



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ	
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ	
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ	
Αριθμ. Πρωτ.:	1715
Ημερομηνία:	4 / 5 / 20

**ΤΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ: ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ
ΑΛΛΑΓΕΣ ΚΑΙ ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΕΣ ΠΡΙΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΟΝ
ΠΟΛΕΜΟ**

Πτυχιακή εργασία
ΚΡΙΤΣΙΝΗ ΣΤΥΛΙΑΝΗ
Α.Μ.Φ.: 2055

Υπό την εποπτεία του κ. Κοκκώνη Γεωργίου

ΑΡΤΑ, Μάιος 2020

**Santouri through discography. Aesthetic changes and virtuoso
players before and after the Second World War**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, 22/05/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Γιώργος Κοκκώνης

Υπογραφή

Αναπληρωτής καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Σπήλιος Κούνας

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

3. Μέλος επιτροπής

Νίκος Ορδουλίδης

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Η Πρόεδρος του Τμήματος
Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή

© Κρισίνη Στυλιανή, 2020.
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Allrightsreserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Κριτσίνη Στυλιανή

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την περάτωση της πτυχιακής μου εργασίας, οφείλω να ευχαριστήσω όλους εκείνους και ειδικά την οικογένειά μου (Σοφία, Αλέξανδρο, Αθανασία), που με στήριξαν, πίστεψαν σε εμένα και με βοήθησαν να πραγματοποιήσω το όνειρό μου σπουδάζοντας το αντικείμενο που επέλεξα.

Αρχικά θα ήθελα να ξεκινήσω από τον επόπτη μου κύριο Γιώργο Κοκκώνη ο οποίος με την πολύτιμη βοήθειά του με οδήγησε στο να καταλήξω στο παρόν θέμα και να αναρωτηθώ για πολλά ζητήματα γύρω από το σαντούρι που αποτελεί το αντικείμενο μελέτης μου.

Ασφαλώς δε θα μπορούσα να παραλείψω μία αναφορά για την ευγνωμοσύνη μου απέναντι σε όλους τους καθηγητές που μέσα από τα μαθήματά τους με βοήθησαν να διευρύνω τις γνώσεις, τις σκέψεις μου και να γίνω ένας σφαιρικά ολοκληρωμένος άνθρωπος. Ειδική αναφορά θα ήθελα να κάνω στους: Ζουμπούλη Μαρία, Πασχαλίδη Βαγγέλη, Βερβέρης Αντώνης, Παπαδάκη Ειρήνη, Θεοδοσίου Ασπασία, Σκουλίδας Ηλίας, Ορδουλίδης Νίκος, Σκούλιος Μάρκος, Ευθυμίου Λάμπρος, Μυστακίδης Δημήτρης, Τσαρδάκας Απόστολος, Παύλου Ελευθέριος, Σταυρίδης Θάνος, Ράπτης Θεοχάρης.

Τελειώνοντας αξίζει να αναφέρω ξεχωριστά όλους τους συμφοιτητές και φίλους που γνώρισα στην Άρτα, μου χάρισαν τη βοήθειά τους αλλά και πολλές όμορφες στιγμές εντός και εκτός σχολής που θα θυμάμαι για πάντα. Ξεχώρισα ιδιαίτερα τους: Γιάννη Φουρκιώτη, Μαρία Φασούλα, Άκη Σαγάνη, Παντελή Σκιαδαρέση, Λιζέτα Ψουρούκη, Δήμητρα Βιδάλη, Κυριάκο Μιχαήλ, Αντρέα Καλλή, ξεχωριστά την κυρία Ντίνα Παππά και πολλούς άλλους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη υλοποιήθηκε με στόχο την επισκόπηση των αισθητικών μεταβολών που παρατηρήθηκαν στο σαντούρι μέσα από τη δισκογραφία και αφορούν τον ελλαδικό χώρο. Πραγματοποιήθηκε ιστορική αναδρομή του οργάνου που περικλείει συγκεκριμένα στοιχεία (ονομασίες και τόποι προέλευσης, κατασκευή, ρόλος του σαντουριού), με σκοπό να συνεισφέρει κάποια βοήθεια ως προς την κατανόηση των αλλαγών που φέρει το όργανο. Αναλύθηκαν βασικοί παράμετροι όπως: οργανολόγιο, ρεπερτόριο, μελωδική ανάπτυξη, μορφολογικά χαρακτηριστικά, ταυτοτικά στοιχεία κ.α., μέσα από μουσικές εκτελέσεις των Γ. Λειβαδίτη, Κ. Παπαγκίκα στη Προπολεμική περίοδο και Ν. Καλαϊτζή (Μπινταγιάλα), Α. Μόσχο στη Μεταπολεμική περίοδο. Για την καλύτερη επισκόπηση των παραμέτρων που χρησιμοποιήθηκαν, χρήσιμη θεωρήθηκε η καταγραφή των κομματιών σε παρτιτούρα. Καταλήγοντας πραγματοποιήθηκε εκτενή ανάλυση των αποτελεσμάτων της έρευνας, με σκοπό την αναλυτική προσέγγιση των αισθητικών μεταβολών που παρατηρήθηκαν στο σαντούρι.

Λέξεις-κλειδιά: Τσίμπαλο, σαντούρι, αισθητικές αλλαγές, δισκογραφία, δεξιότητες.

ABSTRACT

The present study was conducted with the aim of reviewing aesthetic changes which were observed in the santouri through discography and they relate to the Greek culture. A historical review of the instrument was made which included specific elements (names and places of origin, construction, role of the santouri), in order to contribute some help towards the understanding of the changes that the instrument has. Key parameters were analyzed (such as organology, repertoire, melodic development, morphological features, identical elements and more), through musical performances of Gianni Leivaditi, Kosta Papagkika, during the pre-war period and Niko Kalaitzi (or Mpintagiala), Aristeidi Mosxo in the post-war period. For a better overview of the parameters that were used, it was considered useful to record the pieces in the score. In conclusion an extensive analysis of the results of the search was carried out with a view to the detailed approach of the aesthetic changes which were observed in the santouri.

Keywords: cimbalom, santouri, aesthetic changes, discography, skilled.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη.....	vii
Abstract.....	viii
Πίνακας Περιεχομένων.....	ix
Εισαγωγή.....	10
Κεφάλαιο 1: Το «ελληνικό» σαντούρι - Ιστορική αναδρομή.....	15
1.1 Ονομασίες και τόποι προέλευσης.....	15
1.2 Η κατασκευή του σαντουριού στον ελλαδικό χώρο.....	18
1.3 Ο ρόλος του σαντουριού και η θέση του στις ορχήστρες.....	20
Κεφάλαιο 2: Βιογραφικά στοιχεία των μελετώμενων.....	24
2.1 Γιάννης Λειβαδίτης.....	24
2.2 Κώστας Παπαγκίκας.....	24
2.3 Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας).....	25
2.4 Αριστείδης Μόσχος.....	27
Κεφάλαιο 3: Μουσική καταγραφή και ανάλυση των κομματιών.....	29
3.1 Γιάννης Λειβαδίτης.....	29
3.2 Κώστας Παπαγκίκας.....	43
3.3 Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας).....	59
3.4 Αριστείδης Μόσχος.....	70
Συμπεράσματα.....	83
Βιβλιογραφία.....	88

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Λόγω της ενασχόλησής μου με το σαντούρι επέλεξα το συγκεκριμένο θέμα για την περάτωση της παρούσας εργασίας, που σκοπό έχει να αναδείξει τις αισθητικές αλλαγές που προέκυψαν στο όργανο και αφορούν κυρίως τον ελλαδικό χώρο.

Η αισθητική είναι κλάδος της φιλοσοφίας και το αντικείμενό της μπορεί να οριστεί άλλοτε ως απλή μελέτη και άλλοτε ως επιστήμη. Για το λόγο αυτό δε μπορεί να παραχθεί ένας ακριβής ορισμός. Πρόκειται για έναν «τεχνικό όρο» του 18^{ου} αιώνα που βασίζεται στην αντίληψη, την ερμηνεία, την αξιολόγηση και γενικότερα τα αισθήματα που προκαλεί το «ωραίο» της φύσης ή της τέχνης¹ (γλυπτική, ζωγραφική, μουσική κ.λπ.). Σύμφωνα με την Α. Γλυκοφρύδη η αισθητική δηλώνει τη συστηματική διερεύνηση προβλημάτων που θέτουν τόσο η φυσική όσο και η ανθρώπινη δημιουργία. Όσον αφορά τον τομέα «αισθητική της μουσικής», η αντίληψη για το «ωραίο» παύει να είναι ορατή και εντάσσεται αυτόματα στις θεωρητικές αισθήσεις, χρησιμοποιώντας την ακοή που μας παραπέμπει σε έναν ιδεατό κόσμο. Ο ήχος αποτελεί μία «εξωτερίκευση» που εκμαιεύει διάφορους τρόπους με τους οποίους η μουσική μπορεί να εκφράσει το περιεχόμενό της².

Ως προς την ανάδειξη των αισθητικών αλλαγών χρησιμοποιήσαμε συγκεκριμένες παραμέτρους, καθώς και τέσσερις σαντουριέρηδες οι οποίοι επιλέχθηκαν διότι μας κίνησε τη προσοχή ο τρόπος που διαχειρίζεται ο καθένας τους ξεχωριστά τα κομμάτια και επειδή παρουσιάζουν ένα μεγάλο αριθμό δισκογραφικού υλικού. Εξαιρεση αποτελεί ο Γιάννης Λειβαδίτης καθώς βρέθηκαν ελάχιστα κομμάτια στην ιστοσελίδα rebetikosealabs. Να σημειωθεί εδώ πως το rebetikosealabs φάνηκε αρκετά χρήσιμο για την εύρεση δισκογραφικού υλικού των δύο σαντουριέρηδων που επιλέχθηκαν για την ανάλυση των κομματιών της Προπολεμικής περιόδου. Επιπλέον σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι καλύπτουν ένα αρκετά μεγάλο χρονολογικό πλαίσιο καθώς ο Κώστας Παπαγκίκας και ο Γιάννης Λειβαδίτης ανήκουν στη Προπολεμική περίοδο, ενώ ο Νίκος Καλαϊτζής και ο

¹ Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, Αθανασία (2005), *Αισθητική και τέχνη - Κριτικές θεωρήσεις*. Αθήνα: Συμμετρία, σελ.: 13-17.

² Τσέτσος, Μάρκος (2002, μετάφραση, επίμετρο), *Έγελος Η αισθητική της μουσικής*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σελ.: 20-24.

Αριστείδης Μόσχος στη Μεταπολεμική περίοδο. Βέβαια στην επιλογή αυτή βοήθησαν σε μεγάλο βαθμό οι μουσικές ακροάσεις κατά τη διάρκεια των μαθημάτων στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (πρώην Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου), καθώς και οι συχνές επισκέψεις στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής και στη βιβλιοθήκη του τμήματος.

Στο σημείο αυτό σημαντικό θεωρήθηκε να συνοψίσουμε τις παραμέτρους που όπως αναφέραμε παραπάνω χρησιμοποιήσαμε. Άρα λοιπόν με βάση τον παραπάνω γνώμονα, η επιλογή τους πραγματοποιήθηκε ώστε να βρεθούν οι αλλαγές που προέκυψαν στο όργανο και καταγράφονται με την εξής σειρά:

- **Οργανολόγιο:** Το οργανολόγιο αποτελεί ένα σημαντικό παράγοντα που μπορεί να μας οδηγήσει σε έναν συγκεκριμένο τύπο ορχήστρας, αλλά και να μας παραπέμψει στο ρόλο που κατείχε το σαντούρι μέσα σ' αυτή. Με βάση το προαναφερθέν θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε πως, με το πέρασμα των χρόνων ο τύπος ορχήστρας μεταβάλλεται και ο ρόλος του κάθε οργάνου επίσης. Ο λόγος που προκαλεί την μεταβολή του ρόλου αλλά και του τύπου μιας ορχήστρας θα αναδειχθεί στη συνέχεια της εργασίας.
- **Ποιότητα ήχου:** Την ποιότητα του ήχου θα μπορούσαμε να τη χωρίσουμε σε δύο κατηγορίες, ξεκινώντας από τα τεχνολογικά μέσα που υπήρχαν ανάλογα με την εποχή. Αναλυτικότερα στη Προπολεμική περίοδο δεν ήταν τόσο αναπτυγμένη η τεχνολογία όσο στη Μεταπολεμική, γεγονός που μας δυσκόλεψε στην ακρόαση και κατά συνέπεια στη καταγραφή της παρτιτούρας. Αντίθετα με το πέρασμα των χρόνων παρατηρείται μία ραγδαία ανάπτυξη στη τεχνολογία και μας δίνεται η δυνατότητα για καλύτερη ακρόαση των ηχογραφημένων κομματιών. Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει τις δυναμικές που παρατηρούνται από τα όργανα, αν δηλαδή παίζουν tutti, αν υπάρχει αυξομείωση των εντάσεων κλπ.
- **Ρυθμός:** Με τη συγκεκριμένη παράμετρο θέλουμε να παρατηρήσουμε αν και κατά πόσο υπάρχουν διαφορές προς τον ρυθμό. Υπάρχουν διάφοροι ρυθμοί οι οποίοι πιθανότατα ακούγονταν περισσότερο στη μία περίοδο, ενώ στη συνέχεια υπερίσχυσαν άλλοι ρυθμοί που θα μπορούσαμε να πούμε πως ταυτίστηκαν σε μεγάλο βαθμό με το χορό³. Αυτή η αλλαγή θα μπορούσε να

³ Σαγάνης, Ευάγγελος (2019), *Μέθοδοι τυμπάνων*, Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής,σελ.: 44.

οφείλεται χάρη στις συχνές μετακινήσεις, αλλά και τα δάνεια στοιχεία που πολλοί μουσικοί πιθανότατα ενστερνίστηκαν. Επίσης υπάρχουν παραδείγματα κυρίως στη Προπολεμική περίοδο (π.χ. στους αμανέδες), όπου άλλαζε ο ρυθμός κατά τη διάρκεια της μελωδίας και συνήθως γινόταν πιο γοργός.

- **Συνθετότητα αρμονίας/Μελωδική πορεία:** Η παράμετρος αυτή μπορεί να μας καθοδηγήσει στην εύρεση της συνθετότητας της αρμονίας ενός κομματιού, με ποιόν τρόπο εμπλουτίζεται από τον κάθε σαντουριέρη ξεχωριστά και σε ποιους «λαϊκούς» δρόμους κινούνταν περισσότερο οι μελωδίες ανά περίοδο.
- **Μορφολογικά χαρακτηριστικά:** Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά δηλώνουν μία συγκεκριμένη δομή στα κομμάτια. Παραδείγματος χάρη οι αμανέδες αποτελούνται από μία συγκεκριμένη φόρμα που απαρτίζεται από την οργανική εισαγωγή, Α΄ είσοδος μανέ, οργανική γέφυρα ως απάντηση στη φωνή, Β΄ είσοδος μανέ και τέλος οργανική γέφυρα. Ασφαλώς σημαντικό στοιχείο αποτελεί το ρεπερτόριο το οποίο μεταβάλλεται ανάλογα με τις ανάγκες της εποχής. Συνεπώς και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά τα οποία είναι αλληλένδετα με το ρεπερτόριο, αλλάζουν.
- **Ταξίμι:** Όσον αφορά το ταξίμι, προστέθηκε στις παραμέτρους με σκοπό να παρατηρήσουμε αν υπάρχει ταξίμι ή όχι στις ηχογραφήσεις που καταγράφηκαν και γιατί. Το γεγονός αυτό θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε τον ρόλο που κατείχε το σαντούρι στη συγκεκριμένη περίπτωση μέσα στην ορχήστρα και θα μπορούσε με τον τρόπο αυτό να προβάλλει τη δεξιοτεχνία του. Επίσης να συμπληρώσουμε εδώ πως τη συγκεκριμένη παράμετρο θα μπορούσαμε να την κατηγοριοποιήσουμε ως εξής:
 1. Ταξίμια ως εισαγωγή,
 2. Ταξίμια τα οποία συναντάμε στο εσωτερικό ενός τραγουδιού,
 3. Ταξίμια που καταλαμβάνουν όλη τη διάρκεια του κομματιού, και
 4. Ταξίμια που καταλαμβάνουν όλη τη διάρκεια του κομματιού, με τη διαφορά ότι το συνοδεύει και κάποιος οργανικός σκοπός συνήθως πριν το φινάλε⁴.

⁴Νόλας, Αντώνιος (2015), *Ζητήματα τροπικότητας και αισθητικής στα οργανικά ταξίμια του Γιάννη Παπαϊωάννου*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, σελ.: 20.

- **Ρόλος σαντουριού:** Βασική παράμετρος που εξηγεί ακριβώς το ρόλο του σαντουριού μέσα στις ορχήστρες και αν αυτός άλλαξε με το πέρασμα των χρόνων. Φυσικά δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τους λόγους που οδήγησαν στην αλλαγή αυτή, γι' αυτό και πραγματοποιήθηκε προσπάθεια απόδοσης συμπερασμάτων κάτω από κάθε ανάλυση των κομματιών.
- **Τεχνική:** Η τεχνική αποτελεί εξίσου σημαντικό κομμάτι για κάθε οργανοπαίκτη ξεχωριστά. Παρ' όλα αυτά αξίζει να σημειωθεί πως η τεχνική των Παπαγκίκα και Λειβαδίτη είναι αρκετά κοντά. Επίσης όμοια χαρακτηριστικά παρουσιάζει η τεχνική του Μπινταγιάλα και του Μόσχου που ανήκαν στη Μεταπολεμική περίοδο. Αναμφίβολα όπως καταγράψαμε και στις παρτιτούρες, Μεταπολεμικά οι σαντουριέρηδες παρουσίασαν το σαντούρι με μεγαλύτερο πλουραλισμό, είχαν την ελευθερία για περισσότερο εμπλουτισμό των κομματιών με στολίδια και ρυθμικά μοτίβα, γεγονός που μας παραπέμπει στη σολιστική όψη του σαντουριού.
- **Ταυτοτικά στοιχεία:** Τελειώνοντας, με τη συγκεκριμένη παράμετρο προσπαθήσαμε να κατανοήσουμε αν και κατά πόσο ο κάθε οργανοπαίκτης ξεχωριστά, αποσκοπούσε στο να αποδώσει μία συγκεκριμένη ταυτότητα. Στο σημείο αυτό μπορούμε να εντάξουμε και τον όρο «επινοημένη παράδοση», με τον οποίο εννοούμε ένα συγκεκριμένο σύνολο πρακτικών που καθορίζονται φανερά ή σιωπηρά και επιδιώκουν την βαθμιαία ένταξη ορισμένων αξιών και κανόνων, μέσω της επανάληψης και που συνδέει τη συνέχεια με το παρελθόν⁵.

Το ρεπερτόριο είναι επίσης ένα αλληλένδετο κομμάτι και με αυτή τη παράμετρο, καθώς όπως θα παρατηρήσουμε και στη συνέχεια της πτυχιακής ο Μπινταγιάλας για παράδειγμα, αντιπροσωπεύει το τοπικό ρεπερτόριο της Μυτιλήνης. Επιπροσθέτως στη παράμετρο αυτή εντάξαμε και τα στοιχεία παράδοσης τα οποία «προδίδουν» τα στοιχεία που παρατηρήθηκαν κατ' επανάληψη ανά περίοδο στα κομμάτια.

Αξίζει να σημειώσουμε εδώ πως έπειτα από την ανάλυση των παραπάνω παραμέτρων, αποσκοπούμε στο να εξηγήσουμε τους λόγους των αισθητικών αλλαγών του σαντουριού και το ρόλο του μέσα στις ορχήστρες αλλά και στη δισκογραφία. Επίσης η καταγραφή των εκτελέσεων σε παρτιτούρα, βοήθησαν

⁵ Eric, Hobsbawm – Terence, Ranger (2004), *Η επινόηση της παράδοσης*. Αθήνα: Θεμέλιο, σελ.: 9-10.

αρκετά ώστε να προβάλλουμε τον τρόπο παιξίματος του καθενός. Βέβαια κυρίως όσον αφορά τις εκτελέσεις της Προπολεμικής περιόδου συναντήσαμε δυσκολίες, λόγω της κακής ποιότητας του ήχου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΤΟ «ΕΛΛΗΝΙΚΟ» ΣΑΝΤΟΥΡΙ - ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

1.1 Ονομασία και τύπος προέλευσης

Ένα από τα ζητήματα που δυσκολεύει την έρευνα των μουσικολόγων είναι ο τύπος προέλευσης και κατ' επέκταση η ονομασία ενός μουσικού οργάνου⁶. Αυτό συμβαίνει καθώς με το πέρασμα των χρόνων προκύπτουν διάφορες παραλλαγές αλλά και διαφορετικές ονομασίες στα όργανα, τα οποία ενσωματώνονται στις ανάγκες της εκάστοτε μουσικής παράδοσης που πηγάζουν από τις περιοχές στις οποίες εγκαθίστανται, με αποτέλεσμα να αποκτούν έναν διαφορετικό χαρακτήρα⁷. Μέσα σ' αυτή τη κατηγορία οργάνων ανήκει και το σαντούρι όπου παρουσίασε διάφορες παραλλαγές αφενός ως προς την ονομασία που ποικίλει από περιοχή σε περιοχή, αφετέρου ως προς την κατασκευή του η οποία εξίσου διαφοροποιούνταν ανάλογα με την περιοχή και δεχόταν βελτιώσεις από τους κατασκευαστές ή/και από τους ίδιους τους οργανοπαίκτες, ως προς τον ήχο που ήθελαν να αποδώσουν.

Χρήσιμο θα ήταν να αναφέρουμε το γεγονός ότι οι νέοι μουσικολόγοι λαμβάνουν υπόψη τις παλαιότερες μελέτες γύρω από κάποια ζητήματα προσθέτοντας ή αφαιρώντας κάποια στοιχεία και οδηγούνται με αυτό το τρόπο σε νεότερα αποτελέσματα, με σκοπό να προβληθούν ζητήματα ταυτότητας⁸. Η Ελένη Τοπαλίδου στην πτυχιακή της εργασία εξετάζει το ζήτημα καταγωγής του σαντουριού, μέσα από το δίπολο Δύση και Ανατολή. Εικάζει πως στον ελλαδικό χώρο υπερισχύει η άποψη ότι το σαντούρι έχει προέλευση από τη Περσία και πως η αντίληψη για τη ρουμάνικη προέλευσή του επέρχεται σε δευτερεύουσα θέση. Μία τοποθέτηση που θα πρέπει να ληφθεί υπόψη μας είναι εκείνη που μας παραθέτει ο Φοίβος Ανωγειανάκης για το σαντούρι στον ελλαδικό χώρο, αναφέροντας πως το σαντούρι παιζόταν πριν το '22

⁶Καρακάσης, Σταύρος (1970), *Ελληνικά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Δίφρος, σελ.:9.

⁷Ταππή, Χριστίνα (2008), *Το σαντούρι και η μουσική ζωή της Σύμρνης από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι και το 1922*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, σελ.: 10.

⁸Τοπαλίδου, Γ. Ελένη (2008), *Το σαντούρι & η βαλκανική του προέλευση*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, σελ.: 9.

στην ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα και ήταν μικρότερο σε έκταση από το σημερινό⁹.

Γενικότερα υπήρχε μία σύγχυση ως προς τις περιόδους. Θεωρείται δύσκολο να εντάξουμε τη προέλευση του σαντουριού είτε στη Δύση είτε στην Ανατολή, καθώς εμφανίζεται σχεδόν παράλληλα τον 15^ο αιώνα. Παρατηρούνται διάφοροι τύποι σαντουριού σε εικονογραφικό υλικό κατά την εποχή του Μεσαίωνα, καθώς αποτελούσε ένα δημοφιλές όργανο το οποίο μετονομαζόταν ανάλογα με την περιοχή που βρισκόταν¹⁰. Από εκεί και έπειτα, αποτέλεσε κομμάτι εξέλιξης στην Ευρώπη σε χώρες όπως Ουγγαρία, Ρουμανία κλπ. που οφείλεται βέβαια και στις γεωγραφικές μετακινήσεις αλλά και στις αφομοιώσεις που πραγματοποιήθηκαν κατά καιρούς.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, το σαντούρι είχε μία ευρεία διάδοση σε πολλές χώρες της Ευρώπης και της Ανατολής και απέκτησε διάφορες ονομασίες και διαφορετικούς τύπους αντίστοιχους με τη χώρα στην οποία εγκαθίστανται. Αναφορικά καταγράφονται μερικές ονομασίες που κυριαρχούν ακόμα και σήμερα, αλλά και οι χώρες από τις οποίες προέρχονται: Γερμανία: hackbrett, Ιταλία: salterion, Ουγγαρία: cimbalom, cymbalon, cymbalum, Ρουμανία: tambal, cimbalom¹¹ κ.λπ.

