

**Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

**Η ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΟΥ
ΛΑΟΥΤΟΥ**

**ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΙΚΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΩΝ
ΧΡΗΣΤΟΥ ΖΩΤΟΥ & ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΣΤΑΚΙΔΗ**

**Πτυχιακή εργασία
του Δημήτριου Σκότη
ΑΜΦ 772**

**Υπό την εποπτεία του
κ. Θεοχάρη Ράπτη**

**ΑΡΤΑ
Σεπτέμβριος 2008**

στην οικογένεια μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	σελ. 3
Εισαγωγή.....	σελ. 4
1.1 Διδασκαλία ευρωπαϊκών και παραδοσιακών οργάνων.....	σελ. 6
1.2 Το λαούτο.....	σελ. 9
1.3 Εκδόσεις μεθόδων διδασκαλίας για το λαούτο.....	σελ. 13
2.1 Βιογραφικά στοιχεία	
Χρήστος Ζώτος.....	σελ. 18
Δημήτριος Μυστακίδης.....	σελ. 19
2.2 Εκμάθηση οργάνου:	
Η κατάκτηση της τεχνικής και το θεωρητικό μουσικό υπόβαθρο.....	σελ. 21
2.3 Η διδασκαλία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.....	σελ. 25
2.4 Πορεία μαθήματος	
Χρήστος Ζώτος.....	σελ. 27
Δημήτριος Μυστακίδης.....	σελ. 29
2.5 Διδασκαλία οργάνου:τεχνική και θεωρία	
Διαφορές και ομοιότητες.....	σελ. 31
3.1 Κριτική αποτίμηση:	
Τα αίτια των διαφορών.....	σελ. 46
3.2 Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη.....	σελ. 53
3.3 Όργανο, εποχή και τόπος.....	σελ. 57
Συμπεράσματα.....	σελ. 60
Βιβλιογραφία.....	σελ. 62
Παράρτημα.....	σελ. 66

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το ερέθισμα για τη συγγραφή αυτής της πτυχιακής εργασίας, το έλαβα κατά τη διάρκεια της φοίτησης μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου Άρτας. Η σπουδή μου στο χώρο του Τμήματος μου επέτρεψε την παρατήρηση και την έρευνα του φαινομένου. Ο εντοπισμός του ερευνητικού φαινομένου ουσιαστικά αρχίζει από τη στιγμή που μαθητεύω ο ίδιος με τους δύο καθηγητές και ανακαλύπτω ότι υπάρχουν διαφορές, ως προς τον τρόπο διδασκαλίας τους, οι οποίες επηρεάζουν άμεσα τόσο εμένα όσο και άλλους μαθητές του λαούτου. Η συγγραφή της συγκεκριμένης πτυχιακής εργασίας ξεκίνησε τον Μάιο του 2008 και ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου. Η συγκεκριμένη εργασία πραγματοποιήθηκε με τη μέθοδο της επιτόπιας έρευνας. Η βιωματική μου εμπειρία ως φοιτητής στη διάρκεια επτά εξαμήνων, κοντά στους δύο καθηγητές, μου έδωσαν την ευκαιρία της συμμετοχικής παρατήρησης. Επίσης, για την έρευνα αυτή χρειάστηκε να πάρουμε συνεντεύξεις με την χρήση ερωτηματολογίων, γι' αυτό αισθάνομαι υποχρεωμένος να αναφέρω και να ευχαριστήσω θερμά όσους μου έδωσαν τις απαραίτητες αυτές συνεντεύξεις. Για την συλλογή υλικού επισκέφτηκα: Τη βιβλιοθήκη του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου Άρτας, το μουσικό αρχείο του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου Άρτας, τη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, το οπτικοακουστικό αρχείο Πανεπιστημίου Μακεδονίας, τη βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης καθώς και το μουσικό αρχείο του Τμήματος Μουσικολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Ευχαριστώ ιδιαίτερος τους καθηγητές μου κυρίως Χρήστο Ζώτο και Δημήτριο Μυστακίδη. Ακόμη, ευχαριστώ θερμά κάποιους συναδέλφους, οι οποίοι μαθήτευσαν επίσης και με τους δύο καθηγητές, έδωσαν συνεντεύξεις αλλά θέλησαν να κρατήσουν την ανωνυμία τους. Για τις πολύτιμες συμβουλές τους και την ηθική στήριξη, ευχαριστώ όλους τους φίλους, συναδέλφους και κυρίως τη συνάδελφο μουσικολόγο κ. Κωνσταντίνα Τότσκα. Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στον επιβλέπων καθηγητή μου κύριο Θεοχάρη Ράπτη για την άψογη συνεργασία μας και για την πολύτιμη στήριξη του σε κάθε εμπόδιο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Με την παρούσα εργασία προσπαθούμε να δούμε αναλυτικά τις διαφορές στη διδασκαλία λαούτου ανάμεσα στο Χρήστο Ζώτο και το Δημήτριο Μυστακίδη και να κατανοήσουμε τις αιτίες στις οποίες οφείλονται οι διαφορές αυτές. Εκτός αυτού πραγματοποιούμε μια έρευνα στις έντυπες μεθόδους διδασκαλίας που κυκλοφορούν στο εμπόριο, ώστε να έχουμε μια πιο εμπειριστατωμένη ματιά.

Η πτυχιακή αυτή εργασία αποτελείται από τρία κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο χωρίζεται σε τρία υποκεφάλαια εκ των οποίων στο πρώτο γίνεται μια γενική αναφορά, σχετικά με τις διαφορές στον τρόπο διδασκαλίας των οργάνων της λόγιας δυτικής μουσικής και της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Στη συνέχεια γίνεται μια λεπτομερής αναφορά σε οργανολογικά στοιχεία του λαούτου, όπως είναι τα ιστορικά και κατασκευαστικά στοιχεία κ.α. Στο υποκεφάλαιο 1. 3 έχουμε την ακριβή παράθεση και σύγκριση των έντυπων μεθόδων διδασκαλίας για το λαούτο.

Το δεύτερο κεφάλαιο χωρίζεται σε πέντε υποκεφάλαια. Αρχικά παρατίθενται κάποια βιογραφικά στοιχεία για τους Χρήστο Ζώτο και Δημήτρη Μυστακίδη, τα οποία μας δίνουν κάποιες απαραίτητες πληροφορίες για την παρούσα έρευνα. Στο υποκεφάλαιο 2. 2 έχουμε συλλέξει, μέσα από συνεντεύξεις, πληροφορίες για το πώς οι ίδιοι μαθήτευσαν το λαούτο και τις παραθέτουμε προκειμένου να κατανοήσουμε τον τρόπο αλλά και τι ακριβώς διδάχτηκαν οι ίδιοι και τι από αυτά έχουν υιοθετήσει στη διδασκαλία τους σήμερα. Στο υποκεφάλαιο 2. 3 δίνονται κάποιες γενικές πληροφορίες για το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στο οποίο διδάσκουν οι δύο προαναφερόμενοι. Στο υποκεφάλαιο 2. 4 παρουσιάζουμε λεπτομερειακά μια ενδεικτική πορεία μαθήματος των δύο διδασκόντων, θέλοντας να εμβαθύνουμε στη μέθοδο διδασκαλίας που χρησιμοποιεί καθένας τους. Τέλος, στο υποκεφάλαιο 2. 5 αναφέρουμε και συγκρίνουμε διεξοδικά τις διαφορές που συναντάμε ανάμεσα στις μεθόδους διδασκαλίας των δύο καθηγητών.

Το τρίτο κεφάλαιο χωρίζεται σε τρία υποκεφάλαια. Στο υποκεφάλαιο 3. 1 γίνεται μια κριτική αποτίμηση, στην οποία προσπαθούμε να εντοπίσουμε τα αίτια των διαφορών στον τρόπο διδασκαλίας των δύο καθηγητών. Στο υποκεφάλαιο 3. 2 αναφερόμαστε στο δίπολο προφορικότητας και

εγγραμματοσύνης, το οποίο αποτελεί σε μεγάλο βαθμό τη βάση για να ερμηνεύσουμε τις παραπάνω διαφορές. Τέλος στο υποκεφάλαιο 3.3 γίνεται λόγος για την εποχή και τον τόπο, που ανήκει ένας μουσικός, καθώς αυτοί οι δύο παράγοντες επηρεάζουν άμεσα τον τρόπο που αντιμετωπίζουν το όργανο και τη μουσική γενικότερα και κατά συνέπεια αποτελούν ακόμη ένα εργαλείο χρήσιμο για την προσέγγισή μας.

1.1

ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΕΥΡΩΠΑΪΚΩΝ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ

Πριν ακόμα μιλήσουμε για τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους διδάσκονται τα λεγόμενα Ευρωπαϊκά και παραδοσιακά μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στον Ελληνικό χώρο και φυσικά πριν εντοπίσουμε τις ποιοισδήποτε ομοιότητες ή διαφορές, θα πρέπει να δηλώσουμε με σαφήνεια τα κριτήρια με τα οποία εντάσσουμε σήμερα τα διάφορα όργανα στις παραπάνω κατηγορίες. Στην Ελλάδα αλλά και σε πολλές Ευρωπαϊκές χώρες όταν κάνουμε λόγο για Ευρωπαϊκά όργανα στην ουσία αναφερόμαστε σε όλα εκείνα τα όργανα που συναντάμε σε μια ορχήστρα λόγιας Δυτικής μουσικής. Στα παραδοσιακά όργανα από την άλλη, συγκαταλέγονται όργανα που επιβίωσαν στο πέρασμα του χρόνου μέσα από τη χρήση τους, κυρίως από τις λαϊκές τάξεις, στις κάθε είδους εκδηλώσεις όπου η μουσική αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι. Στην κατηγορία αυτή ωστόσο δεν λείπουν και όργανα τα οποία ανήκουν και στη λόγια Δυτική παράδοση, παρουσιάζοντας κάποιες φορές μικρές οργανολογικές διαφορές. Οι όροι «παράδοση» και «παραδοσιακό» είναι προβληματικοί όροι, γι' αυτό στη συγκεκριμένη έρευνα θα θέσουμε ένα κριτήριο με το οποίο θα διαχωρίζουμε τα «παραδοσιακά» από τα «Ευρωπαϊκά» μουσικά όργανα. Στην ερευνά μας, το κυρίαρχο κριτήριο το οποίο διαχωρίζει τα όργανα αυτά είναι το διαφορετικό ρεπερτόριο το οποίο καλούνται να υποστηρίξουν και κατά συνέπεια η διαφορετική τεχνική παιξίματος που χρησιμοποιείται.

Οι διαφορές οι οποίες εντοπίζονται κατά τον τρόπο διδασκαλίας Ευρωπαϊκών και παραδοσιακών οργάνων είναι αποτέλεσμα του τρόπου με τον οποίο αυτά διένυσαν την πορεία τους μέσα στο χρόνο και επιβίωσαν. Τα Ευρωπαϊκά όργανα υπηρετούν από μια εποχή και μετά μια εγγράμματη, λόγια παράδοση η οποία σήμερα βασίζεται πρωτίστως στη μουσική σημειογραφία και ακολουθεί τους νόμους και τους κανόνες αυτής. Το μουσικό κομμάτι είναι αποτυπωμένο σε παρτιτούρα και η παρέκκλιση από αυτή ή η προσθαφαίρεση στοιχείων, από ένα χρονικό σημείο και μετά, απαγορεύεται ρητά. Στην παρτιτούρα αποτυπώνονται και παγιώνονται όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία σε μια προφορική μουσική παράδοση είναι ρευστά. Τέτοια στοιχεία είναι ο οπλισμός, το μέτρο, το tempo, ο

τίτλος του έργου, το όνομα του συνθέτη, η μελωδική γραμμή, οι συγχορδίες, ρυθμικά σχήματα και τέλος οι επιμέρους δυναμικές τα οποία συναντάμε σε κάθε μουσική επιτέλεση. Ο κυρίως χώρος εκμάθησης Ευρωπαϊκών οργάνων, από ένα χρονικό σημείο και έπειτα, είναι οι μουσικές σχολές, ωδεία. Αργότερα, εδώ και κάποιες δεκαετίες, οι μουσικές σπουδές σε κάποιο Ευρωπαϊκό όργανο εντάχθηκαν στην ανώτατη εκπαίδευση και γι' αυτό το λόγο δημιουργήθηκαν ανώτατες σχολές. Επίσης, τα τελευταία χρόνια, με την δημιουργία των μουσικών γυμνασίων – λυκείων τα Ευρωπαϊκά όργανα διδάσκονται και στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Σημαντικό, είναι ότι και στους τρεις χώρους, κατά βάση, τα μαθήματα είναι ατομικά και σπάνια συναντάμε σε ένα ωριαίο μάθημα περισσότερους από έναν μαθητή.

Στους παραπάνω χώρους εκμάθησης παρατηρούμε αρκετές ομοιότητες σχετικά με τα μέσα που χρησιμοποιούνται στην διδασκαλία αλλά και με τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αυτή. Τα μέσα που χρησιμοποιούνται κατά την διδασκαλία, στους τρεις προαναφερόμενους χώρους, είναι κυρίως τα μουσικά όργανα, δασκάλου και μαθητή και η παρτιτούρα. Η διδασκαλία συνδέεται άρρηκτα με την παρτιτούρα για τους λόγους τους οποίους προαναφέραμε. Βασική προτεραιότητα του εκπαιδευτικού είναι να διορθώνει τη θέση του σώματος και τον τρόπο με τον οποίο ο μαθητής κρατά το μουσικό όργανο, αλλά και να συμβάλει στην υιοθέτηση στοιχείων τεχνικής και έκφρασης. Συνήθως, το μάθημα δεν καταγράφεται, γιατί θεωρείται ότι είναι αποτυπωμένο επαρκώς στην παρτιτούρα. Τέλος, σημαντική προϋπόθεση για την εκμάθηση ενός ευρωπαϊκού οργάνου είναι η γνώση ή η ταυτόχρονη εκμάθηση της Ευρωπαϊκής μουσικής θεωρίας.

Από την άλλη έχουμε τα παραδοσιακά όργανα, τα οποία προέρχονται από μια προφορική παράδοση και η διδασκαλία αυτών γινόταν στην πλειοψηφία τους προφορικά, έξω από κάποια πλαίσια θεσμοποιημένης εκπαίδευσης. Εδώ και κάποιες δεκαετίες ωστόσο, έχουν ενταχθεί, κάποια από αυτά, στην εφαρμοσμένη εκπαίδευση, μέσω των μουσικών σχολών, ωδείων και σήμερα διδάσκονται στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση, μέσω των μουσικών γυμνασίων – λυκείων, καθώς και στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, μέσω κρατικών σχολών. Στους χώρους αυτούς, τις περισσότερες φορές, σε μία διδακτική ώρα, συναντάμε περισσότερους από δύο μαθητές να παρακολουθούν έναν δάσκαλο. Σε άλλες χώρες, έχει διαπιστωθεί ότι στη διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής, τα

μεγάλα σύνολα δεν βοηθούν ώστε να επιτευχθούν οι στόχοι της μουσικής εκπαίδευσης.¹

Στα παραδοσιακά όργανα η διαδικασία της διδασκαλίας διαφέρει, καθώς στοιχεία όπως η τεχνική και η ερμηνεία δεν καταγράφονται με κάποιο σύστημα.² Η ελευθερία της μουσικής έκφρασης και του αυτοσχεδιασμού είναι ανεπτυγμένη σε μεγάλο βαθμό. Στην προφορική παράδοση ο οργανοπαίκτης ακολουθεί τη μελωδική γραμμή του κάθε κομματιού, όμως δεν μένει προσκολλημένος εκεί. Σκοπός του είναι να εμπλουτίσει την μελωδία με όσο το δυνατόν περισσότερα στολίσια και γυρίσματα αλλά και να αυτοσχεδιάσει όταν το κομμάτι του το επιτρέπει. Στα παραπάνω συμβάλει το ότι παλιότερα, το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, δεν αποτυπώθηκε σε γραπτή μορφή ώστε να τυποποιηθεί μέσω αυτού και όταν αργότερα αυτό έγινε, οι οργανοπαίκτες συνέχισαν να μην χρησιμοποιούν παρτιτούρες στις μουσικές επιτελέσεις τους.

Τα μέσα που χρησιμοποιούνται σήμερα κατά την εκμάθηση των παραδοσιακών οργάνων είναι κυρίως τα μουσικά όργανα δασκάλου και μαθητή και συνήθως κάποιο μέσο καταγραφής. Το μέσο καταγραφής θεωρείται αναγκαίο καθώς, πέρα από την μνήμη του ο μαθητευόμενος δεν έχει κανένα άλλο τρόπο ώστε να επαναφέρει αυτά τα οποία μαθήτευσε.³ Ο μαθητής εδώ δεν είναι αναγκαίο να γνωρίζει τη μουσική θεωρία και σημειογραφία καθώς, ο δάσκαλος είναι σε θέση να διδάξει χωρίς την χρήση παρτιτούρας. Όλες οι πληροφορίες, για κάθε κομμάτι ή για την τεχνική, περνούν προσωπικά από τον δάσκαλο στον μαθητή, μέσω της μίμησης.⁴ Στην ουσία, κατά την διδασκαλία, ένας μαθητής «κρέμεται» από τα χέρια του δασκάλου προσπαθώντας να αποτυπώσει τις κινήσεις των χεριών και τον ήχο του οργάνου. Παρατηρούμε έτσι ότι όσοι παίζουν χωρίς τη χρήση παρτιτούρας έχουν ανεπτυγμένη μουσική μνήμη, σε σχέση με άλλους οι οποίοι χρησιμοποιούν την παρτιτούρα. Επισημαίνουμε ότι στις προφορικές παραδόσεις συχνά συναντάμε επανάληψη των μοτίβων και αυτό λειτουργεί ως μια φόρμουλα απομνημόνευσης του εκάστοτε κομματιού.⁵ Τέλος,

¹ Βλ. David A. Williams. « What are music educators doing and how well are we doing it ? ». Music educators journal. Vol. 94, No 1. September 2007. σελ. 18.

² Βλ. Γιώργος Παπαδάκης. Λαϊκοί, πραχτικοί οργανοπαίχτες. Επικαιρότητα. Αθήνα. 1983. σελ. 17.

³ Ειδική αναφορά γίνεται σε επόμενο κεφάλαιο.

⁴ Βλ. Νίκος Μπαζιάνας. Για τη λαϊκή μουσική μας παράδοση, μικρά μελετήματα. Γιώργος Δάρδανος. Αθήνα. σελ. 68.

⁵ Βλ. Philip V. Bohlman. The Study of Folk Music in the Modern World. Indiana University Press. Indianapolis. 1988. σελ. 30.

πρέπει να κατανοήσουμε ότι αυτοί που ασχολούνται με την διδασκαλία παραδοσιακών οργάνων χωρίζονται σε αυτοδίδακτους, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους δεν χρησιμοποιούν παρτιτούρα, και σε όσους μαθήτευσαν σε κάποιο μουσικό εκπαιδευτικό φορέα και διδάσκουν πλέον με τη χρήση ή μη, αυτού του μέσου και οι οποίοι θεωρούνται ως πιο εγγράμματοι μουσικοί.

1.2

ΤΟ ΛΑΟΥΤΟ

Στην οικογένεια των λαούτων ή λαγούτων, σύμφωνα με την επιστήμη της εθνομουσικολογίας, ανήκουν όλα τα έγχορδα νυκτά όργανα με ηχείο και μανίκι. Όπως αντιλαμβανόμαστε πληθώρα μουσικών οργάνων από διαφορετικές γωνίες του πλανήτη και με διαφορές τόσο οργανολογικές όσο και ονοματολογικές, ανήκουν στην οικογένεια αυτή. Όργανα που ανήκουν στην οικογένεια ήταν γνωστά στην Αίγυπτο και τη Μεσοποταμία από τη δεύτερη χιλιετία π.Χ. Το λαούτο έφτασε στην Ευρώπη από την Ασία με τους Άραβες, την εποχή του μεσαίωνα. Η σημερινή του ονομασία στις περισσότερες Ευρωπαϊκές γλώσσες προέρχεται από την Αραβική του ονομασία «al ud» που σημαίνει ξύλο (Ελλάδα: λαούτο, Αγγλία: lute, Γαλλία: luth, Ιταλία: liuto, Γερμανία: laute).

Στην Ευρώπη από τον 16^ο αιώνα συναντάμε το λαούτο, το ηχείο του οποίου είναι αχλαδόσχημο και το μανίκι του είναι φαρδύ και χωρισμένο με μπερντέδες. Την εποχή εκείνη το όργανο έχει έντεκα χορδές εκ των οποίων οι πέντε ήταν διπλές και η μία μονή για να εξυπηρετεί το σολιστικό παίξιμο. Το κούρδισμα του ήταν το εξής: G-C-F-A-D-G(1).⁶ Αργότερα, το λαούτο χρησιμοποιούταν περισσότερο ως συνοδευτικό όργανο γι' αυτό και κατασκευαζόταν με περισσότερες μπάσες χορδές. Σήμερα διάφοροι τύποι λαούτων σε διαφορετικά σχήματα και μεγέθη, με διαφορετικό αριθμό χορδών, διαφορετικό κούρδισμα και διαφορετικές ονομασίες, υπάρχουν σε πολλές περιοχές της γης.

Στην Ελλάδα υπάρχουν τέσσερα είδη οργάνων που μοιράζονται την ονομασία λαούτο εκ των οποίων τα τρία από αυτά έχουν μικρές οργανολογικές διαφορές μεταξύ τους. Το στεριανό λαούτο, το νησιώτικο λαούτο, το κρητικό λαούτο και

⁶ Βλ. Έφη Αβέρωφ. Εισαγωγή στην οργανογνωσία. Φίλιππος Νάκας. Έκδοση. Αθήνα. 1992. σελ. 31, 32.

το πολίτικο λαούτο ή λάφτα, μορφολογικά έχουν αχλαδόσχημο ηχείο σε διαφορετικά μεγέθη και μακρύ μανίκι. Στην περίπτωση του στεριανού και νησιώτικου λαούτου κατασκευαστικά πρόκειται ακριβώς για το ίδιο όργανο χωρίς καμία διαφορά πέραν της ονομασίας τους και κουρδίζεται σε 5^{sc} A-D-G-C. Το κρητικό λαούτο έχει το μεγαλύτερο ηχείο από τα προαναφερόμενα και το κούρδισμα του διαφέρει καθώς κουρδίζεται σε 5^{sc} E-A-D-G.

Επίσης στις μέρες μας συναντάμε λαούτα όπου στο χέρι έχουν είτε ακίνητα μεταλλικά τάστα, είτε κινητούς μπερντέδες.⁷ Ακόμη, αποτελούνται από τέσσερα ζευγάρια μεταλλικών χορδών και παίζονται με πλαστική πένα ενώ παλιότερα παιζόταν με φτερό αρπακτικού πουλιού.⁸ Αυτή είναι η συνηθέστερη μορφή του οργάνου που συναντάμε στον Ελλαδικό χώρο από τον 17^ο αιώνα.⁹ Σήμερα χρησιμοποιείται κυρίως ως συνοδευτικό όργανο και σπάνια ως σολιστικό.¹⁰

Το πολίτικο λαούτο έχει μικρό αχλαδόσχημο ηχείο, μεγάλο χέρι με κινητούς μόνο μπερντέδες και κουρδίζεται σε 5^{sc} A-D-A-D(1). Αποτελείται από τρία ζευγάρια χορδών και μία μονή χορδή. Σημαντική οργανολογική διαφορά που πρέπει να επισημάνουμε είναι ότι το πολίτικο λαούτο δεν χρησιμοποιεί χορδές από μεταλλικό υλικό αλλά από πλαστικό.

