

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ
&
Η ΒΑΛΚΑΝΙΚΗ ΤΟΥ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ

Πτυχιακή Εργασία
της ΤΟΠΑΛΙΔΟΥ Γ. ΕΛΕΝΗΣ
ΑΜΦ 0074

Υπό την εποπτεία της
κας ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ ΜΑΡΙΑΣ

ΑΡΤΑ
Σεπτέμβριος 2008

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Καθ' όλη την πορεία της εκπαιδευτικής μου εμπειρίας στο ΤΕΙ Ηπείρου, στη Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας και ειδικότερα στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής της Άρτας, μία σημαντική σειρά από εκπαιδευτικά μαθήματα της Σχολής, αποτέλεσε το έναυσμα για την ιδιαίτερη ενασχόλησή μου με θέματα που αφορούν στο ελληνικό σαντούρι και στην κατασκευή των λαϊκών μουσικών οργάνων, πάντα υπό την καθοδήγηση της καθηγήτριάς μου κας Ζουμπούλη Μαρίας αλλά και του συνόλου των σεβαστών καθηγητών μου.

Πιο συγκεκριμένα, το θέμα της υποβληθείσας εργασίας, δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια παρακολούθησης του μαθήματος της Οργανογνωσίας, κυρίως όμως, κατά τη διάρκεια παρακολούθησης του μαθήματος της Μεθοδολογίας της Έρευνας, στο οποίο για πρώτη φορά, είχα την ευχάριστη εμπειρία να συμμετάσχω στο πλαίσιο ερευνητικής εργασίας.

Η ιδιαίτερη δε ενασχόλησή μου, με την κατασκευή των λαϊκών μουσικών οργάνων, σε συνδυασμό με την επαφή με το ελληνικό σαντούρι, αποτέλεσε το πρωταρχικό συστατικό στοιχείο της ερευνητικής μου δράσης, στο πλαίσιο της πτυχιακής μου εργασίας.

Στην πορεία, η περαιτέρω ερευνητική μου διεργασία, μέσα από την ξένη και ελληνική βιβλιογραφία, απέδειξε την πιθανή επιρροή του ελληνικού σαντουριού από βαλκανικά στοιχεία.

Εστιάζοντας λοιπόν στο σημείο αυτό, θέλησα να μελετήσω το ελληνικό σαντούρι αλλά και το ζήτημα της βαλκανικής του ενδεχομένως προέλευσης. Αποφάσισα έτσι, να επικεντρώσω το ενδιαφέρον μου, αρχικά στη βιβλιογραφία που υπάρχει για το σαντούρι, προκειμένου να διερευνήσω το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε το συγκεκριμένο όργανο. Σε δεύτερο επίπεδο και με τη γνώση που απέκτησα από τη σύντομη ενασχόλησή μου στον τομέα της οργανολογίας και της κατασκευής των λαϊκών μουσικών οργάνων, επέλεξα να εστιάσω το ενδιαφέρον μου, στην πλευρά του ελληνικού σαντουριού.

Με αφορμή λοιπόν όλη αυτή τη διεργασία, θα ήθελα να ευχαριστήσω μία σειρά παραγόντων, που με το ένα ή τον άλλο τρόπο, βοήθησαν στην έρευνα και τη συγγραφή της συγκεκριμένης εργασίας.

Καταρχήν οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην επόπτριά μου κ. Μαρία Ζουμπούλη, που με βοήθησε να σχεδιάσω και να προετοιμάσω το πρώτο στάδιο της



έρευνας αλλά και να κατανοήσω τις απαιτήσεις και τον τρόπο πραγμάτωσης και περάτωσης μιας πτυχιακής εργασίας.

Επίσης, θερμά ευχαριστώ των κ. Γιώργο Κοκκώνη και την κ. Ουρανία Λαμπροπούλου, για τη σημαντική βοήθειά τους στη συλλογή στοιχείων, όπως και όλους τους καθηγητές του τμήματος, που επί τέσσερα συνεχή χρόνια, κάλυψαν με μοναδικό τρόπο όλα μου τα ερωτήματα, πάνω στην εκπαιδευτική ύλη και χώρο.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω επίσης, στη Γραμματεία του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, για την πολύτιμη υποστήριξη και βοήθεια που παρείχε κατά τη διάρκεια των σπουδών μου αλλά και τους συμφοιτητές μου, για την ανάπτυξη δεσμών φιλίας και συνεργασίας, καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Τέλος, θερμά ευχαριστώ την οικογένειά μου, για την ευκαιρία που μου έδωσε να σπουδάσω, για την αμέριστη βοήθεια και την αγάπη τους.

Ευελπιστώ ότι η παρούσα πτυχιακή μου εργασία, θα συμβάλλει στην ερευνητική εκπαιδευτική διαδικασία αλλά και στην προσπάθεια του εμπλουτισμού της μουσικολογικής έρευνας, ώστε να αποτελέσει την αφετηρία που θα φωτίσει μία πτυχή αυτού του ευαίσθητου οργάνου.

ΤΟΠΑΛΙΔΟΥ Γ. ΕΛΕΝΗ



ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ -----	σελ. I-ii
Εισαγωγή -----	σελ. 1
Οργάνωση εργασίας-----	σελ. 4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Το σαντούρι στο χρόνο και το χώρο

1.1. Το σαντούρι στη βιβλιογραφία-----	σελ. 5
1.2. Ιστορική Διαδρομή-----	σελ. 8
1.3. «Οικογένειες» σαντουριών-----	σελ. 18
1.3.1. Santoor-----	σελ. 19
1.3.2. Santur-----	σελ. 24
1.3.3. Gusli-----	σελ. 26
1.3.4. Cimbalom-----	σελ. 29
1.3.5. Tambal mic-----	σελ. 31

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Το ελληνικό σαντούρι – Ζητήματα οργανολογίας

2.1. Γενικά χαρακτηριστικά κατασκευαστών-----	σελ. 33
2.2.. Οργανολογική περιγραφή του ελληνικού σαντουριού-----	σελ. 36

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Οι βαλκανικές καταβολές του ελληνικού σαντουριού

3.1. Ιστορικό πλαίσιο-----	σελ. 58
3.2. Σαντούρι και ελληνικό ρεπερτόριο-----	σελ. 71
3.3. Οργανολογικές συγγένειες με το ρουμάνικο όργανο-----	σελ. 76

ΕΠΙΛΟΓΟΣ -----	σελ. 84
-----------------------	---------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξένη βιβλιογραφία-----	σελ. 1xxxvi
Ελληνική βιβλιογραφία-----	σελ. 1xxxvii
Δισκογραφία-----	σελ. 1xxxix



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι το «σαντούρι», ένα όργανο το οποίο συναντάται σε πολλές χώρες τόσο της Ευρώπης όσο και της Ασίας¹. Οι κύριες και ουσιαστικές οργανολογικές και εκτελεστικές διαφοροποιήσεις του εντοπίζονται στις χώρες της Βαλκανικής χερσονήσου. Η παρουσία του ελληνικού σαντουριού στη Βαλκανική Χερσόνησο τεκμηριώνεται τόσο μέσω της ελληνικής όσο και της ξένης βιβλιογραφίας, όπου σημειώνεται πως πέρα από την μικρασιατική προέλευσή του είναι δυνατόν να τίθεται ζήτημα βαλκανικής καταγωγής του ελληνικού σαντουριού.

Ειδικότερα η εργασία θα περιοριστεί στα χρονικά και γεωγραφικά όρια δύο χωρών, της Ρουμανίας και της Ελλάδας. Σε μία τέτοια περίπτωση θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι σαντούρι² ως όργανο, υπήρχε πριν την ίδρυση των κρατών αυτών τον 19ο αιώνα. Από τη στιγμή που το σαντούρι αποτελεί ένα όργανο του οποίου η χρήση δε γνώρισε σύνορα στη Βαλκανική Χερσόνησο και τη Μικρά Ασία, για το λόγο αυτό καθίσταται αναγκαίο να διευρυνθεί η έρευνα προς την κατεύθυνση κατά την οποία το σαντούρι στην Ρουμανία εξελίχθηκε και αναδιαμορφώθηκε μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η σχέση που είχε αναπτυχθεί ανάμεσα στα δύο κράτη την δεδομένη χρονική περίοδο, από όπου είναι δυνατόν να υποθέσουμε πως το όργανο αυτό εισήχθη στον ελλαδικό χώρο μέσω του εμπορίου, αλλά κυρίως μέσω των Ελλήνων ή Ρουμάνων μεταναστών, όπου και ενσωματώθηκε στην παραδοσιακή μουσική τόσο της στεριανής όσο και της νησιώτικης Ελλάδας. Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν οι μετακινούμενοι μουσικοί. Άλλωστε γνωστοί δεξιοτέχνες μουσικοί είχαν προσωνύμια σχετικά με τον τόπο προέλευσής τους, όπως για παράδειγμα ο δεξιοτέχνης του βιολιού Γκιοβανίκας ο οποίος είχε το προσωνύμιο «Βλάχος» επειδή είχε έρθει από τη Ρουμανία.

Μέσω των σχετικών πηγών θα επικεντρωθεί η παρούσα εργασία στην μελέτη του ελληνικού σαντουριού και του *tambal mic*³, κατά την διάρκεια της εξελικτικής πορείας του δευτέρου τον 19^ο αιώνα, με κύριο σκοπό να εξεταστεί η βαλκανική καταγωγή του

¹ Anthony Baines, *Musical Instruments – Organology and European Folk Music Instruments*, τόμος 13, J. I. F. M. C., Λονδίνο 1960, σελ. 10 – 13 και στον ιδίου, *Musical instruments*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1992 (επανεκδοση 2000).

² Στην παρούσα έρευνα όπου αναφέρεται ο όρος σαντούρι θα εννοείται το ελληνικό σαντούρι ειδάλως θα διευκρινίζεται.

³ Ο όρος αντιστοιχεί στην ονομασία του Ρουμάνικου σαντουριού και θα αναλυθεί παρακάτω.



ελληνικού σαντουριού. Επιπροσθέτως αρχικά όταν αναφερόμαστε στο ελληνικό σαντούρι ουσιαστικά πρόκειται για «τσίμπαλο» το οποίο στην Ελλάδα ηχογραφείται από πολύ νωρίς ίσως και νωρίτερα από το σαντούρι.

Οι λόγοι για τους οποίους γίνεται η επιλογή των συγκεκριμένων χωρών και χρονικών ορίων είναι :

- Οργανολογικό πλαίσιο : Η Ρουμανία αποτελεί μία χώρα η οποία επηρεάζει τόσο σε μορφολογικό όσο και σε λειτουργικό επίπεδο τον συγκεκριμένο τύπο οργάνου που εμφανίζεται και σε άλλες χώρες με ανεπτυγμένο μουσικό πολιτισμό (Περσία, Ουγγαρία, Ινδία, Τουρκία, Ελλάδα κτλ). Το tambal mic (ρουμάνικο σαντούρι) είναι τύπος οργάνου που έχει υποστεί τους περισσότερους μετασχηματισμούς από τα βαλκανικά ομόλογά του, ενώ στην Ελλάδα βρίσκουμε ακόμα και σήμερα διάφορους ενδιάμεσους τύπους αυτής της εξελικτικής διαδικασίας.
- Συνοψίζουμε παρακάτω τα κυριότερα χαρακτηριστικά του ελληνικού σαντουριού, όπως περιγράφονται από τον Δημήτρη Κοφτερό⁴ στο γνωστό πόνημά του για το ελληνικό σαντούρι.

1) Μορφολογικά χαρακτηριστικά

Μία πρώτη σειρά από τροποποιήσεις συντελέστηκαν στο επίπεδο έκτασης του οργάνου (χορδές, μεταβολή της έκτασης). Ταυτόχρονα, για την εξασφάλιση σταθερότερου συστήματος κουρδίσματος πραγματοποιήθηκε μία σειρά από προσθήκες που είχαν ως στόχο την διευκόλυνση και προώθηση της τεχνικής παιξίματος του οργανοπαίκτη (καβαλάρηδες, χορδές που ταυτοφωνούν). Σε ένα επιπλέον επίπεδο έχουμε μετασχηματισμούς ως προς το μέγεθος του οργάνου (πρίμο, μεσαίο, μπάσο)

2) Λειτουργικά χαρακτηριστικά

Η διεύρυνση των παραπάνω δυνατοτήτων του οργάνου μετά τις διαφοροποιήσεις αυτές έχει σοβαρότατες επιπτώσεις στα εξής πεδία:

- Αλλαγή του ρόλου του εκτελεστή, οπότε και του δίνεται η δυνατότητα να αναδείξει εκτός από τις σολιστικές (αυτοσχεδιαστικές) του δυνατότητες παράλληλα και τις συνοδευτικές. Εκτός από τους ρυθμούς είναι σε θέση να αναλύει και τη μελωδία στα επιμέρους αρμονικά της στοιχεία (αρπισμοί).
- Αλλαγή στο κούρδισμα του οργάνου διατονικό ή χρωματικό,

⁴ Δημήτρης Κοφτερός «Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι», 2^η έκδοση, Δωδώνη, χ. χ., σελ. 18-21.



- Αλλαγή στο υλικό των χορδών: Από εντέρινες σε μεταλλικές (χάλκινες ή σιδερένιες), απλές ή ‘τυλιχτές’, οπότε και τίθεται το ζήτημα της αισθητικής του ηχοχρώματος.

Όλα τα παραπάνω έχουν αμφίδρομη σχέση με την υφολογία, διότι, αν και όργανο του κλασικού ρεπερτορίου, το σαντούρι δεν έπαψε να διαδραματίζει πρωτεύοντα και πρωταγωνιστικό ρόλο στην συγκρότηση των τοπικών λαϊκών ορχηστρών.

■ Ιστορικό – πολιτισμικό πλαίσιο: Η διάδραση μεταξύ του ελληνικού και ρουμάνικου πολιτισμού υπήρξε στην πορεία του χρόνου συνεχής. Το εμπόριο υπήρξε ένας από τους βασικούς άξονες της διάδρασης αυτής, ιδιαίτερα κατά την οθωμανική και τη νεότερη περίοδο. Πολλοί είναι οι Έλληνες που εγκαθίστανται στη Ρουμανία κατά τη διάρκεια της πρώιμης οθωμανικής περιόδου. Ο αριθμός τους αυξάνεται προοδευτικά, φθάνοντας στο ανώτατο σημείο τον 18^ο και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα δε κατά την εποχή των Φαναριωτών ηγεμόνων (1710 – 1821). Ο ρόλος των Φαναριωτών στο συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο, είναι ενδεικτικός για το κύρος και το περιεχόμενο των σχέσεων μεταξύ των δύο χωρών, που οδηγεί σε πολιτισμικές οσμώσεις μεταξύ των οποίων και οι σχετικές με τη μουσική και την οργανολογία που μας ενδιαφέρει εδώ. Όπως είναι φυσικό η διάδραση αυτή αρχίζει να εκπίπτει μετά την Ελληνική Επανάσταση χωρίς εντούτοις να διακοπεί⁵. Η ελληνική πνευματική και οικονομική δραστηριότητα στη Ρουμανία συνεχίζεται ως το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οπότε οι πολιτικές συνθήκες είχαν ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση των περισσότερων Ελλήνων.

Από όλη αυτή τη συνθήκη επαφής, το αποτέλεσμα είναι η εδραίωση της παρουσίας του σαντουριού στον ελληνικό χώρο. Καθοριστικός υπήρξε ο ρόλος των συνεχώς μετακινούμενων γύφτων μουσικών, καθώς και το παμβαλκανικό φαινόμενο της μετανάστευσης.

Φυσικά το ίδιο ακριβώς σχήμα παρατηρείται και στην ιστορική συγκυρία που οδηγεί στη μετανάστευση από τη Μικρά Ασία και στην περίπτωση αυτή, οι μετανάστες στα οργανωμένα γλέντια τους συντηρούν το συγκεκριμένο ρεπερτόριο και φυσικά το όργανο, κάτι που είχε να κάνει με την ανάμνηση των καλλιτεχνικών και μουσικών λαϊκών παραδόσεων της χαμένης πατρίδας τους.

⁵ Απόστολος Βακαλόπουλος, «Οι Φαναριώτες ως φορείς διοικητικής και πολιτικής εξουσίας», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΑ, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975 (επανεκδοση 2000), σελ. 117.



Στην βιβλιογραφία οι μικρασιατικές καταβολές του σαντουριού μονοπωλούν την σχετική γραμματεία. Από τα Βαλκάνια προήλθε πιθανότατα το όργανο το οποίο ρίζωσε και εξελίχθηκε με διαφορετικό τρόπο στη Σμύρνη και μετά στην Ηπειρωτική Ελλάδα, χωρίς ωστόσο να υπάρχουν αποδείξεις πως η διάδραση με τη Ρουμανία συνεχίστηκε.

ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία η παρουσίασή μας διαρθρώνεται ως εξής :

Στο πρώτο κεφάλαιο αναπτύσσεται σε γενικές γραμμές το σαντούρι στο χρόνο και τον κόσμο, στην βιβλιογραφία και τις «οικογένειες των σαντουριών».

Στο δεύτερο κεφάλαιο επισκοπείται η βιβλιογραφία, προκειμένου να αναδειχθεί η υφιστάμενη τεκμηρίωση για την ταυτότητα του ελληνικού σαντουριού. Η ανάλυση εξειδικεύεται στη συνέχεια με την ορθολογική περιγραφή του οργάνου σήμερα, λαμβάνοντας υπόψη τη σημασία του εκτελεστικού μέρους, το οποίο θεωρούμε αναπόσπαστο κομμάτι της οργανολογικής ταυτότητας.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι οργανολογικές συγγένειες του ελληνικού σαντουριού με τη ρουμάνικη εκδοχή. Πραγματοποιείται περιπλάνηση στην εισαγωγή πολιτιστικών στοιχείων και επικοινωνίας μεταξύ Ρουμανίας και Ελλάδας που να δικαιολογεί το πλαίσιο δημιουργίας των μορφολογικών συγγενειών, ώστε να φωτιστούν ιδιαίτερα οι προϋποθέσεις προέλευσης του οργάνου από το βαλκανικό χώρο.

Στον επίλογο παρατίθενται τα συμπεράσματα και ειδικότερα οι δυσκολίες που συναντήσαμε, η επισήμανση της ανάγκης για επαναθεώρηση του ρόλου της ρουμάνικης επιρροής δίπλα στην μικρασιατική, αλλά και οι μελλοντικές προεκτάσεις κατά την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

ΤΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ & ΤΟ ΧΩΡΟ

1.1. ΤΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ ΣΤΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Στην κατάρτιση της βιβλιογραφίας για την μελέτη του θέματος είναι απαραίτητο να ληφθεί υπόψη κατά πρώτον η χρονολογία έκδοσης του βιβλίου, διότι ένα νεότερο επιστημολογικό σύγγραμμα προσφέρει νεότερη γνώση και δύναται να περιλαμβάνει τις απόψεις των μελετητών βασιζόμενες σε πιο εξιδανικευμένες βάσεις. Σημαντικό επίσης είναι το γεγονός ότι ο συγγραφέας του νεότερου βιβλίου λαμβάνει υπόψη του τα πορίσματα των προηγούμενων ερευνητών, τα αποδέχεται στο σύνολό τους, επιφέρει διορθώσεις (προσθέτοντας ή αναιρώντας στοιχεία) σύμφωνα με τις νεότερες αντιλήψεις και οδηγείται σε διαφορετικές ή όχι εκτιμήσεις.

Επιχειρείται σύντομη βιβλιογραφική ανασκόπηση, μέσω της οποίας προσδιορίζεται ο χαρακτήρας των ήδη υπαρχόντων πηγών που απασχολούν βιβλιογραφικά τους ερευνητές για το σαντούρι. Με βάση τα κείμενα αποκτάται μία εικόνα τόσο για το ιστορικό πλαίσιο εξέλιξης, όσο και για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματά του. Μέσω των προσεγγίσεων διαμορφώνονται δύο διαφορετικές οπτικές, όπου από τη μια μεριά εξετάζεται το θέμα σύμφωνα με την υπάρχουσα ελληνική βιβλιογραφία και από την άλλη σύμφωνα με ξένες ερευνητικές απόψεις, στην προσπάθεια να προβληθεί το ζήτημα ταυτότητας του ελληνικού σαντουριού.

Οι εκπρόσωποι αυτής της οπτικής στον ελλαδικό χώρο θεωρούν πως η προέλευση του ελληνικού σαντουριού ανάγεται στην Ανατολική Μεσόγειο και ειδικότερα από τα βάθη της Περσίας, αντιμετωπίζοντας την ρουμάνικη προέλευσή του ως μία δευτερεύουσα παράλληλη οδό, περιορισμένη χρονικά, χωρίς περαιτέρω αναφορές.

Τόσο κατά την Βυζαντινή εποχή όσο και στην Ευρώπη κατά το Μεσαίωνα, αναφέρονται μουσικά όργανα διαφόρων προελεύσεων και συχνά συναντάται το ίδιο όργανο – με μικρές παραλλαγές – σε διάφορες χώρες, με διαφορετικό όνομα, χωρίς να γίνεται δυνατή η εξακρίβωση της καταγωγής του.

Η «εσωτερική κριτική»⁶, διαδικασία αξιολόγησης των πηγών, αποσκοπεί στον καθορισμό του ειδικού βάρους των πηγών, που στην περίπτωση αναζήτησης της προέλευσης του σαντουριού αφορά τη μελέτη του Gifford, που παρέχεται από ερευνητή

⁶ Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*, Κ. Παπαγρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2000, σελ. 24.



ο οποίος και προσφέρει την εγκυρότητα της πληροφορίας. Έχοντας σε πρώτο επίπεδο ως βασική βιβλιογραφική πηγή την παραπάνω μελέτη, δίνεται μία ολοκληρωμένη εικόνα στο ζήτημα ταυτότητας του σαντουριού.

Το έργο του P. M. Gifford, *The Hammered Dulcimer – A History*⁷, αλλά και του David Kettlewell, *The Dulcimer*⁸, αποτελούν αφορμή για την ενασχόληση και την παρουσίαση της παρούσας εργασίας. Σημείο εκκίνησης θα οριστεί, το ζήτημα καταγωγής του σαντουριού και ειδικότερα ο διαχωρισμός του σε ευρωπαϊκό και ασιατικό, πράγμα το οποίο και συνιστά εστία ενδιαφέροντος για τους μελετητές.

Σύμφωνα με τη μελέτη του P. M. Gifford, εικονογραφικές και γραπτές αποδείξεις οδήγησαν τον Curt Sachs στο συμπέρασμα ότι περιοχή προέλευσης του σαντουριού αποτελεί η Μέση Ανατολή⁹. Η παραπάνω θεωρία αναπαράχθηκε τόσες πολλές φορές από άρθρα, με αποτέλεσμα να αποτελέσει γεγονός. Παρ' όλα αυτά ο C. Sachs αναμειγνύει το ψαλτήριο με το σαντούρι, έτσι όπως αυτό παρουσιάζεται σε ανάγλυφο του 1184 στην είσοδο του καθεδρικού του Σαντιάγκο ντε Κομποστέλλα (Santiago de Compostella) ως απόδειξη, χωρίς να προβάλλει άλλες πηγές για την τοποθέτησή του. Η παραπάνω άποψη οδήγησε στην υπόθεση πως εάν το ευρωπαϊκό σαντούρι προήλθε από την Άπω Ανατολή ως ένα ήδη εξελιγμένο όργανο, τότε θα αναμέναμε να βρούμε παλαιότερες αποδείξεις για αυτόν τον τύπο οργάνου. Καμία όμως προς το παρόν δεν έχει εντοπιστεί.

Κατά τους Βυζαντινούς χρόνους υπάρχουν εικονογραφικές πηγές οι οποίες απεικονίζουν τον κανόνα¹⁰ χωρίς να προβάλλονται περαιτέρω αποδείξεις ότι το σημερινό σαντούρι πρωτοεμφανίστηκε εκείνη την περίοδο.

Εάν όμως δεχτούμε ότι αποτελεί μέρος της ευρύτερης οικογένειας του ψαλτηρίου, τότε είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ότι το τραπεζοειδές ψαλτήριο ήταν σε χρήση εκείνη την περίοδο στην Ανατολική Μεσόγειο¹¹.

⁷ Paul M. Gifford, *The Hammered Dulcimer – A History* (*American Music and Musicians, No6*), The Scarecrow Press Inc., Lanham – Maryland and London 2001, σελ. 40.

⁸ David Kettlewell, *The Dulcimer*, Ph. D. diss., Soughborough University 1976.

⁹ Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, W.W. Norton, Νέα Υόρκη 1940, σελ. 258 όπως παρατίθεται στο Paul M. Gifford, ό. π., σελ. 40.

¹⁰ Για παράδειγμα τον 16^ο αιώνα υπάρχουν εικονογραφικές πηγές στο μοναστήρι του Βαρλαάμ στα Μετέωρα και στο Φιλανθρωπικό μοναστήρι των Ιωαννίνων, όπως παρουσιάζονται στο Φοίβος Ανωγειανάκης, ό. π., σελ. 18, 154.



Το σαντούρι στο Ιράν πρωτοεμφανίστηκε σαν μια πιο μοντέρνα εκδοχή του ευρωπαϊκού σαντουριού, όχι νωρίτερα από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα. Το σαντούρι πρωτοεμφανίστηκε μέσω γραπτών πηγών αλλά και εικονογραφικών στη Δυτική Ευρώπη περίπου στις αρχές του 15^{ου} αιώνα, νωρίτερα δηλαδή από τις ισλαμικές εικονογραφικές πηγές (τέλη του 15^{ου} αι.). Επομένως υποστηρίζεται πως θα πρέπει να γίνει αποδεκτή η θέση των D. Kettlewell¹² και H. Heyde¹³, πως το σαντούρι στη Δυτική Ευρώπη είχε αυτόνομη οργανολογική συμπεριφορά¹⁴. Θα πρέπει να σημειωθεί πως ο Kettlewell και ο Heyde υπήρξαν οι πρώτοι οι οποίοι μελέτησαν συστηματικά το σαντούρι και στήριζαν την άποψη ότι αποτελεί ευρωπαϊκό όργανο.

Παρά το γεγονός ότι υπάρχουν αποδείξεις οι οποίες φέρουν το πέρσικο σαντούρι να παίζεται στο ελληνικό έδαφος¹⁵, το σημερινό σαντούρι παρά την ονομασία του, φαίνεται να προέρχεται από το ρουμάνικο λήμμα «*Tambal mic*». Τεκμήρια αυτής της άποψης πηγάζουν μέσα από την παρατήρηση και που αφορούν ομοιότητες ως προς τον σχεδιασμό, το κούρδισμα και τον τρόπο παιξίματος (με μαλακές μπαγκέτες), προσδίδοντας έτσι μια σοβαρή υποστήριξη της άποψης για τη βαλκανική του καταγωγή.

Ο P. M. Gifford στο έργο του αναφέρει πως πιο πιθανό είναι το σαντούρι – στο βαλκανικό και ευρύτερα ευρωπαϊκό χώρο – να αποτελεί εκδοχή του Kyusle¹⁶. Δεδομένου ότι η Ρωσική κουλτούρα έχει δεχτεί έντονα την βυζαντινή επιρροή τότε είναι δυνατόν να θεωρηθεί το Βυζάντιο ως πηγή για το gusli¹⁷. Επιπροσθέτως από τη

¹¹ Το σαντούρι εκτιμάται πως αποτελεί είδος ψαλτηρίου του οποίου οι χορδές κρούονται με μπαγκέτες. «Παρ' όλο που είναι το ίδιο, υπάρχει μία σύγχυση ως προς τις περιόδους που είναι πιθανόν να βρούμε τα σαντούρια και τα κρουόμενα ψαλτήρια. Στις περιόδους αυτές μπορεί συνεπώς να τα παρατηρήσουμε ως εναλλάξιμα» στο Robert Dealing, *The Encyclopedia of Musical Instruments*, Gurloton Books Limited, Λονδίνο 1999.

¹² Paul M. Gifford, *ό. π.*, σελ. 35

¹³ Heyde Herbert, «Frühgeschichte des Europäischen Hackbretts(14.-16. Jahrhundert)», *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18, 1973-1977, σελ.167.

¹⁴ Paul M. Gifford, *ό. π.*, σελ. 25.

¹⁵ Paul M. Gifford, *ό. π.*, σελ. 127.

¹⁶ α) Paul M. Gifford, *ό. π.*, σελ. 26.

β) θα πρέπει να σημειωθεί πως παρατηρήθηκε σφάλμα στην διατύπωση του όρου "kyusli" στο έργο του P. Gifford. Η ορθή ονομασία που χρησιμοποιείται διεθνώς σήμερα για να περιγράψει αυτόν τον τύπο οργάνου που συναντάται στην μουσική παράδοση της Ρωσίας, είναι «Gusli».

¹⁷ Paul M. Gifford, *ό. π.*, σελ. 26.



στιγμή που το όργανο αυτό εμφανίστηκε στις πηγές τόσο της Δυτικής όσο και της Ανατολικής Ευρώπης, συνεπώς αποτέλεσε κομμάτι της εξέλιξης του σαντουριού στην Ευρώπη.

Μέσα από τα συστήματα ταξινόμησης παρατηρούνται τόσο πρακτικές εφαρμογές όσο και θεωρητικά πλεονεκτήματα. Μουσικά όργανα τα οποία μέχρι τώρα δείχνουν να μην έχουν κάποιες ομοιότητες μεταξύ τους, είναι δυνατόν ωστόσο να συσχετίζονται και να παρουσιάζουν γενετικές και πολιτισμικές ομοιότητες. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε εάν λάβουμε υπόψη τις έρευνες, είτε από τον τομέα της εθνομουσικολογίας ή μουσικολογίας είτε από τον τομέα των ανθρωπιστικών σπουδών.

Οι εθνομουσικολόγοι και ανθρωπολόγοι κατέχουν μία λεπτομερή γνώση των κοινωνικών ομάδων που μελετούν, η οποία όμως γνώση πολλές φορές καταλήγει σε μία κατά πολύ περιορισμένη γεωγραφικά και πολιτισμικά περιοχή, ειδικά για την οργανολογία, η οποία επιτρέπει τη διαπίστωση ομοιοτήτων πολιτισμικών στοιχείων και φυσικά ομοιοτήτων στα μουσικά όργανα¹⁸. Τέτοιες ομοιότητες είναι δυνατόν να αποτελέσουν ενδείξεις στο πως οι άνθρωποι κινούνται και μεταναστεύουν, στο πως αντιδρούν με γειτονικούς πληθυσμούς, πως εκπαιδεύονται, πως αφομοιώνουν πολιτισμικά στοιχεία κ. τ. λ. Για παράδειγμα, πώς είναι δυνατόν ένας χαρακτηριστικός τύπος οργάνου να συναντάται στην Κεντρική Ασία, την Νιγηρία και το Μαρόκο τον 13^ο αιώνα και κατόπιν στο Λονδίνο και σε αρχαιολογικού ενδιαφέροντος πηγές τον 14^ο αιώνα. Η απάντηση στον τομέα της οργανολογίας δίνεται μέσω της μελέτης της μετανάστευσης των ανθρώπων, την μεσαιωνική εικονογραφία, την ιστορία και τη μεταφορά των μουσικών οργάνων κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα στην Ευρώπη.

Οδηγείται κανείς δηλαδή στη διαπίστωση πως, πράγματι ένα μουσικό όργανο ξεπερνώντας το επίπεδο ενός απλού αντικειμένου παραγωγής αρμονικών ήχων εντάσσεται σε ένα ευρύτερο εθνολογικό πλαίσιο¹⁹.

1. 2. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ

Η εξακρίβωση της καταγωγής των μουσικών οργάνων παραμένει αβέβαιη: *«...ολόκληρη η μελέτη των οργάνων ή η οργανολογία προσφέρει ένα πεδίο συγκρίσεων*

¹⁸ Jeremy Montagu, *The Magpie in Ethnomusicology* στο *13o European Seminar in Ethnomusicology (ESEM)* για την 6^η διάλεξη μνήμης στον John Blacking, Φιλανδία, 15 έως 19 Οκτωβρίου 1997, σελ. 5.

¹⁹ Λάμπρος Λιάβας, «Η κατασκευή της αχλαδόσχημης λύρας στην Κρήτη και τα Δωδεκάνησα» στο *Εθνογραφικά*, τ. 4 – 5, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1983, σελ. 117.



πολύ περιορισμένο, για να τεθεί θέμα καταγωγής με βεβαιότητα...Η ταυτότητα πολλών μουσικών οργάνων σε μνημεία αρχαιολογικά δεν έχει εξακριβωθεί...»²⁰. Επομένως, δεν μπορεί κανείς να είναι σίγουρος για την αληθινή λύση του προβλήματος που απασχολεί τους σύγχρονους μουσικολόγους, εθνομουσικολόγους και ερευνητές, όσον αφορά τη ρίζα της προέλευσης ενός μουσικού οργάνου. Εξάλλου, για την ακριβή τοποθέτηση και εξακρίβωση της ιστορικής προέλευσης των λαϊκών οργάνων δεν είναι αρκετή η γνώση της οργανολογίας, αλλά απαιτούνται και γνώσεις εθνολογικές, που να επιτρέπουν τη σύνδεση των μουσικών οργάνων με το περιβάλλον, στο οποίο χρησιμοποιούνται, με τις παραδόσεις με οποίες αυτά είναι συνδεδεμένα, με τα ονόματα τα οποία είναι γνωστά στις διάφορες περιοχές ²¹.

Όσον αφορά τη ρίζα της προέλευσης του σαντουριού, υπάρχουν αρκετές απόψεις, παράλληλες αλλά και συγκρουόμενες. Οι γεωγραφικές μετακινήσεις και οι αφομοιώσεις που έχουν γίνει στο όργανο με το πέρασμα των αιώνων δεν μπορεί να είναι γνωστές στις μέρες μας με ακρίβεια και αυτό διότι δεν υπάρχουν αρκετά ιστορικά στοιχεία έτσι ώστε να σχηματιστεί μία συνεχής ροή πληροφοριών για την ύπαρξή του²².

Ακόμη λαμβάνεται υπόψη πως τα μουσικά όργανα αλλάζουν μορφή, σχήμα και τρόπο χρήσης ανάλογα με τις ανάγκες των μουσικών και των κατασκευαστών ανά περιόδους, πράγμα που δυσκολεύει ακόμα περισσότερο την ανεύρεση ταυτότητας και οικειοποίησης κάποιου οργάνου. Σε γενικές γραμμές η ταυτότητα ενός οργάνου είναι ένα δύσκολο ζήτημα, όπου τα μοναδικά γνωστά στοιχεία είναι δυνατόν να αντληθούν μέσω διαφόρων πηγών όπως συγγράμματα, φωτογραφία, εικονογραφία, δισκογραφία κτλ. δίδοντας μία μικρή εικόνα της ιστορίας ενός οργάνου.