Με αφορμή λοιπόν τις παραπάνω ονομασίες, ωφέλιμο είναι να σημειωθεί πως σε πολλές βιβλιογραφικές αναφορές συναντάμε μία εκδοχή ότι η ρίζα της ονομασίας σαντούρι πηγάζει από την αρχαία λέξη "ψαλτήριο". Πιο συγκεκριμένα ο Σταύρος Καρακάσης αναφέρει πως η λέξη σαντούρι πιθανότατα προέρχεται από τις λέξεις «ψαλτέριον» ή «επιγώνιο» και πως οι ονομασίες αυτές μάλλον είναι περσικές. Βέβαια συμπληρώνει πως υπάρχει απεικόνιση του οργάνου σε ανάγλυφο του 7^{ου} π. Χ. αιώνα, με το όνομα σαντούρ ή σαντίρ¹². Παρόμοια τοποθέτηση παρατηρούμε και από τον Φοίβο Ανωγειανάκη ο οποίος αναφέρει ότι το σαντούρι φαίνεται να προέρχεται από το αραβοπερσικό santir ή sintir ή santur, λέξεις οι οποίες στην ελληνική γλώσσα μεταφράζονται ως ψαλτήριο ή ψαλτήρι.

Όσον αφορά την καταγωγή του ελληνικού σαντουριού, δεν υπάρχουν ουσιώδη στοιχεία. Χρήσιμο θα ήταν να λάβουμε υπόψη μας τους εξής παραμέτρους:

⁹Ανωγειανάκης, Φοίβος (1991), *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, Β' Έκδοση*. Αθήνα: Μέλισσα, σελ. 295.

¹⁰Τοπαλίδου, Γ. Ελένη, *ό. π.*, σελ. 14.

¹¹<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008294?rsk=619Ok1&result=2> (πρόσβαση 30/6/2019).

¹²Καρακάσης Σταύρος, *ό.π.*, σελ. 158.

τη θέση της Ελλάδος στα Βαλκάνια, τη σχέση της με την Τουρκία και την Ευρώπη, τις πολιτιστικές σχέσεις ανάμεσα στη Ρουμανία και την Ελλάδα λόγω του εμπορίου με τους Έλληνες της Ηπείρου που ζούσαν εκεί και τη χρήση του οργάνου στη Τουρκία και τη Ρουμανία την ίδια περίοδο (περίπου το 1800). Σύμφωνα με έρευνα της Παπανδρικού, η πρώτη μαρτυρία παρουσίας οργάνου της οικογένειας του σαντουριού στον ελλαδικό χώρο (με την ονομασία *santûr*), τοποθετείται στην Τρίπολη το 1799. Όπως υποστηρίζει η Παπανδρικού, αυτός ο τύπος οργάνου φαίνεται ότι ήταν πιο κοντά σε τύπους σαντουριού ανατολικής προέλευσης, όπως για παράδειγμα το σύγχρονο περσικό σαντούρι. Παρ' όλα αυτά κατά την περίοδο διακυβέρνησης του σουλτάνου Αμπντούλ Μετζίτ Α' (1839-1860) ο μουσικός Hilmi Bey ο οποίος έπαιζε *santûr* στην αυλή του παλατιού στην Κωνσταντινούπολη, εισήγαγε ένα νέο τύπο σαντουριού με χρωματικά συγκερασμένο κούρδισμα, με βάση το *tambal mic* (φορητός τύπος ρουμάνικου τσίμπαλου). Μάλιστα, για τον διαχωρισμό των δύο τύπων σαντουριού, υιοθετήθηκαν οι όροι *αλα τούρκα* και *αλα φράγκα*. Εξαιτίας της ομοιότητας του σαντουριού *αλα φράγκα* με το σύγχρονο «ελληνικό» σαντούρι, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το πρώτο αποτελεί πρόγονο του δεύτερου.

Στην παρούσα εργασία όσον αφορά την ιστορική αναδρομή του οργάνου, χρήσιμο είναι να δοθεί μεγαλύτερη βαρύτητα στη συσχέτιση του "ελληνικού" σαντουριού με το ρουμάνικο *tambal* ή *cimbalom*. Αξιοσημείωτο είναι να αναφερθεί πως το τσίμπαλο αποτελεί το εθνικό όργανο των Ρουμάνων και ανιχνεύεται σε τσιγγάνικα συγκροτήματα δίνοντας τον ρυθμό (τεμπάρισμα)¹³. Ο συσχετισμός μεταξύ των δύο αυτών ειδών γίνεται χάρη στο ότι παρατηρήθηκαν πολλά κοινά χαρακτηριστικά που αφορούν το κούρδισμα, την παραπλήσια διάταξη των χορδών, τον τρόπο παιξίματος με τις μπαγκέτες, καθώς χρησιμοποιούνται όμοιες τεχνικές μεταξύ τους. Να δοθεί στο σημείο αυτό μία σημαντική πληροφορία ότι κατά τη προπολεμική περίοδο στην ελληνική δισκογραφία συναντάμε περισσότερο τη λέξη τσίμπαλο από τη λέξη σαντούρι, διότι πρόκειται για έναν διαφορετικό τύπο. Το τσίμπαλο τοποθετείται συνήθως πάνω σε μία ξύλινη βάση που αποτελείται από τέσσερα πόδια και καλύπτει παραπάνω από τέσσερις οκτάβες. Άρα αντιλαμβανόμαστε ότι το μέγεθός του ήταν μεγαλύτερο από εκείνο του σύγχρονου

¹³Καρακάσης Σταύρος, *ό. π.*, σελ. 158.

σαντουριού. Επίσης διαθέτει πεντάλ για να μπορεί ο οργανοπαίκτης να ελέγχει τις δυναμικές του αλλά και την αντήχηση του οργάνου¹⁴.

α) Τσίμπαλο



β) Σαντούρι



Ωστόσο αξίζει να τονιστεί πως το τσίμπαλο είχε διαφορετική διάταξη των χορδών σε σχέση με το σαντούρι, καθώς ομαδοποιούνται οι χορδές με τις κόντρα μπάσες και τις μπάσες να βρίσκονται στο "κάτω" μέρος και τις πρίμες και τις ψηλές στο "άνω" μέρος του οργάνου. Κουρδίζεται διατονικά και σε συνδυασμό με το πεντάλ, βοηθούσε στο να παίζουν ευκολότερα τη συνοδεία (π.χ. στα αρπάζ) και τη μελωδία μαζί. Όπως αναφέρει και ο Παναγιώτης Βέργος στην εκπομπή *Ελλήνων Δρώμενα*: «το τσίμπαλο έχει φτιαχτεί για να τεμπάρει, να συνοδεύει μία ορχήστρα. Το σαντούρι είναι πιο σολιστικό όργανο»¹⁵. Παρόμοια θέση παραθέτει και ο Σταύρος Καρακάσης στο βιβλίο «Ελληνικά Μουσικά Όργανα». Σημειώνει πως το τσίμπαλο είναι ένας τύπος σαντουριού μεγαλύτερο σε μέγεθος, αποτελεί το εθνικό όργανο των Ρουμάνων και ανιχνεύεται σε τσιγγάνικα συγκροτήματα δίνοντας τον ρυθμό (τεμπάρισμα)¹⁶. Επίσης συμπληρώνει πως είναι και σολιστικό όργανο όπως το σαντούρι και ότι το συναντούμε σε πολλές περιοχές στην Ήπειρο και στα νησιά¹⁷.

1.2 Η κατασκευή του σαντουριού στον ελλαδικό χώρο

Το σαντούρι είναι ένα πολύχορδο/χορδόφωνο κρουστό όργανο που έχει σχήμα ισοσκελούς τραπεζίου, παίζεται με δύο ξύλινα ραβδάκια (παλαιότερα ορισμένοι

¹⁴Να σημειωθεί εδώ πως το τσίμπαλο με πεντάλ εμφανίζεται στην Ουγγαρία το 1870 από έναν Ούγγρο κατασκευαστή τον Vencel Jozsef Schunda (Hungarian folk song and folk instruments, Budapest, 1969, σελ.: 60).

¹⁵<https://www.youtube.com/watch?v=qhEd6QdR0Q8> (πρόσβαση 30/6/2019)

¹⁶Καρακάσης Σταύρος, *ό. π.*, σελ.: 158.

¹⁷Να σημειωθεί εδώ ότι δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένη περίοδο. Εικάζω πως αναφέρεται γύρω στα 1970 περίπου που έχει γραφτεί και το συγκεκριμένο βιβλίο.

οργανοπαίκτες έπαιζαν και με τα δάχτυλα) που ονομάζονται μπαγκέτες και στηρίζεται (συνήθως) σε μία ξύλινη βάση.

Χρησιμοποιούνται διάφορα είδη ξυλείας, όπως οξυά, καρυδιά, σφενδάμι, έβενος, κέδρος κλπ., τα οποία ποικίλουν τόσο για το σαντούρι όσο και για τις μπαγκέτες. Αυτό συμβαίνει για το λόγο ότι κάθε μέρος του σαντουριού, απαιτεί διαφορετικό είδος ξύλου για να είναι ελαφρύ, να δίνονται συγκεκριμένα σχήματα κλπ. Οι άκρες των μπαγκετών κατά το μεγαλύτερο ποσοστό είναι λυγισμένες προς τα πάνω, πιθανότατα για να διευκολύνει την κρούση των χορδών όπου παράγουν πολλές αρμονικές συχνότητες, και συνήθως το σημείο αυτό περιβάλλεται από βαμβάκι (κυρίως) και κλωστή, έτσι ώστε να "μαλακώνει" τον ήχο του σαντουριού.

Φέρει έκταση 3,5 οκτάβες, έχει από 96-116 χορδές και σε κάθε φθόγγο αντιστοιχούν από 1 (κυρίως στις κόντρα μπάσες) έως 5 (πρίμες) χορδές¹⁸. Καθίσταται ωφέλιμο να κατηγοριοποιήσω τις οκτάβες του οργάνου ως εξής: κόντρα μπάσες, μπάσες, μεσαίες και υψηλές (ή πρίμες). Η χαμηλότερη νότα είναι η Σολ ή η Φα σε ορισμένα σαντούρια, ενώ η υψηλότερη είναι η Σι.

Οι χορδές του είναι μεταλλικές, δεν έχουν ίσα μήκη μεταξύ τους και χωρίζονται από "κινητές" γέφυρες/καβαλάρηδες. Οι καβαλάρηδες χωρίζουν τις νότες σε διαστήματα πέμπτης κυρίως και δευτέρας. Οι χορδές είναι τεντωμένες, υπάρχει μεγάλη τάση και με το χτύπημα που προκύπτει από τις μπαγκέτες ταλαντεύονται και (αντ)ηχούν. Για το λόγο αυτό το σαντούρι κατατάσσεται στην ευρύτερη οικογένεια των εγχόρδων οργάνων. Χορδίζεται χρωματικά με τον κάθε φθόγγο να βρίσκεται σε ταυτοφωνία.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεωρητική προσέγγιση του Δημήτρη Κοφτερού ο οποίος παραθέτει μία εκτενή παρουσίαση των μερών που απαρτίζουν το σαντούρι. Έτσι λοιπόν αναφορικά «τα μέρη του σαντουριού» αποτελούνται από τα μπαλκόνια, τις ψυχές, το καπάκι ή καμάρια, τα καβαλαράκια κλπ¹⁹.

¹⁸Μαρδιροσιάν, Ρόζα (2018), *Ο τσιμπαλίστας Κώστας Παπαγκίκας. Μουσικολογική ανάλυση*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, σελ. 1.

¹⁹Κοφτερός, Δημήτρης Β. (1991), *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι*, Β' έκδοση. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, σελ.: 112-121.

1.3 Ο ρόλος του σαντουριού και η θέση του στις ορχήστρες

Στην ελληνική μουσική το σαντούρι φαίνεται πως κατείχε έναν από τους βασικούς ρόλους μέσα στις ορχήστρες, κάτι που διακρίνουμε στη δισκογραφία κυρίως της Προπολεμικής περιόδου, καθώς πρόκειται για ένα πολυφωνικό όργανο που δύναται να παίζει τη μελωδία, να αυτοσχεδιάσει ή να συνοδέψει κάποιο άλλο σολιστικό όργανο.

Ακολουθώντας τα στοιχεία που αντλούνται από τη δισκογραφία στη προπολεμική περίοδο αλλά και με βάση βιβλιογραφικές αναφορές, τα βασικά όργανα που δομούσαν μία ορχήστρα/κομπανία είναι φωνή, βιολί, σαντούρι και κιθάρα ή λαούτο. Οι κομπανίες τη περίοδο εκείνη φαίνεται πως αντιπροσώπευαν το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Τις συναντούσαμε σε μεγάλο βαθμό στη Σμύρνη και τη Μικρά Ασία αλλά και σε πολλές πόλεις της Ελλάδος, διαμέσου του λιμανιού. Λάμβαναν χώρα στα καφέ αμάν και καφέ σαντάν²⁰ από επαγγελματίες μουσικούς γύρω στον 19^ο με αρχές του 20^{ου} αιώνα και επέφεραν μεγάλη οικονομική άνθηση. Σύμφωνα με τον Γιώργο Κοκκώνη το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο αποτελεί τον «καθρέπτη» ενός κοσμοπολίτικου πνεύματος²¹ με πολλές πολιτισμικές επιρροές, το οποίο ξεκινάει ως γέφυρα από το δημοτικό. Συναντάμε στοιχεία εξευρωπαϊσμού, υπάρχει δηλαδή έντονη πολυπολιτισμική διάδραση, όπως λόγου χάρη η κομπανία Παπαγκίκα η οποία όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια της εργασίας, ασχολήθηκαν με το ρεπερτόριο αυτό ηχογραφώντας για μεγάλο χρονικό διάστημα στις ΗΠΑ. Επομένως γίνεται αντιληπτό το γεγονός ότι το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο λαμβάνει χώρα σε διαφορετικό χώρο επιτέλεσης, καθώς πλέον ηχογραφείται, δανείζεται κείμενα (στίχους) από το δημοτικό ρεπερτόριο (και όχι μόνο), αλλά παίζεται με διαφορετικό οργανολόγιο όπου επικρατεί το βιολί και το σαντούρι και παρατηρούνται μικρές αποκλίσεις ως προς το ρυθμό και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά.

²⁰Καφέ αμάν και καφέ σαντάν είναι τα «καφωδεΐα» τα οποία εκφράζουν την αστική λαϊκή μουσική, συνδυάζοντας μουσικές από το δίπολο Ανατολή και Δύση. Ο όρος καφέ σαντάν προηγείται χρονολογικά από το καφέ αμάν. Από το δεύτερο συνθετικό τους αντιλαμβανόμαστε πως έχουμε να κάνουμε με ένα ευρύ λεξιλόγιο με το οποίο μπορούμε να προσδιορίσουμε τις δύο αυτές έννοιες. Πρόκειται για κακόφημους κλειστούς χώρους επιτέλεσης, λόγω της χρήσης ουσιών, της κατανάλωσης ποτών κ.λπ. Βλ. Κοκκώνης, Γιώργος (2017), *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις λόγιες αναγνώσεις – λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks, σελ.: 98-99.

²¹Κοκκώνης, Γιώργος (2017), *ό.π.*, 14 σελ.: 108-109.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να μας φανεί χρήσιμη μία μικρή αναφορά στον όρο «νεοδημοτικό»²² ή/και στον όρο «δημοτικοφανές», όπου φέρει μερικές καινοτομίες (λόγου χάρη στους στίχους που εξιστορούνται ‘λαϊκές εκφράσεις’ από το κοινωνικό βίο, νέα ρυθμικά μοτίβα, διαφορετικό οργανολόγιο κ.λπ.) τις οποίες θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε με το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο.

Αντίθετα στη Μεταπολεμική περίοδο, παρατηρήθηκε μία διαφορετική προσέγγιση ως προς τη θέση του σαντουριού μέσα στις ορχήστρες αλλά γενικότερα και την αισθητική του, όπου εκμαιεύει πληθώρα ερωτήματα. Παραδείγματος χάρη που οφείλονται οι αισθητικές αλλαγές που φέρει το σαντούρι από τη μία περίοδο στην άλλη; Τί ήθελε ο κάθε οργανοπαίκτης να «περάσει» μέσα από το παίξιμό του; Ποιες ήταν οι διαφορές μεταξύ των οργανοπαικτών από τη μία περίοδο στην άλλη κ.ά.

Αξιοσημείωτο θεωρείται το γεγονός ότι Μεταπολεμικά το σαντούρι εμφανίζεται στη δισκογραφία ως σολιστικό όργανο. Μάλιστα φαίνεται πως οι σολίστες την περίοδο εκείνη προσπαθούσαν να προβάλλουν το σαντούρι ως ελληνικό παραδοσιακό όργανο, όπως διαφαίνεται στη φωτογραφία που ακολουθεί.



Εικ.1

Επίσης δε μπορούμε να παραλείψουμε το γεγονός ότι στους δίσκους πλέον αναγράφεται το όνομα του σολίστα.

²²Κοκκώνης, Γιώργος (2017), «Το ταυτόν και το αλλότριον», ό.π., 14, σελ.: 177-179.



Εικ.2

Στο σημείο αυτό βασικό είναι να επεξηγηθεί η έννοια «παράδοση» ή/και «τοπική παράδοση»²³ όπου θα χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια της εργασίας, καθώς φαίνεται να επιδιώκουν οι καλλιτέχνες της Μεταπολεμικής περιόδου (Αριστείδης Μόσχος και Νίκος Καλαϊτζής). Γενικότερα η ύπαρξη της παράδοσης σύμφωνα με τον Παύλο Κάβουρα αποσκοπεί στη συντήρηση της εθνικής κληρονομιάς των εθνικών κρατών και συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με το παρελθόν όπου επαναπροσδιορίζονται παραδοσιακά στοιχεία²⁴. Ειδικότερα όσον αφορά τη μουσική, η έννοια της «παράδοσης», με το πέρας των ετών επέφερε κάποιους μετασχηματισμούς, λόγω του ότι μεσολάβησαν διάφορες μουσικές επιδράσεις από γειτονικές χώρες. Οι «λαϊκοί οργανοπαίκτες» όντας οι φορείς των «τοπικών μουσικών παραδόσεων» και σε συνδυασμό με κάποια δάνεια στοιχεία που προέκυψαν κατά καιρούς παρατηρήθηκαν διάφορα «μουσικά μορφώματα»²⁵ τα οποία αποτελούν την παράδοση συγκεκριμένων περιοχών ως προς το οργανολόγιο, το ρεπερτόριο κλπ.

Ο «βασικός τύπος ορχήστρας» στη Μεταπολεμική περίοδο απαρτιζόταν από βιολί, σαντούρι αλλά και άλλα όργανα που άρχισαν να προστίθενται στη πορεία όπως τα κρουστά (στα τέλη του '50 περίπου), με τη διαφορά ότι άρχισε να αυξάνεται ο ανταγωνισμός και το σαντούρι ανάλαβε πλέον τον πρωταγωνιστικό/σολιστικό του χαρακτήρα²⁶.

²³Χτούρης, Σωτήρης – Παπαγεωργίου, Δημήτρης (2009), *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο-Λήμνος 19^{ος}-21^{ος} αιώνας*. Αθήνα: Ίων, σελ.: 19.

²⁴Κάβουρας, Παύλος (2010), *Φολκλόρ και Παράδοση – ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος, σελ.:131.

²⁵Χτούρης, Σωτήρης – Παπαγεωργίου, Δημήτρης, ό.π., σελ.: 21-23.

²⁶Χτούρης, Σωτήρης – Παπαγεωργίου, Δημήτρης, ό.π., σελ.: 347-348.

Τέλος μία ακόμα παράμετρο που πρέπει να λάβουμε υπόψη μας, είναι η εξέλιξη των νέων τεχνολογικών μέσων για την αποτύπωση του ήχου, όπου με τη χρήση των προενισχυτών αποδίδουν το άκουσμα μιας μελωδίας ευκολότερα συγκριτικά με τη Προπολεμική περίοδο και σε επαγγελματικά στούντιο πλέον, πραγματοποιείται επεξεργασία του ήχου από όλα τα όργανα²⁷.

²⁷Πολίτης, Διονύσιος (2007), *Γλώσσες και διεπαφές στη μουσική πληροφορική*. Αθήνα: Κλειδάριθμος, σελ.: 84-85.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΜΕΛΕΤΩΜΕΝΩΝ

2.1 Γιάννης Λειβαδίτης

Για τον Γιάννη Λειβαδίτη δε στάθηκε δυνατή η άντληση των βιογραφικών του στοιχείων, πιθανότατα για το λόγο ότι δεν ήταν τόσο ενεργός μουσικός στη δισκογραφία όσο οι υπόλοιποι σαντουριέρηδες που θα αναλυθούν περαιτέρω.

2.2 Κώστας Παπαγκίκας

Για τον Κώστα Παπαγκίκα βρέθηκαν ελάχιστες πληροφορίες σχετικά με τη βιογραφία του για το λόγο ότι υπάρχουν διάσπαρτα στοιχεία από την περίοδο εκείνη²⁸.

Ο Κώστας Παπαγκίκας ή αλλιώς Gus που τον αποκαλούσαν στην Αμερική, γεννήθηκε 5 Σεπτεμβρίου 1882 στο Μαρτίνο της Φθιώτιδας και πέθανε 12 Οκτωβρίου 1947. Το επίθετο Παπα-γκίκας προέκυψε από τον παππού του που ήταν παπάς. Δεν γνωρίζουμε αν προέρχεται από μουσική οικογένεια, όμως υπήρχαν πολλοί ψάλτες στην οικογένειά του.

Ο Παπαγκίκας συμμετείχε σε παραπάνω από 130 ηχογραφήσεις και συνεργαζόταν με την γυναίκα του Μαρίκα Παπαγκίκα. Πραγματοποιούσαν μαζί εμφανίσεις και περιοδείες στα μεγάλα λιμάνια και προσάρμοζαν το ρεπερτόριό τους στα καφέ αμάν στην Αμερική²⁹ αλλά και στην Αλεξάνδρεια, τη Σμύρνη, τη Κωνσταντινούπολη, τον Πειραιά κλπ. Το 1915 αποφασίζουν να μετοικήσουν για ένα καλύτερο μέλλον στις ΗΠΑ όπως και πολλοί Έλληνες την εποχή εκείνη. Αιτία της μαζικής αυτής μετανάστευσης αποτελούσε η σταφιδική κρίση τον 19^ο αιώνα και ανάμεσα στους μετανάστες υπήρχαν και πολλοί μουσικοί που μετέφεραν μαζί τους

²⁸Μαρδιροσιάν, Ρόζα (2018), *ό.π.*, σελ.:3.

²⁹Μαραγκουδάκης, Σταύρος (2011), *Δισκογραφία 78 στροφών: Η διαμόρφωση της μουσικής του Χαρίλαου Πιπεράκη στο ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο της Αμερικής*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής,σελ.:18-19.

τις μουσικές τους παραδόσεις, τις οποίες και ανάδειξαν μέσα από τη δισκογραφία στην Αμερική κ.λπ.³⁰.

Στις ΗΠΑ το ζευγάρι Παπαγκίκα «σημείωσε» έναν μεγάλο αριθμό από ηχογραφήσεις με την κομπανία Παπαγκίκα που αποτελούνταν από τους μουσικούς: Μαρίκα Παπαγκίκα (φωνή) και Κώστα Παπαγκίκα (τσίμπαλο), Θανάση Μακεδόνα (βιολί), Νίκο Ρέλια και Αντώνη Σακελλαρίου (κλαρίνο), Μάρκο Σιφνιό (τσέλο) κ.α. και συνεργάστηκαν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα με την Columbia Αμερικής και Columbia Αγγλίας αλλά και με άλλες εταιρείες όπως Victor, Gramophone Company κ.α.³¹.

Το ρεπερτόριο με το οποίο ασχολήθηκαν είναι σε μεγάλο βαθμό το αστικό λαϊκό τραγούδι όπου εξιστορούνται διάφορες καθημερινές ιστορίες ανθρώπων, καταστάσεων κλπ. Μέσα σ' αυτό το ρεπερτόριο στη παρούσα εργασία εντάσσουμε κατά κάποιο τρόπο και το δημοτικό, το ελαφρό, το ρεμπέτικο καθότι δανείζονται τα κείμενα και τα παίζουν με μικρές διαφοροποιήσεις όπως τη μελωδία, το οργανολόγιο, το ρυθμό και την αρμονία.

2.3 Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας)

Ο Νίκος Καλαϊτζής ή Μπινταγιάλας, γεννήθηκε στη Λέσβο και συγκεκριμένα στο Μεσότοπο στις 1 Σεπτεμβρίου 1925 από Μεσοτοπίτες γονείς³². Το αρχικό επίθετο της οικογένειας ήταν Ντόβας. Το Καλαϊτζής προέρχεται από τον παππού του που ήταν γανωτζής³³, ενώ το Μπινταγιάλας προέκυψε από το ομώνυμο τραγούδι εκ του οποίου ο κόσμος έλεγε «το συγκρότημα που λέει ωραία το Μπινταγιάλα»³⁴.

³⁰Μαρδιροσιάν, Ρόζα (2018), ό.π., σελ.:4.