Το λαούτο, όπως και πολλά άλλα μουσικά όργανα της προφορικής παράδοσης, το συναντάμε σε διαφορετικές ζυγίες σε διάφορες περιοχές του Ελληνικού χώρου. Στη στεριανή Ελλάδα συνήθως συναντάμε τη ζυγιά ή κομπανία κλαρίνο, βιολί, λαούτο, σαντούρι. Στην Ήπειρο συναντάμε τη ζυγιά κλαρίνο, βιολί, λαούτο, Ηπειρώτικο ντέφι. Στα νησιά επικρατεί η ζυγιά βιολί και νησιώτικο λαούτο ενώ στην Κρήτη συνηθίζεται το πρώτο σολιστικό όργανο, λύρα ή βιολί, να συνοδεύεται από δύο Κρητικά λαούτα, εκ των οποίων το ένα παίζει συγχορδίες και το άλλο σολάρει.¹¹ Όσον αφορά το πολίτικο λαούτο, θεωρείται το κατ'εξοχήν όργανο συνοδείας της Πολίτικης λύρας.¹² Σε όλες τις παραπάνω ζυγίες

⁷ Βλ. Τηλέμαχος Κ. Τάτσης. Οργανογνωσία, Ακουστική, Μουσικά συστήματα και σκάλες. Μουσικός οίκος Παπαρηγορίου-Νάκας. Αθήνα. 2004. σελ. 282.

⁸ Βλ. ό.π.

⁹ Βλ. Φοίβος Ανωγειανάκης. Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Εκδοτικός οίκος Μέλισσα. Β έκδοση. Αθήνα. 1991. σελ. 253.

¹⁰ Βλ. Τηλέμαχος Κ. Τάτσης. Οργανογνωσία, Ακουστική, Μουσικά συστήματα και σκάλες. Μουσικός οίκος Παπαρηγορίου-Νάκας. Αθήνα. 2004. σελ. 282.

¹¹ Βλ. Δ. Νικολοκάκη. Χανιώτικη μουσική παράδοση, όργανα και καλλιτέχνες. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Χανίων. Χανιά. 2007. σελ. 26.

¹² Βλ. Δ. Γρηγοριάδης. Το λαούτο. Εκδόσεις ΝΤΟΡΕΜΙ. Θεσσαλονίκη. 2002. σελ. 11.

υπάρχει πάντα τραγουδιστής στην περίπτωση που κάποιος από τους οργανοπαίκτες δεν τραγουδάει.¹³

Κατασκευαστικά το λαούτο αποτελείται από τα παρακάτω μέρη:

Το σκάφος κατασκευάζεται συνήθως από σκληρά ξύλα όπως παλίσανδρος, έβενος, καρυδιά, σφεντάμι, μαόνι, κ.α. Για την κατασκευή του σκάφους και αναλόγως το ηχόχρωμα που θέλουμε να προσδώσουμε στο όργανο, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ένα είδος ξύλου ή συνδυασμό δύο ειδών.¹⁴ Στην ουσία το σκάφος αποτελείται από επεξεργασμένες φέτες ξύλου, τις οποίες κολλάμε μεταξύ τους με την βοήθεια συγκολλητικής ουσίας, συνήθως ψαρόκολλας, οι οποίες ονομάζονται ντούγιες. Οι ντούγιες πρέπει να εφαρμόζονται καλά μεταξύ τους γιατί έτσι επιτυγχάνουμε δύο πράγματα. Πρώτον το όργανο είναι γερό, ανθεκτικό και δεύτερον ηχητικά το όργανο είναι δυνατότερο καθώς μειώνονται οι απώλειες στον ήχο. Έπειτα για να συγκρατούνται οι ντούγιες, προσθέτουμε τις λεγόμενες κολλάτζες ή πλαϊνά. Οι κολλάτζες είναι φέτες ξύλου ίδιου είδους με αυτό που κατασκευάζουμε το σκάφος και τοποθετούνται στα ακριανά σημεία του σκάφους. Τέλος, στο εσωτερικό του, ξύνουμε το σκάφος με την ξύστρα, ώστε να καθαρίσει από τα υπολείμματα της κόλλας και να γίνει η επιφάνεια λεία και μετά κολλάμε μια λεπτή στρώση χαρτιού πάνω στην ένωση κάθε ντούγιας.¹⁵

Το μανίκι ή χέρι ή μπράτσο ανάλογα τον κατασκευαστή, μπορεί να είναι είτε μονοκόμματο, δηλαδή κομμένο στα μέτρα του οργάνου από ένα είδος ξύλου, είτε να αποτελεί συνδυασμό δύο ή τριών ειδών ξύλων τα οποία κολλάμε μεταξύ τους.¹⁶ Όταν ο κατασκευαστής πρόκειται να βάλει κινητούς μπερντέδες στο όργανο και όχι ακίνητα τάστα, ανοίγει ένα αυλάκι στα πλαϊνά του χεριού για να χωρέσει, να περάσει η πετονιά και να γίνει ο κόμπος που θα αποτελεί τον μπερντέ.

Ο καράολας ή κεφάλι είναι το μέρος του οργάνου στο οποίο καταλήγουν οι χορδές και στο οποίο βρίσκονται τα λεγόμενα «κλειδιά» με τα οποία κουρδίζουμε το όργανο. Ο καράολας κατασκευάζεται από είδος ξύλου όμοιο με αυτό που χρησιμοποιούμε και για την κατασκευή του χεριού.

¹³ Βλ. Φοίβος Ανωγειανάκης. Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Εκδοτικός οίκος Μέλισσα. Έκδοση. Αθήνα. 1991. σελ. 234.

¹⁴ Βλ. Δ. Μυστακίδης. Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 2004. σελ. 13.

¹⁵ Βλ. Φοίβος Ανωγειανάκης. Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Εκδοτικός οίκος Μέλισσα. Έκδοση. Αθήνα. 1991. σελ. 229.

¹⁶ Βλ. Δ. Μυστακίδης. Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 2004. σελ. 14.

Το καπάκι κατασκευάζεται από λευκή ξυλεία (πεύκο ή έλατο) και αποτελεί το σημαντικότερο μέρος του οργάνου καθώς καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την ηχητική απόδοση. Πρόκειται για δύο λεπτές φέτες ξύλου οι οποίες έχουν κοπεί εγκάρσια, με σκοπό να κολληθούν μεταξύ τους και να εφαρμόσουν τέλεια ώστε να δημιουργήσουν το καπάκι. Για να εφαρμόσουν καλύτερα τα δύο αυτά ξύλα αλλά και για να αντέχει το καπάκι από την πίεση που θα του ασκούν οι τάσεις των χορδών, στερεώνουμε εσωτερικά πάνω του επτά ξυλάκια μήκους ανάλογου με αυτό του καπακιού, τα λεγόμενα καμάρια. Τα καμάρια κατασκευάζονται από το είδος ξύλου που χρησιμοποιήσαμε και για το καπάκι. Τέλος, στην τρύπα που βρίσκεται στο καπάκι υπάρχει η ροζέτα ή ροδάτσα, όπου πρόκειται για επεξεργασμένο ξύλο ή άλλο υλικό που τοποθετούμε εκεί με σκοπό τον στολισμό του οργάνου.

Πλάκα ή ταστιέρα πρόκειται για λεπτή λωρίδα ξύλου που τίθεται πάνω στο χέρι με σκοπό εκεί να τοποθετήσουμε τα τάστα ή τους μπερντέδες. Κατασκευάζεται από σκληρό ξύλο, συνήθως από έβενο. Τα τάστα ή μπερντέδες που θα τοποθετήσουμε είναι έντεκα στον αριθμό ενώ πάνω στο καπάκι τοποθετούνται επτά καλαμάκια ως φυσική προέκταση της ταστιέρας. Η ταστιέρα με το καπάκι, όπως αντιλαμβανόμαστε, πρέπει οπωσδήποτε να βρίσκονται στο ίδιο ύψος.

Μεγάλος και μικρός καβαλάρης Ο μεγάλος καβαλάρης κατασκευάζεται από σκληρό ξύλο, συνήθως από έβενο και τοποθετείται πάνω στο καπάκι σε συγκεκριμένο σημείο. Έχει οκτώ τρύπες μικρής διαμέτρου ώστε να περνάνε και να στερεώνονται εκεί οι χορδές. Ο μικρός καβαλάρης κατασκευάζεται από κόκαλο ζώου ή από σκληρό ξύλο ή από πλαστικό και τοποθετείται εκεί που τελειώνει το χέρι και αρχίζει ο καράολας. Πρόκειται για ένα μικρό, λεπτό κομμάτι ύψους 2-3 χιλιοστών με οκτώ εγκοπές, που σκοπό έχει να κρατά τις χορδές ώστε αυτές να μην εφάπτονται με τα τάστα. Στην ουσία ο μεγάλος και ο μικρός καβαλάρης αποτελούν τα δύο απαραίτητα άκρα πάνω στα οποία τεντώνονται οι χορδές ώστε να παράγουν ήχο.

1.3

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΕΘΟΔΩΝ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ ΓΙΑ ΤΟ ΛΑΟΥΤΟ

Όταν κάποιος αρχίσει να ασχολείται με ένα μουσικό όργανο μπορεί να μάθει να παίζει ικανοποιητικά με δύο τρόπους. Ο μεν πρώτος είναι να απευθυνθεί σε κάποιον που ήδη γνωρίζει το συγκεκριμένο όργανο και να μαθητεύσει κοντά του και ο δεύτερος είναι να ασχοληθεί μόνος του, χρησιμοποιώντας κάποια άλλα μέσα. Οι διάφοροι μέθοδοι διδασκαλίας, που ευρέως κυκλοφορούν και αναφέρονται σε κάποια μουσικά όργανα, αποτελούν ένα τέτοιο μέσο. Σήμερα το μέσο αυτό χρησιμοποιείται τόσο από μαθητευόμενους όσο και από δασκάλους, στη προσπάθειά τους να διδάχονται και να διδάξουν. Μετά από έρευνα, η οποία πραγματοποιήθηκε τόσο σε μουσικά βιβλιοπωλεία όσο και στο διαδύκτιο, διαπιστώθηκε ότι οι μέθοδοι διδασκαλίας που κυκλοφορούν για το λαούτο στον Ελληνικό χώρο είναι μόνο δύο. Οι λόγοι για το μικρό αριθμό μπορεί να είναι δύο: Πρώτον, ίσως επειδή λίγοι ασχολούνται με αυτό το όργανο δεν υπάρχει η ανάλογη ζήτηση σε μεθόδους διδασκαλίας. Δεύτερον: αυτοί που γνωρίζουν καλά το όργανο δεν είναι πάντα σε θέση να εκδώσουν κάτι τέτοιο.

Η μία εκ των δύο εκδόσεων είναι έργο του Δημήτρη Γρηγοριάδη με τίτλο «Το λαούτο» και κυκλοφορεί από τις εκδόσεις ντορεμι. Η δεύτερη έκδοση είναι έργο του Δημήτρη Μυστακίδη με τίτλο «Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης» και κυκλοφορεί από τις εκδόσεις ενχορδαίς. Παρακάτω θα παρουσιάσουμε σύντομα το περιεχόμενο αυτών των εκδόσεων, σε μια προσπάθεια να δούμε τα στοιχεία τα οποία θα μπορούσε να αντλήσει κάποιος που θα τις χρησιμοποιούσε, αλλά και για να διαπιστώσουμε το ρόλο που παίζουν οι προσωπικές εμπειρίες του κάθε συγγραφέα, στη σύνταξη μιας τέτοιας έκδοσης.

Αρχικά στο βιβλίο του Δημήτρη Γρηγοριάδη γίνεται μια μικρή ιστορική και οργανολογική αναφορά για το λαούτο, για το πολίτικο λαούτο και για το κρητικό λαούτο, όπως ο ίδιος τα έχει διαχωρίσει. Έπειτα δίνονται κάποια στοιχεία για την κατασκευή του οργάνου, ενώ ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στα μέρη αυτού. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να καθόμαστε και να πιάνουμε το όργανο αλλά και την πένα. Αυτές τις αναφορές συνοδεύουν εικόνες, οι οποίες δείχνουν τη θέση ενός οργανοπαίκτη και το κράτημα της πέννας, σε μια προσπάθεια να οπτικοποιηθούν αυτά προς τον αναγνώστη-

μαθητευόμενο.¹⁷ Καταλαβαίνουμε βέβαια εδώ, το πόσο σημαντική καθίσταται η παρουσία του δασκάλου ώστε να γίνουν τα παραπάνω περισσότερο αντιληπτά από τον μαθητή αλλά και τη δυσκολία να μεταδοθούν κάποια στοιχεία μόνο μέσω του γραπτού λόγου. Ακολουθούν τα υποκεφάλαια, «Κούρδισμα και έκταση του οργάνου» και «Συγχορδίες». Στο υποκεφάλαιο όπου δίνονται οι συγχορδίες του οργάνου, επεξηγούνται αυτές πάνω στο πεντάγραμμο, πράγμα που σημαίνει ότι ο αναγνώστης πρέπει να είναι γνώστης της μουσικής σημειογραφίας για να τις κατανοήσει.¹⁸

Έπειτα υπάρχει ένα υποκεφάλαιο στο οποίο ο συγγραφέας μας εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο διαβάζουμε έναν μουσικό οδηγό. Ακόμα παρακάτω δίνονται κάποιες ενδεικτικές μασογραμμές και περάσματα τα οποία χρησιμοποιούνται σε πολλά μουσικά κομμάτια. Ο συγγραφέας συνεχίζει κάνοντας μια ιστορική αναδρομή θέλοντας να συσχετίσει τους Βυζαντινούς ήχους με τα *maqam*, καθώς αυτά αλληλοεπηρεάστηκαν, όπως ο ίδιος υποστηρίζει. Έπειτα ξεκινά η εκμάθηση των ήχων, που είναι οι ακόλουθοι: ήχος Πρώτος/ Ουσάκ, ήχος Πλάγιος Πρώτου/ Χουσεϊνί, ήχος Πλάγιος Τετάρτου/ Ράστ, ήχος Πλάγιος Δευτέρου/ Χιτζάζ, ήχος Δευτερόπρωτος/ Καργκιάρ, ήχος Πλάγιος Εναρμόνιος/ Μπουσελίκ, ήχος Πλάγιος Τετάρτου χρωματικός τετράφωνος/ Νικρίζ, ήχος Πλάγιος Πρώτου Παθητικός/ Σαμπάχ, ήχος Δεύτερος/ Χουζάμ, ήχος Τέταρτος Λέγετος/ Σεγκιάχ.¹⁹ Τα παραπάνω είναι γραμμένα σε πεντάγραμμο με το συγκερασμένο και το μη συγκερασμένο σύστημα σημειογραφίας. Επίσης είναι χωρισμένα σε τετράχορδα και πεντάχορδα, ενώ δίνονται και οι κύριες συγχορδίες του κάθε ήχου/ *maqam*.

Στη συνέχεια υπάρχει ενδεικτικό ρεπερτόριο δέκα τραγουδιών εκ των οποίων τα πέντε είναι από την περιοχή της Θράκης, ένα από την Κρήτη, ένα Μικράς Ασίας, ένα Θεσσαλίας, ένα Μακεδονικό και ένα από την περιοχή της Ηπείρου. Το ότι το Θρακιώτικο ρεπερτόριο υπερτερεί κατά πολύ των άλλων δεν είναι τυχαίο, καθώς ο συγγραφέας κατάγεται από την Θεσσαλονίκη και από τις προσωπικές του εμπειρίες ως μουσικός κατέχει αρτιότερα το ρεπερτόριο εκείνο και κατά συνέπεια το επιλέγει. Τέλος, έχουμε το υποκεφάλαιο με τους ρυθμούς όπου δεν δίνονται αρκετές επεξηγήσεις. Υπάρχει το όνομα του κάθε ρυθμού,

¹⁷ Βλ. Δ. Γρηγοριάδης. Το λαούτο. Εκδόσεις ΝΤΟΡΕΜΙ. Θεσσαλονίκη. 2002. σελ. 19, 21.

¹⁸ Βλ. ό.π. σελ. 24, 25.

¹⁹ Βλ. ό.π. σελ. 57-82.

δίπλα ο ρυθμός γραμμένος σε μουσικές αξίες και πιο δίπλα υπάρχει ένας τίτλος γνωστού τραγουδιού, ως ενδεικτικό παράδειγμα ρυθμικής συνοδείας.

Πριν προχωρήσουμε στην αναλυτικότερη παρουσίαση του έργου του Δημήτρη Μυστακίδη, πρέπει να αναφέρουμε ότι η συγκεκριμένη μέθοδος εκμάθησης συνοδεύεται από cd. Στη μέθοδο εκμάθησης του Δημήτρη Μυστακίδη αρχικά συναντάμε κάποια υποκεφάλαια τα οποία αναφέρονται σε ιστορικά στοιχεία σχετικά με την καταγωγή του οργάνου και έπειτα ακολουθούν άλλα οργανολογικά στοιχεία. Στα οργανολογικά στοιχεία γίνεται εκτενής αναφορά στα μέρη του οργάνου αλλά και τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζονται αυτά. Εδώ υπάρχουν εικόνες που απεικονίζουν το λαούτο και τα μέρη του, ώστε αυτά να γίνονται καλύτερα αντιληπτά. Χρήσιμο υποκεφάλαιο θεωρείται αυτό της ακουστικής του λαούτου, όπου δίνονται αρκετά στοιχεία για την συμπεριφορά του ήχου γενικότερα και του ήχου του λαούτου ειδικότερα.²⁰ Ακολουθεί υποκεφάλαιο το οποίο αναφέρεται στη θέση που πρέπει να έχει ο οργανοπαίκτης και στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να κρατά το όργανο και την πένα. Στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο δεν υπάρχουν σχετικές απεικονίσεις. Έπειτα έχουμε το υποκεφάλαιο με τίτλο «Στοιχεία θεωρίας», όπου μας δίνει ο συγγραφέας πολλές από τις απαιτούμενες μουσικές θεωρητικές βάσεις, που χρειάζεται να γνωρίζει κανείς. Εδώ, αξίζει να σημειωθεί πως προκειμένου να κατανοήσει κάποιος αρχάριος τις ρυθμικές αξίες, υπάρχουν κάποια παραδείγματα στο προαναφερόμενο cd.

Παρακάτω ακολουθεί υποκεφάλαιο το οποίο μας δίνει τις νότες που συναντάμε στην ταστιέρα του οργάνου. Στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο δίνονται ασκήσεις για την πένα και αρκετές μελωδικές ασκήσεις για τα δάχτυλα, γραμμένες σε πεντάγραμμο.²¹ Έπειτα ακολουθεί το υποκεφάλαιο με τις συγχορδίες του οργάνου. Όλες οι συγχορδίες καθώς και ένας αναλυτικός πίνακας αυτών, είναι γραμμένα σε μορφή ταμπλατούρας. Στη συνέχεια, ο συγγραφέας αφιερώνει ένα υποκεφάλαιο το οποίο αναφέρεται στον ρόλο που πρέπει να έχει το λαούτο σήμερα, υποστηρίζοντας πως αυτός ο ρόλος είναι συνοδευτικός και σολιστικός. Στη συνέχεια παρατίθενται τα τρίχορδα, τετράχορδα και πεντάχορδα στη συγκεκριμένη και στη μη συγκεκριμένη τους μορφή.

²⁰ Βλ. Δ. Μυστακίδης. Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 2004. σελ. 20, 21.

²¹ Βλ. ό.π. σελ. 41-63.

Ακόμα ακολουθούν οι «λαϊκοί δρόμοι», όπως τους ονομάζει ο συγγραφέας, τους οποίους παραθέτει σε συγκεκριασμένη και σε μη συγκεκριασμένη μορφή, εξηγώντας μας την τροπική τους συμπεριφορά. Επίσης οι δρόμοι είναι χωρισμένοι στα ανάλογα τετράχορδα, πεντάχορδα και μας δίνονται οι κύριες συγχορδίες αυτών.²² Μετά από κάθε μουσικό δρόμο υπάρχει ανάλογο παραδειγματικό μουσικό κομμάτι, το οποίο κινείται στα πλαίσια του δρόμου και το οποίο είναι ηχογραφημένο στο cd. Αυτό βοηθά κάποιον που μαθαίνει από την μέθοδο και ωστόσο δυσκολεύεται να παίξει με την παρτιτούρα, να προσεγγίσει ακουστικά το ρεπερτόριο του βιβλίου. Το ρεπερτόριο περιέχει τρία κομμάτια της Θράκης, ένα της Ηπείρου, ένα της Κρήτης, ένα της Θεσσαλίας, ένα ρεμπέτικο και πέντε κομμάτια από την περιοχή της Σμύρνης και της Μικράς Ασίας. Βλέπουμε ότι σε αυτό το ρεπερτόριο υπερτερούν τα Σμυρναϊκά κομμάτια, όμως πρέπει να σημειώσουμε ότι τα τρία εξ αυτών θεωρείται ότι ανήκουν και στο ρεμπέτικο ρεπερτόριο, το οποίο ο Δημήτρης Μυστακίδης γνωρίζει πολύ καλά. Επίσης το ότι τα κομμάτια της Θράκης είναι περισσότερα από τα υπόλοιπα των άλλων περιοχών, είναι αποτέλεσμα των βιωματικών εμπειριών του συγγραφέα ο οποίος γεννήθηκε και ζει στη Θεσσαλονίκη.

Συνεχίζοντας, ακολουθεί το υποκεφάλαιο της εκμάθησης των ρυθμών. Οι ρυθμοί είναι καταταγμένοι σύμφωνα με τις γεωγραφικές περιοχές που τους συναντάμε και ακολουθούν την εξής σειρά: Θράκη, Μακεδονία, Ήπειρος, Θεσσαλία, Στερεά Ελλάδα, Πελοπόννησος, Νησιά, Κρήτη, ενώ υπάρχει και η κατηγορία ρυθμών ζεϊμπέκικα. Σημαντικό είναι πως ο συγγραφέας καταγράφει και παραθέτει κάποια τραγούδια τα οποία παρουσιάζουν κάποιες ρυθμικές ιδιαιτερότητες.²³ Τέλος, ακολουθεί ένα υποκεφάλαιο με ρυθμικές ασκήσεις και η μέθοδος κλείνει με ένα ενδεικτικό ρεπερτόριο γραμμένο σε παρτιτούρες το οποίο περιλαμβάνει και το σολιστικό και το συνοδευτικό μέρος του λαούτου. Σε αυτό το ρεπερτόριο υπερτερούν ομοίως τα Θρακιώτικα και Σμυρναϊκά κομμάτια καθώς ο συγγραφέας έχει συμπεριλάβει: έξι κομμάτια από την περιοχή της Θράκης, πέντε κομμάτια από την περιοχή της Σμύρνης και της Μικράς Ασίας, τρία κομμάτια από την περιοχή της Μακεδονίας, δύο κομμάτια από την περιοχή

²² Αναλυτικότερα θα ασχοληθούμε με τους λαϊκούς δρόμους και τα επιμέρους στοιχεία τους στο επόμενο κεφάλαιο.

²³ Βλ. Δ. Μυστακίδης. Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 2004. σελ. 251-264.

της Ηπείρου και τέσσερα κομμάτια τα οποία συναντώνται σε διάφορες περιοχές όπως στη Στερεά Ελλάδα, στην Πελοπόννησο και στη Θεσσαλία.²⁴

Συμπερασματικά, πιστεύουμε ότι η έκδοση του Δημήτρη Μυστακίδη είναι πληρέστερη, καθώς πέραν του ότι δίνει την απαιτούμενη προσοχή σε όλα εκείνα τα στοιχεία, τα οποία χρειάζεται να γνωρίζει κάποιος, ο οποίος θέλει να γνωρίσει το λαούτο, συνοδεύεται και από ηχητικό υλικό. Το υλικό αυτό βοηθά στο να μάθει εξίσου καλά, κάποιος που γνωρίζει τη μουσική θεωρία και σημειογραφία και κάποιος που δεν είναι στον ίδιο βαθμό γνώστης αυτής. Η έκδοση του Δημήτρη Γρηγοριάδη από την άλλη δεν δίνει την απαιτούμενη έμφαση σε όλα τα στοιχεία, όπως είναι τα βασικά δεδομένα της μουσικής θεωρίας και επίσης συναντάμε πολλά λάθη στις δομές, ονομασίες και συγχορδίες των λαϊκών δρόμων. Ακόμη, μειονέκτημα αποτελεί το ότι δεν συνοδεύεται από κάποιο ακουστικό υλικό.

²⁴ Βλ. Δ. Μυστακίδης. Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 2004. σελ. 287-327.

