



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΤΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:
ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ
ΤΩΝ ΤΑΣΟΥ ΔΙΑΚΟΓΙΩΡΓΗ ΚΑΙ ΦΑΝΗ ΚΑΡΟΥΣΟΥ**

Καλούδης Φοίβος
(Α.Μ. 728)

Επιβλέπων: Βερβέρης Αντώνιος, μέλος ΕΔΙΠ

Άρτα, Μάρτιος 2025

**THE SANTOURI IN CRETAN MUSIC:
TRANSCRIPTION AND ANALYSIS OF RECORDINGS
BY TASOS DIAKOGIORGIS AND FANIS KAROUSOS**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Αντώνιος Βερβέρης, ΕΔΙΠ

2. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο,

3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο,

© Καλούδης Φοίβος, 2025.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

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.

Φοίβος Καλούδης

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Αντώνη Βερβέρη, τον Φάνη Καρούσο και την Μαρία Κουτσιμπίρη για την πολύτιμη βοήθειά τους με την εύρεση ηχητικού υλικού αλλά και την συνεισφορά τους στον τομέα της βιβλιογραφίας

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η σχετικά περιορισμένη παρουσία του σαντουριού στην Κρήτη συνδέεται κατά βάση με την έλευση Μικρασιατών προσφύγων που εγκαταστάθηκαν στο νησί, κυρίως στα Χανιά. Χρονικά, η δράση αυτών των σαντουριέρηδων περιορίζεται στην προπολεμική περίοδο, ενώ θα χρειαστεί να περάσουν ορισμένες δεκαετίες μέχρι να ακουστεί ξανά σαντούρι σε ηχογραφήσεις Κρητικής μουσικής, στα μέσα της δεκαετίας του 1970, από τον Τάσο Διακογιώργη, και αργότερα από τον Φάνη Καρούσο. Κατά την παρούσα μελέτη, καταγράφηκαν και αναλύθηκαν συνολικά είκοσι τέσσερις ηχογραφήσεις των εν λόγω μουσικών, δεκαέξι του Τάσου Διακογιώργη και οκτώ του Φάνη Καρούσου. Ειδικότερα, εξετάζεται ο ρόλος του οργάνου σε ηχογραφήσεις Κρητικής μουσικής, ενώ έμφαση δίνεται σε τρόπους συνοδείας, τεχνικές παιξίματος, τεχνικές απόδοσης και διαποίκιλσης της μελωδίας, συνεργασία με τα άλλα όργανα κ.α. Τέλος, επιχειρείται η ανάδειξη στοιχείων ομοιότητας αλλά και διαφοροποίησης όσον αφορά το παίξιμο του Τάσου Διακογιώργη και του Φάνη Καρούσου, παρά το γεγονός ότι ανήκουν σε διαφορετικές γενιές μουσικών.

Λέξεις-κλειδιά: σαντούρι, κρητική μουσική, Διακογιώργης, Καρούσος

ABSTRACT

The relatively limited presence of the santouri in Crete is mainly linked to the arrival of refugees from Asia Minor who settled on the island, mainly in Chania. Historically, the activity of these santouri players is limited to the pre-war period, while it would be several decades before the santouri could be heard again in recordings of Cretan music, in the mid-1970s, by Tasos Diakogiorgis, and later by Fanis Karousos. In the present study, a total of twenty-four recordings of these two musicians were transcribed and analyzed, sixteen by Tasos Diakogiorgis and eight by Fanis Karousos. We examine the role of the instrument in recordings of Cretan music, while emphasis is placed on methods of accompaniment, playing techniques, techniques for performing and embellishing the melody, collaboration with other instruments, etc. Finally, an attempt is made to highlight elements of similarity but also differentiation regarding the playing of Tasos Diakogiorgis and Fanis Karousos, even though they belong to different generations of musicians.

Keywords: santouri, cretan music, Diakogiorgis, Karousos

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Θεωρητικό πλαίσιο.....	3
1.1. Προέλευση, ιστορία, παραλλαγές.....	3
1.2. Το ελληνικό σαντούρι.....	5
1.3. Το σαντούρι στην Κρήτη και την Κρητική μουσική.....	6
1.3.1 Η συνεισφορά του Τάσου Διακογιώργη.....	8
1.3.2 Η συνεισφορά του Φάνη Καρούσου.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Μεθοδολογία	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Ηχογραφήσεις Τάσου Διακογιώργη.....	13
3.1 Ο δίσκος «Μάγλες και Γάγλες» του 1976.....	13
3.1.1 «Γάγλες και μάγλες κοπελιά».....	13
3.1.2 «Μια μαυροφόρα».....	15
3.1.3 «Χτυπάει η καρδιά μου».....	18
3.1.4 «Λυπούμαι τσι τσι όμορφες».....	20
3.1.5 «Φίλους δεν έχει ο άνθρωπος».....	21
3.1.6 «Ανθρώπου δεν το θάρεψα».....	25
3.1.7 «Άλλαξε γνώμη κοπελιά».....	28
3.1.8 «Η ομορφιά χωρίς καρδιά».....	31
3.1.9 «Αιμάτωσες τα χέρια σου».....	34
3.1.10 «Είδα αστραπές αμέτρητες».....	36
3.1.11 «Όντε σε βλέπω σπαρταρά».....	40
3.1.12 «Δίχως γυναίκα και πιτό».....	42
3.2 Ο δίσκος «Νησιώτικο Σαντούρι» του 1980.....	44
3.2.1 «Αητός».....	45
3.2.2 «Κόσμε χρυσέ».....	47

3.2.3 «Μάνα κι αν έρθουν οι φίλοι μου».....	49
3.2.4 «Αγρίμα κι αγριμάκια».....	51
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 Ηχογραφήσεις του Φάνη Καρούσου.....	54
4.1 «Σταφιδιανός σκοπός».....	54
4.2 «Γυμνός».....	57
4.3 «Συρτά του καρεκλά».....	60
4.4 «Του Λασιθιού ο δρόμος».....	63
4.5 «Ένα βουνό εκατέλησα».....	67
4.6 «Κοντυλιές».....	70
4.7 «Αχ Λουσακινό Κρασί».....	74
4.8 «Δακρύζω με παράπονο» (Βαρύς Ρεθυμνιώτικος).....	78
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 Συμπεράσματα και επίλογος.....	81
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	83

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία εξετάζει την παρουσία του σαντουριού στην Κρητική μουσική παράδοση ή σε ηχογραφήσεις Κρητικής μουσικής. Το σαντούρι δεν υπήρξε ποτέ δημοφιλές όργανο στην Κρήτη. Παρ' όλα αυτά, μνημονεύονται περιπτώσεις Μικρασιατών σαντουριέρηδων που έζησαν και δραστηριοποιήθηκαν κυρίως στην περιοχή των Χανίων. Στις λιγοστές ηχογραφήσεις αυτών των σαντουριέρηδων, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ισότιμος μελωδικός –και όχι συνοδευτικός, όπως θα περίμενε κανείς– ρόλος του σαντουριού όταν παίζει μαζί με τη λύρα. Η δραστηριότητα αυτών των μουσικών φαίνεται να σταματά ήδη πριν την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ θα χρειαστούν πολλές δεκαετίες μέχρι να ακουσθεί ξανά σαντούρι σε ηχογραφήσεις Κρητικής μουσικής.

Η παρούσα μελέτη εστιάζει στις ηχογραφήσεις δύο σαντουριέρηδων διαφορετικής γενιάς. Πρόκειται για τον Ροδίτη δεξιότεχνη του οργάνου Τάσο Διακογιώργη και τον νεότερο Φάνη Καρούσο, έναν Κρητικό που συνεχίζει μέχρι και σήμερα να μελετά και να είναι ενεργό μέλος της αναπαραγωγής και εκτέλεσης της κρητικής μουσικής παράδοσης από την πλευρά του σαντουριού.

Όσον αφορά τη συνεισφορά του Τάσου Διακογιώργη, το υλικό που μελετάται προέρχεται από δύο βασικές πηγές: (α) τα δώδεκα κομμάτια της συμμετοχής του στον δίσκο «Μάγλες και Γάγλες» (1976) του λυράρη Γιώργου Καλομοίρη, και (β) τα πέντε κρητικά κομμάτια που ακούγονται στον δίσκο «Νησιώτικο Σαντούρι» (1980) του Τάσου Διακογιώργη. Εξαιρουμένου του τελευταίου δίσκου όπου και τα πέντε κομμάτια είναι οργανικά, στον δίσκο «Μάγλες και Γάγλες», για τα σημεία όπου υπάρχει τραγούδι, το οποίο προσθέτει συχνотικά εμπόδια στην καταγραφή του σαντουριού, χρησιμοποιήθηκε τεχνητή νοημοσύνη για την αφαίρεση των στίχων, επιτυγχάνοντας έτσι την διευκόλυνση της απαιτητικής διαδικασίας της ακριβούς καταγραφής του σαντουριού.

Αναφορικά με τη συνεισφορά του Φάνη Καρούσου, το υλικό που μελετήθηκε προέρχεται κατά βάση από τη συνεργασία του με τον Αντώνη Φραγκάκη στην εκπομπή «Δια...Κρητικά», με τίτλο επεισοδίου «Αντώνης Φραγκάκης - Φάνης Καρούσος: Μια λύρα, ένα σαντούρι» στον τηλεοπτικό σταθμό Κρήτη TV. Το υλικό

αυτό μας παρείχε ο ίδιος ο Φάνης Καρούσος για την πραγμάτωση της συγκεκριμένης εργασίας.

Το εν λόγω υλικό, αφού καταγραφεί σε μουσική σημειογραφία, αναλύεται εστιάζοντας σε τρόπους συνοδείας, συγκεκριμένες κινήσεις, γεμίσματα, τεχνικές παιξίματος, τεχνικές απόδοσης και διαποίκιλσης της μελωδίας, αλλά και γενικότερα στο ρόλο που έχει το σαντούρι κατά τη συνεργασία του με τα δύο βασικά όργανα της Κρητικής μουσικής: τη λύρα και το λαούτο.

Κεφάλαιο 1: Θεωρητικό πλαίσιο

Το σαντούρι είναι ένα χορδόφωνο όργανο, που εμφανίζεται σε σχήμα ισοσκελούς ή ορθογώνιου τραπεζίου. Οι χορδές του δομούνται, ως επί το πλείστον, από δύο είδη μετάλλου, μπρούτζος και ατσάλι. Ενώ έχουμε μαρτυρίες ότι το όργανο παιζόταν κατά καιρούς και με τα δάχτυλα (νύχια), οι σαντουριέρηδες πλέον χρησιμοποιούν τις λεγόμενες μπαγκέτες, ξύλινες μικρές κατασκευές με εσοχή για την τοποθέτηση του δείκτη του οργανοπαίκτη και την παράλληλη στήριξη του από κάτω απ' το μεσαίο δάχτυλο, «κλειδώνοντας» τις μπαγκέτες ώστε να μην φεύγουν απ' τα χέρια του. Παράλληλα, στο ψηλότερο κομμάτι της μπαγκέτας, το οποίο έρχεται σε επαφή με τις χορδές, το ξύλο επενδύεται με βαμβάκι και κλωστή, παρέχοντας έναν απαλό ήχο που δεν μπορεί να επιτευχθεί με την κρούση του ίδιου του ξύλου στις χορδές (Ανωγειανάκης, 1991· Κοφτερός, 2019).

Το σύγχρονο ελληνικό σαντούρι διαθέτει μία έκταση που καλύπτει τρεισήμισι οκτάβες, ξεκινώντας από την Σολ δεύτερης οκτάβας και καταλήγοντας στην Σι πέμπτης οκτάβας. Αν και συναντάται σε αρκετές περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας, το σαντούρι έχει συνδεθεί περισσότερο με μουσικές παραδόσεις του Αιγαίου και της Μικράς Ασίας, με τη Λέσβο να χαρακτηρίζεται συχνά και ως το «νησί του σαντουριού» χάρη στην ισχυρή παρουσία του οργάνου στην τοπική παράδοση όπως φαίνεται και από τον μεγάλο αριθμό μυτιληνίων δεξιτεχνών του σαντουριού (Κοφτερός, 2011).

1.1 Προέλευση, ιστορία, παραλλαγές

Η καταγωγή του σαντουριού αποτελεί λαβυρινθώδες ζήτημα, καθιστώντας τον ακριβή γεωγραφικό και χρονολογικό προσδιορισμό της πρωτοεμφάνισής του ένα πολύ δύσκολο πρόβλημα (Τοπαλίδου, 2008· Μπουλούμπαση, 2017). Σε αυτό συντελεί και η συχνή ταύτισή του με πολύχορδα όργανα της αρχαιότητας (για παράδειγμα, βλ. Καρακάσης, 1970) αλλά και, όπως θα δούμε και παρακάτω, στο γεγονός ότι όργανα της οικογένειας του σαντουριού συναντώνται σε πολλούς και μακρινούς μεταξύ τους μουσικούς πολιτισμούς του κόσμου.

Στον ευρωπαϊκό χώρο το σαντούρι εμφανίζεται σε διάφορες παραλλαγές, όπως το *cimbalom* (tambal στα ρουμάνικα) που εμφανίζεται σε χώρες της Κεντρικής και Ανατολικής Ευρώπης (Ουγγαρία, Ρουμανία, Μολδαβία, Σλοβακία, Τσεχία και Ουκρανία), το *hammered dulcimer* που συναντάται σε Αγγλοσαξονικές χώρες (Ηνωμένο Βασίλειο και Ιρλανδία), ενώ στις γερμανόφωνες χώρες (Γερμανία, Αυστρία, Ελβετία) βρίσκουμε το *hackbrett*. Επιπλέον, η Λευκορώσικη εκδοχή του σαντουριού ονομάζεται *cymbaly*, ενώ στην Ευρώπη σημαντική αν και ξεχασμένη είναι η παράδοση του *salterio*, ενός οργάνου που παιζόταν κυρίως στην Ιταλία και για το οποίο έγραψαν μουσική αρκετοί Ιταλοί συνθέτες της προκλασικής περιόδου (Gifford, 2001).

Παράλληλα, ιδιαίτερα δημοφιλές στην Κίνα είναι το λεγόμενο *yang qin*, το οποίο με μικρές διαφοροποιήσεις εμφανίζεται επίσης στη Μογγολία, την Κορέα και την Ταϊλάνδη. Συγγενικό προς το *yang qin* είναι και το *chang* που παίζεται στο Ουζμπεκιστάν. Όπως αναφέρει ο Κοφτερός (2019), η ονομασία “*yang qin*” μεταφράζεται ως «ξένο όργανο» γεγονός που υπονοεί ενδεχομένως την ξένη προέλευση του οργάνου, το οποίο φαίνεται να εισήχθη στην Κίνα κατά τον 16^ο αιώνα (Tse, 2007). Όσον αφορά την παρουσία συγγενικών προς το σαντούρι οργάνων στην Ασιατική ήπειρο, θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε στο Ιρανικό *santur* και το Ινδικό *santoor*, όργανα δημοφιλή και με ισχυρή παράδοση στις χώρες αυτές (Gifford, 2001).

Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά καιρούς έχουν γίνει προσπάθειες από ερευνητές να εντοπίσουν την «ιστορική κοιτίδα» του οργάνου, χωρίς όμως αυτό να είναι εύκολο. Οι πρώτες μαρτυρίες οργάνων, που αναμφισβήτητα μπορούν να θεωρηθούν ως «σαντούρια» εμφανίζονται σχεδόν ταυτόχρονα σε Ευρώπη και Περσία κατά τον 12^ο αιώνα. Αυτό δυσκολεύει την εξαγωγή μίας ασφαλούς υπόθεσης για το αν το όργανο εισήχθη από την Ανατολή στη Δύση ή το αντίθετο, ενώ έχει διατυπωθεί και η θεωρία των δύο παράλληλων αλλά μακρινών μεταξύ τους «κοιτίδων», από όπου τυχαία ξεκίνησαν να αναπτύσσονται όργανα με παρόμοια χαρακτηριστικά (Kettlewell, 1976· Gifford, 2001).

1.2 Το ελληνικό σαντούρι

Με τον όρο *ελληνικό σαντούρι* αναφερόμαστε στον τύπο σαντουριού που έχει καθιερωθεί από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στον ελλαδικό χώρο, και έχει συγκεκριμένο κούρδισμα (διάταξη μουσικών φθόγγων επάνω στο όργανο) που το διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα όργανα που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ο όρος «ελληνικό» δεν χρησιμοποιείται για να αναδείξει την ελληνικότητα του οργάνου, αλλά για να το διαχωρίσει από άλλα συγγενικά προς αυτό όργανα. Αξίζει να σημειωθεί ότι, τόσο στο γραπτό όσο και στον προφορικό λόγο Ελλήνων μουσικών και μουσικολόγων, συναντάμε συχνά περιφραστικές ονομασίες όπως «περσικό σαντούρι» αντί για “santur”, «κινέζικο σαντούρι» αντί για “yang qin” κ.ο.κ. Έτσι η ονομασία «σαντούρι» από μόνη της δεν επαρκεί για την περιγραφή του οργάνου που είναι σήμερα δημοφιλές στην Ελλάδα και διδάσκεται στα Μουσικά Σχολεία, Πανεπιστήμια και Ωδεία της χώρας. Επιπλέον, θα πρέπει να σημειώσουμε την παράλληλη παρουσία στον ελλαδικό χώρο, κυρίως στην ηπειρωτική Ελλάδα, του *cimbalom*, το οποίο είναι γνωστό με τις «ελληνοποιημένες» –ο όρος βρίσκεται σε εισαγωγικά καθώς η λέξη αποτελεί έτσι και αλλιώς γλωσσικό αντιδάνειο από τα ελληνικά– ονομασίες «τσίμπαλο» ή «κύμβαλο».

Πώς όμως φαίνεται το ελληνικό σαντούρι στα μάτια ενός ξένου ερευνητή; Σύμφωνα με τον Βρετανό εκτελεστή του *hammered dulcimer* και ερευνητή, David Kettlewell (1946-2011) το ελληνικό σαντούρι έχει μεγάλες ομοιότητες με το τσίμπαλο και ιδιαίτερα τη «φορητή» εκδοχή του, το *tambal mic*, που παίζεται ακόμα στη Ρουμανία. Όταν όμως άκουσε τον Μικρασιάτη Ερμόλαο Κόνσολα, να παίζει παρατήρησε ότι το παίξιμο των Ελλήνων σαντουριέρηδων έχει περισσότερο ανατολίτικο παρά ευρωπαϊκό άκουσμα, προσθέτοντας ότι ο τρόπος παιξίματός τους, ειδικά όταν συνοδεύουν, μοιάζει αρκετά με το στυλ των Ουκρανών συναδέλφων τους (Kettlewell, 1976). Στο ότι το ελληνικό σαντούρι συγγενεύει περισσότερο με το τσίμπαλο, φαίνεται να συμφωνεί και ο Αμερικανός Paul Gifford, ο οποίος στο βιβλίο του με τίτλο *The Hammered Dulcimer: A History* (2001), παρουσιάζει όργανα τύπου σαντουριού από όλο τον κόσμο. Στο εν λόγω βιβλίο, το ελληνικό σαντούρι εντάσσεται στο κεφάλαιο με τα όργανα της οικογένειας του τσίμπαλου (*cimbalom family*).

