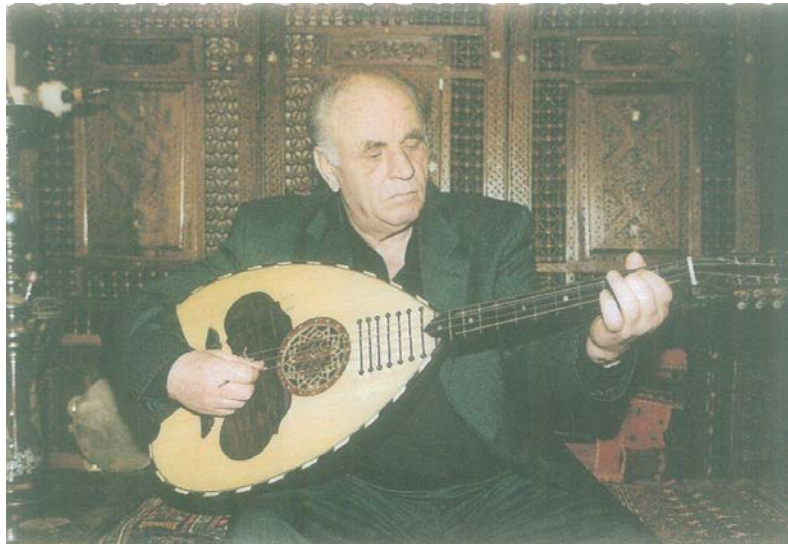


Τ.Ε.Ι. Ηπείρου
Τμήμα Λαϊκής και
Παραδοσιακής Μουσικής
Πτυχιακή Εργασία



Θέμα
Παράδοση και νεωτερικότητα.
Η περίπτωση του λαουτιέρη
Χρήστου Ζώτου



Της σπουδάστριας : Δέσποινας Βαμβακά
Επιβλέπων καθηγητής : Γιώργος Κοκκώνης

Άρτα Νοέμβριος 2007

Τ.Ε.Ι. Ηπείρου
Τμήμα Λαϊκής και
Παραδοσιακής Μουσικής
Πτυχιακή εργασία

Θέμα

Παράδοση και νεωτερικότητα
Η περίπτωση του λαουτιέρη
Χρήστου Ζώτου

Της σπουδάστριας: Δέσποινας Βαμβακά
Επιβλέπων καθηγητής: Γιώργος Κοκκώνης

Άρτα Νοέμβριος 2007

Θέμα

Παράδοση και νεωτερικότητα

Η περίπτωση του λαουτιέρη

Χρήστου Ζώτου

Στους γονείς μου

Περιεχόμενα

Πρόλογος.	5
Εισαγωγή.	8
Κεφάλαιο I	
Παράδοση και νεωτερικότητα.	21
Κεφάλαιο II	
Το λαούτο στην ελληνική παραδοσιακή μουσική.	31
Κεφάλαιο III	
Ο Χρήστος Ζώτος και η «αναβάθμιση» του λαούτου.	47
Συμπεράσματα.	80
Βιβλιογραφία.	88

Πρόλογος

Η θεματική αυτής της μελέτης διαμορφώθηκε μέσα από τα πλαίσια της επαφής μου με ζητήματα «κατασκευής» εθνικών ταυτοτήτων και εθνικών «παραδόσεων» με αφορμή το περιεχόμενο του μαθήματος “Ανθρωπολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού”, το οποίο είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω κατά την διάρκεια της φοίτησής μου στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Η επιλογή του Χρήστου Ζώτου ως περιπτωσιολογική μελέτη ανάλυσης της «επινοημένης παράδοσης», πραγματοποιήθηκε λόγω της επικαιρότητας της περίπτωσης αυτής καθώς και λόγω του προσωπικού ενδιαφέροντός μου, αφού μαθήτευσα επί 4 χρόνια κοντά στον Χρήστο Ζώτο. Μέρος του υλικού της έρευνας αυτής, όπως είναι φυσικό, βασίζεται όχι μόνο στις πολλές και μεγάλης διάρκειας συζητήσεις μου με τον δάσκαλο, αλλά και στις προσωπικές μου εμπειρίες που αποκόμισα από τη σχέση αυτή.

Ένας σημαντικός παράγοντας που πολλές φορές μου δημιουργούσε έναν έντονο προβληματισμό για την σωστή ή όχι επιλογή του θέματός μου, ήταν η προσωπική γνωριμία μου με τον Χρήστο Ζώτο και ο μεγάλος σεβασμός και εκτίμηση που έχω για αυτόν, καθώς υπήρξε δάσκαλός μου για αρκετά μεγάλο διάστημα μεταδίδοντάς μου τις πολυσήμαντες μουσικές του γνώσεις. Και αυτό γιατί μέσα από της έρευνα αυτή, κλήθηκα να σχολιάσω την μουσική του ιδιαιτερότητα και την έντονη παρουσία του στον χώρο αυτό με τρόπο τέτοιο, που ίσως του δημιουργούσε κάποια δυσαρέσκεια προς το άτομό μου αμφισβητώντας παράλληλα τις προθέσεις μου. Με το σκεπτικό όμως ότι δεν υπονομεύω την προσωπικότητα, την προσπάθεια και την καλλιτεχνική δημιουργία αυτού του ανθρώπου, προσπέρασα τους όποιους ηθικούς φραγμούς μου και συνέχισα την περάτωση αυτής της έρευνας.

Η μεγαλύτερη δυσκολία ωστόσο που αντιμετώπισα στο πρακτικό μέρος της έρευνας, ήταν η συλλογή των πραγματολογικών δεδομένων και η

ερμηνεία τους. Ο συνδυασμός όλων των παραμέτρων που διαπραγματεύεται αυτή η μελέτη, με το ερευνητικό υποκείμενο, και κυρίως η γραπτή αποτύπωση της γενικότερης αντίληψης που κυριαρχεί για την εικόνα της «παράδοσης», ήταν επίσης δύσκολοι διαχειρίσιμοι παράγοντες, καθώς δεν υπήρχαν ανάλογες γραπτές βιβλιογραφικές πηγές στις οποίες θα μπορούσα να προστρέξω, και έτσι έπρεπε να την αναζητήσω μέσα από διάφορων ειδών κριτικές και προφορικές αναφορές.

Ευχαριστίες

Σ' αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους εκείνους που με την βοήθειά τους, συνέβαλαν άμεσα ή έμμεσα στην περάτωση αυτής της έρευνας. Αναμφίβολα το μεγαλύτερο χρέος ευγνωμοσύνης το οφείλω στον ίδιο τον Χρήστο Ζώτο, όχι μόνο γιατί αποτέλεσε έναυσμα και πηγή έμπνευσης της παρούσας έρευνας, αλλά και για την βαθύτατη προθυμία του να μου παρέχει όποιες πληροφορίες χρειαζόμουν σε όλη την διάρκεια αυτής. Τις πιο θερμές ευχαριστίες οφείλω στον καθηγητή και επόπτη μου Γιώργο Κοκκώνη που με τις πολύτιμες γνώσεις του φώτισε πολλές σκοτεινές πλευρές που αντιμετώπισα κατά την ερμηνεία των αποτελεσμάτων, καθώς και για την γενικότερη επιμέλεια και τις σημαντικές διορθώσεις του πάνω στο κείμενο αυτό.

Οφείλω επίσης να ευχαριστήσω τον καθηγητή Παναγιώτη Πούλο για την πολύτιμη συμβολή του στο μεθοδολογικό και εισαγωγικό μέρος της έρευνας αυτής, ενώ πρέπει επίσης να αναφέρω το σημαντικό ρόλο που έπαιξε η διδάσκουσα του μαθήματος “Ανθρωπολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού” Ασπασία Θεοδοσίου, για τους εννόητους και εμφανείς λόγους.

Κλείνοντας θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής για τις γνώσεις που μου προσέφεραν καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών μου και κυρίως όλους όσους

με στήριξαν, με βοήθησαν και με φιλοξένησαν στα πλαίσια της προσπάθειας της έρευνας αυτής.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Γύρω από το φαινόμενο της μουσικής και της μουσικής πράξης έχουν διαμορφωθεί ποικίλες θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις, οι οποίες εστιάζουν άλλοτε στην ανάλυσή της, άλλοτε στην κατανόησή της και άλλοτε στην ερμηνεία της. Στόχος μας εδώ δεν είναι απλά να αναφέρουμε σε ποια θεωρία και προσέγγιση στηρίζεται η έρευνά μας, αλλά πώς αφενός μεν τα δεδομένα που συγκεντρώνονται από τον ερευνητή κατά τη διάρκεια της έρευνας είναι ήδη εμποτισμένα εννοιολογικά, γεγονός που οδηγεί τον ερευνητή ως ένα βαθμό να στηριχθεί σε κάποιο θεωρητικό υπόβαθρο στο να συγκεντρώσει τα δεδομένα, και αφετέρου πώς η ίδια η μουσική αναπόφευκτα οδηγεί στην δημιουργία θεωρητικών ερωτημάτων και προβληματισμών.

Η παρούσα έρευνα, εστιάζει στην περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου, ενός “παραδοσιακού” οργανοπαίκτη, ο οποίος στα πλαίσια της αντίληψης που έχει διαμορφωθεί για την «παράδοση¹» αναπτύσσει μια πρωτότυπη τεχνική, εισάγοντας έναν ιδιόμορφο και πρωτοποριακό τρόπο παιξίματος, καινοτομώντας ταυτόχρονα όχι μόνο στον τρόπο εκτέλεσης, αλλά επηρεάζοντας και επαναπροσδιορίζοντας την θέση και τον ρόλο του οργάνου μέσα στην λαϊκή ορχήστρα. Πρόκειται δηλαδή για μια μελέτη η οποία συντίθεται και εστιάζει σε τρία βασικά χαρακτηριστικά στοιχεία: ένα όργανο, το λαούτο, μία καινοτόμα τεχνική και μια αλλαγή στην ιδιοσυγκρασία και στην προσαρμοστική διάσταση του οργάνου. Απομονώνοντας το στοιχείο της τεχνικής, ένας τρόπος προσέγγισης θα ήταν, με τα μέσα των καταγραφών και των ηχογραφήσεων, να προβούμε σε μια συγκριτική ανάλυση των χαρακτηριστικών της τεχνικής του Ζώτου με αυτές του «παραδοσιακού»

¹ Ο όρος «παράδοση» χρησιμοποιείται αρχικά με ουδέτερη έννοια καθώς θα αποτελέσει αντικείμενο ανάλυσης σε επόμενο κεφάλαιο. Τοποθετείται εντούτοις εντός εισαγωγικών για να επισημανθεί η αμφισβήτηση από μέρος μας της τρέχουσας και γενικόλογης εννοιολογικής του υπόστασης.

τρόπου εκτέλεσης του λαούτου. Μια τέτοια σύγκριση όμως θα ήταν περιοριστική για τους εξής δύο λόγους:

Όπως διεξοδικά αναλύουμε σε επόμενη ενότητα ο όρος «παράδοση» έχει καταστεί προβληματικός. Συνεπώς δεν μπορούμε με ασφάλεια να ορίσουμε ως ερευνητές τον «παραδοσιακό» τρόπο εκτέλεσης -πάνω στον οποίο καινοτομεί ο Ζώτος- ως κοινωνική πραγματικότητα ή, αλλιώς, ως αφητηρία της θεωρητικής προσέγγισης πάνω στην οποία βασίζεται η έρευνά μας. Άλλωστε σύμφωνα με τον Blaking «οι επιφανειακές διαφορές ανάμεσα στα διάφορα ύφη (styles) και τεχνικές, δεν μας βοηθάνε να καταλάβουμε τους εκφραστικούς σκοπούς και την δύναμη της μουσικής, ούτε να κατανοήσουμε την αντιληπτική εκείνη προσπάθεια που οδηγεί στην δημιουργία της μουσικής» (Blaking 1981: 9). Επιπλέον δεν μπορούμε να απομονώσουμε την μουσική ιδιομορφία του Ζώτου και να την μελετήσουμε ως ένα γεγονός αυθύπαρκτο, αφού το φαινόμενο της καινοτομίας του υπάρχει μόνο σε σχέση με τον «παραδοσιακό» τρόπο εκτέλεσης. Άρα δεν μπορούμε να μιλήσουμε για την τεχνική του Ζώτου ανεξάρτητα από το πλαίσιο γένεσής της, που είναι η λαϊκή μουσική «παράδοση», και αντίστοιχα δεν μπορούμε να μιλήσουμε για «παράδοση» ανεξάρτητα από το δικό της πλαίσιο γένεσης, που είναι το πολιτισμικό περιβάλλον και η κοινωνία μέσα στην οποία αυτή αναπτύσσεται.

Ένας δεύτερος τρόπος προσέγγισης για να εξετάσουμε το ζήτημα της καινοτομίας του Ζώτου, είναι να το εξετάσουμε από την σκοπιά του οργάνου αυτού καθαυτού, μελετώντας τις διάφορες εκδοχές που κυριαρχούν ως προς την θέση και τον ρόλο του μέσα στην ορχήστρα και πώς ο ίδιος πρωτοπορεί πάνω σ' αυτές. Θα μπορούσε όμως κανείς να ισχυριστεί, ότι οι κατά τόπους «εκδοχές» και «ιστορικές» μαρτυρίες², οι οποίες «προτείνουν» ένα συγκεκριμένο μοντέλο για τον ρόλο και την πορεία του οργάνου μέχρι σήμερα, αποτελούν και εκφράζουν μέρος ενός ιδεολογικού υπόβαθρου, το οποίο πολλές φορές επικρατεί και εκφράζεται από τις κυρίαρχες ρητορικές,

² Για περισσότερα βλέπε παρακάτω στο σχετικό κεφάλαιο για την ιστορική διαδρομή και τον ρόλο του οργάνου στην ελληνική «παραδοσιακή» μουσική.

πόσο μάλλον όταν η ίδια η «παράδοση» μεταλλάσσεται με βάση τις σχέσεις δύναμης και εξουσίας. Στηριζόμενοι λοιπόν μόνο στις δύο προαναφερόμενες παραμέτρους, θεωρούμε πως δεν καλύπτεται συνολικά το φαινόμενο, αλλά απαιτεί μια πληρέστερη ανάλυση η οποία θα περιλαμβάνει πολλές άλλες συνιστώσες οι οποίες έχουν ήδη προταθεί από σύγχρονους ερευνητές στα πεδία της πολιτισμικής ανθρωπολογίας και εθνομουσικολογίας.

Στην εργασία αυτή θα ακολουθήσουμε μία σύγχρονη προσέγγιση από τον χώρο της εθνομουσικολογίας, σύμφωνα με την οποία η κατασκευή των μουσικών οργάνων, ο τρόπος παιξίματος, η προβολή τους ή όχι, η εμβληματική τους χρήση και ό,τι άλλο σχετίζεται με αυτά, «λειτουργούν τόσο εμβληματικά για τους ανθρώπους και τους τόπους, όσο κάθε άλλο μουσικό φαινόμενο» (Dawe 1994: 38), καθώς «η κατασκευή τους και το παίξιμό τους απαιτούν ένα πεδίο ψυχοβιολογικών, κοινωνικοψυχολογικών και κοινωνικοπολιτιστικών ικανοτήτων» (ο.π.: 275). Ο Racy προτείνει δύο μοντέλα για την εξέταση των μουσικών οργάνων: την παρατήρηση «ιδιοσυγκρασίας» και την «εφαρμοσμένη» παρατήρηση (Racy 1994: 37). Στην παρατήρηση «ιδιοσυγκρασίας», ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι «το μουσικό όργανο γίνεται αποδεκτό ως φυσικό και «ακουστικό» σύνολο το οποίο ενσωματώνει κατασκευαστικές και εκτελεστικές μεθόδους και λαμβάνει υπ' όψιν τα σταθερά φυσικά χαρακτηριστικά συγκεκριμένων τύπων μουσικών οργάνων, καθώς επίσης και τις φυσικές ικανότητες των εκτελεστών» (ο.π.). Απ' την άλλη, στην «εφαρμοσμένη» παρατήρηση, τα μουσικά όργανα αντιμετωπίζονται «σαν μουσικές οντότητες-υποστάσεις που αλλάζουν και εξελίσσονται σύμφωνα με τα χωροχρονικά δεδομένα (τεχνικές κατασκευής, τεχνικές παιξίματος κ.τ.λ.), κάνοντας το όργανο, τους κατασκευαστές, τους οργανοπαίκτες-εκτελεστές και το ακουστικό κοινό μαζί, κριτικό σημείο αναφοράς για την ανάγνωση των τοπικών καθορισμένων χαρακτηριστικών του» (ο.π.). Ωστόσο, παρόλο τον εμφανή διαχωρισμό των μορφών αυτών «παρατήρησης», τα δύο μοντέλα θεωρούνται «αδιαχώριστα και συμπλεκόμενα». Όντας λοιπόν «προσαρμοσμένα και ιδιοσυγκρασιακά»,

«αλληλεπιδρούν διαλεκτικά με τις περιβάλλουσες φυσικές και πνευματικές πραγματικότητες, και συνεχώς διαπραγματεύονται και αναδιαπραγματεύονται τους ρόλους, τις φυσικές δομές, τις μεθόδους εκτέλεσης, τα ηχητικά ιδεώδη και τις συμβολικές έννοιες» (Racy 1994: 38). Ως εκ τούτου, τα μουσικά όργανα καθώς και ο τρόπος εκτέλεσής τους, δεν αποτελούν απλώς αντανάκλαση των πολιτισμικών τους συμφραζομένων τα οποία θα μπορούσαν να μελετηθούν απομονωμένα από τις κοινωνικές και καλλιτεχνικές σφαίρες-πλαίσια επιρροής.

Έτσι λοιπόν, στην εργασία αυτή, λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω και τις δύο μορφές παρατήρησης του Racy, δίνοντας έμφαση όμως στην «εφαρμοσμένη» παρατήρηση, η οποία τονίζει την προσαρμοστική διάσταση του οργάνου, καθώς στην περίπτωση που εξετάζουμε έχουμε αλλαγή στην διάσταση αυτή, δεν θα εστιάσουμε *a priori* στην «ιδιοσυγκρασιακή» διάσταση του οργάνου ούτε στην ανάλυση και περιγραφή του μουσικού ήχου καθαυτού, αλλά στον μουσικό ήχο σε σχέση με τα χωροχρονικά δεδομένα, δηλαδή σε σχέση με το κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο παράγεται³.

Για να υλοποιηθεί όμως μία τέτοιου είδους προσέγγιση, η οποία στηρίζεται στο δίπολο «παράδοση» και νεοτερικότητα, αρχική προϋπόθεση

³ Σύμφωνα με τον Πανόπουλο, «αυτή η σύνδεση μουσικού ήχου και περιβάλλοντος, αποτέλεσε αντικείμενο ενδιαφέροντος και μελέτης πολλών διαφορετικών γνωστικών κλάδων και ποικίλων θεωρητικών και μεθοδολογικών τάσεων μέσα σ' αυτούς», βλ Π. Πανόπουλος (2005: σ. 10). Κορυφαία εισαγωγή στην θεωρία αυτή της σύνδεσης μουσικής και περιβάλλοντος αποτέλεσε το βιβλίο του Allan Merriam, *The Anthropology of Music*, στο οποίο ο συγγραφέας ισχυρίζεται πως η μουσική δεν θα έπρεπε να μελετάται μόνο ως δομή και ως μεμονωμένο φαινόμενο, αλλά σε συνάρτηση με το πολιτισμικό πλαίσιο παραγωγής της και τα πολιτισμικά της συμφραζόμενα, ως μέρος παγκόσμιας διάστασης της ανθρώπινης δραστηριότητας και ως μέρος της ανθρώπινης κουλτούρας, πράγμα που σημαίνει κατ' επέκταση πως για να κατανοήσουμε την μουσική, πρέπει να κατανοήσουμε την κουλτούρα-πολιτισμό των ανθρώπων, την θέση και τον ρόλο που παίζει η μουσική σ' αυτή, καθώς και το τι εκφράζει. Βλ. Merriam, A. P., (1964), *The Anthropology of Music*, Έβανστον, Ιλλινόις: Northwestern University Press.

είναι η μελέτη και η διερεύνηση του «παραδοσιακού» στοιχείου και εν συνεχεία του νεοτεριστικού στοιχείου του μουσικού φαινομένου. Όπως έχουμε όμως ήδη αναφέρει ο όρος «παράδοση» είναι ρευστός και επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες και παραδοχές, άρα δεν συνιστά μία, «αντικειμενική», θα μπορούσαμε να πούμε, κοινωνική πραγματικότητα. Σύμφωνα όμως με την ερμηνευτική σκέψη όπου, όπως αναφέρει η Κυριαζή «η κοινωνική πραγματικότητα κατασκευάζεται μέσα από τα νοήματα που αποδίδουν τα υποκείμενα στη δική τους συμπεριφορά και στην συμπεριφορά των άλλων» (Κυριαζή 2002: 31) και ως εκ τούτου δεν υπάρχει μία κοινωνική πραγματικότητα αλλά ο κάθε άνθρωπος έχει τη δική του, και σύμφωνα με τον Schutz⁴ όπου « [...] τα νοήματα που αποδίδουμε στα κοινωνικά φαινόμενα θεωρούνται κοινά και αυτονόητα [...] και κατά συνέπεια, ο εξωτερικός κόσμος “αντικειμενικοποιείται” καθώς προσλαμβάνεται και κατασκευάζεται με κοινά συστήματα τυποποίησης που θεωρούνται δεδομένα από τα μέλη της κοινωνίας» (Schutz 1967 από Κυριαζή 2002: 34), χρησιμοποιούμε την έννοια της «παράδοσης», η οποία λόγω της τυποποίησής της “αντικειμενικοποιείται” από την κοινή λογική και ερμηνεύεται ως ένα φαινόμενο κοινό και αυτονόητο, ως κοινωνική πραγματικότητα πάνω στην οποία θα στηριχθούμε για να κάνουμε την έρευνα, έτσι όμως όπως ο ίδιος ο Ζώτος την προσλαμβάνει, την αντιλαμβάνεται και την κατανοεί. Αυτό σημαίνει κατ’ επέκταση, πως δεν θα εξετάσουμε το στοιχείο της νεοτερικότητας του Ζώτου (ανάπτυξη πρωτοποριακής τεχνικής), ως ενός τύπου συμπεριφοράς μέσα σ’ ένα γενικό πλαίσιο, πως συμπεριφέρεται δηλαδή μέσα στα πλαίσια της «παράδοσης», αλλά στόχος είναι να δούμε πως ο ίδιος ο Ζώτος σημασιοδοτεί αυτή του την πρωτοπορία, πως την ερμηνεύει, πως την αναλύει, πως την περιγράφει και την εξηγεί, πως την δικαιολογεί και πως την αντιλαμβάνεται σε σχέση με την συνολική του υπόσταση. Με άλλα λόγια θα ερμηνεύσουμε τη βιωματική σχέση και τη συμπεριφορά που εμπλέκονται στη διαδικασία παραγωγής του καλλιτεχνικού προϊόντος, όπως και τις πνευματικές-νοητικές

⁴ Για περισσότερα βλ. A. Schutz, (1967). *Collected Papers*, Vol. 1, (επιμ. M. Natanson), The Hague: Martinus Nijhoff.

διαδικασίες που εμπλέκονται σ' αυτήν, στην «διαδικασία δηλαδή της παραγωγής της μουσικής» (Merriam 1964)⁵, για να κατανοήσουμε εν τέλει, όπως λέει και ο Blaking, την αντιληπτική εκείνη προσπάθεια του Ζώτου που οδηγεί στην δημιουργία της μουσικής του ιδιομορφίας.

Για να μελετήσουμε τα κίνητρα που ωθούν τον Ζώτο σε συγκεκριμένες ενέργειες και συμπεριφορές, να εξετάσουμε δηλαδή πώς ερμηνεύει ο ίδιος αυτά που συμβαίνουν γύρω του και πώς αυτά, στη συνέχεια, επηρεάζουν την συμπεριφορά του, θα υιοθετήσουμε την μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης, καθώς όπως αναφέρει η Κυριαζή:

«Η παρατήρηση είναι η κατάλληλη μέθοδος όταν θέλουμε να εξετάσουμε τα πράγματα από την σκοπιά των υποκειμένων, να τοποθετήσουμε τον εαυτό μας στη θέση τους και να διαπιστώσουμε τη σημασία και το νόημα που δίνουν σε συγκεκριμένες καταστάσεις και γεγονότα».

(Κυριαζή 2002: 246)

Ωστόσο, η συμμετοχική παρατήρηση και η ανάμειξη του ερευνητή μπορεί να πάρει κάθε φορά διαφορετική έκταση και μορφή. Ο John Baily ισχυρίζεται πως « η μουσική μπορεί να εξασφαλίσει ευκαιρίες για διαφόρων ειδών συμμετοχές για παρατήρηση» ⁶, προτείνοντας την *μουσική μαθητεία* ως το προσφότερο τεχνικό μέσο - εργαλείο για την εθνομουσικολογική έρευνα.

⁵ Ο Merriam επηρεαζόμενος από την θεωρία του Malinofski, ο οποίος χωρίζει τις ανάγκες του ανθρώπου σε κοινωνικές και βιολογικές, χωρίς όμως να συμπεριλαμβάνει την μουσική μέσα σ' αυτές, και ισχυριζόμενος πως οι κοινωνικές επιστήμες μελετούν τις βασικές ανάγκες του ανθρώπου και οι ανθρωπιστικές τις δευτερεύουσες και οι δυο όμως μελετούν την συμπεριφορά, υποστηρίζει πως και η μουσική είναι ανθρώπινη συμπεριφορά, άρα η εθνομουσικολογία θα πρέπει να επικοινωνήσει γνώση σε σχέση με το καλλιτεχνικό προϊόν και τη συμπεριφορά και τα συναισθήματα που εμπλέκονται στη διαδικασία παραγωγής του καλλιτεχνικού προϊόντος, όπως και τις πνευματικές- νοητικές διαδικασίες που εμπλέκονται σ' αυτή, στην διαδικασία δηλαδή της παραγωγής της μουσικής.

⁶ John Baily, "Learning to perform as a research technique in ethnomusicology", στο *British Journal of ethnomusicology*, Vol. 10/ii 2001, σ. 85-98.

Για τον Baily, ο οποίος θέλοντας να κατανοήσει την μουσική του Αφγανιστάν διεξάγει επιτόπια έρευνα στην πόλη Εράτ και παρακολουθεί παράλληλα μαθήματα μουσικής λειτουργώντας ως ερευνητής και ως μαθητής ταυτόχρονα, το να μαθαίνεις να παίζεις μουσική βοηθάει στο λειτουργικό τρόπο σύλληψης και κατανόησής της, προσφέροντας “βαθιές” και στοιχειώδεις γνώσεις τόσο για την ίδια την μουσική, όσο για την διαδικασία παραγωγής της αλλά και για την “μουσική κοινωνία” και κουλτούρα γενικότερα. Υποστηρίζει πως η μαθητεία ως εργαλείο, είναι ο καλύτερος τρόπος συλλογής και ανάλυσης του μουσικού υλικού, προσφέροντας επίσης πολλά «κοινωνικά πλεονεκτήματα» στον ερευνητή. Ο ίδιος αναφέρει:

«Η ικανότητα του να παίζω αφγανική μουσική, ήταν τεράστιο πλεονέκτημα. Όχι τόσο γιατί απλά καταλάβαινα την μουσική, αλλά για το ότι είχα μοιραστεί μια άμεση και κοινή εμπειρία με ανθρώπους στους οποίους ήμουν εντελώς ξένος. Ήμασταν όλοι “κληρονόμοι” μιας κοινής παράδοσης [...] Οι μουσικές σχέσεις είναι αυτές που διαμορφώνουν τις βάσεις για την ανάπτυξη κοινωνικών σχέσεων» (ο.π.: 92).

Σε αντίθεση με τις ανθρωπολογικές έρευνες όπου ο ερευνητής παρατηρεί «εξωτερικά», η άμεση πρόσβαση που εξασφαλίζει η μουσική μαθητεία στο επιτελεστικό γεγονός «μπορεί να προσάψει έναν αξιόλογο ρόλο και μια ευνόητη και κατανοητή θέση μέσα στην “κοινωνία των μουσικών” (ο.π.: 95), προσφέροντάς του παράλληλα μία πρόσβαση τόσο στην καθημερινή ζωή του ίδιου του δασκάλου του καθώς και της κοινωνίας του, όσο και στην κουλτούρα, γενικότερα, που εξετάζει.