2. 1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΖΩΤΟΣ

Ο Χρήστος Ζώτος γεννήθηκε το 1937 στο χωριό Καντήλα Ξηρόμερου Αιτωλοακαρνανίας. Ο ίδιος κατάγεται από οικογένεια μουσικών με αποτέλεσμα στα πρώιμα παιδικά του χρόνια να βιώνει έντονα τη μουσική και να προσπαθεί να την κάνει κτήμα του. Το πρώτο όργανο που άρχισε να μαθαίνει, αυτοδίδακτα, ήταν το βιολί σε ηλικία δέκα ετών.²⁵ Ο πατέρας του όμως, παρότι ήταν ο ίδιος οργανοπαίκτης, λαουτιέρης-τραγουδιστής, τον αποθάρρυνε σπάζοντας του το όργανο.²⁶ Έπειτα ο Χρήστος Ζώτος καταπιάνεται με το λαούτο του πατέρα του και προσπαθεί να φτάσει σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο. Με τις πρώτες του οικονομίες αγοράζει μια λαουτοκιθάρα και μόλις στα δώδεκα του χρόνια αρχίζει σε τοπικό επίπεδο την επαγγελματική του πορεία. Όταν τελείωσε το δημοτικό τον πήρε κοντά του, ο μεγάλος δεξιότηχης του κλαρίνου Βασίλης Σαλέας, για δουλειές στην περιοχή του Αγρινίου. Παράλληλα πηγαίνει στην Άρτα και μαθητεύει δύο χρόνια το λαούτο, κοντά στον οργανοπαίκτη Γεράσιμο Λάλο από τον οποίο παίρνει τις πρώτες θεωρητικές βάσεις της μουσικής, ενώ κερδίζει πολλά στα θέματα της τεχνικής και της εμπειρίας.²⁷

Αργότερα, σε ηλικία δεκαέξι ετών πηγαίνει στα Γιάννενα αναλαμβάνοντας δουλειές με μεγάλα τοπικά ονόματα. Όταν κάποιοι ανακαλύπτουν την αξία του στη μουσική τον καλούν και παίζει κάθε Σάββατο σε ραδιοφωνική εκπομπή των Ιωαννίνων. Μετά την τοπική αναγνώριση του ως αξιόλογο μουσικό ακολουθούν δουλειές με μεγάλα ονόματα σε διάφορες περιοχές όπως το Αγρίνιο, η Λευκάδα, η Πρέβεζα, η Πάτρα, η Λάρισα κ.α. Μετά την στρατιωτική του θητεία, στην περιοχή του Κιλκίς, επιστρέφει και εγκαθίσταται στο Αγρίνιο όπου σε όλες τις γύρω περιοχές είναι αναγνωρισμένος μουσικός και η φήμη του εξαπλώνεται έξω από τα τοπικά πλαίσια.²⁸

Το 1966 ο αδερφός του Νίκος, τον καλεί στον Καναδά για να συνεταιρισθούν σε μια επιχείρηση restaurant. Εκεί ο Χρήστος Ζώτος εργάζεται για μικρό χρονικό

²⁵ Βλ. http://tlpm.teiep.gr/zotos/index_el.htm

²⁶ Από προσωπική συνέντευξη.

²⁷ Βλ. ένθετο cd: Ο Γρηγόρης Καμάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο. Πολιτιστικός σύλλογος Ζαγορίσιων. Ιωάννινα. 2004. σελ. 22, 24.

²⁸ Από προσωπική συνέντευξη.

διάστημα σε γνωστό κέντρο διασκέδασης του Montreal, ενώ ταυτόχρονα πραγματοποιεί ταξίδια στην Κωνσταντινούπολη, στην Ολλανδία για επαγγελματικές μουσικές συνεργασίες. Έπειτα εξ αιτίας των επαγγελματικών υποχρεώσεων που είχε με τον αδερφό του, παύει την ενασχόληση του με τη μουσική για δεκατέσσερα χρόνια. Το 1983 επιστρέφει από τον Καναδά και εγκαθίσταται στην Αθήνα, καταπιάνεται πάλι με την μουσική και κατορθώνει να επανέλθει ως μουσικός.²⁹ Στην Αθήνα είναι η στιγμή που τον ανακαλύπτει ο γνωστός παραγωγός της E.P.T. Παντελής Καβακόπουλος και τον συστήνει στον μουσικολόγο Γιώργο Παπαδάκη, για να ξεκινήσει μια λαμπρή δισκογραφική πορεία που θα τον κάνει γνωστό σε όλη την Ελλάδα.³⁰ Σήμερα, πέρα από τη δράση του ως δεξιοτέχνης του λαούτου, διδάσκει την τέχνη του λαούτου στα T.E.I. Άρτας στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, καθώς και στην δική του μικρή ιδιωτική σχολή στην Αθήνα.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ

Ο Δημήτριος Μυστακίδης γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1970. Το πρώτο όργανο με το οποίο ασχολήθηκε ήταν η κιθάρα σε ηλικία 12 ετών. Σταδιακά αρχίζει να καταπιάνεται και με άλλα έγχορδα όργανα όπως το λαούτο, το κόντρα μπάσο, το μπουζούκι κ.α. Μετά το πέρας της στρατιωτικής του θητείας στην Αλεξανδρούπολη επιστρέφει στην Θεσσαλονίκη και εγγράφεται ως μαθητής στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης. Εκεί μαθαίνει ηλεκτρικό μπάσο και ταυτόχρονα παίρνει τις θεωρητικές γνώσεις γύρω από τη μουσική. Εμφανίζεται μπροστά σε κοινό, ως μουσικός, το 1984 και δύο χρόνια αργότερα ξεκινά η επαγγελματική του πορεία. Από το 1992 μετέχει ενεργά στη δισκογραφία, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό, καταφέροντας να συμβάλει αλλά και να δημιουργήσει ο ίδιος, σε πάνω από 80 δίσκους. Έχει παίξει με τα ανάλογα έγχορδα όργανα σε πολλούς δίσκους, σε διαφορετικά είδη μουσικής όπως το ρεμπέτικο, λαϊκό, έντεχνο και δημοτικό, παραδοσιακό. Έχει συνεργαστεί είτε δισκογραφικά, είτε σε συναυλίες, είτε σε τηλεοπτικές εμφανίσεις με τους Μίκη Θεοδωράκη, Βασίλη

²⁹ Βλ. Γεώργιος Τσάμπρας. «Χρήστος Ζώτος: Το λαούτο υπεράνω». Δίφωνο. Τεύχος 135. Δεκέμβριος 2006. σελ. 90.

³⁰ Βλ. ένθετο cd: Χρήστος Ζώτος, Ελληνική παραδοσιακή μουσική. Music corner. Αθήνα. 2005. σελ. 4.

Σούκα, Διονύση Σαββόπουλο, Ελένη Βιτάλη, Γ. Νταλάρα, Νίκο Παπάζογλου, Δημήτρη Μητροπάνο, Δημήτρη Μπάση, Βασίλη Λέκκα, Μελίνα Κανά, Λιζέτα Καλημέρη, Κώστα Καλδάρια, Παντελή Θαλασσινό, Σωκράτη Μάλαμα, Θανάση Παπακωνσταντίνου, Αναστασία Μουτσάτσου, Γιώργο Καζαντζή, Πέτρο Γαϊτάνο, Θανάση Πολυκανδριώτη, Χρόνη Αιδονίδη, Δόμνα Σαμίου, Νίκο και Γιασεμί Σαραγούδα, Ross Daily, Νίκο Σταυριανό, Νίκο Ζιώγαλα, Αγάθωνα Ιακωβίδη, Μπάμπη Γκολέ, Μπάμπη Τσέρτο, Μαριώ, Ρένα Στάμου, κ.α.³¹

Επίσης, ο ίδιος έχει πάρει μέρος στη διεθνή συνάντηση λαουτοειδών που πραγματοποιήθηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών τον Απρίλιο του 2005. Σχετικά με την πείρα του σε θέματα διδασκαλίας μουσικών οργάνων, έχει διδάξει και στον δημόσιο (δευτεροβάθμια, τριτοβάθμια εκπαίδευση) και στον ιδιωτικό τομέα (ωδεία). Συγκεκριμένα δίδαξε λαούτο, ταμπουρά, τζουρά για 3 χρόνια στο τμήμα εκμάθησης παραδοσιακών οργάνων του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Μενεμένης. Επίσης δίδαξε ταμπουρά στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης για 2 χρόνια. Ακόμη, δίδαξε λαούτο και λαϊκή κιθάρα στην σχολή παραδοσιακής μουσικής «εν χορδαίς» από το 2001. Τέλος, διδάσκει λαϊκή κιθάρα, λαούτο και μουσικά σύνολα στην τριτοβάθμια σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου Άρτας από το 2001 έως και σήμερα. Μεγάλη συνεισφορά στη μουσική εκπαίδευση αποτελεί η προαναφερθείσα μέθοδος του για λαούτο, η οποία θεωρείται από πολλούς, γνώστες του αντικειμένου, ως η πληρέστερη.

Παραθέτουμε ενδεικτικά μέρος της δισκογραφίας του, όπου συμμετέχει με λαούτο:³²

1. *Στην Ανδρομέδα και στην γη*. ΛΥΡΑ. 1995.
2. *Μικρές εβδομάδες*. ΜΙΝΟΣ EMI. 1996.
3. *Του ταξιδιού τα κίβδηλα*. FM RECORDS.
4. *Τακίμια*. FM RECORDS. 1997.
5. *Την μπέρτα μου ανεμίζω*. EROS. 1999.
6. *Που να τελειώνει η θάλασσα*. FM RECORDS. 2000.
7. *Συνεχές ωράριο*. ΜΙΝΟΣ EMI. 2001.
8. *Χασομέρης*. ΛΥΡΑ. 2001.
9. *Ελληνικό DNA*. RIA.
10. *Πνοή του ανέμου*. FM RECORDS.

³¹ Βλ. <http://prigipessa.gr/?p=7>

³² Βλ. <http://tlpm.teiep.gr/mistakidis/index.htm>

11. *Την είδα απόψε λαϊκά*. EROS. 1998.
12. *Τα ζωντανά*. ΛΥΡΑ. 2004.
13. *Όρθιοι*. Alpha records. 2004.
14. *Του τεκέ και της ταβέρνας*. EROS. 1996.
15. *Ο Σολίστας*. EROS. 1997.
16. *Έλληνες ακρίτες Ρόδος, Χάλκη, Τήλος, Νίσυρος*. FM RECORDS. 1998.
17. *Τα Μακεδονίτικα*. ΑΝΟΛΟΣ.
18. *Παραδοτέων*. Νομαρχία Φλώρινας. 1998.
19. *Χρώματα*. Νομαρχία Φλώρινας. 2002.
20. *Στα μονοπάτια της παράδοσης*. AM RECORDS. 1998.
21. *Πανηγυρίζοντας την Ελλάδα*. VASIPAP. 1998.
22. *Τα Καμπουτζιδιανά*. Δήμος Πυλαίας. 2003.
23. *Ήχοι των Κάστρων*. Πολιτιστικός οργανισμός "εν χορδαίς". 2004.
24. *Στάθης Παρχαρίδης*. VASIPAP. 2004.
25. *The call*. Ano Kato Records. 1995.
26. *Κόκκινο βλέμμα*. MBI. 2002.
27. *Δεν σ' αγαπάω κοίτα*. VASIPAP. 2003.

2. 2

ΕΚΜΑΘΗΣΗ ΟΡΓΑΝΟΥ: Η ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Η κατάκτηση της τεχνικής, του λαούτου, από τον Χρήστο Ζώτο ξεκινάει αρχικά, όπως αντιλαμβανόμαστε και από τα σύντομα βιογραφικά στοιχεία, μέσα στην οικογένεια του, μέσα από τη διαδικασία της παρατήρησης και μίμησης. Ο ίδιος παρατηρεί τον τρόπο με τον οποίο παίζει το λαούτο ο πατέρας του και βρίσκεται σε διαρκή επαφή με τον ήχο του οργάνου. Όπως είναι φυσικό στις πρώτες του απόπειρες με το όργανο, προσπαθεί να μιμηθεί την τεχνική και το ηχητικό αποτέλεσμα που είχε συλλάβει από τον πατέρα του. Στη συνέχεια, μέσα από την επαφή του με άλλους λαουτιέρηδες σε διάφορα μουσικά δρώμενα, κυρίως ως θεατής, παίρνει νέα στοιχεία και μόνος τα συνταιριάζει και τα εξελίσσει σε βαθμό ικανοποιητικό, ώστε να μπορεί να σταθεί αυτοδύναμος σε διάφορες μουσικές περιστάσεις.

Ο πρώτος και ίσως μοναδικός δάσκαλος που δίδαξε την τεχνική αλλά και τη θεωρία για τους μουσικούς λαϊκούς δρόμους και τη σχέση τους με τα μαqam στον Χρήστο Ζώτο ήταν ο Γεράσιμος Λάλος. Ο Γεράσιμος Λάλος ήταν ένας από τους πιο φημισμένους λαουτιέρηδες της στεριανής Ελλάδας,³³ ο οποίος ζούσε στην Άρτα. Ο ίδιος, όπως μας πληροφορεί ο Χρήστος Ζώτος, φιλοξένησε στο σπίτι του τον μεγάλο ουτίστα Γιώργο Μπατζανό για δύο χρόνια. Σε αυτό το χρονικό διάστημα, ο Γιώργος Μπατζανός, μεταλαμπάδευσε τις γνώσεις των μαqam στον Γεράσιμο Λάλο ο οποίος, αφού τις γνώρισε σε ένα ασυγκέραστο όργανο, όπως το βιολί, έπειτα τις προσάρμοσε στο συγκερασμένο λαούτο, προσεγγίζοντας έτσι τους λαϊκούς δρόμους.

Ο Γεώργιος Μπατζανός, δεξιοτέχνης στο ούτι (1900-1977), γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και κατάγονταν από μουσική οικογένεια. Ξεκίνησε την επαγγελματική του πορεία από την ηλικία των 12 ετών και γρήγορα η φήμη του ξεπέρασε τα όρια της Τουρκίας φτάνοντας και σε άλλες χώρες της Ανατολικής Μεσογείου. Εργάστηκε στην Τουρκική ραδιοφωνία, στην ορχήστρα “Istanbul Konser Iera Heyeti” και στα διάφορα gasino (μουσικά εστιατόρια) της Πόλης. Συνεργάστηκε δισκογραφικά με πολλούς και μεγάλους μουσικούς από διάφορες χώρες, ενώ έδωσε συναυλίες σε Γαλλία, Παρίσι, Αίγυπτο, Κύπρο και στην Ελλάδα. Σύμφωνα με μαρτυρία του Βασίλη Σούκα, είδε τον Γιώργο Μπατζανό να παίζει στην Πρέβεζα τη δεκαετία του 50’, συνοδευόμενος από τον μάρμπα-Γιάντσο, γνωστό κλαρίνο της εποχής, ο οποίος διέμενε στην πόλη της Άρτας.³⁴ Με βάση το παραπάνω, δείχνει να ευσταθεί το ότι ο Γιώργος Μπατζανός βρέθηκε κάποτε στην Άρτα και σύμφωνα με τον πληροφορητή μας Χρήστο Ζώτο, δίδαξε τον Γεράσιμο Λάλο. Έπειτα από προσωπική έρευνα το μόνο που αμφισβητείται είναι το χρονικό διάστημα που παρέμεινε ο Γεώργιος Μπατζανός στην Άρτα, καθώς φαίνεται να μην ξεπερνά τους τέσσερις με πέντε μήνες. Το διάστημα αυτό πάντως είναι αρκετό ώστε ο Γεράσιμος Λάλος να αποκόμισε κάποιες μουσικές γνώσεις από τον ίδιο.

Στη συνέχεια, ο Γεράσιμος Λάλος δίδαξε, στο νεαρό τότε μαθητή του Χρήστο Ζώτο, κάποια από τα βασικότερα στοιχεία για την τεχνική του οργάνου όπως είναι ο τρόπος με τον οποίο χτυπάμε τις χορδές, για να παίζουμε κάποιο ρυθμικό

³³ Βλ. ένθετο cd: Ο Γρηγόρης Καγάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο. Πολιτιστικός σύλλογος Ζαγορίσιων. Ιωάννινα. 2004. σελ. 22.

³⁴ Βλ. ένθετο cd: Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), το πρώτο ούτι της ανατολής. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 1997. σελ. 2.

σχήμα και οι θέσεις των δαχτύλων για όλες τις συγχορδίες πάνω στο χέρι του οργάνου. Ακόμα ο δάσκαλος επέμενε στα διάφορα μουσικά σχήματα που χρησιμοποιούνται ως περάσματα ανάμεσα στη συγχορδιακή συνοδεία μιας μελωδίας. Σημαντικό μέρος της μαθητείας αποτελούσαν σίγουρα οι διάφορες δουλειές στις οποίες ο δάσκαλος έπαιρνε τον μαθητή κοντά του και με αυτό τον τρόπο ο Χρήστος Ζώτος εμπλούτιζε το ρεπερτόριο του και αποκτούσε πολύτιμη πείρα. Αξίζει να τονίσουμε ότι σε θεωρητικό επίπεδο ο Γεράσιμος Λάλος μαθαίνει στο μαθητή του τη θεωρία για τη διαστηματική διάταξη των μουσικών δρόμων maqam, όμως του διδάσκει αυτούς συγκεκριμένα και με την ανοιχτή τεχνική.³⁵ Παράλληλα μαζί με τους συγκεκριμένους δρόμους του μαθαίνει και τις κύριες ή βασικές συγχορδίες που τίθενται στους δρόμους αυτούς.

Η διαδικασία της διδασκαλίας στο σπίτι του δασκάλου γίνεται χωρίς να χρησιμοποιεί ο ίδιος κανένα μέσο όπως π.χ. παρτιτούρα, ακουστικό υλικό και έτσι το μόνο μέσο που ο μαθητής έχει στη διάθεση του, για να καταγράψει και να μπορεί να ανατρέξει σε όσα του μαθαίνει ο δάσκαλος, δεν είναι άλλο από την μνήμη του.³⁶ Οι γνώσεις δηλαδή γίνονται κτήμα μέσω της παρατήρησης, της μίμησης και τέλος της απομνημόνευσης. Ο Χρήστος Ζώτος στο θέμα της τεχνικής αλλά και των θεωρητικών γνώσεων που πλέον κατέχει δεν επαναπαύεται. Μόνος του, όπως δηλώνει, καταφέρνει να εφαρμόσει μια καινούρια τεχνική με την οποία παίζει το λαούτο και κερδίζει το σεβασμό όλων. Ο ίδιος την ονομάζει «κλειστή τεχνική».³⁷ Στο θεωρητικό επίπεδο μέσα από τα ταξίδια του και τις μουσικές συνεργασίες του σε χώρες τόσο της Ανατολής όσο και της Ευρώπης, προσπαθεί διαρκώς να διασταυρώνει τις γνώσεις του, περί των μουσικών δρόμων, με σολίστες που παίζουν κυρίως συγκεκριμένα όργανα. Στη διαδικασία αυτή τις περισσότερες φορές επιβεβαιώνεται με επιτυχία και μόνο μια φορά, όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά δηλώνει, «δεν τα βρήκα με έναν Άραβα», θέλοντας να υποδηλώσει ότι γνωρίζει ορθά τους λαϊκούς μουσικούς δρόμους.

³⁵ Όταν κάνουμε λόγο για ανοιχτή τεχνική εννοούμε την ανάπτυξη μιας μελωδίας με οριζόντιο τρόπο πάνω στο μανίκι του οργάνου με την οποία πολλές φορές αναγκαζόμαστε να μετακινούμαστε από τα πρώτα ως και τα πιο χαμηλά τάστα αυτού.

³⁶ Βλ. Walter J. Ong. «Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη». Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης. Ηράκλειο 2005. σελ. 51.

³⁷ Όταν κάνουμε λόγο για κλειστή τεχνική εννοούμε πως η ανάπτυξη της εκάστοτε μελωδίας γίνεται με τρόπο κάθετο προς το μανίκι του οργάνου. Με αυτό τον τρόπο ο οργανοπαίκτης καταφέρνει να παίζει πιο ξεκούραστα καθώς μειώνονται οι αποστάσεις που διανύει το χέρι αφού χρησιμοποιεί σαφώς λιγότερα τάστα.

Ο Δημήτριος Μυστακίδης όταν καταπιάνεται με το λαούτο και προκειμένου να υιοθετήσει κάποιο είδος τεχνικής το οποίο θα δίνει το ανάλογο ηχητικό αποτέλεσμα, που θα ταιριάζει στο όργανο, δανείζεται πολλά στοιχεία από την τεχνική που ο ίδιος έχει κατακτήσει, στο πρώτο όργανο που μαθαίνει, την κιθάρα. Έτσι αρχικά με τη βοήθεια κάποιων μεθόδων διδασκαλίας αλλά και μέσα από τη διαπροσωπική επαφή με οργανοπαίχτες του λαούτου μαθαίνει τις θέσεις των συγχορδιών, πάνω στο χέρι του οργάνου και εντρυφά στα κατά τόπους μουσικά ρυθμικά σχήματα, ώστε να τα γνωρίζει άπταιστα. Όπως συνέβη με τον αυτοδίδακτο τρόπο που έμαθε κιθάρα, έτσι και στο λαούτο πάρα πολλά στοιχεία που συμβάλουν στην τεχνική με την οποία παίζει κάποιος ένα μουσικό όργανο, τα εκταμίευσε μέσα από ακουστικό (κασέτες, cd) και οπτικό (VHS, DVD) υλικό, που είχε στην διάθεση του προς μελέτη. Όσον αφορά το ρεπερτόριο για το λαούτο, εκτός από τα όποια ακούσματα του τόπου καταγωγής που γνώριζε, είχε την δυνατότητα να ανατρέξει σε γραπτές πηγές, καθότι μπορούσε να διαβάσει τη μουσική σημειογραφία και ακόμα να διδαχτεί μέσα από οπτικοακουστικό υλικό με τη βοήθεια της τεχνολογίας. Τις γνώσεις του γύρω από τους μουσικούς λαϊκούς δρόμους αρχικά τις παίρνει μέσα από τη συνδιαλλαγή με άλλους μουσικούς με τους οποίους συνεργάζονταν. Όπως ο ίδιος δηλώνει, απηύθυνε ένα εκτενές ερωτηματολόγιο σε έναν ικανοποιητικό αριθμό λαϊκών μουσικών της Θεσσαλονίκης. Με οδηγό τις απαντήσεις τους, διασταυρωμένες με τη δική του γνώση και εμπειρία, κατέληξε σε μια ονοματολογία των λαϊκών μουσικών δρόμων που προτείνει έκτοτε στους φοιτητές του. Επίσης από προσωπικό ενδιαφέρον και μετά από μια φιλική παρότρυνση του γνωστού οργανοπαίκτη Ross Daily, πηγαίνει στην Τουρκία και αναζητά βιβλία με θέμα τους μουσικούς δρόμους (maqam) και τη μεταφορά τους σε ένα συγκεκριμένο σύστημα. Με αυτό τον τρόπο διασταυρώνει τις πληροφορίες που είχε σχετικά με τους δρόμους και κατασταλάζει, όσον αφορά τη δομή που ακολουθούν αυτοί.

Σταθμό για την θεωρητική του μουσική κατάρτιση αποτέλεσε η μαθητεία του στο «Σύγχρονο Ωδείο» Θεσσαλονίκης όπου μαθαίνει να διαβάζει και να γράφει ο ίδιος την μουσική σημειογραφία. Μάλιστα επικεντρώνεται στην παρτιτούρα για σολιστικό παίξιμο και στον οδηγό³⁸ για συνοδευτικό.