Για την παρουσία του σαντουριού στον ελληνικό χώρο, σημαντική είναι η μαρτυρία του θεωρητικού Rauf Yehta (1871-1935), ο οποίος σε άρθρο του για την τουρκική μουσική στο γαλλικό λεξικό *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire* του 1913, κάνει αναφορά στο σαντούρι. Όπως αναφέρει, εκείνη την εποχή στην Κωνσταντινούπολη υπήρχαν δύο είδη σαντουριού: το *santour a la tourque* και το *santour a la franque*. Στο ίδιο κείμενο υπάρχουν σχέδια των δύο οργάνων όπου παρατηρεί εύκολα κανείς ότι το “santour a la franque”, οπτικά τουλάχιστον, μοιάζει με το σημερινό ελληνικό σαντούρι, σε βαθμό που συμπεραίνουμε ότι αν δεν πρόκειται για το ίδιο όργανο, το δεύτερο αποτελεί κατά πάσα πιθανότητα εξέλιξη του πρώτου. Επιπλέον, δίνεται η πληροφορία ότι ένας μουσικός της αυλής του σουλτάνου Medjid (1839-1860), με το όνομα Hilmi Bey, δημιούργησε έναν νέο τύπο σαντουριού επηρεασμένος από τα αντίστοιχα όργανα των Ρουμάνων. Άρα ουσιαστικά έχουμε έναν αρχαιότερο και έναν μεταγενέστερο τύπο του οργάνου, από τους οποίους ο δεύτερος κυριάρχησε έναντι του πρώτου. Σε αυτή την υπόθεση συνηγορεί και η ερευνήτρια Μέμα Παπανδρίκου, αναφερόμενη στην περίπτωση του σαντουριού που είδε ο Γάλλος Francois Rouqueville να παίζεται την περίοδο 1799-1800 στην αυλή του Πασά της Τριπολιτσάς. Σύμφωνα με την Papandrikou (2013), η μαρτυρία αυτή αφορά κατά πάσα πιθανότητα ένα παλαιότερο τύπου οθωμανικού σαντουριού που διαφέρει από αυτό που σήμερα αποκαλούμε «ελληνικό σαντούρι». Αξιοποιώντας τη μαρτυρία του Rauf Yehta, μπορούμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για το όργανο που αναφέρει στο κείμενό του ως “santour a la tourque” (Papandrikou, 2013).

1.3 Το σαντούρι στην Κρήτη και την Κρητική μουσική

Αν και το σαντούρι ως όργανο είναι ιδιαίτερο αγαπητό σε διάφορες περιοχές τόσο της νησιωτικής όσο και της ηπειρωτικής Ελλάδας, δεν έγινε ποτέ ιδιαίτερα δημοφιλές στην Κρήτη. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, οι λίγες περιπτώσεις σαντουριέρηδων που αναφέρονται στο νησί ήταν Μικρασιάτες πρόσφυγες ή απόγονοι προσφύγων – κατά βάση στην περιοχή των Χανίων– ή μουσικοί που έζησαν προσωρινά για κάποιο διάστημα της ζωής τους στην Κρήτη. Η απουσία εκτελεστών του οργάνου στην Κρήτη, γίνεται φανερή στον κατάλογο ονομάτων που δημοσιεύει ο Δημήτρης

Κοφτερός (2019) στο βιβλίο του *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι*. Στον κατάλογο αυτό, ενώ αναφέρονται ονόματα σαντουριέρηδων από όλη την Ελλάδα, υπάρχει το όνομα ενός μόνο μουσικού που έδρασε στην Κρήτη. Πρόκειται για τον Γεώργιο Χατζηγεωργίου (1900-1987) για τον οποίο δεν προσφέρονται άλλες πληροφορίες, πέρα από το έζησε στα Χανιά (Κοφτερός, 2019, σελ. 93).

Περισσότερο διαφωτιστικές είναι οι πληροφορίες που παρατίθενται στην έκδοση με τίτλο *Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά*, σε επιμέλεια των Σταύρου Κουρούση και Κωνσταντίνου Κοπανισάνου (2016). Εκεί γίνεται αναφορά στη δράση τριών σαντουριέρηδων (μεταξύ των οποίων και ο Χατζηγεωργίου που αναφέρθηκε παραπάνω), εκ των οποίων και οι τρεις συνεργάστηκαν με τον Χανιώτη λυράρη Νικολάο Κατσουλάκη ή Κατσούλη ή Κουφιανό (1874-1947), όπως είναι και περισσότερο γνωστός. Εδώ, μαθαίνουμε ότι ο Γιώργος Χατζηγεωργίου (ή «Χατζηγιώργης») ήταν από τη Σμύρνη και έμενε στην Σπλάντζα, την ίδια γειτονιά των Χανίων όπου έμενε και ο Κουφιανός. Το κύριο επάγγελμά του ήταν αυτό του ελαιοχρωματιστή, ενώ ως σαντουριέρης έπαιζε σε γλέντια Μικρασιατών των Χανίων, και υπήρξε συνεργάτης του Κουφιανού.

Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στη δράση του οργανοποιού και σαντουριέρη, Λουκά Μπέρτου (1901-1984) ο οποίος γεννήθηκε στην Αθήνα (περιοχή Πλάκας) και δεν φαίνεται να είχε σχέση με την Κρήτη, μέχρι τουλάχιστον το 1924 που παντρεύτηκε τη Φιλένια Χαϊδεμενάκη από τον Κάμπο Κισάμου. Την περίοδο 1926-1932, εγκαταστάθηκε στα Χανιά, όπου δραστηριοποιήθηκε σαν οργανοποιός αλλά και ως μουσικός. Ως μουσικός, μνημονεύεται η συνεργασία του με τον Κουφιανό η οποία μάλιστα οδήγησε σε 17 ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα για λογαριασμό του «Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ» και τη γαλλική εταιρεία Pathé (Κουρούσης & Κοπανισάνος, 2016). Στις ηχογραφήσεις αυτές παρατηρούμε ότι το σαντούρι δεν περιορίζεται σε συνοδευτικό ρόλο, αλλά παίζει μελωδικά μαζί με τη λύρα, πλήρως ενταγμένο στο κρητικό ιδίωμα.

Τέλος, αναφέρεται η περίπτωση του σαντουριέρη Αντώνη Παπαμαρκάκη ή Τσεσμέ (1917-2018), του οποίου ο πατέρας Γιάννης ήλθε ως πρόσφυγας από τη Μικρά Ασία κατά τον πρώτο διωγμό του 1914. Ο Παπαμαρκάκης γεννήθηκε στα Χανιά και έμαθε

σαντούρι από τον Μπέρτο. Σε ηλικία δεκαπέντε ετών ξεκινά η συνεργασία του με τον Κουφιανό, με τον οποίο έπαιζε μέχρι και τον πόλεμο (Κουρούσης & Κοπανισάνος, 2016). Ο Παπαμαρκάκης, ηχογράφησε και αυτός με τον Κουφιανό, έξι δίσκους 78 στροφών, με συνολικά δώδεκα κομμάτια, για λογαριασμό της εταιρείας Columbia το 1934. Στις ηχογραφήσεις αυτές, όπως και στου Μπέρτου, παρατηρούμε το μελωδικό ρόλο που έχει το σαντούρι συνεργαζόμενο με τη λύρα. Σύμφωνα με τον Πιτσικάκη (2018), το 1950 ο Παπαμαρκάκης μετακόμισε στην Αθήνα. Επιλέγοντας να μην ασχοληθεί περαιτέρω με τη μουσική, έδωσε το σαντούρι του στον Λουκά Μπέρτο που επίσης ζούσε στην Αθήνα, και έκτοτε δεν έπαιξε σαντούρι ποτέ ξανά.

1.3.1 Η συνεισφορά του Τάσου Διακογιώργη

Ο Τάσος Διακογιώργης, ένας από τους μεγαλύτερους οργανοπαίκτες του σαντουριού, γεννήθηκε το 1924 στο χωριό Μαριτσά της Ρόδου. Πήρε τα πρώτα του μαθήματα στο σαντούρι σε ηλικία 10 ετών, ενώ από τα 12 του άρχισε να παίζει επαγγελματικά σε γάμους, πανηγύρια κτλ. Σε ηλικία 15 ετών ξεκινά σπουδές στο βιολί οι οποίες διήρκησαν έξι χρόνια. Το 1954, σε ηλικία 30 ετών, μετά από πρόσκληση του Φοίβου Ανωγειανάκη μετακομίζει στην Αθήνα όπου συνεργάζεται με το συγκρότημα της Δόρας Στράτου. Στο Εθνικό Ωδείο της Αθήνας ακολουθεί κλασικές σπουδές στα θεωρητικά (με τους Μανώλη Καλομοίρη και Λεωνίδα Ζώρα) και τα κλασικά κρουστά. Το 1964 έγινε μέλος της ελαφράς ορχήστρας του ΕΙΡ και αργότερα μετατάχθηκε στη συμφωνική ορχήστρα της ΕΡΤ, όπου και παρέμεινε μέχρι τον Αύγουστο του 1989. Χάρη στην κλασική παιδεία του, ο Διακογιώργης συνεργάστηκε σε επίπεδο δισκογραφίας με τους περισσότερους Έλληνες συνθέτες που χρησιμοποίησαν το σαντούρι στο έργο τους (Θεοδωράκης, Χατζιδάκις, Ξαρχάκος, Μαρκόπουλος κ.α.). Επίσης, προς τιμήν του γράφτηκαν και έργα λόγιας μουσικής όπως το *Κοντσερτίνο για σαντούρι* του Δημήτρη Δραγατάκη, ενώ ιστορική είναι η συμμετοχή του στο *Άξιον εστί* του Μίκη Θεοδωράκη (Κοφτερός, 2019).

Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Ροδίτης δεξιότηχνης του σαντουριού έδειξε ενδιαφέρον για την Κρητική μουσική. Για το πότε ακριβώς εκδηλώθηκε αυτό το ενδιαφέρον δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε. Αξιομνημόνευτη πάντως είναι η συνεργασία του με τον Νίκο Ξυλούρη σε δίσκους του Γιάννη Μαρκόπουλου όπως το «Χρονικό» του 1970, και τα «Ριζίτικα» του 1971 όπου ακούγονται διασκευές

παραδοσιακών Ριζίτικων τραγουδιών της Κρήτης, ενώ η συνεργασία του Διακογιώργη με τον Ξυλούρη συνεχίστηκε και αργότερα. Το 1976, συμμετέχει στον δίσκο του λυράρη Γιώργου Καλομοίρη με τίτλο «Μάγλες και Γάγλες», όπου δείχνει περεταίρω τις δυνατότητες και τους διαφορετικούς τρόπους χρήσης του σαντουριού στην κρητική μουσική. Αξίζει να σημειωθεί ότι στον προσωπικό του δίσκο με τίτλο «Νησιώτικο Σαντούρι» του 1980, ο Διακογιώργης συμπεριλαμβάνει και πέντε Κρητικά κομμάτια, εκ των οποίων τα τέσσερα υπήρχαν και στο δίσκο «Ριζίτικα» του Μαρκόπουλου, αυτή τη φορά παιγμένα από σαντούρι υπό τη συνοδεία λαούτου.

1.3.2 Η συνεισφορά του Φάνη Καρούσου

Η περίπτωση του Φάνη Καρούσου είναι διαφορετική, καθώς γεννήθηκε στο Ηράκλειο και μεγάλωσε στην Κρήτη, αν και έχει Μικρασιάτικη καταγωγή. Σπούδασε στο Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής του ΤΕΙ Ρεθύμνου, ενώ είναι ένας από τους ελάχιστους –αν όχι ο μοναδικός– Κρητικός σαντουριέρης σήμερα με παρουσία στη δισκογραφία και επαγγελματική πορεία στη μουσική ζωή του νησιού (Βλαχάκη, 2019). Ο ίδιος δηλώνει κατά βάση αυτοδίδακτος στο σαντούρι, ενώ κατά τη διάρκεια των μουσικών του αναζητήσεων ήρθε σε επαφή με τον σαντουριέρη Μάριο Παπαδέα που όπως αναφέρει «με αντιμετώπισε ως ίσο, αν και είμαι αυτοδίδακτος» (Κουμαριανού, 2023, σελ. 98).

Το 2008 μετακόμισε στο Παρίσι, όπου προσπάθησε να διευρύνει περαιτέρω τις μουσικές του εμπειρίες και γνώσεις. Εκεί, συνεργάζεται με φορείς όπως η UNESCO και το Μουσείο του Λούβρου, το Cité de la Musique και η Philharmonie του Παρισιού. Το 2016 επέστρεψε στην Κρήτη όπου ζει και δραστηριοποιείται επαγγελματικά με την εκτέλεση και διδασκαλία του σαντουριού, καθώς και με τη σύνθεση. Έχει συνεργαστεί με καλλιτέχνες, όπως ο Γιώργος Ξυλούρης (Ψαρογιώργης), ο Δημήτρης Σιδεράς, ο Γιάννης Παπατζανής, ο Αντώνης Φραγκάκης και άλλοι (Βλαχάκη, 2019).

Σε συνέντευξή του αναφέρει ότι στο οικογενειακό του περιβάλλον άκουγε περισσότερο παραδοσιακή μουσική της Μικράς Ασίας και όχι τόσο της Κρήτης, καθώς οι γονείς του ήταν Μικρασιατικής καταγωγής. Το ενδιαφέρον του για την εκτέλεση κρητικού ρεπερτορίου στο σαντούρι ήλθε ύστερα από τη συνεργασία του με

ντόπιους μουσικούς όπως ο Αντώνης Φραγκάκης. Το ρεπερτόριο αυτό, το έμαθε ουσιαστικά μόνος του, ενώ αξιοποίησε παλιές ηχογραφήσεις κρητικής μουσικής με σαντούρι από την προπολεμική περίοδο (Κουμαριανού, 2023),

Κεφάλαιο 2: Μεθοδολογία

Στόχος του ερευνητή, ήταν η λεπτομερής καταγραφή και ανάλυση είκοσι τεσσάρων ηχογραφήσεων Κρητικής μουσικής με σαντούρι, που πραγματοποιήθηκαν μεταπολεμικά. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για εκτελέσεις του Τάσου Διακογιώργη και του Φάνη Καρούσου, των οποίων η συνεισφορά στην Κρητική μουσική εξετάστηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Όσον αφορά τις ηχογραφήσεις του Τάσου Διακογιώργη, αυτές προέρχονται από τον δίσκο «Μάγλες και Γάγλες» (1976) του λυράρη Γιώργου Καλομοίρη, και τον προσωπικό του δίσκο με τίτλο «Νησιώτικο Σαντούρι» (1980). Η καταγραφή των κομματιών που ακούγονται στο «Νησιώτικο Σαντούρι» δεν παρουσίασε ιδιαίτερες δυσκολίες, καθώς πρόκειται ουσιαστικά για έναν «σολιστικό» δίσκο που το σαντούρι πρωταγωνιστεί. Το ίδιο δεν συνέβη όμως και με τα κομμάτια του δίσκου «Μάγλες και Γάγλες», όπου το σαντούρι συμπράττει με τα δύο βασικά όργανα της Κρητικής μουσικής, τη λύρα και το λαούτο, αλλά και με τραγουδιστή. Σε αυτή την περίπτωση, το ενδιαφέρον του ερευνητή στράφηκε στους διάφορους ρόλους που παίρνει το σαντούρι εντός ενός τέτοιου συνόλου. Για το λόγο αυτό, η καταγραφή επικεντρώνεται αποκλειστικά στο σαντούρι, ακόμα και όταν αυτό συνοδεύει για παράδειγμα τη φωνή. Ειδικά για τα σημεία όπου υπήρχε τραγούδι, χρησιμοποιήθηκε τεχνητή νοημοσύνη για την αφαίρεσή του. .

Όσον αφορά τις ηχογραφήσεις του Φάνη Καρούσου που καταγράφηκαν και αναλύθηκαν, πρόκειται για οκτώ κομμάτια που παρουσιάστηκαν στην εκπομπή «Δια...Κρητικά» του τηλεοπτικού σταθμού Κρήτη TV. Το επεισόδιο εκ του οποίου αντλήθηκε το υλικό είχε σαν τίτλο «Αντώνης Φραγκάκης - Φάνης Καρούσος: Μια λύρα, ένα σαντούρι», και ήταν αφιερωμένη στη συνεργασία του Φάνη Καρούσου με τον Αντώνη Φραγκάκη. Το υλικό αυτό μας παρείχε ο ίδιος ο Φάνης Καρούσος.

Ένα γενικότερο ερώτημα που τέθηκε αφορούσε το κατά πόσο το σαντούρι σε αυτές τις ηχογραφήσεις διατηρούσε τον «μελωδικό» του χαρακτήρα όπως συμβαίνει και στις προπολεμικές ηχογραφήσεις Κρητικής μουσικής με σαντούρι. Οι αναλύσεις που

παρουσιάζονται στα επόμενα δύο κεφάλαια, εστιάζουν σε τρόπους συνοδείας, συγκεκριμένες κινήσεις, γεμίσματα, τεχνικές παιξίματος, τεχνικές απόδοσης και διαποίκιλσης της μελωδίας, συνεργασία με τα άλλα όργανα κ.α.

Επιπλέον, επιχειρείται η ανάδειξη στοιχείων ομοιότητας αλλά και διαφοροποίησης όσον αφορά το παίξιμο του Τάσου Διακογιώργη και του Φάνη Καρούσου, παρά το γεγονός ότι ανήκουν σε διαφορετικές γενιές μουσικών.

Κεφάλαιο 3: Ηχογραφήσεις του Τάσου Διακογιώργη

3.1 Ο δίσκος «Μάγλες και Γάγλες» του 1976

Το 1976, εκδίδεται ο δίσκος του λυράρη Γιώργου Καλομοίρη με τίτλο «Μάγλες και Γάγλες», στον οποίο συμμετέχει με το σαντούρι του ο Τάσος Διακογιώργης. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια από την ανάλυση των κομματιών του δίσκου, το σαντούρι παίζει σημαντικότερο ρόλο, ο οποίος δεν περιορίζεται σε καμία περίπτωση σε αυτόν της συνοδείας της λύρας.

3.1.1 «Γάγλες και μάγλες κοπελιά»

Στο πρώτο κομμάτι του δίσκου με τίτλο «Γάγλες και μάγλες κοπελιά», εντυπωσιάζει το ότι η εισαγωγική μελωδία εκτελείται αρχικά από το σαντούρι, ενώ η λύρα εισάγεται στη συνέχεια παίζοντας το δεύτερο θέμα, γεγονός που προετοιμάζει τον ακροατή για το σημαντικό ρόλο που θα έχει το σαντούρι σε ολόκληρο το δίσκο. Όπως φαίνεται στην *εικόνα α*, (μμ. 1-9), παράλληλα με τη μελωδία, ο Διακογιώργης εκτελεί μία «κρυφή» μπασογραμμή μεταξύ υποτονικής και τονικής (Ντο-Ρε), πρακτική που συνηθίζεται γενικότερα στην κρητική μουσική παράδοση, αξιοποιώντας τη χαμηλή περιοχή του οργάνου. Αυτή η κίνηση ταιριάζει εξάλλου και με την αλλαγή συγχορδιών που ακούγονται από το λαούτο.



Ο ρόλος του σαντουριού φαίνεται να εναλλάσσεται συνεχώς ανάλογα την παρουσία ή μη της λύρας, κάτι που παρατηρούμε αντίστοιχα και στις *εικόνες γ & δ* (μμ. 23-30). Ενορχηστρωτικά, φαίνεται ότι έχει δοθεί προσοχή στο να έχει το σαντούρι τις «δικές του στιγμές» χωρίς όμως να αμφισβητείται ο πρωταγωνιστικός ρόλος της λύρας.



παράδειγμα 1 εικόνα γ.

Αναφορικά με τους τρόπους ρυθμικής συνοδείας του συρτού από το σαντούρι εντοπίζουμε τρία διαφορετικά σχήματα. Το σχήμα $\text{H } \frac{2}{4}$  ακολουθεί το ρυθμικό μοτίβο που παίζει το λαούτο και αποτελεί τον πρώτο και πιο απλό τρόπο συνοδείας (μμ. 10-12). Ως δεύτερος τρόπος συνοδείας, εμφανίζεται συχνά και η εξής παραλλαγή του πρώτου σχήματος: $\text{H } \frac{2}{4}$  (μμ. 23-24, 26, 28). Το σχήμα αυτό σε ορισμένες περιπτώσεις αποδίδεται πάνω στην ίδια νότα (μμ. 23-24), ενώ άλλες φορές αποτελεί βάση μελωδικής διαποίκισης (μμ. 25-26) όπως φαίνεται στην *εικόνα δ*.



παράδειγμα 1 εικόνα δ.