³¹https://www.lifo.gr/articles/san_simera/202683/marika-papagkika-mia-spoydaia-foni-poy-ektimithike-esto-kai-arga(πρόσβαση 30/6/2019).

³²Αθανασίου, Σοφία (2011), *Ο σαντουριέρης Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας). Συγκριτική προσέγγιση εκτελεστικών τεχνικών στο σαντούρι*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, σελ.:15

³³Γανωτζής ή γανωματάς ή γανωτής ή γανωματάς, ονομάζονταν συνήθως οι πλανόδιοι τεχνίτες οι οποίοι αναλάμβαναν την επικάλυψη χάλκινων σκευών με κασίτερο. Βλ. Μπαμπινιώτης, Γεώργιος (2008), *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Γ' έκδοση. Αθήνα: εκδόσεις κέντρο λεξικολογίας, σελ.:210.

³⁴Μοσχολής, Χαράλαμπος (2010), *Νίκος Καλαϊτζής Μπινταγιάλας - Έρωτας με τις χορδές των οργάνων*. Αθήνα: Περί Τεχνών, σελ.:25.

Ο Νίκος Καλαϊτζής προέρχεται από πολύτεκνη μουσική οικογένεια (4 κορίτσια και 4 αγόρια), όπου αργότερα σχηματίστηκε μία οικογενειακή ορχήστρα. Τα μέλη της ορχήστρας αυτής απαρτίζονταν από τον πατέρα του (Γιάννης Καλαϊτζής) που έπαιζε λαούτο, ούτι και ντραμς και τα αδέρφια του Νίκου Καλαϊτζή. Τον μεγάλο του αδερφό Δημήτρη που έπαιζε σαντούρι και αργότερα μαθαίνει βιολί, πηγαίνει στην Αθήνα σε ωδείο να μάθει και θεωρητικά και τέλος τον αδερφό του Γιώργο ο οποίος έπαιζε σαντούρι και έπειτα τρομπόνι και ντραμς.

Ο Νίκος Καλαϊτζής μαθαίνει πρώτα βιολί και έπειτα μόνος του σαντούρι και τρομπόνι³⁵. Στη συνέχεια μαθαίνει και κορνέτα και έτσι ξεκινάει να παίζει στην οικογενειακή ορχήστρα μόλις σε ηλικία 13 με 14 χρονών³⁶. Βέβαια το 1960 κατεβαίνοντας στην Αθήνα ο Νίκος Καλαϊτζής μαθαίνει και παίζει μπουζούκι (46-47 χρονών) σε νυχτερινά κέντρα της Αθήνας όπου και εγκαθίστανται για μεγάλο χρονικό διάστημα, με σκοπό να ανταπεξέλθει στις νέες τάσεις της εποχής εκείνης (δεκαετία 60' με 70'). Όλο αυτό το χρονικό διάστημα, είχε αφήσει στο περιθώριο το σαντούρι και το βιολί, έως ότου το 1976 του ζητήθηκε να ηχογραφήσει «παραδοσιακά τραγούδια του νησιού» με το σαντούρι που κυκλοφόρησαν σε 3 κασέτες με την ονομασία τα «Τα μυτιληνιά μας» και έτσι εγκατέλειψε το μπουζούκι.

Ο Μπινταγιάλας συνεργάστηκε με πολλούς καταξιωμένους μουσικούς της εποχής που «εξυπηρετούσαν» διαφορετικά είδη μουσικής όπως με τους: Μάρκο Βαμβακάρη, Στράτο Παγιουμτζή, Γιώργος Κόρος, Λάζαρος Κουλαξίζης κ.α. Επιπλέον συνεργάστηκε για αρκετά χρόνια με το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής ενώ ταυτόχρονα συμμετέχει σε πολλές ηχογραφήσεις, συναυλίες σε Ελλάδα και εξωτερικό με παραδοσιακά τραγούδια γύρω από τον μουσικό πολιτισμό της Μυτιλήνης. Σύμφωνα με τη μελέτη της Μουλά Ελένης, ο Μπινταγιάλας προσδίδει μία διαφορετική διάσταση στο μυτιληνιό σαντούρι, καθώς στο παίξιμό του εντοπίζονται μελωδικές γέφυρες τις οποίες αναδιπλώνει διαρκώς με αποτέλεσμα να επιστρέφει στη βαθμίδα αναφοράς με διαφορετικές μελωδικές γέφυρες, στολίδια κ.λπ. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ήταν πολύ λεπτομερής ως

³⁵<https://www.lesvosnews.net/articles/news-categories/afieromata-lesvos-politismos/pethane-enas-protos-meraklis-nikos-kalaitzis>(πρόσβαση 30/6/2019).

³⁶Αθανασίου, Σοφία (2011), ό.π., σελ.:15.

προς τον ήχο που ήθελε να αποδώσει³⁷. Ο Μπινταγιάλας πέθανε σε ηλικία 87 ετών στις 21 Ιανουαρίου 2012.

2.4 Αριστείδης Μόσχος

Ο Αριστείδης Μόσχος γεννήθηκε στο Αγρίνιο το 1931 και είναι γόνος μουσικής οικογένειας. Ο παππούς του (Γιάννης Μόσχος) έπαιζε κλαρίνο και βιολί και ο πατέρας (Κώστας Μόσχος) του κλαρίνο. Επίσης ο πατέρας του είχε δύο κέντρα διασκέδασης, «καφέ αμάν» και «καφέ σαντάν», όπου προσκαλούσε διάφορα συγκροτήματα και έπαιζαν πολλοί ξένοι μουσικοί.

Παρ' όλο που δεν ήταν χώροι για μικρά παιδιά ο Αριστείδης Μόσχος πήγαινε συχνά εκεί και στα οκτώ του χρόνια αντίκρισε για πρώτη φορά το σαντούρι από τον Ρουμάνο Νέστορα Μπάτσι ο οποίος ήταν και δάσκαλός του για ενάμιση χρόνο. Από εκεί και έπειτα ξεκίνησε να παίζει επαγγελματικά σαντούρι³⁸.

Συνεργάστηκε με λαϊκούς και έντεχνους συνθέτες όπως με τον Μαρκόπουλο όπου πολλοί τον ήξεραν ως το «σαντούρι του Μαρκόπουλου», όμως ο Μόσχος προτίμησε να πρωταγωνιστεί το δικό του όνομα και το ελληνικό παραδοσιακό σαντούρι³⁹. Επιπλέον σημαντικό θεωρείται το ότι ο Μόσχος συνεργάστηκε με δύο διαφορετικές γενιές μουσικών και ερμηνευτών όπως με τους Γιώργο Παπασιδέρη, Αντώνη Νταλγκά, Ρίτα Αμπατζή και αργότερα με Γιώργο Νταλάρα, Γλυκερία κ.α.

Επιπρόσθετα είχε πραγματοποιήσει μια σειρά από ηχογραφήσεις με παραδοσιακά τραγούδια, ήταν επιμελητής στο Λύκειο Ελληνίδων, συμμετείχε σε τηλεοπτικές εκπομπές μουσικού ενδιαφέροντος κλπ. Βέβαια δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε το γεγονός ότι είχε αγωνία να μη «χαθεί» η παραδοσιακή μουσική και τα όργανα όπως το σαντούρι και γι' αυτό ίδρυσε το «Λαϊκό Σχολείο Παραδοσιακής Μουσικής» για τη διδασκαλία 22 οργάνων⁴⁰ που «φοίτησαν» διάφορες ηλικίες και βγήκαν αρκετοί επαγγελματίες. Ο Αριστείδης Μόσχος πέθανε στις 8 Νοεμβρίου του

³⁷ Μουλά Χ., Ελένη (2011), *Το μυτιληνιό σαντούρι μέσα από τη δισκογραφία*. Αρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, σελ.: 55.

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=j5QaibFSsn4&t=769s>, από την εκπομπή *Χάρην ευφωνίας*, αφιέρωμα στον Αριστείδη Μόσχο(πρόσβαση 30/6/2019).

³⁹ Μουλούμπαση, Ουρανία (2017), *Η βιογραφία του Αριστείδη Μόσχου*, Αρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, σελ.:20.

⁴⁰ <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1024003>, από την εφημερίδα *Ριζοσπάστης*.

2001 (71 ετών) και η κηδεία του έγινε δημόσια δαπάνη στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών⁴¹.

⁴¹Μπουλούμπαση, Ουρανία (2017), ό.π., σελ.:15.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ

3.1 Γιάννης Λειβαδίτης

Ο Γιάννης Λειβαδίτης δεν είχε πολύ ηχογραφημένο υλικό πιθανόν για το λόγο ότι δεν ανήκε σε μία συγκεκριμένη κομπανία. Έτσι λοιπόν από τα κομμάτια που βρέθηκαν στο rebetikosealabs, αναλύθηκαν τα εξής: «Στό 'πα περδικούλα μου» και «Φα Ματζόρε» τα οποία επιλέχθηκαν με βάση τη καθαρότητα του ήχου.

Τίτλος: Στό 'πα περδικούλα μου

Εταιρία: Columbia Ελλάδα⁴²

Αριθμός μήτρας: WG 221

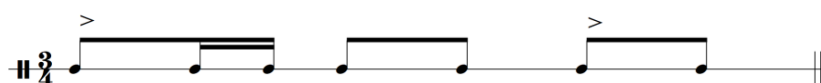
Αριθμός καταλόγου: DG 0142

Έτος ηχογράφησης: 1931

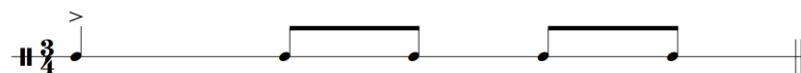
Τόπος ηχογράφησης: Αθήνα

Οργανολόγιο: φωνή (Σπανός Χρήστος), βιολί (Χαλκιάς ή Χαλκιάς Πολυχρόνης), τσίμπαλο (Λειβαδίτης Γιάννης), λαούτο (Καρκανάκης Χρήστος).

Μέτρο: 3/4. Ρυθμικό μοτίβο: τσάμικος. Να σημειωθεί εδώ ότι ο ρυθμός του τσάμικου είναι ο ακόλουθος⁴³:



Στην παρούσα εκτέλεση όμως κυριαρχεί το ρυθμικό μοτίβο που ακολουθεί:



Τονικότητα-βάση: Ρε=Ρε#⁴⁴

⁴²Τα στοιχεία αυτά βρέθηκαν στο siterebetikosealabs και συμφωνούν απόλυτα με τον κατάλογο του Μανιάτη <https://www.google.com/search?q=rebetiko+sealabs&oq=rebetiko&aqs=chrome.0.69i59j69i60j69i57j69i60l2j0.3911j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (πρόσβαση 30/6/2019).

⁴³Χρήσιμο είναι να αναφερθεί πως το σύμβολο που χρησιμοποιείται είναι για να δηλώσει την ισχυρή κίνηση του μέτρου, το οποίο χρησιμοποιείται και παρακάτω.

Τροπική δομή: Η εκτέλεση αυτή ξεκινάει με Νικρίζ (5χορδο Νικρίζ)⁴⁵. Χάρη όμως στις καταλήξεις που πραγματοποιούνται μέσα στη μελωδία και την ανάδειξη των ενδιάμεσων τονικών κέντρων, μας παραπέμπει να το εντάξουμε στο λαϊκό δρόμο Χιτζάζ(4χορδο Χιτζάζ και 5χορδο Μινόρε)⁴⁶.

Φόρμα:

Εισαγωγή (οργανική, παίζεται 2 φορές)	8 μέτρα (4+4)
Θέμα Α (τραγούδι από τον Χρήστο Σπανό, είναι το ίδιο θέμα με την οργανική εισαγωγή, τραγουδάει το πρώτο ημιστίχιο, 8 συλλαβές)	8 μέτρα (4+4)
Γέφυρα (οργανική επανάληψη του θέματος Α ως απάντηση στη φωνή, παίζεται 2 φορές)	8 μέτρα (4+4)
Θέμα Β (τραγούδι από τον Χρήστο Σπανό, επαναλαμβάνει το πρώτο ημιστίχιο και στη συνέχεια ολοκληρώνει τον στίχο με το δεύτερο ημιστίχιο, 7 συλλαβές)	8 μέτρα (4+4)
Γέφυρα (οργανική επανάληψη του θέματος Β ως απάντηση στη φωνή)	8 μέτρα (4+4)

Στίχοι:

Στο είπα περδικούλα μου (Στο είπα περδικούλα μου), [κοντογιαννοπούλα μου]
μη παραστολίζεσαι (μη παραστολίζεσαι), [σιέσαι και λυγίζεσαι]⁴⁷

⁴⁴Η συγκεκριμένη εκτέλεση ακούγεται από Ρε#, πιθανότατα γιατί πρόκειται για παλιά ηχογράφιση και αλλοιώθηκε ο ήχος.

⁴⁵ Μυστακίδης, Δημήτρης (2013), *Λαϊκή κιθάρα τροπικότητα και εναρμόνιση*. Αθήνα: εκδόσεις Πριγκηπέσσα, σ.: 268.

⁴⁶ Ανδρικός, Νίκος (2018), *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι, Σχεδιάγραμμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: εκδόσεις Τόπος, σ.: 120.

⁴⁷ Στο σημείο αυτό παρατηρούμε πως το πρώτο και το δεύτερο ημιστίχιο είναι επτασύλλαβα. Αυτό πιθανόν προκύπτει από τον τραγουδιστή ο οποίος 'κόβει' τις συλλαβές.

τί 'ναι ο βόιδοντας⁴⁸ εδώ (τι 'ναι ο βόιδοντας εδώ), κι ο κατής⁴⁹ μεσ' στο χωριό⁵⁰
'κείνη το παράκουσε ('κείνη το παράκουσε), μπήκε μέσα κι άλλαξε

Μορφολογική ανάλυση:

Η συγκεκριμένη εκτέλεση απαρτίζεται από την οργανική Εισαγωγή, το θέμα Α, την οργανική γέφυρα ως απάντηση στη φωνή (όμοια με το θέμα Α), το θέμα Β και ακολουθεί άλλη μία οργανική γέφυρα ως απάντηση στη φωνή (όμοια με το θέμα Β). Η φόρμα αυτή επαναλαμβάνεται άλλες 3 φορές και κλείνει η μελωδία στο θέμα Β. Παρατηρήθηκε πως όλα τα θέματα χωρίζονται ανά 8 μέτρα (4+4). Εκτενέστερα η εισαγωγή παίζεται δύο φορές και έπειτα έχουμε την είσοδο της φωνής στο θέμα Α από τον Χρήστο Σπανό. Το συγκεκριμένο θέμα είναι όμοιο με εκείνο της εισαγωγής και ακούγεται το πρώτο ημιστίχιο (8 συλλαβές). Ακολουθεί η οργανική γέφυρα που παίζεται δύο φορές και μετά έχουμε εισαγωγή στο θέμα Β από την φωνή όπου επαναλαμβάνει το πρώτο ημιστίχιο (8 συλλαβές) και στη συνέχεια ολοκληρώνεται ο στίχος με το δεύτερο ημιστίχιο (7 συλλαβές). Ακολουθεί η οργανική γέφυρα ως απάντηση στο θέμα Β. Χρήσιμο είναι να αναφερθεί το γεγονός ότι στη δεύτερη και τέταρτη πάρτα τα ημιστίχια αποτελούνται από 7 συλλαβές (*μη παραστολίζεσαι, σίεσαι και λυγίζεσαι & 'κείνη το παράκουσε, μπήκε μέσα κι άλλαξε*) και όχι από 8 όπως συνηθίζεται στις υπόλοιπες πάρτες.

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Στη συγκεκριμένη εκτέλεση ακολουθείται ο δρόμος Χιτζάζ και αυτό το αντιλαμβανόμαστε από τις αλλοιώσεις που χρησιμοποιούνται, οι οποίες δημιουργούν ένα χρωματικό άκουσμα. Πραγματοποιούνται εντελείς και τελικές καταλήξεις στο Ρε, που αποτελεί τη βαθμίδα αναφοράς. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στην Εισαγωγή του κομματιού ισχυροποιείται η αίσθηση ότι κινούμαστε σε δρόμο Νικρίζ. Αυτό προκύπτει καθώς επισυνάπτεται ο ακέραιος τόνος (Ντο) από τη βάση παραγωγής του (Ρε) και τονίζεται μάλιστα με έμφαση από το σαντούρι αλλά και από

⁴⁸ Εννοεί ο βοεβόδας. Βοεβόδας είναι ο στρατιωτικός διοικητής ή πολιτικός αξιωματούχος. Βλ. Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Γ' έκδοση, Εκδόσεις κέντρο λεξικολογίας, Αθήνα, 2008.

⁴⁹ Κατής είναι ο Τούρκος δικαστής που δικάζε οικογενειακές υποθέσεις, με βάση το θρησκευτικό (ισλαμικό) δίκαιο, Μπαμπινιώτης, Γεώργιος, *αυτόθι*.

⁵⁰ Βλ. υποσημείωση 4.

το βιολί καθώς ξεκινάει με Σολ-Ντο και επιστρέφει ξανά η μελωδία στη βαθμίδα αναφοράς, το Ρε.

Παράδειγμα 1

Εισαγωγή

Βιολί

Τσίμπαλο

Βιολί

Τσίμπαλο

Το τσίμπαλο στην Εισαγωγή παίζει την μελωδία, τονίζοντας τον προσαγωγέα (Ντο) πάνω στο ρυθμικό πρότυπο που παραθέσαμε παραπάνω, ενώ στην επανάληψη τονίζει και αναλύει τη συγχορδία της Ντο Μινόρε (Ντο-Μιb-Σολ-Ντο) από τη μεσαία περιοχή, καθώς ξεκινάει με τον δρόμο Νικρίζ. Παίζει την ίδια μελωδία με το βιολί με τη διαφορά ότι το βιολί παίζει μία οκτάβα πιο πάνω από το τσίμπαλο. Στην επανάληψη όμως το τσίμπαλο αναλαμβάνει τον συνοδευτικό του ρόλο και ανεβαίνει και κατεβαίνει τη κλίμακα με πολύ δεξιοτεχνικό τρόπο, καταλήγοντας στο βασικό φθόγγο της μελωδίας, το Ρε.

Παράδειγμα 2

Βιολί

Τσίμπαλο

Βιολί

Τσίμπαλο

Αρα παρατηρούμε δύο διαφορετικές συμπεριφορές και από τα δύο όργανα με τη διαφορά ότι το σαντούρι προβάλλει σε μεγαλύτερο βαθμό, συγκριτικά με το βιολί, τη δεξιοτεχνία του.

Στο θέμα Α όπου κάνει είσοδο η φωνή, το τσίμπαλο μαζί με το λαούτο κρατάνε τη συνοδεία. Το τσίμπαλο χρησιμοποιεί τις συγχορδίες 7^{ης}, 1^{ης}, 3^{ης} και πάνω σ' αυτές τονίζει τις ισχυρές νότες του κάθε μέτρου.

Στις οργανικές γέφυρες το τσίμπαλο τονίζει τις ισχυρές νότες στη μπάσα περιοχή του οργάνου, ενώ το βιολί συνεχίζει και παίζει στην υψηλή περιοχή. Επιπλέον παίζει την κλίμακα στην ανιούσα και κατιούσα μορφή της στις μπάσες χορδές με μεγάλη άνεση κάτι που προκαλεί ενδιαφέρον για το λόγο ότι θεωρείται δύσκολη περιοχή ως προς το παίξιμο και επίσης ενισχύει με τον τρόπο αυτό τον όγκο της μελωδίας.

Παράδειγμα 3

The image shows a musical score for Violin and Cymbalom, Example 3. It consists of three systems of music. Each system has two staves: the upper staff is for Violin (Βιολί) and the lower staff is for Cymbalom (Τσίμπαλο). The first system starts at measure 17, the second at measure 20, and the third at measure 23. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Cymbalom part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line at the end of the third system.

Στο θέμα Β οι συγχορδίες παραμένουν ίδιες με το θέμα Α με τη μόνη διαφορά ότι ο τραγουδιστής κάνει ενδιάμεση στάση στην 3^η βαθμίδα. Το κομμάτι συνεχίζει με αυτή τη σειρά χωρίς καμία αλλαγή (στις συγχορδίες) και τις ενδιάμεσες στάσεις.

Αισθητική ανάλυση:

Ο ήχος της συγκεκριμένης μελωδίας φαίνεται και εδώ αλλοιωμένος και καθόλου καθαρός, λόγω του ότι δεν υπάρχει ηλεκτρική ενίσχυση εκείνη τη περίοδο. Όλα τα όργανα παίζουν *tutti* τη μελωδία σε δυνατή ένταση και έπειτα πιο χαμηλά όταν μπαίνει η φωνή. Το σαντούρι προσπαθεί να διαφοροποιηθεί από αυτά που παίζει το βιολί χρησιμοποιώντας τις μπάσες χορδές και παίζοντας μία οκτάβα (ή και δύο κάποιες φορές) χαμηλότερα από το βιολί, ενισχύοντας έτσι τον όγκο της μελωδίας.

Κυριαρχεί η μελωδία αντί του ρυθμού καθώς τα όργανα και η φωνή πορεύονται μαζί μελωδικά. Τα όργανα, και κυρίως το βιολί επαναλαμβάνουν τη μελωδία που ακολουθεί η φωνή. Όσον αφορά το ρυθμό ακολουθείται ένα απλό ρυθμικό μοτίβο καθ' όλη τη διάρκεια της μελωδίας χωρίς να μεταβάλλεται. Η αρμονία παρουσιάζει ενδιαφέρον κυρίως στην εισαγωγή, καθ' ότι δημιουργείται η

αίσθηση ότι κινούμαστε σε Νικρίζ δρόμο διότι τονίζεται ο προσαγωγέας, ενώ το κομμάτι κινείται σε Χιτζάζ δρόμο.

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά δεν παρουσιάζουν κάποια ιδιαίτερη καινοτομία. Θα μπορούσαμε ακόμα να πούμε πως διακρίνεται ένας συντηρητισμός καθώς επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές ο βασικός κορμός της φόρμας και είναι ως εξής: οργανική εισαγωγή, θέμα Α', οργανική γέφυρα ως απάντηση στο θέμα Α', θέμα Β', οργανική γέφυρα ως απάντηση στο θέμα Β', θέμα Α' κ.λπ. Ένα στοιχείο που θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως ένδειξη κάποιας καινοτομίας είναι ότι στη δεύτερη και τέταρτη στροφή, τα δεύτερα ημιστίχια αποτελούνται από 7 και όχι 8 συλλαβές όπως συνηθίζεται και επίσης, ότι η μελωδία κλείνει με τα όργανα και τη φωνή μαζί.

Πρόκειται για μία δημοτικοφανή εκτέλεση που παρουσιάζει στοιχεία παραδοσιακότητας αλλά και πρωτοτυπίας. Ως παραδοσιακά στοιχεία μπορούν να θεωρηθούν οι στίχοι, ο ρυθμός (τσάμικο) και η μελωδία που εντάσσεται στο δρόμο Χιτζάζ και ως στοιχείο πρωτοτυπίας θεωρείται σε μεγάλο βαθμό το οργανολόγιο, για το λόγο ότι τα όργανα αυτά χρησιμοποιούνται κατά κύριο λόγο στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο.

Τίτλος: Φα Ματζόρε

Εταιρία: Columbia

Αριθμός μήτρας: DG 210

Αριθμός καταλόγου: -

Έτος ηχογράφησης: 1931

Τόπος ηχογράφησης: Αθήνα

Οργανολόγιο: φωνή (Νταλγκάς Αντώνης), βιολί (Μακρυκώστας), τσίμπαλο (Λειβαδίτης Γιάννης), μαντόλα (Περιστέρης Σπύρος), κιθάρα (Αργυρόπουλος)⁵¹.

Μέτρο: 3/4. Δεν χρησιμοποιείται μόνο ένα ρυθμικό σχήμα αλλά διαφορετικοί μετασχηματισμοί, όπως αναγράφονται παρακάτω.

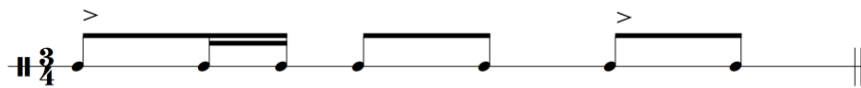
1° ρυθμικό σχήμα:

⁵¹Τα στοιχεία αυτά βρέθηκαν στο [siterebetikosealabs](https://www.google.com/search?q=rebetiko+sealabs&oq=rebetiko&aqs=chrome.0.69i59j69i60j69i57j69i60l2j0.3911j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8) και συμφωνούν απόλυτα με τον κατάλογο του Μανιάτη <https://www.google.com/search?q=rebetiko+sealabs&oq=rebetiko&aqs=chrome.0.69i59j69i60j69i57j69i60l2j0.3911j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (πρόσβαση 10/7/2019)



Το συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο ακούγεται στην εισαγωγή και παίζεται μόνο για ένα μέτρο. Επίσης ακούγεται κυρίως από την κιθάρα και το σαντούρι πριν από την είσοδο του αμανέ και παίζεται πάλι μόνο για ένα μέτρο, δίνοντας με τον τρόπο αυτό έμφαση στο ρυθμό της μελωδίας, αφού τονίζεται η πρώτη βαθμίδα της συγχορδίας και σε συνήχηση η τρίτη και η πέμπτη της συγχορδίας από το τσίμπαλο για να ισχυροποιηθεί η τονική της μελωδίας.