2.3

Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου Άρτας, ιδρύθηκε το 1999 και δέχτηκε τους πρώτους φοιτητές το Σεπτέμβριο του 2000.³⁹ Το Τμήμα δημιουργήθηκε θέτοντας ως στόχο μεταξύ άλλων και το να καλύψει την ανάγκη που υπάρχει σε ένα κομμάτι του εκπαιδευτικού μας συστήματος και συγκεκριμένα στα μουσικά σχολεία της χώρας, για καθηγητές μουσικών οργάνων, της Ελληνικής λαϊκής μουσικής, με εκπαιδευτική και επιστημονική μουσική κατάρτιση. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει το κράτος το συγκεκριμένο θέμα δείχνει μια ανοργάνωτη κατάσταση ως προς την υποδοχή, των μουσικών σχολείων αρχικά και ενός τριτοβάθμιου Ιδρύματος άμεσα συνδεδεμένο με τα μουσικά σχολεία στη συνέχεια.⁴⁰

Όπως αντιλαμβανόμαστε η σπουδή σε ένα τριτοβάθμιο εκπαιδευτικό Ίδρυμα γίνεται με σκοπό την προετοιμασία των απόφοιτων ώστε να έχουν τα απαραίτητα επιστημονικά εφόδια που απαιτούνται στο χώρο της έρευνας, αλλά και για να ανταποκριθούν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο μελλοντικό επαγγελματικό περιβάλλον. Επομένως, η ποιότητα της ύλης, που διδάσκεται σε αυτό, πρέπει να είναι ανάλογη ώστε ο αυριανός καθηγητής να μπορεί να βασιστεί σε αυτή και να τη διδάξει με τη σειρά του. Λόγω της έλλειψης ενδιαφέροντος, μέχρι πρότινος, από το Ελληνικό κράτος για την μουσική παιδεία στη χώρα, ανέκυψε ένας προβληματισμός σχετικά με τα προσόντα αυτών που θα ερχόταν να

³⁸ Οδηγός είναι η συγχορδιακή συνοδεία η οποία αποτυπώνεται σε μια παρτιτούρα και η οποία μας «οδηγεί» ώστε να θέσουμε στο σωστό χρόνο, με την ανάλογη σειρά, τις αναγραφόμενες συγχορδίες.

³⁹ Βλ. Οδηγό σπουδών 2007. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Άρτα. 2007. σελ. 4.

⁴⁰ Βλ. Κοκκώνης Γιώργος, Πρακτικά 1^{ου} επιστημονικού συνεδρίου με θέμα: Τα μουσικά σχολεία στην Ελλάδα, μουσική & παιδεία – αναδρομή, αξιολόγηση και προοπτικές. Εκδόσεις Γιαχούδη. Θεσσαλονίκη. 2008. σελ. 106.

διδάξουν τα μουσικά όργανα στο συγκεκριμένο Τμήμα. Εφόσον ποτέ πριν δεν είχε δημιουργηθεί ένας φορέας που να ενδιαφέρεται να εντάξει τη λαϊκή μουσική της χώρας μας στο εκπαιδευτικό σύστημα, κλήθηκαν να διδάξουν αναγνωρισμένοι μουσικοί οι οποίοι με τις ικανότητες τους είχαν προσφέρει πολλά, τόσο στη δισκογραφία όσο και στο χώρο του μουσικού αυτού είδους γενικότερα. Ωστόσο το πρόβλημα που ανέκυψε σχετίζονταν με τη βιοματική εμπειρία αυτών των ανθρώπων η οποία έπρεπε ξαφνικά να ενσωματωθεί και να εφαρμοστεί σε ένα ακαδημαϊκό πλαίσιο.

Στοιχεία στη μουσική όπως αυτά της τεχνικής και της αισθητικής, τα οποία καθορίζουν και μας κάνουν να ξεχωρίζουμε δυο οργανοπαίκτες του ίδιου μουσικού οργάνου, είναι προφανές πως δεν μπορούν να κωδικοποιηθούν και να διδαχτούν με την χρήση μουσικής σημειογραφίας. Έτσι οι κύριοι Χρήστος Ζώτος και Δημήτριος Μυστακίδης εφόσον, όπως είδαμε σε προηγούμενο υποκεφάλαιο, πληρούσαν τις απαιτούμενες προϋποθέσεις, προσκλήθηκαν στο συγκεκριμένο τμήμα, ο μεν πρώτος για να διδάξει αποκλειστικά λαούτο και ο δεύτερος για να διδάξει λαϊκή κιθάρα και λαούτο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η οποία δεν αποτελεί εξαίρεση στα πλαίσια του τμήματος, έχουμε ένα είδος πειραματισμού μέσω του οποίου πραγματώνεται μια προσπάθεια συνάντησης της προφορικής μουσικής παράδοσης με στοιχεία μιας λόγιας μουσικής παράδοσης.

Σύμφωνα με τα προαναφερθέντα, εύκολα αντιλαμβανόμαστε ότι ο Χρήστος Ζώτος γεννήθηκε, μεγάλωσε και γαλουχήθηκε με τη μουσική σε μια εποχή όπου ο μόνος τρόπος με τον οποίο μπορούσε να μαθητεύσει κανείς αυτή, ήταν ο προφορικός. Αργότερα, όταν με την διάδοση της τεχνολογίας ήρθαν στα χέρια τους κάποια εγγράμματα μέσα, με τα οποία μπορούσαν να λάβουν και να αποθηκεύσουν γνώσεις, άνθρωποι όπως ο ίδιος, τα λάτρεψαν και τα υιοθέτησαν, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μετέπειτα δεν τα χρησιμοποίησαν για να εξυπηρετήσουν και απώτερους σκοπούς. Ο συγκεκριμένος, ως καθηγητής του λαούτου, μεταλαμπαδεύει στους μαθητές του τις γνώσεις του, πρακτικές και θεωρητικές, με τρόπο κυρίως προφορικό, χρησιμοποιώντας ως βοηθητικό μέσο την ηχογράφιση.

Ο κύριος Δημήτριος Μυστακίδης από την άλλη είναι ένας μουσικός ο οποίος εξέλιξε σε μεγάλο βαθμό την τεχνική του ικανότητα και παράλληλα διδάχτηκε τη θεωρία της μουσικής, χρησιμοποιώντας πρωτίστως εγγράμματα μέσα. Έτσι,

όπως θα δούμε παρακάτω, κατανοούμε πλήρως γιατί θεωρεί σημαντικά και χρησιμοποιεί κατά την διδασκαλία του αυτά.

Τέλος, πρέπει να αναφέρουμε ότι στο Τ.Ε.Ι. Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής το ωριαίο μάθημα του οργάνου ονομάζεται μουσική δεξιότητα και οι μουσικές δεξιότητες είναι ανάλογες των επτά εξαμήνων. Στην πλειοψηφία τους στα μαθήματα αυτά υπάρχουν περισσότεροι από δύο μαθητές οι οποίοι παρακολουθούν ταυτόχρονα. Ένα σημαντικό πρόβλημα, που συχνά αντιμετωπίζεται και οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον τρόπο εισαγωγής των φοιτητών στο Ίδρυμα, αποτελούν τα διαφορετικά επίπεδα μουσικής γνώσης που υπάρχουν σε αυτούς. Όπως αντιλαμβανόμαστε ο κάθε καθηγητής πρέπει να προσαρμόζει την ύλη ώστε όλοι να μπορούν να συμμετέχουν και να εξελίσσονται ως οργανοπαίκτες παρακάμπτοντας το πρόβλημα των διαφορετικών επιπέδων στο όργανο.

2. 4 ΠΟΡΕΙΑ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΖΩΤΟΣ

Οι πληροφορίες για την πορεία μαθήματος που ακολουθούν προέρχονται από συνεντεύξεις, με τους ίδιους τους καθηγητές αλλά και με μαθητές, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν με τη μέθοδο της επιτόπιας έρευνας, αλλά και από την προσωπική βιοματική μου εμπειρία ως μαθητή των δυο δασκάλων. Όπως είναι φυσικό η πορεία σε οποιοδήποτε μάθημα δεν μπορεί να είναι ποτέ ακριβώς η ίδια, έτσι επιλέγουμε να παρουσιάσουμε μια μορφή πορείας μαθήματος η οποία ακολουθείται συνηθέστερα από τους δύο διδάσκοντες.

Η διδασκαλία με τον κύριο Χρήστο Ζώτο αρχίζει πάντοτε με τους μαθητές να πρέπει να παίζουν το μουσικό κομμάτι το οποίο διδάχτηκαν σε προηγούμενο μάθημα. Σε περίπτωση που η πλειοψηφία των μαθητών δεν το έχει μελετήσει το ίδιο κομμάτι διδάσκεται ξανά. Σε περίπτωση που κάποιος μαθητής αδυνατεί να παίξει κάποια σημεία, ο δάσκαλος, αφού τελειώσουν οι υπόλοιποι, του δείχνει τα σημεία αυτά παίζοντας τα στο όργανο αργά και επαναλαμβανόμενα, ώσπου αυτά να γίνουν κατανοητά και ο μαθητής να μπορέσει να τα μιμηθεί. Στη συνέχεια ο

δάσκαλος ρωτά τους μαθητές εάν έχουν κάποια προτίμηση όσον αφορά το τραγούδι που πρόκειται να διδαχτεί, δίνοντας τους έτσι την δυνατότητα να επιλέξουν και οι ίδιοι το μουσικό κομμάτι που θα μάθουν. Αφού οι μαθητές κατασταλάξουν στο κομμάτι ή τα κομμάτια που θέλουν, ο καθηγητής τους δίνει μερικά στοιχεία για αυτά.

Αρχικά ο διδάσκων πληροφορεί για την τονικότητα και τον μουσικό δρόμο ή δρόμους στους οποίους μπορεί να αναπτύσσεται η μελωδία του κομματιού και ζητά από τους μαθητές να παίξουν αυτό το μουσικό δρόμο αυτό. Στην περίπτωση που όλοι οι μαθητές δεν ανταποκριθούν σε αυτό, ο δάσκαλος δείχνει το δρόμο παίζοντας τον στο όργανο και οι μαθητές καλούνται να τον ακολουθήσουν. Έπειτα από αυτό ακολουθούνε κάποιες ασκήσεις για τα δάχτυλα, οι οποίες περιλαμβάνουν συνήθως ανέβασμα και κατέβασμα ανά τρεις ή τέσσερις νότες πάνω στο μουσικό δρόμο, σε όλες τις θέσεις⁴¹ του οργάνου. Επίσης και σε αυτό το σημείο οι μαθητές πρέπει να αντιγράφουν πιστά τον δάσκαλο. Σε επόμενο στάδιο ο καθηγητής δηλώνει το ρυθμό του κομματιού και παίζει το ρυθμικό σχήμα στο όργανο χωρίς όμως να απαιτεί από τους μαθητές να το επαναλάβουν και οι ίδιοι. Ακόμη, σε αυτό το στάδιο δείχνει τις συγχορδίες του κομματιού, χωρίς όμως να δίνεται η απαιτούμενη βαρύτητα ώστε οι φοιτητές να μάθουν ή έστω να εξασκηθούν υπό την καθοδήγηση του δασκάλου για τις αλλαγές των συγχορδιών στα μουσικά μέτρα. Έπειτα ο διδάσκων παίζει μία φορά το κομμάτι ολοκληρωμένο και μετά ξεκινάει η διαδικασία μάθησης και μετάδοσης του τραγουδιού. Το κομμάτι διδάσκεται τμηματικά, αργά ενώ η δεξιοτεχνική του προσέγγιση⁴² είναι ανάλογη με το επίπεδο των φοιτητών. Στη διάρκεια αυτής της διαδικασίας τα μέρη του τραγουδιού θα επαναληφθούν πολλές φορές. Ο δάσκαλος κάνει παρατηρήσεις και διορθώνει τους μαθητές όπου χρειάζεται, ώστε μετά από αρκετή εξάσκηση ο κάθε μαθητής να είναι σε θέση να παίζει το κομμάτι μόνος του.

Πριν μπούμε στο τελευταίο μέρος είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως πολλές φορές, σε κομμάτια που οι φοιτητές γνωρίζουν, ο δάσκαλος τους εκπλήσσει καθώς παίζει μια διαφορετική εισαγωγή, από αυτή που όλοι ξέρουν και όταν τον ρωτούν γιατί συμβαίνει αυτό, εκείνος πάντα απαντάει «Αυτή είναι η πρώτη

⁴¹ Ο κάθε τόνος συναντάται τρεις και τέσσερις φορές πάνω στην ταστιέρα του οργάνου σε διαφορετικές θέσεις.

⁴² Είναι καθαρά επιλογή του καθηγητή ο οποίος γνωρίζει τις δυνατότητες που έχουν οι μαθητές του και αναλόγως προσαρμόζει το κομμάτι.

εκτέλεση». Τέλος, ο δάσκαλος θα παίζει το κομμάτι ολοκληρωμένο και καθώς το επαναλαμβάνει, τρεις έως τέσσερις φορές, ανεβάζει κάθε φορά το δεξιότεχνικό επίπεδο της επιτέλεσης ως ένα σημείο. Οι φοιτητές από την άλλη, τη στιγμή αυτή, με διάφορα τεχνολογικά μέσα ηχογραφούν ή βιντεοσκοπούν το δάσκαλο για να έχουν το μάθημα σε κάποια δική τους βάση δεδομένων. Για το επόμενο μάθημα ο καθηγητής περιμένει από τους φοιτητές να μπορούν να παίζουν το κομμάτι, σε ένα ανώτερα δεξιότεχνικά επίπεδο από αυτό που το διδάχτηκαν.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ

Το μάθημα αρχίζει με την εξέταση του κάθε φοιτητή, ξεχωριστά, σε όσα διδάχτηκαν στο προηγούμενο μάθημα. Η εξέταση αυτή, όπως συμβαίνει και στο μάθημα όπου θα δούμε παρακάτω, αποτελείται από δύο φάσεις. Στην πρώτη φάση ο φοιτητής καλείται να παίζει τη μελωδία του κομματιού, που διδάχτηκε, είτε με τη χρήση παρτιτούρας είτε χωρίς, δια της μνήμης. Ενώ ο μαθητής παίζει τη μελωδία ο δάσκαλος τον συνοδεύει συγχորδικά σε όλη τη διάρκεια, ελέγχοντας με αυτό τον τρόπο τη ρυθμική ορθότητα του μαθητή. Στη δεύτερη φάση γίνεται το αντίστροφο. Ο μαθητής τώρα καλείται να συνοδέψει το δάσκαλο χρησιμοποιώντας τις συγχορδίες που είναι γραμμένες στην παρτιτούρα και οι οποίες δείχνουν ακριβώς τις συγχορδικές αλλαγές του κομματιού. Εάν σε κάποια από τις δύο φάσεις κάποιος φοιτητής συναντήσει πρόβλημα, ο δάσκαλος θα επαναλάβει αργά, όσες φορές χρειαστεί, το προβληματικό μέρος, χρησιμοποιώντας το όργανο και την παρτιτούρα, ωσότου αυτό γίνει κατανοητό. Με αυτό τον τρόπο ο φοιτητής είναι σε θέση να γνωρίζει και το σολιστικό αλλά και το συνοδευτικό μέρος ενός τραγουδιού και είναι στο χέρι του να τα εμπλουτίσει, μέσα από προσωπική εξάσκηση.

Εφόσον τελειώσει η διαδικασία της εξέτασης, περνάμε στην διαδικασία εκμάθησης νέου τραγουδιού. Ο διδάσκων δίνει σε παρτιτούρα το επόμενο τραγούδι, το οποίο όπως μας πληροφόρησε φροντίζει να είναι δεξιότεχνικά λίγο πιο απαιτητικό από το προηγούμενο, γνωστοποιεί το μουσικό δρόμο στον οποίο κινείται αυτό και η διδασκαλία αρχίζει. Τα υπόλοιπα βασικά στοιχεία που χρειάζεται να γνωρίζει κάποιος για να παίζει ένα μουσικό κομμάτι, όπως ο ρυθμός, η τονικότητα και η μελωδική πορεία είναι γραμμένα πάνω στην

παρτιτούρα και ο δάσκαλος περιμένει, όπως είναι φυσικό, από το μαθητή να τα αντιληφθεί και να προχωρήσει στην προσπάθεια επιτέλεσης του κομματιού. Αρκετές φορές, μετά από αυτό, ο δάσκαλος βάζει ένα cd με μια ηχογράφιση του κομματιού, την οποία έχει προετοιμάσει ο ίδιος, ώστε ο μαθητής να αντιληφθεί καλύτερα τη μελωδία και τη συγχορδιακή ακολουθία του κομματιού.

Αρχικά, σε πρώτη φάση, μαθητής και δάσκαλος καταπιάνονται με τη μελωδική γραμμή του κομματιού, παίζουν και οι δύο ταυτόχρονα αυτή και εάν σε κάποιο μέρος ο μαθητής συναντήσει δυσκολία, το μέρος αυτό επαναλαμβάνεται αργά από τον δάσκαλο, διαβάζοντας νότα-νότα το πεντάγραμμο και παίζοντας το κομμάτι στο όργανο. Όταν η μελωδία αναπαραχθεί με ακρίβεια από την παρτιτούρα, ο δάσκαλος αφαιρεί αυτή και ζητά από τους μαθητές να επαναλάβουν το κομμάτι χωρίς τη βοήθεια του μέσου. Στη συνέχεια, περνάμε στη δεύτερη φάση κατά την οποία ο δάσκαλος παίζει τη μελωδία και οι μαθητές διαβάζουν και παίζουν τις συγχορδίες που αναγράφονται στην παρτιτούρα. Εάν υπάρχουν δυσκολίες, η διαδικασία διακόπτεται και ο δάσκαλος τραγουδά τη μελωδία, ενώ παράλληλα, με το όργανο συνοδεύει με τον σωστό τρόπο, ώστε οι μαθητές να δουν, να ακούσουν και να παραδειγματιστούν. Όταν τελειώσει η διδασκαλία του κομματιού ο διδάσκων δείχνει κάποιες ασκήσεις προς μελέτη για το σπίτι, οι οποίες επιλέγονται ανάλογα με τις αδυναμίες που διαπιστώνει ο ίδιος στους μαθητές του. Οι ασκήσεις αυτές μπορεί να είναι, ασκήσεις για τον τρόπο με τον οποίο παίζουμε την πένα ή ασκήσεις για τα δάχτυλα. Τέλος, ο δάσκαλος θα παίζει το κομμάτι, δύο με τρεις φορές, βάζοντας περισσότερα δεξιοτεχνικά μέρη κάθε φορά, για να αποτυπωθεί στους μαθητές, χωρίς να απαιτεί την καταγραφή αυτού σε κάποιο οπτικοακουστικό μέσο, εάν και εφόσον κάποιος φοιτητής δεν το επιθυμεί.

Για το επόμενο μάθημα ο καθηγητής ζητά, από τους μαθητές, να μπορούν να παίζουν τη μελωδική γραμμή και τις συγχορδίες του κομματιού, με τη χρήση παρτιτούρας ή μη και να μελετήσουν έναν από τους λαϊκούς δρόμους που τους έχει δώσει, ο οποίος θα έχει σχέση με το επόμενο προς διδασκαλία κομμάτι. Σημαντικό είναι να αναφερθεί, ότι στα μέσα της μαθητείας, με τον συγκεκριμένο καθηγητή, μοιράζεται στους μαθητές από τον ίδιο ένα cd συνήθως στα πρώτα μαθήματα, το οποίο περιέχει ρυθμικά σχήματα προς μελέτη και παρτιτούρες με τους λαϊκούς δρόμους και τις δαχτυλοθεσίες αυτών πάνω στο όργανο.

2.5

ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΟΡΓΑΝΟΥ: ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΚΑΙ ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο αναφέραμε διεξοδικά τον τρόπο με τον οποίο διδάσκουν, οι δύο καθηγητές, στο μάθημα τους. Τώρα θα εμβαθύνουμε περιγράφοντας τι ακριβώς διδάσκει, ο καθένας τους και θα δώσουμε βαρύτητα σε κάποια σημεία που σχετίζονται είτε με την τεχνική του οργάνου, είτε με την αντίληψη που έχουν και εκφράζουν οι ίδιοι γι αυτό. Πολλά από αυτά τα στοιχεία δεν μεταδίδονται εσκεμμένα μέσω της διδασκαλίας, ωστόσο, όπως είναι φυσικό, οι φοιτητές τα παρατηρούν και τα μιμούνται. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις οι καθηγητές είναι αυτοί που προτρέπουν ή αποτρέπουν την υιοθέτηση των στοιχείων, που θα παραθέσουμε παρακάτω, συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση και της ευρύτερης μουσικής αντίληψης που έχει ο κάθε φοιτητής για το λαούτο.

Βρισκόμενος κάποιος απέναντι από τους δύο καθηγητές και όντας σχετικός με τη μουσική επιτέλεση, αμέσως θα παρατηρήσει ότι κατά το παίξιμο τους οι δύο οργανοπαίκτες χρησιμοποιούν διαφορετικό τύπο πένας. Ο μεν Χρήστος Ζώτος χρησιμοποιεί την πένα που ευρέως χρησιμοποιείται για το λαούτο, ο δε Δημήτριος Μυστακίδης χρησιμοποιεί πένα κιθάρας. Σύμφωνα με τον πρώτο, έχει σημασία η πένα που χρησιμοποιεί ο μαθητής, καθώς για το καλό ηχητικό αποτέλεσμα του κάθε οργάνου χρειαζόμαστε και τον ανάλογο τύπο πένας.⁴³ Σύμφωνα με τον δεύτερο, η χρήση αυτής της πένας δεν είναι αποδεκτή καθώς εξυπηρετεί μόνο σε συγκεκριμένες περιπτώσεις και γι αυτό προτρέπει τους μαθητές του να χρησιμοποιούν πένα κιθάρας η οποία είναι πιο βολική στο χέρι.⁴⁴

Μια άλλη διαφορά, που θα διαπιστώσει κανείς, είναι ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσουν μια μελωδία πάνω στο όργανο και ο τρόπος με τον οποίο πιάνουν τις συγχορδίες. Όσον αφορά τις μελωδίες, ο Χρήστος Ζώτος χρησιμοποιεί και διδάσκει τη δική του «κλειστή», όπως την ονομάζει, τεχνική. Σύμφωνα με αυτή, οι μελωδίες αναπτύσσονται κάθετα, ως προς το χέρι του οργάνου και οι δαχτυλοθεσίες παραμένουν ίδιες, από όποιο τόνο και αν παίζουμε ένα τραγούδι, δίνοντας μας έτσι τη δυνατότητα να μπορούμε να παίζουμε το ρεπερτόριο μας από οποιονδήποτε τόνο. Ωστόσο στην τεχνική αυτή διαπιστώνουμε πως η πορεία των νοτών δεν είναι η αναμενόμενη. Δηλαδή, π.χ. σε μια ανοδική πορεία από τη

⁴³ Από προσωπική συνέντευξη.

⁴⁴ Βλ. Δ. Μυστακίδης. Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 2004. σελ. 22.

νότα σι προς τη νότα ντο, του τρίτου διαστήματος του πενταγράμμου, αντί αυτού έχουμε αλλαγή οκτάβας στη νότα ντο κάτω από το πεντάγραμμο. Πολύ συχνά λοιπόν οι νότες εναλλάσσουν οκτάβες, χωρίς όμως αυτό να επηρεάζει την αισθητική του κομματιού. Η τεχνική που χρησιμοποιεί ο κ. Χρήστος Ζώτος, πέραν από την ευκολία και την ταχύτητα που προσδίδει σε κάποιον που την υιοθετεί, είναι η τεχνική που έκανε τον ίδιο να ξεχωρίσει από τους υπόλοιπους λαουτιέρηδες της Ελλάδος, ώστε να κάνει τη διαφορά.

Ο Δημήτριος Μυστακίδης παίζει και διδάσκει τις μελωδίες ακολουθώντας μια οριζόντια διάταξη, σε σχέση με το χέρι του οργάνου, η οποία θέλει περισσότερη εξάσκηση, ώστε να παίζεται ένα τραγούδι από όλους τους τόνους και λόγω της οριζόντιας απόστασης των διαστημάτων χάνει σε ταχύτητα. Παρόλα αυτά η συγκεκριμένη τεχνική ακολουθεί τη μελωδική γραμμή χωρίς να αλλάζει το τονικό ύψος (οκτάβα).

Επίσης, ο τρόπος με τον οποίο πιάνει τις συγχορδίες, ο Χρήστος Ζώτος, είναι αυτός που συναντάμε στους περισσότερους λαουτιέρηδες. Δηλαδή το κάθε δάχτυλο από τον δείκτη του χεριού μας και έπειτα, αντιστοιχεί σε μία νότα της συγχορδίας αναλόγως, τρίφωνης ή τετράφωνης. Από την άλλη ο κ. Δημήτρης Μυστακίδης πιάνει τις συγχορδίες και προτρέπει τους μαθητές του να κάνουν το ίδιο, με τρόπο μπαρέ. Ο τρόπος μπαρέ θέλει το δείκτη να κρατάει δύο νότες, από τις τρεις ή τέσσερις ανάλογα την συγχορδία, ταυτόχρονα και με τη χρήση του τρίτου και τέταρτου δάχτυλου τις εναπομείναντες.