Η μουσική μου μαθητεία δίπλα στον Ζώτο κατά την διάρκεια της τετράχρονης φοίτησής μου στο Τμήμα Λ. Π. Μ. , στάθηκε αφορμή όχι μόνο για να επιλέξω αυτό το θέμα, λόγω προσωπικού-κυρίως- ενδιαφέροντος, αλλά με οδήγησε παράλληλα στο να χρησιμοποιήσω αυτήν την μαθησιακή μου εμπειρία ως εργαλείο επιτόπιας έρευνάς μου. Οφείλω να ομολογήσω πως αυτή η επαφή μαζί του λειτούργησε ευνοϊκά στην διεξαγωγή της έρευνας, καθώς αυτή η εμπειρία των 4 ετών, ήταν καθοριστικός παράγοντας στο να

εξασφαλίσω εκ των προτέρων την απαραίτητη, αρχικά, οικειότητα και άνεση στον ερευνητικό χώρο της ακαδημαϊκής αίθουσας, να αποκομίσω τις απαραίτητες γνώσεις ώστε να κατανοήσω σε βάθος την μουσική του ιδιοσυγκρασία, καθώς επίσης να συλλέξω το ανάλογο υλικό. Το υλικό αυτό, το οποίο συντίθεται από τις μαγνητοσκοπημένες συναντήσεις μαζί του εντός των 4 ετών, περιλαμβάνει όχι μόνο ηχητικές εκτελέσεις, αλλά και ενδιάμεσα σχόλια που κάνει ο ίδιος είτε για τα κομμάτια και την τεχνική του, είτε για διάφορα άλλα θέματα. Έτσι λοιπόν, το υλικό αυτό σε συνδυασμό με το σύνολο των εμπειριών μου ως μαθητευόμενη κοντά του, θα ήταν αρκετό ώστε να δομηθούν οι, προς αναζήτηση, εννοιολογικές κατηγορίες για τη διεξαγωγή της έρευνας. Ωστόσο όμως, θεώρησα αναγκαίο, όπου αυτό ήταν εφικτό, να ξεκινήσω και νέο κύκλο συναντήσεων μαζί του με τη μορφή του μαθήματος, έτσι ώστε υπό τη διτή σκοπιά του μαθητευομένου-ερευνητή πλέον, να εμπλουτίσω τα δεδομένα μου με επιπρόσθετα στοιχεία.

Στο νέο αυτό “πλαίσιο” επικοινωνίας, έχοντας επαναπροσδιορίσει και αναδιαμορφώσει τον ρόλο μου λειτουργώντας ταυτόχρονα ως μαθήτρια και ως ερευνήτρια, είχα την δυνατότητα (ως μαθήτρια) της άμεσης πρόσβασης στο επιτελεστικό γεγονός, με αποτέλεσμα αφενός μεν τον λειτουργικό τρόπο αντίληψης της μουσικής δομής και αφετέρου την δυνατότητα της άμεσης υποβολής σχετικών ερωτημάτων και διευκρινίσεων, και (ως ερευνήτρια), λόγω της προσωπικής μου εμπειρίας με όλα όσα διαδραματίζονται στον υπό μελέτη ερευνητικό χώρο, την δυνατότητα διείσδυσης στην, κατά κάποιο τρόπο, καθημερινότητα και στο κοινωνικό περιβάλλον του Ζώτου. Με τον τρόπο αυτό, η κατασκευή των νοημάτων και οι εννοιολογικές κατηγορίες που προκύπτουν μέσα από τη διαδικασία διαντίδρασης με τον ερευνώμενο, αποτελούν προϊόν μια ολοκληρωμένης και συνολικής ερμηνείας της υπό διερεύνησης περίπτωσης.

Ωστόσο όμως, πρέπει να σημειωθεί πως υποβόσκει πάντα ο κίνδυνος να προκύψουν κάποια προβλήματα όταν ο ερευνητής αποφασίζει να γνωστοποιήσει στον πληροφορητή τις προθέσεις του, προβλήματα τα οποία

δεν αναφέρει ο Baily, αλλά σημειώνει η Κυριαζή⁷. Η μετάβαση μου στο νέο αυτό ερευνητικό πλέον πλαίσιο είχε αρχικά κάποια επίδραση στην διαπροσωπική μας σχέση και, συνεπώς, και στην έκβαση του μαθήματος. Η γνωστοποίηση των ερευνητικών μου στόχων προσέλκυσε την προσοχή και το ενδιαφέρον του Ζώτου τόσο ώστε να τον αποσπάσουν από τις συνήθεις λειτουργίες του όσον αφορά τον τρόπο διδασκαλίας του, δημιουργώντας έτσι μία εικόνα που δεν ήταν χαρακτηριστική ή, τουλάχιστον, ανάλογη με αυτήν που γνώριζα από τα προηγούμενα χρόνια. Επιπλέον, μεταξύ των καθαρά μαθητικών και των ερευνητικών-μαθητικών συναντήσεών μας, μεσολάβησε το χρονικό διάστημα του ενός έτους, γεγονός που προσέδιδε στο κλίμα μια χαρακτηριστική αμηχανία. Το αποτέλεσμα ήταν οι συναντήσεις αυτές να πλησιάζουν περισσότερο το κλίμα των τυποποιημένων συνεντεύξεων, κάτι που απέκλινε κατά πολύ από τον αρχικό μου στόχο και από την μεθοδολογία της έρευνάς μου. Αυτό οφείλεται άλλωστε και στη δική μου απειρία, που προσπαθώντας να αποκομίσω τα στοιχεία εκείνα που επιζητούσα για την διεξαγωγή της έρευνάς μου, οι ερωτήσεις μου ήταν εστιασμένες και προκαθορισμένες εξ' αρχής και δεν προέκυπταν από την έκβαση της συζήτησης. Ωστόσο με την πάροδο του χρόνου ο Ζώτος φάνηκε να αποδέχεται τον διτό μου ρόλο, αυτόν της μαθητευόμενης-ερευνήτριας.

Κατά την διεξαγωγή του μαθήματος⁸, το οποίο περιλαμβάνει διδασκαλία και εκτέλεση τραγουδιών, σχόλια και διευκρινήσεις για τα κομμάτια, για το μουσικό ύφος, για τον τρόπο εκτέλεσης καθώς και ελεύθερες συζητήσεις για την μουσική ειδικότερα ή για διάφορα άλλα θέματα γενικότερα, υιοθέτησα την μέθοδο της *ποιοτικής συνέντευξης / συνέντευξης σε*

⁷ Βλέπε αναλυτικότερα Κυριαζή (2002), σελ. 250-256.

⁸ Το μάθημα καθ' όλη τη διάρκεια της έκβασής του μαγνητοσκοπείται. Για τον λόγο αυτό γραπτές σημειώσεις δεν γίνονται κατά την διάρκεια της παρατήρησης, καθώς κάτι τέτοιο θα τραβούσε την προσοχή και το ενδιαφέρον του Ζώτου. Απεναντίας, είναι ιδιαίτερα εξοικειωμένος με τεχνικά μέσα καθώς οι περισσότεροι μαθητές του καταγράφουν το μάθημα παρομοίως, και για τον λόγο αυτό η χρήση του κασετοφώνου δεν δημιουργούσε κάποιο επιπλέον πρόβλημα.

βάθος⁹, όπου ο Ζώτος είχε την δυνατότητα να αναπτύσσει όποιο θέμα θέλει, μουσικό ή όχι, κι' εγώ θέτοντας ερωτήσεις προσδιορισμένες χωρίς όμως προκαθορισμένη σειρά και προσαρμόζοντάς τες ανάλογα με τη μορφή και το περιεχόμενό τους, προσπάθησα να κατευθύνω την συζήτηση σ' αυτά που μ' ενδιέφεραν και σ' αυτά που θεώρησα ως κεντρικού ενδιαφέροντος. Η Κυριαζή σχετικά αναφέρει:

«Οι ερμηνείες που δίνουν οι ερωτώμενοι σε όσα συμβαίνουν, τα κίνητρα που τους ωθούν σε συγκεκριμένες συμπεριφορές, τα συμπεράσματα που βγάζουν για τα κίνητρα των άλλων και τα συναισθήματα που προκαλούν συγκεκριμένες καταστάσεις, διαπιστώνονται μέσω της συνέντευξης και αποτελούν μέτρο σύγκρισης για τις ερμηνείες και τα συμπεράσματα του ερευνητή για όσα διαδραματίζονται κατά τη διάρκεια της παρατήρησής του»

(Κυριαζή 2002: 263)

Το ερώτημα που προκύπτει από μία τέτοιου είδους ερμηνευτική προσέγγιση η οποία στηρίζεται ως επί το πλείστον στην ανάλυση και ερμηνεία του αφηγηματικού λόγου του ίδιου του Ζώτου, λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψη την διωποκειμενικότητα των βιογραφικών χαρακτήρων και την ιδιότυπη αντικειμενικότητα του βιογραφικού προϊόντος¹⁰, είναι το τι θα μπορούσε να μας προσφέρει σε επιστημονικό επίπεδο στη μελέτη της μουσικής γενικότερα. Σύμφωνα με τον Κάβουρα (1999), « ο αναγνώστης θα βρει σε κάθε βιογραφία ποικίλα κοινωνικοϊστορικά στοιχεία, με τη μορφή προσωπικών βιωμάτων ή στοχασμών, στις συγκεκριμένες αναφορές που κάνουν οι βιογραφικοί χαρακτήρες για την εποχή τους και τον κόσμο στον οποίο ζουν». Επιπλέον, ο βιογραφούμενος εξελίσσοντας την ιστορία της ζωής του, εντάσσει τον εαυτό του μέσα σ' ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, διαχωρίζοντάς τον ταυτόχρονα από αυτόν. Δηλαδή πλέκει έναν ιστό

⁹ Για περιγραφή της μεθόδου βλέπε Κυριαζή (2002) σελ 262.

¹⁰ Βλ. Κάβουρας, Π. (1999) « Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη», σελ. 342-346.

βιωμάτων, εμπειριών και γνώσεων που σαφώς μεν προέρχονται από το πολιτισμικό του πλαίσιο, αλλά αποτελούν και τα στοιχεία αυτά που τον διαχωρίζουν από το σύνολο, διαμορφώνοντας έτσι την προσωπική του ταυτότητα (εδώ, μουσική ταυτότητα). Στην περίπτωση του Ζώτου όμως θα δούμε πώς αυτή η συμβολική σχέση μουσικής ταυτότητας - πολιτισμικής ετερότητας, μεταπλάθεται συγχρόνως σε μια σχέση μουσικής ετερότητας - πολιτισμικής ταυτότητας, καθώς ο τρόπος που χρησιμοποιεί στην αφήγησή του για να τονίσει την ιδιαιτερότητά του (μουσική ετερότητα), είναι ένα μέσο για να τονίσει και να διαμορφώσει την ταυτότητα του μέσα στην κοινωνία τόσο των μουσικών, όσο και μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό-πολιτισμικό του πλαίσιο, μετατρέποντας τελικά το μουσικό αντικείμενο από ένα σύστημα τονικών, αρμονικών και ρυθμικών σχέσεων σε σύστημα κοινωνικών σχέσεων και συμβολισμών. Αυτό αποδεικνύει και την άποψη του Dawe, σύμφωνα με την οποία «η παρουσία των μουσικών οργάνων, τόσο αυτά όσο και οι δημιουργοί και οι εκτελεστές τους, βοηθούν στη διάπλαση των κοινωνιών και των κουλτούρων, και αντιστρόφως» (Dawe 2003: 275).

Συνοψίζοντας λοιπόν τα όσα έχουν αναφερθεί έως τώρα, απαντώντας ταυτόχρονα στο ερώτημα που θέσαμε παραπάνω, στόχος της παρούσας έρευνας είναι η μελέτη της μουσικής μέσα στον πολιτισμό (Merriam) αλλά και της μουσικής ως κοινωνικής σχέσης και πολιτισμικής επιτέλεσης, δηλαδή της μουσικής ως πολιτισμό (Herndon and McLeod 1990 από Πανόπουλος 2005: 16), στην ανάδειξη της συστηματικής διαπλοκής και αλληλεπίδρασης κοινωνικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών σε ένα εθνογραφικό συμφραζόμενο. Υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά της γραφής της εθνογραφίας ακολουθώντας την πορεία την οποία ακολουθεί, κατά τον Geertz, ο κάθε εθνογράφος, «παρατηρώντας, καταγράφοντας και αναλύοντας» (Geertz 1973^a: 21 από Μαδιανού χ.χ.: 149)¹¹, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε την

¹¹ Αυτό το άρθρο της Γκέφου - Μαδιανού στο οποίο παραπέμπουμε, προέρχεται από τον φάκελο σημειώσεων του μαθήματος “Ανθρωπολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού II”, με υπεύθυνη καθηγήτρια την κα. Θεοδοσίου Ασπασία.

περίπτωση του Χρήστου Ζώτου με την ευρύτερη σκοπιά της σύγχρονης εθνομουσικολογίας, δίνοντας έμφαση στον συγκερασμό ανθρωπολογικών και μουσικολογικών ερωτημάτων, έτσι ώστε να αναδείξουμε με τον πιο έμπρακτο τρόπο πως η μουσική δεν είναι απλά και μόνο αρμονική, μελωδική και ρυθμική συνήχηση οργανωμένη από τον άνθρωπο, αλλά ένα συνολικό κοινωνικό φαινόμενο που:

« προσδιορίζεται από κάποιους εξωτερικούς προς την ίδια όρους, ως στοιχείο ενός πολιτισμικού συστήματος και ενός συστήματος κοινωνικών σχέσεων, τα οποία θα πρέπει να εξετάζονται στην ολότητά τους και στις αμοιβαίες αλληλεπιδράσεις όλων των συστατικών τους μερών ώστε να αναδειχθεί το νόημά τους, γενικότερα, και το νόημα της μουσικής, ειδικότερα».

(Πανόπουλος 2005: 13)

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, έχοντας ως κεντρικό άξονα ανάλυσης στο θέμα μας την έννοια της «παράδοσης», θα εξετάσουμε σε γενικές γραμμές σε τι συνίσταται ο όρος «παράδοση», τι αντιπροσωπεύει και ποια η συμβολή του και η σημασία του στον πολιτισμό. Αυτό βέβαια προϋποθέτει μια βαθύτερη διερεύνηση του όρου, που θα ξεκινάει από το τι είναι η «παράδοση», από πότε άρχισε να υπάρχει σαν φαινόμενο, πώς και κάτω από ποιες συνθήκες διαμορφώθηκε, ποιους σκοπούς εξυπηρετεί και πώς εξελίσσεται μέσα στον χρόνο. Στηριζόμενοι λοιπόν στη σχετική βιβλιογραφία, θα προσεγγίσουμε επιγραμματικά τις εξής έννοιες: *παρελθόν*, «*παράδοση*» και «*αυθεντικότητα*». Στόχος μας είναι να δείξουμε πώς οι έννοιες αυτές είναι ρευστές και επιφορτισμένες με έντονο ιδεολογικό χαρακτήρα και ότι αποτελούν σύμβολα με πολλαπλές ερμηνείες. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από μια επαγωγική σύνδεση που θα έχει αφετηρία την ανάλυση του όρου έθνος-κράτος, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η «παράδοση», η οποία είναι άρρητα συνδεδεμένη με το παρελθόν, αποτελεί προϊόν κατασκευής και επινόησης και ως ένας συνειδητά επινοημένος τρόπος ζωής του παρελθόντος

χρησιμοποιείται ως μέσον για την κατασκευή της εθνικής ταυτότητας και κληρονομιάς.

Αμέσως μετά, θα διερευνήσουμε την περίπτωση της «παραδοσιακής» μουσικής και κυρίως των λαϊκών μουσικών οργάνων που την αντιπροσωπεύουν, που ως ισχυρό κομμάτι της πολιτισμικής κληρονομιάς και «παράδοσης» του ελληνικού έθνους, συνδέουν τα μέλη-πολίτες με τον τόπο και την πατρίδα τους. Αυτό που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα όμως, είναι οι πολιτικοί και εξουσιαστικοί μηχανισμοί που παρεισφρέουν στην επιλογή του τι θα συμπεριληφθεί στην “εικόνα της παράδοσης”, με στόχο την διατήρηση της ίδιας της «παράδοσης» και του “αναλλοίωτου” χαρακτήρα της στο συνεχές μεταλλασόμενο παρόν.

Στη συνέχεια θα ειδικεύσουμε την έρευνά μας, συνδυάζοντας όλες τις παραμέτρους που συνθέτουν την θεωρία της “επινόησης της παράδοσης”, στην περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτο, ενός «παραδοσιακού οργανοπαίχτη», ο οποίος μέσα στα πλαίσια της «παράδοσης», στην οποία καταλαμβάνει εξέχουσα θέση ως “αυθεντικός” συνεχιστής της τέχνης του λαούτου, εισάγει κάποια νεοτεριστικά στοιχεία, ασύμβατα θα μπορούσαμε να πούμε ως προς τα καθιερωμένα «παραδοσιακά» πρότυπα, αφού πρώτα προηγηθεί μία παρουσίαση της ιστορικής εξέλιξης και πορείας του οργάνου που μας απασχολεί, όπως και του ρόλου που έχει διαμορφωθεί να διατηρεί σύμφωνα με την εικόνα της «παράδοσης». Αυτό που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα, είναι για ποιους λόγους και με ποιους τρόπους καινοτομεί, με ποιους τρόπους προσαρμόζει την νεοτερικότητά του στο “απαράλλακτο” σώμα της «παράδοσης», και τελικά, πώς η ίδια η «παράδοση» ενσωματώνει την νεοτερικότητά του στο “απαράλλακτο” σώμα της.

Κεφάλαιο I

Παράδοση και Νεοτερικότητα

Ο όρος παράδοση, με την κυριολεκτική έννοια της λέξης, σημαίνει την ενέργεια της μεταβίβασης ενός πράγματος που μεταβιβάζεται. Η ιδεολογική ερμηνεία όμως, της «παράδοσης» ως πολιτισμικό κτήμα δηλαδή, χρησιμοποιείται με την έννοια της «προφορικής επικοινωνίας», αυτού που δεν έχει γραφτεί δηλαδή και μεταδίδεται με τρόπο προφορικό, ενώ σε σχέση με το «παραδοσιακός» αναφέρεται κυρίως στη διαδικασία κληρονόμησης και κληροδότησης, παραπέμποντας ταυτόχρονα σε μια παθητική, περισσότερο, συμπεριφορά. Ως όρος όμως, με την ιδεολογική του ερμηνεία εδώ, όπως θα δούμε και παρακάτω, διαμορφώθηκε και “ταυτοποιήθηκε” με το έθνος-κράτος, ως ανάγκη σύνδεσης των καθυτών μελών τους με αυτά. Ως εθνική «παράδοση» λοιπόν, δεχόμαστε οτιδήποτε μεταδίδεται (ως λόγος και ως πράξη) από γενιά σε γενιά προφορικά και ανώνυμα και στερεώνεται με τους μύθους, τις παροιμίες, τα τραγούδια, την ποίηση, τις γιορτές, τις δοξασίες, τους θρύλους, τα έθιμα, τους θεσμούς, τα ήθη και την «τέχνη του λαού». Η «παράδοση» αυτή αποτελεί την ιστορική μνήμη του έθνους, τις κληρονομημένες κοινωνικές εκδηλώσεις και συνήθειες και δημιουργεί τα εθνολογικά χαρακτηριστικά του.

Στο φαινόμενο της “εκ παραδόσεως «παράδοσης»” όμως, φαίνεται να υπάρχει κάτι το απατηλό, στην ιδέα δηλαδή της απλής μεταβίβασης ή της πιστής αναπαραγωγής από γενιά σε γενιά. Η ίδια η αρχική σημασία της λέξης, παράδοση, μεταβίβαση, υποβάλλει την ιδέα μιας απλής και άμεσης πράξης, όπως όταν δίνω κάτι σε κάποιον, κι αυτός σε κάποιον άλλον, και αυτό το κάτι παραμένει απaráλλακτο και ανεπηρέαστο από την πράξη αυτή.

Ακόμα και μία απλή μεταβίβαση ενός αντικειμένου όμως, εμπεριέχει την αλλαγή αφού αλλάζει ιστορικά το νόημά του και το πλαίσιο της όποιας χρήσης του. Αυτή η “σύγχυση” όμως δεν πηγάζει από την ίδια την λέξη, αλλά από την έμφαση που «φυσιολογικά» θέτει η ίδια η «παράδοση» στο στοιχείο της συνέχειας. Η «παράδοση» αλλάζει, άλλοτε ανεπαίσθητα κι άλλοτε λιγότερο ανεπαίσθητα, η ίδια η «παράδοση» όμως (κυρίως αυτοί που την ενσαρκώνουν), υποστηρίζει ότι όλα γίνονται όπως παλιά. Γιατί όμως να κλείνει τα μάτια της μπροστά στην αλλαγή; Αυτό έχει να κάνει με την λειτουργία της και με αυτό που πρεσβεύει: ένας συνδετικός ιστός που ενώνει τα μέλη μιας κοινότητας υπερτονίζει υποχρεωτικά τη συνέχεια και τη σταθερότητα, παραβλέποντας ή υποτιμώντας τη ρήξη και τη μεταβολή (που σε κάποιο επίπεδο θεωρείται απειλή). Αντίθετα, όποτε δημιουργείται μια νέα κοινότητα, τείνει «φυσιολογικά» και υποχρεωτικά να επινοήσει τις «παραδόσεις» της, δηλαδή να προπαγανδίσει τη συνοχή της.

Η επινοητικότητα της «παράδοσης» λοιπόν, δεν ανακαλύπτει απλά καινοτομίες, σαν απάντηση σε ιστορικά προβλήματα ή συμβάντα, αλλά τις προσαρμόζει στο κυρίως σώμα της, φροντίζοντας, στο μέτρο του εφικτού, να δώσει την επίφαση του απaráλλακτου.

Έθνη-κράτη και παρελθόν

«Ένα από τα ζητήματα που απασχόλησε την Ανθρωπολογία είναι η συγκρότηση του παρελθόντος στο παρόν, δίνοντας μεγάλη έμφαση στους ιδιαίτερα επιλεκτικούς τρόπους με τους οποίους οι πολιτικές ηγεσίες επιχειρούν να παρουσιάσουν την ιστορία».

(Δέλτσου 1995: 107)

Σύμφωνα με τις ανθρωπολογικές μελέτες η τάση σύνδεσης του παρελθόντος με το παρόν, αρχίζει να αποκτά μεγάλη σημασία από τη στιγμή

που αναφερόμαστε στα έθνη-κράτη. Όταν δημιουργήθηκαν και διαμορφώθηκαν τα έθνη-κράτη, έπρεπε το καθένα από αυτά να νομιμοποιήσει την κυριαρχία του και την πολιτική του οντότητα, έτσι ώστε η ανεξαρτησία και η ελευθερία του να μην μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση. Για να το επιτύχουν αυτό, έπρεπε να διαμορφώσουν ένα εθνικό κοινωνικό πρότυπο, η βάση του οποίου θα στηριζόταν σε “θεμέλια” σταθερά, αναμφίβολα αξιόπιστα και μη αμφισβητήσιμα. Το στοιχείο αυτό λοιπόν που αποτέλεσε τη βάση ώστε να συγκροτηθεί το έθνος-κράτος, είναι το παρελθόν.

«Τα σύγχρονα έθνη και όλα τα συμπαρομαρτούντα γενικά, ισχυρίζονται ότι είναι αντίθετα του νέου, δηλαδή ότι είναι ριζωμένα στην απώτατη αρχαιότητα και το αντίθετο του κατασκευασμένου, δηλαδή ανθρώπινες κοινότητες τόσο «φυσικές» ώστε να μη χρειάζεται κανείς άλλος ορισμός παρά μόνο η αυτοεπιβεβαίωση».

(Hobsbawm and Ranger 2004: 24)

Με ποιους όμως τρόπους το παρελθόν διαμορφώνει το εθνικό κοινωνικό πρότυπο κάθε κράτους ή, διαφορετικά, πώς το παρόν χαρακτηρίζεται ως προέκταση και συνέχεια του παρόντος; Για τον Appadurai «το παρελθόν αποτελεί για το έθνος-κράτος ένα κοινωνικό μήνυμα κριτικής σημασίας, το οποίο ενδείκνυται για ποιητική χειραγώγηση σε κοινωνικό επίπεδο» (Appadurai 1986 από Δέλτσου 1995: 108). Το κοινωνικό αυτό μήνυμα που ενοποιεί και διαμορφώνει την ύπαρξη και τη φυσιογνωμία του, είναι η εθνική πολιτισμική κληρονομιά του, δηλαδή η «παράδοσή» του. Η κοινή γλώσσα, η κοινή καταγωγή, καθώς και η κοινή κουλτούρα, ήθη και έθιμα και, κατ' επέκταση, οι κοινές αξίες και συμπεριφορές που υπάγονται τα μέλη πολίτες ενός έθνους-κράτους, στοιχεία που εδραιώνουν την εθνική

ταυτότητα ως προσδιοριστικά στοιχεία του έθνους¹², ομογενοποιούνται και εδραιώνονται στο παρόν μέσω της «παράδοσης», μιας πολιτισμικής κληρονομιάς, οι ρίζες της οποίας ανιχνεύονται στο απώτατο παρελθόν. Ως εθνική ιδιοκτησία, αυτή η πολιτισμική κληρονομιά και «παράδοση», ενισχύει το αίσθημα της συνοχής και της συλλογικότητας των μελών τους, «δείχνοντας πώς συνδέεται η κοινή καταγωγή και η κοινή τους εμπειρία με μια συγκεκριμένη περιοχή, την πατρίδα τους» (Δέλτσου 1995: 109).

Ωστόσο, σύμφωνα με τις σύγχρονες ανθρωπολογικές μελέτες, αυτές που ασχολούνται με την «παράδοση», διατυπώνεται ο ισχυρισμός πως το παρελθόν είναι μία ρευστή έννοια και ως αυτού, θα πρέπει να διερευνηθεί εκ νέου η σχέση του με το παρόν.

Η αμφισβήτηση του παρελθόντος και της «παράδοσης»

Οι ανθρωπολογικές αναζητήσεις γύρω από την μελέτη της «παράδοσης», επηρεαζόμενες από την θέση ότι ο πολιτισμός, άρα και η εθνότητα, είναι αποτέλεσμα πολιτισμικών διαδικασιών επινόησης και μία συνεχής ανθρώπινη δημιουργία (Anderson 1997), δέχονται και εμπίπτουν στην άποψη ότι αυτή η σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν είναι επίσης ανθρώπινη δημιουργία και επινόηση, ως ένα σημαντικό εργαλείο πολιτικής νομιμοποίησης με έντονο ιδεολογικό χαρακτήρα, που πηγάζει από τις τρέχουσες ανάγκες και συνθήκες του παρόντος.

Το παρελθόν όμως, όπως ήδη αναφέραμε, με την «παράδοση» να αποτελεί το συμβολικό σύστημα ώστε να εδραιώνεται στο παρόν, εκφράζει την ψυχή των ανθρώπων και τις αξίες του πολιτισμού που αυτοί ενσαρκώνουν, διαμορφώνοντας την ταυτότητα τόσο των εθνών-κρατών, όσο

¹² Για την ιδεολογία του όρου εθνότητα βλέπε Anderson Benedict (1997), *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Αθήνα: Νεφέλη.

και των ίδιων των μελών τους. Η θεώρηση αυτή λοιπόν περί σύνδεσης παρελθόντος και παρόντος οδήγησε στο να αμφισβητηθεί και η έννοια της «παράδοσης», η οποία εντάσσεται στο όλο εγχείρημα του έθνους-κράτους ως μια διαδικασία της κατασκευής της εθνικής ταυτότητας. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να επαναπροσδιορίσουμε εκ νέου την έννοια της «παράδοσης». Επιπλέον, επειδή το παρελθόν χτίζεται με όρους του παρόντος, κάθε φορά που μιλάμε για παρελθόν, δηλαδή την πολιτισμική μας κληρονομιά και «παράδοση», επαναπροσδιορίζουμε και την ταυτότητά μας. Αυτή η εκ νέου «επινόηση της παράδοσης» (Hobsbawm and Ranger 2004) λοιπόν, αμφισβήτησε όχι μόνο την αυθεντικότητα της «παράδοσης», αλλά και αυτή της ταυτότητας. Έτσι η έννοια της ταυτότητας αντιμετωπίζεται πλέον όχι μόνο ως θετικό σχήμα ένταξης, ως αίσθημα του «συνανήκειν», αλλά και ως αντιδιαστολή με τον “εξωπεριβάλλοντα” κοινωνικό -πολιτισμικό περίγυρο, ως στοιχείο διαφοροποίησης και συνδιαλλαγής με τον λόγο των άλλων. Δεν συνεπάγεται επομένως μια ομοιογένεια της ομάδας, αλλά πολλαπλές και ρευστές κάθε φορά σημασίες, που διαμορφώνονται σε ένα ιστορικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο και μεταλλάσσονται με βάση τις σχέσεις δύναμης, εξουσίας και αυθεντικότητας.