Το σαντούρι ανήκει στην ευρύτερη οικογένεια των πολύχορδων μουσικών οργάνων. Στην κατηγορία αυτή περιλαμβάνονται πλήθος οργάνων διαφόρων σχημάτων και λειτουργιών, με μη σταθερό αριθμό χορδών και με κοινό τους χαρακτηριστικό πως οι χορδές τους συνήθως δεν έχουν ίσο μήκος αλλά και ούτε τη δυνατότητα

²⁰ Andre Schaeffer, *Origines des instruments de musique – Introduction ethnologique a l'histoire de la musique instrumentale*, Παρίσι 1936, όπως παρατίθεται στο Στ. Καρακάσης, *Ελληνικά Μουσικά Όργανα (Αρχαία – Βυζαντινά – Μεταβυζαντινά – Σύγχρονα) – Μουσική, Λαογραφική και Γλωσσολογική Μελέτη*, Δίφρος, Αθήνα 1970, σελ. 1 (πρόλογος).

²¹ Anthony Baines, *Musical instrument*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1992 (επανεκδοση 2000), σελ. 10 – 13.

²² Nick Blanton, «The Origin of the Hammered Dulcimer Finally Not Explained, Part II», στο *Dulcimer Players News*, τεύχος 27, χ.τ. Μάιος – Ιούλιος 2001, σελ. 32-35.



αυξομείωσης του μήκους με τα δάχτυλα όπως στο λαούτο. Τυπικά όργανα της κατηγορίας αυτής είναι σήμερα η άρπα, το σαντούρι και το κανονάκι ²³.

Η ιστορία του σαντουριού σε Ανατολή και Δύση ξετυλίγεται σχεδόν παράλληλα, με βάση τα χρονολογικά και γεωγραφικά όρια στα οποία παρουσιάζεται. Στη Δυτική Ευρώπη εμφανίζεται στο πρώτο ήμισυ του 15ου αιώνα. Το σαντούρι κατά το Μεσαίωνα υπήρξε ένα αρκετά δημοφιλές μουσικό όργανο το οποίο μετονομαζόταν ανάλογα με τη γεωγραφία και τις συνήθειες κάθε περιοχής. Οι απεικονίσεις των σαντουριών του 15^{ου} αιώνα αποκαλύπτουν ένα ιδιαίτερα πλούσιο δείγμα από τύπους, αλλά ουσιαστικά χωρίς απόκλιση από το κοινωνικό πρότυπο, καθότι όλοι οι οργανοπαίκτες – είτε κυριολεκτικά είτε μέσω των απεικονίσεων – είναι μέλη των υψηλών τάξεων ή άγγελοι κτλ.

Στο χώρο των Βαλκανίων δημιουργήθηκε ένας τύπος σαντουριού, όπου ο μεσαίος καβαλάρης του χωρίζει τις χορδές σε πέμπτες. Το ελληνικό σαντούρι ανήκει στην ευρύτερη οικογένεια του cimbalom από το οποίο παρουσιάζει και ορισμένες διαφοροποιήσεις. Αναφορικά, το ελληνικό σαντούρι είναι χρωματικά κουρδισμένο και ο μεσαίος καβαλάρης χωρίζει τις χορδές σε πέμπτες. Διαφέρει όμως από τα άλλα σαντούρια της βαλκανικής, ως προς τη διάταξη των χορδών και το κούρδισμα. Το τσέμπαλο είναι ένα ακόμα πληκτροφόρο νυκτό όργανο²⁴, που γνώρισε τρομερή άνθηση από το 1500 ως το 1800 και έγινε η βάση της μουσικής μπαρόκ, για να χάσει λίγο αργότερα τα πρωτεία μπροστά στις δυνατότητες του πιάνου. Κατά χρονολογική σειρά, παρουσιάστηκαν το σπινέτο (spinet), το παρθένιο (virginal) και το αρπίχορδο (harpsichord), με διαφορές στο σχήμα τους και στον τρόπο εσωτερικής τακτοποίησης των χορδών, αλλά όχι και παιξίματος. Μεγαλύτερο είναι το harpsichord, που εξωτερικά μοιάζει με πιάνο με ουρά. Ο μηχανισμός του τσέμπαλου, απλούστερος από εκείνου του πιάνου, έχει σαν κύρια μονάδα του μια σειρά από ραβδάκια, που το καθένα αντιστοιχεί σ' ένα πλήκτρο και συνεπώς, σε μια χορδή. Το πάτημα του πλήκτρου κινεί το ραβδάκι και μια πλαστική προεξοχή στην άκρη του τραβάει τη χορδή, με αποτέλεσμα την παραγωγή αυτού του χαρακτηριστικού ήχου, οξύ και λαμπερού.

Το ερώτημα το οποίο κατά καιρούς απασχόλησε τους ερευνητές, αλλά και συνεχίζει να αποτελεί πηγή συγκρούσεων και αντιφάσεων είναι το ζήτημα προέλευσης του

²³ Φοίβος Ανωγειανάκης, ό. π., σελ. 17 και Δραγούμης Μ., «Το προεπαναστατικό δημοτικό τραγούδι: καταγραφές, όργανα», στο *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 175.

²⁴ Καίτη Ρωμανού, «Ελληνικά πληκτροφόρα όργανα» περιοδικό *Μουσικολογία*, τεύχος 7-8, Αθήνα 1989



οργάνου το οποίο ερευνάται. Όσον αφορά τον τρόπο και το πότε έφτασε ή εάν ανέκαθεν υπήρξε στον ευρωπαϊκό χώρο, υπάρχουν αμφιλεγόμενες θέσεις. Μία πολυσυζητημένη εκδοχή ιστορικής προέλευσης του ελληνικού σαντουριού, αποτελεί το «ψαλτήριο»²⁵, το οποίο παρουσιάζει και μερικές βασικές ομοιότητες με το «μονόχορδο» του Πυθαγόρα.. Το ψαλτήριο είναι κατασκευασμένο από μία ξύλινη βάση – ηχείο πάνω στην οποία στηρίζονται οι χορδές. Στην περίπτωση αυτή οι χορδές είναι περισσότερες από μία και παρατηρείται σε αυτές μία διαφοροποιημένη και πιο εξελιγμένη αναλυτική μορφή σε σχέση με το «μονόχορδο» του Πυθαγόρα. Κάθε χορδή έχει διαφορετικό κούρδισμα και όλο το όργανο είναι κουρδισμένο διατονικά²⁶.

Η βάση – ηχείο έχει πολλές φορές σχήμα τριγωνικό²⁷, αλλά συναντάται και σε μορφές που μας φέρνουν πιο κοντά στο σημερινό κανονάκι²⁸.

Στην αρχαιότητα, η λέξη «ψαλτήριο» εξέφραζε έναν γενικό όρο για τα έγχορδα όργανα που παίζονται απευθείας με τα δάχτυλα, χωρίς δηλαδή τη χρήση πλήκτρου. Στο Βυζάντιο, το «ψαλτήριο» ήταν το μόνο μουσικό όργανο που επιτρεπόταν να υπάρχει ως βοηθητικό και συνοδευτικό όργανο της φωνής των ψαλτών. Από την περίοδο εκείνη και μετά το ψαλτήριο ουσιαστικά δεν υπάρχει ως μουσικό όργανο. Τη θέση του έχει πάρει το κανονάκι, το οποίο όμως δεν χρησιμοποιείται στην εκκλησιαστική μουσική, αλλά στην κοσμική, λόγια και λαϊκή μουσική.

Στους μεσαιωνικούς χρόνους ψαλτήριο – όπως σημειώνεται και από τον Dr Marcuse's²⁹ – παιζόταν και με τα δάχτυλα και ως κρουστό όργανο. Σε αυτό το σημείο



²⁵ Ο όρος αποτελεί γενικό όρο για τα έγχορδα όργανα που παίζονταν απευθείας με τα δάχτυλα, χωρίς την βοήθεια πλήκτρου έτσι όπως παρατίθεται στο Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2^η έκδοση, Αθήνα 1989, σελ. 360.

²⁶ Στο είδος του κουρδίσματος αυτού γίνεται χρήση των τόνων και των ημιτονίων, διατονικό γένος, στο οποίο υπάρχουν δύο είδη, το «μαλακό διατονικό» και το «σκληρό διατονικό». Ειδικότερα γένος ονομάζεται μία διάταξη τετραχόρδου, δηλαδή μία σειρά από τέσσερις συνεχόμενους μουσικούς φθόγγους που περικλείουν τρία τονιαία διαστήματα. Το γένος είναι διατονικό, όταν αποτελείται από τόνους και ημιτόνια και κατά τη βυζαντινή σημειογραφία από έναν τόνο μείζονα, έναν ελάσσονα και έναν ελάχιστο.

²⁷ Φοίβος Ανωγειανάκης, *ό. π.*, σελ. 17.

²⁸ Δ. Θέμελης, *Το Κανονάκι. Προέλευση. Ιστορία*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996 και Φοίβος Ανωγειανάκης, *ό. π.* σελ. 18.

²⁹ Danid Kettlewell, *The Dulcimer*, Ph. D. diss., Loughborough University, 1976, κεφάλαιο 3^ο.



και με βάση τις παραπάνω θέσεις εντοπίζονται δύο στοιχεία τα οποία κρίνονται απαραίτητα προς αναφορά. Κατά πρώτο, δημιουργείται το ερώτημα εάν και κατά πόσο είναι λογικό να χρησιμοποιείται διαφορετικό όνομα για ένα όργανο όταν κρούονται οι χορδές παρά από όταν κρούεται το ίδιο, λαμβάνοντας υπόψη πως τα περισσότερα κρουόμενα ψαλτήρια περιλαμβάνουν και τις δύο τεχνικές παιξίματος. Κατά δεύτερον, το όνομα ψαλτήριο δεν χρησιμοποιούταν ποτέ στα αγγλικά για να περιγράψει ένα κρουστό όργανο. Πιθανότατα να ανταποκρίνεται σε μία ομάδα από όργανα, όπου το ψαλτήριο χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τόσο τα νυκτά όσο και τα κρουστά όργανα.

Ο όρος ψαλτήριο και τα παράγωγά του, είναι συνώνυμα με το μεσαιωνικό όργανο στο οποίο δεν εντοπίζονται γέφυρες, οι χορδές βρίσκονται σε μονό επίπεδο και είναι σχεδιασμένο ώστε να κρούονται οι χορδές του με μπαγκέτες. Όργανα τα οποία είναι όμοια με αυτά που αποκαλούνται *salterio* στην Ιταλία, *psalterio* στη Γαλλία, *psalterium* στη Γερμανία, στην Αγγλία ονομαζόταν *dulcimer*. Αρκετοί συγγραφείς αντιλαμβάνονται τη διάκριση μεταξύ ψαλτηρίου και σαντουριού, κοινώς με βάση την παικτική τους τεχνική.

Είναι δυνατόν να διατυπωθεί πως το σαντούρι και το κανονάκι έχουν μία κοινή ρίζα ως μουσικά όργανα. Μία βοηθητική ματιά δίνει και το λήμμα «κανών»³⁰ το οποίο και κρίνεται σκόπιμο να παρατεθεί στην παρούσα φάση της εργασίας. Ο «κανών», κατά την έκφραση του Πορφύριου³¹, είναι «το μέτρο ακρίβειας στις συμμετρίες». Με τον κανόνα δηλαδή καθορίζονται οι λόγοι των διαστημάτων και σύμφωνα με τον Πορφύριο – έτσι όπως σημειώνει ο Πτολεμαίος³² - δίνεται το ακόλουθο διάγραμμα του κανόνα³³.

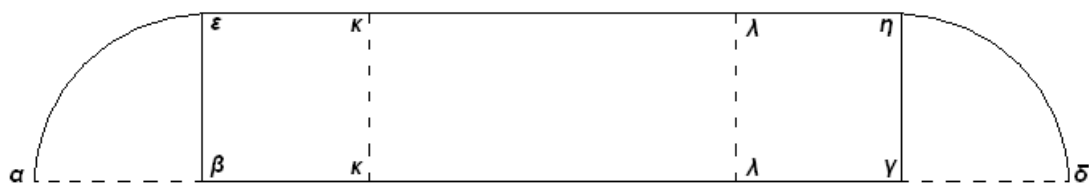
³⁰ Σόλων Μιχαηλίδης, ό. π., σελ. 154 – 155.

³¹ Ο Πορφύριος ήταν ένας από τους τελευταίους εκπροσώπους της Αλεξανδρινής Νεοπλατωνικής Σχολής. Συμβολή του στη μελέτη της μουσικής αποτελούν τα «Σχόλια» του στα «Αρμονικά» του Πτολεμαίου.

³² Πτολεμαίου «Αρμονικά», έργο που δημοσιεύτηκε από τον Düring Ingemar, *Porphyrrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, Göttenborg 1932, σελ. 18, έτσι όπως παρατίθεται στο Σόλων Μιχαηλίδης, ό. π., σελ. 260.

³³ Το διάγραμμα προέρχεται από το Σόλων Μιχαηλίδης, ό. π., σελ. 155.





- αβγδ : είναι η ευθεία γραμμή του κανόνα
- αεηδ : η χορδή
- αε, ηδ : τα σημεία επαφής
- εβ, ηγ : κάθετες γέφυρες ή καβαλάρηδες
- κκ, λλ : κινούμενοι καβαλάρηδες

Ο πιο ουσιαστικός αλλά και με νόημα τρόπος ταξινόμησης αυτών των οργάνων είναι ο διαχωρισμός τους σύμφωνα με το σύστημα καβαλάρηδων που περιλαμβάνουν. Υπάρχει βέβαια πάντα η αμφιβολία πως για καθένα από τους αριθμούς των λόγων που διαχωρίζουν τις χορδές σε ξεχωριστά παικτικά τμήματα, η ύπαρξη μιας απεικόνισης δεν δίδει πάντα κάποια κατευθυντήρια ένδειξη στο πώς διατεταγμένα αυτά τα όργανα υπήρξαν.

Παρά τα παραπάνω, για να αποκτηθεί μια πιο γενική εντύπωση της ιστορίας των μουσικών οργάνων θα πρέπει να διαφωτίσει κανείς πολύτιμες πτυχές, όπως είναι η ορθότητα των παρουσιάσεων, όσον αφορά την εξάπλωση του κάθε τύπου οργάνου. Επιπροσθέτως, το ερώτημα της προοπτικής στις εικονογραφικές πηγές είναι δυνατό να προκαλέσει ποικίλα προβλήματα στην ερμηνεία, καθώς υπάρχει αρκετός χώρος για αμφιβολίες, ως προς το ότι μία ιδιαίτερη απεικόνιση έχει την πρόθεση να δείξει ένα ορθογώνιο ή ένα τραπέζιο.

Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τα όργανα τα οποία φαίνεται να μην έχουν απολύτως κανένα καβαλάρη³⁴ και δείχνουν να ανήκουν στον ίδιο τύπο με το αντίστοιχο βυζαντινό όργανο του 12^{ου} αιώνα. Οι πιο απλές φόρμες αυτών των τύπων είναι τα στενόμακρα όργανα των οποίων οι καβαλάρηδες έχουν αναλογίες 1:2 ή 1:3. Οι χορδές φαίνεται να είναι πολύ κοντά μεταξύ τους με συνέπεια κατά τη χρήση του η επιλογή ενός φθόγγου αποτελεί μία διαδικασία αρκετά πολύπλοκη και δυσλειτουργική.

³⁴ David Kettlewell, ό. π. κεφάλαιο 3^ο.





Hieronymus Bosh : Θέμα από τα «επτά θανάσιμα αμαρτήματα», 1475-1480³⁵

Οι απεικονίσεις αυτές αφορούν τρία από τα τέσσερα «tondi» που περικλείουν την απεικόνιση των «επτά θανάσιμων αμαρτημάτων» όπου απεικονίζονται κατά σειρά ο Θάνατος, η Κρίση, η Κόλαση και ο Παράδεισος. Το σαντούρι παρουσιάζεται ως ένα από τα όργανα του Παραδείσου. Το τρίο αριστερά περιλαμβάνει μία άρπα, ένα σαντούρι και ένα πνευστό όργανο. Το συνοδευτικό σαντούρι έχει μόνο έξι ξύλινα διαστήματα χορδών, όπου είναι δυνατόν να καταλήξει κανείς στο ότι οι παρουσιάσεις κοντά στην πραγματική υπόσταση των οργάνων αποτελούσαν για τον Bosch στοιχεία στα οποία δεν απέδιδε τις αρμόζουσες λεπτομέρειες. Για το λόγο αυτό και το σαντούρι πιθανότατα να μην είναι πρακτικά κοντά στην πραγματική του εικόνα.

Αντίθετα, μπορεί να σημειωθεί πως όλοι οι τύποι αυτού του σαντουριού φαίνεται να έχουν λίγες χορδές, περίπου 6 με 8 χορδές.

Λίγο πιο πολύπλοκο από το στενόμακρο σαντούρι είναι το τραπεζοειδές για το οποίο μόλις τον 15^ο αιώνα υπάρχουν δύο παραδείγματα χωρίς γέφυρες που έχουν ανακαλυφθεί. Δεν είναι όμοια με τον Άγγελο του Καθεδρικού Ναού του Μάντσεστερ το 1460³⁶ (απεικόνιση δεξιά) του οποίου το αρμάτωμα του οργάνου έχει προέλθει από την πλαισίωση των άκρων του σκάφους. Ο Άγγελος του Μάντσεστερ είναι προφανώς η πιο παλαιά αγγλική απεικόνιση του σαντουριού.



Το δεύτερο παράδειγμα μπορεί να μην αποτελεί το ιδανικότερο παράδειγμα απεικόνισης του 15^{ου} αιώνα σε σχέση με αυτή του Αγγέλου του Μάντσεστερ, αλλά δίδει την αίσθηση πως ο καλλιτέχνης –



**Flemish, 1492,
(Βρετανική Βιβλιοθήκη)**

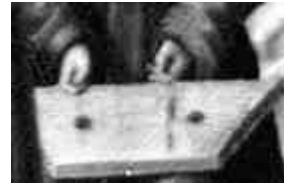
³⁵ David Kettlewell, ό. π. κεφάλαιο 3^ο, απεικόνιση 16.

³⁶ David Kettlewell, ό. π. κεφάλαιο 3^ο, απεικόνιση 19.



Flemish³⁷ – θα πρέπει να είχε δει σαντούρι με μπαγκέτες σε χρήση. Η απεικόνιση ενός οργανοπαίκτη σαντουριού πιθανότατα να τον αφήνει αδιάφορο την στιγμή που όλοι οι συνάδελφοί του είχαν στρέψει την προσοχή τους στην απεικόνιση θρησκευτικών στοιχείων.

Στη συνέχεια υπάρχει η κατηγορία σαντουριών που έχουν ένα ή δύο γέφυρες³⁸, όπως το σαντούρι στην αγκαλιά του αγγέλου που παρίσταται στο «Μαρία,



*Μαρία Βασίλισσα του Παραδείσου, 1480-1489,
Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσιγκτον*

Βασίλισσα του Παραδείσου» το 1485 και αποτελεί με πολλούς τρόπους σχεδόν το πιο αντιπροσωπευτικό από τα σαντούρια που παίζονται σήμερα στην Αμερική – σχήμα τραπέζιου με μία γέφυρα – το πιο παλιό παράδειγμα για ένα τέτοιο όργανο. Παρά ταύτα, η κατάσταση που απεικονίζεται αν και έχει χαρακτήρα συμβολικό, περιλαμβάνει μία ομάδα από τρεις εκτελεστές, μικρό λαούτο, άρπα και σαντούρι.



Τα όργανα τα οποία παρουσιάζονται ως τα τελευταία των κατηγοριών που τέθηκαν παραπάνω ανήκουν στα σαντούρια την περίοδο του Μεσαίωνα. Όλα έχουν περισσότερους από έναν καβαλάρηδες. Οι χορδές είναι τεντωμένες κατά το μήκος του καπακιού και δένονται στις πλευρές του οργάνου, χωρίζοντας το όργανο σε λόγους των 1:4 ή 1:3. Οι εικόνες παρουσιάζουν μία ιδιαίτερη σειρά καβαλάρηδων με ένα τμήμα κομμένο στη μέση σε απόσταση δύο με τριών ποδιών, όπως οι καβαλάρηδες της οικογένειας του βιολιού, έχοντας όμως περισσότερο την εμφάνιση αγκίστρου

³⁷ David Kettlewell, ό. π., κεφάλαιο 3^ο, απεικόνιση 18.

³⁸ David Kettlewell, ό. π., κεφάλαιο 3^ο, απεικόνιση 29.



(μπαγκέτες). Με μια πρώτη ματιά, οι χορδές κρούονται σε όλη την περιοχή του οργάνου σε αντίθεση με τις απεικονίσεις της Bellinzona³⁹ και του Boccati τα χερουβίμ, τα οποία κρούουν τα όργανά τους στην αριστερή πλευρά του καβαλάρη.



Τοιχογραφία από Bellinzona, Τίτσινο, 1470-1480

Την ίδια απεικόνιση αναφέρει στο έργο του και ο Κοφτερός Δημήτριος αναφερόμενος στις τρεις γέφυρες που υπάρχουν στο όργανο, χωρίς ωστόσο να παρουσιάζει περαιτέρω λεπτομέρειες⁴⁰. Είναι δυνατό η παρούσα απεικόνιση περισσότερο να τείνει στο γεγονός ότι, εφόσον οι τρεις γέφυρες δίδουν μόνο τρία παικτικά μέρη χορδών, δηλαδή χωρίζουν το όργανο σε τέσσερις περιοχές από τις οποίες μόνο οι τρεις χρησιμοποιούνται από τον οργανοπαίκτη. Στην περίπτωση αυτή το όργανο φαινομενικά έχει δύο γέφυρες και κατά επέκταση γίνεται λογικό να τέμνεται, καθώς έχει δύο γέφυρες και τέσσερις περιοχές αξιοποιήσιμες για την εκτέλεση.

Η επόμενη κατά σειρά και τελευταία ομάδα σαντουριών, έχει τη μορφή από ένα συγγενικό όργανο το οποίο μπορεί να περιγραφεί ως ένα μικρό τραπεζοειδές με αρκετά κυρτές τις πλευρές του.

Υπάρχουν τρία παραδείγματα από τη Γαλλία, απεικονίσεις στις οποίες εμφανίζονται ως εκτελεστές νεαρές κοπέλες. Δημιουργείται μία συσχέτιση μεταξύ λεπτομερών επεξεργασμένων σχημάτων και γυναικείων μορφών. Δύο από αυτές τις απεικονίσεις έχουν έναν αριθμό χορδών οι οποίες και είναι εφικτό να υπάρχουν – 8 και 15 χορδές – όπου παρουσιάζονται με αρκετά πειστικές λεπτομέρειες για την περίοδο εκείνη. Το έργο «Αυτοί οι οποίοι δημιούργησαν το ψαλτήριο»⁴¹ από τη Λοραίνη έχει πραγματικά ενδιαφέρον διότι περιλαμβάνει δύο εντελώς ξεχωριστές ομάδες χορδών.

³⁹David Kettlewell, ό. π., κεφάλαιο 3^ο, απεικόνιση 33.

⁴⁰ Δημήτρης Κοφτερός, ό.π., σελ. 21.

⁴¹ David Kettlewell, ό. π., κεφάλαιο 3^ο, απεικόνιση 27.





«Αυτοί οι οποίοι δημιούργησαν το ψαλτήριο», αυλικοί μουσικοί του Ρενέ του Β' της Λοραίνης

Παράλληλα με το τραπεζοειδές, αναπτύχθηκε και το ορθογώνιο σαντούρι. Με τη πάροδο του χρόνου έγιναν βελτιώσεις και αλλαγές ως προς τον αριθμό των χορδών και την τοποθέτηση των κλειδιών. Κάτι τέτοιο είναι πιθανό να οφείλεται στις προσαρμογές που δέχτηκε το όργανο έτσι ώστε να καλύψει αλλά και να προσαρμοστεί στις μουσικές ανάγκες της εκάστοτε περιοχής. Γενικά μπορεί να ειπωθεί πως επικράτησε το τραπεζοειδές σχήμα και δημιουργήθηκαν σαντούρια με κινητές γέφυρες, σαντούρια με σταθερές γέφυρες, αλλά και σαντούρια και με τα δυο είδη γεφυριών. Φυσικό επακόλουθο των περιπτώσεων αυτών είναι το κούρδισμα του οργάνου να διαφέρει ανάλογα με τον τύπο των καβαλάρηδων. Για το λόγο αυτό συναντά κανείς σαντούρια που κουρδίζονται είτε χρωματικά, είτε διατονικά είτε ανάλογα με το «δρόμο που θέλει να παίξει»⁴² ο μουσικός.

Στην πορεία την ονομασία *santur*, πιστεύεται πως ανάλογα με την περιοχή παρουσίας του, την αντικαθιστούσαν με άλλες όπως *Hackbrett* στην Ελβετία και τη Γερμανία, *Chang* στην Ρωσία, *Cimbalom* στην Ουγγαρία, *Tambal* στη Ρουμανία, *Yang chin* στην Κίνα, κ. α.

Περίπου την περίοδο 1523 – 1526, ο Κοφτερός αναφέρεται σε μία ξυλογραφία του Hans Holbein όπου απεικονίζεται ο Θάνατος μαζί με ένα σαντούρι το οποίο χαρακτηρίζεται ως ένα δωδεκάχορδο τραπεζοειδές με δύο γέφυρες⁴³. Στην περαιτέρω εξέλιξη του σαντουριού βοήθησε ο Pantaleon Hebenstreit⁴⁴. Το 1690 κατασκεύασε ένα σαντούρι με δυο οκτάβες και το 1717 έδειξε τους μουσικούς του θησαυρούς, παίζοντας πρελούδιο, φαντασία, φούγκα και καπρίτσιο με αποτέλεσμα το σαντούρι να γίνει ευρέως γνωστό όχι μόνο στη Γαλλική αυλή αλλά και σε όλη την Ευρώπη. Στο σημείο

⁴² Δημήτρης Κοφτερός, ό.π., σελ. 20.

⁴³ Δημήτρης Κοφτερός, ό.π., σελ. 20. θα πρέπει να σημειωθεί πως η παραπάνω αναφορά παρατίθεται με κάθε επιφύλαξη λόγω της έλλειψης δεδομένων για την διασταύρωση των πληροφοριών που θέτονται.

⁴⁴ Δημήτρης Κοφτερός, ό.π., σελ. 21.



αυτό γίνεται αντιληπτό πως ταυτόχρονα παρατηρείται όχι μόνο αύξηση του αριθμού των χορδών (είκοσι έως τριάντα), αλλά και ο αριθμός των χορδών που ταυτοφωνούν αυξάνεται σε πέντε με έξι.

Οι βελτιώσεις συνεχίστηκαν και στο δεύτερο μισό του 19ου αι., όπου το 1875 οι N.I. και D.I. Schunda⁴⁵, κατασκεύασαν το διατονικά κουρδισμένο Cimbalom στη Βουδαπέστη. Ειδικότερα οι βελτιώσεις τους επικεντρώνονται στην αύξηση των διαστάσεων του και στην προσθήκη πεντάλ (όμοια με αυτά του πιάνου). Επιπροσθέτως, το Cimbalom χρησιμοποιήθηκε αλλά εξακολουθεί να χρησιμοποιείται στις τσιγγάνικες ορχήστρες της Ουγγαρίας, αλλά και γενικότερα σε περιοχές της Βαλκανικής Χερσονήσου. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει η θέση – αν και παρατίθεται με κάθε επιφύλαξη – πως το σαντούρι έφθασε στην Κίνα, την Ινδία και την Κορέα, τον 18ο αι., πιθανώς από τη Περσία, αλλά πολύ περισσότερο πιθανολογείται πως έφτασε από τη Δυτική Ευρώπη.

Αν και το σαντούρι προφανώς το μετέφεραν οι μουσικοί είτε από τη Μ. Ασία είτε από αλλού όπως από τη Ρουμανία στο Ζαγόρι, Άρτα, Μεσσολόγγι κ.α. η καθιέρωσή του στον ελλαδικό χώρο ξεκινά ουσιαστικά από τον 20ο αιώνα και την εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα. Λόγω των τεχνικών και εκφραστικών του δυνατοτήτων αποτελεί απαραίτητο όργανο της κομπανίας. Χρησιμοποιήθηκε για να ερμηνεύσει κυρίως το μικρασιατικό, στεριανό και νησιώτικο τραγούδι αλλά και το λαϊκό.

Η παρουσία του στο στεριανό χώρο θα διαρκέσει περίπου μέχρι τη δεκαετία του '50 όπου αρχίζει να περιορίζεται ο ρόλος του λόγω της χρήσης του ακορντεόν, της κιθάρας, του αρμονίου αλλά και άλλων συνοδευτικών οργάνων που το εκτοπίζουν. Επίσης ο ρόλος του περιορίζεται και λόγω της μετανάστευσης του αγροτικού πληθυσμού προς τα αστικά κέντρα αλλά και το εξωτερικό, της χρησιμοποίησης ηλεκτροφόρων οργάνων και της καθιέρωσης του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού, που μέσω αυτών καθιερώθηκε το μπουζούκι.

1.3. «ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ» ΣΑΝΤΟΥΡΙΩΝ

Στην ενότητα αυτή ασχολείται η εργασία με τους κύριους τύπους σαντουριού που υπάρχουν στον κόσμο. Αρχίζοντας από το ινδικό όργανο santoor, αναφέρεται στο πέρσικο είδος santur, το οποίο θεωρείται η βάση των σαντουριών, καταλήγοντας στον

⁴⁵ Δημήτρης Κοφτερός, ό.π., σελ. 22.



ευρωπαϊκό χώρο όπου συναντάται το ρώσικο όργανο *gusli* και τα βαλκανικά είδη, *cimbalom* και το ρουμάνικο *tambal mic*. Η σειρά βάση της οποίας γίνεται η παρουσίαση των οργανολογικών τύπων πραγματοποιήθηκε βάση της σημασίας που διαδραμάτισαν τα όργανα αυτά τόσο στο οργανολογικό μέρος όσο και στο ρεπερτόριο των περιοχών όπου εμφανίστηκαν.

Πηγές πληροφοριών υπήρξαν κυρίως συνεντεύξεις οργανοπαικτών του εξωτερικού όπως είναι η Victoria Harencsar, ο Unit Mutlu, ο Toni Iordache, ο Pandit Shivkumar Sharma's, μουσικά λεξικά και εγκυκλοπαίδειες που παρατίθενται στο τέλος της εργασίας, καθώς και οι ακαδημαϊκές σημειώσεις από το μάθημα της Οργανογνωσίας II, III και IV.



1.3.1. SANTOOR-----

Το ινδικό όργανο *santoor* γνωρίζει μεγάλη διάδοση στις χώρες της Μέσης Ανατολής γενικότερα, αλλά είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο στο Κασμίρ όπου χρησιμοποιείται συνήθως μαζί με τα όργανα όπως το *saz*⁴⁶, το *rabab*⁴⁷ και το *sarangi*⁴⁸ στη συνοδεία της κλασικής ινδικής μουσικής το οποίο ονομάζεται «Soofiana Kalam»⁴⁹. Αναφέρεται σε πηγές πως για να γίνει ένα όργανο αποδεκτό ως κλασικό στην ινδική μουσική παράδοση θα πρέπει να μιμηθεί την ανθρώπινη φωνή. Αυτό ενθαρρύνει το φαινόμενο του *glissando* που είναι η ικανότητα που δίνει το όργανο στον εκτελεστή να περάσει από τη μία νότα στην άλλη και να αντιτίθεται στην

⁴⁶ Το *saz* είναι χορδόφωνο όργανο που παίζεται με πένα και ανήκει στην οικογένεια των λαουτοειδών. Παρά το γεγονός ότι στη σημερινή εποχή αποτελεί βασικό όργανο της τούρκικης μουσικής παράδοσης προήλθε από την Κεντρική Ασία.

⁴⁷ Το *rabab* είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο όργανο στην περιοχή του Κασμίρ και αποτελεί χορδόφωνο όργανο. Το ηχόχρωμά του μοιάζει με αυτό του *Banjo* και παίζεται με μαλακή πένα.

⁴⁸ Το *sarangi* αποτελεί χορδόφωνο όργανο και παίζεται με δοξάρι. Χρησιμοποιείται κυρίως ως συνοδευτικό όργανο του σολίστ σε συνθέσεις φωνητικής μουσικής αλλά και ως σολιστικό όργανο κυρίως για να αποδώσει χαρακτηριστικά γνωρίσματα Καρνατικής μουσικής. Αποτελεί όργανο με μανίκι άστατο που σε συνδυασμό με το ηχόχρωμά του το καθιστούν ιδανικό όργανο συνοδείας της φωνητικής μουσικής. Σήμερα το *sarangi* έχει εκτοπιστεί από το βιολί το οποίο και χρησιμοποιείται αντ' αυτού.

⁴⁹ S. Sadie, «India» στο *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^η έκδοση, τόμος 12, «India», Macmillan, Λονδίνο 2001, σελ. 147-272.



σταθεροποίηση των μουσικών διαστημάτων. Η χρήση του santoor γενικά έχει συνδεθεί με τους Sufi⁵⁰ μυστικιστές, για τους οποίους όπως υποστηρίζεται αποτελούσε συνοδευτικό όργανο των ύμνων τους.

Το santoor είναι το μοναδικό ινδικό έγχορδο μουσικό όργανο που δεν τρίβεται με δοξάρι αλλά κρούεται με ένα ζευγάρι μπαγκέτες. Είναι επιπέδου σχήματος και ως προς τη φόρμα του τραπεζοειδές, πράγμα που σημαίνει πως το ένα του τελείωμα είναι κοντό και το άλλο φαρδύτερο. Ως προς το παίξιμο το φαρδύ μέρος βρίσκεται κοντά στον εκτελεστή και το κοντότερο στην απέναντι πλευρά.

Το santoor αποτελείται από ένα ξύλινο αντηχείο σε σχήμα τραπεζίου του οποίου τα κύρια μέρη είναι συνήθως κατασκευασμένα από καρυδιά ή σφενδάμι. Η κατασκευή της βάσης και του καπακιού του οργάνου είναι συνήθως από επίστρωμα καπλαμά ή κόντρα πλακέ. Στο πάνω μέρος (καπάκι) τοποθετούνται γέφυρες όπου θα ακουμπούν οι χορδές, ατσάλινες κυρίως, παράλληλα με τη μεγάλη βάση του. Οι χορδές δένονται σε καρφιά από την αριστερή πλευρά του οργάνου και διαπερνούν σε μήκος όλο το όργανο μέχρι την δεξιά πλευρά του. Στην αριστερή πλευρά υπάρχουν ατσάλινα καρφιά κουρδίσματος με αποτέλεσμα να επιτρέπει το κούρδισμα της χορδής στην επιθυμητή νότα ή συχνότητα.