Συνεχίζοντας, οι δυο καθηγητές διαφέρουν ως προς τη νοοτροπία τους να χρησιμοποιούν συγχορδίες χωρίς την τρίτη τους, τις λεγόμενες αχαρακτήριστες. Ο δάσκαλος Χρήστος Ζώτος είναι κάθετα αντίθετος ως προς τη χρήση αυτών στο δημοτικό, παραδοσιακό ρεπερτόριο, ενώ συμφωνεί στη χρήση τους σε κάποια ρεμπέτικα κομμάτια.⁴⁵ Ο ίδιος πάντως δεν τις διδάσκει στους μαθητές του. Ο δάσκαλος Δημήτρης Μυστακίδης χρησιμοποιεί και διδάσκει τις αχαρακτήριστες συγχορδίες, υποστηρίζοντας πως όταν καλούμαστε να παίζουμε με ασυγκέραστα όργανα, όπως είναι το κλαρίνο, το βιολί, το ούτι κ.α., δεν μπορούμε να χρησιμοποιούμε συγκεκριμένες συγχορδίες, καθώς είναι σίγουρο ότι το αποτέλεσμα θα είναι ένας διάφωνος ήχος.⁴⁶

⁴⁵ Βλ. συνοδευτικό dvd, απόσπασμα συνέντευξης no. 1.

⁴⁶ Βλ. συνοδευτικό dvd, απόσπασμα συνέντευξης no. 2.

Ένα ακόμη σημείο διαφοροποίησης, στις γνώμες που έχουν οι δύο καθηγητές, σχετικά με το όργανο, εντοπίζεται στην αντίληψη περί μετακίνησης και πρόσθεσης επιπλέον μπερντέδων πάνω στο χέρι του λαούτου. Ο καθηγητής Δημήτριος Μυστακίδης υποστηρίζει πως πρέπει να μετακινούμε και αν μπορούμε να προσθέτουμε μπερντέδες, διότι με αυτό τον τρόπο μπορούμε να προσεγγίζουμε τους μουσικούς δρόμους maqam και αυτό μας δίνει τη δυνατότητα να συνοδεύουμε και να παίζουμε σολιστικά, εκφράζοντας με περισσότερη ακρίβεια τις διαστηματικές αποστάσεις.⁴⁷ Ο Χρήστος Ζώτος διατυπώνει διαφορετική γνώμη, καθώς υποστηρίζει ότι οι μπερντέδες πρέπει να μετακινούνται μόνο όταν το όργανο έχει σκεβρώσει, με σκοπό να επαναφέρουμε τα διαστήματα που αυξομειώθηκαν στην κανονική τους τονική θέση. Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να προσθέτουμε άλλους μπερντέδες.⁴⁸ Οι παραπάνω αντιλήψεις υιοθετούνται από τους μαθητές μέσα από τη διαπροσωπική επαφή και τις συζητήσεις κατά την ώρα του μαθήματος.

Όπως είδαμε σε προηγούμενο υποκεφάλαιο ο ένας εκ των δύο καθηγητών χρησιμοποιεί μόνο το μέσο της ηχογράφησης στη διδασκαλία του, βασιζόμενος κυρίως στη προφορική μετάδοση γνώσεων. Σε ερώτηση που του έγινε γιατί δεν χρησιμοποιεί την παρτιτούρα, έδωσε μια απάντηση με την οποία υποστήριξε πως με την μίμηση, μέσω της ακοής και της παρατήρησης, κατακτά κανείς αρτιότερα ένα μουσικό κομμάτι και πώς, αν και η παρτιτούρα δεν βλάπτει, ωστόσο είναι λάθος να μένει κάποιος μόνον εκεί.⁴⁹ Ο Δημήτρης Μυστακίδης συμφωνεί με τη διαδικασία της μίμησης, μέσω δηλ. ακοής και παρατήρησης, ή έστω μέσα από ακουστικό ερέθισμα, καθώς όπως αναφέραμε χρησιμοποιεί ακουστικά μέσα για να μεταδώσει κάποια παραδείγματα μουσικών στοιχείων στους μαθητές του. Παράλληλα υποστηρίζει όμως και την μάθηση μέσω των γραπτών πηγών και γι' αυτό το λόγο χρησιμοποιεί την παρτιτούρα στο μάθημα του και προτρέπει τους μαθητές του να ανατρέχουν σε τέτοιου είδους πηγές γνώσης.

Μια ακόμα διαφορά, η οποία επηρεάζει κατά πολύ το ηχόχρωμα του οργάνου, είναι ο διαφορετικός τύπος χορδών, τις οποίες χρησιμοποιούν και παροτρύνουν τους μαθητές τους να κάνουν το ίδιο, οι δύο οργανοπαίκτες. Ο Χρήστος Ζώτος

⁴⁷ Βλ. συνοδευτικό dvd, απόσπασμα συνέντευξης no. 3.

⁴⁸ Βλ. συνοδευτικό dvd, απόσπασμα συνέντευξης no. 4.

⁴⁹ Βλ. συνοδευτικό dvd, απόσπασμα συνέντευξης no. 5.

χρησιμοποιεί ένα από τα set χορδών που ευρέως κυκλοφορούν στην αγορά για το λαούτο, με την επωνυμία Mastro. Το συγκεκριμένο set περιλαμβάνει, τις δύο χορδές λα στα 0,14 m.m., τη χορδή ρε στα 0,11 m.m. και τη μοργκάνα ρε⁵⁰ στα 0,24 m.m., τη χορδή σολ στα 0,16 m.m. και τη μοργκάνα σολ στα 0,40 m.m. Τέλος, τη χορδή ντο στα 0,13 m.m. και τη μοργκάνα ντο στα 0,28 m.m.⁵¹ Ο Δημήτρης Μυστακίδης επιλέγει να τοποθετήσει χορδές από άλλα μουσικά όργανα καθώς όπως υποστηρίζει, έτσι πετυχαίνει έναν πιο μαλακό ήχο για το όργανο. Για τις λα χορδές του λαούτου επιλέγει, λα χορδές μπουζουκιού ή σι χορδές κιθάρας (0,16 m.m.) κατεβασμένες ένα τόνο κάτω, για τη ρε επιλέγει ρε μπουζουκιού ή μι κιθάρας (0,12 m.m.) κατεβασμένη ένα τόνο κάτω και για την μοργκάνα ρε επιλέγει ρε μπουζουκιού (0,30 m.m.) ή ρε κιθάρας (0,32 m.m.), για τη σολ επιλέγει λα μπουζουκιού (0,16 m.m.) και για τη μοργκάνα σολ επιλέγει λα κιθάρας (0,40 m.m.). Τέλος, για τη ντο χορδή επιλέγει ρε μπουζουκιού κατεβασμένη ένα τόνο κάτω και για τη μοργκάνα επιλέγει ρε μπουζουκιού ή ρε κιθάρας (0,32 m.m.).⁵²

Σημαντικές διαφορές διαπιστώνουμε ακόμα, στο ρεπερτόριο το οποίο διδάσκουν οι δύο προαναφερόμενοι. Ο Δημήτρης Μυστακίδης μας δηλώνει ότι στη διάρκεια των μαθημάτων πρέπει να γνωρίζουμε ρεπερτόριο από όλες τις Ελλαδικές περιοχές. Ο ίδιος όμως στη διδασκαλία του επικεντρώνεται περισσότερο σε ρεπερτόριο Θράκης, Μακεδονίας, Δυτικής Μακεδονίας καθώς, όπως υποστηρίζει, σε αυτές τις περιοχές εντοπίζεται ιδιαίτερο ρυθμικό ενδιαφέρον. Πολλά κομμάτια από το ρεπερτόριο που διδάσκει τα παίρνει από τη μέθοδο διδασκαλίας που ο ίδιος έχει γράψει και για την οποία έγινε λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο. Σπάνια, ο ίδιος, διδάσκει κομμάτια από άλλες περιοχές όπως το Ζαγόρι, το Πωγώνι κ.α. Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε ότι δεν καταπιάνεται ποτέ με Κρητικό ρεπερτόριο καθώς, όπως με ειλικρίνεια μας δηλώνει, πρόκειται για μια άλλη τεχνική την οποία δεν κατέχει. Επίσης ο ίδιος αναφέρει πως το ρεπερτόριο δεν πρέπει να είναι σταθερά προσκολλημένο στα παραδοσιακά κομμάτια, αλλά να διδάσκονται τραγούδια και από άλλους μουσικούς χώρους όπου το λαούτο μπορεί και αξίζει να συμμετέχει.

⁵⁰ Χορδή με περιέλιξη η οποία διαφέρει σε πάχος από τις απλές χορδές και μας δίνει πιο μπάσο ήχο.

⁵¹ Βλ. εμπροσθόφυλλο set χορδών για το λαούτο Mastro.

⁵² Βλ. Δ. Μυστακίδης. Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 2004. σελ. 23.

Ο Χρήστος Ζώτος δεν μπορούμε να πούμε ότι επικεντρώνεται σε ρεπερτόριο συγκεκριμένων περιοχών. Όπως αναφέραμε πιο πάνω, οι μαθητές είναι αυτοί που επιλέγουν τα κομμάτια από διάφορες περιοχές όπως Ήπειρο, Θεσσαλία, Πελοπόννησο, Μακεδονία, Θράκη, Σμύρνη κ.α. και ο ίδιος ανταποκρίνεται στα διαφορετικά μουσικά ιδιώματα εξίσου. Πρέπει ωστόσο να αναφέρουμε ότι ποτέ δε διδάσκει ρεπερτόριο Κρήτης και σπάνια ως καθόλου ρεπερτόριο Δυτικής Μακεδονίας. Τέλος, ο ίδιος δεν θα δίδασκε ποτέ κάποιο κομμάτι, του έντεχνου ρεπερτορίου για παράδειγμα καθώς, όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει, «τα παραδοσιακά τραγούδια δεν τελειώνουν ποτέ, είναι μια θάλασσα. Ας μάθουμε όλη αυτή τη θάλασσα και μετά βλέπουμε και τα υπόλοιπα».

Μία ακόμη σημαντική διαφορά, την οποία εντοπίζουμε από το προηγούμενο υποκεφάλαιο, σχετίζεται με τα μέρη της διδασκαλίας. Ο Χρήστος Ζώτος παρατηρούμε ότι δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στο μελωδικό μέρος του εκάστοτε κομματιού, υποβαθμίζοντας άλλα ιδιαίτερα στοιχεία όπως η ρυθμική και συγχορδιακή συνοδεία. Αντίθετα ο Δημήτρης Μυστακίδης δείχνει να δίνει την ίδια απαιτούμενη σημασία στο μελωδικό, στο συγχορδιακό και στο ρυθμικό κομμάτι ενός τραγουδιού.

Επίσης, διαφορά την οποία παρατηρούμε κατά τον τρόπο διδασκαλίας, είναι ότι το μάθημα με τον Δημήτρη Μυστακίδη σε σχέση με το ρεπερτόριο που διδάσκεται είναι ίσως λίγο περισσότερο δασκαλοκεντικό, με την έννοια ότι αρκετές αποφάσεις για την πορεία, που ακολουθείται σε αυτό, παίρνονται μονάχα από τον ίδιο. Στην περίπτωση του Χρήστου Ζώτου το μάθημα είναι περισσότερο μαθητοκεντικό καθώς, όπως είδαμε παραπάνω, η απόφαση για το ρεπερτόριο που θα διδαχτεί λαμβάνεται από κοινού με τη συμμετοχή των μαθητών. Ενδεικτικό, για το πόσο οι μαθητές επηρεάζουν την πορεία του μαθήματος, είναι το ότι εάν αυτοί επιμείνουν, τότε μόνο ο δάσκαλος ενδέχεται να τους δείξει τη συγχορδιακή συνοδεία του κομματιού.

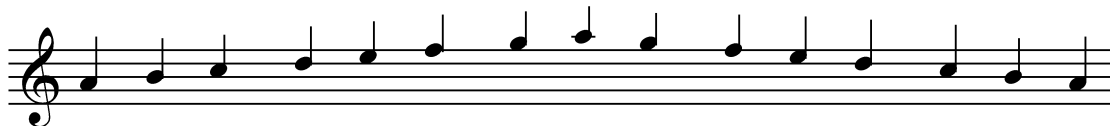
Από τις σημαντικότερες ωστόσο διαφορές, οι οποίες έχουν σοβαρό αντίκρυσμα στους φοιτητές είναι οι διαφορές στους επιμέρους λαϊκούς δρόμους, ένα από τα μεγαλύτερα ζητήματα στο χώρο της ελληνικής λαϊκής μουσικής. Όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, συναντάμε κάποιες ομοιότητες αλλά περισσότερες διαφορές, τόσο στις ονομασίες αλλά και τη δομή των δρόμων όσο και στις κύριες συγχορδίες αυτών. Παρακάτω θα παρουσιάσουμε πιο αναλυτικά τα σχετικά στοιχεία που διδάσκουν οι δύο καθηγητές στους μαθητές τους.

MATZOPE



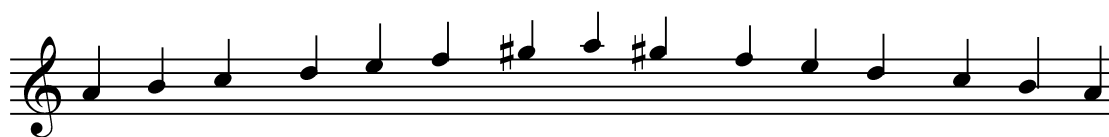
Στο δρόμο Ματζόρε οι δύο πλευρές συμφωνούν προς τη δομή 4χορδο ράστ, τόνος, 4χορδο ράστ, αλλά έχουν μια διαφορά ως προς τις κύριες συγχορδίες αυτού. Ο Δημήτρης Μυστακίδης υποστηρίζει ότι κύριες συγχορδίες είναι οι 1^η, 4^η, 5^η δηλαδή σύμφωνα με το παραπάνω παράδειγμα έχουμε ντο ματζόρε, φα ματζόρε, σολ ματζόρε. Ο Χρήστος Ζώτος ως κύριες συγχορδίες διδάσκει τις 1^η, 4^η, 5^η(7) δηλαδή ντο ματζόρε, φα ματζόρε, σολ ματζόρε μεθ' εβδόμης.

ΦΥΣΙΚΗ MINOPE - MINOPE



Τον συγκεκριμένο δρόμο ο Δημήτρης Μυστακίδης συνηθίζει να τον ονομάζει φυσική μινόρε θέλοντας να τον διαχωρίσει από τον αρμονικό μινόρε στον οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω. Η δομή του δρόμου αποτελείται από 4χορδο μινόρε, 5χορδο μινόρε, όπου σε αυτό συμφωνούν και οι δύο πλευρές. Οι κύριες συγχορδίες τις οποίες μας δίνει ο προαναφερόμενος είναι 1^η m, 3^η, 4^η m, 7^η, δηλαδή σύμφωνα με το παράδειγμα θα είχαμε λα μινόρε, ντο ματζόρε, ρε μινόρε, σολ ματζόρε. Ο Χρήστος Ζώτος από την άλλη ονομάζει το δρόμο μινόρε και ως κύριες συγχορδίες προτείνει τις 1^η m, 3^η, 4^η, 7^η (M, m), επομένως θα είχαμε λα μινόρε, ντο ματζόρε, ρε ματζόρε, σολ ματζόρε ή μινόρε αναλόγως το μουσικό κομμάτι.

ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΜΙΝΟΡΕ – ΝΙΑΒΕΝΤ



Για τον συγκεκριμένο δρόμο ο Δημήτρης Μυστακίδης ορίζει τη δομή του ως 4χορδο μινόρε, τόνος, 4χορδο χιτζάζ και ως κύριες συγχορδίες αυτού ορίζει τις 1^η m, 4^η m, 5^η, όπου σύμφωνα με το παράδειγμα έχουμε λα μινόρε, ρε μινόρε, μι ματζόρε. Ο Χρήστος Ζώτος τον ίδιο ακριβώς μουσικό δρόμο, με την ίδια δομή τετραχόρδων, ονομάζει Νιαβέντ και ως κύριες συγχορδίες δίνει τις 1^η m, 4^η m, 5^η (7), δηλαδή λα μινόρε, ρε μινόρε, μι ματζόρε μεθ' εβδόμης. Η διαφορά όμως ανάμεσα σε αυτούς τους μουσικούς δρόμους δεν σταματά εδώ καθώς ο Δημήτρης Μυστακίδης διδάσκει ως δρόμο Νιαβέντ το παρακάτω.



Υποστηρίζει πως η δομή του δρόμου αποτελείται από 4χορδο νιαβέντ, τόνος, 4χορδο χιτζάζ, και πως οι κύριες συγχορδίες του είναι 1^η m, 4dim, 5^η. Σύμφωνα με το παράδειγμα θα είχαμε ρε μινόρε, φα ντιμινούιτα, σολ ματζόρε.

ΡΑΣΤ



Στον συγκεκριμένο δρόμο δεν συναντάμε καμία απολύτως διαφορά ανάμεσα στις γνώμες των δύο διδασκόντων καθώς υποστηρίζουν ότι η δομή του δρόμου αποτελείται από 4χορδο ράστ, τόνος, 4χορδο ράστ, και πως οι κύριες συγχορδίες είναι οι 1^η, 2^η m, 4^η, 5^η. Σύμφωνα με το παράδειγμα οι συγχορδίες θα ήταν ντο ματζόρε, ρε μινόρε, φα ματζόρε, σολ ματζόρε.

ΧΙΤΖΑΖ



Ο Δημήτρης Μυστακίδης δίνει ως δομή του δρόμου 4χορδο χιτζάζ, 5χορδο μπουσελίκ. Ως κύριες συγχορδίες αυτού ορίζει τις 1^η, 2^η b, 4^η m, 7^η m, οι οποίες αντιστοιχούν σε ρε ματζόρε, μι ύφεση ματζόρε, σολ μινόρε, ντο μινόρε. Ο Χρήστος Ζώτος μας δίνει ως δομή του δρόμου 4χορδο χιτζάζ, τόνος, 4χορδο ουσάκ. Επίσης ως κύριες συγχορδίες μας δίνει τις 1^η, 4^η m, 7^η m, όπου σύμφωνα με το παραπάνω παράδειγμα αντιστοιχούν σε ρε ματζόρε, σολ μινόρε, ντο μινόρε.

ΧΙΤΖΑΖΚΑΡ



Ο Δημήτρης Μυστακίδης δίνει ως δομή του δρόμου 4χορδο χιτζάζ, τόνος, 4χορδο χιτζάζ. Ως κύριες συγχορδίες μας δίνει τις 1^η, 2^η b, 4^η m, 5^η, δηλαδή ρε ματζόρε, μι ύφεση ματζόρε, σολ μινόρε, λα ματζόρε. Ο Χρήστος Ζώτος από την άλλη συμφωνεί ως προς την δομή των τετραχόρδων του δρόμου, αλλά βλέπουμε να διαφωνεί ως προς τις κύριες συγχορδίες καθώς μας δίνει τις 1^η, 2^η b(7), 4^η m, όπου σύμφωνα με το παράδειγμα έχουμε ρε ματζόρε, μι ύφεση μεθ' εβδόμης, σολ μινόρε.

ΟΥΣΑΚ – ΚΙΟΥΡΝΤΙ - ΚΑΡΣΙΓΚΑΡ



Ο δρόμος ουσάκ κατά τον Δημήτρη Μυστακίδη ακολουθεί την παραπάνω διάταξη και η δομή του αποτελείται από 4χορδο ουσάκ, 5χορδο μινόρε. Ως κύριες συγχορδίες μας δίνει τις 1^η m, 4^η m, 7^η m, οι οποίες αντιστοιχούν σε ρε μινόρε, σολ μινόρε, ντο μινόρε. Στον συγκεκριμένο δρόμο συναντάμε μια από τις πιο μεγάλες διαφορές των δύο καθηγητών καθώς ο Χρήστος Ζώτος ως δρόμο ουσάκ διδάσκει το παρακάτω.



Κατά τον ίδιο η δομή του δρόμου είναι, στην ανάβαση, 4χορδο μινόρε, τόνος, 4χορδο ράστ και στην κατάρβαση 4χορδο κιουρντί, τόνος, 4χορδο ουσάκ. Οι κύριες συγχορδίες είναι η 1^η m, 4^η, 7^η (M, m), επομένως έχουμε ρε μινόρε, σολ ματζόρε, ντο ματζόρε ή μινόρε ανάλογα το μουσικό κομμάτι. Τον ίδιο ακριβώς μουσικό δρόμο, χωρίς καμία απολύτως διαφορά, που ο Δημήτρης Μυστακίδης διδάσκει ως ουσάκ και στον οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, ο Χρήστος Ζώτος ονομάζει Κιουρντί.

Ως Κιουρντί ή Καρσιγκάρ από την άλλη ο Δημήτρης Μυστακίδης διδάσκει το παρακάτω.



Ο δρόμος αποτελείται, όπως ο καθηγητής δηλώνει, από 4χορδο μινόρε, 5χορδο χιτζάζ, και οι κύριες συγχορδίες του είναι οι 1^η m, 3^η m, 4^η, 7^η m, όπου σύμφωνα με το παράδειγμα έχουμε ρε μινόρε, φα μινόρε, σολ ματζόρε, ντο μινόρε. Η παρένθεση στη νότα μι καθώς ο δρόμος κατέρχεται σημαίνει πως η νότα μπορεί να πάρει ύφεση, μπορεί και όχι. Ακόμα ενδέχεται να κατεβούμε χρωματικά παίζοντας μι και μι ύφεση διαδοχικά. Ο Χρήστος Ζώτος διδάσκει ως δρόμο Καρσιγκάρ τον ίδιο ακριβώς μουσικό δρόμο με τον Δημήτρη Μυστακίδη, διαχωρίζει όμως, όπως αποδείξαμε και παραπάνω, το δρόμο Κιουρντί από το δρόμο Καρσιγκάρ αφού όπως αντιλαμβανόμαστε πιστεύει πως πρόκειται για δύο διαφορετικούς μουσικούς δρόμους και όχι για έναν.

ΣΕΓΚΙΑΧ



Ως δρόμο Σεγκιάχ ο Δημήτρης Μυστακίδης διδάσκει το παραπάνω. Η δομή του δρόμου αποτελείται από 4χορδο χουζάμ, τόνος, 4χορδο χιτζάζ, και οι κύριες συγχορδίες του είναι οι 1^η, 4^η m, 5^η. Σύμφωνα με το παράδειγμα οι συγχορδίες θα ήταν, ρε ματζόρε, σολ μινόρε, λα ματζόρε.

Ο Χρήστος Ζώτος διδάσκει ως Σεγκιάχ το παρακάτω.



Η δομή του μουσικού δρόμου, όπως ο ίδιος μας δηλώνει αποτελείται από 4χορδο σεγκιάχ, τόνος, 4χορδο ράστ, και οι κύριες συγχορδίες του είναι οι 1^η, 4^η, 5^η. Οι οποίες, σύμφωνα με το παράδειγμα, αντιστοιχούν σε ρε ματζόρε, σολ ματζόρε, λα ματζόρε.

ΧΟΥΖΑΜ



Ο Δημήτρης Μυστακίδης ορίζει τη δομή του παραπάνω δρόμου ως 4χορδο μινόρε, τόνος, 4χορδο χουζάμ. Ως κύριες συγχορδίες ορίζει τις 1^η, 4^η, 5^η, οι οποίες μας δίνουν ρε ματζόρε, σολ ματζόρε, λα ματζόρε. Παρατηρούμε εδώ πως πέρα από τα τετράχορδα, τα οποία διαφέρουν, τα υπόλοιπα στοιχεία αυτού του μουσικού δρόμου είναι ακριβώς ίδια με το μουσικό δρόμο Σεγκιάχ τον οποίο διδάσκει ο Χρήστος Ζώτος. Επίσης ο Χρήστος Ζώτος ως δρόμο Χουζάμ διδάσκει το παρακάτω.