Η «επινόηση της παράδοσης» στα πλαίσια των εθνών-κρατών και η έννοια της «αυθεντικότητας».

Είπαμε πως η παράδοση, εξ ορισμού, αφορά κάτι που «δίνεται» από κάποιον σε κάποιον άλλον, από την προηγούμενη στην επόμενη γενιά. Πρόκειται εν ολίγοις για μια “κληρονομική μεταβίβαση” η οποία στηρίζεται σε μια “γεννεολογική αλυσίδα”. Αν η αλυσίδα αυτή κοπεί οριστικά για τον οποιονδήποτε λόγο, η «παράδοση» θα πρέπει να θεωρηθεί νεκρή. Όπου λοιπόν η αλυσίδα κινδυνεύει να μετατραπεί σε “κλωστή” και να “ξεφτίσει” ή

στην χειρότερη περίπτωση να κοπεί, δυναμώνει και κάνει την επανεμφάνισή της με τη γνωστή ρήση της «αναβίωσης της παράδοσης¹³». Οι έρευνες της ανθρωπιστικής επιστήμης ωστόσο, αποκαλύπτουν πίσω από την αναβίωση την εξαρχής κατασκευή παραδόσεων, την περίφημη «επινόηση της παράδοσης». Οι επινοήσεις αυτές (άλλοι μιλούν για «νεοπαραδόσεις», αφού τα κατασκευάσματα αυτά, ανεξάρτητα με την καταγωγή τους, μπορούν να λειτουργούν στο εξής σαν «αυθεντικές» παραδόσεις) δεν είναι απαραίτητο να πραγματοποιούνται κάτω από την αιγίδα του κράτους, παρόλο που αυτή είναι η πιο χαρακτηριστική περίπτωση. Και άλλες ομάδες ωστόσο, ακόμα και οι «υποδεέστερες» (π.χ. εργατική τάξη) στάθηκαν ικανές να επινοήσουν τις δικές τους παραδόσεις για δικούς τους σκοπούς. Σε αναλογία, όποτε οικοδομήθηκε ένα έθνος-κράτος χρειάστηκε να ανακαλύψει τις εθνικές του «παραδόσεις», δηλαδή να τις δημιουργήσει παρουσιάζοντές τις όσο αρχαιότερες μπορούσε ή όσο αρχαιότερες τις ήθελε η γενικότερη εθνική μυθολογία.

Μεγάλη επιρροή σ' αυτήν την εκ νέου «επινόηση της παράδοσης», άσκησε η μελέτη των Hobsbawm και Ranger (2004), όπου η κατασκευή της «παραδόσης» αναλύθηκε ως μέσο νομιμοποίησης ηγεσιών. Σύμφωνα με το ομώνυμο άρθρο τους λοιπόν, τα έθνη-κράτη στην προσπάθειά τους να διαμορφώσουν την εθνική κοινωνική συνοχή και ομοιογένεια στα μέλη τους, επινοούν «παραδόσεις» οι οποίες «ενώ φαίνονται ή διεκδικούν ότι είναι παλιές, συχνά έχουν εντελώς πρόσφατη προέλευση και μερικές φορές είναι επινοημένες» (σελ 9). Το κύριο χαρακτηριστικό που ενισχύει την δυναμική και τη σημασία τους είναι, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το παρελθόν και η ιστορική συνέχεια. Η επιλογή όμως του τι θα συμπεριληφθεί στην επίσημη «ιστορία» ενός τόπου, είναι αποτέλεσμα ενός φιλτραρίσματος που καθορίζει

¹³ Στην ουσία δεν πρόκειται για παράδοση αλλά για κάτι άλλο, π.χ. για «ιστορική αναπαράσταση» με την έννοια που γίνονται αναπαραστάσεις ιστορικών μαχών, εθίμων κ.τ.λ.

το τι είναι ιστορικά σημαντικό¹⁴. Και αυτό γιατί δεν είναι όλες οι ιστορικές περιοδοί εξ ορισμού σημαντικές για το έθνος-κράτος σε κάθε δεδομένη ιστορική στιγμή στο εκάστοτε παρόν. Έτσι η επιλογή της ιστορίας αποτελεί μια «πολιτική της ιστορίας» όπως και αντίστοιχα μια «πολιτική της παράδοσης».

«Επινοημένη παράδοση εννοούμε ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες διέπονται, φανερά ή σιωπηρά, από αποδεκτούς κανόνες και με τελετουργική ή συμβολική φύση και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και συμπεριφορές μέσω επανάληψης, γεγονός που αυτόματα συνεπάγεται συνέχεια με το παρελθόν».

(Hobsbawm 2004: 14)

Εντούτοις, στο βαθμό που υπάρχει μια τέτοια αναφορά σε ιστορικό παρελθόν, η ιδιομορφία των «επινοημένων παραδόσεων» είναι ότι η συνέχεια είναι πλασματική. Ουσιαστικά πρόκειται για καινούριες καταστάσεις που παραπέμπουν σε παλιές ή καθιερώνουν το δικό τους παρελθόν με σκοπό πάντα τη συνέχεια και την υποχρεωτική επανάληψη. Το πιο σημαντικό σημείο όμως της κατάστασης αυτής, είναι η προσπάθεια του να συγκροτηθούν όψεις της κοινωνικής ζωής ως αμετάβλητες και σταθερές, στοχεύοντας πάντα στη συνεκτικότητα των μαζών, με γνώμονα τον πατριωτισμό και την “υποταγή” τους σ’ αυτό που ονομάζουμε έθνος-κράτος.

Για να μπορέσουν όμως τα έθνη-κράτη να διαιωνίσουν και να διατηρήσουν την «παράδοσή» τους ακέραια και αμετάβλητη στο σύγχρονο και συνεχώς μεταλλασσόμενο παρόν, έπρεπε και αυτά να δείξουν ένα πιο

¹⁴ Για το φαινόμενο της επιλεκτικής μνήμης βλέπε «Μνήμη και ταυτότητα» (Hirschon-Φιλιπιάκη R.: 1993).

σύγχρονο προσανατολισμό. Έτσι λοιπόν, εκεί όπου οι παλιοί «παραδοσιακοί» τρόποι δεν προσαρμόζονται και αδυνατούν να χρησιμοποιηθούν, ανακατασκευάζονται και αναπροσδιορίζονται με βάση τις επιταγές του παρόντος. Αυτό σύμφωνα με τον Hobsbawm επιτυγχάνεται «με τη χρησιμοποίηση παλιών υλικών για την κατασκευή επινοημένων νεωτεριστικών «παραδόσεων», για εντελώς καινοφανείς σκοπούς» (Hobsbawm 2004: 14).

«Οι περισσότερες από τις περιπτώσεις που οι άνθρωποι συνειδητοποιούν την ιδιότητά τους ως πολίτες, συνδέονται με σύμβολα και ημιτελετουργικές πρακτικές (εκλογές), οι περισσότερες από τις οποίες είναι νέες και γενικά επινοημένες».

(Hobsbawm 2004: 21)

Κατασταλτικό στοιχείο που ενισχύει τον ρόλο της «παραδόσης» είναι τα ιδεολογικά φορτισμένα σύμβολα που συνθέτουν την πολιτισμική κληρονομιά ενός κράτους. Για παράδειγμα ο εθνικός ύμνος, η εθνική σημαία, οι τελετές και οι εθνικές γιορτές, η μουσική κ.α. Πρόκειται όμως για σύμβολα αφενός μεν επινοημένα, αλλά αφετέρου αυστηρά τοποθετημένα στο χώρο και στο χρόνο, έτσι ώστε να εξυπηρετούν άμεσα τα ιδεολογικά συμφέροντα του κράτους, συνδέοντας και, παράλληλα, φορτίζοντας συναισθηματικά τα μέλη τους με αυτό.

«Για να κατασκευαστεί η πολιτισμική κληρονομιά και να αποδειχθεί η πολιτισμική και ιστορική συνέχεια ενός έθνους-κράτους, όψεις της ανθρώπινης ζωής (κυρίως από αυτές του παρελθόντος), μετατρέπονται σε αντικείμενα που είναι αυστηρά τοποθετημένα στο χώρο και στο χρόνο, αφού όμως περάσουν από μια «διαδικασία συμβολικής απεξάρθρωσης ή αποπλαισίωσης», έτσι ώστε να αποσπαστούν από τον ιστό των κοινωνικών πρακτικών και κατά συνέπεια να μπορέσουν να εξιδανικευτούν σε συμβολικό επίπεδο».

(Kapferer 1983 από Δέλτσου 1995: 118)

Η παγίωση και η συμβολική εξιδανίκευση των συμβόλων αυτών επιτυγχάνεται με τη χρήση των εννοιών της «αυθεντικότητας» και της «μοναδικότητας», ότι δηλαδή τα σύμβολα αυτά είναι απόρροια ενός ιστορικού παρελθόντος και αντιπροσωπεύουν αυτό καθαυτό το έθνος-κράτος και κανένα άλλο. Απεναντίας, αν μοιράζεται ή δανείζεται τα σύμβολά του με κάποιο άλλο, τότε θεωρείται πως χάνει την ιδιαιτερότητα και την μοναδικότητά του, με άμεσο κίνδυνο να αμφισβητείται, εν μέρει, η αξιοπιστία και η εθνική του κυριαρχία. Ως αποτέλεσμα αυτού, θεωρείται πως ότι προέρχεται έξω από το πλαίσιο του έθνους-κράτους είναι, κατά τον Handler (1985) «στην καλύτερη περίπτωση “δάνειο” και στην χειρότερη “μολυσματικό”». Με τη χρήση της έννοιας της «αυθεντικότητας», υποστηρίζεται από τον συγγραφέα, πως ότι προέρχεται μέσα από την ομάδα είναι μοναδικό, αποδεικνύοντας ταυτόχρονα και την μοναδικότητα της ομάδας.

Για να μιλήσουμε όμως για «αυθεντικότητα», «παράδοση», πολιτισμό, θα πρέπει να ορίσουμε ότι κάτι δεν είναι «αυθεντικό», «παραδοσιακό» και πολιτισμένο αντίστοιχα. Αυτό δείχνει πως η έννοια του πολιτισμού της «παράδοσης» και όποια άλλη εμπίπτει στη θεματολογία αυτή, χρησιμοποιήθηκαν όχι μόνο για να ενισχύσουν την συνοχή και την πολιτισμική ομογενοποίηση των μελών ενός κράτους, αλλά ταυτόχρονα για να αξιολογήσουν και να διαχωρίσουν τα μέλη από του “άλλους”. Επομένως, γίνεται αντιληπτό πως η «παράδοση», συνιστά και ενέχει σχέσεις εξουσίας αντί να συνιστάται από σχέσεις και ως αυτού, η προφορικότητα σε συνδυασμό με την επιλεκτική συλλογική μνήμη, συντελούν ως πολιτικοί μηχανισμοί όχι μόνο για την μεταβίβαση πολιτισμικών γεγονότων, αλλά για πρακτικούς -κυρίως- πολιτικούς λόγους κυριαρχίας.

Στην συνέχεια θα εξετάσουμε τον ρόλο που διαδραματίζουν τα ζητήματα αυτά στην διαμόρφωση της ελληνικής εθνικής συνείδησης μέσα από την «παραδοσιακή» δημοτική μουσική και τα μουσικά όργανα που την αντιπροσωπεύουν. Θα δούμε στην περίπτωση μας, πώς αυτοί οι μηχανισμοί -

που ενέχονται στον θεσμό της «παράδοσης»- παρεισφρέουν στο τι θα συμπεριληφθεί στην εικόνα της μουσικής «παράδοσης» ως “γνήσια και αντιπροσωπευτικά” στοιχεία της, διαμορφώνοντας και τυποποιώντας, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, ανάλογες ταμπέλες και ετικέτες τόσο για την κατασκευή και διατήρησή της, όσο και για την προστασία της από “εξωγενή” -κατά τ’ άλλα- στοιχεία, τα οποία όμως “ξεπηδούν” από το ίδιο της το σώμα.

Κεφάλαιο II

Το λαούτο στην ελληνική παραδοσιακή μουσική

Η ελληνική δημοτική «παραδοσιακή» μουσική, ως έκφραση του λαού που συνεχίζει την ιστορική «παράδοση» μέσα στο χρόνο και αποτελεί, ως γνωστό, μια από τις πιο χαρακτηριστικές εκφάνσεις του πολιτισμού, συνδέθηκε με τα μέλη-πολίτες του έθνους-κράτους, με τον τόπο και την πατρίδα τους. Πρόκειται δηλαδή για μια λαϊκή «παράδοση», η οποία χρησιμοποιήθηκε στα πλαίσια της διαμόρφωσης ταυτοτήτων, ως ανάγκη κατοχύρωσης της πολιτισμικής φυσιογνωμίας και επιβίωσης έναντι των θεωριών του Φαμεράγιερ, ως αποδεικτικό στοιχείο της συνέχειας του έθνους από το ένδοξο και αναγνωρισμένο παρελθόν της αρχαιότητας, ως ισχυρό δηλαδή κομμάτι της πολιτισμικής κληρονομιάς και «παράδοσης» του ελληνικού έθνους. Για να μιλήσουμε όμως για δημοτικό τραγούδι, θα πρέπει να μιλήσουμε και για δημοτικά παραδοσιακά μουσικά όργανα, καθώς δεν γίνεται να υπάρξει το ένα χωρίς το άλλο. Τα λαϊκά αυτά μουσικά όργανα, που προσδιορίζονται ως «παραδοσιακά», αντιπροσωπεύουν ένα επίσης σημαντικό κομμάτι της πολιτισμικής ιστορίας του κάθε έθνους-κράτους. Ως κύριοι εκφραστές των ιδιωμάτων του κάθε τόπου, η σύνδεσή τους με το παρελθόν είναι εύλογη και αναγκαία, και άλλο τόσο αναγκαία είναι η διατήρησή τους στο παρόν, καθώς μία πιθανή εξαφάνισή τους στο πέρασμα των χρόνων, θα σήμαινε την εξαφάνιση των «παραδοσιακών» τραγουδιών, και ως εκ τούτου, την εξασθένιση της μουσικής «παράδοσης».

Όλα τα «παραδοσιακά» μουσικά όργανα της σημερινής εποχής λοιπόν, κατά την “ιστορική παράδοση” είναι εξελίξεις ή μεταμορφώσεις παλιότερων συγγενών, τα οποία με τη σειρά τους ήταν απόγονοι προηγούμενων μορφών. Όπως και στην περίπτωση των δημοτικών τραγουδιών όμως, ο ρόλος και η πορεία τους μέσα στο χρόνο

αντικατοπτρίζουν και αντανακλούν τις διάφορες κοινωνικό-πολιτισμικές μετεξελίξεις, καθώς, σύμφωνα με τον Racy, αντιμετωπίζονται σαν «μουσικές οντότητες-υποστάσεις που αλλάζουν και εξελίσσονται σύμφωνα με τα χωροχρονικά δεδομένα» (Racy 1994: 37). Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει η εξέλιξη των οργάνων δεν περιορίζεται μόνο στις τεχνολογικές βελτιώσεις που παρουσιάζονται σ' αυτά, αλλά και στην επίδραση των πολιτισμικών αυτών στοιχείων ή γεγονότων, όπως στον τρόπο που μορφοποιούνται και αποτυπώνονται πάνω σ' αυτά, διακυβεύοντας άλλοτε την ιδιοσυγκρασιακή τους διάσταση, άλλοτε την προσαρμοστική τους διάσταση και, πολλές φορές ακόμα, την ίδια τους την ύπαρξη.

Οι σημαντικότερες μετεξελίξεις των λαϊκών -προς το παρόν- αυτών μουσικών οργάνων, εγγράφονται στην διάρκεια της δεκαετίας του 1950-'60 (ίσως και νωρίτερα), όπου η ίδια η μουσική «παράδοση» του τόπου, της οποίας αποτελούν αναπόσπαστο μέρος, βρίσκεται μπροστά στην απειλή γεγονότων που έρχονται να επηρεάσουν το ύφος της αλλά και την ίδια της την υπόσταση. Την περίοδο αυτή, η μετανάστευση του πιο δυναμικού μέρους του πληθυσμού προς τη Γερμανία, τον Καναδά, την Αυστραλία κ.α., η εμφάνιση του ρεμπέτικου τραγουδιού, η ραγδαία αστικοποίηση σε συνδυασμό με την ανάπτυξη της βιομηχανίας και της τεχνολογίας, όπως η διάδοση του ραδιοφώνου, των δίσκων του γραμμοφώνου και του κινηματογράφου όπου διεισδύουν ακόμα και στα πιο απομακρυσμένα χωριά της επαρχίας, δεν επηρεάζουν μόνο το δημοτικό τραγούδι, το οποίο αντικαθίσταται από ένα είδος ρεπερτορίου που μιλάει για τους καημούς της μετανάστευσης, αλλά και τη διαμόρφωση και εξάπλωση νέων, "λαϊκών" κατά τη λαογραφία, μουσικών οργάνων και συγκροτημάτων (με κύριο εκφραστή το μπουζούκι). Η στροφή ευρύτερων κοινωνικών στρωμάτων προς το νέο αυτό είδος, αρχίζει να φθίνει το δημοτικό τραγούδι, ενώ τα λαϊκά συγκροτήματα απειλούν να εκτοπίσουν τις άλλοτε δημοτικές κομπανιές-ζυγίες και τα όργανα που τις αντιπροσωπεύουν. Μπροστά στη νέα αυτή κατάσταση, οι δημοτικοί μουσικοί έμεναν χωρίς δουλειά ή δούλευαν πολύ

λίγο, με αποτέλεσμα είτε να εγκαταλείπουν το όργανό τους αναζητώντας αλλού τα προς το ζειν, είτε να μεταπηδήσουν στις λαϊκές ορχήστρες διεκδικώντας μία θέση δίπλα στα μπουζούκια¹⁵.

Ήδη τα περισσότερα μουσικά όργανα που αντιπροσώπευαν τα κατεξοχήν μουσικά σχήματα διασκέδασης, έχουν υποχωρήσει ή εξαφανιστεί από ορισμένες περιοχές, ενώ οι, προς μεγάλη ζήτηση, σύγχρονες λαϊκές ορχήστρες, έχουν εκτοπίσει και αντικαταστήσει τα παλιά μουσικά όργανα με νέα, έτσι ώστε ο συνδυασμός που προκύπτει να εξυπηρετεί την εκτέλεση ενός ευρύτερου ρεπερτορίου, ελαφρολαϊκό, ρεμπέτικο, και όταν υπάρχει βιολί ή κλαρίνο, που ίσως είναι και τα μοναδικά όργανα που διέπρεψαν στις ορχήστρες αυτές, δημοτικό τραγούδι. Και στην περίπτωση των τελευταίων όμως, η σύνθεση των ορχηστρών αυτών που ενέχει την απουσία των κατεξοχήν παλιών συνοδευτικών οργάνων, για παράδειγμα κιθάρα αντί για λαούτο και τύμπανα (ντραμς) αντί για τουμπερλέκι ή νταούλι, έχει ως αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Καρακάση «την νοθεία του αγνού ύφους της δημοτικής μουσικής» (Καρακάσης 1970: 99).

Μπροστά στην νέα αυτή πραγματικότητα, το κοινό φαίνεται να εκτιμάει στο ελάχιστο τη δημοτική μουσική, ενώ μια άλλη μερίδα την απορρίπτει εντελώς, καθώς λόγω των γεγονότων που αναφέραμε παραπάνω, έχει ταυτιστεί και συνδεθεί με τη “ρετινιά του χωριάτικου”, την επαρχία, το ευτελές, το αξιογέλαστο και το “γύφτικο”. Ανάλογα λοιπόν και οι μουσικοί που ενστερνίζονταν το ρεπερτόριο αυτό, είχαν μπει στο περιθώριο και αντιμετώπιζονταν “παρέα με τα όργανά τους”, ως γύφτοι.

¹⁵ Ο Παπαδάκης, στο αφιέρωμά του για τον κλαρινίστα Βασίλη Σούκα αναφέρει: «Ο ίδιος ο Βασίλης Σούκας μου είχε πει κάποτε: “Κοντέψαμε να χαθούμε τότε. Εμείς παίζαμε στο ένα καφενείο και στο αντικρινό ερχόταν οι λαϊκοί και μας έπαιρναν όλο τον κόσμο. Τι να κάνουμε; Έπρεπε να βγάλουμε το μεροκάματό μας. Παιδιά θα πάμε απέναντι...”». Βλ. Γ. Παπαδάκης, «Βασίλης Σούκας - Το τίμημα μιας μεγάλης απώλειας», *Λαϊκό τραγούδι* (τ. 4), 7/2003, σ. 50-53.

Το φαινόμενο της εξαφάνισης των οργάνων αυτών και τα παρεπόμενά της, φέρνει στο προσκήνιο έναν άμεσο κίνδυνο: την έλλειψη του ελληνικού «παραδοσιακού» μουσικού χρώματος, που σημαίνει την εξάλειψη της ίδιας της μουσικής «παράδοσης» από το παρόν και το μέλλον, άρα και της πολιτισμικής κληρονομιάς και φυσιογνωμίας του έθνους. Είπαμε όμως σε προηγούμενο κεφάλαιο, πως όταν αυτή η “κληρονομημένη παράδοση”, η οποία ενώνει τα μέλη-πολίτες με τον τόπο τους, κινδυνεύει, πολιτικοί μηχανισμοί παρεισφρέουν με στόχο να την αναζωπυρώσουν ή, όπου κριθεί απαραίτητο, να την ανακατασκευάσουν εκ νέου. Έτσι λοιπόν, στο κλίμα αυτό της εξαφάνισης των παλιών μουσικών οργάνων και της μουσικής που αντιπροσωπεύουν, επιχειρείται μία προσπάθεια επανένταξης και αναβίωσής τους στο όνομα της “διάσωσης της παράδοσης”.

Στα μέσα της δεκαετίας του '70, το ενδιαφέρον των ερευνητών και μελετητών στρέφεται προς το δημοτικό είδος καλλιτεργώντας σιγά - σιγά το έδαφος για τη διερεύνηση του κοινού που ενδιαφέρεται για το είδος αυτό. Η εξαιρετικά ανεπτυγμένη “επιστήμη του περιτυλίγματος” της «παράδοσης», επιχειρεί να γίνει προαγωγός μιας άλλοτε υποτιμημένης αξίας, προτείνοντάς την τώρα ως έναν, μέχρι χθες, χαμένο...θησαυρό. Στο κλίμα αυτό, τα δημοτικά τραγούδια και τα μουσικά της όργανα, ως στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, επικαλυπτόμενα με την αόριστη και εύπλαστη έννοια του “βιώματος της ελληνικής ψυχής”, φορτισμένα επιπλέον με την πατριωτική φιλολογία της εκπαίδευσης και του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος, μετατρέπονται σε εθνικά μνημεία, που απαιτούν, ως πολύτιμα “αντικείμενα” της πολιτιστικής κληρονομιάς, την ανάλογη κρατική μέριμνα, προστασία και “περιποίηση”.

Τις διάφορες αυτές κοινωνικό-πολιτισμικές μετεξελίξεις οι οποίες αντικατοπτρίζονται μέσα από την εξέλιξη και την πορεία της δημοτικής μουσικής και των οργάνων της και - κυρίως- το πώς διαμορφώνεται τελικά αυτό που λέμε “αυθεντική παράδοση” μέσα από τις μετεξελίξεις αυτές, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε μέσα από μια συνοπτική αναφορά στην ιστορία

του λαούτου στον Ελλαδικό χώρο. Η εξέλιξη και η πορεία του οργάνου αυτού, καθώς και ο τρόπος που προβάλλεται και κατοχυρώνεται στο σώμα της «παράδοσης» ως “αυθεντικό” και αντιπροσωπευτικό της όργανο, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα όπως θα δούμε, αυτής της “τεχνικής” του περιτυλίγματος τόσο για την διατήρηση του ίδιου του οργάνου έναντι της εξέλιξης της λαϊκής κιθάρας, όσο και για την διατήρηση της ίδιας της εικόνας της «παράδοσης», που στην ουσία πρόκειται για μια αντιληπτική κατασκευή και διαμόρφωση αυτής, ως αντίποδας στο νεοφερμένο δημοτικό τραγούδι που την απειλεί.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, σύμφωνα με τις ρητορικές της «παράδοσης» τα «παραδοσιακά» τραγούδια και τα «παραδοσιακά» μουσικά όργανα έχουν τις ρίζες τους στο παρελθόν, ή αλλιώς, είναι «παραδοσιακά» ακριβώς για τον λόγο του ότι προέρχονται από το παρελθόν. Έτσι και οι ρίζες του λαούτου, σύμφωνα με τις βιβλιογραφικές αναφορές, ανιχνεύονται στο απώτατο παρελθόν, και ως αυτού, πρόκειται για ένα κατεξοχήν «παραδοσιακό» όργανο.

Σύμφωνα με αυτές λοιπόν ανήκει στην οικογένεια των χορδόφωνων οργάνων με αχλαδόσχημο ηχείο και μακρύ χέρι. Η οικογένεια των λαουτοειδών, στην οποία εντάσσεται, είναι μία οικογένεια νυκτών εγχόρδων οργάνων, που περιλαμβάνει αυτά που διαθέτουν ηχείο, μανίκι (χέρι) και χορδές παράλληλα τεντωμένες σ' αυτά. Πρόκειται δηλαδή, για ένα πλήθος μουσικών οργάνων, με σημαντικές όμως μεταξύ τους μορφολογικές διαφορές, όπως ο ταμπουράς, η κιθάρα, το λαούτο, το μπουζούκι, το μαντολίνο κτλ. Σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη (1976), όλα αυτά τα όργανα ανήκουν, οργανολογικά, σε δύο βασικούς τύπους: τα μακριά λαούτα και τα κοντά λαούτα.

«Μακριά λαούτα, με μικρό ηχείο και μακρύ χέρι, είναι τα αρχαιότερα της οικογένειας του λαούτου (3^η χιλιετία π.Χ. Μεσοποταμία). Σ' αυτόν τον τύπο ανήκει και το αρχαιότερο ελληνικό τρίχορδο ή πανδούρα. Κοντά λαούτα με μικρό ηχείο και κοντό χέρι, που συνεχίζει

το ηχείο (χωρίς να ξεχωρίζει από αυτό), ανιχνεύονται ήδη στον 8^ο π.Χ αιώνα, στην ελαμιτική τέχνη. Στον τύπο του κοντού λαούτου ανήκουν και τα λαούτα με μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο και κοντό, ξεχωριστό χέρι, όπως είναι το αραβικό λαούτο και το ούτι που συναντάμε σήμερα στην Ελλάδα».

(Ανωγειανάκης 1991: 253)

Η επικρατέστερη εκδοχή σχετικά με την ονομασία του, είναι ότι προέρχεται από το αραβικό «al oud», που σημαίνει «το ξύλο», ενώ σύμφωνα με άλλες εκδοχές προέρχεται από το κούρδισμά του σε λα και ουτ (σημερινό ντο) των δύο διπλών χορδών που είχε παλιότερα. Πρόγονός του, σύμφωνα με τους ιστορικούς, θεωρείται το ούτι, το οποίο ήρθε στην Ευρώπη μετά την κατάκτηση της Ισπανίας από τους Άραβες, το 711 π. Χ.

«Το λαβούτο ή λαούτο που αναφέρεται στα μεσαιωνικά κείμενα και τα παλιά δημοτικά τραγούδια, είναι πρόγονος μάλλον του σημερινού οργάνου, του γνωστού με το όνομα ούτι».