Ο τρίτος τρόπος συνοδείας, ο οποίος εμφανίζεται κυρίως σε καταλήξεις (μμ. 9, 35) με το σχήμα $\text{H } \frac{2}{4}$  δημιουργεί ένα αίσθημα ολοκλήρωσης των οκτάμετρων φράσεων. Παρ' όλο που σαν σχήμα είναι πιο απλό από τα δύο πρώτα, ο Διακογιώργης επιτυγχάνει τον εμπλουτισμό του αξιοποιώντας την μπάσα περιοχή του οργάνου, όπως συμβαίνει στα μέτρα 9 και 22.



παράδειγμα 1 εικόνα ε.

Η συνεχής επανάληψη των ίδιων μοτίβων προσφέρουν ευκαιρίες για περαιτέρω διαποίκιση της μελωδίας. Ενδεικτικά, παρατηρούμε τις πολλές διαφορετικές εκδοχές του μέτρου 10 (την αρχή του 2^{ου} θέματος στην 4^η βαθμίδα), είτε προσθέτοντας



παράδειγμα 1 εικόνα στ.

επιπλέον νότες (μμ. 44 και 52), είτε με περισσότερο εκλεπτυσμένες παραλλαγές (μ. 56).



παράδειγμα 1 εικόνα ζ.

Τέλος, αξίζει μία αναφορά στη χρήση διπλών νοτών σε διαστήματα 3^{ης} (μμ. 99 και 101) και 5^{ης} (μμ. 98 και 100), όπως φαίνεται στην *εικόνα μ*.



παράδειγμα 1 εικόνα μ.

3.1.2 «Μια μαυροφόρα»

Στο δεύτερο κομμάτι του δίσκου με τίτλο «Μια μαυροφόρα», το λαούτο εκτελεί μία τετράμετρη εισαγωγή δίνοντας την σκυτάλη στο σαντούρι για τα επόμενα οκτώ μέτρα, πριν την είσοδο της λύρας, όπως φαίνεται στην *εικόνα α*. Όσον αφορά το μέρος του σαντουριού, αξιοσημείωτη είναι η χρήση τριακοστών δεύτερων μεταξύ της τονικής και της 2^{ης} βαθμίδας (μμ. 5 και 7) μιμούμενο ενδεχομένως τις τρίλιες της λύρας.



παράδειγμα 2 εικόνα α.

Με την είσοδο της λύρας (μ. 10), το σαντούρι λαμβάνει συνοδευτικό ρόλο. Όσο ο λυράρης τραγουδά κατά τα κρητικά πρότυπα (Καλλέργη, 2022), το σαντούρι λαμβάνει μεγαλύτερο χώρο και έτσι δίνεται στον Διακογιώργη η δυνατότητα να συνοδεύσει με πιο δημιουργικό και δεξιοτεχνικό τρόπο, όπως φαίνεται στην *εικόνα β*, μετά το μέτρο 17, όπου αρχίζει το τραγούδι. Όσον αφορά το τραγούδι, αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως «μαντινάδα» καθώς παρουσιάζονται εν μέρει αραιά αποδοσμένοι δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι (Ζεάκη, 2021).



Το πρώτο οκτάμετρο τραγουδιού ολοκληρώνεται στο μέτρο 25, ενώ μία οργανική γέφυρα τεσσάρων μέτρων μας εισάγει στους επόμενους στίχους. Στο τέλος αυτής της γέφυρας, ο Διακογιώργης μιμείται την μελωδία του τραγουδιστή δίνοντας έμφαση στην 5^η βαθμίδα (μ. 28) όπως φαίνεται στην *εικόνα γ*.



Τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιούνται είναι πολύ συγκεκριμένα. Έτσι στο μέτρο 37 έχουμε το κλασικό πλέον $\text{H } \frac{2}{4}$ ενώ το μοτίβο με το παρεστιγμένο



δέκατο έκτο στο μέτρο 45, έχει χρησιμοποιηθεί και από άλλους νησιώτες σαντουριέρηδες όπως ο Νίκος Καλαϊτζής ή «Μπινταγιάλας» για τον τονισμό ισχυρών μερών του μέτρου (Papandrikou, 2020).



παράδειγμα 2 εικόνα ε.

Και εδώ, όπως και στο προηγούμενο κομμάτι, ο Διακογιώργης διανθίζει περίτεχνα και συνεχώς ακόμα και τις πιο απλές φράσεις, όπως φαίνεται στα μέτρα 47-49 της εικόνας στ, φράσεις που έχουν εμφανισθεί προηγουμένως στα μέτρα 39-41 και 35-37.



παράδειγμα 2 εικόνα στ.

Μετά από πολλές επαναλήψεις, ο Διακογιώργης περνάει στα επόμενα μέρη του κομματιού με έντονη χρήση αποτζιατούρων (μμ. 68, 74, 75), όπως φαίνεται στην εικόνα η.



παράδειγμα 2 εικόνα η.

Εν συνεχεία, επιστρατεύονται επιπρόσθετα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα με την προσθήκη τριακοστών δευτέρων, τη συμπερίληψη τους σε μεμονωμένες φράσεις (μμ.



παράδειγμα 2 εικόνα ι.

88 και 90), αλλά και με τη μορφή αρπισμών (μμ. 96 και 98). Στη συνέχεια, πολλές από τις προαναφερθείσες τεχνικές διαποίκισης θα χρησιμοποιηθούν όπως φαίνεται στα μέτρα 97, 103-104.



παράδειγμα 2 εικόνα κ.

Η εν λόγω μουσική σύνθεση δεν παρουσιάζει μετατροπίες, ή κάποιο μεγάλο νέο θέμα εντός του κομματιού ώστε να υπάρξει έντονη διαφοροποίηση, εξ' αυτών ο σαντουριέρης εύλογα χρησιμοποιεί τις ίδιες, επαναλαμβανόμενες φράσεις, προσθέτοντας -πριν το κλείσιμο του κομματιού- τις περισσότερες από τις τεχνικές καλλωπισμού του μουσικού κειμένου με μαεστρία. Αναφορικά με τη λήξη του κομματιού, μας παρουσιάζεται ένα απλό σχήμα σταδιακής πτώσης της έντασης, καταλήγοντας στην 1^η βαθμίδα.



παράδειγμα 2 εικόνα μ.

3.1.3 «Χτυπάει η καρδιά μου»

Το τρίτο κομμάτι του δίσκου είναι το «Χτυπάει η καρδιά μου», το οποίο παρουσιάζει ιδιαίτερο τροπικό ενδιαφέρον αφού, τουλάχιστον η εισαγωγή του, κινείται στον χώρο του Ουσάκ, έστω στη λαϊκή συγκερασμένη μορφή του, και όχι του Κιουρντί το οποίο είναι και πιο συνηθισμένο στην κρητική μουσική. Έτσι, η δεύτερη βαθμίδα εκτελείται ως φυσική κατά την άνοδο της μελωδίας και χαμηλωμένη όταν η μελωδία κατεβαίνει προς την τονική, σε αντίθεση με το Κιουρντί όπου η δεύτερη παραμένει σταθερά χαμηλωμένη (Αβραμίδης, 2017).

Η ηχογράφηση ξεκινά με μία οργανική εισαγωγή από το σαντούρι και το λαούτο. Ο Διακογιώργης χρησιμοποιεί περίτεχνα το δεξιότεχνικό μοτίβο που θα εμφανιστεί και σε επερχόμενα παραδείγματα, του ενός ογδούου με τα τέσσερα τριακοστά δεύτερα, όπως φαίνεται στα μέτρα 1, 3, 5, 7 της εικόνας α. Επιπλέον, δεν είναι σπάνια η χρήση αποτζιατούρων, όπως απεικονίζεται στα μέτρα 1-2, 4, 6 της εικόνας α.



παράδειγμα 3 εικόνα α.

Μετά την εισαγωγή που διαρκεί οκτώ μέτρα εισάγεται η λύρα. Το σαντούρι τότε καλείται να λάβει πιο συνοδευτικό, ρόλο αποδίδοντας τον κλασσικό ρυθμό συνοδείας του συρτού, όπως έχει προαναφερθεί, αλλά και την αγαπημένη προς τον Διακογιώργη αντικατάσταση του δέκατου έκτου με δύο τριακοστά δεύτερα, όπως φαίνεται στην εικόνα β (μμ. 9-11).



Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι κατά το τραγουδιστικό μέρος –το οποίο κινείται σε περιβάλλον ματζόρε– ο Διακογιώργης δεν εκτελεί κάποιο συνοδευτικό ρυθμικό σχήμα, αλλά παίζει τη μελωδία με δέκατα έκτα (μμ. 19-26).



Με την επιστροφή στο περιβάλλον Ουσάκ, το σαντούρι εκτελεί περίπλοκα ρυθμικομελωδικά μοτίβα κάνοντας έντονη χρήση της τρίτης οκτάβας, ενώ ο Διακογιώργης συχνά διαφοροποιεί τον τυπικό τρόπο συνοδείας του συρτού πειραματιζόμενος πάνω σε διάφορα ρυθμικά σχήματα.



3.1.4 «Λυπούμαι τσι τσι όμορφες»

Επόμενο μουσικό κομμάτι προς ανάλυση είναι το κομμάτι του ίδιου δίσκου με τίτλο «Λυπούμαι τσι τσι όμορφες». Το κομμάτι αρχίζει με μία τετράμετρη εισαγωγή από το σαντούρι.



παράδειγμα 4 εικόνα α.

Σύντομα εισάγεται και η λύρα, μη δίνοντας ιδιαίτερο χώρο στο σαντούρι, όπως παρατηρήθηκε και σε προηγούμενα κομμάτια. Έτσι, το σαντούρι ακολουθεί τη λύρα παίζοντας σχήματα tutti σε πολλά σημεία του κομματιού, ακόμα και στις τρίλιες με τη χρήση τριακοστών δευτέρων, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στις εικόνες α και β (μμ. 7, 9, 11).



παράδειγμα 4 εικόνα β.

Δομικά, το κομμάτι ακολουθεί την εξής φόρμα: (α) τέσσερα εισαγωγικά μέτρα με το σαντούρι και το λαούτο, (β) οκτώ εισαγωγικά μέτρα συμπεριλαμβανόμενης της κρητικής λύρας, όπου στο έβδομο εισάγεται το τραγούδι ακολουθούμενο από (γ) έξι ακόμα μέτρα του πρώτου κύκλου. Στη συνέχεια, με τρεις πανομοιότυπες επαναλήψεις έχουμε την παρακάτω φόρμα: τέσσερα μέτρα οργανικών φράσεων της εισαγωγής και οκτώ μέτρα των στίχων. Στη συνέχεια, ο Διακογιώργης επιλέγει, κατά τη διάρκεια δομικών, καθώς και κατ' επέκταση μελωδικών, επαναλήψεων εντός του κομματιού, να αφήσει ίδια αλλά και να παραλλάξει συγκεκριμένα μουσικά μέτρα, με ρυθμικό και μελωδικό τρόπο, όπως φαίνεται στα μέτρα 13-14 της εικόνας β όπου το μέτρο 14 παίζεται κυρίως με ένα όγδοο παρεστιγμένο και ένα δέκατο έκτο (μμ. 2, 4, 6, 8) ενώ το μέτρο 13 παίζεται κυρίως με τον τρόπο που φαίνεται στα μέτρα 3, 5 και 15.

Επιπρόσθετα, οι διαποικίλσεις διασφαλίζονται με ιδιαίτερους τρόπους όπως τα μέτρα 20 και 22 της *εικόνας γ*, αλλά και με την αγαπημένη στο Διακογιώργη τεχνική χρήσης των δύο τριακοστών δευτέρων -όπως έχει εμφανιστεί και σε άλλα κομμάτια- στη



παράδειγμα 4 *εικόνα γ*.

θέση του πρώτου δέκατου έκτου στο μέτρο 21 της *εικόνας γ*, αλλά και στα μέτρα 33 και 35 της *εικόνας ε*.



παράδειγμα 4 *εικόνα ε*.

3.1.5 «Φίλους δεν έχει ο άνθρωπος»

Στο επόμενο κομμάτι του δίσκου με τίτλο «Φίλους δεν έχει ο άνθρωπος», έχουμε ακριβώς την ίδια ενορχηστρωτική δομή με το «Λυπούμαι τσι τσι όμορφες», όπου είχαμε μία τετράμετρη εισαγωγή από το σαντούρι και με το λαούτο, πριν την είσοδο της λύρας. Μία σημαντική όμως διαφορά είναι το γρήγορο tempo και η μικρής διάρκειας ρυθμικές αξίες, όπως φαίνεται στην *εικόνα α*. Παρά την επαναληψιμότητα που παρατηρείται, ο Διακογιώργης παραλλάσσει τη μουσική με μικροπροσθήκες (Valasi, 2023) στα σημεία που κρίνεται εύλογο. Ενδεικτική είναι η επιλογή του να χρησιμοποιεί τρίλιες καθοδικής φύσεως μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης βαθμίδας, με αφετηρία τη δεύτερη όπως φαίνεται στα μέτρα 2, 4, 6 και 8 της *εικόνας α*.



παράδειγμα 5 *εικόνα α*.

Εν συνεχεία, εισάγονται ανά τακτά διαστήματα μικρές «ανάσες» ογδόων όπως φαίνεται στην *εικόνα β* (μμ. 12, 16) αλλά και στην *εικόνα γ* (μμ. 20 και 24).



παράδειγμα 5 *εικόνα β*.

Όσον αφορά στη δομή του κομματιού, μετά την εισαγωγή των πρώτων τεσσάρων μέτρων με το σαντούρι και το λαούτο, εισέρχεται η λύρα και το μπεντίρ, για την συνέχεια των υπόλοιπων έξι μέτρων της εισαγωγής, αριθμώντας συνολικά δέκα μέτρα οργανικά παιγμένης εισαγωγής. Στο ενδέκατο μέτρο, εισάγονται οι πρώτοι στίχοι, συνολικής διάρκειας έξι μέτρων, ακολουθούμενοι από μία σύντομη «ανταπόκριση» της λύρας διάρκειας δύο μέτρων, για να ακολουθήσουν άλλα έξι μέτρα τραγουδιού. Αυτός ο ιδιαίτερος μουσικός κύκλος επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά πριν αλλάξει η δομή κατά τρόπο που θα αναλυθεί στη συνέχεια. Στον πρώτο αυτό μέρος του κομματιού, ο Διακογιώργης επιλέγει να αναπαράγει φράσεις της εισαγωγής συνοδευτικά κατά την απόδοση των στίχων. Καθώς η λύρα επανέρχεται συνεχώς μετά την ολοκλήρωση των στίχων κάθε επανάληψης, ο σαντουριέρης συνοδεύει με έναν πιο μελωδικό τρόπο, καθώς αισθητή είναι η αρμονική συνοδεία του λαούτου. Παρ' όλα αυτά, το σαντούρι επαναλαμβάνει φράσεις της εισαγωγής κινούμενο στην περιορισμένη έκταση τριών φθόγγων (ντο-ρε-μιβ). Οι αλλαγές είναι ελάχιστες και μικρής φύσεως, όπως συχνότερη χρήση του μπάσου Ρε και μικρές ρυθμικές αλλαγές σε λίγα μέτρα όπως φαίνεται στις *εικόνες γ* και *δ*.



παράδειγμα 5 *εικόνα γ*.



Δομικά, ακολουθούν έξι μέτρα οργανικά παιγμένης εισαγωγής και στο έβδομο εισάγονται στίχοι για άλλα έξι μέτρα. Μετά τους στίχους, θα λέγαμε ότι αρχίζει το δεύτερο μέρος του κομματιού –στο οποίο όμως δεν συντελείται κάποια μετατροπή– όπου δίνεται περισσότερος χώρος στους στίχους και λιγότερος στην μελωδία. Επιπρόσθετα, προσδίδεται μια ενδιαφέρουσα τομή στο κομμάτι, παρέχοντας την αίσθηση στον ακροατή σαν η μουσική να περνάει σε άλλο κεφάλαιο.



Αυτό το αίσθημα διαφοροποίησης φαίνεται και στο παίξιμο του Διακογιώργη, το οποίο χαρακτηρίζεται από διαρκή ανάπτυξη και διαποίκιση στα μέτρα από απομένουν. Ως «σημείο τομής» θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το μέτρο 41, όπου ξεκινά μία τετράμετρη εισαγωγή (μμ. 41-44) στο επερχόμενο ύφος όπως φαίνεται στο παράδειγμα 5 εικόνα στ. Αξιοσημείωτη η εναλλαγή των τεχνικών διαποίκισης και γενικότερα η διαφοροποίηση του τρόπου παιξίματος ανά μέτρο.



Όπως παρατηρούμε στην εικόνα ζ, γίνεται αδιαμφισβήτητα ξεκάθαρο το νέο περιβάλλον στο οποίο βρισκόμαστε, το Ρε Χιτζάζ. Η διαποίκιση και ο εκλεπτυσμός της έως τώρα απλοϊκής απόδοσης της μελωδίας, επιτυγχάνεται ρυθμικά και μελωδικά

στα επερχόμενα μέτρα με πολλαπλούς τρόπους, με κύρια την προσπάθεια ανάδειξης των υπόλοιπων βαθμίδων του πεντάχορδου Χιτζάζ (μμ. 51, 53 και 55).



παράδειγμα 5 εικόνα ζ.

Καθώς το νέο αυτό περιβάλλον δίνει στον Διακογιώργη επιπρόσθετες δυνατότητες, εκείνος διανθίζει στη συνέχεια το μουσικό κείμενο με ιδιαίτερα μοτίβα, όπως φαίνεται στις εικόνες η, θ, και ι.



παράδειγμα 5 εικόνα η.

Στα παρακάτω μέτρα (εικόνες θ και ι), καταγράφονται κάποιες ιδιαίτερα δεξιοτεχνικές φράσεις, ειδικά αν αναλογιστούμε το γρήγορο tempo που εκτελούνται, που αναδεικνύουν το ιδιαίτερα υψηλό τεχνικό επίπεδο του Διακογιώργη.



παράδειγμα 5 εικόνα θ.

Χωρίς να επισκιάζει τον ρόλο της φωνής, ο σαντουριέρης εκτελεί με διακριτικότητα, σε χαμηλή ένταση, αυτές τις δύσκολες ακόμα και στην κατανόηση φράσεις, οι οποίες προσθέτουν στο γενικότερο μουσικό άκουσμα. Στην εικόνα ι, βλέπουμε κάποιες τέτοιες ενδεικτικές φράσεις (μμ. 73, 74 και 78).



παράδειγμα 5 εικόνα ι.

Από το μέτρο 78, που εμφανίζεται στην παραπάνω εικόνα, ξεκινάνε οι φράσεις ολοκλήρωσης του κομματιού. Οι μουσικές αξίες απλοποιούνται παρακάτω, όπως θα δούμε και στην *εικόνα κ* του αντίστοιχου παραδείγματος, έτσι ώστε να εισαχθούν οι τελικές μουσικές φράσεις για να ολοκληρωθεί η αναλυθείσα μουσική σύνθεση.



παράδειγμα 5 *εικόνα κ*.

3.1.6 «Ανθρώπου δεν το θάρεψα»

Στο έκτο κομμάτι του δίσκου με τίτλο «Ανθρώπου δεν το θάρεψα», παρατηρείται μία ενορχηστρωτική διαφοροποίηση σε σχέση με τα προηγούμενα κομμάτια, καθώς ακούγεται μία εισαγωγή από όλα τα όργανα και όχι μόνο το σαντούρι και το λαούτο. Αυτή η εισαγωγή διαρκεί οκτώ μέτρα, ενώ στο όγδοο μέτρο εισάγεται η φωνή με *levare* προς το ένατο μέτρο. Το σαντούρι παίζει μάλλον συντηρητικά συγκριτικά με τα προηγούμενα παραδείγματα, περιοριζόμενο σε έναν αμιγώς συνοδευτικό ρόλο τόσο κατά την εισαγωγή, όπως φαίνεται στις *εικόνες α, β, γ, και δ*, αλλά και κατά τη



παράδειγμα 6 *εικόνα α*.