2^ο ρυθμικό σχήμα:



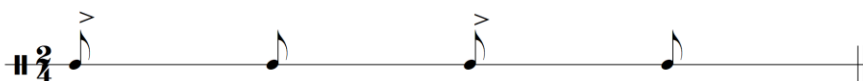
Το δεύτερο ρυθμικό σχήμα διακρίνεται κυρίως από το τσίμπαλο και χρησιμοποιείται στην εισαγωγή και στις οργανικές γέφυρες που πραγματοποιούνται ως απάντηση στη φωνή. Χρήσιμο θεωρείται να αναφερθεί ότι από την κιθάρα δίνεται η αίσθηση πως χρησιμοποιείται ο ρυθμός βαλς. Από την άλλη όμως το τσίμπαλο πάνω στο τέμπο της κιθάρας χρησιμοποιεί το ρυθμικό σχήμα του τσάμικου, όπως αναγράφηκε και στο προηγούμενο κομμάτι.

3^ο ρυθμικό σχήμα:



Το τρίτο ρυθμικό σχήμα παίζεται κυρίως από την κιθάρα αλλά και από το τσίμπαλο κατά τη διάρκεια του αμανέ.

4^ο ρυθμικό σχήμα:



Το τέταρτο ρυθμικό σχήμα προκύπτει στην κατάληξη της μελωδίας, η οποία με επιτάχυνση μετατρέπει τον ρυθμό σε χόρα ή αλλιώς σίρμπα⁵².

Τονικότητα-βάση: Σι⁵³.

Τροπική δομή: Ματζόρε⁵⁴

Φόρμα:

Εισαγωγή (Οργανική, διακρίνουμε τρεις διαφορετικές μελωδικές φράσεις)	15 μέτρα (6+6+3)
Α Είσοδος μανέ (Τραγούδι από τον Αντώνη Νταλγκά, παρατηρούνται δύο διαφορετικές μελωδικές φράσεις, παύσεις από τον τραγουδιστή και το 3 ^ο ρυθμικό σχήμα που καταγράψαμε παραπάνω από τα όργανα, τραγουδάει τον πρώτο στίχο του δίστιχου, 8+7 συλλαβές, σε συνδυασμό με το επιφώνημα <i>αμάν</i>)	19 μέτρα (4+2+4+2+7)
Γέφυρα (Οργανική ως απάντηση στη φωνή, όμοια με την Εισαγωγή, διακρίνουμε τρεις διαφορετικές μελωδικές φράσεις)	17 μέτρα (ακούμε το 1 ^ο ρυθμικό σχήμα που παραθέσαμε παραπάνω για 1 μέτρο, 6+6+3 και ακούμε 1 μέτρο από το 3 ^ο ρυθμικό σχήμα από τα όργανα)
Β Είσοδος μανέ (Ο Αντώνης Νταλγκάς μπαίνει στο δεύτερο ισχυρό του μέτρου, ακούμε τρεις διαφορετικές μελωδικές	23 μέτρα (4+1+3+3+5+7 ⁵⁵)

⁵²Σύμφωνα με τον Γιώργο Κοκκώνη, στους ελληνόφωνους αμανέδες λίγο πριν την κατάληξη της μελωδίας, συνηθίζεται ένα γύρισμα σε πιο γοργό ρυθμό, βλ. Κοκκώνης Γιώργος, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, λόγιες αναγνώσεις/ λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Μάιος 2017, σ. 115-116.

⁵³Στο σημείο αυτό μπορούμε να υποθέσουμε πως το τονικό κέντρο διαφέρει από ηχογράφηση σε ηχογράφηση ανάλογα με τον τραγουδιστή/στρια και πως πιθανότατα ο τίτλος προέκυψε από την πρώτη εκτέλεση που ίσως να ήταν σε Φα Ματζόρε ή να μετονομάστηκε στη πορεία.

⁵⁴Ραστ διότι ο προσαγωγέας τίθενται σε ύφεση (Mib).

⁵⁵Το έβδομο μέτρο δεν ολοκληρώνεται. Παίζονται οι δύο αξίες από τις τρεις και πιθανόν αυτό προκύπτει για να 'πέσουν' όλα τα όργανα στην ισχυρή βαθμίδα του μέτρου που γυρίζει σε χόρα, 2/4.

φράσεις, τραγουδάει το δεύτερο ημιστίχιο από το προηγούμενο θέμα, 7 συλλαβές, και ολοκληρώνει με το δεύτερο δεκαπεντασύλλαβο, 8+7 συλλαβές)	
Γύρισμα σε χώρα (Οργανικό, διακρίνουμε δύο διαφορετικές μουσικές φράσεις)	8 μέτρα (4+4)

Στίχοι:

Χίλιες φορές απ' την καρδιά, είπα για να σ' αφήσω
(Είπα για να σ' αφήσω)
μα η γλυκειά σου η ματιά, πάλε μου στρέφει πίσω.

Μορφολογική ανάλυση:

Αναλυτικότερα η φόρμα δομείται από την Εισαγωγή, όπου παρατηρούμε το πρώτο ρυθμικό σχήμα που παραθέσαμε παραπάνω από τα όργανα μόνο για ένα μέτρο. Αυτό συμβαίνει και στην οργανική γέφυρα μετά την Α είσοδο της φωνής πάλι για ένα μέτρο. Επιπρόσθετα στην Εισαγωγή διακρίνουμε 3 διαφορετικά μελωδικά μέρη, τα οποία χωρίσαμε σε μέτρα (6+6+3). Έπειτα έχουμε την Α1 είσοδο του μανέ από τον Αντώνη Νταλγκά, που μπαίνει στη δεύτερη νότα του μέτρου (άρση) από το ρυθμικό μοτίβο που κρατάνε τα όργανα. Χρησιμοποιεί το επιφώνημα «αμάν» τονίζοντας τον προσαγωγέα σε απόσταση ημιτονίου από τη βάση, κάτι που μας δημιουργεί ατμόσφαιρα για ντιμινουίτα, και καταλήγει στη βάση, ενώ τα όργανα καθ' όλη τη διάρκεια του αμανέ κρατάνε το ρυθμό και συγκεκριμένα το τρίτο ρυθμικό σχήμα. Τραγουδάει το πρώτο ημιστίχιο με την συνοδεία πάλι του επιφωνήματος «αμάν». Ενδιαφέρον θεωρώ τις παύσεις που πραγματοποιούνται από τον τραγουδιστή ενδιάμεσα, καθώς περιμένει ο ακροατής να ακούσει τι θα ακολουθήσει. Στο τρίτο μέτρο από το δεύτερο ημιστίχιο, παρατηρείται νέα μελωδική φράση, Α2 για 7 μέτρα. Ακολουθεί η ενδιάμεση μελωδική γέφυρα από τα όργανα, ως απάντηση στη φωνή και είναι όμοια με την Εισαγωγή. Ακολουθεί η Β είσοδος μανέ όπου και πάλι ο Αντώνης Νταλγκάς μπαίνει στο δεύτερο ισχυρό του μέτρου, επαναλαμβάνοντας το δεύτερο

ημιστίχιο του Α μέρους. Στη Β είσοδο διακρίνουμε τρεις μελωδικές φράσεις και πιο συγκεκριμένα οι δύο είναι όμοιες με την Α είσοδο, ενώ η τρίτη αποτελεί μία μικρή ένδειξη δεξιοτεχνίας από τη φωνή για 7 μέτρα με τη χρήση του επιφωνήματος «αμάν». Στην ουσία μας προετοιμάζει για το φινάλε του κομματιού. Σύνολο διακρίνουμε 23 μέτρα που τα χωρίσαμε ως εξής: 4+1+3+3+5+7, με τη διαφορά ότι το τελευταίο μέτρο δεν ολοκληρώνεται πιθανόν για να πέσουν τα όργανα στο ισχυρό του πρώτου μέτρου που γυρίζει σε χώρα, 2/4, για 8 μέτρα και να καταλήξει το κομμάτι.

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Η συγκεκριμένη εκτέλεση, παρότι έχει ως τίτλο Φα Ματζόρε, έχει ως τονικό κέντρο το Σι. Πραγματοποιούνται ενδιάμεσες στάσεις στην 5^η (Φα#) και 3^η (Ρε#) βαθμίδα που είναι αρκετά σημαντικές⁵⁶, για το λόγο ότι αποτελούν τη βάση για να σχηματιστεί μία συγχορδία και στη συγκεκριμένη περίπτωση ενισχύεται η βαθμίδα αναφοράς (Σι-Ρε#-Φα#).

Παράδειγμα 4

Οργανική εισαγωγή

Βιολί

Τσίμπαλο

Βιολί

Τσίμπαλο

Επίσης παρατηρείται μία ενδιάμεση στάση στην 2^η βαθμίδα (Ντο αναίρεση) η οποία ενισχύεται καθώς ακούμε Ντο αναίρεση και Ντο#, γεγονός που μας παραπέμπει στο δρόμο Ραστ⁵⁷.

⁵⁶Μουράτ, Αϊντεμίρ (2010), *Το τουρκικό μακάμ*. Αθήνα:Fagottobooks, σελ.:31-33.

⁵⁷Μυστακίδης Δημήτρης, ό.π., σελ. 90.

Παράδειγμα 5

Musical score for Violin (Βιολί) and Tambourine (Τσίμπαλο). The score is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Violin part starts with a fermata over the first measure, followed by a melodic line. The Tambourine part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Το συγκεκριμένο κομμάτι παρουσιάζει πλούσια αρμονία η οποία αξιοποιείται σε μεγάλο βαθμό από το τσίμπαλο. Ο Γιάννης Λειβαδίτης δείχνει να διαχειρίζεται με πολύ δεξιοτεχνικό τρόπο το ρόλο του σε αυτή την εκτέλεση. Φαίνεται πως προσπαθεί να διαχειριστεί τη μελωδία με διαφορετικές νότες κάθε φορά, πιθανόν για να μην ακούγεται μονότονη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι μελωδικές γέφυρες που χρησιμοποιεί, πριν την είσοδο του αμανέ.

Παράδειγμα 6

Musical score for Tambourine (Τσίμπαλο) showing two melodic bridges (Μελωδική γέφυρα 1 and 2). Both are in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). Bridge 1 starts with a fermata over the first measure, followed by a melodic line. Bridge 2 starts with a fermata over the first measure, followed by a melodic line with a triplet of eighth notes.

Αισθητική ανάλυση:

Και σε αυτή την ηχογράφιση φανερώνεται πως με τη πάροδο του χρόνου η ποιότητα του ήχου δεν είναι καλή, καθότι η τεχνολογία δεν ήταν αναπτυγμένη και δεν υπήρχε ο κατάλληλος εξοπλισμός τη περίοδο εκείνη. Ο ήχος από όλα τα όργανα(σολιστικά και συνοδευτικά) φαίνεται να ακούγεται σχεδόν στις ίδιες εντάσεις. Έτσι το γεγονός αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως "έστηναν" την ορχήστρα ανάλογα με τη δύναμη που εξέπεμπε, ως προς τον ήχο, το κάθε όργανο έτσι ώστε να μπορούν να αποδοθούν με ισορροπία οι εντάσεις των κομματιών. Στο σημείο αυτό σημαντικό θεωρείται ότι καθ' όλη τη διάρκεια της μελωδίας τα όργανα παίζουν σε δυνατές εντάσεις και μόνο όταν κάνει την είσοδό της η φωνή, χαμηλώνουν την έντασή τους ή παίζουν μόνο το τσίμπαλο και η κιθάρα, κρατώντας

το ρυθμό «πατώντας» πάνω στην αρμονία της μελωδίας. Επιπλέον το τσίμπαλο όντας δυνατό όργανο ως προς τον ήχο, παρατηρείται πως ακούγεται στις ίδιες εντάσεις με το βιολί, κάτι που αποδεικνύει για ακόμα μία φορά τη σημαντικότητά του μέσα στις ορχήστρες/κομπανίες της προπολεμικής περιόδου.

Παρατηρείται ένα έντονο ρυθμικό υπόβαθρο του ρυθμού επί της μελωδίας καθώς υπάρχουν τέσσερις διαφορετικές ρυθμικές προσεγγίσεις. Επίσης και η αρμονία παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω των χρωματικών κινήσεων που χρησιμοποιούνται για να ισχυροποιηθούν το τονικό κέντρο και οι εντελείς καταλήξεις αλλά και λόγω της εναρμόνισης των νοτών από το τσίμπαλο.

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και σε αυτή την εκτέλεση χαρακτηρίζονται από έναν συντηρητισμό, καθώς ακολουθείται πιστά το πρότυπο του ελληνόφωνου αμανέ με την οργανική εισαγωγή, την Α' είσοδο της φωνής, την οργανική γέφυρα, τη Β' είσοδο της φωνής και τέλος το γύρισμα του ρυθμού σε χόρα. Για ακόμα μία φορά προβάλλεται κυρίως η δεξιοτεχνία του τραγουδιστή και λιγότερο των οργάνων. Το τσίμπαλο κυρίως προσπαθεί να φανεί η δεξιοτεχνία του μέσα από τις αναλύσεις που ακολουθεί στα πλαίσια του ρυθμικού μοτίβου που χρησιμοποιεί, κατά τη διάρκεια που τραγουδάει ο Αντώνης Νταλγκάς.

Παρατηρούνται στοιχεία παραδοσιακότητας ή/και καινοτομίας, κυρίως λόγω του ότι χρησιμοποιείται το βασικό οργανολόγιο εκείνης της περιόδου που είναι: φωνή, βιολί, τσίμπαλο, και κιθάρα. Στη παρούσα ηχογράφιση όμως προστίθεται και η μαντόλα όπου μας παραπέμπει στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο.

Ο ρόλος του σαντουριού:

Αρχικά χρήσιμο είναι να αναφερθεί πως ο συνδυασμός βιολί – τσίμπαλο αποτελεί την έκφραση τόσο της αστικής λαϊκής μουσικής, όσο και της μουσικής της υπαίθρου, κατά βάση του νησιωτικού χώρου. Ως επί το πλείστον το τσίμπαλο χρησιμοποιείται ως συνοδευτικό αλλά και ως σολιστικό όργανο και παίζει ετεροφωνικά. Έτσι λοιπόν και ο Λειβαδίτης στις παραπάνω εκτελέσεις προσπαθεί να παίξει τη μελωδία με δικό του τρόπο, διαφορετικό από το βιολί και αναλαμβάνει το συνοδευτικό του ρόλο για το λόγο ότι το βιολί κατέχει το σολιστικό, αφού δεν μπορεί να συνοδέψει ρυθμικοαρμονικά μια μελωδία όπως το τσίμπαλο/σαντούρι. Όπως αναγράφει και παραπάνω ο Γιάννης Λειβαδίτης φαίνεται πως ανταπεξέρχεται

αρκετά καλά στο συνοδευτικό του ρόλο. Στο συγκεκριμένο ρόλο ο οργανοπαίκτης θα πρέπει να μπορεί να ανταποκριθεί καλά στους ρυθμούς και φαίνεται πως ο Λειβαδίτης τα κατάφερε, όπως αποδεικνύεται στο *Φα Ματζόρε* που χρησιμοποίησε διαφορετικούς ρυθμικούς μετασχηματισμούς.

Επιπλέον σε πολλά σημεία παίζει τη μελωδία, χρησιμοποιώντας σε μεγάλο βαθμό τις μπάσες χορδές του τσίμπαλου με σκοπό να μην συμπίπτει στην ίδια φωνή με το βιολί γεγονός που προσδίδει έμφαση στη μελωδία. Καθ' όλη τη διάρκεια που τραγουδούσαν ο Χρήστος Σπανός και ο Αντώνης Νταλγκάς, το τσίμπαλο ήταν εκείνο το οποίο κρατούσε το ρυθμό και ανέλυε την αρμονία των κομματιών κυρίως τονίζοντας τη πρώτη της συγχορδία και έπειτα τη τρίτη και τη πέμπτη βαθμίδα σε συνήχηση, για το λόγο ότι δεν είναι εφικτή η κάθετη αρμονία (αν δηλαδή πούμε ότι μία συγχορδία αποτελείται από 3 ή 4 νότες που πρέπει να ακουστούν ταυτόχρονα).

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Λειβαδίτης ακόμα και στις οργανικές γέφυρες προσπαθεί να μην επαναλαμβάνεται και παίζει μικρές διαφοροποιήσεις. Τέλος όσον αφορά την αρμονία, κινείται στις βασικές συγχορδίες ανάλογα με το δρόμο που χρησιμοποιείται σε κάθε κομμάτι, χωρίς μεγάλες αποκλίσεις (π.χ. με 7^η ή 9^η κ.λπ.) και δίνει περισσότερο σημασία στις αξίες (π.χ. τρίηχα, δέκατα έκτα κ.λπ.) με λίγα αρπίσματα και κυρίως με τρίφωνες συγχορδίες.

3.2 Κώστας Παπαγκίκας

Από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε για την εύρεση των κομματιών προς ανάλυση του Κώστα Παπαγκίκα, βρέθηκε ένας μεγάλος αριθμός δισκογραφικού υλικού. Τα κομμάτια που επιλέχθηκαν είναι: «Μανές φα ματζόρε», για το λόγο ότι θα βοηθούσε στη συγκριτική μελέτη ανάμεσα στους δύο σαντουριέρηδες της προπολεμικής περιόδου και οι «Μπαγλαμάδες». Επιπλέον άλλος ένας λόγος που επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένες εκτελέσεις είναι λόγω της καλύτερης ποιότητας του ήχου από τα υπόλοιπα κομμάτια.

Τίτλος: Μανές Φα Ματζόρε

Εταιρία: Columbia Αμερικής

Αριθμός μήτρας: 85358

Αριθμός καταλόγου: CO – E 4495

Έτος ηχογράφησης: 1919

Οργανολόγιο: φωνή (Παπαγκίκα Μαρίκα), βιολί, τσίμπαλο (Παπαγκίκας Κώστας), τσέλο.

Μέτρο: 3/4. Ρυθμικό μοτίβο: τσάμικος⁵⁸. Ο ρυθμός αναδεικνύεται από το σαντούρι όπου τονίζει τη μπότα και τα άλλα δύο τέταρτα τα παίζει με τρίτες στη μεσαία περιοχή του οργάνου. Στο φινάλε του κομματιού ο ρυθμός συνεχίζει να είναι 3/4 με τη διαφορά ότι γίνεται πιο γρήγορος, όπως άλλωστε συνηθίζεται στους αλα γκρέκα αμανέδες.



Τονικότητα-βάση: Μι

Τροπική δομή: Ματζόρε

Ανάλυση φόρμας:

Εισαγωγή (Οργανική, διακρίνουμε τρεις	15 μέτρα ⁵⁹ (6+6+3)
---------------------------------------	--------------------------------

⁵⁸ Παύλου, Λευτέρης (2006), *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagottobooks, σελ.30.

⁵⁹ Το πρώτο μέτρο δεν ακούγεται ολόκληρο, διακρίνεται μόνο ο τρίτος χρόνος του μέτρου. Στην οργανική γέφυρα όμως που ακολουθεί αργότερα ακούγεται ολοκληρωμένο. Επίσης το τελευταίο μέτρο από τη τρίτη μελωδική φράση είναι ο ρυθμός για να εισάγει τον αμανέ.

διαφορετικές μελωδικές φράσεις)	
Α΄ Είσοδος μανέ (Τραγούδι από την Μαρίκα Παπαγκίκα. Παρατηρούνται δύο διαφορετικά μελωδικά σχήματα, παύσεις από τη φωνή και ο ρυθμός που διακρίνεται από το τσίμπαλο, τραγουδάει το πρώτο στίχο του δίστιχου με τη χρήση του επιφωνήματος <i>αχ</i>)	13 μέτρα (2+2+3+1+5)
Γέφυρα (Μεγάλη οργανική γέφυρα ως απάντηση στη φωνή, όμοια με την Εισαγωγή, διακρίνουμε τρεις διαφορετικές μελωδικές φράσεις όπου οι δύο τελευταίες διαφέρουν από την εισαγωγή)	17 μέτρα (ακούμε το 1 ^ο ρυθμικό σχήμα που παραθέσαμε παραπάνω για 1 μέτρο, 6+6+3 και ακούμε 1 μέτρο από το 3 ^ο ρυθμικό σχήμα από τα όργανα)
Β΄ Είσοδος μανέ (Διακρίνουμε και πάλι δύο μελωδικά σχήματα και στο τέλος δίνεται η αίσθηση ότι κόβεται απότομα ο αμανές πιθανόν λόγω χρόνου)	11 μέτρα (6+1+4)
Γύρισμα σε βαλς (Οργανικό, ο ρυθμός παραμένει στα 3/4 με τη διαφορά ότι γίνεται γρηγορότερος)	16 μέτρα (8+ 4+4)

Στίχοι:

Σε αγαπώ το ομολογώ, ποτές μου δεν θα πάψω
Θα σ' αγαπώ ενόσω ζω, κι ας μη σε απολάβω

Μορφολογική ανάλυση:

Η συγκεκριμένη εκτέλεση εντάσσεται στους ελληνόφωνους μανέδες, γεγονός που αποσκοπεί σε ένα συγκεκριμένο «πρότυπο» μορφολογικών χαρακτηριστικών. Τα χαρακτηριστικά αυτά έχουν την εξής δομή: Οργανική εισαγωγή, Α΄ είσοδος μανέ,

γέφυρα ως απάντηση στη φωνή από τα όργανα, Β' είσοδος μανέ και αλλαγή του ρυθμού σε πιο γρήγορο τέμπο στο φινάλε του κομματιού. Αναλυτικότερα στην εισαγωγή διακρίνουμε 3 διαφορετικές μελωδικές φράσεις. Το τελευταίο μέτρο χρησιμοποιείται από το σαντούρι που κρατάει τον ρυθμό για να κάνει την είσοδό της η Μαρίκα Παπαγκίκα με το επιφώνημα «αχ». Στη Α' είσοδο του αμανέ διακρίνονται δύο διαφορετικά μελωδικά σχήματα, με παύσεις από τη φωνή και τον ρυθμό που κρατάει το τσίμπαλο συνοδεύοντας σε μαλακές εντάσεις τη φωνή. Στη συνέχεια διακρίνεται μία εκτενή οργανική γέφυρα (17 μέτρα) που λειτουργεί ως απάντηση στη φωνή, διακρίνονται τρεις διαφορετικές μελωδικές φράσεις εκ τις οποίες η πρώτη είναι όμοια με την εισαγωγή. Ακολουθεί η Β' είσοδος του αμανέ όπου και εδώ παρατηρούνται 2 διαφορετικά μελωδικά σχήματα και στο τέλος του θέματος εισάγουν το πιο γρήγορο μέρος της μελωδίας το οποίο όμως παραμένει στα 3/4.

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Στο συγκεκριμένο κομμάτι ο Παπαγκίκας όσον αφορά την εναρμόνιση χρησιμοποιεί ένα απλό ρυθμικό μοτίβο δίνοντας έμφαση στην ισχυρή νότα του μέτρου την οποία και τονίζει με μπάσα χορδή και έπειτα με ταυτόχρονη συνήχηση την τρίτη και την πέμπτη της συγχορδίας, όπως διαφαίνεται στο παράδειγμα 7. Οι συγχορδίες που διακρίνονται στη συγκεκριμένη εκτέλεση είναι η πρώτη (Μι ματζόρε), η δεύτερη (Φα# μινόρε), η πέμπτη (Σι ματζόρε) και η έκτη βαθμίδα (Ντο# μινόρε) η οποία προσεγγίζεται κάτω από τη βάση με χρωματικό κατέβασμα.

Παράδειγμα 7



Από εκεί και έπειτα ο Παπαγκίκας φαίνεται να παίζει κυρίως τη μελωδία στην εισαγωγή και στις οργανικές γέφυρες που ακούγονται ενδιάμεσα από την Α' και Β' είσοδο της φωνής. Ενδιαφέρον στην παρούσα εκτέλεση παρουσιάζουν τα αρπίσματα που εκτελεί ο Παπαγκίκας (παράδειγμα 8) κατά τη διάρκεια που κάνει την είσοδό της η Μαρίκα Παπαγκίκα στη Β' Είσοδο του μανέ. Συγκεκριμένη αναλύει με αρπίσματα την αρμονική ακολουθία του κομματιού και παίζει τις τετράφωνες συγχορδίες της Ντο# μινόρε, της Λα ματζόρε, της Φα# μινόρε και επιστρέφει στη τονική.