(Καρακάσης 1970: 57)

Η πορεία του οργάνου στο πέρασμα των αιώνων, καθώς και η διαμόρφωσή του στη σημερινή μορφή, πέρασε από πάρα πολλά στάδια και δέχτηκε επιρροές και στοιχεία από διάφορους πολιτισμούς της Μεσογείου, αλλά και τους διάφορους οργανοπαίκτες που προσέθεταν ή αφαιρούσαν στοιχεία, όχι μόνο στην κατασκευή του οργάνου, αλλά και στον τρόπο παιξίματός του (τεχνική του οργάνου). Από τον 15^ο αιώνα, όπου έχουμε τις πρώτες απεικονίσεις λαούτων με 5 ζευγάρια χορδές, μέχρι την εποχή της Αναγέννησης όπου το λαούτο ήταν το πιο διάσημο από όλα τα όργανα, έως και την περίοδο της υποχώρησής του λόγω της εμφάνισης μεγάλων και δυνατότερων σε ένταση οργάνων, συνέχιζε να αλλάζει σχήμα, χορδές,

κουρδίσματα, καθώς και η ίδια η μουσική εξελισσόταν και οι κατασκευαστές εφαρμόζαν καινούργιες τεχνικές κατασκευής.

Στην Ελλάδα οι βιβλιογραφικές πηγές αναφέρουν πως το λαούτο εμφανίζεται στον κύκλο των ακριτικών τραγουδιών (9^{ος}-12^{ος} αιώνας), και ήταν, όπως μαρτυρούν τα ίδια τα ακριτικά κείμενα, ένα από τα όργανα που έπαιζε ο Διγενής:

Στο έπος του Διγενή (χειρόγραφο Εσκοριάλ 16^{ος} αιώνας) διαβάζουμε:

«Και έκατζεν και εφθείασεν ωραίον τερπνόν λαβούτον.

Και επήρα το λαβούτο μου και θέλει να ακροπαίξω.».

(Ανωγειανάκης 1991: 254)

Σύμφωνα με άλλους ιστορικούς όμως, το λαούτο της παλαιάς εποχής στον ελλαδικό χώρο, όπου άρχισε, όπως ήδη αναφέραμε, να πρωτοεμφανίζεται στα ακριτικά τραγούδια, μορφολογικά έμοιαζε με τον ταμπουρά (μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο και μακρύ χέρι με μπερντέδες), γι' αυτό άλλοτε αναφέρεται ως λαούτο και άλλοτε ως θαμπούριν ή ταμπούριν. Ο ίδιος Ανωγειανάκης αναφέρει πως «δεν είναι τυχαίο, ότι το λαούτο, εξακολουθούν να το λένε και ταμπουρά σ' ορισμένες περιοχές της Ελλάδας». (Ανωγειανάκης 1991: 255). Ένας τέτοιος ισχυρισμός όμως δημιουργεί κάποιες επιφυλάξεις για το αν πρόκειται για λαούτο ή κάποιο άλλο όργανο που ονόμαζαν έτσι, κάτι που δεν επισημαίνει εντούτοις ο Ανωγειανάκης στην παραπάνω αναφορά που κάνει για το λαούτο μέσα από το χειρόγραφο του Εσκοριάλ, ίσως και για ευνόητους λόγους.

Η μορφολογία αλλά και η εξελικτική πορεία του οργάνου στον ελλαδικό χώρο, δέχτηκε διάφορους μετασχηματισμούς, έως ότου αποκρυσταλλωθεί στη σημερινή του μορφή. Όπως μαρτυρούν οι βιβλιογραφικές πηγές και ο παλιός τύπος του οργάνου, το οποίο διέθετε

μακρύ χέρι με μπερντέδες που έφταναν σχεδόν ως το τέλος της ροδάντζας, ο ρόλος του λαούτου ήταν μελωδικός-σολιστικός, καθώς, διαθέτοντας την απαραίτητη δεξιοτεχνία στο αριστερό χέρι, ο λαουτιέρης μπορούσε να εκτελεί την μελωδία στην πρώτη κυρίως χορδή, το Λα, ενώ ταυτόχρονα με τις υπόλοιπες χορδές, Ρε, Σολ και Ντο, αυτοσυνοδευόταν με ισοκράτημα¹⁶. Το ισοκράτημα ήταν και ο κατεξοχήν αρμονικός τρόπος συνοδείας του παλιότερα (είτε της απλής τονικής είτε σε συνδυασμό με δεσποζουσα ή υποτονική), σύμφωνος με τον τροπικό χαρακτήρα του μονόφωνου βυζαντινού εκκλησιαστικού και δημοτικού μέλους. Λόγω της δυσκολίας του όμως ως προς τον χειρισμό αλλά και της αδυναμίας του να σταθεί μόνο του στα διάφορα γλέντια και πανηγύρια, καθώς δεν μπορούσε να αποδώσει μουσικά όσα ένα βιολί ή κλαρίνο, μετατράπηκε βαθμιαία σε όργανο συνοδείας, περιοριζόμενο σε λίγες σύντομες μελωδικές φράσεις ή απαντήσεις.

Η τελευταία ουσιαστική αλλαγή στην πορεία και μορφολογία του λαούτου γίνεται μετά τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο, όταν η λαϊκή «παράδοση» ενσωματώνει στο σώμα της δυτικές πολιτισμικές επιρροές εισάγοντας ξένα και “νεότερικά” στοιχεία, επιρροές οι οποίες εξάλλου είχαν εμφανιστεί πολύ νωρίτερα στην Κρήτη, στα Επτάνησα, στην Σμύρνη και στα μεγάλα αστικά κέντρα του ελληνισμού. Συγκεκριμένα στο λαούτο, η άλλοτε «παραδοσιακή» απλή αρμονική συνοδεία του ισοκρατήματος εγκαταλείπεται και

¹⁶ Για τον παλιό αυτό ρόλο του λαούτου όμως, το ότι δηλαδή κατείχε παλιότερα ρόλο σολιστικό, οι απόψεις διίστανται. Και αυτό γιατί οι μαρτυρίες αυτές προέρχονται μόνο μέσα από τις διάφορες γραπτές αναφορές, ενώ αντίθετα στις δισκογραφικές πηγές, οι οποίες είναι και το κατεξοχήν “αντικειμενικό” εργαλείο για την μελέτη της μουσικής, δεν αποδεικνύεται κάτι τέτοιο. Στην εργασία αυτή ωστόσο, επειδή ακολουθούμε την λογική της παρουσίασης αυτών που μελετάμε μέσα από το πώς αυτά παρουσιάζονται είτε από τις γραπτές πηγές είτε από τους άγραφους κανόνες που θέτει η εικόνα της «παράδοσης», θα δώσουμε υπόσταση στην αντίληψη αυτή, στην παλιά σολιστική ιδιότητα του λαούτου δηλαδή, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει απαραίτητα ότι ενστερνιζόμαστε την άποψη αυτή.

αντικαθίσταται από την δυτική αρμονική συνοδεία¹⁷, ενώ για να εξυπηρετείται ευκολότερα ο λαουτιέρης στο πιάσιμο των συγχορδιών, κονταίνει το χέρι του οργάνου και «σταθεροποιεί» τις αποστάσεις των διαστημάτων μεταξύ τους καθιερώνοντας μία συγκεκριμένη απόσταση ανάμεσα στα τάστα, έτσι ώστε να αποδίδουν ακριβέστερα τις συγχορδίες με βάση τους κανόνες της ευρωπαϊκής δυτικής αρμονίας¹⁸.

Σήμερα στην Ελλάδα υπάρχουν δύο εν ενεργεία τύποι λαούτου, το Κρητικό και το «στεριανό». Το Κρητικό λαούτο έχει μεγάλο σκάφος και μεγάλη ταστιέρα, ενώ ο ήχος του είναι πιο μπάσος σε σχέση με αυτόν του στεριανού λόγω του κουρδίσματός του (Μι, Λα, Ρε, Σολ). Ο τύπος του οργάνου αυτού, όπως μαρτυράει και το όνομά του, συναντάται μόνο στην περιοχή της Κρήτης. Ενώ αρχικά χρησιμοποιείται ως συνοδευτικό όργανο της λύρας ή του βιολιού κυρίως στην κεντρική και Δυτική Κρήτη, στη συνέχεια επεκτάθηκε σε όλη την Κρήτη και ο ρόλος του γίνεται εκτός από συνοδευτικός και σολιστικός, εκτοπίζοντας όργανα όπως το μπουλαγιάρι¹⁹. Στο σολάρισμα, το λαούτο μιμείται την μελωδία της λύρας ενώ η ρυθμική συνοδεία χρησιμοποιείται ως επί το πλείστον στα σημεία όπου ενώνονται οι φράσεις ή αρχίζουν καινούρια μέρη, έτσι ώστε να γεμίζουν τα κενά.

¹⁷ Για τον Ανωγειανάκη, η ελαφρά μουσική που αρχίζει να κατακτά ακόμα και τις μικρές πόλεις, η νεοφερμένη τζαζ, η Επιθεώρηση και η Οπερέτα, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην στροφή αυτή προς τη δυτική αρμονία. Βλ. σελ 254.

¹⁸ Σε κάποιες περιπτώσεις ωστόσο, βλέπουμε ότι κάποιοι λαουτιέρηδες “πειράζουν” τα τάστα αυτά. Αυτό γίνεται όμως κυρίως για να κουρδίσουν το όργανο όταν για λόγους υγρασίας ή σκέβρωσης “φαλτσάρει”. Κάτι αντίστοιχο άλλωστε συμβαίνει και με το κλαρίνο όπου ο κλαρινίστας μετακινεί το βαρελάκι του οργάνου για να το “φέρει” στο σωστό κούρδισμα (στον κώδικα των μουσικών η παραπάνω περίπτωση συνηθίζεται να λέγεται ως “κούρδισμα από μέσα”).

¹⁹ Βλ. Γρηγοριάδης Δημήτρης, (2002). *Το λαούτο*, Θεσσαλονίκη: Ντο-Ρε-Μι.

Το «στεριανό» λαούτο, έχει σκάφος μεσαίου μεγέθους, κουρδίζεται ανά 4^{ες} (Λα, Ρε, Σολ, Ντο²⁰) και συναντάται με τον ίδιο τύπο σε όλες τις περιοχές της ελληνικής επικράτειας²¹. Ως όργανο ρυθμικής συνοδείας πια, έχει πάντα

²⁰ Οι διαφορές των δύο λαούτων βρίσκονται στο σκάφος και στο μέγεθος της ταστιέρας, που στο κρητικό είναι πιο μεγάλα σε μέγεθος, και στον ήχο τους, καθώς το κρητικό κουρδίζεται μία 4^η χαμηλότερα από το στεριανό. Μια χαρακτηριστική ιδιομορφία που παρουσιάζει το κούρδισμα και των δύο τύπων λαούτου, κρητικό και στεριανό, είναι ότι η διαδοχή του κούρδισματος των ανοιχτών χορδών, δεν ακολουθεί την φυσική οξύτητα των φθόγγων. Ενώ δηλαδή σε όλα τα άλλα έγχορδα όργανα, η τελευταία από πάνω χορδή συνηθίζεται να είναι η πιο μπάσα, στο λαούτο τον ρόλο αυτό έχει η τρίτη από κάτω χορδή, που είναι η ανοιχτή Σολ για το στεριανό και η ανοιχτή Ρε για το κρητικό. Το πρόβλημα αυτό όμως δεν εμποδίζει το σολάρισμα στο κρητικό λαούτο, καθώς για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιούν τις δύο πρώτες χορδές (Μι, Λα), ενώ οι υπόλοιπες διατηρούν τον ρόλο του ισοκρατήματος. Η ιδιομορφία αυτή ωστόσο, επιφέρει κάποια δυσκολία και ανισορροπία στην χρήση του στεριανού λαούτου –κυρίως στην εκτέλεση μελωδιών-, πράγμα που ίσως να συνέβαλε στο να καθιερωθεί το λαούτο ως συνοδευτικό όργανο.

²¹ Οι διαφορίες των μουσικών-οργανοπαικτών ως προς τον διαχωρισμό αυτό είναι πολλές. Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους λοιπόν, εύλογα γίνεται ο διαχωρισμός σε κρητικό και «στεριανό» λαούτο λόγω της ιδιομορφίας τους κατασκευαστικά αλλά και ως προς το κούρδισμα. Όσον αφορά το «στεριανό» λαούτο, ισχυρίζονται πως μπορεί μεν να συναντάται με τον ίδιο τύπο σε όλη την ελληνική επικράτεια, πλην Κρήτης, ωστόσο παρουσιάζει πολλές διαφορές τεχνικά και υφολογικά από περιοχή σε περιοχή. Σύμφωνα με τον Nettl «πολλές πλευρές της εκτέλεσης εξαρτιούνται από την οικειότητα του εκτελεστή με τα μουσικά ύφη και ένας μουσικός χωρίς τέτοιες γνώσεις δεν είναι σε θέση να δώσει παραδεκτές αποδόσεις παραδοσιακής μουσική, έστω κι αν παίζει τις “σωστές νότες”». Βλ. Nettl, B., (1979) , *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*, Αθήνα: Κάλβος. Β' εκδ.

Την θέση αυτή συμπληρώνει και ο Παπαδάκης ο οποίος διαχωρίζει στους καλούς επαγγελματίες λαουτιέρηδες που χειρίζονται το όργανο με άριστη τεχνική και δεξιότητα, και σ' αυτούς που με το παίξιμό τους εκφράζουν «τα πραγματικά μουσικά ιδιώματα, τις διαφορετικές ερμηνευτικές αντιλήψεις {...} διότι είναι ολωσδιόλου άλλο πράγμα να ακούς κάποιον που προσποιείται ότι μιλάει, ας πούμε, ποντιακά, ρουμελιώτικα ή θεσσαλικά, και άλλο να ακούς έναν γνήσιο Πόντιο, Ρουμελιώτη ή Θεσσαλό». Βλ. Γ. Παπαδάκης «Ελληνικά Μουσικά Όργανα», *Δίφωνο* (τ. 13), 10/2000, σ. 96-109.

Με το ίδιο σκεπτικό θα μπορούσαμε να πούμε πως ένας μουσικός από την περιοχή για παράδειγμα της Μακεδονίας, μπορεί μεν να εκτελέσει σωστά ένα κομμάτι από την

την ανάγκη ενός μελωδικού οργάνου. Η συνεργασία του με τα διάφορα μελωδικά όργανα έχει πάρει τις παρακάτω δύο μορφές: Η μια είναι η λεγόμενη ζυγιά η οποία αποτελείται από βιολί και λαούτο ή αχλαδόσχημη λύρα και λαούτο. Η άλλη μορφή είναι η κομπανία, το κατεξοχήν οργανικό συγκρότημα της ηπειρώτικης Ελλάδας αποτελούμενη από κλαρίνο-βιολί-λαούτο-ντέφι ή τουμπερλέκι και παλιότερα σαντούρι²². Ως μέλος των δύο αυτών καθιερωμένων συγκροτημάτων της δημοτικής μουσικής, χρησιμοποιείται σε κάθε είδος λαϊκής διασκέδασης: πανηγύρια, γάμους, γιορτές κτλ, κυρίως στις περιοχές τις υπαίθρου, συνοδεύοντας πάντα τα παραπάνω μελωδικά όργανα. Η άλλοτε σολιστική ιδιότητα, κατά τις βιβλιογραφικές πηγές πάντα, που κατείχε το λαούτο, έχει πλέον περιοριστεί σε κάποιες σύντομες μελωδικές φράσεις ή σε γεμίσματα των κενών που αφήνει το εκάστοτε μελωδικό όργανο²³.

Οι μεταβολές που επήλθαν όμως αργότερα στο ρεπερτόριο του λαϊκού αστικού τραγουδιού, διανύοντας μια μεγάλη εξέλιξη από το ρεμπέτικο στο λαϊκό, μέχρι το ελαφρολαϊκό και το νεοδημοτικό -είδος που αποτέλεσε τον “χειρότερο εχθρό” της δημοτικής μουσικής-, είχαν ως αποτέλεσμα το λαούτο

περιοχή του Ζαγορίου, ωστόσο όμως, υφολογικά η εκτέλεση του θα παρουσιάζει κάποιες διαφοροποιήσεις από την εκτέλεση ενός μουσικού που έχει γεννηθεί, μεγαλώσει και κατ’ επέκταση έχει βιώσει την μουσική στην περιοχή του Ζαγορίου. Έτσι λοιπόν συναντάμε και άλλες κατά τόπους ονομασίες του λαούτου, όπως νησιώτικο, ηπειρώτικο, θρακιώτικο λαούτο.

²² Το σαντούρι είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα του φαινομένου της εκτόπισης των παλιών οργάνων από τις άλλοτε παραδοσιακές ορχήστρες που αντιπροσώπευαν την δημοτική μουσική. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα μάλιστα το όργανο αυτό είχε εκλείψει εντελώς. Στις μέρες μας ωστόσο αρχίζει να επανεμφανίζεται σιγά-σιγά, όχι όμως ως μέλος της ηπειρώτικης κομπανίας -απεναντίας σ’ αυτήν δεν έχει πλέον θέση-, αλλά διεκδικώντας εκ νέου μία θέση στο μικρασιατικών καταβολών μουσικό ρεπερτόριο.

²³ Εδώ να αναφέρουμε ότι τα ιδιώματα των διαφόρων περιοχών της χώρας αποτυπώνονται και στο λαούτο με την διαμόρφωση ανάλογων τεχνικών κυρίως στην πένα, κατορθώνοντας να ποικίλουν τη χροιά του ήχου ανάλογα με το ύψος του τραγουδιού που συνοδεύουν. Για παράδειγμα στην Ήπειρο είναι χαρακτηριστική η λεγόμενη “σκοούπα” που κάνει ο λαουτιέρης κατά τη συνοδεία του, σύροντας προς τα κάτω ή προς τα πάνω την πένα πάνω στις χορδές.

σταδιακά να χάσει την εξέχουσα θέση που είχε κάποτε. Η νέα αυτή μόδα, έχοντας διεισδύσει πλέον και στα χωριά της περιφέρειας αντικαθιστώντας, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, τα κατεξοχήν τοπικά-δημοτικά τραγούδια με τα οποία επενδύονταν μουσικά τα πανηγύρια, τα διάφορα γλέντια κ.α., ευνοεί το μετασχηματισμό των συγκροτημάτων με συνδυασμό τέτοιο, ώστε να ανταποκρίνεται στις επιθυμίες του ακουστικού κοινού από άποψη ρεπερτορίου.

Όταν λοιπόν ο άλλοτε σολιστικός ρόλος του λαούτου άρχισε να περιορίζεται σε μια απλή συνοδεία και μάλιστα δυτικού τύπου, φάνηκε ότι σ' αυτό ανταποκρινόταν καλύτερα η κιθάρα, η οποία ήταν το κατεξοχήν όργανο συνοδείας στα νεοφερμένα αυτά συγκροτήματα. Το λαούτο δεν έχει θέση στις νέες αυτές ορχήστρες, καθώς θεωρήθηκε λιγότερο "βολικό" σε σχέση με την κιθάρα, λόγω του ιδιόρρυθμου κουρδίσματός του και της μικρής του έκτασης στις χαμηλές περιοχές (γεγονός το οποίο οφείλεται τόσο στο κούρδισμα που αναφέραμε όσο και στην κατασκευή του οργάνου, που σε σχέση με την κιθάρα διαθέτει μικρότερο αριθμό τάστων αλλά και χορδών, πράγμα που συνεπάγεται αυτομάτως και λιγότερες εκτελεστικές δυνατότητες σε σχέση μ' αυτήν). Επιπλέον, ο τρόπος παιξίματος του λαούτου, ο οποίος περιοριζόταν σε μια απλή - λιτή ρυθμική συνοδεία και σε λίγες μελωδικές φράσεις για την συμπλήρωση των κενών της μελωδίας, διαφέρει αισθητά από αυτόν της κιθάρας, όπου ο νέος αρμονικός ρόλος, με τις κάθετες τρίφωνες συγχορδίες και τους πλούσιους αρμονικούς κύκλους, έμοιαζε να υλοποιείται επαρκέστερα. Επιπλέον ο ηλεκτρικός ήχος της κιθάρας, κάλυπτε περισσότερο τις νέες αισθητικές που προέβαλε ο νέος ήχος του "νεοδημοτικού".

Η σταδιακή αυτή εκτόπιση του λαούτου από την κιθάρα έχει ως αποτέλεσμα πολλοί από τους επαγγελματίες λαουτιέρηδες να μένουν χωρίς δουλειά και είτε να εγκαταλείπουν το όργανο, είτε να μεταπηδούν στο "νόθο" όργανο της λαουτοκιθάρα, την οποία θα εγκατέλειπαν στην συνέχεια

περνώντας κατευθείαν στην κιθάρα²⁴. Η εγκατάλειψη του οργάνου από τους μουσικούς, αποφέρει μοιραία και την υποχώρηση της σχετικής παράδοσης άρα και διάδοσης και συνέχειάς του στο χρόνο, μια έλλειψη πολυσήμαντη αφού τα μουσικά όργανα, όπως προείπαμε, αποτελούν εξέχοντα στοιχεία του πολιτισμού.

Έτσι, στην επικείμενη προσπάθεια της “αναβίωση της παράδοσης”, διάσωσης και διάδοσης των “καθαρών” δημοτικών τραγουδιών και των “γνήσιων” μουσικών οργάνων της, το λαούτο έχει την επίσημη υποστήριξη συμμετοχής. Οι θεωρητικοί «διανοούμενοι της παράδοσης» λοιπόν, αποκηρύσσοντας εξ αρχής τα “δημοτικολαϊκά” πλέον πάλκα, αποκλείοντάς τα ταυτόχρονα από τις “αυθεντικές” όψεις της ελληνικής μουσικής «παράδοσης», εναντιώνονται στην εξέλιξη της κιθάρας σε βάρος του λαούτου, επικαλούμενοι το ξένο, ψευδορομαντικό και, στην χειρότερη, “σκυλάδικο” ύφος (λόγω χροιάς και τεχνικής) που προσδίδει στο ήθος της παραδοσιακής μουσικής²⁵.

Στην προσπάθεια προβολής, ή ακόμα και μηχανισμών επιβολής, των δημοτικών τραγουδιών και οργάνων, είτε ως μέρος πολιτιστικών εκδηλώσεων (για παράδειγμα μουσικοχορευτικά δρώμενα φολκλορικού τύπου Δώρας Στράτου) είτε μέσω ενημερωτικών μουσικών εκπομπών οι οποίες προωθούνται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης (ραδιόφωνο αρχικά και αργότερα τηλεόραση), περισσότερο ως εθνικά μνημεία και λιγότερο ως καλλιτεχνικά αντικείμενα, όπου τα «παραδοσιακά» μουσικά όργανα δεν

²⁴ Η δημιουργία της λαουτοκιθάρας, που δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια κιθάρα με αριθμό χορδών και κούρδισμα λαούτου, οφείλεται κυρίως στο γεγονός της ντροπής που ένιωθαν οι νεότεροι λαουτιέρηδες να κρατούν ένα τόσο μεγάλο και άχαρο όργανο σε σχέση με την όμορφη κιθάρα, καθώς και στην δυσκολία να μεταφέρεται και να κρατιέται όταν παίζεται. Για περισσότερα βλ. Ανωγειανάκης (1991) σ. 256

²⁵ Ο Ανωγειανάκης αναφέρει: «Η κιθάρα αλλοιώνει το μουσικό ήθος του δημοτικού μέλους και του προσδίδει με τον γλυκερό της ήχο και τη διαφορετική τεχνική της ένα ψευδορομαντικό ύφος, χαρακτηριστικό άγνωστο στη γνήσια δημοτική μελωδία και το παραδοσιακό παίξιμο του Έλληνα λαϊκού μουσικού» βλ. Ανωγειανάκης (1991) σ. 258.

είναι πια τόσο χωριάτικα και “γύφτικα” ενώ οι συρτοί και καλαματιανοί συνδέονται πλέον με αρχαίους χορούς, το λαούτο καταλαμβάνει την εξέχουσα θέση που είχε παλιότερα. Απεναντίας, η κιθάρα, ως ανορθόδοξο κατά τα πρότυπα της «παραδόσης» μουσικό όργανο, δεν έχει θέση εδώ²⁶. Στην έντονη αυτή προβολή έρχεται να συμβάλει και η ίδρυση σχολών και ιδρυμάτων εκμάθησης παραδοσιακών οργάνων, είτε ωδειακού τύπου είτε των μεταγενέστερων μουσικών σχολείων.

Ωστόσο, η λογική που διέπει η χρήση του ακόμα και σήμερα, εξακολουθεί να είναι αυτή του συνοδευτικού οργάνου. Λόγω των δύο ασύμβατων πρακτικών που υφίσταται όμως, καθώς η «παραδοσιακή» μουσική χρησιμοποιεί διαστήματα μικρότερα ή μεγαλύτερα από του ευρωπαϊκού ίσα συγκερασμένου συστήματος ενώ η συνοδεία του λαούτου είναι αυτή της λαϊκής κιθάρας με δυτικές συγχορδίες και σαφείς επιρροές από μια ευρωπαϊκού τύπου αρμονική συνοδεία, δημιουργεί μια χαρακτηριστική ασυμφωνία των οργανοπαικτών αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο αυτό συνοδεύει. Έτσι για μία μερίδα μουσικών η χρήση των συγχορδιών οφείλει να είναι όσο το δυνατόν λιτή, με ισοκράτη ρυθμικό ή ελεύθερο, με τη χρησιμοποίηση αχαρακτήριστων συγχορδιών κάτω από μαλακά διαστήματα των ματζόρε και μινόρε συγχορδιών όπου τίθεται αναγκαίο πλησιάζοντας τον συνοδευτικό τρόπο των παλιότερων λαουτιέρηδων, ενώ μια άλλη μερίδα, κυρίως νεότερων μουσικών, στρέφεται στην καθ’ αυτού συνοδεία της λαϊκής κιθάρας, με την χρήση 3φωνων (ματζόρε-μινόρε) συγχορδιών, καθώς και με πλούσιους αρμονικούς κύκλους στους οποίους εντάσσονται ενίοτε και

²⁶ Ο Κώστα Πίτσος, γνωστός κιθαρίστας, αναφέρει σε συνέντευξή του στο περιοδικό Δίφωνο: «Το λαούτο το πήρα την εποχή που πήγα να παίξω στη ραδιοφωνία. Εγώ ήμουν κιθαρίστας αλλά στη ραδιοφωνία δεν έβαζαν κιθάρα στα δημοτικά. Μιλάμε για το '67-'68, δεν υπήρχε ακόμα τηλεόραση. {...} Εκείνα τα χρόνια γινόντουσαν πολλές εκπομπές αλλά υπήρχε ένα καθεστώς περίεργο. Έλεγε ο Σίμωνας Καράς να φέρουμε τον τάδε γέρο από το τάδε χωριό να μας τραγουδήσει και θεωρούσαν ότι αυτό ήταν το «οριτζιναλ». {...} Κάτι άσχετα κλαρίνα, κάτι ξεκούρδια όργανα και λέγανε “αυτό είναι παραδοσιακό”». Βλ. Γ. Τοάμπρας, «Οι “φωνές” των οργάνων. Κώστας Πίτσος», *Δίφωνο* (τ. 68), 5/2001, σ. 106-109.

“αυθαίρετες” αρμονικές λύσεις. Σ’ αυτό ίσως να οφείλεται και το γεγονός της βαθμιαίας εκτόπισης άρα και απουσίας των παλιότερων μουσικών στο χώρο αυτό σήμερα, εκ των οποίων οι μουσικές γνώσεις και τα μυστικά του λαούτου διοχετεύονταν στους νεότερους προφορικά (με «τ’ αυτί» όπως λέγεται στον κώδικα των μουσικών), με αποτέλεσμα πολλές φορές οι κιθαρίστες μουσικοί να αναπληρώνουν, όπου υπάρχει έλλειψη, τη θέση των λαουτιέρηδων, περνώντας παροδικά απ’ το λαούτο²⁷. Στο τελευταίο θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τη στροφή της νέας γενιάς μουσικών στην απόκτηση δυτικών ευρωπαϊκών γνώσεων (σολφέζ, δυτική αρμονία κ.τ.λ), που λόγω ανταγωνισμού τίθεται πλέον αναγκαίο.