Ως δομή μας δίνει 4χορδο σεγκιάχ, τόνος, 4χορδο χιτζάζ, και ως κύριες συγχορδίες μας δίνει τις 1^η, 4^η m, 5^η, οι οποίες αντιστοιχούν σε ρε ματζόρε, σολ μινόρε, λα ματζόρε. Διαπιστώνουμε, όπως και προηγουμένως, πως αυτός ο δρόμος, πέραν της τετραχορδιακής του δομής, είναι ίδιος με τον δρόμο Σεγκιάχ τον οποίο διδάσκει ο κύριος Δημήτρης Μυστακίδης.

ΣΑΜΠΑΧ



Η δομή του δρόμου κατά τον κ. Δημήτρη Μυστακίδη αποτελείται από 4χορδο σαμπάχ, τόνος, 4χορδο ουσάκ. Οι κύριες συγχορδίες είναι οι 1^η m, 3^η, 7^η, οι οποίες σύμφωνα με το παράδειγμα αντιστοιχούν σε ρε μινόρε, φα ματζόρε, ντο ματζόρε. Η παρένθεση στη νότα ρε θέτεται καθώς θέλει να δηλώσει πως κάποιες φορές, όταν η μελωδική γραμμή φτάνει ως την όγδοη νότα και δεν την υπερβαίνει, παίζεται χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο. Ο Χρήστος Ζώτος υποστηρίζει την παραπάνω θέση ως προς την ανάπτυξη του μουσικού δρόμου. Διαφορές ωστόσο συναντάμε μόνο στις κύριες συγχορδίες. Ο κ. Χρήστος Ζώτος δίνει ως δομή 4χορδο σαμπάχ, τόνος, 4χορδο ουσάκ, και ως κύριες συγχορδίες τις 1^η m, 3^η, 4^η m, 7^η (M, m), όπου σύμφωνα με το παράδειγμα έχουμε ρε μινόρε, φα ματζόρε, σολ μινόρε, ντο ματζόρε ή μινόρε.

ΝΙΚΡΙΖ



Για τον μουσικό δρόμο Νικρίζ ο Δημήτριος Μυστακίδης δίνει ως δομή 5χορδο νικρίζ, 4χορδο μινόρε και ως κύριες συγχορδίες μας δίνει τις 1^η m, 4^η dim, 5^η (M,m), οι οποίες σύμφωνα με το παράδειγμα αντιστοιχούν σε ντο μινόρε, φα ντιμινουίτα, σολ ματζόρε ή μινόρε ανάλογα με το μουσικό κομμάτι. Ο Χρήστος Ζώτος από την άλλη διδάσκει ως δρόμο Νικρίζ το παρακάτω.



Με την πρώτη ματιά παρατηρούμε πως μια κύρια διαφορά τους είναι η ύφεση που τίθεται στον προσαγωγέα και σύμφωνα με το παράδειγμα στη νότα σι. Έπειτα ο κ. Χρήστος Ζώτος, δηλώνει ότι η δομή του δρόμου είναι 4χορδο μινόρε, τόνος, 4χορδο ράστ. Οι κύριες συγχορδίες του μουσικού δρόμου είναι οι 1^η m, 4^η dim, 5^η, 6^η dim, όπου σύμφωνα με το παράδειγμα έχουμε ντο μινόρε, φα ντιμινουίτα, σολ ματζόρε, λα ντιμινουίτα.

ΕΒΙΤΣ – ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ



Ο Χρήστος Ζώτος διδάσκει στο λαούτο το δρόμο Εβίτς και ως δομή του δρόμου μας δίνει 4χορδο εβίτς, τόνος, 4χορδο χιτζάζ. Οι κύριες συγχορδίες είναι οι 1^η, 2^η, 4^η m, 5^η, οι οποίες σύμφωνα με το παράδειγμα αντιστοιχούν σε ντο ματζόρε, ρε ματζόρε, φα μινόρε, σολ ματζόρε. Ο Δημήτρης Μυστακίδης ονομάζει, το συγκεκριμένο μουσικό δρόμο Πειραιώτικο όμως, δέχεται και την ονομασία Εβίτς, σε αντίθεση με τον Χρήστο Ζώτο. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Μυστακίδη, ο ίδιος, δεν συμπεριέλαβε στη μέθοδο του αυτό τον μουσικό δρόμο και δεν τον διδάσκει στους μαθητές του καθώς δε θεωρεί ότι συναντάται στο παραδοσιακό, δημοτικό ρεπερτόριο που καλείται να υποστηρίξει το λαούτο.

ΜΟΥΣΤΑΑΡ



Για τον συγκεκριμένο δρόμο ο κ. Χρήστος Ζώτος δεν υπήρξε τόσο ξεκάθαρος σχετικά με τα τετράχορδα αυτού. Ωστόσο ως κύριες συγχορδίες μας δίνει τις 1^η, 4^η, 5^η, οι οποίες σύμφωνα με το παραπάνω παράδειγμα αντιστοιχούν σε ντο ματζόρε, φα ματζόρε, σολ ματζόρε. Ο Δημήτρης Μυστακίδης, επίσης δεν συμπεριέλαβε το δρόμο αυτό στη μέθοδο διδασκαλίας που έκδωσε και δεν τον διδάσκει στους μαθητές του καθώς, όπως ο ίδιος μας πληροφόρησε, δεν τον γνωρίζει πολύ καλά σαν ανάπτυξη γιατί δεν έχει ασχοληθεί αρκετά με συγκεκριμένο ρεπερτόριο, του μουσικού αυτού δρόμου.

ΝΕΒΕΣΕΡ



Ο Χρήστος Ζώτος ως δομή του δρόμου Νεβεσέρ μας δίνει 4χορδο μινόρε, τόνος, 4χορδο χιτζάζ. Ως κύριες συγχορδίες μας δίνει τις 1^η m, 4^η m, 5^η, οι οποίες αντιστοιχούν, σύμφωνα με το παράδειγμα, σε ντο μινόρε, φα μινόρε, σολ ματζόρε. Ο Δημήτρης Μυστακίδης δεν συμπεριλαμβάνει ούτε αυτό τον μουσικό δρόμο στη μέθοδο διδασκαλίας του και επίσης δεν τον διδάσκει στους μαθητές του καθώς, όπως ο ίδιος δηλώνει, είναι δρόμος που δεν τον άκουσε ποτέ από λαϊκούς μουσικούς της πιάτσας, παρά μόνον από λόγιους μουσικούς και το ρεπερτόριο του λαούτου δεν συμπεριλαμβάνει κομμάτια τα οποία αναπτύσσονται στο δρόμο αυτό.

Τέλος, διαφορές συναντάμε σε εισαγωγές και μέρη κομματιών ανάμεσα σε επιτελέσεις των δύο διδασκόντων. Παρακάτω παραθέτουμε ένα κοινώς γνωστό κομμάτι από το ρεπερτόριο του λαούτου παιγμένο από τους δύο καθηγητές. Εκεί θα εντοπίσουμε αμέσως τη διαφορετική εισαγωγή που βάζει ο καθένας τους και στο επόμενο κεφάλαιο θα αναλύσουμε το γιατί συμβαίνει αυτό το φαινόμενο. Σημαντικό που πρέπει να αναλογιστούμε είναι, με ποια κριτήρια ένας μαθητής που μαθήτευσε και στους δύο καθηγητές θα επέλεγε την εισαγωγή που θα υιοθετούσε για το ίδιο κομμάτι.

ΤΟ ΠΑΠΑΚΙ

X. ΖΩΤΟΣ

The musical score is written in 7/8 time and consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The second staff contains measures 4 through 6, with a triplet of eighth notes in measure 5. The third staff contains measures 7 through 9. The fourth staff contains measures 10 through 14. The fifth staff contains measures 15 through 19. The sixth staff contains measures 20 through 22, ending with two measures of whole rests.

ΤΟ ΠΑΠΑΚΙ

Δ. ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ



3.1

ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ: ΤΑ ΑΙΤΙΑ ΤΩΝ ΔΙΑΦΟΡΩΝ

Στο προηγούμενο κεφάλαιο παραθέσαμε λεπτομερειακά και αναλυτικά όλα εκείνα τα στοιχεία, τα οποία κάνουν τους δύο καθηγητές να διαφέρουν ως προς τον τρόπο διδασκαλίας τους, παρ' όλο που διδάσκουν το ίδιο μουσικό όργανο. Όπως αντιλαμβανόμαστε η διαφορετική τεχνική και ο διαφορετικός τρόπος διδασκαλίας του καθενός, γεννά σε μεγάλο βαθμό και διαφορετικούς οργανοπαίκτες. Μεταλαμπαδεύουν τις απαραίτητες γνώσεις στους φοιτητές και τους επηρεάζουν ως προς την αντίληψη σχετικά με το όργανο, οι οποίοι φοιτητές, ως αυριανοί καθηγητές με την σειρά τους, θα επηρεάσουν άλλους μαθητές, διαιωνίζοντας τη γνώση αυτή. Θα προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε τους λόγους για τους οποίους υπάρχουν οι όποιες διαφορές, εξετάζοντας τες με τη σειρά που τις παρουσιάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Όσον αφορά τη διαφορά που εντοπίσαμε σχετικά με την πένα, η αιτία είναι απλή. Ο Χρήστος Ζώτος ξεκίνησε να ασκείται ως οργανοπαίκτης με αυτό τον τύπο πένας και έμαθε να παίζει και να χειρίζεται το όργανο καλύτερα με αυτή. Ο ίδιος ήρθε σε επαφή και με άλλα νυκτά έγχορδα όργανα, όπως η λαουτοκιθάρα και η ηλεκτρική κιθάρα, δοκιμάζοντας έτσι και άλλου είδους πένες όμως, όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά μας δηλώνει, «δοκίμασα όλες τις πένες του κόσμου, μόνο αυτή με ξεκουράζει και παίζει καλά».⁵³ Εκτός αυτού ο ίδιος, σε σχετική ερώτηση, μας αναφέρει ότι, «αυτή είναι η πένα του λαούτου και με αυτή πρέπει να παίζουμε. Το κάθε όργανο έχει την δική του πένα». Ο Δημήτρης Μυστακίδης επιλέγει έναν διαφορετικό τύπο πένας και αυτό οφείλεται στο ότι το πρώτο μουσικό όργανο με το οποίο καταπιάνεται είναι η κιθάρα. Μαθαίνει και εξελίσσεται ως οργανοπαίκτης με τον τύπο πένας που χρησιμοποιείται για την κιθάρα και όταν αρχίζει να ασχολείται με το λαούτο, του είναι δύσκολο να εκφραστεί με έναν νέο τύπο πένας. Ο ίδιος δεν στέκεται στις αντιλήψεις περί «παραδοσιακής πένας» και εκφράζει την άποψη ότι κάθε οργανοπαίκτης πρέπει να χρησιμοποιεί τον τύπο πένας που τον εξυπηρετεί στη διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης.

⁵³ Από προσωπική συνέντευξη.

Ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο αναπτύσσουν τις μελωδικές γραμμές, σε κάθε μουσικό κομμάτι, είναι αποτέλεσμα της γενικότερης εξέλιξης τους ως οργανοπαίκτες. Όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, στην αρχή της μαθητείας του ο Χρήστος Ζώτος, κοντά στον Γεράσιμο Λάλο, μαθαίνει να παίζει χρησιμοποιώντας την ανοιχτή τεχνική, καθώς αυτή χρησιμοποιούσαν όλοι οι λαουτιέρηδες της εποχής. Αργότερα, θέλοντας να διευκολυνθεί στο παίξιμο του αλλά και να διακριθεί από τους άλλους λαουτιέρηδες, εξασκείται και εφαρμόζει την κλειστή τεχνική. Οι δυο προαναφερόμενες αιτίες φαίνονται αρκετές ώστε ο ίδιος να υιοθετήσει για πάντα αυτή την τεχνική και να την ανάγει σε ανώτερα δεξιοτεχνικά επίπεδα. Στην περίπτωση του Δημήτρη Μυστακίδη αντιλαμβανόμαστε ότι η επίδραση της ανοιχτής τεχνικής, με την οποία αρχικά μαθαίνει να παίζει κιθάρα και αργότερα άλλα ένχορδα όργανα, τον επηρεάζει σαφώς και ως προς την επιλογή της τεχνικής που χρησιμοποιεί για να παίζει λαούτο.

Για τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο πιάνουν τις συγχορδίες η αιτία είναι ίδια με την παραπάνω περίπτωση και δεν είναι άλλη από την τεχνική τους παιδεία ως οργανοπαίκτες. Ο Χρήστος Ζώτος πιάνει τις συγχορδίες με τον τρόπο που αυτές πιάνονται στο λαούτο και όπως ο ίδιος μας δηλώνει, δεν μπορεί να παίζει με τρόπο μπαρέ επειδή δεν τον διδάχτηκε. Χαρακτηριστικά μας αναφέρει ότι κάποιες φορές που στη ζωή του χρειάστηκε να παίζει ηλεκτρική κιθάρα, εκείνος την κούρδισε όπως το λαούτο για να μπορέσει να τη χειριστεί. Για τον Δημήτρη Μυστακίδη και εδώ η επίδραση της κιθάρας παίζει καθοριστικό ρόλο. Γνωρίζει τον τρόπο μπαρέ και τον μεταφέρει στο λαούτο καθώς γι' αυτόν, είναι πιο βολικός, γνώριμος και δεν αλλοιώνει το ηχητικό αποτέλεσμα.⁵⁴

Η διαφορά που συναντάμε ανάμεσα στους δυο διδάσκοντες σχετικά με τη χρήση ή μη αχαρακτῆριστων συγχορδιών, έχει να κάνει με τη γενικότερη αντίληψη που διαμορφώνουν γύρω από τη μουσική και το όργανο, ο ένας ως προφορικός μουσικός και ο άλλος ως πιο εγγράμματος. Ο Χρήστος Ζώτος μη γνωρίζοντας τις αντιλήψεις και τους κανόνες της λόγιας μουσικής παράδοσης των maqam, για των οποίων τη σχέση με τους λαϊκούς δρόμους κάναμε λόγο σε προηγούμενο κεφάλαιο, δεν χρησιμοποιεί αχαρακτῆριστες συγχορδίες εμμένοντας σε αυτό που του έχουν διδάξει. Από την άλλη ο Δημήτρης

⁵⁴ Από προσωπική συνέντευξη.

Μυστακίδης, έχοντας λάβει κάποιες γνώσεις τόσο της λόγιας δυτικής μουσικής όσο και της λόγιας οθωμανικής μουσικής, κρίνει ως ορθή και υποστηρίζει θερμά τη χρήση αχαρακτήριστων συγχορδιών.

Επίσης μία ακόμη διαφορά, η οποία συνδέεται άμεσα με την παραπάνω αιτία, είναι αυτή της πρόσθεσης και μετακίνησης μπερντέδων στην ταστιέρα του οργάνου. Ο Χρήστος Ζώτος είναι κάθετος στην εισαγωγή τέτοιου τύπου νεωτεριστικών στοιχείων, καθώς από την προφορική παράδοση έχει πάρει τέτοιου είδους καταβολές, βάσει των οποίων πιστεύει ότι οι τρίφωνες και τετράφωνες ολοκληρωμένες συγχορδίες αρκούν ώστε να συνοδεύει το ρεπερτόριο που γνωρίζει. Ο ίδιος δεν εγκρίνει την πρόσθεση μπερντέδων επειδή πιστεύει ότι το να παράγουμε τόνους μικρότερους του ημιτονίου, οι οποίοι βοηθούν στο σολιστικό παίξιμο, είναι εφικτό και δίχως την προσθήκη επιπλέον μπερντέδων. Ο Δημήτρης Μυστακίδης θέλοντας να προσεγγίσει τους τόνους των μαqam όσο το δυνατόν περισσότερο, ώστε να συμπίπτει αρμονικά με τα μη συγκερασμένα όργανα, τάσσεται υπέρ της πρόσθεσης και μετακίνησης μπερντέδων, δημιουργώντας έτσι νέες τονικές θέσεις πάνω στο όργανο. Οι όποιες επιδράσεις, τις οποίες δέχτηκε ώστε να υιοθετήσει αυτή την άποψη, οφείλονται πέραν από τη συναναστροφή με άλλους μουσικούς και σε γνώσεις που πήρε από βιβλία και άλλα εγγράμματα μέσα για τη λόγια οθωμανική μουσική παράδοση.

Ακόμη, η διαφορά που συναντάμε στα μέσα που χρησιμοποιούν στο μάθημα τους, φανερώνει τη σημασία που ο καθένας τους δίνει στη μουσική εγγραμματοσύνη. Ο Χρήστος Ζώτος δεν είχε μαθητεύσει με εγγράμματα μέσα, όπως η παρτιτούρα και ούτε αργότερα έλαβε τις κατάλληλες θεωρητικές γνώσεις, ώστε να μάθει να χρησιμοποιεί ένα τέτοιο μέσο. Για το λόγο αυτό το αποφεύγει κατά τη διδασκαλία και φαίνεται πως δεν θεωρεί απαραίτητο να γνωρίζουν να το χρησιμοποιούν οι μαθητές του. Ωστόσο, παροτρύνει αυτούς να χρησιμοποιούν εγγράμματα μέσα ηχογράφησης και αναπαραγωγής μουσικής καθώς, θεωρεί τη βοήθεια τους πολύτιμη στη διαδικασία της μάθησης. Η ηχογράφηση βοηθά στην αποτύπωση της διδασκόμενης ύλης και στην προσπάθεια μελέτης αυτής και συχνά επηρεάζει τον μαθητευόμενο, στο να υιοθετεί το ηχητικό μοντέλο του δασκάλου. Η βιντεοσκόπηση προσφέρει ακόμη καλύτερα αποτελέσματα, καθώς η εικόνα μας βοηθά να κατανοήσουμε

ευκολότερα πολύπλοκες μουσικές φράσεις και τον τρόπο που παίζονται.⁵⁵ Ο Δημήτρης Μυστακίδης, ως πιο εγγράμματος μουσικός, έλαβε τις απαραίτητες γνώσεις ώστε να χρησιμοποιεί μέσα, όπως η παρτιτούρα και υποστηρίζει ότι η πράξη σε συνδυασμό με τη θεωρία σε κάνουν ολοκληρωμένο μουσικό.⁵⁶ Γι' αυτό το λόγο εξαντλεί τα εγγράμματα μέσα που θα μπορούσε κανείς να επιλέξει για ένα τέτοιου είδους μάθημα. «Στην περίπτωση που χρησιμοποιούμε πολλά μέσα, κατά την διδασκαλία, είναι σημαντικό να κρατάμε τις ισορροπίες μεταξύ αυτών».⁵⁷ Ο ίδιος δεν επιμένει στο να ηχογραφεί το μάθημα για τους μαθητές, γιατί γνωρίζει πως αυτοί μπορούν να βρουν επιτελέσεις του κομματιού, ώστε να αποκτήσουν μια ολοκληρωμένη άποψη, μέσα από το διαδύκτιο ή από το μουσικό αρχείο της σχολής ή ανταλλάσσοντας ηχητικό υλικό μεταξύ τους.⁵⁸

Ο διαφορετικός τύπος χορδών, με τον οποίο εφοδιάζουν το όργανο, εξυπηρετεί καθέναν τους όχι μόνο ως προς τη μουσική επιτέλεση αλλά και ως προς την αντίληψη τους για τη θέση που πρέπει να έχει το λαούτο σήμερα. Ο Χρήστος Ζώτος χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο τύπο χορδών για δύο λόγους. Πρώτον, επειδή είναι χορδές «για λαούτο», όπως χαρακτηριστικά αναγράφεται στη συσκευασία και ο ίδιος δεν θέλει να πειραματίζεται με το όργανο βάζοντας χορδές από άλλα όργανα. Δεύτερον, επειδή το ηχόχρωμα τους είναι αυτό που ο ίδιος επιζητά για το ρεπερτόριο που παίζει. Ο Δημήτρης Μυστακίδης θέλοντας να επιτύχει ένα ηχόχρωμα για το όργανο, το οποίο να είναι προσιτό και σε άλλα είδη μουσικής, πέραν του παραδοσιακού και δημοτικού, προβαίνει σε πειραματισμούς χρησιμοποιώντας χορδές και από άλλα όργανα.

Η επόμενη σημαντική διαφορά τους είναι αυτή του διδασκόμενου ρεπερτορίου. Η αιτία που προκαλεί αυτή τη διαφορά είναι ο τόπος καταγωγής του καθενός και οι διαφορετικές εμπειρίες τους μέσα από τους χώρους, τόπους εργασίας τους. Πιο συγκεκριμένα, ο Χρήστος Ζώτος γεννήθηκε σε ένα χωριό της Ηπείρου και όπως είναι φυσικό τα πρώτα του ακούσματα προερχόταν από αυτή την περιοχή αλλά και από το γειτονικό Ζαγόρι. Στις αρχές της επαγγελματικής του πορείας, ως μουσικός, έδωσε ιδιαίτερη σημασία στο τοπικό ρεπερτόριο καθώς αυτό

⁵⁵ Βλ. Patricia Shehan Campbell. Teaching Music Globally, experiencing music, expressing culture. Oxford University Press. New York. 2004. σελ. 11.

⁵⁶ Από προσωπική συνέντευξη.

⁵⁷ Βλ. Gary Spruce. Aspects of teaching secondary music, perspectives on practice. Taylor and Francis group. London. 2002. σελ. 25.

⁵⁸ Βλ. Lucy Green. How Popular Musicians Learn, a way ahead for music education. ASHGATE. London. 2002. σελ. 61.

καλούνταν να παίζει στις διάφορες μουσικές περιστάσεις όπου συμμετείχε. Αργότερα, όταν ο κύκλος των περιοχών, όπου τον καλούν ως μουσικό, διευρύνεται, αναγκάζεται να μάθει νέα ρεπερτόρια ώστε να μπορεί να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις του επαγγέλματος του. Η πολύχρονη πείρα του, ως μουσικός της περιφέρειας, του έδωσε τα εφόδια ώστε να κατέχει εξίσου καλά ρεπερτόριο από πολλές περιοχές της Ελλάδος, εξασφαλίζοντας του έτσι τη σιγουριά ώστε να το διδάσκει. Ο Δημήτριος Μυστακίδης γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και τα πρώτα του μουσικά ακούσματα προέρχονται από τις περιοχές της Μακεδονίας και της Θράκης, ενώ λόγω της καταγωγής του δεν λείπουν και ακούσματα από τη Μικρά Ασία.⁵⁹ Έτσι, όταν αρχίζει να ασχολείται με το λαούτο μπορεί πιο εύκολα να ελιχθεί στο ρεπερτόριο αυτών των περιοχών, επειδή το γνωρίζει καλά. Ρεπερτόριο από άλλες περιοχές αναγκάζεται να μελετήσει καθώς καλείται να συμμετάσχει, ως μουσικός, σε δισκογραφικές δουλειές και επειδή καλείται να αναλάβει το ρόλο του καθηγητή μουσικής. Σύμφωνα με τα παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε πλήρως γιατί ο ίδιος προτιμά, τις περισσότερες φορές, να διδάξει ρεπερτόριο συγκεκριμένων περιοχών.

Η διαφορετική σημασία, που δίνει ο καθένας τους, σε συγκεκριμένα μέρη της διδασκαλίας είναι και αυτό, όπως θα δούμε παρακάτω, αποτέλεσμα της άποψης τους για τη θέση του λαούτου. Ο Χρήστος Ζώτος πιστεύει ότι το λαούτο πρέπει να μπορεί να σταθεί επάξια ως σολιστικό όργανο σε κάθε μουσική περίπτωση. Το παραπάνω μας το αποδεικνύουν δισκογραφικές δουλειές του, όπου ο ίδιος παίζει σολιστικά.⁶⁰ Για το λόγο αυτό πιστεύουμε ότι προτιμά να δώσει ιδιαίτερη σημασία, κατά τη διδασκαλία, στο σολιστικό μέρος των εκάστοτε τραγουδιών, παραμερίζοντας το συνοδευτικό μέρος. Συμπερασματικά, πράγματι η κλειστή τεχνική του Χρήστου Ζώτου είναι μια καινοτόμα τεχνική με πολλά πλεονεκτήματα, η οποία μέσα από τη μέθοδο της διδασκαλίας, ίσως επικρατήσει ευρύτερα. Ο Δημήτριος Μυστακίδης πιστεύει πως το λαούτο είναι ένα όργανο με πολλές μουσικές εκφραστικές δυνατότητες, το οποίο μπορεί και αξίζει να συμμετάσχει σε διαφορετικά είδη μουσικής, κυρίως ως συνοδευτικό όργανο αλλά και ως σολιστικό. Η παραπάνω άποψη του τεκμηριώνεται και μέσω της δισκογραφικής δουλειάς του, μέρος της οποίας παραθέσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Ο ίδιος προσπαθεί να δώσει εξίσου σημασία στο συνοδευτικό και

⁵⁹ Από προσωπική συνέντευξη.