διάρκεια απόδοσης των στίχων, με μόνο ένα σχήμα *tutti* που παίζεται μαζί με τη λύρα στο μέτρο 16 της *εικόνας β*.



παράδειγμα 6 εικόνα β.

Το περιβάλλον στο οποίο βρισκόμαστε είναι για ακόμα μια φορά το Ρε Χιτζάζ. Όπως φαίνεται στις εικόνες γ και δ, από το μέτρο 20 και έπειτα, ο Διακογιώργης εκτελεί ένα τετράμετρο ostinato (π.χ. στα μμ. 20-23) με την πρώτη νότα κάθε μέτρου να τονίζει τη μελωδική κίνηση ρε-φα#-μιb-ρε, ενώ οι υπόλοιπες μικρότερης διάρκειας νότες αποτελούν ουσιαστικά έναν ισοκράτη πάνω στην τονική.



παράδειγμα 6 εικόνα γ.



παράδειγμα 6 εικόνα δ.

Μετά από κάποιες επαναλήψεις περνάμε στο δεύτερο μέρος του κομματιού, που σηματοδοτείται από μετατροπία σε περιβάλλον Ουσάκ. Σε αυτό μας εισάγει μία οκτάμετρη μελωδία που αρχικά εκτελείται μόνο από το σαντούρι, ενώ στην επανάληψή της παίζει μαζί και η λύρα. Τα οκτώ αυτά μέτρα (μμ. 53-60) αποτελούν την μετέπειτα κεντρική φράση με την οποία θα ολοκληρωθεί η σύνθεση, και γύρω απ' την οποία θα κινείται και η μελωδία της φωνής.



παράδειγμα 6 εικόνα ζ.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι ο Διακογιώργης προετοιμάζει τον ακροατή για την επερχόμενη αλλαγή απλοποιώντας τον τρόπο συνοδείας του, όπως φαίνεται παραπάνω στα μέτρα 49-52.



Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα «γεμίσματα» του σαντουριού στο άνω Ρε (στην ψηλή περιοχή του οργάνου) με απλά ή πιο περίπλοκα μοτίβα, όπως φαίνεται στην εικόνα η (μ. 64) και την εικόνα ι (μμ. 76 και 80).



Το σχήμα ακολουθείται συνήθως από μία γρήγορη τρίλια στις νότες ρε-μιβ που καταλήγει στο ντο. Στα επερχόμενα μέτρα ο Διακογιώργης επιλέγει πιο συνηθισμένες προσεγγίσεις του ρυθμού όπως εμφανίζεται και στα μέτρα 85-88 της εικόνας κ.



Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται για δώδεκα μέτρα, ενώ στο μέτρο 97 (εικόνα μ) εκτελεί τη μελωδία. Το μελωδικό αυτό μοτίβο, με έντονη την εναλλαγή μεταξύ των φθόγγων μι και μιβ, επαναλαμβάνεται αδιάκοπα στα τελευταία δεκατρία μέτρα του κομματιού.



παράδειγμα 6 εικόνα μ.

3.1.7 «Άλλαξε γνώμη κοπελιά»

Το έβδομο κομμάτι του δίσκου, με τίτλο «Άλλαξε γνώμη κοπελιά», ξεκινά με μία τετράμετρη εισαγωγή από τη λύρα, που μάλιστα στο πρώτο μέτρο ακούγεται τελείως μόνη, ενώ το λαούτο και το σαντούρι εισάγονται στο δεύτερο μέτρο όπως φαίνεται στην εικόνα α (μμ. 2-4). Γρήγορα κατανοούμε όμως ότι το τετράμετρο αυτό δεν έχει κάποιον ιδιαίτερο μελωδικό χαρακτήρα, και ότι η «κανονική» εισαγωγή του κομματιού έρχεται στο μέτρο 5 από το σαντούρι.



παράδειγμα 7 εικόνα α.

Ο Διακογιώργης στο εν λόγω κομμάτι προσπαθεί να παραλλάξει μοτίβα που επαναλαμβάνονται μονότονα, καταφεύγοντας και σε υλικό που έχει ξαναϊδωθεί στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης. Για παράδειγμα, στο μέτρο 9 της εικόνας β, εμφανίζεται ένα «αγαπημένο» του μοτίβο, το οποίο χρησιμοποιεί και σε άλλα κομμάτια σε περιβάλλον Κιουρντί ή Ουσάκ. Στα μέτρα 10-12 προσωρινά αναλαμβάνει συνοδευτικό ρόλο επαναλαμβάνοντας μόνο την τονική σε διαφορετικά ρυθμικά σχήματα.



παράδειγμα 7 εικόνα β.

Στα επόμενα μέτρα, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αναδεικνύονται σημαντικές πτυχές του ταλέντου του Διακογιώργη, με συνεχή εναλλαγή ρόλων αλλά και αμέτρητες παραλλαγές ακόμα και ήδη πολύπλοκων μοτίβων, όπως φαίνεται για παράδειγμα στα μέτρα 22 και 24 της εικόνας γ.



παράδειγμα 7 εικόνα γ.

Η επιθυμία του εκτελεστή για «περαιτέρω περιπλοκή» φαίνεται και στα μέτρα 30-32 της εικόνας δ.



παράδειγμα 7 εικόνα δ.

Άξιες λόγου είναι και οι παραλλαγές που εμφανίζονται στα μέτρα 36 και 40 της εικόνας ε, όπου προσδίδονται επιπρόσθετες μικρές διαφοροποιήσεις στο μουσικό κείμενο.



παράδειγμα 7 εικόνα ε.

Άξια προσοχής είναι επίσης τα: μέτρα 53 όπου έχουμε μια tutti φράση παιγμένη από όλη την ορχήστρα, και το μέτρο 56 της εικόνας ζ, όπου έχουμε μια περίτεχνη παραλλαγή των μέτρων 16 και 24.



παράδειγμα 7 εικόνα ζ.

Μετά από διάφορες επαναλήψεις, έρχεται το δεύτερο μέρος του κομματιού, στο μέτρο 81. Για την επερχόμενη αλλαγή μας προετοιμάζει το «εισαγωγικό» τετράμετρο συνοδευτικού χαρακτήρα του σαντουριού (μμ. 78-81).



παράδειγμα 7 εικόνα ι.

Μέχρι το τέλος του κομματιού το σαντούρι αποκτά έναν δικό του ξεχωριστό συμπληρωματικό μελωδικό ρόλο. Την προσοχή του ακροατή τραβάει η επίμονη επανάληψη του μοτίβου πάνω στις νότες λα-ρε (όπως για παράδειγμα, στο *leware* για το μ. 83) το οποίο στη συνέχεια παραλλάσσεται.



παράδειγμα 7 εικόνα κ.

Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται ακόμα και εμβόλιμα της μελωδίας, όταν το σαντούρι αφήνει τον συνοδευτικό ρόλο (μ. 89). Το μελωδικό μοτίβο που εμφανίζεται στο σημείο αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς τονίζει τη χρωματική πτώση της 2^{ης} βαθμίδας στην τονική (μι-μιb-ρε), πρακτική μίμησης της έλξης της 2^{ης} προς την 1^η βαθμίδα σε περιβάλλον Ουσάκ από ένα μη συγκερασμένο όργανο.



παράδειγμα 7 εικόνα λ.

Το κομμάτι δεν ολοκληρώνεται ποτέ, καθώς η ηχογράφηση καταλήγει με την τεχνική του fade out, όπως φαίνεται και στην εικόνα μ.



παράδειγμα 7 εικόνα μ.

3.1.8 «Η ομορφιά χωρίς καρδιά»

Το όγδοο κομμάτι του δίσκου είναι το «Η ομορφιά χωρίς καρδιά». Η τετράμετρη ρυθμομελωδική εισαγωγή με την οποία ξεκινά –και δεν ξανακούγεται στο υπόλοιπο της ηχογράφησης– ανήκει στο περιβάλλον Κιουρντί αν και ο δρόμος στον οποίο κινείται η μελωδία του κομματιού είναι ξεκάθαρα το Ρε Μινόρε.



παράδειγμα 8 εικόνα α.

Κατά τη διάρκεια απόδοσης των στίχων, το σαντούρι δεν έχει συνοδευτικό ρόλο, όπως έχει ιδωθεί άλλες φορές, αλλά αναπτύσσει περαιτέρω τη μελωδική του παλέτα. Στην εικόνα β (μμ. 13-15) βλέπουμε προσπάθειες διαποίκιλσης της αρχικής φράσης με περισσότερο «συγχορδιακή διάθεση» με κινήσεις που παραπέμπουν κατά βάση σε αρπάζ.



παράδειγμα 8 εικόνα β.

Την ίδια φιλοσοφία διατηρεί ο σαντουριέρης και στα επερχόμενα μέτρα, όπου προσδίδει διαρκώς αλλαγές στα ήδη παιγμένα μέτρα, όπως φαίνεται στην εικόνα γ



(μμ. 18, 22-24) αλλά και στην εικόνα δ (μμ. 25-27, και 30).



Η εξέλιξη του κομματιού, απ' την πλευρά του σαντουριού, διατηρεί μια απλούστερη φιλοσοφία απόδοσης των επερχόμενων μουσικών μέτρων, με μόνη εξαίρεση τα μέτρα 50 και 53 της εικόνας ζ και τα μέτρα 58, 60 και 63 της εικόνας η.



Πιθανός λόγος για αυτήν την απλούστευση, ίσως να είναι η διατήρηση της ίδιας μελωδίας καθ' όλη τη διάρκεια αυτών των μέτρων. Παρ' όλα αυτά, με μεταβατικά μέτρα τα οκτώ μέτρα από το μέτρο 57-64, το μέτρο 65 τίθεται ως αφετηρία μιας παραλλαγής της κεντρικής μελωδίας. Αυτό δικαιολογεί ενδεχομένως και ορισμένες αλλαγές στην προσέγγιση κάποιων μελωδιών όπως το μέτρο 58 και 62-63.



Η νέα φράση –στην οποία δεν σημειώνεται κάποια μετατροπία– επαναφέρει στον Διακογιώργη την επιθυμία για συνεχή διαποίκιση και παραλλαγή των επαναλαμβανόμενων μοτίβων. Όπως φαίνεται στην *εικόνα θ*, παίζονται πολλαπλές παραλλαγές του μέτρου 65, ανά δύο μέτρα (μμ. 67, 69, 71) όπου, έστω και για λίγο, κάθε φράση είναι διαφορετική.



παράδειγμα 8 *εικόνα θ*.

Στη συνέχεια, παρατηρούμε πολλαπλές χρήσεις του φρασεολογίου του Διακογιώργη, με ενδιαφέρουσες συζεύξεις διάρκειας όπως φαίνεται στα μέτρα 73, 77, 81 & 85,



παράδειγμα 8 *εικόνα ι*.

παραλλαγές στο 3^ο μέτρο της τετράμετρης φράσης (μμ. 75, 79, 83 & 87), καθώς και τις παραλλαγές στο 2^ο μέτρο ανά τέσσερα μέτρα (μμ. 74, 78, 82 & 86)

Αξιέπαινα μελωδικά σχήματα εμφανίζονται επίσης στο μέτρο 87, πριν το καταληκτικό μέτρο 88, κάνοντας χρήση αντίθετων ανοδικο-καθοδικών κινήσεων πριν την κατάληξη στην τονική.



παράδειγμα 8 *εικόνα κ*.

Εν συνεχεία, μικρές παραλλαγές θα παρατηρήσουμε και στα μέτρα 89-94 της *εικόνας λ*, αλλαγές που αφορούν ρυθμικά σχήματα (μμ. 89, 91-93), βαθμίδες (μ. 90), καθώς και το ενδιαφέρον tutti σχήμα που παίζεται στο μέτρο 94, όπου παρατηρείται όξυνση στην 6^η βαθμίδα, όμοια με αυτή που είχε ιδωθεί και στο μέτρο 70.



παράδειγμα 8 εικόνα λ.

Το σαντούρι, μέχρι και το τέλος του κομματιού, επιλέγει να προσδώσει επιμέρους διαφοροποιήσεις σε πολλαπλά μέτρα, μελωδικού και ρυθμικού περιεχομένου. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με το σαντούρι να λαμβάνει ένα πιο αφαιρετικό ρόλο από το μέτρο 121 και εξής, πριν την οριστική κατάληξη με την πολυχρησιμοποιημένη κίνηση τονική – υποτονική – τονική, όπως λήγουν τα περισσότερα έως τώρα παραδείγματα.



παράδειγμα 8 εικόνα ξ.

3.1.9 «Αιμάτωσες τα χέρια σου»

Επόμενο κομμάτι είναι το «Αιμάτωσες τα χέρια σου», το οποίο ξεκινά με ένα τετράμετρο ρυθμικό σχήμα το οποίο εκτελείται με σταδιακό crescendo από όλα τα όργανα της ορχήστρας (κρητική λύρα, λαούτο, σαντούρι). Στο εναρκτήριο αυτό σχήμα, το σαντούρι φαίνεται να κινείται σε περιβάλλον Ουσάκ (εξαιτίας του καθοδικού Mi_b), κάτι που δεν φαίνεται όμως να συνεχίζεται ακολούθως στην «κανονική» εισαγωγή που είναι ξεκάθαρα σε Ρε Μινόρε.



παράδειγμα 9 εικόνα α.

Τα διάφορα ρυθμικά μοτίβα παραλλάσσονται με διάφορες τεχνικές όπως: χρήση δύο τριακοστών δευτέρων στη θέση των «κλασικών» δέκατων έκτων του συρτού (μέτρο 5, 12), ή και τριών τριακοστών δευτέρων (μέτρα 6, 10, 14), όπως φαίνεται στην εικόνα α και β.



παράδειγμα 9 εικόνα β.

Από το μέτρο 17 και έπειτα εισάγονται οι στίχοι, ενώ το σαντούρι συνεχίζει να παρουσιάζει παραλλαγές των ήδη παιγμένων μοτίβων, όπως παρατηρούμε στην εικόνα γ.



παράδειγμα 9 εικόνα γ.

Νέες παραλλαγές εμφανίζονται και στη συνέχεια όπως βλέπουμε στην εικόνα δ, όπου παρατηρείται ένα μοτίβο με τέσσερα τριακοστά δεύτερα (μμ. 26, 30), αλλά και ρυθμικής φύσεως διαφοροποιήσεις (μμ. 27, 31).



παράδειγμα 9 εικόνα δ.

Και στη συνέχεια όμως (βλ. εικόνα ε), ο Διακογιώργης συνεχίζει να παραλλάσσει αδιάκοπα το μοτιβικό υλικό, έως ότου φτάσουμε στο δεύτερο μέρος του κομματιού.



παράδειγμα 9 εικόνα ε.

Το δεύτερο μέρος ξεκινά στο μέτρο 71. Όπως είδαμε και σε προηγούμενες αναλύσεις κομματιών του ίδιου δίσκου, ο Διακογιώργης διαχειρίζεται την «αλλαγή» που συντελείται με απλοποίηση των σχημάτων που παίζει. Για παράδειγμα, παύουν τα περίτεχνα σχήματα με τα τριακοστά δεύτερα που είδαμε προηγουμένως (με εξαίρεση ορισμένες καταλήξεις φράσεων όπως στα μέτρα 74 και 78 της εικόνας ι).



παράδειγμα 9 εικόνα ι.

Άλλη μια φορά, οι τελευταίες νότες θα δομηθούν επί της κατάληξης 1^η-7^η-1^η, όπως και στα περισσότερα παραδείγματα (εικόνα ζ).



παράδειγμα 9 εικόνα ζ.

3.1.10 «Είδα αστραπές αμέτρητες»

Στο επόμενο κομμάτι που φέρει τον τίτλο «Είδα αστραπές αμέτρητες», η εισαγωγή φέρνει ενορχηστρωτικά το σαντούρι πάλι στο προσκήνιο. Έτσι έχουμε, ένα ρυθμομελωδικό τετράμετρο από το σαντούρι (μμ. 1-4), ενώ στο μ. 5, συνοδευόμενο από το κρουστό και το λαούτο, εκτελεί μία εισαγωγική μελωδία. Η λύρα τελικά εισέρχεται στο ένατο μέτρο.



παράδειγμα 10 εικόνα α.

Στα μέτρα 10 και 14 της *εικόνας β*, αλλά και στα μέτρα 18 και 22 της *εικόνας γ*, βλέπουμε, όπως και σε προηγούμενα κομμάτια, την αντικατάσταση των δέκατων έκτων του συρτού με τριακοστά δεύτερα



παράδειγμα 10 εικόνα β.

Στα επόμενα μέτρα έχουμε παραλλαγές με ήδη γνωστές τεχνικές, όπως φαίνεται στα μέτρα 22 και 23.



παράδειγμα 10 εικόνα γ.

Εν συνεχεία, από το μέτρο 25 και έπειτα, ο Διακογιώργης συνεχίζει να παραλλάσει το μουσικό κείμενο. Ενδεικτικά, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μέτρα 30-31 της *εικόνας δ*, και τα μέτρα 34 και 38 της *εικόνας ε*.



παράδειγμα 10 εικόνα δ.

Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Διακογιώργης δεν παραλλάσει την «κεφαλή» αυτού του τετράμετρου θέματος, δηλαδή επαναλαμβάνει απaráλλαχτο το πρώτο από τα τέσσερα μέτρα (μμ. 5, 21, 25 και 29).



παράδειγμα 10 εικόνα ε.

Από το μέτρο 41 και έπειτα, φαίνεται μία προσπάθεια δημιουργίας αντιθέσεων ανά οκτάμετρο, όπως για παράδειγμα στα οκτάμετρα 41-48 και 49-56. Στην πρώτη περίπτωση (μμ. 41-48), παρατηρούμε πιο απλές μουσικές κινήσεις,



Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση (μμ. 49-56), είναι έντονο το στοιχείο της παραλλαγής με αποκορύφωμα το ιδιαίτερα πυκνό μέτρο 49 της εικόνας ζ.



Στα επερχόμενα μέτρα, έχουμε παραλλαγές με τη χρήση ήδη γνωστών τεχνικών διαποίκισης. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, οι παραλλαγές των μέτρων 58 και 62, όπως φαίνονται στην εικόνα η.



Στο μέτρο 80, παρατηρούμε την έναρξη μίας δεύτερης μουσικής ενότητας, συνθετική πρακτική που εμφανίζεται σταθερά από το πέμπτο κομμάτι του δίσκου και έπειτα. Σε αυτό το νέο «κεφάλαιο» μας προετοιμάζει ένα εισαγωγικού χαρακτήρα ρυθμομελωδικό τετράμετρο (μμ. 76-79), όπως φαίνεται στην εικόνα ι.



Στη νέα ενότητα παρατηρείται μία επιμονή στη χρήση ματζόρε συγχορδιών. Επιπλέον, εμφανίζονται νέες μελωδικές και ρυθμικές ιδέες διαποίκισης, όπως η χρήση διπλών νοτών (μμ. 81-82, 85-86 της *εικόνας κ*), εύχηα μοτίβα σε κάθε τρίτο μέτρο (μμ. 83, 87) της τετράμετρης φράσης, καθώς και πιο σύνθετα σχήματα με τη χρήση τριακοστών



παράδειγμα 10 εικόνα κ.

δευτέρων, όπως φαίνεται στα μέτρα 89-90 και 93-94 της *εικόνας λ*.



παράδειγμα 10 εικόνα λ.

Μέχρι το τέλος του κομματιού, παρατηρούμε στο σαντούρι χρήση διπλών νοτών όπως για παράδειγμα στα μέτρα 113-114 και 117-118.



παράδειγμα 10 εικόνα λ.



παράδειγμα 10 εικόνα π.