Όσον αφορά τον τρόπο συνοδείας που ακολουθεί το λαούτο, κυριαρχεί εδώ η αντίληψη ότι όσο πιο λιτός είναι ο λαουτιέρης, τόσο πιο αποδεκτός γίνεται ως “γνήσιος και αυθεντικός συνεχιστής της μουσικής παράδοσης”. Η θέση αυτή όμως αποτελεί μέρος μιας συνολικότερης κυρίαρχης αντίληψης, σύμφωνα με την οποία το παλιό και «αυθεντικό» πρέπει να εκφράζουν και ένα είδος πρωτογονισμού. Όσο λοιπόν πιο παλιό είναι το πρότυπο, τόσο αυτό θεωρείται ότι πλησιάζει και το «αυθεντικό». Και αυτό γιατί η «παραδοσιακή» μουσική, έχει συνδεθεί με την αντίληψη του κοινωνικού χώρου της υπαίθρου ο οποίος προσδιορίζεται, λόγω της αγραμματοσύνης του, ως λιτός, απλοϊκός και συνάμα “γνήσιος και αυθεντικός”, ανεπηρέαστος από ξένα δάνεια τα οποία θα μπορούσαν να αλλοιώσουν την φύση του. Η θεωρία αυτή παρότι ενέπλεκε τους κατοίκους των μικρών κοινοτήτων της αγροτικής και κτηνοτροφικής οικονομίας, εφαρμόστηκε και για τους ημιαστικούς ή αστικούς χώρους της περιφέρειας, στους οποίους εδράζονται κυρίως οι λαϊκοί μουσικοί.

²⁷ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των Μουσικών Σχολείων, όπου πολλές φορές τη διδασκαλία του λαούτου αναλαμβάνουν κιθαρίστες οι οποίοι καλούνται να αναπληρώσουν την θέση των λαουτιέρηδων, λόγω απουσίας των τελευταίων. Άρα είναι λογικό στην διδασκαλία αυτή να αποτυπώνονται μέθοδοι, τεχνικές και χαρακτηριστικά του κιθαριστικού τρόπου παιχνιδιού πάνω στο λαούτο.

Ωστόσο όμως, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως αυτή η νοοτροπία του “έτσι τα βρήκαμε και έτσι τα αφήσαμε” η οποία συνοδεύει την εικόνα της «παράδοσης», “προτείνει” ένα συγκεκριμένο μοντέλο προτύπων και στερεοτύπων μέσα από διάφορους μηχανισμούς αποκρυστάλλωσης για το τι καθίσταται «παραδοσιακό» και «αυθεντικό», ακριβώς για να εδραιώσει και να κατοχυρώσει ένα “απαράλλακτο” και αμετάβλητο σώμα στο μεταλλασσόμενο παρόν. Με άλλα λόγια, η αντίληψη περί μιας στατικής «παράδοσης», προσδιόρισε ως απορριπτέο κάθε στοιχείο νεοτεριστικό και ξένο από το οποίο θα μπορούσε να κινδυνεύσει η εθνική συνοχή του τοπικού και συμπαγούς πολιτισμικού μορφώματος.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει όμως, εκεί που οι «παραδοσιακοί» τρόποι δεν προσαρμόζονται ή αδυνατούν να χρησιμοποιηθούν σ’ ένα παρόν που συνεχώς αλλάζει, εισάγοντας παράλληλα καινούρια στοιχεία, αναπροσαρμόζονται και αναπροσδιορίζονται, και σε ατομικό επίπεδο, με βάση τις επιταγές του παρόντος. Αυτό θα προσπαθήσουμε να δείξουμε παρακάτω μέσα από την περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου, ενός «παραδοσιακού» οργανοπαίκτη, ο οποίος μέσα στα πλαίσια της «παράδοσης», στην οποία καταλαμβάνει εξέχουσα θέση ως “αυθεντικός” συνεχιστής της τέχνης του λαούτου, εισάγει κάποια νεοτεριστικά στοιχεία, ασύμφωνα θα μπορούσαμε να πούμε ως προς τα καθιερωμένα «παραδοσιακά» πρότυπα. Αυτό που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα, είναι για ποιους λόγους και με ποιους τρόπους καινοτομεί, με ποιους τρόπους προσαρμόζει την νεοτερικότητά του στο “απαράλλακτο” σώμα της «παράδοσης», και τελικά, πώς η ίδια η «παράδοση» ενσωματώνει την νεοτερικότητά του στο “απαράλλακτο” σώμα της.

Κεφάλαιο ΙΙΙ

Ο Χρήστος Ζώτος και η «αναβάθμιση» του λαούτου

Ο Χρήστος Ζώτος θεωρείται σήμερα ένας από τους πιο ξεχωριστούς, ίσως και ο μοναδικός για πολλούς ερευνητές, συνεχιστής της “παράδοσης” και της τέχνης του λαούτου. Στο βιογραφικό του, μετρά πάμπολλες ηχογραφήσεις σε ραδιοφωνικούς σταθμούς, σε τηλεοπτικές εκπομπές, συμμετοχές σε λαϊκά κέντρα, πανηγύρια και λαϊκές εκδηλώσεις συνοδεύοντας τους μεγαλύτερους πάντα σολίστες, και παράλληλες δισκογραφικές συμμετοχές σε παραγωγές ελληνικές και ξένες. Η ιδιαιτερότητά του ωστόσο σαν λαουτιέρης, δεν εγγράφεται μόνο στην τυπική ιδιότητά του ως οργανοπαίκτης, σύμφωνα πάντα με τον ρόλο που έχει περιοριστεί να διατηρεί το όργανο αυτό, δηλαδή της απλής συνοδείας. Απεναντίας, αναγνωρίζεται ως ερμηνευτής και δεξιοτέχνης του λαούτου, καθώς με τον ιδιαίτερο τρόπο παιξίματός του, όχι μόνο επαναφέρει στο προσκήνιο ένα παραγνωρισμένο και ξεχασμένο όργανο, αλλά επαναπροσδιορίζει την προσαρμοστική του διάσταση, μετατρέποντας το λαούτο από συνοδευτικό σε σολιστικό όργανο της δημοτικής μουσικής ακόμα και στα πλαίσια της δισκογραφίας.

Για πολλούς θεωρείται ότι “αναβιώνει” την παλιά τέχνη του λαούτου, πριν αυτό περιοριστεί στον ρόλο του κατεξοχήν συνοδευτικού οργάνου. Ωστόσο, μέσα από την μελέτη αυτή, θα διαπιστώσουμε πως ο Χρήστος Ζώτος δεν “αναβιώνει” απλά μία παλιά τέχνη, αλλά στα πλαίσια της «παράδοσης» επινοεί εκ νέου μία πρωτότυπη τεχνική, εισάγοντας έναν ιδιόμορφο και πρωτοποριακό τρόπο παιξίματος, καινοτομώντας ταυτόχρονα όχι μόνο ως προς τον “παραδοσιακό” τρόπο εκτέλεσης του λαούτου, έτσι όπως

εκτελούνταν παλιότερα καθώς και σήμερα, αλλά δίνοντας παράλληλα μία νέα διάσταση στην πορεία του οργάνου.

Γεννημένος το 1937 στην Κανδύλα της Αιτωλοακαρνανίας, ήρθε σ' επαφή με την μουσική από τα πρώτα χρόνια της ηλικίας του. Λέει χαρακτηριστικά τονίζοντας τη βιωματική σχέση του με τη μουσική:

«Ο πατέρας μου ήταν λαουτιέρης και τραγουδιστής εκείνα τα χρόνια πολύ καλός... δούλευε με τον Βασίλη τον Τζάρα, με τον πατέρα του Βασίλη Σούκα κλαρίνο... απ' τα καλύτερα κλαρίνα τότε²⁸... και ο παππούς μου ήταν λαουτιέρης και έκανε συγκρότημα με τ' αδέρφια του... Απ' τον καιρό που γεννήθηκα, μεσ' το σπίτι άκουγα όργανα! Απ' τον καιρό που ο πατέρας μου έφερνε στο σπίτι διάφορα κλαρίνα, βιολιά κ' αυτά και κάνανε πρόβες, εγώ καθόμουν σαν το ποντίκι και καθόμουν και άκουγα ζαγκάνεμα μέσα στο σπίτι (γέλια). Μου 'χε γίνει βίωμα...θέλω να πω ότι απ' τον καιρό που γεννήθηκα άκουγα μουσική κ' έτσι μου 'χει γίνει βίωμα [...] κ' έτσι ξεκίνησα».

Για τον Ζώτο έχει μεγάλη σημασία το ότι είναι γόνος μουσικής οικογένειας, καθώς πέρα από τα ακούσματα που έχει αποκομίσει από τη νεαρή του ηλικία, θεωρεί πως το να μπορείς να παίζεις μουσική, είναι ένα χάρισμα που κληρονομείται από γενιά σε γενιά, γι' αυτό πολλές φορές ερμηνεύει την αγάπη του για την μουσική ως “αρρώστια”:

«Για να παίζεις μουσική και να είσαι καλός πρέπει να την έχεις μέσα σου την μουσική... πρέπει να το 'χουμε, γιατί αν δεν το 'χουμε θα είμαστε για τις γάτες... μουσικός δεν γίνεσαι έτσι απλά... για να γίνεις μουσικός θα πρέπει να γεννηθείς μουσικός! Εγώ όταν ο

²⁸ Στο λόγο του Ζώτου, θα δούμε πως γίνονται συχνές αναφορές στον παρελθόντα χρόνο ως αντιδιαστολή του σήμερα με μία σχετική έμφαση, θέλοντας να μας δείξει την εκτίμησή του για τους μουσικούς και για την μουσική γενικότερα εκείνης της περιόδου και πόσο η μουσική αυτή σκηνή έχει αλλάξει στα σημερινά δεδομένα.

πατέρας μου μού απαγόρευσε να παίζω μουσική, αρρώστησα... είχα το βίωμα, δεν μπορούσα...»

Στην αρχή ξεκίνησε με το βιολί σε ηλικία 11 χρόνων. Παθιασμένος με τη μουσική παρατάει το σχολείο και έρχεται σε ρήξη με τον πατέρα του. Η αντίδραση του πατέρα του ήταν ιδιαίτερα έντονη, καθώς, όντας μουσικός και ο ίδιος, βίωνε την περιφρόνηση και την αδιαφορία του κόσμου, που όπως μαρτυράει και ο Ζώτος, δεν υπολόγιζε καθόλου τους μουσικούς, που στη συνείδηση των μουσικών ήταν πάντα γύφτοι. Την περιφρόνηση αυτή άλλωστε, θα την βιώσει και ο ίδιος κατά το πέρασμα των χρόνων:

«Ο πατέρας μου δεν ήθελε να βγω στη δουλειά και μου λέει “βρε παιδί μου δεν βλέπεις τι τραβάω εγώ με τους βλάχους; Πάμε στα χωριά και μας βρίζουν και να σε λεν έτσι κι αλλιώς, άπλυτο κι αζούριστο και τόση λέρα στο πουκάμισο... άστο να πάει διάολο και τράβα στο σχολείο” κι’ αυτά... ποιο σχολείο; Εγώ ήμουν άρρωστος με το όργανο... κι έτσι... Δεν μας είχαν σε εκτίμηση τότε... καθόλου... δεν μας υπολογίζανε... τι κι αν έπαιζες, τι κι αν ήσουν καθαρός... τίποτα... μόνο στη Λευκάδα υπήρχε σεβασμός γιατί αυτοί ζούσαν με τους Εγγλέζους από τότε και ήξεραν από περιποίηση, και να φας, και να κοιμηθείς σε σεντόνια άσπρα κι’ εδώ... εδώ μας πέταγαν ένα κοψίδι σαν το σκυλί... τίποτα... μιλάμε για τίποτα...»

Το γεγονός αυτό όμως δεν σταμάτησε τον ενθουσιασμό του για την μουσική, και παρόλο που ο πατέρας του τού πέταξε το βιολί, δοκίμαζε στα κρυφά το λαούτο του όταν αυτός έφευγε για το καφενείο. Παράλληλα, μαζεύοντας χρήματα από κάποιους συγγενείς της μητέρας του, αγοράζει την πρώτη του λαουτοκιθάρα. Η επιλογή του Ζώτου να παραγγείλει λαουτοκιθάρα, δεδομένου ότι ο πατέρας του έπαιζε λαούτο, αποδεικνύει το φαινόμενο της μετάβασης από το λαούτο στην κιθάρα κυρίως της νεότερης γενιάς των μουσικών, οι οποίοι ντρεπόντουσαν να κουβαλούν το συν τοις άλλοις μεγάλο σε μέγεθος αυτό όργανο. Ο ίδιος λέει:

«Τα λαούτα τα φτιάχνανε παρακατιανά τότε... τα θεωρούσαν παλιούργανα. Λέει μωρέ οι κιθάρες όμορφες κί' αυτά, τα λαούτα με αυτό το σκάφος σαν να 'ναι σκαφύρια λέγανε...»

Σε ηλικία 12-13 χρονών, ανεβαίνει στο “πάλκο” και βιώνει τις πρώτες του εμπειρίες. Αρχικά παίζει στα πανηγύρια με κάποια συγκροτήματα που έφερνε ο πατέρας του στο χωριό. Λίγο αργότερα δουλεύει στην Λευκάδα και στα γύρω χωριά της με τρεις κυρίως κλαρινίστες, τον Νίκο Βρυώνη, τον Σπύρο Καταπόδη και τον Θανάση Βλάχο, μαθητή του Μαργέλη, που κατά τα λεγόμενά του, ήταν ένας από τους καλύτερους κλαρινίστες της περιοχής τότε. Παράλληλα, συνεχίζει να δουλεύει στο χωριό του και στην γύρω περιφέρεια. Το διάστημα αυτό, έχοντας ακόμα ως έδρα το χωριό του, έχει την τύχη να φιλοξενείται στο σπίτι τους ο «ξακουστός» Βασίλης Σαλέας με τον οποίο και συνεργάζεται σε όλο το Ξηρόμερο. Παράλληλα συνεργάζεται με διάφορους Πρεβεζιάνους, μεταξύ άλλων τον Τάκη Τζέμο, το καλύτερο βιολί που πέρασε ποτέ από την Ελλάδα γι' αυτόν, τον Βασίλη Μπεσίρη ή Τουρκοβασίλη στο κλαρίνο, τον Φώτη Ντίνου κ.α. Όταν ο Σαλέας έφυγε για την Αθήνα, δουλεύει με τον Γιάννη Βασιλόπουλο, ο οποίος δεν είχε πάει ακόμα στην Αθήνα²⁹. Με τον Βασιλόπουλο, «πριν αυτός γίνει φίρμα», εγκαθίσταται στο Αγρίνιο, ενώ η φήμη του έχει απλωθεί στην ευρύτερη περιοχή της βορειοδυτικής Ελλάδας. Με το ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό του χιούμορ λέει περιαυτολογώντας:

«Αφού έφυγα στο Αγρίνιο και μετά, με γνώρισαν όλοι... ο Ζώτος κι ο Ζώτος... παιδάκι εγώ τότε... ντονόμουν και ωραία και ήμουν και εμφανίσιμος τότε... παιδάκι... λέγαν όλοι “τι παίζεις μωρέ παιδάκι μου εσύ;”»

²⁹ Εδώ βλέπουμε την σημασία που είχε για τους μουσικούς της περιφέρειας να πάνε στην Αθήνα, ως ένδειξη της αναγνώρισής τους από τον κόσμο, κάτι που άλλωστε συμβαίνει ακόμα και σήμερα.

Ορόσημο της μουσικής του σταδιοδρομίας αποτέλεσε η επαφή του με το φημισμένο λαουτιέρα στην ευρύτερη περιοχή της στεριανής Ελλάδας, Γεράσιμο Λάλο. Ακολουθώντας την συμβουλή του πατέρα του, ο οποίος διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Λάλο, πηγαίνει στην Άρτα για να τον γνωρίσει. Μαθητεύει λοιπόν δίπλα του και δουλεύουνε μαζί για δύο χρόνια³⁰. Λέει με συγκίνηση γι' αυτόν:

«Καθίσαμε δυο χρόνια με τον μακαρίτη τον Λάλο... του είπα ότι είμαι παιδί του Ζώτου, μ' αγκάλιασε, με πήρε στο σπίτι του δυο χρόνια και συνεργαζόμασταν σε ότι δουλειά και του τύχαινε... μια ώρα έπαιζε αυτός και μετά κατέβαινε κάτω και έπαιζα εγώ... ήτανε πολύ καλός για εκείνα τα χρόνια. Έμαθα πολλά πράγματα... βέβαια... εντάξει... αλλιώς 'παίζαν εκείνοι τότες κι αλλιώς εμείς...»

Στη συνέχεια πηγαίνει στα Γιάννενα και παίζει στα γύρω χωριά, καθώς και στην ραδιοφωνική εκπομπή του κρατικού ραδιοφώνου των Ιωαννίνων κάθε Σάββατο ζωντανά, με ένα συγκρότημα “αφρόκρεμα” όπως το αποκαλεί: με τους Γιώργο Μπραχόπουλο στο κλαρίνο, Ελπίδα Μπραχοπούλου στο τραγούδι και Πέτρο Χαλιγιάννη στο βιολί. Από κει και πέρα, συνεχίζει τις περιοδείες του στην Πρέβεζα και στην Πάργα και επιστρέφει στο χωριό του, απ' όπου και θα αναχωρήσει έπειτα στην Λάρισα για να εκτελέσει την στρατιωτική του θητεία το 1961. Θέλοντας να δικτυωθεί κι εκεί, αποφασίζει να πάει σε καφενείο μουσικών:

³⁰ Την περίοδο εκείνη, τα πανηγύρια και γενικότερα τα γλέντια που γίνονταν μετά μουσικής, διαρκούσαν δύο με τρεις μέρες. Για τον λόγο αυτό, οι μουσικοί πηγαίνανε ανά ζευγάρια, δυο κλαρίνα, δυο λαούτα, δυο βιολιά, έτσι ώστε να μπορέσουν να “βγάζουνε την δουλειά”. Έτσι την περίοδο της μαθητείας του κοντά στον Λάλο, ο Ζώτος την ερμηνεύει ως δουλειά και συνεργασία, χρησιμοποιώντας εκφράσεις όπως “καθίσαμε”, “παίξαμε”, “συνεργαζόμασταν” κ.τ.λ.

«Πήγα στο καφενείο μουσικών, αδυνατούλης έτσι και τα μαλλιάρμ' κατακόκκινα σαν βλαχάκι... λεν "ένα παιδάκι που 'ρθε εδώ πα' το Αγρίνιο τι παίζει;" Μ' ανακαλύψανε...»

Εκεί λοιπόν, παραμερίζοντας πολλές φορές τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις, συνεργάζεται για αρκετό διάστημα με τον Μανώλη Παπαγεωργίου στο κλαρίνο, αλλά και με τους Βάγιο Μαλλιάρα, Βασίλη Τρομάρα, Γιώργο Βασιλείου κ.α., και επιστρέφει έπειτα στην γενέτειρά του, όπου συνεργάζεται με τον νεαρό τότε σε ηλικία Βασίλη Σούκα.

Παρόλο που έχει καταφέρει πλέον να διισθήσει στα μεγάλα μουσικά σχήματα της εποχής, αν και το όνομά του έχει γίνει ευρέως γνωστό, η οικονομική δυσχέρεια, οι δύσκολες συνθήκες εργασίας (λόγω έλλειψης τεχνολογικών μέσων όπως μαρτυρεί ο ίδιος), η άλλοτε περιφρονητική αντιμετώπιση των μουσικών και, ως εκ τούτου, τα πενιχρά μεροκάματα, τον οδήγησαν να αναχωρήσει το 1969 ως μετανάστης στον Καναδά. Λέει με πικρία:

«Όλα τα χρόνια, και ακόμα βέβαια, δεν έχω κάνει περιουσία τίποτα και είμαι ο μοναδικός βέβαια, δεν έχω φτιάσει τίποτα. Τότε τα λεφτά δεν υπήρχαν. Το μεροκάματο είχε δεκαεφτά δραχμές τότε... να σκεφτείς ότι η λίρα είχε εκατό φράγκα... η χρυσή... αν έπαιρνες διακόσιες δραχμές ήσουν βασιλιάς... μιλάμε για βασάνισμα όμως γιατί δεν μας είχαν σε καμία εκτίμηση! Τίποτα! Δεκάρες και ταλαιπωρία! Να φανταστείς δεν υπήρχαν ούτε μικρόφωνα... αν υπήρχαν ένα δυο στην Αθήνα ή στην Θεσσαλονίκη... εδώ τίποτα... εμείς παίζαμε σκέτα. Να σκεφτείς τώρα να παίζεις τρεις μέρες... ο γάμος ξεκίναγε απ' την Παρασκευή το πρωί και τελείωνε την Δευτέρα το βράδυ! Που να σ' ακούσει τόσος κόσμος εκεί χωρίς μικρόφωνα! Μιλάμε για βασάνισμα και λεφτά τίποτες! Ο αδερφός μου λέει "αϊ παράτα μωρέ το όργανο και έλα να σε πάρω στον Καναδά"».

Έτσι λοιπόν αποφασίζει να τα αφήσει όλα πίσω, και μαζί με την γυναίκα του και τον γιο του, αναχωρεί για το εξωτερικό. Εργάζεται αρχικά

στο εστιατόριο του αδερφού του, ο οποίος το είχε συνεταιρικά με έναν κουμπάρο του, ενώ παράλληλα εργάζεται σε διάφορα κέντρα του Μόντρεαλ σε λαϊκοδημοτικά σχήματα με διάφορους μουσικούς που τον γνώριζαν όπως λέει από την Ελλάδα: Νίκο Σαλέα, Βούλα Πάλα, Γιώργο Ταλιούρη κ.α. Ωστόσο ο αδερφός του συνέχιζε να τον επικρίνει για την δουλειά του και αποφασίζει να αποζημιώσει τον κουμπάρο του, έτσι ώστε να κρατήσει το εστιατόριο συνεταιρικά με τον αδερφό του. Ο Ζώτος, παρότι τα χρήματα που κέρδιζε από τα κέντρα ήταν αρκετά καθώς όπως λέει «στο εξωτερικό δίνανε πολλά λεφτά», δεν προλάβαινε να συνδυάσει εστιατόριο και νυχτερινή ζωή, η οποία ήδη είχε αρχίσει να τον κουράζει, και έτσι αποδέχεται για μια φορά ακόμα την πρόταση του αδερφού του. Πουλάει και εγκαταλείπει λοιπόν το όργανο για περίπου 13 χρόνια, εκλογικεύοντας την πράξη αυτή σαν μια πράξη αυτοθυσίας για τον αδερφό του. Το αποτέλεσμα της ενέργειάς του αυτής, ήταν να αρρωστήσει:

«Μου λέει ο συχωρεμένος ο μακαρίτης ο αδερφός μου “πάλι με τα ξενόχτια πάλι μεσ’ στην κάπνα μωρέ”... Το εγκαταλείπω και πουλάω τ’ όργανο σ’ έναν κουρέα. Το αποτέλεσμα; Αρρώστια... απ’ τη στεναχώρια... αρχίζαν και μου πέφτανε τα γένια... πάω στο νοσοκομείο με τη γυναίκα μου στο γιατρό, λέω έτσι κι’ έτσι... μου λέει “τι δουλειά έκανες στην Ελλάδα” λέω μουσικός. “εδώ τι δουλειά κάνεις;” ρέστοραν του λέω... “δεν κάνεις γι’ αυτή τη δουλειά” μου λέει... “εσύ ήσουνα ελεύθερο πουλί και τώρα κλειστήκες μέσα στο κλουβί” μου λέει... την ξεπέρασα την αρρώστια αλλά στο μυαλό μου... από δώδεκα χρονών είχα αυτό... λέω γαμώ το θα το ξεπεράσω να βοηθήσω τον αδερφό μου εδώ, και το ξεπέρασα...»

Η βιωματική σχέση και η αγάπη του για τη μουσική ωστόσο, καθώς και η νοσταλγία της πατρίδας, τον οδηγούν στο να πουλήσει τα δύο από τα τέσσερα εστιατόρια της επιχείρησης και επιστρέφει με την οικογένειά του στην Ελλάδα μεταξύ του '83 και '84. Μαζί του όμως μετοικεί στον κύκλο των μουσικών και η παλιά του φήμη. Έχοντας επιστρέψει στην Ελλάδα, λόγω της μακροχρόνιας αποχής του από τη μουσική δράση, ήταν αρχικά

επιφυλακτικός στην ιδέα του να ασχοληθεί πάλι με τη μουσική και έτσι απέρριπτε τις όποιες προτάσεις δεχόταν για να συμμετάσχει σε κάποιο σχήμα. Δεν μπόρεσε όμως να αποφύγει να συμμετάσχει και στο τριήμερο πανηγύρι του χωριού του, στην Άνω Κανδύλα, που όπως λέει επειδή τον ζητούσε το χωριό, τον έβαλαν να παίξει με το ζόρι. Εκεί, με τον Βασίλη Μπατζή στο κλαρίνο και τον Λάζαρο Ευθυμίου στο βιολί, η απογοήτευσή του ήταν μεγάλη καθώς δεν μπόρεσε να ανταπεξέλθει μουσικά. Λέει χαρακτηριστικά:

«Ξεκινάμε να παίξουμε, τι να παίξω εγώ; Μου λέει ο συγχωρεμένος ο Μπατζής “βρε Ζώτο θα παίξουμε ή θα κοροϊδεύουμε; Έχουμε αντιπαλία απέναντι³¹! Ξέρω πώς έπαιζες!”... πότε του λέω εγώ; [...] Ντο παίζανε αυτοί, σι έπιανα εγώ! Μετά καταλάβαινα ότι έκανα λάθος... δεν πήγαιναν τα χέρια... πήγα να πεθάνω απ’ τη στεναχώρια! Αν δεν επανέλθω λέω θα πάω να κρεμαστώ! Τόσο μου στοίχησε!»

Το γεγονός αυτό, στάθηκε αφορμή να ξαναέρθει σε επαφή με τη μουσική πράξη και να ξαναβρεί, όπως έχει πει και ο ίδιος, την παλιά του τέχνη. Παρά τις αντιδράσεις της μητέρας του αυτή τη φορά, αρχίζει σιγά σιγά να εξασκείται και να μελετάει, προσπαθώντας να ανακτήσει την παλιά του φήμη και δόξα. Από κει και πέρα, ακολουθεί μια έντονη προβολή γύρω από το όνομά του, που θα τον συνδέσει ολοκληρωτικά με το λαούτο, το οποίο στα χέρια του θα γνωρίσει νέες δόξες, καθώς με την άριστη δεξιότητα και το πρωτοποριακό του παίξιμο θα προβάλλει το όργανο όχι μόνο ως όργανο συνοδείας, αλλά και ως σολιστικό όργανο της δημοτικής μουσικής.

Για τον Ζώτο όλη η μουσική του ιδιαιτερότητα ως δεξιότηχνης-σολίστας, είναι συνυφασμένη με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τον ρόλο και

³¹ Απέναντι απ’ αυτούς έπαιξε ένα άλλο συγκρότημα με τον Θανάση Χαλιγιάννη στο βιολί. Οι περιπτώσεις αυτές, όπου δηλαδή φιλοξενούνται παράλληλα δύο μουσικά σχήματα στο ίδιο πλαίσιο-τόπο και την ίδια χρονική στιγμή, χαρακτηρίζονται ως “αντιπαλία” κατά τον κώδικα των μουσικών. Εκεί ο ανταγωνιστικός λόγος είναι μείζων για ευνόητους λόγους.

την πορεία του οργάνου καθώς και με την δημιουργία μιας “τεχνικής-κλειδί”. Γί αυτόν λοιπόν το λαούτο ήταν κατεξοχήν όργανο σολιστικό με πολλές και πλούσιες δυνατότητες. Από την ηλικία των 16 χρόνων όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, την περίοδο δηλαδή που έφυγε από τον δάσκαλό του Λάλο, είχε μεν διδαχτεί τα μυστικά της τέχνης και της τεχνικής του λαούτου (σύμφωνα με τα πρότυπα του δασκάλου του πάντα), ωστόσο όμως οι εφηβικές του ανησυχίες και το πάθος του για το όργανο δεν του επέτρεψαν να συμβιβαστεί με τον ρόλο και τον τρόπο παιξίματος του οργάνου (παιζοντας δηλαδή στις ανοιχτές χορδές με οριζόντια κίνηση του χεριού), καθώς πίστευε πως το όργανο έχει περισσότερες δυνατότητες από αυτές που του προσέδιδαν οι λαουτιέρηδες.