Το όργανο έχει συνολικά 70 χορδές ή 29 έως 33 σειρές χορδών κάθε μία από τις οποίες απαρτίζεται από τρεις χορδές που κουρδίζονται σε ταυτοφωνία. Στο όργανο υπάρχουν δύο γέφυρες, οι οποίες ορίζουν δύο αξιοποιήσιμα μέρη για την εκτέλεση και έχει έκταση τριών οκτάβων. Συνήθως χρησιμοποιείται η ντόπια ξυλεία για την κατασκευή τους μετά βάφεται σε σκούρη απόχρωση δίνοντας την αίσθηση του έβενου. Κάθε χορδή στηρίζεται σε δύο μικρούς ξύλινους καβαλάρηδες οι οποίοι είναι τοποθετημένοι στις δύο πλευρές του οργάνου.

⁵⁰. Οι πληροφορίες που παρατίθενται προέρχονται από τις ακαδημαϊκές σημειώσεις του μαθήματος *Εθνομουσικολογία – Μουσικοί Πολιτισμοί «Οι έννοια του Ασκητισμού στο Ισλάμ και οι Σούφουις»*, κατά το ακαδημαϊκό έτος 2003 - 2004.

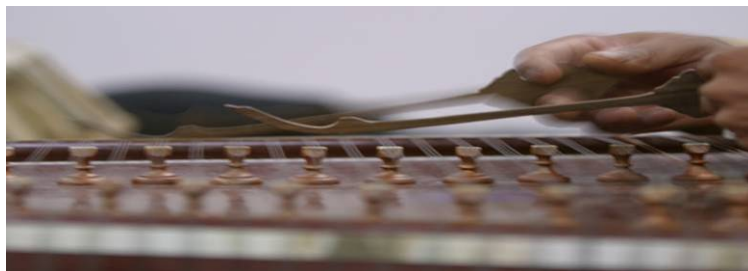




Υπάρχει όμως και η περίπτωση οι χορδές να ομαδοποιούνται ανά τέσσερις και μάλιστα να κουρδίζονται διαφορετικά η μία από την άλλη. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση ενός ειδικού τύπου καβαλάρη ο οποίος ονομάζεται «chikary». Στην περίπτωση αυτή οι χορδές κουρδίζονται ώστε να παράγουν τους δεσπόζοντες φθόγγους της «ράγκας» ή της σύνθεσης που παίζεται.



Οι χορδές τίθενται σε δόνηση με δύο μικρά ξύλινα σφυράκια (μπαγκέτες), συνήθως από καρυδιά, που κρατά ο εκτελεστής και στα δύο του χέρια και ειδικότερα μεταξύ του δείκτη και του μεσαίου δακτύλου. Στις μπαγκέτες χρησιμοποιείται ένα ενιαίο κομμάτι ξύλου το οποίο είναι κυρτό στην κεφαλή.



Τόσο το αριστερό όσο και το δεξί χέρι χρησιμοποιούνται το ίδιο για την κρούση των χορδών. Ένα από τα δύο χέρια επίσης είναι δυνατόν να επιλεγθεί για την επιδέξια ολίσθηση των μπαγκέτων πάνω στις χορδές.



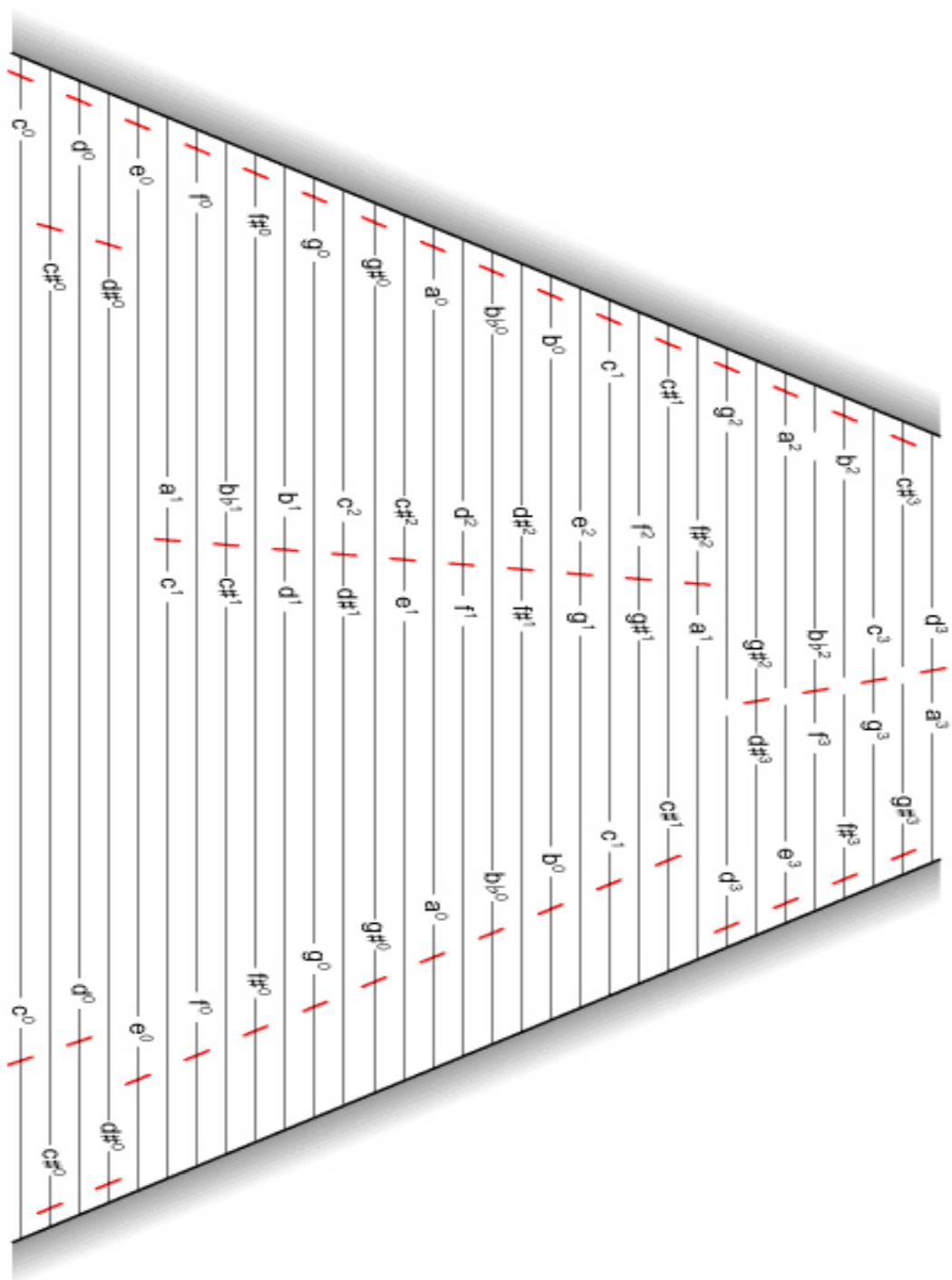


Το santoor παίζεται με δύο τρόπους τόσο όσον αφορά τη θέση του οργάνου όσο και τον τρόπο παιξίματος από τον εκτελεστή. Στην πρώτη εικόνα το όργανο τοποθετείται πάνω σε ξύλινη βάση και ο οργανοπαίκτης κρατά δύο μπαγκέτες. Στην δεύτερη εικόνα φαίνεται ο εκτελεστής να είναι καθισμένος οκλαδόν στο έδαφος και να παίζει με τα δάχτυλα κρατώντας μία μπαγκέτα.



Το κούρδισμα του οργάνου γίνεται από τον ίδιο τον παίκτη του οργάνου. Οι χορδές στο santoor έχουν χωριστεί κατά τέτοιο τρόπο από τους καβαλάρηδες, με αποτέλεσμα σε μία ορισμένη περιοχή (μεσαία – πρίμα) να δίνουν δύο διαφορετικούς ήχους. Είναι απαραίτητο να αναφερθεί πως το ύψος του ήχου καθορίζεται από το μήκος της χορδής και την τάση της. Παρακάτω σκιαγραφείται μία διάταξη χρωματικού κουρδίσματος του ινδικού santoor από Ντο (C) .





1.3.2. SANTUR-----



Το σαντούρι στην περσική μουσική ονομάζεται *santur* και αποτελεί το βασικό χορδόφωνο μουσικό όργανο στην περσική κλασική μουσική αλλά και η βάση από όπου προήλθαν οι υπόλοιποι τύποι αυτής της κατηγορίας οργάνων. Ο όρος *santur* έχει χρησιμοποιηθεί σε πολλές γλώσσες και στην αραβική σημαίνει 100 χορδές (*san*=100, *tour*=χορδή). Αρκετοί μουσικολόγοι και ερευνητές πιστεύουν πως το ελληνικό σαντούρι είναι συγγενικό όργανο με το *santur* που χρησιμοποιείται στο Ισλάμ. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται και στο πόνημα του Κοφτερού – παρατίθεται η άποψη χωρίς ωστόσο να υιοθετείται από την παρούσα εργασία – ο όρος *santur* μπορεί να σημαίνει και ψαλτήρι στην αραβική διάλεκτο, γι' αυτό και το συγχέουν με το βυζαντινό ψαλτήριο, στηριζόμενοι στο γεγονός ότι το *santur* είναι κατά μία εκδοχή παραφθορά του ψαλτήριου. Κατά καιρούς το πέρσικο σαντούρι ονομαζόταν και «Qanoon» παρά το γεγονός πως ενώ και τα δύο είχαν χορδές και θεωρούνταν κρουόμενα όργανα, είχαν εξίσου και πολλές διαφορές στην εμφάνιση αλλά και στον τρόπο παιξίματος.

Το *santur* είναι το μοναδικό πέρσικο έγχορδο μουσικό όργανο που παίζεται με ένα ζευγάρι μπαγκέτες (*zahme*) από λεπτό ξύλο. Είναι επιπέδου σχήματος και ως προς τη φόρμα του ισοσκελές τραπέζιο, δηλαδή το ένα του τελείωμα είναι κοντό και



το οποίο διαφέρουν ως προς τη φόρμα και τον σχεδιασμό τους (αριστερή απεικόνιση). Εκτός από τον αριθμό των χορδών και την διάταξη των γεφυριών που χωρίζουν τα όργανα

σε διαφορετικούς λόγους, μία συγκεκριμένη και ουσιαστική διαφορά με το αντίστοιχο ινδικό είναι ως προς τις μπαγκέτες που χρησιμοποιούν. Σε περίπτωση που οι μπαγκέτες έχουν ξύλινη κεφαλή τότε δημιουργείται ένα εντελώς άλλο ύφος και κυρίως παράγεται ένας διαφορετικός ήχος για το όργανο.



Το santur αποτελείται από ένα ξύλινο αντηχείο σε σχήμα τραπεζίου του οποίου τα κύρια μέρη είναι συνήθως από ξύλο καρυδιάς ή τριανταφυλλιάς ανάλογα με την επιθυμητή ποιότητα του ήχου. Η κατασκευή της βάσης και του καπακιού του οργάνου είναι συνήθως από επίστρωμα καπλαμά ή κόντρα πλακέ. Το μπροστινό και πίσω μέρος του οργάνου συνδέονται με σταθερούς ορθοστάτες των οποίων η θέση παίζει εξίσου σημαντικό ρόλο στην ποιότητα του ήχου του οργάνου.



Στο πάνω μέρος (καπάκι) τοποθετούνται γέφυρες όπου θα περνούν οι χορδές, παράλληλα με τη μεγάλη βάση του. Οι χορδές δένονται σε καρφιά από την αριστερή πλευρά του οργάνου και διαπερνούν σε μήκος όλο το όργανο μέχρι την δεξιά πλευρά του. Στην αριστερή πλευρά υπάρχουν ατσάλινα καρφιά κουρδίσματος με αποτέλεσμα να επιτρέπει το κούρδισμα της χορδής στην επιθυμητή συχνότητα.

Το όργανο συνολικά έχει 72 χορδές ή 27 σειρές χορδών κάθε μία από τις οποίες έχει δύο, τρεις ή τέσσερις χορδές κουρδισμένες σε ταυτοφωνία. Ο αριθμός των χορδών του διαφοροποιείται – συνήθως κυμαίνεται από 63 έως 84 χορδές – και κατασκευάζονται από χάλκινα σύρματα (μπάσα περιοχή), μπρούτζινα ή ατσάλινα (πρίμα περιοχή).

Στο όργανο υπάρχουν εννέα γέφυρες σε κάθε πλευρά και χωρίζουν το όργανο σε λόγο 1:2. Συνήθως χρησιμοποιείται η ντόπια ξυλεία για την κατασκευή των γεφυριών και σχηματίζονται τρεις ή τρεισήμισι οκτάβες.



Το όργανο κουρδίζεται διατονικά και κάθε χορδή στηρίζεται σε δύο μικρούς ξύλινους καβαλάρηδες οι οποίοι είναι τοποθετημένοι στις δύο πλευρές του οργάνου. Στις απαρχές του Μεσαίωνα το santur ήταν δημοφιλές όργανο στις κλασικές ορχήστρες και ανάλογα με τις φυλετικές και γλωσσολογικές συμπεριφορές μετονομαζόταν από περιοχή σε περιοχή.





Santur με μπαγκέτες



1.3.3. GUSLI-----

Το ‘gusli’ αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά μουσικά όργανα τα οποία κατείχαν σημαντική θέση στην ρωσική μουσική κουλτούρα. Πρόκειται για το αρχαιότερο σλαβικό μουσικό όργανο και περισσότερο διαδεδομένο στην Ρωσία. Ο όρος gusli απλά αναφερόταν σε ένα μουσικό όργανο με χορδές όταν τελικά συσχετίστηκε με το τραπεζοειδές ψαλτήριο gusli (το οποίο και προήλθε από το Βυζάντιο) τον 14^ο αιώνα. Έλληνες ιστορικοί όπως ο Θεοφύλακτος και ο Θεοφάνης ήταν οι πρώτοι οι οποίοι αναφέρονται στο όργανο αυτό. Κατά τη διάρκεια πολέμου στα τέλη του 6^{ου} αιώνα, οι Έλληνες παρέλαβαν Σλάβους αιχμαλώτους και εντόπισαν ανάμεσά τους ένα μουσικό όργανο που έφερε την ονομασία ‘gusli’. Αυτή η παρατήρηση ανταποκρίνεται και σε αυτό που υποστήριζαν οι Άραβες συγγραφείς Al-Masudi⁵¹ και Ibn-Dasta⁵² τον 10^ο αιώνα. Καλό θα είναι στο σημείο αυτό να αναφέρουμε πως τον 10ο αιώνα υπήρξε μία στενή σχέση μεταξύ Ρωσίας και Ισλαμικού κόσμου. Αφορμή υπήρξε το πρόβλημα της αναζήτησης μιας νέας θρησκείας για την Ρωσία την περίοδο αυτή⁵³. Την εποχή εκείνη ο

⁵¹ Ο Al-Masudi Θεωρείται ο «Ηρόδοτος των Αράβων», διότι υπήρξε ο πρώτος Άραβας που συνδύασε την ιστορία με την επιστημονική γεωγραφία. Ταξίδεψε στην Ινδία, τη Μέση Ανατολή και την Αφρική, αφήνοντας ένα έργο 30 τόμων ιστορίας και εμπειριών από τα ταξίδια του σε Ευρώπη και Ινδία.

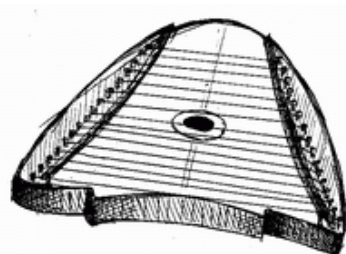
⁵² Ο Idn-Dasta γεννήθηκε στην Περσία τον 10 αι π.Χ. Αποτέλεσε μεγάλο εξερευνητή και γεωγράφο όπου οι πληροφορίες του για τους μη ισλαμιστές στην Ευρώπη και την Ασία τον κατατάσσουν ως μία πολύ χρήσιμη πηγή για του Μουσουλμάνους εξετάζοντας τις υπόλοιπες θρησκείες και την προϊστορία των Τούρκων. Ταξίδεψε Novgerod στο (πόλη της ΒΔ Ρωσίας) όπου και περισυνέλεξε πολύτιμες πληροφορίες για τους Σλάβους, και τους Magyars (ομάδα ατόμων που αναπτύχθηκαν στην Ουγγαρία)

⁵³ Α. Tahery, *Crescent in a Red Sky. The Future of Islam in the Soviet Union*, Hutchinson, 1989 σελ. xviii. όπως παρατίθεται στο K. Matveev, *Ancient Russia – Ancient Russia and Islam; The First Acquaintance*, Μόσχα 1993, σελ. 26-27.



πρίγκιπας της Ρωσίας – όπου σήμερα τοποθετείται στην περιοχή της Ουκρανίας – ήταν ο Βλαντιμίρ⁵⁴. Σημειώνεται πως πολλοί ταξιδιώτες, συγγραφείς και ιστορικοί επισκέπτονταν συχνά την περιοχή. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν και Άραβες όπως κυρίως ο Al – Masudi και ο Ibn – Dasta. Σε Σλαβικές εκδόσεις είναι δυνατόν να εντοπίσει κανείς περιγραφές για αυτό το λαϊκό μουσικό όργανο από τις αρχές του 12^{ου} και 13^{ου} αιώνα. Το συγκεκριμένο όργανο περιγράφεται ως ένα ξύλινο κουτί με 5 χορδές. Οι χορδές του κουρδίζονται ως εξής : A (λα) – C (ντο) – E (μι) – G (σολ) – A (λα). Ο εκτελεστής αγγίζει με το αριστερό χέρι τις χορδές που δεν κρούονται ώστε να αποκλισθεί με τον τρόπο αυτό η παρατεταμένη ταλάντωση των χορδών (*sonstenuito*) ενώ το δεξί χέρι με τη βοήθεια μπαγκέτας έπαιζε τη μουσική φόρμα. Από τον 18^ο αιώνα και μετά το *gusli* έχει συνολικά 11 με 36 μεταλλικές χορδές κουρδισμένες διατονικά και διακρίνεται σε δύο τύπους:

A) σε τραπεζοειδές σχήμα, όπου υπάρχει ο τύπος Σλεντιοβιντίνιε⁵⁵ *gusli*. Ο μουσικός τοποθετεί το όργανο πάνω στα γόνατά του έτσι ώστε οι χορδές να είναι σε οριζόντια θέση προς το σώμα. Χρησιμοποιεί το αριστερό του χέρι για να σταματά την ταλάντωση όπου χρειαστεί, ενώ με το δεξί του χέρι παίζει τη μελωδία. Αυτός ο τύπος οργάνου διαδόθηκε κυρίως στις νοτιοδυτικές περιοχές του Κιέβου.



Shlemovidnye gusli

⁵⁴ Μέσω των εμπορικών συναλλαγών οι Σλάβοι, οι Ρώσοι και οι μουσουλμάνοι Άραβες σιγά σιγά απέκτησαν στενές σχέσεις. Ο πρίγκιπας Βλαντιμίρ αποδέχτηκε τους ξένους, μεταξύ των οποίων και τους Άραβες μουσουλμάνους, συζητώντας μαζί τους σημαντικά θέματα συμπεριλαμβανομένης και της θρησκείας.

⁵⁵ Ο ακριβής όρος είναι στη ρωσική γλώσσα είναι Шлемовидные гусли που στην αγγλική αναφέρεται ως *Shlemovidnye gusli* και δεν έχει εντοπιστεί μετάφραση στα ελληνικά. Για αυτό και συνήθως προτιμάται η χρήση της αγγλικής του εκδοχής.



Β) σε σχήμα πτερυγίου, όπου υπάρχει ο τύπος Κρ(αε)ιβιντίνιε⁵⁶ gusli. Το όργανο αυτό είναι πολύ μικρότερο σε μέγεθος και συγγενεύει περισσότερο με τις σκανδιναβικές άρπες οι οποίες στον τρόπο κρατήματος μοιάζουν περισσότερο με κιθάρα. Αυτός ο τύπος επικράτησε περισσότερο στις βόρειες περιοχές της Ρωσίας και ειδικότερα στο Novgorod και Pskov.



Krylovidnye gusli

Το ‘gusli’ αποτελούσε ένα καθαρά συνοδευτικό όργανο στα τραγούδια για να περιγράψουν την αρχαιότητα του πολιτισμού τους και να υμνήσουν τους πρίγκιπες και τις μεταξύ τους σχέσεις. Σιγά – σιγά περισσότερες χορδές προστίθενται στο όργανο 10 με 13 χορδές και ο τρόπος παιξίματος αλλάζει από τη στιγμή που αρχίζει να χρησιμοποιείται η μέθοδος της άρπας και συνεπώς παίζεται χωρίς τη χρήση μπαγκετών.



Τον 18^ο αιώνα τα gusli τοποθετούνται πάνω σε βάσεις και παρουσιάζονται ως κλαβίχορδα gusli (clavichord gusli). Λίγο αργότερα ο αριθμός χορδών αυξάνεται και φτάνει τις 3 με 4 οκτάβες με χρωματικό κούρδισμα.

⁵⁶ Ο ακριβής όρος στην ρωσική γλώσσα είναι Крыловидные гусли που στην αγγλική αναφέρεται ως *Krylovidnye gusli* και επίσης δεν έχει εντοπιστεί μετάφραση στα ελληνικά. Για αυτό το λόγο και προτιμάται επίσης η χρήση της αγγλικής του εκδοχής.





Η περίοδος ακμής του σημειώνεται μεταξύ 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Το όργανο συναντάται σε αρκετά σπίτια και χρησιμοποιείται επίσης στην εκκλησιαστική μουσική, καθώς επιδέχεται ποικίλλες ονομασίες και κατείχε διαφορετικούς τύπους ανά περιοχές όπου συναντάται. Η επιρροή του ήταν τόσο έντονη ώστε να επηρεάσει την εξέλιξη της πανδούρας, την οποία και αντικατέστησε τον 19^ο αιώνα.. Το πιο συγγενικό προς αυτό το όργανο είναι το τσίμπαλο (cimbalom). Δημιουργούνται και λειτουργούν ακόμα και σχολές για την εκμάθησή του, ενώ από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και μετέπειτα η μουσική του gusli αντικαθίσταται από το πιάνο. Ο τελευταίος δεξιοτέχνης του οργάνου, ο Βοντοβόζοφ (Vodonozoff), ο οποίος πεθαίνει το 1910.



1.3.4. CIMBALOM-----

Το cimbalom αποτελεί τύπο σαντουριού το οποίο συναντάται στη μουσική της Ουγγαρίας, Ρουμανίας, Μολδαβίας, Ουκρανίας και Ελλάδας, με τροποποιήσεις στην ονομασία, την τεχνική παιξίματος και το κούρδισμα.

Στην Ουγγαρία αναπτύχθηκε το μεγάλο cimbalom το οποίο και παρουσιάζει ομοιότητες με το σύγχρονο πιάνο, με τη διαφορά ότι παίζεται με μπαγκέτες. Ο όργανο αυτό παρουσιάζεται και στην περιοχή της Ρουμανίας από τη στιγμή που αποτελούσε κομμάτι της αυστροουγγρικής αυτοκρατορίας. Στην Ρουμανία αναπτύχθηκαν δύο είδη cimbalom το tambal mare (μεγάλο τσέμπαλο) και το tambal mic (μικρό τσέμπαλο).



Το 1874 ο οργανοποιός Jozsef V. Schunda, παρουσιάζει στην Βουδαπέστη ένα νέο τύπο οργάνου με πόδια και πεντάλ, έχει έκταση περίπου τέσσερεις οκτάβες και συνολικά 125 περίπου χορδές. Κουρδίζεται χρωματικά, ενώ υπάρχει μία γέφυρα που χωρίζει τις χορδές της μεσαίας και ψηλής περιοχής σε λόγο 2 : 3.



cimbalom hangfek-
ének teljes táblázata

Vollständige Tabulatur
der Tonlagen des Zimbals

Περιοχή κουρδίσματος του cimbalom

Οι μπαγκέτες είναι λεπτές και ξύλινες, καλυμμένες με βαμβάκι. Πολύ σύντομα παρόμοια όργανα κατασκευάστηκαν στο Βουκουρέστι ενώ μικρότερα όργανα του παλαιού τύπου συνεχίζουν να υπάρχουν στις αγροτικές περιοχές. Το μικρό cimbalom συνήθως το κουβαλούσαν οι μουσικοί μαζί τους στηριζόμενο στο λαιμό τους και παιζόταν με την κρούση των



χορδών με τις μπαγκέτες. Πολλές φορές στο μικρό αυτό όργανο τοποθετείται ένα πανί μεταξύ των χορδών δίνοντας το ίδιο αποτέλεσμα με εκείνο του πεντάλ.

Κυριαρχούν δύο βασικοί τρόποι στη συνοδεία της μελωδίας, με δίφωνες συγχορδίες ή αρπισμούς ιδιαίτερα στις τσιγγάνικες ορχήστρες. Το 1861 το cimbalom αρχίζει να χρησιμοποιείται σε συμφωνική μουσική αφού παρουσιάζεται στην Εθνική Όπερα της Βουδαπέστης, στην Όπερα του Franz Erkel. Το 1890 δημιουργείται θέση καθηγητή στο Εθνικό Ωδείο της Βουδαπέστης και το 1897 στη Βασιλική Μουσική Ακαδημία Βουδαπέστης.



1.3.5. TAMBAL MIC-----

Το Tambal ανήκει στην ίδια οικογένεια με το μέσο – ανατολικό santur και άκμασε στη Ρουμανία. Πιο ειδικά αποτελεί ένα συνοδευτικό όργανο γνωστό στη Μολδαβία και την Ολτένια, δηλαδή στις ανατολικές και νότιες περιοχές της Ρουμανίας, ενώ ως περίοδος ακμής του οργάνου θεωρείται ο 17^{ος} και 19^{ος} αιώνας.

Παρατηρείται πως συναντάται με συγκεκριμένες φόρμες :

- I) μικρό τσέμπαλο (Tambal mic),
- II) το μεγάλο τσέμπαλο (Tambal mare) ή όπως συνηθίζεται σαντούρι κονσέρτου.

Το μικρό τσέμπαλο (Tambal mic) χρησιμοποιείται σε ορχήστρες παραδοσιακών χωριών τα επονομαζόμενα “ taraf ” τη στιγμή που το μεγάλο Tambal ανήκει στα taraf των πόλεων.

Αποτελείται από μία βάση τραπεζοειδούς σχήματος, πάνω στην οποία υπάρχουν 20 με 30 ζεύγη χορδών. Οι υψηλότερες χορδές συνήθως τοποθετούνται ανά δύο ή ανά τρεις και χωρίζονται με γέφυρες. Ο οργανοπαίκτης χτυπά τις χορδές με τις μπαγκέτες και με τα δυο του χέρια. Επίσης κουρδίζει το όργανο ανάλογα με τη μελωδική και ρυθμική φόρμα που ονομάζεται «tiitura».



Διάταξη χορδών και γεφυριών του Tambal



Σε περίπτωση που ο ήχος του οργάνου είναι πολύ δυνατός ο εκτελεστής είναι σε θέση να μειώσει την έντασή του με τη χρήση μαντηλιού το οποίο τοποθετείται διπλωμένο ανάμεσα στις χορδές. Δεν αποκλείεται ένας καλός οργανοπαίκτης να παίζει απλές μελωδίες και να συνοδεύει την ίδια στιγμή. Το Tambal mic λόγω της εύκολης μεταφοράς του χρησιμοποιείται συνήθως ως ένα όργανο κατάλληλο για περιστάσεις γάμου.



Οι ηχογραφήσεις δείχνουν την ύπαρξη του tambal στην Ρουμανία στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, χωρίς ωστόσο να γίνει ευρέως γνωστό παρά μόνο λίγο αργότερα όταν έγινε γνωστό μέσω των Lautari⁵⁷. Η παράδοση του Tambal ήταν ισχυρότερη στην Μοντένια (νοτιοανατολικό τμήμα της Ρουμανίας) κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Ο συνοδευτικός του τύπος επικράτησε κυρίως στην Μοντένια ενώ ο σολιστικός του χαρακτήρας στην Τρανσυλβανία.



Παρά το γεγονός ότι στην αρχή είχε επικρατήσει ως όργανο συνοδείας κυρίως στην περιοχή της Μοντένια, μία δεξιοτεχνική σολιστική παράδοση είχε αναπτυχθεί από τους Nitza Codolbau, Iancu Carlig, Iani Czancin – Marinescu, Toni Iordache κ.α. στην περιοχή της Τρανσυλβανίας⁵⁸.

Κατά την κομμουνιστική περίοδο στη Ρουμανία, μεγάλα και μικρά όργανα είχαν κατασκευαστεί στο εργαστήριο «Doina» του Βουκουρεστίου. Σήμερα βέβαια κατασκευάζονται μόνο από μεμονωμένους ειδικευμένους τεχνίτες.

⁵⁷ Ο όρος *lautary* στη Ρουμανία χρησιμοποιείται για να περιγράψει τους γύφτους μουσικούς.

⁵⁸ Paul M. Gifford, *ό. π.*, σελ. 126.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ – ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΑΣ

2.1. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΩΝ

Στο παρόν κεφάλαιο στόχος είναι η μελέτη της κατασκευής του ελληνικού σαντουριού και δίνονται οι απαραίτητες πληροφορίες για την κατασκευή του. Συγκεκριμένα, ως ελληνικό σαντούρι θεωρείται ο τύπος σαντουριού που παρουσιάζεται ως κατασκευή στην παρούσα έρευνα, διότι αυτός ο τύπος ασχέτως από το που προήλθε, ενσωματώθηκε στην ελληνική παραδοσιακή και λαϊκή μουσική. Σκοπός είναι η ανίχνευση κοινών γνωρισμάτων, ώστε στην πορεία της εργασίας να είναι δυνατή μία προσέγγιση η οποία θα μπορέσει να διερευνήσει την ταυτότητα του ελληνικού σαντουριού, μέσω των κατασκευαστικών του γνωρισμάτων και την τοποθέτησή του στην ευρύτερη οικογένεια του cimbalom.

Πολλές φορές είναι πιθανόν να μην αναφέρονται όλα τα απαραίτητα στοιχεία που απαιτούνται για την πλήρη εφαρμογή σχετικά με την κατασκευή του ελληνικού σαντουριού. Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, αναζητήθηκαν στοιχεία τα οποία άλλοτε ήταν προσιτά και άλλοτε όχι. Επιπροσθέτως, τα προσεγγιστικά σχήματα του κεφαλαίου αν και ανταποκρίνονται στην πραγματική μορφή του οργάνου, δεν έγιναν με βάση κάποια κλίμακα μέτρησης, αλλά μόνο για να καλύψουν τις ανάγκες περιγραφής και παραστατικότητας των τμημάτων του οργάνου.

Οργανολογικά το σαντούρι μπορούμε να το κατατάξουμε στην κατηγορία των πολύχordων – κρουόμενων οργάνων με μπαγκέτες. Το σαντούρι παίζεται κρούοντας τις χορδές με μπαγκέτες, οι οποίες πρέπει να κρούουν τις χορδές στο πιο ανυψωμένο τους μέρος, δηλαδή κοντά στους καβαλάρηδες. Βέβαια υπάρχει και η περίπτωση να χρησιμοποιείται και η τεχνική κατά την οποία γίνεται νύξη των χορδών.

Ανάλογα με την περιοχή στην οποία παιζόταν, το σαντούρι είχε και διαφορετικό ρόλο στην μουσική πραγματικότητα. Τόσο από μαρτυρίες όσο και μέσω πηγών, προκύπτει ότι το σαντούρι συναντάται παντού στην Ελλάδα. Σήμερα βρίσκεται μεμονωμένα στην κατοχή ατόμων που το χρησιμοποιούν είτε ως μουσειακό είδος είτε ως μουσικό όργανο. Το σαντούρι ως όργανο συναντάται κυρίως στη νότια και κεντρική Ελλάδα (στεριανή) καθώς και στα νησιά του Βορειοανατολικού Αιγαίου. Βέβαια υπάρχει και η περίπτωση του «Μπιτάλια» από τη Μυτιλήνη (νησιωτική Ελλάδα) αλλά και του «Αριστείδη Μόσχου» (στεριανή Ελλάδα) που αποτελούν περιπτώσεις



δεξιοτεχνών οργανοπαίκτων που έπαιζαν σολιστικά στα ταξίμια τους, χωρίς ωστόσο όμως να αλλάζει ουσιαστικά τη θέση του οργάνου στις ορχήστρες και να κατέχει τόσο στην στεριανή Ελλάδα όσο και στη νησιώτικη συνοδευτικό χαρακτήρα.

Εν αντιθέση με άλλα όργανα οι κατασκευαστές των σαντουριών δεν ήταν οι ίδιοι οι οργανοπαίκτες, κι αυτό λόγω της πολυπλοκότητας κατασκευής τους. Ο οργανοπαίκτης βρισκόταν συνεχώς σε μία διαδικασία βελτίωσης του οργάνου του, πάντα σε συνεργασία με τον κατασκευαστή. Η συνεργασία αυτή αφορούσε την ποιότητα του ήχου (ώστε να ακούγεται όσο το δυνατόν σε μεγαλύτερη απόσταση), την ένταση, την αρμονία των διαστημάτων, δηλαδή αυτό που λαϊκότροπα σημαίνεται από τη φράση «να μολογάνε καλά οι φωνές»⁵⁹. Επομένως αυτό έχει ως αποτέλεσμα το κάθε όργανο να είναι μοναδικό, να παρουσιάζει διαφορές.

Στην κατασκευή του ελληνικού σαντουριού, όπως γενικά στην κατασκευή των λαϊκών – παραδοσιακών οργάνων, δεν υπάρχουν τυποποιημένοι κανόνες. Κάθε κατασκευαστής δημιουργεί ανάλογα με τη δική του κρίση ή σύμφωνα με τις γνώσεις που αποκόμισε από την εμπειρία και την επιρροή από συναδέλφους του. Αυτή είναι μία από τις αιτίες της ποικιλομορφίας που παρατηρείται στα λαϊκά μουσικά όργανα. Στο σαντούρι συγκεκριμένα υπάρχουν σημαντικές διαφορές όσον αναφορά τις διαστάσεις των οργάνων, τη διακόσμησή τους, τα ξύλα που χρησιμοποιούνται, τις χορδές, την τοποθέτηση των ψυχών, την κατασκευή των μπαγκέτων κ.ά.