Παράδειγμα 8



Όπως συνέβη και με την προηγούμενη εκτέλεση που παίζει ο Λειβαδίτης, έτσι και εδώ, παρότι το κομμάτι ονομάζεται Μανές Φα Ματζόρε το τονικό του κέντρο είναι το Μι. Αυτό πιθανότατα οφείλεται στο γεγονός ότι με το πέρας των ετών αλλοιώθηκε ο ήχος και κατέβηκε ένα ημιτόνιο. Η συγκεκριμένη εκτέλεση έχει προσεγγιστεί με πολύ περισσότερα στοιχεία από την προηγούμενη. Υπάρχουν έντονα χρωματικά στοιχεία τα οποία δίνουν έμφαση στη μελωδία και ισχυροποιούν τις ενδιάμεσες καταλήξεις του κομματιού που είναι κυρίως η Μι, η Φα#, η Ντο# και η Σι, όπως αποτυπώνονται στο παρακάτω παραδείγματα.

Παράδειγμα 9



Παράδειγμα 10



Παράδειγμα 11



Όπως συνηθίζεται στις περισσότερες ηχογραφήσεις, έτσι και εδώ το τσίμπαλο κατά κύριο ρόλο αναδεικνύει τον ρυθμό της μελωδίας και αναλύει τις συγχορδίες κατά τη διάρκεια που τραγουδάει η Παπαγκίκα. Όμως στην Εισαγωγή της μελωδίας, στην οργανική γέφυρα και στο φινάλε που γυρίζει σε βαλς, το τσίμπαλο παίζει σχεδόν την ίδια μελωδία με το βιολί μία οκτάβα κάτω και συμπληρώνει κάποιες μικρές πινελιές με τις μπάσες χορδές του οργάνου, όπως διαφαίνονται στα παραδείγματα 12 και 13.

Παράδειγμα 12

Example 12 consists of three systems of music for Violin (Βιολί) and Trombone (Τσίμπαλο). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-3) shows the Violin playing a melodic line with eighth and quarter notes, while the Trombone provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The second system (measures 4-6) continues the melodic development in the Violin with eighth-note patterns, and the Trombone maintains its accompaniment. The third system (measures 7-8) features a more complex melodic line in the Violin, including a triplet in measure 7, and the Trombone accompaniment. Measure 8 is marked with an 8^{va} (octave) sign.

Παράδειγμα 13

Example 13 consists of two systems of music for Violin (Βιολί) and Trombone (Τσίμπαλο). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 10-12) shows the Violin playing a melodic line with eighth notes and a triplet in measure 11, while the Trombone provides a rhythmic accompaniment. Measure 10 is marked with a 8^{va} (octave) sign. The second system (measures 13-15) continues the melodic development in the Violin with eighth notes, and the Trombone maintains its accompaniment. Measure 13 is marked with a 8^{va} (octave) sign. A trill (tr) is indicated in the Trombone part in measure 12.

Επίσης ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που διαχειρίζεται τη μελωδία για να διαφέρει από εκείνη που παίζει το βιολί, όπως: τρίλιες, αρπίσματα, αποτζιατούρες, πεντάχη και άλλα μικρά ρυθμικά σχήματα με σκοπό τον εμπλουτισμό της μελωδίας.

Παράδειγμα 14

The image shows a musical score for Violin (Βιολί) and Cymbalom (Τσίμπαλο) in three systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 16-18) is marked with a dashed line and the number 8^{va}. The second system (measures 19-21) is marked with a dashed line and the number (8^{va}). The third system (measures 22-24) is marked with a dashed line and the number 8^{va}. The Cymbalom part features a steady eighth-note accompaniment with some triplet figures and a forte dynamic marking. The Violin part has a melodic line with some slurs and a forte dynamic marking.

Αισθητική ανάλυση:

Η ποιότητα του ήχου δεν είναι πολύ καλή, καθώς πρόκειται για μία αρκετά παλιά ηχογράφηση χωρίς ηλεκτρική ενίσχυση εκείνη την περίοδο και γι' αυτό το λόγο δημιουργείται η αίσθηση πως τα όργανα έπαιζαν στις ίδιες εντάσεις. Παρατηρήθηκε πως έπαιζαν όλοι forte στην οργανική εισαγωγή, στην ενδιάμεση οργανική γέφυρα και στην αλλαγή του ρυθμού σε βαλς και κατά τη διάρκεια των δύο εισόδων (A και B) της φωνής έπαιξε μόνο το τσίμπαλο τον ρυθμό και κάποιες απαντήσεις, ενώ το βιολί και το τσέλο δεν έπαιζαν καθόλου.

Δεν παρατηρήθηκε καμία συνθετότητα ως προς τον ρυθμό, ακούγεται απλώς ένα πολύ απλό ρυθμικό μοτίβο από το τσίμπαλο σαν λούπα σε αργό και σχεδόν ελεύθερο ρυθμό θα μπορούσαμε να πούμε, χρησιμοποιώντας πολύ συγκεκριμένες βαθμίδες. Άρα κυριαρχεί η μελωδία επί του ρυθμού η οποία παρουσιάζει ενδιαφέρον χάρη στην έντονη χρωματικότητα και τον πλουραλισμό όσον αφορά κάποιες πινελιές που παρατηρούνται από τον Παπαγκίκα: αποτζιατούρες, τρίλιες κ.λπ., αλλά και στη προσέγγιση της μελωδίας σε διαφορετική οκτάβα από το βιολί.

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά πρεσβεύουν ένα συγκεκριμένο πρότυπο, αυτό των ελληνόφωνων αμανέδων το οποίο και με βάση την παρούσα εκτέλεση αναδεικνύει κυρίως την φωνή αλλά και το τσίμπαλο το οποίο φαίνεται να χειρίζεται αρκετά καλά την αρμονία της μελωδίας η οποία και παρουσιάζεται μέσα από ένα απλό ρυθμικό μοτίβο.

Ως στοιχείο παραδοσιακότητας μπορούμε να ορίσουμε το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται, καθώς εκείνη την περίοδο κυριαρχούσε ο συγκεκριμένος τύπος ορχήστρας που αποτελούνταν κατά κύριο λόγο από φωνή, βιολί ή κλαρίνο, τσίμπαλο και κιθάρα ή λαούτο, γεγονός που μας παραπέμπει στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο.

Τίτλος: Μπαγλαμάδες⁶⁰

Εταιρία: Columbia Αμερικής και Columbia Αγγλίας

Αριθμός μήτρας: W-205891

Αριθμός καταλόγου: 56138-F / 11785

Έτος ηχογράφησης: 1928

Οργανολόγιο: φωνή (Παπαγκίκα Μαρίκα), βιολί, τσίμπαλο (Παπαγκίκας Κώστας), τσέλο (Μάρκος Σιφνιός), κουτάλια.

Μέτρο: 9/4 Ρυθμικό μοτίβο: καμηλιέρικο⁶¹.



Τονικότητα-βάση: Ρε=Ρε#

Τροπική δομή: Ουσάκ

Ανάλυση φόρμας:

Εισαγωγή (οργανική, πατάει πάνω σ' αυτά που λέει η φωνή)	4 μέτρα (2+2)
--	---------------

⁶⁰ Στο rebetikosealabs υπάρχουν 3 διαφορετικές εκτελέσεις από την Παπαγκίκα. 1^η: 1923, δίσκοι Columbia Αμερικής E-5277/59806 και Αγγλίας 11529/59806, 2^η: 1925, δίσκος Victor Αμερικής VI-68685/32005 και 3^η: 1928, δίσκοι Columbia Αμερικής 56138-F/W-205891 και Αγγλίας 11785/ W-205891. Παρατηρήθηκαν μικρές διαφοροποιήσεις ως προς το οργανολόγιο με μικρές αποκλίσεις σε κάθε εκτέλεση όπως για παράδειγμα αντί για βιολί παίζει κλαρίνο στη πρώτη εκτέλεση κ.λπ. Όσον αφορά τους στίχους, στη δεύτερη εκτέλεση παραλείπονται κάποια δίστιχα συγκριτικά με τις άλλες δύο εκτελέσεις. Στη παρούσα εργασία επιλέχθηκε η τρίτη εκτέλεση λόγω την καλύτερης ποιότητας του ήχου.

⁶¹ Παύλου Λευτέρης, *ό.π.*, σελ. 47.

Θέμα Α (τραγούδι από την Μαρίκα Παπαγκίκα όμοια με την εισαγωγή, το πρώτο δσύλλαβο επαναλαμβάνεται 3 φορές)	4 μέτρα (2+2)
Γέφυρα (οργανική επανάληψη του θέματος Α, επαναλαμβάνεται η μελωδία που ακούγεται στο δεύτερο δσύλλαβο)	2 μέτρα
Θέμα Β (τραγούδι από τη Μαρίκα Παπαγκίκα, επαναλαμβάνεται αυτό το θέμα δύο φορές)	4 μέτρα (2+2)
Θέμα Γ (οργανική γέφυρα ως απάντηση στη φωνή που επαναλαμβάνεται δύο φορές)	4 μέτρα (2+2)
Θέμα Α (τραγούδι από την Μαρίκα Παπαγκίκα όμοια με την εισαγωγή, το πρώτο δσύλλαβο επαναλαμβάνεται 3 φορές)	4 μέτρα (2+2)
Γέφυρα (οργανική επανάληψη του θέματος Α, επαναλαμβάνεται η μελωδία που ακούγεται στο δεύτερο δσύλλαβο)	2 μέτρα
Θέμα Β (τραγούδι από τη Μαρίκα Παπαγκίκα, επαναλαμβάνεται αυτό το θέμα δύο φορές)	4 μέτρα (2+2)
Θέμα Γ (οργανική γέφυρα ως απάντηση στη φωνή που επαναλαμβάνεται δύο φορές)	4 μέτρα (2+2)
Θέμα Α (τραγούδι από την Μαρίκα Παπαγκίκα όμοια με την εισαγωγή, το πρώτο δσύλλαβο επαναλαμβάνεται 3	4 μέτρα (2+2)

φορές)	
Γέφυρα (οργανική επανάληψη του θέματος Α, επαναλαμβάνεται η μελωδία που ακούγεται στο δεύτερο δσύλλαβο)	2 μέτρα
Θέμα Β (τραγούδι από τη Μαρίκα Παπαγκίκα, επαναλαμβάνεται αυτό το θέμα δύο φορές)	4 μέτρα (2+2)
Θέμα Γ (οργανική γέφυρα ως απάντηση στη φωνή που επαναλαμβάνεται δύο φορές)	4 μέτρα (2+2)
Θέμα Δ (οργανικό, διακρίνονται δύο διαφορετικές μελωδικές φράσεις που επαναλαμβάνονται δύο φορές η πρώτη και δύο φορές η δεύτερη)	12 μέτρα (4+4+2+2)
Θέμα Γ (οργανικό που επαναλαμβάνεται δύο φορές)	4 μέτρα (2+2)

Στίχοι:

Στους απάνω μαχαλάδες, διώξανε δυο ντερβισάδες.

Είχανε το αργιλεδάκι και φουμάρανε μαυράκι
παίζαν το μπαγλαμαδάκι για να σπάσουνε μεράκι.

Γύρω γύρω μπαγλαμάδες, και στη μέση ντερβισάδες.
Και φουμάρουν χασισάκι για να σπάσουνε μεράκι
παίζουν τα μπαγλαμαδάκια και χορεύουν ντερβισάκια.

Ο Λουλάς με το καλάμι, μ' έφεραν σ' αυτό το χάλι.
Ο Λουλάς και το νεφέσι μ' έφεραν σ' αυτή τη θέση
ο Λουλάς και το χασίσι μ' έφεραν σ' αυτή τη κρίση

Μορφολογική ανάλυση:

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της παρούσας εκτέλεσης παρουσιάζουν ενδιαφέρον καθώς υπάρχουν 4 διαφορετικά θέματα με επαναλήψεις των θεμάτων αυτών. Αναδεικνύονται περισσότερο τα όργανα και αυτό το αντιλαμβανόμαστε από το ότι καταλαμβάνουν περισσότερα θέματα από τη φωνή. Παρ' όλα αυτά φαίνεται να μιμούνται τη φωνή καθώς η μελωδία που παίζουν, εξαιρώντας το θέμα Δ, είναι όμοια με τη φωνή. Επίσης παρουσιάζουν ενδιαφέρον οι επαναλήψεις που χρησιμοποιούνται και από τη φωνή αλλά και από τα όργανα. Έτσι λοιπόν η φόρμα του κομματιού ακολουθεί την εξής δομή: οργανική εισαγωγή που αποτελείται από 4 μέτρα και είναι όμοια με το θέμα Α που κάνει την είσοδό της η Μαρίκα Παπαγκίκα για 4 μέτρα.

Στο σημείο αυτό σημαντικό θεωρείται να αναφερθεί πως η Μαρίκα Παπαγκίκα επαναλαμβάνει το πρώτο δσύλλαβο 3 φορές, κάτι που μιμούνται και τα όργανα και μετά με το δεύτερο δσύλλαβο ολοκληρώνεται το πρώτο ημιστίχιο. Ακολουθεί η οργανική γέφυρα ως απάντηση στο θέμα Α, η οποία επαναλαμβάνει τη μελωδία που ακούγεται στο δεύτερο δσύλλαβο του πρώτου ημιστίχιου για 2 μέτρα. Στη συνέχεια έχουμε την είσοδο της Παπαγκίκα στο θέμα Β, επαναλαμβάνεται αυτό το θέμα δύο φορές το οποίο χωρίζεται σε 2+2 μέτρα τα οποία είναι όμοια ως προς τη μελωδία και ολοκληρώνεται το δίστιχο. Σειρά έχει ένα νέο θέμα, το Γ το οποίο ακούγεται από τα όργανα σαν απάντηση στο προηγούμενο θέμα. Αυτή η σειρά ακολουθείται ακόμα δύο φορές, έως ότου εμφανίζεται ένα νέο θέμα, το Δ το οποίο παίζεται και πάλι μόνο από τα όργανα.

Πρόκειται για μία μεγάλη οργανική γέφυρα που ακούγεται για 12 μέτρα και χωρίζονται 4+4+2+2 για το λόγο ότι διακρίνονται δύο διαφορετικές μελωδικές φράσεις οι οποίες επαναλαμβάνονται. Τέλος ξαναπαίζεται το οργανικό θέμα Γ για 4 μέτρα και πάλι και κλείνουν τα όργανα τη μελωδία στον όγδοο χρόνο του μέτρου και όχι στον ένατο, πιθανότατα λόγω τη περιορισμένης χρονικής διάρκειας που επικρατούσε εκείνη τη περίοδο. Τα δύο βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη εκτέλεση, όπως άλλωστε αναφέρθηκαν και παραπάνω, είναι ότι το πρώτο δσύλλαβο του θέματος Α επαναλαμβάνεται 3 φορές για 3 μέτρα και στο τέταρτο μέτρο ολοκληρώνεται το ημιστίχιο. Το δεύτερο είναι ότι όλα τα θέματα που απαρτίζουν τη μελωδία αποτελούνται από 4 μέτρα εκτός από την οργανική γέφυρα

που λειτουργεί ως απάντηση στο θέμα Α και το θέμα Δ που είναι και το εκτενέστερο και αποτελείται από 12 μέτρα.

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Η παρούσα εκτέλεση, κινείται σε δρόμο Ουσάκ και αυτό διαφαίνεται αφενός στις αλλοιώσεις που χρησιμοποιούνται, αφετέρου στις εντελείς, ατελείς και τελικές καταλήξεις. Δεν διακρίνεται κάποια ρυθμικοαρμονική συγκρότηση από το τσίμπαλο όπως συνηθίζεται σε άλλες ηχογραφήσεις, καθώς παίζει τη μελωδία όπως και τα υπόλοιπα όργανα. Τονίζει απλά με την οκτάβα της τη νότα που απαιτεί να δοθεί έμφαση, «πατώντας» πάντα πάνω στο ρυθμό της μελωδίας. Όπως άλλωστε διατυπώνεται και παρακάτω στην παρτιτούρα, διακρίνεται για ακόμα μία φορά πως το βιολί με το τσίμπαλο- και στη συγκεκριμένη εκτέλεση και το τσέλο- παίζουν σε διαφορετικές οκτάβες, πιθανότατα για να μην ακούγεται μονότονη, να έχει όγκο και να εμπλουτιστεί η μελωδία.

Παράδειγμα 15

Εισαγωγή
8va

Βιολί

Τσίμπαλο

3 (8va)

Βιολί

Τσίμπαλο

Γενικότερα αξίζει να σημειωθεί πως η μελωδία δεν έχει κάποιο βαθμό δυσκολίας αλλά παρουσιάζει ενδιαφέρον το κομμάτι αυτό ως προς τη φόρμα του, καθώς υπάρχουν διαφορετικά μελωδικά θέματα. Επιπλέον θα μπορούσαμε να πούμε πως τηρεί κατά κάποιο τρόπο τις κύριες βαθμίδες που υπάγονται στο λαϊκό δρόμο Ουσάκ. Έτσι λοιπόν χρησιμοποιούνται είτε σαν περαστικές είτε σαν εντελείς και

τελικές καταλήξεις η τονική (Ρε), η 4^η (Σολ), η 6^η (Σιβ)⁶² και η 7^η (Ντο) βαθμίδα. Βέβαια έμφαση δίνεται και στις εξής βαθμίδες: 2^η (Μιβ), 5^η (Λα) όπου ξεκινάει το κομμάτι και ισχυροποιείται η τονική (Ρε) και η 6^η (Σι). Η Σι παρουσιάζει ενδιαφέρον καθώς στον οπλισμό τίθενται σε ύφεση ενώ στο θέμα Γ παρουσιάζεται με αναίρεση, δίνοντας έτσι μία διατονική συμπεριφορά στο κομμάτι. Με το Σι αναίρεση το οποίο τονίζεται σε μεγάλο βαθμό από το σαντούρι με οκτάβες, ισχυροποιείται η 7^η βαθμίδα (Ντο)- ατελής κατάληξη- και μόλις ολοκληρωθεί η μελωδική αυτή φράση, συντελείται εντελής κατάληξη στη τονική (Ρε), όπως απεικονίζονται στο παράδειγμα 16.

Παράδειγμα 16

5 Θέμα Γ (οργανικό)

Βιολί

Τσίμπαλο

7

Βιολί

Τσίμπαλο

Τέλος ενδιαφέρον παρουσιάζει και το θέμα Δ το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε πως λειτουργεί σαν μια δεύτερη Εισαγωγή. Τονίζονται από όλα τα όργανα οι δύο πρώτες μπότες του μέτρου, με τη τονική και τη δεύτερη βαθμίδα σε συνδυασμό με την οκτάβα τους, καθώς είναι εκείνες που μας δίνουν το «άρωμα» του Ουσάκ. Χαρακτηρίζεται από την επανάληψη και των δύο διαφορετικών μελωδικών φράσεων και πραγματοποιούνται ατελείς καταλήξεις πρώτα στη 4^η και έπειτα στη 5^η βαθμίδα και καταλήγουν στη τονική.

⁶²Βούλγαρης, Ευγένιος – Βανταράκης, Βασίλης (2006), *Το αστικό λαϊκό τραγούδι του Μεσοπολέμου – Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*. Fagottobooks, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ.: 29.

Παράδειγμα 17

11 Θέμα Δ (οργανικό)

Βιολί

Τσίμπαλο

Βιολί

Τσίμπαλο

Βιολί

Τσίμπαλο

Βιολί

Τσίμπαλο

γέφυρα
για το θέμα Γ ξανά

Αισθητική ανάλυση:

Η ποιότητα του ήχου της συγκεκριμένης εκτέλεσης θεωρείται αρκετά καλή συγκριτικά με τις προηγούμενες της ίδιας περιόδου. Παρ' όλα αυτά με το πέρας των ετών η τονικότητα ανέβηκε κατά ένα ημιτόνιο (Ρε#), αλλά καταγράφηκε από Ρε για ευκολότερη ανάγνωση της παρτιτούρας. Όλα τα όργανα παίζουν tutti τη μελωδία την οποία μιμούνται από τη φωνή και μεταχειρίζονται διαφορετικές οκτάβες.

Το ρυθμικό μοτίβο διακρίνεται κυρίως από τα κουτάλια χωρίς να ξεφεύγει από το πρότυπο που καταγράφηκε παραπάνω (καμηλιέτικο) και παίζει μόνο στην εισαγωγή και στις οργανικές γέφυρες. Κυριαρχεί η μελωδία επί του ρυθμού. Η φωνή με τα όργανα πορεύονται μαζί μελωδικά εκτός από δύο οργανικά θέματα (Γ και Δ)

όπου τα όργανα μπορούν να προβάλλουν τη δεξιοτεχνία τους περισσότερο σε σχέση με τη φωνή. Παρ' όλα αυτά διαφαίνεται πως εκείνη την περίοδο το κάθε όργανο είχε συγκεκριμένο ρόλο μέσα στις ορχήστρες, χωρίς να ξεχωρίζει μόνο ένα από αυτά και να αναδεικνύεται παραδείγματος χάρη με ένα ταξίμι. Η αρμονική συγκρότηση του κομματιού δεν ξεφεύγει από τον λαϊκό δρόμο Ουσάκ. Το σαντούρι τονίζει ελάχιστα την αρμονία σε πολύ λίγα σημεία με μπάσες χορδές για να διαφοροποιηθεί από το βιολί. Σημαντική θεωρείται η αναίρεση που τίθενται στο Σι και δημιουργείται διατονική συμπεριφορά. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι δεν παρατηρήθηκε «συγχορδιοποίηση» σε αυτή την εκτέλεση, πιθανόν για το λόγο ότι το τσίμπαλο παίζει τη μελωδία και επειδή δεν υπάρχει άλλο συνοδευτικό όργανο όπως π.χ. κιθάρα.

Μορφολογικά υπάρχει ενδιαφέρον λόγω του ότι υπάρχουν διαφορετικά θέματα, όπως άλλωστε έχει αναφερθεί εκτενέστερα παραπάνω, εκ των οποίων το ένα είναι οργανικό και καταλαμβάνει 12 μέτρα (θέμα Δ). Όλα τα θέματα χαρακτηρίζονται από την επαναληπτικότητά τους.

Η συγκεκριμένη εκτέλεση μπορούμε να πούμε πως έχει παραδοσιακά στοιχεία, λόγω του ότι χρησιμοποιείται το συγκεκριμένο οργανολόγιο. Θα μπορούσαμε να πούμε πως μας παραπέμπει στο ρεμπέτικο ρεπερτόριο κυρίως λόγω των στίχων, αλλά και λόγω του εννιάσημου ρυθμού (9/4, καμηλιέριο) που ήταν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου- πέρα από το χασάπικο.

Οι στίχοι στο ρεμπέτικο τραγούδι περιλαμβάνουν πολύ συγκεκριμένο λεξιλόγιο. Χρησιμοποιούν την αργό όπου μιλάνε τη γλώσσα του «συναφιού» και δεν καταλαβαίνουν πολλοί τους στίχους. Περιλαμβάνει υβριστικούς χαρακτηρισμούς, μιλάνε για ουσίες κλπ. και γενικότερα είναι δημιουργία κατώτερων - περιθωριακών κοινωνικών υποστρωμάτων⁶³. Για το λόγο αυτό οι στίχοι της παρούσας εκτέλεσης αναφέρονται σε λέξεις όπως: *φουμάρανε μαυράκι, μπαγλαμαδάκι, χασισάκι, καλάμι, νεφέσι* κ.λπ. Επίσης δε θα μπορούσε να παραληφθεί και ο τίτλος του κομματιού «Μπαγλαμάδες», καθώς αποτελούσε σημαντικό ρόλο στο οργανολόγιο αυτού του ρεπερτορίου. Παρ' όλα αυτά όμως δε θα μπορούσαμε να προσπεράσουμε το οργανολόγιο το οποίο μας παραπέμπει απευθείας στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο το

⁶³ Οικονόμου Λεωνίδα, *Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20^{ου} αιώνα*. Δεν πραγματοποιήθηκε εκτενέστερη ανάλυση για το ρεμπέτικο, καθότι δεν θεωρείται χρήσιμο στη παρούσα εργασία.

οποίο χαρακτηρίζεται από έναν πολυμορφισμό. Έχει πολλά πολυπολιτισμικά στοιχεία και για το λόγο αυτό το κατατάσσουμε στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Στο σημείο αυτό μπορούμε να προσθέσουμε βέβαια πως το ρεμπέτικο κυκλοφόρησε στη δισκογραφία από διάφορους τύπους ορχήστρας, ένας απ' τους οποίους ήταν και τα βιολοσάντουρα και πως αυτό που είχε ιδιαίτερη απήχηση στο κοινό πέρα από τους στίχους, ήταν και ο ρυθμός τους⁶⁴. Όμως στη συνέχεια επικράτησε ένας συγκεκριμένος τύπος ορχήστρας που αποτελούνταν από μπουζούκι (τρίχορδο), μπαγλαμάς, κιθάρα.