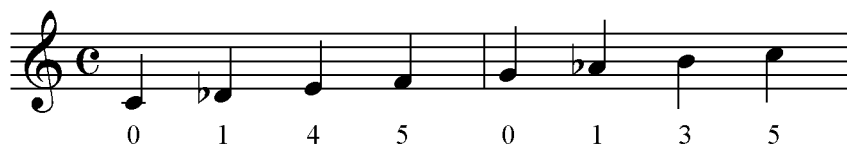
Έβλεπε λοιπόν πως λόγω του κουρδίσματος του οργάνου και των μεγάλων αποστάσεων των διαστημάτων στο μανίκι, οι λαουτιέρηδες αναγκάζονταν να σολάρουν στη μία χορδή, κάτι όμως που τους δυσκόλευε ιδιαίτερα στην εκτέλεση δεξιοτεχνικών κομματιών, καθώς αυτός ο τρόπος δεν εξυπηρετούσε στην ταχύτητα του χεριού λόγω των αποστάσεων των διαστημάτων. Το γεγονός του ότι περιορίστηκε το λαούτο στον συνοδευτικό ρόλο, αποδίδεται από τον Ζώτο σε αδυναμίες τεχνικής εκτέλεσης από τους λαουτιέρηδες, παλιούς και νέους. Κατά τον ίδιο, από την αδυναμία αυτή απορρέει και το γεγονός της μη ανάδειξης των σολιστικών δυνατοτήτων του οργάνου:

«Με το φτωχό μου το μυαλό λέω κάποιο μυστικό θα υπάρχει εδώ! Δεν είναι δυνατόν λέω να παίζουμε απά σε μία χορδή από τον καράολα μέχρι το καπάκι να βασανιζόμαστε, εφόσον τις ίδιες νότες τις έχουμε σε τρεις μπερντέδες. Ποιος ο λόγος να σολάρουμε απά σε μία χορδή; Και άντε αν είναι εύκολο! Τα δύσκολα που θα τα σολάρουμε; Εδώ είναι η ιστορία! Έκατσα και έμαξα, λέω ρε γαμώ το κάτι πρέπει να κάνω για να ξεχωρίσω από τους άλλους λαουτιέρηδες. Την τεχνική αυτή την ανακάλυψα όταν έφυγα από τον δάσκαλό μου... και ο δάσκαλός μου πολύ καλός, δεν λέω αλλά... εντάξει... εγώ είχα άλλα στο μυαλό μου...»

Έτσι στην ηλικία αυτή αρχίζει να πειραματίζεται και αναπτύσσει μία πρωτότυπη για τα δεδομένα του οργάνου τεχνική. Επινοεί λοιπόν ένα κάθετο σύστημα παιξίματος το οποίο και κατονομάζει “πατέντα” λόγω της χρηστικότητάς του³². Την τεχνική αυτή ισχυρίζεται ότι την ανακάλυψε απ’ τον δρόμο Ντο χιτζάζ, που λόγω του τριημιτονίου που χρησιμοποιεί η κλίμακα αυτή (όπως και όλες οι άλλες που προκύπτουν από αυτήν, προϋποθέτει μία μεγάλη -σε σχέση με τις υπόλοιπες- κίνηση του χεριού.

Σύμφωνα με τον «παραδοσιακό τρόπο εκτέλεσης, οι θέσεις που χρησιμοποιούνται για την εκτέλεση του λαούτου, χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: στις ανοιχτές θέσεις, αυτές δηλαδή που χρησιμοποιούν ανοιχτές χορδές, και στις κλειστές θέσεις, σε αυτές δηλαδή που δεν χρησιμοποιούν. Χαρακτηριστικό στοιχείο του τρόπου αυτού όμως, είτε πρόκειται για ανοιχτές είτε για κλειστές θέσεις, είναι ότι προϋποθέτουν την οριζόντια κίνηση του χεριού παράλληλα ως προς τον μπράτσο του οργάνου, έτσι ώστε να προκύπτει η διαδοχή των φθόγγων σύμφωνα με την φυσική τους οξύτητα. Με βάση αυτόν τον τρόπο εκτέλεσης λοιπόν, παίρνοντας σαν βάση το Ντο χιτζάζ, προκύπτουν οι εξής οριζόντιες ανοιχτές και κλειστές θέσεις που αναγράφονται στα παραδείγματα 1-4³³:

Παράδειγμα 1



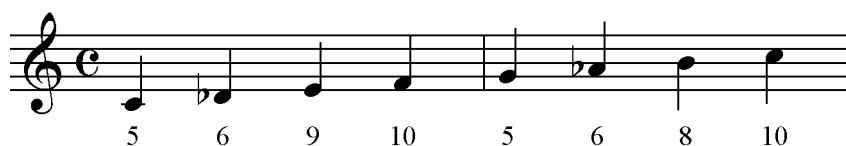
³² Κάτι τέτοιο εφαρμόζεται στην λαϊκή μουσική καταρχήν από την λαϊκή κιθάρα. Άλλωστε πολλοί είναι αυτοί που επισημαίνουν πως η κάθετη τεχνική του Χιώτη στο μπουζούκι, προήλθε από την πρότερη εμπειρία του συνθέτη στη λαϊκή κιθάρα.

³³ Οι αριθμοί που τοποθετούνται κάτω από τις νότες, συμβολίζουν τα τάστα (ή την ανοιχτή χορδή με το σύμβολο 0) στα οποία αντιστοιχεί η κάθε νότα. Για περισσότερα παραδείγματα θέσεων πάνω σε διάφορους δρόμους, βλ. Μυστακίδης, Δ., (2004). *Το λαούτο, Μέθοδος εκμάθησης*, Θεσσαλονίκη: Εν χορδαίς.

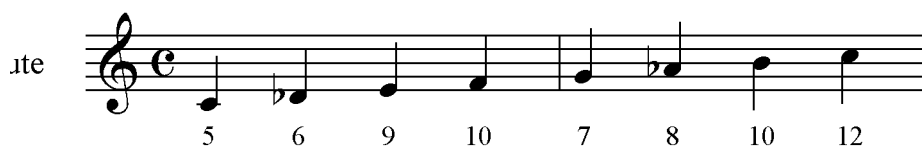
Παράδειγμα 2



Παράδειγμα 3



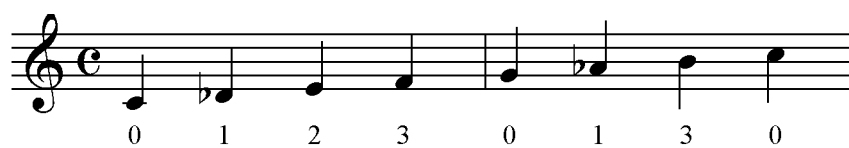
Παράδειγμα 4



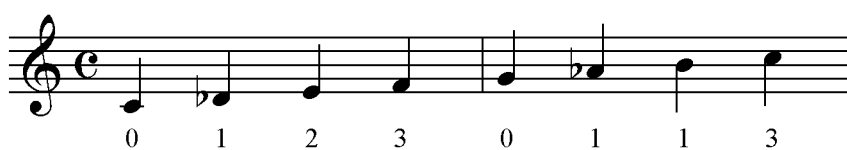
Σύμφωνα με το κάθετο σύστημα της τεχνικής του Ζώτου, παίρνοντας πάλι σαν βάση το ντο χιτζάζ, προκύπτουν οι εξής θέσεις των παραδειγμάτων 5-8³⁴:

³⁴ Σε αυτό το σύστημα του Ζώτου, προκύπτει από το κάθε παράδειγμα και διαφορετική θέση, η οποία χρησιμοποιείται από τον Ζώτο κυρίως για την εκτέλεση διαδοχικών οκτάβων, τις οποίες εμείς εδώ θα τις παρουσιάσουμε ως "θέσεις". Εδώ πρέπει να ξεκαθαρίσουμε επίσης ότι μας ενδιαφέρει απλά να παρουσιάσουμε την τεχνική του Ζώτου -ή τουλάχιστον την αντίληψη αυτής της τεχνικής- και όχι να την εξετάσουμε αναλυτικά. Για τον λόγο αυτό δεν μας ενδιαφέρει το πρόβλημα της φυσικής οξύτητας των φθόγγων που προκύπτει από τις συνεχόμενες εναλλαγές των οκτάβων.

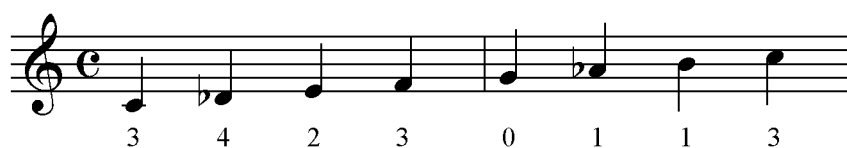
Παράδειγμα 5



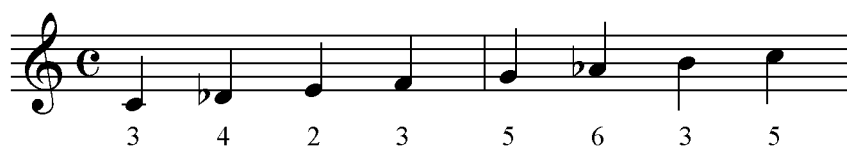
Παράδειγμα 5-Θέση 2^η



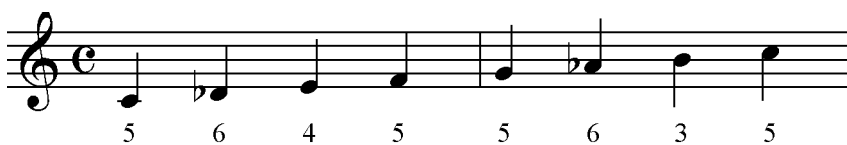
Παράδειγμα 6



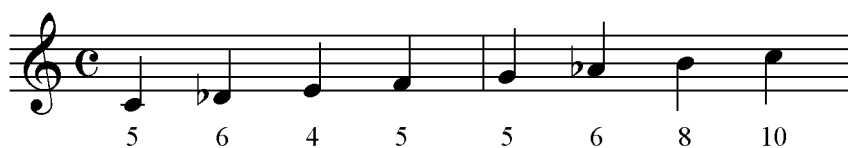
Παράδειγμα 6-Θέση 3^η



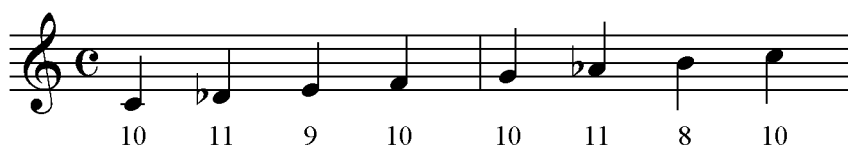
Παράδειγμα 7



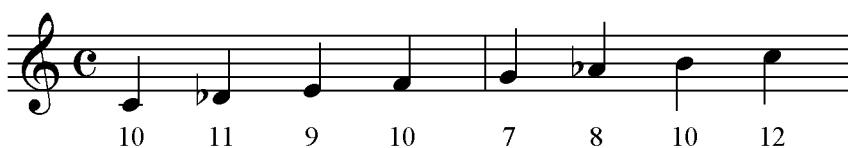
Παράδειγμα 7-Θέση 4^η



Παράδειγμα 8



Παράδειγμα 8-Θέση 5^η



Το παραπάνω σύστημα, σύμφωνα με τον Ζώτο, προσφέρει πάρα πολλές δυνατότητες που εξυπηρετούν πρακτικά στο σολιστικό παίξιμο του λαούτου, και αυτό γιατί με την τεχνική αυτή, οι αποστάσεις των φθόγγων μικραίνουν μεταξύ τους, κάτι που εξυπηρετεί στην εκτέλεση δύσκολων δεξιοτεχνικά κομματιών και -κυρίως- κομματιών γρήγορης ταχύτητας. Το πιο σημαντικό όμως, είναι ότι με το σύστημα αυτό, ο λαουτιέρης μπορεί να εκτελέσει οποιοδήποτε κομμάτι από όλους τους τόνους, καθώς ο δακτυλισμός παραμένει ο ίδιος μετακινώντας απλά την θέση των δακτύλων στον τόνο που θέλουμε. Για παράδειγμα παίζοντας την παρακάτω φράση του συρτού συγκαθιστού σε δρόμο χιτζάζ από τονικότητα ντο, με την τεχνική του Ζώτου (από την θέση του παραδείγματος 3 ή 4), έχουμε τις εξής θέσεις:

Παράδειγμα 9



Μετακινώντας την θέση των δακτύλων κατά ένα τάστο ψηλότερα, έχουμε την ίδια φράση αλλά από τονικότητα Ντο δίεση χιτζάζ:

Παράδειγμα 10



Με την ίδια λογική, μετακινώντας την θέση των δακτύλων κατά ένα τάστο ακόμα πιο κάτω έχουμε την φράση αυτή από Ρε κ. ο. κ.

Αυτό σύμφωνα με τον Ζώτο εξυπηρετεί κυρίως τους τραγουδιστές οι οποίοι, όπως λέει, αναγκάζονται πολλές φορές να “βελάζουν” καθώς οι περισσότεροι μουσικοί δεν μπορούν να τους εξυπηρετήσουν τονικά:

«Με την τεχνική αυτή μπορώ να παίζω απ’ όλους τόνους! Μπορώ να παίζω και ντο δίεση! Εσείς δεν μπορείτε να παίξετε από ‘κει! Εσείς τις διέσεις τις έχετε παρατημένες στο σπίτι! Σε ορισμένες ορχήστρες θα συναντήσεις γυναίκες που τραγουδάνε από ντο δίεση... “δεν παίζουμε από ντο δίεση” λένε... Από ‘κει φαίνεται ότι είναι καλαμπόρτζης ο άλλος! Ε τότε γιατί τις έχεις τις διέσεις; Δηλαδή μελετάμε μόνο από λα, ρε, σολ, ντο; Μα εγώ δεν τραγουδάω από ‘κει ρε φίλε! Έμπα εσύ λέω να τραγουδήσεις να σου πεταχτούν τα μάτιασ’ έξω! Δεν μπορούμε να παίζουμε με τα πνευμόνια του καθενός! Δεν μπορώ εγώ να σε κάνω να βελάξεις σαν τον Χατζηβάτη! Ενώ εγώ δεν έχω πρόβλημα... μπορώ να παίζω απ’ όλους τους τόνους με την τεχνική αυτή...»

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, ο Ζώτος συνδέει τις σολιστικές δυνατότητες του λαούτου, όπως και την δική του ικανότητα να σολάρει με τόση δεξιοτεχνία, με την “ανακάλυψη” της τεχνικής του. Πολύ περισσότερο, θα λέγαμε ότι καθορίζει τον τρόπο με βάση τον οποίο θα έπρεπε να παίζεται το λαούτο, και παλιότερα και τώρα, έτσι ώστε να διατηρήσει τον ρόλο του, είτε ακόμα και το κύρος του, σαν ιδιαίτερο όργανο της «παραδοσιακής» μουσικής:

«Το λαούτο το είχανε λίγο... παραμερίσει. Όλα αυτά που οφείλονται; Επειδή δεν γνωρίζανε την τεχνική την δικιά μου και όπως είδες τα λαούτα παίζαν ντράγκα ντρούγκα, λέγαν ότι το λαούτο ήταν μόνο για συνοδεία... το λαούτο ήταν σολιστικό! Όμως λόγω της δυσκολίας του πήραν και το κάναν συνοδευτικό... και τι συνοδευτικό! Σφηκοφωλιά! Δεν είναι το λαούτο αυτό... το λαούτο παίζει τα πάντα. [...] Όταν εγώ βγήκα σαν πρώτο όργανο με συνοδεία από κοντραμπάσα, κιθάρες, λαούτα και βιολιά, λέει τι γίνεται; Παίζει το λαούτο έτσι; Και το λέγαν φτωχό! Φτωχό ήταν το μυαλό τους και αποδείχτηκε! Δεν το θέλανε σε καμία ηχογράφηση! Εγώ το έβαλα με την τεχνική την δικιά μου: Στα ρεμπέτικα μέσα, στα θρακιώτικα μέσα, στα νησιώτικα στα πάντα... και άμα θα ψάξεις σε ηχογραφήσεις, στα πάντα είμαι μέσα...»

Ωστόσο όμως, πέρα από τους πρακτικούς σκοπούς με τους οποίους ο Ζώτος δικαιολογεί την ανακάλυψη της τεχνικής του, λόγοι που ως επί το πλείστον εξυπηρετούν θα λέγαμε την ανάδειξη του υποβαθμισμένου κατά τον ίδιο λαούτου, μπορούμε να διακρίνουμε και άλλα στοιχεία που εξυπηρετούν όχι το όργανο καθ’ αυτό, αλλά την έντονη ανάγκη του να προβάλλει την διαφορετικότητα και την πρωτοτυπία του έναντι των άλλων μουσικών, ή αλλιώς την αντιληπτική εκείνη προσπάθεια που τον οδήγησε στο να διαμορφώσει ένα καινοτόμο στυλ παιχνιδιού:

«Έπρεπε να κάνω κάτι για να ξεχωρίσω από τους υπόλοιπους λαουτιέρηδες και το πέτυχα... ανέπτυξα την τεχνική την δικιά μου και ξεχώρισα... όλοι μου λεν “μας έρχεται ζαλάδα όταν παίζεις”. Έφτασα εδώ που έφτασα με την τεχνική μου και μ’ αγαπάει ο κόσμος, οι καλύτεροι μουσικοί με λατρεύουν... Λεφτά δεν έφτιαξα αλλά έφτιαξα μεγάλο όνομα και μ’ αγαπάει η αφρόκρεμα της Ελλάδας και του εξωτερικού!»

Η ιδιαιτερότητά του λοιπόν να παίζει με έναν μοναδικό τρόπο και κυρίως βασιζόμενος σε ένα σύστημα αποκλειστικά αυτοδημιούργητο, αποτελεί και το στοιχείο εκείνο που τον διακρίνει και τον διαχωρίζει από τους άλλους. Μια τέτοια διάκριση επιφέρει για τον ίδιο όχι μόνο τις ανάλογες “κοινωνικές επιβραβεύσεις” (αναγνωρισιμότητα-διασημότητα), αλλά επιπλέον και τις ανάλογες χρηματικές απολαβές, ενώ ταυτόχρονα μέσω αυτής της διαφορετικότητας, διαμορφώνει και αναπλάθει την προσωπική αλλά και μουσική του ταυτότητα, τόσο μέσα στην κοινωνία των μουσικών, όσο και μέσα στο πολιτισμικό του πλαίσιο³⁵. Πρόκειται στην ουσία για μια διαφορετικότητα η οποία προβάλλει ως ετερότητα σε σχέση με την κανονικότητα της μουσικής «παράδοσης»:

«Όταν είσαι καλός θα σε γνωρίσουν εκατομμύρια κόσμος σε όλη την ανθρωπότητα... βέβαια όταν παίζουμε... γιατί άμα δεν παίζουμε τι να πάω; Να πάω σ’ ένα πανηγύρι να φιλάω μη κατέβουνε τα ποντίκια; Εξάλλου όταν είσαι καλός βγάζεις μεροκάματο. Εμένα το τελευταίο μεροκάματο θα ‘ναι 100.000, το πιο τελευταίο!

Στον τρόπο με τον οποίο προωθεί τις σολιστικές δυνατότητες του λαούτου, εκμεταλλεόμενος δηλαδή τις “φυσικές” δυνατότητες του οργάνου, οι οποίες όμως με την σειρά τους προσεγγίζονται μέσω της τεχνικής του, μπορούμε να διακρίνουμε και την έντονη επιθυμία και ανάγκη του να κατέχει έναν ηγεμονικό ρόλο μέσα στην ορχήστρα ως εξέχον σολιστικό

³⁵ Για περισσότερα Βλ. Κάβουρας (1999), «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη», σελ 351-352.

όργανο. Έχοντας συνδέσει λοιπόν την ικανότητά του να σολάρει δεξιοτεχνικά στο λαούτο με την τεχνική του, αποκτάει έναν αυτόνομο ρόλο μέσα στην ορχήστρα, αυτόν που αρμόζει δηλαδή σε κάθε σολιστικό όργανο, που εν τέλει γίνεται και αυτοσκοπός του. Στην προσπάθειά του αυτή ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διάφορες προσαρμογές σκοπών και μελωδιών που επιτυγχάνει στο λαούτο, οι οποίες με το πέρασμα των χρόνων έχουν ταυτιστεί κυρίως με τον ήχο του κλαρίνου, οργάνου που εδώ και ενάμιση αιώνα περίπου κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο ανάμεσα στα άλλα όργανα. Επανεκτελώντας λοιπόν, σε μια μουσική διαπραγμάτευση, σκοπούς που έχουν προσαρμοστεί και ταυτιστεί με τις τεχνικές δυνατότητες και τον ήχο του κλαρίνου, που ως γνωστόν προϋποθέτουν ιδιαίτερη δεξιοτεχνία, όπως για παράδειγμα η Παπαδιά, η Φράσια, η Ποταμιά, η Σέλφω, η Γράβα κ.α, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως επιδιώκει με τον τρόπο αυτό την διεκδίκηση του ηγεμονικού ρόλου που «παραδοσιακά» κατέχει το κλαρίνο μέσα στην ορχήστρα³⁶. Ο ίδιος θα πει:

«Προσπαθούμε να παίξουμε όπως κανένας άλλος. Αυτά τα κομμάτια δεν θα δεις κανένα άλλο λαούτο να τα παίζει... εμείς με την τεχνική αυτή τα παίζουμε. Είμαστε λίγο υπερβολικοί αλλά προσπαθούμε να παίξουμε όπως θα έπαιζε το καλύτερο κλαρίνο της Ελλάδος... μπορούμε να παίξουμε με λιγότερες νότες αλλά δεν έχει νόημα... γι' αυτό είμαστε και λίγο υπερβολικοί στο σολάρισμα...»

³⁶ Ο Γιώργος Παπαδάκης αξιολογώντας την προσπάθεια του Χρήστου Ζώτου να μιμηθεί τέτοιους δεξιοτεχνικούς σκοπούς, μέσα από το ομώνυμο cd *Χρήστος Ζώτος, Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική*, αναφέρει σχετικά:

«Ο εμπειροτέχνης μουσικός που παίζει κάποιο άλλο όργανο καλείται να επινοήσει έναν τρόπο αναπαράστασης της μελωδίας τέτοιο που να αξιοποιεί τις δυνατότητες του άλλου οργάνου...Το λαούτο δεν μπορεί να παίζει σαν κλαρίνο...έτσι η πρώτη προσπάθεια και καθοριστική προσέγγιση της μελωδίας, όταν δοκιμάζεται να την εκτελέσει, δεν αποτελεί τόσο προσπάθεια μεταγραφής, με τη μουσική έννοια, αλλά μάλλον προσπάθεια μίμησης με την θεατρική έννοια.» Βλ. Γ. Παπαδάκης, «Το λαούτο κι ένας λαουτιέρης, Σε ήχο ελληνικό», *Ελευθεροτυπία*, 05/04/2006.

Την ανάγκη του αυτή, του να διατηρεί και να κατέχει δηλαδή έναν ηγεμονικό ρόλο μέσα στην ορχήστρα, μπορούμε να την διακρίνουμε και στον τρόπο με τον οποίο συνοδεύει, όταν καλείται να παίξει σαν όργανο συνοδείας. Εδώ να αναφέρουμε πως, πέρα του ότι προβάλλει το λαούτο σαν σολιστικό όργανο, υποστηρίζει ωστόσο πως όταν το λαούτο παίζει με κάποιο άλλο σολιστικό όργανο, τότε ο ρόλος του είναι καθαρά συνοδευτικός. Παρόλα αυτά όμως, ο τρόπος συνοδείας του, δεν ακολουθεί τον πεπατημένο και συνηθισμένο συνοδευτικό τρόπο, που συνήθως συντίθεται από την εκτέλεση συγχορδιών με παράλληλες μικρές απαντήσεις και μελωδικές φράσεις³⁷. Εδώ διακρίνουμε και την δεύτερη καινοτομία του Ζώτου. Ο ίδιος, θέλοντας να διατηρήσει έναν εξέχοντα και “ηγεμονικό” ρόλο ακόμα και όταν συνοδεύει, εισάγει μία ιδιόμορφη και πρωτότυπη μορφή συνοδείας, η οποία συντίθεται από αλληπάλληλες αναλύσεις συγχορδιών, αρπίσματα, ανταποκρίσεις με μελωδικές φράσεις, ετεροφωνικές μελωδικές γραμμές, διαδοχικά χρωματικά περάσματα των οκτάβων της κλίμακας, καθώς και την αυτούσια εκτέλεση της μελωδίας σε παράλληλη “συνδιαλλαγή” με το σολιστικό όργανο. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το ότι πολλές φορές στην προσπάθειά του να “ηγηθεί” αναλαμβάνει και “μέρος σόλου ή βέσου”, κάτι εντελώς πρωτοφανές για τα δεδομένα του λαούτου, κυρίως στην μουσική του Ξηρομέρου, της Ρούμελης και της ευρύτερης μουσικής της Ηπείρου, όπου τον ρόλο αυτόν τον έχουν καθαρά τα όργανα κλαρίνο και βιολί.

Για τον τρόπο αυτό της συνοδείας του ωστόσο, ισχυρίζεται πως έχει παρεξηγηθεί από πολλούς μουσικούς καθώς θεωρούν πως προσπαθεί να κλέψει τον ρόλο του καθαυτού σολιστικού οργάνου. Το γεγονός αυτό ο ίδιος το αποδίδει στην αμάθεια και την άγνοια των μουσικών αυτών, καθώς και

³⁷ Για περισσότερα βλ. Δημήτρης Γρηγοριάδης (2002), *Το λαούτο, Περάσματα Μπάσου και γέφυρες*, Θεσσαλονίκη: ΝΤΟ- ΡΕ- ΜΙ, σελ 52.

στην ανικανότητά τους να συγχρονιστούν με το παίξιμό του χωρίς να μπερδεύονται. Αντιθέτως, υπερασπίζεται πως οι αναλύσεις και τα γεμίσματά του, εξυπηρετούν στο να γεμίσουν κενά που αφήνουν οι στάσεις της μελωδίας:

«Έχω παρεξηγηθεί από πολλούς καλαπορτζάδες... λέει ο Ζώτος σολάρε! Επειδή πάω από ακόρντο σε ακόρντο με ανάλυση, αυτοί το λεν σολάρισμα! Επειδή δεν ξέρανε το όργανο δεν καταλαβαίνουνε πιο είναι το σολάρισμα... εσύ σαν κλαρίνο και σαν βιολί αφήνεις ένα τόσο δα κενό... κάποιος πρέπει να το συμπληρώσει. Το κλαρίνο είναι καλαπόρτζης, το βιολί είναι καλαπόρτζης, εγώ θα το συμπληρώσω! Εκτός αυτό τι γίνεται; Μπερδεύονται! Γι' αυτό λέω στους μαθητές μου όταν πάτε σε δουλειά να επιλέγεται να πάτε με καλούς καλλιτέχνες για να μπορείτε να παρουσιάσετε τη δουλειά που μάθατε. Γιατί αν θα πας με ένα κλαρίνο καλαπόρτζη με ένα βιολί, μόλις είναι ώρα για να κάνεις μια ντιμινοίτα και την κάνεις με ανάλυση θα σου πει «τι, σολάρεις κι εσύ; Ένα λα κράτα» Πας να κάνεις μια χρωματική, σε λέει τι κάνεις εκεί; Σολάρεις; Δεν είναι σολάρισμα αυτό! Κάπου πρέπει να γεμίζουμε τα κενά που αφήνεις εσύ σαν κλαρίνο ή εσύ σαν φωνή... έχουμε απαντήσεις... έχουμε γεμίσματα... έχουμε χρωματικές... έχουμε ντιμινοίτες...»

Παρακάτω παραθέτουμε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα της συνοδευτικής του αυτής τεχνοτροπίας. Πρόκειται για το κομμάτι *Απάνω στην τριανταφυλλιά*, το οποίο εμπεριέχεται στο cd (2004), *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παλακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*, cd 2, track 1, Ιωάννινα: Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων. Σ' αυτήν την προσπάθεια καταγράψαμε κατά προσέγγιση την μελωδική γραμμή της μελωδίας που εκτελεί το κλαρίνο και η φωνή -δεν θα μπορούσαμε άλλωστε να είμαστε ακριβείς σ' αυτό-, και με πλήρη ακρίβεια την συνοδεία που αποδίδει εδώ ο Ζώτος. Παράλληλα παραθέτουμε την θέση των φθόγγων πάνω στην ταστιέρα, καθώς και τις συγχορδίες μέσα σε παρένθεση που αντιστοιχούν σε κάθε μέτρο.