Τα όργανα φτάνουν κάποιες φορές σε υψηλό ποιοτικό επίπεδο, το οποίο και δεν συναντάται συχνά στα λαϊκά όργανα, που έχουν κάπως παραγκωνιστεί⁶⁰. Ιδιαίτερα οι ημιεπαγγελματίες οργανοπαίκτες – κατασκευαστές, στις νησιώτικες περιοχές χρησιμοποιούσαν συχνά κάθε μέσο προσπαθώντας να κάνουν το όργάνό τους να ξεχωρίζει, διότι με αυτό ήταν συνυφασμένη η φήμη που είχαν ως μουσικοί και κατά συνέπεια η οικονομική επιτυχία στο επάγγελμά τους. Αντίθετα στην στεριανή Ελλάδα οι γύφτοι μουσικοί ενδιαφέρονται περισσότερο για την αρτιότητα του οργάνου τους. Ο κατασκευαστής που ανακαλύπτει στο μουσικό όργανο μία καινούργια ηχητικότητα, ένα τίμπρο (timbre) απροσδόκητο, γονιμοποιεί τη φαντασία ολόκληρης γενιάς καλλιτεχνών και τους επιτρέπει να καλλιεργήσουν πιο βαθιά τις αισθητικές τους αναζητήσεις. Παράλληλα με τους οργανοπαίκτες – κατασκευαστές υπήρχαν και εργαστήρια λαϊκών οργάνων, τα οποία δημιουργούνται από μουσικούς και κατασκευαστές.

⁵⁹ Φοίβος Ανωγειανάκης, ό. π., σελ. 28.

⁶⁰ Φοίβος Ανωγειανάκης, ό. π., σελ. 28.



Στον 20^ο αιώνα η περίπτωση του μουσικού ο οποίος γνωρίζει κατασκευαστικά το όργανό του, ή κατασκευάζει και αυτός μουσικά όργανα, δεν είναι συχνή διότι οι μουσικοί γίνονται όλο και περισσότερο επαγγελματίες οργανοπαίκτες. Από την άλλη όσον αφορά τους κατασκευαστές λαϊκών παραδοσιακών οργάνων, οι περισσότεροι έχουν κάποια στοιχειώδη γνώση ως προς το παικτικό μέρος των οργάνων που κατασκευάζουν, χωρίς όμως να ζήσουν από αυτό ή να αποτελέσουν επαγγελματίες μουσικούς. Αυτό που σίγουρα παρατηρείται είναι πως η μετάδοση της τέχνης του κατασκευαστή καθώς και του μουσικού δεν πραγματοποιείται πλέον μέσα στο στενό οικογενειακό κύκλο. Πολλοί κατασκευαστές στη σημερινή εποχή προσπαθούν να μάθουν την τέχνη με την καθοδήγηση ενός έμπειρου κατασκευαστή, αλλά ταυτόχρονα και συγκεντρώνοντας στοιχεία πειραματιζόμενοι οι ίδιοι και μαθαίνοντας από τα λάθη τους.

Είναι βέβαια αρκετά πολύπλοκο να κατασκευαστεί ένα σωστό όργανο στο σύνολό του, που διαθέτει τόσο ανθεκτικότητα αλλά και ιδιαίτερα ποιοτικό ήχο. Η προσωπική εκτίμηση τόσο του κατασκευαστή από θέμα ανθεκτικότητας όσο και του οργανοπαίκτη από θέμα ποιότητας ηχοχρώματος, είναι το βασικό στοιχείο για την τελική τους έκφραση.

Στην Ελλάδα αυτό που παρατηρείται στην τέχνη της κατασκευής των λαϊκών οργάνων είναι το διαπιστωμένο έλλειμμα κεφαλαιοποίησης της σχετικής γνώσης. Σε αυτό προστίθεται η εσκεμμένη απόκρυψη κατασκευαστικών στοιχείων. Υπάρχουν βέβαια λόγοι οικονομικοί και κοινωνικοί που δικαιολογούν την παραπάνω κατάσταση. Μερικοί από αυτούς είναι η μείωση των Ελλήνων κατασκευαστών, η εισαγωγή από την Τουρκία φτηνών λαϊκών και παραδοσιακών οργάνων κοινών στην Ελλάδα και στην Τουρκία, για τα οποία η γειτονική χώρα συνεχίζει να διατηρεί τις παραδοσιακές συντεχνίες. Σε όλα τα παραπάνω προστίθεται και η έλλειψη ενδιαφέροντος για τα όργανα όπως το σαντούρι, τα οποία έχουν απωλέσει το ρόλο που είχαν παλαιότερα στην ελληνική παράδοση. Ωστόσο σήμερα τα δεδομένα της παραπάνω διαπίστωσης έχουν διαφοροποιηθεί και τα τελευταία χρόνια διακρίνεται μία προτίμηση ως προς την εκμάθηση και προβολή του σαντουριού, είτε μέσω της εισαγωγής του σε εκπαιδευτικά ιδρύματα είτε μέσω των ελληνικών ορχηστρών.



2.2. ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΣΑΝΤΟΥΡΙΟΥ

Οι πληροφορίες για την κατασκευή του ελληνικού σαντουριού στην παρούσα φάση της εργασίας, προήλθαν από τις βιβλιογραφικές πηγές όπως ο Φοίβος Ανωγειανάκης, Δημήτρης Κοφτερός, τις ακαδημαϊκές σημειώσεις στο μάθημα της Οργανογνωσίας και της Κατασκευής – Συντήρησης λαϊκών οργάνων. Επιπροσθέτως πολλές από τις κατασκευαστικές πληροφορίες είναι συμπεράσματα από την επικοινωνία μου με τον Σπύρο Μαμάη (κατασκευαστή και συντηρητή σαντουριών) και με οργανοπαίκτες όπως ο Μάριος Παπαδέας, η Ουρανία Λαμπροπούλου και ο Δημήτρης Κοφτερός.

Στην κατασκευή των οργάνων η ξυλεία και οι κόλλες αποτελούν πρωταρχικά υλικά. Το σαντούρι είναι κατασκευασμένο από πολλά και διαφορετικά μεταξύ τους ξύλα. Υπάρχει λόγος που παρατηρείται αυτή η ποικιλία, διότι απαιτούνται διαφορετικά ξύλα για καθένα από τα μέρη του σαντουριού. Είναι κοινώς γνωστό πως το ξύλο αποτελεί έναν ζωντανό οργανισμό και κάθε ξύλο συμπεριφέρεται με διαφορετικό τρόπο, επομένως η επιλογή πραγματοποιείται σύμφωνα με τις ανάγκες που πρέπει να εξυπηρετήσει το ξύλο σε σχέση με το όργανο.

Όλα τα ξύλινα μέρη του σαντουριού τα οποία και εξετάζονται αναλυτικά παρακάτω, εκτός από το καπάκι και τους καβαλάρηδες, αποτελούν την σκάφη του οργάνου, η οποία συγκεκριμένα αποτελείται από :

- I) τον πυθμένα. Για τον πυθμένα χρησιμοποιείται μαλακή ξυλεία κωνοφόρων δέντρων, η ερυθρελάτη, ένα άσπρο ξύλο, ελαφρύ με παράλληλα νερά.
- II) τις τραβέρσες. Για τις τραβέρσες χρησιμοποιείται ξυλεία κωνοφόρων, συνήθως το έλατο. Οι τραβέρσες έχουν καμπυλωτό σχήμα και λοξό κόψιμο στα άκρα, ώστε να κολληθούν πάνω στον πυθμένα.
- III) τα υποστυλώματα. Εδώ χρησιμοποιείται ξυλεία κωνοφόρων, συνήθως η ερυθρελάτη. Τα υποστυλώματα βρίσκονται μέσα στο ηχείο και τοποθετούνται κάθετα στις τραβέρσες.
- IV) τα μπαλκόνια. Τα μπαλκόνια θα πρέπει να είναι κατασκευασμένα από σκληρό ξύλο. Κατάλληλα για το μέρος αυτό του οργάνου είναι ημίσκληρη ξυλεία πλατύφυλλων δέντρων, όπως το σφενδάμι. Το ξύλο αυτό αν και ενδείκνυται για την κατασκευή όχι μόνο των μπαλκονιών αλλά και άλλων μερών του οργάνου είναι δυνατόν να παρουσιάσει ένα βασικό πλεονέκτημα. Αρκετές φορές παγιδεύονται μέσα στο ξύλο κόκκοι άμμου με αποτέλεσμα την ώρα που καρφώνονται τα κλειδιά ή τα καρφιά στα



μπαλκόνια, το ξύλο που έχει μέσα άμμο σχίζεται και ανοίγει. Επομένως ο κατασκευαστής θα πρέπει να επιλέξει το κατάλληλο σφενδάμι διότι η άμμος αυτή δεν φαίνεται εξωτερικά, παρά μόνο κατά την κοπή. Άλλα ξύλα που χρησιμοποιούνται είναι ο κέδρος, που έχει το μειονέκτημα ότι συχνά μπορεί να περιέχει μεγάλη ποσότητα ρητίνης, η οποία αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα για το σταθερό κράτημα των κλειδιών – καρφιών στο μπαλκόνι, την η οξιά και η καρυδιά.

V) τα καβαλαράκια. Είναι κατασκευασμένα επίσης από ημίσκληρη ξυλεία, όπως σφενδάμι και οξιά, χωρίς αυτό να σημαίνει πως ο κέδρος και η καρυδιά δεν είναι εξίσου κατάλληλα.

VI) το καπάκι – τα καμάρια – οι ψυχές. Για τα μέρη αυτά του οργάνου είναι απαραίτητο η ξυλεία που θα χρησιμοποιηθεί να πάλλεται εύκολα και να έχει όσο το δυνατό πιο πυκνά νερά. Το αντιπροσωπευτικό ξύλο σε αυτήν την κατηγορία είναι η ερυθρελάτη.

Τα ξύλα που προαναφέρθηκαν για την κατασκευή του σαντουριού δεν είναι και τα μόνα που χρησιμοποιούνται, αλλά αυτά τα οποία είναι τα πιο διαδεδομένα και ασφαλή για την επιτυχία του οργάνου. Αξίζει να αναφερθεί πως έχουν δοκιμαστεί και άλλα ξύλα με παρόμοια χαρακτηριστικά στοιχεία απαραίτητα για την κατασκευή του σαντουριού, με μεγάλη αντοχή, ελαστικότητα και ελαφρότητα.

Τέλος παρατηρείται πως μία από τις απαραίτητες ιδιότητες των ξύλων του σαντουριού είναι η ελαφρότητα. Ο κυριότερος λόγος είναι ότι στο παρελθόν οι οργανοπαίκτες κουβαλούσαν το όργάνό τους στους ώμους τους και έπαιζαν περπατώντας, συνήθως σε πατινάδες και σε γάμους. Αποτέλεσμα είναι η αναζήτηση ελαφρότερων ξύλων με τις απαιτούμενες ιδιότητες, διότι και η ελάχιστη διαφορά βάρους γινόταν αισθητή από τους οργανοπαίκτες. Μία δεύτερη ανάγκη είναι πως αποτελεί ένα όργανο που μεταφέρεται σε συναυλιακούς χώρους και σε γενικές γραμμές λόγω της μεγάλης ποσότητας ξύλων και μεταλλικών⁶¹ εξαρτημάτων που έχει, γίνεται βαρύ.

Στη διαδικασία κατασκευής του σαντουριού δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην ξήρανση. Στην κατασκευή των μουσικών οργάνων γενικά δεν χρησιμοποιείται χλωρή ξυλεία και καταλληλότερη ξήρανση θεωρείται η φυσική. Αποτέλεσμα της ξήρανσης είναι η αφαίρεση της υγρασίας του ξύλου, έτσι ώστε να αποφεύγονται ή να περιορίζονται τα στραβώματα. Τα πολύ καλά ξεραμένα ξύλα παραμένουν αμετάβλητα

⁶¹ Κλειδιά, καρφιά και χορδές.



στις καιρικές συνθήκες και στις μεγάλες πιέσεις που ασκούνται πάνω στις χορδές. Η διάρκεια της φυσικής ξήρανσης επηρεάζεται άμεσα από :

- α) το είδος του ξύλου,
- β) την αρχική υγρασία,
- γ) την εποχή ξήρανσης,
- δ) το έδαφος και το κλίμα,
- ε) το πάχος της ξυλείας,
- στ) τον τρόπο πρίσης της ξυλείας.

Οι λόγοι για τους οποίους θα πρέπει να ξηραίνεται καλά η ξυλεία είναι διότι:

I) Μειώνονται στο ελάχιστο οι παραμορφώσεις (σκεβρώματα), οι ραγαδώσεις (σκασίματα) και οι στρεβλώσεις (πετσικαρίσματα), με αποτέλεσμα το ξύλο να αποκτά σταθερότητα στις εφαρμογές του.

II) Η κατεργασία, οι στιλβώσεις και οι βαφές γίνονται καλύτερα στα στεγνά ξύλα.

III) Αποφεύγονται οι προσβολές από μικροοργανισμούς, μύκητες κ.ά. που αναπτύσσονται στη χλωρή ξυλεία.

IV) Αυξάνεται η μηχανική αντοχή της ξυλείας και τα χαρακτηριστικά μετάδοσης του ήχου.

Παλαιότερα δεν υπήρχαν τα σημερινά τεχνικά μέσα και έτσι επινοήθηκαν τρόποι ξήρανσης της ξυλείας που σήμερα τους ονομάζουμε παραδοσιακούς. Βέβαια για τα αποτελέσματα των παλιών μεθόδων ξήρανσης δεν μπορούμε να γνωρίζουμε διότι είναι μία γνώση η οποία έχει σχεδόν χαθεί. Ωστόσο θα αναφέρουμε δύο τρόπους παραδοσιακής ξήρανσης.

- Κατά πρώτον, η τοποθέτηση της ξυλείας – που είχε τη μορφή μεγάλων κορμών με τη φλούδα του δέντρου – μέσα σε κοπριά. Μετά από 2 με 3 χρόνια τα ξύλα ήταν ξερά και ανθεκτικά λόγω της χημικής επεξεργασίας που γίνονται από μικροοργανισμούς στο χώνεμα της κοπριάς, όπου αναπτύσσονται θερμοκρασίες 60° C με 80° C.
- Κατά δεύτερον, η τοποθέτηση των ξύλων σε βαρέλια με νερό και αλάτι για διάστημα δύο μηνών. Από τη στιγμή που ποσότητα νερού εισβάλλει στα αγγεία του ξύλου, έχει ως αποτέλεσμα το ξύλο να αποβάλλει τα άλατά του. Στη συνέχεια τα ξύλα τοποθετούνται σε σκιερό μέρος χωρίς ρεύματα αέρα, διότι υπάρχει ο κίνδυνος να σκιστούν. Με αυτόν τον τρόπο τα ξύλα καθίστανται ελαφρά και έτοιμα για χρήση.



Σήμερα το ξηρό και το υγρό φούρνισμα είναι οι διαδεδομένοι τρόποι ξήρανσης. Κατά το ξηρό φούρνισμα τα ξύλα τοποθετούνται σε φούρνους για μία βδομάδα στους 60° C. Ο Τρόπος αυτός όμως έχει το μειονέκτημα ότι λόγω της απότομης θερμότητας το ξύλο υφίσταται αλλοίωση. Στο υγρό φούρνισμα ακολουθείται η ίδια διαδικασία με το ξηρό φούρνισμα με τη μόνη διαφορά ότι παρέχονται στο φούρνο υδρατμοί, με την πίεση των οποίων, το ξύλο να αποβάλλει όλα τα άλατα που είχαν εισχωρήσει στα τριχοειδή του αγγεία. Ενδείκνυται ο τρόπος αυτός ξήρανσης διότι δεν δημιουργεί αλλοιώσεις στο ξύλο. Ένας άλλος τρόπος ξήρανσης που θυμίζει τους παραδοσιακούς τρόπους ξήρανσης είναι η ξήρανση σε ειδικές αποθήκες με θερμοκρασία 15°C και υγρασία 25%. Τα ξύλα παραμένουν εκεί από 2 μέχρι 4 χρόνια και ξηραίνονται με φυσικές διαδικασίες.

Βασικό πλεονέκτημα της διαδικασίας ξήρανσης με υγρό και ξηρό φούρνισμα είναι ότι δεν είναι χρονοβόρα. Μειονέκτημα της το ότι κατά τη διάρκεια φουρνίσματος αφαιρείται από τα ξύλα με βίαιο τρόπο η φυσική τους υγρασία, με αποτέλεσμα να χαθεί σε κάποιο βαθμό η ελαστικότητα και αντοχή των ξύλων. Τα ξύλα που ξηραίνονται σε ειδικές αποθήκες φαίνεται πως υπερτερούν σε πλεονεκτήματα, σήμερα όμως σε γενικές γραμμές τέτοιες αποθήκες είναι δυσεύρετες στην Ελλάδα.

Για να ενωθούν τα μέρη του οργάνου θα πρέπει να κολληθούν. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιούνται σκληρές κόλλες, διότι η χρησιμοποίηση καρφιών δημιουργεί τριξίματα κατά το παίξιμο του οργάνου. Οι πιο συνηθισμένες κόλλες είναι η ψαρόκολλα και η καζεΐνη.

- *ψαρόκολλα*, που σήμερα διατίθεται σε κομμάτια ή σε σκόνη. Η χρήση της είναι αναγκαία στην κατασκευή του σκάφους και του καπακιού, διότι τα χαρακτηριστικά μετάδοσης του ήχου στην ψαρόκολλα είναι παραπλήσια με εκείνα του ξύλου. Βασικές ιδιότητες της ψαρόκολλας είναι πως δεν χάνει τις ιδιότητες της με την πάροδο του χρόνου, δεν λερώνει το ξύλο και συγκολλά αρκετά σταθερά.
- *καζεΐνη*, που βρίσκεται σε κρυσταλλική μορφή. Στην καζεΐνη η ποσότητα που παρασκευάζεται χάνει τις συγκολλητικές της ιδιότητες με το πέρασ τριών με τεσσάρων ωρών. Μειονέκτημα επίσης αποτελεί πως λερώνει το ξύλο και για αυτό το λόγο χρησιμοποιείται μόνο σε εσωτερικές ενώσεις του οργάνου.

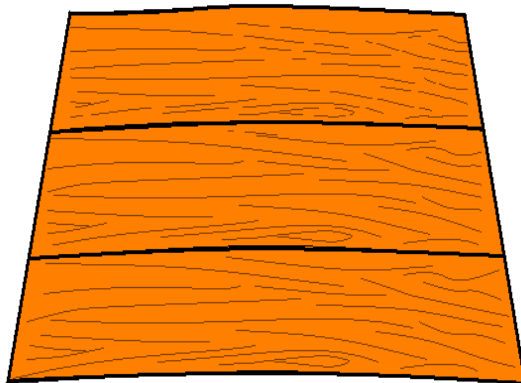
Στο εμπόριο σήμερα υπάρχουν και άλλες κόλλες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην κατασκευή του σαντουριού και είναι χημικά παρασκευασμένες,



όπως η κρυσταλλική κόλλα και η εποξειδική κόλλα δύο συστατικών. Η δεύτερη παρουσιάζει το μειονέκτημα ότι έχει βάρος, πράγμα που πιθανόν να συντελεί αρνητικά στο θέμα ποιότητας του ήχου του οργάνου.

Πυθμένας

Ο πυθμένας του σαντουριού έχει σχήμα τραπεζοειδές και αποτελείται από τρία κομμάτια ξύλου ενωμένα μεταξύ τους. Είναι πιθανό να υπάρξει και πυθμένας από ένα ενιαίο ξύλο, αλλά αυτό είναι σπάνιο.

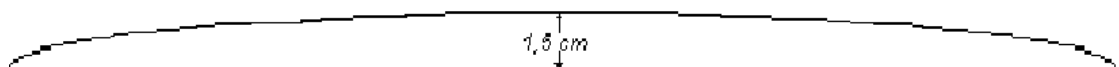


προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση πυθμένα



Φωτογραφία πυθμένα σαντουριού

Το πάχος του ξύλου είναι περίπου 1cm και έχει κλίση περίπου 1.5cm, απαραίτητη ώστε να αντέξει η σκάφη του σαντουριού την πίεση των χορδών. Η κλίση αυτή δίνεται από τους κατασκευαστές με τον εξής τρόπο : αφού κοπούν τα ξύλα στις επιθυμητές διαστάσεις βρέχονται και πρεσάρονται σε καλούπι και με την πάροδο ενός ή δύο μηνών τα ξύλα παίρνουν την επιθυμητή κλίση.



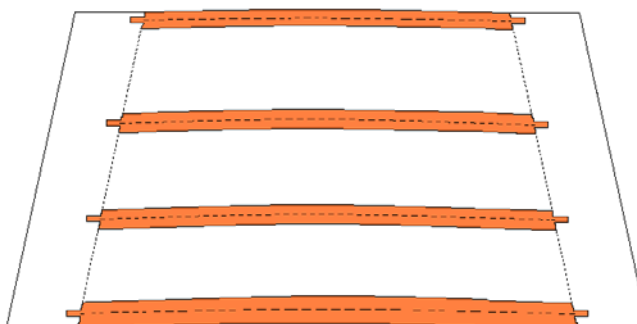
Στα σαντούρια συνηθίζεται να περνιέται και εξωτερική επένδυση (πάχους 5-8mm) κάτω από τον πυθμένα, αλλά και γενικότερα γύρω από τη σκάφη του



σαντουριού. Η επένδυση αυτή δεν θα πρέπει να συγγέεται με τον πυθμένα. Συνήθως κατασκευάζεται από όμορφα ξύλα και κάποιες φορές φέρει επάνω της επιπλέον διακοσμητικά στοιχεία.

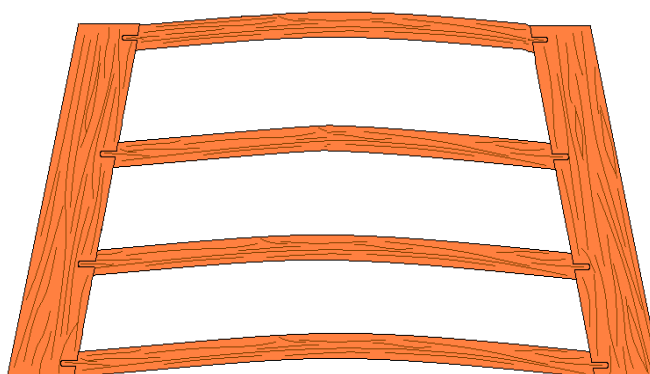
Τραβέρσες

Οι τραβέρσες είναι 3 ή 4 παράλληλα μεταξύ τους ξύλα, με καμπυλωτό σχήμα και λοξό κόψιμο στα άκρα, ώστε να κολληθούν πάνω στον πυθμένα. Το πάχος τους κυμαίνεται από 2,5 μέχρι 3cm και όπως προαναφέρθηκε έχουν την κλίση που έχει και ο πυθμένας.



προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση τραβερσών

Όλες οι τραβέρσες έχουν τα νερά τους κάθετα στα νερά των μπαλκονιών, διάταξη ιδιαίτερα σημαντική για την αντοχή του σκάφους του οργάνου.

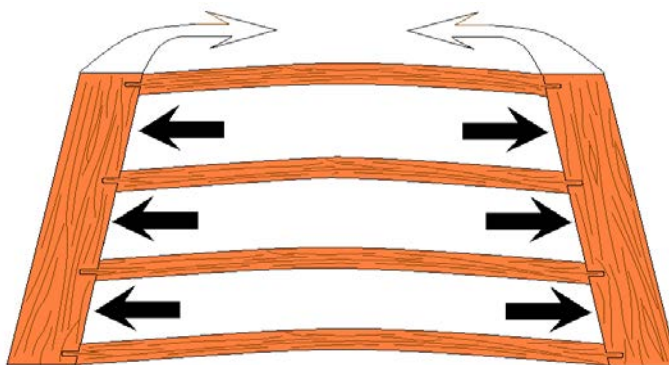


προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση των κάθετων νερών μεταξύ των ξύλων των τραβερσών και των μπαλκονιών.

Αυτό γίνεται κατανοητό εάν αναπαρασταθούν οι δυνάμεις των μπαλκονιών και των τραβερσών, από όπου προκύπτει η ισορροπία στο ηχείο του οργάνου. Συγκεκριμένα παρατηρείται πως όταν περαστούν και κουρδιστούν οι χορδές, τα μπαλκόνια έχουν την τάση να κλίνουν προς τα μέσα, δηλαδή προς το κέντρο του σκάφους και όπως δείχνουν τα άσπρα βέλη ενώ αντίθετα οι τραβέρσες να σπρώχνουν προς τα έξω τα μπαλκόνια, όπως στα μαύρα βέλη του παρακάτω σχήματος. Με κανόνες



απλής φυσικής, για να επέλθει ισορροπία στο σύστημα οι δυνάμεις αυτές θα πρέπει να είναι ίσες.

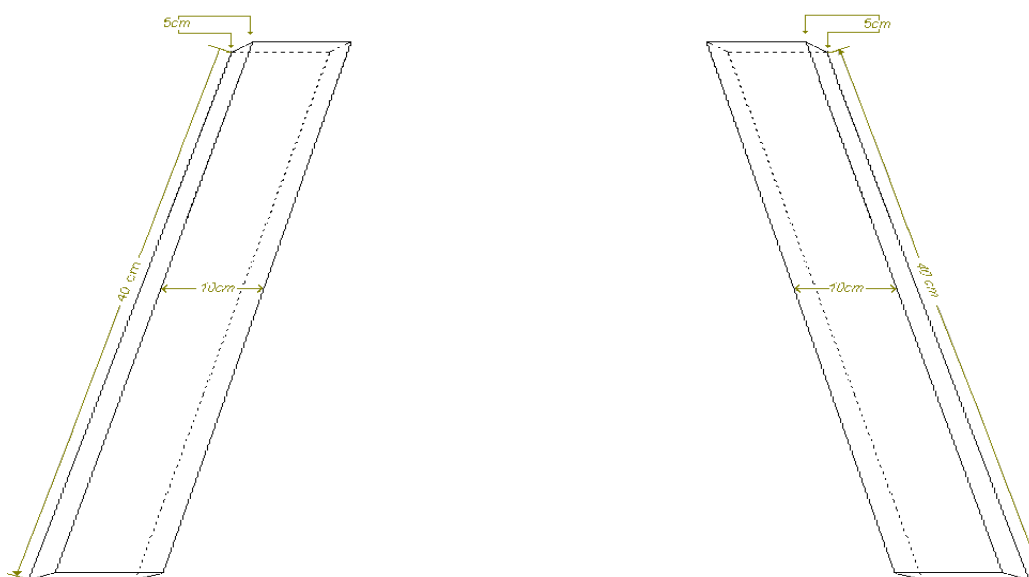


προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση ισορροπίας συστήματος

Μπαλκόνια

Τα μπαλκόνια κολλιούνται στο δεξί και αριστερό μέρος του οργάνου. Στο δεξί μέρος, που ονομάζεται «ντάκος», τοποθετούνται τα κλειδιά και στο αριστερό μέρος, το οποίο ονομάζεται «κούτσουρο», καρφώνονται μικρά καρφιά, τα οποία εξέχουν λίγο από την επιφάνειά του. Πολλοί κατασκευαστές, για να μην σκεβρώσει το σαντούρι από το τέντωμα των χορδών και την υγρασία, φτιάχνουν τα μπαλκόνια από ξύλο που κόβουν στα δύο και επανενώνουν μετά, με κόντρα τα νερά των δύο μερών.

Όσον αφορά τις διαστάσεις των μπαλκονιών, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ποικίλλουν, χωρίς όμως μεγάλες αποκλίσεις. Το πάχος τους είναι συνήθως 5cm, το πλάτος τους 10cm ενώ το μήκος τους είναι ανάλογο με το μήκος του οργάνου, αλλά συνήθως κυμαίνεται μεταξύ 40cm και 50cm.



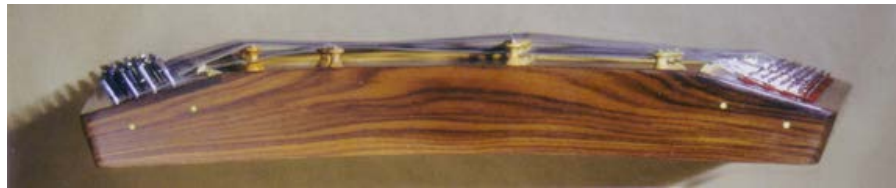
προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση μπαλκονιών



Στην επιφάνειά τους, τα μπαλκόνια έχουν κλίση περίπου 1,5 με 2cm σε σχέση με το επίπεδο που ορίζεται από το καπάκι.



προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση πλάγιας όψης του οργάνου



φωτογραφία του οργάνου από πλάγια όψη

Για το τρύπημα των μπαλκονιών ο κατασκευαστής αρχικά ζωγραφίζει σε χαρτί ένα σχέδιο, σύμφωνα με το οποίο θα ανοιχτούν οι τρύπες. Στη συνέχεια το κολλά σε ένα λεπτό φύλλο ξύλου και ανοίγει τις τρύπες, έπειτα το στερεώνει πάνω στο μπαλκόνι και με οδηγό τις τρύπες του ξύλου αυτού ανοίγει τις τρύπες του μπαλκονιού. Η διαδικασία αυτή ακολουθείται και στον «ντάκο» και στο «κούτσουρο», με το ίδιο σχέδιο.

Ο τρόπος που θα ανοιχτούν οι τρύπες και η διάταξή τους καθορίζει την απόσταση μεταξύ των φωνών και είναι ιδανική στα 1,5cm. Σε περίπτωση που είναι μικρότερη αυξάνεται ο κίνδυνος διαφωνίας με το ταυτόχρονο χτύπημα της μπαγκέτας. Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του Δημήτρη Κοφτερού «...παλαιότερα είχα αγοράσει ένα σαντούρι, το οποίο όμως δεν ήταν σαντούρι αλλά τσίμπαλο που είχε μετατραπεί σε σαντούρι, Σε αυτό οι αποστάσεις μεταξύ των φωνών ήταν στους 2 πόντους. Αυτό βέβαια το ανακάλυψα αργότερα. Στην προσπάθειά μου να το κουρδίσω οι χορδές έσπαζαν. Ο Π. Παντελέλης (σ. σ. κατασκευαστής σαντουριών στη Μυτιλήνη) τότε στο χωριό, μου έλεγε ότι είναι καινούργιο ακόμα και ότι με τον καιρό θα στρώσει. Αργότερα και όταν άρχισα να ασχολούμαι με την κατασκευή, μέτρησα τα σαντούρια που είχε στην κατοχή του ο Διακογιώργης και διαπίστωσα ότι σε όλα η απόσταση μεταξύ των φωνών ήταν μικρότερη. Ξαρμάτωσα λοιπόν το σαντούρι, έβγαλα τις χορδές, τα κλειδιά, τα καρφιά και ξανατρύπησα τα μπαλκόνια, προσέχοντας τώρα η



απόσταση μεταξύ των φωνών να είναι 1.5cm. Μετά από αυτό το σαντούρι μπορούσε να κουρδίσει κανονικά...»⁶².

Το τρύπημα των μπαλκονιών γίνεται καλύτερα με χειροκίνητο τρυπάνι ή συνηθέστερα με ηλεκτρικό τρυπάνι πολύ λίγων στροφών (περίπου 80 – 100 rpm⁶³). Συνήθως στερεώνεται σε βάση και επιτυγχάνεται μεγαλύτερη σταθερότητα στο τρύπημα αλλά και να δοθεί η επιθυμητή κλίση που απαιτείται για τα κλειδιά και τα καρφιά τα οποία δεν τοποθετούνται κάθετα πάνω στα μπαλκόνια.

Κατά το τρύπημα είναι πολύ συχνό το φαινόμενο να γίνει κάποιο λάθος. Στην περίπτωση αυτή και για να μην αχρηστευτεί ολόκληρο το μπαλκόνι είναι δυνατόν να τοποθετηθούν «καβίλιες» για την διόρθωσή του. Πρόκειται για κυλινδρικές βέργες από σφενδάμι ή άλλο σκληρό ξύλο και το μήκος τους είναι όσο και το βάθος της τρύπας του μπαλκονιού που πρέπει να καλυφτεί. Μετά από την τοποθέτησή τους στα σημεία που είναι απαραίτητες, το μπαλκόνι είναι σε θέση να ξανατρυπηθεί.

Στη συνέχεια γίνεται η σύνδεση των τραβερσών και των μπαλκονιών, όπου προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα και οι τρόποι σύνδεσής τους.

- Στα πλαϊνά οι τραβέρσες έχουν καβίλιες άλλου είδους από αυτές που προαναφέρθηκαν. Εδώ οι καβίλιες έχουν το ρόλο να ενώσουν δύο διαφορετικά μέρη του οργάνου, τις τραβέρσες και τα μπαλκόνια. Καλό είναι οι καβίλιες να είναι προέκταση της τραβέρσας, δηλαδή να είναι από το ίδιο ξύλο. Εάν το μπαλκόνι έχει φάρδος 10cm, οι καβίλιες εισχωρούν στο μπαλκόνι σε μήκος περίπου 3cm.
- Σε άλλη περίπτωση είναι δυνατό η τραβέρσα να μπει ολόκληρη μέσα σε ειδική εσοχή, 1 έως 2cm, που έχει δημιουργηθεί από πριν στο μπαλκόνι. Γενικά όμως αυτό δεν ενδείκνυται, διότι είναι πολύ σημαντικό σε αυτές τις ενώσεις να μην υπάρχει πουθενά κενό αέρα, αλλά να εφάπτονται όλα τα ξύλα τέλεια μεταξύ τους. Αντίθετα όταν υπάρχουν καβίλιες είναι καλό να υπάρχει ένα μικρό κενό μεταξύ καβίλιας και μπαλκονιού, έτσι ώστε να κατακαθήσουν οι κόλλες και να δίνεται η ελευθερία στα ξύλα να προσαρμοστούν στη νέα κατάσταση.
- Ο τρίτος τρόπος είναι ο πιο κατάλληλος αλλά δυσκολότερος να πετύχει, είναι να δημιουργηθεί στην επάνω και κάτω βάση του σαντουριού ένα κόψιμο στο ξύλο μέσα στο οποίο σφηνώνεται το μπαλκόνι, έτσι όπως απεικονίζεται στο παρακάτω σχέδιο. Στην περίπτωση αυτή δεν χρησιμοποιούνται καβίλιες διότι το όργανο

⁶² Δημήτρης Κοφτερός, συνέντευξη που παραχώρησε στην Τοπαλίδου Ελένη, Αθήνα, 20 Απριλίου 2006.

⁶³ Rpm: rotation per minute. Πρόκειται για μονάδα μέτρησης και σημαίνει «στροφές ανά λεπτό».



«δένει» με το πέρασμα και το κούρδισμα των χορδών. Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται στην τέλεια εφαρμογή των μπαλκονιών με τις τραβέρσες. Όταν δεν υπάρχει πλήρης εφαρμογή χρησιμοποιούνται «τάκοι», δηλαδή μικρά ξυλαράκια που καλύπτουν αυτά τα κενά.