Ο ρόλος του σαντουριού:

Στις παραπάνω εκτελέσεις της κομπανίας Παπαγκίκα προσεγγίζονται δύο διαφορετικά είδη, όπως άλλωστε έχει επισημανθεί και παραπάνω. Το πρώτο κομμάτι είναι ελληνόφωνος μανές ενώ το δεύτερο "γέρνει" προς στο ρεμπέτικο ρεπερτόριο. Και τα δύο μας παραπέμπουν στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο- λόγω του ότι χρησιμοποιείται ένα συγκεκριμένο πρότυπο ορχήστρας και επίσης επειδή διακρίνουμε μια εμπορική δισκογραφική επιτυχία. Αυτό το καταλαβαίνουμε από το ότι τα παραπάνω κομμάτια έχουν ηχογραφηθεί αρκετές φορές είτε από τους μελετώμενους (π.χ. οι Μπαγλαμάδες από τον Παπαγκίκα), είτε και από άλλους μουσικούς.

Το τσίμπαλο διακρίνεται για ακόμα μια φορά πως αναλαμβάνει κατά κύριο λόγο το συνοδευτικό του ρόλο, καθώς το βιολί κατέχει το σολιστικό. Βέβαια ο Παπαγκίκας παίζει και τη μελωδία κυρίως όταν δεν τραγουδάει η Μαρίκα Παπαγκίκα. Παρ' όλα αυτά διακρίνεται η δεξιοτεχνία του καθώς φαίνεται πως ανταποκρίνεται καλά στους ρυθμούς της μελωδίας, χωρίς όμως πολλά στοιχεία ρυθμικών σχημάτων, όπως παρουσιάσαμε παραπάνω στον Λειβαδίτη. Αναμφίβολα όμως φαίνεται πως χρησιμοποιεί περισσότερα στοιχεία όπως: αρπίσματα, χρωματικές, τρίλιες, αποτζιατούρες, οκτάβες κλπ. γεγονός που γεννά την υποψία πως ήθελε να δώσει μεγαλύτερη βαρύτητα στην αρμονία, στον εμπλουτισμό της μελωδίας αλλά και στη φόρμα, κάτι που δεν παρατηρήθηκε τόσο έντονα στον Λειβαδίτη. Αυτό πιθανών μπορεί να οφείλεται στο ότι ο Παπαγκίκας ανήκε σε μία συγκεκριμένη κομπανία για πολλά χρόνια.

⁶⁴Βλησίδης, Κώστας (2006), *Σπάνια κείμενα για τό ρεμπέτικο - Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα*, Αθήνα: του Εικοστού Πρώτου, σελ.: 42-44.

Αναμφισβήτητα το τσίμπαλο παρ' όλο του ότι αναλαμβάνει το συνοδευτικό του ρόλο, διαφαίνεται η σημαντικότητά του μέσα στις ορχήστρες και αυτό προκύπτει από το ότι πρόκειται για ένα όργανο που μπορεί να τεμπάρει, να παίζει τη μελωδία, την αρμονία του κομματιού, οργανικές γέφυρες και γενικότερα συμβάλει κατά πολύ στον εμπλουτισμό της μελωδίας με διάφορα στοιχεία που ποικίλουν.

3.3 Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας)

Τα κομμάτια που επιλέχθηκαν για την έρευνα της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι: «Η Χήρα» και «Αζιζιέ», εκτελέσεις από τον Νίκο Καλαϊτζή ή Μπινταγιάλα. Χρήσιμο είναι να αναφερθεί ότι στο πρώτο κομμάτι όπως άλλωστε παρατίθενται και παρακάτω, υπάρχει εκτέλεση και από τον Αριστείδη Μόσχο και αυτός είναι και ο λόγος που επιλέχθηκε. Για να υπάρχει μια έρευνα ανάμεσα στους δύο σαντουριέρηδες της μεταπολεμικής περιόδου. Το δεύτερο επιλέχθηκε διότι είναι ένα από τα κομμάτια που αντιπροσωπεύουν το Μυτιληνιό ρεπερτόριο και επίσης επειδή ο Μπινταγιάλας συνδέθηκε με το τοπικό ρεπερτόριο του τόπου του.

Τίτλος: Η χήρα

Δίσκος: The Greek folk instruments –Σαντούρι

Εταιρεία: FM Records

Track: 08

Έτος ηχογράφησης: 1995

Τόπος ηχογράφησης: Αθήνα

Οργανολόγιο: σαντούρι (Νίκος Καλαϊτζής ή Μπινταγιάλας), κιθάρα (Γιάννης Βενεκάς), λαούτο (Στέλιος Κατσανής), κοντραμπάσο (Αλέκος Βασιλάτος), τουμπελέκι (Γιάννης Καϊντζής).

Μέτρο: 2/4. Ρυθμός: Χρήσιμο είναι να σημειωθεί πως ο ρυθμός στη συγκεκριμένη εκτέλεση πλησιάζει λίγο χαμπανέρα, αλλά δεν είναι και μπορεί να γραφεί με δύο τρόπους όπως φαίνεται και παρακάτω.

Α' τρόπος:



Β' τρόπος:



Προτιμήθηκε να γραφεί σε 4/4 (Β' τρόπος) για το λόγο ότι είναι πιο ευανάγνωστη η παρτιτούρα.

Τονικότητα-βάση: Ντο

Τροπική δομή: Χιτζασκιάρ

Φόρμα:

Εισαγωγή (οργανική)	10 μέτρα (4+4+2)
Κουπλέ (είσοδος της φωνής από τον Νίκο Καλαϊτζή, διακρίνονται δύο διαφορετικά θέματα όπου το δεύτερο είναι όμοιο με την Εισαγωγή)	22 μέτρα (7+7+4+4)
Ρεφρέν	10 μέτρα

Στίχοι:

Χήρα ν' αλλάξεις όνομα, χήρα να μη σε λένε
γιατ' έκανες τα μάτια μου, μέρα και νύχτα κλαίνε
Εσύ στο παραθύρι, κι εγώ μες στο στενό
ρίξε μου τα μαλλιά σου, να πιάσω να ανεβώ
Καλέ γιατί δε μας άνοιξες, και το τζάμι σφάλιξες, καλέ μελαχρινό
δε βγαίνεις να σε δω για σένα 'νε πονώ, για σένα εγώ θα τρελαθώ

Χήρα σαν πας στην εκκλησιά, προσκύνα και για μένα
για να σωθούν τα κρίματα, που έχω καμωμένα
Εσύ σαν δε με θέλεις, παντρεύομαι κι εγώ
και παίρνω προσφυγούλα και πίνω και γλεντώ
Καλέ γιατί δε μας το λες, παρά κάθεσαι και κλαις καλέ μελαχρινό
δε βγαίνεις να σε δω για σένα 'νε πονώ, για σένα εγώ θα τρελαθώ

Της χήρας το προσκέφαλο, μυρίζει από κυδώνι
κι όποιος το πρωτομυριστεί, ο νους του δεν μυρώνει
Βγάλ' τα τά μαύρα βγάλ' τα, και βάλε κόκκινα
Και γίνε προσφυγούλα, και πούλα κόσκκινα
Καλέ γιατί δε μας το λες, παρά κάθεσαι και κλαις καλέ μελαχρινό
δε βγαίνεις να σε δω για σένα 'νε πονώ, για σένα εγώ θα τρελαθώ

Μορφολογική ανάλυση:

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της μελωδίας δεν προσδίδουν κάποιο βαθμό δυσκολίας για το λόγο ότι αποτελούνται από την οργανική εισαγωγή που αποτελείται από 10 μέτρα, το κουπλέ από 22 μέτρα και το ρεφρέν από 10 μέτρα. Δίνουν τρία μέτρα το λαούτο και το τουμπελέκι και το σαντούρι μπαίνει στο τρίτο χρόνο του τρίτου μέτρου. Η συγκεκριμένη φόρμα παίζεται τρεις φορές και κλείνει στο ρεφρέν όπου ο Μπινταγιάλας παίζει δύο μέτρα ρυθμό και κρατάει με τη φωνή του τη τελευταία νότα για να κλείσει η μελωδία στο τονικό της κέντρο, το Ντο. Σημαντικό θεωρείται ότι στο κουπλέ παρατηρούνται δύο διαφορετικά μελωδικά θέματα τα οποία χωρίστηκαν ως 7+7+4+4 για το λόγο ότι το πρώτο θέμα καταλαμβάνει 7 θέματα που επαναλαμβάνονται άλλη μία φορά και το δεύτερο θέμα 4 μέτρα που επίσης επαναλαμβάνονται με μικρές διαφοροποιήσεις όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 18. Επίσης να σημειωθεί ότι η εισαγωγή και το ρεφρέν μπαίνουν στη θέση των προηγούμενων μέτρων (στο τρίτο ή τέταρτο χρόνο).

Παράδειγμα 18

Ε σύ στο πά ρα θύ ρι κι' ε
Ρί ξε μου τα μα λλιά σου

γώ μες στο στενό.
να πιά σω ν'α ναιβώ.

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Το συγκεκριμένο κομμάτι χαρακτηρίζεται από μια έντονη χρωματικότητα, καθότι κινείται στο δρόμο Ντο Χιτσασκιάρ, και τονίζει τις βασικές βαθμίδες με χρωματικές κινήσεις όπου διακρίνονται από την εισαγωγή του κομματιού.

Παράδειγμα 19



Αναλυτικότερα ο Μπινταγιάλας στην εισαγωγή κινείται στη μεσαία περιοχή του οργάνου (από την Ντο έως την άνω Ντο) με εντελείς, ατελείς καταλήξεις στη βάση (Ντο), στη τρίτη (Μι), στη τέταρτη (Φα) και στη πέμπτη (Σολ) που φαίνεται να είναι από τις πιο σημαντικές του δρόμου και αποδίδεται με χρωματική έμφαση (Μι, Φα, Φα#, Σολ), όπως φαίνεται και στο παραπάνω παράδειγμα. Περιστρέφονται γύρω από τη Σολ η Λαβκαι η Φα, η οποία ως προσαγωγέας της Σολ, παίζεται με δίεση όταν την προσεγγίζει και όταν η μελωδία επιστρέφει στη τονική, η Φα παίζεται φυσική.

Το Ρεφρέν κινείται στην άνω Ντο όπου χαρακτηρίζεται από το φαινόμενο της συναφής, αφού ακούγονται οι νότες Σι, Ντο, Ρεβ, χαρακτηριστικό του δρόμου Χιτζασκιάρ καθώς προκύπτουν δύο ημιτόνια στη σειρά και στη συγκεκριμένη περίπτωση στην άνω βάση. Επιπλέον όταν θέλει να επιστρέψει στη βαθμίδα αναφοράς, χρησιμοποιεί μία συγκεκριμένη μελωδική γέφυρα από την άνω έως την κάτω Ντο, όπως φαίνεται στο τρίτο μέτρο στο παράδειγμα 19.

Παράδειγμα 20



Όπως παρατηρούμε στη παρτιτούρα πραγματοποιείται μία μετατροπία στο δεύτερο σύστημα της παρτιτούρας η οποία θέτει σε ύφεση την Σι και κάνει εντελή

κατάληξη στη Φα, γεγονός που μας παραπέμπει στη Φα Μινόρε. Επίσης δε μπορούμε να παραλείψουμε πάνω από τη βάση ένα κατέβασμα που πραγματοποιείται στο πρώτο μέτρο του τρίτου συστήματος, με το Μι να τίθενται σε ύφεση αυτή τη φορά και να παίζει συνεχόμενα ημιτόνια στη σειρά για να καταλήξει στο Μι φυσικό. Αξιοσημείωτο είναι ότι η συγκεκριμένη κατάβαση χρησιμοποιείται και στο κουπλέ στην επανάληψη της πρώτης μελωδικής φράσης.

Αισθητική ανάλυση:

Ξεκινώντας από τη ποιότητα του ήχου οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως απέχει πολύ σε σχέση με τις εκτελέσεις της προπολεμικής περιόδου. Ο ήχος στη παρούσα εκτέλεση είναι αρκετά καλός καθότι πλέον στη μεταπολεμική περίοδο αρχίζει να ενσωματώνεται η τεχνολογία στη ζωή μας και υπάρχει ομοιογένεια, όλα τα όργανα ακούγονται καθαρά. Βέβαια χρήσιμο είναι να αναφερθεί πως παίζουν συγκρατημένα και κυρίως ο Μπινταγιάλας καθώς παίζει και τραγουδάει ταυτόχρονα και χαμηλώνουν την ένταση κατά τη διάρκεια που κάνει την είσοδό της η φωνή.

Η αρμονία της μελωδίας φαίνεται πως έχει έντονη χρωματικότητα που τονίζεται κυρίως από το σαντούρι και τη φωνή. Δεν θεωρείται εύκολη η αρμονία καθώς παρατηρήθηκαν διάφορες έλξεις από τις βασικές βαθμίδες και υπήρχε η αίσθηση για μετατροπία από Χιτζάζ σε Μινόρε. Ο ρυθμός υπακούει στο πρότυπο που αναγράφει παραπάνω και δε ξεφεύγει κανένα όργανο από αυτό και γι' αυτό φαίνεται να κυριαρχεί η μελωδία επί του ρυθμού.

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά ακολουθούν έναν συντηρητισμό καθώς ακούμε εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν όπου επαναλαμβάνεται και δίνεται έμφαση στους στίχους και όχι τόσο στην επίδειξη δεξιοτεχνίας του σαντουριού όπου κατέχει σολιστικό ρόλο.

Ως στοιχεία παραδοσιακότητας μπορούν να θεωρηθούν ο δρόμος Χιτζασκιάρ και το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται το οποίο ακολουθεί ένα συγκεκριμένο πρότυπο με το σαντούρι να παίζει τη μελωδία, ως σολιστικό όργανο και τη φωνή να κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Αναμφίβολα πρόκειται για μία παραδοσιακή μελωδία όπου εντάσσεται σε ένα νέο λειτουργικό πλαίσιο συγκριτικά με τις παλαιότερες ηχογραφήσεις της προπολεμικής περιόδου. Παρόλο που η φωνή έχει το βασικό ρόλο, το σαντούρι παίζει τη μελωδία και προσπαθεί με διαφορετικούς

τρόπους να την αναδείξει και να προβάλλει τη δεξιοτεχνία του, παίζοντας μικρές διαφοροποιήσεις πάνω στο κορμό της μελωδίας.

Τίτλος: Αζιζιέ

Δίσκος: The Greek folk instruments - Σαντούρι

Εταιρεία: FM Records

Track: 06

Έτος ηχογράφησης: 1995

Τόπος ηχογράφησης: Αθήνα

Οργανολόγιο: σαντούρι (Νίκος Καλαϊτζής ή Μπινταγιάλας), κιθάρα (Γιάννης Βενεκάς), λαούτο (Στέλιος Κατσιανής), κοντραμπάσο (Αλέκος Βασιλάτος), τουμπελέκι (Γιάννης Καϊντζής).

Μέτρο: 2/4. Ρυθμικό μοτίβο: Μπάλος⁶⁵.



Τονικότητα-βάση: Ρε

Τροπική δομή: Χιτζασκιάρ

Φόρμα: Στο συγκεκριμένο κομμάτι παρατηρήθηκαν επτά διαφορετικά μελωδικά θέματα, όπως άλλωστε συνηθίζεται στο μπάλο.

Θέμα Α (Το συγκεκριμένο θέμα λειτουργεί ως εισαγωγή της μελωδίας και επαναλαμβάνεται)	16 μέτρα (8+8)
Θέμα Β	8 μέτρα (4+4)
Θέμα Γ (Το συγκεκριμένο θέμα θα μπορούσαμε να το χωρίσουμε: 4+4+4+4, καθώς επαναλαμβάνεται η μελωδία)	16 μέτρα (8+8)
Θέμα Δ	16 μέτρα (8+8)

⁶⁵Παύλου Λευτέρης, ό.π., σελ. 32.

Ταξίμι από το σαντούρι	9 μέτρα
Θέμα Ε	16 μέτρα (8+8)
Θέμα ΣΤ	16 μέτρα (8+8)
Θέμα Ζ (Το συγκεκριμένο θέμα όπως και το Γ θα μπορούσαμε να το χωρίσουμε: 4+4+4+4, καθώς επαναλαμβάνεται η μελωδία)	16 μέτρα (8+8)

Μορφολογική ανάλυση:

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της παραπάνω εκτέλεσης ποικίλουν καθώς χρησιμοποιούνται επτά διαφορετικά μελωδικά θέματα. Τα πρώτα θέματα: Α, Β, Γ και Δ παίζονται δύο φορές, ακολουθεί μία ενδιάμεση γέφυρα όπου χρησιμοποιείται για να κάνει την είσοδό του το ταξίμι από το σαντούρι. Ακολουθούν νέα θέματα, το θέμα Ε, ξανά μελωδική γέφυρα για δύο μέτρα, το θέμα ΣΤ, άλλη μία οργανική γέφυρα όμοια με τη προηγούμενη για 2 μέτρα, το θέμα Ζ, η ίδια οργανική γέφυρα η οποία ενώνει τη κλίμακα από το πάνω μέχρι το κάτω Ρε για να κλείσει με καπάκι (Ρε Ντο# Ρε). Παρ' όλη την ποικιλία των θεμάτων που αναφέρθηκε, αξίζει να σημειωθεί πως τα μέτρα είναι χωρισμένα έτσι για το λόγο ότι αρκετές μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται, όπως το παράδειγμα που ακολουθεί:

Παράδειγμα 21

The musical score for Example 21 is written in a single treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff contains measures 1-4, the second staff measures 5-8, the third staff measures 9-12, and the fourth staff measures 13-16. The melody begins on C4, moves to D4, E4, F#4 (tritone), G4, A4, Bb4, and ends on C5. There are several chromatic and intervallic leaps throughout the piece, including a tritone and a chromatic descent from G4 to F#4.

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Η μελωδική ανάπτυξη της παρούσας εκτέλεσης παρουσιάζει μεγάλο αρμονικό ενδιαφέρον, καθώς έχει πολλά διαφορετικά θέματα και οι βασικές βαθμίδες του δρόμου έλκουν τις γύρω τους οι οποίες άλλοτε βρίσκονται σε δίεση και άλλοτε επιστρέφουν ως φυσικές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εισαγωγή η οποία όπως απεικονίζεται στο παραπάνω παράδειγμα, δημιουργείται το κλίμα Χιτζασκιάρ γύρω από τη βάση (Ρε, Μιb, Ντο#) και στη συνέχεια χαμηλώνει η έβδομη βαθμίδα σε Ντο φυσικό και μετατρέπει τη μελωδία σε Ντο μινόρε. Βασικές βαθμίδες της εκτέλεσης αυτής είναι κυρίως η πρώτη, η πέμπτη, η έβδομη και η τέταρτη και έπειτα η έκτη. Ενδιαφέρον αποτελεί η μετατροπία που προκύπτει στο θέμα Δ από τη βάση σε Ρε αρμονικό Μινόρε. Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει λόγω του σπλισμού (Ντο# και Σιb).

Παράδειγμα 22



Στη συνέχεια ακολουθεί ένα ενδιάμεσο μικρό ταξίμι από τον Μπινταγιάλα στο παράδειγμα 23.

Παράδειγμα 23



Ξεκινάει το ταξίμι του τονίζοντας τη Σολ# που είναι προσαγωγέας της πέμπτης βαθμίδας, δημιουργώντας μια αίσθηση για ντιμινούτα, για να κάνει εντελή κατάληξη στη Λα. Υπάρχει έντονο το στοιχείο της χρωματικότητας στο ταξίμι του, καθότι παράγεται ένα τετράχορδο Χιζιάζ από τη Λα και ο προσαγωγέας (Σολ) τίθενται σε δίεση. Τονίζει τους φθόγγους: Λα, Σολ#, Σιb, Ντο# και καταλήγει στη τονική (Ρε) του θέματος Ε, γεγονός που μας παραπέμπει σε δρόμο νιαβέντ.

Παράδειγμα24



Ομοίως σε μινόρε διάθεση συνηθίζει να χρησιμοποιεί μία συγκεκριμένη μελωδική γέφυρα που καταλήγει στο τόνο αναφοράς (παράδειγμα 25).

Παράδειγμα 25



Τέλος αξιοσημείωτο θεωρείται το γεγονός ότι για ακόμα μία φορά το θέμα ΣΤ κινείται σε Ρε μινόρε, όπως απεικονίζεται στο παρακάτω παράδειγμα, κάτι που δεν συνηθίζεται τόσο συχνά στο δρόμο Χιτζάζ από το φθόγγο παραγωγής, για το λόγο ότι η πρώτη συχορδία που θα παραχθεί είναι ματζόρε. Παρ' όλα αυτά ακούγεται πολύ εύηχο.

Παράδειγμα 26



Αισθητική ανάλυση:

Ξεκινώντας από την ποιότητα του ήχου της οργανικής αυτής εκτέλεσης οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως είναι πολύ καθαρός, υπάρχει ομοιόμορφος ηχητικός όγκος, γεγονός που οφείλεται στην καλύτερη τεχνολογία και στα νέα μέσα ηχογράφησης. Το σαντούρι ακούγεται καθαρά και αναδεικνύει τη δεξιοτεχνία του καθώς κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο και τα υπόλοιπα όργανα το συνοδεύουν.

Η αρμονία και σε αυτή την εκτέλεση χαρακτηρίζεται από την έντονη χρωματικότητα της χάρη στον δρόμο Χιτζασκιάρ όπου εντάσσεται, αλλά και στο γύρισμα που κάνει σε δρόμο Νιαβέντ μέσα στο ταξίμι του κάτι που έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Και σε αυτή την εκτέλεση υπερισχύει η μελωδία επί του ρυθμού, διότι υπάρχουν διάφορα θέματα που αναδεικνύονται από το σαντούρι που έχει σολιστικό χαρακτήρα και τον αναδεικνύει μέσα από τα διαφορετικά θέματα του μάλου.

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά ποικίλουν καθώς υπάρχουν 7 διαφορετικά μελωδικά θέματα όπου χαρακτηρίζονται από την επαναληπτικότητά τους και από την ατομικότητα, δηλαδή τον τρόπο που τα διαχειρίζεται ο Μπινταγιάλας. Επίσης κάτι που θεωρείται ενδιαφέρον είναι ένα ενδιάμεσο ταξίμι που σκοπό έχει τη προβολή της δεξιοτεχνίας του Μπινταγιάλα, ένα στοιχείο που δεν παρατηρήθηκε στους προηγούμενους οργανοπαίκτες.

Ως παραδοσιακά στοιχεία θεωρείται ο δρόμος που χρησιμοποιήθηκε, το οργανολόγιο αλλά και η ίδια η μελωδία η οποία συνδέεται με το τοπικό ρεπερτόριο της Μυτιλήνης. Στο σημείο αυτό διακρίνονται και ταυτοτικά στοιχεία λόγω του ότι ο Μπινταγιάλας πρεσβεύει το τοπικό ρεπερτόριο της Μυτιλήνης απ' όπου και κατάγεται, με το σαντούρι να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και να το συνοδεύουν όργανα όπως τουμπελέκι, κιθάρα ή λαούτο κλπ.

Ο ρόλος του σαντουριού:

Με βάση τις εκτελέσεις του Μπινταγιάλα φαίνεται πως στη Μεταπολεμική περίοδο το σαντούρι έχει αναλάβει πλέον το σολιστικό του χαρακτήρα, κάτι που παλαιότερα το ρόλο αυτό κατείχε μόνο το βιολί, όπως αναλύθηκε παραπάνω στους προηγούμενους σαντουριέρηδες. Άρα καταλαβαίνουμε πως άλλαξε και το οργανολόγιο με το πέρασ των ετών. Μάλιστα θα μπορούσαμε να πούμε πως υπάρχουν στοιχεία πρωτοτυπίας, καθώς δημιουργείται η ανάγκη πιθανότατα για επίδειξη δεξιοτεχνίας του κάθε οργανοπαίκτη. Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει από το ότι το σαντούρι και συγκεκριμένα στη περίπτωση του Μπινταγιάλα υπάρχει στη δισκογραφία μόνο του ως σολιστικό όργανο και μάλιστα έχει συνδεθεί άμεσα με το τοπικό ρεπερτόριο του τόπου του, αν λάβουμε υπόψη μας τα στοιχεία του δίσκου. Άρα μπορούμε να πούμε πως πρόκειται για μία διαφορετική προσέγγιση, μία πολιτισμική ανάγκη για "εθνική ταυτοποίηση", κάτι που παρατηρήθηκε στις επιλογές

των κομματιών του στους δίσκους του, όπως για παράδειγμα *Τα ξύλα*, *Αμαν γιάλα μπινταγιάλα* κ.λπ., τα οποία ακούγονταν πολύ στη Μυτιλήνη σε ρυθμούς όπως μπάλος ή συρτός.