Παράδειγμα 11

Απάνω στην τριανταφυλλιά

Εισαγωγή

Μελωδία

Λαούτο

2 2 A 2 A 2 A 2 4 1 2 4 2 1 2 A A 0 4 2 1

Μελ.

Λ.

(D)

2 A 2 A 2 4 2 4 2 4 2 A 2 2 1

Μελ.

Λ.

(F#)

(D)

2 A 4 3 2 D 2 D 4 E 4 2

Θέμα Α

Μελ.

Λ.

(A)

(A)

(A)

2 2 1 2 1 2 4 1 2 4 2 1 2 4 2 2 2 4 2 2 0 4 2 4 2 2 1 2

13

Μελ.

Λ.

(A) (D) (E)

2 2 4 A 4 6 4 2 2 0 4 2 A 2 0 4 2 4 2 4 2 6

16

Μελ.

Λ.

(A) (F#) (D)

2 2 0 4 2 1 0 4 2 1 2 4 A 4 8 4 5 2 0 4 2 2 4 2 0

19

Μελ.

Λ.

Εισαγωγή

(A) (A)

4 4 4 E7 2 4 1 2 2 4 2 4 1 0 4 2 1 2 4 2 2 2 A

22

Μελ.

Λ.

(A) (A) (A)

2 0 4 2 0 1 4 2 2 1 2 2 2 4 2 2 0 4 2 1 2 2 A

25

Μελ.

Λ.

(D) (E) (F#m)

2 4 2 4 2 4 2 4 A 2 4 2 1 2 0 2 3 4

28

Μελ.

Λ.

(D) (A)

5 2 0 4 2 0 4 2 0 4 5 4 E7 4 2 1 2 2 4 2 2 1 2 1 2 3

31

Μελ.

Λ.

Θέμα Β

(Bm) (E) (F#m) (E) (A)

4 4 5 6 6 7 6 5 4 6 2 4 4 6 2 4 2 2 4 2 2 2 4 1

35

Μελ.

Λ.

(F#m) (A)

2 4 4 4 5 4 6 4 6 3 4 6 2 4 2 4 2 1

38

Μελ.

Λ.

3

Θέμα β-απάντηση

(A) (A) (E) (F#m)

2 2 1 2 1 2 4 1 2 4 2 4 2 2 4 Bm 4 5 4 6 7 6 6 7 6

41

Μελ.

Λ.

(E) (A)

4 4 6 6 4 6 4 2 4 2 0 4 2 1 2 1 2

68

Βλέπουμε λοιπόν εδώ, αιτιολογώντας τα παραπάνω που αναφέραμε για την συνοδευτική του τεχνοτροπία, πως ο Ζώτος, παρότι εκτελεί ένα συνοδευτικό όργανο, δεν δίνει εδώ το ρυθμό, καθώς παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί ελάχιστες κάθετες συγχорδίες. Αντίθετα, δίνει περισσότερο μελωδικό υλικό με αλληπάλληλες απαντήσεις και γέφυρες, ενώ πολλές φορές οι συγχорδίες δίνονται με την μορφή αρπισμάτων.

Ωστόσο και στην περίπτωση αυτή ο Ζώτος δίνει την δική του ερμηνεία και αιτιολογία, προωθώντας την συνοδευτική του ιδιαιτερότητα επικαλούμενος τον “φυσικό” τρόπο που οφείλει να ακολουθεί κάθε συνοδευτικό όργανο, αντισταθμίζοντας παράλληλα τις αρνητικές εκείνες αντιλήψεις που αποδίδουν την εξαφάνιση του λαούτου στην έλλειψη “φυσικών” δυνατοτήτων του οργάνου. Στόχος του και εδώ είναι να αποδείξει ότι το γεγονός της εκτόπισης του λαούτου από την κιθάρα, η οποία θεωρούνταν ότι μπορούσε να προσφέρει μια πιο πλούσια αρμονική επένδυση συνοδεύοντας παράλληλα ρυθμικά το σολιστικό όργανο, οφείλεται στην αδυναμία των λαουτιέρηδων να αξιοποιήσουν τις δυνατότητες του οργάνου και όχι στο ίδιο το όργανο καθαυτό.

«Εκτός ότι δεν ξέρανε να παίξουνε, δεν ξέρανε και να συνοδέψουνε... μία πρώτη μία πέμπτη... τέμπο στα χαμένα και αυτά... [...] ... μπήκαν οι κιθάρες και λέγαν “οι κιθάρες πλούσιες με τα γεμίσματα και τέτοια... ο κόσμος πάει μπροστά κι εμείς πίσω θα πάμε” λέγαν... δεν είναι έτσι όμως! Ελάτε εδώ να σας δείξω πως μπορεί να συνοδέψει το λαούτο!»

Όσον αφορά την “διαμάχη” που υπάρχει ανάμεσα στα δύο αυτά όργανα, ο Ζώτος δίνει και μία δεύτερη εκδοχή υπερασπιζόμενος την υπεροχή του λαούτου ως προς την διεκδίκηση της θέσης του μέσα στην ορχήστρα, που έχει να κάνει όχι με τις δυνατότητες του οργάνου αυτή τη φορά, αλλά με την γνησιότητα του “ύφους” του ως το πιο αρμόδιο αντιπροσωπευτικό συνοδευτικό όργανο της «παραδοσιακής» μουσικής. Γί αυτόν λοιπόν, η κυρίαρχη θέση που κατέλαβε η κιθάρα μέσα στις ορχήστρες και η παράλληλη προτίμηση και αποδοχή της από τους μουσικούς, καθώς και από το ίδιο το κοινό, εκτός του ότι παραγκώνισε το λαούτο από αυτές, είχε και ως συνέπεια να παραμορφώσει και να “παραποιήσει” το “γνήσιο” ύφος της «παραδοσιακής» μουσικής καθώς και την άλλοτε “αυθεντική” μορφή των παραδοσιακών κομπανιών. Αν και ισοσταθμίζει τον κοινό ρόλο των δύο αυτών οργάνων, ότι δηλαδή ο ρόλος τους είναι να γεμίζουν παράλληλα με την ρυθμική συνοδεία τα κενά που αφήνει η μελωδία με αναλύσεις και διάφορα περάσματα, ο τρόπος με τον οποίο έχει καθιερωθεί να παίζεται η κιθάρα, καθώς και ο ίδιος ο ήχος της, δεν αρμόζει με το ύφος της «παραδοσιακής» μουσικής:

«Μπήκαν οι κιθάρες και χάλασαν την παράδοση... πάρε και τραγούδα ένα τραγούδι... και συνόδεψέ το με κιθάρα... και το ίδιο συνόδεψέ το με λαούτο... θα δεις πόσο ξινός είναι ο ήχος της κιθάρας... για την ηλεκτρική μιλάμε... η ακουστική είναι άλλο πράμα... εκεί ακούς ωραίο πράμα... ή βάλε ένα αρμόνιο... να δεις τι σκυλολόι γίνεται μέσα... χάβρα Ιουδαίων! Καμία σχέση με τα δημοτικά. Δεν υπάρχει ύφος παραδοσιακό!»

Η παραποίηση του γνήσιου ύφους της «παραδοσιακής» μουσικής, είναι ένα ζήτημα που απασχολεί ιδιαίτερα τον Ζώτο. Με ένα έντονο κριτικό βλέμμα και τη γνωστή του θυμοσοφία, ισχυρίζεται πως η έλλειψη βασικών γνώσεων πάνω στη μουσική, η παραποίηση των μελωδιών που δημιουργείται από την ανάγκη των ερμηνευτών να προβάλουν την δεξιοτεχνία τους, η λανθασμένη διδασκαλία της μουσικής που πολλές φορές γίνεται αποκλειστικά για την αποκόμιση χρημάτων αφηφώντας για την ποιότητά της, οι αναδιασκευές τραγουδιών πάνω σε ήδη υπάρχουσες μελωδίες και με στίχους δίχως νόημα, σε συνδυασμό με την απουσία ελέγχου από το κράτος και την αμάθεια του ακουστικού κοινού, οδήγησαν κατά τον ίδιο στο να μετατραπεί η «παράδοση» σε “ξέφραγο αμπέλι”, καταστρέφοντας όπως λέει, το “γνήσιο παραδοσιακό ύφος”:

«Οι νέοι δεν καταλαβαίνουν από ποιότητα! Αυτοί που καταλαβαίνουν από ποιότητα γενικά σε όλη την Ελλάδα, ή έχουν πεθάνει και άλλοι έχουν αράξει στο σπίτι... άμα ακούσουν ότι υπάρχει ένα συγκρότημα καλό ν’ ακούσουν ποιοτική μουσική, θα πάνε να την ακούσουνε ακόμα και με την μαγκούρα... να παν να ξεσκάσουν ν’ ακούσουν ένα πράμα καλό. Εδώ είναι ένας λαβύρινθος... Εδώ για να μπορέσεις να επιβιώσεις σήμερα, πρέπει να πιάσεις τη νεολαία την οποία και δεν έπιασα ποτέ εγώ... έχω κάνει δουλειές δικές μου και δεν πέρασαν στον κόσμο! Δεν πέρασαν! Θέλουνε τα γυφτοτσιφτετέλια με τα οποία δεν ασχολούμαι εγώ μ’ αυτά... εγώ κράτησα την ταυτότητά μου και λέω αυτός είμαι... μπορούσα να κάνω κι’ εγώ του κόσμου τα λεφτά αλλά δεν θέλω τέτοια λεφτά εγώ... θέλω να μείνει κάτι σωστό πίσω και αυτό το κατάφερα. Ή παίζουμε ή δεν παίζουμε! Τώρα να κάτσω να βγάλω σκυλοτραγούδα... κάθομαι και γράφω την ημέρα δέκα δεκαπέντε... δεν τα θέλω, δεν ασχολούμαι εγώ μ’ αυτά! Εγώ ασχολούμαι με σοβαρά πράγματα! Τώρα όποιος τα καταλαβαίνει τα καταλαβαίνει... ένα πέντε τις εκατό, εντάξει... δεν μ’ ενδιαφέρει... αυτοί που καταλαβαίνουν όμως θα ‘ρθουν σε μένα και θα μου πούνε Ζώτο αυτό... δεν θα πάνε ν’ ακούσουν τα σκυλοτραγούδα... Αυτή είναι η Ελλάδα μας τι να κάνουμε; Δεν μπορώ εγώ να βάλω σειρά και να φτιάξω το ελληνικό κράτος! Αφού δεν υπάρχει υπεύθυνος κανένας... δεν έπρεπε να υπάρχει κάποιος υπεύθυνος για τα τραγούδια; Εκτός ότι χαλάσανε τα παλιά τα τραγούδια, που ‘τανε καλά τραγούδια παιγμένα και με καλά λόγια, τα πήρανε και κάνανε διασκευές... δεν υπάρχει κανείς να του

πει «έλα εδώ εσύ... το τραγούδι έτσι είναι; Η μελωδία έτσι είναι; Τα λόγια αυτά είναι;» Είναι αμπέλι ξέφραγο! Ότι θέλει ο καθένας τραγουδάει ότι θέλει ο καθένας παίζει! Μινόρε ο ένας, ματζόρε ο άλλος! Συρτό ο ένας, καλαματιανό ο άλλος! Εγώ στεναχωρούμαι για το τι θα μείνει πίσω! Αυτό μ' ενδιαφέρει! Εγώ λέω αυτά διδάσκω παιδιά... πάρτε τα και πηγαίνετε όπου θέλετε, και άμα βρείτε λάθος, θα με βρείτε πάλι εδώ.»

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, θα λέγαμε πως ενώ ο Ζώτος μέσα στα πλαίσια της εικόνας της “παράδοσης” αναπτύσσει και επινοεί κάτι καινούριο και νεωτεριστικό, εισάγοντας ένα εντελώς καινοτόμο σύστημα παιξίματος, παράλληλα αντιτίθεται στους όποιους νεωτερισμούς προστίθενται στην “παράδοση”, δείχνοντας έναν αυστηρό, στα παλιά «παραδοσιακά» πρότυπα, προσανατολισμό αλλά και έναν πιο σύγχρονο προσανατολισμό ταυτόχρονα. Απ’ την μία λοιπόν αναγνωρίζει την πρωτοτυπία και την καινοτομία του, αλλά ωστόσο την εντάσσει παράλληλα στα πλαίσια της «παράδοσης», επικαλούμενος το ακέραιο της «παραδοσιακής» του ταυτότητας βάση της διατήρησης του γνήσιου και «παραδοσιακού» ύφους του. Πως όμως δικαιολογεί ο ίδιος τους νεωτερισμούς του, πώς τους εντάσσει στα πλαίσια της «παράδοσης» και με ποιους τρόπους διαχειρίζεται το δίπολο «παράδοση»-νεωτερικότητα;

Συνοψίζοντας τα όσα έχουμε αναφέρει ως τώρα, θα λέγαμε πως οι νεωτερισμοί που προτάσσει και προσπαθεί να εισάγει ο Ζώτος, έχουν να κάνουν με τον τρόπο εκτέλεσης του οργάνου, και στην περίπτωση του σόλου αλλά και στην συνοδεία. Με άλλα λόγια θα λέγαμε ότι εκφράζει μία ελευθερία ως προς την τεχνική εκτέλεση του οργάνου. Και στις δύο περιπτώσεις όμως αντισταθμίζει την νεωτερικότητα του διατηρώντας κάποια στοιχεία που, έχοντας καθιερωθεί από την εικόνα της «παράδοσης» ως στοιχεία που αποδίδουν και αντανakλούν το αυθεντικό της ύφος, δηλώνουν αυστηρότητα ως προς την υφολογική προσέγγιση κατά την εκτέλεση ενός κομματιού.

Με βάση αυτή την υφολογική προσέγγιση λοιπόν, ο Ζώτος εμφανίζεται πρωτοποριακός ως προς την αρμονική συνοδευτική του επένδυση όπως έχουμε αναφέρει, αλλά αντίθετα φαίνεται ιδιαίτερα αυστηρός ως προς την επιλογή των συγχορδιών που θα ακολουθήσει κατά την εναρμόνιση. Στην περίπτωση αυτή λοιπόν, η λογική των συγχορδιών που χρησιμοποιεί, ακολουθούν μία λιτότητα και μία συμφωνία με τον αρμονικό κύκλο των λαϊκών δρόμων, έτσι όπως αυτοί έχουν καθιερωθεί από τις αρχές της «παράδοσης» καθώς και από την ίδια την θεωρία που την συνθέτουν. Αντίθετα, αναφερόμενος στον τρόπο με τον οποίο παίζεται κυρίως η κιθάρα, κάνει λόγο για την κακή και υπερβολική επιλογή και χρήση των συγχορδιών, εκ των οποίων οι περισσότερες, κυρίως οι λεγόμενες «περαστικές», δεν αρμόζουν με το ύφος των τραγουδιών αυτών, καθώς είναι “ευρωπαϊκές και δυτικές” ως προς την προέλευσή τους, και “σκυλίσιες” ως προς το άκουσμά τους όπως συνηθίζει να τις αποκαλεί³⁸:

«Βλέπεις στα δημοτικά οι κιθαρίστες βάζουνε δέκα συγχορδίες ! Αυτό είναι λάθος! Το δημοτικό τραγούδι, το σμυρναϊκό και πολλά ρεμπέτικα δεν θέλουνε πολλές συγχορδίες. Είδες ότι παίζουμε τώρα το πουλάκι ξένο... τονικότητα Λα ας πούμε... χρησιμοποιούν ένα Λα δίεση ματζόρε! Δεν ισχύει αυτό! Είναι λάθος! Ακουστικά δεν ακούγεται λάθος αλλά χάνεται απ’ το ύφος... ξεφεύγουμε από την παράδοση... Ακούς παίζουμε τα ηπειρώτικα και βάζουνε δέκα συγχορδίες! Δεν υπάρχουν τόσες συγχορδίες στα πογωνήσια... τελείωσε! »

³⁸ Ως αντίποδα στην εκδοχή που δίνει ο Ζώτος για την χρήση των συγχορδιών, παραπέμπουμε εδώ ένα μικρό απόσπασμα του διακεκριμένου κιθαρίστα στο χώρο της δημοτικής μουσικής, του Κώστα Πίτσου:

« Εγώ δεν κρύβομαι σε τίποτα... ξέρω πώς πρέπει να παιχτεί το δημοτικό: όχι απλά «οριτζιναλ» αλλά... «υπερ-οριτζιναλ» ... [...] Δεν μπορείς να ’ρθεις και να μου πεις όμως ότι εγώ, ως μουσικός, δεν έχω το δικαίωμα να βάλω δύο ακόρντα παραπάνω στο τσάμικο, επειδή δεν τα ’παιξε ο προηγούμενος από ’μένα. Στο όνομα ποιας παράδοσης δικαιολογείται αυτό;» Βλ. Γ. Τσάμπρας, «Οι “φωνές” των οργάνων. Κώστα Πίτσος», *Δίφωνο* (τ. 68), σ. 106-109).

Ωστόσο στο μέτρο 7 του κομματιού *Απάνω στην τριανταφυλλιά* που παραθέσαμε παραπάνω, παρατηρούμε το εξής:

7

7

(F#)

2 A 4 3 2 D 2 D

Στο σημείο που η μελωδία στέκεται στην νότα Φα#, σύμφωνα με τον αρμονικό κύκλο των συγχορδιών, η “σωστή” εναρμόνιση κατά τις αρχές της «παράδοσης» απαιτεί εκεί την συγχορδία Φα# μινόρε. Ο Ζώτος όμως, αντί αυτού, “περνάει” με έναν διακριτικό τρόπο την Φα# ματζόρε, την οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως “περαστική”³⁹. Εδώ παρατηρούμε όμως το εξής παράδοξο: για να δικαιολογηθεί η Φα# ματζόρε ως “περαστική”, θα πρέπει η αμέσως επόμενη συγχορδία που ακολουθεί να είναι η Σι μινόρε (για να λυθεί δηλαδή η Λα#), κάτι που δεν ισχύει εδώ, γιατί ακολουθεί σύμφωνα με την μελωδία η Ρε ματζόρε. Ο ίδιος ο Ζώτος δικαιολόγησε την εναρμόνιση αυτή ως “περαστικό χρωματισμό”, υποστηρίζοντας πως κάτι τέτοιο είναι αποδεκτό, όταν όμως γίνεται στα σωστά πλαίσια!

Ιδιαίτερα αυστηρός εμφανίζεται και ως προς την υφολογική προσέγγιση κατά την εκτέλεση μιας μελωδίας. Και στην περίπτωση αυτή λοιπόν, μπορεί να προτείνει έναν καινοτόμο τεχνικό τρόπο παιξίματος προς όφελος της δεξιοτεχνίας, αλλά ωστόσο δίνει μεγάλο βάρος στην σωστή απόδοση των σκοπών και των ανάλογων μουσικών ιδιωμάτων τους, έτσι όμως

³⁹ Την ίδια συγχορδία επαναλαμβάνει και στο 17ο μέτρο, πράγμα που σημαίνει ότι συνειδητά επέλεξε αυτή την εναρμόνιση.

όπως έχουν καθιερωθεί από τις παλιές πρώτες εκτελέσεις. Έτσι λοιπόν οι διάφορες προσαρμογές που επιτυγχάνει στο λαούτο, αποτελούν όπως ισχυρίζεται μεταγραφές από παλιές εκτελέσεις, διατηρώντας το αυθεντικό και γνήσιο ύφος τους, σύμφωνα με τις αρχές της παράδοσης, τόσο μέσα από την αυτούσια “αντιγραφή” της μελωδικής πορείας που ακολουθεί η κάθε μελωδία, όσο και μέσα από την διατήρηση του μορφολογικού τους μέρους. Αντίθετα, η βαθιά προσήλωσή του στις εκτελέσεις αυτές, όντας “γνήσιες παραδοχές του αυθεντικού παραδοσιακού ύφους”, τον φέρνουν κατηγορηματικά αντιμέτωπο στις όποιες μεταγενέστερες επανεκτελέσεις ή διασκευές επιδιώκονται πάνω σ’ αυτές, καθώς λόγω υπερβολικής δεξιοτεχνίας, “παραποιούν” το πρωτότυπο και ταυτόχρονα το ύφος της μελωδίας:

« Κάνουνε δήθεν διασκευές αλλά οι διασκευές είναι για χάλασμα... όταν κάνουνε διασκευή πάνε και βάζουνε άλλες νότες, ξένες. Λέω αυτό δεν είναι τίποτα που παίζεις... το πουλάκι ξένο ένα είναι.. δεν μπορεί να την αλλάξει κανένας τη μουσική... άμα είναι να την αλλάξεις, είσαι αποτυχημένος! Θέλουν να βάλλουν τα δικά τους μέσα και αλλάζουν όλο το κομμάτι... ούτε κλίμακες υπολογίζουν, ούτε πάρτες, ούτε παλιές ηχογραφήσεις ούτε τίποτα.. λέω σ’ όλους τους μαθητές μου, όταν παίρνετε να μελετήσετε μην παίρνετε κασέτες και cd από καλαπορτζάδες... προσπαθείτε να παίρνετε τις πρώτες εκτελέσεις... όχι ότι και οι παλιοί ήταν όλοι τέλειοι... όχι βέβαια! Αλλά τουλάχιστον απ’ τους καινούριους ήταν πολύ καλύτεροι! Προσπαθούν οι δικοί μας να πάρουνε να βάλουνε περισσότερες νότες για να ξεχωρίσουν... αυτό λέω δεν είναι τίποτα. Είναι σαν να πάρεις το καλύτερο κρέας να το μαγειρέψετε και να βάλεις πατάτες, μακαρόνια, φασόλια, ρεβίθια... αυτά είναι υπερβολές που κάνουν... άμα θέλεις να δείξεις δεξιοτεχνία τη δείχνεις με άλλα πράγματα... δείξ’ την, αλλά μην αλλάξεις όλο το ύφος του κομματιού...»

Με την ιδιοσυγκρασία του σολίστα, στόχος του Χρήστου Ζώτου όπως έχουμε δει, είναι να προάγει και να καθιερώσει έναν καθαρά δεξιοτεχνικό τρόπο παιξίματος στο λαούτο έτσι ώστε να δώσει ένα διαφορετικό χαρακτήρα

στο κατεξοχήν συνοδευτικό αυτό όργανο: να το μετατρέψει δηλαδή σε σολιστικό όργανο της δημοτικής μουσικής. Τον νεωτερισμό αυτόν όμως που προσπαθεί να προωθήσει, τον δικαιολογεί και τον εντάσσει στα πλαίσια της εικόνας της «παράδοσης», ισχυριζόμενος πως το λαούτο κατείχε τον ρόλο αυτόν παλιότερα. Αν θεωρήσουμε λοιπόν, σύμφωνα με τα λεγόμενά του αλλά και τις βιβλιογραφικές πηγές, πως το λαούτο πριν καθιερωθεί ως όργανο συνοδείας κατείχε ρόλο σολιστικό, θα μπορούσαμε να πούμε πως ένας τρόπος με τον οποίο ο Ζώτος προωθεί την νεωτερικότητά του, είναι ακριβώς αυτός, με το εγχείρημα δηλαδή της συνέχειας του “παρελθοντικού” ρόλου του οργάνου στο παρόν. Ωστόσο όμως θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως αυτή η συνέχεια που επικαλείται είναι πλασματική καθώς, το λαούτο, σύμφωνα με την υπάρχουσα δισκογραφία, ποτέ δεν είχε τον χαρακτήρα του δεξιτεχνικού οργάνου, έτσι όπως το αντιλαμβάνεται τουλάχιστον ο Ζώτος, ενώ ο τρόπος και η μέθοδος που προτείνει ως προς τον τρόπο παιχνιδιού του, αποτελούν μάλλον πρωτοποριακές και σύγχρονες προτάσεις ξεφεύγοντας από τον συνήθη «παραδοσιακό» τρόπο παιχνιδιού.

Πως μπορούν λοιπόν οι παραπάνω αναπροσαρμογές, παρά του ακέρατου «παραδοσιακού» ύφους που επικαλείται ο Ζώτος, να θεωρηθούν συμβατές και σύμφωνες με τα αυστηρά πρότυπα και στερεότυπα που προσπαθεί να διατηρήσει -αν όχι να «επιβάλλει»- η ρητορική της «παράδοσης»; Πώς επιτυγχάνει δηλαδή να καθιερώσει τους νεωτερισμούς του στα αυστηρά και επιλεκτικά πλαίσια της «παράδοσης» και πώς η ίδια η «παράδοση» ενσωματώνει τελικά τους νεωτερισμούς του στο απαραίλλητο σώμα της;

Όπως έχουμε πει σε προηγούμενη ενότητα και σύμφωνα με την θεωρία του Hobsbawm (2004) «εκεί που οι παραδοσιακοί τρόποι δεν προσαρμόζονται και αδυνατούν να χρησιμοποιηθούν ανακατασκευάζονται και αναπροσδιορίζονται με βάση τις επιταγές του παρόντος» κάτι που επιτυγχάνεται «με την χρησιμοποίηση παλιών υλικών για την κατασκευή νεωτεριστικών παραδόσεων για εντελώς καινοφανείς σκοπούς». Η

αμφιταλαντευόμενη συνύπαρξη λοιπόν νεωτερισμού και «παράδοσης», να μεν αποσαφηνίζεται φιλολογικά με την θεωρία του Hobsbawm, έμπρακτα όμως δικαιολογείται και εδραιώνεται με το πρωτότυπο εγχείρημα του Χρήστου Ζώτου. Βάσει της θεωρίας αυτής λοιπόν, είδαμε ότι στην προσπάθειά του να δικαιολογήσει τους νεωτερισμούς του και να τους εδραιώσει ως “εντάξιμους” στα επιλεκτικά πλαίσια της «παράδοσης», συνδυάζει αρμονικά το δίπολο αυτό χρησιμοποιώντας ως “παλιά υλικά” κάποια στοιχεία που έχουν πλαισιωθεί από την εικόνα της «παράδοσης» ως αυθεντικά και γνήσια πρότυπά της. Τέτοια είναι η λιτότητα και συντηρητικότητα στην επιλογή των συγχορδιών, προσήλωση στις παλιές εκτελέσεις, επιλογή σκοπών οι οποίοι όμως υπάγονται στο κατεξοχήν παραδοσιακό ρεπερτόριο –μέσα σ’ αυτό προστίθεται και η μίμηση σκοπών που έχουν ταυτιστεί εξολοκλήρου με τον ήχο του κλαρίνου- καθώς και η άλλοτε σολιστική ιδιότητα του λαούτου.

Το “υλικό” της παλιάς σολιστικής ιδιότητας του λαούτου, είναι το κλειδί που “δένει” συνολικά την καινοτόμα τεχνοτροπία του Ζώτου με την «παράδοση». Σε προσωπικό επίπεδο λοιπόν, αποδίδοντας την εξαφάνιση του λαούτου στην αδυναμία του «παραδοσιακού» τρόπου παιχνιδιού του, ανακατασκευάζει τεχνικά ζητήματα στο όνομα της ανάδειξης των “φυσικών” και σολιστικών δυνατοτήτων του λαούτου, προσαρμόζοντας παράλληλα την δεξιοτεχνική του ιδιοσυγκρασία στο παρόν, με την επίφαση της ιστορικής συνέχειας του ίδιου του οργάνου. Στο παιχνίδι αυτής της ιστορικής συνέχειας όμως, βρίσκει και την ένθερμη και “επίσημη” κάλυψη της ρητορικής των “διανοούμενων” εκφραστών της «παράδοσης», οι οποίοι αναγνωρίζουν στον Ζώτο τον κατεξοχήν “αυθεντικό” εκπρόσωπο της «καθαρής» διάσωσης και διάδοσης του λαούτου και της μουσικής «παράδοσης» γενικότερα.