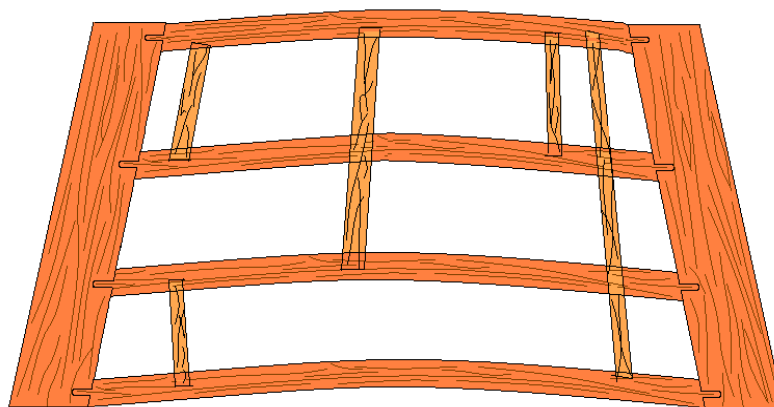
*προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση για την
σύνδεση τραβερσών και μπαλκονιών στο σαντούρι*

Υποστυλώματα

Ονομάζονται έτσι διότι ακριβώς από πάνω τους τοποθετούνται οι καβαλάρηδες, αφού πρώτα βιδωθεί το καπάκι. Ουσιαστικά πρόκειται για υποστυλώματα του καπακιού αλλά κυρίως των καβαλάρηδων, τα οποία προσαρμόζονται πάνω στις τραβέρσες χωρίς να μείνουν κενά στις ενώσεις τους. Τοποθετούνται σχεδόν κάθετα με κάθετα τα νερά τους. Έχουν πάχος 9cm και πλάτος 3-5cm. Το μήκος τους είναι ανάλογο με το μέγεθος του σαντουριού.

Το σχήμα τους είναι συνήθως κωνικό προς την κάτω βάση τους, με αποτέλεσμα ο σκελετός να γίνεται πιο κομψός και να χάνει σε συνολικό βάρος. Για να γίνουν λεπτά θα πρέπει η τοποθέτησή τους να είναι πολύ ακριβής και οι καβαλάρηδες να συμπέσουν ακριβώς πάνω σε αυτά, έτσι ώστε να μην χρειάζονται μεγάλες μετακινήσεις κατά τη διαδικασία του κουρδίσματος που περιγράφεται στη συνέχεια. Εάν για παράδειγμα τα υποστυλώματα είναι 3cm και η βάση των καβαλάρηδων 2.5cm τότε υπάρχουν ελάχιστα περιθώρια για μετακινήσεις σε σχέση με τα υποστυλώματα των 5cm. Η επιφάνεια που ορίζουν τα υποστυλώματα με τις δύο εξωτερικές τραβέρσες είναι αυτή πάνω στην οποία θα τοποθετηθεί το καπάκι και για το λόγο αυτό θα πρέπει να είναι απόλυτα ευθυγραμμισμένη.





προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση για την τοποθέτηση των υποστυλωμάτων στην σκάφη του σαντουριού

Ψυχές

Ανάμεσα στα υποστυλώματα και στον πυθμένα σφηνώνονται χωρίς να κολληθούν οι ψυχές. Για το λόγο ότι δεν πρόκειται για μέρη του οργάνου τα οποία κολλιούνται, αλλά κατασκευάζονται και κόβονται στις ακριβείς διαστάσεις, αφού έχει προηγηθεί η κατασκευή και η ένωση του σκάφους του οργάνου, τοποθετούνται με τα νερά τους κάθετα στον πυθμένα και τις τραβέρσες.

Οι ψυχές είναι υπεύθυνες για την μετάδοση του ήχου από το καπάκι στον πυθμένα και συντελούν ώστε να πάλλεται όλο το ηχείο του οργάνου και να δημιουργείται πιο πλούσιος και γεμάτος ήχος. Είναι δυνατόν τόσο στο σαντούρι όσο και σε άλλα μουσικά όργανα οι ψυχές να λειτουργούν και ως υποστυλώματα, διότι συγκρατούν αρκετή από την πίεση των καβαλάρηδων.

Αξίζει να αναφέρουμε πως οι ψυχές δεν μπαίνουν σε ακριβή και προκαθορισμένα σημεία, αλλά ελεύθερα ο κατασκευαστής τα τοποθετεί εκεί που πιστεύει πως θα αποδώσουν καλύτερα τόσο στον ήχο όσο και στην αντοχή. Συνήθως τοποθετούνται ανάμεσα σε σημεία όπου από πάνω θα μπουν τα καβαλαράκια, όχι όμως ακριβώς κάτω από αυτά. Με αυτόν τον τρόπο διάταξης αποφεύγεται η ανισορροπία στον ήχο του οργάνου, που θα υπήρχε εάν μία ψυχή τοποθετούνταν ακριβώς κάτω από ένα καβαλάρη, διότι έτσι τονίζεται περισσότερο ο ήχος της υπερκείμενης φωνής. Υπάρχει και η περίπτωση κατά την οποία οι ψυχές τοποθετούνται ανάμεσα στα υποστυλώματα και στον πυθμένα, όπου υπάρχει κενό και δεν συναντώνται τραβέρσες.

Καπάκι

Το καπάκι μπαίνει βιδωτά όπως προαναφέρθηκε επάνω στην επίπεδη επιφάνεια που έχει δημιουργηθεί από τις τραβέρσες και τα υποστυλώματα. Το πάχος του δεν θα



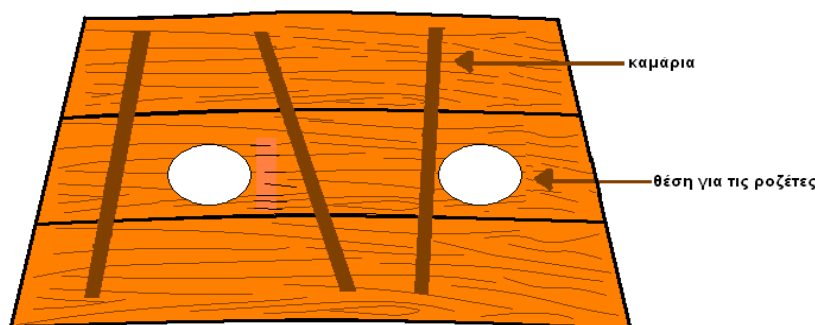
πρέπει να ξεπερνά τα 0,5cm έτσι ώστε να πάλλεται εύκολα. Όπως και στα περισσότερα όργανα έτσι και στο σαντούρι το καπάκι δεν είναι ενιαίο ξύλο, αλλά αποτελείται από κομμάτια του ίδιου ξύλου κολλημένα μεταξύ τους, ακτινικής κοπής, χωρίς ρόζους και με πυκνά νερά. Δεν εφάπτεται πλήρως με τα μπαλκόνια αλλά υπάρχει κενό περίπου 0,5cm, διότι σε διαφορετική περίπτωση είναι δυνατόν να σκεβρώσει από την πίεση μπαλκονιών και καπακιού κατά το κούρδισμα.

Στο πίσω μέρος του καπακιού και σχεδόν κάθετα στα νερά του ξύλου τοποθετούνται τα καμάρια και επάνω του οι καβαλάρηδες. Στο καπάκι επίσης είναι δυνατόν να υπάρξουν 2 ή 4 ανοίγματα, οι «ροζέτες», οι οποίες είναι πολύ σημαντικές στην διάδοση του ήχου από το ηχείο.

Καμάρια

Πρόκειται για λεπτά και μακρόστενα ξύλα, που τοποθετούνται στην πίσω όψη του καπακιού και επιτελούν δύο βασικές λειτουργίες. Κατά πρώτον, είναι αυτά τα οποία συγκρατούν τις ενώσεις του καπακιού έτσι ώστε να μην ξεκολλήσουν με τα χρόνια και το παίξιμο. Κατά δεύτερον, είναι υπεύθυνα για την διάδοση του ήχου ομοιόμορφα σε όλο το εύρος του καπακιού. Τα καμάρια είναι δυνατόν να μην συναντιούνται σε όλα τα σαντούρια καθώς είναι αρκετοί οι κατασκευαστές που δεν τα θεωρούν απαραίτητο στοιχείο ενός καπακιού.

Το πάχος τους συνήθως δεν ξεπερνά το 1cm και σταδιακά το πάχος τους λεπταίνει ομαλά και φτάνει τα 0,3cm. Το μήκος τους εξαρτάται από τις διαστάσεις του καπακιού.



προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση του καπακιού από την πίσω όψη. Καμάρια

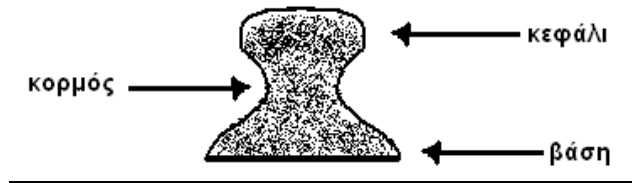
Καβαλάρηδες

Στους καβαλάρηδες⁶⁴, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, χρησιμοποιείται σκληρή ξυλεία έτσι ώστε να αντέχουν στην πίεση των χορδών και να μεταδίδουν τον ήχο στο

⁶⁴ Πολλές φορές οι καβαλάρηδες ονομάζονται «κολωνάκια» και «γέφυρες».



ηχείο. Η κατασκευή τους γίνεται σε τόρνο και κάθε καβαλάρης αποτελείται από το «κεφάλι», τον «κορμό» και τη «βάση». Πάνω στο «κεφάλι» υπάρχει μία εγκοπή στην οποία τοποθετείται μπρούτζινη βέργα, ώστε να πατάνε οι χορδές και να μην σχίζονται οι καβαλάρηδες από την πίεση των χορδών.



προσεγγιστική σχεδιαστική απεικόνιση των καβαλάρηδων

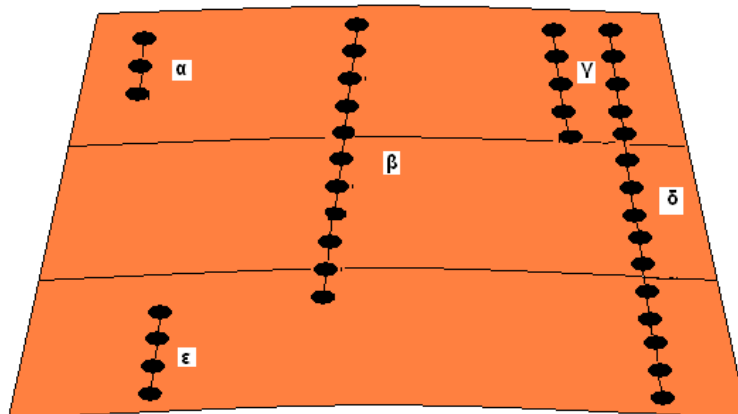


φωτογραφία των καβαλάρηδων της μεσαίας περιοχής

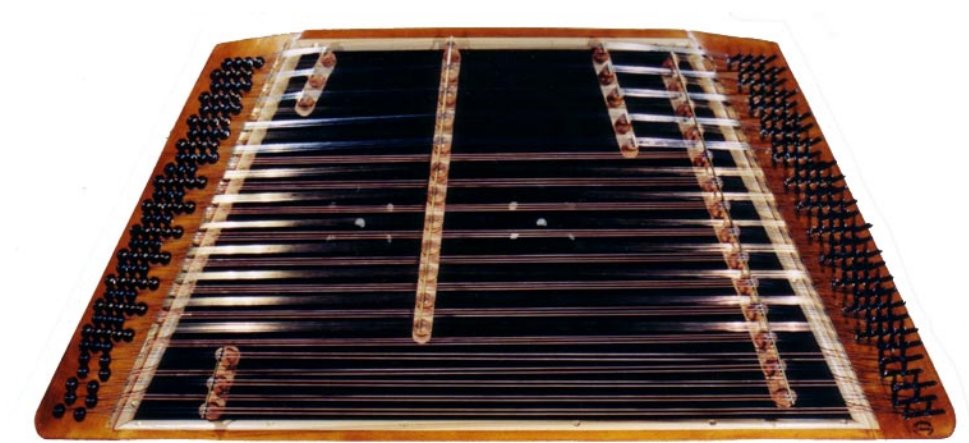
Τοποθετούνται επάνω στο καπάκι και σε πολύ συγκεκριμένες θέσεις. Βέβαια δεν ακουμπούν απευθείας στο καπάκι αλλά πάνω σε ειδικές ξύλινες βάσεις, που βρίσκονται ενδιάμεσα του καπακιού και των καβαλάρηδων. Οι βάσεις αυτές έχουν πάχος 2-3mm, και μήκος ανάλογο με αυτό των σειρών των καβαλάρηδων. Βέβαια υπάρχουν και σαντούρια όπου οι βάσεις και οι καβαλάρηδες αποτελούν ένα ενιαίο σώμα.

Συνολικά πάνω στο όργανο υπάρχουν 32 καβαλάρηδες, αλλά πολλές φορές υπάρχουν και σαντούρια με 36 ή 40 καβαλάρηδες, διατεταγμένοι σε 5 σειρές. Ειδικότερα στην μεσαία περιοχή υπάρχουν συνήθως 12 καβαλαράκια που χωρίζουν το όργανο σε διαστήματα πέμπτης, τρίτης και δεύτερης. Στη μπάσα και κόντρα – μπάσα περιοχή (στο δεξί μέρος) υπάρχουν 15 ή 16 καβαλαράκια και στην πρίμα περιοχή, η οποία βρίσκεται στην επάνω πλευρά του οργάνου ανάμεσα στο μεσαίο και δεξιό καβαλάρη, υπάρχουν 5 καβαλαράκια. Ανάμεσα στη μεσαία περιοχή και το «κούτσουρο» (αριστερό μέρος) υπάρχει μία σειρά από 3 καβαλαράκια. Τέλος στην μπάσα και κόντρα – μπάσα περιοχή υπάρχει μία σειρά από 4 ή περισσότερα καβαλαράκια.





- Οι σειρές α και γ ορίζουν την πρώτη περιοχή
- Η σειρά β ορίζει την μεσαία περιοχή (διαστήματα τρίτης, δευτέρας, πέμπτης)
- Η σειρά δ και ε ορίζουν αντίστοιχα τη μπάσα και κόντρα μπάσα περιοχή



φωτογραφία που απεικονίζει τη διάταξη των καβαλάρηδων & τα μαλκόνια.

Στο κεφάλι δημιουργείται μία εγκοπή όπου τοποθετείται μπρούτζινη βέργα. Αυτή είναι απαραίτητη για να μην σχίζονται οι καβαλάρηδες από την πίεση των χορδών. Στις σειρές α, β, γ και ε του παραπάνω σχήματος, μπαίνει μία μπρούτζινη βέργα. Στη σειρά δ λόγω της ιδιαιτερότητας που παρουσιάζει η περιοχή στο κούρδισμα, τοποθετούνται μικρά κομμάτια μπρούτζου, ένα για κάθε καβαλάρη.

Μαξιλαράκια

Τα μαξιλαράκια είναι βασικά εξαρτήματα που χρησιμοποιούνται στο κούρδισμα του σαντουριού. Τοποθετούνται στο εσωτερικό μέρος των μαλκονιών και διακρίνονται σε ξύλινα και μπρούτζινα. Τα ξύλινα είναι ημιστρόγγυλα ή κωνικά και στο πάνω μέρος τους υπάρχει στερεωμένη μία μπρούτζινη βέργα, έτσι ώστε να μη σκιστεί το ξύλο από την πίεση των χορδών. Τα μπρούτζινα μαξιλαράκια είναι κι εκείνα ημιστρόγγυλα.

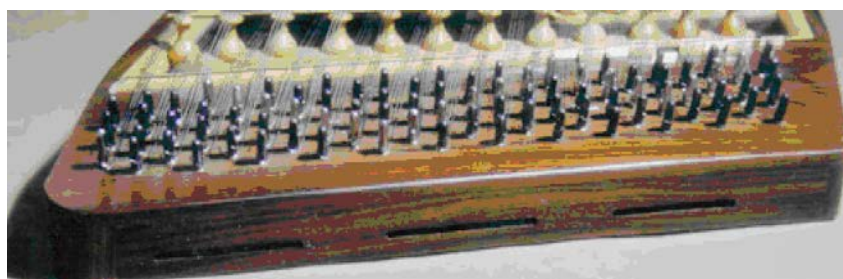


Κλειδιά

Τα κλειδιά είναι μεταλλικά εξαρτήματα που τοποθετούνται στο δεξί μπαλκόνι για το κούρδισμα των χορδών. Άλλοτε οι κατασκευαστές συνήθιζαν να φτιάχνουν ξύλινα κλειδιά, αυτά όμως έχουν την τάση να χαλαρώνουν. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιούν μέχρι και σήμερα μεταλλικά κλειδιά όμοια με αυτά των πιάνων, που είναι πιο εύκολα στο χειρισμό τους και κρατούν πιο σταθερό το κούρδισμα των χορδών, δίνοντας όμως επιπρόσθετο βάρος στο όργανο.

Τα κλειδιά τοποθετούνται στον «ντάκο», στο δεξί μέρος του οργάνου στο οποίο ανοίγονται τρύπες όπου καρφώνονται τα κλειδιά μέσα στο μπαλκόνι μέχρι το σημείο που τελειώνει η σπείρα του κάτω τους μέρους. Στη συνέχεια ξεβιδώνονται ένα προς ένα για να περαστούν οι χορδές γύρω από το κεφάλι και κατόπιν τα κλειδιά ξαναβιδώνονται μέχρις ότου τυλιχθεί γύρω από το σώμα τους η χορδή. Για να υπάρχουν περιθώρια για το κούρδισμα των χορδών καλό θα είναι να μείνουν περίπου 3 με 4mm της σπείρας έξω από το ξύλο.

Κατά το σχεδιασμό των κλειδιών ο κατασκευαστής λαμβάνει υπόψη του πως οι θέσεις τους κάθετα στον «ντάκο» δεν θα πρέπει να είναι η μία κάτω από την άλλη, σε ακριβή κάθετη διάταξη, διότι συντρέχει ο κίνδυνος σκασίματος του ξύλου λόγω των πιέσεων που λαμβάνει. Για το λόγο αυτό κάθε σειρά απέχει από την άλλη 1,5cm, και οι σειρές ανά δύο ζεύγη έχουν παράλληλη διάταξη.



φωτογραφία που απεικονίζει τα κλειδιά και η διάταξή τους

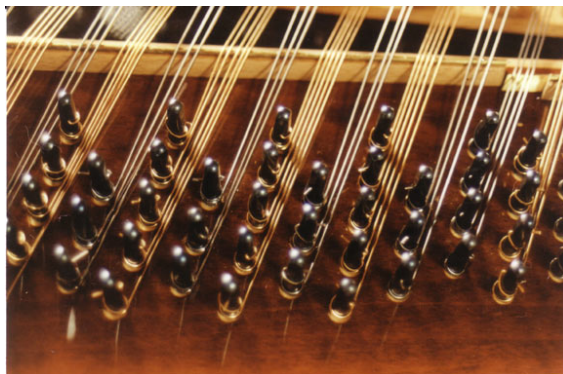
Καρφιά

Τα καρφιά είναι μεταλλικά εξαρτήματα, ατσαλόκαρφα χωρίς κεφαλή, τα οποία καρφώνονται στο «κούτσουρο» και χρησιμεύουν στο δέσιμο των χορδών. Φυσικά όσα καρφιά υπάρχουν για μία φωνή τόσα είναι και τα αντίστοιχα κλειδιά.



Ταπάκια

Τα ταπάκια τοποθετούνται αμέσως μετά τα καρφιά. Είναι μικρά στρογγυλά πανάκια από τσόχα, απαραίτητα για να μην τραυματίζεται το «κούτσο» από τις μεταλλικές χορδές, να αποφεύγεται το τρίξιμο των χορδών αλλά και για αισθητικούς λόγους. Αντί για ταπάκια αρκετές φορές χρησιμοποιείται ένα ενιαίο ύφασμα συνήθως από βελούδο, πλεονέκτημα του οποίου είναι η μείωση σε μεγάλο βαθμό των τριξιμάτων των χορδών.



φωτογραφία που απεικονίζει τα καρφιά, τα μαξιλαράκια και τμήμα των χορδών στο σαντούρι

Χορδές

Στο σαντούρι χρησιμοποιούνται τριών ειδών χορδές, φτιαγμένες από διαφορετικά υλικά, ανάλογα με την περιοχή του οργάνου αλλά και από το υλικό από το οποίο κατασκευάζονται. Ακριβείς μετρήσεις για το μήκος των χορδών δεν είναι δυνατές, διότι αυτό ποικίλλει ανάλογα με το μέγεθος του οργάνου. Προκειμένου να γίνουν κατανοητά τα παραδείγματα που ακολουθούν, στηρίζομαστε στο σαντούρι των 3 ½ οκτάβων, που είναι και το πιο διαδεδομένο στην Ελλάδα. Για το λόγο ότι το σαντούρι κατασκευάζεται κάτω από διαφορετικές συνθήκες χωρίς κάποιο συγκεκριμένο καλούπι κατασκευής, οι αποστάσεις μεταξύ των καβαλάρηδων έχουν πάντα κάποιες μικρές διαφορές και συνεπώς το μήκος των χορδών ποικίλλει από σαντούρι σε σαντούρι.

Γενικά στο ελληνικό σαντούρι στην μπάσα και κόντρα-μπάσα περιοχή, οι χορδές είναι από χαλκό τυλιγμένο σε ατσάλι. Οι χορδές αυτές αποτελούνται από έναν ατσάλινο πυρήνα γύρω από τον οποίο τυλίγεται το σύρμα χαλκού. Ο ατσάλινος πυρήνας είναι διαφόρων διαμετρημάτων ανάλογα με τη συχνότητα και το μήκος της χορδής. Στα περισσότερα σαντούρια ο ατσάλινος πυρήνας έχει καθιερωθεί να έχει πάχος 0.7mm στις χορδές τις κόντρα μπάσας και μπάσας περιοχής. Αναφορικά



υπάρχουν δύο είδη ατσάλινου πυρήνα και ο διαχωρισμός τους γίνεται με βάση του σχήματός τους. Έτσι υπάρχει ο κυλινδρικός και ο ατσάλινος πυρήνας με τέσσερις έδρες. Για τον κάθε πυρήνα αλλάζει και η τεχνική με την οποία τυλίγεται ο χαλκός.

- Στον κυλινδρικό πυρήνα, στις δύο άκρες περιέλιξης και για μήκος 3cm δένεται ένας κόμπος που εμποδίζει την περιέλιξη να ξετυλιχθεί. Ο κόμπος γίνεται κάνοντας την περιέλιξη πιο πυκνή στις άκρες της χορδής.
- Στον πυρήνα με τέσσερις έδρες αντίθετα, δεν είναι απαραίτητο να γίνει κόμπος διότι οι γωνίες του ατσαλιού συγκρατούν έτσι κι αλλιώς την περιέλιξη.

Σε ορισμένα σαντούρια είναι δυνατόν να υπάρξουν τυλιγμένες χορδές και σε άλλα σημεία πέρα από αυτή την περιοχή.

Είναι φυσικό η χρησιμοποίηση διαφορετικών υλικών στις χορδές να επιφέρει διαφοροποιήσεις στην ποιότητα του ήχου του οργάνου. Για το λόγο αυτό και σε αυτή την περίπτωση ο κατασκευαστής ή ο οργανοπαίκτης είναι ελεύθεροι να τοποθετήσουν ή όχι τυλιγμένες χορδές ανάλογα με το ηχόχρωμα που θα θελήσουν να παράγουν. Σε περίπτωση που ο οργανοπαίκτης (ή κατασκευαστής) θελήσει να αντικαταστήσει («να αρματώσει το όργανο») μία τυλιγμένη χορδή, μετρά την απόσταση από τον έναν καβαλάρη στον άλλο. Στη συνέχεια ο κατασκευαστής των χορδών είναι αυτός που θα υπολογίσει το μήκος του χάλκινου σύρματος.

Η περιέλιξη των χορδών καλύπτει μία ιδιαίτερη ανάγκη που δημιουργείται κατά το παίξιμο: είναι γνωστό ότι σε ένα έγχορδο όργανο η νότα παύει να ακούγεται όταν σταματά η αντίστοιχη χορδή να πάλλεται. Επομένως, κατά το παίξιμο σε μία γρήγορη ταχύτητα, συχνά δημιουργούνται διάφωνες συνηχήσεις, τις οποίες πολύ συχνά σταματά ο οργανοπαίκτης αγγίζοντας με το χέρι του την χορδή που πάλλεται. Με την χρήση χορδών από χαλκό περιελίξεως, αποφεύγονται αρκετές από τις διάφωνες αυτές συνηχήσεις, διότι οι χορδές ηχούν για μικρότερο χρονικό διάστημα. Αποτέλεσμα των παραπάνω είναι να μειώνεται αισθητά η διαρκής ανάγκη απόσβεσης του ήχου της χορδής με το χέρι και να κερδίζεται μεγαλύτερη καθαρότητα κατά το παίξιμο.

Στη μεσαία περιοχή οι χορδές είναι κατασκευασμένες από φωσφορικό μπρούτζο ή χαλκό και έχουν διάμετρο 0,7mm. Ο φωσφορικός μπρούντζος είναι ένα έλασμα που αποτελείται από πολλά κράματα, όπως μπρούτζο, φώσφορο και χαλκό, η πρόσμιξη των οποίων κάνει τη χορδή ανθεκτική σχεδόν αμετάβλητη και δημιουργεί ένα πιο πλούσιο ηχόχρωμα στο όργανο. Το κράμα αυτό έχει τις προδιαγραφές να αντέχει στις τάσεις που αναπτύσσονται στο όργανο χωρίς να σπάει η χορδή και να μπορεί να σταθεροποιείται στην συχνότητα που κουρδίζεται. Ένα από τα πιο συνηθισμένα υλικά που



χρησιμοποιούνταν ως χορδές σε αυτή την περιοχή του οργάνου ήταν το απλό μπρούτζινο σύρμα. Το μειονέκτημα σε αυτή την περίπτωση ήταν η χορδή να τεντώνεται συνεχώς, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να σταθεροποιηθεί και να σπάζει συχνά. Πιθανότατα αυτός να είναι και ο λόγος που χρησιμοποιούνται εκτεταμένα οι χάλκινες χορδές.

Στην πρίμα περιοχή είναι από ατσάλι και έχουν διάμετρο 0.6mm. Βασικό μέλημα σε αυτή την περιοχή ήταν η αναζήτηση κατάλληλου υλικού για τις χορδές ώστε να αντέχει τις ιδιαίτερα μεγάλες τάσεις. Από τη στιγμή που δεν καθίσταται δυνατή η χρήση φωσφορικού μπρούντζου διότι είναι πιθανόν να μην αντέξει και να σπάσει, το ατσάλι ως υλικό ανταποκρίνεται στην ανάγκη αυτή για μεγαλύτερη αντοχή.

Αρμάτωμα

Αρμάτωμα ονομάζεται η διαδικασία βάσει της οποίας πραγματοποιείται η τοποθέτηση των χορδών και των καβαλάρηδων πάνω στο όργανο. Εκκινεί πάντα με το αρμάτωμα της μεσαίας και πρίμας περιοχής. Ας σημειωθεί πως μόλις αρματωθεί η μεσαία περιοχή, κουρδίζονται όλες οι φωνές κατά έναν τόνο χαμηλότερα, έτσι ώστε να «καθίσει» το καπάκι. Κατόπιν, αρματώνεται η κόντρα μπάσα και η μπάσα περιοχή και έτσι γίνεται το τελικό κούρδισμα.

Οι χορδές στερεώνονται στο αριστερό μπαλκόνι. Στην μία άκρη των χορδών γίνεται μία θηλιά η οποία κρεμιέται στα καρφιά του αριστερού μπαλκονιού. Αφού τοποθετηθεί η θηλιά στο ανάλογο καρφί και το σύρμα πάνω στον αντίστοιχο καβαλάρη τότε το σέρνουμε μέχρι το αντίστοιχο κλειδί. Θα πρέπει να ληφθεί υπόψη πως η χορδή θα πρέπει να είναι μεγαλύτερη από το επιθυμητό μήκος, αν σκεφτεί κανείς πως θα πρέπει να περάσει στην τρύπα του κλειδιού και να τυλιχτεί, μέχρι να κουρδιστεί, πάνω του.



Κούρδισμα

Για το κούρδισμα του σαντουριού είναι προφανές πως είναι πολύ σημαντική η τάση που έχουν οι χορδές. Αν αναλογιστεί κανείς πως οι κουρδισμένες χορδές πάνω στο σαντούρι είναι δυνατόν να δημιουργήσουν τάση 3,5 τόνων, συνειδητοποιεί το πόσο ευάλωτη μπορεί να γίνει το σκάφος του. Για το λόγο αυτό το κούρδισμα γίνεται με συγκεκριμένη σειρά.

Επιπροσθέτως το σαντούρι αποτελείται από ξύλο, το οποίο είναι υλικό αρκετά ευαίσθητο σε αλλαγές της θερμοκρασίας αλλά και της υγρασίας, που προκαλούν φαινόμενα συστολής – διαστολής, επηρεάζοντας ακολούθως το τέντωμα των χορδών.



Το κούρδισμα του οργάνου γίνεται από τον οργανοπαίκτη και είναι αρκετά δύσκολη δουλειά. Απαραίτητο εργαλείο είναι το ηχητικό κλειδί κουρδίσματος το οποίο ταιριάζει στα κλειδιά του οργάνου και έχει σχήμα **T**.



Οι ήχοι του σαντουριού έχουν οργανωθεί κατά τέτοιο τρόπο, ώστε με το χώρισμα των χορδών από τους καβαλάρηδες, στη μεσαία και πρίμα περιοχή να δίνονται δύο διαφορετικοί ήχοι. Γι' αυτό και σε ένα καλά κατασκευασμένο σαντούρι το μήκος των χορδών και οι καβαλάρηδες τοποθετούνται κατά τέτοιο τρόπο όπου δεν πρέπει να μετακινηθούν.

Το σαντούρι κουρδίζεται στο $\Lambda\alpha - 440\text{Hz}$ ⁶⁵ και συνήθως οι υπόλοιποι μουσικοί σε μία κομπανία προσαρμόζουν το κούρδισμά τους σε αυτό. Κατά την διάρκεια του κουρδίσματος ελέγχεται ο μεσαίος καβαλάρης έτσι ώστε οι πέμπτες, οι τρίτες και οι δεύτερες να αποκτήσουν συγκεκριμένο τονικό ύψος. Για το σκοπό αυτό ο οργανοπαίκτης χρησιμοποιεί τα μαξιλαράκια, μικρές μετακινήσεις των οποίων βελτιώνουν το κούρδισμα.

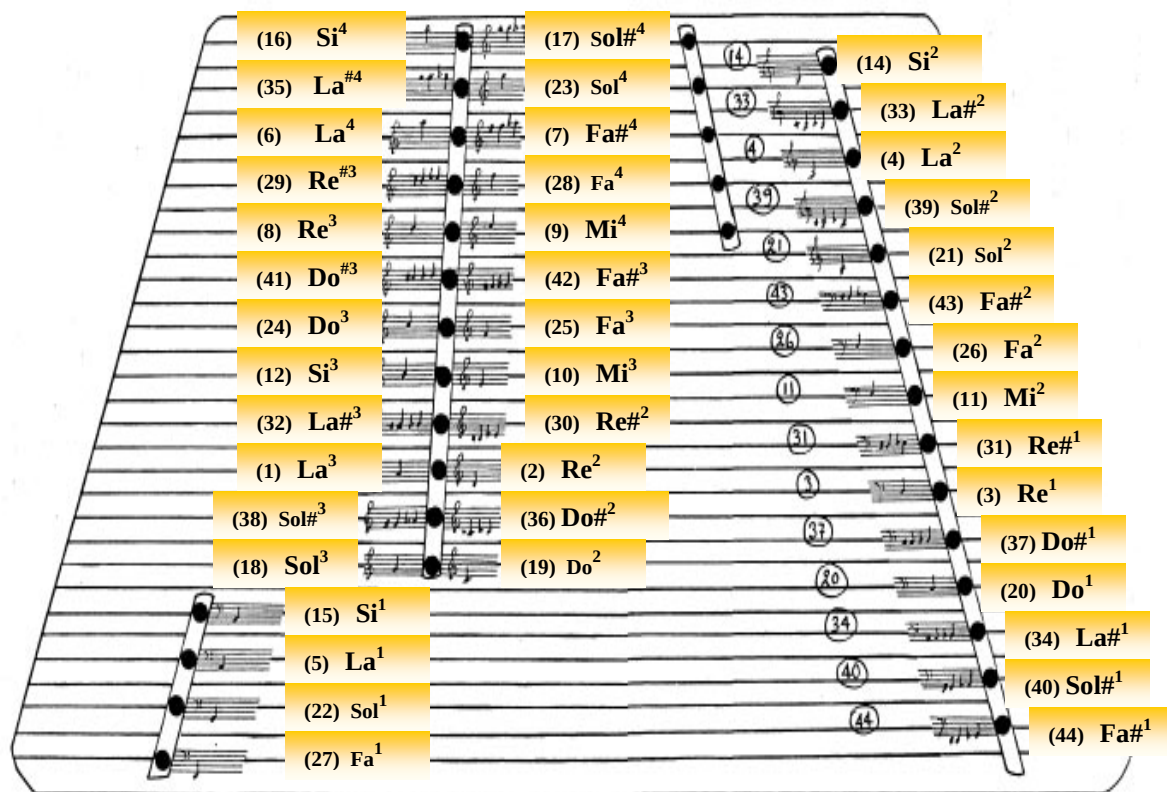
Αναλυτικότερα, ο οργανοπαίκτης παίρνει την πρώτη από τις πέντε (ή λιγότερες) χορδές σαν βασικό ήχο, την αγγίζει με το δείκτη του χεριού του ενώ την ίδια στιγμή αρχίζει να παίζει και με την αμέσως από κάτω χορδή. Με την διαδικασία αυτή τεντώνεται ή χαλαρώνεται, με τη βοήθεια του κουρδιστή, η δεύτερη χορδή μέχρι να δώσει τον ήχο της πρώτης. Κατά τον ίδιο τρόπο κουρδίζονται και οι υπόλοιπες, έτσι ώστε να δίνεται ο ίδιος ήχος κατά το χτύπημα με την μπαγκέτα.

Ένα καινούργιο σαντούρι μέχρι να στρώσει στο κούρδισμά του χρειάζεται καθημερινή ενασχόληση για περίπου ένα μήνα. Από κει και μετά γίνονται μικρές διορθώσεις για το επιθυμητό τονικό αποτέλεσμα που θέλει ο οργανοπαίκτης. Εννοείται πως κάθε καινούργια χορδή κουρδίζεται αρκετά συχνά μέχρι να προσαρμοστεί στην ίδια τάση με τις υπόλοιπες, δεδομένου ότι τις περισσότερες φορές βρίσκεται με κάποιες σε ταυτοφωνία.

Παρακάτω παρατίθεται σχεδιάγραμμα με σημειωμένη τη σειρά που ακολουθείται κατά το κούρδισμα του οργάνου, σύμφωνα με τον Δημήτρη Κοφτερό.

⁶⁵ Αναφερόμαστε στο «κανονικό $\Lambda\alpha$ » όπως είναι γνωστό στη μουσική ορολογία. Το Διεθνώς αναγνωρισμένο ηχητικό του ύψος είναι 440 πλήρεις ταλαντώσεις.