Επιπρόσθετα αξίζει να σημειωθεί για ακόμα μία φορά πως υπάρχουν ηχογραφημένοι δίσκοι όπου ο κάθε οργανοπαίκτης προβάλλει τη δεξιοτεχνία του και στη παρούσα περίπτωση βλέπουμε μία εντελώς διαφορετική όψη του σαντουριού. Αναδεικνύεται από τον Μπινταγιάλα ο σολιστικός ρόλος του, αφού δεν υπάρχει άλλο σολιστικό όργανο στις ηχογραφήσεις και με ποικίλους τρόπους παίζει την μελωδία στολίζοντάς τη με τρίλιες, αρπίσματα, ρυθμικά μελωδικά σχήματα και γέφυρες πάνω στην αρμονία της κάθε μελωδίας σε πολύ έντονο βαθμό συγκριτικά με το συνοδευτικό ρόλο που κατείχε το όργανο στη Προπολεμική περίοδο. Βέβαια παρατηρήθηκε πως στο πρώτο κομμάτι (*Η χήρα*) δεν έδειξε τόσο τη δεξιοτεχνία του όσο στις *Αζιζιές*, πιθανόν επειδή στο πρώτο τραγουδούσε και έπαιζε ταυτόχρονα, ενώ στο δεύτερο λόγο του ότι ήταν οργανικό παρουσιάστηκαν περισσότερα στοιχεία εμπλουτισμού της μελωδίας.

Άλλο ένα σημαντικό στοιχείο που δεν παρατηρήθηκε στις εκτελέσεις των Παπαγίκα και Λειβαδίτη είναι το ταξίμι. Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί ένα βασικό χαρακτηριστικό στη μουσική της Μεταπολεμικής περιόδου όπου ο κάθε οργανοπαίκτης με βάση την εμπειρία, τα ακούσματά του κ.λπ. μεταφέρει το δικό του ύφος, τις γνώσεις του, τη φαντασία του και παράγει δικές του μουσικές φράσεις πάνω στο δρόμο στον οποίο κινείται η μελωδία⁶⁶, κάτι που κατάφερε αρκετά καλά ο Μπινταγιάλας.

3.4 Αριστείδης Μόσχος

Τα κομμάτια που επιλέχθηκαν να αναλυθούν με σκοπό την ανάδειξη του τρόπου παιξίματος του Αριστείδη Μόσχου είναι η *Χήρα* και το *Μακάμ Χιτζάζ*. Αρχικά ο λόγος που επιλέχθηκε η *Χήρα* είναι για να διακρίνουμε το πως διαχειρίζεται ο Μόσχος τη μελωδία συγκριτικά με την εκτέλεση του Μπινταγιάλα που καταγράφηκε παραπάνω και παρουσίασαν αρκετές διαφορές κυρίως ως προς τη φόρμα και τη μελωδία, καθώς ο Μόσχος επέλεξε την οργανική εκδοχή του κομματιού σε αντίθεση

⁶⁶Αθανασίου Σοφία (2011), *ό.π.*, σελ. 46-49.

με τον Μπινταγιάλα που τραγουδούσε ταυτόχρονα. Βέβαια δε μπορούμε να παραλείψουμε το γεγονός ότι το σαντούρι φαίνεται να κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο και στις δύο εκτελέσεις. Η δεύτερη επιλογή πραγματοποιήθηκε λόγω του ότι αφενός πρόκειται για ένα γρήγορο οργανικό τσιφτετέλι όπου παίζουν όλα τα όργανα tutti σε δυνατές εντάσεις, αφετέρου διότι παρόλο που το οργανολόγιο ενέχει δύο σολιστικά όργανα (βιολί και σαντούρι), το σαντούρι παίζει την ίδια μελωδία, στην ίδια "φωνή" με το βιολί. Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, αντιλαμβανόμαστε πως η αισθητική του σαντουριού έχει αλλάξει άρδην συγκριτικά με τη προπολεμική περίοδο.

Τα κομμάτια που επιλέχθηκαν για την έρευνα της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι: «Η Χήρα» και «Αζιζιέ», εκτελέσεις από τον Νίκο Καλαϊντζή ή Μπινταγιάλα. Χρήσιμο είναι να αναφερθεί ότι στο πρώτο κομμάτι όπως άλλωστε παρατίθενται και παρακάτω, υπάρχει εκτέλεση και από τον Αριστεΐδη Μόσχο και αυτός είναι και ο λόγος που επιλέχθηκε. Για να υπάρχει μια έρευνα ανάμεσα στους δύο σαντουριέρηδες της μεταπολεμικής περιόδου. Το δεύτερο επιλέχθηκε διότι είναι ένα από τα κομμάτια που αντιπροσωπεύουν το Μυτιληνιό ρεπερτόριο και επίσης επειδή ο Μπινταγιάλας συνδέθηκε με το τοπικό ρεπερτόριο του τόπου του.

Τίτλος: Η χήρα

Δίσκος: Great solos – 3. Santouri (soloist: Aristidis Moschos)

Εταιρεία: Minos EMI A.E.

Track: 06

Έτος ηχογράφησης: 1977

Τόπος ηχογράφησης: Αθήνα

Οργανολόγιο: σαντούρι (Αριστεΐδης Μόσχος), κιθάρα, βιολί, ταραμπούκα.

Μέτρο 4/4. Ρυθμικό μοτίβο: Χαμπανέρα. Ο ρυθμός στη συγκεκριμένη εκτέλεση έχει ενδιαφέρον καθότι είναι πιο ελεύθερος συγκριτικά με την εκτέλεση του Μπινταγιάλα που καταγράφηκε παραπάνω.



Τονικότητα-βάση: Φα

Τροπική δομή: Χιτζασκιάρ

Φόρμα: Χρήσιμο στο σημείο αυτό θεωρείται να εξηγήσουμε ότι χρησιμοποιούνται οι λέξεις κουπλέ και ρεφρέν για το λόγο ότι χρησιμοποιήθηκαν και στο Μπινταγιάλα στο ίδιο κομμάτι όπου υπήρχε και φωνή.

Κουπλέ	18 μέτρα (6+6+6)
Ρεφρέν	12 μέτρα
Κουπλέ	12 μέτρα (6+6)
Ρεφρέν	12 μέτρα
Ταξίμι από το σαντούρι	16 μέτρα
Κουπλέ	12 μέτρα (6+6)
Ρεφρέν	12 μέτρα

Μορφολογική ανάλυση:

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της εκτέλεσης αυτής ακολουθούν την εξής δομή: Το κουπλέ το οποίο είναι χωρισμένο σε 8+8+8 μέτρα επειδή ακούγεται η ίδια μελωδία τρεις φορές και το οποίο ξεκινάει στην άρση. Η πρώτη φορά είναι σχεδόν σαν να μην υπάρχει καθόλου μέτρο και μας προετοιμάζει για το κομμάτι. Ακολουθεί το ρεφρέν το οποίο επίσης μπαίνει στην άρση και ακούγεται για 12 μέτρα. Συνεχίζουμε πάλι με το κουπλέ αυτή τη φορά για 12 μέτρα, ρεφρέν και ακολουθεί το ταξίμι από το σαντούρι για 16 μέτρα. Ακούγεται ξανά το κουπλέ, το ρεφρέν και κλείνει με επιβράδυνση και καπάκι στη τονική (Φα Ντο Φα).

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Το συγκεκριμένο κομμάτι εντάσσεται στο δρόμο Χιτζασκιάρ όπως άλλωστε και στην εκτέλεση του Μπινταγιάλα. Η βάση παραγωγής είναι η Φα και ο Μόσχος παίζει τη μελωδία πολύ ελεύθερα σαν να μην υπάρχει καθόλου ρυθμός. Έχει αρκετό ενδιαφέρον το γεγονός ότι διαχειρίζεται με διαφορετικό τρόπο τη μελωδία συγκριτικά με τον Μπινταγιάλα, καθώς προσθέτει περισσότερα στολίδια όπως τρίλιες,

αρπίσματα, εξάχηα, αποντζιατούρες κ.λπ., προβάλλοντας τη δεξιοτεχνία του κάτι που διαφαίνεται από την αρχή της μελωδίας (παράδειγμα 27⁶⁷).

Παράδειγμα 27



Επίσης διακρίνουμε ότι ξεκινάει την εισαγωγή παίζοντας γρήγορα τη βάση για να πάει απευθείας στη πέμπτη βαθμίδα και να την ενισχύσει με τη Ρεβ και με τη Σι αναίρεση. Οι κύριες βαθμίδες που χρησιμοποιεί είναι η πρώτη, η τέταρτη, η πέμπτη και μερικές φορές και η τρίτη. Κάτι που δεν παρατηρήθηκε στην εκτέλεση του Μπινταγιάλα είναι η ντιμινούτα που προκύπτει από τη Σι αναίρεση και τη χρησιμοποιεί για να τονίσει την τέταρτη βαθμίδα στο τρίτο μέτρο με άρπισμα. Επιπρόσθετα στο ρεφρέν παρατηρείται και σε αυτή την εκτέλεση το φαινόμενο της συναφής στην άνω βάση(Μι, Φα, Σολβ)ενισχύοντας την χρωματικότητα του δρόμου Χιτζασκιάρ.

Παράδειγμα 28



⁶⁷Να σημειωθεί εδώ πως ο ρυθμός είναι πολύ ελεύθερος κυρίως στην εισαγωγή, αλλά γράφηκε στο πεντάγραμμο με σκοπό να αποτυπωθεί η κίνηση της μελωδίας.

Όπως θα παρατηρήσουμε στο παράδειγμα αυτό τονίζεται η άνω Φα με χρωματική συμπεριφορά με το τρόπο που απεικονίζεται ήδη από το πρώτο μέτρο και κινείται με μεγάλη άνεση πάνω στο δρόμο σε ανοδική και καθοδική κίνηση (τρίτο μέτρο του πρώτου συστήματος). Επιπροσθέτως φαίνεται πως τη βαθμίδα αναφοράς τη τονίζει με ποικίλους τρόπους, όπως με αντίθετες κινήσεις (δεύτερο μέτρο του δεύτερου συστήματος), κόντρα μπάσες χορδές κλπ. Σημαντικό θεωρείται και σε αυτή τη εκτέλεση η αίσθηση ότι πραγματοποιείται μετατροπία αυτή τη φορά στη κλίμακα ΣιbΜινόρε, αφού προσεγγίζεται η Μιb (Ντο, Ρεb, Ρε αναίρεση) και πραγματοποιείται μία ατελής κατάληξη στο Σιb (δεύτερο μέτρο του τρίτου συστήματος), όπου όμως επιστρέφει αμέσως στη βάση.

Ωφέλιμο είναι να αναλυθεί το ταξίμι που πραγματοποιείται από τον Αριστείδη Μόσχο που για ακόμα μία φορά προβάλλει τη δεξιοτεχνία του πάνω στο όργανο.

Παράδειγμα 29

The musical score consists of seven staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 'dim' dynamic marking. The melody is composed of quarter notes and eighth notes. Trills are marked with 'tr' above the notes. The piece ends with a double bar line at the end of the seventh staff.

Ξεκινάει το ταξίμι του με ντιμινουίτα και τη τονίζει με τρίλια όπου αμέσως μετά τη λύνει στο Ντο. Χαρακτηριστικό θεωρείται το ότι τονίζει τις κύριες βαθμίδες με τρίλιες και στη συνέχεια ακολουθεί μία μικρή παύση στο ταξίμι του. Επίσης πάνω από τη βάση θέτει τη Σολ σε αναίρεση και στέκεται στο Ρεβ γεγονός που μας παραπέμπει σε δρόμο Νιαβέντ. Στη συνέχεια στέκεται στη πέμπτη βαθμίδα και ξαναπαίζει τη Σι ντιμινουίτα που λύνεται στο Ντο και έπειτα ακολουθώντας τη μελωδία του κομματιού, δημιουργεί και πάλι την αίσθηση της Σιb Μινόρε προς το τέλος του τρίτου συστήματος μέχρι την αρχή του τέταρτου. Τέλος, λίγο πριν να κλείσει το ταξίμι τονίζει και πάλι τη Ντο και κλείνει στη τέταρτη βαθμίδα (Σιb), κάνει μία μικρή παύση και με χρωματικό ανέβασμα (Σι, Ντο, Ρεb, Μι) παίρνει ένα μέρος από την εισαγωγή για να ξαναμπεί στο κομμάτι.

Αναφορικά βλέποντας τη Χήρα από τις εκτελέσεις του Μπινταγιάλα και του Μόσχου αντιλαμβανόμαστε πως τη διαχειρίζονται με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Κύρια διαφορά αποτελεί η φόρμα του κομματιού, καθώς ο Μπινταγιάλας παίζει το κομμάτι "ολοκληρωμένο", δηλαδή αποτελείται από την εισαγωγή, το κουπλέ και το ρεφρέν, ενώ ο Μόσχος δανείζεται δύο μελωδικά μέρη (το κουπλέ και το ρεφρέν) και παίζει σχεδόν σαν να μην υπάρχει καθόλου μέτρο, προβάλλοντας τη δεξιοτεχνία του. Αντίθετα ο Μπινταγιάλας επειδή τραγουδάει ταυτόχρονα ίσως να οφείλεται εκεί το γεγονός ότι δεν παρατηρήθηκε κάποιος εμπλουτισμός της μελωδίας, τόσο όσο στην εκτέλεση του Μόσχου.

Αισθητική ανάλυση:

Ξεκινώντας την αισθητική ανάλυση της συγκεκριμένης εκτέλεσης από τον Μόσχο, αξίζει να σημειωθεί για ακόμα μία φορά πως η ποιότητα του ήχου είναι πολύ καλή σε σχέση με τις ηχογραφήσεις της προπολεμικής περιόδου. Διακρίνεται η ηλεκτρική ενίσχυση που έχει εξελιχθεί κατά πολύ και κυριαρχεί μία ομοιομορφία ως προς τον ήχο από όλα τα όργανα τα οποία παίζουν σε υψηλές εντάσεις. Βέβαια το σαντούρι που έχει πρωταγωνιστικό χαρακτήρα ακούγεται πιο δυνατά από τα υπόλοιπα όργανα.

Η αρμονία χαρακτηρίζεται από τη χρωματικότητα του Χιτζασκιάρ και υπάρχει ένας μικρός βαθμός συνθετότητας με μετατροπές σε Μινόρε και Νιαβέντ δρόμο, αίσθηση για ντιμινουίτα κ.λπ. Ενδιαφέρον προκαλεί ο κατακερματισμός του ρυθμού από τον Μόσχο, ο οποίος προσπαθεί να δείξει τη δεξιοτεχνία του με ποικίλους τρόπους και στολίδια, ρυθμικομελωδικές γέφυρες πάνω στη κλίμακα, παύσεις κ.λπ.

Όσον αφορά τη φόρμα υπάρχει ένας συντηρητισμός αλλά ταυτόχρονα μπορούμε να πούμε πως υπάρχουν δύο στοιχεία που διαφοροποιούν τη παρούσα εκτέλεση απ' αυτή του Μπινταγιάλα. Αρχικά ο Μόσχος χρησιμοποιεί μόνο το κουπλέ και το ρεφρέν και προσθέτει ένα ενδιάμεσο ταξίμι που προβάλλει τη δεξιοτεχνία του γύρω από την άνω έως και τη κάτω βαθμίδα αναφοράς.

Συγκριτικά με την προηγούμενη εκτέλεση και με βάση όσα αναγράφηκαν παραπάνω βλέπουμε πως υπάρχουν στοιχεία πρωτοτυπίας ως προς το ρυθμό, τη φόρμα αλλά και τα στολίδια που χρησιμοποιεί ο Μόσχος, για το λόγο ότι πρόκειται

για μία οργανική εκτέλεση σε αντίθεση με του Μπινταγιάλα. Αναμφίβολα υπάρχουν και στοιχεία παραδοσιακότητας ως προς το οργανολόγιο όπου αναδεικνύεται ένα σολιστικό όργανο που προβάλλει τη δεξιοτεχνία του ο οργανοπαίκτης, χρησιμοποιώντας το δρόμο Χιτζασκιάρ⁶⁸. Τέλος με τον τρόπο που προωθείται το σαντούρι στη δισκογραφία και με βάση το ρεπερτόριο που επιλέγει ο Μόσχος, είναι σαν να το θέτει σε ένα νέο πλαίσιο συνδεδεμένο με το παραδοσιακό ρεπερτόριο.

Τίτλος: Μακάμ Χιτζάζ

Δίσκος: Αριστείδης Μόσχος – Τα παραδοσιακά

Εταιρεία: Legend Recording

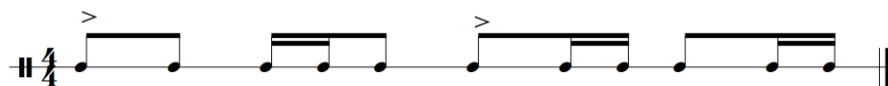
Track: 05

Έτος ηχογράφησης: 1990

Τόπος ηχογράφησης: Αθήνα

Οργανολόγιο: σαντούρι (Αριστείδης Μόσχος), βιολί, κοντραμπάσο, σάζι, κιθάρα, τουμπελέκι, ζίλια.

Μέτρο 4/4. Ρυθμικό μοτίβο: Τσιφτετέλι⁶⁹.



Τονικότητα-βάση: Μι

Τροπική δομή: Χιτζάζ

Φόρμα:

Θέμα Α	8 μέτρα (4+4)
Θέμα Β	8 μέτρα (4+4)
Θέμα Γ	8 μέτρα (4+4)
Θέμα Δ	16 μέτρα (8+8)
Θέμα Ε	14 μέτρα (6+8)

⁶⁸ Αναφέρεται ως δρόμος για το λόγο ότι αναλύεται ένα ισο-συγκερασμένο όργανο.

⁶⁹ Παύλου Λευτέρης, ό.π., σελ. 56.

Ταξίμι από το βιολί	15 μέτρα
Θέμα Ε	14 μέτρα

Μορφολογική ανάλυση:

Η φόρμα στη παρούσα εκτέλεση έχει αρκετό ενδιαφέρον για το λόγο ότι ποικίλει ως προς τα θέματα, τα οποία όμως χαρακτηρίζονται από επαναληπτικότητα και αυτό διαφαίνεται στο παράδειγμα 30 απεικονίζονται ενδεικτικά τα θέματα Α, Β και Γ. Δίνει δύο μέτρα το τουμπελέκι και μπαίνουν tuttiόλα τα όργανα στο θέμα Α για 8 μέτρα. Ακολουθούν τα θέματα Β, Γ από 8 μέτρα, το θέμα Δ για 16 μέτρα και το θέμα Ε για 14 μέτρα που χωρίζεται σε 6+8 γιατί η μελωδία αλλάζει. Τα θέματα αυτά επαναλαμβάνονται ακόμα μία φορά και έπειτα κάνει ταξίμι το βιολί για 15 μέτρα. Η μελωδία κλείνει με το θέμα Ε και με επιβράδυνση.

Παράδειγμα 30

ΘΕΜΑ Α

5 ΘΕΜΑ Β

9 ΘΕΜΑ Γ

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Η μελωδική ανάπτυξη του Μι Χατζάζ στη συγκεκριμένη εκτέλεση, θέτει ως βασικές βαθμίδες κυρίως τη πρώτη, τέταρτη και πέμπτη βαθμίδα καθώς σε αυτές πραγματοποιούνται εντελείς και τελικές καταλήξεις. Βέβαια φαίνεται να τονίζει κατά κύριο λόγο με τρίλιες- και άλλες βαθμίδες όπως τη δεύτερη (Φα) και την έβδομη (Ρε), οι οποίες διακρίνονται στο παράδειγμα 30 στο όγδοο μέτρο και στο παράδειγμα 31 του θέματος Ε.

Παράδειγμα 31

ΘΕΜΑ Ε

Γενικότερα αξίζει να σημειωθεί ότι δεν παρατηρήθηκαν μετατροπίες μέσα στο κομμάτι, παρά μόνο περαστικές νότες και συγκεκριμένα η Ντο# και Ρε#, οι οποίες οξύνθηκαν για να δώσουν έμφαση στη άνω βάση και αμέσως επέστρεψαν στη φυσική τους κατάσταση για να κλείσει η μελωδία στη τονική με διάφορους τρόπους από την άνω έως την κάτω Μι. Ένας από αυτούς διαφαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

Παράδειγμα 32

ΘΕΜΑ Δ

Αισθητική ανάλυση:

Στην εκτέλεση αυτή όπως και στις προηγούμενες της μεταπολεμικής περιόδου διακρίνεται για ακόμα μία φορά η καθαρότητα του ήχου χάρη στην εξέλιξη της τεχνολογίας. Παίζουν σε δυνατές εντάσεις τη μελωδία και υπάρχει μία ισορροπία ως προς τον ήχο από όλα τα όργανα.

Παρατηρείται έντονο το ρυθμικό υπόβαθρο (τσιφτετέλι) κυρίως από τα συνοδευτικά όργανα που «γκρουβάρουν» τη μελωδία. Η αρμονία του κομματιού εναρμονίζεται κυρίως από τη κιθάρα και όχι πλέον από το σαντούρι που παίζει τη μελωδία στην ίδια φωνή με το βιολί. Κυριαρχεί και πάλι η παραδοσιακή μελωδία του Χιτζάζ η οποία χαρακτηρίζεται από χρωματικότητα και σε αυτή την εκτέλεση. Γενικότερα διακρίνεται μία επιμονή στην επιλογή του δρόμου αυτού που παρατηρείται περισσότερο στη Μεταπολεμική περίοδο, κάτι που μας παραπέμπει στην ανατολίτικη τροπικότητα ειδικά αν λάβουμε υπόψη μας και το τίτλο του κομματιού, *Μακάμ Χιτζάζ*.

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του *Μακάμ Χιτζάζ*, παρουσιάζουν ενδιαφέρον για το λόγο ότι υπάρχουν 5 διαφορετικά θέματα σε γρήγορο τσιφτετέλι όπου το κάθε όργανο ξεχωριστά φαίνεται να προβάλλει τη δεξιοτεχνία του. Προς το τέλος του κομματιού παρατηρείται ένα ενδιάμεσο ταξίμι από το βιολί το οποίο συνοδεύει το σαντούρι με εντελώς διαφορετικό τρόπο συγκριτικά με τη Προπολεμική περίοδο, καθώς περιστρέφεται γύρω από τον τόνο αναφοράς στη μεσαία περιοχή του οργάνου και αναδεικνύοντας τον ρυθμό.

Τέλος παρατηρούνται στοιχεία παραδοσιακότητας ως προς τον δρόμο, το οργανολόγιο και τη μελωδία και επίσης υπάρχουν και στοιχεία πρωτοτυπίας συγκριτικά με τη Προπολεμική περίοδο καθότι βλέπουμε το σαντούρι να αναλαμβάνει το σολιστικό του ρόλο και να διαχειρίζεται διαφορετικά τη μελωδία με περισσότερα στολίδια, ρυθμικές μελωδίες κλπ.

Ο ρόλος του σαντουριού:

Ο ρόλος του σαντουριού με βάση τον Αριστείδη Μόσχο και τις εκτελέσεις που επιλέχθηκαν και αναλύθηκαν παραπάνω, φαίνεται πως μπορεί να παρομοιαστεί σε μεγάλο βαθμό με όσα αναγράφονταν στον Μπινταγιάλα και να αποδειχθούν για ακόμα μία φορά οι αισθητικές αλλαγές που προκύπτουν από τη μεταπολεμική περίοδο και έπειτα. Το σαντούρι αναλαμβάνει και στη περίπτωση του Μόσχου το σολιστικό του χαρακτήρα, αποδεικνύοντάς μας τις πολύπτυχες δυνατότητες αυτού του οργάνου, καθώς φαίνεται να αυτοσυνοδεύει τον εαυτό του και να παίζει και τη μελωδία με διάφορα στολίδια, τρίλιες δυναμικές, τρίτες, μπάσες και πρίμες χορδές σε ταυτοφωνία κλπ. Ασφαλώς υπάρχουν διαφορές και ανάμεσα στους σαντουριέρηδες

της Μεταπολεμικής περιόδου όπως για παράδειγμα η διαφορετική προσέγγιση του κομματιού *Η χήρα*, όπου ο Μόσχος φαίνεται να το μετατρέπει σε οργανική μελωδία δείχνοντας τη δεξιοτεχνία του σε μεγαλύτερο βαθμό από τον Μπινταγιάλα, κατακερματίζοντας πρώτα απ' όλα το ρυθμό της μελωδίας. Επιπλέον ο αυτοσχεδιασμός δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί από τις εκτελέσεις του Μόσχου, καθότι όπως προαναφέρθηκε είναι ένα βασικό συστατικό για την προβολή της δεξιοτεχνίας των οργανοπαικτών, κάτι που παλαιότερα πραγματοποιούνταν μόνο από τη φωνή.

Ταυτοτικά στοιχεία παρουσιάστηκαν και στο συγκεκριμένο μελετώμενο, ο οποίος εντάσσει το σαντούρι σε ένα ελληνικό παραδοσιακό πλαίσιο το οποίο μπορεί να παίζει τραγούδια από τη Σμύρνη, δημοτικά, νησιώτικα κ.ά., μπορεί να σολάρει να αυτοσυνοδεύσει κ.λπ. Το γεγονός αυτό διαφαίνεται κυρίως από το ότι ίδρυσε δική του σχολή για να διδάσκει την ελληνική παραδοσιακή μουσική, (άρα μπορούμε να υποθέσουμε πως σε ένα βαθμό επηρεάστηκε και από ένα περιβάλλον που εκπροσωπεί την εγγραμματοσύνη), όπως αναφέρει και ο ίδιος σε συνεντεύξεις του και επίσης από τους δίσκους, όπου αναγράφεται το όνομά του πάνω στο εξώφυλλο και κυριαρχούν τίτλοι όπως *Τα παραδοσιακά* κ.λπ. Με βάση τα παραπάνω στοιχεία φαίνεται πως παρουσιάζει στη δισκογραφία του μεγαλύτερη γκάμα συγκριτικά με του Μπινταγιάλα ο οποίος όπως προαναφέρθηκε περιορίστηκε στο τοπικό ρεπερτόριο της Μυτιλήνης.