⁶⁰ Βλ. Παραδοσιακή μουσική, όργανα και οργανοπαίκτες. ΕΡΑ. Αθήνα. 1999.

σολιστικό μέρος ενός κομματιού, προετοιμάζοντας έτσι τους μαθητές του μελλοντικά για κάθε περίπτωση στην οποία κληθούν να παίξουν.

Η διαφορά, μεταξύ μαθητοκεντρικού και δασκαλοκεντρικού μαθήματος, σχετίζεται άμεσα με το δίπτυχο όργανο και τόπος, αν στον όρο «τόπος» συμπεριλάβουμε την κατά τόπο βιωματική διαδικασία μαθητείας των δύο διδασκόντων. Ο Χρήστος Ζώτος, όπως παρατηρούμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, κατά τη διάρκεια της μαθητείας του με τον Γεράσιμο Λάλο, αντιλαμβανόμαστε πως αναπτύσσει μια σχέση δασκάλου–μαθητή πολύ διαφορετική από αυτή που εμείς έχουμε στο νου μας σήμερα. Ο δάσκαλος συνδιαλέγεται με τον μαθητή δίνοντας έτσι στο μάθημα την ελευθερία της έκφρασης και της ανταλλαγής απόψεων. Όταν ο Χρήστος Ζώτος αναλαμβάνει τη θέση του διδασκάλου, προσπαθεί να μιμηθεί και να εμπνεύσει στους μαθητές του την ίδια ελευθερία έκφρασης και συνεννόησης. Ο Δημήτριος Μυστακίδης, με τη σειρά του γνώρισε τη μουσική μέσα στα όρια οργανωμένης μουσικής εκπαίδευσης που προσφέρει ένα ωδείο. Τις περισσότερες φορές, σε τέτοιους φορείς, η διδακτέα ύλη είναι προκαθορισμένη και ο δάσκαλος είναι δεσμευμένος ώστε να ακολουθεί αυστηρά το πρόγραμμα που του αναθέτουν. Ο μαθητής, σε αυτή την περίπτωση, χάνει τη δυνατότητα συμμετοχής στη λήψη των αποφάσεων που αφορούν το μάθημα και υπακούει στις προκαθορισμένες εντολές του δασκάλου. Αυτού του είδους το μοντέλο διδασκαλίας γνώρισε και ο Δημήτρης Μυστακίδης και όταν κλήθηκε να εφαρμόσει ο ίδιος ένα μοντέλο διδασκαλίας, δανείστηκε κάποια στοιχεία από αυτό που ήδη γνώριζε. Ωστόσο η προσωπική αναζήτηση και η όλη του πορεία, του έδωσαν τη δυνατότητα για ένα πιο ισορροπημένο μάθημα, στο οποίο προτεραιότητες του μαθητή αποτελούν καθοριστική παράμετρο.

Συνεχίζοντας, συναντάμε την πιο καιρία και σημαντική διαφορά ανάμεσα στους δύο διδάσκοντες. Είναι σημαντική, καθώς είναι αυτή που προκαλεί τη μεγαλύτερη σύγχυση, όχι μόνον στους φοιτητές του συγκεκριμένου τμήματος αλλά και σε όσους ασχολούνται με την Ελληνική λαϊκή μουσική γενικότερα. Οι επιμέρους διαφορές, που συναντάμε στους λαϊκούς δρόμους, είναι αποτέλεσμα της προφορικής, αρχικά, μετάδοσης της γνώσης αυτής και αργότερα της αποτύπωσης και μετάδοσης της και από εγγράμματα μέσα. Πιο συγκεκριμένα, στις αρχές τις δεκαετίας του '20 και ιδιαίτερα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, πολλοί πρόσφυγες εγκαθίστανται στην Ελλάδα κουβαλώντας μαζί

τους στοιχεία της αντίστοιχης μουσικής τους παράδοσης.⁶¹ Μέσα από τη συνύπαρξη των ανθρώπων και κυρίως μέσα από τη συνεργασία των νεοφερμένων μουσικών με τους ντόπιους, στη νέα πατρίδα, πολλά από τα μουσικά στοιχεία πέρασαν και στη μουσική παράδοση στον Ελλαδικό χώρο. Ο προφορικός τρόπος όμως με τον οποίο μεταδόθηκαν αυτά οδήγησε σε λάθη και σε παρεξηγήσεις, οι οποίες με τον καιρό αντί να επιλύονται, απεναντίας υιοθετούνταν από περισσότερους. Έτσι, στην περίπτωση των λαϊκών δρόμων, από στόμα σε στόμα, οι ονομασίες των δρόμων άλλαζαν, οι δομές των δρόμων διέφεραν και ο καθείς επέμενε για την εγκυρότητα της γνώσης του, χρησιμοποιώντας την επίκληση στην αυθεντία. Αργότερα, όταν αυτά άρχισαν να καταγράφονται στις πρώτες μεθόδους διδασκαλίας, φάνηκαν ξεκάθαρα οι διαφορετικές προσεγγίσεις όπου σε άλλους συνέπιπταν και σε άλλους διέφεραν αρκετά.

Τέλος, οι διαφορετικές εισαγωγές και τα διαφορετικά μέρη, που συναντάμε σε ίδια κομμάτια από το διδασκόμενο ρεπερτόριο των δύο καθηγητών, είναι αποτέλεσμα του προφορικού και του εγγράμματου τρόπου μετάδοσης μουσικών πληροφοριών. Ο Χρήστος Ζώτος, ως προφορικός μουσικός κατά κύριο λόγο, υιοθετεί και θυμάται τις μουσικές επιτελέσεις που οι περισσότεροι μουσικοί γνωρίζουν, όμως δεν μένει μόνο εκεί. Μόνος του, ψάχνει για παλιές ηχογραφήσεις γνωστών τραγουδιών και όταν βρίσκει κάποιο, του οποίου η εισαγωγή ή κάποιο άλλο μέρος διαφέρει, το μαθαίνει. Ακόμη, πολλές φορές, εισάγει νέα μέρη σε κομμάτια υποστηρίζοντας ότι «έτσι τα έπαιζαν οι παλιοί» ή «έτσι το έπαιζε ο δάσκαλος μου, ο Λάλος». Έπειτα, μέσα από τη διδασκαλία αλλά και μέσα από τη συναναστροφή με άλλους μουσικούς, υποστηρίζει τη διαφορετική αυτή επιτέλεση του κομματιού, λέγοντας πως πρόκειται για την πρώτη εκτέλεση αυτού, την οποία λίγοι γνωρίζουν. Ο Δημήτρης Μυστακίδης, σε αυτό τον τομέα, παρότι εμπιστεύεται τα εγγράμματα μέσα για να εμπλουτίσει το ρεπερτόριο του, ωστόσο δεν μένει προσκολλημένος στα στεγανά της όποιας πρώτης εκτέλεσης για δύο λόγους. Πρώτον επειδή είναι εκ διαμέτρου αντίθετος, ως προς τον μύθο της αυθεντικότητας και της γνησιότητας που πλανιέται γύρω

⁶¹ Βλ. Ευγένιος Βούλγαρης-Βασίλης Βανταράκης. Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Αθήνα. 2006. σελ. 19.

από κάθε πρώτη εκτέλεση⁶² και δεύτερον επειδή ο ίδιος θέλει να προετοιμάσει τους μαθητές του, ώστε να γνωρίζουν τη μορφή του κάθε τραγουδιού, έτσι όπως πρόκειται να τη συναντήσουν σε μια οποιαδήποτε μουσική περίσταση. Έτσι, σύμφωνα με το παράδειγμα που δώσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, όταν τους ζητήσαμε να μας παίξουν το γνωστό σε όλους τραγούδι «Το παπάκι», ο μεν Δημήτρης Μυστακίδης μας έδωσε την αναμενόμενη επιτέλεση την οποία συναντάμε συνηθέστερα στη δισκογραφία, ο δε Χρήστος Ζώτος μας έδωσε μια επιτέλεση με διαφορετική εισαγωγή, όχι όμως και τόσο διαδεδομένη.

3.2

ΠΡΟΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΓΓΡΑΜΜΑΤΟΣΥΝΗ

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο παρατηρήσαμε ότι μία από τις βασικές αιτίες, η οποία ευθύνεται για τις περισσότερες από τις διαφορές που εξετάσαμε ανάμεσα στους δύο διδάσκοντες, είναι αυτή που σχετίζεται με το δίπολο προφορικότητα και εγγραμματοσύνη. Παρακάτω θα μιλήσουμε λίγο αναλυτικότερα για αυτές τις δύο έννοιες, ώστε να δώσουμε στους αναγνώστες μια ιδέα περί τίνος πρόκειται, αναδεικνύοντας συνάμα την άμεση σύνδεση, των εννοιών, με όλα τα παραπάνω.

Όταν κάνουμε λόγο για «προφορικότητα» εννοούμε την άτυπη τέχνη που κατέχουν όλοι οι άνθρωποι, ώστε να μπορούν να επικοινωνούν μεταξύ τους χωρίς την παρέμβαση άλλων μέσων, πέρα από την ομιλία. Σύμφωνα με τον Walter J. Ong, «όλοι οι πολιτισμοί έχουν περάσει από την περίοδο της «πρωταρχικής προφορικότητας» στη «χειρογραφική περίοδο» και από εκεί στην «τυπογραφική περίοδο», για να καταλήξουν σήμερα στην περίοδο της «δευτερογενούς προφορικότητας», η οποία αναπτύσσεται σε ένα περιβάλλον ηλεκτρονικών ηχητικών μέσων και εγγραμματοσύνης».⁶³ Στην κατηγορία της «πρωταρχικής προφορικότητας» ανήκουν άνθρωποι που αγνοούν τελείως την γραφή ή την τυπογραφία. Η «πρωταρχική προφορικότητα» αναφέρεται στη χρήση της φωνούμενης γλώσσας ως αποκλειστικό μέσο επικοινωνίας, αλλά και την

⁶² Βλ. συνοδευτικό dvd, απόσπασμα συνέντευξης no. 6.

⁶³ Βλ. Walter J. Ong. «Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη». Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης. Ηράκλειο 2005. Σελ. xiii.

ιδιαίτερη γνωστική και συνειδησιακή κατάσταση που απορρέει από αυτή. Η συνειδησιακή κατάσταση, συνοπτικά, σχετίζεται με τον κόσμο της «πρωταρχικής προφορικότητας», ο οποίος νιώθει ασφάλεια όταν ανατρέξει σε κάτι προφορικό, καθώς αυτό θεωρείται δεδομένο και δεν υπόκειται σε κανέναν έλεγχο. Σύμφωνα με όσα αναφέραμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, αντιλαμβανόμαστε ότι ο Χρήστος Ζώτος, ως μουσικός και ως δάσκαλος, κινείται περισσότερο σε ένα τέτοιο χώρο, όταν κάνει λόγο για πρώτες εκτελέσεις και για μέρη κομματιών τα οποία θυμάται από την προφορική μαθητεία του. Ακόμη, άνθρωποι όπως ο ίδιος, χρησιμοποιούν την διαδικασία της επανάληψης και επικαλούνται την σύνδεση τους με το παρελθόν, ως νομιμοποιητικά εργαλεία, για να παγιώσουν δεδομένα της προφορικής παράδοσης.

Στις προφορικές κοινωνίες οι ισχυρισμοί και οι απόψεις αποτελούν συνάρτηση της αυθεντίας, της «παράδοσης» και των κοινωνικών σχέσεων και κρίνονται βάση του ποιος τις εκφέρει. Εννοούμε εδώ ότι ως «αυθεντία» θεωρείται, από την κοινωνία, κάποιος που έχει τις καταβολές από την «παλαιά παράδοση», ενώ ταυτόχρονα είναι και μέρος της σημερινής κοινωνίας που διαμορφώνει τη «νέα παράδοση».⁶⁴ Με τα διάφορα μέσα αναπαραγωγής και εγγραφής ήχου και εικόνας η ηλεκτρονική τεχνολογία μας έφερε στην εποχή της «δευτερογενούς προφορικότητας». Αυτή έχει ομοιότητες με την παλαιά όσον αφορά τον συμμετοχικό, μεθεκτικό χαρακτήρα της και την καλλιέργεια της κοινοτικής αίσθησης. «Η «δευτερογενής προφορικότητα» δημιουργεί μια ομαδική αίσθηση άμετρα μεγαλύτερη από αυτή που δημιουργεί ο «πρωταρχικά προφορικός» πολιτισμός και απευθύνεται περισσότερο σε ομάδες παρά σε άτομα δημιουργώντας νέα είδη ακροατηρίων».⁶⁵

Άνθρωποι οι οποίοι έζησαν στο μεταίχμιο των δύο εποχών, όπως είναι ο Χρήστος Ζώτος, δείχνουν απόλυτη εμπιστοσύνη στα μέσα της «δευτερογενούς προφορικότητας», καθώς συνήθως είναι τα μόνα τα οποία μπορούν να χειρίζονται ώστε οι ίδιοι να λαμβάνουν, να αποθηκεύουν και να μεταδίδουν γνώσεις σε άλλους. Σύμφωνα με το παραπάνω αντιλαμβανόμαστε την σημασία που αποχτούν τα μέσα αυτά και τη θέση που κατέχουν στη συνείδηση αυτών των

⁶⁴ Όπως συνέβη και συμβαίνει με τους λαϊκούς δρόμους.

⁶⁵ Βλ. Walter J. Ong. «Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη». Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης. Ηράκλειο 2005. σελ. xviii.

ανθρώπων. Πάνω σε αυτά τα μέσα στήνεται μια «νέα παράδοση» που ως βάση μπορεί να έχει παγιωμένες επιτελέσεις και επινοήσεις.

Ας δούμε ωστόσο και το πώς τα προβλήματα των λαϊκών δρόμων που ήδη αναφέραμε σχετίζονται με κάποια βασικά χαρακτηριστικά της προφορικής λαϊκής παράδοσης. Σε αγροτικές κοινότητες κυριαρχούσε η «προφορικότητα» και η πάσης φύσεως γνώση, όπως και της μουσικής, μεταδιδόταν μέσω αυτής. Είναι σαφές ότι η «παράδοση» που στηρίχθηκε σε αυτή τη γνώση ήταν «ρευστική» για το λόγο του ότι η «προφορικότητα» δεν είναι ένα μέσο αξιόπιστο το οποίο παγιώνει και «διασώζει» με ακρίβεια καταστάσεις και δεδομένα. Έτσι καταλαβαίνουμε με ποιο τρόπο συνδέεται η «προφορικότητα» με τις διαφορές που συναντάμε στο ζήτημα των λαϊκών δρόμων ακόμη και σήμερα.

Αντίστοιχα σε μια εγγράμματη κοινωνία μια γνώμη που εκφέρεται μπορεί να δεχτεί τον λογικό, κριτικό και απρόσωπο έλεγχο, αμφισβήτηση βάση δημοκρατικών διαδικασιών.⁶⁶ Στην εγγράμματη κουλτούρα οι γραμμένες λέξεις είναι υπόλειμμα αυτού που ειπώθηκε. Στην «προφορική παράδοση» δεν ισχύει κάτι τέτοιο, όταν κάτι λέγεται και μόλις πάψει να ακούγεται, το μόνο που μένει από αυτό είναι η δυνατότητα κάποιος να το επαναλάβει βάσει μνήμης. «Ο ήχος είναι εφήμερος, δηλαδή υπάρχει καθώς εξαφανίζεται».⁶⁷ Οι εγγράμματοι έχουν τη δυνατότητα να ανατρέξουν σε βάσεις δεδομένων για να αναζητήσουν κάτι από το παρελθόν, οι προφορικοί ανασύρουν δεδομένα χρησιμοποιώντας τη μνήμη τους με ότι αυτό συνεπάγεται.⁶⁸ Σε ένα «πρωταρχικά προφορικό» πολιτισμό η γνώση που δεν επαναλαμβάνεται σύντομα εξαφανίζεται. Έτσι η κοινωνία εκτιμά πολύ τους ανθρώπους που έχουν την ικανότητα να επαναλαμβάνουν την κάθε είδους γνώση.

Μέσα από τέτοιους ανθρώπους μεταλαμπαδεύονται πολλές από τις τέχνες οι οποίες κατακτώνται με την μαθητεία, που σημαίνει βάσει της παρατήρησης, της πρακτικής και με ελάχιστη μόνο λεκτική εξήγηση. Από την άλλη η διάδοση στην «εγγράμματη» κουλτούρα βασίζεται στην ακριβή απόδοση της γραφής, ενώ η οποιαδήποτε άλλη πρόσθεση ή αφαίρεση υλικού δεν επιτρέπεται και

⁶⁶ Βλ. Walter J. Ong. «Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη». Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης. Ηράκλειο 2005. σελ. xxii.

⁶⁷ Βλ. ό.π. σελ. 40.

⁶⁸ Βλ. Kenneth E. Prouty. «Orality, literacy, and mediating musical experience: Rethinking oral tradition in the learning of jazz improvisation». Popular music and society. Vol. 29, No 3. July 2006. σελ. 332.

χαρακτηρίζεται ως αβάσιμη. Παρόλα αυτά, μέρος της «προφορικότητας» υπάρχει στη μετάδοση γνώσης και σε κοινωνίες που έχουν εν μέρει υιοθετήσει την κλασική παιδεία.

Σημαντικά μέσα της «δευτερογενούς προφορικότητας» είναι το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, ο υπολογιστής και άλλα ηλεκτρονικά μέσα μαζικής και ταχείας μετάδοσης.

Ενδεικτικό παράδειγμα, που συναινεί με τα παραπάνω, αποτελεί συνέντευξη του κ. Χρήστου Ζώτου όπου είχε δηλώσει τα εξής: «Ξέρεις η θεωρία βγήκε από την πράξη κι όχι η πράξη απ' τη θεωρία. Εγώ το έπαιζα που δεν διάβαζα και δεν έγραφα. Το έγραψε άλλος. Έλα όμως που δεν έγραψε ότι έπαιζα. Εγώ είχα εβδομήντα νότες και αυτός έγραψε τριάντα. Καλά κάνετε και διαβάζετε, αλλά πάρτε κασέτες και cd από καλούς μουσικούς».⁶⁹ Ο Χρήστος Ζώτος εκφράζει ουσιαστικά την άποψη ότι η «προφορικότητα» όχι μόνο προηγείται της «εγγραμματοσύνης» αλλά ότι είναι και σαφώς «ανώτερη», καθώς μπορεί να καταφέρει πράγματα που η «εγγραμματοσύνη» μπορεί να καταφέρει μόνο κατά προσέγγιση. Έπειτα παροτρύνει, όσους είναι γνώστες της «εγγραμμάτης κουλτούρας» της μουσικής, να ακούσουν καλούς μουσικούς από μέσα που αν και «εγγράμματα» αναπαράγουν «προφορικά», ώστε να γίνουν καλύτεροι μουσικοί αφομοιώνοντας την «παλαιά παράδοση» που η δισκογραφία θεωρείται ότι σηματοδοτεί με τις πρώτες ηχογραφήσεις. Πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Χρήστος Ζώτος είναι άνθρωπος ο οποίος φέρει στοιχεία της «πρωταρχικής προφορικότητας», όσον αφορά την τέχνη που γνώρισε, αρχικά προφορικά και έτσι οι γνώμες που εκφέρει είναι επηρεασμένες από τα βιώματα του. Σε καμία περίπτωση δεν υποστηρίζουμε ότι ο ίδιος, ως μουσικός, δεν ανήκει στον κόσμο της «δευτερογενούς προφορικότητας» εφόσον αργότερα ήρθε σε επαφή με κάποια μέσα, όπως είναι οι ηχογραφήσεις και η μικρή δυνατότητα γραφής και ανάγνωσης της μουσικής σημειογραφίας.

⁶⁹ Βλ. Γεώργιος Τσάμπρας. «Χρήστος Ζώτος: Το λαούτο υπεράνω». Δίφωνο. Τεύχος 135. Δεκέμβριος 2006. σελ. 90.

3.3

ΟΡΓΑΝΟ, ΕΠΟΧΗ ΚΑΙ ΤΟΠΟΣ

Μία σημαντική αιτία, η οποία είδαμε ότι επηρεάζει τους δυο διδάσκοντες στον τρόπο διδασκαλίας τους, είναι η σχέση τους με τον τόπο καταγωγής τους καθώς και η ιδιότητα τους να αποτελούν, ο ένας κατά βάση μουσικό της περιφέρειας και ο άλλος μουσικό του αστικού κέντρου. Αναμφισβήτητο γεγονός αποτελεί το ότι τα πρώτα ακούσματα κάθε ανθρώπου είναι και τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα, τα οποία παίζουν καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα πορεία του με τη μουσική ενασχόληση. Καθένας εκλαμβάνει ήχους, μουσικές από το περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει και υποσυνείδητα τα κάνει κτήμα του. Το περιβάλλον για το οποίο κάνουμε λόγο είναι ο τόπος του καθενός, με τη γεωγραφική προσέγγιση και όχι μόνο. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι ο τόπος, ως κοινωνική κατασκευή, σχετίζεται άμεσα με τον χρόνο, συμπεριλαμβάνοντας όσους είναι τοποθετημένοι σε αυτόν. Κυρίως μέσα στο σπίτι αλλά και από διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις δεχόμαστε, όσον αφορά τη μουσική, μουσικά ερεθίσματα του τοπικού ρεπερτορίου.⁷⁰ Έξω από τα πλαίσια της οικογένειας παίρνουμε γεύσεις από διάφορα είδη μουσικής, όπου εκεί ο καθένας είναι πιο ελεύθερος να επιλέγει τα ακούσματα του. Παρόλα αυτά κάποιος ο οποίος αρχίζει να μαθαίνει ένα όργανο, είτε μόνος του είτε με τη βοήθεια ενός δασκάλου, συνήθως προτιμά να μάθει το ρεπερτόριο το οποίο είναι πιο οικείο στα αυτιά του και μετά ίσως προχωρήσει και σε κάτι άλλο, πιο ξένο προς αυτόν.

Σε εποχές όπου τα εγγράμματα μέσα δεν ήταν ευρέως διαδεδομένα, το σπίτι και ο τόπος για κάποιον που ξεκινούσε την ενασχόληση με την μουσική ήταν τα πρώτα μέρη όπου άρχιζε να ξεσηκώνει ακούσματα του τοπικού ρεπερτορίου.⁷¹ Αργότερα, η προσφυγή σε κάποιον δάσκαλο, ο οποίος θεωρούνταν καταξιωμένος μουσικός από την τοπική κοινωνία, είχε ευεργετικές επιδράσεις στο θέμα της τεχνικής αλλά στο θέμα του ρεπερτορίου συχνά οι γνώσεις δεν ξεπερνούσαν τον τοπικό, γειτονικό κύκλο. Χωρίς τη βοήθεια των ηχητικών μέσων τα διαφορετικά

⁷⁰ Βλ. Κάβουρας Παύλος. Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία. Μουσικές της Θράκης, μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος.. Σύλλογος Οι φίλοι της μουσικής. Αθήνα. 1999. σελ. 361-367.

⁷¹ Βλ. Μαζαράκη Δέσποινα. Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα. Κέδρος. Αθήνα. 1984. σελ. 42.