Πίνακας Κουρδίσματος

Μπαγκέτες

Για τις μπαγκέτες ο κατασκευαστής χρησιμοποιεί διάφορα ξύλα, όπως σφενδάμι, οξιά, καρυδιά, κερασιά, τριανταφυλλιά, προκειμένου να κατασκευάσει μπαγκέτες σκληρές ή πιο ελαστικές, ανάλογα με τις απαιτήσεις του οργανοπαίκτη.

Αρχικά ζωγραφίζει το σχήμα της μπαγκέτας πάνω στο ξύλο, το κόβει και εν συνεχεία το λειαίνει με γυαλόχαρτο έως ότου αυτό αποκτήσει λεία υφή. Συνήθως το μέγεθος των μπαγκετών κυμαίνεται μεταξύ 20 – 25cm και το πάχος τους είναι 3 – 4mm.

Στη μία τους άκρη υπάρχουν ειδικές εσοχές έτσι ώστε να προσαρμόζει ο οργανοπαίκτης τα δάκτυλά του. Οι μπαγκέτες τοποθετούνται ανάμεσα στο δείκτη και το μέσο ενώ ταυτόχρονα στηρίζονται από το πίσω τους μέρος με τον αντίχειρα. Από την άλλη άκρη, δηλαδή στο σημείο που χτυπούν οι χορδές, οι μπαγκέτες είναι ελαφρά

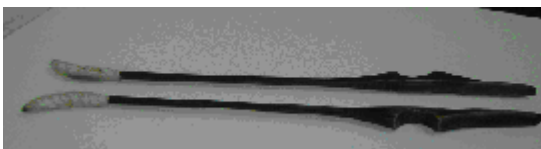


κυρτές προς τα πάνω ώστε να μην σκαλώνει η άκρη του ξύλου στις χορδές. Η κύρτωση αυτή εκτείνεται σε μήκος 4cm περίπου.

Τοποθέτηση βαμβακιού

Κατά μήκος της κύρτωσης οι κατασκευαστές τοποθετούν συνήθως βαμβάκι. Ωστόσο σε ορισμένες περιοχές συνηθίζονταν οι σκέτες ξύλινες μπαγκέτες, ακόμα και μπαγκέτες που στην άκρη τους είχαν περασμένο δέρμα ή άλλα υλικά, ανάλογα βέβαια με το είδος της μουσικής και το διαφορετικό ηχόχρωμα που επιδιώκει ο οργανοπαίκτης.

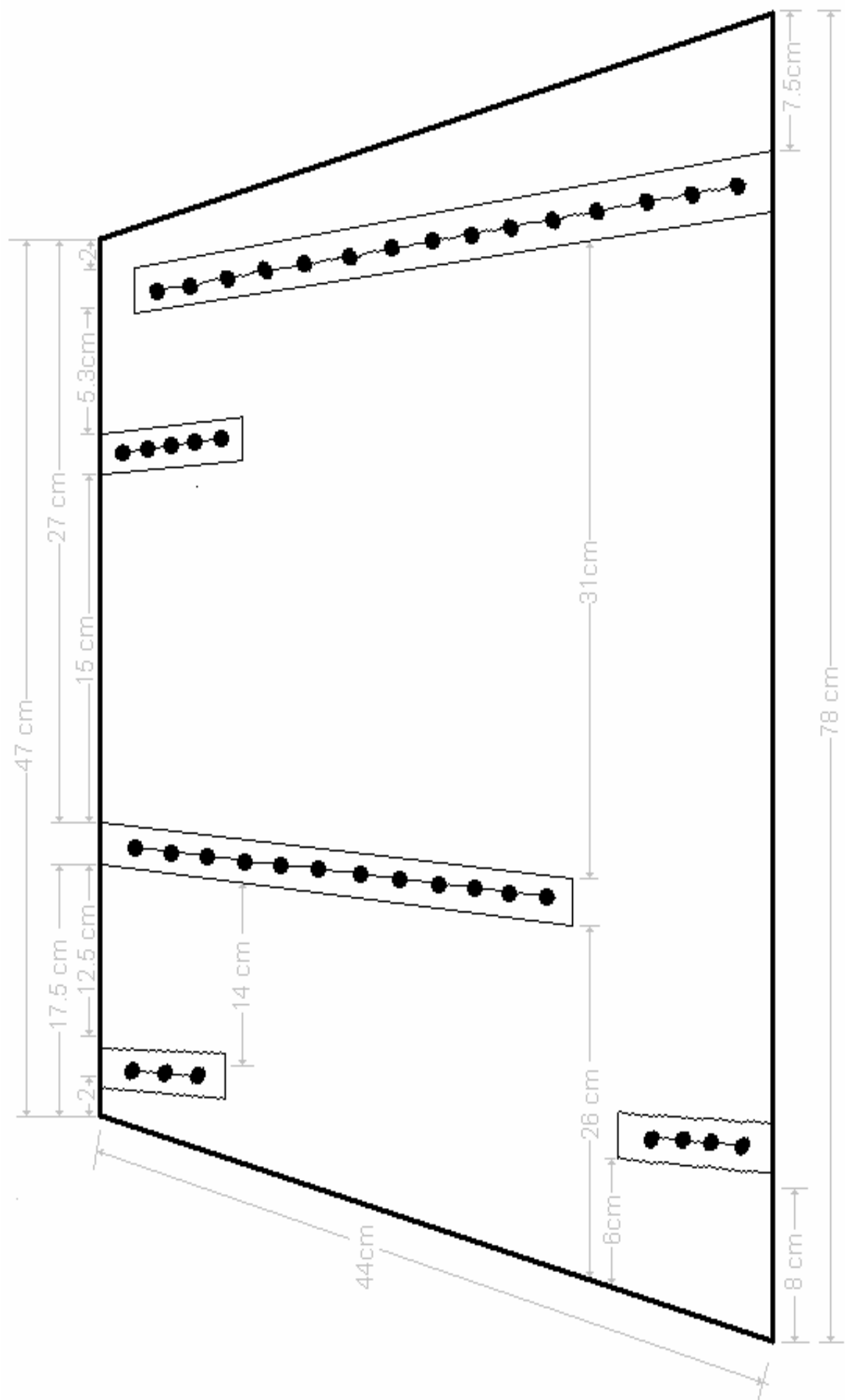
Το βαμβάκι αφού βραχεί τυλίγεται γύρω από το κυρτό μέρος της μπαγκέτας και στη συνέχεια περνιέται γύρω από αυτό μία κλωστή σε όλο το μήκος. Αφού στεγνώσει το βαμβάκι οι μπαγκέτες είναι έτοιμες για χρήση. Τις περισσότερες φορές οι οργανοπαίκτες για να αποδώσουν έναν ήχο πιο μαλακό προτιμούν το πέραςμα του βαμβακιού χωρίς αυτό να είναι βρεγμένο.



φωτογραφία που απεικονίζει μπαγκέτες ελληνικού σαντουριού

Στη σελίδα που ακολουθεί παρατίθεται ένα προσεγγιστικό σχέδιο σαντουριού. Το καπάκι έχει μήκος 47cm στο πάνω μέρος, 78cm στο κάτω μέρος και ύψος 44cm. Οι ενδιάμεσες τιμές αποτελούν μετρήσεις που έχουν γίνει σχετικά με την διάταξη των καβαλάρηδων και των μεταξύ τους αποστάσεων.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

ΟΙ ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΣΑΝΤΟΥΡΙΟΥ

3. 1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Το παρόν κεφάλαιο ασχολείται με τις εμπορικές και πολιτισμικές σχέσεις που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στην Ρουμανία και την Ελλάδα, εξετάζοντας την περίοδο που μεσολαβεί από τον 18^ο έως το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα. Η εργασία εστιάζει στην περίπτωση των Φαναριωτών ηγεμόνων, που αποτέλεσαν την κοιτίδα της αναβίωσης του ελληνικού πολιτισμού στη Ρουμανία.

Οι Έλληνες είναι οι κύριοι φορείς νέων ιδεών, νέων εμπορευμάτων και ήταν αυτοί που απετέλεσαν την αστική τάξη της Ρουμανίας⁶⁶. Τα ελληνικά πλοία προσέγγιζαν συνεχώς τις παράκτιες πόλεις και ως συνέπεια, υπήρξε η εγκατάσταση νέων Ελλήνων που εντάθηκε μετά την άλωση της Πόλης και κορυφώθηκε μετά τον 18^ο αιώνα, όταν το οθωμανικό κράτος εγκαινίασε την τοποθέτηση Ελλήνων ως ηγεμόνων στην περιοχή.

Η άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς το 1453, θα προκαλέσει μια τεράστια αναστάτωση για ολόκληρο τον ελληνισμό. Παρ' όλη τη σεισμική δόνηση που διαπερνά την ελληνική κοινωνία, το Βυζάντιο διατηρεί την αίγλη του πολιτισμού που χτες ακόμα ακτινοβολούσε, μέσα από το οικουμενικό πατριαρχείο, γύρω από το οποίο σύντομα θα συσπειρωθεί, σαν μαγνητικός πόλος, ένας μικρός αριθμός βυζαντινών οικογενειών που επέζησε και μια καινούργια αστική τάξη.

Ήδη από τις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα, το διεθνές εμπόριο μεταξύ της Ανατολικής και της Δυτικής Μεσογείου είναι στα χέρια των μειονοτήτων της οθωμανικής αυτοκρατορίας όπως των Εβραίων, των Αρμενίων και ιδιαίτερα των

⁶⁶ Κατά τον 18ο αι. μ.Χ. με την ανάπτυξη του εμπορίου πολλοί Βλάχοι μεταναστεύουν στις Ρωσία, Ουγγαρία, Αυστρία, Σερβία και φυσικά στις παραδουνάβιες ηγεμονίες (Βλαχία, Μολδαβία, οι οποίες το 1859 ενώνονται για να φτιάξουν τη σύγχρονη Ρουμανία), οι οποίες την εποχή εκείνη είναι ημιαυτόνομες περιοχές. Εκεί οι Βλάχοι αποτελούν την αστική τάξη μαζί με τους Φαναριώτες (επιφανείς Έλληνες από το Φανάρι της Κωνσταντινούπολης που αποτελούν την άρχουσα τάξη). Συμπερασματικά, κοιτώντας την πολυκύμαντη ιστορία των Βαλκανίων, την ονομαζόμενη και "πυριτιδαποθήκη της Ευρώπης", το μόνο σίγουρο που μπορούμε να πούμε, είναι ότι εδώ και εκατοντάδες χρόνια οι Βλάχοι είναι κάτοικοι της Βαλκανικής, ανήκαν στη Βυζαντινή και μετέπειτα Οθωμανική αυτοκρατορία, ήταν Χριστιανοί Ορθόδοξοι, μιλούσαν ένα λατινικό ιδίωμα αλλά ανέκαθεν είχαν ελληνική συνείδηση, εκκλησιάζονταν και μορφώνονταν στα Ελληνικά.



Ελλήνων. Γι' αυτό άλλωστε και ιστορικός Fernand Braudel, αναφέρει ότι ο δέκατος έκτος αιώνας σηματοδοτεί την «ανάκαμψη της ελληνικής εξάπλωσης»⁶⁷ σε όλη τη Μεσόγειο, προς την Κωνσταντινούπολη και την τεράστια αγορά της, και προς το Αλγέρι, το λιμάνι των Ελλήνων κουρσάρων.

Οι Έλληνες συμμετέχουν δυναμικά στο μεγάλο εμπόριο των σιτηρών: τα ελληνικά καράβια διασχίζουν τον Εύξεινο Πόντο (ή Μαύρη Θάλασσα), την Αίγυπτο και το Αιγαίο Πέλαγος για να ανεφοδιάσουν με σιτάρι όχι μόνο την Κωνσταντινούπολη, πρωτεύουσα της οθωμανικής αυτοκρατορίας, αλλά και όλη τη Δυτική Μεσόγειο. Το Αρχιπέλαγος είναι, κατά τη διάρκεια του δέκατου έκτου αιώνα, υπό τον έλεγχο των ελληνικών καραβιών.

Κάθε φορά που ο Σουλτάνος απαγορεύει τις αποστολές των σιτηρών της αυτοκρατορίας προς τη δυτική χριστιανοσύνη (και αυτό συμβαίνει πολύ συχνά), οι Έλληνες συνεννοούνται με τη τουρκική διοίκηση, η οποία δείχνει «ιδιαίτερη κατανόηση» για θέματα που αφορούν το λαθρεμπόριο. Έτσι, αγοράζουν τα δημητριακά ακριβά· έπειτα, με τα ελαφριά ιστιοφόρα τους κατευθύνονται από τον Εύξεινο Πόντο στο Αιγαίο, κι από κει τα μεταφέρουν μέχρι τη Δυτική Μεσόγειο. Αυτή η οργανωμένη παρανομία εξασφαλίζει την άνευ διακοπών συνέχεια του εμπορίου μεταξύ της τουρκικής Ανατολής και της Δύσης, από την οποία κερδίζουν τεράστιες περιουσίες.

Σύντομα, λοιπόν, οι Έλληνες της Κωνσταντινούπολης είναι στη λίστα των πλουσιότερων μεγαλεμπόρων. Οι μόνοι που μπορούν να τους συναγωνιστούν είναι κάποιοι πάμπλουτοι Εβραίοι. Δίκαια, λοιπόν, ο Braudel αναφέρει ότι «η Κωνσταντινούπολη είναι η Ρώμη των Ορθόδοξων»⁶⁸. Συχνά, αναρριχούνται στα υψηλότερα στρώματα της οθωμανικής διοίκησης και από το 1453 μέχρι το 1631, έξι από αυτούς γίνονται βεζίρηδες.

Το πλέον εντυπωσιακό παράδειγμα, στα μέσα του δέκατου έκτου αιώνα, είναι του πανίσχυρου Μιχαήλ Κατακουζηνού, το ίδιο επίφοβος όπως ο σύγχρονός του Εβραίος, ο Ιωσήφ Νάσης, ή Μίκας. Οι Καντακουζηνοί, είναι οικογένεια της πρώην βυζαντινής αριστοκρατίας, από τους οποίους μερικοί έγιναν αυτοκράτορες του Βυζαντίου. Ο Μιχαήλ Κατακουζηνός, τον οποίο οι Τούρκοι ονομάζουν «Σαϊτάνογλου» ή γιο του διαβόλου, έχει μια από τις μεγαλύτερες περιουσίες στο Λεβάντε (ή Ανατολική Μεσόγειο). Μπορεί να ανεβοκατεβάζει πατριάρχες και Έλληνες μητροπολίτες, να

⁶⁷ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Παρίσι 1966, σελ. 83.

⁶⁸ Fernand Braudel, ό. π., σελ. 83.



ελέγχει τα εισοδήματα ολόκληρων επαρχιών, όπως της Μολδαβίας και της Βλαχίας, ή να εξοπλίζει μόνος του είκοσι με τριάντα γαλέρες. Μέσα στη λίστα των πλουσιότερων Ελλήνων του δέκατου έκτου αιώνα, αναφέρουμε, επίσης, τον Ιωάννη Καρατζά, που αναλαμβάνει τον ανεφοδιασμό του οθωμανικού στρατού. Άλλοι, σαν την οικογένεια Μάνου⁶⁹, έχουν το μονοπώλιο της γούνας, εμπόριο που ανήκει αποκλειστικά στην υψηλή κοινωνία της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ενώ η καρδιά του διεθνούς εμπορίου, μεταφέρεται το δέκατο έβδομο αιώνα και μέχρι τη δεκαετία του 1750, από τη Μεσόγειο στον Ατλαντικό, η ελληνική ναυτική παρουσία στο Λεβάντε και τη Μαύρη Θάλασσα, γίνεται εντονότερη. Έτσι, τα ελληνικά καράβια συγκεντρώνουν σταδιακά τη μερίδα του λέοντος στον τομέα του ένδον – οθωμανικού θαλάσσιου εμπορίου.

Στην Κωνσταντινούπολη δημιουργείται, λοιπόν, αργά αλλά σταδιακά, μια νέα ελληνική αριστοκρατία, πλούσια, ισχυρή και εκλεπτυσμένη. Αυτός ο μικρός κύκλος ευγενών, όπως για παράδειγμα η οικογένεια Υψηλάντη, οι Παλαιολόγοι και οι Κομνηνοί, απαρτίζεται από τους απογόνους της βυζαντινής αυτοκρατορίας, οι οποίοι, για οικονομικούς λόγους ενώνονται, μέσω γαμήλιων δεσμών, με την καινούργια ανερχόμενη αστική τάξη των μεγαλέμπορων.

Όταν, λοιπόν, το πατριαρχείο θα εγκατασταθεί στη συνοικία του Φαναριού το 1601, θα το ακολουθήσουν, θα το πλαισιώσουν, θα υψώσουν τα πολυτελή αρχοντικά τους, και το Φανάρι θα τους δώσει και το μελλοντικό τους όνομα. Είναι οι Φαναριώτες, αυτοί οι οποίοι από το δέκατο έβδομο αιώνα θα υποδεικνύουν τους πρωταγωνιστές μιας καινούργιας εποχής για τον ελληνισμό. Αποκλειστικά εκλεκτικοί, οι Φαναριώτες αποτελούνται από είκοσι περίπου οικογένειες, όπου μια έντονη ενδογαμία τους εξασφαλίζει τον έλεγχο της οθωμανικής κυβερνητικής πολιτικής, της διπλωματίας, της ορθόδοξης θρησκείας και φυσικά των τεράστιων εμπορικών και ναυσιπλοϊκών επιχειρήσεων.

Οι Φαναριώτες γίνονται, ιδιαίτερα από τα μέσα του δέκατου έβδομου αιώνα, «το κράτος εν κράτει». Ανάμεσά τους υπάρχουν πολλοί Χιώτες⁷⁰ που φτάνουν στην Κωνσταντινούπολη μετά το 1566, που το νησί υποτάσσεται στους Οθωμανούς. Στη Χίο άλλωστε, υπάρχει μια ολιγαρχία τριάντα περίπου μεγαλέμπορων, αλληλοσυνδεμένοι με τα δεσμά του γάμου και μια πανίσχυρη αλληλεγγύη· οι κάτοικοι τους ονομάζουν «οι μεγάλες οικογένειες». Επωφελούμενοι της υποστήριξης και της συμμετοχής των μελών

⁶⁹ Mihail-Dimitri Sturdza, Dictionnaire historique et généalogique des grandes familles de Grèce, d'Albanie et de Constantinople, Chez l'auteur, Παρίσι 1983, σελ.130.

⁷⁰ Απόστολος Βακαλόπουλος, «Οι Φαναριώτες ως φορείς διοικητικής και πολιτικής εξουσίας», στο *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*, τόμος ΙΑ', Εκδοτική Αθηνών, β' έκδοση, Αθήνα 2000, σελ. 117.



του κύκλου τους, που εγκαθίστανται στο Φανάρι, θα μπορέσουν, σταδιακά, Χιώτες και Φαναριώτες μαζί, να μονοπωλήσουν πρώτα το εμπόριο της Ανατολικής Μεσογείου και έπειτα, από το δέκατο όγδοο αιώνα, το διαμετακομιστικό εμπόριο του Εύξεινου Πόντου και του Λεβάντε με τη Δυτική Μεσόγειο που παίρνει τεράστιες διαστάσεις. Τα ονόματά τους φιγουράρουν το δέκατο ένατο αιώνα σε πολλά λιμάνια της Ανατολής και της Δύσης που θα αποτελέσουν την ελληνική διασπορά. Είναι οι Αγέλαστοι, οι Πετροκόκκινοι, οι Ροδοκανάκηδες, οι Ράλληλες, οι Βλαστοί, οι Σκυλίτσιδες, οι Σκαραμαγκάδες.

Το πατριαρχείο συμβολίζει τη θρησκευτική, πνευματική και πολιτική ηγεσία των χριστιανών. Οι σύγχρονοι των Φαναριωτών, λοιπόν, θα τους ονομάσουν «άρχοντες του ελληνικού έθνους», γιατί μέσα σε ένα αιώνα καταφέρνουν να πάρουν τα υψηλότερα αξιώματα της Ορθόδοξης εκκλησίας. Από γενιά σε γενιά, οι Φαναριώτες και οι επίγονοί τους τοποθετούνται σε διοικητικές θέσεις κλειδιά της πατριαρχικής αυλής, όπως εκείνη του «Μεγάλου Λογοθέτη», του «Μεγάλου Εκκλησιαστικού» ή του «Μεγάλου Ρήτορα». Αυτοί και άλλοι τιμητικοί τίτλοι, απονέμονται όπως ακριβώς στην εποχή του Βυζαντίου⁷¹. Μέσα στη Χρυσή βίβλο της Φαναριώτικης αριστοκρατίας περιλαμβάνονται η οικογένεια των Καντακουζηνών, των Καρατζάδων, των Μάνων, των Μαυροκορδάτων, των Μαυρογενήδων κτλ.

Από τα μέσα του δέκατου έβδομου αιώνα, η πολιτική δύναμη της οθωμανικής αυτοκρατορίας κλονίζεται, και, ταυτόχρονα, κλείνει οριστικά και η εποχή των κατακτήσεων. Ενώ λοιπόν το Κοράνι απαγορεύει στους πιστούς να μαθαίνουν ξένες γλώσσες, είναι οι Φαναριώτες, άνθρωποι πολύγλωσσοι με τεράστια μόρφωση και καλλιέργεια, οι οποίοι χρησιμοποιούνται σα μεταφραστές των πασάδων στις διάφορες διπλωματικές αποστολές και σχέσεις με την Ευρώπη. Είναι οι «Μεγάλοι Διερμηνείς» ή δραγομάνοι, που εγκαθίστανται στην Υψηλή Πύλη, αντιπροσωπεύοντας το Σουλτάνο στις ευρωπαϊκές αυλές όπου υπογράφουν και διαπραγματεύονται διάφορες συνθήκες⁷².

Την ίδια εποχή περίπου, δημιουργείται και ένας νέος τίτλος για τους Φαναριώτες, που γίνονται δραγουμάνοι του οθωμανικού στόλου, δηλαδή ανώτατοι δικαστικοί και πολιτικοί ηγέτες των νησιών του Αιγαίου. Σε μια εποχή όπου η οθωμανική αυτοκρατορία εμφανίζει συμπτώματα εξάντλησης, και ανίκανη, πλέον, να επιβάλλει την εξουσία της πάνω σε ένα Αρχιπέλαγος που εκπέμπει τα πρώτα δείγματα

⁷¹ Mihail-Dimitri Sturdza, ό. π., σελ. 130.

⁷² Απόστολος Βακαλόπουλος ό. π., σελ. 118.



κοινωνικής αναταραχής, η χριστιανική ελίτ της Κωνσταντινούπολης γίνεται απαραίτητη ως μεσολαβήτρια ανάμεσα στους τοπικούς πασάδες και τους Έλληνες νησιώτες.

Άνθρωποι βαθιά μορφωμένοι και εραστές των γραμμάτων, οι Φαναριώτες εγείρουν και χρηματοδοτούν πολλά ελληνικά σχολεία, μοναστήρια και ορθόδοξες εκκλησίες, που γίνονται εστίες του ελληνισμού⁷³. Πρόκειται για την πνευματική κληρονομιά του ελληνισμού που είναι τώρα υπό την προστασία τους, όπως κι εκείνη του Πατριαρχείου. Σύμφωνα με τη περιγραφή του ιστορικού Mihail-Dimitri Sturdza, οι δραγουμάνοι του στόλου ήταν ιδιαίτερα γενναιόδωροι προς τα ελληνικά σχολεία και μοναστήρια, επιστρέφοντας, έτσι, στους Έλληνες τα ποσά που τους αφαιρούνταν από την οθωμανική εφορία⁷⁴.

Ήδη το δέκατο έκτο αιώνα, ο άρχων Μιχαήλ Κατακουζηνός απεικονίζει καλά το γνήσιο πάθος των Φαναριωτών για την κουλτούρα και την πολυμαθία. Αυτός ο «εκατομμυριούχος» είναι ταυτόχρονα και ένας λόγιος. Η μεγαλοπρέπεια της βιβλιοθήκης του εξέπληττε, με τον πλούτο της, τους σύγχρονούς του. Και όταν μετά το βίαιο θάνατό του η περιουσία του δημεύτηκε και τέθηκε σε πώληση, τα πολύτιμα χειρόγρατά της αγοράστηκαν και διατηρήθηκαν από τους μοναχούς του Αγίου Όρους⁷⁵. Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας αυτή την περίπτωση η οποία κάθε άλλο παρά μοναδική είναι στα χρονικά των Φαναριωτών. Χαρακτηρίζει μια συμπεριφορά απέναντι στην κουλτούρα και τη μόρφωση, πολύ διαδεδομένη, όπως θα δούμε, μέσα στον κύκλο της ελληνικής εμπορικής και ναυσιπλοϊκής ολιγαρχίας, από το 16ο μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα.

Κατά τη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα, η ελληνική γλώσσα, μέσα στη διαχρονική ιστορία της στην ανατολική Μεσόγειο, συνεχίζει να μεταδίδεται και να ριζώνει στην οθωμανική αυτοκρατορία. Αυτό, δεν πρέπει να μας εκπλήττει: δυο αιώνες μετά την πτώση του Βυζαντίου, τα ελληνικά θεωρούνταν πάντα η διεθνής γλώσσα της ανατολικής διπλωματίας. Έτσι, άλλωστε, καθιερώνεται και η ιδέα στην Ανατολή ότι ελληνική γλώσσα, ορθοδοξία και ελληνική ιθαγένεια είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένα. Λέγοντας ότι είναι «Έλληνας», όρος τιμής και επίσημης διάκρισης, οι πλούσιοι μεγαλέμποροι, όπως Αλβανοί, Βλάχοι, Βούλγαροι, Σλάβοι και άλλοι, αισθάνονταν να

⁷³ Mihail-Dimitri Sturdza, ό. π., σελ. 130 – 131, 167.

⁷⁴ Mihail-Dimitri Sturdza, ό. π., σελ. 131.

⁷⁵ Mihail-Dimitri Sturdza, ό. π., σελ. 131.



ανεβαίνουν ψηλότερα στην κλίμακα της κοινωνικής ιεραρχίας. Ακόμα και στις μέρες μας, ο όρος Έλληνας, στα Ουγγρικά, σημαίνει γενικά «έμπορος».

Στα τέλη του δέκατου έβδομου αιώνα, ο ίδιος ο Σουλτάνος παραχωρεί σε Φαναριώτες τη θέση του πρίγκιπα – ηγεμόνα των δυο πλούσιων παραδουνάβιων αυτόνομων περιοχών της Βλαχίας και της Μολδαβίας (σημερινής Ρουμανίας). Από το 1709, με το Νικόλαο Μαυροκορδάτο, και μέχρι την επανάσταση του 1821, η αναρρίχηση στον πριγκιπικό θρόνο θα είναι αποκλειστικό προνόμιο της ελληνικής αφρόκρεμας.

Οι Φαναριώτες, διατηρούν ζωντανές τις αναμνήσεις και τον πολιτισμό του Βυζαντίου και συντηρούν την ελπίδα της αναγέννησής του. Κιόλας το 16ο αιώνα, ο Μιχαήλ Κατακουζηνός πέθανε τραγικά, επειδή κατηγορήθηκε, το 1578, «να επιδεικνύει το βυζαντινό οικόσημο του δικέφαλου αετού, δηλαδή ότι είχε ανατρεπτικά σχέδια»⁷⁶. Θεωρώντας ότι είναι απόγονοι και κληρονόμοι των βυζαντινών αυτοκρατόρων, επιθυμούν ως αντιπρόσωποι της ελληνικής ελίτ να εδραιώσουν τη δύναμή τους, πολλαπλασιάζοντας τις κτηματικές επενδύσεις, γη από την οποία ελπίζουν ότι θα ξεπροβάλλει μια μέρα το νέο Βυζάντιο⁷⁷.

Έτσι, από τα μέσα του 16ου αιώνα οι Καντακουζηνοί αγοράζουν τεράστιες εκτάσεις στα δυο πριγκιπάτα της Βλαχίας και της Μολδαβίας και αποκτούν άλλες, μέσω γαμήλιων δεσμών με τους τοπικούς πρίγκιπες. Ο ίδιος ο γιος του Μιχαήλ Κατακουζηνού, όπως και ο θείος του, παντρεύεται μια πριγκίπισσα της Βλαχίας και εγκαθίσταται στην περιοχή. Στρατηγική ιδιαίτερα καρποφόρα: από πατέρα σε γιο, οι Καντακουζηνοί θα γίνουν πλέον σημαντικά μέλη της παραδουνάβιας αριστοκρατίας. Κι άλλες ελληνικές οικογένειες, όπως οι Μαυροκορδάτοι, οι Σκαρλάτοι και οι Γκίκα ακολουθούν την ίδια πολιτική και γίνονται, από τότε, το επίκεντρο πανίσχυρων δυναστειών⁷⁸. Ταυτόχρονα, η παρουσία τους στη Ρουμανία, εντείνει και τη διάχυση του ελληνικού πολιτισμού. Έτσι, η σλαβική εκπαίδευση στα πριγκιπάτα, παραχωρεί τη θέση της, από το τέλος του 17ου αιώνα, στην ελληνική⁷⁹.

Η βυζαντινή κληρονομιά υπήρξε μεγάλη στη διοίκηση, νομοθεσία, θρησκεία, κοινωνία, πνευματική ζωή, γλώσσα και τέχνη. Στην κοινωνική και πνευματική ζωή του

⁷⁶ Mihail-Dimitri Sturdza, ό. π., σελ. 130.

⁷⁷ S. Runciman, *The Great Church in Captivity*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, σελ. 364-365.

⁷⁸ S. Runciman, ό. π., σελ. 366 – 372.

⁷⁹ Απόστολος Βακαλόπουλος ό. π., σελ. 119.



ρουμανικού πολιτισμού ανιχνεύονται αρκετές και σημαντικές επιρροές από γειτονικούς πληθυσμούς και από άλλους πολιτισμούς, που ευρισκόμενοι σε υψηλότερο βαθμό ανάπτυξης άσκησαν έλξη και γοητεία στους Ρουμάνους. Οι Έλληνες κυρίως, αλλά και οι Γάλλοι είναι αυτοί που επηρέασαν τους Ρουμάνους χάρη στη δύναμη του πολιτισμού τους, ενώ στη μακροχρόνια συμβίωση και στις επιμειξίες με τους Σλάβους και τους Ούγγρους οφείλονται οι επιδράσεις του σλαβικού πολιτισμού.

Στον τομέα της λογοτεχνίας εξέχουσα θέση κατέχουν στη λαϊκή ρουμανική παράδοση οι λαϊκοί μύθοι και δοξασίες, τα παραμύθια και τα τραγούδια που αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα της ιστορίας, που διαμόρφωσαν την εθνική συνείδηση και την πολιτιστική ταυτότητα των Ρουμάνων. Σε πολλές από αυτές τις φολκλοριστικές εκδηλώσεις εντοπίζονται στοιχεία που είναι κοινά σε όλους σχεδόν τους βαλκανικούς λαούς, απόδειξη του ενιαίου πολιτισμικού χώρου της Βαλκανικής χερσονήσου, στον οποίο διαμορφώθηκαν οι επιμέρους ιστορικές συνειδήσεις.

Οι απαρχές της γραπτής ρουμανικής παράδοσης και λογοτεχνίας βρίσκονται στους βίους αγίων, στους οποίους οι Ρουμάνοι ανακάλυπταν την ιδιαιτερότητά τους και ένα λόγο ελπίδας για ένα καλύτερο μέλλον. Με τις ιδέες του διαφωτισμού και την ανακάλυψη της εθνικής συνείδησης, οι Ρουμάνοι αγωνίστηκαν να διαφυλάξουν την ιδέα της καταγωγής τους και της νεολατινικής προέλευσης της γλώσσας τους.

Η μεσαιωνική ζωγραφική της Ρουμανίας έχει θρησκευτικό περιεχόμενο και είναι επηρεασμένη από τη βυζαντινή τέχνη. Απόδειξη του γεγονότος αυτού είναι οι εκκλησίες και τα μοναστήρια της Ρουμανίας, ενώ στα κάστρα και στα ανάκτορα αντανakλάται η πολυτάραχη ιστορία της χώρας. Στις μονές της Μπουκοβίνα οι τοιχογραφίες και οι αγιογραφίες αντανakλούν έντονες βυζαντινές επιρροές. Τα μοναστήρια αυτά είναι τα πρώτα που φέρουν ζωγραφιές και στις εξωτερικές τους προσόψεις. Όπως και η λογοτεχνία, έτσι και οι εικαστικές τέχνες έφτασαν στο απόγειό τους το 19ο αιώνα και ωρίμασαν τον 20ό αιώνα, με ζωγράφους όπως ο Τεοντόρ Αμάν, ο Νικολάε Γκριγορέσκου και ο Γκαμπριέλ Πόπα. Οι Ρουμάνοι συμβάδισαν με τις τάσεις του 20ού αιώνα και ο γλύπτης Κονσταντίν Μπρανκούζι είναι αυθεντικός εκπρόσωπος της σύγχρονης τέχνης. Συμπερασματικά η Ρουμανία διαμορφώθηκε ως χώρα εμποτισμένη από τη βυζαντινή παράδοση και στραμμένη προς τον ελληνισμό με ομόδοξους ηγεμόνες⁸⁰.

⁸⁰ Φάνης Μαλκίδης, «Ο Ελληνισμός της Ρουμανίας», διάλεξη στο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου, Ρουμανία 9 Μαρτίου 2003.



Ο Βυζαντινός πολιτισμός ξαναβρίσκει, λοιπόν, στις αυλές και τον περίγυρο αυτών των ηγεμόνων μια νέα πνοή και ζωογόνηση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα «Βυζάντιο μετά το Βυζάντιο»⁸¹. Για παράδειγμα, η ενθρόνιση ενός Φαναριώτη πρίγκιπα γίνεται στην Κωνσταντινούπολη από τον ίδιο τον πατριάρχη και δεν είναι παρά μια επανάληψη της στέψης των Βυζαντινών αυτοκρατόρων. «Αν οι Βυζαντινοί αυτοκράτορες φορούσαν άλλοτε παπούτσια σε χρώμα πορφύρας, ο Φαναριώτης πρίγκιπας διακοσμούσε το εσωτερικό τους με μεταξένια πορφύρα. Η μεταξένια πορφύρα διακοσμούσε, εξάλλου, την κορυφή του τεράστιου καπέλου τους, την κούκα»⁸².

Οι ίδιες οι αυλές τους συναγωνίζονται σε λάμψη και πολυτέλεια την Υψηλή Πύλη και γίνονται, κατά τη διάρκεια του δέκατου όγδοου αιώνα, πηγή διάχυσης των ευρωπαϊκών ιδεών. Η γαλλική γλώσσα⁸³, που θεωρούνταν εκλεπτυσμένη, και έτσι ως η μόνη ξένη γλώσσα που θα μπορούσε να είναι του επιπέδου ενός φαναριώτικου σαλονιού, είναι και η γλώσσα πολλών Γάλλων λόγιων και συγγραφέων που προσκαλούνται, και διαχέουν, έτσι, την Ευρωπαϊκή κουλτούρα όπως και τις ιδέες του Διαφωτισμού.