Χρήσιμο είναι να αναφερθεί πως παρουσιάζεται μία διαφοροποίηση ως προς το οργανολόγιο και τους ρυθμούς σε σχέση με τη Προπολεμική περίοδο, καθώς χρησιμοποιήθηκαν ρυθμοί όπως χαμπανέρα, γρήγορο τσιφτετέλι κ.λπ. και το οργανολόγιο θέτει και σε αυτή τη περίπτωση το σαντούρι να αναλαμβάνει τη θέση του βιολιού ή/και μπορεί να μην υπάρχει και καθόλου στις ηχογραφήσεις. Γενικότερα ενισχύεται περισσότερο η μελωδία από τα όργανα (τουμπελέκι, λαούτο, κοντραμπάσο κ.λπ.) που παίζουν τον ρυθμό και την αρμονία του κομματιού, κάτι που βοηθάει σε μεγάλο βαθμό και η τεχνολογία η οποία έχει εξελιχθεί άρδην και ακούγεται ένα «ισορροπημένο» αποτέλεσμα σε αντίθεση με τις ηχογραφήσεις της προπολεμικής περιόδου.

Τέλος κάτι που θεωρείται εξίσου σημαντικό με τα προαναφερθέντα στοιχεία είναι το ρεπερτόριο το οποίο έχει αλλάξει σε μεγάλο βαθμό από τη μία περίοδο στην άλλη. Πιθανότατα αυτό οφείλεται στο ότι δημιουργήθηκε η ανάγκη για μία νέα

κουλτούρα και την απόκτηση μιας συγκεκριμένης ταυτότητας. Ο κάθε οργανοπαίκτης προβάλλει τη δεξιοτεχνία του, γεγονός που φέρει μία εντελώς διαφορετική αισθητική προσέγγιση του σαντουριού συγκριτικά με τις δύο αυτές περιόδους.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έπειτα από την αναλυτική επισκόπηση των κομματιών, πραγματοποιήθηκε συγκριτική μελέτη τόσο του οργάνου όσο και των οργανοπαικτών της Προπολεμικής και της Μεταπολεμικής περιόδου, με σκοπό να αποδειχθούν οι αισθητικές αλλαγές που προέκυψαν στο σαντούρι. Έτσι λοιπόν στα συμπεράσματα επιλέξαμε να αναφερθούμε συγκριτικά και με συγκεκριμένες παραμέτρους, όπως παρουσιάστηκαν και στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Αρχικά στο πρώτο κεφάλαιο καταγράψαμε τις ονομασίες και τους τύπους όπου συναντάμε διάφορους τύπους σαντουριού. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι πριν τον Πόλεμο στη δισκογραφία το «ελληνικό» σαντούρι παρουσιάζεται με την ονομασία τσίμπαλο όπου πρόκειται για ένα διαφορετικό τύπο οργάνου. Έχει διαφορετική διάταξη των χορδών από το σαντούρι, διαθέτει πεντάλ που ελέγχει ο οργανοπαίκτης τις δυναμικές του, κατέχει δευτερεύοντα ρόλο μέσα στις ορχήστρες και φαίνεται πως το όργανο αυτό βοηθούσε πολύ περισσότερο στη συνοδεία. Αντίθετα το σαντούρι χορδίζεται χρωματικά και διεκδικεί το σολιστικό του ρόλο πλέον μετά τον Πόλεμο, όπως διαφαίνεται από τον Μόσχο και τον Μπινταγιάλα που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία.

Με βάση την προαναφερθείσα τοποθέτηση, μπορούμε να πούμε πως οι διαφορετικοί αυτοί τύποι (τσίμπαλο και σαντούρι), επηρέασαν ως ένα βαθμό το ρόλο του μέσα στις ορχήστρες. Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει καθώς παρατηρήθηκε πως στη Προπολεμική περίοδο το τσίμπαλο να μεν κατείχε σημαντικό ρόλο μέσα στο βασικό τύπο ορχήστρας (φωνή, βιολί, τσίμπαλο, κιθάρα), αλλά οι οργανοπαίκτες επέλεξαν το συνοδευτικό ρόλο τους και σχεδόν καθόλου το σολιστικό. Βέβαια θα μπορούσαμε στο σημείο αυτό να προσθέσουμε πως αυτό συνέβαινε διότι το σαντούρι είναι ένα όργανο που μπορεί να παίξει και τους δύο αυτούς ρόλους, κάτι που δεν μπορεί να κάνει το βιολί το οποίο κατείχε πρωταγωνιστικό χαρακτήρα. Επιπρόσθετα ως συνδυαστικοί κρίκοι προκύπτουν οι διαφορετικές προσεγγίσεις των οργανοπαικτών ως προς το ρεπερτόριο, την αρμονία, το ρυθμό, τη τεχνική και τον ήχο, τη μελωδία και τα σολιστικά μέρη.

Στο τρίτο κεφάλαιο όπου πραγματοποιήθηκε η ανάλυση των κομματιών, μας απασχόλησε ιδιαίτερα ο τρόπος με τον οποίο ο κάθε σαντουριέρης ξεχωριστά αλλά και συγκριτικά διαχειρίζεται τα κομμάτια. Για την καλύτερη κατανόηση χρήσιμο θεωρείται να αναφερθεί πως τον όρο «συγκριτικά» τον χωρίσαμε σε δύο πτυχές που περιλαμβάνει τους οργανοπαίκτες που ανήκουν στην ίδια περίοδο (Λειβαδίτης-Παπαγκίκας, Μπινταγιάλας-Μόσχος) και τις διαφορετικές αισθητικές του οργάνου και των σαντουριέρηδων από τη μία περίοδο στην άλλη. Έτσι λοιπόν οι παράμετροι που χρησιμοποιήθηκαν με σκοπό την προβολή των αισθητικών αλλαγών του σαντουριού είναι: το οργανολόγιο, η ποιότητα του ήχου, ο ρυθμός, ο δρόμος, η μελωδική ανάπτυξη, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, αν υπάρχει ταξίμι, ο ρόλος του σαντουριού, οι τεχνικές και αν υπάρχουν στοιχεία καινοτομίας ή παραδοσιακότητας.

Ξεκινώντας από τα κομμάτια που επιλέξαμε για τον Γιάννη Λειβαδίτη, παρατηρήθηκε πως το οργανολόγιο αποτελούνταν από τον βασικό τύπο ορχήστρας που δομούσαν το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο την εποχή εκείνη (φωνή, βιολί, τσίμπαλο). Η ποιότητα του ήχου δεν ήταν καλή και δυσκόλεψε αρκετά στη καταγραφή της παρτιτούρας που πραγματοποιήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Όλα τα όργανα έπαιζαν στις ίδιες εντάσεις, δε παρατηρήθηκαν δυναμικές παρά μόνο κατά την είσοδο της φωνής που τα όργανα έπαιζαν πιο χαμηλά και ενίσχυαν τη μελωδία με διάφορες μελωδικές γέφυρες. Σημαντικό θεωρείται το γεγονός ότι έδινε έμφαση στο ρυθμό της μελωδίας χρησιμοποιώντας διαφορετικά μελωδικά σχήματα, καθώς έπαιζε ένα όργανο που συνόδευε το βιολί. Οι δρόμοι που παρατηρήθηκαν ήταν Ματζόρε και Χιτζάζ και η αρμονική ανάπτυξη των κομματιών βασιζόταν στις βασικές συγχορδίες του δρόμου στον οποίο βρισκόταν το κομμάτι. Εμπλούτιζε τη μελωδία με ποικίλους τρόπους όπως με τρίλιες, δέκατα έκτα, παρεστιγμένα όγδοα και βασικό χαρακτηριστικό θεωρείται η χρήση των μπασοχορδών του οργάνου με σκοπό να μη συμπέσει στην ίδια οκτάβα με το βιολί που αποτελούσε το πρωταγωνιστικό ρόλο. Έπαιζε και το τσίμπαλο τη μελωδία και τόνιζε με αρπίσματα, τρίφωνες συγχορδίες τονίζοντας τη πρώτη και έπειτα σε συνήχηση τη τρίτη και πέμπτη της συγχορδίας, καθώς και δεξιοτεχνικές μελωδικές γέφυρες πάνω στο δρόμο όπου κινούνταν. Μορφολογικά δε παρατηρήθηκαν στοιχεία καινοτομίας καθότι ακολουθούσε ένα συγκεκριμένο πρότυπο, παραδείγματος χάρη τον αλα γκρέκα αμανέ. Παρότι το σαντούρι φαίνεται να κατέχει δευτερεύοντα ρόλο μέσα στις ορχήστρες, φαίνεται πως η τεχνική του Λειβαδίτη είναι πολύ καλή και αυτό το αντιλαμβανόμαστε καθώς

προσπαθεί να μην επαναλαμβάνεται στις οργανικές γέφυρες, παίζει ετεροφωνικά από το βιολί και δίνει έμφαση στο ρυθμό με διάφορους τρόπους χρησιμοποιώντας αρκετά τη μπάσα και κόντρα μπάσα περιοχή του οργάνου. Παρατηρήθηκαν αρκετά στοιχεία παραδοσιακότητας, καθότι δε ξέφευγε από τον τύπο ορχήστρας που αναφέρθηκε παραπάνω, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και δανείζονταν στίχους από το δημοτικό τραγούδι και τους ρυθμούς, γεγονός που μας παρότρυνε να εντάξουμε το ρεπερτόριό του στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο.

Όσον αφορά τον Κώστα Παπαγκίκα που ανήκει στην ίδια περίοδο με τον Λειβαδίτη, φαίνεται πως λόγω του ότι ανήκε σε μία συγκεκριμένη κομπανία υπάρχει και ένα ευρύ δισκογραφικό υλικό. Το οργανολόγιο απαρτιζόταν από φωνή, βιολί, τσίμπαλο, τσέλο, κουτάλια με μουσικούς που συνεργαζόταν αρκετά χρόνια. Η ποιότητα του ήχου δε διαφέρει από εκείνη του Λειβαδίτη, προφανώς επειδή η τεχνολογία εκείνης της περιόδου δεν ήταν αναπτυγμένη όπως για παράδειγμα με τις ηχογραφήσεις της Μεταπολεμικής περιόδου. Για το λόγο αυτό όλα τα όργανα έπαιζαν *tuttikai* όταν έκανε την είσοδό της η φωνή, έπαιζαν σε πιο χαμηλή ένταση. Οι ρυθμοί που παρατηρήθηκαν μέσα από τα κομμάτια που αναλύθηκαν, είναι δανεισμένοι από το δημοτικό και το ρεμπέτικο (τσάμικο και καμηλιέικο). Επομένως αισθητικά χαρακτηριστικά όπως οι στίχοι, ο ρυθμός, το οργανολόγιο, είναι στοιχεία πολυπολιτισμικότητας που μας παραπέμπουν επίσης στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Οι δρόμοι που χρησιμοποιήθηκαν στα κομμάτια είναι Ματζόρε και Ουσάκ και η αρμονική ανάπτυξη που μεταχειρίστηκαν θεωρείται απλή, καθώς τηρεί τις βασικές βαθμίδες των δρόμων αυτών με εντελείς, ατελείς και τελικές καταλήξεις. Η τεχνική του φαίνεται πιο εμπλουτισμένη συγκριτικά με του Λειβαδίτη καθώς εμπλουτίζει τα κομμάτια με περισσότερα μελωδικά και ρυθμικά «στολίδια» όπως με το να τονίζει τις βασικές βαθμίδες με μπάσες χορδές, αρπέζ, αποτζιατούρες, χρωματικές γέφυρες, πεντάχηα κ.λπ. Αξίζει να σημειωθεί πως και οι δύο μουσικοί έπαιζαν τη μελωδία μία ή και δύο οκτάβες χαμηλότερα από το βιολί, πιθανόν για να μην ακούγεται μονότονη. Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά διακρίνονται από έναν συντηρητισμό, καθώς ακολουθεί συγκεκριμένες δομές όπως διαφαίνεται στο κομμάτι «Μανές Φα Ματζόρε». Ο ρόλος του σαντουριού παραμένει και πάλι δευτερεύων καθώς συνοδεύει το βιολί.

Περνώντας στη Μεταπολεμική περίοδο, παρατηρήθηκαν στον Μπινταγιάλα πολλές αισθητικές αλλαγές ξεκινώντας από το οργανολόγιο (σαντούρι, κιθάρα,

λαούτο, κοντραμπάσο, τουμπελέκι). Η ποιότητα του ήχου είναι καθαρότερη καθώς πλέον κυριαρχεί ο ηλεκτρικός ήχος και ακούγονται πολλές δυναμικές από όλα τα όργανα. Οι ρυθμοί που εμφανίζονται ως διαφορετικοί σε σχέση με τη προηγούμενη περίοδο είναι 2/4 που πλησιάζει τη χαμπανέρα και ο μπάλος όπου μας παραπέμπει στο νησιώτικο ρεπερτόριο και ενισχύονται από τα κρουστά όργανα. Επιπρόσθετα παρατηρούνται έντονα χρωματικά στοιχεία καθότι κινείται σε δρόμο Χιτζασκιάρ και η αρμονία που χρησιμοποιεί παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Χρησιμοποιεί τις βασικές βαθμίδες του δρόμου οι οποίες όμως έλκονται από τις γύρω τους και ενισχύουν περισσότερο τη χρωματικότητα. Επίσης εμφανίζονται μετατροπές σε γειτονικούς δρόμους (π.χ. Μινόρε, Νιαβέντ), προβάλλοντας με το τρόπο αυτό τη δεξιοτεχνία του. Βέβαια σαν επίδειξη δεξιοτεχνίας δε θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε τα ταξίμια κάτι καινοτόμο σχετικά με τη Προπολεμική περίοδο, είτε ενδιάμεσα είτε στην αρχή μιας μελωδίας (στη παρούσα έρευνα παρατηρήθηκαν και αναλύθηκαν ενδιάμεσα ταξίμια) και επιπλέον το γεγονός ότι από τη στιγμή που το σαντούρι αναλαμβάνει το σολιστικό ρόλο του, μπορεί να προσθέσει πολύ περισσότερα «στολίδια» μέσα στα κομμάτια αντί να κρατάει μόνο το ρυθμικό μοτίβο. Για το λόγο αυτό παρατηρήθηκε στο Μπινταγιάλα να χρησιμοποιεί αρκετές φορές αποτζιατούρες, τρίηχα και πεντάηχα, παρεστιγμένα όγδοα κ.λπ., εμπλουτίζοντας κατά πολύ τη μελωδία αλλά και το ρυθμό. Αρκετά σημαντικό είναι το ότι ο Μπινταγιάλας όπως άλλωστε μπορούμε να διακρίνουμε στους δίσκους του, αντιπροσώπευε ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο, το τοπικό ρεπερτόριο της Μυτιλήνης, κάτι που μαρτυράει ότι ήθελε μία συγκεκριμένη ταυτότητα και θεωρούσε το σαντούρι ένα παραδοσιακό όργανο που παιζόταν πολύ στο τόπο του.

Στον Αριστείδη Μόσχο παρατηρήθηκε εξίσου μία διαφορετική δομή ορχήστρας (σαντούρι, βιολί, κιθάρα, κοντραμπάσο, σάζι, κιθάρα, ταραμπούκα) όπου θέτει το σαντούρι ως πρωταγωνιστή, όπως άλλωστε διαφαίνεται και στους δίσκους του και τα υπόλοιπα όργανα να τον συνοδεύουν. Η ποιότητα του ήχου είναι επίσης καθαρότερη από της Προπολεμικής περιόδου και διακρίνονται πολύ περισσότερες δυναμικές από όλα τα όργανα (piano, forte κ.λπ.). Οι ρυθμοί παρουσιάζουν ενδιαφέρον καθώς χρησιμοποιείται για ακόμα μία φορά η χαμπανέρα την οποία και κατακερματίζει, παίζει πολύ ελεύθερα το ρυθμό σαν να μην υπακούει η μελωδία σε συγκεκριμένο μέτρο και ένα γρήγορο τσιφτετέλι. Το γεγονός αυτό αποσκοπεί στο ότι πλέον αναπτύσσεται η σχέση μεταξύ μουσικού και χορευτή. Χρησιμοποιείται πολύ ο

δρόμος Χιτζάζ και Χιτζασκιάρ, όπου τονίζει τις βασικές βαθμίδες τους και πραγματοποιεί μετατροπές σε γειτονικούς δρόμους. Επιλέγει να κάνει ενδιάμεσο ταξίμι επιδεικνύοντας τη δεξιοτεχνία του και φαίνεται πως «γεμίζει» τις μελωδίες με ποικίλους τρόπους και «στολίδια» περισσότερο από όλους τους προαναφερόμενους, χρησιμοποιώντας σχεδόν όλη την έκταση του οργάνου. Μάλιστα εξίσου σημαντικό θεωρείται πως παρατηρήθηκαν πολλά οργανικά κομμάτια στη Μεταπολεμική περίοδο, με σκοπό να αναδειχθεί η δεξιοτεχνία του μουσικού. Ακόλουθα ο Μόσχος όπως και ο Μπινταγιάλας φαίνεται πως ακολουθούσαν ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Ο Μόσχος στους δίσκους του επιλέγει κομμάτια από τη Σμύρνη, από πολλές περιοχές της Ελλάδας, δημοτικά και νησιώτικα, θέλοντας με το τρόπο αυτό να παρομοιάσει το σαντούρι με την παράδοση και να αποδώσει μία συγκεκριμένη ταυτότητα.

Καταλήγοντας αυτό που πρέπει να καταστεί σαφές όσων αφορά τους μελετώμενους είναι το ότι ο καθένας ξεχωριστά άφησε το δικό του στίγμα και ότι οι αισθητικές αλλαγές που φέρει το σαντούρι είναι πολλές και προκύπτουν από τη μετάβαση της μίας περιόδου στην άλλη. Παρατηρήθηκε πως ο Λειβαδίτης με τον Παπαγκίκα που ανήκουν στην ίδια περίοδο είναι αισθητικά κοντά, όπως και ο Μόσχος με τον Μπινταγιάλα. Όμως στη Μεταπολεμική περίοδο φαίνεται πως ενισχύεται η ανάγκη για την απόκτηση μιας συγκεκριμένης ταυτότητας και ο φόβος να μην «εξαλειφθεί» το σαντούρι που οι δύο σαντουριέρηδες θεωρούσαν παραδοσιακό. Άρα λοιπόν οι αλλαγές που προκύπτουν στο όργανο είναι εμφανείς και μεταβάλλουν σχεδόν όλες τις παραμέτρους που χρησιμοποιήθηκαν και αναλύθηκαν παραπάνω, όπου περιλαμβάνουν το οργανολόγιο, τη ποιότητα του ήχου, τις ρυθμικές και αρμονικές αναλύσεις, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, το ρεπερτόριο, το ρόλο και τις τεχνικές, αποδίδοντας με τον τρόπο αυτό ένα διαφορετικό ύφος. Συνεπώς ο ρόλος του σαντουριού μέσα στις ορχήστρες μεταβάλλεται, όπως και το ρεπερτόριο που μπορεί να ορίσει σε μεγάλο βαθμό τη σημαντικότητα ενός οργάνου μέσα σε μία ορχήστρα και συνάμα οι οργανοπαίκτες προσαρμόζουν τον τρόπο παιξίματός τους ανάλογα με τις ανάγκες της εποχής και της κοινωνίας στην οποία βρίσκονται.

Βιβλιογραφία

- 1) Αθανασίου, Σοφία (2011), *Ο σαντουριέρης Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας). Συγκριτική προσέγγιση εκτελεστικών τεχνικών στο σαντούρι*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
- 2) Ανδρίκος, Νίκος (2018), *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: σχεδιασμοί λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος.
- 3) Ανωγειανάκης, Φοίβος (1991), *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, Β' έκδοση*. Αθήνα: Μέλισσα.
- 4) Βλησίδης, Κώστας (2006), *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου.
- 5) Βούλγαρης, Ευγένιος – Βανταράκης, Βασίλης (2006), *Το αστικό λαϊκό τραγούδι του Μεσοπολέμου-Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*. ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Fagotto books.
- 6) Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, Αθανασία (2005), *Αισθητική και τέχνη – Κριτικές θεωρήσεις*. Αθήνα: Συμμετρία.
- 7) Eric, Hobsbawm – Terence, Ranger (2004), *Η επινόηση της παράδοσης*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- 8) Κάβουρας, Παύλος (2010), *Φολκλόρ και παράδοση – Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.
- 9) Καρακάσης, Σταύρος (1970), *Ελληνικά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Δίφρος.
- 10) Κοκκώνης, Γιώργος (2017), *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις λόγιες αναγνώσεις μουσικές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.
- 11) Κοφτερός, Δημήτρης Β. (1991), *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι, Β' έκδοση*. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.
- 12) Κοφτερός, Δημήτρης (2013), *Μελίφθογγο ελληνικό σαντούρι, πρακτική & εκμάθηση*. Αθήνα: Μουσικός οίκος Φίλιπος Νάκας.
- 13) Μανιάτης, Διονύσης (2006), *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Υπουργείο πολιτισμού.
- 14) Μαραγκουδάκης, Σταύρος (2011), *Δισκογραφία 78 στροφών: η διαμόρφωση της μουσικής του Χαρίλαου Πιπεράκη στο ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο της Αμερικής*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.

- 15) Μαρδιροσιάν, Ρόζα (2018), *Ο τσιμπαλίστας Κώστας Παπαγκίκας. Μουσικολογική ανάλυση*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- 16) Μοσχοβής, Χαράλαμπος (2010), *Νίκος Καλαϊτζής Μπινταγιάλας – Έρωτας με τις χορδές των οργάνων*. Αθήνα: Περί τεχνών.
- 17) Μουλά Χ., Ελένης (2011), *Το μυτιληνιό σαντούρι μέσα από τη δισκογραφία*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- 18) Μουράτ, Αϊντεμίρ (2010), *Το τουρκικό μακάμ*. Αθήνα: Fagottobooks.
- 19) Μπαμπινιώτης, Γεώργιος (2008), *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, Γ' έκδοση*. Αθήνα: Κέντρο λεξικολογίας.
- 20) Μπουλούμπαση, Ουρανία (2017), *Η βιογραφία του Αριστείδη Μόσχου*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- 21) Μυστακίδης, Δημήτρης (2013), *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα και εναρμόνιση*. Αθήνα: Πριγκηπέσσα.
- 22) Νόλας, Αντώνιος (2015), *Ζητήματα τροπικότητας και αισθητικής στα οργανικά ταξίμα του Γιάννη Παπαϊωάννου*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- 23) Οικονόμου, Λεωνίδα, *Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20^{ου} αιώνα*.
- 24) Παύλου, Λευτέρης (2006), *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto books.
- 25) Πολίτης, Διονύσιος (2007), *Γλώσσες και διεπαφές στη μουσική πληροφορική*. Αθήνα: Κλειδάριθμος.
- 26) Σαγάνης, Ευάγγελος (2019), *Μέθοδοι τυμπάνων*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- 27) Ταππή, Χριστίνα (2008), *Το σαντούρι και η μουσική ζωή της Σμύρνης από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι και το 1922*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- 28) Τοπαλίδου, Γ. Ελένη (2008), *Το σαντούρι & η βαλκανική του προέλευση*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.

- 29) Τσέτσος, Μάρκος (2002), *Έγελος Η αισθητική της μουσικής*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- 30) Χτούρης, Σωτήρης – Παπαγεωργίου, Δημήτρης (2009), *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο-Λήμνος 19^{ος} -21^{ος} αιώνας*. Αθήνα: Ίων.

Ιστοσελίδες

- ✚ <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008294?rskey=6l9Ok1&result=2>
- ✚ <https://www.youtube.com/watch?v=qhEd6QdR0Q8>
- ✚ <https://www.google.com/search?q=rebetiko+sealabs&oq=rebetiko&aqs=chrome.69i59j69i60j69i57j69i60l2j0.3911j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- ✚ <https://www.discogs.com/>
- ✚ https://www.lifo.gr/articles/san_simera/202683/marika-papagkika-mia-spoydaia-foni-poy-ektimithike-esto-kai-arga
- ✚ <https://www.lesvosnews.net/articles/news-categories/afieromata-lesvos-politismos/pethane-enas-protos-meraklis-nikos-kalaitzis>
- ✚ <https://www.youtube.com/watch?v=j5QaibFSsn4&t=769s>
- ✚ <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1024003>
- ✚ https://www.youtube.com/watch?v=3G5_pCI4BPY
- ✚ https://www.youtube.com/watch?v=K_KLnb89NFo&t=111s
- ✚ <https://www.youtube.com/watch?v=YYSrpIp2DvQ&t=3344s>