3.1.11 «Όντε σε βλέπω σπαρταρά»

Το προτελευταίο κομμάτι του δίσκου «Μάγλες και Γάγλες» με τίτλο «Όντε σε βλέπω σπαρταρά», ξεκινάει με τη ζυγιά του σαντουριού και του λαούτου, πριν εισαχθεί στο τέταρτο μέτρο το κρουστό, και στα μέσα του πέμπτου μέτρου η κρητική λύρα. Και εδώ παρατηρούμε ένα εισαγωγικό ρυθμομελωδικό σχήμα σε δρόμο Ουσάκ, όταν όμως το κομμάτι στην πραγματικότητα κινείται αποκλειστικά σε περιβάλλον μινόρε.



παράδειγμα 11 εικόνα α.

Στα επόμενα μέτρα παρατηρούμε μία ενορχηστρωτική διαφοροποίηση σε σχέση με τα προηγούμενα παραδείγματα όπου στην αρχή παρουσιάζονταν εισαγωγικές φράσεις τις οποίες στη συνέχεια το σαντούρι. Επί της προκείμενης περίπτωσης, βλέπουμε ότι μετά την εννιάμετρη εισαγωγή, το σαντούρι αναλαμβάνει καθαρά συνοδευτικό ρόλο, συνοδεύοντας τη λύρα (μμ. 17-23).



παράδειγμα 11 εικόνα γ.

Όταν όμως ο λυράρης σταματά να παίζει για να τραγουδήσει, «βγαίνει μπροστά» το σαντούρι (μμ. 24 και έπειτα).



παράδειγμα 11 εικόνα δ.

Στη συνέχεια, εύκολα ξεχωρίζουν τα μέτρα 29 και τα αντίστοιχα 41 κα 45 της εικόνας στ, με το χαρακτηριστικό μοτίβο του ενός δέκατου έκτου, δύο τριακοστών δευτέρων

και των δύο δέκατων έκτων που προσδίδει ιδιαίτερο χρώμα στο μουσικό κείμενο. Παράλληλα, στα μέτρα όπου επικρατεί η συγχορδία Ντο Ματζόρε (26, 30, 42, 46), το σαντούρι εκτελεί διάφορα αρπές, όπως είδαμε και σε προηγούμενα κομμάτια του ίδιου δίσκου.



Στη συνέχεια, παρατηρούνται τροποποιήσεις στη μελωδία όπως φαίνεται στα μέτρα 53 (εικόνα ζ) και 57 (εικόνα η).



Το εν λόγω μουσικό κείμενο, απ' την πλευρά του σαντουριού, χαρακτηρίζεται από αντιθέσεις. Στην παραπάνω εικόνα μπορούμε να δούμε τα περίπλοκα μέτρα όπως το 53-54 και το 57 να ακολουθούνται από πιο απλοϊκά όπως το 55 και τα 59-60, στα ρυθμικά και στα μελωδικά πλαίσια. Με αυτή τη φιλοσοφία θα κινηθεί ο Τάσος Διακογιώργης και για τα υπόλοιπα μέτρα μέχρι την λήξη του μουσικού κειμένου.



Όπως παρατηρούμε, τα μέτρα που προσφέρουν στον Διακογιώργη την ευκαιρία να αναδείξει περισσότερο τη δημιουργικότητά του, είναι το 2^ο και το 3^ο του εκάστοτε αρμονικού κύκλου, καθώς εκεί λαμβάνουν χώρο οι περισσότερες παραλλαγές. Επιπλέον, στα μέτρα 82 και 86 (εικόνα κ) βλέπουμε την επαναφορά του σχήματος 7-2-1 κατά τη λήξη του εκάστοτε τετράμετρου αρμονικού κύκλου, καθώς και τη

συμμετοχή του σαντουριού στην μελωδία που αποδίδει και η κρητική λύρα στο μέτρο 81.



παράδειγμα 11 εικόνα κ.

Με τις ίδιες τεχνικές και μοτίβα ολοκληρώνεται το κομμάτι στα επόμενα 48 μέτρα που απομένουν.

3.1.12 «Δίχως γυναίκα και πιτό»

Το τελευταίο κομμάτι του δίσκου «Μάγλες και Γάγλες» φέρει τον τίτλο «Δίχως γυναίκα και πιτό». Η τελευταία αυτή μουσική σύνθεση επρόκειτο να είναι το πιο συνοδευτικό κομμάτι του δίσκου, απ' την πλευρά του σαντουριού, και η επαναληψιμότητα των φράσεων με ελάχιστες τροποποιήσεις θα χαρακτηρίσει το παικτικό ύφος του σαντουριέρη. Το κομμάτι ξεκινά με ένα ρυθμομελωδικό δίμετρο από το σαντούρι και το λαούτο, ενώ στο τρίτο μέτρο εισέρχεται το κρουστό, και στο τέταρτο η λύρα. Η κλίμακα που χαρακτηρίζει το «Δίχως γυναίκα και πιτό» προσδιορίζεται πιθανώς ως το Λα Μινόρε, ενώ επαναλαμβάνεται συνεχώς ο αρμονικός κύκλος I-I-VII-I, τον οποίο συγχորδικά θα μπορούσαμε να περιγράψουμε ως Am-Am-G-Am. Στην πραγματικότητα όμως, όλες οι συγχορδίες εκτελούνται από το σαντούρι ως αχαρακτήριστες, δηλαδή χωρίς την τρίτη τους. Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι όλες οι συγχορδίες ακούγονται από το σαντούρι σε β' αναστροφή, δηλαδή με την πέμπτη τους να ακούγεται χαμηλότερα.



παράδειγμα 12 εικόνα α.

Οι τεχνικές και τα μοτίβα που εμφανίζονται φέρουν τα εξής χαρακτηριστικά: αρχικά, μοτίβα με ένα όγδοο τέσσερα τριακοστά δεύτερα και δύο όγδοα όπως φαίνεται στα μέτρα 2, 3 (εικόνα α), 10 (εικόνας β), 22 (εικόνα γ), και 30 (εικόνα δ). Αφετέρου,

παρατηρείται το συχνά επιλεγμένο μοτίβο του παρεστιγμένου ογδού με τα δύο τριακοστά δεύτερα και δύο όγδοα, όπως φαίνεται στα μέτρα 6, 8 (εικόνα α), 9, 12, 13 (εικόνα β), 20 (εικόνα γ), 25, 28 και 29 (εικόνα δ). Τέλος, παρατηρείται και μία ακόμη ρυθμική παραλλαγή, κατά την οποία τα τελευταία δύο όγδοα μετατρέπονται σε τέσσερα δέκατα έκτα, όπως βλέπουμε στα μέτρα 7 (εικόνα α), 11 (εικόνα β), και 23 (εικόνα γ).



παράδειγμα 12 εικόνα β.



παράδειγμα 12 εικόνα γ.

Όπως παρατηρούμε παραπάνω, αλλά και στην εικόνα δ που ακολουθεί, χαρακτηριστική είναι η χρήση αποτζιατούρων κατά βάση στην ίδια νότα, με εξαίρεση το μέτρο 1 όπου έχουμε δύο αποτζιατούρες μεταβατικές προς άλλη νότα.



παράδειγμα 12 εικόνα δ.

Οι ίδιες φράσεις συνεχίζουν να εμφανίζονται και στη συνέχεια χωρίς αξιόλογες τροποποιήσεις. Στο μέτρο 68 σημειώνεται μετατροπή από το Λα Μινόρε στο Λα Κιουρντί, στο οποίο καταλήγει και το κομμάτι. Το σαντούρι ανταποκρίνεται σε αυτή την μετατροπή με δύο νέα ρυθμομελωδικά σχήματα συνοδείας πάνω στις νότες μι-λα (βλ. μμ. 73-77, εικόνα ι), αλλά και μι-λα-σιb (βλ. μμ. 78-80, εικόνα ι) τονίζοντας τη βαρυμένη δεύτερη βαθμίδα του Κιουρντί.



παράδειγμα 12 εικόνα ι.

Το κομμάτι ολοκληρώνεται με το γνωστό μελωδικό σχήμα 1-7-1.



παράδειγμα 12 εικόνα ξ.

3.2 Ο δίσκος «Νησιώτικο Σαντούρι» του 1980

Ο δεύτερος υπό μελέτη δίσκος του Τάσου Διακογιώργη με τίτλο «Νησιώτικο Σαντούρι» διαφέρει σημαντικά από τον δίσκο «Μάγλες και Γάγλες», καθώς εδώ, στόχος είναι να αναδειχθεί το σαντούρι ως σολιστικό όργανο. Έτσι, όλα τα υπόλοιπα όργανα που χρησιμοποιούνται στον δίσκο έχουν κατά βάση συνοδευτικό χαρακτήρα. Εκ των δεκαέξι κομματιών που εμπεριέχονται στον δίσκο, τα τελευταία πέντε αφορούν καθαρά την κρητική μουσική: πρόκειται για τα τέσσερα ριζίτικα τραγούδια «Αητός», «Κόσμε Χρυσέ», «Μάνα κι αν έρθουν οι φίλοι μου», «Αγρίμια κι αγριμάκια», ενώ ο δίσκος ολοκληρώνεται με τον «Ερωτόκριτο». Από αυτά θα αναλυθούν όλα εκτός του τελευταίου.

Ο εν λόγω δίσκος αναλύεται παραδειγματικά, καθώς και στα τέσσερα κομμάτια ακούγεται μόνο το σαντούρι του Τάσου Διακογιώργη υπό τη συνοδεία του λαουτιέρη Νίκου Τάση. Αξίζει να σημειωθεί, ότι σε ορισμένα κομμάτια ακούγονται φράσεις από βιολί, ηχογραφημένες από τον ίδιο τον Διακογιώργη με την τεχνική ηχογράφησης over-dubbing. Και σε αυτές τις περιπτώσεις όμως, ο ρόλος του βιολιού είναι διακριτικός και συνοδευτικός προς το σαντούρι. Επιπλέον, σε πολλά σημεία το σαντούρι παίζει τελείως μόνο του, συχνά σε πιο ελεύθερο ρυθμό. Τέλος, θα πρέπει να

αναφερθεί ότι τα κομμάτια αυτά είναι αρκετά πιο σύντομα σε σχέση με τα κομμάτια του δίσκου «Μάγλες και Γάγλες» που αναλύθηκαν παραπάνω.

3.2.1 «Αητός»

Το πρώτο κομμάτι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ακολουθεί την κλίμακα Μι μινόρε. Το σαντούρι ξεκινά να παίζει τελείως μόνο του και μη ήπιο τρόπο τη μελωδία σε σχετικά ελεύθερο ρυθμό.



παράδειγμα 13 εικόνα α.

Εν συνεχεία, παρατηρούμε τη χρήση της μπάσας περιοχής του οργάνου στο μέτρο 17 της εικόνας β.



8^{va} ----- παράδειγμα 13 εικόνα β.

Μετάπειτα, εμφανίζεται μια μικρή στάση στην υποτονική (Ρε), την οποία ο σαντουριέρης προσεγγίζει ταχεία, όπως φαίνεται στα μέτρα 21-22 (εικόνα γ). Επιπλέον εμφανίζονται αποτζιατούρες (μέτρα 27-30), καθώς και εκτεταμένη χρήση τρήχων (μέτρα 24-26 και τα μέτρα 38-43 της εικόνας δ και ε).



παράδειγμα 13 εικόνα γ.

Μέχρι και το μέτρο 38 το σαντούρι παίζει μόνο του, ενώ στη συνέχεια εισάγεται. Στα μμ. 38-45 εμφανίζεται ένας ενδιαφέρον διάλογος μεταξύ των δύο οργάνων. Η μελωδία ακούγεται από το λαούτο, ενώ το σαντούρι εκτελεί ένα ισοκράτημα στην 5^η βαθμίδα (νότα Σι) σε τρήχα.



παράδειγμα 13 εικόνα δ.

Η μελωδία επανέρχεται στο σαντούρι στο μέτρο 46 της εικόνας ε, ενώ παρατηρούνται και διπλές νότες, όχι απαραίτητα σε διαστήματα τρίτης ή οκτάβας (μέτρα 44, 45, 48).



παράδειγμα 13 εικόνα ε.

Στη συνέχεια, επανεμφανίζονται λίγες διπλές νότες στα μέτρα 58-59 (εικόνα στ), ενώ παρατηρούνται επιπρόσθετες αποτζιατούρες στα μέτρα 53-55 και 57.



παράδειγμα 13 εικόνα στ.

Εκ του μέτρου 69 εισάγεται μια μικρή μεταβατική φράση, η οποία θα είναι η μόνη φορά που θα ακουσθεί το βιολί, σε μία μελωδία μάλλον συνοδευτικού χαρακτήρα, που προσομοιάζει το άκουσμα το παίξιμο λύρας χάρη στην εκτεταμένη χρήση διπλών νοτών σε διάστημα τέταρτης. Κατά την μεταβατική φράση αυτή, το σαντούρι εκτελεί στη χαμηλή του περιοχή μία «μπασογραμμή», χρησιμοποιώντας μια παυστική τεχνική, προσομοιώνοντας την σουρντίνα του cimbalom, τεχνική που θα αναλυθεί λεπτομερέστερα παρακάτω (βλ. 3.2.4 «Αγρίμια κι αγριμάκια»).



παράδειγμα 13 εικόνα η.

Η λήξη της μικρής μεταβατικής φράσης και της αντιστροφής των ρόλων σηματοδοτεί την επανάληψη της μουσικής σύνθεσης από την αρχή, χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις ή διάθεση για παραλλαγές. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με ένα πτωτικό σχήμα 3-2-1, όπως φαίνεται στα μέτρα 159-161 της εικόνας ν.



παράδειγμα 13 εικόνα ν.

3.2.2 «Κόσμε χρυσέ»

Το κομμάτι «Κόσμε χρυσέ» κινείται σε έναν αρκετά ελεύθερο ρυθμό προσφέροντας στον Τάσο Διακογιώργη την ευκαιρία να παρουσιάζει πολλές διαφορετικές τεχνικές όπως παίξιμο στη μπάσα περιοχή του οργάνου, αποτζιατούρες, καθώς και καταληκτικές φράσεις στις πιο μπάσες χορδές (της λεγόμενης «κόντρα μπάσας» περιοχής) του σαντουριού για τη δημιουργία ενός πιο καταθλιπτικού συναισθήματος, έχοντας υπόψιν το μινόρε περιβάλλον στο οποίο κινείται το συγκεκριμένο κομμάτι.



παράδειγμα 14 εικόνα α.

Και εδώ, όπως και στο προηγούμενο κομμάτι βλέπουμε εκτεταμένα σημεία όπου επαναλαμβάνεται μία και μόνο νότα, όπως μπορεί να παρατηρηθεί στα μέτρα 6-9 και 11-15 της εικόνας α και β, με τη χρήση όγδων και τρίχων.



παράδειγμα 14 εικόνα β.

Μετά την κατάληξη στην 5^η βαθμίδα (Σολ) στο μέτρο 18, παρατηρείται ο τελευταίος μικρός αρμονικός κύκλος 4-1'-2'-1'-7-6-5.



Η τελευταία, 5^η βαθμίδα (μ. 32), θα δώσει τη θέση της σε μια μικρή μελωδική φράση, με την οποία και επρόκειτο να λήξει το κομμάτι, αφού επαναληφθεί δομικά μια δεύτερη φορά.



Η εν λόγω φράση θα απεικονιστεί στα μέτρα 51-55 της εικόνας ζ.



Σε αντίθεση με το προηγούμενο κομμάτι, εδώ ο Διακογιώργης δείχνει μία διάθεση για παραλλαγή της μελωδία κατά την επανάληψή της, όπως απεικονίζεται στα μέτρα 111-114 της εικόνας ν.



3.2.3 «Μάνα κι αν έρθουν οι φίλοι μου»

Το προτελευταίο κομμάτι του δίσκου, με τίτλο «Μάνα κι αν έρθουν οι φίλοι μου», ξεκινάει με ένα ισοκράτημα από το σαντούρι το οποίο αφήνει χώρο στο λαούτο να εκτελέσει τη μελωδία του κομματιού σε ελεύθερο ρυθμό. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ρυθμική «εξέλιξη» αυτού του ισοκρατήματος, από όγδοα σε τρίχη, και από τρίχη σε τρέμολο (μμ. 1-7, *εικόνα α*).



Αξίζει να σημειωθεί, ότι αυτή η ενορχηστρωτική επιλογή, του να συνοδεύει το σαντούρι με ισοκρατήματα μελωδικές γραμμές των άλλων οργάνων, παρατηρήθηκε και στα προηγούμενα παραδείγματα. Στο μέτρο 16 (*εικόνα β*), το σαντούρι «παίρνει» τη μελωδία από το λαούτο, την οποία εκτελεί σε σχετικά ελεύθερο ρυθμό.



Και εδώ, ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσπάθεια του Διακογιώργη να αναλύσει με διαφορετικά ρυθμικά σχήματα τις μεγάλης διάρκειας νότες.



Επιπλέον, αξιοσημείωτη είναι η χρήση μπάσων νοτών, σε απόσταση οκτάβας από τη μελωδία (π.χ. μ. 34, *εικόνα δ*) ενώ στο μέτρο 36 εκτελούνται όμορφες μελωδικές γραμμές που τονίζουν το πέραςμα σε περιβάλλον Κιουρντί.

παράδειγμα 15 εικόνα δ.

Αξιοσημείωτη είναι και η χρήσης διπλών νοτών σε διαφορετικές –για ακόμα μια φορά– βαθμίδες αντί της οκτάβας, δημιουργώντας μία συνοδευτική δεύτερη φωνή, όπως φαίνεται από τα μέτρα 56-59 της εικόνας ε και στ.

παράδειγμα 15 εικόνα ε.

παράδειγμα 15 εικόνα στ.

Όμοιες τεχνικές διαποίκισης εμφανίζονται μέχρι και το τέλος του «Μάνα κι αν έρθουν οι φίλοι μου». Ως τελευταίες αξιοσημείωτες προσπάθειες και προσθήκες επί της μουσικής σύνθεσης κρίνονται τα μέτρα 157-159 της εικόνας μ, όπου παρατηρείται εκτεταμένη χρήση διπλών νοτών.

παράδειγμα 15 εικόνα μ.

Άλλες ενδιαφέρουσες περιπτώσεις εμφανίζονται στο μέτρο 160 της εικόνας μ, και τα μέτρα 170-171 της εικόνας ν, όπου απεικονίζεται μια περίτεχνη διαποίκιση των

μελωδικών φράσεων. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με ένα καθοδικό πτωτικό σχήμα της μορφής 4-3-2-1.



3.2.4 «Αγρίμια κι αγριμάκια»

Η τελευταία ηχογράφηση του Τάσου Διακογιώργη που θα αναλύσουμε είναι το ριζίτικο «Αγρίμια κι αγριμάκια». Σημαντική είναι επί της παρούσας περίπτωσης η χαρακτηριστική τεχνική που χρησιμοποιεί ο Διακογιώργης κατά την εισαγωγή του κομματιού, η οποία διακρίνεται από έναν κοφτό staccato ήχο στην μπάσα περιοχή του οργάνου. Για να το επιτύχει αυτό, ο εκτελεστής χτυπάει τις χορδές με τη μπαγκέτα, με το ένα όμως χέρι, καθώς, με τα δάχτυλα του άλλου χεριού ακουμπάει τις χορδές σταματώντας τη δόνησή τους και έτσι και τον απόηχο αυτών των νοτών. Η εν λόγω τεχνική είναι μια προσπάθεια αναπαραγωγής του ήχου του συγγενικού προς το σαντούρι οργάνου tambal ή cimbalom που συναντάμε σε χώρες της Κεντρικής και Ανατολικής Ευρώπης (Ταππή, 2008· Δημουλά, 2022). Στις μουσικές των χωρών αυτών, οι τσιμπαλίστες εκτελούν πολύπλοκα ρυθμομελωδικά συνοδευτικά σχήματα αξιοποιώντας την μπάσα περιοχή του οργάνου, χωρίς ιδιαίτερο απόηχο. Αυτό είναι δυνατό, καθώς το όργανο διαθέτει σουρντίνα την οποία ο εκτελεστής ελέγχει μέσω ενός πεντάλ για να «κόβει» τον απόηχο αυτών των χαμηλών νοτών (Κριτσίνη, 2020). Το πεντάλ αναπτύχθηκε μεταγενέστερα στο cimbalom και η επινόησή του αποδίδεται στον Ούγγρο οργανοποιό V. Schunda (Herencsár, 2021).