Η προσπάθεια του Σουλτάνου και των αξιωματούχων του για εκσυγχρονισμό συνδέεται άμεσα με την σύσταση συλλόγων με σκοπό να εξευρωπαϊσθεί η αυτοκρατορία αλλά χωρίς να αμφισβητηθεί η εξουσία του Σουλτάνου. Μία σειρά μεταρρυθμίσεων που εκδόθηκε το 1856, που αφορούσαν την διοίκηση, την παιδεία, την νομοθεσία και την δικαιοσύνη, είχαν ακριβώς αυτό τον στόχο. Οι απαιτήσεις που προέκυπταν από αυτές τις μεταρρυθμίσεις, έδωσε την δυνατότητα σε Έλληνες ορθόδοξους που ανήκαν ανώτερα και μεσαία μορφωμένα στρώματα, να λάβουν πιο δυναμικό ρόλο.

Πρότυπο για την δημιουργία συλλόγων αποτέλεσε, ο Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως που ιδρύθηκε το 1861 και ήταν ουσιαστικά ένα ανεπίσημο «υπουργείο παιδείας του υπόδουλου ελληνισμού»⁸⁴. Ακριβώς την ίδια

⁸¹ Mihail-Dimitri Sturdza, ό. π., σελ. 146.

⁸² Mihail-Dimitri Sturdza ό. π., σελ. 146.

⁸³ Κ. Δημαράς, *Νεοελληνικός διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 1993, σελ. 7-14

⁸⁴ Ελένη Δ. Μπελιά «Ο Ελληνισμός της Ρουμανίας κατά το διάστημα 1835-1878 – Συμβολή στην ιστορία του επί τη βάση των ελληνικών πηγών», στο *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, χ. τ. 1983, σελ. 20, 32-37 και Δημήτριος Μ. Κοντογεώργης, «Οι ελληνικοί σύλλογοι στη Ρουμανία κατά τον 19^ο αιώνα. Συμβολή στη μελέτη της ανάπτυξης του συλλογικού φαινομένου στον παροικιακό ελληνισμό» στο *Γ Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι 2 Ιουνίου 2006, σελ. 1-3.



δεκαετία αρχίζουν στις ελληνικές παροικίες της Ρουμανίας να δημιουργούνται οι πρώτοι σύλλογοι. Από τους πρώτους ήταν «Η Φιλανθρωπική Ελληνική Αδελφότητα του Γαλατσίου» που ιδρύθηκε στο Γαλάτσι το 1861, «Η Φιλανθρωπική Εταιρία Η Πρόνοια» που ιδρύθηκε πάλι στο Γαλάτσι το 1864, και ο «Κεντρικός Φιλανθρωπικός Σύλλογος εν Δακία» που ιδρύθηκε στο Βουκουρέστι το 1866⁸⁵.

Κεντρικός σκοπός και των τριών αυτών συλλόγων, όπως άλλωστε φανερώνει και το όνομα τους, ήταν η φιλανθρωπική δράση πάραυτα ο πραγματικός και ουσιαστικός τους σκοπός ήταν να βοηθήσουν στην ηθική διάπλαση μέσω της παιδείας και του χριστιανισμού αναπτύσσοντας πολιτική και εθνική δράση. Αυτό επιβεβαιώνεται και από διάφορα γεγονότα συνυφασμένα με την δράση των συλλόγων. Πρώτα απ' όλα, ο πολιτικός χαρακτήρας των συλλόγων ήταν και ο λόγος για τον οποίον οι αρχές της Ρουμανίας θορυβήθηκαν ιδιαίτερα για τη δράση του «Φιλανθρωπικής Αδελφότητας Γαλατσίου».

Στους Έλληνες της διασποράς της Ρουμανίας η κίνηση της δημιουργίας των συλλόγων είχε φιλεκπαιδευτικά κίνητρα. Κυρίως στο τέλος της δεκαετίας του 1860 και στις αρχές της δεκαετίας του 1870, σε πολλές ελληνικές παροικίες ιδρύθηκαν φιλεκπαιδευτικοί σύλλογοι με στόχο την οργάνωση σχολείων, αναγνωστήριων και βιβλιοθηκών. Αντί λοιπόν οι σύλλογοι αυτοί να αναλωθούν στην υπηρεσία των άμεσων πολιτικών και εθνικών σκοπών, προτίμησαν να προφυλάξουν και να διατηρήσουν τον ελληνισμό της διασποράς μέσω της παιδείας και της γλώσσας.

Βαθεία πνευματικοί άνθρωποι οι ίδιοι και συχνά ξακουστοί συγγραφείς, θέλουν να ξαναζωντανέψουν την ελληνική παιδεία στα Βαλκάνια. Καινούργιες Ακαδημίες και σχολεία ιδρύονται στο Βουκουρέστι, στο Ιάσιο και αλλού, προσελκύοντας τους καλύτερους Έλληνες παιδαγωγούς και λόγιους της εποχής όπως ο Δημοσθένης Ρούσσοις και ο Νικόλαος Δόσσιος, που με ευθύνη και συνέπεια επιτέλεσαν το έργο τους στον τομέα της ελληνικής εκπαίδευσης. Υπήρχε σημαντικός αριθμός ελληνικών σχολείων στην Ρουμανία λόγω της μεγάλης συνεισφοράς της ελληνικής κοινότητας. Οι ελληνικές κοινότητες, με δική τους υπευθυνότητα, ίδρυσαν τουλάχιστον δύο δημόσια σε κάθε πόλη, καθώς και αρκετά ιδιωτικά. Τα σχολεία γενικά διακρίνονται σε :

Α) σχολεία που ίδρυσαν οι ελληνικές κοινότητες ή σύλλογοι, όπου οι πιο φτωχοί μαθητές δεν πλήρωναν δίδακτρα

Β) τα ιδιωτικά που οι σύλλογοι και οι κοινότητες ενίσχυαν οικονομικά και

⁸⁵ Δημήτριος Μ. Κοντογεώργης, *ό. π.*, σελ. 4.



Γ) τα καθαρά ιδιωτικά⁸⁶.

Η επιτυχία των σχολείων ήταν άμεσα συνυφασμένη με τον αριθμό των Ελλήνων που ζούσαν στην πόλη που ιδρύονταν. Στις πόλεις που οι ελληνικές κοινότητες ήταν ιδιαίτερα ισχυρές, όπως το Βουκουρέστι και το Γαλάτσι, υπήρχαν σχολεία που διακρίθηκαν ιδιαίτερα, όπως το «Εκπαιδευτήριο Βενιέρη» και το «Ελληνικό Εκπαιδευτήριο» του Δένη Πυλαρινού⁸⁷.

Πλούσιες βιβλιοθήκες που περιλάμβαναν σπάνια έντυπα και χειρόγραφα, εμπλούτιζαν αυτές τις Ακαδημίες που φημίζονταν για το υψηλό επίπεδο της πνευματικής εργασίας τους. Πρόκειται για ανώτερα σχολεία με ένα περιβάλλον ιδιαίτερα κοσμοπολίτικο, που «είχαν αναμφίβολα πανορθόδοξο και παμβαλκανικό χαρακτήρα, γιατί όχι μόνο Έλληνες αλλά και Βλάχοι, Ρουμάνοι, Βούλγαροι, Σέρβοι, Αλβανοί, ακόμη και Τούρκοι φοιτούσαν σε αυτά»⁸⁸.

Είναι οι Φαναριώτες που γίνονται διπλωμάτες, ηγεμόνες, λόγοι που διαδίδουν τον Διαφωτισμό, φορείς και υποστηρικτές του ελληνικού πολιτισμού και παιδείας, προστάτες των ορθόδοξων της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Είναι αυτοί οι οποίοι ενσωματώνουν προοδευτικές μεταρρυθμίσεις σε διάφορες νομοθεσίες.

Η πολιτική δύναμη των Φαναριωτών συνεισφέρει δυναμικά στην αναγέννηση και τεράστια εξάπλωση του ελληνικού εμπορίου, όχι μόνο μέσα στον οθωμανικό χώρο αλλά και στη Δυτικο-κεντρική Ευρώπη. Ήδη στα Βαλκάνια, χάρη στην αναρρίχηση τους στο θρόνο της Μολδαβίας και της Βλαχίας⁸⁹, δηλαδή στα παραδουνάβια πριγκιπάτα που αποτελούν τους μεγάλους σιτοβολώνες της αυτοκρατορίας.

Οι Έλληνες επιχειρηματίες δεν είχαν το δικαίωμα στην απόκτηση κτηματικής περιουσίας, αλλά μπορούσαν να έχουν αστική. Αυτό το γεγονός έκανε αρκετούς Έλληνες να αποκτήσουν ρουμανική υπηκοότητα προκειμένου να μην έχουν τέτοιου είδους κωλύματα. Δικαίωμα εξάλλου, να κάνουν κάτι τέτοιο είχαν οι απόγονοι των

⁸⁶ Λεωνίδας Ράδος, *Τα ελληνικά σχολεία της Ρουμανίας στο τέλος του 19^{ου} και αρχή του 20^{ου} αιώνα*, Ινστιτούτο Ιστορίας «Α. Δ. Ξενόπουλ» Ιασίου, Ιάσιο 2006, σελ.1

⁸⁷ Λεωνίδας Ράδος, ό.π., σελ. 3, 8.

⁸⁸ Απόστολος Βακαλόπουλος, ό. π., σελ. 121.

⁸⁹ Απόστολος Βακαλόπουλος, ό. π., σελ. 120 και στο Άννα Ταμπάκη, «Οι Έλληνες της Ρουμανίας», εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 5 Ιουλίου 2001, σελ. 5.



φαναριωτικών οικογενειών, οι επιχειρηματίες και οι δημόσιοι λειτουργεί όπως γιατροί και δικηγόροι⁹⁰.

Το κύριο αντικείμενο με το οποίο ασχολούνταν οι Έλληνες επιχειρηματίες της Ρουμανίας ήταν το διαμετακομιστικό χερσαίο εμπόριο και η μίσθωση κτηματικών τομέων. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, η μεταφορά των αγροτικών προϊόντων από τους Έλληνες αποτελούσε τον κύριο τομέα απασχόλησης τους. Αυτή η ζήτηση οδήγησε και στην ανάπτυξη πολλών και διαφορετικών θέσεων εργασίας γύρω από την αγροτική καλλιέργεια και την εμπορευματοποίηση της, θέσεις που πολλές από αυτές καταλάμβαναν Έλληνες. Ήταν εύκολο για αυτούς, λόγω συγκέντρωσης ικανοποιητικών κεφαλαίων, να ασχοληθούν σε παραπάνω από έναν επαγγελματικό τομέα⁹¹.

Ταυτόχρονα, ο κεντρικός άξονας του διεθνούς εμπορίου με την οθωμανική αυτοκρατορία, κατευθύνεται, από τα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα στο Αιγαίο, όπου ζουν κυρίως Έλληνες, υπό τη διοικητική δικαιοδοσία των Φαναριωτών. Έτσι οι Έλληνες γίνονται για τους Ευρωπαίους και το εμπόριό τους οι αναπόφευκτοι συνεργάτες και σύμμαχοι : οικείοι με τα ήθη και έθιμα όπως και με τις ανατολικές γλώσσες, καταλαμβάνουν μια προνομιακή θέση όχι μόνο στο διαμετακομιστικό και διεθνές εμπόριο αλλά, και με τους Φαναριώτες, στην διοίκηση και διαχείριση της Τουρκίας και της εξωτερικής της πολιτικής.

Φυσικά, αυτή η έντονη δραστηριότητα, άνευ προηγουμένου, του μεγάλου ελληνικού εμπορίου, είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις διεθνείς συγκυρίες. Η σημαντικότερη είναι η άνοδος των αναγκών σε πρώτες ύλες του ευρωπαϊκού εμπορίου που έχει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη εκείνου της οθωμανικής αυτοκρατορίας και βέβαια των Βαλκανίων. Τα εδάφη του Σουλτάνου στη Μικρά Ασία και στα Βαλκάνια, τροφοδοτούν σε πρώτες, και κυρίως, σε γεωργικές ύλες, τα δυτικά εργοστάσια με αντάλλαγμα τα ευρωπαϊκά βιομηχανικά προϊόντα. Το βασικότερο προϊόν εξαγωγής, το φανταζόμαστε, είναι το σιτάρι, το «πετρέλαιο του 19^{ου} αιώνα».

Η τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα αποτελεί το απόγειο αυτής της ελληνικής εμπορικής ναυτιλίας, όπου πρωταγωνιστούν, όπως ξέρουμε, τα τρία αιγαιοπελαγίτικα

⁹⁰ Stefan Petrescu «Η ρουμανική ιθαγένεια και οι Έλληνες της Ρουμανίας (1859-1879)» στο *Γ Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι 2 Ιουνίου 2006, σελ. 1.

⁹¹ Μαρία Σοφή «Αστική εμπορική τάξη στις ρουμανικές χώρες κατά τον 19^ο αιώνα- Η περίπτωση των Ελλήνων επιχειρηματιών» στο *Γ Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι 2 Ιουνίου 2006, σελ. 2.



νησιά: Ύδρα, Σπέτσες και Ψαρά. Αυτά είναι τα νησιά, σύμφωνα με το Richard Clogg, που θα βάλουν «τις βάσεις για το διεθνώς μεγαλύτερο εμπορικό στόλο του 20ου αιώνα»⁹². Ενώ εμπορικά πρακτορεία και οίκοι εμφανίζονται στις ελληνικές κοινότητες και εγκαθίστανται στη Μεσόγειο, στα Βαλκάνια, στη κεντρική και δυτική Ευρώπη μέχρι τις Ινδίες, τα καράβια των νησιών ταξιδεύουν με διάφορες σημαίες, που, ανάλογα με τις συγκυρίες, είναι οθωμανικές, γαλλικές, αγγλικές, ελληνο- οθωμανικές, αυστριακές κτλ.

Ταυτόχρονα, μέσα στην ίδια δεκαετία του 18ου αιώνα, οι Έλληνες του Αιγαίου και της Μικράς Ασίας, θα απαντήσουν μαζικά στο κάλεσμα της Τσαρίνας Αικατερίνης Β΄, για να εγκατασταθούν στις ανεκμετάλλευτες περιοχές της μεσημβρινής ή Νέας Ρωσίας. Αποκτώντας, από την ίδια την Τσαρίνα, τεράστια εδάφη εύφορης γης, όπως και πολλά άλλα δικαιώματα⁹³, οι Έλληνες καλλιεργούν με εξωφρενικούς ρυθμούς τα σιτηρά, ενώ ελληνικές κοινότητες ξεφυτρώνουν σαν τα μανιτάρια στο Αζόφ, στη Σεβαστούπολη, στην Οδησό⁹⁴ και αλλού. Είναι κυρίως αυτές οι κοινότητες της Νότιας Ρωσίας και η μαζική μεταφορά του ρωσικού σιταριού από την ελληνική εμπορική ναυτιλία, που θα μεταμορφώσουν τον Εύξεινο Πόντο, από το τέλος του 18ου και όλο το 19ο αιώνα, σε σιτοβολώνα της Δυτικής Μεσογείου.

Γεγονός άλλωστε που έχει άμεση σχέση με τη γαλλική επανάσταση και τους ναπολεόντειους πολέμους. Η δυστυχία του ενός κάνει, συχνά, θα λέγαμε, την ευτυχία του άλλου. Και πράγματι: η Μασσαλία, η τόσο περήφανη κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα για το μεσογειακό της εμπόριο μεταξύ Ανατολής και Δύσης, βρίσκεται, λόγω του αγγλικού αποκλεισμού του λιμανιού της, από τη μια μέρα στην άλλη, ξεκομμένη από το εμπόριό της με τον Ατλαντικό και το Λεβάντε. Τα ελληνικά καράβια έρχονται από τον Εύξεινο Πόντο ή τα Βαλκάνια, χρησιμοποιώντας τη ρωσική και την οθωμανική σημαία, ή, απλά, μεταμφιεσμένα σε πειρατικά. Οι Έλληνες φτάνουν, λοιπόν, μετά από θανάσιμους κινδύνους στη Μασσαλία για να τροφοδοτήσουν με το σιτάρι τους μια πόλη αλλά, κι από κει, μια ολόκληρη Δυτική Μεσόγειο σε πλήρη λιμοκτονία και μαρασμό. Ρίσκο βέβαια καλά υπολογισμένο: τα σιτηρά πουλιούνται σε χρυσάφι.

⁹² R. Clogg, *A concise history of Greece*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σελ. 23-25.

⁹³ Τ. Χαριλάου, *Ιστορία της ελληνόκτητης ναυτιλίας 19ος-20ος αιώνας*, Νεφέλη, Αθήνα 2001, σελ. 88.

⁹⁴ Βασίλης Καρδάσης, *Έλληνες ομογενείς στην Νότια Ρωσία (1775-1861)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998 και Κώστας Αυγητίδης, *Ο Ελληνικός κόσμος της Οδησού και η Ελλάδα (1794-1900)*, Δωδώνη, Αθήνα – Ιωάννινα 1998.



Στις αρχές του 19ου αιώνα, η ελληνική παρουσία είναι πλέον έντονη όχι μόνο στην Ανατολική Μεσόγειο αλλά και στα Δυτικά λιμάνια, όπου κοινότητες σαν της Μασσαλίας, της Αλεξάνδρειας, της Οδησού, του Λονδίνου κτλ., θα δημιουργήσουν τη λεγόμενη ελληνική διασπορά. Η πλειοψηφία αυτής της αφρόκρεμας θα αποτελείται από Χιώτες Φαναριώτες, χωρίς βέβαια να ξεχνούμε το δυναμισμό μιας νέας ανερχόμενης αστικής τάξης. Πολλοί Φαναριώτες της οθωμανικής αυτοκρατορίας και της διασποράς, μαζί με τους νέους μεγαλοαστούς, θα συνεισφέρουν στην πνευματική αναγέννηση του ελληνισμού που θα καταλήξει, όπως γνωρίζουμε, στην επανάσταση.

Το 1830, η Ελλάδα ανακηρύσσεται ανεξάρτητο κράτος ενώ ταυτόχρονα ξεκινά ένα καινούργιο κεφάλαιο στη διαχρονική ιστορία των Φαναριωτών. Πρόκειται για τους «Νεο-φαναριώτες», δηλαδή γι' αυτούς τους Φαναριώτες που είτε εγκαθίστανται στην Ελλάδα, είτε επιστρέφουν ξανά στην Κωνσταντινούπολη, είτε, πάλι, διαλέγουν να παραμείνουν σε μια από τις ελληνικές κοινότητες της Διασποράς. Όπως και οι πρόγονοί τους, οι Νεο-φαναριώτες συνδέονται, αν οι οικονομικοί λόγοι το απαιτούν, με την καινούργια αστική τάξη των μεγαλεμπόρων.

Δεν μπορούμε παρά να μείνουμε κατάπληκτοι μπροστά σε αυτήν τη μακρά ιστορία τους. Διότι οι Φαναριώτες όπως και οι απόγονοί τους, οι Νεο-φαναριώτες, συγχωνεύονται μέσα σε διαφορετικά περιβάλλοντα με μια τέτοια δεξιοτεχνική τέχνη, που αναμειγνύει εκλεπτυσμένη κουλτούρα, πολιτικές ικανότητες, που τους οδηγούν στις ανώτατες διοικητικές θέσεις, αλλά και διανοητικές, εμπορικές, ναυτικές και χρηματιστηριακές επιτηδειότητες.

Οι Φαναριώτες που θα μείνουν, θα χρησιμοποιήσουν την εμπειρία τους για την οργάνωση της μοντέρνας Ελλάδας. Συγκριτικά με άλλα μεγάλα κέντρα του ελληνισμού, όπως η Κωνσταντινούπολη, το οικονομικό κέντρο του ελληνισμού κατά τη διάρκεια όλου του 19ου αιώνα, η Σμύρνη, η Αλεξάνδρεια, η Οδησός κτλ.⁹⁵, η Αθήνα, μοιάζει με ένα απαρχαιωμένο χωριό. Στην Αθήνα, όλα πρέπει να ξαναγίνουν: η αστυνομία, το διπλωματικό σώμα, η οικονομία, η υγειονομική υπηρεσία, η νομοθεσία, η πολιτική, η εκπαιδευτική και πολιτιστική ζωή, κατεστραμμένα κατά της διάρκειας της ελληνικής επανάστασης του 1821. Οι Φαναριώτες γίνονται, λοιπόν, οι πολιτικοί και διπλωμάτες της κρατικής μηχανής, ενώ ταυτόχρονα, για μισό περίπου αιώνα, θα πρωταγωνιστήσουν

⁹⁵ Για την Αθήνα και τα άλλα κέντρα του ελληνισμού, Πασχάλης Κιτρομηλίδης, «Το ελληνικό κράτος ως εθνικό κέντρο», στο Δ. Γ. Τσαούσης, *Ελληνισμός – ελληνικότητα*, Εστία, Αθήνα 1998, σελ. 148-149.



στη λογοτεχνία και γενικότερα στο χώρο των γραμμάτων. Ο Κωνσταντίνος Δημαράς⁹⁶ μιλά για μια φαναριώτικη περίοδο μέσα στην ελληνική ιστορία ιδεών με αντιπροσώπους όπως τους ποιητές Σούτσο, Νερουλά, Ιάκωβο Ρίζο Ραγκαβή και Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή. Σύμφωνα με τον Σβορώνο, λοιπόν, που σκιαγραφεί την εικόνα της Αθήνας, στα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα, υπάρχουν στην Αθήνα τόσοι λόγιοι και συγγραφείς Φαναριώτες που θα έλεγε, κανείς, ότι «η Κωνσταντινούπολη μεταφέρθηκε στην Αθήνα»⁹⁷.

Μετά από μια μακράιωνη παρουσία της ελληνικής κοινότητας στη Ρουμανία, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα είχαν αρχίσει τα πρώτα σημάδια κατάρρευσης των ελληνικών κοινοτήτων με την άνοδο της εγχώριας αστικής τάξης και η πορεία προς τον αφανισμό ενός μεγάλου μέρους του ελληνικού πληθυσμού ολοκληρώθηκε το 1947, όταν στην εξουσία εγκαθιδρύθηκε το καθεστώς της λαϊκής δημοκρατίας. Ακολούθησε ταχύτατη έξοδος των ομογενών προς την Ελλάδα, αφού η συνύπαρξη με το νέο καθεστώς κατέστη αδύνατη. Οι περιουσίες αυτών κατασχέθηκαν με διάφορους τρόπους, όπως εθνικοποιήσεις, δημεύσεις και αναγκαστικές δωρεές. Οι κοινότητες διαλύθηκαν και οι περιουσίες αυτών πέρασαν στην κατοχή του κράτους χωρίς να δοθεί καμία αποζημίωση⁹⁸.

Παρά τα παραπάνω ο Ελληνισμός συνεχίζει να αποτελεί μία δυναμική ομάδα, αντάξια της ιστορικής διαδρομής, οικονομικής, κοινωνικής, πνευματικής και πολιτισμικής, της ελληνικής κοινότητας στο χώρο. Μικρό δείγμα της συμβολής του Ελληνισμού στη Ρουμανία είναι η διάθεση των νέων Ρουμάνων να μάθουν την ελληνική γλώσσα και ιστορία. Επίσης, η διάθεση των ρουμανικών πανεπιστημίων να στηρίζουν την παραπάνω τάση δείχνει τη σημασία που έχει ο ελληνικός πολιτισμός για την παράδοση και την κουλτούρα αυτής της χώρας.

3. 2. ΣΑΝΤΟΥΡΙ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Το σαντούρι συναντάται κυρίως στη κεντρική Ελλάδα και τα νησιά του Αιγαίου. Σε κάθε περιοχή όπως διατυπώνεται και παραπάνω, παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτερότητες ως προς την κατασκευή και το παίξιμό του. Στη διάδοσή του

⁹⁶ Κωνσταντίνος Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 2000, σελ. 351 και του ιδίου, «Περί Φαναριωτών», στο *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1982, σελ. 221-239.

⁹⁷ Νίκος Σβορώνος, *Η Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1994, σελ. 91.

⁹⁸ Κ. Τσουκαλάς, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987, σελ. 324.



συνέβαλλαν οι Roma μουσικοί (Τσιγγάνοι και Γύφτοι μουσικοί) οι οποίοι εγκαταστημένοι ή μετακινούμενοι, αρχίζουν να πρωτοεμφανίζονται στον ελληνικό χώρο γύρω στο 14ο με 15ο αι. μ.Χ. Έκτοτε ζουν σε διάφορα μέρη του ελληνικού χώρου, από τη Θράκη έως την Κρήτη, οργανωμένοι σε προσωρινούς ή μόνιμους οικισμούς, σύμφωνα με τις ιδιαίτερες αντιλήψεις τους και την ιδιαίτερη κοινωνική τους δομή.

Η μακρόχρονη συμβίωση των Rom της Ελλάδας με τους μη τσιγγάνικης καταγωγής Έλληνες επέφερε μια επίδραση πολιτισμικών και ιδεολογικών στοιχείων. Σημαντική θέση στο ελληνικό ρεπερτόριο έχουν οι Rom μουσικοί που ακόμα και τα τελευταία χρόνια, κυρίως στην στεριανή Ελλάδα, ο Rom έχει συνδεθεί με το επάγγελμα του οργανοπαίκτη. «Ήρθαν οι γύφτοι» αποτελεί γνώριμη φράση για να περιγράψουμε την έλευση των οργάνων. Η συμβολή των Rom στο ρεπερτόριο κάθε περιοχής δεν μπορεί να περιοριστεί μόνο στο τρόπο παιξίματος αλλά πολύ παραπέρα επηρεάζει τόσο σε επίπεδο οργανικού ύφους όσο και στη δομή της μουσικής εκτέλεσης.

Ήδη από την εποχή των καφέ – αμάν παρατηρείται πως συχνά φιλοξενούνταν ορχήστρες Rom μουσικών από τη Ρουμανία. Οργανοπαίκτες όπως ο Μόσχος Α., Γκαρραβέλης Αλέκος, και παλαιότεροι όπως ο Θανάσης Μέγας, Λειβαδίτης Γιάννης κ.α. έμαθαν να παίζουν σαντούρι από Ρουμάνους μουσικούς που επισκέπτονταν τα καφέ – αμάν. Βασικές κατηγορίες μουσικών εκτελέσεων αποτελούν οι Ντόινες και οι Χόρες.

Η λέξη Ντόινα είναι ρουμάνικη και χαρακτηρίζει ορισμένα τραγούδια. Όπως αναφέρει ο Brailoiu C. στο έργο του *Musique populaire roumaine*⁹⁹, με τη λέξη «ντόινα» οι κάτοικοι των πόλεων στη Ρουμανία χαρακτηρίζουν κάθε αργό και μελαγχολικό τραγούδι, ανεξάρτητα από τη φόρμα του, χωρίς να είναι εξακριβωμένο εάν ο όρος αυτός έχει λαϊκή προέλευση. Οι *lautari* (επαγγελματίες γύφτοι μουσικοί στη Ρουμανία) παρουσιάζουν τη «ντόινα» κατά τη διάρκεια κοινωνικών εκδηλώσεων με ρομαντικό χαρακτήρα. Στην «ντόινα» ο οργανοπαίκτης αυτοσχεδιάζει με βάση ορισμένα σταθερά μελωδικά σχήματα χρησιμοποιώντας συνήθως έναν κρατημένο φθόγγο. Κυρίως στην περιοχή της Μοντένια, της Τρανσυλβανίας και της Μολδαβίας όπου έχουμε χαρακτηριστικά παραδείγματα «ντόινας» οι μελωδικές φράσεις είναι συνήθως διατονικές σε G και D με πεντατονικά παραδείγματα.¹⁰⁰

⁹⁹Constantin Brailoiu *Musique Populaire Romaine*, Παρίσι 1950, όπως παρατίθεται στο Δέσποινα Μαζαράκη *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σελ. 121-122.

¹⁰⁰ «Romania» στο *The Garland Encyclopedia of World Music : Europe*, Garland Publishing INC, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2000, σελ. 872 – 876.



Tempo rubato.

Χαρακτηριστικό μουσικό παράδειγμα «ντόνα» Ρουμανίας σύμφωνα με τον Brailoiu



Rubato
♩ = 264

Ȑ Le, le, le, le, di- di- ȑe ȑi, Cit e o- mul
 ti- ne- re ȑi Do- rul se ȑi- ne de- el, mai, Ca o- i- ȑa
 du- pȑ miel, Ca va- ca du- pa vi- te- ȑi. Nei- cȑ, Mȑ pus loa- ba
 sȑ mȑ-n- sor, mȑ, Ne- ves- ti- cȑ ca a mea Nu mai a- re ni- me- nea.
 Fugi a- fa- rȑ, foc ŝi pa- rȑ. Fu- ge-n poar- tȑ, sȑ mȑ ba- tȑ. Ȑn tra- n tin- dȑ
 sȑ mȑ prin- dȑ, Fu- ge-n ca- sȑ si- ri- oa- rȑ ŝi-mi zi- ce s-o fac- fru- moas'

Μουσικό παράδειγμα «ντόινα» από τη Μοντένια

(οι καμπυλώσεις πάνω στη μελωδική φόρμα δηλώνουν μία μικρή συντομογραφία της διάρκειας ως έναν τρόπο για την κατανόηση της ελευθερίας που δίνεται στο ρυθμό)

Στη στεριανή Ελλάδα η «ντόινα» ανήκει στην κατηγορία των κομματιών που στην περιοχή των Γρεβενών ονομάζονται τσομπανάρικα, κατηγορία όπου ανήκουν ο Σκάρος αλλά και τα ηπειρώτικα μοιρολόγια. Στην Ήπειρο παίζουν «ντόινα» και το ονομάζουν Μοιρολόι. «Ντόινα» ονομάζεται στο Ζαγόρι, ενώ στο Μεσολόγγι και στο Αγρίνιο ντόινα και караβλάχικο είναι το ίδιο πράγμα. Είναι συνήθης η φράση «παίξε μας ένα караβλάχικο» και στην ουσία πρόκειται για ντόινα.¹⁰¹

Συνήθως μετά τις ντόινες ακολουθούσαν οι «χόρες» που στα ρουμάνικα ονομάζεται ένας κυκλικός χορός. «Χόρα για sirba¹⁰²» σημαίνει γρήγορο και παιζόταν σε ρυθμό 2/4. Στη στεριανή Ελλάδα παιζόταν κυρίως στην Ήπειρο όπου μέσω της τακτικής επικοινωνίας που είχαν οι Ηπειρώτες με τη Ρουμανία δείχνει καθαρά πως αυτές οι μουσικές εκτελέσεις ήρθαν στην Ελλάδα.

¹⁰¹ Μαζαράκη Δ., *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σελ. 124.

¹⁰² Sirb στα ρουμάνικα και sirbu στα βλάχικα, σημαίνει σέρβικος.



$\text{♩} = 170$

Violin

Tambal

Μουσικό παράδειγμα «χόρα sirba» από τη Μοντένια για βιολί και tambal
 (η παρούσα μελωδική φόρμα επαναλαμβάνεται με μικρές παραλλαγές του οκτάμετρου)

$\text{♩} = 144$

Μουσικό παράδειγμα «χόρα» για κλαρίνο ή σαντούρι



3. 3. ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ ΜΕ ΤΟ ΡΟΥΜΑΝΙΚΟ ΌΡΓΑΝΟ

Ήδη από το πρώτο και δεύτερο κεφάλαιο έχουν περιγραφεί οι οργανολογικές συμπεριφορές τόσο του ελληνικού σαντουριού όσο και των συγγενών του οργάνων. Στο κεφάλαιο αυτό δίνεται έμφαση στα επιμέρους στοιχεία που είναι δυνατόν να συνδέσουν το ελληνικό σαντούρι με το αντίστοιχο ρουμάνικο Tambal mic.

Με βάση τις βιβλιογραφικές αναφορές, όπως του Gifford, του Heyde και του Kettlewell, το ελληνικό σαντούρι παρουσιάζεται ως μέρος μιας ευρύτερης κατηγορίας οργάνων, αυτής του cimbalom. Οι παραπάνω μελετητές συνέδεσαν σε μία κατηγορία όλα τα σαντούρια των οποίων οι ονομασίες αποτελούν συνώνυμα του cimbalom, διαφοροποιώντας τα από τα αντίστοιχα ανατολικά όργανα. Τα όργανα αυτής της κατηγορίας βρίσκονται παραδοσιακά στην κεντρική και ανατολική Ευρώπη, σε μία περιοχή από την Λετονία μέχρι δυτικά την Βοημία και τη Γερμανία, περιβάλλοντας νότια τη Ρουμανία και την Ελλάδα. Παρόλο που οι φόρμες των οργάνων αυτών παρουσιάζουν στην πιο ανεπτυγμένη τους μορφή διαφορές, μερικές από τις οποίες είναι πως:

- το ελληνικό σαντούρι είναι χρωματικά κουρδισμένο σε αντίθεση με το cimbalom που είναι διατονικά κουρδισμένο και συνεπώς παρουσιάζουν διαφορετική διάταξη στις χορδές και στον τρόπο παιξίματος.
- στο cimbalom η απόσταση μεταξύ των χορδών δεν πέφτει ποτέ κάτω από τα 2cm ενώ στο σαντούρι δεν υπερβαίνει το 1.7cm. Σε αντίθετη περίπτωση τα όργανα δεν θα μπορούσαν να κουρδίσουν στο La 440Hz και επομένως δεν θα είναι κατάλληλα για παίξιμο. Συνέπεια αυτής της διαφοράς είναι και η χρήση διαφορετικού μεγέθους μπαγκέτας για το cimbalom,

ωστόσο φαίνεται να έχουν κοινή ιστορία προέλευσης και συνεπώς να καθίσταται δυνατόν να αποτελέσουν μέρος μιας ευρύτερης ομάδας οργάνων.

Εστιάζοντας περισσότερο στην ανατολική Ευρώπη και ειδικότερα στην περιοχή της Ρουμανίας, σημειώνεται πως συγκεκριμένα η παράδοση του tambal προέρχεται από Ούγγρους γύφτους μουσικούς οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν στην Τρανσυλβανία¹⁰³ στα τέλη του 17^{ου} αρχές 18^{ου} αιώνα και το όργανο φαίνεται να αποτέλεσε μέρος της μουσικής παράδοσης των lautars στη Ρουμανία.

Η παράδοση του tambal έχει πιο ισχυρούς δεσμούς στο νοτιοανατολικό μέρος της χώρας, εκεί που βρίσκεται η πόλη Μοντένια, όπου στις ορχήστρες έχει συνοδευτικό

¹⁰³ Η Τρανσυλβανία ήταν μέρος της Ουγγαρίας πριν το 1918.



