso, Instrumental Ornamental Ornamentation of Music Vol. 32, No. 2. U.S.A.: Croatian Musicological Society.
- 4) Gifford, Pail M. (2001), the Hammered Dulcimer, A History. US: Scarecrow Press.
- 5) Green, Lucy (2002), How popular Musicians learn, A Way Ahead of Music Education. UK: Routledge.
- 6) Kenny, Barry J. – Gellrich, Martin (2011), UK: Improvisation, The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning. Oxford Scholarship.
- 7) League, Panayotis (2012), Cecen Kizi: Tracing a tune through the Ottoman Ecumene. Department of Musicology and Ethnomusicology, Boston University.
- 8) Papandrikou, Mema (2013), Crossroads, Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki. School of Music Studies.
- 9) Halkias, Periklis – Chianis, Sotirios – Brachopoulos, Vagelis (1981), Epirotika with Periklis Halkias. Greek Folk Music and Dances from Northern Epirus, Vol.1. US: Folkways Records & Service Corp.

Ιστοσελίδες:

- 1) Website of Britannica,
<https://www.britannica.com/art/zither>
<https://www.britannica.com/art/dulcimer>
- 2) Περιοδικό Αγιάσος, Αναγνωστήριο,
<http://anagnostirio.info/%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%B1%CE%B6%CE%BF%CE%BC%CE%B1%CE%B9->

[%CE%BA%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%83/](#)

3) Περιοδικό Ακράσι

<https://www.akrasi.gr/w/%cf%80%ce%b5%cf%81%ce%b9%ce%bf%ce%b4%ce%b9%ce%ba%ce%bf-%ce%b1%ce%ba%cf%81%ce%b1%cf%83%ce%b9%cf%89%ce%bd/?fbclid=IwAR0H5BIIixek-Ausjc0wAxfGy6bXZJswHMBK43wWJzMT0OuBzGaWd98eSM4>

4) <https://www.youtube.com/watch?v=Cn6fFsG1bIg>

5) <https://www.youtube.com/watch?v=3OVSif0Kd2o>

6) <https://www.youtube.com/watch?v=sPDd8UgxSGI&list=PLHLo-gv5Uu0-eequBJi7oV1UL6HeM742o&index=8&fbclid=IwAR1qcaGFOojlmQVxyOyr8RJp1omra8w1c-f2cmcW54NaaKZpmXWZqf-wxFk>