Για το πρόβλημα του απόηχου, οι παίκτες του σαντουριού τοποθετούν συνήθως λεπτές λωρίδες τσόχας ανάμεσα στις χορδές. Με βάση το ηχόχρωμα του σαντουριού στις ηχογραφήσεις του, πιστεύομαι ότι ο Τάσος Διακογιώργης φαίνεται ότι δεν τοποθετούσε τσόχα, ή εφόσον το έκανε, πρέπει να την τοποθετούσε σε ακριβείς

σημείο ώστε να μην είναι έντονα αισθητή αυτή η μείωση του απόηχου. Την υπόθεση αυτή μας επιβεβαιώνει το ότι βάζει το ένα χέρι του στις χορδές για να σταματήσει τον απόηχο κατευθείαν, κατορθώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο να αναπαράγει τον staccato ήχο που φέρει η σουρτίνα του cimbalom, ειδικά στην μπάσα περιοχή του οργάνου.



παράδειγμα 16 εικόνα α.

Αυτό γίνεται εμφανές στα μέτρα 2-7 της εικόνας α.

Στο μέτρο 8, το σαντούρι εκτελεί τη μελωδία στη μεσαία του περιοχή, ενώ σταματάει η χρήση της τεχνικής που αναλύθηκε παραπάνω. Στο σημείο αυτό κυριαρχεί η χρήση της αποτζιατούρας, στην αρχή σχεδόν κάθε φράσης.



παράδειγμα 16 εικόνα β.

Επιπλέον, γίνεται αντιληπτή μία προσπάθεια ανάπτυξης των μουσικών φράσεων με επιπρόσθετα δέκατα έκτα, όπως παρατηρούμε στα μέτρα 21-22 και 24 της εικόνας γ, καθώς και στα μέτρα 26 και 31 της εικόνας δ.



παράδειγμα 16 εικόνα γ.

παράδειγμα 16 εικόνα δ.

[illegible]

παράδειγμα 16 εικόνα ε.

Κεφάλαιο 4: Ηχογραφήσεις του Φάνη Καρούσου

Στο κεφάλαιο αυτό μελετάμε ηχογραφήσεις του Φάνη Καρούσου, ενός αξιόλογου μουσικού, ο οποίος, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αξιοποιεί και αναπτύσσει τεχνικές, καθώς και τον τρόπο προσέγγισης του Τάσου Διακογιώργη όσον αφορά την εκτέλεση κρητικής μουσικής από το σαντούρι. Όπως φαίνεται, το σαντούρι στην κρητική μουσική δύναται, στα χέρια ενός έμπειρου παίκτη, να λάβει σημαντικό ρόλο εντός της ορχήστρας, «συνομιλώντας» μελωδικά με την κρητική λύρα, ή άλλοτε συνεισφέροντας στον τομέα της συνοδείας βοηθώντας το λαούτο. Στο παίξιμο του Φάνη Καρούσου παρατηρούμε ορισμένες έμμεσες επιρροές από τον Τάσο Διακογιώργη. Η χρήση τρέμολου στις βασικές βαθμίδες της κλίμακας, οι τρίλιες, η έντονη χρήση της μπάσας περιοχής του οργάνου, και οι αποτξιατούρες, είναι ορισμένα από τα στοιχεία που χρησιμοποιούσε πριν κάποιες δεκαετίες ο Τάσος Διακογιώργης, και εμφανίζονται στο παίξιμο του Φάνη Καρούσου με, ανά περιπτώσεις, ακόμα πιο εξελιγμένη μεθοδολογία.

4.1 «Σταφιδιανός σκοπός»

Ως αφητηρία της ανάλυσης του παιξίματος του Φάνη Καρούσου τίθεται το κομμάτι «Σταφιδιανός σκοπός». Ο όρος *σταφιδιανός*, ή αλλιώς *ταμπαχανιώτικο*, παραπέμπει σε ένα μουσικό ιδίωμα με έντονη επιρροή από την Μικρά Ασία, κάτοικοι της οποίας μετανάστευσαν και στην Κρήτη επηρεάζοντας με τον τρόπο τους την κρητική μουσική (Στεφανάκης & Φαρσάρη, 2015). Τα εμπλεκόμενα όργανα είναι το λαούτο, το σαντούρι και η κρητική λύρα. Όπως φαίνεται στα μέτρα 1-2 (εικόνα α), αλλά και στη συνέχεια, ρυθμικά κυριαρχεί το μοτίβο  ή  Αξιοσημείωτα είναι η ρυθμική ανάλυση της νότας ρε (μ. 4) και η χρήση διπλών νοτών (μμ. 5-6) σε διαστήματα καθαρής 4^{ης} και 5^{ης}, δημιουργώντας αναστροφές της συγχορδίας Σολ στην αχαρακτήριστη μορφής της, καθώς έχει παραληφθεί η 3^η της.



παράδειγμα 17 εικόνα α.

Άξια λόγου είναι επίσης η χρήση της μπάσας περιοχής του σαντουριού (μμ. 11-16). Θα πρέπει να σημειωθεί μία διαφοροποίηση που παρατηρείται σε σχέση με τις εκτελέσεις του Τάσου Διακογιώρη, που κατά βάση χρησιμοποιούσε τις μπάσες νότες για να ενισχύσει νότες της μεσαίας περιοχής παίζοντας παράλληλες οκτάβες. Εδώ, ο Καρούσος φαίνεται να χρησιμοποιεί τις μπάσες νότες «κανονικά» στη μελωδία δημιουργώντας μεγάλα διαστήματα, όπως βλέπουμε για παράδειγμα, στα μέτρα 13 και 14.



παράδειγμα 17 εικόνα β.

Στα πρώτα μέτρα της ηχογράφησης, δεν ακούγεται το χαμηλό τετράχορδο του δρόμου, κάτι που συμβαίνει από το μέτρο 18 και έπειτα, οδηγώντας μας στο να τοποθετήσουμε το κομμάτι στο περιβάλλον του Ρε Χιτζάζ. Στην εικόνα γ, παρατηρείται και μία προσπάθεια από τον εκτελεστή, να χρησιμοποιήσει όλη την έκταση του οργάνου.



παράδειγμα 17 εικόνα γ. 8^{va}

Τέλος, όσον αφορά τα παραπάνω μέτρα, παρατηρούμε την χρήση γρήγορων μελωδικών φράσεων (μ. 20), καθώς και μία διάθεση ρυθμικής ανάλυσης της μελωδίας με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά –στοιχείο που χαρακτηρίζει και το παίξιμο του Τάσου Διακογιώρη– όπως φαίνεται στα μέτρα 18 και 22, αλλά και στα μέτρα 28-30 και 31-32 της εικόνας δ.



παράδειγμα 17 εικόνα δ.

Η δεξιοτεχνία του Φάνη Καρούσου, καθώς και οι επιρροές από τον Τάσο Διακογιώργη κυρίως όσον αφορά τη δημιουργία πολλών διαφορετικών ρυθμικών παραλλαγών φαίνεται και παρακάτω στην *εικόνα ε*.



παράδειγμα 17 *εικόνα ε*.

Αξιοσημείωτες παραλλαγές παρουσιάζονται στα μέτρα 41-44 (*εικόνα στ*) όπου έχουμε δεξιοτεχνικές μεταποιήσεις των μελωδικών φράσεων με τη συμπερίληψη τριακοστών δευτέρων, ενός τρίηχου δέκατων έκτων κ.α.



παράδειγμα 17 *εικόνα ζ*.

Το υπό μελέτη κομμάτι, λόγω της μικρής του διάρκειας, δεν παρουσιάζει δεύτερο τμήμα ή μέρος του ώστε να ιδωθεί κάποια δυνατότητα μετατροπίας. Λίγο πριν την λήξη του, παρατηρούμε έντονα την χρήση της ψηλής («πρίμας») περιοχής του οργάνου στα μέτρα 45-47 και 56, καθώς και στα μέτρα 57-60 της *εικόνας η*.



παράδειγμα 17 *εικόνα στ*.

Η πλήρης χρήση του σαντουριού σε όλη του την έκταση, και οι ρυθμικά περίπλοκες φράσεις αναδεικνύουν την προσπάθεια του εκτελεστή για καλλωπισμό του μουσικού κειμένου αξιοποιώντας διάφορες τεχνικές, από τις οποίες δεν θα μπορούσε να λείπει και η χρήση του τρέμολου (μμ. 35 και 62), τεχνική που θα παρατηρηθεί και σε άλλες ηχογραφήσεις.



παράδειγμα 17 εικόνα η.

4.2 «Γυμνός»

Το επόμενο προς ανάλυση κομμάτι είναι η προσωπική σύνθεση του Φάνη Καρούσου με τίτλο «Γυμνός». Στην ηχογράφηση του κομματιού, που μου έχει δοθεί από τον ίδιο τον Φάνη Καρούσο, το σαντούρι συμπράττει με ένα ούτι και ένα βιολί. Παρά το διαφορετικό οργανολόγιο, από το όλο άκουσμα γίνεται αντιληπτή η επιθυμία του δημιουργού να παραμείνει πιστός στον χαρακτήρα της κρητική μουσικής, αν και υπάρχουν και άλλα στοιχεία που το διαφοροποιούν από όλες τις υπόλοιπες ηχογραφήσεις-εκτελέσεις που έχουν αναλυθεί έως τώρα. Για παράδειγμα, ο δρόμος-κλίμακα του κομματιού, βάσει της θεωρίας της τροπικότητας σε ότι αφορά τις προσαρμοσμένες ελληνικές κλίμακες (Ανδρίκος, 2018), είναι ένα Ρε Νιαβέντ, ή σύμφωνα με τη θεωρία των μακάμ πρόκειται για ένα Neveser, δηλαδή ένα πεντάχορδο Νικρίζ, στην 5^η βαθμίδα του οποίου δομείται ένα τετράχορδο Χιτζάζ (Αύντεμίν, 2012). Επιπλέον, ο ρυθμός του, αν και είναι σε μέτρο των 2/4, δεν ακολουθεί τους τονισμούς του συρτού και θα λέγαμε ότι η μορφή του είναι απροσδιόριστη.



παράδειγμα 18 εικόνα α.

Στα πρώτα μέτρα της σύνθεσης, δεν λείπουν οι ρυθμικά περίπλοκες φράσεις (μμ. 5, 7, 11 και 15), οι μεγάλες αντιθέσεις και οι «αναπνοές» ενδιάμεσα σε μέτρα μετά τις αντίστοιχες κορυφώσεις τους (μμ. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14), οι αποτζιατούρες (μμ. 3, 7, 11), και το τρέμολο σε καταλήξεις φράσεων (μμ. 2, 6, 10, 14-15).



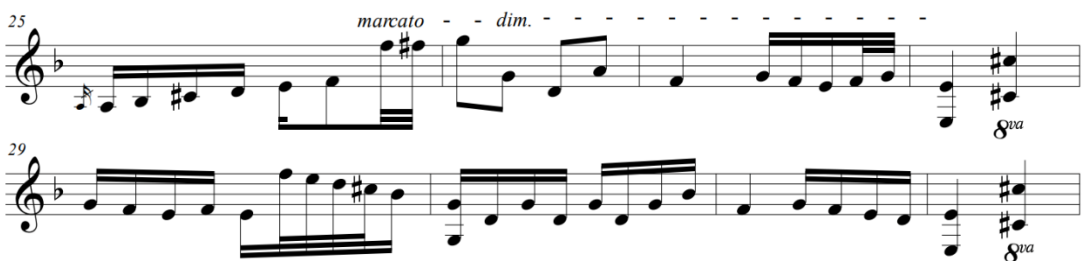
παράδειγμα 18 εικόνα β.

Επιπλέον, ένα στοιχείο που κάνει ενδιαφέρον το παίξιμο του Φάνη Καρούσου είναι η χρήση χρωματισμών όπως για παράδειγμα το *decrescendo* στα μέτρα 23-24 (εικόνα γ) και 26-27 (εικόνα δ), που συντελεί σε μία περισσότερη εκλεπτυσμένη ερμηνεία.



παράδειγμα 18 εικόνα γ.

Όσον αφορά, τη διάθεση για δημιουργία ρυθμικά πολύπλοκων παραλλαγών είναι αισθητή και εδώ, με αποκορύφωμα τα μμ. 25 και 29 της εικόνας δ.



παράδειγμα 18 εικόνα δ.

Τα προαναφερθέντα μοτίβα και τεχνικές διατηρούνται και στα μέτρα που ακολουθούν, προσθέτοντας και τη χρήση τρέμολου (μμ. 36-38, 41 και 44-45) παραχωρώντας στα υπόλοιπα όργανα τον αντίστοιχο χώρο.



παράδειγμα 18 εικόνα ε.

Συνθετικά, ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει το κομμάτι είναι η δημιουργία αντιθέσεων και πιο συγκεκριμένα οι «εκρήξεις» μετά από ρυθμικά ήπιες φράσεις (μμ. 4-5, 6-7, 13-14, 15-16, 21-22, 33-34, 35-36, 39-40, 41-42, και 63-64).



παράδειγμα 18 εικόνα στ.

Αυτό το αίσθημα «έκρηξης» δημιουργεί και το ιδιαίτερα πυκνό σχήμα που εμφανίζεται στην ψηλή περιοχή του οργάνου, στο μέτρο 63 (εικόνα η). Παράλληλα, εντείνεται η χρήση αποτζιατούρων (μμ. 58, 61 και 64).



παράδειγμα 18 εικόνα η.

Στη συνέχεια του κομματιού, έχοντας περάσει πλέον από το περιβάλλον Νικρίζ σε Μινόρε, παρατηρούμε τη χρήση αρκετών διπλών νοτών, που ενώ έως τώρα ήταν με τη μορφή οκτάβας, τώρα βρίσκονται σε διαστήματα τρίτης (μμ. 72, 75-76, 81, 84, 86), ενώ ελαφρά σπανιότερα τα διαστήματα θα είναι και σε απόσταση τέταρτης (μμ. 71, 80 και 85).



παράδειγμα 18 εικόνα θ.

Εν συνεχεία, παρατηρούνται συνεχείς προσπάθειες διαποίκιλης και περαιτέρω ανάπτυξης των μελωδικών θεμάτων, ενώ στα μέτρα 88 και 89, αξιοσημείωτη είναι η χρήση ελαττωμένων συγχορδιών. Ο Φάνης Καρούσος δε, προσδίδοντας επιπρόσθετη ένταση στο εν λόγω σημείο, θα αναλύσει τις δύο αυτές συγχορδίες με τη μορφή αρπές σε ένα ρυθμικό σχήμα εξάηχων, πρακτική εμφανίζεται συχνά στη λόγια Οθωμανική μουσική.



παράδειγμα 18 εικόνα κ.

Εκ του μέτρου 94, η σύνθεση περνάει στην τελική της φάση, με το βιολί και το ούτι να έρχονται στο προσκήνιο.



παράδειγμα 18 εικόνα λ.

Αξιοσημείωτο είναι το σχήμα που ακούγεται στο μ. 121, όπου έχουμε μια ήπια σε ένταση αλλά γρήγορη ανοδική φράση.



παράδειγμα 18 εικόνα ξ.

Ως προς το κλείσιμο του κομματιού, αξίζει να αναφέρουμε τη μη χρήση του τυπικού πτωτικού μοτίβου 1-7-1 που είδαμε στα περισσότερα υπό ανάλυση παραδείγματα.



παράδειγμα 18 εικόνα π.

4.3 «Συρτά του καρεκλά»

Τα «Συρτά του καρεκλά» αποτελούν μια μεγάλη σύνθεση με δύο εναλλασσόμενα μουσικά θέματα και ένα ακόμη, περαστικό, που θα ακουστεί μια φορά. Αρχικά, είναι σημαντικό να λεχθεί ότι το γρήγορο tempo του εν λόγω κομματιού, είναι ο λόγος που

στην καταγραφή εμφανίζονται νότες μεγαλύτερης διάρκειας σε σχέση με τα προηγούμενα παραδείγματα. Το σαντούρι παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού, και ιδιαίτερα στην αρχή όπου το συνοδεύει μόνο το λαούτο.



παράδειγμα 19 εικόνα α.



παράδειγμα 19 εικόνα β.

Η πρώτη αλλαγή θέματος θα συντελεστεί πολύ νωρίς, στο μέτρο 19, όπου ένα μεταβατικό μοτίβο τύπου 2-7-1 μας οδηγεί στη νέα τονική, τη Ρε Ματζόρε. Το νέο θέμα θα επηρεάσει και τον εσωτερικό ρυθμό των μέτρων, δημιουργώντας συγκοπές και λοιπές τροποποιήσεις, όπως φαίνεται και στα μέτρα 12-13 της εικόνας β, και 19-20, 21-22, 23-24 της εικόνας γ.



παράδειγμα 19 εικόνα γ.

Το νέο θέμα διαρκεί δεκαέξι μέτρα, και ο τρόπος προσέγγισης του παιξίματος θα είναι ελαφρά πιο απλός, με στόχο την ανάδειξη των ματζόρε συγχορδιών και των χαρακτηριστικών φθόγγων Φα# και Ντο#.



παράδειγμα 19 εικόνα δ.

Κατά την επανάληψη του πρώτου εισαγωγικού θέματος, ο Φάνης Καρούσος θα προσθέσει επιπλέον ποικίλματα, όπως φαίνεται στην *εικόνα στ*.



παράδειγμα 19 *εικόνα στ*.

Κατά την επανάληψη της δεύτερης μουσικής φράσης (μ. 51 και έπειτα), ο σαντουριέρης χρησιμοποιεί παρόμοιες τεχνικές διαποίκισης που χρησιμοποίησε και στην επανάληψη της πρώτης, με επιπρόσθετες νότες και διαφορετικά ρυθμικά σχήματα.



παράδειγμα 19 *εικόνα ζ*.

Αξιοσημείωτες επίσης κρίνονται οι δύο περιπτώσεις που προσθέτει τριακοστά δεύτερα, στο μέτρο 52 της *εικόνας ζ* και στο μέτρο 62 της *εικόνας η*.



παράδειγμα 19 *εικόνα η*.

Ο επόμενος κύκλος θα διατηρηθεί με την ίδια φιλοσοφία για το πρώτο θέμα, όχι όμως για το δεύτερο, το οποίο θα επεκταθεί σε διάρκεια, για να ακολουθήσει, 36 μέτρα μετά, το τελικό μουσικό θέμα. Επί του τελικού θέματος θα δομηθεί και η λήξη του εν λόγω κομματιού.



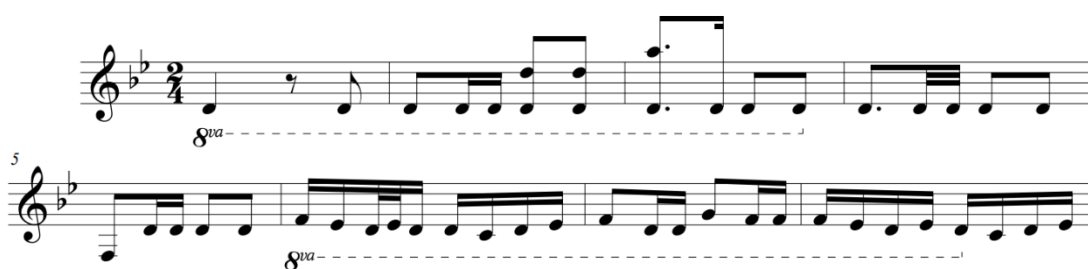
Άξια λόγου και χρήσιμα προς μικρή ανάλυση ως τεχνικές είναι τα μέτρα 131, με μια δεξιολογική διαποίκιση των προηγούμενων αντίστοιχων μουσικών φράσεων,

και τα μέτρα 135-137, στα οποία βλέπουμε ενίσχυση της μελωδικής γραμμής σε οκτάβες.