Έχουμε πει σε άλλη ενότητα πως το τι θα συμπεριληφθεί στην «παράδοση» είναι ζήτημα πολιτικής. Με το τέχνασμα της αποκρυστάλλωσης λοιπόν, μέσα στην σύγχυση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος που υπόκεινται ο θεσμός της «παράδοσης», όπου κριθεί απαραίτητο, άλλοτε απορρίπτονται στοιχεία που λόγω νεωτερισμού απειλούν την υπόστασή της,

ενώ άλλοτε, προς όφελός της ενσαρκώνονται και ενσωματώνονται τέτοιου είδους στοιχεία, συνοδευμένα με το περιτύλιγμα της “γνήσιότητας” και της “αυθεντικότητας”. Έτσι λοιπόν, στην επικείμενη προσπάθεια της “αναβίωσης της παράδοσης” μέσα από την διάσωση και διάδοση των οργάνων της -ως εξέχοντα στοιχεία του πολιτισμού και της ταυτότητάς του- το λαούτο, όργανο με ρίζες στην απώτατη αρχαιότητα άρα κατεξοχήν γνήσιο και παραδοσιακό αλλά παραγνωρισμένο και εκτοπισμένο εξαιτίας της κιθάρας, έχοντας την “επίσημη” υποστήριξη συμμετοχής στο παιχνίδι της αναβίωσης, βρίσκει τον εκφραστή και εκπρόσωπό του στο πρόσωπο του Ζώτου.

Εκεί λοιπόν που ο «παραδοσιακός τρόπος» του λαούτου αδυνατούσε να χρησιμοποιηθεί έναντι της πλούσιας κιθάρας, έρχεται ο Χρήστος Ζώτος, ο οποίος έχοντας κάτι καινούριο να δείξει, είναι αυτός που θα το προωθήσει και θα το επαναφέρει στο μουσικό προσκήνιο⁴⁰. Έτσι, οι αυστηροί πολιτικοί

⁴⁰ Στην περίπτωση αυτή, τα ΜΜΕ και οι ανάλογοι εξουσιαστές-αρμόδιοι διαχειριστές τους, αναλαμβάνουν τον ρόλο τους με τις πασιγνωστες ραδιοηλεκτρονικές προβολές- παρεμβάσεις... Δεν είναι άλλωστε τυχαίο στην περίπτωση του Ζώτου το γεγονός ότι το όνομά του έγινε ευρέως γνωστό μέσα από την έντονη προβολή και “υποστήριξη” των ΜΜΕ, μετά όμως από την επιστροφή του από το εξωτερικό μια περίοδο όπου ένθερμοι απομεινάντες και υποστηρικτές της “αυθεντικής και γνήσιας παράδοσης του τόπου”, αναζητούν και προσεγγίζουν διάφορους “αυθεντικούς” -πάντα- παραδοσιακούς μουσικούς, οι οποίοι θα προβάλλουν το «παραδοσιακό» μουσικό ιδίωμα του κάθε τόπου, και, ως εκ τούτου, το “γνήσιο και αυθεντικό ύφος της ελληνικότητας”. Σημαντικός σταθμός στην καριέρα του όπως μας επιβεβαιώνει και ο ίδιος λοιπόν, ήταν η γνωριμία του με τον ερευνητή της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και παραγωγό της ΕΡΤ, Παντελή Καβακόπουλο, όπου καλείται να παίξει στο στούντιο, όχι σαν συνοδός, αλλά πρωτοφανές στα έως τότε δεδομένα, σαν σολίστας:

«Έρχεται ο Καβακόπουλος μου λέει «πώς λέγεσαι;» κοιτάω έναν ζαγκανά μ’ ένα καβουράκι... μου λέει ο μακαρίτης ο Χαλιγιάννης «ο Καβακόπουλος είναι»... Ζώτος του λέω εγώ... «εϊπ... εσύ είσαι ο Ζώτος μου λέει μωρέ;» τι έγινε ρε του λέω; «Έλα εδώ μου λέει» ... με τρόμαξε (γέλια)... με πάει στον Παπαδάκη να κάνουμε εκπομπή... πάμε για πρώτη εκπομπή, αυτός είχε μόνιμο εκεί τον Πίτσο, τον Κατράκο, και τον Αντρέα τον Παπά... Σαν πρώτο όργανο πήγα εκεί... μόνος μου αλλά να με συνοδέψουν αυτοί... κιθάρα λαούτο και τουμπερέκι... αλλά παραιτηθήκανε... ο άνθρωπος είναι τρελός λένε δεν παίζεται μα τίποτα...

μηχανισμοί που παρεισφρέουν για την διαμόρφωση αλλά και διατήρηση του θεσμού και της εικόνας της «παράδοσης», αναπροσαρμόζονται και αναδιαμορφώνονται στην περίπτωση αυτή. Ενσωματώνουν λοιπόν στο παλίμψηστο της νεωτερισμούς που προτάσσει ο Ζώτος, με το επικάλυμμα της “αυθεντικότητας” αλλά και της αυθεντίας επαναφοράς του παλιού ρόλου του οργάνου, για τον καινοφανή σκοπό, που δεν είναι άλλος από την προβολή της διατήρησης του «παραδοσιακού» ρόλου του λαούτου.

και απο 'κει συνέχισε αυτό, έγγραφα συνέχεια... Μετά με καλεί ο Νίκος ο Μπαζιάνας, ένας καθηγητής ο οποίος είχε κι αυτός τηλεόραση. Άλλες εκπομπές εκεί... Μετά μου λέει ο Παπαδάκης «κύριε Ζώτο θα 'ρθεις σαν πρώτο όργανο... σου 'χω μεγάλες συνοδείες».

Συμπεράσματα

Κλείνοντας την εργασία αυτή, θα ήταν σκόπιμο να παραθέσουμε εκ νέου τα ζητήματα που διαπραγματευτήκαμε σε όλα τα κεφάλαια και να υπογραμμίσουμε τα κεντρικού ενδιαφέροντος συμπεράσματα που, ούτως ή άλλως, προκύπτουν από την έκβαση της διεξαγωγής της έρευνας. Αντιλαμβανόμενοι εξ αρχής την μουσική ως στοιχείο ενός πολιτισμικού συστήματος και ενός συστήματος κοινωνικών σχέσεων, προσπαθήσαμε να “διασταυρώσουμε” τις αμοιβαίες αλληλεπιδράσεις που διακυβεύονται στην σύνδεση αυτή, της παραγωγής της μουσικής με το πολιτισμικό της πλαίσιο και τα πολιτισμικά της συμφραζόμενα, μέσα από την περίπτωση ενός εθνογραφικού μουσικού συμφραζομένου. Η περίπτωση αυτή όμως που διαπραγματευτήκαμε, κατέστησε από μόνη της αναγκαίο να εξετάσουμε και να αναλύσουμε το μουσικό προϊόν στην ολότητά του (σε σχέση με το πολιτισμικό περιβάλλον του δηλαδή), καθώς η ιδιαιτερότητά του ως μουσικό φαινόμενο, έγκειται ακριβώς στη σχέση με το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται και διαμορφώνεται. Έχοντας λοιπόν ως θέμα έρευνας την περίπτωση ενός λαουτιέρη ο οποίος εμφανίζει κάποια ιδιαίτερα υφολογικά και τεχνικά χαρακτηριστικά σε ό, τι αφορά τη μουσική πράξη σε σχέση με τον πεπατημένο και συνηθισμένο «παραδοσιακό» τρόπο παιξίματος του οργάνου, αλλά ωστόσο θεωρείται ως “αυθεντικός και γνήσιος συνεχιστής της τέχνης του λαούτου”, οδηγηθήκαμε στο να εξετάσουμε τι είναι τελικά αυτή η «παράδοση», πώς και τι καθιερώνεται ως «παραδοσιακό» και «αυθεντικό», ποια η σχέση του καθαυτού οργάνου με την «παράδοση» και πώς, εν τέλει, συνδέεται η ιδιαιτερότητα του Ζώτου με όλες τις παραπάνω παραμέτρους.

Προσπαθήσαμε να προσδιορίσουμε αρχικά την έννοια της «παράδοσης», ή καλύτερα της «εθνικής παράδοσης», η οποία εγγράφεται στη συνολικότερη έννοια της πολιτισμικής κληρονομιάς του κάθε έθνους-κράτους,

που έχει τις ρίζες της στο παρελθόν, γεννήθηκε σ' ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον του παρελθόντος και μεταφέρεται από γενιά σε γενιά ανέγγιχτη, απaráλλαχτη και αμετάβλητη ανά τους αιώνες. Ως πολιτισμική κληρονομιά χαρακτηρίζονται τα ήθη και τα έθιμα των προγόνων, κάποια ιδεολογικά φορτισμένα σύμβολα που παραπέμπουν σε παρελθοντικές ιστορικές περιόδους όπως, η μουσική, ο χορός των προγόνων κ.α. Πρόκειται στην ουσία για έναν θεσμό ο οποίος εδραιώνει την μοναδικότητα και την ιστορική αυτοτέλεια των εθνών-κρατών, ενοποιεί τα μέλη-πολίτες του, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα την ταυτότητά τους και ορίζοντας παράλληλα την ταυτότητα της πατρίδας τους, ομογενοποιεί τα μέλη-πολίτες μεταξύ τους και διαιώνίζει την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του κάθε έθνους-κράτους στο παρόν και στο μέλλον, με την επίφαση της συγγένειάς τους με το παρελθόν. Η έμφαση που θέτει όμως η «παράδοση» στο στοιχείο της ιστορικής πολιτισμικής συνέχειας, ότι δηλαδή στηρίζεται στο παρελθόν και συνεχίζεται στο παρόν αμετάβλητη -έτσι δηλαδή όπως ήταν παλιά- αμφισβητήθηκε από τους μελετητές των ανθρωπιστικών επιστημών.

Στα πλαίσια αυτής της αμφισβήτησης λοιπόν, θεωρήθηκε ότι η «παράδοση» είναι ένας θεσμός που διαμορφώθηκε και επινοήθηκε ακριβώς για να ομογενοποιήσει και να ταυτίσει τα μέλη-πολίτες με το κράτος στο οποίο ανήκουν, και ως ανθρώπινη δημιουργία, ενέχει σχέσεις και μηχανισμούς εξουσίας και αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία πολιτικής νομιμοποίησης από την κυρίαρχη εξουσία, με έντονο ιδεολογικό χαρακτήρα για τις τρέχουσες ανάγκες και συνθήκες του παρόντος. Ως αυτού, «παραδόσεις» οι οποίες φαίνονται ή διεκδικούν ότι είναι παλιές, συχνά έχουν εντελώς πρόσφατη προέλευση και μερικές φορές είναι εντελώς επινοημένες.

Τους μηχανισμούς «επινοήσης της παράδοσης» επιχειρήσαμε να εξακριβώσουμε μέσα από την περίπτωση της παραδοσιακής μουσικής και των πρωταγωνιστικών μουσικών οργάνων της οποίας αποτελούν σύμβολα έκφρασης. Σύμφωνα λοιπόν με την εικόνα που έχει διαμορφώσει η «παράδοση» για τα παραπάνω, αποτελούν μέρος της πολιτισμικής μας

κληρονομιάς, καθώς οι ρίζες τους στηρίζονται στο απώτατο παρελθόν και ανάγονται στην τέχνη και δημιουργία των προγόνων μας η οποία περνάει από γενιά σε γενιά μέσω της προφορικότητας. Είδαμε όμως μέσα από την μελέτη αυτή, ότι τα τραγούδια και τα μουσικά όργανα που συνθέτουν σήμερα την μουσική μας «παράδοση», δεν είχαν πάντα την ίδια κατηγοριοποίηση και αντιμετώπιση από το περιβάλλον τους. Αντίθετα, αυτά που σήμερα αποτελούν την «παράδοση» και ορίζονται ως εθνικά μνημεία, σε παλιότερη εποχή αντιμετωπιζόνταν σαν κάτι το ευτελές και το υποδεέστερο, λόγω της σύνδεσής τους με την επαρχία. Η ενσωμάτωση και η προσαρμογή τους στο σώμα της «παράδοσης» ως στοιχεία της πολιτισμικής μας κληρονομιάς, συντελείται την περίοδο όπου επιχειρείται η λεγόμενη «διάσωση της παράδοσης». Το φαινόμενο αυτό όσο και το ίδιο το φαινόμενο της διάσωσης αυτής όμως, που αφορά την μουσική, αναδεικνύει την επινοητικότητα και την “πολιτική επιλεκτικότητα” της «παράδοσης», η οποία συντελείται κάτω από την απειλή της αποκοπής των δεσμών που ενώνουν την πατρίδα και τα μέλη της από το παρελθόν της.

«Παραδοσιακή» μουσική και «παραδοσιακά» μουσικά όργανα λοιπόν έχουμε από την περίοδο όπου διάφορες κοινωνικό-πολιτισμικές μετεξελίξεις εισάγουν και διαμορφώνουν νέα είδη μουσικής στον ελληνικό χώρο, με αποτέλεσμα να περιθωριοποιήσουν ολοσχερώς την μουσική του λαού-την εν λόγω «παραδοσιακή-χωριάτικη»- από τις προτιμήσεις και τα γούστα του. Ένα από τα είδη αυτά ήταν το λεγόμενο νεοδημοτικό, το οποίο έφερε στα μέτρα του τις παλιές ανώνυμες καλλιτεχνικές δημιουργίες του απλού λαού μετατρέποντάς τες σε επώνυμες, ενώ παράλληλα, στα πλαίσια της εμπορευματοποίησης και ό, τι άλλο ενέχει αυτή η διαδικασία, δημιούργησε πάνω στα πρότυπα τους “καινούριες επιτυχίες”. Με το νέο αυτό είδος εισάγονται και νέα όργανα στις ορχήστρες, με αποτέλεσμα να “παραμορφώσουν” εντελώς τα μουσικά σχήματα της παλιάς εποχής, εκτοπίζοντας παράλληλα κάποια από τα κατεξοχήν μουσικά όργανά της, αλλά και το ίδιο το ύφος της παλιάς καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Έτσι στο κλίμα αυτό, ένθερμοι υποστηρικτές της «παράδοσης» -ίσως τελικά και δημιουργοί αυτής- στα πλαίσια της «διάσωσης της παραδοσιακής μουσικής» διαμορφώνουν ένα “αυθεντικό και γνήσιο” καλούπι της μουσικής «παράδοσης», ως αντίποδα του νεοδημοτικού, μετατρέποντας τα άλλοτε παλιά τραγούδια και όργανα από χωριάτικα σε εθνικά μνημεία, με στόχο να αναζωπυρώσουν την τέχνη του λαού και να την αποκρυσταλλώσουν στην νέα πραγματικότητα ως εθνική πολιτισμική κληρονομιά. Αντίθετα, τα τραγούδια και τα μουσικά όργανα που εισάγει το νεοδημοτικό είδος όπως η κιθάρα, το αρμόνιο, η ντραμς κ. α (είδος που ακόμα και σήμερα κουβαλάει το βάρος της μετά βδελυγμίας αποκήρυξης), αν και έχουν συνδεθεί με το είδος της ελληνικής λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας, ή καλύτερα της επώνυμης και εμπορικής λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας, δεν αναγνωρίζονται ως «γνήσια, αυθεντικά και παραδοσιακά» της εθνικής λαϊκής τέχνης, άρα δεν συμπεριλαμβάνονται στην εικόνα της «παράδοσης» γενικότερα, γεγονός που αποδεικνύει την κατασκευή και την πολιτική επιλεκτικότητα της ρητορικής για την «παράδοση».

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει αυτή η επινοητικότητα της «παράδοσης», είναι ότι δεν πραγματοποιείται και δεν διεξάγεται μόνο κάτω από την αιγίδα του κράτους, αλλά πολλές φορές επινοούνται «παραδόσεις» από υποδεέστερες πολιτικά ομάδες ή ακόμα και μέσα από ατομικές περιπτώσεις. Ωστόσο όμως, το τι θα συμπεριληφθεί στο κυρίως σώμα της, είναι ζήτημα πολιτικής με αποτέλεσμα, προβάλλοντας σύμβολα -ή αλλιώς ταμπέλες- όπου κρίνει αυτή απαραίτητο, άλλοτε να απορρίπτει στοιχεία που δεν αρμόζουν στην εικόνα που έχει διαμορφωθεί γι’ αυτήν, ενώ άλλοτε, με διάφορους πολιτικούς μηχανισμούς, τις προσαρμόζει στο σώμα της, φροντίζοντας να δώσει την επίφαση του απαράλλακτου.

Ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της πολιτικής επιλεκτικότητας της «παράδοσης», χρησιμοποιήσαμε την περίπτωση του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου. Είδαμε λοιπόν πως ο οργανοπαίκτης αυτός, επιχειρεί κάποιες αναπροσαρμογές στο λαούτο, οι οποίες είναι ασύμβατες και ασύμφωνες ως

προς τα πρότυπα που έχει διαμορφώσει η εικόνα της «παράδοσης» γι' αυτό. Συγκεκριμένα επινοεί ένα καινούριο σύστημα παιξίματος, νεοτεριστικό ως προς τον «παραδοσιακό» τρόπο εκτέλεσης του οργάνου, αλλάζει την προσαρμοστική διάστασή του μετατρέποντάς το από συνοδευτικό που έχει καθιερωθεί να είναι, σε σολιστικό, ενώ παράλληλα εισάγει ένα εντελώς καινοτόμο τρόπο συνοδείας μέσα στην ορχήστρα, τουλάχιστον σε σχέση με αυτό που συνηθίζει να διατηρεί το λαούτο, αναπροσαρμόζοντας τελικά και τον ρόλο του οργάνου στην λαϊκή ορχήστρα.

Παρά τις ιδιαίτερες τεχνολογίες του ωστόσο, αναγνωρίζεται από την ρητορική της «παράδοσης» και εδραιώνεται ως “γνήσιος και αυθεντικός” συνεχιστής της. Το πώς επιτυγχάνει να καθιερώσει τους νεοτερισμούς του στα αυστηρά και επιλεκτικά πλαίσια της «παράδοσης» αλλά και το γιατί η ίδια η «παράδοση» ενσωματώνει τις καινοτομίες του στο απaráλλαχτο σώμα της, αποσαφηνίσαμε μέσα από τον συνδυασμό όλων των παραμέτρων που συνθέτουν το φαινόμενο της «επινόησης της παράδοσης». Είδαμε λοιπόν πως σε προσωπικό επίπεδο ο ίδιος ναι μεν καινοτομεί, αλλά ωστόσο αυτούς τους νεοτερισμούς του, τους κατασκευάζει πάνω σε παλιά υλικά, όπως είναι οι “φυσικές” δυνατότητες του λαούτου, η διατήρηση του “παραδοσιακού του ύφους” μέσα από την προσαρμογή κατεξοχήν «παραδοσιακών» προτύπων, και επικαλούμενος την παλιά σολιστική ιδιότητα του λαούτου.

Τελικά όμως αποδείξαμε ότι το όργανο καθαυτό είναι ο συνδετικός κρίκος που ενώνει τον Ζώτο με την «παράδοση» και το αντίθετο. Και αυτό γιατί το λαούτο, είχε χάσει σε έδαφος από την λαϊκή κιθάρα, απουσιάζοντας σχεδόν ολοσχερώς από τα μουσικά σχήματα της μεταπολιτικής περιόδου. Ως «παραδοσιακό και γνήσιο» όργανο όμως, άρα ως εξέχον στοιχείο του πολιτισμού μας, κρίθηκε αναγκαία η διάσωσή του και η επαναφορά του στο παρόν. Στο “παιχνίδι της αναβίωσης της παράδοσης” λοιπόν, ο Ζώτος, αν και καινοτόμος, επιλέγεται με το πρόσχημα της αυθεντικότητας, ως ο καταλληλότερος εκπρόσωπος που θα το προωθήσει και θα το επαναφέρει στο

μουσικό προσκήνιο, αποκαθιστώντας το ασυνεχές της εξέλιξης της «παραδοσιακής» μουσικής.

Στο σημείο αυτό, θα θέλαμε να εκφράσουμε έναν πιο προφορικό, ελεύθερο και προσωπικό συμπέρασμα και προβληματισμό που υποβόσκει, κατά την δική μας αντίληψη πάντα, τόσο από την παραπάνω μελέτη, όσο και από το συνολικότερο “παιχνίδι” της διατήρησης της «παραδοσιακής» μουσικής. Αυτό που λέμε και θεωρείται σήμερα λοιπόν “γνήσια παραδοσιακή μουσική”, δεν είναι παρά μια “φωτογραφική αποτύπωση” επιλεγμένων προτύπων και στερεοτύπων του παρελθόντος, που αποσκοπούν ακριβώς στο να καθιερώσουν και να διαμορφώσουν μία συγκεκριμένη εικόνα γι’ αυτήν στο παρόν. Σ’ αυτήν την αποτύπωση όμως, η μουσική αντιμετωπίζεται και καθιερώνεται ως μουσειακό είδος, ως μια εικόνα, ως ένα σύμβολο και αντικείμενο, και όχι σαν μουσική καλλιτεχνική δημιουργία και μουσικό αντικείμενο αυτό καθαυτό. Το κάθε τι λοιπόν που προσαρμόζεται και προβάλλει ταυτόχρονα αυτά τα πρότυπα, αποτελεί “επίσημα” την σωστή και αποδεκτή εικόνα. Κάτι ανάλογο παρατηρούμε και στην περίπτωση του Ζώτου, ο οποίος αναγνωρίζεται “επίσημα”, όχι όμως για αυτό που παράγει, το οποίο άλλωστε είναι και αντίθετο στα πρότυπα της «παράδοσης», αλλά γιατί κρατάει στα χέρια του την σωστή εικόνα, που είναι το λαούτο. Αντίθετα, αν θεωρούσαμε πως η προβολή και η “επίσημη” αναγνωσιμότητα του Ζώτου οφείλεται καθαρά στην τέχνη που παράγει, θα μπορούσαμε κάλλιστα να αντιπαραβάλουμε σ’ αυτό και άλλες ανάλογες περιπτώσεις ιδιαίτερων δεξιοτεχνών μουσικών, όπως για παράδειγμα ο κιθαρίστας Κώστας Πίτσος ως αντιθετική περίπτωση στον Ζώτο και στο λαούτο, διαπιστώνοντας τελικά πως παρά την σπουδαιότητα της καλλιτεχνικής τους σφραγίδας στον χώρο της μουσικής, δεν αναγνωρίζονται “επίσημα” από τους επίσημους υπερασπιστές της «παράδοσης», ακριβώς γιατί δεν κρατάν στα χέρια τους την σωστή εικόνα.

Αυτή η υποβολή και επιβολή αυτών των αυστηρών προτύπων και στερεοτύπων που επιβάλλει αυτή η εικόνα ωστόσο, αποφέρει μοιραία την

έλλειψη πολλές φορές του προσωπικού στυλ της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έλλειψη υψίστης σημασίας καθώς το προσωπικό στυλ του κάθε καλλιτέχνη είναι αυτό που τελικά εμπλουτίζει, μεταλαμπαδεύει και διαμορφώνει την εξέλιξη του πολιτισμού. Απ' την άλλη, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου μέτριες και εντελώς κακότεχνες καλλιτεχνικές δημιουργίες αλλά συμβατές με την σωστή εικόνα, νομιμοποιούνται και καταθέτονται ως επίσημες λαογραφικά αξιόπιστες, ή ακόμα και ωραίες!

Θεωρούμε λοιπόν, πως ο πιο μεγάλος εχθρός της «παραδοσιακής» μουσικής, είναι η ίδια η εικόνα της, η οποία διαμορφώνεται τελικά από τους εκτός δημιουργικής διαδικασίας “σωτήρες” της. Αυτοί που ανέλαβαν να περισώσουν την τιμή της ιστορίας και της «παράδοσης» της χώρας, περιφρουρώντας το κύρος του πνευματικού μας βίου και τους θησαυρούς της, απολιθώνοντάς τους. Αυτοί δηλαδή που, επιβάλλοντας το “έτσι τα βρήκαμε και έτσι να τα κρατήσουμε” σε πνευματική αξία, μετέτρεψαν το περιεχόμενο της σε κενή φολκlorική γραφικότητα πατροπρογονολατρικού κιτς για τουριστική -κυρίως- εκμετάλλευση, ευτελίζοντας τελικά το ίδιο το καλλιτεχνικό περιεχόμενο και την καλλιτεχνική αξία της «παραδοσιακής» μουσικής.

Κλείνοντας την έρευνα αυτή, θα θέλαμε να υπογραμμίσουμε ότι αυτή η μελέτη γύρω από την περίπτωση του Χρήστου Ζώτο, είτε από την σκοπιά της καθαυτής μουσικής καλλιτεχνικής του ιδιαιτερότητας, είτε από την σκοπιά της ερμηνευτικής προσέγγισης και κατανόησης της ιδιαιτερότητάς του συνδυάζοντας την με το ευρύτερο περιβάλλον παραγωγής της, είτε -κυρίως- διαπραγματεύοντας και συσχετίζοντας έννοιες και όρους, όπως «παράδοση», «αυθεντικότητα», «επινόηση και εικόνα της παράδοσης» με την περίπτωση του Ζώτου, αποτελεί μία πρώτη προσέγγιση του θέματος. Ωστόσο αυτή η διαπραγμάτευση του διπόλου παράδοση-νεωτερικότητα καθώς και η ιδεολογία περί “αυθεντικής και γνήσιας παράδοσης” και όλες οι παράμετροι που φέρει αυτή, ζητήματα επίκαιρα στις μέρες μας που παρουσιάζουν και εκφράζουν διαφορετικές ερμηνείες κάθε φορά, δεν αποτυπώνονται μόνο στην

περίπτωση του Ζώτου και του λαούτου, αλλά εμφανίζεται και σε άλλους μουσικούς και μουσικά όργανα. Λόγω της επικαιρότητας του θέματος λοιπόν, καθώς και λόγω έλλειψης ανάλογων ερευνών -στον ελληνικό τουλάχιστον ερευνητικό χώρο-, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε την ανάγκη περαιτέρω έρευνας για το θέμα αυτό, αλλά και την ανάγκη αντίστοιχων ερευνών και εργασιών. Ευχόμαστε και ελπίζουμε η εργασία αυτή, η οποία αποτελεί μία πρώτη προσέγγιση του θέματος, να αποτελέσει την αφορμή για κάτι τέτοιο.

Βιβλιογραφία

Anderson, B., (1997). *Φαντασιακές κοινότητες, Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Αθήνα: Νεφέλη.

Baily, J., "Learning to perform as a research technique in ethnomusicology" in *British Journal Of Ethnomusicology*, vol. 10/ii 2001, pp. 85-98.

Blaking, J., (1981). *Η Έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Αθήνα: Νεφέλη.

Dawe. K., 2003. *The cultural Study of Musical Instruments. The cultural Study of music, a critical introduction*. Great Britain: Taylor & Francis Books. 1 nc.

Hobsbawm, E. και Ranger, T., (2004). *Η επινόηση της Παράδοσης*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Merriam, A. P., (1964). *The anthropology of music*, Έβανστον, Ιλλινόις: Northwestern University Press.

Nettl., B., (1979). *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*, Αθήνα: Κάλβος. Β' εκδ.

Racy. Ali Jihad., (1994). « A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz». *Ethnomusicology*: 38. no 1. University of Illinois.

Schutz, A., (1967) *Collected Papers*, Vol. 1, (επιμ. M. natanson), The Hague: Martinus Nijhoff.

Ανωγειανάκης, Φ., (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα. Β' εκδ.

Γρηγοριάδης, Δ., (2002). *Το λαούτο*, Θεσσαλονίκη: ΝΤΟ – ΡΕ – ΜΙ.

Δέλτσου Ε., (1995). Ο « ιστορικός τόπος» και η σημασία της «παράδοσης» για το έθνος-κράτος. Άρθρο από την Ελληνική Εταιρία Εθνολογίας, 107-121.

Κάβουρας, Π. (1999). «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη:Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία» στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση*, Εβρος. Αθήνα, 341-438.

Καρακάσης, Σ., (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα, αρχαία, βυζαντινά, σύγχρονα*, Αθήνα: Δίφρος.

Κυριαζή, Νότα (2002). *Η κοινωνιολογική έρευνα, κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Μαδιανού, Δήμητρα – Γκέφου, χ.χ. *Πολτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική. -: Ανθρωπολογικοί Ορίζοντες*.

Μυστακίδης, Δ., (2004). *Το λαούτο*, Μέθοδος εκμάθησης, Θεσσαλονίκη: Εν χορδαίς.

Πανόπουλος, Π., (2005). *Από την μουσική στον ήχο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Παπαδάκης Γ., «Βασίλης Σούκας – Το τίμημα μιας μεγάλης απώλειας», *Λαϊκό Τραγούδι* (τ. 4), 7/2003, σ. 50-53.

Παπαδάκης Γ., «Ελληνικά Μουσικά Όργανα», *Δίφωνο* (τ. 13), 10/2000, σ. 96- 109.

Τσάμπρας Γ., «Οι “φωνές” των οργάνων. Κώστας Πίτσος», *Δίφωνο* (τ. 68),
5/2001, σ. 106-109.