κατά τόπους ρεπερτόρια δύσκολα έφταναν σε άλλες απομακρυσμένες περιοχές. Για να κατακτήσει κάποιος άλλα ρεπερτόρια, έπρεπε να είναι πολύ καλός μουσικός και να ασκεί τη μουσική ως μόνιμο επάγγελμα, καθώς χρειαζόταν χρόνος, κόπος και χρήμα ώστε να κερδίσει τις απαιτούμενες γνώσεις. Μετέπειτα με την εξέλιξη της τεχνολογίας η μουσική έφτασε να είναι ένα ευκόλως αποκτούμενο αγαθό.⁷² Οι γενιές των μουσικών που ακολούθησαν δεν είχαν τις αγωνίες των παλιότερων καθώς, με το πάτημα ενός κουμπιού μπορούσαν να έχουν στη διάθεση τους ρεπερτόριο από όλες τις γωνιές της Ελλάδος. Επομένως, ένας μουσικός δεν χρειαζόταν να ξενιτευτεί για να αποκτήσει ρεπερτόριο άλλων περιοχών, παρά μόνο να μελετήσει με τη βοήθεια των νέων μέσων. Αντιλαμβανόμαστε πάντως το πόσο διαφορετικές θα πρέπει να ήταν στο παρελθόν οι εμπειρίες που κουβαλούσε ένας μουσικός της περιφέρειας, ο οποίος έφευγε πολλές φορές μακριά από τον τόπο του προκειμένου να δουλέψει και πόσο διαφέρουν οι εμπειρίες ενός σημερινού μουσικού, ιδιαίτερα του αστικού κέντρου, ο οποίος έχει στη διάθεση του πολλά και σημαντικά τεχνολογικά μέσα. Για να κατανοήσει κανείς όλες αυτές τις μεταβολές στον Ελληνικό χώρο, αναφέρουμε ενδεικτικά ότι οι δίσκοι 45 στροφών, οι οποίοι περιείχαν ένα έως δύο τραγούδια σε κάθε πλευρά, εμφανίζονται το 1955. Οι δίσκοι 33 στροφών μακράς διάρκειας, εμφανίζονται στην Ελληνική αγορά το 1961. Τέλος, η πρώτη Ελληνική στερεοφωνική ηχογράφιση σε δίσκο 33 στροφών πραγματοποιήθηκε το 1964.⁷³

Λαμβάνοντας υπόψιν όλα τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε ότι, ως μουσικός της περιφέρειας, ο Χρήστος Ζώτος, αναγκάζεται εκ των πραγμάτων να αποκτήσει εύρος ρεπερτορίου. Χρησιμοποιώντας την τεχνική του, το ρεπερτόριο που αποκτά το ενσωματώνει και στο σολιστικό παίξιμο προκειμένου να ξεχωρίσει από τους υπόλοιπους λαουτιέρηδες. Αυτή του η κίνηση τον εφοδιάζει, ως μουσικό και ως δάσκαλο, με σιγουριά για την πλούσια ύλη προς διδασκαλία. Ακόμη, μέσα από τις εμπειρίες που συλλέγει, κατά την ενασχόληση του στην περιφέρεια, παίρνει κάποια ιδιαίτερα μουσικά στοιχεία, όπως είναι οι διαφορετικές εισαγωγές, τα διαφορετικά μέρη, που σίγουρα ποίκιλαν τότε λόγω της περιορισμένης ύπαρξης τεχνολογικών μέσων αναπαραγωγής μουσικής. Ο

⁷² Βλ. Leyshon Andrew, Matless David, Revill George. The place of music. The Guilford Press. New York. 1998. σελ. 133.

⁷³ Βλ. Μουσική και μουσικοί της Θράκης. Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης. Αλεξανδρούπολη. 2002. σελ. 38.

Δημήτρης Μυστακίδης, ως μουσικός του αστικού κέντρου⁷⁴, έχοντας ενστερνιστεί την νοοτροπία των λαϊκών μουσικών, προτιμά να ασχολείται με ρεπερτόριο το οποίο του είναι χρήσιμο σε συγκεκριμένες περιπτώσεις. Επειδή με το λαούτο παίρνει μέρος σε διαφορετικά είδη μουσικής, καταλαβαίνουμε ότι είναι ανέφικτο το να γνωρίζει, κυρίως σολιστικά, τόσο ρεπερτόριο από όλη την Ελλάδα όσο και από τα διαφορετικά είδη μουσικής. Έτσι, επειδή τις περισσότερες φορές, στο είδος μουσικής που ονομάζουμε παραδοσιακή, καλείται να συμμετάσχει σε Μακεδονικό και Θρακιώτικο ρεπερτόριο είναι φυσικό να έχει αφιερώσει πολύ περισσότερο χρόνο. Σύμφωνα με αυτό, είναι φανερό γιατί δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο, το οποίο πρέπει να αναφέρουμε ότι θεωρείται από τα πιο δύσκολα καθώς παρουσιάζει πολλές ιδιομορφίες. Στην εποχή που αρχίζει να συναναστρέφεται με άλλους μουσικούς δεν συναντά μεγάλες διαφορές σε εισαγωγές και σε άλλα μέρη τραγουδιών, καθώς η δομή των κομματιών, μέσω της δισκογραφίας, έχει σε μεγάλο ποσοστό τυποποιηθεί. Οι περισσότεροι μουσικοί επιζητούν να μιμηθούν τις ηχογραφήσεις ώστε να γίνονται αποδεκτοί από το κοινό, το οποίο συνήθως έχει στο νου του μια συγκεκριμένη επιτέλεση.

⁷⁴ Βλ. συνοδευτικό dvd, απόσπασμα συνέντευξης no. 7.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αρχικά, είδαμε τις επιφανειακές διαφορές ανάμεσα στον τρόπο διδασκαλίας των οργάνων της λόγιας Δυτικής μουσικής και των παραδοσιακών, λαϊκών οργάνων της Ελληνικής μουσικής παράδοσης. Έπειτα κάναμε μια λεπτομερή αναφορά για το λαούτο και παρουσιάσαμε διεξοδικά τις δύο εκδόσεις μεθόδων διδασκαλίας που υπάρχουν για το λαούτο. Εδώ παρατηρήσαμε ότι για κάποια μουσικά στοιχεία, τα οποία είναι αδύνατον να εξηγηθούν με το γραπτό λόγο, γίνεται προσπάθεια οπτικοποίησης τους μέσω εικόνων, ή σε άλλη περίπτωση, μεταφέρονται στον ενδιαφερόμενο μέσω ηχητικών παραδειγμάτων. Φαίνεται ξεκάθαρα ότι επιδιώκεται η αναπλήρωση του δασκάλου, η οποία καθίσταται αναγκαία στη μετάδοση κάποιων στοιχείων, με τη βοήθεια κάποιων άλλων μέσων.

Στη συνέχεια μέσα από την ερευνά μας, καταλήξαμε ότι καθοριστικό ρόλο για τον τρόπο που παίζουν και διδάσκουν οι δύο καθηγητές έχει η μουσική τους βιογραφία. Βέβαια ο τρόπος που δυο σπουδαίοι μουσικοί διαφορετικής γενιάς παίζουν και έμαθαν να παίζουν μουσική, αποτελεί ταυτόχρονα και μια ενδιαφέρουσα επιτομή της ιστορίας της λαϊκής μουσικής και της εκμάθησής της στον Ελληνικό χώρο. Όπως είδαμε, μέσα σε αυτό είναι φυσικό να παίζει καθοριστικό ρόλο και το δίπολο προφορικότητα-εγγραμματοσύνη. Βέβαια σε σχέση με το δίπολο αυτό απαιτήθηκε και μια πιο συγκεκριμένη προσέγγιση των ιδιαιτεροτήτων των περιπτώσεων που μελετάμε. Έτσι, παρατηρήσαμε ότι ο καθένας από τους δυο μουσικούς ανέπτυξε στοιχεία πρωτοτυπίας, όμως για διαφορετικούς λόγους ο καθένας. Ο Χρήστος Ζώτος, στην εποχή του, βιώνει τον έντονο ανταγωνισμό στη λεγόμενη «πιάτσα» και δημιουργεί μια τεχνική, που καθιερώνει το λαούτο ως σολιστικό όργανο. Κατά συνέπεια και ο ίδιος έχει πολύ περισσότερες δυνατότητες με το όργανο και ταυτόχρονα αναδεικνύεται και ως σολίστας. Αυτό τον κάνει αυτομάτως πιο γνωστό και πιο αναγκαίο, ενώ ταυτόχρονα εισάγει και προωθεί μια μέθοδο που τον κάνει περιζήτητο δάσκαλο. Από την άλλη η διάθεση πειραματισμού και ανανέωσης είναι έντονη και στο Δημήτρη Μυστακίδη, οι λόγοι όμως φαίνεται να είναι διαφορετικοί. Εδώ μπορούμε να διακρίνουμε τον τρόπο που προσεγγίζει τη μουσική ένας πιο εγγράμματος μουσικός, ο οποίος γνωρίζει πολλά και διαφορετικά μουσικά είδη,

γεγονός που του δίνει τις απαραίτητες γνώσεις και τα κατάλληλα ερεθίσματα ώστε να πειραματίζεται με το λαούτο. Ακόμη ο ίδιος είναι επηρεασμένος από το πρώτο του όργανο, την κιθάρα, επομένως για αυτούς τους λόγους έχει πολλά νέα στοιχεία να προσφέρει. Αυτό πάντως που θα πρέπει να τονιστεί, είναι ότι η ώθηση για αναζήτηση νέου στοιχείου δεν έχει να κάνει πρωτίστως με τους κανόνες τις «πιάτσας», αλλά με το εγγράμματο παρελθόν και τη μεγαλύτερη ελευθερία που δίνει η μη αυστηρή προσκόλληση σε μια μουσική παράδοση. Έτσι, συμπερασματικά, η διαφορετική γενιά στην οποία ανήκει ο καθένας τους, η διαφορετική καταγωγή και ο διαφορετικός τρόπος πρόσληψης δεξιοτήτων και γνώσεων γύρω από το αντικείμενο της μουσικής, είναι οι παράγοντες εκείνοι που μπορούν να ιδωθούν και μέσα από το πρίσμα προφορικότητα-εγγραμματοσύνη και που συνδιαμορφώνουν τη ξεχωριστή μουσική προσωπικότητα των δύο καθηγητών.

Ας τονιστεί τέλος, ότι και από τους δυο δασκάλους μπορεί ο μαθητής να αντλήσει στοιχεία τα οποία, αν και διαφορετικά, ωστόσο τον διαμορφώνουν και τον επηρεάζουν καθοριστικά στη μελλοντική του μουσική εξέλιξη. Θα ήταν μάλιστα χρήσιμο, ο μαθητής να λάβει υπόψη του και τη δική του βιογραφία, τα δικά του βιώματα και τους δικούς του μελλοντικούς στόχους, ώστε να δει ποιες από τις βασικές κατευθύνσεις ανταποκρίνονται ίσως περισσότερο στα όσα ο ίδιος αποζητά και επιδιώκει. Από την άλλη δε θα πρέπει όμως σε καμιά περίπτωση να οδηγείται σε αποκλεισμούς και δογματισμό.

Ο δάσκαλος μουσικής δεν προσφέρει απλά ξερές γνώσεις, αλλά μεταφέρει στα πλαίσια του μαθήματος ολόκληρη την εμπειρία του και τη φιλοσοφία του για τη μουσική. Τα βιώματά του γίνονται αναπόσπαστο τμήμα της μουσικής και της διδασκαλίας και με τον τρόπο αυτό γίνονται έμμεσα και εμπειρία του ίδιου του μαθητή. Ίσως η έμμεση αυτή γνώση να αποτελεί και το σημαντικότερο κεφάλαιο κάθε μεγάλου δασκάλου μουσικής. Για το λόγο αυτό και παρά τα όσα λέγονται και προτείνονται, ο δάσκαλος μουσικού οργάνου παραμένει αναντικατάστατος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΟΙ ΤΙΤΛΟΙ

Αβέρωφ, Έφη. *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*. Φίλιπος Νάκας. 4^η Έκδοση. Αθήνα.

Ανωγειανάκης, Φοίβος. *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Εκδοτικός οίκος Μέλισσα. 2^η έκδοση. Αθήνα. 1991.

Βούλγαρης, Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης. *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Αθήνα. 2006.

Γρηγοριάδης, Δ. *Το λαούτο*. Εκδόσεις ΝΤΟΡΕΜΙ. Θεσσαλονίκη. 2002.

Κάβουρας, Παύλος. *Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία*. Μουσικές της Θράκης, μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. Σύλλογος Οι φίλοι της μουσικής. Αθήνα. 1999.

Καλογερόπουλος, Τάκης. *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής*. Τόμος 4^{ος}. Εκδόσεις ΓΙΑΛΛΕΛΗ. Αθήνα. 1998.

Καρακάσης, Σταύρος. *Ελληνικά μουσικά όργανα, αρχαία, βυζαντινά, σύγχρονα*. ΔΙΦΡΟΣ. Αθήνα. 1970.

Κίτσος, Άγγελος. *Ζαγορίσιων βίος*. Ριζάρειο ίδρυμα. Αθήνα. 2003.

Κοκκόνης, Γιώργος. *Πρακτικά 1^{ου} επιστημονικού συνεδρίου με θέμα: Τα μουσικά σχολεία στην Ελλάδα, μουσική & παιδεία – αναδρομή, αξιολόγηση και προοπτικές*. Εκδόσεις Γιαχούδη. Θεσσαλονίκη. 2008.

Κοσσυβάκη, Φωτεινή. *Κριτική Επικοινωνιακή Διδασκαλία, κριτική προσέγγιση της διδακτικής πράξης*. GUTENBERG. Αθήνα. 2002.

Κρίστοφερ, Σμόλ. *Μουσική – Κοινωνία – Εκπαίδευση*. ΝΕΦΕΛΗ. Αθήνα. 1983.

Μαζαράκη, Δέσποινα. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Κέδρος. Αθήνα. 1984.

Μουσική και μουσικοί της Θράκης. Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης. Αλεξανδρούπολη. 2002.

Μπαζιάνας, Νίκος. *Για τη λαϊκή μουσική μας παράδοση, μικρά μελετήματα*. Τυπωθήτω. Αθήνα.

Μυστακίδης, Δ. *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 2004.

Νικολοκάκη, Δ. *Χανιώτικη μουσική παράδοση, όργανα και καλλιτέχνες*. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Χανίων. Χανιά. 2007.

Οδηγός σπουδών 2007. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Άρτα. 2007.

Παγιάτης, Χαράλαμπος. *Λαϊκοί δρόμοι*. FAGOTTO. Αθήνα. 1992.

Παπαδάκης, Ε. Γιώργος. *Ελληνικά λαϊκά όργανα: Λαούτο*. Δίφωνο. Τεύχος 13. Οκτώμβριος 1996. Σελ. 97-101.

Παπαδάκης, Ε. Γιώργος. *Λαϊκοί, πραχτικοί οργανοπαίχτες*. Επικαιρότητα. Αθήνα. 1983.

Παπαδάκης, Ε. Γιώργος. *Ο αυτοσχεδιασμός στη δημοτική μουσική*. Δίφωνο. Τεύχος 4. Ιανουάριος 1996. Σελ. 62-64.

Πούλος, Παναγιώτης. *Εν-τόπιοι μουσικοί: Ο ρόλος της Τούρκικης ραδιοφωνίας στη διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας*. Μουσική, ήχος, τόπος: τα κείμενα. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Άρτα. 2006. Σελ. 3-10.

Ράπτης, Χάρης. *Στους αγρούς και στους κήπους του Άδωνη*. Προφορικότητες: τα κείμενα. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Άρτα. 2007. Σελ. 10-19.

Τάτσης, Κ. Τηλέμαχος. *Οργανογνωσία, Ακουστική, Μουσικά συστήματα και σκάλες*. Μουσικός οίκος Παπααρηγορίου-Νάκας. Αθήνα.

Τσάμπρας, Γεώργιος. *«Χρήστος Ζώτος: Το λαούτο υπεράνω»*. Δίφωνο. Τεύχος 135. Δεκέμβριος 2006. Σελ. 89-93.

Τσιαμούλης, Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος. *ΡΩΜΗΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ (17^{ος} – 20^{ος} αιώνας)*. Εκδόσεις Δόμος. Αθήνα 1998.

Louis, Jean Calvet. *Η προφορική παράδοση*. Ινστιτούτο του βιβλίου, Μ. Καρδαμίτσα. Αθήνα. 1995.

Walter, J. Ong. *«Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη»*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης. Ηράκλειο. 2005.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΟΙ ΤΙΤΛΟΙ

Darwin, E. Walker. *Teaching Music, managing the successful music program*. SCHIRMER. USA. 1998.

David, A. Williams. «*What are music educators doing and how well are we doing it?*». *Music educators journal*. Vol. 94, No 1. September 2007.

Foley, Miles John. *Teaching Oral Traditions*. The Modern Language Association. New York. 1998.

Gary, Spruce. *Aspects of teaching secondary music, perspectives on practice*. Taylor and Francis group. London. 2002.

Kenneth, E. Prouty. «*Orality, literacy, and mediating musical experience: Rethinking oral tradition in the learning of jazz improvisation*». *Popular music and society*. Vol. 29, No 3. July 2006.

Leyshon, Andrew, Matless David, Revill George. *The place of music*. Guilford Press. New York. 1998.

Lucy, Green. *How Popular Musicians Learn, a way ahead for music education*. ASHGATE. London. 2002.

Merriam, P. Alan. *The anthropology of music*. Northwestern University press. Third paperback printing. 1997.

Patricia, Shehan Campbell. *Teaching Music Globally, experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press. New York. 2004.

Philip, V. Bohlman. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana University Press. Indianapolis. 1988.

Philpot, Chris. *Learning to teach music in the secondary school*. Taylor & Francis group. London. 2001.

ΕΝΘΕΤΑ CD' S

Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), το πρώτο ούτι της ανατολής. Εν Χορδαίς. Θεσσαλονίκη. 1997.

Έλληνες ακρίτες, Ήπειρος. FM RECORDS. Αθήνα.

Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο. Πολιτιστικός σύλλογος Ζαγορίσιων. Ιωάννινα. 2004.

Παραδοσιακή μουσική, όργανα και οργανοπαίκτες. ΕΡΑ. Αθήνα. 1999.

The Greek folk instruments: Lute, Λαούτο. FM RECORDS. Αθήνα.

Χρήστος Ζώτος, Ελληνική παραδοσιακή μουσική. Music corner. Αθήνα. 2005.

Yorgo Bacanos (1900 – 1977). Kalan Muzik Yapim. 1997.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

<http://tlpm.teiep.gr/tlpm/history.htm> 15/4/2008

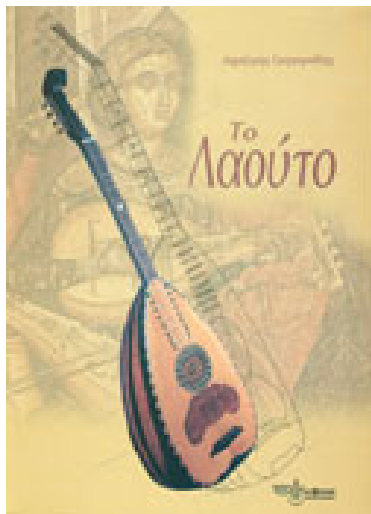
http://tlpm.teiep.gr/zotos/index_el.htm 15/4/2008

<http://tlpm.teiep.gr/mistakidis/index.htm> 15/4/2008

<http://prigipessa.gr/?p=7> 15/4/2008

<http://www.klika.gr/cms/index.php> 15/4/2008

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Εξώφυλλο της μεθόδου διδασκαλίας του Δημήτρη Γρηγοριάδη



Εξώφυλλο της μεθόδου διδασκαλίας του Δημήτρη Μουστακίδη



Ο Χρήστος Ζώτος, από προσωπικό αρχείο



Ο Δημήτριος Μουστακίδης, από προσωπικό αρχείο



Η είσοδος του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου Άρτας, από προσωπικό αρχείο



Πένα λαούτου



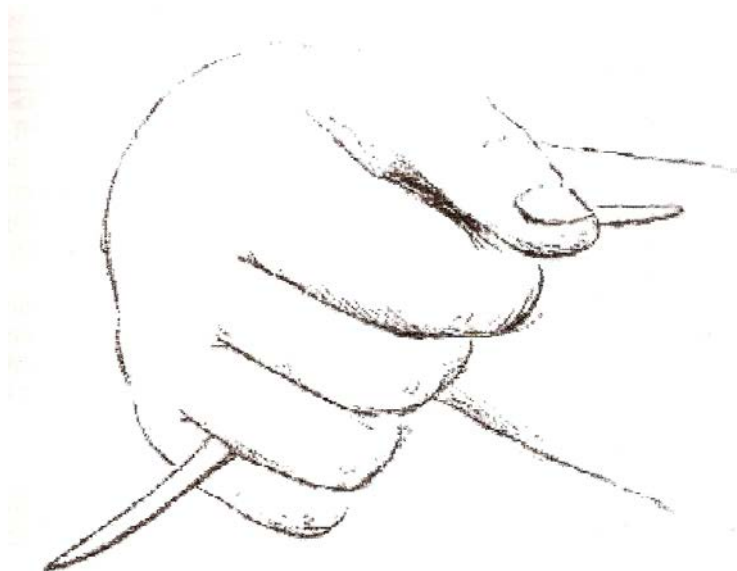
Πένα λαούτου



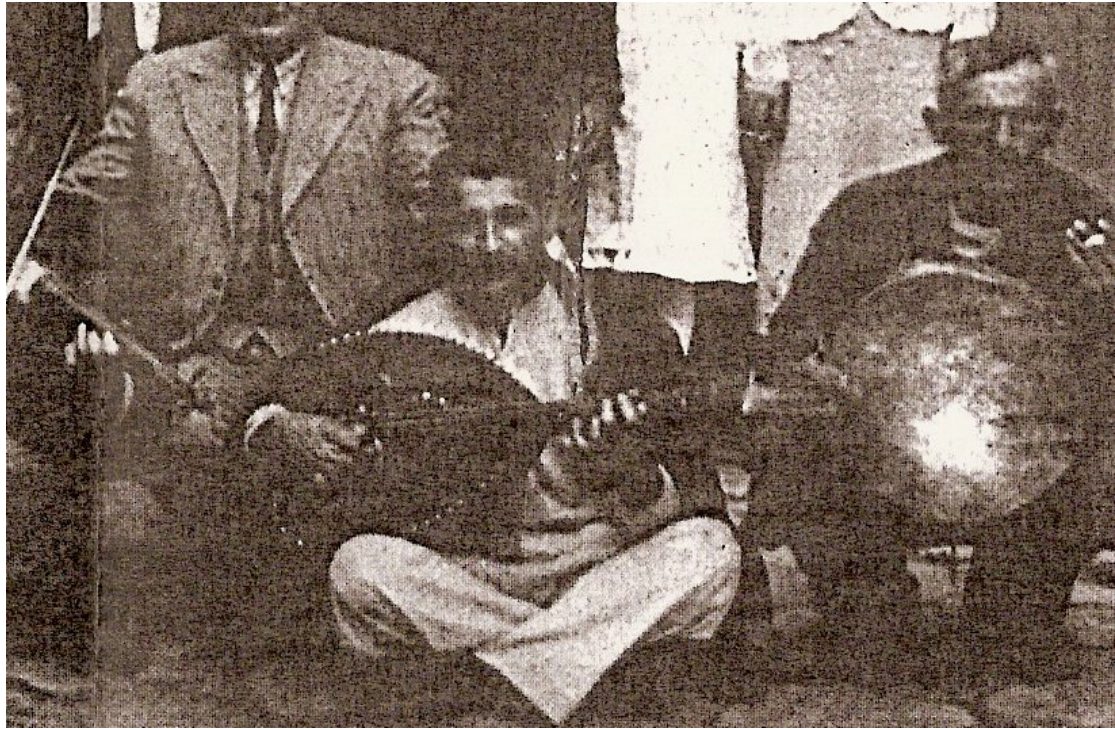
Πένα κιθάρας



Η θέση οργάνου & οργανοπαίκτη, από Δ. Γρηγοριάδη. Το λαούτο. Ντορεμι. Θεσσαλονίκη. 2002. σελ. 19



Το κράτημα της πέννας, από Δ. Γρηγοριάδη. Το λαούτο. Ντορεμι. Θεσσαλονίκη. 2002. σελ. 21



Πιάσιμο συγχορδίας με τη χρήση των τεσσάρων δαχτύλων, από Κίτσος Άγγελος. Ζαγορίσιων βίος. Ριζάρειο ίδρυμα. Αθήνα. 2003. σελ. 142



Πιάσιμο συγχορδίας με τη χρήση των τεσσάρων δαχτύλων, από Κίτσος Άγγελος. Ζαγορίσιων βίος. Ριζάρειο ίδρυμα. Αθήνα. 2003. σελ. 160