4.4 «Του Λασιθιού ο δρόμος»

Το κομμάτι «Του Λασιθιού ο δρόμος» κινείται στα πλαίσια του Ρε Κιουρντί. Εξ' αρχής, ο Φάνης Καρούσος εντυπωσιάζει με την επιλογή του να εκτελέσει τη μελωδία εξολοκλήρου στην μπάσα περιοχή του οργάνου (μμ. 6-8).



παράδειγμα 20 εικόνα α.

Στη συνέχεια, ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του μοτίβου  όπως φαίνεται στα μέτρα 10, 12, 14 και 16 (εικόνα β).



παράδειγμα 20 εικόνα β.

Η εξέλιξη των επερχόμενων μέτρων κινείται στη φιλοσοφία των αντιθέσεων που αναλύθηκε και προηγουμένως. Ο λόγος γι' αυτές τις έντονες διαφοροποιήσεις και αντιθέσεις δεν είναι άλλος από την ύπαρξη στίχων και η επιλογή του Φάνη Καρούσου να συνοδεύσει τη φωνή με έναν αρκετά αφαιρετικό τρόπο παιχνιδιού. Η επιλογή αυτή είναι εύλογη, καθώς, ακόμα και σε ζυγίες με κρητική λύρα και λαούτο, η κρητική λύρα, είτε παίζεται απ' τον τραγουδιστή είτε όχι, αποδίδει τα μέτρα στα οποία συμπεριλαμβάνονται οι στίχοι με μεγάλη απλότητα, καθώς την εν λόγω στιγμή είναι πιο σημαντικοί από την ίδια τη μουσική.

Η επιστροφή σε περιπλοκότερα μέρη συντελείται από το μέτρο 50 και έπειτα, όπου επανέρχεται το θέμα που ακούστηκε και προηγουμένως με αφετηρία το μέτρο 9. Υιοθετώντας τις τεχνικές και τη φιλοσοφία του Τάσου Διακογιώργη, ο Φάνης Καρούσος διανθίζει συνεχώς τη μελωδία στην προκείμενη επανάληψη του συγκεκριμένου θέματος. Αυτό φαίνεται στο μέτρο 56 (εικόνα ζ) όπως και στα



παράδειγμα 20 εικόνα ζ.

περισσότερα μέτρα της εικόνας η, όπου επιπλέον απεικονίζεται η επαναφορά του, συχνά χρησιμοποιημένου από τον Τάσο Διακογιώργη, μοτίβου  όπως φαίνεται στα μέτρα 59, 61 και 63, αλλά και η ενδιαφέρουσα ρυθμική παραλλαγή  του μέτρου 58, την οποία και ο Διακογιώργης έχει χρησιμοποιήσει σε παραδείγματα όπως το «Η ομορφιά χωρίς καρδιά» (υποενότητα 3.1.8), στα μέτρα 13, 16, 17, 21.



παράδειγμα 20 εικόνα η.

Μετά την κατάληξη στην τονική στο μέτρο 64, δίνεται πάλι χώρος στη φωνή με το σαντούρι να εκτελεί νότες μεγαλύτερης διάρκειας, μέχρι να επανεισαχθούν οι οργανικές μουσικές φράσεις στις οποίες ο σαντουριέρης θα επιδείξει περαιτέρω τη δεξιότητά του. Στο σημείο αυτό παρατηρούμε αξιόλογα παραδείγματα χρήσης αρπές, πιο συγκεκριμένα στα μμ. 68-70 και 72-74 της εικόνας θ, καθώς και τα μμ. 77-78 και 80-82 της εικόνας ι.



Μετά την απλότητα που παρατηρήθηκε στα παραπάνω μέτρα, επανερχόμαστε σε πιο σύνθετους τρόπους παιξίματος με διάθεση διαποίκισης του μουσικού κειμένου, το οποίο θα επαναληφθεί μια τελευταία φορά πριν την λήξη του κομματιού. Ο Φάνης Καρούσος, επιλέγει τη σταδιακή προσθήκη επιπρόσθετων νοτών (σταδιακή πύκνωση) στις επαναλαμβανόμενες φτάσεις, πρακτική που παρατηρείται και στις ηχογραφήσεις του Τάσου Διακογιώργη. Κατ' αυτά τα δεδομένα, θα συνεχίσει να περιπλέκει τα επερχόμενα μέτρα με ποικίλματα, κάτι που γίνεται αισθητό στο μέτρο 91 της εικόνας κ και το μέτρο 101 της εικόνας λ, που αποτελούν αντίστοιχες παραλλαγές των μέτρων 7, 9, 51, 55.



Συνάμα, κρίνεται σημαντική η αναφορά στην επίσης εκτεταμένη χρήση της μπάσας περιοχής του οργάνου στα μέτρα 96-101 της εικόνας λ.



παράδειγμα 20 εικόνα λ.

Στο επόμενο οκτάμετρο (εικόνα μ) παρατηρούνται ορισμένες από τις πιο δεξιοτεχνικές και μουσικά ενδιαφέρουσες παραλλαγές του κομματιού, όπου παραλλάσσονται μέτρα όπως τα 52, 62, 92, 101 με το μέτρο 102, 104 και 106. Αξιοσημείωτη είναι η χρήση της τρίλιας στο μέτρο 102, καθώς και το πολύπλοκο ρυθμικό σχήμα που εμφανίζεται στο μέτρο 104. Οι τρίλιες, ειδικά μεταξύ πρώτης και δεύτερης βαθμίδας, αποτελούν τυπική τεχνική διαποίκισης στην κρητική μουσική, ως μίμηση ενδεχομένως του παιξίματος της λύρας, την οποία χρησιμοποιεί και ο Τάσος Διακογιώργης σε παραδείγματα όπως το «Φίλους δεν έχει ο άνθρωπος» (υποενότητα 3.1.5) στα μμ. 2, 4, 6, 11, 13, όπως το «Είδα αστραπές αμέτρητες» (υποενότητα 3.1.10) στα μμ. 89-90, 93-94, και το «Όντε σε βλέπω σπαρταρά» (υποενότητα 3.1.11) στα μμ. 1-2.



παράδειγμα 20 εικόνα μ.

Εν συνεχεία, έχουμε την τελευταία απόδοση στίχων πριν το κλείσιμο του κομματιού, με χρήση των αντίστοιχων εισαγωγικών μελωδικών φράσεων. Άξια λόγου κρίνονται μέτρα όπως το 113, 119-121, στα οποία φαίνεται πόσο σημαντικές είναι οι άρσεις στις αρχές του μέτρου, και οι παύσεις εντός του, αλλά και το 119 με το ταχύ δεξιοτεχνικό αρπάζ των δύο οκτάβων.



παράδειγμα 20 εικόνα ν.

Για ακόμα μια φορά παρατηρείται εκτεταμένη χρήση της μπάσας περιοχής του οργάνου –όπως και στην αρχή της μουσικής σύνθεσης– στα μέτρα 136-140 της εικόνας ο.



παράδειγμα 20 εικόνα ο.

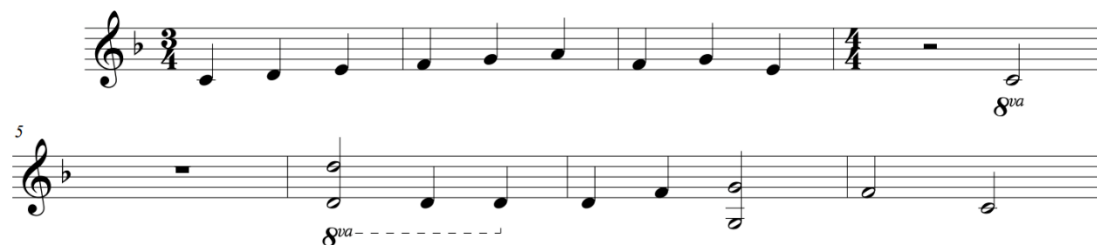
Τα τελευταία μοτίβα επρόκειτο επίσης να είναι περίτεχνα, με ιδιαίτερες μελωδικές προσθήκες (μ. 150), αλλά και ρυθμικομελωδικές (μ. 148), με τη χρήση αποτζιατούρας.



παράδειγμα 20 εικόνα ρ.

4.5 «Ένα βουνό εκατέλησα»

Το πέμπτο κομμάτι που αναλύεται στο κεφάλαιο αυτό είναι το «Ένα βουνό εκατέλησα», το οποίο κινείται στο περιβάλλον της Ρε Μινόρε. Κεντρική παρουσία και ρόλο φέρει και η κρητική λύρα από την οποία ακούγονται οι πρώτες φράσεις του κομματιού. Ο Καρούσος συνοδεύει αυτή την εισαγωγή της λύρας με νότες μεγάλης διάρκειας, όπως απεικονίζεται στις εικόνες α και β.



παράδειγμα 21 εικόνα α.

Μετά από αυτή την εισαγωγή, το παίξιμο του σαντουριού πυκνώνει σταδιακά, λαμβάνοντας έναν σημαντικότερο και σαφέστερο ρόλο, όπως φαίνεται από το μέτρο 9 και έπειτα.



παράδειγμα 21 εικόνα β.

Από το μέτρο 17 και έπειτα (εικόνα γ), παρατηρείται συχνή χρήση της μπάσας περιοχής του σαντουριού, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την τονική (Ρε) και την 3^η βαθμίδα (Φα), όπως φαίνεται στα μέτρα 21 και 25 της εικόνας δ, αλλά και στην ανοδική κίνηση 2-3-4 του μέτρου 24, που επαναλαμβάνεται στα μέτρα 28 και 32 της εικόνας δ. Επίσης, στα ισχυρά σημεία των μέτρων 17 και 30, παρατηρούνται διαστήματα μεγαλύτερα της οκτάβας.



παράδειγμα 21 εικόνα γ.



παράδειγμα 21 εικόνα δ.

Στη συνέχεια, με αφετηρία το μέτρο 37, παρουσιάζονται φράσεις παιγμένες στην «πρίμα» περιοχή του οργάνου, οι οποίες δείχνουν την επιθυμία του εκτελεστή να χρησιμοποιήσει ολόκληρη την έκταση του σαντουριού.



παράδειγμα 21 εικόνα ε.

Από το μέτρο 41 και έπειτα εισάγεται το τραγούδι από τον λυράρη. Όπως έχουμε δει ήδη σε άλλες παρόμοιες περιπτώσεις, αυτό είναι ένα σημείο στο οποίο το σαντούρι συνήθως καλύπτει το κενό της λύρας. Επί της προκείμενης περίπτωσης όμως το παίξιμο του σαντουριού έχει περισσότερο αφαιρετικό χαρακτήρα, ακολουθώντας απλά τη μελωδία της φωνής όπως φαίνεται στα μέτρα 42-47 της εικόνας στ.



παράδειγμα 21 εικόνα στ.

Με την ίδια λογική κινείται και στη συνέχεια ο Φάνης Καρούσος, δίνοντας χώρο στον τραγουδιστή και χρησιμοποιώντας πλήρως όλη την έκταση του σαντουριού, ενώ σε σημεία που όπου υπάρχει ο αντίστοιχος χώρος αναδίπλωσης, επανέρχεται με πιο σύνθετες φράσεις παιγμένες στην ψηλή περιοχή του οργάνου. Αυτό το τελευταίο είναι εμφανές στα μέτρα 58-63, όπου αποτυπώνεται η επιθυμία του σαντουριέρη να «διεκδικήσει» έναν πιο μελωδικό ρόλο εντός αυτής της σύμπραξης με τα δύο βασικά όργανα της κρητικής μουσικής, τη λύρα και το λαούτο.



παράδειγμα 21 εικόνα η.

Μέχρι και το τέλος του κομματιού, το σαντούρι συνεχίζει ακολουθώντας τις προαναφερθείσες τεχνικές, δηλαδή, συνοδεύοντας με διακριτικότητα το τραγούδι, και πυκνώνοντας το παίξιμο με τη χρήση διαποικίσεων και προσθηκών στις ενδιάμεσες οργανικές μουσικές φράσεις. Τελευταία αξιοσημείωτα μέτρα αποτελούν τα μέτρα 145-150 της εικόνας σ, τα οποία αποτελούν παραλλαγή των μέτρων 57-62 της εικόνας η, κινούμενα στην ψηλή περιοχή του οργάνου, προσδίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο, για ακόμα μια φορά, ισχυρότερο ρόλο στην χρήση του σαντουριού.



παράδειγμα 21 εικόνα σ.

Παράλληλα, πριν τη λήξη του μουσικού κειμένου σημαντική αναφορά γίνεται στα μέτρα 180, όπου έχουμε χρήση σχήματος δύο τριακοστών δευτέρων και τριών δέκατων έκτων, παρά το γρήγορο tempo του κομματιού, καθώς και τα μέτρα 190, 192, όπου επιδεικνύεται η χρήση άρσεων για επιπρόσθετο χρωματισμό εντός των μέτρων, προσφέροντας περισσότερο χώρο για να ακουστούν τα υπόλοιπα όργανα του συγκροτήματος.



4.6 «Κοντυλιές»

Στις «Κοντυλιές», οι οποίες αποτελούν σύνθεση του Αντώνη Φραγκάκη, το σαντούρι αναδιπλώνεται περαιτέρω και αποδεικνύει τον ισχυρό του ρόλο εντός του συνόλου. Οι κοντυλιές αποτελούν σημαντική φόρμα της κρητικής μουσικής παράδοσης που, όπως και τα συρτά, προσφέρουν στον εκτελεστή ευκαιρίες διαποίκισης των μουσικών φράσεων που επαναλαμβάνονται μεταξύ των τραγουδιστικών μερών, για τους σκοπούς διαφοροποίησης των μετέπειτα στίχων που θα εμφανιστούν (Περυσινάκης, 2017). Η προκειμένη σύνθεση χαρακτηρίζεται απ' το Ματζόρε περιβάλλον, το οποίο φέρει ως τονική την Σολ. Παρ' όλη την εκρηκτικότητα που θα παρατηρηθεί στη συνέχεια, κατά την έναρξη του κομματιού, το σαντούρι ξεκινάει με ηρεμία κάτι που αλλάζει σύντομα, από το μέτρο 9 και έπειτα.



παράδειγμα 22 εικόνα β.

Στη συνέχεια παρατηρείται μία συνεχής προσπάθεια πύκνωσης της μελωδίας όπως γίνεται φανερό στις εικόνες γ και δ. Εδώ, παρατηρούμε περίτεχνες τεχνικές διαποίκισης συγκρίνοντας για παράδειγμα το 17, με τα περαιτέρω επεξεργασμένα αντίστοιχα μέτρα 21 και 23, αλλά και μελωδικές και ρυθμικές προσθήκες στο μέτρο

22, που είναι το αντίστοιχο του μέτρου 18, ενώ μπορούμε να δούμε και ακόμα πιο «ριζοσπαστικές» τροποποιήσεις στα δύο αντίστοιχα μέτρα 20 και 24. Εμφανής είναι η



παράδειγμα 22 εικόνα γ.

αυξημένη χρήση των τριακοστών δευτέρων στα μέτρα 20 της εικόνας γ, και το μέτρο 29 της εικόνας δ, ενώ παράλληλα υπάρχουν μικροπροσθήκες τους εντός των μέτρων, χωρίς να παραμερίζεται η χρήση του μοτίβου $\text{H } \frac{2}{4}$ όπως βλέπουμε στα μέτρα 25 και 27 της εικόνας δ. Άλλα δεξιοτεχνικά σχήματα εμφανίζονται στα μέτρα 19 και 20 (εικόνα γ), το μέτρο 26 (εικόνα δ) όπου βλέπουμε τη χρήση αποτζιατούρας, και το μέτρο 27 με το γρήγορο ρυθμικό σχήμα που εμφανίζεται σε συνδυασμό με της χρήση της «κόντρα μπάσας» περιοχής του οργάνου.



παράδειγμα 22 εικόνα δ.

Αξίζει να σημειωθεί, ότι πολλές από τις τεχνικές διαποίκισης που παρατηρούμε μπορούν να θεωρηθούν ως μετεξέλιξη πρακτικών που είδαμε και σε ηχογραφήσεις του Τάσου Διακογιώργη στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Προχωρώντας, η χρήση των τριακοστών δευτέρων συνεχίζεται όπως βλέπουμε και στα μέτρα 31-32 (εικόνα δ), 33-34 (εικόνα ε), καθώς και τα μέτρα 42-43 (εικόνα στ).



παράδειγμα 22 εικόνα ε.



παράδειγμα 22 εικόνα στ.

Εν συνεχεία παρατηρείται η έντονη χρήση της ψηλής («πρίμας») περιοχής του οργάνου, στην οποία εκτελούνται γρήγορες φράσεις, όπως απεικονίζεται στα μέτρα 34 της εικόνας ε, αλλά και στο μέτρο 53 της εικόνας ζ. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζουν οι πολλοί διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους εκτελείται το αρπέζ της συγχορδίας Σολ ματζόρε στα μέτρα 39 (εικόνα ε), 41, 44, 46 και 48 (εικόνα στ), 51-52, 54-56 (εικόνα ζ), 57-59 και 63 (εικόνα η).



παράδειγμα 22 εικόνα ζ.

Επιπλέον, αξιοσημείωτη είναι η χρήση του ρυθμικού σχήματος $\text{H} \frac{2}{4}$  όπως εμφανίζεται στα μέτρα 29, 57-58, μοτίβο που επίσης συχνά χρησιμοποιούσε αρκετά συχνά και ο Τάσος Διακογιώργης. Γενικά, παρατηρούνται πολλά διαφορετικά ρυθμικά μοτίβα με τη χρήση τριακοστών δευτέρων (μμ. 20, 47, 49, 50, 53, 57).



8^η

παράδειγμα 22 εικόνα η.

Άλλες τεχνικές εμφανίζονται είναι η χρήση διπλών νοτών (μ. 81), δημιουργώντας αναστροφές της συγχορδίας Σολ ματζόρε, ενώ παράλληλα συνεχίζεται ο καλλωπισμός των επαναλαμβανόμενων φράσεων, παραλλάσσοντάς τες ρυθμικά ή/και μελωδικά (μμ. 81-84, 85-88), είτε κάνοντας χρήση άλλων οκτάβων (μμ. 83, 97, 98-99).



παράδειγμα 22 εικόνα κ.



παράδειγμα 22 εικόνα μ.

Η μουσική σύνθεση λαμβάνει ενδιαφέρουσα τροπή, παίρνοντας προσωρινά από το Σολ Ματζόρε στο Ρε Μινόρε. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι καταλήξεις στη νότα Ρε, χρησιμοποιώντας το σχήμα 2-7-1, όπως φαίνεται στα μέτρα 113-114, 115-116, 117-118, 119-120 της εικόνας ζ, αλλά και τα μέτρα 129-130, 133-134 και 135-136 της εικόνας π, όπου παρατηρούνται δεξιοτεχνικά μοτίβα με χρήση αρπάζ, αποτζιατούρες και ποικίλματα με τη χρήση τριακοστών δευτέρων.



παράδειγμα 22 εικόνα ζ.



παράδειγμα 22 εικόνα π.

Η Ρε Μινόρε, για την οποία έγινε λόγος, θα εισαχθεί κανονικά εκ του μεταβατικού μέτρου 145 (εικόνα σ).



Μέχρι και τη λήξη της σύνθεσης του Αντώνη Φραγκάκη, το σαντούρι κινείται στην ίδια λογική. Άξια αναφοράς, κρίνονται τα μέτρα 257 και 261, όπου βλέπουμε χρήση διπλών νοτών σε διαστήματα άνω των δύο οκτάβων.



Η μουσική σύνθεση αποτελεί ένα παράδειγμα κατάληξης που επίσης δεν έχει ιδωθεί, το οποίο είναι η κατάληξη στην 7^η βαθμίδα, όπως απεικονίζεται στο μέτρο 288 της εικόνας κ2.