κυρίως ρόλο και παρουσιάζεται μαζί με άλλα όργανα όπως βιολί, ακορντεόν ή βιολί, ακορντεόν και κλαρίνο¹⁰⁴. Το tambal όπως αναφέρεται και στο πρώτο κεφάλαιο, διακρίνεται σε δύο τύπους : στο tambal mare (μεγάλο tambal) tambal mic (μικρό tambal). Τον 18^ο αιώνα το tambal mare αποτελεί κυρίως όργανο των μεγάλων πόλεων και το tambal mic όργανο των αγροτικών περιοχών.

Το ελληνικό σαντούρι παρά το γεγονός ότι αρκετοί ερευνητές το συνδέουν με το αντίστοιχο τούρκικο santur, φαίνεται να προέρχεται από το ρουμάνικο tambal. Τα δύο όργανα παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τη φόρμα, το σύστημα κουρδίσματος και τις μαλακές μπαγκέτες.

Το σαντούρι έχει σχετιστεί με το ύψος της σμυρναϊκής μουσικής και υποστηρίζεται από την ελληνική βιβλιογραφία πως έφτασε στην Ελλάδα μέσω των προσφύγων μετά την Μικρασιατική Καταστροφή. Μία πιθανή εξήγηση για το πώς προήλθε αποτελεί η άποψη πως στη Σμύρνη εκείνο τον καιρό (19^{ος} αιώνας) άκμαζε ο τύπος σαντουριού γνωστός ως «santur fransiz» (φράγκικο σαντούρι). Το όργανο αυτό μέσω των lautars της Ρουμανίας ήρθε στην οθωμανική πρωτεύουσα, την Κωνσταντινούπολη, περίπου το 1854¹⁰⁵ και αποτελεί τύπο σαντουριού της τούρκικης λαϊκής μουσικής ενώ διαφοροποιείται από το αντίστοιχο τούρκικο σαντούρι.

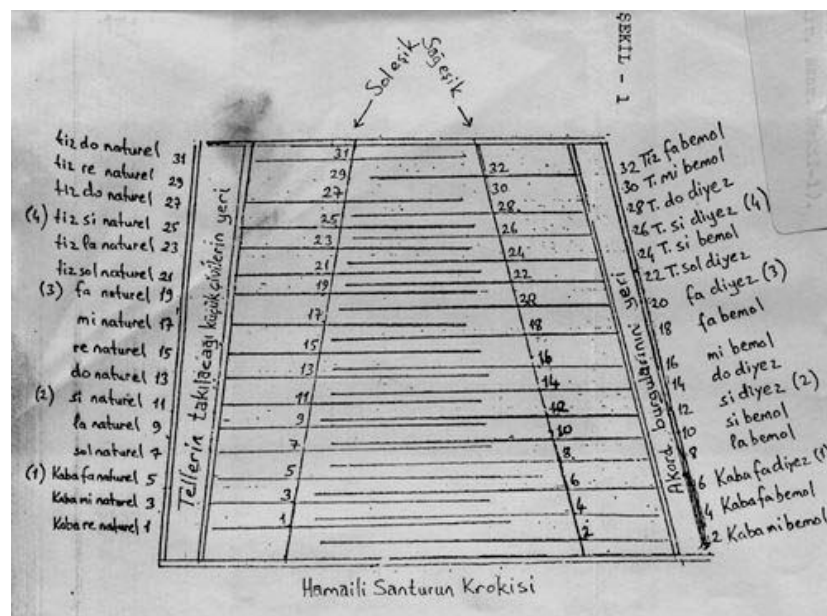
Το σαντούρι στην Τουρκία διακρίνεται σε δύο είδη:

- «Alafranga santur» (ευρωπαϊκό σαντούρι), το οποίο εμφανίστηκε τον 19^ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη από Εβραίους μουσικούς και επικράτησε στην Τουρκία με την ονομασία «Hamaili santur». Εκείνη την περίοδο είχε 160 συνολικά χορδές ομαδοποιημένες ανά πέντε χορδές. Αργότερα το όργανο υπέστη διαφοροποιήσεις και ο αριθμός των χορδών του μειώθηκε σε 105 χορδές συνολικά. Οι μουσικοί έπαιζαν κυρίως στη μεσαία περιοχή του οργάνου. Την εποχή του σουλτάνου I.Abdülmecid (1839-1860), ο Hilmi Bey (Τούρκος μουσικός), είδε τέτοιο σαντούρι στους Ρουμάνους μουσικούς, το χρησιμοποίησε και το ονόμασε «ευρωπαϊκό σαντούρι». Επειδή όμως ήταν κουρδισμένο διατονικά, δεν θα μπορούσε να αποδώσει τα διαστήματα της τούρκικης μουσικής.

¹⁰⁴ Paul Gifford, ό. π., σελ.125.

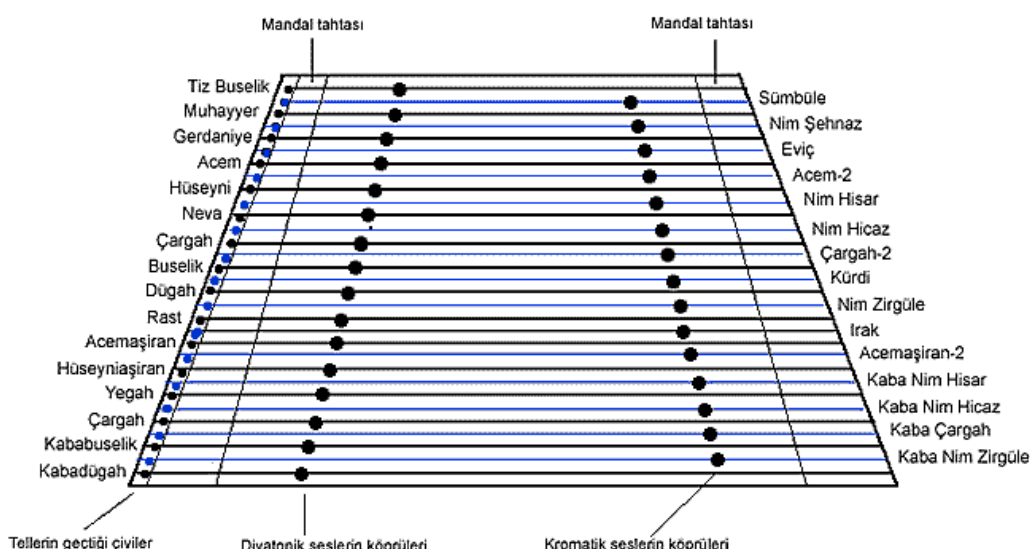
¹⁰⁵ Öztuna Yılmaz, *Türk musikisi ansiklopedisi*, τόμος 3^{ος}, Milli Egitim Basimevi, Κωνσταντινούπολη 1976, σελ. 180-183.





Σχήμα και διάταξη κουρδίσματος στο «Alafranga santur» (ευρωπαϊκό σαντούρι)

- «Alaturka santur», το οποίο χωρίζεται με γέφυρες σε λόγο 2:8 όπως το κανονάκι, με σκοπό να αποδώσει κάποιους φθόγγους που χρησιμοποιούνται στην τουρκική μουσική. Είναι κουρδισμένο χρωματικά, μεγαλύτερο σε μέγεθος σε σχέση με το «ευρωπαϊκό σαντούρι» και λόγω της δυσκολίας να αποδώσει τα makam της τούρκικης μουσικής όπως Χουζάμ, Ουσάκ και Σαμπά, αναπτύχθηκε σε αυτό στην αριστερή πλευρά, μία σειρά από μαντάλια, όπως στο κανονάκι.



Σχήμα και διάταξη κουρδίσματος στο «Alaturka santur»

Το «ευρωπαϊκό σαντούρι» είναι πιθανό να υπήρχε στην οθωμανική πρωτεύουσα, αν λάβουμε υπόψη πως και αρκετοί Εβραίοι λίγα χρόνια αργότερα, κατά



τον Κριμαϊκό πόλεμο, από τη Ρωσία και τη Ρουμανία με τους διωγμούς βρέθηκαν στην Κωνσταντινούπολη περίπου το 1892, και φυσικά ανάμεσά τους υπήρχαν και αρκετοί μουσικοί¹⁰⁶. Η τοποθέτηση αυτή μπορεί να οδηγήσει στη διαπίστωση ότι το ελληνικό σαντούρι ακόμα και αν ήρθε στην Ελλάδα μέσω των προσφύγων από τα μικρασιατικά παράλια, ωστόσο φαίνεται να αποτελεί τύπο οργάνου της ανατολικής Ευρώπης και ειδικότερα της Ρουμανίας.

Στο ελληνικό έδαφος, μέσω των εμπορικών και πολιτιστικών σχέσεων που αναπτύχθηκαν μεταξύ Ρουμανίας και Ελλάδας τον 18^ο και 19^ο αιώνα και τα οποία στοιχεία εξετάζουμε παρακάτω, το σαντούρι είναι δυνατό να ήρθε μέσω των Ελλήνων και Ρουμάνων μεταναστών τον 19^ο αιώνα. Αυτό εξάλλου παρατηρείται και από την παρουσία του στην Ήπειρο ή το Ξηρόμερο πολύ πριν την έλευση των μικρασιατών προσφύγων. Την τοποθέτηση αυτή υποστηρίζουν οργανοπαίκτες όπως ο Αριστείδης Μόσχος, ο Γκαραβέλης Αλέκος, Θανάσης Μέγας (περιοχή Λιβαδειάς) και ο Δημήτρης Κοφτερός, χωρίς όμως να παραθέτουν αρκετές σχετικές πληροφορίες και πηγές για το θέμα. Συγκεκριμένα ο Α. Μόσχος σε συνέντευξή του αναφέρει πως όταν ήταν μικρός ο αδελφός του έφερνε Έλληνες και ξένους μουσικούς στο σπίτι και από κει παρακολουθούσε τα όργανα. «κάποτε έφερε και ένα συγκρότημα Ρουμάνους. Αυτό ήταν το ερέθισμα. Ε...όταν είδα το σαντούρι...»¹⁰⁷. Ο Δημήτρης Κοφτερός σε υποσημείωση του πονήματός του αναφέρει πως, είναι πολύ πιθανό το σαντούρι στην Ελλάδα να μεταδόθηκε από τους Έλληνες που βρίσκονταν στη Ρουμανία και από κει μέσω των Ελλήνων λόγιων και τεχνιτών να έφτασε το σαντούρι στη χώρα μας. Χαρακτηριστικό παραμένει και το παράδειγμα του Κωνσταντίνου Κωνσταντόπουλου (ή Κωστάκη), κατασκευαστή σαντουριών ο οποίος ήταν πρόσφυγας από τη Ρουμανία¹⁰⁸.

Τα σημεία στα οποία αναφέρεται η εργασία, ως προς τις ομοιότητες που παρουσιάζουν σαν όργανα το ελληνικό και το ρουμάνικο σαντούρι, είναι όσον αφορά στο σχέδιο, στο κούρδισμα και στις μπαγκέτες.

Το σχήμα τους είναι τραπεζοειδές αλλά και οι επιμέρους λεπτομέρειες όπως οι καβαλάρηδες, το αριστερό και δεξί μπαλκόνι, το υλικό των χορδών, η φόρμα των δύο οργάνων είναι τα ίδια. Βέβαια είναι δυνατό να υπάρξουν διαφοροποιήσεις ως προς τις

¹⁰⁶ Avram Galante, *Histoire des juifs de Turquie*, τόμος 2^{ος}, Editions Isis, Κωνσταντινούπολη 1984, σελ. 203.

¹⁰⁷ Γιώργος Παπαδάκης, *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σελ. 201.

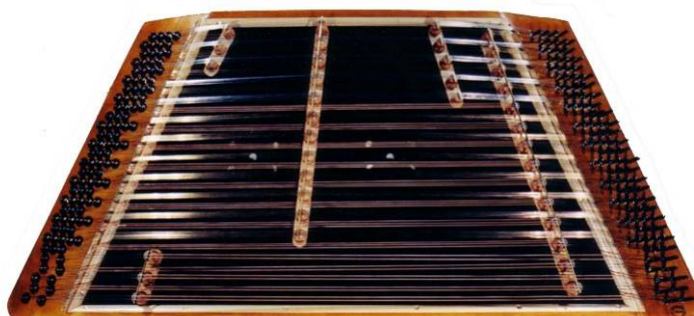
¹⁰⁸ Δημήτρης Κοφτερός, ό. π., σελ. 48, 50.



διαστάσεις του σκάφους, αλλά αυτό είναι κάτι που αφορά τους κατασκευαστές των οργάνων και εξαρτάται από τις προτιμήσεις των οργανοπαικτών.



Ρουμάνικο tambal mic

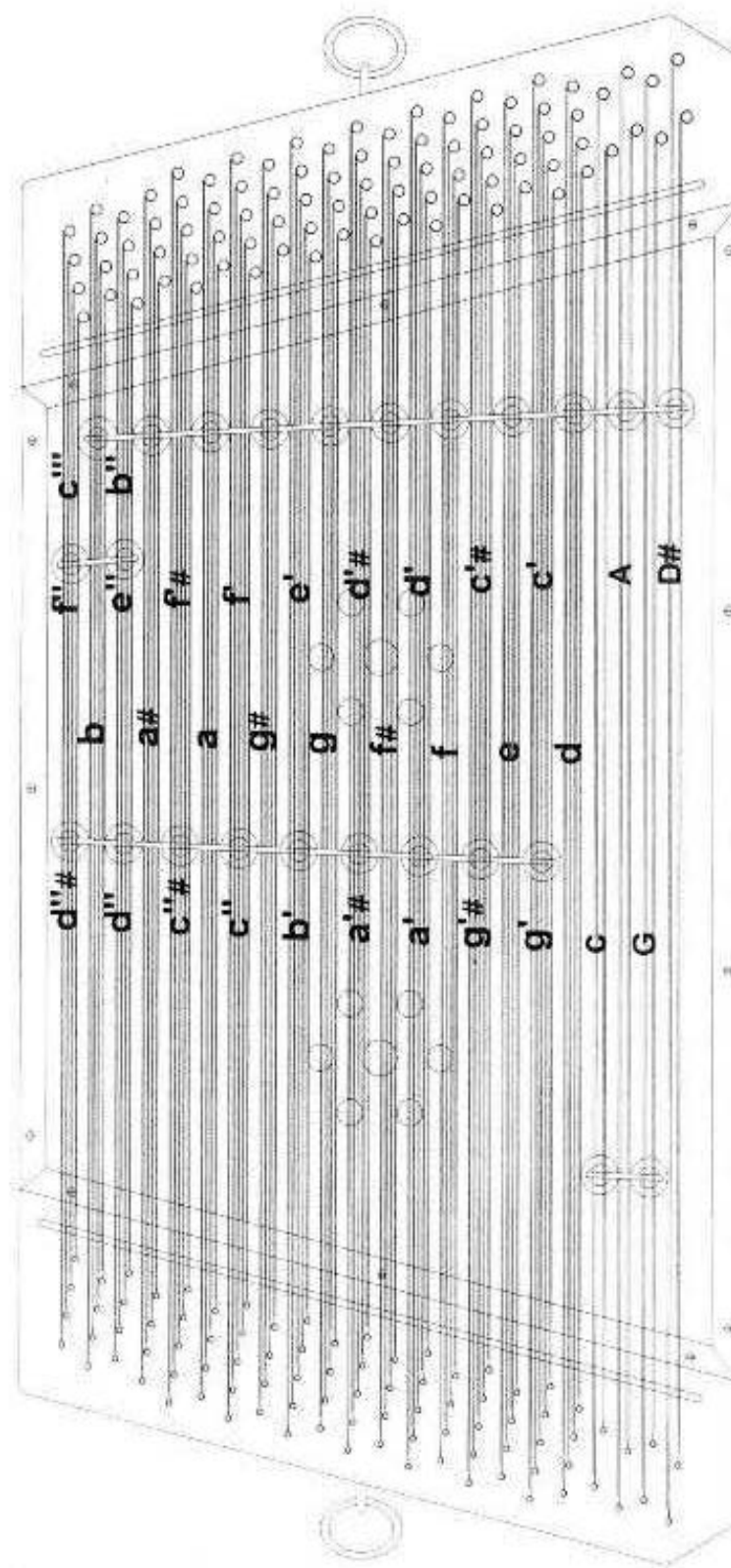


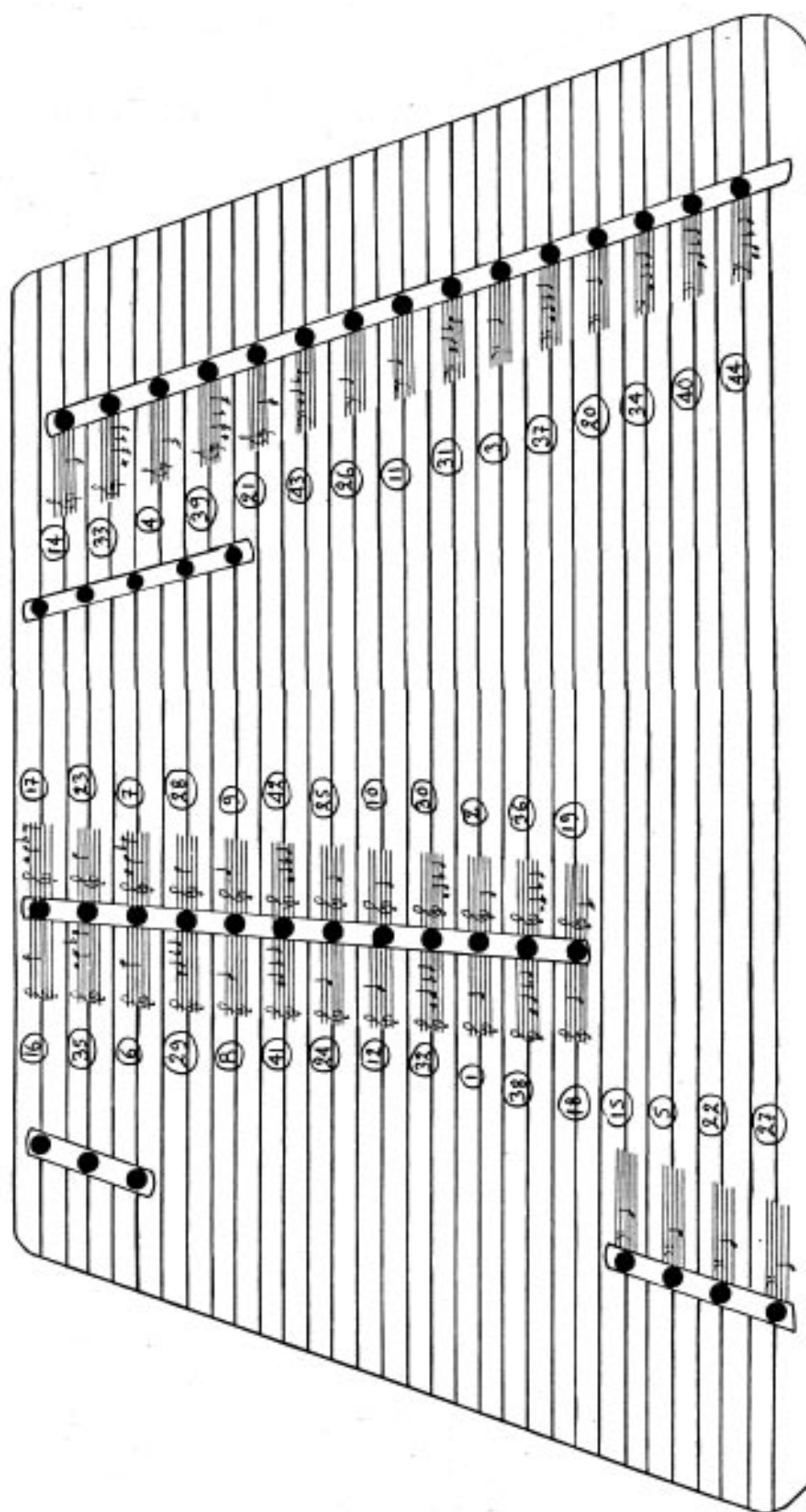
Ελληνικό σαντούρι

Από τις φωτογραφίες διακρίνονται οι καβαλάρηδες της μεσαίας περιοχής οι οποίοι και χωρίζουν τις χορδές των δύο οργάνων σε πέμπτες και είναι χρωματικά κουρδισμένα. Αυτό βέβαια αποτελεί και γενικότερο χαρακτηριστικό των οργάνων αυτής της κατηγορίας στη Βαλκανική Χερσόνησο.

Παρακάτω παρατίθενται δύο πίνακες κουρδίσματος των οργάνων. Ο πρώτος αφορά στο ρουμάνικο tambal mic και ο δεύτερος στο ελληνικό σαντούρι. Παρουσιάζεται η διάταξη των χορδών στα όργανα καθώς και η σειρά κουρδίσματος που και στα δύο όργανα παραμένει η ίδια.







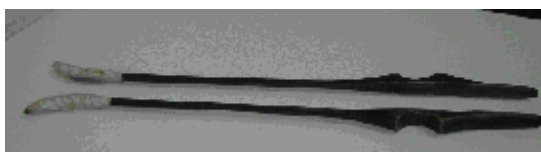
Εικ. 84. Πίνακας κουρδίσματος.



Μία ομοιότητα επίσης παρατηρείται και στις μπαγκέτες των δύο οργάνων. Αποφεύγοντας τις λεπτομέρειες των προηγούμενων κεφαλαίων που αφορούν στην κατασκευή τους, παρατηρείται πως χρησιμοποιείται το ίδιο υλικό κατασκευής και η χρήση βαμβακιού στις άκρες. Ο τρόπος χρήσης και κρατήματος των μπαγκετών παραμένει επίσης ο ίδιος.



Μπαγκέτες tambal mic



Μπαγκέτες ελληνικού σαντουριού



ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην πτυχιακή αυτή εργασία παρουσιάστηκε η οργανολογική συμπεριφορά του ελληνικού σαντουριού μέσα στο χρόνο, με σκοπό να περιγράψει και να αποδείξει τις βαλκανικές του επιρροές και τη βαλκανική του ταυτότητα. Απώτερος σκοπός αποτέλεσε η αξιοποίηση του συγκεκριμένου έργου, στην έρευνα και τη βαθύτερη γνωριμία με τα παραδοσιακά όργανα.

Συγκεκριμένα, η εργασία εστίασε στην οργανολογική μελέτη του ελληνικού σαντουριού και στο ζήτημα της ενδεχόμενης βαλκανικής του προέλευσης, στοιχείων που μέχρι τώρα βρίσκονταν στο περιθώριο των μουσικολογικών ερευνών.

Μέσα από την εργασία προσφέρθηκαν τα ακόλουθα:

- Παρουσιάστηκε η βιβλιογραφία αλλά και οι σημαντικότερες οργανολογικά διαδρομές του ελληνικού σαντουριού ώστε να είναι δυνατός ο εντοπισμός των γενετικών συγγενειών μεταξύ των τύπων σαντουριού που παρουσιάζονται.
- Συλλέχθηκε ένας ικανοποιητικός αριθμός σαντουριών από διάφορα μέρη του κόσμου τα οποία παρουσιάστηκαν με βάση τα κατασκευαστικά τους χαρακτηριστικά, έτσι ώστε να φανούν οι οργανολογικές ομοιότητες αλλά και διαφορές με το ελληνικό σαντούρι.
- Μελετήθηκε το ελληνικό σαντούρι με βάση την κατασκευή του. Η δυνατότητα λεπτομερούς περιγραφής του οργάνου με την προσάρτηση προσεγγιστικών σχεδίων και φωτογραφιών, πράγμα το οποίο αποτελεί και την πρώτη ακαδημαϊκή προσπάθεια παρουσίασης του οργάνου.
- Το ελληνικό σαντούρι και το αντίστοιχο ρουμάνικο tambal mic παρουσιάστηκαν σε ορισμένα τμήματά τους, όπως είναι τα βασικά οργανολογικά χαρακτηριστικά αλλά και οι ομοιότητες που παρουσίασαν στο ρεπερτόριο, με αποτέλεσμα να δοθεί η δυνατότητα παροχής πληροφοριών χρήσιμων για το ζήτημα της βαλκανικής προέλευσης του ελληνικού σαντουριού.
- Μελετήθηκε και παρουσιάστηκε η εμπορική αλλά και η πολιτιστική διάδραση μεταξύ Ρουμανίας και Ελλάδας. Στόχος υπήρξε η αναζήτηση ισχυρών δεσμών, ώστε να δικαιολογηθεί το πλαίσιο δημιουργίας των μορφολογικών συγγενειών. Συνεπώς φωτίστηκαν ιδιαίτερα οι προϋποθέσεις προέλευσης του οργάνου από το βαλκανικό χώρο.

Στην παρούσα ερευνητική διεργασία επιτεύχθηκε ο στόχος που είχε τεθεί στην αρχή. Δημιουργήθηκε λοιπόν, μία σταθερή βάση πάνω στην οποία παρατίθενται τα



στοιχεία που βοηθούν στην μελέτη του ελληνικού σαντουριού αλλά και της βαλκανικής του προέλευσης. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθούν και οι δυσκολίες που αντιμετωπίστηκαν κατά τη διάρκεια της ερευνητικής δράσης.

Υπήρξαν αρκετές δυσκολίες στην αναζήτηση του απαραίτητου υλικού για την τεκμηρίωση των δεδομένων που παρατίθενται. Οι ελλειπείς επιστημονικές βιβλιογραφικές αναφορές σχετικά με το ελληνικό σαντούρι, αλλά και η δυσκολία στον εντοπισμό των αντίστοιχων ξενόγλωσσων, στάθηκαν εμπόδια τα οποία έπρεπε να ξεπεραστούν. Χρειάστηκε επιμονή αλλά και σωστή οργάνωση της εργασίας.

Βέβαια δεν ήταν δυνατόν να συμπεριληφθούν αναλυτικά όλα τα δεδομένα που έχουν σχέση με το θέμα και που θα μπορούσαν να είναι για παράδειγμα η μουσικολογική ανάλυση του ρεπερτορίου, διότι κάτι τέτοιο θα ξεπερνούσε κατά πολύ τα πλαίσια μιας πτυχιακής εργασίας. Βασικό μέλημα υπήρξε η ανάγκη για επαναπροσδιορισμό του ρόλου της ρουμανικής επιρροής σε σχέση με την μικρασιατική.

Μία μελλοντική πρόταση, είναι η ανάπτυξη του θέματος δίνοντας έμφαση στη ρυθμολογία και στο ρεπερτόριο των δύο όπου υπάρχει ένα αξιόλογο υλικό προς μελέτη. Να εξεταστούν δηλαδή όλες εκείνες οι συνιστώσες, μέσα από τις οποίες γίνεται δυνατή η τοποθέτηση του ελληνικού σαντουριού στο ευρύτερο βαλκανικό instrumentarium.

Τέλος, ευελπιστώ ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία, θα αποτελέσει ένα λιθαράκι στην ερευνητική εκπαιδευτική διαδικασία και θα συμβάλλει στην προσπάθεια του εμπλουτισμού της μουσικολογικής έρευνας και δημιουργίας με στόχο πάντα, την ανάδειξη, ενίσχυση και βελτίωση του πολιτιστικού γίγνεσθαι.



ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Apel W., *Harvard Dictionary of Music*, Belknap Press, Cambridge 1997.
- Baines A., *Musical Instruments – Organology and European Folk Music Instruments*, τόμος 13, J. I. F. M. C., Λονδίνο 1960
- Baines A., *Musical instruments*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1992 (επανεκδοση 2000).
- Blanton N., «The origin of the hammered dulcimer finally not explained», *Dulcimer Players News – Part II*, τεύχος 27^ο, χ. τ., Μάιος – Ιούλιος 2001.
- Braudel F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Παρίσι 1966.
- Clogg R., *A concise history of Greece*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Cowan J., «Greece» στο *The Garland Encyclopedia of World Music : Europe*, Garland Publishing INC, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2000.
- Galpin F. W., *Old English Instruments of Music: Their History and Character*, Methuen, 3^η έκδοση, Λονδίνο 1932.
- Gifford Paul M., *The Hammered Dulcimer – A History (American Music and Musicians, No6)*, The Scarecrow Press Inc., Lanham – Maryland and London 2001.
- Heyde H., «Frühgeschichte des Europäischen Hackbretts(14.-16. Jahrhundert)», *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18, 1973-1977.
- Kartomi M. J., *On concepts and Classifications of Musical Instruments*, The University of Chicago Press - Chicago and London, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής 1990.
- Kettlewell D., *The Dulcimer*, Ph. D. diss., Loughborough University, 1976.
- Matveev K., *Ancient Russia – Ancient Russia and Islam; The First Acquaintance*, Μόσχα 1993.
- Montagu J., «The Magpie in Ethnomusicology» στο *13ο European Seminar in Ethnomusicology (ESEM)*, Φιλανδία, 15 έως 19 Οκτωβρίου 1997.
- Robert D., *The Encyclopedia of Musical Instruments*, Gurloton Books Limited, Λονδίνο 1999.
- Runciman S., *The Great Church in Captivity*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.



- Sadie S., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMilan Publishing, Νέα Υόρκη 1980.
- Silverman C., «Rom (Gypsy) Music» στο *The Garland Encyclopedia of World Music : Europe*, Garland Publishing INC, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2000.
- Sturdza M. D., *Dictionnaire historique et généalogique des grandes familles de Grèce, d'Albanie et de Constantinople*, Chez l'auteur, Παρίσι 1983.
- The New Oxford Companion to Music*, 1^{ος} τόμος, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1983.
- Vertkov K., *Atlas muzikalnik instrumentov norodov SSSR*, Μόσχα 1963.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Cinanci O., *Ελληνικές κομπανίες στη Τρανσυλβανία και ευρωπαϊκό εμπόριο στα χρόνια 1636-1746*, Βουκουρέστι 1981.
- Ulrich M., *Ατλας της μουσικής*, 1^{ος} τόμος, Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής, Νάκας Φίλιππος, Αθήνα 1994-1995.
- Petrescu S., «Η ρουμανική ιθαγένεια και οι Έλληνες της Ρουμανίας (1859-1879)» στο *Γ Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών*, Βουκουρέστι 2 Ιουνίου 2006.
- Ανωγειανάκης Φ., *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Μέλισσα, β' έκδοση, Αθήνα 1991.
- Αυγητίδης Κ., *Ο Ελληνικός κόσμος της Οδησού και η Ελλάδα (1794-1900)*, Δωδώνη, Αθήνα – Ιωάννινα 1998.
- Βακαλόπουλος Α., «Οι Φαναριώτες ως φορείς διοικητικής και πολιτικής εξουσίας», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΑ, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975 (επανέκδοση 2000).
- Δημαράς Κ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 2000.
- Δημαράς Κ., «Περί Φαναριωτών», στο *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1994.
- Δραγούμης Μ., «Το προεπαναστατικό δημοτικό τραγούδι: καταγραφές, όργανα», στο *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σ. 175.



- Θέμελης, Δ., *Το Κανονάκι. Προέλευση. Ιστορία*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996.
- Καρακάσης Στ., *Ελληνικά Μουσικά Όργανα (Αρχαία – Βυζαντινά – Μεταβυζαντινά – Σύγχρονα) – Μουσική, Λαογραφική και Γλωσσολογική Μελέτη*, Δίφρος, Αθήνα 1970.
- Καρδάσης Β., *Έλληνες ομογενείς στην Νότια Ρωσία (1775-1861)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998.
- Κοντογεώργης Μ. Δ., «Οι ελληνικοί σύλλογοι στη Ρουμανία κατά τον 19^ο αιώνα. Συμβολή στη μελέτη της ανάπτυξης του συλλογικού φαινομένου στον παροικιακό ελληνισμό» στο *Γ Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι 2 Ιουνίου 2006.
- Κοφτερός Δ., *Δοκίμιο για το Ελληνικό Σαντούρι*, 2^η έκδοση, Δωδώνη, χ. χ.
- Κώστιος Α., *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*, Κ. Παπαγρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2000.
- Λιάβας Λ., «Η κατασκευή της αχλαδόσχημης λύρας στην Κρήτη και τα Δωδεκάνησα» στο *Εθνογραφικά*, τ. 4 – 5, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1983.
- Μαζαράκη Δ., *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1984
- Μαλκίδης Φ., «Ο Έλληνισμός της Ρουμανίας», Ομιλία στο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου, Ρουμανία 9 Μαρτίου 2003.
- Μιχαηλίδης Σ., *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2^η έκδοση, Αθήνα 1989.
- Μπελιά Δ. Ε., «Ο Ελληνισμός της Ρουμανίας κατά το διάστημα 1835-1878 – Συμβολή στην ιστορία του επί τη βάση των ελληνικών πηγών», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, χ. τ. 1983.
- Νινίκας Δ., «Οι σαντουριέρηδες του Νομού Τρικάλων» στο *Τρικαλινά*, Πρακτικά 6^{ου} Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών, Φ.Ι.Λ.Ο.Σ. Τρικάλων, Τρίκαλα Νοέμβριος 2002.
- Παπαδάκης Γ., *Λαϊκοί Πρακτικοί Οργανοπαίκτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983.
- Ράδος Λ., *Τα ελληνικά σχολεία της Ρουμανίας στο τέλος του 19^{ου} και αρχή του 20^{ου} αιώνα*, Ινστιτούτο Ιστορίας «Α. Δ. Ξενόπουλ» Ιασίου, Ιάσιο 2006.
- Ρωμανού Κ., «Ελληνικά πληκτροφόρα όργανα» περιοδικό *Μουσικολογία*, τεύχος 7-8, Αθήνα 1989.



- Σβορώνος Ν., *Η Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1994.
- Σοφή Μ., «Αστική εμπορική τάξη στις ρουμανικές χώρες κατά τον 19^ο αιώνα- Η περίπτωση των Ελλήνων Επιχειρηματιών», *Γ Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Βουκουρέστι 2 Ιουνίου 2006.
- Βασιλειάδης Σ. Γ., *200 χρόνια μουσικής δημιουργίας (1762-1962)*, Δρυμός, Αθήνα 1978.
- Ταμπάκη Ά., «Οι Έλληνες της Ρουμανίας», εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 5 Ιουλίου 2001.
- Τσαούσης Δ. Γ., *Ελληνισμός – ελληνικότητα*, Εστία, Αθήνα 1998.
- Τσουκαλάς Κ., *Εξάρτηση και αναπαραγωγή*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987.
- Χαρλαύτη Τ., *Ιστορία της ελληνόκτητης ναυτιλίας 19ος-20ος αιώνας*, Νεφέλη, Αθήνα 2001.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

- Καλαϊτζής Ν., (CD) «Σαντούρι», *The Greek Folk Instruments Vol. 2*, FM Records S.A., επιμέλεια παραγωγής Π. Τσαμπούρης.
- Μόσχος Α., (CD) «Ταξίδια με το σαντούρι», Lyra, Αθήνα 1996.
- Κοφτερός Δ. Β., (CD) «Μυτιληνιό Σαντούρι», *Σκοποί και χοροί από τη Λέσβο*, Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 1998.