4.7 «Αχ Λουσακινό Κρασί»

Προτελευταίο και εκτενέστερο όλων των μέχρι τώρα παραδειγμάτων είναι το κομμάτι «Αχ Λουσακινό Κρασί», το οποίο κινείται στο μάλλον ασυνήθιστο περιβάλλον Χιτζάζ,. Κατά την έναρξή του, ο σαντουριέρης επιλέγει τη δημιουργία «αντιθέσεων» μεταξύ γειτονικών μέτρων, με «ξεσπάσματα» στα μέτρα 4-5 και 7 και ηπιότερα σχήματα στα μέτρα 6 και 8.



παράδειγμα 23 εικόνα α.



παράδειγμα 23 εικόνα β.

Κατά την είσοδο του τραγουδιού, από το μέτρο 20 και έπειτα, ο Καρούσος αποδίδει το βασικό «σκελετό» της μελωδίας (μμ. 21-24), προσθέτοντας σταδιακά νότες μικρότερης διάρκειας, όπως φαίνεται στη συνέχεια.



παράδειγμα 23 εικόνα γ.

Οι στίχοι διαρκούν 16 μέτρα, και στο μέτρο 3, το σαντούρι και η λύρα εκτελούν μαζί τη μελωδία της εισαγωγής προσθέτοντας περαιτέρω δεξιότεχνικά μοτίβα και μουσικές κινήσεις, όπως είναι εμφανές στα μέτρα 38-42.



παράδειγμα 23 εικόνα δ.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο μονότονα επαναλαμβανόμενος κύκλος καθιστά δύσκολη τη δημιουργία πολλών διαφορετικών παραλλαγών. Μολαταύτα, ο Φάνης Καρούσος συμπεριλαμβάνει σε ιδιαίτερα σημεία επιπρόσθετα μοτίβα, όπως φαίνεται στα μέτρα 64 και 68, ενώ άξια λόγου είναι και η χρήση της μπάσας περιοχής του οργάνου στα μέτρα 62-63 και 66-67 της εικόνας ζ.



παράδειγμα 23 εικόνα ζ.

Στη συνέχεια, από τις μπάσες νότες που είδαμε, περνάμε σε μελωδικά σχήματα παιγμένα στην ψηλή περιοχή του οργάνου (μμ. 74-76), γεγονός που δείχνει για μία ακόμα φορά την επιθυμία του εκτελεστή για αξιοποίηση ολόκληρης της έκτασης του σαντουριού.



παράδειγμα 23 εικόνα η.

Επιπρόσθετα, συνεχίζεται η χρήση διπλών νοτών σε διάστημα οκτάβας, όπως ήταν και πρωτίστως ο τρόπος χρήσης τους από τον Τάσο Διακογιώργη, αλλά και σε μικρά ανοδικά σχήματα σε τρίτες, όπως απεικονίζεται στα μέτρα 137-138 της εικόνας ν.



παράδειγμα 23 εικόνα ν.

Στην ίδια λογική κινείται το παίξιμο του σαντουριέρη και στη συνέχεια, με κύρια την χρήση δέκατων έκτων για τη διαποίκιση της μελωδίας. Αυτό γίνεται φανερό συγκρίνοντας τα μέτρα 25-28, 29-32 κ.ο.κ. με τα μέτρα 165-168 της εικόνας π.



παράδειγμα 23 εικόνα π.

Στην *εικόνα τ*, παρατηρούμε διαποικίλσεις με τη χρήση δέκατων έκτων (μμ. 191-193), τριακοστά δεύτερα (μ. 195), διπλές νότες (μμ. 196-197), καθώς και άλμα στην ψηλή περιοχή του οργάνου (μμ. 198-199).



παράδειγμα 23 *εικόνα τ*.

Καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού, ο Καρούσος επαναπροσδιορίζει μουσικές φράσεις παίζοντας άλλες νότες, χρησιμοποιώντας γρήγορα ρυθμικά σχήματα, αλλά και δημιουργώντας εμβόλιμα μικρές «ανάσες». Όπως ειπώθηκε ήδη, η δημιουργία πολλών διαφορετικών παραλλαγών είναι δύσκολη καθώς η σύνθεση εμπεριέχει πολύ σύντομες μουσικές φράσεις με επαναλαμβανόμενες βαθμίδες, ενώ δεν υπάρχει κάποια έστω σύντομη μετατροπή που θα μπορούσε να προσδώσει ένα διαφορετικό περιβάλλον και να εμπνεύσει τον εκτελεστή. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μέτρα 342-347 της *εικόνας ι2*, όπου παρατηρείται η εισαγωγή ενός ισοκράτη στη μπάσα Μι, ο οποίος ακούγεται εμβόλιμα της μελωδίας που παίζεται στη μεσαία περιοχή του σαντουριού. Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η τεχνική διαποίκισης είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της παιξίματος του Τάσου Διακογιώργη (Βερβέρης & Φευγαλάς, 2021).



παράδειγμα 23 *εικόνα ι2*.

Τέλος, άξιο αναφοράς είναι και το κλείσιμο της μουσικής σύνθεσης, καθώς συντελείται για άλλη μια φορά με το τυπικό σχήμα 1-7-1, με μόνη διαφορά την εκτέλεση της 7^{ης} μία οκτάβα ψηλότερα όπως φαίνεται στα μέτρα 397-399.



παράδειγμα 23 *εικόνα ξ2*.

4.8 «Δακρύζω με παράπονο» (Βαρύς Ρεθυμνιώτικος)

Η τελευταία καταγραφή είναι το «Δακρύζω με παράπονο» ή αλλιώς «Βαρύς Ρεθυμνιώτικος», το οποίο κινείται σε περιβάλλον Χιτζάζ. Στο μέτρο 5, εμφανίζεται για ακόμα μια φορά το μελωδικό σχήμα «εγκλεισμού» της τονικής (7-2-1), με ένα γρήγορο πέρασμα στην μπάσα περιοχή του σαντουριού στο μέτρο 6.



Στην εικόνα β, ακούμε το σαντούρι στην ψηλή περιοχή κάτι που δεν το συναντήσαμε στις ηχογραφήσεις του Τάσου Διακογιώργη, τουλάχιστον όσον αφορά εκτελέσεις Κρητικής μουσικής. Η χρήση αυτής της περιοχής, φέρνει το σαντούρι στο προσκήνιο, ακόμα και όταν συμπράττει με άλλα μελωδικά όργανα.



Στα μέτρα 30-31, παρατηρούμε την τεχνική του ισοκράτη που συναντήσαμε προηγουμένως στο «Αχ Λουσακινό Κρασί» (4.7). Εδώ όμως συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο καθώς ο ισοκράτης ηχεί στη μεσαία περιοχή του οργάνου, ενώ η μελωδία παίζει στις μπάσες νότες.



Η δημιουργία αντιθέσεων χαρακτηρίζει το παίξιμο του Φάνη Καρούσου στη συνέχεια του κομματιού, ο οποίος περνά γρήγορα από τη μία περιοχή του οργάνου στην άλλη, εκτελώντας τα ίδια μελωδικά σχήματα σε διαφορετική οκτάβα (μμ. 38-40).



παράδειγμα 24 εικόνα ε.

Παράλληλα την εμφάνιση τους κάνουν ορισμένες διπλές νότες, όπως απεικονίζεται στα μέτρα 66-67 της εικόνας ζ, σε διάστημα τέταρτης (μ. 66) και τρίτης (μ. 67).



παράδειγμα 24 εικόνα ζ. 8va

Στα επόμενα μέτρα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνοψίζονται οι περισσότερες από τις τεχνικές διαποίκισης που χρησιμοποιεί ο Φάνης Καρούσος γενικότερα. Έτσι, στο μέτρο 71 της εικόνας η, καθώς και στο μέτρο 87 της εικόνας θ, βλέπουμε το όχι τόσο συχνά εμφανιζόμενο τρέμολο επί μιας νότας, ενώ στα μέτρα 79 και 81 (εικόνα η), και 84 (εικόνα θ) βλέπουμε τη χρήση αποτζιατούρων. Επιπλέον, εμφανίζονται τριακοστά δεύτερα στα μέτρα 74 και 85, χρήση της ψηλής περιοχής στα μέτρα 75-77, διπλές νότες στα μέτρα 79 και 82, και τέλος η εκτέλεση πολύπλοκων μοτίβων με τις μπάσες νότες του οργάνου (μμ. 94-95)



παράδειγμα 24 εικόνα η.

Το κομμάτι ολοκληρώνεται με μία ανοδική κίνηση από την 5^η στην τονική, όπως φαίνεται στο μέτρο 96-97 της εικόνας θ.

παράδειγμα 24 εικόνα θ.

Κεφάλαιο 5: Συμπεράσματα και επίλογος

Στο πρώτο μέρος της παρούσας πτυχιακής εργασίας, αναφέρθηκαν συνοπτικά τα γενικά χαρακτηριστικά του σαντουριού, στοιχεία που αφορούν τον τρόπο παιξίματός του, καθώς και πληροφορίες για την ιστορία του αλλά και τις αναρίθμητες χώρες όπου εμφανίζεται σήμερα, υπογραμμίζοντας τον αρκετά προβληματικό χαρακτήρα της συζήτησης σχετικά με την καταγωγή του και την εισαγωγή του στον ελλαδικό χώρο, Επιπλέον, έγινε αναφορά στην παρουσία του οργάνου στην Κρήτη, η οποία κατά βάση ταυτίζεται με την έλευση Μικρασιατών προσφύγων που εγκαταστάθηκαν στα Χανιά. Όπως είδαμε, η δράση αυτών των σαντουριέρηδων φαίνεται να περιορίζεται στην προπολεμική περίοδο, ενώ θα χρειαστεί να περάσουν ορισμένες δεκαετίες μέχρι να ακουστεί ξανά σαντούρι σε ηχογραφήσεις Κρητικής μουσικής, στα μέσα της δεκαετίας του 1970, από τον Τάσο Διακογιώργη, και αργότερα από τον Φάνη Καρούσο.

Η καταγραφή και ανάλυση των δεκαέξι εκτελέσεων Κρητικής μουσικής από τον Τάσο Διακογιώργη, ανέδειξε τις πολλές διαφορετικές τεχνικές και τρόπους παιξίματος που μπορεί ένα σαντούρι να εμφανίσει εντός μίας τυπικής κρητικής ορχήστρας. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρήσαμε μία σημαντική άνεση του Διακογιώργη στο να προσδίδει διαφορετικό ρόλο στο σαντούρι, ακόμα και εντός του ίδιου του κομματιού, από ρυθμικό σε μελωδικό όργανο και αντιστρόφως, ξεδιπλώνοντας την υψηλού επιπέδου δεξιότητα του, και διανθίζοντας συνεχώς το μουσικό κείμενο αξιοποιώντας πλήθος τεχνικών διαποίκιλσης. Οι τρίλιες, οι αποτζιατούρες, η χρήση της μπάσας περιοχής του οργάνου, και η ρυθμική ανάλυση νοτών μεγάλης διάρκειας είναι μερικές από τις τεχνικές που ξεχωρίζουν το παίξιμο του Τάσου Διακογιώργη.

Στη συνέχεια, περάσαμε στην ανάλυση οκτώ εκτελέσεων Κρητικής μουσικής από τον Φάνη Καρούσο, σαντουριέρη της νεότερης γενιάς, που προήλθαν από τη μουσική σύμπραξή του με τον Αντώνη Φραγκάκη. Ο υψηλός βαθμός δεξιότητας του, η συνέχιση των τεχνικών του Τάσου Διακογιώργη, αλλά και η ανάπτυξή τους, με αποκορύφωμα την επιμονή του για αξιοποίηση όλης της έκτασης του οργάνου,

καθιστούν τον Φάνη Καρούσο έναν πολύ αξιόλογο μουσικό, που ενδεχομένως μπορεί να επιφέρει ένα revival όσον αφορά τη χρήση το σαντουριού στην Κρητική μουσική. Στη σύνθεσή του με τίτλο «Γυμνός» (κεφ. 4.2), είναι φανερό οι επιρροές που έχει δεχθεί από ιδιώματα πέρα από την Κρητική μουσική παράδοση, στοιχείο που έχει συντελέσει στην ανάπτυξη ενός δικού του προσωπικού χρώματος.

Όσον αφορά τις ομοιότητες που παρουσιάζει το παίξιμο των δύο σαντουριέρηδων, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τεχνικές διαποίκισης όπως η χρήση της τρίλιας, ειδικά μεταξύ πρώτης και δεύτερης βαθμίδας, ως μίμηση ενδεχομένως του παιξίματος της λύρας, αλλά και τη χρήση του ισοκράτη. Επιπλέον, και οι δύο δείχνουν μία προτίμηση για σταδιακή πύκνωση των μουσικών φράσεων, κινούμενοι «από το απλό στο σύνθετο». Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η πρακτική, δεν φαίνεται να είναι συνηθισμένη μεταξύ των παλιότερων σαντουριέρηδων, οι οποίοι διάνθιζαν συνεχώς τις μελωδίες, καθώς η διαποίκιση αποτελούσε οργανικό κομμάτι της παραδοσιακής μουσικής και όχι «το κάτι παραπάνω» (Βερβέρης & Φευγαλάς, 2021· Βερβέρης, 2021). Το γεγονός αυτό μπορεί να οφείλεται στην παράλληλη ενασχόληση και των δύο με άλλα είδη μουσικής. Τέλος ως στοιχεία διαφοροποίησης θα μπορούσαμε να αναφέρουμε, το παίξιμο όλη την έκταση του οργάνου από τον Καρούσο, και την τεχνική του staccato παιξίματος στη μπάσα περιοχή του σαντουριού του Διακογιώργη.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Gifford, P. (2001). *The hammered dulcimer: A history*. Scarecrow Press.
- Herencsár, V. (2021). *The world of the hammered dulcimer*. Morning Art Records.
- Kettlewell, D. (1976). *The dulcimer* [Διδακτορική διατριβή, Loughborough University]. Loughborough University Research Repository. <https://hdl.handle.net/2134/22976>
- Papandrikou, M. (2013). The santouri in Greece between 1799-1800. Is it an Ottoman or a European dulcimer? Στο E. Nika-Sampson, G. Sakallieros, M. Alexandru, G. Kitsios & E. Giannopoulos (Επιμ.), *Crossroads: Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity: Conference proceedings* (σσ. 653-665). Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ / I.M.S.
- Papandrikou, M. (2020). Rhythmo-melodic patterns of modi performed on the santouri by Nikos Kalaitzis. *Series Musicologica Balcanica*, 1(1), 5-28. <https://doi.org/10.26262/smb.v1i1.7751>
- Pavlopoulou, A. (2011). *Musical tradition and change on the island of Crete* [Διδακτορική διατριβή, Goldsmiths-University of London]. Research Online. <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/6962/>
- Yekta, R. (1913). La musique turque. Στο A. Lavignac (Επιμ.), *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, vol. 5 (σσ. 3021-3022). Delagrave.
- Tse, P.P. (2007). *Innovation and reform of the hammered dulcimer Yangqin in contemporary China* [Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, University of Hawaii at Manoa]. ScholarSpace. <http://hdl.handle.net/10125/20752>
- Valasi, L. (2023). The “classic” character of the Greek santur. *KNOWLEDGE - International Journal*, 57(5), 675-679. <https://ikm.mk/ojs/index.php/kij/article/view/6053>

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αβραμίδης, Δ. (2017). *Περί ελληνικής παραδοσιακής μουσικής: Μελέτη στο υλικό διδασκαλίας της ελληνικής παραδοσιακής δημοτικής μουσικής* [Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας]. Ιδρυματικό Αποθετήριο ΨΗΦΙΔΑ. <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/20190>
- Ανδρίκος, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Εκδόσεις Τόπος.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Εκδόσεις Μέλισσα.
- Αϊντεμίρ, Μ. (2012). *Το τουρκικό μακάμ* (μτφ. Σ. Κομποτιάτη). Εκδόσεις Fagotto.
- Βερβέρης, Α. (2021). «Κλέβοντας από τους παλιούς» Μία πρόταση διδασκαλίας τεχνικών διαποίκιλσης στο σαντούρι. Στο Α. Βερβέρης & Ι. Λίτος (Επιμ.),

Ζητήματα διδακτικής των μουσικών οργάνων: Γεφυρώνοντας θεωρία και πράξη (σσ. 367-384). Εκδόσεις Δίσιγμα.

- Βερβέρης, Α. & Φευγαλάς, Σ. (2021). Το ύφος ως στοιχείο του λαϊκού μουσικού πολιτισμού. Η περίπτωση των σαντουριέρηδων της Λέσβου. Στο Μ. Βαρβούνης, Ν. Μαχά-Μπιζούμη & Α. Καπανιάρης (Επιμ.), *Ελληνική λαϊκή τέχνη: Παλαιότερες θεματικές με σύγχρονες προσεγγίσεις, Τόμος Α'* (σσ. 689-704). Εκδόσεις Ιδιόμελον.
- Βλαχάκη, Κ. (2019, 1 Αυγούστου). Φάνης Καρούσος: «Ζωή που δε μοιράζεται τι να την αποκάμεις». *3Point Magazine*. <https://3pointmagazine.gr/fanis-karousos-zoi-pou-de-moirazetai/>
- Δημουλά, Γ.Ν. (2022). *Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ανά τόπο και η εξέλιξη της στο σήμερα* [Πτυχιακή εργασία, Ελληνικό Μεσογειακό Πανεπιστήμιο]. Ιδρυματικό Καταθετήριο Apothesis. <http://hdl.handle.net/20.500.12688/10657>
- Ζεάκη Ε. (2021). *Ριζίτικο: Το παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι της Κρήτης στη χαρά και τη λύπη* [Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αιγαίου]. Ιδρυματικό Αποθετήριο HELLANICUS. <https://hellanicus.lib.aegean.gr/handle/11610/22881>
- Καλλέργη, Ι. (2022). *Η συναρμογή στίχων και μελωδίας στη φόρμα του Κρητικού Συρτού. Η περίπτωση του «Πρώτου Συρτού»* [Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας]. Ιδρυματικό Αποθετήριο ΨΗΦΙΔΑ. <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/26569>
- Καρακάσης, Σ. (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα*. Δίφρος.
- Κουμαριανού, Μ. (2023). Παράδοση, αυθεντικότητα, και τοπική ανάπτυξη: Η περίπτωση του Μουσικού Διδασκαλείου «Μέρωνας». Μια ανθρωπολογική προσέγγιση. *Εθνολογία On Line*, 13(1). 73-128. https://www.societyforethnology.gr/images/volume13/Vol_13_2023_3%20Koumarianou_Meronas.pdf
- Κουρούσης, Σ. & Κοπανιτσάνος, Κ. (Επιμ.). (2016). *Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1907-1955*. Orpheum Phonograph.
- Κοφτερός, Δ. (2011). *Μυτιληνιό σαντούρι*. Αιολίδα.
- Κοφτερός, Δ. (2019). *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι*. Εκδόσεις Νάκας.
- Κριτσίνη, Κ. (2020). *Το σαντούρι στη δισκογραφία: Αισθητικές αλλαγές και δεξιότητες πριν και μετά τον πόλεμο* [Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου].
- Μπουλούμπαση, Ο. (2017). *Η βιογραφία του Αριστείδη Μόσχου* [Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου].
- Περυσινάκης, Π. (2017). *Η μουσική της Κρήτης (2^η εκδ.)*. Voukino Music Productions & Publications.
- Πιτσικάκης, Γ. (2018, 5 Σεπτεμβρίου). Αντώνης Παπαμαρκάκης ή Τσεσμές. *Χανιώτικα Νέα*. <https://www.haniotika-nea.gr/antonis-papamarkakis-i-tsesmes/>

Στεφανάκης, Δ. & Φαρσάρη, Ε. (2015). *Ντοκιμαντέρ με θέμα: Κρητική παράδοση* [Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Δυτικής Ελλάδας]. Ιδρυματικό Καταθετήριο ΤΕΙ Δυτικής Ελλάδας.

<http://repository.library.teimes.gr/xmlui/handle/123456789/4738>

Ταππή, Χ. (2008). *Το σαντούρι και η μουσική ζωή της Σμύρνης από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι και το 1922* [Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου].

Τοπαλίδου, Ε. (2008). *Το ελληνικό σαντούρι και η βαλκανική του προέλευση* [Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου].